

Bei Anlass der grossen Hodler-Ausstellung

Autor(en): **M.W.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **21 (1917)**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-574713>

Nutzungsbedingungen

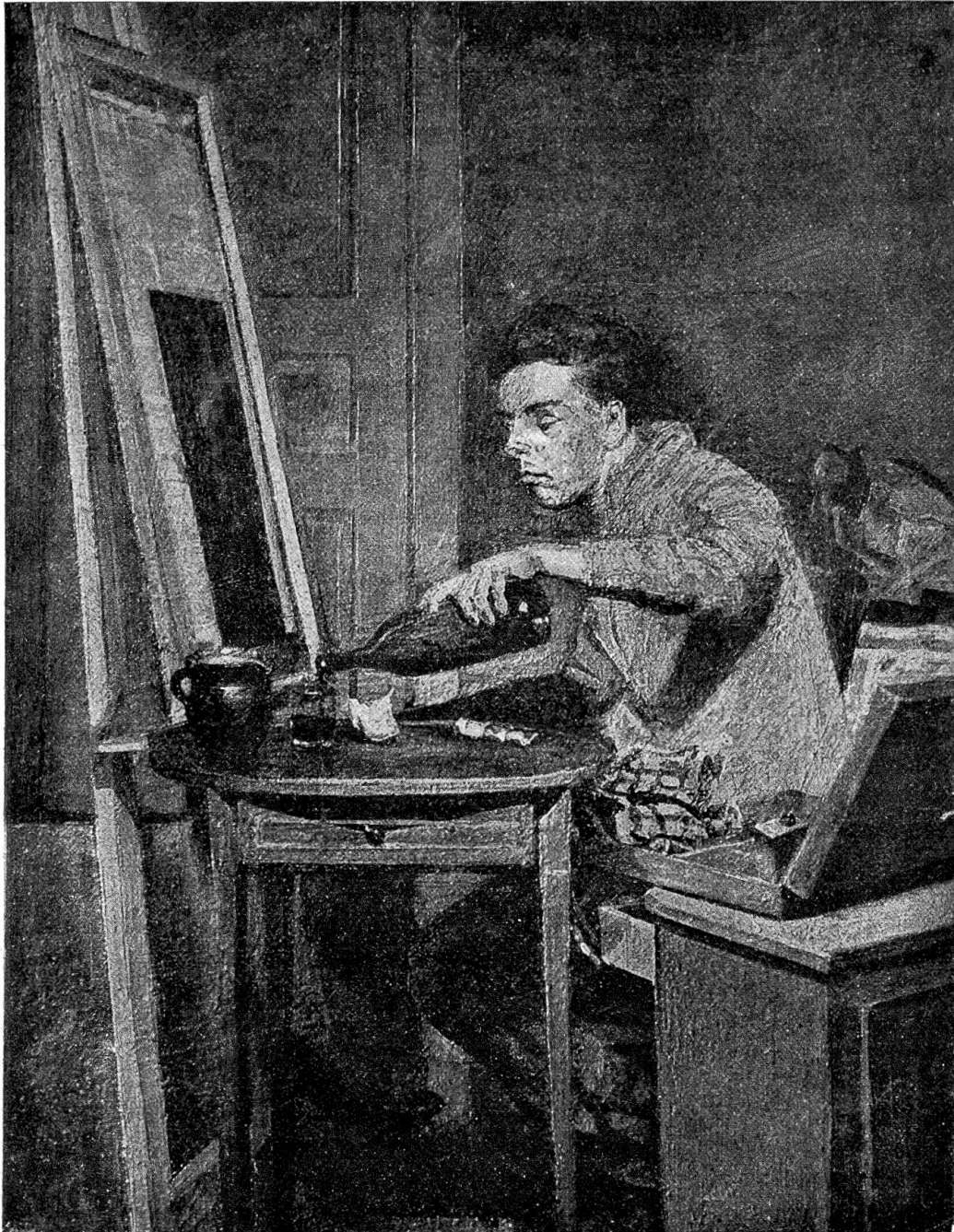
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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.



Ferdinand Hodler.

Der Künstler im Atelier, Selbstbildnis, 187(3?).
Nach Abb. im Katalog der Ausstellung F. Hodler, Zürich 1917.

Bei Anlaß der großen Hodler-Ausstellung.

Mit sechs Kunstbeilagen und vier Abbildungen im Text.

Es soll hier festgehalten werden für spätere Zeiten: in dem schweren, von Hunger und Krieg umdrohten Sommer 1917 wurden in Zürich während zweier Monate in Andacht und Erhebung Feste einer reinsten Freude gefeiert. Das Kunsthaus hatte seine sämtlichen Räume der großen, von seinem Konservator veranstalteten Hodler-

Ausstellung geöffnet, und all diese Säle waren vom Morgen an erfüllt durch eine Gemeinde, die hier zeitlos Bestes suchte und fand. Doch während die begeisterte Jugend zumeist oben, im eigentlichen Festsaal der Ausstellung, wo die Großwerke der reifen Zeit versammelt waren, sich Erkenntnis holte und Glaube und Kraft und

Richtung für die Zukunft, ging der Kunsthistoriker gern jenen stillern Räumen nach, wo die frühern Arbeiten des Meisters in ihrer geschlossenen Aufreihung neue Einblicke in das Werden dieses ungeheuern Künstlerlebens und -werkes gewährten.

