

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 4 (1942)

Heft: 3

Artikel: Fünzig Jahre Gottfried Keller-Stiftung

Autor: Huggler, Max

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162807>

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: 16.01.2026

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

Fünzig Jahre Gottfried Keller-Stiftung

VON MAX HUGGLER

(TAFEL 63—70)

Für die Kommission der Gottfried Keller-Stiftung hatte die erste Ausstellung ihres Besitzes im Jahre 1904 in der Galerie Henneberg in Zürich den Sinn «für sich selber über die bisherige Tätigkeit und die künftigen Ziele der Stiftung Rechenschaft abzulegen». Die Zusammenstellung des beweglichen Kunstgutes der Stiftung scheint damals nicht ganz befriedigt zu haben. Der Bericht läßt erkennen, daß die Kommission eine gewisse Zufälligkeit in der Wahl und hie und da auch eine ungenügende Qualität der Werke empfand. Die Erfahrungen des ersten Jahrzehntes wurden ausgewertet und für die zukünftige Tätigkeit bestimmtere Richtlinien aufgestellt: der Begriff des Kunstwerkes wird enger gefaßt und antiquarische Interessen in zweite Linie gerückt; Werke ausländischer Herkunft sollen für die neuere Kunst nicht, für die alte nur, wenn sie in einem Zusammenhang mit der Schweiz stehen, angekauft werden, und bei den Künstlern der Neuzeit muß es sich um wirklich bedeutende, den Durchschnitt überragende Leistungen handeln. Dem nunmehr vorhandenen Besitz der 51jährigen Stiftung kann das Zeugnis ausgestellt werden, daß er dem damals aufgestellten Programm entspricht. Mehr als auf manchem andern Gebiet wird auf dem der musealen Ankaufstätigkeit das Unzulängliche menschlichen Tuns sichtbar: wo Zufälligkeiten und Schwierigkeiten mannigfachster Art eine so große Rolle spielen, läßt sich das Erworbene nicht beurteilen nach dem, was da sein sollte oder unter andern Umständen da sein könnte. Auch die kritischen Kollegen werden mit der großen Zahl der schweizerischen Kunstfreunde den Mitgliedern der Kommission und ihren drei Präsidenten – Carl Brun, Joseph Zemp, Conrad von Maudach – dankbar sein für die wertvolle Mehrung unseres öffentlichen Kunstbesitzes und die besonnene Verwendung der ihren Händen anvertrauten Gelder.

Unter dem beweglichen Kunstgut der Stiftung wird man in Bern wohl am ehesten eine Anzahl von Glasgemälden und die Hedlingersche Medaillensammlung vermissen, auch könnte man sich eine noch etwas reichere Vertretung der Graphik denken. Für eine Ausstellung fielen von vorne herein Immobilien und Einrichtungen weg, die in der Reihenfolge ihrer Erwerbung aufgezählt seien:

Pestalozzi-Zimmer aus Chiavenna (1892),
Chorgestühl aus St. Wolfgang bei Cham (1905),
Schloß Wülflingen (1906),
Portal vom Seehof in Meilen (1907),

Hauskapelle im Saal des Hauses Klausen-Feer, später Coraggioni-d'Orelli in Luzern (1908),
 Chorgestühl in St. Urban (1911),
 Kamin im Ritterschen Palast in Luzern (1923),
 Zimmertäfer aus dem Haus zum Wilden Mann in Zürich (1925),
 Kloster St. Georg in Stein a. Rhein (1927),
 Holzkanzel aus San Vittore in Poschiavo,
 Kapelle von Pérolles.
 Über 100 Photographien geben eine Anschauung von diesen Besitzungen der Stiftung.

Ausstellungsmäßig erhebt die Schau natürlich nicht Anspruch auf die Darstellung kunstgeschichtlicher Zusammenhänge, noch auf die Vertretung einzelner Künstler in den verschiedenen Stufen ihrer Entwicklung. Obwohl in den Berichten der ersten Zeit mehrfach von einer «eidgenössischen Gemäldegalerie» die Rede ist, konnten die Ankäufe nicht nach den Gesichtspunkten musealer Kompletierung mit historisch begründeter Verteilung der Akzente auf Regionen und Künstler erfolgen. Eine Entwicklung der Malerei in der Schweiz ließe sich auch in ihren Grundzügen nicht aus den Beständen dieser Ausstellung entwerfen. Dafür bietet sie eine Fülle interessanter Einzelfragen, von denen nachfolgend diejenigen aufgeführt seien, die sich dem Schreibenden bei einer näheren Beschäftigung stellten. Für die zu einer wissenschaftlichen Bearbeitung der Schau notwendige Literatur sei auf den Katalog verwiesen, dessen zweite Auflage manche Versehen der ersten verbessert und seinerseits sich stützt auf die von 1891–1931 erschienenen Berichte über die Tätigkeit der Eidg. Kommission der Gottfried Keller-Stiftung, erstattet vom jeweiligen Präsidenten. Die Berichte Zemps sind zum Teil kleine wissenschaftliche Essays, ausgezeichnet durch große Kenntnis der Einzelheiten, wie den Blick für das Wesentliche des betreffenden Werkes.

Die Darbietung des Ausstellungsgutes erfolgte mit großer Sorgfalt; Säle, wie derjenige des Kunstgewerbes und der Glasmalerei, oder der Rodo-Plastiken sind vorbildlich. Eindrücklich wirkt auch die Aufstellung der frühen Bilder Hodlers in der Halle des Altbaues und der Durchblick durch die Flucht der Oberlichtsäle auf Roberts Mädchen von Sorrent. Die Aufteilung hatte Rücksicht zu nehmen auf die räumlichen Verhältnisse des Berner Museumsgebäudes und konnte eine chronologische Abfolge daher nicht innehalten. Mit Recht beanspruchten Segantini den größten Saal, die alten Meister das helle Oberlicht und die Freiräumigkeit der vorhergehenden Säle im Neubau, die Scheiben das Seitenlicht in den hohen Fenstern des Altbaues. Unterbrechungen des geschichtlichen Verlaufes und Verschiebungen einzelner Teile waren nicht zu umgehen, was für den flüchtigeren Besucher von einigem Nachteil ist. Auch eine leichtere Überblickbarkeit des vorhandenen Ausstellungsgutes könnte jedoch die eingehende Beschäftigung – für das Verständnis gerade dieser Ausstellung unerlässlich – nicht entbehrlich machen.

I

Chronologisch stehen am Anfang der ausgestellten Bilder Werke der gotischen Zeit, und hier wieder der *Verkündigungengel von Konrad Witze* und der dem Meister zugeschriebene *Altarflügel mit der Geburt Christi* auf der einen, der Fürbitterszene vor Gottvater auf der andern Seite (Abb. 1 und 2). Im gleichen Jahr wie der Verkündigungengel – das dem Basler Museum überdies die Ecclesia zubrachte – wurde die große Altartafel aus St. Galler Privatbesitz erworben, deren Herkunft aus dem Dominikanerinnenkloster St. Katharinental schon Zemp vermutet hat. Trotz seiner ausgezeichneten Beschreibung der Tafel anlässlich der Erwerbung kann sie nicht als eigenhändige Arbeit von Konrad

Witz gelten. Zemps Vergleiche verschiedener Einzelheiten mit gesicherten Werken des Meisters und die daraus abgeleitete Ansicht, daß es sich um ein Frühwerk seiner ersten Baslerjahre nach 1434 handle, überzeugt nicht, da – wie in einem ähnlichen Fall bei Manuel ausführlicher zu zeigen versucht wird – hinter der offensichtlichen Verwandtschaft des Stiles eine andersartige künstlerische Vorstellungstätigkeit steht. Die künstlerische Struktur bleibt jedoch im Werk eines Meisters bei aller Entwicklungsfähigkeit seiner Handschrift und möglichen Veränderung des persönlichen Stiles die gleiche.

Im Gegensatz zur großen Kunst von Witz steht die volkstümliche, vergrößerten Miniaturen gleichende *Passionsfolge* zweier zusammengehöriger Tafeln, die seit ihrer Erwerbung 1899 als oberdeutsch 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts bezeichnet werden. Vielleicht würde sich eine Vergleichung mit Miniaturen der Zeit, wie sie in Basel zahlreich vorhanden sind, lohnen. Bruns Hinweis auf das ikonographische Interesse der Darstellungen – besondere Typen der Gefangennahme und der Auferstehung, die im Gestus Christi abweicht von der üblichen Art des Aufstieges aus dem Grab, gleichzeitig Auferstehung und Höllenfahrt – ist unausgewertet geblieben.

In die zweite Hälfte des Jahrhunderts gehört das große *Kreuzigungsbild*, das 1896 als Konrad Witz angekauft, später von Otto Fischer der Werkstatt eines Salzburger Meisters zugeschrieben wurde. In seiner hellen und flachen Malweise steht es ohne Beziehungen zur schweizerischen Malerei. Die *Tafel des Michael-Altars* zeigt den Erzengel vor der grünen Mantelnische, umgeben vom Braunrot der gefallenen Engeldämonen mit dem erhobenen Schwert in der einen, einem weißen Schild mit rotem Kreuz in der andern Hand. Dem 1926 durch die Stiftung angekauften Bild folgte 1929 die Erwerbung der drei übrigen Tafeln des Altars für das Zürcher Kunsthaus, die der Bericht Zemps noch in hamburgischem und polnischem Privatbesitz nennt. Zwei der andern Tafeln tragen weiße und rote Nelken, die dritte Nelke und Rispe. Die Goldgrunddamasizierung ließ Zemp den «Zürcher Nelkenmeister» mit Hans Leu d. Ä. identifizieren. 1933 hat Hans Rott den Michaelsaltar dem Lienhard Zeiner, dem Vetter des Glasmalers Lukas Zeiner, zugeschrieben, damit freilich wenig Zustimmung gefunden. Für die künstlerische Bewertung der Tafeln erscheint trotzdem der Hinweis auf ihre Beziehung zu der vielbeschäftigten und an verschiedenen Talenten reichen Glasmalerwerkstatt Zürichs wesentlich zu sein.

