

Gedanken über die Graphik von Odilon Redon

Autor(en): **Baumann, H.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **29 (1942)**

Heft 10

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-86990>

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.

Ein ganzer Kursus der Möbelgeschichte wurde den Besuchern der Ausstellungen im Basler Gewerbemuseum geboten, wobei wieder die Erwerbungen des Museums, vermehrt durch Stücke aus andern Museen und aus privaten Sammlungen, im Vordergrund standen. So folgten sich, im Wechsel mit andern Ausstellungen, die Kastenmöbel, die Sitzmöbel und Betten, der Schreibtisch, der Tisch, wobei immer auf die Anfänge und auf die Mannigfaltigkeit der Konstruktion Gewicht gelegt wurde. Wer das alles gesehen hat, darf überzeugt sein, Kenntnisse über die Geschichte des Hausrats erworben zu haben, wie sie ihm kaum durch ein Buch hätten vermittelt werden können, wobei sich auch sein Auge für den Unterschied von echt und unecht schärfte.

Und so kam noch manches Kapitel aus der Geschichte der europäischen angewandten Kunst zu seinem Recht, das Tischgeschirr und Tischbesteck, Keramik, Glas, Metallarbeiten, Scherenschnitte, und Spitzenbilder, lauter Dinge, an denen man häufig vorbeigeht, ohne zu bedenken, wie viele Streiflichter dabei auf die allgemeine Entwicklung unserer Kultur fallen und wie eins ins andere verflochten ist.

Daneben hatte man auch wiederholt Gelegenheit, sich mit andern Kulturkreisen als dem europäischen auseinanderzusetzen. Eine erste Ostasienausstellung vermittelte uns vor allem die Anschauung chinesischer Kunstschätze, die ein Basler zu jener Zeit erworben hatte, da sie noch günstig zu haben waren, eine zweite führte uns eingehender in die Kunst Japans ein, und wiederum waren es nicht bloss einzelne Stücke, deren Anblick einen besondern Genuss bietet, sondern ein nach allen Seiten wohlgeordnetes Bild des Ganzen, aus dem jeder seine Schlüsse ziehen konnte.

Dazu kam noch eine Reihe von Ausstellungen über

die primitiven Kulturen, vor allem aus der Südsee, wozu das Museum für Völkerkunde seine einstweilen magazinierten Schätze herlieh, eine vorzügliche Gelegenheit, die Uranfänge aller Handwerkstechnik und Gestaltungskunst kennenzulernen.

Dann befasste sich eine ganze Reihe von Ausstellungen mit der Problematik jener Kunstauffassung, die uns seit 1925 als «Neues Bauen» und «Neue Typographie» entgegentrat und die sich nach dem anfänglichen Durchbrennen über das Ziel hinaus zu Formen abgeklärt hat, die nun eher als das Ergebnis einer sinngemässen Entwicklung als eines gewaltsamen Bruchs erscheinen. Lehrreich waren hier besonders die Ueberblicke über besondere Aufgaben, die der heutigen Baukunst obliegen; da wurde so viel Stoff geboten, dass man zu einer reifen Ansicht über das werdende gelangen konnte, so über die Wohnung, die Küche, den Sportbau, die Bauten der Technik usw., und dafür durfte man wirklich dankbar sein. Gerade die Laienwelt hat hier gelernt, abseits von den ausgefahrenen Wegen ihr Verständnis für das Neue zu bilden und ihre kritischen Fähigkeiten zu schärfen.

So hat sich doch wohl allgemein die Ueberzeugung ausgereift, dass Ausstellungen dieser Art für jede grössere Stadt unentbehrlich sind und dass der kulturelle Fortschritt ohne sie einigermaßen ins Stocken käme. Eine Schulung des Denkens für alle Fragen der Gestaltung und des sinngemässen Aufbaus muss notwendigerweise Gemeingut der Bevölkerung werden; die Ausstellungen, die Dr. Hermann Kienzle während der Dauer eines Vierteljahrhunderts eingerichtet hat, haben diese Aufgabe so gut erfüllt, wie man es sich kaum besser vorstellen kann. Es handelt sich dabei nicht nur um angenehme Erinnerungen, sondern um eine Fülle bleibender Belehrung.