Dieser Werdegang zeigt sich unerhört von Anfang an. Wir sehen keine Stufenleiter, die vom Malerschüler zum Künstler und Meister führt. Dort, wo andere nach mühsamem Ringen erst anlangen, scheint Hodler seinen Anfang zu nehmen. In meisterlichen Werken tritt der Zwanzigjährige hervor, mit dem klarsten, vorurteilslosesten Auge die Welt, mit sicherer Hand die Mittel seiner Kunst beherrschend. Das ganze heiße Bemühen dieses frühreifen Geistes geht einzig um Erkenntnis — des höchsten Naturgesetzes einerseits, des besten Weges in der Kunst anderseits. Doch während er das Gesetz von Anfang an zu ahnen, sozusagen in sich zu tragen scheint, ist der Kampf um die Ausdrucksweise ein langer, zäher, durch seltsame Vorsprünge und Rückläufe komplizierter. Das ist nicht verwunderlich, da der junge Maler sich gleich von Anfang an zwischen zwei künstlerische Anschauungswelten gestellt sieht, denen sein Können gleichermaßen beikommt, die malerische, die sich ihm wohl unter der Vorstellung Velazquez und Rembrandt dartut (denn der junge Hodler geht immer zu den Großen zurück, ohne Zwischenstationen bei deren kleinern Nachfahren) und die formklare klassische, die in dieser Zeit für ihn den Namen Holbein trägt. Die malerische Präokkupation geht zeitlich etwas voraus und dokumentiert sich am eindrucklichsten in einem ganz spanisch erlebten Selbstbildnis von 1873; sie beherrscht neben einigen genrehaften kleinen Holländern, zu denen unser Atelierbild (S. 485) gehört, das wundervolle Bildnis der Mademoiselle Lechaud (s. 1. Kunstbeilage) von 1874, das eben der durchaus malerischen Auffassung, dem lebendigen Spiel der aus dunkeln Tiefen herauswachsenden Helligkeiten, sein faszinierendes Leben verdankt, und feiert einen letzten Triumph in dem hinreißenden Selbstbildnis von 1881, das unter dem Namen des Zornigen geht. Die klassische Anschauung, die streng verfestigte Form, dagegen gewinnt Sprache in den ersten

Bildnissen des „Schülers“, des „Schreiners“, des „Geistlichen Probst“ aus dem Jahre 1875, geht eine eigentümliche Verbindung mit malerischen Prinzipien ein in dem farbig reizvollen Bild des flugen gesammelten Kindes mit der Schiefertafel von 1876, das hier (2. Kunstbeilage) zum ersten Mal reproduziert wird, und siegt vollends in dem großen Damenbildnis aus demselben Jahr. Daß dabei Hodler die klassische Form für die Darstellung ruhiger, in Kontemplation gegebener Menschen wählt, die malerische dort, wo Bewegung und Affekt mitsprechen (das Bildnis der Mademoiselle Lechaud ging früher unter dem Namen „Die Empörte“) zeigt, wie ganz diesem jungen Meister schon Ausdruck und Anschauung eins sind. In dem erwähnten großen Damenbildnis aber, das zuerst in der „Schweiz“*) gezeigt wurde, vollzieht sich nicht allein der Sieg der klassischen Anschauung; als erste große hellgrundierte Leinwand entwächst es spontan und überraschend diesem Kreis dunkelgrundiger Bilder und bedeutet einen jener seltsamen Vorsprünge, eine Anticipation späterer Weise, wie sie sich von Zeit zu Zeit in Hodlers Werk erkennen lassen. Der klare ruhvolle Aufbau, die Silhouettierung der die Mittelachse des Bildes haltenden dunkeln Gestalt vor hellem Grund, die Ausnützung der durch Wand und Fußboden gegebenen Vertikalen und Horizontalen zur Organisierung der Bildfläche, der Verzicht auf alles Beiwerk verweisen dieses Bild einerseits in die Richtung des spätern Freskostils, anderseits, nach Verwertung von Kontur und Farbe, in die Gegend der „Nacht“. Diese neue Weise findet sich noch einmal belegt in dem im folgenden Jahr gemalten Bildnis der Madame Landolt, das zwar weniger frescoartig wirkt, aber durch die strenge Symmetrie und die Behandlung des Infarnates noch deutlicher auf die „Nacht“ hinweist, dann aber erfährt sie einen plötzlichen Abbruch durch den Aufenthalt in Spanien.

Zwar scheint nicht der Prado, dem wohl in erster Linie die Künstlersehnsucht des Malers jener frühen, an Velazquez und Ribera gemahnenden Werke galt, das spanische Erlebnis bestimmt zu haben, son-

*) XIX 1915, 730/31 (769 f.).



Ferdinand Hodler.

Der Schuster (c. 1883). Phot. H. Piper & Cie., München.

dern die Natur, vor allem die milde goldene Luft des Landes. Das Licht, nicht die im Dunkel des Ateliers gefangene magische Helle, sondern das freiflutende Tageslicht wird nun seine malerische Hauptangelegenheit. Eine Uhrmacherwerkstätte, durch deren breites Fenster der helle Widerschein einer besonnten spanischen Kirche dringt, wunderbar weich gemalte Landschaften und sonnige Straßenbilder

aus Madrid erzählen davon. Aber auch die Werke, die nach dem spanischen Aufenthalt in der Heimat geschaffen werden. Freilich, ein Zurückkehren zur dunkeln Weise kommt immer wieder vor. So ist der bereits genannte „Zornige“ von 1881 ein Meisterwerk des Helldunkel; aber gleichzeitig entsteht das Bildnis eines am Boden sitzenden Mädchens, das Manet'schen Geist verrät. Das Licht siegt und

