Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 21 (1917)

Artikel: Ferdinand Hodler und die Alpen
Autor: M.W.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-573872

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: 20.02.2026

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

Ferdinand Hodler und die Alpen.

Nachdruck verboten.

Mit vier Kunstbeilagen und zwei Reproduktionen im Text.

Ferdinand Hodler war noch ein Schulknabe, als sein Stiefvater Gottlieb Schüpbach, der — selbst künstlerisch veranlagt und die Kunst übend*) – die Gabe des seltsamen Kindes früh inneward, ihn dem in Thun wirkenden Landschafter Ferdinand Sommer in die Lehre gab. Dieser lebensfrohe Koburger, der seine angenehme, übrigens in manchem reizvolle und nicht immer uninteressante Kunst**) allzu geschickt in den Dienst der Fremdenindustrie zu stellen wußte, führte den jungen Schüler gleich in den handwerklichen Betrieb seiner profitabeln Hochgebirgsmalerei ein, der in Hodlers Werdegang keine andere Bedeutung zukommt, als daß sie ihn zum ersten Mal als Maler vor die gewaltigen Gegenstände der ihm vertrauten Alpenwelt stellte. Heute noch kann es einem vorkommen, daß man im Bernerland in einer abgelegenen Bauern- oder Wirtshausstube auf jene kleinen, farbig sympathischen Bilder trifft, die die Majestäten des Berner Oberlandes darstellen, in Mondschein, Alpenglühen oder Morgenduft, je nach Wunsch und Geschmack des einstigen Bestellers. Es sind dies die Ergebnisse der Sommerschen Schule, die der junge Maler auf seinen Fahrten durchs Land um ein kleines losschlug, und sie tragen so durchaus Sommers Gepräge, daß man ungläubig staunt, wenn man auf dem einen oder andern die Signatur F. Hodler entdeckt. Nur in einem vielleicht unterscheiden sich diese Alpenbildchen von der Weise des geschickten Deutschen: die Berge erscheinen darauf weniger behend und anmutig gemalt, klotziger und ganzer, und oft haben sie etwas seltsam Einsames an sich, wie unverwurzelt mit der übrigen Welt und nicht zugehörig zum Vielerlei des genrehaft belebten Vordergrundes, sodaß man jenes Kind verstehen kann, das, unter solchen Bildchen aufgewachsen, beim Anblick des wirklichen Hochgebirges enttäuscht ausrief: „Ja, sind die Alpen denn nicht höher? Und ich habe gemeint, daß sie weiß seien vom Boden auf!“

Die Sommersche Kunst verwarf der Jüngling so schnell, wie der Knabe sie erlernt hatte. Einen höhern Begriff von Alpenmalerei vermittelte dem Achtzehnjährigen Calame, den Hodler zu Beginn seines Genfer Aufenthalts eifrig kopierte. Aber bald wandte er sich für lange Zeit ganz von diesem Stoffgebiet ab. Er kam in die strenge Schule des überlegenen Künstlers und genialen Lehrers Barthélemy Menn*) und in die weit strengere seines eigenen, mächtig erwachten Kunstwillens.

Welch ungeheure, eigentlich über menschliches Maß hinausgehende Kraft dieser Wille bedeutet, das kommt einem überwältigend zum Bewußtsein im Angesicht der gegenwärtigen Hodler-Ausstellung, mit deren großzügiger Inszenierung sich das Zürcher Kunsthaus einen Ruhmestitel erwirbt auf alle Zeit. Diese gesammelte Darstellung des Lebenswerkes eines Meisters, der selbst noch mitten in Kraft und Schaffensdrang und Werdelust steht, ist ein Ereignis, das weit über das rein Künstlerische hinausgeht und das jedem, der daran teil hat, zum Erlebnis von der einschneidenden Bedeutung einer Offenbarung werden muß.

Es liegt ja im Wesen von Hodlers auf das Allgemeine, Ewige, auf die unvergänglichen Stoffe menschlich-kosmischen Empfindens und Erkennens gerichteten Kunst, daß sie uns nicht nur ästhetisch erregt und befriedigt, sondern auch tief menschlich und allgemein ergreift. Aber diese Zusammenwirkung des Gesamtwerkes packt uns doch noch in einem andern Sinn: nicht allein den über aller Zeitlichkeit stehenden Künstler, wir lernen auch den großen Menschen erkennen, den Wahrheitssucher, dessen riesenhafte Energie so sehr in Staunen setzt, wie sein Glaubensmut, seine Selbstüberwindung und demutsvolle Hingabe an das, was er als Höchstes erkannt, erschüttert. Wir ahnen,

*) Ein treffendes Miniatur-Selbstbildnis des temperamentvollen Mannes hat sich erhalten. — **) Vor Augen ist mir ein Oelbildchen, das die Rückkehr der siegbewußten Thuner aus dem Sonderbundskrieg darstellt; das farbige Hereinfluten der umjubelten Scharen in die altertümliche Gasse (unter den „Siegern“ erkennt man auch Sommers Freund Schüpbach) ist von wahrhaft impressionistischem Reiz.

