

Die Werke Ferdinand Hodlers in der Sammlung Arthur Stoll

Autor(en): **Diggelmann, Hansjakob**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Brugger Neujahrsblätter**

Band (Jahr): **82 (1972)**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-900944>

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.

Hansjakob Diggelmann Die Werke Ferdinand Hodlers in der Sammlung Arthur Stoll

Es scheint nicht selbstverständlich, dass ein bedeutender Naturwissenschaftler zugleich begeisterter Kunstfreund und Sammler ist. Vom Vater, der an der Bezirksschule Schinznach Naturgeschichte lehrte, erbte Arthur Stoll die Liebe zur Natur sowie eine aussergewöhnliche Beobachtungsgabe. Beide Eigenschaften äusserten sich schon früh, indem der Junge Pflanzen zog, Tiere hielt, Bäume beobachtete und Naturstimmungen auf sich einwirken liess. Er vermochte noch den weitgehend ungestörten Kosmos zu erleben, wie es jungen Menschen in unserer heutigen Industriezivilisation kaum mehr vergönnt ist. Dieser jugendliche Umgang mit der sichtbaren, unmittelbar erfassbaren Natur erklärt wohl den Umstand, dass Arthur Stoll später keine ungegenständlichen Kunstwerke in seine Sammlung aufnahm.

Die Sammlung Arthur Stoll besitzt über vierhundert Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen aus dem 19. und 20. Jahrhundert, aus einer Epoche also, in der naturwissenschaftlicher Realismus die Welt eroberte. Die Schwerpunkte liegen bei Künstlern, die man alle als realistisch bezeichnen darf, sofern man den Begriff weit fasst: bei Corot, seiner Schule und seinen Zeitgenossen, bei den Impressionisten, beim Genfer Barthélemy Menn und seiner Schule, bei Johann Jakob Ulrich, Albert Anker und Arnold Böcklin. Im 20. Jahrhundert sind — neben zahlreichen anderen Schweizer Künstlern — der Basler Niklaus Stöcklin und der Westschweizer François Barraud nicht von ungefähr besonders stark vertreten, bedienen sie sich doch einer betont gegenstandsgebundenen Formensprache. Mit der Gruppe von Werken Hodlers, welche die weitaus umfangreichste ist, überschreitet die Sammlung dann die Bereiche des Realismus und findet den Anschluss an die Moderne.

Arthur Stoll suchte im Kunstwerk Ausgleich zur anstrengenden wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Tätigkeit sowie Bestätigung der eigenen Lebens- und Weltanschauung. Er kannte seine Bilder, Zeichnungen und Skulpturen gut, besass eine grosse Kunstbibliothek, und im Gespräch wusste er manches mitzuteilen, was den wissen-

schaftlichen Bearbeitern seiner Sammlung von Nutzen war. Mit vielen Künstlern, von denen er Werke erwarb, stand er in freundschaftlichem Verkehr. Wie jeder von Leidenschaft erfasste Sammler hatte er bald nicht mehr genug Raum in seinem Haus in Arlesheim. In einer grossen alten Villa in Corseaux, in herrlichster Lage am Genfersee, brachte er einen wesentlichen Teil seiner Sammlung unter. Er baute einen kleinen Saal an, in dem ausschliesslich Werke Hodlers Platz fanden. Aber auch so musste er bald viele Bilder an den Wänden zusammendrängen und sogar übereinander plazieren.

Der Anstoss zur lebenslangen Beschäftigung mit Kunst ereignete sich in der Jugendzeit Arthur Stolls. Sein Mathematiklehrer an der Kantonsschule in Aarau, Heinrich Ganter, unterbrach den Fachunterricht gelegentlich durch Besuche von Ausstellungen zeitgenössischer Künstler. Arthur Stoll erzählte, dass er damals die stärksten Eindrücke von Ferdinand Hodler empfing und dass er seither den geheimen Wunsch hegte, Werke von diesem Meister zu besitzen. Als er gegen die Mitte der dreissiger Jahre in grosszügiger Art zu sammeln begann, stand Hodler von Anfang an im Brennpunkt dieser neuen, von Liebe und Leidenschaft zum Einzelwerk geprägten Tätigkeit des erfolgreichen Chemikers. Im Jahre 1935 erwarb er gleich vier Werke von Hodler: eine Walliser Landschaft (Kat. Nr. 60), zwei Frauenbildnisse (Kat. Nr. 37 und 67) und eine Figuralkomposition (Kat. Nr. 44). Im Laufe von etwa dreissig Jahren wuchs die Hodler-Kollektion auf neunundsechzig Gemälde, dreizehn Zeichnungen, zwei Aquarelle und zwei Skulpturen an. Sie gliedert sich in drei Motivgruppen, nämlich siebenundzwanzig Landschaften, fünfunddreissig figurale Kompositionen und vierundzwanzig Bildnisse, und entspricht damit den drei Schwerpunkten von Hodlers Schaffen. Dabei haben wir es durchaus nicht nur mit Spitzenwerken zu tun. Hodler hat ein aussergewöhnlich umfangreiches Œuvre hinterlassen, in dem die einzelnen Werke sehr unterschiedliches Gewicht haben. Auch in dieser Hinsicht gibt die Sammlung Arthur Stolls ein ausgezeichnetes Bild von Hodlers Schaffen, das in seiner Vielschichtigkeit und Kompliziertheit starken Schwankungen unterworfen ist. Es zeugt von der Liebe des Sammlers zu Hodler, diesen auch in weniger bedeutenden, jedoch typischen Aeusserungen zu erfassen. Ein besonderer Vorzug der Sammlung liegt in der Reichhaltigkeit der Belege aus den verschiedenartigen Schaffensperioden Hodlers, so dass dem Betrachter ein Ueberblick der Entwicklung ge-

boten wird, wie er sonst nur in grossen schweizerischen Museen gewonnen werden kann. Die fünfzehn Zeichnungen und Aquarelle, welche die Gemäldesammlung organisch ergänzen, geben unmittelbare Einblicke in Hodlers Schaffensweise. Hodler hat sich ununterbrochen mit Bildgegenständen beschäftigt, insbesondere mit seinen ganz aus der Phantasie geschaffenen Figuralkompositionen, für die es keine realistischen Vorbilder gab wie für die Landschaften und Bildnisse. Im Kampf um die endgültige Form entstanden tausende von Skizzen und Entwürfen aller Grade von der ersten, flüchtigen Bildidee bis zur auskristallisierten Kompositionsvorlage.

Die Würdigung der Hodler-Sammlung Arthur Stolls stützt sich auf die grosse Katalog-Publikation «Sammlung Arthur Stoll» des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich. Arthur Stoll war im Jahr 1951 Mitbegründer dieses Instituts, das er als Vorstandsmitglied bis zu seinem Tod im Januar 1971 förderte. Hauptaufgabe des Instituts ist die Bestandesaufnahme, wissenschaftliche Erforschung, Publikation und Erhaltung des beweglichen schweizerischen Kunstgutes. Die genannte Publikation war ein privater Auftrag Arthur Stolls an das Institut. Sie erschien Ende 1961 und stand unter der Leitung Marcel Fischers, des Gründers und ersten Direktors des Instituts. Als wissenschaftliche Bearbeiter zeichneten Hans A. Lüthy, für die Werke Hodlers Jura Brüscheiler und der Schreibende, der überdies die Verantwortung für die vorangehenden Inventarisationsarbeiten innehatte. Am Schluss dieses Ueberblicks geben wir eine Liste der Werke Hodlers, wo jeweils auf den Katalog der Sammlung Stoll hingewiesen wird. Dort findet der wissenschaftlich interessierte Leser auch die Literatur.

Ferdinand Hodler, geboren 1853 in Bern, gestorben 1918 in Genf, ist fraglos einer der bedeutendsten Künstler der Schweiz. Er ist im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert für die deutsche wie für die welsche Schweiz die überragende künstlerische Erscheinung. Europäisch gesehen gehört er in die Generation der beiden Franzosen Paul Cézanne (1839—1906) und Paul Gauguin (1848—1903), des gleichaltrigen Holländers Vincent van Gogh (1853—1890) und des Norwegers Edvard Munch (1863—1944). Allen gemeinsam ist die Ueberwindung der realistischen Malerei, die sich im 19. Jahrhundert da-seinsfreudig und naturergeben in aller Breite entwickelt hatte. Alle suchten Vereinfachung der Formen und Steigerung des Ausdrucks. Sie schufen, jeder für sich, neue Möglichkeiten der künstlerischen

Sprache und wurden dadurch zu Vätern der modernen Kunst, die sich mit dem Beginn unseres Jahrhunderts machtvoll und in erstaunlicher Fülle entwickelte. Cézanne gelang die konsequente Rhythmisierung des an sich realistischen Bildes durch differenzierte Farbflächen und durch die Annäherung der Gegenstandsformen an geometrische Grundformen. Gauguin gab seine Gegenstände durch farbig einheitliche, geschlossene und von Linien begrenzte Flächen wieder, wodurch seine Werke in selbstverständlicher Weise den Charakter von Wandbildern erhalten. Cézanne und Gauguin verzichteten auf eine konsequent durchgeführte Linearperspektive, um zu reineren künstlerischen Gestaltungen zu kommen. Van Gogh und Munch litten schwer unter der Fragwürdigkeit der menschlichen Existenz. Der Bedrohung von innen her, die in unbekanntem seelischen Tiefen ihren Ursprung hat, begegneten sie mit Bildern, in denen Mensch und Natur expressiv gesteigert sind. Die Farben und die lapidaren, über das Rein-Natürliche hinausgehenden Formen dienen der Sichtbarmachung der subjektiven Empfindungen und Erlebnisse der Künstler.

Hodler wuchs in denkbar einfachen, ja ärmlichen Verhältnissen auf. Mit sieben Jahren verlor er den Vater, mit vierzehn Jahren die Mutter. Schon als Jugendlicher war er auf sich selbst gestellt. Alle seine dreizehn Geschwister und Stiefgeschwister starben an Schwindsucht, der schon die Eltern erlegen waren. Er kämpfte lange um die elementarsten Dinge des Lebens, hungerte sich durch, und — was für einen Künstler das schwerste ist — es fanden sich langezeit nur Einzelne, die seiner Malerei Verständnis entgegenbrachten. Wenn Hodler Bilder der Resignation, des Todes, oder — im Gegensatz hiezu — solche übermässiger Kraftentfaltung oder gläubiger Hingebung gestaltete, so sind sie aus einer Lebensgeschichte heraus zu verstehen, die von Kampf, Niederlage, Neubeginn und Sieg gekennzeichnet ist. Nur ein unbeugsamer Charakter, ein ununterbrochen nach neuen Horizonten suchender Geist und ein gewaltiger Wille vermochten ein Gesamtwerk hervorzubringen, wie wir es heute überblicken. Das Willensbetonte ist ein spezifisches Merkmal in Hodlers Werk, nicht nur in der Wahl der Inhalte sondern insbesondere in der formalen Gestaltung. Es verführte ihn da und dort zu einem demonstrativen Pathos oder zu Stilisierungen, die wir nur schwer ertragen oder als manieriert empfinden. In den geglückten Werken erreicht er einsame Grösse. Dem Kämpferischen und Pathetischen in seinem Wesen steht eine ruhig betrachtende

Seite gegenüber. Die daraus hervorgehenden Werke sind jedoch nie lyrisch, weil die Formen auch im zartesten Ausdruck energiegeladen sind, nach Klarheit streben und alles Stimmungshafte ausschliessen. Hodlers Schöpferkraft bemächtigte sich zahlreicher Gegenstände und Bildinhalte von verschiedenster Wesensart, und sein Gestaltungsdrang fand immer neue Formen für deren Realisierung. Sein Gesamtwerk ist uneinheitlicher als etwa dasjenige von Cézanne, Gauguin oder van Gogh.

Die künstlerisch-formale Entwicklung Hodlers verläuft folgendermassen: Auf eine frühe dunkeltonige folgt eine helltonige Malerei, eine Entwicklung, die unzählige Künstler des 19. Jahrhunderts durchlaufen haben und die nichts Aussergewöhnliches an sich hat. Was bei Hodler schon früh beobachtet werden kann, ist der Wille zu geschlossenen Flächen und zu plastischen Formen. Darin unterscheidet er sich grundlegend von den zeitgenössischen pleinairistischen Strömungen, denen es vor allem um differenzierte Wiedergabe von Naturstimmungen mittelst feingestufte Tonwerte ging. Hinzu tritt die Linie, die in vielen Werken die dominierende Rolle als Trägerin rhythmischer Energien übernimmt. Vor allem entwickelt Hodler ein Kompositionsprinzip rhythmischer Wiederholungen oder Entsprechungen, das er Parallelismus nennt. Seine Bilder erhalten dadurch Einfachheit, Einheit und monumentale Grösse. Die Farben treten nach der helltonigen Periode mit ihren relativ zarten und kleinflächig verteilten Tönen immer leuchtkräftiger und in grösseren Flächen zusammengefasst hervor. Die Vielfalt von Hodlers Gestaltungen machen es für den Betrachter nicht leicht, Zusammenhänge zu erkennen und in das Gesamtwerk einzudringen. Je nachdem ob er mehr mit Linien oder mit Flächen oder mit plastischen Werten arbeitet, mit zarten, gedämpften oder leuchtenden Farben, ob er grosse Bewegungszusammenhänge darstellt oder Strukturen von Einzeldingen sichtbar macht, entstehen ganz verschiedenartige Werke. Auch dürfen gewisse innere Widersprüchlichkeiten nicht übersehen werden. Dazu kommen starke Qualitätsschwankungen, wie sie bei einem Künstler nicht verwunderlich sind, der ununterbrochen tätig war und schon rein zahlenmässig ein aussergewöhnlich grosses Werk hinterliess. All diese Sachverhalte sind Gründe dafür, dass Hodler nicht die europäische Wirkung erreichte wie die oben genannten Zeitgenossen. Auch eine gewisse Isolierung hat dazu beigetragen, die fast jeder bedeutende Schweizer Künstler empfindet,

weil er einer kleinen, rein politisch begründeten Nation angehört und weil er durch seine Herkunft vorerst im föderalistisch bedingten kulturellen Kleinraum leben muss. Hodlers Erfolg in Paris in den frühen 1890er Jahren war nur vorübergehend. Nachhaltiger war sein Ruhm in Wien und vor allem in Deutschland, wo er allerdings 1914 offiziell verfeimt wurde, weil er, zusammen mit Spitteler und weiteren Persönlichkeiten des schweizerischen Kulturlebens, einen Protest gegen die Beschiessung der Kathedrale von Amiens durch deutsche Artillerie unterschrieben hatte.

In der Schweiz und im Ausland sieht man in Hodler oft den typischsten Schweizer Künstler. Diese Meinung ist teilweise begründet, beruht aber auch auf Missverständnissen. Da ist einmal die idealistische Komponente in Hodlers Kunst. Idealismus ist kein Charakteristikum des schweizerischen, sondern viel eher des deutschen Wesens und Denkens. Monumentalität ist ein grundlegender Zug der italienischen Kunst. Der eher zurückhaltende Schweizer findet nur schwer ein inneres Verhältnis zu ihr. Das Willensmässige dagegen entspricht dem Schweizer tief. Seine Nation beruht auf dem Willen verschiedenartiger Volksgruppen zum Miteinanderleben, und die Geltung, die sich die moderne Schweiz in der Welt errungen hat, beruht auf der Arbeit ihrer Bewohner. Eine weitere Ursache, Hodler als Verkörperung schweizerischen Wesens zu sehen, liegt darin, dass er zum grössten Maler der Alpen geworden ist. Der Schweizer aller Schichten und aller Sprachgruppen identifiziert sich gern mit seinen Bergen, und auch der Ausländer sieht im Schweizer heute noch den Bergbewohner. Tatsächlich ist die Entstehung der schweizerischen politischen Nation ohne die geographische Voraussetzung ihrer zentralen Alpenlage historisch undenkbar. Bei jeder Diskussion um Hodlers Schweizertum muss man darauf hinweisen, dass es im 19. Jahrhundert keine typisch schweizerische Kunst gab und dass es sie auch heute nicht gibt in dem Sinn, wie wir von einer typisch deutschen, französischen oder italienischen zu sprechen gewohnt sind. Da Hodler in der schweizerischen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts das einzige Genie war, verfällt man leicht in den Irrtum, in ihm deshalb eine einzigartige Verkörperung des Schweizertums zu sehen.

Hodlers erste Gehversuche in der Malerei sind dilettantisch. Sein Drang zu künstlerischer Betätigung führte ihn mit vierzehn Jahren in eine Lehre zu Ferdinand Sommer nach Thun, der serienmässig Berg-

landschaften als Souvenirs für Touristen malte. 1871 zog Hodler nach Genf, das als einzige Schweizer Stadt eine regionale Bedeutung als Kunstzentrum besass und das sein Wohnsitz wurde. Er begann im Museum Werke der Alpenmaler Diday und Calame zu kopieren. Im folgenden Jahre wurde er Schüler von Barthélemy Menn, dem Begründer der intimen Landschaftsmalerei in der Schweiz und Lehrer für Figur an der Ecole des Beaux-Arts in Genf. Diese Begegnung war für Hodler entscheidend. Menn, ein ausgezeichneter Maler und ein Mann von geistiger Klarheit und ruhigem Temperament, muss ein hervorragender Pädagoge gewesen sein. Er entdeckte Hodlers Begabung und brachte den ungestümen jungen Berner in zähem Ringen auf den Weg eigenständiger Entwicklung. Hodler hat später nur mit Bewunderung und Dankbarkeit von Menn gesprochen. Im folgenden soll nun Hodlers künstlerische Eigenart an den Werken der Sammlung Arthur Stoll aufgezeigt werden. Entsprechend den drei wesentlichen Schaffensbereichen Hodlers nehmen wir eine Einteilung in Landschaften, Figuralkompositionen und Bildnisse vor.

Die Aare bei Interlaken, 1875, (Kat. Nr. 1) ist ein ausgezeichnetes Beispiel der frühen, dunkeltonigen Malerei Hodlers. Bemerkenswert ist der sichere Sinn für Raumwerte, der perspektivische Reichtum und der starke Kontrast im Hell-Dunkel. In einem solchen Werk wirkt sich die geistige Zucht des Lehrers Menn aus.

Im Spätherbst 1878 reiste Hodler nach Madrid, von wo er erst im Sommer des folgenden Jahres zurückkehrte. Von diesem Spanienaufenthalt kennen wir nur wenige Werke, die fast alle eine auffallend helle Farbgebung zeigen. Die zwei kleinen Bilder *Strassenszene in Madrid* (Kat. Nr. 3) und *Liegender Stier* (Kat. Nr. 4) sind helltonig pleinairistische Werke, in denen das Licht dominiert und die Gegenstände überspielt.

Im folgenden Jahrzehnt malte Hodler eine grössere Zahl meist kleinformatiger Landschaften dieser Stilstufe, die das Heiterste und Unbeschwerteste in seinem Gesamtwerk darstellen. Er wählte mit Vorliebe einfache Motive, wie es die Maler des Paysage intime liebten: Bäume, Sträucher, Wiesen, Gewässer und Wege. Die Kompositionen sind einfach und die Dinge sind in relativer Nahsicht gegeben, wie sie dem naturfrohen Wanderer begegnen. In diese Gruppe gehören folgende Werke: *Zwei Bäumchen vor einem Hügel*, 1887 (Kat. Nr. 15), *Bäumchen in Herbstlaub*, 1880er Jahre (Kat. Nr. 16), *Junge Weiden im*

Riedland, um 1890 (Kat. Nr. 26), *Weidenbaum im Vorfrühling*, 1880er Jahre (Kat. Nr. 17); die *Strasse mit blühenden Kastanienbäumchen*, 1880er Jahre (Kat. Nr. 14*) zeigt einen auffallend stark strukturierten Baumschlag; der *Thunersee mit Eiger, Mönch und Jungfrau*, 1880er Jahre (Kat. Nr. 2) ist ein kleines Juwel farbiger Leuchtkraft; einen Höhepunkt bilden die *Weiden am Bach bei Veyrier*, um 1890 (Kat. Nr. 21). Der *Fleckstier auf der Weide*, um 1880 (Kat. Nr. 19) ist zwar in eine pleinairistische Landschaft hineingestellt, das Motiv des in Seitenansicht gegebenen und den Bildraum dominierenden mächtigen Tieres ist jedoch ein Bild triebhafter Vitalität.

Die *Sommerlandschaft bei Interlaken*, um 1889 (Kat. Nr. 20) und der *Blick auf Thuner- und Brienzensee*, 1880er Jahre (Kat. Nr. 18) sind Werke des Uebergangs zu einer gross gesehenen Auffassung der Landschaft. Kraft und Eigenwilligkeit der Komposition herrschen vor, obgleich noch Elemente der Freilichtmalerei vorhanden sind. Im Thunerseebild gibt Hodler zum erstenmal eine weiträumige Landschaft von erhöhtem Standort aus. Die *Strasse nach Evordes*, um 1891 (Kat. Nr. 22*) ist im Detail zwar pleinairistisch gemalt, ihre besondere Bedeutung liegt aber in einer streng symmetrischen, fast nur mit Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen arbeitenden Komposition. Hier hat Hodler die von ihm entwickelten Prinzipien des Parallelismus konsequent in einer Landschaft zur Darstellung gebracht. Die neue Sicht ist innerhalb der zeitgenössischen Landschaftsmalerei einzigartig.

Das *Blühende Fliederbäumchen*, 1892 (Kat. Nr. 25) verrät in seinen zart violetten Tönen und in seiner fast zufälligen Komposition eine leise Melancholie. Aufschlussreich ist ein Vergleich mit den *Blühenden Fliederbüschen*, um 1915 (Kat. Nr. 79), einem frei komponierten und dicht strukturierten Spätwerk voller Lebenskraft. Der *Kirschbaum im Blust*, um 1905 (Kat. Nr. 47) gibt ein streng symmetrisch komponiertes Gerüst, innerhalb dessen die Baumkrone sich reich entfaltet. Die fein gezeichneten Aeste und Zweige, dicht umspinnen von den zartweissen Blüten, stehen vor einem leuchtend blauen Frühlingshimmel. Hodler hat oft Einzelbäume gemalt, wobei es ihm darum ging, die Besonderheit ihrer Art gültig zu gestalten.

Die ausserordentliche Wirkung der *Schwarzen Lütschine*, 1905 (Kat. Nr. 50) beruht auf der Strahlkraft der vorwiegend kühlen Farben, wie wir sie an einem Sommertag im Gebirge erleben können. Zur dichten Stufung der Raumwerte kontrastieren die frei rhythmisierten weissen

Wölkchen, die flächig den blauen Himmel füllen. Der *Genfersee von Chexbres aus*, um 1898 (Kat. Nr. 38*) ist ein Motiv, das Hodler seit der Mitte der 1890er Jahre mehrmals gestaltete. In diesen Bildern erreicht er eine Vereinfachung grossen Stils durch Verzicht auf Details, grossflächige Farbgebung und vor allem durch grossartige Linienführung. Der frei schwingenden Jugendstil-Linie, die das Land gegen die weite Seefläche abgrenzt, antworten die beruhigenden Horizontalen der fernen Bergzüge und der Wolken. Eine weniger spannungsreiche Tiefsicht gibt der *Genfersee mit Savoyerbergen*, um 1907 (Kat. Nr. 64). Im Gegensatz zu diesen Bildern sind der *Genfersee mit Jura*, um 1908 (Kat. Nr. 49) und der *Genfersee mit Jura und Wolkenkette*, 1911 (Kat. Nr. 65*) nicht aus der Höhe, sondern vom Ufer aus gesehen. Die Werke sind aus horizontal gelagerten Flächen und horizontal verlaufenden Linien aufgebaut. Das zweite Bild wird bereichert durch drei übereinanderliegende Wolkenzüge, wovon der unterste stark bewegte, in sich geschlossene Formen aufweist. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass diese Bilder nach links und rechts ganz offen sind — eine Eigenschaft, die an vielen Landschaften Hodlers beobachtet werden kann — und dass sie dennoch fest in sich ruhend erscheinen, so erkennt man erst die gewaltige kompositorische Kraft des Meisters.

Der *Thunersee mit Stockhornkette*, 1910 (Kat. Nr. 62) und der *Thunersee mit Stockhornkette im Winter*, um 1912 (Kat. Nr. 63*) sind Tiefsichten auf eine weite, die Horizontale betonende Wasserfläche, die von einer gerafften Bergkette überhöht ist. Die Farbgebung ist eher zurückhaltend, beim ersten Bild herrschen frühsummerliche Grüntöne vor, das zweite ist in winterlichen blaugrauen Tönen gehalten. Demgegenüber strahlt der *Grammont in der Morgensonne*, 1917 (Kat. Nr. 84*) in intensiven Farben. Violettblau und Dunkelorange, Zartblau und Hellgelb beherrschen das Bild. Dazu gedämpftes Grün sowie weiches Weiss der aufsteigenden Nebel. Die Verbindung von farbigem Licht und plastischer Kraft, wie sie Hodler hier und in vielen Gipfelbildern gelang, ist eine seiner einzigartigen künstlerischen Leistungen.

1908 malte Hodler seine ersten reinen Gipfellandschaften im Berner Oberland. Von der Schynigen Platte aus suchte er die Konfrontation mit den Bergriesen. Kein anderer Künstler hat die Gipfel des Hochgebirges so intensiv erlebt in ihrer kalten Einsamkeit und steinernen Härte. *Eiger, Mönch und Jungfrau im Nebelmeer*, 1908 (Kat. Nr. 54*) stellen eine Zwischenstufe von Gipfelbild und Kettenlandschaften dar.

Ueber den wogenden, horizontal geschichteten bläulichen Nebeln erscheinen die drei Eisgipfel im Abendlicht wie eine Vision. Seit 1912 tritt das Berner Oberland in Hodlers Gebirgsmalerei zurück zugunsten des Wallis, wo er oft seinen an Tuberkulose erkrankten Sohn Hector besuchte. Das *Rhonetal mit Nebelschwaden*, 1912 (Kat. Nr. 60), in gedämpften Farben gehalten, gibt die Sicht aus der Höhe auf die weiten Gebirgsketten und die Talebene wieder. Mit den *Waadtländer Alpen, gesehen von den Rochers de Naye*, 1917 (Kat. Nr. 85*) erreicht Hodler einen Höhepunkt in der Darstellung des Fernblicks auf die Alpenketten, über denen in diesem Bilde ein unendlicher Himmel aufsteigt.

Die Bucht von Genf erscheint als Motiv schon in Hodlers Landschaften der 1870er Jahre. Die *Morgenstimmung am See in Genf*, um 1914 (Kat. Nr. 55) ist eine einfache parallelistische Komposition. Dem zwingend das Bild von oben her zusammenfassenden Kontur des Berges antwortet das reizvoll bewegte Linienspiel der Schwäne im Vordergrund. Nachdem Hodler Ende 1917 schwer erkrankt war, malte er in seinen letzten Lebensmonaten von seiner Wohnung in Genf aus noch eine Reihe von Landschaften, die alle den See, das gegenüberliegende Ufer und die Alpenkette zum Gegenstand haben. Alle sind horizontal-parallelistisch komponiert, doch gibt jede eine neue Vision des stets gleichen Motivs. Diese Reihe bildet den grossartigen Abschluss von Hodlers Lebenswerk. Im *Genfersee mit Montblanc-Kette vor Sonnenaufgang*, 1918 (Kat. Nr. 86*) erscheint der See als fast traumhafter Spiegel des Himmels. Seine blaue Kühle wird vorn durch einen schmalen, warmen rostbraunen Ufersaum begrenzt. Hinten lagern die dunkelblauen Ketten und im gelben Himmel darüber kündigt sich ein neuer Tag an.

Hodlers frühe Figurenbilder gehören weitgehend der Genremalerei an. Der Künstler versucht aber durch grossflächige, ja strenge Komposition der Umgebung — es sind vorwiegend Innenräume — das Wesen des Genre zu überwinden, das in der Darstellung der Zufälligkeit und Spontaneität des Alltagslebens besteht. Alle diese Werke sind tonig gemalt. *In der Kathedrale St. Pierre in Genf*, 1885 (Kat. Nr. 13) ist ein von zwei Figuren belebtes Architekturbild. Die *Bernerin in Sonntagstracht*, 1880 (Kat. Nr. 7) besticht durch malerische Bravour sowie durch das Gewicht der in die Mitte des Raumes gestellten Figur. *Der kleine Hector am Boden*, 1889 (Kat. Nr. 29) gibt Hodlers Sohn als unbeholfenes Kleinkind wieder. Die Umgebung des Zimmers ist gross-

flächig-hart dargestellt und ist ausserdem aus der Froschperspektive gesehen. In diesem Bild ist der naive Realismus des Genre abgelöst von einem neuen Realismus einfacher kubischer Raumwerte.

Die Dozenten im Hof des Collège in Genf, 1884 (Kat. Nr. 11) ist eine Kompositionsstudie zu einem Bild, das den Genfer Reformator Calvin im Kreise diskutierender Theologen und Professoren zeigt. Der *Dozent im Hof des Collège in Genf*, 1887 (Kat. Nr. 12) gehört zum selben Themenkreis, mit dem Hodler zum erstenmal eine historische Szene gestaltete.

1897 ging Hodler als Sieger aus dem Wettbewerb für Wandbilder im Waffensaal des neu erbauten Schweizerischen Landesmuseums in Zürich hervor. Thema war der *Rückzug der Schweizer aus der Schlacht bei Marignano 1515*. Nach heftigem, in der Öffentlichkeit geführtem Kampf konnte Hodler sein Triptychon 1900 vollenden. In diesem Werk erreicht er den ihm eigenen neuen Wandstil, der sich durch konsequente Flächenhaftigkeit und Monumentalität auszeichnet. Die expressive Darstellung brutaler Krieger hat viele Zeitgenossen abgestossen und erschreckt. Tatsächlich überwand Hodler mit dieser neuen Schau die bisher verbreiteten historisierenden und romantisch idealisierten Auffassungen in der bildnerischen Darstellung von Begebenheiten aus der Schweizer Geschichte. Die *Kompositionsstudie* (Kat. Nr. 30) zeigt eine frühere, nicht ausgeführte Bildidee, die *Studie* (Kat. Nr. 31*) gibt Einblick in die Entstehung der endgültigen Fassung. Das *Aquarell* (Kat. Nr. 32) ist nach dem vollendeten Mittelfeld angefertigt. 1910 erhielt Hodler den Auftrag zur Ausmalung der gegenüberliegenden Wand mit dem Thema *Schlacht bei Murten 1476*. Im Laufe der folgenden Jahre entstanden Entwürfe und Kartons, doch wurden die drei Wandbilder nicht mehr ausgeführt. Der *Schweizer mit Zweihänder ausholend*, um 1916 (Kat. Nr. 73) ist eine Studie zum Mittelfeld.

1908 vollendete Hodler ein grosses Wandbild für die Universität Jena, das den *Auszug der Jenenser Studenten 1813* in den Freiheitskrieg gegen Napoleon darstellt. In diesem bedeutendsten Werk historischen Inhalts erreicht Hodler moderne Klassizität: in völliger Freiheit verfügt der Künstler über seine Mittel, und diese Freiheit deckt sich mit dem Gegenstand. Die *Kompositionsstudie*, 1907/8 (Kat. Nr. 53*) ist eine Vorstufe, die bereits die wesentlichen Elemente der endgültigen Formulierung enthält. Die *Einzelfigur*, 1908 (Kat. Nr. 52) ist ein prächtiges Beispiel von Hodlers hochentwickelter Zeichenkunst.

1914 beendete Hodler die Arbeit an seinem Riesenwerk *Einmütigkeit* für den Parlamentssaal im Rathaus der Stadt Hannover. Dargestellt ist der 1533 von den Hannoveraner Bürgern beschworene Beschluss zur Einführung der Reformation. Etwa sechzig Männer bilden eine Menschenmauer, vor deren Mitte ein Anführer erhöht steht und auf den alle ausgerichtet sind. Ueber den Köpfen erhebt sich ein Wald senkrecht erhobener Arme, die den einheitlichen Willen der Schwörer zum Ausdruck bringen. Trotz der souveränen Gliederung im Einzelnen und der Grossartigkeit der Bildidee hat Hodler in diesem Werk die Grenzen seiner parallelistischen Kompositionsweise erreicht. Die drei *Einzelfiguren*, um 1912, eine kleine Zeichnung (Kat. Nr. 70), eine kleine Oelstudie (Kat. Nr. 71) sowie eine grosse Oelstudie (Kat. Nr. 72*) von ausserordentlicher Qualität zeugen für die intensive Beschäftigung des Künstlers mit formalen Einzelproblemen, die bei der Erarbeitung grosser Kompositionen nötig war. Die «Einmütigkeit» ist die letzte vollendete historische Darstellung Hodlers.

Im Unterschied zu den historischen Bildern, die übrigens fast ausschliesslich die Welt des Mannes und seiner Taten zur Geltung bringen, entspringen die allegorisch-symbolistischen Kompositionen in ihrem Inhalt ganz der subjektiven Phantasie des Künstlers. Der psychologische Gehalt der Formen ist freilich bei den historischen wie bei den allegorischen Kompositionen derselbe, weshalb die beiden Gruppen als Einheit betrachtet werden müssen. Weil die moderne Zeit kaum mehr allgemein verbindliche Allegorien kennt, sind diese Bilder für den Betrachter oft schwerer verständlich als die historischen Vorwürfe.

In den 1880er Jahren entstanden mehrere Altmännerbilder, die, vom Bildnishaften ausgehend, die Situation des alten Menschen an der Schwelle des Todes zeigen. Der *Meditierende Greis*, um 1885 (Kat. Nr. 5) und der *Sinnierende alte Mann*, um 1890 (Kat. Nr. 24) sind Beispiele hierfür. Die *Enttäuschte Seele*, 1891 (Kat. Nr. 23*) ist eine Studie zu einer grossen Komposition mit fünf parallelistisch nebeneinander sitzenden, vornübergebeugten und schwarz gekleideten Männergestalten, die den tiefen Pessimismus ausdrücken, von dem Hodler besonders in diesen Jahren immer wieder ergriffen war. Leider besitzt die Sammlung Stoll keine Studie zur «Nacht», die nicht nur das Hauptwerk dieser Zeit sondern das Schlüsselwerk für Hodlers Schaffen überhaupt darstellt.

Das *Schwebende junge Mädchen*, Studie zum «Auserwählten», 1893/4 (Kat. Nr. 28) führt in eine freundlichere Welt. Auf der ausgeführten Komposition umschweben sechs Engel ein Knäblein, das vor einem Bäumchen kniet und um dessen Gedeihen bittet. *Kniendes Mädchen* zu «Der Frühling», 1901 (Kat. Nr. 41) ist eine Studie zu einem Zweifigurenbild, auf dem ein im Profil gegebenes verzücktes Mädchen einem frontal dem Betrachter zugewandten knienden Jüngling gegenübergestellt ist. Beide Werke sind symbolistische Darstellungen jungen Lebens verschiedener Stufen.

Die im folgenden beschriebenen allegorischen Werke sind Kompositionen mit Frauengestalten, die sich in gemessenen Rhythmen in der Natur bewegen. Sie wollen Grundempfindungen der menschlichen Seele zum Ausdruck bringen. Diese idealisierende Haltung ist Hodler oft zum Vorwurf gemacht worden, weil man darin geistige Unredlichkeit zu erkennen glaubte, und man hat den realistischen Hodler dagegen ins Feld geführt. Die Beurteilung dieser Werke wird wohl immer vom geistigen Standort des Betrachters abhängen. In jedem Fall haben wir uns mit bedeutenden Kompositionen auseinanderzusetzen.

Seit 1902 beschäftigte Hodler sich mit einer grossen Komposition, auf der vier Frauen reigenartig nach rechts schreiten und die er *Empfindung* nannte. Die Sammlung Stoll besitzt eine Fassung mit *zwei Figuren* (Kat. Nr. 44) und eine mit *einer Figur* (Kat. Nr. 46). Aehnliche Sinngehalte liegen der *Schreitenden Frau*, um 1910 (Kat. Nr. 58) und der *Frau mit ausgebreiteten Armen*, 1909 (Kat. Nr. 57) zugrunde. In der *Heiligen Stunde*, 1911 (Kat. Nr. 59*) besitzt die Sammlung Stoll eines der grossen allegorischen Werke Hodlers. Vier blaugewandete Frauen sitzen nebeneinander in einem von Rosenhecken umgrenzten Bezirk. Ihre gemessenen Gebärden sind Ausdruck einer andächtigen Stimmung. Das *Entzückte Weib*, 1911 (Kat. Nr. 61*) dagegen ist in heftiger innerer Erregung, was sich in der starken Drehung des Kopfes und im wallenden schwarzen Haar äussert. Den Endpunkt dieser Reihe von Allegorien bilden die drei 1915 und 1916 vollendeten Fassungen von *Blick ins Unendliche*. Hier erscheinen fünf ins Uebermenschliche gesteigerte Frauenfiguren vor einem fast nur noch angedeuteten Raum. Sie sind statisch und doch bewegt und ihre leicht zur Seite geneigten Häupter drücken eine über den Erscheinungen der Welt liegende Abgeklärtheit aus. Die Sammlung Stoll besitzt eine Studie zu

einer *Einzelfigur* (Kat. Nr. 74) und einen monumentalen *Kopf* (Kat. Nr. 75*), der eine mächtige expressive Kraft besitzt.

Die frühen Bildnisse Hodlers sind tonig gemalte, realistische Arbeiten. Das Stoffliche tritt von anfang an zurück hinter einer kraftvollen Formgebung. Das *Bildnis eines Jünglings*, 1876 (Kat. Nr. 10), das *Bildnis einer jungen Frau*, um 1880 (Kat. Nr. 8) und das *Bildnis Jean Lacroix*, 1886 (Kat. Nr. 6) sind schöne Beispiele dieser Zeit, in denen die Dargestellten sicher charakterisiert erscheinen. Mit dem *Bildnis des Zoologen Professor Emile Young*, 1890 (Kat. Nr. 27*) gelang Hodler ein meisterlicher Wurf. Es ist nach parallelistischen Ueberlegungen, jedoch in freier Weise komponiert. Der Gelehrte ist von Büchern und Fläschchen umgeben, die einen lebhaften Gegensatz bilden zur formal geschlossenen und auf das Schreiben konzentrierten Figur. Das *Bildnis einer jungen Frau*, um 1890 (Kat. Nr. 36) ist eine Verbindung streng frontaler Komposition mit tonig-realistischer Malweise.

Mit dem *Bildnis Monsieur Rosier*, gegen 1890 (Kat. Nr. 9) wird ein stärker der Linie und kontrastreicheren Farben verpflichteter Stil sichtbar. Das *Bildnis Clara Battier*, 1898 (Kat. Nr. 37) lebt von weiblichzarten Linien. In stärkstem Gegensatz dazu erscheint der *Comte Louis de Romain*, um 1895 (Kat. Nr. 39), dessen Erscheinung bedeutsam ins Bild gesetzt ist. Strenge Frontalität und Symmetrie verbinden sich mit kraftvoller Modellierung des Gesichtes und einem feinen Linienpiel. Ein Werk von besonderem Reiz ist das *Bildnis von Hodlers Braut Berthe Jacques*, um 1896 (Kat. Nr. 35*). Wie beim *Comte de Romain* ist der Oberkörper fest in der unteren Bildfläche verankert. Das Besondere der Bilderfindung liegt darin, dass eine Rückenansicht gegeben wird und erst die Wendung des Kopfes es möglich macht, das Gesicht im Profil zu zeigen. Das reiche Leben der Linien erhebt das Bild zu einem der schönsten zeichnerischen Werke Hodlers. Das *Bildnis Louis S. Günzburger*, 1906 (Kat. Nr. 51) wirkt in der spontanen Drehung des Kopfes wie ein später Nachklang der *Berthe Jacques*.

Darf das *Bildnis der Berthe* als ein Werk des Jugendstils angesprochen werden, so gehört das *Mädchenbildnis der Baroness Maria von Bach*, 1904 (Kat. Nr. 45) dem Symbolismus an. Streng frontal, die Hände ineinandergelegt, das Haar schmucklos zurückgekämmt, in weissem Kleid erscheint ein junges Mädchen vor einer Rosenhecke. Dieselbe Auffassung, ins Grosse gesteigert, finden wir im *Bildnis Frau Julie*

Anna Demme, 1906 (Kat. Nr. 48). Die in Dreiviertelfigur frontal wiedergegebene weisshaarige Frau im schwarzen Kleid sitzt im Gartenstuhl, und dicht hinter ihr stehen wie beschützend zwei blühende Rosenbäumchen.

Eine besondere Stellung im Werk Hodlers nehmen die zahlreichen Bildnisse von ihm nahestehenden sterbenden und toten Menschen ein, in denen der Künstler sich in einzigartiger Weise mit der Realität des Sterbens auseinandersetzt. Viele dieser Werke gehören in ihrer einfachen Ausdruckskraft zum Bedeutendsten, was Hodler geschaffen hat. *Die sterbende Augustine Dupin*, 1909 (Kat. Nr. 56*) gibt eine schwerkranke Frau schlafend im Bett wieder. Die rotbraune Wand steht in stärkstem Kontrast zum weissen Bettzeug. Im bräunlichen Gesicht mit den einfachen Zügen und in der grossen Hand ahnt man die Lebenskraft, die einmal diesen Körper belebte. Augustine war lange Jahre hindurch Hodlers Lebensgefährtin und gebar ihm 1887 seinen Sohn Hector. Hodler hat von ihr zahlreiche Bilder gemalt. Wie von Augustine Dupin schuf Hodler von seiner späteren Freundin *Mme Darel* viele Bilder, zuletzt ebenfalls ergreifende Darstellungen von Krankheit, Agonie und Tod. Das *Profilbildnis*, 1912 (Kat. Nr. 68) wirkt wie eine Hymne auf die Freundin. Das Gesicht mit dem feingeschnittenen Profil ist von einem natürlichen Haarkranz wie mit einer Krone gegen den Hinterkopf abgeschlossen, das Haupt ruht auf feinen Schultern und die Figur ist locker von roten Blumen umspielt. Von ganz anderem Charakter ist der *Frauenkopf mit aufgelöstem Haar*, um 1913 (Kat. Nr. 66), der eine eigenartige Verbindung des müde-ergebenen Gesichtsausdrucks mit grosser Form zeigt. Der *Frauenkopf*, 1914 (Kat. Nr. 67) ist ein schönes Beispiel verhalten expressiver Monumentalität. Die *Bronzebüste Mme Darel*, 1914 (Kat. Nr. 69), die bedeutendste unter den wenigen plastischen Arbeiten Hodlers, ist eine erschütternde Darstellung der todkranken Frau.

Die Bildnisse des Ehepaares *François Roy*, 1917 (Kat. Nr. 76 und 77) sind konventionelle Spätwerke. Die Frau wirkt ihrer ganzen Erscheinung nach sensibel-nervös, der Mann ist kleinbürgerlich in Szene gesetzt. Dagegen ist das Bildnis von Hodlers Nichte *Albertine Bernhard*, 1917 (Kat. Nr. 78) frei gemalt und spontan in der Kopfwendung. Zu was für Höchstleistungen der späte Hodler fähig war, beweist das Bildnis *Lina Crot*, 1916/17 (Kat. Nr. 80), in dem Monumentalität und Realismus in selbstverständlicher Art verschmolzen sind.

Hodler hat sich während seines ganzen Lebens gedrängt gefühlt, *Selbstbildnisse* zu malen. Sie waren ihm Mittel der Selbsterkenntnis wie der Selbstbestätigung. In den frühen Jahren stellte er sich gern in besonderen Situationen dar, zum Beispiel als Student, als Geschichtsschreiber oder als zorniger Mann. Später malte er sich in direkter Schau, der Form nach meist als Bruststück. Die Sammlung Stoll besitzt drei späte Selbstbildnisse. Das grosse von 1916 (Kat. Nr. 82) ist von monumentaler Wirkung. Das Haupt ruht gipfelähnlich auf den mächtigen Schultern. In solchen Selbstbildnissen hat Hodler sich ohne Zweifel in Selbsterhöhung gesehen. Die kleinere Version von 1916 (Kat. Nr. 83) kommt ohne die Schultern aus und erreicht eine starke Konzentration auf den Kopf. Das Selbstbildnis von 1915 (Kat. Nr. 81*), entstanden während eines Kuraufenthaltes in Nérès in Frankreich, ist locker gemalt und zeigt ein Gesicht voller Unsicherheit. Der schreckhafte Blick gibt Kunde von den Anfechtungen, denen dieses Künstlerleben ausgesetzt war.

Katalog der Werke Ferdinand Hodlers in der Sammlung Arthur Stoll

Die mit * versehenen Nummern verweisen auf die Abbildungen.

Die Abkürzung «Stoll Nr. . . .» verweist auf folgende Publikation: Sammlung Arthur Stoll, Skulpturen und Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts. Sonderpublikation im Auftrag, herausgegeben vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1961. Einführung von Marcel Fischer: Arthur Stoll und seine Sammlung. Verfasser des Kataloges: Hans A. Lüthy, Hansjakob Diggelmann, Jura Brüscheiler (die beiden Letzteren bearbeiteten die Werke Hodlers). 44 Farbtafeln und 376 Abbildungen (alle Werke sind grossformatig abgebildet). Im Katalog Stoll findet der Leser Kommentare sowie die Literatur zu jedem Werk.

Seit 1962 erschienene Literatur über Hodler:

Ferdinand Hodler, Ausstellung in der Sezession, Wien 1962/3, Katalog von Jura Brüscheiler.

Ferdinand Hodler, Dessins, Ausstellung Musée Rath, Genève und Helmhaus, Zürich, 1963, Katalog von Jura Brüscheiler.

Ferdinand Hodler, Landschaften der Reife und Spätzeit, Kunsthaus Zürich 1964, Katalog mit Einführung von Jura Brüscheiler.

Ferdinand Hodler, sechzehn Bilder aus der Sammlung Arthur Stoll, Einführung von Hans A. Lüthy, Zürich 1964.

Jura Brüscheiler: Catalogue des œuvres de Ferdinand Hodler léguées au musée d'art et d'histoire par M. et Mme Hector Hodler-Ruch. In: Genava, n.s. tome XIII, S. 157—202, Genève 1965.

Jura Brüscheiler: Ferdinand Hodler, le cycle de la mort d'Augustine Dupin (1909). In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahresbericht und Jahrbuch, Zürich 1966, S. 161—171.

Jura Brüscheiler: Ferdinand Hodler und sein Sohn Hector. Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1966/7.

Ferdinand Hodler, Ausstellung zum 50. Todestag, Kunstmuseum Bern 1968, Katalog von Betty Studer, Hans Christoph von Tavel und Hugo Wagner.

Hans Christoph von Tavel: Ferdinand Hodler, Die Nacht. Leipzig 1969 (Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek).

Ferdinand Hodler-Ausstellung, Wetzikon, Zürich-Schwamendingen und Bülach, organisiert vom Zürcher Forum 1970, Katalog von Jura Brüscheiler und Hansjakob Diggelmann.

Jura Brüscheiler: Ferdinand Hodler im Spiegel der zeitgenössischen Kritik. Buchclub Ex Libris und Editions Rencontre (französische Ausgabe) 1970.

Ferdinand Hodler, Hayward Gallery, London 1971, organisiert vom Arts Council of Great Britain und der Stiftung Pro Helvetia, Einführung und Katalog von Hugo Wagner.

- 1 Die Aare bei Interlaken. 1875. Oel. 51,5 × 73 cm. — Stoll Nr. 322.
- 2 Der Thunersee mit Eiger, Mönch und Jungfrau. 1880er Jahre. Oel. 22 × 27 cm. — Stoll Nr. 323.
- 3 Strassenszene in Madrid. 1878/9. Oel. 21,5 × 11,5 cm. — Stoll Nr. 324.
- 4 Liegender Stier. 1878/9. Oel. 14,5 × 21 cm. — Stoll Nr. 325.
- 5 Meditierender Greis. Um 1885. Oel. 70,5 × 50,5 cm. — Stoll Nr. 326.
- 6 Bildnis Jean Lacroix. 1886. Oel. 55 × 46 cm. — Stoll Nr. 327.
- 7 Bernerin in Sonntagstracht. 1880. Oel. 60 × 38,5 cm. — Stoll Nr. 328.
- 8 Bildnis einer jungen Frau. Um 1880. Oel. 61 × 46 cm. — Stoll Nr. 329.
- 9 Bildnis Monsieur Rosier. Gegen 1890. Oel. 36 × 27 cm. — Stoll Nr. 330.
- 10 Bildnis eines Jünglings. 1876. Oel. 37 × 28 cm. — Stoll Nr. 331.
- 11 Dozenten im Hof des Collège in Genf. Studie zu einer Komposition von 1884. Bleistift. 17,9 × 21,5 cm. — Stoll Nr. 332.

- 12 Dozent im Hof des Collège in Genf. Studie zu einer Komposition von 1887. Oel. 55 × 67 cm. — Stoll Nr. 333.
- 13 In der Kathedrale St. Pierre in Genf. 1885. Oel. 25 × 31,5 cm. — Stoll Nr. 334.
- 14* Strasse mit blühenden Kastanienbäumchen. 1880er Jahre. Oel. 36 × 27 cm. — Stoll Nr. 335.
- 15 Zwei Bäumchen vor einem Hügel. 1887. Oel. 23 × 14 cm. — Stoll Nr. 336.
- 16 Bäumchen im Herbstlaub. 1880er Jahre. Oel. 34 × 20 cm. — Stoll Nr. 337.
- 17 Weidenbaum im Vorfrühling. 1880er Jahre. Oel. 35 × 26,5 cm. — Stoll Nr. 338.
- 18 Blick auf Thuner- und Brienersee. 1880er Jahre. Oel. 68,5 × 106 cm. — Stoll Nr. 339.
- 19 Fleckstier auf der Weide. Um 1880. Oel. 28 × 36 cm. — Stoll Nr. 340.
- 20 Sommerlandschaft bei Interlaken. Um 1889. Oel. 68,5 × 106 cm. — Stoll Nr. 341.
- 21 Weiden am Bach bei Veyrier. Um 1890. Oel. 55,5 × 37,5 cm. — Stoll Nr. 342.
- 22* Strasse nach Evordes. Um 1891. Oel. 63,5 × 44 cm. — Stoll Nr. 343.
- 23* Enttäuschte Seele. 1891. Feder, Bleistift und Oel. 49,5 × 35 cm. — Stoll Nr. 344.
- 24 Sinnierender alter Mann. Um 1890. Bleistift, Kohle, Pastell und Aquarell. 61 × 47 cm. — Stoll Nr. 345.
- 25 Blühendes Fliederbäumchen. 1892. Oel. 54 × 37 cm. — Stoll Nr. 346.
- 26 Junge Weiden im Riedland. Um 1890. Oel. 26,5 × 36 cm. — Stoll Nr. 347.
- 27* Bildnis des Zoologen Professor Emile Young. 1890. Oel. 70 × 83,5 cm. — Stoll Nr. 348.
- 28 Schwebendes junges Mädchen zu «Der Auserwählte». 1893/4. Oel. 100 × 50 cm. — Stoll Nr. 350.
- 29 Der kleine Hector am Boden. 1889. Oel. 32,5 × 26 cm. — Stoll Nr. 351.
- 30 Kompositionsstudie zu «Der Rückzug von Marignano». 1897/8. Bleistift, Farbstift und Aquarell. 38,7 × 54,8 cm. — Stoll Nr. 352.
- 31* Studie zu «Der Rückzug von Marignano». 1897/8. Aquarell. 38,2 × 55,3 cm. — Stoll Nr. 353.
- 32 Der Rückzug von Marignano. Nach 1900. Aquarell, Bleistift und Tusche. 68 × 99 cm. — Stoll Nr. 354.

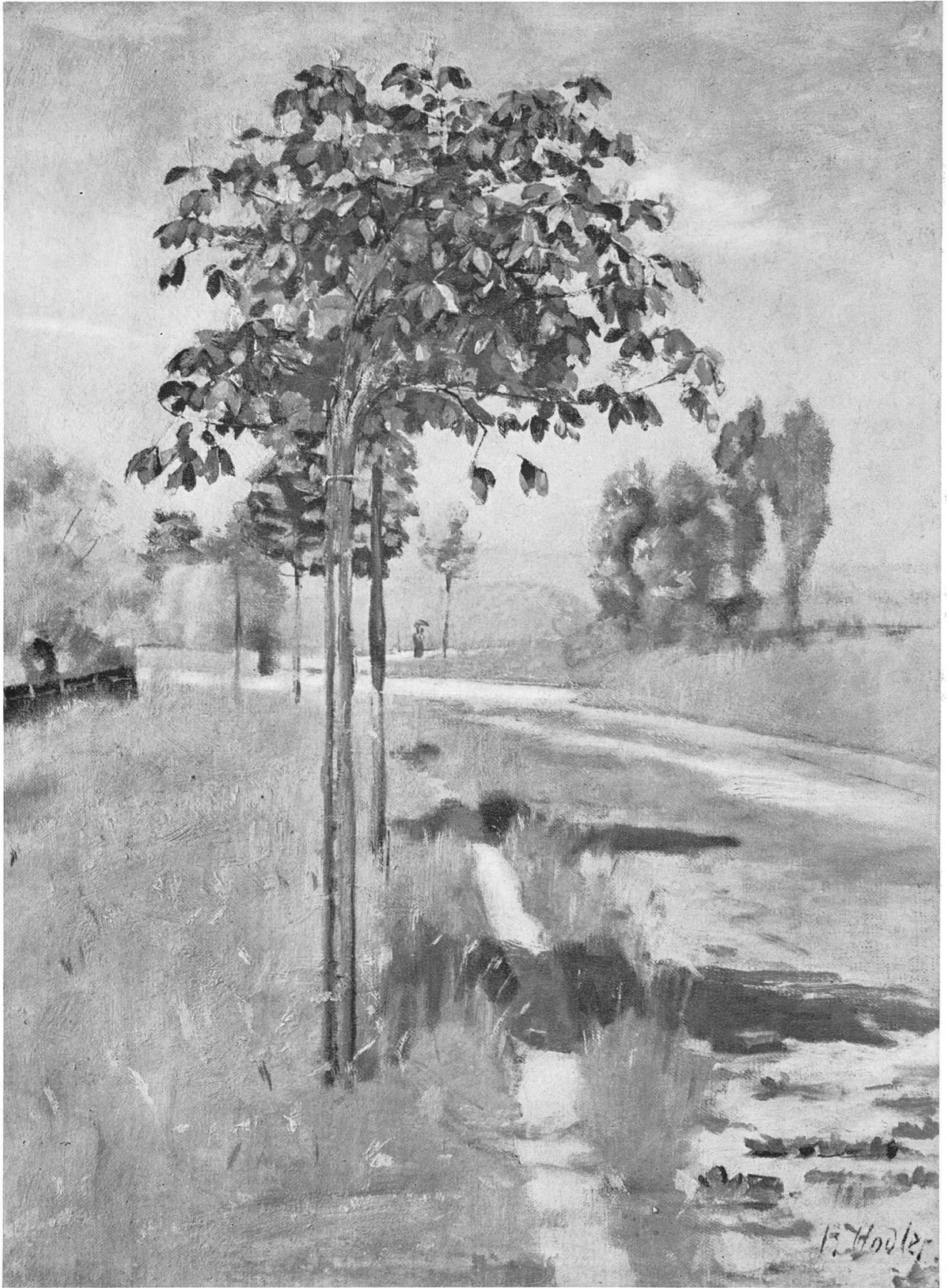
- 33 Frauenfigur zu «Gefecht bei Fraubrunnen». 1896. Feder und Bleistift. 26,2 × 13,8 cm. — Stoll S. XXVIII.
- 34 Entwurf für eine Medaille mit Wilhelm Tell. Um 1900. Gips. Durchmesser 44 cm. — Stoll Nr. 31.
- 35* Bildnis Berthe Jacques, später Hodlers Gattin. Um 1896. Oel. 33,5 × 28 cm. — Stoll Nr. 355.
- 36 Bildnis einer jungen Frau. Um 1890. Oel. 46 × 38 cm. — Stoll Nr. 356.
- 37 Bildnis Clara Battier. 1898. Oel. 46,5 × 33,5 cm. — Stoll Nr. 358.
- 38* Der Genfersee von Chexbres aus. Um 1898. Oel. 101 × 130 cm. — Stoll Nr. 359.
- 39 Bildnis Comte Louis de Romain. Um 1895. Oel. 46 × 42,5 cm. — Stoll Nr. 360.
- 40 Studienblatt mit Frauenfiguren. 1897. Feder, Pinsel und Bleistift. 36,1 × 23,2 cm. — Stoll Nr. 361.
- 41 Kniendes Mädchen zu «Der Frühling». 1901. Feder und Bleistift, aquarelliert. 17 × 13 cm. — Stoll Nr. 362.
- 42 Gruppe zu «Die Schlacht bei Näfels». 1896. Bleistift. 24,8 × 26,4 cm. — Stoll Nr. 363.
- 43 Entwurf für einen Schützentaler. 1900. Feder. Durchmesser 36 cm. — Stoll Nr. 364.
- 44 Die Empfindung (zweifigurig). Um 1902. Oel. 116 × 87,5 cm. — Stoll Nr. 365.
- 45 Mädchenbildnis der Baronesse Maria von Bach. 1904. Oel. 43 × 33 cm. — Stoll Nr. 367.
- 46 Die Empfindung (einfigurig). Um 1902. Oel. 37 × 25 cm. — Stoll Nr. 368.
- 47 Kirschbaum im Blust. Um 1905. Oel. 58,5 × 46 cm. — Stoll Nr. 369.
- 48 Bildnis Frau Julie Anna Demme. 1906. Oel. 101 × 75,5 cm. — Stoll Nr. 370.
- 49 Genfersee mit Jura. Um 1908. Oel. 29,5 × 50,5 cm. — Stoll Nr. 371.
- 50 Die Schwarze Lütschine. 1905. Oel. 101 × 90 cm. — Stoll Nr. 372.
- 51 Bildnis Louis S. Günzburger. 1906. Oel. 33,5 × 29,5 cm. — Stoll Nr. 373.
- 52 Figur zu «Der Auszug der Jenenser Studenten». 1908. Bleistift und Pinsel. 55,8 × 25,7 cm. — Stoll Nr. 374.
- 53* Kompositionsstudie zu «Der Auszug der Jenenser Studenten». 1907/8. Bleistift und Pinsel. 44,4 × 59,4 cm. — Stoll Nr. 375.

- 54* Eiger, Mönch und Jungfrau im Nebelmeer. 1908. Oel. 67,5 × 91,5 cm. — Stoll Nr. 376.
- 55 Morgenstimmung am See in Genf. Um 1914. Oel. 65 × 81 cm. — Stoll Nr. 377.
- 56* Die sterbende Augustine Dupin. 13. November 1909. Oel. 67 × 71 cm. — Nicht bei Stoll, weil später erworben. Vgl. Brüscheiler op. cit.
- 57 Frau mit ausgebreiteten Armen. 1909. Oel. 127 × 74 cm. — Stoll Nr. 378.
- 58 Schreitende Frau. Um 1910. Oel. 113 × 50,5 cm. — Stoll Nr. 379.
- 59* Heilige Stunde. 1911. Oel. 187 × 230 cm. — Stoll Nr. 380.
- 60 Das Rhonetal mit Nebelschwaden. 1912. Oel. 66 × 89 cm. — Stoll Nr. 382.
- 61* Entzücktes Weib. 1911. Oel. 43,5 × 52 cm. — Stoll Nr. 383.
- 62 Thunersee mit Stockhornkette. 1910. Oel. 83 × 106 cm. — Stoll Nr. 385.
- 63* Thunersee mit Stockhornkette im Winter. Um 1912. Oel. 70 × 77 cm. — Stoll Nr. 386.
- 64 Genfersee mit Savoyerbergen. Um 1907. Oel. 36 × 49 cm. — Stoll Nr. 387.
- 65* Genfersee mit Jura und Wolkenkette. 1911. 68 × 90,5 cm. — Stoll Nr. 388.
- 66 Frauenkopf mit aufgelöstem Haar (Mme Darel). Um 1913. Oel. 47,5 × 33 cm. — Stoll Nr. 389.
- 67 Frauenkopf. 1914. Oel. 43,5 × 25,5 cm. — Stoll Nr. 390.
- 68 Bildnis Madame Darel. 1912. Oel. 39 × 31,5 cm. — Stoll Nr. 391.
- 69 Bildnisbüste Mme Darel. 1914. Bronze. 33 × 19 × 20,5 cm. — Stoll Nr. 32.
- 70 Schwörender zu «Einmütigkeit». Um 1912. Bleistift. 39,3 × 16 cm. — Stoll Nr. 392.
- 71 Schwörender zu «Einmütigkeit». Um 1912. Oel. 40 × 20 cm. — Stoll Nr. 393.
- 72* Rückenfigur zu «Einmütigkeit». Um 1912. Oel. 121 × 59,5 cm. — Stoll Nr. 394.
- 73 Schweizer mit Zweihänder ausholend. Studie zu «Die Schlacht bei Murten». Um 1916. Oel mit Bleistift. 43 × 54 cm. — Stoll Nr. 395.
- 74 Figurenstudie zu «Blick ins Unendliche». 1915/6. Bleistift. 42,7 × 29 cm. — Stoll Nr. 396.
- 75* Frauenkopf zu «Blick ins Unendliche». Um 1915. Oel. 68 × 49,5 cm. — Stoll Nr. 397.
- 76 Bildnis Mme François Roy. 1917. Oel. 61 × 53 cm. — Stoll Nr. 398.

- 77 **Bildnis François Roy, Maire de Mareuil-sur-Belle.** 1917. Oel. 61,5 × 53,5 cm. — Stoll Nr. 399.
- 78 **Bildnis Albertine Bernhard, Nichte des Künstlers.** 1917. Oel. 34,5 × 33 cm. — Stoll Nr. 401.
- 79 **Blühende Fliederbüsche.** Um 1915. Oel. 119 × 70 cm. — Stoll Nr. 402.
- 80 **Bildnis Mlle Lina Crot.** 1916/7. Oel. 45,5 × 40,5 cm. — Stoll Nr. 403.
- 81* **Selbstbildnis.** 1915. Oel. 39,5 × 40,5 cm. — Stoll Nr. 404.
- 82 **Selbstbildnis.** 1916. Oel. 39 × 40,5 cm. — Stoll Nr. 405.
- 83 **Selbstbildnis.** 1916. Oel mit Bleistift. 34 × 26 cm. — Stoll Nr. 406.
- 84* **Der Grammont in der Morgensonne.** 1917. Oel. 64 × 90,5 cm. — Stoll Nr. 407.
- 85* **Die Waadtländer Alpen, gesehen von den Rochers de Naye.** 1917. Oel. 76 × 91 cm. — Stoll Nr. 408.
- 86* **Genfersee und Montblanc-Kette vor Sonnenaufgang.** 1918. Oel. 65 × 79,5 cm. — Stoll Nr. 409.

Die Farbklichees wurden von der Stiftung Pro Helvetia und vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich zur Verfügung gestellt.

Schwarz-Weiss-Fotos: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.



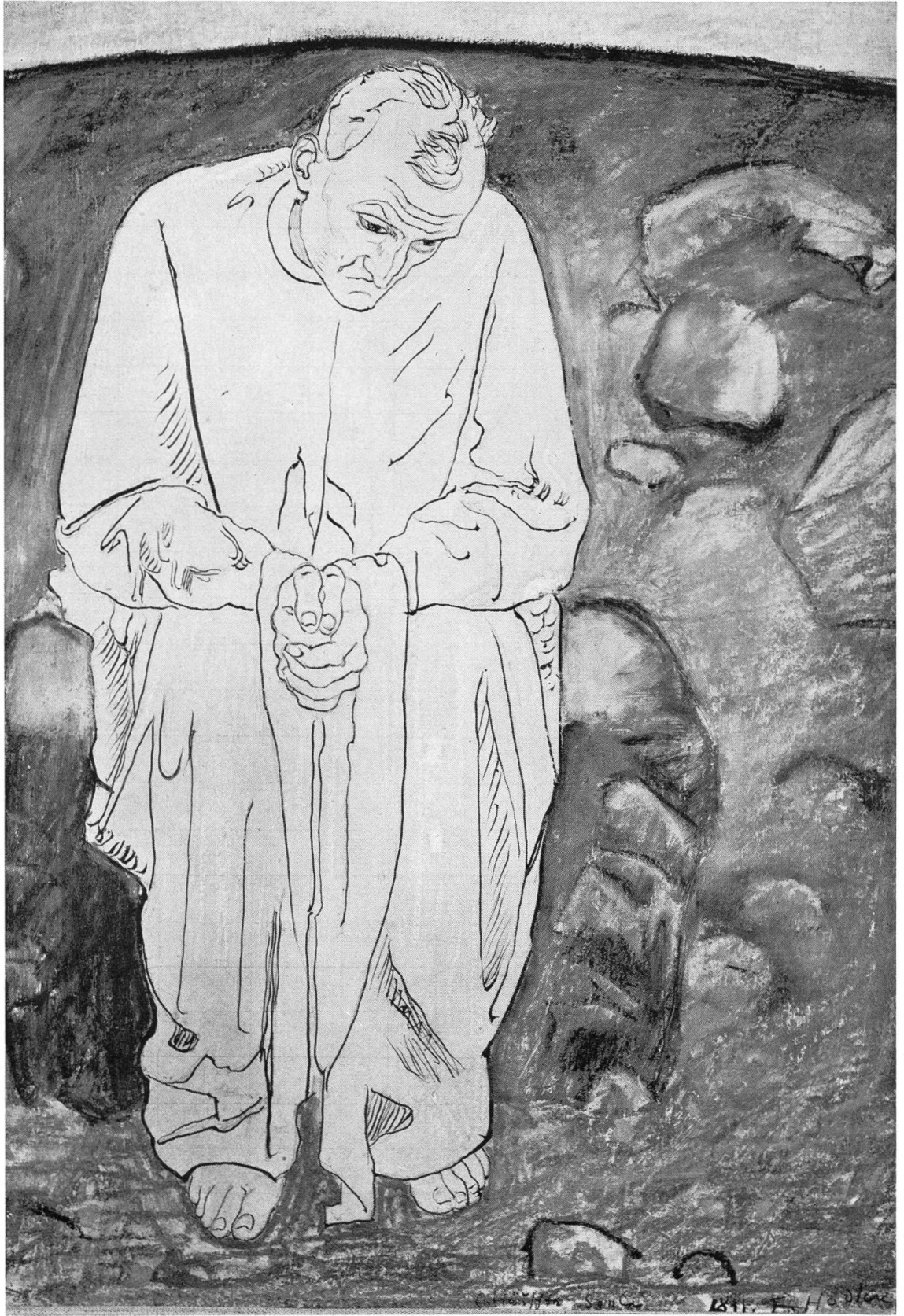
14 Strasse mit blühenden Kastanienbäumchen. 1880er Jahre



27 Bildnis des Zoologen Professor Emile Young. 1890



22 Strasse nach Evordes. Um 1891





31 · Studie zu «Der Rückzug von Marignano». 1897/8

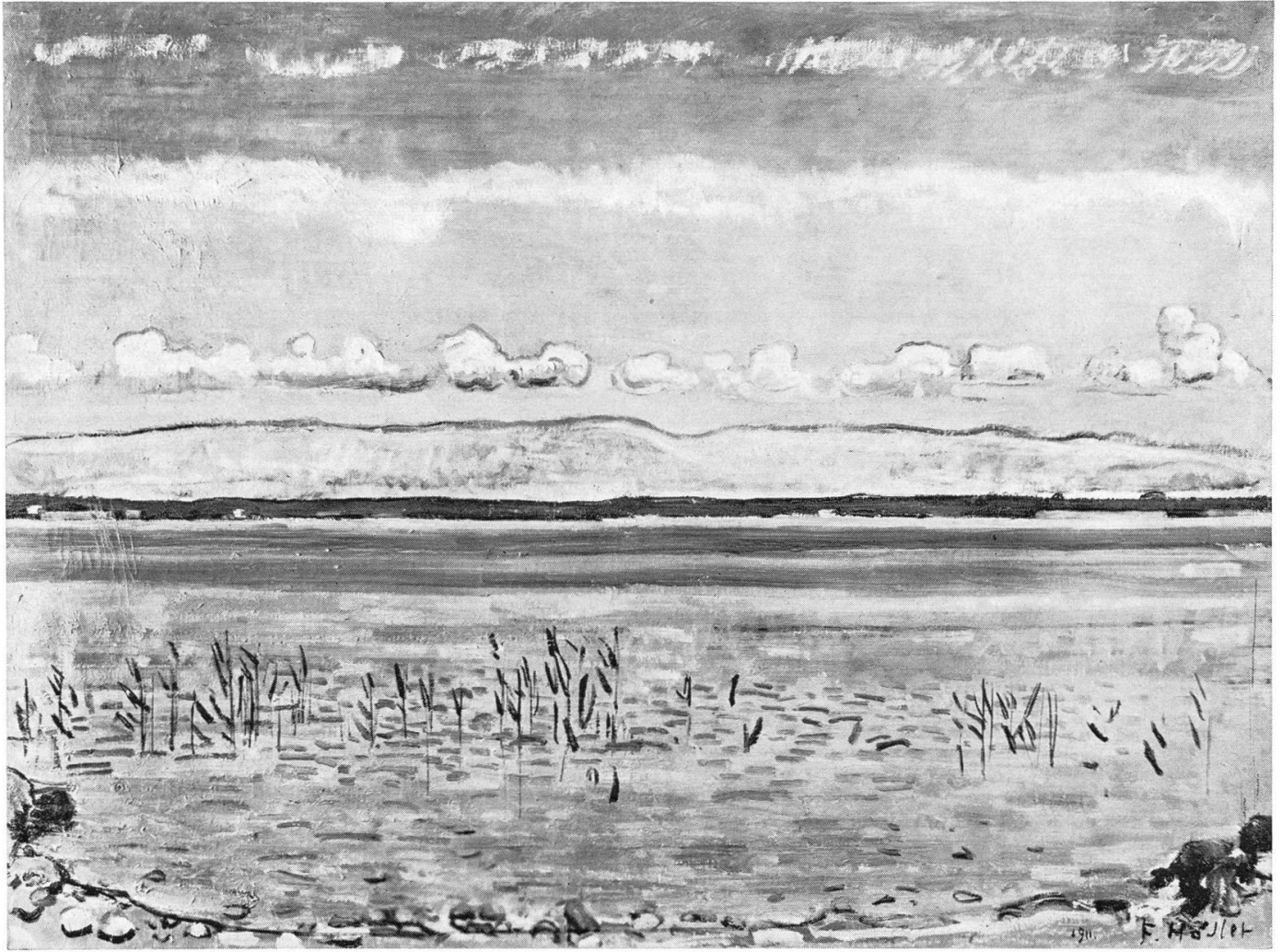






35 Bildnis Berthe Jacques, später Hodlers Gattin. Um 1896



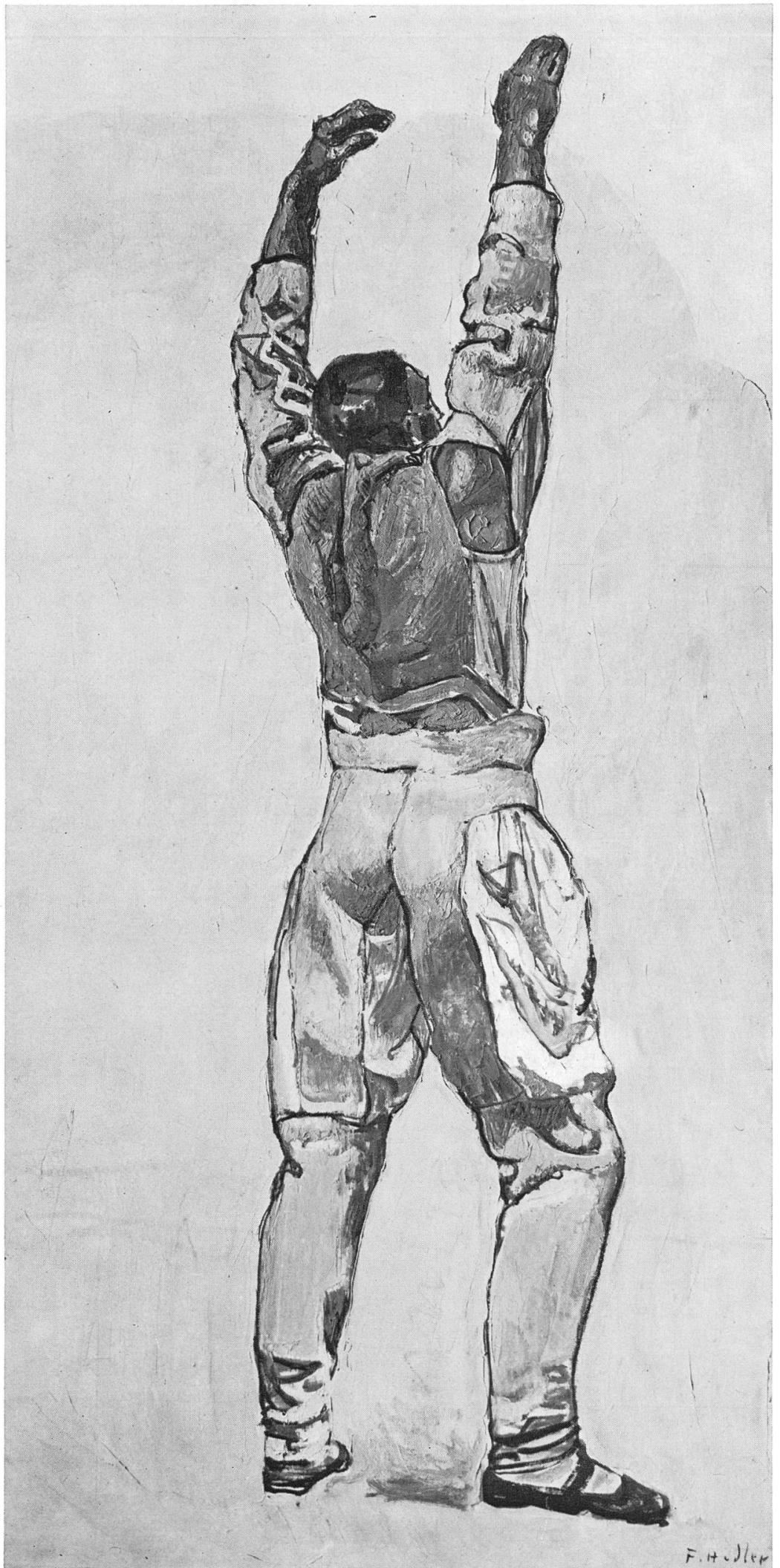


65 Genfersee mit Jura und Wolkenkette. 1911

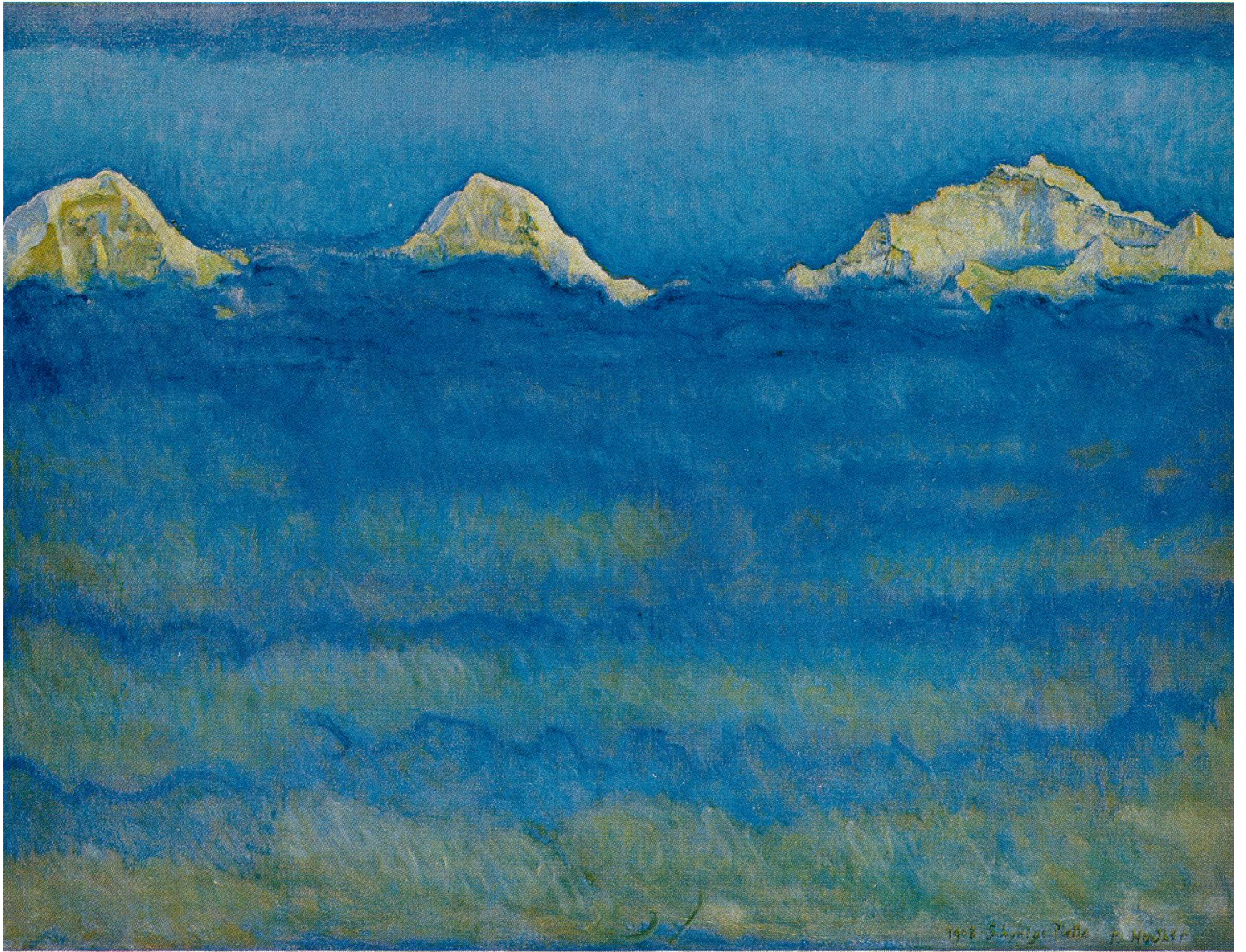


63 Thunersee mit Stockhornkette im Winter. Um 1912

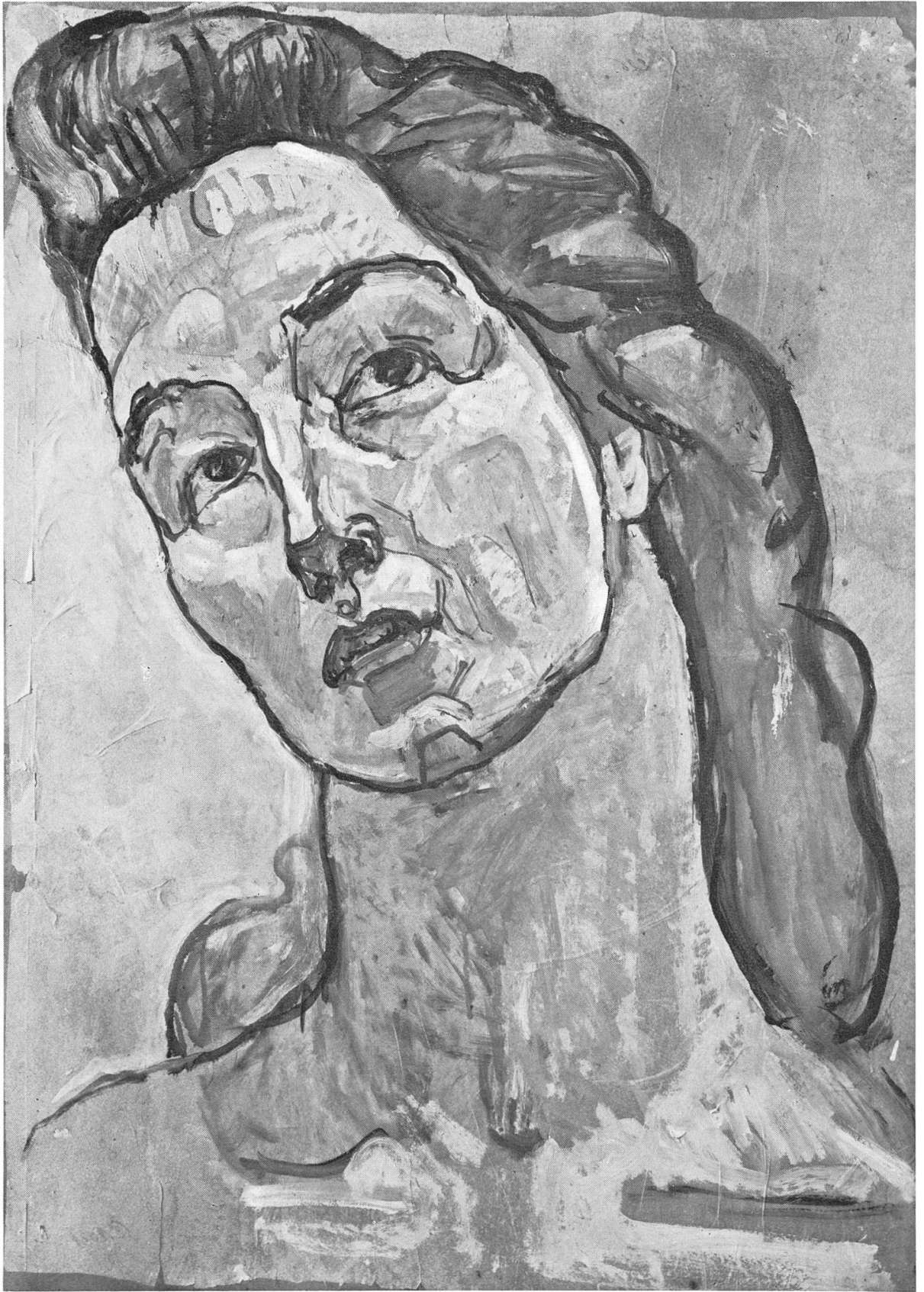








54 Eiger, Mönch und Jungfrau im Nebelmeer. 1908



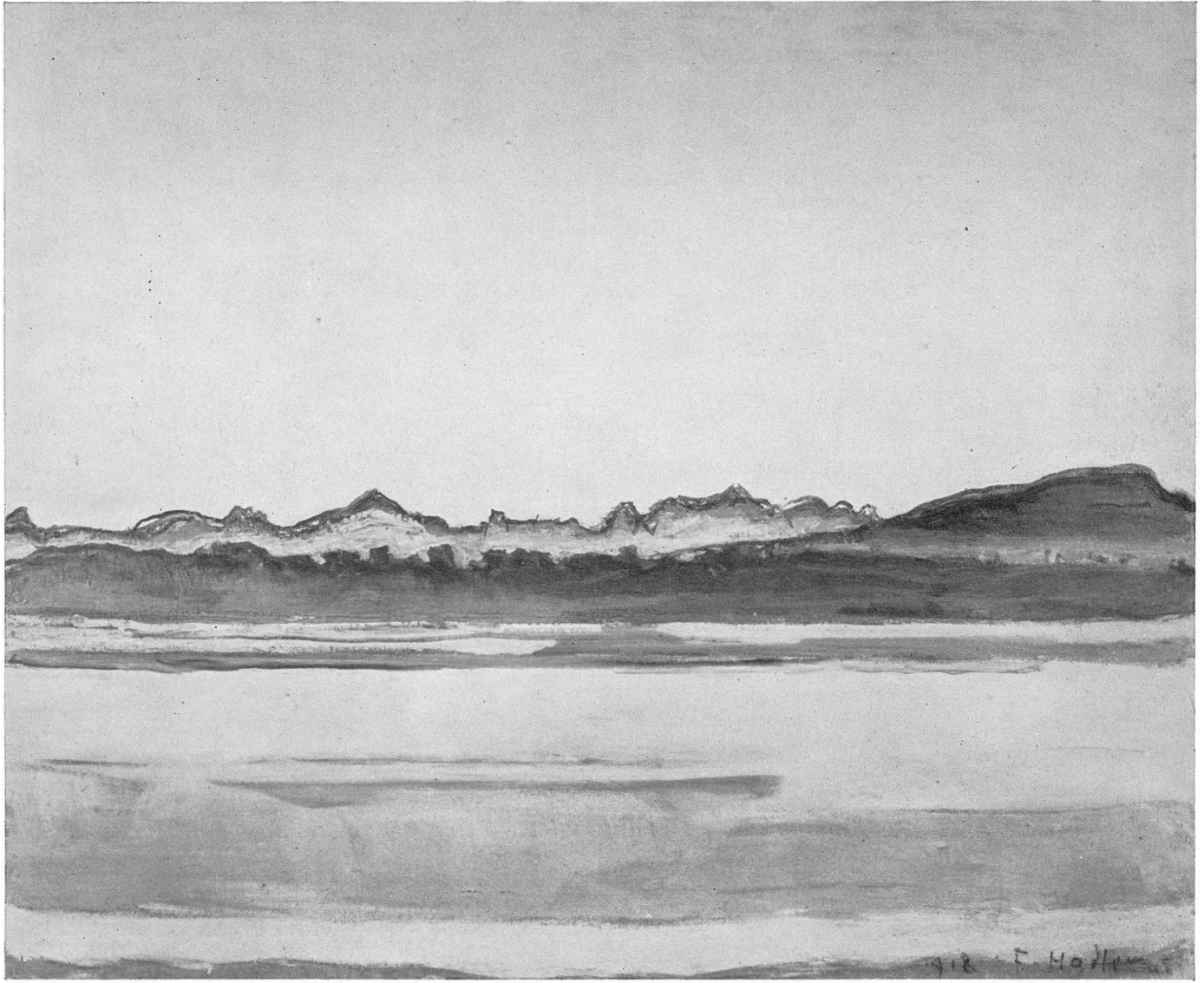
75 Frauenkopf zu «Blick ins Unendliche». Um 1915







85 Die Waadtländer Alpen, gesehen von den Rochers de Naye. 1917



86 Genfersee und Montblanc-Kette vor Sonnenaufgang. 1918