

Ferdinand Hodler

Adoration der Natur

Wie sehr sich Ferdinand Hodler im Alter von früheren malerischen Erfolgsrezepten entfernte, will eine Ausstellung der Fondation Beyeler zeigen, die konsequent die letzten Schaffensjahre ins Zentrum stellt.

Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs zählte der gebürtige Berner Ferdinand Hodler nicht nur zu den berühmtesten Künstlern Europas. Er war geschäftlich gleichermassen erfolgreich, wie kulturpolitisch einflussreich. Als er den Durchbruch zum allseits anerkannten Grosskünstler schaffte, war er allerdings schon über 50 – und zehn Jahre später, 1914, war der Ruhm in seinem wichtigsten Markt dahin: Mit seiner Unterschrift unter den «Genfer Protest» gegen die mehrtägige Beschiesung der Kathedrale von Reims durch deutsche Artillerie im September 1914 hatte er sich in Deutschland unmöglich gemacht.

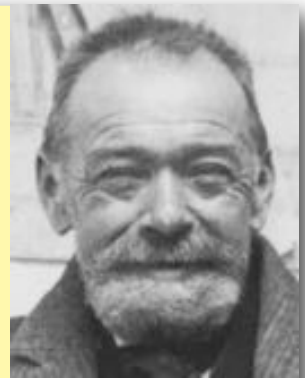
Einen Monat nach dem militärisch sinnlosen Zerstörungsakt enervierte sich die renommierte «Kunstchronik» über den «irregelerten Patriotismus» der Leitung des Kölner Wallraf-Richartz-Museums, das Hodlers «Kopfstudie einer Italienerin» von 1910 ins Magazin verbannt und an seine Stelle zur Strafe eine Tafel platziert hatte, die auf das von 120 Künstlern, Wissenschaftlern und Intellektuellen unterzeichnete Manifest hinwies.

Die «Kunstchronik» nahm mit ihrem Kommentar allerdings nur für sein Bild Partei und keineswegs für den Schweizer Maler, den sie für «töricht» hielt «wie ein Kind, das noch nicht weiss, dass viele Zeitungen lügen, wie gedruckt».

Weniger glimpflich als die Kölner verfuhr die Universität Jena mit Hodlers Wandbild «Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg 1813». Das Historienbild wurde abgehängt und in einer Kiste weggesperrt.

Dort blieb es bis im April 1919, als es eine Freideutsche Jugendgruppe befreite und an

Nicht der Schweizer «Nationalkünstler» Ferdinand Hodler (1853-1918), ist der Fondation Beyeler in Riehen (in Zusammenarbeit mit der Neuen Galerie in New York) eine grosse Retrospektive wert, sondern der alte, arrivierte Hod-



ler, der es sich leisten konnte, ohne Rücksicht aufs Geschäft als waghalsiger Neuerer der Landschaftsmalerei die Grenzen zur Abstraktion zu testen. Die von Ulf Küster (Fondation Beyeler) und Jill Lloyd (Neue Galerie) kuratierte Schau von rund 80 Arbeiten belegt vom 27. Januar bis zum 26. Mai 2013, wie der arrivierte Maler zwischen 1913 und 1918 die grossen Themen seines Schaffens in Serien variierte: Tod und Ewigkeit, Natur und Alpenwelt, das Selbstporträt, Frauenbilder. Da Hodler ausserhalb der Schweiz heute weitgehend vergessen ist, beginnt die Ausstellung mit einem biografischen Kabinett, das neben den Lebensstationen auch das Werk des zu Lebzeiten prominentesten einheimischen Künstlers darstellt. Besonders beeindruckend sind die Fotografien, mit denen die langjährige Sammlerin und Freundin Gertrud Müller den beruflichen und familiären Alltag des lungenkranken alten Mannes bis zum letzten Tag dokumentierte. Im Zentrum der Ausstellung stehen die Landschaftsbilder. Einen weiteren Schwerpunkt bilden die Darstellungen des Leidens und Sterbens seiner krebserkrankten Geliebten Valentine Godé-Darel. Irritierend wirkt sodann die Besessenheit, mit der sich Hodler mit seinem eigenen Gesicht abgab. Allein aus dem Jahr 1915 sind fünf Selbstporträts ausgestellt. Den letzten Höhepunkt der Schau bildet die monumentale Frauengruppe «Blick in die Unendlichkeit».

