

Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **48 (1968-1969)**

Heft 5

PDF erstellt am: **07.07.2024**

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.

UMSCHAU

FÜNFZIG JAHRE SEIT HODLERS TOD

Vom 30. Juni bis zum 18. August ist im Berner Kunstmuseum — und anschliessend vom 5. September bis zum 6. Oktober im Musée d'Art et d'Histoire in Genf — eine Hodler-Ausstellung zu sehen, die den Versuch unternimmt, fünfzig Jahre nach dem Tod des Malers zur Klärung der Frage beizutragen, was seine Kunst uns Heutigen bedeuten könne, wie sie zu verstehen und zu beurteilen sei und was es mit der Zurückhaltung auf sich habe, der sie heute begegnet. Dieser Frage geht auch die Ansprache nach, die Dr. Walter Hugelshofer am 29. Juni anlässlich der Eröffnung der Hodler-Ausstellung in Bern hielt und aus der wir nachstehend die folgenden Ausschnitte wiedergeben:

An Pfingsten 1918 befand ich mich mit einigen Kameraden auf einer Wanderung im Jura, ein Kantonsschüler, wie bei uns in der Ostschweiz die Gymnasiasten genannt werden. Es war im vierten Jahre Krieg. Fast jeden Abend dröhnte das schwere Donnern des Kanonenfeuers aus dem fernen Elsass zu uns herüber. Europa zerfleichte und zerstörte sich. Es ist seither nie mehr richtig zur Ruhe gekommen. Unterwegs sagte einer zu mir: Hodler ist gestorben. Ich verstand: Ein grosser Schweizer ist gestorben, ein Mann, der über das Mass hinausgewachsen war, einer der Ausserordentliches geleistet und zum Ansehen des Landes viel hinzugefügt hatte.

Im Jahr zuvor hatte das *Kunsthaus Zürich*, das sich unter Direktor Wartmann in entscheidender Weise für Hodler eingesetzt hatte, auf einer grossen Ausstellung einen beträchtlichen Teil seines künstlerischen Werkes gezeigt. Erst seit kurzem hatte Hodler sich bei uns allgemein und in breiter Front durchgesetzt. Seine Arbeiten hingen als ein Stolz des Landes in den Museen. Sie wurden bewundert, diskutiert und geliebt. Gelehrte, Minister, Bundesräte, der General Wille

und der Dichter Carl Spitteler wurden von ihm gemalt. Die Banknoten zeigten Bilder nach seinen Entwürfen. In vielen Räumen im ganzen Land hingen farbige Reproduktionen nach seinen Gemälden. Rathäuser, Universitäten, Museen gaben ihm grosse Wandbilder in Auftrag. Es war die längste Zeit ein hartes, kämpferisches Leben voller Entbehrungen, Enttäuschungen, Anfechtungen und mit wenig Hilfe gewesen. Jetzt war nach dem so schwer und spät erfochtenen Sieg die Euphorie da. Als Hodler in Zürich für sein Werk Anerkennung fand, brach er in visionärer Leidenschaft aus: «Das ist noch nicht das letzte, das ich zu geben habe; ich werde noch ganz anderes malen; ihr werdet staunen!» Die späten, grossartig vereinfachten Landschaften aus dem Zimmer seiner Wohnung in Genf, über den See gegen das Gebirge, die der Kranke bald danach seinem Leiden abgerungen hatte, zeigen, was er damit gemeint hat.

Im Jahre 1921 dann veranstaltete das *Kunstmuseum Bern* in der Vaterstadt des Verstorbenen eine noch umfassendere Ausbreitung des inzwischen abgeschlossenen künstlerischen Lebenswerks. Es waren an die 900 Nummern. Sie boten einen sehr verschiedenartigen Anblick: bildhafter Ausdruck eines schwierigen und gefährdeten, doch mit unerschütterlichem Selbstvertrauen und dem Glauben an eine sinnvolle Ordnung imponierend gemeisterten Lebens in einer tief sich verändernden Zeit. Viele Gesichter traten einem entgegen. Bestimmend war ein grosser Ernst, starke Ausdruckskraft und vitale Lebensfülle. Ein eigenartiger und eigenwilliger Künstler mit starker prägender Kraft und hohem Streben. Die Skala der Empfindungen ging von gefühlvoll und warm über männlich und strahlend bis zu laut und brutal und zu ärgerlichen Entgleisungen. Der Eindruck war nicht eindeutig, und er ist es heute noch so wenig wie damals.