A. B.

Gedanken über die Graphik von Odilon Redon

In Erinnerung an eine Ausstellung des graphischen Werkes von Odilon Redon

Unwirklich, phantastisch, erschreckend und faszinierend zugleich spricht das graphische Werk zu uns, das der französische Graphiker und Maler *Odilon Redon* in der wichtigsten Periode seines Lebens geschaffen hat.

Die Daten dieses Schaffens sind von Bedeutung. Er lebte von 1841 bis 1916, und schliesst sich zuerst an die Kunst eines Millet und Corot an. Dann, von seinem Lehrer Bresdin angeregt, radiert er weite, kahle Landschaften, mit kleinen, geballten Menschengruppen, in der Art von Delacroix, den er hoch verehrt. Einzelne Porträtköpfe und Landschaften aus seinem geliebten Médoc entstehen. Dann aber wendet er sich, etwa von 1865 bis 1885, ausschliesslich der *graphischen* Wiedergabe seiner *inneren* Welt zu: Traumgesichte, eigenartige visionäre Gebilde, schreckhafte

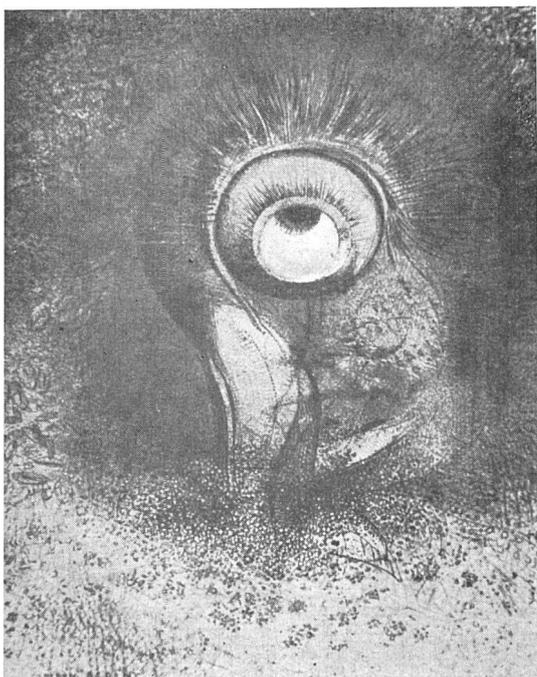
Chimären: jenen Motiven und Stimmungen verwandt, die uns von J. H. Füssli bekannt sind. — Aber Redon ist weiter vom Menschlichen und Märchenhaften entfernt; er radiert z. B. losgelöste menschliche Köpfe, oder auch einzelne Augen, in weiten Räumen, wie im Blatt «Gnome», oder in unwirklichen Situationen, wie in der «Germination». Das sind nur Beispiele von Motiven, die Redon in unzähligen Varianten wiederholt.

Seine Graphik zeigt vor allem eine vollkommene Beherrschung von Helle, Schwärze und allen Abstufungen dazwischen; ein Können im Claire-Obscure, das an dasjenige Rembrandts heranreicht. Dazu kommt jene Feinheit und Beseeltheit der einfachen klaren Linie, die eine fast nicht berührbare Geistigkeit in ein menschliches Antlitz zu legen vermag, wie in dem «Profil de Lumière».



«Gnome» aus der Folge «Dans le Rêve», 1879

Mit seinen graphischen Mitteln kann er auch intensives *räumliches* Empfinden darstellen; sei es wie im «Gnome», mit wenigen Strichen das Atmosphärische und die Weite durch ihren Gegensatz zu dem geballten Kopf; sei es, wie im Blatt aus der Apokalypse, den Raum um Gott in den Andeutungen des Regenbogens und mit einigen dunklen Reflexen über dem Wasserspiegel im Vordergrund; sei es in dem intensiven Spiel von Licht und Schwärze wie in der «Sphinx et Chimère»; sei es, wie sich das «Profil de Lumière» aus dem Dunkel zu einem Hell-Geistigen formt.



