Zeitschrift: Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur
Herausgeber: Franz Otto Schmid
Band: 7 (1912-1913)
Heft: 6

Artikel: Das Charakteristische
Autor: Loosli, E.A.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-751415

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

VII. Jahrgang | Februar 1913 | Heft 6

Das Charakteristische *)

Von C. A. Loosli

Das Charakteristische aller Erscheinungen, welche den Künstler zur Nachbildung und Veredelung reizen kann, ist allemal die Form. Ohne sie kann er nichts erreichen, denn ohne sie ist nichts wahrnehmbar.

Sie ist es, welche die Ähnlichkeit zwischen dem geschaffenen Kunstwerke und dem in der Natur Geschauten zum weitaus überwiegenden Teile bedingt.

Denn sie gibt dem äußern Anblick des nachgebildeten Körpers sein Verhältnis zum Raum und diesen selbst wieder. Die Farbe ist nur ein weiteres Mittel, die Form sinnenfällig zu gestalten, sie in ihrer Erscheinung zu unterstützen.

Allein mit dem bloßen Stift ist es möglich, nicht bloß die äußere Ähnlichkeit eines Körpers festzuhalten, sondern auch dessen Innenleben darzustellen. So sagt Hodler.

Woher das kommt?

Weil jede seelische oder gemütliche Erregung unbewußt und spontan Reflexbewegungen des Körpers hervorruft. Einige davon sind allbekannt und auch dem Laien ohne weiteres erkennbar.

Die Heiterkeit, welche sich in einem herzlichen Lachen auslöst; der Sarkasmus, der sich in einem feinen, kaum bemerkbaren Lächeln, verbunden mit einer, für die sarkastische Stimmung typischen Spannung der Gesichtsmuskeln kundgibt; der Schmerz, der die Muskulatur verzerrt; der Schreck, der je nach seiner Beschaffenheit die Muskulatur vorübergehend lähmt; die hochgradige Überraschung, welche die Herrschaft des Menschen über seine Gesichtsmuskeln plötzlich ausschaltet, sind lauter formelle Erscheinungen, die jedermann ohne weiteres wiedererkennt und nach deren Anblick mit untrüglicher Sicherheit auf den seelischen Zustand dessen, der sie darbietet, schließen lassen.

*) Aus: „Ferdinand Hodler, Beiträge zur Erkenntnis seiner Werke und seiner Persönlichkeit“, das demnächst im Buchhandel erscheinen soll.

Allein nicht nur das Gesicht und seine Muskulatur wird von einem seelischen Einfluß in Mitleidenschaft gezogen, sondern der ganze Körper und die ganze Muskulatur. Die Veränderung, welche die Bewegung und Haltung des Körpers erleidet, indem er sich dem Eindrucke einer Stimmung oder eines Geschehnisses hingibt, ist jedoch dem Laien wenig bekannt.

Einmal, weil die Keidung die meisten jener Veränderungen dem Auge entzieht, zum andern, weil sich höchstens der Künstler und vielleicht noch der Arzt, und auch dieser in anderer Absicht, damit befassen.

Die Körper- und Gliederbewegungen jedoch sind nicht weniger ausdrucksvoll und sprechend, als diejenigen der Gesichtsmuskeln.

Für den Eingeweihten sind sie's sogar mehr, weil sich da der selbstbeherrschende Mensch weniger Zwang auferlegt, als im Gesicht, das, wie er weiß, der ungeteilten Beobachtung seiner Mitmenschen ausgesetzt ist.

Es ist nun wesentlich, gleich festzustellen, daß ähnliche Ursachen auch immer ähnliche Wirkungen auslösen.

Daß bei ähnlichen Ursachen die Wirkungen auf die äußere Erscheinung der Muskulatur und ihrer Bewegung bei allen Menschen die annähernd gleichen sind.

