Zeitschrift: Rote Revue : sozialistische Monatsschrift
Herausgeber: Sozialdemokratische Partei der Schweiz
Band: 23 (1943-1944)
Heft: 1-2

Artikel: Ein neuer Kampf um Hodler
Autor: Walter, Emil J.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-334940

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: 05.12.2025

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

kein zweites 1918. Wir werden in der Schweiz beim Kriegsende vor einer *ganz neuen,* anders gearteten Situation stehen, die es mit *neuen Mitteln* und *neuen Ideen* zu bemeistern gilt. Die Geschichte wiederholt sich nicht. 1943 sind die arbeitenden Massen des Schweizervolkes illusionsärmer, als sie 1918 waren. Die Gegensätze zwischen der städtischen Arbeiter- und der ländlichen Bauernbevölkerung sind geringer. Die ganze Entwicklung ist — im großen gesehen — für den Sozialismus günstiger, weil die Vorbedingungen für einen sozialistischen Umbau der Wirtschaft inner- wie außenpolitisch quasi automatisch geschaffen worden sind. Innerpolitisch ist es vor allem die gegenüber dem ersten Weltkrieg viel dringendere und schwerwiegendere *Finanzfrage* (gegenüber 1914—1918 eine das Mehrfache erreichende Verschuldung!) und das *Problem der Arbeitsbeschaffung,* welche die Hebel bilden werden, die die schweizerische Politik der Nachkriegszeit bestimmend beeinflussen und auf heute schon erkennbare Bahnen zwangsläufig vorwärtstreiben werden.

Ein neuer Kampf um Hodler

Von Emil J. Walter

Geradezu mit einem Sturm der Entrüstung ist von den führenden Zeitungen unseres Landes und gewissen künstlerischen Kreisen der Schweiz ein neues Buch über Hodler («Ferdinand Hodler» 1853—1918. Sein Leben und sein Werk, von Hans Mühlestein und Georg Schmidt. Eugen Rentsch Verlag 1942) empfangen worden. Was ist geschehen? Das ausgezeichnete Werk, eine Gemeinschaftsarbeit des ersten Hodlerbiographen mit dem soziologisch geschulten Direktor des Basler Kunstmuseums, stößt in den kulturell führenden Kreisen auf affektiv betonte, geradezu erbitterte Ablehnung.

Wenn wir uns im folgenden *grundsätzlich* mit dieser Kritik auseinandersetzen werden, so schalten wir bewußt die vielleicht in Einzelheiten berechtigte Kritik an Detailangaben aus. Es ist Sache der zünftigen Kunsthistoriker, sich darüber zu einigen, wann ein bestimmtes Bild gemalt wurde und welche biographischen Einzelheiten eindeutig verbürgt oder bloß wahrscheinlich gemacht werden können.

Viel wichtiger als dieser belanglose Streit um Kleinkram ist die Diskussion all jener Fragen, welche durch die Heftigkeit der Angriffe gegen das neue Hodlerbuch unwillkürlich gestellt werden müssen: Handelt es sich bei der Reaktionsweise unserer Kulturschicht nicht um ein für das geistige Leben der Schweiz kennzeichnendes Verhalten, das sich in seinen Ausstrahlungen vom Film über das Theater bis zur Literatur und zur bildenden Kunst verfolgen läßt und von Manuel Gasser in der «Weltwoche» kürzlich mit Recht als «Angst vor der Wirklichkeit» apostrophiert wurde?

In der Juli-Nummer des «Schweizer Spiegels» setzt sich kein Geringerer als Peter Meyer, der Redakteur des «Werk», als Vorkämpfer der offiziellen kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise unserer großbürgerlichen Kreise

mit den beiden «linksstehenden Autoren» auseinander unter dem Titel: «Kunstbetrachtung und Gesellschaftsgeschichte». Peter Meyer lehnt die «soziologische Kunstbetrachtung» von Georg Schmidt und Mühlestein mit Leidenschaftlichkeit ab. Zwar sei jedes Kunstwerk eine Ware. Die wirtschaftlichen Verhältnisse einer Zeit machten sich bis in den Bildgegenstand und in die Art seiner Darstellung hinein geltend. Aber «technische, inhaltliche und soziologische Voraussetzungen eines Kunstwerkes» seien zum Verständnis dessen, «worauf es *alleine* (!?) ankommt — *nämlich des menschlichen Gehaltes und der künstlerischen Qualität ... radikal (!!) überflüssig*».

