Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 9 (1922)
Heft: 7

Artikel: Gottfried Kellers Karton einer mittelalterlichen Stadt
Autor: Schaffner, Paul
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-10632

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: 12.07.2025

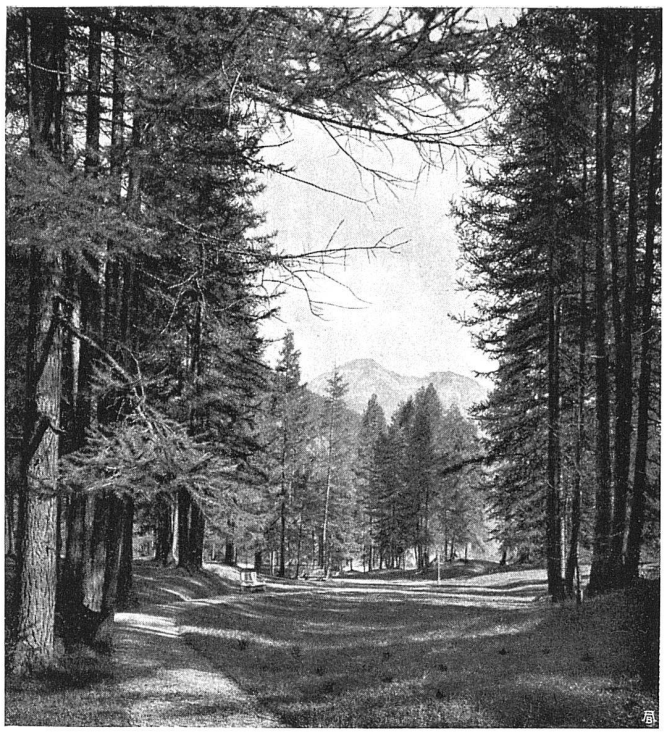
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Waldfriedhof Davos, Blick in die Nordwestpartie der Umfassungsmauer

GOTTFRIED KELLERS KARTON EINER MITTELALTERLICHEN STADT

Von PAUL SCHAFFNER

Das Jahr 1843 — damals ist das für den Maler wie für den Dichter aufschlußreiche Werk entstanden, — ist das Schicksalsjahr Kellers. Im Spätherbst 1842 hatte er der Kunststadt München den Rücken gekehrt, wohin er 2½ Jahre zuvor, von kühnen Künstlerträumen beschwingt, gezogen. Der Leser des „Grünen Heinrich" kennt Peripetien und Katastrophe dieser Malerlaufbahn, die in dem autobiographischen Bekenntnisbuch freilich dichterisch verklärt und im ursprünglichen Plan ins düster Tragische gewendet wurde. Ihn hat der zur Mutter und Schwester Zurückgekehrte im Winter hinter mächtigen Kartonwänden in seinem Atelier ersonnen, den Faden der Geschehnisse in seiner Phantasie weiter spinnend, damals als die Zukunft in ihrer Ungewißheit drohte, die Vergangenheit in ihrer inneren Bedingtheit und Gesetzmäßigkeit der Entwicklung mit wachsender Klarheit seiner Seele sich enthüllte: Die Jahre der Kindheit, künstlerische Neigungen, verfrühte Berufswahl, die Qual eines vorwiegend autodidaktischen Vegetierens in der Vaterstadt, bis der mehr als Zwanzigjährige den ersten großen Schritt ins Leben tat. Gewiß, der Künstler hat damals in München nicht Bankrott gemacht. Die Zürcher Kunstgewaltigen waren im Unrecht, wenn sie jene große ossianische Landschaft, die in so glücklicher Weise aus Wiener Privatbesitz unlängst dem Malernachlaß gewonnen werden konnte, um ihrer Unvollkommenheiten willen nicht ankauften: Zu einer Zeit, da der von allen Mitteln Entblößte seine Künstlerhabe in einer Trödlerbude verschwinden lassen und Fahnenstangen streichen mußte. Zürich, seit den Tagen des „Londoner"-Füßli eine Wiege für Phantasiebegabungen, verleugnete die



Blick in den Waldfriedhof

nordischen Idealkompositionen; im Zeitalter Calame'scher Erfolge fand man sie antiquiert.

