

# Die grosse Hodler-Ausstellung in Zürich (Perspektiven)

Autor(en): **Ganz, Hermann**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **18 (1917)**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-750514>

## **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.

# DIE GROSSE HODLER-AUSSTELLUNG IN ZÜRICH (PERSPEKTIVEN)

Man mag zu dieser Kunst stehen, wie man will, des Eindruckes wird man sich nicht entziehen können, dass eine solche Ausstellung Zürich seinen Bewohnern und der ganzen Schweiz noch nie geboten, weil es in der Art und dem Maß überhaupt nicht möglich war. Die Zürcher Kunstgesellschaft hat damit eine Aufgabe übernommen und gelöst, die das ganze Land sich schuldig blieb zu einer Epoche, in der die Gewissheit, bedeutende Männer des Geistes ihr eigen zu nennen, mehr denn je köstlichstes Gut einer menschlichen Gemeinschaft ist.

Die Ausstellung ist die vollständigste, die Ferdinand Hodler erfuhr. Alle Stufen seines Werdeganges, fast buchstäblich von den frühesten Anfängen bis zum neuesten Pinselstrich, und alle wichtigen Felder seiner künstlerischen Tätigkeit haben der Zürcher Ausstellung Proben geliefert. Keine Seite fehlt, die sein Wirken besonders charakterisieren würde. Wohl aber — aus Raumangel sowohl wie wegen anderer Schwierigkeiten — müssen wir wesentliche Würfe seiner Monumentalkunst vermissen. Es fehlt der unvergleichliche *Tell*, es fehlt der begeisternde *Auszug der Jenenser Freiwilligen!*

Vertreten sind mit weit über einem halben Tausend Nummern: die Landschaften, die Bildnisse, die Schilderungen im Genrebild, die Historienwerke, die philosophischen und hymnischen Schöpfungen, das Studienmaterial in Farbe und Zeichnung, und vorhanden ist die einzige Plastik in weißem Gipsabguss.

Die Blütenlese tut überzeugend dar den Siegeslauf einer künstlerischen Entwicklung, wie sie nur selten wiederkehrt. Sie mag sich bei Feuergeistern, wie Spitteler, Beethoven und Michelangelo, leidenschaftlicher in die Tiefe bohren und üppiger ausleben, sie gehört in ihre Reihe. Auch ihr folgen wir mit zunehmendem Staunen. Auch hier brechen alle Einwände zusammen in der bewundernden Verneigung: Seht, welch ein Mensch! Wohl zögert sein Siegeslauf etwa und scheint hartnäckig gehemmt; aber unaufhaltsam mutet er letzterdings an, weil ein Dämon darin waltet.

Das Vorwärtsdrängen und Aufstreben dieses Menschen mutet dämonisch an. Dämonisch ist seine Arbeitskraft, eine wahre Arbeitswut, die den Pinsel und Stift nie aus der Hand legt und von Leinwand zu Leinwand eilt. Dämonisch ist die Energie, die ruhelos die erste, nüchterne Gabe der Intuition aus dem Zufälligen, Genrehaften ins Typische, Heroische, Monumentale hinaufzwingt. Dämonisch auch die Durchdringung des Modells mit der eigenen Empfindung, seine Straffung mit dem eigenen Geist. Die künstlerische Ausformung und der Arbeitsmut Ferdinand Hodlers überrreffen an Reichtum und Größe alle Erwartung; um so mehr, wenn man die Widerstände bedenkt, die Jahre und Jahrzehnte hindurch eine von äußern Sorgen nicht bedrückte Entfaltung verunmöglicht haben. Da erscheint es angemessen, die beiden Männer wieder einmal zu nennen, die im Ringen um die Seele des eigenen Volkes im ersten Treffen um den Sieg erfolgreich mitkämpften: J. V. Widmann und Adolf Frey.

Heißt Kunst: Auseinandersetzung des Künstlers mit seiner eigenen Persönlichkeit durch die Mittel der Natur, so stand — lehrt die Ausstellung jedem aufmerksamen Betrachter — die Entwicklung Hodlers von Anbeginn unter einem glücklichen Stern. Sie löst die gegensätzliche Formel, unter die Grillparzer (in seinen *Studien*) die wesentlichen Anschauungen der Poesie stellen wollte, indem sie diese Gegensätze verbindet, vom einen zum andern langsam vorschreitend: *Von der Anschauungskunst zur Empfindungskunst!* so lautet der Gang dieser Entwicklung.