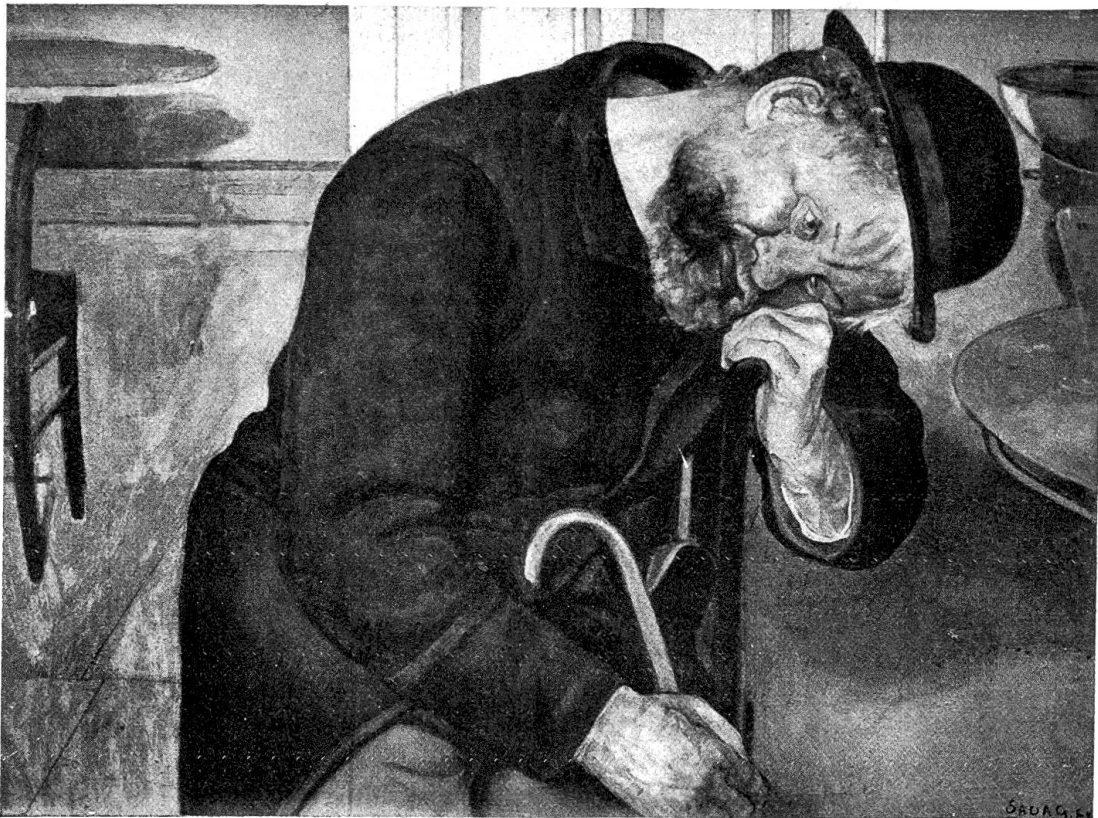
leitet in den ersten achtziger Jahren zum eigentlichen Pleinair und zum Impressionismus über. Werke wie der „Schwingerumzug“, der „Zornige Krieger“, die „Zwiesprache mit der Natur“ stehen in diesem Zeichen. Etwas Suchendes und Uneigentliches geht durch diese helle farbige Zeit, bis sie langsam in jenen stillen, herben, feinpinsligen, etwas trockenen und farbenarmen Konturismus mündet, der in der „Nacht“ zum Sieg gelangt und daraus sich Hodlers eigenste Art nun mit ununterbrochener Folgerichtigkeit entwickeln kann. Es ist der endgültige Sieg des klassischen Formstils über den malerischen, der sich zu Beginn der neunziger Jahre vollzieht, aber er heißt jetzt nicht mehr Holbein, sondern eher Dürer oder Michelangelo und immer mehr und endlich ausschließlich Hodler.

Ueber dieser Stilentwicklung steht von Anfang an ein ganz bestimmter Wille, ein zuerst wohl nur geahntes, dann immer klarer erstrebtes, sich als Naturgesetz enthüllendes Ziel: die Einheit. Als Mittel zu deren Verwirklichung erweist sich die Vereinfachung, der Verzicht auf alles Nebensächliche, als ihre künstlerische Wirkung die Klarheit und überwältigende Eindruckskraft. An den großen, gestaltenreichen Wandbildern, die sich als die eigentlichen Kern- und Zielpunkte im Werk dieses Schöpfers eines neuen Monumentalstils darstellen, darum sich die kleineren Bilder als Vorspiel, Begleit und Nachklang schließen, läßt sich dieser Wille nachweisen. Einmal an der Komposition. Schon das „Turnerbankett“ von 1877/78, das aus strengstem Naturstudium erwachsen ist (der Künstler hat nicht nur jeden der Dargestellten porträtiert, sondern auch in all seinen Körperdimensionen bis ins Detail nach genau aufgenommenen Maßen wiedergegeben), läßt den Willen zu vereinhaltender Komposition erkennen. Im Gemälde noch mehr als im sonst erfreulicheren Karton von 1876 ist versucht, durch die zentrale Figur des Fähnrichs mit dem etwas schräg in die Vertikalachse des Bildes gestellten Banner*) und durch die den Hintergrund rhythmisierenden Dekorationen den asymmetrischen Aufbau,

der sich aus der Gegenüberstellung von Redner und Zuhörerschar ergibt, auszugleichen und eine Orientierung nach der Mitte hin zu geben. Der Versuch ist nicht eigentlich geglückt. Der Eindruck bleibt dennoch der einer ziemlich zufälligen, wirklichkeitsmäßigen Zusammenordnung von Gestalten. Kräftiger und wirksamer organisiert erscheint dagegen die Bildform im „Gebet im Kanton Bern“ von 1880/81 (vgl. die 3. Kunstbeilage), und zwar tritt in diesem unmittelbar nach dem spanischen Aufenthalt entstandenen Bilde das Licht als wichtiger, die Komposition stützender, die Farben bindender Faktor auf. Ihm ist es zu danken, daß diese Gruppendarstellung trotz looserer Aufreihung der Gestalten einheitlicher wirkt als ein kleines, wohl später entstandenes Gebetsbild mit gedrängteren, aber durch Farbe und Licht weniger geeinten Figuren. Die Bildform aber, die im Bankett angestrebt, im „großen „Gebet“ verwirklicht wird, ist bereits nach einem Prinzip gestaltet, dem nun alle großen Kompositionen Hodlers folgen: die symmetrische Gliederung von der Mittelachse aus nach beiden Seiten. Auch die Eigentümlichkeit des Gebetsbildes, daß diese Mittelachse durch einen Hiatus in der Gestaltenreihe, einen leeren Raum, gehalten wird, kehrt in manchen spätern Werken wieder*). Man könnte versucht sein, bei diesem im Anschluß an die spanische Reise gemalten Bild einen kompositorischen Einfluß von der Kunst her anzunehmen und etwa an Velazquez' „Uebergabe von Breda“ zu denken, die der junge Künstler im Prado-museum gesehen haben muß, wenn nicht schon im „Turnerbankett“ etwas Ähnliches angestrebt wäre und wenn nicht Hodler

*) So im „Neuen Mülli“ von 1887, im „Auserwählten“ von 1897, in der „Empfindung“ von 1903/04, in der „Heiligen Stunde“ von 1907, im Fenstersbild von 1908 und in so vielen Landschaften, an deren Spitze der „Herbstabend“ von 1892 steht, während bei gleicher Anordnung die Vertikalachse durch eine Gestalt verfestigt wird in folgenden Bildern: „Schwingerumzug“, „Die Enttäuschten“ 1892, „Die Lebensmühen“ 1892, „Gurhythmie“ 1895, „Mariagnato“ 1897/1900, „Der Tag“ 1900, „Jüngling vom Weibe bewundert“ 1903, „Die Wahrheit“ 1903, „Einnütigkeit“ 1913/14, „Blick in die Unendlichkeit“ (1. Fassung) 1915, „Die Nacht“ (1890/91) mit ihrer schwarz-weiß ornamentierten Bildfläche nimmt — immerhin im Rahmen derselben Anschauung — eine Sonderstellung ein. Dagegen sind charakteristische Beispiele dieser Komposition unter den Einzelfigurenbildern „Der Tell“ (1895) und „Das Lieb aus der Ferne“ (1906).

*) Dieselbe kompositionelle Rolle spielt das Schweizerbanner im Schwingerumzug von 1882.



Ferdinand Hodler.

Eine arme Seele, 1891. Kunsthalle Basel. Phot. R. Piper & Cie., München.

diesem Prinzip bis heute treu geblieben wäre, es auch mit der später aufkommenden parallelistischen Anschauung in Einklang bringend. Man wird in dieser Form vielmehr die natürlichste Erscheinung des organischen Individuums erkennen und so begreifen, warum das Bildornament in Hodlers Werk so oft Assoziationen aus dem Tier- und Pflanzenreich ruft, daß man etwa bei der „Eurythmie“ (vgl. die 5. Kunstbeilage) an eine weiße Tulpe denkt, an eine schimmernde Kaiserkrone beim „Tag“, daß die „Heilige Stunde“ an eine fremde blaue Rose gemahnt, an eine dunkelbeschwingte Libelle die „Enttäuschten“, daß die „Wahrheit“ (vgl. die 6. Kunstbeilage) erscheint wie ein mächtiger Schmetterling, ein Trauermantel mit weißem Leib; bei der „Einmütigkeit“ aber sprach der Meister selbst von einer Chrysantheme.

Doch nicht allein die strenge, konzentrisch gefaßte, das Bild zum Individuum gestaltende Form dient dem Prinzip der Einheit, auch die Stoff-Auffassung. Schon von Anfang an geht Hodler darauf aus, die Vielheit der dargestellten Menschen in einer gemeinsamen Tätigkeit oder

Empfindung zu sammeln. Es kann dies dadurch geschehen, daß die Menge in der Richtung auf ein selbes Ziel gegeben wird, so, in etwas äußerlicher Weise, im „Turnerbankett“ durch das gemeinsame Anhören einer Rede, im „Schwingerumzug“ durch die einmütig begeisterte Schaarung um den Schwingerkönig, im „Auserwählten“ durch die zarte, weihevoll hingabe an das erwählte Kind, im „Bewunderten Jüngling“ durch die entzückte Betrachtung des jungen Helden und in der „Wahrheit“, eigentlich im negativen Sinn, durch die einmütige Abkehr der dunkeln Mächte von der strahlenden Nachtlichkeit*). Oder diese Einhelligkeit wird gegeben sozusagen melodisch als Gleichklang oder harmonisch als Zusammenklang der Empfindung. Im gewissen Sinne geschieht dies schon im „Gebet“; denn hier handelt es sich nicht um das Anhören einer Predigt, sondern um den Zusammenklang

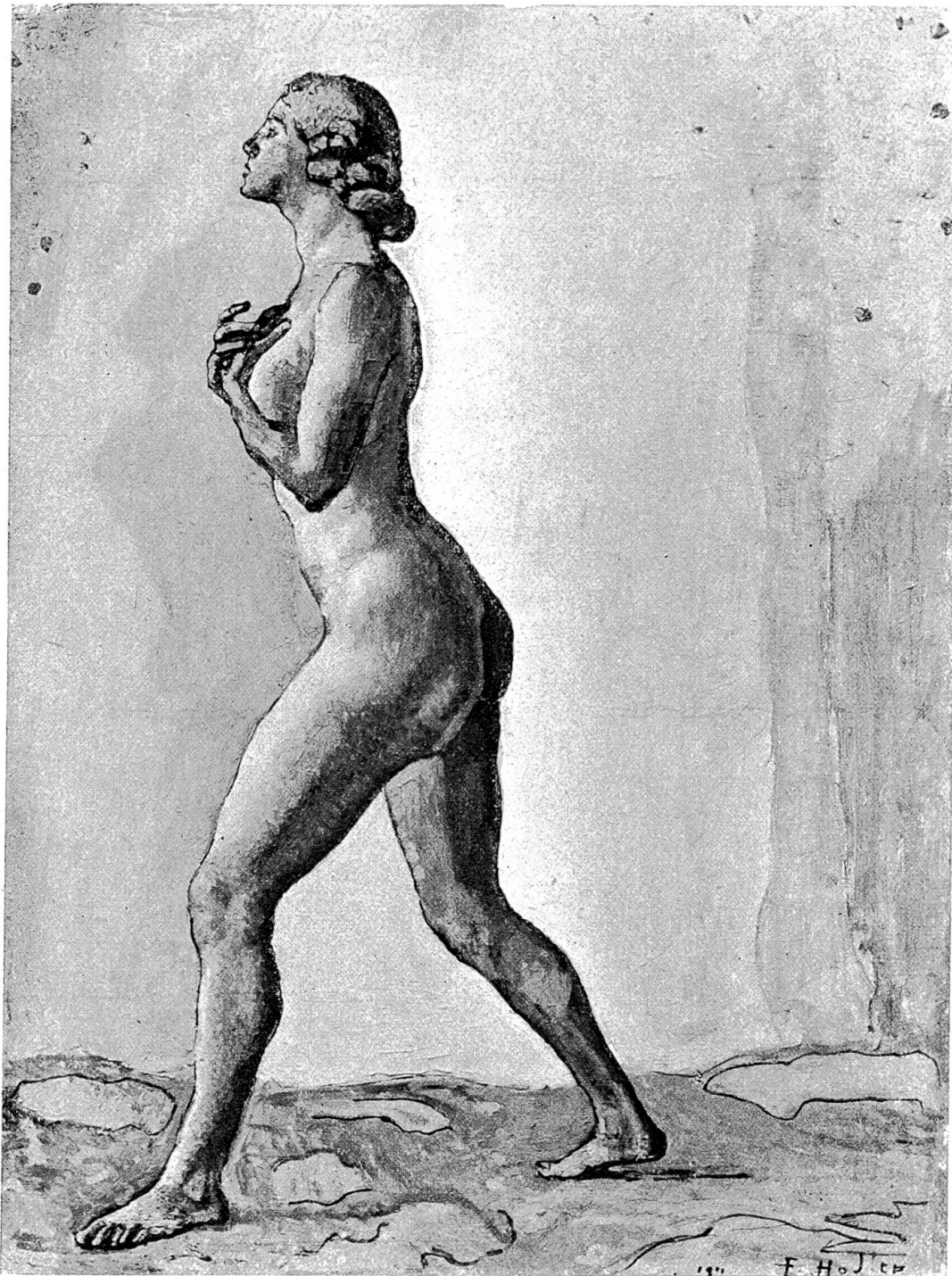
*) Es ist bezeichnend, daß in diesem Bild, wo Hodler sich zum einzigen Mal in seinem Werk zur Allegorie, der konventionellen, indirekten Symbolik, verleiten ließ, das Prinzip zum einzigen Mal erschüttert wird. Wenn auch nicht formell, so doch stofflich bietet es an Stelle der Einheit Zwiespalt, statt Sammlung Abkehr.

der im gemeinsamen Gebet gesammelten Gemüter. Freilich ist dieser Zusammenklang noch kein völlig rein gestimmter; die Empfindungen erscheinen noch differenziert. Dies gilt in geringerem Maße auch von dem schon ganz parallelistisch empfundenen Bild der Genfer Reformation von 1884 und dem „Neuen Rütli“, in stärkerem von der „Nacht“, die merkwürdig differenziert empfunden ist und auch nach dieser Seite — wie durch die Komposition — eine Sonderstellung einnimmt. Der Gleichklang, der Parallelismus der Empfindung kommt erst in den drei Bildern der ersten neunziger Jahre, in den „Enttäuschten“, den „Lebensmüden“ und der „Eurythmie“ zum Ausdruck. Die eigentliche Eurythmie der Empfindung, der reine harmonische Zusammenklang, die letzte Übereinstimmung des Seelischen in einer gemeinsamen höchsten Empfindung beherrscht die Gemälde mit weiblichen Gestalten, den „Tag“, „Empfindung“, „Heilige Stunde“ und „Blick in die Unendlichkeit“, Eurythmie als Zusammenfluten der Leidenschaft in gemeinsamem Willen und gemeinsamer Tat in den männlichen Bildern „Marignano“ (in erster Fassung), „Auszug der Jenenser Studenten“ (stofflich eigentlich als zwei Bilder empfunden) und „Einmütigkeit“. Dort aber, wo das Thema Kampf verlangt, in den Schlachtbildern von Näfels (1897) und Murten (1917), ordnet die strengste Form die durch die Leidenschaft der Kampflust gleichgemachten Menschen.

Wenn so die Einheit von Form und Stoff, von Komposition und Empfindung (daß das Gesetz des formellen Parallelismus, der Formwiederholung naturgemäß daraus folgt, ist klar) das große Gruppenbild beherrscht, so folgt ihr nicht minder das Einzelfigur-Bild. Auch die zum Bild erhobene Einzelgestalt sucht Hodler in Übereinstimmung zu geben formell mit dem Bildraum und der Gestaltung der Umwelt, stofflich-empfindungsgemäß mit sich selbst. Der das Ethos des Hochformates so eindrücklich verkörpernde, in der Inbrunst eines Schwurs gesammelte „Student“ von 1874 steht am Anfang dieser Reihe. Zu ihr gehören all jene Männer, die in der Hingabe an ihr Werk dargestellt werden — der in seiner Arbeit

ganz gesammelte Schuhmacher von 1883 (S. 487) mag als typisches Beispiel gelten, während daneben das malerisch reizvolle holländische Atelierbild (S. 485) des eilig schmausenden Malers fast zufällig und anekdotenhaft wirkt — bis zu dem ganz in der Tat aufgehenden, jedes Werk der Körperkraft urbildlich symbolisierenden „Holzfäller“ von 1910. Dazu gehören auch jene Männer und Jünglinge, die in geistiger Zwiesprache mit der Natur und dem Ewigen gegeben sind, vom „Philosophierenden Arbeiter“ und der „Zwiesprache mit der Natur“ (beide von 1884) bis zum „Blick ins Unendliche“ von 1903 und jene in andächtiger Kontemplation zumeist einer Blume oder der geschmückten Erde erfassen Kinder und Frauen, von den „Kindern auf der Blütenwiese“ (1887) und der „Frau mit der Mohnblume“ aus gleicher Zeit bis zu der wunderbar innigen „Anbetung“ unserer vierten Kunstbeilage, und weiter jene Frauen, bei denen die Kontemplation sich verinnerlicht zur Empfindung und Ergriffenheit und die Empfindung sich steigert zur Ekstase. Dazu gehören endlich auch die Einzelgestalten, die unter der Beherrschung eines Affekts gezeigt werden, vom „Zornigen“ bis zum „Tell“, von der „Empörten“ bis zu den „Berückten“.

Wenn so die Einheit Form, Stoff und Seele der Hodlerschen Kunst beherrscht und wenn auch ähnliche Aufgaben und Lösungen mit einer gewissen Periodizität wiederkehren, so bildet doch das Gesamtwerk, wie es sich heute zeigt, nur insofern eine Einheit, als es ein wachsender, sich entwickelnder Organismus sein kann. Der große Wandel der Anschauungen, den das Leben dem Manne brachte, hat im Werk den treuen Spiegel gefunden und zwar am klarsten und eindrücklichsten in der Farbe. Denn bei diesem bis ins letzte ganzen und wahren Menschen ist die Farbe in gleichem Maß Kunderin der wechselnden Stimmung und seelischen Verfassung, letzten Endes des Verhältnisses zur Welt, wie die Linie und Form die des unwandelbaren Charakters. So haben denn auch die beiden Seelen in seiner Brust, die Liebe zum Zarten, Sehnsüchtigen, Ueber sinnlichen und die Freude an der rauhen Kraft und erdgeborenen Leidenschaft in der Farbe ihre gesonderte Sprache. Dies



Ferdinand Hodler. Schreitendes Weib, 1911. Nach Abb. im Katalog der Ausstellung F. Hodler, Zürich 1917.

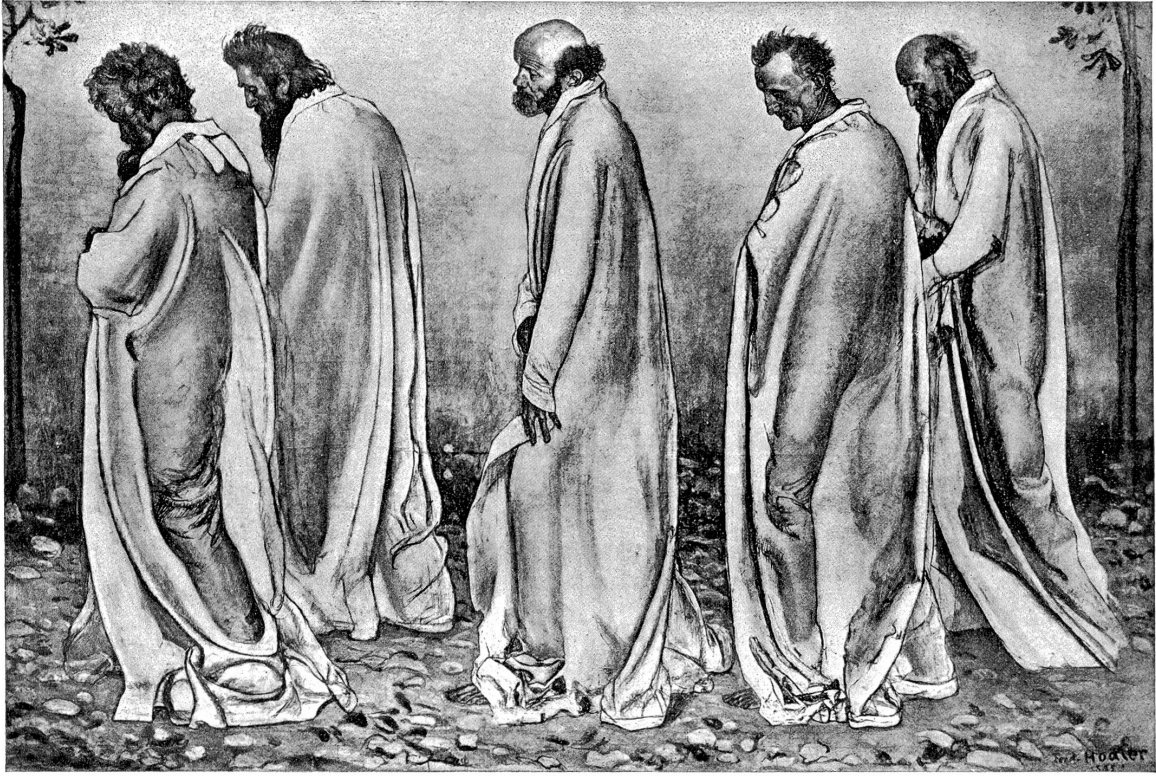
ließe sich bis ins letzte nachweisen, doch müssen hier ein paar Andeutungen genügen. Wechselnd in Hell und Dunkel, bunt oder in brauner Dumpfheit befangen erscheint die Farbe in der Zeit des Werdens, und die schwarzen und grauen, die braunen, gelben und roten Töne haben darin ein Uebergewicht, nur die Landschaft erklingt von Zeit zu Zeit im holden Zwei-

klang Gold-Blau. Zu Beginn der achtziger Jahre werden die Töne reich, mit breitflächigem Auftrag, mit Ansätzen zu pleinairistischer Helligkeit, und die echt irdischen Farben Grün und Rot, nicht eben in kräftiger Erscheinung, herrschen vor. Dann aber vollzieht sich der Uebergang zu einer seltsamen Feinfarbigkeit zwischen grauen und schwarzen Tönen, die beinahe

als Farbenarmut annahm und nur hier und da zu perlmutterigen, fast irisierenden Tönen, wie etwa in dem „Blumenmädchen“ von 1891, sich steigert. Der feine modellierende Pinsel wird trocken und herb, der Kontur scharf und eindrucksvoll, die Erinnerung der Damenbildnisse von 1876 und 1877 stellt sich ein. Eigene schwere Erlebnisse, die Beschäftigung mit dem Tod und jenen Glendstypen, unter denen die „Arme Seele“ von 1891 (S. 489) eine Kulmination darstellt, fallen in diese Jahre und finden ihren Ausdruck einerseits in der „Nacht“, andererseits in den „Enttäuschten“ und ihren Nachfolgern. Zumal die „Nacht“ ist das rechte Abbild der schwermütigen Zeit, dieses durch Stoff, Sinn und Darstellung gleich gewaltige Bild mit seiner geheimnisvoll in schwarz und weiß ornamentierten Bildfläche, mit seinen nicht durch eigenen Willen oder Empfindung, sondern durch eine äußere Macht bezwungenen und gleichgemachten Menschen und diesem furchtbaren Anspiel auf letzten Schlaf und Todeskampf. Nur langsam erwacht die Farbe wieder aus dem Ernst dieser Zeit. In der Kastanienallee des Herbstbildes von 1892 zwar lebt sie mit den Glutten eines sterbenden Abends und der sterbenden Natur. Aber noch im Jahre 1893 bei einem Aufenthalt in Tessin ist es nicht Satttheit und Glut des welschen Himmels, was den Pinsel lockt, sondern farge, abenteuerlich gestukzte Bäume und ihre grotesken Schatten und der nackte, gelbsandige Weg. Aber das seltsame, ein wenig fiebrige Kupferrot, das im Damenbildnis von 1876 zum ersten Mal auftritt und in der Folge so manchem Bild den faszinierenden Akzent gibt, erscheint wieder in blassen blumigen Flecken im Bild der Enttäuschten (während in der „Nacht“ die feingestufteten Töne nur als Schimmer und Weichheit des menschlichen Infarnates und nicht eigentlich als Farbe wirken) und schon kräftiger in den sterbenden Blättern der „Eurythmie“ am Boden und in den oberen Ecken des Bildes just an der Stelle, wo es später im „Tag“ als Pracht der morgenroten Firne erglänzt. Und die stillen Wanderer, die nicht mehr über das verlorene Leben verzweifeln, sondern gelassen dem Erlöser Tod entgegenziehen, wandeln an weichem, heiterem

Grün vorbei. Während so in diesen Schwermutsbildern die Farbe nur sparsam verwendet ist und Schwarz und Weiß Herrscher bleiben, tritt sie mit den anmutigsten, heute schier süß wirkenden Tönen von weichmütigem Grün, Rosa und Gelb und im wundervollen Blau der Wegwarte wie die erwachende Hoffnung zutage in dem Kreis jener von zarter Empfindung getragenen Bilder um den „Auserwählten“ und in der „Anbetung“; zum vollen kräftigen Leben aber ersteht sie endgültig um die Jahrhundertswende in der lauten Pracht der Marignano-Fresken und im warmen Glanz des „Tag“-Bildes, wo die Wegwarten der „Anbetung“, die rechten Symbole des Sommertages, als blaue Sonnen erstrahlen. Der „Tag“, darin die Umwandlung im Leben des Künstlers von Düsterei und Schwermut zu Lebensbejahung und Freude ihren grandiosen Ausdruck findet, leitet jene Zeit der leuchtenden Farben ein, die in den See- und Alpenlandschaften des neuen Jahrzehntes in Smaragd und Saphir juwelenhafte Tiefe gewinnen, die sich in der „Empfindung“ und der „Heiligen Stunde“ — den lebensgewaltigen Gegenstücken zu der „Eurythmie“ und den „Enttäuschten“ — zu Farbenjubiläum und Farbenrausch steigert und Fanfarenklänge schmettert aus den Bildern der „Liebe“ und jener Reihe schöner und entzückter Frauenbilder, darin sich Hodler — nicht als der Frauenlob, wohl aber, was ihm die moderne Frau soviel höher anrechnet — als der rechte Verstehender der Frauenseele offenbart. Das „Schreitende Weib“ (S. 491), das durch lauter Gold und Sonne hinstürmt wie die Mensch gewordene Jugend- und Lebenslust, mag als Beispiel einer ganzen Reihe dienen. Und von Jahr zu Jahr wird des Meisters Pinsel farbenschwerer und lebendiger, und wenn noch im vorigen Jahrzehnt die konturierte farbige Fläche vorherrschte, so wird nun der satte Pinselstrich selbst Fläche und Linie und Form.

