

„Verkündigung Mariä“ aus dem Amsterdamer Museum (um 1570—80) nimmt mit ihren pastos und breitflächig aufgesetzten Farben und in der intensiven Lichtführung rembrandtische Wirkungen voraus. — Von den fünf sehr guten Bildern des Paolo Veronese aus Wien (das auch zwei Jacopo Bassanos beige-steuert hat) bildet die Mehrzahl (aus der Spätzeit) die Überleitung zum Barock.

Etwa ein Drittel der Ausstellung wurde mit Werken des 17. und 18. Jahrhunderts beschenkt. Man hat dabei auch Nichtvenezianer, deren Kunst mit der Lagunenstadt verknüpft ist, wie Bernardo Strozzi („Dogenbildnis“, Wien; „Hl. Lorenz“, Venedig, S. Niccolo dei Tolentini; „David und Goliath“, Florenz, Slg. Raffaldini), Domenico Feti („Andromeda“, Wien), Jan Lys („Judith“, Venedig, Slg. Brass und „Toilette der Venus“, Uffizien) und Sebastiano Mazzoni („Cleopatra“, Rovigo) miteinbezogen. Neben charakteristischen Werken Francesco Maffeis und Rosalba Carrieras kennzeichnet Sebastiano Riccis Spätsommerlandschaft (Mailand, Privatbesitz) diesen als einen Vorläufer des 19. Jahrhunderts. Einige private Leihgaben vervollständigen das schwächer als in Lausanne vertretene Settecento. Außer den vier nicht durchweg unbezweifelten, aus der Ausstellung in Venedig bekannten Tiepolos ist von den in Schaffhausen gezeigten Skizzen (Züricher Privatbesitz) nur die für das Deckenfresko in Madrid bemerkenswert. Pittoni ist gut (Parma, Wien, Venedig Akademie), die Canalettos schwach vertreten. Zu Pietro Longhis aus Cà Rezzonico (Ausstellung Lausanne) fand sich ein verwandtes Interieur (Zürich, Privatbesitz). Einen starken Akzent erhält Francesco Guardi durch eine der Orgelverkleidungen aus S. Raffaele (Venedig) und das gereinigte Meisterwerk „Bucintoro“ (Louvre). Neu ist seine Landschaft aus Holland.

Sehr sinnfällig wird der Ausklang der fast lückenlosen 500 Jahre aristokratischer venezianischer Malerei durch das Bildnis des G. Contarini von Alessandro Longhi (Rovigo 1760—70; vielfach ausgestellt) und sein vollkommen andersartiges, französisch beeinflusstes, bürgerliches Prälatenportrait (Venedig, Privatbesitz) verdeutlicht.

Dorothee Westphal

## DIE HODLER-AUSSTELLUNG IN BERN

(Mit 2 Abbildungen)

Unter den Festveranstaltungen, mit denen Bern im Frühsommer die Erinnerung an sein ewiges Bündnis mit den Waldstätten im Jahr 1353 begangen hat, ist auch die Ausstellung, in der das Berner Kunstmuseum eine große Übersicht über die bernische Malerei bietet. Sie gibt nicht die lückenlose Abfolge sämtlicher Lokalmaler, sondern beschränkt sich auf die Hauptmeister und zeigt diese mit großen Werkgruppen. Sie beginnt mit den anonymen Meistern vom Ende des 15. Jahrhunderts und führt bis zu Hodler und Buri.

Hodler ist 1853 geboren. Um auch diesen Gedenktag zu feiern, hat man die Hodlerabteilung innerhalb des Ganzen zahlenmäßig und qualitativ besonders ausgebaut. Sie enthält 90 Bilder, dazu kommen noch einige Zeichnungen. Diese Hodler-

ausstellung würde auch als selbständige Veranstaltung bestehen. Ihr Ziel ist es, den ganzen Hodler darzustellen, nicht einen Sonderaspekt seiner Kunst, wie er für den „frühen Hodler“ 1932 in Winterthur und für „Hodler als Historienmaler“ 1951 in Zürich geboten wurde.

Von den 90 Bildern stammen 50 aus Schweizer Museen, 4 aus deutschen Museen, 35 aus Schweizer Privatbesitz und 1 aus deutschem Privatbesitz. Wie weit die besten Hodlerbilder sich heute schon in öffentlichem Besitz befinden, dafür sind die folgenden Zahlen noch charakteristischer: die beste Hodlerprivatsammlung war die heute aufgelöste Sammlung Russ-Young in Neuchâtel. Von früher bei Russ-Young befindlichen Bildern hängen 13 in der jetzigen Berner Ausstellung, und von diesen 13 Bildern gehören heute 10 Museen und nur 3 privaten Besitzern. Von den großen alten Hodlersammlungen existieren heute nur noch diejenigen in Solothurn. Neu gebildet hat sich nur eine einzige große Sammlung, diejenige Prof. Arthur Stolls in Corseaux am Genfer See.

