

Ferdinand Hodler und Basel : Dokumente zur Rezeptionsgeschichte

Autor(en): **Geelhaar, Christian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **39 (1982)**

Heft 3: **Zur Untersuchung und Restaurierung der spätgotischen Tafelgemälde mit dem Zürcher Stadtbild**

PDF erstellt am: **14.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-167884>

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 und Basel

Dokumente zur Rezeptionsgeschichte

von CHRISTIAN GEELHAAR

Wilhelm Barth, von 1904 bis 1934 Konservator der Basler Kunsthalle, beklagte nach dem Ableben des Künstlers im Mai 1918 die «monumentale Verständnislosigkeit», die Basler Kunstpflege Ferdinand Hodler entgegengebracht habe. Basel sei «an Hodler und seinem Werk vorübergegangen, hatte es versäumt, eines der grossen Gemälde, in denen des Meisters Art und Wollen sich konzentriert, seinem Museum zu sichern, und der Künstler hatte dies sehr wohl empfunden¹.» Bereits im Herbst 1911, als eine erste Einzelausstellung Hodlers in der Kunsthalle den Basler Kunstfreunden endlich eine umfassendere Übersicht über sein Schaffen bot, hatte sich dem Korrespondenten der «Basler Nachrichten» die Frage aufgedrängt, «warum wohl Hodler bisher bei uns nur mit Zurückhaltung beachtet worden ist.» Er meinte: «Am Verständnis kann's doch kaum mehr fehlen, nachdem so viele schlechte und gute Nachahmer gleichsam eine Brücke zu ihm geschlagen haben. Und gerade sie lehren, was Hodler für die schweizerische Kunst zu bedeuten hat . . . Niemand wird behaupten, dass Hodler dieser seiner ganzen Bedeutung entsprechend in Basel geschätzt worden sei – unser Museum hat lobenswerte Anläufe dazu gemacht. Rasch aber schnellen die Preise für Hodlerbilder in die Höhe und wehe, wenn aus diesem Grunde einst unsere Nachkommen verächtlich sagen, wir hätten einen grossen Neuerer verpasst².» Tatsächlich sind zu Lebzeiten Hodlers nur drei seiner Gemälde in die Öffentliche Kunstsammlung gelangt: 1901 *Die Schlacht bei Näfels* (Abb. 6), 1905 *Der Genfersee von Chexbres aus* (Abb. 7) und 1910 *Aufgehen im All*³, (Abb. 8).

Erstmals wurden Arbeiten Ferdinand Hodlers in Basel im November 1883 ausgestellt, und zwar in der Kunstausstellung schweizerischer Künstler: dem sogenannten Salon. Es handelte sich um die drei Gemälde *Alpenlandschaft*⁴, *Lesender Handwerker*⁵ (Abb. 3) und *Der Schuhmacher*⁶. Die Basler Presse nahm freilich keine Notiz davon. Ihr Entzücken galt der *Ruine am Meer*⁷ Arnold Böcklins, der, wie der Rezensent des «Schweizerischen Volksfreundes» schwärmte, «in diesem Bilde wieder einmal seinen ganzen Farbenzauber uns vor Augen führt»⁸. Dem Berichterstatter der «Basler Nachrichten» erschienen «neben dem Idealisten Böcklin . . . die andern Landschaftler mehr oder weniger als Naturalisten. Sie geben die bekannte Wirklichkeit wieder . . .»⁹. Dass seiner Meinung nach der Künstler die Natur «mit den Augen des malenden Dichters» sehen sollte, beweist nicht zuletzt das Lob, mit dem er den Böcklin-Nachahmer Theophil Preiswerk¹⁰ bedachte,

bescheinigte er diesem doch, mit seinen Landschaften «ein schönes Zeugnis . . . von seiner dichterischen Naturbetrachtung» abgelegt zu haben. Für einen Hodler gab es in Basel neben Böcklin und seiner Gefolgschaft nun einmal keinen Platz, und auch fernerhin sollte der grosse Basler Meister seinen Schatten auf das Verhältnis seiner Vaterstadt zu Hodler werfen. Dies war etwa noch 1917 der Fall, als die Kommission des Kunstmuseums den Ankauf von *Blick in die Unendlichkeit* diskutierte: das Angebot von Böcklins Ölskizze *Frühling*¹¹ sollte Priorität erhalten, falls diese nicht von der Gottfried-Keller-Stiftung erworben werden würde¹².

Immerhin figuriert aber eine Wiedergabe des *Lesenden Handwerkers* (hier *Lesender Schuster* betitelt, Abb. 1) in einer kleinen Buchpublikation, die noch im selben Jahr zur «Erinnerung an die Ausstellung schweizerischer Künstler in Basel» erschienen war. Die Legende zu Hodlers Bild lautet: «Während sein Doppelgänger vom gleichen Maler mit gelblicher, beinahe krankhafter Gesichtsfarbe drohend und fest dasteht und krampfhaft den Hammer hält, macht unser Bild einen durchaus behaglichen, gemüthlichen Eindruck. Jener sinnt über steigende Lederpreise oder über einen anspruchsvollen Kunden, der ihm ein Paar Stiefel refüsiert hat. Dieser sitzt in gesunder Farbe mit ungestörtem Sinn und vertieft sich in seine Lectüre. Ist's eine Zeitung, deren entsprechendes Feuilleton ihn fesselt oder ein Almanach, der ihm eine heitere Geschichte vorführt, darüber sind wir nicht ganz in's Klare gekommen¹³.»

Darstellungen wie der *Lesende Handwerker* und *Der Schuhmacher* wurden damals, so lehrt der zitierte Kommentar des ungenannten Verfassers, als Genreszenen (miss-)verstanden. Hodler aber hatte, wie er seinem Biographen Carl Albert Loosli vertraute, ausdrücklich die der Genremalerei drohende «Gefahr der Geschwätzigkeit, der inneren Hohlheit und Leere¹⁴» zu meiden gesucht! Tatsächlich lassen sich Hodlers Bildschöpfungen nicht ohne weiteres den herkömmlichen Gattungen unterordnen. Dies mochte die Beurteilung seines Schaffens für manche Betrachter erschwert haben. 1894 versicherte der Rezensent der «National-Zeitung», die dritte Nationale Kunstausstellung im Berner Kunstmuseum besprechend, seinen Lesern, er werde «natürlich die Kunstwerke nach sachlichen Kategorien ordnen: Genrebilder, Landschaften, Porträte u.s.w.» Was Hodler – und die beiden Basler Hans Sandreuter und Hans Wieland – betraf, räumte er indessen ein, einige Künstler würden nicht in einen solchen Rahmen hineinpassen: «Es sind gewöhnlich die hervorragendsten¹⁵.»

Calvin und die Professoren

Hodlers Werk fand bei der Basler Kunstkritik erstmals Beachtung, als im Oktober 1885 die Kunsthalle sein Bild *Calvin dans la Cour du Collège à Genève*¹⁶ (Abb. 1) ausstellte. Es hat dem Künstler ein Jahr zuvor am «Salon suisse» in Genf den dritten Preis im «Concours Diday» eingetragen. «Sicher ein talentvoller Künstler», bemerkte der Rezensent der «Basler Nachrichten» und attestierte dem Gemälde «unfraglich ein kräftiges, künstlerisches Streben». Im übrigen fand er für die Darstellung aber nur Worte beissenden Spottes: «Dass Calvin mit seinen Kollegen wirklich so abschreckend ausgesehen, wie sie uns von diesem Maler in einem Hofe des Collège vorgeführt werden, das möchten wir doch bezweifeln. Diese fünf Menschen hätten den Genfern die Reformation verleiden können. Alte Klopffechter, die leeres theologisches Stroh dreschen; der eine spindeldürr, ein Anderer, dicklicher, steht auf zu kurzen Beinen. Alle körperlich verkümmert und dabei fehlt der Spiritus, der uns dafür entschädigen sollte. In den Gesichtern nichts

von dem Feuer, mit dem man die Menschheit erleuchtet und für neue Ideale erwärmt¹⁷.»

Hatte Auguste Blondel in «Le Genevois» *Calvin und die Professoren* als «chanteurs automatés»¹⁸ tituliert, so erschienen sie jetzt seinem Basler Kollegen vom «Schweizerischen Volksfreund», als wollten sie «das bekannte Judenquartett singen¹⁹». Der Rezensent beklagt die allgemeine Vernachlässigung der Historienmalerei: «Alles wirft sich auf das Genrebild und die Landschaft; Historien- und gute Porträtmaler finden wir immer weniger.» Diese Klage hatte sich bereits 1883 als Tenor durch die Presseberichte zum schweizerischen «Salon» gezogen: keine Gattung fehle, hatte der Kritiker der «Basler Nachrichten» konstatiert, «mit Ausnahme freilich der grossen historischen Malerei, die gegenwärtig nirgends mehr rechte Triumphe feiert²⁰.» Nicht anders sollte es ein Jahrzehnt später lauten, wiederholte doch zum Beispiel Albert Gessler in seinem Bericht über die «Turnus-Ausstellung» von 1893 in der «National-Zeitung»: «Dass diese (die Historienmalerei) in der Schweiz im Argen liege, ist schon oft beklagt worden²¹.» In



Abb. 1 Ferdinand Hodler: *Calvin dans la Cour du Collège à Genève*, 1884. Musée d'Art et d'Histoire, Genf.

der Tat: hier wartete eine grosse Aufgabe! Es sollte Hodler vorbehalten sein, die traditionelle Historienmalerei des 19. Jahrhunderts zu revolutionieren, indem er seinem *Wilhelm Tell* und den Entwürfen für die Ausmalung des Schweizerischen Landesmuseums eine neue Monumentalität der Form und des Inhalts verlieh.

Herbstabend

1893 hatte Hodler an die Schweizerische Kunstausstellung in der Basler Kunsthalle eine *Sommerlandschaft* aus der Umgebung Genfs eingesandt. Sie fand kein Echo in den Presseberichten. Das sollte sich jedoch bereits im folgenden Jahr ändern; ja, fortan konzentrierte sich auch in Basel bei solchen gesamtschweizerischen Manifestationen das Interesse in erster Linie auf die Exponate des in Genf ansässigen Berners.

Als im Herbst 1894 mit einer Auswahl von Bildern, die im Sommer zuvor in der dritten Schweizerischen Kunstausstellung

in Bern und in dem anschliessenden westschweizerischen Turnus figuriert hatten, in der Kunsthalle auch Hodlers *Herbstabend*²² (Abb. 2) zu sehen war, wollte Albert Gessler die Landschaft – sie war im Vorjahr mit dem zweiten Preis des «Concours Calame» ausgezeichnet worden – «in die erste Linie zum Allerbesten rücken . . . , was da ist», um dann aber einzuräumen: «Möglich, dass nun auch hier nicht alle mit dem Schreiber dieser Zeilen einverstanden sind; denn der *Herbstabend* von Hodler erscheint auf den ersten Anblick auch gar zu einfach: eine lange Allee von jungen Kastanienbäumen, eine Landstrasse, rechts und links Wiesen, im Hintergrund Berge, das ist alles. Wer sich aber die Mühe nimmt, sich in dieses Bild zu vertiefen, wer namentlich den richtigen Standpunkt zur Betrachtung zu gewinnen weiss, der wird überrascht sein von der fast monumentalen Grossartigkeit, die in diesem Bilde wohnt. Den Charakter des Spätherbstes hat selten einer mit solcher Sicherheit erfasst wie hier Hodler mit seinen über die Strasse gewehten dürren Blättern und mit dieser rotschimmernden Luft. Dabei ist das Bild von einer ungewöhnlichen



Abb. 2 Ferdinand Hodler: *Herbstabend*, 1892. Musée d'Art et d'Histoire, Neuchâtel.

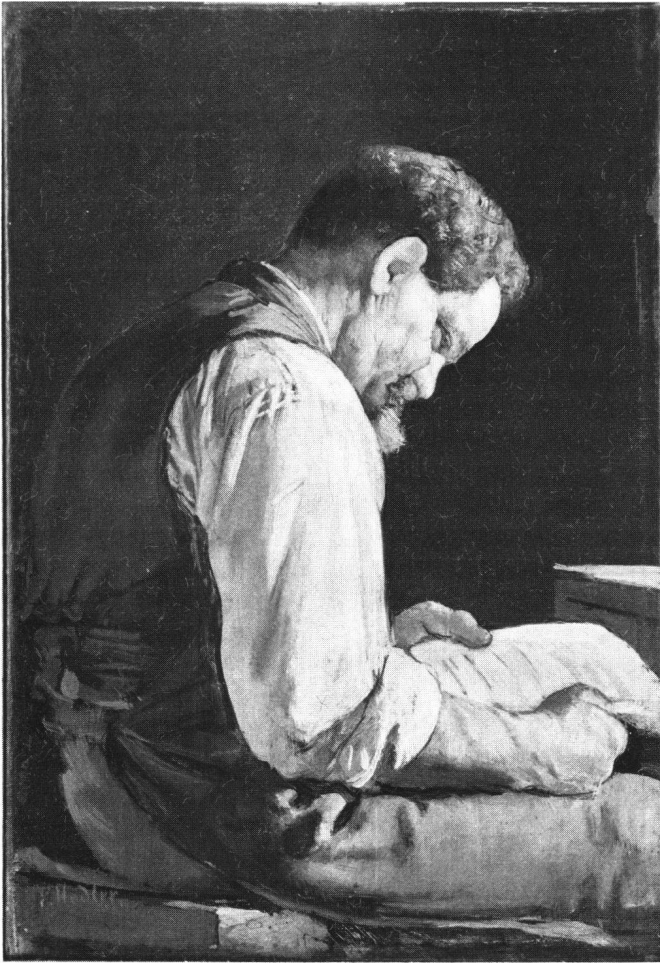


Abb. 3 Ferdinand Hodler: *Lesender Handwerker*, um 1881. Kunstmuseum Basel.

perspektivischen Wirkung; aber auch wer sich nach Einzelheiten umsieht, wird nicht unbefriedigt sein; die Nuancen von Grün im Vordergrund, überhaupt alle Details sind mit liebevoller Hand der Natur abgeschrieben. Hodler brütet über Problemen. Hier hat er mit den einfachsten Mitteln, mit Bergen, Wiese und ein paar Bäumen ein Charakterbild schaffen wollen; es ist ihm gelungen. Ob wir von seiner nächsten Schöpfung ebenso unmittelbar ergriffen sein werden, ist sehr ungewiss; ein Geist wie dieser schreckt auch vor Verirrungen nicht zurück²³.»

Die Lawine

Im Laufe des Jahres 1898 musste Hodler der mit der Beurteilung des Wettbewerbs zur Ausmalung des Waffensaals im neu erbauten Schweizerischen Landesmuseum beauftragten Jury und der Eidgenössischen Kunstkommission mehrere Entwürfe seines *Rückzugs von Marignano* vorlegen²⁴. So kann es nicht verwundern, dass er an der fünften nationalen Kunstausstellung der Schweiz, die im Herbst 1898 in der Kunsthalle Basel stattfand, bloss mit einer älteren Arbeit vertreten war,

wie Albert Gessler, der Rezensent der «National-Zeitung», erkannte: mit der heute unter dem Titel *Die Lawine* bekannten *Winterlandschaft*²⁵ (Abb. 4). «Das Bild ist schon im Jahre 1887 gemalt, und wenn wir überblicken, was Hodler seither geschaffen hat, so sind wir jetzt überrascht zu sehen, wie kräftig seine Eigenart schon vor einem Jahrzehnt ausgeprägt gewesen ist. Er ist sich selbst immer treu geblieben: das gehört mit zu dem interessanten Charakterbilde dieses originellen Künstlers.»

Gessler zählte *Die Lawine* «unbedenklich» zu den besten Werken der Ausstellung, zeigte sich ihm hier doch, «wie sehr es möglich ist, zu vereinfachen und bei der grössten Simplizität doch den innersten Charakter einer Landschaft festzuhalten, ja ihn aufs Tiefste einzuprägen». Er hielt die Perspektive für «ganz grossartig»; am «wunderbarsten» erschien ihm aber «die Schlichtheit, mit der Hodler die Seele dieses winterlichen Stückes Bergnatur erfasst hat und sie uns sichtbar vor Augen stellt: höchste Realität einigt sich hier mit edelstem, sofort verständlichem Symbolismus²⁶.»

Der Berichterstatte der «Basler Nachrichten» hatte kurz nach Ausstellungseröffnung einen Lorbeerkranz bemerkt, der unter dem Bilde befestigt und mit der Widmung «Drei Maler dem Künstler!» versehen war. «Diese spontane Huldigung aus Atelierkreisen verdient wohl erwähnt zu werden», meinte er²⁷.

