

Ferdinand Hodler [Schluss folgt]

Autor(en): **Bender, Ewald**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Am häuslichen Herd : schweizerische illustrierte Monatsschrift**

Band (Jahr): **26 (1922-1923)**

Heft 6

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-666746>

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.

Selbstverleugnung sich als notwendig, wo hingegen sie sich als schädlich erweise. Das ist ein Freund. Wie aber nennen wir ihn, wenn wir jene vorher angedeuteten, ganz anderen, im Vergleich so sehr leichtgewichtigen Beziehungen zu Menschen Freundschaft heißen? Ein Schwall und Schwall von Superlativen, wir können uns darin gar nicht genug tun, muß uns zum Ausdruck dienen für das kostbare Gut einer wirklichen Freundschaft.

Schwall und Schwall und Superlative gefährden die Ehrlichkeit einer Mitteilung und es ist anfangs für uns selbst quälend, in der Weise zu reden. Und was entsteht durch die Gewöhnung, den Sinn eines Wortes zu vergeuden? Irgendwie ist es uns eingeboren, daß wir seinen wahren Sinn kennen. Aber

diese Kenntnis kann sich in uns verflüchtigen: Sprechen und das geistige und Gefühlserlebnis hängen zu eng zusammen. Reinheit und Stärke jener Erlebnisse sind bedroht, können sich abstumpfen an der häufig geübten Verschleuderung des Wortsinns. Und unser Bewußtsein für den Wert der Erlebnisse trübt sich dann.

Wenn in einer Zeit viel Ernstes für die Menschen sich begibt, wie eben jetzt, können wir weniger denn je gleichgültig finden, auf unsere Reden zu achten. Was im Leben groß ist, dürfen wir vor uns selbst und vor einander nicht verunklären, was nebensächlich ist, nicht übersteigern. Das Wort bedeute wie ein Handschlag, wie ein offener ernster Blick: ja, so meine ich es.
Dora Schoenflies.

Ferdinand Hodler. *)

Von Ewald Bender.

Gerade in jenen Jahren, als sein Parallelismus ihn so sehr beschäftigte, kehrte Hodler, offenbar aus seinem Bedürfnis nach nervöser Entspannung, in kleineren Arbeiten immer wieder direkt zur Natur zurück.

Man muß sich klarmachen, wie sehr das ständige Herumdenken an einem großen Problem das Gehirn ermüdet. Nachdem er die „Nacht“ vollendet hatte, während er an den

„Lebensmüden“ und den „Enttäuschten“ malte, um für alle künftigen Tage das Fundament des endlich gefundenen Stils zu sichern, empfand er es als ein Glück, von Zeit zu Zeit des Denkens zu vergessen. Wir werden erfahren, daß auch in der Folge jedes große Werk monumentalen Charakters begleitet wird von kleinen Arbeiten (es sind Porträts oder Landschaften), bei denen er sich nach den großen Anstrengungen erholte, wie andere Maler beim Stilleben.

*) Aus: Ewald Bender: Die Kunst Ferdinand Hodlers. 1. Band, mit 279 Bildern im Text. 1.—3. Tausend. Rascher & Cie., N.-G., Verlag in Zürich. 1923. Fr. 13.50. — Nicht um eine Biographie handelt es sich hier, sondern um etwas mehr als das: nämlich zu zeigen, wie sich der mächtige Mensch Hodler in seinen Werken auslebt. Wer bisher kein Verhältnis oder nur ein unrichtiges zu dem bedeutenden Künstler gewinnen konnte, wird hier auf die Wege geleitet, die zu ihm führen, so daß man imstande ist, ihn von innen heraus zu erfassen. Die Entwicklung, welche Hodler durchgemacht hat, indem er die verschiedensten Einflüsse von Lehrern, Künstlern und Kunstströmungen gewissenhaft in sich verarbeitet und mit seinem Wesen so verschmolz, daß das, was diesem fremd war, als Schlacke abfiel, wird hier anhand von Bildern und zugleich in einer Sprache gezeigt, welche die abstraktesten Kunstbegriffe dem Leser faßbar macht. Größte Sachkenntnis, Umsicht und Gewissenhaftigkeit sind Bender eigen. Sein Werk überholt alles, was wir bisher über Hodler zu lesen bekamen.

