



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

2. Psychische Hellsicht, Traumrealität und "Pathos"

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97939](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97939)

2. Psychische Hellsicht, Traumrealität und Pathos

James Ensor, Odilon Redon, Edvard Munch, Ferdinand Hodler

Der echte Darsteller des Spukhaften war der Belgier *James Ensor* (1860–1949), auch im Leben ein schrullenhafter Mensch, von dem Stefan Zweig in seinen Lebenserinnerungen allerhand skurrile Dinge erzählt; er nennt ihn einen „genialen Harpagon“. Die Welt des zweiten Gesichts war ihm schon durch Kindheitserinnerungen von Spukhäusern vertraut. Das Wesentliche in seiner sublimen und geschmackvollen Malerei, meist in ausgesuchten strahlenden Farben, und noch deutlicher in seinen bizarren Radierungen, stammte aus Angstträumen und weltscheuen Vorstellungen: Gespenster, winzige Totengerippe, die „chinesische Bilder betrachten“ oder sich wütend um einen Hering balgen, Mischungen religiöser Erscheinungen mit dem Leben der Gegenwart, bösartige Verhöhnungen von Ärzten, vor allem ein Kosmos von Masken voll beängstigender Dämonie bildeten die Stoffe seiner Bilder und Radierungen. Abneigung gegen die Existenz der Masse paarte sich mit abgründigen Phantasien. Doch blieb alles im Bereich absoluter Kunstwirkung, der Tagtraum überschattete nicht sein künstlerisches Verantwortungsgefühl. Vielfach glaubt man zunächst nur bezaubernde Farbenräusche zu erkennen und entdeckt den gruseligen Inhalt erst bei genauerem Zusehen. Er trennte sich ungern von seinen Arbeiten; am liebsten hätte er sie teuer verkauft und dann einfach für sich behalten. Einige Verwandtschaft mit den transzendenten Zeichnungen des Schweden *Josephson* darf nicht darüber täuschen, daß er ein sehr bewußter Gestalter war.

Die fratsenhaften Dinge gehörten seiner Frühzeit bis 1890 an. Sie haben den deutschen Expressionisten starken Eindruck gemacht. Was Nolde in dieser Richtung schuf, steht deutlich unter Ensors Einwirkung. Von *Odilon Redon* (1840–1916) scheidet diesen unbedingt das Maßhalten in literarischen Beziehungen; sein Schöpferisches lag in malerischer oder graphischer Anschaulichkeit beschlossen, und niemals überschritt er die Grenze zwischen den beiden Ausdrucksweisen; seine Gemälde sind ebenso malerisch wie seine Radierungen graphisch empfunden sind.

Der nach allen Richtungen Wegweisende, der erste Ausdrucksünstler im eigentlichen Sinne war der Norweger *Edvard Munch* (1863–1944), dessen Phantasie gleichermaßen Vision und bildhafte Neuformung umspannte. Seit 1882 in der Kunstschule von Oslo, empfing er die ersten maßgeblichen Eindrücke von dem Impressionismus, den Per Krogh und Heyerdahl aus Paris importiert hatten. Er begann also, wie alle Zeitgenossen, auf der Basis soliden Naturstudiums, und ein Aufenthalt in Paris 1889–1892 bestärkte ihn darin. Noch im ersten Jahr malte er die „Musik auf der Straße“ und ähnliche Straßenbilder aus Oslo,

die ihn im Gefolge von Manet und Degas zeigen, und das erste seiner tragischen Menschenbilder: das von seiner Mutter betreute sterbende Mädchen. Er nannte das Bild bezeichnenderweise „Frühling“; und in der Tat triumphtierte beinahe der Eindruck des hellen, durch ein Fenster strömenden Sonnenlichts im Krankenzimmer über das menschliche Thema.

