

Zeitschrift: Outlines
Band: 4 (2009)

Artikel: Die Kunstmacht : Ferdinand Hodler, Carl Albert Loosli und die GSMBA
Autor: Marti, Erwin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872214>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.10.2024

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

ERWIN MARTI

Die Kunstmacht

Ferdinand Hodler, Carl Albert Loosli und die GSMBA

Braucht man den Begriff der Macht im Zusammenhang mit Kunst, geht es um «Macht» und Einfluss auf einer andern Ebene als jener der politischen oder wirtschaftlichen. Es gibt in der Geschichte der Menschheit Phasen, in welchen Kunstschaffende entscheidende Wegmarken gesetzt haben, wo bedeutende Vorarbeit, ein Vordenken für den gesellschaftlichen Wandel geleistet worden ist. Phasen, in welchen künstlerische Innovation einen Wertewandel angebahnt hat, bei welchem Jahre später erst Gesellschaft und Politik nachgezogen haben. Von einer solchen Phase im schweizerischen Kunstschaffen soll heute gesprochen werden, in deren Zentrum Ferdinand Hodler stand und sein Freund, der Schriftsteller Carl Albert Loosli (Abb. 1). Letzterer war in einem gewissen Sinne Manager Hodlers, dessen Interpret und Sprachrohr. Für Loosli waren es die Jahre 1896 bis 1914, welche eine Aera künstlerischer Stärke darstellte, wie sie die Schweiz seit der Renaissance nicht mehr erlebt hatte und später nie mehr erleben sollte. Er prägte in diesem Zusammenhang den Begriff von der «Bernischen Renaissance» (1896–1914), und er plante unter diesem Namen eine umfassende Publikation.¹

Vom Zusammenhang von Kunst und Macht kann auch dort die Rede sein, wo sich die Frage nach der Hinterlassenschaft stellt, die grosse Frage der Geschichte: was bleibt? Für den Philosophen von Bümpliz, als welcher Loosli bekannt wurde, waren die Prioritäten gesetzt: rangmässig vor der Politik und der Ökonomie kam die Kunst. 1925 sagt er: «Die einzig bleibenden, ewigen Menschheitswerte sind die des Geistes und der Schönheit, deren Ergebnisse in ihrer Gesamtheit die Bildung, die Gesittung darstellen. Die Bedeutung jedes Volkes, jedes Zeitalters misst sich an seiner Gesittung, weil einzig durch sie die Vergangenheit mit der Gegenwart und diese wiederum mit der Zukunft verbunden wird. Einzig vermöge ihrer Gesittung, ihrer bildungsfördernden Errungenschaften ragt die Vergangenheit in die Gegenwart hinein, beeinflusst, ja bedingt sie in ihren Lebensformen sogar.»² Was würden uns Ägypten, Indien, Griechenland ohne die Werke des Geistes und der Schönheit bedeuten, fragt er weiter, was sei «von Spaniens Weltmacht, von Portugals Glanzzeit, was vom hohen Ruhm der grossmächtigen Generalstaaten

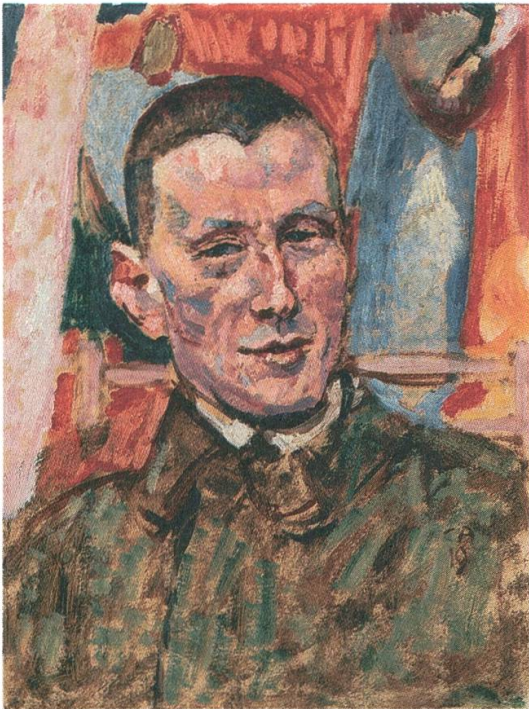
übriggeblieben, verglichen mit den drei einzigen Namen eines Cervantes, eines Camoes, eines Rembrandt [...]. Was wiegt für uns Englands, was Frankreichs Vergangenheit, da wir Shakespeare, Racine, Molière besitzen – da sie uns besitzen?»³

