Zeitschrift: Outlines
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 4 (2009)

Artikel: Hodlers Fall : zwischen Frankreich und Deutschland
Autor: Bätschmann, Oskar
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872213

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

OSKAR BÄTSCHMANN

Hodlers Fall

Zwischen Frankreich und Deutschland

Aufstieg

Die phänomenale Karriere von Ferdinand Hodler in Deutschland war von wichtigen Auftritten und Anerkennungen in Frankreich und Österreich vorbereitet und begleitet. Hodler verhielt sich wie ein typischer Ausstellungskünstler, d.h. er arbeitete für Ausstellungen, ahmte die «exposition payante» eines Gustave Courbet oder Edouard Manet nach, ergriff alle Möglichkeiten, seine Werke dem Publikum zu präsentieren und nutzte die propagandistische Förderung durch Provokation und Skandal.[1] Im Inland nahm der erfolgsorientierte Künstler alle lokalen und nationalen Wettbewerbsbeteiligungen wahr. 1881 zeigte Hodler erstmals ein Gemälde an einer Ausstellung in Paris, doch sein Selbstbildnis *L'Insensé* wurde kaum beachtet. Beim zweiten Versuch 1889 in Paris erhielt Hodler die bescheidene Auszeichnung «mention honorable» für sein patriotisches Werk *Der Schwingerumzug*.[2] 1891 präsentierte er im Salon der *Société nationale des Beaux-Arts* sein Gemälde *Die Nacht* (Abb. 5, S. 254), das er in Genf als Skandalbild dem Publikum vorgestellt hatte. In den 1890er Jahren beteiligte sich Hodler, inzwischen ein assoziiertes Mitglied der *Société nationale des Beaux-Arts*, regelmässig an deren Ausstellungen, aber nur zwei Mal am *Salon de la Rose+Croix*.[3]

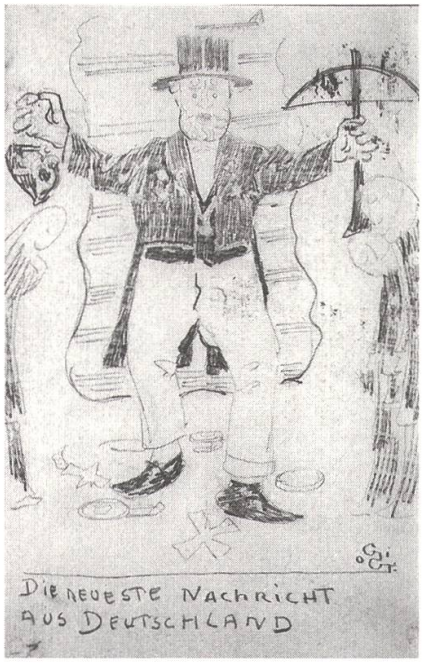
Die Pariser Kritik reagierte fast ausnahmslos mit Befremden auf die Figurenbilder Hodlers, die ihr grotesk und bizarr vorkamen, und auch die drei Gemälde *Die Nacht*, *Die Eurhythmie* (Abb. 10, S. 73) und *Der Tag*, die dem Künstler an der Weltausstellung 1900 eine Goldmedaille einbrachten, wurden nur mit reserviertem Interesse aufgenommen.[4] Nach 1900 beteiligte sich Hodler bis 1913 nicht mehr an Ausstellungen in Paris, da sich ihm inzwischen andere Möglichkeiten in Deutschland und in Österreich eröffnet hatten.[5] 1897 hatte Hodler an der VII. Internationalen Ausstellung in München, wo er *Die Nacht* und *Eurhythmie* zeigte, die Goldene Medaille 1. Klasse erhalten.[6] Diese Auszeichnung, die Erfolge an der Biennale 1899 in Venedig, 1900 in Paris und 1901 an der Wiener Secession markieren die steigende Anerkennung, die 1904 in Wien ihren ersten Zenith erreichte. Im Januar und Februar 1904 präsentierte die Wiener Secession in der

1 Plakat für die 19. Secessions-Ausstellung in Wien, 1904, Farblithografie, 96 x 64 cm, Zürich, Museum für Gestaltung

19. Ausstellung, für die Hodler das Plakat (Abb. 1) ausführte, 31 seiner Werke im Hauptsaal und den zwei Vorräumen. Franz Servaes veröffentlichte am 19. Januar 1904 im Feuilleton der Zeitung *Neue Freie Presse* einen langen Artikel über den Monumentalmaler Hodler und einen Aufsatz in der deutschen Zeitschrift *Kunst und Künstler*. Dabei erinnerte sich Servaes, 1894 zum ersten Mal im Kunstpalast am Lehrter Bahnhof in Berlin ein Gemälde von Hodler gesehen zu haben, *Die Nacht*, die «einen befremdlichen und problematischen Eindruck» machte «zwischen lauter hausbackenen Nachbarn hängend, die sich mit ihrer bürgerlichen Rechtschaffenheit spreizten.»[7]

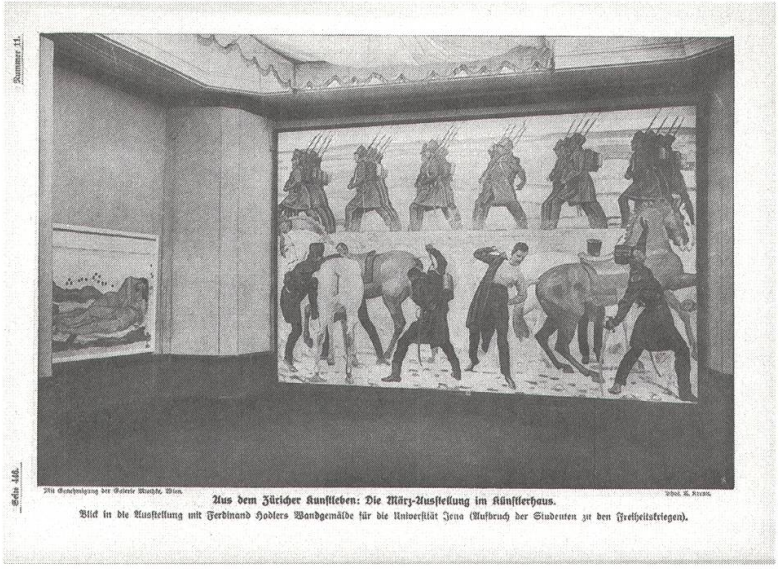
Hodlers unzählige Ausstellungsbeteiligungen bis 1914 waren begleitet von Aufnahmen in fortschrittliche Künstlervereinigungen: 1900 wurde er Mitglied der Berliner Sezession und der Wiener Secession, 1903 der Münchner Sezession. 1904 wurde er in die Jury und den Ausschuss der Berliner Sezession gewählt, was selbst von guten Freunden nicht ohne spöttische Missgunst aufgenommen wurde. Giovanni Giacometti schickte an Cuno Amiet eine Postkarte mit einer Karikatur des *Wilhelm Tell* in der Gestalt von Ferdinand Hodler in Frack und Zylinder und der lapidaren Notiz: «Die neueste Nachricht aus Deutschland» (Abb. 2).[8] Noch im gleichen Jahr trat Hodler dem 1903 in Weimar als Verband der deutschen Sezessionen gegründeten «Deutschen Künstlerbund» bei, dem u. a. Henry van de Velde, Alfred Lichtwark, Gustav Pauli, Ludwig von Hofmann angehörten und dem Leopold Graf von Kalckreuth als Präsident und Harry Graf Kessler als Vizepräsident vorstanden.[9] An der 2. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes 1905 in Berlin erhielt Hodler einen eigenen Saal und zeigte zwölf Gemälde.[10]