Ja, wie sind wir denn jetzt, fünfzig Jahre nach seinem Tod, mit *Hodler* dran? Wie stehen wir *heute* zu ihm? In den Kunsthallen und Kunsthäusern, die bei uns unter grossen Opfern recht eigentlich gebaut wurden, um Hodlers grosse neue Tafeln und ihre lichte Welt vorweisen zu können (Kunsthhaus Zürich 1910, Kunstmuseum Winterthur 1916, Kunsthalle Bern 1918) tritt Hodler nicht mehr dominierend in Erscheinung. Von den früheren grossen Hodlersälen sind gerade noch knappe Andeutungen geblieben. Hodlers Name, Hodlers Kunst ist nicht mehr ein heller Aufruf, dem die Kunstfreunde begeistert folgen. Auf der Wunschliste der Museen im Ausland, aber auch bei uns, kommt sein Name kaum mehr vor. Was ist geschehen? Ist es nur der Überdruß an zu oft Gesehenem, der «ennui du déjà vu», der ihn verdrängt hat? Oder einfach das elementare Recht der Gegenwart auf Leben? Dagegen spricht, dass manche von Hodlers Zeitgenossen heute noch im Schwange sind: van Gogh, Toulouse-Lautrec, Munch. Vielleicht kommen wir dem Grund für die nicht zu übersehende Missachtung näher, wenn wir beachten, dass auch die Kunst Segantinis daran Teil hat.

Die Kunst Hodlers ist aus *Voraussetzungen* erwachsen, die heute nicht mehr durchaus wirksam sind. Die geistige Hochstimmung, der Lebens-Idealismus, die Europa etwa vom Anfang des Jahrhunderts an getragen hatten, sind im Kriege von 1914—1918 zusammengebrochen. Viele Aufschwünge und kühne Höhenflüge wirken seither unverständlich, teils geradezu lächerlich, teils als ein mahnender Vorwurf. So hängen auch viele der grossen Tafeln Hodlers, der — wie Segantini — ein Haupt-Exponent dieser Zeitströmung gewesen war, heute unbeachtet im Leeren, nachdem er sie mit vielen der Zeitgenossen als seine Hauptschöpfungen verstanden hatte. Bildtitel wie «Blick in die Unendlichkeit», «Einmütigkeit», «Heilige Stunde», «Empfindung», «Die Wahrheit», ja schon «Entzücktes Weib», die einst als erhebende Aufrufe gewirkt hatten, treffen uns heute nicht mehr. Cézanne und Hodler in einem

Atemzug zu nennen, wie das im Titel eines vielgelesenen zeitgenössischen Buches geschah, scheint uns heute verfehlt zu sein.

Was ist in dem halben Jahrhundert seither nicht alles über uns hinweggegangen! Und wie sind wir dabei hierzulande noch glimpflich davongekommen! Die Wirtschaft und Moral zerstörenden Geldinflationen in vielen der bedeutendsten Staaten, das Aufkommen des Faschismus und des Nationalsozialismus, unheimlicher irrationaler Kräfte, und deren katastrophaler Zusammenbruch, der Niedergang Grossbritanniens, der klug beherrschenden Macht bis 1914, der zerstörende Zweite Weltkrieg, der Aufstieg Russlands und Amerikas und ihr Antagonismus — es ist der Sieger, der das Weltbild prägt —, die Veränderung der Welt durch die überstürzte Selbständig-Erklärung der Kolonien, die dadurch bewirkte Zerstörung der von Europa beherrschten Weltordnung, die ungeheure Bevölkerungszunahme und das wuchernde Wachstum der Städte, und bei alledem die Aussetzung des Menschen in eine heillose Welt durch die empfindliche Minderung der religiösen Kräfte als der sinngebenden Lebensmacht. Man kam aus der Not und der Unruhe nicht heraus. Kaum kann man der langen Welle der Prosperität recht froh werden.

Diese Fülle sich drängender verändernder Ereignisse hat uns einen beträchtlichen Teil von Hodlers Werk ferngerückt. Er stand positiv zu seiner Welt, die noch nicht eine Welt der Zerstörung und des Niedergangs war. Darum hat er über weite Strecken seine Aktualität verloren und wirkt er heute historisch. Diese Distanzierung trifft auch für einen andern Teil seiner Arbeiten zu, der die Vorstellung weiter Kreise von Hodlers Kunst wesentlich bestimmt. Es sind die *Motive aus der vaterländischen Geschichte* wie «Der zornige Krieger», «Calvin im Hofe der Hochschule Genf», «Schwinger-Umzug», «Rückzug von Marignano», «Schlacht bei Näfels», «Auszug der Jenenser Studenten», «Einmütigkeit» und anderes noch dieser Art. Sie sind durchwegs auf Ausschreibungen, Konkurrenzen oder Aufträge hin entstanden, nicht

aus eigenem Antrieb. Das Motiv wurde ihm zugetragen oder vorgeschrieben. Die energische und ausdrucksvolle Formulierung ist dagegen seine persönliche, oft beanstandete, künstlerische Leistung. Solche Arbeiten sind ein für die heroisierende Geschichtsauffassung des 19. Jahrhunderts charakteristischer Ausdruck des Zeitgeschmacks. Geschichte wurde gelehrt als eine Folge grosser Taten der Vorfahren. In ihrer auftrumpfenden, oft hohlen Pathetik stehen sie unserem nüchternen Empfinden ferne. Dabei soll uns aber die monumentale Grösse des Wurfes etwa der «Jenenser Studenten», die in ihrer Zeit einsam da steht, oder manch grossartige Bilderfindung im einzelnen nicht entgehen. Sie haben zu ihrer Zeit in der europäischen Malerei nicht ihresgleichen.

