

Erinnerungen an Hans Brühlmann

Autor(en): **Baum, Iulius**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **32 (1945)**

Heft 12

PDF erstellt am: **21.09.2024**

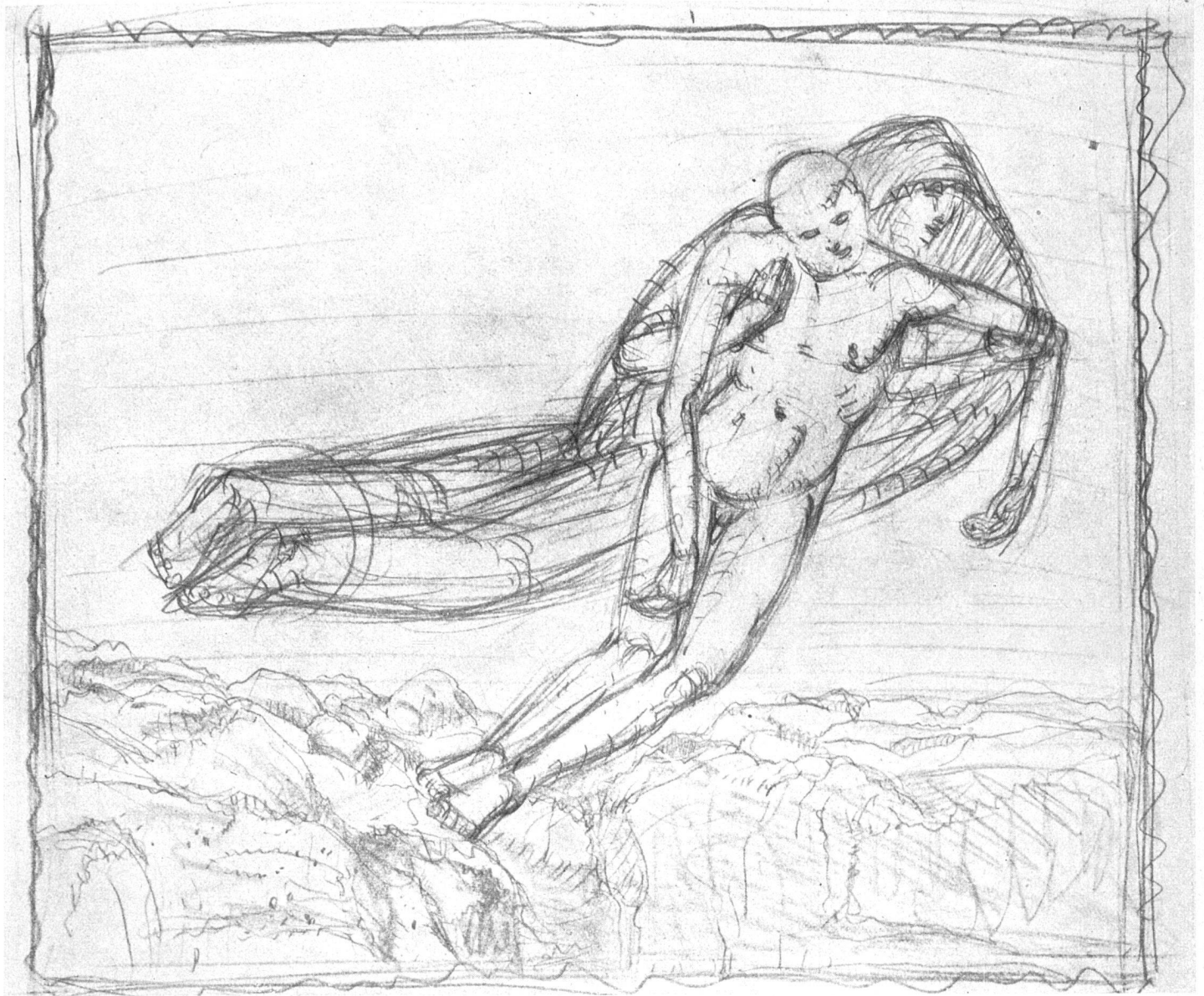
Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-25722>

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.



Kunsthaus Zürich

Hans Brühlmann *Entrückung* 1905 Bleistift

ERINNERUNGEN AN HANS BRÜHLMANN

Von Julius Baum

I.

Wenige Orte erleben den Aufbruch zur neuen Kunst um die Wende des 20. Jahrhunderts so stark wie Stuttgart. An die Kunstschule wird 1899 Graf Leopold von Kalkreuth berufen. Mit seiner ehrlichen Natürlichkeit, die ihn zu unpathetischen Bildern aus dem Landleben und treffsicheren Bildnissen befähigt, wendet er sich erfolgreich gegen das in Stuttgart gepflegte müde Pleinair. Seine Ehrlichkeit gewinnt die Schüler, die er im übrigen gewähren läßt. Zu ihnen gehören viele

Schweizer, die damals gern in der aufstrebenden Schwabenstadt leben, Hermann Haller und die Maler Gamper, Moilliet, Sonderegger, Brühlmann; zu ihnen gesellen sich die Deutschen Hofer, Laage, E. R. Weiß. 1907 siedelt Graf Kalkreuth, auf Betreiben seines Freundes Lichtwark, in die Lüneburger Heide über. Um diese Zeit sind sie alle dem Naturalismus entwachsen, auf dem Weg zum neuen Stil. Das in der Luft liegende Problem des Verhältnisses von Malerei und Skulptur zum Raum liegt allerdings der Kalkreuth-Werkstatt noch fern. Mit dieser Frage beschäftigt man sich mehr

an der Technischen Hochschule, wo seit 1901 Theodor Fischer tätig ist. Den sieben Jahren seines Stuttgarter Wirkens ist die Befreiung der Architektur vom Historismus zu danken. Er lehrt als erster, daß es beim Bauen auf die innere Wahrhaftigkeit ankomme, auf das Gestalten aus den Gegebenheiten, auf die Ehrlichkeit und nicht zuletzt auf die Relationen, nicht nur zur Umgebung, sondern auch im Inneren*.

II.

