

Ferdinand Hodlers Zeichnungen

Autor(en): **Weese, Artur**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur**

Band (Jahr): **5 (1910-1911)**

Heft 1

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-751287>

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 Hodlers Zeichnungen

Von Artur Weese



Ferdinand Hodler hatte drei Ateliers, als er an dem Bilde für die Universität Jena malte. Eins lag weit draußen an dem Quai des Lemanees. Dort stand ein älteres Bild, eine betende Gemeinde in einer Kapelle. Aber es war wohl für die noch unvollendete Arbeit an dem großen, langgestreckten Gemälde gemietet, das die „Liebe“ darstellt und den ganzen Raum in Anspruch nahm. Er hat später die lange Leinwand zerschnitten und die beiden Teile in Zürich ausgestellt. Das zweite Atelier war das riesige Ballhaus. Dort stand das Jenabild. Eine grimmige Winterluft herrschte in dem Raum. Bei den riesigen Dimensionen des Saales wirkte das preußische Kriegsbild wie ein Stilleben. So klein erschien es. Ein Tornister, ein alter Infanteriesäbel und ein veraltetes Gewehr bildeten die Atelierausrüstung. Aber der Maler fühlte sich dort sehr wohl, denn er konnte die Wirkung seines Bildes auf 32 Meter Distanz prüfen und war sicher, keinen Mißgriff in Ton und Zeichnung zu machen. Sein drittes Atelier, das einzige, in dem geheizt war, ist seine Hauptwerkstatt; mitten in der Stadt gelegen. Hier begann er damals die Studien zu den großen Schweizer Volksfiguren, die er für die Scheine der Nationalbank zu machen hat, den Mäher, den Holzfäller und andere.

Hier hat er auch seine Studienmappen mit zahllosen Zeichnungen.

Nichts ist interessanter als die Zeichnungen eines Künstlers. Ich habe die verschiedensten Arten und Methoden kennen gelernt, nach denen Maler und Bildhauer ihre Studien machen und dann die Blätter behandeln und verwerten. Im allgemeinen interessiert man sich beim Schriftsteller weniger für das „Unreine“, in das er erst seine ewigen Werke zu schreiben genötigt ist. Und doch ist Zweck und Art der Arbeit ähnlich. Schon die Aufbewahrungsart der losen Blätter ist bezeichnend. Ich habe ein Maleratelier gekannt, in dem die Studien wie von einem Museumsbeamten verwaltet wurden, nach Bildern und Jahren geordnet, säuberlich verwahrt und übersichtlich in Schränken aufgestellt. Dabei stellte es sich heraus, daß die letzten und jüngsten

Bilder nach ungemein fleißigen Feder- und Bleistiftskizzen gemalt waren, die der Maler vor 35 Jahren als junger Bursch gemacht hatte. Neue Skizzen und Naturstudien waren aus den letzten zwanzig Jahren nicht mehr nachzuweisen. Ein Münchner Künstler, dessen wunderbar feine Lithographien die sorgsamste Vorarbeit voraussetzen, hatte in seiner römischen Zeit die hohen Stöße prachtvoller Skizzen, meist Aktstudien in Rötel, in einem Winkel des Ateliers auf dem Boden liegen. Als Liebhaber und Sammler diese Fundgrube entdeckt hatten und ihm jedes Blatt aus den Händen rissen und teuer zahlten, ist er dann mit seinen Schätzen vorsichtiger umgegangen. Seine Barschaft, soweit sie in Banknoten bestand, verwahrte dieser geniale Leichtsinns in einem Bande „Don Quixote“, der offen auf dem Tische lag, denn da sei sie am besten versteckt, weil bei dem „verrückten Kerl“ — er meinte den Ritter de la Mancha — doch niemand nach Geld suchen würde. Ungemein sorgsam geht Max Klinger mit seinen Zeichnungen um. Jede Studie zeichnet er in riesige Folianten, die aus verschiedenfarbigem Papier bestehen und wie die Kassa- und Registerbücher eines Großkaufmanns aussehen. Kein Blatt kann verloren gehen. Jeder Strich ist für die Ewigkeit gezeichnet oder wenigstens für ein Museum oder einen schwerreichen Sammler. Er hat sein Kapital an Können und Studien gut gebucht. Mit Vergnügen blättert man in diesen Büchern, aber es ist das kontemplative Behagen, das uns in Kupferstichkabinetten erfüllt, wenn uns ein Band Michelangelo — oder Rembrandt-Zeichnungen vorgelegt wird, in dem Wissenschaft und Verwaltung ihre ordnende Hand haben walten lassen.

