

Ferdinand Hodler : zu seinem hundertsten Geburtstag am 14. März 1953

Autor(en): **Hugelshofer, Walter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **32 (1952-1953)**

Heft 12

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-160104>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

FERDINAND HODLER

Zu seinem hundertsten Geburtstag am 14. März 1953

VON WALTER HUGELSHOFER

Hundert Jahre sind vergangen seit Hodlers Geburt — hundert Jahre, von denen er nahezu zwei Drittel erlebt und denen er in ihrer Mitte der Schweiz ihr künstlerisches Gepräge gegeben hat. Die Alten unter uns waren während Jahren seine Zeitgenossen. Und man spürt ihnen noch heute an, wie mächtig sie bewegt waren von dem gewaltigen Atem, der von dieser außerordentlichen Erscheinung ausging. Für sie ist heute, fast eine Generation nach seinem Tode, der Meister in historische Distanz gerückt. Den Menschen mittleren Alters, die ihn nicht mehr von Auge gekannt und die leidenschaftlichen Kämpfe um Verständnis und Anerkennung seiner Kunst nicht mehr aktiv mitgemacht haben, ist Hodler eine große und verehrungswürdige Gestalt, eine feste Größe des neueren schweizerischen Geisteslebens. Für die jungen Menschen heutzutage ist Hodler ein Künstler, den die Väter verehrt haben, der aber ihrem eigenen Empfinden zumeist recht ferne steht. Die künstlerischen Probleme, zu deren Lösung er sich aufgerufen fühlte, sind nicht die Probleme, welche sie beschäftigen. Er steht nicht zur Diskussion. Gerade noch lassen sie ihn als latente Kraft gelten, die einmal wieder wirksam werden kann.

Bis jetzt lassen sich drei verschiedene Phasen der Beziehungen der Umwelt zu Hodler erkennen. Sie bezeichnen Stufen des rasch sich verändernden Weltgefühles und der dadurch bedingten schnellen Entwicklung der Selbstbewußtwerdung des schweizerischen Menschen.

Die erste: Der junge, sehr beschränkten Verhältnissen entstammende Hodler war nach ungewöhnlich dürftiger Schulbildung und nachdem er einige Jahre bei einem Maler fataler Landschaftchen in Thun als Mädchen für alles tätig gewesen war, 1872 arm und fremd nach Genf gezogen, der damals einzigen Stadt im Lande, in der es etwas wie eine künstlerische Atmosphäre gab und die Fremden gegenüber traditionell tolerant war. Die schicksalhafte Begegnung mit dem gütigen und weisen Menschen und kultivierten Maler Menn eröffnete ihm den Weg zur Kunst. Am Anfang des künstlerischen Werkes Hodlers steht ein auf Grund errungener Einsichten vollzogener Willensakt. Während mehr als zwanzig Jahren, seinen kraftvollen Mannesjahren, lebte Hodler das Leben der Erniedrigten und Beleidigten auf einem Existenzniveau, das wir uns kaum tief genug vorstellen können. Es ist nicht so sehr die Bohème als die Welt der

kleinen Leute, in der er sich bewegte. Was dieses enge Milieu ihn an förderndem künstlerischem Verständnis entbehren lassen mußte, wog es durch menschliche Anteilnahme und Wärme des Herzens reichlich auf. Als ein rechter Naturalist malte er, was sein scharfes Auge erblickte: dunkeltonige Bildnisse, die in ihrer Anordnung vor neutralem Hintergrund öfter an die großformatigen Porträtphotographien erinnern, welche damals verbreitet waren, modellartig drapierte und gestellte Mitbewohner des Elendsviertels, Handwerker in ihrer durch einfallendes Licht erhellten Werkstatt, Landschaften aus der Umgebung von Genf, aber besonders aus dem heimatlichen Bernbiet, in dem er sich während der Sommermonate gerne anwärmte. Das Wenige, das er zum Leben brauchte, errang er sich zu einem großen Teil auf den künstlerischen Wettbewerben, welche die beiden verstorbenen Genfer Maler Diday und Calame eingesetzt hatten. Ob die gestellten Aufgaben eigentlich künstlerische Lösungen zuließen oder nicht — für Hodler gab es kein Ausweichen: Mal für Mal mußte er mitmachen und fast jedesmal zwang er den Preisrichtern eine widerwillig genug erteilte Anerkennung ab. Denn so ungelentk und ungeschlacht, ganz ohne jede Leichtigkeit und ohne jeden Charme er auch in seinen Einsendungen daherkam, so unverkennbar war doch immer die gewaltige Faust und der völlige menschliche Einsatz, die als drängende Macht dahinterstanden. Wenn Hodler, eine der spärlichen Ausstellungsmöglichkeiten im damaligen Genf nutzend, seine Gemälde öffentlich zeigte, wurde er zum Stein des Anstoßes. Die Besucher wandten sich lachend oder geärgert ab. Noch bis gegen das Ende des Jahrhunderts hat er nur wenige seiner Arbeiten verkauft, so daß er gerne bereit war, seine Bilder gegen Lebensmittel zu tauschen. Man erwartete im späteren 19. Jahrhundert etwas anderes von der Kunst, als er zu bieten hatte. Kunst war ein Dekor. Sie sollte erfreuen, erheitern, erheben. Der munter erzählende Simon Durand wurde dem vornehmen, stillen Landschaftler Barthélemy Menn vorgezogen. Hodler wirkte in dieser Umgebung bauernhaft hart, alemannisch schwerblütig und erdrückend ernsthaft. Sein intensiver Naturalismus hatte etwas Schonungsloses. Die farbige Erscheinung seiner Bilder war zumeist dunkel und schwer. An Caravaggio hätte man sich erinnert fühlen können und an die Anfänge der Zeitgenossen Cézanne, Segantini, Van Gogh, von denen allen er keinerlei Kenntnis hatte.