Unter den Kalkreuth-Schülern wird von Fischers Lehre am meisten Hans Brühlmann berührt, der einen natürlichen Hang zur Monumentalmalerei hat. Vierundzwanzigjährig kommt er 1902 nach Stuttgart. Schwere Entwicklungsjahre liegen hinter ihm. Am 25. Februar 1878 in Amriswil geboren, verbringt er die Kindheit in Ebnat, wohin der Vater als Pfarrer berufen wird. Vom Vater hat er die Schwerblütigkeit, von der feinsinnigen Mutter die Weltoffenheit und die künstlerischen Neigungen. Die Gespielin der Kinderjahre führt er später als Lebensgefährtin heim; ihr Bild kehrt in seinem Schaffen immer wieder. Nach Absolvierung des St. Galler Gymnasiums darf er der früh entwickelten Neigung zum Zeichnen und Malen folgen. Hermann Gattiker, in Rüslikon wohnhaft, nimmt ihn 1899 als Schüler an; doch hat sein Realismus dem nach anderen Zielen suchenden Jüngeren nichts zu sagen. Brühlmanns erste Arbeiten sind von einer eigenen, träumerischen, zuweilen melancholischen Stimmung erfüllt. Die Sorge um seine Zukunft bedrückt das Elternhaus. Hans fügt sich dem Wunsch, ein Kunsthandwerk zu betreiben — noch in Stuttgart erwirbt er sich sein Brot durch den Entwurf ausdrucksvoller Schmucksachen, die der Silberschmied Kostenbader ausführt —, und nimmt 1901 eine Stelle in einer Hamburger Glasmalerwerkstatt an. Lichtwark sieht Zeichnungen von ihm, erkennt die ungewöhnliche Begabung und empfiehlt ihn dem Grafen Kalkreuth. So kommt Brühlmann nach Stuttgart. Hier lebt er in bitterster Armut, bis eine Freundin seiner Mutter, Frau A. S. in Bendlikon, ihm auf Veranlassung des Grafen Kalkreuth ein Jahresstipendium aussetzt. Das Schreiben des Lehrers bezeugt treffend das Künstlertum des Schülers:

Stuttgart, den 7. 12. 03.

«Sehr verehrte gnädige Frau,

entschuldigen Sie, wenn ich mit folgenden Zeilen Ihre Aufmerksamkeit in Anspruch nehme. Es handelt sich um meinen Schüler Hans Brühlmann. Dieser junge Mann ist hochbegabt und von ernstem künstlerischen

* Das hier nur Angedeutete ist vom Verfasser ausführlicher behandelt in seiner Schrift über Hans Brühlmann, 1911, und in der Studie über die Anfänge der neuen Baukunst in Stuttgart, in der Festschrift der Technischen Hochschule Stuttgart, 1929. Die im folgenden veröffentlichten Briefe wurden von der Familie des Stifters der Kunsthausbilder freundlichst zur Verfügung gestellt.

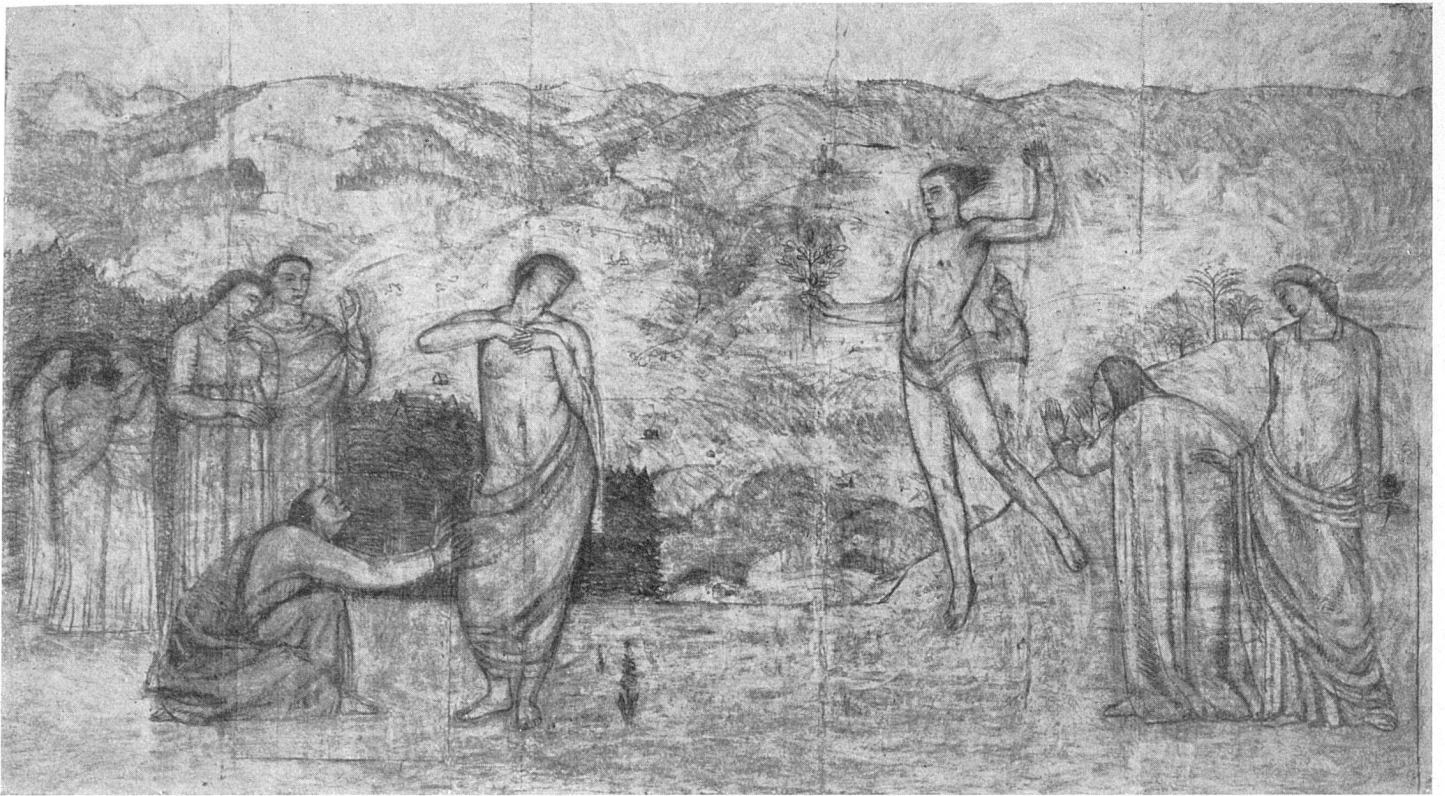
Streben, aber es fehlt ihm, um seine künstlerischen Ideen zu entwickeln, an Mitteln. Die jetzige Zeit der Entwicklung würde, wenn sie lahmgelegt wäre durch mangelnden Unterhalt, durch sein ganzes Leben hindurch sich in seiner Kunst unangenehm fühlbar machen, da ja nur in der Jugend der Mensch sich voll entwickeln kann. Sie würden, gnädige Frau, wenn Sie helfend die Hand ihm böten, seiner Kunst eine größte Hilfe sein, von der ich sehr hoch denke und von der ich hoffe, daß sie späterhin dann Ihnen zur großen Freude gereichen wird. Lassen Sie mich also die Bitte aussprechen, dem jungen Hans Brühlmann Ihr freundliches Wohlwollen zuzuwenden, trotzdem ich Ihnen ein ganz Unbekannter bin, und entschuldigen Sie die Freiheit des Ihnen sehr ergebenen Grafen von Kalkreuth.»

