Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 23 (1943-1944)
Heft: 8

Artikel: Nazarenertum und Schweizerzunft
Autor: Wescher, Paul
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-159078

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: 18.02.2026

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

Nazarenertum und Schweizerkunst.

Von **Paul Wescher.**

Hätte die Romantik nichts anderes hinterlassen als die hohe Begeisterung und seelische Gleichstimmung ihrer Anhänger, sie müßte gerade heute wieder als ein wunderbares Phänomen entdeckt werden. In einer Zeit, die von äußeren Wirren nicht weniger erschüttert war als die gegenwärtige, unter einer Jugend, die das Auf und Ab der Weltgeschichte miterlebte wie die heutige und mit Widersprüchen genährt war, erwuchsen hier eine Zusammengehörigkeit, eine Überzeugungskraft und ein Idealismus, die es vermochten, das Antlitz des Jahrhunderts auf lange hinaus zu bestimmen. Was die Aufklärung, was Rousseau, was die französische Revolution nicht vollbracht hatten, dieser kleine Kreis der Romantiker gab der Menschheit den Glauben an das Einfache und an das Wunderbare, an das Jenseitige und an die Größe der Natur, an Freundschaft, Nächstenliebe und damit an sich selbst zurück. Nicht ohne Grund steht darum das Bild jener Romantik auf einer für uns schier unerreichbaren Höhe. Die „gute alte Zeit", jenes goldene Zeitalter, das noch ein Historiker wie Jacob Burckhardt bis in sein Alter nicht vergessen konnte, es lebte ganz im Abglanz ihrer einmaligen Geistigkeit.

Daß auch die Schweiz nicht außerhalb dieser Bewegung blieb, hat R. Benz in einem inhaltsreichen Aufsatz „Der Anteil der Schweiz an der Romantik" in dieser Zeitschrift dargelegt (s. Jahrg. 1941, S. 142), in dem er vor allem den Anteil von Künstlern, Schriftstellern, Gelehrten und Kunstfreunden wie Bodmer, Füßli, Lavater, Johannes v. Müller, Usteri, Lips, Hegner an der Wiederentdeckung der Gotik und des Mittelalters herausstellte, die ja die wichtigste Quelle für die Erweckung der Romantik war. Von den vereinzelten Schweizer Malern, die nun diese Ideen weiter verfolgten und, entgegen der herrschenden Kunstmode, den Weg zur romantischen Bewegung der Nazarener fanden, soll im folgenden die Rede sein. Sie haben vor allem das Eine erstrebt, die deutsche Schweiz wieder in den Kreis europäischer Malerei einzuschalten; denn der Schweiz fehlte bis dahin das Charakteristikum aller damaligen großen Kunst: die Historienmalerei. Indem sie sich ihr zuwandten, legten sie ein wichtiges Fundament für die weitere Entwicklung im 19. Jahrhundert.

Am oberen Schönenberg in Zürich neben der Universität steht noch heute das Haus, in dem — nach J. J. Bodmer — der Historienmaler Ludwig Vogel seine Tage beschloß, der in seiner Jugend der sogenannten Lucasbrüderschaft, der Zelle aller nazarenischen, deutsch-römischen Kunst angehört hatte. Der Zuckerbäckerssohn Vogel ging im Jahr 1807 zur weiteren Ausbildung nach Wien und traf dort mit den Deutschen Overbeck, Pforr und Wintergeerst zusammen. Er führte sie in das Haus der ihm befreundeten Familie Hottinger aus Winterthur ein, und es entstand im

Winter 1808/1809 ein Freundschaftsbund, der sich durch die gemeinsame Opposition gegen den zopfigen Wiener Akademiebetrieb auch auf künstlerischem Gebiet bekräftigte. Overbeck war der unbestrittene Führer der Gruppe, und bei ihm hatte sich schon damals die Idee von der sittlichen und formalen Erneuerung der Kunst durch die Religion und den Anschluß an die reinen und naiven Werke der alten deutschen und italienischen Meister weitgehend ausgeprägt. Seine Überzeugungskraft riß die andern mit, und sie beschlossen, sich zu einer Brüderschaft zu vereinigen, die ganz in diesem Ziele leben und schaffen sollte und der sie nach dem Vorbild der alten Malergilden den Namen „Lucasbrüderschaft" gaben.

