

Ferdinand Hodler in der Gegenwart

Autor(en): **Huggler, Max**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **40 (1953)**

Heft 7: **Bauten für die Jugend**

PDF erstellt am: **26.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-30993>

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, *Die Andacht*, 1881. Privatbesitz | *L'oraison* | *The Prayer-Meeting*

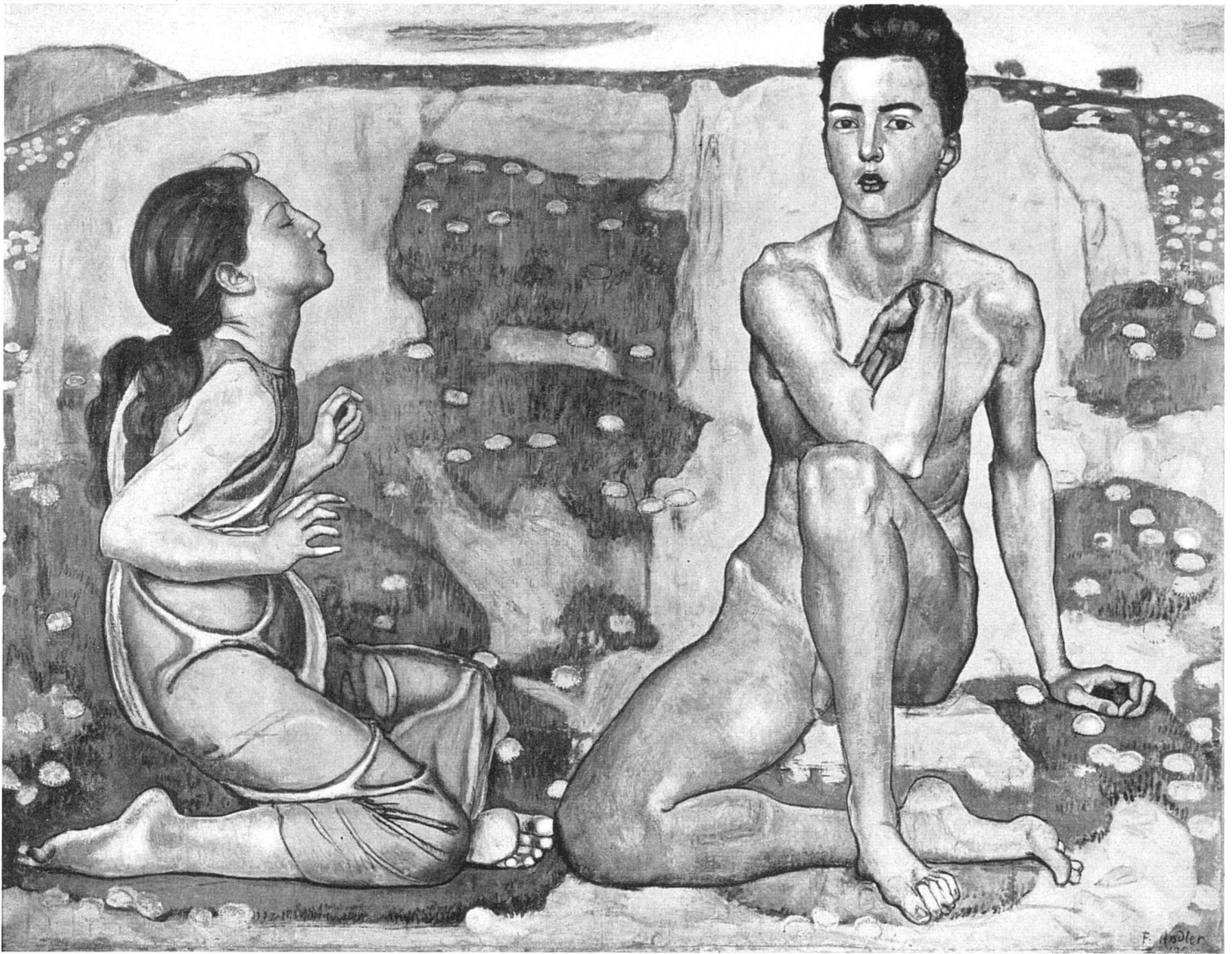
Ferdinand Hodler in der Gegenwart*

Von Max Huggler

Das Werk eines Künstlers erhält seinen bleibenden Wert mit der Bedeutung, die es im Fortgang der künstlerischen sowohl wie der allgemein kulturellen Entwicklung einnimmt. Zur Erinnerung an Ferdinand Hodlers hundertsten Geburtstag kann daher mit gutem Recht von der Wirkung seiner Kunst und ihrer Bedeutung die Rede sein.

