

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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 7 (1945)

Heft: 3-4

Artikel: Kelterborns frühe Basler Jahre

Autor: Pfister-Burkhalter, Margarete

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-163132>

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: 02.04.2025

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

Kelterborns frühe Basler Jahre

VON MARGARETE PFISTER-BURKHALTER

(TAFEL 39—44)

Als der knapp zwanzigjährige Hannoveraner Ludwig Adam Kelterborn (1811—1878) im Jahre 1831 nach Basel verzog, hatte er eine dreijährige Lehrzeit als Dessinateur und Rouleastecher der Indiennefabrik Koechlin & Ziegler in Mülhausen i. E. hinter sich. Er dachte sich die Stadt am Rheinknie, die ihm neben dem damals schon reizlosen Fabrikort im Oberelsaß schön und lebenswert erschien, nicht anders als eine Etappe auf seiner Künstlerfahrt nach Süden. Der Brotverdienst, der drei Jahre zuvor den Jüngling verlockt hatte, um früher Selbständigkeit willen die Heimat zu verlassen und den geordneten akademischen Unterricht in Dresden, trotz eines verheißenen Freiplatzes, auszuschlagen, brachte den zum Manne Reifenden in immer bewußtere Konflikte zwischen den Wünschen der Auftraggeber und der sich festigenden künstlerischen Überzeugung. Er bekam es allmählich satt, Werke der hohen Malerei zu Druckdessins zu zerpfücken, wie es damals beliebt war, und schrieb schon im März 1830 an den Vater, den Schuster Johann Friedrich Kelterborn (1770—1830) in Hannover, kurz vor dessen Tode, daß er sich als Maler fühle und von Mülhausen unbedingt fortkommen wolle. Sein Ziel war Rom, und seine Hoffnung setzte er auf hochgestellte Landsleute, wie die Brüder Franz und Johannes Riepenhausen und den ehemaligen hannoveranischen Gesandten in Rom, den Freiherrn Franz Ludwig Wilhelm von Reden, die als bekannte Kunstfreunde einen jungen Künstler der Heimat unterstützen würden. Noch im selben Jahre löste er den Arbeitsvertrag mit Herrn Köchlin und ließ sich «zunächst» in Basel nieder, um mit selbständigen Arbeiten den Lebensunterhalt und das Reisegeld zu verdienen.

Aus dem Ertrag seiner Kunst zu leben, war damals wie heute für einen Zugezogenen, noch Namenlosen, kein leichtes. Er mußte im ersten Jahr seines Aufenthaltes, wie er sich ausdrückte, «vom eigenen Fette zehren».

Beziehungen zur Schweiz hatte er schon länger gepflegt. Ein Freund seiner Knabenjahre war ein gebürtiger Bündner gewesen. In dessen Haus hatte er frühe Vorstellungen von Land und Leuten empfangen, verklärt durch die kindliche Phantasie. Als er sich dann im Elsaß den Jugendträumen räumlich so nahe gerückt sah, unternahm er in den Mülhausener Ferien eine Wanderung von Basel birsaufwärts, über Biel und Thun ins Berner Oberland. Wie viele Leute, die aus dem Flachland kommen, beeindruckte ihn die Hoheit der Berge stark und für sein Leben. Er sah jedoch in der Alpenwelt, seiner eigenen Natur gemäß, nirgends das Wilde, Bewegte, Heroische, sondern nur ihr Sommergesicht, dem Menschen freundlich zugewendet, mildgestimmt durch Windstille und eine allgemeine, meist mittägliche Beleuchtung. Seinem Landschaftsbild fehlt die Dämonie des Schattens, des Sturmes, der Nacht und des Winters. Es fehlt ihm, verglichen etwa mit dem Genfer Zeit-

genossen Alexandre Calame (1810–1864), die umfassende Tiefe des Naturgefühls, nicht aber die Liebe zur Natur. Er war nahezu leidenschaftslos, die kurze Spanne seiner eigenen Sturm- und Drangzeit abgerechnet.

Im Anschluß an diese erste Schweizerreise scheint ein auf ein fremdländisches Holz gemaltes Ölbildchen (23,4 cm breit, 33,7 cm hoch) entstanden zu sein, Abb. 1. Es wird wie die meisten Arbeiten seiner Hand noch heute von der Enkelgeneration privat verwaltet, ist signiert «Kelterborn p. 1830» und stellt ein junges Mädchen im Gebirge dar. Die Familientradition nennt die Dargestellte ein Mitglied der Familie des Basler Architekten Melchior Berri (1801–1854). Wenn daran etwas Wahres ist, könnte es sich nur um eine von dessen Schwestern handeln. Das Mädchen ist nach der Mode der Zeit denkbar unsportlich gekleidet. Es trägt einen Korb mit Blumen. Der Hintergrund gibt wohl eher das Erinnerungsbild an ein Tal des Berner Oberlandes, als einen örtlich treuen Landschaftsausschnitt wieder. Die Farben harmonieren durch verschwimmende, dem Düstern zugeneigte, romantisch unbestimmte Töne, wie sie nur die jugendlichen Ölgemälde Kelterborns der 1830er und frühen 40er Jahre auszeichnen. Das Bildchen erweckt den Eindruck einer in der Werkstatt nachträglich ausgeführten Komposition, nicht einer Studie vor der Natur.