In seiner Beweisführung operiert Peter Meyer mit der beliebten, wenn auch unrichtigen Behauptung, die soziologische Geschichtsbetrachtung sei «materialistisch»: «Das Interesse für die materiellen Seiten einer Erscheinung ist so lange fruchtbar, als man sich über die Stellung dieser Seiten im ganzen im klaren ist. Sobald man den materiellen Teil für den einzig richtigen ansieht, hat man sich das Verständnis des Ganzen verbaut. Nun ist es aber eine typische (!?) Eigenschaft des (!) Materialismus, daß er keine anderen Götter neben sich dulden kann. Für den konsequenten Materialisten sind alle kulturellen Formen und unter ihnen auch die Kunstwerke lediglich Begleiterscheinungen der wirtschaftlichen Machtverhältnisse.» Verzerrter könnte man unseres Erachtens die Bedeutung der soziologischen Geschichtsbetrachtung nicht wiedergeben.

Worauf es Peter Meyer und den andern antisoziologischen Kritikern ankommt, ergibt sich klar und deutlich genug aus nachstehenden Schlußfolgerungen: «Die materialistische Weltauffassung ist notwendigerweise (!!) totalitär, denn entweder geht die Rechnung auf, oder der ganze Ansatz ist falsch ... Da nun aber die Kunst-Soziologen kluge Leute sind, werden sie das alles selber wissen. Und so ist anzunehmen, daß es ihnen eben gar nicht in erster Linie darauf ankommt, das Verständnis der Kunst zu fördern, sondern darauf, die Entzweiung der gesellschaftlichen Schichten mit Hilfe des künstlerischen Stoffgebietes in Kreise hineinzutragen, die einer direkten politischen Propaganda unzugänglich wären.»

Mit anderen Worten, Peter Meyer wirft den beiden Verfassern vor, ihre Meinung sei schon deshalb unrichtig, weil sie ja bestimmte politisch verfemte Ansichten (wohl kommunistische) besäßen. Ihr Buch stelle den Versuch dar, den «Klassenkampf» auf das Gebiet der Kunst zu übertragen. Nicht damit setzt sich Peter Meyer auseinander, ob die Ansichten von Mühlestein-Schmidt richtig oder falsch sind. Nein! Entscheidend fällt für die schroffe Ablehnung der soziologischen Kunstbetrachtung lediglich das politische Moment in Betracht! Und das nennt sich dann «objektive» Kunstkritik, sachlich unabhängiges Werben für das Kunstverständnis. Als ob nicht gerade Peter Meyer damit mit aller Klarheit bloßlegen würde, daß seine Meinung und die Meinungen der ihm verwandten Zunftgenossen lediglich den Interessen und dem Denken der heute noch führenden großbürgerlichen Kreise unseres Landes entsprungen sind, jener gleichen Kreise, die den jungen realistischen Maler Hodler bis in die neunziger Jahre hinein fast verhungern ließen und dem idealistisch gewordenen Maler ein Millionenvermögen zuhielten, als er vom Maler der «häßlichen»

Realität zum Maler der süßlichen Verzückung und der brutalen Männlichkeit wurde.

Vergleicht man das Buch der beiden Verfasser etwa mit Ewald Benders «Die Kunst Ferdinand Hodlers», so erfaßt man bei einiger Unvoreingenommenheit allerdings bald genug den weitgreifenden Unterschied, der die Kunstbetrachtung Mühlesteins und Georg Schmidts von der Kunstbetrachtung der zünftigen Kunstgeschichte trennt. Es ist der Gegensatz zweier Welten. Allerdings nicht, wie Peter Meyer primitiv und oberflächlich genug festhalten möchte, der Gegensatz zwischen Materialismus einerseits und irgendeiner anderen sogenannten «tieferen» Kunstbetrachtung anderseits. Ein Ewald Bender beschränkt sich im wesentlichen auf die vergleichende Betrachtung der Kunstwerke Hodlers vom stilkritischen und chronologischen Gesichtspunkte aus, während in der vom Geist der kollektiven Zusammenarbeit getragenen Gemeinschaftsarbeit nicht nur vergleichende Stilkritik, nicht nur der «L'art pour l'art»-Standpunkt, sondern der viel allgemeinere, umfassendere sozialpsychologische und gesellschaftliche Gesichtspunkt festgehalten wird.

