

Ein Skizzenbuchblatt von Salomon Gessner

Autor(en): **Pfister-Burkhalter, Margarete**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **9 (1947)**

Heft 2

PDF erstellt am: **01.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-163344>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Skizzenbuchblatt von Salomon Geßner

VON MARGARETE PFISTER-BURKHALTER

(TAFEL 39–40)

Herrn Friedrich Girtanner in Zürich glückte es vor mehr als Jahresfrist, eine Reihe von elf Skizzenbuchblättern aus Zürcher Privatbesitz zu erwerben, die sich bis dahin in der Nachkommenschaft Salomon Geßners vererbt hatten. Es sind lauter hochformatige Federzeichnungen: landschaftliche Ausschnitte mit wenig Staffage, eine Gruppe von Männern unter dem Fenster eines Mädchens, eine heilige Familie und ähnlicher Themen mehr. Sie sind zum Teil auf beide Seiten eines Blattes gerissen worden. Der Wunsch jedoch, die Darstellungen nach dem Zeitgeschmack mehrfach zu umranden oder sie durch einen Passepartout abzudecken, hat einen früheren Besitzer veranlaßt, ihre eine Seite zu unterschlagen und das Papier auf eine stärkere Unterlage aufzukleben. Ein paar von diesen Zeichnungen ist mit den Initialen S. G. versehen und läßt dadurch, da der Stil entspricht, die Herleitung von Salomon Geßners Hand außer Zweifel. Sie zeigen den Künstler von seiner inoffiziellen Seite. Denn es sind keine zur Idylle frisierten Kompositionen darunter, wie sie in seinem Werke häufig sind, sondern frisch von der Feder weg aufs Papier gesetzte Eindrücke, einige vermutlich nach holländischen Kupfern oder ihnen wenigstens angeglichen. Unter diesen Blättern erweckt das eine inhaltlich unsere wärmste Teilnahme. Es ist erstmals im 133. und 134. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf die Jahre 1945 und 1946 auf Tafel 28 abgebildet, zuvor jedoch schon von Max Fehr und Peter Farner in der Neuen Zürcher Zeitung angezeigt worden (Samstag, 22. Dezember 1945, Bl. 2, Nr. 1970, und Dienstag, 1. Januar 1946, Bl. 5, Nr. 5). Dem Kupferstichkabinett Basel gelang es, mit gütiger Hilfe von privater Seite, dieses wichtige Dokument zu erwerben (Basel, K.-K., Inv. 1946, 13; Breite 13,1 cm, Höhe 17,6 cm).

Es stellt dar, wie der Knabe Wolfgang Amadeus Mozart (geb. 1756) während des Konzertaufenthaltes seiner Familie in Zürich von Ende September bis zum 3. Oktober 1766 in einem häuslichen Kreise musiziert. Er sitzt vorne links mit gekreuzten Beinen, der elfköpfigen Zuhörerschaft leicht abgewendet. Welches das gastliche Haus war, das diese ehrende Geselligkeit bot, bleibt unbewiesen. Wahrscheinlich aber darf Geßners eigenes, so vielen heimischen und fremden Gästen offenes Heim «zum Schwanen» an der Münstergasse 9, im Herzen der Stadt, vermutet werden. Denn die Rückseite des Blattes, die zeitlich in unmittelbarer Nähe entstanden, mit einer weiteren Gruppenstudie bedeckt ist, zeigt den Maler selbst in ganzer Figur an der Staffelei sitzend, den Kopf dem Beschauer zugekehrt. Um den Kaffeetisch dahinter sind ein Herr und zwei anscheinend ältere Damen versammelt. Hier wie dort verkleiden ähnlich fallende Draperien den so karg wie möglich angedeuteten Raum.

Beide Skizzen sind ohne Vorzeichnung mit schwarzer, nun ins Dunkelbraune oxydierter Tinte aufs Papier gesetzt und wahrscheinlich in flüchtiger Eile entstanden, namentlich die musikalische Gesellschaft. Daraus erklären sich die schwankenden Größenverhältnisse der Köpfe, in denen Bildnisähnlichkeit angestrebt erscheint. Über diesem Bemühen ging die Einheitlichkeit und die

