

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **11 (1907)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

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.

in die Gabeln kam ein Stecken zu liegen, an dem die acht Froschschenkelein baumelten. Die schmorten wir so hübsch bräunlich, und als ich davon versuchte, hatte ich noch nie so etwas Gutes gegessen. Und jeder bekam zwei.

Aber nachher hab' ich das doch nie mehr leiden mögen, sondern nahm lieber in spätern Jahren Käse mit auf die Weide. Und dann brieten wir den und strichen ihn auf die Kartoffeln. Das erste Mal haben wir freilich eine Dummheit gemacht und das ganze Halbpfund, das wir am Stecken drehen, ins Feuer fallen lassen, daß es futsch war. Aber nachher hat mir Mama immer ein Emailplättli mitgegeben: da ging's besser. Da konnte man ihn so schön braten, daß er lange Fäden zog wie Meßmochteig.

So feuerten wir, bis auf einmal von da und dort über die Matten her das Geläut einer heimziehenden Herde tönte. Da hatten auch unsere Kühe schon lange zu grasen aufgehört und lagen wiederkäuend herum. So jagten denn auch wir sie auf und mit vielem Geschrei gegen das Brücklein und die Straße hin, daß die ganze Schar mit hochgehobenen Schwänzen und lautem Geschell dem Kirchturm zu rannte, den man durch die Obstbäume hindurch im Abendsonnenglanz liegen sah. Und beim Ochsenbrunnen droben, wo die große Landstraße und die Schmiedgasse sich kreuzen, da wollten jedesmal alle laufen. Und wenn dann vielleicht noch eine fremde Herde dazu kam, so mußte man elend aufpassen, daß es nicht ein böses Stoßen gab.

Vom Brunnen trieben wir stolz schmiedgasauf. Denn wir hatten eines der schönsten Geläute und wußten, was wir uns schuldig waren: klöpften mit unsern Geißeln wie Große und verführten einen Heidenpektakel mit Hüft und mit Hott, daß jedermann vor die Haustüre trat, sich das mitanzusehen und unser wohlgenährtes, sauberes Vieh zu bewundern. Und wenn sich dann die Kühe vor der Stalltüre drängten, ließen wir nur eine um die andere hinein und nahmen vorher jeder die Glocke ab. Und wenn die letzte Kuh drin war, probierte man noch einmal alle Glocken durch und schwang jede drei, vier Mal bedächtigt hin und her, ob auch keine einen Sprung bekommen habe und etwa jerble. Dann erst hängte man sich über jeden Arm zwei davon und trug sie alle hinein ins Tenn.

Und dann lief ich heim zum Nachtesfen.

So vergingen die letzten sonnigen September- und

Oktobertage. Aber dann kamen die stürmischen, dunkeln Novemberabende, und da mußte ich daheimbleiben und ein Stubenhocker werden und habe mich fast deswegen geschämt. Aber ich mußte. So kamen auf einmal meine eigenen Pferde und Kühe wieder zu Ehren und besonders das Gampiroß. Die ganzen Abende ritt ich und rutschte beim Galoppieren allmählich die Stube der Länge nach durch und machte dann lehr und wieder zurück. Dabei kolderte es ganz unheimlich in des Rosses Bauch. Denn man konnte ihn den Schwanz ausziehen. Er war sogar die gefürchtetste Waffe, und wenn wir Geschwister so alle paar Tag einmal hintereinanderkamen, dann war es immer meine erste Sorge, mir den Gampiroßschwanz zu sichern und meinen Segnern damit nicht übel um die Ohren herum zu fieseln. So mußten wir natürlich auch einmal auf den Gedanken kommen, dem Gaul ein paar Steine hinten hinein zu stöpseln. Und das war's, was jetzt beim Galoppieren so lächerlich lärmte; denn wir konnten sie nicht mehr herauskriegen, dann er hatte mit der Zeit eine ganze Ladung davon in sich aufgenommen.

Am so einem Abend war's. Die Mama saß bei der Lampe und sticte ein Hofengesäß. Die großen Mädchen machten ihre Schulaufgaben. Und die beiden Kleinen werden wohl schon im Bett gewesen sein. Ich aber hatte das Gampiroß vor den Kinderisch gespannt und kutscherte diesmal. Und wie der Gaul so gar ungebärdig wurde und nicht mehr parieren wollte, da riß ich ihn an der Leine zurück und hieb ihm ein paar über und schrie ihn an: „Wart, i will di lehre, du Chai!“ So, wie ich es immer gehört. Aber als es draußen war, erschrak ich doch selber und hatte so die Idee, das passe nicht in unsere Stube. Und gleich wurde es auch ganz unheimlich: die Hose sank in den Schoß, und die Griffel fielen auf den Tisch, und alle schauten zu mir herüber. Und dann stand die Mama auf und kam auf mich zu und langte mich von meinem Bock herab und legte mich übers Knie und waltete mich vaterländisch durch, ganz in der Stille und ohne dabei ein Wort zu verlieren.

