

Ferdinand Hodler in Deutschland

Autor(en): **Heise, Carl Georg**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **34 (1954-1955)**

Heft 9

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-160338>

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.

FERDINAND HODLER IN DEUTSCHLAND

VON CARL GEORG HEISE

Ansprache zur Eröffnung der Ferdinand-Hodler-Ausstellung in Hamburg

Am ungerechtesten sind wir gegen die Kunst von gestern. Eltern und Kinder, das ist ein uraltes und ein ewiges Problem, Großeltern und Enkel pflegen sich in liebendem Verstehen einander leichter zuzuneigen. Für die Älteren unter uns gehört Ferdinand Hodlers Kunst zur abgelebten Begeisterung der Vätergeneration, die Jungen sehen ihn anders und neu: überraschend, da man ihm in Deutschland lange Zeit hindurch nicht mehr hat begegnen können, zugleich in seiner historischen Größe und in seiner überzeitlichen Bedeutung. Ich habe von solcher spontanen Überwältigung schon in den Tagen der Vorbereitung unserer Ausstellung die schönsten Beispiele erlebt. Da Ältere und Junge etwa zu gleichen Teilen unsere Ausstellungen zu besuchen pflegen, hat die Veranstalter, die schweizerischen sowohl als die deutschen, eine gewisse Besorgnis erfüllt, ob der Versuch einer Rehabilitierung — denn um einen solchen handelt es sich — verfrüht sein könnte. Der Erfolg in Köln und München hat gegen diese Besorgnis entschieden: vom Bundespräsidenten, der freilich der ausgleichend gerecht denkenden Großvätergeneration angehört, über Minister und Diplomaten bis zu den Kunsthistorikern und Journalisten hat man sich vereint zum Chorus einer vollen Zustimmung, und kritische Anmerkungen sind daneben nur in verschwindend kleiner Zahl hervorgetreten. Die Schweiz darf stolz sein auf dieses Hohe Lied der Anerkennung für einen ihrer größten Söhne.

Und doch darf das volle Lob aus festlich gehobener Stimmung nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Zeit noch nicht weit hinter uns liegt, als der seltsame Einzelgänger nach der rasch abebbenden ersten Woge der Begeisterung viel bittere Vorwürfe hat erfahren müssen. Nachdem der Tageserfolg eines damals sensationell wirkenden Buches von Fritz Burger, das den Titel trug «Cézanne und Hodler», rasch abgeklungen war und die programmatische Gegenüberstellung des Schweizers als des ebenbürtigen Gegenspielers des großen Franzosen als schief gesehen und übertrieben abgewiesen worden war, gab es einen Rückschlag auf der ganzen Linie. Karl Scheffler spricht in seiner Geschichte der europäischen Malerei vom Ideenhaften und Eigensinnigen dieser Kunst und gar von einem komödiantischen Zug. Auf die literarische Komponente dieser monumentalen künstlerischen Manifestation war die Zeit des intimen impressionistischen Bildes besonders schlecht zu sprechen, und Gustav

Pauli, der in seiner Geschichte der Kunst des 19. Jahrhunderts der Malerei Hodlers nur wenige Zeilen gönnte, prägte den vernichtenden Satz: «Seine kahle, formelhafte Theorie war nicht nahrhaft genug, um von unserer Jugend aufgenommen zu werden.» Er meinte die Jugend von 1934, in dem das Buch erschienen ist, und mag damit sogar recht gehabt haben. Heute, 20 Jahre später, ist es anders geworden, aber wir dürfen es nicht vergessen, daß die Jungen von damals heute die führende Generation geworden sind und manches von dem, was sie als Heranwachsende empfunden haben, heute noch nachlebt und den unmittelbaren Zugang erschwert. Auch davon habe ich in diesen Tagen bezeichnende Proben erfahren. Wir sollten uns also, um den strahlenden, den sieghaften Eindruck, den diese Räume vermitteln, nicht nur als kurze Emotion zu erleben, sondern ihm als gesicherten Besitz Dauer zu verleihen, ganz klar darüber zu werden versuchen, was an hemmenden Vorurteilen überwunden werden muß, um der säkularen Bedeutung des Künstlers recht inne zu werden.