Keller hat sich nicht erst in München der idealen Richtung angeschlossen. Theoretisch, das bezeugen die dem Skizzenbuch anvertrauten „Bildideen", bekannte er sich von Anfang zu ihr. Zum malerischen Gestalten solcher Motive reichten die technischen Mittel allerdings erst in München aus. Doch knüpfen wir an Bekanntes an! Da schildert der Dichter, wie der Grüne Heinrich in der Kunststadt zum gelehrten Kopfmaler geworden, der eine fingierte, künstliche Welt aus der Erfindungskraft herausspinnt, statt sich als Landschafter an die Natur zu halten. Und wir begleiten die Malerfreunde Lys und Erikson mit Heinrich in dessen unpraktisches Atelier, wo ungeheuerliche Schildereien im Abendrote stehen, gleich einer brennenden Stadt, so daß sie alle drei laut auflachen. Unter diesen nordisch-mythologischen Phantasiegebilden der Karton der mittelalterlichen Stadt; in der verfluchten Himbeerbrühe des Abendrots, wie sich der Holländer ausdrückt, leuchtet sie den Freunden als ein brennendes Troja seltsam genug entgegen.

So werden wir im Roman mit der „Mittelalterlichen Stadt" bekannt gemacht. Der Dichter hat sich indes eine poetische Lizenz gestattet, denn der Karton ist erst nach der Rückkehr von München komponiert worden. Ein Beweis, daß Keller selbst sich in der Fremde durchaus noch nicht zu den Kunsteinsichten seines desillusionierten Doppelgängers durchgerungen hat.

Ich nannte das Jahr 1843 ein Schicksalsjahr; es war die Krise des Malers und diejenige des erwachenden und das Lebenssteuer sofort kraftvoll ergreifenden Dichters, mag auch theoretisch die Unsicherheit noch einige Jahre überdauern. Da kann es nicht wundernehmen, daß der Dichter in einer „Bildidee" zuerst das Wort ergreift, bevor der Zeichner ans

Werk geht. So treffen wir die Aufzeichnung des Motivs im Tagebuch in unmittelbarer Nachbarschaft einiger Sonette auf den vergötterten Jean Paul, den Freiheitssänger Herwegh und Chamisso. Es ist der 8. August 1843.

Wohl bald darauf dürfte Keller an die Aufgabe herangetreten sein, das Phantasiebild auf einem jener umfangreichen Kartons zu skizzieren, die noch dem Zürcher Atelier ein so merkwürdiges Aussehen verliehen haben.

Die Komposition ist für den Malerpoeten charakteristisch:

Von mächtigen Baumgruppen im Vordergrunde eingerahmt, liegt an einem Berghang sich auftürmend ein altes Städtchen, in dessen Häusergewirr und steile Hauptgasse man von ferne hineinsieht, ganz dem schriftlich fixierten Plane entsprechend. Auf der Höhe flankiert, die Silhuette vom klaren Abendhimmel scharf abhebend, ein mächtiger quadratischer Turm mit spitzem Pyramidendach. Auf der andern Seite eine gotische Kirche mit hohem Chor und schlankem Dachreiter. Treppen führen hinunter in die Hauptgasse, die nach hinten von der Front eines reichen Fachwerkbaus abgeschlossen wird; rechts das romanische Rathaus mit Glockentürmchen, reichem Erker und Turm, mit Spitzgiebelchen und Rundbogenfenstern. Am Marktplatz mit dem Ritterbrunnen: der Gasthof zum Sternen, Bürgerhäuser mit schönen Lauben, gotischen Erkern und steilen Dächern, dichtgedrängt und ineinandergeschachtelt, traulich und friedlich nach innen, hoch über der Stadtmauer mit zinnenbewehrten Türmen drohend nach aussen, in jähem Fall zum Stadtgraben. Vorn erhebt sich ungeschlacht das Stadttor; die römischen Ziffern der Sonnenuhr rahmen eine Anbetung der Könige; darunter das Wappen. — Im Vordergrund, diesseits der Stadtmauer, ein einzelnes Gehöft mit allerlei gotischem Zierrat; ein einfaches Tor führt in den sorglich umzäunten Garten. Ein schmaler Steig klimmt in vielen Windungen zu einer Anhöhe empor. Hier oben steht ein alter Riegelbau mit einer tiefer gelegenen Weinlaube, in der zwei Bürger — oder ist der eine gar ein behäbiger Mönch? — bei kühlem Trunke eifrig disputieren, einen mächtigen Humpen auf dem Tisch mit den gewundenen Füßen vor sich.