*) Ueber Menn vgl. „Die Schweiz“ XIII 1909, 249 ff.

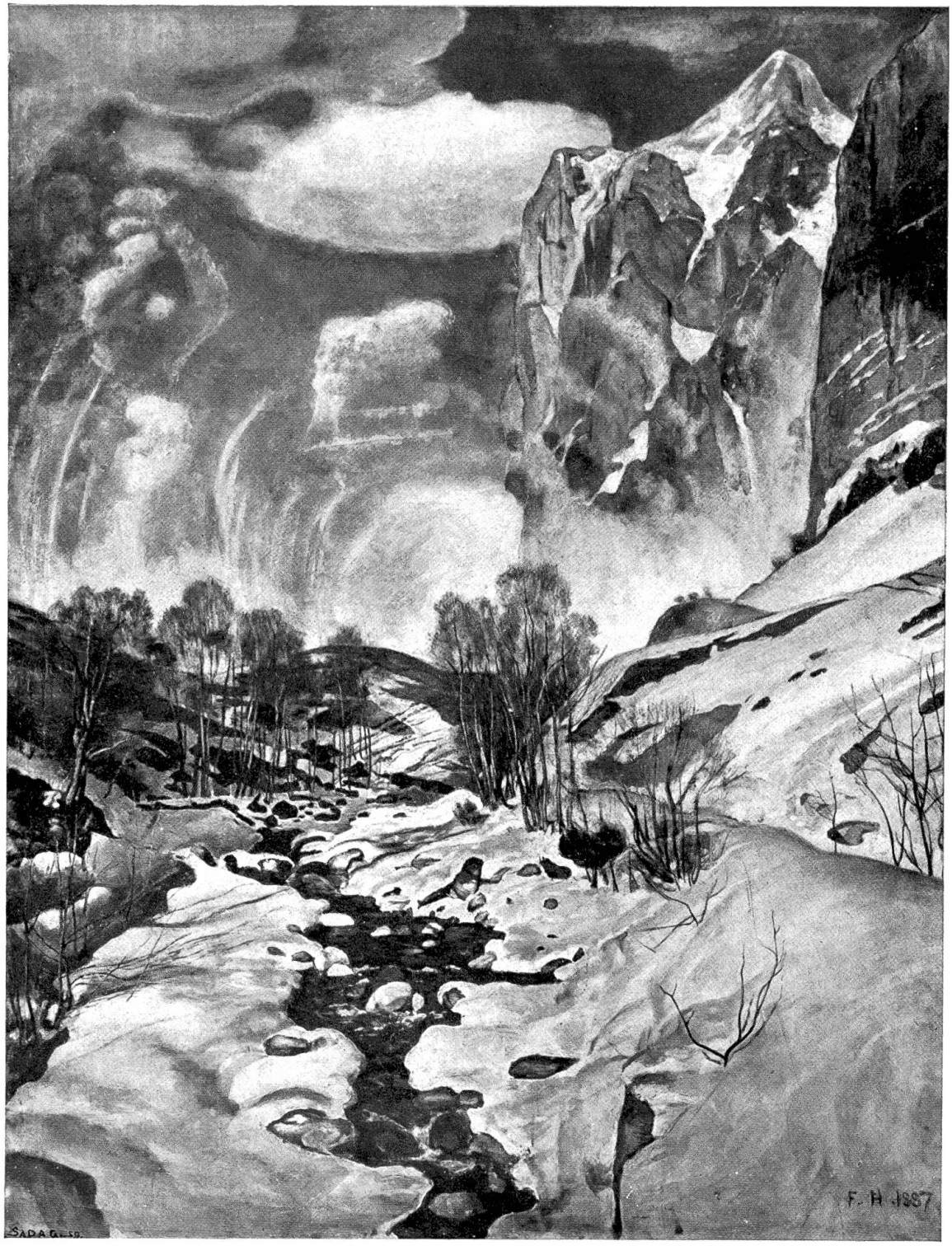
wie das Wesen des Genies nicht allein in der geistigen, sondern auch in der ethischen Kraft begründet liegt: Da ist ein Künstler, der die Mittel seiner Kunst so beherrscht, daß er vom frühen Anfang an meisterlich hervortritt, und der doch durch das lange Leben hin weiterringt, als ob jeder Tag Anfang wäre, niemals an sich zweifelnd — einer höhnenden, zweifelnden Welt zum Trotz, niemals mit sich zufrieden — einer anbetenden Gemeinde und allem Weltruhm zum Trotz, alle Stufen künstlerischer Anschauung ersteigend und doch einheitlich gerichtet, tausendmal das eigene Selbst überwindend und sich doch immer treu.

