

Ferdinand Hodler : bei Anlass seines hundertsten Geburtstages = Ferdinand Hodler : pour le centième anniversaire de sa naissance

Autor(en): **Jeanneret, M.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1953)**

Heft 8

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-625484>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

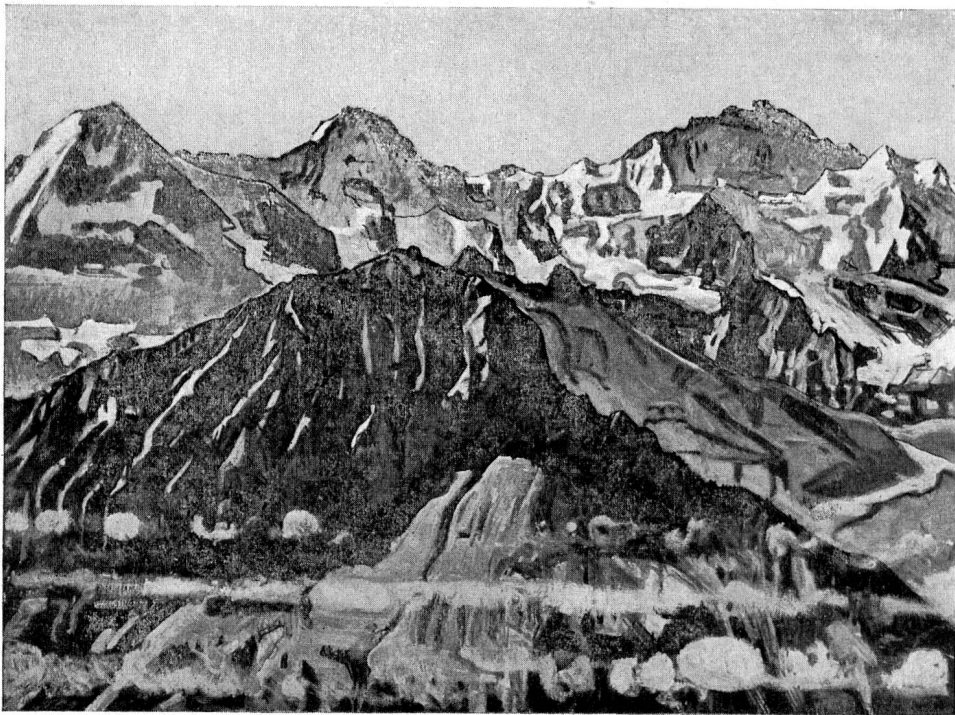
Ferdinand Hodler

bei Anlaß seines hundertsten Geburtstages.

Es würde an den Tatsachen vorbeisehen, wer annehmen wollte, Hodler sei heute ein allgemein anerkannter und geschätzter Künstler. Hundert Jahre nach seiner Geburt, 35 Jahre nach seinem Tode, ist Hodler ein einsam ragender trotziger Felsklotz, der nur wenige zur Besteigung einlädt, eine mächtige Kraft, die da ist, auch wenn man sich nicht mit ihr beschäftigt. Die künstlerischen Probleme, mit denen er sich auseinanderzusetzen hatte, sind längst nicht mehr die unseren. Die geistigen Voraussetzungen seiner Kunst liegen so weit zurück, daß die Jungen von heute kaum mehr die begeisterte Hochstimmung verstehen können, welche die großen Figurenkompositionen Hodlers bei den besten geistigen Kräften zuerst Deutschlands und Oesterreichs und dann auch der Schweiz in der erwartungsfrohen Zeit vor dem ersten Weltkrieg zu erregen vermochten. Die künstlerische Entwicklung ist an ihm vorbeigegangen. Der Tod hat dem 65 Jährigen erspart, zu erfahren, wie sehr er schon zu Ende des Krieges, dessen Ausgang er nicht mehr erlebt hat, entwicklungsgeschichtlich auf einem Nebengeleise sich befand. Van Gogh, im gleichen Jahre 1853 wie Hodler geboren, doch 28 Jahre vor ihm gestorben, erregt durch die offensichtliche Außerordentlichkeit seines Lebens wie seiner Kunst heute noch, ja heute erst recht, die Gemüter in aller Welt. Edvard Munch, der Norweger, fünf Jahre jünger als Hodler und auch er ein großer Einsamer, ist als Vater des Expressionismus eine der tragenden Gestalten der neueren künstlerischen Entwicklung. Seine Kunst ist allgemein bekannt. Trotzdem vermag sie noch immer eine starke Spannung zu erregen. Umfassende Ausstellungen von Werken Hodlers dagegen sind im Ausland seit seinem Tode keine mehr veranstaltet worden