Schauen wir genauer hin, zeichnet sich ab, dass von Hodler sehr vieles seinen Ausgang genommen hat, dass er eine eigene Welt geschaffen hat. Hodler ist Angelpunkt der in den Jahren vor 1900 einsetzenden Erneuerung der Kunst in der Schweiz. Es geht dabei nicht ausschliesslich um Malerei, es geht um eine Umwälzung der Anschauungen in diversen Bereichen, nicht zuletzt um ein neues Verhältnis zur Schönheit, zu Landschaft und Natur, zur Bauweise. Hodler gab der Berufsorganisation der Künstler einen gewaltigen Auftrieb, der Gesellschaft schweizerischer Maler und Bildhauer (GSMB). 1908 schlossen sich ihr die Architekten an, die Organisation wurde zur GSMBA. Von ihr aus gab es Impulse für neue Äusserungen der Kunst, die Photographie und die Plakatkunst. Von der Berner GSMBA erfolgte ein entscheidender Anstoss zur Gründung der Heimatschutzbewegung. Das beträchtlich gewachsene Selbstbewusstsein der Künstler und insbesondere der Berner GSMBA, ihr Selbstverständnis, führte zu einer Position der Stärke gegenüber Behörden und Öffentlichkeit. Immer wieder kam es zu heftigen Auseinandersetzungen, beginnend mit dem Streit um Hodlers Fresken zu *Marignano*, über diverse Kunststreitereien im Bundesparlament bis hin zum Protest gegen die Beschiessung der Kathedrale von Reims im Oktober 1914. Im Zentrum der Kämpfe standen Hodler und Loosli. Hodler war Präsident der GSMBA von 1908 bis zu seinem Tode 1918, Loosli stand ihm als Mitarbeiter und als Sekretär der GSMBA und Redaktor der *Schweizerkunst* zur Seite. Hodler war keineswegs Politiker geworden. Wie denn überhaupt der politische Hodler mit Vorsicht und mit Abstand zu beurteilen sei, wie Jura Brüscheiler im Gespräch gemeint hat.⁴ Allerdings ist die Vorstellung, dass er als Präsident der GSMBA so etwas wie ein Gewerkschaftsboss gewesen ist, für viele kunstsinnige Betrachter auch heute noch provokativ genug.

Genau das aber war er, stand er doch einem Verband vor, der seinen Statuten entsprechend die Interessen der Berufskünstler wahrzunehmen hatte. Im Kampf gegen den Dilettantismus sah man eine der wichtigsten Aufgaben. Hodler und Loosli haben zahlreiche Maler, welche den strengen Kriterien der Berufskünstlerschaft nicht entsprachen, aus der GSMBA ausgeschlossen.⁵ Das harte Vorgehen hatte mehrere Gründe. Es hatte zunächst zu tun mit der Befürchtung, die Nichtberuflichen würden die Qualität des Kunstschaffens vermindern und die Preise drücken. Das hatte ferner zu tun mit dem Selbstverständnis Hodlers und seiner Freunde, wonach man sich als revolutionäre Bewegung gegen die vormals

herrschende Salon- und Akademiekunst und gegen den Dilettantismus sah. In den Jahrzehnten vor 1900 war der Künstler zum Sklaven des Bourgeois geworden, hatte sich dessen Geschmack unterworfen, die Kunst war in Formelhaftigkeit erstarrt. Hodler aber bestand darauf, dass der Künstler zu führen hatte, nicht der Bürger. Mit der um 1905 entstandenen konservativen Malerorganisation der «Sezessionisten» traten die dilettierenden Künstler in der Nachfolge der alten Salonkunst an die Öffentlichkeit und stellten die «Hodlerclique» in Frage. Max Girardet, Graveur, Drucker der berühmten Siegfried- und Dufourkarten, GSMB-Präsident 1906, wies den Vorwurf der «Sezessionisten» zurück, die GSMB sei intolerant und elitär. Die vor 1896 dominierenden konservativen Künstler- und Laienkreise hätten jahrzehntelang jeden Andersdenkenden unterdrückt. Girardet, einer der ältesten Freunde Hodlers, spottete: «Herrlich war es ja zu diesen Zeiten! Man brauchte sich nicht allzu viel anzustrengen; neue Probleme zu lösen gab es nicht, da man nicht weiter strebte. Man war zufrieden mit sich selbst, sehr zufrieden sogar; man malte «herzige», «nette» Bildchen für das Publikum und verkaufte sie». ⁶ Dabei ging es nicht allein um unterschiedliche Sichtweisen im Kunstschaffen, es ging auch um den Anteil am staatlichen Kunstcredit, welcher der GSMBA zustand. Gefährlich für Hodler und seine Berufskollegen wurde es, als die zahlreichen Gegner der neuen Kunst, Parlamentarier aus dem bürgerlichen wie dem sozialdemokratischen Lager, sich mit den «Sezessionisten» verbanden. Im Parlament und in der Presse war die Richtung der GSMBA und war die Zusammensetzung der Eidgenössischen Kunstkommission immer wieder heftig umkämpft. In den Jahren 1911 bis 1914 stellte der Glarner Ständerat Gottfried Heer den Kunstcredit mit mehreren Vorstössen in Frage, um auf diesem Weg eine Änderung der Kunstpolitik im konservativ-volkstümlichen Sinne zu erzwingen. ⁷ Eine von Looslis Aufgaben als Sekretär der GSMBA bestand darin, gegen diese reaktionären Absichten den Abwehrkampf zu organisieren. Im Juni 1914 kam es in Presse und Parlament erneut zu abfälligen Äusserungen, die von Künstlerseite als Schmähung interpretiert wurden. In Absprache mit Hodler verfasste Loosli einen «Offenen Brief», der an alle Mitglieder des Parlaments und die Presse verschickt wurde. Der Staat solle sich gefälligst von der Kunst fernhalten und man solle den Kredit nur streichen, stand darin, die künstlerische Unabhängigkeit gehe vor. ⁸

Schwierig und widersprüchlich gestaltete sich das Verhältnis zu den Künstlerinnen. Die Frauen verlangten die Aktivmitgliedschaft in der GSMBA oder zumindest das Recht, an gemeinsamen Ausstellungen teilzunehmen. Ihre Wortführerinnen, Adèle Lilleqvist, Frieda Liermann und Hanna Egger, gaben sich nach