Bevor sie zur individuellen Geistigkeit und persönlichen Reife aufspringt, ergibt sich der Jüngling ganz der umgebenden Natur, wie das Kind seiner Mutter, deren Sprache es Laut um Laut lernt. Er legt sich einen unersetzlichen Schatz realer Kenntnisse als zeichnerisches und malerisches Können an, einen Schatz, aus dem der hohen Kunst später unversieglige Energien sinnlicher Wärme zuquellen mussten.

Es ist das große Glück Hodlers, von Anfang an auf dem einzig ersprißlichen Weg des Künstlers überhaupt zu wandeln, auf dem Weg der Induktion. Um dieses Glück richtig einzuschätzen, folge man dem Lauf eines Dichters wie Carl Spitteler, dessen Kunst zu gleicher Zeit in extramundanen Höhen verdorrte.

Ferdinand Hodler war von jeher ein begnadeter Maler, der den Bund mit der Natur nie löste, und er blieb es, welche philosophische

Höhe er auch erreichte. Seine Malerfreude ist einfach beneidenswert. Aus ihr strömt seiner abstrakten Kunst — ist er doch einer der größten Denker der Form — die gesunde Leibesnahrung zu. Sie hat ihr den Atem erhalten, wenn sie auch das Gebiet blutleerer Allegorie gelegentlich nicht völlig vermeiden konnte.

Hart beieinander wohnen in F. Hodler die zwei Haupteigenschaften, die als völlige Widersprüche uns anmuten: seine unbändige Wirklichkeitsfreude, die stets die Natur aufsucht, und seine gotische Sehnsucht, die in die Höhe der absoluten Welt strebt, einer Welt, wo alle physischen Erscheinungen vor der reinen Idee schwinden. Für die produktive Gestaltung dieses transzendentalen Strebens hatte es charakteristische Folgen, dass der Künstler die schlichte Zwiesprache mit der äußeren Natur auch nicht aufgab, als seine schöpferischen Geisteswerte voll hervorbrachen und mit den erworbenen Elementen zur Synthese sich zusammenschlossen, als die monumentalen Werke entstanden, deren Folge heute noch nicht abgeschlossen ist und hoffentlich noch lange nicht abgerissen wird. Selbstredend ist die Naturbetrachtung ihren Wandlungen unterworfen, spricht doch aus dem unermüdlichen Dienst deutlich die Absicht, Schnitt vor Schnitt, ins Innere einzudringen, den jeweils als wesentlich empfundenen Kern herauszuschälen. Darum nie eine unbescheidene Aufmache, die sich anderweitig hinter dem Schlagwort „dekorative Malerei“ heute so breit macht.

Die Zürcher Ausstellung bestätigt von neuem, was man auch aus der mehr als dürftigen biographischen Kenntnis weiß: Ein Vorbild hat F. Hodler nie angebetet, auch nicht seinen einzigen Lehrmeister Barthélemy Menn, den er verehrte und später gesegnet hat. Meister war ihm von jung auf ausschließlich die Natur. „Sagen Sie nur,“ warf er vor nicht allzu langer Zeit Johannes Widmer gesprächsweise zu, „i sig förmlech igno gsi vom Wese der Natur“. Aber nicht in der Art wie etwa gewisse stimmungsmachende Landschaftler. Der junge Naturanbeter Hodler bezieht von der Wirklichkeit weder farbige Fälschungen noch andere unterhaltsame Floskeln, weil diesem Menschen nie gegeben war, weder damals noch später, was man so nennt: geistreich zu sein oder gar zu geistreicheln. Er strebt auf ein Ganzes, eine Einheit, die in liebevoller Weise das Objekt des Pinsels in seiner wesenhaften Erscheinung ruhig sprechen lässt.

