Hodlers Stellung im Frühexpressionismus

Autor(en): **Schmalenbach, F.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **25 (1938)**

Heft 7

PDF erstellt am: **29.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-86711

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

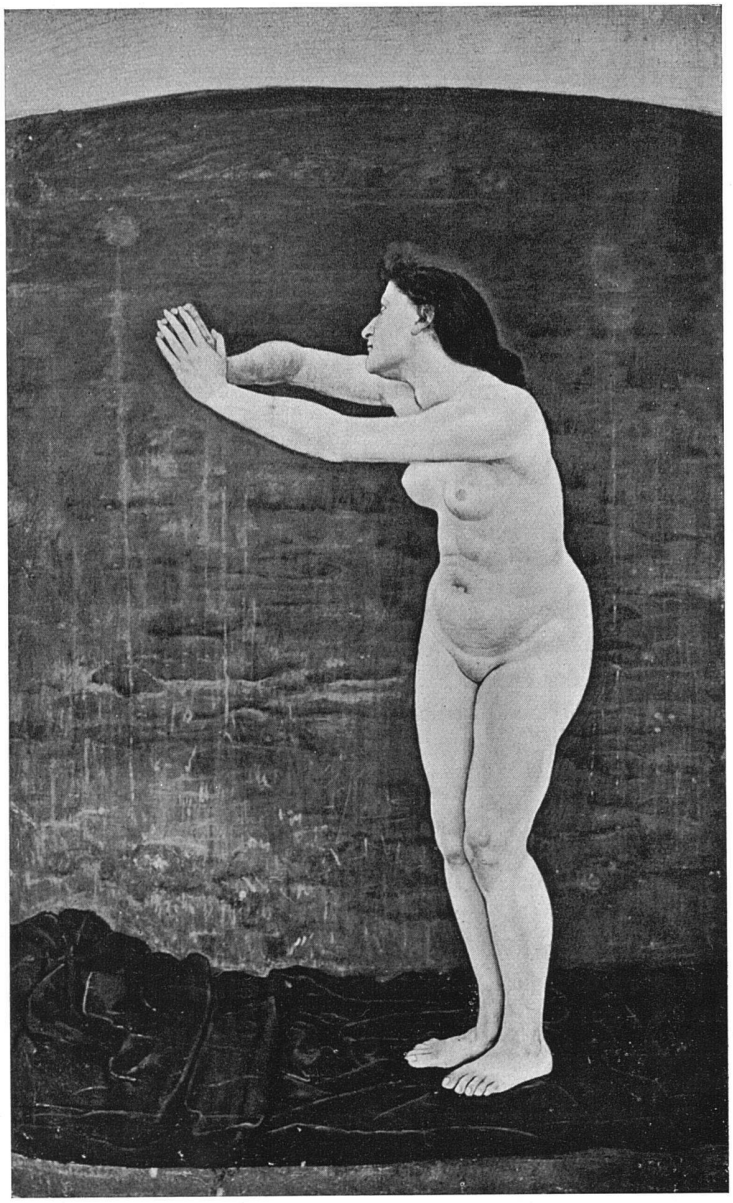
Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DAS WERK
HEFT 7
JULI 1938



«Gemeinschaft mit dem Unendlichen«
Basel, Kunstmuseum, 1,575 × 0,95 m, 1892

Hodlers Stellung im Frühexpressionismus [1]

Unter den grossen Repräsentanten des Frühexpressionismus — van Gogh, Lautrec, Munch, Hodler — nimmt Hodler in gewissem Grade und in mancher Hinsicht eine Sonderstellung ein. Er und nicht van Gogh ist der Eigentümlichste dieser Gruppe. Man kann die Bedingungen, auf denen Hodlers Sonderstellung beruht, in einer kurzen Formel zusammenfassen: Der Frühexpressionismus entsteht bei ihm nicht, wie es sonst der Fall ist, als revolutionärer Gegensatz zum Impressionismus, sondern entwickelt sich ohne Bruch aus einer nicht impressionistischen, sondern «realistischen» Stufe. Hodler überspringt in gewisser Weise den Impressionismus. Dazu mag sein äusseres Abseitsstehen beigetragen haben. Die Entfernung Genfs von Paris war offenbar grösser, als die Genfer annehmen mochten. Entscheidender ist sicher etwas Positives, nämlich eine besondere Affinität Hodlers zur zeichnerisch-plastischen Präzision des Gegenständlichen, die zugleich die Inhaltlichkeit des Bildes garantiert. Diese Anhänglichkeit an einen zeichnerisch-plastischen Realismus schlägt in seiner «impressionistischen» Phase, wenn ich «impressionistisch» einmal als Zeitbestimmung benutzen darf, immer wieder durch. Prinzipiell und formal dem Nur-Optischen, dem in diesem umfassenden Sinn «Malerischen» des Impressionismus entgegengesetzt, ist sie anderseits grundlegend für seinen Expressionismus, den sie in bestimmter Weise modifiziert. Sie lässt seinen Expressionismus aus der vorexpressionistischen Phase ohne Bruch hervorgehen und gibt der Entwicklung

[1] Aus einem demnächst unter dem Titel «Ueber Kokoschka und über die Entwicklung vom Impressionismus zum Expressionismus» erscheinenden Buch des Verfassers.