Fast nirgendwo habe ich die Studien gleichsam als die Spähne herumliegen sehen, die von der Hobelbank unter den Tisch fallen und die zu der malerischen Unordnung eines Ateliers gehören, wie es wenigstens in der literarischen Form der Künstlerromane typisch ist. Die Studien werden von jedem Schaffenden mit einer wohlangebrachten haushälterischen Sorgsamkeit behandelt, die sich des Wertes dieser Blätter bewußt bleibt. Denn sie repräsentieren doch Arbeitszeit, enthalten Einfälle, Beobachtungen und Ideen. Selten nur begegnet man in Ateliers dem Papiergeiz, der in Gelehrtenstuben häufig ist. Früher war ja das Papier teurer, und das ist wohl der Grund, neben der Improvisationshaft des Arbeitenden, der seine kostbare Spannung nicht mit Suchen verlieren mag, daß auf den Blättern, die aus

Michelangelos Hand stammen, nicht bloß Aktstudien, Baurisse, Berechnungen, Kompositionsskizzen und Phantasien erscheinen, sondern auch Briefkonzepte, Gedichte, einzelne Verse, Gedächtnis weckende Notizen, Geschäftskontrakte und dergleichen Gelegenheitskram, der sich überall dort findet, wo der Alltag, die Bagatelle und der Störenfried jeglicher Art nicht aufhört an der Tür des Schaffenden zu pochen. Für all solche Geschäfte hat heutzutage auch der genialste Künstler seinen Briefordner, seinen Schreibtisch und sein besonderes Papier.

Unendlich mannigfaltig ist nun die Art der zeichnerischen Behandlung, die der Künstler je nach Zweck und Temperament seiner Studie zuteil werden läßt. Es scheint, daß in den letzten Jahrzehnten die fleißig durchgearbeitete „Kabinettsstudie“ häufiger wird. Sie wird wieder mehr begehrt und mit Gold aufgewogen. Aber die meisten finden im Arbeitsdrang nicht die Muße, auch die kleine Münze fein säuberlich zu prägen. Sie haben mit den großen Sachen genug zu schaffen.

In Hodlers Mappen, die eine erstaunlich große Summe von Zeit und Kraft darstellen, fehlt das „schöne“ Blatt so gut wie ganz. Wenigstens im Sinne des Kabinettsstückes. Um so schöner wirken viele Studien, die oft auf ganz kleinen Blättern hingeworfen sind, durch die glückliche Treffsicherheit des Ausdruckes. In einem guten Moment ist blitzartig scharf und schnell der ductus einer Bewegung festgehalten. Als ob in den Tagebüchern Lionardos der Satz „il sole non sie muove“ vor unsern Blicken auftauchte, so klar, erschöpfend und für immer gültig steht eine Beobachtung da. Irgend ein Gestus, irgend ein Fund psychologischer Natur oder ein Zug aus einer rhythmischen Ordnung, in dem das Programm zu einer Bildkomposition steckt.

Aber beim Durchblättern wird man gewahr, daß kein Blatt auf Vorrat daliegt. Alles ist für einen bestimmten Zweck gemacht worden, der natürlich immer die großen Gemälde betrifft. Hodler geht also an eine Studie erst dann heran, wenn er weiß, wofür er sie verwerten will. Ist ihm aber Sinn und Zweck klar, dann tut er sich nicht leicht genug, die Ansprüche, die er an die Klarheit und den Fluß des Ausdruckes stellt, zu erfüllen. Immer setzt er von neuem an und probiert an dem gleichen Motiv. Von jeder Gemäldefigur sind derart ganze Serien von Studien vorhanden. Bis auf Kleinigkeiten gleicht eine der anderen. Nur in der Frische der Auffassung, im Schneid

