

## Hodler und die Romantik

WERNER BUSCH

Die Forschung zu Ferdinand Hodler ist in den 1980er-Jahren erst eigentlich in Gang gekommen, ausgelöst durch die grosse Ausstellung in Berlin, Paris und Zürich 1983, in deren Katalog Jura Brüscheiler seine jahrelangen Bemühungen um Hodler in einer chronologischen Übersicht zusammengefasst hat, die die bis heute fehlende Biografie ersetzt.<sup>1</sup> Weitere Beiträge im Katalog haben zentrale Fragen der Hodler-Forschung aufgeworfen. Darauf aufbauend hat Oskar Bätschmann in einer ganzen Reihe von vorzüglichen Aufsätzen bis 1990 die Forschung insofern auf eine neue Basis gestellt, als er die hodlerschen Strukturprinzipien – Symmetrie, Reihung, Rhythmisierung, Parallelismus, ornamentale Rahmung – in ihrer Funktion beschrieben und ihnen ihren historischen Ort zugewiesen hat.<sup>2</sup> Alle folgende Forschung fusst darauf, insbesondere Jörg Beckers intelligente, 1992 publizierte Dissertation mit dem einschlägigen Titel: *Die Natur als Fläche sehen*.<sup>3</sup> So präzise all dies ist, in einem bleibt die Forschung seltsam unbestimmt: Sie sieht Hodler durchgehend in einer romantischen Tradition, ja, in einem direkten Austausch mit Caspar David Friedrich, ohne es einschlägig belegen zu können. Wenn von Symbolismus, Mystizismus, Transzendenzerfahrung, Allzusammenhang oder dem Unendlichen bei Hodler die Rede ist, stets muss als Urgrund derartiger Vorstellungen die Romantik herhalten. Dieser Bezug Hodlers zur Romantik und zu Friedrich ist früh von Robert Rosenblum in seinem Klassiker *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko* von 1975 berufen worden, indem er, sicher nicht unproblematisch, eine durchgehend nordeuropäisch-romantische Tradition annahm, die von grösstem Einfluss auf die amerikanische Moderne nach 1945 gewesen sei, besonders was die Auffassung des Erhabenen und des Transzendenten betrifft.<sup>4</sup> Nicht umsonst ist Rosenblum in seinem Text »The Abstract Sublime« von 1961<sup>5</sup> der Erneuerer der Kategorie des Erhabenen für die neuere Kunstgeschichte gewesen, mit breitester Nachfolge, verstärkt durch Jean-François Lyotards Aufsatz im *Artforum* 1982 mit dem Titel »Presenting the Unpresentable. The Sublime«<sup>6</sup> und dessen Nachfolgeaufsatz »Das Erhabene und die Avantgarde« im *Kunstforum International* von 1984.<sup>7</sup> Doch der Ursprung dieses Gedankens für die Moderne geht auf Barnett Newmans Aufsatz »The Sublime Is Now« von 1948 zurück.<sup>8</sup>

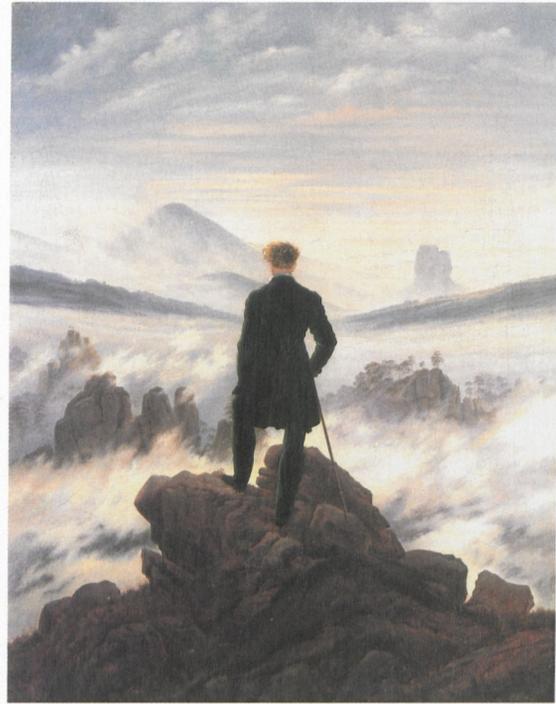
Für Mark Rothko und Barnett Newman, die Hauptvertreter des Abstrakten Expressionismus nach 1945, verkörperte das Sublime einen antieuropäischen Affekt, denn sie identifizierten das Europäische mit dem Gegenbegriff des Sublimen, dem Schönen, in dem sie die gesamte Tradition der Kunst mit ihren idealen Gestaltungs- und Ordnungsvorstellungen aufgehoben sahen. Diese ausser Kraft zu setzen, war ihr erklärtes Ziel. Sie taten es vor allen Dingen durch Reduktion. Nicht auf der Fläche angeordnete Figuren ergaben die Bildgestalt, sondern der Bildkörper selbst war die Gestaltvorgabe. Die ihn füllende Farbe, mit einer Tendenz zur Einfarbigkeit, vermied, soweit als möglich, jegliche figurative Verfestigung und damit jegliche Bezeichnung. Doch war der Farbkörper weder gänzlich glatt noch gänzlich opak. Vielmehr schien er bei längerer Betrachtung zu weben und zu leben, geradezu zu atmen. Zum Teil entsteht dieser Eindruck durch einen schichtenweisen Farbauftrag, bei dem die darunter liegende Farbe, wie stark oder schwach auch immer, durchscheint und auch nicht gleichmässig über den Bildkörper verteilt ist; zum anderen aufgrund physiologischer Vorgänge. Eine einfarbige Fläche, länger betrachtet, gerät in der Spiegelung unseres Wahrnehmungsapparats in Bewegung, sie beginnt zu flimmern, unter anderem durch das in uns pulsierende Blut. Diese Erfahrung des nichts darstellenden und dennoch lebendigen Bildes, das also die Grenze von Nichts und Etwas, die nicht zu benennen ist – zumindest nicht gegenständlich –, umspielt, konnte von den Künstlern als sublim bezeichnet werden, oder auch, schon aufgrund der gemeinsamen jüdischen Herkunft von Rothko und Newman, als Transzendenz eröffnend.<sup>9</sup> Da beide Begriffe, das Sublime und das Transzendente – im Übrigen zumeist unterschiedslos –, ohne Unterlass auch auf Hodler zur Anwendung gebracht werden und in diesem Zusammenhang immer auch der Romantikverweis auftaucht und mit ihm die Bilder Caspar David Friedrichs ebenso unterschiedslos dem Horizont des Sublimen und Transzendenten unterstellt werden, muss zu den Begriffen noch etwas gesagt werden.

Bei Edmund Burke, dem entscheidenden Wiederbeleber des letztlich antiken Konzepts vom Sublimen, in seinem Traktat von 1757, ist das

Sublime eine Eigenschaft der Gegenstände.<sup>10</sup> Alles, was unser Fassungsvermögen übersteigt und uns zu ängstigen vermag, kann sublim genannt werden: die unbezwingbaren riesigen Berge, die unermessliche Wüste, das unendliche Meer. Ihre Erfahrung droht uns zu überwältigen, ertragen können wir sie nur und in bewunderndes Erstaunen und damit in ästhetische Erfahrung vermögen wir sie nur zu wenden, wenn wir uns dem Überwältigenden gegenüber in Sicherheit befinden, es betrachten, was im Endeffekt eine seelische Ausgleichlichkeit voraussetzt, die das Aufwühlende und Abwehr Verursachende in ein mit Genuss Aufzunehmendes verwandelt.

Da dies innere Vorgänge im Rezipienten sind, verlagerte Kant am Ende des 18. Jahrhunderts im Rahmen seiner *Kritik der Urteilskraft* das Sublime von der einseitigen Bindung an den Gegenstand ins betrachtende Subjekt.<sup>11</sup> Nach Kant kann sich das Objekt aufgrund seiner Fähigkeit, denken und Ideen entwerfen zu können, trotz der überwältigenden Erscheinungen und der aus ihnen resultierenden Erfahrungen, über sich selbst erheben, die Ängste hinter sich lassen und in ästhetische Erfahrung sublimieren. Selbstüberhebung durch Sublimation im Wissen um die eigene irdische Beschränktheit: Die Forschung scheint Recht zu haben, darin eine postreligiöse Erfahrung zu sehen.<sup>12</sup> Denn angesichts der eigenen Nichtigkeit tröstet nicht – nicht mehr – der liebe Gott, sondern die ästhetische Erfahrung als Selbsterfahrung. Diese Ästhetisierung des Religiösen ist in der Tat in der Romantik zuerst zum Problem geworden. Remythologisierung stand auf dem Programm, aber auch eine Rückkehr in den Schoss der Kirche.