Aber schon längst hatten Vorstellungen von den Leiden und Abgründen der menschlichen Natur sich seiner Phantasie bemächtigt. Außer jenem impressionistischen Krankenzimmer, das als reife Frucht der Art im Osloer Museum erhalten blieb, hat er viele früheren Bilder vernichtet, weil sie ihm nicht genügten. Seit Ende der 80er Jahre beschäftigten ihn jene Vorwürfe, die er als „Lebensfries“ zusammenfaßte und immer wieder in konzentrierteren Fassungen gab. Was er zuerst (und wahrscheinlich in impressionistischer Weise) darstellte, nannte er „Experimente“; seit 1890 gab er ihnen den Ausdruck, der ihm dafür allein zugänglich schien, und so kennen wir diese Bilder nur in ihrer endgültigen Gestalt.

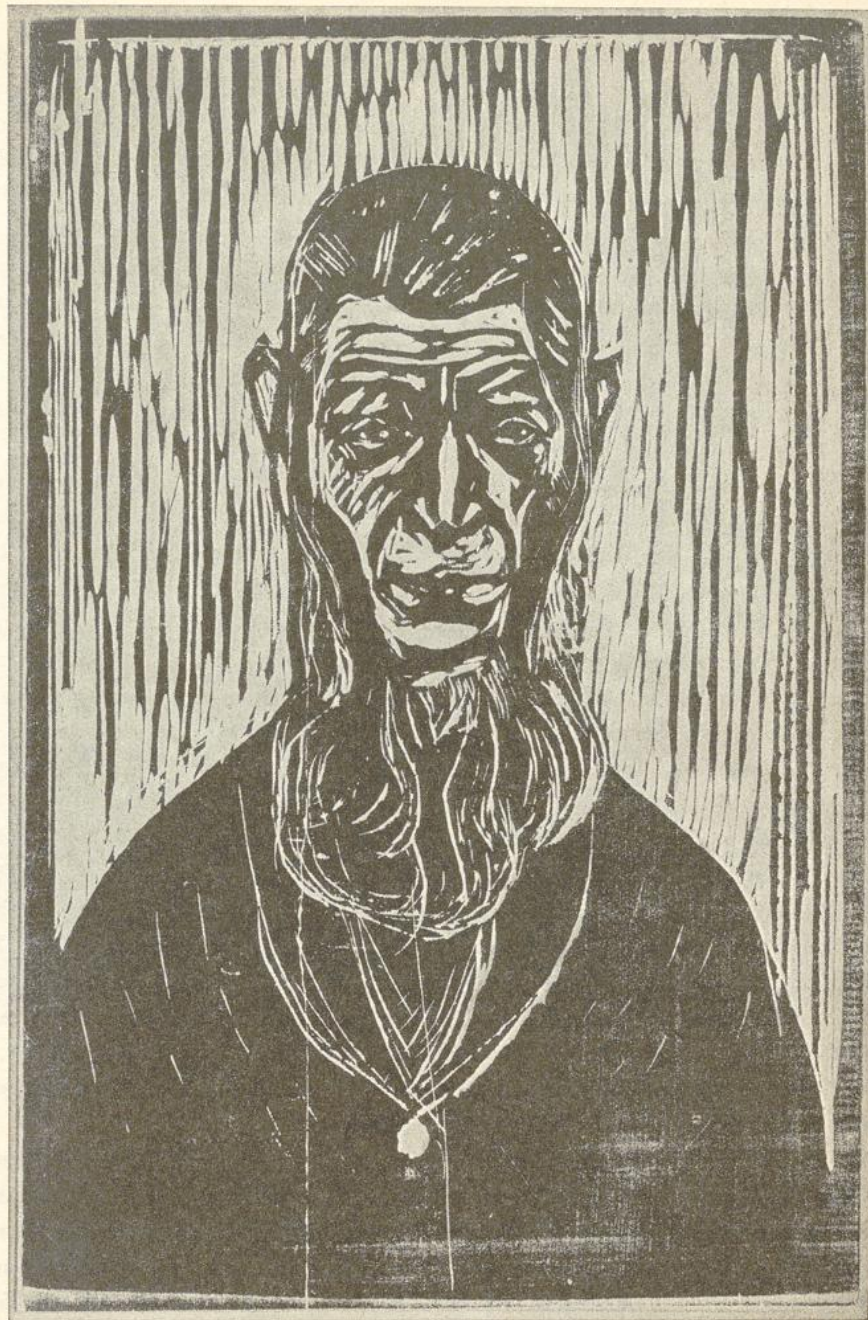
Dies blieb charakteristisch für Munchs Schaffensweise: das stetige Bemühen um den treffenden Ausdruck, um eine Vereinfachung der Form, die er in Wiederholungen der gleichen Vorwürfe erreichte. Zwanzig Jahre arbeitete er dergestalt an der Vervollkommenheit seiner Vorstellungswelt.

