

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 50 (1963)  
**Heft:** 3: Industriebauten

**Artikel:** Das Spätwerk von Hans Brühlmann  
**Autor:** Kempster, Lothar  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-87033>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 30.03.2025

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





1  
Hans Brühlmann, Selbstbildnis mit Hut, Wil 1910. Kunstmuseum Bern  
Autoportrait au chapeau  
Self-portrait with hat

Es mag vorerst befremden, von dem Spätwerk eines Künstlers zu sprechen, der mit dreiunddreißig Jahren sein Leben beschlossen hat. Die Bezeichnung ist indessen aus zwei Gründen gerechtfertigt. Das Werk Hans Brühlmanns zeigt im Ablauf des knappen Jahrzehnts, in welchem es sich entfaltet, eine ungewöhnlich rasche Entwicklung, Bereicherung und Steigerung, im Gegensatz etwa zu der Bilderfolge seines Zeitgenossen und engeren Landsmannes Adolf Dietrich, dessen Ausdrucksformen ein langes Leben hindurch unverändert bleiben. Außerdem eignet dem Werk Brühlmanns aus den beiden letzten Schaffensjahren etwas von jener Besonderheit, die den Altersstil mancher Künstler kennzeichnet.

Der Ausbruch der Krankheit zur Zeit der Jahreswende 1909/10 setzt die Grenze, jenseits welcher die letzte Werkstufe beginnt. Aufenthalte in den Anstalten von Tübingen, Wil, St. Pirminsberg bei Pfäfers werden notwendig. Der bildnerische Trieb waltet jedoch weiter. In Tübingen scheint der Kranke vorwiegend gezeichnet, in Wil vor allem gemalt zu haben. Es entstanden fast ausschließlich Figurenbilder. Aus der Asylzeit zu Wil, die vom 19. April bis zum 30. Mai 1910 dauerte, stammen ferner vier Selbstbildnisse und ein Blumenstück; auch in St. Pirminsberg müssen Stilleben nach Blumen geschaffen worden sein<sup>1</sup>. Überraschend ist die Größe des künstlerischen Ertrages. «Zeichnungen hat er auch wieder zirka hundert gemacht», berichtet Nina Brühlmann am 16. März 1910 von ihrem in Tübingen untergebrachten Gatten<sup>2</sup>, und der Maler selbst meldet seinem Freund Ernst Sonderegger, der ihn von Tübingen nach Wil geleitet hatte, nach der Entlassung aus dem Krankenhaus, am 3. Juni, er habe etwa vierzig Bilder gemalt. Er weilte damals im Schulhaus Dicken ob Ebnat im heimatlichen Toggenburg bei dem Lehrer und Freund Albert Edelman, in dessen Obhut sich heute nahezu alle Ölbilder dieser Zeit befinden. Insgesamt lassen sich, vier im Dicken entstandene, zwei in Zürich und Bern aufbewahrte und zwölf bei einer Sendung verlorengegangene Stücke miteingerechnet, 52 Gemälde feststellen. Mit den später in Stuttgart und Vättis geschaffenen Stilleben und Figurenbildern steigt ihre Zahl auf mindestens 86. Mächtig entfaltet sich das zeichnerische Werk. Der Katalog zählt, ohne Berücksichtigung der verlorenen und vernichteten Blätter, 220 Nummern, so daß das gesamte späte Schaffen in der kurzen Frist von Anfang 1910 bis September 1911 über dreihundert Zeugnisse umfaßt.

Die Krankheit bedeutete zunächst den Einsturz der bisherigen künstlerischen Bemühungen Hans Brühlmanns. Er hatte sein Werk zu der ihm eigenen Gesetzmäßigkeit gebildet, indem er sich mit der schaubaren Umwelt, den zu Gebot stehenden Ausdrucksmitteln und der großen malerischen Überlieferung auseinandersetzte. Paul Klee, mit dem Spätwerk nicht vertraut, sprach in seinem Nachruf in der Monatsschrift «Die Alpen»<sup>3</sup> von dem «durch retrospektiven Einschlag beschwerten Streben» des Malers, ohne zu verkennen, daß er «Herr seiner Möglichkeiten» gewesen war. Ein Sprung zu neuen, ungewohnten Standorten, wie ihn Klee und Kandinsky versuchten, lag nicht in der Absicht Brühlmanns. Für Klee war jedes leere Papier eine Lockung zu abenteuerlicher Fahrt ins Unbekannte, und für Kandinsky wurde das Versagen vor dem Modell, das den Schülern von Franz Stuck in München ebenso sehr auffiel wie der Maleifer des Russen, der Anstoß, mit jeder Tradition zu brechen<sup>4</sup>. Hans Brühlmann dagegen hatte das kaum geringere Wagnis unternommen, seine Eigenkraft an den Lasten der Überlieferung zu erproben. Die Gabe der Verehrung, die ihn

<sup>1</sup> Hans Brühlmann an seine Gattin: «Ich freu mich bis ich Dir meine neuen Blumen zeigen kann.»