Karl Ernst Osthaus erwarb 1905 an der grossen Ausstellung im Folkwang Museum Hagen die erste Fassung des *Frühling*, die schon in Zürich, Berlin, Düsseldorf und Wien gezeigt worden war, und kaufte ein Jahr später die Replik *Der Auserwählte* (Abb. 3, S. 172) für sein Privathaus.[11] Die Münchner Sezession zeigte 1906 fünf wichtige Werke Hodlers, und Paul Klee hoffte, dass er mit seinen graphischen Blättern die Aufmerksamkeit des berühmten Meisters finden könnte.[12] 1908 erwarb die Staatsgalerie Stuttgart das frontale, symmetrische *Selbstbildnis* Hodlers von 1900, und 1914 kam einer der Kartons zum Mittelbild des *Rückzugs von Marignano* dazu.[13] Die Neue Pinakothek in München erhielt 1912 die Studie *Jenenser Student* (Abb. 3) und ein Jahr später kaufte sie im Kunsthandel das Gemälde *Landschaft am Genfer See* von 1907.[14]



2 Giovanni Giacometti, Hodler als Tell, Postkarte von Giacometti an Cuno Amiet vom 26.8.1904, Bleistift auf Postkarte, 14 x 9 cm, Privatbesitz

Die kritische Rezeption erhielt wesentliche Vorgaben von Franz Servaes und Ludwig Hevesi. Servaes begrüsste Hodler 1904 als dritten Sendboten aus den Alpen in Wien, nach Arnold Böcklin und Giovanni Segantini und als Neubegründer eines Monumentalstils. Hevesi umschrieb im selben Jahr das Wunderliche der «knorrigen Gestalten» mit ihrer Herkunft «aus einer heroischen Vorwelt» und meinte, in den Gemälden den «urkräftigen Schweizer» erkennen zu können und in den Figuren eine «barbarische Eleganz.»[15] Wichtig war offenbar die völkische oder rassische Zuordnung, wobei in Wien die Vorteile einer Verbindung von «Romanischem» und «Germanischem» bei allen drei Künstlern hervorgehoben, aber Hodler für die besondere Verbindung von romanischem «klaren Formensinn» mit «germanischen Urinstinkten» gerühmt wurde. Franz Servaes lieferte 1904/1905 in *Kunst und Künstler* Vorgaben für die Rückbindung der «germanischen Trotzköpfigkeit» Hodlers an die Kunst Giottos und des Quattrocento.[16] Im Gegensatz dazu leugnete Wilhelm Schäfer, der Initiant des *Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein,* den romanischen Anteil und schrieb über die Internationale Ausstellung in Düsseldorf 1904, die Schweizer seien die «eigentlichen Germanen» und ein Jahr später befand er, «dass wir keine deutschere Malerei haben als die in der Schweiz.» Mit Ausstellungen, Vorträgen und Publikationen erreichte



3 *Jenenser Student, den Rock anziehend*, 1908, Öl auf Leinwand, 212 x 92 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek; Studie zu: *Aufbruch der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg von 1813*, Universität Jena

4 *Die Liebe* (mittleres Paar) und *Auszug der deutschen Studenten in den Freiheitskrieg von 1813*, ausgestellt im Künstlerhaus Zürich, März 1909, in: *Moderne Illustrierte Zeitschrift. Die Woche*, 13.3.1909

Schäfer 1908 die Gründung einer Schweizer Sektion seines Verbandes, die 1913 bereits 165 Mitglieder zählte.[17]

Jena 1908

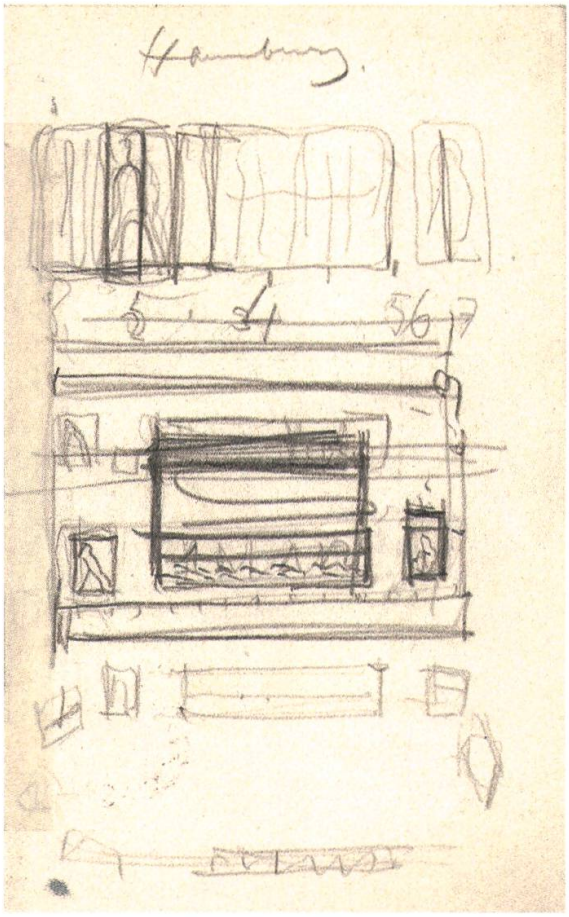
Im Gegensatz zu andern lokalen Kunstvereinen in Deutschland trat die kurz nach dem Deutschen Künstlerbund gegründete «Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar» für die moderne Kunst ein und wollte zum 350jährigen Bestehen der Universität Jena und zur Einweihung des neuen Universitätsgebäudes 1908 ein Geschenk ehemaliger Studenten überreichen. Es scheint, dass Irene Eucken, die Frau des Philosophen Rudolf Eucken, das patriotische Thema *Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813* vorschlug. Im Mai 1906 hielt Botho Graef, Professor für Archäologie und Kunstgeschichte in Jena einen Lichtbildervortrag über Hodler, «den ersten Freskomaler der Gegenwart», und im Herbst 1906 konnte das Publikum erstmals in Weimar Gemälde von Hodler sehen, an der 3. Künstlerbund-Ausstellung, die von Harry Graf Kessler veranstaltet wurde und 17 000 Besucher anzog.[18] Irene Eucken trug in der Mitte des Jahres 1907 Hodler den Auftrag für das Wandbild in Jena an und glaubte, dass der Name des Künstlers «sich aufs Schönste mit Jena und Deutschland verbinden würde.»[19] Finanziert wurde das Gemälde übrigens mit Spenden und Vortragsver-

anstaltungen; u. a. sprach Henry van de Velde über «Die Linie in der bildenden Kunst» und Heinrich Wölfflin 1908 über «Deutsche Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts».[20]

