

Beiträge zur Geschichte der schweizerischen Kunstkritik im neunzehnten Jahrhundert

Autor(en): **Schaffner, Paul**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **20 (1916)**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-573827>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

entflohen. Doch redete er noch einmal, und zwar diese seltsamen Worte: „Wer eine Frau begehrt und lieb hat, und er weiß nicht, ob sie ihn wieder begehre, der leidet und hat böse Tage, und jeder Mann erfährt dies an seinem Herzen. Wer aber Gott begehrt und Gott lieb hat, der leidet schwerer, und sein Leiden endet nicht, da er niemals weiß, ob er der Liebe Gottes gewiß sei.“

Nach diesem sprach er nichts mehr. Der Hirt aber erzählt, der Selige habe mit immer klareren Augen um sich geblickt,

auch seine eigene Hand eindringlich und gleichsam verwundert betrachtet und dann öftere Male still genickt. Dann habe er auf eine unbefchreiblich gütige und traurig machende Weise gelächelt und sei bald hernach verschieden. Möge er in Frieden ruhen!

Mehr weiß ich über diesen Gegenstand nicht zu berichten. Nehmet dies Wenige mit Güte an, und Gott segne Euch! Dieses wünscht Euer Diener und Bruder in Jesu

Fra Gennaro.

Beiträge zur Geschichte der Schweizerischen Kunstkritik im neunzehnten Jahrhundert,

mit einem unbekanntem Kunstbericht von Gottfried Keller.

Gottfried Kellers Besprechung der Schweizerischen Kunstausstellung von 1846 führt uns in eine Kunstepoche zurück, die nicht nur weit hinter uns liegt, sondern, was schwerer wiegt, für das Bewußtsein der Gegenwart so gut wie bedeutungslos geworden ist.

Melancholische Ruhe herrscht in den Museumssälen, die pietätvoll den Werken längst vergessener Maler einen Platz am Lichte gönnen; selten nur hallt der hastige Schritt eines Besuchers durch die stillen Räume; gelangweilt läßt er seine Blicke den Wänden entlang schweifen, wo ihn die dunkeln Bilder fast vorwurfsvoll anzustarren scheinen; dann schreitet er achselzuckend weiter ... Was hat unsere Zeit noch zu schaffen mit den klassizistischen Porträts eines Conrad Hilt, deren Idealität uns gähnen macht; wer fühlt sich nicht angefröstelt von der eisigen Kälte eines „akademischen“ Akts von Zeller; wie stumm bleiben uns die klassischen Ruinenstätten aus Italien und Griechenland von Wolfensberger, die seinerzeit geradezu eine „Revolution“ in der Schweizerischen Landschaftskunst hervorriefen; wie blechern, blutlose Masken der lebendigen Natur, erscheinen uns selbst die „großartigen“ Landschaften der Genfer Didan und Calame, die in den vierziger und fünfziger Jahren beispiellose Triumphe nicht nur in der Schweiz, sondern in ganz Europa feiern konnten; wie viele vermag heute noch die knorrige Kunst des schweize-

rischen Nazareners Ludwig Vogel in ihren Bann zu ziehen!¹⁾

Wägt man ruhig ab, was die ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts an künstlerischen Werten hervorgebracht haben, und vergleicht man damit die spätere Entwicklung der Schweizerischen Kunst, so scheint sich ein solches Urteil in der Tat auf gewichtige Gründe stützen zu können. Sowohl auf dem Gebiete der Malerei wie der Poesie erscheint die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als eine Zeit der Blüte, wie sie die Schweiz noch nie erlebt. In fast beispielloser Fülle tauchen schöpferische Kräfte ersten Ranges auf und verleihen nicht nur der heimatlichen Kunst ein völlig neues Gepräge, sondern erlangen zum Teil auch auf die allgemeine Kunstentwicklung hervorragenden Einfluß. War bisher die Schweizerische Kunst nicht viel mehr als eine bloße Spiegelung der ausländischen, insbesondere der deutschen Kunst, so drang sie später zum freien, selbständigen Schaffen durch und erreichte in Gottfried Keller und Arnold Böcklin einen ersten Höhepunkt, dem in Carl Spitteler und Ferdinand Hodler ein zweiter folgen sollte.

Aber die frühere Kunst war der notwendige Ausdruck ihrer Zeit, so gut wie die spätere. Gehen ihr auch die großen Individualitäten ab, so ist doch ihre Ge-

¹⁾ Vgl. dagegen das enthusiastische Urteil Albert Weltis über L. Vogel, „Briefe Alb. Weltis, eingeleitet und herausgegeben von Adolf Frey“ (Zürich 1916) S. 95 ff. 169.

samtleistung gewichtig genug, um Anspruch auf ernsthafte Beachtung erheben zu können. Sie birgt unter einer scheinbaren Einförmigkeit ein überraschend vielgestaltiges, reiches Wesen, das insbesondere der historischen Betrachtung ein interessantes Bild gewährt.

Welch wechselvolles Spiel verschiedenartigster äußerer Einflüsse, die sich teils kreuzen, teils ablösen! Die Vorliebe des ausgehenden 18. Jahrhunderts für die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts wird auch jetzt nicht verleugnet. Rom lockt wie im 18. Jahrhundert auch in den ersten Dezennien des 19. zahlreiche Künstler an; sein Klassizismus wie das romantische Nazarenertum des Klosters Sant' Ssodoro finden in der schweizerischen Kunst starken Widerhall. Die dreißiger Jahre zeitigen Einwirkungen der Münchner Kunst unter Peter Cornelius und Kaulbach. England vermittelt durch seine Aquarellistik wertvolle Anregungen. Die französische Malerei dominiert in der Westschweiz fast ausschließlich, während die deutschschweizerische Kunst relativ wenig von ihr berührt wird.

Es wäre ferner zu untersuchen, wie diese von außen kommenden Anregungen verarbeitet wurden, inwiefern sich doch die nationale Eigenart geltend machte; diese Frage würde vor allem im Hinblick auf die Vertreter der nazarenischen Richtung, J. Caspar Schinz, Hieronymus Heß und Ludwig Vogel zu interessanten Resultaten führen. So würde man schließlich doch auf einen individuellen, selbständigen Kern stoßen und nun das einzelne Werk einer eingehenden Betrachtung unterziehen. Man hätte die Bedingungen zu prüfen, unter denen das Kunstwerk entstanden ist; es wäre zu erforschen, welche Absichten vom Künstler verfolgt wurden und inwieweit er seine Ziele erreichen konnte.

Die Aufgabe, ein Kunstwerk restlos zu erklären, stellt zweifellos sehr hohe Anforderungen. Ist es als Produkt der gesamten geistigen und kulturellen Bestrebungen seiner Zeit zu betrachten, so kann es auch nur im Rahmen seiner Zeit vollständig gewürdigt werden. Diese Forderung, sämtliche Faktoren, die bei der Entstehung des Kunstwerks gewirkt haben

mögen, zu berücksichtigen, ist nur in sehr beschränktem Maße erfüllbar, denn unser Wissen wird auch bei größter Materialanhäufung zur Vergegenwärtigung einer Epoche immer nur Bruchstück sein und auf Hypothesen angewiesen bleiben. Je weiter die Entstehungszeit eines Werks zurückliegt, umso schwieriger ist die Aufgabe, das Milieu in seiner „Totalität“ zu rekonstruieren.

Ist aber ein solches Bemühen notwendig und nicht vielmehr überflüssig, sofern wir uns auf zeitgenössische Besprechungen der Werke stützen können? Urteilt der Kritiker nicht aus dem vollen Bewußtsein seiner Zeit heraus? Steht er nicht unter denselben Einflüssen geistiger und kultureller Art, im Banne derselben Zeitideale wie der Künstler? In der Tat kann die zeitgenössische Kritik der kunsthistorischen Forschung wichtige Aufschlüsse geben, vorausgesetzt daß das Material auf seine wissenschaftliche Brauchbarkeit gehörig geprüft und methodisch verarbeitet wird. Welche Schwierigkeiten indessen eine solche Beurteilung zu überwinden hat, möge erläutert werden, indem ich auf die Zürcher Lokalkritik in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts eintrete.

Es kann sich nicht darum handeln, eine zusammenhängende, das gesamte Material berücksichtigende Schilderung des kritischen Schaffens zu geben, da ein solcher Versuch den Rahmen dieses Aufsatzes weit überschreiten würde. Ich beschränke mich vielmehr darauf, einige Haupterscheinungen, die typischen Wert besitzen, aus der ganzen Entwicklung herauszugreifen.

Um die Grundstimmung der Kritik kennen zu lernen, darf man sich die Mühe nicht verdrießen lassen, einige „Neujahrsstücke“ zu lesen, welche die Zürcher Kunstgesellschaft seit 1805 in ununterbrochener Folge herausgab. In der Vorrede zum ersten Neujahrsstück heißt es, daß diese „Lebensbeschreibungen und Charakterschilderungen berühmter vaterländischer Künstler“ „zum Nutzen und Vergnügen der Zürcherischen Jugend“ bestimmt sein sollen. Die Verfasser wechseln häufig; neben unbedeutenderen Namen finden wir unter ihnen auch solche von ausgezeichnetem Klang, ich nenne nur den realistischen Dichter der „Mol-

fenkur“, Ulrich Hegner (1759–1840), der sich hauptsächlich seiner kunstbeflissenen Winterthurer Mitbürger angenommen hat, und David Heß (1770–1843), der im Neujahrsstück von 1820 den Landvogt von Greifensee, Salomon Landolt, lebensvoll charakterisierte. Man sollte erwarten, daß sich die Individualität der verschiedenen Autoren in ihrem Urteil, in der ganzen Auffassung und Behandlungsweise scharf ausprägen würde. Merkwürdigerweise ist hievon sehr wenig zu verspüren. Ueberall derselbe Ton, lediglich mit leisen Abstufungen von uneingeschränkter Bewunderung bis zum väterlich überlegenen Wohlwollen! Ein Duzend Seiten müssen zur Schilderung des bedeutendsten wie des mittelmäßigen Künstlers ausreichen, und diese äußerlich nivellierende Tendenz ist nur das Symbol für die fast unterschiedslos panegyrische Charakteristik der einzelnen Künstler. Da scheinen ganz entgegengesetzte Kunstrichtungen alles Trennende verloren zu haben, und die verschiedensten Individualitäten schießen zu einer einzigen großen Familie zusammen: die Vertreter der idealistischen Kunst, die es unter ihrer Würde hielten, die Natur mit den gemeinen Augen des gewöhnlichen Sterblichen zu sehen und wiederzugeben, die vielmehr bemüht waren, die Welt in große, erhabene Formen zu bannen, und die von ihnen verachteten handwerklichen Vedutenmaler, denen die Schönheiten des Heimatlandes, durch die siebenfache Brille der Manier gesehen und zu Papier gebracht, zum einträglichen Handelsartikel geworden.

