

Zeitschrift: Zürcher Taschenbuch
Herausgeber: Gesellschaft zürcherischer Geschichtsfreunde
Band: 116 (1996)

Artikel: Gottfried Keller und die Malerei
Autor: Weber, Bruno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-985105>

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: 17.01.2026

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

Gottfried Keller und die Malerei

Als Gottfried Keller am 22. Februar 1861, einige Monate vor der unverhofften Wahl des stellenlosen Schriftstellers zum ersten Staatsschreiber des Kantons Zürich, nach einem kleinen Abendfest bei jüngeren Malerfreunden heimwärts wankte, passierte ihm etwas Merkwürdiges. Man war zum dreissigsten Geburtstag von Ernst Stückelberg in Rudolf Kollers «farbenglänzender Werkstatt» im Künstlergut zusammengekommen, Koller mit seiner Frau Bertha und sein Schüler Adolf Stäbli, der Architekt Julius Stadler, die Malerin Anna Fries aus Florenz und der Stadtrat, nachmalige Stadtpräsident Dr. Melchior Römer unter den Geladenen sowie eben Keller, der als Kunstkritiker kurz zuvor Stückelbergs neues Gemälde *Marientag im Sabinergebirge* günstig besprochen hatte¹. Der Wein war wie üblich geflossen. Zuhause angekommen, oben an der Kühgasse in Hottingen, wunderte sich Keller – der sechs Jahre zuvor nach seinem epochalen Roman *Der grüne Heinrich* eine kuriose Betrachtung über *Das goldene Grün bei Goethe und Schiller* publiziert hatte² –, sich selbst betrachtend, dass er nun auch angegrünt sei: «Mein Rock ist ganz grün gewesen», soll er laut Überlieferung erklärt haben. In der Meinung, allzu nah an eine Staffelei geraten zu sein und dabei von dem saftigen Wiesengrün des Malers etwas abgewischt zu haben, liess er sich bei Freund Koller wochenlang nicht mehr blicken, vor Scham, ein Kunstwerk zerstört zu haben. Bis die Sache endlich aufgeklärt wurde: das *Corpus delicti* war kein Bild, sondern etwas, woran sich Keller hatte kurz anlehnen müssen, als er den Weg im Dunkeln unter die Füsse nahm, nämlich ein frisch gestrichener Laternenpfahl. Die Anekdote hat sich wirklich zugetragen, Adolf Frey erzählt sie in seiner Koller-Monographie nach der Erinnerung

¹ Gessler, Albert: Ernst Stückelberg, Basel 1904, S. 50. Kellers Artikel *Ein Kunstbericht aus Zürich* (in: Der Bund, Bern 12. Januar 1861) in SW 22, S. 261–264, 408 (Zitat S. 263).

² *Der grüne Heinrich* ist in der ersten Fassung 1853–1855 erschienen (zweite Fassung 1879–1880). Kellers 1855 publizierter Aufsatz über *Das goldene Grün bei Goethe und Schiller* in SW 22, S. 319–323, 418–419.

des Künstlers³. Sie illustriert gewissermassen das zeitlebens unmittelbare und spannungsvolle Verhältnis des Dichters zur Malerei.

Dieser Gegenstand entwickelt sich vor dem inneren Auge wie ein leuchtender belaubter Herbstbaum, dessen kompakte Rundung beim Näherkommen sich in verschiedenfarbiges Astwerk gabelt. Man bemerkt eine Menge von Malerfreunden, sowohl um den Kunstmaler in früherer als auch um den Schriftsteller in späterer Zeit, findet in manchen seiner Gelegenheitsartikel einiges an Kunstkritik, betrachtet beiläufig den künstlerischen Wandschmuck in der letzten Wohnung des alten Keller am Zeltweg, und gedenkt der Sehweise eines Augenmenschen im Werk des Dichters. All dieses wurzelt in der Kinderzeit, wie alles Wichtige bei Keller, stammt aus den Träumen der Jugendjahre, wächst aus der Zentrum seiner Persönlichkeit.

Kellers erste Berufswahl ist die Landschaftsmalerei, vom 15. zum 24. Lebensjahr glaubt er daran⁴: «So weit mein Auge reichen mag, das hügelübergossne Land», lautet sein Credo aus einem frühen, in Glattfelden entstandenen Gedicht vom August 1845⁵. Noch der bald dreissigjährige Literat reist im Oktober 1848 nach Heidelberg «zur wissenschaftlichen Ausbildung», wie das Passformular vermerkt, als «Kunstmaler», weil der Lyriker, Stipendiat der Zürcher Regierung, damals keinen anderen Beruf als den erfolglos angestrebten, längst aufgegebenen vorweisen kann⁶. Seine Darstellungswelt sind die «runden, körperlichen und sonnebeleuchteten Gegenstände der Natur»⁷, das ganze «formenreiche Gebirge»⁸ der beglänzten Heimatlandschaft, mütterlicher Boden, wo «stille grüne Wildnis»⁹ locken und der Künstler, «sozusagen an der Brust der gewaltigen Natur»¹⁰ verweilend, sein Werk als «eine Art wahren Nachgenusses der Schöpfung» hervorbringt, wie es im Roman heisst¹¹. Der nachschöpferische Impuls kommt

³ Frey, Adolf: Der Tiermaler Rudolf Koller 1828–1905, Stuttgart 1906, S. 73.

⁴ Weber, Bruno: Gottfried Keller Landschaftsmaler, Zürich 1990, S. 17–23, 53–65.

⁵ Sommer II, in Kellers erster Buchpublikation *Gedichte* 1846; in SW 14, S. 37–38, 312–313.

⁶ Weber, Bruno: Gottfried Keller 1819–1890, Leben und Werk, Zürich 1995, S. 16–17.

⁷ *Der grüne Heinrich*, zweite Fassung, 2. Bd. 6. Kapitel, in SW 4, S. 64.

⁸ Ebenda 3. Bd. 1. Kapitel, in SW 5, S. 5.

⁹ Ebenda 1. Bd. 21. Kapitel, in SW 3, S. 246.

¹⁰ Ebenda 1. Bd. 17. Kapitel, in SW 3, S. 201.

¹¹ Ebenda 1. Bd. 21. Kapitel, in SW 3, S. 245.

aber, biographisch gesehen, von der Zürcher Kunstausstellung im Juni 1835, wo unter den pompösen Goldrahmen jene Gemälde von François Diday (1802–1877) den Sechzehnjährigen tief berührt haben¹², welche er im Roman durch die Erinnerung erhöht wiederaufleuchten lässt:

«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 schienen»¹³. Eine Veranschaulichung der Transzendenz, neben die wir vor das innere Auge sein malerisches Hauptwerk stellen, jene paradoxerweise menschenleere *Heroische Landschaft* von 1842¹⁴. In diesem Traumbild wird mit dem beglänzten Felsklotz – oder «kronenartigen Urgebirge», wie die entsprechende Bildidee im Roman pathetisch definiert¹⁵ – unter dem lichtprallen mächtigen Kumulus die naturmystische Schaulust des Kunstjüngers Heinrich Lee bei aller Unzulänglichkeit des Pinsels vorweg materialisiert: die Schaulust Gottfried Kellers wie die seines Helden, dem «jede Abendwolke eine Fahne der Unsterblichkeit» bedeutet, so heisst es dort¹⁶.

Man erinnert sich der wundersamen Kellerschen Wortprägung, die in seinem berühmtesten Spätgedicht erscheint: «Abendfeld»¹⁷. Das Abendfeld ist Welt im Licht, das vergoldete Diesseits. Man denkt an die goldverbrämten letzten Aquarelle des Dichters, jene zwei komponierten Erlebnislandschaften von seinem Aufenthalt in Mondsee, die er 1873 und 1874 für die verehrte Wienerin Marie Exner gemalt hat, deren

¹² Verzeichnis der Kunstwerke, die den 17. Juni 1835, auf Veranstaltung der Künstler-Gesellschaft, in Zürich öffentlich ausgestellt worden, S. 4 Nr. 10–12, drei Ölgemälde von François Diday, wie folgt betitelt: *La vallée de Lauterbrunnen prise du sommet de la Vengern-Alp – Vue prise sur les bords de l'Aar à Meyringen – Une pêcherie sur le lac de Genève*.

¹³ *Der grüne Heinrich*, zweite Fassung, 2. Bd. 5. Kapitel, in SW 4, S. 48.

