

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: 36 (1979)

Heft: 4

Artikel: Erläuterungen zur "Heroischen Landschaft" von Gottfried Keller, 1842

Autor: Weber, Bruno

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-167233>

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: 12.01.2026

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

Erläuterungen zur «Heroischen Landschaft» von Gottfried Keller, 1842

VON BRUNO WEBER

DER URHEBER

Gottfried Keller (1819–1890) ist erst Maler in Zürich und München 1834–1843, danach Schriftsteller. 1848–1850 lebt er in Heidelberg unter der Einwirkung des Philosophen Ludwig Feuerbach und zieht dann nach Berlin, wo er seinen Roman *Der grüne Heinrich* 1850–1855 in der ersten Fassung³⁶ zu Papier bringt (die zweite, stark umgearbeitete Fassung⁴⁶ entsteht 1878–1880). Seitdem in Zürich niedergelassen, dient er 1861–1876 im politischen Leben als Erster Staatsschreiber der Zürcher Regierung.

Der malende Landschaftler versucht in der Frühzeit, was später erst dem Dichter gelingt: die glanzvolle Schönheit der Natur künstlerisch bedeutend zu widerspiegeln.

Doch statt die Natur systematisch zu studieren, verlegt sich der doppelbegabte, zwischen Bild- und Wortkunstwerk schwankende Romantiker immer mühevoller auf die vorgegebenen Gegenstände idealistischer Landschaftsdarstellung, die sich zu eigenen ausgeklügelten Bildideen auswachsen, ohne zu reifen. Das programmatische Kernstück und eigenartigste Zeugnis seiner künstlerischen Leidenschaft ist das 1841/42 entstandene namenlose Gemälde, dem man später den prunkvollen Titel «Ossianische Landschaft» gegeben hat: menschenleere Einöde in erschreckender, totenstillen Zuständlichkeit (Abb. 1)¹. Nach dem Verlust seines malerischen Selbstbewußtseins 1843 zum Dichter entschlossen, verfertigt Gottfried Keller fortan als gelegentlich dilettierender Aquarellist bis 1873/74 noch einige von innen her inspirierte und mit



Abb. 1 Gottfried Keller, *Heroische Landschaft* (1842), bisher «Ossianische Landschaft» genannt. Öl auf Leinwand, 87,7×116,3 cm. Gottfried Keller-Stiftung, Inv. 587, deponiert in der Zentralbibliothek Zürich (vgl. Anm. 1).

gelöster Hand für befreundete Menschen ausgeführte Blätter.

Aus den neun Malerjahren (1834–1843) sind größtenteils in seinem 1890 der Stadtbibliothek (seit 1914 Zentralbibliothek) Zürich vermachten Nachlaß erhalten: 15 Gemälde auf Leinwand oder Papier, davon 11 aus der Münchner Zeit 1840–1842, und 39 Aquarelle, Pinselzeichnungen und vorbereitende Kartons, eine kleinere Anzahl Skizzen und Studien mit Bleistift oder Feder sowie 15 Kopien aus der Zürcher Zeit 1834–1840, meist nach dem zeitweilig anleitenden Maler Rudolf Meyer (1803–1857), dem «Römer» im *Grünen Heinrich*. Diese überlieferten Reste einer abgebrochenen Lebensphase erscheinen nicht so sehr an sich wesentlich, sondern vielmehr erst durch ihren tieferen Zusammenhang mit dem dichterischen Werk echt und bedeutsam; denn «nicht weil er malte, ist Gottfried Keller in die Kunstgeschichte seines Jahrhunderts eingegangen, sondern weil er einen Roman *Der grüne Heinrich* geschrieben hat» (Weber 1971, S. 10) ².

DAS GEMÄLDE

Öl auf Leinwand 877 × 1163 mm, am unteren Bildrand rechts von der Mitte signiert und datiert: *G. Keller 1842* (Abb. 1). Eine Restaurierung erfolgte im Juli 1977 durch Chefrestaurator Emil Bosshard im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich. Das zuvor nie gereinigte oder retuschierte Gemälde wurde vom fleckigen, stark vergilbten Firnis befreit, an einzelnen Farbausbrüchen mit Wachskitt und Pigmenten behandelt und neu gefirnißt. Im gegenwärtigen Zustand sind die Farbwerte schärfer als zuvor gegeneinander abgehoben, der Gesamtton ist kühler, das flutende Schlaglicht erscheint neutral zwischen Morgen- und Abendbeleuchtung. Das Gemälde ist Eigentum der Gottfried Keller-Stiftung, Inv. 587, seit dem Erwerbungsjahr 1920 in der Zentralbibliothek Zürich deponiert.

Als Hauptgegenstand ragt im Mittelgrund der ausgetretenen Hügellandschaft ein unnatürlich erodierter, wie von Menschenhand gebauter gigantischer Bergklotz in den Himmel; bräunlicher Graswuchs kleidet das kahle Gestein, an dessen Fuß ein stilles Gewässer in bleiernem Blaugrau daliegt. Der durch kantige Felsbrocken aufgerichtete, mit spärlicher Pflanzendecke büschelweis besetzte Vordergrund öffnet sich durch eine Art Hohlweg in die Tiefe des Mittelgrunds, der erst einen breiten Riegel von geballten Laubkronen bildet, dann den Blick über welliges Grasland und an einem Wäldchen von gestaffelten Baumreihen vorbei zum weit entfernten, in flachere Felsklötze mündenden Horizont führt, den ein dunkelblauer Meerstreifen abschließt. Darüber schwebt eine riesige Bank von weißen Haufenwolken, eine ganze fahle

Feuchtigkeit von neblig zerfetzten, winddurchwühlten Luftgestalten, die den Himmel grau bespannen. Die gleichmäßig mit bedächtigem Pinselstrich bemalte Fläche ist farbperspektivisch in herkömmlicher Weise gegliedert, von den rötlichen Brauntönen im Erdbereich über die saftigen gelb- und blaugrünen Rundformen der Vegetation zum schweren Blaugrau des feuchten Elements um den natürlichen Horizont, der mit dem geometrischen der Augenhöhe zusammenfällt.

Der Betrachter, staunend vor dieser seltsamen Örtlichkeit, erlebt einen besonders einprägsamen Augenblick ihrer wechselnden Erscheinung. Von links trifft schräg einfallendes Licht mit strahlender Schärfe die Wolkenballung und den Bergklotz, dessen glänzende Flanke die Wärme spürt, während die Krone oben im kalten Schatten dunkel droht; die Stämme im Mittelgrund werfen einzelne Schatten von traumhafter Deutlichkeit über den hellen Landrücken, der den besonnenen Teil des Hohlwegs im Vordergrund fortsetzt. Die blendende Haufenwolke nimmt das Motiv der leuchtenden Ruheflächen auf und wiederholt das Formenspiel der Laubkronen; sein gezacktes Haupt wirft der Bergklotz wie ein Schattenbild in das überlagernde Gewölk. Einzelne verkrüppelte Stämme, wie nacktes Wurzelwerk aus dem Vordergrund grell beleuchtet emporgerect, leihen dem sehr bewußt komponierten Naturbild einen erstarrten physiognomischen Akzent durchlittenen Lebens. Blickt man genauer hin, erkennt man im Sonnenlicht einen weißen Möwenschwarm, der um den Bergklotz kreisend als einziges Anzeichen der Bewegung erscheint; vom Geschrei dieser kleinfigurigen Bewohner wiederhallt die urweltliche Landschaft.

DATIERUNG UND HERKUNFT

Gottfried Keller malt dieses sein Hauptwerk im Frühjahr 1842 in München. An die Mutter, Elisabeth Keller geb. Scheuchzer (1787–1864), schrieb er am 18. Januar: «Ich werde auf den Mai ein Bild nach Zürich auf die Ausstellung schicken, wo ich es dann dem Urteil der weisen Ratgeber anheimstelle, ob ich bei der Kunst verbleiben soll oder nicht.» Drei Monate danach, am 21. März, teilt er mit: «Ich studierte immer für mich und habe nun bald ein Bild fertig, welches ich auf die Zürcher Ausstellung schicken werde; hoffentlich werden sie es mir abkaufen; wenn es je einer gut brauchen konnte, so war ich es. Kaufen sie es aber nicht, so kann ich es sicher in Deutschland verkaufen. ... Wenn ich das Bild in Zürich oder anderswo verkaufe, so kann ich den ganzen Sommer über wie ein König leben, und im Herbst weiß ich ganz sicher wieder eine Landschaft in München zu verkaufen.» Am 15. April meldet der Künstler: «Ich arbeite wie besessen an meinem Bilde, welches mir mehr zu tun gibt, als ich

glaubte.» Endlich, am 10. Juni, einen Monat nach Vollendung des Werks, schreibt der Sohn an seine Mutter: «Am 11. Mai habe ich mein Bild, welches ich für die Zürcher Ausstellung bestimmt habe, der Fuhrer übergeben; der Fuhrmann sagte mir, daß es in 12 oder 13 Tagen nach Zürich kommen werde³.»

Das schlecht verpackte Gemälde traf erst am 28. Mai 1842 kotbespritzt in der Limmatstadt ein und war dann vom 4. bis 22. Juni als Nr. 104 an der *Schweizerischen Kunst-Ausstellung*¹ im neuen Gebäude der Kantonsschule in Zürich, danach in Bern und später in Basel zu sehen: «Gottfried Keller von Glattfelden, in München. Landschaftliche Komposition.» Der Künstler bot das Gemälde für 15 Louisdors oder 150 Gulden (in Bern für 256 Franken) zum Verkauf an in der Hoffnung, es werde von der Kommission der Künstlergesellschaft zur Verlosung ausgewählt. Durch ein möglicherweise böswilliges Versehen des Landschaftsmalers Jakob Wilhelm Huber (1787–1871), «welcher die Kisten geöffnet», blieb es in Zürich bis zuletzt ohne Preisangabe. Die Mutter berichtet ihrem Sohn am 11. Juni und 8. Juli ausführlich über die tragikomischen Umstände, denen das ungewöhnliche Ausstellungsobjekt unterworfen war, auch welcher tiefen Eindruck es ihr machte: «Dein Bild befindet sich an einem schönen Platze im 2. Zimmer (es sind 5 Zimmer voll Gemälde). Es wurde mit großen Augen von uns *Nichtkennern* bewundert. Ich stand lange mit Nachdenken dabei und berechnete eben die Kosten der Rahme und die Zeit der Arbeit. Und dann wieder die Besorgnis, wenn es hier nicht verkauft wird. *Freude* und *Kummer* wechselten stets meine Gedanken!» Sie überliefert das Urteil des Restaurators Bernhard: «Er habe an dem Bilde viel Gutes bemerkt, aber besser wäre es, wenn's viel kleiner und etwas nach der Natur wäre, so wäre es viel verkäuflicher.» Auch der Radierer Georg Christian Friedrich Oberkogler (1774–1851) meinte, das Gemälde «habe recht gute Stellen, allein die Herren wählen ausgezeichnete Stücke!» Die Frau Dekan Cleophea Schinz geb. Füssli (1773–1851), Witwe des Pfarrers Johann Heinrich Schinz in Glattfelden, und alt Bürgermeister Johann Jakob Hess (1791–1857), Sohn des Malers Ludwig Hess und Präsident der Künstlergesellschaft, hätten sich ebenfalls anerkennend geäußert. Endlich habe der angesehene Historienmaler Ludwig Vogel (1788–1879) ihr gegenüber ein «erfreuliches Urteil» abgegeben: «Mit Freuden kann ich Ihnen sagen, daß mir das Ganze sehr gut gefallen bis auf die Luft – das Gewölk ist viel zu schwer und zu dick, es sollte viel leichter und reiner sein. Bemerken Sie ihm dieses, wenn Sie schreiben! Sonst verrät das Bild sehr viel Fassungskraft und Erfindungsgeist. Ich kann Ihnen sagen, daß ich dieses nicht von ihm erwartet habe. Ich habe mich beim Anschauen des Bildes sehr verwundert usw. Ich hoffe, daß er später schöne Sachen liefern könne⁴!»

Diese Aussagen zeugen von der Verlegenheit der damaligen Kenner, das landschaftliche Kunstwerk angemessen

zu begutachten. Die «Komposition» vermochte weder vom herrschenden Zeitgeschmack her, der für das Strenge und Problematische, Visionäre und beunruhigend Romantische nicht mehr viel übrig hatte, noch in der wenig effektvollen Malweise zu befriedigen. So kam das unverkaufte Gemälde Mitte November 1842 nach München zurück, wo es Gottfried Keller einen Tag vor seiner Abreise nach Zürich in Empfang nahm, «aber in welchem Zustande! Der Rahmen ganz ruiniert. Es war lumpenmäßig eingepackt; es nimmt mich nur wunder, daß sich die hochmütigen und vornehmen Herrn *Kunstgönner* in der Schweiz nicht *schämen*, einen jungen Kerl und armen Teufel so um seine Sache zu bringen⁵.» Der Dichter äußerte Jahrzehnte danach, am 7. Januar 1887, gegenüber Marie Bluntschli (1856–1940), er habe später in Zürich (jedenfalls vor Oktober 1848) das in der Isarstadt bei seinem letzten Kostherrn zurückgelassene Bild «auf eine Anfrage von München aus für 60 Gulden verkauft» (Bluntschli 1940, S. 6).

Im Frühjahr 1920 kam das bis dahin unbekannt gebliebene Gemälde wieder zum Vorschein und wurde durch Vermittlung der Zentralbibliothek Zürich von der Gottfried Keller-Stiftung erworben⁶. Zur Herkunft bemerkte deren damaliger Präsident Carl Brun 1921¹: «Die Not der Zeit brachte es auf den Markt, in den ruhigen Vorkriegszeiten hätte sich der Wiener Besitzer wohl niemals zu dessen Verkauf entschlossen.» Wer dieser Besitzer war, ist heute nicht mehr in Erfahrung zu bringen⁷. Als einziger Hinweis auf die Wiener Provenienz bleibt eine alte Photographie der gemalten Landschaft, vermutlich aus dem Nachlaß des Dichters⁸, mit dem Blindprägestempel «Hof-Kunstanstalt J. Löwy Wien⁹». Es unterliegt aber seit Schaffners Publikation des Funds (1921) keinem Zweifel, daß dieses Gemälde mit dem 1842 in Zürich ausgestellten identisch ist: Die «Landschaftliche Komposition» war groß im Format und nicht nach der Natur, wie Restaurator Bernhard feststellte, mit einem Gewölk «viel zu schwer und zu dick» nach Vogels Meinung, was als Indizienbeweis für die Übereinstimmung mit dem erhaltenen Bild gelten kann.

VORSTUFEN

Eine erste Konzeption der Landschaft war Gottfried Kellers innerem Auge schon im Mai 1838 gegenwärtig, wie die Beschreibung einer der vielen damals schwelenden Bildideen in seinem Skizzenbuch bezeugt¹⁰: «Ein kleiner von schwarzgrauen Felsen umgebener Teich, der sich hinten im düstern Gebüsch verliert. Der Hauptgegenstand ist ein überhangender mächtiger Felsblock, dessen zerrissene Oberfläche die bizarrsten Charaktere bildet und durch Zufall, nachdem man sie eine Weile betrachtet

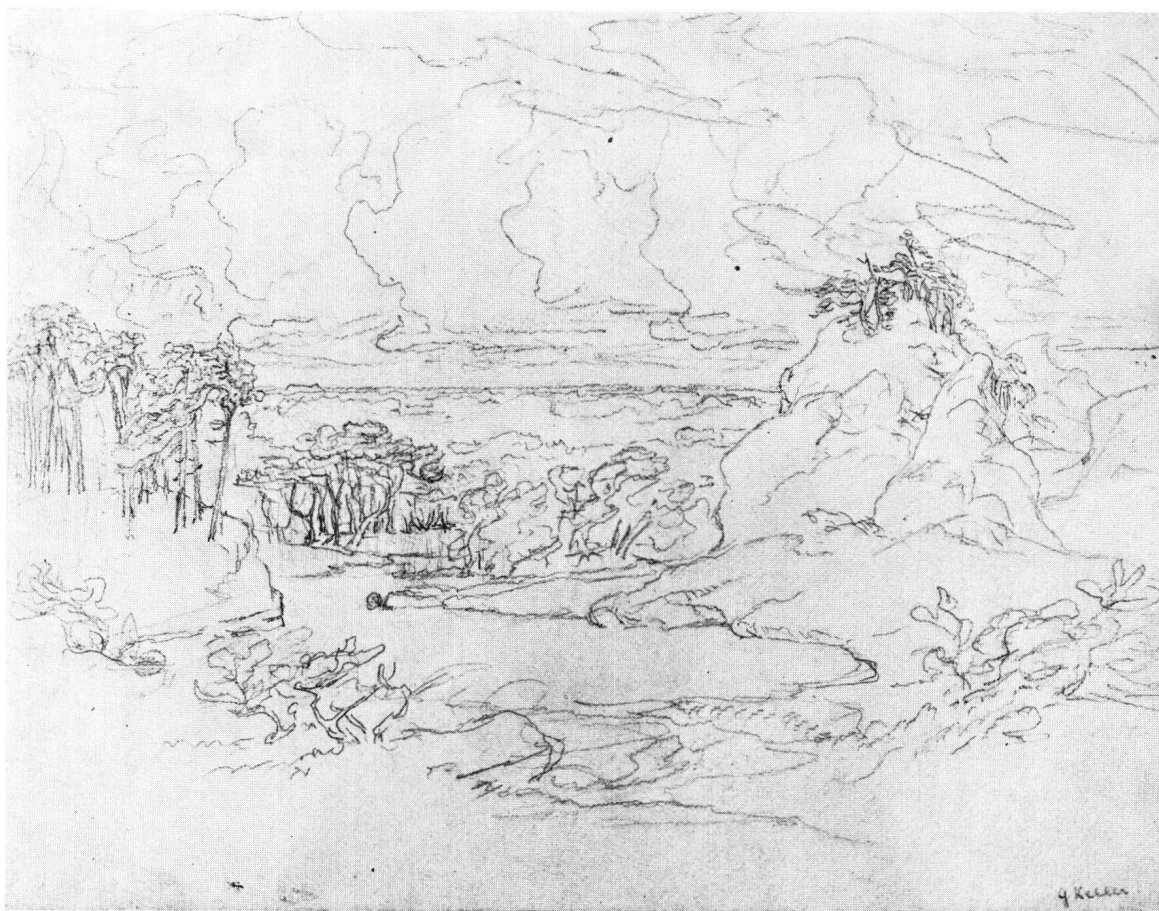


Abb. 2 Gottfried Keller, *Heroische Landschaft* (um 1841). Bleistift auf Papier, 222 × 297 mm. Zentralbibliothek Zürich, Ms GK 1b (vgl. Anm. 12)

hat, etwa ein grinsendes Antlitz oder dergleichen zeigt. Verwelktes braunes Gestrüpp hängt wild über seinen Scheitel herunter, der sich hoch über den andern Felsen in die melancholisch blaue Luft taucht. Er neigt sich mit schwerer, kühner Masse über den dunkeln, tiefen Wasserspiegel und wirft sein verkehrtes Bild in denselben, welcher überhaupt in schwermütiger totenstillen Ruhe alle Umgebungen wiedergibt, ausgenommen wo er sich im finstern Schatten des Hintergrundes verliert, aus welchem Tannenspitzen hervorragen. Alles ist ruhig und still gehalten, daß man das Murmeln einer kleinen Quelle zu hören glaubt, die hinter dem großen Felsen hervor in den Teich rieselt. Dies sei die einzige Bewegung im ganzen Bilde, ein Häher ausgenommen, der hoch mitten über dem Teiche hinschwebt. Tiefer Schatten; nur am Felsen bricht sich ein spärlicher Sonnenstrahl, welcher auch einige Lichtspuren im Gesträuche zurückläßt, durch welches er in diese abgeschlossene Einsamkeit gedrungen ist. Keine Figuren.»