«Germination» aus der Folge «Les Origines», 1885

Weitaus die meisten von Redons Gestalten, Gesichtern und Gesichtern haben die unkörperliche Realität der Träume und Phantasmen. Und doch wirken sie mit einer grossen Potenz auf uns, lasten erschreckend, wie wenn sich vor unseren Augen aus dem leeren Raum plötzlich ein Phantom zusammenballt.

Der Leser mag sich davon eine Vorstellung aus den Titeln der Serien von Lithographien und Radierungen machen: «Dans le Rêve», «La Nuit», «Songes», «Hommage à Goya», «Les Origines», aus der wir die «Germination» zeigen. Dann Illustrationen zu den Werken von Edgar Poe, zu Bulvers «Hanted House», zu Flauberts «Les Tentations de St. Antoine». Gerade solche Erscheinungen in der Wüste fesseln Redon so, dass er drei Folgen davon macht und die Texte in seiner Art unheimlich veranschaulicht. So spricht die Chimère, die die Menschen zu allen Abenteuern, Tollkühnhheiten und immer neuen Lüsten lockt, am Ende: «Si j'aperçois quelque part un homme dont l'esprit repose dans la sagesse, je tombe dessus, et je l'étrangle.» — Diese Gefahr, die gerade dem Denkenden von der Chimäre droht, ist in der Gestalt, die ihr Redon gab, aufs eindringlichste ausgedrückt.

In demjenigen Stoff, der Redon natürlicherweise anziehen musste, in den *Offenbarungen des Johannes* hat er wohl seinen Höhepunkt erreicht. Seine Erschütterung ist zu spüren; er lässt von seinem graphischen Können alle Finessen und Tricks fallen. Er fasst die Fülle der Gesichte zu monumentaler Einfachheit. Die Gestalten wie auch der Strich werden gross, wie in dem Blatt vom thronenden Gott. Redon lässt Teile der Vision weg, wie der Halbkreis der vierundzwanzig Aeltesten auf ihren Stühlen. Die vier Tiere sind ganz unter der Potenz der zentralen Figur niedergehalten, nur ihre Augen funkeln über die spiegelnde Wasseroberfläche.

Die «Apokalypse» zeigt wunderschöne Gestalten, so einen schreitenden Engel mit der Sense; die «Femme revêtue du Soleil», eine hinreissende Schilderung der verhaltenen Hingabe an ein göttliches Geschehen.

In zwei Polen, dem Gegenständlichen, Objektiven, sowie der Sphäre der Imagination, des Irrealen, sieht Redon das Wesen seiner Kunst. Er sagt das in seinen Briefen und im Tagebuch «A Soi-même», z. B. «Toute mon originalité consiste à faire vivre humainement des êtres invraisemblables selon les lois du vraisemblable, en mettant autant que possible la logique du visible au service de l'invisible.» (A Soi-même, p. 30.) «Mes dessins n'inspirent et ne définissent pas. Ils ne déterminent rien. Ils nous placent, ainsi que la musique, dans le monde ambigu de l'indéterminé» (p. 30).

So strebt er in seinem Schaffen bewusst darnach, dem Unwahrscheinlichen und Unsichtbaren Licht und Form zu geben. Aber der unheimliche Stoff selbst wird ihm aufgedrängt. Und er nimmt ihn an, wie er aus

ihm aufsteigt oder sich ihm bei der Lektüre entwickelt, ohne ihn zu allegorisieren. Das ist das Eindrucksvolle an Redons Werk.

«J'ai fait un art selon moi», lautet der erste lapidare Satz seines Tagebuches. «Je ne comprends rien de ce qu'on appelle des concessions» (p. 24). Aber das ist nichts weniger als Selbstherrlichkeit des Künstlers, denn im selben Satze fährt er fort: «On ne fait pas l'art qu'on veut. L'artiste est, du jour au jour, le réceptacle des choses ambiantes; il reçoit du dehors des sensations qu'il transforme par voix fatale, inexorable et tenace, selon soi seul.»

