

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 53 (1996)

Heft: 4: Le cadre national

Artikel: Hodlers Weg zum Nationalmaler am Beispiel seines "Wilhelm Tell"

Autor: Stückelberger, Johannes

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169495>

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: 02.04.2025

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

Hodlers Weg zum Nationalmaler am Beispiel seines «Wilhelm Tell»

von JOHANNES STÜCKELBERGER

«In ihm findet sich die Seele unseres Volkes verkörpert.»

Am 25. Juni 1910 erhält Ferdinand Hodler von der Universität Basel den Ehrendokortitel zugesprochen mit der Begründung, er habe seit Beginn dieses Jahrhunderts seine Kunst derart ausgeübt, dass er, «stets seinem eigenen Genius treu bleibend, Art und Wesen des gesamten Schweizervolkes bildhaft zum Ausdruck brachte».¹ Ähnlich würdigt Albert Trachsel den Künstler anlässlich von dessen Ausstellung im Kunsthaus Zürich im Jahr 1917, der ersten grösseren Hodler-Ausstellung in der Schweiz, indem er schreibt: «Ein solcher Künstler macht seiner Schweizer Heimat alle Ehre. In ihm findet sich die Seele unseres Volkes verkörpert.»² Und im Vorwort des Katalogs zur Hodler-Retrospektive von 1921 im Kunstmuseum Bern lesen wir: «Sein gigantisches Werk ist der Ausdruck einer machtvollen Persönlichkeit, die die Eigenart unseres Volkes widerspiegelt.»³ Drei Stimmen, denen sich eine Vielzahl ähnlicher Äusserungen hinzufügen liesse. Schon zu seinen Lebzeiten wurde Hodler als «Begründer einer nationalen Schule»⁴ gefeiert, und bis heute wird er von manchen als Nationalmaler, als Inkarnation der Schweizer Kunst angesehen.⁵ Woran liegt das, wie kam Hodler zu diesem Etikett?

Eine befriedigende Antwort auf die Frage ist nicht leicht zu geben. Sie wird sowohl im Werk selber, in dessen Struktur, als auch in der Art und Weise, wie dieses Werk rezipiert wurde, zu suchen sein. Die wichtigste Voraussetzung dafür, dass ein Maler zum Nationalkünstler wird, ist natürlich das Existieren eines Nationalempfindens. Hodlers Schaffenszeit fällt mit der Konsolidierung des schweizerischen Bundesstaates und der Ausbildung einer schweizerischen Identität zwischen 1848 und 1914 zusammen, seine Wirkungsgeschichte ist geprägt von den beiden Weltkriegen, in denen die Schweiz sich von den sie umgebenden kriegsführenden Nationen abzugrenzen versuchte. Doch diese Gleichzeitigkeit ist nur Voraussetzung, keine hinreichende Erklärung.

In den einleitend zitierten Äusserungen wird Hodler aufgrund dessen, dass seine Kunst die Volksseele spiegle, als Nationalmaler definiert. In Hodlers Stil erkannte man typisch schweizerische Eigenschaften, in der Person des Künstlers eine Verkörperung schweizerischer Eigenart. So schreibt etwa Paul Seippel 1884: «Seine herbe, männliche Malweise entspricht so recht unserem Schweizer Wesen,

das sich viel eher durch Kraft als durch Zartgefühl auszeichnet.»⁶ Oder 1917 nennt Albert Trachsel als Merkmale Hodlerscher Kunst: «Festigkeit, mehr Statik als Dynamik, eine energische Schrift, Urwüchsigkeit, Kraft, Schlichtheit, klare Linie, frisches lebhaftes Kolorit und schliesslich die Transparenz, die kristallene Klarheit der Atmosphäre, die seine Landschaften und seine Gestalten umgibt» und stellt abschliessend fest: «Diese Klarheit ist übrigens typisch für die bodenständigen Schweizer Künstler.»⁷ Oft wurde die Eigenart von Hodlers Stil und seiner Persönlichkeit ausserdem mit dem Hinweis auf die Verbindung germanischer und romanischer Elemente und Charakterzüge definiert, wodurch man den Künstler über die Sprachgrenzen hinweg zur schweizerischen Integrationsfigur erhob. Diese letztlich in rassischen Vorstellungen begründeten Argumente bleiben auf die Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg beschränkt.

In der neueren Literatur finden sich denn noch andere Überlegungen. So werden etwa Hodlers Erfolge im Ausland – vor der Jahrhundertwende in Frankreich, danach vor allem in Deutschland – dafür verantwortlich gemacht, dass er zum Aushängeschild der Schweiz wurde. Oder man weist auf den Streit um die Fresken für das Landesmuseum hin, aus dem Hodler bekanntlich als Sieger hervorging, was einer offiziellen Anerkennung seiner Kunst gleichkam. Oskar Bächtli bringt Hodlers nationalen Erfolg in der Zürcher Retrospektive von 1917 mit der Isolierung und Ächtung des Künstlers in Deutschland nach 1914, nachdem er einen Protest gegen die Beschliessung der Kathedrale von Reims unterschrieben hatte, in Verbindung.⁸ Schliesslich wurde schon zu Lebzeiten Hodlers auf seine Bildthemen hingewiesen: die vielen Darstellungen von Ereignissen aus der Schweizer Geschichte und von Typen des schweizerischen Vereins- und Volkslebens (Turnern, Schwingern, Schützen und Bauern) sowie seine Schweizer Landschaften, insbesondere seine Alpenbilder.

Diese Erklärungen sollen hier nicht ein weiteres Mal aufgerollt und diskutiert werden. Vielmehr möchte ich einen anderen Aspekt vertiefen, der mir für die Rezeption Hodlers als Nationalmaler mit von Bedeutung zu sein scheint. Ich gehe dabei von der Beobachtung aus, dass Hodler, was die Verwendung bestimmter Motive, aber auch seine Kompositionen anbelangt, oft mit Mitteln einer sakralen Bildsprache arbeitet, dass er seine Bildgegenstände sakralisiert. Im Fall der Werke mit schweizerischen Themen führt dies zu einer Sakralisierung der Nation, die umgekehrt mit ein Grund sein dürfte, dass man den Schöpfer dieser Werke als

«Führer» der Nation, als Nationalmaler wahrnimmt. Ich bin mir dabei bewusst, dass dieser Zusammenhang von sakraler Struktur und integrierender Wirkung der Bilder schwer nachzuweisen ist, aber als Vermutung soll er doch beschrieben werden. Als Gegenstand meiner Untersuchung wähle ich den «Wilhelm Tell» von 1897 (Abb. 1).



Abb. 1 Wilhelm Tell, von Ferdinand Hodler, 1897. Öl und Tempera auf Leinwand, 255,5×195,5 cm. Solothurn, Kunstmuseum (Vermächtnis Frau Margrit Kottmann-Müller 1958).

Das Bild ist das Nebenprodukt eines Wettbewerbs. Nachdem Hodler im Januar 1897 für seine Entwürfe für Wandbilder in der Waffenhalle des Landesmuseums in Zürich den ersten Preis erhalten hatte, und noch während um diese Entwürfe in der Öffentlichkeit ein heftiger Streit entbrannte, beteiligte er sich an einem zweiten Wettbewerb für die Dekoration der vierzehn Brüstungsfelder unterhalb der grossen Fenster an den Aussenwänden der Waffenhalle. In der Ausschreibung wurden vierzehn Episoden aus der Schweizergeschichte vorgeschlagen, darunter eine «Szene aus der Tellsgeschichte». Zu sieben Episoden hat-

ten die Teilnehmer Entwürfe im Massstab 1:20 vorzulegen, ausserdem waren ein Entwurf im Massstab 1:5 verlangt sowie eine Figur in Originalgrösse, bei der auf die für die Ausführung vorgesehene Technik des Glasmosaiks Rücksicht genommen werden sollte. Hodler – in teilweiser Abweichung vom vorgegebenen Programm – wählte die folgenden Szenen: Arnold von Melchtal, Rütlichschwur, Gesslers Tod, Schlacht bei Sempach, Schlacht bei Näfels, Uli Rotach und Hans Waldmann auf dem Schafott. Als Entwurf in Ausführungsgrösse reichte er den «Wilhelm Tell», die Hauptfigur in der Szene von Gesslers Tod, ein. Für seine Arbeiten erhielt er einen dritten Preis ex aequo; als Sieger aus dem Wettbewerb ging Hans Sandreuter hervor, der bis zu seinem Tod im Jahr 1901 jedoch nur zwei Kartons vollenden konnte.⁹