So sind hier alle im Gemälde 1842 verwendeten, tiefsinniger ausgeprägten Bildelemente wie in einem Traumbild deutlich vorgegeben: mächtiger Felsblock, dunkler Teich, welches Gestrüpp, ein Vogel im Flug, durchbrechender

Sonnenstrahl, Ruhe. Ein dieser Vorstellung entsprechendes, teilweise ausgeführtes Gemälde erwähnt Gottfried Keller in einem Brief an Johann Salomon Hegi vom 23. April 1841¹¹: «Nachher kommt eine felsige Gegend an die Reihe mit alten Fichten; in der Ferne hinter einem Vorgebirge sieht man das Meer, aber nur wenig; dies Bild ist untermalt und die Luft fertig.» Indessen ist diese Landschaft mit unserer späteren nicht identisch und das Bild offenbar verschollen. Ein erster Entwurf zur «Ossianischen» ist aber als Bleistiftskizze vom Format 222 × 297 mm im Nachlaß des Dichters erhalten (Abb. 2)¹². Die flüchtige Umsetzung der Bildidee vom Mai 1838 zeigt die großen Baumgruppen links und im Mittelgrund wesentlich verschieden von der gemalten Fassung; die Flachlandschaft gegen die entfernte Küstenlinie scheint gleich der bewegten Wolkenwand stark zerklüftet. Noch ist der baumbekrönte Felsblock nicht zum gigantischen Bergklotz gestaltet; der bis in den Vordergrund gezogene Teich verkörpert als einziger Gegenstand «totenstille Ruhe».

Die ebenfalls im Nachlaß des Dichters überlieferte Vorstudie zum Gemälde ist 1841 entstanden: schwarze Kreide und Pinsel in Weiß und Graugrün (Baumkronen

im Mittelgrund) auf gelbbraunem Papier, 597 × 800 mm (Abb. 3)¹³. Der Teich erscheint jetzt klein in den Mittelgrund gerückt, alle Bäume sind ebenso verkleinert und übersichtlich gruppiert, die nun vorherrschenden Erdpartien stark bewegt. Der emporgerichtete Bergklotz dominiert übergroß in der flach flutenden intensiven Beleuchtung, welche die große Wolkenbank als ein strahlendes Gegengewicht formt. Im kompositorisch nur wenig veränderten Gemälde wurde vor allem das hochstämmige Föhrenpaar auf dem Felsenberg weggelassen, dieser mithin zum bildbeherrschenden Hauptgegenstand erhoben, dem auch die Steinzähne in Bildmitte und die rechts aufragenden unförmigen Felsen geopfert sind. Vor dem Mittelgrund sind dann an Stelle des entworfenen Föhrenhains Eichen gewachsen, deren kräftige Laubfülle mit den breiteren Schirmkronen des Föhrenwalds im Hintergrund kontrastiert. Das Wolkenspiel wurde genauer gegliedert und in kompakte Massen zusammengefaßt, die ganze Landschaft von Zufälligkeiten geräumt, strenger geordnet, linear geglättet und formal typisiert, mit den malerischen Mitteln der Farbstufung und Lichtführung ins Gleichgewicht gebracht. Darum erscheint im Entwurf die Natur noch struppig, ungeordnet; das Gemälde, weniger urtümlich, zeigt sie als einen wohnlichen, weitläufigen Park. Das grandiose Schweigen der Natur ist unter dem Pinsel zum ländlichen Stilleben, die Idee zur Idylle geworden¹⁴. Diesem wohl harten, aber gerechten Urteil ist beizufügen, daß die entworfene Landschaft in ihrer vergrößerten Darstellung imponierend wirkt, die erreichte statische Idealität ihren endgültigen Charakter zeigt, der Verzicht auf zuviel Wildnis stärkeren Ausdruckswillen beweist und die formbewußtere Komposition mehr Schönheit hervorbringt.

DAS QUALITÄTSGURTEIL

Das «Ossianische Landschaft» genannte Gemälde gilt als das Hauptwerk des Malers Gottfried Keller, in dem sein naturdämonisches Ideal klar und lehrhaft zum Ausdruck kommt. Das Bild ist entwicklungsgeschichtlich ein Solitär, in der schweizerischen Landschaftsmalerei seines Jahrhunderts ohne Beispiel, ganz der Traumwelt eines Individuums entsprungen.

Die kunsthistorische Kritik begründet diese Erkenntnis mit einer hohen Meinung von der schöpferischen Fähigkeit des 23jährigen Künstlers zur bildhaften Konzentration seiner Phantasie: «Sehr viel Fassungskraft und Erfindungsgeist», formulierte Ludwig Vogel 1842. So findet Berlepsch 1895¹⁵ bereits für die Vorstudie günstige Worte: «Von Unbeholfenheit zeugt manches, aber es liegt im Ganzen jener Guß, der künstlerisches Denken und Empfinden als erste Bedingung voraussetzt. ... Es ist eine der

Rottmannschen Landschaften aus Griechenland oder Italien, ins Deutsche so gut wie möglich übersetzt¹⁵.» Günther (1938) nennt die Leistung des Doppelbegabten eine «Hauptbemühung von beträchtlichem handwerklichem Können, die wie eine erstaunliche Kostümierung seiner künstlerischen Wesenheit wirkt». Zürcher (1943) weist auf die «überindividuelle Allgemeinheit» der scharf begrenzten Formen und die durchdringende Einheitlichkeit der Komposition: «Die stofflichen Unterschiede zwischen Erde und Himmel, Land und Meer, Fels und Baum, sind dabei als Nebensache behandelt, denn maßgebend ist die alles in gleichem Maße erfüllende Stimmung einer Weltlandschaft, in welcher der gesamte Kosmos mit allen seinen Elementen und Lichtstimmungen auf einmal gezeigt wird.» Wescher (1947) spricht von Gottfried Kellers «visionärer Ausdruckskraft», und Reinle (1962) reproduziert das Gemälde als ein «Hauptwerk von großer Eindrücklichkeit ... ein Bild ganz ohne die Natur, aus dem Innersten heraus geschaffen».

Das Urteil von Paul Schaffner erscheint ambivalent; die «Ossianische Landschaft» ist ihm als «pathetisches Dekorationsstück» (1923, S. 120)¹⁶ offensichtlich «reine Ausgeburt der Phantasie» (1942, S. 25)¹⁷. Im «Du»-Aufsatz von 1942 erläutert Schaffner seine unterschiedliche Wertung, spricht von «gemalter Lyrik» und rühmt die «heroische Szenerie dieser nur von Sturmvögeln belebten Landschaft», tadelt aber die «Theatralik der Lichtführung», die mühevollen Bewältigung von Einzelheiten und eine «gewisse Formelhaftigkeit», wundert sich über das «Wirklichkeitsflüchtige dieser Komposition» oder das «unerwartete tragische Pathos» und erwähnt gar «dunkle Akkorde und Dissonanzen», deutet auf «die dunkle Stimmungsfarbe der Tragik, des Weltschmerzes, der Vergänglichkeits- und Todessymbolik».

Demgegenüber gelangt Jedlicka in sehr eingehender Beschreibung (1951, S. 9–12) zum wissenschaftlich formulierten Ergebnis, Gottfried Keller wolle mit seiner Ideallandschaft «die eigentliche Summe einer Landschaft geben», welche beispielsweise im Himmel «nicht nur einzelne Wolken, sondern gewissermaßen einen Katalog der möglichen Wolkenbildungen» wiedergibt. Farben und Strichführung wirken daher «abstrakt», das heißt ohne den «sinnlichen Einschlag, der sich nur aus dem echten und starken Landschaftserlebnis zu ergeben vermag». So ist in der menschenleeren Komposition «doch überall die Gegenwart des einen Menschen zu erkennen, der dieses Bild gemalt hat» und darin seine anspruchsvoll ausgeklügelte Bildidee als Kunst verwirklicht: «Das Bild gibt nicht ein Landschaftserlebnis wieder, verdichtet in der Landschaft nicht ein Weltgefühl und Lebensgefühl, sondern ist vom ersten bis zum letzten Pinselstrich der Ausdruck eines durch gedankliche Überlegungen gestützten Handwerks.» Als Quintessenz der nach formalen Kriterien urteilenden Kritik kann somit eine die geistige Intention anerkennende Aussage in Schaffners «Du»-Aufsatz von

1942 begriffen werden: «Vielleicht ist das alles mehr gedacht als durch die innere Vorstellung bewältigt, von der Beherrschung der technischen Mittel ganz abgesehen.»

Der alte Gottfried Keller beurteilte die Vorstudie wegen der zeichnerischen Mängel zwar hart, dennoch günstiger als das unter dem Zwang der Zeit ausgeführte Gemälde. Marie Bluntschli besuchte den Dichter am 12. Oktober 1887 und erhielt Einblick in die wohlbehüteten Schätze aus den Malerjahren: «Darauf zog Keller ein größeres Blatt hervor – eine auf gelblichen Karton in Sepia gemalte ›heroische Landschaft‹, eine große Felsburg rechts mit Hügelland und Baumgruppen, sehr großzügig und schön entworfen.» Dieses Werk (die Vorstudie, Abb. 3) soll der Urheber mit folgenden Worten kommentiert haben: «Die Baumgruppe in der Mitte ist viel zu klein geraten, ganz außer Verhältnis zur Felsburg. Ich habe den Unverstand und Fehler erst gemerkt, als mich ein anderer Maler darauf aufmerksam gemacht hatte. Ich habe eben zu wenig Schule gehabt und nicht genug ge-

lernt. Es ist dieses Bild die Skizze zu einem Ölbild, das ich seinerzeit gemalt habe. Auf dem habe ich dann die Fehler natürlich verbessert, es ist aber doch nicht geraten. Zum Ölmalen hat mir viel gemangelt, der Karton ist noch besser als das Bild¹⁸.» Diese Meinung bezieht sich auf den Qualitätsunterschied in der technischen Ausführung; der Zeichner war geübter als der Maler. Immerhin hatte der Dichter über das seinerzeit von München aus verkaufte Gemälde schon am 7. Januar 1887 gegenüber Marie Bluntschli bemerkt: «Dies Bild sei ihm noch besser geraten, wenigstens eine gute Idee darin gewesen¹⁹.»

Diese Idee des 23jährigen Malers ist auch in der Vorstellung des 50jährigen Staatsschreibers auf merkwürdige Weise gegenwärtig. In dessen Ratsprotokollen endet der Eintrag am 18. September 1869 mit der Feststellung: «Hr Walder Urlaub 8 Tage²⁰.» Darunter skizziert Gottfried Keller ein gerahmtes Landschaftchen mit einer Bucht im Vordergrund, rechts ragt ein oben abgeplatteter Bergklotz in den Himmel, den die von einem flacheren Ge-

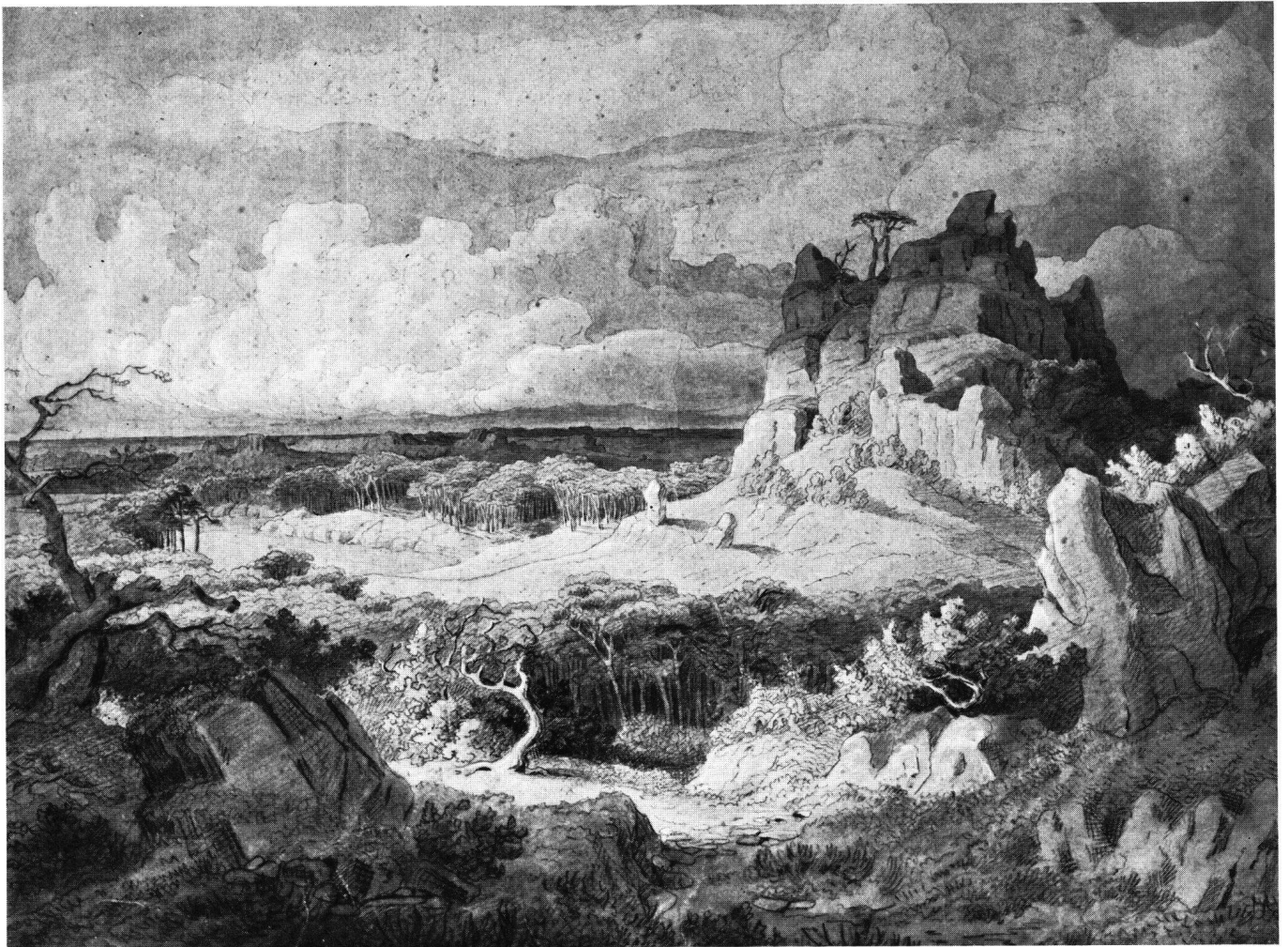


Abb. 3 Gottfried Keller, *Heroische Landschaft* (1841). Schwarze Kreide und Pinsel in Weiß und Graugrün auf gelbbraunem Papier, 597 × 800 mm. Zentralbibliothek Zürich, GKN 45 (vgl. Anm. 13).

birgszug halbverdeckte Sonne mit ihren Strahlen erfüllt. Unter dem 29. März 1870, wo in der ersten Zeile wieder das Wort «Urlaub» steht, erscheint als gerahmtes Landschaftchen eine dem 1842 gemalten Bild noch nähere Paraphrase: Aus dem skizzenhaft gegliederten Vordergrund wächst eine lichte Reihe von Föhren mit hohen Schirmkronen, dahinter droht ein urtümlich emporgetriebener, oben abgeplatteter Bergklotz, dessen Masse eine großflächige Haufenwolke in den weiten Himmel verdoppelt²¹. So schweift das Auge in der Freiheit von wildgedachten, mit kühler, blanker Luft erfüllten Räumen.

