

Hermann Huber

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **30 (1943)**

Heft 12

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-24337>

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.



Hermann Huber *Sihlthal* 1943

Photo: Walter Dräyer, Zürich

HERMANN HUBER

von Walter Kern

Die künstlerische Erscheinung Hermann Hubers innerhalb der schweizerischen Malerei kann kaum nur aus einzelnen Werken seiner Entwicklung abgelesen werden. Es war daher sehr zu begrüßen, daß das Kunsthaus Zürich sein Werk, soweit es heute greifbar war, in einer großen Gesamtschau vereinigte. Denn in eine Betrachtung von Hubers Schaffen muß auch der *Wille* einbezogen werden, der hinter diesen äußerlich so verschiedenartigen Bildern steht und die leitende Idee, die sie letzten Endes doch auf ein gemeinsames Ziel hin verbindet. Man mag einer solchen Forderung an den Betrachter entgegenhalten, daß das, was der Künstler wolle und denke, nicht zähle, und ein Urteil sich nur an das im Werke sichtbar Verwirklichte zu halten habe.

Diese Auffassung ist durchaus richtig, aber die Deutung dieses Werkes als Ganzes wird unmöglich, wenn sie nicht auch das Ganze zum Gegenstand nimmt, weil Huber in den verschiedenen Phasen seiner Entwicklung oft nur einzelne Elemente herausarbeitete, so daß viele seiner Bilder wie Bausteine sind, deren Form erst sinnvoll wird, wenn ihnen ihr Platz im ganzen Gebäude angewiesen ist. Das *Wesen* eines künstlerischen Schaffens tritt meist erst in Erscheinung, wenn an verschiedenen Werken eine sich immer gleichbleibende Äußerungsform abzulesen ist, gewissermaßen eine geistige Konstante vorherrscht. Nun gibt es Maler wie Liebermann oder Manet, bei denen diese Konstante schon frühzeitig das Ziel anzeigte, und andere wie Cézanne und Marées,

bei denen auf vielen Wegen, in denen diese Konstante oft kaum spürbar war, das eigentliche Zentrum ihres Schaffens lange umkreist wurde und erst nach Jahren als Weltbild in Erscheinung trat. Die Entwicklung der einen ist einem physikalischen Läuterungsprozeß, diejenige der andern einem chemischen Verfahren zu vergleichen, in dem die Rohstoffe sich verwandeln und erst nach vielen Metamorphosen das eigentliche Erzeugnis sich herausbildet, das dann als Endprodukt bezeichnet werden darf.

So gibt es in Hubers Werk viele Bilder, die als erste Verwandlungen zu bezeichnen sind, die wohl in künstlerischer Hinsicht, in bezug auf Begabung und Formkraft, Schlüsse zulassen, nicht aber dessen ganze künstlerische Erscheinung in ihrem wesentlichen Ziele offenbaren. Bald scheint Huber fanatisch der Farbe hingegen, bald beschaulich bis zur Kühle an der Form zu arbeiten, die er oft bis zur Sprödigkeit treiben konnte. Und jedes dieser Bilder enthält offener oder versteckter ein Element zum Gesamtbau. Und wenn der Beschauer verschiedenartige, sich scheinbar widersprechende Eindrücke empfängt, so reagiert er durchaus richtig. Er registriert den Wellengang bei verschiedenen Windstärken. Über der unruhigen Oberfläche darf er jedoch die ruhenden Tiefen des Meeres nicht vergessen. Und dieser Maler, der so oft mit verschiedenen Windstärken gearbeitet hat, war – zuerst vielleicht unbewußt – an eine ruhende Tiefe gebunden. Hätte er nur gute Malerei geben wollen – wobei das « nur » nicht ausdrücken soll, daß ein solches Programm an sich weniger wäre – dann würde sein Weg die konsequente Entfaltung des Malerischen gewesen sein. Daß er das nicht ist, erschwert den Zugang zu diesem Werk.

