Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 53 (1973-1974)
Heft: 11: Energiekrise, Verkehr, Umweltschutz

Artikel: Eine Urgebärde : Notizen zu Ferdinand Hodlers Jena-Bild
Autor: Stadler, Willy
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-162887

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

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

WILLY STADLER

Eine Urgebärde

Notizen zu Ferdinand Hodlers Jena-Bild

Im Jahr 1909, als das Wandbild «Aufbruch der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg 1813» enthüllt wurde, in einem Wandelgang der von Theodor Fischer erbauten Neuen Universität Jena, da hat wohl niemand geahnt, dass dies Werk späterhin mehrmals ein hochbrisantes Politikum sein werde. Ästhetisch zwar war es umstritten, wie mehr oder minder alles was Hodler malte, und nicht unglaubhaft klingt die Nachricht, dass es dem Geschmack des Rector Magnificus – der regierende Grossherzog selber – nur teilweise entsprochen habe. Nicht er hatte ja Hodler den Auftrag erteilt, sondern eine kleine elitäre Gruppe von Kunstliebhabern: als deren Festgeschenk zum Jubiläumsjahr 1913 kam es in die Universität hinein, höheren Ortes wohl nicht eben gern gesehen, jedoch kein Anlass zu Streitereien. Auch die «Hodler-Wand» war nicht kontrovers. Paul Weber[1], damals Professor der Kunstgeschichte in Jena und Direktor des dortigen Stadtmuseums, ein unverdächtiger Augenzeuge, berichtet: «Hodler selbst hat diesen Platz gewählt. Die anfangs zugesagte Beseitigung des den Gesamtblick hemmenden Flachbogens liess sich aus baulichen Gründen nicht ermöglichen. Hodler hat sich auch hiemit abgefunden. Er hat das Bild auf diesen Ort und auf diese Umgebung komponiert. In der Aula, die ihm angeboten war, würde das Bild jeden Massstab verlieren, wäre auch schon der Perspektive wegen dort unmöglich.» Man stutzt, wenn man heute im Begleittext zu einer Quellenedition[2] liest: «Den ersten Hieb gegen das Jenaer Studentenbild führte durch die Versagung des Ehrenplatzes» – gemeint ist die Stirnwand der Aula – «die feudale Reaktion.»

Zum Politikum wurde, wie bekannt, das Bild erst im Oktober 1914, nachdem Hodlers Protest gegen die Bombardierung der Kathedrale zu Reims, durch deutsche Artillerie, kundgeworden. Längst aufgestaute Bedenken, ja schierer Hass – Hans Thoma, Akademiedirektor in Karlsruhe, schmähte die vier Einzelfiguren «Hampelmänner» –, verbanden sich jetzt mit der Entrüstung über das Verhalten des treulosen undankbaren Schweizers, beides kräftig befeuert durch Siegesnachrichten aus Belgien und Frankreich. Der Philosoph Rudolf Eucken, von Hodlers sofort erfolgter Erklärung nicht befriedigt, begehrte einen vollen Widerruf, und nachdem