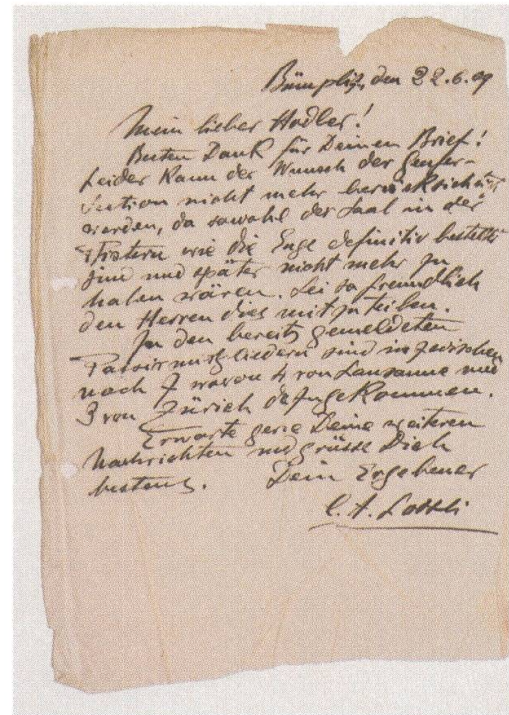
1 Cuno Amiet, *Bildnis Carl Albert Loosli*, 1919, Öl auf Karton, 44,5 x 33,5 cm, Privatbesitz

diversen Eingaben mit der Zulassung an Ausstellungen zufrieden. Das kam nach 1910 nur ab und zu zustande, und die *femmes peintres* gingen organisatorisch ihren eigenen Weg. Es war wohl kaum ein Ruhmesblatt in der Geschichte der GSMBA, deren männliche Mitglieder in den Künstlerinnen meist die Konkurrenz oder gar – wie Hodler und Max Buri –, von Ausnahmen abgesehen, «geborene Dilettantinnen» sahen.⁹ Loosli hat sich in dieser Hinsicht der Meinung Hodlers, vermutlich *contre cœur*, unterworfen.¹⁰ Hodler als Frauenfeind abzutun, wäre allerdings zu einfach. Immerhin hat er in seinem Atelier auch Schülerinnen ausgebildet.

Die GSMBA sah sich gleich in mehrere Konfrontationen verwickelt, nicht nur gegen die Dilettanten und ihre politische Stützen, gegen einzelne Behörden, sie verstand sich als durchaus anti-spiessbürgerlich. Eines der erklärten Ziele bestand darin, Kunst und Leben, die Kunst und das Volk zusammenzubringen. Hodler und Loosli sahen darin eine Erziehungsfrage, und letzterer erhielt von Hodler den Auftrag, das Problem anzupacken. Hodler im Gespräch mit Loosli: «Wir gelten gegenüber den Behörden und dem Publikum sozusagen als eine Art Narren, die man nicht allzu ernst zu nehmen braucht. Weil das Volk unsere Arbeitsweisen nicht kennt, meint es, wir schaffen überhaupt nicht ernsthaft und was wir schaffen, sei belangloser als etwa die Erzeugnisse der Landwirtschaft oder der Industrie. Es weiss nicht und sieht nicht ein, dass jeder kulturelle Fortschritt am letzten

- 2 Brief Carl Albert Looslis an Ferdinand Hodler, 22.5.1909, Neuenburg, Musée d'art et d'histoire, Archives Hodler (AH.MAHN), HA 17.1 [8,1]

«Bümpliz, den 22.6.1909/ Mein lieber Hodler!/ Besten Dank für Deinen Brief! Leider kann der Wunsch der Genfer-Section nicht mehr berücksichtigt werden, da sowohl der Saal in der Pfistern, wie die Enge definitiv bestellt sind und später nicht mehr zu haben wären. Sei so freundlich, den Herren dies mitzuteilen./ Zu den bereits gemeldeten Passivmitgliedern sind inzwischen noch 7, wovon 4 von Lausanne und 3 von Zürich, dazugekommen./ Erwarte gerne Deine weiteren Nachrichten und grüsse Dich bestens./ Dein Ergebener/ C.A. Loosli» (Mit «Pfistern» ist das Zunfthaus «Zu Pfistern» in der Berner Altstadt gemeint, mit der «Enge» die «Innere Enge» oder die «Äußere Enge» – zwei Restaurants im Nordwesten des Stadtkerns.)



Ende in der Kunst wurzelt. Man muss ihm Respekt vor dem künstlerischen Schaffen und vor der Künstlerschaft beibringen».¹¹

Vor allem hielten sie an einem Anspruch fest, den man als künstlerischen Führungsanspruch bezeichnen kann und der ihnen von allen Seiten harsche Vorwürfe einbrachte. Vor allem auch den Vorwurf, die Künstler seien Antidemokraten, huldigten dem Aristokratismus.¹² Die Forderung nach Freiheit und Autonomie der Kunst war aus der Sicht Hodlers und Looslis nichts weiter als die Konsequenz der Befreiung vom herrschenden Positivismus und von der unfruchtbaren Akademie- und Salonkunst. Der Künstler wusste, worum es ging, also sollte er führen. Nach Looslis Meinung waren Bürgertum wie Sozialismus einzig daran interessiert, die Kunst ihren Zwecken unterzuordnen. Diesen Absichten galt sein Widerstand. 1912 umriss er den Führungsanspruch der Kunst und damit indirekt der GSMBA wie folgt: «Statt nun aber, wie es meine Gegner beabsichtigen, die Kunst zur Magd des Lebens zu erniedrigen, möchte ich sie zu dessen Herrscherin proklamieren. Möchte, dass nichts mehr, kein Gebäude, keine Parkanlage, kein Städtebau, keine Flusskorrektion, kein Gebrauchsgegenstand mehr geschaffen würde, dem sie nicht ihren königlichen Stempel aufgedrückt hätte. Erst von dem Zeitpunkte an, wo der Künstler als treuer Freund und Berater mit dem Architekten, dem Ingenieur, dem Industriellen und Handwerker,

ja dem Kaufmann ein gemeinsames Ziel einträchtig zu erreichen suchten, erst von dem Augenblicke an wird in unserem Lande von einer künstlerischen Edelkultur des gesamten Volkes die Rede sein können». ¹³ Das war durchaus auch im Sinne Hodlers gedacht und gesprochen. Wie Loosli überhaupt bestrebt war, Hodler so authentisch wie nur möglich dem Publikum näher zu bringen. ¹⁴

