Adolf Hoelzel : ein Beitrag zu seinem Wirken als Lehrer

Autor(en): **Hildebrandt, Hans**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **40 (1953)**

Heft 3: **Schulhäuser**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-30951

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke 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 Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ADOLF HOELZEL

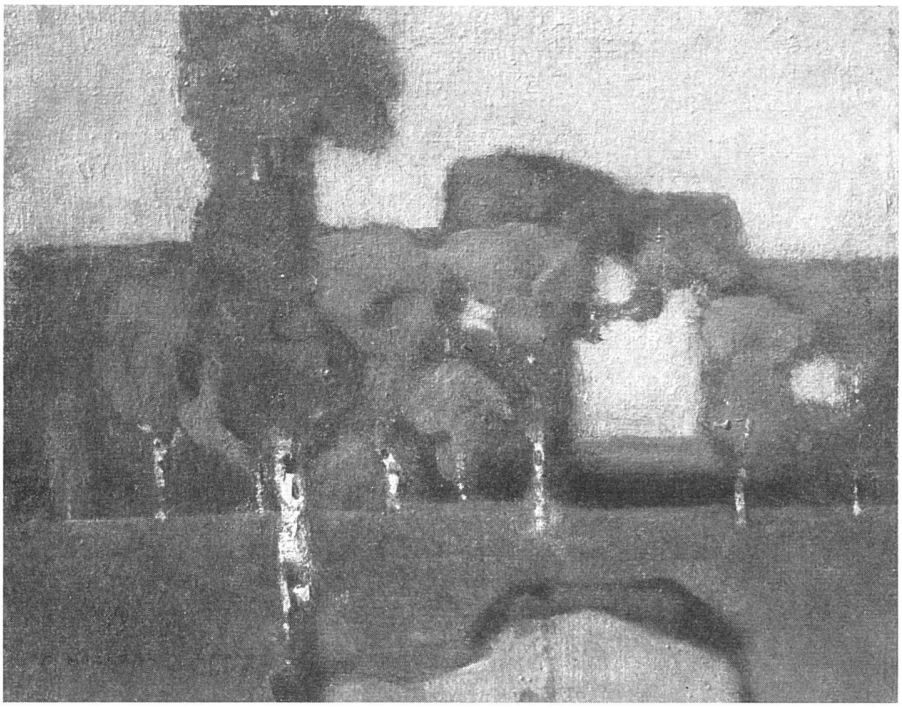
Ein Beitrag zu seinem Wirken als Lehrer

Von Hans Hildebrandt

In die sechs Jahrzehnte von Adolf Hoelzels Wirken fällt die größte Wandlung, die sich je binnen so kurzer Frist in der Kunst vollzog: von ihrer freiwilligen Unterwerfung unter die Herrschaft des Objekts bis zu dessen Entthronung, ja Verbannung. Kein anderer Angehöriger der gleichen Generation ist diese ganze Entwicklung mitgeschritten. Hoelzel hat sie mitgeschaffen. Der 1853 in Olmütz (Mähren) geborene Schüler erst der Wiener, dann der Münchener Akademie begann als Naturalist und endete als einer der frühesten Bekenner zu einer Malerei, die in einem Gegenständlichen, gleichgültig welcher Art, kein wesentliches, sondern ein entbehrliches Element für den Aufbau eines Vollkunstwerks erblickt. In drei Etappen – München bis 1887, Dachau ab 1888, Stuttgart seit der Berufung an die Akademie 1906 bis zu seinem Tode 1934 – rollten Hoelzels äußerer Lebenslauf wie sein innerer Werdegang sich ab, bei dem der vorauseilende Theoretiker dem Schaffenden den Weg bahnte. «Alles Unlogische und Unklare ist dilettantisch.» In diesem Satz sprechen Hoelzels angeborene geistige Haltung und das Wesen seiner Kunst sich aus.

