

Karl Hofer

Autor(en): **Rumpel, Heinrich**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **35 (1948)**

Heft 11

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-27726>

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.

KARL HOFER

Von Heinrich Rumpel

Der Maler Karl Hofer, dessen Werk in bedeutendem Ausmaß in Winterthurer Privatbesitz übergegangen ist, gehört zu den nicht wenigen deutschen Künstlern der Gegenwart, die während des Nazismus in ihrem Lande nicht ausstellen durften und teilweise sogar ein offizielles Arbeitsverbot erleiden mußten. Nach einer durch die Zeitumstände mitbedingten Unterbrechung hat man heute auch in der Schweiz Gelegenheit, sich mit dem Schaffen dieser Maler und Bildhauer – wir denken außer an Hofer hier vor allem an Ernst Ludwig Kirchner und die Mitglieder der Dresdner Künstlervereinigung «Die Brücke», an Emil Nolde und Christian Rohlf, an Ernst Barlach und Käthe Kollwitz – von neuem auseinanderzusetzen. Erinnert man sich, zu welchem Provinzialismus die Kunst im Dritten Reich zurücksank, wird man sich eines tiefen Eindrucks auf jeden Fall nicht erwehren können, wenn man den Werken der dreizehn Jahre lang Verfolgten, von denen einige inzwischen verstorben sind, heute wiederbegegnet. Ein Großteil dieser Bilder und Plastiken ist dem Bildersturm in Deutschland überhaupt nur entgangen, weil sie sich im Ausland befanden; nur wenige Werke konnten in der Heimat der Künstler durchgerettet werden.

Fast alle diese Maler und Bildhauer haben dem Expressionismus nahe gestanden; einige, wie Kirchner und die Maler der «Brücke», müssen überhaupt zu den deutschen Mitbegründern dieser Bewegung gerechnet werden. Nach dem zweiten Weltkrieg wird in der Schweiz, und, wie sich feststellen läßt, nun auch wieder und in verstärktem Maße, in Deutschland über Sinn und Bedeutung einer künstlerischen Auffassung diskutiert (der Ausdruck «Expressionismus» geht auf Matisse zurück), in der viele, im Vergleich zum Impressionismus, im wesentlichen etwas Auflösendes und damit nichts eigentlich Zeitbeständiges glaubten erblicken zu sollen.

Wir haben nicht die Absicht, uns in diesem Rahmen an einer Diskussion zu beteiligen, die ihrerseits nicht so neu ist, wie man meint. Denn schon 1923 schrieb der Maler Max Pechstein im «Berliner Tageblatt»: «Allen, die uns deutsche Expressionisten totsagen, möchte ich erklären, daß wir höchst frisch am Leben sind. Ungemindert ist unser Bemühen, das, was wir aus innerlichem Erleben als wahr erkannt haben, zu festigen und

ihm zu immer klarerem und reinerem Ausdruck zu verhelfen . . . wir ringen heiß, *asketisch*, um unserem Vaterland die Kunst wiederzugeben, die würdig ist seiner Leiden und groß genug, es später mit Freuden erkennen zu lassen, daß auch auf Friedhöfen die schönsten Blumen ersprießen . . .» Fürwahr ein Programm, das der Aktualität nicht entbehrt. Uns aber geht es hier um einen viel elementareren Tatbestand: um das Da-Sein, das Nochvorhandensein einer Kunst, deren Quellen in dem Lande ihres Entstehens durch einen Eingriff des Staates brutal zugeschüttet werden sollten und die, wäre dies durchführbar gewesen, in ihrer deutschen Ausprägung überhaupt hätte geleugnet werden sollen, die nun aber noch zu uns spricht und uns damit die Unzerstörbarkeit einer einmal gestalteten künstlerischen Idee dartut.

Karl Hofer wurde am 11. Oktober 1878 in Karlsruhe in Baden geboren, er wurde also am 11. Oktober 1948 siebzig Jahre alt. Hofer war der Sohn eines Orchestermusikers, der früh starb, so daß der Junge im Waisenhaus erzogen wurde. Danach machte er zunächst eine Buchhandelslehre durch, gab sich in seiner freien Zeit jedoch mit Zeichnen ab*. Durch die Vermittlung des Malers Graf Kalckreuth erhielt er mit 18 Jahren ein Stipendium des Großherzogs von Baden zum Besuch der Karlsruher Akademie, wo er aber nach eigenem Zeugnis eine eigentliche Malklasse nie besuchte. Nach einem ersten Pariser Aufenthalt wurde Hofer Atelierschüler bei Hans Thoma, den er sehr verehrte, mit dessen Malerei er jedoch wenig anzufangen wußte. Er ging dann nochmals zu Kalckreuth, der inzwischen nach Stuttgart übersiedelt war, und kam 1903 nach Rom, wo er fünf Jahre eines nach seiner Aussage «heiteren und sorglosen Daseins» zubrachte. Schon seit 1901 datierten seine Beziehungen zu Dr. Theodor Reinhart in Winterthur, den sein Sohn Hans auf den jungen Hofer aufmerksam gemacht hatte und der ihm während zwölf Jahren das Studium ermöglichte. Der lange römische Aufenthalt, der damals unter der Herrschaft des Nachimpressionismus in Paris für einen jungen Maler eher ungewöhnlich war, hat Hofer in der

* Die biographischen Hinweise verdanken wir Herrn Georg Reinhart in Winterthur, der sie im «Katalog meiner Sammlung» niedergelegt hat.

Berührung mit der klassischen italienischen Kunst (mochte sie sogar nur durch ihre Nähe wirken), sichtbar aber durch die postume Beeinflussung des Kreises der Deutsch-Römer auf eine erste Stufe seiner künstlerischen Gestaltung geführt. Das aus jener Schaffensperiode vorhandene Oeuvre, das sich heute größtenteils, als private Leihgabe, im Museum zu Winterthur befindet, weist eine Anzahl großfiguriger Kompositionen, meistens nackte Frauen und Jünglinge, auf, die an Böcklin, mehr noch aber an die Malerei des Hans von Marées erinnern. Wie die Bilder des größten deutschen Malers des 19. Jahrhunderts lassen diejenigen von Hofer aus dieser römischen Zeit den Wunsch nach einer plastischen, raumhaften Gestaltung hervortreten, wenn auch Hofer in einer leisen Anlehnung an den zu Anfang des 20. Jahrhunderts sehr geschätzten Symbolismus die abstrahierend-vergeistigte Auffassung von Marées nicht zu teilen vermag.

In einer in vielen Beziehungen noch vom klassischen Lebensstil gesättigten Atmosphäre lagen die Elemente plastischer Formgebung im allgemeinen fast näher als die malerische Betrachtungsweise, was für viele der in Rom studierenden Künstler folgenreich gewesen war und auch jetzt noch seinen Einfluß haben konnte. So wandelte sich Hermann Haller, der gleichzeitig mit Hofer in Rom und mit diesem befreundet war, hier vom Maler zum Bildhauer (wie das schon mehr als ein Jahrzehnt vorher einem anderen Schweizer: Karl Stauffer-Bern geschehen war).

Hofer blieb Maler. Er blieb es so überzeugt, daß er wie ein noch aus Hildebrands «Problem der Form» Schöpfer mit fast immer den gleichen Modellen gedrungener, ja fast körperlich schwer wirkender Frauen in Gruppen Stehender, Sitzender, Ruhender auch immer wieder ein ähnliches, sinnlich betontes, jedoch vom Hauch eines antiken Ideals angewehtes tragisches Lebensgefühl mit auf die Leinwand zu bringen suchte, das sich doch malerischer Wiedergabe so schwer erschließt. So steht das *Italienische Mädchen* in beinahe statischer Ruhe vor uns; fast geschlossene Augenlider unterstreichen die aufs Skulpturhafte gerichtete Wirkung dieses jungen, voll erblühten Mädchenkörpers, und hier wie in anderen Bildern dieser Zeit bevorzugt Hofer eine tonige Malerei mit starker Konturierung der Körperformen, die oft tastbar rund erscheinen, sich jedoch wie vor ihrer Gewährung zu entziehen suchen.