Die „Experimente“ entstanden nicht aus visuellen Eindrücken wie bei Cézanne oder van Gogh, sie kamen aus der Tiefe innerer Erkenntnisse, sie kreisten um den Eindruck des Leidvollen der menschlichen Existenz und unterwarfen auch die Landschaft dem überschattenden Gefühl der Tragik. Ihr Sinn war Durchseelung des Zwiespalts in allem Erschaffenen. Mysterien des Sterbens, der Krankheit, der Pubertät, Angst vor dem Leben, Dämonie der Weiblichkeit, Trennungsschmerz, Eifersucht und andere Leidenschaften, die aus den Beängstigungen seiner Jugend ans Tageslicht drängten, bildeten seine Vorwürfe in ständiger Wiederholung und Steigerung. In der Finsternis der Lebenserfahrung begegnete er sich mit dem ihm befreundeten Strindberg; nur daß seiner malerischen Intensität das gelang, was dem pathologischen Schweden wegen seines harten Naturalismus sich niemals zu überzeugendem Symbol zusammenschließen wollte.

In der Energie seiner Formung hat Munch darum viel mehr Verwandtschaft mit Hamsun, dessen epische Größe der gedrungenen Bildkraft von Munch nahesteht, wenn sie auch das Leben von einer positiveren Seite begreift. Daß es auf die Konsequenz der Form ankommt und der seelische Gehalt sich ihr unterordnen muß, diese oberste Forderung bleibt sich gleich in der bildenden und in der poetischen Kunst.

Wir können erst aus der endgültigen Fassung des „Lebensfrieses“ den Schluß auf das Wollen von Munch ziehen. Die Sammlung dieser Bilder wurde in Deutschland zum erstenmal 1892 im Berliner Architektenhause gezeigt, wo sie jenen Sturm entfesselte, der die Geister schied, und 1902 abermals in der Berliner Sezession. In den folgenden Jahren malte er eine Anzahl davon zum zweiten- oder vielmehr drittenmal für Dr. Linde in Lübeck und zum vierten für das Foyer des Deutschen Theaters im Auftrag von Max Reinhardt. Beide Folgen konnten in den ihnen bestimmten Räumen nicht gehalten werden. Die Absicht Munchs, einen fortlaufenden Fries seiner Gemälde als Wandschmuck großer Räume zusammenzustellen, wurde erst in den Osloer Universitätsbildern verwirklicht.

Den Menschen und die Landschaft nicht als Objekt malerischer Zergliederung zu geben, sondern als Gefäß seelischer Reaktionen, ist der Sinn von Munchs Malerei. Manche Auf-



Edvard Munch, Alter Mann, Holzschnitt, 1905

fassung, die sich darin findet, mag im Lauf der Zeit sich überlebt haben; die Gewalt der Empfindung wurde in jedem Falle mit überlegener Kunst ausgedrückt. Das unausgesetzte Ringen um die letzte Reife der Gestaltung gab ihnen ihre überragende Bedeutung. Ein