Für Vogel war die Ideenwelt Overbecks wenigstens nach ihrem Stoffgehalt nicht völlig neu, und es war nicht zufällig, daß die beiden jungen Künstler in Wien sich zusammenfanden. Der alte Martin Usteri hatte sich, als Freund der Familie, bei Vogels Abreise von Zürich eingefunden und ihm Ratschläge erteilt. Die Bekanntschaft mit Usteri aber hatte dem Jüngling schon in seiner Heimat den Bereich der primitiven, gothischen Kunst erschlossen. Lavater hatte die Bedeutung Holbeins mit als Erster wieder erkannt und schon 1780 an Goethe geschrieben: „Ich habe mich wieder einmal an Holbeins unsterblichen Werken in Basel gelabt ... Sein Nachtmahl und die Lais Aegyptiaca gehen mir über Alles." Vogel konnte darum mehr als die meisten Künstler jener Zeit Overbecks Anschauung Verständnis entgegenbringen. Daß er dem Kreise auch Anregungen mitteilte, bestätigen einige Zeichnungen von Pforr, Illustrationen zu Geßners Novelle „Das hölzerne Bein", zu Pestalozzis „Lienhard und Gertrud" und zur Tellssage. Er selbst entwarf schon damals eine erste Skizze zu seinem späteren Gemälde „Nicolaus von der Flüh auf der Tagsatzung in Stanz", das eine Lieblingsidee der Lucasbrüder, den Sieg des Christentums über die politischen Mächte, zum Ausdruck bringen sollte.

Im Mai 1810 reisten die Lucasbrüder zu viert nach Italien, um dort, im Bannkreis Raffaels und der präraffaelischen Meister, ihre Studien fortzusetzen. Jeder von ihnen nahm ein angefangenes Gemälde mit, Vogel die „Heimkehr der Eidgenossen aus der Schlacht von Morgarten", Pforr seinen „Einzug Kaiser Rudolphs in Basel", Overbeck einen „Einzug Christi in Jerusalem". In Rom, wo sie am 22. Juli eintrafen, fanden sie in dem kleinen Kloster S. Isidoro, das infolge der französischen Okkupation von den irischen Mönchen verlassen worden war, eine Unterkunft, die für ein Gemeinschaftsleben im Geist des Wackenroderschen „Klosterbruders" wie geschaffen war. Ludwig Vogel sah im Vatikan die zwanzig Jahre zuvor wieder entdeckten Stephanus- und Laurentius-Fresken des vermeintlichen Fra Filippo Lippi (Fra Angelico) und schrieb voller Begeisterung an seinen Vater: „Du wirst dir nicht leicht einen Begriff von dem herzlich frommen Gemüt machen können, das sich in diesen Werken ausspricht. Unsere Zeiten sind von einem solchen Geiste soweit abgekommen, daß wir uns kaum mehr einen Begriff davon machen könnten, wenn nicht die himm-

lisch reinen Arbeiten der Künstler jener Zeiten uns genügsame Beweise dafür wären. Aber sie beweisen uns auch, daß, solange wir als Menschen nicht suchen, ihnen an Einfalt und stillem frommen Sinn gleich zu werden, wir auch gewiß nichts werden hervorbringen können, das ihren Werken sich nähert. Mein Wunsch wäre, die Natur wahr und mit einem so frommen Sinn auffassen zu können, wie jene alten Meister." Besser läßt sich das nazarenische Programm kaum umschreiben.

