Zeitschrift: Oltner Neujahrsblätter
Herausgeber: Akademia Olten
Band: 26 (1968)

Artikel: Ferdinand Hodlers "Mönch" (1914) im Kunstmuseum Olten
Autor: Brüschweiler, Jura
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-659629

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ferdinand Hodlers «Mönch» (1914) im Kunstmuseum Olten

Von Jura Brüschweiler (Genf)

Im Museum von Olten vermisste man bis anhin ein charakteristisches Werk von Ferdinand Hodler (*1853 in Bern, † 1918 in Genf). Zwischen den mit feinem Kunstverständnis ausgewählten Gemälden von Frank Buchser, Cuno Amiet und anderen repräsentativen Schweizer Malern aus der Jahrhundertwende, welche einen Ehrenplatz im kleinen Museum einnehmen, war leider kein Werk Hodlers vorzufinden. Der Besucher empfand dies um so bedauerlicher, da ja der Berner Künstler nicht nur eine überragende Stellung in der Malerei seiner Zeit einnimmt, sondern weil er die Schweizer Kunst seiner nachfolgenden Generationen, unter anderm das Schaffen eines Hans Berger, Ernst Morgenthaler und Max Gubler, die in Olten besonders gut vertreten sind, geprägt hat. Diese empfindliche Lücke ist nun von Herrn Paul Meier, dem Konservator des Museums, und von den aufgeschlossenen Behörden der Stadt, die ja nicht über unbeschränkte Kredite verfügen, geschlossen worden. Die Wahl hätte nicht glücklicher getroffen werden können, ist sie doch auf eine Landschaft Hodlers gefallen, ein Schaffensgebiet, das die Unvergänglichkeit seiner Kunst am überzeugendsten darlegt. Es handelt sich um den *Mönch* von 1914, ein in Hodlers Landschaftsœuvre recht einzigartig dastehendes Werk (Farbtafel 1).

Die Landschaft ergreift den Besucher auf den ersten Blick durch ihre brutale und packende Gewalt. Schon durch die Placierung, von wo aus sie sich dem Betrachter zeigt, wirkt sie schockartig. Kaum übertritt man die Schwelle des ersten Ausstellungsraumes, ist man erschüttert von der Riesengestalt des *Mönch*. Er fesselt den Blick und zermalmt seine unmittelbare Umgebung, denn eine alle Sinne erfassende Elementarkraft strömt aus ihm. In diesem Eindruck offenbart sich seine Grösse. Es ist nicht nur ein Berg, der auf einer Leinwand himmelwärts drängt, es ist die Kraft eines kämpfenden Riesen, welche aus ihm sprüht.
Die Berge Hodlers erinnern mich stets an seine Selbstbildnisse – und umgekehrt. Der Mönch mit seinen Granit- und Eismassen unter dem Julihimmel ähnelt einer Büste, deren kraftstrotzender Nacken sich mit gewaltigen Schultern vereint. Sein Felsgerippe ist von tiefen Runsen durchfurcht, deren zackige, von Eiszungen beleckte Ränder wie Wunden klaffen. Der Guggigletscher gleitet schräg durch die untere Bildhälfte. In der rechten untern Ecke ragt eine grünliche Grashalde steil hernieder, lässt den Abgrund erahnen, der zwischen ihr und dem Berge gähnt, welcher jedoch seinerseits zum Greifen nahe liegt. Braun-violettes Gebirge, weisser Schnee und blauer Himmel – das sind die Elemente, mit denen Hodler ein Monument der Kraft geformt hat.
Die überwältigende Wirkung des *Mönch* beruht vor allem auf seiner Gestaltung. Die Darstellung des Motivs, das sich auf die buckelförmige Bergkuppe zentriert, weist die Klarheit der Linien und das Gleichgewicht der Massen auf, die den klassischen Landschaften Hodlers eigen sind. Die grossartige Krümmung des Bergkammes, das dynamische Sichverzacken der Felskanten, der schräge Fluss der Gletscherströme fügen sich zu einer Symphonie der Gestaltung. Weiss und Rostbraun überkreuzen sich in gebrochenen Linien, so wie sie von den geologischen Erschütterungen gezeichnet worden sind. Die Details des Motivs ordnen sich vollkommen ein in des Künstlers Gesamtvision, welche das innere Gerippe der dunklen Felsmassen zu den hellen Schneeflächen in Kontrast bringt, womit nur das Wesen der Bergnatur hervorgehoben wird: die Erscheinung eines Massivs, dessen klotzige Stärke in tausendjähriger Unbeweglichkeit die Spuren einer riesenhaften Welterschütterung trägt.
Man muss sich dem Gemälde nähern, um in der meisterhaft gestrafften Zeichnung, in den scharfen