Aber seit dem ersten eindrucksvollen Auftreten des süßen, mit Weiß und Grün alternierenden Blau in der Welt des „Auserwählten“ verbleibt diese Farbe in all ihren Abstufungen jenen Gestalten, die Hodler zu Trägern zarter, inniger und



Ferdinand Hodler.

Eurhythmie, 1895.
Eigentum des Kantons Bern, Kunstmuseum Bern.
Phot. R. Piper & Cie., München

überirdischer Gefühle macht, den Frauen der „Empfindung“, der „Heiligen Stunde“, den selig und sehnsüchtig Wandelnden im „Lied aus der Ferne“ und „Abendruhe“ (1908) und endlich den gigantischen Weibern zum „Blick in die Unendlichkeit“, also allen Bildern der Anbetung, während die lebendigen und feurigen Farben mit dem Gipfel des leuchtenden Gelb und glühenden Rot, vom tiefen Blau bloß begleitet, den Darstellungen der Leidenschaft (wie so bezeichnend umrauscht das rote Band das Bild der „Liebe“), der Kraft, der affektbetonten Tat eignen von „Margnano“ bis zur „Einmütigkeit“, wo der männliche, taterzeugende Wille, der Entschluß, zum Bild der himmelaufflammenden Lohe wird. Die zur Ekstase gesteigerte Empfindung bei den verzückten Frauen jedoch trägt ein Gewand vom rätselhaften Farbentausch aus Blau und Rot.

In den beiden für Hannover und Zürich geschaffenen Kolossalbildern der neuesten Zeit haben die zwei Seelen Hodlers, die in Feuerfarbe geht und die im seligen

Blau, einen Höchstaussdruck gefunden; die Einmütigkeit der männlichen Kraft und Tat in dem flammenden Schwurbild, die Harmonie der Empfindung und glückvollen Hingabe an das Unendliche im blauen Frauenbild, das wie eine gewaltige Architektur wirkt, wie Orgelrauschen und wie das Urbild der ewigen Bewegung in der Ruhe und dessen ungeheure Linienkraft auch in der kleinern, dem Ort angepaßten Fassung das ganze stattliche Zürcher Kunsthaus aus den Angeln hebt. Der „Auserwählte“, der „Tag“, „Empfindung“ und „Heilige Stunde“ finden hier ihre Vollendung, es liegt aber in dieser Kulmination schon wieder der Ausgang zu unerhörtem Neuem. Der Meister selbst hat dieses Neue genannt: das Evangelium der höchsten Einheit, das Leitstern, Ziel und Offenbarung in Hodlers Werk ist, groß und in überwältigender Einfachheit ausgedrückt durch die vollkommenste Architektur, die sich ergibt aus dem rhythmischen Zusammenschluß schöner ins Machtvolle erhobener Menschenleiber.

M. W.

Ernst Alfred Stückelberg.

Zu seinem fünfzigsten Geburtstag (17 August 1917).

Mit zwei Abbildungen.

Schon zu wiederholten Malen durfte die „Schweiz“ einzelnen ihrer hervorragenden Mitarbeiter den Ehrenstrauß binden zum fünfzigsten Geburtstag, so Ernst Zahn, Heinrich Federer, Isabelle Kaiser u. a. Wie glücklich ist zur Stunde noch das Schweizervolk! Ihm ist es vergönnt, in dankbarer Stille Koryphäen des Friedens zu feiern: Einsiedler, Gelehrte, Dichter, Menschen und Persönlichkeiten der positiven Arbeit, Mehrer und Erhalter von Kulturgütern!

Heute soll Professor Dr. E. A. Stückelberg geehrt sein, der Sohn jenes Ernst Stückelberg (1831—1903), der dem Schweizervolk die Malereien der Tellskapelle geschaffen. Freunde und Schüler haben in Dankbarkeit dem zu Ehrenden eine Bildnismedaille überreicht. Ein Plastiker von Ruf hat sie modelliert, August Heer in Arlesheim. Dem Künstler ist die Porträtähnlichkeit gelungen. Komposition, Aufschrift und Raumeinteilung

erinnern an die beste Zeit antiker Kunstwerke dieser Art. Die Münze ist aus dem klassischen Medaillenmaterial gegossen, aus Bronze. Ihr Revers zeigt das Familienwappen des Dargestellten und trägt die Widmung: „Dem Hagiographen, Numismatiker, Heraldiker, Denkmalspflieger und Lehrer“. Damit sind Stückelbergs Arbeiten umschrieben. Eine stattliche Reihe selbständig erschienener Werke liegt bereits vor. Es gelangten zur Ausgabe: Der konstantinische Patriziat (1891); Reliquien und Reliquiare (1896); Longobardische Plastik (1. A. 1896, 2. A. 1907); Die mittelalterlichen Grabdenkmäler des Basler Münsters (1896); Die Thronfolge von Augustus bis Constantin (1897); Geschichte der Reliquien (Bd. I 1901, Bd. II 1908); Der Münzsammler (1899, in französischer Uebersetzung 1900); Das Wappen in Kunst und Gewerbe (1901); Die schweizerischen Heiligen des Mittelalters (1903); Aus der christlichen