Nehmen wir beispielsweise zwanzig nackte Knaben, welche auf dem warmen Sande behaglich sitzen. Unvermutet trifft sie alle zu gleicher Zeit ein Peitschenschlag auf den gespannten Rücken und man wird sehen, daß alle annähernd dieselbe Bewegung machen. Nämlich, sie werden sich zunächst unter dem Einfluß des Schlages und des Schreckens ducken, den Kopf in die Schultern einziehen, dann, einen Augenblick darauf, werden sie sich umwenden und nach dem Schlagenden spähen, wobei sie den Oberkörper gewissermaßen im Hüftgelenk nach rückwärts werfen, dann erst folgen die Schenkel nach, — und ihr Gesicht wird ungefähr denselben Ausdruck der Überraschung, des Zornes und des Schmerzes aufweisen.

Gewisse Stellungen des menschlichen Körpers sind so einfach, und ich möchte fast sagen, roh aufgebaut, daß auch der einfachste Laie ohne weiteres die seelische Ursache der Stellung und Bewegung verstehen kann.

Wenn er zum Beispiel eine Figur auf den Knien sieht, mit zurückgeworfenem Kopfe, gespannten Halsmuskeln, den Blick nach oben gerichtet und die

gefalteten Hände aufwärts gekehrt, so weiß er ohne weiteres, daß die Figur inbrünstig bittet.

Man denke sich dieselbe Figur, in annähernd derselben Stellung, die Arme jedoch über dem Haupte haltend und die offenen Hände nach außen gekehrt, so wird einem ohne weiteres klar, daß die Figur einen Schlag, ein Unheil abwenden will. Sieht er eine Figur, die gebückt vor sich schreitet, die Arme schlaff herunterhängen läßt, den Hals und Kopf aber absichtlich straff in der Achse des Leibes hält, so möchte ich den Laien sehen, der nicht sofort richtig vermuten würde, daß diese Figur etwas auf der Erde suche.

Diese Beispiele ließen sich nach Belieben vermehren. Allein die erwähnten mögen genügen, um das zu zeigen, worauf es ankommt, nämlich, daß keine Bewegung des menschlichen Körpers eine ungefähre und zufällige, sondern eine bedingte ist.

Das wissen die Mimen praktisch zu verwerten und namentlich in der Pantomine wird von dieser Erkenntnis der weitgehendste, praktische und sinnenfälligste Nutzen gezogen.

Also, die Bewegung ist immer stereotyp und bei gleichen Veranlassungen sich gleichbleibend.

Was ist nun Bewegung?

Bewegung ist Leben, und sie bildend wiederzugeben, heißt nach dem Leben, nach der Natur arbeiten! In jeder Kunst ist das Leben das Grundbedingende, das Schöpferische!

Denn genau gesprochen, ist die Bewegung nichts anderes, als der Übergang von einer Stellung zu einer andern Stellung.

Der Maler darf also nicht Stellungen, sondern er muß Bewegungen wiedergeben, wenn er lebende Menschen, Tiere oder andere belebte Wesen darstellen will.

Er muß den flüchtigen Augenblick, der die eine Stellung von der andern trennt, den Übergangszustand des kurzen Momentes festhalten, anders seine Figur hölzern und tot ist.

Er kann sich nicht, wie beispielsweise der photographische Apparat bei der Momentaufnahme, begnügen mit der Erscheinung, wie sie sich ihm in einem nach Bruchteilen von Sekunden berechneten Augenblicke darbietet, sondern er

muß sich darum kümmern, wie seine Figur einen Augenblick vorher ausgesehen hat und wie sie einen Moment später aussehen wird.

Alle diese Momente festzuhalten ist die Aufgabe des Künstlers, und wenn ich hier feststelle, daß er dadurch dem Wirklichkeitsleben näher kommt und das Leben getreuer wiedergibt als die photographische Momentaufnahme, so sagte ich damit nichts, das nicht logisch beweisfähig wäre.

Sie haben gewiß schon in illustrierten Zeitungen Momentaufnahmen von vorwärtsschreitenden Personen gesehen. Und die Beobachtungen gemacht, daß diese Personen in einer, wie man so sagt, unmöglichen Stellung sich befinden.

Auf einem Beine stehen, das andere in der Luft haltend, so daß man unwillkürlich das Bedürfnis hat, ihnen das schwebende Bein gewaltsam auf den Boden zu setzen, damit sie nicht umfallen.