Daher ist Hermann Huber vieldeutiger und komplizierter als der reine Maler und Augenmensch, denn für Huber ist die Malerei nur ein Mittel, um eine hinter den malerischen Problemen liegende Idee sichtbar zu machen. Auch seine menschliche Haltung kann sich zwischen Begeisterung und Besinnlichkeit, Schaffensfreude und Grübeleien, kühler verstandesmäßiger Haltung und gemütvoller Hingabe bis zur Sentimentalität bewegen, vereint mit einem idealistischen Weltbild. Daraus ergibt sich das Bild eines schweizerischen Künstlers und Menschen, der sich kein geringeres Ziel gesetzt hat, als das alemannische Gemüt mit der gemütsarmen, doch immer geistvollen und instinktsicheren französischen Malerei zu verbinden.

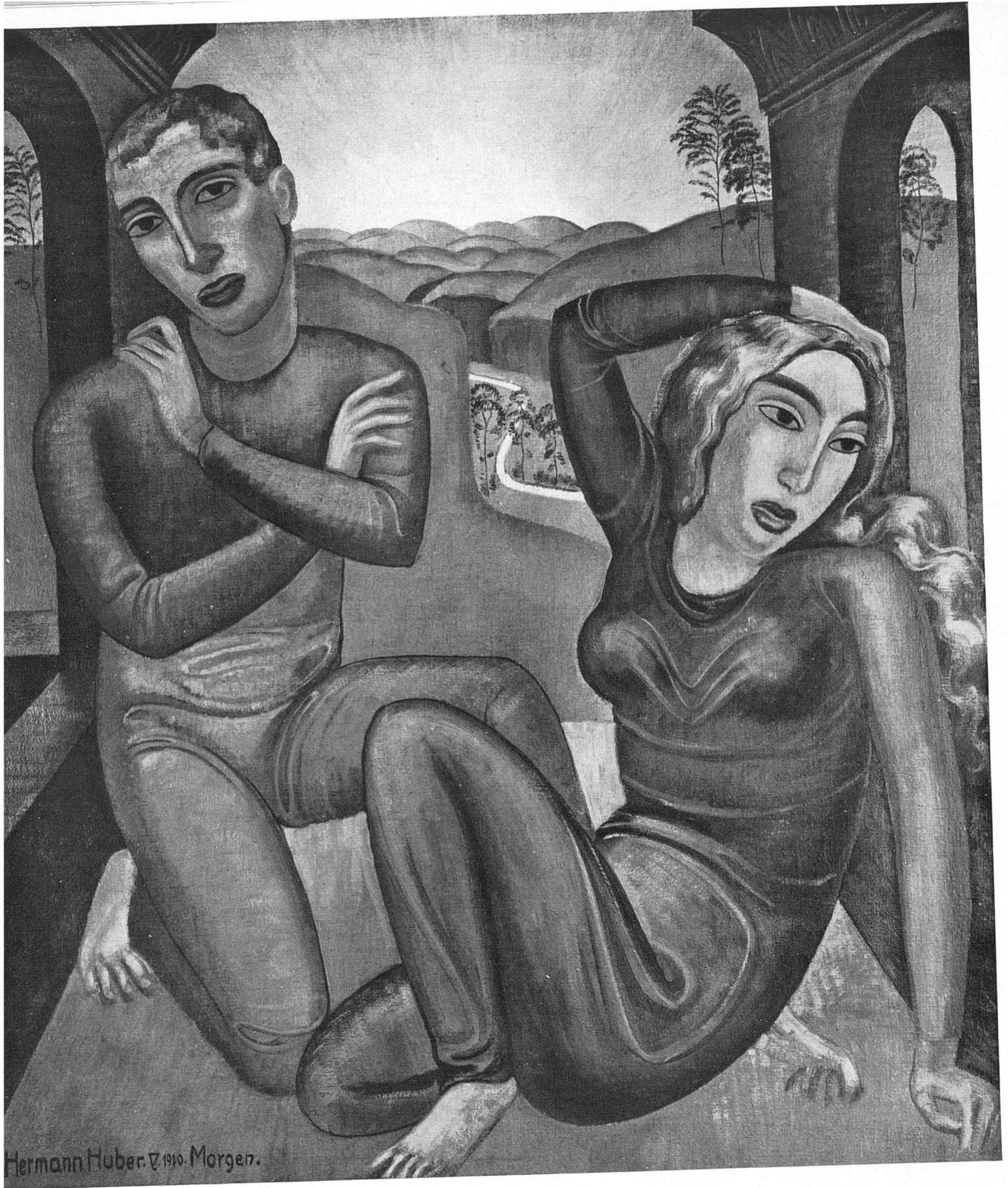
Sein Werk ist daher in allen seinen Phasen eine Auseinandersetzung zwischen diesen beiden – vielleicht unversöhnlichen – Welten. Wie unversöhnlich sie sind, mag er selbst immer wieder erfahren haben, wenn er das Gemüt eingefangen hatte und an der andern Ecke des Bildes die Malerei entflohen, oder wenn er malfreudig und trunkenen Auges sich der Farbe hingab und das alemannische Gemüt vor dem Farbenrausch zu flüchten schien.