Der ganze Bereich der Umgebung, Landschaft, Figur, menschliche Betätigung und einheimische Sitte liefert dem Pinsel die Vorwürfe. Das Milieu ist äußerst einfach: Handwerkermilieu, zieht er auch einmal nach Spanien. Mitten im unpersönlichen Realismus stimmen die Selbstbildnisse um das zwanzigste Altersjahr herum nachdenklich. Aus ihnen hungert jemand in die Welt hinaus, der mehr ist, als er darstellt. Aus ihnen mahnt eine Persönlichkeit mit unerbittlich ernsten Zügen, die jeden Jugendfrohmüt Lügen strafen: Die Kunst ist ein Ringen um den heiligen Geist — nichts braucht's dazu als ein ganzes Leben und eine ganze Kraft!

Die Mittel wechseln (nach Ton, Farbigkeit, Zeichnerischem, rein Linearem etc.) und sind zunächst konventionell, aber ihre frühe Gediegenheit bleibt erstaunlich. Der junge Hodler erarbeitet sich ein glänzendes maltechnisches Können, das noch in der monumentalen *Nacht* des 37jährigen einen naturalistischen Triumph feiert, der den besten naturalistischen Leistungen von der Zunft nichts nachgibt. Trefflichere Genrebildchen als wie sie der Künstler malte gegen sein Dreißigstes und darüber hinaus, gibt es kaum. Etwa ein *Schuhmacher* in seiner Werkstatt ist schlechthin meisterlich.

In den frühen Bildnissen erkennt man, dass die alten Deutschen dem Kunstjünger besonders am Herz gelegen waren. Aber abweichend von Holbeins Zeichnung legte er früh auf die Silhouette einen starken Akzent — später wird sie geradezu das zerebrale Medium. Das Absehen geht merkbar auf schlichten Ausdruck und bevorzugt einfache Stellungen. Der junge Hodler schreibt Köpfe und Gestalten hin mit der anspruchlosesten Bescheidenheit in der malerischen Aufmachung. Aber die geistige Haltung will überzeugen, sie will schlagend wirken. Die Kraft der Charakteristik wächst, wird aber nicht derb und brutal; sie bleibt gemessen, weil die Absicht in der äußern Form nur die Schale für den Gehalt sucht — und der ist noch nicht allzutief, noch nicht reifer Hodler. Die Treffsicherheit einzelner Silhouetten ist schon groß. Weibliche Köpfe des an drei Dezennien zählenden Künstlers scheinen so warm wie männliche Bildnisse schneidend. Bisweilen rauscht die Farbe festlich auf. Die Diktion des 25jährigen schlägt blühende Töne an.

Daneben zarteste Delikatesse in der Abtönung. Die anfänglich dunkeltonige Palette wird lichter, Hintergründe hellen sich auf. Ein feiner Duft zieht über die Landschaft. Die stille Poesie von Bar-

bizon scheint dem Maler die Hand zu reichen. Das spanische Klima mit seinen milden hellen Tönen hat gewirkt.

Nachdem Hodler sein drittes Dezennium überschritten, hebt auf seiner Leinwand in steigendem Maße ein Sinnieren über Natur und Menschenwesen an. Die gegenständliche Anschauung der Wirklichkeit wird durchbrochen. In der Landschaft breitet sich die Empfindung ganz anders aus als vorher. Die geistige Physiognomie der Köpfe hält er oft mit unendlicher Feinheit der Nuancierung, oft mit schlagender Schärfe der Charakteristik fest. Eine Komposition wie die *Kinder auf der Blütenwiese* aus dem Jahr 1887 (Nr. 104) bedeutet ganz andächtige Versenkung, Hingabe an seine eigene Empfindung im Schoße der Natur. Schon drei Jahre vorher war das Thema selbst der dichterlichen *Zwiesprache mit der Natur* zum unendlich zart philosophierenden Bildwerk geworden und der monumentale Ausdruck im *Schwingerumzug* gefunden worden — diese Erscheinungen weisen nachhaltig auf einen gereiften Künstler hin. Aus der um drei Jahre späteren Epoche, aus dem Jahre 1890 stammt der große sonnige *Jung-Buchenwald* (Nr. 119), in dem der Maler die Natur so beglückend und eigenartig poetisiert wie nur je später in den landschaftlichen Impressionen, deren Abglanz ihren Autor, wie mit stummem Munde durch die Augen, verkündet.