DER APOKRYPHE TITEL

Der Bildtitel «Ossianische Landschaft» ist nicht authentisch. Der Maler nennt sein Werk in den Briefen an die Mutter³ nur immer «mein Bild»; im Katalog der Kunstausstellung 1842¹ heißt es «Landschaftliche Komposition». Nur einmal ist von Gottfried Keller am 12. Oktober 1887 eine nähere Bezeichnung zu erfahren mit dem von Marie Bluntschli (1940, S. 14) in Anführungszeichen überlieferten Bildtitel «*Heroische Landschaft*» für die Vorstudie. Der vom schottischen Dichter James Macpherson (1736–1796) in die literarische Welt gesetzte Name des legendären altirischen Sängers Ossian⁴⁰ erscheint im biographischen Zusammenhang mit dem Dichter zum erstenmal Ende 1890, sechs Monate nach dessen Tod (15. Juli), in einem Zeitungsartikel über die Malerzeit in München «nach den Erzählungen eines Freundes, der ihn dort kennen lernte und ihm bis an sein Lebensende treu ergeben blieb²². Dieser Freund, laut Baechtolds Angabe²³ der Radierer Johann Conrad Werdmüller (1819–1892), Gottfried Kellers gleichaltriger Kollege an der Münchner Akademie in den Jahren 1839–1845²⁴, berichtet von dessen Mißgeschick mit «einer nach Ossian komponierten Landschaft²⁵», die, kaum entworfen, zuerst dem «Raub» eines Plagiators zum Opfer fiel und wenig später vom Ofen, an den der Künstler die bemalte Leinwand zum Trocknen gelehnt hatte, angebrannt wurde. Den zweiten Teil der Episode beschreibt Keller selbst in einem Brief an seine Mutter (vom 21. März 1842) als einen «Unfall», der am 14. Februar seine «Landschaft, die ich vor mehreren Monaten schon gemalt hatte²⁶», verdarb. Werdmüller erzählte Berlepsch (1895, S. 150, Anm. 14) den «Vorfall lang ehe die Kellerschen Briefe veröffentlicht wurden. Er hatte den Schaden selbst mit angesehen²⁷».

Den ersten Teil der Episode erzählt der Dichter im *Grünen Heinrich*, in der ersten Fassung im 4. Band, 4. Kapitel (in der zweiten Fassung im 4. Band, 3. Kapitel). Sein Held ersinnt für eine Ausstellung «ein anmutiges und reichhaltiges Motiv» (in der zweiten Fassung eine Natur-

studie mit Eichen, «als die aus einem ehemaligen Hochwalde ausgeschnittenen Überbleibsel», mit «eigentümlich malerischen Formen» in einer «lichten Ordnung») und entwirft diese Bildidee an der Staffelei. Da besucht ihn ein junger arrivierter Künstler, «ein gesunder und meisterhafter Kumpan» («ein eben im Flor stehender Landschaftler»), und skizziert während der halbstündigen Besprechung das entworfene Waldbild auf ein Blatt Papier, welches er beim Abschied in die Tasche steckt. Heinrich vollendet sein Werk, das ihm bloß zur «blassen traumhaften Malerei» (in «bescheidener Farbengebung») gerät, und bringt es in die Ausstellung, wo er dann, scheu an seiner Arbeit vorüberschreitend, im Nebensaal die verschönerte Fassung des Plagiators entdeckt, «unübertrefflich gemalt, mit wenigen sehr zweckmäßigen Abänderungen» («sah ich meine Landschaft, von meinem Ratgeber ausgestellt, mit allem Glanze seines Könnens gemalt, von der Wand leuchten»); und während jene unbeachtet bleibt, wird diese angekauft. Später im 6. (bzw. 8.) Kapitel veräußert Heinrich auch das Gemälde, «welches er einst so unglücklich ausgestellt hatte», einem Trödler (oder «jüdischen Kunstschnneider»), der über dem kuriosen Gebilde ins Staunen kommt: «Hochtragisch siehts aus (er wollte sagen: hochtragend oder hochsteltzig), habe in meinem Leben nichts so im Laden gehabt²⁸!»

Der Dichter behauptete im Alter, wie Marie Bluntschli (1940, S. 6) nach einem Gespräch vom 7. Januar 1887 überliefert: «Die Geschichte mit dem Maler, der ihm sein Bild verbessert, eines danach gemalt und dann selbst das Lob eingeheimst habe, sei einem andern passiert.» Da der berühmte Keller sich der Zudringlichkeit kritischer Exegeten, die seinen Jugendroman nach autobiographischen Details durchforschten, zu entziehen genötigt sah, erscheint diese Aussage nicht schwerwiegend. Jedenfalls sollen laut Baechtold (1894, S. 118)²³ «Kellers noch lebende Bekannte» bestätigt haben, daß der Plagiator Julius Lange (1817–1878) gewesen sei, ein Landschaftsmaler aus Darmstadt, der jahrelang Schüler von Johann Wilhelm Schirmer in Düsseldorf gewesen war, bevor er 1840 nach München zog, wo ihn Gottfried Keller spätestens Anfang Januar 1842 als damals schon erprobten Meister seines Fachs kennenlernte²⁹. In der Tat war im März 1842 im Münchner Kunstverein «eine große Waldlandschaft von J. Lange» ausgestellt³⁰. Das Vorbild des Malers aus Zürich war vielleicht identisch mit einer im zweiten erhaltenen Gemäldeentwurf der Münchner Zeit überlieferten Bildidee, der kontrastreich angelegten, doch formal nicht bewältigten *Waldlandschaft* mit schwarzer Kreide und Pinsel in Braungrau und Blaugrau, weiß gehöht, auf gelbbraunem Papier, 580 × 786 mm (Abb. 4)³¹. Auf dem bemoohten Erdreich, dem ein kleiner Bach entspringt, stehen die urtümlichen Eichen, wahre Baumriesen von ehrwürdigem Alter⁵³; vor den Felsblöcken taucht eine solitäre Kröte aus ihrer sumpfigen Unterwelt, und hoch oben schweben einige Stare im Licht. Diese Zeichnung war



Abb. 4 Gottfried Keller, *Waldlandschaft* (um 1841). Schwarze Kreide und Pinsel in Braungrau und Blaugrau, weiß gehöht, auf gelbbraunem Papier, 580 × 786 mm. Zentralbibliothek Zürich, GKN 49 (vgl. Anm. 31)

dem Dichter bei der Redaktion der zweiten Fassung seines *Grünen Heinrich* gegenwärtig, wo sie im 4. Band, 3. Kapitel, auf der Staffelei erscheint: «die aus einem ehemaligen Hochwalde ausgeschnittenen Überbleibsel» mit «eigentümlich malerischen Formen» in einer «lichten Ordnung»²⁸. Von Ossian ist keine Spur zu sehen.

Wie aber kam Johann Conrad Wermüller 1890 auf den Gedanken, in biographischer Verknüpfung von zwei verschiedenen Fällen zu einer einzigen Episode aus Kellers Malerzeit³² von «einer nach Ossian komponierten Landschaft» zu sprechen? Man weiß, daß der Künstler seit München zeitlebens mit dem Dichter verbunden blieb, daß er diesen auch «in der letzten Krankheit fast täglich besucht» hat, wie Wermüllers Nekrolog berichtet³³; so könnte man annehmen, daß Keller selbst einmal den Namen Ossian erwähnte. Indessen ist zu bedenken, daß der eigentliche Verfasser der Erinnerungen an «Gottfried Keller in München»²² nicht Wermüller, sondern ein gewisser E.M. ist, der auch den Nachruf auf Wermüller zeichnet.

Dieser ist nach dem Hinweis von Heinrich Appenzeller (1913³⁴) kein anderer als der philologisch und archäologisch geschulte Emil Müller (1851–1901), damals Unterbibliothekar, seit 1896 Oberbibliothekar der Kantonsbibliothek in Zürich. Müller war ein «regelmäßiger Besucher der Ausstellungen des Kupferstichkabinetts, über die er in feinsinniger Art berichtete»³⁵, und kannte daher, als auch in künstlerischen Dingen bewanderter Mann, zweifellos gründlich seinen *Grünen Heinrich*. So bezieht er sich, indem er durch einen Gedankensprung Gottfried Kellers stagnierende Münchner Produktion mit der unkünstlerischen Entwicklung des Heinrich Lee gleichsetzt, mit der wahrscheinlich von ihm geprägten Formulierung «einer nach Ossian komponierten Landschaft» auf die einzige Stelle des Romans, wo der Name des gälischen Bardens erscheint, im 3. Band, 4. Kapitel, der ersten Fassung:

«Und merkwürdiger Weise waren diese Gegenstände fast immer solche, deren Natur er nicht aus eigener An-

schauung kannte, ossianische oder nordisch mythologische Wüsteneien, zwischen deren Felsenmälern und knorrigen Eichenhainen man die Meereslinie am Horizonte sah, düstere Haidebilder mit ungeheuren Wolkenzügen, in welchen ein einsames Hünengrab ragte, oder förmliche Kulturbilder, welche etwa einen deutschen Landstrich im Mittelalter, mit gothischen Städtchen, Brücken, Klöstern, Stadtmauern, Galgen, Gärten, kurz ein ganzes Weichbild aus einem andern Jahrhundert ausbreiteten, endlich sogar hochtragische Szenen aus den letzten Bewegungen der Erdoberfläche, wo dann die rüstige Reißkohle gänzlich in Hypothesen hin und wieder fegte³⁶. » Diese Stelle erhellt auch den Sinn des apokryphen Bildtitels. Emil Müller wollte den Gedankenmaler in München mit einem Kellerschen Ausdruck beleuchten, und weil im besagten Unglücksbild die landschaftliche Szenerie als eine der idealen «Wüsteneien», wie es der Roman will, nicht wohl «mythologisch» heißen konnte, da Gottfried Keller und sein grüner Heinrich in Wirklichkeit keine Figuren malten, blieb nur das «Ossianische» übrig zur Kennzeichnung einer verblaßten Gelehrtheit, die mit handwerklichem Ungeschick einherging. Man erkennt übrigens im Text zwischen den «Wüsteneien» und den «hochtragischen Szenen» wirkliche Bildentwürfe, wie Schaffner 1922³⁷ nachwies, nämlich das im Juni 1841 im Münchner Kunstverein ausgestellte Ölgemälde *Deutschland in der Heidenzeit* von Daniel Fohr (1802–1862)³⁸, welches Gottfried Keller am 8. August 1843 als Bildidee mit Worten festhielt, und die eigene, nach der gleichzeitig fixierten Bildidee auf Grund von Fohrs im Juni 1842 ausgestellter Landschaft *Deutschland im Mittelalter* im Herbst 1843 entworfene Komposition *Mittelalterliche Stadt*³⁹, die letzte Anstrengung des Malers Keller.

Von dieser Stelle stammt also der Bildtitel «Ossianische Landschaft», deren Bildentwurf (Abb. 3) schon für die Helmhaus-Ausstellung im Juli 1893¹³ wohl von Carl Bruno getauft worden ist. Schon Baechtold (1894, S. 119)¹³ faßte die Bezeichnung «ossianische Landschaften» verallgemeinernd als ein Charakteristikum der Münchner Malerzeit auf. Paul Schaffner gab sich 1918¹³ und 1923 (S. 110–128) redlich Mühe, von Goethes *Werther* ausgehend, nicht nur über den Maler Gottfried Keller den Mantel des «Ossianismus» zu breiten, sondern die ganze komplexe Entwicklung der nordischen Stimmungslandschaft in der deutschen klassizistisch-romantischen Malerei unter diesen Begriff zu ordnen. Solche nachträgliche Konstruktion erweist sich aber bei näherem Zusehen und besserer Kenntnis der Materie als ein Mißgriff⁴⁰. Erst Jedlicka hat 1951 (S. 11–12) richtig ausgesprochen, «daß der Titel «Ossianische Landschaft» Gehalt und Sinn dieses Bildes auch nicht annähernd erfasse⁴¹».

Es gibt eine Anzahl von lyrischen Belegen für die Tatsache, daß Keller spätestens 1843 zumindest Name und Bedeutung Ossians gekannt hat⁴². Ein wichtiges Zeugnis scheint außerdem die 1799 gemalte *Ossianische Scene* von

Johann Heinrich Meyer (1755–1829) zu sein (Abb. 5)⁴³. Keller sah diese im Geist von Salomon Gessner gestaltete Naturszenerie eines undurchdringlichen Hains mit stillem Gewässer, wo einzelne altbemooste Eichen- und Birkenstämme mit wallenden, stellenweise hellbesonnten Laubkronen sowie unbestimmte Gebüsch ertümlich aufragten, am 12. Oktober 1847 in der Zürcher Kunst-Ausstellung im neuen Sammlungsgebäude auf dem Künstlergütli⁴⁴. Die zufällig getroffene *Ossianische Scene* wird als die Idealvorstellung eines gleichsam nordisch wilden Arkadiens, deren kleine Figuren wie ein Vorwand zur Wiedergabe des Elementaren erscheinen, noch durchaus den damaligen Maler im Augenmenschen Keller eindringlich berührt haben. Als er Jahre danach in Berlin an die negative Kennzeichnung «jener geistreichen und symbolischen Art» seines unterernährten grünen Heinrich ging, dessen Gedächtnisvorrat aus der Jugendzeit in der freien Natur immer schwindstüchtiger wird und endlich ganz in eine künstliche «gespenstige» Darstellungsweise mündet⁴⁵,

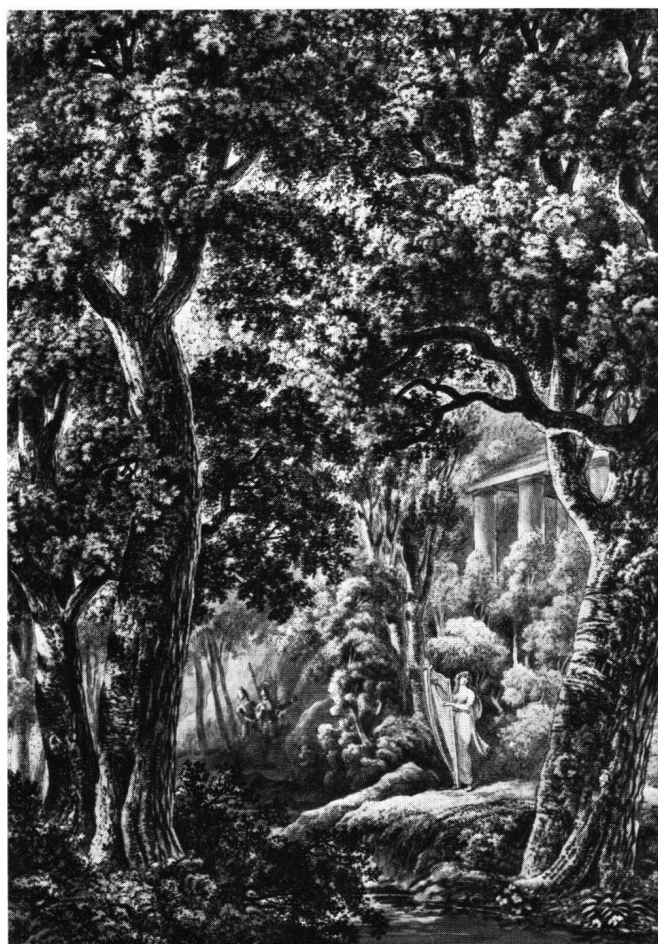


Abb. 5 Johann Heinrich Meyer (1755–1829), *Ossianische Scene* (1799). Feder und Pinsel in Grau und Braun auf Papier, 576 × 411 mm. Kunsthhaus Zürich, M 51 (J. H. Meyer, Nr. 4) (vgl. Anm. 43).

mag er den lapidaren Titel von Meyers Hain aus der Erinnerung geholt haben. Der Klang des Worts scheint ihm nun wichtig geworden zu sein: «Ossianisch» heißt nämlich, im zitierten Textzusammenhang, soviel als unzeitgemäß, abenteuerlich und sonderbar, stillos, abartig, wirr und unbegreiflich. Das um die Jahrhundertmitte schon ziemlich veraltete und seltene Fremdwort sollte die sinnbefrachtete Aussage des gleichwertigen Ausdrucks «nordisch mythologisch» noch mehr belasten. So verstanden, sind die abstrakten, den chimärischen Charakter der erwähnten Bildentwürfe zusammenfassenden «ossianischen oder nordisch mythologischen Wüsteneien» und «hochtragischen Szenen aus den letzten Bewegungen der Erdoberfläche» nichts anderes als Metaphern für das Unmögliche, die bloß erdachten, erdichteten ganzheitlichen Landschaften, welche Heinrich nur noch flüchtig zu skizzieren oder als Bilder in Worten sich vorzustellen imstande ist, da sie in der hellen Wirklichkeit des Bewußtwerdens, auf dem Weg zur sinnlichen Gestaltung, wie Traumbilder verblassen und zerrinnen.

