

Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 12 (1908)

Artikel: Albert von Keller
Autor: Felder, Erich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-573239>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

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

Albert von Keller.

Nachdruck verboten.

Mit dem Bildnis des Künstlers, drei Kunstbelegten*) und acht Reproduktionen im Texte.

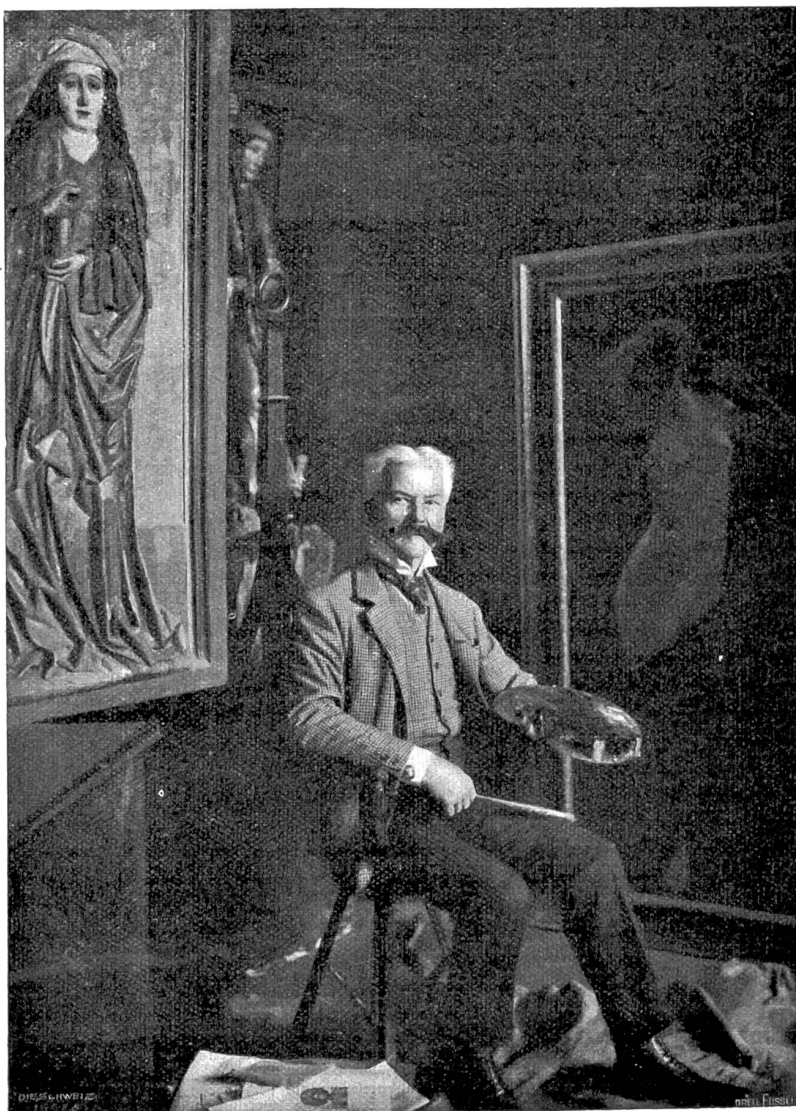
Wie die Uhde-Ausstellung des letzten Jahres bedeutet auch die neuerliche Winter-Campagne der Münchner Sezession einen entscheidenden Sieg — keinen jener Siege des Lichtes über die Finsternis, wie sie in den Kampfsjahren des Pleinair nottaten, sondern einen Triumph der erlesensten Farbenkultur über das wahllose Lichtexperiment. Das Wollen und Können eines Ehrenbürgers der süddeutschen Kunstrepublik wurde uns durch eine anderthalbhundert Werke umfassende Kollektion weit einleuchtender veranschaulicht, als einzelne noch so bedeutame Arbeiten dies vermochten; nahezu die gesamte bisherige, vier Jahrzehnte umfassende Tätigkeit eines der gegenwärtigen Sezessionspräsidenten, des Professors Albert Ritter von Keller, zog in reichster Fülle der künstlerischen Erlebnisse an unserem Auge vorüber.