* Zu den Gedächtnisausstellungen in Bern und Thun, Mai bis August 1953.

Hodlers Schaffen steht mit der künstlerischen Tradition der Schweiz in mannigfacher Verbindung: mit Genf durch die Schule Menns, von dem seine Landschaftsmalerei ihren Ausgang nimmt – mit Bern in der gefühlsbetonten Auffassung des Figurenbildes als menschlich einfaches Dasein. Die Bilder einzelner Knaben und Mädchen, des Schuhmachers und des Schreiners, aber auch Kompositionen wie das «Gebet im Kanton Bern» stehen in einer historisch noch nicht geklärten Beziehung zu Anker, dessen Bilder der seinen



Ferdinand Hodler, *Der Frühling*, 1901. Museum Folkwang, Essen | *Le printemps* / *Spring*

Weg einsam suchende junge Hodler gesehen haben muß. Für die ferner gerückte Betrachtung unserer Zeit steht Hodler selbstverständlich in diesem Zusammenhang: die Zeitgenossen jedoch sahen wie bei jedem Neuerer der modernen Zeit den persönlich originalen Beitrag als Bruch mit der Vergangenheit. Die Auseinandersetzung geschah im Streit um die Ausmalung des Waffensaales im Landesmuseum. Sie erhielt eine allgemeine Bedeutung, indem in dieser Diskussion der Kampf um die moderne Kunst überhaupt in der Schweiz durchgeführt und entschieden wurde. Durch ihn sind Künstler, Behörden, Kunstsammler und weitere Kreise des Volkes mit dem besondern Problem der Kunst und der Kunstpflege der Neuzeit bekannt und zur Stellungnahme aufgefordert worden. Mit Kunstkommission und Bundesrat sprach sich auch die Öffentlichkeit selber in ihrer Mehrheit für die von künstlerisch reaktionärer Seite heftig bekämpften Entwürfe aus. Damit trat Hodler im künstlerischen Leben des Landes an die erste Stelle, seine Persönlichkeit und sein Schaffen erhielten die allgemeine, für das ganze Land gültige Wirkung.

Die Nachfolge unter den Malern stellte sich ein. Die besten Talente der jüngeren Berner unternahmen es, seinen Stil für die Landschaft wie für die großfigurige Komposition zu verwerten. Doch hat sich trotz dem Erfolg, den die Hodler-Nachfolge fand, die Malerei in der Schweiz durchaus nicht auf den Errungenschaften des Berners weiterentwickelt. Man wird schwerlich einen positiven Grund dafür angeben können. Allgemein ließe sich sagen, daß Hodler in Denk- und Empfindungsweise wie in Technik und Stil eine monumental öffentliche Kunst schuf, die weder der Sensibilität der Zeit noch dem vermehrten Bedürfnis nach Kunst für den persönlichen Besitz entsprach. Jene Stufe der Malerei Frankreichs, die auf den Impressionismus folgend die Vergeistigung des Bildes auf Grund rein malerischer Werte durch die farbig nuancierte Konstruktion im Sinn von Cézanne, Gauguin oder Seurat fand, bot den auch für die Schweiz verbindlichen Ausgang. Es ist das Verdienst von Cuno Amiet, der Schweiz diese gültigere Grundlage der modernen Malerei vermittelt zu haben. Und indem Amiet nach seiner Rückkehr

Ferdinand Hodler, *Schreitender Krieger*. Studie zum «Rückzug von Marignano». Bleistift und Feder, 1897 | *Etude pour «La retraite de Marignan»*; mine de plomb et plume | *Striding Warrior, Study for «The Retreat from Marignano»*. Pen and pencil



aus Frankreich und Deutschland auch Hodlersche Formen und Ideen in seine andersartige Malweise aufnahm, vollzog er die Verbindung des fremden mit dem in der Schweiz eben zur Herrschaft gekommenen neuen Stil.