HINWEIS ZU EINER DEUTUNG

In der zweiten Fassung seines Jugendromans (3. Band, 11. Kapitel) hat Gottfried Keller die Bildidee der «Landschaftlichen Komposition», welche fortan *Heroische Landschaft*⁵¹ genannt werden soll, wiederaufgenommen. Der Entwurf einer «sozusagen geologischen Landschaft» wurde mit neuem, quasi mythologischem Gehalt belebt, wobei dem 60jährigen Dichter für den Aufbau zweifellos die ihm noch verbliebene Vorstudie (Abb. 3), möglicherweise auch die Photographie⁸ des damals in Wien befindlichen Ölbilds gegenwärtig war: «Durch neuere Gebirgsarten, die sich schulgerecht unterscheiden lassen, ist ein kronenartiges Urgebirge gebrochen, welches mit jenen zusammen doch eine malerische Linie zu bilden sucht. Kein Baum oder Strauch belebt die harte öde Wildniß; nur das Tageslicht bringt einiges Leben, das mit dem dunklen Schatten einer über dem höchsten Gipfel ruhenden Wetternacht ringt. Im Gestein aber beschäftigt sich Moses auf den Befehl Gottes mit der Herrichtung der Tafeln für die zehn Gebote, die zum zweiten Male aufgeschrieben werden sollen, nachdem die ersten Tafeln zerbrochen worden. Hinter dem riesigen Manne, der in tiefem Ernste über den Tafeln kniet, steht auf einem Granitstück, ohne daß er es ahnt, das prästabilierte Jesuskind, unbekleidet, und schaut, die Händchen auf dem Rücken, dem gewaltigen Steinmetzen ebenso ernsthaft zu. Ich hatte, weil es sich nur um einen ersten Entwurf handelte, die Figuren selbst erschaffen, so gut ich es vermocht, was sie der Epoche der Erdrevolutionen noch näher rückte⁴⁶.»

Diesem seltsamen Sakralbild folgt sogleich die vernichtende Deutung aus dem Mund des sinnenfrohen Malerfreunds Lys, eine unveränderte Übernahme des strengen Urteils, das der Dichter in der ersten Fassung (3. Band, 4. Kapitel) über den Maler Keller/Lee fällt (der erste Satz nur in dieser): «Weil Heinrich auf eine unberechtigte und willkürliche Weise an Gott glaubte, so machte er unter anderem auch allegorische Landschaften und geistreiche, magere Bäume; denn wo der wunderthätige Spiritualismus im Blute steckt, da muß er trotz Aufklärung und Protestation irgendwo heraustreten. Der Spiritualismus ist diejenige Arbeitsscheu, welche aus Mangel an Einsicht und Gleichgewicht der Erfahrungen und Überzeugungen hervorgeht und den Fleiß des wirklichen Lebens durch Wunderthätigkeit ersetzen, aus Steinen Brot machen will, anstatt zu ackern, zu säen, das Wachsthum der Ähren abzuwarten, zu schneiden, dreschen, ma[h]len und zu backen. Das Herausspinnen einer fingierten, künstlichen, allegorischen Welt aus der Einbildungskraft, mit Umgehung der guten Natur, ist eben nichts anderes als jene Arbeitsscheu; und wenn Romantiker und Allegoristen aller Art den ganzen Tag schreiben, dichten, malen und operiren, so ist dies alles nur Trägheit gegenüber derjenigen Thätigkeit, welche nichts anderes ist, als das nothwendige und gesetzliche Wachsthum der Dinge. Alles Schaffen aus dem Nothwendigen und Wirklichen heraus sind [ist] Leben und Mühe, die sich selbst verzehren, wie im Blühen das Vergehen schon herannaht; dies Erblühen ist die wahre Arbeit und der wahre Fleiß; sogar eine simple Rose muß vom Morgen bis zum Abend tapfer dabei sein mit ihrem ganzen Corpus und hat zum Lohne das Welken. Dafür ist sie aber eine wahrhaftige Rose gewesen⁴⁷.»

So dient das geschilderte Bild dem Zweck, Heinrichs unfruchtbaren «Spiritualismus» am Objekt zu demonstrieren und die aus naturferner Gedankenwelt schöpfende Arbeitsweise des unberatenen Künstlers anschaulich vorzuführen. Auch das Ausstellungsbild von 1842 (Abb. 1) erinnert an die «Epoche der Erdrevolutionen», zumal erscheint das Haupt dieser Landschaft, auch ein «kronenartiges Urgebirge», wie ein majestätischer, ehrfurchtgebietender Altar, eine natürliche Kultstätte aus der Vorwelt. Durch Einfügung der großartig skurrilen heroischen Staffage mit Moses und dem Jesuskind führt der Dichter seine fast drei Jahrzehnte zuvor entstandene Phantasieschöpfung ad absurdum. Immerhin kommt der Rückgriff auf das biblische Altertum nicht vom Zufall her. Die Komposition der *Heroischen Landschaft* beruht nämlich auf einer Darstellung des Bergs Tabor im südlichen Galiläa, so wie sie in *Meyer's Universum* von 1836 vorkommt (Abb. 6)⁴⁸. In Anbetracht von Gottfried Kellers Belesenheit, an die Heinrichs Büchertrieb im 2. Band, 5. Kapitel⁴⁹, erinnert, unterliegt es keinem Zweifel, daß er das populäre Abbildungswerk des Bibliographischen Instituts gekannt hat. Man trifft in der Ansicht des Tabor auf dasselbe bildeinwärts führende Wegstück, dieselben

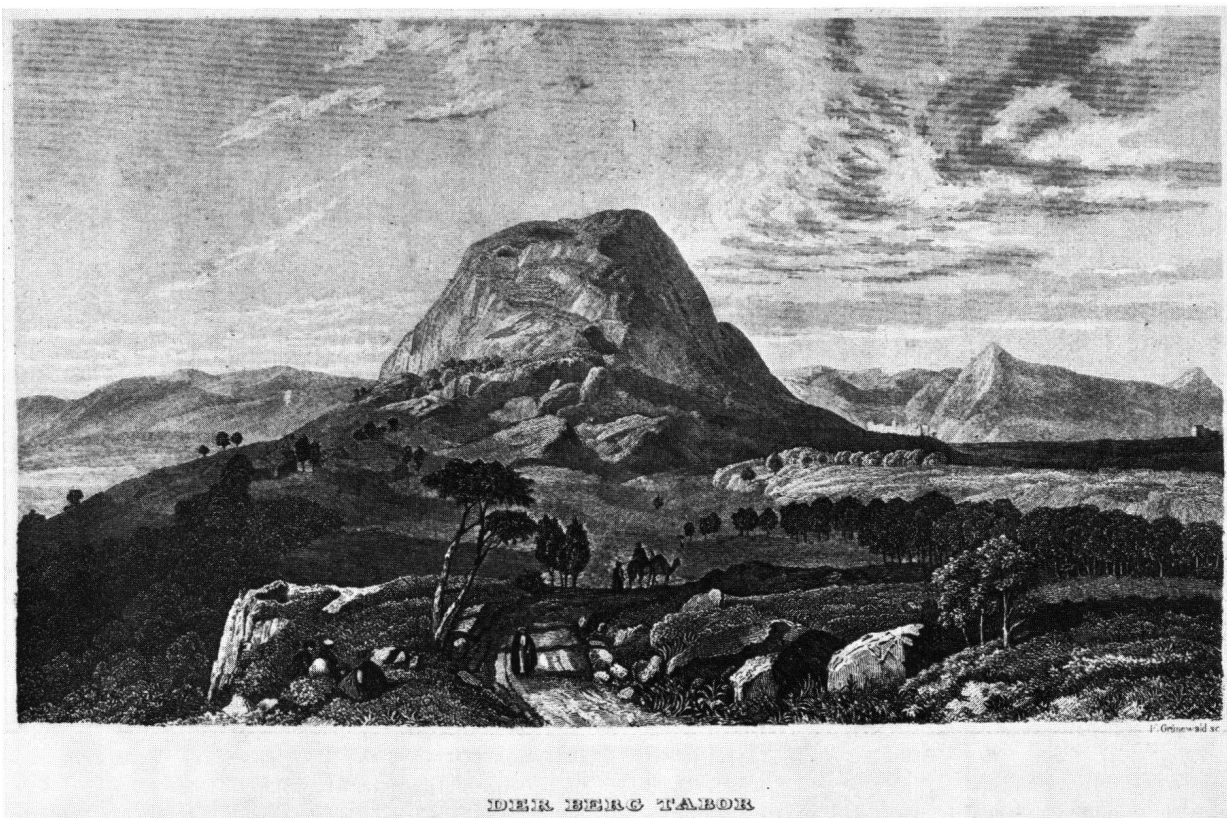


Abb. 6 *Der felsige Berg Tabor*. Stahlstich, 97 × 167 mm, von Ernst Friedrich Grünewald (1801–1848) nach Louis-François Cassas (1756–1827), 1799 (vgl. Abb. 7), von Joseph Meyer 1836 publiziert (vgl. Anm. 48).

gestaffelten Baumreihen und hohen Schirmkronen, denselben kahl aufragenden Bergklotz. Der romantisch instrumentierte, wenngleich nüchterne Stahlstich von 1836 erweist sich als Reduktion einer künstlerisch reicher durchgebildeten topographischen Aufnahme von Louis-François Cassas, die noch im Stil einer heroischen Landschaft des 17. Jahrhunderts formuliert und als Radierung 1799 publiziert worden ist (Abb. 7)⁵⁰. Von dieser hatte der Maler in München wahrscheinlich keine Kenntnis, doch komponierte er vom kleinformatigen Stahlstich aus möglichst in der alten Tradition der klassischen heroischen Landschaft⁵¹, wie sie durch Poussin und Claude Lorrain begründet und ihm durch die Radierungen eines Salomon Gessner schon früh überliefert worden war. Man darf indessen vermuten, daß er Joseph Meyers Begleittext⁴⁸ genau gelesen hat, denn da erscheinen jene ausdrucksvollen Wortgebilde geographischer Beschreibung, die uns aus der Umsetzung im Gemälde wieder entgegenleuchten: der «isolierte Kalksteinfelsen» und «Wälder von Eichen» mit ihrem «niedrigen Gesträuch», eine «stille, heilige Gegend», wo «keine Menschenseele mehr zu finden»; am Horizont sieht man «blaue Berge» und die «glänzende Wasserfläche» eines großen Sees, auch fern das «Weltmeer» sowie «Berghörner von seltsamer und grandioser Gestalt».

Das also waren die in der Münchner Malerzeit ausgesponnenen «gelehrten Landschaften, welche ohne Farbe mehr einen literarischen Gedanken als ein gutes Stück Natur darstellten, welcher Richtung ich mich eben wegen des Nichtkönnens mit Energie zuwendete», wie es in Gottfried Kellers Selbstbiographie von 1876 heißt⁵². Betrachten wir noch einmal die *Heroische Landschaft* nach ihrem allegorischen Bildsinn, so wird erkennbar, daß der ganze über Vorder- und Mittelgrund ausgebreitete Pflanzenwuchs ein Strömen, Werden und Vergehen des irdischen Lebens anzeigt, wie es der Dichter später durch seine differenzierte Baumsymbolik ausdrückt⁵³. Die laubprallen Eichen und hochstämmigen Föhren deuten voraus auf Heinrichs Traumwanderung (erste Fassung, 4. Band, 7. Kapitel) über «ein endlos Meer von grünen Baumwipfeln» und «das purpurrote, von der Sonne durchglühte, starkduftende Holzwerk der Fichtenkronen»⁵⁴.

Weiter hinten dehnt sich der stillstehende Teich, dessen dunkler Spiegel das «reine Wasser» der Heidenstube im *Grünen Heinrich* (erste Fassung, Band 2, 8. Kapitel) vorausnimmt, einen unheimlichen Ort der Verzauberung und Entrückung, wo Heinrich, indem er Anna küßt, eine «plötzliche Kälte» erfährt und das weiße Mädchen in seiner Umarmung zum «urfremden, wesenlosen Gegenstand» erlischt⁵⁵, wo aber auch (3. Band, 3. Kapitel) Ju-

diths Bad im Mondlicht stattfindet, deren marmornackte schimmernde Gestalt als dämonische Offenbarung elementarer Naturgewalt dem in Ehrfurcht erstarrten Heinrich «wie fabelhaft vergrößert und verschönt» erscheint⁵⁶. Dieser verborgene Teich befindet sich in den frühen Bildideen des Malerdichters¹⁰ stets «unten am Berg in tiefer Ruhe⁵⁷».

Der Berg aber ist immer wie ein steingewordener Gottvater, «weltaltes einsam in die Lüfte ragendes Haupt», und über seinen «Gigantenmauern» in der «ungeheuern Höhe auf der öden Fläche» wurzelt heroisch, ganz dem Himmel ausgesetzt, «nur ein Kranz nackter, uralter Fichtenstämme, die seit Jahrhunderten schon stumme einsame Versammlung sich hielten⁵⁸». Dieser Altar der alten Gottheit wird dann gar, wie der Tabor, zum Berg der Verklärung⁵⁹, «zu einem flammenden Altar», wenn im Traum der heilige Vater selbst als «freundlicher Greis» auf ihm erscheint, vor dem die ganze Weltgeschichte in Staub liegt: «Auf dem Altare strahlte ein geheimnisvolles Licht von unbestimmter Gestalt und unbekanntem Namen, aber erquickende, belebende Wärme ging von ihm aus, es verbreitete goldenen, sonnigen Schein durch die ganze Natur⁵⁸.» Diese vier Jahre vor der *Heroischen Landschaft* (im Frühjahr 1837) ersonnene Phantasie kann als deren erste Präfiguration gelten; noch die oben erwähnten Skizzen des 50jährigen Staatsschreibers²¹ wurzeln im religiösen Bewußtsein des 18jährigen Tagebuchschreibers, freilich ohne Bezug mehr auf ein irreales Jenseits.

Die «gute Idee», welche der alte Dichter am 7. Januar 1887¹⁹ seiner Bildschöpfung zugestand, ist nun gewiß in der großen lichten Wolke zu suchen, der von Sonnenglanz durchstrahlten Materie, die wie ein Symbol der Verklärung im feuchten Himmel steht: Als der Menschensohn und drei seiner Begleiter auf dem hohen Berg waren, überschattete sie plötzlich eine «lichte Wolke», und die Stimme Gottes ertönte aus ihr herab, daß die Jünger erschrecken⁵⁹. Gottfried Kellers Roman bietet noch eine andere Möglichkeit, einen persönlichen Geheimschlüssel zum Verständnis der glanz erfüllten Erscheinung. Weiße Wolken und Schneehäupter, himmlische Räume im schräg einfallenden Morgen- oder Abendrot erscheinen dem grünen Heinrich in seiner Kindheit als die paradiesischen Ufer des Daseins (erste Fassung, 1. Band, 5. Kapitel): «Da die fernen Schneekuppen bald verhüllt, bald heller oder dunkler, weiß oder rot sichtbar waren, so hielt ich sie wohl für etwas Lebendiges, Wunderbares und Mächtiges, wie die Wolken, und pflegte auch andere Dinge mit dem Namen Wolke oder Berg zu belegen, wenn sie mir Achtung und Neugierde einflößten. So nannte ich, ich höre das Wort noch schwach in meinen Ohren klingen und man hat es mir nachher oft erzählt, die erste weibliche Gestalt, welche mir wohlgefiel und ein Mädchen aus der Nachbarschaft war, die weiße Wolke, von dem ersten Eindrucke, den sie in einem weißen Kleide auf mich gemacht hatte. Mit mehr Richtigkeit nannte ich vorzugs-

weise ein langes hohes Kirchendach, das mächtig über alle Giebel emporragte, den Berg. Seine gegen Westen gekehrte große Fläche war für meine Augen ein unermeßliches Feld, auf welchem sie mit immer neuer Lust ruhten, wenn die letzten Strahlen der Sonne es beschienen, und diese schiefe, rotglühende Ebene über der dunklen Stadt war für mich recht eigentlich das, was die Phantasie sonst unter seligen Auen oder Gefilden versteht⁶⁰.» Im 2. Band, 4. Kapitel, bewundert Heinrich in der Kunstaussstellung «einige große Bilder der Genfer Schule, mächtige Baum- und Wolkenmassen in mir unbegreiflichem Schmelze gemalt ... immer kehrte ich zu jenen großen Landschaften zurück, verfolgte den Sonnenschein, welcher durch Gras und Laub spielte, und prägte mir voll inniger Sympathie die schönen Wolkenbilder ein, welche von Glücklichen mit leichter und spielender Hand hingetürmt schienen⁶¹». Wenig später, im 5. Kapitel, studiert der werdende Maler von seiner Dachkammer aus die himmlischen Gebilde in natura: «Besonders wandelten meine Blicke friedevoll durch die tiefen plastischen Täler, über die weißen Höhen und um die sonnigen Vorsprünge und Abhänge dieser luftigen Gebirge herum, sie schlichen verwegen unter der schattigen blauen Basis hindurch, die ungeheure Ausdehnung in der scheinbaren Verkürzung ermessend⁶².»

