



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Meszlény, Richard: Ferdinand Hodler und sein Werk

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Ferdinand Hodler und sein Werk

Von Dr. Richard Meszlény-Genf



ir gingen am Sai Leman entlang. Fest und kurz, wie junger Leute Schritte klang auf dem Kiese. Ich mußte ihn beglückwünschen zu diesem Takte im siebenundfünfzigsten Lebensjahre: ein stämmiger Berner ist Ferdinand Hodler, der einen schweren Männerkopf von warmer Schönheit mit solider Genfer Eleganz auf dem Martin=Luther=Halse zu tragen versteht. „Mais je suis plus jeune que jamais,“ antwortete er auf mein Kompliment, „je commence, je vous assure, que je commence!“ Ich dachte an Marignano, an den Tell, an das Jenenser Bild, an die Nacht, den Tag, die Liebe, das Lied aus der Ferne und manches andere, und wollte kaum glauben, daß es wirklich noch Wege geben könne, die von diesen Höhen fort irgend anderswohin führen sollten. Sein „je commence“ hat Hodler ernst gemeint. Auf Gipfeln, auf denen er sich ausgelebt, leidet's ihn nicht, und auf die Gefahr hin, erst ins Tal steigen zu müssen, sucht er neue Wege zu neuem Lande. Das ist das größte Opfer, das ein schwer berühmt gewordener wie Hodler seinem künstlerischen Ernste bringen kann.

Die Ausstellung von hundert Hodlerwerken, die im vergangenen Winter unsere Großstädte Berlin, Frankfurt a. M., München bereist hat, umfaßt alle Stufen, die der Meister durchlaufen: nicht gar viel versprechende Niederungen des Anfangs, die reifen vollendeten Hodlers, die ihn in den Mittelpunkt der heutigen Malerei stellen und Ausblicke in eine Zukunft, die noch reiche Möglichkeiten birgt.

Daß man sich bei Hodler vor einer einseitig malerischen l'art pour l'art Anschauung ebenso sehr, wie vor literarischer Symbolik zu hüten habe, scheint mir bei der Betrachtung seines Gesamtwerkes erst recht klar geworden zu sein. Denn die Selbständigkeit der Farbengebung, wie die Energie seines linearen Ausdrucks haben ihm sein dreigeteiltes Reich: das Weib, die Historie und die Landschaft unterworfen.

Hodlers Arbeitsweise, die im bezeichnenden Gegensatz zu der seines ebenfalls sehr bedeutenden Landsmannes Cuno Amiet steht, wird dem Mißverständnis und dem Unverständnis stets Nahrung genug geben. Aus einer eruptiven Bewegungsempfindung setzt Hodler zuerst das Bild auf die Fläche. Er kann daran nicht mehr rühren, denn sein Können stünde sofort im schärfsten Widerspruch gegen die naturgemäße Notwendigkeit seines linearen Ausdrucks. Er stellt eben das Bild weg und malt oder zeichnet das Problem auf eine neue Fläche nochmal und nochmal, oft sechs, oft zehnmal. Die Gestalten des Jenenser Bildes, des Tages, der Liebe, der Nacht haben wir in groben Anfängen vor uns, und staunenerregend ist die Steile seines Aufstiegs. Zuweilen übertrifft eine Zeichnung ein späteres, bereits gemaltes Mittelstadium in ungeahntem

Maße an Ausdruckskraft der Form, an Spannung der Linie, weil das Mittelstadium vielleicht bloß einen Farbenton zu treffen hatte und eine letzte Fassung plötzlich alle Lebensfunken aus zehn vorhergehenden an sich reißen wird. Bei der fast bedenklichen Hodlerschwärmerei von heute werden alle die Frühgeborenen dem Meister aus der Hand gerissen und wie mancher steht dann ratlos davor. Denn es kommt bei dieser Arbeitsweise vor allem darauf an zu entscheiden, ob der Meister hier oder dort auch sein letztes Wort gesprochen hat, wie beim Tell, Marignano, oder aber ob er auf der Suche begriffen ist und der Fragen erst eine beantwortet und welche? Letzterenfalls hat der bloß Genießende mit dem Bilde nichts, aber auch gar nichts zu schaffen. Der Forscher und Kenner bloß kann daran seine echte Freude haben, jenen Punkt vereinzelter Vollkommenheit herauszufinden, der vielleicht in einer späteren Fassung verschwindet, um zuletzt in einer höchsten Verkettung wieder zu erscheinen, oder auch nicht. So groß ist sein Nibelungenschatz, daß selbst seine Riesenkraft kaum alles aus dem Flusse heben, bergen und speichern kann.