Zur Ausstellung erschien ein opulent illustrierter Katalog. Jill Lloyd, Ulf Küster (Hrsg.): Ferdinand Holder. Riehen, New York, Ostfildern 2013 (Hatje Cantz Verlag) 220 Seiten; CHF 68.00.

seinen angestammten Platz zurück hängte. Hodler hat das nicht mehr erlebt, zum Glück auch nicht den Missbrauch, den der Rektor

und NS-Rasseforscher Karl Astel mit dem Gemälde trieb, als er es 1942 als Beleg dafür bezeichnete, dass die Universität Jena auch «im Zeitalter der nationalsozialistischen Revolution ... geistig in der ersten Reihe» marschierte.

Unmittelbar nach seiner Protest-Unterschrift sah sich Hodler aus dem einflussreichen Verein Bildender Künstler Münchens, aus der Berliner Secession, aus dem Deutschen Künstlerbund und aus der Akademie der Bildenden Künste in Dresden ausgeschlossen. Vergeblich wehrte er sich mit einer öffentlichen Erklärung, doch niemand wollte ihn hören. In der Schweiz hingegen erfährt er Zuspruch: Hermann Hesse nimmt ihn in einem Artikel in der «Neuen Zürcher Zeitung» gegen eine Karikaturen-Reihe des «Simplicissimus» in Schutz, und Karl Spitteler verteidigt ihn in einem Leserbrief im «Luzerner Tagblatt».

Die Angriffe aus Deutschland waren für den Kunst-Star zweifellos schwere Kränkungen, existenzielle Not musste der 61-jährige des-



Sterbende Valentine (Ausschnitt): Hastige Skizze

wegen aber keine befürchten. Im Herbst 1914 plagten ihn ohnehin ganz andere Sorgen: Seine Geliebte Valentine Godé-Dorel, die Mutter seiner einjährigen Tochter Paulette, lag seit September, umsorgt von ihrer Haushälterin Anna Schmidli, unheilbar krank in ihrer Wohnung an der Avenue de la Patrie 12 in Vevey.

Im November, schreibt Ulf Küster, der Kurator der Ausstellung, in seiner neuen Hodler-Monographie¹, habe Hodler mit regelmässigen Krankenbesuchen begonnen, «meist wohl tagsüber» und dabei «mit grösstmöglicher Präzision» den körperlichen Verfall der Freundin zeichnend und malend zu dokumentieren – laut Werkverzeichnis in 120 Zeichnungen und Skizzen sowie 18 Gemälden.

Man muss sich das praktisch vorstellen: Hodler sitzt in Vevey am Krankenbett und hält vor Valentines Kopf seine gläserne «Dürerscheibe», auf die er mit verdünnter Ölfarbe die Umrisslinie zeichnet. Dann presst er ein Blatt Papier darauf und klatscht den Umriss ab, den er ein zweites Mal auf dieselbe Art kopiert, um eine seitenrichtige Version zu erhalten.

Küster nimmt an, dass die Skizzen erst später im Atelier weiter ausgearbeitet wurden. Das mag für einen Teil der Blätter zutreffen, für andere, wie das mit hastig-erregten Kohle-Strichen fixierte «Bildnis der sterbenden Valentine Godé-Dorel», wohl eher nicht. Wie kein anderes dokumentiert es Hodlers Zerrissenheit zwischen empathischem Mitleiden und distanzierter Beobachtung.

Unwahrscheinlich ist die Annahme, dass der Maler zwischen Genf und Vevey gependelt ist, wie man das heute leicht tun könnte. Die Bahn brauchte damals wohl mindestens zweieinhalb Stunden für die 90 Kilometer, und einen Taktfahrplan gab es nicht. Deshalb ist anzunehmen, dass Hodler jeweils mehrere Tage in Vevey verbrachte – während seine Frau Berthe in Genf das Baby hütete?

Die Betrachtung der in der Ausstellung 13-fach sterbenden und toten Valentine Godé

¹ Ulf Küster: Ferdinand Hodler. Ostfildern, 2013 (Hatje Cantz Verlag)



«Blick von Montana...»: Diagonaler Bildaufbau

wirkt beklemmend. In den ersten Bildern ist die Geliebte im Bett in sitzender Position vor einem warm-farbigem Hintergrund dargestellt. Nach und nach verändert sich die Position der Kranken. Sie muss von Kissen gestützt werden. Das Gesicht verliert seine Festigkeit; die Wangen fallen ein: ihre Züge werden kantig.

Mit fortschreitender Krankheit änderte sich auch der Duktus des Malers. Zwar behalten die Bilder die distanzierte, beobachtende Haltung bei, doch sie werden skizzenhafter, als ob es darum gegangen wäre, eine Momentaufnahme festzuhalten. Erst in den Darstellungen der liegenden Toten, die alle das Datum des 26. Januar 1915 tragen, kehrt die gewohnte handwerkliche Bedachtsamkeit zurück.