Hodler, Loosli und die «Bernische Renaissance» bewegten sich in jenen Jahren vor dem ersten grossen Krieg in einem Bereich zwischen Widerstand und Anpassung. Der Anspruch ging über die künstlerische Sphäre hinaus und berührte Politik, Wirtschaft und die Fragen der schweizerischen Identität. Konflikte waren unausweichlich. Stolz berichtet Loosli 1905, wie Hodler seine Wahl in die Eidgenössische Kunstkommission (EKK) mit der Begründung ablehnte, der Bundesrat habe sich letzthin über die einstimmig gefassten Beschlüsse der EKK hinweggesetzt. ¹⁵ Hodler hatte sich damit in Bundesbern auf Jahre hin Feinde gemacht. In diesen Zusammenhang gehören die Vorschläge, die Landesausstellung von Künstlerseite aus zu boykottieren. Looslis Hauptargument lief darauf hinaus, dass man im zwangsläufig sich einstellenden Jahrmarktsgeschiebe einer gemischten Ausstellung – zwischen Maschinen und Feldfrüchten – an Wert verliere. ¹⁶ Er sollte mit seiner Befürchtung recht behalten. Doch man suchte und fand auch Kontakt zu den Behörden, manchmal mit Erfolg. Dass Kunstbelange auch von der Politik als nicht ganz unbedeutend eingeschätzt worden sind, belegt die Tatsache, dass der Bundesrat, bzw. eine Viererdelegation des Bundesrats, zwei Mal die Entwürfe Hodlers zu *Marignano* persönlich in Augenschein genommen hat. Loosli hat in Kunstangelegenheiten mehrmals Bundesräte persönlich aufgesucht, so den Genfer Marc Ruchet. Die harten Auseinandersetzungen um Hodlers *Marignano*-Fresken, um Briefmarkenentwürfe, all die andern Streitigkeiten – für Loosli ging es dabei im Kern immer darum, «ob in Kunstsachen der Künstler, also der Fachmann, oder der Nichtkünstler, also der blutige Laie, massgebend und zuständig sei». ¹⁷ Tatsächlich erweist sich dieser Aspekt auf allen Ebenen der Auseinandersetzung als massgeblich – auf der Ebene des Kampfes zwischen GSMBA und «Sezession», auf der Ebene des Konfliktes der Kunst mit dem demokratisch gesinnten biedereren Durchschnittsbürger und hinsichtlich des Verhältnisses der Kunst zum Bund, zum eidgenössischen Staat.

Hodler und Loosli sind hier immer wieder in einem Atemzug genannt worden. Es muss nun dargelegt werden, worin das Gemeinsame besteht. Wie haben die beiden zueinander gefunden? Der 1877 im Bauerndorf Schüpfen unehelich geborene Loosli war eine Generation jünger als Hodler. Er hat in Hodler so etwas wie eine Vaterfigur gesehen. Loosli, als *Homme de lettres* und Dichter vielseitig



3 *Die Schlacht bei Murten* (Karton), 1917, Öl auf Leinwand, 324 x 500 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire, Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bern, Bundesamt für Kultur

Von Ferdinand Hodler ist bekannt, dass er gelegentlich sich selbst oder auch Freunde wie James und Félix Vibert als Modelle für Gruppenbilder verwendete. Der zweite, behelmte Krieger von rechts könnte laut Matthias Oberli eine versteckte Hommage an seinen Freund C. A. Loosli sein. Loosli hat wie kein anderer Publizist seiner Zeit manche Lanze für Ferdinand Hodler gebrochen.

tätig, wurde in den neunziger Jahren Hodlers Bewunderer und Freund, er wurde zu seinem Chronisten. Er sammelte und archivierte Dokumente von und über Hodler und die Künstler seiner Zeit, Skizzen, Fotografien, Briefe, Zeitungsausschnitte – Grundlage für sein in Neuenburg sich befindendes Hodlerarchiv. Er verfasste unzählige Beiträge über Hodler in der Presse und zahlreiche Bücher. Seine vier Bände über Leben und Werk Ferdinand Hodlers liefern der Forschung bis heute wichtige Informationen. Es gibt einige Schicksalsparallelen zwischen Loosli und Hodler. Beide stammten aus den unteren Schichten des Volkes und hatten eine gefahrenreiche Kindheit und Jugend durchlebt. Armut und Tod waren für beide allgegenwärtig. Die Tuberkulose wurde zum Schicksal der ganzen Familie Hodlers. Seine sämtlichen elf Geschwister aus den beiden Ehen seiner Mutter und seines Stiefvaters starben an ihr, sowie sein eigener Vater und die Mutter. Der Vierzehnjährige stand allein da, verwaist, vergleichbar mit Loosli, der

mit zwölf seine Pflegemutter verlor. Beide begaben sich in jungen Jahren in die welsche Schweiz, und beide, Berner der nüchternen und derben Art, entwickelten zur Romandie ein ganz besonders enges Verhältnis, wurden zweisprachig. Beide dachten und empfanden mehr berndeutsch und französisch als hochdeutsch. Hodler war froh, das Verfassen umfangreicher Texte Loosli überlassen zu können. So ergänzten sie einander. Beide lehnten Sentimentalität in der Kunst ab, fühlten sich ausschliesslich dem künstlerischen Anliegen verpflichtet, ohne auf Zeitmode und Massengeschmack Rücksicht zu nehmen. Sie teilten ein Interesse für die Naturwissenschaften und sie waren skeptisch gegen theoretische Systeme. Trennungen, seelische Verletzungen und Kritik an ihren Werken haben beide tief empfunden.