Hodlers sakrale Bildsprache

Da Hodlers «Wilhelm Tell» als Teil einer grösseren Komposition konzipiert war, scheint es mir in der folgenden Analyse unumgänglich, zuerst kurz auf den Gesamtentwurf zu «Gesslers Tod» (Abb. 2) einzugehen. Darauf ist links der sterbende oder bereits tote Gessler zu erkennen, der von zwei Gefährten umsorgt beziehungsweise betrauert wird. In der rechten Bildhälfte erscheint Tell, mit erhobener Rechter und der Armbrust in der Linken, frontal auf den Betrachter zuschreitend. Im Hintergrund versuchen zwei Soldaten drei wildgewordene Pferde zu bändigen. Die erhaltenen Vorstudien zu dieser Komposition geben uns einige Anhaltspunkte, wie Hodler zu der Bildidee gefunden hat.¹⁰ Demnach dürfte er in seinen Überlegungen von dem «Tell» ausgegangen sein, den er – neben zahlreichen anderen Figuren: Landsknechten, Bauern und Handwerkern – für die Dekoration des Kunstpalastes an der Genfer Landesausstellung von 1896 geschaffen hat. Diese Gestalt des vom Berg herabkommenden Jägers mit dem Pfeil in der erhobenen Rechten und der gesenkten Armbrust in der Linken taucht auf einer Zeichnung in der Graphischen Sammlung des Kunsthauses Zürich wieder auf, die durch ihr Format und die Notizen darauf mit dem Landesmuseumswettbewerb in Verbindung gebracht werden kann. Jedoch bleibt der Kontext, in dem Tell hier erscheint, unklar. Die Hintergrundfiguren lassen sowohl an die Apfelschusszene als auch an den Tod Gesslers denken. Mehrdeutig sind auch die verschiedenen Armstellungen des Helden, die der Künstler in der Überarbeitung mit Sepia ausprobiert hat.

Als sich Hodler in der Folge für die Szene mit Gesslers Tod entschied, fand er – wie eine Skizze in einem seiner Carnets belegt – eine Lösung darin, dass er, gegenüber dem ersten Entwurf, Tell leicht von der Mitte wegrückte und ihm als Gegenpart das sich bäumende Pferd Gesslers gegenüberstellte.¹¹ In einem nächsten Entwurf (Privatbesitz) verschob er Tell noch weiter nach rechts und trennte

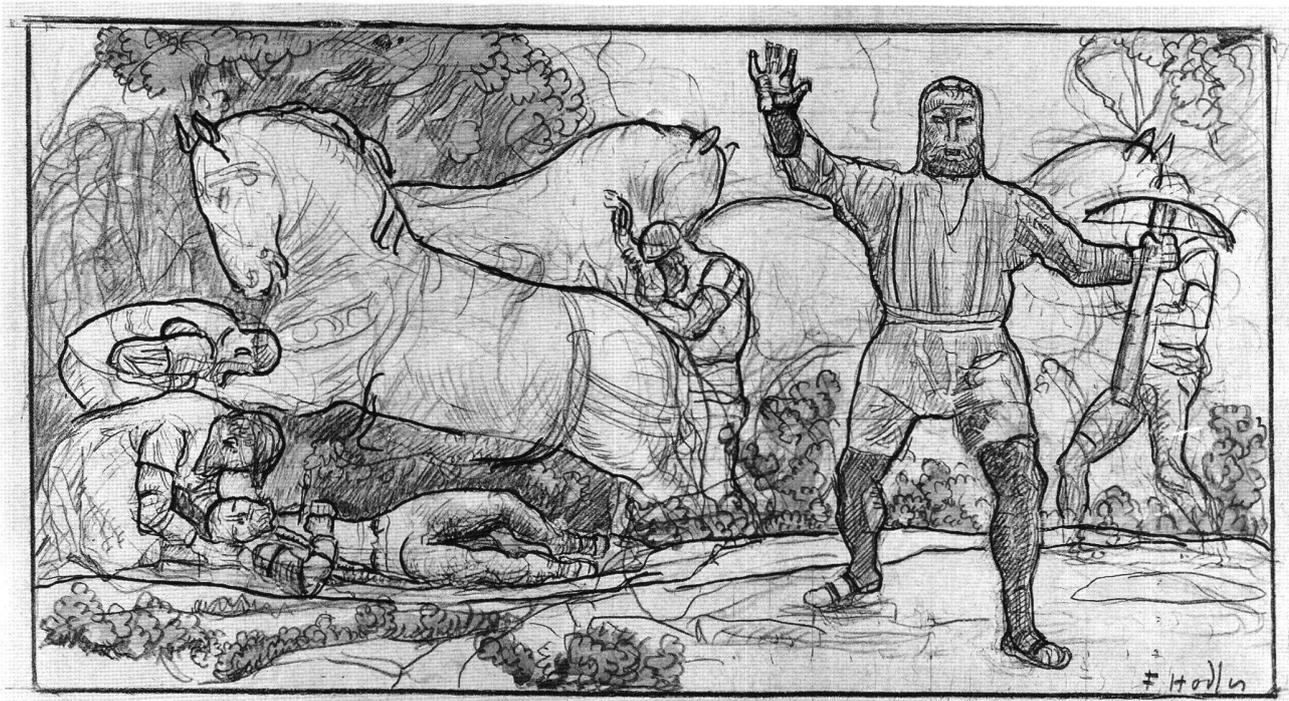


Abb. 2 Gesslers Tod, von Ferdinand Hodler, 1897. Bleistift, Feder, aquarelliert, 12,2×22,7 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

ihn zusätzlich durch einen Baum im Hintergrund von der Gruppe um Gessler ab. Der Schütze in diesem Blatt erscheint als der Mörder, der fluchtartig den Ort des Geschehens verlässt. Diese Interpretation scheint den Künstler nicht befriedigt zu haben. In der Zeichnung, die er schliesslich einreichte, hat er den Helden wieder etwas nach links gerückt und damit fest im Bild verankert. Gleichzeitig isolierte er ihn jedoch, indem er ihn streng frontal darstellte und durch zwei Soldaten einrahmte, was zur Folge hat, dass, im Vergleich zur vorangehenden Fassung, die eine einfache szenische Lektüre erlaubt, hier der Verlauf der Handlung verunklärt ist. Zwischen dem Geschehen in der linken und dem in der rechten Bildhälfte gibt es einen zwar wissbaren, aber keinen sichtbaren Zusammenhang.

Das unterscheidet Hodlers Auffassung von den traditionellen Darstellungen dieser Szene. Abgesehen davon, dass die meisten von ihnen einen anderen Moment zeigen, nämlich den, wie Gessler vom Pfeil getroffen wird und vom Pferd fällt, ist auf ihnen Tell stets als der Verursacher von Gesslers Tod erkennbar, der mit seiner Geste gleichzeitig die Schuld an diesem Tod von sich weist. In Karl Jauslins Federlithographie aus dessen «Schweizergeschichte in Bildern» von 1887 (Abb. 3), die, was die Komposition anbe-

langt, Hodlers Auffassung am nächsten kommt, weist Tell mit seiner Rechten auf Gessler, als wolle er sagen: «Da hast du die Quittung, du bist selber schuld an deinem Tod.»¹² Der Gestus, dem wir in den meisten Darstellungen dieser Szene begegnen, befreit Tell von der Verantwortung am Tod des Tyrannen und damit vom Makel, ein Mörder zu sein. Die Reaktion, die Schuld von sich zu weisen, ist menschlich. Indem Hodler auf diese Reaktion verzichtet, deutet er an, dass Tell für ihn mehr als ein Mensch, als eine historische Persönlichkeit ist, gibt er ihm mythische Gestalt.