Mit der gütigen Erlaubnis des Verlags geben wir aus dem vortrefflichen Werk einen zusammenfassenden Abschnitt wieder, der in Verbindung mit einigen dazu gehörenden Bildern für das schöne, aufschlußreiche und vornehm ausgestattete Buch über unseren größten neueren Schweizer Maler werben mag.

Damals erging er sich mit Behagen in den „Reizen der Landschaft, in der man glücklich war.“ „Es drängt ihn zu berichten von der Schönheit der Landschaft, der menschlichen Figur, des Stückchens Wirklichkeit, das ihn so lebhaft zu rühren vermochte.“ Wir kennen aus jener Zeit so liebliche und heitere Landschaften, wie sie einem Maler nur gelingen, wenn er im Innersten glücklich ist.

Gewiß resultierte dieses Glücksgefühl nur aus dem Bewußtsein überwundener Schwierigkeiten, aus der Empfindung eines Siegers, der weiß, daß er die Bresche in eine große Zukunft geschlagen hat. Denn sein äußeres Leben war, man braucht es kaum zu erwähnen, immer noch arm und klein. In seinen großen Bildern erklingen die erschütternden Tragödien menschlichen Leidens. Wir Menschen aber sind so geschaffen, daß wir mitten in einem Übermaß persönlichen Leidens und kosmischen Mitleidens

plötzlich über eine Blume lächeln können, an die unser belasteter Fuß stößt, und daß uns jäh ein unfägliches Glücksgefühl überfällt.

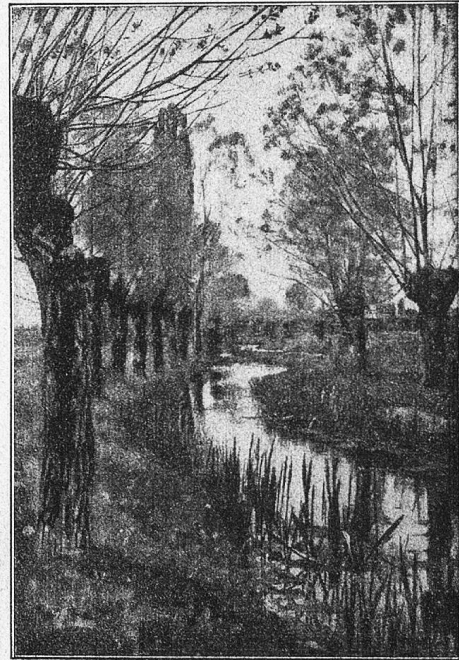
Hodler ging zu jener Zeit an den Fuß des Salève, er folgte den Windungen der Arve, er suchte seinen Lieblingsort auf, die „Sonction“, und malte das Wasser und die Weiden. Wieder erscheint das Sumpfidyll und das Stückchen Wiese mit seinen Blumen und Bäumen. Ein Greis geht mit kleinen Schritten durch eine Allee; ruhevoll sitzt der Straßenwärter vom Salève auf einem Hügel und blickt ins Weite.

Diese Heiterkeit seiner Seele äußert sich vor allem auch in der Farbenwahl. Während in den frühesten Landschaften dieser Gattung die gedämpften Farben der Pleinairzeit ein wenig aufgefrischt noch nachklingen, werden zu Beginn des Jahres 1891 die Werte rein und klar. Braune Baumstämme malt er aus Blau und Rot, das Grün wird immer mehr so, wie man es aus der Tube drückt. Harmonisch steht dazu ein oft verwandtes Rot- oder Blauviolett. Helles Gelb bindet sich komplementär an Blau.

Manchmal, z. B. in der Salève-Landschaft der Sammlung Ruz-Young und in kleineren Landschaften bis in das Jahr 1895 hinein, harmonisiert er die Werte zu einer solchen Süßigkeit und dekoriert so ausgiebig mit blauen und violetten Reflexen, daß Louis Duchosal (Journal de Genève Nr. 71 vom 23. März 1895) Einspruch erhebt und dem Freunde vorhält, diese Töne schienen „der Palette des Herrn Rheiner (eines Genfer Neoimpressionisten) entschlüpft“ zu sein. Aber solche halben oder ganzen Entgleisungen sind Episoden, und von 1892 ab bestimmt, wie wir bald erfahren werden, der Monumentalstil seiner großen Figurenbilder als Parallelismus immer herrischer den Zuschnitt auch seiner Landschaftskunst.