— obwohl sonst heute das letzte Thema, das noch einige Anziehungskraft verspricht, vorgeführt wird. In den Museen des Auslandes befindet sich, abgesehen von einigen Dokumenten der zeitgenössischen Hodlerbegeisterung in Deutschland, nichts, was seinen künstlerischen Rang anzuzeigen vermöchte. Allerorts sucht man Arbeiten von Picasso und Klee zu erwerben. Hodler indessen steht nicht auf der Wunschliste. Es gibt Künstler von ungleich kleinerem Zuschnitt, deren Werk allgemein bekannt ist. Hodler aber, künstlerisch eine gewaltige Erscheinung, ist eine schweizerische Figur geblieben, der große Künstler eines kleinen Landes. Wieweit er uns heute in der Schweiz allgemein geläufig und vertraut ist, wäre noch zu ergründen.

Mancherlei Erklärungen lassen sich für dieses Verhalten des Auslandes Hodler gegenüber anführen. Von Beginn seines Auftretens an war die Reaktion der Umwelt auf seine Aeüßerungen kontrovers. Begeisterten Anhängern, derer während drei Jahrzehnten nur wenige waren, standen kühl, ja ablehnend reagierende Kunstfreunde gegenüber. Der späte Durchbruch zur Anerkennung hatte in jedem Sinne etwas Ueberwältigendes an sich. Später, als der Bann gebrochen war, haben sich viele der maßlos Zustimmenden ihres Ueberschwanges geschämt und sich zurückgezogen. Zu spät hat man gemerkt, daß das «und» im Buchtitel «Cézanne und Hodler» nicht Gleichartiges verbindet. Hodler spricht die künstlerische Sprache, die aus unseren Verhältnissen heraus entwickelt werden konnte und die uns gemäß ist — auch wenn sie noch so außerordentlich und großartig ist. Schweizerdeutsch ist aber keine Weltsprache, die überall gelernt und verstanden wird. Hodlers ganzer menschlicher, geistiger und künstlerischer Entwicklungsgang hat sich



Eiger, Mönch und Jungfrau (1908)

bei uns im Lande, im sich entwickelnden Nationalstaate Schweiz abspielt, bis zu seinem 19. Lebensjahr im Berner Oberland, nachher bis zu seinem Ende in Genf, das durch die Nähe der Grenzen, eine alte Tradition und durch die vielen sich aufhaltenden Fremden einen weltstädtischen Anstrich hatte. Die wenigen kurzen Reisen ins Ausland haben dem Broterwerb, nicht der Einsicht in künstlerische Abläufe oder gar etwa der Kontaktnahme mit zeitgenössischen künstlerischen Strömungen gedient. Hodler war ein

benswerten versontten Künstlerträume seiner von ihm kaum bemerkten schweizerischen Vorgänger, den Koller, Buchser, Zünd, Böcklin, Anker, deren Zeitgenosse er während dreißig und mehr Jahren war. Ihre Kunst war auf einem anderen Baum gewachsen.

So lange Jahre war das Leben für Hodler ein ständiger harter Kampf um die Sicherung der einfachsten Lebensbedürfnisse und um die Anerkennung seines künstlerischen Strebens und seiner von ihm deutlich vernommenen großen Begabung, daß diese ste-



Der Geschichtsschreiber (1886)

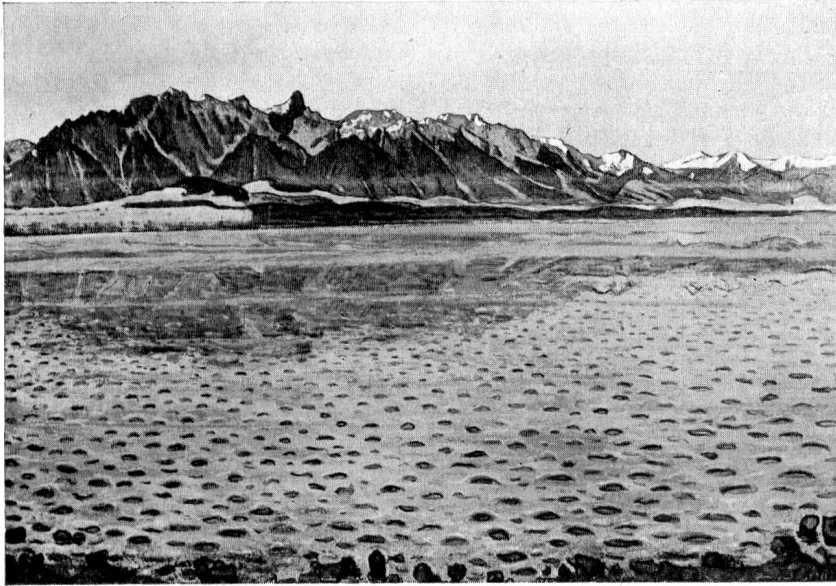
Einzelgänger, der in fast einzigartiger Weise und in unbegreiflichem Umfange allein aus sich selber schöpfte. Die Schweiz war ja seit der Hochblüte der Spätgotik mit den Konrad Witz, Hans Fries, Niklaus Manuel, Urs Graf, Hans Leu, Hans Holbein und seit dem Bildersturm der Reformationskämpfe ein den bildenden Künsten wenig geneigtes, vor allem auf das abstrakte Wort bauendes Land von unsinnlich puritanischem Charakter geworden. Die Fremden, welche seit bald zweihundert Jahren unser Land aufsuchen, kommen zu uns keinesfalls wegen besonderer künstlerischer Leistungen, die wir oder unsere Vorfahren hervorgebracht hätten, sondern wegen der großartigen Naturschönheiten, die nicht unser Verdienst sind, wegen der vorzüglichen Erzeugnisse unserer Industrie und wegen der menschlich angenehmen Lebensverhältnisse. Sie schätzen an uns die politischen Talente und die ethische Haltung eines zuverlässigen Charakters. Wer künstlerische Genüsse sucht, fährt anderswo hin. So mußte Hodler, diese große Schicksalsgestalt, seinen phänomenalen künstlerischen Aufstieg fast aus dem Nichts beginnen. Denn was bedeuten neben seiner drohend direkten, elementaren Selbstaussage die lie-