Läßt sich die direkte Nachfolge Hodlers mit Max Buri und dessen Schülern, mit den Bernern Linck, Boß, Car-

dinaux, dem Genfer Darel, bis auf einige Epigonen unserer Tage leicht aufzeigen, so fällt es natürlicherweise viel schwerer, die Verwertung einzelner Elemente aus Hodlers Kunst durch die nachfolgenden Malergenerationen nachzuweisen. So mag man sich mit der Feststellung begnügen, daß sie wie bei Amiet grundsätzlich da ist und in der Schweizer Malerei auch der letzten Jahrzehnte sporadisch immer wieder begegnete.

Dagegen hat die Wandmalerei als Gattung, wie in der Ausbildung ihres Stiles, durch Hodler die zweifellos für die Schweiz entscheidende Förderung erfahren. Es sind sein Anspruch an das Wandbild und die durch ihn dafür geschaffene Formulierung gewesen, die eine Reihe vorzüglicher Schöpfungen und allgemein ein Niveau hervorgebracht haben, das weit über demjenigen der umgebenden Länder steht. Die Beziehung auf die als unbedingte Vorbilder geltenden Werke Hodlers war sogar so stark, daß die grundsätzlich neuen Formen des Wandschmuckes – wie etwa Léger ihn ausgebildet hat – bis jetzt noch keinen Eingang in die Schweiz fanden. Zur Erklärung dieser Tatsache ein ausgeprägteres Empfinden des Schweizers für die monumentale Kunst zu berufen, ist angesichts der historischen Tat Hodlers unnötig, wie denn Überlieferung und Sinn für den Wandschmuck etwa in Italien in ganz anderer Weise vorhanden sind.

Das Werk, dessen Erfolg und die starke Persönlichkeit Hodlers haben die durch Buchser geschaffene Stellung des Künstlers im öffentlichen Leben des Landes, die Organisation und Bedeutung der Künstlerschaft gestärkt und erweitert und damit der Kunst im Staat und im kulturellen Leben der Schweiz eine sich ständig ausbreitende Förderung gebracht.

Die Bedeutung Hodlers für das Ausland ist weit schwerer zu erfassen – es fehlt an Untersuchungen, die über die bekannten, in allen Biographien enthaltenen Tatsachen hinausgehen. Bei den sich steigernden Erfolgen in Paris, München und Wien wurde die Anerkennung seiner Werke von der allgemeinen Richtung des Zeitgeistes getragen; ihr zeitgebundener Stil der damaligen Modernität war wirksamer als ihr rein künstlerischer Gehalt. Man wird hinnehmen müssen, daß der «Auserwählte» sich in die von Henry van de Velde gestaltete Umgebung nicht nur ausgezeichnet einfügte, sondern in ihr seine stärkste und überzeugendste Wirkung erreichte. Ebenso ließe sich sagen, daß Hodler einige seiner Kompositionen – wie die «Wahrheit» – ohne tiefergehende Problematik aus den allgemeinen Mitteln des Jugendstiles bestritt. Wie die Zugehörigkeit zum Zeitstil der Jahrhundertwende einerseits Hodlers Anerkennung und wohl auch weitgehend die beiden großen Aufträge in Deutschland bedingte, so ist die spätere Ablehnung seiner Kunst viel mehr durch den Stilwandel zum Expressionismus bestimmt worden, als daß die immerhin nebensächliche Manifestation gegen die Beschließung der Reimser Kathedrale sie veranlaßt hätte. Noch zu Beginn der dreißiger Jahre wurde in Deutschland der Jugendstil als Grund für den Verlust der frühern Stellung von Hodlers Werk genannt.

