

Hodler, Maler

Oskar Bätschmann

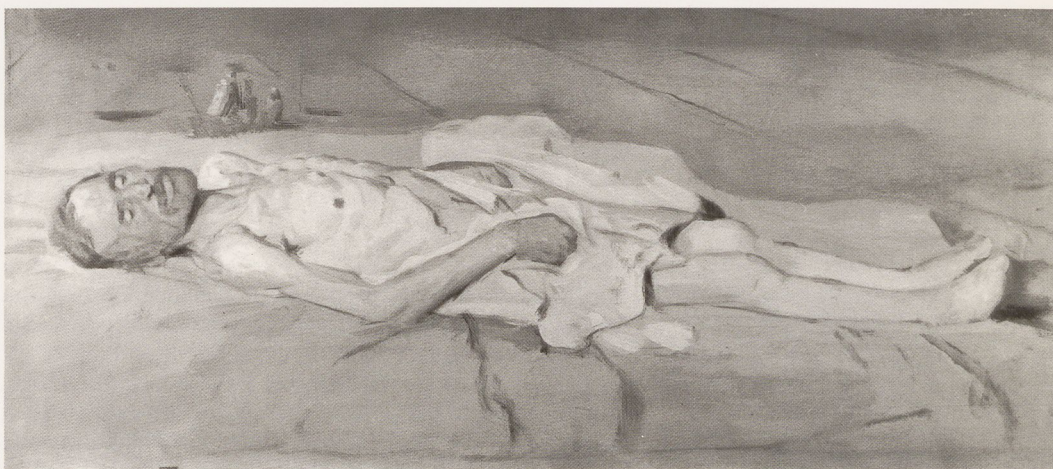
In diesem Beitrag diskutiere ich drei Aspekte von Hodlers Malerei: die über vierzig Jahre seines Schaffens sich erstreckende Beziehung auf Holbeins *Toten Christus*, dann seine Beschäftigung mit dem künstlerischen Problem der bewegten Figurenreihe und schliesslich das Motiv der «Blicke ins Unendliche». Ich habe versucht, drei Phänomene aufzugreifen, aus denen sich für Hodler eine Art von internationalem Relief ergibt. Für die Situierung Hodlers im internationalen Kunstgeschehen zwischen 1880 und 1920 sind damit einige weitere Punkte ausgemacht. Man weiss, dass diese Aufgabe deshalb schwierig ist, weil wir trotz den ergebnisreichen Forschungen der letzten zweieinhalb Jahrzehnte noch immer zu wenig über Hodler wissen, insbesondere über seine Verbindungen und Interessen. Doch liegen die Schwierigkeiten nicht allein darin. Das Relief der Malerei in diesem Zeitraum ist selbst in Umgestaltung. Der Mythos der Avantgarde wird seit einiger Zeit einer kritischen Revision unterzogen, die stramme Fortschrittlinie der Innovationen verliert mit der historischen Kritik ihre zauberstabsähnliche Wirkung, und der Brennpunkt Paris hat nicht nur Nebenzentren, sondern auch einen nordischen Bogen von Deutschland über Norwegen nach New York erhalten. Wertungen sind teilweise wieder offen, und Leistungen wie Beschränkungen und Provinzschäden können neu diskutiert werden.

Holbein: ein Erlebnis

1875 sah Hodler in Basel zum ersten Mal den *Toten Christus* von Hans Holbein d.J. Das Bild hing in einer Ecke der «Grossen Galerie» des Museums an der Augustinergasse über dem Porträt von Holbeins Frau und Kindern. Daneben waren die Bilder *Venus* und *Laïs* aufgehängt, links folgten die Altarflügel mit der Passion Christi (Abb. 1).¹ Ein Jahr nach dem Besuch in Basel malte Hodler eine kleine Ölskizze von der Leiche eines Mannes und das Bildnis einer Frau auf dem Totenbett. Die Skizze des *Toten Landarbeiters* (Abb. 2) entstand in grösster Schnelligkeit und nur mit den drei Farben Ocker, Grau und Weiss. Der ausgemergelte Leichnam liegt auf einer Matratze auf dem Bretterboden einer Scheune. Für die Hast des Malens geben die Umstände keine Erklärung. Hodler musste den Toten nicht insgeheim malen. Er hatte, wie Maria Waser berichtete, die vom Arzt vermittelte Erlaubnis der Witwe für seine Tätigkeit. Hodler malte nicht allein, ein anderer junger Malschüler machte eine detaillierte Studie des Leichnams.² Holbeins *Christus* stand für Hodler als Erinnerung im Hintergrund, doch hob er die Leiche nicht auf Augenhöhe und vermied die grauenerregende Profilansicht des Kopfes und die Beleuchtung aus der Richtung der Füsse. Im Gegensatz zu gleichzeitigen Porträts, die sich mit Holbein in Verbindung bringen lassen, unterliess es Hodler, Physiognomie und Gestalt der Leiche präzise zu erfassen. Weiter durch-



1 Holbeins Werke im Alten Museum in Basel
Hängung gegen Ende des 19. Jahrhunderts



2 Ferdinand Hodler
Der tote Landarbeiter. 1876
Öl auf Leinwand. 22,5×51 cm
Musée d'art et d'histoire, Genf

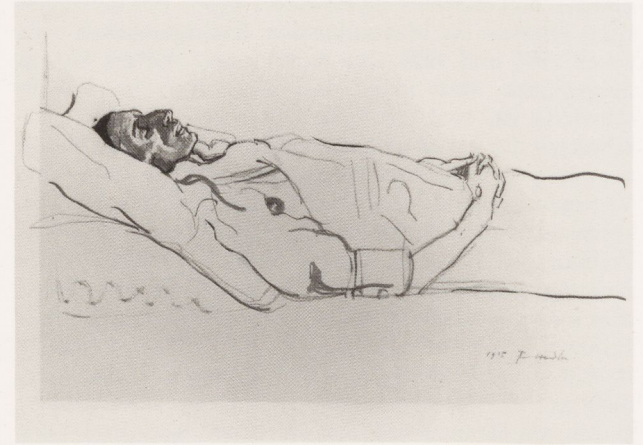
¹ NIKOLAUS MEIER, *Die Stadt Basel den Werken der Kunst. Konzepte und Entwürfe für das Kunstmuseum Basel 1906 - 1932*. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel 1986/87, Basel 1986, S. 12-14; vgl. MARTIN WACKER-NAGEL, *Die öffentliche Kunstsammlung zu Basel und ihre Neuaufstellung*, in: *Die Schweiz*, 11, 1907, S. 513-519. - Zu Holbein: JOHN ROWLANDS, *Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition*, Boston: Godine, 1985, S. 127-128, Nr. 11.
² MÜHLESTEIN/SCHMIDT [1942] 1983, S. 106-108; WASER 1927, S. 107; Pfäffikon 1981, S. 34-35, 135, Nr. 31, 32.



