Zu Salomon Gessner's Arbeitsweise

Autor(en): **Bernoulli, Rudolf**

Objekttyp: **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 1

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-163336

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 Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Zu Salomon Geßner's Arbeitsweise

VON RUDOLF BERNOULLI

(TAFEL 5–6)

Die Selbstverständlichkeit, daß auch ein Genie nicht vom Himmel fällt, sondern sich erst allmählich entfaltet, könnte man tausendfach beweisen an Beispielen, die zeigen, wie ein werdender Künstler sich an den Vorbildern seines Meisters und Lehrers bildet und dieselben nachzuahmen versucht. Freilich wird nur in den seltensten Fällen gesagt, wer als Vorbild Pate gestanden hat. Das muß vom Historiker nachträglich festgestellt werden.

In dieser Beziehung ist Salomon Geßner dem Forscher entgegengekommen, indem er eine Folge seiner Ideallandschaften selbst als «In Waterloos Geschmack» bezeichnet hat. Waterloo war in der damaligen Zeit eine vielleicht allzuhoch geschätzte Größe. Neben den üblichen kulissenartig das Bild einrahmenden Bäumen kommt bei ihm sehr oft ein mit Gras bewachsener runder Hügel vor, auf dessen Mitte einige Bäume stehen, ein Motiv, das bei Geßner nun mehrfach wiederkehrt. Oft schlingt sich dann ein Reigen seiner mythologischen Gestalten um den Baum herum.

Eine besonders große Anzahl von Kompositionen Geßners bewegen sich deutlich in Poussins und Le Lorrains Bahnen. Daß es sich dabei unter Umständen nicht nur um eine allgemeine stilistische Haltung handelt, sondern um eine partielle Kopie, geht aus folgemden Beispiel hervor:

Die Gottfried-Keller-Stiftung hat seinerzeit von Th. Engelmann in Basel unter anderm eine Kollektion von Geßnerschen Gouachen und aquarellierten oder getönten Zeichnungen angekauft und in der Graphischen Sammlung der ETH. in Zürich deponiert. Dabei fand sich eine große Ideallandschaft «in der Art Claude Lorrains», ein Blick in die Campagna nach Sonnenuntergang, mit reicher Vordergrundstaffage in Sepia gemalt, signiert «S.Geßner fec. 1772». Als im Jahre 1944 die Graphische Sammlung der ETH. eine Ausstellung «Souvenir d'Italie» von Claude Lorrain und seinen Nachfolgern veranstaltete, wurde bei dieser Gelegenheit das ganze Material systematisch durchgearbeitet. Dabei zeigte sich, daß die erwähnte Sepia-Zeichnung von Salomon Geßner eine maßstäblich genaue Kopie eines Stiches von William Woollett vom Jahre 1763 darstellt nach einem Gemälde von Richard Wilson (1714–1780), dem «englischen Claude Lorrain», der bei Nagler in dessen Künstlerlexikon als einer der ersten englischen Landschafter jener Epoche bezeichnet wird. Auch war er einer der Mitbegründer der Royal Academy 1779. (Taf. 5, Fig. 1 u. 2).

Der ganze landschaftliche Hintergrund ist bis auf jede Einzelheit völlig identisch. Die Figuren links im Bilde, welche bei Wilson deutlich als Zuschauergruppe charakterisiert sind, sind von Geßner zu einer in sich geschlossenen Gruppe umkomponiert, denn die Szene, auf welche jene Zuschauer hinweisen, fehlt bei Geßner: hier ist Apollo dargestellt, vor dem sein Sohn Phaeton kniet, um ihn zu bitten, einmal seinen Sonnenwagen führen zu dürfen. Aus diesem Grunde

heißt das Gemälde bei Wilson «Phaeton». Weiter rechts sind bei Wilson zwei weitere weibliche Zuschauer angebracht. Diese ganze Gruppe, Apoll, Phaeton und die beiden Zuschauerinnen, ist bei Geßner weggelassen. Sie war ihm offenbar zu dramatisch. Er hat sie ersetzt durch eine Gruppe von Schafen, wodurch das ganze Bild einen sehr viel friedlicheren und stilleren Charakter bekommt. Gerade in dieser Änderung zeigt sich die Geßnersche Persönlichkeit.

Dieser Sachverhalt ist insofern von außerordentlicher Wichtigkeit für die Beurteilung Geßnerscher Zeichnungen und Bilder, als dabei hervorgeht, daß Geßner unter Umständen eine fremde Komposition weitgehend übernimmt. Es ist sicher nicht der einzige Fall, in welchem dies geschehen ist, denn gerade unter den Beständen der ehemaligen Sammlung Engelmann gibt es einige Zeichnungen und Gouachemalereien, deren Komposition für Geßner befremdend sind, während doch Geßners Signatur deutlich (wie in unserem Fall) dem Werke den Namen gibt. Man hat in solchen Fällen gelegentlich die Vermutung ausgesprochen, daß Geßners Namenszug von fremder Hand betrügerischerweise hinzugefügt worden sei. Nebenbei gesagt, hätte sich ein solcher Betrug kaum gelohnt, denn es wäre wohl lukrativer gewesen, einen berühmteren Namen hinzumalen. In solchen Fällen wird man gut tun, nach dem eventuellen Vorbilde Geßners zu forschen und erst in allerletzter Linie daran zu denken, daß eine Fälschung vorliegt.

