

# Hodlers Ethos [Schluss]

Autor(en): **Mühlestein, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **14 (1914)**

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-764048>

## **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.

# HODLERS ETHOS

(Schluss)

## IV.

Noch ist aber der wichtigste, praktische Beweis für Hodlers ethische Bedeutung nicht erbracht. Das ist der Nachweis seines *nationalen Ethos* und damit des Quellpunktes seiner überindividuellen Kraft, aus dem auch seine übernationalen Werke als Produkte der Vergeistigung entsprungen sind.

Wo das subjektive Ethos sich in einem solchen Grade wie bei Hodler gegen nationale, öffentliche und private Gewalten durchzusetzen hatte, müssen wir da aber nicht auf eine exzessive Sondernatur schließen, die so wenig mehr mit den nationalen Eigentümlichkeiten seiner zufälligen Volksgenossen gemein hat, dass sie wie ein Meteor erscheint, das der blinde Zufall des Geschickes gerade in dieses Volk geworfen hat? Wir brauchen uns nur eines anderen großen Schweizerkünstlers zu erinnern, der denselben Kampf gekämpft hat wie Hodler, und zwar Arnold Böcklins, um uns in dem Zweifel zu bestärken, ob ein Künstler, der mit seiner Eigenart in so hohem Grade den Widerspruch seines Volkes erregt, nicht verkleinert werde, wenn wir ihn als Ausdruck der selben nationalen Kräfte zu begreifen, seine Herkunft daraus abzuleiten und seinen Wert darauf zu begründen suchen. Gehört ein solcher Künstler nicht ausschließlich dem Weltreich der Kunst an? Dem gegenüber aber müssen wir fragen, wie wäre es dann möglich, dass gerade die *ganz* großen Künstler in so hohem Grade stets auch der Ausdruck ihrer Nation sind? Muss übrigens der äußerlich ähnliche Kampf mit dem Kunstphilisterium stets den selben Grund, die selben tieferen Ursachen haben? Böcklins Kunst hat ihre Wurzel in einer so antikisch gebildeten Mythenwelt, dass sie allein dadurch schon für immer von einer wahren Popularität in einem nationalen Sinne ausgeschlossen, höchstens einer bildungs-eitlen Oberschicht als Gegenstand der Diskussion ausgeliefert war. *Dazu* kam das gewiss überall gleiche, gar nicht krass genug vorzustellende Unverständnis der großen Menge gegenüber aller wahren Kunst. Wenn nun dieses auch im Kampfe gegen Hodler nicht weniger beteiligt war, so fiel doch bei ihm jenes stofflich-

literarische Bedenken völlig weg. Ferner aber ist der Widerstand, der Hodler von jeher und gerade heute wieder mit besonderer Wucht entgegengesetzt wird, auffallend stark auch unter Kunstverständigen verbreitet — sofern wenigstens darunter nicht mehr als eine gewisse Gebildetheit des Geschmacks oder die Vertrautheit mit den technischen Seiten der Kunst verstanden wird. Diese Anzeichen lassen ein Problem von entscheidender Bedeutung für Hodlers Verhältnis zu seinem Volk mit Recht vermuten.

*Nicht im Zusammenstoß des verschiedenen Geschmacks, der relativ einen bloßen Oberflächenkampf zeitigt, sondern tiefer in den grundphilosophischen und grundethischen Gesetzen der Kunst liegt die kampferzeugende Ursache.* Nicht Geschmack wider Geschmack, sondern grundverschiedene Ansichten von den Zwecken der Kunst überhaupt stehen sich hier gegenüber. Nicht ob Hodlers Geschmack besser oder schlechter sei, sondern ob Kunst überhaupt die Anmaßung haben dürfe, Trägerin einer ethischen Mission — und gerade derjenigen Hodlers — zu sein, *ob Kunst Ideen-Kunst sein dürfe* (mit allen ihren Konsequenzen für den Stil, die Form) gegenüber einer Geschmackskunst, die einem bloßen Bezeichnungsbedürfnis von uns lieb gewordenen Gegenständen in naturalistischer und doch schmückender Weise entgegenzukommen hat und die einem naiven Verschönerungsbedürfnis entspringt. Stellt man die Frage so, so sehen wir, dass bei den Anhängern einer solchen Konventionskunst Hodler von vornherein verloren hat. *Denn sie ist in einem heute geradezu mythisch gewordenen Grade Ideen-Kunst* und dazu eine Kunst aus höchst eigentümlichen, in einem gewissen Sinn höchst revolutionären Ideen. Das schließt aber nicht aus, dass sie *außerdem von einem Geschmacke zeugt und beherrscht wird, der aller naturalistischen und aller Schmuckkunst himmelhoch überlegen ist.* Hodlers Ideen aber sind so ursprüngliche, so urtümlich menschliche und zeitlose, wie diejenigen Böcklins poetisch-literarische und antikisch gebildete. Alles übrige Leben seiner Kunst, bis zu der feinsten psychischen Schwingung, baut Hodler auf aus diesen urtümlichen Ideen oder vielmehr Elementargefühlen.