dieser ausgeblieben, wandte er sich ab von dem ihm seit Jahren befreundeten Genfer Meister. Der greise Ernst Haeckel aber verlangte gar Entfernung des Bildes, Verkauf an den Meistbietenden, Zuwendung des Erlöses an das Rote Kreuz ... Was geschah? Weiter nichts, als dass – eine Massnahme, geboten von elementarster Vorsicht – das Bild durch einen Bretterverschlag geschützt wurde, ganz im Sinne Theodor Fischers, der, die «Schändung eines der besten Kunstwerke, die unsere Generation hervorgebracht» besorgend, an den Kurator schrieb: «Selbstverständlich glaube ich nicht daran, dass der Vorschlag, das Bild an den Meistbietenden zu verkitschen, angenommen werde. Wo solche Vorschläge aber möglich sind, ist auch eine Zerstörung des Bildes möglich. Das wäre greulich!» – Der Senat hat denn auch Haeckels perfides Ansinnen einstimmig verworfen. Was aber Kurator Max Volkert betrifft, so hat dieser sich der Verbretterung so lange wie irgend möglich widersetzt: «Auch eine zeitweilige Verhüllung des Bildes, welche vorgeschlagen worden ist, würde mir nicht angemessen erscheinen. Denn es ist dann doch ein etwas beschämendes Gefühl, nach einiger Zeit die Hülle wieder wegnehmen zu müssen», schrieb er an die zuständigen Ministerien. Lässt man diese und ähnliche Verlautbarungen auf sich wirken, dann kann man kaum dem Verdikt «bourgeoise Schande» zustimmen, oder gar Sätzen wie: «Verbrettert, vernagelt: unter diesem Verdammungsurteil des deutschen Imperialismus blieb das Bild bis in die Tage der November-Revolution.» Dass aber die vernünftig vorsorgenden Lenker der Universität, diese Funktionäre der «Feudalität» und der «Grossbourgeoisie», von einigen sozialdemokratischen Zeitungen unterstützt wurden, vermerken wir gerne.

Es war am 14. April 1919, um die Mittagszeit, dass drei Studenten der Freideutschen Jugend, zusammen mit sozialistischen, zur November-Revolution sich bekennenden Kameraden, gegen den Willen der zaudernden Behörde das Bild von seinem Bretterverschlag befreiten: eine Aktion, die als «Volksangelegenheit» proklamiert wurde, wie denn der Jenaer Arbeiter- und Soldatenrat, mittels eines bedrohlichen Schreibens an den Kurator, den drei Studenten völlige Straffreiheit erwirkte ... Im September 1939 musste das Bild demontiert werden. Zusammengerollt, in eine Kiste verpackt, überdauerte es den Zweiten Weltkrieg. Dann aber wurde nach langen hitzigen Diskussionen beschlossen, Hodlers Gemälde sei nun endlich dem ihm bisher versagten «Ehrenplatz» zuzuweisen, der Aula; im Blick nämlich darauf, dass die Universität Jena einstmals, am Beginn ihrer bürgerlichen Zeit, «auf den Positionen antiabsolutistischer, demokratischer Ideen» gestanden habe. Die Massnahme wurde geradezu als eine «politische» erklärt: der erste Staat der Arbeiter und Bauern auf deutschem Boden, sagte man, sei seiner akademischen Jugend diese Translation schuldig. So kam denn, nach er-

teilter Zustimmung der Sowjetischen Militär-Administration, am 1. Mai 1950, Dies Academicus, das Bild genau dahin, wo Hodler es nicht zu sehen wünschte: auf die Stirnwand der Aula, dieser vom Glück wenig begünstigten Aula, die zu Hitlers Zeiten der Innenminister des Landes Thüringen, Wilhelm Frick, ihres edlen, an einen christlichen Sakralraum gemahnenden Tonnengewölbes beraubt hat, indem er, kurzerhand, eine Flachdecke einzog.

*

Angesichts des Jenaer Bildes, so werden wir jetzt belehrt, seien noch niemals rein ästhetische Fragen beantwortet worden; dies gehe bis in unsere Tage; die Bedeutung des Werkes wachse mit jedem weiteren Jahr des Hineinschreitens in die sozialistische Zukunft; in der Epoche der Grossen Sozialistischen Oktoberrevolution werde echte Modernität gemessen an der Progressivität des Inhalts: «Hodlers Wandbild ist eine künstlerische Formulierung des Gedankens der volonté générale. Im rhythmischen Gleichmass der Marschierenden, im Parallelismus ihrer Bewegungen lebt die Idee des Kollektivs. Hodler gibt der Kolonne keine Führer[3] und Heldengestalten bei. Es sind Mannschaften, die der eigene Wille eint und vorwärts treibt.»