Daß bei solchen Tendenzen die Kritik nur in beschränktestem Maß zur Geltung kommen konnte, braucht kaum noch betont zu werden. Wo allenfalls gewisse kritische Bedenken doch nicht verschwiegen werden durften, wurde die bittere Pille mit einem tüchtigen Zuckeraufguß verabreicht. Nun gut, jene Generation bewies den Toten gegenüber mehr Pietät als die unsrige; wer möchte sie darob schelten! Wie hielt man es aber mit den Lebenden?

Zürich ernährte damals schon einige Duzend Künstler. Das war viel, die Verhältnisse waren eng; denn die Stadt an der Limmat zählte noch nicht 200,000, sondern ungefähr 10,000 Einwohner. Die

Künstler in Zürich betrieben neben der Kunst mit Vorliebe noch ein Nebengeschäft, das eine sichere Existenz gewährleistete. Der große Landschaftler Ludwig Heß (gestorben 1800), „der schweizerische Claude Lorrain“, war im Nebenamt Metzger, der Historienmaler Ludwig Bogel trennte sich, als er bereits ein anerkannter Künstler war, nur mit Wehmut vom Zuckerbäckerberuf; eine ganze Reihe namhafter Landschaftler betrieben eine Flachmalerwerkstätte. Man hätte also in Zürich gar nichts Außerordentliches daran gefunden, daß Gottfried Keller in München zur Abwechslung auch mal Fahnenstangen anstrich! Etliche „Kunstmaler“ unterhielten zur Sicherung ihres Auskommens ein „Atelier“, in dem Kupferstiche hergestellt und koloriert wurden, ganz à la Habersaat im „Grünen Heinrich“. Diese auf dem goldenen Boden des Handwerks stehenden Künstler ließen sich von der Kritik nicht gerne drangsalieren; sie besaßen einen handwerklichen Stolz, mit dem sich nicht spassen ließ. Ihnen war ein ausgeprägter Geschäftssinn eigen, und eine abfällige Kritik verstieß ganz offenbar gegen die gewöhnlichsten geschäftlichen Interessen. Es gab damals noch keine Kunstkritiker in den Redaktionsstuben der Tagespresse; das war im Interesse des lieben Friedens zweifellos ein Glück. Dabei hatten die Zeitungen ein sehr bescheidenes Format, und die einzelne Nummer — es erschien täglich höchstens eine — zählte nicht über vier Seiten; die politischen Tagesneuigkeiten verschluckten diese vier Seiten, so daß für einen Ausstellungsbericht, sofern es jemandem eingefallen wäre, einen zu schreiben, kein Raum mehr war; das war wiederum ein Glück.

Nach langem Suchen stößt man zuguterleht doch einen Kunstbericht auf, und man wundert sich gar nicht, wenn der Referent in resigniertem Ton bemerkt, er ziehe vor, sich über die Qualität der ausgestellten Bilder in Schweigen zu hüllen, „um keinen Anstoß zu erregen!“ Man sieht, es war sehr bedenklich, an den Zürcher Künstlern sein kritisches Messer wegen zu wollen... Kurz und gut, die Kritik tat, was unter solchen Umständen das Gescheiteste ist, sie schwieg! Und wenn sie nicht schwieg? Dann nahm sie ein

großes Blatt vor den Mund und flötete in honig süßen Tönen. Hat man Beispiele? — Gewiß! — David Heß!

Er wurde bereits erwähnt, als Biograph Salomon Landolts; er hat sich auch sonst mit Erfolg schriftstellerisch betätigt. Heß war außerdem Musiker; er komponierte gefällige Liedchen, die in den „Alpenrosen“ am rechten Ort waren; er malte und zeichnete, meist poetisch in der Erfindung, dilettantisch in der malerischen Ausführung. Er besaß reges Interesse für die Kunst, einen scharfen Blick und eine kritische Ader. Man hat den privaten und den offiziellen Kritiker zu unterscheiden. Heß tat nämlich, was heute noch so viele tun, er ließ nur in den Briefen an die Freunde¹⁾ seinen Gefühlen freien Lauf. Hier ist er witzig, originell, er spart nicht mit Sympathien und Antipathien, er teilt treffliche Siege nach links und rechts aus. Ich zitiere einige charakteristische Briefstellen. Er urteilt über eine Landschaft von Peter Birmann: „Der Maler scheint mir über seiner Manier die Natur vergessen zu haben, und hat seine Landschaften so behandelt, daß man sie in Del illuminirt heißen kann“²⁾. Und über denselben Künstler: „Er hat sich zu viel an Manier gewöhnt, und zwar an seine eigene, die mit der Natur nur im neunten Grade verwandt ist“³⁾. „Lorn, Vater und Sohn, gewiß zu trefflichen Künstlern bestimmt, scheinen ihren Geist in der leidigen Illuminirfabrik zu verschwizen. Die ganze schweizerische Art und Kunst wird am Ende noch eine Indienne-druckerei!“⁴⁾ Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren; ich muß es daran genügen lassen.

Wenden wir uns nun zum offiziellen Kritiker. — Neujahrsstück-Stimmung! Die Grundsätze seiner Kritik? Heß hat sich in der Einleitung zu seinem großen Ausstellungsbericht von 1821 darüber ausgesprochen⁵⁾: „... ich will mir aber nicht anmaßen, bey bloß individueller Ansicht

¹⁾ „Aus dem Briefwechsel des Werner Kunstfreundes Sigmund v. Wagner mit David Heß“. Hg. von F. D. Pestalozzi. Neujahrsbl. d. Zürcher Kunstgef. 1889/90. — „David Heß und Ulrich Hegner. Mitteilungen aus ihrem Briefwechsel in den Jahren 1812 bis 1839“. Hg. von F. D. Pestalozzi. Zürcher Taschenbuch 1889/90. — ²⁾ Neujahrsbl. 1889 S. 14. — ³⁾ ebd. S. 24. — ⁴⁾ ebd. S. 25. — ⁵⁾ „Notizen über die Kunstausstellung in Zürich im Juli und August 1821. An Herrn Peter Vischer in Basel, von David Heß“, Cotta'sches Kunstblatt, redig. von L. Schorn, 1821, Nr. 80—83.

und ohne ausreichende Kenntnisse, zumal rügend, abzusprechen ... La critique est aisée, mais l'art est difficile.“ Kritik artet nur zu leicht in Kritelen aus, und ich habe oft bemerkt, wie verdientes Lob, ohne allzustrenge Bedingungen, auf angehende Künstler günstig wirkte, während eine scharfe Rüge, gewöhnlich anonym hinter dem Zaune hervorgeschrien, dieselben ohne Nutzen beleidigte, indem sie ihnen entweder allen Muth für die Folge benahm, oder ihren Eigensinn gar noch in falschen Ansichten bestärkte. Ich werde mich also darauf beschränken, Dir bloß diejenigen Stücke, welche mir besonders zusagten, zu benennen, und einige derselben näher zu beschreiben, ohne deswegen andere, die ebenfalls große Vorzüge haben, durch Stillschweigen herabwürdigen zu wollen. An den wenigen, die gar keinen Beyfall finden, möchte ich mich nicht vergreifen.“

Heß hielt sich streng an seine Grundsätze. Dieser Kunstbericht ist keine Kritik, auch keine bloße Würdigung, nein, er ist eine poetische Verherrlichung der schweizerischen Kunst! Wir werden später noch darüber zu sprechen haben.

Man muß eine Stufenleiter des Wohlgefallens emporklettern, um in jenem Ausstellungsbericht die besonderen Lieblinge von Heß ausfindig zu machen. In der Landschaftsmalerei hat er die Palme dem Neuenburger Maximilien de Meuron zuerkannt. Wir haben einige briefliche Neußerungen über schweizerische Landschaftler zitiert. Man fühlt, daß Heß hier seine besondern Ansichten und Wünsche hat. Wo hat er sie ausgesprochen? Im „Kunstgespräch in der Alpenhütte“¹⁾ oder, wie der Titel ursprünglich lauten sollte, „Gespräch über schweizerische Art und Kunst“. Heß läßt in diesem „Kunstgespräch“ seine Ideen von dem deutschen Professor Wahrmund entwickeln. Sie sind wichtig genug, um in der Hauptsache hier wiedergegeben zu werden.

Heß-Wahrmund scheidet die schweizerischen Landschaftsmaler in zwei Klassen. Zur ersten gehören die topographischen Zeichner, welche die Natur „sklavisch treu nachbilden müssen“. Sie

¹⁾ „Alpenrosen, ein Schweizer Taschenbuch auf das Jahr 1822“ S. 111 ff.

dienen weniger der Kunst als vielmehr der Wissenschaft. Die zweite, ungleich wichtigere Klasse bilden die zahlreichen Prospektmaler, die das „Schweizer Genre in Aquarell“ pflegen. „Es enthält ... im Allgemeinen idyllische Darstellungen. Klare Seen, in deren glatten Flächen sich Alpen und Schneegebirge, nähere Dörfer und Städte, Weiden und Wälder lieblich abspiegeln. Stille, freundliche Morgen- und Abendbilder von ungemischtem Kolorit, wie sie öfters an den Ufern des Lemans, des Thuner-, Vierwaldstätter- oder anderer Seen, den Wanderer entzücken ...“.

„In allen jenen Gemälden ist es Licht; die Farben schimmern im Glanz eines ewig blauen Himmels, über dessen glattem Antlitz selten einige leichte, röthliche Wolken schweben. In den Gärten der reichen Mittel- und Borgründe stehn überall wohlgewachsene, ferngesunde, reichbelaubte Gebüsche und Bäume, die zwar nicht mit Holländischer Scheere beschnitten, wohl aber von der Hand des Künstlers in regelmäßige Parteen geordnet sind. Sonntägliche Feyer ruht auf dem Ganzen“ ... „Die Schweiz ist allerdings ein lachendes Paradies, ein wahres Idyllenland an den Ufern der Seen und Flüsse, zumal bey schönem Wetter. Man möchte aus allen Schweizerischen Aquarellen leicht den Schluß ziehen, als regne es hier nie“ ... „Der ächte, vielseitige Kunstfreund will nicht immer bloß zu sanften, er möchte mitunter auch zu erhabenen Gefühlen gestimmt werden! Er möchte nicht immer nur Idyllische Flötentöne, sondern auch zur Abwechslung die Donnermelodien brausender Cataracten und das Getöse stürzender Lawinen vernehmen; gern große Schattenmassen im Gegensatz mit einzelnen sinnig-gewählten Lichtpunkten; Wälder von Orkanen gebeugt, Baumstämme vom Blitz zerrissen, in den Abgrund des Stromes geschleudert und diesen anschwellend erblicken. Er will nicht immer nur im Sonnenschein wandeln. Die Gewalt des Sturmes weckt seine eigene Kraft; gleich Ossians Helden in der Feldschlacht, frohlockt seine Seele in den Gefahren eines Hochgewitters unter den Trümmern früherer Weltformen in den Gebirgen!“ Zu dieser „acht Schwei-

