Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 24 (1921-1922)

Artikel: Hodler und die Kunst seiner Zeit
Autor: Trog, Hans
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-748972

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

HODLER UND DIE KUNST SEINER ZEIT[1]

Das Leben Hodlers umfasst, wie man weiß, die Jahre 1853 bis 1918. Als ein Achtzehnjähriger ist er in Genf der Schüler Barthélemy Menns geworden, dessen Kunstübung man am ehesten mit dem Namen des feinen Camille Corot, einer der reinsten spezifischen Malerbegabungen, in Verbindung bringen kann, bei dem aber Hodler über das Metier des Malens hinaus noch etwas für seine ganze Geistesstruktur weit Bedeutsameres lernen konnte: das Aufsuchen des Gesetzmäßigen in der Außenwelt und in der diese Außenwelt bearbeitenden, gestaltenden Kunst. So wurde von diesem Lehrer nicht nur an das Auge des Schülers, sondern auch an sein Denken appelliert, und Hodler hat denn auch an Menn, zu dem er zeitlebens als zu einem Meister schlechthin aufblickte, das Wissen, die Weisheit gerühmt als parallele Eigenschaften zu seinem innern Feuer und seiner künstlerischen Leidenschaft. Durch Menn also ist der junge Hodler mit der französischen Kunst in Berührung getreten. Aber nach Paris selbst scheint es den Berner in Genf nicht gezogen zu haben, und zu so hoher Malkultur er früh schon empor stieg, er war doch nicht gesonnen, aus ihr den alleinigen Inhalt seines künstlerischen Schaffens zu machen, in dem Problem des Pleinair, der möglichst überzeugenden Darstellung der licht- und sonnedurchfluteten Außenwelt, der Auflösung der strengen Form in Farb- und Lichterscheinung das Hauptanliegen des Malers zu erblicken. Und so kommt es denn, dass er bei aller immer bedingungsloseren Entscheidung für die Hellmalerei und der Absage an die Braun- und Grauskala, der er anfangs ja gehuldigt hatte und zu der er eine Zeitlang noch dicht neben Werken durchaus hellen Kolorits gelegentlich zurückgekehrt ist, an derjenigen großen Strömung, die von Paris aus ihren Eroberungszug auch in die andern Kulturländer antrat: dass er am Impressionismus sozusagen achtlos vorbeigegangen ist. Er hörte in den Genfer Künstlerkreisen

[1]) Die nachfolgende Arbeit ist als Vortrag im Zusammenhang mit der großen, überreichen Hodler-Ausstellung in Bern, im Herbst letzten Jahres entstanden. Das Thema war einem Wunsch des Vorstandes der Berner Kunstgesellschaft entsprechend gewählt worden. Der Charakter eines Vortrages ist im Abdruck nicht verwischt worden. D. Verf.