Handwerkliche Malkultur und Meisterung naturgetreuen Abbildens gab die Ateliermalerei der Münchener Schule Hoelzel mit. Die erste Wende löste Anfang der achtziger Jahre auf einer Studienreise nach Paris die Begegnung mit dem Impressionismus aus. Er lehrte ihn die Fülle des Malerisch-Reizvollen im Wandel der Erscheinungen. Vertauschung der Arbeit im Atelier mit der Arbeit im Freien, ein Wechsel der Technik waren die Folgen. In München als Abtrünniger verachtet, zog Hoelzel sich nach Dachau zurück, um im Verein mit nahen Freunden, dem Karlsruher Ludwig Dill und dem Münchener Langhammer, die erregenden Pariser Eindrücke zu verarbeiten. Als vage erahntes Fernziel schwebte ihm dabei das in sich geschlossene Bildkunstwerk vor, das die mit Eifer studierten Meister vergangener Tage auf verschiedenste Weise gestaltet hatten. Eine Aufsatzreihe Hoelzels in der «Kunst für alle» 1904 behandelte die Wandlungen der Malerei vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart vom Standpunkt des schaffenden Künstlers aus. Wichtig auch dank dem Nachweis, «daß das Persönliche unter einem auf das Wesentliche gerichteten Studium anderer Meister nicht zu leiden braucht, sondern durch ein reiches künstlerisches Wissen und durch große praktische Erfahrung geläutert und unterstützt wird.» Noch stand die Überzeugung unerschüttert: Drei gleichwertige Faktoren, Maler-Ich, Gestaltungsmittel und sichtbare Umwelt, erzeugen gemeinsam das Bild. Was die Natur dem Auge bietet, ist nicht um des Gesehenwerdens willen da. Aber es birgt das Bild, das sich gewinnen läßt durch Ausscheidung des Wesenhaften aus der Überfülle des Zufälligen, Belanglosen und Störenden. Erreichbar durch Zurückführung der im Draußen erblickten, mit Einzelheiten überladenen Formen auf die «Große Form», durch Verfeinerung und Milderung der Farben zu harmonischem Klang. Beiden Absichten diente bei Beobachtung der Natur eine schwarze Brille. Sie ließ Nebensächliches verschwinden, klärte die Tonwerte und hob die brutalen Farbgegensätze auf.

Rund achtzehn Jahre währte die Dachauer Einsamkeit, ausgefüllt durch Experimentieren, Malen und Lehren vor ständig wachsender Schülerzahl, durch Bereicherung der Erkenntnis aus dem Werk der alten Meister wie aus allem, was sich an Neuem in der deutschen und ausländischen Kunst zu regen begann. Langsam bereitete sich abermals eine Wandlung vor. Verschärfte Nachprüfung ergab: Die bisher erzielte Bildharmonie war zu teuer erkauft durch den Verzicht auf volle Auswertung der Mittel, durch die Ausschaltung der reinen Farben, die Einschränkung der Formenwelt auf die Erscheinungen der Umwelt. Da die Aufgabe – das in sich geschlossene Bildkunstwerk – unverändert blieb, galt es, die Bedingungen ihrer Erfüllung erneut zu untersuchen. Es zeigte sich: Unerläßlich sind allein das schöpferische Ich und die künstlerischen Mittel. Nicht aber die Natur als Inbegriff des Stofflich-Gegenständlichen, ja nicht einmal ein Gegenständliches überhaupt. Man kann es hereinziehen, wie man zu allen Zeiten pflegte, aber man ist nicht dazu verpflichtet. Und geraten das Gegenständliche und die künstlerischen Mittel in Widerstreit, muß die Rücksicht auf jenes fallen. Aufzurichten ist der «Primat der künstlerischen Mittel»: «Der Geist des Kunstwerks liegt in der durchgeistigten Verwertung der Mittel.» Unter ihnen verstand Hoelzel die normalerweise als Rechteck umgrenzte Bildfläche und ihre Elemente: Linie, Flächenform, Farbe, Hell und Dunkel. Da die Elemente getrennt oder vereint zur Gestaltung eines Bildes, einer Graphik herangezogen werden können, forderte Hoelzel, daß der Maler zunächst die Gesetze jedes einzelnen erforschen solle und dann erst ihre



Adolf Hoelzel, Dachauer Landschaft, 1902 / Paysage près de Dachau / Landscape near Dachau

Verknüpfung im nämlichen Werk. Um seinem Schaffen gerecht zu werden, muß man in Rechnung stellen, daß viele seiner Malereien und Zeichnungen nur als klärende Experimente beabsichtigt wurden. Oft griff Hoelzel aus der verwirrenden Fülle künstlerischer Probleme ein einziges heraus, um es desto schärfer fassen zu können. Sein Vorgehen glich dann dem nächtlichen Abtasten eines weiten Gebiets mit einem Scheinwerfer.

