

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 48 (1968-1969)
Heft: 7

Rubrik: Umschau

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: 24.01.2026

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

UMSCHAU

GEGENWARTSKUNST UND STAAT

Die öffentliche Tagung, von einem privaten Komitee mit viel Um- und Rücksicht geplant, vom Verkehrsverein Wengen organisiert, lockte in der zweiten Augusthälfte rund 180 Kunstreunde ins Berner Oberland. Bundesrat Tschudi lobte in seinem Grusswort, das Max Altorfer, Chef der Sektion Kunst- und Denkmalpflege im EDI, vermittelte hatte, das Bestreben, einem so heiklen Gegenstand von verschiedenen Seiten her auf den Leib zu rücken. Regierungsrat Simon Kohler, bernischer Erziehungsdirektor, begrüsste die Schar erwartungsvoller Gäste mit welscher Eloquenz. Das Rahmenprogramm brachte eine abendliche Darbietung zeitgenössischer Schweizer Musik, kleine Ausstellungen moderner Kunst in behelfsmässigen Räumen, eine Jazz-Matinée ohne besondere Nachwirkung und eine Schriftstellerlesung, die Jörg Steiner bestreiten durfte. In diese Manifestationen, die zum heimeligen Ortsbild und zur Urgewalt der Landschaftkulisse nicht immer harmonierten, waren Vorträge und Gespräche am runden Tisch eingebettet; sie wurden von den anwesenden Kunstmöderern und -gelehrten, von Künstlern und Sammlern mit einigem Interesse angehört, im kleineren Kreis eifrig und kritisch erörtert. Zum grundlegenden Eingangsreferat hatten die Veranstalter *Karl G. Schmid*, Professor an der ETH, aufgeboten. Es brachte bereits den eigentlichen Höhepunkt der Tagung. «Staat und Kultur im 20. Jahrhundert in der Schweiz» sind keine Antagonisten mehr, sondern durchdringen sich. Der moderne Staat will Gutes, Nützliches tun, fördern, was sich nicht fördern lässt. Als Wohlfahrtsstaat fehlt ihm sowohl die grosse Gebärde wie der Sinn für die Symbolwelt, darum steht er echter Kunst hilflos gegenüber. Er sorgt für die Kunstschaaffenden aus sozialem Gerechtigkeitsgefühl heraus,

Kunstcaritas ist immerhin besser als Kunst-Politik. Verantwortlich dem kulturellen Schaffen gegenüber darf nicht der planende, rechnerische Staat sein, sondern die Gesellschaft, besser: die demokratische Gemeinschaft, die sich der schöpferischen Kraft des Einzelnen bewusst wird. Der Künstler selber baut in den metaphysischen Werten eine Art Gegenwelt auf, die «nutzlos» bleiben muss. — *Kurt Pinthus*, Professor und Schriftsteller in Marbach, bot Reminiszenzen aus seinem 82 Jahre langen Leben, das ihm in bunter Vielfalt alle Möglichkeiten aufgezeigt hatte: staatliches Kunstdiktat, totale Freiheit, Gemeinschaftspflege, Diktatur von oben, Diktatur von unten. — *Hans C. Bechtler*, dipl. Ing. ETH und hervorragender Kunstsammler, kennzeichnete den echten Sammler, der den Weg zur Kunst mit Leidenschaft sucht. Das zeitraubende geistige Abenteuer bereichert und beglückt ihn. Damit mehr Kunst ins geschäftige Leben kommt, müssen mehr Pioniere ihren Mitbürgern zeigen, wie die schöpferischen Potenzen der Zeit erkannt und aufgenommen werden können. Beispiele im Ausland und in der Schweiz dürfen als kulturelle Leistung beachtet werden. — *Hans Müller*, Dr. ès sc. soc. und Beamter im EPD, konnte sein anregendes Exposé über «Das Image der Schweiz» auf langjährige Erfahrungen als Kulturattaché in verschiedenen Ländern abstützen. Dass unser Land als Kunstprovinz nicht überall in der Welt im rosigsten Licht erscheint, liegt nicht an den Künstlern. Die Möglichkeiten einer betonteren Förderung und wachen Haltung im Innern, der gezielten Kulturwerbung gegen aussen sind lange nicht ausgeschöpft, doch ist nicht bloss der helvetische Hang zur Bewahrung hinderlich, sondern auch das äussere Bild der heutigen Schweiz, die fortdauernde Zerstörung der Landschaft durch den falschen

