

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 50 (1970-1971)
Heft: 12: Das Jahr 1921 : 50 Jahre "Schweizer Monatshefte"

Artikel: Die Ferdinand-Hodler-Story : Aufstieg und Niedergang seines Ruhms
Autor: Hugelshofer, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162537>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

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

ein dialektisches Ganzes verbaut zu wissen, und das im vollen Bewusstsein, dass die Idee dieses Ganzen zu gefährlichen Zweideutigkeiten führen kann, wenn der Ausblick ein Ausdruck der Schläffheit und Verschleifung ist und nicht durch ernstliche, entschiedene Bemühung um die Einzelpositionen hindurch geschieht. Es stehen in Thomas Manns «Betrachtungen» noch heute beherzigenswerte Dinge darüber.

Die Ferdinand-Hodler-Story

Aufstieg und Niedergang seines Ruhms

WALTER HUGELSHOFER

Im Herbst des Jahres 1921 zeigte das Kunstmuseum Bern während zweier Monate an die 900 Arbeiten des 1918 65jährig in Genf gestorbenen Malers Ferdinand Hodler. Es war die umfangreichste Hodler-Ausstellung, die je gezeigt worden ist, und ein nationales geistiges Ereignis. Sie sollte, wie das Vorwort des Kataloges sagt, «dem Schweizervolke in einer schwierigen Zeitperiode eine schöne, erhebende Schau bieten». Gleich zu Beginn stellt Conrad von Mandach, der Berner Museumsdirektor, fest: «Ferdinand Hodler ist einer der grössten Meister der modernen Zeit. Hodler war ein Bahnbrecher auf dem Gebiete der Kunst. Er hat uns Wege geöffnet, die die schweizerische Malerei auf eine ungeahnte Höhe gebracht haben. Sein Wirken hat weit über unsere Grenzen hinaus das künstlerische Schaffen mit neuem Leben durchdrungen. Mit Hodler ist ein Malergenie auf die Welt gekommen. In ihm verbanden sich die Gaben der Natur mit einer eisernen Willenskraft und mit einer nie versiegenden Schaffensfreude. Ist es nicht unsere heilige Pflicht, einen so grossen Menschen in unserer Vaterstadt zu ehren?» Das ist recht hoch gegriffen und mit Überzeugung vorgebracht. Doch wurde diese Meinung damals von vielen geteilt. Wir wollen uns überlegen, wie es dazu kommen konnte und welches die Reaktion heute, 50 Jahre später, auf seine künstlerische Lebensarbeit ist.

Die Schaffenszeit Hodlers hat zwei sehr verschiedene Teile. Die ersten 30 Jahre etwa fallen ins 19., die folgenden 15 ins 20. Jahrhundert. Gegen das Ende des letzten Jahrhunderts hat sich der Zeitcharakter stark verändert.

Die Schweiz, die vordem während Jahrhunderten ein Bauernland mit starkem Bevölkerungsüberschuss gewesen war, wurde in rascher Entwicklung zunehmend ein Industriestaat, der fremde Arbeiter anzog. Diese beiden sehr verschiedenen Lebensformen mit ihren eigenen Lebensinhalten und Lebenserwartungen werden aus dem deutlich geteilten Werk Hodlers klar ersichtlich. Darin wirkt es wie eine Illustration zur Geistesgeschichte einer schnell sich verändernden Zeit.