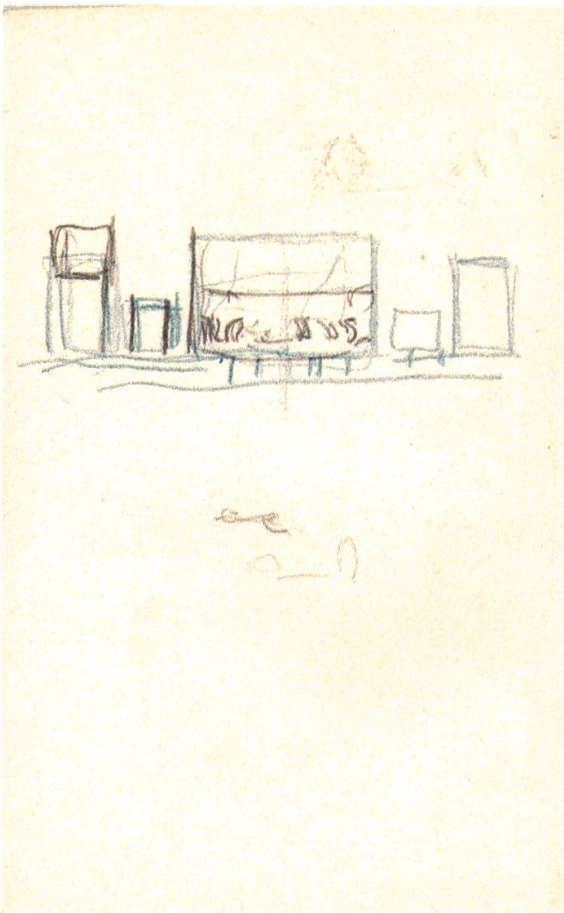
Das Gemälde für Jena wurde von Hodler mit unzähligen Kompositionsskizzen und Modellstudien erarbeitet, wobei die Komposition in zwei Registern offenbar schon im Oktober 1907 feststand, aber die Marschierenden und die Pferde weiter ihren Ort in der Komposition zwischen unten und oben tauschten.[21] Im Frühjahr 1908 traf Hodler in Jena ein und wohnte während zweier Wochen bei der Familie Eucken. Der junge Walter Eucken, der spätere Nationalökonom, stand ihm Modell (Abb. 3), und andere Studenten taten denselben Dienst.[22] Bevor Hodler das Gemälde nach Jena transportieren liess, zeigte er es zusammen mit dem Mittelbild der *Liebe* zuerst im Künstlerhaus in Zürich, wovon die Berliner Zeitschrift *Die Woche* eine Fotografie abdruckte (Abb. 4), und danach vom April bis Oktober 1909 in der Berliner Secession am Kurfürstendamm. Auf die heftigen negativen Reaktionen nahm Botho Graef in seiner kleinen Schrift von 1910 Bezug und versuchte, ein Verständnis für das Bild zu schaffen: «Der Grund der Ablehnung mag wohl in der falschen Gewohnheit liegen, die Einzelheiten eines Kunstwerkes zu betrachten, anstatt seine Gesamtwirkung in sich aufzunehmen, und einen künstlerischen Eindruck an der platten Wahrscheinlichkeit zu messen.»[23]

Hamburg 1909–1913

Der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, versuchte 1909, Ferdinand Hodler für ein Projekt im Neubau zu gewinnen, der 1909 beschlossen wurde und 1912 begonnen werden sollte. Die führenden Meister wie Max Liebermann oder Leopold Graf von Kalckreuth sollten je einen Saal erhalten. Hodler wurde angefragt, ob er sich diesen Künstlern anschliessen würde, etwa mit einer grossen Landschaft und zwei Bildnissen, eine Zusammenstellung mit der Wirkung eines grossen Wandbildes. Hodler antwortete positiv, versprach «ächte unvervälschte Hodler»[24] zu liefern, verlangte allerdings für die drei Bilder oder für die Ausschmückung der Wand die enorme Summe von 50 000 Mark. Die Bildnisse wurden dann erweitert und präzisiert zu einem lebensgrossen Selbstbildnis und den Porträts von Max Klinger und von Kalckreuth. Kaum war der Brief aus Hamburg im September 1909 in Genf eingetroffen, machte sich Hodler an die Arbeit und skizzierte die Aufstellung der Bilder auf zwei Seiten in einem Carnet, das auf den September 1909 datiert ist. Auf der ersten Seite (Abb. 5) sind drei Anordnungen skizziert. Ein querliegendes Rechteck oben ist mit senkrechten Strichen unterschiedlicher Stärke rhythmisch gegliedert. Daran schliesst



5 *Hamburg*, Skizze für den Hodler-Saal in der Hamburger Kunsthalle, 1909, Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet Inv. 1958-176/164.02



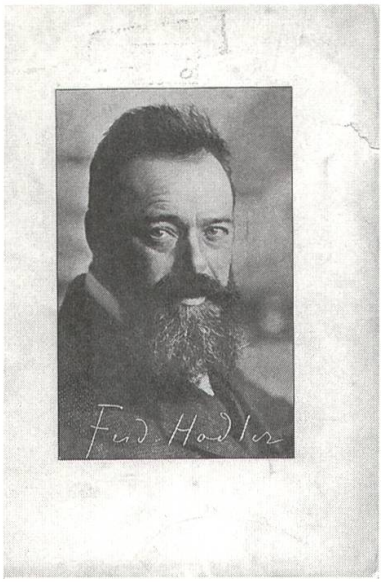
6 *Hamburg*, Skizze für den Hodler-Saal in der Hamburger Kunsthalle, 1909, Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet Inv. 1958-176/164.03

sich rechts ein kleines stehendes Rechteck an. Darunter ist über die ganze Breite ein Doppelstrich gezogen, und in den Zwischenraum sind die Zahlen 8, 5, 4 bzw. 3, 5, 6, 7 eingetragen. In der Mitte der Seite ist ein Querrechteck zu sehen, in das offenbar die Anordnung von Bildern an einer Wand eingetragen ist. Dicke Striche markieren ein grosses Bild in der Mitte, und zu Seiten sind in gleicher Höhe über der Sockelzone kleine Rechtecke eingetragen. Oben finden sich weitere Andeutungen von quadratischen oder rechteckigen Formen, die teilweise mit den starken Strichen der grossen mittleren Fläche überdeckt sind. Die unterste Skizze zeigt eine räumliche Anordnung von rechteckigen Formen, von denen drei durch einen horizontalen Strich geteilt sind. Auf der zweiten Seite (Abb. 6) findet sich die symmetrische Gruppierung von rechteckigen Formen an einer Wand, wobei wiederum eine querrechteckige horizontal geteilte Fläche die Mitte einnimmt. Das Projekt gedieh nicht über diese Ideen hinaus.

Lichtwark besuchte Hodler 1912 in Genf und sah die Arbeit an der *Einmütigkeit* für Hannover, von der er an seine Verwaltungs-Kommission in Hamburg schrieb: «Ich fand ihn an der Arbeit bei seinem grossen Bild für das Rathaus in Hannover, das zum Frühjahr fertig werden soll. Es wird ganz herrlich. Obgleich es wohl zehn Meter lang und gegen fünf Meter hoch ist, übersieht man es auf einen Blick. Ein Wille weht durch die Männer, die da stehen und gegen den in ihrer Mitte auf einen flachen Stein gesprungenen zuschwörend die Hände erheben. Das ist eins und eine Unendlichkeit, denn jeder steht, hebt und trägt sich anders als der andere. Es wird eines der bedeutendsten Historienbilder, die es in der Welt giebt, und menschlich unsagbar tief und reich.» Im gleichen Brief meldete Lichtwark, dass er das Geld für den Auftrag an Hodler gefunden habe.[25] Trotzdem konnte das Vorhaben nicht mehr realisiert werden. Hodler war ausserordentlich beschäftigt, lieferte 1913 sein grosses Gemälde nach Hannover und fertigte eine etwas verkleinerte Replik für den Herbstsalon in Paris, zudem unterschrieb er den Vertrag für das Wandbild in der Aula im Neubau der Universität Zürich. Lichtwark erkrankte 1913 und starb bereits am 13. Januar des folgenden Jahres an Magenkrebs.