Von da an war mir das Gampiroß verleidet, und ich drückte mich eine Zeit lang ganz heimatlos an den Wänden herum. Meine Seele war aus ihrem ruhigen Gleichgewicht geworfen worden; was ich gesagt, das sagten sie alle hundertmal im Tag, und doch hatte es bei mir allein eine so wichtige Strafe nach sich gezogen! Und erst nach und nach wurde ich wieder zutraulich und heimisch.

(Fortsetzung folgt).

Zu unsern Kunstbeilagen.

Es ist eine eigene Sache um moderne religiöse Kunst: die Eigenschaft, die man in erster Linie vom religiösen Bilde fordert, daß es andächtig sei und heilig, scheint mit dem Begriff „modern“ nicht wohl vereinbar; denn so sind wir nun einmal, daß wir an die Heiligen, die unter uns wandeln, nicht glauben können und daß es uns dem Werke eines lebenden Künstlers gegenüber meist an Andacht gebricht. Tote allein werden heilig gesprochen, und andächtige Schauer verspürt der Gläubige nur vor dem Kunstwerke, dem die Jahrhunderte den Stempel der Ehrwürdigkeit aufgedrückt. Das war wohl immer so: Christus wurde von seinen Zeitgenossen gekreuzigt, und selbst zur Zeit der gegenwartsfreundigen Renaissance gaben die Andächtigen einem geistlosen byzantinisierenden Muttergottesbild

den Vorzug vor Raffaels himmlischen Madonnen. Eine schwere Aufgabe stellt sich deshalb der Künstler, der heute auf das Gebiet der religiösen Kunst sich begibt, wenn er nicht einfach Nachahmer des Alten, konventionellen, längst sanktionierten bleiben will. Nun haben wir aber gerade in der Schweiz zwei Künstler, die sich mit außergewöhnlichem Erfolg dieser Aufgabe zugewandt, unsere beiden welschen Maler, Paul Robert und Eugen Burnand. Und doch sind beide eigenartig und grundverschieden in ihrer Eigenart. Aus einem eigentümlich ekstatisch religiösen Empfinden heraus schafft Robert seine lichtverklärten, überfinnlichen himmlischen Erscheinungen, während Burnand in würdig kraftvoll vorgetragenem Bilde die religiöse Historie zu Leben und Wirklichkeit ruft. Ein Geist, ein fremdartig un-



Vom Schicksal des Campanile von Venedig. Bild über die Stadt mit Markusplatz.

faßbares Wesen ist z. B. Paul Roberts Christus im „Jüngsten Gericht“^{*)}. Menschenfern steht er in himmlischer Glorie mit straff herabhängenden Armen, als ob vor der Majestät des letzten Gerichts alle Liebe in dem Göttlichen erstarrt wäre. Burnands Christus dagegen, wie ihn der Künstler in seinem neuesten religiösen Historienbilde, dessen Wiedergabe wir heute bringen, schuf, ist der leidende, von Entbehrungen abgezehrte Mensch, aus dessen tieftraurigem Blick die ganze Liebe spricht und alles Mitleid mit der Menschheit, um deretwillen er den Todesgang geht. „Töchter Jerusalems, weinet nicht über mich, sondern über euch und eure Kinder!“ Mit diesem erschütternden Worte des selbstlosen Schmerzes auf den Lippen wendet sich der Heiland zu den klagenden Frauen zurück, und eigentümlich kontrastiert die stille Trauer des Nazareners zu dem leidenschaftlichen Schmerz der Frauen einerseits und der kalten Teilnahmslosigkeit der römischen Kriegsknechte andererseits. Es ist keinerlei Rohheit in dem ernsten Bilde; aber die Art, wie diese empfindungslosen, militärisch gedrückten Schergen die schmerzlich bewegte Gruppe leidender und verzweifelter Menschen einschließen — eine starke Mauer, an der die stürmisch bewegte Flut sich bricht — hat etwas Herzergreifendes, Furchtbares.

Ueber Eugen Burnand, dessen großes künstlerisches Können in Komposition und Ausführung dieses Bildes wieder meisterlich zutage treten, brauchen wir wohl hier nicht weiter zu reden, da er ja den Lesern der „Schweiz“ längst kein Unbekannter mehr ist; hingegen dürfte ein Wort über den Maler der Kreuzigung auf unserer zweiten Kunstbeilage an dieser Stelle nicht überflüssig sein.