Bald nach dem Ende des Krieges 1914/18 breitete sich die Kenntnis von der neuen und neuesten *französischen Malerei* von Manet und den Impressionisten bis zu Cézanne und weiter zu Bonnard bei uns im Lande aus, nachdem einzelne Kunstfreunde und Sammler zuvor schon früh ihre aussergewöhnlichen Leistungen erkannt hatten. Mehrere dieser neuen Meister waren damals noch am Werk. Ihre Arbeiten wurden auf Ausstellungen vor allem in Basel, Zürich und Winterthur gezeigt. Ihr gewinnender Charme und ihr zauberhafter Geschmack begeisterte alle. Die jungen Künstler zogen in Scharen nach Paris, um dort zu lernen. Eine verfeinerte Kultur des Augensinnes war ein glückliches Ergebnis dieser erregenden Begegnung. Es gab Kunstfreunde, in deren Sammlung Male-rien von Hodler unweit von denen der Franzosen hingen. Wie wirkte er jetzt im Licht dieser neuen Sterne? Das sind sehr verschiedene Früchte, zur selben Zeit etwa, aber aus anderer Wurzel gewachsen, in einem andern Klima gereift und auf einen andern Begriff von Kunst und von künstlerischer Leistung hin gezogen. Wer möchte eine Weintraube mit einem Apfel vergleichen! Das eine ist köstlich, und das andere auch, jedes auf seine Art, und das trägt zum wundervollen Reichtum der Welt bei. Hodler verfügte nicht über den

köstlichen Farbengeschmack der Franzosen, ihre wundervolle Kultur des Auges, die fähig ist, zarte Nuancierungen wahrzunehmen und auch wiederzugeben. Das setzte entwickelte Sensibilität und eine reiche, reife künstlerische Tradition voraus, die wir nicht haben. Wer an Hodler mit einem an den Franzosen gewonnenen Massstab herangehen wollte, würde ihm nicht gerecht und beraubte sich dadurch künstlerischer Genüsse eigener Art.

Ein anderer Sachverhalt, der einer gerechten Wertung Hodlers entgegensteht, ist sein urtümlich grossartiger, instinktsicherer *Begriff vom Kunstwerk*, der aber unseren derzeitigen Auffassungen nicht entspricht. Nach Hodlers Begriff von Kunst und von künstlerischer Leistung stand zuvorderst die Bild-Erfindung, die Fassung des Motivs in eine bildgerechte Form. Das war für ihn seine eigentliche schöpferische Leistung, die seine künstlerische Grösse ausmachte. Im Vergleich dazu kam der Ausführung, der Formulierung des Bildgedankens, nicht die gleiche Bedeutung zu. Sie sagt knapp und deutlich aus, was er meint, ohne auf besondere Feinheiten einzugehen. Die Pinselschrift ist direkt und energisch. Es ist eine Kunst ohne Hintergründe, ohne Geheimnis. Diese Vorstellung vom Kunstwerk, die durchaus aus unseren in langen Zeiträumen entwickelten Verhältnissen und Möglichkeiten erwachsen ist — wenn sie auch in ihrer Grossartigkeit und Fülle über alles Vorangegangene weit hinausgeht —, liess ohne Bedenken Wiederholungen zu. Darum gibt es viele Bilderfindungen in mehreren Fassungen. Hodler dachte und handelte in dieser Beziehung gleich wie die alten Meister. Auch von ihren grössten — van Eyck, Roger van der Weyden, Leonardo, zum Beispiel — gibt es Zweitfassungen. Solche Kopien nach sich selbst irritieren uns, weil sie nicht zu unseren, von den individualistischen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts bestimmten Anschauungen passen. Wir sind es gewohnt, ohne uns dessen bewusst zu werden, aus einem Gemälde aus Hodlers Zeit nicht so sehr die Bilderfindung auf uns wirken zu lassen, als die Qualität der Ausführung und den lebensvollen Reiz der

Handschrift herauszulesen. Bei dieser aus dem Reichtum der hoch kultivierten französischen Malerei des 19. Jahrhunderts gewonnenen Beurteilungsweise wird der anders orientierte Hodler nicht nach Verdienst gewürdigt. Umgekehrt kämen auch die Impressionisten zu kurz, wenn man sie zuerst von der Bilderfindung und der Bildanlage her, die nicht ihre starke Seite ist, beurteilen wollte. Hodler darf aber jedenfalls beanspruchen, dass man ihn von seinen primären Erstfassungen her nimmt, die dann doch eine andere Kraft der Überzeugung haben als die Ableitungen danach.

Im zeitweise fast beiseite gestellten vielseitigen Werk Hodlers gibt es Arbeiten in grösserer Zahl, die auch einem geschulten Auge und einem kritischen Kunstverständnis Genüge zu tun vermögen, ja, mehr als das: die uns bewegen und begeistern und uns mit der Gewissheit erfüllen, dass hier ein grosser Künstler sich in meisterhafter Weise ausspricht. Hodler ist ein Meister eigenen Wuchses, unvergleichbar und mit hohem Anspruch.