Von da an bleibt die Familie S., auch nach dem Tode von Frau A. S., seine treueste Helferin. Das kleine, regelmäßige Stipendium gibt ihm eine bescheidene, aber sichere Grundlage zum Leben. In dem erhaltenen, von Anfang an mit dem Sohne von Frau S. geführten Briefwechsel spiegelt sich ebenso sehr Brühlmanns Herzensgüte und Bescheidenheit wie seine künstlerische Entwicklung.

Aus den für die Beurteilung seines Charakters und seines Werdens wichtigen Briefen sei hier ein Schreiben vom 3. Dezember 1905 mitgeteilt, das über seine schon ganz selbständige Anschauung in der Zeit seiner Studien bei Kalkreuth Aufschluß gibt.

«Hochverehrter Herr S.,

gestatten Sie mir den Ausdruck meines herzlichsten Dankes für Ihren Brief vom 11. November. Ich danke Ihnen vor allem für die Offenheit Ihrer Überzeugungen mir gegenüber, da ich sie als einen Beweis Ihres gütigen Interesses an meiner Arbeit nehme. Ich bin mit Ihnen der Überzeugung, daß der Künstler nie Dinge darstellen soll nur um der photographischen Darstellung willen; dazu ist die Natur unseren Mitteln viel zu sehr überlegen, und diese Aufgabe liegt nicht in den Grenzen der Kunst; dem Künstler soll jegliches Ding Bedeutung sein und nicht Zufälligkeit; das ist mir klar, und ich möchte darnach streben, dieser Klarheit Ausdruck zu geben. Daß man dabei mit vielerlei zu kämpfen hat, liegt in der Natur der Sache, und daß, bis Vollkommenheit erreicht wird, Jahre angestrebter Arbeit hingehen, ist unser Los. — Ein Bild stellt eine ganze Entwicklungsreihe dar. Man muß von der Hauptsache ausgehend zu den Kleinigkeiten gelangen; die Hauptsache ist die Klarheit des Ausdrucks. Dazu stehen uns Farbe, Form und Composition zu Gebote. Daß während der Arbeit das Bild oft einen anderen Weg verlangt, als man gedacht hat, das haben die Größten erfahren. Ich komme der Klarheit halber gleich zu Einzelfällen: Die hängende Esche auf meiner Filderlandschaft war mir bei der Conception der bildlichen Idee eine Hauptsache. Es war für mich ein Ausgangspunkt, stellte mich



Hans Brühlmann *Herabkunft der Freude* Karton für die Pfullinger Hallen 1906

ins Verhältnis zur Landschaft. Im Verlauf der Arbeit ist ihre Wirkung ausgeschaltet worden, und sie war nicht mehr notwendig. Dies ist mir aber erst nach einiger Zeit klar geworden, nachdem ich mehr außerhalb meines Bildes stehe. . . Ein wenig anders ist es mit dem Baum auf der anderen Landschaft; er muß da sein, ja, er muß ein ganz bestimmtes Maß von Wichtigkeit haben, damit er seinen Dienst tut. Hätte ich das nötige Können besessen, so wäre er mit weniger Mitteln fertiger und vollkommener erschienen. . . So ist eben jedes Bild nicht ein fertiges Resultat, sondern eine mehr oder weniger vollständig erschöpfte Absicht. – Bei den Bildern meines genialen Freundes Hofer ist die Macht dessen, was er sagt, so überwältigend, die Beherrschung der Mittel so phänomenal, daß ihm Nebensachen entgehen, weil sie im Vergleich zum anderen von so kleiner Bedeutung sind. Das Wesentliche ist mit solcher Freiheit dargestellt, daß das Kleine seinen Wert verliert. Er wird aber in kurzer Zeit zu einem solchen Grade von Vollendung gelangen, daß auch solche Sachen verschwinden. – Sie ziehen Parallelen zwischen photographischer und künstlerischer Darstellung; diese zwei liegen sehr weit auseinander. Allerdings ist die Photographie oft geeignet, die Anschauung zu verderben, weil sie selbst keine hat. Sie gibt eben nie das Typische und nie etwas Persönliches, und dies macht gerade den Unterschied aus. Ein Bild ohne dieses Persönliche, das dem Stofflichen erst die Bedeutung gibt, bleibt sogar hinter der Photographie zurück, währenddem ein Kunstwerk mit der Photographie nicht die geringste Verwandtschaft hat. – Was mich betrifft, will ich