Ferdinand Hodler war sich wohl bewusst, dass er eine Grenze überschritt, als er das Siechtum und den Tod seiner Geliebten malend begleitete. So etwas habe noch nie jemand gemacht, soll er gegenüber seiner jungen Freundin und Förderin Gertrud Müller geäußert haben. Er meinte damit wohl in erster Linie die grosse Zahl der Bilder und weniger die distanzierte Beobachtung des Verfalls eines nahe stehenden Menschen. Denn 1909 hatte er bereits das Sterben seiner Freundin Augustine Dupin, der Mutter seines Sohnes Hector, in ähnlich akribischer Weise mit Pinsel und Kohlestift verfolgt.

Über seine Motive ist nichts bekannt. Aber Krankheit und Tod gehörten für Hodler seit

frühester Kindheit zum Leben. Schon als Siebenjähriger verlor er seinen Vater; als er 14 war starb die Mutter; und mit 31 hatte er keine Geschwister mehr. Alle waren der Tuberkulose zum Opfer gefallen.

In seinem Katalogbeitrag vergleicht Ulf Küster das Bild der sterbenden Valentine mit dem Bild «Blick von Montana gegen Tour Noir, Aiguilles d'Argentière und Chardonnet» und stellt fest: «Die Bilder der Kranken sind komponiert wie die diagonal konzipierten Bergslandschaften.» Im Aufbau mag das einleuchten, doch inhaltlich bestehen grosse Unterschiede – gerade auch, wenn man Hodlers Lieblingskonzept des Parallelismus einbezieht, nach dem durch «die Wiederholung des sich Gleichenden» eine Ordnung hergestellt wird.

Die Dynamik des Sterbens und die Statik einer Bergkette sind, bei allem Respekt vor der fachlichen Kompetenz des Kurators, argumentativ nicht unter einen Hut zu bringen. Paul Klee, der Hodler wegen seiner Geschäftstüchtigkeit nicht besonders schätzte, rühmte ihn als «Menschendarsteller, der durch den Körper die Seele darzustellen weiss, wie kaum einer». Wahr ist allerdings, dass Hodler Porträts oft wie Landschaften malte, wie besonders seine Selbstbildnisse zeigen, von denen elf ausgestellt sind. Und auch umgekehrt gilt: In seinen Landschaftsbildern spürte er der Seele der Natur nach.

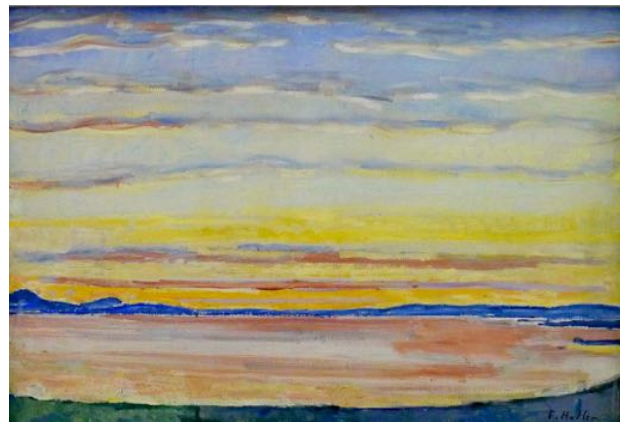
Nach dem Tod von Valentine Godé-Darel, behauptete 1976 der Kunsthistoriker Jura Brüscheweiler (1924-2013), einer der besten Kenner von Hodlers Werk, «das Erlebnis mit Valentine» habe «zu einer Entfesselung des rein Malerischen und einem Aufleuchten der Farbigkeit in seinem Spätwerk beigetragen». Oskar Bächtli, der die Ausstellungsmacher beratend begleitet hat, zitiert in seinem Katalogbeitrag weitere Experten, die nach Krankheit und Tod der Geliebten «einen neuen, ganz unpathetischen und introvertierten Spätstil» festgestellt haben wollen. Klug warnt er vor «nachträglichen Vermutungen», «versuchsweisen Zuordnungen und Erklärungen aus biografischer Sicht». Zum Beispiel werde (von Brüscheweiler) behauptet, zwei

Selbstbildnisse Hodlers von Ende 1914 «hätten einerseits mit der Vaterschaft und andererseits mit der tödlichen Krankheit seiner Geliebten zu tun». Bättschmann stellt richtig, der Maler habe die beiden Bilder am 22. Dezember 1914 nach Solothurn speditiert, damit sich Gertrud Müller eines davon auswähle. Das eine, Hodler mit fragend hochgezogenen Brauen, umgeben von weissen und roten Rosen, refüsierte die junge Frau als plumpe Anmache des notorischen Womanziers, während sie das andere, einen skeptisch blickenden Mann ohne Blumenbotschaft, behielt. «Man muss sich also vor Augen halten», resümiert Oskar Bättschmann, «dass Hodler in der gleichen Zeit, als er täglich das Sterben von Valentine Godé-Darel aufzeichnete, um eine andere Frau geworben hat, und wird die Tiefe der seelischen Erschütterung und der damit postulierten künstlerischen Konsequenzen an diesen Bemühungen messen müssen.»