Es geht ihm also um eine schweizerisch-alemannische Kunst, die klarer und umfassender Ausdruck unseres Wesens sein soll, ohne daß sie in die provinzielle Heimatkunst ausmündet. Man denke an Gotthelf, um den Glauben an eine solche überprovinzielle Lösung zu bewahren. Huber will keinesfalls Heimatkunst, denn er weiß zu gut, was Malerei ist, und er hat zu sehr das Blut französischer Malerei gerochen. Und dadurch kompliziert sich das Problem, daß er bestimmte Bestandteile unserer Volksseele in der großen, gültigen künstlerischen Form verkörpern will. Seine Welt ist über die Provinz längst hinausgewachsen, und wenn sie bisweilen wieder kleiner erscheint, dann hat er sie selbst in engere Grenzen gezwungen, um das Gemüt nicht durch die allzugroße Form zu übertönen.

Wenn es zutrifft – und ich zweifle nicht daran – daß schon in den frühesten Jugendwerken eines Künstlers alle Elemente seines Wesens, wenn auch noch rudimentär und undeutlich, enthalten sind, dann sind die frühen Radierungen wie die « Knaben am Wuhr », die Serie der « Angler », die « Betrunknen » des Neunzehnjährigen aus dem Jahre 1907 über Weg und Wille Hubers aufschlußreicher als manches spätere Bild. Schon in diesen Blättern verwirklicht er eine durchaus heimatische und eigene Welt von einer bestimmten geistigen Haltung. Das Motiv spielender Knaben am Wasser wird unrealistisch in eigenwilliger Stilisierung dargestellt. Man spürt dahinter das Nachklingen starker Knabenerlebnisse. In seinem ausgesprochenen Stilwillen trifft es sich mit den Blättern Derains aus denselben Jahren, die ähnlich wie bei Huber einen durch den absterbenden Jugendstil überdeckten klassischen Idealismus zeigen. Allerdings mit dem Unterschied, daß Hubers Blatt, ohne irgendwie provinziell oder volkstümlich zu sein, einen heimatischen, knabenhaft scheuen Klang hat, der sich für den Zürcher sogar lokalisieren läßt, denn er hat darin die Atmosphäre des Bubenparadieses auf der Allmend eingefangen. Von diesem frühen Blatt gehen Brücken zu vielen späteren Zürichseelandschaften, die er mit Badenden bevölkerte und auf denen die Stadt im Hintergrund wie ein verträumtes Seldvyla liegt.

Die frühesten Bilder von ausgesprochen persönlicher Prägung entstanden um 1910. Damals reiste Huber zu dem Maler und Beuronerpater Wilibrord Verkade nach Palästina und brachte eine Reihe rhythmischer Kompositionen mit Frauengestalten und Fellachen in einfachen Faltengewändern zurück. Wie die erwähnte Radierung sind es Bilder einer idealistischen Welt mit einem Einschlag exotischen Nazarenertums und jenen Elementen des deutschen Expressionismus, die von Gauguin übernommen waren. Auch in ihnen liegt viel Gemüt, und was in den « Knaben am Wuhr » noch Schüchternheit war, wird in diesen Bildern jugendliches Selbstbewußtsein eines starken Malertemperamentes.

In Algier, 1911, scheint der französische Fauvismus die Idylle zu bedrohen. Huber entfesselt nun vollends sein malerisches Temperament. Auch diese Bilder erinnern



Hermann Huber Morgen 1910



Photo: Chr. Staub, Zug

zum Teil an Derain, zum Teil an den frühen Matisse. Eine verborgene klassische Ader sickert unter der wilden Oberfläche durch.

