



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Rosenberg, Adolf: Alexander Calame.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

Alle freisinnigen und patriotischen Männer in Deutschland hatten von dem Basler Konzil eine Reform der Kirchenverfassung, eine selbständige Stellung der deutschen Kirche unter Nationalsynoden und einen einheimischem Primat erwartet. Diese Hoffnungen waren zerronnen. Das Wiener Konkordat vom Jahre 1448 hatte die Kirche bei ihrer Entartung und das Papsttum in seiner absoluten Machtstellung gelassen, und das Oberhaupt und die Würdenträger der aus der Sündflut geretteten Arche feierten ihren Triumph durch rücksichtslosen Widerstand gegen alle liberalen und reformatorischen Anforderungen der Zeit, durch eine retrograde oder konservative Kirchenpolitik. So blieb denn allen freisinnigen und vaterländischen Geistern nur das Gebiet der Wissenschaft und Literatur als Arena für ihre Oppositionsideen, nur die politischen Reichsversammlungen für ihre reformatorischen Bestrebungen offen. Daher nahm in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der Humanismus und die aus ihm hervorgehende geistige und literarische Bewegung vorwiegend einen negirenden Charakter an, und alles politische und staatliche Interesse vereinigte sich in dem Rufe nach einer durchgreifenden Reform der Reichsverfassung und des Reichsregiments.

(Schluß folgt.)



## Alexander Calame.

Von Adolf Rosenberg.



Wenn man den französischen Nationalcharakter analysiert, wird man unter den zahlreichen Widersprüchen desselben einen besonders merkwürdigen darin finden, daß die Franzosen oder vielmehr die Pariser — denn die tyrannische Herrschaft von Paris über Frankreich scheint unerschütterlich zu sein — das Pathos in der Historienmalerei für ein ganz natürliches und unumgänglich notwendiges Element halten, während ihnen die pathetische oder auch nur romantische Auffassung einer Landschaft schlechterdings unverständlich ist. Es ist daher auf französischen Gemälden etwas ganz gewöhnliches, daß Helden und majestätische Frauen mit den wuchtigen Schritten des Corneilleschen Tragödienstils in einer Landschaft umherwandeln, welche aus den primitiven Materialien einer Nürnberger Spielzeugschachtel zusammengesetzt ist. Der Franzose nennt das „naiv“ und sieht darin den höchsten Triumph der „Aufrichtigkeit.“ Die Erklärung dieses seltsamen Widerspruchs ist in jener Tyrannei zu suchen, welche Paris seit der Revolution von 1789 über ganz Frankreich übt, dessen Provinzialhauptstädte, bei

einer verhältnismäßig ebenso großen Summe von Intelligenz und einem ungleich größern Besitztum an Charakter und Moralität, sich willenlos den Launen und den Geschmacksrichtungen der bunt zusammengewürfelten, nicht organisch erwachsenen Pariser Gesellschaft unterwerfen. Der Pariser ist ein abgesagter Feind des Reisens. Sein geographischer Horizont wird gewöhnlich durch den Wald von Fontainebleau im Süden und durch die lieblichen Ufer der Dise bis Isle Adam im Norden begrenzt. Reisen nach Dieppe, Trouville, Boulogne sur Mer, nach Nizza oder nach den Pyrenäenbädern bilden den Luxus der vornehmen Welt. In diesen Orten vermiszt der Pariser nicht sein Paris, weil sich Paris im Hochsommer auf jene Bäder verteilt. Ein Pariser, den die Umstände zwingen, außerhalb seines Landes zu reisen, bewegt sich noch unbehilflicher als ein Siamese, welcher zum erstenmale nach Europa kommt.

