Zeitschrift: Am häuslichen Herd : schweizerische illustrierte Monatsschrift

Herausgeber: Pestalozzigesellschaft Zürich

Band: 26 (1922-1923)

Heft: 6

Artikel: Ferdinand Hodler [Schluss folgt]

Autor: Bender, Ewald

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-666746

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 18.10.2025

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

Selbstverleugnung sich als notwendig, wo hingegen sie sich als schädlich erweise. Das ist ein Freund. Wie aber nennen wir ihn, wenn wir jene vorher angedeuteten, ganz anderen, im Vergleich so sehr leichtgewichtigen Beziehungen zu Menschen Freundschaft heißen? Ein Schwall und Schwulst von Superlativen, wir können uns darin gar nicht genug tun, muß uns zum Ausdruck dienen für das kostbare Gut einer wirklichen Freundschaft.

Schwall und Schwulft und Superlative gefährden die Ehrlichkeit einer Mitteilung und es ift anfangs für uns felbst quälend, in der Weise zu reden. Und was entsteht durch die Gewöhnung, den Sinn eines Worts zu vergeuden? Irgendwie ist es uns eingeboren, daß wir seinen wahren Sinn kennen. Aber biese Kenntnis kann sich in uns verflüchtigen: Sprechen und das geistige und Gefühlserlebnis hängen zu eng zusammen. Keinheit und Stärke jener Erlebnisse sind bedroht, können sich abstumpfen an der häusig geübten Verschleuberung des Wortsinns. Und unser Bewußtsein für den Wert der Erlebnisse trübt sich dann.

Wenn in einer Zeit viel Ernstes für die Menschen sich begibt, wie eben jetzt, können wir weniger denn je gleichgültig finden, auf unsere Reden zu achten. Was im Leben groß ist, dürfen wir vor uns selbst und vor einander nicht verunklären, was nebensächlich ist, nicht übersteigern. Das Wort bedeute wie ein Handschlag, wie ein offener ernster Blick: ja, so meine ich es.

Ferdinand Hodler. *)

Von Ewald Bender.

Gerade in jenen Jahren, als sein Parallelismus ihn so sehr beschäftigte, kehrte Hodler, offenbar aus seinem Bedürfnis nach nervöser Entspannung, in kleineren Arbeiten immer wieder direkt zur Natur zurück.

Man muß sich klarmachen, wie sehr das ständige Herumdenken an einem großen Problem das Gehirn ermüdet. Nachdem er die "Nacht" vollendet hatte, während er an den "Lebensmüden" und den "Enttäuschten" malte, um für alle künftigen Tage das Fundament des endlich gefundenen Stils zu sichern, empfand er es als ein Glück, von Zeit zu Zeit des Denkens zu vergessen. Wir werden erfahren, daß auch in der Folge jedes große Werk monumentalen Charakters begleitet wird von kleinen Arbeiten (es sind Porträts oder Landschaften), bei denen er sich nach den großen Anstrengungen erholte, wie andere Maler beim Stilleben.

Damals erging er sich mit Behagen in den "Reizen der Landschaft, in der man glücklich war." "Es drängt ihn zu berichten von der Schönheit der Landschaft, der menschlichen Figur, des Stückhens Wirklichkeit, das ihn so lebshaft zu rühren vermochte." Wir kennen aus jener Zeit so liebliche und heitere Landschaften, wie sie einem Maler nur gelingen, wenn er im Innersten glücklich ist.

Gewiß resultierte dieses Glücksgefühl nur aus dem Bewußtsein überwundener Schwierigsteiten, aus der Empfindung eines Siegers, der weiß, daß er die Bresche in eine große Zukunft geschlagen hat. Denn sein äußeres Leben war, man braucht es kaum zu erwähnen, immer noch arm und klein. In seinen großen Bildern ersklingen die erschütternden Tragödien menschlichen Leidens. Wir Menschen aber sind so geschaffen, daß wir mitten in einem Übermaß persönlichen Leidens und kosmischen Mitleidens

Mit der gütigen Erlaubnis des Verlags geben wir aus dem vortrefflichen Werk einen zusammensfassenden Abschnitt wieder, der in Verbindung mit einigen dazu gehörenden Vildern für das schöne, aufschlußreiche und vornehm ausgestattete Buch über unsern größten neueren Schweizer Maler werben

mag.

^{*)} Aus: Ewald Bender: Die Aunft Ferdinand im Text. 1.—3. Taufend, Majcher & Cie., A.-G., Verlag in Zürich. 1923. Fr. 13.50. — Nicht um eine Biographie handelt es sich hier, sondern um etwas mehr als das: nämlich zu zeigen, wie sich der mächtige Wensch Godler in seinen Werken auslebt. Wer disher kein Verhältnis oder nur ein unrichtiges zu dem bedeutenden Künstler gewinnen konnte, wird hier auf die Wege geleitet, die zu ihm führen, so das man imstande ist, ihn don innen herauß zu erfassen. Die Entwicklung, welche Hodler durchgemacht hat, insdem er die berschiedensten Einflüsse don Lehrern, Künstlern und Kunstrichtungen gewissenhaft in sich berarbeitete und mit seinem Wesen so berschmolz, daß das, was diesem fremd war, als Schlacke absiel, wird hier anhand don Vildern und zugleich in einer Sprache gezeigt, welche die abstraktesten Kunstbegriffe dem Leser faßdar macht. Größte Sachkenntnis, Umsschlund Gewissenhaftigkeit sind Bender eigen. Sein Werk überholt alles, was wir disher über Hodler zu lesen bekamen.

plötlich über eine Blume lächeln können, an die unser belasteter Fuß stößt, und daß uns jäh ein unsägliches Glücksgefühl überfällt.

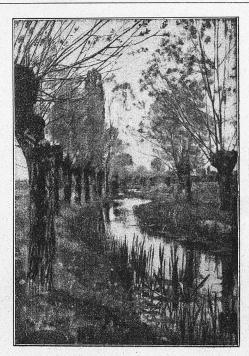
Hodler ging zu jener Zeit an den Fuß des Salève, er folgte den Windungen der Arve, er suchte seinen Lieblingsort auf, die "Jonction", und malte das Wasser und die Weiden. Wieder erscheint das Sumpfidhl und das Stücken Wiese mit seinen Blumen und Bäumen. Ein Greis geht mit kleinen Schritten durch eine Mee; ruhevoll sitt der Straßenwärter vom Salève auf einem Hügel und blickt ins Weite.

Diese Heiterkeit seiner Seele äußert sich vor allem auch in der Farbenwahl. Während in den frühesten Landschaften dieser Gattung die gestämpsten Farben der Pleinairzeit ein wenig aufgefrischt noch nachklingen, werden zu Beginn des Jahres 1891 die Werte rein und klar. Braune Baumstämme malt er aus Blau und Rot, das Grün wird immer mehr so, wie man es aus der Tube drückt. Harmonisch steht dazu ein oft verwandtes Rots oder Blauviolett. Hels Gelb bindet sich komplementär an Blau.

Manchmal, z. B. in der Salèvelandschaft der Sammlung Ruß-Noung und in kleineren Landschaften bis in das Jahr 1895 hinein, harmonisiert er die Werte zu einer solchen Süßigkeit und deforiert so ausgiebig mit blauen und vio= letten Reflexen, daß Louis Duchosal (Journal de Genève Mr. 71 vom 23. März 1895) Ein= spruch erhebt und dem Freunde vorhält, diese Töne schienen "der Palette des Herrn Rheiner (eines Genfer Neoimpressionisten) entschlüpft" zu sein. Aber solche halben oder ganzen Ent= gleisungen sind Episoden, und von 1892 ab bestimmt, wie wir bald erfahren werden, der Monumentalstil seiner großen Figurenbilder als Parallelismus immer herrischer den Zuschnitt auch seiner Landschaftskunst.

Eines der schönsten Interieurbildnisse entstand 1891 während seines Ausenthaltes in Pasis. Er verkehrte mit dem Aupferstecher Dessoutin, jenem genialen Bohémien, dessen reiner fünstlerischer Idealismus ihn begeisterte. Er malte ihn als "Hieronhmus im Gehäus", umgeben von seinen Säureflaschen, kleinen Bildchen, gebeugt über die Platte, die unvermeidliche Pfeise rauchend. Über dem grauen Lockenkopf mit dem dunkelroten Käppchen hängt die fast rein gelbe Scheibe. Das Interieur ist mit Meistersschaft impressionistisch ausgedeutet.

Sin weibliches Modell, das er in Paris fennen lernte und dessen schöne Blondheit ihn reizte, ließ er nach Genf kommen. Er malte es in den Jahren 1891/92 mehrmals ("Kriechende Frau" der Sammlung Müller, Solothurn; "Frau mit Nelke" in zwei Fassungen, eine in



Landschaft mit Weiben. 1890.

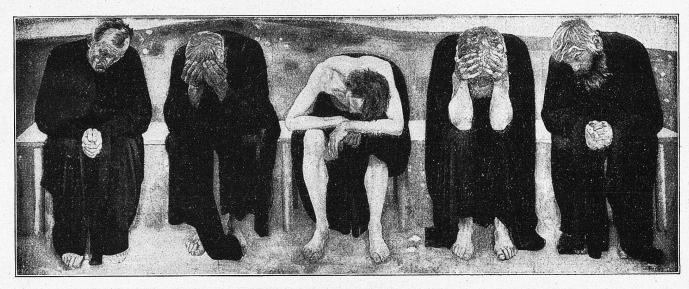
der Sammlung Kisling, die andere im Kunsthaus Zürich; als Aft in der "Bereinigung mit dem All" der Basler Kunstsammlung). Das schöne Fleisch der Blondine erblüht in sinnlichster Farbigkeit, er modelliert in engen Intervallen auf teerosengelbem Fond mit reinem Grün, Kotviolett und Blau.

Nicht ein Schatten der "Nacht" belastet diese Bilder, kein Gedanke an die Hauptwerke des Jahres 1891 rührt an ihre Heiterkeit. Sie leuchten still, erblüht aus Tod und Tränen. Und sind doch nichts als Episoden inmitten der Enttäuschung und der Lebensmüdigkeit, denen er die ergreisendsten Denkmäler sett.

Noch in seinen letzten Lebensjahren sprach Hodler davon, daß es ihm nicht gelungen sei, die Bildidee der "Nacht" von den Resten einer Novellistif zu reinigen, die einem so sicheren Gestalter nur in krisenhaften Zuständen seines Organismus überhaupt darstellenswürdig erscheinen konnte. Die Bildvorstellungen, die den "Lebensmüden" und "Enttäuschten" zugrunde

liegen, sind so klar, einfach und optisch realisiersbar, daß wir hier zum erstenmal reine Leistunsgen des Varallelismus zu beobachten vermögen. Diese Bilder erzählen keine mystischen Geschichsten, noch weniger Anekdoten. Wir sehen einige Menschen unseres Zeitalters, die ein Künstler durch sehr einfache Mittel zu Symbolen des ganzen Geschlechts der Sterblichen erhoben hat.

Was Hodler über den Sinn und den Wert des Lebens zu sagen hat, ist (wir begreifen es nur zu gut) nicht gerade ein Hymnus an die Freude. Den Wunsch, die Not der Welt einmal Bürich), ein Greis mit Stelzbein, der den Kopf in die Hand stützt, wie einer der "Enttäuschten" (Sammlung Ruß-Young) und das außerordentliche Vild "Eine enttäuschte Seele" von 1889, das in der Kunsthalle zu Basel hängt. Es sind ganz und gar naturalistische Studien im Alltagsgewand, in denen er, vielleicht zum letztenmal, alle Leistungen seiner imitativen, realistischen Technik bewunderungswürdig erweist. Aber erst, als er 1891 auß Paris zurückgekehrt war, fand er die endgültige Form für die Idee.



Die Enttäuschten. 1891/92.

bildlich darzustellen, hatte er schon lange. Es war nicht nur das eigene Leben, das seine Welt= anschauung so grau zu färben geeignet war. Unter den Modellen erscheint besonders ein Greisenkopf immer wieder in seinen Bildern, "ein armer Teusel, wie alle, die damals meinen Verkehr bildeten", sagte Hodler einmal. Es war ihnen allen schlecht ergangen im Leben, das dunkelrote Trinkerinkarnat jenes Ropfes zeigt deutlich, wo immer ein Trost zu finden war.

Schon 1887 hatte er den Zusammenbruch einer Bettlerexistenz in dem Bilde "Erschöpft" geschildert (Winterthurer Kunstmuseum). Seitzdem beschäftigte ihn der Gedanke an eine große Komposition. Zunächst probierte er in Einzelzstudien die formalen Außdrucksmöglichkeiten der Idee durch. Es erscheinen, bis er die richtigen fand, immer wieder andere Modelle: zweimal Winzer (wahrscheinlich auß dem Waadtland) in der charakteristischen Pose der "Lebensmüden" (Sammlung David Schmidt und Kunsthauß

Nicht ein Einzelschicksal war zu beuten, sondern das ewige Geschick der Menschheit. Es war zu allen Zeiten so, daß das Leben die Menschen vor ihrem natürlichen Ende brach. Und manchmal hatte es ihm geschienen, als wenn auch er auf der Söhe seines Lebens hinweg müßte. Die charakteristischsten Then, die er sinden konnte (es sind lauter erlesene schweizerische Köpfe), waren ihm gerade gut genug. Er zog ihnen kuttenähnliche Gewänder an, um sie der Gegenswart zu entziehen. Die Kutten sind in den "Enttäuschten" dunkel wie das Schicksal ihrer Träger.

Die Ausbrucksformen tränenreicher Verzweiflung, des verbissenen Brütens, eines vollskommenen phhsischen Zusammenbruchs, tierisch=bösartiger Gleichgültigkeit und eines pessimistischen Duldens hatte er in Einzelstudien sorgsam durchgearbeitet. Das nächste Problem war die Komposition. Wiederum kam ihm das in der "Racht" erprobte, lange und niedrige

Rechteck zu Hilfe. Die so gegebene Horizontalität symbolisiert an sich schon die besondere Qualität der Stimmung: der Bildrahmen drückt den armen Kerlen auf die Köpfe.

Die "Enttäuschten" sitzen auf einer Bank, die der Längsachse der Leinwand streng parallel läuft. Ein öbes, schnell aufsteigen= des Terrain, gelb= bis rosagrau, mit gele= gentlichen schwachgelbgrünen oder grünen Rasenstellen und rotvioletten Schatten. Rechts hinten ein stärkerer traurig rotvioletter Streifen, der sich vom Vorder= und Mittelgrund kräftig, vom gelbgrauen Horizont aber sehr stark abhebt. Die Modellie= rung der Fleischpartien vollzieht sich auf einem fahlen, gelben Fond in Rosaviolett und Graugrün. Rechts entbeckt man im Infarnat das trinkerhafte Rotblau. Die schwar= zen Haare und Bärte sind graublau, das maulwurfsfarbene Schwarz der Gewänder graugrün aufgelichtet.

Die Motive des Händekrampfens und Ropfstützens wiederholen sich links und rechts. Der mittelste Mann hat seine bestondere Geste. Eine unerbittlich groß beswegte Horizontlinie weist in die Unendlichskeit. In einer wehmütigen Kurve neigen sich die Köpfe rechts und links gegeneinander und runden die Romposition nach außen ab. Im Innern erzeugen diese Bewegungen Konstraste. Die Linie der Köpfe sinkt von links

langsam, stürzt in der Mitte steil ab und hebt

sich dann schroff.

Die Parallelismen der Details, die direkt dem Ausdruck der präzisierten Stimmung dienen, sind von wahrhaft ergreisender Wirkung: die vertikalen Parallelen der Arme, auf die sich der ganz von vorn gesehene Kopf stützt, der Beine und Füße; die Horizontalen der Armhaltung des mittelsten Greises. Wie erschützternd trostlos stoßen bei dem linken Greis die parallel liegenden Daumen dem Betrachter entzgegen. Und dann der Jammer in den steil stürzenden, am Boden sich stauenden, der schmerzboll gebrochenen, oder wehmütig leise sich gegeneinander neigenden Falten der Gewänder. Das ist das hohe Lied der Enttäuschung vom Leben.

Wir aber stehen ergriffen und doch nicht vernichtet. Denn es klingt zugleich ein eherner Rhythmus und hebt die sinkende Stirn. Die Varallelismen von Linie, Form und Farbe, die so unerhört dem seelischen Ausdruck dienstbar



Selbstbildnis. 1892.

gemacht sind, haben zugleich ästhetische Funktionen übernommen. Tröstlich, wie die Blumen auf den Gräbern, entziehen sie uns der allzu großen Nähe Hodlerscher Naturalismen. Wie jeder guten Tragödie fehlt auch dieser die Katharsis nicht.

Nach der Tragödie die Elegie. Nach den "Enttäuschten", in denen die Lust an einem armseligen Leben, das immerhin ein Leben ist, mit den Schrecken der Vernichtung kämpft, jene "Lebensmüden", die den Tod nicht gerne, aber mit Fassung kommen sehen. Er bedeutet wenigstens ein Ende. Wieder sind es füns Ereise, und fast die gleichen Modelle; aufrecht sitzend auf der Bank der "Enttäuschten", in gesammelter, seierlicher Haltung, mit ergeben gesalteten Händen. Nur der Mittelste, der wieder das elende Wrack seines Torsos zeigt, läßt schwer die Urme sinken.

Fede Photographie muß den Eindruck diefes Bildes fälschen. Denn sie entbehrt der hellen und heiteren Farbe, die hier die wichtigsten symbolischen Funktionen übernimmt. Vor ganz gelber Wand, die vertikal von dunkleren Streifen und je einem dünnen Baumstamm begrenzt ist, sitzen auf rotgelber Bank die Greise in weißen Gewändern, die in reinem Grün, Hellblau und Gelb modelliert sind. Auf dem Boden violette Stellen und hellgrüne Pflänzschen. Das Fleisch ist gemalt in reinen Nuancen von Gelb und Blau, von Kot und Grün. Die greisen Haare tragen grüne und violette Schatzten, in den schwarzen Bärten liegen hellgrüne Lichter. Farbige Konturen grenzen die Körper gegen den Hintergrund ab. Das Prinzip komplementärer Farbenbegegnung ist in fast voller Keinheit ausgebildet.

Mit Erstaunen bemerkt man, daß die Leinwand, obwohl von derselben Größe wie bei den "Enttäuschten", hier höher, aber kürzer wirkt als dort. Die vielfachen Vertikalen streben aufwärts und scheinen den Vildrahmen zu heben. Diese Männer sterben nicht gern, aber willig. Das Ende des Lebens ist erreicht, seine Söhe überschritten. Sie gehen zur Ruhe wie die Tiere und werden demnächst sich in die Einsamkeit begeben, um dort zu sterben.

Nicht ohne Absicht erinnern wir hier erst an die Pariser Eindrücke, die zweifellos Kompo= sition und Karbigkeit der Bilder mitbestimmt haben. Wir wissen von der Logik seiner Ent= wicklung, und von der "Nacht" führt der Weg über die Landschaften und Porträts auch zu diesen beiden Bildern, ohne daß der Faden reißt. Aber das Tempo, das wir als zögernd und be= dachtsam kannten, wurde plötlich zum Presto. Es ist von unleugbarer Bedeutung für ihn gewesen, daß er in Paris zur rechten Zeit dekora= tive Leistungen der Zeitkunst im Neoimpressionismus zu Gesicht bekam. Aber die Farbig= feit der "Lebensmüden" und "Enttäuschten" ist nichtsdestoweniger sehr persönlich erlebt. Hod= ler hat die beiden Bilder auf dem Dach seiner Wohnung im hellsten Licht gegen eine weiße Mauer gemalt.

Bis zur "Nacht" erscheint der weibliche Aft im Frühwerk Hodlers nur ein einziges Mal. Und da ist es jene Frau, die wir aus seinen Familienbildern kennen, und bevor sie ihm den Sohn gebar. Eine Malerei von so keuscher Stumpfheit der Töne, von so edlem Fluß des Umriffes, daß wir empfinden, wieviel mehr ihm dieses Modell war als nur ein Weib. War es, was dem Charakter des alemannischen Stam= mes nicht selten eignet, eine gewisse sexuelle Schamhaftigkeit, kleinbürgerliche Befangenheit, oder waren es nur taktische Bedenken gegenüber dem puritanischen Genfer, die ihn den weiblichen Ganzakt so lange vermeiden ließen? Jedenfalls hat er jenes schöne Bild, das um 1885 entstan= den ist und dem Maler wohl Ehre gemacht hätte, nie ausgestellt.

Aber wir wissen genug von Hodlers menschlichen und fünstlerischen Nöten, seinem Hang zum Abstrakten und dem Pessimismus seiner Weltanschauung, daß wir begreisen, wie wenig die Formen des weiblichen Körpers damals dem Ausdruck seines Innern zu dienen geeignet waren. Erst die Krise von 1890 und die große seelische und künstlerische Erneuerung, die sie zur Folge hatte, befreiten sein Wesen auch von diesen Schranken.

Im Jahre 1892 malte er jenes schöne blonde Modell als Aft in der Borderansicht gegen einen grünen Wiesenhintergrund. Das Bild trägt den Titel "Das Aufgehen im All" und sieht im Motiv dem "Zwiegespräch mit der Nastur" aus dem Jahre 1884 so ähnlich, daß man annehmen muß, Hodler habe bewußt ein Gegenstück dazu malen wollen. Auch die gegensüber der ornamentalen Gestaltung der beiden voraußgehenden großen Bilder wieder stärker betonten imitativen Tendenzen lassen daraufschließen, daß ihm die Bildidee nicht erst in diesem Jahre kam.

(Schluß folgt.)

Vom Arbeiten und Kranksein.

Eine Erinnerung an Peter Rosegger von Emil Ertl. (Schluß.)

Ist es nicht begreiflich, daß gegen den sieb= zigsten Geburtstag Roseggers die Ermüdungs= erscheinungen überhand nehmen, die Anzeichen eines herannahenden Greisentums sich häusen? Tatsächlich drohte um diese Zeit im Kampf zwi= schen Arbeit und Kranksein eine erschöpfte Schaffenskraft den körperlichen übeln das Feld zu räumen und den Waldheimat-Poeten, dessen Lebensatem das dichterische Gestalten war, der Untätigkeit und damit einem hoffnungslosen