

Ein Bildnis des Malers Peter Birmann

Autor(en): Daniel Burckhardt-Werthemann

Quelle: Basler Jahrbuch

Jahr: 1903

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/a7f61bf7-e17e-48a1-86cd-26147a1325af>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke 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 schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

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.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Ein Bildnis des Malers Peter Birmann.

Von Daniel Burckhardt-Verthemann.



So muß er ausgesehen haben, der treuherzige alte Landschaftsmaler, den einst Goethe unter witziger Anspielung auf den Familiennamen eines bekannten Winterthurer Tierzeichners den „ächten Biedermann“ nannte.

Das kleine, hier wiedergegebene Porträt erhebt nicht den Anspruch darauf, als Kunstwerk zu gelten; die ungeschulte Hand S. Stünzis, eines Arbeiters der Birmannschen Kunstanstalt, hat einst das Bildchen ohne Vorwissen des Modells ausgeführt; so mag für die verschiedenen, nicht wegzuleugnenden Mängel, welche dem bescheidenen, an die Weise des Hieronymus Heß erinnernden Werk anhaften, die naive, frische Auffassung der so ehrenfesten Persönlichkeit Birmanns entschädigen; irren wir nicht, so ist unser Bildchen das „ähnlichste“ unter den noch erhaltenen Porträten des Künstlers. Wer sich ein wenig in die Werke Birmanns hineingelebt und ein Bild von des Meisters Charakter gewonnen hat, wird seinen Eindruck durch das vorliegende Porträt auffallend bestätigt finden.

Bei Birmann werden wir vergeblich nach einem genialen oder auch nur originellen Zug suchen; was uns bei ihm an feinerem künstlerischem Gehalt begegnet, hat er ziemlich mühsam durch das Studium von Werken höher beanlagter Berufsgenossen erworben, wobei

er das Glück hatte, in der Wahl seiner Vorbilder durch einen angeborenen guten Geschmack sicher geleitet zu werden. Ein scharfes Auge und eine geschickte Hand waren ihm bis in sein hohes Alter eigen, und durch getreuliche Benützung der wenigen, ihm anvertrauten Pfunde hat sich der Meister einen ehrenvollen Platz in der baslerischen Kunstgeschichte und vor allem auch namhafte Verdienste als künstlerischer Erzieher erworben.

Wenn wir es im Nachstehenden versuchen, Birman als Künstler gerecht zu werden, so stützen wir uns für die mehr äußeren Tatsachen seines Lebens auf die zwei schönen Monographien, die wir von der pietätvollen Hand des Ständerates Martin Birman besitzen.

Das Leben unsres Malers weist wenige hervorstechende Ereignisse auf. Peter Birman wurde in bescheidenen Verhältnissen 1758 zu Basel geboren. Anfänglich für den väterlichen Beruf des Steinmetzen erzogen, wurde er 1771 bei einem Porträtmaler in die Lehre getan; eine dürftige weitere Ausbildung erhielt er in verschiedenen Berner Malerateliers als Illuminierer der damals beliebten handkolorierten Radierungen, bis es ihm endlich gelang, mit einer Unterstützung des Obersten Joh. Rud. Burckhardt zum Kirchgarten nach Italien zu gelangen. Neun Jahre lang (1781—1790) war er in Rom und dessen Umgebung tätig und wurde durch den anregenden Umgang mit Berufsgenossen und verschiedenen hervorragenden deutschen Kompilgern (Goethe) offenbar auch geistig etwas gehoben. Nach Basel zurückgekehrt, ging Birman aber bald in der Prosa des Lebens unter. Ein ausgedehntes Geschäft (Kunstverlag, Handel mit alten Kunstgegenständen, Flachmalerei), das ihn mehr und mehr an eigener künstlerischer Produktion hinderte, bildete unter seiner Hegide eine ausgezeichnete Schule für die jüngere Generation von Basler Malern, welche in den engen Räumen der am Blumenrain gelegenen Werkstatt als Kopisten,

Stecher und Kolorierer stets überreiche Beschäftigung fanden. Als Peter Birmanu hochbetagt am 18. Juli 1844 starb, war er selbst in seiner Vaterstadt als Künstler fast ganz vergessen.