Zunächst noch ein paar Worte über die Wandlungen in Hoelzels Schaffen. Die Münchener Frühzeit brachte sorgfältig, fast minutiös durchgebildete Genremalereien hervor, die impressionistische Periode Landschaften aus Dachau, aus La Panne an der belgischen Küste und, seltener werdend, ab 1906 aus Stuttgart und seiner Umgebung. Die Mehrzahl schon der Dachauer Landschaften kündet jedoch das Streben nach dem geschlossenen Bildkunstwerk, nach der «Großen Form». Die ersten Stuttgarter Jahre stehen im Zeichen wiedererwachender Wandmalerei, da das Studium der Vergangenheit Hoelzel auch die innigen Zusammenhänge von Bau und Bild gelehrt hatte. In dem Städtebauer und Hochschullehrer Theodor Fischer fand er den verstehenden Freund, der ihn und seine begabtesten Schüler an allen seinen Bauten mit Aufträgen bedachte. Hoelzels «Gekreuzigter» in der Ulmer Garnisonskirche ist ein organisch mit der Architektur verwachsenes Wandbild großen Zugs. Nur zu Beginn der Stuttgarter Reifezeit gehen noch vereinzelte Bilder auf Umweltmotive zurück. Die figürlichen Ölgemälde entnehmen ihren Stoff vorwiegend dem Kreis des Religiösen. Nicht aus gefühlsmäßigem Bedürfen, sondern weil Themen gleich «Anbetung», «Christi Geburt», «Heilige Begegnung», «Bergpredigt» Allgemeinmenschliches in sich fassen und reiche Entfaltung des Gegenständlichen wie des Formalen vergönnen. Für das Herausgestalten des Räumlichen aus der Fläche benutzte Hoelzel ein vielfältig abwandelbares Schema: bewegte Formen, ungebrochene Farben, intensive Gegensätze von Hell und Dunkel in der ersten, den Figuren vorbehaltenen Schicht – aufsteigende Formen, Bauten oder Bäume, gedämpfte Farb- und Hell-Dunkel-Kontraste in der zweiten – waagrechte Formen, Luft und ferne Höhenzüge, nur leicht moduliert nach Farbe und Tonwert, in der dritten. Das ursprüngliche Gleichgewicht des Gegenständlichen und der künstlerischen Mittel verschiebt sich dabei etwa seit 1910 mehr und mehr zugunsten der letzteren. Bis bei den meisterlichen Pastellen der Spätzeit das Gegenständliche allein aus den Linien, Flächenformen, Farben, Stufungen von Hell und Dunkel entwickelt, kaum noch angedeutet oder, wie vor allem bei den edelsteinhaft leuchtenden Glasmalereien, völlig ausgeschaltet wird.

In Theorie, Lehre und praktischen Versuchen, an denen auch die Schüler teilzunehmen hatten, reicht bei Hoelzel die Möglichkeit des Verzichts auf jede Gegenständlichkeit bis ins erste Jahrzehnt nach 1900 zurück. Was freilich nur dem engsten Kreis bekannt war. Kandinsky schrieb mir: «Über eine Feststellung [in meinem Handbuch-Band] bin ich etwas erstaunt. Sie schreiben: ‚Adolf Hoelzel, Otto Meyer, Augusto Giacometti sind um 1910 neben Kandinsky zur Abstraktion gelangt.' Was mich anbelangt, habe ich mein erstes abstraktes Gemälde 1911 gemalt. Die Anläufe dazu von vorhergehenden Jahren kann ich nicht Abstraktionen nennen, obwohl der Gegenstand auch schon damals vielleicht nicht mehr zu erkennen war.» Daß jene «Feststellung» zutraf, konnte ich in meiner Antwort nachweisen, zugleich aber Kandinsky versichern, daß sein Verdienst ungeschmälert bleibe, die Bewegung gegenstandsloser Kunst ins Leben gerufen zu haben, weil er als erster

