Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 19 (1915)

Artikel: Die Alpen und ihre Maler
Autor: M.W.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-574163

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Alpen und ihre Maler.

Mit zwei Kunstbeilagen und sieben Reproduktionen im Text.

Es wird heute zu viel über Kunst geschrieben, als daß man von jeder Publikation, auch wenn sie in schönstem Gewand erscheint, Aufschluß und Anregung erwarten dürfte; umso dankbarer muß man sein, wenn dies wirklich der Fall ist wie in dem gediegen ausgestatteten Buch von E. W. Bredt „Die Alpen und ihre Maler" *), das, ohne Anspruch auf strenge Wissenschaftlichkeit und Vollständigkeit zu machen, doch reich ist an Einsichten und Ausblicken. Dies mag ein wenig an der Themenstellung liegen; es müßte schon seltsam zugehen, wenn einer bei fleißiger Beschäftigung mit einem so reichen und doch stofflich umgrenzten Gebiet wie die Alpenmalerei nicht zu neuen und fruchtbaren Einsichten gelangte. Es liegt aber noch viel mehr an der Art des Autors. Denn einmal geht Bredt von der gleich einen ganzen Haufen Vorurteile zerstörenden Voraussetzung aus, daß keine Landschaft ohne vereinfachende Mittel künstlerisch wiedergegeben werden kann, wodurch er von vornherein der Gefahr entgeht, in realistischem Aberglauben falsche Maßstäbe anzulegen, und dann zeigt er einen beglückenden Widerwillen gegen Schema und Schlagwort. So stellt das mit seelischer Anteilnahme und Temperament geschriebene Buch ein erfreuliches Dokument moderner Kunstbetrachtung dar.

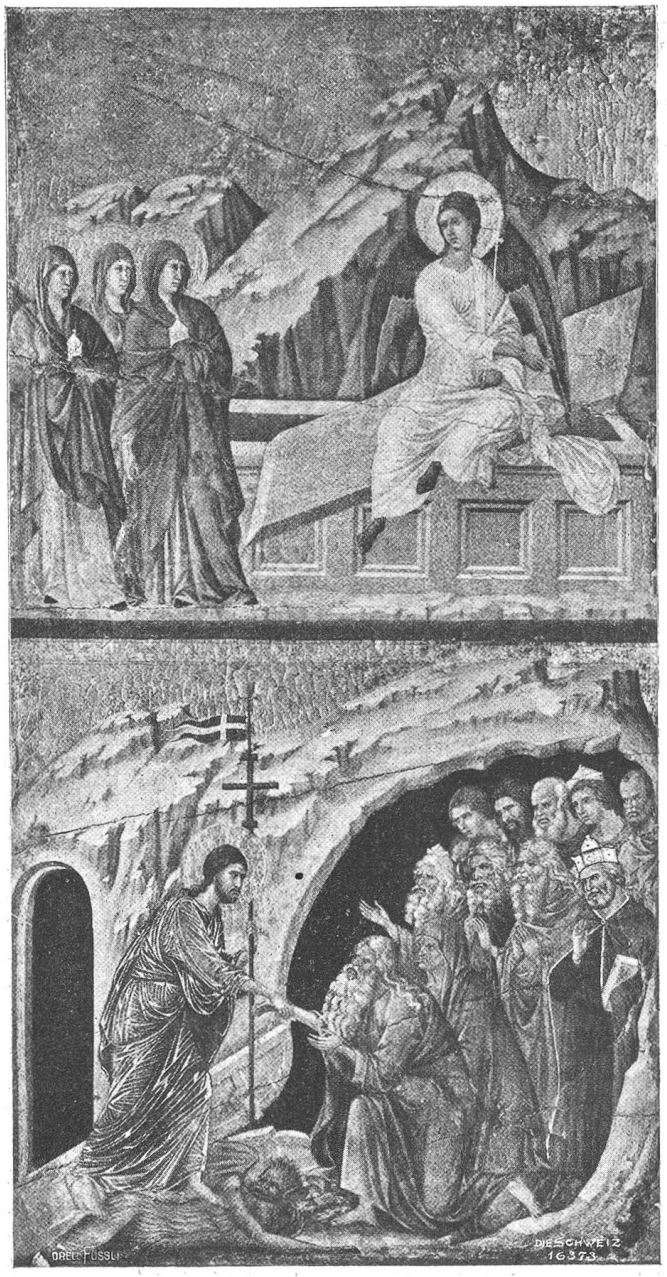
Den saubern, durch reiche Illustration schön belegten Ausführungen können wir hier nur in größten Zügen nachgehen; aber einigen Anregungen möchten wir folgen, ein paar Einsichten festhalten, die Bredt uns gibt oder vermittelt. Mit dem ausgehenden Mittelalter setzen Bredts Untersuchungen ein; denn die durch das religiöse Symbol künstlerisch verarmte und entwirklichte frühchristliche Kunst der spätern Epoche, die den Zusammenhang mit dem Mutterboden der Antike verloren hatte, besaß für die Realität des Bodens und der Bodenerhebung überhaupt keinen Ausdruck mehr, und erst mit dem erwachenden Lebens- und Daseinsgefühl der heraufdämmernden Renaissance kehrte auch das Bewußtsein der greifbaren Form und die Freude daran zurück. Die Terrainerhebungen, die die entkörperte Kunst etwa durch bloße Wellenlinien angab, wurden jetzt zur plastischen Form. Die charakteristische Gestalt der oben abgeplatteten Scholle, welche die antike und byzantinische Kunst kannte, die aber in Vergessenheit geraten (kaum, wie Bredt annimmt, dem Bewußtsein der Künstler verloren gegangen war, da ja von den Byzantinern über Duccio der Weg klar zu den Malern des Trecento führt), kam wieder zur Geltung, und sie bedeutete mehr als bloßes Stenogramm für Bodenerhebung, Fels und Berg, sie erwies sich (unsere Kubisten haben solches wieder entdeckt) als fruchtbares tektonisches Element. Mit ihrer klaren, durch senkrechte Riffung und wagrechte Platte verdeutlichten Körperlichkeit bietet die Scholle ein vorzügliches Mittel zur Herstellung der Raumillusion und zur Orientierung der Pläne; aber sie bedeutet noch mehr. Ein Vergleich verschiedener Landschaften von „Meistern der Scholle" zeigt, ein wie gefügiges Ausdrucksmittel in der Hand des Künstlers dieses Formelement ist und wie es direkt zum Stimmung gebenden Moment werden kann. Festlich und majestätisch im Widerglanz des Goldgrundes begleiten die felsigen Züge, Gipfel und Grotten in des Senesen Duccio schimmernden Bildern die menschliche Gestalt (Abb. S. 492 f.). Mit streng parallelen, tief verschatteten Vertikalfurchen werden diese selben Formgebilde im Trionfo della Morte im Campo santo zu Pisa zur beängstigenden, geheimnisschweren Höllenwand, während sie der heitere Benozzo Gozzoli zur freien Felsentreppe baut, darauf sich der bunteste Menschenzug fröhlich und hell entwickeln kann, und unter Fra Angelicos Pinsel gar wird die alte Scholle zur lieblichen Stufe, rosig überhaucht und recht dazu geeignet, schmale Heiligenfüße zu tragen. Aber keiner, auch der geniale „Naturalist der Scholle", Jacopo Bellini, hat