«Das mutige Weib»
Basel, Kunstmuseum
0,98 × 1,70 m, 1886



Hodlers die ungewöhnliche und für den mit Zäsuren rechnenden Historiker sehr erschwerende Stetigkeit. Es existieren Bilder aus der Mitte der 70er Jahre, also aus seiner frühesten Zeit, die man ohne Mühe und grosse Schulung als Hodler bestimmen würde, auch wenn man nur etwa reife expressionistische Werke der 90er Jahre kennte; ich erinnere beispielshalber an den «Schüler» im Basler Museum. Durch diese Stetigkeit ist es sehr schwer, den «Anfang» der expressionistischen Phase, wenn von einem solchen überhaupt gesprochen werden darf, zu erkennen. Wir werden noch sehen, dass diese keineswegs belanglose Bestimmung nicht unmöglich ist. Da die expressionistische Phase ohne Bruch, also sehr leicht einsetzt, geschieht dieses Einsetzen ungewöhnlich früh.

Der Frühexpressionismus folgt an fast allen Stellen antithetisch auf den Impressionismus. Meist in der Form, dass die einzelnen Maler eine eigene längere oder kürzere impressionistische Früh- oder Durchgangsperiode überwinden. Man muss diesen nicht nur prinzipiellen, sondern zugleich zeitlich-realen antithetischen Zusammenhang zwischen Expressionismus und Impressionismus ausdrücklich feststellen. Er ist nur bei dieser Frühstufe des Expressionismus in voller Deutlichkeit zu sehen. Zwischen den späteren Expressionismus und den Impressionismus schieben sich neben dem Frühexpressionismus vielfach noch andere Erscheinungen, die den Zusammenhang verundeutlichen. Und dass dieser Zusammenhang nicht selbstverständlich im Sinne einer natürlichen Gesetzmässigkeit ist, zeigt eben die Ausnahme Hodlers.

Es wird allerdings Widerspruch erregen, dass Hodler den Impressionismus übersprungen haben soll. Die gegenteilige Ansicht ist verbreiteter. Man kann immer wieder hören, er sei «durch den Impressionismus hindurchgegangen», und seine Biographen möchten ihm natürlich gern die Beteiligung an der grossen europäischen Bewegung sichern. Dabei handelt es sich selbstverständlich nicht um eine völlig aus der Luft gegriffene Meinung oder Behauptung. Es liegt ja klar vor Augen, dass Hodlers Farbigkeit die allgemeine Wandlung vom Dunklen und Warmen zum Hellen und Kühlen mitmacht. Es ist auch unverkennbar, dass er 1891 in Paris die neoimpressionistische Koloristik kennengelernt hat. Es ist aber natürlich falsch und irreführend, bei einer solchen koloristischen Teilverwandtschaft oder Teilbeeinflussung schlechtweg den komplexen Begriff «Impressionismus» anzuwenden und zu übersehen, dass in völliger Abweichung vom Impressionismus das neue Kolorit vielfach die zeichnerisch-plastische Grundstruktur des Bildes gar nicht berührt, eben nur «Kolorit» ist, und dass sogar seine volle Ausprägung erst in die expressionistische Phase hineinfällt. Die Rede von Hodlers impressionistischer Periode beruht aber noch auf etwas anderem. Jeder, der das vorexpressionistische Werk kennt, weiss, dass hier neben der zeichnerisch-plastischen Präzision des Gegenständlichen in anderen Bildern eine mehr malerische und aufgelöste Breitfleckigkeit einhergeht. «Nicht ohne Befremden hörte man Hodler später erzählen», heisst es in dem im ganzen ausgezeichneten Hodler-Buch Ewald Benders (Zürich 1923), «er habe zu jener Zeit ‚zwei Techniken' gehabt, eine für kleine und eine andere für grosse Bilder.» Man pflegt auch vor diesen mehr aufgelösten kleinen Frühbildern von «Impressionismus» zu sprechen. Zunächst scheint mir, dass sie weniger Beziehung zum Impressionismus haben als zu jenem ältern «malerischen Realismus», wie ihn etwa in Deutschland Leibl oder der junge Liebermann vertritt. Es handelt sich mehr um eine malerische Sicht der Gegenstandsoberfläche, als dass der Gegenstand restlos zur