gewiss auch sprechen von jenen ersten Kampfversuchen der Monet und Degas und Cézanne und Renoir und Pissarro und Sisley für ihre neue künstlerische Anschauung der Natur, wie sie von der Mitte der 1870er Jahre an in Paris einsetzten unter dem lauten Hohn des Publikums und der meisten Kritiker. Aber gesehen hat er von diesen Werken sicherlich nur Weniges. Und es ist mehr als wahrscheinlich, dass er bei einem Pariser Besuch — und ein solcher, wenn auch flüchtiger Besuch im Zusammenhang mit der spanischen Reise von 1878/79 ist bezeugt, und Werke Manets muss er gesehen haben — weit eher vor den Werken eines ganz andern Künstlers, die damals, von 1874 an, sukzessive entstanden, bewundernd Halt gemacht hätte, vor den Wandbildern, die Puvis de Chavannes aus dem Legendenkreis der Ste-Geneviève für das Pantheon schuf. In diesen Werken, die, nebenbei bemerkt, nicht Fresken im eigentlichen Sinn waren, sondern Malereien auf Leinwand, die in den architektonischen Rahmen eingefügt wurden und auf diesen sorgfältig abgestimmt waren, hätte Hodler das gefunden, was ihm künstlerisches Bedürfnis war: die strenge Klarheit der Komposition, das Rechnen mit den großen Kontrastrichtungen der Horizontale und der Vertikale, wodurch ein fester Halt in das ganze Schema des Aufbaus hinein kommt, das Streben nach einer gewissen statuarischen Ruhe, ein fühlbares Walten des rhythmischen Elementes — lauter Gesetzlichkeiten, eine innere Architektur, wie sie den impressionistischen Maler nicht nur nicht reizten, sondern wie sie in direktem Gegensatz zu seinen Absichten und Zielen standen, wie ja auch der rein malerische Ausdruck Puvis de Chavannes' durchaus in abgewogenen Harmonien sich bewegt, die ihr Gesetz von der beruhigten Plastik des darzustellenden Geschehens, nicht von den fluktuierenden Reizen des alles Plastische, Feste verflüchtigenden oder doch möglichst negierenden Lichtes empfangen. — Ein monumentales Empfinden ist in Puvis de Chavannes' Schaffen unverkennbar; dass er sich in Italien nicht zuletzt an Giotto geschult hatte, dem unübertroffenen Meister eindringend-klaren Erzählens und der beredtesten, seelisch erschöpfenden Gebärde, verlieh seinen Werken, auch denen, die nicht unmittelbar als Schmuck mächtiger Wandflächen entstanden sind, das Gepräge einfacher, zwingender Größe. Im Luxembourg hängt das Bild *Le pauvre pêcheur*, das anfangs der 1880er Jahre entstanden ist. Es ist von einer wahrhaft bewun-

dernswerten Größe der Komposition. Und die Gestalt des in seinem Kahn mit übereinander gelegten Händen stehenden armseligen Fischers ist von einer solchen ergreifenden Innerlichkeit, dass aus dem *pauvre pêcheur* ein *pauvre pécheur* wird, der jeden Augenblick gläubig-vertrauensvoll dem Rufe dessen folgen würde, der sich vom Fischerhandwerk hinweg seine ersten Jünger geholt hat. Die Umrisse der Gestalt sind von jener schlagenden Ausdruckskraft, die dem philosophierenden Arbeiter oder den *âmes déçues* Hodlers eigen ist. Aber man darf den Blick noch auf ein anderes Moment des Bildes von Puvis de Chavannes richten: auf die Organisation der Landschaft, dieser mächtigen Wasserfläche, in die die Dreiecke des zerrissenen Ufers hineinstoßen. Der Horizont ist hoch gelegt, und die ferne Horizontlinie geht leise, sanft über in die Luft. Man kann sich kaum vorstellen, dass Hodler dieses Bild nicht zu Gesicht bekommen hat. Sicherlich war auch ihm zu Ohren gekommen, dass Puvis de Chavannes, als im Jahre 1887 der 1882 entstandene Schwingerumzug im Pariser Salon ausgestellt war, mit ausgesprochenem Interesse vor diesem Bilde gestanden hatte (das dann zwei Jahre später, als es an der denkwürdigen Pariser Weltausstellung von 1889 wieder ausgestellt war, Hodler eine *mention honorable* eingetragen hat). Und diese Landschaft des *pauvre pêcheur* mag im Gedächtnis Hodlers lebendig geblieben sein, als er dann später seine Genfersee-Landschaften in Angriff nahm, die zum Teil ganz frappant in der Art, wie die Wasserfläche von den gezackten, vorspringenden Ufern eingerahmt und der Blick still und ruhig in die Ferne geleitet wird, an die Konfiguration der Seelandschaft des armen Fischers erinnern. Noch einmal hat dann Puvis de Chavannes Gelegenheit gehabt, sein Verständnis für Hodlers Kunst zu bezeugen. Das war im Jahre 1891, als die „Nacht", gegen die in Genf, als sie 1891 ausgestellt werden sollte, im Namen der beleidigten Sittlichkeit Sturm gelaufen worden war, in den Salon des Champs de Mars aufgenommen wurde. Da äußerte sich Puvis de Chavannes, der der Jury dieses Salons angehörte, dahin, die „Nacht" Hodlers sei eines der besten Bilder der Ausstellung.