Das Auge des Parisers hat sich infolgedessen derartig in die Landschaft der Seine und ihrer Nebenflüsse eingewöhnt, daß ihm das Verständnis für andre Landschaftscharaktere nicht beizubringen ist. Neben der Formation aber, dem Bleibenden in der Landschaft, interessiert ihn vorzugsweise oder noch mehr das Veränderliche in Luft und Himmel, der Wechsel der atmosphärischen Erscheinungen. Deshalb sind ihm eine orientalische Landschaft und eine venezianische Lagunenansicht ungleich sympathischer als eine Alpenlandschaft, deren massiges Gerüst der Luft wenig Spielraum übrig läßt, zumal da die Durchsichtigkeit derselben in den höhern Bergregionen der feinen Abstufung verschiedener Lufttöne wenig günstig ist. Unter dieser Abneigung der Franzosen gegen die Gebirgslandschaft hat auch Gustav Doré leiden müssen, dessen Schweizeransichten trotz des schönsten Alpenglühens bei seinen Landsleuten, welche so melodramatisch angelegt sind wie kaum ein andres Volk, keinen Beifall zu erringen vermochten. Aber Doré konnte sich mit seinen andern Erfolgen trösten, nicht so der Romantiker der Alpenlandschaft Alexander Calame, den es aufs schwerste verdroß, daß seine Werke in Frankreich nicht dieselbe Würdigung fanden wie in Deutschland, Rußland, Amerika und anderswo. Diese Klage zieht sich auch durch die vor kurzem erschienene Biographie des Meisters von E. Rambert, die erste authentische, die sich auf Dokumente und Mitteilungen der Familie stützt,\*) und die uns den Anlaß giebt, hier eines Künstlers zu gedenken, welchem gerade in Deutschland von seinem ersten Auftreten bis zu seinem Ende die wärmsten Sympathien begegnet sind, und dessen Popularität auch heute noch so wenig erschüttert ist, daß man es vor begeisterten Laien kaum wagen darf, auf die Schwächen Calames, auf seine mehr zeichnerische als malerische Auffassung, auf die in größern Arbeiten hervortretende Neigung zu dekorativer Behandlung, auf das Streben nach gewagten und unnatürlichen Beleuchtungskontrasten hinzuweisen.

\*) Alexandre Calame, sa vie et son œuvre d'après les sources originales. Par E. Rambert. Paris, 1884.

Umso bedauerlicher ist es, daß Lambert in seiner sonst so ausführlichen und breit angelegten Biographie das Verhältnis Calames zu Deutschland nur obenhin berührt hat. Während er sorgfältig alle Stimmen der Pariser Presse über die in der französischen Hauptstadt ausgestellten Gemälde Calames registriert, erwähnt er die Urteile der deutschen Presse mit keinem Worte. Und doch war Calame in Deutschland bereits ein angesehener, sogar vielgepriesener Meister, bevor er in Paris auch nur die geringste Anerkennung erlangt hatte. Ein im Salon von 1835 ausgestellt Bild, eine Ansicht von Bouveret am Genfersee, blieb unbeachtet, während ein paar in demselben Jahre auf die Berliner Ausstellung gesendeten Bilder dort so gefielen, daß A. Schöll in dem Berichte über die Ausstellung des nächsten Jahres in Ruglers „Museum“ schreiben konnte: „A. Calame ist unsrer Ausstellung schon befreundet.“ Schölls Kritik heftet sich mit besondrer Vorliebe an ein Gemälde, welches den Eingang in den Wald bei Avanches schilderte: „Dem verweilenden Auge öffnen sich viele Vorzüge eines schön angelegten und mit stets wacher Empfindung ausgeführten Ganzen. Ansetzend am Vordergrund bei einigen rundgewipfelten Eichen einer grünen Waldseite, die im Nebengrund schön ausgebildet und sauber unter Schatten getönt ist, zieht sich der Weg schräg ins Bild hinein durch heitere Lichteinfälle in leicht abgesetzten Senkungen hinunter nach dem Thal, das ferne Hügel duftig vortretend schließen. Vorn zur Rechten des Weges glänzt ein blauer Sumpf; ober seinem Rande sitzen Pferdejungen; hinter ihnen am Sumpfe grasen die Pferde. Ein kühler Morgenhimmel liegt über dem stillen Waldweg; das Wetter ist freundlich, erleuchtete Stellen im Boden des Weges und saftige Flächen der Gründe sind in lieblichem Glanze gehöhht. Das Geläube der vordern Bäume wird durch eine sehr zeichnende und schmale Behandlung etwas erkältet, sodaß es keinen lebendigen Eindruck kräftiger Vegetation entwickelt; doch ist schon im ganzen mehr schmucke Reinheit und zarte Deutlichkeit als Wärme beabsichtigt und in dieser Richtung ein befriedigendes Gefühl der Gliederung, eine ungestörte und beseelte Stimmung mit Geist und Besonnenheit erreicht.“

Wir haben diese feinsinnige und eingehende Analyse vollständig wiedergegeben, um zu zeigen, wie liebevoll und gemächlich sich die Kunstkritiker vor fünfzig Jahren selbst in eine Landschaft versenken konnten. Wir heutigen können ihnen auf diesem Wege leider nicht folgen. Einmal hat die Politik einen großen Teil des öffentlichen Interesses, welches damals fast ausschließlich den bildenden Künsten, der Musik und dem Theater galt, so vollständig absorbiert, daß der Kunstkritiker in Tageszeitungen und Wochenschriften, welche womöglich das gesamte moderne Kulturleben wieder spiegeln wollen, sich kurz fassen muß. Andererseits hat er eine bei weitem gesteigerte Kunstproduktion zu bewältigen, und überdies darf er sich nicht einer ruhigen Betrachtung hingeben, da ihn die krankhaften Auswüchse der modernen Kunstbewegung oft zwingen, das Schwert scharfer

Polemik in die Hand zu nehmen. Auch für den Kunstkritiker sind die Zeiten der Idylle vorüber.