In den Loggien und den Stanzen im Vatikan machte Vogel zahlreiche Bleistiftstudien nach Raffaels Fresken, ebenso kopierte er im Palazzo Borghese dessen Auferstehung. Ölstudien nach den Farnesina-Bildern mißglückten ihm. Vogel hat es später beklagt, daß er bei der mehr oder weniger autodidaktischen Kunstübung, wie sie in S. Isidoro herrschte, keine wesentliche Anleitung zur Malerei selbst erhielt. Die dortige gemeinsame Schulung war mehr auf eine allgemeine geistige Ausbildung (so las ihnen Dr. Schlosser, Brentanos Schwager, abendlich aus Dante vor) und auf bestimmte Modellstudien gerichtet, als auf das eigentlich Maltechnische, das ja auch Pforr bis zuletzt mangelte. Unter diesen Umständen gedieh keine der von Vogel in Rom angefangenen Gemäldekompositionen, die hauptsächlich der Schweizer Geschichte entnommen waren, zur Ausführung, und auch die schon angefangene „Rückkehr von Morgarten", die zahlreiche Bewunderer unter den römischen Besuchern fand, wurde erst später in Zürich vollendet. Nur die nachgelassenen Zeichnungen und Figurenstudien geben Einblick in die intensive Bemühung Vogels um neuen Ausdruck. In den Kirchen zeichnete er einzelne Figuren von Mönchen und Nonnen, die schon durch ihre zeitlosen Gewänder zu großem Umriß und zur Vereinfachung im Sinne der alten Meister anregten. Abends standen sich die Klosterbrüder gegenseitig Modell, und zwei der Vogelschen Studien (Kunsthaus Zürich) stellen Overbeck dar, wie er mit dem faltenreichen venezianischen Mantel von Pforr, der den Künstlern vielfach zu Studienzwecken diente, in echt romantischen Stellungen posiert. Auch ein Selbstbildnis, das Vogel noch in Italien zeichnete, ist von so nazarenischer Schlichtheit und Vollkommenheit, daß es lange für eine Arbeit Overbecks gehalten wurde. Trotzdem sich Vogel so eng der Ausdrucksweise von Overbeck und Pforr anschloß, wurde ihm aber das Glück nicht zuteil, wie sie eine endgültige eigene Form zu finden. In dem an sich glücklich gewählten „Abschied des Bruder Clausen von seiner Familie", dessen erster Entwurf damals entstand, sind es z. B. nur Teile, die eine dem Thema gemäße Auffassung von einfacher Gefühlsgröße und primitiver Mystik enthalten, wie sie Overbeck zweifellos dem Ganzen mitgeteilt hätte.

Nach einem Sommer, in dem die Lucasbrüder zahlreiche Ausflüge in die Umgebung Roms nach Olevano, Frascati, Tivoli unternahmen, reisten Vogel und Pforr im Oktober 1811 nach Neapel, wo Pforr sich den Todeskeim der Krankheit holte, der er bald darauf erlag. Ein Gedicht, das Pforr an Vogel richtete, als dieser ihm an seinem letzten Weihnachtsabend 1811

ein altes Holzschnittbuch mit einer Zeichnung seines Signets schenkte, gibt Zeugnis von dem innigen Verhältnis, in dem die beiden Künstler bis zuletzt standen. Es lautet: „Und fahre wohl, wenn wir uns einmal scheiden / Und Du ziehst heim in Deine alte Schweiz / Dann Bruder dann gedenk in Deinen Freuden / Noch an den Totenkopf und an das Kreuz. / Wenn man von mir auch schon wird sagen / Hier liegt der Bruder, der das Kreuz getragen."

Die finanzielle Lage der Lucasbrüder war in dieser Zeit nicht gerade glänzend, da keine Fremden mehr in Rom waren und demzufolge keine Aufträge zu erwarten. Der Vater Vogel, der wohlhabende Ratsherr in Zürich, tat sein Möglichstes, die Künstler zu unterstützen. Er bestellte bei jedem von ihnen ein Bild und bezahlte es im voraus, obwohl er, wie bei Overbeck, lange darauf warten mußte. Erst 1816 erhielt er von Overbeck das heute in der Nationalgalerie in Berlin befindliche Gemälde „Jesus bei Maria und Martha". In der Gestalt eines Jüngers kehrt hier eine der genannten Figurenstudien wieder, die Vogel nach Overbeck selbst gezeichnet hatte.