Unbestritten scheint allerdings, dass die Landschaften ab 1914 farbiger wurden und Hodler die Berge nicht mehr so stark mit Konturen auszeichnete. Weniger eindeutig erscheint bei der Betrachtung der ausgestellten Gemälde, ob tatsächlich davon die Rede sein kann, Hodler habe sich in seinen letzten fünf Jahren malend auf die Abstraktion hinbewegt.

Einige Bilder aus dem Jahr 1914 scheinen diese Vermutung ohne weiteres zu bestätigen – so unter anderen zwei Versionen «Sonnenuntergang am Genfer See von Lausanne aus» sowie ein «Genfer See bei Sonnenuntergang». Auch später malte Hodler sein Lieblingssujet mit dominanten Farbstreifen. Doch daneben gab es immer auch Darstellungen mit grossem Realitätsbezug – so insbesondere die farbenprächtigen Landschaften bei Montana (1915) oder Champéry (1916). und 1917 malte er von Caux aus den Grammont in ganz ähnlicher Manier wie schon 1906 – und zu gleicher Zeit ein ganz auf die Farben vertrauender «Sonnenuntergang am Genfer See».

Könnte es sein, dass Hodler in seinen letzten Jahren unsicher war, wie er seine Kunst weiter entwickeln würde? Dass er dem jungen Be-



Landschaftsbilder (von oben) 1914, 1915, 1918, 1918

wunderer Johannes Widmer 1917 ankündigte, er werde «andere Landschaften als bisher» malen und ihn dabei mit Blick über den See darauf hinwies «wie da drüben alles in Linien und Raum aufgeht» ist kein schlüssiger Beweis für eine komplette Neuorientierung.



«Blick in die Unendlichkeit»: Fokussierung auf die Bewegung der Figuren und ihre Gesten

Und auch eine chronologische Betrachtung der Landschaftsbilder führt in die Irre. Denn Hodler benützte in seinen letzten Lebensjahren die ganze Palette seines konzeptionellen Repertoires – je nach Lichtverhältnissen und Stimmung, wie willkürlich ausgewählte Beispiele aus der Ausstellung belegen.

Kurator Ulf Küster warnt deshalb vor der Interpretation, «die Entstehung der Moderne sei von Hodler abhängig gewesen». Es sei «müßig darüber zu spekulieren, ob er die Abstraktionen weiter geführt hätte, wenn er länger gelebt hätte.» Andererseits darf man staunend feststellen, wie ähnlich die radikal abstrakten Gemäldekompositionen späterer Künstler erscheinen: «Es ist als ob die Werke von Mondrian, Newman und Rothko die Strukturen der Bilder Hodlers freilegten.»

Fast bis zuletzt setzte Hodler aber auch die monumentale Malerei fort, die ihn berühmt gemacht hatte. Viereinhalb mal neun Meter misst sein «Blick in die Unendlichkeit», das er im Auftrag des 1910 eröffneten Zürcher Kunsthauses als Wandgemälde für das Treppenhaus schuf. Die Komposition mit fünf sich tänzerisch bewegendes Frauen beschäftigte ihn jahrelang. Er fertigte unzählige Skizzen an und malte die Modelle einzeln und schnitt lebensgrosse Papiermuster aus, bevor er die Figuren auf die grosse Leinwand übertrug.

Als das Bild 1916 endlich fertig war und drei Monate lang versuchsweise im Kunsthaus hing, stellte sich heraus, dass es für den vorgesehenen Platz zu gross war – worauf sich Hodler erneut ans Werk machte und eine kleinere Version malte, die den Vorgaben besser entsprach. Er ergänzte sie mit drei weiteren Varianten in Zimmergrösse, von denen er eine in seiner Wohnung behielt.