Hodler wurde in eine Elendswelt hinein geboren. Der Vater, ein Schreiner, starb früh. Die Mutter, eine lebenskräftige Frau, heiratete darauf einen Maler. Dieser vermochte die 15 eigenen und dazugekommenen Kinder in der unter starkem Bevölkerungsdruck leidenden Wirtschaft nicht durchzubringen. Als die Frau starb, zog er verzweifelt nach Amerika zu einem seiner Kinder. Den Stiefsohn Ferdinand hatte er mit 15 Jahren bei einem Kollegen in Thun untergebracht, der ausser Flachmalereien auch Landschaftchen als Reise-Souvenirs für die fremden Reisenden malte. Dabei hatte der Knabe Hodler sich bald auch zu beteiligen. Sein Schulsack war klein, der geistige Rückhalt schmal. Aber es glühte ein heiliges Feuer in ihm, und das Leben hatte ihn hart und willensstark gemacht. Nach einem Missgriff riss er aus. Arm, der französischen Sprache nicht kundig, marschierte er zu Fuss nach Genf, die Schuhe in der Hand tragend, um die Sohlen zu schonen. Genf war damals etwas wie die Kunststadt der Schweiz, der einzige Ort, wo es etwas wie ein künstlerisches Klima gab, wo die Kunst ein beachteter Lebensfaktor war. Im Musée Rath kopierte er, wie zuvor in Thun, Berglandschaften von Diday und Calame, von deren Verkauf er sein Leben fristete. Junge Menschen, Musiker, Dichter, angehende Maler, die spürten, was in ihm war, liessen ihn in den Gartenhäuschen im Park der Eltern hausen. Beim Kopieren wurde Barthélemy Menn auf den ungewöhnlichen jungen Menschen aufmerksam, so dass er sich seiner annahm. Das war ein entscheidender Glücksfall. Menn, der vom Vater her eine knappe Rente bezog, war nach glücklichen Jahren in Paris bei Ingres und in Rom mit Corot und nach erfolglosen Bemühungen, sich in Genf mit poetischen Kompositionen und malerischen Landschaften im Stile der Schule von Fontainebleau durchzusetzen, resigniert Lehrer an der Zeichenschule geworden, ein lebens- und welterfahrener Mann seltener Art. Er öffnete Hodler die Augen für die Welt der Kunst. Hodler hat es ihm seiner Lebtag nicht vergessen. Und nach der Verwandlung des Saulus in Paulus hat er die fatale Produktion der kunstlosen Souvenir-Landschaftchen für immer aufgegeben – die Speise, von der er lebte. Er beteiligte sich, so oft es ging, an den Kunst-Wettbewerben und gewann immer wieder einen der vorderen Preise. Damit konnte er sich schliesslich ein Atelier einrichten, einen grossen Dachraum in der Altstadt, wo er während Jahrzehnten auf einem Brett schlief. Durch eifriges Studium holte er viel Versäumtes nach. Wenn er

nicht mehr weiter wusste, zog er nach Langenthal zu seinen Verwandten mütterlicherseits, wo der Onkel Neukomm ihn auffütterte und er im Kreise der Stündeler etwas menschliche Wärme fand. Hie und da liess ein Restaurateur in Genf den armen Maler bei sich essen, wofür ihm dieser Dekorationen an die Wand malte. Einmal riss er nach einer verzweifelten Liebesaffäre auf abenteuerliche Weise nach Madrid aus. Bei einem Genfer Uhrmacher fand er dort den unerlässlichen Rückhalt. Anzunehmen, er hätte bei dieser Gelegenheit im Prado lernen können, heisst Hodlers damalige geistige Situation verkennen. Um sich mit Tizian, Greco, Rubens, Velasquez mit Gewinn auseinandersetzen zu können, bedarf es Voraussetzungen, die nicht vorhanden waren. Die dringendsten täglichen Existenzsorgen liessen ihn nicht zu der dafür notwendigen Entspannung kommen. Nach wenigen Monaten kehrte Hodler in das alte Elend zurück, ohne sich dadurch im geringsten mürbe machen zu lassen.