Zu dieser Wirkung trägt auch bei, dass in seinem Bild alles Anekdotische fehlt, was ein Vergleich mit Ernst Stückelbergs 1882 entstandener Darstellung der Szene in der Tellskapelle am Urnersee zu verdeutlichen vermag.¹³ Bei Stückelberg wird das Ereignis in epischer Breite erzählt, wobei Nebenmotiven wie demjenigen der Frau mit ihren Kindern, die Gessler den Weg versperrt und die Herausgabe ihres gefangenen Mannes verlangt, oder des Geistlichen, der dem sterbenden, vom Pferd sinkenden Gessler zu Hilfe eilt, mehr Platz eingeräumt wird als dem Tell, der sich aus dem Hinterhalt als Täter zu erkennen gibt. Hodler hat auf die Nebenszenen, die uns bei Stückelberg erlauben, die Handlung in ihrem Verlauf zu lesen, verzichtet, zugun-

sten einer isolierten Gegenüberstellung von sterbendem Gessler und kraftstrotzendem Tell als Verkörperungen von Tod und Leben.

Hodlers Tell braucht den Kontext der Erzählung nicht. Deshalb konnte der Künstler den Helden problemlos aus der Komposition herauslösen und für den Entwurf in Ausführungsgrösse (Abb. 1) verwenden. Dabei hat er die Figur Tells noch weiter isoliert und sakralisiert. Das Bild weist eine Höhe von über zweieinhalb Metern auf. Tell, der das Bildfeld fast ganz füllt, ist demnach überlebensgross dargestellt. Zur riesenhaften, monumentalen Wirkung seiner Erscheinung trägt auch bei, dass die Landschaft, in der er auftritt, in ihren Grössenverhältnissen nicht eindeutig definiert ist. So können wir nicht mit Sicherheit sagen, ob es sich beim Bodenstreifen im Vordergrund um eine Wiese oder einen Hügelzug handelt und ob das Gewächs am rechten Bildrand als kleine Pflanze oder grosser Baum zu deuten ist. Die beiden Felswände links und rechts wollen vielleicht auf die Hohle Gasse hinweisen, in der – gemäss der Legende – Tell den Gessler ermordet hat, gleichzeitig könnten sie aber auch ein weites Tal begrenzen. Und vollends verlieren wir das Gefühl für Distanzen in der horizontal geschichteten Landschaft hinter Tell mit der aus dem Nebelmeer herausragenden Bergspitze im Hintergrund. Zur Verunklärung der räumlichen Verhältnisse tragen insbesondere die Wolken bei, die ausserdem so angeordnet sind, dass sie, einer Mandorla gleich, die Figur Tells einfassen, was deren göttliche Erscheinung noch verstärkt.

Hodler wusste um die Kritik an Tells Historizität und hat mit seinem Bild auf diese Kritik reagiert, indem er den Helden nicht als historische Persönlichkeit, sondern als mythische Gestalt interpretierte.¹⁴ Sein Ziel war es, die Lektüre des Bildes von einer historischen auf eine symbolische Ebene zu lenken. Neben dem Einsatz der bereits genannten Mittel erreichte er dies dadurch, dass er sowohl für Gessler als auch für Tell auf Motive zurückgriff, die er – wenn auch nicht in der genau gleichen, so doch einer ähnlichen Gestalt – bereits mehrfach in anderen Bildern verwendet hatte und für die ihm ausserdem aus der Kunstgeschichte unzählige ähnliche Vorbilder zur Verfügung standen. Durch dieses Vorgehen wird die Aufmerksamkeit des Betrachters von der konkreten Handlung weg auf die Ideen gelenkt, die diesen Motiven und ihren Antotypen als gemeinsamer Nenner zugrundeliegen.¹⁵

Für die mit angewinkelten Beinen auf dem Rücken liegende Gestalt Gesslers bediente sich Hodler eines Motivs, dem wir in seinem Werk erstmals im Bild «Toter Jüngling» (1885) begegnen und das er anschliessend, leicht abgewandelt, auch für die zentrale Gestalt der «Nacht» (1889/90) sowie für den Plakatentwurf «Die Technik» (1896/97) verwendete, wobei in diesen beiden Beispielen der am Boden Liegende Selbstbildniszüge aufweist und von einer Macht bedrängt wird. Die Figur Gesslers steht also in einer Reihe von Darstellungen von Verletzten oder Bedrängten.¹⁶ Gessler verkörpert in der Interpretation Hodlers nicht primär den Tyrannen, sondern allgemein einen Menschen, der mit dem Tod konfrontiert ist.

Auch die Figur Tells wurde von Hodler nicht gänzlich neu erfunden, wenngleich es schwieriger ist, für sie Vorbilder zu benennen. Vielleicht kommen wir der Sache näher, wenn wir uns zuerst vergegenwärtigen, was diese Figur auszeichnet. Tell ist als Ganzfigur dargestellt, in einem weissen Hirtenhemd, kurzen Hosen und Sandalen sowie mit rotem Bart und leicht geöffnetem Mund. Der Held schreitet, kräftig ausziehend, frontal auf den Betrachter zu. Seine Arme hält er weit ausgebreitet, die geöffnete Rechte streckt er in die Höhe, mit der Linken umklammert er die Armbrust, die dadurch, wie sie ins Lot gerückt ist, Ähnlichkeiten mit einem Kreuz hat. So bestimmt und klar Hodlers Tell uns erscheint, so lässt sich doch der szenische Zusammenhang, in dem er steht, nicht näher bestimmen. Woher kommt er, wohin geht er, was bedeutet die Gebärde seiner Rechten? Ist sie ein Sieges-, ein Segens- oder ein Warngestus? Die Analyse der Figur bestätigt unsere Feststellung: Hodlers Tell ist kein historisch Handelnder, sondern eine mythische Erscheinung.

Durch seine Haltung und die in ihrer Bedeutung offene Gebärdensprache tritt Hodlers Tell mit anderen mythischen Gestalten beziehungsweise Allegorien in Dialog. So erstaunt es denn nicht, dass man in ihm plötzlich Figuren zum einen aus dem Werk Hodlers, zum andern aus der weiteren Kunstgeschichte wiedererkennt, wobei die Haltungen und Gesten dieser Vergleichsbeispiele nicht identisch, aber doch soweit ähnlich sind, dass sich eben Assoziationen einstellen. Im Werk Hodlers sind es besonders zwei Figurentypen, die mit dem Tell in Beziehung stehen. Zum einen sind dies jene kräftigen, breitbeinig dastehenden beziehungsweise frontal auf den Betrachter zuschreitenden Männergestalten, die Hodler seit Beginn der 1880er Jahre für zahlreiche seiner Bilder verwendet hat: für den «Schwingerumzug I» (1882), den «Zornigen Krieger» (1883/84), einige der «Landsknechte» (1895), für mehrere Figuren im «Rückzug von Marignano» (1896–1898), die «Schlacht bei Näfels» (1896/97), bis hin zum «Holzfäller» (1910) und der zentralen Gestalt der «Einmütigkeit» (1911–1913). Diese Figuren verkörpern Standhaftigkeit, Stärke, Entschlossenheit, Mut und Zorn. Es sind Tatmenschen, die aktiv für etwas einstehen oder sich wehren, die sich nicht dem Schicksal ergeben. Der andere Figurentypus, an den besonders Tells erhobene Rechte erinnert, ist jene Frauengestalt mit ausgebreiteten Armen, die 1893 zum erstenmal in Zeichnungen Hodlers auftaucht und die der Künstler in der Folge für verschiedene Kompositionen, unter anderem für den Plakatentwurf «Die Kunst» (1896 bis 1899), für die beiden Fassungen der «Wahrheit» (1902/03) sowie, leicht abgewandelt, für die verschiedenen Fassungen des «Tag» (1899–1910) verwendet hat.¹⁷ Frühchristlichen Orantendarstellungen ähnlich, stellen diese Frauen als Lichtbringerinnen eine Verbindung zwischen Himmel und Erde her. Hodlers Tell, durch seinen Gestus mit diesen Frauen in Beziehung stehend, hat an deren Bedeutung teil und wird, darüber hinaus, dass er einen Tatmenschen verkörpert, zum Lichtbringer und Mittler einer göttlichen Idee.