3 Ferdinand Hodler
Die tote Bäuerin. 1876
 Öl auf Leinwand. 26,5×43 cm
 Privatbesitz



4 Hans Holbein der Jüngere
Der tote Christus in der Grabnische (Detail). 1521
 Gefirnisste Tempera auf Lindenholz. 30,5×200 cm
 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum



5 Ferdinand Hodler
Die tote Valentine Godé-Darel. 1915
 Bleistift, Gouache, Öl auf Papier. 45,8×64 cm
 Kunsthaus Zürich

³ Dostojewskij in der Schweiz. Ein Reader, hrsg. von ILMA RAKUSA und FELIX PHILIPP INGOLD, Frankfurt/M: Insel, 1981, S. 15–16, 54–55; FJODOR MICHAJLOWITSCH DOSTOJEWSKIJ, *Der Idiot*, übersetzt von Klara Brauner, München/Zürich: Droemersch Verlaganstalt, 1958, S. 229–231 (2. Teil, Kap. 4), S. 638–640 (4. Teil, Kap. 11). – JEFFREY MEYERS, *Holbein and the Idiot*, in: J. MEYERS, *Painting and the Novel*, Manchester: University Press, 1975, S. 136–147.

⁴ MÜHLESTEIN/SCHMIDT [1942] 1983, S. 469–522; BRÜSCHWEILER 1976.

⁵ Überliefert durch Frau Dübi-Müller: BRÜSCHWEILER 1976, S. 26.

⁶ Zu den Totenbettdarstellungen: ROBERT ROSENBLUM, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, New Jersey: University Press, 1967, S. 28–34. Rosenblum gibt an, dass von 1750 bis kurz nach 1800 ungefähr tausend Totenbettdarstellungen entstanden seien. Das allgemeine Vorbild gab Nicolas Poussin: PIERRE ROSENBERG und NATHALIE BUTOR, «Mort de Germanicus» de Poussin. Katalog der Ausstellung im Louvre 1973, Paris: Editions des Musées Nationaux, 1973.

⁷ Menzels Gedenkbild auf die Opfer der Revolution in Berlin 1848 entstand aus eigenem Antrieb, blieb aber unvollendet, weil, wie der alte Menzel sagte, sich während des Malens aller Enthusiasmus als Lüge herausgestellt habe; vgl. *Menzel – der Beobachter*. Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 1982, hrsg. von WERNER HOFMANN, München: Prestel, 1982, S. 82–86, Nr. 40–41. – Vgl. auch

gearbeitet ist *Die tote Bäuerin* (Abb. 3), die an den Typus eines Porträts auf dem Totenbett anschliesst und Respekt und Dezenz einhält.

Wenige Jahre vor Hodler war Fjodor Michailowitsch Dostojewskij (1821–1881) vor Holbeins berühmtem Bild gestanden. Auf der Reise von Baden-Baden, der letzten Kasinostation, nach Genf 1867 hatte der spielsüchtige und hochverschuldete russische Dichter mit seiner Frau in Basel haltgemacht. Anna Grigorijewna schleppte ihren lustlosen Mann zur Pfalz, zum Münster und zum Museum. Nichts interessierte Dostojewskij. Vor Holbeins Bild hingegen (Abb. 4) geriet er in einen Zustand der Verzückung, während seine Frau vor dem in Verwesung begriffenen Leichnam nur Abscheu und Entsetzen empfinden konnte. Im Tagebuch schilderte sie die Reaktion ihres Mannes: «Fedja war hingerissen davon, und in dem Wunsche, es näher zu sehen, stieg er auf einen Stuhl, so dass ich in heller Angst war, er werde Strafe zahlen müssen, denn hier muss man fortwährend Strafe zahlen.» Im Roman «Der Idiot», von 1868 bis 1869 in Fortsetzungen in einer russischen Zeitschrift erschienen, hat Dostojewskij sein Basler Erlebnis ausgewertet. Fürst Myschkin, die Figur des «Idioten» im Roman, sieht eine Kopie nach Holbein bei seinem Gegenspieler Rogoschin und bemerkt, dieses Bild habe die Kraft, den Glauben auszulöschen. Rogoschin, der Glaubenslose, gibt zu, es gerne zu betrachten. Am Ende des Romans liegt eine wirkliche Leiche so da wie Holbeins *Christus*. Es ist Nastassja Fili-

powna, die Braut des Fürsten. Ermordet wurde sie von Rogoschin.³

Wie Hodler 1875 auf Holbeins Bild reagiert hat, ist nicht bekannt. Er scheint es gleichmütig aufgenommen zu haben, während Dostojewskij offenbar einem epileptischen Anfall nahe gewesen war. Dass für Hodler das Bild Holbeins wichtig war, belegen nicht nur die beiden Versuche vom folgenden Jahr, sondern auch seine späteren, wiederholten Äusserungen. Doch scheint es, dass sich Schock und Verzweiflung erst vierzig Jahre später einstellten, als er zeichnend und malend das Sterben seiner Geliebten Valentine Godé-Darel registrierte und in ihrem Tod die volle Grausamkeit von Holbeins *Christus* fand. Mehrere Arbeiten nach der toten Liegenden zeigen das eingefallene Gesicht in scharfem Profil und in jener unbarmherzigen Holbeinschen Beleuchtung von unten, die das Licht auf Kinn, Oberlippe, Nasenunterseite und Augenbogen wirft (Abb. 5).⁴ Das unablässige Zeichnen und Malen der Kranken, der Sterbenden und der Toten, die Notierung auch des schon verwesenden Kopfes in einer in aller Hast ausgeführten Skizze (Abb. 6), ist eine makabre Tätigkeit und eine verzweifelte Anwendung der Kunst. Hodler brauchte sie, um den Schritten seiner Geliebten auf ihrem Gang in den Hades zu folgen.