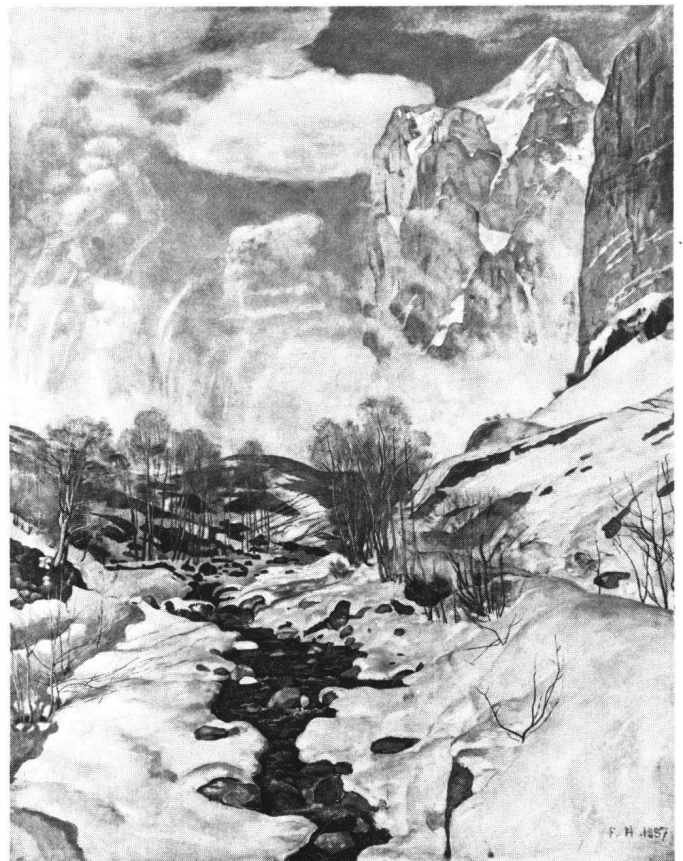


Abb. 4 Ferdinand Hodler: *Die Lawine*, 1887. Kunstmuseum Solothurn.

Hodler hatte von dieser Hommage durch den Sammler Oscar Miller erfahren, dem er am 17. September aus Lucinge antwortet: «Sie schreiben mir in Ihrem letzten Brief ausserordentliche Dinge über mein Bild in Basel. Wenn es nicht von Ihnen erzählt wäre, könnte ich diese Sache nicht glauben. Es ist mir unbegreiflich, dass man diesen drei Malern so etwas erlaubt hat. Dass es mir Freude macht ist selbstverständlich²⁸.»

Der Kritiker der «Basler Nachrichten» hob die Überlegenheit Hodlers als Landschaftsmaler hervor²⁹. Zu dessen *Lawine* bemerkte er: «Ein gewisses Befremden ist vielleicht der erste Eindruck, den viele, manche wohl als bleibenden von seiner Winterlandschaft empfangen. Man muss sich erst zu dem Bilde hindurchfühlen, bis man auf seine elementare Poesie stösst. Hodler malt ein Hochalpenthal, überschneit, von einem Bächlein durchfressen. Im Hintergrund stäubt der Schnee, alle Kanten hat der Föhn abgeschliffen und eine eigentümliche Färbung hervorgerufen, jenes nicht mehr weisse, sondern ins gelbliche spielende glanzlose Weiss, das den Schnee unter dem Hauch des warmen Tauwindes überläuft. Und das alles ist so unmittelbar gegeben, dass es wie eine grosse Erwartung über dieser toten Winterlandschaft liegt. Dieses Leben in der Ruhe, dieser Atemzug der Natur, der sich unter der Winterhülle hebt, ist wahrhaft gross empfunden und dargestellt³⁰.»

Der Frühling und Schlacht bei Näfels

Die Warnung jenes Kunstkritikers (Albert Gessler), der 1894 zu Bedenken gegeben hatte, ein Geist wie Hodler sei vor Verirrungen nicht gefeit, sollte sich für weite Kreise bestätigen, als Hodler im September 1901 im Rahmen des Turnus des Schweizerischen Kunstvereins in der Basler Kunsthalle *Die Schlacht bei Näfels* (Abb. 6), *Der Frühling* (Abb. 5) und eine nicht identifizierte Landschaft ausstellte. Die Kritik war sich

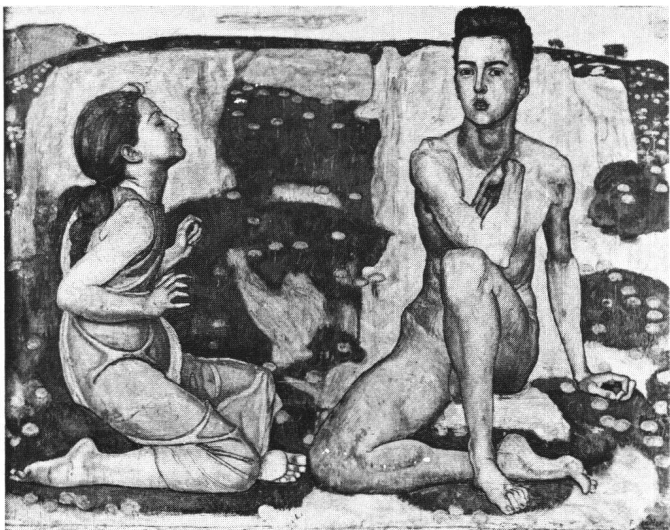


Abb. 5 Ferdinand Hodler: *Der Frühling*, 1901. Museum Folkwang, Essen.

nur in einem Punkt einig, dass nämlich diese drei Bilder der Veranstaltung «besonderes Interesse»³¹ sicherten und den «Haupt-Anreiz zum Besuch der Ausstellung» bildeten. «Der Name dieses eigenartigen genialen Künstlers ist schon längst eine Art Kampfruf, und auch um das, was gegenwärtig von ihm in Basel ausgestellt ist, wird der Streit entbrennen, ja er ist eigentlich schon in vollem Gange», schrieb Gessler weiterhin in der «National-Zeitung»³². Die Gemüter hatten sich an der symbolischen Komposition *Der Frühling*³³ (Abb. 5) erhitzt, die Hodler im selben Jahre vollendet hatte und anschliessend an die Basler Ausstellung nach Wien zur zwölften Kunstausstellung der Secession schicken sollte. Noch ein Jahrzehnt später, als in Hodlers erster Einzelausstellung in Basel die dritte Fassung des *Frühling*³⁴ zu sehen war, sollte sich Albert Gessler «des einst bei uns unvernünftig verschimpften Bildes³⁵» erinnern.

Hermann Stegemann beteuert in den «Basler Nachrichten» einleitend, im Streit um die Fresken im Schweizerischen Landesmuseum «der monumentalen Auffassung, der Hodler in seinen Entwürfen Ausdruck verliehen, die Anerkennung nicht versagt» zu haben, im Gegenteil: «wenn wir heute diese Wandgemälde betrachten, so sind wir gewiss, dass nun kein Zweifel mehr möglich ist über ihren hohen künstlerischen Wert. Als in den letzten Jahren eine Winterlandschaft Hodlers in der Kunsthalle ausgestellt war, fanden wir abermals ein durchaus persönliches Verhältnis zu dem kleinen und doch so grossen Bild.» Vor dem *Frühling* dagegen helfe «kein Deuteln, kein verstandsmässiges Nachspüren, keine Phantasie uns zum verständnisvollen Genuss und wir müssen uns zu dieser Malerei ablehnend verhalten.»

Nach einer Schilderung der Darstellung fährt Stegemann in seiner Rezension fort: «Räumlich sagt das Bild nichts, es wirkt durchaus als Fläche, als Teppichmuster, und was die Komposition betrifft, so ist es Hodler – die Schwere der Aufgabe sei nicht verkannt –, nicht gelungen, die beiden Figuren so in den Rahmen zu fassen, dass sie einheitlich wirken. Der Knabe, in einer unglaublich gequälten Haltung, das rechte Bein untergeschlagen, das linke aufgestemmt und den linken Arm aufgestützt und den rechten in einer Beugung gegen die Brust geführt, die uns durchaus unverständlich ist, blickt mit starren Augen den Beschauer an. Die Zeichnung ist von anatomischer Schärfe, aber der seelische Ausdruck fehlt. Das Mädchen ist ebenfalls mit Hodler'scher Sicherheit gezeichnet, das Gewand vorzüglich gerafft, aber das ist alles . . . Hodler hat für unser Gefühl die an und für sich richtige Regel von der Vereinfachung der künstlerischen Ausdrucksmittel durch das Zurückgehen bis auf die Wurzel ad absurdum geführt. Selbst wenn man diesen „Frühling“ nicht als Staffeleibild, sondern als Freske sich denkt, selbst dann lässt sich schwerlich eine befriedigende Wirkung denken . . . Grübelsinn und Verstandesschärfe haben über die Phantasie den Sieg davongetragen, und wenn man will, kann man in diesem Bild die Lösung einer Aufgabe sehen, wie man den Begriff Frühling auf die kürzeste Form bringt. Dass in dieser Richtung aber die Zukunft der Malerei liegt, das vermögen wir noch nicht einzusehen³⁶.»



Abb. 6 Ferdinand Hodler: *Schlacht bei Näfels*, 1896/97. Kunstmuseum Basel.

Anders empfand Albert Gessler, wie sein Bericht in der «National-Zeitung» lehrt: «Alles Süsse, Sentimentale, was hundert andere Künstler in ein solches Gemälde hineingelegt haben würden», sei hier vermieden und von dem, «was empfindsame Seelen „schön“ zu nennen pflegen», nichts zu finden. «Und doch liegt in diesem Bilde eine volle Schönheit, allerdings eine herbe, nur den Tiefen des Empfindens sich erschliessende. Hodler ist nämlich ein Künstler, dem etwas nicht für gut genug gilt, bevor es auf seine einfachste Formel gebracht ist, bevor das Wesen eines Gedankens, in weiterem Sinne dann auch das Wesen der Form, sich ihm darstellt. Darum die ergreifende Schlichtheit im Ausdruck, darum dieses Sichhineinarbeiten in die Form, bis sie ihre geheimsten Geheimnisse an den Tag gibt.» Gessler schliesst seine Betrachtung mit der Bemerkung: «Das Gemälde wird, wie gesagt, stark angefochten. Wir haben *unsere* Meinung geäussert und fügen nur bei, dass es uns bei jedem Besuch der Kunsthalle . . . besser gefallen und eindrücklicher angesprochen hat. Es ist für uns diejenige Allegorie des Frühlings geworden, die sich uns in monumentaler Lebendigkeit und in bleibender Grösse direkt neben das stets unverblasste Erinnerungsbild einer andern grossen Frühlingsallegorie, der „Primavera“ des Sandro Botticelli in der Accademia zu Florenz, stellt³⁷.»

Ungeteilter Meinung waren Gessler und Stegemann in ihrer Beurteilung der *Schlacht bei Näfels* (Abb. 6). Der 1896 ausgeschriebene Wettbewerb zur Dekoration des Landesmuseums in Zürich hatte nicht nur Fresken im Waffensaal vorgesehen, sondern ebenfalls Mosaiken an den Hoffassaden. Hodler wurde für seine sieben Entwürfe zur Heldengeschichte der Eidgenossenschaft allerdings nur ein dritter Preis zugespro-

chen; zu diesen Entwürfen gehörte auch die an der «Turnus-Ausstellung» gezeigte Temperamalerei *Schlacht bei Näfels*.

Albert Gessler rühmt die Darstellung als von «wahrhaft antiker Vereinfachung»: «In der Komposition liegt, bei aller Schlachtenwut, eine grandiose Ruhe; sie entspringt aus der wundersam klaren rhythmischen Anordnung der Figuren: zwei annähernd symmetrische Gruppen, und in der Mitte eine fünfte, stärkstbetonte Hauptgestalt, welche die Symmetrie wieder aufhebt und auf die das hochbewegte Leben des Bildes hinstrahlt. Dieser äussern Gesetzmässigkeit entspricht die Farbe, die bei aller Lebendigkeit, Wahrheit und Frische so harmonisch ist, dass kein Ton aus dem Ganzen herausfällt, sondern auch hier alles in edler Kraft gebunden ist. . . Wir halten darum auch dieses Werk in Hodlers „Euvre“ sehr hoch: es hat, im besten Sinne des Wortes, Stil, d.h. innere Haltung und echte Grösse³⁸.»

Hermann Stegemann konzediert, Hodlers «Streben nach Vereinfachung und typischer Ausdrucksweise» sei in der *Schlacht bei Näfels* «nicht auf die Spitze getrieben. . . Ist Hodlers Stil die Rückkehr von der naturalistischen Nachahmung der realen Vorgänge, in diesem Falle der Schlacht mit ihrem unfassbaren Durcheinander, das nur dem Kinematograph erreichbar ist, zur Gesetzmässigkeit, zur typischen Darstellung, wie sie die Alten mit unvollkommenen Mitteln gesucht, so hat er in diesem Bilde das Ziel erreicht, das er in den beiden vorgenannten Bildern überschossen hat³⁹.»

Die Schlacht bei Näfels wurde als erstes Werk Ferdinand Hodlers für die Öffentliche Kunstsammlung Basels erworben. Ob der Ankauf in der Kunstkommission umstritten war, verrät das Protokoll der Sitzung vom 11. September 1901 leider

nicht. Immerhin wollte man den geforderten Preis von 3500 Franken um 1000 Franken reduzieren, was vom Anbieter tatsächlich akzeptiert wurde.

Der erste öffentliche Ankauf eines Gemäldes von Hodler war in der Schweiz 1887 von der Berner Kunstgesellschaft getätigt worden, die damals das Selbstbildnis *Der Zornige*⁴⁰ erworben hatte. 1901 erregte dann eine Aktion des Bernischen Staates Aufsehen, der allen Anfechtungen zum Trotz vier Hauptwerke Hodlers ankaupte: *Die Nacht* (1890), *Die Enttäuschten* (1892), *Eurhythmie* (1895) und *Der Tag* (1899/1900)⁴¹. Zürich war 1896 zu seinem ersten Hodler-Bild gelangt, als die Eidgenossenschaft die zweite Fassung des *Schwingerumzuges*⁴² im Kunsthaus deponierte. Im Jahre 1903 erwarb die Zürcher Kunstgesellschaft an der Turnus-Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins das Bildnis eines *Mädchens mit Kornblumen*⁴³. Dieses war im September im Rahmen der Turnus-Ausstellung ebenfalls in der Kunsthalle Basel zu sehen gewesen. Die «Basler Nachrichten» bemerkten: «Der Neugierde halber schauen wir uns zuerst nach dem um, was die beiden Berner Hodler und Amiet⁴⁴ gemalt haben. Von Jedem hängt nur ein Bild im Saal. Dass es fast die einzigen Sachen sind, welche Käufer gefunden haben, beweist, wie sehr die künstlerische Anschauung im Publikum in den letzten Jahren eine andere geworden ist; wurden doch Bilder von Hodler und Amiet früher fast allgemein abgelehnt⁴⁵.»

Die «National-Zeitung» widmete Hodlers *Mädchen mit Kornblumen* – «einem ausserordentlich interessanten Bild», wie es hiess – eine ausführliche Schilderung: «Wer sich in diesen frischen blauen Mädchenkopf mit den dunkelgrauen Augen und dem halboffenen Mund einmal hineingesehen hat, der vergisst ihn nicht mehr; er vergisst auch nicht, wie ungesucht und doch wie eigenartig kraftvoll dieser Kopf auf dem plastisch vorzüglich wirksamen blaugekleideten Oberkörper sitzt. Die drei simpeln Blümlein in der Hand erhöhen den Eindruck des Kindlichen, fast Scheuen, den dieses Bild macht, das allerdings eine Forderung an den Beschauer stellt: es aus derjenigen Entfernung betrachten zu wollen, für die es der Künstler berechnet hat. Es sind ein paar Schritte; wer sie nicht tut, nimmt die tiefe Harmonie nicht wahr, in die Zeichnung und Farbe hier zusammenklingen. Nicht ganz verständlich ist uns der Hintergrund des Bildes⁴⁶; Tatsache ist aber, dass sich vor dieser einheitlichen hellen Fläche die Figur vortrefflich abhebt. Der Zürcher Kunstgesellschaft, die zu ihrem prächtigen Monumental-Hodlerbilde, dem „Umzug der Schwinger“ als Probe von des Meisters intimerem Können diesen „Frauenkopf“ erworben hat, ist zu der Acquisition Glück zu wünschen⁴⁷.»

Der Genfersee von Chexbres aus

Als sich Hodler im Oktober 1905 an der ersten Ausstellung der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten (GSMA) in der Kunsthalle Basel beteiligte, konstatierte der Rezensent der «National-Zeitung»: «Seine Bilder

dominieren auch, und zwar nicht nur in der Berner Abteilung, sondern überhaupt. Sie sind natürlich umstritten und werden – wir haben das selbst gehört – vielfach verlacht. Aber sie dominieren doch und jeder, der die Ausstellung besucht, nimmt Stellung zu ihnen, pro oder contra; sie lassen keinen unbewegt⁴⁸.» Die Geister schieden sich namentlich an der Komposition *Empfindung*, von der eine Fassung mit zwei Figuren ausgestellt war. Die «National-Zeitung» meinte dazu: «Wenn es das Wesen des Stiles ist, dass er, alles bloss Akzessorische beiseite lassend, mit einfachen Mitteln das Wesentliche betont, d.h. das, worauf es dem Künstler ankommt, so hat dieses Bild in hohem Masse Stil⁴⁹.»