Einmal, im 7. Kapitel, ist ihm «jede Abendwolke eine Fahne der Unsterblichkeit⁶³»; im 8. Kapitel erlebt er dann im berauschten Höhenritt mit Anna durch die vom Föhn durchbrauste Frühlingslandschaft das traumhafte Glück der Schwerelosigkeit, Zusammenfallen des jagenden Daseins mit der ewigstillen Welt der Wolken oder Berge: «Da gab Anna dem Schimmel einen kecken Schlag mit der Gerte und setzte ihn in Galopp, ich tat das Gleiche; ein lauer Wind wehte uns entgegen, und als ich auf einmal sah, daß sie, ganz gerötet die balsamische Luft einatmend und, während ihr Haar wie ein leuchtender Streif waagrecht schwebte, langhin flatternd: daß sie so ganz vergnügt vor sich hin lächelte, den Kopf hoch aufgehalten mit dem funkelnden Krönchen, da schloß ich mich dicht an ihre Seite, und so jagten wir wohl fünf Minuten lang über die einsame Höhe dahin. Aber diese fünf Minuten, kurz wie ein Augenblick, schienen doch eine Ewigkeit von Glück zu sein, es war ein Stück Dasein, an welchem die Zeit ihr Maß verlor, welches einer Blume vollkommen gleich, einer Blume, von der man keine Frucht zu verlangen braucht, weil die bloße Erinnerung ihrer Blütezeit ein volles Genügen und ein Schutzbrief ist für alle Zukunft. Der Weg war noch halb feucht und doch fest, rechts unter uns zog der Fluß, wir sahen seine glänzende Länge hinauf, jenseits erhob sich das steile Ufer mit dunklem Walde, und darüber hin sahen wir über viele Höhenzüge weg im Nordosten ein paar schwäbische Berge, einsame Pyramiden, in unendlicher Stille und Ferne. Im Südwesten lagen die Alpen weit herum, noch tief herunter mit Schnee bedeckt, und über ihnen lagerte ein wunderschönes mächtiges Wolkengebirge im gleichen Glanze, Licht und

Schatten ganz von gleicher Farbe wie die Berge, ein Meer von leuchtendem Weiss und tiefem Blau, aber in tausend Formen gegossen, von denen eine die andere übertürmte, Gletscherhäupter und Wolken durcheinander geworfen. Das Ganze war eine senkrecht aufgerichtete glänzende und wunderbare Wildnis, gewaltig und nah an das Gemüt rückend und doch so lautlos, unbeweglich und fern. Wir sahen alles zugleich, ohne daß wir besonders hinblickten; wie ein unendlicher Kranz schien sich die weite Welt um uns zu drehen, bis sie sich verengte, als wir allmählig bergab jagten, dem Flusse zu⁶⁴. »

In diesem überaus dichten Wortkunstwerk erkennt man leicht das Wolkengebirge der *Heroischen Landschaft* wieder, nun mit einer anderen Bedeutsamkeit des Gefühls erleuchtet, und gewahrt zugleich einen deutlichen Qualitätsunterschied zwischen den kompakten, zum Greifen nahegerückten Formen der Malerei und der nur vorstellbaren fernglänzenden, ungreifbaren Wildnis. Während der Maler zum bleibenden Bild, zur sichtbaren Evidenz hin gestaltet, regt der Dichter in immer neuen Wendungen zum inneren Schauen an. Wilhelm Petersen schildert 1893, wie er den todgeweihten Gottfried Keller im April

1890 vor den Strahlen der untergehenden Sonne in ein solches Schauen, gleichsam in weltliche Andacht versinken sah: «An einem Nachmittage fand ich den Kranken im Lehnstuhle neben dem Bette am Fenster sitzend. Wir tranken ein Glas Wein und plauderten wie gewöhnlich. Als die Sonne sich zu neigen begann, schwieg er, und sein Blick ruhte verloren auf den sonnenbeglänzten Dächern und Baumwipfeln, in denen Vögel sangen. Auch ich schwieg und dachte an die wunderbare Strophe des Abendliedes: Doch noch wandl' ich auf dem Abendfeld, Nur dem sinkenden Gestirn gesellt. Trink, o Augen, was die Wimper hält, Von dem goldnen Überfluß der Welt. Nach langem Schweigen begann er leise wie im Traum zu reden, den Blick in's Unendliche gerichtet. Er wandelte im Abendscheine in seligen Gefilden, in einer wundersamen glanzerfüllten Unendlichkeit. Ich horchte mit verhaltenem Athem in feierlicher Stimmung und fühlte mich selbst in das Reich dieser verzückten Phantasie hineingezogen⁶⁵. »

Was die kreisenden Möwen betrifft, wird man an den Greifvogel Weih denken, den Gottfried Keller im Tagebuch 1847⁶⁵ seinen «Lieblingsvogel» nennt⁶⁶. Daher

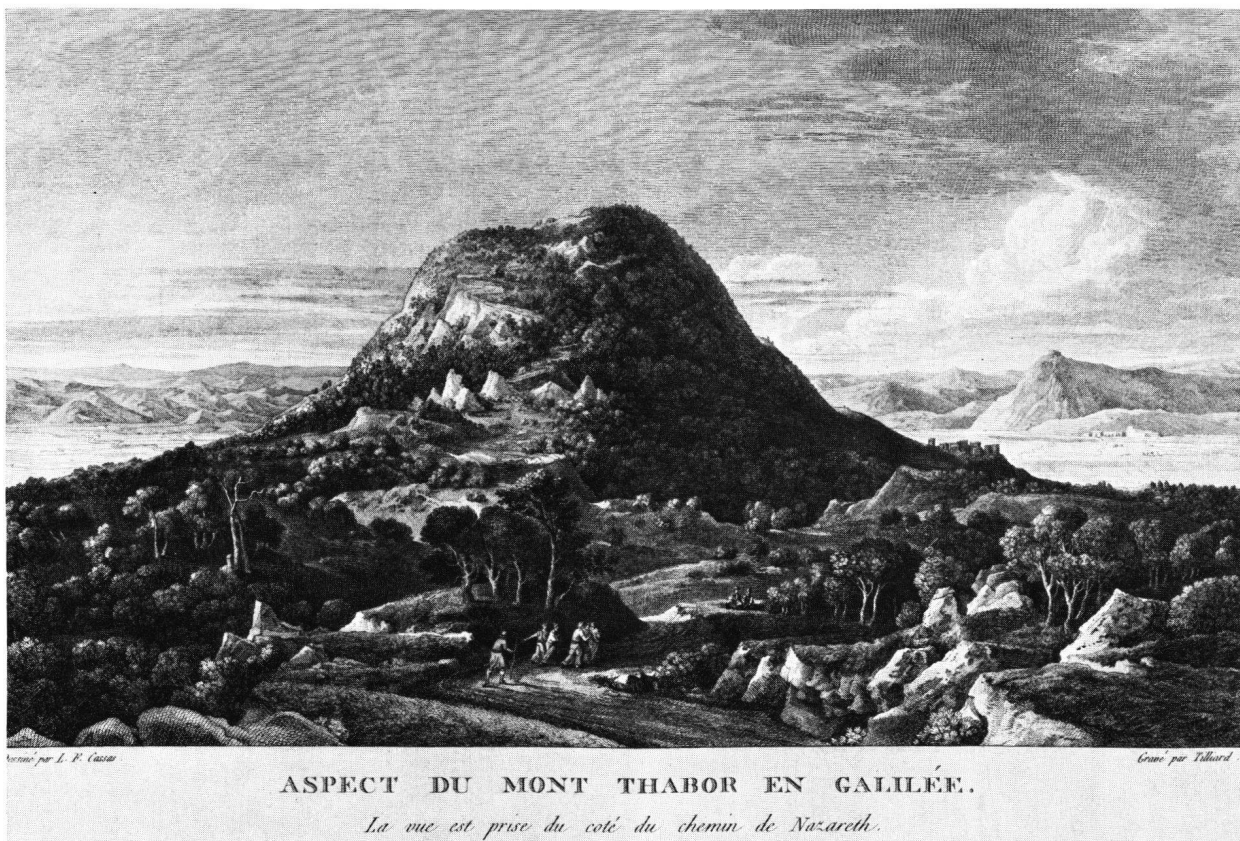


Abb. 7 Der bewaldete Berg Tabor im südlichen Galiläa von Nordwesten. Blick auf die Schmalflanke mit dem in Windungen aufsteigenden Weg zum Gipfel; rechts am Westfuß das Dorf Daburiyah. Radierung, 237 × 396 mm (Bild), von Jean-Baptiste Tilliard (1740–1813) nach einer um 1784/86 gezeichneten Aufnahme von Louis-François Cassas (1756–1827), von diesem 1799 publiziert (vgl. Anm. 50).

auch läßt er im *Grünen Heinrich* (erste Fassung, 2. Band, 8. Kapitel) den Weih dreifach über Heinrich und Anna in der Heidenstube schweben, als Zeichen der unerreichbaren Nähe überirdischer Seligkeit, wie sie das auserwählte freie Tier verkörpert (zugleich als Vorahnung der späteren Erscheinung Judiths an dieser Stelle): «Hier war es womöglich noch stiller als in dem Tannenwalde, und am allerheimlichsten; die besonnte Felswand spiegelte sich in dem reinen Wasser, über ihr kreisten drei große Weihen in der Luft, sich unaufhörlich begegnend, und das Braun auf ihren Schwingen und das Weiß an der inneren Seite wechselten und blitzten mit dem Flügelschlage und den Schwenkungen im Sonnenscheine, während wir unten im Schatten waren⁶⁷.» So kreisen auch in der menschenleeren *Heroischen Landschaft* unaufhörlich die abgesandten Möwen um den heiligen Berg. Und wenn der Dichter im 4. Band, 7. Kapitel, zu Heinrichs Traumwanderung über den Baumwipfeln das «Wunderbare» der Tatsache vermerkt, «daß man auch die allerfernsten Vögel deutlich erkannte und ihre glänzenden Farben unterscheiden konnte⁶⁸», wiederholt er mit Worten die in der *Heroischen Landschaft* gemalte Projektion einer von Sehnsucht getragenen großen Sehkraft, welche alle räumliche Distanz im Nu überwindet, alle zeitliche Ferne auf dem Sonnenstrahl heranrückt: «Das Licht hat den Gesichtssinn hervorgerufen, die Erfahrung ist die Blüte des Gesichtssinnes, und ihre Frucht ist der selbstbewußte Geist⁶⁹.»

Die vom Gottesglanz oder Weltlicht durchtränkte Substanz der ganz aus dem Nebelfeuchten gebildeten großen Wolke, weiß und kühl schimmernd, übernatürlich hell wie Judiths Gestalt im Mondlicht⁷⁰, reproduziert eine existentielle Erfahrung des kleinen Gottfried Keller, als er vom elterlichen Haus zur Sichel am Rindermarkt in Zürich das im Sonnenuntergang feuerrot überstrahlte Steildach des Predigerchors⁶⁹ lustvoll betrachtete: Ehrfurcht vor der Schöpfung, «Wolke oder Berg», wie sie schon dem fünfjährigen Kind eingegeben wurde. Sehnsucht und Ehrfurcht sind die tragenden Pfeiler der 1842 mühevoll mit dem Pinsel geleisteten «Landschaftlichen Komposition», deren eigenartig suggestive, wenngleich verschleierte Natursymbolik auf die vielschichtige dichterische Gestaltungsweise des späteren Landschafters vorausweist. Gottfried Kellers Schautrieb, der alles Erdenkliche gegenständlich-bildhaft zu begreifen sucht, bringt dann, von wirklicher Anschauung und Erfahrung gesättigt, eine neugeborene, ganz diesseitige Weltvorstellung hervor, die alles Menschenwerk einbezieht, mit kräftigen symbolhaltigen Farbakzenten in wechselnder Wortbewegung, mit einem Glanz von innen her und ganz von sinnlicher Gegenwart erfüllt: «Der Wald nahm ein Ende, und ich trat in eine weite deutsche Herbstmorgenlandschaft hinaus. Waldige und dunkle Gebirgszüge streckten sich am Horizont; durch das Land wand sich ein rötlicher Fluß, weil der halbe Himmel im Morgenrot flammte und die purpurn angeglühten Wolkenschichten über Feldern,

Höhen, Dörfern und einer betürmten Stadt hingen. Die Nebel rauchten an den Waldhängen und zu Füßen der schwarzblauen Berge. Schlösser, Stadttore und Kirchtürme glänzten rot; dazu entrollte sich ein hallender Jagdlärm in den Wäldern, Hörner tönten, Hunde musizierten fern und nah, und ein schöner Hirsch sprang an mir vorüber, als ich eben den Forst verließ⁷¹.»

Endlich wird man auch den Aspekt der Verlassenheit begreifen, der sich im Gemälde von 1842 landschaftlich ausdrückt und am Anfang dieser Untersuchung als menschenleere Einöde in erschreckender, totenstillen Zuständigkeit charakterisiert wurde. Denn Berg und Wolke sind als Symbole des Transzendenten ambivalent; die Gottesnähe, auf die sie weisen, wird als Gottesferne, Abwesenheit, tiefes Schweigen erfahren. Aus dieser Grundtrauer muß die inbrünstige Liebe des jungen Gottfried Keller zur Natur verstanden werden, zur landschaftlich leuchtenden Allnatur, die er wie die große Mutter in immer neuen Anrufen umkreist, um in ihrem atmenden, ruhenden Sein aufzugehen:

«Rein war der Himmel, bald zum Tag erhellt,
Der volle Lebenspuls schlug durch die Welt;
Die Lüfte wehten und der Vogel sang,
Die Eichen wuchsen und die Quelle sprang.
Die Blumen blühten und die Früchte reiften,
Ein jeglich Gras tat seinen Atemzug;
Die Berge standen und die Wolken schweiften
In gleicher Luft, die meinen Odem trug⁷².»

Die Natur im Licht erscheint diesem lyrischen Skeptiker des 19. Jahrhunderts wie eine wirkliche Gottheit, unerhört gegenwärtig und doch rätselhaft. Es gibt eine vieldeutige Stelle im *Grünen Heinrich*, auf die Adolf Muschg (1977, S. 101) hingewiesen hat, wo der «traumhafte Naturfrieden an die Stelle des Gottesdienstes tritt»: Heinrich erblickt vom Fenster des Hauses, in dem er allein zurückblieb, den sonntäglichen Zug in die Kirche, «welcher sich durch die Wiesen unter den Bäumen hin bewegte und dann auf der Höhe des Kirchhofes zum Vorschein kam, um endlich in der Kirchentür zu verschwinden. Diese wurde bald darauf geschlossen, das Geläute schwieg, der Gesang begann und hallte deutlich und schön herüber. Auch dieser schwieg, und nun verbreitete sich ein Meer von Stille über das Dorf, nur hie und da, wie von Mövenschrei, durch einen kräftigern Ruf des Predigers unterbrochen. Das Laub und die Millionen Gräser waren mäuschenstill, trieben aber nichtsdestominder mit Hin- und Herwackeln allerlei lautlosen Unfug, wie mutwillige Kinder während einer feierlichen Verhandlung. Die abgebrochenen Töne der Predigt, welche durch einen offenen Fensterflügel sich in die Gegend verloren, klangen seltsam und manchmal wie hollaho! manchmal wie juchhe! oder hopsa! bald in hohen Fisteltönen, bald tief grollend, jetzt wie ein nächtlicher Feuerruf und dann wieder wie das Gelächter einer Lachtaube⁷³.»

Solche Stimmung, eine trotz taghell erleuchteter Vegetation unheimliche Dunkelheit des Gefühls, verbreitet die *Heroische Landschaft*. Der Betrachter kommt zur Gewißheit, daß menschliche Figuren in der Nähe des Faszinierenden und Gewaltigen, welches die kleinen weißen Vögel umfliegen, nichtssagend erschienen. Man kennt in der überlieferten Malerei nicht viele solche Landschaften, menschenleer, traumbeladen und weithinschauend, wie diese Kellers. Man mag hier vielleicht an die wolkenverhangene fahle Idealansicht von Toledo erinnern, die Domenikos Theotokopoulos, genannt El Greco (1541–1614), um 1600 oder später gemalt hat⁷⁴: überall Mauern, Türme und ein zusammengeballtes Gelände, dessen abweisende

Schönheit einige winzige Figuren am Fluß unten ins Majestätische steigern. Gemeinsam bei allen Unterschieden der künstlerischen Handschrift und Qualität ist die leidenschaftliche Vorstellungskraft, welche rein landschaftliche Formen von vordergründiger Herkunft als Irrealität der gestaltenden Phantasie vergegenwärtigt und in Farbmaterie mit Sinnlichkeit erfüllt. Die geisterhaften Laute, die der Maler Gottfried Keller in seiner «panischen» Landschaft ertönen läßt, durchziehen dann von fernher auch das unerschöpfliche Buch seiner Jugend, wo der Dichter auf dem glücklicheren Instrument seiner Begabungen und mit mehr Beherrschung sich anschickte, «noch einmal die alten grünen Pfade der Erinnerung zu wandeln⁷⁵».

ANMERKUNGEN

¹ Verzeichnis der Literatur zu Gottfried Kellers Gemälde «Ossianische Landschaft». Die im weiteren Text und in den folgenden Anmerkungen abgekürzt zitierten Belege beziehen sich auf die hier vollständig angeführten, chronologisch geordneten bibliographischen Nachweise.

Schweizerische Kunst-Ausstellung in Zürich 1842, Verzeichniß der in derselben ausgestellten Kunstgegenstände [vom 16. Mai bis 15., verlängert bis 22. Juni], Zürich 1842, S. 10, Nr. 104.

(CARL BRUN:) *Gottfried Kellers «Ossianische Landschaft»*, in: Bericht an das Tit. Departement des Innern der Schweiz. Eidgenossenschaft über die Tätigkeit der Eidg. Kommission der Gottfried Keller-Stiftung im Jahre 1920, erstattet vom Präsidenten der Kommission, Zürich 1921, S. 5, Nr. 2.

PAUL SCHAFFNER: *Ein Fund aus Gottfried Kellers Malerzeit*, in: Neue Zürcher Zeitung, Jg. 142, Nr. 281, Zürich 23. Februar 1921, S. 1–2. (Gekürzt auch in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Jg. 60, Nr. 102, Berlin, 2. März 1921, S. 2.)

3. Bericht der Zentralbibliothek Zürich (Öffentliche Stiftung) über die Jahre 1920 und 1921, Zürich 1922, S. 12.

PAUL SCHAFFNER: *Gottfried Keller als Maler*, Stuttgart 1923, S. 112–128, 143, 145, 149, 154, 155, 215, 218, 227, Nr. 58, Abb. 41–43.

EMIL ERMATINGER: *Gottfried Kellers Leben, mit Benutzung von Jakob Baechtolds Biographie dargestellt, sechste und siebente Auflage*, Stuttgart 1924, S. 75, 76. Idem, *achte, neu bearbeitete Auflage*, Zürich 1950, S. 76.