Bereits gegen 1500 wird das *Bildnis des Jakob von Romont* (Abb. 4) anzusetzen sein, das durch die Abdeckung der früher unter einem neutralen Grund verborgenen Landschaft nun noch deutlicher als Kopie nach Memling wirkt. Zeitlich bereits dem 16. Jahrhundert zugehörig sind die *Flügel eines Schreinaltars* mit den Darstellungen eines ikonographisch noch nicht aufgelösten Themas zu Allerseelen, Totenmesse und Totenritt. Die Mitteilung in der Berner Chronik des Valerius Anselm zum Jahr 1505, daß Thüring Fricker eine Kaplanei zu Allerseelen in Sankt Vinzenz stiftete, läßt sich mit diesen Gemälden in Verbindung bringen. Vom Altar heißt es bei Anselm, daß der Stifter der Kaplanei ihn «mit kostlichen, geschnetzten und gemalten toten, deren ein teil für sich, ire gsellen und lebendigen guottäter meß hielten, hat lassen zieren». Der naiv erzählerische Stil, die vor dem hochgerückten Beschauer gestaffelten Schauplätze, zeichnerisches Ungeschick, besonders in den Pferden, sind zu Anfang des 16. Jahrhunderts provinzielle Anachronismen, die für die in Bern führende Malerwerkstatt des Nelkenmeisters nicht in Betracht kommen. Es ist auf eine Beziehung zu den Miniaturen des dritten Bandes von Schodolers Chronik in Aarau – steile Felskulissen im Vorder- und flache Hügel im Mittelgrund – hingewiesen worden, wo sich auf einem Blatt das Bernerwappen und die Jahreszahl 1514 findet. Rott setzt den Miniaturisten «unbedenklich» dem Maler der beiden Tafeln gleich und identifiziert ihn «fragweise» mit Elisäus Walther, den Niklaus Manuel 1517 bei der Ausmalung des Vinzenzen-Chores als Gehilfen beschäftigte.

Von den graphischen Blättern stammen einzig die zwei farbigen *Holzschnitte des Firabet von Rapperswil* aus dem 15. Jahrhundert. Der Meister, für dessen Identifizierung Zemp einen nach 1480 in Rapperswil verstorbenen Ulrich Firabet namhaft machen kann, ist der erste mit Namen bekannte Graphiker auf schweizerischem Gebiet. Er wäre mit den bis jetzt allein gebliebenen beiden Blättern in die Zusammenhänge der schweizerischen Druckkunst einzuordnen, deren Anfänge und Entwicklung im 15. Jahrhundert noch nicht aufgeheilt sind.

Besonders wertvolle Erwerbungen der Stiftung sind die Werke des Kunstgewerbes aus gotischer Zeit. Der als Bestandteil des Basler Münsterschatzes aus der Ermitage in Leningrad zurückgekaufte *Christophorus* gibt im Ausdruck der Abhängigkeit des treuerzig unbeholfenen Heiligen vom anmutigen Christkind, das ihn durch den Fluß führt, beste gotische Empfindung wieder. Mit der romanischen Gesichtsmaske der einen *Rheinauer Reliquienbüste* bietet das Haupt der *Johannisschüssel* (Abb. 5) Gelegenheit zum Vergleich zwischen den Stilisierungen romanischer und spätgotisch idealisierender Art, wogegen der Kopf des *Blasius* vom zweiten Rheinauer Reliquiar die naturnahe, charakterisierende Tendenz der spätgotischen Kunst vertritt. Von höchstem kunstgewerblichem Reiz sind der *Stauff-Becher* und die *silbernen Schalen*, die eine auf niedrigem Fuß, die andere auf hohem Schaft, den ein Kranz aus vegetabilen Formen spitzenartig durchbrochen unter dem Schalenansatz abschließt. Es ist ein Stück, das seinem früheren Besitzer, dem Luzerner Goldschmied Bossart besonders wertvoll und für seine eigenen Arbeiten gewiß vielfach Vorbild gewesen ist. Angebliche Beutestücke aus den Burgunder- und Schwabenkriegen sind sie der Qualität und Art nach «höfische Kunst» und nicht als Arbeiten heimischer Werkstätten anzusprechen. Das gewirkte *Antependium* mit der Einsegnung des Leichnams und der *Minneteppich* des Hans Rudolf Nägeli geben keine ausreichende Anschauung von der Bildwirkerei, die außerhalb der Niederlande in der Schweiz eines ihrer Werkzentren hatte. Ein schönes Beispiel der großformatigen *niederländischen Wandteppiche* bieten die beiden zusammengehörigen Stücke mit dem reichen pflanzlichen Füllwerk, den Vögeln und Fabelwesen.

Von der prächtigen Reihe der *Glasgemälde* sind diejenigen des Lukas Zeiner noch gotisch-mittelalterlich. Je zusammengehörig stammen drei Scheiben vom Jahre 1498 aus Bubikon, vier des Heggenzi von Wasserstolz von 1508 aus der Kirche in Wald. Der Vergleich der beiden Gruppen zeigt die Entwicklung auch dieses Meisters in fortschreitender, auf die Renaissance weisender Richtung: die Verwendung des Goldgelb und der spätestgotischen Architekturformen in den Umrahmungen der Scheiben von 1508 führt über die prachtvoll gestimmten kühlen Töne des Gubelmann, die meisterlich gebildeten Haarnadelfalten im Mantel des Werdenberg und die schwungvollen Krabben der Einfassungen von 1498 bereits entscheidend hinaus.

II

Das Eindringen zuerst der Formen, dann des Geistes der Renaissance in die schweizerische Kunst ist für die Kultur des Landes am Kreuzweg Europas von besonderem Interesse, aber trotz mannigfacher Bemühungen seit Gustav Schneelis Versuch von 1896 noch lange nicht bis in die Einzelheiten registriert und erklärt. Tatsächlich scheint sie langsamer und zurückhaltender erfolgt zu sein, als im südlichen Deutschland, wo bereits 1501 Burgkmair die ersten Renaissanceformen auf dem Bild der Petersbasilika in die deutsche Malerei einführt und 1509–1512 die Fuggerkapelle in Augsburg als Denkmal reiner Renaissanceformen in Architektur, Bildhauerkunst und Malerei entsteht. Das Material der Gottfried Keller-Stiftung bietet vorzügliche Gelegenheit zum Studium dieser Fragen, die mit Niklaus Manuel und Hans Holbein für die schweizerische Kunst zentral werden.

Bewahrt der *Altarschrein aus Unterschächen* von 1521 noch die gotische Formengrammatik, so schließt der *Altar von Cazis* aus der Zeit der Äbtissin Clara von Reitnau (1508–1525) in einem von Pilaster getragenen Rundbogen mit neuformigen Ranken. Der figürliche Stil macht die Parallelfalten – von Jörg Kändel in den Altären von Vigenz, Seewis und Tinzen nach Graubünden gebracht – klassizistisch beruhigt und verbindet sich mit einer renaissancehaften Körperlichkeit in Ponderation und Gebärde, die bei der Gestalt des Antonius deutlich ein italienisches Vorbild spüren läßt (der Verweis auf die Abbildung bei Schneeli, Renaissance in der Schweiz, ist im Katalog versehentlich zum Alliance-Teppich gekommen). Der dritte *Altar* soll zur Hauskapelle der Klausen-Feer in Luzern gehört haben, deren Deckenmedaillons der Zürcher Tischmacher Hans Künig 1523 signierte. Das Ornament ist provinzielle Frührenaissance; zu den drei Reliefs gaben Stiche Schongauers das Vorbild. Der letzte der ausgestellten Altäre, eine sechsteilige *Altartafel aus der Kirche von Gandria*, ist rein italienischer Art. Unter den verschiedenen Einflüssen, die sich in der Lombardei während den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts geltend machen, hat die provinzielle Malerei die Kennzeichen einer festumrissenen Persönlichkeit oder Schule eingebüßt. Es ist ein allgemeines Beispiel für die Zugehörigkeit des südlichen Landesteiles zum Kultur- und Kunstkreis der Lombardei, das Daniel Burckhardt bei seiner Herleitung von Holbeins Renaissancegrammatik aus einem Bild des Butinone auf Isola Bella die (wenig wichtige) Exemplifikation der Ausbreitung des neuen Stiles nach dem Gebiet der Schweiz abgab.

Die drei italienischen Bilder, die die Stiftung besitzt, gehören dieser lombardischen, spezieller der mailändischen Schule aus der Nachfolge Leonardos an. Zwei wurden gekauft als Francesco Napoletano, eines vermutlichen Schülers des Ambrogio da Predis und Nachhahmers des Leonardo, entgegen der Angabe des Kataloges nicht identisch mit Francesco Pagano. Während das *Bild der thronenden Madonna* mit zwei Heiligen die ausgeschriebene Signatur trägt und den Ausgang für die stilkritischen Zuschreibungen an Napoletano abgibt, wurde das Monogramm auf dem *Madonnenbild* vom Typus der Madonna Litta erst neuestens aufgelöst auf Ferrando de Llanos, der, Gehilfe Leonardos an der Anghiari-Schlacht, die Renaissance nach Spanien brachte und einer der Maler des großen Altares in der Kathedrale zu Valencia war. Das bedeutendste der italienischen Gemälde und eine der wertvollen Erwerbungen der Stiftungen ist das *Bildnis eines jungen Mannes* von Boltraffio. Daß der Dargestellte der Lieblingsschüler und Erbe Leonardos, Francesco Melzi sei, ist eine Vermutung, die anläßlich der Ausstellung des Bildes in der Leonardo-Ausstellung in Mailand 1939 wieder aufgenommen wurde, aber wenig Wahrscheinlichkeit hat. Künstlerisch steht es dem ebenfalls in Mailand gezeigten Jünglingsbild aus florentinischem Privatbesitz nahe und gehört in die Spätzeit, etwa das letzte Jahrzehnt von Boltraffios Arbeit. Eindrücklicher als das Florentinerbildnis steigert es im Dreiklang von Schwarz, Weiß und Goldbraun die Spannung des seelischen Ausdrucks zu einer geheimnisvollen Gehaltenheit.