Fortschrittsglauben. Die den Referaten folgenden Podiumsgespräche, an denen sich bekannte Namen beteiligten, erbrachten eine Fülle von Meinungen und Tatsachen, kenntnisreiche Einsichten in munterem Wechsel mit ressentiments-getränkten Aussetzungen. Zuletzt erwies sich, dass an den Anfang einer solchen Tagung kein vollendet, glänzend formulierter, wohl durchdachter Vortrag eines unserer Besten gehört, der den Partnern den Wind aus dem Segel nimmt, sondern eine objektive Infor-

mation. Damit alle Teilnehmer von bestehenden Voraussetzungen ausgehen können, müssten die für Kulturpolitik Verantwortlichen darüber orientieren, was und mit welchen (bescheidenen!) Mitteln sie unternehmen. Diese Chance wurde verpasst. Immerhin ist das notwendige Gespräch einmal gewagt worden. Es möge im kleineren, sachkundigen Rahmen und anderswo fortgesetzt werden!

Albert Schoop

DIE SCHWEIZER ZEICHNUNG IM 19. JAHRHUNDERT

Auf der Suche nach neuen Themen ist der weit herum überbordende Ausstellungsbetrieb seit einiger Zeit auch auf das Gebiet der Handzeichnung gefallen. Bis dahin führte sie in den Kabinetten ein nur von wenigen Liebhabern und Kennern beachtetes stilles Dasein. Gelegentlich wurde sie vielleicht zu monographischen Ausstellungen herangezogen, wo die Studienblätter in Verbindung mit Gemälden manchmal in ihren ursprünglichen Sinnzusammenhang zurückgeführt wurden. Zeichnungen haben es, auch wenn sie aquarelliert sind, im allgemeinen nicht leicht, mit ihren oft wirren Strichen und ihren blassen Farben neben den grösseren und farbkräftigeren Gemälden zu bestehen. Aber sie sind unschwer zu transportieren. Und das Aufkommen der gegenstandslosen Kunst hat die Geneigtheit, in nicht auf den ersten Blick lesbare graphische Gebilde einzudringen, beträchtlich erhöht. Und nachdem das neunzehnte Jahrhundert sichtlich in historische Distanz rückt und damit geschichtsfähig wird, war abzusehen, dass auch seine Zeichnungen wieder einmal ans Licht gezogen würden. Das ist bei den französischen, den künstlerisch führenden Meistern, auch bei den deutschen Zeichnern schon so weit geschehen, dass über die blosse Aufnahme des Bestandes hinaus die Meister erkannt

sind, sodass die Gewichte richtig verteilt werden können. Soweit sind wir im ungleich bescheideneren Rahmen der Schweiz noch nicht. Aber wir nähern uns dieser Einsichtsstufe einigermassen. Einen bedeutenden Vorstoss zu einem breiteren und vertieften Einblick in dieses für weite Kreise noch den Reiz der Neuheit ausstrahlende Stoffgebiet stellt die jetzt zirkulierende Wander-Ausstellung dar. Sie wird in sieben schweizerischen Museen gezeigt, nämlich in Winterthur, Chur, Luzern, Basel, Lugano, Lausanne und Bern. Rahmen und Organisation sind Sache des Instituts für Kunstwissenschaft in Zürich. Die entscheidende Arbeit, Auswahl und Katalog, hat mit ungewöhnlichem Einsatz der Basler Kunsthistoriker *Reinhold Hohl* geleistet. Er brachte für diese Arbeit Vertrautheit mit der eigentümlichen Materie der Handzeichnung, Freude an der Sache und viel Spürsinn und entwickeltes Urteilsvermögen mit. Hohls bemerkenswerte Leistung ist die Auswahl der Meister und die Ponderierung ihrer Beiträge. Viele verborgene und unbeachtete Quellen in öffentlichem und in privatem Besitz sind bei diesem Anlass fruchtbar gemacht worden. So bietet diese Veranstaltung, die erste ihrer Art bei uns, einen guten Überblick über dieses Feld dar. Er kann sich bei späteren Wiederholungen noch

sowohl verbreitern wie verfeinern. Charakteristisch für den gegenwärtigen Kunstgeschmack ist das Abrücken von den Vedutenmalern und vom fertig Präsentierten und Kompletten sowie das Suchen nach dem spontan künstlerischen Moment im Kunstwerk, auch auf Kosten erschwerter Lesbarkeit und des studienhaft Unvollständigen.