*) Mit 153 Abbildungen. Dem Buche haben wir auch mit gütiger Erlaubnis des Verlages Theod. Thomas, Leipzig, einige unserer Bilder entnommen.

ihre Ausdruckskraft dermaßen zu steigern, ihre Ausdrucksmöglichkeiten so auszuschöpfen gewußt wie der in furchtbar getürmten Felsen schwelgende Mantegna — wenn man das weiche Wolluſtwort schwelgen überhaupt auf den ehernen Maler anwenden darf. Durch Vervielfältigung, Zusammenfügung und Steigerung der Scholle hat er, einer der größten Raumillusionisten aller Zeiten, Felsen und Gebirge von eigentlich grausamer Wucht hergestellt, als grandiose Folie für seine schwersinnenden Madonnen, als bedeutsames Ambiente seines leidbeladenen Christkindes.

Während der große Paduaner seine machtvollen Felsberge konstruierte, gingen die Künstler diesseits der Alpen — wie auch die Florentiner und Umbrier — obschon auch ihnen die felsige Scholle vertraut war, mehr auf die Darstellung der ferngeschauten Bergform aus und kamen gerade dadurch eher zur treuen Wiedergabe des Hochgebirges. Schon 1444 malte Konrad Witz, wohl der innigste Landschaftsempfinder seiner Zeit, der von Rottweil her den Weg nach Basel und in unser Land gefunden hatte, in einer auf den Genfersee verlegten Darstellung von Petri Fischzug ein schier treues Porträt von Salève und Montblanc. Dem deutschen „Fernherseher" war also die malerische Bezwingung dieses Bergriesen vergönnt, dem gegenüber Mantegnas Felsgestaltungskunst hätte versagen müssen.

Und Fernherseher wie der Rottweilermeister, dem sich das Wunder der langsam heraufwachsenden Alpenwelt bei seinem schauenden Herankommen an die Schweiz ereignisvoll offenbarte, waren die Venezianer; aber ihnen, die der Berge ferne Formen durch das Medium von Venedigs farben- und lichttrunkener Luft erschauten, blieb es vorbehalten, die Alpen als Farbenphänomen zu erfassen. An einem Giovanni Bellini erfährt man es, wie der Architekturstil der Jacopo und Mantegna sich umwandelt zum malerischen, weichen Landschaftsstil Venedigs. Dessen Meister, die an den Zaubern der Luft und farbig verklärten Ferne sich berauschen, haben weniger Sinn für die Wirklichkeit der Bergform als der deutsche Maler. Auch

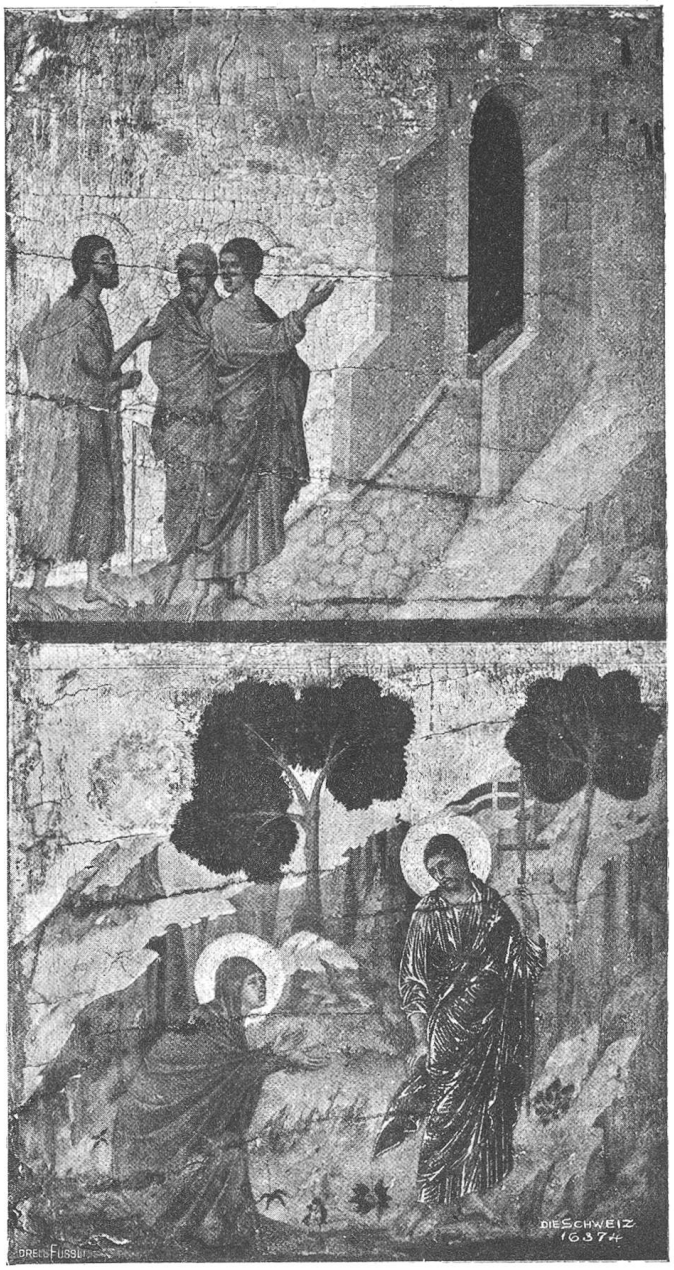


Duccio di Buoninsegna (ca. 1260 — ca. 1313). Die Frauen am Grab und Christus in der Vorhölle. Teilstücke des Dombildes im Dommuseum zu Siena. Phot. Alinari, Florenz.