¹⁴ Weber, Bruno: Erläuterungen zur «Heroischen Landschaft» von Gottfried Keller, 1842, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 36 (1979), S. 259–278. Weber 1990 (wie Anm. 4), S. 44–47, 59–62, 72–77, 180. Weber 1995 (wie Anm. 6), S. 14–15.

¹⁵ *Der grüne Heinrich*, nur zweite Fassung, 3. Bd. 11. Kapitel, in SW 5, S. 174–175. Vgl. Weber 1979 (wie Anm. 14), S. 268.

¹⁶ Ebenda 2. Bd. 11. Kapitel, in SW 4, S. 147.

¹⁷ *Abendlied* (1879), in SW 1, S. 40, und SW 2/2, S. 46. Vgl. Wysling, Hans (Hrsg.): Gottfried Keller, Zürich 1990, S. 356, und Weber 1995 (wie Anm. 6), S. 67.

Name mit Goldschrift in das Pinselwerk gefügt ist – förmliche Liebeserklärungen und vertrackte Denkmäler seines Liebeskummers¹⁸. Morgen- und Abendrot, Gold- und Silberglanz, Glitzern und Flammen, Blitzen und Funkeln sind die Vokabeln, durch die der Dichter Welt im Licht zelebriert. Damit erzielt der Sprachkünstler Wirkungen von einer sinnlichen Intensität, wie sie dem Pinselpoeten mit seinem geringen Rüstzeug nie hätten gelingen können. Einige Zitate, bloss wie Farbtupfer, sollen dies vor Augen führen.

Das Licht strahlt, wenn es der Erde nah ist, quer herein, durchglüht beglückend bis in das Innerste, wenn Keller die Aussicht des grünen Heinrich vom Doktorhaus des «Unggle Vormund» in Glattfelden, wo er manchen Jugendsommer verlebt hat, gegen Osten und Westen beschreibt: «Die untergehende Sonne aber hatte einen freien Ausgang über fernere Blauberge und übergoss das Tal alle Abend mit Glut, dass man an den Fenstern des Saales im Roten sass, ja die Röte drang durch diesen hin, wenn seine Türen geöffnet, ins Innere des Hauses und überzog Gänge und Wände»¹⁹. Er variiert dies einmal ohne Farben, bloss mit Schimmer, um die Illusion des Lebendigen zu erzeugen: «Ich sass an dem offenen Fenster und atmete die balsamische Morgenluft; die glitzernden Wellen des raschen Flüsschens [der Glatt] flimmerten wider an der weissen Zimmerdecke und ihr Reflex überstrahlte das Angesicht jenes seltsamen Kindes Meret, dessen altertümliches Bild an der Wand hing. Es schien unter dem Wechseln des spielenden Silberscheines zu leben und vermehrte den Eindruck, den alles auf mich machte»²⁰. Im späten *Sinngedicht* von 1881 werden auf diese Weise die Farben Gold und Grün da eingesetzt, wo die Liebenden Reinhart und Lucie einander im tieferen Ernst zu erkennen beginnen: «Durch die offenstehenden Fenster wallte die Luft herein, indes das milde Gold der Septembersonne, von der grünen Seide der Gardinen halb aufgehalten, halb durchgelassen, den Raum mit einem sanften Dämmerschein erfüllte»²¹.

In *Hadlaub*, der ersten von den 1877 publizierten *Züricher Novellen*, verzaubert der Dichter mit drei Pinselstrichen die Gegend bei Rheinsfelden

¹⁸ Kranner, Eduard: Gottfried Keller und die Geschwister Exner, Basel 1960, S. 81, 98, 101, 114–137. Weber 1990 (wie Anm. 4), S. 108, 109, 112, 122–124, 182.

¹⁹ *Der grüne Heinrich*, zweite Fassung, 1. Bd. 19. Kapitel, in SW 3, S. 214–215. Im Zusammenhang zitiert in Weber 1995 (wie Anm. 6), S. 12.

²⁰ Ebenda 1. Bd. 18. Kapitel, S. 203.

²¹ *Das Sinngedicht*, 13. Kapitel, in SW 11, S. 343.

zu einem Nachtbild von bannender Leuchtkraft: «Die waldigen Ufer links und rechts waren still wie das Grab. Der Vollmond stand am Himmel und verwandelte den Rhein in eine wallende Silberstrasse; das Ruder des Fährmanns troff unaufhörlich von funkeln dem Silber [...]»²². Er spielt mit dem Goldgrund der alten Altargemälde, um die Fülle des Glücks von Hadlaub und Fides zur Anschauung zu bringen, für einen Augenblick, «so dass ihre Häupter auf dem Goldgrunde des Abendhimmels schwebten, freilich so nah beisammen, dass auf der inneren Seite kaum zwischen den Hälzen etwas von dem Golde durchschien»²³. Ja es gelingt ihm, die beseelte Schönheit der unschuldigen Regine im *Sinngedicht* auf dem Körper des Kristalls, der absoluten Lichtdurchlässigkeit, gleichsam hinzuhauen: «alles aber war beherrscht und harmonisch zusammengehalten durch ein Gesicht, dessen ruhige Regelmässigkeit von einem Zug leiser unbewusster Schwermut veredelt wurde, einem Zug so leicht und rein, wie der Schatten eines durchsichtigen Krystalles»²⁴.

Der Gesichtssinn bringt wunderbarerweise das Fernste nah heran, scharf und deutlich wie zum Greifen, ja goldengrün beim Anblick des Brunnens auf der Stüssihofstatt, dessen Ritter sich in der Limmat spiegelt, wenigstens in der Phantasie des grünen Heinrich: «die vier Strahlen glänzten hell, ebenso was an dem steinernen Brunnenritter vergoldet war, sein Schwertknauf und sein Brustharnisch, welch letzterer die Morgensonnen recht eigentlich auffing, zusammenfasste und sein funkeln des Gold wunderbar aus der dunkelgrünen Tiefe des Stromes herauf widerscheinen liess»²⁵. Oder eine Seite weiter in der Jugendgeschichte, wo die ferne Erinnerung sich wie durch ein umgekehrtes Fernglas als kostbare Miniatur zum Bild vergegenwärtigt, und damit verewigt: «vor der niedrigen Wohnung armer Leute stand Heinrich still und guckte durch die Fensterlein, die, einander entsprechend, an zwei Wänden angebracht waren, quer durch das braune Gerümpel in die blendende Ferne, welche durch das jenseitige Fenster der Stube glänzte. Er sah bei dieser Gelegenheit den grauen Kopf einer Matrone nebst einer kupfernen Kaffeekanne sich dunkel auf die Silberfläche einer zehn

²² Hadlaub im 1. Bd. der *Zürcher Novellen*, in SW 9, S. 111.

²³ Ebenda, in SW 9, S. 122.

²⁴ Das *Sinngedicht*, 8. Kapitel, in SW 11, S. 66.

²⁵ Der grüne Heinrich, nur erste Fassung, 1. Bd. 1. Kapitel, in SW 16, S. 13.

Meilen fernen Gletscherfirne zeichnen und erinnerte sich, dass er dieses Bild unverändert gesehen, seit er sich denken mochte»²⁶.

Diese phantastische Deutlichkeit des Entfernten rückt Keller geradezu mit Lichtreflexen ironisch vor Augen, am Anfang der 1861/62 und 1873 geschriebenen Erzählung *Dietegen* im zweiten Band der *Leute von Seldwyla*, um das Böse der Ruechensteiner (zu denen der Leser noch nicht hingelangt ist) vorausdeutend weithin sichtbar zu machen: «zu ihren Hinrichtungen, Verbrennungen und Schwemmungen liebten sie ein windstilles, freundliches Wetter, daher an recht schönen Sommertagen immer etwas vorging. Der Wanderer im fernen Felde sah dann in dem grauen Felsennest nicht selten das Aufblitzen eines Richtschwertes, die Rauchsäule eines Scheiterhaufens, oder im Flusse wie das glänzende Springen eines Fisches, wenn etwa eine geschwemmte Hexe sich empor-schnellte»²⁷.

Im vierten Band des *Grünen Heinrich* wird eine vollständige Weltlandschaft mit glasklarem Fernblick ausgebreitet. Die malende Beschreibung schwelgt im Farbenspiel und bringt, wie ein tiefdringendes reichstaffiertes Gemälde irgend eines Romantikers²⁸, in der Bilderfolge jenes Arsenal zuletzt akustisch, ja haptisch zum Ausdruck: «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.