Die Arbeit zerfällt in vier Teile: Jugendjahre, Lehrjahre (1871—1879) mit einem Intermezzo: Zwischenbilanz zwischen Herkunft und Zukunft, Der Meister des Realismus (1879—1889), Der Meister des Idealismus (1889—1918). Man wird in diesem Werke aber vergeblich eine «materialistische» Auffassung suchen, wie dies Peter Meyer behaupten möchte. Was der aufmerksame Leser findet — und aufmerksame Leser verdient dieses Buch —, sind in die gründliche Bildbesprechung eingefügte Bemerkungen über die Zusammenhänge der künstlerischen Entwicklung Hodlers mit seinem persönlichen Leben. Es handelt sich um tiefschürfende Bemerkungen psychologischer Natur, allerdings nicht im Sinne der wissenschaftlich unhaltbaren «verstehenden», sondern der exakteren erklärenden Tiefenpsychologie. So heißt es über den Anschluß Hodlers an die Stündelerbewegung in Langenthal im Jahre 1880 auf Seite 174: «In der Verbindung eines erotischen Ausbruches mit einer religiösen Krise ist dieses Erlebnis grundlegend wichtig für die Erkenntnis des ganzen späteren janusköpfigen Wesens Hodlers: es zeigt zum erstenmal völlig klar die beiden Pole der Flucht in die Introversion und der Flucht in die Extraversion, die beiden Pole der überbetonten Geistigkeit und der überbetonten Sinnlichkeit, zwischen denen Hodlers Realismus nach und nach zermahlen wird. Ein für allemal erkennen wir hier, biographisch ganz konkret belegt, daß beides Flucht vor der Wirklichkeit ist: die feminine Introversion (in ihren beiden Formen, der elegischen Selbstversenkung und der ekstatischen Selbstverschenkung) und die maskuline Extraversion — nämlich Flucht ins Pseudo-Geistige und Flucht ins Pseudo-Sinnliche.»

Um den Charakter der vorliegenden Hodlerbiographie recht deutlich erkennen zu lassen, geben wir aus dem Kapitel über das bekannte, Hodlers Weltruhm begründende Bild die «Nacht» einige Stellen wieder, die für sich selber sprechen: «Durchgreifend neu ist, was als Folge der «Nacht» eintreten wird: daß Hodler keineswegs alle in den achtziger Jahren erarbeiteten künstlerischen Möglichkeiten weiterentwickelt, sondern eine grundsätzliche und — bis auf wenige Ausnahmen — endgültige *Ein-*

schränkung vollzieht: die Einschränkung auf den Idealismus in seinen beiden Grundformen, der männlichen Extraversion und der weiblichen Intraversion ... Gegen Ende der achtziger Jahre, als es Hodler auf keinem Wege gelingen wollte, seine Existenz auch materiell zu sichern, und als dann auch noch eine bei solchem Hungerleben und gleichzeitig bei solcher körperlicher und geistigen Höchtsleistung wahrlich nicht verwunderliche Erschütterung seiner Gesundheit hinzukam, so daß ihn wieder einmal die panische Angst heimsuchte, er habe das alte Familienübel der «Auszehrung» geerbt: da brach in Hodler eine neue Krise aus, die seinen Glauben an den Sinn des Lebens in dieser Umwelt des Elends zutiefst erschütterte. Aber noch einmal sammelte er seine ganzen körperlichen und geistigen Kräfte, um in einem Werk *dieser Angst seelisch Herr* zu werden und um mit ihm womöglich auch materiell endlich den Erfolg zu erringen ... In der «Nacht» hat Hodler das janusartige Doppelgesicht des Schlafes und des Todes dargestellt ... Und so ist es auch der gleiche gewaltige Lebenswille, der sich im zentralen Schläfer der «Nacht» gegen die Lebensbedrohung aufbäumt. Dieser Lebenswille ist urrealistisch! ... Die vier Gruppen der schlafend Liegenden rund um die Mittelgruppe sind völlig unberührt von der Angst ... In ihnen ist der natürliche Schlaf, der die Regeneration der Lebenskraft bedeutet, in vier verschiedenen Formen dargestellt ... Schauen wir uns nun aber die großartig Schlafende vorne links etwas genauer an, so müssen wir erkennen, daß sie keine andere ist als die Mutter des damals zweijährigen Hektor, die Hodler um der vornehmeren Berta Stucki willen verlassen hat! Halten wir damit zusammen unsere Feststellung, daß in der ganzen linken Hälfte der «Nacht» die realistische, in der ganzen rechten Hälfte jedoch die idealisierende Gesinnung überwiegt, so ergibt sich die weitere einschneidende Erkenntnis, daß der Wechsel vom Milieu der Augustine Dupin zum Milieu der Berta Stucki verbunden ist mit einem Wechsel der künstlerischen Gesinnung. So sind es vor allem das «schönere» Schläferpaar rechts unten und der kunstgeschichtlich gebildete Schläfer rechts oben, was der «Nacht» zu Hodlers bis dahin größtem Erfolg verholfen hat, während die Schläfer links noch allzusehr an den in das Häßliche verliebten Hodler erinnerten, den zu verabschieden man ihm seit Jahren unermüdlich empfohlen hat. Zum erstenmal also ist die Preisgabe des Realismus erfolgsmäßig für Hodler nicht vergeblich gewesen! Deshalb ist die «Nacht» für Hodler zum eigentlichen Schicksalswerk geworden ... Als letzte Besonderheit der «Nacht» in Hodlers gesamtem Werk muß endlich angemerkt werden, daß in ihr allein das horizontale Liegen gleichzeitig die Urgebärde des Schlafes, des Todes und der Liebe ist.»

