

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 30 (1943)  
**Heft:** 4

**Artikel:** Über ein Hodlerbuch  
**Autor:** Jedlicka, Gotthard  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-24260>

### **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:** 13.01.2026

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

# Über ein Hodlerbuch

von Gotthard Jedlicka

Die künstlerische Erscheinung von Hodler ist bis in die Gegenwart hinein umstritten geblieben: vor allem die des reifen und späten Hodler. Ein großer Teil der Öffentlichkeit hat diese Malerei von Anfang an abgelehnt, ein anderer Teil ist von der begeisterten Anerkennung langsam abgerückt, die Gruppe, die auch heute noch zu ihr steht, ist klein geworden. Hans Mühlestein und Georg Schmidt gehen in ihrem Buch über Hodler von diesem Sachverhalt aus.\* Die beiden Autoren greifen mit einer Heftigkeit, die in der schweizerischen Kunstkritik, seit der Anerkennung Hodlers, nie mehr vorgekommen ist und an die ablehnende Kritik der ersten Kampffahre erinnert, die Malerei des reifen und späten Hodler an.

Die Ablehnung der späten Malerei Hodlers kann es also nicht sein, der die Entrüstung gilt, mit der dieses Buch von einem großen Teil der Kritik besprochen worden ist. Und sie beruht auch auf anderen Gründen. Die beiden Autoren lehnen diese Malerei mit einer Begründung und Beweisführung ab, die nicht nur weite Kreise verletzen, sondern auch einen ernsten und besonnenen Leser stutzig machen.

Das Buch stellt Leben und Werk Hodlers in vier Teilen dar. Der erste Teil gilt den Jugendjahren (1853–1871), der zweite den Lehrjahren (1871–1879), der dritte dem Meister des Realismus (1879–1889), der vierte dem Meister des Idealismus (1889–1918). Diese einzelnen Teile sind in ganze Reihen von Kapiteln, Unterkapiteln, Abschnitten angeordnet, aus deren Überschriften sich das Programm der Autoren klar herauslesen läßt. Biographie und Werk werden ununterbrochen auseinander heraus entwickelt und aufeinander bezogen. Die künstlerische Haltung der Lehrjahre wird als «altmeisterlich» – expressiver Realismus bezeichnet. Aber im großen Teil, der dem «Meister des Realismus» gilt, differenziert und kompliziert sich die Terminologie.

Das Hauptkapitel dieses Teils stellt den «Kampf zwischen Realismus und Idealismus» dar, handelt von der Fortführung und dem Ausklang des pleinairistischen, unproblematischen Realismus, von einer realistisch-expressiven, linear-parallelistischen Werkreihe (realistisch-expressive Männerbildnisse, realistisch-expressive Frauenbildnisse, realistisch-expressive Komposi-

tionen und Landschaften); von einer idealistisch-expressiven Werkreihe (extravertiert-idealistische Werke, introvertiert-idealistische Werke). Der vierte Teil stellt den «Meister des Idealismus» dar. Ein Kapitel «Der Mann als Landsknecht» schildert die «männlich-extravertierten Werke» von 1896–1917, ein Kapitel «Das Weib als Dame, das Weib als Landsknecht» die «hymnisch-introvertierten Werke» von 1899–1916, wobei von «mädchenhaft elegischer Versenkung» und «weibhaft-hymnischer Versenkung» die Rede ist. Ein letztes Kapitel ist «Das Antlitz des Todes» überschrieben.

Wenn das Buch nur das enthielte, was in den Kapitelüberschriften formuliert ist, so ließe sich nicht viel dagegen sagen. In jenen Teilen, in denen die Autoren die Bilder beschreiben, sagen sie manches Richtige. Aber sogar dieses Richtige vermag den Leser nicht zu befriedigen, weil es von einer Anschauung ausgeht, die immer und überall mit einer Heftigkeit und Ausschließlichkeit vertreten wird, die den Leser zwingt, sich mit dieser auseinanderzusetzen. Das *Wie* des Umbruchs von der frühen zur späten Malerei wird mit dem Leben von Hodler begründet und ausschließlich auf soziologische Ursachen zurückgeführt. Seiner Herkunft nach gehörte Hodler zur Klasse der ländlichen Handwerker und Kleinbürger, die von der Proletarisierung bedroht waren. Aus dieser Schicht strebte Hodler (nach der Darstellung dieser beiden Autoren) mit letzter Brutalität heraus, um den Anschluß an das höhere Bürgertum und an die sogenannte gute Gesellschaft seiner Zeit zu finden; und um diesem Bürgertum zu gefallen, verriet er seine eigentliche künstlerische Berufung, die ihn zu einem Meister des Realismus bestimmt hatte, und malte er seine idealistischen Bilder, die ihm denn auch (immer nach der Auffassung dieser beiden Autoren) die Anerkennung dieses Bürgertums erzwangen. Erst das erschütternde Liebeserlebnis des sechzigjährigen Malers führte ihn dann von diesem Verrat zu einer neuen realistischen Gestaltung zurück. Das ganze Buch ist nichts anderes als eine großangelegte Anklageschrift gegen die Malerei des reifen und alten Hodler, die vor keiner Indiskretion, nicht einmal vor der Blasphemie zurückschreckt. Wohin eine solche Haltung führt, vermag der Leser aus einer Schilderung unter vielen zu erschließen, die wir hierhersetzen, weil sie eines der bekanntesten Bilder betrifft: Die heilige Stunde. – Der Biograph und der Kritiker (Hans Mühlestein und Georg Schmidt) treten darin im selben Ausmaß in Erscheinung.