Motiv wie „Der Kuß“ zweier Liebenden formte sich in vereinfachender Steigerung von dem Gemälde eines nackten Paares neben dem Fenster, aus dem noch genau die gegenüberliegende Straßenfront zu erkennen ist, bis zu dem Holzschnitt, in dem nur eine schwarze Silhouette der Zwei ohne eine Spur von Binnenzeichnung übrig blieb, die Menschen gänzlich ineinander verschmolzen, als graphisches Symbol in reiner Flächigkeit. Das Gemälde des „Kranken Mädchens“ in der letzten Fassung als Farbenlithographie enthielt nur den Kopf der Sterbenden in zartestem Profil, aus dem die Hoffnungslosigkeit alles Irdischen mit ergreifender Einfachheit sprach. Und so erkennt man fast in allen Lithos oder Holzschnitten die äußerste Komprimierung des Motivs. Die graphischen Techniken gaben Munch Gelegenheit, von allem Beiwerk abzusehen, das Wesentliche in den Nachtseiten des Daseins rein und als Hieroglyphen des Ausdrucks herauszuschälen. Die Graphik wurde dadurch als gleichberechtigter Faktor der Darstellung neben das Gemälde gestellt, ja, durch die äußerste Zusammenfassung der Form darüber erhoben.

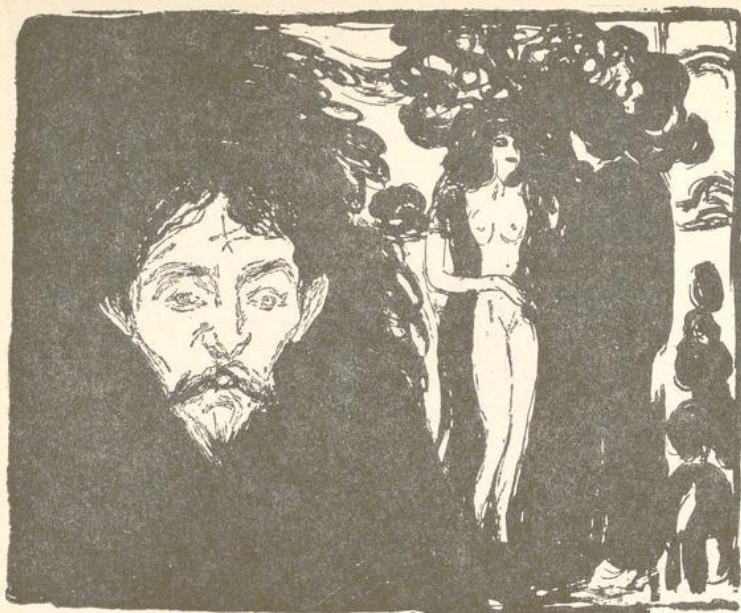
Diese Beschränkung macht aber nicht nur das gezeichnete Blatt so eindrucksvoll, sie erscheint auch in seinen Bildern mit gleicher Wirkung. Wo es auf großfigurigen Vordergrund ankam, wurde der Grund als neutrale Fläche behandelt; Innenraum oder Landschaft in gleicher Weise so vereinfacht, daß nur die führenden Massen und Linien blieben, die den Blick in die Tiefe leiten und das Raumbild suggerieren. Seine Landschaften wurden zu dunklen Silhouetten, in denen die Dämonen des Sturms, des Winters, des Abends, des Meeres lauern, dem Menschen Furcht einflößend. Ohne Fortlassen aller unwesentlichen Details war eine psychische Einwirkung nicht zu erreichen; denn hier war ja die Natur nicht mehr ein Gegenstand emsiger Forschung nach atmosphärischen Eindrücken, sondern ein gespenstisches Erlebnis der Seele.

Bei alledem war im Munchschen Schaffen von Deformation keine Rede. An der Naturähnlichkeit hielt er beim Menschen wie in der Landschaft fest, Raumtiefe und Perspektive bleiben sichere Bestandteile seiner Kunst, gleichwie die Natürlichkeit von Gestalt und Gebärden. Die Kraft des geistigen Ausdrucks führte noch nicht zur Verzerrung der Züge; ihm genügte eine Reduzierung der Formen auf das Sprechende. Zu monumentaler Form erwuchs das Porträt; meist in Lebensgröße, stehend im knappen Raum, mit imponierender Einfachheit der Maße. Auch hier war die letzte Möglichkeit der Graphik vorbehalten. Umfangreiche Lithographien, Radierungen, zuletzt auch Holzschnitte gaben Charakterköpfe wieder, mit Intensivierung des persönlichen Ausdrucks.