Ist es wirklich so, daß die starke Betonung des Bild-Inhaltes, seine Einbeziehung in die künstlerische Wirkkraft des Gemäldes bei Hodler von so vordringlicher Bedeutung wird, daß darunter die spezifisch malerische Aussage leidet? Sie vor allem galt ja den Impressionisten als entscheidend. Gewiß, Hodler setzt sich davon ab, gleich von Anfang an. Gewinnen wir aber nicht heute ein Gefühl dafür, was alles die französische Malerei freiwillig aufgegeben hat zugunsten einer doch vielfach recht einseitigen, wenn auch unvergleichlich großartigen Realisierung des Künstlerischen nur um der Kunst willen? Hodlers Darstellungen aus dem Bereich der Geschichte und der allgemein-menschlichen Empfindungen haben nichts gemein mit dem theatralischen Pathos der Historienmalerei der Mitte des vorigen Jahrhunderts, bei denen das Stoffliche das Künstlerische ver Gewaltigt hat. Es handelt sich vielmehr darum, daß mit legitimen Mitteln der Bildkunst eine ausdeutende Zeichensprache gefunden wird für die innerlich bewegenden Erlebnisse der Menschheit. Seine großen symbolischen Kompositionen stehen der Geisteswelt Runges näher als der eines Mackart oder Piloty. Denken wir an das früheste dieser großen Gemälde von wandbildhaftem Charakter, an die «Nacht» von 1890, das bei seinem ersten Erscheinen in Paris und München die Geister so lebhaft bewegt hat, so fühlen wir, daß die Ahnenschaft dieser Kunst noch viel weiter zurückreicht. Über manchen, noch etwas peinlich naturalistischen Gestalten sitzt (ja, man könnte sagen: thront) jene dunkle Verhüllte, der Alpdruck des Träumenden — erinnert sie nicht in ihrer stummen Zeichensprache an Werke des Mittelalters, etwa an die rote, gesichtslose Rückenfigur auf Meister Franckes «Grablegung Christi»?

Wird nun aber auf der Höhe von Hodlers Schaffen der heroische Ausdruckswille, der vor allem in der kräftigen Zeichnung und in einem immer stärkeren Drang zu rhythmischer Komposition sich zeigt — Bildelemente, die der Impressionismus fast ganz vernachlässigt hatte —, wird nicht dieses ganze Streben zu dekorativer Monumentalität (um es einmal ausdrücklich einschränkend zu sagen) geradezu zum Feind einer edlen, nüancenreichen Palette, auf die kein gemaltes Meisterwerk als auf einen seiner Wesenszüge verzichten kann? Als diese Kunst neu war, als sie noch als revolutionär galt im Gegensatz zur herrschenden Manier, mochte es wohl so erscheinen. Aufschlußreich ist es, wie heute gleich dem Eintretenden in unsere Ausstellung beim Anblick etwa des schwörenden Kriegers aus dem Besitz des Zürcher Kunsthauses, eines Werkes also der mittleren Periode, die außerordentliche Tonschönheit, das malerisch gestufte Grau, als ein wesentlicher künstlerischer Wert ins Auge fällt, ja wie die malerischen Elemente die der kraftvollen Zeichnung geheimnisvoll zu unterstützen vermögen. Seitdem der Überraschungseffekt des Neuartigen nicht mehr seine befremdende Wirkung tut, lernen wir manches erkennen, was wir früher übersehen oder nicht hoch genug eingeschätzt haben.

Gewiß soll es nicht geleugnet werden, daß gelegentlich das allzu angespannte Wollen zu Übertreibungen geführt hat. Welcher neue Stil wäre im schöpferischen Überschwang nicht hin und wieder übers Ziel hinausgeschossen? Es gibt solche Grenzüberschreitungen veräußerlichend dekorativer Art im Sinne des «Jugendstils» und gewaltsam ausdrucksbetonter Art im Sinne des Expressionismus, obgleich der Künstler beiden Bewegungen durchaus nicht zuzurechnen ist. Ganz falsch aber wäre es zu meinen, daß die Bereiche der Stille und des Schlicht-Menschlichen im ganzen gesehen bei Hodler zu kurz gekommen seien. Es ist das gerade eine der erstaunlichsten Überraschungen dieser Ausstellung, wieviel phrasenloser Einfachheit diese Malerei fähig ist. Dafür sprechen nicht zuletzt die allerdings später seltener werdenden Portraits, die bei aller stilisierenden Knappheit innerlich reiche und individuelle Menschenbilder sind.