tige kämpferische Anspannung ihm selbstverständlich wurde. Und weil künstlerische Aeußerungen der sinnhafte Ausdruck des Verhältnisses eines mit schöpferischen Kräften begabten Menschen zur Welt sind, wird diese Haltung in den Gemälden Hodlers sichtbar. Er stammt aus einer Familie, in der krasse Not ständiger Gast war. Der Vater, ein Schreiner, der in einer Zeit rasch zunehmender Industrialisierung auf keinen grünen Zweig zu kommen vermochte, starb, als Hodler vier Jahre alt war. Von den Geschwistern und Halbgeschwistern, elfen an der Zahl, starben alle früh, die meisten an Tuberkulose, so daß er, erwachsen, bis auf einen Onkel, ohne jeden familiären Rückhalt dastand. Der Tod blieb ihm bis ans Ende nahe und vertraut, als eine Gegebenheit, die da war und mit der man sich ohne jede Sentimentalität ins Einvernehmen zu setzen hatte. Hodler kannte kein dumpfes Klagen, keine ohnmächtige Verzweiflung. Mit gewaltiger Lebenskraft strebte er, aus den elenden Verhältnissen herauszukommen. Daß ihm das gerade als Künstler gelingen sollte, war bis zu seinem zwanzigsten Jahre und noch länger nicht voraussehbar. Im Gegenteil, die jahrelange Tätigkeit bei einem Maler hübscher