Manche Rahmenleisten seiner Lithos enthielten ein zeitgebundenes Element, dessen Form man dem *Jugendstil* zurechnen konnte. Wie Gauguin, hat auch Munch seinen Beitrag oder wenigstens eine Analogie zur Entstehung der ornamentalen Schlingellinie geliefert, aus der ein neues Kunstgewerbe erwuchs; und das freilich nicht nur in seinen Umrahmungen, sondern auch in der Linienführung mancher Bilder und Graphiken. Die Herkunft des Jugendstils läßt sich aber durchaus ohne ihn erklären. Was für Munch ausdrücklicher Bestandteil seiner Darstellung war, die betonte und stark geschwungene Linie, stand dem dekorativen Bedürfnis der Eckmann und van de Velde ganz fern. Sie war ihm kein Schnörkel, kein Weg zum Kunstgewerbe, und wenn sie äußerliche Ähnlichkeiten mit dem Jugendstil aufwies, so lag dem eine Notwendigkeit der allgemeinen Stilentwicklung in den 90er Jahren zugrunde, der sich selbst eine so große Schöpfernatur wie Munch nicht entziehen konnte.



Edvard Munch, *Rendezvous dans l'univers*, 1899, Nationalmuseum Oslo



Edvard Munch, *Eifersucht*, Lithographie, 1896

Als Abschluß seiner naturfernen Periode hat Munch in einem Selbstbildnis und in einer lithographischen Folge noch einmal den Sinn geistiger Tiefenlotung zusammengefaßt. In dem Selbstbildnis von 1906 stellte er sich dar in einem Restaurant sitzend, eingeklemmt zwischen leeren Tischreihen, in furchtbarer Vereinsamung vor sich hinbrütend. Das Gefühl der Verlassenheit inmitten des Weltalls war auch von ihm kaum je mit solcher Eindringlichkeit versinnbildlicht worden: als der von Gott und den Menschen verratene Einsame, der vergebens Trost beim Wein sucht.

Seit etwa 1907 begann er nach neuen Formen zu suchen. In pastoser Malerei, mit impressionistischer Zerlegung wurden große Figuren, badende Männer am Meer und lebensgroße Bildnisse gemalt. Vor allem wurden auch Landschaften aus Lübeck und andern Orten zu einer von Empfindung abgelösten Wiedergabe reiner Wirklichkeit. Es verlangte ihn nach Realität und mit ihr nach monumentaler Form, die in Kompositionen von Arbeitenden und vor allem in den Entwürfen zu den Fresken für die Universität von Oslo ihren Höhepunkt erreichte. In diesen gewaltigen Entwürfen kehrte der Drang zum Symbolischen wieder, aber in einer veränderten, der Natur angenäherten Form. Die „Geschichte“ wurde verkörpert durch einen erzählenden Alten vor einer weiten Fjordlandschaft, die „Wissenschaft“ in wörtlicher Auffassung durch die Alma Mater, eine mütterliche Frau mit ihren Kindern; der Kosmos selber als monumentale Vision eines mit seinen Strahlen alles umgreifenden Sonnenaufgangs gegeben (1910–1912). Mensch und Natur waren in diesen ungeheuren Wandbildern einheitlich aufgefaßt, pantheistisch bejahend im Zeichen seiner eigenen inneren Wandlung. Es kostete einigen Kampf mit widerstrebenden Mächten, ehe die Entwürfe Munchs sich durchsetzten und in dem überlebensgroßen Maßstab der Fresken zur Ausführung gelangten. Damit wurde die Wandlung seines Stils offenbar, in einem Sinnbild der

Ausdruckskunst schlechthin, das in solcher Großheit einzigartig dasteht, an innerem Gehalt die historischen Wandbilder von Hodler überragend.