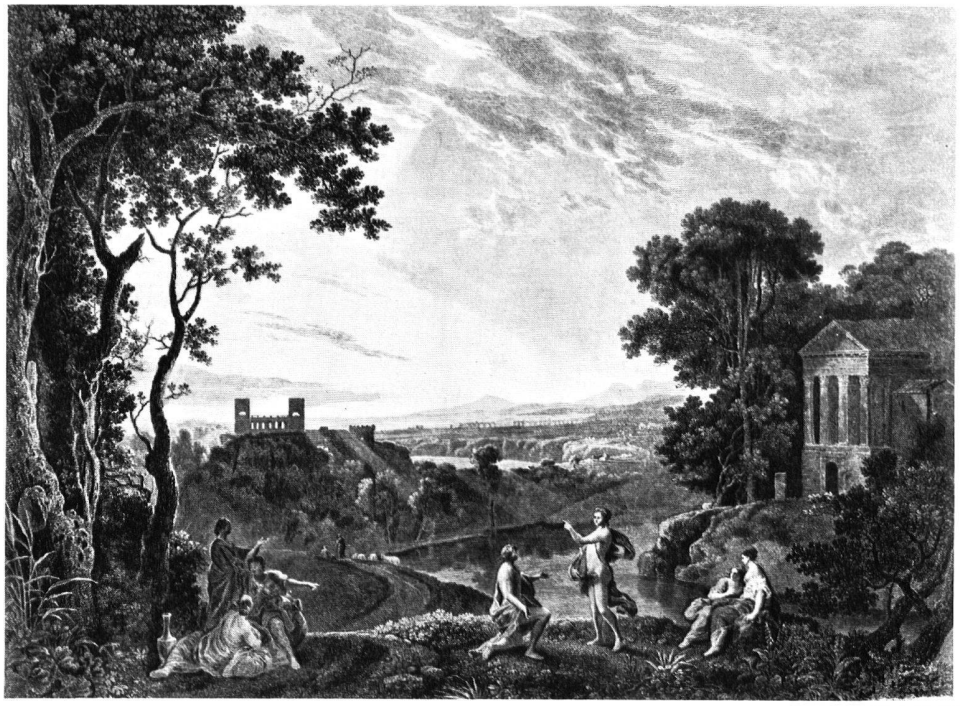
An und für sich mag die obige Feststellung nicht so bedeutungsvoll sein, aber sie gibt doch einen Maßstab an die Hand, der bei der Beurteilung Geßnerscher Arbeiten nicht unberücksichtigt bleiben darf und möglicherweise zu neuen Entdeckungen ähnlicher Art führen kann. Und es ist immer gut, einen festen, absolut sicher stehenden Ausgangspunkt für weitere Forschungen zu haben. Daß Geßner im Jahre 1772 einen Stich kopiert, der im Jahre 1763 publiziert wurde nach einem Gemälde, das zweifellos wiederum einige Jahre zurückliegt, das ist eine Tatsache, die auf Geßners Arbeitsweise, seine Geschmacksrichtung und seinen künstlerischen Charakter immerhin ein bedeutungsvolles Licht wirft.

Als Gegenstück zu der oben erwähnten Sepiamalerei Geßners befand sich in der Sammlung Engelmann eine ähnliche Landschaft in gleichem Format, im Katalog ebenfalls als «in der Art des Claude Lorrain» bezeichnet. Im Unterrande ist die Signatur «S. Geßner fecit» angebracht. Nun schien mir die sehr stark dramatische Ausdruck der Komposition weniger auf den lyrischen Claude Lorrain zu deuten, als auf Gaspard Dughet, genannt Le Poussin. Bei der Durchsicht eines Sammelbandes mit Kupferstichen nach Poussinschen Landschaften stellte es sich denn auch heraus, daß Geßners Sepiamalerei eine außerordentlich sorgfältige und genaue Kopie des Bildes «Il Temporale» des G. Poussin darstellt. Das Bild befand sich damals in der Gallerie Colonna in Rom. Daß Geßner ähnlich wie im vorhin besprochenenen Falle nach einem Kupferstich gearbeitet hat, geht aus der harten und außerordentlich präzisen Pinselführung hervor. Es fragt sich bloss, von welchem Stecher Poussins Gemälde gestochen worden war, besser gesagt, welchen Stich Geßner bei seiner Arbeit kopierte. Weder in der Literatur, noch in den Beständen der Graphischen Sammlung der ETH. konnte ich auf diese Frage eine Antwort finden. Um immerhin den Sachverhalt durch eine Illustration überzeugend belegen zu können, greife ich zurück auf einen Stich von G. F. Gmelin, der freilich erst im Jahre 1813 in Rom entstanden ist, sich aber genau an die Poussinsche Komposition hält, wie der Vergleich mit Geßners Sepiazeichnung lehrt.