\* Hans Mühlestein und Georg Schmidt: Ferdinand Hodler 1853–1918, sein Leben und sein Werk. Verlag Eugen Rentsch, Erlenbach-Zürich 1943.

« Durch ständige quantitative Steigerung hat Hodler sich und seine Bewunderer über die zunehmende geistige Entleerung seiner Kunst und seines Lebens hinweggetäuscht. Am drastischsten drückt sich das in dem ungeheuerlichen Mißverhältnis aus, in dem alle diese 'ergriffenen', 'bewundernden', 'verzückten' Weiber zu Hodlers persönlichem Verhältnis zum andern Geschlecht gerade in dieser Epoche stehen. Je ausschließlicher Hodler jetzt im Leben dem Weibe gegenüber als der extravertierte Landsknecht auftrat (Hodler hat mir in den letzten Jahren dieser Periode hundertmal versichert, daß er jedes Weib besitzen könne, das er wolle, und hat mir in drastischen Einzelheiten geschildert, wie er seinen Willen jeweils erreicht hat), desto ausschließlicher ließ er in seiner Kunst das Weib ins Pseudo-Geistige exzedieren. Mit dieser wahrhaft grauenhaften Verwechslung von Geist und Geilheit kann einzig die naive Aufrichtigkeit, mit der sie vorgetragen wird, ein wenig versöhnen. Und noch zwei andere Verwechslungen liegen diesen Werken zugrunde: die Verwechslung des geistig Höheren mit dem gesellschaftlich Höheren und die Verwechslung von Geistig-Sein und Geistig-Tun. Man hört sie förmlich, die affektierten Dialekte der höheren Kreise in den diversen Hauptstädten der Schweiz. Die klassische Formulierung dieser Haltung ist die *'Heilige Stunde'* – ein richtiger 'geischtiger' Damentee, bei dem von irgendeiner literarischen Modegröße geschwärmt wird: ebenso erschreckend in seinem Aufwand an hohlen Ausdrucksgebärden wie in der völligen Einsamkeit jeder einzelnen Gestalt, der völligen Beziehungslosigkeit der Gestalten untereinander » (S. 420–421).

Der Ansturm der soziologischen gegen die ästhetische Betrachtungsweise ist der bekannte Ansturm, der sich immer wieder gegen diese erheben wird – und den sie auch immer wieder überwunden hat. Es ist eine dogmatische und literarische Betrachtungsweise (nur in der Terminologie von diesen verschieden) und darum so verführerisch, weil sie dem unsicheren Betrachter (und die meisten Betrachter, die sich nicht auf ein echtes Qualitätsgefühl berufen können, sind und bleiben unsicher) einen festen Maßstab in die Hand zu geben scheint. Der Künstler wird als errechenbares Produkt bekannter Faktoren dargestellt: eigentlich nur eines einzigen Faktors: der gesellschaftlichen Klasse, aus welcher er stammt. Die Fragwürdigkeit einer solchen Betrachtungsweise ergibt sich im selben Augenblick, wo man irgendwelche Künstler, die aus der selben Schicht stammen und auch generationsmäßig zusammengehören, nebeneinanderhält: zum Beispiel Cézanne und Degas. Was ist über diese beiden Künstler ausgesagt, wenn wir darauf hinweisen, daß sie Söhne reicher Bankiers waren? Die ästhetische Betrachtungsweise hat dieser andern gegenüber den Vorzug, daß sie vom Kunstwerk als solchem ausgeht, daß sie es von seiner Mitte aus betrachtet, daß sie die Kategorien der Wertung aus diesem und immer nur aus diesem bezieht, daß sie vorwiegend auch die Art ist, in der die Künstler selber das Kunstwerk betrachten. Im übrigen

beweist das sogar dieses Buch, das immer wieder von einer solchen Betrachtungsweise ausgeht, mit den Begriffen Parallelismus, Horizontale, Vertikale usw. arbeitet, mit ihrer Hilfe zu gültigen Aufschlüssen gelangt, dann aber immer wieder auf die andere Terminologie umschaltet, mit der sie aber nicht mehr beweist, sondern nur noch behauptet.