Der Beschauer glaube aber ja nicht, er habe damit den Reichtum der Komposition ausgeschöpft, den „Scheisskram eines solchen Nestes", wie sich Keller in der „Bildidee" ausdrückt, gesehen. Die vielen Türme, Giebelhäuser mit Fenstern verschiedensten Stils, Wimperge, Zinnen und Erker der Stadt, die mit Hilfe eines architektonischen Sammelwerkes aufgebaut wurde, wie der „Grüne Heinrich" verrät, wollen mit dem Auge abgetastet sein. Da wird in einer Laube in luftiger Höhe Wäsche aufgehängt, dort träumen unter gotischen Baldachinen steinerne Ritter und Heilige über dem menschenleeren Marktplatz. Man muß im Garten des vordergrundlichen Landhauses lustwandeln, sehen, wie sich die Zierkürbisse am geflochtenen Zaun ranken, wie die Sonnenblumen neben dem Gartentor mit dem schrägen Dächlein sich recken; hier der Sodbrunnen, dessen Schöpfeimer ein kleiner Knirps erhaschen möchte, gleich nebenan eine Reihe Bienenstöcke unter schützendem Strohdächlein. Auf dem Gartentor schreit der Haushahn sein Kikeriki, Hühner suchen nach Futter; der Taubenschlag im Dachfenster sieht ein emsiges Treiben. — Und trotzdem ist diese Stadt ein verzaubertes Nest, das am hellen Tage schläft und mit ihm die Zeit. Auch die spärlichen Staffagefigürchen vermögen den Eindruck frisch pulsierenden Lebens nicht zu erwecken. Dornröschenstimmung! Wo sind wir, im Mittelalter oder im biedermeierlichen vieltürmigen Seldwyla? Es gibt Städtchen, die sich im Laufe von vier bis fünf Jahrhunderten kaum verändert haben; nur die Leute kamen und gingen. Die Antwort gibt der „Grüne Heinrich". Er erzählt uns, was Projekt geblieben, bleiben mußte, weil der Landschafter im Figürlichen über primi-

tivste Anfänge nicht hinauskam: Vorn sollte aus dem offenen Tore (man sieht es auf dem Karton nicht) eine mittelalterliche Hochzeit über die Fallbrücke kommen und sich mit einem Fähnlein bewaffneter Stadtknechte kreuzen.

Erst die ins Detail gehende Betrachtung wird sich des Ideenreichtums der Komposition bewußt, die den Zauber dieses kleinstädtischen Mikrosmos restlos ausschöpfen will. Man muß zur altdeutschen und altniederländischen Kunst zurückgehen, um bei Dürer, so im „Heiligen Antonius", im „Meerwunder", und bei Altdorfer, Patinir, Lukas van Leyden und Jan van Scorel dieselbe Gesinnung und unbegrenzte Hingabe an den Stoff zu finden. In ihrem Banne stand die deutsche Romantik. Von ihrem Erbe hat Keller hier gezehrt, und er tritt damit an die Seite jener Maler, die germanischem Wesen und deutscher Märchenstimmung vollendetsten Ausdruck verliehen haben: neben Richter, Schwind und Spitzweg.

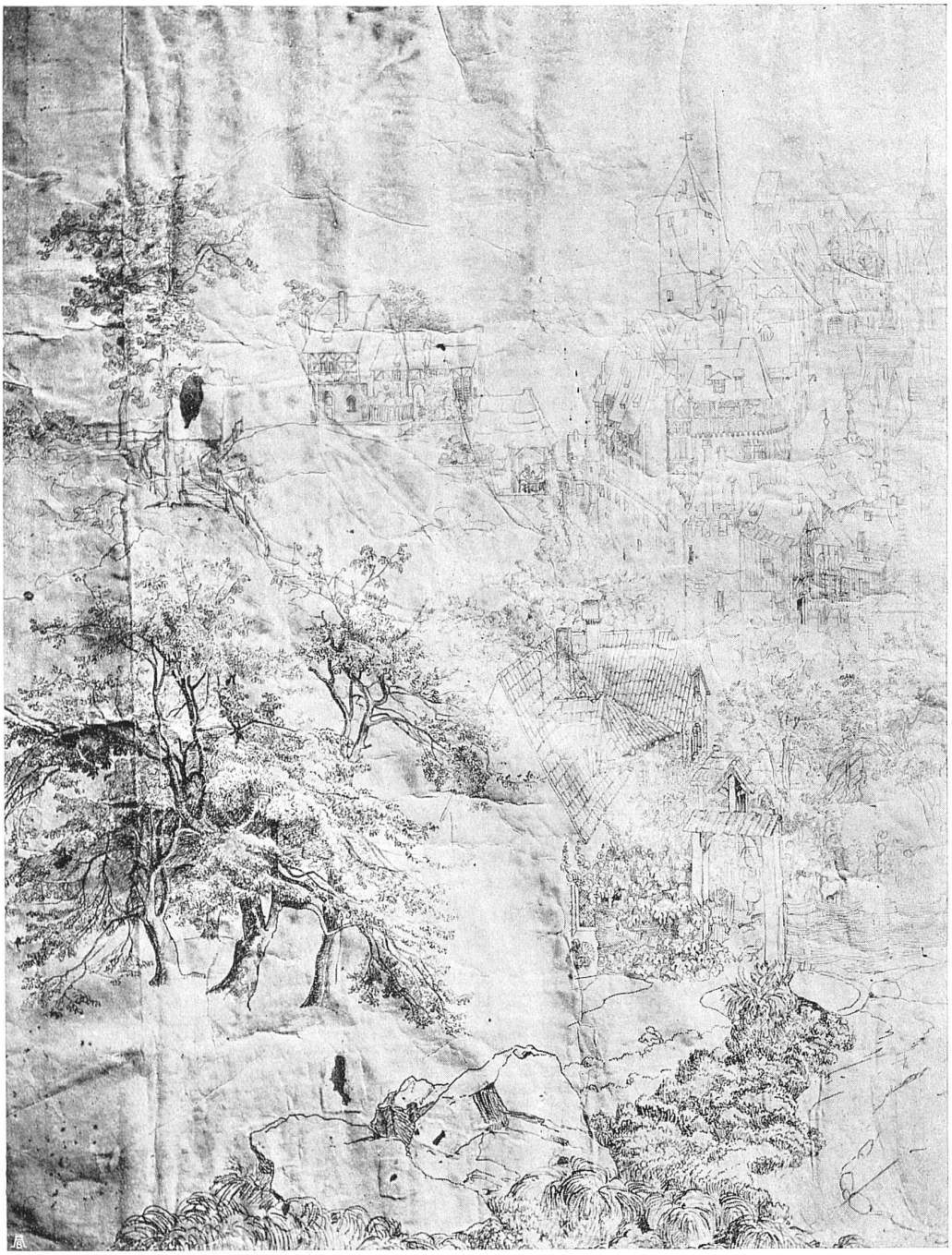
Der „Grüne Heinrich" wird irgendwo als Eklektiker charakterisiert. Daß Keller in diesem speziellen Fall nicht nur Mitläufer einer bestimmten Richtung, sondern auch einem bestimmten Werk verpflichtet ist, glaube ich nachweisen zu können.