Der Referent der «Basler Nachrichten» hingegen glaubte, «dass das Bild . . . symbolisch zu nehmen ist wie alle diese auf weiteste Distanz – räumlich wie figürlich – berechneten Bilder Hodlers.» Er bezeichnete dieses «an den bekannten „Frühling“ anklingende Bild als die eigenste, bis zur Verbohrtheit eigenste Ausdrucksform eines Künstlers . . . , zu dem ein Verhältnis zu finden nicht jedem gegeben ist. Leichter wird einem das bei Hodlers Landschaften. Auch hier Vereinfachung, Stilisierung bis zur Pedanterie, aber dabei eine grosse Naturanschauung, die den Ausdruck des Persönlichen wunderbar steigert. Das Bild mit dem prachtvoll gemalten Seespiegel und der glänzenden Perspektive zeigt den von der Starrheit gelösten, aber immer noch persönlichen Stil in charakteristischer Frische⁵⁰.»

«Wir haben noch selten eine so ruhig grosse, leuchtende, blitzende Landschaft gesehen», gestand der Referent der «National-Zeitung» angesichts des Gemäldes *Genfersee von Chexbres aus*⁵¹ (Abb. 7). «Es stören uns daran», schränkte er dann ein, «nur ein wenig die flachen, massigen weissen Wolken am oberen Bildende. Wir verkennen zwar nicht, dass sie durch ihre symmetrische Anordnung den Bildern stilistisches Gewicht geben; aber dieses gerade in Wolken, d.h. doch dem Wesen nach unsymmetrisch veränderlichen Gebilden zu suchen, scheint uns eine kleine Überkühnheit; sie wird jedoch durch die sonstigen Qualitäten, zu denen übrigens auch das Leuchten dieser weissen Komplexe selbst gehört, reichlich gut gemacht⁵².»

«Diesem Bilde des rustikalen Berners möchten wir einen dauernden Platz in Basel wünschen», schloss der Referent der «Basler Nachrichten» seine Besprechung. Hatte diese Bemerkung mit als Anstoss gewirkt, dass die Kunstkommission den *Genfersee von Chexbres aus* einen Tag nach Erscheinen dieser Rezension auch wirklich für die Öffentliche Kunstsammlung sicherte? Wie dem auch sei: Hodlers Kunst der Landschaftsdarstellung war mit diesem Bild im Kunstmuseum fortan exemplarisch vertreten.

Von den drei Gemälden Hodlers, die im Herbst 1906 in der Turnus-Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins in der Basler Kunsthalle enthalten waren, erweckte die Allegorie *Lied aus der Ferne*⁵³ besonderes Aufsehen. «Das Bild ist von starker und reiner Harmonie», rühmte der Rezensent der «National-Zeitung»: «der Ausdruck des Mädchens zeigt tiefe Empfindung und, bei aller Hodlerischen Härte und Herbheit,

gewinnende stille Lieblichkeit. Die ergreifende Stille dieses Bildes (sic) ist auch technisch, durch die ganz selbstverständliche Symmetrie des Bildes hervorgerufen. Die starken Farben, das Blau, das Grün, wirken in edelstem Sinne dekorativ; wir stehen, kurz gesagt, vor einem Meisterwerke. Interessant ist, wie Hodler den Hügel hinter der Figur gerundet hat, räumlich, nicht nur plan. Das Kunstmittel der dreidimensionalen Darstellung, das er eine zeitlang zugunsten reiner Flächenwirkung verschmäht hatte, scheint ihm also doch wieder seine Reize leihen zu dürfen. Er benützt sie natürlich in seiner Art, rein dekorativ, und es ist interessant wahrzunehmen, wie er seinem Bilde wieder Tiefe, wenn auch nur in beschränktem Masse, verliehen hat⁵⁴.»

Bei Anlass der Eröffnung der neunten Nationalen Kunstausstellung in der Kunsthalle Basel im Jahre 1908, hielt die Gesellschaft schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten am 6. August ihre Generalversammlung ab, an der Hodler zum neuen Zentralpräsidenten gewählt wurde. «Nach einigem

Zaudern erklärte sich Herr Hodler bereit, die Wahl anzunehmen», meldete der Korrespondent der «National-Zeitung»⁵⁵. Was die Ausstellung selbst betrifft, an der Hodler eine Fassung der *Empfindung* mit vier Figuren sowie zwei Genferseelandschaften zeigte, so hatte sie dem Rezensenten dieses Blattes folgend «keine grossen „Clou“» aufzuweisen; «auch kein ganz hervorragender Hodler regt die Geister zu Schlachten auf⁵⁶.» Immerhin liess ihn *Die Empfindung* erkennen, «dass Hodler einer der grössten Monumentalmaler der Gegenwart ist⁵⁷.»

Der Berichterstatter der «Basler Nachrichten» hielt *Die Empfindung* nicht für eine von Hodlers «befriedigenden Schöpfungen. Das Bild hat etwas Abstraktes und etwas Freudloses, wozu allerdings Hodlers Wesen überhaupt neigt; aber man empfindet hier deutlicher als sonst, dass ein starkes künstlerisches Wollen eingedämmt wurde durch äussere Umstände. Ein solches Bild erscheint wie ein Fragment grösserer Pläne; man wird ihm nicht gerecht, wenn man sich nicht gegenwärtig hält, dass es unter ganz andern Bedingungen entstanden ist, als

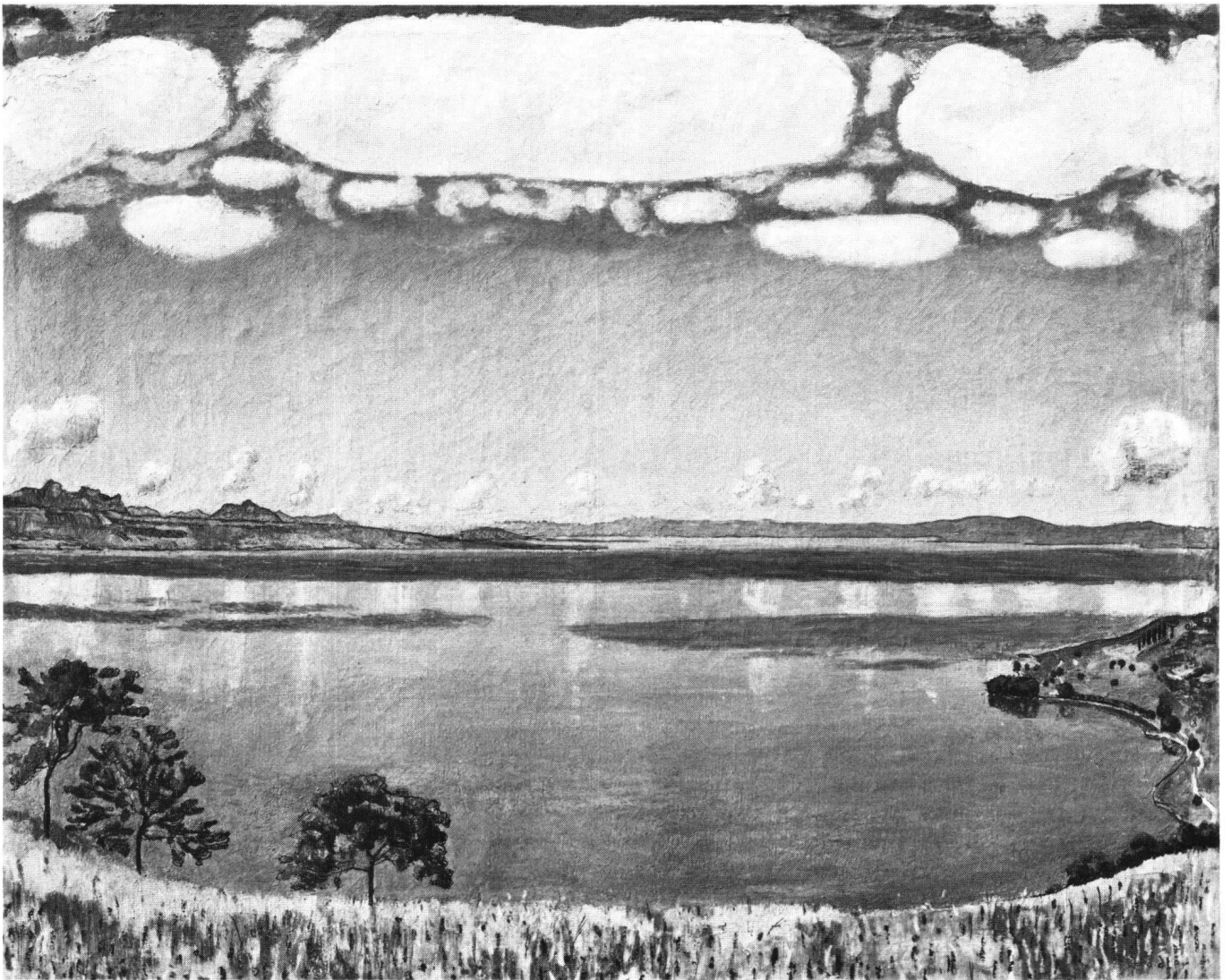


Abb. 7 Ferdinand Hodler: *Genfersee von Chexbres aus*, 1905. Kunstmuseum Basel.

alle jene andern Bilder, die, in den Grenzen ihres Rahmens, ein abgeschlossenes Stück Sein zur Darstellung bringen. Hodlers Gemälde ist der Beweis von dem Dasein eines Monumentalmalers und man sieht diesen Beweis nicht ohne an gewisse noch leere Wandflächen zu denken, die eigentlich diesem Maler gehören. Er allein von allen, die an dieser Kunstrevue teilnehmen, würde es verstehen, sie zu beleben und ihnen eine mächtige hinreissende Sprache zu verleihen.»

Eingangs hatte er einige allgemeine Beobachtungen zum aktuellen Stand der Schweizer Malerei und zur Wirkung Hodlers angestellt, die zitiert zu werden verdienen: «Was nun auf dieser Ausstellung offensichtlich hervortritt, ist die Tatsache, dass heute eine eigentlich schweizerische Malerschule besteht. Noch vor zehn Jahren war dies nicht der Fall, womit natürlich nicht gesagt werden soll, dass etwa ein Koller oder ein Böcklin keine echten schweizerischen Maler gewesen seien. Aber im ganzen fehlte es an einigenden künstlerischen Prinzipien; die einen Künstler gravitierten mehr nach München, die andern mehr nach Paris usw. Neben diesen Gruppen, die auch jetzt noch existieren, hat eine andere, auf schweizerischem Boden erwachsene, an Anhängerschaft mächtig zugenommen. Sie steht unter der Führerschaft Hodlers, dessen kräftiges Anfasen der Dinge vorbildlich geworden ist. Ihr Wesen ist leicht zu erkennen; wie alles Neue und Junge ist sie frisch und kräftig, einfach und allem Komplizierten abhold; eine gewisse rustikale Urwüchsigkeit und Derbheit liegt in ihrem Wesen. Die Zeichnung ist bestimmt und scharf, das Kolorit hell und kühl. Sie nimmt die Motive aus der Nähe: die schweizerische Gebirgs- und Hügellandschaft, unsere Bauern und Sennen, das Vieh der Alpenweiden. Es ist auffällig, wie sehr innert wenigen Jahren in den Ausstellungen die Alpenlandschaften an Zahl zugenommen haben. Die Hochgebirgsmalerei der älteren Richtung hat die grandiosen Stimmungen und Ansichten vorgezogen; heute sucht man bescheidene Motive; es ist veraltet, einen berühmten Prospekt um seinetwillen zu malen, man findet Calame ein bisschen theatralisch mit seinen Alpenglühnen, brausenden Wasserfällen, Wettertannen und pompösen Wolkenmassen. Man begnügt sich mit einfacheren Dingen, sieht sie aber intensiver an. Auf diesem Weg ist man dem herben Wesen des Hochgebirgs näher gekommen; es ist echte kühle und klare Hochgebirgsluft in diesen einfachen Bildern, die Schneeflächen schimmern in der Sonne und färben sich blau im Schatten, die dunklen Steinmassen der Gipfel erscheinen in der dünnen und reinen Luft scharfkantig, schroff und gefährlich. Der herbe Farbenklang des weissen Schnees, der braunen Felsen, der blauen Luft wird immer mit neuer Lust genossen⁵⁸.»

Ehrendoktor der Basler Universität

Dass gelegentlich auch im Schosse der Kommission der Basler Öffentlichen Kunstsammlung Dispute um Werke Hodlers entbrannten, verrät das Protokoll der Sitzung vom 8. November 1909. Es ging um das Angebot von zwei jener sechsundzwanzig monumentalen Einzelfiguren, die 1896 die

Pfeiler des Kunstpavillons an der Schweizerischen Landesausstellung in Genf geschmückt hatten. Die Qualität dieser beiden dekorativen Panneaux wurde von einigen Kommissionsmitgliedern als der Sammlung unwürdig erachtet und der geforderte Preis von 8000 Franken entsprechend als unangemessen hoch empfunden. Ferner sah man keine günstigen Ausstellungsmöglichkeiten im alten Museum an der Augustinergasse; die Projekte zu einem Neubau dagegen steckten zu sehr im Anfangsstadium, als dass sie eine diesbezügliche Prognose erlaubt hätten. Professor Paul Schubring konnte im Anschluss an diese Diskussionen in der Sitzung vom 9. Dezember «konfidentiell» mitteilen, die Philosophische Fakultät beabsichtige, zur Feier des 450jährigen Bestehens der Universität Hodler honoris causa zum Doktor zu promovieren. Man hoffe, «er werde dann ein Bild schenken». Im übrigen war der Informant der Ansicht, «man müsse nicht pressieren, da Hodler kaum in Mode kommen werde wie Böcklin⁵⁹.»

Die Würde eines Ehrendoktors wurde Hodler am 24. Juni 1910 verliehen. Der Antrag war in der Fakultätssitzung vom 23. Mai von Professor Schubring gestellt und mit Hodlers «Bedeutung für einen neuen monumentalen Wandstil» begründet worden. Die Professoren Paul Ganz, Konservator des Kunstmuseums, Karl Joël und John Meier befürworteten den Vorschlag; der damalige Rektor, Karl Vonder Mühl, dagegen äusserte gewisse Bedenken, «weil Hodler doch ausserhalb Basels stehe⁶⁰.» In der Abstimmung erhielt Hodler 16 von 21 Stimmen; zur Annahme bedurfte es deren 14. Die Laudatio wurde vom Antragsteller formuliert. Sie lautete: «Ferdinand Hodler aus Bern, aus Verehrung für die Strenge und Tapferkeit, mit der er seinen eigenen Weg gesucht hat, und aus Anerkennung für die Erfolge des Malers im Kampf um einen monumentalen Wandstil⁶¹.» Der Künstler übersandte Dekan August Hagenbach seinen Dank aus Genf umgehend telegraphisch: «herzlich danke ich für die mir erwiesene ehre⁶².» Ein Bild hat er indessen nicht geschenkt.