Im Stimmungsgehalt verwandt, dem Bildinhalt gemäß jedoch ins Mythische gesteigert, ist sein Wilhelm Tell mit Sohn vor alpiner Szenerie (Öl auf Leinwand, 49 cm breit, 59,4 cm hoch), Abb. 2. Die Vorstellung des Schützen Tell mit ihrer besinnlich sentimentalischen Note entspricht dem Bilde, das sich die Zeit der Helvetik von ihm gemacht hat. Wahrscheinlich ist auch dieses Gemälde anfangs der 30er Jahre entstanden, als sich der Künstler auftragsmäßig mit geschichtlichen, schweizerischen Themen beschäftigte und die Täler der Innerschweiz wohl noch nicht von Angesicht kannte.

Der erwähnte Auftrag ging von dem Besitzer des Holsteinischen Hofes aus, dem Bandfabrikanten und Ratsherrn Emanuel Burckhardt-Sarasin (1776–1844)¹ in Basel, der Großmeister der Freimaurerloge war und gewillt, mit Bild und Schrift die Sache der Stadt zu verfechten, als die Zwistigkeiten zwischen Stadt und Landschaft Basel 1832 ausbrachen und 1834 schließlich zur Trennung in Halbkantone führten. Mit dem Mittel der politischen Karikatur zu wirken wurde der junge Kelterborn betraut. Er entledigte sich seiner Aufgabe mit Geist und Geschick, obwohl er – nach einem Brief vom 13. Februar 1834 an einen Hannoveraner – vom Recht der Baselbieter überzeugt war. Er war ein erfindungsreicher und individueller Kopf, der für die Spottzeichnung eine natürliche Veranlagung besaß. Als innerlich Unbeteiligter fiel es ihm nicht schwer, die Seelenruhe zu bewahren, die der künstlerischen Gestaltung, selbst in der Satire, förderlich ist. Freilich, die Kraft eigenen Erleidens oder persönlichen Bekennermut würde man vergebens darin suchen. Aber es spricht für seine Einfühlungsstärke, daß er fremde Ideen und Wünsche in wirksame und schlagkräftige Form zu bringen vermochte. Er entsprach damit der Seite baslerischen Wesens, die ihren anonymen Mut lieber in der Narrenfreiheit der Fastnacht auslebt, als die Persönlichkeit der Gefahr und dem Opfer aussetzt. Für die Verbreitung wählte er, wie seine schweizerischen Zeitgenossen Hieronymus Heß und z.T. auch Martin Disteli, vorzugsweise das lithographische Verfahren, das damals durch Frankreichs Vorbild für die politische Karikatur beliebt und rasch und billig zu bewältigen war. In diesem Zusammenhang ist eine wenig bekannte Lithographie in Federumrißtechnik auf Goldpapier mit der Aufschrift «Die Goldene Altar-Tafel Kaiser Heinrichs II.» zu erwähnen. Sie wurde nach einer Zeichnung Kelterborns von einem F. Baumann auf Stein gezeichnet und in der lithographischen Anstalt Hasler & Comp. in Basel vervielfältigt, gewiß um die

¹) Den Hinweis danke ich Herrn Prof. Dr. Daniel Burckhardt-Werthemann.

Zeit, da der Verlust des kostbaren Schatzes durch die Teilung des Kirchengutes den Stadtbaslern zum Schmerz erwuchs.

Unter den politischen Karikaturen erinnern einige Blätter an Hieronymus Heß (1799–1850). Wahrscheinlich sind dies die frühen Versuche. In einzelnen Fällen ist sogar die Zuweisung an den einen oder andern strittig. So geht die Kreidelithographie «Alte und neue Schweiz» irrig unter Kelterborns Namen. Denn es existieren noch die Hessischen Pausen nach beiden Bildhälften, in denen der Rütlichswur links dem Tanz um den entwurzelten, auf dem Wipfel stehenden und mit der Jakobinermütze bekrönten Freiheitsbaum rechts gegenübergestellt ist, gleich diptychonartig gerahmt wie Hessens «O tempora, o mores!» Der Entwurf des erstgenannten Blattes geht, wie die Beschriftung aussagt, auf Joseph Anton Koch (1768–1839) zurück und wurde durch die Lektüre der «Wolken» von Aristophanes in ihm heraufbeschworen. Die Originale sind zwar verschollen; aber Koch beschrieb sie in einem Brief an seine Gönnerin Emilie Linder (1797–1867) vom 23. April 1836 und versprach ihr sogar eine Pause. Wahrscheinlich hat Heß die Vorlagen etwas variiert, als er sie auf Stein übertrug. Denn sie verraten nun seinen Stil.