Zenith 1911

Hodlers Erfolge in Deutschland erreichten ihren Zenith im Jahr 1911. Im Januar erhielt er durch Vermittlung von Max Liebermann von der Stadt Hannover den Auftrag für das grosse Gemälde im Sitzungssaal der städtischen Kollegien, im März verkaufte Hodler für 44000 Franken Bilder an einen Frankfurter Kunsthändler.[26] Er stellte an der 22. Berliner Sezessionsausstellung 13 Werke aus, gleichzeitig präsentierte er mehrere Gemälde in der Galerie Paul Cassirer in Berlin. Heinrich Wölfflin hielt im Sommersemester 1911 eine Vorlesung über Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, die mit Bemerkungen zu Hodlers Werken in Jena und für Hannover abschloss und über die neue Begründung der Kunst mit der Linie und der plastischen Form ausführte: «Er erfüllt noch nicht alle Sehnsucht, doch prophezeit er die Kunst der Zukunft, er stellt eine Revision der einfachsten Grundbegriffe an, für ihn scheidet aus: der Begriff Illusion. Er gibt Abstraktionen.»[27] Im Mai zeigte Hodler im Kunstverein in Köln 60 Gemälde und 70 Zeichnungen, was zu Einnahmen von 34000 Franken führte. Am 3. Juni wurde Hodler zum Ehrenmitglied der Berliner Sezession ernannt.[28] Dann folgten München, der Frankfurter Kunstverein, und die grosse Ausstellung in der Modernen Galerie von Heinrich Thannhauser in München vom 22. November bis zum 18. Dezember.[29] Der Katalog (Abb. 7) verzeichnet 102 Gemälde und Zeichnungen aus den Jahren 1872–1911, davon standen 64 Nummern zum Verkauf.



7 Umschlag des Katalogs *Kollektiv-Ausstellung Ferd. Hodler. Ca. 100 Werke aus den Jahren 1872–1911*, München, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, November – Dezember 1911

Gegen Hodlers Ausstellung in der Galerie Thannhauser verfasste Hans Friedrich aus München einen «Weckruf» und propagierte in einer Broschüre die xenophobe Abschottung der Kunst Deutschlands im Sinne von Theodor Alt und anderen. Es ging Friedrich um das Aufdecken einer Verschwörung im Namen des «kunstkritischen Bluffs», als deren Protagonisten er Julius Meier-Graefe, den Kunsthandel und besonders die Galerie Thannhausers und das «Kunstjakobinertum Hodlers und seiner Anhänger» verdächtigte.[30] Friedrich hatte Verbindungen mit der 1906 gegründeten «Schweizerischen freien Künstlervereinigung ‹Secession›», die entgegen ihrer Bezeichnung für eine konservative ‹heimatliche› Kunstrichtung eintrat und vor allem die «Hodler'sche Malerei und ihr Epigonentum» bekämpfte.[31] In einem Brief vom 16. Juli 1913 fragte Loosli bei Hodler an, ob er etwas gegen die perfide Attacke unternehmen solle: «Je te prie de bien vouloir me dire ce que tu en penses, s'il faut partir en guerre maintenant, ou s'il faut attendre encore une occasion plus propice. A vrai dire, la meilleure réponse à faire, ce serait faire paraître mon livre, si enfin je pouvais l'éditer.»[32] Die Polemik gegen Hodler wurde durch zwei in München publizierte Schriften eines «Cato» fortgesetzt, dessen Pseudonym nicht entschlüsselt werden konnte.[33] 1912 erschien in Zürich die Fastnachtsnummer *Der Satyr*, die vielen Spott auf Politiker, Künstler und Kritiker ausschüttete und eine prachtvolle doppelseitige Karikatur auf das Kunsthaus, Hodlers Propagandisten und «die einzig wahren Künstler aller Zeiten» publizierte (Abb. 8). In der Zirkusparade vor dem Eingang des Kunsthauses Zürich, der geschmückt ist mit Affen, Papageien und zwei Karikaturen nach Hodlers Bildern, sind der gewaltige Sigismund Righini, der Kritiker der NZZ, Hans Trog, als aufgeblasener Clown, und der Sammler Richard Kisling um das schallende Grammophon versammelt.[34]

Im Dezember 1911 erschien in der Zeitschrift *Die Alpen* die differenzierte Besprechung der Hodler-Ausstellung in Thannhausers Galerie von Paul Klee. Er wünschte sich weniger Popularität und mehr Verständnis für den Künstler, dessen «eigentliches Gebiet» die Wand sei, obwohl er mehr der «durch Wiederholungen noch gesteigerten Produktion kleinerer Arbeiten» nachhänge. Zu Hodlers

8 *Tempel der neuen, der wahren Kunst. Grösste Sehenswürdigkeit der Hauptstadt*, anonyme Karikatur, in: *Der Satyr*, Fastnachtsnummer, 25.2.1912

Bedeutung schrieb Klee: «Er ist vor allem ein Menschendarsteller, der durch den Körper die Seele zu gestalten weiss wie kaum einer. Dadurch erfährt der Körper eine Steigerung ins Übernatürliche. Beunruhigend wirkt dies bei mancher Figur, die aussieht, als ob sie ihren Frieden nicht finden könnte, ästhetisch beunruhigend besonders bei Massenansammlungen solcher Einzelfiguren, weil zur Begründung kein Vorgang von irgendwelcher Exaltation vorliegt. Es brauchte noch keine Schlacht bei Marignano zu sein, kein leidenschaftlicher Aufbruch zum deutschen Freiheitskrieg.» Klee meinte, dass Hodler sich mehr für den «seelisch gesteigerten Menschen» interessiere und weniger für das «Malerische», nämlich «diese unendliche Welt des Lichtes und des Schattens», die nicht zu verwechseln sei mit Hodlers «effektvoller Art der Koloristik».[35]

Klee, der sich nach einer ohne Abschluss beendeten Ausbildung in München selber in Bern zum Künstler auszubilden versuchte, hatte schon 1901 in Hodlers

Fresken im Landesmuseum in Zürich «eine ausgeprägte Echtheit» festgestellt und nach der mit dem Freund Fritz Lotmar unternommenen Besichtigung der vier vom Bernischen Staat angekauften Hauptwerke im Kunstmuseum Bern an Lily Stumpf in München mit Enthusiasmus geschrieben: «Wir sind darin einig, dass es die bedeutendsten Produktionen der Gegenwart sind, dass die Nacht sehr bedeutend in der Farbe ist, dass in den Enttäuschten auf monumentale Weise der innere Mensch dargestellt ist und dass die Köpfe der Eurhythmie an die Apostelköpfe Dürers mahnen – was schon sehr viel heisst. Unser Museum hat durch die Acquisition dieser Bilder so viel gewonnen, dass in der Schweiz nur noch die Holbeinsammlung in Basel daneben in Betracht kommt.»[36] 1904 zeichnete Klee in der Gruppenausstellung der Berner GSMB in Zürich drei Landschaften Hodlers schematisch nach – darunter auch das Gemälde *Thunersee mit symmetrischer Spiegelung* von 1904 – und notierte, dass der Maler diese Bilder für die enorme Summe von je 2500 Franken absetzen konnte.[37]