Einige wenige verstehende Freunde begriffen, daß da eine ganz seltene geistige und künstlerische Kraft am Werke war. Da war einem suchenden und ringenden Menschen von innen heraus aufgetragen, bildhaft darzustellen, was ihn mächtig bewegte. Da war einer voll von großer Form. Darum brach immer wieder ein Zug zur Größe imponierend durch. Was gelten daneben geschmackliche Ent-

gleisungen, harte Schwerfälligkeiten und mangelnde Grazie! Da ging es doch um ungleich mehr. Wer auf die Sprache der Kunst reagiert, dem konnte nicht zweifelhaft sein, daß Gemälde wie das stolze Bildnis der Mademoiselle Léchaud (Kunsthhaus Zürich), der ergreifend innige Bibelleser mit dem Kind (Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur), das leidenschaftliche Selbstbildnis des Zornigen (Kunstmuseum Bern), die zartbewegte Genesende (Stiftung Oskar Reinhart), die junge Mademoiselle Duchosal (Kunsthhaus Zürich), der sinnende Greis (Stiftung Oskar Reinhart) oder der kummervolle Alte («une âme en peine») der Öffentlichen Kunstsammlung Basel stark und tiefempfundene, überlegt und klar gebaute, in malerisch dichter und schöner Materie vorgetragene Meisterwerke durchaus eigener Art sind. Aber all dies blieb damals und noch lange unbeachtet. Man dachte und empfand in der Hauptsache lokal. Die Fahrt mit der Eisenbahn von Zürich oder von Basel nach Genf war ein nicht häufig gewagtes kostspieliges Unternehmen, das doppelt so viel und mehr Zeit beanspruchte als heute. Rudolf Koller war der Maler der Zürcher; Anker ging die Berner an, Zünd die Luzerner, Böcklin die Basler. So bestand noch kaum die Möglichkeit, daß Hodler über das beschränkte Gebiet von Genf hinaus in die weitere Schweiz hätte wirken können — zumal er ja von seiner Wahlheimat keinerlei Unterstützung zu erwarten hatte.

Das war die erste Phase des Verhaltens der Umwelt gegenüber Hodler: Eine große und starke künstlerische Begabung, die sich in voll ausgereiften, unproblematischen Meisterwerken äußerte, die nicht verstanden und darum nicht aufgenommen wurden. Und es bestand kaum Aussicht, daß sich diese wenig erfreuliche Lage bessern würde.

Die zweite Phase, die unerwartet einen völligen Umschwung brachte, begann mit der großen Komposition «Die Nacht» (Kunstmuseum Bern), hatte ihren Höhepunkt in der triumphalen Beteiligung Hodlers an der Ausstellung der Wiener Secession von 1904 und dauerte noch einige Jahre über des Künstlers Tod, 1918, hinaus. Diese Wandlung, an der Hodler als bedeutendes Organ der Zeit in gleicher Weise als Ausdruck wie als Beeinflufter Anteil hat, ist geistesgeschichtlich überaus interessant. Anlaß und Anfang dieser Umkehrung aller Verhältnisse war die 1891 herausgebrachte Komposition «Die Nacht», eine Gruppierung schlafender Menschen, die von einer verhüllten Gestalt, einer Personifikation des Todes, in verschiedener Weise beherrscht werden. Dieser großartige und nach Inhalt und Form ganz erstaunliche und außergewöhnliche Wurf, ein gewaltiges und glorioses Aufbäumen gegen die den Künstler bedrohenden Mächte, wurde zwar im calvinistischen Genf aus einer Aufwallung puritanischer Gefühle entschieden abgelehnt; doch fand