Der Fall Hodler in den Jahren von 1870 bis 1890 ist existenzmässig gewiss ein Extremfall. Aber es war die materielle Situation, mit der sich jeder unbemittelte junge Mensch bei uns einlassen musste. Das Land war vollauf davon absorbiert, sich aus der grössten Not herauszuarbeiten. Viele wanderten nach Amerika aus oder in andere Länder, wo sich leben liess. Wer unter solchen Verhältnissen Künstler zu werden gedachte, wusste, was er damit auf sich nahm. Die Künste waren keine Realität im Leben des Landes. Die wenigen Künstler, die es diesen schwierigen Verhältnissen zu trotz dennoch gab, lebten, wenn sie es nicht von zu Hause aus besser hatten, meistens im Ausland, wo die Situation manchmal besser schien. So war es etwa bei Buchser, Böcklin, Stäbli. Nur wenigen gelang es, sich besser zu betten. Hodler ist der einzige Künstler von Rang, der seinen ganzen Weg aus eigener Kraft im Lande selbst abgesprochen hat.

Während Hodler in Genf mit den Ausgestossenen, Erniedrigten und Beleidigten ein mühsames und aussichtsloses Leben führte und bei aller sichtbar gewordenen Begabung unter den Welschen als ein bockiger Deutschschweizer und ein unverbesserlicher Prolet ein Stein des Anstosses war, veränderte sich die materielle wie die geistige Situation. Die sich rasch ausbreitende Industrie und die neu aufkommenden technischen Erfindungen, auch die Fortschritte der Medizin, vermochten der verbreiteten Armut entgegenzuwirken. Es wurde heller und leichter zu atmen. Die dunkeltonige, schwerblütige Malerei Hodlers und seine Armeut-Sujets, die Ausdruck seiner verzweifelten eigenen Lebenssituation sind, werden farbiger und freundlicher. Der leidenschaftliche Wissensdrang, mit dem er die Versäumnisse seiner Jugend aufzuholen strebte, bachte ihn mit Gelehrten in Verbindung. Der junge Mensch strahlte gewaltige, mitreissende Kraft und unverwüsthlichen Lebensglauben aus. In Paris, wo sich erste, vielleicht missverstehende Erfolge einstellten, gerät er in die mystisch-philosophische

Bewegung des Jahrhundert-Endes. Auf das aus der tiefsten inneren Not geborene Wunderbild «Die Nacht», eine der erstaunlichsten Schöpfungen der neueren Kunst, folgen mehrere andere grosse Figurenkompositionen, die Ausdruck ungemeiner gestalterischer Ursprünglichkeit und voller Unabhängigkeit von irgendeiner Zeitströmung sind: «Eurhythmie», «der Ausgewählte», «der Tag». Auch wenn diese ausserordentlichen Dokumente gewaltiger Naivität und leidenschaftlicher Schönheitssuche zuerst mehr bestaunt als verstanden wurden, haben sie doch endlich nach einem intensiv geführten Kampf den Durchbruch Hodlers und begeisterte Anerkennung weithin im Lande und mehr noch im weiten deutschen Kulturkreis bewirkt.

Während das mitreissend Neuartige, das man dabei empfand, zuvorderst in der ungewohnten, geheimnisvollen Bilderfindung, im poetisch-philosophischen Motiv liegt, zeigt sich die grosse Wandlung, die in Hodler während der neunziger Jahre vor sich gegangen war, viel deutlicher in seinen Arbeiten von 1896 für das grosse Marignano-Bild im Landesmuseum. Das liegt nicht so sehr am ihm aufgegebenen Gegenstand (weil da Blut floss – zwar lange nicht so viel wie bei Marignano, aber doch deutlich genug) als an der Art und Weise der Aussage. Sie war farbig, laut, heftig, direkt. Das ging an die Haut. Zwar hatte Hodler von einer Künstler-Jury die Ausführung zugesprochen erhalten. Aber dagegen musste man sich wehren. Es entspann sich ein leidenschaftlicher, mit grosser Erbitterung geführter Kampf. Die über Jahre sich hinziehende Auseinandersetzung ergriff schliesslich das ganze Land und grosse Teile des Volkes. Man wurde dadurch – zum ersten Mal seit der Spätgotik, die in der Reformation untergegangen war – dem Phänomen der Kunst gegenübergestellt und zur Stellungnahme aufgerufen – und zwar in neuer, ungewohnter Form der Aussage. Diese nicht vorauszusehende Folge der Arbeiten Hodlers für das Landesmuseum in Zürich hatte unerwartet grosse Bedeutung für das künstlerische Leben im ganzen Lande. Es wehte mehr geistige Freiheit. Von der Kunst musste, ob man wollte oder nicht, Kenntnis genommen werden. Es ist vielleicht das grösste Ereignis, das mit dem Auftritt Hodlers verbunden ist.