Bis zu dieser Stufe führen die ersten Ausstellungsräume die Entwicklung der Wirklichkeitsbetrachtung ziemlich geschlossen vor. Wie F. Hodler die eigensten Töne anschlägt, entzieht er sich jedem Programm. Zugleich steht sein Denken vor der bedeutungsschwersten Austragung.

Dass auch in der Umwälzung der neunziger Jahre die freie Natur geliebter Aufenthaltsort und Gegenstand der Betrachtung blieb, belegen solch inbrünstige Geständnisse wie das holde *Fliederbäumchen* (Nr. 144). Wo in aller Welt hat ein Impressionist innigere Grüße der Natur abgelauscht, als sie dieser Philosoph auffing auch zur Zeit der monumentalen Gestaltung seiner düstersten Gedankenwelt? Landschaftliche Motive wie dieses *Fliederbäumchen* oder der *Kirschbaum im Frühling* (Nr. 242), ein rundes Dutzend Jahre später — um der Bequemlichkeit halber nur auf diese beiden Bilder derselben Wand hinzuweisen — : das ist kein abgemalter Blust mehr; das ist ein seliges Schluchzen, das sind blühende Jauchzer, beim

verzückten Schauen in die Natur hinausgejubelt, aus dem Weichbild des Herzens.

F. Hodlers tiefe Naturandacht, in ihrer verhaltenen Zartheit, in ihrem jubilierenden Glück, in ihrer rauschenden Freude und hingebenden Seligkeit, lässt einfach mit Worten sich nicht beschreiben. Unübersehbar ist die Zahl der Landschaften, die der beseelende Wärmestrom seiner Empfindung getroffen. Diese Bäume auf satten Wiesen und Feldern, diese Sträucher und Waldbächlein sind ganz Poesie und Seelenglück. Herrlicheres als der ziere Jungwald und Bach mit dem fernblauen Höhenzug Nr. 228 (*Waldbach*) gibt die Natur dem Menschenherzen gewiss nicht her und lässt sich kaum phantasieren. Da hält sogar die Ahnung ergriffen den Atem zurück. Solch graziöses sonniges Klingen aus tiefstem Gemüt heraus, von einem reichlich Fünfzigjährigen glaube ich nur bei Mozart gehört zu haben, dem um Dezennien Jüngeren.

Aus diesem Jahrhundert stammt der Zyklus weitsichtiger Seelandschaften. Darin befriedigt F. Hodler ausgiebig sein ausgesprochenes Bedürfnis nach bestimmtem Rhythmus, das zu gleicher Zeit und schon lange vorher die Fläche des Wandbildes regelmäßig gliedert und das überhaupt die Formwiederholung — den Parallelismus — schafft. Die stilisierende Rhythmik strafft sich gelegentlich zu regelmäßigster Aufeinanderfolge von Elementen in Form und Farbe wie bei Nr. 270, die im Titel die stilistische Manier sogar markiert: *Rhythmische Genferseelandschaft*. Die seelische Kadenz gleicht sich aber auch an zu vollendeter Natürlichkeit der sinnlichen Anschauung wie in Nr. 240, deren geschlossene Schau in kunstvoller Harmonie ruht.

Wenn die monumentale Auffassung nicht nur im Figuralen sich erwähren kann, so sind es sicher F. Hodlers Alpensichten der letzten zwölf, fünfzehn Jahre, aus denen sie wuchtet. Berge werden wohl nie visionärer leuchten und schärfer aufstrahlen. Von ganz aparter Schönheit nach Komposition und Stimmung, wie sie sich bisweilen in einem Wasser spiegeln. In der hellblauen *Mondnacht* (281) verschweben sie im Urweltlichen. Vor diesem Wunder der wundervollen Landschaftskunst F. Hodlers verstummen alle Begriffe. Es ist: erhaben.