Es ist die Offenbarung dieser Kunstschau, daß sie uns erkennen läßt, wie das gewaltige Werk geworden ist im Kampf des um Erkenntnis ringenden Geistes mit den Grundkräften und wie sein urmächtiger Stamm eigentlich nur aus diesen zwei Wurzeln genährt wird: Hodler und die Natur. Daß uns diese Offenbarung in Schönheit gegeben wird — denn die Festlichkeit der bilderfüllten Hallen ist ohnegleichen — ist das Beglückende daran, das Schicksalshafte, daß sie uns just in der heutigen Gegenwart wird; denn der Sieg dieses kampfvollen Künstlerlebens ist die strahlende Verkündigung der Idee der Einheit im Menschlichen und Kosmischen, der Dauer des Wesenhaften, der höchsten Gemeinschaft; wir aber stehen heute im tiefsten Elend der Zerrissenheit, aller höhern Einheit bar. Und daß wir just heute, wo Menschenleben nichts mehr gelten, es so eindrucksvoll zu sehen bekommen, was ein Mensch bedeuten und wirken kann, Werte, die so viel mehr wiegen als alles, worum zur Stunde Völker verbluten müssen. Und endlich, daß gerade jetzt uns Schweizern zum Bewußtsein gebracht wird, welche Kraft in der echten, wurzelwahren Stammeszugehörigkeit und Heimatzugehörigkeit liegen kann, und daß es kein Wahn ist mit dem Schweizertum, da es solch machtvollen Ausdruck finden konnte aus Eigenart und Ganzheit. Wer aber wollte nicht glauben, daß in der Stimme des Genius Prophezeiung liegt, und dieses mit tiefer religiöser Inbrunst vorgetragene Evangelium der höchsten Gemeinschaft gläubig empfangen und daraus Hoffnung schöpfen für das Künftige?

Von der Stufenfolge der künstlerischen Entwicklung, wie sie die große Ausstellung klar zeigt, soll die Rede sein in unserm nächsten Hefte, wo dem armen Wort das lebendige Bild Ergänzung und Vertiefung geben wird, diese Alpennummer kann bloß der Alpenbilder des Meisters gedenken. Sie halten keinen lauten Ton in der Ausstellung, dazu sind sie zu gering an Zahl, zu zerstreut im Raum, zu unaufdringlich im Format; aber sie bedeuten doch Höhenpunkte im Gesamtwerk, und an ihnen auch läßt sich alle Wandlung ablesen. Nicht Schritt für Schritt — denn sie haben oft lange ausgesetzt — aber in den wichtigsten Augenblicken dieses Künstlerlebens treten sie auf wie sichere Wegweiser, die, in bestimmten Abständen erscheinend, Ausgang und Ziel und somit Sinn und Willen des Weges deuten.