Im Sommer 1842 hat der Heidelberger Maler Daniel Fohr (1801—1862), — nicht zu verwechseln mit seinem schon 1818 im Tiber verunglückten Bruder Carl Philipp (bei den genialen Anlagen des Jünglings ein schmerzlichster Verlust für die deutsche Landschaftsmalerei) — im Münchner Kunstverein vier landschaftliche Kartons ausgestellt, die dem Beschauer vier Hauptepochen deutscher Kultur vor Augen führen wollten *). Diese Kompositionen des mehr gelehrten als tüchtigen, zwischen Rottmann und Morgenstern in München schwankenden Malers müssen auf Keller einen tiefen Eindruck gemacht haben. Sonst wäre unerklärlich, daß sich ein gleichzeitig mit der „Idee einer mittelalterlichen Stadt" notiertes Motiv bis in alle Einzelheiten mit einem Bild des Fohrschen Zyklus deckt. Doch ist das an anderem Ort nachzuweisen; hier interessiert das Vorbild von Kellers Karton.

Den Fohrschen Kompositionen wurde im Cottaschen Kunstblatt ein längerer Aufsatz gewidmet. Die Beschreibung lehrt, wie solche Kulturbilder aufzufassen sind:

Diese Landschaft schildert die heitere, glänzende, prachtvolle Seite des Mittelalters. Wir sehen eine reiche Stadt am Fuße eines felsigen Berges, der auf zweifachem Gipfel, wie zum Schutze und Trutze, ritterliche Burgen trägt. Ist somit das Bürgertum und Ritterwesen bezeichnet, so fehlt auch das dritte gestaltende Element nicht, das religiöse! Ein hoher Dom erhebt sich aus der Mitte der Stadt, und nahe derselben lagert ein Kloster mit Mauern und Türmen auf breiter Höhe. Ein schiffbedeckter Fluß, in dem Stadt und Umgebung sich spiegeln, und über welchen eine kunstreiche, auf Verteidigung eingerichtete Brücke führt, belebt die Ferne, in der eine zweite große Stadt auftaucht. Den Vordergrund bildet ein dunkler Hain, der wie im Rahmen die ganze sonnenumglänzte Landschaft einfaßt, und aus dem ins Land hinab ein ritterlicher Festzug von Herren und Damen in köstlicher Kleidung und Rüstung zur Stadt zieht, während ein einsamer Mönch seine stillen Betrachtungen im tiefen Schatten der hohen Ulmen zur Reife zu bringen sucht. Alles Architekturwerk ist im Stile des 14. und 15. Jahrhunderts gehalten; nur hie und da, wie bei dem entfernten Kloster, ist die frühere Zeit festgehalten. — So die Beschreibung. Ich streife nur den Umstand, daß die „Bildidee" Kellers der Komposition Fohrs bedeutend näher steht als der Karton, daß sie fast alle Bildmotive Fohrs enthält. Beide Künstler verfolgen dasselbe

*) Den Nachweis der Kartons (in Öl, Format ca. 150/200 cm) verdanke ich dem liebenswürdigen Entgegenkommen von Dr. Karl Lohmeyer, Direktor des Kurpfälzischen Museums in Heidelberg. Die Bilder sind alter Besitz des Heidelberger Kunstvereins; das hier besonders interessierende „Deutschland im Mittelalter" ist durch Kauf unlängst in die Sammlung des Freiherrn Alexander von Bernus auf Stift Neuburg bei Heidelberg übergegangen.