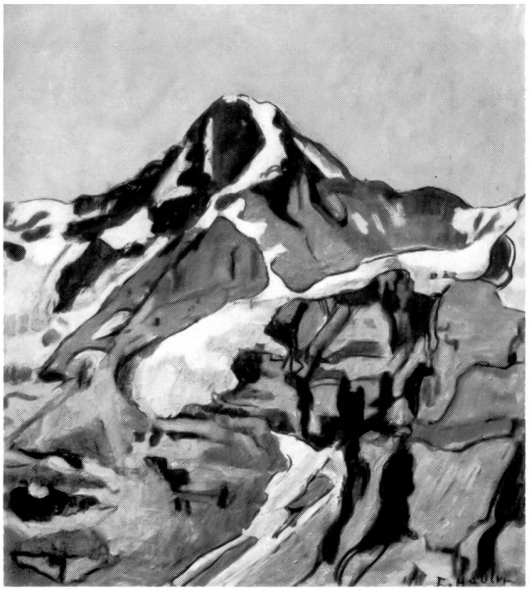
1. FERDINAND HODLER: DER MÖNCH, 1914

Öl auf Leinwand. 63 × 86 cm. Bezeichnet rechts unten: «1914 F. Hodler». Kunstmuseum Olten. (Inv. Nr. 1967.24, erworben 1967, früher Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur.)
Ausstellungen: «Winterthurer Privatbesitz», Kunstmuseum Winterthur 1949, Kat. Nr. 111.

Farbkontrasten die Stimmung des Landschaftsbildes und seine ganze Ausdruckskraft zu entdecken. Der etwas milchig-manganblaue Himmel folgt den Konturen des Berges; der Farbauftrag ist mit dem Spachtel überarbeitet und scheint die Bewegung der Bergwinde zu verfolgen. An den obern Bildrand klammert sich – mehr angedeutet als ausgeführt – ein elliptischer Bogen einiger grauer Wolken mit weissen, rosaroten und grünlichen Reflexen. Das Profil des Mönches ist weiss umrandet, aber stellenweise durch dicke, impulsive, schwarze Pinselstriche unterbrochen. Unter dem Bergkamm fügt sich das Gestein mit den Eisschichten zu einem Puzzle, dessen eckige, in kontrastierender Farbgebung gehaltene Formen in aufsteigendem Rhythmus zur Spitze streben. Die Felspartien erhalten eine ihre Struktur zusammenfassende Bewegung, und eine Mischung von rauchbraunen, kohlengrauen und violetten Farben verleiht ihnen das Aussehen des Urgesteins. Ihre farbintensive Wärme steht im Gegensatz zur kalten Tönung des Schnees, ab und zu erregt vom gelben Schein eines Sonnenstrahls oder unterbrochen durch grau-blaue Streifen, die sich in dem von Gletscherrinnen durchzogenen Fels abzeichnen. Die Steinkanten und die Eisbrüche werden hervorgehoben durch königsblaue oder schwarzbraune Umrandungen. Bewusst sind diese Konturen, sowohl in den entfernteren wie in den näheren Partien, gleich breit gezogen, wie wenn alle Formen sich in gleicher Distanz befänden; allein ihre Proportionen, die sich gegen die Spitze des Mönchs hin verkleinern, bringen ihren Abstand zum Ausdruck. An der Grenze des Möglichen, fast wie hingeworfen, aber in Wirklichkeit mit eindeutiger Absicht so gewollt, sind die Schraffierungen unterhalb des Gipfels, welche die aus dem Schnee hervorstechenden Felsspitzen markieren: sie besitzen in vollster Ausprägung die «Pranke» Hodlers, sind sie doch Ausdruck seiner männlich herben Mal-Leidenschaft und der entschlossenen Kühnheit seiner Zeichnung. Zudem verleiht der Maler dem Relief eine eindrucksvolle Wucht, indem er mit nüchterner Sparsamkeit zur linearen Perspektive greift; dadurch werden die besonders markanten Felsvorsprünge plastisch hervorgehoben und die unbedeutenden Stein- und Schneegebilde untergeordnet. So genügt allein schon der in Zickzacklinie geführte Mittelkamm, um den grandiosen Vorsprung in der Mitte des Gemäldes zu betonen; die in dunklen Farben gehaltenen Felsabhänge gewinnen durch die Breite ihrer Ausführung allein eine schwindelnde Tiefe. Die einzig für die Hauptadern innegehaltene Linearperspektive paart sich mit einer originellen Auffassung der Luftperspektive[1]). Denn durch die nuancierte Abstufung der Farbtöne, etwas heller im Vordergrund und etwas dunkler in der Ferne, gelingt es Hodler, die ganze Darstellung auf eine Fläche zu bringen: die helleren Partien scheinen sich nach hinten zu drängen, während die dunkler betonten näher rücken. Damit stellt Hodler die überlieferte Arbeitsweise der Landschaftsmaler auf den Kopf, welche die Fernwirkung dadurch zu erreichen suchten, indem sie entfernte Formen sich in der Verklärtheit des Horizontes verlieren liessen, im Mittelfeld liegende Gegenstände klar darstellten hinter einer Schattenkulisse des Vordergrundes.