Was die zeitgenössischen Kritiker bei Loosli oft nicht begriffen haben ist, dass hier ein Künstler engagiert über einen anderen Künstler geschrieben hat.¹⁸ Loosli hat Hodler verehrt, er hat sich in ihn hineingedacht wie kein zweiter, er hat mit ihm empfunden und gelitten. Nur so wird die bei Loosli immer wieder feststellbare Emotionalität, seine Verletzlichkeit erklärbar, das Gefühl der Herabsetzung und Diskriminierung der Kunst in der Öffentlichkeit. Es ging Loosli um künstlerische Solidarität und um Einfühlung, um den Genuss der Kunst, es ging ihm nicht oder erst in zweiter Linie um theoretische Strukturen. Für ihn war Kunst ein einmaliger und unwiederholbarer schöpferischer Vorgang und er hat sich aus diesem Grunde dagegen gewehrt, interpretierende Vergleiche zwischen den Künstlern allzu sehr auszuweiten. In einem Zeitungsartikel warf er beispielsweise die Frage auf, ob und inwiefern man Hodler und Anker miteinander vergleichen dürfe, handle es sich bei ihnen doch um «inkommensurable Grössen».¹⁹ Im Oktober 1917 verfasste er das Vorwort zum ersten Textband, der auf Ende Jahr zusammen mit Reproduktionen erschien. Es war das Ergebnis monatelanger Zusammenarbeit Looslis mit Hodler. Nur mit dessen Einverständnis sei dieses Buch möglich geworden, schreibt er. Hodler könne packend und gewandt erzählen und erläutern, und er habe es aufgeschrieben. Er wolle Hodler selber sprechen lassen, «so dass ich bei diesem Buche nicht viel mehr denn als Ordner und Sichter beteiligt bin».²⁰ Und weiter: «Ich fürchte mich vor Büchern, die über einen Künstler sprechen. Sie tragen alle den Geruch einer abgeschlossenen Vergangenheit, des Begrabenhabens. In ihnen klingt der leise Unterton des Nachrufes [...], ein Ton also, der bei einem so lebendigen und schaffensfrohen Gestalter, wie Hodler einer ist, am allerwenigsten am Platze wäre».²¹

Loosli wie Hodler waren ausgesprochene Feinde der «Theoretiker», die ohne eigene Anschauung und ohne eigene praktische Erfahrungen zu vermitteln ver-

suchten. Für Loosli stand im Zentrum, den Künstler authentisch wiederzugeben. Das Engagement des Nichtakademikers, seine Nähe zu Hodler, die Ablehnung kunsttheoretischer Erfassung stiess auf keine Gegenliebe. Looslis Werk konnte zwar nicht ignoriert werden. Etliche Kunsthistoriker wie beispielsweise Ewald Bender und Hans Mühlestein haben sich emsig daraus bedient, oft ohne auf den Ursprung hinzuweisen. Loosli war ein Aussenseiter und wurde von der akademischen Gilde und den Behörden missachtet.²² Mit fatalen Folgen für das von diesem geschaffene Archiv beispielsweise, denn mangelnder Anerkennung wegen liess es Loosli in den vierziger Jahren für eine Dauer von 50 Jahren über seinen Tod hinaus für die Öffentlichkeit sperren. Fatal auch für den von ihm geschaffenen Generalkatalog, den er 1924 vorgelegt hatte.²³ Es war ihm wenig später bereits klar, dass sich eine Aktualisierung des Katalogs aufdrängte. Die mit dem Archiv und dem Generalkatalog verbundene Arbeit überstieg jedoch bald die Möglichkeiten eines einzelnen. Alle Gesuche um Unterstützung beim Bund und beim Kanton Bern fruchteten allerdings nichts, und auch die Pro Helvetia sollte ihre Hilfe versagen. Ein Gesuch Looslis von 1930, an der Universität Bern Lesungen über Hodler halten zu dürfen, wurde vom Regierungsrat abgelehnt.²⁴ Gibt es nicht gar gewisse Zusammenhänge mit der theoretischen Einschätzung Hodlers im Allgemeinen? Ist dieser doch auf ein kunstgeschichtliches Nebengeleis geschoben worden und blieb lange Zeit zwischen dem Impressionismus und den avantgardistischen Ismen auf der Strecke. Die Wiederentdeckung Hodlers mitsamt der schwindelerregenden Zunahme des Marktwerts seiner Bilder seit den neunziger Jahren verläuft einigermassen zeitgleich mit der zögerlichen Wahrnehmung C. A. Looslis, auch als erster Biograf Ferdinand Hodlers. Zu seiner Zeit hat Loosli trotz aller Anstrengungen seine Isolation nicht durchbrechen können, und hat er noch so gewettert gegen «das Bildungshyänentum und Aesthetentum, das sich an Hodler die Zähne ausbeisst», da sich dessen Kunst nicht als gangbarer Modeartikel in seinen Schaufenstern behaupten lasse.²⁵ Die finanzielle und moralische Unterstützung einiger weniger Einsichtiger ermöglichte ihm wenigstens, hin und wieder etwas zu publizieren. Es waren dies vor allem Kunstsammler von Ruf, in erster Linie Willy Russ-Young und Arthur Stoll. Willy Russ bezeichnete 1943 Loosli als denjenigen, der, «de tous, connaît le mieux l'œuvre hodlérienne».²⁶