Gottfried Keller, Karton einer mittelalterlichen Stadt

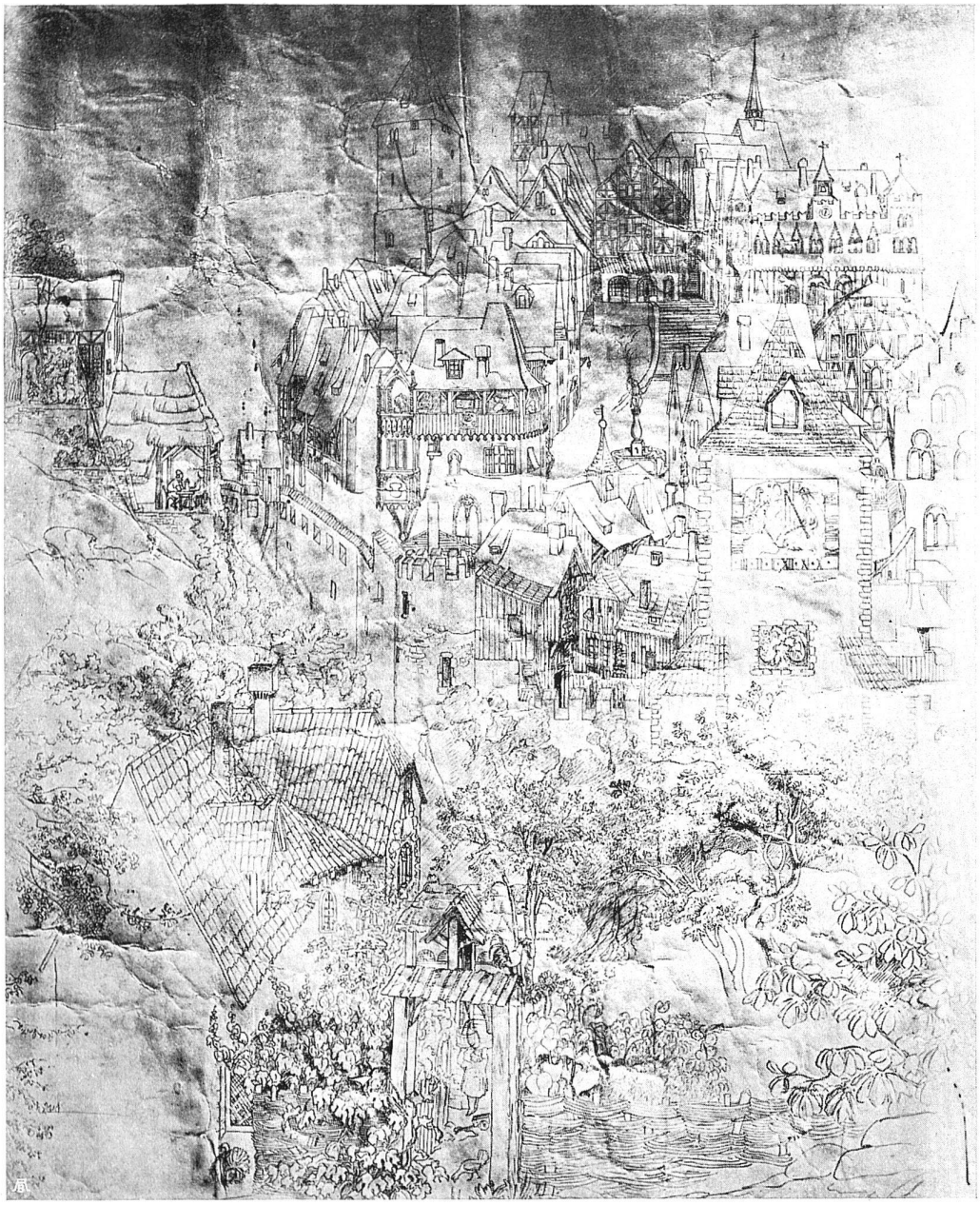
Linke Seite, Detail

Ziel: Wiedergabe des Weichbildes einer mittelalterlichen Stadt in seiner Totalität. Prinzipiell trifft auch zu, was Ernst Heidrich über eine Ideallandschaft Patinirs aus dem 16. Jahrhundert äußert: Der bunte Reichtum der Welt, die ganze Fülle womöglich ihrer Erscheinungen und ihres Lebens soll innerhalb e i n e s Bildes eingefangen werden. Wälder und Wiesen, Hügel und Berge, Meer und Flüsse, Städte und Burgen, dazu