Es bedarf wohl keiner besondern Beteuerung, dass das Vorgebrachte nicht darauf ausgeht, eine Parallele zwischen Hodler und Puvis de Chavannes herzustellen. Ich weiß sehr genau, wie ver-

schieden die Welten dieser beiden Künstler sind. Die feine künstlerische Kultur, von der der Franzose herkam und die sein Schaffen zeitlebens gespeist hat, war dem Berner Hodler nicht beschieden, und das vornehm Temperierte, das Puvis de Chavannes Bedürfnis war, lag Hodlers Naturell, in dem das Kraftvolle, Unerbittliche, Intransigente die künstlerische Richtung vorzeichnete, durchaus nicht. Also, da scheiden sich beider Wege entschieden. Das Gemeinsame aber war doch der Wille zum einfach Monumentalen, zum Gesetzmäßigen, zur Klarheit und Ordnung, zum fest Umschriebenen, Gebauten. Das musste Hodler als ein Homogenes über alles Unterschiedliche aus des Franzosen edler Kunst entgegen tönen, und das fand er bei ihm und nicht bei den Impressionisten, die in erster Linie Auge waren, Maler sein wollten, dem farbigen Abglanz des Lebens leidenschaftlich nachgingen. Bei ihnen hätte Hodler, der so rasch schon von der Malerei um der Malerei willen abgerückt ist, der ein ganz bestimmtes formales Ideal realisieren wollte, kraft seines souveränen Schöpferwillens, den er unter Umständen auch der sog. Naturwahrheit entgegenzustemmen entschlossen war, — bei den Impressionisten hätte Hodler seine Rechnung nicht gefunden. Und von der Seite derer, die sich einseitig auf die impressionistische Kunst eingestellt haben, ist der Zugang zur Kunst Hodlers von vornherein verbaut oder doch nur denkbar bei der ausschließlichen Einstellung auf einzelne Werke des jungen Hodler, etwa aus der Zeit der Madrider Reise, die aber für Hodler nur eine Durchgangsetappe, keinen Fixpunkt bedeuten.

In den Jahren, in denen der in den Dreißigern stehende Hodler den Schwingerumzug, den *Dialogue intime* (in dem wohl am meisten von der delikaten Empfindung des Puvis de Chavannes verspürt werden könnte), das mutige Weib, die Nacht malte — rund in dem Jahrzehnt zwischen 1880 und 1890 hat der auf der reifen Höhe seines Schaffens stehende Arnold Böcklin die Toteninsel, Odysseus und Kalypso, den Abenteurer, den Heiligen Hain, das Spiel der Najaden, die Meeresstille, (des Berner Museums), die Gartenlaube gemalt. Es ist fast spaßig, wenn man diese Bildertitel nebeneinander hört; und ich werde mich hüten, auf eine Gegenüberstellung dieser beiden Schweizer-Künstler mich einzulassen. Mehr als die gelegentliche Freude an strengen Symmetrien bei Böcklin — etwa im Garten der Gartenlaube — ließe sich wohl kaum für einen Ver-

gleich mit Hodler beibringen. Die festliche Farbigkeit Böcklins wie seine Vorwürfe stammen aus einer südlich bestrahlten und beleuchteten Welt, nach der Hodler nie Sehnsucht bezeugt hat. Neben Böcklin wirkt Hodler ungeheuer sachlich, prunklos, erdgebunden, selbst wenn er aller gemeinen Wirklichkeit den Abschied gibt und für Zustände, Stimmungen, Energien einen symbolischen Ausdruck sucht, für den die Realität der schöpferischen Phantasie nur die Bausteine liefert. Das gotische Empfinden für die Ausdruckskraft der Gebärde, für starke Charakteristik des Umrisses mag sich bei Böcklin wie bei Hodler finden; aber was will die Formensprache Böcklins bedeuten neben der unerhörten Wucht Hodlers, und welcher Abgrund trennt die Kraft seines Tempera-Tafelbildes von der freskohaften Gesinnung in Komposition und Farbe, auf die bei dem Berner alles zudrängt. Eins, was sie verbindet, wäre freilich noch zu nennen, ein Negatives: für Böcklin existierte der Impressionismus ebenfalls nicht. Freilich ihm war alle studienhafte Abhängigkeit von der Natur ein Greuel. Das lebende Modell bedeutete für ihn nichts. Hodler tat sich zeitlebens nicht genug mit Studien nach der Natur. Aber an der Absolutheit der Form war ihm dabei gelegen, nicht an ihrer Relativität im Spiel von Licht und Farbe.