Abb. 3 Tell tötet den Hauptfeind des Landes, von Karl Jauslin, 1887. Federlithographie aus: Die Schweizergeschichte in Bildern, hrsg. von Robert Müller-Landsmann, Liestal 1885–1887.

Schauen wir uns in der Geschichte der Kunst um, so begegnen wir auf Schritt und Tritt, von der Antike bis zur Gegenwart und in den verschiedensten Gattungen, vom Denkmal bis zur Werbung, Figuren, die gewisse Ähnlichkeiten mit Hodlers Tell aufweisen, wobei sich solche Ähnlichkeiten oft dann schon einstellen, wenn nur eines oder zwei der für den Tell charakteristischen Elemente wie Frontalität, Schreitstellung, erhobene Hand oder beigegebenes Attribut vorhanden sind.¹⁸ Künstler haben sich dieses Typus immer wieder bedient, wenn es galt, Sieger oder Erlöser, Freiheitshelden oder Lichtbringer, Verkünder oder Prediger, Richter oder Schwörende darzustellen. Die Beispiele sind Legion, sie reichen von der Nike von Samothrake über den Koloss von Rhodos bis zu Delacroix' «Freiheit auf den Barrikaden» und Bartholdis New Yorker Freiheitsstatue. Durch die mehr oder weniger grosse Verwandtschaft von Hodlers Tell mit solchen allgemein bekannten Kunstwerken ergeben sich Verbindungen, durch die sich Bedeutungen austauschen. Aus dem Bergler, dem Vater, dem Meisterschützen, dem mutigen Schiffer oder

Rächer, als den die traditionellen Darstellungen Tell zeigen, wird in der Formulierung Hodlers, in Anlehnung an die Antetypen aus der Kunstgeschichte, ein Sieger, Befreier, Erlöser, Lichtbringer, Prediger und Führer.

Der Typus oder – um einen Begriff von Aby Warburg zu verwenden – die Pathosformel des mit erhobener Hand Schreitenden oder Stehenden begegnet uns in der Kunst besonders häufig in Darstellungen biblischer oder heiliger Gestalten. Dass wir Hodlers Tell als Sakralfigur wahrnehmen, liegt folglich nicht nur an dessen Frontalität, Monumentalität oder an der Gestaltung der Landschaft, sondern hängt auch mit dieser spezifischen Tradition der christlichen Ikonographie zusammen, die für denjenigen, der mit ihr vertraut ist, beim Betrachten von Hodlers Bild stets mit gegenwärtig ist. So kann man seinen Tell etwa mit biblischen Figuren wie Gottvater, Moses, Johannes, Jesus oder dem Erzengel Michael in Verbindung bringen.

Konkretere Hinweise auf zwei dieser biblischen Antetypen finden sich im Gesicht von Hodlers Tell. Für dieses Gesicht mit den tief liegenden Augen, dem flammenden

Bart, dem ausgeprägten Schnurrbart und dem Lockenkranz, eingefasst durch die hochgeschlagene Kapuze, hat sich Hodler, wie im übrigen auch für das Hirtengewand, von Kisslings Altdorfer Teldenkmal von 1895 inspirieren lassen. Zusätzlich hat er seinem Tell zwei markante Höcker auf die Stirn gesetzt, die man geneigt ist, als Moseshörner zu lesen, so wie man auch die ausgeprägten Haarlocken von Kisslings Tell als solche interpretiert hat.¹⁹ Die Identifi-



Abb. 4 Auferstehung Christi, von Albrecht Dürer, 1510. Holzschnitt aus der Grossen Passion, 39,3×27,8 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

kation Tells mit Moses liegt insofern nahe, als beide einen Tyrannenmord begangen haben und zu Volksbefreierern wurden. Durch diese Identifikation wird jedenfalls die Geschichte Tells, die eigentlich mit der Szene in der Hohlen Gasse endet, fortgeschrieben, wird Tell, über seine Tat hinaus, zum Volksführer und Gesetzgeber. Diese zusätzlichen Rollen erlauben ihrerseits eine neue Lektüre beispielsweise des geöffneten Mundes oder des Halt gebietenden

Gestus von Hodlers Tell. Mit ihren Darstellungen haben Kissling und Hodler dem Schweizervolk im Bilde die Führerfigur der Demokratie gegeben, die Jeremias Gotthelf bereits 1844, am Vorabend der Entstehung des Bundesstaates, gefordert hat, indem er schrieb: «Wir wollen keinen König. Im Schatten einer königlichen Krone würden schweizerische Kräfte verwelken und sterben, aber eines Moses bedürfen wir allerdings, der die Seele aus dem Volke schlägt, die Quelle aus des Schweizers Brust.»²⁰

Neben Moses ist es vor allem Christus, mit dem Hodler seinen Tell identifiziert hat. Für das Gesicht orientierte er sich offensichtlich am Typus des Imago Christi. In Verbindung mit der Haltung, den Gebärden und dem Wolkenkranz assoziiert man diesen christomorphen Tell am ehesten mit dem Auferstehungschristus, wofür man allerdings keine direkten Vorbilder nennen kann.²¹ Gleichwohl darf man annehmen, dass Hodler Dürers Holzschnitt der «Auferstehung Christi» aus der Grossen Passion (Abb. 4) gekannt hat.²² Liess er sich von Dürer vielleicht dazu inspirieren, seinen Tell mit einem Wolkenkranz zu umgeben? So wie Dürer mit Hilfe dieses Wolkenkranzes Christus als den Auferstandenen, als Gottes Sohn kennzeichnet, so verwandelt das gleiche Motiv in Hodlers Bild den Helden in einen Heiligen, den Befreier einer Talschaft in einen Erlöser der Menschheit.

Im Jahr 1900 hat sich Hodler in Anlehnung an das christomorphe Selbstbildnis Dürers von 1500 porträtiert. Dieses Selbstbildnis (Staatsgalerie Stuttgart) weist grosse Ähnlichkeiten mit dem Gesicht Tells auf, was unweigerlich dazu führt, in letzterem ein verhülltes und stark stilisiertes Selbstbildnis des Künstlers zu sehen.²³ Diese Identifikation des Künstlers mit dem Nationalhelden hat zur Folge, dass sich die sakralen Konnotationen, die sich beim Betrachten des «Tell» einstellen, auf Hodler übertragen. Hodler – in der Gestalt oder auch nur als der Schöpfer «Tells» – wird seinerseits als neuer Moses und Christus wahrgenommen. Man sieht in ihm sowohl den Führer, der das Volk in die Freiheit geleitet und ihm mit seiner Kunst eine Identität gibt, als auch den Erlöser, der mit seiner Kunst den Tod überwindet und Einheit stiftet.

Tell als Einheitsstifter, ein Hinweis darauf findet sich in Hodlers Bild auch in der Landschaft hinter dem Helden, die in ihrer horizontalen Schichtung Hodlers Theorie des Parallelismus illustriert, die der Künstler im gleichen Jahr, da er den «Tell» malte, für einen Vortrag in Freiburg ausgearbeitet hat.²⁴ Unter Parallelismus versteht Hodler jede Art von Wiederholung sowohl in der Natur als auch in der Empfindung des Menschen, die den Eindruck von Einheit erzeugt. Die Aufgabe der Kunst ist es, dieses Ordnungsprinzip des Parallelismus, das den Dingen innewohnt, und damit also die Idee der Einheit, zu offenbaren. 1914 erschien unter dem Titel «Die Einheit im Kunstwerk» ein Teil von Hodlers Freiburger Vortrag, nach dem Manuskript übersetzt von Ewald Bender, in der Zeitschrift «Das Werk». Dem Artikel vorangestellt ist eine Reproduktion des «Tell», gleichsam als Illustration von Hodlers Theorie, als Verkörperung der Idee der Einheit.²⁵

Die Rezeption des «Wilhelm Tell»

Wir haben uns zum Ziel gesetzt, Hodlers Weg zum Nationalmaler am Beispiel seines «Wilhelm Tell» darzustellen. Wenn ich nun noch kurz auf die Wirkungsgeschichte des Bildes eingehe, so interessiert mich besonders die Frage, inwieweit Hodler durch dieses Bild in seiner sakralisierten Form als Nationalmaler wahrgenommen, inwieweit er mit seinem «Tell» identifiziert wurde. Die Antwort sei vorausgenommen: In der Tat kam es zu einer solchen Identifikation, was Paul Nizon 1970 zu der Formulierung veranlasste: «Hodler ist so etwas wie die Inkarnation Wilhelm Tells [...]. Hodler ist Wilhelm Tell redivivus, ein Freiheitsheld.»²⁶ Hodler, Tell und die Schweiz wurden im 20. Jahrhundert austauschbare Werte, was ich an einigen Beispielen der Hodlerkritik sowie der Weiterverwendung des Bildes in Kunst und Werbung zeigen möchte.

Auf Hodlers «Tell» wurde man nach der Jahrhundertwende zuerst in Deutschland, dann aber bald auch in der Schweiz aufmerksam. Nachdem das Bild bereits 1901 in der in München herausgegebenen Zeitschrift «Die Kunst» reproduziert worden war²⁷, stellten es in den folgenden Jahren nacheinander die Berliner Sezession (1902), die Münchner (1903) und die Wiener Sezession (1904) aus, wobei es von Ausstellung zu Ausstellung stärker ins Bewusstsein der Öffentlichkeit rückte. Während es in Berlin kaum beachtet wurde, was, obwohl es im Katalog abgebildet war, vor allem dem Umstand zuzuschreiben ist, dass es an einem wenig vorteilhaften Ort, im Eingangsraum über der Garderobe hing, erhielt es in Wien den Ehrenplatz, schon vom Eingang her sichtbar, in der Achse des Hauptsalles. Die Ausstellung, die Hodler zum internationalen Durchbruch verhalf, begründete gleichzeitig den Ruhm seines «Wilhelm Tell». Franz Servaes würdigte das Bild als besonders typisches Beispiel für Hodlers Monumentalstil und beschrieb es als «eine reine künstlerische Vision von strenger Monumentalität»²⁸. In einem zweiten Artikel charakterisiert er den «Tell» als «Tages- und Lichtheld»: «Seine That hat er vollbracht, und nun geht er wie ein Prediger umher und verkündet den Völkern die Freiheit. Das Sagenhaft-Individuelle tritt fast völlig zurück hinter dem Menschheitlich-Symbolischen.»²⁹ Auch in der Schweizer Presse wurde der «Tell» kaum als Nationalheld, sondern allgemeiner als «Personifikation der Kraft und Kühnheit» interpretiert.³⁰ Gleichwohl gab man hier der Hoffnung Ausdruck, das Bild bald auch im eigenen Land zu sehen, was sich bereits im Frühsommer 1904 erfüllen sollte, anlässlich einer grossen Tell-Ausstellung mit über eintausend Exponaten im Landesmuseum in Zürich. Das Neue an Hodlers Interpretation des Nationalhelden wurde hier, im Vergleich mit der gesamten Tell-Ikonographie, unmittelbar deutlich. Im Anschluss an die Ausstellung widmete die Zeitschrift «Die Schweiz» Tell eine Sondernummer, worin neben Stüchelbergs Freskenbildern und Kisslings Altdorfer Denkmal auch Hodlers «Tell» reproduziert wurde. Ein kurzer Kommentar würdigt das Bild nicht allein als eigen-, sondern geradezu als grossartig und zeigt volles Verständ-

nis dafür, «wie man sich zu dem Ausspruch versteigen konnte: 'Dem brausenden Freiheitshymnus dieses Künstlers gegenüber nehmen sich die meisten Tells wie Theaterpuppen aus [...]'.»³¹ Im Herbst 1904 war Hodlers «Tell» schliesslich an der 8. Nationalen Kunstaussstellung der Schweiz in Lausanne zu sehen.

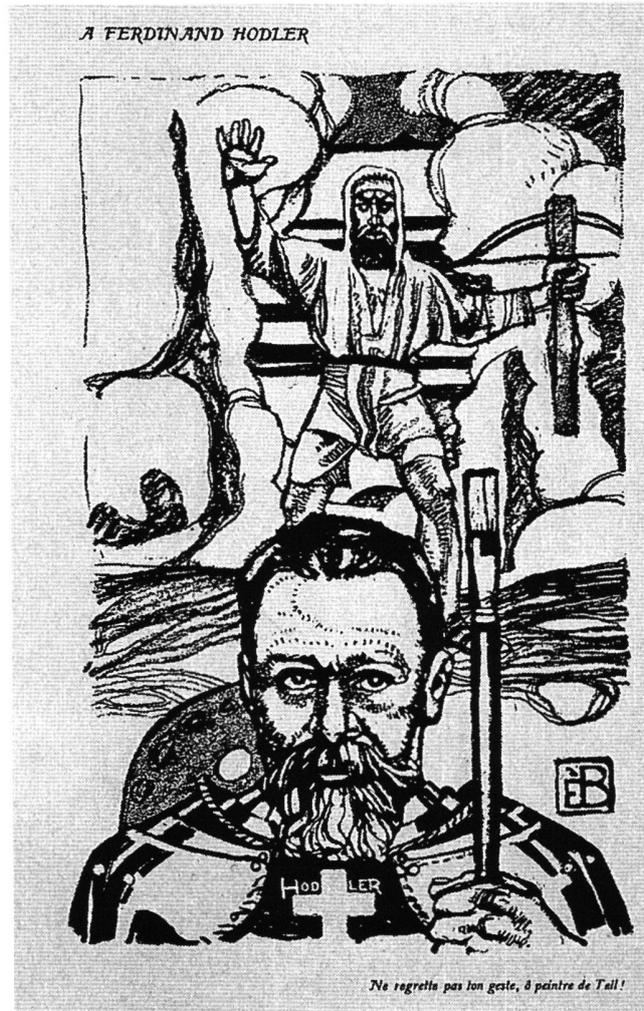


Abb. 5 A Ferdinand Hodler, von Edmond Bille, 1915. Tafel 5 aus: Edmond Bille, Au Pays de Tell, Lausanne 1915.

Bereits 1904 muss es Pläne gegeben haben, den «Tell» für das Berner Kunstmuseum anzukaufen, was jedoch nicht zustande kam. 1907 scheint der Berner Oberrichter Büzberger die Idee noch einmal aufgegriffen zu haben, Hodler aber antwortete ihm, vermutlich als Reaktion auf die Anregung aus Berner Kreisen, Hodler-Bilder aus dem Museum zu veräussern, um die Summe für die Erwerbung

von Charles Giron's «Fête des lutteurs dans les Alpes» zusammenzubringen, er denke das Bild nicht zu verkaufen und seinem Sohn zu überlassen.³² Immerhin muss das Bild über längere Zeit als Leihgabe im Berner Museum gehangen haben³³, spätestens bis 1912, da es Hodler an den Solothurner Walther Kottmann, einen Schwager von Joseph Müller und Gertrud Dübi-Müller, verkaufte. Es scheint, als habe Hodler mit diesem Verkauf das Bild den Anfeindun-