«Die Nacht» Bern, Kunstmuseum, 1,14 × 2,97 m, 1890

Malerei wird. Die «volle Gegenständlichkeit» bleibt in weit höherem Grade erhalten als bei den Impressionisten. Damit geht es zusammen, dass jene malerischen Frühbilder Hodlers im Rahmen der gesamten frühen Produktion gesehen den Charakter des Bruchstückhaften haben, während bei den Impressionisten das nur-optische Gegenstandsbruchstück, die viel skizzenhaftere Gegenständlichkeit vollwertiges «Bild» ist. Die malerischen Frühbilder erscheinen im Rahmen der gesamten frühen Produktion gesehen wie einseitige und unvollständige Teilstudien zu einer volleren, d. h. einer auch die plastische Härte und Form einbegreifenden Gegenstandssynthese. Auch wenn man sie «impressionistisch» nennen will, kann von einer impressionistischen «Periode» im Sinne einer einheitlichen Stufe nicht die Rede sein. Die Linie von der vorexpressionistischen zur expressionistischen Phase wird von diesen «impressionistischen» Bildern gar nicht berührt.

Die Konstante in Hodlers Entwicklung ist seine Anhänglichkeit an einen zeichnerisch-plastischen Realismus. Sie ist grundlegend für die vorexpressionistische Phase und modifiziert seinen Expressionismus. Dies letztere muss sich zunächst ziemlich unverständlich und wenig überzeugend anhören. «Realismus» und «Expressionismus» sind scheinbar unvereinbare Kategorien. Und doch könnte man bei Hodler von einem «realistischen Expressionismus» sprechen und damit seine Eigentümlichkeit charakterisieren. Wir wollen uns den «realistischen Expressionismus» Hodlers an einem ausgebildeten Beispiel ansehen und wählen dazu das bekannte Bild «Aufgehen im All» in der Basler Kunstsammlung (eine genauere und, wie mir scheint, bessere Verdeutschung seines Titels würde übrigens lauten: Gemeinschaft mit dem Unendlichen), das sich auch durch seine Einfigurigkeit — eine gewisse Ausnahme bei Hodlers grossen gedanklichen Werken — als Beispiel empfiehlt. Es ist 1892 gemalt. Was einem als erstes in die Augen springt, ist die hier allerdings besonders ausgeprägte Diskrepanz, die zwischen dem Inhalt und der Form des Bildes besteht. Nicht als ob der Inhalt mangelhaft formuliert wäre. Er ist mit grösster Prägnanz formuliert. Der Zwiespalt besteht vielmehr zwischen der Abstraktheit, Allgemeinheit und Grösse des Inhaltes und der Konkretheit, der Einmaligkeit, der absoluten Modellbedingtheit der Form. «Hodler erzählte später», berichtet Bender, «wie er das Mädchen habe plagen müssen, bis es mit ihm auf den Salève ging und sich auf die Wiese stellte.» Darnach sollte man meinen, es wäre um einen Mädchenakt auf einer Wiese gegangen. Es geht aber um die «Gemeinschaft mit dem Unendlichen». Die Bemühung ist gleichsam, auch das Abstrakte Stück für Stück nach der Natur zu malen. In Wirklichkeit ist der Sachverhalt so, dass Hodler nicht die «Gemeinschaft mit dem Unendlichen» malt, sondern dass er ein Modell malt, das seinerseits die «Gemeinschaft mit dem Unendlichen» darstellt. Er formt den Inhalt nicht mit dem Bild, sondern mit dem Modell, und malt das Modell dann ab. Auf diese Weise hat das Bild gewissermassen zwei konzentrische Inhalte. Der innere ist die «Gemeinschaft mit dem Unendlichen». Seine Form ist das Modell, wie es auf der Wiese stand und gleichsam pantomimisch die «Gemeinschaft mit dem Unendlichen» darstellte. Diese Form des inneren Inhaltes ist der äussere Inhalt des Bildes. Dessen Form ist das Bild. Das Bild ist also nur mittelbar die Form des eigentlichen Inhaltes. In Parenthese möchte ich bemerken, dass hier eine ähnliche Problematik, eine ähnliche Durchdringung zweier, diskrepierende Darstellungsweisen enthaltender, Darstellungsebenen vorliegt, wie sie heute oft beim Film, und zwar namentlich — in der konzentrischen Vereinung historischer und photographischer Form — beim historischen Film auftritt. Hier liegt auch der genaue Unterschied Hodlers zu den andern Frühexpressio-

nisten. Er verzerrt, um etwas Bestimmtes auszudrücken, nicht wie Lautrec oder Munch unmittelbar das Bild, sondern er verzerrt das Modell und gibt es dann realistisch wieder. Die Expression liegt nicht beim Bild, sondern wird ins Modell vorverlegt. Das Modell führt gleichsam eine expressive Pantomime auf, die das Bild unverzerrt darstellt. Auf diese Weise vereinigen sich die Kategorien «Realismus» und «Expressionismus».