Der junge Loosli war einer der Bewunderer Hodlers, als dieser in seiner Heimat noch um breites Ansehen kämpfte. Der internationale Durchbruch erfolgte 1904 in Wien. Mit etlicher Verzögerung kam die Anerkennung in der Schweiz, endgültig mit der Zürcher Ausstellung im Sommer 1917. Professor Artur Weese,

Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Bern, meinte 1921: «Die grosse geistige Kraft, die von Hodlers Person und seinen Werken ausging, hat inzwischen auch jene in ihren Bann gezogen, die sich damals verletzt gefühlt hatten. Hodlers Sieg ist überall unbestritten».²⁷ Allerdings ein relativer Sieg, begann doch damals der Prozess einer jahrzehntelangen Abwertung. Hodlers Talfahrt, kunsthistorisch und vom Marktwert seiner Bilder her gesehen, wurde zur Tatsache. In Deutschland war Hodler seit der Reimser Affäre 1914 abgesägt, in Frankreich wenig beliebt, in England unbekannt. In der Schweiz wiederum erfolgte seit jenen Tagen die patriotische Vereinnahmung des Künstlers als Nationalmaler. Loosli hat diese Idealisierung mit Skepsis verfolgt. Ihm ging es um anderes. Er beabsichtigte mit Hodler und der «Berner Renaissance» gewissermassen ein nationales Projekt, den Versuch, die Schweiz aus ihrem Mittelmass herauszureissen und an die Weltspitze zu bringen. Das aber bedeutete Krieg gegen die Tyrannis der Mittelmässigkeit, gegen die, wie er sich gegenüber dem *Beobachter*-Gründer Max Ras geäussert hat, «gebildete Mittelschicht der Mittelmässigkeit».²⁸ Zwanzig Jahre nach dem Tod Hodlers, auf dem Höhepunkt der patriotischen Vereinnahmung im Rahmen der «Geistigen Landesverteidigung», beharrte Loosli auf der künstlerischen Unabhängigkeit und Autonomie des Meisters: «Wenn man heute gefragt wird, ob Ferdinand Hodler ein schweizerischer, ja, der schweizerische Maler schlechthin gewesen sei, so lautet unsere Antwort darauf, dass Hodler und sein Werk der ganzen Menschheit angehören, die ihm dafür unvergänglichen Dank wissen wird».²⁹ Tatsächlich hatte Loosli versucht, Hodler in England, Frankreich und anderen Ländern populär zu machen, allerdings ohne sichtlichen Erfolg.³⁰

Loosli sah in Hodler den neue Massstäbe setzenden Pionier, welcher der Moderne zum Durchbruch verholfen hatte, der die Schweizer Kunst von den Zwängen der akademischen Salonkunst und von den ausländischen Zentren selbständig gemacht hatte, der eine eigentliche Kunstrenaissance ausgelöst hatte, mit welcher Cuno Amiet, Albert Trachsel, Rodo (August von Niederhäusern), Emil Cardinaux und andere in Zusammenhang standen. Hodler hat in Looslis Worten «rein malerisch das allgemein Menschliche, die ewigen menschlichen Gleichwerte» empfunden und ausgedrückt.³¹ Er war für ihn der Maler «der einmal geeinigten, durch gegenseitige Verständigung und Duldung gehobenen Zukunftsmenschheit».³² Im Vergleich mit der japanischen und chinesischen Kunst sah er den Beweis für die weltweit gültige Kraft des Parallelismus, der von Hodler ausgeübten repetitiven Gestaltung.³³

Der emanzipatorische und zukunftsweisende Aspekt ist bei Looslis Interesse an Hodler nicht wegzudenken. Es ging ihm darum, die Menschen an der Grösse

und Schönheit der Kunst teilhaben zu lassen, sie an ihr wachsen zu lassen. Das war von Anfang an so, als Loosli sich für die «Marignano»-Fresken engagierte.³⁴ Hodler strebte in den Worten Looslis «die grosse Einheit in einer Zeit an, die nur noch Sinn für die Verschiedenheit, die Einzelheiten hatte».³⁵ Mut und offenes, ehrliches Empfinden – auch das hat ihn an Hodlers Seite geführt. Bis 1907 trafen sie sich mehrere Male, vergnügten sich auch beim Kegeln und beim Billardspielen und schrieben einander. Loosli hat den Brief- und Telegrammwechsel fein säuberlich aufbewahrt und mehrmals kopiert, schon früh hat er offenbar die mögliche Publikation ins Auge gefasst. Hodler meldete sich mit Postkartengrüssen von seinen Malaufenthalten, so 1906 aus Breitlauenen.³⁶ Man erörterte zusammen einzelne Werke wie etwa den *Tell* und besprach journalistische Beiträge.³⁷ Als Hodler im Juli 1908 zum Zentralpräsidenten der GSMBA und Loosli zum Redaktor der *Schweizerkunst* und später zum Sekretär bestimmt wurde, trafen sie sich öfters und es erfolgte dann auch der Wechsel zum vertraulichen «Du». Im Tageskampf der GSMBA ging es um organisatorische Fragen, um Ausstellungen, Wettbewerbe, Rechtsfragen, um Urheberrechte, um die Selbstbehauptung der Künstler. Auffallend ist dabei, wie solidarisch Hodler und Loosli im Sinne ihres Berufsstandes aufgetreten sind. So wünschte Hodler von seinem Sekretär dringendst Unterstützung für den Luzerner Bildhauer Hugo Siegwart, der wegen der Darstellung nackter Körper ins Schussfeld klerikaler Kritiker geraten war. Loosli antwortete postwendend und machte den Fall öffentlich.³⁸ Um seinen Kollegen zu helfen, hat Hodler angeregt, im Ausland die Gelegenheit zu Ausstellungen wahrzunehmen.³⁹ Hodler wiederum durfte sich glücklich schätzen, von Berufsgenossen Hilfe erhalten zu haben. Im Freskenstreit beispielsweise gaben Albert Anker wie Charles Giron Gutachten zu seinen Gunsten ab.⁴⁰ Das war deshalb bedeutungsvoll, weil beide, Giron wie Anker, einem eher traditionellen und konservativen Stil verpflichtet, also durchaus keine «Hodlerianer» waren.