nichts weniger als Probleme malen. Ich will nicht symbolisieren, philosophieren, ich will keine Reflexionen, ich will einfach mit den Mitteln, die im Bereich der darstellenden Kunst liegen, Farbe, Form, Composition, den Dingen, die mich bewegen, Ausdruck geben; das Übrige tut dann die Phantasie. Da ich weiß, daß sich persönliche Erfahrungen im eigentlichen Sinn nicht übertragen lassen, kann ich mir kaum denken, daß ich in die Gefahr komme, in geistige Abhängigkeit irgend einer Person oder Richtung zu geraten; dazu bewegt mich das, was in mir ist, zu stark. Daß ich ringen muß, um meinen Ausdruck zu finden, das ist noch keine Abhängigkeit. Kalckreuth hat auf mich keinen bestimmenden Einfluß geübt; dazu sind wir viel zu verschiedene Leute. Darin irrt sich Herr Gattiker sehr. Ich habe im Gegenteil im geraden Gegensatz gearbeitet. Das will aber nicht heißen, daß ich nicht Kalckreuth als bedeutenden Künstler ehre. Der einzige Weg, vorwärts zu kommen, ist der Weg nach innen. Ihn zu finden und auszubauen ist das Werk vieler Jahre. Dieses Bewußtsein ist in mir so stark, daß ich nie denken könnte, etwas anderes zu tun als das, wozu die innere Notwendigkeit mich treibt. – Was in Stuttgart allerdings fehlt, und was sehr fördernd auf die Entwicklung einwirken muß, das ist künstlerische Cultur und deren Werke; und das werde ich in Italien haben. Der Plan mit Hallers Atelier (in Rom) ist allerdings zu Wasser geworden. Aber es wird sich die Möglichkeit schon schaffen, trotzdem hinzukommen, besonders wenn ich mein Atelier hier nicht aufzugeben brauche. . . Ihr gütiges Anerbieten, in Rom im Haus Ihrer verehrten



Hans Brühlmann *Toggenburger Landschaft* 1907 *Kunstmuseum Winterthur*

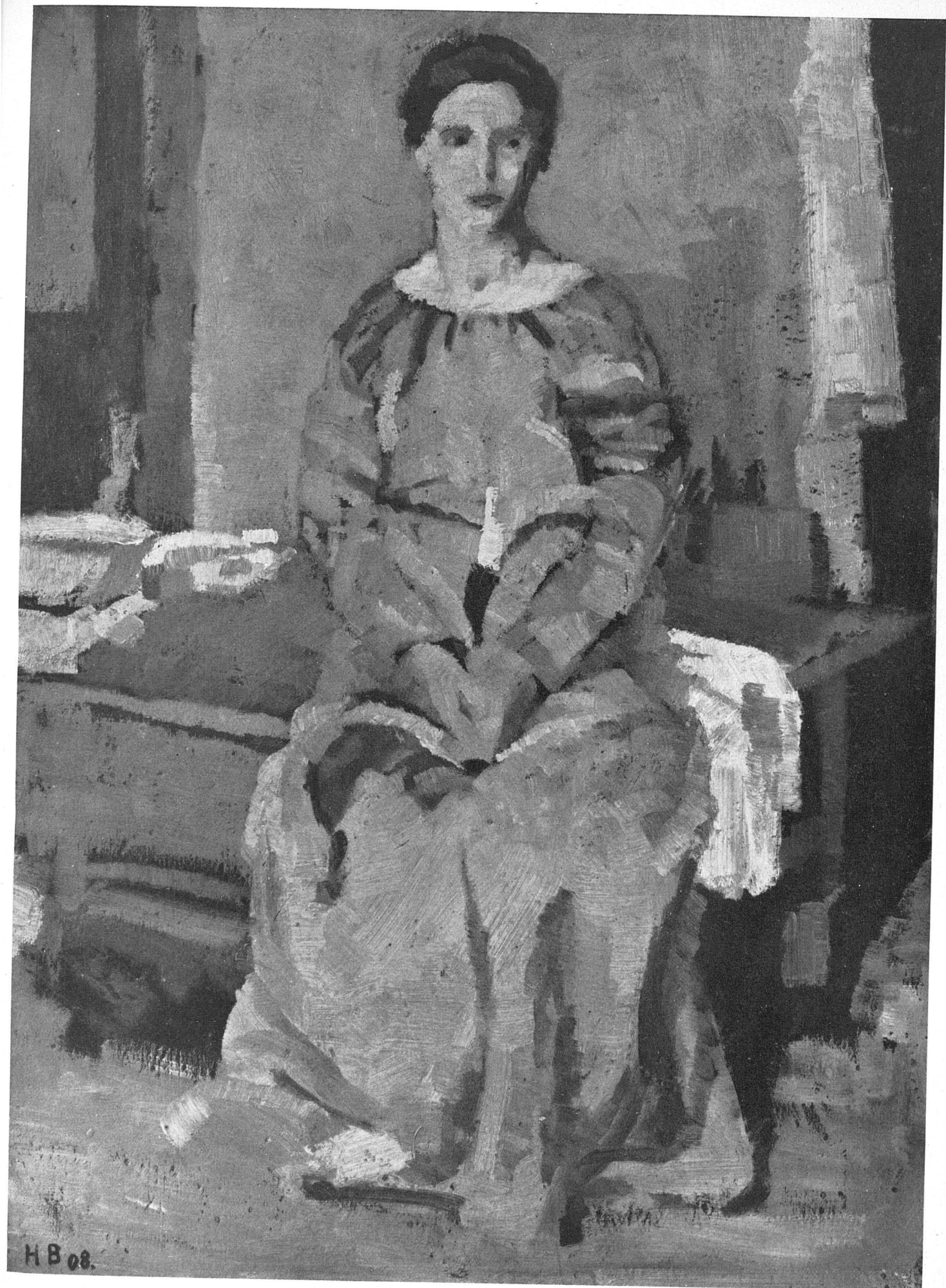
Photo: Hans Linck, Winterthur

Frau Schwester verkehren zu dürfen, verdanke ich Ihnen schon jetzt mit viel Freude. . . Die Idee mit Ihrem geplanten Ring ist sehr schön; das läßt sich gut machen. Ich würde Ihnen auch zu farbigen Steinen raten. Mein Freund Haller in Rom kennt die Verhältnisse gut, kommt auch in Besitz viel schöner geschliffener und edlerer Steine als es in Deutschland möglich ist; ich denke, daß ein Rubin, ein Saphir und ein Smaragd in Betracht käme. Wenn Sie damit einverstanden sind, würde ich bei Haller anfragen. Einige Skizzen lege ich bei, die hauptsächlich die Anordnung zeigen sollen. . . Für Frau Pfarrer Mayü habe ich in den letzten Tagen eine getriebene Gürtelschließe mit Saphiren fertig gemacht. . .

