Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 4 (1909)

Artikel: Hodler und die angewandte Kunst
Autor: Caro, Emmi
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-749406

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: 09.12.2025

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

HODLER UND DIE ANGEWANDTE KUNST

In dem Streit, der noch immer heftig um Ferdinand Hodler und seine Bedeutung für die Kunst tobt, stehen sich die Parteien schroff gegenüber. Es muss aber zur ungetrübten Betrachtung dieses hervorragenden Künstlers ein ruhiger Standpunkt gefunden werden, der gleich weit von anbetender Bewunderung und grimmigem Verwerfen liegt. Nehmen wir an, diesen freien Ausblick gewonnen zu haben, und sehen wir zu. Es ist wohl von Hodlerfreunden gesagt worden, dass er aus ureigener Kraft heraus vollkommen Neues geschaffen habe. Es ist aber kein Künstler ganz losgelöst von den Bestrebungen früherer Zeiten geworden, und es bietet nicht geringen Reiz, den mehr oder minder deutlichen Zusammenhängen des Einzelnen mit der Vergangenheit nachzugehen.

Nun findet sich bei Hodler in den Figurenkompositionen seiner mittleren und neueren Schaffensperiode wie „Der Tag", „Frühling", „Empfindung", „Eurhythmie", „Jüngling, vom Weib bewundert" usw. eine klar und bewusst ausgesprochene Formengebung, die offensichtliche Parallelen zur Malerei des Trecento hat. Der Weg, den Giotto und seine Glaubensgenossen die Kunst geführt haben, kam aus der Epoche des Byzantinismus her, wo alles Leben in rein formelhafter Liniengebung erstarrt und ein äusserlich-feierliches, blutleeres Zeremonienbild an Stelle von Natur und Bewegung getreten war. Giotto löste den Menschen im Bilde die seit Jahrhunderten erstarrten Glieder, und liess sie wandeln — vorwiegend noch in Profilstellung — in den einfachsten, wunderbar feierlichen Linien. Die Farbe spielte noch eine untergeordnete Rolle; noch stand das Problem der Raumvertiefung in den Anfängen; noch hatten die Köpfe den gleichförmig unbeseelten Ausdruck. In ihnen eine innere Bewegung sich aussprechen zu lassen, lag noch nicht im Vermögen seiner Kunst. Die ganze Grösse der Anschauung und der Empfindung lag in der Silhouettierung und Gliederung der Gestalten. Der also angebahnte Weg führte langsam durch das Quattrocento vorwärts bis in die farbenjubelnde Hochrenaissance. — Hodlers Entwicklungsgang führt aus

der Moderne, die alle Ausdrucksmittel der vergangenen Jahrhunderte durch die Pleinairtechnik vermehrt besitzt, mit bewusstem Abwenden von alledem auf die Darstellungsweise der Primitiven zurück. Immer flächenhafter, teppichartiger sind die Gründe gehalten, man denke an „Die Empfindung"; immer einfacher die Farbenkontraste, es sei beispielsweise an „Die Nacht" erinnert; immer mehr schliessen sich auf seinen Gruppenbildern die Figuren in sich zusammen, wie wir beim „Jüngling, vom Weib bewundert" sehen, feierlich und kaum bewegt. Man hat bei seinen Kompositionen von Parallelismus und Eurhythmie gesprochen. Dasselbe Prinzip findet sich so ziemlich in allen Werken der Frühkunst; in strenger Symmetrie und herbem Formenrhythmus liegt geradezu ihr Wesen gebunden. Nur sprachen, je grösser die Meister, um so weniger laut und aufdringlich diese Gesetze sich aus, bis dann die reifste Kunst, die Hochrenaissance, in der Ausbildung des Kontrapost eine Eurhythmie schuf, die unbeschadet ihrer Erhabenheit für das Auge ein Schwelgen war.

Die Formensprache Hodlers knüpft also an weit zurückliegende Probleme der Malerei an. Eine innere Wesensverwandtschaft mit der reinen Andacht jener Primitiven mag den Künstler, dessen hohes, unentwegtes Streben kein ruhig Urteilender verkennen kann, zu ihnen zurückgeleitet haben. Aber nicht ohne Befremden sieht, wer seine Bilder um ihrer selbst willen betrachtet, wie er auch die Ausdrucksmittel auf den Stand ihres Vermögens oder Unvermögens zurückzudrängen sich bestrebt. Schon sahen wir auf manchen Bildern die Raumvertiefung zugunsten einer ganz naiven Flächenwirkung aufgegeben, die Bewegung der Gestalten sich zusehends vom ungezwungen Natürlichen entfernen; hier sei beispielsweise die „Heilige Stunde" genannt. Und Besorgnis kommt uns an bei dem Gedanken, wenn andere des Meisters Spuren noch weiter rückwärts verfolgen wollten. Dann wären wir bei der mittelalterlichen, frühromanischen Malerei angelangt, die eine freilich unfreiwillige Karikatur der Schöpfung gab. Indessen soll uns eben Hodlers Formgebung noch Bewunderung abnötigen, wenn anders die Beweisführung im Verlauf der Betrachtung gelingen wird. Es soll sich zeigen, dass diese Ausdrucksform nach streng logischen, dem Künstler innewohnenden Gesetzen zu ganz bestimmten Zielen sich vollzieht.