Die Basler Sammlungstätigkeit erfuhr, vermutlich im Hinblick auf Hodlers Ehrenpromotion, im Frühjahr dieses Jahres eine auffallende Intensivierung. Am 13. April hatte die Kunstkommission einstimmig den Ankauf des Bildes *Aufgehen im All* (1892, Abb. 8)⁶³ bei der Münchner Galerie Heinemann zum Preis von 12 000 Mark beschlossen. Es sollte dies übrigens der letzte Ankauf eines Gemäldes von Hodler sein, der der Kunstkommission zu Lebzeiten des Künstlers noch glückte. In den «Basler Nachrichten» erschien der folgende Kommentar zu dieser Neuerwerbung: «Von zwei Seiten kennen wir ihn (Hodler) durch Werke unserer Sammlung: als Landschaftler und als Schöpfer des modernen Schlachtenbildes. Nun wird er auch als Maler der grossen, ausdrucksvollen, ganz aus innerm Linienrhythmus geborenen Figur bei uns vertreten sein. Es ist eine leicht gewendete nackte Frauengestalt, den durchgeistigten Kopf im Profil, die Arme seitlich ausgestreckt, und Hände, die wie zum Gebet sich zusammenfinden. Das Solothurner Museum besitzt eine kleine Studie dazu, die benannt ist „Communione avec L'Infini“⁶⁴. Das Basler Bild, das aus Genfer Privatbesitz in den deutschen Kunsthandel gelangte, heisst

„Aufgehen im All“. Es ist in der räumlichen Gestaltung noch einfacher als die erste Fassung; die Bäume sind weggelassen, die Wiese ist zu neutralem, teppichartigem Hintergrund geworden, nur ganz vorn näher bestimmt durch das weiche, faltige Tuch, auf dem die Gestalt steht. Die Zeichnung der wesentlichen Linien ist gross, in der Bewegung, die dieses Leben atmet, doch ruhevoll, statuarisch, wunderbar modellierend. Die Farbe hat die warme Leuchtkraft früherer Hodler, ihre weiche harmonische Gesamttonung, die von dem entschiedenen Konturlinien fest zusammengehalten wird. So entsteht wieder jene Monumentalität, die das Charakteristikum dieser Kunst bildet, die auf wohl abgemessenen farbigen Einklängen, auf edlem, unendlich fein ausgewogenem Linienrhythmus beruht. Dass Hodler dieser Grundabsicht seines ganzen Schaffens die offensichtliche Naturwahrheit manchmal opfert, darf man zugeben; der Künstler will eben ganz etwas anderes, und kraft seines Genies ist die malerische Weltanschauung, die er uns vermit-

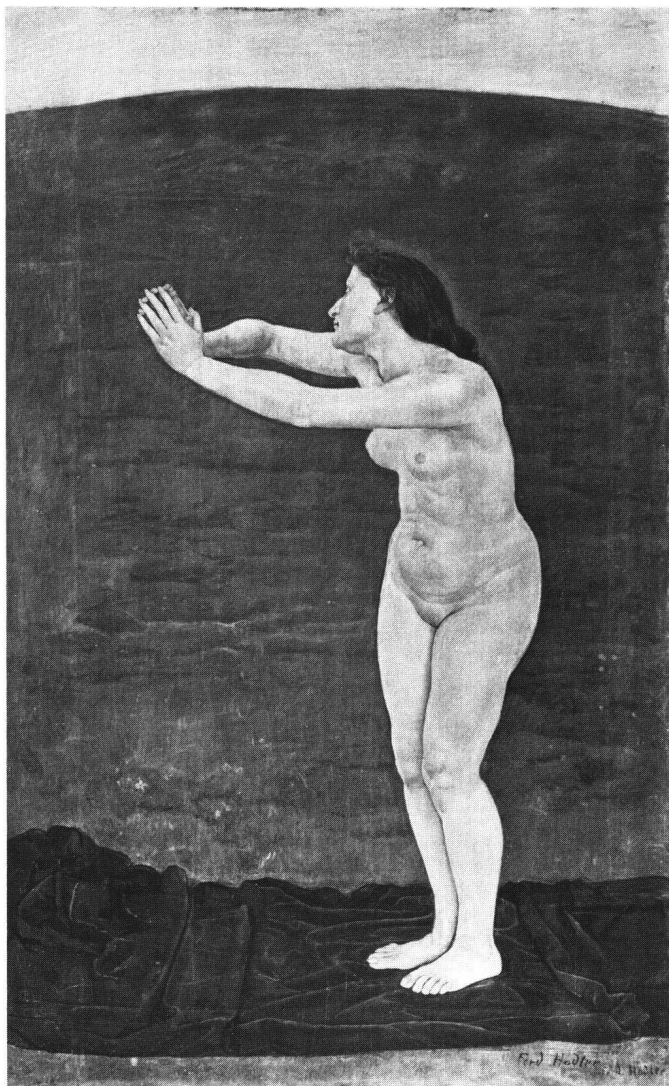


Abb. 8 Ferdinand Hodler: *Aufgehen im All*, 1892. Kunstmuseum Basel.

telt, von einer so überzeugenden Formensprache, dass wir die souveräne Behandlung der gegebenen Motive verstehen – und bewundern. Denn nicht Willkürlichkeit oder Mode schafft solche Kunst; es ist ein inneres, im Künstler lebendiges Gesetz, das die Kraft und Einfachheit verlangt, die einen verwandten Ausdruck zu Giotto's und Masaccio's Zeiten suchte und fand⁶⁵.»

Im Sommer dieses Jahres wusste sich die Kunstkommission an der zehnten National-Ausstellung im Kunsthaus Zürich zwar das Vorkaufsrecht für den *Holzfäller*⁶⁶ zu sichern, doch wurde das Gemälde von der Eidgenossenschaft erworben. Hodler entschuldigt sich am 21. August 1910 in einem an Prof. Paul Ganz, den Konservator der Öffentlichen Kunstsammlung, gerichteten Schreiben: «Je vous ai télégraphié hier d'interrompre la souscription que vous aviez commencée. J'ai en effet reçu, avec demande de réponse immédiate, un télégramme par lequel la commission fédérale des Beaux-Arts m'offrait d'acheter le Bucheron (pour 15 000 fr.). Comme je devais donner une réponse immédiate et que je n'avais pas une certitude complète sur la réussite de votre entreprise, je me suis décidé, après beaucoup d'hésitation à accepter l'offre qui m'était faite. Je regrette beaucoup d'entraver votre belle initiative; croyez bien que je l'ai fait non sans hésiter. Lorsque le tableau deviendra la propriété de la Confédération vous pourriez, si vous le désirez, faire la demande pour qu'elle le dépose au Musée de Bâle. J'en serais naturellement très heureux. Je vous ferai savoir lorsque j'aurai en main une œuvre importante du genre du Bucheron et qui pourrait vous intéresser⁶⁷.»

Das Protokoll der Kommissionssitzung vom 15. September 1910 vermerkt: «Hodler schrieb, er werde alles daran setzen, um das Bild in Basel zu deponieren und verpflichtete sich überdies, das nächste grosse Gemälde in erster Linie Basel anzubieten⁶⁸.» Um wenigstens die Deponierung des *Holzfallers* im Basler Kunstmuseum zu erwirken, hob ein längeres Seilziehen an. Mit Basel konkurrierten noch Bern, St. Gallen, Lausanne und Genf um das Depositum des Bundes. Auch ein Schreiben der Basler Regierung fruchtete nichts: Im Februar 1911 erfuhr die Kunstkommission, dass das Bild dem Berner Kunstmuseum zur Aufbewahrung zugesprochen worden war⁶⁹.

Im Frühjahr 1910 erwarb auch der Basler Kunstverein ein erstes «charakteristisches Gemälde aus Ferdinand Hodlers früherer Schaffenszeit, datiert vom Jahre 1891⁷⁰»: es handelte sich um das Bild *Enttäuschte Seele* (Abb. 9), auch *Eine arme Seele* genannt, das vom 17. Mai an in der Gemäldegalerie von Louis LaRoche-Ringwald am Steinenring 23, zusammen mit *Das moderne Grütl*⁷¹, ausgestellt war und im Katalog unter dem Titel *Bettler* aufgeführt war. 1927 sollte das Bild mit weiteren dreizehn Gemälden in Erfüllung eines Vertrags zwischen Kunstverein und Staat in das dauernde Eigentum der Öffentlichen Kunstsammlung übergehen.

Schliesslich sei noch erwähnt, dass ebenfalls im Frühjahr 1910 der Basler Kaufmann Max Geldner mit ersten Ankäufen den Grundstock zu einer umfassenden Hodler-Sammlung legte, aus der 1958 durch sein grosszügiges Vermächtnis drei-



Abb. 9 Ferdinand Hodler: *Enttäuschte Seele*, 1889. Kunstmuseum Basel.

zehn Gemälde in den Besitz des Kunstmuseums gelangen sollten. Geldner verzeichnete in seinem «Eingangsbuch» als erste Erwerbung die einfigurige Fassung der Komposition *Heilige Stunde*⁷² (Abb. 10). Hodler schreibt am 4. Februar: «Ihr Besuch in Genf wird mich freuen und Sie werden Ihr Bild bis auf einen gewissen Grad vorgerückt finden. Wenn es Ihnen aber möglich ist diesen Besuch weiter hinaus zu schieben wäre es mir noch lieber, damit Sie eine bessere Übersicht über Ihr Bild haben können⁷³.» Ein vom 10. Mai 1910 datierter Brief unterrichtete Max Geldner dann von der am Vortag erfolgten Absendung dieses und eines weiteren Bildes: «Die zwei Bilder sind gestern Abend Ihnen zugesandt worden. Ich möchte Sie bitten, da ich bis zum letzten Moment an denselben gemalt habe, vorsichtig umzugehen⁷⁴.» Weitere Ankäufe tätigte Geldner noch im Dezember desselben Jahres direkt beim Künstler und dann im Januar und Februar 1911 bei Genfer Kunsthändlern und -sammlern. Unter den letztgenannten Ankäufen befand sich der *Hellebardenträger* aus dem *Rückzug bei Marignano*⁷⁵, den Geldner dem Kunstmuseum während zwei Jahren bis Februar 1913 als Leihgabe zur Verfügung stellte.

Die erste Einzelausstellung in Basel

Im Herbst 1911 war es endlich so weit, dass Basel eine erste umfassendere Übersicht über das bisherige Schaffen Hodlers zu sehen bekam: In der Kunsthalle waren 50 Gemälde und an die 40 Zeichnungen ausgestellt, «allerdings nicht Hauptwerke, aber doch gut charakterisierende Skizzen, Zeichnungen und kleinere Öl-Bilder», wie Albert Gessler in der «National-Zeitung» berichtete. Mit dem wachsenden Verständnis für Hodlers Kunst machte sich die Kluft zwischen seinen Nachahmern und ihrem Vorbild immer penetranter bemerkbar.

Gessler konstatierte, «wie weit erstens die Hodler-Nachahmer in Bern, Aarau, Solothurn und Genf von solcher Kunst entfernt sind; zweitens, wie wenig ihnen „liegt“, was bei Hodler Natur, künstlerische Natur ist; drittens – es sei hier einmal deutlich gesagt – wie unrecht Hodler daran tut, diese Kleinen aufzumuntern, dass sie auf seinem Wege weiterschreiten, anstatt ihnen zu sagen: „Werdet, wie ich, eine Persönlichkeit! Aber werdet es auf euern Wegen, mit euern Möglichkeiten; mein Weg und meine Möglichkeiten haben mich an mein Ziel geführt; suchet das Eure. Vorbild kann und darf ich auch nur in unablässigem Ringen und Schaffen sein!“⁷⁶»

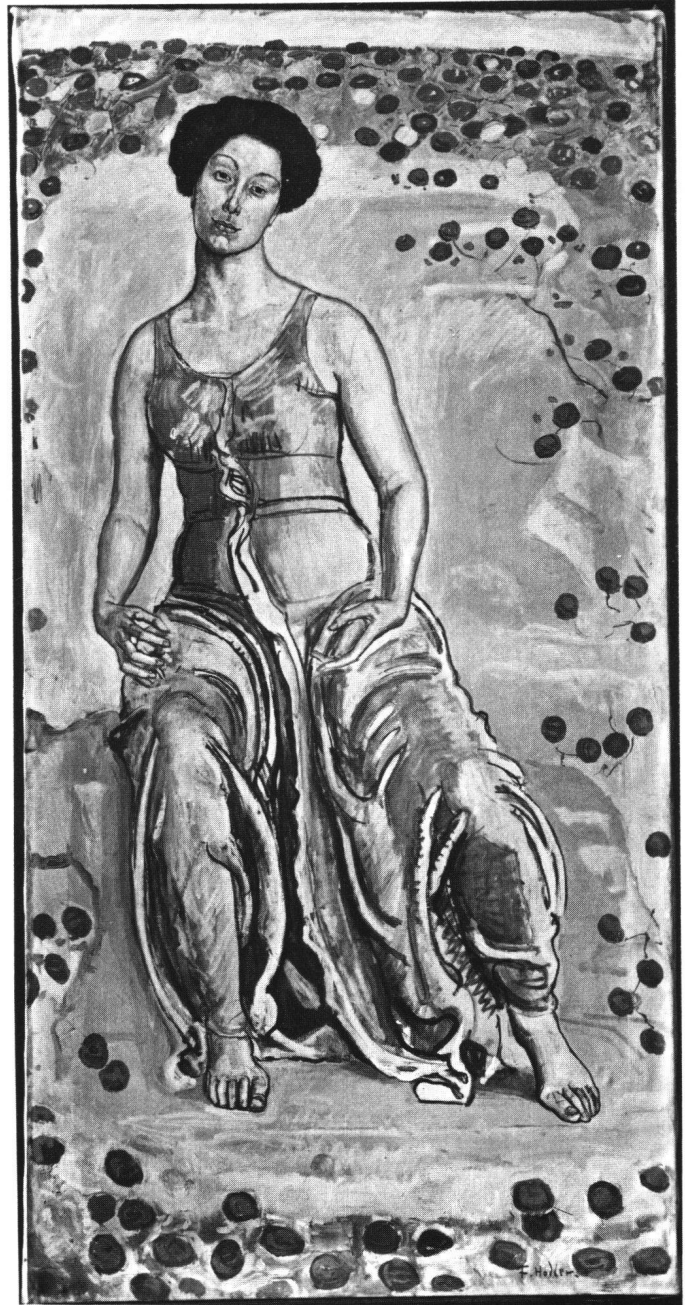


Abb. 10 Ferdinand Hodler: *Heilige Stunde*, 1910. Kunstmuseum Basel.

Dass die Vorliebe des Publikums vermehrt den Landschaften Hodlers galt als den symbolischen Figurenkompositionen, erhellt die Rezension in den «Basler Nachrichten», wo W.M. gesteht, «dass der Genuss dieser Bilder kein voraussetzungsloser ist . . . Das unterscheidet sie von Hodlers Landschaften. Deren Genuss wird manchem unmittelbarer vermittelt werden, weil der rein äusserliche Reiz der Frische hier eine Brücke schlägt und bei der Anmut, mit der er aus den Bildern spricht, einen überwältigenden Eindruck macht⁷⁷.»

Mittlerweile hatten sich in Basel die Kenntnisse des französischen Impressionismus gemehrt. Wohl waren im Frühjahr 1906 in einer «Exposition d'Art Français» in der Kunsthalle einige Werkproben von Degas, Monet und Renoir zu sehen gewesen. Die eigentliche Entdeckung der Impressionisten verdankte man hier jedoch der Ausstellung, die im Januar 1912 in der Kunsthalle stattgefunden hatte. Ein Vergleich von Hodlers Landschaftsdarstellung mit jener seiner französischen Zeitgenossen konnte nicht ausbleiben. Fritz Burger sollte in seinem 1913 in München erschienenen Buch «Cézanne und Hodler» konstatieren, eine Welt würde Hodler von der Kunst des Impressionismus trennen⁷⁸. Ähnlich hatte W.M. in seiner Besprechung der Hodler-Ausstellung vom September 1911 geurteilt: «Welcher Unterschied zu den Bildern französischer Impressionisten wie Renoir, Monet! Dort äusseres, vibrierendes Leben, der Blick blieb an der Oberfläche der Erscheinungen haften und drang nicht in den Aufbau, daher auch die Farbenskala fast weichlich-zart und dekadent. Hier ist alles Aufbau, Struktur, Eindringen in den Organismus der Natur; und daher die Farbenskala frisch und herb. Es ist ein Zeichen für Hodlers Abgeschlossenheit, dass beim Betrachten seiner Landschaften doch die Sympathie für jene Richtung nicht verloren geht⁷⁹.»

Als Hodler 1913 aus Anlass seines sechzigsten Geburtstages in der März-Ausstellung der Kunsthalle mit 24 Bildern vertreten war, enthielt die Werkauswahl mehrere Varianten ein und desselben Motivs: sechs Ansichten der Stockhornkette, drei des Wetterhorns und zwei des Niesen. Hans Graber hebt in seiner Rezension das gleichsam impressionistische Element dieser verschiedenen Fassungen hervor: «Die Landschaften, die oft dasselbe Motiv, aber immer bei anderer Tageszeit, bei anderer Licht- und Luftstimmung, von der zartesten Morgenlicht- bis zur kräftigsten Mittags- und trübsten Regenstimmung, geben und stark auf den Kontur und auf die Silhouette hingearbeitet sind, sind von erstaunlicher Einfachheit und Intensität der Wirkung⁸⁰.» Analog bemerkt Albert Gessler in der «National-Zeitung»: «man begreift, warum der Künstler immer wieder an das gleiche Sujet gegangen ist: die Berge der Kette sind ja überall gleich zackig; aber Luft und Reflex boten immer neue Probleme dar.»

Im übrigen konstatierte der Rezensent – nicht unbedingt schmeichelhaft für das Basler Publikum! –, die dargebotenen Bilder stellten «durchweg keine zu grossen Anforderungen an das Verständnis der Kunsthallebesucher; es ist, als hätte der Künstler speziell für das Basler Publikum eine Auslese getroffen.» Als eine solche Konzession mag dem Berichterstatter die

*Danseuse parisienne*⁸¹ von 1912 (Abb. 11) erschienen sein. Gessler meinte: «Ein für Hodler eigentümlich befremdendes Bild ist eine „Pariser Tänzerin“ mitten im Wirbel, sie ist aufs Kühnste bewegt, der Kopf leidenschaftlich nach hinten geworfen, die Beine in jener Augenblicksbewegung, welche solchen „Chahutösen“ etwas storchenmässiges verleiht; die Figur ist aufs Vollendetste geschlossen; sie ist durchaus licht und doch farbig; der Boden, auf dem sie tanzt, bringt erst recht den Eindruck des Hellen hervor. Das Bild ist ein Zeugnis dafür, dass Hodler jeden figürlichen Ausdruck souverän und originell beherrscht⁸².»



Abb. 11 Ferdinand Hodler: *Danseuse parisienne*, 1912.

Im April 1915 wurden in der Kunsthalle Werke Ferdinand Hodlers aus Basler Privatbesitz präsentiert: 8 Bilder sowie 30 Zeichnungen und Lithographien. Unter den Gemälden befand sich *Der Historiker*, auch *Geschichtsschreiber* genannt (Abb. 12), der Teil des 1886 für die «Taverne du Crocodile» gemalten Bildzyklus war⁸³. Hans Graber äusserte in seiner Ausstellungsbesprechung eine Vermutung, die sich inzwischen zur Gewissheit verdichtet hat, nämlich, dass es sich beim *Geschichtsschreiber* um ein Selbstbildnis des Künstlers han-



Abb. 12 Ferdinand Hodler: *Der Geschichtsschreiber*, 1886. Sammlung Schwarz von Spreckelsen, Basel.

delt⁸⁴. «Relativ dunkel im Kolorit ist auch noch der „Historiker“ (1886). Das Bild ist jedenfalls ein Fragment aus jenem Fries, den Hodler seinerzeit für ein Restaurant in Genf malte. Er wurde vor einigen Jahren verkauft, zerteilt und die einzelnen Stücke sind vom Künstler neu signiert worden. Der etwas schmutzige Ton rührt wohl von dem für die Konservierung von Gemälden naturgemäss sehr ungünstigen Lokal her. Das Bild ist relativ farblos gehalten, wie übrigens der ganze Fries. Sehr schön ist die Leidenschaftlichkeit der Gebärde. Es ist das ein Moment, das für diese Zeit Hodlers überhaupt charakteristisch ist. Von grosser Einfachheit und Wucht ist die Silhouette der Figur. Der Kopf des Historikers dürfte bis zu einem gewissen Grade ein Selbstbildnis des Künstlers sein, zeigt es doch Ähnlichkeit mit dem aus demselben Jahrzehnt stammenden Selbstporträt im Berner Museum⁸⁵.»⁸⁶

Seinem Ausstellungsbericht hatte Hans Graber eine Betrachtung zum aktuellen Thema der Beziehungen zwischen

Krieg und Kunst vorausgeschickt. Nach einer Schilderung der Verhältnisse in Deutschland, wo man sich vom Krieg durch Ausschliessung der französischen Tendenzen «einen reinigenden Einfluss auf die Kunst» erhoffte, und jenen in Frankreich, wo man nicht nach einer vom Ausland unabhängigen nationalen Kunst zu schreien brauche, «denn man hat sie», suchte der Rezensent die Verhältnisse in der Schweiz zu beleuchten: «Hier erwartet man vom Krieg nichts Neues für die Entwicklung der schweizerischen Kunst, und zwar nicht nur deswegen, weil man nicht selbst im Kriege steht, sondern vor allem auch deshalb, weil man nüchtern und ruhig denkt und urteilt. (Wozu ein überhitzter Patriotismus führen kann, hat der Fall Hodler [und Dalcroze] in Deutschland gezeigt. Ein Groll gegen die Person Hodlers wurde da in unfairer Weise auf seine Kunst übertragen und diese boykottiert.) Dass in einem Land, welches Deutsch und Welsch vereint, an die Boykottierung irgend einer Kunst nicht gedacht wird, ist selbstverständlich. Da wir nur eine Grenzbesetzung haben, ist der Krieg thematisch ausgeschaltet. Höchstens, dass der oder jener Künstler sich oder einen Bekannten im Soldatenrock porträtiert⁸⁷. Was sonst an Kriegsdokumenten bisher erschienen ist, Erinnerungsblätter an die Grenzbesetzung, Bildnisse des Generals u.a.m. hat mit Kunst meist sehr wenig oder gar nichts zu tun⁸⁸.»

Die Bildnisse des Oberbefehlshabers der schweizerischen Armee, General Wille, an denen Hodler eben zu jener Zeit arbeitete, waren Graber damals selbstverständlich noch nicht bekannt. Das En-face- sowie das Profilbildnis wurden der Öffentlichkeit erstmals im Oktober 1915 in der sechsten Ausstellung der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten im Kunsthaus Zürich vorgestellt⁸⁹. Als Paul Ganz, der damalige Konservator des Basler Kantonsmuseums, im September 1915 Hodler in seinem Genfer Atelier aufsuchte, erwarb er für das Kupferstichkabinett zum Preis von hundert Franken zwei Studienblätter zu dem jüngst entstandenen Porträt des Generals⁹⁰. Eine dritte Bildnisstudie hat ihm der Künstler wohl bei dieser Gelegenheit persönlich dediziert⁹¹.

In die Entrüstungswelle, die Hodler in Deutschland provozierte, als er im Oktober 1914 seine Unterschrift unter den «Genfer Protest» gegen die Beschiessung der Kathedrale von Reims durch die deutsche Artillerie setzte, war übrigens – allerdings ungewollt – auch die Basler Universität verwickelt worden, und zwar durch einen ihrer ehemaligen Dozenten für Kunstgeschichte, Professor Paul Schubring, auf dessen Antrag hin Hodler im Jahre 1910 die Würde eines Ehrendoktors verliehen worden war. Im «Basler Anzeiger» vom 6. November 1914 erschien unter dem Titel «Hodler und die Basler Universität» die folgende, vom Obmann der Gruppe der Neuen Helvetischen Gesellschaft, Dr. August Rüegg, unterzeichnete Berichtigung: «Die Presse hat seinerzeit darauf aufmerksam gemacht, dass Prof. Schubring von Charlottenburg, ehemals Dozent der Kunstgeschichte in Basel, einen höchst unkorrekten Brief an unsern Schweizer Künstler Hodler gerichtet hat. Weil Hodler den Genfer Protest gegen die Beschädigung der Kunstdenkmäler von Löwen und Reims unterzeichnet hatte, erlaubte sich Prof. Schubring seine frühere Stellung an

der Universität Basel dazu zu missbrauchen, um jetzt im Ausland als ihre rechtliche Personifikation aufzutreten und den von unserer Universität im Jahre 1910 mit dem Ehrendoktorat ausgezeichneten Maler virtuell zu degradieren. Das Vorgehen von Schubring hat nicht nur in Basel, sondern in der ganzen Schweiz und besonders in den interessierten Kreisen von Genf und Lausanne grosse Erregung hervorgerufen. Es schien der nur mit Mühe bekämpften Entfremdung der führenden Geister der alemannischen und der welschen Schweiz neue und kräftige Nahrung zuzuführen und im Welschland ein tiefes Misstrauen gegen unsere Stadt und unsere Hochschule aufkommen zu lassen. Da nun die Neue Helvetische Gesellschaft es in der jetzigen kritischen Zeit als ihre Hauptaufgabe betrachtet, die durch den Krieg angeregten nationalen Gegensätze auszusöhnen, unter den führenden Geistern hüben und drüben eine vertrauensvolle Verständigung anzubahnen und durch die Schöpfung einer bestimmt auftretenden schweizerischen öffentlichen Meinung in politischen Fragen alle Kreise des Schweizervolkes wieder dem Bewusstsein seiner Einheit zuzuführen, fühlte sie sich veranlasst, sich . . . mit der Hodlerfrage zu befassen und das übrige zu tun zur Beilegung von Animositäten und zur Beseitigung allfälliger Missverständnisse. Wir sind nun in der Lage zu Handen der Verehrer und Freunde Hodlers in Basel und im Welschland, und besonders aller jener Kreise, die sich in den Organen der Westschweiz des Künstlers so ritterlich angenommen haben, folgende Mitteilung zu veröffentlichen:

„Im Hinblick auf Missverständnisse, welche wegen einer Äusserung von Professor Schubring in Charlottenburg entstanden sind, die gegen Hodler gerichtet war und den Weg in die Zeitungen gefunden hat, teilt mir der Dekan der philosophi-

schen Fakultät der Universität offiziell mit: 'Die philosophische Fakultät der Universität Basel hat anlässlich des Universitätsjubiläums 1910 Herrn Hodler als hervorragendem schweizerischen Künstler die Doktorwürde honoris causa verliehen. Die Fakultät bedauert sehr, dass Herr Professor Schubring, der seit vier Jahren unserem akademischen Lehrkörper nicht mehr angehört, sich bemüssigt gefühlt hat, diesen früheren Beschluss in die Erörterung einer Angelegenheit hineinzuziehen, über welche sich die Fakultät zu äussern nicht veranlasst sieht'⁹².»

War es die April-Ausstellung in der Kunsthalle, die den bisher umfassendsten Überblick über Hodlers graphisches Schaffen in Basel bot, die den Wunsch weckte, einen grösseren Bestand seiner Zeichnungen für das Kupferstichkabinett zu sichern? Im Oktober 1915 reiste Konservator Paul Ganz abermals zu Hodler und wählte «32 Zeichnungen aus den verschiedensten Zeiten, Studien nach der Natur u. Entwürfe für die wichtigsten Gemälde, für 3200 frs» aus. Weiterhin vermerkt das Protokoll der Kommissionssitzung vom 20. November 1915; «Der Ankauf wird einstimmig genehmigt und dem Konservator die Anerkennung der Kommission für die glückliche Erwerbung ausgesprochen⁹³.»

Blick in die Unendlichkeit

Hodlers Beteiligung an Veranstaltungen des Basler Kunstvereins war vor 1917, mit den Worten von Wilhelm Barth, «sehr spärlich gewesen. Endlich einmal gelang es, durch persönlichen Besuch in Genf, den Bann zu brechen, und es erfolgte eine Hodler-Ausstellung, die etwa 50 Gemälde umfasste.»

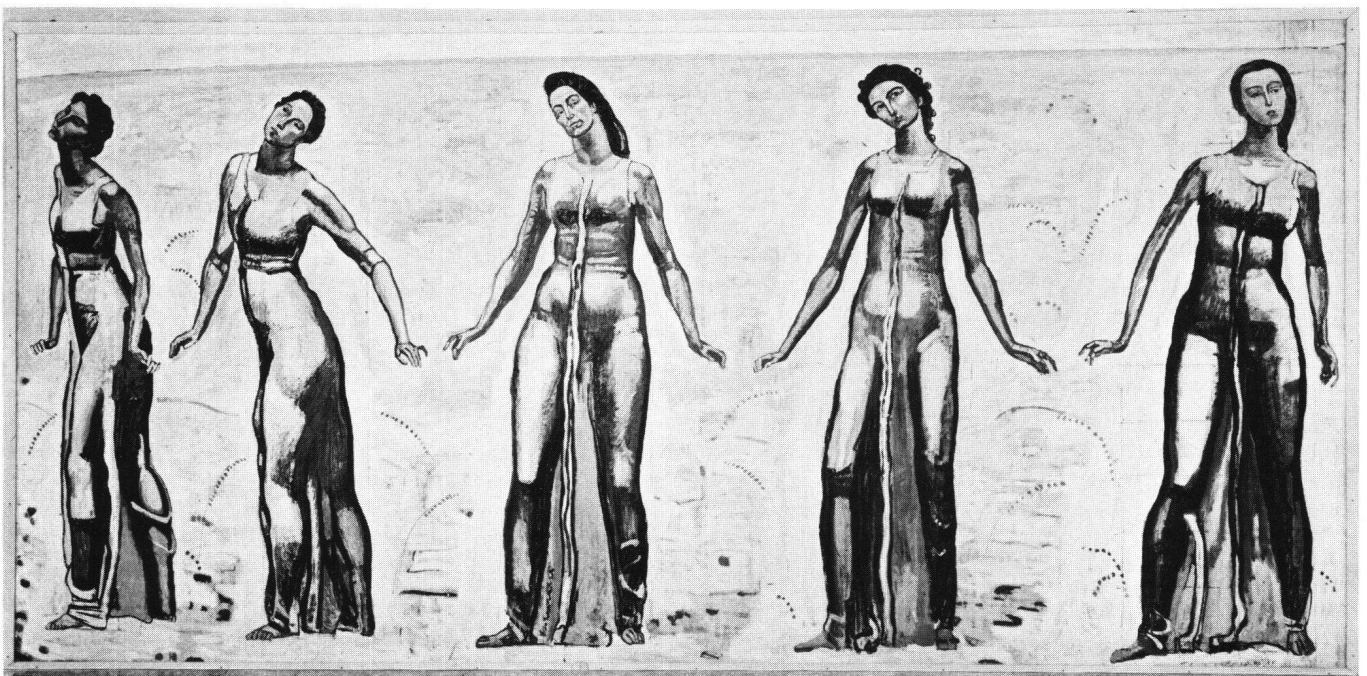


Abb. 13 Ferdinand Hodler: *Blick in die Unendlichkeit*, 1915. Kunstmuseum Basel.

Als bedeutendste – und mit Preisen von 20 000 bis 40 000 Franken am höchsten taxierte – Exponate wies die im Februar und März 1917 in der Kunsthalle gezeigte Schau die vier grossformatigen Kompositionen *Der bewunderte Jüngling* (*Jüngling vom Weibe bewundert*), *Der Redner*, *Einmütigkeit* und die erste Monumentalfassung von *Blick in die Unendlichkeit* (1915, Abb. 13) auf. Barth schildert das Ereignis weiterhin im «Jahresbericht 1917»: «Der Meister erschien selbst zur Eröffnung, liess sich in engerem Kreise feiern und nahm die Ehrenmitgliedschaft unseres Vereins an. Er freute sich besonders, in unserm grossen Oberlichtsaal einen Raum zu finden, wo seine beiden letzten Wandgemälde mit ihren gewaltigen Ausmassen zur Geltung kommen konnten, *Unanimité*, eine wenig veränderte zweite Fassung des Hannoveraner Rathausbildes, und *Regard dans l'infini*, das Original aus dem Treppenhaus des Zürcher Museums, das der Künstler, weil dem dortigen Raume nicht angemessen, wieder an sich genommen hatte⁹⁴.»

Zur *Einmütigkeit* und zum *Blick in die Unendlichkeit* waren acht beziehungsweise sechs gezeichnete Studien ausgestellt. Albert Baur meinte in seiner Besprechung der Ausstellung, obschon über Hodler manches Büchlein und Buch geschrieben worden sei, so bleibe dennoch eine breite Lücke zu füllen: «Noch sollte eins seiner grossen Werke in seinem ganzen Entwicklungsgang dargestellt werden, mit allen Entwürfen und Skizzen und Variationen, mit allem, was der Künstler der Steigerung würdig erachtete, und allem, was er verneinte und verwarf. Unsere Einsicht in das Werden des Kunstwerks würde dadurch gewaltig vertieft, wenn wir so eine lange Strecke Hand in Hand mit dem Künstler auf seinem steilen Weg zur Höhe und Hoheit gingen, und es könnte kaum anders sein, als dass sich unsere Kraft dabei verdoppelte. Und auch dem Kühnsten unter uns müsste es Ehrfurcht vor den Energien des Schaffenden abnötigen, wenn er sähe, wie weit die Strasse und wie gewaltig wachsend die Last der Gedanken ist, die der aus tiefer Seele Gestaltende dem fernen Ziel entgegenführt.

Das lässt uns der erstaunliche Abstand zwischen den Figuren auf den Studien zum *Blick ins Unendliche* und dem fertigen Bild ahnen. Auf den Studien sind noch Frauengestalten, wie sie der Alltag bringen kann; da ist noch äusserliche Form und ein oft zager Versuch, der tiefen Versunkenheit in den Gott im Innern durch die Gebärde beizukommen. Das wird im Bild so gewaltig gesteigert, dass wir alle Erinnerungen an Menschliches darüber vergessen. So schreiten keine ird'schen Weiber . . . Auf einem früheren Bild hat der Künstler das Thema der Unendlichkeit durch das Nebelmeer zu fassen gesucht, über das ein nackter Jüngling auf höchster Felskuppe stehend in Verzückung und Vergessenheit hinwegstarrt. Im heutigen Bild hat er die fünf göttlichen Riesinnen auf ein Stück Kreisbogen gestellt, den unser Auge über den Rahmen hinaus zu einem Kreis zu runden versucht, dessen weite Dehnung das Vorstellungsvermögen kaum zu fassen vermag. Und durch das berauschte Schreiten der Gestalten weitet sich dieser Kreis zur Planetenbahn, zur Unendlichkeit.» Seine Eulogie beschliesst Baur mit der Feststellung: «Wenigen war es gegeben, so das Unermessliche in Bild oder Wort zu fassen; wenigen danken

wir so weihevoll Eindrücke befreiender, überirdischer Feierlichkeit⁹⁵.»

In nicht minder hymnischem Ton feierte der Kunstmaler Hermann Meyer (1878–1961) in den «Basler Nachrichten» Hodlers monumentales Gemälde als «ein festes Gefüge», welches «schon im ersten Augenblick die tiefsten, geheimnisvollen Zusammenhänge ahnen (lässt), die eine gewaltige Schöpferkraft zusammengeschweisst hat. Worin die überzeugende Gewalt liegt, wird sich nie erklären lassen, man spürt nur, dass sie da ist, und je länger man das Werk anschaut, desto grösser wird zwar der Genuss werden, aber die Urkraft, der es sein Dasein verdankt, und die immer, wo sie so deutlich fühlbar hervortritt, den unmittelbarsten Einblick nicht nur in das Wesen der Kunst, sondern auch des Lebens gewährt, lässt sich nicht mit dem erklärenden Stab auf dem Kunstwerk nachweisen. Hodler war schon einige Male der Gottbegnadete, solches zu schaffen, das nicht nur über die Werke anderer fähiger Menschen, sondern auch über die eigenen turmhoch hinausragt . . . Wir werden von ihm auf eine letzte Höhe geführt, wo er auf die Rückkehr zur ungeheuersten Vereinfachung weist. Dass dies auf dem Riesenformat geschieht, gibt ihm seine besondere Bedeutung.

Fünf schreitende Frauenfiguren in fast dreifacher Lebensgrösse sind über die Bildfläche, auf den ersten Blick fast gleichmässig, fast symmetrisch verteilt. Gleichmässigkeit ist in ihren Bewegungen, in den Farben ihrer Gewänder, in der Ergriffenheit ihres Ausdrucks. Die Gebärden ihrer herabfallenden Arme und zögernd erhobenen Hände, das Tastende ihres Schreitens sind der Ausdruck *einer* Hingabe an ihre Bestimmung in der Welt. All diese Gleichartigkeit der Formen wie der Zwischenräume neben den Figuren, verbunden mit der an Architektur gemahnenden symmetrischen Teilung der Bildfläche hüllt die Idee des Meisters in das denkbar schlichteste Gewand und lässt gleichsam das nackte Schema der Konzeption hervortreten . . . Das ist seine starke Sprache – die Sprache des Parallelismus. Seine fünf Figuren führen eine fast vollkommen gleiche Bewegung aus. Besonders erstaunlich ist die Ähnlichkeit der Bewegung an den zwei Mittelfiguren. Durch diese Verfünffachung einer Bewegung erhält er eine Verstärkung der Grundempfindung in ebensolchem Masse. Sie ist die Summe allen weiblichen Seins – eine Gelassenheit und Ergebung, ein Aufgehen im All, Dinge, die Hodler schon in seinen frühesten Werken beschäftigt haben.»

Abschliessend hebt Meyer das Fehlen eines Hauptwerkes «dieses ersten, grossen, echt schweizerisch ausgeprägten Meisters» in der Museumssammlung hervor: «Ich wage zu hoffen, dass *der Blick ins Unendliche* die Zierde unseres werdenden Museums sein wird, deren Wirkung nicht nur in unserer Zeit, sondern auch bei den kommenden Generationen tausendfältig Früchte tragen wird⁹⁶.»

Der Verfasser eines anonymen Leserbriefes war damit nicht einverstanden und wollte sich dem Wunsche nicht anschliessen, «das besprochene Werk möchte für unser werdendes Museum erworben werden. Ich verstehe ohnehin nicht, wie man ein Stück von so grossen Ausmessungen in unserem ja jetzt auf

bescheidener Grösse berechneten Museumsneubau unterbringen könnte. Es müsste jedenfalls in einem weiten, besonders dafür eingerichteten Raum aufgestellt werden. Andere Bilder erträgt ein solches Werk in seiner Umgebung nicht. Es wird alles um sich totschlagen . . . Museen sind und bleiben für derart riesige Bilder ein Magazin, ein Notbehelf, keine passende Stätte. Andere jetzt in der Kunsthalle ausgestellte ausgezeichnete Bilder Hodlers, wie z.B. Porträts und Landschaften, dürften sich sofern viel eher zur Anschaffung für das Museum empfehlen⁹⁷.»

Die Kontroverse um die Wünschbarkeit eines Ankaufs von Hodlers *Blick in die Unendlichkeit* für das Kunstmuseum sollte in den kommenden Wochen und Monaten zum veritablen Kunststreit ausarten, der nicht allein in der Kunstkommission ausgetragen wurde, sondern auch auf den Kunstverein übergriff, die Basler Künstlerschaft sowie weitere Kreise der Öffentlichkeit in gegnerische Lager scheidend.

Die Kunstkommission befasste sich am 27. Februar im Anschluss an eine Besichtigung der Ausstellung in der Kunsthalle erstmals mit der Frage des Erwerbs eines Hauptwerks von Hodler. Wenn auch einzelne Mitglieder dazu neigten, dem *Bewunderten Jüngling* oder der *Einmütigkeit* den Vorzug zu geben, konzentrierte sich die Diskussion dennoch bald auf *Blick in die Unendlichkeit*. Mit dem Kunstmaler Paul Burckhardt (1880–1961) waren es vor allem Professor Ganz, der Konservator der Öffentlichen Kunstsammlung, sowie Wilhelm Barth, die zum Ankauf drängten. Doch bereitete in der Meinungsbildung die Ungewissheit grösste Schwierigkeiten, wie das viereinhalb auf neun Meter messende Gemälde im Neubau des Kunstmuseums, als dessen Standort damals noch die Schützenmatte vorgesehen war, zu plazieren sei. Namentlich Professor Friedrich Rintelen befürchtete, dass angesichts dieser beträchtlichen Dimensionen «wir Gefahr liefen, etwas Gewalttames zu tun. Das Bild wird dem Museum für alle Zeiten den Stempel aufdrücken, und könnte ein Schwergewicht erlangen, das in keinem richtigen Verhältnis zu unseren Sammlungen steht⁹⁸.»

Wilhelm Barth dagegen hielt dieses Gemälde für «das reifste Spätwerk Hodlers . . ., das in seiner Grösse und Geklärtheit des Stils, das definitive Resultat seiner Kunst darstelle». Und er gab zu bedenken: «Hodler hat stark gealtert und ist mit Aufträgen überhäuft und deshalb nicht in der Lage, einen neuen Auftrag für Basel zu übernehmen.» Dieser Eindruck wurde ebenfalls von Konservator Ganz nach einem Besuch beim Künstler bestätigt. Er hatte Hodler in Genf aufgesucht, um eine Reduktion des Preises, der auf 30 000 Franken veranschlagt war, zu erwirken. Der Maler gab ihm bei dieser Gelegenheit zu verstehen, «dass er einen neuen grösseren dekorativen Auftrag nicht mehr aufnehmen würde. Er fühlt sich durch die noch nicht ausgeführten Aufträge für Bern, Genf und Zürich sehr bedrückt und wünscht die Jahre, die er noch zu leben hat, für die Lösung von Problemen zu verwenden, auf die sich jetzt sein ganzes Interesse konzentriert hat. Er hängt sehr an dem grossen Bilde, an dem er nach eigener Aussage volle drei Jahre gearbeitet hat; er will auch noch weiter daran arbei-

ten, besonders in den unteren Partien, wo die Füsse nur angedeutet sind. Er hat sich bereit erklärt, das Bild zum Preise von 20 000 Franken für das Basler Museum abzutreten, denn es liegt ihm sehr am Herzen, dass gerade dieses Werk in ein schweizerisches Museum kommt⁹⁹.»

Paul Ganz erstattete der Kommission ferner Bericht über Hodlers Vorstellungen, wie das Bild zu hängen wäre: «Hodler hält die Plazierung des Bildes nicht für schwierig, wenn eine genügend grosse Wand vorhanden ist, d.h. wenn das Bild frei, wie ein Teppich aufgehängt werden kann und nicht in eine Architektur eingespannt werden muss. Die Distanz zur Betrachtung braucht, nach seiner Ansicht, nicht so gross zu sein, wie bei der Ausstellung in der Kunsthalle, dagegen kann das Gemälde ohne Einbusse noch bedeutend höher gehängt werden. Ihm wäre die Plazierung in einem Saal lieber als in dem Treppenhaus, indem er glaubt, dass das Bild bei isolierter Aufstellung am stärksten zur Wirkung gelange¹⁰⁰.»

Der mit der Planung des Neubaus betraute Architekt, Hans Bernoulli, sträubte sich gegen eine Unterbringung des monumentalen Bildes im Museum, da sich Hodler seiner Meinung nach «im Massstabe vergriffen» habe¹⁰¹.

So blieb auch die zweite Sitzung in bezug auf dieses Traktandum ergebnislos. Man wollte auf den Antrag erst nach Besuch der grossen Hodler-Ausstellung im Kunsthaus Zürich zurückkommen, wo vom 14. Juni bis 5. August *Blick in die Unendlichkeit* – nun neben der zweiten, kleineren, für das Treppenhaus des Kunsthauses geschaffenen Fassung – zu sehen war. Die Besichtigung der Zürcher Ausstellung fand bereits am Tage nach der Eröffnung statt; am 16. Juni trat die Kunstkommission erneut zusammen.

Beide Parteien sahen sich in ihren früher begründeten Stellungnahmen bestärkt. Paul Burckhardt hatte *Blick in die Unendlichkeit* auch in der Zürcher Ausstellung als einen «Höhepunkt im Gesamtwerk des Künstlers» erlebt und argumentierte jetzt: «Dabei drängt auch das Zusammentreffen aller äusseren günstigen Umstände zum Kauf; die Gelegenheit, dass ein solches Hauptwerk frei ist, das Entgegenkommen des Künstlers im Preis, die Tatsache, dass die Mittel momentan vorhanden sind, vor allem aber der Umstand, dass im neuen Museum Gelegenheit gegeben ist, den Raum zur Aufstellung des Bildes erst zu schaffen¹⁰².»

Wenn auch dem Ankauf eines anderen Hodler-Bildes durchaus nicht abgeneigt, glaubte Professor Rintelen im Falle von *Blick in die Unendlichkeit* dagegen, «die Disproportion des Bildes zu Allem, was es nicht nur in unserem Museum, sondern in und um Basel überhaupt gibt, sei so evident, dass ihr gewiss auch von den Freunden des Ankaufes stärkeres Gewicht beigelegt worden wäre, wenn nicht das beständige und allenthalben wahrzunehmende Missverhältnis zwischen den sogenannten Kunstinteressenten und den Künstlern eine vor dem Gewalttamen nicht zurückschreckende, ja es begünstigende Denkweise geschaffen hätte. Aber es sei unsere Aufgabe, durch beharrliche Arbeit das künstlerische Leben zu fördern, nicht durch Masslosigkeit es von Neuem zu beunruhigen¹⁰³.»

Der Ankauf wurde mit vier gegen vier Stimmen abgelehnt, da der Präsident der Kunstkommission vom Recht des Stichentscheids keinen Gebrauch machte. Konservator Ganz besuchte daraufhin den Künstler, um sich im Hinblick auf einen möglichen Erwerb über seine neuesten Arbeiten zu orientieren. Er musste indes seiner Kommission rapportieren, dass sich Hodler gegen jeden Vorschlag ablehnend verhalten habe; im übrigen sei er «über die Basler Kunstkommission so aufgebracht . . ., dass er derselben überhaupt nichts mehr verkaufen wolle¹⁰⁴.»

Hodlers *Blick in die Unendlichkeit* ging Basel nicht verloren. Der Maler Hermann Meyer richtete am 11. Juli 1917 im Basler Kunstverein einen Aufruf an die Mitglieder, zum Ankauf des Bildes beizutragen: «Subjektive Gründe einer einzelnen Person sollen uns nicht um die Erwerbung eines Hauptwerkes von Hodler bringen, des einzigen, das Basel besitzen wird. Denn ausser einer schönen Landschaft [er meinte den *Genfersee von Chexbres aus*] sind bisher in unserer öffentlichen Kunstsammlung nur Fragmente von Hodlers Werk vorhanden¹⁰⁵.» Da Meyer auf einen grossen Widerstand gegen das Bild in der Öffentlichkeit gefasst war, wollte er vorerst nur an einen kleinen Kreis von Gönnern gelangen. Der Bildhauer Carl Burckhardt (1878–1923) hingegen hätte ein Agieren in breiter Öffentlichkeit vorgezogen: «Auch Rintelen wirkt öffentlich für seine Meinung, wir müssen das gleichfalls tun, da wir für das Kunstleben mindestens ebenso verantwortlich sind wie unsere Gegner¹⁰⁶.» Ende August hatte die private Sammlung erst knapp 5000 Franken ergeben; bis Anfang November waren dann immerhin nahezu 10 000 Franken zusammengekommen.

Nach Renovation der Räume im oberen Stockwerk der Kunsthalle wurde Hodlers Monumentalbild vom 9. bis 30. September, zusammen mit Plastiken von Wilhelm Lehbruck, zum zweiten Mal in diesem Jahr ausgestellt – nun als Eigentum des Kunstvereins. Konservator Wilhelm Barth bezeichnete in seiner Eröffnungsrede den Ankauf von *Blick in die Unendlichkeit* als «ein Wagnis in doppeltem Sinne»: «Unser sehr bescheidener Gemäldefonds, der seit längerer Zeit durch keine Zuwendungen mehr gespeist wurde, kann derartige Belastungen, wie sie dieser Ankauf bedeutet, bei weitem nicht ertragen – und doch galt es rasch zuzugreifen. Ebenso schwerwiegend wie die materiellen Bedenken sind aber die Schwierigkeiten auf geistigem Gebiet, ist der Widerstand, der in weiten Kreisen des Publikums gerade gegen dieses Werk Hodlers sich regt . . . Niemand würde uns wohl seine Zustimmung versagen, wenn es sich um ein Gemälde aus der frühern Zeit Hodlers oder auch um mehrere derselben handeln würde, um Bilder mit zarten Linien und gemässigten sanfteren Tönen, um Bilder, die viel grössere äussere Sorgfalt in der Ausführung und zugleich viel engeren Anschluss an das Vorbild der Natur bis in alle Einzelheiten bekunden¹⁰⁷.»

In der Tat: längst waren nicht alle Schwierigkeiten beseitigt. Denn noch galt es, dem Gemälde einen dauernden Standort zu sichern. Hans Graber konnte diesbezüglich in seiner Rezension der Septemberausstellung in der Kunsthalle «ein paar Bemerkungen nicht unterdrücken».

Er schreibt in den «Basler Nachrichten»: «Das Bild wurde bekanntlich seinerzeit für das Treppehaus des Zürcher Kunsthauses geschaffen, also für einen bestimmten Platz. Es fragt sich deshalb und des sehr beträchtlichen Umfanges des Werkes wegen, ob es sich einem andern Orte (in Betracht als Aufstellungsort kommt doch wohl nur das neue Kunstmuseum, kaum auch die neue Universität) organisch und wirkungsvoll einfügen wird. Das Bild verlangt fast eine besondere Architekturanlage, und die Pläne des Basler Museums sind doch wohl nun endgültig festgelegt. Ferner: Im Zürcher Kunsthaus hängt eine in allem wesentlichen übereinstimmende kleinere Replik des Werkes. Es wird also an zwei öffentlichen schweizerischen Kunststätten ein im wesentlichen gleiches Bild Hodlers existieren. Das ist schade, zumal es gar nicht ausgemacht ist, dass nicht aus schweizerischem oder österreichischem Privatbesitz ein anderes grosses Hauptwerk des Künstlers, und zwar ein solches, für das das zuletzt Gesagte nicht gilt, hätte erworben werden können¹⁰⁸.»

Der Kunstverein gelangte nach Schluss der Ausstellung mit der Frage an die Kunstkommission, ob sie bereit wäre, das Bild für einige Zeit als Depositum ins Kunstmuseum aufzunehmen und auszustellen, um, wie Wilhelm Barth in der Sitzung vom 4. Oktober 1917 näher begründete, «das Publikum mit dem Werke vertrauter zu machen und damit eine Abklärung der Meinungen zu ermöglichen». Doch verlangte Professor Rintelen, «die Kommission müsse, nachdem sie einmal den Beschluss gefasst hat, das Bild nicht zu kaufen, an ihrer Meinung festhalten und dürfe sich das Bild nicht aufoktroieren lassen». Desgleichen gab Statthalter R.N. Brüderlin zu Protokoll, er halte es für eine «Anmassung ohnegleichen, wenn die Kunstverein-Kommission und ihre Affilierten den Versuch machen wollen, auf diese Weise das Bild erst vorübergehend und dann ständig ins Museum zu schmuggeln¹⁰⁹.» Dem Wunsche des Kunstvereins konnte somit nicht entsprochen werden.

Ferdinand Hodler starb am 19. Mai 1918 in Genf. Der Kunstverein veranstaltete am 27. Mai eine Feier zum Gedenken des Verstorbenen. Man glaubte dies um so mehr mit «gutem Gewissen» tun zu dürfen, als man durch Ankauf des monumentalen Bildes *Blick in die Unendlichkeit* «eine Bresche in die ebenso monumentale Verständnislosigkeit geschlagen (habe), die Basels Kunstpflege sonst dem Meister entgegenbrachte¹¹⁰.»

Durch das Ableben des Künstlers war, nach Ansicht des Malers Paul Burckhardt, «eine neue Situation geschaffen worden». Mit dem Hinweis, «das Bild ist das letzte grosse Monumentalwerk Hodlers und würde unserer Sammlung bei guter Plazierung eine ganz besondere Bedeutung geben», hielt er die Kunstkommission in der Sitzung vom 14. August 1918 dazu an, die Möglichkeit einer Aufnahme von *Blick in die Unendlichkeit* ins Kunstmuseum erneut zu erwägen¹¹¹. Jetzt war der Kunstverein freilich nicht mehr gewillt, einzulenken, und liess die Kunstkommission kurzerhand wissen, dass sie das Bild kaufen müsse, wenn sie es unbedingt haben wolle. So war auch dieser letzte Versuch, das Gemälde für das Kunstmuseum zu gewinnen, gescheitert.

Wie aber kommt es, dass *Blick in die Unendlichkeit* schliesslich doch noch in den Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung gelangte? Der Kunstverein hatte 1927 einen staatlichen Bauzuschuss erhalten; als Gegenleistung musste er 14 Kunstwerke aus seiner Sammlung dem Staate abtreten, darunter auch *Blick in die Unendlichkeit*. Noch sollte indessen nahezu ein weiteres Jahrzehnt verstreichen, ehe das Gemälde 1936 im neuerrichteten Bau des Kunstmuseums am St. Albangraben der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnte. Hier war endlich

der geeignete Rahmen zur Präsentation von Hodlers Monumentalbild geschaffen worden, wenn vielleicht auch nicht jene «Art Tempel», von der Hermann Meyer 1918 in seiner Gedankenkrede geträumt hatte¹¹². Während dreissig Jahren empfing Hodlers *Blick in die Unendlichkeit* den Besucher in der Vorhalle des zweiten Stockwerks, wo das Gemälde in die Stirnwand eingelassen war; dann wurde es aus dem Zentrum gerückt und fand seinen jetzigen Standort über dem linken Treppenaufgang.

ANMERKUNGEN

Ausschnitte aus diesem Text wurden am 4. Mai 1981 vorgetragen an dem von dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft veranstalteten Kolloquium zur Ausstellung «Der frühe Hodler» im Seedamm-Kulturzentrum Pfäffikon. Der letzte Abschnitt über *Blick in die Unendlichkeit* wurde publiziert in Basler Magazin, Politisch-kulturelle Week-end-Beilage der Basler Zeitung, Nr. 34, 25. August 1979, S. 1 + 2.

Jura Brüscheilers Monographie «Ferdinand Hodler im Spiegel der zeitgenössischen Kritik» (Buchklub Ex Libris und Editions Rencontre 1970) war mir Vorbild. Lic. phil. Martin Schwander war mir beim Suchen der Rezensionen behilflich. Dr. phil. Gustav Adolf Wanner verdanke ich die Aufschlüsselung der Initialen einiger Verfasser von Kunstkritiken. Für vielfache Hilfe und Auskünfte danke ich ausserdem den Herren Lukas Gloor, Eberhard W. Kornfeld, Dr. Hans A. Lüthy, Prof. George Mauner und Dr. Wolfgang Wackernagel.

¹ Basler Kunstverein, Jahresbericht 1917, Basel 1918, S. 12.

² Dr. W.M., *Aus der Basler Kunsthalle*, in: Basler Nachrichten, 67. Jg., Nr. 266, 28. September 1911, 2. Beilage.

³ Der erste öffentliche Ankauf eines Werkes von Hodler erfolgte 1887 durch die Bernische Kunstgesellschaft, die das Selbstbildnis *Der Zornige* (1880/81) erwarb. Zu den ersten Ankäufen der Zürcher Kunstgesellschaft siehe weiter unten.

⁴ 1883. Musée d'Art et d'Histoire, Genf, Inv. 1914–39. – Farbabb. in: *Der frühe Hodler. Das Werk 1870–1890*, Hodler-Publikation 3, Bern 1981, S. 64.

⁵ Um 1881. Kunstmuseum Basel, Inv. 1448.

⁶ Um 1878. Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur. – Farbabb. in: *Der frühe Hodler* (wie Anm. 4), S. 24.

⁷ 1881. The Cleveland Museum of Art, Purchase Mr and Mrs William H. Marlatt Fund 79.57. – ROLF ANDREE, *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, (Euvrekataloge Schweizer Künstler 6, Basel/München 1977, Nr. 354.

⁸ Die Schweizerische Kunstausstellung 1883, in: Schweizerischer Volksfreund, 23. Jg., Nr. 261, 4. November 1883, 2. Blatt, S. 1.

⁹ B., *Ausstellung schweizerischer Künstler*, in: Basler Nachrichten, 39. Jg., Nr. 264, 8. November 1883, 1. Blatt, S. 2.

¹⁰ Basel 1846–1919.

¹¹ 1862. Kunstmuseum Basel, Depositum der Eidg. Gottfried-Keller-Stiftung, Inv. 947. – ANDREE (wie Anm. 7), Nr. 137.

¹² Protokoll der Kunstkommissions-Sitzung vom 27. Februar 1917. Protokoll 1913–1918, S. 153. – In der Sitzung vom 1. Mai 1917 war die finanzielle Lage dann insofern geklärt, als inzwischen bekannt geworden war, dass die Eidg. Gottfried-Keller-Stiftung Böcklins *Frühling* gekauft hatte; das Bild wurde dann im Basler Kunstmuseum deponiert. Protokoll 1913–1918, S. 165.

¹³ *Erinnerungen an die Ausstellung Schweizerischer Künstler in Basel*, November 1883. Mit 40 Photographien in Lichtdruck ausgeführt

von E. BOSSERT. Felix Schneider's Buchhandlung (A. Geering), Basel, unpaginiert.

¹⁴ C.A. LOOSLI, *Ferdinand Hodler – Leben, Werk und Nachlass*, 4 Bände, Bern 1921–1924, Band 1, S. 34.

¹⁵ G., *Die dritte nationale Kunstausstellung der Schweiz*, in: National-Zeitung, 34. Jg., Nr. 127, 3. Juni 1894, 1. Blatt, S. 1.

¹⁶ 1884. Musée d'Art et d'Histoire, Genf, Inv. 1911–11.

¹⁷ *Aus der Basler Kunsthalle*, in: Basler Nachrichten, 41. Jg. Nr. 266, 8. November 1885, 1. Blatt, S. 2.

¹⁸ AUGUSTE BLONDEL, *L'Exposition municipale des Beaux-Arts*, IV, in: Le Genevois, 11. Jg., Nr. 223, 23. September 1885, S. 2.

¹⁹ -e., *Aus der Basler Kunsthalle*, in: Schweizer Volksfreund, 25. Jg., Nr. 263, 6. November 1885, 1. Blatt, S. 1.

²⁰ B., *Ausstellung schweizerischer Künstler*, in: Basler Nachrichten, 39. Jg., Nr. 273, 25. November 1883, Beilage, S. 1.

²¹ A...R, *Die schweizerische Kunstausstellung in Basel*, III, in: National-Zeitung, 33. Jg., Nr. 73, 26. März 1893, 1. Blatt, S. 1.

²² 1892. Musée d'Art et d'Histoire, Neuchâtel. – Farbabb. in SHARON L. HIRSH, *Ferdinand Hodler*, München 1981, S. 81.

²³ g., *Aus der Kunsthalle*, in: National-Zeitung, 34. Jg., Nr. 257, 2. November 1894, 2. Blatt, S. 2.

²⁴ Vgl. dazu LUCAS WÜTHRICH, *Wandgemälde. Von Münstair bis Hodler*, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Zürich 1980, S. 171–178.

²⁵ 1887. Kunstmuseum Solothurn, Depositum der Eidgenossenschaft, Inv. C38. – Farbabb. in: *Der frühe Hodler* (wie Anm. 4), S. 108.

Hodler war 1887 für dieses Bild im «Concours Calame» mit dem dritten Preis ausgezeichnet worden. – Vgl. PETER VIGNAU-WILBERG, *Museum der Stadt Solothurn, Gemälde und Skulpturen*, Solothurn 1973, Kat. Nr. 174.

²⁶ A.G. (ALBERT GESSLER), *Die V. nationale Kunstausstellung der Schweiz*, in: National-Zeitung, 38. Jg., Nr. 222, 22. September 1898, 1. Blatt, S. 1.

²⁷ h., *Die fünfte nationale Kunstausstellung der Schweiz*, in: Basler Nachrichten, 54. Jg., Nr. 253, 18. September 1898, 1. Beilage, S. 1.

²⁸ Den Hinweis auf diesen Brief und die Vermittlung einer Abschrift verdanke ich Frau Dr. MARGRIT HAHNLOSER-INGOLD.

²⁹ Cuno Amiets weiss in weiss gemalte *Winterlandschaft* von 1894 (Privatbesitz Schweiz) etwa hatte ihn völlig ratlos gelassen: «Da fehlt jede Raumentwicklung, alles ist so unterschiedlos nebeneinander gesetzt, nichts kräftig modelliert, dass man überhaupt nicht zu einer Inhaltserfassung dieses Bildes kommt.» (h., *Die fünfte nationale Kunstausstellung der Schweiz*, II, in: Basler Nachrichten, 54. Jg., Nr. 264, 29. September 1898, 2. Beilage, S. 1.)

³⁰ Wie Anm. 29.

- ³¹ H. St. (HERMANN STEGEMANN), *Aus der Basler Kunsthalle*, in: Basler Nachrichten, 57. Jg., Nr. 256, 21. September 1901, Beilage.
- ³² A.G. (Albert Gessler), *Die Turnus-Ausstellung in Basel*, in: National-Zeitung, 41. Jg., Nr. 216, 15. September 1901, S. 2.
- ³³ 1901. Museum Folkwang, Essen. – Farbabb. in SHARON L. HIRSH (wie Anm. 22), S. 89.
- ³⁴ LOOSLI (wie Anm. 14), Nr. 780, datierte die dritte Fassung des *Frühlings* ohne nähere Begründung ins Jahr 1912. Im Katalog der September-Ausstellung 1911 der Kunsthalle Basel ist als Datum des unter Nummer 51 aufgeführten Bildes *Der Frühling* das Jahr 1911 gegeben.
- ³⁵ A.G., *Die September-Ausstellung in der Kunsthalle*, in: National-Zeitung, 52. Jg., Nr. 230, 30. September 1911, 2. Blatt, S. 11.
- ³⁶ Wie Anm. 31.
- ³⁷ Wie Anm. 32.
- ³⁸ Wie Anm. 32.
- ³⁹ Wie Anm. 31.
- ⁴⁰ 1880/81. Kunstmuseum Bern, Bernische Kunstgesellschaft, Inv. 247. – Vgl. JURA BRÜSCHWEILER, *Ferdinand Hodler. Selbstbildnisse als Selbstbiographie*, Hodler-Publikation 2, Bern 1979, S. 54f.; SHARON L. HIRSH (wie Anm. 22) S. 60f.
- ⁴¹ Vgl. dazu SANDOR KUTHY, «Die Ehren-Hodler», *Eine einmalige Bilderankaufs-Aktion des bernischen Staates*, in: ÜRS DICKERHOF, BERNHARD GIGER (Herausgeber), *Tatort Bern*, Bern 1976, S. 22–25.
Paul Klee hatte in einem an seine Braut Lily Stumpf gerichteten Brief vom 8. Mai 1902 bemerkt: «Unser Museum hat durch die Acquisition dieser Bilder so viel gewonnen, dass in der Schweiz nur noch die Holbeinsammlung in Basel daneben in Betracht kommt.» FELIX KLEE (Hg.), *Paul Klee. Briefe an die Familie*, Band 1, 1893–1906, Köln 1979, S. 234f.)
- ⁴² 1882/87. Kunsthau Zürich, Eigentum der Schweiz. Eidgenossenschaft, Inv. 602. – Abgebildet in: *Der frühe Hodler* (wie Anm. 4), S. 115.
- ⁴³ Um 1894. Kunsthau Zürich, Inv. 783. – Abgebildet in: JURA BRÜSCHWEILER, *Eine unbekannte Hodler-Sammlung aus Sarajevo*, Hodler-Publikation 1, Bern 1978, S. 38.
- ⁴⁴ Von Cuno Amiet war *Die Hoffnung* (Kunsthau Aarau, Aargauer Kunstverein) ausgestellt.
- ⁴⁵ P.A., *Aus der Basler Kunsthalle*, in: Basler Nachrichten, 59. Jg., Nr. 258, 20. September 1903, 1. Beilage, S. 1. – Vgl. GEORGE MAUNER, *Amiet und Hodler*, in: Berner Kunstmitteilungen, Nr. 188, April/Mai 1979, S. 1–5.
- ⁴⁶ P.A. (wie Anm. 45) vermutet von der «weissen Fläche des Hintergrundes», sie stelle «wahrscheinlich ein Stück im Freien aufgehängte Wäsche» dar.
- ⁴⁷ *Die Turnusausstellung des schweizerischen Kunstvereins, I*, in: National-Zeitung, 43. Jg., Nr. 215, 13. September 1903, 2. Blatt, S. 2.
- ⁴⁸ *Die erste Ausstellung der Gesellschaft schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten*, in: National-Zeitung, 45. Jg., Nr. 250, 24. Oktober 1905, S. 1.
- ⁴⁹ Wie Anm. 48.
- ⁵⁰ π., *Aus der Basler Kunsthalle*, in: Basler Nachrichten, 61. Jg., Nr. 283, 15. Oktober 1905, 1. Beilage.
- ⁵¹ 1905. Kunstmuseum Basel, Inv. 290.
- ⁵² Wie Anm. 48.
- ⁵³ 1906. Kunstmuseum St. Gallen. Abgebildet in: W.Y. MÜLLER, *Die Kunst Ferdinand Hodlers II*, München 1941, S. 125. – Vgl. Ein Briefwechsel zwischen Dr. Ulrich Diem und Ferdinand Hodler zur ersten Hodler-Ausstellung in St. Gallen und zum Ankauf des Bildes «Lied aus der Ferne» 1906, Kunstverein St. Gallen (1977).
- ⁵⁴ *Die Turnus-Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins*, in: National-Zeitung, 46. Jg., Nr. 235, 7. Oktober 1906, 2. Blatt, S. 10f.
- ⁵⁵ B., *Die Gesellschaft schweizerischer Maler und Bildhauer in Basel*, in: National-Zeitung, 48. Jg., Nr. 186, 6. August 1908, S. 1.
- ⁵⁶ A.G. (Albert Gessler), *Die neunte nationale Kunstausstellung der Schweiz*, in: National-Zeitung, 48. Jg., Nr. 210, 5. September 1908.
- ⁵⁷ A.G., *Die neunte nationale Kunstausstellung der Schweiz, IX*, in: National-Zeitung, 48. Jg., Nr. 220, 17. September 1908. – Abgebildet in: W. HUGELSHOFER, Ferdinand Hodler, Zürich 1952, Abb. 12.
- ⁵⁸ H.K., *IX. Nationale Kunstausstellung der Schweiz in Basel*, in: Basler Nachrichten, 64. Jg., Nr. 244, 6. September 1908, 1. Beilage, S. 1.
- ⁵⁹ Protokoll der Kunstkommissions-Sitzungen vom 8. November und 9. Dezember 1909. Protokoll 1909–1913, S. 6–9.
- ⁶⁰ Protokoll der Philosophischen Fakultät 1902–1913, S. 332. (Staatsarchiv Basel-Stadt, Universitäts-Archiv R 3,6).
- ⁶¹ Basler Nachrichten, 66. Jg., Nr. 170, 25. Juni 1910, 1. Beilage.
- ⁶² Telegramm vom 24. Juni 1910 an August Hagenbach. (Universitäts-Archiv XI, 4,3b).
- ⁶³ 1892. Kunstmuseum Basel, Inv. 859. – Farbabb. in SHARON L. HIRSH (wie Anm. 22) S. 79.
- ⁶⁴ 1892. Museum der Stadt Solothurn, Schenkung Oskar Miller, Biberist, Inv. B 42. – Vgl. VIGNAU-WILBERG (wie Anm. 25), Kat. Nr. 175.
- ⁶⁵ c., *Neuerwerbungen der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel*, in: Basler Nachrichten, 66. Jg., Nr. 136, 22. Mai 1910, 1. Beilage, S. 1.
- ⁶⁶ 1910. Kunstmuseum Bern. – Abgebildet in: BRÜSCHWEILER (wie Anm. 43), S. 97. – Das Bild war von der Schweizerischen Eidgenossenschaft erworben worden für 15 000 Franken; dieser Betrag war 1910 und 1911 je in einer Rate von 7500 Franken zahlbar. Vgl. Mitteilungen des Schweizerischen Kunstvereins, Nr. 38, 19. November 1910, S. 293.
- ⁶⁷ Schweizer Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Auktion 180/A, Galerie Kornfeld, Bern, 26. Juni 1982, Kat. Nr. 1090.
- ⁶⁸ Protokoll der Kunstkommissions-Sitzung vom 15. September 1910. Protokoll 1909–1913, S. 38.
- ⁶⁹ Protokoll der Kunstkommissions-Sitzung vom 23. Februar 1911. Protokoll 1909–1913, S. 49.
- ⁷⁰ Basler Kunstverein, Berichterstattung über das Jahr 1910, Basel 1911, S. 4. – Die Bezeichnung «F. Hodler 1891» war vom Künstler nachträglich hinzugefügt worden. Das Datum ist unrichtig: das Bild war bereits im Januar 1890 in Genf in der Exposition Municipale des Beaux-Arts ausgestellt. – Vgl. JURA BRÜSCHWEILER, *Ferdinand Hodler im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Lausanne 1970, S. 44. – Kunstmuseum Basel, Inv. 1446. – Farbabb. in SHARON L. HIRSH (wie Anm. 22), S. 73.
- ⁷¹ 1887. Musée d'Art et d'Histoire, Genf. – Abgebildet in: *Der frühe Hodler* (wie Anm. 4), S. 119.
- ⁷² 1910. Kunstmuseum Basel, Vermächtnis Max Geldner, Inv. G 1958.53.
- ⁷³ Brief an Max Geldner, Genf, 4. Februar 1910. (Basel, Universitätsbibliothek).
- ⁷⁴ Brief an Max Geldner, Genf, 10. Mai 1910. (Basel, Universitätsbibliothek).
- ⁷⁵ 1900. Kunstmuseum Basel, Vermächtnis Max Geldner, Inv. G 1958.49.
- ⁷⁶ A.G., *Die September-Ausstellung in der Kunsthalle*, in: National-Zeitung, 52. Jg., Nr. 230, 30. September 1911, 2. Blatt, S. 10–11.
- ⁷⁷ Dr. W.M., *Aus der Basler Kunsthalle*, in: Basler Nachrichten, 67. Jg., Nr. 266, 28. September 1911, 2. Beilage.
- ⁷⁸ FRITZ BURGER, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, 3. Auflage, München 1919, S. 35.
- ⁷⁹ Wie Anm. 77.
- ⁸⁰ H.G., *Die Märzausstellung in der Basler Kunsthalle*, in: Basler Nachrichten, 69. Jg., Nr. 134, 22. März 1913, S. 1.
- ⁸¹ Farbabb. in: Auktionskatalog *Impressionist and Modern Paintings and Sculpture*, Christie's, London, 1. Dezember 1980, Nr. 30. – Auktionskatalog *Highly Important Twentieth Century Paintings*,

- Sotheby Parke Bernet & Co., London, 30. März 1982, Nr. 4.
- ⁸² G., *Die März-Ausstellung in der Kunsthalle*, in: National-Zeitung, 54. Jg., Nr. 76, 19. März 1913, S. 2–3.
- ⁸³ Vgl. dazu JURA BRÜSCHWEILER, *Trois panneaux décoratifs de Ferdinand Hodler pour le cycle de l'Escalade à la Brasserie du «Crocodile»*, in: Musée de Genève, Nr. 20, November/Dezember 1961, S. 11–14. – *Der frühe Hodler* (wie Anm. 4), S. 103–107.
- ⁸⁴ BRÜSCHWEILER (wie Anm. 40), S. 62. – *Der Geschichtsschreiber* gelangte 1924 über die Galerie Fischer, Luzern, in die Sammlung Schwarz von Spreckelsen, Basel. Das Bild ist dem Basler Kunstmuseum als Vermächtnis zugebracht. Vgl. *Bilder und Zeichnungen aus der Sammlung Schwarz von Spreckelsen*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel, 1979.
- ⁸⁵ Gemeint ist das als *Der Zornige* bekannte Selbstbildnis von 1880/81. Kunstmuseum Bern, Bernische Kunstgesellschaft, Inv. 247. – Farbabb. in BRÜSCHWEILER (wie Anm. 40), S. 55.
- ⁸⁶ H.G., *Die April-Ausstellung in der Basler Kunsthalle*, in: Basler Nachrichten, 71. Jg., Nr. 181, 11. April 1915, S. 1.
- ⁸⁷ Erinnert sei an drei Bildnisse Uniformierter von Basler Malern, die alle indessen erst 1917 gemalt worden sind: das *Selbstbildnis mit Pfeife* von Numa Donzé (Kunstmuseum Basel, Inv. 1964), das *Bildnis des Malers Numa Donzé als Soldat* von Jean-Jacques Lüscher (Kunstmuseum Basel, Inv. 1949) und *Der Soldat*, ein Bildnis des Malers Ernst Sulzbachner, von Niklaus Stoecklin (Kunstmuseum Basel, Inv. 1464).
- ⁸⁸ Wie Anm. 86.
- ⁸⁹ Vgl. dazu JURA BRÜSCHWEILER, *Ferdinand Hodler porträtiert General Wille*, Ausstellungskatalog Kunsthau Zürich, 1975.
- ⁹⁰ *Halbfigurenskizze zu einem Frontalbildnis des Generals Ulrich Wille*, Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1915. 529 (fehlt im Katalog von BRÜSCHWEILER); *Studie zum Bildnis General Ulrich Wille, Kopf, frontal*, Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1915. 530 (BRÜSCHWEILER [wie Anm. 89], Nr. 8).
- ⁹¹ Kunsthau Zürich, Z Inv. 1938-514 (BRÜSCHWEILER [wie Anm. 89], Nr. 9).
- ⁹² Von Dr. AUGUST RÜEGG, Obmann der Gruppe der Neuen Helvetischen Gesellschaft, unterzeichnete Stellungnahme *Hodler und die Basler Universität*, in: Basler Anzeiger, 6. November 1914.
- ⁹³ Protokoll der Kunstkommissions-Sitzung vom 20. November 1915. Protokoll 1913–1918, S. 115.
- ⁹⁴ Basler Kunstverein, Jahresbericht 1917, Basel 1918, S. 12.
- ⁹⁵ ALBERT BAUR, *Basler Kunstbriefe, IX*, in: National-Zeitung, 76. Jg., Nr. 147, 28. Februar 1917, S. 1.
- ⁹⁶ H.M., *Ferdinand Hodlers Monumentalbild «Der Blick ins Unendliche» in der Basler Kunsthalle*, in: Basler Nachrichten, 73. Jg., Nr. 114, 4. März 1917, Beilage.
- ⁹⁷ (Eing.), *Zu Hodlers Monumentalbild in der Kunsthalle*, in: Basler Nachrichten, 73. Jg., Nr. 123, 9. März 1917, Beilage.
- ⁹⁸ Protokoll der Kunstkommissions-Sitzung vom 27. Februar 1917. Protokoll 1913–1918, S. 152..
- ⁹⁹ Protokoll der Kunstkommissions-Sitzung vom 24. März 1917. Protokoll 1913–1918, S. 156.
- ¹⁰⁰ Wie Anm. 99, S. 156–157.
- ¹⁰¹ Wie Anm. 99, S. 159.
- ¹⁰² Protokoll der Kunstkommissions-Sitzung vom 16. Juni 1917. Protokoll 1913–1918, S. 168.
- ¹⁰³ Wie Anm. 102, S. 171.
- ¹⁰⁴ Protokoll der Kunstkommissions-Sitzung vom 4. Oktober 1917. Protokoll 1913–1918, S. 173.
- ¹⁰⁵ Basler Kunstverein, Protokoll der Kommissions-Sitzung vom 11. Juli 1917, S. 280.
- ¹⁰⁶ Wie Anm. 105.
- ¹⁰⁷ W. BARTH, *Die Erwerbung von Hodlers «Blick ins Unendliche»*, Vortrag zur Wiedereröffnung der Kunsthalle, in: National-Zeitung, 76. Jg., Nr. 639, 13. September 1917, S. 3.
- ¹⁰⁸ H.G., *Die Septemberausstellung in der Basler Kunsthalle, I*, in: Basler Nachrichten, 73. Jg., Nr. 469, 16. September 1917, S. 1.
- ¹⁰⁹ Protokoll der Kunstkommissions-Sitzung vom 4. Oktober 1917. Protokoll 1913–1918, S. 175 und 177.
- ¹¹⁰ Basler Kunstverein, Jahresbericht 1918, Basel 1919, S. 4.
- ¹¹¹ Protokoll der Kunstkommissions-Sitzung vom 14. August 1918. Protokoll 1918–1920, S. 12.
- ¹¹² HERMANN MEYER, *Ansprache gehalten an der Gedächtnisfeier in der Kunsthalle*, in: *Ferdinand Hodler, Beiträge zur zeitgenössischen Kunst*, Herausgegeben vom Basler Kunstverein, Zweite Folge III (1918), S. 12.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 4: Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft, Zürich
Abb. 3, 6–10, 12, 13: Kunstmuseum Basel

Abb. 5: Liselotte Witzel, Essen
Abb. 11: A.C. Cooper Ltd., London

ZUSAMMENFASSUNG

1883 waren erstmals 3 Bilder von Hodler in Basel ausgestellt, fanden in den Presseberichten jedoch keine Erwähnung. Die Aufmerksamkeit der Basler Kunstkritiker galt ganz dem Schaffen Böcklins und seiner Gefolgschaft. Anders 1885: *Calvin dans la Cour de Collège* wurde von der Basler Kunstkritik wohl beachtet, Hodler indessen mit Spott bedacht. Eine positivere Einstellung macht sich erst 1894 bemerkbar, als Hodler in der Kunsthalle den *Herbstabend* ausstellte. Im Berichterstatte der «National-Zeitung» sollte er fortan einen Fürsprecher finden. Heftig umstritten war in Basel dann wiederum die symbolische Komposition *Der Frühling*, die im September 1901 in der Kunsthalle – noch

vor der Ausstellung in der Wiener Secession – zu sehen war. Die Öffentliche Kunstsammlung Basel erwarb 1901 als erstes Werk Hodlers den Entwurf zur *Schlacht bei Näfels*; 1905 folgte der Ankauf der Landschaft *Genfersee von Chexbres aus*. 1910 verlieh die Philosophische Fakultät zur Feier des 450jährigen Bestehens der Basler Universität Hodler – mit schwachem Mehr – die Würde eines Ehrendoktors. Gleichzeitig erfuhr die Sammlungstätigkeit in Basel eine Intensivierung: die Öffentliche Kunstsammlung erwarb *Aufgehen im All*, der Kunstverein *Enttäuschte Seele* und der Kaufmann Max Geldner legte mit ersten Ankäufen den Grundstock zu einer umfassenden Hodler-

Sammlung. Im Herbst 1911 fand in der Kunsthalle die erste Einzelausstellung statt. Sie wurde an Zahl und Bedeutung der Exponate von der im Frühjahr 1917 vom Kunstverein veranstalteten Werkübersicht übertroffen. Die Diskussionen um einen Ankauf der ausgestellten

Monumentalbilder *Blick in die Unendlichkeit* führten zu einem Kunststreit. Der Ankauf wurde von der Kunstkommission abgelehnt, worauf das Bild vom Kunstverein erworben wurde.

RÉSUMÉ

En 1883, trois œuvres de Hodler furent exposées à Bâle pour la première fois, sans aucune mention dans la presse. Toute l'attention des critiques d'art de cette ville était vouée à l'œuvre de Böcklin et de ses compagnons. Il en alla autrement en 1885: la critique bâloise prit *«Calvin dans la cour du Collège»* en considération, mais on tourna Hodler en ridicule. Une attitude plus positive n'apparut qu'à partir de 1894, quand Hodler exposa son *«Soir d'Automne»* («Herbstabend») à la «Kunsthalle». C'est alors qu'il trouva un avocat en la personne du correspondant de la «National-Zeitung». La composition symbolique *«Le Printemps»* («Der Frühling»), que l'on put voir à la «Kunsthalle» en septembre 1901 avant son exposition à la Sécession de Vienne, fut à nouveau fort contestée à Bâle. La «Öffentliche Kunstsammlung» de Bâle acheta pour la première fois en 1901 une œuvre de Hodler; il s'agissait de l'ébauche pour *«La bataille de Näfels»* («Schlacht bei Näfels»), suivie en 1905 par *Le lac Léman vu de Chexbres»* («Genfersee von Chexbres aus»). 1910, à l'occasion de la célébration de son 450^{ème}

anniversaire, la Faculté philosophique de l'Université de Bâle conféra à Hodler – à une faible majorité – le doctorat honoris causa. L'activité des collectionneurs s'intensifia en même temps: la «Öffentliche Kunstsammlung» acheta *«Communion avec l'Infini»* («Aufgehen im All»), la Société des Beaux-Arts *«Ames déçues»* («Enttäuschte Seelen»), tandis que les premières acquisitions du commerçant Max Geldner posèrent la base de sa future grande collection d'œuvres de Hodler. La «Kunsthalle» présenta en automne 1911 la première exposition personnelle de l'artiste. L'importance de celle-ci fut encore dépassée par la grande exposition rétrospective organisée par la Société des Beaux-Arts au printemps 1917. La discussion concernant l'acquisition de la toile monumentale *«Regard dans l'Infini»* («Blick in die Unendlichkeit»), qui y était exposée, provoqua une controverse. L'achat fut refusé par la Commission d'art, mais effectué ensuite par la Société des Beaux-Arts de Bâle.

RIASSUNTO

Nel 1883 furono esposti a Basilea per la prima volta 3 quadri di Hodler, ma non furono menzionati nelle notizie giornalistiche. L'attenzione dei critici d'arte di Basilea era rivolta completamente alla produzione di Böcklin e dei suoi seguaci. Diversamente nel 1885: *«Calvin dans la Cour du Collège»* fu ben presa di nota dalla critica d'arte di Basilea, ma Hodler fu posto in ridicolo. Un atteggiamento più positivo si fa notare soltanto nel 1894 quando Hodler espose la *«sera d'autunno»* nella «Kunsthalle». D'ora innanzi egli ebbe un intercessore nella persona del cronista del giornale «National-Zeitung». La composizione simbolica *«la primavera»* fu poi assai contestata quando era esposta nella «Kunsthalle» a Basilea nel settembre del 1901, prima ancora della mostra della «Secessione» a Vienna. La «Öffentliche Kunstsammlung» a Basilea acquistò nel 1901 come prima opera di Hodler l'abbozzo della *«battaglia di Näfels»*. Nel 1905 seguì l'acquisto del paesaggio *«il lago di Ginevra visto da Chexbres»*. Nel 1910 la facoltà filosofica

conferì a Hodler con una piccola maggioranza il titolo di dottore honoris causa in occasione della celebrazione del quattrocentocinquantesimo dell'esistenza dell'università di Basilea. Contemporaneamente l'attività collezionistica a Basilea s'intensificò. La «Öffentliche Kunstsammlung» acquistò *«schiudersi nell'universo»*, il «Kunstverein» *«l'anima delusa»* e il commerciante Max Geldner pose con primi acquisti il nucleo di una vasta collezione di Hodler. Nell'autunno del 1911 ebbe luogo nella «Kunsthalle» la prima esposizione individuale. Questa fu sorpassata tanto in numero quanto d'importanza degli oggetti esposti dalla mostra dell'insieme delle opere allestita nel 1917 dal «Kunstverein». Le discussioni che riguardavano l'acquisto del quadro monumentale esposto *«sguardo nell'infinito»* condussero ad una lite d'arte. L'acquisto fu rifiutato dalla commissione d'arte, dopo di che il «Kunstverein» comprò il dipinto.

SUMMARY

In 1883 pictures by Hodler were exhibited for the first time in Basle, but they were not mentioned in the newspaper reports. The attention of the art-critics of Basle was concerned completely with the production of Böcklin and his followers. Differently in 1885: *«Calvin dans la Cour du Collège»* was indeed noticed by the art-critic of Basle, however Hodler was derided. A more positive attitude can be observed only in 1894 when Hodler exposed the *«Autumn Evening»* in the «Kunsthalle». The newspaper correspondent of the «National-Zeitung» was henceforth his intercessor. In return the symbolic composition *«Spring»*, which was exhibited during September 1901 in the «Kunsthalle» before the exhibition of the Viennese Secession, was most vehemently disputed in Basle. The «Öffentliche Kunstsammlung» in Basle acquired 1901 as first work by Hodler the study for the *«Battle of Näfels»*; 1905 followed the acquisition of the landscape *«Lake of*

Geneva seen from Chexbres». 1910 the philosophical faculty conferred Hodler on the occasion of the 450 years celebration of the existence of the university of Basle the degree of honorary doctor with a small majority. At the same time the activity of collecting was intensified in Basle. The «Öffentliche Kunstsammlung» acquired *«Merge into the Universe»*, the «Kunstverein» *«Disappointed Soul»*, and the merchant Max Geldner laid out with first acquisitions the basis for a vast collection of Hodler. In autumn 1911 the first individual exhibition took place in the «Kunsthalle». This exhibition was surpassed in numbers and importance of exhibits by the display of works arranged by the Kunstverein in spring 1917. The discussions regarding the acquisition of the exhibited monumental painting *«Gaze into Infinity»* led to an art dispute. The acquisition was declined by the art commission, whereupon the picture was acquired by the «Kunstverein».