Das Anonym-Heroische, wie steht es damit? – Hodler, der Mann der Quadratmillimeternetze, hielt auf exakte historische Dokumentation, und als er sein Bild plante, da hat er nicht allein im Jenaer Stadtmuseum und im Körnermuseum zu Dresden die Waffen und die Uniformen von 1813 studiert und gezeichnet, sondern er hat – nicht anders denn damals, als er «Marignano» plante – zudem noch Geschichtsquellen eifrig gelesen. Zu diesen aber gehörte das schmale Heftchen Gedichte, betitelt «Leier und Schwert», das Theodor Körners Vater nach seines Sohnes Tod (1813) veröffentlicht hat: die beste Quelle zur «histoire sentimentale» der deutschen Freiheitskriege. Mehr noch: Adolf Frey bezeugt, es habe dem Meister, bei der Figur des die linke Hand emporstreckenden Jünglings, Körner vorgeschwebt. Durchaus glaubhaft. In «Leier und Schwert» nun konnte Hodler genug Strophen lesen, die ein Preis sind namenlosen Heldentumes:

Und eine andre Menge
Steht, dem Verderben nah',
Mit blinkendem Gepränge
In Waffenrüstung da.
Wie sie noch ohne Grauen
Ganz ruhig fürder ziehn
Und nach den Blitzen schauen,
Die immer näher glühn!

Lebenslust und Todesmut, Jugendfreude und Mannesernst, Wonne und Zorn: ebendiese Kontraste gewahrt spontan ein jeder, der vor das Jena-Bild hintritt. Rosatöne, dazu helles Grau und Gelb – und düsteres Schwarzgrün. Im Jüngling, der seinen Uniformrock anzieht, sind diese Kontraste am augenfälligsten: – ein paar Sekunden noch, und sein rosafarbenes Hemd wird verdeckt sein vom «schwarzen Rächerkleide». Was wunder, wenn vorab für Farbwirkungen empfängliche Betrachter grade diese Figur als die Hauptfigur zu erblicken meinten. Indes, das Bild hat, wie noch näherhin zu zeigen sein wird, keine Hauptfigur. Dominant ist die Schar, die «Menge». All diese jungen Soldaten, gestern noch waren sie Studenten – und dass aus einem guten Studenten noch stets ein guter Soldat geworden sei, sagt Cervantes in seinem Don Quijote –; diese «Schwarzen Gesellen», als ihr Abzeichen am Tschako blinkt der Totenkopf; Deutschlands Schmach zu rächen sind sie gewillt; diese düstern Reihen der durch flammenschwangre Luft marschierenden Freischärler, sie wissen:

In der nächsten Stunden Schosse
Liegt das Schicksal einer Welt,
Und es zittern schon die Lose,
Und der ehr'ne Würfel fällt.

Keiner der dies anders wüsste als der Kamerad, der mitmarschiert, Seite an Seite. Die «Menge», die Schar, sie ist und sie wird bleiben was sie von Anbeginn war: Schar, nichts als dies. In Lützows Freikorps hat Körner gedient, erst als Fusssoldat, dann als Reiter, zuletzt als persönlicher Adjutant des Generalmajors. Diese Lützower aber hatten sich kunterbunt zusammengeschart aus allen Ständen und Berufen des deutschen Volkes: da waren Adlige, Bürger, Bauern; Männer der Wissenschaft, der Kunst, des Handwerks; dazu ein Kontingent Tiroler, Landsmänner des unglücklichen Andreas Hofer. Was aber den Begründer des Freikorps betrifft, Adolf Freiherr von Lützow, so war selbst dieser Träger des Ordens pour le Mérite nichts anderes als eine rechte Soldatennatur, tapfer, treu, doch ohne höhere militärische Talente, mit Blücher oder Gneisenau ohnehin nicht zu vergleichen, selbst seine organisatorische Begabung war mässig. So hat denn seine Truppe die anfänglich auf sie gesetzten Erwartungen nur teilweise erfüllt. Nicht so sehr wegen ihrer erbrachten Leistungen als um des Geistes willen, der sie beseelte, wurde sie von Mitwelt und Nachwelt geliebt. Dies Geschick hat Körner erahnt und giltig vorausgesagt: «Ihre Todesweihe lebt im Liede.»