In Anticoli-Corrado, 1912, wird sein Pinsel eher wieder ruhiger. Hier entstehen einige seiner schönsten Frühwerke, die ich nicht scheuen würde, den besten Werken des Fauvismus zur Seite zu stellen. Gruppen von kauern, sitzenden und stehenden Jünglingen und Frauen in faltenreichen Gewändern werden fast glasfensterartig mit einem sehr klaren künstlerischen Bewußtsein in die Bildfläche eingebaut. Huber schließt wieder deutlicher an die Bilder der Palästinazeit an, nur daß diese Werke blutvoller wirken.

Noch steht er dem Fauvismus und dem deutschen Expressionismus nahe. Sein alemannisches Gemüt wird allerdings durch die Vehemenz der Farbe und einem festgefühten, fast abstrakten Bildaufbau aufgezehrt und kommt nur noch in einer starken lyrischen Bewegtheit unter den klassizistisch-idealistischen Formen schwach zum Wort.

Besieht man sich diese Bilder der ersten Epoche bis 1912, so stellt man einigermaßen erstaunt fest, daß Huber außer ganz frühen, schulmäßigen Studien, nie ein realistisches Werk geschaffen hatte. Es sind Bilder eines Suchers und Träumers. Ein Neu-Nazarener, von hohem Ethos getragen, sucht in jugendlichem Idealismus die ersten Steine zum Fundament des werdenden Baues.

Ich wies auf diese ersten Bilder hin, weil zu zeigen ist, daß Huber nach einem langen Umweg schicksalhaft und beharrlich wieder zu ihnen zurückgekehrt ist, wenn auch die Form sich änderte und reifte. Wohl hat er dann dieses Fundament als zu schwach erachtet und jenen Kampf mit dem Realismus ausgefochten, der seine Jahre in Klosters von 1918–1925 ausfüllte. Um diese tiefste Krise in seiner Entwicklung nach ihrem wahren Wert zu würdigen, muß daran erinnert werden, daß er 1914 das im Geiste Hodlers konzipierte Wandbild « Der Verkünder » in der Wandelhalle der Universität Zürich malte und damit diese erste idealistische Periode mit diesem erstaunlich frühreifen Werk des Sechszwanzigjährigen vorerst abschloß. Daß er einmal auf seinem Wege Hodler, dem andern großen Idealisten, begegnen und sich mit ihm auseinandersetzen mußte, gehört zum Gesamtbild seiner Entwicklung, wenn auch dieser Einfluß, wie später derjenige des Impressionismus – der eine als ein ideelles und idealistisches, der andere als ein malerisches Element – beharrlich in seine eigene Ausdrucksform hinübergeführt wurde.

1916/17 wendet er sich im Tessin und während beinahe eines Jahres in Schirmensee zum ersten Mal unter dem Einfluß Renoirs der impressionistischen Malerei zu, wobei er bei seinen Motiven der badenden Knaben bleibt und nicht eigentlich den Natureindruck wiedergibt, sondern ihn bereits wieder in eine mehr erträumte Welt von Licht und Farbe übersetzt. Da tritt um 1918 eine