Unter den Bildern der deutschen Renaissance steht die *Anna Selbdritt* des Hans Baldung Grien an erster Stelle. Die stark verjüngten Säulen, die Festons und spielenden Putten, der romanische Baldachinbau, der vor dem unbestimmbaren Gebäude errichtet ist, entfalten ein im Werk Baldungs nicht oft zum Ausdruck gekommenes kindlich freudiges Spiel mit dem Zierat der Renaissance. Farblich schafft das Rot des Baldachines durch den goldenen Brokat der Rückwand gesteigert einen pathetischen Akzent über der Gruppe der Frauen – eine ebenfalls neuartige Wirkungsweise. (Die Farbe als Mittel der Komposition verwendet zeigt sich im Werk Baldungs deutlicher noch im Nürnberger Bild der *Ruhe auf der Flucht* von 1513, wo der rote Mantel die Basis im Dreieck der sitzenden Maria mit dem Kinde bildet). Obwohl eine Zeichnung mit dem Datum 1512 nach dem Bild existiert, scheint es im Werk des Künstlers erst kurz vor 1520 richtig untergebracht

werden zu können. Das *Bildnis des Adalbert von Bärenfels* aus dem Jahr 1526 ist für die Basler Sammlung als Beispiel für die Kunst eines bedeutenden zeitgenössischen Porträtisten neben Holbein von Wert.

Die Malerei der Frührenaissance Basels im Jahrzehnt bevor Holbein 1515 nach der Stadt kam, ist wenig bekannt, obwohl die Urkunden eine große Zahl von Künstlernamen und Aufträgen enthalten – «Namen, nichts als Namen». Der bekannteste, weil als Lehrer Holbeins genannte Meister, ist Hans Herbst. Das *Bildnis von 1516* vor einem Renaissancebogen mit vorgelagerten Säulen ist durch die Inschrift als Porträt des «Johannes Herbst» gesichert. Als Autor des farbig einfach aus braunen Tönen mit dem starken Akzent der roten Mütze gestalteten Werkes gilt fast allgemein Ambrosius Holbein. Seine Bekanntschaft mit Hans Herbst geht aus einer Gerichtsverhandlung hervor, in der er als Teilnehmer an einem geselligen Abend im Haus des Hans Herbst einvernommen wurde. Als Selbstbildnis des etwas über 20jährigen Meisters hat die Stiftung 1917 das schöne *Bild eines Jünglings* aus dem Besitz des Malers Stüchelberg angekauft. Diese Bestimmung ist als unhaltbar erkannt worden, die Entstehung des Bildes liegt um zwei bis drei Jahrzehnte später: die feste Führung des Umrisses, die bestimmte und klare Erfassung der plastischen Form des Kopfes verrät die Nähe, wohl auch schon den direkten Einfluß des jüngeren Hans Holbein. Von diesem selber besitzt die Stiftung die *Federzeichnung eines Deckelpokales* mit Onyx- und Karneolschmuck, eine der schönsten Goldschmied-Werkzeichnungen in seinem Oeuvre aus der Zeit des letzten englischen Aufenthaltes 1537–1543. Die abwechselnd roten und blauen Steineinlagen sind regelmäßig über das Gefäß verteilt, dessen Grund getriebene Weinranken bedecken. Die einfache Form und Dekoration des Gefäßes unterscheidet sich vom überquellenden Reichtum der Erfindung für den (etwa gleichzeitigen) Pokal der Jane Seymour und hat ihre Schönheit in der Klarheit des Aufbaues und den fein empfundenen Proportionen. Aus der Zeit des ersten Basler Aufenthaltes stammt die einzige erhaltene *Glasscheibe*, die nach einem Riß Holbeins, wahrscheinlich vom Glasmaler der Basler Rathausscheiben, Antony Glaser, ausgeführt wurde. Wie die gleichzeitigen Risse zu den Scheiben des Wolfgang von Hewen und des Hartmann von Andlau zeigt sie das Wappen groß und etwas schwer hinaufgerückt unter einer Exedra, deren Architektur anders als in den zwei genannten Entwürfen überladen ist mit Putten, Reliefs und allerlei kleinteiligem Zierat – alles in durchscheinendem Silbergelb ausgeführt.

Die künstlerisch nicht starke Wirkung Holbeins auf die Basler Malerei zeigt sich im *Kaiser Justinian*, der wohl auf die Rathausfresken von 1521–1522 zurückweisen kann und in den beiden Flügeln mit *Antonius und Christophorus* aus dem solothurnischen Dorf Büsserach. In Stil und Technik dieser Flügel findet der Bericht eine Verwandtschaft, wenn nicht gar eine Zugehörigkeit zu den 1522 datierten Tafeln in Karlsruhe. Er hätte auch darauf hinweisen können, daß im gleichen Jahr der Basler Stadtschreiber Gerster das Madonnenbild mit dem heiligen Ursus nach Solothurn stiftete. Gegenüber dem kühlen und schönfarbigen Kolorit dieser Werke haben die Tafeln aus Büsserach einen brantigen Ton und sind, abgesehen von einer malerischen Glätte und teilweise präzisen Umrissführung, ohne wirkliches Verständnis von Holbeins Stil, der gerade in den Werken dieses Jahres sich durch die Vereinfachung von Komposition und Linienführung der Hochrenaissance nähert.

Der größte Maler, der den Meistern der Renaissance unmittelbar vorausgeht, ist Hans Fries. Der Generation des älteren Holbein angehörig, ist er in seinem Werk zum neuen Stil übergegangen nur unter der Annahme einer sehr gewagten Hypothese. Sein Wirkungskreis war zugleich Freiburg und Bern. In Bern ist er bei Heinrich Bichler in der Lehre und von 1510 an bis wahrscheinlich zu seinem Tod wohnhaft gewesen. Das Bild des *Christus unter dem Kreuz* mit

dem Datum 1502 läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit unter die bekannten Arbeiten der Jahre 1501–1503 einordnen. Das starke Körpergefühl in der Mächtigkeit des Christus, der groß gebreitete Mantel, die weiche Violettfarbe und die stille, starke Empfindung – durch die Aufschrift mit der Mystik der *Imitatio Christi* in Beziehung – sind bei keinem andern bekannten Meister dieser Jahre denkbar, obwohl die Faltenbildung weich, wulstig und locker noch weit entfernt ist von den gebrochenen, zu knittrigen Nestern gesammelten prachtvollen Faltenbildungen der späteren Zeit.

Die Erwerbung der *Apostelaltäre* aus dem Besitz der Familie de Weck in Bugnon ist eine der letzten bedeutenden Leistungen der Stiftung. Angeblich für den Chor von Saint-Nicolas gemalt, fällt die Entstehung des Altares in die Jahre 1503–1505. Die Vorderseiten mit den zuckenden Flammen und Händen des Pfingstfestes und dem stimmungsstarken Abschied der Jünger unter dem Gold des Abendhimmels haben etwas Gedrängtes, Unfreies in der Komposition, in der widerstrebende Kräfte zu einem räumlich geschlossenen und einheitlichen Bildgefüge gezwungen sind. Ein seltenes Werk altdeutscher Kunst sind die Rückseiten die wie aus einem romanischen Einschlag jegliche Abstraktheit und Härte verloren haben und zu einer vollen malerischen Sinnlichkeit und Schönheit erblüht sind. Zu diesem Eindruck trägt gewiß bei die ungewöhnliche Erhaltung: sie bildeten eine gemeinsame, nicht ganz ausgeführte und zum Teil beschnittene Darstellung einer nicht fertig gewordenen, oder in der endgültigen Fassung verlorenen Darstellung von der Erlösung armer Seelen aus dem Fegefeuer durch die Werke der christlichen Barmherzigkeit. Das unaufgelöste Monogramm HF des *Männerbildnisses* mit der Jahreszahl 1524 – ohne Glück zuerst auf den Basler Maler und Holzschneider Hans Franck, dann auf den Berner Glasmaler Hans Funk gedeutet – ist von Zeit zu Zeit immer wieder, zuletzt durch Hans Rott auf Fries bezogen worden. Mit dem Bild der Gottfried Keller-Stiftung bilden eine engzusammengehörende Gruppe die mit dem gleichen Monogramm versehenen Bildnisse des *Jakob von Roverea* 1523 im Berner Kunstmuseum und das ebenfalls 1525 datierte *Bildnis eines Unbekannten*, den Tod mit der Sanduhr hinter sich, in der Wiener Akademie. Im Bild der Ausstellung hält hinter dem durchscheinenden grünen Vorhang in der Halle des Hintergrundes anscheinend der Tod als Skelett ein brennendes Kerzenlicht. Man mag die Vorliebe für die zarten, fein organisierten Typen, die Neigung zum Gekräusel der Linien und zu einer etwas unheimlichen Stimmung mit dem Temperament von Fries nicht für vollständig unvereinbar halten, obwohl er in diesem Fall mit der Aneignung der Renaissanceformen doch unsäglich viel von seiner früheren künstlerischen Kraft zu Gunsten eines neuen Ästhetizismus aufgegeben hätte.

Von Niklaus Manuel hat die Stiftung den *Grandson-Altar* von 1517 und den *Antonius-Altar* aus dem Jahre 1520 erworben (Abb. 3). Beim letzteren Werk übernahm das Berner Kunstmuseum den Ankauf des einen Flügels, der zur Vervollständigung dieses Hauptwerkes Manuels ebenfalls ausgestellt ist. Das Werk des bis auf Hodler bedeutendsten Berner Malers hat anlässlich der Vereinigung der Bilder aus Basel und Bern und der darauffolgenden Publikation von Mandach und Kogler eine so allgemeine Würdigung und Wertschätzung erfahren, daß es sich erübrigt, näher auf die Bedeutung dieser großartigen Erwerbungen der Gottfried Keller-Stiftung einzugehen. Dem Schreibenden fiel bei der Zusammenstellung der Bilder des Berners mit den andern der alten Meister auf die Disziplin, mit der die künstlerischen Mittel auf eine neue, rein malerisch gesehene Bildhaftigkeit hin konzentriert sind, und der auch die farbige Wirkung unterstellt wird. Die locker zerstreute Verteilung diaphan leuchtender Farben, wie sie sich noch bei Fries findet und immer eine Erinnerung an die Glasmalerei bewahrt, weicht einer neuen malerischen Flächigkeit, für die Niklaus Manuel eine ganz besondere Empfindung entwickelt hat. Die großen Heiligengestalten

auf den Innenseiten des Grandson/Altars, deren zusammengefaßter Umriß ebenfalls die Zerstreuung vermeidet, stehen ohne jede räumliche Tiefe zum Goldgrund. In den Antonius-Tafeln fügen sich Form und Farbe zu flächigen Mustern, die im Dämonenüberfall teppichhaft ausgebreitet, beim Heilungswunder aus bewegten Rechtecken zusammengefügt, im Versuchungsbild in vertikale Streifen gegliedert sind. Ob der so lebens- und gegenwartsnahe Künstler bei der Schönen, die dem Heiligen zur Verführung erscheint und unter dem samtenen Rock den Drachenuß sehen läßt, eine bekannte Bernerin als Modell benutzt hat?