Das Anonym-Heroische, hier gründet es zutiefst im bürgerlichen Freiheitspathos. Ein schlafendes Volk, von seinem Sänger wachgerufen, macht seine alten, unverjährten Rechte geltend. Da verschärft sich denn zuweilen

sein Pathos bis zu antidynastischen Klagen. Deutschlands Fürsten wird vorgeworfen, sie verkennten «dass ihre Kronen Schwestern seien», und einmal heisst es sogar:

Es ist kein Krieg, von dem die Kronen wissen,
Es ist ein Kreuzzug, 's ist ein heil'ger Krieg!

*

So weit, so gut. Indes, wer bloss dies verstanden hat, hat nicht alles verstanden, und just das Beste noch nicht: die spannungsreiche Geladenheit des Werks mit Geistesenergien, die, in immer neuen Epochen, neuen politischen Konstellationen, neu andringenden Betrachtergruppen elementar sich ausgewirkt hat, und heute noch sich auswirkt – sei es reflektierterweise oder sei es dumpf-unbewussterweise –, querdurch, adest et iubet: eine Qualität, deren fast gänzlich ermangelt jenes thematisch nahe verwandte Festsaalbild «Fichte redet zur deutschen Nation», das, gleichfalls auf das Jubiläumsjahr 1913 hin, Arthur Kampf für die Aula der Berliner Universität zu malen hatte. Diese vielfigurig-langweilige Komposition blieb schicksallos. Weder freideutschen Wandervögeln noch sowjetrussischen Generälen hat sie zu schaffen gemacht.

«In der Kunst», lehrte Hodler seine Schüler – «kommt der am weitesten, der am meisten denkt.» Sucht man nach Wesenszügen seines Denkens, so tritt erstlich hervor, dass er stets als Maler dachte, gemäss dem Ateliersprichwort: «Ne méditez jamais que le pinceau à la main.» Ein denkendes Schauen verwirklicht unverweilt seine Ergebnisse, in stets neuen Ansätzen, bis zur letzten, der endgültig-gestalthaften Durchklärung. Darin blieb er Schüler seines ersten Meisters Barthélemy Menn; und was er von diesem zu hören bekam, aus platonisch-aristotelischer Tradition, vorab über den «Geist der Ordnung, der in der Schöpfung sich verbirgt» – dies sind Menns Worte –, das bewahrte er treu, ja ehrfürchtig, um es sich stetsfort werktätig zu vergegenwärtigen; wie denn von hier aus verständlich wird, dass er, schon dem Ende seines Lebens sich nähernd, sagen konnte: «Im Grunde habe ich noch keine andern als religiöse Bilder gemalt.» Solcherweise werktätig intendiert und stetem Anschauen verhaftet, kann Hodlers Denken keiner der damals herrschenden Schulen zugewiesen werden, weder Bergsons Lebensphilosophie, noch dem Neukantianismus der Marburger, noch dem Neuidealismus Rudolf Euckens. Verbleibt die um 1908 eben erst im Aufsteigen begriffene Phänomenologie. Ungefährdet durch das, was in ihm lebte an antikem Erbe – knapp umspannt es der Begriff «Kosmos», Ewige Zier –, vielmehr mit diesem Erbe lebendig verbunden in steter Harmonie, zeigen sich in Hodlers Werk und bezeugen sich in seinen Gesprächen Denkimpulse, die, sollen sie nach einer Schule benannt werden,

gar wohl phänomenologische Impulse heissen dürfen, mag auch der Meister die Namen Edmund Husserl und Max Scheler niemals vernommen haben. Hier nämlich geht es nicht um schulgerecht ausgewiesenes Dazugehören, sondern um verwandtes Trachten im Klima der Epoche. Ein in der Landschaft des abendländischen Geistes lange Zeit verschüttet gewesener Quellgrund nährt, neu entdeckt, eines Philosophen anschauendes Denken und eines Künstlers denkendes Anschauen. Damit aber stehen wir wieder vor dem Jena-Bild.