²⁶ Ebenda S. 14.

²⁷ *Dietegen*, in SW 8, S. 221.

²⁸ Heranzuziehen ist etwa die von Carl Philipp Fohr 1816 auf Goldgrund gemalte Komposition *Der verirrte Ritter* (Nationalgalerie Berlin). Vgl. Rave, Paul Ortwin: Deutsche Landschaft in fünf Jahrhunderten deutscher Malerei, Berlin 1938, S. 173, Abb.134.

Man denke auch an Karl Friedrich Schinkels frühromantische Gemälde von «historischen Landschaften» aus den Jahren 1811–1818, zumal die 1815 gemalte *Mittelalterliche Stadt an einem Fluss* (Nationalgalerie Berlin), die über ihren Ableger, Daniel Fohrs *Deutschland im Zeitalter Maximilians* von 1842, für Kellers eigene *Mittelalterliche Stadt* mittelbar als Vorbild gedient hat. Vgl. Börsch-Supan, Helmut / Grisebach, Lucius: Karl Friedrich Schinkel, Architektur Malerei Kunstgewerbe, Berlin 1981, S. 46–62, 247 Nr. 180. – Keller, Gottfried: *Mittelalterliche Stadt*, hrsg. von Bruno Weber, Luzern 1990, Kommentar S. 17–19, 32–37.

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 verliess»²⁹.

Soviel vom Dichter, der mit Worten aus Licht und Farben webt, um imaginäre Landschaften im Stil der idealen grossen Kunst zu komponieren. Einen historischen Maler zitiert der Erzähler des *Hadlaub*, ohne ihn zu nennen, mit einer anmutig anachronistischen Pirouette an jener bekannten Stelle, wo er den Scholasticus Konrad von Mure (um 1210–1281) vom Zürichberg herab wie einen Römer in das Tibertal schauen lässt: «Wendete der Kantor aber den Blick rechts, gegen Abend, so sah er in das ruhige Tal der Limmat hinaus, durch welches der Fluss, an wenigen Punkten aufleuchtend, hinzog und in den sanft gerundeten und geschmiegteten Höhenlinien sich verlor. Von einem massigen Nussbaum und ein paar jungen Eschen eingefasst, glich das Tal, wenn es im Abendgolde schwamm, in seiner massvollen Einfachheit einem Bilde des Lothringers, der vierhundert Jahre später malte»³⁰. Der Lothringer ist Claude Gellée genannt Le Lorrain (1600–1682), nicht jener von Rudolf Meyer abgeleitete «Römer» des grünen Heinrich³¹, sondern der ursprüngliche aus dem 17. Jahrhundert, den Keller in der Münchner Alten Pinakothek bewundert und – in Wahlverwandtschaft mit Goethe – als einen der Grossen der Landschaftskunst verehrt hat.

Er selbst besass zwar keinen Claude Lorrain an den vier Wänden, doch etwas für seine Augen sicher Gleichwertiges: die 1847 entstandene *Bucht von Aulis* von Carl Rottmann (1797–1850). Dieser Künstler wirkte in München um 1840 als überragender Gestalter der allegorisch-heroischen Landschaft; Keller, der heimliche Jünger, hat ihn dort nie besucht³². Der erst 1853 eröffnete Rottmann-Saal in der Neuen Pinakothek wurde im Deutschen Kunstblatt sogleich gewürdigt, was den Autor

²⁹ *Der grüne Heinrich*, zweite Fassung, 4. Bd. 8. Kapitel, in SW 6, S. 144–145. Vgl. Keller 1990 (wie Anm. 28), Kommentar S. 23.

³⁰ *Hadlaub*, in SW 9, S. 24.

³¹ *Der grüne Heinrich*, zweite Fassung: im 3. Bd. 2. und 5. Kapitel (SW 5) die Schilderung von Kellers Erfahrungen mit dem Landschaftsmaler Rudolf Meyer (1803–1857), der in Italien gewesen war und ihm 1837/38 Unterricht erteilte.

³² Bierhaus-Rödiger, Erika: Carl Rottmann 1797–1850, Monographie und kritischer Werkkatalog, mit Beiträgen von Hugo Decker und Barbara Eschenburg, München 1978. Vgl. Weber 1990 (wie Anm. 4), S. 57, 114.

des *Grünen Heinrich* damals bewog, den bewunderten Freskanten im dritten Band seines Romans anonym als jenen «schlichten Meister» anzuführen, der «lange Hallen mit italienischen und hellenischen Landschaften auf eine massgebende und bleibende Weise bemalt hatte»³³. Die *Bucht von Aulis*, das Lichtzentrum in Rottmanns monumentalem Griechenland-Zyklus, muss Keller beim späteren Aufenthalt in München 1872 so beeindruckt haben, dass er sich die teure Reproduktion leistete, welche fortan in seinem Arbeitszimmer hing³⁴.

Ein anderes, damals oder 1874 in München erworbenes lithographisches Kunstblatt, welches er in Gold zierlich rahmen liess, stellt die *Anbetung der Könige* dar, das Mittelbild eines «Perle von Brabant» genannten spätgotischen Flügelaltars von Dieric Bouts³⁵. Keller hat dieses Juwel altniederländischer Malerei 1840 in der Alten Pinakothek bestaunt. Dass er dort mit offenen Augen umherging, erweisen sowohl seine unfertige grosse Zeichnung *Mittelalterliche Stadt* von 1843 als auch deren verbale Ableger, die 1849/50 in Heidelberg evozierte Vaterstadt in der ersten Fassung und der 1879 vorgestellte unvollendete Karton Heinrich Lees in der zweiten Fassung des *Grünen Heinrich*³⁶. Denn die Reminiszenzen an jene Bergstadt Jerusalem in Albrecht Dürers um 1500 gemalter *Beweinung Christi* und an jenen Stadthintergrund von Bethlehem auf der Mitteltafel von Rogier van der Weydens um 1455/60 entstandenem *Dreikönigsaltar*, zwei Hauptwerke im Bestand der Alten Pinakothek, sind offensichtlich³⁷.

Über dem Schreibtisch Kellers hing in der Wohnung auf dem Bürgli, in den Siebzigerjahren, Rembrandts Radierung *Tod der Maria* von 1639 im

³³ *Der grüne Heinrich*, nur erste Fassung, 3. Bd. 6. Kapitel, in SW 5, S. 177.

Kellers Streiflicht auf Rottmanns «italienische und hellenische Landschaften» bezieht sich auf dessen zweiteiliges Hauptwerk: den 1830–1834 gemalten Italien-Zyklus von 28 Fresken im Westtrakt der Hofgartenarkaden (jetzt im Residenzmuseum München) und den 1838–1850 ausgeführten Griechenland-Zyklus von ursprünglich 38 für deren Nordtrakt geplanten Wandbildern in Enkaustik auf Zementgussplatten, der später für eine Rotunde in der Residenz konzipiert, auf 23 Gemälde reduziert und erst postum im Rottmann-Saal der 1853 eröffneten Neuen Pinakothek gezeigt worden ist (ebenda heute nur zum kleinsten Teil ausgestellt). Beide Zyklen waren Auftragswerke für König Ludwig I. von Bayern.

³⁴ Weber 1990 (wie Anm. 4), S. 145, 148, 155, 183 Nr. 91.

³⁵ Ebenda S. 146, 148, 183 Nr. 85.

³⁶ Ebenda S. 63–64, 87–90, 181 Nr. 53. Keller 1990 (wie Anm. 28), Kommentar S. 21–22, 29–30, 48–49, 56. Weber 1995 (wie Anm. 6), S. 52–53, 56–57.

³⁷ Keller 1990 (wie Anm. 28), Kommentar S. 16–17.