<sup>2</sup> Nina Brühlmann an den Holzschneider Ernst Sonderegger

<sup>3</sup> Sechster Jahrgang, 1912, S. 681 f.

<sup>4</sup> Ulrich Nitschke, Aus dem Leben eines Malers (unveröffentlicht)





2

2  
Hans Brühlmann, Selbstbildnis, Wil 1910. Privatbesitz Ebnet  
Autoportrait  
Self-portrait





3

auszeichnete und adelte, hinderte ihn, trotz seinem ausgeprägten Unabhängigkeitswillen, diese Lasten kurzweg abzuwerfen, und zur Verehrung war er bereit, wo immer eine Ganzheit ihn ansprach, in Gegenwart und Vergangenheit.

Mit dem Ausbruch der Krankheit war nicht nur das Erworbene, sondern auch die angeborene Befähigung, ja die Persönlichkeit in Frage gestellt. Den Glauben an seine Kunst gab freilich der Kranke selbst im tiefsten Elend nicht preis. Als die Stuttgarter Malerin Käte Härlin ihm in Tübingen ein Tulpenstößlein brachte, ließ er die Blumen nicht aus den Händen und sagte: «Glaubst, ich kann so was nochmal malen?» Er lief mit dem Stößlein im ganzen Zimmer herum und meinte: «Einmal hier oder – dort werde ich es besser machen als je». Die Bilder aus der Krankenhauszeit sprechen eine andere Sprache. Sie zeugen – vorerst – von der Entmachtung der Persönlichkeit. Da gibt es Gemälde in kotigem, schmutzigem Gelb und Braun, so daß man versucht ist, in ihnen das Schreckensgleichnis der Entwürdigung des in Unreinlichkeit und Verwirrung gestürzten Kranken zu sehen. Unentrinnbare Gewalt des Geschlechtlichen, ein weiteres Schreckensmal der Krankheit, drängt zum Ausdruck. Es sind Brühlmanns Höllenfiguren, zwanghaft handelnd, ohne Lust oder auch nur Lüsterheit, in luftlosen Innenräumen, lehmgelbe, eckige Gestalten, in denen alles ausgelöscht scheint, außer ihrer Verlorenheit. Zuweilen wandelt sich der Raum in eine Gefängniszelle mit vergittertem Fenster, unter dem eine nackte Gestalt hockt oder sich aufreckt. «Die Verzweiflung des Gefangenen» nennen sich zwei Bilder. Diese nackten Figuren in nackten Räumen werden Sinnträger der

von der Krankheit rücksichtslos vorgenommenen Entkleidung. Kenntnisse, Fertigkeiten, Einsichten, in lustvollem Schaffen einst Stufe für Stufe erworben, fallen ab. Was bleibt, ist die Empfindung der Not, der Unabwendbarkeit eines unerbittlichen Schicksals. Trostloser noch als die Bilder wirken die Billets, die der Kranke als Hilferufe in die Welt zu werfen oder zu schmuggeln trachtet, in ungelinken Buchstaben auf abgerissenen Zetteln mit Bleistift hingeschmiert, an einen Rand, eine Ecke des Papiers gedrängt, ohne Sinn für Anordnung – von einem Künstler, für welchen der Bildbau eine höchste Verpflichtung bedeutete.

Nun geschieht jedoch das Erstaunliche, daß der Kranke den Willen findet – in einer Krankheit, welche den Willen mehr und mehr aufzehrt –, sich solchem Ausgeliefertsein zu entreißen und die Herrschaft über seine schöpferischen Möglichkeiten

3

Hans Brühlmann, Totenklage, 1910. Privatbesitz Ebnet  
Plainte funèbre  
Lamentation

4

Hans Brühlmann, Vättis, Landschaft mit Heuträger, 1910/11. Bleistift.  
Kupferstichkabinett, Basel  
Vättis; paysage et faneur. Crayon  
Vättis, Landscape with haymaker. Pencil

5

Hans Brühlmann, Vättis, Eingang ins Calfeisental, 1910/11. Bleistift.  
Kupferstichkabinett, Basel  
Vättis; entrée de la vallée de Calfeisen. Crayon  
Vättis, Entrance into the Calfeisen Valley. Pencil