Die Deutschland betreffenden Leihgabenwünsche der Veranstalter sind alle erfüllt worden. Als eines von Hodlers glücklichsten Werken durfte vor allem der „Frühling“ des Folkwangmuseums nicht fehlen. Das Bild ist leider stark getrübt, wobei noch nicht abgeklärt ist, ob es sich um eine Trübung der Oberfläche oder eine Veränderung der Farben handelt. Wenn möglich, soll das Bild in Bern restauriert werden. Auf den „Aufbruch der Jenenser Studenten“ der Universität Jena hat man verzichtet, weil das Bild 1951 in Zürich gezeigt worden ist. Als Vertretung dienen zwei sehr wirkungsvolle große Einzelfiguren aus dem Jenenser Bild, die Mittelfigur des in den Rock fahrenden Mannes aus dem Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, der Mann, der den Tornister schultert, aus dem Münchner Kunsthandel. Verzichtet wurde selbstverständlich auf die „Einmütigkeit“ im Rathaus in Hannover — sie ist bei fast 5 m Höhe über 15 m breit. Ein wenig bekanntes, originelles Bild vorzüglicher Qualität ist das en face-Selbstbildnis von 1900, das die Württembergische Staatsgalerie Stuttgart lieh, ein beinahe unbekanntes Bild die „Vision“ von 1888/89 der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, das sich in der Ausstellung nun allerdings als ein wenig matt erweist. An Stelle des schönen Profilbildnisses einer jungen Frau, das der Städel besitzt, wurde die Version des gleichen Bildes im Zürcher Kunsthaus gewählt. Von Schweizer Bildern fehlen zwei allerwichtigste: der „Teil“ der Sammlung Kottmann in Solothurn, der seines Erhaltungszustandes wegen nicht mehr von seinem Platz entfernt werden kann, und das Mittelbild des „Rückzugs von Marignano“, d. h. der originalgroße Ausführungskarton zum Fresko, den das Genfer Museum besitzt. Er wurde nicht ausgeliehen, weil sich die Schweizer Museen im Hodlerjahr nicht von ihren sämtlichen besten Bildern entblößen wollten. Gegeben wurden nur die beiden Seitenbilder, die in der Ausstellung mit dem sehr viel späteren Gegenstück zu „Marignano“, dem Karton zur „Schlacht bei Murten“, zusammengehängt wurden. Von Basel wurde das „Mutige Weib“ verweigert, aus dem gleichen Grund, der soeben beim Mittelteil von „Marignano“ erwähnt wurde. Endlich fielen die Bil-

der der Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur, fort, weil dieses jüngste Museum der Schweiz grundsätzlich keine Bilder ausleiht. Von den 25 Hodlerbildern der Reinhartstiftung wären die „Genesende“ von 1879 und die „Alpenlandschaft“ von 1916 sehr erwünscht gewesen.

Aus der Frühzeit Hodlers zeigt die Ausstellung vor allem den „Schüler“ (Mus. Basel), das „Bildnis der Mlle. Lechaud“ (Kunsthau Zürich) (Abb. 3) und das „Gebet im Kanton Bern“ (Mus. Bern). Es ist sehr merkwürdig, wie deutlich schon im frühesten Bild der Ausstellung, dem „Schüler“ (1875), der spätere, d. h. der ganze Hodler steckt: das Überwiegen der zeichnerischen Grundanlage gegenüber den malerischen Qualitäten, obwohl auf diese, wie es ja auch später der Fall ist, ein leicht gezwungen wirkender Nachdruck gelegt wird; das Bedeutsammachen und Vergeistigen des einfachen Bildnisses mit bedeutsamer Gestik; die Tendenz zur Flächigkeit; die Abwesenheit jeglicher Freudigkeit. Im Figurenbild erweist das „Gebet im Kanton Bern“, wie sehr Hodler von früh an der Gleiche geblieben ist. Neben dieser Konstanz ist in dieser Frühgruppe etwas Zweites vor allem sichtbar, das man die Auswechselbarkeit der Farbe nennen möchte. Unter den warmtonigen Bildern der siebziger Jahre hängt plötzlich eine Landschaft von dem Madrider Aufenthalt 1878/79, die nicht in der Art des Farbauftrags, aber in der Farbigkeit einem Monet oder Sisley ähnlich sieht. Oder es hängt dort ein Frauenbildnis („Hoffende Frau“), das farbig vollkommen mit den Frühbildern übereinstimmt, aber aus biographischen Gründen sicher auf 1887 datiert werden muß, d. h. in eine Zeit, als sich Hodlers Farbigkeit ganz und gar gewandelt hatte.