Gottfried Keller, Karton einer mittelalterlichen Stadt

Rechte Seite, Detail

das menschliche Treiben — der Horizont muß weit über jede Möglichkeit erhöht werden, um für alles Raum zu schaffen, wonach die ungebrochene Schaulust des Zeitalters verlangt. — Die Tendenz ist hier wie dort dieselbe. Beiden Künstlern war es keineswegs darum zu tun, eine wirkliche Landschaft darzustellen; beide schöpften aus ihrer Phantasie. Nun weiß man ja aus dem „Grünen Heinrich", wie Keller später, in der Heidelberger Zeit, diesem wirklichkeitsfremden Spiritualismus, dem er als Maler gehuldigt, kritisch gegenüberstand. Aber mit einem bloßen Herausspinnen aus der Phantasie hat man es bei dieser Komposition so wenig zu tun wie bei Fohr, der als Architekturmotive u. a. das Münster von Freiburg i. B. und die Burg Eltz verwertete. Schon von Berlepsch ist darauf hingewiesen worden, wie



Gottfried Keller, Karton einer mittelalterlichen Stadt — Mittelstück, Detail

einige Motive an zürcherische Bauten anklingen (Predigerkirche, Brunnen in der Stüßihofstadt; die Beispiele ließen sich leicht vermehren, doch ist größte Vorsicht geboten). Sodann enthält ein Skizzenbuch sorgfältige Naturstudien, die Verwendung gefunden haben: mit klarem Strich gezeichnete, leicht stilisierte Studien von Sonnenblumen und Zierkürbisstauden für das Gärtchen vor der Stadtmauer. Es ist interessant, wie sich die Studien zum Bilde verhalten. Der Bildgedanke wird aus der Phantasie geschöpft; das Werk entsteht in seinen Grundlinien aus der „inneren Empfindung" heraus. Keller würde dem Ausspruch Weltis, der nur eine alte idea-

Gottfried Keller, Karton einer mittelalterlichen Stadt — Mittelstück, Detail

listische These wiederholte, vollkommen beigepflichtet haben: „Beim Studienmalen kommt's von außen herein und beim Bildermalen von innen heraus." Auch Keller verpönte das Studienmalen, sofern es als Selbstzweck betrieben wurde; aber er hat die Notwendigkeit des Naturstudiums immer betont, auch in München, wo er sich aufs „Kopfmalen" verlegte.

Die Frage, die Kellers Bild uns eigentlich aufzwingt, ist, ob die Freude des jungen Malerpoeten an einem wahrhaft barocken Reichtum anschaulicher und ideeller Werte, ob diese Freude dem Komponisten nicht das Konzept verdorben. Ein Blick auf den Karton läßt erkennen, daß das Streben nach Fülle und Totalität die klare, einheitliche Form überwuchert, ja geradezu gesprengt hat. Man darf Keller so viel Vertrauen entgegenbringen, daß nicht sowohl Ungeschicklichkeit als vielmehr ein bestimmter Stilwille für die ganze Haltung der Komposition entscheidend geworden ist. Nicht nur

Gottfried Keller, Karton einer mittelalterlichen Stadt

Linke Seite, Detail

durch eine naive urkräftige Schaulust kommt Keller den altdeutschen und niederländischen Malern nahe; er adoptiert auch — auf das Bewußte ist der Nachdruck zu legen — ihre Technik. Ganz im Sinne der Primitiven werden die relativen Größen der Bildelemente nicht berücksichtigt. Natürlich geschieht das nicht aus Unkenntnis oder mangelhafter Beherrschung der Perspektive. Keller weiß ganz genau, daß die Linden im Vordergrund im Vergleich zur Stadt viel zu groß sind. Er weiß, daß Gegenstände, die in der gleichen Ebene liegen, dieselbe relative Größe haben. Trotzdem überragen die Schierlingsstauden das Gartentor um mehr als die doppelte Höhe, und die Baumgruppe links steht in einem argen Mißverhältnis zu der riesigen rechts. Weshalb läßt sich der Komponist solche Verstöße zuschulden kommen? Die Begründung fällt nicht schwer. Er wollte verhindern, daß das idyllische Landhaus vor der Stadt durch die Baumgruppe links gestört wurde. Ferner lag ihm daran, den Ausblick auf den im Hintergrunde aufsteigenden Hügel mit dem Meierhof nicht zu verdecken. So besaß die Baumgruppe, auf die der Künstler aus kompositionellen Gründen nicht verzichten wollte, weder Raum zur Breitenausdehnung, noch solchen zur nötigen Höhenentwicklung. Infolgedessen hatte sich das Motiv mit einer fast zwerghaften Größe zu begnügen. So wird die Einheit der Form preisgegeben, um der Vielheit der stofflichen Interessen genügen zu können. Es lebt in dieser Kunstauffassung etwas von der reaktionären Gesinnung der Nazarener, die das Schaffen mehrerer Jahrhunderte ignoriert, um bei den Primitiven jene Einfalt und Frommheit wiederzufinden, die ihrem Ideal entsprach. Aber gerade der vom Inspirator der romantischen Richtung, Wackenroder, gefeierte