Es will auch scheinen, daß Heß, der Erzpötker, im jungen Kelterborn den Sinn für das Spottbild geweckt habe. Der Zeitpunkt war dafür günstig: die zu gesteigerter Kritik geneigte jugendliche Lebensstufe und die vorübergehende Gereiztheit dessen, der – obwohl unkämpferischer Natur – für sein Brot kämpfen mußte. Dies erklärt aber, daß sich Kelterborn später, als es ihm besser ging, nie mehr zur satirischen Äußerung, die bei ihm trotz aller Schärfe nie wie bei Heß sarkastisch wurde, gedrängt fühlte. Seine Moritatensänger, eine unpolitische Kreidelithographie mit Kelterborns Initialen (Abb. 3) und der Legende «Eine ganz neue Mord- & Liebes-Geschichte», unterscheidet sich von Hessens Darbietungen nur durch eine etwas mildere Note und einen weicheren Strich.

Selten wandte sich Kelterborn später graphischen Arbeiten zu, und die technische Übertragung auf Stein oder Kupfer scheint er kaum selbst ausgeführt zu haben. Seine Illustrationen sind meist Gelegenheitsstücke und waren nicht immer für die Vervielfältigung bestimmt. Immerhin entstanden nach seinen Entwürfen die Eidgenössischen Wandkalender für die Jahre 1858 und 1860 und die Titelbilder für die Basler Neujahrsblätter von 1849, 1857 und 1859, 1861 und 1863 und das 1869 in Federzeichnung entworfene Umschlagbild zum ländlichen Idyll «Joseph und Gretchen», das der Sohn Rudolf Kelterborn verfaßt und 1870 in der Schweighauserschen Verlagsbuchhandlung zu Basel herausgegeben hat.

Die Illustrationen zu romantischen Balladen dagegen, besonders von Bürger, oder ein kleiner Zyklus der Schöpfungsgeschichte und die Bilder zum Pegasus im Joche wurden nur in Aquarell ausgeführt.

Seiner Fertigkeit im Umgang mit Stift und Feder, Kreide und Pinsel verdankte der erst Vierundzwanzigjährige, daß er 1835 als Nachfolger seines Freundes Hieronymus Heß an die Zeichenschule der «Gesellschaft des Guten und Gemeinnützigem» gewählt wurde. Sein gleichmäßiges Temperament, sein phantasievolles Wesen, das vielen Interessen geöffnet war, seine Gewissenhaftigkeit und nicht zuletzt seine Geduld und Güte machten ihn zu einem begnadeten Lehrer. Diese Vorzüge hoben ihn von dem genialeren und älteren Vorgänger günstig ab. Seit 1831 hatte Heß den erkrankten Jakob Christoph Miville (1786–1836) zeitweilig vertreten und leitete seit 1832 neben dessen Elementarklassen eine eigentliche Kunstklasse. Aber seine launenhafte und oft heftige Art hatte eine unerträgliche Disziplinlosigkeit im Schulbesuch zur Folge, den die Kommission rügte, so daß er im Verlauf des Jahres 1835 seinen Rücktritt nahm. Die Bevorzugung des jungen Zugewanderten mußte indes in dem vielfach enttäuschten, großveranlagten Manne doch einen geheimen

Stachel hinterlassen haben, der sich durch alle Freundschaft hindurch gelegentlich Luft machte. Wieviel Kelterborn ihm zu danken hatte, das wußte er selbst wohl am besten.

Sein Einfluß wird unter anderm spürbar in den zwei Selbstbildnissen Kelterborns, die sich bei den Enkeln des Künstlers erhalten haben und die beide zwischen 1831 bis 1834 entstanden sein müssen. Beide zeigen den jungen Mann mit Pinsel und Palette in fast frontaler Halbfigur neben seiner Staffelei, barärmlich, mit offener Weste und einem roten Fez. Ähnliche Kopfbedeckungen trugen laut Bildnis auch Heß und sein Freund der römischen Zeit, Joseph Anton Koch (1768–1839). Die rote Mütze war eine Art Berufstracht.

Namentlich das auf Leinwand gemalte Ölbildchen bei Frau Clara Firth-Müller in Basel (21,2 cm breit, 26,8 cm hoch), Abb. 5, läßt den Schüler Hessens erkennen. In der aquarellierten Kreidezeichnung (17,3 cm breit, 22,5 cm hoch) bei Herrn Dr. Paul Kelterborn in Riehen, Abb. 6, mahnen wohl Strich und Porträtauffassung an den gleichen Ursprung, aber daneben macht sich durch die Beigabe von Einfällen in Form kleiner Plagegeister die persönliche Note stärker geltend. Diese Wichtchen sind der Kelterbornschen Phantasie entsprungen und füllen auch die ungefähr gleichzeitigen Karikaturen häufig mit launigem und witzigem Leben. Sie führen hier ein Eigendasein und umspielen als Symbole, nicht als gestaltende, bedrängende oder vernichtende Dämonen, den Dargestellten. Ein Gedanke an Goyas Visionen deutet den Unterschied in der seelischen Haltung. Unter der Last und Qual jener Vorstellungen bricht die menschliche Kreatur zusammen. Kelterborn aber geschieht nichts. – Es wäre naheliegend, die Zeichnung als den Entwurf für das Ölbildchen zu halten. Aber das Zufügen symbolhafter Gestalten um einen im übrigen unveränderten Bildgegenstand sieht nicht nach erster Niederschrift, sondern vielmehr nach nachträglicher Ausschmückung aus, so daß es richtiger ist, die bildmäßige Zeichnung eine zweite Version oder eine Replik zu nennen.