Fanden wir eben, inwieweit Hodlers Kunst mit der der Vergangenheit zusammenhängt, so suchen wir nun seine Stellung zur Gegenwart. Wir sahen als Grundzug seines Wollens das Streben nach Vereinfachung, besser Vereinheitlichung, nach Ruhe und Monumentalität. Das ist auch der Grundwille aller modernen Kunstausübung, der aus dem Gegensatz zum Impressionismus entsprungen. Ging man dort darauf aus, das sprühende Leben und die Wahrheit mittels der Farbe zu bannen, löste sich die Kontur in einer Flut von Licht auf, so suchte Hodler wieder durch die fest umrissene Form den ruhigen Pol in der Erscheinungen Flucht und die Schönheit im Linienrhythmus. An der Höhe jenes Gipfels türmte sich ihm erst deutlich sein eigenes Ziel. Aber geht er auch in der Malerei ziemlich einsam seinen Weg, so hat er doch auf den verwandten Gebieten, in Architektur, Plastik und Kunstgewerbe viele bedeutende Mitstrebende und gewinnt deren immer mehr. Es seien nur Orlik, Lederer, Pankok genannt, um aus der Menge trefflicher Künstler einzelne Namen herauszugreifen. Auf den Sezessionsausstellungen der letzten zwanzig Jahre wie in Kunstzeitschriften stösst man überall auf Strömungen, die alle in ein grosses Strombett drängen, um schliesslich zum modernen Stile zu führen. Sie bedeuten eine Wiedergeburt des Kunstgewerbes und vielleicht auch der grossen Architektur; ob auch neue Bahnen für die reine Malerei (im Gegensatz zur angewandten), wie es bei Hodler den Anschein hat, das eben soll untersucht werden.

Die Prinzipien des neuen Stils sind von seinen Theoretikern (Van de Velde und andern) klar ausgesprochen worden. Streng logisch konstruiert sei die Form, mit Ausschluss jedes Schnörkels und alles überflüssigen Details. Das ist die Grundidee des Stils; es ist auch die Hodlers; keine Linie in seinen Kompositionen, keine Gewandfalte, die entbehrlich wäre. Seine Kunst stilisiert den menschlichen Körper so stark, dass er der Natur entfremdet wirkt. Der Meister konstruiert seine Figurenbilder, und die Bilder seines Baustils, um das Wort zu wagen, drängen geradezu nach der architektonischen Fassung, in einer Formensprache allerdings, die in Stein der seinen des Pinsels verwandt ist, und an solchen Baumeistern fehlt es heute nicht. Das vielberufene Fresko im Schweizer Landesmuseum wirkt vornehmlich deshalb an Ort und Stelle so unerquicklich, weil zwei ganz verschiedene

Kräfte aneinandergeraten sind, das prächtige gotische Gewölbe mit einer Komposition von Hodlerscher Formgebung. Aber die grossartige dekorative Veranlagung des Künstlers ist darum doch kaum zu verkennen. Nicht aus Willkür oder Schrullenhaftigkeit, sondern aus innerer Notwendigkeit heraus haben des Künstlers Bilder meist den grössten Maßstab, sind viele seiner Figuren überlebensgross, aus einem rein ornamentalen Bedürfnis, aus der Neigung zur dekorativen Ausbreitung über ganze Wandflächen; und nichts ist dieser Natur näher als das Fresko. Ein solches dekoratives Fresko in eine hochstrebende, starrgliedrige Architektur eingefügt, und es wird ein bewundernswertes organisches Ganzes zustande kommen. Es wird nicht die übergewichtige Wirkung etwa eines raumschmückenden Bilderzyklus der Hochrenaissance haben, wie ihn Paolo Veronese in die Refektorien venezianischer Klöster oder in die Villa Barbaro (Masèr) hineingemalt hat, in dessen selbstherrlicher Lebensfülle und Farbenglut der umgebende Raum versank, sondern der organische Teil eines Bauwerkes sein, in den einfachsten Farben und Linien gehalten, imponierend nur durch die Wucht der Darstellung und die Kraft und Ruhe in den Bewegungsmotiven. Darin liegt die monumentale Wirkung, die dann in den umgebenden Wänden und Pfeilern harmonisch weiterklingen soll.