Den Lesern der „Schweiz“ braucht nicht erst gesagt zu werden, wer Keller ist. H. G. von Berlepsch hat ihm ja vor sieben Jahren in dieser Zeitschrift einen fein empfundenen Artikel gewidmet, dem drei Kunstblätter beigegeben waren**). In dem reichen Bilderschmuck der vorliegenden Nummer tritt die seltene Vielseitigkeit des unermüdetlich Schaffenden noch deutlicher hervor; freilich lassen selbst die besten Reproduktionen das Höchste an seiner Kunst vermissen, den prickelnden Geschmack der Farbe, die wie Champagner berauscht, den nobeln Schwung der Komposition mit pulstierendem Leben beseelt.

Im letzten Jahrzehnt hat sich der künstlerische Charakter des Meisters nicht geändert, sondern gefestigt; er ist seinen eigenen Weg weitergegangen, geradeaus, aber bergaufwärts. Das Essentielle seines Schaffens hat die Zufälligkeiten der Einzelercheinung immer mehr verdrängt, seine Farbvisionen haben endgiltige Gestalt gewonnen.

Jener bizarre Linienchwung, der einen Teil seiner Ausdrucksmittel für weibliche Capricen bildet, wurde durch den Rhythmus seiner „Tänzerinnen“ in eine dem Gegenstande adäquate Formel gefaßt, und die distinguierten Damenbildnisse, in denen Keller längst unbestrittener Meister ist, haben einen allgemein giltigen Typus gezeitigt: in den sieben „modernen Damen“ des Jahres 1905 ist das Individuelle des Porträts abgestreift, sie sind klassische Repräsentantinnen der Mondäne an der Schwelle des zwanzigsten Jahrhunderts, wemgleich für meine Empfindung ein undefinierbares Etwas in der galanten Behandlungsweise an das Ancien régime erinnert.

Das alte Lieblingssthema der Kreuzigung kehrt auch im letzten Dezennium wieder. Daneben hat die „Schlaf-tänzerin“ Magdeleine, die in München vor einigen Jahren Sensation erregte, den Künstler stark impressioniert; seine Ekstatischen nehmen mit Vorliebe ihre zerstörten Kassandramienen an. Ihr wundervoll ausdrucksreiches Mienenspiel hat er mit dem Kennerblick des Forschers studiert, dem okkulte Phänomene vertraut sind, während andere Maler nur den theatralischen Effekt des „Schlafanzes“ wiederholten. Keller, bei dem alles „in Schönheit“ geschieht, der die Tatsachen stets in künstlerische Harmonien kleidet, ist mit seiner immateriellen Ausdrucksweise der Wahrheit am nächsten gekommen. Seine Kunst, die an der plastischen Wiedergabe der Dinge kein Genügen findet, hat ja immer zur vierten Dimension hingeneigt, sei es, daß er den geheimnisvollen Vorgang des spiritistischen Apparates festhält oder das dunkelhaarige Medium Euzapia Palladino auf die



Albert von Keller im Atelier (Phot. Jaeger & Goergen, München).

*) Zwei weitere Kunstbelegten folgen. N. d. N.
**) Vgl. „Die Schweiz“ V 1901, 57 ff.