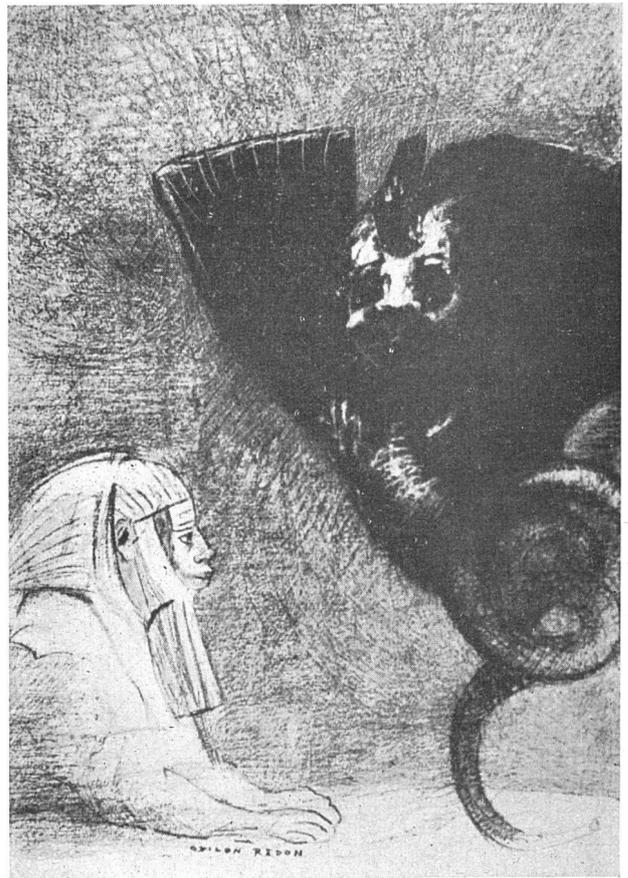
Was sind nun aber jene «choses ambiantes», diese «voix fatales»?

Betrachten wir eines der eigenartigsten Motive Redons, das eine Auge, wie es die «Germination» zeigt. Auch in andern Varianten ist es nie ein Augenpaar. Oft sind es viele kleine einzelne Augen, aus dem Dunkel hervordringend; oder es ist ein Riesenauge, wie ein Ballon aus einer Felsenschlucht ins Helle empor-schwebend; oder es erscheint zwischen den Kolossal-säulen eines Tempels; ein Menschenpaar betrachtet es. In dem schönen, eindrucksvollen Blatt «Cellule oculaire» ist der Augapfel ein nachdenkliches, vergeistigtes Antlitz.

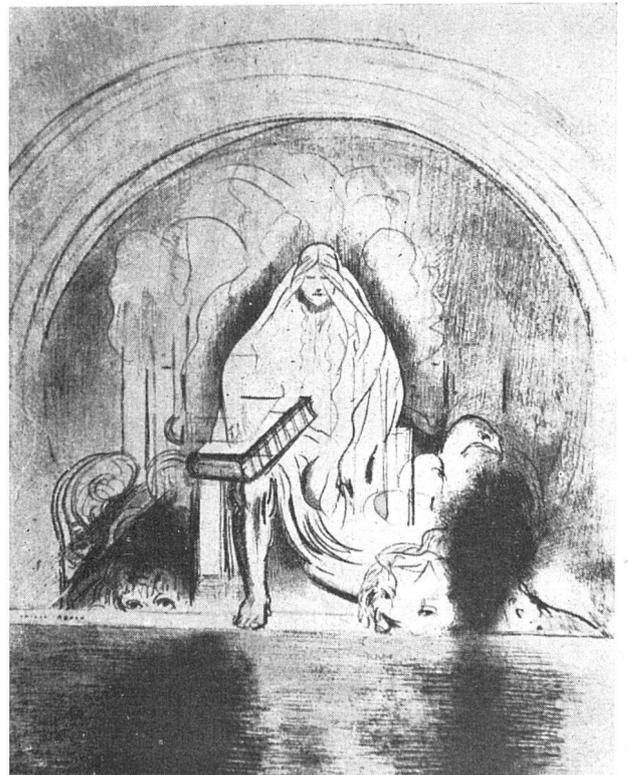
Die vielen Variationen des Motivs, alle in ihrer Art geistvoll und zugleich als etwas Elementares erlebt, wie auch die Ausführlichkeit und Liebe der Darstellung zeigen, dass es dem Maler von tiefer Bedeutung ist, auch wenn er es wohl zu den «Unwahrscheinlichen» gezählt haben mag.