Ihr in Dankbarkeit ergebener Hans Brühlmann.»

Der Siebenundzwanzigjährige, der sich über sein Werden und seine Aufgabe so klar ist, beweist auch durch seine künstlerischen Schöpfungen die Stetigkeit und Sicherheit seines Weges. Schon 1903 haben seine Arbeiten ein eigenes Gesicht. Es gibt aus diesem Jahr breite Toggenburger Landschaften, zwar Naturausschnitte mit viel Einzelheiten, doch in eigener Weise in Flächenschichten geordnet; ihre farbige Haltung ist auf Grün und Grau gestellt. Auch ein Hirt in rotem

Gewand, zwischen weidenden Schafen, vor einem weiten Hintergrund, stammt aus diesem Jahr. Ähnlich ist in dem Öschinensee von 1904 die Flächigkeit der dominierenden Felswand betont. Mehr und mehr beschäftigt ihn die Darstellung der menschlichen Gestalt; Hofers Vorbild verdankt er die entscheidenden Anregungen. 1905 wird sein Bild eines im Profil sitzenden Mädchens auf der Internationalen Ausstellung in München viel beachtet. Mehr noch als dieses Bild verkörpert eine über die Wälder schwebende Frauengestalt aus dem gleichen Jahr das Besondere seines Stiles, Gefühlswärme und Größe zugleich. Immer stärker drängt er auf räumliche Klarheit, wie das Beispiel der in dem Briefe vom 3. Dezember 1905 erwähnten Filderlandschaft beweist. Ein 1906 verliehenes eidgenössisches Stipendium ermöglicht Brühlmann die langersehnte Reise nach dem Süden. Es soll eine Fußwanderung mit Hermann Hesse werden; der junge Maler, der den Dichter nur aus seinen Büchern kennt, schreibt begeistert: «Eine schönere Art, Italien zum erstenmal zu sehen, hätte ich mir kaum träumen lassen.» Schließlich fährt er dann doch allein, zuerst nach Florenz, wo ihm Fra Angelico den tiefsten Eindruck macht, nach fünfwöchigem Aufenthalt in Toscana Ende Mai nach Rom, wo die Freunde Haller und Hofer ihn erwarten.



Mit ihnen verbringt er einige Sommertage auf der wilden Sträflingsinsel Ponza. Dann aber drängt es ihn nach Stuttgart. «Meine Abreise von Rom war so plötzlich», berichtet er am 22. Juni nach Bendlikon, «daß ich ohne Unterbrechung durch die Schweiz fuhr, allerdings nicht ohne vorher noch Assisi besucht zu haben, wo die wunderbaren Fresken von Giotto aus dem Leben des heiligen Franz sich befinden. Das war zum Schluß noch beinahe der größte Eindruck von allem Gesehenen und ich bin wahrhaft bewegten Herzens wieder nach Deutschland gefahren. Der Grund der Beschleunigung liegt in der Eile, mit der die Vorarbeiten für unsere Wandmalereien betrieben werden sollen.»

Brühlmann sieht die Kunst des Südens mit großen, erstaunten Augen, nicht anders als Dürer oder Marées. Nur fesseln ihn nicht die Schöpfungen der reifen Renaissance, sondern die ausdrucksbeladenen schlichten Gebärden der älteren Kunst. Die großen Fresken des Mittelalters bestätigen ihm die Richtigkeit seines Weges. Er ginge ihn sicher und ohne äußere Förderung. Diese aber widerfährt ihm noch einmal unerwartet durch den Nachfolger des Grafen Kalkreuth an der Stuttgarter Hochschule, Adolf Hölzel. Wartmann berichtet*, «wie der von Brühlmann durchaus nicht freundlich erwartete, als Dachau-Münchner Maler fatal belastete» Mähre den noch immer an seiner Berufung Zweifelnden beruhigt und fördert. Wohl ist Hölzel selbst kein bedeutender Künstler. Aber er beschäftigt sich mit den Fragen der Wandmalerei, die besonders Theodor Fischer am Herzen liegen, und er erweist sich als ein anregender Lehrer; dies bezeugen seine Schüler, zu denen in der Folge noch Pellegrini, Meyer-Amden, Itten, Schlemmer und Baumeister gehören. Die ersten Möglichkeiten zur Anwendung seiner Lehre bieten die schwäbischen Bauten Fischers.

III.

1905 errichtet Theodor Fischer in einer anmutigen Landschaft der schwäbischen Alb die Pfullinger Hallen, die Stiftung des Kunstfreundes Louis Laiblin**. Die Ausmalung des Festsaaes wird Hölzel übertragen; er tritt zugunsten seiner Schüler zurück. Vier junge Künstler teilen sich in die Ausmalung. In dem Ateliergebäude in den Stuttgarter Anlagen, der Werkstatt Hölzels, werden die Entwürfe gemeinsam ausgearbeitet. Im Juni 1906 beginnt die Ausführung in Caseintechnik. Jeder Schüler übernimmt eine Wand. Die Bühnenwand des etwa quadratischen Raumes fällt Louis Moilliet zu, die gegenüberliegende Fläche Melchior von Hugo; Ulrich Nitschke und Hans Brühlmann erhalten die Fensterwände. Die architektonische Gliederung und die farbige Zusammenstimmung liegen Hölzel ob. Bald erweist Brühlmann sich als der weitaus überragende Künstler. Während dieser Arbeit lerne ich ihn

* W. Wartmann in der Einführung zum Katalog der Zürcher Kunsthausausstellung vom 18. Juni bis 20. Juli 1938.