4



5

wiederzugewinnen. Den Maltrieb dem gestaltenden Geist unterzuordnen, ahnte und erkannte er als das Ziel, das die Not zu wenden vermochte. Ihm galt die rastlose Arbeit in den Krankenhäusern; ihm galten die Einladungen an die Freunde, die neu entstandenen Bilder zu beurteilen. Am 2. August 1910 konnte Hans Brühlmann in einem Brief an Julius Baum erklären: «Als Patient habe ich horrenden Dreck gemalt aber überwunden.» In einer stetig aufsteigenden Linie wird man dieses Vordringen zu einem Bewußtsein, das an van Goghs überlegene Stellung gegenüber seiner Krankheit erinnert, nicht sehen dürfen. Der wiederholte jähe Wechsel von Erholung und Rückfällen macht dies unwahrscheinlich. In Tübingen soll Brühlmann bald «scheußliche Figuren», bald «vornehme Meiteli» gezeichnet haben<sup>5</sup>. Aus Wil stammen neben Erzeugnissen, die nur das Joch der Krankheit verraten, vier Selbstbildnisse von beachtlichem Rang. Das eigene Antlitz vermittelt dem Maler den Zugang zur Wirklichkeitswelt. Noch mehr: er tastet sich in diesen Bildnissen zu jener Haltung zurück, die ihn über die meisten seiner malenden Zeitgenossen heraushebt. Hans Brühlmann meidet jede Pose. Er stilisiert sich weder zum klotzigen Bildungsverächter oder Vagabunden noch zum Märtyrer oder Narren Gottes, noch zum abstandgebietenden Herrn. Er entlarvt nicht und verlarvt nicht. Er gibt sich schlicht so, wie er sich empfindet. Er überanstrengt auch nicht das Berufsmäßige, das Handwerkliche. Was ihn auszeichnet, ist sein feiner Takt. Das Selbstgefühl hat gerade das richtige Maß, es wird nicht verleugnet und wird nicht betont. Was die späten Selbstbildnisse von den frühern scheidet, ist eine gewisse Starrheit und Fremdheit, indem Einzelzug und Ganzheit nicht mehr selbstverständlich zusammenklängen; die schon früher spürbare Zurückhaltung erscheint zu Vereinzelnung und Vereinsamung verschärft.

Dem Bannkreis der Krankheitswelt entziehen sich, nicht in der Ausdrucksform, wohl aber in der Wahl des Gegenstandes, Ölstudien wie der Seiltänzer mit der Balancierstange, die Reiterin, die Vestalinnen mit der emporgehobenen Flamme des reinen Lebens. Andere Arbeiten wandeln aufs neue das Motiv des Aktes im Innenraum und im Freien ab. Die übrigen Bilder aus der Spitalzeit sind der doppelten Gefangenschaft verhaftet, der triebhaften der Wollust und der bewußten der Verzweiflung. Es sind die Szenen der Wollustbesessenen und der Gestalten mit dem Zeichen des vergitterten Fensters, in welchem das Gerüst der Kompositionen Brühlmanns – die Waagrechte und die Senkrechte – eine aufdringlich gegenständliche Bedeutung erhält. Es gibt auch Darstellungen, in denen Verzweiflung und Liebesleben, die ins Dämonische verzerrten Gegensätze der Resignation und der Freude, sich seltsam überkreuzen. Auf den ersten Blick glaubt der Betrachter Bilder der Passion vor sich zu sehen. Aber was eine Kreuzabnahme zu sein schien, ist ein stehender Mann, der eine niedersinkende Frau hält, und was wie eine Pietà anmutet, ist ein Mann, der, diesmal sitzend, eine Frau auf den Knien liegen hat. Diese Doppelwertigkeit des Ausdrucks läutert sich im Bild der «Totenklage» zur Einigung der Gefühle. Eros ist in Agape verwandelt. Es machen sich nicht Wollust und Verzweiflung den Vorrang streitig, sondern es vermählen sich Liebe und Trauer. Eine Pietà im Sinn der christlichen Überlieferung bietet das Bild nicht. Der Tote ist kein Salvator, kein Redemptor. Alles Geistige, alles Seelische ist aus dem Leichnam entflohen. Es ist ein gnadenloses Abschiednehmen, Abbild des eigenen Schicksals. Mann und Frau begegnen sich wie Tod und Leben. Die Gestalt der Frau ist weich und füllig, sie ist – eine Ausnahme im Schaffen dieser Zeit – bekleidet, reiches Haar fällt über die Schultern; das braune Haar, das orange umrissene Kleid stehen vor einem von Wolkenstreifen durchzogenen Himmel in starkem Ultramarin. Den grausigen Gegensatz bilden die eckigen Glieder des Toten, der