Ueber den Ursprung solcher Phantasmen und Traumgesichte besteht heute die Ansicht, dass sie aus den tiefen, urtümlichen Schichten des menschlichen Erlebens und des Vorstellens stammen. Sie findet heute ihre objektive, empirische Bestätigung durch die kulturhistorische Forschung der mythologischen, mystischen und religiösen Symbolik. Die «Germination» zeigt das Auge auf dem Seegrund: zwischen Gebilden wie Eier, Laich oder Protoplastatropfen. Wenn nun Redon auch mit dieser Welt der tierisch-pflanzlichen Mikrokosmen durch die engen Beziehungen mit dem Botaniker und Physiologen *Armand Clavaud* vertraut wurde, so weist andererseits das Auge als Zentrum oder Fruchtknoten eines pflanzenartigen Gebildes auf älteste kosmogonische Texte zurück. In der altägyptischen Schöpfungsgeschichte, viel älter als der Osiris-mythos, erschafft der Urgott Khepri, das ist der «Formgebende», die ersten Wesen aus Pflanzen und aus *einem* seiner Augen. Scheint nicht die «Germination» eine Illustration zu diesem Vorgang?

Jene Vorstellung ist sogar relativ häufig. Eine Legende von Mantis, dem höchsten Gott der Hottentotten, lautet z. B. so: sein jüngstes Kind wurde von Affen getötet. Um es wieder zum Leben zurückzubringen, hielt er eines seiner Augen drei Tage unter Wasser;



«Sphinx et Chimère» aus der Folge 1889 zu «Les Tentations de St. Antoine» von G. Flaubert



Aus der Folge «Apocalypse»

Fotos: Dräyer, Zürich

in dieser Zeit bildete sich ein neuer Leib um das Auge herum. Man betrachte die «Germination»!

In einer späteren Version vom ägyptischen Urgott Atum folgt sein rechtes Auge den Lichtgöttern Shu und Tefnut bei ihrem Abstieg in die Unterwelt. Er will es aber zurück, und sie bringen es ihm. Diese rituelle Handlung ist in Tempeln und Schriftrollen dargestellt. Redon zeichnet jenes zwischen Riesensäulen emporstrahlende Auge; davor ein Paar. Man könnte Zug um Zug, bis ins Detail, weitere Parallelen finden. Das eine Auge in der Tiefe und sein Emporsteigen findet sich in zahlreichen Varianten in ägyptischen und andern Mythen; Redon hat es unzählige Male dargestellt. Dass er diese Kosmogonien gekannt hat, ist höchst unwahrscheinlich. Die Welterschöpfung des Khepri war damals noch nicht entdeckt und übersetzt.

Ohne dass man den Sinn dieser Motive ganz versteht, ob sie in Altägypten, bei den heutigen Hottentotten, in Sibirien oder in Mitteleuropa im 19. Jahrhundert erscheinen: sie sind nur als zentrale *innere* Erlebnisse und Symbole zu verstehen, als etwas, das in der menschlichen Seele schlechterdings da ist. Begriffe aus der Gegenwart versagen vor diesem zeitlosen Ausdruck tiefliedender menschlicher Erfahrungen, die für uns verstandesmächtig nicht fassbar sind. Sie sind Urformen des Vorstellens und des Lebensgefühls. Redon erfuhr sie offenbar zwangsläufig. Seine Zeichnungen geben einfach *psychische Realitäten* wieder.

Das ist ja das Packende an Redons Kunst: die absolute Realität, die er seinen Phantasmen geben kann. So etwas packt man nur, wenn es sich als psychische, innere Realität manifestiert. Sie spricht sich ebenso stark und wirksam aus wie eine materielle, physische Realität. Beide Arten haben ihre «Raison d'être». Wir müssen sie nur wahrnehmen, *wie* sie sind, und *wo* sie sich zeigen; wahrnehmen ist dabei aber als «wahrnehmen» zu verstehen.

So durchdringen sich in der Graphik von Odilon Redon jene eigenartigen inneren Realitäten als ein ihm aufgebener Stoff und die zeichnerische Form, die er ihm gibt, aufs innigste zu höchst eindrucksvollen Kunstwerken.