Derjenige Teil aus Hodlers vielgestaltigem Werk, der uns heute ohne Einschränkung zugänglich ist, sind *seine Landschaften*. Die Landschaftsmalerei ist ein Hauptthema der säkularisierten Kunst des 19. Jahrhunderts, der Hodler weitgehend angehört, über die er aber im neuen Jahrhundert in einer Weise hinausgewachsen ist, die seine schöpferische Potenz grossartig manifestiert. Die Menschen in den rasch wachsenden Städten fanden draussen, abseits im paysage intime, die Ruhe, die Stille, die Würde des Einzelnen, den Bezug zum Ewigen, die sie zu Hause zunehmend entbehrten. In den Gebilden der Künstler, die dieses Bedürfnis oft zu grosser Innigkeit und Eindringlichkeit erhoben, schwingt manchmal ein religiöser Unterton mit. Aus der dankbaren Hingabe an die Natur wird die Begeisterung über ihre tief empfundene Schönheit. Hodler hat dieser weithin gepflegten Malerei der friedlichen Wiesen am Waldrand ein eigenes Kapitel angefügt, als er mit den Ausdrucksmitteln seiner kühnen neuen Formensprache in einem Wurf von grossartiger Gewalt

das Gebirge als noch kaum entdeckte Formenwelt zu gestalten unternahm. Er folgte dabei dem Vorbild Calames, dessen pathetische Bergbilder den jungen Menschen auf den Weg der Kunst geführt hatten. Die Berge des Oberlandes gehörten zu seinen Jugendeindrücken. In Genf sind ihm dann die Alpen in Jahrzehnten gerade so ferne gerückt, dass er sie als das andere, nicht Selbstverständliche, wieder aufnehmen konnte, als eine mächtige Welle der Begeisterung sie in neuer Weise entdeckt hatte. Auf viele Vorberge mit eindringender Alpensicht wurden damals Bahnen gebaut. Damit wurden vielen Menschen neue optische Eindrücke erschlossen: vom grossen, das ganze Volk bewegenden Unternehmen der Rhätischen Bahn bis zu den kühnen Erschliessungen der Schynigen Platte, von Mürren und Wengen, des Rocher de Naye, von Montana, Champéry und Leysin, die in der abenteuerlichen Idee der Jungfraubahn sich übersteigerte. Hodler hat diese neuen Bahnen oft benutzt. Er war kein Berggänger oder gar ein Bergsteiger. Aber er war mächtig angesprochen von den neuen Eindrücken, und er hat von den Aussichtspunkten, welche diese Bergbahnen erschlossen, eine Reihe grossartiger Alpenlandschaften gemalt. Es sind nie Veduten, die bloss vorzeigen wollen. Er empfand gross und sah gross. Und eben damals brachte ihm der Durchbruch zur Anerkennung in Wien, in Deutschland, aber in stark zunehmender Weise auch bald bei uns, Wind unter die Flügel. Er fühlte sich getragen von der begeisterten Zustimmung immer weiterer Kreise. Und die Hochstimmung, die ihn erfüllte, trug ihn hoch hinaus. Viele seiner besten Werke sind damals entstanden. *Besoin de grandeur*, dessen Erfüllung Ramuz erstrebte — Hodler hat ihm Gestalt gegeben in seinen Landschaften aus dem Jungfrau-Massiv in denen die Berge mit kongenialer Gestaltungskraft aufsteigen, in den Tiefblicken auf den Haut-Lac von Chexbres aus, wo der See sich weitete zum Blick in die Unendlichkeit, aber auch von Genf aus in den stillen, mächtig zusammengerafften Niederschriften seiner letzten Visionen.

So eindrucksvoll und einzigartig die hervorragendsten Landschaftsbilder Hodlers immer sind — seine bedeutendste Leistung liegt doch im *Figurenbild* und im besonderen in der figürlichen Komposition, vor allem in dem wundervollen Meisterwerk, genannt «Die Nacht» aus dem Jahre 1890, da er 37 Jahre alt geworden war. In dieser erstaunlichen Eingebung sind in unbegreiflicher Weise die Grenzen gesprengt, die Zeit und Umstände einem auch noch so grossen Künstler unseres Landes ziehen. Da ist einer weit über seinen Schatten hinausgesprungen. Mit einem grossen Wurf stellte er damit heraus, was niemand zuvor ahnen konnte. Es war eine Lebens-Rechtfertigung. Die mächtige Tafel — mehr als ein Meter hoch und drei Meter breit —, unerklärlich und doch ihren Sinn sichtbar machend, ist ein einsames Dokument einer Zeit, die dem Künstler nicht die Aufgabe stellt, an der er sich zu erweisen vermag. So muss er selber sagen, was ist, und muss sich bekennen. Das gelungene Meisterwerk bedeutete einen Höhepunkt in Hodlers Leben und bereitete eine Wende vor. Oft und mit grossem Einsatz hat er seither zu erreichen gestrebt, was ihm in der «Nacht» aus einer besonderen inneren und äusseren Konstellation heraus fast traumhaft gelungen war.

