Zeitschrift: Am häuslichen Herd : schweizerische illustrierte Monatsschrift
Herausgeber: Pestalozzigesellschaft Zürich
Band: 26 (1922-1923)
Heft: 7

Artikel: Ferdinand Hodler [Schluss]
Autor: Bender, Ewald
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-667582

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: 10.12.2025

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

Ferdinand Hodler.

Von Ewald Bender. (Schluß.)

Ein Vergleich der beiden Werke zeigt deutlich, wieviel reicher das Handwerk Hodlers geworden ist. Er beherrscht den Formenkanon des menschlichen Körpers nunmehr vollkommen. Die schöne und sehnsüchtige Bewegung ist in allen Organen des Aktes vorbereitet. Die Drehung des Rumpfes, der Fluß des Umrisses suggerieren eine schraubenartige Bewegung, die im Kopf und in den Armen organisch endigt und deren Gefühlsausdruck sich hier konzentriert.

Man kann die ungeschickte und im Gesamtorganismus nicht motivierte Geste des Jünglings im „Dialogue intime" als rührend in ihrer Eckigkeit empfinden — und muß doch gestehen, daß diese Wirkung nicht der bewußten Primitivität eines Meisters verdankt wird. Hodler beherrschte in den frühen achtziger Jahren weder alle Ausdrucksmittel des menschlichen Körpers, noch die besonderen Schwierigkeiten der Aktmalerei. Erst in den Bildern „Vom Sturm überrascht" und „Das mutige Weib" packt er das Problem der Bewegung an, und da löst er es sogleich in einem genialen Ansturm.

Bisher hatte er sich mit einer statuarischen Erstarrung der Form begnügt. Er hatte sie so mit Ausdruck gefüllt, daß sie Kraftströme nach außen sandte, und man hatte die Bewegung nicht vermißt. Aber ohne Zweifel empfand er selbst die neue Lösung als eine bedeutende Bereicherung seiner Mittel. Hier in diesem weiblichen Akt verbindet er beides, Bewegung und Ausdruck der ruhenden Form, zu einer wahrhaft klassischen Einheit. Alles fließt und ist doch zugleich von einer erhabenen Unbeweglichkeit.

Von der schönen Rundheit dieses Frauenkörpers verführt, schwelgt das Auge noch einmal in den Genüssen sensiblen Nachtastens. Im Basler Museum hängt dieses Bild so, daß man es durch zwei Räume hindurch sehen kann. Überwältigend wirkt auf alle Ferne die Plastik dieser Formen, die wiederum einer sehr engen und konzentrierten Modellierung verdankt wird. Ein braunroter Umriß scheidet die Figur von dem uniformen Hintergrund, der gar keine andere Funktion übernehmen soll als die einer Folie. Das Bild war ursprünglich höher, man sah einen schmalen Streifen Himmels. Hodler hat später die Leinwand abgeknickt, so daß jetzt nur mehr diese hohe grüne Fläche sichtbar ist.

Als ein Meister erprobt er seine moderne Palette der reinen Farben. Das durchgehende pleinairistische kühle Graugrün im „Dialogue intime" ist hier durch eine robustere und wärmere Farbigkeit ersetzt, die doch nicht weniger der Beobachtung verdankt wurde. Hodler erzählte später, wie er das Mädchen habe plagen müssen, bis es mit ihm auf den Salève ging und sich auf die Wiese stellte. Freilich steigerte er dann jeden gesehenen Wert zu dekorativen Leistungen.

Das starke Grün der Wiese wird durch braunrote Terrainstellen nur wärmer. Das Schwarz des Tuches ist noch nicht jener starre, unrealistische Fleck wie später in der „Wahrheit", sondern vom Licht zerstört und farbig wie in der „Nacht": ein Sammetgrau auf den Faltengräten, grüne und gelbbraune Reflexe in den Tiefen. Die Wiese übergießt den Akt mit einem grüngelben, reflektierten Licht; so erscheint auf dem schönen gelben Fleischfond ein Grün, das an den tiefsten Schattenstellen (z. B. unten am rechten Bein, unter dem linken Arm) von derselben Qualität wird wie die Farbe der Wiese. Es ruft komplementär ein Rosa auf dem Akt hervor, das, wo es intensiv wird, sich zu Rotviolett verstärkt. Das Gelb sucht seine Ergänzung in einem hellen Blau. Der rotbraune Kontur steht harmonisch zu dem Grün des Hintergrundes. Hodler erstrebte auch hier wie in den beiden früher entstandenen großen Bildern die Einheit des Bildganzen nicht mehr durch einen uniformierenden Luftton, sondern durch farbige Kontraste, die sich gesetzlich im Auge zusammenfinden.

Die linke Hand steht ganz in der Breitansicht. Er fand die parallele Lagerung der Finger schön, ohne gerade in diesem Fall das Bild durchweg parallelistisch stilisieren zu wollen. Versuche dazu entdeckt man in den beiden kleinen Studien im Museum zu Solothurn und bei Meyer-Fierz. Vertikale Baumstämme begrenzen rechts und links als Parallelen das Bild, ein Stück Himmels ist effektvoll sichtbar. Aber gegenüber der regelmäßigen Bildung der Baumstämme wirkte die Bewegung des Aktes zu kontrastreich. Um der Einheit und der Einfachheit

des Bildganzen willen verbannte er die geliebten Parallelen aus der großen Komposition.

Für den Concours Calame von 1893 malte Hodler im Herbst des vorhergehenden Jahres die große Landschaft „Herbstabend", die sich heute im Museum zu Neuchâtel befindet. Schon um 1890 erscheint in einem kleineren Bilde, der „Straße am Salève", jenes Motiv, das den Parallelisten ungewöhnlich reizen mußte. Aber jetzt erst erfährt es seine klassische Gestaltung. Geradezu in die Unendlichkeit führt die Straße, die sich gegen den Horizont hin, nie mißachteten perspektivischen Forderungen nachgebend, verschmälert. In gemessenen Abständen gehen die Bäume gleichen Schritts mit, und ihre Blätter bedecken in kaum verhüllter rhythmischer Lagerung den Boden. Die Linie des Horizonts halbiert das Bild, und Terrain und Himmel bilden eine ebene Fläche, die doch die Illusion unendlichen Raumes nicht stören will. Eine klare und kalte Farbigkeit begleitet die große Ornamentik des erstarkenden Stils und wird von nun an das Wesen auch der Landschaft bestimmen. Als Hodler 1893 von einem Ausflug in den Tessin zurückkam, brachte er Bilder mit, in denen die neue Gesinnung reifen und vorläufig letzten Ausdruck gefunden hatte.

Herbstabend. 1892/93.

Vergessen sind die intimen Reize, dieses vordem so geliebte Kleine und Vielfältige in der nahe gesehenen Natur, die das Auge eben noch entzückt hatten. Nur in den großen Verhältnissen, deren Erkennen Distanz erfordert, kann die rhythmische Ordnung des Kosmos, das letzte Gesetzliche klar gedeutet werden. Einfach und groß müssen Gedanke und Empfindung sein, wenn sie Aussicht haben sollen, sich dem Gött-

lichen zu nähern. Der See, die Berge, das weite flache Land werden von nun an bevorzugte Themen seiner Landschaftskunst, die ein Genfer Beurteiler, als er nach einer charakterisierenden Bezeichnung suchte, eine „geologische" nannte.

Wie aber sah der Mann aus, der in diesen ersten neunziger Jahren so reich und kühn von innen her gestaltete und doch als ein feinfühliger Kolorist und eine echte Malernatur sich immer wieder von den Reizen der Erscheinung fesseln ließ? Zwei sehr charakteristische Selbstbildnisse haben uns Hodlers Züge erhalten. Das eine aus dem Jahre 1891, aus der Sammlung Miller in den Besitz der Gottfried Keller-Stiftung übergegangen, zeigt ihn mit schroff von hinten in die Dreiviertelansicht gedrehtem Kopf, während der Rücken, streng verkürzt, noch sichtbar ist. Eilige und herbe Linien laufen aufwärts über den Rücken dem Kopf zu und abwärts über den starken Nacken. Mund und Nase und der kurzgeschnittene Vollbart sind eigenwillig, fast bösartig gebildet; die Augen blicken drohend. Er hat sich gegen eine Welt von Widerständen zu wehren, dieser sonderbare Maler, aber seine Energie ist so groß wie seine Kraft.

Stark zwar und gesammelt ist auch der Ausdruck auf dem schönen Selbstbildnis von 1892, das sich im Zürcher Kunsthaus befindet. Aber der Blick dieser hellgrünblauen Maleraugen mit den schwarzen Pupillen und dem leuchtend-gelblichen Weiß, die von der Gewohnheit scharfen Beobachtens zeugen, spricht zugleich von einer männlichen Melancholie.

Um 1893 scheinen die religiös-philosophischen Ideen der Rose-Croix Hodler am meisten beschäftigt zu haben. Im Zürcher Kunsthaus befindet sich eine merkwürdige kleine Landschaft, eine heiter-tröstliche Harmonie von Grün, Hellrotviolett und Gelb. Ein Wiesenstreif, mit weißen Margeriten bedeckt und rechts und links von gleichgebildeten, diagonal gegeneinander strebenden Massen blühenden Flieders begrenzt, führt auf ein graues, violett konturiertes Kreuz zu, das die Mitte des Bildes beherrscht: „„Der Weg der Auserwählten". Es ist das einzige Werk Hodlers, das nur dann richtig verstanden werden kann, wenn man über seine Beziehungen zur Rose-Croix orientiert ist.

Im übrigen ist Hodler ein Mystiker auf eigene Faust. Die bildhafte Gestaltung transzendentaler Ideen erwächst ihm aus dem Sichtbaren und Realen, dessen symbolische Werte er erkannt hat. Nichts ist so lehrreich als die Geschichte der Entstehung des „Auserwählten", jenes Bildes, dessen Symbolik fremd und kompliziert erscheint wie diejenige der „Nacht" und dessen bildhafter Kern doch denkbar einfach ist.

Sein Sohn, den er sehr liebte, war damals etwa 5 Jahre alt. Der Knabe saß und spielte zu seinen Füßen. Er fand ihn schön, und zugleich rührte ihn die Beobachtung eines triebhaften Lebens, das ganz verankert ist im Unbewußten. Nichts ergreift den nachdenklichen Mann mehr, als die zarte Jugend eines Kindes, dessen Empfindungen rein und ehrfürchtig sind und mit dem Weltall in wahrhaft religiösem Kontakt stehen. Jedes Kind ist ein „Auserwählter", und Hodler durchtränkte diesen Gedanken mit der Liebe eines Vaters, dessen Stärke sich dem jungen Sohn als wahrhafte Güte zeigte.

Als er sich zum ersten Mal vornahm, den Knaben zu malen, dachte er vielleicht noch nicht an ein großes Bild, jedenfalls wußte er noch nicht, wie es aussehen würde. Aber er setzte den Knaben auf eine Wiese, knieend und mit gefalteten Händen. Eine sehr ausführliche Bleistiftstudie der Sammlung Ruß-Young ist 1891 datiert. Eine größere Ölstudie bei Fräulein Mathilde Schwarzenbach in Zürich, die er vielleicht 1892 malte, zeigt den Knaben in anderer Kleidung, aber in derselben Pose, ebenfalls rein Profil und mit nackten Armen. Im Umkreis der großen Komposition entstanden dann noch selbständige Bilder, die den Knaben stehend oder knieend auf der Wiese darstellen, in Breitformat mit gefalteten Händen (die „Anbetung"), einige Hochformate, wo der Knabe Zweige in den Händen hält und von Blüten überrankt ist (sämtlich im Zürcher Kunsthaus).

Hodlers Stellung zu den Frauen ist diejenige einer männlichen und starken Persönlichkeit. Die Frauen sind ihm der Schmuck des Lebens, wie die Blumen, die er ihnen so oft in die Hände gibt. Er hat die instinktive Überzeugung von der Superiorität des Mannes. Das reinste Wesen der Frau erscheint ihm als Hingabe, als Verehrung und Anbetung des männlichen Prinzips in der Natur. „Empfindung", ja Sensibilität: das ist ihm das Weib.

Schon im „Auserwählten" äußert sich diese Anschauung: die Frauen sollten kommen und dem Knaben Blumen bringen.

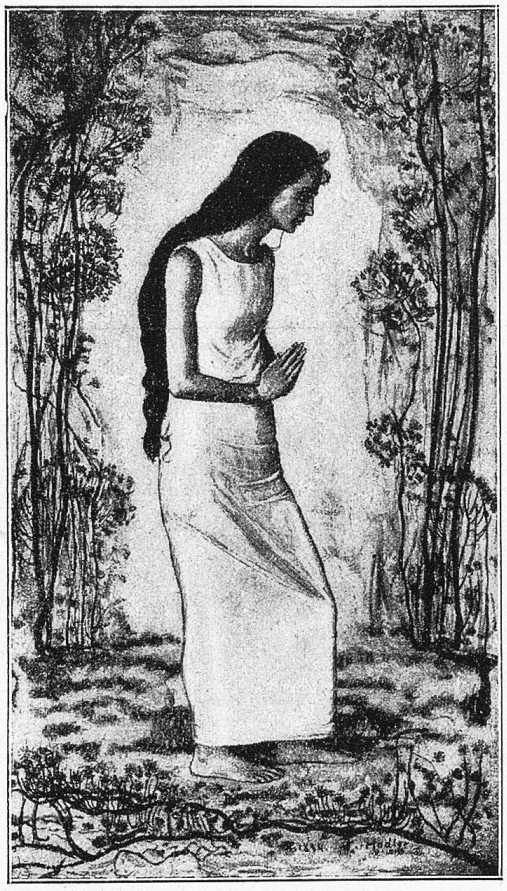
Als er daran ging, Studien für das große Bild zu machen, ergab sich ihm als Kompositionsidee, daß der Knabe ungefähr in der Mitte des Bildes sitzen sollte, während die Frauen, die über die Wiese geschritten waren, sich in Art eines Kreissegments um den Knaben zu reihen hatten. Natürlich empfand er die Frauen als parallele Formen, und erst während der Arbeit, als ihm die Ausdrucksgewalt dieser symmetrischen Vertikalen ganz zum Bewußtsein kam, steigerte er das Motiv bis zu jener Feierlichkeit, die aus dem Werk ein Kultbild macht.

Aus den Frauen wurden Engel, deren heilige Füße den Boden nicht berühren, freundliche und gütige Genien mit wundervoll sensiblen Gesten und einem stillen Ausdruck der Köpfe, der an Fra Angelico erinnert. Sie schweben, feierlich gereiht, in weißen Gewändern, deren steile und edle Falten sich am Boden stauen. Und das „Kind", in hagerer Nacktheit, knieend vor seinem unbelaubten Lebensbäumchen, blickt staunend und ehrfürchtig auf die schönen Frauen, deren milder Güte es zum Wachstum so sehr bedarf, und die ihm doch dienen müssen.

Wie nüancenreich die Linie Hodlers inzwischen geworden ist! Wie groß, feierlich und gütig fallen die Gewänder, wie nervös feinfühlig die Zeichnung der Hände und Füße, und wie gesammelt und knapp der Umriß um den Körper des Knaben läuft, ganz auf Horizontale und Vertikale eingestellt, bis auf die grazile Kurve der abwärts gefalteten Hände.