Und hier, besonders in protestantischer Tradition, die seit Luthers Zeiten nicht über eine Gnadengewissheit verfügt, sondern im irdischen Jammertal befangen ist, auf Erlösung nur verzweifelt hoffen kann, ohne jede wirkliche Möglichkeit, auf die Gnadenerteilung Einfluss zu nehmen, hier konnte der Kunst die Aufgabe zuwachsen, wenigstens einen Vorschein jenseitiger Tröstung zu entwerfen, sie konnte – man muss es so vorsichtig ausdrücken – versuchen, die Möglichkeit der Transzendenzerfahrung zu eröffnen. Mit allem Nachdruck sei betont, dass das Sublime und das Transzendente zweierlei sind. Das Sublime bewirkt Selbsterfahrung, durchaus bedroht durch Selbstüberhebung, durch sich erheben über etwas fühlen, von Superbia verlockt, gar von menschenverachtender Hybris. Das Transzendente bewirkt die Erfahrung des Anderen, Ungreifbaren, protestantisch gedacht ist es nur demütig zu erfahren. Und insofern, gegen einen Grossteil der Forschung sei es behauptet, ist Caspar David Friedrich kein sublimer Künstler<sup>13</sup> – für Hodler sei die Frage im Moment noch offen gehalten. Friedrich arbeitete daran, einen ästhetischen Vorschein der Transzendenz zu ent-



1 Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1818  
Öl auf Leinwand, 74,8 x 94,8 cm, Hamburger Kunsthalle

werfen, ja, mit Hilfe schleiermacherscher Gedanken kam er zu der Einsicht, dass es nur noch so möglich sei.<sup>14</sup>

Das ist historisch gesehen ein prekärer Moment. Die Ästhetik hat den Verlust der Glaubensgewissheit zu kompensieren, ihr wird es zugemutet, eine Restituierung von Religion zu leisten. Theologisch gesehen ist ein solches Vorgehen höchst fragwürdig: der Künstler, nicht der Priester, als ein Mittler zu Gott. Doch Schleiermacher hat es so gefasst: Jeder ist potenziell ein Priester und der Künstler aufgrund seines Vorstellungsvermögens und seiner Gabe, dieses Vorstellungsvermögen in anschauliche Form umzusetzen, im Besonderen.<sup>15</sup> Mit welchen Mitteln tut er das? Hier, bei den Mitteln, und nur hier, gibt es verblüffende Parallelen zwischen Friedrich und Hodler, die, obwohl die Mittel in diesem Zusammenhang so gut wie nie präzise benannt werden, offenbar für den beständig berufenen Vergleich Friedrich und Hodler verantwortlich sind.

Es sind immer dieselben wenigen Bilder Friedrichs, die man mit Werken Hodlers verglichen hat, und man hat sie unterschiedslos der Kategorie des Sublimen zugeschlagen. Zumeist wird eine ganz direkte Einflussnahme dabei angenommen – die nun allerdings ist mehr als unwahrscheinlich. Aus einem ganz einfachen Grund: Um 1900 war Friedrich so gut wie unbekannt, fast völlig vergessen schon vor seinem Tod 1840. Die Wiederentdeckung wird dem norwegischen Forscher Andreas Aubert verdankt. Dieser folgte den Spuren seines Lands-

manns, des Malers Johan Christian Clausen Dahl. Dahl wohnte ab 1823 mit Friedrich zusammen in Dresden im Haus »An der Elbe 33«, und insofern stiess Aubert beinahe automatisch auf Friedrich, er begann Quellen zu studieren, vor allem tat er Originalgemälde auf und veröffentlichte die Ergebnisse zuerst in seiner zweibändigen Arbeit über Dahl 1893 und 1894. Noch einmal gesondert, erschienen sie 1895/96 in der *Kunstchronik*.<sup>16</sup> Erst danach begann schrittweise ein Interesse an Friedrich zu entstehen. Die deutschen Museumsleiter fingen nach der Jahrhundertwende an, einzelne Bilder zu erwerben. Doch den Durchbruch brachte die sogenannte Jahrtausendausstellung im Jahr 1906, die die Kunst des 19. Jahrhunderts neu vermessen hat: 36 Gemälde Friedrichs wurden ausgestellt und der Künstler zu einer deutschen Identifikationsfigur.<sup>17</sup>

Wenn Hodler direkt auf Bilder Friedrichs reagiert hätte, dann wäre es mehr als wahrscheinlich, dass dies erst nach 1906 der Fall war. Doch die Quellen schweigen und vor allem: Die angenommenen Bezüge werden für Werke Hodlers vorgebracht, die zum Teil deutlich vor diesem Datum liegen. Der zweifellos einschlägigste Vergleich, den Rosenblum zuerst in einem Vortrag 1975 angestellt hat und den die Hodler-Forschung seitdem immer wieder beruft, ist derjenige von Hodlers verschiedenen Fassungen des *Blicks ins Unendliche* (Kat. 69, S. 191) – mit dem der Künstler sich seit 1901 beschäftigt hatte und von dem drei Fassungen 1902/03 und 1906 datieren – mit Friedrichs *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1818 (Abb. 1).<sup>18</sup> Nun ist dieses Bild erst 1950, als es in die Sammlung Oetker kam, Friedrich zugeschrieben und von Ludwig Grote publiziert worden.<sup>19</sup> Zuvor war es in Privatbesitz. Und selbst wenn Carl Gustav Carus in einem Bild auf Friedrichs Bilderfindung reagiert hat,<sup>20</sup> so scheint es doch ausgeschlossen, dass Hodler von dem einen oder anderen Kenntnis genommen hat. Für Hodlers *Herbstabend* (Kat. 37, S. 135) von 1892/93 wird mit grosser Sicherheit Friedrichs *Frau in der Morgensonne* – ebenfalls um 1818 zu datieren, bei der man sich bis heute streitet, ob die Frau vor der Morgen- oder der Abendsonne steht – als Vorbild für Hodler gesehen.<sup>21</sup> Den Vergleichsparameter bildete, neben der symmetrischen Anlage des bildeinwärts führenden Weges, die ursprünglich auch bei Hodler zu findende, in der Mitte des Wegs angedeutete weibliche Rückenfigur, die im endgültigen Bild gelöscht wurde, in ihren Umrissen aber noch zu erahnen ist. Die zugehörige Zeichnung zeigt sie und gibt eine genauere Vorstellung ihres Aussehens.<sup>22</sup> Friedrichs Bild befand sich bis 1905 in Greifswald im Besitz der Nachfahren des Künstlers und verblieb auch dann noch lange in seiner Heimatstadt in Privatbesitz – also auch hier ist es schlichtweg auszuschliessen, dass Hodler das Bild kannte.



2 Caspar David Friedrich, *Kreuz im Walde*, um 1820  
Öl auf Leinwand, 42 x 32 cm, Staatsgalerie, Stuttgart

Im Übrigen wäre es noch naheliegender, Hodlers in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum *Herbstabend* entstandenen *Weg der auserwählten Seelen* (Kat. 42, S. 137) mit einer kleinen Gruppe von Friedrichs orthodox-religiösen Bildern zu vergleichen (Abb. 2).<sup>23</sup> Hodler platziert am Ende eines ebenfalls achsensymmetrisch angelegten und von blühenden Büschen gerahmten Rasenwegs ein grosses weisses, gänzlich schlichtes Kreuz als Ziel. Ebenfalls auf der absoluten Mittelachse findet sich bei Friedrichs Gruppe ein Kreuz, zumeist im Gebirge, auch hier ist in der Achse ein Weg zum Kreuz angedeutet. Orthodox sind diese Bilder Friedrichs insofern zu nennen, als die Symmetrie unausweichlich ist, vor allem aber weil er direkt christliche Zeichen beruft und der Hinweis auf diese – unter anderem durch die Symmetrie – die eigentliche Aufgabe des Bildes darstellt. Sie erschöpfen sich auch darin. Verbindliche Zeichen vermeidet Friedrich, sodass im Folgenden noch zu fragen sein wird, was denn den »symbolischen« Charakter seiner Bilder respektive derjenigen Hodlers ausmacht.

Eher im Vorbeigehen sei erwähnt, dass zwei weitere Bilder Caspar David Friedrichs zu einem unmittelbaren Vergleich mit Werken Hodlers herhalten müssen, doch scheint in beiden Fällen die Analogie eher gesucht. Hodlers *Sonnenuntergang am Genfer See von Lausanne aus* von 1914 (Kat. 113, S. 281), der in unmittelbarer zeitlicher und örtlicher Verbindung mit der *Toten Valentine Godé-Darel* vom

26. Januar 1915 entstanden ist und in einer streifenartigen Anlage in der Tat eine erstaunliche Korrespondenz bildet, soll offenbar wegen der gemeinsamen Leere, der gänzlichen Reduktion auf einen Uferstreifen, den See beziehungsweise das Meer und den dominierenden Himmel mit Friedrichs *Mönch am Meer* von 1808–1810 im Zusammenhang stehen.<sup>24</sup> Und schliesslich soll gar Friedrichs grandiose späte Landschaft *Das grosse Gehege* (Abb. 3) von 1832, wo der Vordergrund, gänzlich irritierend, konvex gewölbt erscheint, Einfluss genommen haben auf Hodlers *Maggia und Monte Verità bei Sonnenuntergang* (Kat. 41, S. 149) von 1893, wo vor allem durch die Spiegelung im vorderen flachen Wasser der Eindruck einer gewissen Wölbung zumindest entstehen kann.<sup>25</sup>