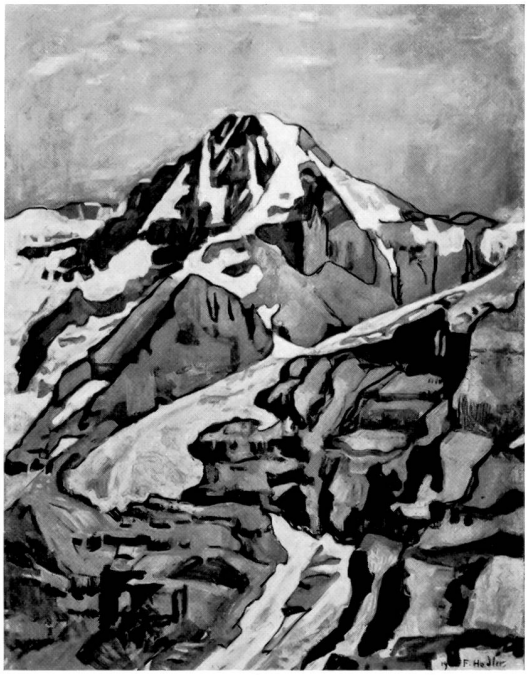
Hodler verleiht dem *Mönch* die erstaunliche architektonische Wirkung auf Grund des Aufbaues der Alpenstruktur durch kontrastierende, gedrungene und scharf umrissene Massen, die sich gegen den Gipfel hin stufenartig zusammendrängen. Dank dem Netz der kräftig betonten Felskanten, dank der Dämpfung der Töne im Vordergrund erreicht Hodler darüber hinaus noch diese greifbare Nähewirkung des *Mönch*. Darin liegen die Monumentalität und die Modernität des Hodlerschen Landschaftsbildes.