Sehr aufschlußreich ist das Kapitel « Zwischenbilanz zwischen Herkunft und Zukunft », das Hodlers « definitive Auseinandersetzung mit der geschichtlichen – seine fehlende mit der zeitgenössischen Malerei » – darstellt: ein Kapitel nach dem berühmten Muster früherer Schulaufsätze mit dem Titel: Was wäre geschehen, wenn Karl V. mit zwanzig Jahren gestorben wäre usw. Die Autoren betrachten es als einen entscheidenden Verlust für Hodler, daß er im Herbst 1878 nach Madrid und nicht nach Paris fuhr und erwähnen einen Ausspruch des alten Hodler, der diesen Standpunkt belegen soll: « Es wär villicht gschider gsi, i wär uf Paris gange! » Auf fast zwanzig Seiten stellen sie dar, was er in Paris hätte sehen können und was ihn hätte beeinflussen müssen. Und nun beginnen sie auszurechnen, wo er den Anschluß hätte suchen müssen, um in die Reihe der führenden europäischen Künstler seiner Zeit zu gelangen. Auch diese Problemstellung ist nach unserer Meinung der Ausdruck einer irrümlichen Auffassung des schöpferischen Menschen. Fraglos hat Hodler viel dadurch verloren, daß er die französische Malerei nicht als junger Mensch gesehen und erlebt hat. Die zeitgenössische französische Malerei hätte seine zeichnerische und farbige Gestaltung vielleicht bereichert, aber sie hätte sie nicht entscheidend zu verändern vermocht: weil sie seine ganze Natur, seine seelische und künstlerische Grundstruktur nicht verändert hätte. Und wenn er diese Malerei wirklich gebraucht hätte, so hätte auch ein einziges impressionistisches, neoimpressionistisches Bild den ganzen schöpferischen Menschen entzündet und ihn veranlaßt, alles liegen und stehen zu lassen und nach Paris zu fahren. Künstler wissen im allgemeinen doch besser als Kunsthistoriker, was ihnen nützt oder schadet. Und jede Spekulation darüber, was für sie besser gewesen wäre, ist unnötig, unmöglich, weil sie eine bloße Konstruktion an die Stelle der organischen künstlerischen Entwicklung setzt.

Der junge Hodler war gewaltsam jung, der reife gewaltsam reif, der alte gewaltsam alt. In jedem seiner Bilder nimmt diese Gewaltsamkeit einen andern Ausdruck an. In seinen frühen Kompositionen ist eine sektiererische Atmosphäre anekdotisch festgehalten, in seinen spätesten ein leidenschaftlicher Lebenswille in Symbolen und Allegorien dargestellt. Diese Entwicklung von der Anekdote zum Symbol und zur Allegorie vollzieht sich vom ersten bis zum letzten Werk, über Mißerfolg und Erfolg hinweg: unaufhaltsam, nach einer inneren Gesetzmäßigkeit – und nicht nach äußeren Einwirkungen, die Hodler fast nie abgelenkt, oft aber übersteigert haben. Aber der literarische Einschlag der frühen Kompositionen, die der vorgefaßten Meinung

der beiden Autoren entsprechen, ist formfremder als der allegorische Einschlag der späten Figurenbilder. Auch das ist ein Beweis dafür, daß sich diese Entwicklung nach einer inneren Notwendigkeit vollzogen hat. Die späten Figurenkompositionen, welche Mühlestein und Schmidt nicht nur ablehnen, sondern über die sie sich lustig machen, bleiben auch dann noch großartige Dekorationen, wenn sie nicht mehr als weltanschauliche Manifeste erlebt werden können. Sie sind gleichsam die letzten, gewaltigsten und gewaltsamsten Äußerungen des europäischen Jugendstils, der sich damit in der Schweiz mit jener Verspätung ausgewirkt hat, die für das Verhältnis der schweizerischen zur europäischen Kunst von jeher kennzeichnend war. Und diese Malerei hat in Deutschland in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts eine so ungeheure Wirkung ausgeübt, weil in ihr ein Stil der Dekadenz, der in der Kunst von Klinger nur literarisch erschien, mit einer ursprünglichen, bäuerlichen Kraft auftrat. Und Hodler ist durch diese begeisterte Anerkennung des Auslandes in seiner künstlerischen Gestaltung gesteigert und hin und wieder vielleicht übersteigert worden – aber was hat das mit einem Verrat an seiner Herkunft zu tun?