1911 räumte Wassily Kandinsky in seinem Buch *Über das Geistige in der Kunst* dem Schweizer Maler eine bedeutende Stellung in der Wiederentdeckung der konstruktiven Bestrebungen in der Malerei ein. In den Notizen «Definieren der Farben» von 1904 erinnerte sich Kandinsky etwas unsicher an einen «Knienden (Hodler?) mit dem grünen Gesicht» als er die Wirkungskraft der «Vereinigung einer unnatürlichen Farbe mit einem Gegenstand» diskutierte und forderte, die Grenzen zu ignorieren und nichts den Farben unterzuordnen.[38] 1909 veröffentlichte Kandinsky in der St. Petersburger Zeitschrift *Apollon* einen kritischen Bericht über den Münchner Kunstbetrieb und schrieb über die internationale und die Sezessions-Ausstellung im Glaspalast, dass viele Besucher lachen würden und «einige wenige sich an dem monumentalen Gemälde Hodlers begeistern – dem beinahe einzigen wirklich ernsthaften und bedeutenden Werk dieser normalerweise unmässig grossen Ausstellung.» [39] Im Buch *Über das Geistige in der Kunst,* das am Jahresende 1911 bei Reinhard Piper in München erschien, teilte Kandinsky die «konstruktiven Bestrebungen» in der Malerei in zwei Hauptgruppen ein: die *melodische* Komposition, die sich einer einfachen geometrischen Form einordnet, und die komplizierte *symphonische* Komposition, deren Hauptform aus mehreren Teilformen zusammen gefügt ist. Für die historische Entwicklung von der einen zur andern Stufe nahm Kandinsky mehrere Übergangsformen an. Deren wichtigste ist die rhythmische Komposition, die aus der Verbindung einer melodischen Komposition mit der Bewegung entsteht: «Durch Cézanne und später Hodler zum neuen Leben erweckt, bekamen diese melodischen Kompositionen zu unserer Zeit die Bezeichnung der *rhythmischen*. Das war der Kern der Wieder-

9 *Einmütigkeit, II*, 1913, Öl auf Leinwand, 314 x 1000 cm, Kunsthaus Zürich, Geschenk Alfred Rütschi

geburt der kompositionellen Ziele». Die symphonische Komposition, die Kandinsky als Ziel der historischen Entwicklung der Malerei setzte, sah er in seinen eigenen Gemälden verwirklicht.[40] Auf die gleichen Hauptexponenten, die Kandinsky als Übergang zu sich selber sah, kam Fritz Burger 1913 in seinem erfolgreichen Werk *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart* zu sprechen.[41]

Hannover 1913

Hodler arbeitete am Gemälde für Hannover, dem Schwur der lutherischen Bürger vom 26. Juni 1533, in den Jahren 1912 und 1913.[42] Gerne hätte er das grosse Gemälde vor der Installation in Hannover noch im Salon d'Automne in Paris gezeigt. Doch der Stadtdirektor von Hannover, Heinrich Tramm, verweigerte die Einwilligung unter Hinweis auf das vereinbarte Ausstellungs- und Publikationsverbot. Der Abdruck einer Photographie aus Hodlers Atelier in der Berliner Zeitschrift *Die Woche* vom 24. August 1912 löste in Hannover Missstimmung aus und Hodler wurde aufgefordert, solche Veröffentlichungen zu unterlassen.[43] Hodler fertigte eine zweite, etwas kleinere Version (Abb. 9), heute im Kunsthaus Zürich, für den Salon d'Automne von 1913 in Paris, wo er als Ehrengast eingeladen war. Die sechs in Paris ausgestellten Gemälde wurden vom Publikum mit grossem Befremden betrachtet, da sie den Einheimischen als «preussisch» erschienen. Hodler hatte einen fürchterlichen Missgriff getan, indem er die Ausstellungs-Version des martialischen Monumentalgemäldes *Unanimité* in der Pariser Ausstellung zeigte, vielleicht in der Annahme, das Publikum werde eine Verbindung zu

Jacques-Louis Davids revolutionärem *Ballhausschwur* schaffen. Mathias Morhardt in Paris, der in Genf zum Kreis von Ferdinand Hodler gehört hatte, schrieb in völliger Verkennung sowohl des Bildes wie der politischen Spannungen zwischen Deutschland und Frankreich im Ausstellungskatalog: «Ich liebe den Gedanken, dass dieses Meisterwerk *Einmütigkeit*, das Hodler dem Salon d'Automne von 1913 eingesandt hat, das sichtbare Symbol sei für diese Wahrheit, die sowohl alt wie immer neu ist, und dass es auf eine Humanität voraus weise, die grösser und stärker und auch humaner ist.»[44] Auf Initiative des Freundes Mathias Morhardt war Hodler 1913 durch den Staatspräsidenten Raymond Poincaré zum Offizier der Ehrenlegion ernannt worden.[45]

Der Protest 1914

Diese Utopie der «Unanimité», von Morhardt mit erstaunlicher politischer Naivität vorgetragen, zerschlug sich durch Hodlers Unterschrift unter den öffentlichen Protest von etwa 120 Genfer Intellektuellen und Künstlern gegen die Beschiessung der Kathedrale von Reims und die Zerstörung der Bibliothek von Louvain (Löwen) in Belgien. Der Protest lautete: «Les soussignés, citoyens suisses, violemment émus par l'attentat injustifié contre la Cathédrale de Reims, survenant après l'incendie volontaire des richesses historiques et scientifiques de Louvain, réprouvent de toutes leurs forces un acte de barbarie qui atteint l'humanité entière dans un des plus nobles témoins de sa grandeur morale et artistique.»[46]