Und doch hat objektiv die Photographie recht und nicht unser Einwand. Im Augenblick, als der Ausschreitende photographiert wurde, befand er sich tatsächlich in der unmöglichen Stellung. Gleichzeitig aber veränderte er sie, indem er von dieser Stellung in eine andere überging. Er bewegte sich!

Der Maler nun, der genau nach der Stellung malen würde, wie sie die Photographie festhielt, den würden wir mit Recht der Unnatur bezichtigen.

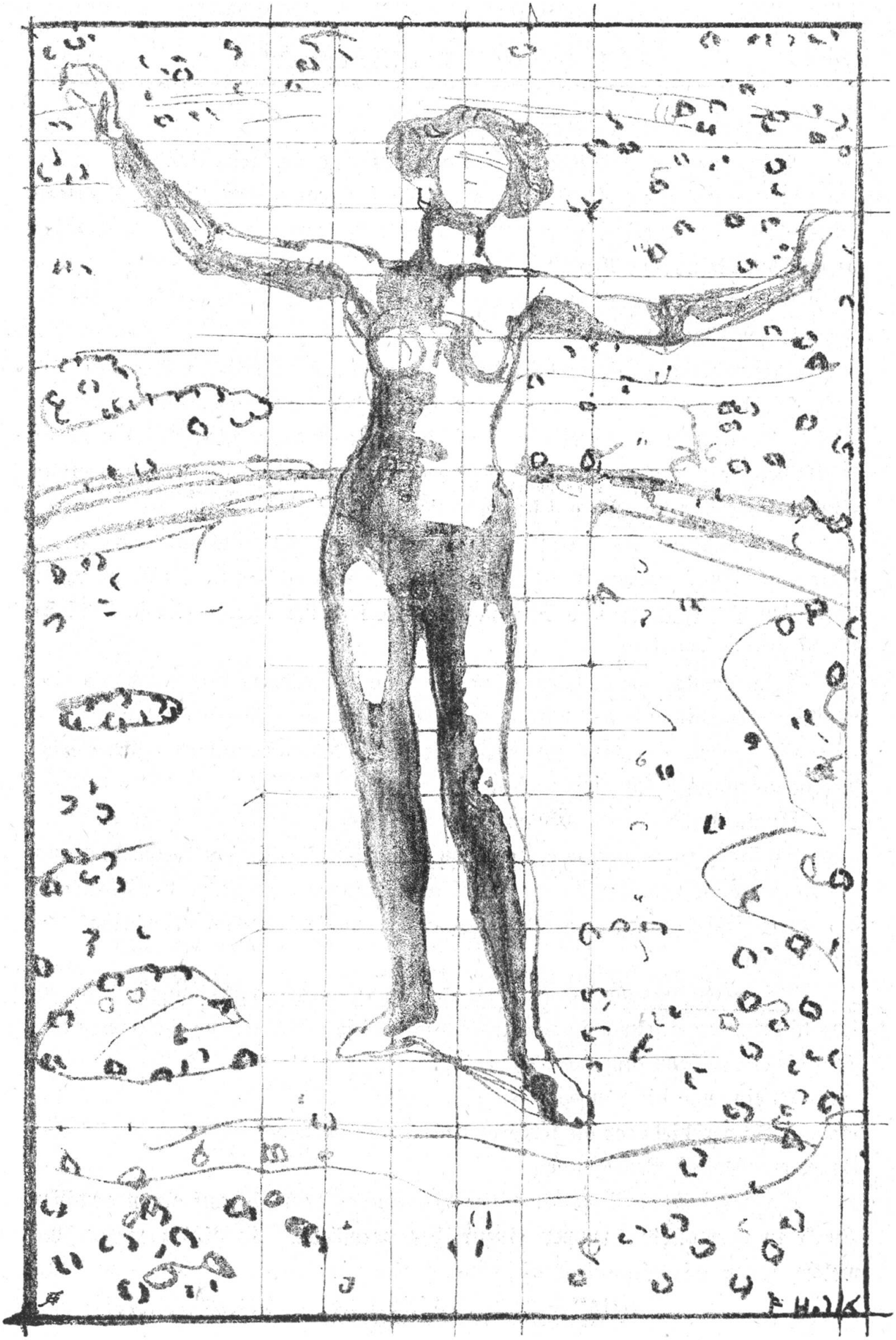
Wir verlangen von ihm, was uns die Momentaufnahme nicht geben kann, nämlich Bewegung, und wir verlangen sie, der photographischen Treue zum Trotz, im Namen der Wahrheit.