Hodler befand sich bei der Konzeption solcher Vorwürfe allein, von niemandem beraten oder orientiert. In allem war er ein Meister eigener Kraft. Im «Tag» vor allem, zehn Jahre nach der «Nacht», ist er diesem seltenen Traum, getragen durch die starke Bewegung des Jugendstils, wenn auch feierlich erstarrt und zu absichtsvoll, nahe gekommen. Aber auch im späten, monumental vereinfachten «Blick in die Unendlichkeit» noch, um dessen Gestaltung er lange gerungen hatte, finden sich Züge von eigenartiger Schönheit und Grösse. Es zeigt sich aber, dass eine ausreichende Realisierung von Hodlers hohem Bildbegriff in unserer Zeit kaum mehr möglich ist und dass die Kräfte eines Einzelnen durch eine solche Aufgabenstellung weit überfordert werden. Die Stellung der Aufgabe muss von der Gemeinschaft ausgehen, während

deren Formulierung Sache des Künstlers ist. So bleiben die grossen Tafeln Hodlers ausserordentliche Gebilde — riesige erratische Blöcke in einer flacher gewordenen Kunstlandschaft —, denen wir mit Verwunderung wegen ihrer Unzeitgemässheit, mit Achtung wegen ihres hohen Einsatzes, auch mit Überraschung wegen ihrer gewaltigen Naivität begegnen. Dass einmal einer aus unserer Mitte, ein nüchterner, arbeitsamer Mensch, der die Füsse fest auf dem Boden hatte, so erstaunliche Gebilde aus sich herausstellen konnte, ganz allein, ohne jede Rückverbindung! Hier war das Ungewöhnliche Ereignis geworden.

Die grossen Verschiedenheiten in Hodlers Ausdrucksweise, seine auffallenden geschmacklichen Unsicherheiten und empfindlichen Entgleisungen, der immer wieder sich äussernde heftige expressive Drang, der oft kaum verhaltene leidenschaftliche Unterton, haben ihre Erklärung im lange Jahre behinderten, ja oft schwer bedrohten *Lebensweg* und dem schwierigen und einsamen geistigen Entwicklungsgang, der Hodler menschlich und künstlerisch geprägt hat. Nur ein starker Charakter mit einem entschlossenen Willen, nicht unterzugehen in der grossen Not, konnte dieses Elend schliesslich siegreich überwinden. Und nur ein Mensch, der an den endlichen Sieg des Guten glaubte und vom Sinn des Lebens überzeugt war, konnte ohne Schaden an der Seele aus dieser Misere hervorgehen. Hodlers Lebenskraft war so gross, sein Lebenswille so stark, dass er seine Entbehrungen niemandem nachgetragen hat. Vielleicht spürte er tief innen, dass darin auch wieder ein Segen lag, der ihn so hoch aufsteigen liess. Wir rühren hier an das tragische Geheimnis des grossen Künstlers, der an seinen Schmerzen wächst und sehen von Hodler hinüber zu Michelangelo und Rembrandt, die wir uns als bürgerlich behäbige Meister ebensowenig vorstellen können.

*

In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte Hodler jene Landschaftsmalerei mit Motiven vom Oberland, vom Genfersee und aus dem Wallis, von denen

an den Wänden der Berner Ausstellung viele der besten Arbeiten zu sehen sind. Nun wurde man auf ihn aufmerksam und bemühte sich um ihn. Er galt als ein Meister der modernen Malerei, die sich damals in Europa entfaltete. Er wurde häufig zu Ausstellungen eingeladen. Wandgemälde in der Universität Jena und im Rathaus zu Hannover wurden ihm in Auftrag gegeben. Und auch aus der Schweiz kam man jetzt zu ihm: Industrielle, Kaufleute, Museen mühten sich um seine Arbeiten.

Junge künstlerische Kräfte regten sich überall im Land. Es war wie ein künstlerischer Frühling. Hodler setzte sich für die jungen Talente ein und stellte öfters mit ihnen zusammen aus, besonders mit Cuno Amiet und mit Giovanni Giacometti. Man sprach im Ausland mit Anerkennung von der modernen Malerei in der Schweiz. Das war der Anfang jener künstlerischen Bewegung, die sich bei uns seither so lebhaft entfaltet hat.

Schliesslich wurden Nachfrage und Arbeitsandrang so gross, dass Hodler sie fast nicht mehr zu bewältigen vermochte.

Und jetzt: Hodler — was hat er uns heute zu sagen?

Vor einigen Monaten kam René Huyghe, ein urteilsfähiger Kunstbetrachter, in Washington zufällig in eine Ausstellung von Handzeichnungen schweizerischer Künstler und fragte, betroffen von einer Gruppe von Blättern: «Qui est ça?» — «Hodler», antwortete ich. Darauf er, entschieden: «Il faut mettre cet homme à sa place!» Ja, das ist es. Aber welches ist der ihm zukommende Platz? Dass noch heute gefragt werden muss, lässt Schwierigkeiten erkennen. Ihn zu finden, oder doch einer gerechteren Eingliederung näher zu kommen, bietet die Auseinandersetzung mit seinem Werk, wie sie diese Ausstellung ermöglicht, die beste Gelegenheit.