Ein Vergleich des 1914 gemalten *Mönch* mit den andern Fassungen des gleichen Motivs hebt die Bedeutung des Gemäldes von Olten noch besonders hervor. Im ganzen sind sechs Fassungen des *Mönch* bekannt, von denen vier im Jahre 1911 gemalt worden sind [2]). Das Werk von 1914 bildet also einen Abschlusspunkt; es weicht beträchtlich ab im Format, in der Komposition, in der stilistischen Auffassung und in der malerischen Handschrift.
Bei den vier Fassungen aus dem Jahre 1911 lässt sich die zeitlich genaue Reihenfolge kaum feststellen. Vielleicht bildet das kleine Gemälde im Kunstmuseum von Glarus (Abbildung 2) eine erste Annäherung an das Motiv, noch etwas zögernd in der Wahl des Hochformates, welches sich dann in den beiden grossen Varianten der Sammlungen Stöcklin und Hahnloser (Abbildung 3) eindeutig festigt. Diese drei Darstellungen bilden allenfalls eine Bilderreihe, in welcher die Komposition ein-



2. FERDINAND HODLER: DER MÖNCH, 1911

Öl auf Leinwand. 45 × 41 cm. Bezeichnet rechts unten: «1911 F. Hodler».
Kunstverein Glarus.



3. FERDINAND HODLER: DER MÖNCH, 1911

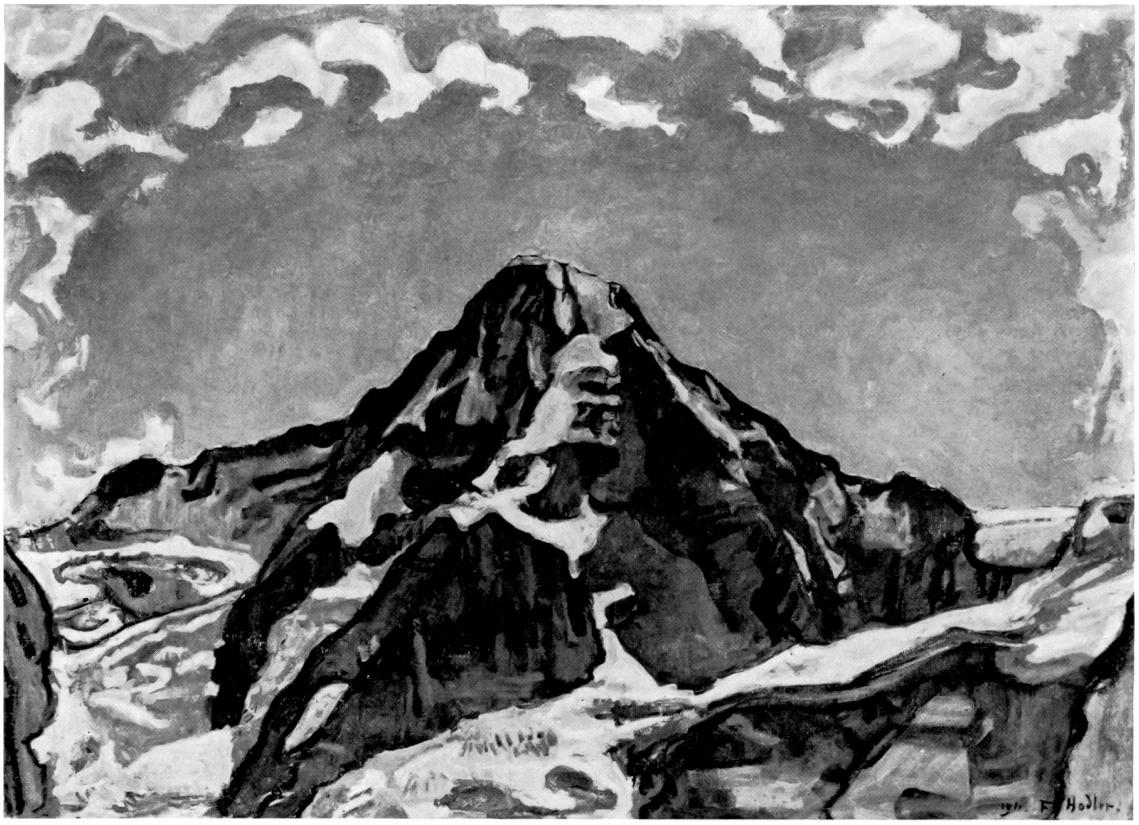
Öl auf Leinwand. 87 × 65 cm. Bezeichnet rechts unten: «1911 F. Hodler».
Sammlung Hans R. Hahnloser, Bern.