Es scheint, daß Calame nur dem Beispiele seines Lehrers Diday folgte, als er sein Glück in Berlin versuchte und fand. Vielleicht haben ihn auch die Beziehungen des Kantons Neuchâtel zu Preußen zur Beschickung der Berliner Ausstellungen veranlaßt. Obwohl Calame in Vevey geboren war, nannte er sich doch in den Katalogen einen Neuchâtelier, weil seine Mutter aus Neuchâtel gebürtig war und der Vater bald nach Alexanders Geburt von Vevey nach Cortaillod im Kanton Neuchâtel übersiedelte. Samuel David Calame war nicht ein einfacher Maurer, wie in allen vor Ramberts Buch gedruckten Biographien wiederholt worden ist, sondern ein geschickter Steinmetz und Marmorarbeiter, welcher ornamentale Skulpturen für Häuser und Willen nach eignen Zeichnungen anfertigte. Alexander Calame ist also kein vom Himmel heruntergefallenes Genie, sondern der Sprößling eines Mannes, welchem nur die äußern Umstände versagt hatten, sich ganz über das Handwerk hinaus zu erheben. Die beste Biographie des Meisters, welche wir in der deutschen Literatur besitzen, die von Wilhelm Rossmann, deutet diesen Zusammenhang bereits an, wengleich sie noch an dem traditionellen Maurer festhält. \*) Einige andre Irrtümer, welche diese Biographie noch enthält, sind auf ihre Quelle, eine Arbeit des Malers Bachelin, zurückzuführen, welche, wie Rambert in seinem Buche nachweist, an zahlreichen Mißverständnissen und Ungenauigkeiten leidet. So wurde z. B. Calames Name nicht erst 1837 bei der Ausstellung der „Waldpartie bei Avanches“ in Hamburg zum erstenmale in Deutschland bekannt, sondern, wie wir gezeigt haben, schon zwei Jahre früher. Im Jahre 1838 — Calame war damals achtundzwanzig Jahre alt — wird er in Berliner Kunstberichten bereits der „Meister“ genannt, und zum Zeugnis, wie schnell die Begeisterung für Calame in Deutschland wuchs, wollen wir eine sehr merkwürdige Kritik aus einer anonym erschienenen Broschüre mitteilen, welche jetzt ziemlich selten geworden ist. Dieselbe ist der Berliner Kunstausstellung von 1838 gewidmet und hat, wie ich von einem kundigen Buchhändler erfahren habe, den später durch seine Dramen und seine äußerst weitschweifig angelegte „Geschichte des Dramas“ bekannt gewordenen Julius Leopold Klein zum Verfasser. Wer mit der sonderbaren Ausdrucksweise dieses genialen, aber durch und durch bizarren Mannes vertraut ist, der wird auch an der Form seiner Kritik über Calame keinen Anstoß nehmen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Klein in derselben nur der Stimmung Ausdruck gab, welche damals die kunstfreundlichen Kreise Berlins in bezug auf

\*) Diese Biographie ist in den Textheften zu den „Kupferstichen nach Werken neuerer Meister in der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden“ abgedruckt, einem Unternehmen, welches wir bei dieser Gelegenheit unsern Lesern aufs wärmste empfehlen, da die Kupferstiche von bewährten Künstlern durchweg mit großer Sorgfalt ausgeführt sind. Bis jetzt sind neun große Blätter, darunter auch Calames „Waldstrom“, erschienen. (Dresden, A. Gutbier.)