Im Jahre 1812 trat Peter Cornelius anstelle des ausgeschiedenen Hottinger in den Kreis der Lucasbrüder und sein Monumentalstil, seine mehr weltliche altgermanische Richtung müssen auf Vogel großen Eindruck gemacht haben; ja sie wurden vielleicht der eigentliche Anstoß, weshalb sich dieser bald nach der Rückkehr in die Heimat immer weiter von den ursprünglichen Zielen der Nazarener entfernte und völlig in jene mittelalterliche Geschichtsmalerei einmündete, in der die historischen Kenntnisse und ein stil- und trachtengetreuer Realismus den gläubigen Sinn und die Herzenseinfalt weit überwogen. Schon auf der Rückkehr im Jahre 1813 zeichnete Vogel in Florenz eine große allegorische Komposition der „Helvetia" ganz in der Art des Cornelius, die wie ein Bekenntnis, ein Auftakt zu allen seinen späteren Werken anmutet. Overbecks gesamte Kunstauffassung mit ihrer großartigen Einseitigkeit, Klarheit und Zielbewußtheit hatte nur bis zu einem gewissen Grade auf ihn gewirkt und ihn jedenfalls nicht aus der Bahn gebracht, die ihm von Anfang an vorgezeichnet war. Trotzdem blieb er auch in späteren Jahren mit Overbeck in dauernder freundschaftlicher Verbindung. Overbeck besuchte ihn 1832 auf seiner Deutschlandreise, und der letzte Brief, den Vogel im Alter von 81 Jahren an ihn richtete, datiert vom 21. Oktober 1868 und beginnt mit den Worten „Und so sind wir, lieber Overbeck, von unserem Freundeskreise aus Wien und Rom noch die einzigen Lebenden ..."

Fünf Jahre, nachdem Ludwig Vogel Rom verlassen hatte, kamen zwei andere junge Zürcher, Daniel Albert Freudweiler und Johann Caspar Schinz, in denselben Kreis um Overbeck, der sich inzwischen durch einige jüngere Künstler wie Philipp Veit, Schnorr von Carolsfeld, Ferdinand von Olivier erfolgreich erneuert hatte. Die „Lucasbrüderschaft" selbst gehörte der Vergangenheit an, aber die nazarenische Kunst hatte, besonders

seit den berühmt gewordenen Freskomalereien in der Casa Massimi und Casa Bartholdy ihren Siegeslauf begonnen und sich zu einer das deutsche Geistesleben weithin befruchtenden und beherrschenden Bewegung ausgewachsen, deren Faszination auch der junge Schinz unterlag. Er wohnte im gleichen Hause mit Schnorr und Olivier; Schnorr nahm sich seiner mit Liebe an, und so sah auch er die Welt bald nur noch durch das Medium der primitiven Meister und schrieb in einem Brief den charakteristischen Satz: „Raffael ist in meinen Augen der Erste der Deutschen" — das hieß, Raffael, wie er durch Overbeck Gestalt gewonnen hatte.

Seine Gläubigkeit, die ja in einem unorthodoxen, pandämonischen Sinn die Grundlage aller Nazarener war, äußerte Schinz in folgenden Worten: „Ich dächte, es sollte Niemandem entgehen, daß im Bestreben der Künste sich die Größe alles dessen, was Gott geschaffen, immer mehr offenbart, und daß sie den Menschen dazu dienen mögen, den Schöpfer zu erkennen und zu lobpreisen." Das war ganz aus dem Geiste Overbecks und Veits gesprochen, die in zwei programmatischen Bildern „Triumph der Religion in den Künsten" (Overbeck) und die „Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum" (Veit) gleichartige Gedanken gestaltet hatten. Gerade in diesen Jahren der Restauration und des Wiedererstarkens der Kirche und des Katholizismus wurde ganz Europa und auch die Schweiz von einer großen religiösen Welle durchzogen. Die dreihundertjährige Reformationsfeier im Jahr 1819 hinterließ starken Eindruck, und zahlreiche zum Teil fanatische Sektierer- und Mystikerbewegungen wie diejenige, welche die Wildensbucher Greuel verursachten oder der Marianne Krüdener ihren außerordentlichen Zulauf verschafften, waren symptomatische Erscheinungen für das Gottsuchen jener Epoche.