Es zeigt sich, dass bei Redon immer *zwei* ganz verschiedenartige Wesenheiten, um nicht zu sagen Welten da sind. Gegensätzlichkeiten treten überhaupt in seinen Werken jener Epoche auf der ganzen Linie zutage. Es ist, als ob auf ihnen die *Gespanntheit* seiner Werke beruhe. Es ist sehr aufhellend, sie auf diesen polaren Aufbau hin zu betrachten.

Hell und Dunkel ist das wichtigste formale Element, mit dem Redon das meiste sagen kann und will.

Bestimmtes und *Unbestimmtes* finden wir sozusagen in jedem graphischen Blatt bewusst gegenübergestellt, als zeichnerisches Mittel. Er beruft sich selbst auf einen Ausspruch von Corot: «A côté d'une incertitude mettez une certitude.»

Klare Linien und verschwimmendes *Hell-Dunkel* hat er geschickt kontrastiert, wie im «Profil de Lumière». Er sagt darüber: «L'art suggestif ne peut rien former sans recourir uniquement aux jeux mystérieux des ombres et du rythme des lignes mentalement conçus» (à Soi-même, p. 27). Ueber den bewunderten Rembrandt, als dem Schöpfer des *Claire-Obscure*, sagt er: «Il est le grand facteur de l'infini de nos extases. Il a donné la vie morale à l'ombre. Il a créé le *Claire-Obscure* comme Phidias la ligne.»

Bei Phidias sieht er ausschliesslich die Linie, nicht das Körperliche. Er stellt einen Satz auf, der für seine Einstellung zum Plastischen wie für sein eigenes ganzes Werk bezeichnend ist: «L'art plastique est mort sous le souffle de l'infini» (à Soi-même, p. 39).

Am aufschlussreichsten ist bei Redon Raum und Körper. Hat er schon als Akademieschüler keine Beziehung zur Plastik finden können und die Architektur ausschliesslich als Studium des Lichts und Schattens auf den verschiedenen Architekturformen betrieben, so werden nun die Körper in gewissem Sinne überhaupt negiert. Das zeigt sich in vielen seiner phantastischen Gestaltungen: Köpfe mit Schwänzen von Schlangen oder Fischen, aber ohne Leib. Auch bei der «Chimère» ist kein eigentlicher Leib da, nur Kopf, Flügel und der geringelte Schwanz. Nie gibt er einen schwellenden Schlangenleib. Seine Frauen sind von einer eigenartigen Unkörperlichkeit. Er steht damit ganz im Gegensatz zu einem andern Maler des Phantastischen, dem Engländer Blake. Wenn dieser drastisch wird, wie in der «Versuchung», in der eine grosse Schlange mit dem Maul einen Apfel in den Mund der Eva schiebt, so zeigt diese Eva einen üppigen kräftigen Körper im Zentrum des Bildes. Auch J. H. Füssli malt an seinen phantastischen Wesen immer die plastische Gestalt.

Das Plastische allein sagt Redon nichts. Wie unbeholfen, um nicht zu sagen gleichgültig, ist das Körperliche der Sphinx gemacht; statt der ruhenden, schweren Pranken zwei kleine lose Händchen. Wie trefflich weiss er dagegen Raum zu gestalten, als «L'Infini». Ein Blatt aus der Apokalypse: Vorn ein schwarzer, zackiger Fels; weiter zurück in der Helle das regelmässige Mauer-Viereck des Neuen Jerusalem, unvergänglich im Raum schwebend. Hier stehen sich die Uranfänge, der Fels aus den ersten Schöpfungstagen und die ewige Stadt als Endziel und bleibende Ruhe gegenüber.

Auch im Inhaltlichen zeigen bei Redon die Polaritäten grosse Spannweiten. Es wurde oben auf das eine Auge hingewiesen, als Anfang und Keim des Lebendigen wie auch als Symbol höchster Bewusstheit, die sich der Mensch in der Gottheit denken kann. In der Serie der «Germination» ist ein Gebilde wie ein Seepferdchen, jedoch mit einem Menschenkopf mit dem Ausdruck einer konzentrierten Aufmerksamkeit und



«Profil de Lumière»

hellster Bewusstheit. Auch hier zwischen Kopf und Schwanz fast kein Körper: Anfang und Ende, Ur-anfang und Letztes; wenig Mitte, nur extreme Ge-spanntheit; auch im Kleinsten.