Ein ebenfalls in Winterthur befindliches *Selbstporträt* im Dreiviertelsprofil aus dem Jahre 1906 gibt uns eine Vorstellung, wie Hofer in Rom ausgesehen hat: ein jugendlicher Mann mit kräftig geschnittenem, großflächigem Gesicht, dessen vom Rande eines hellen Hutes beschattete Augen mit fragender Aufmerksamkeit wie durch einen feinen Schleier auf den Betrachter gerichtet sind.

Hofer hatte das Glück, sich von Rom freimachen und ein zweites Mal nach Paris reisen zu können, wo er mit

den Unterbrechungen seiner Reisen nach Indien wiederum fünf Jahre blieb und arbeitete. Die entscheidenden Eindrücke, die er in dieser Zeit von der Malerei von Greco und Delacroix, in besonderem Maße aber auch von derjenigen von Cézanne empfangen hat, haben sich in seinem ganzen späteren Schaffen geltend gemacht, ja es ist, als ob sich ihm erst in Paris das Wunder der Farbe und ihrer gleichsam unerschöpflichen Möglichkeiten voll erschlossen hätte. Die sich im Schaffen von Hofer hierdurch vollziehende Wandlung wird besonders offenbar, wenn man diejenigen seiner Bilder betrachtet, die während und nach der ersten Indienreise (1911) entstanden sind.

Wie auf andere zeitgenössische Künstler, hat das Erlebnis der exotischen Welt auch auf Hofer einen starken und nachhaltigen Einfluß ausgeübt. Die wuchernde Üppigkeit der Vegetation, die erregende Farbigkeit der Landschaft, vor allem aber der Anblick zwanglos sich vor diesem Hintergrund bewegender nackter oder wenig bekleideter Menschen mußten auf sein sensitives Wesen mit einer wahren Überfülle erregender Eindrücke eindringen. Hier half nur ein Mittel zur Bändigung dieses Überflusses an Schaubarem: unaufhörliche Studien, fortgesetztes Notieren mit dem Zeichenstift, um wenigstens einen Teil des Dargebotenen der Erinnerung zu vertiefter Gestaltung zu bewahren. Wir wissen, daß Hofer sich dieses Mittels auch in reichem Ausmaß bedient hat. Vor allem fesselte ihn, und das war wie die sinnliche Erfüllung seiner römischen Arbeit, die Wiedergabe des nackten menschlichen Körpers im wogenden Linienspiel der Natur, der er sich um so rückhaltloser überlassen durfte, als seine natürliche Herbeheit die Gefahr eines Mißbrauchs der neu gewonnenen Einsichten in seiner künstlerischen Arbeit von vorneherein ausschloß. Ein Bild wie das in Tellicherry entstandene *Unter Blättern*, das ein aus dichtem Buschwerk heraustretendes junges Menschenpaar zeigt, bietet daneben aber auch den Beweis dafür, wie Hofer vom Impressionismus die Modellierung der Körper durch das Licht gelernt hat. Am offensichtlichsten tritt jedoch die Auflockerung seiner Formvorstellung in Erscheinung, die das Ergebnis des Ineinanderwirkens der malerisch-farblichen und der motivischen Bereicherung ist, mag es sich wie bei dem in Paris entstandenen *König in Thule* um die mehr dekorativ-fragmenthafte Abwandlung der Goetheschen Vision oder in dem Bilde *Der Blumenstrauß* darum handeln, in der nervösen Pariser Umwelt die immer wieder lockende Vorstellung der dunklen Harmonie Indiens neu zur Geltung zu bringen. So hat die Bekanntschaft mit Indien (Hofer erneuerte sie zwei Jahre später auf einer mit einem Sohne seines Winterthurer Mäzens gemeinsam unternommenen Fahrt) wie wohl bei allen, die einmal von diesem Erlebnis berührt worden sind, die Vorstellungskraft des Malers vertieft und befruchtet, und ihre Erinnerung wird auch dann noch ein gleichsam magisches Gegengewicht halten, wenn ihn neue, ganz andersgeartete Eindrücke zur künstlerischen Auseinandersetzung zwingen werden.