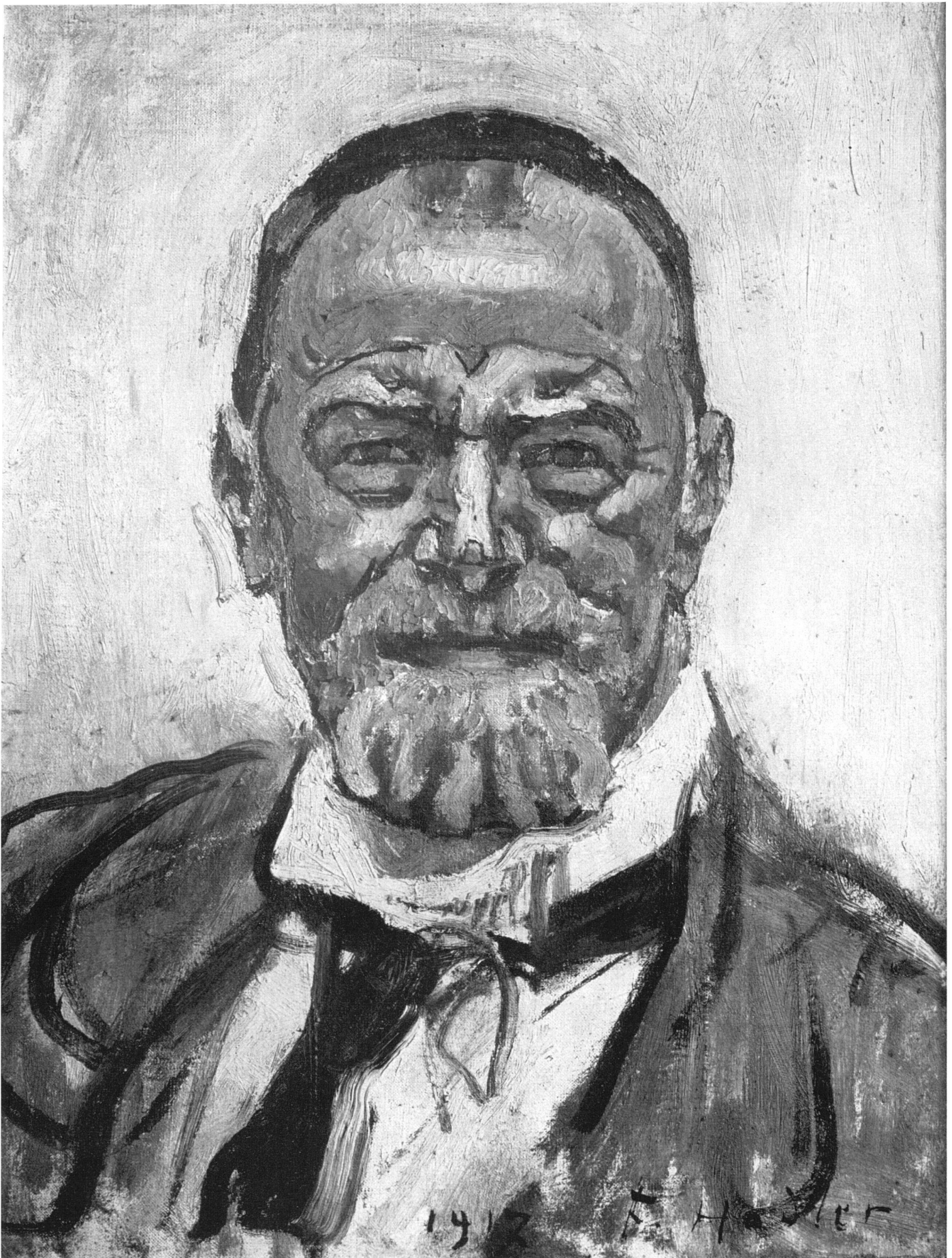
Einer solchen Bewertung gegenüber stellte sich für die Schweiz selber die Aufgabe, das Bleibende und Gültige herauszustellen, das der allgemeinen Anerkennung in der Heimat zugrunde liegen mußte. Man fand es eindeutig im Nationalen. Hodlers Kunst erschien unmittel-

bar aus jenen Kräften hervorgegangen, denen die Eidgenossenschaft ihre geschichtliche Entstehung und ihr lebendiges Dasein verdankte. Von seiner eigenen starken Männlichkeit her konnte Hodler die urhafte Art des Tell im lebenden Geschlecht wiedererkennen und – aus der einfachsten Schicht des Volkes geboren – war ihm die Verbundenheit und Gleichheit aller als Voraussetzung einer wahrhaft demokratischen Gesinnung selbstverständlich vorhanden.