Die ganze Schwerkraft seines Ausdruckswillens liegt eben in der Formgebung. Wohl tragen die Tafelbilder Namen, zum Teil allegorischer Prägung, aber sie erklären keinen Inhalt und reden nicht innerlich zu uns. Wie schon im Raum die Tiefenperspektive zugunsten reiner Flächenwirkung vermieden ist, so beschränken auch die Figuren den Blick auf ihre äussere Gestalt; ihn in die Dimension des Seelischen hinabzuziehen, liegt nicht in der Absicht des Künstlers. Auf rhythmische Gliederung ist es abgesehen, nicht auf den Ausdruck von Gemütsbewegungen; streng logisch werden die Prinzipien gewahrt. Sie berühren sich in nichts zum Beispiel mit Böcklin, in dessen einem Bild uns die Psychologie der beiden Alten in der blühenden Gartenlaube unmittelbar ans Herz greift. Auch Hodlers Phantasie ist gering. Seine Allegorien sind nicht etwa mit dem kühnen Flug von Klingers Poesien zu messen; aber seine Formgebung ist zugleich von der feinsten Sensibilität wie von der grössten Wucht, mit einem Wort von gewaltigem Umfang

auf dem Gebiet des Dekorativen. So ist sein Figurentafelbild als Bild an sich nicht anzusprechen. Ihm wohnen nicht die Werte inne, die das Tafelbild zum Selbstzweck stempeln. Es ist weder mit dem Auge des Malers noch mit der Seele des Dichters gemalt. Zum ersteren gehört das Sehen in gebrochenen Tönen bis in die feinsten Abstufungen, nicht ein blosses Kolorieren in einfachen Farbenkontrasten, zum zweiten ein Hineinleuchten in die Psyche, zum mindesten eine Charakterisierung des Menschen. Auch wird Naturwahrheit in Form und Farbe nicht angestrebt, was doch in hohem Maß namentlich bei den grossen Impressionisten der Fall ist. Nur durch die schrankenlose Hingabe an den Natureindruck, und indem sich die Seele bis zum Rande davon erfüllte, haben sie eine zwingende Wirkung erreicht.

Übrigens verhält es sich mit den Landschaften Hodlers anders als mit seinem Figurenbild. Obschon er sich der Natur nicht an den Busen wirft im Sinne der Impressionisten, sondern sie mit kühlem Auge nach seinen Stilgesetzen rhythmisch gliedert, so bleibt doch der Eindruck der lebendigen Welt vorherrschend; man fühlt, dass seine Landschaften Aug' in Aug' mit ihnen entstanden, und ihre kaum bewegten Linien fügen sich seinem System so viel ungezwungener ein, als es beim menschlichen Körper der Fall ist. Die Grösse und Ruhe, die der Natur zu eigen sind, finden sich in seinen Landschaften in verklärtem Ausdruck wieder.

Aber für das Figurenbild hat der Künstler selbst die richtige Weisung gegeben. Man nehme sein Motiv der Aneinanderreihung von Schreitenden, Sitzenden usw., das sich von Figur zu Figur zu wiederholen scheint (denn die feinen rhythmischen Verschiebungen im Einzelnen ändern nichts an der Wiederkehr desselben Motivs), und wir sind mitten im Ornamentalen. Es sei erlaubt, hier nur zum annähernden Vergleich etwa an die Schwäne von Christiansen zu erinnern, die majestätisch hintereinander durch die dunkeln Wellen ziehen, wobei sich freilich die dynamische Wirkung dieses Künstlers zu Hodler verhält wie die der Flöte zur Orgel. Die menschliche Figur in den Dienst der Ornamentik zu ziehen, ist in der Kunstgeschichte nichts neues. Im Bild an sich würden diese gewaltsamen Wiederholungen eines bestimmten Bewegungsrhythmus zur Manier ausarten; als dekorativer Schmuck in hohen Hallen wären sie von unsäglich

feierlicher Wirkung. Auch scheint uns diese durchaus nicht an die Ausführung des Pinsels gebunden zu sein. Die überlebensgrossen Gestalten als Mosaikfries an den Fassaden kunstgeweihter Bauten, an den Wandflächen im Innern, in grossen Hallenfenstern als Glasgemälde mit den wenigen kontrastierenden Farben, den sicheren, grosszügigen Linien, den schwachen, flächenhaften Schattierungen, selbst im Gobelin noch, im Wandbehang für feierliche Säle: das gäbe Zeremonienbilder grössten Stils, so dass wir frühere Jahrhunderte um nichts mehr zu beneiden brauchten.

Und hier wird es uns nun auch klar, wieso derselbe Künstler, dessen Ausdrucksweise so nah derjenigen der Primitiven in der Kunstgeschichte verwandt ist, gleichzeitig in so enger Fühlung mit den Bestrebungen der Moderne, mit den Kämpfern für den neuen Stil erscheint. Hat doch letzten Grundes der neue Stil seine Anregung von eben jenen Primitiven empfangen. Als in England Dante Gabriel Rosetti und die Gruppe der Präraffaeliten auftauchten, bedeutete es für die Malerei nicht eben viel; denn sie blieben in der Nachahmung ihrer grossen Vorbilder stecken. Aber Keime der Bewegung fielen befruchtend auf das Kunstgewerbe und weckten dort neuen Geist und neues Leben, die sich allmählich auf den Kontinent fortpflanzten und nun allerwärts einer grossen Blüte zuzutreiben scheinen.

Noch eins ist unserer Meinung nach als beweiskräftig für die Ansicht von der dekorativen Gattung der Hodlerschen Kunst anzusehen. Wem es gelungen ist, in die Gesetzmässigkeit seiner Schöpfungen einzudringen, der ist auch von der grossartigen Folgerichtigkeit des Stils gewonnen. Die Logik des Systems wirkt widerstandslos überzeugend, was auch auf andern Gebieten der angewandten Künste die neuen Stilformen vermögen. Es ist aber niemals Sache so wenig der reinen Malerei wie der reinen Poesie, noch auch der reinen Musik gewesen, durch Logik zu überzeugen.

Man glaube doch nach alledem nicht, dass es auf eine Verkleinerung dieses dekorativen Genies herauskomme, das den Gegenstand unserer Betrachtung bildete, wenn wir seine Schöpfungen zum organischen Schmuck grosser Architektur angewandt wissen wollen. Erinnern wir uns dessen, dass zum Beispiel die Franzosen eine ähnliche Veranlagung, nur in geringerer Potenz, in Puvis de Chavannes besessen und gewürdigt haben. Und ehren wir den

Künstler durch ein endlich gerechtes Verständnis und durch monumentale Aufgaben.

ZÜRICH EMMI CARO

NACHWORT. Bald nach Aufzeichnung dieser Erörterungen ist in Zürich das Kolossalwandgemälde Hodlers für die Jenenser Universität ausgestellt worden und damit ein neuer gewichtiger Beleg gegeben zugunsten oben ausgeführter Ansichten. Nur dass die seine Begabung umzeichnenden Grenzen sich nach diesem neuesten Werk als noch zu eng erwiesen haben. Neben der gewohnten grössten Knappheit und Klarheit im Aufbau wirkt eine zwar sehr deutliche und kräftige, aber dem Auge durchaus angenehme Farbengebung und zudem eine Beseelung und innere Hut wie nirgends in früheren Arbeiten. Die verschiedenen, gleichzeitig ausgestellten Studien „Liebe" erheben sich hingegen keineswegs über das Durchschnittsmass des Künstlers; nur ist es bezeichnend, wie die Behandlung des Nackten so wenig der sinnlichen Erscheinung entspricht und so sehr in Hodlers ornamentalen, linearen Stil gezwängt ist, dass selbst die Darstellung der heikelsten Posen nicht verletzt, sondern wie begriffliche Abstraktion berührt, nicht wie das wirkliche Abbild eines Menschenpaares, sondern wie die Idee eines solchen.

JENSEITS DES SIMPLON (SPRACHLICHES UND VOLKSKUNDLICHES)

(Fortsetzung)

CARCOFORO

„Strada comodissima," antwortete mir der Wirt auf der Höhe des Barancapasses, der Bannio im Anzascatal mit dem in einem Seitental der oberen Sesia gelegenen Fobello verbindet, als ich ihn nach der Beschaffenheit des Weges fragte, der über den etwas höheren Colle d'Egua nach Carcoforo hinüberführt. Strada comodissima? Anfangs stieg man ja recht bequem durch steinbesäte Matten hinauf. Dann aber verlor sich der Fussweg in einer öden Steinwüste, über die sich ein langweiliger grauer Nebel legte, der nur von Zeit zu Zeit sich da und dort ein bisschen lichtete. Über Felsblöcke und Steintrümmer kletterte ich einem