den schweizerischen Maler beherrschte. Keiner von den heimischen Künstlern kam so sehr den romantischen Neigungen der Berliner Theetischphilosophen entgegen wie Calame, und deshalb war es ein wonniges Behagen, in diesen Fluten einer romantischen Naturauffassung unterzutauchen. Calame hatte 1838 drei Bilder in Berlin ausgestellt: Waldinneres bei Sonnenuntergang (Gegend von Thun), einen Eichenwald und einen Gewittersturm. Das letztere machte natürlich den tiefsten Eindruck auf die Berliner Kunstfreunde, und Klein wurde zu folgender Beschreibung begeistert, welche zugleich charakteristisch für die Ansprüche ist, die man damals an einen „geistreichen“ Ästhetiker stellte: „Über ein in den Gründen bergiges, im Vorraum hügelig durchbrochenes Land saust ein finsterner Aufruhr hin, dessen drohende Geberde in den dürftigen Spuren, welche die Physiognomie der Landschaft darbietet, mit plötzlichem Überfalle sich hinwühlt. Er wirft der dünnstämmigen Baumgruppe, die nahe an einem Erdfall wurzelt, die Haare nach hinten. Mächtliches Regengewölke umwallt, in Eilmärschen gleichsam, das Gebirge. Die ganze Landschaft ist auf der Flucht, wir sehen den Wind über die Pfade fegen, das Knüppelholz scheint sich zusammenzunehmen und wie ein Wanderer zu ducken. So große Wahrheit mit so geringen Mitteln vors Auge zu bringen, ist eine Kunst, von der wenige, selbst der bessern Künstler, kaum eine Ahnung haben. In der Pfadmitte sind Figuren erkennbar, Leute, die der Sturm bei der Arbeit überrascht; neben ihnen ein Reiter, der die Wegrichtung zu erkunden scheint, um vor dem Unwetter sich und sein Tier zu flüchten. In der Ecke links ein Sumpf, der seinen Niedermantel öffnet und stürmizunelnd nach dem Sturm auszieht. Das Geberdespiel von Luft, Wolkeneile, wirren, gleich Vögeln aufgeschreckten Lichtern, von Zweigeflattern und schauernder Gräserflucht ist von unübertrefflicher Wahrheit: hastig, überflügelnd, düster, fortreisend, wild hinsegend.“

Es geht aus dieser und andern Kritiken ähnlicher Art deutlich hervor, daß der Inhalt und die poetisch-romantische Auffassung Calames in erster Linie den Erfolg seiner Gemälde in Deutschland bewirkt haben. Während der Romane bei seinem stark entwickelten Formensinn zunächst auf den malerischen Vortrag und die Zeichnung sieht, ist dem Deutschen von Durchschnittsbildung alles Formale und Technische Nebensache. Der Franzose fühlt selbst aus der rohesten Skizze die Absicht des Malers heraus, weil sein Auge befähigt ist, plastisch zu sehen, während es dem Deutschen, wenn er einmal die technische Seite eines Gemäldes berücksichtigt, vor allen Dingen auf die Deutlichkeit der Zeichnung ankommt. Deshalb haben auch die Baumstudien Calames und seine durch die Lithographie vervielfältigten Zeichnungen ähnlichen Inhalts in Deutschland einen ungeheuren Erfolg und ein wahrhaft kanonisches Ansehen erreicht. Die letztern haben Jahrzehnte hindurch als Vorlagen für den Zeichenunterricht gedient und werden auch heute noch in manchem Lehrmittelapparat und in den Schaufenstern der Kunstmaterialienhändler gefunden. Die Ölstudien wurden vielfach von der

Industrie gemißbraucht, indem spekulative Kunsthändler von mehr oder minder geschickten Künstlern eine Staffage hinzumalen ließen, und diese also hergestellten Calames als „Originalgemälde“ in den Handel brachten. Da der Künstler ohnehin schnell und leicht produzierte, sanken seine Arbeiten bald in der allgemeinen Wertschätzung, und oft genug wurde auf Ausstellungen das boshafte Wort wiederholt, welches auf Toepffer den älteren, den Vater des Verfassers der „Genfer Novellen,“ zurückgeführt wird: „Un Calame! deux Calame! trois Calame! Que de Calamités!“