Zu diesen gehört eben jenes eminente Gemeinschaftsgefühl, *die vergeistigte Form des Stammesgefühls.* Wie bei Hodler alle Vergeistigung niemals auf Kosten der Grundinstinkte selbst vor

sich geht, so auch die Vergeistigung des Stammesgefühls zum Gemeinschaftsgefühl, das in seinen großen historischen Gemälden, dem *Rückzug von Marignano*, dem *Auszug der Jenenser Studenten* und dem *Bürgerschwur von Hannover* seine gewaltigsten Triumphe feiert. Das Stammesgefühl, aus dem ihm dieser Sinn für die Größe der Gemeinschaft erwächst, ist in Hodler mit einer Vitalität lebendig, von der sich keiner, der Hodler nicht persönlich kennt, irgend einen Begriff machen kann. Und nur wer selbst seinem Stamme angehört oder ihn wenigstens gründlich kennt, kann dieses machtvoll ausgebildete Gefühl irgend verstehen. Nur Jeremias Gotthelf verkörpert in überhaupt vergleichbarem Grade dieses selbe Stammesgefühl. Beide sind Berner. Aus dem spezifisch Bernischen seines Wesens zieht Hodler alle Kraft des wahrhaft national Eigentümlichen in seinem Werk. Nur was stammverwandt, ist ja wahrhaft national. Nur der Stammbegriff der Nation hat jenen homogenen Gefühlsgehalt, den wir allein mit wirklichem Grund „Heimat“ nennen. Alles darüber Hinausgehende ist intellektuelle Ergänzung, Erweiterung, vielleicht Vergeistigung dieses Stammesgefühls. *Dieses ist also die Quelle aller wahren Kraft, die über das Individuum hinausführt und deshalb auch die Quelle aller monumentalen Ausdruckskraft.* Ein spezifisches Erbteil bernischen Geistes für die Kunst Hodlers ist die dramatisierende Gewalt, mit der er alle Stoffe ergreift. Dieser dramatisierende Furor, der an sich kein künstlerischer Wert ist, ist aber eine gewaltige Voraussetzung für die Wirkung der Kunst. Er ist es auch, der den Willen auf die große Form hin spannt, der, um nur die Kräfte nicht nach allen Richtungen versprengt zu wissen, die wahrhaft künstlerischen, die harmonisierenden und rhythmisierenden, aber auch die gestaltenden und zwecksetzenden Geisteskräfte zu der größten Kraftentfaltung zwingt.

## V.

*Es ist die Größe einer wahrhaft starken Natur, dass sie dem Austrag der elementaren Gegensätze, die Natur- und Menschenleben ihm aufgeben, nicht ausweicht, sondern ihn eher erzwingt und versucht, die an sich widerspruchsvollsten Pole seines persönlichen Lebens in einer höheren Einheit aufzuheben, ihnen eine einheitliche homogene Form zu schaffen, die das Symbol der*