Steht man vor diesem Bild, so hat man zunächst überhaupt nicht das Bedürfnis, der Bedeutung einer symbolischen Handlung nachzuforschen. Ja, fast empfindet man die Gedankengänge, die, schließlich sich einstellend, über das

Der Auserwählte. 1893/94.



Ergriffenheit. 1894.

sichtbar Wirkende hinausstreben, als Störung. Auf diesen feierlichen Vertikalen basiert eine optische Harmonie, die wir direkt mit den Sinnen aufnehmen. So steht der Fremde, religiös ergriffen, in der katholischen Kirche, in der man eine Messe zelebriert. Er sieht, hört und empfindet gestaltlos, und begreift nichts von dem dogmatischen Inhalt, der ihm störende Realität wäre.

Außer der „Nacht" und diesem „Auserwählten" gibt es kein einziges Werk des reifenden Mannes, dessen symbolischer Gehalt nicht rein im Sichtbaren sich erschöpft, sondern von einer nachschaffenden Phantasie als Handlung ergänzt werden muß. Die „Nacht" war von Anfang an nicht einheitlich konzipiert, und muß als ein Übergangswerk betrachtet werden. Das Motiv des „Auserwählten", das rein optisch realisierbar gewesen wäre, erfuhr erst im Verlauf der Arbeit eine Komplikation. Hodler selbst empfand das Bild später als problematisch. „Sehen Sie", sagte er mir einmal, „diese Frauen schweben noch in der Luft und haben Flügel. In der Empfindung aber sind es Menschen wie wir, sie stehen fest auf der Erde."

Und wie Hodler niemals einen gewagten Schritt getan hat, ohne sich gleich nachher selbst zur Ordnung zu rufen, so folgten auf die „Nacht" die „Enttäuschten" und „Lebensmüden", so folgt auf den „Auserwählten" die „Eurhythmie".

Das Bild ist heller und farbiger, als man es sich nach der Reproduktion vorstellt. Auf den gelbweißen Gewändern sieht man reines Blau und Grün und ein blasses Rotviolett, das ebenso den unrealistischen Hintergrund überzieht. Auch das Terrain trägt rotviolette Töne, ist oben und unten hellgrünspangrün gesäumt und mit dem Rotbraun der dürren Blätter bedeckt, das sich in den Bäumchen rechts und links wiederholt.

Diese stille Heiterkeit der Farben mildert die Trostlosigkeit der Stimmung. Ganz eingehüllt in die weiten Gewänder (nur der mittelste zeigt eine verbrauchte Hand) schreiten die Greise barhaupt auf einer im Zickzack geführten Linie. Groß durchgefühlte, parallel und wieder kontrastierend laufende Falten der Gewänder, die Neigung der Köpfe leiten die Bewegung in Kurven von rechts nach links. Wie weise dieser Künstler mit den Kontrasten des Vor und Zurück operiert und doch den Raum vergessen läßt! Traurigleise, aber lustvoll in allen Nerven fühlbar, erklingt der Rhythmus edler Linien.

Die fünf Brüder gehen nun still zur Ruhe. Es ist nichts mit diesem Leben; es bringt Enttäuschungen und macht müde. Welch ein wehmütig-feierlicher Heimgang! Es sind Besiegte, aber sie treten mit Würde ab. Mit diesem hohen Lied auf den Rhythmus findet die ereignisreiche Epoche von 1890 bis 1895 ihren klassischen Abschluß.

Die Freunde nennen sich aufrichtig, die Feinde sind es — daher man ihren Tadel zur Selbsterkenntnis benützen soll als bittere Arznei.

Schopenhauer.

Niemand weiß so viel Schlechtes von uns, wie wir selbst — und trotzdem denkt niemand so gut von uns, wie wir selbst.

Franz v. Schönthan.