** Baum, Die Pfullinger Hallen, 1912.

kennen. An den Wintersonntagen versammeln sich die jungen Künstler in dem gastlichen Hause Fischers zum Musizieren und zur Aussprache über die sie bewegenden Fragen. Wir kommen ins Gespräch über Giottos Arena-Fresken, die Brühlmann noch nicht gesehen hat. Bald zeigt sich, daß wir nicht nur in der Verehrung des größten Malers der Gotik übereinstimmen, sondern, daß auch ein starker Hang nach seinen heimatlichen Bergen uns verbindet. Gemeinsame Wanderungen werden in Aussicht genommen. Inzwischen kehrt Brühlmann nach Pfullingen zurück. Am 6. Juni 1907 meldet er seinem Gönner die Fertigstellung seiner Wandbilder und, in Stichworten, seine künstlerischen Absichten: Angliederung an die Architektur in Form und Farbe, Flächenwirkung, waagrechte und senkrechte Wirkung, Helligkeit der Farbe, Abhängigkeit von der Mauer. Friesartig sind die rhythmisch gegliederten Gruppen der Resignation und der Herabkunft der Freude in ausdrucksvollem Kontur ohne Verkürzung auf die Vorderbühne gestellt. Ohne Mittelgrund erhebt sich dahinter mauergleich die geliebte Toggenburger Landschaft. Die Einwirkung Giottos ist in den Figuren unverkennbar. Erst Cézanne wird die Bedeutung des Florentiners abschwächen.

Dank dem nie versagenden Freunde, dem sich noch Laiblin gesellt, kann Brühlmann im Januar 1908 endlich nach Paris fahren. Er beabsichtigt, Puvis zu kopieren. Aber bald lehrt Cézanne ihn, wie er «toll vor Begeisterung» nach Hause meldet*, «das Malen und dem Wesen einer Sache auf den Grund zu sehen». Und Ende März schreibt er dem Gönner: «Was ich hier unter der Anschauung von Manet, Delacroix, Cézanne lerne, ist für mich so wichtig, daß ich darauf brenne, in stiller Arbeit das neu Erkannte durchzuarbeiten.» Nun beschäftigen ihn die koloristischen Probleme des Verhältnisses der Farbwerte und der pastose malerische Auftrag. Es entstehen, zur Übung, vor der Wirklichkeit heruntergemalte Figurenstudien und herrliche Blumen- und Früchtstillleben. Nach der Rückkehr überträgt Fischer ihm die Aufgabe, über dem Portal der Stuttgarter Erlöserkirche ein Wandbild zu schaffen. Brühlmann ist heiter und hoffnungsvoll. Die Zweifel an der Berufung schwinden. In diesem Frühsommer wandern wir manchmal zu einer bescheidenen Gartenwirtschaft vor der Stadt, dem später durch die Werkbundsiedlung berühmt gewordenen Weißenhof, wo es, unglaublich billig, gebratene Tauben und frisch gestochenen Spargel gibt, wozu man perlenden Heilbronner trinkt. Hier werden die Probleme der Wandmalerei erörtert. Giotto und Cézanne sind die Pole, um die sich die Unterhaltung bewegt. Im Herbst 1908 wird das Wandbild an der Erlöserkirche fertig. Als Thema hat Brühlmann, nach längerem Zögern, die Jünger zu Emmaus gewählt. Christus steht, mit ausgebreiteten Armen, an dem einen Bildrand, ihm gegenüber ein Jünger am anderen. Ein anderer Apostel kniet, die Hände dem Heiland entgegenstreckend. Eine

* Artur Röbler, Hans Brühlmann, 1918, S. 18.



Photo: Hans Linck, Winterthur

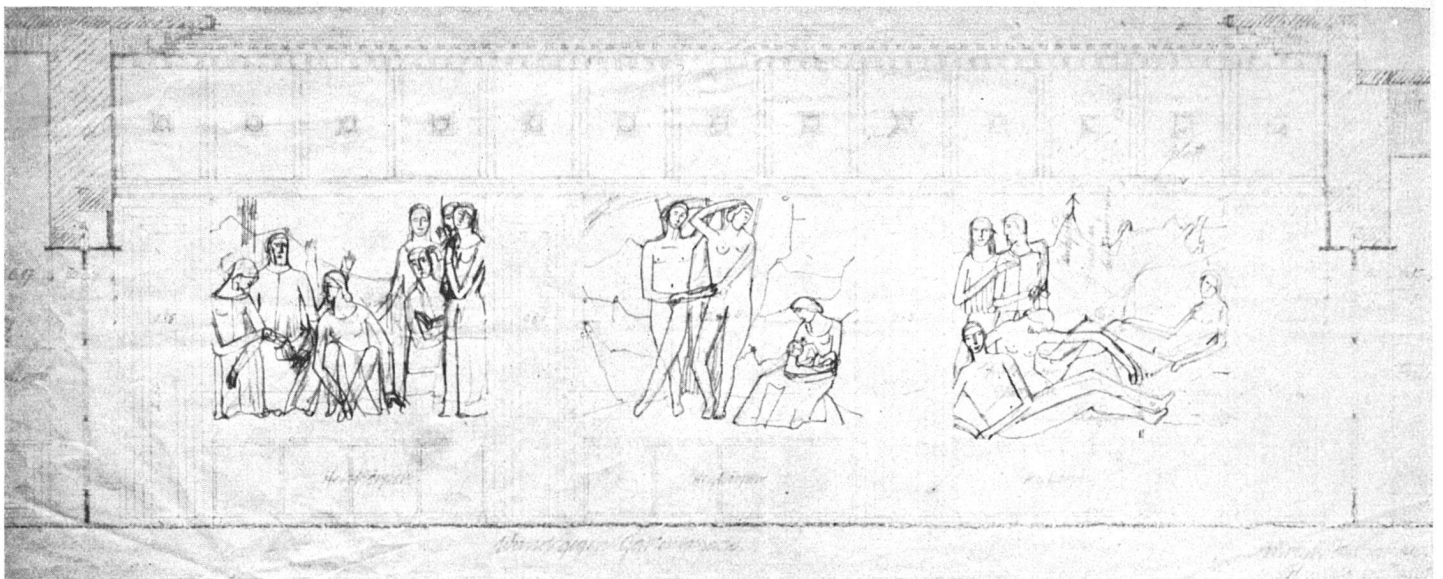
Hans Brühlmann Stilleben mit Ananas 1909 Kunstmuseum Winterthur

im Hintergrund nahende Jüngerschar und die waagrechteten Linien der Berge stellen die Beziehungen zu den steilen Randvertikalen her.