Krise in Hubers Schaffen ein, die ihn zu tiefer Selbstbesinnung führt. Der glanzvolle, heitere Bau der Tessiner Tage zerfällt. Mit ihm aber versinkt auf einige Zeit auch sein idealistisches Weltbild, das er mit seinen Träumen genährt hatte. Er mußte gespürt haben, daß er an einem wesentlichen Teil der künstlerischen Gestaltung vorbeigekam, und mit der fanatischen Konsequenz, die ihm immer eigen war, wirft er sich auf Leibl und dessen Realismus. Er versucht nun, das Manko, das er in sich fühlt, durch das Formstudium nach der Natur auszugleichen. « Ich wollte nicht mehr nur den Augenreiz, nicht Kuchen, sondern das einfache tägliche Brot » – und er gleicht nun demjenigen, der die Butter verschmätzt, weil er das Brot hat. Er zieht sich nach Klosters zurück, die Brücken seines bisherigen Schaffens hinter sich abbrechend. Wie ein demütiger Schüler tritt der Dreißigjährige, zu dem der junge Ruhm schon gekommen war, vor die Natur. « Ich wollte – sagte er, von jener Zeit sprechend – nichts als arbeiten, ehrlich vor der Natur arbeiten wie ein Handwerker, – genau so, wie der Schuster jeden Tag seine Sohlen klopft. » In jenen Jahren spielte sich eine erste gründliche Auseinandersetzung seines alemannischen Wesens mit dem Frankreich des Impressionismus ab, und es trifft zu, was seine Freunde damals sagten, daß er in zäher « Schweißarbeit » eine Synthese von Leibls Form mit der Farbe Renoirs anstrebe. Leibl war der Körper, den er der schimmernden impressionistischen Haut unterlegen wollte. Er wendet sich nun auch von den idealistischen Motiven ab und vertauscht die virgilischen Gestalten mit Hirtenbuben, holzsammelnden Kindern und seiner Familie, die er in der engen Bauernstube oder im nahen Walde malt. So entstehen jene großen Federzeichnungen und die kleinen, subtilen Radierungen neben einer großen Zahl von Bildern. Die Linie der Kompositionen, immer wieder Dokumente seines idealistischen Weltbildes, wird jedoch nicht unterbrochen. Es entstehen die Bilder « Der Maler mit den Frauen » und « Der Einsame mit den Engeln ». Die beiden Sommer 1922 und 1923 verbringt er an der Ostsee. Diese ganze Periode ist durch Leibls Sachlichkeit gekennzeichnet, wenn auch sein Idealismus immer wieder durchbricht und die erwähnten vereinzelt Kompositionen wie Inseln anmuten, auf denen sein Gemüt sich zu retten versucht. Jedenfalls meldet es sich bisweilen wieder deutlicher, führt aber den Künstler aus der weiten Welt arkadischer Träume in die Geborgenheit und Heimlichkeit seiner heimatlichen Wälder zurück. In diese Jahre fällt auch die Beschäftigung mit Cézanne, der ihm gerade begegnet, da es ihm selber um die Überwindung des Impressionismus geht. Und vor der großen Form Cézannes und dem eigenen Erlebnis der Landschaft wird ihm bewußt, was er eigentlich anstrebt; nämlich die Bindung von Gemütswerten, die er als unverlierbaren Bestandteil seines schweizerischen Wesens in dieser Landschaft empfindet, an die große Kunstform. Nun sieht er künftig seine Aufgabe in der Schaffung einer Malerei, die seinem eigenen Kulturkreis angehört, zu dem er und seine Kunst sich fortan zu bekennen haben.

1925 kehrt er mit seiner Familie an den Zürichsee zurück und läßt sich im Schoren bei Kilchberg nieder. Die Krise scheint überwunden und ein unerschütterliches Fundament geschaffen. Es beginnt wieder eine Zeit zartfarbiger, beschwingter Bilder, in denen er sich noch einmal der Welt Renoirs nähert, immerhin mit einem Blick auf Cézanne und vor allem Marées, der immer deutlicher in seinen Gesichtskreis tritt. Vielleicht verstand er in diesen glücklichen Stunden an den Ufern seines heimatlichen Sees und in seinem blühenden Garten, aus welcher schönen und tiefen Sinnenfreude der Meister von Cagnes seine zarten Gebilde geschöpft hatte. In diese fruchtbare Zeit von 1925–1933 fallen auch seine verschiedenen Winteraufenthalte in Berlin.

Viele seiner Kompositionen mit Motiven vom Zürichsee sind in Berlin entstanden, und man hat damals scherzweise gesagt, daß Huber wieder nach Berlin gehe, um, vom Heimweh befallen, seine Zürichseebilder zu malen. Und wirklich wohnt Heimweh in diesen Bildern.

Seit 1933 arbeitet er in Sihlbrugg in der Gegend Salomon Gefners, der seine heimatliche Landschaft ebenfalls in ein gemütvolleres, schweizerisches Arkadien verwandelte. Man wird vor seinen Bildern aber auch an Johann Heinrich Füssli erinnert, den Huber als einen der größten Schweizermaler schätzt. Mit Füssli verbindet ihn das Idealistische, das bei diesem allerdings mehr im Heroischen einen Ausweg sucht, das Huber in seinen letzten Bildern des Drachentöters und der Schiffbrüchigen neben dem Idyllischen streift.

Der hier kurz skizzierte Weg dieses eigenwilligen Künstlers zeigt, daß es Huber nie an einer Heimatkunst im Sinne einer beschränkten, provinziellen Kunstäußerung lag. Es geht ihm – und er mag noch so oft sagen, daß er sich « nicht um die Malerei kümmerge » – um Malerei, denn sonst hätte er seinen Weg um manchen Umweg über malerische Probleme abkürzen können.