Carl Hofer, *Italienisches Mädchen*, 1906. Sammlung Georg Reinhart, Winterthur. Photo: Hans Linck, Winterthur | *Jeune fille italienne* | *Italian Girl*

In dem dem Ausbruch des ersten Weltkriegs vorangehenden Jahr hielt Hofer sich in Berlin auf. Seine aus diesem Zeitraum bekannten Bilder weisen wie die *Erwachenden Frauen am Meer* deutlich auf einen Aufbruch zu einem neuen, strengeren formalen Wollen, das freilich ohne die Kenntnis der Malerei von Cézanne kaum denkbar ist. Diese greift auch auf das in der Malerei von Hofer stets schon latent vorhandene dekorative Element über, zu dem er sich erst nach der in Paris empfangenen Läuterung freier zu bekennen vermag und das nun in eine härtere Umrißzeichnung einbezogen wird.

Es kam der Krieg, an dessen Ausbruch Hofer, in Ambleuse am Pas de Calais malend, bis zuletzt nicht hatte glauben wollen. Er gehörte nicht zu jenen, die vor dem nun eingeleiteten allgemeinen Zerfall die Augen schlossen. Er war ein reifer Mensch und als Künstler ein Ringender, der weniger die Zustimmung der Menge suchte, als daß er das Leiden der Menschheit mitempfand. Bis 1917 blieb er in Frankreich interniert; dann vermochte er mit Hilfe seiner Winterthurer Freunde in die Schweiz zu reisen, wo er in Zürich im Verkehr mit Hermann Haller, Hermann Hubacher, Wilfried Buchmann, Karl Walser und anderen den Anschluß an das zeitgenössische künstlerische Schaffen wiederfand.

Ein Jahr später kehrte er nach Berlin zurück. Hier hatte die inzwischen erfolgte politische und soziale Umwälzung einen Zustand der Gärung geschaffen, der zunächst vieles versprach und vor allem neue schöpferische Kräfte freigelegt hatte. Hofer trat in Verbindung zu dem Kreis um den Kunsthändler Alfred Flechtheim, den er auch porträtiert hat, und neben seiner Malerei widmete er sich in verstärktem Maße der Zeichnung, die ihm, wie schon früher in Indien, Spiegel kreisender Eindrücke und Reservoir visueller Erlebnisse war. In frühen Heften des von Flechtheim begründeten, mit geistvoller Grazie herausfordernden «Querschnitts» sind manche dieser Zeichnungen aufbewahrt: Marginalien eines tiefgehenden Umbruchs, der alle geistigen und gesellschaftlichen Beziehungen berührt.

Dem Aufstand gegen das Hergebrachte hielt Hofer sich somit nicht fern, und er konnte sich ihm nach seiner ganzen Wesensart nicht fernhalten. Denkt man an seine im Vorkriegsjahr in Berlin entstandenen Bilder, so weiß man, daß ein Teil seiner eigenen künstlerischen Absichten die Zertrümmerung auch der bisherigen Formenwelt, die er in Frankreich bei den Fauves und dem frühen Picasso mitangesehen haben mag, nicht völlig ausschloß. Aber nach Temperament und Entwicklung war Hofer kein Revolutionär, und das Problem stellte sich ihm auch jetzt nicht wie den orthodoxen Vertretern des Expressionismus, denen es vor allem darauf ankam, auf die Eruption lange zurückgestauter geistiger wie triebhafter Gewalten mit aperspektivisch wirbelnden oder kubisch geballten Formen in gesteigerter, ja lauter Farbigkeit dynamisch zu antworten.

Der ganzen Kunst dieser Epoche haftet viel intellektuelle Bemühung an, zu der Künstler wie Kunstfreunde sich auch offen erklären, und die oft wie ein überaufrichtiges Bekenntnis zur Realität (und Irrealität) augenblicklicher Spannungen anmutet: nicht ganz der Fall Hofers, dem stets die seelische Einfühlungsgabe in die Welt seiner Modelle, die seine Mitmenschen sind, zu oberst stand und der sie auch jetzt zu nutzen weiß. So kommt es, daß seine Malerei der zwanziger Jahre in artistischer Verfeinerung den Niederschlag der seelischen Reizbarkeit und Überreizung der Menschen seiner Zeit gibt, einen bildhaften Beitrag zu all dem Quälenden, Aufgebrochenen, Noch-nicht-Zugewachsenen, Fragenden bedeutet, das die Epoche kennzeichnet. Nicht immer genügt der naturgegebene menschliche Körper zur Sichtbarmachung auch des Gewaltigen, Unnatürlichen, was die Zeit mit sich bringt, und ähnlich wie andere Maler bedient sich nun auch Hofer in seinen Kompositionen zuweilen einer Chiffre: der Maske, des Clowns, des Gerippes, um das Divergierende, Zwiespältige und auch Hohnvolle des Lebens in doch noch faßbarer Vergegenständlichung darzustellen. Aber wo die Maler des konsequenten Expressionismus mit ihren Farben wie trumpfend aufbegehren, mit der absichtsvollen Verzerrung ihrer Gestalten auf die Aufnahmefähigkeit des Betrachters förmlich einhämmern, bleibt Hofer zurückhaltend mit farbigen Wirkungsmöglichkeiten, liebt er fast pastellartige Halbtöne und kühle, distanzierende Farbmischungen. Nur in der formalen Gestaltung ist auch er härter geworden und zuweilen nadelscharf, wie wenn ein geringfügiges Abweichen vom bis zur Kantigkeit geraden Umriß Verrat am Geiste des neuen künstlerischen Vorsatzes bedeutet hätte: die Wahrheit des Schaubaren zu analysieren. Und doch liegt gerade in dieser Schärfe auch wieder ein Eingeständnis der Verletzlichkeit, regt sich auf der anderen Seite in seiner Malerei noch immer jene Sehnsucht nach der Schönheit, die wohl auch die Gestalt des Eros annimmt und in der Übertragung auf die Darstellung zweier Menschenwesen den Wunsch zur Überwindung der tiefen Einsamkeit des Seins in der Vereinigung der Körper ausprägt. An solchen Darstellungen erweist sich aber dann auch immer wieder die künstlerische Kultur von Hofer, der das Triebhafte wohl anzuerkennen vermag, ohne es in seiner Malerei je auf die Stufe billiger Augenweide herabsinken zu lassen.

Um seine Vision zu vermitteln, die in gewisser Weise stets auch Projektion seiner Auseinandersetzung mit der Außenwelt ist, bedient Hofer sich in seiner Darstellung mit Vorliebe der Linien und Flächen des menschlichen Körpers. In jenem Teil seiner Malerei, den wir soeben betrachteten, hat er diese stenographisch vereinfacht und strebt er darüber hinaus danach, die expressive Gebärde als Ausdrucksmittel einer bestimmten geistig-seelischen Zuständigkeit in seine Darstellung miteinzubeziehen. Die Figuren werden jetzt oft hart an den vorderen Bildrand gerückt; zuweilen erwecken sie den Anschein, als wenn sie aus dem Bildrahmen heraus- und auf den Betrachter hinzutreten wollten. Diese



Karl Hofer, *Unter Blättern*, 1911. Sammlung der Erben von Dr. Theodor Reinhart, Winterthur /
Sous la feuillée | *Beneath the Leaves* Photo: Hans Linck, Winterthur

gleichsam nach vorne verlegte Perspektive kann den näher ausgeführten Hintergrund entbehren, und besonders das landschaftliche Detail, das in der früheren Malerei von Hofer wenigstens als Stimmungskulisse seine Bedeutung gehabt hatte, tritt für einige Zeit ganz zurück.