Peter Birmanu steht auf der Grenzscheide zweier Zeiten. Er wuchs heran, als in Basel die Kunst des Rokoko langsam durch den Klassizismus verdrängt wurde. Seine künstlerischen Anfänge wurzeln noch völlig in der eleganten, etwas banalen Manier des achtzehnten Jahrhunderts; mit einem gewissen Mitleid mag der gemachte Meister später auf diese ersten Versuche geblickt haben; viele Zeugnisse seiner frühesten Tätigkeit hat er offenbar später als künstlerische Verirrungen vernichtet, da der in der Kunstsammlung aufbewahrte Birmanische Nachlaß nur wenige Werke enthält, welche bis in die 1770er Jahre zurückgehen. Vor uns liegt ein gefälschtes Blättchen, „Schloß (Neu-)Falkenstein am Hauenstein 1777, da mich der Harschier weggejagt hat,“ lautet die vom Maler beigelegte Bezeichnung. Das anspruchslose kleine Werk ist von einer überraschend flotten Mache, die Unriffe sind mit dem Pinsel leicht hingeworfen, die Ausführung in Tusche ist äußerst breit und entbehrt nicht einer Reihe pikanter Lichteffekte. Schon diese reizvoll gestimmte „Sommerlandschaft im Jura“ stellt Birmanu entschieden an die Spitze der baslerischen Landschaftsmaler des achtzehnten Jahrhunderts und wir fragen uns billig, wie viel der junge Künstler hierbei wohl seinen Lehrmeistern zu verdanken hatte, von welchen bei der Entstehungszeit des Bildchens nur Wocher und Aberli in Frage kommen können, beides tüchtige Zeichner und schätzbare Aquarellmaler. Es ist uns noch von Birmanus Hand eine Gruppe von zart in silbernen Tönen gehaltenen, landschaftlichen Aquarellen erhalten, die an Aberlis französische Manier erinnern, während andere Werke mehr der präzisen, zeichnerischen Weise Wochers verwandt sind; mit solchen, unter fremdem Einfluß entstandenen „Atelier-Arbeiten“ stimmt aber unser Bildchen ganz und gar nicht; hier

hat Birmann einen ihm plötzlich gekommenen künstlerischen Eindruck in einem ureigenen, persönlichen Stile festgehalten. Solch gute Stunden, wie jene im Sommer 1777 auf Falkenstein, hat der Künstler nicht viele erleben dürfen; er ist leider auch nicht der Mann dazu gewesen, sich unbeirrt durch die alles beherrschende Zeitmode eine individuelle Weise im höheren Sinne zu schaffen; und doch hatte er, wie die Ansicht von Falkenstein lehrt, das Zeug zum echten Künstler in sich.

Birmanns Heranwachsen fiel in eine Periode, welche jeder kräftigeren Eigenart von vorneherein abhold war. Wer die bei den Baslern des achtzehnten Jahrhunderts so beliebten Bilder der Frankfurtererschule durchmustert, wer die akademischen Reden des Josua Reynolds liest oder jenen seinerzeit berühmten Brief Salomon Gessners vom 10. Januar 1770 zur Hand nimmt, wird stets die Botschaft vernehmen, daß das Heil der Kunst nur in der Nachahmung der alten großen Meister beruhen könne; als Vorbilder wurden von der Frankfurtererschule und teilweise auch von Gessner die Holländer empfohlen, während sich Reynolds entschieden für den großen Stil der Italiener aussprach.

Allen Lehren und Anschauungen, die während seines langen Lebens laut geworden sind, hat Birmann mehr oder minder getreulich nachzuleben gesucht, und deshalb gewährt auch die Durchsicht der zahllosen Werke seines Nachlasses immerhin einen gewissen Genuß, spiegelt sich doch in den Aquarellen und Delgemälden dieses unsichern und schwankenden Talentes ein gutes Stück einer künstlerisch interessanten Zeit wieder.