Reisesouvenirs in Thun schien ihm den Zugang in das Reich der Kunst dauernd versperrt zu haben. Aber in Genf hatte der mittellose, der französischen Sprache nicht mächtige, struppige junge Mensch, der vom Verkauf seiner Kopien nach Diday und Calame bescheiden genug lebte, eine schicksalhafte Begegnung: der Maler Barthélemy Menn, ein Schüler von Delacroix und Ingres und ein Freund von Corot, ein prächtiger Mensch, erkannte den göttlichen Funken in diesem jungen Manne geringer Herkunft und noch geringerer Bildung. Und er vermochte ihn anzufachen und zu hell lodern dem Feuer aufflammen zu lassen. Wie mit einem Zauberschlag lag der Maler fataler Landschaftchen (so kitschig sind sie, daß man sie nirgends zu zeigen wagt) dahinten und war der echte, rasch und mächtig sich entfaltende Künstler geboren. Natürlich blieb er der knorrige, kantige Berner mit der sicheren, schweren Hand. Da war in seinen dunkeltonigen, schwerflüssigen, gut gebauten Arbeiten nichts vom Charme und der hellen Leichtigkeit, welche man in Genf bei einem jungen Künstler gerne gesehen hätte und eigentlich erwartete. Hodler pflückte nicht reife Früchte an einem hochkultivierten alten Baume. Er grub tiefer, horchte in sich und ließ seine eigenen Quellen springen. Was er zu geben hatte, kam alles aus ihm. Es war echt und lauter, auch wenn es, bei großer zeichnerischer Sicherheit, ungelent und treuherzig bis zum *peintre-naïf*-Artigen war. Als ein Künstler von unleugbaren Qualitäten wurde er mit den Jahren mehr und mehr zum Stein des Anstoßes, zu einem unverdaulichen Fremdkörper im heiterer gestimmten künstlerischen Leben Genfs, der Stadt, von der er nicht mehr loskam. Von seinen kleinen Interieurs mit Figuren und seinen Landschaften fanden nur wenige Käufer. Er lebte zur Hauptsache vom direkten Tausch von Gemälden gegen Lebensmittel und von den Preisen, die er sich regelmäßig am Concours Diday und am Concours Calame errang. Not und Mangel verließen Hodler nicht, bis er reichlich fünfzig Jahre geworden war. So arm und ohne Aussicht auf Verbesserung seiner materiellen Lage war er, daß ans Heiraten nicht zu denken war, auch nicht bei der Mutter des von ihm sehr geliebten Sohnes, obwohl er ihr bis an ihr Ende verbunden blieb. Hodlers Leben war identisch mit seiner Arbeit, wie bei einem alten Meister. Die frugale Lebensweise und der spartanisch knappe Lebensstil änderten sich auch nicht, als nach dem unvorhergesehenen und überwältigenden künstlerischen wie finanziellen Erfolg der großen Ausstellung von 1904 in der Wiener Secession der Reichtum ihn überfiel, um ihn nicht mehr zu verlassen. Er blieb der Arbeiter, der nur seinem Werk sich verpflichtet fühlte. Und er blieb der puritanisch nüchterne, strenge Deutschschweizer, auch wenn er sich inzwischen zumeist in französischer Sprache auszudrücken pflegte. Immer hat er in seiner Kunst das Große, Hohe und Bedeutende auszudrücken gestrebt. Tändeln und Spiel war nur Zeitverlust. Wohl war er aus der engen, dunkeln, oft dumpfen und hoffnungslosen Welt der Kleinbürger und des Armeleut-Milieus hinausgewachsen. Sein Lebensgefühl und sein Verhältnis zur Welt hatten sich mächtig geweitet. Er spürte, daß der Wind in seine Segel wehte und er spürte mit tiefer Befriedigung, daß er ihn hoch hinauftrug. Er war nicht mehr ein *raté*, ein verunglückter Künstler, über den man die Achseln zuckte; er galt jetzt in der Welt als ein führender moderner Künstler, der neben den besten

schöpferischen Kräften seiner Zeit im ersten Glied stand. Er trat hinaus aus dem dunklen aber warmen Kellerlicht und wurde fast geblendet von der Helle und der leuchtenden Farbigeit der verheißungsvoll sich ihm öffnenden Welt. Ein neues Leben, eine andere Art zu sehen, eine größere, weitere, tiefere Art zu empfinden, eine andere, vordem kaum geahnte Art sich auszudrücken begann. Und er hatte auch anderes auszudrücken. Er konnte aus vollem Herzen und mit ganzer Kraft ja sagen zu der großen, herrlichen Welt. Das Bildformat wurde größer, oft riesig, die Verhältnisse bürgerlicher Behausungen sprengend. Er äußerte sich direkter, mit farbigen Pinseln schreibend. Wenn er auf der Höhe von Chexbres den Genfersee malte, so wurde er weit wie das Meer. Und der unermeßlich hohe Himmel darüber ließ das Herz höher schlagen und das Gefühl für die Ewigkeit aufkommen. Und wenn er auf der Schynigen Platte die Berggruppe der Jungfrau malte, so wird man zugleich erdrückt und hochgerissen von dem riesenhaften und ertümlich wuchtigen, dem Gegenstand kongenialen Gebilde. Eine neue Dimension hatte sich damit für die schweizerische Kunst aufgetan. Der Dichter C.-F. Ramuz notierte sich damals in sein Tagebuch, was für eine mächtige Befreiung das Auftreten Hodlers bedeutete und wie sehr er ihm das Bedürfnis nach Größe gestillt habe. Die Menschen drängten sich in den Ausstellungen um seine Arbeiten. Man diskutierte sie heftig. Sie waren aktuell. Hodlers Wirken im Lande hat uns in großem Umfange wieder an das Phänomen der Kunst herangeführt, das da ist, ob wir von ihm Kenntnis nehmen oder nicht.