Und indem wir das tun, haben wir recht!

Denn, unser Auge sieht nicht wie der photographische Apparat die momentane Stellung, sondern das Ineinanderfließen verschiedener Stellungen, die Bewegung!

Nun haben wir gesehen, daß die Bewegung nichts Zufälliges, sondern das Ergebnis ganz bestimmter Ursachen ist. Der Maler wird daher, will er der Natur treu bleiben und sie richtig deuten, mit den Ursachen der Bewegung von Fall zu Fall rechnen müssen.

Mit den physischen Ursachen zunächst, und das bedingt bei ihm, insofern er Figuren malt, eine genaue Kenntnis der Anatomie. Nicht der zerlegenden Anatomie, wie sie dem Mediziner dient, sondern der konstruktiven Anatomie, welche nicht zersetzen, nicht analysieren, sondern aufbauen und Synthesen schaffen muß.



Die Frage stellt sich ihm ungefähr so:

Wenn mein Modell mit dem linken Bein diese oder jene Bewegung macht, welchen Einfluß hat diese Bewegung auf die Bewegung des Rumpfes, auf die Muskulatur der übrigen Gliedmaßen, auf die Haltung des Kopfes, des Halses, des rechten Beins, der Arme?

Er muß aber auch psychologischer Anatom sein, und gegebenenfalls die Frage lösen können:

Wenn dieser bestimmte Eindruck einen Menschen trifft, wie reagiert er darauf in der Haltung des Kopfes, des Halses, der Gliedmaßen, des Rumpfes? Welche Nervenzentren werden durch diesen seelischen Eindruck in erster Linie in Mitleidenschaft gezogen, und in welche Muskelbewegungen löst sich der seelische Eindruck vornehmlich und am sinnenfälligsten aus?

Je ernsthafter ein Künstler in die Erkenntnis der Bewegung eintritt, je klarer ihm ihre Ursachen werden, und je sicherer sein Wissen über die von ihnen bedingten Bewegungen und Stellungen wird, je besser wird er im stande sein, die Natur darzustellen.

Man beachte wohl, daß es sich um eine Übersetzung und nicht um eine sklavische Nachbildung der Natur handelt. Denn die letztere empfinden wir, wie wir soeben an Hand des Beispiels der Momentaufnahme nachgewiesen haben, als unnatürlich und geschraubt.

Allein, damit haben wir nur eine Seite der Frage erörtert und es bleibt uns noch übrig zu zeigen, wie man, von dieser Erkenntnis der Bewegung aus, zur Form gelangt, und wie man es vor allen Dingen erreicht, in der Form nur das einer Erscheinung anhaftende Wesentliche und für sie Charakteristische herauszuholen.

Wir sahen, daß die Ursachen der Bewegung durchaus gesetzmäßig sind, und ihre Wirkungen gesetzmäßig verlaufen, indem die gleichen Bewegungsursachen stets dieselben Bewegungsformen bedingen.

Allein, wie die Bewegungen mannigfach sind, so sind es auch deren Ursachen. Je verschiedener die letzteren sind, je verschiedener sind auch die sich aus ihnen ergebenden Bewegungen.

So daß wir die Ursachen einer Bewegungsform bis auf einen gewissen Punkt in verwandte Gruppen einzureihen vermögen. Es gibt Bewegungen, welche, sagen wir einmal Kraft, Stärke, Energie, andere, welche Hingebung,

Selbstvergessen, Schwäche, klar und deutlich durchgehen, und wir werden ohne große Mühe ihre Wesensverwandtschaft sinnlich wahrnehmen.

Also gibt es eine Bewegung, welche Schwäche, eine andere, welche Kraft ausdrückt.