sie in Paris in Kreisen, welche sich ernsthaft um eine Erneuerung des menschlichen Lebens und um eine neue Sinngebung der künstlerischen Arbeit mühten, hohe Anerkennung. Zur selben Zeit etwa kämpften Van Gogh, Segantini, Rodin, Munch, Verlaine, Mallarmé, jeder für sich und jeder auf seine eigene Weise, ihren einsamen künstlerischen Existenzkampf. Es war das geistige Klima, aus dem heraus der Jugendstil geboren wurde. Der rauschartige Erfolg hat Hodler für einige Zeit auf einen Weg gedrängt, den wir heute als eine Sackgasse empfinden. Die «Nacht» ist inhaltlich und formal noch eng mit der vorangehenden Produktion verbunden. Im Anschluß daran sind aber Kompositionen entstanden wie die «Enttäuschten», die «Eurythmie», der «Tag», die als Stoffwelt wie in den Ausdrucksmitteln mehr und mehr neue Wege gehen, so daß man rückblickend eigentlich von einem Stilbruch sprechen muß. Diese auffallende Veränderung ist das Ergebnis eines veränderten Verhältnisses des Künstlers zu einer schnell sich verändernden Welt. Hodler war viel sicherer und selbstbewußter geworden. Er empfand deutlich, daß er nicht mehr ein unwillig geduldeter Outsider, sondern ein freudig begrüßter Führer der modernen Kunst war, ein dankbar anerkanntes Organ seiner Zeit. Und diese Zeit war nicht mehr die Zeit des feststellenden Naturalismus, sondern die ahnungsvolle, an Hoffnungen und Erwartungen reiche Zeit der Moderne, welcher die mächtig aufstrebende Industrie ungeahnte neue Horizonte erschloß. Man glaubte sich am Anfang herrlicher neuer, unerschöpflicher Möglichkeiten. Eine Welt tat sich auf.

In dieser Zeit kräftig geschwellten Selbstgefühls fiel Hodler als weiteres starkes Moment der Bestätigung der große und ehrenvolle Auftrag zu, im neuerbauten Schweizerischen Landesmuseum in Zürich ein großes Wandgemälde «der Rückzug der alten Eidgenossen aus der Schlacht von Marignano» zu malen. Die energisch stilisierte, eindrucksvoll einfach und eindringlich angelegte, farbig sehr heftige Komposition erregte bei den Anhängern einer malerisch gepflegten Ausdrucksweise mächtigen Schrecken und eindeutige Ablehnung. In jahrelangem hartem und zähem Kampfe hat Hodler endlich die Ausführung durchgesetzt. In diesem homerischen Ringen hat er Freunde gewonnen und sich eindeutig an die Spitze der rasch sich entwickelnden modernen Kunst in der Schweiz gestellt. Die stark- und hellfarbige, großformende, mit dem farbigen Pinsel zeichnende Ausdrucksweise des modernen Hodler ließ seine ganze frühere Produktion vergessen. Er wurde rasch und in sehr breitem Umfange als der legitime künstlerische Ausdruck der zwischen 1900 und 1914 sich herausbildenden neuen Schweiz anerkannt. Sein Auftreten und die fast allgemeine und begeisterte Auseinandersetzung mit seiner Kunst haben bewirkt, daß unser Volk, das seit der Reformation nur

ein loses Verhältnis zu den bildenden Künsten gehabt hat, wie ein unverbraucher Boden jäh für die moderne Kunst empfänglich wurde und im Kampf um ihre Anerkennung mit an erster Stelle stand.