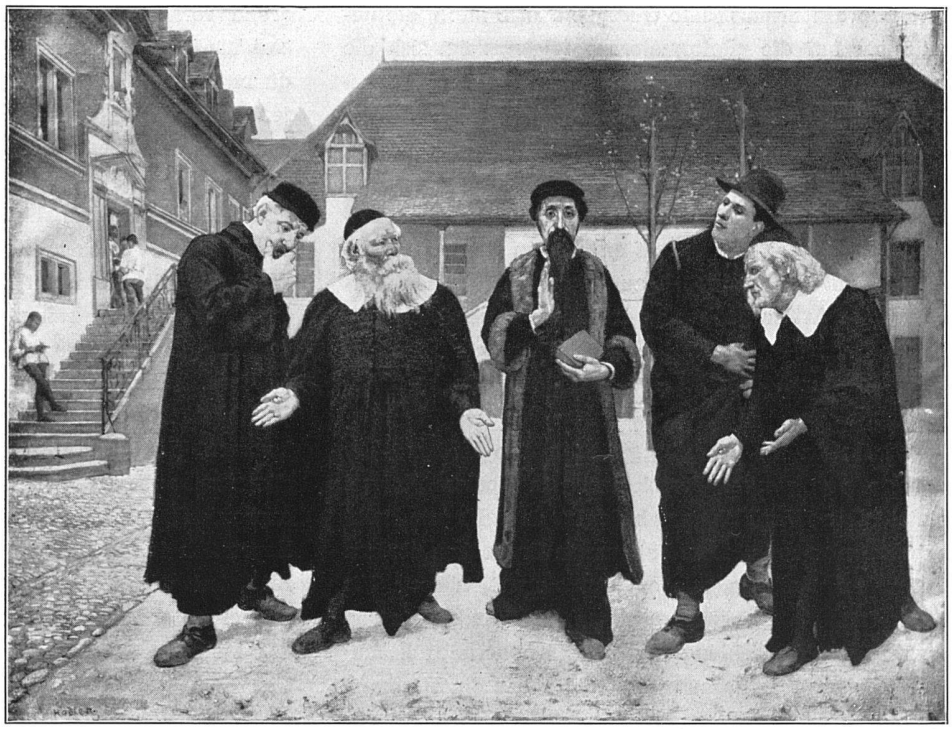
Wir sind jetzt so weit, zu erkennen, wie es bei Hodler mit der für den Frühexpressionismus zentral wichtigen «expressiven Linie» steht. Aus dem Gesagten ergibt sich, dass sie hier nicht wie bei den andern Frühexpressionisten Bildkontur ist. Wenn überhaupt bei Hodler von einer expressiven Linie die Rede sein kann, muss sie beim Modell zu suchen sein. Tatsächlich hat auch Hodler die expressive Linie. Sie ist bei ihm nicht Bildkontur, sondern Bewegung des Modells. Wenn sie auch nicht als eine wirkliche «Linie» zu fassen ist wie ein Kontur, so ist sie doch als sozusagen tänzerisches Rückgrat der Figuren eindeutig herauszulesen. Die expressive Linie ist hier vom bewegten Modell «verkörpert» und in dieser Verkörperung — viel mehr als z. B. der physiognomische Ausdruck — die Seele der Pantomime. Wenn man sich die «Gemeinschaft mit dem Unendlichen» daraufhin ansieht, wird man bemerken, dass das Modell sich hier gar nicht so unähnlich bewegt wie die S-Linien van Goghs.

Der Bildkontur Hodlers ist realistisch. Er wird in jeder Bewegung von der Realität des Modells vorgezeichnet. Allerdings darf man auch ihn insofern expressiv nennen, als er durch seine Genauigkeit und Schärfe den pantomimischen Ausdruck des Modells mit besonderer Prägnanz wiedergibt. Er ist auf solche Weise sozusagen mittelbar expressiv. Unter diesem Gesichtspunkt erhält überhaupt der zeichnerisch-plastische Realismus Hodlers eine bestimmte Beziehung zu seinem Expressionismus. Unabhängig davon, dass die Abstraktheit der «inneren» Inhalte und die Realistik der Bildform diskrepieren, ist, da die Expression beim Modell liegt, der zeichnerisch-plastische Realismus die gegebene Form, diese Expression darzustellen. Es ist unverkennbar, dass sich die zeichnerisch-plastische Präzision des Gegenständlichen seit dem Einsetzen der expressionistischen Phase im Grad noch steigert. Man denke an so extreme Fälle wie das sogenannte «Mutige Weib». Wenn man Hodler in dieser Hinsicht als einen Vorläufer der unter dem Titel «Neue Sachlichkeit» gehenden Malerei angesprochen hat (Franz Roh), so erscheint mir das — den Zusammenhang natürlich als reinen Form-Zusammenhang genommen — gar nicht so abwegig. Die Plastik der Figuren bekommt vielfach geradezu etwas Täuschendes. In Frankfurt im Städel hängt von Hodler ein Profilbildnis eines jungen Mädchens von 1888, vor das man unwillkürlich näher hintritt, um sich von seiner flächigen Natur zu überzeugen. Unsere «Gemeinschaft mit dem Unendlichen» gehört allerdings schon in eine Zeit, in der sich dieser Eindruck des Plastischen in einem gewissen Grade dämpft. Die Flächenhaftigkeit des Hintergrundes und die durch sie veranlasste gesteigerte Lautheit des Umrisses betten auch die an sich plastisch modellierte Figur stärker in die Fläche ein. Um so grösser aber ist eben auf der anderen Seite die Deutlichkeit, mit welcher der Umriss des Modells sich abzeichnet. Sie erinnert an jene beispielhaft «linearen», gegen eine schwarze Folie silhouettierten Aktfiguren, wie sie Botticelli und Lorenzo di Credi, Dürer und Cranach gemalt und gezeichnet haben.