Linear gesprochen, weist die gerade Linie immer auf Kraft und die gebogene immer auf Schwäche hin.

Doch das ist rudimentär! Der Maler muß bis in alle Einzelheiten unterscheiden lernen, anders sein Werk immer nur Stückwerk bleibt, weil es unklar und verschwommen ist.

Er muß, will er eine Stimmung, sei es seine eigene oder eine fremde, wiedergeben, diese Stimmung in ein lineares Gebilde aufzulösen und darzustellen verstehen, anders er nicht unmittelbar zu uns spricht.

Um das zu erreichen, muß er sich nicht nur klar und deutlich bewußt sein, was linear und formal dazu gehört, sondern er muß auch noch wissen und missen können, was nicht dazu gehört, was zufällig und belanglos ist und es ausscheiden.

Wie der Chemiker, der einen Stoff herstellen will, damit beginnt, alle fremden Elemente von ihm auszuscheiden, um schließlich nur den Extrakt zu behalten, so muß der Künstler alles Unwesentliche, alles Zufällige, mit einem Worte alles das auszuscheiden wissen, was er nicht ausgedrückt haben will und was durch sein Dasein im Gebilde die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ablenkt und ihr den Rang streitig macht.

Die Betonung und das Hervorheben dessen, auf was es ankommt, darin liegt das Schaffen des Künstlers, darin seine Kunst!

Also, die Kunst liegt in der unverhüllten Wahrheit, und wie im Leben, ist auch in der Kunst die unverhüllte Wahrheit die ständige Verhöhnung, die Karrikatur dessen, was wir oberflächlich wahrzunehmen glauben.

Diesem Grunde schreibe ich es zu, daß in den Augen vieler die Figuren Hodlers häßlich erscheinen. Weil er das Wesentliche betont, das heraushebt, was der Charakter bestimmt, — weil er nicht lügt!

Ich hörte in früheren Jahren oft und in den letzten Jahren noch ab und zu den Einwand, Hodlers Frauenkörper namentlich muteten wie Karrikaturen an. Und ich stehe nicht an einzugestehen, daß dieser Einwand eine scheinbare Berechtigung hat. Allerdings nur eine scheinbare, und es kommt mir gerade

gelegen, in diesem Zusammenhange zu zeigen, was die Hodlerschen, auch die weitgetriebensten Figuren von der Karrikatur trennt.

Die Karrikatur, wenn sie gut ist, beruht im Wesentlichen in der Übertreibung des Charakteristischen einer Erscheinung. In dem „in den Vordergrund des Interesses rücken" des ohnehin schon Auffälligen. Das Mittel dazu ist die Verzerrung, die bewußte und gewollte Fälschung von Maßverhältnissen, das Mißverhältnis. Die Karrikatur wird um so besser sein, je mehr es ihr Verfasser versteht, alles Nebensächliche auszuschalten, aber er braucht es nicht notwendigerweise zu tun, um die beabsichtigte komische Wirkung zu erzielen. Also, das Wesen der Karrikatur besteht darin, und das hat sie mit den Hodlerschen Figuren gemein, daß sie das Wesentliche, das Wichtige einer Figur herausholt und gewissermaßen dessen Formel, dessen Synthese gibt.

Wo sie sich aber von Hodlers Darstellung trennt, ist dort, wo sie beginnt, die Wahrheit zu fälschen, indem sie die Maßverhältnisse verrückt.

Während Hodler die Erscheinung einer Gestalt bis an die äußerste Grenze, welche die Wahrheit zuläßt, verfolgt, geht die Karrikatur darüber hinaus; sie zeigt uns die Wahrheit im Hohlspiegel, sie übertreibt, wo Hodler nur das äußerst Mögliche gibt.

Und noch ein anderes scheidet die Zeichnung Hodlers von der Karrikatur:

Hodler lehnt bewußt und gewollt jedes überflüssige Beiwerk ab, dadurch verstärkt er die ursprüngliche Wirkung seiner Figuren — die Karrikatur kann das auch, braucht es aber nicht notwendigerweise zu tun, obwohl sie dabei nur zu gewinnen hätte, wie uns die Arbeiten des besten Karrikaturisten Deutschlands, Olaf Gulbranssons zeigen.