Was war da gewollt? Um die Sprache der Schule, der methodisch geleiteten «Wesensschau» zu reden: – gewollt war die Herausklärung der «puren Washeit» (Scheler) des Aktes «Aufbrechen». Hodler, zu Loosli[4]: «Ich halte dafür, dass jedes Geschehnis, das unsere Anteilnahme oder auch nur unsere Aufmerksamkeit erregt, in einer herrschenden Empfindung gipfelt, die malerisch darstellbar ist. Nur muss sich der Maler die Mühe geben, diese Empfindung blosszulegen, sie von dem Beiwerk, das sie umgibt, zu befreien, und sie so innig und restlos als möglich wiederzugeben.» Blosslegen, von anhaftendem Beiwerk befreien: das sind, wiederum in der Sprache der Schule, die «eidetischen Reduktionen». In Hodlers eigener Sprache, werknah: «Es sind zu viele Bewegungen darin und zu wenig Bewegung»; so nämlich urteilte er über einen seiner gesamtkompositorischen Entwürfe zum Jena-Bild.

Da sehen wir, aufgrund der in genügender Anzahl reproduzierten Blätter, wie in figuralen Einzelstudien, meist aber in Gruppenstudien, immer neue Konkretionen des Aktes Aufbrechen erspäht, festgehalten, verglichen, wechselseitig zugesellt werden, anprobenderweise, nicht selten durch Ausschneiden und Kleben auf Kartons. So war denn, weil, wo Aufbruch ist, immer auch Abschied ist, eine Zeitlang ein bald trauerndes, bald den sich rüstenden Kriegern zudienendes Mädchen mit dabei, Mieder schwarz, Rock rot, Schürze weiss. Diese Figur, notiert Weber, habe dem Meister manch Kopfzerbrechen gemacht, und erst nach vielen vergeblichen Versuchen habe er sie endgültig ausgeschieden. Mag dies eine Beispiel genügen. Was lehrt es? Im Verlauf der Wesensschau, dieses unerbittlichen Reduktionsprozesses, verschwindet die Mädchenfigur von der Bildfläche, jedoch nur dazu, dass (wie zu zeigen sein wird) das unausweichliche Widerfahrnis des Abschiednehmens desto «inniger und restloser» zur Anschauung gelange.

Hand in Hand mit den figuralen Reduktionen gingen, wie Botho Graef[5] nachgewiesen hat, die räumlichen, landschaftlichen. Graef verweist zunächst auf die beiden durch eine Waagrechte geschiedenen Bildzonen: «In der unteren Gruppe individuelle Figuren durch den Rhythmus zusammengehalten und gesteigert, in der oberen Rhythmus durch individuelle Züge bereichert und gemildert. Die Synthese beider im Bilde ergibt den vollen In-

halt des grossen Erlebnisses. Sie war nur durch Gewalt zu erreichen. In einem Sehakt musste alles erfasst werden können. Daher war für Raumwirkung kein Platz, das Ganze musste ein Flächenbild werden wie ein japanischer Buntdruck.» Und diese Darstellungsweise, die alles Räumliche so unperspektivisch wie nur möglich auf die Fläche holt, es hier bloss in symbolischen Abbreviaturen anwesend sein lässt, Schlagschatten auflichtet, ja gänzlich einspart, die Farben, statt sie erblühen und erblüht prangen zu lassen, ins Matt-Verhaltene dämpft –: gemahnt nicht auch sie an den jeglicher Emphase abholden, nüchtern-gestrengen Stil der die Ergebnisse ihrer Wesensschau vortragenden Phänomenologen? –