räumliche Klarheit wohl stückweise verloren, aber die unbefangene, frische Art des Festhaltens und die anspruchslose Wiedergabe entschädigen dafür. Auch der Wunderknabe ist durch die Überlastigkeit seines Oberkörpers und im Vergleich zu den Erwachsenen ringsum für seine zehndreiviertel Jahre zu groß geraten. Und sollte das Kind mit dem Schnürleibchen rechts seine Schwester Marianne, das viereinhalb Jahre ältere Nannerl darstellen, so würden die Proportionen vollends auseinanderklaffen. Allein diese kleinen Mängel, zu denen die zaghaft und schwächlich gezeichneten Gelenke und andere Merkmale eines selbstgeschulten Skizzierers dazukommen, verringern doch keineswegs das Cachet der Darstellung, die von ergriffenem Einfühlen in die Stimmung eines einmaligen Erlebnisses zeugt. Es wurde versucht, das Spiel des Knaben nicht nur durch seine Stellung vorn im Bilde hervorzuheben, sondern ebenso sehr durch die Teilnahme der versammelten Hörer. Auf verschiedene Weise genießt die kleine Gemeinde das Geigenspiel: kritisch hörend, staunend, den Noten folgend, innerlich mitgehend oder träumerisch verloren. Alle diese Regungen sind tastend den Gesichtern abgelesen und ohne Pathos schlicht gedeutet.

Die Skizze war wohl als privates «document humain» gedacht und wurde als solches mehr als eineinhalb Jahrhunderte in der Familie aufbewahrt. Auf diese Weise blieb es der Öffentlichkeit unbekannt. Als Leonhard Ziegler nach mehr als fünfzig Jahren an Mozarts denkwürdiges Auftreten in Zürich erinnerte, konnte er seinem Aufsatz, der als «XX. Neujahrsgeſchenk von der allgemeinen Musik-Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 1832» erschien, kein zeitgenössisches Abbild begeben, sondern er mußte sich an das Einfühlungsvermögen des Zürcher Graphikers Franz Hegi (1774–1850) halten, der in Aquatintatechnik eine historisierende Illustration entwarf. Dieser wählte als Bildgegenstand die kleine Festgesellschaft im Haus des Idyllendichters und als Zeitpunkt die durch Geßners eigene Widmung bezeugte Übergabe seiner Gesammelten Schriften, die 1765 in vier Bänden bei Orell, Geßner & Comp. in Zürich erschienen waren. Sein Eintrag in den ersten Band ist verschiedentlich abgedruckt worden und lautet in abgekürzter Form wie folgt: «Nehmen Sie, wertheste Freunde! dieß Geschenk mit der Freundschaft auf, mit der ichs ihnen gebe; möcht es würdig seyn, mein Andenken beständig bey ihnen zuunterhalten!... Vergessen sie alle nie den Freund, dessen Hochachtung und Liebe für Euch, sein ganzes Leben durch so lebhaft seyn werden, wie heute. Zürich den 3ten Weinm. 1766./ S. Geßner.»

Hegis Darstellung, die die individuellen Züge der Beteiligten nicht mehr aus eigener Anschauung kannte, sondern aus Mittlerquellen rekonstruieren mußte, fehlt die leichte Grazie des vorhergehenden Jahrhunderts. Trotz der Treue im Kostüm und der Sorgfalt im Porträt wirkt die Gruppe etwas lehrhaft und nüchtern. Die Gesichter sind alle zu alt geraten. Um so erfreulicher füllt nun Geßners unmittelbare Skizze, das Geschenk eines gehobenen Augenblicks und unvergeßlichen Erlebens, die frühere Lücke aus. Dem zeitgenössischen Zürcher Publikum indes, das an der Mozartschen Familie persönlichen Anteil nahm, wurde durch eine Anzeige in den «Donnstag-Nachrichten» vom 9. Oktober 1766 eine fast drei Jahre zuvor entstandene Bildniskomposition zum Kaufe angeboten, die vom Vater Mozart in kleiner Auflage deponiert, «Bey Herrn Orell, Geßner und Compagnie unter der Schuhmacher-Zunft» für 30 Kreuzer zu haben war¹. Dieser Avis bezieht sich auf einen Kupferstich des Jean Baptiste Delafosse (1721–1775) von 1764, den Leopold Mozart in einem Brief vom 1. April 1764 an seinen Salzburger Freund Lorenz Hagenauer bereits als vollendet erwähnt². Er vervielfältigt ein in zwei Exemplaren erhaltenes Aquarell des Louis Carrogis de Carmontelle (1717–1806), das im Winter 1763 während Mozarts Pariser Aufenthalt ausgeführt worden war. Die namhaftere Replik, in der die Originalfassung vermutet wird, gelangte nach wechselndem Privatbesitz, zuletzt in Chantilly, schließlich in die National Gallery zu London³. Es ist dies das bekannte, oft abgebildete Gruppenbild mit dem geigenden Vater links,

¹) Vgl. M[ax] F[ehr]lin, Neue Zürcher Zeitung, Dienstag, 5. Februar 1946, Bl. 4, Nr. 199.