Tizian, dem „größten Sohn der Dolomiten", wie Giorgione, dem „Meister alpiner Stimmung", ist die Form der Berge nicht so wichtig wie das Licht, das sie einhüllt, und schon der Sinn für darstellerische Harmonie, die das Werk dieser Venezianer so groß und besonders macht, verbietet eine andere als malerisch weiche und farbentrunkene Darstellung des gebirgigen Hintergrundes. Nur im Holzschnitt wagt die Linie der tektonischen Form ganz gerecht zu werden.

So blieb die eigentliche künstlerische Erschließung der Alpenlandschaft dem großen Albrecht Dürer aufgespart. Nicht als selbstherrlicher, mit den aus Nahsicht gewonnenen und schematisierten Einzelformen arbeitender Bergarchitekt, nicht als form- oder farbenbeglückter Fernherseher, er bemächtigte sich der Alpen als ernsthaft beobachtender, von sachlicher Anteilnahme geleiteter Bergwanderer. So ward es ihm möglich, wie in der herrlichen Zeichnung „Fenedier Klausen" im Louvre (Abb. S. 495) uns das Bild eines Berges zu geben weder aus verwirrender Nah- noch aus blasser Fernsicht, sondern in einem stolzen, klar umfassenden Ueberblick, der zugleich zum aufschlußreichen Einblick wird. Nur wer sich auf allseitiger, beobachtender Durchwanderung alle Einzelheiten eines Bergmassives zu eigen gemacht, vermag, es mit dieser wundervoll überzeugenden Klarheit darzustellen, und nur der Meister, die vielgestaltige Form dermaßen zu sammeln und zur Bildeinheit zu fügen.

Dürer hat die Berge nicht nur gesehen, er hat sie erkannt und aus dieser Erkenntnis heraus der Kunst in neuer Weise geschenkt, nicht als Einzelfelsen, nicht als kulissenhafte Silhouette, nicht als farbiges Phänomen, sondern als Gesamterscheinung und mit ihrer besondern Struktur. Darin ging er über alle andern, auch über die deutschen und niederländischen Meister hinaus, und dadurch wurde er zum eigentlichen Pionier der Alpenlandschaft. Aber Dürer schuf noch keine selbständigen Alpenlandschaften; er verwendete sie auf Bildern ähnlich wie die andern Maler, bei denen in jener Zeit die Vorliebe für alpine Hintergründe allgemein ward, die eigentliche Mode. Den entscheidenden Schritt

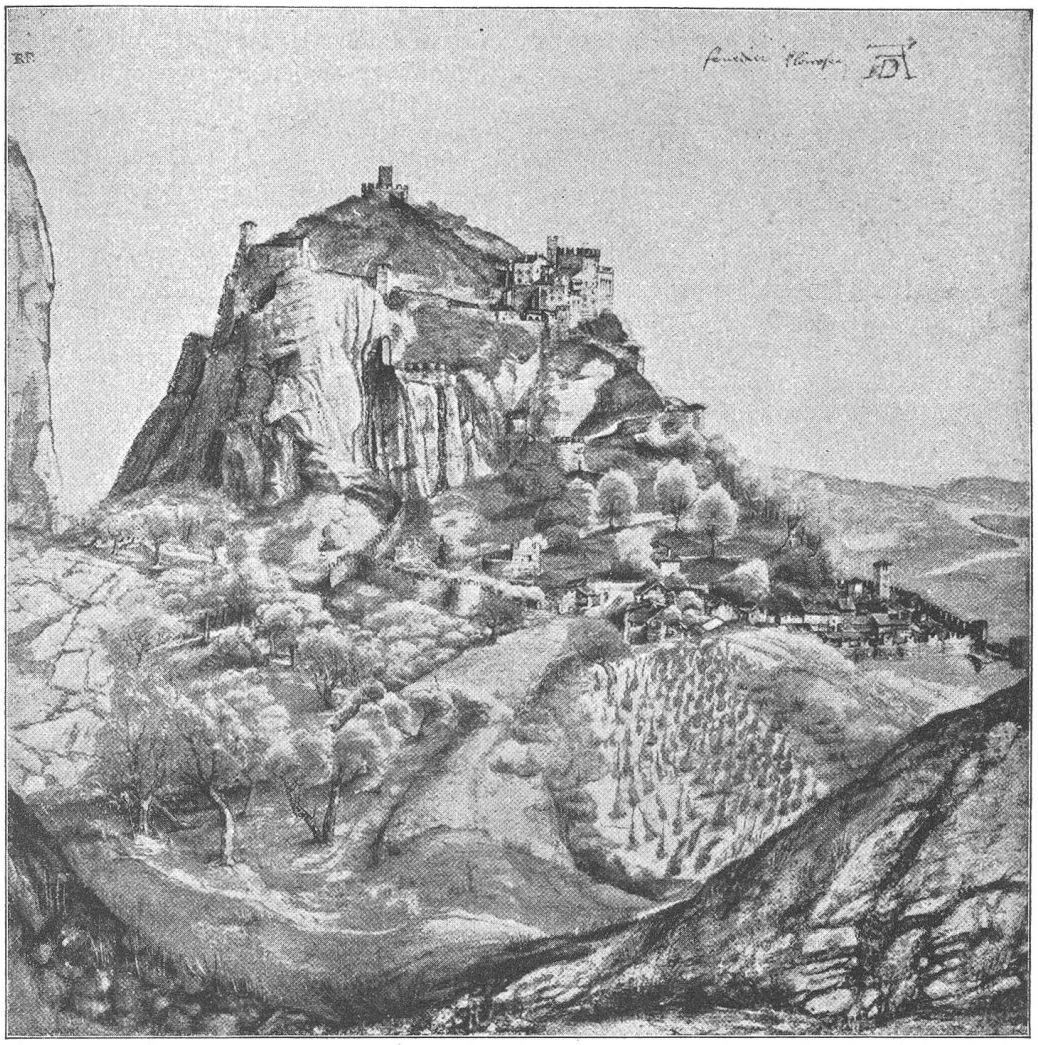


Duccio di Buoninsegna (ca. 1260—ca. 1313). „Herr, bleibe bei uns!" und „Noli me tangere!" Teilstücke des Dombildes im Dommuseum zu Siena. Phot. Alinari, Florenz.