Aber die Mißverständnisse um Hodler sollten, nicht ohne eigene Schuld kein Ende finden. Noch heute vermögen wir ihn vor lauter störendem Behang nur schwer in seiner vollen Größe zu erkennen. Sehr viele Arbeiten Hodlers — weit mehr als bei irgend einem anderen Künstler der neuen Zeit — sind als Konkurrenzwürfe oder im umschriebenen Auftrag entstanden. Die Wahl des Themas, das doch sonst so viel über einen Künstler aussagt, stand dabei nicht bei ihm. Sie sind darum nicht als freie und eigentliche künstlerische Aeußerungen zu verstehen. Nur bedingt und trotz der Ungelegenheiten des Stoffes kommt Hodler selber darin zum Ausdruck. Solcher Art sind zum Beispiel das «Turnerbankett», «Müller, Sohn und Esel», «Die Reformatoren im Hofe des Collège in Genf», «Vom Sturm überrascht», in beiden Fassungen, der «Schwingerumzug», «Das moderne Rütli», die 26 überlebensgroßen Krieger, die als Dekorationen in der Landesausstellung von 1896 in Genf Verwendung fanden, «Aufstieg» und «Absturz», die Teile eines sogenannten Panoramas sind, das Marignano-Wandgemälde im Landesmuseum in Zürich und das nicht zu Ende gediehene «Murten» für denselben Raum, endlich der «Aufbruch der Jenenser Studenten» für die Universität Jena und die «Einnütigkeit» für das Rathaus von Hannover. Von sich aus hätte er nicht eines dieser Themen ergriffen. Man kann sich nur wundern, wieviele Einzelschönheiten in fast allen diesen Arbeiten immerhin zu finden sind. Gewiß gibt es unter solchen Pflichtarbeiten mehrere, wie etwa die zuletzt genannten, deren er sich so intensiv bemächtigt hat, daß sie ihm weitgehend gehören. Aber wie sehr wird doch das Bild von Hodlers Tätigkeit durch Zufälle bestimmt, wenn man bedenkt, daß ohne diese Konkurrenzen alle die Motive aus der vaterländischen Ge-



Stockhornkette von Oberhofen aus (1910)

schichte, die breitspurigen und blutrünstigen Krieger, wegfallen würden!

Seit 1904 etwa wurde der Hunger nach Arbeiten von Hodlers Hand fast über Nacht so groß, daß der Künstler mit seiner Produktion, so unermüdlich er auch immer am Werke war, nicht mehr zu folgen vermochte, weder geistig noch manuell. Daher entstanden im Zusammenhang mit Kompositionen Varianten, wie etwa vom «Auserwählten», vom «Tag» und der «Heiligen Stunde», vom späten «Blick in die Unendlichkeit» und als Nachklang großer schöpferischer Würfe aus dem Zusammenhang gelöst, oft nur schnell aufgezeichnete Einzelfiguren, hinter denen oft kaum mehr eine schöpferische Absicht steht, zumal dafür auch Hilfskräfte herangezogen wurden. Es war ein richtiger Kunstmalereibetrieb, bei dem zeitweise in drei Ateliers gearbeitet wurde. Wenn auch das nicht reichte, wurden unverkauft gebliebene Arbeiten aus früherer Zeit im alten dunkeltonigen Stil durch ein paar kräftige Striche farbig äußerlich aufgehellt, so daß sie auf uns heute recht zwitterhaft wirken. Wäre Hodler, der ganz in seiner Zeit gestanden hat, auf hohen Nachruhm bedacht gewesen, so hätte er eine größere Zahl nur flüchtig angelegter, mißglückter, verworfener, nicht eigentlich künstlerisch gemeinter Arbeiten, die den Gesamteindruck heute empfindlich belasten, vernichten müssen. Es ist nicht so sehr ein scharfer Erwerbssinn, der ihm den Gedanken daran verschloß (denn für Geld hatte er keine Verwendung), als bewußte und unbewußte Rache für die Unbill, die man ihm in seinen jungen Jahren durch Mißachtung und Unverständnis angetan hatte und das Gefühl des Mannes aus engen Verhältnissen, der zu lange in Not verstrickt gewesen war, daß die günstige Stunde zu nutzen sei. Man konnte nicht wissen, wie lange das Glück einem treu blieb.

Aber auch wenn wir alle die nicht vollgültigen Arbeiten (die immerhin stellenweise die Klaue des Löwen noch deutlich genug verraten) ausmerzen und bei der Betrachtung seines Werkes den menschlichen Unzulänglichkeiten so gut als möglich Rechnung tragen, bleibt des der Zeit Verhafteten noch genug. Es muß zugegeben werden, daß es eine Gruppe von Malwer-