Vom Blickpunkt der Gegenwart aus läßt sich trotzdem Hodlers geschichtliche Bedeutung noch nicht endgültig bestimmen. Zu sehr wirkt er auf uns alle nach als ein Übergangsmeister, als ein Wanderer zwischen zwei Welten, einer solchen, die er kraftvoll überwunden und einer anderen, der er den Weg bereitet hat. Doch schon erscheint uns das Zeitgebundene als immer belangloser, und das Überzeitliche tritt mit überzeugender Mächtigkeit hervor. So war der Augenblick recht gewählt, den viel Gelobten, viel Geschmähten neu der deutschen Öffentlichkeit nahezubringen. Wir fühlen es alle: er hat die Prüfung bestanden, und eine neue deutsche Kunstge-

schichtsschreibung wird ihn wesentlich höher werten als die der vorigen Generation es getan hat.

Endlich noch ein paar Worte zu unserer Ausstellung selbst. Der schon von Herrn Bürgermeister ausgesprochene Dank für die Schweizer Veranstalter muß von Seiten unserer Kunsthalle und unseres Kunstvereins nochmals wiederholt werden, und zwar mit dem ausdrücklichen Hinweis darauf, daß die außerordentlich geschickte und sachkundige Auswahl der Werke den Erfolg wesentlich mitbestimmt hat. Im Rahmen des Möglichen haben die Stiftung Pro Helvetia und namentlich der verantwortliche Redaktor Dr. Walter Hugelshofer mit beispielhaftem Takt und weiser Beschränkung die Forderung erfüllt, des Künstlers Werk in seiner reinsten Gestalt hervortreten zu lassen.

Bei der äußeren Anordnung sind wir so verfahren, daß im großen Hauptsaal der Gesamtklang der mittleren Schaffensperiode möglichst voll sich auswirkt und dann die beiden kleineren flankierenden Räume die Frühzeit und die Spätzeit eindrucksvoll gegeneinander absetzen. Ein Vergleich der Anfänge mit den Werken der Reife dokumentiert besonders deutlich die Spannweite des Entwicklungsweges und zugleich den aufrecht geraden Wuchs der einheitlichen künstlerischen Persönlichkeit. Schon am Anfang, obgleich die spezifischen Mittel der Darstellung erst tastend eigenen Prägrand gewinnen und noch das Vorbild der Lehrer in Genf und Paris erkennen lassen, zeigt sich der Wille zu drastischer Vereinfachung, zu packender Unmittelbarkeit und bei allem Bemühen um Tonschönheit im Sinne des 19. Jahrhunderts doch schon eine auf Sinndeutung zielende, zuchtvoll sich beschränkende Farbigkeit. Für viele überraschend wird auch eine Zartheit der Empfindung offenbar, deren Fehlen zu Unrecht dem Künstler vorgeworfen zu werden pflegt. — Und in den Werken der Spätzeit manifestiert sich jene unerschrockene Sicherheit der einmal gewonnenen künstlerischen Handschrift, die Darstellungen der heimatlichen Berglandschaft erstehen läßt, von denen wir ohne Übertreibung sagen können, daß sie zum ersten und bisher letzten Male als adäquate bildnerische Gestaltungen dieser heroischen Natur gelten dürfen, Abbilder und Sinnbilder zugleich. Die Landschaft überwiegt in jenen letzten Jahren, aber es soll demgegenüber abschließend mit besonderem Nachdruck der großen Reihe später Selbstbildnisse gedacht werden, von denen zwei besonders schöne aus dem Jahre 1916 in unserer Ausstellung zu sehen sind: die Spannung im Ausdruck dieses Berserkers eines fanatischen Kunstwillens ist geblieben, aber über ihnen liegt etwas vom Glanz der Vollendung, ein Ewigkeitszug, der sie unvergeßlich und unvergänglich macht.