Und wenn ich eingangs von einem Willen sprach, der mehr oder weniger im Einzelwerke sichtbar, nach einer Synthese strebe, so wird das auch durch seine Arbeitsmethode bestätigt. Im Mittelpunkt seines Schaffens stehen seine Kompositionen, an denen er oft jahrelang arbeitet. Er gibt ihnen selbst dann noch keine Ruhe, wenn sie aus einer Ausstellung wieder in sein Atelier zurückkehren. Wer die Arbeit an diesen Bildern verfolgt, begreift, daß sich mit der Zeit oft eine gewisse Müdigkeit auf sie legt. Es mag falsch sein, immer wieder die Summe neuer Erfahrungen am gleichen Bild nachholen und verwirklichen zu wollen, wie es an diesen Bildern geschieht. Aber auch darin zeigt sich das beharrliche Streben dieses Malers, nicht bei den einzelnen

Reizen stehen zu bleiben, sondern in einer tiefern, wenn auch glanzloseren Form, eine Synthese von Form, Farbe und gedanklichem Inhalt anzustreben. Es besteht kein Zweifel darüber, daß diese oft zerquälten Bilder zu den wesentlichen Dokumenten dieses auf ein hohes Ziel gerichteten Schaffens gehören. Sie sind aber nicht nur Dokumente, sondern vollgültige Werke eines Künstlers, dem nicht Unzulänglichkeiten, sondern die letzten Möglichkeiten, die er von seiner Kunst verlangt, die Grenze ziehen. Daneben entstehen Landschaften und Stilleben, Tuschzeichnungen nach der Natur und als Studien zu seinen Kompositionen. Seit der Klosterser Zeit, da er sich mit dem Realismus auseinandersetzte, werden diese Jünglinge und Frauen immer seltener in eine Ideallandschaft gestellt. Er bevölkert nun die ihn umgebende Landschaft des Sihlwaldes mit seinen Figuren. Damit soll sein idealistisches Weltbild, das sich als wesentlicher Teil seiner Persönlichkeit bestätigt hat und zu dem er auch nach den realistischen Klosterser Jahren wieder zurückkehrte, doch irgendwo in der Realität verankert werden. Und damit trifft er ein schweizerisches Element, dem man sowohl bei Hodler wie bei Füssli begegnet, und man darf vielleicht sogar an Petri Fischzug des Konrad Witz erinnern, der dieses biblische Ereignis an den Genfersee verlegt.

Betrachtet man heute – wozu diese Ausstellung im Kunsthaus eine einzigartige Gelegenheit gibt – den großen Bogen seines reichen Werkes, so erscheint es als Sinnbild eines unablässigen Kampfes zwischen seinem Idealismus und dem von ihm gesuchten Realismus, der sich in Leibl verkörpert. Zugleich wird deutlich, daß sein tiefstes Wesen in den Gärten der Hesperiden beheimatet ist. Die Vermutung liegt nahe, daß das, was er Gemüt nennt und als Bestandteil seiner Malerei fordert, eigentlich nur einen Teil seines realistischen Strebens darstellt. Man kann vor seinem Werke nur soweit auf Leibl hinweisen, wie man vor demjenigen Hans Thomas von Courbet sprechen darf. Und wo der Realist Thoma aufhört, zieht mit seinem idealistischen Weltbild ebenfalls das Gemüt mit in das Bild, das er wie ein Rudiment des Realismus behandelt. Wir dürfen daher Hermann Huber am ehesten in die Nähe Hans Thomas rücken und ihn in diesem Sinne einen *schweizerischen* Maler nennen, wie Thoma als *deutscher* Maler gewertet wird. Allerdings muß beigefügt werden, daß sich in Huber das Drama unserer geistigen Situation akuter abspielt. Sein Schaffen ist das ernsthafte Streben, uns unser eigenes Wesen bewußt werden zu lassen und es künstlerisch zu gestalten. Darüber hinaus aber gibt er in unzähligen Werken vollendete Lösungen malerischer Schönheiten, die wir ungeachtet der Problematik, von der in dieser Betrachtung angesichts seines Gesamtwerkes die Rede sein mußte, als Gaben eines begnadeten Malers dankbar hinnehmen.