Eine erste Wandlung geht Anfang der achtziger Jahre vor sich. Hodler geht von der warmen Tonigkeit des Anfangs zu helleren und kühleren Farben über. Das Bild wird überhaupt farbloser. Die Schatten verschwinden, die Gesichter werden gleichmäßig hell beleuchtet, die Gestalten schärfer gegen die Hintergründe kontrastiert. Wichtiger ist, daß das Bildnis jetzt zurücktritt, und ins Zentrum das große, zunächst einfigurige, Ideenbild rückt. War das Ideenhafte von der Realität der Szene zunächst noch eingehüllt, so tritt es jetzt unverhüllt hervor. Dieser entscheidende Punkt in Hodlers Entwicklung, der in die Zeit um 1884, 1885 zu datieren ist, wird in der Ausstellung in unvergleichlicher Weise deutlich gemacht durch das Nebeneinanderhängen der beiden Fassungen des „Schreiners“ („Ein Blick in die Ewigkeit“), die eine dem Genfer, die andere dem Berner Museum gehörend. Mit nur einer kleinen Nuance größerer Naturnähe im einen Bild, stärkerer Abstraktion im andern, enthalten die beiden anscheinend unmittelbar nacheinander entstandenen Werke die Wandlung des Realisten zum Gedankenmaler. Ist in den Schreinerbildern von 1884, vielleicht auch in dem „Zwiesgespräch mit der Natur“ der gleichen Zeit, die Gedanklichkeit noch eine Spur literarisch, so wird sie in dem Bild „Erschöpft“ von 1887 (Mus. Winterthur) ganz allgemein, einfach und unmittelbar verständlich. Dieses relativ wenig volkstümliche Winterthurer Bild gehört zum Schlackenlosesten, was Hodler gemacht hat. In keinem Bilde berührt er sich enger als in diesem mit van Gogh.

Läßt man heute noch vielfach mit der 1890 entstandenen „Nacht“ den „eigentlichen Hodler“ beginnen, legt gerade die Berner Ausstellung die Auffassung nahe, daß in Wirklichkeit ein erster Höhepunkt von Hodlers gedanklicher Malerei in den späteren achtziger Jahren liegt, und die „Nacht“ ein allerdings glanzvoller Abschluß dieser Zeit ist. Was folgt, die „Enttäuschten“, wahrscheinlich auch die „Lebensmüden“, die „Eurhythmie“, ist eher ein Abstieg. Der „Auserwählte“ — das Bild, das Hodler selbst schon verloren gegeben hatte, ist nach langer erfolgreicher Restaurierungsarbeit jetzt zum ersten Mal wieder zu sehen — ist durch seine farbige Leuchtkraft ein sehr schönes Bild, aber es liegt doch eine Verarmung darin, wie schwer verständlich es gegenüber der klaren Evidenz der „Nacht“ ist. Erst mit dem „Tag“ (1900) und dem „Frühling“ (1901) gewinnt Hodler in der Reihe der Gedankenbilder die Höhe der „Nacht“ wieder, allerdings nur für einen Moment, weil sich das Gewicht seiner Produktion nun überhaupt von der Ideenmalerei auf das Historienbild und das Landschaftsbild verschiebt. Die späten Gedankenbilder, die in der Ausstellung hängen, die „Heilige Stunde“ (1. Fass. 1907), das „Entzückte Weib“ (Fass. der Sammlung Dübi, Solothurn, 1911), der „Jüngling vom Weibe bewundert“ (2. Fass. 1914/15), sind große Dekorationen, bestenfalls, wie das „Entzückte Weib“, Dekorationen von großartigem Schwung.

Nach gewissen Neigungen zur Abstraktion in den späten achtziger Jahren ist um 1890 eine Intensivierung der Naturnähe zu spüren. Sie kommt großen Werken wie der „Nacht“ zugute, begünstigt aber besonders wieder kleine Bilder wie das beinahe kupferstecherische Selbstbildnis von 1891 des Genfer Museums und das wunderbare „Mädchen mit der Mohnblume“ (Mus. Bern). Auch die bei Hodler seltene Naturwärme von Bildnissen wie demjenigen des Zoologen Yung (Sammlung Prof. Stoll) gehört hierher.