Indessen fehlte es auch in Deutschland nicht an kritischen Stimmen, welche auf die kupferstecherische Art seiner Zeichnung und auf seine illuminirende Malweise aufmerksam machten. Ein Blick auf seinen künstlerischen Entwicklungsgang giebt eine volle Erklärung für diese Eigentümlichkeiten Calames. Obwohl er im Alter von zehn Jahren beim Spiel mit seinen Kameraden ein Auge verloren hatte, offenbarte sich schon frühzeitig sein künstlerischer Trieb, und der Vater würde seine Ausbildung auch gefördert haben, wenn er nicht plötzlich sein Vermögen verloren hätte. Er siedelte nach Genf über, wo er beim Bau einer Villa Beschäftigung fand. Der junge Alexander mußte einen andern Beruf erwählen und trat mit fünfzehn Jahren in das Bankgeschäft des Herrn Diodati. Ein Jahr darauf traf die Familie ein neuer Schlag. Der Vater wurde bei seiner Arbeit von einem herabfallenden Stein getroffen und starb nach langer Krankheit, welche das Elend der Familie noch vermehrte. Obwohl der junge Calame äußerst schwächlich war, fühlte er doch die Energie in sich, das Loos seiner ebenfalls leidenden Mutter erträglich zu machen. Wenn er des Abends aus dem Kontor heimkehrte, kolorirte er kleine Ansichten der Schweiz, welche damals mit Vorliebe von den Fremden gekauft wurden, wie man heute Photographien als Andenken in die Heimat mitnimmt. Diodati empfahl ihn einigen Kunsthändlern, und seine Arbeiten fanden wegen ihrer verständnisvollen Ausführung bald zahlreiche Abnehmer. Im Jahre 1829 durfte er endlich den ersten Schritt in die wirkliche Kunst thun. Diodati wollte sein Talent prüfen und gab ihm die Mittel, um auf einige Zeit bei François Diday, dem ersten Landschaftsmaler Genfs, welchen man den schweizerischen Salvator Rosa genannt hat, Zeichenunterricht zu nehmen. Nach drei Monaten sprach Diday seine Meinung dahin aus, daß Calame genug Talent besitze, um sein Glück als Künstler versuchen zu können. Diodati erlegte noch einmal für drei Monate das Lehrgeld bei Diday, und Calame kehrte nicht wieder in das Kontor zurück. Seinen Lebensunterhalt bestritt er nach wie vor aus der Anfertigung von kolorirten Alpenlandschaften. Als Diday ihm später die in seinem Atelier angefertigten Arbeiten bezahlte, konnte er ganz auf die Unterstützung Diodatis verzichten. Seine Lage war aber immer noch eine so ärmliche, daß er nicht imstande war, sich Leinwand, Pinsel und Farben zu kaufen, um sich an die Ölmalerei zu wagen. Er malte fernerhin Aquarelle und führte Zeichnungen mit dem Bleistift, in

Sepia und auf dem Lithographirstein aus. Erst im Jahre 1830 konnte er sich die zur Malerei nötigen Requisiten anschaffen, und nun begann er einen neuen Lehrkursus bei Diday. Leider konnte Calame im Kolorit nicht viel von Diday lernen, denn dieser, im Jahre 1802 geboren, also nur acht Jahre älter als Calame, hatte sich damals bei weitem noch nicht zu der Bedeutung entwickelt, welche er in den vierziger Jahren erreichen sollte. „Man warf seiner Palette Mattigkeit und Monotonie vor; seinem Pinsel fehlte es an Leichtigkeit, seinem Kolorit an Durchsichtigkeit; die Luft war in seinen Gemälden nicht schwebend genug.“ Diese Mängel übertrugen sich auch auf Calame, welcher im Zeichnen bereits zu einer ungleich höhern Stufe emporgestiegen war. Namentlich hatte Calame in der Perspektive eine ungewöhnliche Meisterschaft erlangt. Man erzählt, daß er einst die Zeichnung einer von oben gesehenen Treppe siebenmal immer von neuem begann, was Diday, der keine gleiche Ausdauer besaß, in großes Erstaunen versetzte. Das Kolorit blieb jedoch weit hinter der Zeichnung zurück, und so ist es auch sein Leben lang gewesen, wenngleich es nicht an Gemälden fehlt, in welchen es Calame dennoch gelang, die Disharmonie zwischen Farbe und Zeichnung auszugleichen. Zu diesen seltenen Werken gehören z. B. die „Ruinen von Pästum,“ welche das städtische Museum in Leipzig besitzt. Die Entstehung dieses Gemäldes, welches mit dem „Gewittersturm an der Handeck“ und der oft gemalten „Kette des Monte Rosa bei Sonnenaufgang“ zu seinen Hauptwerken gehört, ist so interessant und für das ganze Schaffen Calames so charakteristisch, daß wir ihre Geschichte nach Lambert erzählen wollen. Im September 1844 unternahm der Meister mit acht Schülern die erste Reise nach Italien, welche er bis ins nächste Jahr ausdehnen wollte. Aus seinen Briefen in die Heimat erfahren wir, welche einen tiefen Eindruck die italienische Natur auf ihn machte, was von seinen frühern Biographen geleugnet wurde. Seltsam ist aber, daß er die Idee zu dem Gemälde von Pästum bereits fertig mitbrachte. Sie beschäftigte ihn schon längere Zeit vor dem Antritt der Reise, und sie scheint sogar die unmittelbare Veranlassung derselben gewesen zu sein. „Thatsache ist jedenfalls, daß er sich mehr als einmal mit seinen vertrautesten Schülern von einem Werke unterhielt, dessen Idee ihn verfolgte, und um deswillen er sich schlechterdings nach Pästum begeben mußte.“ Als sie endlich auf dem Wege nach Pästum waren, dachte Calame fortwährend an sein Gemälde und sagte wiederholt: „Ich habe mein Bild!“ „Das war sein Glück; denn wenn er es nicht bereits gehabt hätte, so würde er es auch nicht gefunden haben. Der Zufall spielte ihm übel mit. Als man unterwegs war, begann es zu regnen, und als man ankam, war der Himmel ganz grau. Man besuchte die Ruinen, man packte die Provorräte aus und nahm unter einem beliebigen Schutzdach ein frugales Mahl ein. Dann widmete Calame, immer noch bei Regenwetter, die wenigen Stunden, die ihm blieben, einer Terrainstudie. Sobald er sie vollendet hatte, mußte man sich auf den Weg machen. Die Vor-