des Striches, in der Geläufigkeit des Konturs oder in der Feinfühligkeit der Bewegung ragt eine über die andere hervor. Dieses Wiederholen des immer gleichen Motives — man denkt an Fingerübungen beim Klavierspiel — macht er sich sogar bei großen Blättern, die eine ganze Komposition behandeln, zur Pflicht. So habe ich von dem verworfenen Projekt des Jenabildes, auf dem die Lützowschen Reiter im Galopp durch den Mittelgrund stürmen, vier fast gleiche Blätter gesehen, die nur ganz unscheinbare Varianten aufwiesen.

Bei weitem die Mehrzahl der Studien betrifft einen Bewegungsausdruck. Erst in seinen Zeichenmappen findet der Bewunderer Hodlers den Kern seines künstlerischen Denkens. Gewiß geben seine Bilder die Summe seiner Arbeit, und was in Mappen und Blättern steht, ist nur Vorarbeit. Aber durch den Vortrag seiner Gedanken im Gemälde und die Ordnung der Figuren innerhalb des Rahmens ist die Hauptsache seines täglichen Schaffens fast verhüllt oder in den Hintergrund gerückt. Ihn fesselt aber nichts so sehr als die Bewegung der Freifigur.

Man spricht von der inneren Harmonie eines Menschen und einer rein abgestimmten Natur. Uralt ist der Glaube, daß in einem schönen Körper eine schöne Seele wohnen müsse. Mag nun Dogma und Wissenschaft den Dualismus zwischen Körper und Seele noch so weit treiben, so wird doch der künstlerische Glaube nicht Schaden leiden oder verloren gehen, daß die äußere Erscheinung des Menschen der inneren Struktur seiner seelischen Begabung und die Bewegung seines Körpers und seiner Glieder den Stimmungen und Regungen seines Willens und seines Bewußtseins notwendig entspreche. Die psychologische Verfassung findet also ihr Spiegelbild in den Formen und Bewegungen des Körpers. Alle Form ist geisterfüllt. Mimik, Aktion, Gestus sind nur funktionelle Symptome der inneren seelischen Vorgänge und Zustände. Auf diesem Glauben — nennen wir es einen Glauben — beruht die staunenswerte Willensanstrengung, die in Hodlers Schaffen ihren Ausdruck findet.

Er wird nicht müde, dem Sinn der Form nachzugehen. Freilich, die erzgegoffene Form eines keulenschwingenden Giganten ist unzweideutig. Jedermann versteht, was die Figur will und soll. Aber die leisen Schwingungen der Seele sind nicht so leicht abzulesen. Die lyrisch sentimentalischen Stimmungen,

die ein poetisches Gemüt ergreifen, wenn es sich in Gottes weiter Welt im Sonnenschein wohl und glücklich fühlt, sind unzweifelhaft ohne Zuhilfenahme landschaftlicher Elemente schwer darzustellen. Wer liest aus dem Glieder-rhythmus einer solch glückseligen Menschengestalt mit unbedingter Sicherheit die innere Heiterkeit, die „Empfindung“, das Wohlbehagen ab? Hodler hat aber diese ruhige, leise und wohl temperierte Empfindung zum Thema des gleichnamigen Bildes gemacht. Indem die Figuren durch das weite blumige Feld dahinschreiten, klingt in ihnen voll und gleichartig das Gefühl einer schönen Erregung an, die das tiefe Atmen der Natur in ihnen auslöst.

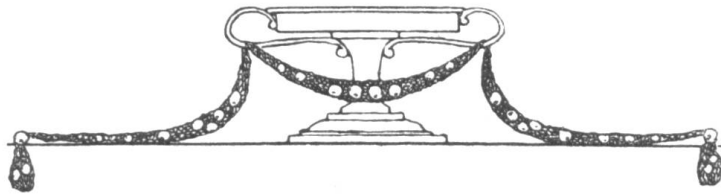
Von den leisesten, kaum spürbaren Regungen des Bewußtseins bis zu den gewaltsamen Willensausbrüchen im Kampf oder in schwerer körperlicher Arbeit studiert der Meister die bewegte Figur. Sein Auge folgt dem Fluß der Linien, sein Stift hält in immer sicherer Führung den Eindruck fest.