deutig auf die Höhe des Berges, mehr als auf seine Massigkeit ausgerichtet ist, da die Landschaft im untern Bildteil durch den Gletscherbogen sich weiter fortsetzt. In bezug auf die Ausführung weist die Fassung Hahnloser alle Eigenschaften der Linienstruktur und der Farbgegensätze auf, welche der Version von 1914 ihr monumentales Gepräge verleihen. Aber bei keinem dieser ältern Gemälde findet man diese gleiche Wuchtigkeit der Ausführung. 1911 ist Hodlers Pinselstrich geschmeidiger, ruhiger und seine Farbgebung harmonischer. Wenn sich die drei Hochformate des *Mönch* unbestreitbar durch ihren Charakter der Grösse auszeichnen, so erhalten sie doch noch nicht diese dramatische Note, welche der Oltner Fassung durch die Leidenschaftlichkeit der Handschrift eigen ist und ihr in der Reihe dieser Ausführungen eine Sonderstellung einräumt.

Diese Feststellungen erhalten noch grösseres Gewicht bei der Konfrontierung mit der vierten Version des *Mönch* aus dem Jahr 1911 (Abbildung 4, Sammlung Schmidheiny). Das Gemälde der Sammlung Schmidheiny weist – im Vergleich mit den drei andern des gleichen Jahres – neue Elemente in der stilistischen Auffassung des Motivs auf, welche den Vergleich mit dem Oltner Werk um so interessanter gestalten. Zunächst einmal ist das Landschaftsbild in Breitformat erfasst, wodurch die Ausdehnung des Massivs hervorsticht wie in der Darstellung von 1914. Aber die Schmidheinysche Fassung kennzeichnet sich durch einen Wolkenkranz, der den Berg in einer Halbellipse umkrönt. Diese Wolkengloriole nimmt die Hälfte des Gemäldes ein und verleiht ihm, neben dem monumentalen Zug, einen dekorativen Charakter, der zwar typisch ist für andere Landschaften Hodlers (z. B. *Der Niesen* von 1910, Kunstmuseum Basel), bei der Mönch-Reihe aber einmalig dasteht. Beim Übergang vom Gemälde der Sammlung Schmidheiny zu dem von Olten gelangt man aus dem Gebiet der ornamentalen Monumentalität in eine Sphäre, in der bare Grösse vorherrscht, welche eine unerhörte Spannung ausströmt. Man fühlt sich von einer Welt olympischer Beschau-

lichkeit in das Reich berstender Kraft geschleudert, der das Felsmassiv nur als sichtbare Gestaltungsvorlage dient. Ästhetisch gesprochen, könnte man es als Übergang vom Jugendstil zum Expressionismus bezeichnen, zwei Tendenzen, die sich in Hodlers Schaffen manchmal ergänzen, öfters jedoch im Gegensatz zueinander stehen. So wandelt sich das gleiche Motiv von einer Gestaltung der Ruhe in der Fassung von 1911 drei Jahre später zu einer Gestaltung der Kraft, allein durch den Verzicht der seherisch-zierlichen Wolken und durch die Entfesselung der malerischen Handschrift. Aus diesem Verzicht auf das Ornament in der Version von 1914 spricht eine so radikale Abkehr vom Gefälligen, und aus der Ungestümheit der Ausführung bricht ein so zwingender Wille nach Echtheit, dass man es nicht lassen kann, der Ursache einer solch grundlegenden Umstellung der geistigen Verfassung auf die Spur zu kommen.