Eines der schönsten Interieurbildnisse entstand 1891 während seines Aufenthaltes in Paris. Er verkehrte mit dem Kupferstecher Desboubin, jenem genialen Bohémien, dessen reiner künstlerischer Idealismus ihn begeisterte. Er malte ihn als „Hieronymus im Gehäus“, umgeben von seinen Säureflaschen, kleinen Bildchen, gebeugt über die Platte, die unvermeidliche Pfeife rauchend. Über dem grauen Lockenkopf mit dem dunkelroten Käppchen hängt die fast rein gelbe Scheibe. Das Interieur ist mit Meisterschaft impressionistisch ausgedeutet.

Ein weibliches Modell, das er in Paris kennen lernte und dessen schöne Blondheit ihn reizte, ließ er nach Genf kommen. Er malte es in den Jahren 1891/92 mehrmals („Riechende Frau“ der Sammlung Müller, Solothurn; „Frau mit Nelke“ in zwei Fassungen, eine in



Landschaft mit Weiden. 1890.

der Sammlung Kislung, die andere im Kunsthause Zürich; als Akt in der „Vereinigung mit dem Akt“ der Basler Kunstsammlung). Das schöne Fleisch der Blondine erblüht in sinnlichster Farbigeit, er modelliert in engen Intervallen auf teerengelbem Fond mit reinem Grün, Rotviolett und Blau.

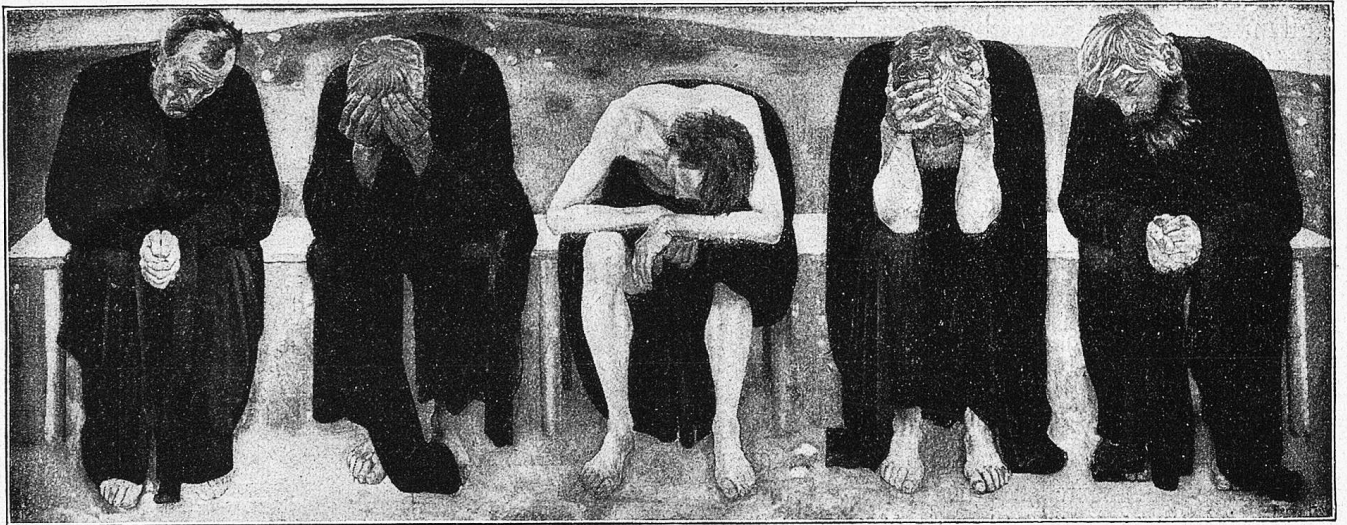
Nicht ein Schatten der „Nacht“ belastet diese Bilder, kein Gedanke an die Hauptwerke des Jahres 1891 rührt an ihre Heiterkeit. Sie leuchten still, erblüht aus Tod und Tränen. Und sind doch nichts als Episoden inmitten der Enttäuschung und der Lebensmüdigkeit, denen er die ergreifendsten Denkmäler setzt.