Der Reichtum seiner Erfindung und Beobachtung ist innerhalb der selbstgesteckten Grenzen fast unerschöpflich. Von den monotonen Figuren der Eurythmie, diesem Pilgerzug des stummen Welt Schmerzes, gibt es ebenso zahlreiche Einzelstudien, wie von den starkbewegten Landsknechtfiguren der Marignanohelden und den jugendlich elastischen Studentenfiguren der Lützow'schen Freischärler.

Es ist kein Ausplaudern von Ateliergeheimnissen, wenn noch ein eigenartiges Verfahren des Meisters erwähnt wird, durch das er den wohlabgewogenen Rhythmus der Gesamtkomposition kontrolliert. Er hat sich dafür eine Art Kinderspiel zunutze gemacht. Er schneidet nämlich die Figuren, die ihm gelungen scheinen, aus, etwa eine Reihe der wandelnden Frauen aus der „Empfindung“, und schiebt sie dann auf einem Bogen Papier, wie auf einer fingierten Bühne hin und her, paßt sie aneinander an, beobachtet Abstand, Höhe, Gruppierung und die Figurenmasse und fixiert dann den Generalumriß, um mit ihm in einer neuen Folge von Studien besondere Experimente zu treiben, die ganz der Ordnung oder Eurythmie seiner Kompositionen gelten.

Hodlers Bilder haben eine Ausdruckskraft von manchmal brutaler Energie. Der Meister gehört nicht zu den reservierten Naturen, die sich mit stillen Wirkungen bescheiden. Es scheint, daß unsere Zeit nach diesen Spätlingen der romantischen Epoche kein Bedürfnis hat. Wenigstens kommen sie

neben den starken Naturen vom Schlage Hodlers nicht auf. Aber über der alles niederschmetternden Wucht seiner Gestalten vergißt man zu leicht das kolossale Aufgebot von Studium, Beobachtung und Tatkraft, das dazu gehört, um die Einfachheit der Formel zu finden. Sein Stil ist schwer errungen. Die synthetischen Kräfte der Entdeckerphantasie, so groß sie sein mögen, scheinen mir aber gering gegenüber den negativen Tendenzen seiner Selektionsmethode. Wie viel muß übersehen werden, um das Ganze zu sehen und gar das Ganze einfach zu sehen. Nulla dies sine linea heißt es auch bei diesem Mathematiker der künstlerischen Linie. Und der schönste Gewinn beim Durchblättern seiner gefüllten Mappen, stolzen Zeugnissen eines unerschütterlichen Fleißes, ist die Erkenntnis, daß das Geheimnis seiner rücksichtslosen Energie der Darstellung eine ungemein zarte Feinfühligkeit ist.



Ein Tag im Val d'Anniviers

Von Dr. S. Markus, Zürich



Ein blaßblauer Himmel wölbt sich über einer weltabgeschlossenen, tiefe Ruhe atmenden Landschaft. Unten rauscht der Fluß sein geheimnisvolles Lied. Dunkelgrüne Matten und Wiesen säumen ihn ein, ziehen sich an steilen Hängen hinan. Lange Wege, verstreute Holzhütten, Tannenwald, schwarze Häuserflecke . . . Dörfer und im Hinter- und Vordergrund die ewigen Schneekuppen der Berner und Walliser Alpen. . . .

Von der kleinen Kirche des Hauptortes Vissonne tönt Glockenklang. Von nah und fern ziehen die frommen Einsichtaler zum Gottesdienst herbei: gedrungene Männergestalten im Sonntagsstaat, gebräunt und gebückt. Und abge sondert von ihnen die Mädchen und Frauen. Sie alle in Schwarz, in bauschigem Rock und weiter Schürze, in kurzer Jacke und schwarzem, beidseitig nach unten gebogenem Hut, der Busen flach, der Rücken gekrümmt, verbrannt