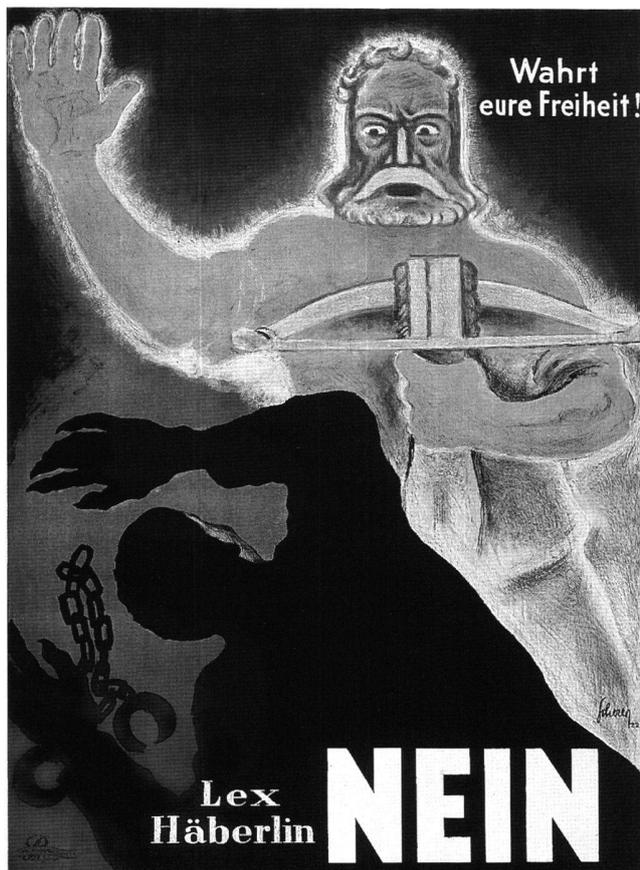


Abb. 6 Lex Häberlin NEIN, von Carl Scherrer, 1922. Abstimmungsplakat. Zürich, Museum für Gestaltung.

gen entziehen wollen, denen seine Kunst infolge der 1911 veröffentlichten Schrift «Missstände in der schweizerischen Kunstpflege» von Johann Winkler und der darauf entstandenen Polemiken ausgesetzt war.

Auch wenn das Bild nun in der Öffentlichkeit nicht mehr zu sehen war, so galt es weiterhin als Inbegriff von Hodlers Kunst, wobei man feststellen kann, dass Hodlers «Tell»

nach 1912 immer stärker als Sakralfigur, als Nationalheiliger, zum Teil als Selbstdarstellung des Künstlers interpretiert wird. So schreibt etwa Fritz Burger 1913: «Hodler schildert [...] nicht den Helden, der mit dem Schicksal ringt, um es zu besiegen, nicht den Sieger und den Besiegten, sondern der Held wird zum Schicksal, selber stark, unverrückbar, zur Gottheit, die durch den Helden wirkt und spricht, schreckhaft gross, wie Moses, als er vom Berge Sinai kam. [...] Wenn je ein Maler Michelangelo nahe gekommen ist, so ist's Hodler hier in diesem Bilde.»³⁴ 1914 interpretiert Hans Mühlestein in seiner Hodler-Monographie «Tell» als «Verkörperung von Hodlers eigener bernischer Urkraft und derjenigen eines ganzen Volkes»³⁵. In einem Schlusskapitel reflektiert er sodann Hodlers Ethos, das er letztlich als nationales definiert, woraus sich eine Würdigung des Künstlers als «Träger einer nationalen Mission», als «Schöpfer und Begründer einer wahrhaft autochthonen national-schweizerischen Kunst», als «künstlerische[r] Befreier seines Volkes» ergibt.³⁶ 1916 erscheint von Alphons Maeder eine kleine Publikation über Hodler mit dem Untertitel «Eine Skizze seiner seelischen Entwicklung und Bedeutung für die schweizerisch-nationale Kultur». Hodler wird darin als Führer auf dem Weg zu einer «nationalen Kultur», einem «unabhängigen, geistigen Schweizertum» dargestellt, sein «Tell» als «Verkörperung des Genius des Schweizervolkes» und als «eine Art geistigen Porträts des Malers» beschrieben. Durch dieses Bild sei Hodler «zum echten 'representative man' [...] des schweizerischen Empfindens» geworden.³⁷

Wie sehr man den «Tell» in jenen Jahren schätzte, lässt sich auch daran ersehen, dass sein Fehlen in der grossen Hodler-Ausstellung von 1917 im Kunsthaus Zürich in der Presse überaus bedauert wurde.³⁸ Vertreten war er dagegen in der Hodler-Gedächtnis-Ausstellung von 1921 im Kunstmuseum Bern, die den Künstler mit nahezu 900 Exponaten umfassend würdigte. Die Rezeption Hodlers als Nationalmaler erlebte zwischen dem Ersten und dem Ende des Zweiten Weltkrieges ihren Höhepunkt. Als letzter Beleg sei die Hodler-Ausstellung von 1938 im Kunstmuseum Bern genannt, die so aufgebaut war, dass Hodlers «Tell», der im übrigen auch in farbiger Reproduktion auf dem Umschlag des Katalogs erscheint, den Schlussstein setzte, was Conrad von Mandach im Vorwort des Katalogs mit den Worten begründet: «In der Darstellung des heldenhaften Schützen hat sich die Hodlersche Kunst zum Symbol schweizerischer Vaterlandstreue erhoben.»³⁹

Wie Hodler mit seinem «Tell» identifiziert und durch ihn als Nationalmaler wahrgenommen wurde, lässt sich auch anhand der Rezeption dieses Bildes in Kunst und Werbung nachweisen, worauf ich abschliessend nur kurz eingehen möchte.⁴⁰ Von Cuno Amiet gibt es im Kunstmuseum Solothurn eine – vermutlich zwischen 1903 und 1905 entstandene – freie Nachzeichnung von Hodlers «Tell», die ein schöner Beleg für die in jenen Jahren besonders starke Freundschaft zwischen den beiden Künstlern ist. Amiet stellte 1904 mit Hodler zusammen in Wien aus. In der nur postkartengrossen Zeichnung versuchte er, die Monumen-

talität und Sakralsprache von Hodlers «Tell» nachzuempfinden, wobei er besonders die Kreuzform der Armbrust betonte. Einen Anklang an diese Armbrust finden wir wenig später auf der 1905 gestalteten und von 1907 an in Umlauf gebrachten Briefmarke mit dem Tellenbüblein von Albert Welti. Ob Hodlers Bild dafür wirklich das Vorbild war, kann nicht mit Sicherheit gesagt, aber auch nicht ausgeschlossen werden, da Welti 1905 noch auf der Seite Hodlers stand, was sich wenig später ändern sollte.⁴¹

Die Popularität sowohl von Hodlers «Tell» als auch dieser Briefmarke, die, obwohl zuerst heftig kritisiert, bis in die 1940er Jahre in Gebrauch war, könnte zur Idee geführt haben, die zum Kreuz stilisierte Armbrust als Motiv für das Schweizerische Gütezeichen zu wählen, mit dem seit 1932 und bis heute für Schweizer Qualität geworben wird. Wie in Hodlers «Tell» wird in diesem Signet die Idee des starken, unabhängigen Schweizertums, für die diese Waffe steht, als heilig und unter Gottes Schutz stehend interpretiert.

In der Rezeption von Hodlers «Tell» kam es sehr bald zu einer Identifikation des Künstlers mit seinem Bild, wofür ein eindrücklicher Beleg eine Zeichnung von Edmond Bille ist, die dieser 1915 in seinem Bildband «Au Pays de Tell» veröffentlichte (Abb. 5). In vierzehn Bildern und begleitenden Texten appelliert Bille in diesem Buch an das Selbstbewusstsein der Tellensöhne und kritisiert die kriecherische Haltung, die die offizielle Schweiz zu Beginn des Ersten Weltkrieges gegenüber Deutschland einnahm. Auf Tafel 5 mit der Widmung «A Ferdinand Hodler» ist der Künstler in Landsknechtsrüstung mit seinen Malwerkzeugen als Waffen dargestellt, und zwar vor seinem «Tell», gleichsam als dessen zeitgenössische Verkörperung. In der

Bildlegende «Ne regrette pas ton geste, ô peintre de Tell!» beglückwünscht Bille Hodler zu der Protestadresse, die dieser nach der Beschiessung der Kathedrale von Reims durch die deutsche Armee mitunterzeichnet hatte.

Seit 1920 und zum Teil bis heute ist Hodlers «Tell» – oder zumindest dessen Typus – ein beliebtes Motiv in der politischen Werbung. Beispiele dafür sind unter vielen etwa Otto Baumbergers Plakat von 1920 gegen den Beitritt zum Völkerbund oder Carl Scherrers Plakat von 1922 gegen die Lex Häberlin, eine Strafrechtsreform, mit der Verstöße gegen die Rechtsordnung geahndet und Propagandaaktionen eingeschränkt werden sollten (Abb. 6). Und als Otto Baumberger für die Landesausstellung von 1939 das 45 Meter lange Wandbild «Die Entstehung der Schweizerischen Eidgenossenschaft» zu malen hatte, lehnte er sich für den Tell ebenfalls an Hodler an. In den meisten dieser politischen Paraphrasen erscheint Tell, stärker als bei Hodler, als ängstlicher, zum Teil zorniger Warner.