Original, eines der grössten Blätter des Meisters, das der glückliche Besitzer vermutlich auch aus München mitgebracht hatte³⁸. Später am Zeltweg war an dessen Stelle Raffaels *Tod des Ananias* zu sehen, die überdimensionale Photographie eines der Kartons im Victoria and Albert Museum, die einst Vorlage zu jenen zehn Sixtinischen Bildteppichen gewesen waren, welche Goethe in der *Italienischen Reise* gedeutet und partiell so gerühmt hat. Conrad Ferdinand Meyer berichtet in seinen *Erinnerungen an Gottfried Keller* 1890, wie dieser ihm und seinem deutschen Begleiter Hermann Lingg im Oktober 1878, als sie den Dichter auf dem Bürgli besuchten, Raffaels Komposition mit Kennerschaft vorführte: «da blieb Keller im Vorzimmer vor einer an der Wand hängenden grossen Photographie der raphaelischen Tapete: Ananias und Saphira stehen und hielt nun eine allerliebste kleine Rede über die Vorzüge des Bildes, das, wie er sagte, die dramatische Spitze der Handlung fixiere» – frei nach Goethe natürlich³⁹.

Man mag aus diesen Einsichten folgern, dass Kellers unbestechliches Auge in der europäischen Kunst zu wählen weiss, was ihm zusagt. Ebenso treffend, sachgerecht und gewissenhaft erfüllt und befindet der Journalist seiner Zeitgenossen, wenn er 1846 und 1847 Zürcher Kunstberichte verfasst, 1861 auf den jungen Ernst Stückelberg hinweist, 1866 einen Nekrolog auf seinen Porträtierten Conrad Hitz nach dessen Aufzeichnungen publiziert, 1869 die neuen Werke von Rudolf Koller oder 1872 jene von Frank Buchser der Betrachtung empfiehlt, 1879 einen Nachruf, kurz und ehrend, auf den 91jährig verstorbenen Ludwig Vogel kundgibt (über den er sich früher mehrmals ambivalent geäussert hatte) oder ebenfalls 1879 die Ausgabe der Werke Niklaus Manuels von seinem nachmaligen Biographen Jakob Baechtold rezensiert⁴⁰.

Da stolpert er also bei Baechtold auf das Apodiktum von Friedrich Salomon Vögelin, der das Kapitel über Manuels Kunst verfasst hat, wonach dieser – eine gewiss faszinierende Persönlichkeit – «unstreitig der grösste Künstler sei, welchen die Schweiz hervorgebracht habe»⁴¹. Ohne mit dem verdienstvollen Autor und Ordinarius für Kultur- und

³⁸ Weber 1990 (wie Anm. 4), S. 139, 146, 183 Nr. 84.

³⁹ Ebenda S. 138, 154, 183 Nr. 90. Vgl. Meyer, Conrad Ferdinand: Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 15, Bern 1985, S. 658.

⁴⁰ Alle diese Beiträge ediert in SW 22.

⁴¹ SW 22, S. 215.

Kunstgeschichte sowie Erziehungs-, Kantons- und Nationalrat streiten zu wollen, gibt Keller, dem «der Satz etwas gewagt zu sein» scheint, vorsichtig zu bedenken, dass «Leute wie ein Gleyre, Ludwig Vogel, ein Calame oder Rudolf Koller, um nur wenige von den Neuern zu nennen, in engerem Rahmen ein so durchgebildetes und intensives Können [vereinigen], dass der Standpunkt unsicher wird, den man in solcher Frage einzunehmen hat»⁴². Vier Namen: ein Kleeblatt von führenden Vertretern der Schweizer Malerei seiner Zeit in ausgewogener Mischung, womit der Dichter und ehemalige Staatsschreiber den ständigen Anspruch etablierter Kenner, Kunst in Rangfolgen festzuschreiben, kontektiert. Sein persönlicher Standpunkt ist nicht der Kultursnobismus, sondern allemal die Echtheit des künstlerischen Ausdrucks. Der ausserordentliche Menschenkenner durchschaut auch im Pinselwerk, was Können, was Mache ist.

Gleichermassen dezidiert verteilt er Lob und Tadel, röhmt unter den Landschaftskünstlern (die ihn vorwiegend interessieren) mit unfehlbarem Blick die bedeutenden Talente, Barthélémy Menn (1815–1893) und Johann Gottfried Steffan (1815–1905), Jakob Joseph Zelger (1812–1885) und besonders Johann Jakob Ulrich (1797–1877), den ältesten von ihnen, «welcher», so findet er, «in der östlichen Schweiz dermalen der einzige Landschaftsmaler ist, der die Natur gründlich kennt»⁴³. Wogegen nur tüchtige Virtuosen wie ein Wetzel und ein Wolfensberger sich seiner Meinung nach in Routine erschöpfen, «weil ihre ganze Kunst in ihren Porzellanschalen und nicht in ihrem Kopfe steckt», wie er erklärt⁴⁴, und der ebenfalls tüchtige Aquarellist Johann Jakob Meyer, wenn er sich in Öl versucht, nur «die reinsten Schmieralien» hervorbringt – der so Verunglimpfe war ob dieses zwar kruden,

⁴² SW 22, S. 216. Über Friedrich Salomon Vögelin (1837–1888), den glänzenden Dozenten und geistigen Vater des Schweizerischen Landesmuseums, siehe Adolf Reinle in: *Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1*, Zürich 1976 (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch 1972/73), S. 73–77.

⁴³ SW 22, S. 249 (Kellers anonymer Kunstbericht in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 12. und 13. Januar 1847, zur Ausstellung der Künstlergesellschaft am 2./3. Januar).

⁴⁴ Die beiden Johann Jakob Wetzel (1781–1834) und Wolfensberger (1797–1850) waren ausschliesslich Aquarellmaler, Vedutenkünstler vom Schlag eines «Römer», doch erfolgreicher als dessen Urbild Rudolf Meyer (siehe Anm. 31). Wetzel kam bei Kellers Berufswahl im Sommer 1834 als Lehrer für Landschaftskunst in Betracht, war aber schon todkrank.

doch zutreffenden Ausdrucks in seiner Berufsehre gekränkt und lebenslang vergrämt⁴⁵.

Es bleibt bemerkenswert, dass Kellers Qualitätsurteil über die Zeitgenossen mit dem der späteren Kunstgeschichte weitgehend übereinstimmt. Er hat die Schweizer Maler der etwas jüngeren, grossen Generation um 1830 alle freundschaftlich gekannt und hoch eingeschätzt: Robert Zünd (1827–1909) und Arnold Böcklin (1827–1901), Rudolf Koller (1828–1905) und Frank Buchser (1828–1890), Ernst Stückelberg (1831–1903) – ausgenommen nur Albert Anker (1831–1910), zu dem sich mangels Gelegenheit kein Verhältnis ergeben konnte, sowie den verborgenen, älteren Einzelgänger Menn, einen reflektierenden Maler, der ihm gewiss, hätte er seine spätere Produktion seit den 1860er Jahren gekannt (die nicht einmal mehr die Genfer zu Gesicht bekamen), in seiner Singularität eingeleuchtet hätte. Denn hier war, so rein wie bei keinem anderen Schweizer Zeitgenossen, in subtiler Balance «die wahre ideale Reallandschaft oder die reale Ideallandschaft» verwirklicht, rundgebaut, reif und von raffinierter Schlichtheit, was Keller mit seiner

⁴⁵ SW 22, S. 248 (*Kunstbericht* von 1847). Der reisende Landschafter Johann Jakob Meier (1787–1858) von Meilen, der sich Meyer schrieb, war als Aquarellist sehr geschätzt und entsprechend beschäftigt; auch er wäre einst als Kellers Lehrer in Frage gekommen. Im Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1861 erwähnte sein ungenannter Biograph – der Pfrundhausverwalter und Konservator im Künstlergut Hans Jakob Hess (1801–1873) – S. 16 zwar nur beiläufig jene «unglücklichen Versuche in Öl», vermutete allerdings in der «mehr als scharfen Kritik» des anonymen Kritikers von 1847 ein «persönliches Übelwollen» und erklärte vielsagend: «Meier glaubte die trübe Quelle zu kennen, aus welcher diese Galle sich über ihn ergoss». Worauf der so Angesprochene, nun mit Angabe seines Autornamens Gottfried Keller, in jenem *Kunstbericht aus Zürich* vom 12. Januar 1861 (siehe Anm. 1), wo er die veritablen Maler Stückelberg und Koller emporhob, sich nicht verkneifen konnte, gallig darauf einzugehen und das «Kuriosum», dass jetzt seines damaligen Terminus *technicus* [«Schmieralien»] «mit gedankenloser Beschimpfung gedacht wird – nach vollen fünfzehn Jahren!», zu missbilligen: man solle doch in der ehrenwerten Künstlergesellschaft «dergleichen mesquine Dinge» nicht mehr zulassen, weil es an der Zeit sei, «dass das philisterhafte Berühmseln sowie das kleinliche und rachsüchtige Toben gegen jedes herbe Urteil aufhöre» (SW 22, S. 263–264). Keller gab damit unausgesprochen zu, dass «Schmieralien» ein böses Wort sei. Aber die Wahrhaftigkeit des herben Urteils galt ihm höher als freundliche Rücksichtnahme unter Krähen, zumal im Fall künstlerischen Unvermögens: «ein Kerl, der was kann, vergisst dergleichen in fünfzehn Minuten» (ebenda S. 264) – womit gesagt war, dass der verstorbene Johann Jakob Meyer eben kein solcher Kerl gewesen ist. Über ihn vgl. Heinrich Pfenninger im Heimatbuch Meilen 1987, S. 3–47.

griffigen Formel bei den gleichzeitigen Ölstudien von Zünd in Luzern 1881 im Anbruch sah: vergeistigte Komposition durch Verwandlung von Licht in Farbtöne, Valeurs, «einem Gedichte gleichend und doch drausen aus dem Boden gewachsen bis zum letzten Halm»⁴⁶ – Paysage als beseelte Ausdrucksform.