*Aufhebung alles Kleinen im Großen, alles Zufälligen im Notwendigen, alles Menschlichen im Kosmischen und so das Symbol einer wahrhaften Selbstüberwindung zu sein vermag.* Nur bei Voraussetzung einer solchen starken Natur ist es deshalb möglich, dass, unbeschadet des absoluten Wertes wahrer Kunst und ihres Ursprunges im Innersten des autonomen Geistes, Hodlers Kunst außer ihrer rein künstlerischen Bedeutung auch der Ausdruck einer wahrhaft nationalen Geistesart ist. Und das nicht bloß stofflich — was für diese Einschätzung ohne jede Bedeutung ist — sondern formal und geistig-ethisch. Nun genügt das aber noch nicht, um von einem nationalen Ethos bei Hodler zu sprechen. Diese Überwindung kann eine angenötigte, vom Instinkt erzwungene sein, und ihr Gelingen ist eine Frage der Begabung. Der Wille ist es, der darüber entscheidet. Gewiss, künstlerisches Genie ist nicht abhängig von Land, Volk, Stadt, oder einer zufälligen Zeit. Vielleicht in der Kraft, vielleicht in machen Äußerlichkeiten, aber nicht im Ursprung, und nicht in seinem künstlerischen Wert. Der Künstler kann also wählen. Er könnte sich eine andere Heimat suchen, als die ihm durch Geburt zufällig angewiesene, das haben viele Künstler der Schweiz, so schon Holbein, in der neueren Zeit vor allem Böcklin getan. Für Böcklins humanistisches Kunstideal konnte nur Italien ein fruchtbarer Boden sein. Karl Stauffer hatte schon viel elementarere Beziehungen zu seiner Heimat. Diese ist nicht zufällig gerade auch Bern. Aber ihn zwang die Aussichtslosigkeit seines — dem unentwickelten Kunstverstand seiner Volksgenossen gegenüber — allzufrühen, allzu-eiligen Sturm Laufens auf die große Form aus dem Land. Er ist so der wahre Vorläufer des späteren Hodler, dessen großer Aufschwung übrigens mit dem Ende Stauffers zeitlich zusammenfällt. Hodler aber blieb im Land. Und, fast wie Kant in Königsberg, beinahe sein ganzes Leben in der Schweiz verbringend, ließ er sich durch keine Widerwärtigkeit, durch keine furchtbarste Not und durch keinen gemeinsten Unverstand seiner Volksgenossen aus seiner Heimat vertreiben. Er hat also seine Heimat doppelt und dreifach gewählt, und diese Wahl mag ihm oft schwer gefallen sein. *Er hat damit ein weithin wirkendes, die Künstlergeschichte der Schweiz umwälzendes Beispiel gegeben.* Denn seitdem Hodlers Schaffen, und nach und nach auch sein Leben,



bekannt wurde, seit man sah, dass ein Einzelner mit Erfolg sich so viel eigene Kraft zumutete, dass er niemals auf einer ausländischen Akademie zu studieren für nötig hielt, als man sah, dass *einer so ganz allein aus den Elementen seines Landes und seines Volkes heraus nie versagende Bedingungen schöpfte zu seiner Kunst*, die weit entfernt davon war, von bloß dilettantischem oder lokalem Wert zu sein, die im Gegenteil mit diesen Elementen, und *nur* mit diesen, den Aufstieg zu den letzten Höhen menschheitlicher Kunst mit steigendem künstlerischem und äußerem Erfolg unternahm: seit da verloren München und Paris Jahr für Jahr an Anziehungskraft — jene zwei Riesenbogenlampen der Großstadtkultur, in deren Abgrund so viele schweizerische Kunst sich wie ein Mückenschwarm verflög und verbrannte, weil sie sich nicht selbst vertraute, weil sie in der Heimat keinen geistigen Rückhalt fand. *So hat Hodler durch sein Beispiel wie mit einer mächtigen Gebärde der Landesflucht der Schweizer Künstler einen Damm gesetzt, einer Abwanderung, die bis zu seinem Wirksamwerden eine landesübliche und fast zum Naturgesetz gewordene Erscheinung war.* Ein mächtiges nationales Ethos liegt allein in diesem Beispiel, das Hodler gab und das eine solche historische Wirkung hatte.