Was geschah in dem Zeitraum von drei Jahren? Was hat die Gesinnung des Malers so erschüttert, dass es selbst seinen Stil beeinflusste? Eine auf historischen Gegebenheiten fussende Erklärung scheint unzulänglich. Im Jahr 1911 herrscht zwar in Europa noch Ruhe, während der Juli 1914 der Vorabend zum Ersten Weltkrieg war. Dieses zufällig gleichzeitige Kriegsdrohen aber in Verbindung zu bringen mit der gewaltigen Ausführung des *Mönch*, und in dieser eine Vorgestaltung des Weltkonflikts erblicken zu wollen, wäre Hodler eine Absicht zuschreiben, die ihm fremd war. Der Künstler war zwar mit den historischen Gegebenheiten der Schweiz des 19. Jahrhunderts tief verwurzelt, und sein Werk ist in mancher Hinsicht die lebendige Gestaltung unseres demokratischen Geistes, wie etwa das Schaffen eines Gottfried Kellers auf dem literarischen Gebiet. Aber die politischen Ereignisse, welche das Europa zur Zeit Hodlers erschütterten, haben keinen direkten Einfluss auf sein künstlerisches Schaffen ausgeübt, und im besondern beim *Mönch* von 1914 stellt sich schwerlich eine Beziehung her zu den äussern Geschehnissen, welche seine Ausführung begleiten.
Ebensowenig wie im Ablauf der Geschichte kann man in der zeitgenössischen Kunstentwicklung keinen äusseren Einfluss aufspüren, welcher die Wandlung der künstlerischen Gestaltungskraft, wie sie sich in den beiden Fassungen des *Mönch* zwischen 1911 und 1914 vollzieht, bestimmt; denn weder bei den französischen noch bei den deutschen Zeitgenossen lässt sich das Geringste entdekken, was der monumentalen Kraft Hodlers an die Seite zu stellen wäre.
Die einzige, einigermassen befriedigende Erklärung scheint in des Künstlers persönlichem Leben zu liegen. 1911 war Hodler 58 Jahre alt. Nach dem unerbittlichen Ringen, welches sein Leben bis ins reife Mannesalter verdüstert hatte, war der Maler seit einigen Jahren endlich zu triumphalem Ruhm gelangt. Auszeichnungen kamen ihm aus allen Himmelsrichtungen zu: aus Wien, München, Venedig, ja sogar aus Paris. Auch die Schweiz ehrte diesen Sohn armer Berner Handwerker, der zudem ein Autodidakt war, indem ihm die Universität Basel im Jahre 1910 den Doktor honoris causa verlieh. Anfangs 1911 verschaffte ihm Max Liebermann, Präsident der Berliner Sezession, den Auftrag zur Schmückung des Rathauses von Hannover: der Gedanke der *Einmütigkeit* begann sich in seinem Geist zu entfalten. Im Mai unternahm Hodler seine zweite Italien-Reise, und im Juni begab er sich nach Deutschland, um die Ausführung des Wandgemäldes vorzubereiten. Nach seiner Rückkehr in die Schweiz fährt Hodler nach Mürren und unternimmt, wie jedes Jahr, die Ausführung von Landschaften. Er ist im Hotel «Des Alpes» abgestiegen und «arbeitet schwer», wie er an eines seiner Modelle schreibt; er ist froh, der erdrückenden Hitze seines Genfer Ateliers entflohen zu sein. «Selbst in der Nähe der Gletscher, wo ich mich befinde, ist es heiss. Fast den ganzen Tag halte ich mich in einem Tannenwald auf. Ich habe eine Anzahl von Landschaftsbildern gemalt, um für den Winter das Holz für meinen Ofen zu verdienen.»[3] Diese Aussage darf jedoch nicht allzu wörtlich genommen werden. Das Geld hatte ihm zu lange gefehlt, als dass er es nicht geschätzt hätte, als er endlich wohlhabend wurde; aber es hat ihn nie dazu verleitet, es bei der Ausführung auch seiner geringeren Werke an ungewöhnlich künstlerischer Gewissenhaftigkeit fehlen zu lassen. Aus seiner persönlichen Lage im Sommer 1911 und aus den wenigen Andeutungen auf die Landschaften vom Monat Juni, die aus seiner Korrespondenz zu entnehmen sind, geht hervor, dass die Mönch-Reihe in einem Zustand der Entspannung und der Zufriedenheit gemalt wurde, der sich seinerseits in der abgeklärten Ruhe der Gemälde widerspiegelt. Man möchte fast sagen, dass die Fassung mit den Wolkengloriolen wie ein Ebenbild des ruhmgekrönten Namens Ferdinand Hod-