sicht erforderte es (bei dem schwächlichen Gesundheitszustand Calames), bei Zeiten aufzubrechen. Die Wege waren nicht sicher, und man mußte die Abendluft vermeiden. Auf dem Rückwege verschaffte sich Calame die unumgänglich notwendigen Hilfsmittel, Kupferstiche mit einer getreuen architektonischen Reproduktion der stolzen Ruinen. Dann reiste er nach Rom, während das Bild sich immer weiter in seinem Kopfe gestaltete. Bald wurde die Idee desselben durch eine gemalte Skizze festgehalten, und bevor der Maler nach der Schweiz zurückgekehrt war, fand sein „Pästum“ einen ersten Liebhaber in der Person des Herrn Bingham, des großbritannischen Geschäftsträgers in Turin. Die Ausführung folgte unmittelbar. Um die Mitte des August, fünf Monate nach der Rückkehr Calames, war das Gemälde abgeliefert; dann wurde es in Brüssel ausgestellt und brachte seinem Schöpfer den Leopoldsorden ein. Um dieselbe Zeit, aber mit größerer Mühe, wurde es noch einmal für Herrn Schletter in Leipzig in der Größe des früher von diesem Kunstfreunde gekauften »Monte Rosa« ausgeführt.“ (Das Leipziger Bild trägt die Jahreszahl 1847.)

Nach dieser Schilderung kann es nicht Wunder nehmen, weshalb das weit ausgebehnte Vorterrain des Bildes den Eindruck außerordentlicher Naturwahrheit und die abendliche Sonnenbeleuchtung denjenigen einer poetischen Erfindung macht. Calame war zu sehr an sorgfältige Detailstudien gewöhnt, als daß er mit so geringen Vorarbeiten das vollkommen treue Abbild einer Natur hätte wiedergeben können. Auf der andern Seite war aber seine dichterische Phantasie kräftig genug, um auch mit dürftigem Material eine fesselnde Bildwirkung zu erreichen.

Die Schnelligkeit, mit welcher ihn die Not des Lebens zu produziren zwang, ließ ihn im Beginn seiner Laufbahn als Ölmaler (1830) garnicht dazu kommen, seine Technik zu großer Geläufigkeit und Geschmeidigkeit auszubilden, umso weniger, als seine Gemälde sofort Käufer fanden. Das erste derselben kaufte ein aus Belgien stammender Musiklehrer Münz-Berger, zu welchem Calame bald in die engsten freundschaftlichen Beziehungen trat. Im Herbst 1834 heiratete er dessen einzige Tochter, und die beiden Gatten suchten nun in gemeinsamer Thätigkeit die Kosten ihres Haushalts zu bestreiten. Die junge Frau gab Musikstunden, und Calame malte Bilder und erteilte Zeichenunterricht. Im Jahre 1835 hatte sich sein Schülerkreis bereits derartig erweitert, daß er in Genf eine geräumige Wohnung mietete, in welcher er zwei Unterrichtsklassen, eine für Herren und eine für Damen, eröffnete. Diese Lehrthätigkeit übte natürlich einen großen Einfluß auf sein eignes künstlerisches Schaffen aus und trug das letzte dazu bei, um Calames technische Fähigkeiten vollends nach der zeichnerischen Seite zu entwickeln. Im Jahre 1835 machte er auch seine erste Studienreise, die er bis nach Thun, Meiringen und zur Handeck ausdehnte, und von der er etwa zwanzig zum größten Teil vor der Natur ausgeführte Entwürfe heimbrachte. Erst im Jahre 1838 konnte er jedoch auf den Verkauf