Hodler soll sich darüber im klaren gewesen sein, dass kein Maler zuvor eine derartige Dokumentation des Sterbens und des Todes zu verfertigen gewagt hatte.⁵ Dennoch liegen seine Bilder innerhalb einer unter Malern



6 Ferdinand Hodler
Valentines Kopf am 27. Januar 1915
 Carnet 1958-176/214, S. 15; Bleistift. 17,5×10,6 cm
 Musée d'art et d'histoire, Genf



7 A. Tardieu nach Jacques-Louis David
Michel Le Peletier de Saint-Fargeau auf dem Totenbett
 Kupferstich, reproduziert nach: Gazette des Beaux-Arts,
 Paris, 1889, S. 409 (Abb. 52)



8 Arnold Böcklin
Trauer der Maria Magdalena an der Leiche Christi. 1867/68
 Öl auf Leinwand. 84×149 cm
 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum



9 Max Klinger
Der Tod als Heiland
 Entwurf zur Radierung des Zyklus
Vom Tode I. Opus XI. 1882-1889
 Tusche mit Feder. 44,4×33,1 cm
 Staatliche Kunstsammlungen
 Dresden, Kupferstichkabinett

weit verbreiteten Beschäftigung mit dem Tod und einer ausgedehnten Wiederaufnahme von Holbeins *Christus*. Die Abbildung von Toten benutzte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum mehr die Formeln der klassischen Totenbettdarstellungen, die sich auf Nicolas Poussins Vorbilder aus dem 17. Jahrhundert bezogen. Die Totenbettdarstellungen im Neoklassizismus präsentierten den Toten als Helden öffentlicher Trauer. Die französische Revolution zeigte die Leichen ihrer Märtyrer Michel Lepeletier und Jean-Paul Marat dem trauernden Citoyen auf einem triumphal erhöhten Totenbett. 1889 reproduzierte die «Gazette des Beaux-Arts» im Artikel über die Ausstellung der Kunst in der Revolution den Stich nach dem verschollenen, die Präsentation von Lepeletiers Leiche zeigenden Gemälde von Jacques-Louis David (Abb. 7).⁶ In der Malerei war nach 1850 die öffentliche Präsentation der Toten kaum mehr ein Thema. In Adolf Menzels politischer Anklage *Die Aufbahrung der Märzgefallenen* von 1848 liegen die Toten in ihren Särgen.⁷

Statt des heroischen Totenbettes wurde nach der Mitte des Jahrhunderts bis um 1920 Holbeins *Toter Christus* zum Orientierungsbild zunächst vor allem für die zahlreichen Pietà-Darstellungen der erneuerten religiösen oder profanreligiösen Malerei, aber auch für die Gemälde von verstorbenen Geliebten, umgekommenen Arbeitern und ermordeten Politikern. Arnold Böcklin (1827-1901) griff für sein Bild *Trauernde Magdalena an der Leiche Christi* (Abb. 8) von 1867/68 auf Holbein zurück. Offenbar hatte

er ursprünglich die Absicht, wie Holbein den Kopf des Toten im Profil zu geben, aber das wurde ihm von Jacob Burckhardt ausgedrückt, der zu mehr Dezenz riet. Böcklin hatte die Studien zur Christusfigur im Leichenhaus gemacht und das Aufschluchzen der Magdalena im Spiegel an sich selber studiert. Vom Ratschlag Burckhardts, das «Herbe versüsst» zu malen, fühlte sich Böcklin später von seinem Streben nach Wahrheit weggeleitet.⁸ Wenige Jahre später korrigierte sich Böcklin mit der *Pietà* von 1872/73, die den toten Christus im Profil zeigt. Zugleich privatisierte die *Pietà* die Totenklage, denn in der Wolke über der trauernden Maria erscheinen Böcklins eigene tote Kinder als Engelschar. Böcklin hielt das Bild zurück und beseitigte beim späteren Verkauf die Porträts. Demgegenüber wurde die *Trauernde Magdalena* mit grosstem Erfolg ausgestellt, und der schmerzlich wehende schwarze Schleier über der vornehmen Blässe regte das Publikum zu Gedichten an.⁹ Es scheint, dass die beiden Bilder Böcklins die folgenden Rückgriffe auf Holbein einleiteten. Max Klinger (1857-1920) malte 1890 eine heute verschollene *Pietà* nach Böcklin-Holbein; er verwendete die Christusfigur in zahlreichen Zeichnungen (Abb. 9) und Radierungen, und er benutzte das Schema auch für die Darstellung der toten Geliebten im letzten Blatt des Zyklus *Eine Liebe* von 1879-1887, der Arnold Böcklin gewidmet ist.¹⁰ Engste Anlehnung an Holbein zeigt Franz von Stucks *Pietà* von 1891, an der hier vielleicht das Wichtigste ist, dass sie sich um 1903 im Besitz von Gustav Henneberg

Menzels *Gerichtstag* von 1839 (bzw. die Vorzeichnung des weiblichen Leichnams auf der Tragbahre), S. 43, Nr. 2.

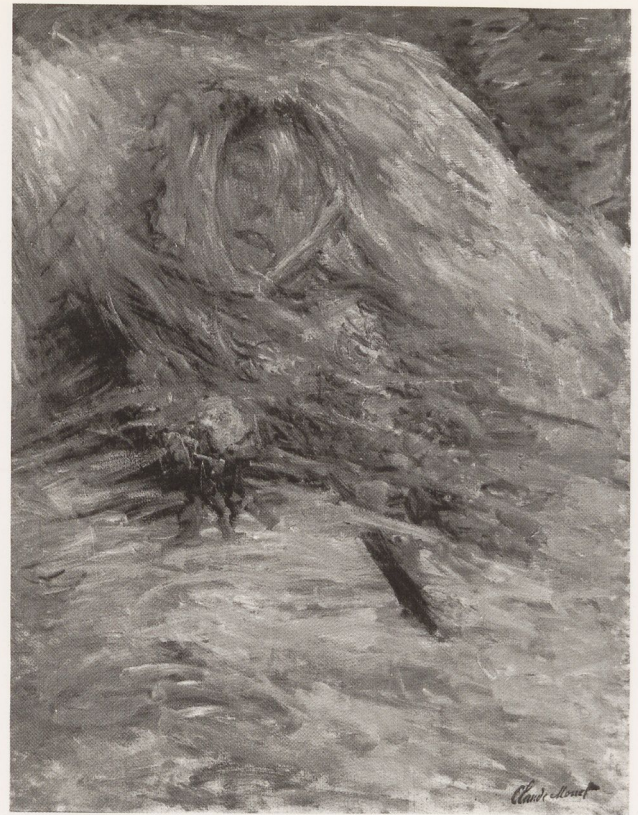
⁸ ROLF ANDREE, *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, Basel: Reinhardt und München: Prestel, 1977, S. 306-308, Nr. 201; RUDOLF SCHICK, *Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Böcklin*, hrsg. von HUGO VON TSCHUDI, Berlin: Fontana, 1901, S. 207, 281: «8. Februar 69. Professor Jakob Burckhardt, den ich heute beim Biere allein antraf, erzählte verschiedenes von Böcklin. Beim Bilde *Christus und Magdalena* habe er ihn veranlasst, den Kopf des Christus zu drehen. Böcklin habe den Christus zuerst ganz steif gehabt; Kopf im Profil und gerade nach oben gewendet. Burckhardt habe ihn schlaff haben wollen, wie ihn die Maler des Cinquecento gemacht haben. Böcklin jedoch hätte gemeint, dann sähe er aus wie ein Schlafender. Burckhardt: man müsse der Kunst Konzessionen machen und das Herbe versüßen! worauf Böcklin geantwortet: Heutzutage gäbe es leider sehr viele, die nur von solchen Konzessionen lebten. Man müsse ein Sujet gerade ganz schroff wahr hinstellen, dann schlänge es durch.» - Zum Künstlerrat: WILHELM SCHLINK, *Jacob Burckhardts Künstlerrat*, in: *Städel Jahrbuch*, N.F. 11, 1987, S. 269-290.