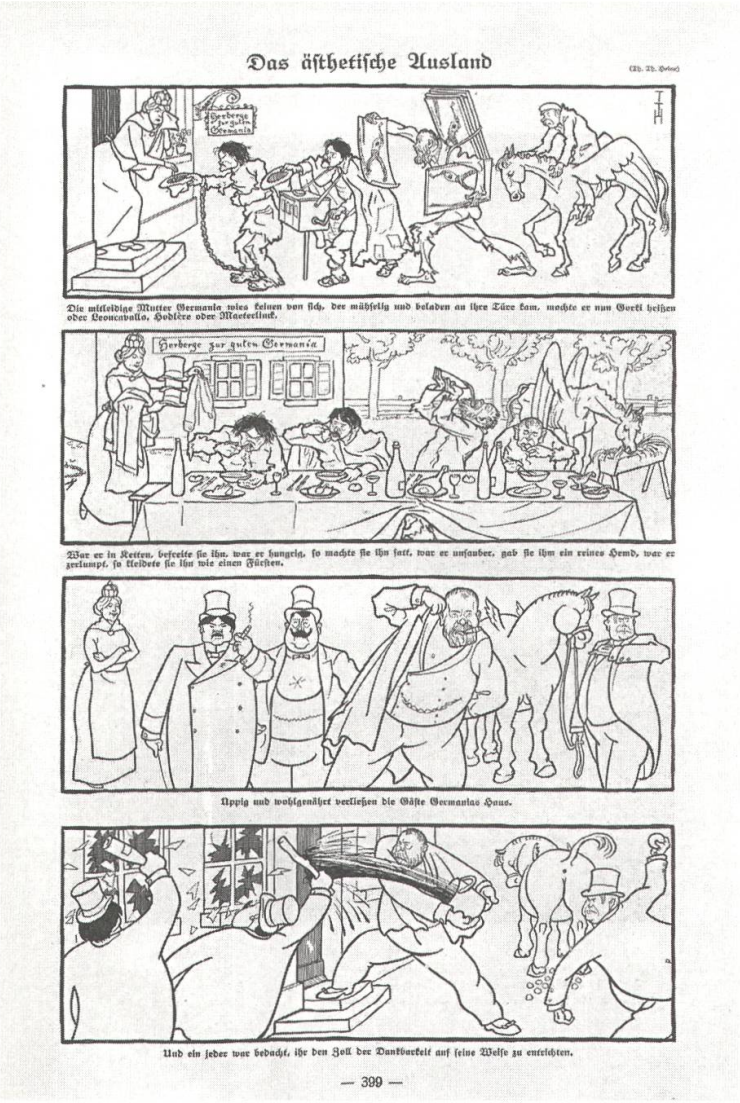
Das wegen eines nie wirklich geklärten Angriffs von «Franctireurs» verhängte «Strafgericht über Löwen» umfasste die Massakrierung und Deportation von Einwohnern, die systematische Zerstörung des historischen Zentrums von Louvain, und die Vernichtung der Universitätsbibliothek.[47] Die Vorgänge um die Kathedrale von Reims wurde von den Kriegsgegnern unterschiedlich dargestellt, gemäss der auf beiden Seiten geltenden Propaganda-Doktrin, dem Feind die Kriegsschuld zuzuschieben. Die 1915 publizierte Broschüre des deutschen Kriegsministeriums beschuldigte die französische Heeresleitung, die Stadt Reims in die Verteidigungslinie einbezogen zu haben. Aus der Beobachtung von «Truppenmassen» und Artilleriestellungen in Reims, selbst in der Nähe der Kathedrale, ergab sich nach deutscher Logik die folgende Nötigung: «Die ursprünglich beabsichtigte vollständige Schonung der Kathedrale konnte nicht durchgeführt werden, weil die französische Führung durch Aufstellung schwerer Geschütze in der Nähe des Bauwerks sowie durch die Benutzung eines Turmes zu Beobachtungen die Deutschen zur Beschiessung nötigte.» Am 19. September um 12 Uhr 20 wurde gemäss dem offiziellen deutschen Bericht von einer Mörserbatterie ein

Schuss auf einen Turm abgefeuert und Stunden später festgestellt, dass die Kathedrale brannte. Tage später beschoss die deutsche Artillerie erneut eine feindliche Stellung und «unbeabsichtigt» auch die Kathedrale. Das deutsche Kriegsministerium befand, die Beschiessung und die katastrophalen Folgen des zweitägigen Brandes seien von den Franzosen selbst verschuldet durch die Unterlassung von Vorkehrungen und den gänzlichen Ausfall von Löscharbeiten.[48]

10 Gustave Fraipont, *L'incendie de la Cathédrale de Reims*, in: E. A. Bartlett, «Un des plus grands crimes de l'histoire», in: *L'Illustration*, 3.10.1914, S. 240

Von französischer Seite wurde alles getan, um der Welt «un des plus grands crimes de l'histoire» vorzuführen. Z. B. druckte die Zeitschrift *Illustration* am 26. September 1914 einen Artikel mit Fotografien des Augenzeugen E. A. Bartlett ab, der behauptete, der Scheinwerfer auf dem Turm sei am 13. September installiert und umgehend wieder entfernt worden, die deutschen Kriegsverletzten seien zu ihrem Schutz in die Kathedrale verbracht worden und die deutsche Artillerie habe während längerer Zeit die Kathedrale mit Granaten enormen Kalibers gezielt beschossen. Die Ausgaben vom 3. und vom 10. Oktober lieferten weitere Bilder (Abb. 10) und nannten ein Minimum von 35 oder 40 Granaten, von denen die Kathedrale getroffen worden sei.[49] Eine Publikation des französischen Aussenministeriums von 1915 rechnete alle Verletzungen des Kriegsrechts durch die deutschen Truppen auf. Auf der andern Seite lieferte der Kunsthistoriker Paul Clemen 1915 seine Begutachtung der Kunstdenkmäler im westlichen Kriegsgebiet und hielt im Fall Reims den Franzosen die Verletzung des § 27 der Haager Konvention von 1907 vor.[50]

Die Reaktionen in Deutschland auf Hodlers Unterzeichnung des Genfer Protestes waren äusserst heftig, besonders in Jena, wo Rudolf Eucken die Entfernung des Bildes beantragte, und der alte Ernst Haeckel dem Genfer Maler «deutschfeindliche Gesinnung» vorwarf und ihn beschuldigte, «die ganze Menschheit» zum Kampf gegen Deutschland aufzurufen. Dieses Beispiel zeigt, dass der Krieg, wie Manfred Hettling bestätigte, fast durchgehend als «letztgültiger Entscheidungskampf» Deutschlands aufgefasst wurde.[51] Entsprechend galt



11 Thomas Theodor Heine, *Das ästhetische Ausland*, in: *Simplicissimus*, 19, 1914, Nr. 29, S. 399

Hodler vielen als Verräter, auch bei Wilhelm Worringer, der 1907 in Bern doktoriert und sich dort 1911 habilitiert hatte und mit Cuno Amiet befreundet war. Worringer schrieb 1915 in einem Beitrag über die Kathedrale von Reims für *Kunst und Künstler* Ungeheuerlichkeiten über die Vernichtung von Kathedralen und Menschen und setzte sich gegen Frankreichs «wahnwitzige und doch so systemvolle Verleumdung» zur Wehr.[52] Er hielt die Beschiessung von Reims für eine Erfindung der frankophilen Presse und fragte am 9. Oktober 1914 bei Cuno Amiet nach: «Ist es wirklich wahr, dass Hodler den Protest gegen die deutsche Barbarei unterschrieben hat? Ich kann es nicht glauben, bis man es mir persönlich bestätigt hat. Dann ist er aber menschlich für mich gerichtet. Denn er, der die Deutschen kennt, musste es besser wissen, durfte sich nicht von dem elenden hysterischen Zeitungsgewäsch der westschweizerischen Presse beeinflussen lassen. Das Einzige, was mir noch daran gefallen kann, ist, dass er seine geschäftlichen Rücksichten nicht achtete (übrigens das erste Mal dass man H. in der Rolle des schlechten Geschäftsmannes sieht)!»[53]

Im *Simplicissimus* vom 20. Oktober 1914 publizierte Thomas Theodor Heine die Karikatur *Das ästhetische Ausland* (Abb. 11). Sie zeigt wie Maxim Gorki, Ruggiero Leoncavallo, Hodler und Maurice Maeterlinck als ausgemergelte und zerlumpte Gesellen von Mutter Germania aufgenommen, genährt und gekleidet werden. Ihren Dank erweisen die wohlgenährten Bürger, indem sie die Scheiben einschlagen und Unrat ins Haus werfen.