Auch wenn es in diesen Beispielen primär um die Figur Tells geht, so kann man nicht umhin, immer auch an Hodler als den Schöpfer des Vorbildes zu denken. Der Maler wird mit seinem Bild identifiziert, was auch in dem letzten Beispiel, das ich erwähnen will, der Fall ist: dem Tellenkopf, den Charles L'Eplattenier, in Anlehnung an Hodler, 1942 für den Umschlag des Katalogs der ersten Ausstellung der Schweizerischen Vereinigung Bildender Künstler gestaltet hat.⁴² Der Kopf ist Programm: Mit ihm bekennen sich die an der Ausstellung teilnehmenden Künstler zu einer nationalen Kunst in der Nachfolge Hodlers und seines «Wilhelm Tell». Die beiden Nationalhelden, der Maler und die mythische Figur, werden als Führer und Erlöser verehrt, in ihnen erkennen sich die Schweizer als das auserwählte Volk.

ANMERKUNGEN

- ¹ CARL ALBERT LOOSLI, *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass*, 4 Bde., Bern 1921–1924, Bd. 1, S. 254. – Die Laudatio wurde von Paul Schubring, Professor für Kunstgeschichte, verfasst, der in der Fakultätssitzung vom 25. Mai 1910 auch den Antrag gestellt hatte (Staatsarchiv Basel-Stadt, Universitätsarchiv R 3,6 [1902–1913], S. 331–333).
- ² Der Artikel erschien am 20. August 1917 im *Genevois*. – Zitiert nach JURA BRÜSCHWEILER, *Ferdinand Hodler im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Lausanne 1970, S. 106.
- ³ *Hodler Gedächtnis-Ausstellung*. Katalog der Ausstellung in Bern (Kunstmuseum und Kunsthalle), 20. August – 23. Oktober 1921, S. 4.
- ⁴ PAUL SEIPPEL in einer Besprechung des «Zornigen Kriegers» in: *Le Soir*, 25. 8. 1884. – Siehe JURA BRÜSCHWEILER (vgl. Anm. 2), S. 27 und 114–115.
- ⁵ Siehe JURA BRÜSCHWEILER, *Hodler*, Katalog der Ausstellung in Martigny (Fondation Pierre Gianadda), 13. Juni – 20. Oktober 1991, S. 8: «Hodler fut sinon le premier et le seul créateur, du moins le principal réalisateur, l'incarnation la mieux profilée et le propagateur unanimement reconnu en Europe de ce qu'on peut, grâce à lui, appeler au tournant du XX^e siècle la peinture suisse.» – Oder HANS CHRISTOPH VON TAVEL, *Nationale Bildthemen* (= *Ars Helvetica* 10), Disentis 1992, S. 232: «[...] so besitzt die Schweiz in Ferdinand Hodler einen eigentlichen 'Nationalmaler': In seinem Werk haben sich das Wesen und die Mentalität dieses Landes jenseits aller politischen Auseinandersetzungen im Innern exemplarisch erfüllt. Diese Erfüllung geht so weit, dass das meiste, was dieser Maler darstellt, unter seinem Pinsel zum nationalen Thema gerät.»
- ⁶ Zitiert nach JURA BRÜSCHWEILER (vgl. Anm. 2), S. 27.
- ⁷ Zitiert nach JURA BRÜSCHWEILER (vgl. Anm. 2), S. 102.
- ⁸ OSKAR BÄTSCHMANN, *Ferdinand Hodler. Figur, Landschaft*, in: *Das Engadin Ferdinand Hodlers und anderer Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts*, Katalog der Ausstellung in Chur (Bündner Kunstmuseum) und St. Moritz (Segantini Museum), 1990, S. 55–69, S. 58.
- ⁹ Alle im Zusammenhang mit diesem Wettbewerb entstandenen Arbeiten Hodlers sind diskutiert in: JURA BRÜSCHWEILER (vgl. Anm. 5). – Allgemein zu diesem Wettbewerb und speziell zu Sandreuters Mosaiken siehe LUCAS WÜTHRICH, *Wandgemälde von Müstair bis Hodler* (= Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich), Zürich 1980, S. 183–185.
- ¹⁰ Die im folgenden diskutierten Vorstudien werden nicht einzeln nachgewiesen. Sie sind – mit einer Ausnahme – alle abgebildet in JURA BRÜSCHWEILER (vgl. Anm. 5), S. 40–63.
- ¹¹ Die Zeichnung befindet sich in Hodlers Carnet 176/50, datiert August 1896, S. 8/9. Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins.
- ¹² Zu Jauslin siehe HILDEGARD GANTNER-SCHLEE, *Karl Jauslins Illustrationen zur Schweizergeschichte*, in: FRANÇOIS DE CAPITANI / GEORG GERMANN (Hrsg.), *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848–1914* (8. Kolloquium der Schweizerischen Akademie der Geisteswissenschaften), Freiburg 1987, S. 273–290.
- ¹³ Siehe dazu FRANZ ZELGER, *Die Fresken Ernst Stückelbergs in der Telskapelle am Vierwaldstättersee*, Bern 1972.
- ¹⁴ Laut JURA BRÜSCHWEILER (vgl. Anm. 5), S. 47, kannte Hodler Alexandre Daguets «Histoire de la Confédération Suisse» von 1879, in der der Streit um die Historizität Tells referiert wird.
- ¹⁵ Diese Methode des Rückgriffs auf bestehende Motive ist in der Kunstgeschichte sehr verbreitet. Siehe dazu allgemein: JAN BIALOSTOCKI, *Die «Rahmenthemen» und die archetypischen Bilder* (1965), in: JAN BIALOSTOCKI, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Köln 1981, S. 144–173. – DONAT DE CHAPEAUROUGE, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974. – RENATE LIEBENWEIN-KRÄMER, *Säkularisierung und Sakralisierung. Zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1977.
- ¹⁶ Im Zusammenhang mit dem Plakatentwurf «Die Technik» wird diese Reihe diskutiert in: *Ferdinand Hodler und das Schweizer Künstlerplakat 1890–1920*, Katalog der Ausstellung in Zürich (Kunstgewerbemuseum), Wien (Secession) und Lausanne (Musée des arts décoratifs de la ville de Lausanne), 1983–1984, S. 32–45.
- ¹⁷ Allgemein zu Hodlers kombinatorischer Arbeit mit Matrizen und Motiven und speziell zur «Ahnenreihe» von «Tag» und «Wahrheit» siehe OSKAR BÄTSCHMANN, *Ferdinand Hodlers Kombinatorik*, in: *Beiträge zur Kunst und Kunstgeschichte um 1900* (= Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch 1984–1986), Zürich 1986, S. 55–79.
- ¹⁸ In *Ferdinand Hodler und das Schweizer Künstlerplakat 1890–1920* (vgl. Anm. 16), S. 32–45, werden als Vorbilder für den «Tell» sowie die aufrechten Frauenfiguren in den Plakatentwürfen «Die Technik» und «Die Elektrizität» bildliche und skulpturale Darstellungen von Kolossen diskutiert. – Siehe dazu auch OSKAR BÄTSCHMANN, *Malerei der Neuzeit* (= *Ars Helvetica* 6), Disentis 1989, S. 156.
- ¹⁹ Allgemein zum Altdorfer Tellendenkmal und speziell zur Identifikation von Kisslings Tell mit Moses siehe den Artikel über Altdorf in: *Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850 bis 1920*, Bd. 1, Bern 1984, S. 194–206 und 244–246.
- ²⁰ JEREMIAS GOTTHELF, *Eines Schweizers Wort an den Schweizerischen Schützenverein*, Solothurn 1844, S. 60.
- ²¹ Eine typologische Ähnlichkeit von Hodlers «Tell» mit Darstellungen des Auferstandenen stellt auch Franz Zelger fest: FRANZ ZELGER, *Der manipulierte Held – das Beispiel Wilhelm Tell*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 176, 30/31. 7. 1988, S. 57–58.
- ²² 1904 bezeichnet Hodler in einem Interview Dürer als einen seiner Lieblingskünstler. Siehe *Ferdinand Hodler*, Katalog der Ausstellung in Berlin (Nationalgalerie) und Zürich (Kunsthhaus), 1983, S. 135. – Verschiedene zeitgenössische Kritiker stellen eine Verwandtschaft zwischen dem Stil Hodlers und dem Dürerscher Holzschnitte fest, unter anderem Henry van de Velde im Jahr 1918 (ebenda, S. 33).
- ²³ Vgl. JURA BRÜSCHWEILER, *Ferdinand Hodler. Selbstbildnisse als Selbstbiographie*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum), 17. Juni–16. September 1979, S. 79–93. – OSKAR BÄTSCHMANN (vgl. Anm. 8), S. 55–56. – OSKAR BÄTSCHMANN, *Hodler in seinen Bildern. Selbstbildnisse und Künstlerrollen*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 51, 1994, S. 309–324, speziell S. 317–319.
- ²⁴ Das Manuskript des Vortrags ist als Faksimile abgedruckt in: *Hodler und Freiburg. Die Mission des Künstlers*, Katalog der Ausstellung in Freiburg (Musée d'art et d'histoire), 11. Juni bis 20. September 1981, S. 39–62.
- ²⁵ FERDINAND HODLER, *Die Einheit im Kunstwerk*, in: *Das Werk*, Januar 1914, S. 18–21.
- ²⁶ PAUL NIZON, *Diskurs in der Enge*, Frankfurt am Main 1990 (1970), S. 185.
- ²⁷ *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst*, 16. Jahrgang, München 1901, S. 374.
- ²⁸ FRANZ SERVAES, *Der Monumentalmaler Hodler*, in: *Neue Freie Presse*, 19. 1. 1904, S. 1–4. – Siehe dazu JURA BRÜSCHWEILER, *Ferdinand Hodler im Spiegel der Wiener Kunstkritik*,