Es zeigt sich bei diesem Anlass bildhaft, dass die Schweiz ein politischer, nicht aber ein künstlerischer Begriff ist. Die Künstler der drei Landesteile orientieren sich an ihren geistigen Mutterländern, von denen man durch die politische Entwicklung getrennt ist. Die angehenden deutsch-schweizerischen Künstler lernen im neunzehnten Jahrhundert hauptsächlich in München, die Welschen in Paris, die Tessiner in Mailand. Das ist für uns selbstverständlich und natürlich, kann aber beim ausländischen, mit den besonderen Gegebenheiten der Schweiz nicht vertrauten Betrachter zu Missverständnissen führen. Es gibt keine schweizerische Kunst in dem Sinne, wie es etwa eine holländische Kunst gibt. Schweizerische Kunst ist das, was ein schweizerischer Künstler macht — gleich, wo und wie er geformt worden ist. So verschieden wie der Charakter der schweizerischen Volksgruppen ist, so verschieden sind naturgemäß deren künstlerische Äusserungen.

Nur in Genf schliessen sich die Künstler im neunzehnten Jahrhundert zur Gruppe, zur «Schule», zusammen, wo einer den anderen durch seine künstlerischen Einsichten und Erfahrungen stützt und fördert. Aus dem Kreise der St. Ours, de la Rive, Agasse, Massot, sticht Wolfgang Adam Toepffer, Sohn eines eingewanderten deutschen Schneiders und einer Genfer Mutter, sowohl durch seine künstlerische Fruchtbarkeit wie durch seinen liebenswürdigen Humor und seine unermüdliche Freude am einfachen Leben merklich heraus. Er ist ein leichtes, sensibles, glückliches Talent. Aus seiner etwas gleichförmigen umfangreichen Produktion das beste herauszusuchen, bleibt eine Aufgabe. Dazu gehören jedenfalls mehrere seiner aquarellierten bildmässigen Kompo-

sitionen. — Toepffer an künstlerischem Rang überlegen war sein Freund Agasse, ein aristokratischer Künstler mit Geist und feinem Zuschnitt. Seine frühzeitige Auswanderung nach London als Folge der Französischen Revolution hat aber leider so viel von seinem gezeichneten Werk untergehen lassen, dass es heute schwer hält, ihn auf diesem Gebiet nach seinem Verdienst zum Ausdruck zu bringen. — Einen gewinnenden Eindruck vermitteln die feinen römischen Landschaften im Geist der Deutschrömer des Baslers Friedrich Salathé, der später in Paris seine künstlerische Ausdrucksweise erheblich änderte. — Das Interesse Calames, dessen von begeistertem Pathos getragene Berglandschaften lange Zeit ein Welterfolg waren, war ganz auf das Gemälde gerichtet. Auf dem Wege dahin bedurfte er der Zeichnung kaum. Wenn er zeichnete, war es meistens, um verkaufsfähige Landschaften für schmale Börsen herauszubringen. — Den feinen, subtil differenzierten Reiz eindringender Naturstudien findet man aber bei Menn, dem Meister der *paysage intime* in der Schweiz. Die Betonung liegt, anders als bei Diday und Calame, nicht auf der Wahl des Motivs. Es ist einfach und unbetont. Die künstlerische Absicht geht auf die Erfassung durch das Licht bewirkter feiner optischer Unterschiede. Darin folgte er seinem Lehrer und Freunde Corot. — Unter den mehreren Entdeckungen und Neubetonungen Hohls ist die reizvollste der Tessiner Carlo Bossoli, ein Jahrgänger Menns. Obgleich er mit der Schweiz nicht viel mehr als den Ausgangspunkt gemeinsam hat und eher halb als Russe halb als Italiener anzusprechen ist, ist es doch verdienstvoll, diesen liebenswürdigen und begabten Landschaftsreporter in diesem Rahmen bei uns einzuführen. Die Grenzen seiner Begabung werden deutlich, wenn man seine ausgedehnte Produktion mit der nicht weniger umfangreichen Arbeit des Wieners Rudolf Alt vergleicht.