taten die „Meister des Donaustiles", vorab ihr Führer, der Regensburger Baumeister Albrecht Altdorfer, der Schöpfer der selbständigen deutschen Landschaft. Nicht allein in dem Sinn, daß er es wagte, die Landschaft zum Selbstzweck zu erheben und sie ohne beherrschende Figur ganz für sich zu geben, sondern daß er sich auch inniger mit ihr vertraut machte als irgend ein anderer. Er hat nicht nur den Berg erkannt, er hat wie keiner vor ihm ganze Gebirge überblickt und das ungeheure atmosphärische Schauspiel der Hochgebirgswelt dargestellt. Wie keiner, den einzigen Leonardo ausgenommen, der in einer Zeichnung in Windsor Castle das grandioseste Bild — nicht eines Berges, nicht eines bestimmten Gebirgszuges, sondern der vollen Alpenwelt gegeben hat, eine dämonische Vision von breiten Tälern, sanft fließenden Hügeln, von zerklüfteten Felsen und vom Gipfelglanz, hoch über sturmgewälzten Wolken. Dieses wunderbarste Werk, das sein Vorbild nirgends in der Natur hat und doch überall, wo in Sturm und Glanz die Geheimnisse und Wunder der Alpenwelt sich offenbaren, ist kein bloßes Kind der Bergfreude und schauenden Wanderlust, das hat nicht nur ein getreuer und einsichtsvoller Beobachter geschaffen, sondern ein genialer Gestalter, ein Schöpfer aus Anschauung und Idee. Der Forscher und Denker, der die Natur nicht bloß in ihrer äußern Erscheinung erfaßt, sondern in ihren innern Gesetzen erkennt und der um das Wie und Warum ihrer Kräfte weiß, konnte allein dieses wie die bildgewordene Idee der Alpenwelt anmutende Wunderwerk schaffen.

Mit der plastischen Felsarchitektur eines Mantegna hat solche Schöpferart nichts zu tun und ebensowenig mit den Bergkonstruktionen der Niederländer, die Bergfreude und Sehnsucht Alpenlandschaften voll Kühnheit und Masse zusammenphantasieren ließ nach dem dürftigen Vorbild ihrer heimischen Kalkfelsen. Aber ihre ehrliche Bergsehnsucht brachte sie weiter als das bloß farbig malerische Berginteresse der Italiener um Leonardo, es reifte die Wanderlust, und als der große Peter Brueghel d. Ae. einmal die Alpen durchwandert hatte, da brach für die Gebirgsmalerei eine neue fruchtbare Zeit an. Dadurch, daß die Niederländer, voran der „Bauernmaler", der große Wanderer und Poet Peter Brueghel ihren hellen, ruhigen, an die weiten Horizonte der Heimat gewöhnten, für die Zauber der feuchten, schimmernden Luft empfänglichen Blick und den Sinn für die unbegrenzte Ferne und den weitatmigen Raum in unsere Alpentäler brachten, wurden sie zu Schöpfern einer neuen Alpenkunst. Sie erfaßten die Alpen nicht zunächst in ihrer Wildheit und erdrückenden Monumentalität, sie fanden auch an der wilden Natur die heitere Augenweide, den koloristischen Reichtum, Wonne und Jubel des Lichts, wo es in Bach und See und am nassen Gestein das feuchte Element trifft, die Anmut der Nähe und die Beglückung des weiten Blickes. Den Niederländern war es vorbehalten, uns in köstlich weiter Blickführung die Einsicht in die Alpenwelt zu geben und die treue Anschauung des Stofflichen. Sie auch haben die Fäden angesponnen, die zu unsern Modernen herüberführen, zu Böcklin, zu den Meistern von Barbizon, zu Segantini, und einer unter ihnen, der vielgereiste Einsamgänger Hercules Segers, von dem ein Rembrandt, der Berge malte, die er niemals geschaut, lernte, leitet auch technisch auf unsere Tage herüber. Segers war Pointillist.

Der weite Blick, die Freude am großen Raum und der großen Luft, welche die niederländischen Meister siegreich durch die Alpen führten, mußten sie wieder aus den Bergen herauslocken — ziehen doch all ihre wanderfrohen Bergstraßen so sehnsüchtig in die Ferne. Der Weg, den der junge Rubens im Jahr 1600 einschlug — aus dem Norden nach Venedig und Rom — ist wie Symbol der neuen Zeit. Die Bergfreude wich mehr und mehr der Italiensehnsucht, und Italien, zumal das Rom der weiten Linie und des Barock wurden die geistige Heimat des neuen großen, des beruhigten, lichterfüllten Landschaftsstiles, darin Franzosen und Niederländer auf klassischem Boden sich fanden. Aber Licht- und Luftverlangen und das Bedürfnis nach der großen Linie mußten das Hochgebirge, das noch Rubens, einer der Mitbegründer des neuen



Albrecht Dürer (1471—1528). Fenedier Klausen. Zeichnung im Louvre zu Paris.

Stiles, so herrlich darstellte, verdrängen. Wieder wie zu Beginn der Renaissance, wenn auch in anderer Weise, wird es zum Hintergrund, zur pathetischen Folie (besonders in den heroischen Landschaften der Poussins) oder zur verklärten, lichtumsponnenen Fernkulisse, bis es sich völlig auflöst in den glanzdurchfluteten Sehnsuchtsbildern von Claude Lorrain. Die wilden Felsenklüfte des Salvator Rosa aber haben mit den Alpen nichts zu tun. Claudes großbewegte gloriose Kunst leitet hinüber nach der Zeit und dem Land der großen Geste und der glanzvollen Gesellschaft. Dasselbe Bedürfnis nach Isolierung und nach dem freien weitherrschenden Blick, das zur künstlerischen Eroberung der Alpen führte, bestimmte — wie Bredt fein bemerkt — die Aesthetik der architektonischen Park- und Schloßanlage jener Zeit. In ihren weitblickenden Gärten fanden die Großen ihrem ästhetischen Bedürfnis Befriedigung, die Gesellschaft verlor den Sinn für das Hochgebirge, und wenn auch weiter Berge gemalt wurden, die großen Künstlernamen finden wir nicht dabei. Bezeichnend für jene Auffassung ist Watteaus märchenhaftes Bild von der Einschiffung nach dem Reich der Liebesgöttin, das eine unserer Kunstbeilagen zeigt. Kulissenhaft, blaß und unwirklich schimmern die zarten Bergschemen in dies Bild, das, zu Beginn des gesellschaftlichen Jahrhunderts gemalt, als eine poetische Verklärung galant gesellschaftlichen Lebens sich gibt.