Vor allem frühlingshaft mutet mich die Landschafterei F. Hodlers an, frühlingshaft vor allem sein eigenstes Wesen! Das Frühlings-

hafte, Zartgestimmte seines Herzens altert nie und sucht sich immer wieder sichtbarste Symbole auf, das Mädchen, Blust und Blumen, gotische Formen. Die Blume, ein Gegenstand weiblicher Betrachtung — das ist ein Motiv, das stets wiederkehrt, von dem steifen *Mädchen Duchosal mit der Narzisse*, Nr. 85 und 86 (zirka 1885), weg immer sinniger, gelegentlich in intimster Wärme (wie Nr. 138), gelegentlich zum mystischen Kult gesteigert (*Was die Blumen sagen*, als Variante gedachte Studie zur Komposition *Der Auserwählte*). Schließlich formt sich das Ewig-Weibliche als Erleben der Schöpfung monumental aus und im höchsten Sinne jungfräulich beim *Tag*.

Früh ging F. Hodler zur großen figürlichen Gruppierung über, lange bevor er die menschliche Vollreife und -Tiefe erlangt hatte. Der kaum 25-jährige wurde von einem glücklichen Instinkt geleitet, als er zum Stoff des *Turnerbanketts* griff. Er fand da Gelegenheit zur Massenfaltung und witterte Anlaß, in Gebärden zu sprechen.

Freilich fehlten so ziemlich alle reifen Fähigkeiten, die mehr als ein klug komponiertes, malerisches Genrebild zeitigen sollten. Aber der Zug zum großen Ausmaß und die Motivwahl an und für sich bleiben bemerkenswert und verraten gewiss mehr als das historische Resultat. Dessen Redeseligkeit ist stellenweise virtuos — zu virtuos, um die künstlerische Kraft der Sprache innerlich stark, einfach und wirklich groß werden zu lassen. Vielleicht lehrt das Hannover-Bild unsere Vorstellung am ehesten, was F. Hodler aus jenem frühen Stoff, den mancher andere und hundert Akademiker vielleicht in ähnlicher Weise besser hätten malen können, *heute* herausholen würde. Außer seinen wirklichen Tugenden zeigt dieses Bild noch Eine, Besondere — man entdeckt am Rand den berühmten Namen F. Hodler! Das wirft wie so oft seinen Nimbus auf das Werk einer Jugend.

Zu gleicher Zeit, da in der Landschaft eine persönlich gereifte Empfindungsweise durchbricht, gelingt dem wenig mehr als dreißigjährigen Künstler auch der erste monumentale Wurf. Er heißt *Schwingerumzug*. Wenn auch in den vorausgehenden großen Gemälden die lineare Zeichnung die Komposition organisiert, wobei Licht und malerische Farbigkeit, die Zusammenfassung verstärkend, mithelfen, beherrscht sie durchaus den farbig äußerst anspruchslosen *Schwingerumzug*. Die Kraft der Persönlichkeit arbeitet hier



erfolgreich auf typische Einfachheit, auf monumentale Größe und Wahrheit in der Auffassung hin, die Prägnanz im Einzelnen wirk zwingend, und das Ganze hebt sich schon auf zur Vision einer figürlichen Totalität als bildhafte Repräsentantin geistiger Werte.

Die anhebende Reihe der Monumentalwerke kann in zwei Gruppen geschieden werden: die meist von außen, durch Wettbewerb oder Auftrag angeregten Historienbilder, und die Schöpfungen der monumentalen Empfindungskunst, die ein großzügiges Bekenntnis der wandelbaren Denkweise des Meisters bieten. Der Monumentalstil arbeitet zunächst in Raumillusionen; im Jahre 1894, unter den Studien zum *Auserwählten* tritt das als Fläche aufgeteilte Wandbild auf, ohne in der Einzelperscheinung die plastische Wucht, also das im Tiefenraum sich vollziehende Hervorstreben und Zurücktreten im Körperhaften zu opfern.

Die Größe der Historienbilder ist nicht ihr Umfang. Groß sind sie, weil die künstlerische Form den geschichtlichen Stoff völlig getilgt hat. Sie erzählen keine Ereignisse, schlachten keine Kriege und Begebenheiten novellistisch aus, und sie schütteln keine Requisitenkasten vor dem Auge aus. Diese im stärksten Maße literarischen Schöpfungen von F. Hodlers Kunst können dem Literarischen nicht weiter entfernt liegen, als sie es sind. Sie erfassen den ruhenden Kern aller Dinge, offenbaren die treibende Kraft des Geschehens, geben für die Sache das Wesentliche und Bleibende und darum einzig Reale im höchsten Sinne des Daseins: die Schau gewordene Idee. Es ist bezeichnend und geradezu den Nerv dieser Kunst treffend, dass die ausgestellte zweite Fassung des Hannoveraner Reformationsbildes den Gehalt selbst mit dem Abstraktum benennt: *Einmütigkeit*.