Heß wies dem Freunde überdies ein weiteres Feld: das Historienbild. Er hat sich selbst darauf getummelt und entnahm die meisten Themen der Lokalgeschichte. Diesen Geist nun atmet auch Kelterborns in allen Teilen jugendlich anmutendes Ölbild auf Holz (62 cm breit, 48,5 cm hoch) «Die Werkstatt Hans Holbeins d. J. in Basel» bei Herrn Nationalrat Dr. Hermann Häberlin in Zürich, Abb. 14. Holz als Unterlage hat der Künstler nach 1834 mit Wissen nie mehr verwendet. In seinem Gesamtwerk, soweit es durch die Kollektivausstellung des Basler Kunstmuseums im Sommer 1944 bekannt geworden ist, bilden die Ölmalereien auf Holz eine nur aus drei Stücken bestehende, zeitlich nahe zusammengehörige Gruppe, begrenzt durch die Daten 1830 und 1834. Aber auch ohne diese äußere Stütze müßte das Bild in diese frühen Jahre gesetzt werden. Möglicherweise ist es unter Hessens Augen in seiner Werkstatt entstanden, nur wenige Jahre später als ein stimmungsverwandtes Selbstbildnis mit Familie von 1827 des in Basel ansässigen Malers Maximilian Neustück in Privatbesitz zu Brunnen.

In sorgloser Häufung von Anachronismen und Unterschiebungen versuchte der Künstler den Arbeitsraum des großen Malers erstehen zu lassen, geleitet nach Vorstellungen, wie sie die Neugotik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hervorbrachte. Dazu gehörte vor allem das Fenster mit den Butzenscheiben und eine faustisch sein wollende Unordnung, die stellenweise indes eher an das niederländische Genre des 17. Jahrhunderts erinnert. Wie aber im Stil des Mobiliars ein seltsames Schwanken von gotischen und renaissancemäßigen bis barocken Formen auftritt, so auch im Kostüm. In überraschender, fast belustigender Weise wird Holbeins Gestalt nach seiner aquarellierten Kreidezeichnung im Basler Kupferstichkabinett, einem fälschlich Selbstbildnis genannten Brustbild, mit langem, ärmellosem Überrock und weiten Kniehosen nach unten ergänzt. Seine Füße stecken in veritablen Pantoffeln. Zur Tür herein drängt ein staunender Jüngling in geschlitztem

Wams und Pluderhosen und einer Halskrause, die Holbeins Generation noch nicht gekannt hat. Bei den übrigen Figuren hielt sich Kelterborn möglichst an das Zeugnis holbeinischer Vorbilder, die er damals im Haus zur Mücke in Basel studieren konnte. Die Gruppe von Mutter und Kindern z. B. ist nach dem Basler Familienbild der Öffentlichen Kunstsammlung erweitert, und Erasmus von Rotterdam, der das Bildwerk auf der Staffelei bewundert, ist nach verschiedenen holbeinischen Konterfeien abgewandelt. Während Lichteinfall, Schattenschlag und sämtliche die Raumtiefe bezeichnenden Linien sorgfältig studiert worden sind, berühren Einzelheiten wie das quergestellte Malbrett für das hochformatige Bildnis *naiv*, vor allem aber die frontal gestellte Familiengruppe, die sich dem Maler dreiviertel vom Rücken präsentiert. Das Kolorit in seiner bunten Farbigekeit mahnt wiederum an den Lehrmeister Heß, aber das liebevolle Eintreten auf hundert kleine Dinge, wie sie an den Wänden hängen, auf den Schäften stehen und am Boden herumliegen, verrät Kelterborns eigene Art.