Noch in seinen letzten Lebensjahren sprach Hodler davon, daß es ihm nicht gelungen sei, die Bildidee der „Nacht“ von den Resten einer Novellistik zu reinigen, die einem so sicheren Gestalter nur in krisenhaften Zuständen seines Organismus überhaupt darstellenswert erscheinen konnte. Die Bildvorstellungen, die den „Lebensmüden“ und „Enttäuschten“ zugrunde

liegen, sind so klar, einfach und optisch realisierbar, daß wir hier zum erstenmal reine Leistungen des Parallelismus zu beobachten vermögen. Diese Bilder erzählen keine mythischen Geschichten, noch weniger Anekdoten. Wir sehen einige Menschen unseres Zeitalters, die ein Künstler durch sehr einfache Mittel zu Symbolen des ganzen Geschlechts der Sterblichen erhoben hat.

Was Hodler über den Sinn und den Wert des Lebens zu sagen hat, ist (wir begreifen es nur zu gut) nicht gerade ein Hymnus an die Freude. Den Wunsch, die Not der Welt einmal

Zürich), ein Greis mit Stelzbein, der den Kopf in die Hand stützt, wie einer der „Enttäuschten“ (Sammlung Ruß-Young) und das außerordentliche Bild „Eine enttäuschte Seele“ von 1889, das in der Kunsthalle zu Basel hängt. Es sind ganz und gar naturalistische Studien im Alltagsgewand, in denen er, vielleicht zum letztenmal, alle Leistungen seiner imitativen, realistischen Technik bewunderungswürdig erweist. Aber erst, als er 1891 aus Paris zurückgekehrt war, fand er die endgültige Form für die Idee.



Die Enttäuschten. 1891/92.

bildlich darzustellen, hatte er schon lange. Es war nicht nur das eigene Leben, das seine Weltanschauung so grau zu färben geeignet war. Unter den Modellen erscheint besonders ein Greisenkopf immer wieder in seinen Bildern, „ein armer Teufel, wie alle, die damals meinen Verkehr bildeten“, sagte Hodler einmal. Es war ihnen allen schlecht ergangen im Leben, das dunkelrote Trinkerinkarnat jenes Kopfes zeigt deutlich, wo immer ein Trost zu finden war.

Schon 1887 hatte er den Zusammenbruch einer Bettlerexistenz in dem Bilde „Erschöpft“ geschildert (Winterthurer Kunstmuseum). Seitdem beschäftigte ihn der Gedanke an eine große Komposition. Zunächst probierte er in Einzelstudien die formalen Ausdrucksmöglichkeiten der Idee durch. Es erscheinen, bis er die richtigen fand, immer wieder andere Modelle: zweimal Winzer (wahrscheinlich aus dem Waadtland) in der charakteristischen Pose der „Lebensmüden“ (Sammlung David Schmidt und Kunsthaus

Nicht ein Einzelschicksal war zu deuten, sondern das ewige Geschick der Menschheit. Es war zu allen Zeiten so, daß das Leben die Menschen vor ihrem natürlichen Ende brach. Und manchmal hatte es ihm geschienen, als wenn auch er auf der Höhe seines Lebens hinweg müßte. Die charakteristischsten Typen, die er finden konnte (es sind lauter erlebte schweizerische Köpfe), waren ihm gerade gut genug. Er zog ihnen kuttentähnliche Gewänder an, um sie der Gegenwart zu entziehen. Die Kutten sind in den „Enttäuschten“ dunkel wie das Schicksal ihrer Träger.

Die Ausdrucksformen tränenreicher Verzweiflung, des verbissenen Brütens, eines vollkommen physischen Zusammenbruchs, tierisch-bösartiger Gleichgültigkeit und eines pessimistischen Duldens hatte er in Einzelstudien sorgsam durchgearbeitet. Das nächste Problem war die Komposition. Wiederum kam ihm das in der „Nacht“ erprobte, lange und niedrige

Rechteck zu Hilfe. Die so gegebene Horizontalität symbolisiert an sich schon die besondere Qualität der Stimmung: der Bildrahmen drückt den armen Kerlen auf die Köpfe.