Albrecht Dürer hätte Keller darüber aufklären können, wie ein überreicher Stoff formal gebändigt wird, wie die Einzelstudien im Bildganzen aufgehen, daß keine Nähte oder Bruchstellen zu sehen sind, und die Bildelemente als Emanationen einer Gesamtidee erscheinen.

Niemand wird sich der Erkenntnis verschließen, daß nicht in erster Linie der Maler, sondern der Dichter Keller von Fohr angeregt worden ist, als er jene Bildidee niederschrieb und an deren Ausführung ging. Er verlor sich in die bunte Fülle der Architekturmotive, der lauschigen Winkel, der figürlichen und tierischen Staffage, nicht weil das alles malerisch besonders wirksam, sondern weil es poetisch war. Die Kleinwelt des Kartons wirkt erst im Nacheinander der Detailbetrachtung. Der Epiker Keller verrät sich hier deutlicher als irgendwo sonst auf malerischem Gebiet, und es ist ein merkwürdiges und wohl tiefer begründetes Zusammentreffen, daß der Plan zum großen Lebensepos gerade in dieser Zeit erwogen wurde. Damit findet eine zehnjährige Malerlaufbahn ihren ziemlich unvermittelten Abschluß.

Steht man vor der großen ossianischen Landschaft von 1842, vor dem Karton der Mittelalterlichen Stadt, so muß Kellers Entschluß, dem Künstlerberuf zu entsagen, wahrhaft Respekt einflössen. Wenn der Grüne Heinrich als Typus des Dilettanten in den Stapfen Wilhelm Meisters schreitet, — Kellers Abkehr von der bildenden Kunst ist anders zu motivieren. Diese Bilder sind nicht Zeugnisse gegen, sondern für seine Künstlerschaft! Und man vergesse nicht, daß neben diesen retrospektiven, etwas akademischen Idealkompositionen etwas so frisches, in die Zukunft weisendes steht, wie die köstliche Pleinairstudie einer Waldlichtung auf dem Zürichberg, überraschend in der impressionistischen Farbigkeit, daß mancher Beschauer — doch wohl mit Unrecht — sie einer späteren Zeit zuweisen möchte. Keller hat den Beweis erbracht, den der gräfliche Protektor von Heinrich fordert: wenn auch nicht glänzend, doch mit Ehren bestehen zu können bei dem Berufe, den er gewählt; dann erst möge er sich bedanken und daran vorbeigehen. Keller hat quittiert, das Handwerk, das er verstanden, durchschaut und empfunden, weggeworfen, weil es ihn nicht zu erfüllen vermochte. Er hat wirklich oder vermeintlich doppelspurige Talente wahrlich nicht ermuntert, sondern die Konsequenzen in so unerbittlicher Weise gezogen, daß dilettantische Halbheit und mangelnde Selbstkritik sich nicht auf ihn berufen darf. Man betet so leicht das kunstgeschichtliche Dogma von der Verachtung des Handwerklichen, Technischen in der nazarenischen Kartonkunst jener Jahrzehnte nach. Bis man mit eigenen Augen sehend, in etwelches Staunen verfällt darob, daß in dieser Komposition Kellers doch ein ganz respektables Können steckt, das man nur in jahrelangem, hingebendem Bemühen erringt. Jeder Strich, vor allem in der markigen Zeichnung der flankierenden Baumriesen, die einem Schirmer keine Unehre machen würden, besitzt Eigenart, man darf hier, ohne zu übertreiben, von Stil reden. Und wie sich die Stadt im Raume entwickelt, wie eine Dächerreihe, mit treffenden Strichen hingeworfen in ihrer Tiefenentwicklung abgetastet werden kann, das verdient Anerkennung. Mit Behagen hat der Dichter in seinen letzten Lebensjahren enthusiastisches Lob des Schleswiger Freundes Wilhelm Petersen entgegengenommen und zum Danke nebst seinem Taufmützchen und Fallhütchen auch den Karton gespendet. Pietätvoll hat Petersen dem Malernachlaß dieses köstliche Vermächtnis wieder zugewendet.