So müssen wir an diesem Punkt feststellen, was schon Jura Brüscheweiler 1999 konstatiert hat: »Kein einziges Dokument bestätigt im Übrigen einen direkten Einfluss des deutschen Romantikers auf den Schweizer Symbolisten.«<sup>26</sup> Auch Bemerkungen wie diejenige im Zusammenhang mit dem *Aufgehen im All* (Kat. 35, S. 131) getätigte, Hodler sei ein spätgeborener Romantiker,<sup>27</sup> oder diejenige, Hodler folge den gängigen Mustern der Romantik,<sup>28</sup> ohne dass diese spezifiziert würden, helfen nicht weiter. Es scheint so zu sein, als habe das Bedürfnis, direkte Bezüge herzustellen, den Blick auf sinnvolle Möglichkeiten des Vergleichs verstellt. Denn dass es strukturelle Verwandtschaften, Ähnlichkeiten oder Parallelen zwischen Friedrich und Hodler gibt, das ist nicht zu leugnen. Doch es gilt, sie in ihrer jeweiligen Funktion genauer zu bestimmen. Brüscheweiler, dann aber vor allem Bättschmann und in seiner Nachfolge Becker haben die hodlerschen Strukturprinzipien – Parallelismus, Symmetrie, Ornamentalisierung, Rhythmisierung etc. – untersucht und aus der künstlerischen, kunsttheoretischen, aber auch naturwissenschaftlichen Tradition des späteren 19. Jahrhunderts hergeleitet. Sie haben auf Parallelphänomene zu Hodlers Lebzeiten hingewiesen und ihn so sinnvoll historisch verankert.

Um es hier nur anzudeuten: Hodler hat seine Kunstauffassung in einem Aufsatz von 1897 niedergelegt, ergänzt durch gesonderte Bemerkungen zum Parallelismus 1908; zusammengefasst wurden diese Bemerkungen 1913 publiziert, sodass man sagen kann, dass sie für eine zentrale Phase von Hodlers künstlerischer Tätigkeit Bestand hatten.<sup>29</sup> Eine tendenzielle Aufhebung erfahren sie durch eine gewisse Zurückdrängung der idealistischen Dimension im eigentlichen Spätwerk, besonders durch eine Aufwertung der Farbe als selbstständiges Gestaltungsmedium.<sup>30</sup> Das bedeutet allerdings nur, dass die genannten Strukturprinzipien nicht mehr automatisch unter dem Primat der



3 Caspar David Friedrich, *Das grosse Gehege*, um 1832  
Öl auf Leinwand, 73,5 x 102,5 cm, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden

Linie stehen und damit einem klassischen Ideenkonzept unterstellt sind. Die Prinzipien als solche bleiben weitgehend erhalten. Konsequenzen hat der tendenzielle Wandel im Spätwerk allerdings für die immer in Anschlag gebrachte symbolistische Dimension der Kunst Hodlers. Insofern macht es Sinn, nach einer kurzen Charakterisierung der hodlerschen Strukturprinzipien, die Funktion seiner Strukturprinzipien durch einen Vergleich mit denen Caspar David Friedrichs zu erhellen, denn die Problematisierung des Symbolbegriffs, verstanden als eine Debatte über den Zeichencharakter der Kunst, hat ihren historischen Ort in der Romantik und, so unsere Behauptung, ihre radikalste Ausprägung in der bildenden Kunst bei Friedrich gefunden.

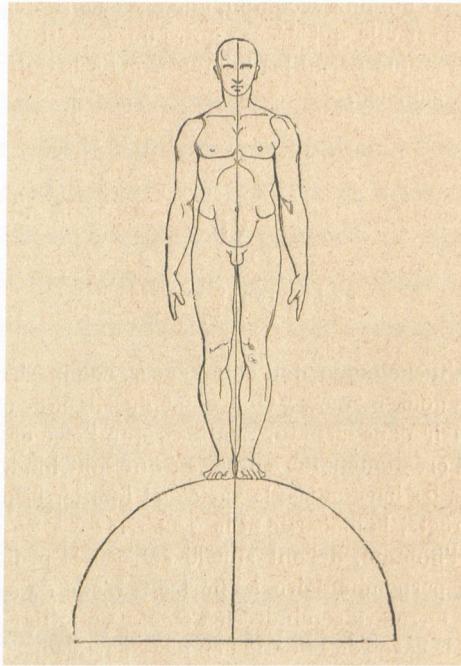
Folgen wir kurz Hodlers Aufsatz, um die Strukturprinzipien dann exemplarisch in seinen Werken aufzusuchen. Er beginnt in seinem Text damit, den Rhythmus der Form zu betonen, der durch Bewegung, Stellung oder Gesten zu erreichen sei. Das scheint sich auf Gegenständliches oder Figürliches zu beziehen. Doch der Rhythmus sei als Rhythmus nur wahrzunehmen – und Hodler traut dies nur dem geübten Auge zu –, wenn Gegenständliches oder Figürliches als Ensemble von Linien begriffen werde. Das heisst, er fordert einen Abstraktionsprozess, der den Flächenbezug des Figürlichen zu sehen weiss. Der Künstler kann diese Wahrnehmungsweise forcieren, wenn er den Umriss betont, aus dem Figürliches eine Figuration werden lässt. Diese Figuration – Hodler spricht unspezifisch hier immer nur von der Form – stiftet beinahe allein den vom Künstler gewollten Ausdruck, sie kann dies ohne die Hilfe der Farbe. Farbe ist für Hodler zu diesem Zeitpunkt entweder gegenständlich gebunden oder besitzt eine symbolische, verweisende Valenz, damit ist sie entweder wie in

klassisch-idealistischer akademischer Tradition bloss Akzidenz oder aber reiner Stellvertreter, kein selbsteigener Körper, kein autonomer Ausdrucksträger. Der Umriss, die Linie, die Zeichnung fixiert die Form beziehungsweise Figuration und befördert eine Tendenz zur Ornamentalisierung.

Nun reicht diese Umrissbetonung, die Hodler vorbildhaft bei den frühen Italienern, gemeint der vorraffaelischen Zeit, findet, nicht aus, um den Eindruck der Einheit, dem höchsten Ziel der Kunst zu genügen. Diese versucht Hodler durch eine Spezifizierung des Rhythmus der Form zu erreichen: durch den von ihm sogenannten Parallelismus, den er, etwas überraschend und einfach, als jede Art von Wiederholung definiert. Hier weicht er tendenziell von klassisch-idealistischer Theorie ab, die die Einheit aus der Vielheit, aus der Variation, resultieren sieht, aus einem varianten Gefüge, das in der Vielfalt dennoch einer kompositorischen Ordnung folgt. Hodler dagegen präferiert durchaus eine tendenzielle Gleichförmigkeit, wo gerade die ausgeprägte Ähnlichkeit der Figuration, etwa durch Reihung, den Rhythmus bestimmt und so Einheit als Einheitlichkeit erzielt. Zur Demonstration wählt er nicht etwa, wie zu erwarten gewesen wäre, seine grossen Figurenfriese, von den *Enttäuschten Seelen*, 1891/92 (Kat. 33, S. 100/101), den *Lebensmüden*, ebenfalls von 1892 (Kat. 36, S. 140/141), dem *Auserwählten* (Kat. 45, S. 96/97), der *Eurhythmie* (Kat. 49, S. 104/105), dem *Tag* (Kat. 57, S. 110/111), der *Empfindung* (Kat. 66, S. 178/179) bis zum *Blick in die Unendlichkeit* (Kat. 152, S. 302/303), an dem er von 1911 bis 1916 gearbeitet hat, sondern verblüffenderweise den wolkenlosen Himmel, dessen Uniformität zwar grosse Bewunderung wecke – wir wüssten gern, ob Hodler hier Ruskin zu Turner gelesen hat,<sup>31</sup> aber auch Goethe hat sich zur komplexen Wahrnehmung des wolkenlosen Himmels geäussert<sup>32</sup> –, doch, so modifiziert Hodler seine Bemerkung, auch hier herrsche der Parallelismus, indem Luftmoleküle nebeneinander erscheinen. Überprüft man diese etwas kryptische Bemerkung an den Bildern, so macht man eine verblüffende und höchst ungewöhnliche Beobachtung, die mir in ihrer Bedeutung nicht erkannt worden zu sein scheint: Hodler führt die breiten Pinselstriche bei einem einfarbigen blauen Himmel nicht selten, wenn auch nur schwach erkennbar, senkrecht von oben nach unten, schreibt dem Himmel also ein fast unmerkliches Gitter ein, das auch ihn als gereimte Ordnung erfahrbar werden lässt (Kat. 115, S. 280).<sup>33</sup> Hodler spezifiziert den Parallelismus weiter, indem er auf die geometrische Ordnung der Pflanzen, im Besonderen der Blüten verweist. Damit wäre ein erster Hinweis auf seine Kenntnisnahme bestimmter naturwissenschaftlicher Ordnungsversuche in der darwinschen Tradi-

tion gegeben, in der er ein Parallelphänomen sehen konnte, das seinen Erkenntnissen und Interessen nahe kam: Natur auf Prinzipien zurückzuführen und damit der Kunst eine neue Basis zu verschaffen, die die idealistische Begründung überbietet. Nun ist für Hodler noch wichtiger als der bloss sich in Reihung niederschlagende Parallelismus das Prinzip der Symmetrie, das der Künstler in seinem Aufsatz allerdings als eine weitere Spezifizierung des Parallelismus begreift. Nach seiner Erörterung der pflanzlichen Formordnung bindet er es konsequenterweise an die menschlichen und tierischen Körper mit ihrer achsensymmetrischen Anlage. Parallelismus als Reihung und Parallelismus als Symmetrie sind in den Werken Hodlers aufs Vielfältigste verschränkt. Seine Abhandlung ist nicht wirklich systematisch und logisch aufgebaut, und so leistet er sich am Ende den ganz un-systematischen Luxus, ein künstlerisches Problem aufzuwerfen, dem der Parallelismus ausgesetzt ist: Er steht im Widerspruch zur perspektivischen Entfaltung des Raums. Im Grunde genommen wäre es ein Leichtes gewesen, dieses Problem positiv zu wenden. Denn notwendig führt jede Ornamentalisierung des Bildes zu einer ambivalenten Raumerfahrung. Flächenerfahrung und räumliche Illusion changieren oder kontrastieren. Doch korrespondiert die Verschränkung von Fläche und Raum, die ja bedeutet, dass alles Gegenständliche oder anders ausgedrückt die Naturnachahmung nicht aufgegeben, sondern auf eine andere Ebene transponiert wird, mit Hodlers besonderem Interesse: Sie kann symbolisch nutzbar gemacht werden, oder, wie im Spätwerk, Verweisungszusammenhänge stiften, die nicht in bloss zeichenhafter Bedeutung aufgehen.

In drei Aufsätzen hat Oskar Bätschmann Hodlers wichtigstes Strukturprinzip, die Symmetrie, einer genaueren Untersuchung unterzogen und dabei drei Typen geschieden, die er bilaterale, translative und rotative Symmetrie nennt.<sup>34</sup> Mit bilateraler Symmetrie meint er eine klassisch achsensymmetrische beziehungsweise klappsymmetrische Anlage: ein zentraler Gegenstand auf der Mittelachse, dem in Entsprechung links und rechts Gegenstände zugeordnet sind, womit eine klare Über- und Unterordnung gegeben ist. Mit translativer Symmetrie soll eine reihende Anordnung gemeint sein, die insofern symmetrisch ist, als die Glieder der Reihe sich links und rechts entsprechen. Da die Glieder seiner Reihe jedoch tendenziell gleichberechtigt und gleichwertig sind, gibt es keine Über- und Unterordnung, sondern nur eine Zuordnung. Die dritte Form, die rotative Symmetrie, meint eine kreisförmige oder auch halbkreisförmige Anordnung, die im Grunde genommen nur bei einer Figurenanordnung Sinn macht. Im Gegensatz zu den beiden anderen Symmetriefformen ist dieser Typus nicht



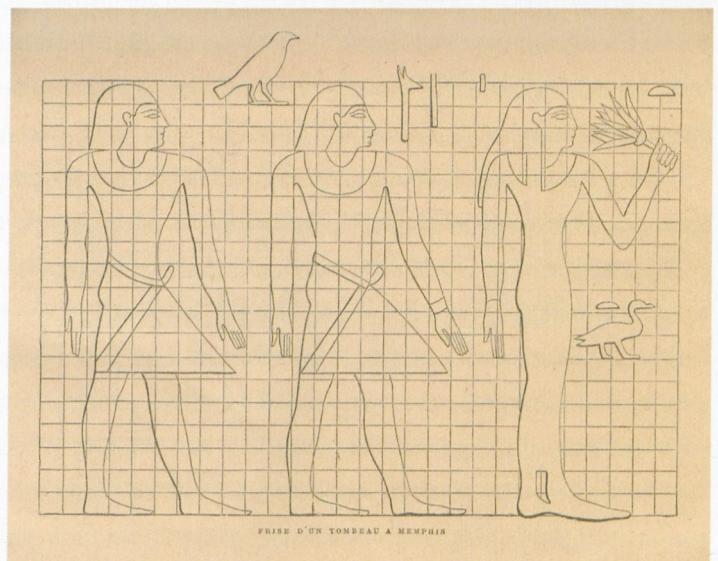
4 Charles Blanc,  
Die menschliche Figur als Veränderung des Erdradius  
In: *Grammaire des arts du dessin*, Paris 1867, S. 26

primär flächen-, sondern raumbezogen, und als solcher entspricht er dem hodlerschen Ziel, die Erfahrung eines Flächenornaments zu ermöglichen («Der Maler muss die Natur als Fläche sehen»),<sup>35</sup> am wenigsten; er ist damit in seinem Œuvre auch ein nur selten verwendeter Typus. In gewisser Hinsicht können sich die Typen jedoch durchdringen oder gar mehrere zugleich nebeneinander zur Anwendung kommen.

Die ostentative Verwendung dieser Verfahren kann deutlich machen, dass es ihm um eine mathematisch oder genauer geometrische Fundierung seiner Kunst geht: »Nichts erfreut mich mehr als geordnete Form.«<sup>36</sup> Hodler ist um eine Grammatik der Kunst auf der Basis einer bestimmten Syntax bemüht, und insofern ist es kein Wunder, dass er auf zwei Schriften von Charles Blanc reagiert, auf die ihn bereits sein Lehrer Barthélemy Menn hingewiesen hat.<sup>37</sup> Blancs *Grammaire des arts du dessin* ist erstmals 1867 publiziert worden, in ihr geht es ihm um die Freilegung einer elementaren, geometrisch fundierten Sprache der Zeichnung, eine Reduktion auf Grundformen, aus denen alles Individuelle erwächst. Blanc spürt den Ausdrucksdimensionen dieser mathematischen Figuren nach, und Hodler folgt ihm, vor allem, was die Annahme der Dominanz der Form über die Farbe angeht, in seiner theoretischen Verlautbarung weitgehend. Da Blanc 1870 in der *Gazette des Beaux-Arts* auch eine »Grammaire des arts decoratifs« veröffentlicht hat, waren Hodler auch dessen Gedanken zum Orna-

mentalen vertraut. Dem Ornamentalen wurde ein Eigenleben zugestanden, das der Rezeptionssteuerung zugänglich gemacht werden kann. Zudem beruht das Ornamentale auf der Formwiederholung. Grundformen sieht Blanc in archaischer Kunst demonstriert, er denkt dabei vor allem an die ägyptische, Hodler beruft vielfach die altdeutsche und frühitalienische Kunst.<sup>38</sup>

Und so ist es auch kein Wunder, dass sich der Begriff des Parallelismus, dieses hodlerschen Leitbegriffs, bei Blanc in der Zeichnungsgrammatik findet, in Zusammenhang mit der Erörterung der besonderen Ausdrucksdimension des Symmetrischen, das den Charakter des Religiös-Feierlichen, des Kunstmässigen und Majestätischen annehmen kann.<sup>39</sup> Auch Blanc setzt auf Wiederholung und Progression. Jörg Becker hat auf die folgende Passage in der Grammatik der dekorativen Künste aufmerksam gemacht: »So ist die Regelmässigkeit, welche die Zierde (ornement) des Universums ausmacht, nichts anderes als die Bewunderung für unseren Geist, während die Zierde der einfachsten Blume die Freude unserer Intelligenz und unserer Betrachtung ist.«<sup>40</sup> Ein solches Zitat, das eine Makrokosmos-Mikrokosmos-Analogie aufmacht, auch die Regelmässigkeit des Kosmos aufruft, kann verdeutlichen, dass auch Blanc noch in romantischen Denktraditionen zu verankern ist, in denen der universale Zusammenhang (Schlegel) oder auch die kosmologische Ordnung auf geometrischer Basis (Novalis) in unmittelbaren Zusammenhang mit der Kunst und ihren Prinzipien gebracht werden. Becker hat auch darauf hingewiesen, dass Blancs Illustration in der Grammatik der dekorativen Künste, die betitelt ist mit *Exemple de progression par la perspective*, sehr



5 Charles Blanc, Fries aus einem Grab in Memphis  
In: *Grammaire des arts du dessin*, Paris 1867, S. 49

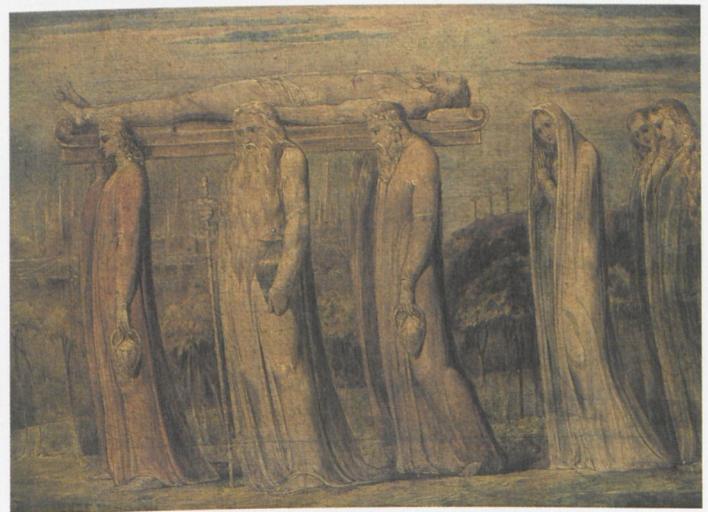
unmittelbar Anregungen für den Aufbau von Hodlers *Herbstabend* (Kat. 37, S. 135) gegeben haben kann.<sup>41</sup> Beide Male handelt es sich um eine sich axial verkürzende von Bäumen gerahmte Allee, deren Ende nicht in einem Fluchtpunkt zur Erfüllung kommt, die vielmehr vorher abbricht und ein Dahinter evoziert.

Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass Blanc den Begriff der Progression mit dem des Unendlichen koppelt.<sup>42</sup> Auch dies ist eine, wie zu zeigen sein wird, geläufige romantische Vorstellung, und so erscheint es konsequent, dass Blanc die Dimension des Unendlichen in der Kunst – ganz romantisch – mit der ästhetischen Kategorie des Erhabenen benennt.<sup>43</sup> Wenn Hodler den *Blick ins Unendliche* (Kat. 69, S. 191) entwirft, dann greift er, wie wiederum Bätschmann deutlich gemacht hat, auf eine Illustration Blancs aus der *Grammatik der zeichnerischen Künste* zurück, die einen nackten Jüngling frontal auf einer Kugel stehend zeigt als Verweis auf die Erdkugel mit eingezeichnetem Erdradius, der zugleich die Symmetrieachse des Jünglings markiert (Abb. 4).<sup>44</sup> Als direkte Anregung ist dies sehr viel wahrscheinlicher anzunehmen als Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* (Abb. 1), zumal dieser, im Gegensatz zu Blancs Illustration, uns den Rücken zukehrt.

Nichtsdestotrotz: Erst die romantische Kombination von kosmologischer Unendlichkeitsvorstellung, geometrischer Weltordnung und der ästhetischen Kategorie des Erhabenen ermöglicht sowohl die blancsche (Abb. 5) wie die hodlersche Bildfigur. Nun sind derartige Systematisierungsversuche in Kunst und Wissenschaften im späteren 19. Jahrhundert nicht ungewöhnlich. Zu Recht hat man auf die Parallelen etwa in Alois Riegls *Historischer Grammatik der bildenden Kunst* von 1897/98 oder in Ernst Haeckels gleichzeitigen *Kunstformen der Natur* hingewiesen,<sup>45</sup> jeweils geht es um Grundgesetze, Kristallisation, Symmetrie, wie sie besonders in der anorganischen Natur zur Anschauung kommen. Auch geologische Modelle, wie sie Hodler durch die Vorlesungen Carl Vogts vertraut waren, gehören in diesen Kontext. Hodler schreibt: »Er lehrte mich, die Natur in ihrer Gesetzmässigkeit zu erkennen und zeigte mir, dass alles, was in der Natur geschieht, stets die wiederholte Anwendung ewig gleich bleibender Gesetze ist [...]«. <sup>46</sup> Geologie ist deswegen im 18. und früheren 19. Jahrhundert eine Leitdisziplin, weil sie nicht nur geologische Schichtungen untersucht und Gesteinsarten bestimmt, sondern nach der Weltentstehung fragt, das Alter des Gesteins zu klären sucht – und dies war mit dem biblischen Schöpfungsbericht abzugleichen.<sup>47</sup> Genesis und Genese waren in Übereinstimmung zu bringen. Die Ergebnisse waren irritierend, die Erde war viel älter als angenommen, die Annahme einer ein-

maligen Sintflut erwies sich als unmöglich, verschiedene gewaltsame Auffaltungen der Erdoberfläche musste es gegeben haben. Die Romantik reagierte darauf, indem sie einem umfassenden Remythologisierungprozess, der auf den Säkularisierungsschub von Aufklärung und Französischer Revolution antwortete, Ursprungsmythen entwarf, über das geheimnisvolle Innere der Erde spekulierte, nach einem Abgleich von Mythos und naturwissenschaftlichem Resultat suchte – nicht umsonst war Novalis Bergassessor. Auch hier versuchte man, die Ursprungsmythen in Parallele zum künstlerischen Schöpfungsprozess zu setzen. Hodlers reine Gesteinsbilder, zumeist zwischen 1910 und 1916 entstanden und im Übrigen mit einer erstaunlichen Verwandtschaft zu den Gesteinswiedergaben von Adalbert Stifter,<sup>48</sup> verdanken sich nicht zum geringsten diesen Traditionen.

Aus alledem können wir schliessen, dass Hodler sich seine unmittelbaren Anregungen in gedanklicher wie künstlerischer Hinsicht eher aus seinem unmittelbaren Umfeld holte und die Frage nach der direkten Anknüpfung an Werke der Romantik, im Besonderen derjenigen Caspar David Friedrichs, müssig erscheint. Ausnahmen allerdings bestätigen die Regel und schon von daher lohnt es sich, noch einmal, und nun sehr viel genauer, romantische Denkvorstellungen und einige wenige Bilder Friedrichs mit Überzeugungen und Werken Hodlers zu vergleichen, nicht um Abhängigkeiten zu konstatieren, sondern um Verwandtschaften in Grundfragen festzuhalten, die offenbar ihren Ursprung in der Romantik haben, aber auch, um Differenzen in der individuellen Verwendung derartiger Grundprinzipien zu markieren. Man hat beobachtet, um auf die Ausnahmen zu kommen, dass Hodler für seine Darstellung der *Eurhythmie* (Kat. 49, S. 104/105) von 1894/95 im Kunstmuseum Bern auf William Blakes kleines Gemälde



6 William Blake, *Der Rückweg vom Kalvarienberg*, um 1799/1800  
Tempera auf Leinwand, auf Karton, 26,7 x 37,8 cm, Tate Gallery, London

*Der Rückweg vom Kalvarienberg* (Abb. 6) von 1799/1800 rekurriert.<sup>49</sup>

In beiden Fällen findet sich eine syntaktische Reihung von fünf Personen auf einem schmalen Bühnenstreifen von rechts nach links schreitend. Oskar Bätschmann hat die Beobachtung zu modifizieren versucht, indem er auf die Differenz zwischen Blake und Hodler verwies. Blake gibt eine einfache Reihung bei in etwa gleichen Abständen zwischen den Personen vor, Hodler eine Verschränkung von bilateraler und translativer Symmetrie, indem er die mittlere Person jeweils in einem grösseren Abstand von den beiden vorderen respektive den beiden hinteren Figuren trennt. Damit gibt er der Reihe einen besonderen Rhythmus – und eben diesen Rhythmus sieht Bätschmann entsprechend in einer streifenförmigen Reihung auf einem Gemälde von Edward Burne-Jones von um 1865, das dem Thema *Moritura – die Prinzessin Sabra zieht das Los* gewidmet ist.<sup>50</sup> In der Tat ist die Reihe der fünf Frauen vor dem Bischof, der das Los reicht, Hodlers Rhythmisierung näher, und Hodler scheint gar eine Zeichnung nach dem Gemälde gemacht zu haben, zumal der Präraffaelit Burne-Jones in Ausstellungen auf dem Kontinent erstaunliche Erfolge verzeichnen konnte. Selbst wenn dies so ist, in einem unterscheidet sich Hodlers Gemälde von demjenigen Burne-Jones' und ist nun wiederum dem blakeschen näher, das, kein Zweifel, nun wieder Burne-Jones bekannt gewesen sein dürfte. In Hodlers und Blakes Darstellungen ist – im Gegensatz zum burne-jonesschen Bild – das Ziel des Schreitens nicht angegeben, und dies ist ein völlig unklassisches Verfahren. Jedes klassische Bild zeigt die Handlung und ihre Erfüllung, nur dann erscheint nach idealistischer Überzeugung das Bild in sich gerundet.

Was die bisherigen Ableitungsversuche übersehen haben, ist die gemeinsame Herkunft aller drei Reihungen: John Flaxmans neoklassizistische Homer- und Dante-Illustrationen von 1793 und seine Aischylos-Illustrationen von 1795, europaweit verbreitet, kopiert, kommentiert, gleichzeitig etwa von Goethe und von August Wilhelm Schlegel besprochen, das heisst von einer klassizistischen wie einer frühromantischen Position aus.<sup>51</sup> Und die Differenz in der Charakterisierung der beiden Interpretationen ist, auch für unseren Gegenstand, höchst bezeichnend. Goethe, aus klassischer Sicht argumentierend, hat einiges an Flaxmans Kompositionen zu bemängeln: »Im Heroischen ist er meistens schwach«, und »merkwürdig ist's, dass diese Zeichnungen dergestalt zyklisch sind, dass sich keine einzige darunter findet, die man in einem Gemälde völlig ausgeführt zu sehen wünschte.«<sup>52</sup> Und im Rahmen der Weimarer Preisaufgaben heisst es: »Flaxmans Arbeit ist eine glückliche Skizze. Wie viel wäre noch an der Composition zu rücken und zu bessern [...]«. <sup>53</sup> Gerade die Charakteris-

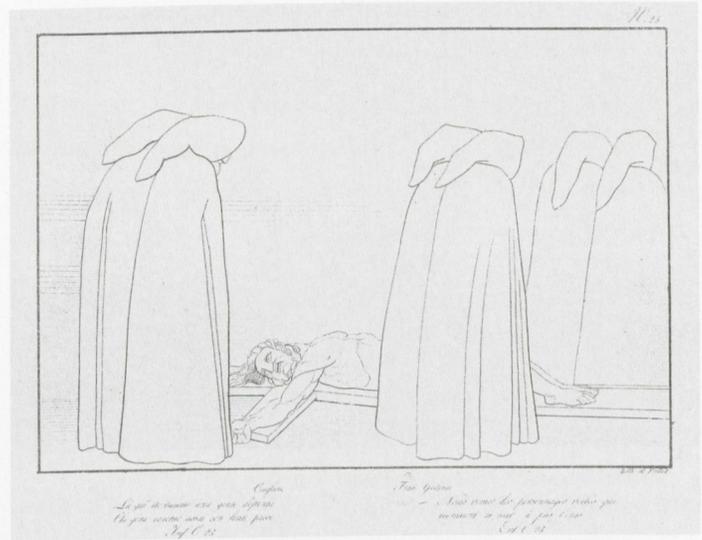
tika, die aus Goethes Sicht Flaxmans Defizite ausmachen, zeichnen ihn nach Schlegel aus: »Der wesentliche Vortheil [der flaxmanschen Umrisszeichnung] ist aber der, dass die Bildende Kunst, je mehr sie bey den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie desto analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt dass das aufgeführte Gemälde sie durch entgegenkommende Befriedigung gefangen nimmt.«<sup>54</sup> Was Schlegel hier gegen Goethe stark macht, ist die Einforderung des Anteils des Betrachters als notwendiger Bestandteil des Kunstwerks, und zu erlangen ist dieser nur, wenn die Geschichte im Bild nicht zur gänzlichen Erfüllung kommt und damit in einen fixierenden Text zu übersetzen wäre, sondern tendenziell offen bleibt, dem Betrachter Raum zur Fortschreibung lässt. Dies funktioniert besonders dann, wenn das Bild nicht Handlungsverläufe vom Anfang bis zum Ende zeigt, sondern, zugespitzt gesagt, Zuständlichkeiten, Befindlichkeiten, aufgehobene oder stillgestellte Zeit, die Reflexionsspielraum bietet.

Flaxmans Illustration aus dem »Totenopfer« der *Orestie* des Aischylos, auf die Blake, Burne-Jones und Hodler direkt oder indirekt rekurrieren, zeigt *Die Prozession der Trojanischen Frauen*, einen bildparallel angeordneten Trauerzug der Dienerinnen der Klytämnestra zum Grabhügel des Agamemnon, um ihm die Totenspende zu bringen.<sup>55</sup> Doch trotz der Bühnenanweisung, dass dieser Zug von Orest und Pylades am Grabhügel beobachtet wird,<sup>56</sup> ist vom Grab in der Illustration nichts zu sehen. So verkörpern die Frauen Schreiten und Trauern an sich – so wie die Frauen in Hodlers *Empfindung II* (Kat. 66, S. 178/179) von 1901/02 Schreiten und Selbstempfindung angesichts der Natur verkörpern, sie ziehen dauerhaft an uns vorüber, eingebunden in eine tendenzielle Gleichförmigkeit und doch jede auf ihre Weise. Entsprechend schreiten die älteren Männer der *Eurhythmie*-Darstellung (Kat. 49, S. 104/105), von einem gleichen rhythmischen Anlass bewegt, gesenkten Kopfes dem vorgegebenen Ton nachlauschend, vorüber. Der Rhythmus überträgt sich auf uns, die Betrachter, lässt uns gleichgestimmt dem Zug folgen. Thema ist eben in der Tat *Eurhythmie* als Erfahrung, eine Übereinstimmung mit dem Rhythmus der Natur und der Welt. Ob das Ziel nun der Tod ist, dem sie entgegen gehen,<sup>57</sup> ist nicht das Entscheidende. Das Entscheidende ist ihr momentaner Zustand, anschaulich vermittelt in der Figuration, und dieser Zustand ist auf Dauer gestellt, um uns die Einstimmung in ihn zu ermöglichen. Worauf es mir hier ankommt, ist – nachdrücklich zu betonen –, dass kunstgeschichtlich gesehen ein Gutteil der hodlerschen Grundprinzi-

pien sich zuerst in forciert Form im Neoklassizismus findet. Denn nicht nur, um mit den bättschmannschen Kategorien zu sprechen, die translative (reihende) Symmetrie hat hier ihren Ursprung, sondern auch die bilaterale und die rotative. Der Begriff Neoklassizismus, wie er in England und Italien üblich ist, wurde hier bewusst gewählt, um ihn vom goetheschen Klassizismus, der die deutsche Vorstellung beherrscht, zu unterscheiden. Die Vorsilbe »neo« kann deutlich machen, dass es sich hier um ein höchst reflexives Phänomen handelt, das die klassische Form zitiert, um sie stilisierend zu verfremden, um eben damit die Reflexion auf das vergangene Klassische erst in Gang zu setzen, aber nicht nur auf das Klassische als solches, sondern auch das in dieser Form transportierte Sentiment.<sup>58</sup> In Schillers Begriff des Sentimentalischen (1795/96) sind beide Dimensionen aufgehoben.<sup>59</sup> Und dass ihre Veranschaulichung die stilisierte Linie leistet, hat bereits Schlegel in seinen Bemerkungen zu Flaxman erkannt: »[...] so kommt es einem bey dem gelungenen Umriss wie eine wahre Zauberey vor, dass in so wenigen und zarten Strichen so viel Seele wohnen kann.«<sup>60</sup>

Die bilaterale Symmetrie, die Achsensymmetrie, ist eines von Flaxmans einflussreichsten Prinzipien, eine Fülle von Künstlern hat sich daran orientiert, dutzendfach findet sich die Anwendung dieses Prinzips in seinen Illustrationen von 1793 und 1795, mit Vorliebe im Dante-Zyklus für Gottvater und Christus oder, wenn in den homerischen Epen die Götter zitiert werden, vor allem für Zeus, etwa für die Verkörperung der Nacht.<sup>61</sup> Das ist leicht zu erklären. Eine frontale, achsensymmetrisch angeordnete Figur hat etwas Bannendes an sich, sie ist unser unmittelbares Gegenüber, fixiert uns vor dem Bild, hat etwas Unausweichliches. Bezogen auf die Gesamtheit des Bildes hebt sie Handlung auf, legt sie still, entweder wir halten ihrem Blick stand und versenken uns in ihn oder wir wenden uns ab und geben uns geschlagen. Es ist kein Wunder, dass die byzantinische Münze den Herrscher frontal zeigt, er verlangt unsere Proskynese, während die römische den Herrscher im Profil zeigt, er ist uns entzogen, gehört nicht unserer Sphäre an – ein Phänomen, dem in gewisser Hinsicht auch die Reihung zugehört, auch sie, so sehr ihre Figuration auf uns wirken kann, ist unzugänglich, nimmt von uns keine Notiz.

Die Ansätze zur rotativen Symmetrie, die eine kreisförmige oder halbkreisförmige Anordnung in gleichförmigem Rhythmus wiedergibt, sind ebenfalls auf Flaxmans Illustrationen zurückzuführen. Eine ungemein folgenreiche Illustration auf die sehr unmittelbar Goya reagiert hat, dann etwa Blake und Bonaventura Genelli, stellt Flaxmans Darstellung der Pharisäer, die in undurchschaubaren Kutten mit Kapuzen



7 John Flaxman, Illustration zu Dantes *Inferno*, XXIII  
In: Flaxman and Dante a cura di Corrado Gizzi, Mailand 1986, S. 159, Nr. 25

um den gekreuzigten Kaiphas schreiten, aus dem 23. Gesang von Dantes *Inferno* dar (Abb. 7).<sup>62</sup> Auch hier ist das ewige Schreiten, als dauerhafte Qual, das eigentliche Thema. Immer wieder werden die Mönche in Zweiergruppen gemessenen Schritts vorbeikommen. Dadurch, dass wir ihre Gesichter nicht sehen, ist der Vorgang als solcher umso mehr das Thema. Des Weiteren findet sich auch die Verschränkung von bilateraler und rotativer Symmetrie bei Flaxman, etwa bei der Versammlung der Götter zum 4. Buch der Ilias.<sup>63</sup> Und wie bei Hodler changieren Fläche- und Raumerfahrung, sodass der Ring der Figuren um den Göttervater, obwohl sie in räumlicher Verkürzung gegeben sind, zugleich als kreisförmiges Ornament auf der Fläche wirksam wird.

Man könnte dies weiter ausführen, zeigen, wie die angeführten Prinzipien für die Anlage und geforderte Rezeptionsweise der neoklassizistischen Skulptur zentral gewesen sind. Wichtig ist mir nur, darauf hinzuweisen, dass die gemeinhin in der Forschung vorgenommene strikte Trennung zwischen (Neo-)Klassizismus und Romantik, als sei die Romantik wie Venus aus dem Kopf des Zeus entstieg und markiere einen absoluten Bruch zu allem Vorherigen, so nicht zu halten ist.<sup>64</sup> Ein Blick etwa auf den Werdegang der Gebrüder Schlegel hätte es deutlich machen können. August Wilhelm Schlegels Flaxman-Interpretation kann den Übergang von Neoklassizismus zu Romantik an einem einschlägigen Beispiel markieren. Und so ist es nicht verwunderlich, dass die drei ursprünglich im Neoklassizismus sich findenden, später für Hodler so wichtigen Symmetriefformen samt und sonders auch in der romantischen Kunst auf besondere Weise zur Anwendung gebracht wurden.