Ich möchte gerne wissen, ob sich Hodler einmal zur Kunst des Hans von Marées geäußert hat, oder ob sie ihm in seinem Genf, wo man von deutscher Kunst immer herzlich wenig gewusst hat, ganz unbekannt geblieben ist. Man hat den Eindruck: er müsste für diesen unermüdlichen, unablässigen, leidenschaftlichen künstlerischen Rechner, der in der Kunst nichts dem Zufall, dem Einfall, der blitzartigen genialen Konzeption überlassen wissen wollte, sondern überall auf die Gesetzmäßigkeiten, auf das Allgemeingültige abzielte — Hodler müsste für diesen Deutschrömer, den zu Lebzeiten die Öffentlichkeit sozusagen nicht kannte, viel übrig gehabt haben. Das war auch eine Natur wie er: nichts von Kompromissen an das Publikum, unbedingte Treue zu seinem als einzig richtig erkannten Wege. Man möchte einmal Werke von Marées und solche Hodlers unmittelbar nebeneinander sehen. Die absolute Königsherrschaft der menschlichen Gestalt in einer von allem Zufälligen, Zeitlichen, Wechselnden befreiten Entfaltung — sie müsste ganz gewaltig, unendlich imponierend wirken. Die Unterschiede

zwischen den beiden würden natürlich ebenfalls sofort in die Augen springen: bei Marées das gereinigte Gefühl für den wohllautenden Zusammenklang der Körper, denen er gerne an ragenden Stämmen eine Folie schafft, an deren starren Vertikalen das reiche Spiel der Kurvaturen des aufrechten Körpers, die Gegenrichtung der Horizontale, das ganze Körpergewächs, das Marées stets gerne mit dem Baum verglich, doppelt fühlbar gemacht werden; bei Hodler dafür eine stärkere Charakterisierungskraft der Linie, des Umrisses, eine mächtigere Dynamik der Gebärde, letzten Endes doch wohl auch eine größere Ursprünglichkeit der künstlerischen Persönlichkeit. Der malerische Instinkt und das malerische Bedürfnis war bei Marées größer, freilich durchaus in den Dienst der Raumbildung gestellt, welcher Hodler je länger je mehr den Abschied gab zugunsten der möglichsten Flächenwirkung, wie sie ihm als das wichtigste Prinzip wahrer Wandmalerei großen Stils erschien und von der aus er eine möglichst geschlossene, undifferenzierte farbige Behandlung wählte. Der genau überlegten Organisation des Raumes bei Marées steht die ebenso streng durchgeführte, auf alle naturalistische Beigabe und Anweisung immer bewusster verzichtende Organisation der Fläche bei Hodler gegenüber. Im Bereich des großfigurigen Wandbildes strengen Stils und monumentalen Wollens gehören Marées und Hodler an die ersten Plätze. In seinem selbstgewählten Exil in Rom hat der deutsche Hans v. Marées von der Nach-Manetschen impressionistischen Bewegung selbstverständlich keine Notiz genommen. Was hätte der Impressionismus ihm bei seinem Ideal der Sichtbarmachung des Körperlichen zu sagen gehabt?

In einem vielgenannten Werke eines deutschen Kunsthistorikers stehen im Titel Cézanne und Hodler nebeneinander. Anhand dieser beiden Namen wird da in vielfach mehr geistreich krausen und verwirrenden als geistvoll-klärenden Ausführungen eine Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart unternommen. Cézanne hat mit der Künstlerschar, der erst als Hohnbezeichnung, dann als von ihr selbst akzeptierter auszeichnender Titel der Name Impressionisten beigelegt worden ist, seine ersten Schritte in die Öffentlichkeit getan. Seine spätere Entwicklung hat ihn dann aber doch recht weit abgeführt von dem Inpressionismus in dem speziellen Sinne, wie er dann in Deutschland in Max Liebermann seinen begabtesten und einflussreichsten Vertreter gefunden hat. Man mag nur im