Vom 25. August 1834 datiert ein Brief des Hieronymus Heß, adressiert an «Herrn Ludwig Kelterborn Maler pr Adresse Herrn Spahn Maler aus Wien in den großen Bädern in Baden in der Schweiz». Darin äußert Heß den Wunsch, Kelterborns Wohnung an der Spalenvorstadt (312) übernehmen zu wollen, in der Weise, daß beide, zusammen mit Constantin Guise (1811–1858), Hausgenossen würden. Ein Herr Johann Caspar Devit aus Gschwend in Baden war damals Hausbesitzer. Dieser Plan wurde verwirklicht, und der anregende Dreiverein Gleiches erstrebender Künstler dauerte bis 1835, bis zu Kelterborns Bestallung als Zeichenlehrer, die ihm in einem Nebengebäude des Markgräfler Hofes an der Neuen Vorstadt (der heutigen Hebelstraße) eine Amtswohnung einbrachte. In dieser Zeit nahen Zusammenlebens scheint dieses Historienbild entstanden zu sein. Kelterborn muß es auch in späteren Jahren zu seinen guten Arbeiten gerechnet haben, da er es noch 1877, ein Jahr vor seinem Tode, an die Gemälde-Ausstellung Baslerischer Künstler im Stadt-Casino gab. Im gedruckten Katalog ist es unter Nr. 42 verzeichnet. Außerdem waren «Der Traum eines Schlemmers» von 1845 (heute bei Herrn Architekt Ernst Kelterborn, Basel) und «Christus und der reiche Jüngling» von 1847 (heute bei Frau Dr. E. Weth-Krayer, Basel) ausgestellt. Die Auswahl der Bilder wirft ein Licht auf den Kunstgeschmack und die Wertschätzung der Zeit. Auch auf den anderen Basler Ausstellungen, die Kelterborn beschickte, figurieren nur biblische Themen wie «Die Gefangennahme Christi», 1842 (Kartons dazu bei Herrn Dr. Paul Kelterborn, Riehen), «Die Geschichte des Verlorenen Sohnes» in zehn Darstellungen, z. T. datiert 1844, ausgestellt 1844 (neun davon heute bei Herrn Ernst Kelterborn, Basel), und schon 1872 das oben erwähnte Gleichnis vom Reichen Jüngling. Landschaften und Bildnisse behielt der Künstler zurück.

Während seines Aufenthaltes in Baden genoß der junge Maler die Freundschaft mit dem dortigen Bildhauer, Modelleur und Zeichenlehrer Beat Bodenmüller (1795/96–1836) aus Einsiedeln. Aus dem wechselseitigen Verkehr erwachsen beider Bildnisse: ein frontales Bruststück des bärtigen Bildhauers vor vier Modellen seiner Werkstatt (Abb. 8) und die Alabasterplakette Bodenmüllers (Abb. 7) mit dem Profilbildnis des Malers. Zu Kelterborns Gemälde im Landesmuseum zu Zürich, Nr. 20451 (Öl auf Leinwand: 27 cm breit, 34 cm hoch) besitzt Herr Dr. Paul Kelterborn zwei Bleistiftvorzeichnungen auf Blättern eines aufgelösten Skizzenbuches. Die eine (7,5 cm breit, 14 cm hoch), Abb. 9, zeigt das Bildnis Heinrich Pestalozzis als fast vollendete Büste auf dem Drehtisch des Bildhauers, die andere mit dem Datum 1834 die Studie zum Bildnis des Dargestellten in bürgerlicher Kleidung und dreiviertel nach links gewendet (9 cm breit, 10,5 cm hoch), Abb. 10. Das Ölgemälde, auf das Herr Apotheker Franz Xaver Münzel in Baden freundlich hingewiesen hat, trägt auf dem Keilrahmen der Rückseite die eigenhändige Bleistiftsignatur: «Boden-

müller / gemalt von / L. Kelterborn». Wie beim jugendlichen Selbstbildnis wird der Betrachter auch hier an die Bildnisdarstellung des Hieronymus Heß erinnert: durch den Bildausschnitt, die Silhouette, die fast frontale Wendung und ein hier noch unausgeglicheneres, in weichen Tönen buntes Kolorit. Umriß und Stellung im Bild haben einen großen Zug, der durch die Beigabe der Werke Bodenmüllers beunruhigt und geschwächt wird. Vor der Pestalozzibüste links steht eine neugotische Monstranz, im Hintergrund rechts eine Gipsstatuette, die an den Apoll von Belvedere mahnt, davor eine antikisch reliefierte Deckelvase. Der Dargestellte, der mit ruhigem Blick heraus-schaut, ist nach der Mode der Zeit mit der gelben Weste bekleidet und trägt darüber einen hellgrauen Überrock mit grünem Besatz².

Dieses Gemälde lag offenbar auch der Lithographie zu Grunde, welche Walther Merz im Artikel Bodenmüller des Schweizerischen Künstler-Lexikons erwähnt und die der Bildhauer in einem Brief vom 15. Juni 1835 in zunächst 3-4 Abzügen vom Freunde erbittet. Seine geheimnisvollen Andeutungen lassen vermuten, daß der Vierzigjährige damals auf Freiersfüßen ging und das, wie es scheint, erst 1835 vollendete Ölbild wie die Lithographien in einer Herzensangelegenheit benötigte. Der Brief begleitete eine Sendung von zwölf Abgüssen der Kelterbornschen Bildnisplakette, offenbar in Bronze, nach dem Alabasterrelief von 11,6 cm Durchmesser (heute bei Frau E. Kelterborn-Reinert, Solothurn), Abb. 7. Die Originalvorlage selbst hatte Bodenmüller kurz vorher an die Kunstausstellung nach Zürich gegeben. Beide Versionen, das Alabasterrelief und die Bronzeplakette (ein Exemplar bei Herrn Dr. Paul Kelterborn), haben in großen römischen Lettern die Umschrift: KELTERBORN VON BODENMÜLLER. An der Schnittseite der rosafarbenen Alabasterbüste auf weißem Grund ist zudem ein halbes Mühlrad als Signatur eingeritzt. Mit vorgekämmtem, lockigem Haar, Halsbinde und hohem Kragen übermittelt dieses Relief das Bild des vierundzwanzigjährigen, angehenden Zeichenlehrers in Basel.