Auch sei daran erinnert, dass Keller in einem historischen Augenblick quasi als Staatsschreiber für eine nationale Politik der Kunstförderung eingetreten ist. Es ist sein *Zirkular*, das 1865 auf Initiative von Buchser, mit ihren beiden Unterschriften und zwei weiteren von Roller und Stückelberg, zur Gründung der *Vereinigung schweizerischer Künstler* geführt hat⁴⁷: eines Berufsverbands (wie er für Veterinäre schon seit 1813, für Ingenieure seit 1837 besteht), der sich 1866 in *Gesellschaft schweizerischer Maler und Bildhauer* umbenannte und seit dem Beitritt der Architekten 1905 noch immer als GSMBIA floriert⁴⁸.

War Keller ein Prophet? Seine Vision einer ungegenständlichen Kunst wurde schon viel erörtert und wiederholt als Vorahnung des abstrakten

⁴⁶ *Ein bescheidenes Kunstreischen*, Bericht von Kellers Künstlerfahrt anfangs Oktober 1881 mit Rudolf und Bertha Koller sowie dem alten Münchner Malerfreund Emil Rittmeyer (1820–1904) zur Tellskapelle am Urnersee, die damals von Ernst Stückelberg ausgemalt wurde, zu Robert Zünd nach Luzern und in Kollers Atelier am Zürichhorn, publiziert in der Neuen Zürcher Zeitung vom 22. und 23. März 1882; in SW 22, S. 290–304, 413–415 (Zitate S. 299 bzw. 298).

Kellers vielzitierte Formel ist kunstwissenschaftlich noch nicht zureichend erläutert worden.

Über die künstlerische Wesensart und historische Leistung der Pleinair-Künstler Menn und Zünd orientiert eingehend Vera Meyer-Huber: Die Entwicklung des Paysage intime in der schweizerischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, Phil. Diss. Zürich 1946, S. 25–45 bzw. 78–90. Vgl. über Zünd den Ausstellungskatalog: Robert Zünd in seiner Zeit, Kunstmuseum Luzern 1. Juli – 10. September 1978.

Die wichtigsten Werkgruppen von Menn finden sich im Musée d'art et d'histoire Genève und im Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten Winterthur. Die Kunsthistorische hat sich (nach den wegweisenden Beiträgen von Thomas Roffler 1924, Daniel Baud-Bovy sowie Fritz Schmalenbach 1943 und Jura Brüschweiler 1960) bisher noch nicht zu einem Oeuvrekatolog oder einer angemessenen Monographie über Menn aufgerafft. Das fehlende Standardwerk zu diesem konsequentesten Schweizer Pleinair-Künstler und massgebenden Meister bleibt, hundert Jahre nach seinem Tod, ein Desiderat von Bedeutung.

⁴⁷ SW 22, S. 269–273, 409–410.

⁴⁸ Wälchli, Gottfried: Frank Buchser 1828–1890, Leben und Werk, Zürich 1941, S. 105–111. 100 Jahre Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten 1865–1965, Olten 1965, S. 13.

Expressionismus in der Malerei unseres Jahrhunderts gedeutet⁴⁹. Sowohl die «kolossale Kritzelei» als auch das geometrisch geordnete «Dezimalsystem» des Romanhelden im *Grünen Heinrich* sind aber nichts als der ironisch, ja satirisch überhöhte Ausdruck seines Unvermögens⁵⁰, gegründet auf entsprechende Künstlerfiguren von E.T.A. Hoffmann und Honoré de Balzac, deren Hirngespinste Keller logisch weiterspann⁵¹. Sie stehen nicht für sich, sondern als Kontrast zum vorangehende lebenden «Bild untergegangener Reichsherrlichkeit», wie die Maskerade im berühmten Münchner Künstlerfest von 1840 geschildert wird⁵². Heinrich Lee scheitert als Künstler, weil er die Zeit nicht überwindet, sie nicht zum geistigen Konzentrat verwandeln kann. Seine fruchtlose Arbeit geht wochenlang vor sich und bleibt doch formenleer, er ist gelähmt, kommt nicht vom Fleck und versinkt ins Nichts⁵³. Das ist keine Vorwegnahme der Konkreten Kunst oder des Informel, wo die Form selbst Begriff wird und hohe Gedankenarbeit fordert oder im Strömen der Spontaneität sich ereignet. Die Kompositionen eines Kandinsky oder Mondrian, eines Hartung, Wols oder Lohse wären auch nicht mit jener spiralförmigen, demütigend «wahren Lebenslinie» zu vergleichen, welche Keller selbst in München, im Oktober 1842, und sein Held im Roman als Fahnenstangenmaler verinnerlichen mussten⁵⁴. Die Reduktion auf den Brotberuf war die unausweichliche Folge schöpferischer

⁴⁹ Nachweis in Weber 1990 (wie Anm. 4), S. 64–65.

⁵⁰ Im 3. Bd. 15. Kapitel, SW 5, S. 298–306. In der ersten Fassung mit geringen Unterschieden im 4. Bd. 1. Kapitel, SW 19, S. 13–23.

⁵¹ Näheres in Keller 1990 (wie Anm. 28), S. 25–28. Vgl. Weber 1995 (wie Anm. 6), S. 71. Dazu Landolt, Hanspeter: Der gescheiterte Maler, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 120 vom 26./27. Mai 1990, S. 65.

⁵² *Der grüne Heinrich*, 3. Bd. 12.–13. Kapitel, in SW 5, S. 178–226 (Zitat S. 180).

⁵³ So rang auch der Dichter zeitlebens mit seiner «pathologischen Arbeitsscheu», wie er Emil Kuh am 6. Dezember 1874 bekannte; zitiert in Weber 1995 (wie Anm. 6), S. 50.

⁵⁴ *Der grüne Heinrich*, 4. Bd. 5. Kapitel, in SW 6, S. 81–86 (Zitat S. 84). Keller bemalte zur bevorstehenden Hochzeit des Kronprinzen von Bayern und nachmaligen Königs Maximilian II. (1811–1868) mit der Prinzessin Marie von Preussen (1825–1889), am 12. Oktober 1842, in einer Trödlerbude Flaggenstangen mit «endlosen blauweissen Spiralen und verdiente mit der sauren Arbeit täglich zwei Gulden», wie er seinem Biographen Jakob Baechtold am 13. Juli 1876 offenbarte (zitiert aus Baechtold: Gottfried Kellers Leben, seine Briefe und Tagebücher, Bd. 1, Berlin 1894, S. 120).

Impotenz: der Naturferne im «anmassenden Spiritualismus» einer fehlgeleiteten künstlerischen Berufung⁵⁵.