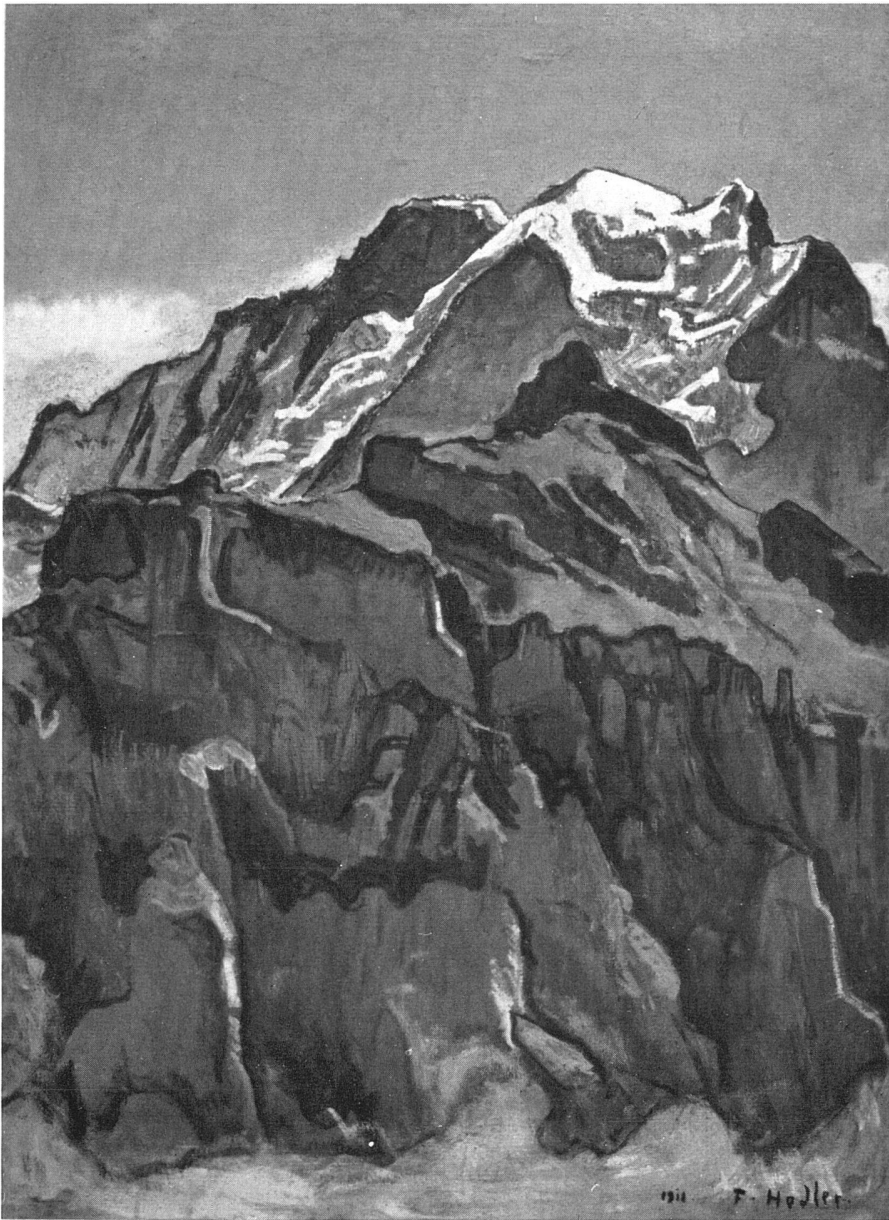
Dieser Beitrag von Hodlers Kunst an das schweizerische Bewußtsein erwies sich erneut in den letzten Kriegsjahren, in die die Erinnerung an seinen 25. Todestag fiel. Im allgemeinen Ringen um die geistige – wie die politische – Selbständigkeit der Schweiz waren seine Bilder die Träger eines Gemeinschaftsgefühls und ein Erinnerungsmal an das Erbe, das es zu erhalten galt. Und sein Anspruch, wie er im «Tell» besonders deutlich erscheint, als Mahner und Kündler einer Idee zu wirken, erhielt damit die ihm mögliche Erfüllung.