In die eben angenommene Ausbildung eines malerischen Flächenstiles läßt sich die *Tafel mit der Schlüsselübergabe* nicht einfügen. Die räumliche Gruppierung der Jünger im Halbkreis mit der Gewichtigkeit ihrer körperlichen Erscheinung gibt den Eindruck des Gedrängten und Überfüllten und scheint ihrem künstlerischen Wesen nach durchaus verschieden zu sein von der ausgebreiteten und in die Fläche gezwungenen Gruppenbildung der Antonius-Heilung. Niklaus Manuel sieht bei der Konzeption seines Bildes die Gestalten zuerst und zugleich als Darstellung auf der Tafel, während der Maler der Schlüsselübergabe sich eine Vorstellung von dem darzustellenden Vorgang unabhängig von seiner malerischen Realisierung macht. Aber auch ohne eine solche Auffassung von der Verschiedenheit der künstlerischen Struktur sind Zweifel an der Zuschreibung des Bildes an Manuel berechtigt. Die Bildung der Gesichter, die summarische Behandlung des Blattwerkes in den Bäumen des Hintergrundes, der lieblos kahle Boden und schließlich die kalten, hellen Farben sind von den eigenhändigen Werken so verschieden, daß man doch nicht geneigt ist, hier den andern, den grobschlächtigen Teil von Manuels Wesen zu finden – den er vermutlich besaß, aber der nicht notwendigerweise die künstlerische Handschrift zu entstellen braucht. Der Schreibende teilt die Ansicht von Otto Fischer, daß die Tafel wohl im Umkreis des Meisters entstanden sei, aber von einem Maler stamme, der ihm nicht mit vollem Gelingen nahezukommen versucht habe (Aus Niklaus Manuels Umkreis, Pantheon, Februar 1941).

Ebenfalls der Nachfolge Manuels, wenn auch nicht dem gleichen Künstler, zuzuweisen ist die Tafel mit dem *Beatus, der den Drachen beschwört*. Verglichen mit der poesielosen Landschaft der Schlüsselübergabe übertrifft hier ein romantischer Naturreichtum das figürliche Element, das in Manuels eigenem Werk bei aller landschaftlichen Fülle stets das Übergewicht wahrt. Auch malerisch scheint eine Tendenz Manuels fortgeführt und weiter entwickelt: die Farbenskala ist bei einem pastos weichen und dichten Auftrag einfacher geworden, so daß eine weitere farbige Vereinheitlichung entsteht. Zum gleichen Altar gehört eine noch schönere, farbig noch sattere Tafel mit der Enthauptung des Mauritius vor einem Städtchen, das zwischen seinen Häusern den Ausfluß eines Bergsees ziehen läßt. Als Maler des für die bernische Kunst kurz vor der Reformation bedeutsamen Werkes schlägt Otto Fischer den urkundlich bekannten Sulpitius Haller vor, dessen Lebenslauf wohl demjenigen Niklaus Manuels gleicht, der aber doch nur einmal, 1526, mit einem wenig bedeutenden künstlerischen Auftrag bedacht wird: er hatte Fähnlein auf das Spital und dazu das Schloß Laupen zu malen.

Von Tobias Stimmer, dem einzigen Künstler von gesamtschweizerischer Bedeutung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist das schöne *Brustbild des Andreas Mörlin* aus dem Jahr 1566 im Besitz der Stiftung. Mit der entschiedenen Charakterisierung des Gesichtes verbindet es die Vornehmheit der Komposition vor einem Renaissancebogen und einer weichen Modellierung aus schwarzen und grauen Tönen und dem warmen Braun des Pelzbesatzes. Die Figur ist eng in den Rahmen gepreßt, sie steht raumlos zwischen Brüstung und Hintergrund, der trotzdem ihren Schatten trägt, und der Bogen, der bei Holbein als eine architektonische Wirklichkeit gemeint war, ist zum dekorativ flächigen Motiv geworden. Es wäre abzuklären, ob dies persönliche Stilformen der

Kunst Stimmers oder allgemeine Merkmale des Manierismus sind, über dessen Denkmäler auf schweizerischem Gebiet noch keine Untersuchungen angestellt wurden.

Die Sammlung der Zeichnungen weist aus dem 16. Jahrhundert einige qualitativ erstklassige Blätter auf, die meist aus der 1902 erworbenen Sammlung Meyer-Am Rhyn in Luzern stammen:

Hans Baldung Grien,	Anna Selbdritt 1512;
Urs Graf,	Madonna mit dem Kind 1513, Landsknecht mit Fahne 1527;
Hans Leu d. J.,	Die hl. Ursula 1516, Loth und seine Töchter 1526;
Tobias Stimmer,	Marcus Curtius (Thöne 1558/59, Bendel 1561), Reiter und Schütze im Kampf (Thöne 1568, Bendel 1575).

Der ebenfalls auf Stimmer benannte Scheibenriß mit Mann und Frau als Schildhaltern stammt nach Thöne vom «Ammankopisten», einem Meister, der mehrere Blätter nach Holzschnitten in Jost Ammans Wappenbuch von 1589 hergestellt hat. Dazu kommt die *Kollektion der Scheibenrisse*, mit deren Erwerbung 1895 begonnen wurde, bedeutsam an sich für die Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte, wie als Grundlage mehrfach erhaltener Glasmalereien. Sie zeigen, wie die stets gleiche Aufgabe der Wappenscheibe auf Grund des von Holbein geschaffenen Schemas mit mehr oder weniger Phantasie gelöst wird. Die meisten dieser Risse tragen Monogramm und Datum, so daß sie ein leicht bestimmbares Material zur Künstler- und Kulturgeschichte bilden. (Vgl. die Abbildung S. 162).

Einen Höhepunkt der Renaissancekunst (im engen Sinn des Wortes) wird mit den *Diesbach-Scheiben* des Lukas Schwarz aus dem Jahr 1520 in der Kapelle von Pérolles erreicht (Abb. 6). Die nahe und aufmerksame Betrachtung dieser glasmalerischen Kabinettstücke ersten Ranges wird für manchen Besucher der Ausstellung, dem die Großzahl der übrigen Werke bekannt ist, die größte Überraschung und Bereicherung seiner Anschauung bieten. Er wird leicht den Niedergang der Qualität in der nur wenig späteren Serie von 1526, die die zweite Auflage des Kataloges dem Freiburger Sebastian Techtermann zuschreibt, erkennen. «Auf dem Gipfel der Zustände erhält man sich nicht lange.» Das einheitliche tiefleuchtende Goldgelb macht einer faden Mehrfarbigkeit Platz, der heraldisch wild stilisierte Diesbachlöwe wird naturalistisch zahm, die Ornamente verlieren die geometrische Härte oder das quillende Wachstum. An die Stelle der aufschäumenden, in der Präzision der Ausführung gleichsam gefrorenen Linien eines wirklich gläsernen Reichtums tritt die Spannungslosigkeit in Erfindung und Handwerk.

Für die vollständige Erfassung der Renaissance in der Schweiz wäre schließlich das *Kunstgewerbe* von größter Bedeutung. Der Dolch mit der Darstellung von Pyramus und Thisbe und das Dekorationsstück für eine Dolchscheide mit Loth und seinen Töchtern sind dafür ebenso schöne, wie wichtige Beispiele.

III

Wer unter den Ankäufen der Gottfried Keller-Stiftung eine Lücke feststellen will, der wird zuerst die Kunst des 17. Jahrhunderts namhaft machen. Der Mangel einer größeren Anzahl Bilder aus diesem Zeitraum fällt umso mehr auf, als keines unserer Kunstmuseen einen wirklichen Bestand an schweizerischer Barockmalerei aufweist. Obwohl im 17. und auch noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Schweiz gleich wie in Deutschland das handwerkliche Können

die fehlenden künstlerischen Kräfte ersetzen muß, entstehen doch Werke, die an sich beachtenswert wie für die gesamte Entwicklung von Bedeutung sind. Auch wenn die Mehrzahl der Maler dieser Zeit nur mehr lokale Bedeutung hat und ein (kleinerer) Teil ihrer Bilder in den historischen Sammlungen, den Bibliotheken oder in Verwaltungsgebäuden gut aufgehoben und der Öffentlichkeit zugänglich ist, so ist ihre geringe Vertretung in den Kunstsammlungen doch zweifellos eine Folge der früheren Abneigung und Geringschätzung der gesamten Kunst des Barock, die erst seit einigen Jahrzehnten ein veränderter Geschmack gerechter beurteilt. Stellt man die verhältnismäßig gleichen Ansprüche wie an den Besitz der Stiftung aus dem 15./16. und dem 19. Jahrhundert, so wollen die Ankäufe der Zwischenzeit nur teilweise genügen. Es fehlt ihnen das Repräsentative der Gattung, sowie die gerade bei dieser Kunst notwendige Beschränkung auf die hervortretenden Leistungen, die im Werk der Meister doch immer wieder vorhanden sind. Auch die Bedeutung der Dargestellten vermag nur ausnahmsweise – wie bei Salomon Geßner und Lavater – vom Wert der betreffenden Erwerbung zu überzeugen. – Nach diesen grundsätzlichen Bemerkungen bieten die ausgestellten Werke jedoch immer noch genug zu einer näheren Beschäftigung.