Eine solche *tatsächliche* historische Wirkung setzt natürlich eine ungeheure rein künstlerische Leistung voraus. In der Tat, es musste durch ein überzeugendes praktisches Werk bis zur Evidenz *erwiesen* sein, dass die Elemente des Landes und des Volkes der eigenen Heimat für alle künstlerischen Probleme und Aufgaben *ausreichten*. Diesen Beweis hat Hodler durch sein ganzes Werk erbracht. Durch diese für die Schweiz wahrhaft kolumbische Entdeckung, die zu ihrer Möglichkeit nicht nur eine ans Wunderbare grenzende Ursprünglichkeit der Beobachtung, sondern vor allem auch einen genialen Instinkt für künstlerische Ökonomie voraussetzt, *wurde Hodler der Schöpfer und Begründer einer wahrhaft autochthonen national-schweizerischen Kunst.*

## VI.

Gewöhnlich dauert ein solcher Assimilationsprozess nationaler Kräfte durch die Kunst mehrere Generationen lang, bis diese Kunst wahrhaft künstlerisch und wahrhaft national zugleich ge-

worden ist. Gewiss hat sich schon vor Hodler mannigfaltiges künstlerisches Leben in der Schweiz geregt. Aber in der Hauptsache blieb es bis zu Hodlers Durchbruch dabei, dass die Schweiz in einige Zonen verfiel, die zu der Peripherie verschiedener ausländischer Zentren gehörten. So war im Wesentlichen die Westschweiz eine künstlerische Provinz von Paris, die Zentral- und Ostschweiz eine solche von München, die Südschweiz und zudem eine humanistische Geistesschicht der ganzen Schweiz eine solche des italienischen Kunstkreises. (Aus dieser Schicht gingen Leute wie Böcklin und wie der Dichter Leuthold hervor.) Diese Kunst- und Kulturkreise, die von drei Seiten her in der Schweiz sich trafen und schnitten, konnten hier kein richtiges Kunstleben mehr erzeugen. Denn der hier auf einem so kleinen Gebiet sich daraus ergebende scheinbare Reichtum an Erscheinungen war — und ist zum Teil noch heute! — kein Produkt des Überschusses an bodenentwachsenen Kräften, sondern ein sehr äußerlicher, von den letzten müden Kreiswellen, die zentrifugal von jenen Brennpunkten ausgegangen waren, mehr oder weniger fertig angespülter auf dem trockenen Sand schweizerischer Nüchternheit gestrandeter Reichtum an internationalem Zufallsgut. Alles kam also auf eine Ertüchtigung der autochthonen Kräfte des Landes an, sollte sich eine ihrem inneren Wesen nach schweizerische Stammkunst entwickeln können. Will und muss man auch viele technische Errungenschaften immer mit der ganzen Zeit teilen und würde der Verlust an Feinheit der Rezeptivität in diesen Dingen ein schwerer Verlust für jede nationale Kunst und also auch für die schweizerische bedeuten: dennoch ist eine solche nationale Kunst für die Schweiz nicht nur denkbar und möglich, sondern in einem gewissen historischen Augenblick auch unbedingt notwendig gewesen, sollte dem Schweizervolk im Chor der Völker nicht mit Recht der Titel eines produktiven Kulturvolkes — wenigstens auf dem Gebiet der bildenden Künste — dauernd versagt werden. Diese schweizerische Stammkunst konnte nur auf Grund eines *unbedingten Generalverzichtes auf jede internationale Eklektik in der geistigen Auffassung der Natur* entspringen, musste also durch eine gewaltige Anstrengung zu einer selbständigen Erfassung der Natur eröffnet, von einem machtvollen Willen zur künstlerischen Erfassung der unbedingten Wahrheit über Natur und Mensch, und zwar

über eigene Natur und stammverwandte Menschen, getragen werden (und das unter Verzicht auf alle anderen Vorzüge als den der Wahrheit und der Echtheit, unter Einsatz der ganzen bisherigen internationalen Gesamtkultur gegen ein absolut Ungewisses): *diese neue Schweizerkunst musste also aus einer neuen ethischen Gesinnung geboren werden*, die ihre charakteristischen Züge der grundsätzlichen Wesensart der schweizerischen Psyche oder wenigstens einer gewissen, gerade in der Schweiz blühenden Psyche direkt entnahm.