In den dreißiger Jahren hat Hofer sich jedoch der Landschaftsmalerei um ihrer selbst willen wieder zugewandt, sei es, daß er sich auf diese Weise von seiner psychisch verfeinerten Gestaltung auszuruhen trachtet, sei es, daß den Älterwerdenden die Wiedergabe eines Naturausschnittes reizt, dessen Objekt seinen Schwerpunkt in sich selber trägt. In einigen dieser Bilder, die Tessiner Motive zeigen und, wie man uns versichert, in Amerika eine ganz bestimmte Vorstellung dieser zugleich arkadische und heroische Züge tragenden Landschaft ge-

schaffen haben, lernen wir einen unbeschwerteren, vom Naturerlebnis beruhigteren Hofer kennen, der mit den blau-violetten und rötlichen Farbtönen seiner Palette eine feine Stilisierung des Motivs, die diesem nicht unangemessen erscheint, verbindet.

Daneben wird aber die figürliche Darstellung nicht vernachlässigt, und es gibt aus der Mitte dieser dreißiger Jahre Bilder, die in ihrem Thema wie die Vorausnahme des Entsetzens wirken, das der zweite Weltkrieg über die Menschheit bringen wird. Dann wieder gibt es andere, fast heitere Motive, wie eine Erntelandschaft, Bilder mit friedlich grasendem Vieh und viele porträtartige Darstellungen, die nun wieder von einer stärkeren plastischen Durchbildung des menschlichen Körpers Zeugnis ablegen. Hier und da trifft man auch auf die Wiedergabe der grotesken Einfälle der früheren



Karl Hofer, *Landschaft im Tessin, um 1930* | *Paysage tessinois* | *Tessin Landscape*