Aus der vitalen Gruppe der um 1830 geborenen Künstler, die das Gesicht der Kunst in der Schweiz im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts bestimmt hat,

ragen als Zeichner heraus: Buchser mit seinen genialischen, doch undisziplinierten, sehr ungleichwertigen Blättern, Anker mit Zeichnungen, die gute Pariser Schulung mit angeborenem Ernst und anteilnehmender Hingabe vereinen, Zünd mit ungewöhnlicher Verbindung von grosser Haltung und eingehendem Detailrealismus und Koller, der in einzelnen Blättern den grossen Wurf ahnen lässt, den die Enge der Verhältnisse nur selten hat Gestalt werden lassen. Sie alle werden von Böcklin übertroffen, der sich der Zeichnung gelegentlich zu Studien für einzelne Gestalten seiner mythologischen Figurenkompositionen bedient hat. Auch wenn er kein leidenschaftlicher Zeichner war, entwickelte er darin doch oft eine Grösse der Vorstellung und eine Kraft der Darstellung, die ihn zu einem unserer besten Zeichner machen. Bei dieser Sachlage ist es bedauerlich, dass seine bedeutendsten Zeichnungen sich besonders in Darmstadt und in Berlin befinden. — Vallotton, der in Paris lebte, doch jedes Jahr wieder in die Waadt zurückkehrte, hat mit dem Tuschpinsel eine Reihe spiritueller, geistreich stilisierter Landschaften gezeichnet und darin eine sehr persönliche und verfeinerte, kunstvoll Hell und Dunkel trennende Form der Aussage entwickelt. — Hodler schliesslich wirft als Zeichner Probleme auf. Das Gemeinte bei ihm, worauf seine Arbeit zielt, ist allein das Gemälde. Um dahin zu kommen, braucht er die Zeichnung nicht. Es ist aufschlussreich, dass es von ihm viele Landschafts-Gemälde, doch nur wenige Landschafts-Zeichnungen gibt. Es sagt auch viel aus, dass die ersten ursprünglichen Hodler-Sammler, die noch stark unter des Künstlers persönlichem Einfluss standen, meistens keine Zeichnungen haben. Das beweist, dass Hodler selber seiner Zeichnung keinen eigenen künstlerischen Wert beimaß. Die grosse Masse der Hodlerschen Zeichnungen stammt aus seinen letzten fünfzehn Arbeitsjahren, da er dem wachsenden Ansturm der Nachfrage kaum mehr gerecht und dem Arbeitsandrang nur mit Hilfskräften Herr werden konnte. Die Zeichnung war für Hodler zuerst ein Hilf-

mittel zur formalen Fixierung seiner Figuren in der Fläche oder im Raum. Er hat, um die ihm richtig scheinende Stellung empirisch auszuprobieren, seine Entwürfe in fliegender Eile oft gepaust. Deshalb kommt einem grossen Teil seiner Zeichnungen nur eine beschränkte künstlerische Aussagekraft zu. Eine andere Gruppe von Zeichnungen Hodlers, die mit seinen Figurenkompositionen zusammenhängt, gilt allgemein als vorbereitendes Studienmaterial dazu. Diese Blätter sind aber nicht vor den Gemälden entstanden, sondern nachher. Da für Hodler die Erfindung der Figur und der Komposition von massgeblicher Bedeutung war, liess er die starke geistige Anspannung, die mit solchen Schöpfungen verbunden war, nachträglich gerne in gezeichneten Variationen ausklingen. Es geht diesen oft recht aufwendigen Blättern aber doch meistens der primäre schöpferische Charakter ab. Sie beziehen ihre Schönheit aus der Bilderfindung, nicht aus der Zeichnung. Hodler, der sich in seinen Gemälden als ein meisterhafter Zeichner erweist, deutet diese Qualität in der Zeichnung nur an.