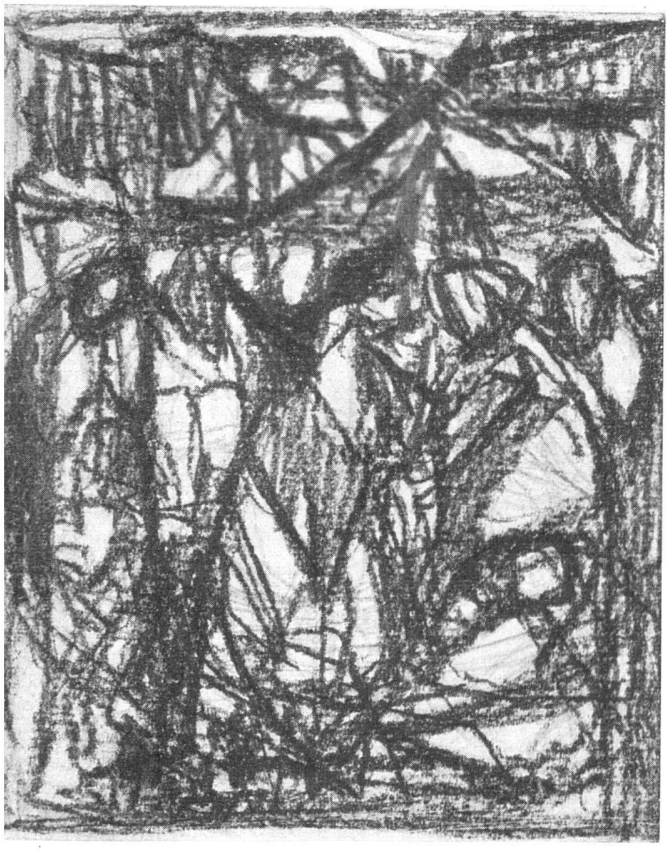
mit Bildschöpfungen solcher Art vor die Öffentlichkeit trat. Denn langsamer, unter mühereichem Abwerfen naturalistischen Ballastes aus den Jugendtagen vollzog sich bei dem um dreizehn Jahre älteren Hoelzel die Umsetzung theoretischer Erkenntnisse und praktischer Experimente in die Reife vollgültigen Gestaltens.

In Können, Wissen und Empfindung erblickte Hoelzel die «große Dreieinigkeit des künstlerischen Schaffens». Wie der Musiker mit Fingerübungen, begann er sein Tagewerk mit «1000 Strichen». Ihr absichtslos-rhythmisches Gefüge reizte sein Auge, Linien und Formen herauszulesen, die sich weiterhin zu Grundzügen einer bildhaften Komposition verdichten mochten (vgl. ein Beispiel solcher Entwicklung in meiner Schrift «Adolf Hoelzel als Zeichner», Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1913). Der Leitsatz: «Man muß aus einer Summe wahlloser Flecken eine Einheitlichkeit erringen, also nicht von einer Idee ausgehen, sondern zu ihr gelangen», ist bezeichnend für Hoelzels Verfahren auch beim Malen. Er konnte es durchführen, weil die eine Ordnung verbürgende Methode, die Vorstellung, was zu einem Organismus aus Form- und Farbelementen gehöre, immer in ihm gegenwärtig war. So kam er zu der Grundforderung: «Der strategische Aufmarsch im Bild sollte möglichst gesetzmäßig sein. Dann, im Verlauf der Schlacht, mag es manchmal drunter und drüber gehen.» Die Verehrung für die Mittel, die «Göttlichen Kräfte», ging so weit, daß er sagen konnte: «Nicht wir denken, sondern die Mittel denken für uns.»

Hoelzels stets vom Elementaren ausgehende Lehre vom «Primat der künstlerischen Mittel» kann hier nur angedeutet werden. Vor der begrenzten Bild- oder Graphikfläche neigt das Auge dank seiner «natürlichen Sehbewegung» dazu, den Blick im Flächeninneren allseitig kreisen, ihn nahe den Rändern von ihrem Zuge leiten zu lassen. Daher die Forderung: Freiheit für den Aufbau im Flächeninneren, aber Rücksicht auf die Begrenzung, an der die Formen gleichsam zu «befestigen» sind. Errichtung eines nach Erfüllung seiner Aufgabe wieder zu entfernenden konstruktiven Gerüstes – Achsen, Diagonalen und weiterer Verbindungen im Rechteck – diente diesem Zweck. Meist erschien Hoelzel jedoch der symmetrischer Bildung sich nähernde Aufbau allzu abgenutzt. Mit besonderer Vorliebe zog er daher die irrationalere Proportion des «Goldenen Schnitts» heran. Auch kehrt in Gemälden und Graphiken häufig eine Zweigliederung der Rechteckfläche wieder, wobei die Abtragung einer Schmalseite auf beide Langseiten eine quadratische Teilfläche ausscheidet, die das Bedeutsame aufnimmt, während der Restfläche das Begleitende zufällt.