⁹ ANDREE, *Arnold Böcklin* (wie Anm. 8), S. 466-467, Nr. 395 und 396; SHARON L. HIRSH, *Arnold Böcklin's Images of Death*, in: *Arts Magazine* 55, 1981, S. 84-89.

¹⁰ Max Klinger, *Eine Liebe, Opus X., Nr. 10: Tod*. Die Serie von 10 Radierungen wurde



11 Ferdinand Hodler
Die Nacht. 1889/90
 Öl auf Leinwand, 116×299 cm
 Kunstmuseum Bern



10 Claude Monet
Camille Monet auf dem Totenbett. 1879
 Öl auf Leinwand, 90×68 cm
 Musée d'Orsay, Paris

1879 begonnen, 1887 publiziert und Arnold Böcklin gewidmet; Max Klinger, *Vom Tode I., Opus XI., Der Tod als Heiland*, Radierung, begonnen 1882, 1889 erschienen; Max Klinger, *Pietà*, 1890, Öl/Lw., 150×205 cm, Dresden Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister.

¹¹ LUKAS GLOOR, *Das Gästebuch der Galerie Henneberg in Zürich*, in: *Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900* (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch 1984–1986), Zürich: Schweizer Verlagshaus International, 1986, S. 105–117; vgl. den Beitrag von Hans A. Lüthy in diesem Band.

¹² JOSEF A. SCHMOLL GEN. EISENWERTH, *Zur Christus-Darstellung um 1900*, in: *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hrsg. von ROGER BAUER u.a., Frankfurt/M: Klostermann, 1977, S. 403–420. – BARBARA SCHARF, *Der leidende Christus. Ein Motiv der Bildkunst im ausgehenden Jahrhundert* (tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 29), München: tuduv, 1988. – Beispiele nach Grabplastik: William Blake, *The Entombment*, 1799–1800, Glasgow, Pollok House; Dante Gabriel Rossetti, *Arthur's Tomb (The last meeting of Launcelot and Guenevere)*, Privatbesitz. – Zur Verwendung der Hl. Cäcilie: William Frederick Yeames, *Amy Robsart*, 1877 in der Royal Academy ausgestellt, London, Tate Gallery; Henry Wallies, *The Death of Chatterton*, 1856, London, Tate Gallery.

¹³ Léon Cogniet, *Tintoret peignant sa fille morte*, Salon von 1843, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts. Abgebildet in CHARLES ROSEN and HENRI ZERNER, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Century Art*, New York/London: Norton, 1985, S. 105.

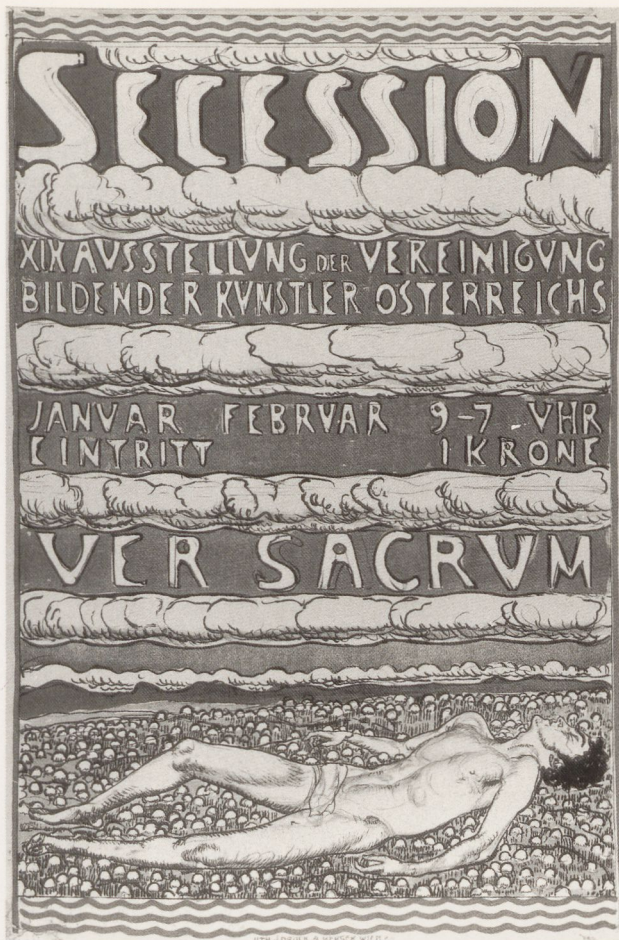
¹⁴ EMIL MAURER, *Zur Krise des Bildnisses im*

in Zürich befand, der auch Bilder Hodlers sammelte.¹¹ Mehrmals nahm Käthe Kollwitz die Christusfigur nach Holbein auf, beispielsweise in der Radierung *Zertretene* von 1900 für den toten Arbeiter oder im Gedenkblatt von 1920 für den ermordeten Karl Liebknecht. Dagegen benützten die viktorianischen Maler für ihre zahlreichen Darstellungen meist weiblicher Toter andere Vorbilder wie etwa die Grabplastik oder Carlo Madernas *Heilige Cäcilia* von 1600 in Rom.¹²

Als der dreiundzwanzigjährige Malschüler Hodler 1876 den *Toten Landarbeiter* aus der Erinnerung an Holbein malte, nahm er damit die Übertragung von Holbeins *Christus* auf die Darstellung Benachteiligter und von Opfern vorweg. Wie flüchtig die Skizze auch ausgeführt sein mag, so zeigt sie dennoch die Absicht auf Darstellung eines bestimmten und gegenwärtigen Leichnams und nicht auf Verallgemeinerung mit einem überlieferten Sujet wie der «Pietà». Holbeins *Christus* war für Hodler von Anfang an nicht ein bildungsreligiöser Vorwurf. Vielmehr individualisierte er das Darstellungsmodell durch die Porträtierung von toten Personen. Die Verbindung von Holbeins *Christus* mit dem Bildnis auf dem Totenbett, die Hodler 1909 in der Darstellung von Augustine Dupin-Hodler vornahm und die er 1915 in den Bildern Valentine Godé-Darels auf dem Totenbett wiederholte, wurde also schon 1876 vorgezeichnet.