In dieser Ausstellung wird dem ein dringenden Besucher der Spiegel vorgehalten. Sie wird zum Anlass, sich mit den hier aufgeworfenen Problemen geistespolitischer und künstlerischer Art auseinanderzusetzen. Da sind an der Wand unsere Möglichkeiten wie auch einige unserer Unmöglichkeiten ausgebrettet. Soviel und so wenig also lassen unsere nationalen und lokalen Gegebenheiten zu. Da sind die Künstler, die sich zeichnend über die Spiessbürgerei ereiferten oder lustig machten wie Toepffer in Genf, Hieronymus Hess in Basel oder Martin Disteli in Olten. Da sind jene, die sich künstlerisch nicht zurechtfanden wie Gottfried Keller, Leemann oder Ludwig Vogel, der siebzig Jahre lang durch alle die wechselnden Zeitströmungen vom Biedermeier bis zu Hodler an seinem nazarenischen Jugendtraum einer vaterländischen Geschichtsmalerei festhielt. Und da sind auch die stillen, liebenswerten, wenig beachteten Künstler, die das Glück im Winkel dem Lärm der Welt vorziehen, wie der lebensfrohe de Meuron, der weitgereiste

und gebildete Ulrich oder der begabte Emanuel Steiner.

Fast alle schweizerischen Künstler haben ihre entscheidenden künstlerischen Anstösse und ihre Ausbildung im Ausland erfahren. Sie haben in der Fremde ihre Begriffe und ihre Ausdrucksweise entwickelt. Sie haben sich künstlerisch fruchtbaren Bäumen aufgepflanzt und aus ihren Nährböden Nutzen gezogen. Die Diskrepanz zwischen der Lehrzeit in der grossen kunst erfahrenen Welt und der kunstgewohnten Heimat, wo eine andere Rangfolge der Qualitäten galt, war oft empfindlich und schmerzlich. Nicht alle haben den in der Fremde erfahrenen schöpferischen Impuls in den oft widrigen Verhältnissen daheim zu wahren gewusst. Allein Hodler hat seinen ganzen Weg im Lande selbst gemacht. Die wenigen Anregungen, die er hier empfing, hat er hell aufgenommen und ener gisch genutzt. Mit den durch Jahrzehnte ihm entgegenstehenden Hindernissen und Schwierigkeiten ist er mit hartem Einsatz endlich fertig geworden. Aber wie schwer und mit wieviel Einbussen und Verlusten musste der späte Sieg erkauft werden! Was

ist dabei an Herzenswärme, an Menschlichkeit, an Liebe verloren gegangen!

Wenn einmal die Ausstellung «Europäische Zeichenkunst im neunzehnten Jahrhundert» zustande kommen wird, die in der Luft liegt — und würde sie 500 Blatt umfassen —, welches könnte der Beitrag aus der Schweiz dazu sein? Was ginge von uns, ohne provinziell zu wirken, in diesen grossen Rahmen hinein? Il faut garder les proportions! Je nachdem wie streng der Massstab gewählt und ob mehr Gewicht auf Vielfalt der Meister oder aber auf höchste mögliche Qualität gelegt wird, kann man vielleicht an zwei bis drei Blätter von Toepffer, zwei von Agasse, zwei von Menn, zwei von Anker, drei bis fünf von Böcklin, zwei von Vallotton denken — wenn man es nicht vorzieht, sich auf einen oder zwei Anton Graff, etwa drei Johann Heinrich Füssli und drei Böcklin zu beschränken.

Noch ein Wort zum Katalog: er sieht unnötig bieder aus, und die zur Abbildung gelangten Beispiele vermitteln nicht den bestmöglichen Eindruck dieser erfreulichen Veranstaltung.