Walter Hugelshofer

TEO OTTO

4. Februar 1904 bis 9. Juni 1968

Der anfangs Juni in Frankfurt verstorbene Bühnenbildner Teo Otto ist — neben Caspar Neher — wohl der bedeutendste Bühnenbildner seiner Generation. Eine grosse Schar von Schülern legt heute in aller Welt Zeugnis ab von seiner Fähigkeit, Talente zu entdecken und auszubilden, ihnen den eigenen Weg zu weisen. Autoren wie Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch verdanken ihm nicht nur Bühnenbilder zu fertigen Stücken, sondern wesentliche Anteilnahme an entstehenden Werken. Manche Stücke, die bloss skizziert waren, wurden erst durch die Anregung, die von Ottos phantasievollen Entwürfen ausging, fertiggeschrieben.

Otto wurde in Remscheid im Ruhrgebiet geboren. Er vergass seine Heimat nie. Nach seiner Ausbildung an der Kasseler

Akademie und dem Weimarer Bauhaus wurde er 1927 Bühnenbildner und Ausstattungschef an den Staatstheatern Berlin. 1933 verliess er Deutschland und kam, auf Anraten und Wunsch Leopold Lindtbergs, nach Zürich. Er blieb dort, trotz einem Angebot, unter äusserst günstigen Bedingungen wieder zurückzukehren; in dieser Stadt hat er bis heute zu mehr als 425 Stücken die Bühnenbilder ausgeführt. Nach dem Krieg wurde Teo Otto bald einer der meistgefragten Bühnenbildner des deutschen Theaters, ja der ganzen Welt.

Ottos Dekorationen waren nie selbstherrliche Kunstwerke, die von der Aufführung ablenkten. «Die schönste Bühne wäre eigentlich die leere, von absolut wirkenden Darstellern beherrschte Bühne», soll er einmal gesagt haben. Das war

zweifellos Ottos Stärke: den Schauspieler als Menschen zur Wirkung kommen zu lassen.

Immer war es ihm um den Menschen zu tun. Die Nachrichten und Berichte aus dem nationalsozialistischen Deutschland erschütterten ihn; er musste sich damit auseinandersetzen. Er tat dies in Pinselzeichnungen mit schwarzer Tusche, die den leidenden, den gequälten, den verzweifelten Menschen zeigten. 1949 erschienen diese Tuschzeichnungen in Buchform, jeweils kontrastiert mit dem Briefzitat oder dem «Führerwort», welche den Anstoss gegeben hatten. Bert Brecht schrieb dazu das Vorwort. Diese Zeichnungen und seine Federskizzen, bei Aufführungsbesprechungen oder Proben entstanden, weisen Otto auch als bedeutenden, eigenständigen graphischen Künstler aus. Immer wieder hat er, vor allem in den letzten Jahren, sich auch als Maler betätigt.

Der Bühnenbildner hatte bei den miserablen Bedingungen, unter denen er im Zürcher Schauspielhaus der Kriegsjahre arbeiten musste, gelernt, mit dem Material umzugehen. Die Liebe zum Material, die er sich dabei erworben haben muss, war wohl der tiefere Grund, dass er immer wieder versuchte, dem Bühnenbild neue Materialien nutzbar zu machen. Leder, Blech, Polyester und alle möglichen Kunststoffe mussten erhalten. In seinem hervorragend geschriebenen Buch «Meine Szene» (Kiepenheuer und Witsch, Köln 1965) be-

schreibt er beispielsweise verschiedene Versuche, das Bühnenbild als Lichtplastik erscheinen zu lassen. Sein letztes Bild entstand in Kassel für eine experimentelle Oper, bei der dem rotierenden Bühnenbild auch entscheidende Bedeutung als Mittel der Klangerzeugung zukommt.

Otto liebte das Gespräch, die Diskussion. Besonders auch mit der jungen Generation. Es ist wohl kein Zufall, dass er sich in den letzten Monaten seines Lebens noch mit Nachdruck für eine Aufführung von Brechts Jugendwerk «Baal» einsetzte. Er schätzte die Jugend, fürchtete sie aber dort, wo sie es sich allzu bequem machen wollte. Bei einer öffentlichen Diskussion über Dürrenmatts «Meteor» lehnte er die Forderung einiger Studenten, das Theater habe Lösungen und dogmatische Lehren zu geben, mit aller Schärfe ab. Er witterte, wohl nicht zu Unrecht, die Gefahr des Faschismus, dort wo die Bequemlichkeit über das konstruktive Mitdenken die Oberhand zu gewinnen schien.

Ein Ruheloser, der ständig unterwegs war? Im Gespräch fand er Zeit, er gab ihm Ruhe und Würde, er suchte das Gespräch, es scheint ihm Erholung gegeben zu haben. Er sprach als Mensch zum Menschen — und die hohe Menschlichkeit, die er dabei ausstrahlte, ist es, welche die Theater, die ihn zu seinen Mitarbeitern zählen durften, vor allem vermissen werden.