Noch aus dem Jahre 1834 stammt das dritte der auf Holz gemalten Ölbilder, «Die Geschwister» (heute bei Herrn Ernst Kelterborn, Basel), Abb. 12. Es scheint nicht ganz vollendet zu sein; denn an den Haaren der beiden Brüder und am Schemel ist stellenweise nur die Untermalung sichtbar. Zum älteren Knaben bewahrt wiederum Herr Dr. Paul Kelterborn die Studie, eine aquarellierte Bleistiftzeichnung (8,2 cm breit, 11 cm hoch), Abb. 11. Danach ist das Auswärts-schielen, vielleicht nach dem Wunsch der Auftraggeber, auf dem Bildchen etwas abgeschwächt. Die herumliegenden Spielsachen, das Bilderbuch und die Katze haben, gleich wie im Holbeinbild, die Aufgabe, die Umwelt recht anschaulich zu schildern und zugleich die Kindergruppe künstlerisch abzurunden. Die Biedermeiertracht des kleineren Knaben mit dem langen Wams und den weißen Höschen läßt ein Hauptbild dieser frühen Zeit in ungefähr die gleiche Zeit datieren; das auf Karton gemalte Gemälde «Auf dem Hohen Wall» in Basel (34,7 cm breit, 26,5 cm hoch), Abb. 15. Als Geschenk Kelterborns an Herrn Dr. Emanuel Wybert gelangte es in den Besitz von Herrn Dr. Lichtenberg und nach seinem Tode in das Historische Museum zu Basel (Inv. 1940. 46). Eine Bleistiftzeichnung ohne Figuren bei Herrn Max Müller-Fiechter und eine kleine Ölstudie bei Herrn Dr. Paul Kelterborn beweisen die angelegentliche Mühe, die sich der Maler mit der Fassung des Bildausschnittes gab. Zwischen den Bäumen der Wallpromenade geht der Blick gegen den Badischen Blauen. Eine Pappelreihe im Mittelgrund bezeichnet den Rheinlauf. Ihm folgend erreicht man links das St. Johannotor. Vorne tummeln sich Knaben in wildem Spiel, und artige Mädchen umstehen einen großväterlichen Herrn. Hinter der jungen Mutter mit

²) Eine nahezu gleichgroße Replik des Porträts im Landesmuseum existiert in der Sammlung Martin Gyr in Einsiedeln. Sie stammt aus dem Besitz von Bodenmüllers Braut und wurde von Linus Birchler irrtümlich für ein Selbstbildnis des Bildhauers gehalten (die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz I. Basel, Birkhäuser, 1927, p. 237, Abb. 238).

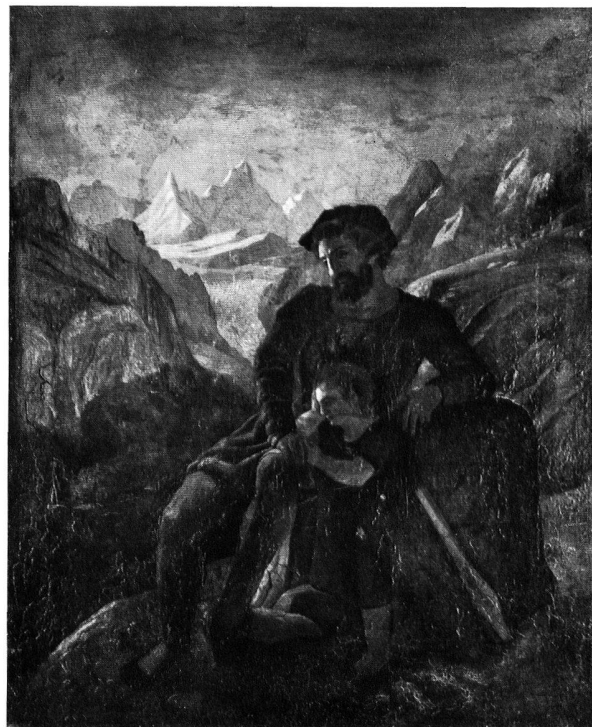
dem aufgespannten Sonnenschirm, die ihr Söhnchen biedermeierisch sittsam an der Hand führt, steht abgewendet ein Stadtoriginal in blauer Uniform. Herr Max Müller-Fiechter hat in ihm den Eisenbahn-Wachtmeister Johann Niklaus Weitnauer (1784–1861) vom französischen Bahnhof in Basel erkannt. Er besitzt ihn selbst als Gipsstatuette (22 cm hoch), Abb. 4, von Kelterborn um diese Zeit, wahrscheinlich in Ton, modelliert, in der gleichen Haltung wie auf dem Bilde. Auch in diesem Falle mag Hieronymus Heß indirekt der Anreger gewesen sein. Denn nach seinen Karikaturen stadtbaslerischer Sonderlinge verbreitete Anton Sohn in Zitzenhausen in gebranntem Ton ähnliche Statuetten und Gruppen, die der Gürtler Johann Rudolf Brenner um die gleiche Zeit in Basel vertrieb. Die farbige Fassung hat Herr Müller nach dem Bilde angelegt.