Den Höhepunkt der Wertschätzung erreichte die Kunst Hodlers auf der großen Ausstellung der Wiener Secession von 1904. Fast alle bis dahin herausgebrachten Werke wurden gezeigt, und die meisten von ihnen wurden verkauft. Die Zeit der Misere lag seither entschieden hinter ihm. Die großen Aufträge folgten sich dicht: der «Auszug der Jenenser Studenten» für die Universität Jena, die «Einmütigkeit» für das Rathaus in Hannover, die (nicht zu Ende geführte) «Schlacht bei Murten» für eine zweite Wand im Landesmuseum, der «Blick in die Unendlichkeit» für das Kunsthaus Zürich. Und dazwischen entstand noch manches andere Werk, das für uns heute bei einer Beurteilung der künstlerischen Leistung besonders ins Gewicht fällt, vor allem eine großartige Reihe von Landschaften, hauptsächlich vom oberen Genfersee und aus dem Berner Oberland. Der See weitet sich zum Meer, und die Berge erscheinen wie von Gottes Hand hingestellt. Das *besoin de grandeur* ist darin in einer Weise gestillt, welche die Kleinheit unseres Landes und die Enge unserer Verhältnisse vergessen läßt. Die Produktion wuchs ins Gigantische. Sie konnte ohne Mitarbeiter nicht mehr bewältigt werden. In ihrer breiten Fülle finden sich neben großartigen künstlerischen Eingebungen, die zu den bedeutendsten Schöpfungen der modernen Kunst gehören, auch viele Äußerungen, welche das Bild des Künstlers Hodler empfindlich beeinträchtigen und verunklären. In dieser Ungleichwertigkeit der Leistungen lagen die Keime eines erneuten Umschwunges im Verhältnis der Betrachter zu Hodlers Werk. Aber in dieser zweiten, etwa 25 Jahre dauernden Phase war Ferdinand Hodler der unumschränkt herrschende Führer der modernen Kunst in der Schweiz und einer der Hauptträger der modernen künstlerischen Bewegung in Europa. Sein Werk verbreitete sich rasch überall in unserem Lande und darüber hinaus im deutschen Kulturkreis. Eine Fülle von Büchern, Aufsätzen, Reproduktionen machte es weithin bekannt und in seltenem Umfange vertraut. Hodler war der erste Künstler, der von der ganzen Schweiz anerkannt wurde. Das örtliche Denken war überholt.

Die dritte Phase des Verhältnisses der Umwelt zu Hodlers Kunst hatte sich schon im Durchbruch Hodlers zur Anerkennung angebahnt. Gleichzeitig mit ihm waren nämlich auch die französischen Impressionisten durch die Bresche durchgebrochen. Mehrere der bedeutendsten Sammler von Werken Hodlers waren deshalb auch Sammler von Werken französischer Impressionisten. Schon lebte man nicht mehr allein in schweizerischen Vorstellungen; man fing schon an in europäischen Begriffen zu denken. Künstler wie Cézanne, Renoir,

Rodin, Manet, Degas, die aus hochentwickelten, ganz anderen und viel größeren Verhältnissen hervorgegangen waren, einem Lande mit alter und entwickelter sinnlicher Kultur angehörten, stellten in ihrem Werke viel feiner differenzierte und reinere künstlerische Maßstäbe auf, mit denen gemessen Hodlers Werk nicht in allen Teilen mithalten konnte. Das vorher ins Überschwängliche gesteigerte Bild des großen nationalen Künstlers wurde von ihnen deutlich und auch schon bald unnötig hart korrigiert. In dem Maße als die Impressionisten an Verständnis und Wertschätzung zunahmen, trat Hodler zurück. Heute, hundert Jahre nach seiner Geburt, 35 Jahre nach seinem Tode, ist Hodler so wenig fast wie Carl Spitteler eine unmittelbar aktive künstlerische Kraft des schweizerischen Geisteslebens.

Darin liegt die Möglichkeit einer erst zu ahnenden vierten Phase im Verhältnis zu Hodlers Kunst, die Möglichkeit der Wiederauf-erstehung, die große und begeisternde Möglichkeit eines bereinigten und korrigierten Hodlerbildes, das neben den Impressionisten großartig bestehen kann. Es ist nicht nur nicht richtig; es ist auch lächerlich und dumm, zu verlangen, daß ein Apfel wie ein Pfirsich schmecke. Dieser schmeckt gut und jener auf seine Art nicht minder.

Hodler ist der Schweiz als ein Geschenk des Himmels zugefallen. Es gibt größere Länder, die in der neuen Zeit nicht seinesgleichen haben. Es ist an uns, daß wir ihn uns von den veränderten Verhältnissen her und aus neuen Ansatzpunkten erst noch eigentlich erobern. Wenn die Spreu vom Weizen gesondert sein wird, was am besten auf Ausstellungen zu geschehen hat, dann wird er in einer Größe vor uns stehen, der wir kaum gewachsen sein dürften und die uns stolz macht.