Geiste etwa Monets Bilder von der London Bridge oder von der Fassade der Reimser Kathedrale neben eine der Provencelandschaften Cézannes oder Manets Spargelbündel neben ein Früchtestilleben des Meisters von Aix halten. Ein ganz neues Element ist bei Cézanne in die französische Malerei gekommen: ein wundervolles Bauen mit der Farbe, eine geheimnisvolle Kraft, durch das Mittel der aufs reichste und weiseste abgestuften Farbe einen Eindruck von Dichtigkeit, von Festigkeit, von Erfülltsein mit einer innern Kraft, einem organischen Leben, von Beseelung des Seelenlosen zu erreichen, der um so erstaunlicher ist, als sich aus diesem farbigen Aufbau ein fester linearer Zusammenhang herauskrystallisiert, der im Grunde nur in der farbigen Vision vorhanden und gegeben ist. Neben Hodler, dem Baumeister in Linien und Formen, steht dieser Baumeister in farbigen Volumina. Das ist eine andere Welt, die Welt eines eminenten Gestalters mit dem Farbpigment. Auch seine Figuren baut Cézanne ganz aus Farbe auf, und dabei weiß er ihnen eine unerhörte Lebendigkeit zu verleihen, die, so sehr im Grunde nur das rein Animalische der Körperlichkeit in Erscheinung tritt, in Verbindung mit der strömenden Gestaltung der Naturumgebung, mit der sie wie durch einen unlöslichen Zauber verwachsen sind, einen Eindruck von bezwingender, souveräner künstlerischer Schöpferkraft hervorbringt.

Angesichts solcher Bilder Cézannes versteht man sehr wohl, dass der Einfluss seiner Kunst auf ausgesprochene Malerbegabungen ein so gewaltiger geworden ist, und dass der Kubismus und Expressionismus, soweit sie wirklich malerischen Ehrgeiz besitzen, stärkste Impulse von dem südfranzösischen Meister empfangen haben. Hodlers Kunst, seine figürliche wie seine Landschaftskunst (auf Stillebenmalerei hat er sich bekanntlich nie eingelassen) geht, wie wir wissen, auf ganz anderen Bahnen: auf die eherne Bestimmtheit des Umrisses verzichtet er nicht, auch in seinen letzten Landschaften nicht, die farbig einen so überraschend fließenden, aufgelockerten Vortrag zeigen. Klar soll die Gestalt umschrieben, klar ihr gegenseitiges rhythmisches Verhalten in der kettenartigen Aufreihung, in der mächtig verbindenden Kurve, in der Homogeneität des Sitzens, Stehens und Schreitens gekennzeichnet sein, jeder Körper eine Welt für sich und doch wieder nur ein Glied in einem größeren Ganzen, und die Landschaftskonfiguration soll

sich mit aller Deutlichkeit und Intensität aussprechen und zugleich soll sie einer festen Ordnung und Gesetzmäßigkeit folgen, bis zu den Wolkenbildungen, der Spiegelung im Wasser, den Kadenzen der Wellen. Ein linearer Kosmos gegenüber dem farbigen Cézannes herrscht.

Wir können ohne Übertreibung sagen: wenn man unter den heutigen jungen Malern über die Frage, ob Cézanne oder Hodler abstimmte, die Mehrzahl würde sich doch wohl für den Franzosen entscheiden. Es sind Elemente in seiner Malerei — und wir dürfen sein kubisches Empfinden und Gestalten nicht zuletzt dahin rechnen — an welche die neue Richtung in der Kunst, die immer mehr aus der Dienstbarkeit der Wirklichkeit heraus will und deren unbedingte Herrschaft als eine Vergewaltigung des freien künstlerischen Schöpfertums betrachtet, anknüpfen kann: Landschaft, Stilleben, die menschliche Figur als *farbige Erscheinung* hat Cézanne gewissermaßen aus der einseitigen Knechtschaft der Außenwelt erlöst und eine neue mit der Farbe ganz freiherrlich schaffende Synthese gezeigt. Freilich, man weiß, wie seltsam die Früchte dieser neuen Synthese vielfach ausschauen: aus kaleidoskopischen Fragmenten, was der extrem expressionistischen (oder wenn man lieber will futuristischen) Anschauung das einzig richtige Ausdrucks- und Darstellungsmittel zu sein scheint, um das von ewigem Wechsel beherrschte optische und geistige Sehfeld des Menschen zur Geltung zu bringen, soll das neue synthetische Weltbild hergestellt und vergegenwärtigt werden. Erst wird die Außenwelt zerschlagen, und dann soll aus ihren Trümmern eine neue, angeblich richtigere Einheit physiologischer und psychischer Erlebnisse erstehen.