Der Gegensatz zwischen « Realismus » und « Idealismus » (um uns der Schlagworte der beiden Autoren zu bedienen) ist in der geistigen und künstlerischen Entwicklung Hodlers bedingt. Der Weg von der einen künstlerischen Gestaltung zur andern ist darum kein Irrweg, sondern der Ausdruck einer inneren Notwendigkeit: durch keine äußere Macht, durch keinen fremden Einfluß, nicht einmal durch den gesellschaftlichen Aufstiegs willen des Künstlers selber überhaupt umzubiegen. Die Malerei des jungen und die des alten Hodler sind Gegensätze nur insofern, als die eine Malerei die eines jungen, die andere die eines reifen und alten Künstlers ist, als sich darin der charakteristische Gegensatz zwischen Früh- und Spätwerk überhaupt auswirkt, der in der künstlerischen Gestaltung so vieler großer Meister auf allen Gebieten sichtbar wird: bei Michelangelo, Tizian, Greco, Rembrandt, Fragonard, Goya, Renoir, um uns nur auf das Gebiet der Malerei zu beschränken. In der Malerei des jungen Hodler zeigt sich ein anderes Verhältnis zur Welt der sichtbaren Erscheinung als in der des alten Meisters. Der junge Hodler wendet seine ganze schöpferische Kraft auf die Wiedergabe der Welt der sichtbaren Erscheinung, der alte Hodler auf die Wiedergabe ihres symbolischen und allegorischen Gehaltes. Es ist ein Weg von außen nach innen. Aber die frühe und die späte Malerei enthält ebenso viel künstlerische Realität (im Sinne der schöpferischen Realisation), und nur darauf kommt es an. Die künstlerische Realität der späten Malerei ist allerdings schwieriger zu erfassen als die der frühen. Aber

es gehört zu den großen und dankbaren Aufgaben einer schweizerischen Kunstgeschichtsschreibung, dieser geistigen und künstlerischen Entwicklung nachzugehen, sie aufzuzeigen und ihre künstlerische Notwendigkeit darzulegen. Die Aufgabe wird gerade jetzt dringend, da sie in diesem Buch falsch gestellt und falsch beantwortet wird.

Die frühe und die späte Malerei Hodlers geht auf das selbe menschliche, geistige, künstlerische Individuum zurück, das sich in jeder Periode charakteristisch produktiv ausgewirkt hat. Entweder ist diese ganze Leistung vom ersten bis zum letzten Werk Kompromiß, oder sie ist vom ersten bis zum letzten Werk sinnvoll. In ihrer Gesamtheit enthält die Malerei Hodlers wahrscheinlich mehr als eine einzige Generation zu erleben vermag. Dieses eine allerdings kann man den beiden Autoren zugestehen. Die großen späten Kompositionen Hodlers besitzen zu einem Teil nicht die selbe zeichnerische Konzentration und farbige Dichtigkeit wie die frühen. Sie wirken hin und wieder wie übersteigerte Vergrößerungen nach Tafelbildern. Der Wille zur Monumentalität verfälscht manchmal die Dimensionen. Aber das ist nicht das Ergebnis des Verrats an einer Schicht der Gesellschaft und des Kompromisses mit einer andern, sondern ein schöpferisches Versagen aus den individuellen Voraussetzungen heraus: vielleicht auch der Ausdruck eines schweizerischen Schicksals, des Schicksals eines großen Menschen in einem kleinen Land, der seine Grenzen sprengen will und, weil es ihm nicht gelingt, auf einem engen Boden zum Himmel hinaufzubauen versucht. Aber die stärksten schöpferischen Leistungen Hodlers befinden sich nicht unter seinen frühen, sondern unter seinen späten Bildern und Zeichnungen. Wenn er nur seine frühen Werke gemalt hätte, so wäre er ein bedeutender Maler neben andern bedeutenden Malern seiner Zeit. In den Werken seiner reifen und späten Jahre aber tritt ein Künstler in Erscheinung, der eine individuelle schöpferische Vision mit nur ihm eigenen zeichnerischen und farbigen Mitteln unwiederholbar verwirklicht hat. Und wenn man diese späten Werke vielleicht auch einmal in den Depots der Museen verschwinden läßt, so wird man sie nach einigen Jahren oder Jahrzehnten wieder daraus hervorholen und wiederum an die Ehrenwände der selben Museen hängen. Das alles und noch mehr läßt sich gegen dieses Buch sagen. Und trotzdem zählt es zu den bedeutendsten Werken auf dem Gebiete der Hodlerliteratur, und man wird immer wieder darauf zurückkommen müssen. Es nimmt ununterbrochen Stellung und zwingt ununterbrochen zur Stellungnahme und fördert den Leser dadurch mehr als viele andere Bücher, die er auch in ihrer geistigen Grundhaltung zu bejahen vermag. Das ist denn auch sein wesentlichstes Verdienst.