Inwieweit war die Porträtierung von Toten eine Aufgabe der Maler analog zur Aufgabe der Bildhauer, Totenmasken abzunehmen? Aus dem 17. Jahrhundert sind einige Bildnisse auf dem Totenbett bekannt; im 19. Jahrhundert aber beschränkte sich die Porträtierung von

Toten auf den privaten, familiären Bereich und entsprang dem eigenen Antrieb der Maler, mit wenigen Ausnahmen wie Menzel oder Böcklin. Man weiss von einigen Künstlern, die Porträts toter Familienangehöriger gemalt haben. Das Verhaltensmodell ergab sich aus einer Legende, nach der der Venezianer Jacopo Tintoretto (1518–1594) ein Bildnis seiner toten Tochter gemalt haben soll. Der französische Maler Léon Cogniet (1794–1880) griff 1843 die Legende auf und stellte sein Bild mit grossem Erfolg im Salon aus. Es zeigt, hinter dem Bett mit dem Leichnam der Tochter, Tintoretto, wie er vor dem begonnenen Porträt mit Malen innehält und in tiefstem Gram die Tote betrachtet.¹³ Erstaunlicherweise gehörte auch Claude Monet (1840–1926) zu denjenigen Malern, die ihre tote Frau porträtieren. Monets Bild (Abb. 10) verhüllt das entschwindende Gesicht der Toten, deren Oberlippe sich schon zurückgezogen hat und die Zähne freigibt, mit einem Schleier von lila und rosa Farbtönen. Erst dreissig Jahre später bekannte Monet sein Erschrecken über seine berufsmässige Reaktion vor der Toten; er hatte unwillkürlich vor der Leiche die Farbveränderungen zu studieren begonnen.¹⁴ Emile Zola (1840–1902) nahm das Tintoretto-Motiv in seinem Künstlerroman *L'Œuvre* von 1886 auf. Professionelle Deformation und die Behauptung, das Sujet sei für die Malerei gleichgültig, sind in jener tragischen Szene konfrontiert, in der Claude Lantier, der in vieler Hinsicht ebenso geniale wie unfähige Künstler, seinen vernachlässigten toten Sohn in der Nacht porträtiert – so wie Tintoretto seine Tochter malte. Lantier gelingt in der wortlosen Trauer ein Meisterstück, aber zu seinem Unglück will er dieses private Zeugnis



12 Ferdinand Hodler
*Secession - XIX. Ausstellung der
 Vereinigung bildender Künstler Österreichs*. 1903
 Plakat der Ausstellung in Wien 1904
 Farblithographie. 96×64,5 cm
 Museum für Gestaltung, Zürich



13 Ferdinand Hodler
Augustine Dupin auf dem Totenbett. 1909
 Öl auf Leinwand. 76×90 cm
 Kunstmuseum Solothurn,
 Dübi-Müller-Stiftung

eines unbarmherzigen Elends der Jury des Salons vorlegen. Diese, ohne Kenntnis der Tragik des Malers, hält das Werk für eine Brutalität aus dem Leichenschauhaus und reagiert angewidert und aggressiv.¹⁵

Gegen Ende des Jahrhunderts scheint sich die Scham vor der künstlerischen Beschäftigung mit nahestehenden Verstorbenen zu verlieren. Die Vorstellung von Toten – und, als deren Präfigurationen, von Kranken – (unter Einschluss der eigenen Person) wurde von Edvard Munch (1863–1944) wie von James Ensor (1860–1949) immer wieder aufgegriffen. Munch malte Sterbe- und Krankenzimmer, er zeigte sich selbst als Opfer eines Mordanschlags (unter dem Namen «Marat») und als Gegenstand einer medizinischen Sektion. Der Belgier Ensor malte sich als Toten und als Skelett in der Stellung von Holbeins *Christus*, und 1915 porträtierte er seine Mutter auf dem Totenbett.¹⁶ Hodler stellte sich selbst in der *Nacht* (Abb. 11) von 1889/90, inmitten von liegenden Paaren, als ein zu Tode Erschrockener dar, nachdem er sich schon mehrmals mit der Figur des liegenden toten Jünglings beschäftigt hatte. Der Übergang vom Schlaf zum Tod interessierte Hodler. In seinem Plakat für die 19. Ausstellung der Wiener Secession von 1904 (Abb. 12), die zu seinem bisher grössten Erfolg werden sollte, machte er die unter Wolken auf einer Wiese schlafende oder tote Jünglingsfigur zu seinem Emblem. Sich selbst als Toten, als zu Tode Erschrockenen, als Verletzten und Schlaf Toten darstellen heisst, mit der Malerei Selbstversuche, Erkundungen der unausweichlichen Verwandlung zu unternehmen. Im Malen von Sterbezimmern, von toten Geliebten verdrängt eine neugierige Liebe zur Wahrheit die Scham vor dem Antlitz der Toten. Hodler ist erst wieder 1901, bei seinem Freund Louis Duchosal, auf das Porträt auf dem Totenbett zurückgekommen. Und erst 1909, beim Tod von Augustine Dupin, der Mutter seines Sohnes, verband er das Darstellungsmodell von Holbeins *Christus* mit dem Porträt auf dem Totenbett (Abb. 13).¹⁷

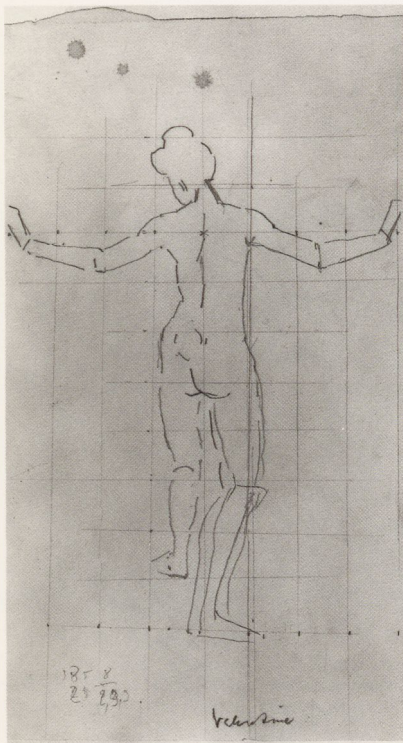
Hodlers Beschäftigung mit der sterbenden und der toten Geliebten und seine Rezeption von Holbeins *Christus* reihen sich ein in die ausserordentlich verbreitete Rückbeziehung auf dieses Bild und in die vielfältige Hinwendung der zeitgenössischen Maler zum Thema des Kranken und des Toten bis hin zum schrecklichen Anblick der Verwesenden. Doch ist kein anderer Maler so weit gegangen, eine derart schmerzvolle Reportage zu erstellen. Man könnte sich leicht vorstellen, dass gleichartige photographische Dokumentationen angefertigt wurden – die früheste bekannte Aufnahme einer Sterbenden stammt aus den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts –, aber solche Reihen entstanden möglicherweise ausschliesslich zu medizinischen Zwecken. Warum aber hat Hodler malend Schritt für Schritt den Verfall und den Todeskampf seiner Geliebten verfolgt? Vielleicht gibt es in seinen schriftlichen Äusserungen ein Bekenntnis einer Scham wie bei Monet, wir wissen es noch nicht. Sie hat ihn jedenfalls nicht aufhalten können. Gewiss war es Trauerarbeit, die Hodler hier in seiner Profession als