Schinz hatte sich schon in München im Atelier des Heinrich Heß mit der gleichgesinnten Malerin Luise Seidler befreundet, war mit ihr nach Rom gekommen und besuchte mit ihr und dem Basler Salathé im Herbst 1818 Neapel. Die „Erinnerungen" der Seidler, in denen sehr häufig von Schinz die Rede ist, geben das anschaulichste Bild vom Leben der beiden Künstler in Italien wie überhaupt von dem ganzen römischen Kunstkreis. Schinz verband sich eng mit dem Danteforscher Dr. Carl Witte und malte sein Porträt, gab eine Zeitlang dem Sohne von Niebuhrs Zeichenunterricht, wo er weitere Porträtaufträge erhielt, und verkehrte bei Frau von Schlegel, bei dem sächsischen Gesandten von Quandt, dem preußischen Gesandten von Ramdohr und dem geistvollen Kunstschriftsteller und Sammler von Rumohr. Mit Overbeck war er 1823 längere Zeit in Perugia zusammen, als er die Seidler auf ihrer Rückreise bis zur Schweizer Grenze begleitete und bei dieser Gelegenheit die ihm besonders zusagenden Werke der Perugino-Schule studierte.

Von den zahlreichen Gemälden, die Schinz während seinem langen Aufenthalt in Italien wie auch nach der Rückkehr schuf und teils in Rom,

teils in Zürich auf Ausstellungen zeigte, sind — Zeichen des mangelnden Interesses für die romantische Kunst in der damaligen Schweiz — die meisten nur nach dem Titel bekannt, einige wenige in Zeichnungsentwürfen überliefert. Vorherrschend waren es religiöse Themen wie: Die Auffindung des Moses, Saul und David, Auferweckung des Lazarus, Rückkehr des Tobias, das Scherflein der Witwe (Kirche Dinhard), Kaiser Rudolph und der Priester, Jesus bei Maria und Martha, Jesus und die Samariterin, die hl. Caecilie (die beiden letztgenannten noch im Besitz der Familie Schinz, die Caecilia unvollendet). Der Herzog Friedrich von Gotha erwarb von Schinz eine heilige Familie (Museum Gotha) und eine Freundin der Luise Seidler, Frau von Löwenich aus Frankfurt, bestellte ein zweites Exemplar dieses Bildes und kaufte ein anderes, „Ruth und Boas auf dem Felde", für 15 Louisdor.

Als Schinz im Jahre 1824 nach Zürich zurückkehrte, brachte er Ludwig Vogel Durchzeichnungen von Overbecks Kartons für die Fresken der Villa Massimi mit. Er selbst bemühte sich noch im gleichen Jahr um die Stelle eines Lehrers an der Zeichenschule in Weimar. Luise Seidler hatte ihn empfohlen und sich auch bei Goethe für ihn verwandt, der als Probestück einen Illustrationsentwurf für ein neugriechisch-epirotisches Heldengedicht verlangte. Da dieser Gegenstand Schinz gar nicht lag, schlug er der Freundin statt dessen eine Gruppe von „Pifferari" vor, die er fertig hatte, „um, wo nicht Goethe, so doch vielleicht den Hof zu gewinnen". Er reiste sogar selbst nach Weimar, hatte aber dort mit seiner Bewerbung kein Glück und ebenso wenig in Jena. So arbeitete er die wenigen Jahre bis zu seinem frühzeitigen Tod (1832) in seiner Vaterstadt, malte neben religiösen auch genreartige Bilder, wie sie dem damaligen Zeitgeschmack entsprachen, und geriet dabei immer mehr in eine süßlich-sentimentale Manier, die er unter dem Einfluß des erfolgreichen Leopold Robert zum Teil schon in Rom angenommen hatte.