Linien können gerade, gekrümmt, gezackten, schwingenden, vielfältig sich windenden Laufs die Fläche durchziehen. Oder sie können, in sich selbst zurückkehrend, eine Flächenform umreißen. Zwei Grundprinzipien stehen dann zwecks Steigerung der Wirkung zu Gebot und vermögen sich wechselseitig zu heben: Gegensatz oder rhythmische Wiederholung des glei-

Adolf Hoelzel, Zwei Stadien einer Komposition, Bleistift, um 1912. Links: Rhythmische Strichübungen mit nachträglicher Einzeichnung von Leitlinien. – Rechts: «Begegnung», Komposition, entstanden als Pause über Zeichnung links / Deux états d'une même composition; crayon. A gauche: exercice rythmique. – A droite: «Rencontre», composition obtenue par décalque sur le dessin de gauche / Two phases of a composition. Pencil. Left: Rhythmic stroke exercises. Right: «Encounter», composition derived from tracing over drawing left



chen oder doch Nahverwandten. Die Gegensätzlichkeit mag sich in mannigfacher Weise äußern: als Kontrast der Größe – der Richtung – des Einfachen zum Vielfältigen – des Geometrischen zum Freiorganischen – des Geraden zum Geschwungenen – der Bewegung zur Ruhe – des Erfüllten zum Leeren – des Hauptsächlichen zum Nebensächlichen. Und jede Form hat, wie Hoelzel stets betonte, auch ohne Einkleidung in Gegenständliches für unser Empfinden einen bestimmten Ausdruckswert. Das Hauptsächliche ist, damit es als solches erkannt werde, auf das Nebensächliche angewiesen: «Ein Fürst bedarf, um als Fürst zu wirken, des Gefolges.» Das Wichtige hat als geschlossene Form, am besten als elementare Grundform – Kreis, Dreieck, Quadrat, Ellipse – aufzutreten. Aber sein einfacher Umriß darf und soll sogar so Vielfältiges in sich bergen, daß die nebensächlichen Formen rings umher nicht den Wettstreit mit ihm aufnehmen können.

Für das Hell-Dunkel-Problem hielt Hoelzel, gestützt auf die alten Meister, zwei grundsätzliche Lösungen bereit. Einmal, bei Graphiken allein, die einfache Kontrastierung von Weiß und Schwarz. Zwischenstufen entstehen dann nur durch verschiedenartige Belebung einzelner weißer Teilflächen mit elementaren Gebilden, mit Punkten, Strichen usw. Sodann, bei Malereien und Graphiken, die Erzeugung mannigfaltigster Tönungen zwischen hellstem Licht und tiefstem Dunkel. Das Mengenverhältnis von Licht, Dunkel, Halblicht und Halbdunkel ist dabei aufs sorglichste abzuwiegen. Als aufbaubestimmende Elemente sind nur reines Licht und reines Dunkel zu verwerten, die Mitteltöne spielen die Rolle der untergeordneten, begleitenden Masse. Da jede Helligkeit und jede Dunkelheit eine Flächenform ausfüllt, gelten für sie auch die im vorigen Abschnitt genannten Gegensätze, und im Gemälde verschmelzen sie sich mit den Kontrasten der Farben.