Der siegreiche Kampf um die endgültige Ausführung des Marignano-Bildes hatte Hodler innerlich befreit. Er hatte gespürt und gesehen, dass hinter ihm ansehnliche Kreise des Volkes standen. Seine Bildformate wurden grösser, seine Malerei noch heller und farbiger, so dass sie mit dem neuen Jahrhundert oftmals begeistert mitreissende, ja hymnische Züge annimmt. Die Farbe fliesst jetzt oft in strömenden Rhythmen. Anstelle der säkularisierten religiösen Malerei, die während Jahrhunderten die Trägerin der Kunst gewesen war, wird jetzt der Landschaft eine oft ins Grossartige gesteigerte Bedeutung zugemessen. Hodler erkennt in der Landschaft des Hochgebirges und im weiten Blick über die Seen Motive, die seinem elementaren Bedürfnis nach Grösse gerecht werden. Im Vergleich zu vorher wirkt

er jetzt wie ein anderer Maler. Das Ausland wird immer mehr auf ihn aufmerksam. Er wird als ein Hauptvertreter der mächtigen Bewegung der modernen Kunst in Europa anerkannt. Es war die hohe Zeit des Jugendstils. Als er 1904 zu einer grossen Ausstellung nach Wien eingeladen wird, erfolgt ein triumphaler Durchbruch zu grosser Anerkennung. Er wird als ein Meister bewundert und gefeiert. Viele Hauptwerke bleiben in Wien. Der Umschlag von Armut, Bedrückung, hartnäckigem Unverständnis zu begeisterter Zustimmung, hohem Lob und schnell wachsendem Wohlstand hat etwas Märchenhaftes. Dieser neue Hodler, den man zuerst meint, wenn man von ihm spricht, war der bildhafte Ausdruck eines veränderten, optimistisch und positiv gewordenen Lebensgefühls. Er wurde in weiten Kreisen des Volkes anerkannt. Er war eine nationale Figur geworden. In vielen Büchern und Aufsätzen des In- wie des Auslandes bekannten sich feurige Anhänger zu ihm und warben um besseres Verständnis für ihn. Das zweibändige Werk eines deutschen Kunstgelehrten «Cézanne und Hodler» verbindet im Titel Unvereinbares. Eine neue Generation von weltkundigen Industriellen und Kaufleuten bewarb sich um seine Arbeiten: Meyer-Fierz, Richard Kissling, Otto Bühler, die Geschwister Müller, Richard Bühler, Theodor Reinhart, Dr. P. Linder, Max Wassmer, Max Geldner, Rudolf Staechelin, Alfred Rüttschi, Willy Russ-Young und viele andere noch. Kunsthändler, Kunstgalerien, Kunstzeitschriften mühten sich um Hodler und seine Kunst. In Zürich, Winterthur, Bern wurden mit grossem Elan Ausstellungsgebäude gebaut, um den grossen, neuartigen Malwerken Hodlers einen würdigen Rahmen zu bieten. Und mit grossem Opferwillen wurden Gemälde Hodlers erworben und mit Stolz vorgewiesen. Auch kleine Sammlungen wollten hier nicht zurückstehen. Wilhelm Wartmann verstand seine Aufgabe als Direktor des Zürcher Kunsthauses zuvorderst darin, sich für Hodler einzusetzen und damit den grossen Tort so weit als möglich gut zu machen, den ihm Zürich beim Marignano-Bild angetan hatte. In jahrzehntelanger zäher Arbeit brachte er bei oft empfindlicher Geldknappheit durch Spenden verschiedener Art eine Sammlung von 84 Ölgemälden zusammen. Die Stadt Zürich schenkte ihrem Kunsthaus 1916 eine Fassung des «Blicks in die Unendlichkeit», der letzten grossen Bilderfindung Hodlers. Sie wurde im Treppenhaus des Obergeschosses an die Wand fixiert. Wartmann begeisterte den Seidenindustriellen Alfred Rüttschi, dem Kunsthaus den Anbau eines grossen Ausstellungssaals zu stiften, damit darin, zusammen mit anderen Arbeiten Hodlers eine weitere, ebenfalls von Alfred Rüttschi geschenkte Fassung der «Einmütigkeit» im Rathaus von Hannover, zehn Meter breit und fast dreieinhalb Meter hoch, geeignete Aufstellung finden konnte. Die Wände des weiten Raumes waren hell gehalten, so dass eine feierliche Wirkung davon ausging. Überall im Lande hingen in den Stuben grosse farbige Reproduktionen nach Malwerken Hodlers. Man