Impressionismus. Skizzen und Beiträge zu Monet, in: *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien*. Michael Stettler zum 70. Geburtstag, hrsg. von FLORENS DEUCHLER, MECHTILDE FLURY-LEMBERG und KAREL OTAVSKY, Bern: Stämpfli, 1983, S. 275–285.

¹⁵ EMILE ZOLA, *L'Œuvre* (Les Rougon-Macquart, Band 14), Paris 1886, Kapitel 9 und 10. – Das Porträt des toten Kindes: Menzel zeichnete ein Mädchen auf dem Totenbett 1863, vgl. *Menzel – der Beobachter* (wie Anm. 7), S. 157, Nr. 89.

¹⁶ Edvard Munch: *Der Tod im Krankenzimmer*, 1893, Öl/Lw., Oslo, Munch-Museum und die graphische Version: *Das Sterbezimmer*, 1896, Lithographie (Schiefler 73); *Die tote Mutter*, 1901, Radierung (Schiefler 140); *Harpyie*, 1900, Lithographie (Schiefler 133); *Marats Tod I* und *Marats Tod II*, beide 1907; die Gemälde befinden sich im Munch-Museum in Oslo; vgl. auch UWE M. SCHNEEDE, *Edvard Munch: Das kranke Kind. Arbeit an der Erinnerung*, Frankfurt/M: Fischer, 1984. – James Ensor, *Ensors Mutter auf dem Totenbett*, 1915, Öl/Holz, Ostende, Museum voor Schone Kunsten.

¹⁷ *Louis Duchosal auf dem Sterbebett*, 1901, Genf, Musée d'art et d'histoire, vgl. BRÜSCHWEILER 1983, S. 128 und Abb. 187; zu Augustine Dupin: BRÜSCHWEILER 1983, S. 146 und Berlin/Zürich 1983, S. 345, Nr. 117; Solothurn 1981 (Sammlung), Nr. 96, S. 126–127; vgl. auch die Totendarstellung von Esther Jacques, 1917, in: BRÜSCHWEILER 1983, S. 166, Abb. 230 und 231. – Zur *Nacht* vgl. HANS CHRISTOPH VON TAVEL, *Ferdinand Hodler – Die Nacht*, Stuttgart: Reclam, 1969.



16 Ferdinand Hodler
Linienherrlichkeit. 1908
Bleistift. 33,8×19,6 cm
Kunsthaus Zürich



14 Henri Matisse
Frau mit Hut. 1904/05
Öl auf Leinwand. 81×50,5 cm
Privatbesitz



15 Ferdinand Hodler
Bildnis Valentine Godé-Darel mit Federhut. 1909/10
Öl auf Leinwand. 33,5×24 cm
Privatbesitz

¹⁸ ELIAS CANETTI, *Masse und Macht*, Hamburg: Claassen, 1960; vgl. zum Frauenopfer der Dichter und Künstler: KLAUS THEWELEIT, *Buch der Könige. Band 1: Orpheus und Eurydike*, Basel, Frankfurt/M: Stroemfeld/Roter Stern, 1988.

¹⁹ Wie Anm. 5.

²⁰ WIDMER 1919, S. 42–43; FELIX BAUMANN, *Gedanken zur Farbe*, in: Berlin/Zürich 1983, S. 363–370.

²¹ Pfäffikon 1981.

²² BRÜSCHWEILER 1976, S. 40–49, Nrn. 5–18: Studien zur *Linienherrlichkeit*.

²³ ADOLF HÖLZEL, *Über künstlerische Ausdrucksmittel und deren Verhältnis zu Natur und Bild*, in: Die Kunst. Monatshefte für Freie und Angewandte Kunst, 20, 1904/05, S. 134.

²⁴ MÜHLESTEIN/SCHMIDT [1942] 1983, S. 512–520; BRÜSCHWEILER 1976, S. 160, 163, 165, 167, Nr. 174, 177, 180, 182; Berlin/Zürich 1983, S. 446, 459–469, Nrn. 217–227; HONISCH 1983.

Maler leisten konnte. Das Problematische daran ist aber nicht zu übersehen. Orpheus-Hodler verfolgt malend und zeichnend den Gang seiner Eurydike in die Unterwelt. Elias Canetti hat 1960 auf den Augenblick der Macht des Überlebenden vor dem Toten aufmerksam gemacht; Klaus Theweleit in einem seinerseits problematischen Buch das Frauenopfer vor allem der Dichter analysiert, ein Opfer zugunsten des Schreibens.¹⁸ Hat Hodler durch seine trauervolle Begleitung der Geliebten etwas für seine Kunst gewonnen? Seine überlieferte Äusserung, solche Bilder habe «noch niemand gemacht»¹⁹, rechtfertigt diese Frage.

In einem nächtlichen Gespräch von 1917 hat Hodler Johannes Widmer gegenüber geäußert: «Ich habe über den Gedanken, die ich jahrelang der Form, dem Aufriss, der Komposition zuwandte, die Farbe hintangesetzt, vernachlässigt. [...] Und jetzt habe ich beide, und mehr als je begleitet die Farbe nicht nur die Form, sondern die Form lebt, kurvt, durch die Farbe. Und jetzt ist es herrlich. Jetzt habe ich die grossen Räume.»²⁰ Steht diese Dimension, die Hodler 1917 als eine neue konstatierte, im Zusammenhang mit dem Tod Valentines?