Aus dem 17. Jahrhundert sind lediglich die beiden Porträtisten Bartholomäus Sarburgh und Samuel Hoffmann je durch ein Bild vertreten. Sarburghs vermutliche *Berner Patrizierin* gibt das vollblütige Gesicht und die schwere Gestalt eindringlich und mit einer Aufrichtigkeit wieder, die den Künstler viel mehr in die Nachfolge Stimmers, als in diejenige des angenommenen niederländischen Lehrmeisters Ravesteyn rücken. Vergleicht man das Bildnis Sarburghs mit dem ihm gegenüber aufgehängten *Porträt der Margaretha Heß* von Samuel Hoffmann, begreift man leicht des einen Ruhm und des andern unstetes Wanderleben. Hoffmann besitzt die gefällige Geschicklichkeit, die das Modell zwar lebendig und ähnlich, aber ohne eingehende Beobachtung oder gar tiefere Charakterisierung in gesellschaftsfähiger Haltung wiedergibt. Aus der Lehrzeit bei Rubens hat er eine flüssigere Malerei, zartere Töne und eine weiche Modellierung gewonnen, die mit der Pinselführung des Sarburgh verglichen, zwar gewandter, aber oberflächlicher erscheint.

Das *Kunstgewerbe* entschädigt nicht für die fehlende «hohe» Kunst dieses Zeitraums: es sind vier Stück – zwei Schalen, ein Becher und eine Figur – verschiedener Zürcher Goldschmiede, die barocken Fassungen der Capita aus Rheinau und der Pokal eines Oltener Goldschmiedes aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Dazu kommen die Scheiben der Familie de Reynold von drei Freiburger Glasmalern aus der Kapelle von Pérolles.

Der gestickte *Wollteppich von 1603* (Abb. 10) beweist die Fortführung der Heidnischwirkerei durch Bürgersfrauen, wie sie für das 15. Jahrhundert gut bezeugt ist, auch noch in späterer Zeit. Anachronistisch ist die dekorative Füllung mit zahlreichen Figuren, Spruchbändern, Blumen und Ranken. Die Übertragung der stilistisch noch weitgehend gotischen Vorlage, die alte Holzschnitte benutzt haben mag, in die Stickerei ist vereinfachend primitiv. Sie kann für die Vorgänge bei der Entstehung der Volkskunst Beachtung finden und aufmerksam machen, wie das volkstümliche Element immer wieder an der allgemeinen Entwicklung der Kunst in der Schweiz teil hat. Ikonographisch sind von Interesse die ausführliche Darstellung Christi in der Kelter, die allegorischen, durch Spruchbänder gekennzeichneten Figuren und das seltene Motiv der Ruten, die aus den Wundmalen Christi herauswachsen und in Ähren und Ranken endigen. Diese Stickerei der Maria Jacobea Dorer von Baden steht in lehrreichem Gegensatz zum wichtigsten Werk der Gottfried Keller-Stiftung aus diesem Zeitraum, dem *Alliance-Teppich*, der die Beschwörung des Bündnisses zwischen Ludwig XIV. und den Gesandten der Eidgenossenschaft in Notre-Dame in Paris am 18. November 1663 darstellt. Ein Stück aus der Serie *l'Histoire du Roi*, die die Manufacture Royale des Gobelins nach Ernennung Le Bruns zu deren Direktor 1663 als eines ihrer

Hauptwerke ausführte, ist der Gobelin höfische Kunst par excellence und künstlerisch wie seinem geistigen Gehalt nach von dem bescheiden nüchternen Charakter der Großzahl der ausgestellten Werke verschieden. Möglich, daß eine solche (ästhetisch verstandene) Empfindung mitwirkte, als bei der Erwerbung des Teppichs 1896 aus der Auktion Dreyfus de Gonzalès eine besondere Rechtfertigung notwendig schien gegen den zu erwartenden Vorwurf, es sei nicht richtig «Momente aus der Geschichte unseres Vaterlandes, die einen Schatten auf seine Vergangenheit werfen, dem Volke vorzuführen». Gegen eine solche Auffassung des Kunstwerkes war Carl Brun jedoch auch auf patriotisch-staatsbürgerlichem Gebiet im Recht (vielleicht mehr als er selber sich damals Rechenschaft gab), wenn er am Schluß jenes bedeutenden Jahresberichtes schrieb: «Solche Bilder sind warnende Beispiele und für die Zukunft ein ernstes Memento!» – Das Exemplar der Stiftung gehört nicht zur Originalserie, sondern zu einer ihrer Wiederholungen in etwas kleinerem Maßstab. Der Karton, in Versailles befindlich, ist nach Le Brun ausgeführt von Pierre de Sèves, einem 1623 in Moulin geborenen, 1695 gestorbenen Maler, der zur großen Werkstatt, dem «Séminaire» Le Bruns gehörte. Nach dem Verzeichnis des Musée National de Versailles stammen von Pierre de Sèves außerdem die Kartons zum Besuch Ludwig XIV. in der Gobelin-Manufaktur, zum Einzug Ludwig XIV. und der Maria-Theresia in Douai und zu einer Fassung des Übergangs über den Rhein nach einem Entwurf van der Meulens im Louvre. Prachtvoll erhalten (oder geworden) sind die Farben: Goldbraun und Beige im Einklang mit hellem Rot als leuchtendem Träger der Handlung und ihrer Hauptfigur, begleitet von einem milden Violett im Hindergrund rechts und einem strahlenden Blau in der Rückenfigur links vorn.

Die französische Bildniskunst des style Louis XIV vertreten die *Bildnisse der beiden Brüder Hans Jakob und Johann Balthasar Keller* (Abb. 7 und 8) aus Zürich, die als Kunst- und Geschützgießer im Dienst des französischen Königs standen. Der eine ist gemalt von Nicolas de Largillierre, der andere von Hyacinthe Rigaud. Die beiden Bilder kamen als Schenkung eines Nachkommen in den Besitz der Stiftung. Ihr Hintergrund nimmt Bezug auf die Tätigkeit der Dargestellten, Johann Balthasar weist rückwärts auf den im Brettergerüst stehenden Guß der Reiterstatue Ludwigs XIV. für die Place Vendôme; er wurde 1693 ausgeführt und als eine unerreichte Leistung gepriesen, die dem Gießer den Titel des Commissionaire général des Fontes de l'Artillerie de France eintrug. Die Porträthaftigkeit bei Largillierre ist derjenigen des Bildes von Rigaud überlegen, für das die Eigenhändigkeit in Frage gestellt werden kann. Zur nächsten Generation gehört der Maler des dritten französischen Bildes, Jean-François de Troy (geboren 1679, im Katalog irrtümlich 1659). Die Überraschung der *Diana im Bad*, aus altem Basler Privatbesitz angekauft, ist eines der besten mythologischen Werke des Künstlers, dessen helle Palette mit wenigen, eher stumpfen Tönen, und dessen flüssig leichte Komposition eine Übertragung in Gobelin geradezu erfordern.

Von den schweizerischen Porträtisten des 18. Jahrhunderts am besten vertreten ist Johann Melchior Wyrsh. Das *Bildnis* seines Gönners, des *Medailleurs Johann Karl Hedlinger* und dessen Schwägerin *Maria Agnes Hedlinger* (Fischer Nr. 113 und 114) stammen aus der Solothurner Zeit und sind schöne Beispiele einer großzügigen Barockmalerei. Als Professor der Akademie in Besançon und nach der Bekanntschaft mit der französischen Malerei hat Wyrsh den *Apotheker Gaßmann und seine Frau* (Fischer Nr. 436 und 437) – seine Logisgeber während des Aufenthaltes in Solothurn – gemalt. Die Gesichter sind großflächig und ohne dämmernde Hülle ins Licht gerückt, Auffassung und Beobachtung sind unmittelbarer, die Farben heller geworden. Man erinnert sich an das lichte Gelb und Grün im Kleid des Gaßmann. Wie Wyrsh sein eigenes Gebiet des Porträts verläßt und im *Bild der Frau Zelger* (so mit Fischer Nr. 318) Raum und Milieu mit zu schildern versucht, reicht sein Können nicht mehr aus, selbst die Farben wirken gläsern und kalt.

Der bedeutenste Schüler Wyrchs ist Felix Maria Diogg, von dem die Stiftung die ersten bekannten nach der Rückkehr aus Besançon gemalten Bildnisse besitzt: der *Talamman Nager von Urseren* und seine Frau. Es sind Erstlingswerke, die wie so oft im Unausgebildeten des Handwerkes die stärkste Überzeugungskraft enthalten. Farbige und malerisch unbeholfen und ohne Reiz sind sie im Beiwerk wie im Ausdruck der großen bäuerlichen Gesichter von der gleichen Wahrhaftigkeit und Zurückhaltung.

Von Anton Graff, dem klassischen deutschen Porträtisten des 18. Jahrhunderts, sind zu sehen *Salomon Geßner* und seine Frau *Judith Heidegger*, gut geglückte Bildnisse, die wie dasjenige des Lehrers *Schellenberg*, vor der Berufung nach Dresden gemalt wurden. Eindringlich ist das dem Beschauer entgegenkommende, ihn zum Gespräch auffordernde Gesicht mit den etwas vortretenden Augen Geßners, während die Frau durch ein schwarzes Schleiertuch über einem hellgrünen Gewand mit blauen Bändern auf eine vornehme Weise ausgezeichnet ist. In strengen Geraden und kräftigen Farben gemalt, gehört das nicht einwandfrei erhaltene Bildnis einer dänischen Prinzessin dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts und bereits dem klassizistischen Stile an.

Das schönste Bildnis – man wäre versucht zu sagen der ganzen Ausstellung und eine der überzeugenden Erwerbungen der Stiftung – ist das von Liotard gemalte *Bildnis der Madame Sarasin-Liotard* (Abb. 8). Ohne gesellschaftliche Pose und äußerliche Eleganz, beruht der Reiz des Bildes auf der bei Liotard selten natürlichen Lebendigkeit und der Beschränkung auf einen einzigen Farbton, der im Gelbbraun des Seidenkleides leuchtende Kraft erhält. Neben diesem Meisterwerk erscheint die *Belle Chocolatière* bloß mehr anmutig und süß und die *Comtesse von Coventry* als Kabinettstück einer als kunstgewerblich zu bezeichnenden Vollkommenheit. Daneben hängt das *Bildnis des Abbé Huber* von Quentin de La Tour, des mit Liotard berühmtesten Pastellmalers des 18. Jahrhunderts. Noch ohne das bekannte strahlende Blau La Tours ist es ein Frühwerk feiner Nüancen aus Grau und Schwarz, zeigt aber die der französischen Charakterisierungskunst eigene Schärfe der psychologischen Beschreibung eines Gesichtes, mit der sich die Kunst Liotards nur ausnahmsweise befaßt.