*

Nicht allein durch seine koloristische Struktur gewinnt das Bild Zusammenhalt, gestattet es dem vernehmenden Blick des Betrachters, sowohl frei zu schweifen als auch frei zu verweilen, sondern auch durch seine den frühen Quattrocentisten nahe (es ist vorab an Piero della Francesca zu denken) geometrisierende Aufteilung in nach Umriss wie nach Grösse variante Flächen: oben vier kleine Trapeze, unten zwei grössere; oben fünf Dreiecke, ihre Spitzen abwärts gerichtet, gemeinsame Basis: die grüne Waagrechte des Horizonts; von unten nach oben, nur durch Kurven, die als im Raum schwingend das Auge verspürt, nicht der Pinsel hat sie aufgetragen: die zwei grossen Dreiecke aus den Figuren 1 und 2 samt dem zweiten Glied der Kolonne und, streng symmetrisch dazu erstellt: das Dreieck der Figuren 3 und 4 samt dem fünften Glied der Kolonne; Basis beider Dreiecke: der untere Bildrand. Mitteninne aber umspannt die Glieder 3 und 4 sowie die Figuren 2 und 3 ein genaues Rechteck, nur dass dessen linke Seite durchschnitten wird vom linken Knie des Tornister-Aufhuckers.

Die Einzelfiguren 1 bis 3 sind sämtlich erfasst im Moment der Halbzeit ihres praktischen Tuns: der eine Fuss schon im Steigbügel, der andere erst im wippenden Abstossen; – ein Tornisterriemen schon über die Schulter gespannt, der andere erst hochgestrafft; – der eine Arm steckt schon im Uniformrock drin, der andere ertastet erst sein Ärmelloch. Und der vierte Krieger, er, der einstmals, als Ferdinand Hodler im Zenit seines Ruhmes stand, der «Enthusiast» hiess, mithin einen Namen trug, der, könnten wir ihn griechisch hören, nämlich als das Einwohnen eines Gottes im Menschen, uns auch heute noch gefiele: – wie steht es um den vierten Krieger? Der «Enthusiast», nennen wir ihn den Bedrängten, auch er ist «Halbzeiter» wie die andern drei, jedoch nicht, wie jene, Halbzeiter im Tun, sondern im Erleiden. Als ein Ausschreitender, rüstig Voraneilender, plötzlich Zurückgeworfener, als ein Bestürzter senkt er seine rechte Schulter, den

Arm, seine blankgezogene Waffe in verdrehter Hand berührt mit ihrer Spitze den Boden, Halt suchend, da ist kein Ausholen zum Schlag mehr zu erwarten. Rhythmos, so hiess in den griechischen Bildhauerwerkstätten der die Statue vom Scheitel zur Sohle durchwaltende Bewegungszug. Hier, beim Bedrängten, geht, vom leidend zurückgelegten Kopf an, die ganze rechte Körperhälfte rückwärts-abwärts. Die linke Körperhälfte aber – sie ist es, die in der Brust das Herz birgt, das flammende – hat ihren eigenen Rhythmos, vom bereits im abstossenden Wippen begriffenen Fuss über die Hüften bis hinauf in die hochgestreckte Hand: ein einziges «Sursum corda! Erhebet die Herzen!» Beide Rhythmen, jener rechtshinab, dieser linkshinauf, sind wechselseitig abgestimmt zu einem vollendeten Kontrapost, der, als das Eine und Ganze, das er ist, nur heissen kann: Wirbel. Keinesfalls: Schraube. Die Schraube nämlich ist ein metallenes Ding; sie wird in ihr vorgebohrtes Loch eingezogen, und da verbleibt sie. Der Wirbel jedoch, verursacht durch Unebenheiten drunten im Strombett, ist reine Bewegtheit: stetig vollzieht sich sein kraftvolles Ergreifen, ebenso stetig sein ausschwachendes Loslassen des Ergriffenen. Und solch Geschehen mag denn auch Hodler deutlich geworden sein, als er den Akt Aufbrechen meditierte. Wer immer Aufbruch wagt, der erleidet, als sein unausweichliches Widerfahrnis, Abbruch: er wird vom Wirbel erfasst und gelangt, wär's auch nur ein paar Sekunden lang, hinab in noch nie ausgelotete Tiefen seiner selbst; alsdann aber wird er vom ausschwachenden Wirbel wieder freigegeben.