Christian Jauslin

KOLLEKTIVE IMPROVISATION UND HOHE INSZENIERUNGSKUNST

Das Niveau der Darbietungen im Rahmen des Festwochenspielplans der Zürcher Sprechbühne war noch in keinem Jahr so unausgeglichen. Zum Teil mag da Missgeschick im Spiele sein: die streikbedingte Absage der Comédie Française brachte das Programm aus dem Gleichgewicht. Der Höhepunkt lag unzweifelhaft am Schluss. Benno Bessons berühmte Inszenierung des

«Ödipus Tyrann» mit dem Ensemble des «Deutschen Theaters» hielt voll und ganz, was ihr an Lob und Preis vorausgegangen war. Leider verhielt es sich im Fall des New Yorker *Open Theatre* gerade umgekehrt. Die Truppe gastierte mit zwei Programmen, einer aus kollektiven Improvisationen aufgebauten abendfüllenden Darstellung der biblischen Geschichte vom

Sündenfall mit dem Titel «*The Serpent*», die *Jean-Claude van Itallie* in Zusammenarbeit mit den Schauspielern und ihrem Regisseur *Joseph Chaikin* geschrieben hat, und einem gemischten Abend aus kleinen Szenen und satirischen Stücken, zusammengefasst unter dem Titel «*Masks*».

Das «Open Theatre» ist aus dem «Living Theatre» hervorgegangen, hält auf Gemeinschaftstraining der Schauspieler und möchte das «Spielerkollektiv zur Selbstaussage bringen». So hat manches am ersten Abend, «*The Serpent*», den Charakter einer freien Rhythmikstunde für Laien. Die Hingabe der Darsteller und Darstellerinnen, die offenbar nicht alle eine schauspielerische Ausbildung haben und zum Teil vom Studententheater herkommen, ist eindrucklich. Mit aufdringlichem Ernst und sichtbarer Transpiration, in betont salopper Aufmachung und unter Inkaufnahme unnötiger Längen zelebrieren sie jene «Urzustände», die im Menschen als einem Individuum und Glied einer Gemeinschaft mächtig sind. In ihrem Spiel liegen faszinierende Möglichkeiten, aber sie werden lange nicht alle verwirklicht, und die «Verbrüderung» mit dem Publikum, die sie offenbar suchen, findet nicht statt. Der Schluss des Abends, an dem das peinlich bewusst wurde, konnte einen wohl mit Mitleid erfüllen. Aber es wäre eine gar zu einfache Erklärung des Debakels, wollte man darin nichts weiter als einen Beweis für die Rückständigkeit der Zuschauer, für ihre Unbeweglichkeit und ihr Verharren in konventionellen Theaterclichés erblicken.

Die einprägsamen, im Ansatz und teilweise auch in der Durchführung wirklich gelungenen Züge der Aufführung zeigen, was an Möglichkeiten in der Arbeit des «Open Theatre» liegt: die Darstellung des Paradieses als eines friedlichen Dschungels, ohne jede Dekoration allein durch Bewegung, mimische Mittel und urtümliche Laute verwirklicht, die Darstellung der Schlange durch fünf zu einer Gruppe verflochtene Spieler und die Szene zwischen Kain und Abel werde ich nicht so bald vergessen. Wie sich Mann und Frau, wie sich die Menschenpaare in Liebe und Begierde

finden, wie sie Nachkommenschaft erzeugen und die Schicksalsmühle von Geburt und Tod zu mahlen beginnt, das zu spielen haben sich die amerikanischen Gäste vorgenommen. Aber wenn sie ihrem imponierenden Vorsatz nicht gerecht werden, so liegt das nicht nur an der wahrhaft grossen Aufgabe. Es liegt daran, dass suggestives Mitgehen, Lockerung und Identifikation, die Mittel, mit denen Chaikin und seine Truppe arbeiten, längst nicht bei allen Mitgliedern des Ensembles echt scheinen; die schauspielerische Virtuosität, die solche Mängel verdecken könnte, steht ihnen nicht zu Gebote, und sie würden natürlich auch keinen Gebrauch von ihr machen, weil es ihnen um Selbstaussage, um spontanen Ausdruck zu tun ist.

Der zweite Abend, «*Masks*» geriet jedoch gerade aus diesen Gründen zur Katastrophe. Man hätte erwarten dürfen, dass aus dem Training der Schauspieler, aus der kollektiven Improvisation und aus den Übungen in gelöstem Gestus neue Impulse auf die Interpretation kleiner Theaterstücke übergehen würden. Aber was den Eindruck dieses Abends bestimmte, war ganz einfach der Mangel an schauspielerischer Technik und im übrigen eine Saloppheit, die von der Programmansage bis zur allzu unbekümmerten Darbietung der «Clown Play» benannten Szene aus Brechts «Badener Lehrstück vom Einverständnis» nun nicht mehr lebenswürdige Nonchalance, sondern nur noch eine Zumutung war. Ich will nicht bezweifeln, dass Bestrebungen wie die, denen sich Chaikin mit seinem Ensemble widmet, dem Theater neue Anstösse geben können. Auch an der Besessenheit der Spielerschar aus New York wird man nicht zweifeln. Nur ist, was sie im Augenblick vorzuzeigen hat, entweder zu wenig ausgereift oder — wie der Abend «*Masks*» leider bewies — kaum von Belang.

*

Das *Deutsche Theater Berlin*, Staatstheater der DDR, setzte den Schlusspunkt. Gespielt wurde die Tragödie «*Ödipus Tyrann*» von Sophokles, nach der Über-

setzung Hölderlins bearbeitet von Heiner Müller. Das Programmheft, instruktiv und vorbildlich in seiner Art, indem es nämlich auch schlichte mythologische Informationen übersichtlich zusammenstellt, zitiert Karl Marx und erläutert die Handlung in dem Sinne, hier werde gezeigt, wie ein einzelner Mensch, der sich von der Gemeinschaft löse, mit seiner Denkkraft allein bleibe und damit ratlos und unnütz sei. Das lässt sich am Ende sagen. Bewundernswürdig aber ist, wie *Benno Besson*, der in Ostberlin wirkende Schweizer Regisseur, seine Schauspieler zu letzter Klarheit und äusserster Konsequenz in der Darstellung des ehrwürdigen, grausigen Geschehens angeleitet hat. Die weiss ausgeschlagene Bühne, durch zusätzliche Lichtstrahler vom Zuschauerraum her noch aufgehellt, ist gleichsam ein Programm: hier wird offen dargelegt, was Theben und sein Herrscherhaus betrifft. Es gibt keine Dunkelheit, keinen Schatten, in welchem sich Unziemliches verbergen könnte. Die furchtbare Wahrheit drängt ans Licht.

Die Schauspieler tragen Masken, die — angeregt durch frühgriechische Metallmasken — aus Leder kunstvoll gearbeitet sind; die Kostüme verleihen den Figuren andeutungsweise etwas Mumienhaftes. Bandagen und Bindfäden umschlingen ihre Glieder. Weisses Stoff, Holz und Leder sind die einzigen Materialien, die der Bühnen- und Kostümbildner Horst Sagert verwendet hat. Er erreicht damit eine Wirkung von hoher Schönheit und archaischer Primitivität.

Am meisten trägt wohl die stilisierte Sprechweise des Chors und der Protagonisten dazu bei, dass hier eine Aufführung von äusserster künstlerischer Bewusstheit entsteht. «Oedipus» wird uns nicht etwa menschlich näher gebracht, sondern aus der Distanz strenger formaler Gestaltung, in maskenhafter Fremdheit gezeigt. Eben darum sind wir in jedem Augenblick hellwach, folgen jedem Gedanken und prüfen ihn, erwägen das Verhalten des Königs und Jokastes, prüfen die Stellung Kreons und bedenken die Stimme des Volkes, wie sie im Chor zu vernehmen ist. Dass Besson ein

Schüler Brechts ist, wird deutlich, und fast möchte man sagen, er habe die Techniken des Meisters weitergeführt und in dieser Inszenierung auf eine Stufe gehoben, auf der sie frei sind von dem Makel des Absichtsvollen, lehrhaft Aufdringlichen und Schulmeisterlichen, den man bei Brecht ab und zu empfinden mochte. Bessons «Ödipus» ist ein grossartig gelungenes Kunstwerk. Die «gesellschaftliche Funktion», die ihm durchaus zukommt, ist ganz eingegangen in «ästhetische Qualität» — oder umgekehrt.

Für den, der die weithin missglückten «Junifestwochen» am *Schauspielhaus Zürich* verfolgt hat, ereignet sich hier zum Schluss etwas, das ganz selten ist: ein Theaterereignis. Es hat freilich Voraussetzungen, die ebenso selten sind. Hier ist ein Ensemble am Werk, das geschlossen, kollegial, in äusserster Disziplin arbeitet. Die Probenzeit ist reichlich bemessen, so jedenfalls, dass die Inszenierung reifen kann. Da Besson seine Konzeption bis ins kleinste Detail stimmig zu verwirklichen weiss, erreicht er unter diesen Bedingungen ein Höchstmass an Konzentration. Alle Darsteller haben an ihr Teil, die Sprecher des Chors nicht weniger als die Protagonisten, von denen ich Fred Düren, Lissy Tempelhof, Dieter Franke und Mathilde Danegger nennen möchte.

*

Auch Festwochen sind bis zu einem gewissen Grad Glückssache. Was in diesem Sommer 1968 unter dem Motto «Theater in vier Sprachen» geboten wurde, erreichte mit Ausnahme der Aufführung des Deutschen Theaters Berlin den Rang nicht, der allein ein Auftreten in diesem Rahmen rechtfertigen würde. Im einen oder andern Fall haben da die Informationen nicht richtig gespielt oder vertraute man gar den falschen Informanten. Die Festwochen-Idee ist von Grund auf neu zu überdenken. Sowohl die Chancen wie die Gefahren des bis jetzt praktizierten Gastspielsystems sind dieses Jahr durch eklatante Beispiele belegt.

Lorenzo