Birmann arbeitete noch in den Berner Ateliers als Nachahmer von französischen und holländischen Meistern, als der große Umschwung auf dem Gebiete der Kunst auch in der Schweiz fühlbar wurde. Es liegt außerhalb der unserm Aufsatz gezogenen Grenzen, auf die vielfachen äußern und innern Gründe einzutreten,

welche die nunmehrige Künstlergeneration auf die Antike, als das allein vollgültige, der Nachahmung werthe Schönheitsideal, hinwiesen und eine neue Kunstrichtung, den Klassizismus wachriefen. Langsam nur errang sich in der Schweiz die anfänglich als spröde und kalt empfundene Weise ihren Sieg; in Basel schuf ihr vor allem der feinfühligste Johann Rudolf Burckhardt-DeBary Eingang, der als Bauherr des Hauses zum Kirchgarten (1780—1782) und unermüdlicher Gönner und Auftraggeber des Bildhauers Alexander Trippel den neuen Stil in imposanten und mustergültigen Monumentalwerken seinen Mitbürgern zur Anschauung brachte. Auch auf dem Gebiete der Malerei gedachte jetzt Burckhardt die klassizistische Richtung zu pflegen und glaubte in dem talentvollen Landschaftsmaler Birmann seinen Mann gefunden zu haben. Der durch Burckhardts Bemühungen ermöglichte Aufenthalt in Rom wandelte Birmanns Kunstweise von Grund aus um: Als typischer Vertreter der konventionellen Kunst des Rokokozeitalters hatte der junge Basler die Schweiz verlassen; zum „antiken Heiden“ und überzeugten Verehrer der Winkelmannschen Ideale machte ihn schon die Anfangszeit seiner römischen Lehrjahre.

Das römische Kunstleben stand zur Zeit von Birmanns Italienfahrt noch vollständig unter dem Banne des 1779 verstorbenen Ant. Raphael Mengs, jenes heute sehr abschätzig beurteilten Malers, der Winkelmanns Theorien in künstlerische Tat umsetzte. Gerne hätten wir an diesem Orte an der Hand von Birmanns eigenhändigen, jedenfalls höchst anziehenden Aufzeichnungen eine kleine Schilderung jenes Rom-Aufenthaltes versucht, doch ist leider der gesamte handschriftliche Nachlaß des Künstlers, auf dem noch Ständerrat Birmann seine biographischen Skizzen aufbauen konnte, mittlerweile vernichtet worden; weder über des Malers Verhältnis zu Goethe noch über seinen kameradschaftlichen Umgang mit den zahlreichen in Rom lebenden deutschen Studiengenossen werden wir daher jemals auf-

geklärt werden. Zum Glück bieten des Meisters Skizzenbücher etwelchen Ersatz für die verlorenen litterarischen Quellen. Mit aller Deutlichkeit nehmen wir hier wahr, daß sich der junge Kunstbessene bei seiner Betrachtung der römischen Landschaft vor allem durch einen damals schon längst verstorbenen Meister leiten ließ, durch Claude Lorrain, dessen „*liber veritatis*“ in der geschätzten Ausgabe von 1777 das Bademeccum jedes klassizistischen Landschaftsmalers bildete. Schon das äußere Gewand der in Tuschmanier geätzten, rötlich gedruckten Carlomischen Stiche des „*Liber*“ hat offenbar einen tiefgehenden Einfluß auf Birmanns Technik ausgeübt: er beginnt mehr und mehr in seinen Werken die Farbe völlig zu vernachlässigen und die Mehrzahl seiner größeren Kompositionen in Sepia auszuführen; es gelingt ihm so, die ihm vielleicht selbst nicht bewußte Schwäche seiner koloristischen Begabung und die Mangelhaftigkeit seiner Technik glücklich zu verbergen.

Die großen Kompositionen Birmanns üben heute noch auf den Unbefangenen eine bedeutende, eigentümlich fascinierende Wirkung aus, wenn ihnen auch der Salomon Gessners Landschaften eigene Reiz des Lieblichen, Intimen, „*Empfindsamen*“ fast ganz abgeht.

An der linken und rechten Seite der Bilder — beinahe ausnahmslos wählt Birmann Breitformat — erheben sich Gruppen von edelgeformten Bäumen, die dem Blick in weite, sonnige Fernen als Coulissen zu dienen haben, Ruinen antiker Architektur treten im Mittelgrund hervor, den ferngerückten Horizont begrenzen niedrige Bergzüge; römische Landleute, seltener antikes Volk, bilden die Staffage; über der ganzen Landschaft waltet klare, ruhige Stimmung.