Nicht minder bedeutsam ist das Verhältnis, das der Schweizer durch die Bilder Hodlers zu seinem Land erhalten hat. Wohl führt Hodler auf diesem Gebiet fort, was seit Toepffer die schweizerischen Maler in der Gestaltung der Landschaft geleistet hatten. Aber es gehört zu seinem Ruhm, die Alpen und Seen neu gesehen und als persönliches Naturerlebnis in einer Weise gestaltet zu haben, die für die Heimatliebe des Schweizers verbindlich, typisch und gültig werden konnte. In einer schönen Darstellung haben Georg Schmidt und Hans Mühlstein den Gang dieser künstlerischen Eroberung der Alpen nachgezeichnet: wie er in Horizontal-, Tief- und Fernsicht Typen schuf und mit ihnen vom Genfer zum Thuner See und vor das Jungfrau-massiv kam, um von den Walliser Landschaften über die Gipfelsicht von Caux aus im letzten Lebenshalbjahr zum Genfer See mit dem Blick auf die Montblanc-Kette zurückzukehren. Als wären es Archetypen, so wurde das schweizerische Sehen und Erleben der Landschaft durch diese Bilder geprägt, die in zahlreichen farbigen Wiedergaben uns von Kindheit an bekannt sind. Die Sicht auch der Maler und Schriftsteller von den Bergen der Schweiz ist bis heute durchaus diejenige Hodlers geblieben – dessen man sich vor den Bergbildern Ernst Ludwig Kirchners und seiner (schweizerischen) Nachfolger bewußt wird, die aus dem Erlebnis des Unbekannten und Andersartigen, aus Überraschung und Staunen vor dem Fremden hervorgingen.

Als Kündler des geschichtlichen Erbes und als Maler des Landes wurde und wird Hodler in aufrichtig patriotischem Sinn geschätzt und gepriesen. Und auf der Ebene dieses Heimatlichen, des gleichartig Verwandten fand auch die Auseinandersetzung mit seinem Werk statt, dessen Schwächen nicht minder als seine Werte zur Selbstschau, zum Spiegel für die Eigenart und das Leben des schweizerischen Volkes verwendet werden konnten. Die Selbstprüfung der Kultur und Gesellschaft, die Besinnung auf ihre Tugenden, Fehler und



Ferdinand Hodler, Selbstbildnis, 1917. Privatbesitz Solothurn | Autoportrait | Self-Portrait



Ferdinand Hodler, Die Jungfrau mit Silberhorn von Mürren aus, 1911. Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur | La Jungfrau et le Silberhorn vus de Mürren | The Jungfrau with the Silberhorn seen from Mürren