So zeigt denn dieses zweite Beispiel, wie intensiv Geßner die Kompositionen seiner zu Vorbildern erkorenen Meister studiert hat, und daß er dabei insbesondere die nach denselben angefertigten Kupferstiche als Vorbilder benützt hat (Tafel 6, Fig. 3 und 4).

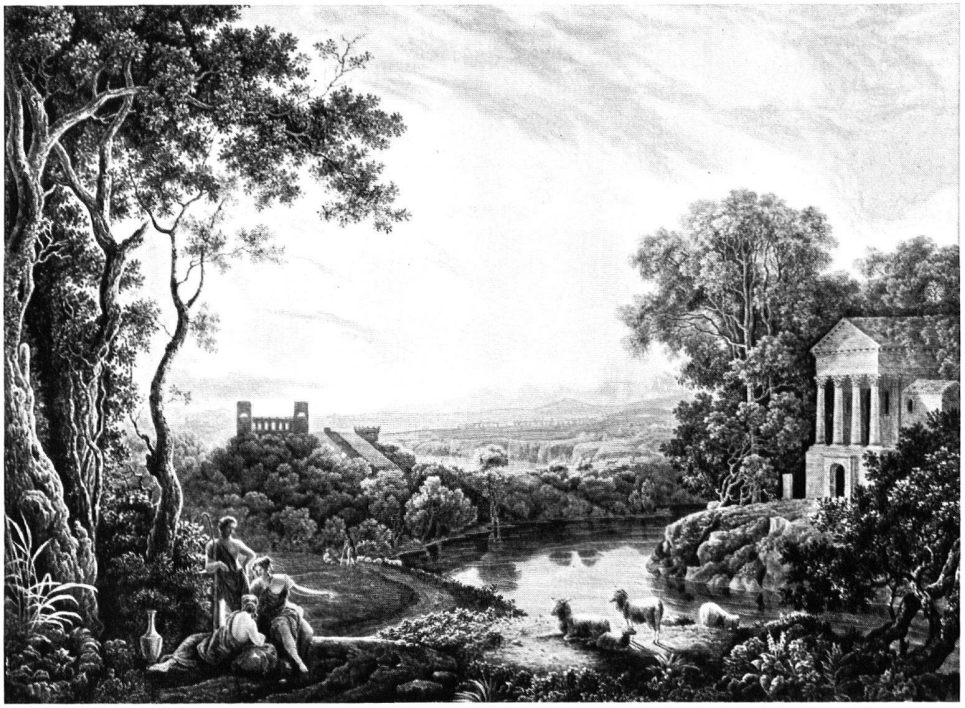
Damit ist auch der Nachweis erbracht, daß bei der präzisen Festlegung des Verlaufes einer kunsthistorischen Entwicklung die heute nicht besonders hoch im Kurse stehenden Reproduktionsstiche nach Gemälden oder Zeichnungen unter Umständen eine ausschlaggebende Bedeutung besitzen. Wir können diese ihre Rolle kaum hoch genug einschätzen; sind doch Kupferstiche und Holzschnitte seit ihrer Erfindung je und je als Fundgrube für Motive und Kompositionen von

zeitgenössischen und später geborenen Künstlern ausgiebig benützt worden. Wie oft konnte ich feststellen, daß gute Handzeichnungen sich nachträglich als partielle Kopien nach Kupferstichen erwiesen haben, welche ihrerseits auf Kompositionen bedeutender Meister zurück gingen. Daß dieser Sachverhalt nicht nur im 16. Jahrhundert, sondern eben auch noch im 18. nicht außer acht gelassen werden darf, sollte mein Exkurs über Salomon Geßners Arbeitsweise darlegen. Er möchte dabei einen kleinen Beitrag für den akademischen Unterricht liefern, der, wie mir scheinen will, heute Gefahr läuft, allzu sehr nur mit photographischem Material und mit der Vorführung von Lichtbildern zu arbeiten. Ist diese Methode in mancher Beziehung auch erschöpfend genug, so genügt sie eben doch nicht, wenn es sich darum handelt, der Wanderung einzelner Motive nachzugehen, deren Träger so häufig die freizügigen graphischen Blätter gewesen sind. Das richtige scheint mir, das eine zu tun und das andere nicht zu vergessen. Wenn ich auf die Rolle des Kupferstichs hingewiesen habe, meint also dieser Hinweis etwas Ergänzendes, das man gewiß nicht über- aber auch nicht unterschätzen soll.



Phot. SLM

Fig. 1. Kupferstich von William Woullet, 1763
nach dem Gemälde von Richard Wilson «Phaeton»



Phot. Ernst Linck, Zürich

Fig. 2. Sepiamalerei von Salomon Geßner vom Jahre 1772
in der Graphischen Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich

Phot. SLM

Fig. 3. Kupferstich von G. F. Gmelin
nach dem Gemälde von Gaspard Dughet «Il temporale»

Phot. Ernst Linck, Zürich

Fig. 4. Sepiamalerei von Salomon Geßner
in der Graphischen Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich