

Jena und das Geistige in der Kunst Ferdinand Hodlers

Autor(en): **Waldkirch, Bernhard von**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **51 (1994)**

Heft 4

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169434>

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.

Jena und das Geistige in der Kunst Ferdinand Hodlers

von BERNHARD VON WALDKIRCH

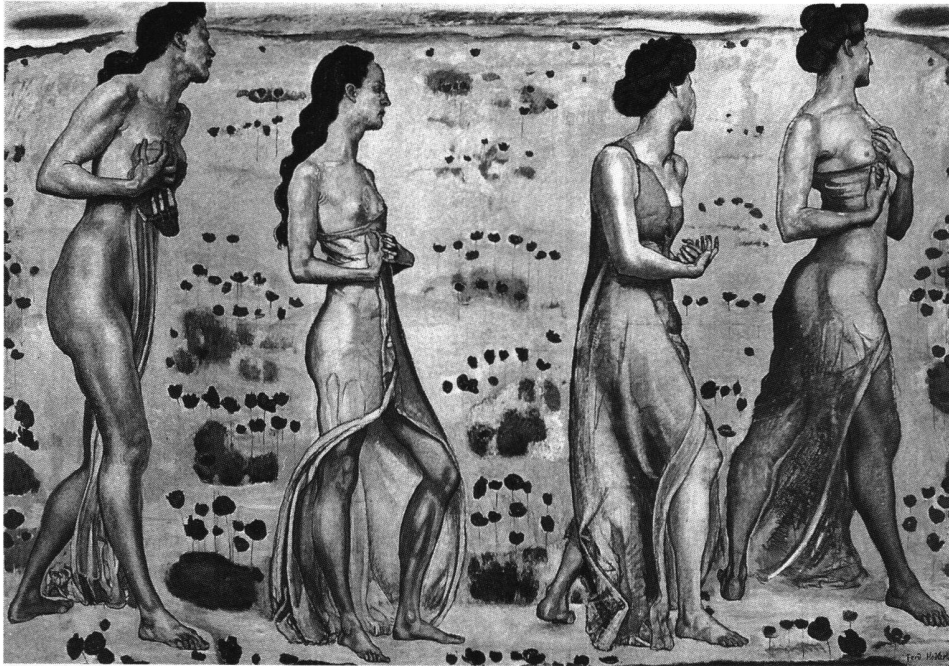


Abb. 1 Die Empfindung I, von Ferdinand Hodler, 1901–1902. Öl auf Leinwand, 193 × 280 cm. Privatbesitz.

Hodlers Kunst ist eine Kunst des Übergangs, die ausserdem mit der Geschichte Jenas¹ und seiner Umgebung in mehr als einer Hinsicht verbunden ist. Das geht aus ihrer Wirkung auf jüngere Künstler wie Kandinsky und Klee hervor. In Kandinskys 1912 erschienener Schrift *Über das Geistige in der Kunst* wird Hodler im Schlusswort ausdrücklich erwähnt. Das «rhythmische» Prinzip in Hodlers Kompositionen wird im Zusammenhang mit vergangenen Kunstepochen gesehen, das sich ankündigende «symphonische», also «innerlich malerisch klingende» Prinzip dagegen im Licht der Avantgarde als das neue Geistige gedeutet.² Tatsächlich bieten Kandinskys Überlegungen zur Form und zur Farbe eine bemerkenswerte und bis heute kaum genutzte geistige Grundlage zur Interpretation auch von Hodlers reifem Werk. Bemerkenswert deshalb, weil ein romantischer Idealist der Gegenwartskunst, Joseph Beuys, das Geistige in Hodlers Kunst nicht mehr zu erkennen vermochte. Für ihn war Hodler ein Konstruktivist im Gegensatz zu Munch, van Gogh und Segantini, die er zu den grossen spirituellen Kräften der Moderne zählte.³

Ähnlich wie Kandinsky sah Paul Klee in seinen Rezensionen zu Hodlers Malerei vor allem den «Menschendarsteller, der durch den Körper die Seele zu gestalten weiss wie kaum einer».⁴ 1924 beschrieb Klee in seinem Jenaer Vortrag *Über die moderne Kunst* die Schwellsituation, in der sich auch Hodlers Kunst befand, also den Übergang vom «Vorbildlichen» zum «Urbildlichen»;⁵ ohne dass Hodler namentlich erwähnt wird, fühlt man sich an manchen Stellen dieses Vortrags an Klees intensive Beschäftigung mit diesem Wegbereiter der Moderne erinnert: «Manchmal träume ich ein Werk von einer ganz grossen Spannweite durch das ganze elementare, gegenständliche, inhaltliche und stilistische Gebiet.» und: «Das wird sicher ein Traum bleiben [...] Wir fanden Teile dazu, aber noch nicht das Ganze. Wir haben noch nicht diese letzte Kraft, denn: uns trägt kein Volk. Aber wir suchen ein Volk, wir begannen damit, drüben am staatlichen Bauhaus. Wir begannen da mit einer Gemeinschaft, an die wir alles hingeben, was wir haben. Mehr können wir nicht tun.»⁶

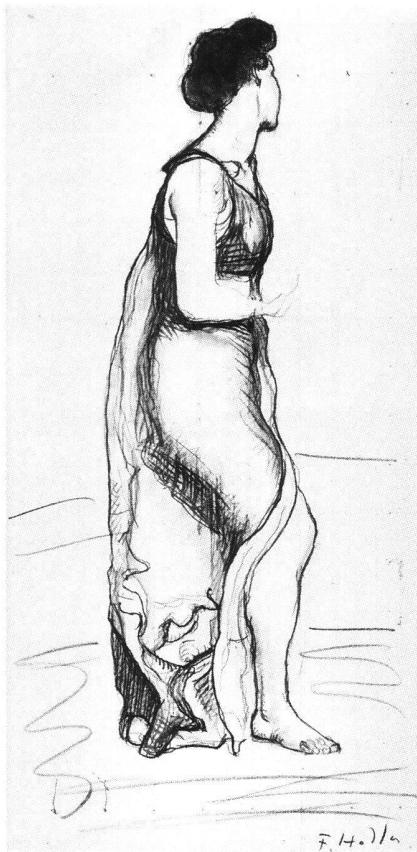


Abb. 2 Studie für die zweite Figur von rechts in «Empfindung» I, von Ferdinand Hodler, 1901–1902. Federzeichnung in Blau und Rot, Deckfarbe, 35,7 × 16,9 cm. Zürich, Kunsthaus.



Abb. 3 Studie für Schwörenden in «Einnütigkeit», von Ferdinand Hodler, 1911 bis 1912. Bleistiftzeichnung, 42,3 × 19 cm. Zürich, Kunsthaus.



Abb. 4 Studie zu «Fröhliches Weib» V, von Ferdinand Hodler, 1911 bis 1912. Bleistiftzeichnung, 28,3 × 19,5 cm. Zürich, Kunsthaus.

Nach dem jähen Abbruch dieses folgenreichen künstlerischen und gesellschaftlichen Experiments stehen wir heute, nach sechzig Jahren, in West und Ost, wie am Anfang eines umwälzenden Erneuerungsprozesses. Auch hier greift Klee mässigend in die Entwicklung ein, so, als hätte er schon 1924 die langwierige, von Rückschlägen unterbrochene Aufwärtsbewegung vorausgesehen: «Es kann nichts überstürzt werden. Es muss wachsen, es soll hinaufwachsen, und wenn es dann einmal an der Zeit ist, jenes Werk, desto besser.»

Schritte in der angedeuteten Richtung hat Hodler vor allem in seinen Studien zu den grossen Figurenkompositionen getan. Allzuoft liest man noch, Hodler habe seine besten Kräfte für die Ausführung der Gemälde verwendet, der Zeichnung aber nur eine sehr untergeordnete Bedeutung zugemessen. In der Tat hat Hodler als Maler eine bedenkliche Fähigkeit entwickelt, seine Bildideen bis zur letzten Perfektion auf der Leinwand zu vollenden. Als Handwerkersohn schienen ihm alle die altbewährten handwerklichen Atelierrezepte, wie Dürerscheibe, Fadennetz, Abklatschverfahren, Pausen und massstabgetreue Übertragung, recht, um eine maltechnisch tragfähige Grundlage für seine Monumentalmalerei zu schaffen.

Immer wieder übersehen wurde dagegen einfach die Tatsache, dass Hodler eines der beeindruckendsten zeichnerischen Werke hinterliess, dass er viele seiner Zeichnungen eigenhändig signierte und seit 1911 an Ausstellungen schickte,⁷ vor allem aber, dass gerade in den Ideenskizzen, in den Figuren- und Kompositionsstudien zu den grossen Wandbildern das geistige Ringen um die Form, eine durchaus moderne innere Notwendigkeit, sichtbar wird, ein prozesshaftes, nicht auf das Endprodukt fixiertes Arbeiten also, das in vielen dieser Wandbilder seltsam gefroren, steif und statisch anmutet.

Schuld an der abwertenden Beurteilung seiner Figurenmalerei, die ihn vor allem in den letzten Jahren zum Zeichnen anhielt, ist ausserdem eine Kritik, die sich einseitig am Realismus des Hodlerschen Frühwerks orientiert. Sie hat dann folgerichtig Hodlers Beitrag zur Moderne einseitig in seiner Landschaftsmalerei gesehen, die weitgehend ohne Vorzeichnungen und Studien entstand, also dem Credo der postexpressionistischen Generationen am ehesten entgegenkam. Die tiefere geistige Dimension seiner Bildschöpfungen blieb ihnen meistens verborgen.

Wenn wir heute zu Hodler zurückkehren, dann geht es uns nicht um den Historienmaler, nicht um den Realisten



Abb. 5 Die Heilige Stunde I, von Ferdinand Hodler, 1907. Öl auf Leinwand, 182 x 223 cm. Zürich, Kunsthaus.

und nicht um seine stilisierte Ausdruckskunst der Jahrhundertwende.

Dieses Erdverhaftete, Pathetisch-Drangvolle, das sich durch sein ganzes Werk zieht, gehört noch in den dunklen Bereich übermächtiger Vorbilder. Die schmerzzerfüllte Todessehnsucht und ihr Antipode, der Lebenswille, sie lassen die Nähe zum Symbolismus, zu den Bühnenstücken von Ibsen und Maeterlinck und zur Philosophie Nietzsches noch allzu deutlich spüren. Hodlers Malerei von der *Nacht* bis zum *Tag* – beide Kompositionen wurden in Paris ausgezeichnet – kündet unter dem Deckmantel des Symbolismus aber schon das Erwachen einer anderen Dimension an.⁸ Die Wende hat Kandinsky mit hellsichtigen Worten beschrieben: «Wenn die Religion, Wissenschaft und Moral ge-

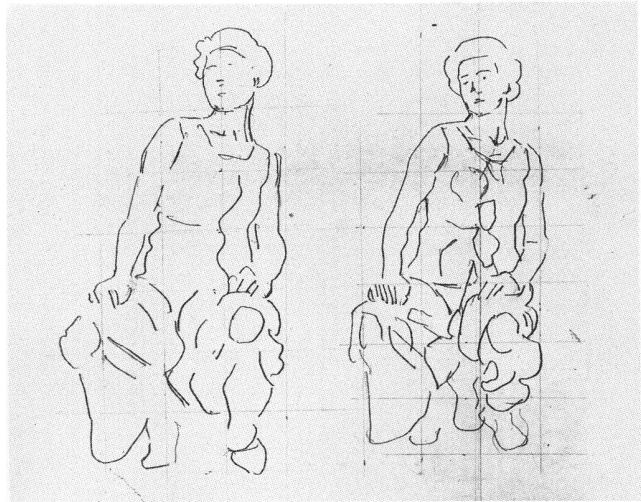


Abb. 6 Studien für die zweite Figur von links in «Die Heilige Stunde» V, von Ferdinand Hodler, 1911. Bleistiftzeichnung, 31,5 x 35,3 cm. Zürich, Kunsthaus.

rüttelt werden, und wenn die äusseren Stützen zu fallen drohen, wendet der Mensch seinen Blick von der Äusserlichkeit ab und *sich selbst zu.*⁹

Diesem schwierigsten und faszinierendsten Bereich der modernen Kunst, dem «Elementaren», dem «Sich selbst», scheinen sich vorwiegend die Zeichnungen aus Hodlers Reifezeit anzunähern. Die Wendung vom «Vorbildlichen» zum «Urbildlichen» (wie Klee es nannte) oder, wie wir eben Kandinsky zitierten, «von der Äusserlichkeit ab und sich selbst zu» – erreicht seinen Höhepunkt in Hodlers Figurenkomposition *Empfindung* (1901/1902), auf der vier blaugewandete Frauen in leicht variierten Abständen von links nach rechts schreiten (Abb. 1). Die blaue Farbe, die Gestik und Kopfhaltung deuten hin auf Verinnerlichung, Vertie-



Abb. 7 Kompositionsstudie zu «Die Heilige Stunde» V, von Ferdinand Hodler, um 1907. Gouache, Blatt: 37,5 x 49 cm. Zürich, Kunsthaus.

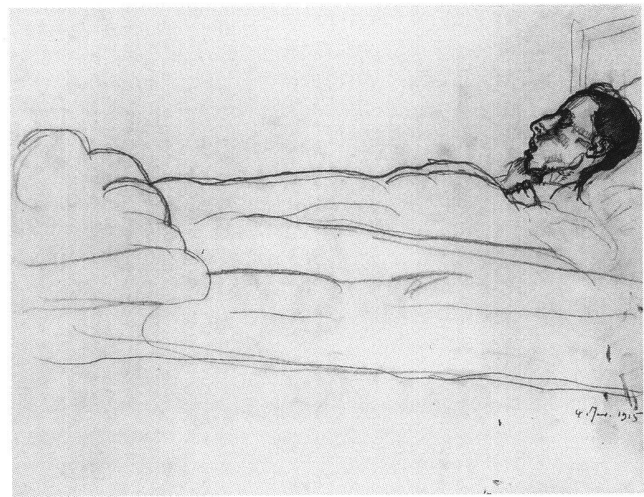


Abb. 8 Die sterbende Valentine Godé-Darel, 4. Januar 1915, von Ferdinand Hodler. Bleistiftzeichnung, 40 x 52 cm. Zürich, Kunsthaus.

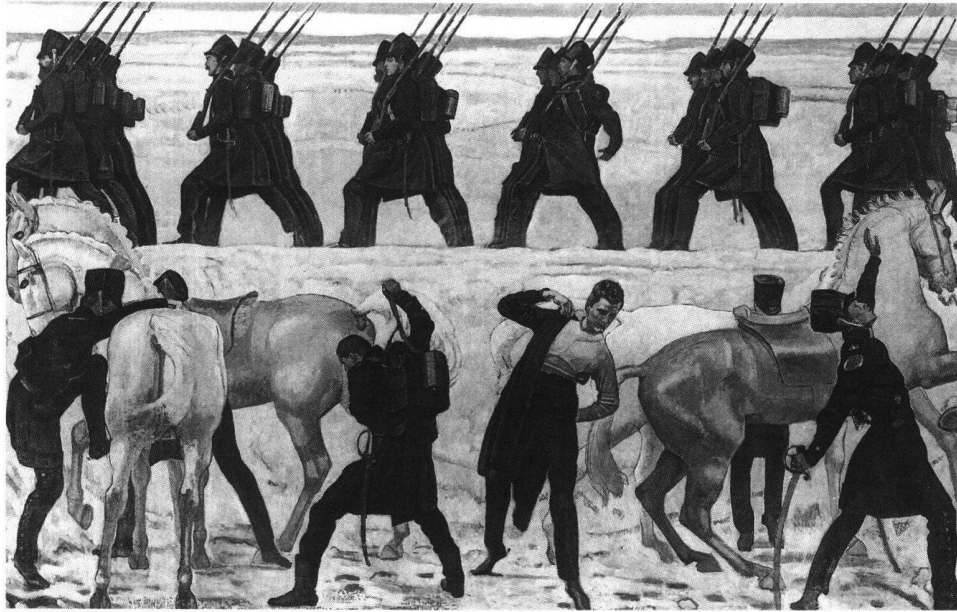


Abb. 9 Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813, von Ferdinand Hodler, 1909. Öl auf Leinwand, 358 × 546 cm. Jena, Friedrich-Schiller-Universität.

fung; die Wiederholung der Bewegung auf «Verdichtung der geistigen Atmosphäre» (Kandinsky).⁹ Deutlich wird auch ein Räumliches spürbar, allein in der Durchdringung von vertikaler Lebenskraft und horizontaler Bewegung. Beides ergibt den für Hodlers reifes Werk bezeichnenden Rhythmus (nach Kandinsky: die Melodie).

Unmittelbarer gibt sich dieses rhythmische Eigenleben der Figur in den farbigen Linien der Studie zur zweiten Figur von rechts (Abb. 2) zu erkennen. Auch hier: Verdichtung durch Wiederholung, Verinnerlichung durch Abwendung und Rhythmisierung durch den Kontrast von blauen und roten Linien. Helles, warmes Rot für «Kraft, Energie, Streben, Entschlossenheit, Freude, Triumph» (Kandinsky)¹⁰; wir finden es vorherrschend im Wandbild *Einmütigkeit* in Hannover, das Hodler von 1911–1913 malte und zu dem hier die Studie eines Schwörenden abgebildet wird (Abb. 3); und ein von den Schattenpartien in die Binnenformen des Körpers aufhellendes Blau, die Vertiefungsfarbe schlechthin, die «1. vom Menschen weg, 2. zum eigenen Zentrum hin» führt (Kandinsky)¹¹; wir finden es in den Kompositionen mit weiblichen Ausdrucksfiguren bis hin zu den verschiedenen Fassungen von *Blick in die Unendlichkeit* (1910–1916). Die 350 Zeichnungen zum *Blick* werden im dritten und letzten Band der Hodler-Zeichnungen im Kunsthaus Zürich erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt werden.

Sobald das gesamte malerische und zeichnerische Werk Hodlers aufgearbeitet ist, wird sich die Forschung diesen elementaren geistigen Kräften in Hodlers Kunst zuwenden müssen. Wenn ich richtige sehe, bahnt sich bei Hodler zwischen 1907 und 1911 eine Umwertung der Gestaltungsmittel an. In der ersten Fassung von *Heilige Stunde* (1907) gehen die Raumimpulse noch von den Bewegungen der Fi-

guren aus (Abb. 5), die Zuordnung der Zeichnungen gelingt deshalb sozusagen problemlos. Die Zeichnungen zur fünften Fassung von 1911 dagegen sind weitgehend eigenständige Linienkompositionen (Abb. 6), die das Figuren-thema der *Heiligen Stunde* variieren. Hier fällt es schon schwerer, eine Fassung, gemalte oder gezeichnete, als die einzig gültige, als Hauptfassung anzusprechen (Abb. 7).

Was hat sich verändert?

Um 1911 beginnt sich in Hodlers zeichnerischem Schaffen die räumliche Aktivität der Linien, der Fläche und der Farben zu verstärken. Die starren Umrisse brechen auf. Hodlers Linien registrieren nicht mehr die Gebärden des Modells, sondern werden im Wechsel mit den Zwischenräumen wie Noten und Pausen eines musikalischen Satzes auf dem quadrierten Skizzenblatt komponiert. So können zwei Pausen auf einem Blatt Papier nach dem gleichen Modell zwei vollständig verschiedene Linienkompositionen ergeben. Hodler ist jener «innerlich klingenden Sache» auf der Spur, die Kandinsky kommenden Generationen als «symphonische Komposition» in Aussicht stellte.¹²

Das Hinausgreifen in den Raum spiegelt sich auch in den Bildtiteln. Von der *Bewunderung* (1903) der Dinge im Nahraum bis zum *Lied aus der Ferne* (1906) kann die zunehmende Vergeistigung der Linie beobachtet werden. Die besten Zeichnungen zu *Fröhliches Weib* (Abb. 4), *Heilige Stunde V* und *Einmütigkeit* (Abb. 3) beweisen, dass Hodler in diesen Jahren mehr als einen Blick in die Gegenstandslosigkeit geworfen hat. Worte, die Hodler 1917 zu seinem Freund Johann Widmer gesprochen hat, scheinen diese Beobachtungen zu bestätigen: «Durch die grossen Figuren kam ich den weiten Flächen, dem blauen Himmel näher. Blau ist mir überhaupt die liebste Farbe, die Ferne ist blau. Übrigens ist Blau eine Farbe, die mir zu sagen scheint, was,

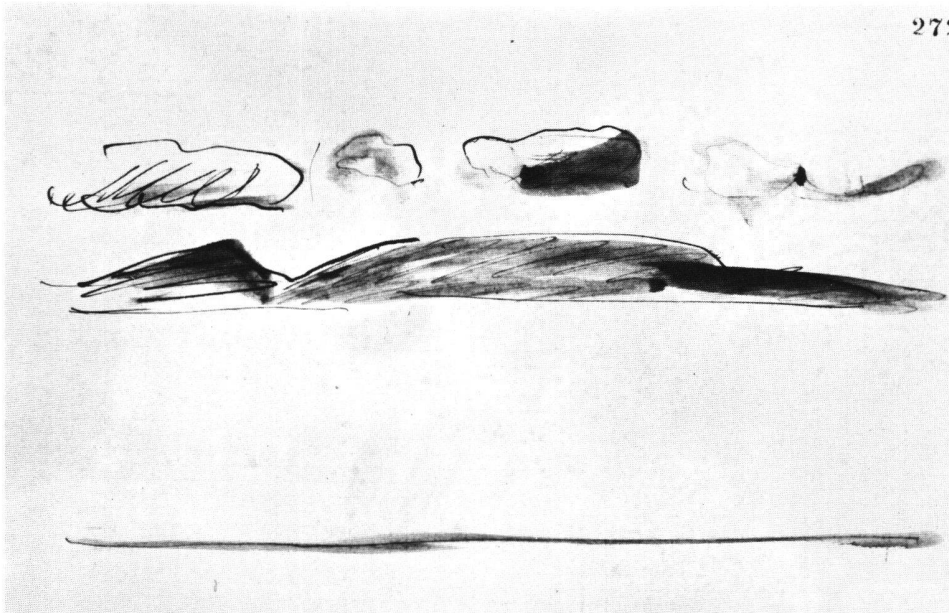


Abb. 10 Genfersee mit Salève und Wolken, von Ferdinand Hodler, 1917. Federzeichnung in Braun, laviert, 18,5 × 26,5 cm. Zürich, Kunsthaus.

wie der Himmel, wie der See, jenseits des Alltags, ungreifbar, herrlich ist.»¹³

Wenden wir uns von diesem Ungreifbaren noch einmal dem Alltag zu, dann erscheinen die 1914–1915 am Krankenlager seiner Freundin Valentine Godé-Darel entstandenen Skizzen, Bleistift- und Ölstudien wie die Fragmente einer unendlichen Uferlandschaft (Abb. 8); zwar ist der gegenständlich-körperliche Lebenswille erloschen, der (dissonante) Zusammenklang der Bildteile aber hat eine in Hodlers Kunst nicht mehr überbietbare Fülle und Tiefe erreicht.

Mit anderen Augen werden wir nun auch das Wandbild in der Jenaer Universität sehen (Abb. 9). Wie in allen seinen Wandbildern ringt sich Hodler auch hier in Dutzenden von Kompositions- und Figurenstudien eine grosse Einheitsvision ab. Auch hier geht es ihm nicht in erster Linie um die Darstellung eines historischen Ereignisses, nicht um Parteinahme für die eine oder andere politische Bewegung. Wir müssen vielmehr annehmen, dass Hodler in diesem Auftrag die Gelegenheit erblickte, einer der treibenden geistigen Kräfte der Moderne, dem Freiheitsdrang des Einzelnen und des Kollektivs, Gestalt zu geben. Ähnliches leistete er mit dem *Rückzug aus der Schlacht bei Marignano* (1896–1900), mit der *Liebe* (1907–1908) und der *Einmütigkeit* (1911–1913). Wandbilder zur industriellen Arbeit, zu Wissenschaft und Technik kamen nicht zustande. Für die Banknotenentwürfe (1908–1909) wählte Hodler zwar Handwerker als flankierende Figuren. Sie wurden aber von der Jury abgelehnt zugunsten eines Mähers und eines Holzfällers für die Rückseiten der Hundert-, beziehungsweise der Fünfzigfrankennote.