4. FERDINAND HODLER: DER MÖNCH, 1911

Öl auf Leinwand. 64,5 × 91,5 cm. Bez. rechts unten: «1911. F. Hodler». Sammlung Max Schmidheiny, Heerbrugg.

lers zu werten ist. Der *Mönch* der Sammlung Schmidheiny bedeutet eine der geglücktesten Darstellungen, welche Hodler auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn geschaffen hat, was sich im imposanten Gleichgewicht des Berges und in der harmonischen Himmelsbeleuchtung offenbart. Hodler, endlich Prophet in seinem eigenen Land, preist in männlichen und klaren Farbtönen das Lob der Berggipfel, deren stolze Grösse dem Bild seiner eigenen Erhabenheit gleichkommt.

In den folgenden Jahren waren die öffentlichen Erfolge Hodlers schwer getrübt von dunklen Besorgnissen in seinem persönlichen Leben. 1912 traten die ersten Symptome der Krankheit auf, die im Verlaufe von drei Jahren die Gesundheit von Madame Valentine Godé-Darel zugrunde richten sollte. Das war die Frau, die Ferdinand Hodler wohl am meisten geliebt hat, trotz gelegentlichen Auseinandersetzungen, was bei solch eigenwilligen Charakteren unvermeidlich war. Einmal mehr zeigte sich im Leben des Malers das düstere Antlitz der Krankheit, von der er wusste, dass sie zum Tode führen würde. Trotz der grossen Befriedigung, welche seine Berühmtheit ihm bringen konnte, war sein Gemüt belastet von der Drohung, die über dem Leben von Madame Godé schwebte, um so mehr als diese Gefahr ihm das Schreckgespenst lebendig machte, das seit seiner Kindheit überall gelauert und ihm seine Nächsten entrissen hatte. Und trotzdem äusserte sich der Künstler im März 1913 – anlässlich seines 60. Geburtstages – einer Solothurner Freundin gegenüber, die ihm ihre Glückwünsche darbrachte, in überbordender Lebenskraft: «Ich kann es gar nicht glauben, dass ich dieses Alter habe. Es muss irgendwo ein Fehler begangen worden sein, oder dann bin ich ein ganz besonders fester Hachs, auf dessen Fell die Jahre sich nicht markieren...»[4]) Im Juni des

gleichen Jahres wohnte er, unter Beisein Kaiser Wilhelms II., der Einweihung seiner *Einmütigkeit* in Hannover bei. Im Oktober, 15 Monate vor ihrem Hinschiede, brachte Madame Godé die Tochter Hodlers zur Welt. Im folgenden Monat begab sich der Maler nach Paris, wo der Salon d'Automne eine Sonderausstellung seiner Werke veranstaltet hatte. Bei diesem Anlass wurde ihm vom Präsidenten der Republik, Raymond Poincaré, die Rosette eines Ritters der Ehrenlegion verliehen. Anfangs 1914 richtete sich der Künstler in einer Wohnung am Quai du Mont-Blanc ein, welche ihm vom Wiener Architekten Josef Hoffmann luxuriös ausgestaltet worden war. In dieser Zeit lag Madame Godé in einem Spital bei Vevey. «Meine bedauernswerte Valentine liegt leider an schwerer Krebserkrankung darnieder. Sie wird mit Radium bestrahlt...» [5]), schrieb er am 19. April an eine seiner Bekannten. Hodler begab sich oft an ihr Krankenlager, und die Zeichnungen, die er zwischen Februar und Juni von ihr anfertigte, zeigen ihr Gesicht von immer dunkleren Schatten verdüstert (Abb. 5). In dieser zwiespältigen Gemütsverfassung, die weit entfernt von derjenigen des Jahres 1911 war, begab sich Ferdinand Hodler im Juli 1914 neuerdings nach Mürren. Als robuster Sechziger, in voller Entfaltung seines Könnens und auf der Höhe seiner Berühmtheit, war Hodler trotzdem bedrückt durch die Gefahr, welche über der geliebten Frau schwebte. Seine eigenen Aussagen über diesen Aufenthalt im Berner Oberland sind wiederum äusserst spärlich, fast nichtssagend. Auf alle Fälle ist hier keine Rede mehr vom Geldverdienen. «Gleich muss ich», erzählt er am 20. Juli einem seiner Modelle, «auf einen kleinen Berg steigen, von dem aus man einen wunderbaren Ausblick hat. Ich habe hier mehrere Landschaftsbilder gemalt, ich arbeite streng.»[6]) Man kann den Gedanken nicht von sich weisen, dass die äusserste Spannung zwischen seiner Lebenskraft und der tiefen Sorge um Madame Godé sich auf die malende Hand Hodlers übertragen hat, als er den Mönch in Angriff nahm. Es ist, wie wenn die dumpfe Todesvorahnung seinen eigenen Lebenswillen verzehnfacht hätte, welchen er mit wilder, fast verzweifelnder Kraft bei seiner Darstellung des Berges zum Ausdruck brachte. Aus dieser psychischen Spannung entspringen die harte Wucht seiner Zeichnung und die Schärfe der Farbgegensätze, sie erwecken Hodlers kräftigen und doch dramatisch geführten Pinselstrich.