IV.

Die Figurenmalerei ist nun längst die Hauptsache für Brühlmann geworden. Der noch vor den Pfullinger Bildern entstandenen «Resignation» folgen nun lebensgroße Einzelfiguren und Figurengruppen in kurzem Abstand; zu den schönsten gehören das Apfelmeitli und die Danaide. Hölzel weist ihn auf Marées, und ich selbst zeige ihm die Quellen der Kunst dieses letzten Klassikers, die antiken Wandbilder und die Schöpfungen des Piero dei Franceschi. Wir vereinbarten sogar, aus Anlaß eines Vortrages, den ich in Florenz halten soll, eine gemeinsame Fahrt nach Arezzo. Indes hat das Studium der Pariser Maler ihn auch wieder zur Natur geführt. Die Zeit der Kirschblüte verbringt er, Landschaftstudien treibend, in Kandern im südlichen Schwarzwald. Hier

überkommt ihn die Erkenntnis, die Figurenkompositionen des Winters seien zu trocken und zu konstruiert. Nicht die Klarheit des Umlers tut ihm not, sondern die Kraft des zeitlich nahen Cézanne. So reist er nochmals für kurze Zeit nach Paris; und jetzt entstehen die lebensvollsten Blumenstilleben, die er gemalt hat, und einige cézannenaher Aktstudien. Gleichwohl schwebt kein guter Stern über der Fahrt. Ende Juni dringt aus Ebnat, wo er pastose Landschaften malt, der Klageruf zu mir: «Wir sitzen auf unserem heimatlichen Berge im schönsten Regen und Nebel, und ich habe die beste Gelegenheit, auf meinen verflissenen Pariser Aufenthalt Rückblicke zu halten. Leider ist der schöne Florentiner Plan zu Wasser geworden. Wir haben Ihnen damals nach eiliger Abreise von Kandern aus geschrieben. Wenn ich an Paris denke, werde ich fast traurig, daß ich Florenz ihm opfern mußte. Neues habe ich nicht viel zu sehen bekommen, gar keinen van Gogh, wenig von Cézanne, aber dafür ganz herrliche Guys. Den Sommer über hatte ich eine Collection Bilder durch die



Skizze für die Loggia im Zürcher Kunsthaus 1909 Bleistift

Kunsthaus Zürich

Schweiz reisen. Mit dem Erfolg muß ich wohl oder übel zufrieden sein, obwohl nur drei kleinere Arbeiten verkauft sind. Mit den Bildern reiste eine Collection Schmuck. Ich habe die Absicht, im September in Stuttgart einige Arbeiten auszustellen, verbunden mit einer Schmuckcollection. Mit der Übernahme des neuen Ateliers im Stafflenberg ‚beginnt‘ meine Stuttgarter Existenz. Diese Ausstellung wäre eine Art Legitimation.»

Der Einzug in das helle, geräumige neue Atelier wird im Frühherbst gebührend gefeiert. Wir sind nun Nachbarn und sehen uns fast täglich. Die Ausstellung wird von der Presse heruntergerissen. Hofrat Brakl, der Gönner der Münchner «Scholle», den ich auf der Durchreise besuche, verspricht mir, in seinen großen Münchner Räumen eine würdige Brühlmann-Ausstellung zu veranstalten. Mit einigem Bangen sehe ich ihr entgegen; noch geben dort Erler und Putz den Ton an. Brühlmann schreibt mir getröstet und erleichtert nach Florenz und schickt aus dem Weißenhof, wo es süßen «Neuen» gibt, seine Daten für den fünften Band des Thieme-Becker. Für eine große Photographie der stolzen Aretinerinnen des Piero dei Franceschi kommt ein überschwenglicher Dank «für das unermesslich schöne Geschenk, das mein Atelier zu einem Tempel macht; ich werde mir viel Mühe geben müssen, dieses Vorbild jeden Tag mit gutem Gewissen ansehen zu können». Inzwischen mehren sich die Ausstellungserfolge. Aus Köln, wo Wilhelm Schäfer sich seiner annimmt, aus Berlin und Wien kommen anerkennende Kritiken und Meldungen über Bildverkäufe; Pauli lädt ihn zur Beschickung einer Ausstellung in Bremen ein. Im November weilt Brühlmann bei dem Freunde am Zürichsee, dessen Kindern er zu Weihnachten 1908 ein wundervolles Bilderbuch gemalt hat. Hier wird er mit der Nachricht überrascht, daß er die Loggia des Kunsthauses ausmalen solle. «Eine besondere Stiftung von höchster Bedeutung aus einer kunstfreundlichen Familie

wird uns erlauben, die Loggia mit Wandmalereien und Bildhauerwerk auszuschmücken», meldet lakonisch der Kunsthausbericht zum Jahr 1909. Brühlmann geht mit Eifer an die Arbeit. Ein Entwurf zur Gesamtkomposition auf der Grundlage einer Werkzeichnung der Moserwerkstatt mit dem irreführenden Datum «Januar 1909» ist im Zürcher Kunsthaus erhalten. Drei rechteckige Felder sind mit stehenden, sitzenden und sich lagernden Figuren zu füllen. Unter Wahrung eines leicht symmetrischen Rhythmus werden die stehenden Figuren im Mittelfeld in die Mitte, in den Seitenfeldern gegen den inneren Rand gruppiert. Außen links sind sitzende, rechts liegende Figuren geordnet. Die Mittelgruppe zeigt ein junges Paar stehend, neben einer sitzenden Mutter mit Kind. Die Komposition zur Linken gliedert sich in Gruppen von drei Sitzenden und vier Stehenden; jene zur Rechten zeigt drei liegende Frauen, im Hintergrund ein stehendes Paar. In diesem Entwurf ist zu spüren, daß Brühlmann inzwischen sich mit der Kunst des Hans von Marées auseinandergesetzt hat. Das «Goldene Zeitalter», das «Lob der Bescheidenheit», die «Werbung» werden wirksam; selbst in den knapp umrissenen Köpfen spürt man den Marées-Typ. Weihnachten wird am Zürichsee gefeiert. Mit der Arbeit soll alsbald begonnen werden. Da bricht, wie ein Blitz aus heiterem Himmel, das schwere Gehirnleiden aus, das Brühlmanns Schaffen ein vorzeitiges Ziel setzen soll. Zunächst bessert sich sein Zustand, und Mitte Januar 1910 schreibt er aus der Klinik seines Schwagers am Wallenstadterberg: «Was nun meinen Auftrag in Zürich anlangt, bin ich mir über die Aufgabe klar und liegen entsprechende Skizzen im Atelier. Ich denke, daß ich innerhalb vier Wochen den Auftrag ausgeführt haben werde.» Aber bald treten Rückfälle ein, unterbrochen von Zeiten intensivster Arbeit. Bösen Frühlingstagen in der Tübinger Klinik, wo ich ihn mit Wilhelm Laage besuche und fast teilnahmslos finde, folgen glücklichere Sommermonate, erst in Ebnet,