Abschliessend seien die drei denkwürdigen Malerfreundschaften der späten Jahre beleuchtet. Die Bekanntschaft mit Rudolf Koller, einem geborenen Maler, der farbig alla prima arbeitete, begann 1856, als Keller in dessen Atelier in Oberstrass das Gewitterbild *Kuh und Kalb im Gebirge verirrt*⁵⁶ gründlich besah und nach längerem Schweigen in die Worte ausbrach: «Das ischt gmalt!» – höchste Anerkennung⁵⁷. Beide hatte grossen Respekt voreinander. Der siebzigjährige, schon sterbensmüde Dichter hegte noch den Wunsch, über den zwar populären, doch kaum wirklich verstandenen Tiermaler «eine grössere, richtige Arbeit» zu schreiben⁵⁸. Die kleinere leistete er mit dem wegweisenden Aufsatz *Ein bescheidenes Kunstreischen* 1882⁴⁶, worin er vor allem Kollers Urteile über Stückelberg, Zünd und Böcklin wiedergab⁵⁹ und für die Unversehrtheit der Hornau warb, das Refugium des Malers preisend mit jenen «vollen runden Formen, wie sie ein Poussin sich nicht besser wünschen könnte». Und er enthüllte schon das Denkmal, das der vitalste Naturalist der Schweizer

⁵⁵ «Anmassender Spiritualismus»: der theologisch und philosophisch befrachtete Begriff, den der Autor des *Grünen Heinrich* als ein Synonym für wirklichkeitsfremde, eigengesetzliche Willkür gebraucht, wird im 3. Band 5. Kapitel dem «Römer» leitmotivisch zugeschrieben (Zitat SW 5, S. 47), um ihn später im 11. Kapitel von Lys negativ definieren zu lassen (S. 176). Er ist aus dem Sprachgebrauch von Ludwig Feuerbach (1804–1872) übernommen, der 1849, durch seine Vorlesungen über das Wesen der Religion in Heidelberg, dem Romantiker Keller zur Aufgabe des Unsterblichkeitsglaubens verholfen hat. Der Materialist und sensualistische Realist, Philosoph eines neuen Lebensgefühls, bezeichnet mit «Spiritualismus» im Sinn seiner Antinomie von Geist und Leben die Gegenposition des romantischen Idealismus: Spiritualisten sind die Theologen, spekulativen Philosophen, Phantasten, die bloss Gedachtes für absolut setzen, nichts wissen von Sinnlichkeit, Natur und Wirklichkeit. Darum heisst es programmatisch in Feuerbachs erstem Hauptwerk *Das Wesen des Christentums* (Leipzig 1841, S. 381): «Cogito ergo sum? Nein; sentio ergo sum.» Zitiert in Rawidowicz, Simon: Ludwig Feuerbachs Philosophie, Ursprung und Schicksal, Berlin 1931 (Neudruck 1964), S. 83; ebenda zum Spiritualismus S. 216–225, zum Einfluss auf Keller S. 372–384.

⁵⁶ Huber, Jörg: Rudolf Koller 1828–1905, Glattbrugg 1983, S. 22–23. Kunstmuseum Bern, Die Gemälde, Bern 1983, S. 168, Inv.Nr. 576.

⁵⁷ Frey 1906 (wie Anm. 3), S. 62.

⁵⁸ Keller im Juli 1889 zum befreundeten Literaturprofessor Julius Stiefel. Überliefert von Frey, Adolf: Aus dem Leben des Tiermalers Rudolf Koller, in: Deutsche Rundschau 128 (1906), S. 124.

⁵⁹ Frey 1906 (wie Anm. 3), S. 128.

Kunst mit seinen «anmutigen Baumbildern» von diesem Stück Erdboden geschaffen hat: «Kein Mensch wird einst glauben, dass die Kollerschen Weidenbilder hier gewachsen und gemalt worden seien», lautet der letzte Satz des Reiseberichts⁶⁰. Der Freund bedankte sich mit einer *Waldstudie* genannten Weidengruppe im Abendrot als einer höchst sinnvollen Gabe, die in Kellers Empfangszimmer hing und nach seinem Tod verschollen ist. Albert Fleiner pries das danach ins Grosse ausgeführte Gemälde *Abend am Zürichhorn*, welches der Zürcher Chirurg Rudolf Ulrich Krönlein besass, 1895 als eine der «glücklichsten Schöpfungen, die der Meister je geschaffen hat»⁶¹.

Ein goldbraun leuchtendes Porträt des 53jährigen Dichters und Staatsschreibers malte Frank Buchser im Februar 1872⁶². Sie waren einander seit 1864 in leichtfüssiger Duzfreundschaft zugetan und leerten gern ein oder zwei Fläschli zusammen, beispielsweise am 17. Februar 1872 auf Schloss Wülflingen einen «echten Winterthurer», wie Buchser seinem Skizzenbuch anvertraute⁶³. Keller hatte soeben die Zürcher Ausstellung von Buchser-Novitäten, zumal *Die Kapuzinerschule in Solothurn*, günstig besprochen und deren «Fülle von Luft und Licht» hervorgehoben⁶⁴. Der «wildfreie Gesell», wie er ihn apostrophierte, Pleinair-Künstler und Salonmaler zugleich, dankte es ihm mit seinem virtuos gleichsam auf Goldgrund gemalten Abbild. Dieses gefiel dem Dargestellten wohl, denn

⁶⁰ SW 22, S. 303–304. Zu Kollers Hornau siehe Frey 1906 (wie Anm. 3), S. 78–81. Das Landgut, worin der Künstler 1862 eingezogen war, wurde 1938 abgebrochen, weil das Areal für die Landesausstellung 1939 überbaut werden musste. Ein Denkstein vor dem Kasino Zürichhorn markiert das Gelände.

⁶¹ [Albert Fleiner] unter der Rubrik *Zürcher Kunstchronik*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 89 vom 30. März 1895, S. 1–2. Weber 1990 (wie Anm. 4), S. 143–145.

⁶² Wälchli 1941 (wie Anm. 48), S. 158–160. Weber 1995 (wie Anm. 6), S. 48.

⁶³ Wälchli 1941 (wie Anm. 48), S. 90. 98, 107–108, 154–160, 162–171 (Zitat S. 159).

⁶⁴ SW 22, S. 286–287, 412 (Frank Buchser, nicht signierter Artikel in der Neuen Zürcher Zeitung vom 19. Januar 1872). Einer anderen anonymen Besprechung derselben Buchser-Ausstellung in der Zürcher Presse, Jg. 1 Nr. 29 vom 4. Februar 1872, ist zu entnehmen, dass der Künstler derzeit eben jenen Kritiker «von sachkundiger Feder» male: «Dürften wir aus der Schule schwatzen, so könnten wir erzählen, dass gegenwärtig unter seinem Pinsel das Portrait eines Freundes entsteht, der unter uns in Zürich lebt und gleich ihm ein Liebling der Musen, von uns Allen bekannt und geschätzt ist.»

Zu Buchsers *Kapuzinerschule in Solothurn* von 1863–1871 siehe den Ausstellungskatalog: Frank Buchser 1828–1890, Kunstmuseum Solothurn 8. Juni – 16. September 1990, S. 74–75.

es sei «ungleich natürlicher und künstlerischer als alle Photographien, die schon von mir gemacht wurden», bemerkte er 1880, als er dem Wunsch eines anderen Künstlers nachgab, das Gemälde radiert wiederzugeben⁶⁵. Buchser selbst erklärte, in seinem letzten Brief an Keller 1881: «Ich habe es in der Absicht gemalt, dass Dein Bild der Welt erhalten bleibe [...], die Du durch Deine Feder so innig ergreifst und erfreuest.»⁶⁶

Seinen grössten Menschenfang machte Gottfried Keller mit Arnold Böcklin im Sommer 1885⁶⁷. Man vergegenwärtige sich: der verhinderte Landschaftsmaler begegnet vor seinem Lebensende noch dem veritablen Meister, einem wahrhaftigen Bild-Erfinder von bedeutender Originalität, visuell mit dem absoluten Gedächtnis begabt, dem gelehrten Künstler, der die farbstrahlende pompejanische Malerei zwar über alle spätere hebt, doch sowohl italienisches Erbe als auch altdeutsche Überlieferung in sich vereinigt – und weiss doch künstlerisch wenig anzufangen mit diesem Geschenk. Kellers Aperçus zu Böcklin bezeigten alle eine gewisse Verlegenheit⁶⁸. Trotzdem entsteht spontan eine Freundschaft von

⁶⁵ Keller am 11. August 1881 an den Kupferstecher Robert Leemann (1852–1925), dem er Buchsers Gemälde im Original zur Reproduktion nach München sandte. Weber 1990 (wie Anm. 4), S. 115, 184.

⁶⁶ Wälchli 1941 (wie Anm. 48), S. 159.