Während so die Alpen der Kunst verloren gingen, wurden sie von einer andern Seite neu erobert. Der Name des Zürcher Gelehrten Johann Jakob Scheuchzer ist von dieser Tat nicht zu trennen. Als wissenschaftlicher Forscher durchwanderte er unsere Alpen; aber das Hochgebirge war nicht nur Wunderland dem Wissensdurstigen, sondern auch eine Quelle seelischer Stärkung und religiöser Erhebung. Die Alpenforschung war da, mit ihr die Alpenliteratur, die der Illustration rief. Aber nicht sie führte die Kunst zu den Alpen zurück, dies geschah auf weit komplizierteren Wegen. Es bedurfte eines Haller, eines Rousseau, eines Geßner, um Begeisterung und sentimentale Liebe für das reine Volk der Alpen und dessen Welt zu wecken, und es bedurfte der Scharen empfindsamer Reisender, die unser verherrlichtes Land aufsuchten, um eine Industrie ins Leben zu rufen, die sich zur Kunst entwickeln konnte. Dem Winterthurer Joh. Ludwig Aberly kommt das Verdienst zu, in seinen illuminierten Umrißradierungen eigener Erfindung die Schweizer Landschaft für empfindsame Reisende auf eine gewisse künstlerische Höhe gebracht zu haben. Ihm folgten andere, wie François Janinet und Charles M. Descourtis, die berühmten Stecher des „Grand théâtre des Alpes et Glaciers", die, wie übrigens auch Salomon Geßner, Rousseaus Empfindung nahe standen. Geßner besonders machte, wie Bredt zutreffend bemerkt, den Genuß der Alpenwelt seinen Zeitgenossen zur Herzenssache, und ihm anschauungsverwandt erscheinen die liebenswürdigen Ludwig Heß, J. H. Meyer und Martin Usteri. Heß freilich trat nicht nur nachempfindend, sondern schauend vor die Natur und fand in bescheidenem Rahmen eigene Wege, die gewissermaßen nach dem modernen Pleinairismus weisen. So führt jene brave und liebliche Schweizerkunst, anmutige — im Sinne der damaligen Zeit und im Gegensatz zur unmittelbar vorhergegangenen — die Natur mehr von der freundlichen Seite auffassenden treuen Contrefaitchen unserer Schweizerberge, in das Jahrhundert hinüber, das wie kein anderes der großen Alpenmalerei gewidmet ist.

Neben der graphischen Kunst lief die Vedutenmalerei, wie jene, auf den Geschmack der Reisenden zugeschnitten und zum Reiseandenken bestimmt, vor allem das treue Abbild der Natur anstrebend. Zu solcher Naturabschreiberei in bewußten Gegensatz stellte sich die große Alpenkunst des neunzehnten Jahrhunderts in ihren verschiedenen Richtungen; denn ob sie nun den dichterischen Wert, die große Linie, ob sie Ergründung der atmosphärischen Wunder und malerische Harmonie jeweilen als Sinn eines neuen Landschaftsstiles proklamierten, darauf gingen sie doch alle aus, die großen Sucher neuer Anschauungen, die Landschaft im Kunstwerk zu einem höhern, seelisch, poetisch oder ästhetisch (je nach der Meinung, die sie dem Worte verliehen) Bedeutsameren zu erheben, als die bloße Naturnachahmung geben konnte. Ein paar augenfällige Namen mögen die Hauptrichtungen der großen Alpenmalerei des neunzehnten Jahrhunderts belegen. Der Tiroler Josef Anton Koch, der aus der deutschen Heimat die Anschauung des Hochgebirges und die pathetische Schulung aus Schillers Geist nach Rom brachte, wo sich das Auge am reinen Kontur römischer Landschaft bildete, die Kunstanschauung an Winckelmanns Idealen, wird der Meister der großen pathetischen Landschaft. Wie Koch durch die Gewalt der großen Linie und der klar aufgebauten Massen der Landschaft Größe und dichterischen Gehalt zu geben versuchte, zeigt sein Schmadribachbild (S. 498) mit den gigantisch himmelansteigenden Formen. Ludwig Richters Bildchen (S. 499) mag daneben weisen, wie das Temperament des idyllischen Romantikers derselben Forderung gerecht zu werden versucht.

Das andere Ideal des Jahrhunderts, das sich wiederum in Gegensatz zur klassischen Linie Kochs stellt, die künstlerische Erfassung von Luft und Licht und den Wundern und Stimmungen des großen atmosphärischen Lebens, findet seinen leidenschaftlichen Erfüller in William Turner, der, in wahrhaft fanatischer Weise seine Anschauungen verfolgend, zum Schöpfer hinreißendster Dichtungen „aus Allnatur und Wetter" wurde. Daß er seine, alle feste Form auflösende turbu-

Antoine Watteau (1684—1721).

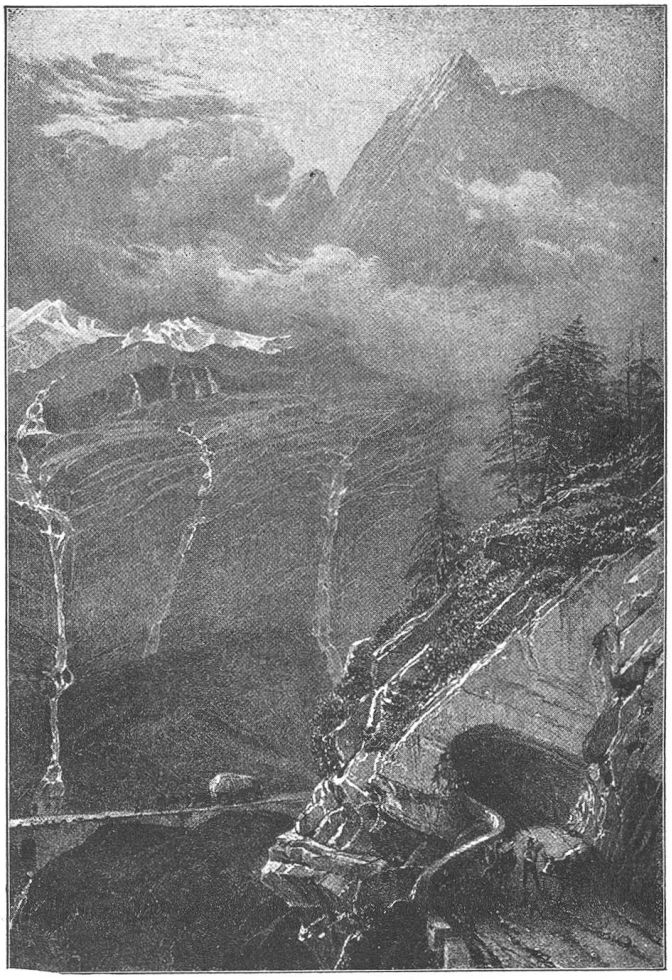
Einschiffung nach der Insel Kythera.
Gemälde (1717) im Louvre zu Paris.