Die Genfer Schule der Jahrhundertwende, von der die Erneuerung der schweizerischen Malerei im 19. Jahrhundert ausgeht, ist nicht ihrer geschichtlichen Bedeutung entsprechend vertreten. *Die Heuernte am Golf von St. Gingolph* von Pierre-Louis de la Rive ist ein dekoratives Bild, das nichts von der Bedeutung erkennen läßt, die dieser Meister des Überganges für die Landschafts- und Alpenmalerei der Zukunft hat (möchte es der Gottfried Keller-Stiftung einmal gelingen, den Mont Blanc von 1802 oder wenigstens eine seiner späteren Wiederholungen für die Öffentlichkeit zu gewinnen). Dagegen gehört der Stiftung ein gutes Bild von Töpffer mit den *Netzfischern* als Staffage im Vordergrund unter dekorativ gesehenen Bäumen; rückwärts erhebt sich über einem Tal ein felsiger Hang, der bildnishaft wirkt und auf den Streifzügen Töpffers in der Genfer Umgebung als Motiv entdeckt worden sein mag. Das *Reiterbildnis des Lord Heathfield* des einen, der mit Töpffer gleichaltrigen Meister der Genfer Schule, Jacques-Louis Agasse, ist ein Werk aus seiner englischen Zeit. Es ist für Agasse zwar typisch, aber weder an sich, noch für diese Gattung seiner Bilder von ausgezeichneter Bedeutung; die Pferde und Reiter, die Agasse auf den Wunsch seiner englischen Kundschaft malte, bilden wohl die Spezialität, die seinen Namen berühmt gemacht hat, sind aber nicht immer das Beste, was seine große Begabung hervorbrachte. Man denke dafür an die Westminster-Brücke, die durch die Stiftung Oskar Reinhart der Öffentlichkeit geschenkt wird, oder an das (in zwei Fassungen vorhandene?) wundersame Bild *La charrette fleurie*, das noch der Privatbesitz hütet. Geringeren Ansprüchen entsprachen die kleinen *Gruppenbilder* des Waadtländers François Sablet, die in der Verwendung klassizistischer

Requisiten als Hintergrund zu den realistisch naiv gesehenen Menschen in ihrer modischen Kleidung, den style Louis XVI in provinzieller Verbürgerlichung vertreten.

Der erste Vorstoß, den das 18. Jahrhundert mit dem Außenseiter Karl Wolf in das Gebiet der Alpenmalerei unternimmt, ist nur durch ein kleines Bild vom Titlis und (unter der Graphik) mit einer Ausgabe der Prospekte aus den Schweizer-Gebürgen von 1776 vertreten. Die Schwärmerei für das Hirten- und Landleben weckt das Interesse am Volkstum, seinen Gebräuchen und seinen Trachten. Madame Vigée Lebrun malt unter innerster Anteilnahme im Jahr 1808 das *Alpbirtenfest in Unspunnen*, dessen kulturgeschichtlicher Wert wohl größer als der künstlerische ist.

Die Erwerbung der zweiten Reihe der schweizerischen *Volkstrachten* von Joseph Reinhart aus den Jahren 1796–1802 – die erste gehört dem Berner Historischen Museum – wird man als eine Pflicht der Gottfried Keller-Stiftung betrachten. Denn mit Recht stellt Zemp im Bericht die Frage, ob es damals einen Maler gegeben habe, dem das Schweizerische dermaßen im Herz und vor Augen lebte. Gegenüber den Freudenberger, Aberli und König besaß Reinhart die köstlichere Frische, die größere Bereitschaft zur unmittelbaren Beobachtung und die leichtere Faktur. Zemps ausgezeichnete Beschreibung klärt das Verhältnis der Bilder zu ihrer Reproduktion in den farbigen Stichen, die in fünf verschiedenen Ausgaben von 1803–1819 erschienen und bis zur Gegenwart immer weiter verbreitet worden sind.

Durch den Ankauf der *Sammlung des Basler Apothekers Engelmann* ist die Stiftung 1903 in den Besitz von rund 1600 graphischen Blättern gekommen, die, vor allem aus bernischen Meistern bestehend, mit Ausnahme der Blätter von Salomon Geßner und der andern Zürcher in Bern deponiert wurden. Die hundert im untersten Geschoß des Neubaus gezeigten Blätter – kolorierte Stiche, Aquarelle und Zeichnungen der schweizerischen Kleinmeister – sind ein kleiner Teil dieser Engelmann-Sammlung; aus anderer Herkunft kommen dazu 26 *Zeichnungen Füßlis*, von dem überdies das bedeutende Bild aus der Milton-Folge, *die Sünde vom Tode verfolgt*, da ist. Bei einer so umfangreichen Sammlung ist nicht zu verlangen, daß alle Blätter von der gleich guten Qualität und mit den allerlei Liebhaber-Spezialitäten vorhanden seien. Wertvoll sind die *Zeichnungen der Kleinmeister*, die zahlreich unter der eigentlichen Graphik hängen. Es fallen auf: Köniz und Erlach von Aberli, das große Blatt des Rosenlaui-Gletschers von Biedermann, von Dunker gleich eine Reihe prächtiger Blätter – darunter besonders die auf dem Sofa liegende Frau, noch ganz Dix-huitième, und das Bielerseeufer – von Freudenberger mehrere Genrestücke, von König die Jagdgesellschaft und von Rieter die Aarelandschaft bei Brugg. Die zahlreichen Minderwünschte man sich zu Gunsten interessanterer Blätter reduziert. – Die Zeichnungen Füßlis sind ausnahmslos erster Qualität. Die Katalogisierung von Füßlis zeichnerischem Oeuvre mit der genauen Bestimmung des Gegenstandes, der chronologischen Ordnung und der Analyse des Stiles bleibt noch eine ebenso schöne, wie schwere Aufgabe der kunstgeschichtlichen Arbeit.

IV

Im 19. Jahrhundert treten durch geschlossene Kollektionen bedeutender Werke hervor: Böcklin, Segantini, Hodler und Stauffer, dazu kommen der Bildhauer Rodo von Niederhäusern und in Bezug auf das vorhandene Oeuvre etwas schwächer und ungleich vertreten Buchser, Léopold Robert, Stäbli und Castres. Neben diesen größeren Werkgruppen ist eine beträchtliche Zahl von Künstlernamen des letzten Jahrhunderts mit einem oder einigen mehr oder weniger bedeutenden Bildern vertreten. Beim Durchgehen dieses Bestandes erscheint heute mancher Ankauf nicht mehr als glücklich, und man überlegt, was an seiner Stelle da sein sollte. Einflüsse und Rück-

sichtnahmen außerkünstlerischer Art sind bei einer der Öffentlichkeit verpflichteten Institution nie vollständig auszuschalten und auch die Überwindung zeitgebundener Urteile und Vorurteile kann billigerweise nicht nachträglich gefordert werden. Dies umso mehr, als erst seit kurzem die zeitliche Distanz, die eine gerechte Bewertung zuläßt, auch zu den Leistungen des 19. Jahrhunderts erreicht ist. Die Erkenntnis von der künstlerischen Eigenart dieser Zeit, die vielfach – nicht immer – im kleinen Format, in den vom Künstler selber nicht als Verkaufsstück geachteten Studien und Entwürfen sich entfaltet, mußte erworben werden und sich in den Ankaufskommissionen durchsetzen. Die Fruchtbarkeit einer solchen Bewertung für die sammlerische Tätigkeit beweist die Stiftung Oskar Reinhart, die den Wert und die wahre Bedeutung der schweizerischen Kunst dieses Zeitraumes erst erschloß und für Zusammenstellung und Ausbau einer entsprechenden Sammlung vorbildlich ist.

Es möge gestattet sein, einiges zu sagen, was dem Betrachter in dieser Hinsicht auffällt: es fehlt gänzlich die Romantik der ersten Jahrhunderthälfte (Auriol, Frégévize, Maximilien de Meuron, Birmann, Salathé, Biedermann, Dietler). Aus der zweiten Jahrhunderthälfte sind nicht vorhanden: Bocion (dagegen der viel weniger wichtige Chavannes), Berthoud, Durand, Pignolat – der bedeutendste der Menn-Schüler, von dessen wenig umfangreichem Werk das Genfer Museum einen ansehnlichen Teil besitzt. Es darf nicht vergessen werden, daß nur etwas mehr als die Hälfte des Bilderbestandes gezeigt wird, so daß der eine oder andere dieser Künstler wohl in der Stiftung vertreten sein mag; trotzdem wird doch das Ausstellungsgut als ausreichend zur Beurteilung des Ankaufsprogrammes gelten dürfen. Menn selber ist im Verhältnis zu seiner Bedeutung gänzlich ungenügend vertreten; Stäbli erhält mit seinen sechs großformatigen, dazu gleichartigen Werken und zehn (schönen) Zeichnungen eine unverhältnismäßige Bedeutung gegenüber Koller, Steffan und Frölicher, von denen entschieden zu wenig da ist. Der Tessin wird repräsentiert allein durch fünf ähnliche Landschaften Franzonis, die Ciseri-Ausstellung 1941 hat den Wert dieses andern Tessiner Meisters (in den Zeichnungen, in einigen frühen Bildnissen) erwiesen, ähnlich wie die Barock-Ausstellung in Locarno 1938 gleich mehrere Künstler jenes früheren Zeitraumes entdeckt hat (an erster Stelle Serodine, dann Petrini und Pancaldi). Dagegen begegnet man Namen, die man lieber nicht mit einem Ankauf durch die Gottfried Keller-Stiftung ausgezeichnet sähe (ein gänzlich vergessener Karl Bodmer, die kaum mehr bekannten Virchaux, Vuillermet u. a.). Die Ankäufe von vier Bildern Benjamin Vautiers, von drei van Muydens waren zeitbedingt und sind verständlicher.

Die Wahl der Werke des 20. Jahrhunderts scheint stark vom Zufall bedingt und ohne den notwendigen Zusammenhang mit der gesamtschweizerischen Entwicklung, die sich in jedem Zeitpunkt doch einigermaßen überblicken läßt. Als besonders gute Erwerbungen dürfen gelten die beiden Bilder von Vallotton, der Zeus Carl Burckhardts und der erschrockene Mann von Hermann Hubacher.