Nachdem nun der Meister all dies in einer so mächtig bewegten Einzelfigur sichtbar dargestellt hatte; nachdem er diese Gebärde, die gar wohl eine Urgebärde heissen darf – bringt doch jeder todesgerechte Abschied sie neu herauf –, einmal gefunden hatte; da konnte er, wir sagten es schon, die zunächst eingeplante weibliche Figur (Mieder schwarz, Rock rot, Schürze weiss) weglassen, denn die tat jetzt seinem Bild nicht mehr not, ebensowenig wie zusätzliche greise Eltern, oder unmündige Kinder: alles Figuren, deren Arthur Kampf, in der Stilsphäre des Historienbildes, nicht hätte entraten können.

Es ist wiederum Körners Lyrik, die zugleich mit dem extrem willensbestimmten Aufbruch-Erlebnis, dem Trompetenruf, dem dröhnenden Taktschritt der Kolonne auf ihrem Ausmarsch ins Feld, auch das intime und, in schlechthin unermesslicher Spielbreite, individuelle Erlebnis kennt und nennt: den Wirbel. In seinem «Trost» überschriebenen Gedicht mit dem Untertitel «Ein Rundgesang», somit eigens für seine Lützower bestimmt, die Schwarzen Gesellen, als eines ihrer sangbaren Lieder, stehen die Verszeilen:

Und wie wir hier zusammenstehn
In Lust und Leid getaucht

womit denn doch wohl erwiesen ist, dass auch dies Erlebnis den Kriegern des Freikorps keineswegs unbekannt oder unwert war; denn was man nicht kennt, oder nicht werthält, das singt man nicht ... Vollends Sprache geworden aber ist das Abtrieb-Auftrieb-Widerfahrnis des Wirbels in jenem Gedicht, das den 1806 im Gefecht bei Saalfeld gefallenen Prinzen Louis Ferdinand[6] preist:

Allgewaltig hält ihn noch das Leben,
  Taucht den Flügel in den styg'schen Fluss;
Es ist nicht der Künste freies Schweben,
  Nicht verklärter Geister Weihekuss.
Noch dem Erdgeist ist er preisgegeben,
  Mit dem Staube kämpft der Genius,
Reisst er auch im Rausche der Gedanken
  Oft sich blutend los aus seinen Schranken.

*

Wie muss der Bedrängte heissen, wenn wir nicht nach seinem Part in der Herausklärung der «puren Washeit» des Aktes Aufbrechen fragen, sondern nach seiner tektonischen Funktion im Bild? – Mit dem Namen «Hauptfigur» ist nicht gespart worden; allein, dieser Name führt allzu nahe heran an den Roman, die Bühne, die Historienmalerei. Im Blick auf die Schwesterkunst Architektur, die im Gewölb den dieses vor Einsturz sichernden Schlussstein kennt, kann der Bedrängte im Jena-Bild nur dessen Schlussfigur heissen, wie nun noch gezeigt werden soll.