<sup>5</sup> Nina Brühlmann an Ernst Sonderegger, 5. und 8. März 1910





6

nackte, abweisende, nur mit einem Lendentuch bedeckte Leib, das grünliche Haupt mit dem kahlen Vorderschädel, das wie die Arme über graue Felsen in den Abgrund hängt. Das Leidgeschehen ist dem Alltag entrückt, weit über die Talteufe emporgehoben, wie der Maler schon in frühen Jahren ein Liebespaar, eine Trauernde, eine Sinnende auf ein hohes Hügelrund gesetzt hat. Das Bild scheint als Ausdruck persönlichster Notlage, als ergreifendes Bekenntnis hingemalt zu sein. Genauere Betrachtung zeigt indessen, daß es einen ebenso strengen Bau aufweist wie frühere Werke des Künstlers. Die von links unten nach rechts oben steigende Diagonale scheidet die Welt des Lebens von der des Todes. Der niederhängende gewinkelte Arm der Leiche bestimmt das «Quadrat der Aktion», dessen Schräglinien sich im Lendentuch treffen. Dieses wiederum begrenzt ein Quadrat nach rechts hin, dessen Schrägen sich dort schneiden, wo der Hals des Toten von der gewölbten Brust sich niederwärts senkt. Trotz diesen Verhältnissen und Beziehungen, die uns als Bauglieder aus dem früheren Schaffen vertraut sind, erscheint nichts gewollt, vorgezeichnet, vorbedacht. Gegenstand und Ausdruck, Bekenntnisdrang und absichtsvoller Bau bilden eine unlösliche, naturhaft gewachsene Einheit. Sie wird zum hohen Merkmal der reifen Spätkunst Hans Brühlmanns.

Der kranke Künstler hat mehrmals beteuert, daß es ihm an künstlerischer Einsicht nicht fehle. Bemerkenswert ist eine briefliche Äußerung an den Direktor der Anstalt St. Pirminsborg: «Heute habe ich meiner Frau sorgfältig ausgeführte Com-

positionen gezeigt, sie in göttlicher Ehrlichkeit traurig den Kopf geschüttelt. Ich selber muß die Sachen zufolge meiner heutigen offenbar krankhaften Anschauung zufolge für gut halten u. es gibt doch vieles welches sich positiv und nicht nur nach dem Gefühl beurteilen läßt z. B. eine Composition ist zum großen Teil nach festen Regeln zu kritisieren. In meinem Fall aber liegt die Sache am Ausdruck der eher krankhaft sei.» Mit der Beachtung künstlerischer Baugesetze glaubte Brühlmann jenen Abstand erreicht zu haben, der ein Kunstgebilde von den zufälligen Bedingtheiten löst. Daß die Abhängigkeit von der Krankheit nicht überwunden schien, mußte ihn aufs schwerste beunruhigen. Am selben Tag, dem 11. Juli, schrieb er seinem Freund Sonderegger: «Ich hielt oder halte die Sachen für gut. das macht die Sache tragisch – ich laufe herum wie ein Hund.» In solch schmerzhaftem Zweifel versprach er der Gattin, bis zum Herbst nichts mehr zu zeichnen oder zu malen. Mit der Befreiung aus dem Anstaltsdasein wich auch der Zweifel. Schon am 27. Juli, in einem Brief aus Vättis, bekannte Brühlmann dem Freund: «Ich habe die volle Einsicht daß Alle meine Arbeiten verrückt und unsympathisch wirken. In einer Nacht ist mir diese Collection direct vor Augen erschienen; der Ausdruck und die blöden Bewegungen die krankhaften Farbharmenien alles habe ich plötzlich erkannt was ich ekelhafter Weise für einen künstlerischen Fortschritt hielt.»

Ohne den Beistand seiner Gattin wäre der Maler schwerlich zu solcher Einsicht gelangt. Frau Nina war es, welche den Aufbaupollen des Kranken weckte, wachhielt, stärkte und lenkte. Eine Änderung in der Signatur kennzeichnet die Verbundenheit des Künstlers mit der Lebens- und Leidensgefährtin: in diesen Monaten des Ringens um seine Kunst setzt er anstelle des üblichen HB auf zahlreichen Bildern ein HBB, das heißt, er fügt seinem Zeichen den Frauennamen Bindschedler hinzu. Die ganze Stufenfolge einer Verpflichtung, von der Hörigkeit bis zur Dankbarkeit, ist in den drei Buchstaben ausgedrückt.

Rudolf Frauenfelder hat in seinem Geleitwort zu den späten Zeichnungen Hans Brühlmanns überzeugend dargelegt, daß in dessen reifem Werk die Naturerscheinung nicht am Anfang, sondern am Ende des schöpferischen Arbeitsganges steht. Ein allmähliches Vorstoßen zur Wirklichkeitsform läßt sich auch innerhalb der Entwicklung des Spätwerkes beobachten. Dieses Tasten zur Natur hin ist den Bildern eigen, die nach dem Aufenthalt im Asyl zu Wil bei Albert Edelmann im Schulhaus Dicken ob Ebnat im Juni 1910 entstanden sind. Die Wiederbegegnung mit der heimatischen Landschaft wird ins Bild aufgenommen: die Schulhaustreppe mit der Sicht gegen die Berg Höhen der andern Talseite, der Schulhausbrunnen mit dem Blick gegen Churfürsten, Wolzen und Nestenberg und nochmals der Nestenberg. Den Selbstbildnissen aus Wil reiht sich, gezeichnet und gemalt, das Bild der wiedergewonnenen Gattin an. Frau Nina liegt im Bett, den forschenden Blick auf den Künstler gerichtet. Es ist Morgen, doch die Fensterläden im Grund des Bildes sind noch geschlossen. Darunter, auf einem Stuhl, steht die Nachtkerze. Das Fenstergitter ist verschwunden, aber der Tag dringt erst durch eine schmale Spalte ins Zimmer.