Dass im Einzelnen und im Gesamteffekt die rein farbige Gestaltung (wofür man bei Cézanne kostbarste Lehre empfangen konnte) in solchen expressionistischen Bildern eine hochentwickelte sein kann und Farbenreize faszinierender Art sich gewinnen lassen, sei zugegeben, und psychologisch entspricht ja diese expressionistische Bewegung in der Kunst gewiss einer heute bei der jungen Generation vielfach zur Herrschaft gelangten Mentalität, die für alles Fragmentarische, Unfertige, Grenzenlose eine ausgesprochene Zärtlichkeit an den Tag legt. Eine solche Gesinnung kann naturgemäß mit Hodlers Stil, in dem nichts unklar, nichts unumschrieben bleibt, in dem alles fest, bestimmt vor uns hingestellt wird, mit einer

stürmischen Kraft der Selbstgewissheit und Selbstbehauptung ausgestaltet: eine solche Gesinnung kann mit Hodlers Stil naturgemäß nichts anfangen Wer bei der bloßen Andeutung, die nichts zu runder, ganzer Aussprache gelangen läßt, sein Genüge findet, wem das Geahnte lieber ist als klar Geschautes, wer die ganze Außen- und Innenwelt gewissermaßen in ein großes Rebus verwandelt, der hat bei Hodler nichts zu suchen, bei dem Ordnung und Gesetzlichkeit, Komposition, Übersichtlichkeit, Betonung des Wesenhaften, Ruhe und Beharren bei aller Bewegung im Einzelnen die Herrschaft führen; bei dem für absichtliche Unklarheit, für atemlose Rotation, für das Zerreißen und Zerstückeln der Objekte kein Raum ist.

Nun braucht sich freilich der Expressionismus als solcher durchaus nicht so absonderlich und absurd zu gebärden, und es gibt einen Punkt, wo er sogar auf Hodler mit gutem Recht sich berufen könnte. Wenn Hodler nämlich stets auf die große, sprechende Gebärde den entschiedenen Akzent legt, und in ihr und durch sie seelische, gelegentlich auch rein sinnliche Komplexe verdichtet und lebendig anschaulich macht: so nimmt er damit einen entscheidenden Programmpunkt des Expressionismus vorweg. Hodlers Kunst ist in ganz eminentem Grade Ausdruckskunst, und man darf ruhig sagen, dass der charakteristische Gestus der einzelnen Gestalt und die rhythmische Verflechtung gleichartiger Gesten zu möglichster Eindrücklichkeit und Verdichtung des Ausdrucksmoments ein wichtigstes Lebenselement seines Kunstschaffens ausmachen. An dieser sprechenden Gebärde und Körperhaltung ist ihm vielfach mehr gelegen als an der durch das Gesicht vermittelten und getragenen Interpretation des seelischen oder physischen Verhaltens. Aber Hodler war nie gewillt, sich durch dieses starke Heraustreiben des Ausdrucksmomentes, das unter Umständen bei ihm einen Grad erreicht, dass die Gefahr des Karikierens vor der Türe steht, die klare, abgerundete, streng überdachte Bildgestaltung verwirren zu lassen und gleich alles in Fluktuation geraten zu lassen, nur um die visionäre Mächtigkeit des Ausdruckes möglichst unmittelbar zum Bewusstsein zu bringen. Er hätte sich darauf auch deshalb nicht einlassen können und wollen, weil er nicht das Element der Farbe, wie etwa Greco, der nicht umsonst seine Wiederentdeckung in unserm Zeitalter erlebt hat, so dass er, den schon Cézanne genau studiert hat, vielen Heutigen wie ein Zeitgenosse

erscheint — weil Hodler dieses mystische Element der Farbe nicht zu einem entscheidenden Träger seiner Ausdruckskunst gemacht, sondern stets der Linie, der Form, dem Plastischen vor dem Malerischen den Vorzug, die Direktive eingeräumt hat. Von dieser Seite her lässt sich also Hodler für den Expressionismus nicht in Beschlag nehmen, so sehr, wie gesagt, in seiner Kunst Elemente lebendig sind, die prinzipiell durchaus auf der Linie des expressionistischen Dogmas liegen.