Das Jahr 1834 war das letzte des freien Künstlers Kelterborn und darum künstlerisch noch fruchtbarer als die spätere Zeit, die das eigene Schaffen nur neben den Pflichten des Lehrers gestattete. Den Sinn für das Große, der sich im Einflußbereich des Hieronymus Heß in ihm zu entwickeln begann, konnte er mit wenig Ausnahmen im späteren Leben nicht weiterführen. Von diesem Sinn zeugt aber noch ein letztes, 1834 datiertes Historienbild, sein «Marcus Curtius», der in den Abgrund springt (Öl auf Leinwand, 50 cm breit, 67 cm hoch), bei Herrn Peter Fischer in Basel, Abb. 13. Von Heß, der die dem Untergang geweihten holbeinischen Fresken im Basler Großratssaal und am Haus zum Tanz in bunten Aquarellen kopiert hatte, mochte die Anregung zum Thema ausgegangen sein. Jedenfalls ist die farbige Haltung noch ganz in seinem Sinne gelöst, wie auch die relative Großfigurigkeit im Bildraum. Daß aber die Zeichnung selbst Kelterborns Erfindung ist, bewies er durch seine Signatur «Kelterborn inv. & pinx. 1834».

Was er in späteren Jahren weiterführte, war sein angeborener Sinn für das Intime, sein Verständnis für das Bildnis ihm nahestehender Personen, für perspektivische Probleme und die ihm gemäße Landschaft. Sein Amt und die 1839 rasch anwachsende Familie verhinderten ihn, die geplante Italienfahrt je auszuführen. In seiner Wahlheimat Basel ist er 1878 als verehrter Lehrer nach einem reichen und tätigen Leben gestorben, dessen Alltag nur durch Ferienreisen in die Schweiz und einmal in sein Land Hannover unterbrochen wurde.



1



2



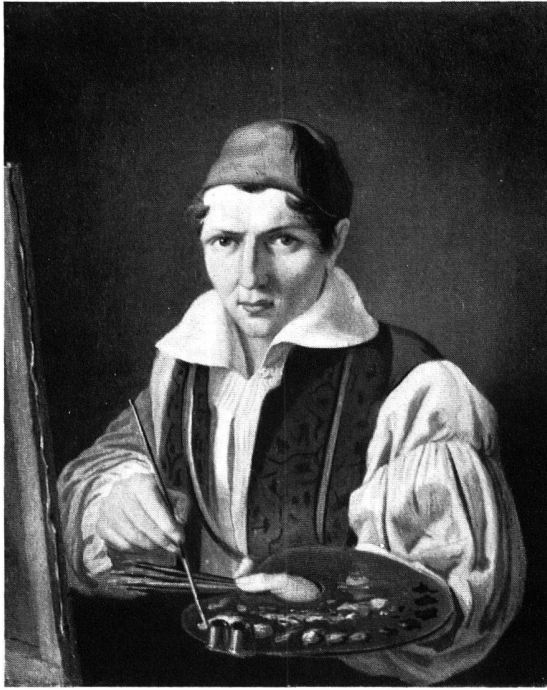
3



4

LUDWIG ADAM KELTERBORN 1811—1878

1. Mädchen in Gebirgslandschaft. Öl auf Holz: 23,4 cm, bez.: «Kelterborn p. 1830», Basel, Privatbesitz — 2. Wilhelm Tell. Öl auf Lwd.: 59,4×49 cm. Basel, Privatbesitz — 3. Moritatensänger. Aquarellierte Kreidelithographie — 4. Bemalte Gipsstatuette des Eisenbahn-Wachmeisters Johann Niklaus Weitnauer (1784—1861) vom Französischen Bahnhof in Basel. Basel, Privatbesitz