Diese Mängel werden reichlich aufgewogen durch die Erwerbungen, mit denen sich die Kommission auch um die Kunst des 19. Jahrhunderts in hohem Maße verdient gemacht hat. Der Großzahl der Kunstfreunde ist wohl erst durch die Ausstellung in Bern das *Triptychon Segantinis* bekannt geworden, ein Werk, das ohne Eingreifen der Stiftung der Schweiz wohl kaum erhalten geblieben wäre. Auch wenn man – wie der Schreiber – das kleinere Bild mit dem Wagen als malerische Realisierung eigenster Prägung und von seltener Vollkommenheit lieber hat, so bleibt doch das Triptychon ein einzigartiges, in seiner Bedeutung noch lange nicht ausgeschöpftes Werk. Wie keine andere Landschaftsdarstellung des 19. Jahrhunderts hat es ohne anekdotische Mittel die Natur ganz in den menschlichen Bereich aufgenommen und gestaltet sie vom allgemein menschlichen Leben

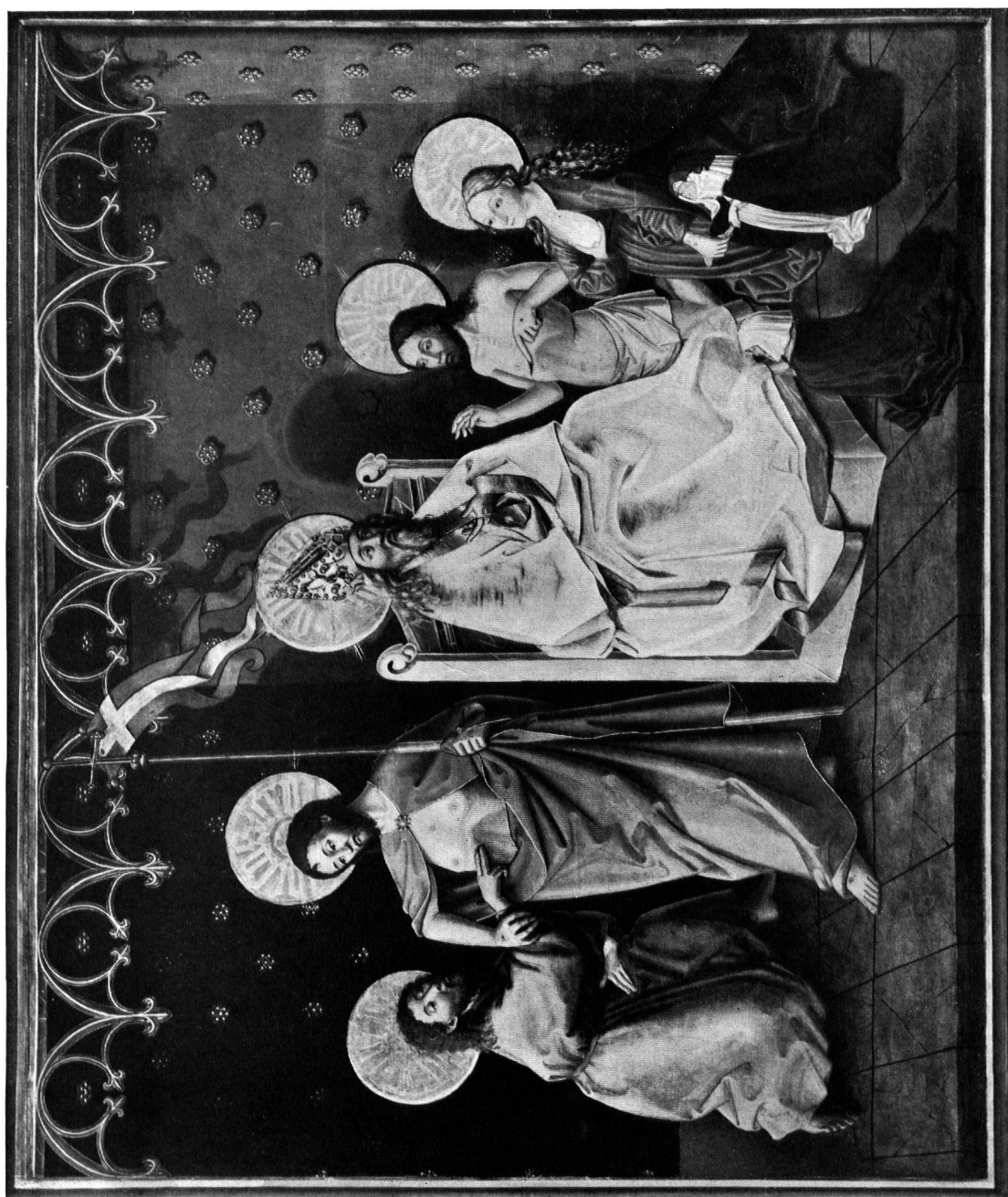
her – nicht aus persönlich individuellen Empfindungen und Gefühlen heraus – und mit einer neuen Wirklichkeit des Lichtes, die nichts mit derjenigen des Impressionismus zu tun hat. Als letztes – im dritten Teil nicht mehr ganz fertig gewordenes – Werk Segantinis bildet Werden/Sein/Vergehen ein künstlerisches Vermächtnis an viele nachfolgende Generationen. Im Todesjahr von *Böcklin* hat die Kommission mit der Erwerbung von Werken dieses Künstlers begonnen; die 14 Bilder verteilen sich nahezu gleichmäßig auf alle Schaffenszeiten Böcklins von 1848–1898 und enthalten Hauptwerke, wie die erste Fassung der Toteninsel, den Krieg, die Pest und die prachtvolle Untermalung des Gottfried Keller-Bildnisses.

Auch für *Buchser* gibt die Reihe der Bilder eine ausreichende Vorstellung von seiner Kunst. Ausgearbeitete Werke wie *The song of Mary Blaine* stehen neben den meisterlichen Skizzen vom Markt in Marokko und der ersten Fassung der Mrs. Simpson, die die Stiftung erst vor einigen Jahren erwarb. Mit solchen Bildern – dazu gehört natürlich auch der Albanese auf der Lauer, bei dem die gegenständliche Bildung der Farbflächen fast ganz zu Gunsten ihrer Formung in Beziehung zum Sonnenlicht aufgegeben wird – hat Buchser die dem schweizerischen 19. Jahrhundert gesetzte Grenze des malerischen Könnens, der Auflösung des Farbkörpers in Flecken und Lichter, erreicht.

Von Anfang an ist dem *Werk Karl Stauffers* besondere Aufmerksamkeit zuteil geworden. Bereits 1892 wurden aus dem Nachlaß drei Bilder und eine Anzahl Zeichnungen erworben. Dann folgten allmählich die Skizze zu einem Bildnis der Stifterin des Ankaufsfonds, die schönen Bildnisse der Schwester, des Bildhauers Klein, des jungen Mannes mit rötlichem Bart und 1919 dasjenige Gottfried Kellers als Geschenk. Dazu kommen weitere Gemälde, meist im Kunstmuseum Bern deponiert, aber nicht in die Ausstellung der Stiftung aufgenommen. 1926 gelang die Erwerbung der Radierungen und Zeichnungen aus dem Nachlaß von Peter Halm, an deren Ankauf sich das Berner Kunstmuseum (zum größeren Teil) beteiligte. Als Zustands- und Probedrucke mit Randbemerkungen bilden diese Blätter ein wichtiges Dokument zur Entwicklung der Radiertechnik Stauffers als deren Meister er für die Graphik des 19. Jahrhunderts ja weit über die Schweiz hinausreichende Bedeutung hat.

Die schönste Erfüllung ihrer Anstrengungen um die Kunst des 19. Jahrhunderts fand die Gottfried Keller-Stiftung – wie es sich gebührt – im *Werk Ferdinand Hodlers*. Einige der wichtigsten Bilder nicht nur der Kunst Hodlers, sondern der ganzen schweizerischen Malerei sind damit ihr Eigentum geworden. Die Erwerbungen begannen spät, erst 1910, doch freilich verheißungsvoll mit dem modernen Rütli. 1914 kommen dazu die fünf prachtvollen Werke aus der Sammlung Oscar Miller – vier Knabenstücke im Zusammenhang mit dem Auserwählten und das Selbstbildnis von 1891. Eine gewisse Zurückhaltung bleibt trotzdem spürbar: erst 1917 folgen das schöne, wenig bekannte Brustbild eines Mädchens von 1877 (mit dem Datum 1884) und das Bildnis von Fräulein W. von 1896. Fast schüchtern erscheinen die Ankäufe aus der ersten Nachlaß-Ausstellung in Zürich: der Samariter, das kleine Gebirgstal und eine Skizze zu Marignano. 1920 kam der Elu, unter Beteiligung der Stiftung, in öffentlichen Besitz. Dann folgen allmählich die anderen Werke, deren Wert so feststeht, daß sich jede weiteren Bemerkungen erübrigen: die Marguerite Renaud und der Mathias Morhardt, das Gebet im Kanton Bern, der Fresko-Entwurf zu Marignano, Jüngling vom Weibe bewundert, Aufstieg und Absturz (als Erwerbung gerade der Gottfried Keller-Stiftung nicht diskutierbar), Zwiegespräch mit der Natur.