Der erste der Schweiz, der einen autochthonen nationalen Formdrang in sich spürte, war — wie schon erwähnt — der Berner Karl Stauffer, der, gepeinigt von der Zerrissenheit des nationalen Geisteslebens, von den Gegensätzen hin- und hergejagt, sich schließlich aus Verzweiflung über die Enge der heimatlichen Verhältnisse diesem so leidenschaftlich umrungenen Boden (der, ach, noch so steinig und spröde war!) mit Gewalt entrang, um in einer dagegen viel zu weiten Lebensamplitude zwischen Berlin und Rom seine wunderbaren Kräfte in einer erschütternd gigantischen Gebärde der Sehnsucht zu erschöpfen, auf dieser Irrfahrt dennoch immer magisch von der Heimat angezogen! Diesem edlen Geist haben jene furchtbaren Cerberusse, die gegen alle neue und zum Umlernen zwingende Kunst zähnefletschenden Kunstphilister, den Eingang zum heimatlichen Geistesleben verwehrt, und es ihm, wo er nur anheben mochte, an einer nationalen Kunst zu bauen, mit der Rute auf die Finger geschrieben, dass er unbequem sei, oder, um es in der Philistersprache zu sagen, dass er unnational sei. Hätte dieser herrliche Mensch und Künstler durchhalten können bis heute: alles würde sich ihm längst beugen gelernt haben, und zugleich würde es übrigens aller Welt längst offenbar geworden sein, dass Hodler kein Einzelfall, keine Abnormität sei, sondern *dass es verschiedene und von einander völlig unabhängige Wege gibt, die alle — einmal in ihrer Grundforderung der unbestechlichsten Selbständigkeit erkannt — mit gleicher Sicherheit zu einer wahrhaft nationalen Kunst führen, wo nur immer höchste Künstlerschaft und echter nationaler Sinn sich in einem edlen Geiste treffen.*

So aber blieb Hodler das große Werk allein vorbehalten, das zu beginnen Stauffer nicht den archimedischen Punkt fand.



Was hieß in der Schweiz im neunzehnten Jahrhundert „nationale“ Kunst? Die Verkörperung eines gewissen oberflächlich nationalen, besser geographischen Sentiments, eine Kunst, die jener gewissen ominösen Landeseitelkeit des Schweizers mit einer billigen Gartenlaubstil-Verklärung seiner Lieblingsgegenstände zu schmeicheln verstand! Sie war und ist für alle Ewigkeit dazu verdammt, der Sklave des kunstunverständlichsten Laien zu sein, einem sentimentalен Verschönerungs- und Selbstbespiegelungsbedürfnis entgegenzukommen und deshalb der künstlerischen Lüge zu verfallen.

In doppelter Hinsicht groß erscheint uns Hodler so der gesamten schweizerischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts gegenüber. Erstens hat er wie ein Orkan alle jene euphemistischen Naturlügen hinweggefegt, die einem Menschen von reinlichem künstlerischem Gewissen ganz unerträglich sind: jene süßen Alpenszenarien Calames und Didays, jene unwahre und charakterlose Lieblichkeit schweizerischer Volks- und Genreszenen, jene innerlich haltlosen, an importierten schlechten Vorbildern orientierten sentimentalен Geschichtsbilder usw. *Mit einer nie gesehenen Ehrlichkeit der Naturbeobachtung und mit einer erstaunlichen reformatorischen Wucht zerriss Hodler dieses ganze Lügengewebe eines falschen sentimentalен Geschmacks, das uns im neunzehnten Jahrhundert als rasseloses Gemisch der heterogensten ausländischen Einflüsse aufgedrängt worden ist:* ein Lügennetz, das heute längst spurlos vernichtet wäre, gäbe es nicht immer wieder Leute, die gänzlich außer stande, künstlerisch überhaupt zu empfinden, es zu ihrer Selbstbehauptung für nötig erachten, an seinen Mäschchen mit groben Fabrikantenhänden weiter zu spinnen. Hodler ist so *der künstlerische Befreier seines Volkes* geworden, weil er ein künstlerischer *Wahrheitssucher* ist, wie es in der ganzen Kunstgeschichte nur ganz wenige gibt, wie etwa Giotto, der sein Land von den abgestorbenen byzantinischen Konventionen befreite. Aber das ist es ja: *denen, die in der Lüge leben, muss die Wahrheit Lüge sein.* Ihnen kommt Hodler, der ihnen den Finger hart auf die Wunde legt, der ihnen den unverfälschten Inbegriff der besseren nationalen Kräfte als sie beschämendes Abbild wahren Schweizertums entgegenhält, noch heute wie ein Götterstürzer vor. Die Durchschnittsdemokraten, die stets geneigt sind, ihre Be-