PAUL MEINTEL: *Gottfried Keller*, in: ULRICH THIEME / FELIX BECKER / HANS VOLLMER: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 20, Leipzig 1927, S. 103.

OSKAR WALZEL: *Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart*, Bd. 2 (Handbuch der Literaturwissenschaft), Wildpark-Potsdam 1930, S. 163, Abb. 139.

PAUL SCHAFFNER: *Gottfried Keller als Malerdichter*, in: 5. Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft 1936, Zürich 1937, S. 7.

HERBERT GÜNTHER: *Künstlerische Doppelbegabungen*, München 1938, S. 91. Idem, *erweiterte Neufassung*, München 1960, S. 115.

ERWIN ACKERKNECHT: *Gottfried Keller, Geschichte seines Lebens*, Leipzig 1939, S. 83.

MARIE BLUNTSCHLI: *Erinnerungen an Gottfried Keller* (Sonderdruck der Artikel in: Der Bund, Nr. 325, 327, 329, Bern, 14.–16. Juli 1940), Bern 1940, S. 6, 14, 15.

Arbeit und Wehr, Berlin, 14. Juli 1940, Abb. S. 861.

PAUL SCHAFFNER: *Gottfried Kellers «Ossianische Landschaft»*, in: Du, Jg. 2, Nr. 9, Zürich, September 1942, S. 28–30, Farbtafel.

PAUL SCHAFFNER: *Gottfried Keller als Maler, Gottfried Keller-Bildnisse*, Zürich 1942, S. 25, 26, 35, Anm. 2, 44, Anm. 1, 47–53, 204, Abb. 41–43.

RICHARD ZÜRCHER: *Die künstlerische Kultur im Kanton Zürich, ein geschichtlicher Überblick*, Zürich 1943, S. 219.

RICHARD ZÜRCHER: *Zwei Zürcher Landschaftsmaler*, in: Volkshochschule, Bd. 13, Zürich 1944, S. 76, 77.

PAUL WESCHER: *Die Romantik in der Schweizer Malerei*, Frauenfeld 1947, S. 86, Abb. 55.

GOTTHARD JEDLICKA: *Gottfried Kellers «Ossianische Landschaft»*, in: 19. Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft 1950, Zürich 1951, S. 3–19, Abb.

GOTTFRIED KELLER: *Ausgewählte Gedichte*, hg. von WALTER MUSCHG, Bern 1956, S. 187.

BRUNO BOLLIGER: *Mensch und Landschaft, eine Studie zu den Werken Gottfried Kellers*, Diss. phil. Universität Zürich 1961, Aarau 1961, S. 17–19.

ADOLF REINLE: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts* (JOSEPH GANTNER / ADOLF REINLE: *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 4), Frauenfeld 1962, S. 138, Abb. 82.

SHIN AIDZU: *Ossian in der Schweiz*, in: Jahresbericht der Literarischen Fakultät, Tohoku-Universität, 1964, Sendai 1964, S. 191–194, Abb.

Meisterwerke der Gottfried Keller-Stiftung, Schweizer Kunst aus neun Jahrhunderten (Ausstellung im Kunsthhaus Zürich, 10. Juni bis 21. Juli 1965, Katalogredaktion ALFRED SCHEIDEGGER), Bern 1965, S. 133, Nr. 187, Abb.

KARL PÖRNBACHER: *Gottfried Kellers Münchner Lehrjahre, zum 150. Geburtstag des Dichters am 19. Juli*, in: Unser Bayern, Heimatbeilage der Bayerischen Staatszeitung, Jg. 18, Nr. 7, München, Juli 1969, S. 51–54, Abb.

MARIANNE BURKHARD: *Gottfried Keller, vom Maler zum Dichter, Texte und Bilder von Gottfried Keller, ausgewählt und eingeleitet von Marianne Burkhard* (35. Druck der Offizin Gebrüder Fretz AG, Zürich), Zürich 1969, S. 14, Farbtafel VIII.

BRUNO WEBER: *Der Maler Gottfried Keller*, in: Palette, Nr. 37, Basel 1971, S. 6–8, 16, 17, Farbb. 5.

ESTHER STRAUB-FISCHER: *Die Farben und ihre Bedeutung im dichterischen Werk Gottfried Kellers*, Bern 1973, S. 64.

BRUNO WEBER: *Die Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich*, in: Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1975, NF 95, Zürich 1974, S. 116.

GIOVANNA PETROCCHI: *Gottfried Keller pittore*, Diss. phil. Universität Mailand 1974–75 (Typskript), Mailand 1976, Bl. 111–120.

ADOLF MUSCHG: *Gottfried Keller*, München 1977, S. 168.

- ² Am 12. Oktober 1887 antwortete der Dichter auf die Frage von Marie Bluntschli, «ob er auch mit Wehmut an seine Malerzeit zurückdenke», in einer luziden, selbstkritischen Weise, die manche bittere Aussage im *Grünen Heinrich* über die Gedankenmalerei seines Helden relativiert: «O ja, es war ja doch verlorne Zeit; aber daß ich kein Maler geblieben bin, habe ich nie bedauert. Nein, o nein, dazu hätte ich nie genug gekonnt. Man macht jetzt so sehr hohe Anforderungen in technischer Beziehung an die Maler. Damals war's noch nicht so, da hätte man auch mit viel weniger als guter Maler gelten können. Soweit aber, wie jetzt nötig ist, hätt' ich es doch nicht gebracht. Dazu hat mir's vor allem an Schule gefehlt.» BLUNTSCHLI 1940, S. 16.
- ³ GOTTFRIED KELLER: *Gesammelte Briefe, in vier Bänden hg. von Carl Helbling*, Bern 1950–1954 (in den folgenden Anmerkungen als KELLER GB 1–4 zitiert); Bd. 1, S. 71–78.
- ⁴ Ebenda S. 79–83.
- ⁵ Gottfried Keller an seine Mutter aus Frauenfeld, 21. November 1842. Ebenda S. 86.
- ⁶ Die beiden Institutionen brachten die erheblichen finanziellen Mittel für den Ankauf je zur Hälfte auf.
- ⁷ In den betreffenden Akten der Gottfried Keller-Stiftung ist kein Name zu finden (freundliche Mitteilung von Dr. Alfred Scheidegger †, Sekretär der Eidgenössischen Kommission der Gottfried Keller-Stiftung, Bern). Die entsprechenden Korrespondenzen der Zentralbibliothek Zürich aus dem Jahr 1920 sind nicht mehr vorhanden; in den Kaufjournalen ist das Gemälde nicht nachgewiesen. So ist anzunehmen, daß der damalige Ankauf unter ungewöhnlichen Umständen erfolgt ist; der verschwiegene Name des Wiener Eigentümers wurde der Vergessenheit übergeben, wie es wohl beabsichtigt war. Die informative Schrift von IRMGARD SMIDT-DÖRRENBURG: *Gottfried Keller in Wien*, Wien 1977, gibt hierzu keinen Aufschluß. Vgl. Anm. 13.
- ⁸ Zentralbibliothek Zürich, GKN 45c: Photographie 288 × 380 mm, aufgezogen auf Karton, wahrscheinlich aus den 1870er/80er Jahren.
- ⁹ Josef Löwy (1834–1902), Lithograph und Photograph, Besitzer einer der angesehensten Reproduktionsanstalten Wiens. Vgl. *Österreichisches biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 5, Wien 1972, S. 296. Vgl. Anm. 13.
- ¹⁰ Zentralbibliothek Zürich, Ms GK 2, Bl. 28 recto. SCHAFFNER 1923, S. 67. GOTTFRIED KELLER: *Sämtliche Werke, hg. von Jonas Fränkel und Carl Helbling*, Bd. 1–22, Bern 1926–1948 (in den folgenden Anmerkungen als KELLER SW 1–22 zitiert); Bd. 22, S. 330, 331. WEBER 1971, S. 16.
- ¹¹ KELLER GB 1 (vgl. Anm. 3), S. 196.
- ¹² Zentralbibliothek Zürich, Ms GK 1b. SCHAFFNER 1923, S. 121, 232. WEBER 1971, S. 17.
- ¹³ Zentralbibliothek Zürich, GKN 45. Ebenda alte Photographie von Johannes Ganz (1821–1886) in Zürich, vom Dichter eigenhändig bezeichnet: *G. Keller 1841* (GKN 45a). Am 16. September 1872 sandte der Dichter der verehrten Wienerin Marie Exner, damals in Zürich, «besprochenenmaßen» ein Aquarell «Bachstudie» vom August 1837 (SCHAFFNER 1942, S. 202, Abb. 29), seine Porträtphotographie mit Widmung (SCHAFFNER 1942, S. 212, Abb. 83) sowie «die Photographie der ersten Skizze eines Bildes, das ich zu jener Zeit gemalt», wobei er dieses als «tolles Ding» apostrophierte (*Aus Gottfried Kellers glücklicher Zeit, der Dichter im Briefwechsel mit Marie und Adolf Exner*, hg. von HANS FRISCH, Wien 1927, S. 12; die Porträtphotographie Taf. nach S. 12, die «Bachstudie» Farbt. nach S. 48). Wie CARL HELBLING in KELLER GB 2 (vgl. Anm. 3), Anm. S. 525 zu S. 185, als gewiß annimmt, ist diese «Photographie der ersten Skizze» wahrscheinlich mit der von Johannes Ganz hergestellten Photographie des Entwurfs GKN 45 identisch. Eine solche ist allerdings heute im Fami-

liennachlaß Frisch-Exner bei den Erben nicht bekannt (freundliche Mitteilung von Prof. Dr. Karl von Frisch, München, und Frau Erika Woksch, Wien). Dennoch scheint es möglich, daß die von Josef Löwy in Wien stammende Photographie der gemalten Fassung (vgl. Anm. 8 und 9) dem Dichter in Zürich von seinen Wiener Freunden Adolf und Marie Exner, frühestens 1873/74, oder auch Emil Kuh, Karl Diltthey, Gottfried Semper vermittelt worden ist. Verzeichnis der Literatur zum Entwurf GKN 45:

Stadtbibliothek Zürich, Katalog der Gottfried-Keller-Ausstellung im Helmhauser, Juli 1893, Zürich 1893, S. 2, Nr. 23.

ADOLF FREY: *Gottfried Keller-Reliquien*, in: Deutsche Rundschau, Jg. 76, Berlin 1893, S. 457.

CARL BRUN: *Gottfried Keller als Maler* (Neujahrsblatt hg. von der Stadtbibliothek in Zürich auf das Jahr 1894), Zürich [1893], S. 21, Nr. 23, Taf. 4.

HANS EDUARD VON BERLEPSCH: *Gottfried Keller als Maler, nach seinen Erzählungen, seinen Briefen und dem künstlerischen Nachlasse dargestellt*, Leipzig 1895, S. 78–80. Idem in: Zeitschrift für bildende Kunst, NF 6, Leipzig 1895, S. 50.

EMIL ERMATINGER: *Gottfried Kellers Leben, mit Benutzung von Jakob Baechtolds Biographie dargestellt*, Stuttgart 1915, S. 75, 76. (Dieselbe Formulierung in späteren Auflagen auf das Gemälde übertragen, vgl. Anm. 1.)

PAUL SCHAFFNER: *Gottfried Kellers ossianische Landschaften*, in: Die Schweiz, Jg. 22, Nr. 4, Zürich, April 1918, S. 193.

SCHAFFNER 1921.

SCHAFFNER 1923, S. 120, 121, 227, Nr. 57.

BLUNTSCHLI 1940, S. 14, 15.

SCHAFFNER 1942, S. 26, 204, Abb. 40.

JEDLICKA 1951, S. 13, 14.

Von Toepffer bis Hodler, Die Schweizer Zeichnung im 18. Jahrhundert, Wanderausstellung 1968, veranstaltet vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich (Katalogredaktion REINHOLD HOHL), Zürich 1968, S. 36, Nr. 86.

WEBER 1971, S. 17.

- ¹⁴ Der Befund ist durch die Analyse von JEDLICKA 1951, S. 14, vorbereitet, die das Gemälde formal als Weiterentwicklung der gezeichneten Vorstudie definiert: «Auf dem Karton verbarikiert das Gestein im Vordergrund links den Weg des Betrachters in das Bild hinein, während es auf dem Bilde so angeordnet ist, daß es dem Blick seinen Weg bahnt. Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund gehen im Bilde fließender ineinander über als im Karton, in dem Gelände und Vegetation in einer entschieden summierenden Weise gezeichnet und charakterisiert sind. Die Einzelgänger unter den Bäumen, die Solisten auf den Hügeln oder vor den Baumgruppen sind auf dem Bilde dem Karton gegenüber reduziert. Während auf dem Karton im Mittelgrund und um die senkrechte Bildachse ein junger Wald mit vielen parallelen Stämmen eingezeichnet ist, der sich im Hintergrund in einer Reihe ähnlicher Formationen wiederholt, hat der Maler im Bilde an dessen Stelle einen Buschwald gesetzt, in dem nur wenige einzelne Stämme zu erkennen sind, wodurch er die allzu auffallende Wiederholung vermeidet. Gelände und Vegetation sind im Bilde organischer und harmonischer miteinander verbunden als in der Vorzeichnung. Und bis in Einzelheiten der Wolkenbildung hinein fühlt man die Klärung und Vereinfachung der Anschauung und Gestaltung. So erkennt man überall, stärker oder schwächer, daß ein wacher Geist an der Arbeit ist: eine kritische Einsicht waltet, um die gesamte Gliederung zu klären, störende Wiederholungen zu beheben, steigernde Äquivalenzen oder harmonisierende Symmetrien zu schaffen. Man darf wohl sagen, daß der Maler der «Ossianischen Landschaft» aus dem Karton zu dieser Landschaft so viel herausgeholt hat, als aus diesem überhaupt herauszuholen war.»

- ¹⁵ Ebenso SCHAFFNER 1942, S. 26, zur gemalten Fassung: «Sie ist das nordische Gegenstück zu Karl Rottmanns griechischen und italienischen Landschaften. Auf ihn deutet auch die effektvolle Lichtführung und die dramatische Wolkenszenerie als atmosphärische Orchestrierung der heroischen Gegend.»
- ¹⁶ Der Ausdruck ist offensichtlich abgeleitet von den Bemerkungen über Gedankenmalerei in KARL SCHEFFLER: *Deutsche Maler und Zeichner im neunzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1911, S. 33, 34: «Es liegt aller Begriffskunst ja das Dekorative nahe, weil dieses ein Schönes ist, das nicht unmittelbar lebendig angeschaut zu werden braucht, sondern das in halb kunstgewerblicher Weise im Atelier der (Idee) hinzugefügt werden kann. ... Auf der Suche nach dem Mythos, nach nationalen oder allgemein menschlichen Heroenstoffen geraten die Landschaftsmaler Preller, Lessing, Rottmann, Schirmer in die deutschen Eicheuwälder, in das Landschaftsmilieu der homerischen Welt und zu einer Art von Schicksalstragödie, ausgedrückt in der Landschaft durch Staffage, Gewitter, Brand, Sturm und alle möglichen Elementarereignisse. Man geriet aufs Theater; es entstand eine dramatisch-sentimentale Landschaftsmalerei.»
- ¹⁷ Der Ausdruck wiederholt Gottfried Kellers abfällige Wertung der Produkte seiner verflochtenen Münchner Gedankenmalerei, in einem Brief an Johann Salomon Hegi vom 1. April 1843, als «die Ausgeburten meines nordischen Genies, das einer Magnethenkel zu vergleichen ist, die immer nach Norden weist, mich aber doch nicht aus dem Drecke führt». KELLER GB 1 (vgl. Anm. 3), S. 203.
- ¹⁸ BLUNTSCHLI 1940, S. 14, 15.
- ¹⁹ Ebenda S. 6.
- ²⁰ Bezieht sich auf Karl Felix Walder (1821–1898), Regierungsrat 1869–1893.
- ²¹ Zentralbibliothek Zürich, Ms GK 58 und 59.
- ²² *Gottfried Keller in München*, in: Neue Zürcher Zeitung, Jg. 70, Nr. 345, Zürich 11. Dezember 1890, Feuilleton, gezeichnet mit den Initialen E. M. (vgl. Anm. 35).
- ²³ JAKOB BAECHTOLD: *Gottfried Kellers Leben, seine Briefe und Tagebücher, erster Band: 1819–1850*, Berlin 1894 (Vorwort datiert vom Oktober 1893), S. 110, Anm. 1.
- ²⁴ Später in Paris mit Böcklin und Koller, seit 1855 Professor für Figurenzeichnen am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich (vgl. Anm. 33). Werdmüller porträtierte den Malerfreund 1841 ganzfigurig in einer kleinformatigen Radierung: *HIER STETH HERR GOTFRID KELLER* (SCHAFFNER 1942, S. 154, 212, Abb. 78).
- ²⁵ Das heißt einer in Mondschein oder Nebeldämmer getauchten, diffusen, mit Wolkenschwaden durchsetzten gebirgigen Szenerie aus den schottischen Highlands. Vgl. Anm. 40 zu Ossian, dagegen Anm. 51 zur heroischen Landschaft.
- ²⁶ BAECHTOLD 1894 (vgl. Anm. 23), S. 172–174; KELLER GB 1 (vgl. Anm. 3), S. 72–73.
- ²⁷ BERLEPSCH 1895 (vgl. Anm. 13), S. 150, Anm. 14. Werdmüller starb 1892, Baechtold publizierte Kellers Briefe 1894 (vgl. Anm. 23).
- ²⁸ KELLER SW 19 (vgl. Anm. 10), S. 85–100, 120 = erste Fassung, bzw. SW 6, S. 33–36, 139 = zweite Fassung (zitiert in runden Klammern).
- ²⁹ Brief an die Mutter vom 18. Januar 1842, in KELLER GB 1 (vgl. Anm. 3), S. 70. Über Lange vgl. CARL ALBERT REGNET: *Münchener Künstlerbilder, ein Beitrag zur Geschichte der Münchener Kunstschule in Biographien und Charakteristiken*, Bd. 2, Leipzig 1871, S. 3–9; *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. 17, Leipzig 1883, S. 644–645; SCHAFFNER 1923, S. 136; SCHAFFNER 1942, S. 35, Anm. 3.
- ³⁰ Kunstblatt, hg. von Ludwig von Schorn, fortgesetzt von Ernst Förster und Franz Kugler, Jg. 23, Nr. 34, Stuttgart, 28. April 1842, S. 136 unter «Nachrichten vom März»; FRIEDRICH VON

BOETTCHER: *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts, Beitrag zur Kunstgeschichte*, Bd. 1, Dresden 1895, S. 805, sub verbo Julius Lange, Nr. 2.