²) Abb. 1 bei Max Fehr, Die Familie Mozart in Zürich, 130. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1942. Zürich und Leipzig, Kommissionsverlag Hug & Cie. (1941).

³) Vgl. Edward Speyer, Mozart at the National Gallery, Burlington Magazine, XXVIII, 1915/16, p. 216ff.

dem erst siebenjährigen Söhnchen am Klavier in der Mitte und der elfjährigen, singenden, schon dämchenhaften Tochter rechts. Alle drei sind nach Carmontelles Gewohnheit im Profil gegeben. Die zweite Replik kam in den Besitz des Lord Revelstoke zu London.

Der Größenunterschied beim Knaben in Carmontelles Aquarellen und Geßners Skizze ist außerordentlich und nicht nur bedingt durch drei Jahre Wachstum, sondern verstärkt dadurch, daß der Franzose – vielleicht um das Phänomen des Wunderbaren herauszustreichen – den Knaben kindlicher und kleiner dargestellt hat, als es seinem damaligen Alter entsprach, und dadurch daß Geßner andererseits, unter dem Eindruck der Frühreife, darin zu hoch griff.

Während die Mozartsche Gesellschaft Geßner's einer künstlerischen Momentaufnahme ähnlich sieht, ist die Rückseite mit dem Maler im Hauskleid an der Staffelei eingehender und auch teilweise ruhiger gezeichnet. Der Grund ist begreiflich. Der Zeichner hatte beliebige Musse sich selbst zu sitzen, und daß es sich offenbar um ein Eigenporträt handelt, ergibt sich aus dem jähen Umwenden der Hauptfigur, die rücklings in ein Glas zu blicken und aus dem Spiegelbild die fertige Gruppe mit samt dem Ambiente einzufangen scheint.

Im Jahre 1766 zählte Geßner 36 Jahre. Sein damaliges Aussehen ist durch mehrere, fast gleichzeitige Bildnisse Anton Graffs (1736–1813) aus dem Winter 1765 auf 1766 überliefert, von denen die bekanntesten in der Kunsthalle zu Winterthur und im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich aufbewahrt werden. Die Winterthurer Fassung ohne Buch wurde zudem 1771 im Gegen-sinn von Johann Friedrich Bause (1738–1814) in Leipzig gestochen. Zu diesen Belegen stimmt im allgemeinen die Kopfform mit der breiten, runden Stirne und den kräftigen Backenknochen, wie auch ungefähr die Perücke. In der Zeichnung wirken jedoch die Züge straffer und weniger füllig, was sich – abgesehen vom Veränderlichen überhaupt – durch die Anspannung des Dre-hens und des aufmerksamen Hinsehens erklären läßt, während Graff das Zuständliche, gleichsam das Typische, in Haltung und Ausdruck wiederzugeben bestrebt war.

Die Geßnersche Skizze verrät in kleinen Dingen den ungewohnten Porträtisten, der schnell ins Einzelne eindringt, bevor er das Ganze gefaßt hat. So gerät ihm die Hand, die den Pinsel hält, zu klein, die Brust zu schwächig gegenüber dem Leib, und vollends unklar wird der Ansatz der Beine und das Sitzen auf dem Stuhle. Der kleine Fuß schließlich vermöchte den «Sitzriesen» nicht zu tragen; aber der Mann wirkt grazil und lebendig, so wie er mit seinen Auslassungen und seinen Verzeichnungen hingsetzt ist. Angenehme Schatten, geschmackvoll gestuft, hüllen gleichsam ein gülden Deckmäntelein um die Schwächen der Strichführung. Auf diese Weise bestimmt durch-aus der Zauber der schlichten Bildwiedergabe den Eindruck, die sich im Stile der Zeit äußert und in der zwar nicht die sichere Kunst des Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801), wohl aber von seinem Geiste zu spüren ist.