Das Besondere seines Genies bestand seit jeher in der Entsprechung von Form und Gehalt. So mündete auch das Wiederaufnehmen des Naturbildes mit innerer Zielbewußtheit in die Großform des Fresko ein. Seine Entwicklung, aus dem Impressionismus zur Symbolgestaltung, aus der verinnerlichten Form zur Freiheit der Naturdarstellung zurück, und von da zur Monumentalität, blieb verschont von Brüchen, ein fortlaufendes Wachsen mit Pausen und tastenden Anläufen zu einem erst nur geahnten Ziele. Der Weg eines bahnbrechenden Genies steht in seiner Geschlossenheit vor uns, die Erscheinung eines vollkommenen Künstlers. Sein Werk wird uns überzeugen, daß die Schöpferkraft unserer Tage nicht erloschen ist. In der unsichtbaren Gemeinde von Munch, Seurat, Cézanne und van Gogh erblicken wir das Zeugnis des allgemeinen Willens, die europäische Kunst von innen heraus zu erneuern, nachdem die Zeit des bürgerlichen Realismus sich vollendet hatte.

Anders als bei seinen bedeutenden Zeitgenossen verlief das Schaffen des Schweizers *Ferdinand Hodler* (1852–1918) in zwei sauber voneinander geschiedenen und durchaus gleichwertigen Lebenszeiten, getrennt durch das Schicksalsjahr 1890: eine Hartnäckigkeit des historischen Willens, die nachdenklich stimmt. In die 70er Jahre fällt die Ausbildung seines objektiven Realismus von der Art Courbets, aber in einer eigenen und strengen Form; bedingt und gefördert von seinem Genfer Lehrer Bartholomé Menn, dessen etwas harte und nüchterne Sachlichkeit im Genfer Museum zum unmittelbaren Vergleich mit den frühen Bildern seines großen Schülers zu studieren ist. 1890 erfolgte dann der Durchbruch zu Hodlers zweitem Stil, den man mit dem Begriff des Parallelismus einigermaßen zutreffend kennzeichnet. In der „Nacht“ von 1890 halten sich die naturgebundenen Elemente und die Absicht auf Rhythmisierung noch die Waage. In der Folgezeit wurde diese letzte immer deutlicher ausgebildet mit Betonung des Linearen und Raumlosen und des Parallelismus, der in den „Lebensmüden“ von 1891/92, noch klarer in der „Eurhythmie“ von 1894/95 Gestalt gewann. Damit wurde die letzte Spur von Realismus überwunden; die Bilder der Reifezeit stehen als völlig andersartig den früheren gegenüber.

Eine Erfindung Hodlers war der Parallelismus nicht. Nach eigenem Geständnis boten ihm die Fresken der Cappella Spagnuola in Florenz und andere Darstellungen des 14. Jahrhunderts genügend Anregung, zumal die allegorische Bedeutung der dort aufgereihten Gestalten seinem eigenen Drang zu Allegorie und Symbol entsprach. Die Beziehung zu Seurats strenger Ordnung war dagegen, auch abgesehen von der vermutlichen Nichtkenntnis Hodlers, zu locker, um als Beeinflussung in Betracht zu kommen. Seurat lebte mehr in der sinnlichen Gegenwart und gebrauchte die anfallende Parallelität nicht zum Ausdruck einer bestimmten Geisteshaltung wie Hodler, sondern nur als tektonisches Kompositionselement – was einen prinzipiellen Unterschied ausmacht.