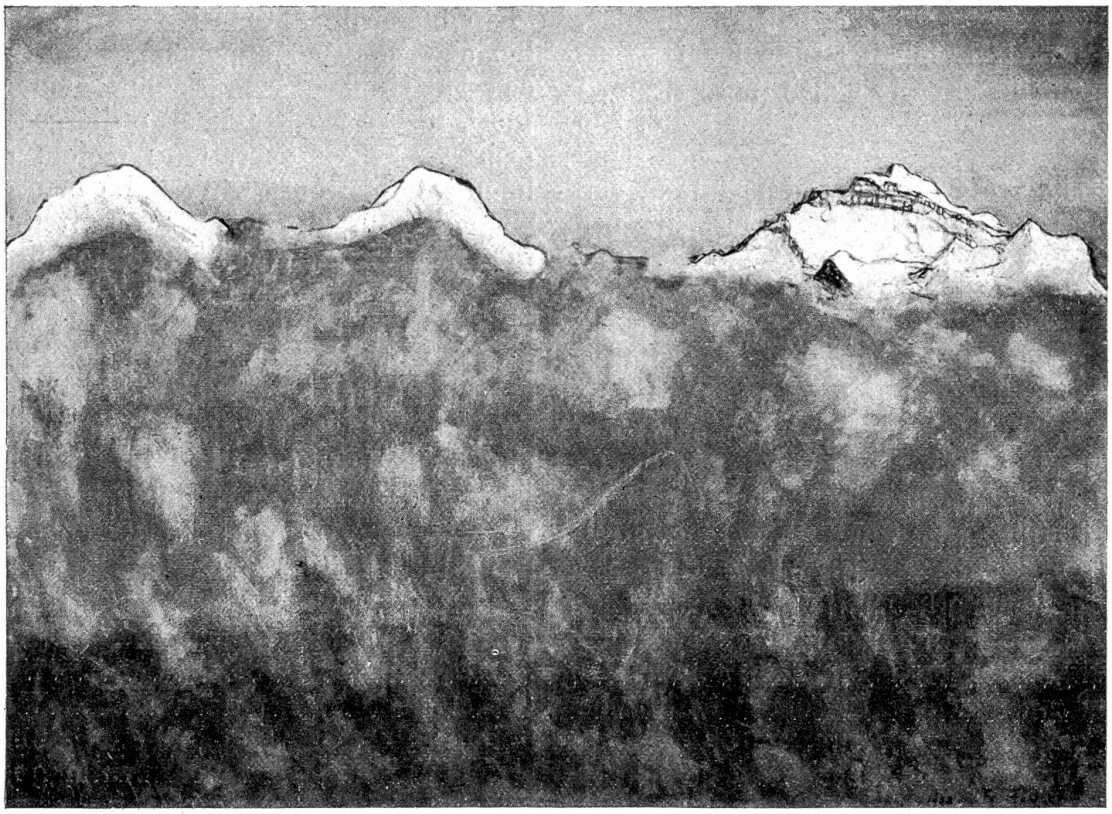
In dem ersten Genfer Jahrzehnt scheint Hodler sich ganz von der Hochgebirgswelt abgewandt zu haben. Er mußte sich auf andern Wegen und vornehmlich durch das Mittel der menschlichen Gestalt Naturerfahrung und neue künstlerische Einsicht holen, ehe er es wagen konnte, auch den altvertrauten Alpen mit dem kühnen Schritt über alle Calamesche Präokkupation hinweg neu gegenüberzutreten. In den achtziger Jahren erst entstand eine Gruppe von Gebirgslandschaften, als deren Vollendung uns die „Lawine" des Solothurner Museums (vgl. nebenstehende Kunstbeilage) gezeigt wird. Hans Mühlestein, der in seinem großen Hodlerbuch *) des Meisters Werk und Leben und mehr noch dessen philosophischem Weltbild tiefgründig nachgeht, sagt geradezu, daß Hodler mit der „Lawine" die Alpen zum ersten Mal für die Kunst entdeckte. Das Bild gibt diesem Ausspruch so recht, daß Mühlestein ihn hätte wagen können, ohne die mehrfache Herabsetzung Calames, der denn doch, der erste wahrhaft leidenschaftlich vom Bild der Natur erfaßte Gipfelmaler, von Hodlerscher Anschauung mehr ahnte, als man heute, durch gewisse süße Aeußerlichkeiten seiner Kunst geblendet, glauben will. Hodlers Tat

*) Ferdinand Hodler, ein Deutungsversuch. Weimar, Gustav Kiepenheuer, 1914.



Ferdinand Hodler.

Die Lawine (1887).
Museum Solothurn.
Phot. R. Piper & Cie., München.



Ferdinand Hodler. **Jungfrau, Mönch und Eiger** (1908). Phot. R. Piper & Cie., München.

bleibt dennoch ohnegleichen: er allein und zuerst hat das Hochgebirge seiner eigensten Natur zurückgegeben mit endgültiger Loslösung aus aller genrehaften Beziehung zum menschlichen Betrachter und hat es dadurch der hohen Kunst erobert, die wie das ganze reife Werk Hodlers (und alle größte Kunst überhaupt) eine Welt für sich darstellt, in sich geschlossen und eigenen Gesetzen folgend. Ihre Gesetze aber sind die sublimsten der Natur.