Ein bekannter französischer Kritiker hat einst ein vom Publikum begeistert aufgenommenes Drama dahin beurteilt, daß das Stück viel Gutes und viel Neues enthalte, nur sei leider das Gute nicht neu und das Neue nicht gut. Uns scheint, dieses Urteil treffe

auch auf Birmanns Schöpfungen zu. So lange der Künstler im Geschmacke Claude Lorrains arbeitete, ist er in hohem Maße genießbar. Die von Winkelmann für die griechische Kunst angewandte und zum Schlagwort des Klassizismus gewordene Charakteristik „edle Einfach und stille Größe“ paßt auf wenige Werke jener Zeit besser denn auf die Birmanns und doch müssen der damaligen römisch-deutschen Kunstgemeinde die Kompositionen des Basler Malers banal erschienen sein; in Goethes „Winkelmann und sein Jahrhundert“ würdigt Heinrich Meyer die im Claude Lorrainschen Stil aufgebauten Landschaften Birmanns keines Wortes, dagegen hebt er die „Ausichten“ (Bedeutungen) hervor, „in denen die Natur treuer als bei andern aufgefaßt“ sei. Wir können dieses, uns heute recht schief vorkommende Urteil nur damit erklären, daß die von unserm Künstler gefertigten Naturstudien den Reiz der Neuheit besaßen und deshalb über Gebühr geschätzt wurden, unterschieden sie sich doch in ihrer größern Ehrlichkeit merklich von den stilisierten Naturaufnahmen, wie solche der einst so bewunderte Philipp Hackert damals auf den römischen Kunstmarkt brachte. Sobald sich aber Birmanns Naturstudien nicht einem erborgten Kompositionsschema anpassen, sind sie unglaublich nüchtern, in ihrer farbigen Ausführung herrscht — vielleicht in bewußter Opposition zur koloristischen Armseeligkeit der Zeitgenossen — eine solch lärmende Buntheit, daß es schwer hält, den Nachahmer Claude Lorrains, den einstigen Schüler Aberliss und Woehers wieder zu erkennen. Was an diesen Werken einzig günstig auffällt, ist die Sicherheit und Flottheit der Mache und eine für die damaligen Kunstverhältnisse merkwürdig starke Betonung des Malerischen gegenüber dem Zeichnerischen. Im übrigen geschähe den bedauerlich unharmonischen, grell getünchten Aquarellen ein ganz besonderer Gefallen, wenn sie einige Monate der Sonne ausgesetzt und gebleicht würden. Man mache das Experiment.

*

*

*

Birmann konnte auch in materiellem Sinne als gemachter Mann gelten, als er im Spätjahr 1790 wieder in Basel anlangte. Den Höhepunkt seiner künstlerischen Tätigkeit hatte er in Rom erreicht, in Basel blieb seine fernere Produktion schwach, selten nur gelangen ihm bessere Schöpfungen wie ein ganz im Geist des römisch-deutschen Klassizismus ausgeführter „Fernblick auf Münchenstein“ (Sepiablatt der öffentlichen Kunstsammlung). Die vier einst viel gerühmten, noch in den Originalaufnahmen und mehrfachen eigenhändigen Wiederholungen erhaltenen Höllentalansichten, welche Birmann bald nach der Campagne von 1796 für den General Moreau malte, gehören jener oben genannten Kategorie von „Naturstudien“ an und bieten an feineren Zügen eben so wenig als die verbreitete Publikation „Voyage pittoresque de Bâle à Bienne,“ das Standard work des Birmannschen Kunstverlages; auch über die Delgemälde jener künstlerisch dünnen Zeit tun wir besser, kein Wort zu verlieren.