Dieses naturalistische Zwischenspiel von 1890 weicht schon in den frühen neunziger Jahren einem vereinfachenden Freskostil, der im Lauf der Zeit immer freskomäßiger wird. Es liegt nahe, anzunehmen, dieser Stilwandel hänge tatsächlich mit den ersten Wandbildaufträgen zusammen, die Hodler 1895 erhalten hat. Die Ausstellung zeigt, daß in Wirklichkeit der neue Wandbildstil schon vor 1895 in Tafelbildern ansetzt. Er beruht vor allem darauf, daß eine Gegenstandssilhouette nicht in erster Linie als modellierte Fläche, sondern als Farbfläche spricht; die Modellierung muß nicht schwächer werden, aber der farbige Kontrast der Flächen muß sie übertönen. Trotz der Intensität der Modellierung deutet sich dieser neue Weg leise schon in der „Nacht“ an und wird dann im „Auserwählten“ (1893/94) ganz deutlich.

Von dem ersten Wandbildauftrag, den großen Einzelfiguren für den Kunstpavillon der Genfer Landesausstellung von 1896, hängen zwei Proben auf der Ausstellung. 1896 bis 1900 entstehen die Marignanobilder des Zürcher Landesmuseums. Es wird in der Berner Ausstellung besonders deutlich, wie zierlich und arabeskenhaft bei aller Neuheit und allem Glück der Lösungen der frühe Monumentalmaler Hodler gegenüber dem späteren ist. Die Ornamentalität der späteren neunziger und auch noch der

ersten Jahre des neuen Jahrhunderts ist ebenso ausgeprägt im kleinen Tafelbild. Besonders im Bildnis wird der graphische Reiz jetzt stärker als die eigentliche Bildaussage. Das kleine Bildnis Prof. H. Sahli von 1904 (Privatbes. Bern) ist in seiner unscheinbaren Natürlichkeit und einfachen Bildniskraft eine Ausnahme in dieser Hinsicht und ein Werk besonderer Qualität.

Im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts liegt das Schwergewicht von Hodlers Malerei im Landschaftsbild und — durch den „Aufbruch der Jenenser Studenten“ — im Historienbild. Die Ausstellung zeigt die Landschaftsentwicklung bis 1900 an wenigen, aber exquisiten Stücken. Dagegen kommt die Bedeutung, die die Landschaft kurz nach 1900 in Hodlers Werk gewinnt, nicht schlagkräftig genug heraus.

Außerordentlichen Glanz gewinnt die Ausstellung nun aber wieder für das letzte Jahrzehnt von Hodlers Leben. Am Anfang dieses Jahrzehnts steht der „Holzfäller“ (1910, Mus. Bern), der nicht mehr einer Idee Gestalt gibt, sondern gesammelte Kraft verkörpert. Und man hat das Gefühl, daß die Bemühung, Kraft schlechthin in seiner Malerei sichtbar zu machen, dem späten Hodler ein Hauptanliegen gewesen ist. In Historienbildern wie die „Schlacht bei Murten“ (1917) ist die ganze, ungeheure, klobige Wucht solcher alten Schlachten eingegangen. Diese Fähigkeit, Wucht zu geben, kommt aber vor allem seinen Landschaften zugute, wo Hodler nun in einer Weise, die so nie von einem andern Maler erreicht worden ist, die kantige, schwere, einsame Massigkeit der Gipfelmassive darstellt. Bei den technischen Mitteln dieser späten Bilder wird man besonders auf den Übergang von einer mehr flächenhaften zu einer mehr kubischen Darstellungsart hinweisen müssen, bei der Licht- und Schattenflächen hart aneinander stoßen, und die Zeichnung auf Gradlinigkeit hin vereinfacht wird (Abb. 4).

Vor seinem Tode hat Hodler noch ganz neue Pläne für kommende Landschaften gehabt, von denen einiges sich in den letzten Bildern, Darstellungen des Genfer Sees mit der Montblanc-Kette im Hintergrund, die er 1918 von seinem Atelier aus gemalt hat, verwirklicht hat. Der Maler hat sich 1917 über das, was ihm vorschwebte, geäußert, und wir können nichts Besseres tun, als seine Worte, die Johannes Widmer überliefert hat, hierher setzen: „Auch andere Landschaften als bisher werde ich malen, oder doch die bisherigen anders. Sehen Sie, wie da drüben alles in Linien und Raum aufgeht? Ist Ihnen nicht, als ob Sie am Rand der Erde stünden und frei mit dem All verkehrten? Solches werde ich fortan malen!“

Fritz Schmalenbach

## DIE BREMER KUNSTHALLE IM JAHRE 1952/53

(Mit 2 Abbildungen)

Die beiden Arbeitsberichte der Bremer Kunsthalle, die die Kunstchronik im Januar 1951 und im Februar 1952 veröffentlichte, standen mit Recht unter dem Titel „Wiederaufbau“, was sich gleichermaßen auf Haus und Sammlungen bezog, die durch den Krieg mehr als andere Museen in Mitleidenschaft gezogen waren. Inzwischen haben mehrere Säle und Kabinette, die bisher nur vorläufig wiederhergerichtet waren, ihre