Leinwand bannt, dessen seltsam abfallende linke Gesichtshälfte dem kantigen Kopfe mit den stechenden Augen der Italienerin einen ältlich-herben Ausdruck verleiht. Das Interesse an diesem merkwürdigen Bildnisse (s. S. 207) wird noch erhöht durch die Erinnerung an das Aufsehen, das die Erscheinung der Palladino seinerzeit in der Gelehrtenwelt erregt hat. Vor etwa sechsundfünfzig Jahren zu Neapel geboren, trat sie mit ihren frühzeitig bemerkten, von Chiaia ausgebildeten medialen Eigenschaften zunächst in spiritistischen Séancen hervor; später beschäftigte sich die Wissenschaft mit den an ihr beobachteten Erscheinungen (Telepathie etc.), für deren unlegbare Tatsächlichkeit bisher keine physikalische Erklärung gefunden werden konnte. Da wir dieses bei einer Würdigung Albert von Kellers kaum zu umgehende Geheimgebiet nun einmal flüchtig gestreift, sei noch im Vorübergehen erwähnt, daß nicht nur berühmte Physiologen und Psychiater unter den Landsleuten Gasparia Palladinos, wie Lombroso (Turin), VoltaZZi (Neapel), Luciani (Rom), dann der Astronom Schiaparelli und viele andere die gedachten Experimente geprüft haben, sondern auch auswärtige Autoritäten vom europäischen Rufe eines Curie, Flammarion, Richet (Frankreich), Schrenk-Möging (München*) und Oliver Lodge (England).

Sobald man sich an einem markanten Beispiele in den Gegenstand des Kellerschen Schaffens vertieft, gerät man unwillkürlich auf tiefgründige Probleme, die den Denker nicht minder beschäftigen, als sie den Maler begeistern haben. Diese zielbewusste geistige Superiorität verleiht seinem Wirken den geschlossenen Charakter. An Kellers Kunst scheitern die pedantischen Bemühungen, einzelne Schaffensperioden streng zu unterscheiden. Er hat sich nie von herrschenden Schlagworten hinreißen lassen, trotz der Wiederkehr bestimmter Motive ist er nie einseitig geworden, so sehr er in der graziösen Schärfe der Linienführung, der wählerischen Distinktion der Farbe sich selbst treu blieb.

Mögen die Münchner mit Zug und Stolz den Künstler zu ihren Ersten zählen, mag die Eleganz seiner künstlerischen Manieren ihn noch so sehr zum Kosmopoliten stempeln, mag der weite Stoffkreis seiner Motive mit Ausnahme einer frühreifen Gebirgslandschaft des zehnjährigen Knaben vom Jahre 1855 abseitsliegen von der Hochlandspracht der alten Heimat — was könnte gerade den Schweizer sympathischer berühren, als das in Wort und Tat bekannte Grundprinzip seines gesamten Schaffens? Dieses Prinzip lautet mit einem Worte: Freiheit!

Hören wir, wie der Meister diese ideale Forderung selbst umschreibt**): „Freiheit in Handhabung und Beherrschung der Kunst, in der Wahl des Gegenstandes, in der Art der Bearbeitung, Freiheit gegenüber dem Geschmacke der Unverständigen, gegenüber der Beeinflussung durch Moden und Richtungen, Freiheit durch Zurückweisung kunsthändlerischer Wünsche, unkünstlerischer Bestellungen, mit einem Worte: Arbeit zur eigenen Freude und Rücksicht auf nichts als die Natur, unsere große

Göttin oder — je nachdem — Geliebte. An ihr und durch sie allein können wir Künstler werden. Sie zeigt uns alle Herrlichkeiten und Glückseligkeiten der Welt, und sie führt uns in die Tiefen des Entsetzlichen und Grauenhaften der Erde und des armen Menschengeschlechtes. Nun heißt es, durch unermüdliches Forschen und eiserne Energie selbst — nicht durch fremde Belehrung — die tausendfältigen Ausdrucksmittel finden, die uns in die glückliche Lage setzen, alles Geschaut und Erlebte festzuhalten und selbständig, voraussetzungslos eine eigene Sprache für jedes Bild zu erfinden und so ein neues Werk in die Welt zu setzen — ein Werk freien Willens . . .“