Birmann zum Mittelpunkt der klassizistischen Kunstübung Basels zu machen, wäre unrichtig. Hier gebührt die erste Stelle dem Architekten Johann Ulrich Büchel und dem Birmann von Rom her befreundeten Maler Johann August Nahl, der trotz der Kürze seines Aufenthaltes in Basel nicht ohne starken Einfluß auf unser Kunstleben geblieben ist. Nahl ist stetsfort innerhalb der dem klassizistischen Maler gezogenen Schranken geblieben. Im unverfälschten Geiste des Mengs hat er zu Basel seine Historienbilder entworfen, denen Goethes Propyläen Worte höchster Begeisterung widmeten; auch die zarten, köstlichen Bildnisse von Mitgliedern der Basler Gesellschaft, die er zu Beginn der 1790er Jahre in Sepia ausführte, gemahnen in ihrer vornehmen Stilisierung und genrehaften Auffassung aufs deutlichste an die Richtung des Mengs, vor allem an die Arbeiten der Angelika Kaufmann. Solche bis ins kleinste Detail stilistisch konsequenten Schöpfungen besitzen einen bleibenden Kunstwert.

Im Gegensatz zu Nahl war Birmann als „ächter Wieder=mann“ zu ehrlich, um einer ihm unwahr erscheinenden Modedunst zeitlebens zu huldigen; er hat sich auf das Gebiet des Realismus gewagt, auf dem er trotz scheinbarer Anerkennung der Zeitgenossen bei seiner ganzen Anlage und Schulung keine dauernden Vorbeeren erringen konnte.

Ob wohl der „Kirchgarten-Burckhardt“ mit den künstlerischen Erfolgen seines Schüklings schließlich zufrieden gewesen ist?

Herr Pfarrer F. Probst zu St. Peter, dessen Freundlichkeit wir das Bildnis Birmanns verdanken, hat uns über F. Stünzi, den Maler des kleinen Aquarelles, nachstehende Notizen zur Verfügung gestellt:

„Johannes Stünzi, in seiner Heimatgemeinde Horgen am Zürichsee 1813 geboren, wuchs im Frieden eines einsamen Bauernheimes auf. Da er künstlerische Anlagen zeigte, brachte ihn der Vater nach Fehraltorf zu einem Geiger in die Lehre. Allein das Saitenspiel wurde dem Knaben Nebensache, als er einen Bauern kennen gelernt hatte, der zeichnen und malen konnte. Er entschloß sich, diese Kunst zu lernen und trat 1826 bei einem „Kunstmaler“ in Affoltern a/M. als Lehrling ein. Im Jahre 1830 wanderte er mit seiner Kunst nach Basel und fand bald im Birmann'schen Institute Anstellung. Mehrere Jahre zeichnete und illuminierte er hier. Während der gemeinsamen Arbeit in der Malkstube entwarf er einmal heimlich das Bild seines Meisters. Dasselbe wurde freilich nicht ganz fertig; aber er bewahrte es zeitlebens als ein liebes Andenken. Seine Familie besitzt noch manch hübsches Werk seiner Hand. Die weitem Schicksale des schlichten und feinen Mannes

verdienen wohl eine kurze Erwähnung. Er zog von Basel nach Genf und Lyon, zu Fuß natürlich, überall skizzierend. In Lyon traf er in einem christlichen Vereine junger Männer mit einem Mechaniker Nikolaus Riggerbach aus Basel zusammen und schloß mit ihm Freundschaft. Riggerbach nahm den strebsamen Genossen mit in Seidenfabriken, in welchen er an Webstühlen Reparaturen zu besorgen hatte. Der scharfblickende Zürcher prägte sich den Mechanismus der Lyoner Weberei ein, reiste heim und stellte 1838 im elterlichen Hause zum Neuhof die ersten Webstühle für façonnirten Sammet auf. Aus den bescheidenen und oft kritischen Anfängen entwickelte sich dann im Laufe der Jahrzehnte die große Seidenweberei Stünzi Söhne in Horgen, die zu den ersten des Landes zählt. Mit dem Freunde Riggerbach blieb Johann Stünzi stets in etwelcher Verbindung und als Ende der Achtzigerjahre „der alte Mechaniker“ seinen Freund in Horgen besuchte, war es ein hohes Vergnügen, die beiden Herren ihre Jugenderinnerungen austauschen und ihre Schicksale erzählen zu hören. Johann Stünzi ist 1888 gestorben. Wir verdanken das Bild Peter Birmanms der Freundlichkeit seiner Söhne.“