An der Ausstellung der Wiener Sezession zu Anfang des Jahres 1904, jener Ausstellung, in der Hodler mit dreißig Bildern vertreten war, darunter mit künstlerischen Großtaten wie der Nacht, dem Tag, den Enttäuschten, der Eurhythmie, aus dem unendlich kostbaren Besitz des Berner Kunstmuseums, dann mit den Lebensmüden, dem vom Weibe bewunderten Jüngling, dem Wilhelm Tell, ferner mit einem Karton der Marignano-Fresken, in der aber auch der Landschafter charakteristisch zum Worte kam: in jener Ausstellung, die für Hodler zum gewaltigen Triumph und zum eigentlichen Ausgangspunkt seines weithin sichtbaren Ruhmes geworden ist, sah man auch herrliche Werke von Hans von Marées: die Hesperiden, den Raub der Helena, die ritterlichen Heiligen Hubertus und Martin, die Entführung des Ganymed, die letzte wunderbare Schöpfung des Künstlers. Man sah damals aber auch Bilder eines Künstlers, der sich heute in deutschen Landen eines besonders großen Ansehens erfreut, des Norwegers Edvard Munch, dem in der Malerei gegenwärtig vielfach dieselben Ehren erwiesen werden wie in der Dichtung seinem nordischen Landsmann, dem Schweden Strindberg, wie sich denn auch zwischen beiden gewisse Berührungspunkte in der seelischen Struktur, in der Erspähung und Fixierung des Psychischen deutlich aufweisen lassen. Doch darauf haben wir uns hier nicht einzulassen. Wohl aber darf darauf hingewiesen werden, dass an Munch, diesen sensibeln Psychologen, der gerne das Mysterium des Lebens gestaltet in seinem Glück und seinem Leid, seinem Genuss und seiner Verzweiflung, in den letzten Jahren — er nähert sich heute den Sechzigen — der Auftrag zu großen Wandmalereien in der Universität von Kristiania herangetreten ist. Sie sind zurzeit noch nicht zur Vollendung gediehen, aber man hat in der Kunstliteratur doch schon so viel von den Entwürfen zu diesem Werke gelesen und zu sehen bekommen, dass auch der, dem die Entwürfe im Original zu kontrollieren und zu

genießen nicht vergönnt war, sich einigermaßen einen Begriff von diesen Schöpfungen machen kann. Und da ergibt sich nun mit aller Deutlichkeit, dass in diesem Wandschmuck das malerische Element, die Welt des Lichts und der Farbe die entscheidende Rolle spielt. Der Impressionismus, dessen Herold Munch im Norden geworden ist, verleugnet sich nirgends, und mit den Ausdrucksmitteln der Farbe soll nicht zuletzt das Phänomen des Lichtes als des bestimmenden Symbols für diese Malereien in dem der Wissenschaft, der Geistigkeit dienenden Universitätsbau zur Erscheinung gebracht werden. Nach den Abbildungen und Schilderungen zu schließen, handelt es sich da um eine unstreitig höchst suggestive Schöpfung. Um an ein uns nahe Liegendes, leicht Erreichbares vergleichsweise zu erinnern, darf man vielleicht die Wandbilder heranziehen, die Cuno Amiet für die Loggia des Zürcher Kunsthauses geschaffen hat; sie mögen ungefähr einen Begriff von der Art vermitteln, wie die farbige Organisation bei Munch durchgeführt ist.

(Nebenbei bemerkt: unter den neun Künstlern, die jene Wiener Ausstellung von 1904 zu Worte kommen ließ, befand sich auch Amiet.)