Das Problematische an der Entwicklung Hodlers ist uns heute deutlich geworden, nachdem sein Lebenswerk abgeschlossen und seine Wirkung überschaubar geworden ist. Der Parallelismus blieb fast ohne Einfluß auf die Späteren, während die kraftvolle Naturhaftigkeit seiner Frühzeit in der Schweizer Malerei eine bedeutende Nachfolge gezeitigt hat. Das ist nicht erstaunlich, wenn man die Produkte der beiden Epochen miteinander vergleicht und

die geringen Möglichkeiten der Fortbildung bedenkt, die in seinem Parallelismus enthalten sind, gegenüber dem Reichtum an vielseitiger Qualität in seinen Frühbildern. Hat man die Möglichkeit, beides zu vergleichen, wie in dem ausgezeichneten Museum der Stadt Genf, so ist man versucht, Hodlers Bedeutung zum größeren Teil in seinem Realismus zu suchen, wenn auch darin mehr von Versuchen, von Andeutungen neuer Gesinnung und von Gestaltenfülle zu erkennen sein mag als die Endgültigkeit von Formulierungen, wie sie die gewaltigen Erfindungen seiner Spätzeit darbieten.

Freilich, auch in dem naturnahen Teil seines Werkes fand sich ein Zwiespalt des schöpferischen Willens. Den reinen Abbildern standen Versuche gegenüber, intellektuelle Ideen auszudrücken; vollwertige Geschlossenheit und zweifelhafte Experimente gingen nebeneinander her. Die glücklichen Darstellungen aus der Wirklichkeit überwogen. In Gestalten, wie der „Armen Seele“, im „Blick in die Ewigkeit“, in dem „Mutigen Weib“ wurde eine Intensität von menschlicher Seelenhaltung und würdiger Charakterisierung erreicht, die an das Beste in Leibls oder Liebermanns Bildern einfacher Menschen und ihrer Hantierung erinnert. Sein Bestreben, Abbilder von Wirklichkeiten in geistige Sphären zu erheben, bewahrte Hodler nicht nur vor impressionistischer Zersetzung, indem er Körperplastik und Geschlossenheit der Innenform wahrte, es gab ihm auch die Gelegenheit, seinen Gestalten symbolische Bedeutung zu verleihen.

Nicht anders stand es mit den Landschaften, in denen er das Wesentliche der Raumbildung, der geologischen und botanischen Bestandteile mit atmosphärischer Wahrheit verband, ohne sich von impressionistischen Tendenzen, von Zufallsausschnitt und Verunklärung beeinflussen zu lassen. Diese Gemälde gehören zu den glücklichsten Leistungen des objektiven Realismus. In ihnen wird man das Erbe altdeutscher Kunst, von Konrad Witz bis Altdorfer, gewahrt und zu moderner Auffassung gewandelt finden. Sie überragen durch ihre Klarheit, ihren Gehalt an schönen Raumwerten, ihren bildmäßigen Bau vieles, was seit der Romantik gemalt wurde.

Zwischendurch meldete sich immer wieder die Lust zur Darstellung von Ideen. Es zeigte sich aber auch hier, daß die realistische Form dafür sich nicht eignete, daß diese in naturalistische Härte übergang, sobald es sich um übernatürliche Motive handelte. Im „Zwiesgespräch mit der Natur“ (um 1884) beispielsweise sehen wir einen nackten Knaben in unwesentlicher Landschaft, der mit Blick und Handgebärden etwas sagen will, das unausgedrückt bleibt: das Modellhafte erstickt jede Idee einer Gefühlsäußerung.

Man hat fast den Eindruck, als ob eine mystische Gewalt dem Künstler verwehrt hätte, sich auszusprechen, bevor die Zeit erfüllt war. Den Moment dieser Erfüllung bezeichnet die „Nacht“ von 1890, eine ausführliche und noch mit plastischen Mitteln durchgeführte Darstellung des nächtlichen Alldrucks, der in Gestalt eines schwarz verhüllten Dämons auf einem der Schlafenden hockt. Die Schwierigkeit, durch massive Leiblichkeit und übertriebene Mimik etwas Vorgestelltes auszudrücken, war hier noch nicht überwunden, aber der Parallelismus zeichnete sich schon in den Gruppen der Schläfer ab.