seiner Bilder eine so sichere Existenz gründen, daß er es wagen durfte, seine Zeichenschule zu schließen. Auf einer Reise nach Paris und einer zweiten nach Holland, die er unternahm, um tiefer in den Charakter der holländischen Landschaftsmalerei einzudringen, hatte er seinen Horizont beträchtlich erweitert. Wenn er auch keine Motive aus Holland bearbeitete, so hatte er doch aus dieser Reise soviel gewonnen, daß er unmittelbar nach seiner Rückkehr eines der ergreifendsten und stimmungsvollsten Werke seines Lebens schuf, den „Gewittersturm an der Handeck.“ Dasselbe machte sowohl in Genf, wo er es zuerst ausstellte, als im Pariser Salon einen bedeutenden Eindruck und verschaffte ihm endlich in Paris dasjenige Ansehen, welches einem Künstler der französischen Schweiz zu seinem Glück unentbehrlich erscheint. Die Kritik behandelte das Gemälde mit großem Wohlwollen, und Calame wurde dadurch ermutigt, auch die ferneren Ausstellungen zu beschicken. Im Jahre 1842 erhielt er sogar, zugleich mit seinem Lehrer Diday, das Kreuz der Ehrenlegion. Damit hatte er aber auch den Gipfel der Gunst erreicht, welche ihm die Franzosen jemals zugewandt haben. Umstände verschiedner Art hinderten ihn, sich regelmäßig an den folgenden Ausstellungen zu beteiligen, und so geriet sein Name in Frankreich allmählich in Vergessenheit, während er in den übrigen Ländern Europas immer größern Glanz gewann. Calame fühlte sich innerlich abgestoßen durch den niedrigen Realismus, welcher in der französischen Landschaftsmalerei immer mehr die Führung erlangte. Der poetische Corot war der einzige, dem er Verständnis und Sympathie entgegenbrachte. Corot steht ihm in erster Reihe, „was die Idee anbetrifft, den ruhigen und sanften Eindruck.“ Schade nur, daß auf seinen Bildern fast immer zwei Töne erscheinen: ein weißlich-grauer, sehr leichter Himmel, Bäume und Terrain in grün angehauchtem Sepiaton. Schade auch, daß die Ausführung so unvollkommen, so nachlässig ist. „Rousseau erschien ihm sehr ungleich; seine guten Bilder sind wahr in ihrer äußern Erscheinung und in ihrer Färbung; aber die Wahl der Motive ist zu naiv, naiv im schlechten Sinne des Wortes.“ Diese Eindrücke kleidete er zwar erst in Worte, als er sich 1855 zum Besuch der Weltausstellung nach Paris begab; aber er hatte doch schon früher genug gesehen und gehört, um sich ein Urteil über die naturalistische Richtung der französischen Landschaftsmalerei bilden zu können.

Seine Freunde hatten ihn dringend aufgefordert, die Erinnerung an seine frühern Erfolge in Paris dadurch aufzufrischen, daß er sich an der Weltausstellung beteiligte. Er gab nach und schickte eine große Ansicht des Bierwaldstätter Sees nach Paris. Der Erfolg, den diese bei den Künstlern und der Presse fand, mußte sein Selbstgefühl auf das äußerste verletzen. Die Künstler fragten einander, was dieses „blaue Bild“ eigentlich bedeuten sollte. Es gäbe keine blauen Länder, das sei etwas Konventionelles, eine theatrale Phantasmagorie, eine dekorative Tapissierarbeit ohne Wahrheit und „Aufrichtigkeit.“ Die Kunstkritiker ignorirten das Gemälde entweder ganz oder fertigten es mit

kühlen Worten ab. „Calame und Diday, schrieb der Constitutionnel, haben Bilder von jenen Dingen da, die man in der Schweiz sieht; sie sind nicht besser und auch nicht schlechter als alles, was sie uns schon gezeigt haben. Es ist kein Fortschritt zu konstatiren.“ Für dieses harte Urteil wurde Calame einigermaßen dadurch entschädigt, daß Napoleon der Dritte das Gemälde für 15 000 Franks ankaufte, und daß dem Künstler schließlich noch eine Medaille erster Klasse zuteil wurde. Aber diese Auszeichnung war nicht ohne einen bitteren Beigeschmack. Es gab vier Kategorien von Medaillen: zehn Ehrenmedaillen, zwanzig Medaillen erster Klasse und eine größere Anzahl zweiter und dritter Klasse. Die Namen der zu prämiirenden Künstler wurden numerirt. Derjenige Calames befand sich unter den vierzigern. Er hätte demnach nur eine Medaille zweiter Klasse erhalten sollen. Da wollte es der Zufall, daß Winterhalter, der Günstling der Tuilerien, noch mehrere Nummern hinter ihm kam. Dies wurde bei Hofe bekannt, und man wußte die Jury zu bestimmen, die Reihe der ersten Medaillen bis zur Nummer 48 auszudehnen, damit Winterhalter eine Medaille erster Klasse erhielt. Da Calame vor ihm rangirte, profitirte auch er von dieser Verschiebung.