Keller nennt sich, auch heute noch, Historienmaler; aber er war seit jeher so frei, den Ton auf das Malerische zu legen; Kostümszenen im Sinne Gallais und Diezies hat er unter der „Historie“ nie verstanden. Als es später Mode wurde, nicht nach dem „Was“, nur nach dem „Wie“ zu fragen, wußte er sich wieder seine persönliche Freiheit zu wahren. Gemalt hat er ja fast alles, italienische Landschaften ebenso gut, wie moderne Uniformbilder (jawohl: ebenso gut). Ein prägnantes Beispiel hierfür bietet die Erhumierung Latour d' Auvergnés (s. S. 211) vom Jahre 1889; der Künstler hat den Moment festgehalten, in welchem die sterblichen Reste des im Gefecht bei Obenhäufen (1800) gefallenen und dort unter einem ihm vom Bayernkönig Ludwig I. errichteten Monument bestatteten «Premier grenadier de France» einer zum Zweck der Uebernahme eines französischen Kommando mit militärischen Ehren übergeben wurden. Die natürliche Vornehmheit seines Wesens lehrte den Künstler, auch schlichte Vorgänge in gewählter Form auszudrücken. Das „Intérieur“ gibt ihm Gelegenheit zu zarten koloristischen Intimitäten, wie sie das unendlich feingestimmte „Chopin“-Bild der siebziger Jahre aufweist; ein ander Mal läßt der vielgewandte Salonzauberer, wie in seiner bekannten Diner-Szene, das magische Blendwerk der raffiniertesten Beleuchtungskünste spielen. Gleichgiltig hat ihn sein Vorwurf nie gelassen — im Gegenteil! So gern er als veredelter Sinnenmensch in der Pracht erlebter Farbenakorde schwelgt, sein Kraftgefühl hat ihn immer wieder gelockt, sogar das Grauen pathologischer Vorgänge ohne Milberung der physiologischen Erscheinungen malerisch zu bezwingen, die Dissonanz des Motives in Harmonien aufzulösen. Darum fühlte er sich besonders zu der farbigen Wunderwelt der Passionsgeschichte hingezogen, und nach den weltbekannten Bildern der „Kreuzigung“ und „Auferweckung“*) dürfen fromme Gemüter in Meister Albert einen der größten lebenden Heiligenmaler verehren; nur hat es ihm, wie gesagt, der Spiritismus nicht minder angetan. Jede „Tendenz“ liegt ihm weltenfern; allenfalls mag ihn das dunkle Bedürfnis leiten, sich selbst ad oculos zu demonstrieren, wie herrlich die Kunst nicht bloß das Leben, sondern selbst den Tod zu verklären vermag.

Kein Problem aber hat den Künstler von jeher so intensiv beschäftigt, wie das Weib: die Frau ist das in den verschiedensten Varianten wiederkehrende Leitmotiv seiner ernstesten und graziösen Schöpfungen. Häufig

*) Der ersten Münchner Autorität auf diesem Gebiete, Dr. Freiherrn von Schrenk-Möging, verdanken wir obige Daten über Gasparia Palladino.

***) Vgl. Albert von Kellers künstlerisches Glaubensbekenntnis in seiner Vorrede zum Katalog der Kollektivausstellung in der Münchner Sezession (Verlag von F. Bruckmann N. 26. in München).

*) Vgl. unsere Kunstbelletrage im fünften Band (1901) zw. S. 60 und 61. H. b. M.

beobachtet er sie lediglich mit jener Augenlust, die der schillernde Falter erwecken mag, häufiger aber ist sie ihm inspirierender Genius, und wir werden die Jahrzehnte dieses reichen Wirkens hindurch in dem Glauben bestärkt, daß die Frau — wie Hermann Kienzl gesagt hat — in der Kunst das zeugende Element bedeute: sie bestimmt den Grundton all dieser reich und fein instrumentierten Symphonien. Von hellenischer Feiterkeit ist die sonnig-zarte, rosenumspinnene Landschaft des Berges Ida erfüllt, in der die drei Göttinnen des Parisurteils harren; der gleißende Farbenpomp goldstrogender, säulgetragener Tempel umgibt Faustina, die römische Kaiserin*); im schwelenden Schein des Mondes spukt das irrlichtelnde Nixengesindel, während irdischere Frauenbilder mit der Einsamkeit ihrer von blütenumranktem Gemäuer umzirkten, lauschigen Badefstätten kokettieren, als solle kein sterbliches Auge je erfahren — wie unübertrefflich sie gemalt sind. Von übernatürlicher Himmelsbläue umdämmert, hängt die Märtyrerin in seliger Ekstase am Kreuzespfahl (s. S. 199); gespenstischer Lichterglanz umflackert die Wahre der „glücklichen Schwester“, die von dem weißen Kopfsputz der verzückten Nonnen wie von fahlen Nachtschmetterlingen umkreist wird. In der markigen Sprache der deutschen Altmeister sind die Hexen der Vorzeit auf dem flammenden Scheiterhaufen geschildert**) — und was die gefährlichen Hexen der Gegenwart betrifft, die man so gerne leben läßt, so kann bekanntlich der Jüngste von Keller lernen, wie sie zu meistern sind. Da gibt es nichts Nebenjächliches: wie gefällig so ein Schöpfungsdämon, eine Boa dem Künstler gleichzeitig zur Charakteristik und zur kompositionellen Kontrastwirkung dient!