Germanisch ist die Haltung und Kraft, germanisch mutet der ganze Geist dieser Schöpfungen an, weil der Schöpfer so wurzelhaft in seinem bernischen Alemannentum steht. Darum wohl hielt ihn das jahrelang abholde Schicksal auch immer in der freien Schweiz zurück, im eigenen Volk — selbst eine der bewundernswürdigsten Erscheinungen dieses Erdenwallens. Hinter seinen Werken strotzt der Saft vom heimatlichen Boden.

Im Jahre 1890 hebt die monumentale Empfindungskunst düster an: *Die Nacht, die Enttäuschten, die Lebensmüden*. Kindlichste Frömmigkeit und Mystik schafft den *Auserwählten*. Die Erkenntnis

der über allem Leben waltenden Permanenz des Todes findet die ruhevollere Ergebung in den apostelhaften Männergestalten jenes ergreifenden Bildes, das unendlich mehr enthält als der feinpretiöse (mit einer drolligen Anekdote verknüpfte) Titel *Eurhythmie* ankündet.

Nach solchen Austragungen eines lange aufgespeicherten Pathos erklimmt F. Hodler zur Jahrhundertwende im *Tag* den lichtvollsten und schönsten Höhepunkt. Welcher geistige Aufschwung, welche Vertiefung seit dem *Turnerbankett* — von geschickter Mache zur auserwählten Kunst seelischen Ausdrucks, von solider Alltäglichkeit und gediegener Gewöhnlichkeit zur ewigen Herrlichkeit. In hymnischer Weise besingt F. Hodler in den folgenden Jahren das Weib, das ihm Trägerin erlesener Stimmungen wird, bald breit rauschend, bald leiser aufklingend (*Empfindung, Heilige Stunde, Entzücktes Weib, Der bewunderte Jüngling, Schreitendes Weib, Das Lied aus der Ferne* usw.) Er gelangt im *Blick in die Unendlichkeit* (oder *ins Ewige?*) mit seinen erhabenen Jahrtausendköpfen zu der allegorischen Gestaltung, die sinnliche Einzelschönheiten mehr und mehr zurücktreten lässt zugunsten einer ins Primitive reduzierten, äußerst synthetischen Gebärdenkunst. Das Zarte, Feminine seines Wesens kommt mit zur schönsten Äußerung im figürlichen *Frühling* (339), es spricht aus der Gestaltung der *Liebe*.

Die Bildnisse aus den letzten Jahren gehören zum Monumentalsten, was F. Hodler geschafft. Seine Modelle müssen heute aufnehmen, was die dröhnende Wahrheit seiner Charakteristik nur in sie hineinlegen kann. Ein Porträt, wie z. B. die große *Dame in blau* aus dem Jahre 1916 (Nr. 406) ist der Gipfel der Vornehmheit, den eine monumentale Handschrift umreißen kann. Wie die eigene *Halbfigur Hodlers* (Nr. 443) eine einzige Gebärde wird und dabei farbig überströmt, das ist einfach hinreißend — großartig! Die *sterbende* und *tote Frau* (1914 und 1915), bietet einen erschütternden, ja entsetzlichen Anblick, und man ahnt, warum da dem Maler alle Farben ausgingen. Seine Hände — sein Geist fand den Halt am Bildhauerthon. — Die große Reihe *Selbstbildnisse* — 17 habe ich gezählt — dokumentieren für sich die reife Persönlichkeit. Beim dunklen Lebensabschnitt und hellen Künstlertriumph, der *Nacht* heißt, taucht F. Hodler in schlagender Kopfwendung besonders zwingend auf. Aus den letzten Selbstbildnissen redet das leidenschaftliche Schaffen mit außerordentlich scharfer Zunge. Die Prägnanz schreitet hier Grenzlinien ab.

ZÜRICH

HERMANN GANZ