Das von Hoelzel am eifrigsten und mit größter Fruchtbarkeit der Ergebnisse durchforschte Element war und blieb die Farbe. Schwebte ihm doch die Aufstellung eines Kontrapunkts und einer Harmonielehre der Farbe vor, andersgeartet, aber vergleichbar jenen der Musik, mit der er als über dem Durchschnitt stehender Geigenspieler wohlvertraut war. Jede ihm erreichbare physikalische oder künstlerische Farbenlehre hat er von Grund aus studiert: die Farbenlehren Goethes und Runges, die Abhandlungen von Chevreul, Helmholtz und Bezold und nicht zuletzt das auf der prismatischen Zerlegung des farblosen Sonnenlichts in die reinen Farben ruhende System der Neo-Impressionisten Seurat und Signac. Auch hier ging Hoelzel vom Elementaren aus, dem Dreiklang der Grundfarben Rot-Gelb-Blau, deren Mischung den «sekundären» Akkord Orange-Grün-Violett ergibt. Da das Auge die Farben der kürzesten und der längsten Wellen, Purpurrot und Rotviolett, als nächstverwandt empfindet, läßt sich das Farbband umordnen in einen – bei Hoelzel zwölfteiligen – Farbkreis, in dem die axial gegenüberstehenden Komplementärfarben den Dreiklang in einen Zweiklang wandeln. Auf dieser Basis errichtete Hoelzel den reichgegliederten Bau seiner Farbenlehre. Sie kennt acht Kontraste: die Farben an und für sich – Hell und Dunkel – Kalt und Warm – Komplementär – Intensität – Quantität – Farbe und Nichtfarbe (Weiß, Schwarz und Grau) – Simultan (Streben jeder Farbe, ihre Nachbarfarbe zu komplementärer Ergänzung zu treiben). Der «schädliche Kontrast» zweier als unverträglich empfundener Farben kann aufgehoben werden durch Zwischenschaltung einer die feindlichen versöhnenden dritten. Der Harmonisierung dient die «Überflutung» einer farbigen Komposition mit einer einzigen Farbe, so daß man an den Blick durch ein farbiges Glas denken mag, der Intensitätssteigerung die «chromatisierende» Einhegung einer Dominante durch die im Farbkreis anschließenden Farben, etwa eines reinen Gelbs durch Orangegelb, Grüngelb, Orange und Gelbgrün. Genug der Andeutungen aus der Überfülle von Hoelzels Farbenlehre.

Für Verwertung aller Elemente im nämlichen Bild hielt Hoelzel zwei Grundlösungen bereit: die einfachere bringt den Aufbau des linearen Gefüges, der Farben und des Hell-Dunkels zur Deckung – die reichere spielt sie gegeneinander aus, indem sie gleichsam drei selbständige Kompositionen übereinanderlegt, die eine Gesamtharmonie einzugehen haben. Jeder Gegensatz ruft nach einer Vermittlung; ausgeglichene Dissonanzen steigern nur die Konsonanz. Immer aber muß der Maler «bei jedem Strich die ganze Fläche, das ganze Bild vor Augen haben, ungefähr wie der Kapellmeister die Partitur liest». Und kennt und meistert er das Gesetz, steht ihm frei, auch gegen das Gesetz zu arbeiten.

Hoelzel hat sich stets als einen Priester der heilig geachteten Kunst, sein Wissen und Können als ein ihm gnadenweise anvertrautes, weiterzugebendes Gut betrachtet. So wurde er der vorbildliche, der geniale Lehrer. Menschliche Eigenschaften – Güte, die jedoch in Fragen der Kunst nicht den mindesten Kompromiß kannte, Geist, gepaart mit Humor und bestrickendem Wesen – unterstützten die Gabe anschaulich-klarer Mitteilung. Für die Tiefe seines Verantwortungsgefühls zeugt der Ausspruch: «Bei der Erziehung handelt es sich um Menschenleben!» Hoelzel hielt es für unabweisbare Pflicht, «ständig mit der Jugend und damit von ihr zu lernen». Statt seinen Schülern seine Schaffensweise aufzudrängen, wollte er ihnen nur die sichere Grundlage spenden für das Weiterbauen aus eigenem Geiste, eigenem Wollen, trachtete allein, ihnen Irr- und Umwege zu ersparen. Darum sind aus keiner Lehre verschiedener Schaffende hervorgegangen als aus der seinen, und nicht wenige wurden selbst führend im Reich der modernen Kunst. Aus der großen Zahl der Schüler können hier nur einige herausgegriffen werden. Hans Brühlmann, dem in seinem kurzen Dasein Werke bleibenden Werts zu schaffen vergönnt war, und Alfred Heinrich Pellegrini kamen zu Hoelzel zu der gerade für ihre Begabung günstigsten Stunde, als die Probleme