In der Ausstellung hängt die XXL-Version, die 1927 ins Basler Kunstmuseum kam, wo sie ebenfalls im Treppenhaus hängt. Anders als dort kann man das Bild in der Fondation Beyeler aus der Nähe und auf Augenhöhe betrachten. Auffallend ist die Fokussierung auf die Bewegung der Figuren und ihre Gesten, wobei die einzelnen Körperteile – Füsse, Hände – nicht bei allen gleich sorgfältig ausgearbeitet wurden. So ist bei der vierten Figur von links (für die Clara Pasche-Battié Modell gestanden haben soll) der linke Fuss bloss als Farbfleck angedeutet, während bei der fünften Frau (Gertrud Müller) beide Füsse sorgfältig gezeichnet wurden.

Offensichtlich kam es Hodler trotz des überaus aufwändigen Arbeitsprozesses in erster Linie auf den Gesamteindruck an, der vor allem von der (durch die Armhaltungen unterstrichenen) kontinuierlichen Vierteldrehung nach rechts sowie den konzentrierten Ge-

sichtszügen der Frauen bestimmt wird. Im Katalog beschreibt Paul Müller in einem kenntnisreichen Beitrag Hodlers Überzeugung, dass jede Empfindung ihren zugehörigen Gestus habe: «Ich male den menschlichen Körper, wenn er bewegt ist von seinen Gefühlen.» Und gegenüber Daniel Baud-Bovy äusserte er bei einem Besuch seiner Retrospektive 1917 in Zürich: «In den fünf Frauen in Zürich habe ich versucht, zur Anschauung zu bringen, dass, was uns eint, stärker ist, als was uns trennt. Fünf verschiedene blau gekleidete Frauen – ... Ein gleiches Glück be-seelt sie, aus den Linien ihres Körpers wächst gleichsam ein Denkmal der Adoration der ewigen Natur.»

Müller unterstreicht, dass Hodler erst in seinen späten Figurenkompositionen einen Weg gefunden hat, die Gestik so dosiert einzusetzen, dass sie die Bildwirkung verstärkte. Zuvor, in seinen früheren symbolistischen Arbeiten, habe eine zu grosse Theatralik und eine zu explizite Gebärdensprache «zu weniger überzeugenden Resultaten» geführt.

Hodler selbst war alles andere als ein Bewegungsmuffel, wie die Fotografien von Gertrud Müller belegen. Die 1888 geborene Solothurnerin, begegnete Hodler als 14-jährige zum ersten Mal bei Cuno Amiet, bei dem sie später Malstunden nahm. Schon mit 19 kaufte sie erste Bilder und 1908 besuchte sie den 55-jährigen Hodler, der sich gerade in Valentine Godé-Darel verliebt hatte, in seinem Atelier. Drei Jahre später kam sie wieder, um sich porträtieren zu lassen – und um Hodler mit ihrer Kamera abzulichten. So wurde die junge Frau zur eigentlichen Foto-Biografin seines Alltags. Sehr vieles, was heute über den begnadeten Selbstdarsteller und Selbstinszenierer bekannt ist, verdanken wir Gertrud Müller.

Die über 100 erhaltenen Bilder, die in der Fotostiftung in Winterthur archiviert sind, zeigen einen bodenständigen, einfachen Mann, der in Grindelwald Schlitten fährt (Winter 1912), der an der Aussenwand seines Ateliers die Reben schneidet, im Garten Schnittgut verbrennt oder – zur Gaudi seines Modells Letizia Raviola – 1917 als Trommler auftritt. Gertrud Müller dokumentierte auch den Ma-



Trommler Hodler: Begnadeter Selbstdarsteller an der Arbeit mit einer Dürerscheibe und im Garten an der Staffelei und beim Porträtieren bei Müllers in Solothurn.

Besonders berührend sind die Bilder, die ihn am 18. Mai 1918, am Tag vor seinem Tod, zeigen – zu Hause in Genf mit der viereinhalbjährigen Tochter Paulette und einem grossen Teddybären auf dem Heizkörper im Hintergrund, und bei einer Kutschenfahrt am See mit seiner Frau Berthe und Paulette. Tags darauf entstand das Porträt auf dem Totenbett: Hodler im dunklen Anzug, von einem weissen Laken bedeckt, das ihm für den Augenblick des Fotografierens vom Gesicht gezogen wurde.

© 2012 Jürg Bürgi (Text und Bilder S. 4 oben (2), S. 5). Bild S. 2 Katalog, Bilder Seite 4 unten (2) Foto Hulya Kolabas und Katalog, S. 6 Gertrud Müller/Fotostiftung Schweiz, Winterthur. Abdruck und alle anderen Publikationsformen honorarpflichtig.

<http://www.juerg-buergi.ch>

Wenn Sie unsere Arbeit fördern wollen, freuen wir uns über jeden Beitrag:
PC-Konto 40-32963-0; Jürg Bürgi, Basel
IBAN CH75 0900 0000 4003 2963