8 Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichenwald*, 1809/10  
 Öl auf Leinwand, 110,4 x 171 cm, Nationalgalerie, Berlin

Über die Achsensymmetrie wird man kaum reden müssen. Runges *Tageszeiten* in gezeichneter, gemalter, vor allem aber gestochener Form sind nicht nur streng klappsymmetrisch angeordnet, sondern folgen vor allem den Strukturprinzipien der Arabeske mit einem Ursprungspunkt unten auf der senkrechten Mittelachse, einem symmetrischen Aufwachsen links und rechts der zentralen Achse und einem Wiederzusammenfinden oben auf der Symmetrieachse.<sup>65</sup> Die Arabeske jedoch ist eine Ornamentform, sie liegt den Tageszeiten-Darstellungen zugrunde und sorgt so in extremem Masse dafür, dass bei der Darstellung aller Gegenstände sich Flächen- und Raumerfahrung unlöslich durchdringen.<sup>66</sup> Nicht zu Unrecht ist angesichts einer Reihe von Landschaften Hodlers der Arabeskebegriff gefallen.<sup>67</sup> Denn was viele dieser Landschaften auszeichnet, ist nicht nur eine Mittelachsenbetonung, zumeist durch einen fernen Berggipfel, sondern auch eine seitliche Rahmung, die zuerst durch ein Anheben der Uferzonen im Vordergrund links und rechts am Rand überleitet zu Nebelfetzen und schliesslich zerteilten Wolken, die sich am oberen Rand des Bildes zu einer vollständigen Rahmung vereinen. Durch diese Einrahmung des gesamten Bildfelds entsteht von allein eine wirksame Ornamentform, die ebenfalls eine Raum-Fläche-Durchdringung stiftet.

Bei Caspar David Friedrich findet sich eine innerbildliche Rahmung nicht, dafür aber ein anderes Prinzip, dem Hodler noch viel ausdrücklicher verpflichtet ist. Eine Betonung der Mittelachse weisen bei Friedrich nicht nur die orthodox-religiösen, zeichenhaften Bilder auf, sie findet sich auch andernorts und zwar immer dann, wenn die Gemälde einer feierlichen Ruhe oder ausgeprägten Hingabe an die Naturphänomene verpflichtet sind. *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (Abb. 1) und die *Frau in der Morgensonne*, die regelmässig mit Hodler in Zusammenhang gebracht werden, gehören dazu, aber auch die *Abtei im*

*Eichwald* (Abb. 8) oder *Die Eiche im Schnee*.<sup>68</sup> Letztere wäre ebenfalls gut mit Hodler zu vergleichen, von dem achsensymmetrische Porträts eines einzelnen Baums existieren, wie die *Tanne bei Chamby* (Kat. 79, S. 215) von 1905, die im Übrigen nicht darauf verzichtet, gleichzeitig, wenn auch in etwas abbreviierender Form, die beschriebene innerbildliche Rahmung zu nutzen. Zur Mittelachsenbetonung kommt bei Friedrich etwas hinzu, das zumindest dem hodlerschen Parallelismus, der Anordnung der Landschaft in übereinander geschichteten Streifen, ähnelt. Auch bei Friedrich finden sich weniger hintereinander als übereinander gestaffelte Landschaftsstreifen, die allerdings zumeist die Funktion haben, einen Bruch zu markieren – anders ausgedrückt: Bei ihm fehlt häufig der Mittelgrund, sodass man mit einigem Recht gesagt hat, der Hintergrund gehöre einer anderen Realitätssphäre an, sei zumindest dem in die Landschaft Schauenden nicht direkt zugänglich und werde so zu seinem Reflexionsgegenstand. Denkbar ist durchaus, dass Friedrich mit dem Vordergrund einen diesseitigen, mit dem Hintergrund einen jenseitigen Bezirk bezeichnen wollte.

*Der Wanderer über dem Nebelmeer* (Abb. 1) ist in Friedrichs Œuvre eine Ausnahme: Eine derartig grosse pathetische Rückenfigur vor einer Fülle von dramatischen, aus dem Nebel aufsteigenden, in Schichten gestaffelten Berggipfeln, die im Übrigen alle zu identifizieren sind, wenn sie auch aus unterschiedlichen Regionen stammen, gibt es nicht wieder. Ich habe mit etwas bösiroischem Unterton dieses Bild den Richard Wagner unter den Werken Friedrichs genannt, weil dem Künstler im gesamten sonstigen Œuvre ein derartiges Pathos fremd ist, ja, als nicht zulässig erscheint.<sup>69</sup> Und insofern kann man an diesem Bild auch gleich ein anderes Problem abhandeln, die Frage nämlich, ob nicht ein Gutteil seiner Werke der ästhetischen Kategorie des Sublimen zuzuschlagen ist. Wenn ein Bild Friedrichs sublim ist, dann der *Wanderer*. Und scheint sich nicht hier der Dargestellte im kantschen Sinne sich über sich selbst zu erheben, die Welt herauszufordern? Es ist mir dieses Bild immer fremd geblieben, bis mir klar wurde, was dieses Pathos rechtfertigen kann. Es gibt gute Gründe anzunehmen, dass es sich um ein Auftragsbild handelt und bei dem Dargestellten um einen bereits Verstorbenen, das Gemälde also ein Erinnerungsbild darstellt.<sup>70</sup> So wäre die Rückenfigur als vor Gottes Thron stehend zu denken, der Ewigkeit gegenüber. Dies wäre weniger sublim – wir erinnern uns, das Sublime ist eine innerweltliche, postreligiöse Theorie – als vielmehr eine Feier göttlicher Allmacht, zum Ausdruck gebracht in einer das Menschliche übersteigenden Naturanschauung.

Nun lässt auch Hodler in Fülle Berggipfel ortlos aus dem Nebel auftauchen. Ein Motiv, das man ebenfalls von Friedrich hergeleitet hat,

das nun allerdings in den Bergen und zumal in den Alpen nicht gerade selten zu erfahren ist: Noch ist das Tal oder die Sohle des Berges im Nebel, doch die Spitze erstrahlt schon oder noch im Glanz der Sonne. Für die Wahrnehmung wird der Gipfel damit nicht nur ortlos, was, im Bilde zur Anschauung gebracht, der Ornament- und Flächenerfahrung zuarbeitet, sondern er erscheint – optisches Gesetz – auch grösser, zumal wenn seine Umrisse sich klar abzeichnen. Eine Rechtfertigung, Derartiges darzustellen, konnte nicht nur Friedrich liefern, seinen historischen Ort hat die Beobachtung dieses Phänomens in einem Traktat, das Hodler eher zugänglich gewesen sein dürfte: in Pierre-Henri de Valenciennes' *Éléments de perspective pratique* von 1799/1800, einem riesigen Kompendium, das perspektivischen und optischen Problemen gewidmet ist, am Ende jedoch eine 200-seitige Abhandlung zur Landschaftsmalerei aufweist.<sup>71</sup> Was man lange übersehen hat: Das Traktat ist bereits 1803 ins Deutsche übersetzt worden und hat auch Friedrich, so unromantisch es ist, vielfältig Anregung geben können.<sup>72</sup> In einem höchst differenzierten Kapitel zum Nebel, in dem Valenciennes etwa über den Farbwechsel je nach Nebelstärke reflektiert, optische Täuschungen beschreibt, aber eben die Erfahrung schildert, dass Gegenstände, die aus dem Nebel auftauchen, grösser erscheinen, weil Zwischenmassstäbe fehlen, heisst es schliesslich: »Bey dem Aufsteigen oder dem Fall des Nebels, erblickt man öfters ein ungewöhnliches Schauspiel, welches vielleicht seiner Originalität wegen, in der Malerey nicht wohl zu benutzen, aber doch ganz natürlich ist; wir meinen nämlich die Wirkung der Berge und selbst hoher Gebäude, die mit ihrer Spitze sehr deutlich über die sinkende Nebelmasse hervorragen. Diese Bruchstücke von Dingen dieser Erde, die dem Schein nach auf Wolken schweben, haben für die Einbildungskraft etwas Wunderbares; aber freylich löst ein kurzes Nachdenken den täuschenden Zauber gleich wieder auf und führt zur Wahrheit zurück.«<sup>73</sup> Valenciennes' rationaler Auflösung des Phänomens zum Trotz dürfte es Friedrich wie Hodler besonders gereizt haben: Ermöglicht es doch im Bild, die Auflösung einer rationalen Perspektivordnung zu bewirken und dem Gegenstand etwas jenseits der einfachen Wirklichkeitswiedergabe Liegendes »anzudichten«.