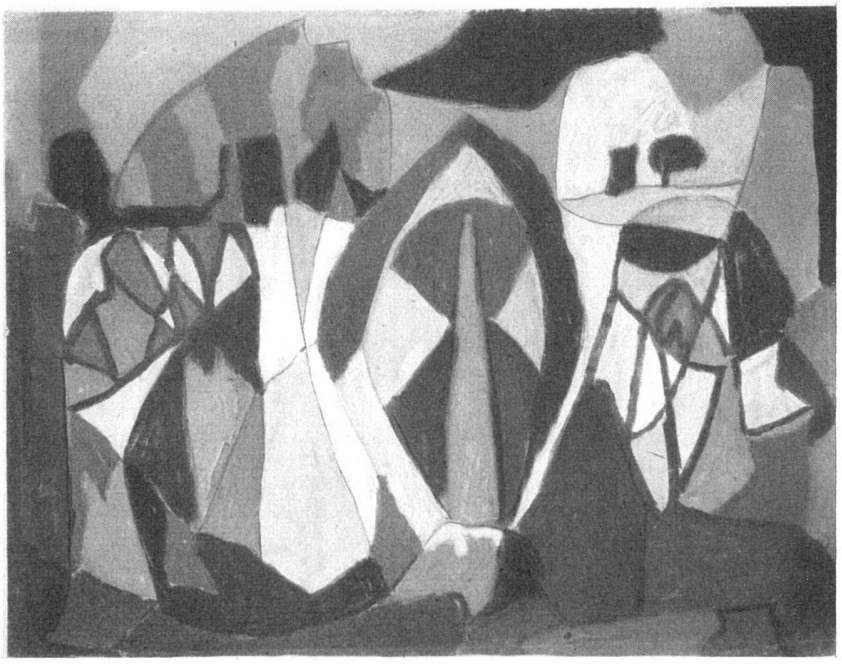
Adolf Hoelzel, Anbetung, Öl, um 1915. Privatbesitz Stuttgart. Konturen in Komplementärfarben zu den Figuren / Adoration. Les contours sont tracés dans les couleurs complémentaires de celles des figures / Adoration, Oil. Contours in colours complementary to the figures