*schränktheiten zu Gesetzen zu machen, sehen diese ihre Götter, die „Gesetze“ in Gefahr und verhängen so nicht ohne Konsequenz über Hodler immer wieder von neuem das demokratische Ketzergericht. Das ist der moralische Kern der Angriffe, die in der Schweiz von jeher und gerade neuerdings wieder mit erneuter Heftigkeit gegen Hodler gerichtet worden sind.*

Hodlers wahres nationales Ethos aber, das der waschechte demokratische Kunstpolitiker niemals begreifen wird, ist *sein mächtiger Trieb zur Steigerung der nationalen, natürlichen und historischen Begebenheiten in der Richtung der ihnen innewohnenden Wahrheit.* In der Tat, sein ganzes Werk ist eine mit gewaltiger Kraftanstrengung unternommene *Selektion der nationalen Eigentümlichkeiten nach Maßgabe ihres prinzipiellen oder typischen Gehaltes, nach dem Grade ihrer Fähigkeit, höchsten Menschenwerten überhaupt Ausdruck zu verleihen.* Allein durch diesen Selektionsprozess gelingt es, die wahren nationalen Werte zu entdecken — diejenigen nämlich, die mit übernationalen, menschheitlichen in notwendiger Beziehung, vielleicht in ursächlichem Verhältnis stehen. Dagegen sträubt sich naturgemäß aller nur im Lokalen lebende Geist und aller bürgerliche Quietismus des auf seinem Bildungsstolz ausruhenden Bildungsphilisters. Vor allem aber wird sich gegen eine solche Auffassung der Nation und gegen eine solche Kunst aller ethische Relativismus aufbäumen, der die absoluten Zwecke des nationalen Lebens nicht zugeben will und kann, da für ihn der Zweck alles Volkslebens in der — bald schlecht verhüllten, bald offen eingestandenen — Nützlichkeit besteht. *An dem beschränkten Lokalpatriotismus und einem gesellschaftlichen Utilitarismus gemessen, ist Hodler allerdings unnational, das heißt er teilt diese nationalen Erblaster nicht, kommt ihnen mit seiner Kunst um keinen Finger breit entgegen. Dagegen befähigt ihn die Weite seiner Natur, die in sich einen auf das Kosmische, auf das allgemein Gesetzliche gerichteten Geist und ein eminentes Stammesgefühl zu vereinen vermag, auch in der Kunst zu einer Synthese dieser beiden Werte, die, wie jede Synthese, dem stets nur analytischen Durchschnittsgeist sozusagen als eine ungeheure Verzeichnung erscheint und erscheinen muss.* (Übrigens: man werfe Hodler nicht Verzeichnung im einzelnen vor, sondern diese synthetische „Verzeichnung“ seines Geistes überhaupt. Diese

aber ist das, was ihn zum Genius erhebt und sein größter Ruhmes-  
titel ist!) Diese synthetische Kraft hebt Hodlers nationalen Geist  
weit über seinen menschlichen und biographischen Wert hinaus  
und macht ihn zur Grundlage seines menschheitlichen Ethos  
überhaupt.

Darin zeigt sich die größte Liebe zu einem zeitlich und  
räumlich Begrenzten wie es die Nation ist, die Liebe des Wähle-  
rischen: dass sie nur Wahres, nur Wertvolles daran erkennt,  
dieses aber auf die höchsten Höhen des Menschentums überhaupt  
emporzuführen trachtet. In solchem Streben aber wird ein Mann  
wie Hodler stets einsam sein. Und trotz alles äußeren Erfolges  
werden die, die ihn darin wahrhaft verstehen, nicht nur in der  
Schweiz, auf immer eine Minderheit bilden. Dieser Minderheit  
aber kommen jene anderer Nationen entgegen, die auf dem um-  
gekehrten Weg, nämlich von dem allgemein menschlichen, dem  
menschheitlichen Interesse her, Hodlers Größe erfassten und die  
alles Nationale daran erst nach und nach, außer als Quelle der  
Kraft auch als künstlerische Qualität erkannten, die aber längst  
dazu gelangt sind, unser Land darum zu *beneiden, dass ihm in  
einem solchen Genius ein so gewaltiger Ausdruck seines Wesens  
vergönnt ist* und die deshalb das Entsprechende in ihrer Nation  
fortan mit wachsamere Hoffnung verfolgen und zu unterstützen  
gesonnen sind. Diese Minderheiten zusammen, die auf die Ein-  
heit einer kosmischen Auffassung der Kunst gegründet sind, haben  
also den Strom der zur allgemeinen Bedeutung gesteigerten  
nationalen Kraft Hodlers längst in sich aufgenommen und werden  
ihn der fernsten Zukunft zutragen.