Govert Flinck war einer der bedeutendsten Schüler Rembrandts, und dies ist in kurzen Worten sein Lebensgang. Er wurde am 25. Januar 1615 in Kleve geboren und starb am 2. Februar 1660 zu Amsterdam. Zuerst war er der Schüler des Lambert Jacobsz in Leeuwarden und trat dann 1634 zu Amsterdam in Rembrandts Werkstätte ein. Er machte sich des Meisters Stil und Technik so ganz zu eigen, daß er es in Rembrandtscher Kunst selbst zur Meisterschaft brachte, doch emancipierte er sich mit der Zeit immer mehr von dem Einfluß seines mächtigen Lehrers. Ob dies seiner Kunst zum

Vorteil war — wer wollte es entscheiden; aber sicher ist es für das künstlerische Gewissen Flincks kein schlechtes Zeichen, daß er die hinreißende, faszinierende Art Rembrandts einer Strenge, spröden, akademisch kühlen aufopferte. Unsere Kreuzigung — das Bild wurde von der Gottfried Keller-Stiftung aus der Sammlung Demidoff di San Donato in Florenz erworben — stammt entschieden aus der ersten Periode von Flincks künstlerischem Schaffen. Das ist noch nicht die dekorative, ausgerechnete, in der Lichtgebung ausgeglichene, in den Farbentönen kühle Kunstweise der späteren Zeit. Wie hier die Kontraste in Beleuchtung, Zeichnung und Gruppierung gegeben sind, das ist völlig rembrandtisch gedacht. Dieses leuchtende Hell Dunkel, das das Wichtige in helles Licht stellt und das Untergeordnete in ein durchsichtiges Dunkel hüllt, ist dem großen Meister abgelauscht; die skizzenhafte Zeichnung gewisser Nebensächlichkeiten bei größter Genauigkeit in der Ausführung des Bedeutenden erinnert an Rembrandts Art, und wenn Flinck um des Kontrastes willen die drei rohen Knechte, die um den Rock des Herrn wüßeln, in den Vordergrund rückt, so hat er auch diesen Zug von seinem Lehrer übernommen. So sehen wir etwa bei Rembrandts Kreuzabnahme im Vordergrund einen teilnahmslosen Kerl, der, die Nase in der Luft, die Hände auf dem Rücken, dem erschütterndsten Vorgang stumpfsinnig beiwohnt. Rembrandtisch endlich ist die breite Behandlung und die einheitliche Farbestimmung dieses Bildes, das, wenn auch nicht aus den Händen des großen Meisters selbst hervorgegangen, doch unverkennbar den Stempel einer hohen Kunst an sich trägt, und zwar hat der Künstler vor allem durch das Wunder der Beleuchtung das Erschütternde der großen Stunde in Erscheinung treten lassen. Diese malerische Schilderung aber des alten holländischen Künstlers trifft in überraschender Weise mit der poetischen unseres jungen Schweizerdichters zusammen, dem wir in dieser Osternummer das Wort lassen:

„Ein letztes Sonnenleuchten irrte kaum,
Wo sich die Leiber um die Kreuze rankten.
Der Berge fahl verklärte Kette schwand,
Und Blitze zischten durch den grauen Raum,
Die Erde stöhnte, und die Felsen wankten,
Und eine Finsternis fiel auf das Land —“

M. W.

*) Vgl. „Die Schweiz“ II, 1898, S. 201.

Vom Schicksal des Campanile von Venedig.

Mit zwei Abbildungen nach photographischen Aufnahmen des Verfassers.

Der unter dem Eindruck der Katastrophe beschlossene Wiederaufbau des berühmten Wahrzeichens der Lagunenstadt hat bis heute ein klägliches Resultat aufzuweisen. Zwar wurden die ersten Rekonstruierungsarbeiten sofort in Angriff genommen; aber bald erhob sich ein die Arbeiten lähmender Streit über die beste und sicherste Art der Fundamentierung, und die „sachmännischen“ Ratschläge waren bald zahlreicher als die in den Boden eingerammten Pfähle. Bis heute ist der Turm, der

schon seit zwei Jahren wieder fertig sein sollte, glücklich soweit gestehen, daß man bei genauem Hinsehen die kaum meterhoch über das Bodenniveau sich erhebenden Grundmauern erkennen kann. Dafür ist aber der Betrag, der seinerzeit für die Wiederherstellung des ganzen Bauwerkes in Aussicht genommen war, schon so ziemlich ausgegeben worden. Nun ist neuerdings die Frage nach der Zweckmäßigkeit des Neubaus aufgeworfen worden, da der neue Campanile die historische Bedeutung des