Einen Monat später wird das Fenster aufgestoßen. Brühlmann verließ am 19. Juli St. Pirminsborg und bezog mit seiner Frau das Haus Simeon in Vättis. Die Krankheitsmale hatten sich in einem Maß zurückgebildet, daß ein Leben außerhalb der Anstaltsmauern möglich wurde. An das Versprechen, bis zum Herbst weder Pinsel noch Stift zu führen, hielt sich der scheinbar Genesende wohl nicht allzu genau. Am 27. August meldete er den Stuttgarter Freunden Hans und Lily Hildebrandt, er könne bald mit seiner Arbeit, «mit vieler Vorsicht», wieder anfangen, «wenn es des Schicksals Willen ist». Aber schon eine Woche zuvor fand Julius Baum bei seinem Besuch in Vättis «Zeichnungen aufgehäuft, teils figurliche Darstellungen, immer wieder die so geliebte Schwebende, teils markige Landschafts-





7

6  
Hans Brühlmann, Sommerstrauß, 1911. Tempera. Kunstmuseum Winterthur  
Bouquet d'été. Détrempe  
Summer bouquet. Distemper

7  
Hans Brühlmann, Sitzende in Landschaft, 1910/11. Gouache. Privatbesitz Winterthur  
Femme assise dans un paysage. Gouache  
Seated female figure in landscape. Gouache

bilder, in den guten Stunden des Sommers entstanden<sup>6</sup>. Das Zahlenverhältnis des malerischen und des graphischen Werkes kehrt sich um. Vor 1910 waren die Zeichnungen vorwiegend Studien zu Gemälden. Seit dem Sommer 1910 treten die Gemälde zugunsten der Zeichnung zurück, eine Gewichtsverschiebung, die sich durch die verfügbaren Arbeitsmittel, vor allem aber durch die eingeschränkte Möglichkeit künstlerischer Bewältigung erklärt. Auf die Ausmalung der Loggia im Zürcher Kunsthaus, einen großzügigen Auftrag seines Gönners Arnold Schwarzenbach-Fürst, muß Brühlmann verzichten. Große Formate werden überhaupt aufgegeben. Neben dem Ölbild erscheint die Gouache. Mit den bescheidenen Mitteln des Bleistifts und des Papiers wendet sich Brühlmann den von ihm vielfach erprobten Gebieten des Stillebens, der Landschaft und des Figurenbildes zu und erreicht nicht selten jene Größe, die im monumentalen Wandgemälde zu verwirklichen die Kräfte nicht mehr erlaubten. «In Hansens noch so kleiner Arbeit sieht man immer gleich den ganzen Menschen» – dieses Wort der Frau des Künstlers<sup>7</sup> gilt bis zu seiner letzten bildnerischen Äußerung. Selbstbildnisse hat Brühlmann nach Wil nicht geschaffen. Er braucht sich nicht mehr als Studiengegenstand. In jedem Strich gibt er sich selbst, seine Kraft, seine Müdigkeit, seine Einfühlung, seine Kühnheit, seine Behinderung, seine Vornehmheit. In den Vättner Landschaften werden Naturerscheinung und Selbstdarstellung vollkommen eins. Die Lebenslinien der Wege und Brücken, die Todeszeichen der Schründen und Abstürze und zwischen ihnen Haus und Zaun, Felder und Felsen, Grat und Grund, Wald und Wolken kennzeichnen diese Selbstbildnisse. Ein einziges Mal, in einem mit der Linken<sup>8</sup> machtvoll hingeschriebenen Blatt, tritt der Mensch auf, ein Heuträger, der, das gewaltige Tuechet auf dem Nacken, sich nicht nur gegen die Last, sondern gegen den Fluß des niedergleitenden Hanges zu stemmen scheint. Die «Felswände am Calanda»<sup>9</sup> zeigen ein Formenspiel, das sich selbst genügt. Aber die Felstürme und Felströge, die Kerben der Rüfines und Runsen, die flachgewölbten Waldbrauen über den Wänden entsprechen ebenso genau der Berggestalt, wie Brühlmann sie 1911 vom Fenster der Wohnung bei Zimmermann Kohler erblicken konnte. Dem reich entfaltetem zeichnerischen Spätwerk hat Rudolf Frauenfelder im Verein mit Rudolf Hanhart eine liebevolle und eindringende Darstellung gewidmet<sup>10</sup>.