⁶⁷ Zusammenstellung der älteren Literatur über Keller und Böcklin (Berichte von Zeitgenossen) in Weber 1995 (wie Anm. 6), S. 76. Davon Auszüge in Zäch, Alfred (Hrsg.): Gottfried Keller im Spiegel seiner Zeit, Urteile und Berichte von Zeitgenossen über den Menschen und Dichter, Zürich 1952, S. 189–208. Neuere Untersuchungen oder Essays existieren nicht.

⁶⁸ Zu Kellers früheren Urteilen über Böcklin vor der persönlichen Bekanntschaft siehe Frey, Adolf: Arnold Böcklin, nach den Erinnerungen seiner Zürcher Freunde, Stuttgart 1903, S. 243–245.

Die bemerkenswerten Äusserungen aus der Zeit danach finden sich bei Fleiner, Albert: Mit Arnold Böcklin, Frauenfeld 1915 (Wiederabdruck der Artikelfolge unter dem Titel: Arnold Böcklin-Feier in Zürich, in: Neue Zürcher Zeitung Nr. 291–294 und 296 vom 20.–23. und 25. Oktober 1897), S. 72–73 zum Gemälde *Im Spiel der Wellen* von 1883 in der Neue Pinakothek München («Ein verfluchtes Bild, diese Weiber, die dem Publikum ihre Kehrseite zudrehen, Freilich, es gehört schon eine verdorbene Phantasie dazu, etwas Schlimmes darin zu sehen, aber – die hab ich!») – sowie bei Lasius, Otto: Arnold Böcklin, Berlin 1903, S. 34–35 zum Gemälde *Heroische Landschaft* von 1886 im Wallraf-Richartz-Museum Köln («Dä rot Chäib da ischt halt chäibe schön!»). Vgl. Andree, Rolf: Arnold Böcklin, Die Gemälde, Basel 1977, S. 87, 448–449 Nr. 375, bzw. S. 30, 470 Nr. 399.

Über Kellers «wohlgesetzte» Lobrede auf Böcklin am 13. Februar 1886 (Datum von Frey 1903, S. 253) berichtet Fleiner (1897) 1915, S. 66–67.

Mensch zu Mensch (aus der gebotenen Distanz ohne das vertraute Du⁶⁹), von der aber niemand weiss, wie tief hinab sie reichte. Wir haben ein zufälliges Billet Böcklins⁷⁰ und seine kargen Aussagen im Prozess um Kellers Testament⁷¹, anderseits Kellers uninspiriertes Gedicht zu Böcklins 60. Geburtstag, vor dem sich jeder hütet, als allzustreng zu bewerten⁷², ferner zahlreiche Anekdoten und glaubwürdige Zeugnisse von Zeitgenossen, die alle bestätigen, dass hier etwas Einzigartiges bestanden hat⁷³. Der stolze Maler – «eigentümliche, markige Natur, durch Erfahrungen bitter gemacht», so urteilte Cosima Wagner 1880⁷⁴ – stufte keinen anderen Künstler höher ein als sich selbst, mit Ausnahme eben des Dichters, auf dessen Phantasie und geistige Potenz er laut Adolf Frey «so gewaltige Stücke hielt, dass er mehrmals die merkwürdige Behauptung aufstellte, Keller würde, wenn ihm die äusseren Umstände die Erlernung des Technischen gestattet hätten, ebenso gross als Maler wie als Dichter geworden sein»⁷⁵. Wir lassen es dahingestellt.

Sechs Jahre lang bemühte sich der grosse Böcklin – mit einer Römerin verheiratet und Vater von damals fünf Kindern, die mit ihm lebten, davon drei heranwachsenden – in rührender Weise beinah täglich um das Wohlergehen des kleinen einsamen Mannes, der da auch in Hottingen hauste. Er war der gebende, Keller der nehmende Teil. Er malte zuletzt sein Porträt eines Keller von innen, die Holztafel aus seinem Nachlass im

⁶⁹ Nach dem Zeugnis von Böcklins Frau Angela geb. Pascucci (1836–1915): Böcklin Memoiren, Tagebuchblätter von Böcklins Gattin Angela, mit dem gesamten brieflichen Nachlass hrsg. von Ferdinand Runkel, Berlin 1910, S. 282–283; zitiert in Weber 1995 (wie Anm. 6), S. 45. Zum Beweis auch Böcklins Brief von 1889, siehe Anm. 70.

⁷⁰ Böcklins kurze Mitteilung an Keller vom 12. August 1889 abgedruckt in Frey 1903 (wie Anm. 68), S. 262–263.

⁷¹ Zitiert in Weiss, Gottfried: Der Prozess um das Testament von Gottfried Keller, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 793 vom 27. März 1955, 4. Bl. (Wiederabdruck im Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1957, S. 116–130). Vgl. dazu Ermatinger, Emil: Gottfried Kellers letztes Jahr, in: Du 2/6 (1942), S. 45–52.

⁷² *An Arnold Böcklin zum sechzigsten Geburtstage*, datiert 16. Oktober 1886 (Böcklins Geburtstag fiel auf den 19. Oktober), in SW 15/2, S. 69–70, 221–223. Erstdruck in Frey, Adolf: Arnold Böcklin in Zürich, Zürich 1902 (Neujahrsblatt der Kunstgesellschaft in Zürich für 1902), S. 24–25. Dessen positives Urteil noch stärker in Frey 1903 (wie Anm. 68), S. 252–253.

⁷³ Zitiert in Andree 1977 (wie Anm. 68), S. 28.

⁷⁴ Frey 1903 (wie Anm. 68), S. 246. Dazu Weber 1990 (wie Anm. 4), S. 168–169.

Kunsthaus Zürich⁷⁵: ein Freundesbild von hohem Rang, jenem Chopins von Delacroix vergleichbar⁷⁶, doch dem Dargestellten wohl unbekannt, unvollendet, dennoch signiert – so entsprach es am besten dem träumerischen Genie des Dichters. Böcklin entwarf auch das Frontispiz für *Gottfried Keller's Gesammelte Werke*, die zehnbändige Spekulation des Berliner Verlegers Wilhelm Hertz und auch des Autors zum 70. Geburtstag 1889, mit dem denkmalartig eingefassten Profilporträt des Dichters⁷⁷, wie er «mit halb nach innen, halb nach aussen gekehrtem Blick vor sich hinschaut», so charakterisierte es Fleiner damals⁷⁸. Und er schuf die Goldmedaille mit diesem von Lorbeerzweigen eingefassten Profil als Poeta laureatus, «wie er sein sollte, und nicht, wie er ist», so lautete seine Anweisung für den Wiener Medailleur Anton Scharff⁷⁹. Auf deren Rückseite sitzt, nach hellenistischem Vorbild, ein jugendlicher Apollon Kitharoidos

⁷⁵ Gottfried Keller-Stiftung Inv.Nr. 521, erworben 1916. Angela Böcklin 1910 (wie Anm. 69), S. 328. Schaffner, Paul: Gottfried Keller als Maler, Gottfried Keller-Bildnisse, Zürich 1942, S. 172–173, 214. Andree 1977 (wie Anm. 68), S. 488–489 Nr. 419. Klemm, Christian: Unfertiges, in: Mitteilungsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1990 Nr. 1, S. 27. Landolt, Hanspeter: Gottfried Keller-Stiftung, Sammeln für die Schweizer Museen, Bern 1990, S. 22, 72, 587. Wie Böcklins Goldmedaille (Anm. 80) hat auch sein gemaltes Keller-Porträt kunstgeschichtlich noch nicht die gebührende Beachtung gefunden.

⁷⁶ Das bekannte Porträt des 28jährigen Frédéric Chopin (1810–1849) von Eugène Delacroix (1798–1863), Fragment eines 1838 gemalten und 1873/74 zerschnittenen Doppelporträts mit George Sand (1804–1876), befindet sich mit der zugehörigen Vorzeichnung im Musée du Louvre Paris. Johnson, Lee: The paintings of Eugène Delacroix, A critical catalogue, Bd. 3, Oxford 1986, S. 49–53 Nr. 232–233. Zeitler, Rudolf: Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1966 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11), S. 208 Nr. 63 (Zeichnung).