Mit feiner Satire ironisiert er den Glauben an den vielberufenen „weiblichen Dämon“. Sein mit stürmischer Verve gemaltes Hauptwerk des Jahres 1907 zeigt eine schwertbewehrte Siegerin vom Stamme Judiths zu Häupten des geköpften Mannes, den Fuß auf dem Blütenkranz, nach dem die Hand des Getöteten noch langt (vgl. das Kunstblatt „Die Liebe“). Der kopflose Mann bedeutet Kellers letzte Lösung des Sphinxrätjels; hier sind zwei Lieblingsihemen seiner Kunst, das Frauenhafte und das Grauenhafte, mit grimmem Humor in eins verschmolzen. Vermöge seiner glück-



Albert von Keller, München. Bildnis der Frau von L. (1887).
Phot. Franz Hanfstaengl, München.

*!) Folgt als Kunstbeilage in einem nächsten Heft
M. d. M.

***) Die Kunstbeilage „Hexenverbrennung“ folgt in
einem nächsten Heft. M. d. M.

lichen Intuition weiß der Künstler stets jenen Augenblick festzuhalten, der zugleich die vorhergehenden und folgenden Vorgänge andeutet. Diese scheinbare Selbstverständlichkeit der Schilderung läßt leicht die Vielseitigkeit des Wissens übersehen, durch das seine ergiebige Phantasie befruchtet wird. Dank seiner Vertrautheit mit den alten Klassikern wurde er z. B. zu seiner Darstellung des Todes der Antigone (s. die erste Kunstbeilage) inspiriert. Mächtig fesselte ihn die sophokleische Tragödie der liebenden Schwester, die den vor Theben gefallenen Bruder gegen des feindlichen Königs Kreon Gebot bestattet und zur Strafe, eine lebendig Begrabene, vom rostigen Lichte scheiden soll. Die Szene ist der wundervollen Stelle entnommen, in welcher erzählt wird, wie der König, von Teiresias gewarnt, Antigone aus der Felsengruft zu befreien kommt; der Reuige findet sie als Leiche, an ihres Schleiers zartem Band emporgestüpft — sein Sohn Haimon zückt im Harme um die verlorene Braut das Schwert rächend gegen den Vater und sodann wider die eigene Brust.

Ueber der großen Produktivität, der scheinbar spielerischen Leichtigkeit von Kellers Schaffen könnte man vergessen, daß auch dieses Leben Mühe und Arbeit gewesen, so köstlich es war. Die zahlreichen Studien der Münchner Ausstellung zeigten jedoch, wie unermüdlich der Künstler, vom malerischen Gedanken ausgehend, nach dem Ausdrucke gerungen hat. Namentlich die Szenen

der „Auferweckung“ und „Kreuzigung“ variiert er immer wieder; nebst den Tonakkorden sind auch alle gegenständlichen Möglichkeiten mit nimmermüder Phantasie erprobt. Hier schildert er den Erlöser barlos, um den Leidenszug des Antlitzes nicht zu unterbrechen, dort weist der Messias als Totenerwecker die Züge des orientalischen Magiers auf, da wieder scheint ein rätselhaftes Fluidum von seinen unwiderstehlich winkenden, beschwörenden Fingern auszugehen; bald erblüht der Körper der Auferstehenden mit dem Frühling um die Wette, bald ist er von der unerbittlichen Pranke des Todes zerfleischt.