Der unablässige Kampf zwischen Leben und Tod findet durch das vermittelnde, sublimierte Bild des Gebirges bei Ferdinand Hodler seine ständige Wiedergabe, von der *Lawine* (1887, Museum, Solothurn) bis zur Schlussreihe der *Rade de Genève et Mont-Blanc* (1918). Gewisse langgestreckte Bergketten, die im See ihr Spiegelbild widergeben, schwören durch ihre Horizontallinien die endgültige Starre des Todes herauf. Für sich allein betrachtet, verkörpert der Berg des öftesten die sprühende Lebenskraft Hodlers. Die Eigenart des *Mönch* von 1914 besteht darin, dass sie nicht nur einer Bejahung des Lebens, sondern auch einer Verneinung des Todes den Ausdruck gibt, oder besser noch, einem vom Kampf gegen die Todesgefahr überspannten Ausdruck des Lebenswillens. Diese zusätzliche Aussage verleiht der Landschaft im Museum von Olten die monumentale Kraft und den aufwühlenden Ausdruck, welche den Beschauer im Innersten erschüttern.

(Aus dem Französischen übersetzt von Prof. Dr. Max Blöchliger, Olten)

[1]) Die *lineare Perspektive* erlaubt es, die in der Ferne sich befindenden Gegenstände durch Verkürzung der Binnen- und Umrisslinien darzustellen. Die *Luftperspektive* gibt die Entfernung der Gegenstände wieder durch Abnahme der Farbtöne, als Folge der zwischen Gegenstand und Auge des Betrachters liegenden Luftschichten.

[2]) Ausser den vier hier abgebildeten Fassungen des *Mönch* ist uns eine undatierte Variante der Hahnloserschen Versiondurch eine Photographie bekannt (Schweizer Privat-Sammlung 1939, Loosli, Nr. 2815). Loosli erwähnt noch eine Fassung von 1913 (General-Katalog 1484), die uns leider unbekannt ist.

[3]) Brief F. Hodlers an Mme Jeanne C., Mürren, 26. 7. 1911 (Original französisch, Kopie J. B.).

[4]) Brief F. Hodlers an Frl. G. M., Genf, 18. 3. 1913 (Original deutsch, Kopie J. B.). «Hachs» ist ein berndeutscher Ausdruck für *Kerl*.

[5]) Brief F. Hodlers an Mme Jeanne C., Bern, 19. 4. 1914 (Original französsich, Kopie J. B.).

[6]) Brief F. Hodlers an Mme Jeanne C., Mürren, 20. 7. 1914. (Original französisch, Kopie J. B.).

5. FERDINAND HODLER: DIE KRANKE MME VALENTINE GODÉ-DAREL, 1914

Bleistift auf Papier. 62,5 × 46,8 cm. Bezeichnet rechts unten: «1914 F Hodler». Kunsthaus Zürich.