dann in Vättis im Taminatal. An dem Erfolg der Ausstellung bei Brakl und den Vorbereitungen für weitere Ausstellungen nimmt er lebhaft teil. «Es geht gut mit meinen bescheidenen Arbeiten», schreibt er mir im August; «wenn ich nur bald den Nachweis leisten kann, daß ich wieder auf die Höhe komme.» Den Sommer über mit dem württembergischen Kunstinventar im Bodenseegebiet beschäftigt, kann ich endlich an einem heißen Sonntag im späten August über den See fahren, um nach dem Freunde zu sehen. Über dem Taminatal, zwischen Valens und Vättis, kommen wir einander entgegen. Von der Krankheit ist nicht viel zu merken. Im Haus in Vättis liegen Zeichnungen aufgehäuft, teils figürliche Darstellungen, immer wieder die so geliebte Schwebende, teils markige Landschaftsbilder, in den guten Stunden des Sommers entstanden. Nach der Rückkehr nach Stuttgart hält die Besserung an, und man faßt wieder Hoffnung, Brühlmann könne den Kunsthousauftrag doch noch durchführen. Noch am 14. Februar 1911 berichtet der ihn behandelnde Sanitätsrat Dr. Fauser: «In rein körperlicher Beziehung geht es Herrn Brühlmann gut, wenn er auch vielleicht noch zum Teil unter der schwächenden Wirkung der ihm verabreichten starkwirkenden Mittel steht. Und was die Hauptsache ist, auch in geistiger Beziehung bestehen, soweit sich dies ärztlich beurteilen läßt, ganz normale Verhältnisse. Ich habe mit Herrn Brühlmann wieder-

holt über alle möglichen Fragen, nicht bloß künstlerischer Natur, mich unterhalten und überall den Eindruck eines gesunden Urteilens und völlig normaler geistiger Regsamkeit erhalten. Herr Professor Hölzel hat mir vor einigen Tagen versichert, daß die künstlerische Leistungsfähigkeit vollständig intakt sei, daß Herr Brühlmann auf ihn eher den Eindruck größerer Kraft und größerer Reife mache.» Den Sommer verbringt der Künstler wieder in Vättis. Die rechte Hand ist gelähmt. Aber mit der Linken schafft er Bilder kleinen Formates, in der Formgebung vereinfacht, von gesteigerter Intensität des Ausdruckes. Immer wieder beschäftigt ihn das Bild des Entschwebens, Entwachsens aus dieser schmerzhaften und gleichwohl schönen irdischen Welt.

Inzwischen wächst der äußere Erfolg. Die Düsseldorfer und die Kölner Kunsthochschule berufen ihn als Professor. Neue Monumentalaufträge stehen in Aussicht. Alle hoffen, die Besserung halte an. Aber Brühlmann selbst fühlt, daß er seinem Schicksal nicht entinnen kann. Mannhaft geht er in den Tod, am 29. September 1911. «Wenn er als ein Vollendeter vor uns steht», sagt Pellegrini in einem Nachruf auf den Mitschüler, «so danken wir das letzten Endes seiner großen Arbeitslust, der eisernen Energie, der Tapferkeit. Er siegte und blieb aufrecht.»

K L A S S I S C H E K U N S T

Zum Tode von Heinrich Wölfflin

Von Richard Zürcher

Sucht man innerhalb der neueren Kunstgeschichte das Klassische in einem bestimmten Werk sichtbar zu begreifen, so wird man immer wieder in die Stenzen des Vatikans geführt vor Raffaels Fresko der «Schule von Athen». Ebenbürtig der Repräsentation des christlichen Glaubens, wie sie an der gegenüberliegenden Wand des gleichen Raumes in der «Disputa» erscheint, entfaltet sich hier die Weisheit des Altertums, dargestellt in ihren höchsten Vertretern und umschlossen von einer gemalten Architektur, die den gleichzeitigen Plänen Bramantes für den Petersdom kongenial ist. Das erhabene Thema ist in einer entsprechend hohen Gesinnung dargestellt worden. Inhalt und Form haben sich in restloser Weise gefunden, und wenn wir die völlige Entsprechung zwischen der objektiv gestellten Aufgabe, der persönlichen Auffassung des Meisters und der von ihm gehandhabten Formen als klassisch ansehen, so waltet die nämliche Harmonie auch im Zu-

sammenklang von Architektur und Figur, sowie zwischen den Körpern und dem sie umschließenden Raum. Zudem herrscht jene maßvoll abgestufte Ordnung zwischen Nähe und Ferne, Bewegung und Ruhe, leidenschaftlichem Aus-sich-heraustreten und stillem In-sich-sein, wie sie ebenfalls als das Merkmal des Klassischen erscheint.

Führt man die Analyse der Formen weiter, so offenbaren sich hier auf das reinste jene fünf Begriffe, mit denen Wölfflin in seinen 1941 erschienenen «Gedanken zur Kunstgeschichte» sein jahrzehntelanges Forschen und Denken über das Klassische in der Kunst zusammenfaßt. «Plastischer Geist» bestimmt jede einzelne Figur und ebenfalls alles Architektonische, begonnen mit den Quadern und Stufen des Vordergrundes bis zu den Ordnungen und Gewölben des gewaltigen Kuppelbaues. Dieser letztere ist es denn auch vor allem, der