Noch absprechender als über den lebenden Calame wurde in Frankreich über den toten geurteilt. Die über ihn in den französischen Blättern veröffentlichten Nekrologe behandelten ihn durchweg sehr geringschätzig. In einem derselben wurde gesagt, sein Talent habe nichts außerordentliches gehabt, und er habe sich hauptsächlich durch Vorlegeblätter für Landschaften bekannt gemacht, die bei den Kupferstichhändlern zu sehen gewesen wären. Diese Malice veranlaßte einen ehemaligen Schüler Calames, Biot, damals Maire von Bourg, zu einer energischen, im Journal de l'Ain veröffentlichten Abwehr, in welcher sehr treffend auf die gründliche Verschiedenheit der französischen und germanischen Naturauffassung hingewiesen wird. Denn trotz seines französischen Ursprungs war Calame als Künstler vollkommen deutsch, d. h. in diesem Falle romantisch angelegt. „Die Malereien Calames, schrieb Biot, waren und sind in Paris noch wenig gekannt und geschätzt. Seine Manier lag so sehr außerhalb derjenigen der französischen Schule, war ihr so schroff entgegengesetzt, opponirte ihr so stark, daß man sich nicht darüber wundern kann. Ich will hier nicht über den Wert der beiden Schulen sprechen, beide haben ihre Vorzüge und ihre Fehler, und es ist umso schwieriger, sich darüber zu verständigen, als dasjenige, was dem einen fehlerhaft erscheint, für die andern zum Vorzug wird. . . . Vor einigen Jahren war die Mode auf das leicht Hingeworfene, auf die flüchtige Skizze, auf das Inkorrekte gerichtet. Calame konnte mit seiner abgerundeten, feinen, geschickten und vollendeten, fast zu vollendeten Malerei nicht in der Mode sein. Paris ist die Sklavin der Mode. Es liegt also nichts erstaunliches darin, daß Calame in Paris wenig gekannt und geschätzt war. Aber Paris ist, was man auch sagen möge, nicht Frankreich und noch weniger die Welt. In Eng-

land, in Deutschland, in Holland, in Rußland hat kein moderner Landschaftsmaler den Ruhm Calames übertroffen. Seine Gemälde sind dort in großer Zahl verbreitet. Es giebt kaum ein öffentliches Museum, eine fürstliche oder Privatsammlung, welche nicht einige besitzt. Sie haben dort enorme Preise erreicht, und selbst die kleinsten seiner Bilder sind von Königen, Fürsten, vornehmen Herren und Bankiers mit Gold bedeckt worden."

Noch schärfer und bitterer spricht sich Lambert über das unwürdige Abhängigkeitsverhältnis der romanischen Schweiz von Frankreich aus, welches die gesamte geistige Kultur des kleinen Landes so beherrscht, daß es alle selbständigen Regungen tyrannisch unterdrückt und nichts in Gnaden aufnimmt, was nicht sllavisch der an der Seine ausgegebenen Parole folgt. Ganz anders sei das Verhältnis der deutschen Schweiz zu Deutschland. Hier sei der Rhein nur eine politische Grenze, und Schriftsteller und Künstler hätten keine Mühe, sie zu überschreiten.

Wenn das Urteil der Franzosen auch in verschiedenen Punkten von nationaler Befangenheit zeugt, so wird man ihnen doch zugestehen müssen, daß bei Calame die poetische Befähigung die malerische Kraft überwog. Wir haben gesehen, daß sich dieser Zwiespalt aus seiner künstlerischen Erziehung vollkommen erklärt; aber die Kritik hat am Ende doch nur mit dem Gewordenen, nicht mit dem Prozeß des Werdens und mit seinen etwaigen Hindernissen zu rechnen. Wir haben auch gesehen, daß es Calame gelungen ist, in einigen seiner reifsten Schöpfungen jenen Zwiespalt so vollkommen auszugleichen, daß man ihm auf Grund derselben den Namen eines großen Landschaftsmalers nicht vorenthalten kann.

Die Massenproduktion und namentlich die häufige Wiederholung desselben Motivs haben Calames Ruhme geschadet. Vor vielen seiner Schöpfungen hat man den Eindruck, als hätte ein geschickter Kalligraph unaufhörlich dieselben Bierbuchstaben, dieselben Schnörkel geschrieben. Es fehlt die Wärme, das innere Leben; die Handfertigkeit erstickt die Begeisterung, und unter dem tiefsten Blau und dem leuchtendsten Rot blickt immer der Zeichenlehrer hervor, der mit sauberem Stift die Kontouren vorgezeichnet hat; der schwungvolle Dichter hat oft genug dürre Prosa geschrieben. Gleichwohl werden noch Generationen vor den Gewitterstürmen Calames jenen heiligen Schauer empfinden, den nur ein großer und erhabener Geist einflößen kann.