Das Problematische an diesen Bildern ist der rückwärts gewandte Stilisierungszwang, die Abhängigkeit von Vor-

bildern der Frührenaissance. Vorausweisend und im tiefsten Grund modern ist gerade im Jenaer Wandbild der letztlich unüberbrückbare Widerspruch zwischen der individualisierten Aufbruchbegeisterung der vier Studenten im unteren Bildregister und der gewaltsamen Angleichung der Figuren in den Freischarenzügen des oberen Registers. Die «barbarische Eleganz»,¹⁴ mit der ein Wiener Kritiker Hodlers Malerei charakterisierte, scheitert, wenige Jahre nach Vollendung dieses Gemäldes, an der Wirklichkeit des Ersten Weltkriegs. Er wurde von vielen Avantgarde-Künstlern als grosses reinigendes Feuer gefeiert. Einige der besten fielen seinen Flammen zum Opfer.

Hodlers Verhältnis zum Krieg klärte sich 1914, als er öffentlich gegen die Beschiessung der Kathedrale von Reims durch die deutsche Artillerie protestierte. Diese mutige Haltung entfachte in der ganzen deutschsprachigen Presse eine heftige Diskussion um den «Fall Hodler».¹⁵ Das Jenaer Wandbild wurde daraufhin verbarrikadiert und erst 1919 wieder befreit.

Während des ersten Weltkriegsjahrs widmete der Künstler seine ganzen Kräfte der Bildnisserie der kranken und sterbenden Valentine Godé-Darel. In der Begegnung mit dieser geheimnisvollsten aller Lebenskräfte malte er im Jahr vor seinem eigenen Tod die späten «planetarischen Landschaften». Die äusserlich unscheinbaren, mit Feder und Pinsel frei skizzierten Versionen auf Papier wurden bereits von C. A. Loosli publiziert und kürzlich erstmals einem grösseren Publikum gezeigt (Abb. 10).¹⁶ An Cuno Amiet richtete der erkrankte Künstler noch im selben Jahr die Worte: «Je mehr ich selbst der grossen Einheit mich nähere, desto grösser und einfacher soll meine Kunst werden».¹⁷

ANMERKUNGEN

- ¹ Dieser Aufsatz entstand aus dem Manuskript des Vortrags zur Eröffnung der Hodler-Ausstellung im Stadtmuseum Jena am 25. März 1993. Als Ausstellungskatalog diente: *Ferdinand Hodler. Zeichnungen der Reifezeit, 1900–1918, aus der Graphischen Sammlung des Kunsthauses Zürich* (= Sammlungsheft 17), Katalog und Ausstellung bearbeitet von BERNHARD VON WALDKIRCH, mit einem Beitrag von ANNA BÁLINT, Zürich 1992.
- ² WASSILY KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst* (1912), 5. Aufl. mit einer Einführung von MAX BILL, Bern 1956, S. 140–141.
- ³ JOSEPH BEUYS/DIETER KOEPLIN, *Nicht blosse Bilder*, Katalog zur Ausstellung «Edvard Munch, Sein Werk in Schweizer Sammlungen», Kunstmuseum Basel, 9. Juni–22. September 1985.
- ⁴ JURA BRÜSCHWEILER, *Ferdinand Hodler (Bern 1853–Genf 1918). Chronologische Übersicht: Biographie, Werk, Rezensionen*, in: Ferdinand Hodler. Katalog der Ausstellungen in der Nationalgalerie Berlin, dem Musée du Petit Palais Paris und im Kunsthaus Zürich 1983, Zürich 1983, S. 130.
- ⁵ PAUL KLEE, *Über die moderne Kunst* (Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung moderner Kunst im Museum in Jena, 1924), Bern 1945, S. 47.
- ⁶ PAUL KLEE (vgl. Anm. 5), S. 53.
- ⁷ ROBERT SCHWERTFEGGER, *Hodler-Ausstellung, Ein Überblick über das gesamte bisherige Schaffen in ausgewählten Werken seiner Hand, zusammengestellt im Frankfurter Kunstverein*, 16. Juli–1. Oktober 1911, Frankfurt a.M. 1911.
- ⁸ *Ferdinand Hodler, Ideenskizzen und Studien zum «Tag»*, Katalog zur Ausstellung in Locarno (Casa Rusca), 22. März bis 10. Mai 1992, bearbeitet von BERNHARD VON WALDKIRCH.
- ⁹ WASSILY KANDINSKY (vgl. Anm. 2), S. 92, 106.
- ¹⁰ WASSILY KANDINSKY (vgl. Anm. 2), S. 100.
- ¹¹ WASSILY KANDINSKY (vgl. Anm. 2), S. 92.
- ¹² WASSILY KANDINSKY (vgl. Anm. 2), S. 139–143.
- ¹³ JOHANNES WIDMER, *Von Hodler's letztem Lebensjahr*, Zürich 1919.
- ¹⁴ LUDWIG HEVESI, in: Fremdenblatt, Wien 23. Jan. 1904, über Hodlers Bilder «Die Empfindung», «Der Tag», «Jüngling vom Weibe bewundert»: «Es ist etwas wie barbarische Eleganz darin, mit etwas anatomischer Unmöglichkeit gewürzt, und doch als Ganzes betrachtet etwas Organisches, weil kein Strich aus dieser Weise herausfällt» (zitiert nach JURA BRÜSCHWEILER [vgl. Anm. 4], S. 130).
- ¹⁵ «Fall Hodler», *Jena 1914–1919. Der Kampf um ein Gemälde* (= Jenaer Reden und Schriften 1970), Jena 1970. – VOLKER WAHL, *Jena als Kunststadt 1900–1933*, Leipzig 1988. Diese beiden Publikationen konnten für den Ausstellungskatalog des Autors (vgl. Anm. 1) nicht berücksichtigt werden, da sie ihm erst nach dessen Drucklegung bekannt wurden.
- ¹⁶ Siehe BERNHARD VON WALDKIRCH (vgl. Anm. 1), S. 271–276.
- ¹⁷ Brief Hodlers an Cuno Amiet, 3. August 1917, zitiert nach JURA BRÜSCHWEILER (vgl. Anm. 4), S. 167.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 2–4, 6–8, 10: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.