Zur Zeit von Schinz weilte noch ein anderer junger Schweizer Maler, der Basler Hieronymus Heß, in Rom (von 1820 bis 1823). Heß war 1819 durch Empfehlung des Kunsthändlers P. Birmann auf ein Jahr nach Neapel gekommen, später nach Rom übergesiedelt und hier im Kreise der deutschen Künstler heimisch geworden. Heß war weniger naiv, weniger gläubig als Schinz, und so sah er mehr die ästhetisch-formale Seite in der Kunst der Nazarener als die ethisch-christliche. Er sah, schon damals der liberale Freigeist und Ultramontanenhasser, als der sich später durch seine Zusammenarbeit mit Disteli offenbarte, daß es mit dem Urchristentum, auf dem die Nazarener fußten, schlecht bestellt war, und daß die heiligen Väter, wären sie in dieser Zeit wieder erschienen, schweren Stand gehabt hätten gegenüber der Korruption der katholischen Kirche. Diesem Thema hat er in Rom einige bittere Karrikaturen gewidmet.

Neben dem Bildhauer Thorwaldsen und den Brüdern Riepenhausen war es vor allem der schrullige und zuweilen derbe, aber herzensgute

alte Koch, der Schöpfer der großen romantischen Schweizer Alpenlandschaften, der an dem jungen Basler besonderen Gefallen fand. Der Maler Richter sah bei Koch in Rom zwei Skizzenbücher, in die Heß seine Karrikaturen gezeichnet hatte und berichtet, daß er in Kochs „Schmadribachfall" die „Tännle" gemalt habe. Auch an der Abfassung von dessen satirischer Kunstchronik, die als die „Rumfordische Suppe" bekannt ist, soll er beteiligt gewesen sein, und sie ist ihm gewidmet. — Der Einfluß Kochs bewirkte, daß Heß der frühitalienschen Kunst ferner blieb, während ihm gerade in Rom die strenge und einfache Größe der altdeutschen Kunst aufging. Er hatte schon in Basel im Auftrage von Birmann Holbeins Rathausfresken vor ihrer Zerstörung kopiert, und ihre volle Bedeutung wurde ihm jetzt in der nazarenischen Konzeption ersichtlich. „Holbein war und ist mein Lehrmeister" pflegte er noch in späteren Jahren zu sagen. Sein Wunsch, mehr von altdeutscher Kunst kennen zu lernen, wurde durch Thorwaldsen in Erfüllung gebracht. Durch dessen Empfehlung gab ihm, bald nach der Rückkehr, im Jahr 1825, der Basler Oberst Wettstein-Iselin die Mittel, um für ein weiteres Jahr nach Nürnberg zu gehen, wo er seine Studien gleichsam an der Quelle fortsetzen konnte.