- ³¹ Zentralbibliothek Zürich, GKN 49. SCHAFFNER 1942, S. 205, Abb. 50. Der von Schaffner gewählte Bildtitel *Heroische Landschaft* ist hier nicht zutreffend. Vgl. Anm. 51.
- ³² Nach Werdmüller in E. M. 1890 (vgl. Anm. 22) stellen auch BAECHTOLD 1894 (vgl. Anm. 23), S. 118, BERLEPSCH 1895 (vgl. Anm. 13), S. 110, und die ganze folgende Literatur die zwei verschiedenen Überlieferungen in einen biographischen Zusammenhang. Man durfte dies um so eher, als Gottfried Keller etwa die Episode mit dem Anstrich der Fahnenstangen Baechtold gegenüber schon am 13. Juli 1878 ausdrücklich als historisch bestätigte, wie dieser 1894, S. 120, überliefert.
- ³³ Professor J. C. Werdmüller, gezeichnet mit den Initialen E. M. (vgl. Anm. 35), in: Neue Zürcher Zeitung, Jg. 72, Nr. 284, Beilage, Zürich 10. Oktober 1892.
- ³⁴ *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, Bd. 3, Frauenfeld 1913, S. 483–484, sub verbo Werdmüller.
- ³⁵ HEINRICH WEBER: *Zur Erinnerung an Emil Müller, 1878–1896 Unterbibliothekar, 1896–1901 Oberbibliothekar der Cantons-Bibliothek*, in: *Catalog der Bibliothek der Cantonal-Lehranstalten in Zürich, Fortsetzung enthaltend den Zuwachs von 1859–1898*, Bd. 2, Zürich 1901, S. III–VII.
- ³⁶ KELLER SW 18 (vgl. Anm. 10), S. 133–134. Zitiert nach der Erstausgabe: GOTTFRIED KELLER: *Der grüne Heinrich, Roman in vier Bänden*, Braunschweig, Vieweg, 1853–1855; Bd. 3, S. 195–196.
- ³⁷ PAUL SCHAFFNER: *Gottfried Kellers Karton einer Mittelalterlichen Stadt*, in: Das Werk, Jg. 9, Nr. 7, Bern 1922, S. 137–147 (Anm. S. 140); SCHAFFNER 1923, S. 122–126.
- ³⁸ *Deutschland in der Heidenzeit* (Abendlandschaft, «die scheidende Zeit des alten Germanenthums» laut FÖRSTER 1842, siehe unten), Öl auf Karton auf Leinwand, 149 × 189 cm (SCHAFFNER 1923, S. 125, Abb. 40). Fohrs Karton bildet mit drei anderen allegorischen Landschaften einen historischen Zyklus, «in welchem vier große Epochen der deutschen Geschichte sinnbildlich dargestellt sind» (FÖRSTER 1842): *Einführung des Christentums in Deutschland* (Morgenlandschaft, 7./8. Jh.), 150 × 190 cm, und *Deutschland im tiefsten Verfall* (Mondscheinslandschaft, 18. Jh.), 155 × 200 cm, befinden sich mit der erstgenannten Landschaft im Kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg, Inv. G 164 bzw. 158 bzw. 162; das vierte Werk (in der historischen Folge das dritte), *Deutschland im Mittelalter* (Mittagslandschaft, frühes 16. Jh.), wird jetzt im Schloß Donaumünster bei Donauwörth aufbewahrt. Zu Fohrs historischen Landschaften vgl. KARL LOHMEYER: *Heidelberger Maler der Romantik*, Heidelberg 1935, S. 378–381. (Freundliche Mitteilung von Dr. Jörn Bahns, Direktor des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg.)
- Die vier Landschaften des damaligen großherzoglichen Hofmalers in Baden-Baden waren nicht, wie Schaffner annimmt, gleichzeitig im Münchner Kunstverein ausgestellt: im Juni 1841 nur die beiden ersten (Kunstblatt, Jg. 22, Nr. 63, Stuttgart 10. August 1841, S. 267), im Juni 1842 nur die beiden andern (ERNST FÖRSTER: *D. Fohrs landschaftliche Cartons in München*, in: Kunstblatt, Jg. 23, Nr. 66, Stuttgart 18. August 1842, S. 261–262). Somit steht fest, daß Gottfried Keller am 8. August 1843, damals wieder in Zürich, in seinem Tagebuch das erste (1841 ausgestellte) und das dritte (1842 ausgestellte) Bild von Daniel Fohr, nämlich *Deutschland in der Heidenzeit* und *Deutschland im Mittelalter*, mit Worten aus der Erinnerung paraphrasierte, bevor er dann dieses im Herbst 1843 als Entwurf einer «Mittelalterlichen Stadt» ausführte, der aber unvollendet blieb und erst im Wortkunstwerk des *Grünen Heinrichs* 1850 wieder hervorgeholt wurde (vgl. Anm. 39). Kellers Tagebucheintrag dieser «landschaftlichen Kom-

positionen», Nr. 2 bzw. 1, in KELLER SW 21 (vgl. Anm. 10), S. 55–56.

Von *Deutschland in der Heidenzeit* mögen übrigens die Felszähne oder Steinmaler in der 1841 entworfenen *Heroischen Landschaft* (Abb. 3) stammen, die dann im Gemälde 1842 (Abb. 1) weggelassen wurden, vielleicht auch die Formen der Baumkrüppel. Es ist aber wichtiger und bedeutsam festzustellen, daß Daniel Fohrs Wirkung auf den Maler Keller erst 1843 durch die Erinnerung, in den ebenfalls «ossianische Landschaften» genannten Ölstudien mit Reiter und mit Hünengrab, zum Vorschein kommt (SCHAFFNER 1942, S. 55, 204, Abb. 46, 47).

³⁹ Bleistift und schwarze Feder auf gelbbraunem Papier, 89 × 156 cm. Zentralbibliothek Zürich, GKN 60. SCHAFFNER 1922 (vgl. Anm. 37); SCHAFFNER 1923, S. 128–134, 139. ARNOLD KÜBLER, in: Zürcher Illustrierte, Jg. 15, Nr. 27, zu Gottfried Kellers 50. Todestag, Zürich 5. Juli 1940, S. 730–731 (Abb. retuschiert, deutlichste Reproduktion); SCHAFFNER 1942, S. 56–58, 205, Abb. 52–57; BRUNO WEBER: *Vom Zauber des Unvollendeten, «Mittelalterliche Stadt» von Gottfried Keller*, in: Roche-Zeitung, Nr. 4, Basel, Dezember 1968, S. 28–35 (mit Zitierung der zugehörigen Textstellen im *Grünen Heinrich*). Zu den Anregungen von Fohr, Dürer und Sulpiz Boisserée vgl. ALBERT VERBEEK: *Kölner Häuser der Stauferzeit als romantische Muster*, in: *Festschrift für Gert von der Osten*, Köln 1970, S. 195–198. Mit seiner *Mittelalterlichen Stadt* befand sich Gottfried Keller 1843 wie Daniel Fohr, doch im Gegensatz zu diesem unwissentlich, im kunstgeschichtlichen Rückstand. Was er hier anstrebte: das detailbesserte Totalbild einer menschenwimmelnden Siedlung aus altdeutscher Zeit, wo «alle Mannigfaltigkeit und Scheißkram eines solchen Nestes angedeutet» ist (wie die Bildidee vom 8. August 1843 bestimmt), worin der Betrachter «wie in einen offenen Raritätenschein» blicken kann (wie es im 1. Kapitel in der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* heißt), weil der Künstler «die merkwürdige Stadt mit Hilfe eines architektonischen Sammelwerkes zusammengebaut und die Formen der romanischen und gotischen Baustile in bunter Gruppierung und Übertreibung so gehäuft, wie kaum jemals vorkam» (wie der Dichter mit der Beschreibung von Heinrichs Karton im 3. Band, 11. Kapitel, der zweiten Fassung 1879 verrät) – diese Idealansicht einer lebendigen Stadt aus dem Goldenen Zeitalter der Spätgotik oder des Quattrocento hatte schon der romantische Nazarener August Wilhelm Julius Ahlborn (1796–1857) mit unübertrefflicher Akribie 1829 in Rom verwirklicht, in einer von der Stadt Spoleto inspirierten, mit Mönchen reichbestückten landschaftlichen Komposition, die 1830 in der Berliner Akademie unter dem Titel «Italien in der Blütezeit des Mittelalters», 1832 auch in München ausgestellt war (Öl auf Leinwand 150,5 × 200 cm, in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Inv. 4). Vgl. NIKOLAUS MEIER: «*Blütezeit des Mittelalters*», zu einem *Bilde August Wilhelm J. Ahlborns*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 77, Basel 1977, S. 180–195.

⁴⁰ Vgl. zur allgemeinen Charakterisierung CARL MEYER: *Die Landschaft Ossians* (Diss. phil. Universität Jena 1905), Jena 1906; PAUL VAN TIEGHEM: *Ossian et l'ossianisme dans la littérature européenne au XVIII^e siècle* (Neophilologische Bibliothek 4), Groningen 1920, S. 56–57. Eine erste Übersicht zur Ossian-Illustration findet sich in KLAUS VON BAUDISSIN: *Georg August Wallis, Maler aus Schottland, 1768–1847; auf Seitenpfaden der deutschen Kunstgeschichte, mit einem Verzeichnis: Ossian in der bildenden Kunst* (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen 7), Heidelberg 1924 (Anhang: S. 59–63). Zusammenfassend und grundlegend ist die Untersuchung von HENRY OKUN: *Ossian in painting*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 30, London 1967, S. 327–356. Auf dieser Arbeit fußt der wohldokumentierte Ausstellungskatalog *Ossian und die*

Kunst um 1800, Hamburger Kunsthalle, 9. Mai bis 23. Juni 1974, München 1974.

Die Überlieferung rein landschaftlicher nächtlicher Phantasien in Ossians Tonart (vorwiegend um 1800) ist nicht reich. Man kennt etwas von John Sell Cotman, Joseph Anton Koch, Johann Christian Reinhart (*Ossian* 1974, Nr. 1, 17, 52) und weiß, daß Christian August Guenther (BAUDISSIN 1924, S. 48) und vor allem Georg August Wallis ossianische Landschaften komponiert haben, doch sind die Werke von diesem bis auf eine Zeichnung (BAUDISSIN 1924, S. 54, Nr. 12; *Ossian* 1974, S. 63, Anm. 2) nur literarisch überliefert (BAUDISSIN 1924, S. 13–15, 55; OKUN 1967, S. 337). Als einziger Landschaftler in verwandter Stimmungslage und von «ossianischer» Wirkung ist vielleicht Caspar David Friedrich anzusprechen, was von manchen Zeitgenossen auch so verstanden worden ist (vgl. WERNER SUMOWSKI: *Caspar-David-Friedrich-Studien*, Wiesbaden 1970, S. 7, 191 Nr. 70, 220 Nr. 264 und 265; HELMUT BÖRSCH-SUPAN / KARL WILHELM JÄHNIG: *Caspar David Friedrich, Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, S. 508 sub verbo Ossian). Indessen ist zu betonen, daß gerade Friedrich keine ossianischen Themen gestaltet, vielmehr mit christlichen Grundgehalten umgeht. Christian August Semler spricht zwar aus, was viele fühlten, 1808: «Er zeigte uns, könnte man sagen, die Welt eines christlichen Ossians» (BÖRSCH-SUPAN / JÄHNIG 1973, S. 71); doch es gilt die Feststellung von OKUN 1967, S. 355: «But he painted no Ossian.» In dieser ganzen Literatur sind übrigens weder Johann Heinrich Meyer noch Gottfried Keller als Ossian-Landschafter genannt (DANIEL TERNOIS erwähnt in *Ossian* 1974, S. 40, seltsamerweise [Daniel?] Fohr und Keller zusammen, ohne weitere Begründung).

Wie in der Kunstwissenschaft auch heute historische Konstruktionen in der Weise Schaffners gewagt werden, belegt ERIKA BIERHAUS-RÖDIGER: *Carl Rottmann 1797–1850, Monographie und kritischer Werkkatalog, mit Beiträgen von Hugo Decker und Barbara Eschenburg*, München 1978, S. 88, Anm. 31, mit dem Satz: «Die «urweltliche Landschaft» ist in den dreißiger und vierziger Jahren in München im Kreis um Rottmann weit verbreitet.» Als typisches Beispiel wird ein Gemälde von Heinrich Heinlein (1803–1885) angeführt, das nach dem (falsch zitierten) enthusiastischen Artikel von HYACINTH HOLLAND in der *Allgemeinen deutschen Biographie*, Bd. 50, Leipzig 1905, S. 145, «eine wirklich urweltlich-großartige Landschaft aus dem Salzachthal» gewesen sei, die jedoch «zuerst 1851 auf der Münchener Kunstausstellung bewundert» worden ist. HOLLAND wiederholt auch teilweise wörtlich die Beschreibung einer dunklen Tiroler Felsenlandschaft im Kunstblatt, Jg. 22, Nr. 23, vom 22. März 1841, S. 94 (ERNST FÖRSTER: *Bestand und Wirken des Kunstvereins in München im Jahre 1840*), wo diese als «erhabene Scene» Lorbeeren erhält. Von solchen Urteilen im allgemeinen Jargon der zeitgenössischen Kritik bis zur hypothetischen Strömung einer «urweltlichen» oder geognostischen Landschaftsauffassung in der Münchner Kunst zur Zeit von Rottmann und Keller ist es freilich ein weiter Weg.

⁴¹ JEDLICKA 1951, S. 11–13: «Wir fragen: Stellt diese Landschaft wirklich eine «Ossianische Landschaft» dar? Drückt die Landschaft Einsamkeit, Melancholie, Schwermut aus? Wir glauben diese Fragen verneinen zu müssen. ... Das Bild stellt wohl eine bewegte, aber nicht eine tragische Landschaft dar. So ist es uns denn auch immer vorgekommen, daß der Titel «Ossianische Landschaft» Gehalt und Sinn dieses Bildes auch nicht annähernd erfasse, wobei wir die Frage offen lassen, ob Gottfried Keller selber seinem Landschaftsbild diesen Titel gegeben hat oder nicht. Wir hätten es, wenn es uns aufgetragen gewesen wäre, ihm einen Titel zu geben, ganz einfach «Sonnenuntergang am Meer» genannt; denn nicht die unentrinnbare Einsamkeit und Schwermut, die wir mit der Vorstellung

«Ossianische Landschaft» verbinden, ist darin wiedergegeben, sondern ein Sonnenuntergang (wobei man die Sonne allerdings nicht sieht), und mit dem Bild wird erzählt, was sich während eines solchen in einer waldigen Landschaft abspielt. ... Eine tragische Landschaft? Im Grunde eher eine idyllische.»

⁴² Vor allem das Motiv des Meers in einigen Gedichten aus den Jahren 1843–1845; KELLER SW 13 (vgl. Anm. 10), S. 104 und 401, 201 und 437, 359 und 498; SW 14, S. 18 und 203, 28 und 309, 237 und 410.

⁴³ Feder und Pinsel in Grau und Braun auf Papier, 576 × 411 mm; unten rechts auf dem Eichenstamm bezeichnet: *Ioh. Heinrich Meyer inv. April 1799*. Kunsthau Zürich, M 51 (J. H. Meyer, Nr. 4). Vgl. *Verzeichniß der Kunstwerke, die den 5. May 1802 auf Veranstaltung der Künstler-Gesellschaft in Zürich, öffentlich ausgestellt worden*, Zürich 1802, S. 7, Nr. 54: «Eine Landschaft, in Bistre getuscht, nach einer Stelle aus Ossian's Gedicht, Temora im 4ten Buch: Eine düstre Landschaft mit Eichen; aus verwildertem Gebüsch hebt sich im Dämmerlicht die veraltete Halle Cormacs, des Königs von Irrland. Roscrana, Ossian's Mutter, erscheint mit der Harfe dem der Halle sich nähernden Fingal.» Diese Legende beruht auf dem illustrierten Text, den Meyer in einem Schriftfeld unter dem Bild aus MACPHERSONS *Temora, an ancient epic poem in eight books* (London 1763), 4. Buch, in recht genauer, vermutlich eigener Übersetzung wiedergibt: «Wir kamen zur Halle des Königs, wo sie in Mitte der Felsen sich hob: auf deren dunklen Seiten die Spuhren der Ströme der Vorwelt sich zeigten. Breite Eichen beugen sich herum mit ihrem Moos. Die dicke Birke wallt in der Nähe. Halb verborgen in ihrem schattigten Hayne hebt Ros-crana das Lied. Ihre weißen Hände fliegen an der Harfe, ich erblickte ihre blaurollenden Augen. Sie glich einem Geist' des Himmels, halb in den Saum einer Wolke verwickelt.»