ken Hodlers gibt, die zu seinem Ruhme wenig beitragen. Hodler trug in sich einen fast altertümlich großartigen Begriff vom Kunstwerk höchster Ordnung, und er versuchte ihm mit Anstrengung Ausdruck zu geben. Er spürte, daß Landschaft, Bildnis, Stilleben nicht Arten von Kunstwerken sind, auf die es letztlich ankommt. Er strebte nach der großen Figurenkomposition, welche die Alten Meister auszeichnete. Es lag nicht an ihm, daß unsere Zeit dem Künstler keine umfassenden und allgemein verständlichen Inhalte mehr zu bieten hat. Weder das religiöse Bild noch die Allegorie sind heute mehr möglich. Das war ihm klar. So erfand er sich, halb naiv, halb titanisch, seinen eigenen Religionsersatz. Die «Nacht», der «Tag», «Eurhythmie»; «Anbetung» sind erstaunliche Geburten eines nach hohen Zielen strebenden Willens, großartige Kompositionen, voll herrlicher Schönheiten, menschlicher, farbiger und zeichnerischer Art, auch wenn sie unserem einen flacheren Bogen ziehenden Empfinden ferner gerückt sind. Leider gibt es neben solch ungewöhnlichen Dokumenten menschlichen Hochfluges und gewaltiger Schöpferlust noch in späten Tagen des europäischen Kulturablaufes auch peinliche Entgleisungen, kraftmeierische Auslassungen, die in ihrer Absicht als Verirrungen wirken. Solcher Art ist etwa «Blick in die Ferne». Hier sind Grenzen erreicht und wiederholt auch überschritten, welche die Zeit einem Großen anstrebenden Künstler, der nicht sich zu bescheiden gewillt war, gezogen hat.

Am meisten hat der gerechten Wertung Hodlers der rauschhafte Aufstieg der französischen Impressionisten im allgemeinen Urteil Abbruch getan, einer kleinen Gruppe seiner französischen Zeitgenossen, denen er bei uns als Vorkämpfer der Moderne frühzeitig Eingang verschafft hat. Hodler ging seinen eigenen Weg. Er kümmerte sich nicht um die Leistungen von Kollegen. Fremden Einflüssen war er nicht zugänglich. Die Impressionisten, soweit er von ihnen Kenntnis hatte, genügten ihm weder in der Komposition noch im duftigen, unbestimmten Farbauftrag. Ihm kam es nicht auf die farbige Haut der Dinge an; er wollte die Dinge selbst mit Knochen und Muskeln zum Ausdruck bringen. Er kam aus anderen Voraussetzungen und hatte

einen anderen Himmel über sich. Aber da man es nicht lassen kann, Unvergleichbares zu vergleichen, warfen viele Bewunderer der Impressionisten Hodlers in kühler, klarer Bergluft entstandenen Arbeiten Mangel an Charme und Grazie vor — als ob das die einzigen künstlerischen Werte wären.

Aber was bleibt denn nach so vielen Einschränkungen und Bedenken vom Künstler Ferdinand Hodler? Das Wunder seines Auftretens zu ungeahnter Stunde und an unvorberitetem Ort. Die große und großartige, in sich geschlossene Schöpfergestalt. Die Weite des Wurfes und der kühne Griff nach den Sternen. Der

Maler vieler ergreifender Menschenbilder aus früher und aus später Zeit, der Maler inniger und herrlich weiter Landschaften, der Meister erstaunlicher, großer Kompositionen, über unser Maß hinaus. Ein großartig kühner und erfindungsreicher Maler, der weites Neuland entdeckte. Ein Riese, dem noch keiner auf den Scheitel sehen kann und den es in seinem vollen Umfang noch zu entdecken gilt. *Walter Hugelshofer*

Die Klischees auf den Seiten 66 und 69 sind aus W. Y. Müller, «Die Kunst Ferdinand Hodlers» (Band II), Rascher-Verlag, Zürich.

Ferdinand Hodler

pour le centième anniversaire de sa naissance

Qu'il n'y ait pas eu de peintre suisse plus véritablement grand que Ferdinand Hodler, né à Berne le 14 mars 1853, décédé à Genève le 19 mai 1918, c'est ce dont, par delà les modes, les engouements, le snobisme, il nous faut convenir. Mais en quoi réside cette grandeur, longtemps incomprise, encore discutée, non seulement par des étrangers, peu portés à nous comprendre, mais par des nôtres, qui demeurent choqués par les quelques défauts qui ne sont que le revers de ses exceptionnelles qualités?

Tout d'abord, il est un artiste spécifiquement suisse pour avoir été le chantre des lansquenets, continuateur — en esprit — de nos vieux chroniqueurs artistes, les Schilling et autres, faisant de «Marignan» le bouleversant symbole de la Retraite; c'est aussi pour avoir donné de notre pays de lacs et de montagnes des images puissamment renouvelées, en avoir évoqué la structure fondamentale avec une vérité supérieure, une conception géniale et un style dont on ne trouve chez personne ni en aucun temps l'équivalent. Jeune Bernois de souche populaire à la tête dure, Genevois par sa formation, on peut le prétendre encore méditerranéen par l'influence qu'ont exercée sur son art les mosaïques de Ravenne aussi bien que les Giotto, les Botticelli, les Raphaël, les Michel-Ange et les Titien. Comme dans sa patrie confluaient en lui en s'y fondant les trois civilisations allemande, française et italienne. Mais il n'est pas que Suisse, il est universel.