Der Erfolg dieser Lehr- und Wanderjahre war der, daß Heß wirklich wie kein anderer seiner Schweizer Zeitgenossen und weit mehr als Vogel das Wesen und die Ausdrucksmöglichkeiten der deutschen Romantik erfaßt hat und einige Werke von bleibender Bedeutung schaffen konnte. Sein 1829 entstandenes Bild „Der Tod des Herzogs Albrecht von Österreich" (Basel, Kunstmuseum) ist trotz dem kleinen Format in der Monumentalität des Entwurfes, in der Altmeisterlichkeit der Ausführung ohne Gegenbeispiel in der Schweizer Malerei, vor allem aber im Vergleich zu den Historienbildern von Ludwig Vogel nicht nur erdacht, sondern poetisch-rhythmisch erfühlt. Heß hat dieses Gemälde seinem Freunde Koch gewidmet, dessen Bildnis (nach einer eigenhändigen Porträtzeichnung im Basler Kupferstichkabinett) er in der linken Lunette der neugotischen Umrahmung anbrachte, und er hat ihm damit den Dank abgestattet, den er ihm für langjährige Freundschaft und geistige Anregung schuldig war. — Noch einige andere Bilder dieser Art entstanden in Basel, wo sich Heß 1826 wieder niedergelassen hatte, darunter eine „Schlacht von Sankt Jacob an der Birs" und ein „Abschied Tschekkenbürlins bei seinem Eintritt ins Kloster", angeregt durch die beiden primitiven Bildnisse der Basler Kunstsammlung und ihre Legende. Er malte in schönem Nazarenerstil das Porträt des Präsidenten der Basler Künstlervereinigung P. Vischer-Passavant, der als Schwager von David Heß eifriger Förderer der gotisch-mittelalterlichen Richtung war. Für einen Zimmermeister führte er den großen Entwurf zu einem Glasgemälde der hl. Familie mit Joseph als Schreiner aus und weitere Kartons mit Darstellungen aus der Basler Geschichte für die Lesegesellschaft und für den Ratsherrn F. Sarasin-Burckhardt.

Doch die Basler Atmosphäre war für Heß' Schaffen im ganzen nicht

glücklich, und die Rückkehr in seine Heimat brachte ihm tiefe Enttäuschungen. Vom Geiste der Holbein, Amerbach, Froben, Platter war dort nichts mehr spürbar und in den Briefen an seinen Freund Salathé beklagte er sich bitter über das Unverständnis seiner Landsleute. Daß sie den Totentanz und die Rathausfresken Holbeins der Vernichtung anheim gaben, hat er den Baslern nie verziehen. Im Verein mit J. A. Kelterborn suchte er in kleineren Aquarellszenen aus dem Leben Holbeins, Erasmus', Frobens und Thomas Platters die ihm so teure Vergangenheit wieder herauf zu beschwören, aber vom echten Nazarenergeist ist wenig mehr darin spürbar, und es war nur natürlich, daß Heß, isoliert, ohne Anregung und zum Gelderwerb gezwungen, sich ähnlich wie Vogel in Zürich mehr und mehr von der Anschauung des Nazarenertums entfernte und, gegen seinen Willen, in das bürgerliche Fahrwasser steuerte, während er zugleich in seinen zahlreichen Karrikaturen immer wieder den Philistergeist verspottete. Als er im Januar 1839 noch einen Brief von Koch aus Rom erhielt, den er kurz vor seinem Tod seinem Schwiegersohn Wittmer diktierte, antwortete er diesem: „Ich kann mich in Gottes Namen nicht in die Conventions Welt schicken noch fügen und so ging es dem lieben guten Koch auch ..."

Unter den wenigen Auftraggebern, die Heß für seine Bilder in Basel fand, war auch eine Basler Malerin, Emilie Linder, mit der sich der kleine Kreis der Nazareneranhänger in der Schweiz rundet. In ihren Interessen, ihren Feundschaften und ihrem Mäzenatentum gruppiert sich noch einmal alles, was in dieser Bewegung von Bedeutung war. Sie hat nicht nur im spätromantischen München eine gewisse Rolle gespielt und ist als Freundin des Clemens Brentano bekannt geworden, ihr verdankt vor allem auch das Basler Museum seine schöne Sammlung an Romantikerbildern und Zeichnungen.