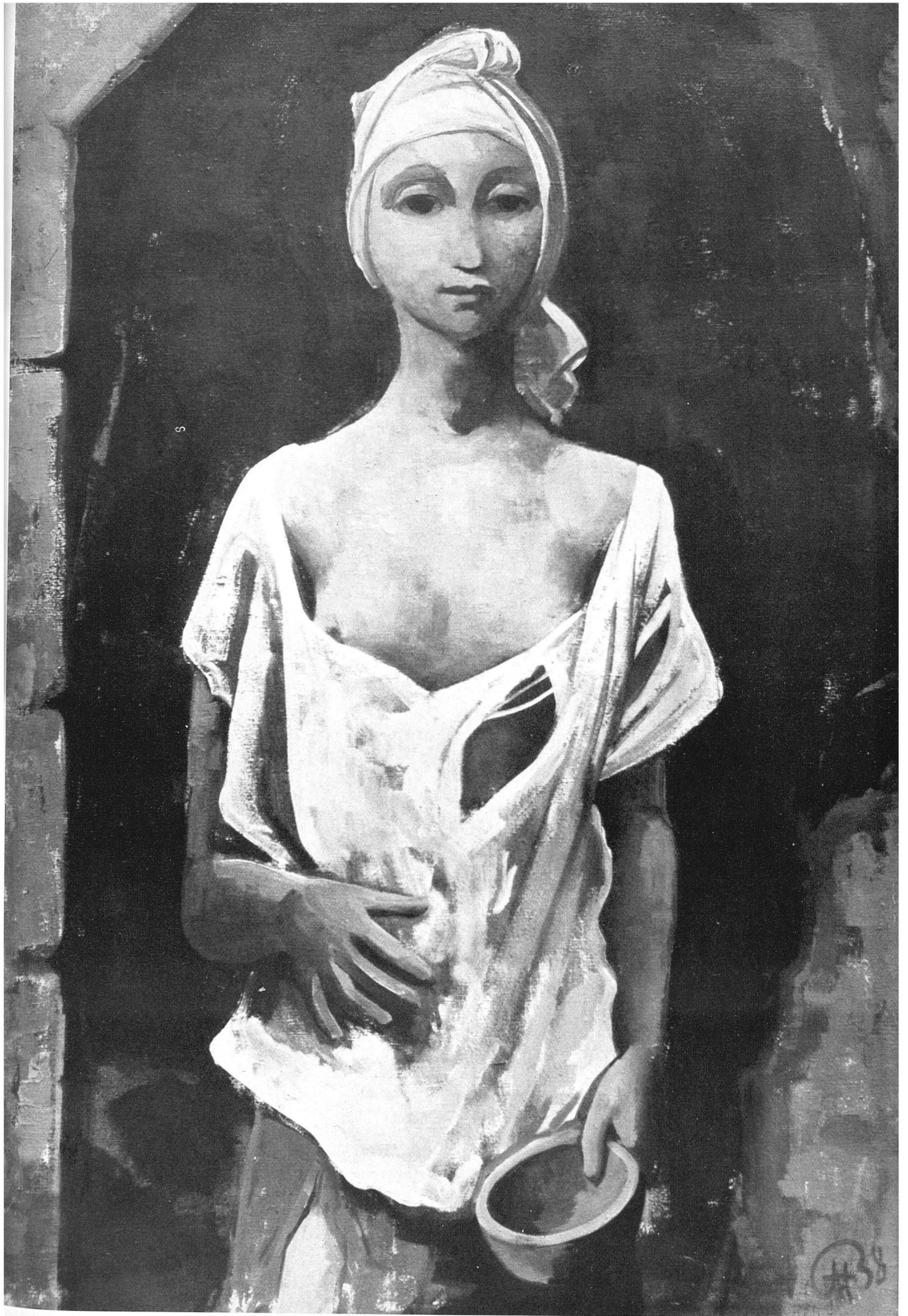
Berolina-P

Jahre; doch wenn die Darstellung der Clowns und Harlekinen damals teilweise unter dem Zwang einer inneren Problematik stand, erfährt sie jetzt eine mehr ins Märchenhafte reichende Variante. Auch der Stillebenmaler Hofer ist da: und noch während des zweiten Weltkrieges sind, soweit wir dies an Hand der für die zerstörten Originale zeugenden Reproduktionen feststellen konnten, eine Anzahl kompositorisch hervorragend ausgewogener Früchtestilleben entstanden, die auch in ihrer satten Farbigkeit an Gauguin erinnern mögen.

Und Hofer heute? Man sagt uns, daß der Maler, der wieder seine Professur an der Berliner Akademie ausübt, mit der Rekonstruktion älterer Bilder beschäftigt sei, die vom Nazismus oder während des Krieges vernichtet wurden: gut verständlich bei einem im fortge-

schrittenen Lebensalter stehenden Künstler, der um die richtige Einschätzung seines Schaffens bei der Nachwelt besorgt ist, und keine unweise Berichtigung dem Verhalten des Jüngeren gegenüber, der nicht davor zurückscheute, Bilder zu zerstören, wenn sie ihm die künstlerische Absicht nur unvollkommen zum Ausdruck zu bringen schienen.

So übersehen wir, vollendet-unvollendet, das Werk eines Malers, der in seiner eigenen künstlerischen Entwicklung eine durch die geschichtliche Entwicklung geförderte Metamorphose durchgemacht hat: von Meistern herkommend, die einer Art romantischem Naturalismus verpflichtet waren, begab er sich in instinktiv richtiger Erkenntnis seines zur Selektion neigenden künstlerischen Temperamentes zunächst unter die Obhut des späten Deutsch-Römertums, von dem er sich



trennte, um in Paris die großen französischen Maler des 19. Jahrhunderts und Cézanne zu studieren. Die Reisen nach Indien bringen neue Motive und damit und darüber hinaus noch eine fruchtbare Auswertung seiner in Paris erhaltenen Kenntnis der farbigen Materie. Nach der tiefen Zäsur, die die Geschehnisse des ersten Weltkrieges bedeuten, beginnt in Berlin, im Zeichen großer Wandlungen, ein neuer Aufstieg für Hofer, der auch den äußeren Erfolg mit sich bringt. Sein Schaffen in dieser Zeit kennzeichnet den fieberhaft hin- und herschwingenden Pendelschlag einer leidenschaftlich aufgewühlten Epoche, die ihr Ende in einer Gewaltherrschaft findet: in solchen Peripetien kann für einen Künstler von der Sensibilität Hofers höchster Anreiz und Steigerung der Gestaltungskraft liegen, es kann darin aber auch in Verbindung mit der permanenten