zerischen, erhabenen und ganz eigentümlichen Naturpoesie“ möchte Wärmund die Trefflichsten unter den Schweizer Malern begeistern. Er fährt fort: „Luft-, Nebel- und Wolkenstudium vermissen ich bey den meisten Schweizer-Aquarellmalern, und doch kann, durch sinnig-angebrachtes Gewölk und durch die daher entstehenden Schlagschatten, unendlicher Reiz über eine Landschaft verbreitet werden. Das haben Poussin, Ruyssdael und Rembrandt bewiesen. Wenn der Künstler sich auch genau an die ihm vor Augen liegende Form der Gegenstände auf der Erde halten soll und will; der Himmel, zu dem er gern den Blick erhebt, schließt ihm ein weites Reich der Erfindung auf; die Gestaltung der Wolken bietet seiner Phantasie einen freyen Spielraum, in welchem er die Beleuchtung nach Willkühr bestimmen kann. Aber auf Gerathewohl dürfen die Wolken freylich nicht hingeworfen werden; das ewige Wechselspiel, was die Winde mit jenen leichten Dunstmassen in der Luft treiben, muß früh und spät in allen seinen Abstufungen von Form und Färbung beobachtet ... werden.“ „Woher rührt es wohl, daß die Schweiz so wenig Componisten, oder darf ich lieber sagen, gar keine Selbstschöpfer von Bedeutung mehr im landschaftlichen Fache aufzuweisen hat?“ Wie der Historienmaler durch das Studium des Modells sich lediglich die unerläßlichen Formenkenntnisse erwerbe, um „in das weite Reich der Poesie“ hinüberzuschreiten und „aus eigener Kraft und Fülle der Phantasie neue Schöpfungen“ zu bilden, sollte auch der Maler „Landschaften, charakteristisch in Form und Beleuchtung, componieren“. „Welch ein weites Feld zu edlem Streben! Welch einen neuen Schwung müßte dadurch die Kunst gewinnen!“

Suchen wir nun diese Ausführungen auf ihre Bedeutung hin zu würdigen! Hefz schließt sich der idealistischen Aesthetik an, wenn er der Prospektmalerei die komponierte Landschaft als Ziel der höhern Kunst entgegenstellt. Schon der an Kant geschulte klassizistische Aesthetiker Carl Ludwig Fernow unterschied in seinem Aufsatz „Ueber die Landschaftsmalerei“ 1803 (Buchausgabe Zürich 1806) zwei

Arten von Landschaften: die dichterisch erfundene „Darstellung idealischer Naturszenen“ und als tiefer stehende Gattung die Prospektmalerei im Sinne des von Goethe allzuhoch gestellten Hackert. Verlangt Heß vom Landschaftler, daß er dichterisch empfinde, also nicht nur Maler, sondern auch Poet sei, so erhebt Fernow dieselbe Forderung: „Jede Darstellung der landschaftlichen Natur, wenn sie nicht Abbildung einer wirklichen Aussicht ist (Bedute), soll eine Dichtung sein, denn auch der Maler ist nur insofern ein wahrer Künstler, als er dichtet.“

Heß trennt sich aber in wichtigen Punkten von Fernow. Nach letzterem bedarf es der Staffage, um einer Landschaft poetischen Charakter zu verleihen, die menschliche Staffage verhält sich zur Landschaft, wie der Text zur Musik. Heß dagegen findet die Landschaft an sich poetisch.

Fernow erklärt ferner, die Schweizerlandschaft eigne sich nur zum Idyll, in der Tat ein interessanter Beleg für den tiefgehenden Einfluß Salomon Gessners — der Aesthetiker konnte sich die Schweiz nur von arkadischen Schäfern und leichtfüßigen Nymphen bevölkert vorstellen. Er mochte auch an die seit Ludwig Aberli einsehende Hochflut idyllischer Beduten denken, wenn er schreibt: „Ihre anmutigsten Gegenden und Ausichten verdankt die Schweiz ihren Landseen, die sich, von hohen Gebirgen eingeschlossen, durch ihr gekrümmtes Bette hinwinden und die reizendsten Ufer mit malerischen Vorbergen bilden.“

Gegen diese einseitige Bevorzugung des Idyllischen kämpft David Heß¹⁾, wie wir gesehen, aufs entschiedenste. „Nicht bloß die sanfte, sondern auch die erhabene Schweiz mit den Massen ihrer grandiosen Motive“ soll Gegenstand der Kunst werden. Mit Nachdruck weist er die Maler auf die alpine Landschaft hin, indem er beredt den heroischen Charakter des Hochgebirgs schildert.

Wohl hatte die Berglandschaft bereits Darsteller gefunden, aber die meisten waren im Gegenteil bemüht, dem Ge-

birge seine Schrecken zu nehmen. „Das Wilde, Großartige der Gebirgsnatur wurde in eine Zierlichkeit getaucht, die sich manchmal ausnahm, wie ein eleganter Stuhermantel, um die Schulter eines Riesen geworfen“¹⁾. Sie suchten den Eindruck des Gefälligen, Lieblichen auch dem Gebirge aufzuprägen, weil dem an Gessner, Matthiesson u. a. geschulten Geschmack der Einheimischen und Fremden das Idyllische mehr zusagte²⁾.

Ebenso wichtig ist die im „Kunstgespräch“ erhobene Forderung, die Maler sollten „Luft-, Nebel-, Wolken-Studien“ machen, d. h. dem „Meteorischen“ ihre Aufmerksamkeit widmen. Heß betonte, welche Wichtigkeit der Beobachtung des Atmosphärischen, der Lichteffecte beizumessen sei. Er erkannte, welche großen Ausdrucksmöglichkeiten der heroisch-pathetischen Landschaftskunst dadurch offenstanden. Nicht bloß der blaue Himmel ist der Darstellung würdig, zur großartigen, erhabenen Hochgebirgslandschaft paßt viel eher ein düsterer Gewitterhimmel, wo der Sturmwind die Wolken jagt, die ächzenden Wälder beugt und Blitze die Bäume zerschmettern. Es ist bezeichnend, daß Heß in diesem Zusammenhang Ossian erwähnt, das Hohelied pathetischen Naturgefühls, Ossian, dessen Schauplatz die nebelchwangeren, jäh zum dunkeln Meer abstürzenden felsigen Küsten Schottlands bilden. Aber nicht nur literarische Anregungen — man denke auch an Byron und Walter Scott — sondern auch wichtige künstlerische Einflüsse gingen von England aus. Da ist vor allem Joseph Mallord William Turner (1775—1851) zu nennen, der geniale Maler des Sonnenlichts und der atmosphärischen Erscheinungen, der sich von klassizistischer Linearität zu rein malerischer Auffassung durchrang, den das wechselvolle Spiel des Lichts und der Lüfte, der Wolken- und Nebelmassen derart in seinen Bann zog, daß die festen Formen der Erde sich auflösen mußten und Himmel und Erde in eine unlösbare Einheit zusammenschmolzen. Neben Tur-

¹⁾ Es sei darauf hingewiesen, daß sich Ulrich Hegner schon 1812 in der „Molkentur“ Lustig machte über die Menge der Prospektmaler mit ihrem Schönwetterhimmel.

¹⁾ Jakob Frey „Die Alpen im Lichte verschiedener Zeitalter“ (Birchow & Holzendorff, Wissenschaftl. Vorträge, Berl. 1877). — ²⁾ Ueber die literarischen Parallelen zur Idyllenmalerei vgl. Ernst Senny „Die Alpenbildung der deutschen Schweiz“, Bern 1905.

ner waren eine ganze Reihe bedeutender Landschaftler tätig. In welchem Maß diese englischen Aquarellisten auf die schweizerische Landschaftsmalerei eingewirkt haben, bedarf noch genauerer Untersuchungen. Heß selbst weist im „Kunstgespräch“ auf die englischen Maler hin. Zwischen England und der Schweiz bestanden ziemlich rege künstlerische Beziehungen, man denke an den Londoner-Fuehli, an Conrad Geßner, Wolfensberger u. a., auch ist nicht außer acht zu lassen, daß auf dem Umweg über Rom sich englische Einflüsse auf die schweizerische Malerei geltend machten.

Man mag gewisse Fortschritte in der Berücksichtigung meteorischer Erscheinungen in den Reiseskizzen des zweiten Jahrzehnts von Lory, Wehler u. a. auf englische Einflüsse zurückführen. Sicher ist, daß es die Schweizer an selbständiger und tüchtiger Beobachtung dieser Phänomene noch sehr fehlen ließen, daß sie um 1820 noch wenig über die manierierten Schäfchenwolken mit leuchtenden Rändern und geträufelten Nebelschwaden hinausgekommen waren. So begreift man, daß Heß nachdrücklich verlangte, man solle die Wolken usw. studieren.

Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß im selben Jahr 1821, da David Heß seine Ansichten über die Berücksichtigung des Meteorischen in der Landschaftskunst niederschrieb, Goethe den jungen Preller Wolkenzeichnungen anfertigen ließ¹⁾. In Dresden waren zwei Männer tätig, die Licht- und Luftprobleme in der Malerei theoretisch zu erörtern und praktisch zu lösen: der Maler Caspar David Friedrich und sein Freund Carl Gustav Carus. Der letztere ist als Theoretiker wichtig. Er bezeichnete in seinen „Briefen über Landschaftsmalerei“ (1831) als „Hauptaufgabe landschaftlicher Kunst: Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemütslebens durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens“. Er erklärte die Alpenlandschaft für das Erhabenste der „Erdlebenbildkunst“. Er wies nachdrücklich auf die Bedeutung der meteorischen Phänomene hin: „Wie un-

endlich mannigfaltig und zart sind nicht endlich die atmosphärischen Erscheinungen. Alles, was in des Menschen Brust wiederklingt, ein Erhellen und Verfinstern, ein Entwickeln und Auflösen, ein Bilden und Zerstören, alles schwebt in den zarten Gebilden der Wolkenregionen vor unsern Sinnen; und auf die rechte Weise aufgefaßt, durch den Kunstgenuß vergeistigt, erregt es wunderbar selbst das Gemüt, an welchem Erscheinungen in der Wirklichkeit unbemerkt vorübergleiten“ („Fragmente eines malerischen Tagebuches“, 1815—24).

Heß ist gewissermaßen der Carus der Schweiz, und er hat seine Ansichten als erster öffentlich zum Ausdruck gebracht. Das Programm aber, das David Heß in seinem „Kunstgespräch“ von 1822 aufstellte, erlebte in der schweizerischen Landschaftsmalerei der nächsten Dezennien eine großartige Verwirklichung. Bereits das Jahr 1825 verzeichnete mit dem „Eiger“ Maximiliens de Meuron einen wichtigen Fortschritt auf dem Gebiet der Alpendarstellung¹⁾. Die eigentliche Erfüllung von Heß' Träumen brachten die Landschaften der Genfer Diday und Calame; von letzterem 1838 „Gewitter an der Hande“, 1842 „Eichen im Sturm“, 1843 „Monte Rosa“. Mit Recht weist man darauf hin, welche bedeutenden Einfluß Rudolf Töpffer (1799—1847) auf die Entwicklung der Genfer Landschafterschule durch seine kritische Tätigkeit ausgeübt hat. Aber man darf nicht vergessen, daß das Programm der alpinen Malerei, der heroischen Hochgebirgsdarstellung, das Töpffer 1832, 1837 und abschließend 1843 in dem wichtigen Aufsatz „Du paysage alpestre“ formuliert hat, schon 1821 in den Grundzügen von Heß entworfen worden ist. 1832 schrieb Töpffer (und wiederholte damit nur den Grundgedanken des „Kunstgesprächs“): „La Suisse, si originale, si belle dans ses régions alpestres, la Suisse avec ses cimes, ses glaciers, ses lacs, ses torrents, ses aspects sauvages, religieux, sublimes, la Suisse n'a pas encore eu ses grands peintres“.