Die „Enttäuschten“ sitzen auf einer Bank, die der Längsachse der Leinwand streng parallel läuft. Ein ödes, schnell aufsteigendes Terrain, gelb- bis rosagrau, mit gelegentlichen schwachgelbgrünen oder grünen Rasenstellen und rotvioletten Schatten. Rechts hinten ein stärkerer traurig rotvioletter Streifen, der sich vom Vorder- und Mittelgrund kräftig, vom gelbgrauen Horizont aber sehr stark abhebt. Die Modellierung der Fleischpartien vollzieht sich auf einem fahlen, gelben Fond in Rosaviolett und Graugrün. Rechts entdeckt man im Infarnat das trinkerhafte Rotblau. Die schwarzen Haare und Bärte sind graublau, das maulwurfsfarbene Schwarz der Gewänder graugrün aufgelichtet.

Die Motive des Händekrampfens und Kopfstützens wiederholen sich links und rechts. Der mittlere Mann hat seine besondere Geste. Eine unerbittlich groß bewegte Horizontlinie weist in die Unendlichkeit. In einer wehmütigen Kurve neigen sich die Köpfe rechts und links gegeneinander und runden die Komposition nach außen ab. Im Innern erzeugen diese Bewegungen Kontraste. Die Linie der Köpfe sinkt von links langsam, stürzt in der Mitte steil ab und hebt sich dann schroff.

Die Parallelismen der Details, die direkt dem Ausdruck der präzierten Stimmung dienen, sind von wahrhaft ergreifender Wirkung: die vertikalen Parallelen der Arme, auf die sich der ganz von vorn gesehene Kopf stützt, der Beine und Füße; die Horizontalen der Armhaltung des mittelsten Greises. Wie erschütternd trostlos stoßen bei dem linken Greis die parallel liegenden Daumen dem Betrachter entgegen. Und dann der Jammer in den steil stürzenden, am Boden sich stauenden, der schmerzvoll gebrochenen, oder wehmütig leise sich gegeneinander neigenden Falten der Gewänder. Das ist das hohe Lied der Enttäuschung vom Leben.

Wir aber stehen ergriffen und doch nicht vernichtet. Denn es klingt zugleich ein eherner Rhythmus und hebt die sinkende Stirn. Die Parallelismen von Linie, Form und Farbe, die so unerhört dem seelischen Ausdruck dienstbar



Selbstbildnis. 1892.

gemacht sind, haben zugleich ästhetische Funktionen übernommen. Tröstlich, wie die Blumen auf den Gräbern, entziehen sie uns der allzu großen Nähe Hodlerscher Naturalismen. Wie jeder guten Tragödie fehlt auch dieser die Katharsis nicht.

Nach der Tragödie die Elegie. Nach den „Enttäuschten“, in denen die Lust an einem armseligen Leben, das immerhin ein Leben ist, mit den Schrecken der Vernichtung kämpft, jene „Lebensmüden“, die den Tod nicht gerne, aber mit Fassung kommen sehen. Er bedeutet wenigstens ein Ende. Wieder sind es fünf Greise, und fast die gleichen Modelle; aufrecht sitzend auf der Bank der „Enttäuschten“, in gesammelter, feierlicher Haltung, mit ergeben gefalteten Händen. Nur der Mittelste, der wieder das elende Wrack seines Lorjos zeigt, läßt schwer die Arme sinken.

Jede Photographie muß den Eindruck dieses Bildes fälschen. Denn sie entbehrt der hellen und heiteren Farbe, die hier die wichtigsten symbolischen Funktionen übernimmt. Vor ganz gelber Wand, die vertikal von dunkleren

Streifen und je einem dünnen Baumstamm begrenzt ist, sitzen auf rotgelber Bank die Greise in weißen Gewändern, die in reinem Grün, Hellblau und Gelb modelliert sind. Auf dem Boden violette Stellen und hellgrüne Pflänzchen. Das Fleisch ist gemalt in reinen Nuancen von Gelb und Blau, von Rot und Grün. Die greisen Haare tragen grüne und violette Schatten, in den schwarzen Bärten liegen hellgrüne Lichter. Farbige Konturen grenzen die Körper gegen den Hintergrund ab. Das Prinzip komplementärer Farbenbegegnung ist in fast voller Reinheit ausgebildet.