Diese Studien, durch deren kleines Format der letzte Rest von Erdschwere behoben erscheint, geben die Absichten des Künstlers in konzentrierter Zusammenfassung wieder. Das Wort vermag so wenig wie die Schwarzweiß-Kunst seine koloristische Art erschöpfend zu schildern; auch die Vergleiche, die herangezogen zu werden pflegen, um die unglaublich rasche Entwicklung des ehemaligen Kandidaten der Philosophie und Jaren-Seniors zu erklären, lassen Kellers Selbstständigkeit nur um so deutlicher erkennen, die er sich — wie jeder Große — durch souveräne Naturbeherrschung erworben hat. Unzählige Akte, Damen-skizzen, Naturstudien haben seinen Werken als Vorarbeiten gedient, ja, ganze Bilder (wie z. B. „das Bilderbuch“ S. 209*) wurden mit peinlichster, rückichtslosster Treue nach der Natur gemalt.

Freilich spiegelt sich die Erscheinung in jedem Bewußtsein anders ab, und wo vollends von einer ausgeprägten Persönlichkeit vom Schlage Kellers die Rede ist, da sagen die von den Kunstgelehrten konstruierten Stammbäume über die Wesenheit eines Malers so wenig aus wie die wohlgemeinten Versuche, das künstlerische Nationale aus der Nationalität herzuleiten.