¹⁾ S. Gensel „Friedrich Preller d. J.“, Künstler-Monographien, hg. von Knackfuß, Bd. LXIX S. 10.

¹⁾ Ich verweise auf das vorzüglich orientierende, reich illustrierte Werk von E. W. Bredt „Die Alpen und ihre Maler“, wozu der Essay von Maria Waser „Die Schweiz“ XIX 1915, 491 ff.

In welchem auffallendem Kontrast zu der Bedeutung der Heßschen Ideen steht die Aengstlichkeit, mit der er ihnen Ausdruck verlieh! Er, der ein höchwichtiges Programm zu entwickeln hatte, wählte die novellistische Form eines Kunstgesprächs in der Alphütte, nicht in erster Linie, weil ihm diese besonders gut lag, sondern weil die Sache doch ja recht harmlos scheinen sollte.

Freilich, Heß bewährt sich auch hier als glänzender Erzähler. Welch meisterhafter Einfall, die Episode inmitten der Gebirgswelt sich abspielen zu lassen! In einer Alphütte bei Wengen im Berner Oberland vor einem Gewitter Schutz suchend, treffen sich der deutsche Professor Wahrmond, der Kunsthändler Fuchslin und der Maler Engelhard. Ein in der Nacht einsetzender Landregen nötigt zu längerem Verweilen. Bei der Betrachtung der Studienmappen entspinnt sich ganz unvermerkt das Kunstgespräch. Nie wird Heß langweilig; die Gefahr, in den theoretischen Teilen trocken und dürr zu werden, hat er glücklich vermieden. Auch diese Stellen sind mit Leben und Anschauung durchtränkt. Was der Professor als Ideal der Landschaftskunst preist, die Hochgebirgswelt im Gewittersturm, erleben wir in Wirklichkeit. Die handelnden Personen sind trefflich charakterisiert. Mit Recht konnte Hegner an Heß schreiben: „Jedermann muß und wird sagen, daß Sie ein Meister in Darstellung des Lebendigen seien. Ihre Personen leben, und was sie tun, sieht man geschehen“¹⁾. Heß erzählte so gut, daß man nicht bemerkte, wie konstruiert im Grunde das Ganze ist, und durch die flotte Erzählung gepackt die tieferen Absichten des Autors zumeist übersah. Hegner zollte der novellistischen Ausführung uneingeschränktes Lob: „Gut, trefflich in der Darstellung“ . . . „Heß ist excellent, wenn er erzählt.“ Die Hauptsache, den ideellen Gehalt, berührt er gar nicht. Im Gegenteil, er fällt das scharfe Urteil, wenn Heß „raisonniere“, sei er „nur halb wahr und kurzichtig“²⁾. Heß geschah damit zweifellos bitteres Unrecht, doch muß zugegeben werden, daß er es bis zu einem gewissen Grade selbst verschuldete. Sein Bemühen, die Gegensätze zu ver-

mitteln, doch ja nirgends Anstoß zu erregen, verdunkelt die ursprüngliche Klarheit des Ideenganges. Wahrmond, der ganz erfüllt ist von seinem Ideal der erhabenen, dichterisch empfundenen Landschaft, darf doch um keinen Preis der Bedeutnmalerei zu nahe treten, ja, er hält sogar noch eine Verteidigungsrede, um ihre Existenzberechtigung darzutun: „die Idyllenbilder sollen in ihrem vollen Werthe rein und unangetastet für sich selbst bestehen, als eine eigene verdienstvolle Gattung für alle Freunde heiterer Natur, für jene sanfteren Organisationen, die sich nie gern aus ihren gemüthlichen Träumen erheben mögen, und dann auch noch, zum Vortheil der Kunsthandlungen, für alle fremden, vornehmen Herrschaften, welche die Schweiz, in gemächlichen, schön lackierten Wagen, auf den Heerstraßen bereisen.“ Statt rücksichtslos für sein Ideal einzustehen, wie Töpffer in seinem berühmten Aufsatz über die alpine Malerei, macht Heß Verbeugungen nach rechts und links, versichert unermüdlich, wie gut ihm das Alte gefalle, und entschuldigt sich beinahe, daß er etwas Neues zu sagen hat. Wie charakteristisch für Heß, wenn er den Professor die Programmrede mit den Worten beenden läßt: „Verzeihen Sie, daß ich mich in das Nebelland frommer Wünsche und Träume verlor!“

Wer sollte es für möglich halten, daß Heß trotz alledem schwere Gewissensbisse hatte und fürchtete, er möchte in der Kritik zu weit gegangen sein. So schreibt er an Hegner, indem er ihm das Konzept zur Einsicht unterbreitet: „Toute vérité n'est pas bonne à dire, und fast muß ich fürchten, den ersten Guß etwas zu rasch und scharf hingeworfen zu haben . . . Ich trachtete zwar, vermittelt der Einkleidung das Ding harmloser zu machen und Alles am Ende wieder zur Vermittlung zu führen — allein ich habe vielleicht im Eifer, indem ich den Calmus überzückern wollte, mich mitunter ver- und statt in das Zucker- vielmehr in das Salzfaß gegriffen“¹⁾. . . Erst auf die bestimmte Zusicherung Hegners, daß das „Kunstgespräch“ keinen Herd aufwerfen werde, konnte sich Heß zur Veröffentlichung der Erzählung entschließen.

1) Zürcher Taschenbuch 1889 S. 29. — 2) ebb.

1) ebb. S. 28.

Heß hat dem zopfigen Zeitgeist einen schweren Tribut bezahlt. Er wäre wie kein Zweiter berufen gewesen, als Kunstschriftsteller und Kritiker eine hervorragende Rolle zu spielen. Als echtes Kind seiner Zeit wagte er nicht, die engen Schranken, die durch die Konvention gezogen waren, niederzureißen. Wo er dennoch, gewissermaßen gegen seinen eigenen Willen, mit reformatorischen Ideen auftrat, tat er alles, um den Schall seiner Worte zu dämpfen. Die glanzvolle Epoche Zürichs war eben längst vorbei, jene Zeit, da Bodmer und Breitinger eine vernichtende Bresche in den rationalistischen Bau der dogmatischen Poetik Gottscheds legten, da kurz nachher der zu europäischem Ruhm gelangte Dichterdichter und Maler Salomon Geßner auch die Stadt an der Limmat in verklärtem Licht erscheinen ließ. Die Bedeutung Zürichs als eines geistigen und künstlerischen Zentrums sank mit dem Eintritt der klassischen Epoche in Deutschland. Das politische Leben war zwar auch im 18. Jahrhundert beengt genug; aber es kam in der Folge eher schlimmer als besser. Erleichterungen, welche die Helvetik brachte, wurden durch die Leiden der Fremdherrschaft mehr als wettgemacht, und die seit 1815 einsetzende Restauration benützte die Zeitspanne von fünfzehn Jahren, um das aristokratische Zopfregime der guten alten Zeit in neuer Herrlichkeit erstehen zu lassen. Als Typus dieser Restaurationszeit ist Heß zu betrachten.

* * *

Dem großen Wogenschlage der Geschichte Europas folgend, bricht mit der Regenerationsepöche seit 1830 eine Zeit voll Jugendkraft und Tatenlust an. Die scharfe Zugluft liberaler Ideen zieht durch die muffigen Räume des altersschwachen Staatsgebäudes. Und wie die dem politischen Denken geschmiedeten Fesseln fallen, so entfaltet sich auch das gesamte Geistesleben frei und ungehemmt; die Kritik wirft die konventionellen Formeln ab. Es ist wohl kein Zufall, daß die Tagespresse, der ein bedeutendes Verdienst an den großen sozialen Umwälzungen gebührt, in den dreißiger Jahren auch der Kunst ein regeres Interesse zuzuwen-

den beginnt. So erschienen im liberalen „Republikaner“ eine Reihe bemerkenswerter Kunstberichte, die wahrscheinlich aus der Feder des Redaktors und Zeitungseigentümers Fühlí stammen, ihm zum mindesten sehr nahe stehen.

Wilhelm Fühlí (1803—45), Jurist und Malerdilettant, wurde 1839 in den Fall der liberalen Regierung (Züri-Butsch) verwickelt und zog sich aus dem öffentlichen Leben zurück, um sich vollständig der Kunstschriftstellerei zu widmen. 1841 erschien das interessante Büchlein „Münchens vorzüglichste öffentliche Kunstschätze. Ein kritisch erläuternder Leitfaden“. Fühlí bekundet sich darin als schrankenloser Bewunderer der Münchner Ideenkunst, wie sie durch Cornelius vertreten wurde. Cornelius sei der „Napoleon der neuen deutschen Kunst“, schreibt Fühlí. Kein Lob scheint ihm zu hoch gegriffen für die „Hochschule der Kunst, welche jetzt unter allen deutschen Akademieen den ersten Rang einnimmt. An keiner andern sind so viele Professoren von Europäischem Ruf angestellt. Wer nennt nicht mit Ehrfurcht und Begeisterung die großen Gründer und Träger einer klassischen historischen Schule: Cornelius, Schnorr, H. Heß, Zimmermann, Kaulbach; Schwanthaler, den Riesen in der Plastik, Prof. Amsler, den großen Meister der Kupferstecherkunst...“ 1842/43 erschien Fühlís bedeutendstes Werk „Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein“, ein sehr bemerkenswerter Versuch, die Kunstentwicklung in den einzelnen Städten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart zu schildern¹⁾. Ein glühender Bewunderer der Münchner Kunst, betrachtete es Fühlí als höchste Aufgabe, den schweizerischen Malern das Verständnis für diese zu erschließen²⁾. Dieselbe Begeisterung für die Münchner Kunst spricht aus den Kunstberichten des „Republikaner“ in den dreißiger Jahren. Auch die Landschaftler werden auf das Beispiel

¹⁾ Auf eine eingehendere Würdigung muß hier verzichtet werden. Nur soviel sei bemerkt, daß der Abschnitt über die Entwicklung der Malerei in Zürich bis 1840 (Band I S. 92 ff.) — meines Wissens der erste und letzte Versuch einer historischen Darstellung des weitestgehenden Stoffes — neben den lithographischen Arbeiten Joh. Casp. und Joh. Rud. Fühlís zu den bedeutendsten kunstwissenschaftlichen Leistungen gehört, die Zürich zu verzeichnen hat. — ²⁾ „Ein engerer Anschluß (der Zürcher Malerei) an die neue deutsche Kunst müßte nach unserer Ansicht zum Guten führen“ (Vb. I S. 161).