Es sei hier darauf verzichtet, näher auf die interessante Frage einzutreten, inwieweit das Motiv der mittelalterlichen Stadt auch für die Dichtung fruchtbar geworden ist. Ich sehe ab von den Wandlungen der Bildbeschreibung in den zwei Fassungen des „Grünen Heinrich". Bemerkt sei nur, daß die wundervolle Schilderung von

Heinrichs Vaterstadt in der ersten Fassung — sie ist der Umarbeitung des Romans leider zum Opfer gefallen — nicht nur auf ihre Beziehungen zur Topographie Zürichs zu untersuchen ist. Vielmehr haben sichtlich auch „Bildidee" und Karton der „Mittelalterlichen Stadt" Motive zu diesem idealisierten Zürich beigesteuert: So sieht man wie beim Karton aus der Vogelperspektive in die Stadt hinein „wie in einen Raritätenschrein, so daß die kleinen fernen Menschen, die in den steilen Gassen herumklimmen, sich kaum vor unserem Auge verbergen können...." Eine Menge weiterer Analogien ließen sich zur Erhärtung des Gesagten beibringen.

Das alte Motiv der mittelalterlichen Stadt spukt noch im vieltürmigen Seldwyla und im düsteren Ruechenstein am dunkelblauen Fluß mit seinen Galgen, Rädern und Richtstätten. Der Lyriker aber paraphrasierte es schon 1845 in den „Rheinbildern":

„Durch Bäume dringt ein leiser Ton,
Die Fluten hört man rauschen schon,
Da zieht er her die breite Bahn,
Ein altes Städtchen hängt daran.
Mit Türmen, Linden, Burg und Tor,
Mit Rathaus, Markt und Kirchenchor;
So schwimmt denn auf dem grünen Rhein
Der goldne Nachmittag herein."

Ein reich illustriertes Buch des Verfassers über „Gottfried Keller als Maler" wird auf Weihnachten im Cotta'schen Verlag, Stuttgart, erscheinen.

NORMALISIERUNG

Von M. KRONENBERG

Um die wesentlichen Vorteile des Normens zu erkennen, sei ein normalisierter Gebrauchsgegenstand betrachtet und mit dem Zustand verglichen, als wenn er nicht normalisiert wäre: die elektrische Glühbirne. Man kann bekanntlich in jedes beliebige Installationsgeschäft gehen und Glühlampen kaufen. Man ist sicher, sie passen ohne weiteres in jede Fassung hinein. Woher kommt das? Weil das Gewinde der Glühlampen genormt ist und alle Fabriken, die Glühlampen herstellen, den Lampen und den Fassungen genau denselben Durchmesser und dasselbe Gewinde geben. — Stellen wir uns nun vor, diese Normung wäre nicht durchgeführt, d. h. Firma A macht andere Gewinde als Firma C usw. Jede macht ihr eigenes Gewinde. Was wäre dann der Fall?

Betrachten wir den Fall von verschiedenen Gesichtspunkten aus: Erstens vom Standpunkt des Verbrauchers.

Der Verbraucher, der eine Glühbirne kaufen will, muß sich außer der Lichtstärke, der Form und der Spannung auch noch merken, von welcher Firma seine Lampe ist. Muß also z. B. eine Birne verlangen mit Gewinde von der Firma A. Wenn der Verkäufer diese nicht vorrätig hat, so muß der Käufer weiter suchen. Der Einkauf wird also riesig erschwert und unbequem, zudem geht dem Käufer Zeit und evtl. Geld verloren. Die mit dem Einkauf verbundene Unbequemlichkeit hätte vielleicht die Anwendung der elektrischen Beleuchtung und damit die Entwicklung der ganzen Elektrizitätsindustrie verzögert.

Zweitens vom Standpunkt des Händlers aus. Noch viel schlimmer wäre der Fall der nicht normalisierten Glühbirnenfassungen vom Standpunkt des Händlers aus. Er will sich natürlich bemühen, jeden Wunsch seiner Kundschaft zu erfüllen. Hätten wir nur zehn Firmen in Deutschland, die alle Glühlampen mit verschiedener Fassung herstellen, so müßte er sich ein zehnmal so großes Lager anlegen. Er hätte also zehnmal so viel Kapital festzulegen, was ihm vielleicht gar nicht möglich wäre und was auch im volkswirtschaftlichen Interesse sehr unerwünscht ist. Daneben benötigte er für die Aufbewahrung dieser zehnmal größeren Menge von Lampen zehnmal so großen Lagerraum, er hätte also zehnmal so viel Miete zu bezahlen, was eine Erhöhung der Verkaufspreise bedingt.