Ich lege einige Bilder zur Diskussion dieser Frage vor. Hodlers Selbstkritik bezüglich der jahrelangen, jahrzehntelangen Vernachlässigung der Farbe scheint mir wichtig

genug und nicht unberechtigt zu sein. Sie entspricht einer Würdigung der künstlerischen Tätigkeit vor 1890, die zu einem grossen Teil von einem unmittelbaren Zugang zur Farbe gekennzeichnet ist. Zwischen 1890 und 1915 verdrängte die Beschäftigung mit dem Linearen, mit den Schemata der Kompositionen und mit der Realisierung von geregelten Bildern das unmittelbare Gefühl für die Farbe.²¹ Die Gegenüberstellung je eines Bildes von Henri Matisse (1869–1954) und von Hodler kann den Anlass zur Selbstkritik umschreiben. Matisse stellte 1905 im Pariser Herbstsalon sein Bild *Frau mit Hut* (Abb. 14) aus. Die Wochenzeitschrift «L'Illustration» publizierte eine Doppelseite über den «Salon d'Automne» und reproduzierte das Frauenbildnis von Matisse neben einem seiner Intérieurbilder. 1909/10 malte Hodler von Valentine das *Bildnis mit Federhut* (Abb. 15). Obwohl es eine Unzahl von Bildern aus dieser Zeit gibt, scheinen mir die Übereinstimmungen dieser beiden Werke die Annahme eines Bezugnehmens von Hodler auf Matisse zu rechtfertigen. Hodlers Porträt ist mit Farbe gezeichnet. Mit Linien sind Gesicht, Haare und Kleid umfahren, die Konturen isolieren die Gestalt vom hellgelben Grund. Das Gesicht ist als feste Form modelliert, wenige kurze grüne Pinselstriche ziehen über Wange und Backenknochen. Auch im Kleid bleibt die Farbe in Blau und Blaugrün linear, ein Mittel

des Zeichners. Dagegen operierte Matisse mit grossflächigen, intensiven Blau, Rot und Grün; er brauchte die Farbe pastos als fühlbare Materie und nutzte die Kontraste der Farben zu ihrer Intensivierung. Hodlers Zögern mit der Farbe, sein Beharren auf der Zeichnung, auf dem Umfahren der Kontur und dem Beschreiben der plastischen Formen des Gesichts wird in solcher Gegenüberstellung offensichtlich.

Bis kurz vor der Verfertigung dieses Porträts beschäftigte sich Hodler während längerer Zeit, in einer Reihe von Zeichnungen (Abb. 16) und drei Gemälden, mit der *Linienherrlichkeit*. Für diese Werkgruppe mit einer die Arme ausbreitenden Frau in Rückenansicht stand ihm Valentine Godé-Darel Modell.²² Hodler benützte für die Zeichnungen, wie stets für die Modell- und Porträtstudien, die Dürerscheibe, die das einfache Nachzeichnen des Umrisses auf der Glasplatte und den nachfolgenden Abklatsch auf ein Papier gestattete. Die hier wiedergegebene Zeichnung mit der Quadrierung ist eine Nachzeichnung auf der Rückseite eines solchen Abklatsches. Das Verfahren erzwingt die Konzentration auf den einfachen linearen Umriss. Hodler zeigt sich hier als Anhänger des Primats des «Disegno». Adolf Hölzel (1853–1934) in Stuttgart hat 1904/05 in seinem grossen Aufsatz «Über künstlerische Ausdrucksmittel und deren Verhältnis zu Natur und Bild» noch einmal, und vielleicht als letzter, diesen Primat behauptet im Anschluss an seine Analyse von Puvis de Chavannes: «Hier soll darauf hingewiesen werden, dass die Linie das erste und einfachste künstlerische Ausdrucksmittel ist. Form, Helldunkel und Farbe kommen zur reicheren Vervollkommnung hinzu.»²³

In den Bildern und Zeichnungen der sterbenden und toten Valentine Godé-Darel verhärteten sich die Linien, zerstückeln sich und verlieren den Zusammenhang einer organischen Form (Abb. 17). Vielfach gebrochene, in kurze Stücke zerteilte Linien bilden das Gesichtsprofil; aufgelöste, zerfallene Bogenteile bezeichnen Brust und Körper; parallele Linien in hartem Schwarz pressen die Arme ein. Hodler verwendete für die Bilder ausschliesslich Erdfarben: Ocker, blutbraune Sepia, Grün, Grau; Rot erscheint nur in jenem Bild mit den Rosen. Farben des Himmels, die sich mit dem Licht verbinden – im Gegensatz zu den Erdfarben, die auf der Skala von Hell und Dunkel sich bewegen lassen –, sah Hodler vom Fenster des Sterbezimmers aus. Dreimal hat er sich von der Toten abgewendet und den Himmel über dem Genfersee mit den Wolken in gelbem und rotem Licht gemalt. Diese Landschaften mit den waagrechten Wolkenschichten über dem tief liegenden Horizont sind formale Gleichnisse zu der toten Frau, die im Rücken des Malers lag. Sie sind aber auch Gegenstücke, Bemächtigungen der Farbe, die hier nach dem Zerbrechen der Linien erstmals wieder als primäres Ausdrucksmittel ergriffen wird. Mit diesen Landschaften gewann Hodler seine Ergänzung vom Zeichner zum Maler; sie bereiteten die Landschaften des letzten Lebensjahres vor (Abb. 18), in denen Farbe und Licht ihre Verbindung demonstrieren und die Komposition hervorbringen.²⁴



17 Ferdinand Hodler
Die tote Valentine Godé-Darel. 26. Januar 1915
Bleistift und Öl auf Papier. 39,5×64 cm
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum



18 Ferdinand Hodler
Genfersee mit Mont-Blanc und rosa Wolken. 1918
Öl auf Leinwand. 60×85 cm
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum; Rudolf Staechelinsche Familienstiftung

²⁵ MÜHLESTEIN/SCHMIDT [1942] 1983, S. 521.

²⁶ BRÜSCHWEILER 1983, S. 111.

²⁷ HIRSH 1981, S. 20, Abb. 15. – Zum Zitat nach Blake in der *Nacht* vgl. BRÜSCHWEILER 1979.

²⁸ HORST W. JANSON, *The Myth of the Avant-Garde*, in: *Art studies for an editor. 25 Essays in memory of M.S. Fox*, New York: Abrams, 1975, S. 167–175; HAROLD ROSENBERG, *De-definition of Art*, London: Secker and Warburg, 1972; LINDA NOCHLIN, *The Invention of the Avant-Garde, France 1830–80*, in: *Art News Annual*, 34, 1969; HANS BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München: Deutscher Kunstverlag, 1983; LÜTHY/HEUSSER 1983.