lente Weise gern in den Dienst der festen Formen und großen Massen der Alpen setzte, ist eine der seltsam widerspruchsvollen Erscheinungen in der Geschichte der Kunst und des Genies. Der Anschauungswelt Turners nahe stehen die französischen und deutschen Maler der Schulen von Barbizon und München. Aber was der Engländer mit Leidenschaft proklamierte, tragen diese in Ruhe vor, und letztes Ziel ihrer Licht- und Luftfreude bleibt die Harmonie, die einheitliche Gesamtwirkung der künstlerischen Erscheinung. Und die zielsichere Ruhe erwies sich wieder einmal als stärkere Macht denn der Fanatismus des Leidenschaftlichen: während Turner fast mehr Widerspruch fand als Gefolgschaft, blieb die Wirkung der Schule von Fontainebleau stark und in alle Breite gehend bis auf den heutigen Tag.

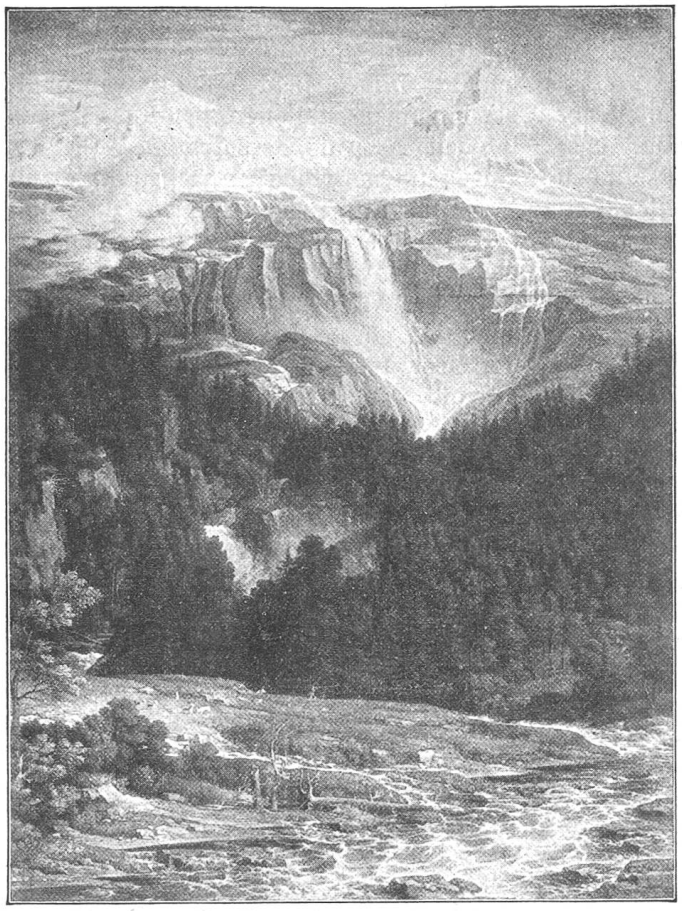
Zwischen diesen atmosphärischen Stimmungsmalern steht die große Genferschule, deren stolzester Name Alexandre Calame ist. Calame ist der Alpenmaler par excellence, der sich von allem Anfang an und bis zuletzt der Hochgebirgsmalerei gewidmet hat als Schöpfer künstlerisch freier Porträte seiner Berge und der allein durch seine armselige körperliche Konstitution daran gehindert wurde, auch der erste Gipfelmaler zu werden. Seine große Linie und harte Koloristik weisen auf Kochs Bahnen; aber er ist sachlicher als dieser, und bei ihm sind Leben und Kunst eins. Was dem Schweizer seine Körperbeschaffenheit verbot, die Erforschung der höchsten Gipfel, war einem Vertreter des Sportsvolkes vergönnt, dem Engländer Elija Walton, der — sehr gemäßigt und unendlich konkreter und wirklichkeitstreuer als sein großes Vorbild — in Turners Wegen geht.

Die verschiedenen Forderungen der Alpenmalerei des Jahrhunderts, Rhythmus und Größe der Linie, Erforschung der atmosphärischen Stimmung, Bezwingung der höchsten Gipfel, sieht Bredt in der Kunst des einsamen Italieners neu und einheitlich gelöst, der als Verherrlicher der letzten Höhen um das Ethos der großen Linie und die Geheimnisse der reinsten Luft sich heißer und erfolgreicher bemühte als alle vor ihm: Giovanni Segantini.

Solches sind — in großen Zügen, mit dem Beleg der allerwichtigsten Namen — die Gedanken, die Bredts Buch gibt und anregt. Den reichen Ausführungen konnten wir naturgemäß nur sprunghaft nachgehen, sodaß durch diese Notizen den Genießern des schönen Werkes — möge es unter den Lesern der „Schweiz" recht viele finden! — wenig vorweggenommen wird. Dafür sind wir manchen Gedankengängen gefolgt, die Bredt bloß durch Andeutung oder auch nur indirekt anregte, wie es ja überhaupt Art und Merkmal



Jules-Louis-Frédéric Villeneuve (1796—1842). Galerie vom Kaltwassergletscher am Simplon (1829), Figuren von B. Adam (Lithographie von Engelmann).



Josef Anton Koch (1768—1839). Der Schmadribachfall im Lauterbrunnental. Gemälde im Städt. Museum zu Leipzig.

reicher Bücher ist, daß sie mehr Gedanken erwecken als aussprechen.