⁷⁷ Ein Entwurf Böcklins, gezeichnet vermutlich anfangs März 1889 (Kohle und Kreide, 330:215 mm), in der Stiftung Oskar Reinhart Winterthur. Die vor dem 24. März 1889 entstandene Reinzeichnung zum Frontispiz (Aquarell, weiss gehöht, 260:165 mm) ist vermutlich jenes Blatt, das Böcklin anfangs Juni 1889 dem Verleger Wilhelm Hertz in Berlin mitbrachte; ehemals in der Sammlung Arthur Stoll Arlesheim, reproduziert in: Du 17/2 (1957), S. 10, 38. Danach die Photogravüre von Heinrich Riffarth (1860–1908) in Berlin im 9. Bd. *Gesammelte Gedichte* der zehnbändigen *Gesammelten Werke*, erschienen im Herbst 1889. Zeugnisse zur Entstehung in Keller, Gottfried: *Gesammelte Briefe*, hrsg. von Carl Helbling, Bd. 3/2, Bern 1953, S. 465–469. Vgl. Weber 1995 (wie Anm. 6), S. 70.

⁷⁸ [Albert Fleiner] unter der Rubrik *Litteratur und Kunst*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 256 1. Bl. vom 13. September 1889.

⁷⁹ Frey 1903 (wie Anm. 68), S. 173–191 (Die Gottfried Keller-Medaille; Zitat S. 182, Formulierung von Anton Scharff aus der Erinnerung).

als Orpheus unter den Tieren der Wildnis, ein Symbol für Kellers Sprachkunst: *Orpheus im Abendgold*⁸⁰. Dem Todkranken, der sich der Unterwelt nah fühlte, kamen die Tränen beim Anblick der Freundesgabe, und er sprach die Worte: «Das ist das Ende vom Lied»⁸¹. Denn er sah nun sich selbst im Licht, auf das Abendfeld transfiguriert, auf Goldgrund geprägt, im edelsten Metall aus der Tiefe der Erde verewigt.

Nach dem Tod des Dichters kam auch der Maler, der er einst hatte werden wollen, ans Licht. Die testamentarisch begünstigte Stadtbibliothek Zürich veranstaltete 1893 eine Gedenkausstellung, wo zur Hauptsache der bescheidene künstlerische Nachlass gezeigt wurde, der auch bei den grossen Keller-Ausstellungen von 1919, 1969 und 1990 nicht fehlen durfte. 1894 erschien eine erste Abhandlung über *Gottfried Keller als Maler*, Hommage des Kunsthistorikers Carl Brun, des ersten Präsidenten der notablen Gottfried Keller-Stiftung, welche 1890 von Lydia Welti-Escher «zur Anschaffung bedeutender Werke der bildenden Kunst des In- und Auslandes» gegründet und mit Kellers Namen geschmückt worden war⁸². 1923 publizierte der Germanist Paul Schaffner die gleichnamige grundlegende Monographie über den Doppelbegabten; zu den Rezessenten gehörten Heinrich Wölfflin und Peter Meyer⁸³. Der früh ins Blickfeld gerückte nichtprofessionelle Maler blieb seitdem gegenwärtig, ein fester Bestandteil der Keller-Forschung⁸⁴.

Im Keller-Jahr 1919 ist noch die verschollene *Heroische Landschaft*¹⁴ zum Vorschein gekommen, jenes Hauptwerk, von dem der alte Dichter am 7. Januar 1887 Marie Bluntschli gegenüber kundgab, dass er es 1842 in der Isarstadt hatte zurücklassen müssen, doch später «auf eine Anfrage

⁸⁰ Meine Darstellung mit Nachweis der früheren Literatur in: Zentralbibliothek Zürich, Schatzkammer der Überlieferung, hrsg. von Alfred Cattani und Bruno Weber, Zürich 1989, S. 132–135, 204–206. Vgl. Weber 1995 (wie Anm. 6), S. 38–41. Reproduktion der ersten Entwürfe Böcklins in rotem Wachs in Landolt 1990 (wie Anm. 75), Abb. 160–161.

⁸¹ Überliefert von Albert Fleiner 1897 in 1915 (wie Anm. 68), S. 74–75 aus der Erinnerung.

⁸² Welti, Jakob Rudolf: Wie die Gottfried Keller-Stiftung zu ihrem Namen kam, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 936 vom 14. Juni 1942, Bl. 3. Landolt 1990 (wie Anm. 75), S. 24–25 (Stiftungs-Urkunde), S. 62 (Carl Brun). Zu diesem auch Reinle 1976 (wie Anm. 42), S. 80–81.

⁸³ Weber 1990 (wie Anm. 4), S. 163, 191.

⁸⁴ Ebenda S. 161–169.

von München aus für 60 Gulden verkauft» habe⁸⁵. Das Gemälde gelangte dann aus der Erbschaft des Käufers Adolf Wertheimber (1832–1904), der in München als Kinderarzt praktiziert hatte, nach Wien, wo nach dem Ersten Weltkrieg die Eigentümerin, eine verarmte Professorwitwe Anna Ratisbonne, gezwungen war, es der Zentralbibliothek Zürich zum Verkauf anzubieten. Deren Direktor Hermann Escher konnte das Bild 1920, über die Vermittlung des schweizerischen Gesandtschaftsattachés Carl Jacob Burckhardt, zur einen Hälfte «aus den Erträgnissen der Keller'schen Urheberrechte» mit Bewilligung des Regierungsrats als Kulturgut für Zürich, zur anderen Hälfte durch Beitrag der Gottfried Keller-Stiftung als Depositum für den Keller-Nachlass der Bibliothek erwerben, mit Unterstützung von Carl Brun, dem es im dreissigsten Präsidialjahr vergönnt war, das Magnum opus des Malers in die nach dem Dichter benannte Stiftung einzubringen⁸⁶. So erfolgte im konzertierten Einsatz namhafter Kulturträger der Schweiz die postume Ehrenrettung des Malers durch den Dichter. Gottfried Kellers *Heroische Landschaft* ist in der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich ausgestellt, ein Denkmal seines Traums vom Künstler. Und dort hängt auch Buchsers Ölbild aus dem Nachlass des Dichters⁶², ein Denkmal von Künstlerhand: sein Porträt im Goldlicht, das ihm von allen gemalten am besten gefiel.

Anmerkung

Rede des Autors an der Gedenkfeier zum 150. Geburtstag von Gottfried Keller (1819–1890) in der reformierten Kirche Glattfelden am 3. September 1994, hier mit Ergänzungen und Anmerkungen.

⁸⁵ Bluntschli, Marie: Erinnerungen an Gottfried Keller, Bern 1940, S. 6. Weber 1979 (wie Anm. 14), S. 261.

⁸⁶ Mitteilung dieser Zusammenhänge erstmals in Weber 1995 (wie Anm. 6), S. 15 nach Aktenkopien zu GKN 68 in der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich. Die Gottfried Keller-Stiftung hatte zuvor schon zwei Gemälde erwerben können, die ihren Patron betreffen: 1899 Kellers *Uferlandschaft mit Angler* von 1841 (deponiert in der Zentralbibliothek Zürich) und 1919 Karl Stauffers Keller-Porträt von 1886 als Schenkung des mit dem Künstler befreundeten Karl Emil Welti (deponiert im Kunsthaus Zürich). Siehe Weber 1990 (wie Anm. 4), S. 170, 184, bzw. Weber 1995 (wie Anm. 6), S. 74.

Der Vortrag stand im Zusammenhang mit den beiden damals eröffneten Ausstellungen im Gottfried Keller-Zentrum Glattfelden: *Gottfried Keller und seine Malerfreunde* (bis 13. November 1994), mit Katalog von Regine Helbling (Verlag Neue Zürcher Zeitung 1994), sowie *Gottfried Kellers Freundeskreis* (permanente Ausstellung), eingerichtet von Dr. Elisabeth Lott-Büttiker. Einzelne Formulierungen sind wiederverwendet in meiner Publikation zur semipermanenten Ausstellung *Gottfried Keller 1819–1890, Leben und Werk* in der Schweizerischen Kreditanstalt Zürich-Werdmühleplatz (Uraniastrasse 4), die im März 1995 eröffnet worden ist.

Zitiert wird nach Gottfried Keller: *Sämtliche Werke*, bearb. von Jonas Fränkel und Carl Helbling, 24 Bände, Erlenbach 1926–1927, Bern 1931–1949, abgekürzt SW mit Band- und Seitenzahl (Stellen in beiden Fassungen des Romans *Der grüne Heinrich* werden aus der zweiten zitiert).