psychischen und schließlich sogar physischen Bedrohung die Verstrickung in ein auswegloses Schicksal bereitet werden. Hofer entgeht steriler Vereinzelung auf eine seltsame Weise: indem sein Schaffen wie dasjenige anderer mit ähnlichen (wenn auch wieder sehr andersgearteten) Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeiten unter die Acht des Nazismus fällt, trägt es wie das Werk jeder dieser Künstler zur Versinnbildlichung der geschändeten schöpferischen Freiheit bei. In dieser Lage geht es weniger um diese oder jene formale Haltung, hier zeugt vor allem das Maß der Verfolgung, das zu ertragen und der Wille zu einem Widerstand durch den Geist (in diesem Falle durch die Arbeit), der aufzubringen war. So gesehen, erfüllt die Malerei von Hofer nicht nur einen künstlerisch-ästhetischen, sondern auch einen hohen ethischen Zweck.

Souvenirs sur Maurice Denis

par François Fosca

Aux environs de 1903, j'étais lié avec un jeune peintre, élève de Sérusier, Pierre Hepp; et ce fut chez lui que j'entrevis pour la première fois, et pendant peu de temps, Maurice Denis. Hepp, qui l'admirait beaucoup, me passa des numéros d'une petite revue extrêmement indépendante et vivante, *L'Occident*, qu'avait fondée un intime de Denis, Adrien Mithouard. Denis y avait dessiné des culs de lampe et des bandeaux, et il y donnait de temps en temps des articles, qu'il a insérés plus tard dans son livre *Théories*.

Je fis alors la connaissance de l'art de Denis aux Indépendants et à la Nationale, et très vite, je fus séduit par ces harmonies claires et fraîches, par la franchise et la simplicité du métier. Il me semblait retrouver là ce que j'admirais chez Fra Angelico, Piero della Francesca et Poussin.

En 1904, il y eut, à la galerie Druet, qui venait de s'ouvrir au Faubourg Saint-Honoré, la première exposition particulière de Denis. André Gide avait écrit pour le catalogue une préface où, bien qu'il s'excusât de parler en littérateur, il définissait fort bien ce qu'était alors l'art de Denis. «Volonté ou fatalité, on ne sait ce qui domine ici, disait-il; car il semble tout à la fois que Maurice Denis ne puisse faire et ne veuille faire que ce qu'il fait. Vouloir être qui l'on est. De là, je pense, la tranquille assurance de l'artiste, sa sérénité, sa santé.» Denis avait rassemblé là, outre quelques portraits, des études rapportées d'Italie, des compo-

sitions dont le paysage italien formait le décor, enfin de petites copies d'après l'Angelico, Piero della Francesca et les peintures de Pompéi. Ce fut un grand succès, et Denis conquit d'emblée l'admiration de tous ceux qui voulaient unir leur passion pour les maîtres du Quattrocento à leur ferveur pour la peinture moderne.

Vers 1910, mon entrée dans la famille d'Adrien Mithouard, avec qui Denis était fort lié, me permit de rencontrer souvent Denis. Très lettré, très musicien, ayant réuni des tableaux de choix, Adrien Mithouard m'inspirait, comme à tous ceux qui l'ont approché, autant d'estime que d'affection. Sa revue *L'Occident*, dont je viens de parler, fut une des premières à publier des œuvres de Claudel et de Suarès, en même temps que des poèmes de Jammes et de Viélé-Griffin. Elle défendait la musique de d'Indy et de Debussy, la peinture de Cézanne et de Gauguin. A vrai dire, les idées qui constituaient le programme de *L'Occident* m'ont toujours paru plus généreuses que raisonnées. Animé par un nationalisme esthétique, Mithouard entendait défendre les traditions de l'art français, et découvrir des rapports étroits entre les gothiques français, Poussin, Ingres, les impressionnistes, Gauguin et Cézanne; ce qui ne laissait pas d'exiger beaucoup de subtilité. En même temps, la revue prétendait lutter contre les influences de l'Orient, qui n'apparaissaient guère. Elle bataillait surtout, avec vigueur et à bon droit, contre tout académisme et tout mercantilisme, littéraire, artis-