Es braucht unseres Erachtens recht viel «Mut», wenn nicht geradezu eine gewisse Unverfrorenheit, wenn man eine derart sorgfältige psychologische ästhetisch-formale und künstlerische Analyse der zahlreichen Werke Hodlers — wir haben in unserem Zitat nur die allerwichtigsten Stellen über *ein* Werk wiedergegeben — als eine Kunstbetrachtung abtun will, die nicht geeignet sei, das Verständnis der Kunst zu wecken und zu fördern. Hinter den hitzigen Abwehr unserer offiziellen Kunstpriester stecken in der Tat sozialpolitische Gründe, die allerdings zum größten Teil im

Unbewußten verankert sein dürften und sozusagen als Tabu der bürgerlichen Weltanschauung zu bewerten sind.

So ist es schon «shocking», wenn in einer Biographie des zweifellos größten schweizerischen Malers vom erotischen Leben des Künstlers die Rede ist, seine zwei Scheidungen und drei offizielle Ehen und eine wilde Ehe mit einem unehelichen Sohne, sowie andeutungsweise von mannigfachen Liebschaften des erfolgreichen Hodler geschrieben wird. Die bürgerliche Welt kennt ja die Sinnlichkeit als realistische Kraft nicht. Die Isolierung des Schönen erleichtert von vornherein die Abstraktion von der künstlerischen Persönlichkeit.

Erschwerend wirkt auf die freimütige Hodlerkritik naturgemäß auch die Tatsache, daß die idealistischen Spätwerke des Meisters zu einer wertvollen Kapitalanlage geworden sind. Das Bild des großen Künstlers wird zur begehrten Ware nur im großbürgerlichen Milieu. Diese Feststellung mit aller Deutlichkeit getroffen zu haben, ist eine der großen Todsünden, welche den beiden Verfassern offenbar nicht verziehen werden will. Das Kunstwerk soll eine Spiegelung eines metaphysischen Dinges an sich, genannt Schönheit, sein.

Wer es wagt, das Kunstwerk als ein Werk menschlicher und sozialer Kräfte zu behandeln, gerät mit den Lebensgesetzen der kapitalistischen Gesellschaft in Konflikt. Denn diese Gesellschaft kann heute weniger denn je die Wahrheit über sich selbst ertragen. Je lebensfremder, je weniger realistisch die Kunst ist — handle es sich um Film und Theater, um Literatur oder um die bildenden Künste —, um so «geschätzter» ist das betreffende Kunstwerk, selbstverständlich gewisse minimale formale Qualitäten vorausgesetzt. Der Kampf für den wahren, das heißt realistischen Film stößt im Rahmen der heutigen Gesellschaftsordnung auf genau die gleichen Schwierigkeiten, wie der Kampf für eine wahrhaft begreifende, genetisch erklärende Kunstbetrachtung. In diesem Sinne ist der durch die Biographie «Ferdinand Hodler» ausgelöste Kampf um eine Neubewertung des Lebenswerkes Hodlers nur ein Symptom für die allgemeine Kulturkrise des schweizerischen Bürgertums, jenes gleichen Bürgertums, das heute noch im vierten Kriegsjahre in der Illusion befangen scheint, es werde möglich sein, die Nachkriegszeit mit der Politik einer Rückkehr zu den gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Verhältnissen der Vorkriegszeit durchzustehen.