Im Vergleich zu den Landschaften weit geringer an Zahl sind die gezeichneten Stilleben. Begreiflicherweise: denn sie sind vor allem Träger des Farbengeschehens. Am 28. März 1909 hatte der Künstler Arnold Schwarzenbach gegenüber geäußert: «Still-Leben . . . sind im Ganzen Gradmesser für die malerische Cultur und für unsere Absichten das beste Lehrmittel; die Composition als Farbe, die Erscheinung im Ton, die Darstellung des Stofflichen läßt sich am Still Leben am besten und bewußtesten studieren.» Mochte der Maler das Stilleben damals als Stufe betrachtet haben, die dem Figurenbild zugute kommen sollte, so prüfte er in den Krankheitsjahren an den Blumensträußen und Früchteschalen seine Fähigkeit, Gegenstand und Bildgesetz zu vereinigen. Brühlmann will, wie Georg Schmidt anlässlich einer Führung erläuterte, mit seinen Stilleben nicht den Mund wässern machen wie die Holländer, er will auch nicht die Vergänglichkeit darstellen wie Manet, das Flüchtige, Verderbliche, Vorübergehende des Lichtes, des Duftes, der Farbe, sondern er

<sup>6</sup> Julius Baum, Erinnerungen an Hans Brühlmann, WERK 12/1945, S. 385

<sup>7</sup> Nina Brühlmann an Ernst Sonderegger, 5. März 1910

<sup>8</sup> Nicht eine Lähmung, sondern paralytisches Zittern und Zucken der rechten Hand veranlaßte den Künstler im Sommer 1911, mit der Linken zu zeichnen

<sup>9</sup> Hans Brühlmann, Zeichnungen, Kat. Nr. 75

<sup>10</sup> Hans Brühlmann, Zeichnungen, Artemis-Verlag, Zürich und Stuttgart 1961





8

8  
Hans Brühlmann, Adam und Eva, 1911. Gouache. Privatbesitz Schaffhausen  
Adam et Eve. Gouache  
Adam and Eve. Gouache

9  
Hans Brühlmann, Schwebende mit erhobenen Armen, 1911. Bleistift.  
Kupferstichkabinett, Basel  
Envol. Crayon  
Hovering female figure. Pencil

schafft in ihnen Farb- und Linienbauwerke. Sie wirken dicht, blockhaft, «aus Holz geschnitten», wie die Stuttgarter Kritik schon 1909 gerügt hat. Mit dieser Festigkeit, Gedrungenheit steigern sich in den Bildern der letzten Zeit die Farben. Sie schreien und lachen nicht wie bei den Fauves; es ist ein tiefes Glühen, ein inniges Leuchten, was sie auszeichnet. Selten teilt sich die Erregtheit, die in ihnen gleichsam unterirdisch brennt, auch der zeichnerischen Form mit wie in dem «Sommerstrauß» von 1911, der wahrscheinlich in Vättis entstanden ist. Das Bild bietet keinen Farbenrausch. Ein trübgelber Tisch mit olivfarbenem Tuch trägt das Quadrat der Aktion, in welchem sich die Blumen entfalten. Zusammen mit dem hellen Gefäß bilden diese auf aschig graublauem Grund einen vielfarbigen Kreis um den eigentlichen Farbenherd in der Mitte, den Feuerlilien einnehmen. Was lodert, sind jedoch nicht so sehr die Farben, welche in dem Cézanne eigentümlichen Kleingefüge angelegt sind, als die das Gerüst des Bildes durchfahrenden Bewegungen der Blumen und des Tuches, welche an die Aufgewühltheit der späten Malerei van Goghs gemahnen.