Tout jeune il est déjà en pleine possession du métier pictural. Vers vingt-deux ans, instruit et guidé par Barthélemy Menn, qui fut pour lui le meilleur des maîtres, à cet âge qui est pour la plupart celui des hésitations et de l'apprentissage, il sait ce que c'est qu'un tableau et en produit de parfaitement établis. C'est aujourd'hui un sujet d'étonnement que ces œuvres de jeunesse, si bien conçues et si bien peintes, scènes, portraits, et ces vues de la campagne genevoise qui, à travers Menn, se réfèrent à Corot, riches comme elles sont en valeurs et d'une telle harmonie, n'aient eu alors aucun succès de vente. Hodler, plus encore que dans son enfance, sut ce qu'était la misère, vivant d'un verre de lait et de quelques pommes de terre, n'ayant pour lit que la porte du galetas qui lui servait

d'atelier, posée sur des chevalets. Il a persévéré héroïquement, car il sentait qu'il avait à dire quelque chose que personne n'avait exprimé avant lui.

Qu'était-ce? Pour le résumer en deux mots, il est le créateur du *Geste* appelé précisément *hodlérien*, et qui, répété dans l'espace, s'amplifie jusqu'au monumental — ce que lui-même nommait le *parallélisme*. Or si le parallélisme existe déjà dans les mosaïques byzantines, le geste lui demeure propre, à la fois géométrie et expression, non point mouvement, mais, comme l'a défini en termes révélateurs Pierre Godet, arrêté au moment de son expression la plus haute et qui, susceptible de se répéter dans le temps, devient rite et symbole. Qu'on songe au «Juif errant» qui éternellement vient à votre rencontre, à l'Étudiant d'Iéna enfilant son habit, symbole du Départ, aux lansquenets de «Marignan» dont chacun signifie la Résistance au-delà du désespoir, au «Bûcheron» qui nous assure que son effort ne peut qu'aboutir.

Quand a-t-il su que, négligeant le pittoresque, donnant à la ligne la prédominance sur la couleur, il ferait sa grande découverte? Il la présentait à vingt-trois ans, peignant dans une grange bernoise son «Paysan mort», à vingt-six ans alors qu'il jetait sur la toile le «Modèle». Mais, à mon sens, c'est au tournant de la trentaine qu'il passa du genre au grand art architectural. Il suffit pour s'en convaincre de comparer la première version du «Meunier, son fils et l'âne» (1882) à la seconde (1883), toutes deux de disposition identique, mais l'une anecdote paysagiste, l'autre la Fable elle-même, dans toute sa nudité linéaire et sa signification humaine combien supérieure!

Hodler a trouvé son style. Désormais moins peintre que dessinateur, capable des plus grands sacrifices pour donner à la ligne sa vertu expressive extrême, il devient le décorateur d'architectures — d'aucuns diront l'architecte — des hautes figures qu'il posera, au scandale du public et des esthètes de l'époque, sur les bâtiments de l'Exposition nationale de Genève en 1896 et qui annoncent «Marignan», et il sera l'ordonnateur génial de ces grandes compositions murales: les «Ames déçues», «L'Elu», l'«Automne», «Eurythmie», puis «Iéna» et «Unanimité».

Que n'a-t-il scruté encore, de son pinceau aussi chercheur qu'un burin, jusqu'à la maladie et à la mort? Voyons en exemple l'émouvante suite des dessins de Mme Darel alitée et enfin étendue sur sa couche mortuaire. Il y a là une qualité bouleversante, une interrogation de la condition humaine d'une tragique anxiété.

Il y aurait tant à dire encore de l'art d'Hodler! Plutôt que de rappeler certains de ses défauts, manque de goût parfois, boursoflure, il convient de mettre

en évidence ce qu'il y a de grand, de rayonnant dans sa pensée. Le ferait-on mieux qu'en citant ce qu'a écrit Pierre Godet d'une des plus belles et des plus originales créations du maître: «Une sorte d'exaltation silencieuse et contenue semble monter, circulant comme un frisson, propagée en ondulations lentes, dans la grande courbe qui unit les femmes du «Jour». Irréelles habitantes du royaume des idées, on dirait cinq menhirs de dur granit que fait s'émouvoir et palpiter — telle la statue de Memnon — le soleil levant». *M. Jeanneret*