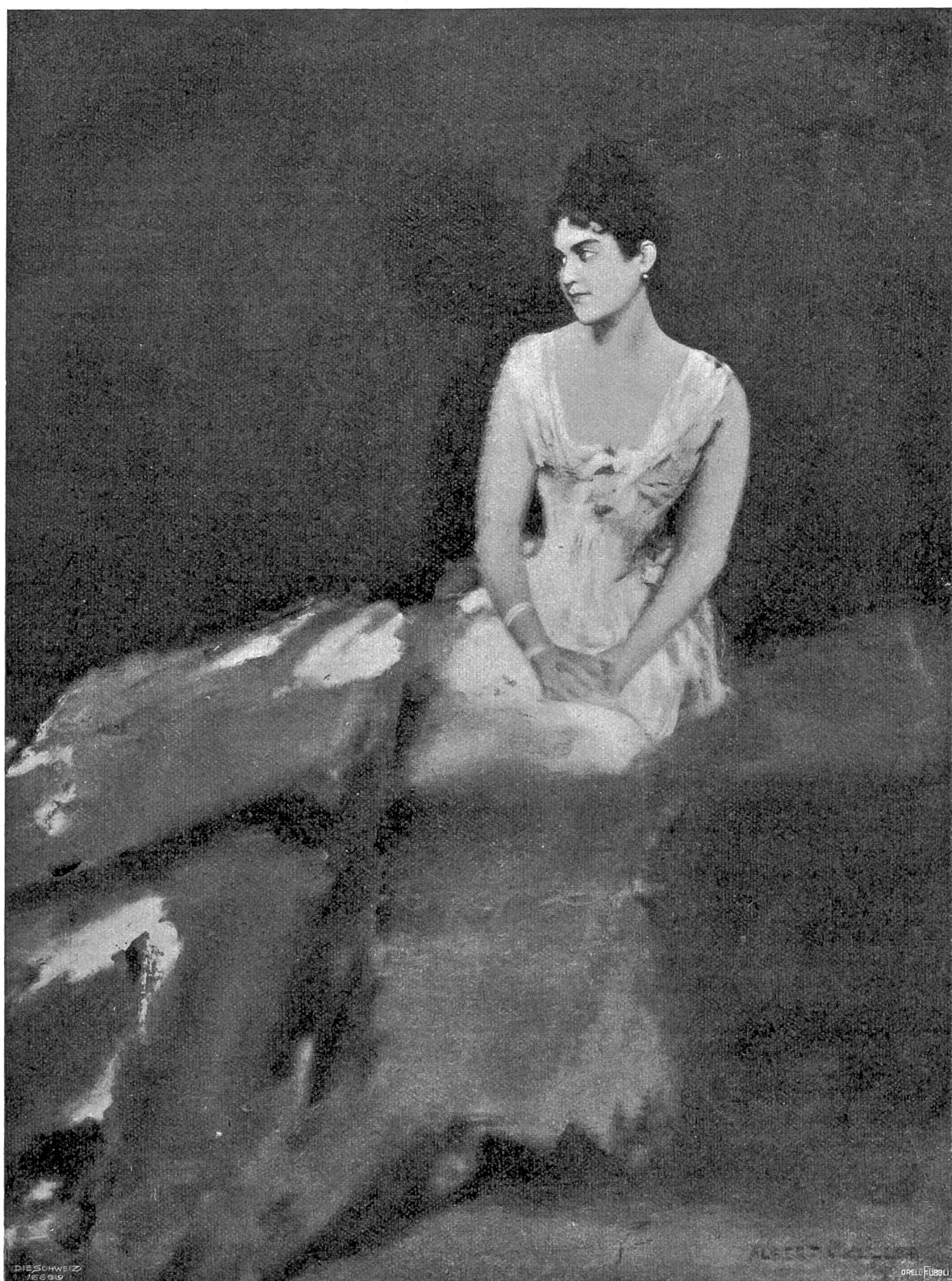
Man hat den in Gais geborenen, bekanntlich einer altangesehenen Zürcher Familie entsprossenen Meister in letzter Zeit speziell als Schweizer Künstler gefeiert. Es ist gewiß begreiflich und dankenswert, daß der mächtige Aufschwung der modernen Schweizer Malerei das Interesse der Zürcher Kunstgemeinde auch dem Werke Kellers in stärkerem Maße zuwendet, als dies in seinen Anfängen der Fall war. Aber mit den Schweizer Vorkämpfern, die jedesmal bei ihrem Erscheinen auf den Münchner Ausstellungen von der qualitativ überwiegenden Schar der Kunstfreunde stürmisch begrüßt, von den kritischen Wortführern der Bananen leidenschaftlich angefochten werden, hat er nichts Gemeinsames; die Bodenwüchsigkeit ihres Nationalcharakters ist so kenntlich, daß sie mit keinen andern unter den Modernen verwechselt werden können.

Auch Keller ist im heutigen Sinne modern und war es längst, ehe der Feinkolorismus sich dank seiner Pariser Herkunft in Deutschland eingebürgert hatte; doch



Albert von Keller, München. Lesendes Mädchen (1895). Phot. Franz Hanfstaengl, München.

*) Wie wir hören, ist dies Gemälde zusammen mit dem „Urteil des Paris“ seit kurzem im Besitze des Basler Museums. A. v. K.



Albert von Keller, München. Damenbildnis (1890). Phot. Franz Hanffstaengl, München



Albert von Keller, München. „Andacht“, Damenbildnis in Basler Pilotenstil.
(Phot. Franz Gausstaengl, München).

hat es die Entwicklung des seit seiner Jugend in Bayern ansässigen Künstlers mit sich gebracht, daß er entschieden nach München gravitiert. Sein Beispiel hat zur koloristischen Verfeinerung der Münchner Malerei sicherlich weit mehr beigetragen, als die splendid isolation seines Künstlertums erkennen läßt. Realist in der heutigen — oder gestrigen — Bedeutung des Wortes ist er nie gewesen, er hat die Natur nie wahllos abgeschrieben, sondern mit wählerischem Geschmack interpretiert; sein Ideal eines freien Kunstschaffens darf nicht mit Zügellosigkeit verwechselt werden. Mag der wissende Freund der modernen Kunst manchen ihrer minder zivilisierten Territorien eine strengere Handhabung der Gesetze wünschen — wo Selbstzucht herrscht, da blüht jene Freiheit, die Meister Keller meint. Seinem Freiheitsdrange ist — nach Schweizer Art — der Höhentrieb beigegeben, und so hat dieser begnadete Farbenseher die Gipfel der Kultur erstiegen. Erich Felder, München.