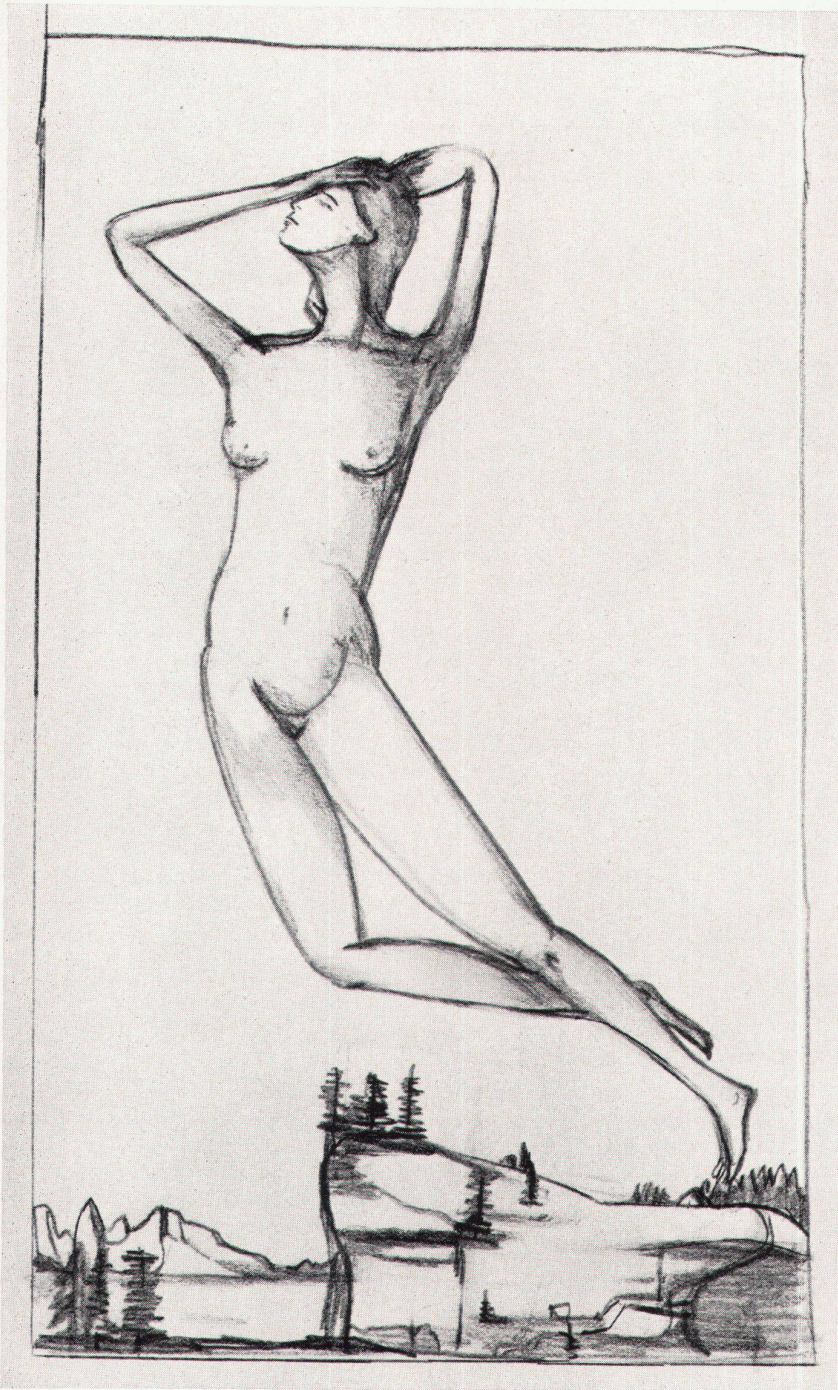
Die Kraft des Symbols erreichen die Farben in den Figurenbildern. Die unvermittelt nebeneinandergesetzten Farben der «Totenklage» lassen sich ohne Zwang mit den Deutungen auslegen, die Kandinsky zwei Jahre später in seiner berühmt gewordenen Schrift «Über das Geistige in der Kunst» gegeben hat. Das Orange im Kleid der Frau steigert das irdische Gelb. Umflossen wird es von der vertiefenden himmlischen Farbe des Blaus. Der Leichnam liegt auf dem starken Grün des Rasens, das, Sinnbild der Passivität, die Bewegungen von Gelb und Blau aufhebt. Das Grau des Abgrunds wirkt klanglos, trostlos; das Weiß des Lententuchs verkörpert das absolute Schweigen.

Dieses Bild aus der Anstaltszeit besitzt noch keineswegs den tiefen Klang, der die kleinen Gouachen der Spätzeit auszeichnet und der an Email- und Edelsteinfarben erinnert. Siegreich drängt sich das Blau vor. Es erscheint schon in frühen Jahren, licht und trüb, um mehr und mehr an Raum und Leuchtkraft zu gewinnen. Eine Aura von Blau umgibt die «Danaide», den letzten großen Akt, der kurz vor dem Zusammenbruch entstanden ist. Wie wenn ein Vorhang weggezogen worden wäre – über der Gestalt schwebt er schmutziggrau empor –, waltet dieses Blau, noch nicht tiefglühend, aber doch mächtig, als eine Anmeldung der Ewigkeit.