Münchens hingewiesen. „Es ist schon lange die Ansicht vieler Kunstkenner, die sich aber noch nicht ganz Bahn gebrochen hat, daß namentlich in der Schweizer Landschaftsmalerei eine Revolution vor sich gehen müsse, wie sie im historischen Fache durch die Cornelius, Kaulbach, Overbeck, Heß u. a. bewerkstelligt worden ist. Die Landschaftsmalerei ist jetzt an vielen Orten, namentlich auch in unserer lieben Schweiz, nichts als eine verfeinerte Tapetenmalerei... es herrscht kein Geist, kein Leben, keine Wahrheit, nichts Großartiges in jenen Landschaften“¹⁾.

Die führende Zürcher Kritik fährt vollständig im Schlepptau der Münchner Kunst. Wie konnte es anders sein, als daß die jungen Talente Zürichs fast insgesamt ihr Glück in dem gepriesenen München versuchten?

* * *

Nach mehr als zweijährigem Aufenthalt in München zog der Landschaftsmaler Gottfried Keller im Herbst 1842 wieder heimwärts. Das Rezept Fühlis hatte sich an ihm so wenig wie an den andern bewährt. Zwar mühte er sich noch eine Weile mit Kompositionen im Cornelianischen Kartontitel ab; als aber unversehens ein goldener Viederquell der Brust des jungen Malers ebenso leicht und mühelos entsprang, wie ihm das Malen beschwerlich fiel, konnte er sich nicht länger darüber täuschen, wo seine eigentliche Bestimmung lag. Die Ausflucht des Dichtermalertums erschien der strengen Selbstprüfung Kellers nicht annehmbar, und er entsagte nach einigem Schwanken dem Jugendberuf. Nur dann und wann zu gelegener Stunde tunkte der Dichter, vergangenen Zeiten nachträumend, den leichten Pinsel in die Farbschale, um ein poetisches Landschaftchen, dessen Umrisse er zuvor mit spikem Bleistift leise entworfen, aufs weiße Blatt zu zaubern.

Wies Keller die Zumutung, „mit zwei Pflügen zu adern“, mit Entschiedenheit zurück, so verrät sich der Dichter und Maler doch deutlich in seinem kritischen Schaffen, denn er hat sich als Literar- und Kunstkritiker betätigt. Seine Aufsätze füllen einen mäßigen Band, aber

das meiste darin gehört zum eisernen Bestand der kritischen Literatur.

Man war bisher zu der Annahme berechtigt, den „Kunstbericht“ von 1847 (vgl. Carl Brun „Gottfried Keller als Maler“, Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich 1894, S. 23 ff.) als früheste kunstkritische Arbeit Kellers ansprechen zu können. Diese Ansicht trifft jedoch nicht zu. Am 26. September 1846 erschien im Cotta'schen „Kunstblatt“ ein Bericht über die schweizerische Kunstausstellung in Zürich. Der Verfasser ist nicht genannt. Die „Neue Zürcher Zeitung“ brachte den Aufsatz am 20. und 21. Oktober zum Abdruck, mit Berufung auf die „Eigentümlichkeit und Frische“ der Kritik. Ich trage nach genauem Studium des „Kunstberichts“ kein Bedenken, Gottfried Keller als Verfasser anzusprechen. Auf eine ausführliche Begründung kann ich mich hier nicht einlassen. Ich verweise lediglich auf die originelle Einleitung, die in ihrer knappen und doch reich gesättigt fließenden Diktion nur von Keller stammen kann. Und atmet nicht die humorvolle Kritik der Deschwandenschen Engel echt Kellerschen Geist? Um aber allfällige Skeptiker gänzlich zu beruhigen, führe ich zwei objektive Gründe für Kellers Autorschaft an. In seinem „Kunstbericht“ von 1847 (s. o.) sagt Keller: „Bei Anlaß der Porträtmalerei möchten vielleicht noch einige Worte am Platze sein in bezug auf den Anstoß, den ein früherer Bericht über den Maler Hitz gefunden hat...“ Im Kunstbericht von 1846 wird Hitz in der Tat sehr scharf kritisiert, und es erschien in der Nationalzeitung eine Erwiderung, die den angefochtenen Porträtmaler in Schutz nahm; jedenfalls bezieht sich Keller auf diese Replik. Und zum Schluß das wertvollste Zeugnis. Im Neujahrsblatt der Kunstgesellschaft von 1887 wird aus unserm Kunstbericht der Passus über Zelger von Stans mit dem Vermerk zitiert: „Dieses Urteil entfloß, wie Zelger später erfuhr, der Feder eines seither berühmt gewordenen Mannes, der zu seiner Zeit die malende Kunst eben erst verlassen hatte und zur Schreibenden übergetreten war.“

Soviel zur Autorfrage des Aufsatzes, der hier vollständig wiedergegeben wird und so der unverdienten Vergessenheit entrissen werden soll.

¹⁾ „Schweizerischer Republikaner“, Zürich, 1838, Nr. 69.

Schweizerische Kunstausstellung.

Wenn eine Kunstausstellung den gebildeten Geschmack vollständig befriedigen soll, so müssen alle Arten der Kunst in schönen, gleichmäßigen Verhältnissen vertreten seyn; es ist Bedürfniß, daß jedes Genre wenigstens Eine auf der ganzen Kunsthöhe stehende Arbeit aufzuweisen habe, und daß diese Höhe um so entschiedener sey, je mehr ein gegenüberstehendes Genre an Zahl der Beiträge überlegen ist. Dieses Ebenmaß ist bei den meisten Schweizerausstellungen unmöglich¹⁾, jedenfalls bei der gegenwärtigen nicht vorhanden. Aber nichts desto minder haben wir sie als eine liebliche, milde Erscheinung in der düstern Aufgeregtheit dieser Tage freudig begrüßt, ja sehnlich erwartet, denn immerhin ist jede Ausstellung, wenn sie auch nicht viel Meisterwerke zählt, ein potenzirter geistiger Genuß. Eine ganze bedeutende Klasse von Mitlebenden und Mitleidenden tritt uns in ihrem innersten Seyn, in allen ihren Anschauungen und Meinungen, in Sicherheit und Ungewißheit mit Einem Blicke vor die Augen; es ist, als ob man eine große Sammlung verschiedenfarbter Brillen vor sich hätte, durch welche alle man blickschnell nacheinander einmal die Welt begucken muß. Man sieht es manchem Bilde ordentlich an, daß es unter Sorgen kümmerlich gemalt worden ist, während die sichern und glänzenden Farben und der reiche Rahmen des Nachbars Wohlstand und Gelingen verkünden; hier spiegelt sich Phylisterie und Bornirtheit, dort Weltkenntniß und gewandter Leichtsin, in einem dritten Werke ergeht sich die Blasirtheit des Urhebers. Oft beweist ein frommer Historienmaler an einem Duzend lächerlicher Heiligenbilder, daß er nichts von der Religion versteht; aber gleich nebenan glüht die reinste Andacht an einer kleinen Morgenlandschaft.

Es ist herkömmlich, in allen Kunstberichten der Historienmalerei den Vorrang zu lassen. Ludwig Vogel²⁾, dessen Schlachtfeld bei St. Jakob, das er in München ausgestellt hatte, ihm die erneuerte Achtung der angesehensten Münchner erwarb, brachte dießmal seinen

Zwingli zum zweitenmale zur Ausstellung, indem das Bild das erstmal, 1838, weder ganz überarbeitet, noch gefirnigt war. Diese reiche Komposition ist mit allen ihren Vorzügen und Mängeln genügend bekannt, immerhin aber beschaut man gern wieder ein Bild, welches im Publikum nur durch eine verpfuschte Lithographie vertreten ist. Eine gemischte Empfindung erwecken die Bilder von Paul Deschwanden¹⁾; er berechtigte einst zu großen Erwartungen und nun scheint er immer mehr in das Gebiet der Vielmalerei und Gedankenlosigkeit zu versinken. Wir wollen durchaus nicht sagen, daß er auf einseitige Weise den Pietismus auszubeuten scheine, indem wir ihm die ehrenhafteste religiöse Ueberzeugung zutrauen; aber gerade deswegen ist es leichtsinnig von ihm, daß er nicht den ganzen Ernst seines Standpunktes fühlt; und er fühlt ihn nicht, sonst würde er bessere Bilder malen. Seine Heiligen und Engel sind geschminzte Zierbengel, welche weder in den Himmel noch auf die Erde gehören. Die Trivialität dieser Richtung zeichnet sich am besten in seinem „Grabesengel“, den man vom Rücken sieht und dessen obligate Flügel auf unerklärliche Weise am Gewande angewachsen oder angenäht sind. Der pfiffige Junge kann also seine geflügelte Engelschaft beliebig mit dem Habit aus- oder anziehen! Es müßte ein verwunderlicher Anblick seyn, wenn man des Nachts in eine himmlische Schlafkammer träte, wo die lieben Englein schlafen, und neben dem Bett eines jeden den zierlichen Flügelrock am Nagel hängen sähe. Wenn Deschwanden so fortfährt, so wird er bald gänzlich auf ein oberflächliches, sentimentales Publikum beschränkt seyn. Wir wollen uns aber zufrieden geben, da vielleicht in dieser Erscheinung der tröstliche Beweis liegt, daß es der frommelnden Richtung an innerer Lebenskraft fehlt, noch einen wahren, gesunden Künstler hervorzubringen. Mit jugendlicher Energie dagegen tritt Felix Bleuler²⁾, ein Taubstummer, auf. Seine Arbeiten sind zwar noch aus einem Stadium, wo man nicht recht weiß, wo er hinaus will, und desto mehr wünschen wir, daß er zu

1) Das Landschaftsfach ist weitaus am stärksten vertreten. — 2) Ludwig Vogel, 1788—1879.

1) Paul Deschwanden, 1811—1881. — 2) Felix Bleuler, 1821—1878.

Bewußtseyn und Klarheit komme. Dieser Jüngling ist eine schöne Blüthe des Zürcherischen Laubstummensinstituts, dessen Führer mit Stolz auf die Schätze sehen können, die sie einem sonst nur Elend und Finsterniß bergenden Abgrunde entheben. Straub¹⁾ in Genf kam mit Sicherheit und Strenge schöne Stoffe und Falten malen.