Hodlers Haltung war weniger antistädtisch als vielmehr ländlich-naturhaft. Er hat oft gesagt, das alte schöne Bern habe ihn zum Künstler gemacht. Der durch die Berner GSMBA – und somit auch inspiriert durch Hodler – erfolgte Anstoss zur Gründung des Heimatschutzes trug einen rebellischen Charakter. In den ersten vier bis fünf Jahren war der Heimatschutz eine Revolte gegen die Auswüchse des Raubkapitalismus, des Tourismus und der Werbung und man war darum bemüht, neue Baumaterialien und die Architektur mit dem Städtebild und der Natur zu verbinden. Einer seiner Grosserfolge bestand in der Kampagne gegen den Bau einer Bahn aufs Matterhorn im Jahre 1907.⁴¹ Diese frühe «grüne Bewegung» begann zu versanden, als 1908 Berner Oberländer Hoteliers und Bauunternehmer

dem Verein beitraten und sich ihn gewissermassen «kauften». Loosli hat eindrücklich geschildert, wie die «Philister» den Heimatschutz übernommen und umgedreht haben.⁴²

Was Loosli über Hodler als Menschen aufgezeichnet hat, dessen Gefühle, Verhaltensweisen und Ansichten, gehört zum Besten und Authentischsten, was über den Künstler je gesagt worden ist.⁴³ Über die Beweggründe zu seinen rücksichtslosen Selbsterkundungen beispielsweise. Reichtum und Anerkennung haben Hodlers Arbeitswillen nicht beeinträchtigt, er war durch seine Charakterstärke dem Erfolg gewachsen, bestätigt Jura Brüscheiler.⁴⁴ Das viele Geld interessierte ihn nicht, oder dann allenfalls in der Hinsicht, dass er nun nicht mehr wie früher auf einer ausgehängten Türe zu schlafen und nicht mehr zu hungern brauchte. Mit seinem manchmal kindlichen, bernbäuerischen Verhalten in Geldfragen hat er es allerdings den Kritikern leicht gemacht. Die Aussicht auf höhere Gewinne habe seine Arbeitslust gesteigert, behauptete Adolf Frey.⁴⁵ Hodler wollte «einen grossen Haufen Geld erraffen», unkte Ulrich W. Züricher,⁴⁶ welcher der konservativen, Hodler feindlich gesinnten Malergruppe angehörte. Und bei Mühlestein und Schmidt lesen wir, Hodler sei im gleichen Masse, wie er «geistig Idealist wurde [...], menschlich Materialist geworden».⁴⁷ Aus Looslis Sicht griffen diese Urteile daneben, waren verleumderisch. Auch geizig oder rachsüchtig sei er nicht gewesen, wie oft behauptet wurde. Loosli erinnert an die Geschichte mit dem Dieb, der Hodler bestohlen hatte und den dieser trotzdem später wieder als Modell eingestellt habe.⁴⁸ Loosli wie Hodler verachteten reine Äusserlichkeiten und grosses Getue. Hodler sagte einmal: «Wirklich Bedeutendes bedarf der äusserlichen Feierlichkeiten nicht; eigentlich Grosses ist und gebärdet sich immer ungezwungen und frei».⁴⁹ Es erstaunt nicht, dass Hodler von seinem durch die Universität Basel 1910 verliehenen Ehrendoktor⁵⁰ kaum je Gebrauch gemacht hat. Seinem Freund Loosli berichtete er nur sehr knapp über die Auszeichnung.⁵¹

Von wilden und feuchtfröhlichen Zusammenkünften der Künstler künden Anekdoten und Kurzgeschichten Looslis. Tagungsort und Treffpunkt war häufig das Café Bubenbergr in Bern. Die Gegner taufte die Berner um Hodler deshalb die «Bubenbergrclique». Es war, so erinnerte sich Loosli später, «eine schöne, eine fruchtbare und künstlerisch ohne Überhebung gesprochen, eine grosse Zeit. Unserer Bewegung vermochte sich einzig die des französischen Impressionismus zur Seite zu stellen».⁵² Der Krieg von 1914 bedeutete das Ende dieser Ära. Looslis Pläne einer umfassenden Darstellung der Geschichte der «Bernischen Renaissance» liessen sich mangelnder Unterstützung wegen nicht realisieren. Leider hatte es Hodler versäumt, seinen besten Freund und Nachlassbearbeiter mit den

erforderlichen Mitteln auszustatten, damit dieser die ambitionösen Projekte finanziell und rechtlich zu realisieren vermochte. Loosli hat im Gegensatz zu Hodler nie über ein solides finanzielles Polster verfügt. In der Konsequenz kamen diverse schriftstellerische Projekte und eine Aktualisierung des Generalkatalogs nicht zustande.