war mit seiner eigenartigen Bilderwelt vertraut geworden. Die Schweiz hatte sich im Zeichen Ferdinand Hodlers zu einem grossen geistigen Aufschwung erhoben, wie er sich auf diesem Gebiet bei uns noch nie ereignet hatte. Wir waren über uns hinausgewachsen und über unsern Schatten gesprungen. Hodlers Grösse hatte unsere Enge gesprengt. Und wir waren unserer Sache sicher, auch als der Künstler aus politischen Gründen im Ersten Weltkrieg in Deutschland verfeimt wurde, das ihm bis dahin starken Rückhalt geboten und ihn mit grossen Aufträgen für Jena und Hannover betraut hatte. Hodlers Name war ein heller Aufruf, seine Kunst eine begeisternde Fanfare. Man war im Lande stolz auf diesen Sohn und sah ihn und sich in der vordersten Reihe der modernen Kunst.

Bei all diesem schnellen und gründlichen Wandel blieb Hodler ganz seiner Arbeit verhaftet, noch immer geladen mit schöpferischer Kraft und erfüllt von grossen Plänen. Zwar musste er jetzt eine repräsentative Wohnung haben, um die reichen Käufer zu empfangen. Die Anforderungen an ihn wurden schliesslich so gross, dass er zeitweise drei Ateliers nötig hatte und Gehilfen heranziehen musste.

Hinter seinem breiten Rücken und nachdrücklich gefördert von ihm entfaltete sich eine grosse Schar bemerkenswert selbständiger junger Künstler. Zum ersten Mal seit langer Zeit entwickelte sich bei uns ein künstlerisches Klima, zumal nachdem der Krieg viele Künstler aus dem Ausland in die Heimat zurückgeführt hatte. Hodler zeigte sich auf Ausstellungen im Ausland gerne zusammen mit Cuno Amiet und Giovanni Giacometti.

Wie ist unsere Beziehung zu Hodler heute, 50 Jahre nach der grossen Ausstellung von 1921 in Bern? Welches ist das Verhältnis einer nachgekommenen Generation zu ihm?

Es ist völlig verändert. Der «Blick in die Unendlichkeit» an der Wand des Treppenhauses im Obergeschoss des Kunsthouses Zürich ist längst verhängt und vergessen. Sein naiver Idealismus geht auf die Nerven. Man hat die zerstörende Inflation rund um unser kleines Land, den tiefen Pessimismus der dreissiger Jahre, den fürchterlichen Krieg und die stete Bedrohung der langen Jahre danach mit der anhaltenden Hochkonjunktur auf dem Genick. Keine Zeit für Optimismus. Der grosse Hodlersaal ist längst ausgeräumt, die «Einmütigkeit» im Depot. Niemand vermisst sie. Von der grossen Hodler-Sammlung von 84 Nummern wird noch knapp ein Dutzend gezeigt. Und nicht jene original hodlerischen Bilderfindungen, die vorweisen zu können man einst so stolz war: der «Schwingerumzug», der «Rückzug von Marignano», «Der Tag», «Die Wahrheit», «Jüngling vom Weibe bewundert», die «Heilige Stunde». Man schämt sich ihrer feierlichen Getragenheit und kann nichts mehr anfangen mit ihrem begeisterten Optimismus. Unter veränderten Auspizien mutet er einen fremd an. Andere Sterne stehen am Firmament der Kunst im Zenith. Im grossen Saal