Zeitliches und Ewiges umströmt das kleine Bild der «Sitzenden in Landschaft». Rotbraun ist ihr Haar und rotbraun der Hügel, auf dem sie sich niedergelassen hat. Der bewaldete Berg aber – eine Erinnerung an die Achalm bei Pfullingen – legt sich als ein nachtblauer Himmel der Überzeitlichkeit um die Gestalt. In dem zartvioletten Tuch, das melodisch vom linken Knie niederfällt, treffen sich die himmlische und die irdische Farbe. Die Haltung der Sitzenden weist auf ein früheres Bild zurück: das «Mädchen auf dem Hügel» aus dem Jahr 1907. In der Farbgebung dagegen ist das große Ölbild von der späten Gouache durchaus verschieden. Ockerbraun, wie die römischen Gestalten Karl Hofers, ragt die Figur aus der Pfullinger Zeit von der Brust an in einen sehr hellen, gelblichgrauen Himmel. Der dunklen Haarhaube antworten die Schattentöne des Hügel-sitzes, hinter dem sich ein rauchblaues Bergband waagrecht hinzieht. Der steile Bergmantel fehlt, ebenso das die Schicksalsfarben vereinigende Tuch. Hans Brühlmann hat in den letzten Schaffensjahren vielfach frühere Bildungen wiederholt und abgewandelt.

Farbig weit reicher instrumentiert als die «Sitzende» ist die Gouache «Adam und Eva» von 1911. Die Gestalten stehen unter einem Spalier, aus dessen Blättergrün gelbe Früchte leuchten. Die menschlichen Körper, von rosabraunen Stämmen gerahmt, zeigen helles Inkarnat, während Umriß und Schatten grün gehalten sind. Auf den Boden, der den lichten Fleischtönen aufnimmt, fallen tiefblaue Schlagschatten. Hinter den Figuren ver-





sammelt eine Baumlanschaft verschiedene Grün, ein starkes Gelb, ein sonores Braunrot, ein inniges Blau. In einer Baumkrone liegt wie in einem Nest, Fernes und Nahes einigend, der leuchtende Goldapfel der Eva. Die herrschende Farbe aber schenkt ein tiefglühender blauer Himmel. Die Unendlichkeit erscheint irdisch eingefaßt durch den Fruchthain. Alles Zufällige ist in diesem Bild abgelegt. Was bleibt, sind die Elemente des Daseins: Erde und Himmel, Baum und Frucht, Mann und Weib. Es ist ein Adam und eine Eva ohne Baum der Erkenntnis, ohne Schlange, ohne Versuchung und Schuld, ja ohne Freude und Trauer. Das ungetrübte, reine Dasein ist dargestellt, und doch nicht ein animalisch in sich versunkenes. Die Würde des Stehens zeichnet die Gestalten aus. Die Menschen genießen die Frucht des Daseins, aber sie stehen vor dem Grund der Ewigkeit.

Hans Brühlmann hat die Szene gezeichnet und gemalt. Den Urtraum einer geängsteten Menschheit – Paradies, Eden, Elysium, Arkadien – Jahrtausende hindurch erträumt als der locus locorum bis zu Mörikes Orplid und Marées' Hesperidenland und bis zu den Visionen Renoirs, Bonnards und Maillols, sucht der von tödlicher Krankheit Gezeichnete und Verwüstete nochmals zu verwirklichen. Diesen Traum gestaltend, rettet er sich selber die Gestalt. Für ihn ist das Arkadische nicht mehr Wunschreich, sondern Heilmittel.

Die Umwelt hatte Brühlmann für sein Werk langsam erobert. Für seine frühen Figuren hatte er den Standort erhöht und den Himmel tief hinuntergezogen: in der «Trüben Stimmung», im «Mädchen auf dem Hügel», in der «Stehenden», im «Flügerli». Dann wächst die Umwelt und schließt als Innenraum, als Landschaft die Modellstudien, die großen Akte, die Figurengruppen ein. In der Spitalzeit umklammert sie die Gestalten als Gefängnis. Aber schon in der «Danaide» war sie wieder zurückgewichen, und der Rückzug dauert in den figürlichen Darstellungen der letzten Jahre an. Die Gestalt der Gattin bettet zwar der Künstler noch in die Landschaft, und es gelingt ihm eine tiefere Einigung der Formen des menschlichen Körpers und des Geländes als zuvor. Bäume und Büsche mögen die stehenden, kauernenden, liegenden Figuren beschirmen; doch die Umwelt rückt in die Ferne und in die Tiefe. Die Standfläche, der Ruheort schwindet. Wie im frühen «Flügerli» beginnen die Gestalten zu schweben. Sie steigen selten empor, und nur einmal war eine niedergestiegen, in der «Herabkunft der Freude». Sie schweben nicht segnend, emporziehend, allwaltend wie Gottvater in Tizians «Assunta», und sie scharen sich nicht zu einem himmlischen Hofstaat. Einsam, heimatlos schweben sie dahin. Zuweilen ist es ein Hingeschleiftwerden, und manchmal ist es ein Entgleiten, das aus dem Bild hinausführt. Dem Verfestigen galt Brühlmanns künstlerisches Bemühen, und doch durchzieht die Leitform des Schwebens und endlich des Entschwebens sein Werk. Noch umreißt der Bleistift das Viereck als Bezirk des Bildgeschehens. Aber es dient nicht mehr dem Bannen, sondern dem Lösen.