Man hat sich das Bild nicht, wie unsere Wiedergabe glauben macht, in düstern Tönen zu denken, sondern in zarthellen Farben, festlich beherrscht von dem holdesten Zweiklang Lichtgold-Blau, den wir auch sonst in Hodlerschen Landschaften antreffen. Es heißt, daß die Vorliebe für diesen heiterfestlichen Farbenzusammenklang von seinem Stiefvater auf ihn übergegangen sei. Auch die niedergehende Lawine wird uns nicht als zerstörende Macht geschildert — wir sehen nur das wundervoll kreisende Aufwirbeln des glänzenden Schneestaubes in der Sonnenluft — und doch spricht aus dem lichterfüllten Bild die Urkraft und eigentlich grausame Wucht der Bergform mit ganzer, vordem nicht erkannter Gewalt. Eine lineare Analyse des Bildes würde zeigen, mit wieviel Kunst und Geist Vertikale und Horizontale zur Geltung gebracht und der Gesamtwirkung dienstbar gemacht werden und wie die genaue Raumeinteilung den Eindruck bestimmen hilft. Aber dem ungeheuern Neuen, das dieses Bild im Rahmen der gesamten Alpendarstellung aller Zeiten bedeutet, kommt keine Analyse bei. Die Begründung liegt tiefer, in des Meisters innerer Wandlung, der über die bloße Naturbetrachtung hinausgeschritten ist zur Naturerfahrung. Durch die äußere Gestalt ist seine Erkenntnis durchgedrungen zur formbildenden Kraft, durch die Erscheinung zu Idee und Gesetz, und er hat die Gesetze, die sich ihm offenbarten, über die eigene Kunst gestellt. Parallelismus, Eurhythmie sind Namen für diese Gesetze, ihr Wesen die sinnvoll bauende, auch in der Zerstörung neu bauende, einheitlich ordnende Naturkraft. Daß Hodler das erkannte Gesetz durch das Mittel der Linie zum Ausdruck zu bringen vermag, sodaß uns an seinen Bergen nicht etwa nur das Gewordene, die geologische Struktur über-

zeugend wird, sondern daß wir meinen, die formgebärenden Kräfte selbst zu erfahren, und uns so Gesetz und Erfüllung zum Augenerlebnis wird, das bleibt das Wunder.

Die „Lawine" steht am Anfang von Hodlers Meisterzeit, schon diesseits des Entscheidungswerkes „Die Nacht". Sie scheint lange, wiederum etwa ein Jahrzehnt, ohne Gefolgschaft geblieben zu sein; denn wenn auch die für die Antwerpener Weltausstellung von 1894 geschaffenen, heute grausamerweise aus „praktischen" Gründen zerstückelten Riesengemälde Aufstieg und Absturz (das eine zeigt unsere erste Kunstbeilage) die in der „Lawine" dokumentierte Erkenntnis zur Voraussetzung haben, so gehören sie doch mit ihrer Akzentverlegung auf menschliche Gestalt und Vorgang in einen andern Zusammenhang. Um die Jahrhundertwende hat Hodler sich wiederum und diesmal mit wahrer und dauernder Leidenschaft der Hochgebirgswelt zugewandt, vor allem seinen Berneralpen (auch in der „Lawine" haben wir das obere Grindelwaldtal und die Gegend des Wetterhorns zu erkennen), zu denen seine Kunst mit der alten großen Heimatliebe immer wieder zurückkehrt. Die Alpenbilder, die das neue Jahrhundert uns schenkte, stehen auf der Linie der „Lawine", in noch tieferer Erfassung und schärferer Formulierung des Gesetzes. Erst jetzt eigentlich wurde Hodler der grandiose Gestalter der Gipfeleinsamkeit. Seinen Riesen (s. Kunstbeilage) haben wir hier schon früher einmal gezeigt, im Zusammenhang einer größern Darstellung der Alpenmalerei überhaupt*), und gesucht, an diesem Bild, das so überwältigend einfach Form und Kraft, das Individuelle und Allgültige dieser einzigen Bergpyramide gibt, das Besondere von Hodlers Weise darzulegen. Wir haben damals auch auf die Einsamkeit dieser Berggestalt, ihre Losgelöstheit von der Welt des Menschlichen, ihre innerlich geschlossene Notwendigkeit hingewiesen. Ein Vergleich mit der Lawine, die ihrerseits schon alle frühere Alpenmalerei ins Reich des Genres verweist (Genre heißt doch eigentlich nichts anderes als bewußte Herstellung der Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachtendem), wird diesen Begriff deutlich machen. Und auf diesem Weg, der den Riesen über die „Lawine" emporführt, ist der Meister noch weitergegangen. Seine Vorliebe, ganz einsam geschaute Gipfel durch rhythmisch bewegte Wolken- und Nebelbänder abzutrennen (übrigens kommt auch dem Wasserspiegel bei Riesen und Thunersee diese selbe trennende und für das Kunstwerk einigende Aufgabe zu), sie unverwurzelt und in letzter Einsamkeit zu geben, einzig in der Umschließung ihrer eigensten Welt, läßt sich unter solchem Gesichtspunkte verstehen. Die äußerste Konsequenz dieser Anschauung aber zieht vielleicht die „Mondnacht". Das Bild — wiederum in Gold und Blau gehalten, aber einer geheimnisvollen, verfeierlichten Vertiefung des Zweiklangs — zeigt die Gipfel überhaupt nicht mehr in ihrer irdischen Verwurzelung, sondern im wundervoll rhythmischen Zusammenklang mit dem All. Titel, die, als Ausdruck grundlegender Vorstellungen, im Lebenswerke Ferdinand Hodlers immer wieder auftauchen, drängen sich uns vor diesem Bild auf: Eurhythmie, Aufgehen im All, Blick ins Unendliche. Auch diese Mondnacht ist eine wundersame Gestaltwerdung der philosophischen Idee des Meisters, der kosmischen Einheit. Wie aber ist es faßbar, daß der Weg von jenen Sommerschen „Jungfrau, Mönch und Eiger bei Mondschein" zu dieser eurhythmischen Vision der mondnahen Dreigipfeleinsamkeit ein Menschenleben durchmaß und eines, das noch ein blühendes Morgen vor sich hat? Und daß aus der als Ungeschicklichkeit anmutenden Isolierung der Berge auf den Bildern des Knaben diese urweltliche Einsamkeit erwuchs, die zur höchsten Einheit werden konnte?