Gegenstimmen

In der *Schaubühne* vom 29. Oktober 1914 verurteilte Robert Breuer die Hetze gegen Hodler und attackierte eine Woche später die «fuchtelnden Professoren». Der Architekt des Jenaer Universitätsgebäudes, Theodor Fischer in München, setzte sich für Hodlers Gemälde, «eines der besten Kunstwerke, die unsere Generation hervorgebracht hat», ein.[54] Theodor Heuss trat der beschämenden Forderung von Ernst Haeckel entgegen.[55] Carl Spitteler mahnte 1914 vor der Gefahr einer Spaltung des Landes durch einen Gegensatz zwischen den Sympathien der Romands zu Frankreich und der Deutschschweizer zu Deutschland und forderte Anstand, Bescheidenheit und Neutralität.[56] Hans Mühlestein, der eben seine grossformatige Monographie über Hodler abgeschlossen hatte, fügte im Februar 1915 in München ein Nachwort zum Protest an, in dem er den Künstler als Opfer der französischen Verleumdung und der «giftgeschwängerten Atmosphäre» in Genf darstellte, seine Handlungsweise dennoch entschieden verurteilte. Den Angriffen, besonders von Ludwig Thoma, hielt Mühlestein das lobenswerte unabhängige Verhalten der Preisrichter der Leipziger Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik entgegen, die «in unbestechlicher Gerechtigkeit» einzig die künstlerische Leistung beurteilt hätten.[57] Hodler verblieb zwischen Frankreich und Deutschland. Die Redaktion von *Kunst und Künstler* erinnerte 1918 bei der Besprechung der Ausstellung in Zürich daran, dass Hodler das «Barbarenmanifest» unterzeichnet habe, doch sei jetzt nicht der Mensch, sondern der Künstler zu würdigen.[58]

Guillaume Apollinaire, der 1913 Hodlers Gemälde *Einmütigkeit* noch verabscheut hatte, feierte im Nachruf von 1918 «le plus grand peintre suisse contemporain et l'un des plus grands de cette époque» und erwähnte ausführlich den Genfer Protest, die Exkommunikation Hodlers durch Deutschland und die Konsequenz in Frankreich: «Depuis, le nom de Hodler, qui était officier de la Légion d'honneur, est devenu cher à tous les Français.»[59]

Hodlers Werk in Jena *Auszug der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg von 1813* war inzwischen hinter einem Bretterverschlag verschwunden, auf dem Professor Gustav von Zahn die Karten der Kriegsschauplätze befestigte und die Frontlinien nachzeichnete. Ferdinand Avenarius forderte im Juli 1918 die Entfernung der Bretterwand: «Es war ein Gefühlsirrtum, sie einem zur Strafe aufzustellen, weil er selbst in einem Gefühls-Irrtume feindlicher Täuschung unterlag.»[60] Gemeinsam mit Avenarius forderten sozialistische Studenten die Befreiung des Bildes, und die Durchführung der Aktion wurde vom Arbeiter- und Soldatenrat in Jena gedeckt. Otto Schwarz, der 1919 als Student an dieser Aktion teilgenommen

hatte, liess in den 1950er Jahren als Rektor der Friedrich-Schiller-Universität Hodlers Gemälde in die Aula versetzen. 1969 feierte man die 50. Wiederkehr der «Befreiung» des Gemäldes in der sozialistischen Universität Jena. Die Ansprachen rühmten dieses «durch und durch demokratische» und revolutionäre Bild als Darstellung der «volonté génerale».[61]

Als zweiter Band der Reihe *Das Neue Bild*, die Carl Georg Heise im Kurt Wolff Verlag in Leipzig herausgab, erschien 1919 Gustav Friedrich Hartlaubs *Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst*. Hartlaub erkundete die Möglichkeit einer Erneuerung von religiöser Kunst, wobei er als entscheidend betrachten wollte, ob ein Künstler eine «innere Beziehung» zum religiösen Motiv aufbringen und ausdrücken kann, wobei «religiös» weit gefasst wird und auch mythische, legendarische, symbolische oder dogmatische Motive umfassen soll. Hartlaub bezieht sich auf Vincent van Gogh, Arnold Böcklin, Paul Gauguin, Karl Caspar, Max Beckmann, Oskar Kokoschka und unter vielen anderen auch auf die deutschen Expressionisten. Hodler wird von Hartlaub als «grossartiger Vorläufer des zugleich spirituellen und robusten, vergeistigen wie willensmächtigen Zukunftsmenschen» gefeiert. In den «gewaltigen Figurenkompositionen» *Nacht* und *Tag* sah er den Ausdruck eines «rein körperlosen Gefühls», das er mit der göttlichen Ordnung in Verbindung brachte: «Und dies Seelenhafte ist nicht eigentlich persönlich gefärbt und bedingt, sondern vielmehr – hier liegt das wahrhaft Bedeutsame! – ein solches, das entsteht, wenn die Seele sich mit Rhythmus und Harmonie, welche als göttliche Ordnung im Kosmos walten, eins weiss.»[62] In den 1920er Jahren erhielten verschiedene deutsche Museen durch Geschenk, Vermächtnis oder Kauf Gemälde von Hodler. Dazu gehören die Kunsthalle Hamburg (1920), das Karl Ernst Osthaus-Museum in Hagen (1921), das Museum Folkwang in Essen (1922), das Suermondt-Museum in Aachen (1924), die Bayerischen Staasgemäldesammlungen in München (1927).[63] Gustav Friedrich Hartlaub, der 1923 Direktor der Kunsthalle Mannheim geworden war, kaufte im folgenden Jahr eine der Fassungen von *Thunersee mit Stockhornkette*, die sich seit 1913 in deutschem Privatbesitz befunden hatte.[64]