Eines der immanenten Ergebnisse von Bredts Studie, das uns an dieser Stelle besonders angeht, möge zum Schlusse noch dastehen. Es ist auffallend, wie sehr die Schweiz, die von der beginnenden Renaissance an gegenständlich immer mehr ins Zentrum des Interessenkreises aller Gebirgsmalerei rückt, künstlerisch unbeteiligt bleibt. Was die Bilderchroniken des fünfzehnten Jahrhunderts an Gebirgsdarstellungen geben, ist entweder schematisch naturfremd oder — wie im dritten Band von Schillings Bernerchronik — weniger aus Naturanschauung als in deutlicher Anlehnung an malerische Vorbilder entstanden. Aber auch der eigenwillige Niklaus Manuel oder gar der herrliche, großartige Urs Graf bleiben in der Beobachtung der Bergwelt hinter dieser zurück, und selbst der offenbar für das Problem der Alpendarstellung interessierte Hans Leu phantasiert mehr als daß er beobachtet. Ihm wie den Chronisten und Niklaus Manuel ist das Beleuchtungsproblem wichtiger als die Erforschung der Form. Auch Holbein kommt über Hintergrundsilhouetten und Einzelfelsen nicht hinaus, und was er in der bekannten Bergwerkszeichnung im British Museum an stofflicher Kenntnis verrät, geht nicht viel über das hinaus, was auch ein Mantegna schon von der Struktur der Felsen wußte. Die Leistungen der topographischen Werke des siebzehnten Jahrhunderts aber sind auf dem Gebiet der Alpendarstellung armselig genug, kam doch sogar ein Matthäus Merian bei der Wiedergabe seiner Berge nicht über schematische Felsbildungen hinaus, und schlimmer noch steht es um die Illustrationen der sog. wissenschaftlichen Werke, da sie weniger vom Bedürfnis nach wissenschaftlicher Genauigkeit geleitet werden als vom Drang, die Gebirgswelt möglichst furchtbarlich erscheinen zu lassen.

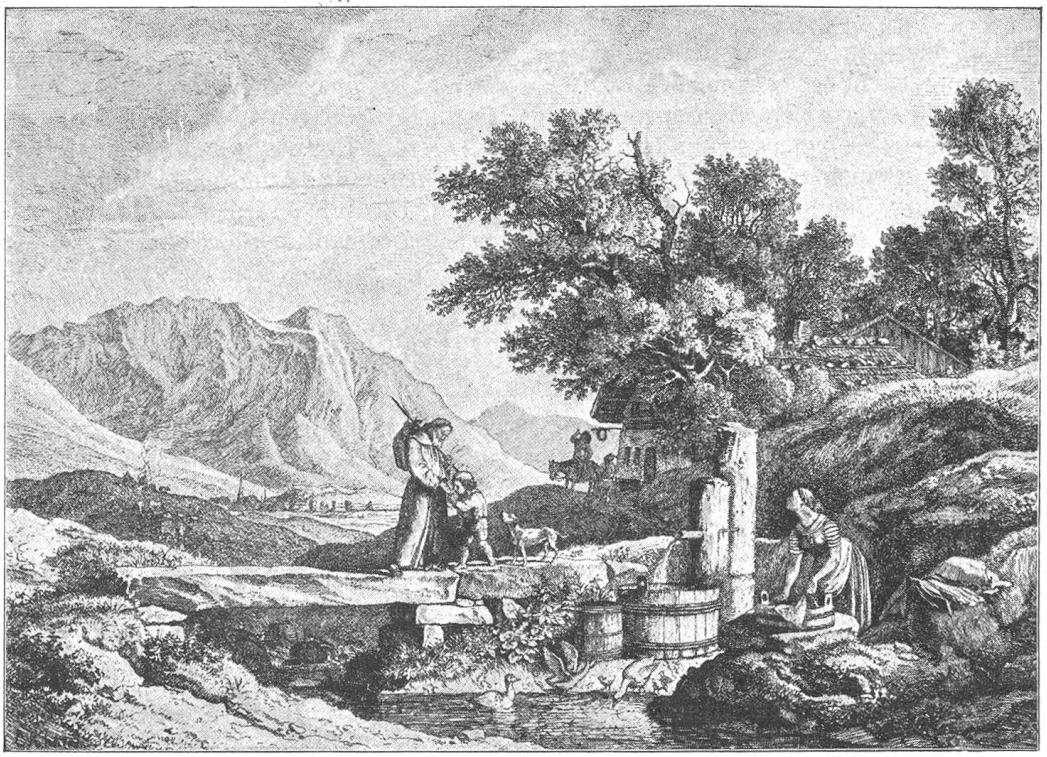
Als dann durch Forschung und Dichtung, durch die Scheuchzer und Haller die Alpenschwärmerei neu erweckt wurde und sich diese unter Rousseaus und Geßners Einflüssen zur Schweizschwärmerei verdichtete und unsere Alpen das ersehnte Ziel der empfindsamen Reisenden wurden, war es die Nachfrage nach Reiseerinnerungen, die die Alpenlandschaft auch bei den Schweizermalern in Aufschwung brachte. Aber wenn auch dadurch manch hübsches und feines Kunstwerklein ins Leben gerufen wurde und wenn auch die angenehme und kluge Aberlysche Technik eine Schweizererfindung war, über das Bedutenhafte und über schüchterne Ansätze zu selbständiger Naturerfassung kam man kaum hinaus, die mächtigen Impulse zur neuen großen

Alpenlandschaft kamen von außen, und erst als in Italien, in Deutschland und England das Hochgebirge wieder der großen Kunst erobert war, erstand auch in der Schweiz eine Gruppe von Alpenmalern, die Genferschule um de Meuron, Diday, die Töpffer und Calame, die ein selbständiges und neues Wort in der Kunst der Alpenlandschaft zu sagen hatte.

Also, um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, vierhundert Jahre nachdem zum ersten Mal im Werk des Rottweilers Konrad Witz das künstlerisch erfaßte Porträt eines Schweizerberges gemalt worden, finden wir in dem Sehnsuchtsland aller Gebirgsmaler den ersten Künstler, der in der Geschichte der Alpenmalerei von eingreifender Bedeutung ist.