Interessanter noch ist es, dem Prinzip der Reihung für einen Moment nachzugehen, das wir für die Kunst als von Flaxman beziehungsweise dem Neoklassizismus herkommend beschrieben haben, denn es hat auch und gerade seine mathematische Geschichte. In der Tradition von Leibniz und Euler ist das Prinzip der Bewegung in Arithmetik und Geometrie integriert worden.<sup>74</sup> Dem analytischen Zweig der Mathematik geht es um die Berechnung variabler Grössen, ob nun in geo-

metrischen Kurven oder arithmetischen Reihen. Überträgt man diese Erkenntnis auf die Kunst, was Friedrich offenbar mithilfe von Schleiermacher getan hat,<sup>75</sup> so sind die geometrischen Formen – Hodler liebt wie Friedrich beispielsweise die Ellipse –, aber auch die arithmetischen Reihen nicht als fixe Gebilde, vielmehr als in fortwährender Bewegung zu denken. Wobei – und dies vereint Hodler und Friedrich erneut in struktureller Hinsicht – das Ziel nicht angegeben ist, was auch in mathematischer Sicht aufs Unendliche verweist. Die Progression einer Reihe ist unabschliessbar, sich bis ins Unendliche fortsetzend. Es sei darauf hingewiesen, dass Progression eines der fünf Grundprinzipien für Charles Blanc darstellte, etwa neben Wiederholung oder Symmetrie,<sup>76</sup> sodass Hodler diese Vorstellung von der Dynamik der Form auch von hier nahe gebracht worden sein kann.

Für Friedrich ist neben den geometrischen Figuren, den Kegelschnitten Hyperbel, Parabel, Ellipse, die progredierende Reihe ein verblüffendes und gänzlich unklassisches Prinzip, das sich bei ihm mit geometrischen Figuren verschränkt. Am ostentativsten verwendete er dieses Verfahren auf einer Reihe von kleinen Bildern, besonders der *Frau am Meer*, bei der es sich um die Darstellung seiner Ehefrau handeln und das nach der Hochzeitsreise nach Rügen im Jahr 1818 entstanden sein dürfte.<sup>77</sup> Die Frau lagert – wiederum ungewöhnlich – bildparallel auf einem rügenschen Felsbrocken am Strand, ihr Blick geht seitwärts aus dem Bild, ins – für uns – Unbestimmte. Hinter ihr erstreckt sich eine Kette von Segelbooten mit gleichmässig im Wind geneigten Segeln, sie bildet eine Reihe, deren Anfang und Ende nicht gegeben ist. Mastspitzen und Bootskörper formen jeweils eine flache Hyperbel, deren Asymptote durch den Horizont definiert wird. Er ist die Unendlichkeitslinie per se, und die Hyperbelarme nähern sich ihrer Asymptote, so ihre mathematische Definition, unendlich an, ohne sie je zu erreichen.<sup>78</sup> Macht man sich zudem klar, dass der Horizont / die Asymptote zugleich auf Friedrichs Bild die untere Waagerechte des goldenen Schnitts bildet, dann erscheint die Verschränkung der Figuren und der Reihen und Linien geradezu vollkommen und zugleich auf das Unendliche – ausserhalb des Bildes zu Denkende – bezogen. Uns sollte eine derartige Mathematisierung der Kunst nicht verwundern, vor allem für die Romantik nicht, schreibt doch etwa Novalis: »Alles aus Nichts erschaffene Reale, wie z. B. die Zahlen [...] hat eine wunderbare Verwandtschaft mit Dingen einer anderen Welt«,<sup>79</sup> oder: »Geometrie ist transzendente Zeichenkunst«,<sup>80</sup> oder auch: »Reine Mathematik ist Religion.«<sup>81</sup> In der Tat – das ist bereits ein Kernpunkt der kantschen Philosophie – ist alles Abstrakte auf einer anderen, begrifflichen Ebene angesiedelt als das Reale.<sup>82</sup> Das Reale ist der

Anschauung zugänglich, das Abstrakte dem Denken. Diese Grundeinsicht ist für die Kunst entschieden nutzbar. Friedrich wie Hodler studierten sorgfältig die Natur, transzendierten sie aber, indem sie ihr eine abstrakte Ordnung einschrieben. Die Frage ist immer nur, was wir in dem Transzendenten lesen.

Um dieser Vorstellung noch einen letzten Schritt näher zu kommen und ihre romantische Herkunft zu betonen, sei eine Reihe von Gedanken aus Schellings einem transzendentalen Idealismus verpflichteter Rede »Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur«, die er 1807 vor der Münchner Akademie der Wissenschaften gehalten hat, angeführt.<sup>83</sup> Sie hat den grossen Vorteil, dass sie die einzige grundlegende Erörterung romantischer Theorie darstellt, die ausdrücklich der bildenden Kunst gewidmet ist. Jörg Becker hat bereits auf ihre Bedeutung im Zusammenhang mit Hodler hingewiesen, um dessen idealistische Fundierung deutlich zu machen,<sup>84</sup> doch gilt es stärker noch, auf die ganz praktische Charakterisierung künstlerischer Prinzipien in diesem Text abzuheben. Für Schelling ist die Kunst das tätige Band zwischen der Seele und der Natur, wodurch deutlich wird, dass an ihr beides Anteil hat und zur Anschauung kommen soll. Zugleich aber sieht er in jedem Ding (der Natur) seine Vollkommenheit angelegt und denkt sie als das schaffende Leben, als seine innere Kraft. Blosser Nachahmung bringt nur tote Dinge zu Wege. Aufgabe des Künstlers ist es, wie in einem chemischen Prozess diese schaffende Kraft zum Vorschein zu bringen.<sup>85</sup>

Wie kann das gehen? Durch die Hervorkehrung ihrer eigentlichen Gestalt. Denn auch das Ding in der Natur ist nicht einfach unveränderlich da, sondern hat sich in einem Naturprozess gebildet. Schelling beschreibt das folgendermassen, wobei deutlich wird, dass die eigentliche Gestalt, nach der der Künstler strebt, nur durch eine Ineinanderblendung von individueller Form und abstrakter geometrischer Figur gewonnen werden kann: »Darum trachtet die rohe Materie gleichsam blind nach regelmässiger Gestalt und nimmt unwissend rein stereometrische Formen an, die doch wohl dem Reich der Begriffe [Kant lässt grüssen] angehören, und etwas Geistiges sind im Materiellen.«<sup>86</sup> Eben diesem »Naturgeist soll der Künstler [...] nacheifern, und nur insofern er diesen lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahrhaftes erschaffen.«<sup>87</sup> Doch Schelling beschreibt den Prozess noch präziser: Zuerst hat der Künstler »ins Einzelne hinabzusteigen«, er darf

dabei »die Pein der Form« nicht scheuen.<sup>88</sup> Hier wird »die grösste Strenge der Form« anschaulich, »denn ohne Begrenzung könnte das Grenzenlose nicht erscheinen; wäre nicht Härte, so könnte die Milde nicht sein, und soll die Einheit fühlbar werden, so kann dies nur durch Eigenheit, Absonderung und Widerstreit geschehen.«<sup>89</sup> Schelling begriff – und dies ist ungemein folgenreich –, dass die Kunst nicht Gegenstände als Gegenstände darstellt, sondern Bilder von Gegenständen entwirft,<sup>90</sup> von der individuellen Erfahrung ausgehend, die durch die Hervorkehrung der harten Form für sich in ihrer wesenhaften Gestalt anschaulich und künstlerisch auf den Begriff gebracht wird, das heisst in abstrakte Formen gekleidet erscheint. Zusammenfassend schildert Schelling den künstlerischen Vorgang so: »Wir haben gesehen, wie aus der Tiefe der Natur das Kunstwerk emporwachsend mit Bestimmtheit und Begrenzung anhebt, innere Unendlichkeit und Fülle entfaltet, endlich zur Anmut sich verklärt, zuletzt zur Seele gelangt.«<sup>91</sup>

Es sei nicht behauptet, dass Hodler derartiges als Programm, als unmittelbare Anleitung hätte nutzen können, ebenso wenig wie die direkte Vorbildhaftigkeit »der« Romantik und vor allem der Kunst Caspar David Friedrichs für Hodler angenommen werden soll. Doch erweist es sich, dass ein Gutteil der hodlerschen Prinzipien in unmittelbar vorromantischer und romantischer Theorie und Kunstpraxis vorgebildet, ja, erkannt wurde: strenger, absondernder Umriss, der Flächen- und Raumerfahrung verschränkt und eine tendenzielle Ornamentalisierung der Kunst besorgt, in der das Wesensmässige der Gegenstände aufgehoben sein soll; Symmetrie und Reihung als anschaulich werdende Bildordnung, Ordnung dabei verstanden als kosmologischer Verweis (Kosmos bedeutet im Griechischen auch Ordnung); schliesslich Eröffnung des Unendlichen über die stilisierte Form des Endlichen. Das Erstaunliche an Hodlers Kunst ist, dass er diese eigenen Prinzipien im Spätwerk transzendiert und zwar insofern, als er sie in Farbe aufgehen lässt, die zuvor eher, wie wir gehört haben, blosses Akzidenz gewesen ist. Die Prinzipien, vor allem die Parallelismen in Form bildparalleler Streifen, sind durchaus noch spürbar, nun aber dialektisch aufgehoben, sie sind nicht mehr allein Träger mit verweisender Funktion auf tiefere Bedeutung, sondern der Schein der Farben liegt wie ein Schleier über ihnen, gibt ihnen, so reduziert das Vokabular der Bilder ist, ein Leben im Bild und muss es nicht mehr von ausserhalb des Bildes herbeizutieren.