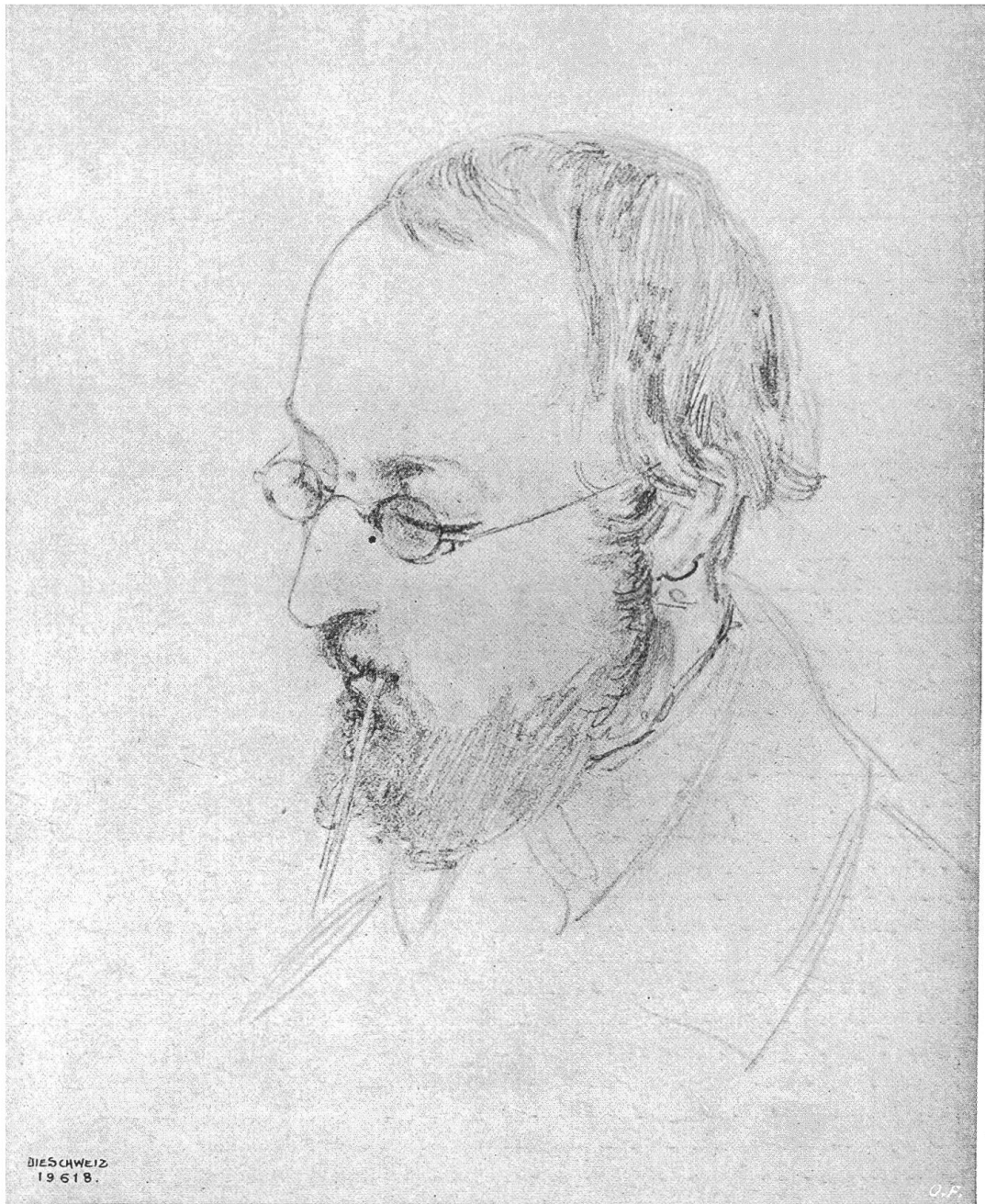
Wenn die Geschichte schlechte Geschäfte macht, so steht die Natur in ewiger Schönheit da und löst die irrenden Talente an sich. Daher das Ueberwiegen der Landschaften auf allen heutigen Ausstellungen, und dieß Ueberwiegen ist erfreulich, weil von Tag zu Tag eine edle und poetische Auffassung der Natur wieder allgemeiner wird. Auch bei uns dringt sie allmählich durch und verdrängt die impotente Aquarell-Bedutenmalerei.

Die zwei berühmtesten Genfer²⁾ haben nichts eingesendet, wahrscheinlich wissen sie andere, ergiebigere Wege für ihre Produkte. Ihre Schüler aber sind zahlreich vertreten. Unter diesen scheint eine ziemliche Monotonie zu herrschen. Ein dunkler Baumgrund, ein Wässerlein, ein Brüdlein, einige Schlaglichter: das ist ungefähr der Inhalt ihrer Bilder. Sie sind meistens oder alle brav und gut gemacht; doch schwindet mit dem ewigen Wiederholen und Ueben desselben Stoffes das Verdienst der Arbeit. Georges, Baudit, Dunant (sein Waldbach in der Dauphiné ist ein sehr schönes Bild), Dubois, Frank-Prevost gehören hierher. Von ihnen unterscheidet sich ein anderer Genfer, Barthélemy Menn³⁾, welcher in einem eigen- und alterthümlichen Geschmack malt; in den einfachen Formen und Farben seiner beiden Bilder, Gardasee und Romagna, spiegelt sich ein beschaulich-romantisches Gemüth. Unversehens, aus alter Gewohnheit, haben sich die Genfer in diesem Berichte vorangeschlichen, obgleich in der Landschaft der Vortritt den Zürchern gebührt, besonders wenn wir J. G. Steffan⁴⁾ von Wädensweil zu ihnen und nicht zu den Münchnern zählen wollen, aus deren Schule er hervorgegangen ist. Seine Landschaft, Partie

bei der Pantenbrücke (im Kanton Glarus), ist die wichtigste und beste der ausgestellten Landschaften, ja vielleicht das schönste Bild der Ausstellung überhaupt. Welche Sättigung, Kraft und Anmuth in den Farben, welche ruhige Meisterschaft in Anordnung und Beleuchtung, welche ein angenehmer Vortrag! Steffan hat drei Landschaften geschickt, welche in Stoff und Anlage durchaus von einander verschieden sind; jede drückt aber bestimmt aus, was der Maler will. Die gleiche Vielseitigkeit hat unser Ulrich¹⁾ wieder bewährt, oder vielmehr die gleiche unbefangene, alles umfassende Anschauung. Er hat das Meer wieder bei Abendgluth und Nebel, Gebirgsseen, Fernsichten und endlich Fische ausgestellt. Die Strandbilder sind die vollendetsten, der „Flüelersee“ könnte in der Behandlung weicher und voller seyn, die Stimmung, der Moment aber ist vortrefflich ausgedrückt. Von Heinrich Wegmann²⁾ von Wülflingen ist eine Landschaft ausgestellt, die zu den schönsten Hoffnungen berechnete und den frühen Tod des Jünglings tief betrauern läßt. Eine schöne Erscheinung sind die Arbeiten der Maler Zelger³⁾ und Muheim⁴⁾, welche aus dem Innersten der Schweiz die großen Bilder ihrer Umgebungen in die Ebenen herabsenden. „Ernen im Wallis,“ von Zelger, ist ein vortreffliches Bild, in wenigen glücklichen Linien eine herrliche Bergscene zeichnend. Die Farbe läßt nichts zu wünschen übrig, wogegen in den andern Bildern, Monte Rosa, Urrothstock u. s. f. Zelger sich mit Muheim vor dem Porzellanartigen und Glasirten fast zu hüten hat. Unsere Schweizernatur bedarf eines männlichen und körnigen Pinsels. Gute, tüchtige Landschaften sind ferner da von Bion, J. J. Meier, J. Bryner (Landschaft aus der Umgebung von Lausanne). Aus München haben Beckmann, Tanf, Eberle, Volk, Enhuber, Wilh. Reinhardt, Seidel, Moriz Müller Vortreffliches gesandt, worunter Thier- und Genrestücke. Der Hauptvertreter der schweizerischen Genremaler ist Konrad Zeller⁵⁾, eine reiche, etwas üppige Pflanze. Er ist nicht sehr

1) Sebastian Straub, 1806—1874. — 2) François Dibah, 1802—1877, und Alexandre Calame, 1810—1864. — 3) Barthélemy Menn, 1815—1893. — 4) Joh. Gottfried Steffan, 1815—1905.

1) J. S. Ulrich, 1798—1877. — 2) Hans Heinr. Wegmann, 1823—1846. — 3) Joh. Zelger, 1812—1885. — 4) Josef Muheim, 1808—1880. — 5) Konr. Zeller, 1807—1856.



Éduard Süssert (1818—1874).

Gottfried Keller.
Bleistiftskizze (um 1840).
Phot. Ernst Bachmann, Zürich.

tief, aber gewandt, heiter und blühend. Das Fest der heiligen Annunziata bei Rom ist reich, lustig, glühend und leichtsinnig. Die Pointe des ganzen Bildes liegt in dem hübschen weißen Strumpf sammt Halbstiefel, den eine der üppig hingelagerten Römerinnen sehen läßt. Liebliche, heiter gemalte Genrestücke sind noch da von Dietler¹⁾ in Bern. Das beste dieser Gattung indessen ist vielleicht die Tyrolerhochzeit von Artaria²⁾ in Mannheim. Weitaus das beste Porträt rührt von Konrad Zeller her. Sth³⁾ malt immer ähnlich und befriedigt wahrscheinlich sehr gut seine Kunden; aber er studirt nicht mehr. Hat er die frühere Liebe und Aufmerksamkeit für die Natur verloren und hält er sich nicht an eine angenommene, nicht immer anziehende Manier?

Von Plastik ist einzig der „Jüngling an der Klosterpforte“ da, von Ludwig Kaiser⁴⁾ von Zug (in München), von anmuthigem und edlem Styl, wie er in Schwanthaler's Schule zu Hause ist, welcher der junge Künstler angehört. Der Gegenstand wird den Klostervertheidigern nicht übel gefallen; uns werden diese ewigen Rückfälle in die katholische Romantik nachgerade langweilig. Auch ein neuer Kupferstecher in Schabmanier oder Schwarzkunst hat sich gebildet, der junge Konrad Werdmüller⁵⁾ von Zürich, und in den „fliehenden Beduinen“ nach Simonson eine tüchtige und versprechende Arbeit geliefert. Wir wünschen seinem Fleiße nur eine reichere Auswahl vaterländischer Originale. Aufsehen erregen zwei architektonische Pläne von J. Müller von Wyl⁶⁾, eine neue Fassade des Florenzer Domes und der Plan zu einem schweizerischen Nationalmonument. Beide sind in technischer Beziehung Meisterstücke eleganter architektonischer Zeichnung. Das Monument scheint uns in Hinsicht auf seine Bestimmung und die landschaftliche Natur der Schweiz ganz verfehlt zu seyn; zudem ist es ein Luftschloß. Solche Denkmäler bauen die Völker, nachdem sie den Blüthenpunkt ihrer Entwicklung erreicht haben, lange Zeit glücklich

gewesen sind, und kurz vor ihrem Verfall. Wir denken, daß die Schweizer vorerst noch andere Dinge zu thun haben. Des Künstlers Enthusiasmus verdient indessen alle Achtung und Liebe seiner Mitbürger.