Durch die Sammlung ihres Großvaters Dienast, die u. a. solche Perlen der deutschen Malerei wie Witz und Baldung und dazu ein ganzes Kupferstichkabinett enthielt, frühzeitig mit dieser Formenwelt vertraut, fand E. Linder seit 1824 in München unter der Leitung des Professors Schlotthauer, des Mitarbeiters von Cornelius, den Anschluß an die Nazarenerrichtung und wurde zugleich durch den Medizinalrat Dr. Ringseis in den neukatholischen Kreis gezogen, der gewissermaßen den geistigen Pol für die deutschchristlichen Kunstbestrebungen in München bildete. 1825 bereiste sie mit Schlotthauer Oberitalien, war 1828 mit Cornelius, Schlotthauer und Sulpiz Boisserée beim Dürerfest in Nürnberg und ging im April des nächsten Jahres nach Rom, wo sie mit dem nachgekommenen Cornelius bis zum Sommer 1831 blieb. In Assisi lernte sie Friedrich Overbeck kennen, der dort seinen Freskenzyklus in der Kirche Maria degli Angeli vollendete, und der im weiteren Umgang in Rom durch seine Klarheit und Tiefe den stärksten Eindruck auf sie machte. Sie ermöglichte damals Overbeck, der an den Folgen eines Wechselfiebers litt, seine Reise nach Deutschland, indem sie von ihm für 750 Gulden eine Folge von Entwürfen zur biblischen Ge-

schichte erwarb und ein Gemälde nach seiner Wahl im voraus bezahlte. Vom alten Koch kaufte sie das große Bild „Macbeth und die Hexen", in dem Genelli die Figuren gemalt hatte, und später noch drei weitere Gemälde und zahlreiche Zeichnungen.

Im Jahre 1833 ließ sie sich endgültig in München nieder, lernte Brentano kennen, der sich heftig um sie bewarb und durch den ihr Haus zum gesellschaftlichen Mittelpunkt von Künstlern, Gelehrten und Schriftstellern wurde. Die reichen ihr zur Verfügung stehenden Mittel verwandte sie zur Förderung junger romantischer Künstler, zum Ankauf von Werken bekannter Meister wie Cornelius, Olivier, Schnorr von Carolsfeld, Genelli, Steinle, Führich sowie zu einer weitgehenden caritativen Wirksamkeit. Die eigene künstlerische Betätigung beschränkte sie immer mehr darauf, Altäre zu kopieren und zu malen, die sie armen Dorfkirchen schenkte. In diesen Jahren trat bei ihr das religiöse Moment als Triebfeder ihrer künstlerischen Bestrebungen immer deutlicher hervor, und die Kunst wurde für sie, wie früher für Overbeck und die Lucasbrüder, wieder in ganz exklusivem mittelalterlichem Sinn eine priesterliche Handlung: di dar gloria al dio mediante la santificazione delle anime. Nur hatte sich inzwischen durch die monumental-historische Richtung, die seit Cornelius' Auftreten in München immer vorherrschender geworden war, auch diese christliche Kunst immer stärker dem Kult und der Kirche ergeben und von der innerlichen Erneuerung zur äußerlichen Schaustellung gewandelt.

Der Weg vom Auszug der Lucasbrüder aus Wien bis zum Dürerfest von 1828 und weiterhin zu dem von Gottfried Keller in „Der grüne Heinrich" so anschaulich beschriebenen Münchner Künstlerfest von 1840 war zugleich symptomatisch für den ganzen Werdegang der romantischen Schule. Brentano, der weit kritischer war als seine Freundin Linder, bemerkte dazu: „Christenwerke sind nie meisterhaft, höchstens die von Kaulbach ... Cornelius ist durchaus das Gegenteil von Overbeck. Die Kunst ist gekreuzigt und begraben." Das Beste, was Emilie Linder selbst in diesen Münchner Jahren geschaffen, dürfte das Porträt von Clemens Brentano sein, der für sie wiederum sein merkwürdigstes spätes Opus, „Die Alhambra", vollendete. Beides ist Abgesang der Romantik, von der Emilie Linder nur noch einen schwachen, schon jenseitigen Glanz mitbekam und sammelnd zu erhalten strebte, während schon die Morgendämmerung des neuen materialistischen Zeitalters heraufwuchs. Eine merkwürdige Fügung wollte es, daß die Linder 1861 noch Adolph Böcklin in München unterstützte, als dieser dort schwer krank lag, denn es war kein anderer als Böcklin, der dem Geist der Romantik den endgültigen Todesstoß versetzte.