Es wäre wohl interessant, dem Bildnis auf der Staffelei auf die Spur zu kommen. Nicht un-möglich ist es zu denken, da die Anlage einigermaßen an Graffs Geßnerbildnis von 1765 erinnert, daß sich der Malerdichter damals mit einem gemalten Selbstporträt befaßt habe, vielleicht ange-regt durch die Kunst des zünftigen Malers, der sein Freund und im Winter zuvor sogar sein Haus-gast gewesen war, der jedoch anfangs März 1766 die Schweiz verlassen hatte, um sein Amt als Porträtist an der Dresdener Akademie anzutreten. In der Geßnerschen Komposition mit der gleichsam übereck gestellten Hauptfigur läßt sich jedenfalls Graffscher Rhythmus vermuten.

Hegi hat für sein Aquatintablatt von 1831 eher spätere Geßnerbildnisse benützt, wie z. B. das Schabkunstblatt des Augsburgers Johann Elias Haid (1739–1809) von 1774 oder gar die Röt-el-zeichnung Anton Graffs mit dem kahlen Profilkopf nach rechts, die auf dessen Schweizerreise im Sommer 1781 entstanden ist als eine der Studien zum Bildnis des 51jährigen, dem häufig nach-gestochenen Gemälde des Zürcher Kunsthause. Diese Zeichnung aus Winterthurer Privatbesitz war durch einen gegenseitigen Kupferstich des Johann Heinrich Lips (1758–1817), als Rund-medaille ausgeführt, weitherum bekannt.



Abb. 1. Wolfgang Amadeus Mozart
musiziert in kleiner Gesellschaft, wahrscheinlich im Hause des Salomon Geßner
Federzeichnung von Salomon Geßner. Basel, Kupferstichkabinett

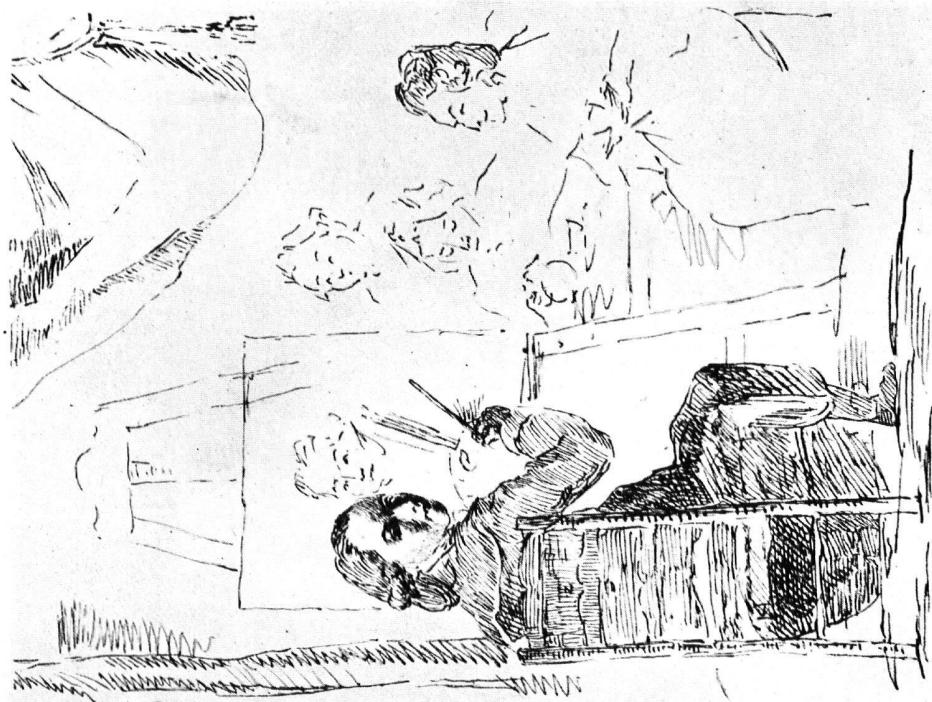


Abb. 2. Rückseite von Abb. 1. Selbstbildnis Salomon Geßners an der Staffelei
Federzeichnung von Salomon Geßner. Basel, Kupferstichkabinett



Abb.3. AQUATINTABLATT VON FRANZ HEGI, 1832
Salomon Geßner übergibt am 3. Oktober 1766 seine 4bändigen gesammelten Schriften
dem kleinen Wolfgang Amadeus Mozart