So gesehen ist der Kampf Hodlers mit dem Durchschnitt  
seiner Nation *der Kampf des weitausschauenden Genius, der die  
geistige Kraft seines Volkes aus ihrer Isolierung heraus in das  
universelle Reich des Geistes überhaupt zu führen trachtet, mit  
dem geistigen Trägheitsgesetz, das in einer demokratisch organi-  
sierten und auch das Kunstleben in diesem Sinne politisierenden  
Gemeinschaft die stamm- und wahlverwandte geistige Nation auf  
einem sie herabwürdigenden Niveau festzubannen bestrebt ist.*  
Möge uns in der Schweiz mehr solche Kunst erstehen, die, un-  
beschadet ihres absoluten Wertes und ihres Ursprungs im Inner-  
sten des autonomen Gesetzes, und unbeschadet ihrer internatio-

nalen Geltung, in so gewaltigem Grade aus dem Urgrund des nationalen Geistes geboren, von den stärksten nationalen Eigentümlichkeiten genährt, die besten, gesündesten und höchststrebendsten Kräfte ihrer Nation so in sich vereinigt und siegreich der Weltkunst zuführt, wie diejenige Ferdinand Hodlers!

MÜNCHEN

HANS MÜHLESTEIN

ANMERKUNG DES VERFASSERS. Dieser Aufsatz bildet den (zum Zweck des Druckes in *Wissen und Leben* abgeänderten) vierten (Schluss-) Abschnitt des II. Kapitels — *Hodlers Philosophie* — meines Buches *Ferdinand Hodler, ein Deutungsversuch*, das mit achtzig Lichtdrucken nach Handzeichnungen und zwei nach der einzigen Originalplastik Hodlers, im Verlag Gustav Kiepenhauer, Weimar, in Kürze erscheinen wird. Auch die beiden Zeichnungen, die dem Aufsatz von seiten der Redaktion freundlicherweise beigegeben worden sind, sind meinem Buch entnommen. Und zwar ist die im letzten Heft eine Studie zu *Marignano*, die im heutigen eine Vorstudie zum geplanten Universitätsbild in Zürich, die allerdings auf über ein Jahr in der Entstehung zurückliegt.



Ein Zyklope baut  
Über Wolkenquadern jähe Mauern,  
Dran das tiefe Blau sich staut.  
Zwischen Felsgebälk und Schründen  
Steigen schräge Wände ab und ründen  
Eine Schale dem tiefgrünen See.  
Lächelnd fühlt er Sonnenküsse brennen,  
Spiegelt keusch den blendend weißen Schnee,  
Kraust die Stirn vor Wandernebelschauern  
Und entschläft in Sternnachteinsamkeiten.  
Träumend hört er durch die Felsenbreiten,  
Über Runsen, über Felsenbänder  
Aufgescheuchte Wetterhengste rennen;  
Stürme schütteln tiefende Gewänder,  
Trüb und schaumig steile Pfade  
Gurgelt's, sprudelt's, strudelt's zum Gestade.  
Doch es ruht, geklärt, gereinigt,  
Mit der klaren Flut vereinigt.  
Von dem steingesäumten Strande  
Kommen die kristall'nen Stränge,  
Über blockbesäte Hänge  
Rauschend, fort und fort geronnen,  
Tränken Fluren tief im Lande,  
Kühlen Hauche, nähren Bronnen!

Aus der *Festkantate zur Einweihung*  
*der Universität Zürich*

ADOLF FREY