1 Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997; englisch: *The Artist in the Modern World. The Conflict between Market and Self-Expression*, New Haven/London 1997.
2 Cahn 2007, S. 222–231.
3 Paris 1892, S. 25; weitere Beteiligte waren Auguste de Niederhäusern (Rodo), Carlos Schwabe, Albert Trachsel und Félix Vallotton. Im Katalog von 1893 figurieren weder Hodler noch einer der Schweizer. Cahn 2007, erwähnt S. 224–225, gestützt auf zwei Ausführungen in der Presse, die Präsenz des kleinen Gemäldes *Adoration – Anbetung* in der Ausstellung von 1893, heute im Kunstmuseum Winterthur; vgl. dazu auch Hirsh 2008, S. 160.
4 Cahn 2007, S. 229.
5 Verspohl 1999, S. 195–203; Koella 2001, Bd. 1, S. 233–240.
6 München 1897, Kat. 747, Abb. 58, S. 72; Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 134.
7 Servaes 1904.
8 Radlach 2000, Nr. 226, S. 380; vgl. Oskar Bätschmann, «Die *Brücke* im Museum der Stadt Solothurn 1907», in: *Gegenwartskunst in Solothurn. Ausstellungen – Projekte – Protagonisten 1850 bis 2000*, hrsg. von Christoph Lichtin und Roswitha Schild, Zürich 2000, S. 79–88.
9 Harry Graf Kessler, «Der Deutsche Künstlerbund», in: *Kunst und Künstler*, 2, 1904, S. 191–196; vgl. Hodlers Dankesbrief an Harry Graf Kessler vom 19.8.1904, abgedruckt bei Bálint 1999, Dok. 5, S. 205.
10 Werner Doede, *Die Berliner Secession. Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg*, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1977, Beilage B. Vgl. auch *Katalog der zweiten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes*, Berlin 1905, S. 19, Kat. 57–68.
11 Koella 1999 (2), S. 231–235; Bern/Budapest 2008, Kat. 61, S. 173–174 (Lukas Gloor).
12 Paul Klee an Lily Stumpf, Brief vom 13.6.1906, in: *Paul Klee, Briefe an die Familie 1893–1940*, hrsg. von Felix Klee, Köln 1979, Band 1: 1893–1906, S. 646.
13 Stuttgart, Erwerbungen vgl. *Museum der bildenden Künste zu Stuttgart*. Verzeichnis der Gemäldegalerie, Stuttgart, 1921, S. 23 Nr. 773c.
14 Vgl. weiter Verspohl 1999; Koella 1999 (2).
15 Servaes 1904; Hevesi 1904; Brüschweiler 1970, S. 68–71.
16 Servaes 1905.
17 Marcel Baumgartner, «‹Schweizer Kunst› und ‹Deutsche Natur›. Wilhelm Schäfer, der ‹Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein› und die neue Kunst in der Schweiz zu Beginn des 20. Jahrhunderts», in: *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848–1914*, hrsg. von François de Capitani und Georg Germann (8. Kolloquium der SAGW), Freiburg 1987, S. 291–308.
18 Bálint 1999, S. 48–50, Dok. 8, S. 206.
19 Berlin/Paris/Zürich 1983, S. 140 (Teilzitat).
20 Bálint 1999, S. 79–80. Wölfflins Vortrag scheint nicht erhalten geblieben zu sein.
21 Bálint 1999, S. 87–98; vgl. Schmidt 2008 (2), S. 352–354.
22 Bálint 1999, S. 105–106, Dok. 36, S. 228–230.
23 Graef 1910.
24 *Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886–1914*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 1986/87, S. 163.
25 Ebd., S. 164.
26 Brüschweiler 1983 (1), S. 149. Zum Einkommen und zur heutigen Bewertung vgl. den Beitrag von Regula Bolleter in der vorliegenden Publikation.
27 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Akademische Vorlesung*, hrsg. von N. M. Schmitz, Alfter 1999, S. 133.
28 Brüschweiler 1983 (1), S. 149.
29 München 1911; *Thannhauser. Händler, Sammler, Stifter* (Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, Heft 11), Nürnberg 2006.
30 Friedrich 1911, S. 169–171; Friedrich 1913 (diese Broschüre erzielte drei Auflagen im gleichen Jahr).
31 Winkler 1911; vgl. vor allem Loosli 1912; Diem 1914. Vgl. Hans Christoph von Tavel, «Dokumente zum Phänomen ‹Avantgarde›. Paul Klee und der Moderne Bund in der Schweiz 1910–1912», in: *Beiträge zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (Jahrbuch 1968/69 des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft), Zürich 1970, S. 69–116.
32 C. A. Loosli an F. Hodler, 16.7.1913, Archives Hodler, Musée d'art et d'histoire, Neuenburg (AH.MAHN), 17.1, Faszikel 8.4.

33 Cato 1913; Cato 1914. Hans Friedrich wurde bezichtigt, seine Polemik unter diesem Pseudonym fortzusetzen, wehrte sich aber gegen die Unterstellung. Über Hans Friedrich ist weiter nichts zu erfahren.
34 Bätschmann 2000; Volkart 2008, S. 191 (zur Identifikation von Richard Kisling).
35 Klee 1911; Paul Klee, *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. von Christian Geelhaar, Köln 1976, S. 94–97; Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen 1988, Nr. 904, S. 320.
36 Paul Klee an Lily Stumpf, Brief vom 6.8.1901, in: Klee 1979 (wie Anm. 12), S. 142.
37 Paul Klee an Lily Stumpf, Brief vom 26.10.1904, in: Klee 1979 (wie Anm. 12), S. 449–448.
38 Wassily Kandinsky, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Helmut Friedel, Gabriele Münter- und Johannes-Stiftung, München 2007, S. 251.
39 Ebd., S. 330.
40 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, mit einer Einführung von Max Bill, Bern-Bümpliz 1952, S. 139–143.
41 Burger 1913; die weiteren Auflagen erschienen 1918, 1919, 1920 und 1923.
42 Gmelin 1968; Bálint 1993.
43 Bálint 1993, S. 39.
44 Morhardt 1913, S. 268: «J'aime à penser que ce chef-d'œuvre, *Unanimité*, que Ferdinand Hodler a envoyé au Salon d'Automne de 1913, est le symbole visible de cette vérité si nouvelle et si vieille tout ensemble, et qu'il annonce une humanité plus grande, plus forte – plus humaine aussi.».
45 Baumgartner 1998, S. 76–77.
46 «Protestation contre le bombardement de Reims», in: *La Tribune de Genève*, 29.9.1914, S. 3.
47 Wolfgang Schivelbusch, *Die Bibliothek von Löwen. Eine Episode aus der Zeit der Weltkriege*, München/Wien 1988; Larry Zuckerman, *The Rape of Belgium. The Untold Story of World War I*, New York/London 2004, bes. S. 30–37.
48 Kriegsministerium, *Die Beschiessung der Kathedrale von Reims*, Berlin 1915, S. 9: «Der Umfang des durch die Beschiessung entstandenen Schadens ist von den Franzosen selbst verschuldet worden insofern, als namentlich die beklagenswerten Verluste an den Bildhauerarbeiten der Hauptfassade und die Folgen des Brandes im Innern nicht durch die Beschiessung unmittelbar, sondern erst durch den Brand des Erneuerungsgerüstes herbeigeführt sind.»
49 E. A. Bartlett, «Un des plus grands crimes de l'histoire», in: *L'Illustration*, 72, 1914, 26.9. 1914, S. 231–233; vgl. *L'Illustration*, 72, 3.10.1914, S. 240–242; und 10.10.1914, S. 268–270.
50 *Les violations des lois de la guerre par l'Allemagne*, hrsg. vom Ministère des affaires étrangères, Paris/Nancy 1915; Paul Clemen, «Der Zustand der Kunstdenkmäler auf dem westlichen Kriegsschauplatz», in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* (1915), auch als Sonderdruck, Leipzig 1916.
51 Hettling 1999.
52 Wilhelm Worringer, «Die Kathedrale von Reims», in: *Kunst und Künstler*, 13, 1915, S. 85–90.
53 Bern, Nationalbibliothek, Schweizerisches Literaturarchiv, Postkarte von W. Worringer an Cuno Amiet vom 9.10.1914.
54 Steiger 1970, S. 62–68 (Quellenübersicht und -nachweise).
55 Theodor Heuss, in: *März*, 31.10.1914.
56 Carl Spitteler, *Unser Schweizer Standpunkt*, Zürich 1915; vgl. Martigny 1991, S. 312–321.
57 Mühlestein 1914, S. 379–385.
58 Waldmann 1918, S. 39–40.
59 Apollinaire 1918; vgl. Nachruf auf Hodler von Hautecoeur 1918, S. 385–400, der darauf aufmerksam macht, dass die deutschen Zeitungen in den Nachrufen Hodler als «profondément alémanique» bezeichneten.
60 Bálint 1999, Dok. 33, S. 225.
61 Möbius 1970, S. 37.
62 Gustav Friedrich Hartlaub, *Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst* (Das Neue Bild. Bücher für die Kunst der Gegenwart, Bd. 2, hrsg. von Carl Georg Heise), Leipzig 1919, S. 66–71.
63 Koella 1999 (2), S. 231-235.
64 Bätschmann/Müller 2008, Bd. 1-2, Kat. 419, S. 353–354.