So stellt Redon auch das dar, was erst in letzter Zeit wieder neu entdeckt und mit Schrecken konstatiert wird: die Zwiespältigkeit des Menschen; die Seele nur als Ort oder Produkt grosser Gegensatzspannungen. Das steht krass im Widerspruch zu der theoretischen Konstruktion von der Einheit des Bewusstseins und der Seele.

Mag sich Redon jener Reihe von Gegensätzen in seiner *Kunst* nur zum geringen Teil, und mehr im Formalen bewusst gewesen sein, so empfand er sie doch wohl auch schmerzhaft im *Menschlichen*. Er ruft aus: «Heureux les sages, dont la vie est pondérée, et dont les forces sont équilibrés avec le désir. Ils nous dominant, quelque soient la médiocrité et l'infériorité de leur intelligence; ils nous jugent, ils nous dominant, parce qu'ils ne luttent pas» (à Soi-même, p. 39).

Dann tritt im Schaffen Redons etwas Eigenartiges ein. Nach dem Höhepunkt der Apokalypse hören die Spannungen auf. Viel technisches Können bleibt erhalten, die Feinheit in den Profilen porträtierter Menschen, aber die Gesichter werden konventioneller, modischer, auch leerer. Die Zeichnungen werden allegorischer,

das Archaisch-Phantastische verschwindet. An den Köpfen der Frauen erscheinen nun, an Stelle eigenartig-magischen Kopfputzes, Blumen und Kränze. Redon malt nun auch Blumen und Schmetterlinge. Schön in Farben, ästhetisch ansprechend, einfach, unmittelbar, naiv-gegenständlich. Die Kontraste im Formalen wie im Inhaltlichen fehlen jetzt gänzlich. Bezeichnend ist auch die Farbentheorie, die Redon jetzt entwickelt. Nicht Farbenkontraste seien nebeneinander zu setzen, sondern komplementäre Farben seien so zu mischen, dass die eine jeweilen nur dominiere. Das gäbe dann die Harmonie. Das sei hier nicht diskutiert. Redons Ansicht ist lediglich angeführt als Beleg, wie ihm das Erleben und Erfassen polarer Wirkungen nunmehr fremd wird, nachdem sie seinem graphischen Werk die ungewöhnliche Kraft und Eindringlichkeit gegeben hatten. Man möchte von seiner Spätmalerei wie von einem schönen, aber sterilen Blühen reden.

Diese Art des Ausklingens lange bevor das Leben eines Menschen vollendet ist, konstatieren wir als eine Tatsache in seinem Künstlerleben, die uns vieles aufhellt.

Im Sehen und Fühlen von Gegensätzlichem liegt eben gerade ein grosser Spannungswert. Alles intensive Leben beruht auf diesem. Wohl wurde bei einzelnen Kunstwerken oft auf Kontraste gewiesen, als *for-*

male Mittel des Ausdruckes. Aber mit denjenigen Betrachtungen, welche auch auf die inneren, mehr im Seelischen liegenden Spannungen und Polaritäten hinweisen, sei es im einzelnen Künstler, sei es im Gehalt einzelner Werke, beginnt man erst jetzt.

Jederzeit messen wir, bewusst oder mehr noch instinktiv, die Kraft einer Persönlichkeit, die Bedeutung eines Werkes nach der seelisch-geistigen Spannweite, die ihnen innewohnt. Nur in ihr entwickelt sich lebendige Intensität. Ohne sie bleibt Wissen und Können toter Stoff. Das kleinste Kunstwerk, ein elementarer Ausdruck werden, wenn sie uns Spannung innerlich

mitfühlen lassen, zu aufwühlenden Erlebnissen. Aber auch die grossen Kulturen erkennen wir an den Spannweiten der Lebensäusserungen und der Lebensfragen, die in ihnen gelebt, bewältigt und gestaltet wurden zu ihrem Reichtum. Auch der letzte Gegensatz, den wir am Wirken von Odilon Redon erkennen können, nämlich zwischen der Gestaltung seiner seelischen, inneren Welt und derjenigen der äusseren, objektiven Welt der Wahrnehmungen, lässt sein Hauptwerk um so klarer hervortreten: die freie, persönliche und zugleich sachliche Hingabe an seine innere Wirklichkeit. «J'ai fait un art selon moi.»