Dieser seltsamen Tatsache steht ergänzend eine andere gegenüber. Wenn wir die Namen der großen Eroberer und Meister im Gebiet der Alpenmalerei von Jacopo Bellini bis Segantini überschauen, finden wir unter ihnen nicht einen, der ein Sohn und Bewohner der Alpen gewesen wäre — Konrad Witz, Dürer, Leonardo, Altdorfer, Brueghel, Rubens, Turner, die Meister von Barbizon und Segantini kamen aus dem flachen Land als Sucher in die Berge, und ihre innigsten, freudigsten und unermüdlichsten Verherrlicher fanden die Alpen, zumal unsere Schweizeralpen, in den Niederländern, in deren weitbegrenzte Heimat auch nicht das fernste Gipfelglänzen lockend hereingrüßte.

Die Sehnsucht, die so oft sich als mächtigste Führerin zu großer Tat erwiesen, war durch Jahrhunderte hin die große Lehrmeisterin der Alpenmaler. Sie ließ die fern Weilenden ein ideales Weltbild schaffen — so bauten die frühen Niederländer ihre grandiosen Berge, so schuf sich der Führer der Barbizonschule, Theodor Rousseau, vom Fenster seiner Mansarde aus mit blinzelnden Augen pittoreske Gebirge aus den „scheußlichsten Mauerzerrissenheiten" des Dächermeers von Paris — die Sehnsucht rief von fern her die großen Maler in die Berge und ließ sie hier zu Entdeckern neuer Schönheit werden, sie fand ihr rührendes Symbol im Wanderleben Segantinis, das den seit frühester Kindheit der Bergheimat Entfremdeten langsam aus der breiten Lombardei durch die Prealpi hinaufführte bis in die höchsten Gipfel, wo es in der Einsamkeit der



Ludwig Richter (1803—1884). Das Lattengebirge bei Salzburg. Radierung (1830).

reinsten Höhe das verfrühte Ende fand. Aus Sehnsucht und Erinnerung malte Koch fern der Bergheimat in Rom seine Alpenbilder, und selbst dem Schweizer Calame blieb die Welt der höchsten Gipfel, die sein armer Körper nicht bezwang, ein Reich der Sehnsucht.

Nur einer der ganz großen Alpendarsteller und Entdecker neuer Schönheit hat keinen Anteil an diesem Werk der Sehnsucht, da er, ein Sohn der Berge, aus frühester Jugend mit der Darstellung der Alpen vertraut, durch ein Leben hin nie der Schweizerheimat entfremdet wurde: Ferdinand Hodler. Unbegreiflicherweise nennt Bredt in seinem Buche diesen Namen nicht, während er von Wieland und Cardinaux weiß. An ein engherziges Motiv zu denken haben wir keinen Grund; denn einmal berechtigt uns Bredts Art nicht zu solcher Annahme, und dann ist ja das Buch vor dem Krieg erschienen. Irgend ein unglaublicher Zufall muß es verschuldet haben, daß dem Autor nie eins der großen Alpenbilder Hodlers zu Gesicht gekommen, seinem erfahrenen Auge hätte sich die Bedeutung dieser Kunst nicht entziehen können.

Hodler ist Vollender und Entdecker in ganz anderm Sinn als Segantini. Er hat am Ende des Jahrhunderts der Alpenmalerei die letzten Konsequenzen jenes Willens gezogen, der das Hochgebirge sukzessive vom dekorativen Hintergrund zum künstlerischen Selbstzweck umschuf. Als Sohn und Bewohner der Bergwelt, der nicht aus der Schule der Sehnsucht, sondern der Vertrautheit, der Erfahrung und Erkenntnis hervorgegangen, war er dazu berufen, diesen Selbstzweck anders zu begreifen als alle vor ihm. Die Gipfeleinsamkeit, die ein Segers erahnt, die Calame bewußt erstrebt, wurde ihm zum Ausgang einer neuen Kunst. Während Walton und der dichte Kreis hochtouristischer Gipfelmaler Calames Anregungen äußerlich folgten (vgl. unser Bild von Eugen Bracht S. 501), hat Hodler den tiefsten, vielleicht unbewußten Willen in der Kunst des großen Genfers erkannt, und er wurde ihm zum Türöffner neuer unerhörter Schönheit. Das Verhältnis zwischen Bergen und Menschen, das auch in der selbständigen Landschaft immer irgendwie die künstlerische Auffassung bestimmte und das seit Altdorfer sich so hübsch und bezeichnend in der figuralen Staffage dokumentierte — man denke etwa an die sehnsüchtigen Wanderzüge der Niederländer, an die empfindsamen Maler und Alpenbewunderer in den Bildern des achtzehnten Jahrhunderts, an die hochtouristischen Requisite in der modernen Gipfelmalerei — hat Hodler gelöst. Während Segantini die menschliche Figur vom Staffagedasein befreite und wieder zu eigenem bedeutsamem Leben erweckte, sie mit der bedeutsamen Landschaft formell und stimmungshaft zum Ganzen verbindend, wodurch er gewissermaßen eine Vermittlung schuf zwischen Böcklin, der in antikem Sinne die Landschaft in der menschlichen Gestalt symbolisierte, und Calame, der wohl als erster bewußt die menschliche Staffage aufgab, hat Hodler die Welt der höchsten Gipfel von allem Menschlichen befreit, sie der ganzen sehnsüchtigen, stimmungsvoll verklärenden Hülle menschlicher Empfindung entkleidet. Groß, nackt, unberührt stehen seine einsamen Gipfel da, die mit der bewohnten Erde nichts mehr zu tun haben, als reine Form, in deren gewaltigen Rhythmen jene Kräfte leben, die die Gestalt geschaffen, darin es klingt wie Stimmen aus der ungeheuren Musik des Schöpfungstages. Durch die Erscheinung ist Hodler zur Idee durchgedrungen, anders als Leonardo, der aus Anschauung und Wissen selbstherrlich ideale Welten schuf, anders als Böcklin, der in menschlicher Gestalt die Seele des Berges symbolisierte. Wie Faust ist er ins Reich der Mütter durchgedrungen und hat sich letzte Erkenntnis geholt von den urewigen Geheimnissen jener Kraft, welche die Form bildet.

M. W.

Dramatische Rundschau.

Ist es schon in friedlichen Zeiten keine leichte Aufgabe, das Theaterschiffchen durch Klippen und Brandung zu leiten, wieviel mehr bedarf es der Sicherheit und politischen Klugheit, um