✻ Dribeer ✻

Von Karl Merz, Chur.

(Fortsetzung). Nachdruck verboten.

Einige Jahre waren vergangen, da zog Hans aus der fernen Fremde heimwärts. Er hatte seine Gefährten, mit denen er manchen Tag gewandert war, zu-

rückgelassen und war ihnen vorangeeilt, um noch vor Nacht die Stadt zu erreichen. Wo die Straße in einer Windung den Vorsprung eines Hügels umgeht, sah er Dribeer zum ersten Mal wieder; es ragte über einem Wäldchen hervor, und er grüßte die wohlbekanntenen Mauern und Türme, indem er in seinen eilenden Schritten innehielt. Er erkannte auch den Giebel des väterlichen Hauses, und in seine Freude mischte sich bitteres Weh über die Ungevißheit, was die nahen Stunden der Wiederkehr ihm bringen möchten. Er ging weiter. Das Bild sank hinter die dunkeln Wipfel; denn er trat nun in eine weite Senkung, wo die Straße durch ödes Weideland führte. Am Himmel über seinem entschwindenen Ziel ruhte hoch eine mächtige Wolke mit hellen, leuchtenden geballten Rändern; doch in ihrem Innern, wohinein das Licht der Sonne nicht mehr zu bringen vermochte, stritten sich wogende Schatten. Im Westen lag gedehnt ein weites Wolkenheer; die Sonne barg sich in ihm, und ein röliches Schimmern leuchtete durch die dunkelnde Hülle. Still und schwer legte sich der Abend über das Land. Hans eilte und holte ein Weib ein, das des Weges schritt und einen Korb auf dem Rücken mit schleppte. Als er vorüberwollte, grüßte sie ihn, hielt Schritt, und sie gingen nebeneinander, zwei eilende Gestalten durch die waldbumsäumte, dunkelnde Heide. Ueber der dürrn Erde lag noch die Wärme, die der sonnige Tag zurückgelassen hatte; ein kühlender Wind fiel daren. Das

Weib mit gebräuntem Gesicht, mit schwarzem Haar, das unter dem Kopftuch hervordrängte, atmete tief unter der Bürde; doch ihr dunkles Auge leuchtete noch im Abend, als selbst der oberste Rand der hohen Wolke erloschen war. Hans nahm ihr einen Ballen, der zu oberst lag, vom Korb weg und hob ihn auf seine Schulter, daß sie leichter vorwärtskomme, konnte doch ein Gewitter aus den Wolken nahen, die langsam heranschlichen mit der Nacht. Sie traten in den Wald, wo hoch in den Bäumen es rauschte, und ein Windstoß fuhr gegen sie, wie sie wieder heraustraten auf die Wiesen und Acker, die sich sanft hinabsenkten und verloren in der Dämmerung. Doch drüben auf dem dunkeln Hügel sah man noch deutlich des Städtchens graue Mauern, die weißen Häuser und die schwarzen Türme. Dort waren gastliche Stuben. Sie erreichten die Tiefe der Niederung und wanderten weiter durch die flachen Acker. Fern am letzten Wolkenfaum leuchtete es auf, und der Unendlichkeit Fernen schienen dem Blick ihren Eingang zu eröffnen. Der milde Schimmer ließ eine Gestalt dunkel erkennen, die von der Seite her der Straße zueilte, wohl eine Bäuerin, die auf einem Feldweg kam. Hans achtete ihrer nicht; er gedachte nur, rasch im Städtchen Einlaß zu suchen, und hieß das Weib eilen, um an seiner Seite zu bleiben. Es war aber Gretchen gewesen. Sie hatte Hans im Augenblicke des Aufleuchtens sicher erkannt, sah auch das Weib dicht an seiner Seite, und wie die beiden im Dunkel