Dr. H. Baumann

Gottfried Keller als Maler und Gottfried-Keller-Bildnisse

von Paul Schaffner. 214 Seiten, 95 Abbildungen, 3 Farbentafeln, 18×26 cm, Ln. Fr. 14.—. Atlantis-Verlag, Zürich.

Paul Schaffner hat schon vor zwanzig Jahren ein Werk über Gottfried Keller als Maler herausgegeben («Gottfried Keller als Maler». J. G. Cotta, Verlag, Stuttgart-Berlin 1923) und darin diesem interessanten Fall von Doppelbegabung eine eindringliche Studie gewidmet. Im vorliegenden Band, der als achter und Ergänzungsband zur Atlantis-Ausgabe von Gottfried Kellers Werken erscheint, kommt, wie es in diesem Rahmen richtig ist, vor allem Gottfried Keller selbst zu Wort. Auf schönen Tiefdrucktafeln wird wohl ziemlich der gesamte künstlerische Nachlass Kellers abgebildet, und im Textteil sind die wichtigsten Stellen aus Kellers Briefen und Tagebüchern, aber auch aus den Werken selbst zusammengestellt, die sich auf bildende Kunst, auf Kellers künstlerische Bemühungen und seine Malerzeit in München beziehen, sowie eine Reihe von Landschaftsschilderungen aus Kellers Werken, in denen das Erlebnis des Landschaftsmalers im Material des Wortes, statt in dem der Farbe Form geworden ist. Das alles ist durch einen unaufdringlichen, verbindenden Text in Zusammenhang gebracht und taktvoll kommentiert.

Kellers Malerlaufbahn bricht gerade da ab, wo sie die Schwelle des Dilettantischen überschritten hätte. Dass die Begabung zu weiterem gereicht hätte, ist vor allem an den späteren Arbeiten zu sehen, die aus freier, entspannter Musse entstanden sind, ohne den Druck einer Verpflichtung zur künstlerischen Produktion, wie er den unzureichend vorgebildeten mittellosen Malschüler in München belastete. Viele der ab-

gebildeten Landschaftchen sind Kopien, sie bleiben im Dilettantischen und durchaus Konventionellen, und nur ausnahmsweise, in der grossen «Ossianischen Landschaft» und den intimen Einzelheiten der «mittelalterlichen Stadt», hat man den Eindruck, dass das lebendige Gefühl die Kruste dieser Konvention sprengen möchte. Nun ist aber Keller eine so bedeutende Persönlichkeit, dass schlechthin alles wichtig und kennenswert ist, was auf sie Bezug hat. Und so ist auch die Abbildung jener Blätter willkommen, die man nicht publizieren müsste, wenn sie von einem anderen Urheber stammen würden, denn dass man artige Aquarellchen malen konnte, hat noch zu Anfang des letzten Jahrhunderts in allen gebildeten Kreisen zum guten Ton gehört.

Im Vergleichen von Texten und Zeichnungen wird deutlich, wie stark auch bei Keller die Beschäftigung mit Zeichnen und Malen den Blick und vor allem das Bewusstsein für die Schönheit der sichtbaren Welt entwickelt hat, wieviel nur schon aus einer dilettantischen Kunstbetätigung auch für denjenigen zu gewinnen ist, der sich beruflich auf ganz anderen als künstlerischen Gebieten betätigt.

Ausser diesen Arbeiten Kellers enthält der Band 22 Tafeln mit allen zeitgenössischen Porträten von Gottfried Keller: Keller-Karikaturen aus der Frühzeit, ausgezeichnete Fotografien aus der Amtszeit als Staatsschreiber, die meisterlichen Radierungen und Fotografien des greisen Dichters von Karl Stauffer-Bern, die Porträtskizzen Böcklins und die durch Richard Kissling abgenommene Totenmaske von 1890. Das virtuose Bildnis von Frank Buchser erscheint auf einer der drei Farbentafeln.

p. m.