des Anbaus am Kunstmuseum Bern, in dem seine grossen Formate so gut zur Geltung kamen, wird heute Paul Klee, ein Intimist, gezeigt, während Hodler in die zweite Linie gedrängt wurde. Das Recht der Gegenwart auf Leben. Eine spröder gewordene Zeit lässt von Hodler gerade die weitgehend an den Gegenstand gebundenen Landschaften und Bildnisse gelten. Hodler steht heute nicht auf der Wunschliste der Museen. Er hat keine Aktualität. Er ist keine Figur des internationalen Kunst-Kommerzes. Er ist im Ausland nicht angekommen. Es gibt viel kleinere Künstler, die weltläufiger sind. Wo er gut vertreten ist, wie in München oder in Stuttgart, sind die Bilder noch aus der Zeit der grossen Hodler-Begeisterung vor 1914 da. Die Reaktion auf Hodler ist: ja – aber.

Wodurch ist diese grosse Veränderung bewirkt worden? Zu Hodlers Zeiten lebte man noch sehr abgeschlossen, auch bei uns. Die Fahrt mit der Eisenbahn von Zürich nach Genf erforderte einen Tag. Es waren nur wenige, die das Bedürfnis empfanden, sich so weit weg umzusehen und die weite Reise zu unternehmen. Die Massstäbe – in allen Dingen, auch in der Kunst – waren unseren Verhältnissen entnommen und für uns richtig. Hodler war in einem der Kunst bis zu seinen Zeiten nur wenig gewohnten Lande eine grosse und aussergewöhnliche Gestalt gewesen. Doch zur selben Zeit, als er hervortrat, fanden bei uns auch die französischen Impressionisten Eingang. Zum Teil waren es dieselben Kunstfreunde, welche sowohl Hodler wie die Impressionisten sammelten. Das eine hing neben dem andern. Das sind Kunstwerke sehr unterschiedlicher Art. Sie aneinander zu messen, heisst, einen Apfel mit einem Pfirsich zu vergleichen. Das führt zu nichts. Beides schmeckt gut – auf seine Art. Offensichtlich liess der lange und sorgfältig beackerte Boden Frankreichs feinere, kultiviertere Gebilde von oft zauberhaftem Charme aufblühen. Während unser einheimisches Gewächs im kräftigeren Wind eines Landes aufwuchs, das nur gelegentlich und ausnahmsweise im grossen europäischen Konzert Stimme hat. Aber der unvermeidliche Blick vom einen zum andern machte vorher unbeachtete Eigenschaften von Hodlers Kunst deutlich. Das Auge wurde empfindlicher, der Massstab verfeinert. Es kam nicht mehr so sehr auf die Bilderfindung an. Man reagierte stärker auf den Reiz der Aussage und stand Hodlers Zweit- und Dritt-Fassungen kritischer gegenüber. Nachher lernte man bei uns Munch und Kirchner kennen. Man reiste mehr und empfing im Ausland viele andere künstlerische Eindrücke. Konfrontationen, welche die vermeintliche Einzigartigkeit Hodlers erschütterten.

Hodler: ein gestürzter Gott, vom Sockel gerissen?

René Huyghe, ein urteilsfähiger französischer Betrachter, meinte unlängst, beeindruckt von Hodler: «Il faut mettre cet homme à sa place!» Hodlers Platz im grösseren Rahmen der neueren europäischen Kunst aufzuzeichnen, bleibt eine Aufgabe, die uns gestellt ist.