Zu allen Zeiten waren es die Landschafts- und hauptsächlich die Alpenbilder Ferdinand Hodlers, die unser Schweizerpublikum am besten erfaßte, und vielen sind sie zu Türöffnern in des Meisters Reich geworden. Ob es wohl daher kommt, daß man instinktiv die innerlich geheimnisvolle Verwandtschaft zwischen der Natur des Meisters und dieser trotzigen Urgewalt der Bergriesen fühlte und daß der grandiose Einklang auch den künstlerisch

*) „Die Schweiz" XIX 1915, 491 ff.

Ferdinand Hodler. **Mondnacht** (1908). Sammlung Müller, Solothurn. Phot. R. Piper & Cie., München.

Unverstehenden überwältigte? Oder ob es einfach bedeutet, daß die Liebe zu seinen Bergen dem Schweizer jenen Seelenwinkel füllt, der der Größe, Kraft und Schönheit zugewandt ist und abgewandt der Sklaverei des Vorurteils? M. W.

Schauen und Sehen in den Bergen.

Nachdr. verboten.

Eine topographisch-ästhetische Skizze von Prof. Dr. Fridolin Becker, Ingenieur, Zürich.

Mit zwei Abbildungen.

Stillvergnügt schreitet der Wanderer durchs Tal. Er sehnte sich nach Bergschönheit. Jetzt genießt er sie... Tief hangen die Wolken über die Berge herab, und Nebel verhüllen deren Flanken; sie decken das Tal, wie ein Brett die Backmulde. Feuchte dunstige Luft liegt darunter, die alles in einen gleichmäßigen Ton hüllt. Kein Sonnenblicklein fällt hinein und erhellt eine Stelle, daß man Farbe sieht. Da gibt's nicht viel zu schauen — nur zu sehen. Und doch auch zu schauen, wenn man zu sehen versteht.

Zunächst geistig zu sehen. Ueber all dem Gewölk und Genebel ist es ja wieder licht, und in Wolken und Nebel stehen ja noch die Berge, geformt und gefärbt. Ihre Gipfel und Gräte ragen, ihre Kämme gliedern sich, und ihre Täler laufen zur Tiefe. Das ganze reiche Leben der Bergwelt lebt und regt sich; nur ist es unsern Blicken verhüllt durch das, was in den Bergen das Allerlebendigste ist, das Gewind und Gewölke der Luft. Aus dem Nebel, aus den Nischen der Taltiefe quillt Wasser, fließen Bäche und Bächlein. Die erzählen uns,