Walter Hugelshofer

HODLER UND MUNCH

Während des Sommers 1968 durften zwei Ausstellungen ein über die Grenzen der Schweiz reichendes Interesse beanspruchen, zuerst die dem Norweger *Edvard Munch* (1863—1944) gewidmete Veranstaltung im Schaffhauser *Museum zu Allerheiligen* und daran anschliessend der Überblick über wesentliche Teile des Werks von *Ferdinand Hodler* (1853—1918) in Bern. So verschieden in Herkunft, Themen und Problemen sich dabei im einzelnen auch die Kunst der beiden Meister erwies, so evident wurde doch auch ihre gemeinsame Stellung als Bahnbrecher für die Malerei des 20. Jahrhunderts. Als Wegbereiter der modernen Kunst durften zwar schon Cé-

zanne und Van Gogh gelten, doch wenn auch der letztere aus Holland stammt, so hat sich sein Schaffen gleich seinem Lebensschicksal in Frankreich erfüllt. Hodler und Munch dagegen entstammen nicht nur germanischen Völkern, sondern sie sind, auch wenn sie wesentliche Impulse aus Frankreich erhielten, in Leben und Wirken ihrer Heimat verbunden geblieben, deren Kräfte und Möglichkeiten zu europäischer Bedeutung steigernd. Beide haben, und zwar jeder auf seine Art, in hohem Grade auf die deutsche Malerei des Expressionismus gewirkt, Munch noch mehr als Hodler, freilich in seiner Spätzeit nicht nur gebend, sondern auch nehmend. Als die frucht-

barste Phase in Munchs Entwicklung darf die Zeit bis zum Ersten Weltkrieg angesprochen werden: seine sehr eigenwillige Auseinandersetzung mit der französischen Malerei, namentlich mit dem Neoimpressionismus eines Seurat und Signac, sodann die revolutionäre Wirkung, die der damals Dreissigjährige 1899 durch die Ausstellung seiner Gemälde im Berliner «Künstlerverein» erreichte. Mit der damals erfolgten Gründung der «Sezession» wurde Munch zum Bahnbrecher für die jungen Kräfte, die sich kurz vor der Jahrhundertwende auch in Deutschland zu regen begannen. Munch selber hat freilich den Fortschritt seiner Kunst über den Impressionismus hinaus zu einem zunächst höchst eigenwilligen, von starken Formstrukturen gehaltenen Expressionismus mit einer schweren seelischen Krise erkauft. Nach deren Überwindung klärt und beruhigt sich zwar seine Kunst, indessen unterscheidet sie sich von jetzt an weniger stark vom deutschen Expressionismus in der Art eines E. L. Kirchner oder des noch stark impressionistischen Slevogt. Es häufen sich von nun an die Landschaften und die Bildnisse. Der frühen, bis spätestens 1914 reichenden Zeit dagegen gehören die symbolischen Darstellungen an, die das «Weib als Madonna und Geliebte», als Gegenstand der Anbetung und der Begierde umkreisen, sowie Tod und Krankheit, Furcht und Leidenschaft behandeln. Auf einer Basis, die breiter und allgemeiner geworden ist und auf welcher die aufwühlenden Urerlebnisse nunmehr zurücktreten, entwickelt sich das Schaffen Munchs während der Zwischenkriegszeit. Doch die Katastrophe, die im Zweiten Weltkrieg Norwegen traf, scheint den damals schon fast Achtzigjährigen nochmals aufgerichtet zu haben. Erschütternd durch seine innere Grösse, packend durch die Kraft des Aufbaus und der Farbgebung ist das 1942 entstandene Selbstbildnis am Fenster. Der Künstler, dessen starr abweisender Ausdruck einen seltsamen Gegensatz zum Strömen und Fluten der Farben bildet, steht gleichsam im Verhör vor den unsichtbaren neuen Machthabern, die ihn zum «Quisling» machen

wollen, doch er behauptet sich selbst als Gefangener, da er hinter sich — im Fenster sichtbar — die Freiheit der verschneiten Wälder seiner Heimat weiss. —