Die Karrikatur hat kein künstlerisches Endinteresse — ihr Zweck ist, eine fröhliche, sarkastische, spöttische Stimmung auszulösen, — sie dient der Tagesgeschichte und braucht zu diesem Zwecke nicht einmal in allen Fällen künstlerisch und gewissenhaft zu sein, um ihren Zweck zu erreichen. Hodler dagegen stellt sich ausschließlich in den Dienst der Kunst, und das bedingt seine Wahrheitsliebe, seinen Ernst und seine Naturtreue.

Die Karrikatur ist immer unnatürlich, das ist ihre innerste Wesensart, Hodler ist immer natürlich, freilich indem er soweit, aber immer nur soweit geht, als die Natur es ihm erlaubt.

Wir sahen nun, wie Hodler zur Form gelangt, und daraus ergibt sich seine Auffassung der Form selbst. Für ihn ist die Form nichts anderes als der Ausdruck einer Regung; als die Wirkung einer Ursache! Darum sagt er gelegentlich:

„Die Form ist allen Künsten gemeinsam, die das Runde erstreben; der Plastik, der Architektur wie der Malerei. Sie ist das ausdrucksfähigste Element; sie hat, wie die Farbe, einen verlockenden Reiz. Die gerade Linie, das Viereck, der Kreis sind Figuren voller Ausdruck!

Sie ist aber auch in ihren Anwendungen leichter faßbar und handlicher als etwa die Farbe."

„Wir sind", sagt Hodler, „besser im stande, die Form wiederzugeben als die Farbe, denn unsere technischen Möglichkeiten des Ausdruckes entsprechen mehr dem Element, das wir darzustellen haben. Die Form ist in der Malerei auch viel weniger Täuschungen unterworfen als die Farbe, denn sie ist der äußere Ausdruck eines Körpers, der Ausdruck seiner sichtbaren Flächen und Linien.

Darum liegt die Aufgabe des Zeichners darin, die äußere Gestalt der Dinge vorzuführen. Und die Mittel, die ihm zur Verfügung stehen, sind die formalen Mittel des Striches und der ebenen Fläche. Der Strich für sich allein drückt das Unendliche aus!"

In diesem Bekenntnis liegt auch die Erklärung zu dem Umstande, daß man heute noch vielerorts die Monumentalität Hodlers in Abrede stellt und ihn lediglich als Dekorator gelten lassen will. Wir werden diesen Einwand später noch zu widerlegen haben, aber er geht aus der Täuschung hervor, daß die Malerei notwendigerweise einen dreidimensionalen Raum vorzutäuschen habe, während sie doch eine Flächenkunst ist, der nur zwei Dimensionen zur Verfügung stehen.

Allein die Form, wie sie Hodler versteht, ist nicht nur das, was äußerlich sichtbar ist. Er äußert sich darüber, indem er etwa sagt:

„Die Form jeglichen Gegenstandes, wie wir ihn sehen, ist zusammengesetzt aus seinem Umriß und seinen inneren Formen. Das ist das Resultat unserer Art zu sehen, denn in Wirklichkeit sind alle Flächen eines Körpers äußere. Allein, der Umriß hat nicht nur die Ausdehnung, die Erhebungen und Vertiefungen eines Körpers wiederzugeben, sondern er hat noch einen dekora-

tiven, architektonischen Charakter, indem er einen Körper von dem benachbarten klar und deutlich abhebt."

Gerade weil sie den ornamentalen Charakter des Umrisses besonders klar hervorheben, bewundern wir mit Recht viele Meister der Kunst.

Der Umriß des menschlichen Körpers ist von den Bewegungen bedingt, und ist an sich selbst ein Element der Schönheit. Die doppelte Aufgabe, auf der einen Seite die Logik der Bewegung auszudrücken, und auf der andern die Schönheit des Umrisses sinnenfällig zu gestalten, die ist es, welche dem Künstler das Handwerk oft so sauer macht und ihn zu langen, vergeblichen Versuchen, zu ernstem Ringen um die Form nötigt!