Man sieht im allgemeinen um 1890 einen entscheidenden Wendepunkt in Hodlers Entwicklung, und zwar gilt die damals entstandene «Nacht» als das die Wendung bezeichnende Bild. Man pflegt den Beginn seines Expressionismus mit dieser Wendung in Verbindung zu bringen. Tatsächlich haben wir um 1890 in mancher Hinsicht eine gewisse Markierung. Mit der «Nacht» beginnt die klassische Reihe der grossen gedanklichen Mehrfigurenbilder. In der Mehrfigurigkeit dieser Werke realisiert sich zuerst deutlicher das Prinzip des «Parallelismus». Hand in Hand mit der parallelistischen Mehrfigurigkeit verschiebt sich die pantomimische Szene aus dem natürlichen Raum vor einen mehr kulissenhaften Hintergrund. Damit hängt endlich jene gewisse Verflächigung des Bildes zusammen, die wir schon berührt haben und auf die wir noch zurückkommen werden. Es geht jedoch völlig fehl, diesen Einschnitt um 1890, den man übrigens nicht zu tief sehen darf, mit dem Beginn von Hodlers Expressionismus zu identifizieren. Niemand wird umhin können, ein Bild wie das 1886 gemalte «Mutige Weib» expressionistisch zu nennen, «expressionistisch» eben in dem Sinne, wie bei Hodler von «Expressionismus» gesprochen wird. Wie der Fehler zustandekommt, ist leicht zu erkennen. Man sucht für den Einsatz des Expressionismus nach einer deutlichen Zäsur und findet als einzige deutlichere, die überhaupt vorhanden ist, eben jene von 1890. Ausserdem setzt sich das Datum «um 1890» durch seine Rundheit und da es bei mehreren Entwicklungen zutrifft, leicht in der historischen Vorstellung von vornherein als allgemeinverbindliches Datum für den Beginn des Frühexpressionismus fest. Ein wirklich allgemeinverbindliches rundes Datum für diesen Beginn würde sich gerade durch Hodler nicht unbeträchtlich nach rückwärts erweitern.

Nach dem bisher Gesagten versteht es sich, dass es nur schwer oder sogar nur mit einiger Willkür möglich sein wird, den Einsatzpunkt von Hodlers Expressionismus von der äusseren Schicht der «Bildform» her zu bestimmen, dass wir aber vermutlich der Sache näher kom-