Heute, neunzig Jahre nach Hodlers und fünfzig Jahre nach C. A. Looslis Tod, sind die Voraussetzungen allmählich besser, endlich auch dem Philosophen von Bümpliz gerecht zu werden. Es wird nicht zum Schaden der Forschung sein, denn mit der Wahrnehmung Looslis wird das Bild Hodlers an Konturen dazugewinnen. In diesem Beitrag wurden nur einige Schwerpunkte skizziert. In «Hodlers Welt», Band 7 der Werkausgabe C. A. Loosli, kann die Thematik umfassend studiert werden.⁵³

- 1 Siehe dazu Marti 1988 und Marti/Lerch 2008, S. 237–250, Bolleter 2008.
- 2 C[arl] A[albert] Loosli, *Beiträge zur schweizerischen Bildungsgeschichte unserer Zeit*, Typoskript, 1925, Nachlass C. A. Loosli, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern.
- 3 Ebd.
- 4 Gespräch mit Jura Brüsweiler, Genf, 2. 5. 1990.
- 5 Siehe Marti 1999, S. 155.
- 6 Max Girardet, «Sezession», in: *Schweizerkunst*, Nr. 61, August 1906.
- 7 Marti 1999, S. 158.
- 8 *Schweizerkunst*, Bern, Nr. 146, Juni 1914. Siehe dazu: Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 177.
- 9 Loosli 1921–1924, Bd. 1, 252–253.
- 10 Marti 1999, S. 169–170.
- 11 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 250.
- 12 Ein häufig gehörter Vorwurf, unter anderem auch bei Ernst Hodel, *Schweizerische Kunstpflege. Replik auf die Erklärung des Zentralvorstands der GSMBA. Antwort auf den Winterthurer Vortrag des Herrn C. A. Loosli*, Separatdruck aus *Zürcher Post*, Nr. 11, 14.1.1912, Luzern, 1912. – Siehe auch Marti 1999, S. 162–163.
- 13 Loosli 1912, 30–31.
- 14 Siehe Loosli 1919 (2), S. VII. Dazu Marti/Lerch 2008, Kapitel 3.
- 15 *Berner Bote*, Bümpliz, Nr. 16, 25.2.1905.
- 16 Loosli 1909 (1).
- 17 C[arl] A[albert] Loosli, *Kunst und Brot. Schweizerische Kulturansblicke*, Typoskript, 1915, unveröffentlicht, S. 48. Nachlass C. A. Loosli, SLA, Bern.
- 18 Marti/Lerch 2008, Kapitel 3.
- 19 Loosli 1908 (1).
- 20 Loosli 1919 (2), mit Vorwort vom Oktober 1917, S. VII und VIII.
- 21 Ebenda, VII.
- 22 Marti/Lerch 2008, Kapitel 3.
- 23 Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 53–148.
- 24 C. A. Loosli an die Unterrichtsdirektion des Kantons Bern, 22.7.1930; Regierungsrat Alfred Rudolf an C. A. Loosli, 31.10.1930. Nachlass C. A. Loosli, SLA, Bern. Dazu und zur Ablehnung von Looslis Gesuchen durch die Pro Helvetia siehe: Marti/Lerch 2008, Kapitel 3.
- 25 Roffler 1926 (2).
- 26 Russ 1943 (1), S. 50.
- 27 Weese 1921.
- 28 C. A. Loosli an Max Ras, 23.12.1929. Nachlass C. A. Loosli, SLA, Bern.
- 29 C. A. Loosli: *Nach zwanzig Jahren*, Ansprache zur Eröffnung der Gedächtnisausstellung des zwanzigsten Todestages Ferdinand Hodlers, 19.5.1938 im Berner Kunstmuseum, Typoskript Looslis, S. 13, SLA, Bern. Loosli hat die Rede nicht gehalten, da er die ihm auferlegte

- Redezeitbeschränkung nicht akzeptierte.
- 30 Marti/Lerch 2008, Kapitel 3.
- 31 C. A. Loosli, *Die zeitgenössische Malerei in ihren Beziehungen zu den Menschen*. Vortrag vor der Thuner Kunstgesellschaft, 5. November 1929, Typoskript, SLA, Bern.
- 32 Ebd., S. 22.
- 33 Loosli 1914.
- 34 Trebla 1901.
- 35 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 119.
- 36 Ferdinand Hodler an C. A. Loosli, 27. 8. 1906. SLA, Bern.
- 37 Korrespondenz Ferdinand Hodler – C. A. Loosli, im Archives Hodler, Musée d'art et d'histoire, Neuenburg (AH.MAHN).
- 38 Ferdinand Hodler an C. A. Loosli, 18.2.1909; C. A. Loosli an Ferdinand Hodler, 19.2.1909, AH.MAHN; Loosli 1909 (2); Lerch/Marti 2008, S. 160–168.
- 39 Ferdinand Hodler an C. A. Loosli, 9.3.1910, AH.MAHN.
- 40 Vgl. dazu Brüscheweiler 1983 (1), S. 121.
- 41 Marti 1999, S. 82.
- 42 Loosli 1908 (2); Loosli 1911.
- 43 Siehe beispielsweise Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 214–223.
- 44 Brüscheweiler 1979, S. 102.
- 45 Frey 1922, S. 47.
- 46 Ulrich Wilhelm Züricher, *Kunst und Kunstpolitik in Bern*, Olten 1920, S. 14.
- 47 Mühlestein/Schmidt 1942, S. 399.
- 48 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 221.
- 49 Zitiert nach Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 223.
- 50 Ebd., S. 161 und 253–254. Auf Antrag von Professor Paul Schubring der Philosophisch-Historischen Fakultät vom 25. Mai 1910 erfolgte einen Monat später die offizielle Ernennung.
- 51 Ferdinand Hodler an C. A. Loosli, 21.6.1910, AH.MAHN.
- 52 C. A. Loosli an Walter Linck, 3. 5. 1937, SLA, Bern.
- 53 Marti/Lerch 2008.