Wie anders Amiet! Wenn er an die Leinwand geht, ist das Bild fast fertig und steht klar und scharf vor dem inneren Schauen, aber selbst wenn ihn die Lücke der Materie unerwartet überfällt, so malt er die zehn Bilder Hodlers wohl auf dieselbe Leinwand übereinander und was man zu sehen bekommt, ist immer der fertige Amiet. Er wirft die Wucht seines Könnens nicht auf einen einzelnen Punkt, um nur diesen über alle Vorstellung hinaus- und hinanzutreiben und aus solchen Punkten der Vollendung Strahlen zusammenzufangen. Sein Weg, nicht minder mühsam, bedingt eine ständige gleichmäßige Ausbreitung des Könnens auf das Ganze der Aufgabe.

Die frühesten Spuren dessen, was Hodler jenseits und über dem weiblichen Menschen aus dem Motiv der Frau geschaffen, finde ich im Frauenbildnis aus dem Jahre 1874. Das Bild stellt eine junge Dame dar im schwarzgrauen Kleide, mit gelblicher Gesichtsfarbe auf einem lediglich ausgleichenden Hintergrunde. Eine vornehme Anlehnung an die französische Schule ist in Zeichnung und Farbe unverkennbar; allein die Lichter, die auf Hand und Kopf die Knochenbildung heraustreiben, deuten auf Kommenendes. Es ist jetzt leicht *ex ungue leonem* zu rufen. Die uns heute bekannte Idealität des Hodlerschen Frauentypus besteht zeichnerisch in einer nur ihm eigenen selbständigen Schönheit der Knochenbildung. Von diesen Frauenbildnissen bis zur Eva von 1900, zur Empfindung von 1908 bis zu den Figuren aus dem Tage, dem Entzückten Weib wird es in steigendem Maße sichtbar: die dem Skelett innewohnende konstruktive oder architektonische Schönheit weiblicher Form ist herausgezwungen. Dem inneren Gebilde der Frau hat Hodler das Todesgraufige genommen. Die Wölbung der Stirn, die scharfe, mit der Fingerspitze nachdrückbare Augenbrauenkante, der Nasenrücken bewahrt unter Fleisch und Haut die architektonische Schönheit, ebenso Hüftknochen und Kniekehle. Haut und Fleisch decken knapp und eng diese Form,

ohne sie zu bedecken. Erst im Frauenkopf von 1911 und im Mädchenkopf verläßt Hodler diese Richtung, die ihn als Gestalter des Frauenleibes zu der einsamen Höhe geführt hat, auf der man bereits gewöhnt ist ihn zu bewundern. Was er augenblicklich will, ist wohl menschlichen Blicken derzeit unerkennbar. Der Tizianisch üppige Mädchenkopf mit schweren, großen Haarschnecken im wohligen goldblond, mit milchig schwelgenden Farben in hellgelb und rosa, klingt an den ungebrochenen Liebesglauben zwanziger Jahre an und wagt eine Nichtigkeit der Form, die tief unter dem Frauenbildnis von 1874 steht, weil Hodler wieder ganz von vorn beginnt, um zu ganz neuen Zielen zu gelangen. Er beginnt, gläubig wie ein Kind, stark und feurig wie ein Jüngling in Liebe, zäh wie ein Mann, weise und erfahren wie ein Greis.

Fleisch, Haut und Kleidung heben bei Hodler niemals die Funktion der inneren Form auf; die Kleidung, das bekannte Hodlersche blaue Gewand, ist von erstaunlicher Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, sowohl für sich betrachtet, wie in seiner Wechselbeziehung zum bedeckten Körper. Bald schmiegt sich das Kleid wie unlösbar an den Leib, wie ein lebendig Angewachsenes, das das Weib ewig verhüllt, dennoch sein Wesen ahnen läßt, aber ein Rhodopegewand, das der Sehnsucht selbst die Hoffnung nimmt, je die Wahrheit nackt zu schauen; bald umwogt es sie im mächtigen Bausch und fliegt, ein leidenschaftlich Verlangender, der Unerreichbaren ewig nach, oder es fließt hingeeben am Alt entlang von ihrer Hand am Busen kraftlos festgehalten, oder es umspannt das Kleid der schwellenden Jugend üppige Kraft, hält mühsam beisammen, dehnt und spannt um Busen und Leib und droht im nächsten Augenblick erschöpft und vernichtet drängender Gewalt zu weichen. Das blaue Tuch aus Hodlers Weberei kann noch tausend andere Künste, den Erdgeist zu enthüllen oder zu verkleiden.

Jegliche historische Darstellung erstrebt die Versinnlichung der Wechselbeziehungen zwischen Masse und Individuum. Volk und Held: das ist das historische Problem, und dieses in Form und Farbe umgesetzt zu haben, ist die Bedeutung von Marignano, vom Jenenser Bild, vom Tell, Näfels, Melchtal, Winkelried. Hodler bewegt sich hierin, nachdem ihm dies gelungen, eher auf ebener Höhe. Was er uns geboten, das große moderne Fresko, die erste echte Epik neuzeitlicher Malerei, kann auch von ihm im Wesen nicht mehr überboten werden; das „je commence“ dürfte in der Historienmalerei Hodlers doch nicht wörtlich gelten. Die Komposition, die das Lineare wie das Koloristische gleichmäßig umfaßt, ist und bleibt dabei das Grundlegende. Durch seine Raumverteilung vermag Hodler das Wesen menschlicher Gebärde menschlichen Tuns überhaupt zweiteilig, in vereinzelte Typen des Vordergrundes einerseits (Protagonist) und in die Form zusammengefaßter Massen im Hintergrund andererseits umzusetzen. Was er bietet ist nicht eigentlich Historie, sondern historische Anschauung in Farbe und Linie verdeutlicht. Es ist nicht seine, sondern die historische Weltanschauung, die auf dem rhythmischen Gefühl durchgreifender Dualität beruht. Die Lebensbewegung des zweieggliederten historischen Materials,

Volk und Person, übersezt Hodler in primäre, ornamentale Form. Die sich ergänzende Zweifheit von Mann und Weib, Tag und Nacht, Ebbe und Flut der allwaltenden Natur tritt als klarer Wille, als Weltanschauung und Kunstabsicht aus dem Marignanobild unmittelbar ins Bewußtsein des Schauenden. Durch ein paralleles Gelb rechts und links, durch das einheitlich durchgehende Stahlblau ist Getrenntes kraftvoll geschieden und im Kosmos des Bildes dennoch verbunden, ornamentale Absichtlichkeit mit der überzeugenden Unmittelbarkeit jeder Stellung und jeder Gebärde versöhnt.

Eines der gewichtigsten Probleme Hodlerschen Schaffens ist, den nackten Menschen, neuerdings auch den schaffenden (Holzhauer, Mäher), in die Natur hineinzustellen, ihn in Wechselbeziehung zur Landschaft zu bringen. Das Bild „Dialogue intime“ von 1887 ist daher von programmatischer Bedeutung und enthält im Keim Aufgabe und späte Lösung. In einer recht wenig faßlichen, konventionellen Landschaft geht ein nackter Jüngling einen rhythmisch geschlungenen Pfad. Die Profilstellung des Körpers, die beredte Armhaltung, das Zwiegespräch mit Blumen und Vögeln ist von der rührenden Unbeholfenheit eines Franziskus von Assisi. Allein als Malerei ist die Landschaft müd, die Profilstellung des Körpers nicht ganz folgerichtig durchgeführt, die Verkürzung der Arme nicht überzeugend, der Akt weich. Von dieser Stufe ausgehend durchdringt Hodler um 1900 Akt und Landschaft teils vereint, teils getrennt. Sein steiler Weg führt ihn zuletzt zur vollkommenen Überwindung aller landschaftlichen Realität, sie wird zur Einheit mit dem besetzten Menschen. Doch auch dies war nur noch eine Durchgangsstufe für Hodlers landschaftliche Darstellung. Der Hintergrund hat sich selbständig etabliert, bedarf des Figuralen nicht länger, wird selber zum Motiv, behält aber die frühere ideelle unreaie Subjektivität. Die Landschaft bleibt, wie übrigens jeder Hodler, was er auch darstellen mag, der bewußte, beabsichtigte, klar formulierbare Ausdruck eines menschlichen Seelenzustandes. Weder bei der Schynigen Platte, noch beim Genfer See, noch bei der Stockhornkette oder beim Niesen ist betreffs der näheren Beschaffenheit des landschaftlich symbolisierten Seelenzustandes eine Unsicherheit oder Zweideutigkeit denkbar. Überall ist derselbe Hodlerismus ausgesprochen, dieselbe klare Gegenüberstellung von Innerlichkeit und Oberflächlichkeit (will sagen: Anschauung der Oberfläche), Auseinanderstreben von Erdmassen und Zusammenhalten durch eine Wolkenkammer oder eine Wolkenkette, dasselbe gegenseitige Stützen von Leichtem und Schwere, immer derselbe Dualismus, in den die Natur selbst das All in Ruhe und Bewegung rhythmisch verteilt. Hodler, einer ihrer eingeborenen Söhne, hat ihren monotonen Zweischritt, ihr endlos summendes Kinderlied im Zweitakt ausgesprochen uns zur Ergebung ins Schwierigste, zum Wagnis des Unmöglichen, gewährend und versagend zugleich, wie die Natur, wie die Liebe.