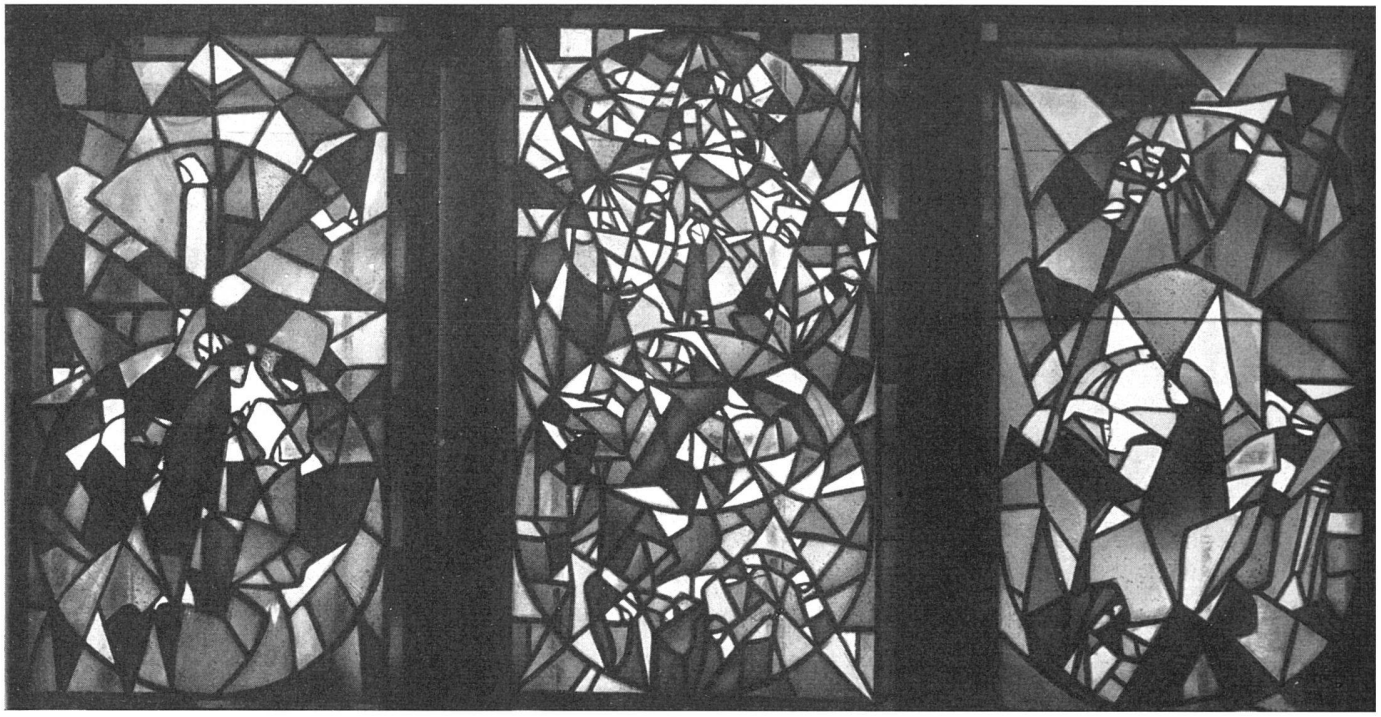
Photo: J. Gauß, Stuttgart

Adolf Hoelzel, Geburt Christi, Pastell, um 1925 / Nativité, pastel / Nativity, pastel

Adolf Hoelzel, Komposition, Pastell, um 1933 / Composition, pastel / Composition, pastel

Photo: J. Gauß, Stuttgart





Mittelpartie des Glasfensters im Stuttgarter Rathaus, 1930 / Partie médiane du vitrail de l'Hôtel de Ville de Stuttgart / Middle section of Glass Windo in Stuttgart Town Hall

der Wandmalerei an oberster Stelle standen. Gleich Hoelzel berufen zum Erzieher der Jugend war Johannes Itten. Was er in Stuttgart früh empfing, übermittelte er, bereichert durch eigene Beiträge, schon in der «Vorlehre» des Weimarer Bauhauses seinen Schülern, die es hinaustrugen in die weite Welt. Ida Kerkovius, zutiefst eingeweiht in Hoelzels Gedankenwelt, stieg von der Jüngerin zur Kameradin ursprünglich-reifen Wirkens als Malerin und Weberin von Bildteppichen auf. Die Berührung Otto Meyers mit Hoelzel 1908 bis 1912 trug ihre Früchte für beide, eben weil hier zwei gegensätzlich geartete, schärfstgeprägte Persönlichkeiten sich gegenübertraten. Achtete der Ältere die Mittel, so achtete der Jüngere, berufen, einer der Großen zu werden, die Herausbildung des Menschen als das «Erste in der Kunst» und verzichtete auf das aus eigenem frühem Erkennen erworbene gegenstandslose Gestalten, um sich «einer verständlicheren Sprache zu bedienen». Und fühlten sich die Eigenwilligsten unter Hoelzels Schülern, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister und Hermann Stenner, eine der größten dem Krieg zum Opfer gefallenen Begabungen, noch stärker zu dem Schweizer hingezogen, so schuldeten sie doch auch Hoelzel nicht wenig, der sie nach Kräften förderte, obgleich sie andere Wege einschlugen als er selbst.

Zeitlebens hatte Hoelzel schwer zu ringen. Im Kreis der Kollegen zählte er nur Feinde. Sehr wenige haben, ehe er starb, seine hohe Bedeutung erkannt, unter ihnen freilich Persönlichkeiten vom Range Wölfflins. Auch fehlte es ihm nicht ganz an Förderern, von Theodor Fischer bis zu den Mäzenen in Hannover, den Inhabern der Keksfabrik Hermann Bahlsen und der Farbwerke Günther Wagner, denen er neben Großaufträgen für Glasmalereien auch zu danken hatte, daß Hauptteile seines Lebenswerks frühzeitig gesammelt wurden, und bis zu dem Stuttgarter Paul Beck in späteren Jahren. Von Adolf Hoelzel gilt Schillers Wort: «Denn wer den Besten seiner Zeit genug getan, der hat gelebt für alle Zeiten.» Seine große, von ihm erfüllte Sendung war, unter der Herrschaft des Objekts Vergessenes hervorgeholt: den – heute längst Gemeingut gewordenen – Wert der künstlerischen Mittel für die freie Gestaltung erkannt zu haben. Aber Hoelzels Bedeutung ruht nicht allein auf jener Sendung. Sie ruht auch auf seinem Werk als schaffender Künstler. Und ist so manches aus seiner Hinterlassenschaft nur als Zeugnis mühereicher Entwicklung, als Experiment oder Beispiel zu seiner Lehre zu betrachten, so ist doch eine Fülle vollgültiger Schöpfungen eingegangen in die dauernden Werte reiner Kunst.