Ferdinand Hodler ist um zehn Jahre älter als Munch. Demzufolge, doch auch einer anderen Veranlagung entsprechend, in welcher die allemanisch schwere Art des Berners mitgewirkt haben mag, verläuft seine Entwicklung in mancher Hinsicht reziprok zu jener Munchs. Wohl gelingt ihm schon 1890 in der «Nacht» ein Werk, das zwar in Genf zurückgewiesen wird, doch gleichzeitig in Paris Erfolg hat und 1901 vom bernischen Staat erworben wird. Aber seinen eigentlichen Ruhm erlangt Hodler erst in seinem fünften Lebensjahrzehnt: 1896 beteiligt er sich am Wettbewerb für die Wandbilder im Waffensaal des Landesmuseums in Zürich und entfesselt damit in der Öffentlichkeit den grössten Aufsehen erregenden «Streit um Hodler». Es sind die gleichen Jahre, da Munch seinen Berliner Skandal erlebt und dadurch in Deutschland berühmt wird. Die Zeit war reif geworden für ein Neues, das Hodler als dem Älteren erst in seinen späten Jahren trifft, im Unterschied zu dem damals noch jungen Munch. — 1902 wird Hodler in Wien an der Sezession gefeiert, es folgen die verschiedensten Ehrungen in Deutschland. 1907 schafft er im Auftrag der Schweizer Nationalbank die Entwürfe für die 50- und 100-Franken-Noten und gibt diesen damit eine weder vorher noch nachher erreichte künstlerische Note. Hodler ist nicht nur in seinem eigenen Land geschätzt worden, sondern ebenso in Frankreich wie in Deutschland, wo er für das Rathaus in Hannover und die Universität Jena monumentale Aufträge erhält. So sind es die beiden letzten Lebensjahrzehnte, in denen sich Hodlers Genie vollendet: in den auch innerlich grossen Kompositionen seiner Historienbilder und symbolischen Darstellungen, zu denen die auf die kleineren Formate beschränkte Berner Ausstellung freilich im wesentlichen nur Entwürfe zeigte, ferner in den Bildnissen und immer wieder in seinen Landschaften, in denen er am stärksten die Zeit überdauert hat. — Trotz ge-

wissen Beziehungen zur Monumentalmalerei eines Puvis de Chavannes, der die «Nacht» in Paris sah und lobte, sowie zu Klimt, dem Führer der Wiener «Sezession» und einem der Hauptvertreter des Jugendstils, und trotz einer gewissen Wirkung auf den jüngeren Amiet sowie auf Max Buri, steht Hodler in seiner Spätzeit isoliert wie ein grossartiger Felsstock in einer sonst eher sanften Hügellandschaft.

Thematisch hat sich Hodler in seiner Spätzeit auf die Landschaft konzentriert, deren Charakter nun auch das gleich einem Felsgipfel gebaute und gefestigte Bildnis annimmt, während umgekehrt seine Bilder des Thuner-, Silser- und Genfersees und namentlich des Hochgebirges sich zum Ausdruck einer Seelenlandschaft lütern. Dieser künstlerische Prozess der Läuterung, der sich als formale Abstraktion vollzieht, erhebt insbesondere die immer wieder gemalte «Jungfrau» über alles nur Ansichtshafte hinaus in den Symbolbereich des «heiligen Berges».

Gleich Munch hat auch Hodler im Leben den Preis für seine Kunst bezahlt. Hin- und hergerissen zwischen leidenschaftlichen Beziehungen zu mehreren Frauen, die sich in seinem Dasein folgen, und einer sektiererischen Frömmigkeit hat seine Kunst den Ausgleich in einer oft geradezu asketischen Strenge gesucht und in einer Konzentration auf Linie, Farbe und Licht gefunden, die grundsätzlich anderer Art ist, als die strömende, oft explosive Pinselschrift Munchs.

Die europäische Kunstgeschichte zeigt, dass insbesondere unter den germanischen und keltischen Völkern der Ausdruck innerer Gefühle so stark ist, dass die Form dadurch zu etwas nur vorläufigem wird, zu einer äusseren Schale, die es von innen her zu sprengen gilt. Im frühen zwanzigsten Jahrhundert ist diese Haltung, in welcher der im gleichen Jahr wie Hodler geborene, doch schon 1890 gestorbene Van Gogh voranging, zum allgemeinen Zeitstil geworden, dem, wenn auch zurückhaltend das in seiner Latinität anders gerichtete Frankreich folgt. Diesem Expressionismus des zwanzigsten Jahrhunderts, dem Munch