«Die Reformatoren»
Genf, Musée d'Art et d'Histoire
1,005 × 1,305 m, 1883/84



men, wenn wir fragen: wo etwa beginnt die pantomimische Darstellung «innerer» Inhalte durch das Modell? Auch so gestellt, ist die Frage noch schwieriger, als sie aussieht. Man darf ja im voraus erwarten, dass die expressionistische Pantomimik im Anfang einer natürlichen Gestik nahe bleibt. Trotzdem glaube ich, dass man sich auf dem Boden dieser Fragestellung am ehesten über den gedachten Einsatzpunkt einig werden kann. Ich sehe ihn darnach um 1884 und möchte als das die Wendung bezeichnende Bild die 1883/84 entstandenen, in der «Bildform» noch recht altertümlichen «Reformatoren» im Genfer Museum nehmen (die Datierung des Bildes nach Bender, der übrigens im Text eine andere, wohl irrtümliche Datierung gibt; der Genfer Katalog von 1928 datiert das Bild 1884). Das Pantomimische der Szene ist hier noch dicht in den Mantel einer natürlichen Situation eingehüllt. Ich meine mit «natürlich» hier nicht: überhaupt in der Natur möglich. In diesem Sinne liessen sich auch noch Bilder wie das «Mutige Weib» oder der 1910 entstandene Berner «Holzfäller» als «natürliche» Situationen interpretieren. Sondern ich meine «natürlich» hier im Sinne von «nicht ungewöhnlich» innerhalb des in der Natur Möglichen, in jenem engeren Sinne, in dem man etwa im Leben sagt, jemandes Gesichtszüge seien «unnatürlich verzerrt» gewesen, und in dem eben Situationen wie die im «Mutigen Weib» oder im «Holzfäller» gegebenen keine «natürlichen» mehr sind. In diesem engeren Sinne haben wir bei den «Reformatoren» äusserlich noch eine «natürliche» Situation: fünf Männer, die auf einem von langgestreckten Gebäuden eingefassten Platz oder Hof[2] in lebhaftem Gespräch auf uns zu wandeln. Trotzdem ist, glaube ich, zu erkennen, dass der eigentliche Inhalt hier nicht mehr die natürliche Szene, das Gespräch ist, ein Gespräch, bei dem sich die Charaktere in der natürlichen Mimik der Beteiligten beiläufig enthüllen, sondern dass der eigentliche Inhalt die Charaktere sind, und dass das Gespräch eine blosse Form ist, diesen eigentlichen Inhalt darzustellen. Aus dem natürlichen Gespräch wird eine expressive Pantomime. Auf diese Weise erklärt sich das Gestellte und Zusammenhanglose der Gestik, das zu offensichtlich ist, als dass man noch eine naturalistische Grundabsicht voraussetzen und es fehlerhaft nennen dürfte. Man wird nun einwenden, eine solche Pantomimik gebe es, sogar in weniger verhüllter Form, auch schon früher bei Hodler. Man wird vielleicht auf den sogenannten «Zornigen» in Bern — von 1881 — verweisen oder auf ein ganz frühes Werk wie den «Studenten» in Zürich. Das ist vollkommen richtig. Man darf nur nicht ausser acht lassen, dass es sich bei Bildern wie dem «Studenten» oder dem «Zornigen» um völlig isoliert dastehende Vorläufer handelt, während das Reformatoren-Bild kein Vorläufer, sondern ein Beginn ist. Die Kette der pantomimischen Bilder reisst jetzt nicht mehr ab, wenn andere Bilder auch noch in grosser Zahl nebenhergehen. Und auch, wenn man den «Reformatoren» die expressionistischen Züge abstreiten will und sie lieber noch als reines historisches Genrebild ansieht, bewahrt das Datum «um 1884» als Anfangsdatum von Hod-

[2] Es ist bekanntlich der heute noch, wenn auch verändert, erhaltene Hof des Collège in Genf.

lers Expressionismus seine Gültigkeit. In Bildern, die unmittelbar auf die «Reformatoren» folgen, zeigt sich die jetzt eintretende Wendung zu «inneren» Inhalten nämlich auch in der äusseren Thematik, wie sie sich im Bildtitel ausdrückt. Bis 1884 haben wir bei Hodler Bildnisse, Landschaften mit oder ohne Staffage, Tierbilder, Stillleben und endlich verschiedene Kategorien von Genreszenen. Jetzt, um 1884, taucht ein Thema auf wie «Zwiesprache mit der Natur» — auch in der bildlichen Formung eine Art erste Fassung der «Gemeinschaft mit dem Unendlichen» — oder wird aus den bisherigen Handwerkerporträts und Werkstattinterieurs «Ein Blick in die Ewigkeit».

Wir hatten die Tatsache gestreift, dass 1890 mit der «Nacht» eine gewisse Verflächigung in Hodlers Malerei eintritt. Diese Verflächigung bedeutet, dass sich sein Frühexpressionismus in einem bestimmten Grade dem übrigen Frühexpressionismus, wie er jetzt einsetzt, nähert. Wir haben hier ein sehr merkwürdiges, ans Wunderbare von organischen Entwicklungsvorgängen erinnerndes Schauspiel vor uns, das Schauspiel nämlich, wie ein zu einem bestimmten Zeitpunkt auftretendes Stilgesetz — in unserem Fall der Zwang zur Fläche — es vermag, eine ihm zuwiderlaufende Malerei, ohne dass diese einen Bruch erleidet, zur Anpassung zu zwingen. Man beachte: ohne dass diese einen Bruch erleidet. Es ist nicht so, dass ein eigentlicher «Wechsel» der Form stattfindet, dergestalt, dass an die Stelle der plastischen Modellierung jetzt die einheitliche Farbfläche träte. Die Entwicklung Hodlers behält ihre Stetigkeit. Die Modellierung wird nicht aufgegeben, ihr Grad verringert sich auch nicht, sondern sie wird durch eine Reihe von indirekten Elementen gleichsam eingekapselt. Von diesen Elementen haben wir das wirksamste schon genannt: den an die Stelle des natürlichen Raumausschnittes tretenden flächenhaften Hintergrund. Auch bei dieser Verflächigung des Hintergrundes handelt es sich nicht eigentlich um einen Wechsel der Form. Sie vollzieht sich nur mittelbar in der Ebene der Darstellung und primär in der Ebene des Gegenständlichen. Hodler stellt nicht seit 1890 den natürlichen Raumausschnitt flächiger dar, sondern er ersetzt in der Gegenstandsebene den Raumausschnitt durch eine flächige Kulisse. Und auch dieser Wandel in der Gegenstandsebene ist dadurch gleichsam verschleiert, dass es keine abstrakte Kulisse, sondern eine «natürliche Kulisse» ist, die an die Stelle des Raumausschnittes tritt. Hodler gewinnt sie häufig auf die Weise, dass er die natürliche Bodenfläche bis an den oberen Bildrand hinaufzieht. Wir haben bei der «Gemeinschaft mit dem Unendlichen» gesehen, wie auf dieser flächigen Folie die Silhouette des Körpers ein solches Gewicht bekommt, dass sie seine Plastik in einem bestimmten Grade neutralisiert. Diese durch den Hintergrund veranlasste Silhouettwirkung der Körper erhöht sich häufig dadurch, dass an die Stelle der blossen eindimensionalen Grenze des Körperbildes, wie sie von dessen Masse selber gebildet wird, jetzt oft, vor allem in den grossen Bildern, die farbige Linie, der zweidimensionale Kontur tritt, der die Silhouette des Körpers gleichsam noch einmal unterstreicht. Und noch ein Drittes wirkt bei der Neutralisierung der plastischen Wirkung mit: die Koloristik. Die Gegenstände werden jetzt farbig so stark kontrastiert, dass die Flächenausdehnung der jeweiligen Gegenstandsfarbe stärker spricht als ihre Abtönung.