⁴⁴ *Verzeichniß über die Gemaelde-Ausstellung zur Eröffnung ihres neuen Kunstgebäudes von der Künstlergesellschaft veranstaltet, im October [4.–18.] 1847*, Zürich 1847, S. 13, Nr. 169: «Ossianische Scene.» Damals im Besitz von alt Bürgermeister Johann Jakob Hess, seit 1858 als dessen Legat in der Sammlung der Künstlergesellschaft Zürich (Donationenbuch, S. 47).

⁴⁵ Der Dichter vergleicht im Abschnitt, der dem oben im Text aus Anm. 36 zitierten mit den «ossianischen» Wüsteneien unmittelbar vorangeht, den Schwund von Heinrich Lees Phantasie und Schöpferkraft, seine Wendung zu einer unsinnlichen landschaftlichen Symbolik, mit dem Welken und Verdorren in der organischen Welt. Die «grüne» Natur, der «Jugendschatz», verblaßt in der Erinnerung des Künstlers, verliert die Lebensfarbe wie die Bäume im Herbst: «Je geistreicher und gebildeter diese wurden, desto mehr wurden sie grau oder bräunlich, statt grün.» Die lust- und schwunglose Produktion versiegt allmählich und genügt sich am Ende in bloßer Vorstellung: «Er malte überhaupt nur wenig und machte selten etwas ganz fertig.» KELLER SW 18 (vgl. Anm. 10), S. 133.

⁴⁶ KELLER SW 5 (vgl. Anm. 10), S. 174–175. Zitiert nach der zweiten Fassung: GOTTFRIED KELLER: *Der grüne Heinrich, Roman, Neue Ausgabe in vier Bänden*, Stuttgart, Cotta, 1879–1880; Bd. 3, S. 214–215.

⁴⁷ Ebenda S. 176 bzw. 216–217 der Erstausgabe der zweiten Fassung. In der ersten Fassung SW 18 (vgl. Anm. 10), S. 136–137. Zitiert nach der Erstausgabe der ersten Fassung (vgl. Anm. 36), Bd. 3, S. 199–200.

⁴⁸ Stahlstich 97 × 167 mm, von Ernst Friedrich Grünewald nach Cassas (vgl. Anm. 50), erschienen in: JOSEPH MEYER: *Meyer's Universum oder Abbildung und Beschreibung des Sehenswertheiten und Merkwürdigsten der Natur und Kunst auf der ganzen Erde* (Bd. 1–21, Hildburghausen, Bibliographisches Institut, 1833–

1860), Bd. 3, 1836, Taf. LXXXVIII zum Text S. 17–19: «Diese gefeierte Höhe steigt 3000 Fuß hoch aus der Ebne von Esdraelon in der Landschaft Galiläa als ein isolirter Kalksteinfelsen empor, welcher die Form eines Zuckerhuts mit abgebrochener Spitze hat. Wälder von Eichen und wilden Pistazien bekleiden seinen Fuß; die steilen Wände aufwärts sind kahles Gestein, hie und da mit niedrigem Gesträuch bewachsen. Den Gipfel macht ein Plateau aus, etwa eine halbe Stunde im Umfange. Er ist mit den schönsten, blumenreichen Matten überzogen, und Überreste von Klöstern, Kapellen und Einsiedeleien liegen zerstreut umher. Ehe das Land unter türkische Herrschaft kam, sollen auf dieser Höhe 3000 Ordensgeistliche gewohnt haben. Noch sieht man viele Cisternen und die Spuren von mehr als 20 tief in den Felsen gegrabenen Brunnen; aber keine Menschenseele ist mehr zu finden. Wo sonst religiöse Gesänge erschallten und täglich Prozessionen den heiligen Orten zuzogen, da weiden wilde Ziegen und menschenscheue Anilopen. Die Aussicht von dem Gipfel ist zaubernd und die schönste in ganz Palästina. Ringsum überschaut man das klassische Land des Urchristentums, jene stille, heilige Gegend, wo der Heiland des Menschengeschlechts am häufigsten und am liebsten wandelte, und, zurückgezogen von dem Tumult der Welt, seiner großen Sendung dachte. Im Süden und Westen dehnt sich die breite Ebene von Esdraelon (oder Jesreel) aus, fruchtbar aber verödet und an historischen Erinnerungen reich. ... Den Raum zwischen dieser weiten Fläche und dem Tabor füllt eine Gruppe malerisch geformter und bewaldeter Hügel aus, zwischen denen sich tiefe, abgeschiedene Thäler mit üppigem Pflanzenwuchse hinziehen, der höchsten Kultur fähig, aber fast ohne Bewohner. ... Am Horizont wallen die blauen Berge von Gilboa, an deren Fuß Saul mit seinem Heer erschlagen ward. Weiter nach Norden blickt die glänzende Wasserfläche des Sees Tiberias (Genesareth) hinter niedrigen Hügeln hervor, und in derselben Richtung sieht man auf einer Höhe das Dorf Saphet, das alte Bethulia, wo Christus dem Volke predigte. Gegen Abend aber schweift der Blick über Berg und Thal, Wälder und Gauen dem Weltmeere zu, und da, wo die Höhen sich senken, schimmern, bei untergehender Sonne und reinem Himmel, die Wogen golden herüber. Den Schluß aber dieses herrlichen Panoramas macht die beschneiete Kette des Libanon, dessen Berghörner von seltsamer und grandioser Gestalt im weiten Halbkreise den nördlichen Horizont umsäumen.» Der Kausalbezug dieser Abbildung und Beschreibung zu Gottfried Kellers Gemälde von 1842 war bisher unbekannt und wurde mir, nachdem ich schon im Frühjahr 1978 dessen ossianischen Bildtitel auf Emil Müller zurückgeführt hatte, erst im März 1979 augenfällig.

⁴⁹ KELLER SW 17 (vgl. Anm. 10), S. 138–139.

⁵⁰ Radierung, 237 × 396 mm (Bild) von Jean-Baptiste Tilliard (1740–1813) nach einer um 1784/86 gezeichneten Aufnahme von Louis-François Cassas (1756–1827), erschienen in LOUIS-FRANÇOIS CASSAS (und die Textautoren GABRIEL LA PORTE-DU THEIL, JACQUES-GUILLAUME LEGRAND, LOUIS-MATHIEU LANGLES): *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phoenicie, de la Palaestine, et de la Basse Aegypte*, Paris an VII = 1799 (unvollendet, 30 Lieferungen mit 173 statt 330 geplanten Tafeln erschienen, mit Text nur bis zur 7. Lieferung); in der 29. Lieferung, Taf. V.

⁵¹ Heroisch heißt eine ideale Landschaft arkadischer Prägung, weiträumig aufgebaut und maßvoll beleuchtet, in einfachen ganzheitlichen Formen, welche Gelassenheit, ernsten und hoheitsvollen Charakter ausdrücken, nach Goethes um 1829/31 formulierter Auffassung «für ein Menschengeschlecht von wenigen Bedürfnissen und von großen Gesinnungen» oder Gestalten, Halbgötter und Götter aus der antiken Mythologie: eine geistvoll komponierte Landschaft von stiller Großartig-

keit, «die heroisch ist, weil in ihr der Affekt bezwungen, das Pathetische, aber nicht die Spannung, verfliegen in der klaren Festigkeit endgültiger Formen, die ihre Kraft im Ruhen, ihre Gültigkeit im Sein erweisen». Zitiert nach WILHELM STEIN: *Die Erneuerung der heroischen Landschaft nach 1800*, Diss. phil. Universität Basel 1916 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 201), Straßburg 1917, S. 16, 21, 86; vgl. WALTER GEESSE: *Die heroische Landschaft von Koch bis Böcklin*, Diss. phil. Universität München 1928 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 271), Straßburg 1930, S. 2–3. Zur Herkunft der goetheschen Auffassung aus der Kunst von Claude Lorrain vgl. KARL KOETSCHAU: *Goethe und Claude Lorrain*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, NF 1, Köln 1930, S. 261–268; GOETHES *Werke* in der Hamburger Ausgabe, Bd. 12, *textkritisch durchgesehen von Erich Trunz und Hans Joachim Schrimpf, kommentiert von Herbert von Einem und Hans Joachim Schrimpf*, 8. überarb. Aufl., München 1978, S. 218–223, 570, 647–651.

⁵² KELLER SW 21 (vgl. Anm. 10), S. 13.

⁵³ Vgl. THEODOR WIESER: *Das Baumsymbol bei Gottfried Keller*, in: Euphorion, Bd. 54, Heidelberg 1960, S. 109–120. Der Maler Keller steht als Baumgestalter in einer älteren Tradition des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die dem Baum, der die Seele der Natur verkörpert, einen bevorzugten Platz in der arkadischen Landschaft einräumt; so ist der Baum in allen seinen Arten und Aspekten von der Wurzel bis zur Krone auch Ausdrucksträger von Gefühlen und unbewußten Trieben, Ängsten und Projektionen. Vgl. dazu ULF MARTENS: *Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä. (1759–1835)*, Diss. phil. Universität Hamburg 1968, Berlin 1976, S. 35–39.

⁵⁴ KELLER SW 19 (vgl. Anm. 10), S. 158.

⁵⁵ KELLER SW 17, S. 276–279.

⁵⁶ KELLER SW 18, S. 85–89. Vgl. EMIL STAIGER: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*, Zürich 1939, S. 160–161; BOLLIGER 1961 (vgl. Anm. 1), S. 61–68. Vgl. Anm. 71.

⁵⁷ GOTTFRIED KELLER: *Vom Fichtenbaum, dem Teiche und den Wolken* (August 1841), in: SW 20 (vgl. Anm. 10), S. 88–89, 203; die Fabel erweist das Sonnenlicht als Urprinzip aller Sichtbarkeit. Vgl. den Text zu Anm. 70.

⁵⁸ GOTTFRIED KELLER: *[Eine Nacht auf dem Uto]* (Frühjahr 1837), in: SW 20, S. 70–76, 202; vgl. BAECHTOLD 1894 (vgl. Anm. 23), S. 73, 419–423; SCHAFFNER 1923, S. 29–32. Die wortmächtig in der Weise von Jean Paul artikulierte Schilderung gründet keineswegs auf einer «Besteigung des Uetlibergs», wie Baechtold (von dem der Titel stammt) und Schaffner annehmen; vielmehr prägt schon diese erste dichterische Bewältigung eines «Felsenhaupts» der Gedanke an den Berg Tabor.

⁵⁹ Matthäus 17, 1–13; Markus 9, 2–13; Lukas 9, 28–36; 2. Petrus 1, 16–18. Der in den Evangelien nicht genannte Berg der Verklärung Christi (im Petrusbrief «heiliger Berg») wird seit dem 4. Jh. allgemein mit dem Tabor gleichgesetzt (heute kontrovers). Über den heiligen Berg Tabor (588 m), Kultstätte schon in vorisraelitischer Zeit, vgl. CLEMENS KOPP: *Die heiligen Stätten der Evangelien*, Regensburg 1959, S. 299–306, Abb. 33; *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 9, Freiburg i. Br. 1964, Sp. 1288; MARIA TERESA PETROZZI: *Il Monte Tabor e dintorni*, Jerusalem 1976 (mit umfangreicher Bibliographie).

⁶⁰ KELLER SW 16 (vgl. Anm. 10), S. 94.

⁶¹ KELLER SW 17, S. 103–104.

⁶² Ebenda S. 136.

⁶³ Ebenda S. 216.

⁶⁴ Ebenda S. 273–274; vgl. BOLLIGER 1961 (vgl. Anm. 1), S. 46–49. Deutlich scheint hier die Erinnerung durch an einen im Tagebuch am 20. September 1847 gefeierten Morgengang auf den Zürichberg: «Ich stieg durch den Nebel hinan und strebte in den Sonnenschein, den ich auch bald erreichte, als

ich auf die Höhe kam. Die Nebel wogten im Tale auf und ab, See und Stadt waren unsichtbar, aber das Gebirge tauchte aus den weißen Wolken, die Gletscher und Firnen schienen, hell bestrahlt, viel größer und näher, da der ganze Mittelgrund fehlte. Sie verschmolzen sich aufs schönste mit den vom Winde getriebenen Nebelmassen, welche wie ein flüssiges Silbermeer in gut gedachte Wolken und Flocken [sic] ausliefen und wechselnd das Gebirge bald ganz, bald halb verschleierten. Ich sah die prächtigsten Bilder, wo der triefende frische Wald die wunderbare Ferne einfaßte. Oft sah ich den Nebel in feinen blauen und durchsichtigen Wallungen wenige Schritte vor mir durch die Tannen fahren. Schön war es, wenn hier und da eine schwanke junge Föhre oder Birke einzeln sich vom klaren hellen Grunde abhob und ihre dunkle vom Feuchten blitzende Krone auf einer kaum unterscheidbaren blassen Schneekuppe spielte. Meinen Lieblingsvogel, den Weih, sah ich seit Wochen wieder zum erstenmal kreisen. Wie kommt es, daß ich diesen Sommer so wenig allein hinausgehe?» KELLER SW 21, S. 78–79.

⁶⁵ WILHELM PETERSEN: *Erinnerungen an Gottfried Keller*, in: Die Gegenwart, Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben, hg. von Theodor Zolling, Bd. 43, Nr. 25, Berlin 1893, S. 389–391.

⁶⁶ Vgl. den Traum mit dem Weih vom 3. Dezember 1847, in: KELLER SW 21 (vgl. Anm. 10), S. 84–85.

⁶⁷ KELLER SW 17 (vgl. Anm. 10), S. 276.

⁶⁸ KELLER SW 19, S. 159.

⁶⁹ Ebenda S. 37. Vgl. Anm. 57. Man verknüpfe mit diesem Kellerschen Grundsatz die in einem ganz anderen, biographischen Zusammenhang formulierte Feststellung von EDUARD KRANER: *Gottfried Keller und die Geschwister Exner*, Basel 1960, S. 108: «Sein Erlebnis war stets nur ein inneres, ein Glücksgefühl, an dem er sein ganzes Genüge fand und das er seinen Augen verdankte.»

Hier ist auch der Ort, an die eindrucksvollen Sätze zu erinnern, die WALTER MUSCHG in seiner *Tragischen Literaturgeschichte, zweite umgearb. und erw. Auflage*, Bern 1953, S. 619, für den Augenmenschen Keller prägte, dessen mythische Phantasie allgemeingültig aus dem «apollinischen Sehen» erklärt wird: «Wie Goethe erscheint Keller das Leben als glänzender Strom, der an ihm vorüberzieht, in dessen Betrachtung er aufgeht. Die hingebende Liebe an alles Gewordene und Bestehende, welche das Recht und die Bedeutung jeglichen Dinges ehrt und den Zusammenhang und die Tiefe der Welt empfindet – das ist die Haltung des mythischen Dichters. Das Abendlied «Augen, meine lieben Fensterlein» konnte nur einem solchen einfallen. Keller brauchte, wie er Storm schrieb, ein nach Norden gehendes Arbeitszimmer, wo er im Schatten saß und die Welt als Lichtfang vor sich hatte. Alle Dichter mit mythischen Augen sind so in die Außenwelt verliebt, oft ganz in ihren Anblick verloren. Sie ist ihr Ein und Alles, die Sinnendinge sind für sie das ausschließlich Wirkliche. Ihre Sinne weiden unersättlich auf der Schönheit der Natur und ihrer Kreaturen, in der sie den Sinn des Daseins geoffenbart sehen. Im entspannten, hingegebenen Schauen vergessen sie das dämonische Dunkel der eigenen Seele und das jenseitige Göttliche. Das Sichtbare ist ihnen ewig sinnvoll, glücklich und gut. Sie bejahen alles Leben, wie es ist; auch das scheinbar Böse ist für sie gottgewollt, denn alles Leben ist unschuldig von Natur und ein sinnvoller Teil des großen Ganzen. Sie hassen nicht das Böse, sondern das Schlechte, die verkümmerte Natur.»

⁷⁰ Zum Weiß in dieser Szene vgl. STRAUB-FISCHER 1973 (vgl. Anm. 1), S. 54.

⁷¹ KELLER SW 6 (*Der grüne Heinrich*, zweite Fassung), S. 144–145; strengere Stilisierung der entsprechenden Landschaft, ebenfalls im 4. Band, 8. Kapitel, in der ersten Fassung SW 19, S. 188.

⁷² Zweite Strophe des Gedichts *Ein Tagewerk* vom September 1845, in KELLER SW 2 (vgl. Anm. 10), S. 78.

⁷³ In der ersten Fassung, 2. Band, 6. Kapitel, in KELLER SW 17, S. 158–159; zitiert aus der zweiten Fassung, 2. Band, 8. Kapitel, in KELLER SW 4, S. 95, wo die fast gleichlautende Stelle den Zusatz «wie von Mövenschrei» enthält, der in der ersten Fassung fehlt und möglicherweise aus der *Heroischen Landschaft* herübergenommen wurde.

⁷⁴ Öl auf Leinwand, 121 × 109 cm, im Metropolitan Museum of Art, New York. Vgl. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: *Il Greco di Toledo e il suo espressionismo estremo*, Mailand 1969, S. 131, 156, Anm. 221, Farbtaf.; GIANNI MANZINI und TIZIANA FRATI: *Das Gesamtwerk von El Greco* (Klassiker der Kunst), Luzern 1969, S. 113, Nr. 121, Farbtaf. XXI.

⁷⁵ *Der grüne Heinrich*, Schluß der zweiten Fassung, in KELLER SW 6 (vgl. Anm. 10), S. 325.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Schweizerisches Landesmuseum Zürich

Abb. 2–4, 6, 7: Zentralbibliothek Zürich

Abb. 5: Kunsthaus Zürich (Walter Dräyer)