5

6

LUDWIG ADAM KELTERBORN 1811—1878

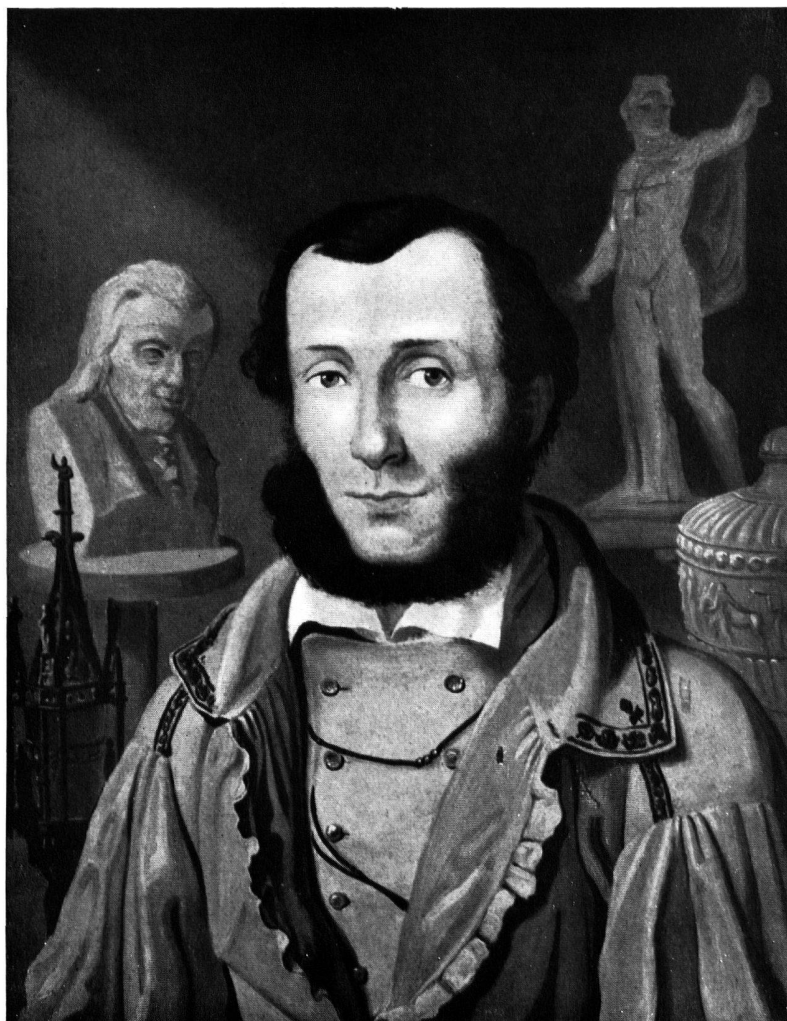
5. Selbstbildnis. Öl auf Lwd. 26,8×21,2 cm. Basel, Privatbesitz — 6. Selbstbildnis. Aquarellierte Kreidezeichnung. 22,5×17,3 cm, Riehen, Privatbesitz



7

BEAT BODENMÜLLER 1795/96—1836

Alabasterrelief, Brustbild des Ludwig Adam Kelterborn. Grund weiß, Büste rosa. Dm.: 11,6 cm. Solothurn, Privatbesitz



8

LUDWIG ADAM KELTERBORN 1811—1878
Bildnis des Bildhauers Beat Bodenmüller (1795/96—1836), Öl auf Lwd.: 34 × 27 cm.
Zürich, Schweiz. Landesmuseum



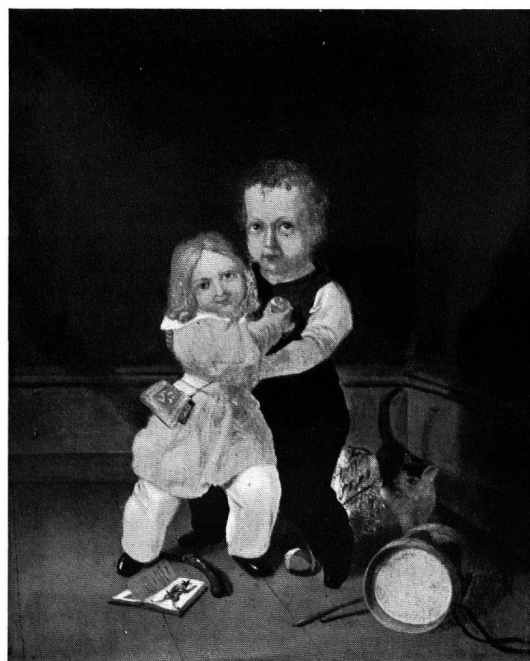
9



10



11



12

LUDWIG ADAM KELTERBORN 1811—1878

9. Bildnisbüste Heinrich Pestalozzis von Beat Bodenmüller. Bleistiftzeichnung von 1834. Entwurf zum Gemälde im Schweiz. Landesmuseum (Abb. 8) 14×7,5 cm. Riehen, Privatbesitz — 10. Bildnis des Bildhauers Beat Bodenmüller, Bleistiftzeichnung von 1834. Entwurf zum Gemälde im Schweiz. Landesmuseum, 11×8,2 cm (Abb. 8). Riehen, Privatbesitz — 11. Brustbild eines Knaben. Aquarellierte Bleistiftzeichnung. Entwurf zum Gemälde Abb 12, 11×8,2 cm Riehen, Privatbesitz — 12. Kinderbild. Öl auf Holz: 33×26 cm, bez.: «Lud: Kelterborn pinx. 1834» Basel. Privatbesitz



13

LUDWIG ADAM KELTERBORN. 1811—1878

Marcus Curtius springt in den Abgrund. Öl auf Lwd.: 67×50 cm. Basel, Privatbesitz



14



15

LUDWIG ADAM KELTERBORN 1811—1878

14. Holbein in seiner Werkstatt. Öl auf Holz: 48,5 × 62 cm. Zürich, Privatbesitz
15. Alte St. Johanschanze, Basel. Öl auf Karton: 26,5 × 34,7 cm. Basel, Historisches Museum