Ich möchte noch auf einen anderen Punkt zurückkommen. Wir haben gesehen, dass Hodler, um etwas Bestimmtes auszudrücken, nicht wie die andern Frühexpressionisten das Bild verzerrt, sondern dass er die Expression ins Modell vorverlegt, das dann vom Bilde realistisch wiedergegeben wird. Bei diesem Unterschied handelt es sich nun nicht nur um einen Unterschied in der Methode, sondern die Verschiedenheit der Expressionsmethode verändert zugleich den Expressionsinhalt.

Die andern Frühexpressionisten verzerren das Bild. Was heisst das: das Bild wird verzerrt? Es heisst, dass die sichtbare Wirklichkeit gleichsam als Kern im Bilde erhalten bleibt, dass die unsichtbare Wirklichkeit, von der ein Bild gegeben werden soll, nicht für sich, nicht losgelöst ausgedrückt, nicht in irgendeiner Weise «verkörpert» erscheint, sondern dass die unsichtbare Wirklichkeit an einem Stück der sichtbaren Wirklichkeit ausgedrückt erscheint. Wenn van Gogh von seinem Nachtcafé-Bild schreibt, er habe darin die schreckliche Leidenschaft der Menschen ausdrücken wollen, so ist das Bild dennoch im Kern das Bild eines Nachtcafés. Durch dieses Nicht-für-sich-, sondern An-etwas-anderem-ausgedrücktsein behält der jeweilige Expressionsinhalt seine konkrete Unbegrenztheit, umgrenzt er sich nicht zur «Idee». Es bezeugt ein grundsätzliches Missverstehen, etwa Munch oder van Gogh schlechtweg als «Ideenmaler» zu bezeichnen, wie das z. B. Scheffler verschiedentlich getan hat.

Dagegen wäre es nicht falsch, Hodler einen «Ideenmaler» zu nennen. Indem Hodler den Expressionsinhalt mit dem Modell ausdrückt, indem er das Modell pantomimisch verzerrt, nimmt er dem Bilde den Wirklichkeitskern. Die unsichtbare Wirklichkeit drückt sich nicht an einem Stück der sichtbaren Wirklichkeit aus, sondern sie «verkörpert» sich. Das im Basler Museum hängende Bild «Eine arme Seele» ist im Kern nicht das Bild eines Mannes im Wirtshaus, sondern es ist im Kern die Verkörperung einer menschlichen Stimmung. Der Expressionsinhalt umgrenzt sich in dieser Verkörperung zur «Idee», und das Bild bekommt den Charakter einer Allegorie.

Die allegorische und die nicht-allegorische Expression sind nun allerdings nicht ganz streng zwischen Hodler und den übrigen Frühexpressionisten geschieden. Es gibt von Munch Bilder, in denen sich das Allegorische mit dem Nicht-Allegorischen vermischt, und auch bei van Gogh gibt es Allegorien wie das bekannte, aus der Haager Zeit stammende Blatt «Sorrow» und das späte Bild «An der Schwelle der Ewigkeit», das im Thema und in der allgemeinen Form stark an Hodler erinnert. Das Allegorische spielt aber bei diesen Malern eine so untergeordnete Rolle, dass es für eine Scheidung im Grossen nicht ins Gewicht fällt.