Noch haben wir oben eine interessante Erscheinung übergangen, nämlich die Landschaften von Ludwig Vogel. Wir versahen uns auf nichts Gutes, als wir dieselben im Verzeichnisse lasen; aber der Meister hat sich gut aus der Sache gezogen. Dieser Mann, welcher im Mittelalter lebt und webt, hat ganz einfach eine Landschaft gemalt, wie man es vor 300 Jahren that, kindlich, naiv, fleißig und gefühlvoll; es ist nichts von neuer Kunst und Technik darin, weil Vogel überhaupt nicht malen kann, und doch ist es ihm in dem Bilde „Ranst in Obwalden“ und andern gelungen, eine freundliche und heimathliche Stimmung hervorzurufen.

Endlich hat eine Dame, Frau Stocker-Escher¹⁾, mit ihren vortrefflichen Arbeiten, Blumen und Vögel nach der Natur, Miniaturporträte und Kopien, in welchen allen eine meisterhafte Technik sichtbar ist, eine ganze Masse von Sudlern, die aus der Kunst Profession machen, beschämt.

Zum Schlusse wissen wir nicht, ob wir unsern Künstlern ein besseres, anregenderes Publikum, oder diesem eine reichere und größere Künstler-schaar wünschen sollen; weil wir nicht recht zu entscheiden wagen, welches von beiden das andere eigentlich hervorrufen soll. Am Ende aber denken wir, das wahre Künstlergemüth habe sich noch jederzeit seinen Weg gebahnt und sein Publikum geschaffen, da das wahrhaft Gute und Schöne aller Orten durchdringt. Folglich scheint es uns wenigstens ebensowohl an Talenten, als an Mäzenen gefehlt zu haben. Mögen die Götter die jungen Hoffnungen pflegen, die gegenwärtig in der Fremde herumfahren!

Zürich, Juli.

* * *

Was wir schon bei Wilhelm Fückli beobachtet konnten: die mit der liberalen Bewegung der dreißiger Jahre allmählich einsetzende Befreiung der Kritik von der drückenden Fessel der Konvention, das ist bei Keller zur Tatsache geworden. Frei, unbeengt von kleinlichen Rücksichten ir-

¹⁾ J. F. Dietler, 1804—1874. — ²⁾ Mathias Artaria, 1814—1885. — ³⁾ Conrad Sth, 1798—1866. — ⁴⁾ Ludwig Kaiser, 1816—1890. — ⁵⁾ J. G. Werdmüller, 1819—1892. — ⁶⁾ Joh. Georg Müller, 1822—1849. — G. Keller wurde in München (1840—42) mit Werdmüller und J. G. Müller befreundet, vgl. G. Ermatinger, G. Keller's Leben I 65. 67.

¹⁾ Clementine Stocker-Escher, 1816—1886.

gendwelcher Art, steht er mit dem Ernst des seiner Verantwortung bewußten Mannes dem Kunstwerk gegenüber. Keller scheut sich nicht, durch ein scharfes Urteil „Herd aufzuwerfen“; er bedarf keiner Alpenhüttenmaskierung wie David Heß.

Welch laxer kritische Grundsätze Heß hatte, wurde bereits betont. Wie herzerfrischend wirkt gegen deren ängstliche Behutsamkeit Kellers Rezept: „Der Aegerer über widerstrebende Richtungen, der kritische Zorn über die hohlen Gebilde aufgeblasener Nichtkünstler ist gesund und bewahrt die Künstlerseele vor dem Einschlafen“¹⁾. In Kellers Aufsatz finden sich bezeichnende Beispiele, man vergleiche die Urteile über Hitz, Deschwanden und insbesondere die köstliche Abfertigung der professionellen „Sudler“ durch den Hinweis auf die Arbeiten der Frau Stockar-Escher.

Wir haben David Heß im „Kunstgespräch in der Alpenhütte“ als trefflichen Erzähler kennen gelernt; dasselbe Lob muß ihm für seinen Kunstbericht von 1821 zuerkannt werden. Heß erzählt gerne, die vielen ausführlichen Gemäldebeschreibungen zeugen dafür. Insbesondere bei den Genrebildern fühlt er sich wohl, da kann er seiner Fabulierlust die Zügel am meisten schießen lassen. Nicht nur das romantisch-mystische Gemälde Leopold Roberts (1794—1835) „Ein Leichenbegängnis in einer unterirdischen Kirche“ packt Heß mit unwiderstehlicher Gewalt, auch die Freiburger „Tanzkilbe“ Ludwig Bogels nimmt sein ganzes Interesse gefangen. Da schildert er mit liebevollem Eingehen auf jedes Detail das bunte, derbfröhliche Treiben auf dem Tanzboden, er betrachtet die Trachten der aus den verschiedenen Landesteilen herkommenden Freiburgerinnen mit einer Sachkenntnis, die einer Damenschneiderin Ehre machen würde. Heß begnügt sich nicht, zu beschreiben, was das Gemälde dem Auge des Beschauers darbietet; die Personen werden lebendig, sie beginnen zu sprechen, sie erzählen ihre Schicksale, wir belauschen das Liebespärrchen im losenden Gespräch: „... An dem Tisch sitzend, hält ein junger, recht verliebter welscher Frenburger seine

Geliebte umschlungen, und raunt ihr die artigsten Schmeicheleyen in seinem Patois zu; sie aber schaut gedankenvoll vor sich hin, kriecht mit dem Messer auf dem Tischblatt, scheint nicht zu hören, und dennoch geht ihr alles, was der schöne Jüngling vorträgt, recht süß durchs Ohr zum Herzen, sonst würde wohl kein so verstohlenes Lächeln auf ihren frischen Lippen spielen. Aber wie sehr geben sich diese bloß!“ Es ist das Interesse des Dichters, das Heß dem Gemälde entgegenbringt; was er in seinen Schilderungen gibt, ist nicht mehr eine bloße Beschreibung, sondern eine Nachdichtung, eine Neuschöpfung von selbständigem Wert. Heß wurzelt noch durchaus in der Epoche Salomon Geßner; bei dessen Tod war er achtzehn Jahre alt; mit Martin Usteri, der die Dichter-Maler-Tradition Geßners weiterführte, verband ihn herzliche Freundschaft. Heß selbst war, wie wir bereits wissen, Maler und Poet. Er trug ebenso wenig Bedenken, ein Gedicht mit Feder und Pinsel auszudrücken, als den umgekehrten Weg zu gehen, ein Bild mit Worten zu malen. Wir beeilen uns nur zu sagen, daß er den Pinsel bei weitem nicht so trefflich handhabte, wie er das Wort beherrschte. Seine Bildbeschreibungen sind meisterhaft und üben auch heute noch einen Reiz auf den Leser aus, dem man sich nicht entziehen kann, mag man den „Laokoon“ noch so frisch im Gedächtnis haben. Ja, ich glaube, man wird bei Heß' Schilderungen zum Teil mehr Genuß empfinden als vor den Originalen, und das ist nicht so sonderbar, denn viele von den Künstlern jener Zeit waren bei weitem größere Poeten als Maler; gerade Ludwig Vogel gehört in diese Reihe.

Prägt somit das Dichter-Malertum dem kunstkritischen Schaffen Heß' seinen besondern Stempel auf, so steht Gottfried Keller in bewußtem Gegensatz zu Heß. Keller verfiel nie in den (bei Heß so lebenswürdigen) Fehler, den Maler auf seinem eigenen Gebiet nachahmen zu wollen. Nie ergeht er sich in langen Beschreibungen, stets ist die Charakteristik knapp, nie wird sie Selbstzweck. (Man beachte die Kürze, mit der Keller die Genrebilder von Zeller, Vogel, Artaria usw. erledigt).

¹⁾ „Ein bescheidenes Kunstreißchen“. G. Kellers „Nachgelassene Schriften“ S. 228.

Seß entging der Gefahr nicht immer, sich durch das rein stoffliche Interesse das Urteil über den eigentlichen künstlerischen Wert trüben zu lassen, und wenn er im allgemeinen doch vor einer solchen Ueberschätzung des ideellen Gehalts bewahrt blieb, hat er dies wohl nur dem künstlerischen Instinkt und seinem offenen, geschulten Auge zu verdanken. Keller war sich klar darüber, daß der Maler nicht in erster Linie Poet, sondern Maler sein soll. Er wußte, daß große Ideen noch kein gutes Bild machen, sondern daß die künstlerische Gestaltungskraft seinen Wert bestimmt.

Verleiht das Dichter-Malertum dem Kritiker Seß die besondere Physiognomie, so ist es bei Wilhelm Fühlis die ausgesprochene Neigung zur entwicklungsge- schichtlichen Betrachtung. Fühlis ist Systematiker. Sein Standpunkt wird bestimmt durch seine Schätzung, wir dürfen sagen Ueberschätzung des Münchner Klassizismus. Ueber die Kunst eines Peter Cornelius und seiner Gefolgsmänner hinaus sah er kaum eine Möglichkeit der Weiterentwicklung. In dieser Ansicht berührt er sich durchaus mit den Münchnern Aesthetikern vom Schlage Ludwig Schorns und Försters. In der Münchner Kunst glaubte er den Maßstab gefunden zu haben, mit dem sich auch die schweizerische Kunst beurteilen ließ. Fühlis Kritik wird notwendig apodiktisch, unduldsam, wo er sich einer Produktion gegenüber sah, die seinem aus München bezogenen Ideal wenig oder keine Konzessionen zu machen beliebte. Keller ist auf kein System eingeschwo- ren. Sein Verhältnis zur Kunst ist nicht das vorwiegend aufs Historische gerichtete des Gelehrten, sondern das unmittelbare des Künstlers. Mit seltener Ruhe und Objektivität tritt er dem Kunstwerk gegenüber, zur Anerkennung immer bereit, wo er sah, daß eine tüchtige Begabung mit ernsthaftem, unablässigem Streben sich verband¹⁾.

Es genügt Fühlis, daß ein Maler aus der Münchner Schule hervorgegangen ist, um ihm höchstes Lob zu zollen. So stellt er Konrad Hitz als Porträtmaler sehr hoch.

Hitz erhielt durch Vermittlung Fühlis den Auftrag, das Porträt von Cornelius zu malen; das Bildnis fiel zur Zufriedenheit des großen Meisters aus: konnte es für Hitz eine bessere Empfehlung geben als dieses Lob? Auch Keller ist ein Bewunderer der Münchner Kunst, wie das Sonett auf Cornelius (1844) und die Besprechung von Kaulbachs Reineke Fuchs (1847) genügend bezeugen. Aber diese Sympathie hindert ihn nicht, Hitz scharf in die Seele zu blicken. Er erkannte richtig die Gefahr, in der sich der Maler befand, einer äußerlichen Manier zu verfallen. Wenn er ihm Mangel an Studium der Natur vorwirft, so nennt er freilich ein Gebrechen, das der Münchner Kunst überhaupt anhaftet²⁾.