Über Raffaels Teppich «Der wunderbare Fischzug» hat Hodler zu Fritz Widmann gesagt: «Das ist vielleicht die schönste Komposition, die je ein Künstler geschaffen hat.» Die tektonische Verwandtschaft dieses klassischen Meisterwerkes mit dem Jena-Bild ist evident: beidemal bleiben die waagrechten Ränder verschont vor jeglichem Wegstoss oder Anprall. Beim «Fischzug» verläuft der leicht ansteigende Uferkontur lässig, und die drei im Stehen ihre Hälse reckenden Reiher sind idyllische Staffage. Ebenso der Hintergrund: wiederum ein lässig ansteigender Uferkontur, lässig auch die Horizontlinie und am Himmel die Schichtwolken. Beim Teppich wie beim Wandbild bedrängt leidenschaftlich erregtes Geschehen nur die seitlichen Bildränder, dies aber in kennzeichnend-verschiedener Weise. Raffael komponiert ein räumliches Bild, dessen Geschehen konzentriert ist auf den Mittelgrund: es stösst ab von der Mitte des linken Randes und prallt gegen die Mitte des rechten. Anders das unräumliche Jena-Bild: seine beiden Zonen, eine jede erfüllt von dem ihr, und nur ihr, zugeordneten Geschehen, bedrängen ihre seitlichen Ränder ungleich stärker: von unten bis oben, von oben bis unten.

Heinrich Wölfflin[7] hat das Phänomen der «als natürlich empfundenen Rechtsströmung» an Bildern verschiedener Herkunft und Art aufgezeigt. Sein Befund: «Es ist sicher, dass die rechte Bildseite einen anderen Stimmungswert hat als die linke. Es entscheidet über die Stimmung des Bildes, wie es nach rechts ausgeht. Gewissermassen wird dort das letzte Wort gesprochen.» Wie Wölfflin zeigt, hebt im Teppich «Fischzug» die Rechtsströmung des erregten Geschehens an mit der Gebärde des Steuermannes der ersten Barke; sie verdichtet sich in den beiden Netzziehern; sie kulminiert im schreitenden Jünger, sänftigt sich im knienden Jünger; und Christus «schliesst ruhig ab». Im Jena-Bild hebt die Rechtsströmung mit dem Pferdbesteiger an; sie trifft auf den gegenbewegten Tornisteraufhucker; nimmt neuen Antrieb im Uniformrockanzieher; und trifft auf den zurückgetaumelten, in seinen Wirbel versunkenen Offizier, dessen emphatische Passivität kontrastiert mit der emphatischen Aktivität aller übrigen Figuren auf der Bildfläche, vorab mit der marschierenden Kolonne. Und diese Figur «schliesst» das Bild. Sie ist die Schlussfigur.

Was aber unsere Hodler-Interpreten in Jena betrifft, so dürfte, um auf sie denn doch noch zurückzukommen, jetzt nicht mehr schwierig sein, das Werden ihrer unzulänglichen Deutung näher zu bestimmen. Sie liessen sich berücken von der oberen Bildzone, die sie als stilrein-kollektivistisch empfanden. In der unteren Zone gewahrten sie noch die drei praktisch hantierenden Krieger. Und die Schlussfigur, der Bedrängte? – Den haben sie verdrängt.

[1] Paul Weber, Hodlers Wandbild ... In: Westermanns Monatshefte, Januar 1929, S. 501–508. – [2] «Fall Hodler». Jena 1914 bis 1919. Der Kampf um ein Gemälde. Friedrich-Schiller-Universität, Jena 1970 (Jenaer Reden und Schriften). – [3] Durch den blankgezogenen Krummsäbel, die auf dem Rükken getragene Giberne und die Epaulette erweist sich die vierte Einzelfigur als Offizier. – [4] C. A. Loosli, Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass. Vier Bände. Band 3 (1923), S. 97. – [5] Botho Graef, Hodlers und Hofmanns Wandgemälde in der Universität Jena, Jena [2] 1910, S. 38. – [6] Friedrich von Fouqué preist ihn als einen «gewitterdurchblitzten» Helden (zitiert von Hans Wahl, in: Prinz Louis Ferdinand von Preussen. Weimar 1917, S. 65). – [7] Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1941, S. 82–96.