Abb. 5: Kunsthaus, Zürich.

Abb. 9: Friedrich-Schiller-Universität, Jena.

ZUSAMMENFASSUNG

Hodler wird immer noch allzu häufig in erster Linie als der Schöpfer der Gemälde und monumentalen Figurenkompositionen gesehen. Seinem zeichnerischen Werk wird dagegen nur eine untergeordnete Bedeutung zugemessen. Gerade in den Ideenskizzen zu den grossen Wandbildern wird aber Hodlers geistiges Ringen um die Form besonders deutlich sichtbar. Ist in den Bildern oft ein rückwärtsgewandter Stilisierungszwang, eine Abhängigkeit von Vorbildern der Frührenaissance zu beobachten, so beweisen die besten Zeichnungen des Spätwerks eine zunehmende Vergeistigung der Linie, eine Entwicklung zu Einfachheit und Abstraktion.

RIASSUNTO

Hodler viene tuttora troppo spesso considerato soprattutto un autore di dipinti e monumentali composizioni figurative. La sua opera di disegnatore viene considerata solamente d'importanza secondaria. Ma sono proprio le idee contenute nelle bozze eseguite per le grosse decorazioni murali che rendono particolarmente visibili la lotta spirituale di Hodler a favore della forma. Se nei dipinti spesso si può osservare un obbligo alla stilizzazione rivolto verso il passato, una dipendenza dai modelli del primo rinascimento, le bozze migliori dell'opera matura dimostrano una crescente spiritualizzazione delle linee, uno sviluppo tendente alla semplicità e all'astrazione.

RÉSUMÉ

Aujourd'hui encore, Hodler est avant tout considéré comme le créateur de tableaux et de compositions de figures monumentales tandis que les dessins ne jouissent que d'une importance secondaire. Sa lutte spirituelle pour la forme est cependant bien visible dans ses esquisses de grandes peintures murales. Tandis qu'une contrainte dirigée vers les styles du passé, une dépendance de modèles du début de la Renaissance se manifeste souvent dans les tableaux, les meilleurs dessins de la fin de la vie du peintre montrent une spiritualisation progressive de la ligne, une évolution vers la simplicité et l'abstraction.

SUMMARY

Hodler is still frequently classified as a painter whose main achievement was the creation of compositions showing monumental figures. His achievements as a draftsman have been underrated. The preliminary sketches that he made for his large murals are particularly illuminating, as they trace the artist's struggle with form. While the paintings often reveal a retrospective stylistic impulse, a reliance on models of the early Renaissance, his late drawings indicate an increasingly mental treatment of line, a move towards simplicity and abstraction.