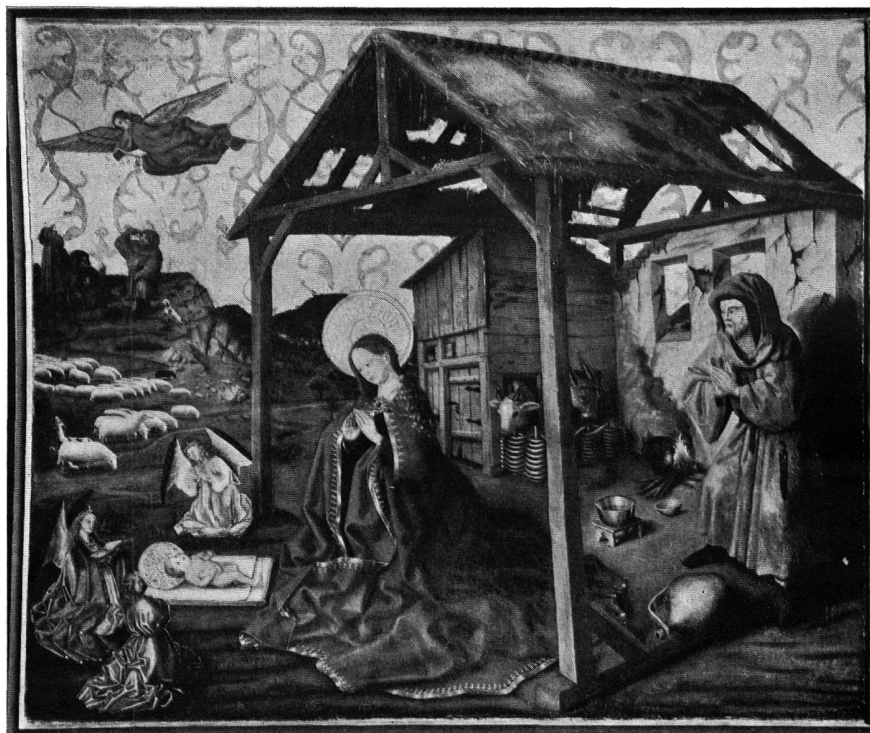
Von den bleibenden Erwerbungen der Kunst des 19. Jahrhunderts wären weiterhin zu nennen die ausgezeichnete Reihe der Plastiken Rodos, die sechs wichtigen Gemälde von Léopold Robert, die beiden frühen Bilder von Anker, das kostbare Kabinettstück von Welti *Das Haus der Träume*.



Phot. Schweiz. Landesmuseum

Abb. 1

ALTARFLÜGEL, KONRAD WITZ ZUGESCHRIEBEN. 15. JAHRHUNDERT, 1. HÄLFTE
Der auferstandene Christus und der ungläubige Thomas, Christus und Maria als Fürbitter vor Gott-Vater
und zwei Stifterinnen
Basel. Kunstmuseum



Phot. Schweiz, Landesmuseum

ALTARFLÜGEL

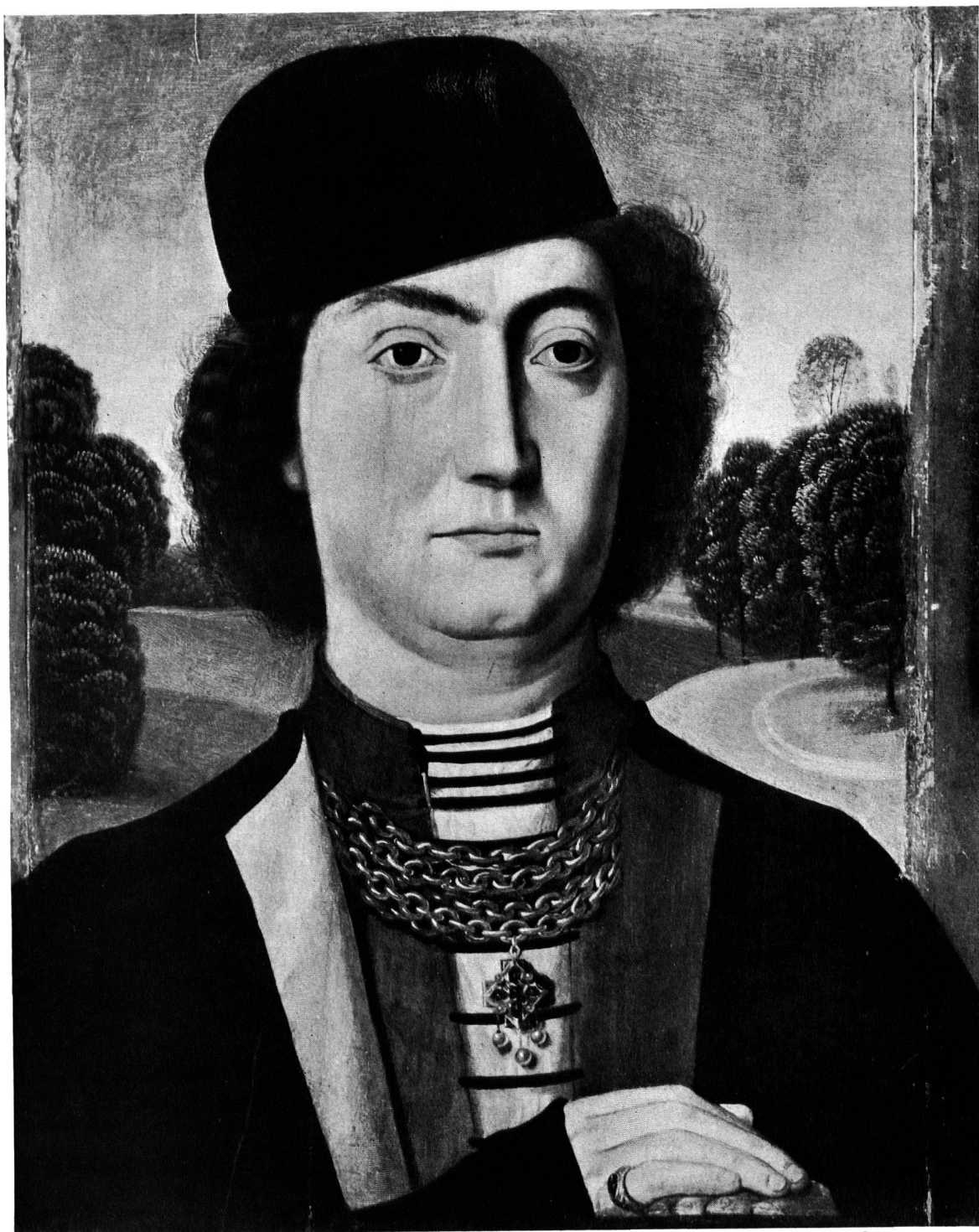
KONRAD WITZ ZUGESCHRIEBEN. 15. JAHRHUNDERT, 1. HÄLFTE
Abb. 2. Innenseite. Geburt Christi und Verkündigung der Hirten — Basel, Kunstmuseum



Phot. Kunstmuseum Bern

NIKLAUS MANUEL 1484–1530

Abb. 3. Der Hl. Antonius nimmt Heilungen vor — Bern, Kunstmuseum



Phot. W. Höflinger, Basel

Abb. 4

NIEDERLÄNDISCHE SCHULE. ENDE 15. JAHRHUNDERT

Bildnis des Jakob, Grafen von Romont, gest. 1486

Basel, Kunstmuseum



Phot. Schweiz. Landesmuseum

Abb. 5

SILBERNE JOHANNIS-SCHÜSSEL AUF KUPFERVERGOLDETEM FUSS

Mit Inschrift « Anna Heggenzi Sorrow ». Ende 15. Jahrh.

Zürich, Schweizerisches Landesmuseum



Abb. 6

Phot. Schweiz. Landesmuseum

LUKAS SCHWARZ. WAPPENSCHIEBE DES LUDWIG VON DIESBACH, 1520

Freiburg, Schlosskapelle von Pérolles

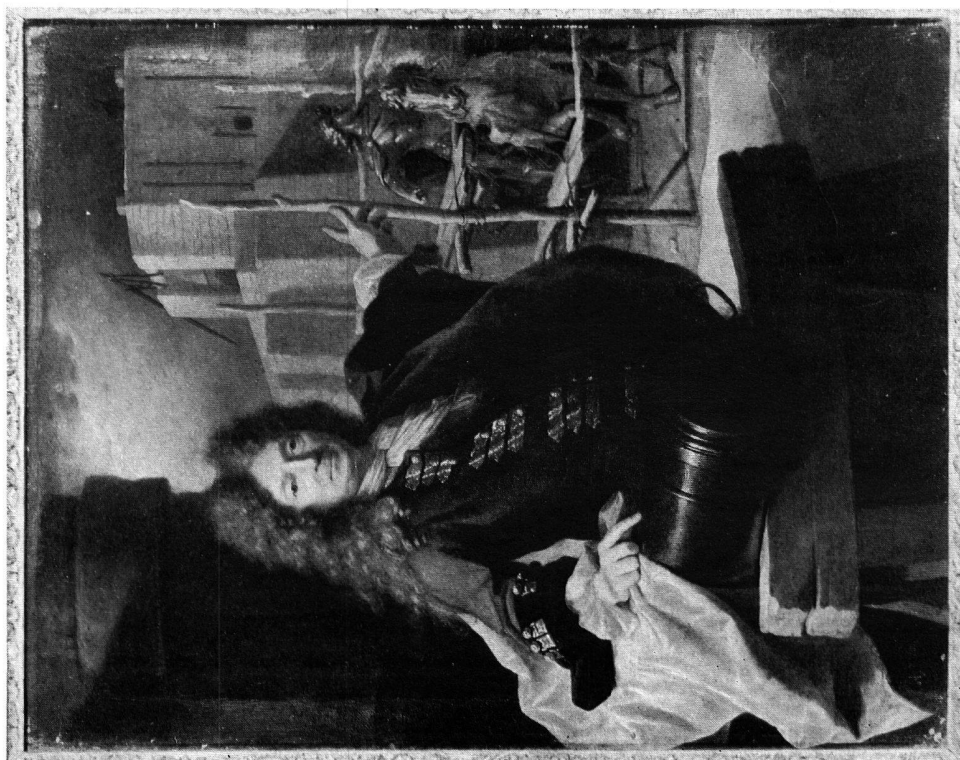


Abb. 7

HYACINTHE RIGAUD, 1659-1743

Bildnis des Joh. Balthasar Keller von Zürich (1638 - 1702),
Kunst- und Geschützgießer unter Ludwig XIV. in Paris
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum



Abb. 8

NICOLAS DE LARGILLIERRE, 1656 - 1746

Bildnis des Hans Jacob Keller von Zürich (1635 - 1700),
Kunst- und Geschützgießer unter Ludwig XIV. in Paris
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum

Phot. Schweiz. Landesmuseum



Phot. Martin Hesse, Bern

Abb. 9

JEAN-ETIENNE LIOTARD, 1702–1789

Bildnis der Madame Sarasin-Liotard

Genève, Musée d'Art et d'Histoire



Phot. Gottfried Keller-Stiftung

Abb. 10

GESTICKTER WANDBEHANG VON 1603. CHRISTUS IN DER KELTER UND DIE SAKRAMENTE
Wappen Pfyster-Dorer. Arbeit der Jacobea Dorer von Baden
Luzern, Historische Sammlung im Rathaus