Photo: H. Wullschleger, Winterthur

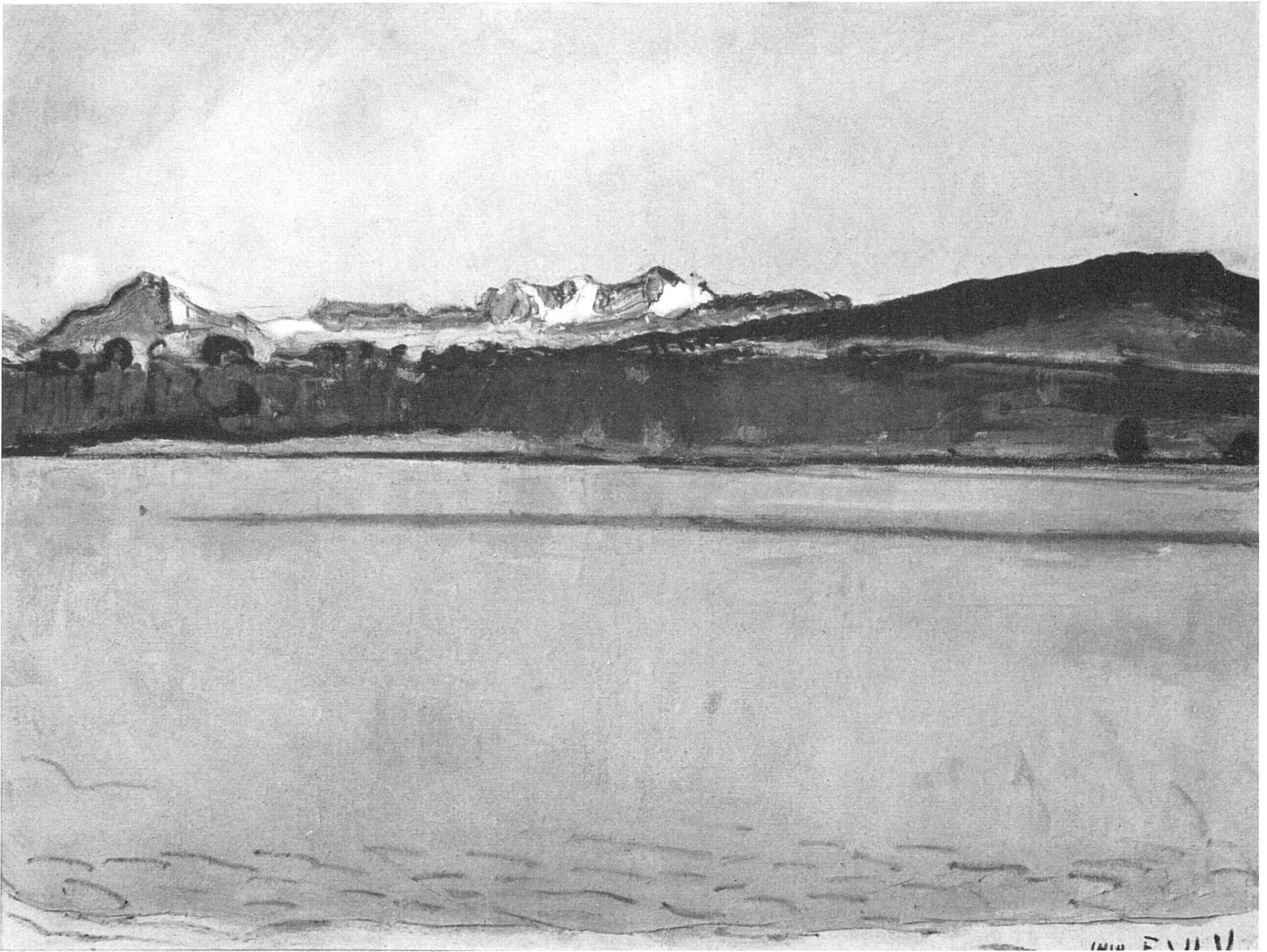
Mängel durch das Werk eines Künstlers ist bei Hodler möglich wie in wenigen Fällen; in dem genannten Buch von Schmidt und Mühlestein ist sie furchtlos und klar unternommen worden.

Soweit es sich von der natürlicherweise nicht ganz objektiven Betrachtung des Schweizers aus beurteilen läßt, gewann kein anderer unter den Malern der Neuzeit die gleiche sinnbildhafte Bedeutung für seine Nation wie Hodler. Diese einseitige Wertschätzung möchte zur Folge gehabt haben, daß das Eigenste der Persönlichkeit, ihr einmaliges, nur ihr gehöriges Wesen ebenso ungenügend erkannt wurde, wie ihre Stellung im künstlerischen Geschehen der Neuzeit.