In Wirklichkeit liegt in der Biographie «Ferdinand Hodler» von Mühlestein und Schmidt ein Werk vor, das weit mehr gibt, als nur eine einfache Künstlerbiographie. Dieses Werk bietet einen geistigen Abriß der modernen Kunstgeschichte, geschaut und erfaßt durch das Medium eines einzelnen großen Schweizerkünstlers. Peter Meyer rennt offene Türen ein, weil er einfach nicht sehen will, was jeder geistig Aufgeschlossene im 20. Jahrhundert erkennen müßte, daß diese Gesellschaftsordnung innerlich reif zum Umbruch ist und daß große Künstler und einsichtige Kunstbetrachter erst in einer neuen Gesellschaftsordnung ein wirklich freies Feld der Betätigung finden werden. Gerade wenn wir den Künstler, zum Beispiel Hodler, als Kind seiner Zeit begreifen und sein Werk als Ausdruck seiner persönlichen Entwicklung verstehen lernen,

werden wir auch fähig, über die Gegenwart hinaus zu blicken. Und für eine bessere Zukunft zu kämpfen!

Die beiden Verfasser haben in ihrem Werke erfüllt, was das Vorwort verspricht: «Heute sei es vielleicht sogar die dringendste Aufgabe, diese veränderte Bewertung der Kunst Hodlers einmal auf ihre objektive Berechtigung zu prüfen. Hinter dem Gegensatz zwischen dem frühen und dem reifen Hodler stecke offenbar der grundsätzlichere Gegensatz einer realistischen und einer idealistischen künstlerischen Anschauungsweise, und im Umbruch vom frühen realistischen zum reifen idealistischen Hodler sei wohl das Grundproblem der gesamten Kunst Hodlers beschlossen.» Durch «psychologische Kontrolle der künstlerischen Urteile und der biographischen Fakten» sollte «das Wann und das Wie dieses Umbruchs an Hand der Werke einmal ganz konkret» aufgezeigt und «dessen Warum an Hand der Lebensgeschichte Hodlers zu begründen» versucht werden.

Auch darüber sind sich die beiden Verfasser einig, daß dieses Buch ein Buch des künstlerischen Sehens ist: «Und nun sind wir unseren Lesern ein Wort der Aufklärung auch darüber schuldig, weswegen unser Buch, *dessen A und O das künstlerische Sehen ist* (man kann sich fragen, ob sich einige der Kritiker wirklich die Mühe gemacht haben, das Buch selbst zu lesen und die Bildangaben an Hand von Reproduktionen zu überprüfen. D. V.) und das daher in genauen Bildbeschreibungen eine seiner wichtigsten Aufgaben erblickt, ohne die schier unerläßliche Hilfe eines Abbildungsteiles erscheinen muß. Nämlich: um von der Inhaberin der Reproduktionsrechte an Hodlers Werk die Reproduktionsbewilligung zu erhalten, hätte unser Buch sich deren Zensur unterstellen müssen. (Man kann sich fragen, ob nicht gerade in diesem Falle privatrechtliche, das heißt ‚materielle' Interessen entscheidend einwirkten. D. V.) Wie die freie Urteilsbildung über Nietzsche sich gegen die offizielle Version der Hüterin des Nietzsche-Archivs hat durchsetzen müssen, so ähnlich scheint es nun auch mit Hodler zu gehen. Ja, in der Diskussion um den realistischen und idealistischen Hodler ist Hodlers Witwe vielleicht in noch höherem Maße Partei, als es die Schwester Nietzsches war im Kampf um den ganzen Nietzsche. Selbstverständlich haben wir es abgelehnt, die Partei als Richter anzuerkennen und haben auf Zensur und Abbildungen verzichtet. Möchten sich Hodlers Tempelwächter doch um den *künstlerischen* Ruf Hodlers gleich besorgt zeigen, wie sie es um dessen *gesellschaftlichen* Ruf sind.»

Abschließend sei bloß noch festgehalten, die beiden Verfasser haben ihr im Vorwort niedergelegtes Programm mit Sorgfalt erfüllt. Wer sich die Mühe nimmt, an Hand des Abbildungsmaterials das Werk zu lesen (im Jahre 1948 soll dem Textband ein Abbildungsband nachgeschickt werden), wird bestätigen müssen, daß in der Tat das «A und O» dieses Werkes «das künstlerische Sehen ist».