Ferdinand Hodler

Zentralpräsident der GSMBA 1908—1918

An der Generalversammlung der G.S.M.B. u. A. vom 6. August 1908 in Basel erklärte nach zweijähriger Amtszeit der Zentralpräsident Albert Silvestre (Genf), keine Wiederwahl mehr anzunehmen und begründete seinen Entschluß in dem von ihm vorgelegten Jahresbericht mit den Worten: «Wir gewinnen immer mehr und mehr die Ueberzeugung, daß wir als Haupt unserer Gesellschaft einen hervorragenden Künstler haben müssen, dessen Namen allein hinreicht, uns gegen Rücksichtslosigkeiten zu schützen, unter denen eine Gesellschaft wie die unsrige nicht zu leiden haben sollte.» — Ein Vorschlag der Sektion Bern, Ferdinand Hodler zum Ehrenmitglied der Gesellschaft zu ernennen, lehnte dieser unter Beifallklatschen mit der Erklärung ab, lieber ein *aktives* Mitglied bei uns bleiben zu wollen. — Der großen Verantwortung und schweren Belastung bewußt, ließ sich erst nach einigem Zögern und nachdem die zum Zentralpräsidenten ebenfalls vorgeschlagenen M. Buri und S. Righini ablehnten, der in unermüdlichem Schaffen stehende, damals 55jährige Meister Hodler bewegen, die mit enthusiastischem Beifall erfolgte einstimmige Wahl zum Zentralpräsidenten anzunehmen. Und, entgegen seinen Vorgängern, welche — soweit wir dies nach rückwärts kontrollieren können — dieses Amt nach 1 bis 2 Jahren niederlegten, blieb ihm Hodler treu bis zum Ende seines Lebens, was uns noch heute mit Stolz und Dank erfüllen muß.

Dem damals noch bestehenden Reglement zufolge war das Zentralkomitee aus Mitgliedern derjenigen Sektion zu bestellen, welcher der gewählte Zentralpräsident angehörte. Obwohl in Genf seßhaft, hatte sich Hodler, als stets treu gebliebenes Mitglied der Sektion Bern, aus dieser seine Mitarbeiter zu wählen. Dieses Komitee aus dem ersten Jahre seiner Präsidentschaft bestand aus den Herren:

Präsident: F. Hodler
Vizepräsident: Ed. Boss
Sekretär: Dr. E. Geiger
Kassier: E. Cardinaux

Dazu kam als Ergänzung die Wahl des Schriftstellers C. A. Loosli als Redaktor der «Schweizer Kunst», ein Amt, das seit Bestehen dieses Organs (1899) als zusätzliche, besondere Arbeit auch noch dem jeweiligen

Zentralpräsidenten aufgebürdet wurde. Die schon früher in Erwägung gezogene Wahl eines besoldeten Zentralsekretärs erfolgte im nächsten Jahr und fiel neben der Redaktionstätigkeit ebenfalls auf Herrn Loosli. Obwohl er auf Ende 1911 diese Stellung wieder aufgab, um sich ungehemmter seiner schriftstellerischen Arbeit widmen zu können, blieb er doch als ein treuer und unentwegter Verfechter unserer Interessen der «Schweizer Kunst» ein wertvoller Mitarbeiter. Sein Nachfolger als Zentralsekretär und Redaktor wurde der Maler Th. Delachaux, und versah dieser seine pflichtenreichen Dienste in ausgezeichneter Weise bis 1919. Mit diesen Neuernennungen war ein Weg zur dringlichen Entlastung des Zentralpräsidenten beschritten worden.

1910 endlich wurde durch die Generalversammlung in Bern die Statutenrevision nach dem Vorschlage von W. Röthlisberger genehmigt, was, insbesondere die Wahl des Zentralvorstandes betreffend, eine für alle Zukunft wichtigste Aenderung bedeutete. Mit der Bestimmung, daß dieser aus sieben in der Schweiz wohnhaften Mitgliedern aus *verschiedenen Sektionen*, dem Präsidenten, dem Vizepräsidenten, Kassier und vier Beisitzern zu bestellen sei und daß sie *wiederwählbar* seien, wurde einerseits die Bindung der Künstler unserer verschiedenen Landesteile fester geknüpft und andererseits eine gewisse Stabilität von mit den laufenden Pflichten und Interessen der Gesellschaft vertrauten Kollegen gewährleistet.

Die zwei ersten Jahre der Präsidentschaft Hodlers (1908 und 1909) vor dieser Reorganisation waren reich befrachtet mit der Prüfung verschiedenster, dem Zentralvorstand, den Delegierten- und Generalversammlungen zur Diskussion vorgelegter Probleme. Erwähnt sei unsere Stellungnahme zu der revidierten Berner Konvention über das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst nach Vorschlag Dr. Ernst Röthlisberger und des nachfolgenden Gutachtens von Dr. Arthur Curti. — Ferner erweckte ein langes Für und Wider der Vorschlag des Präsidenten des «Schweizerischen Kunstvereins», Roman Abt (Luzern), zwischen den verschiedenen Kunst- und Künstlergesellschaften ein Band zu schaffen zur Organisation von eigenen Ausstellungen unter der administrativen Leitung des S.K.V. Die G.S.M.B.A. wollte aber auf eigenen Füßen