Für die Kenntnis der Persönlichkeit Hodlers sind seine Selbstbildnisse weder zuverlässig zusammengestellt, noch als Dokument in ihrem bekenntnishaften Charakter gedeutet. Mit den etwa fünfzig Selbstbildnissen steht

Hodler nicht nur in der gesamten Kunst der Neuzeit allein – sondern auch unter den Schweizern selber, denen der prüfende, wägende Bezug auf sich selber eher fremd und ungewohnt zu sein scheint. In einer für die schweizerische Art und Kunst durchaus einmaligen Weise hat Hodler die Leidenschaft und Tiefe des Fühlens, den Umfang der Erlebnisfähigkeit, die Spannweite der innern Entwicklung in seinem Werk niedergelegt. Über die künstlerische Form hinaus ist es die Reinheit und Stärke seiner Menschlichkeit, die Klarheit seines Bewußtseins, die den letzten Genfersee-Landschaften ihre europäische Gültigkeit geben. In der einzigen Hodler-Ausstellung, die seit dem Krieg im Ausland stattfand – in Amsterdam im Jahre 1948 –, war die Empfänglichkeit und die künstlerische Zustimmung allein auf diese späten Landschaften gerichtet.

Auch der malerische Stil Hodlers müßte sich seiner Herkunft und Entwicklung nach genauer erfassen lassen,



Ferdinand Hodler, *Genfersee und Montblanc*, 1918. Musée d'Art et d'Histoire, Genf | *Le Léman et le Mont Blanc* | *Lake of Geneva and Montblanc*

als es bisher geschehen ist. Die hohe Bewertung des Frühwerkes beweist, wie die Betrachtung selber an jene malerische Form gebunden ist, die im 19. Jahrhundert aus der großen europäischen Tradition entstand. Die technischen und formalen Experimente, mit denen Hodler nach der «Nacht» einsetzte und die bis zu einem Zerfall einiger Bilder führte, sind in ihrem Sinn nicht abgeklärt. Wohl liegen die theoretischen Äußerungen Hodlers vor, aber den künstlerischen Lehren sind die Begriffe des Parallelismus und der Wiederholung fremd; sie gehören dem Gedankenkreis des Rhythmus an, der den Malertheorien des 19. Jahrhunderts fehlt.

Der malerische Spätstil hat technisch dieselbe Klarheit und Intensität, die man im geistigen und gefühlsmäßigen Gehalt dieser Bilder findet. Von jeder Art des Impressionismus verschieden wird die Leinwand mit großen, den Gegenstandsformen folgenden Pinselzügen bedeckt. Der Farbauftrag ist von unfehlbarer Sicherheit und dabei einfach, sauber und konsistent. Diese in der europäischen Kunst persönlich dastehende Malweise erscheint als die meisterliche Vollendung jenes Handwerkes, das der Knabe in der ländlichen Werkstatt seines Stiefvaters gelernt hatte.

Der letzte noch lebende nahe Bekannte und Freund Ferdinand Hodlers, der Berner Schriftsteller C. A. Loosli, hat zum 100. Geburtstag seine umfangreiche Sammlung an Dokumenten zur Person und Geschichte des Werkes dem Kunstmuseum Neuenburg geschenkt, wo seit einigen Jahren aus dem Material des bedeutendsten Hodler-Sammlers Ruß-Young ein Erinnerungsraum eingerichtet worden ist. Wie wertvoll Beiträge zur Künstlergeschichte immer sein mögen – über die gewöhnliche Sterblichkeit hinaus lebt der schöpferische Geist fort nur in seinem Werk. Die Zusammenstellung einer Anzahl von Hodlers wichtigen Gemälden nach einem Jahrhundert seiner Geburt in Bern und in Thun böte den Anlaß zu der immer wieder notwendigen, neuen und vertieften Beschäftigung mit seinem Werk. Als weitere Aufgabe sähen wir – in Fortführung des von C. A. Loosli begonnenen Generalkataloges – die Schaffung einer Bilddokumentation, die das Gesamtwerk in besten photographischen Aufnahmen vereinigte. Denn bis auf unsere Tage – darüber kann kein Zweifel bestehen – ist das Werk Ferdinand Hodlers die größte bildkünstlerische Leistung gewesen, die die Schweiz hervorgebracht und aus ihrem Geist und Wesen an die Kunst des Abendlandes beigetragen hat.