Wenn man nun liest und in den Abbildungen verfolgen kann, wie für eine Triptychon-Gruppe dieser Wandbilder Munchs das aufgehende Tagesgestirn das verbindende luminaristische Zentralmotiv abgibt, so denkt man unwillkürlich daran, wie so ganz anders Hodler im „Tag“ jenes Thema des Anbruchs der Sonnenklarheit und -herrlichkeit gefasst hat. Nicht die Sonne selbst wird da ins Bild aufgenommen und das meteorische Phänomen malerisch ausgebeutet, sondern in einer Komposition von wundervollstem Gesamtumriss wird das Lichtphänomen nicht in seiner physikalischen Erscheinung, sondern in seiner seelischen Wirkung auf menschliche, ins Grandiose erhöhte Wesen geschildert. Nicht dass der Tag angebrochen ist, erleben wir bei Hodler, sondern wie sein Nahen in den Seelen die verschiedensten Stimmungen und Empfindungen zur Auslösung bringt. Und mir will vorkommen, dass diese seelische Sichtbarmachung des Naturgeschehens im Grunde doch ein Höheres, Reineres, Menschlicheres bedeutet als die wesentlich malerische Lösung des Problems der Lichtwerdung bei dem Norweger. [1])

In einer bekannten deutschen Kunstgeschichte des neunzehnten

---

[1]) Dieses Frühjahr soll eine große Munch-Ausstellung im Zürcher Kunsthaus bringen.

Jahrhunderts kann man auf zwei unmittelbar sich gegenüberstehenden Seiten die Reproduktionen von Franz Stucks Sünde, von Gustav Klimts, des Wieners, Judith und jenes Mädchenbildnisses Hodlers von 1903 sehen, das aus dem Zürcher Kunsthaus auch zur Berner Hodler-Ausstellung auf Besuch gekommen ist. Es ist, als betrete man nach dem Inferno das den Läuterungsberg krönende *paradiso terrestre*. Nach der sinnlichen Schwüle des Münchners und der kunstgewerblich aufgeputzten Perversität des Österreichers, den man in fast unglaublicher Verblendung schon mit der Kunst Hodlers unter *eine* Etikette zu bringen den Mut gehabt hat, nimmt sich dieses schlichte, keusche Frauenbild mit der Blume in den fein gezeichneten, wunderbar expressiven Händen aus wie ein Gruss aus einer höhern, reinern Kunstwelt. Vor kurzem noch hat mit Recht ein feiner welscher Beurteiler Hodlers auf dessen Keuschheit hingewiesen, die auch da sich nicht verleugne, wo der Künstler an Darstellungen des eigentlichen Trieblebens herangetreten ist.

An solchen Vergleichen muss man sich immer wieder klar machen, was Hodler bedeutet, wie man sich an Vergleichen mit dem, was von andern Künstlern vor allem auf dem für Hodler schließlich doch das Wichtigste seiner Kunstäußerung ausmachenden Gebiet des monumental gearteten Figurenbilds geleistet worden ist, und dem was Hodler hier geschaffen hat, die klarste Rechenschaft darüber geben kann, was sein großer Stil, der die Natur wie den Menschen sich untertan macht und allem das Gepräge stärkster und tiefster Eigenart und heroischer Weltstimmung aufdrückt, im Gesamtbilde der modernen Kunst einzigartig macht.

Um seinen Nachruhm wollen wir uns keine Sorge machen. Auch für die größten Künstlerindividualitäten gibt es immer wieder Zeiten der Ruhmes-Eklipse. Auf große Zeitstrecken hin kann ein Künstlername in Verlust, in Vergessenheit geraten, weil andere seelische Bedürfnisse eine andere künstlerische Interpretation und Befriedigung heischen. Aber bleibend wird das Große nie untergehen. Und die Zeiten werden immer wieder kommen, wo vor Hodlers entscheidenden Werken ernste Menschen Halt machen und in ihnen jene tiefe Befriedigung, jene innere Erhöhung und Erlösung finden werden, welche die Kunst in ihren gehaltvollsten Schöpfungen der Sehnsucht der armen Menschen zu bieten die Königsmacht besitzt.

ZÜRICH HANS TROG

□□□