F. Schmalenbach

Hodler-Ausstellung in Bern

Das Kunstmuseum Bern veranstaltete zum Gedächtnis des zwanzigsten Todestages Ferdinand Hodlers (18. Mai 1938) eine umfangreiche Ausstellung in sämtlichen Räumen des neuen Baus. Es ist ein grosser Eindruck, so stark und frisch wie je. Das Jugendstilelement in Hodlers Kunst, das ihr eine Zeitlang gefährlich schien, ist mittlerweile historisch und unschädlich geworden; die nicht selten etwas gewaltsame Stilisierung zeigt heute mehr ihre positive Seite als starker kompositioneller Zusammenhalt, wie ja überhaupt die Wertung des Jugendstils in den letzten Jahren sich stark zum Positiven gewendet hat. Man hat gelernt, die modischen Uebertreibungen, die nur auffällig und «interessant» waren, vom Wesentlichen zu scheiden, das nicht ein Seitenzweig, sondern Stammbaumstück aller Modernität ist.

Dabei wird immer erstaunlich und einzigartig bleiben, wie in Hodlers Malerei bis zuletzt die malerische Kultur, die er Barthélemy Menn verdankt, wirksam und fühlbar bleibt, obwohl sie von einer ganz anderen Seite herkommt und nach ganz anderen Seiten zielt als die stilisierenden Absichten seiner Bilder. Dieses französisch-malerische Element bewahrt auch noch die allegorischen Kompositionen davor, in ein körperloses dekoratives Linienspiel abzugleiten; so hell und hart die Farbigkeit in der letzten Zeit auch wird, sie bleibt doch immer noch «Farbigkeit».

Das für den Beschauer Wichtigste der Ausstellung ist aber die starke, ungebrochene, oft derbe, und trotzdem tiefe und kultivierte Persönlichkeit, die aus der Gesamtheit der Bilder spricht, ein eminent schweizerischer und doch grosszügiger Idealismus, und eine Zartheit der Empfindung, die sich von der manchmal eher lauten Malerei nicht auslöschen lässt.

Hodler hat diejenigen seiner Verehrer nicht geliebt, die seine Landschaften den späteren Figurenbilder vorzogen. Trotzdem wird die Zeit gerade den Hochgebirgsbildern und Genfersee-Bildern am wenigsten anhaben können, denn aus ihnen spricht eine Intensität landschaftlicher Empfindung, die wirklich neu und nur Hodler eigentümlich ist. Hier wird das eigentlich Malerische durch das Bedürfnis nach dem Expressiven zur höchsten Ausdruckskraft gesteigert, ohne dass sich eine allegorisch-stilisierende Vorstellungswelt dazwischen schieben könnte, wie bei vielen der grossen Figurenkompositionen: auch wer vor diesen das Zeitbedingte gelegentlich stärker empfindet, wird erfrischt und gestärkt die Landschaften verlassen, und gerade um diese Stärkung und nicht um ein abstraktes «L'art-pour-l'art»-Ideal war es Hodler zu tun, wie in Looslis neuem Hodler-Buch erneut unterstrichen wird.

II.

Was die Ausstellung als solche betrifft, so erfüllt sie die Wünsche, die man an eine solche Veranstaltung knüpfen darf, nur unvollständig. Man kann sich überhaupt fragen, ob es nötig war, den zufälligen Anlass des zwanzigsten Todestages durch eine umfangreiche Ausstellung zu feiern, nachdem in der Kunsthalle Bern erst vor zwei Jahren eine schöne Hodler-Ausstellung zu sehen war. Wenn man sich aber schon zu einer so repräsentativen Veranstaltung entschliesst, dann sollte sie ein bestimmtes geistiges Programm haben und eine bestimmte Seite des betreffenden Malers eindeutig herausarbeiten; und vor allem dürfte sie nur Arbeiten bester Qualität enthalten. Bei der Hodler-Ausstellung des Kunstmuseums Bern scheint das gerade Erreichbare aufs Geratewohl zusammengetragen, und neben Meisterwerken hängen ausgesprochen schwache, in jeder Hinsicht uninteressante Arbeiten. Man hat wahrscheinlich die Besitzer der betreffenden Leihgaben nicht durch Zurückweisung kränken wollen, die Rücksicht auf Hodler hätte aber allein massgebend sein sollen. Um diesen Einwand zu präzisieren, nennen wir nur die Katalognummern 32, 58, 107, 111, 138, 156, 166 — auch die Allegorie der «Wahrheit» aus dem Kunsthaus Zürich dürfte dem Ansehen Hodlers im Depot grössere Dienste erweisen als an der Wand. Man hätte vielleicht den «Frühen Hodler» als intensive, geschlossene Gruppe von Bildern zeigen können, nachdem vor zwei Jahren grundsätzlich nur nach 1900 entstandene Bilder in Bern zusammengestellt waren, oder Hodler als Landschafter, Hodler als Porträtist, Hodler als patriotischer Maler: jetzt ist von allem etwas da und nichts abgerundet. Der grossartige Tell, der heute so intensive Aktualität für unser Nationalbewusstsein besitzt, hängt auf der Seite, während er als dominierendes Bild für die ganze Ausstellung in der