Mit Erstaunen bemerkt man, daß die Leinwand, obwohl von derselben Größe wie bei den „Enttäuschten“, hier höher, aber kürzer wirkt als dort. Die vielfachen Vertikalen streben aufwärts und scheinen den Bildrahmen zu heben. Diese Männer sterben nicht gern, aber willig. Das Ende des Lebens ist erreicht, seine Höhe überschritten. Sie gehen zur Ruhe wie die Tiere und werden demnächst sich in die Einsamkeit begeben, um dort zu sterben.

Nicht ohne Absicht erinnern wir hier erst an die Pariser Eindrücke, die zweifellos Komposition und Farbigkeit der Bilder mitbestimmt haben. Wir wissen von der Logik seiner Entwicklung, und von der „Nacht“ führt der Weg über die Landschaften und Porträts auch zu diesen beiden Bildern, ohne daß der Faden reißt. Aber das Tempo, das wir als zögernd und bedachtam kannten, wurde plötzlich zum Presto. Es ist von unleugbarer Bedeutung für ihn gewesen, daß er in Paris zur rechten Zeit dekorative Leistungen der Zeitkunst im Neoimpressionismus zu Gesicht bekam. Aber die Farbigkeit der „Lebensmüden“ und „Enttäuschten“ ist nichtsdestoweniger sehr persönlich erlebt. Godler hat die beiden Bilder auf dem Dach seiner Wohnung im hellsten Licht gegen eine weiße Mauer gemalt.

Bis zur „Nacht“ erscheint der weibliche Akt im Frühwerk Godlers nur ein einziges Mal. Und da ist es jene Frau, die wir aus seinen Familienbildern kennen, und bevor sie ihm den Sohn gebar. Eine Malerei von so feuchter Stumpfheit der Töne, von so edlem Fluß des Umrisses, daß wir empfinden, wieviel mehr ihm dieses Modell war als nur ein Weib. War es, was dem Charakter des alemannischen Stammes nicht selten eignet, eine gewisse sexuelle Schamhaftigkeit, kleinbürgerliche Befangenheit, oder waren es nur taktische Bedenken gegenüber dem puritanischen Genfer, die ihn den weiblichen Ganzakt so lange vermeiden ließen? Jedenfalls hat er jenes schöne Bild, das um 1885 entstanden ist und dem Maler wohl Ehre gemacht hätte, nie ausgestellt.

Aber wir wissen genug von Godlers menschlichen und künstlerischen Nöten, seinem Gang zum Abstrakten und dem Pessimismus seiner Weltanschauung, daß wir begreifen, wie wenig die Formen des weiblichen Körpers damals dem Ausdruck seines Innern zu dienen geeignet waren. Erst die Krise von 1890 und die große seelische und künstlerische Erneuerung, die sie zur Folge hatte, befreiten sein Wesen auch von diesen Schranken.

Im Jahre 1892 malte er jenes schöne blonde Modell als Akt in der Vorderansicht gegen einen grünen Wiesenhintergrund. Das Bild trägt den Titel „Das Aufgehen im Akt“ und sieht im Motiv dem „Zwiegespräch mit der Natur“ aus dem Jahre 1884 so ähnlich, daß man annehmen muß, Godler habe bewußt ein Gegenstück dazu malen wollen. Auch die gegenüber der ornamentalen Gestaltung der beiden vorausgehenden großen Bilder wieder stärker betonten imitativen Tendenzen lassen darauf schließen, daß ihm die Bildidee nicht erst in diesem Jahre kam.

(Schluß folgt.)

Vom Arbeiten und Kranksein.

Eine Erinnerung an Peter Kosegger von Emil Ertl.

(Schluß.)

Ist es nicht begreiflich, daß gegen den siebzigsten Geburtstag Koseggers die Ermüdungserscheinungen überhand nehmen, die Anzeichen eines herannahenden Greisentums sich häufen? Tatsächlich drohte um diese Zeit im Kampf zwi-

sehen Arbeit und Kranksein eine erschöpfte Schaffenskraft den körperlichen Übeln das Feld zu räumen und den Waldheimat-Poeten, dessen Lebensatem das dichterische Gestalten war, der Untätigkeit und damit einem hoffnungslosen