Die Fähigkeit der Linie zu charakterisieren, im Gegensatz zu malerischer Weichheit, wurde das beherrschende Element seines neuen Stils; der Parallelismus trug dazu nur akzessorisch bei und wurde auch nur als Schwergewicht großer Kompositionen verwendet. Das Lineare ergab sich ebenfalls aus dem Studium frühitalienischer Malerei; es war eine Entdeckung



des Expressionisten in Hodler, der für seine Ideenmalerei hier das taugliche Instrument gefunden hatte. Folgerichtig wurden Raumwerte, Körpermodellierung und die übrigen Mittel der Naturannäherung entfernt, und der Kontur umschloß nun in mächtigem Schwung hellfarbige Flächen mit möglichst geringer Binnenzeichnung. Die Konsequenz aus den Versuchen von Gauguin und van Gogh war gezogen, das Mittel zur Monumentalisierung von übergeordneten Darstellungen zur Reife gebracht.

Die Entwicklung einer so einseitigen und stilistischen Manier geschah natürlich nicht mit einem Schlage. Noch in der weit gereiften „Eurhythmie“ widersprach die Modellierung und der individuelle Typus der Gesichter dem Flächenprinzip. Da Hodler sich, wie Munch, weitergehender Deformierung nicht bedienen wollte und der Menschengestalt, die der dominierende Bestandteil seiner Schöpfungen blieb, ihre anatomische Richtigkeit im wesentlichen zubilligte, blieben die körperlichen Funktionen in ihrer Realität bestehen, als alleinige Vermittler der geistigen Haltung.

Dabei stand ein latenter Zwiespalt der Einheit der Bildform entgegen und bedrohte Hodlers Kunst mit der Gefahr der Manier und des Dekorativen. Die Fernwirkung der gewaltig komponierten, von eindrucksvollen Konturen zusammengehaltenen Tafeln war erheblich, schon von weitem hob sich ihr straffer Bau und ihre Hellfarbigkeit aus jeder Umgebung heraus. Sie offenbarten demnach ihre Qualitäten vor allem im Wandbild, das den ersten Platz in Hodlers Schaffen beanspruchte: Der „Tell“ und der „Rückzug von Marignano“ im Züricher Museum, der „Auszug der Studenten 1813“ in der Jenenser Universität, die „Schwörenden“ im Rathaus von Hannover gehören zu den Monumentalwerken eines hohen und strengen Stils. Sie gründen sich auf die Wirksamkeit der Wiederholung von Senkrechten, auf den großartigen Rhythmus vereinigter Körper, unter der Voraussetzung übergeordneter Ideen, von denen die Massen erfüllt und erregt werden.

Ein hohes Pathos von mannigfaltigem Gehalt durchströmte seine Bilder. Keine überflüssige Zutat lenkte von dem Wesentlichen ab, das sie formulierten. Fruchtbar blieb die Vielfalt seiner Inhalte, die Kraft der Gleichnisse, die sich von Hantierungen des Alltags, wie dem oft wiederholten „Baumfäller“, von Brennpunkten der Geschichte bis zu Symbolen der Jugend, der Unendlichkeit, der seelischen Hingabe und anderer humaner Ideen erstreckten. Doch verlieh sein Kontur auch schlichten Vorwürfen, Bildnissen und Landschaften einen besonderen Nachdruck. Zumal in den Schweizer Landschaften, die er erst auf der erreichten Höhe seines Zieles wieder zu malen begann, gewannen die Umrisse von Bergen, die Raumweite großer Seen eine Bedeutung, die über die Wirklichkeit hinausging zur Deutung kosmischer Unabänderlichkeit, zur Verdeutlichung geprägter Erdenform mit ihren Gegensätzen von Himmel und festen Gründen. Die Überlegenheit der dingbezeichnenden Linie über die Unbestimmtheit des malerischen Tons offenbarte sich auch in der Stabilität dieser Landschaften, deren organisches Gerüst sich als das Bleibende gegen alle Anfechtungen durch Atmosphäre und Licht durchsetzte. Das Beharrungsvermögen der Linie wurde auch in der Landschaftskunst als etwas Geistiges wirksam wie nie zuvor.