abgesehen von seinen Frühwerken in sehr ausgeprägtem Masse, Hodler in seiner mehr geschlossenen Form jedoch nur bedingt angehört, geht der die Zeit zwischen rund 1890 und 1910 bestimmende Jugendstil voraus, zu welchem Hodler als sein vielleicht stärkster Maler in jenem Umfang angehört, den das gerade in moderner Zeit die Grenzen des Zeitstils prinzipiell sprengende Genie überhaupt noch zulässt. Hodler verwirklicht den Jugendstil in der Verselbständigung der Linie, zu einer eigenen Schönheit ornamentaler Art. Doch unterscheidet er sich durch die urwüchsige Kraft von der «müden Linie», zu der in London, Wien und Brüssel der Stil in raffinierter Dekadenz reifte. Die erdhafte Seite uralter Kräfte hat auch Munch in seinen Holzschnitten und Lithographien zum Ausdruck gebracht, womit er einen wesentlichen Beitrag an die damals neu erstaunende Druckgraphik schuf. Hodler und Munch sind dem Doppelgesicht des Jugendstils verbunden, sowohl der jugendlichen Kraft wie der morbiden Dekadenz. Beide haben die Nachtseiten des Daseins dargestellt: Krankheit und Tod, Hodler in den «Müden und Beladenen», Munch in «Angst» und «Eifersucht». Aber während Munch in der Phase der für ihn künstlerisch so fruchtbaren Seelenkrise sich völlig diesen Gefühlen hingibt, seine Gestalten in ihnen gleichsam ertrinken lässt, sucht die robustere Art Hodlers den Ausgleich in einer umso gefestigteren Form und in einem Licht, das die Konturen nicht auflöst, sondern in ihrem Ausdruck steigert. Im weiteren ist Hodler dem Jugendstil verbunden in seinen meist hellen, kühlen Farben, die nach Blau-Grün, Violett und Gelb hin neigen, ferner durch den ausgesprochen symbolischen Gehalt, den er zunächst in seinen figürlichen Kompositionen — hier besonders grossartig in der wahrzeichenhaften Gestalt des mahnenden «Tell» — und in seinen späten Landschaften gestaltet.

Beide, Munch und Hodler sind in ihrer fruchtbarsten Schaffensperiode durch die neuen, nach Ausdruck drängenden Kräfte der Zeit um die Jahrhundertwende gefördert worden, einer Zeit, in der der Jugendstil

weit mehr als nur ein «Dekorationsstil» war, sondern eine das gesamte Dasein umfassende Revolution zu gestalten suchte. Damals, im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts drang die moderne Tiefenpsychologie zur Erkenntnis des Unbewussten vor; Weininger schrieb sein aufsehenerregendes Werk über «Geschlecht und Charakter», wofür Munchs Lithographie: «Madonna — liebendes Weib» wie eine unmittelbare Illustration erscheint. Schrenck-Notzing und Krafft-Ebing suchten die Irrwege des Sexualtriebes zu erforschen, und Ferrero-Lombroso erkannte die gerade innerhalb der Kunst des Expressionismus so aktuellen

Zusammenhänge zwischen Genie und Wahnsinn.

Doch während Munch sich rückhaltlos in den Strudel seiner Zeit stürzte, mit einer Hingabe, die im Wirbel seiner Formen und Farben sichtbar wird, sucht Hodler die gleichen Kräfte, Anfechtungen und Verlockungen in feste Formen zu bannen und damit zu überwinden. Freilich steht Hodler in diesem heroischen Unterfangen eher auf verlorenem Posten, während Munch einen Weg öffnet, den die Kunst bis in unsere Tage weiter beschritten hat.

Richard Zürcher

Ja, Schmeichelei scheint nicht einmal rühmlich und schön zu sein, wenn man sich ihrer bedient, um zu Ansehen zu kommen oder aus einem anderen an sich guten Grund. Von allen Übeln, möchte ich fast sagen, stellt sich die Schmeichelei als das Schlimmste heraus. Erstens zerstört sie etwas vom Schönsten und Berechtigten, was es gibt, die Anerkennung, so dass diese nicht mehr aufrichtig und verdient erscheint; und das Allerschlimmste: Den Preis der Tugend teilt sie der Schlechtigkeit zu. So handeln die Schmeichler noch viel schlechter als die Falschmünzer, denn diese machen nur das Geld verdächtig, jene aber die Tugend unglaubwürdig.

*Aus: Dion Chrysostomos, sämtliche Reden,
eingeleitet, übersetzt und erläutert von Winfried Elliger,
Artemis Verlag, Zürich 1967*