Als Wolfensberger 1838 seine „orientalischen“ Landschaften in Zürich ausstellte, begrüßte der „Republikaner“ diese Ansichten von klassischen Stätten mit folgendem Hymnus²⁾:

„Bei den Gletschern suche die Alpenrosen! Auf den Trümmern des alten Roms, in der Todtenstadt Pompeji, an den buchtigen Küsten von Großgriechenland, auf der Dreiangelsinsel, so reich an mächtigen dorischen Tempelruinen, auf dem heiligen Boden von Olympia und Delphi, von Isthmos und der steinigen Attika muß man die Geschichte, die Alterthümer und die Kunst der Hellenen studieren; sonst bleiben sie ein Adyton, auf welches die falschen Lichter der Studierlampe fallen. Und darin nun, daß wir lernen Geschichte und Kunst der Hellenen mit dem Lande in Verbindung setzen, liegt für den Verehrer des klassischen Alterthums das Verdienst der Wolfensbergerischen Blätter; wir sehen Mycenä, Thäler in Thäler geschoben, Bergzüge durchschneiden Bergzüge; da begreifen wir, wie die Sterblichen darauf kamen, die kyklopischen himmlischen Mauern aufzuthürmen; der Künstler zeigt uns Sunium; ja hier mußte der Minerventempel stehen, damit der Sinopäer, der Ephesier, der aus Aegypten kommende — sie alle schon vom Borde des Schiffes sahen, hier ist das der Pallas Athene heilige Land.“ ... „Von dem eingengten Pässe an der peloponne-

¹⁾ Da ich G. Keller als Maler und Kritiker in einer besondern Arbeit behandeln werde, kann ich mich hier auf einige Hinweise beschränken.

²⁾ Ich sehe hier von der naturalistischen Unterströmung in der Münchner Kunst ab. — ²⁾ Schweizerischer Republikaner, Zürich 1838, Nr. 69.

ischen Akropolis, von Akrokorinth, von Ithaka könnte man so viel sagen; doch von Athen, was uns der Künstler von hundert Standpunkten aus darstellt, können wir uns nicht losreißen: klar sind die Farben seines Meeres, seiner Bäche, seiner Inseln und schön geformten Berge, herrlich die Lage seiner überall her gesehenen Akropolis.“

Ich weiß nicht, ob man Füßli die Autorschaft aufbürden darf, aber die Tatsache, daß er diese Stelle im Wortlaut zitiert¹⁾, spricht doch zum mindesten dafür, daß er mit diesem Urteil übereinstimmte. Hier haben aber nicht künstlerische Erwägungen das Wort, sondern rein wissenschaftliche, ethnographische und archäologische Interessen. Das Beispiel ist lehrreich. Man erinnert sich, daß auch die italienischen und griechischen Landschaften von Karl Rottmann in München nicht den kleinsten Teil ihres Erfolges der klassischen Gelehrsamkeit der Betrachter, also einem rein stofflichen Interesse zu verdanken hatten. Von einer solchen Vermengung der wissenschaftlichen und künstlerischen Beurteilung hat sich Keller durchaus frei gehalten. Wolfensberger hatte auch 1846 zwei Aquarelle ausgestellt: „Die Akropolis bei Athen“ und „Gothische Schloßruinen bei Salerno“. Keller erwähnt sie in seinem Kunstbericht überhaupt nicht.

Nur in einer Hinsicht machte Keller dem Zeitgeist eine Konzession, indem sich in seine kritische Beurteilung konfessionelle Gesichtspunkte einschleichen. Nun wird man sich darüber nicht wundern, daß der Verfasser des „Jesuitenlieds“, der leidenschaftliche Kämpfer für die liberale Sache, zudem in der gewitterschwülen Zeit vor dem Sonderbundskrieg, gewisse Ausfälle gegen die „katholisierende“ Richtung nicht unterdrücken konnte. Wenn er dem „Jüngling an der Klosterpforte“ keinen Geschmack abgewinnen kann, weil ihm diese „Rückfälle in die katholische Romantik nachgerade langweilig“ werden, so ist damit die Frage nach dem künstlerischen Wert zweifellos gar nicht berührt.

Dagegen wird das Verhältnis von Religion und Kunst Paul Deschwanden gegenüber geistreich und tiefgreifend er-

örtert. Gerade der religiöse Maler muß gut malen, um ein Gott wohlgefälliges Werk zu schaffen, der höchste Stoff soll ihn anspornen, seine ganze Kraft einzusetzen. Aber oft beweise ein frommer Historienmaler an einem Duzend lächerlicher Heiligenbilder, daß er nichts von der Religion verstehe, während gleich nebenan die reinste Andacht an einer kleinen Morgenlandschaft glühe. Das ist deutlich auf Deschwanden gemünzt. Man muß sich daran erinnern, daß die offizielle Kritik sich damals in Lobpreisungen der Werke des fast vergötterten Malers überbot, daß kein Wort über Deschwandens gefährlichen Gang zur Massenproduktion und zur Manier verlautete. Nicht nur in den Urkantonen, auch im protestantischen Zürich schwärmte man für den Stanfer Engelmaler. Da war es Keller, der sein künstlerisches Verantwortlichkeitsbewußtsein den unkünstlerischen Grundsätzen Deschwandens schroff entgegenstellte. Welchen Eindruck diese Kritik auf Deschwanden machte, ersieht man aus einem Brief an P. Gall¹⁾: „... Das Wort Vielmalerei hat mich ein wenig stußig gemacht und erinnerte mich an Winke von Ihnen selbst und anderen guten Freunden. Es verhält sich halt so: Erstlich dauern mich oft arme Kirchlein, besonders wenn vorauszusehen ist, daß sie sich sonst an vollendete Schmierer wenden müßten oder würden. Da gebe ich mich denn in Gottes Namen her, mit Hilfe meiner Schüler wenigstens etwas Leidliches zu liefern ... Zweitens kann ich mich unmöglich mit ganzer Seele jedem zu malenden Bilde widmen; immer bleibt es das eine oder andere, dem ich mich mit besonderer Vorliebe zuwende. Daß ich mir immer einen solchen Gegenstand besonderen Studiums wähle, das steht, trotz häufiger Nebenbestellungen, in meiner Gewalt und in meinem Vorzuge, dem ich auch hithin gefolgt bin, aber gewiß besser hätte folgen können. In dieser Beziehung bringt mir der genannte Aufsatz Nutzen, wie jedes aufrichtige Freundeswort.“ Merkwürdigerweise glaubte F. D. Pestalozzi²⁾ den „antikirchlichen, rücksichtslosen Kritiker“, in dem er offenbar nicht Keller vermu-

¹⁾ „Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein“, Bb. I S. 152.

²⁾ M. Kuhn „Paul v. Deschwanden“ S. 169. — ²⁾ Neujahrsbl. d. Zürcher Kunstgef. 1883, S. 33.

tete, zurechtweisen zu müssen, obwohl der Betroffene selbst die Richtigkeit des Kellerschen Urteils anerkannte. Kellers Kritik richtet sich nicht gegen eine Konfession und gegen die religiöse Malerei an sich, sondern gegen die Unkunst, die durch religiöse Tendenzen die Laxheit der künstlerischen Moral entschuldigt wähnt.

Weder David Heß noch Wilhelm Fühlí besaßen den durchdringenden Blick Kellers für das Echte und Unehnte. Selten ließ er sich durch äußern Glanz blenden, und wenn es geschah, war die Täuschung nur von kurzer Dauer. Er beurteilte das Werk nach dem Gewicht der Persönlichkeit, die in ihm zum Ausdruck kam, und kaum ein anderer vermochte so tief in die innerste Seele der Menschen zu blicken wie Keller. Seine Kritik ging auf das Entscheidende los, auf die Weltanschauung, deren sittliche Strenge nicht nur den Wert des Menschen, sondern auch des Künstlers bestimmt. So trat er Deschwanden und wenige Jahre später Jeremias Gotthelf gegenüber.

Keller ist nicht nur ein hervorragender

Dichter, sondern auch ein wahrhaft großer Volkserzieher. In dieser schweren Zeit, da der Weltkrieg zur Bestimmung auf unser nationales Wesen mahnt, wird man den kostbaren Schatz ethischer Werte in Kellers Lebenswerk mehr als je zu würdigen wissen. Keller scheint mir auch für eine Frage, die noch vor wenigen Jahren patriotische Gemüter ernstlich beschäftigte, die richtige Antwort gefunden zu haben: er hat die Idee eines schweizerischen Nationaldenkmals, die bezeichnenderweise in den vierziger Jahren in der trügerischen Stille vor dem Sturm des Sonderbundskriegs erörtert wurde, mit den ernstesten Worten zurückgewiesen:

„Solche Denkmäler bauen die Völker, nachdem sie den Blütenpunkt ihrer Entwicklung erreicht haben, lange Zeit glücklich gewesen sind, und kurz vor ihrem Verfall. Wir denken, daß die Schweizer vorerst noch andere Dinge zu thun haben.“

Und heute?!

Paul Schaffner, Zürich.

Gerettet und gerächt.

Nachdruck verboten.

Eine altvenezianische Geschichte von Alfred Theinert, Zürich.

(Schluß).

Wir brachten Paolo in mein Haus; in meiner Schlafkammer legten wir ihn aufs Bett, und ich sandte meinen Knecht aus, einen Doktor zu holen. Eine Stunde verging, ehe die Hilfe kam, die wir so nötig hatten. Gänzlich sei das Leben nicht entflohen und alle Hoffnung nicht verloren, hieß es. Diesen schwachen Trost nahmen wir dankbaren Herzens entgegen. Einen besseren Verband legte der Medicus dem Verwundeten an, auch eine stärkende Mixtur flößte er ihm ein, und zweimal schlug Paolo die Augen auf; bewußtlos aber blieb er.

Ich mochte Cristina nicht heimlich in jener Nacht. Seit wir ihren Geliebten in Sicherheit gebracht, hatte sie nicht aufgehört, wieder und wieder über ihn sich zu beugen und die bleichen Lippen zu küssen. Zufrieden schon war sie, wenn sie nur einen seiner Finger halten konnte. Vater Forzi war in Fiume, und so verweilte die Tochter bei mir, und wir wachten zusam-

men, bis der neue Tag graute, dann erst ließ sie, von Müdigkeit überwältigt, das Köpfchen sinken in meinen Schoß.

Derweil Cristina schlief, versank ich in Grübeleien. „Du wirst ihn rächen, Nicolo!“ hatte sie gesagt und ich nicht gewußt, was entgegnen darauf. Ich fing an, mein Alter zu spüren, und wären meine Glieder auch noch so geschmeidig gewesen wie zwanzig Jahre zurück, mich in fremde Liebeshändel mischen, hätte ich nicht gedurft. Die ganze Stadt würde gegen mich sich wenden, wollte ich Girolamo — ich, der Meister, den Schüler — vor die Klinge fordern zu blutiger Entscheidung, ihn töten um solcher Ursache willen. Kein Verbrechen hatte er begangen, keinen Verstoß gegen allgemein gültige Sitte und Moral, soweit ich's wußte. Die Mehrheit würde ihm Beifall spenden dafür, daß er den Nebenbuhler niedergestossen in offenem Zweikampf. Niemand würde ein Recht mir zuerkennen,