- in: *Ferdinand Hodler und Wien*, Katalog der Ausstellung in Wien (Österreichische Galerie), 21. Oktober 1992 – 6. Januar 1993, S. 35–65, speziell S. 59–60.
- ²⁹ FRANZ SERVAES, in: *Kunst und Künstler*, 17. 11. 1904, zitiert nach JURA BRÜSCHWEILER (vgl. Anm. 28), S. 60.
- ³⁰ MAX GLASS, *Die Wiener Secession (Teil I): Ferdinand Hodler*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2.2.1904, Morgenblatt Nr. 33, S. 1–2.
- ³¹ *Die Schweiz* 8, 1904, S. 273–304, das Zitat befindet sich auf S. 304, der «Tell» Hodlers ist abgebildet auf S. 297.
- ³² Laut Briefen Hodlers an J.-F. Bützberger vom 31. 8. 1904 und vom 22. 10. 1907, veröffentlicht in: CARL ALBERT LOOSLI (vgl. Anm. 1), Bd. 4, S. 342.
- ³³ In einem Artikel von ALBERT GESSLER, in: *Die Kunst* 26, 15. 1. 1911, S. 169–171, wird Hodlers «Tell» zusammen mit anderen Werken, die im Treppenhaus des Berner Kunstmuseums hingen, beschrieben.
- ³⁴ FRITZ BURGER, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S. 53–54.
- ³⁵ HANS MÜHLESTEIN, *Ferdinand Hodler. Ein Deutungsversuch*, Weimar 1914, S. 201.
- ³⁶ HANS MÜHLESTEIN (vgl. Anm. 35), S. 335–366, die Zitate auf S. 355, 357, 362.
- ³⁷ ALPHONSE MAEDER, *F. Hodler. Eine Skizze seiner seelischen Entwicklung und Bedeutung für die schweizerisch-nationale Kultur*, Zürich 1916. – Die Zitate befinden sich auf S. 4–5, 17–18, 57.
- ³⁸ So etwa in der Ausstellungsbesprechung von HANS TROG, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12. 8. 1917, S. 1–2, oder in der Kritik von HERMANN GANZ, in: *Wissen und Leben*, 15. 8. 1917, S. 451–459, in der gleich zu Beginn bemerkt wird: «Es fehlt der unvergleichliche Tell.»
- ³⁹ *Ferdinand Hodler-Gedächtnisausstellung*. Katalog der Ausstellung in Bern (Kunstmuseum), 19. Mai – 26. Juni 1938, S. 5.
- ⁴⁰ Zahlreiche Beispiele findet man in: ULI WINDISCH / FLORENCE CORNU, *Tell im Alltag*, Zürich 1988.
- ⁴¹ Zu Albert Weltis Verhältnis zu Hodler siehe: JOHANNES STÜCKELBERGER, *Kunst für das Volk – zwischen Historismus und Heimatkunst. Albert Weltis Landsgemeindefresko im Bundeshaus in Bern*, in: «*Der sanfte Trug des Berner Milieus. Künstler und Emigranten 1910–1920*», Katalog der Ausstellung in Bern (Kunstmuseum), 26. Februar – 15. Mai 1988, S. 73–97, speziell S. 93–97.
- ⁴² *I. Schweizerische Ausstellung der S.V.B.K. (Schweizerische Vereinigung Bildender Künstler)*. Katalog der Ausstellung in Bern (Kapellenstrasse), 20. Dezember 1942 – 15. Januar 1943.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.
 Abb. 2, 4: Öffentliche Kunstsammlung Basel.
 Abb. 3: Karl Jauslin-Sammlung, Ortsmuseum Muttenz.
 Abb. 5: Autor.
 Abb. 6: Museum für Gestaltung, Zürich.

ZUSAMMENFASSUNG

Ferdinand Hodler wurde schon zu seinen Lebzeiten als Begründer einer nationalen Schule, als Nationalmaler verehrt. Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang seine sakrale Bildsprache. Im Fall der Werke mit schweizerischen Themen führt sie zu einer Sakralisierung der Nation, die umgekehrt einer der Gründe ist, dass man den Schöpfer dieser Werke als «Führer» der Nation wahrnimmt. Der Beitrag analysiert diesen Zusammenhang von sakraler Struktur und integrierender Wirkung am Beispiel von Hodlers Gemälde «Wilhelm Tell» von 1897.

RÉSUMÉ

Ferdinand Hodler a déjà de son vivant été vénéré comme l'initiateur d'une école nationale, en fait comme peintre national. Son langage sacré est important dans ce contexte. Dans le cas des œuvres qui se réfèrent à un thème suisse, ce langage conduit à une sacralisation de la nation, ce qui à l'inverse est l'une des raisons pour lesquelles le créateur de ces peintures est considéré comme un «précepteur» de la nation. Le texte analyse ce rapport entre la structure sacrée et l'effet d'intégration sur la base de la peinture *Guillaume Tell* de 1897.

RIASSUNTO

Ferdinand Hodler veniva considerato dai suoi contemporanei il fondatore di una scuola nazionale, un pittore nazionale. In un simile contesto il suo linguaggio sacrale assume particolare rilievo. Nel caso delle sue composizioni centrate su temi della storia nazionale, il suo linguaggio tende a sacralizzare la Nazione. Ciò induce a sua volta a percepire l'autore delle opere quale «guida» nazionale. Il saggio analizza il rapporto fra struttura sacrale e l'effetto integrante prendendo spunto dal dipinto di Hodler *Guglielmo Tell*, eseguito nel 1897.

SUMMARY

During his lifetime, Ferdinand Hodler was already hailed as a national painter and founder of a national school. Significant in this respect is his sacred imagery. In works with a Swiss subject matter, such imagery led to the notion of a sacred nation, which is one reason why Hodler was in turn perceived as the "leader" of the nation. Hodler's painting *William Tell*, 1897, serves to illustrate the relationship between sacred structure and integrating effect.