Man gesteht dem Umriß seine Schönheitsbedeutung gegenwärtig zu und dadurch wird er wirklich ornamental, so daß man sagen kann, die dekorative Kunst nehme immer mehr den Charakter des Ornamentes an.

Alle Meister haben das gemeinsame Bestreben gehabt, die Gestalt klar und deutlich von ihrer Umgebung loszulösen, die Schönheit und die Wucht der Linien im Umrisse zu suchen, indem sie lange Linien den kurzen entgegenstellten, indem sie die Bewegungen und Verhältnisse des menschlichen Körpers erforschten und dabei seinen Rhythmus entdeckten.

Wie aber sehen wir die Körper? Als Gegensätze von Hell und Dunkel, Licht und Schatten, als Verschiedenheit von Farben. Und endlich noch insofern, als sich die Körper linear voneinander abheben.

Alle Körper mit glatter Oberfläche haben einen sehr klaren Umriß. Wenn man, unter dem Vorwand, ihn zu verschönern, dem Umriß seinen Charakter nimmt, ihn schwächt und verwischt, und zwar zum Nachteil der Rundmodellierung, die dadurch unbestimmt und schwimmend wird, so fälscht man die Tatsachen, besonders wenn obendrein die Beleuchtungsverhältnisse Präzision erfordern.

Diese Art zu mildern und abzuschwächen, wo es nicht geboten ist, wirkt ungemein langweilig. Gewöhnlich verbirgt sich darunter zeichnerisches Unvermögen, Ungenauigkeit, Banalität, Kitsch. Diese Leute bilden sich ein, daß mildern verschönern heiße, während es doch nur lügen heißt.

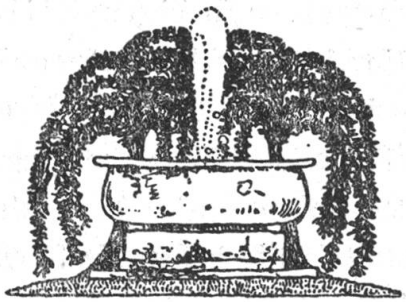
Aber, wenn auch der klare Umriß Schönheitswerte von unvergänglicher Bedeutung in sich schließt, so ist darum das Wechselspiel der Farben nicht weniger schön. Aber weiche Umrisse lassen sich nur rechtfertigen, wenn das Modell

in einem gewissen Lichte oder einer Dämmerung steht, wie dies bei Tizian oder Carrière der Fall ist.

Man gebraucht dieses mildernde Verfahren und mißbraucht es, weil das an genaues Sehen ungewohnte Publikum solches liebt. Photographen wissen zu berichten, daß gerade viele Damen weiche und verwischte Bildnisse vorziehen, und sie nie weich und verwischt genug bekommen können. Sie stellen damit ihrem Vertrauen auf ihre Schönheit ein recht zweifelhaftes Zeugnis aus. Zwar ist es weniger der äußere Umriß, den sie geschwächt haben wollen, als die Modellierung des Gesichtes. Daraus entstehen dann die entsetzlich nichtssagenden und langweiligen Bilder.

„Was mich anbetrifft, so wüßte ich nichts Schöneres, als einige Frauenbildnisse der primitiven Italiener, deren Umrisse durch ihre Klarheit zur Bewunderung zwingen."

In diesem Sinne sprach sich einst Hodler in einem Vortrag über die Kunst in Freiburg i. Ü. aus. Später hat er dann den Vortrag zu einem Manuskript verarbeitet.

Es geht daraus hervor, was hier immer und immer wieder betont werden muß, daß das ganze Streben Hodlers in letzter Linie in dem Streben nach Wahrheit ausmündet, denn Wahrheit allein ist schön, und was vermag sich Hodler dessen, daß allzu oft die objektive Wahrheit fast als Karrikatur des Lebens wirkt?

Allein die Wahrheit, die Hodler sucht, beschränkt sich nicht auf die Zeichnung und Farbengebung allein, sie führte ihn zu jener Monumentalität, welche seine eigentliche Bedeutung bedingte und die er unter dem Begriffe des Parallelismus zusammenfaßt.