Rhythmus, Eurhythmie

Hans Mühlestein notierte 1914 in seinem Tagebuch eine Äusserung Hodlers vom 14. März: «So kommt der Tod auf uns zu, jede Sekunde unseres Lebens ist das eine schöne ruhige Bewegung und eine Gegenbewegung. Wenn du ihn aufnimmst in Dein Wissen, in deinen Willen: *das schafft die grossen Werke!* Und du hast nur dieses eine Leben, um etwas zu leisten. Das gliedert unser ganzes Leben, es gibt ihm einen vollkommen andern Rhythmus! Das zu wissen, das verwandelt den Todesgedanken in eine gewaltige Kraft.»²⁵

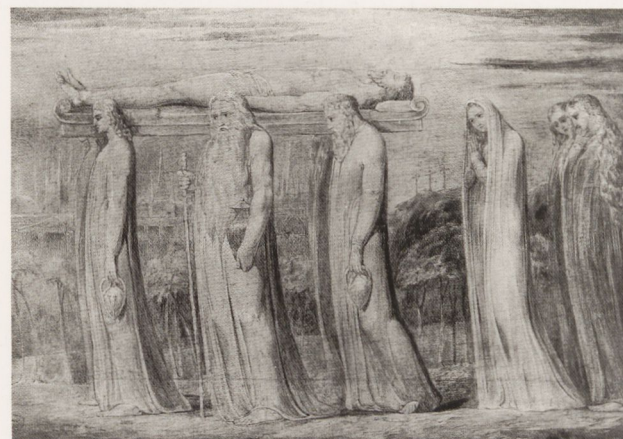
Solch «schöne ruhige Bewegung und Gegenbewegung» ist Gegenstand und Titel des Bildes *Eurhythmie* (Abb. 19), das 1894/95, zwanzig Jahre vor Hodlers Äusserung, entstanden war. Eine Gruppe von fünf Greisen in langen weissen Gewändern schreitet gemessen nach links. Die Gruppe ist so gegliedert, dass einer Gestalt in der Bildmitte zwei Männer vorangehen und, in derselben Distanz, zwei weitere Männer folgen. Die Zentrierung der fünf Gestalten bekräftigen zwei dünne Bäumchen, die links und rechts die Komposition abschliessen. Hodler beschrieb sein Werk so: «Das Bild zeigt fünf weissgekleidete Greise im Profil. Sie schreiten durch den Nebel über einen mit Steinen und Laub bedeckten Weg. Es ist dies der notwendige Gang zum gemeinsamen Ziel, der Weg zum Tode.»²⁶ Sharon Hirsh hat auf einen Zusammenhang der *Eurhythmie* mit William Blakes kleinem Gemälde *Der Rückweg vom Kalvarienberg* (Abb. 20) hingewiesen. Die formalen wie die thematischen Übereinstimmungen machen eine Anlehnung an Blake wahrscheinlich. Zudem tragen die zum Grab Schreitenden bei Blake mit dem waagrechten Leichnam ein weiteres, für Hodler wichtiges Motiv. Hodler hat Arbeiten von Blake wenigstens nach Abbildungen gekannt und ein Motiv schon 1889/90 für die *Nacht* benützt.²⁷

Dennoch muss man sich wegen Hodlers andersartiger Gruppenkomposition fragen, ob es sich tatsächlich um einen unmittelbaren Rückgriff auf den Engländer Blake (1757–1827) handle. Blake hatte die Gestalten in gleichbleibenden Abständen zu einer Prozession zusammengestellt. Hodler dagegen suchte nicht eine taktmässige Wiederholung, sondern die variierte Gliederung einer Gruppe und die Verknüpfung der einfachen Symmetrie der Wiederholung mit einer bilateral symmetrischen Disposition. Das künstlerische Problem, für das die *Eurhythmie* eine Lösung bietet, könnte innerhalb eines weiteren, zeitgenössischen Kontextes liegen, ähnlich, wie der Rückgriff auf Holbein innerhalb einer ausgedehnten zeitgenössischen Auseinandersetzung lag.

Die Forschungen der letzten zweieinhalb Jahrzehnte haben einerseits zu einer Revision der Vorstellung von Hodlers Teilhabe am zeitgenössischen Kunstgeschehen und andererseits zu komplexeren Auffassungen über die Kunst zwischen 1880 und 1920 geführt. Die Einschränkung auf die stramme Linie des Avantgardismus und auf Paris als Hauptstadt der Innovationen stellte sich als eine unangemessene Vereinfachung heraus. Die Historiogra-



19 Ferdinand Hodler
Eurhythmie. 1894/95
Öl auf Leinwand. 167×245 cm
Kunstmuseum Bern



20 William Blake
Der Rückweg vom Kalvarienberg. Um 1799/1800
Tempera auf Leinwand, auf Karton
aufgezogen. 26,7×37,8 cm
Tate Gallery, London



21 Edward Burne-Jones
Moritura - Die Prinzessin Sabra zieht das Los. Um 1865
Bleistift. 35,2×59,7 cm
The British Museum, London

phie beschäftigt sich mit einer weiteren und vielfältigeren Topographie des Kunstgeschehens, und die historische Kritik beginnt, den Mythos der Avantgarde aufzulösen und die an ihn gekoppelte automatisierte Wertung in Frage zu stellen.²⁸ Das hat Auswirkungen für die Erforschung von Hodlers Verbindungen zum zeitgenössischen Kunstgeschehen. Mühlestein und Schmidt schrieben 1942 in ihrem Buch ein Kapitel über Hodlers fehlende Auseinandersetzung mit der «zeitgenössischen Malerei».²⁹ Mit letzterer waren ausschliesslich Frankreich bzw. Paris gemeint und die auf zwei Reihen geordneten Repräsentanten Courbet, Manet, Cézanne, Degas und van Gogh. Jedoch selbst in bezug auf Frankreich kann man heute nicht mehr eine Unkenntnis Hodlers behaupten. Jura Brüscheweiler hat gezeigt, dass Hodler über seinen Genfer Lehrer Barthélemy Menn (1815–1893) unmittelbaren Zugang zur Malerei von Camille Corot hatte und auch von Courbet wusste.³⁰ Hans A. Lüthy ist den Verbindungen Hodlers mit Courbet während dessen Exil in der Westschweiz zwischen 1873 und 1877 nachgegangen.³¹ In einigen frühen Landschaften Hodlers, z. B. in den *Weiden an der Jonction* (Kat. Nr. 4), lässt sich seine Aufnahme von Corots lichterfüllter Farbe nachweisen, während es kaum möglich ist, eine frühe Verarbeitung von Courbet aufzuzeigen. Eine Selbstüberprüfung Hodlers an Courbet fällt in die späten neunziger Jahre, und sie bezieht sich auf die Figurenkomposition, nicht auf die Landschaftsmalerei. Um 1890 war Hodler von Frankreichs berühmtestem Maler, dem international anerkannten Pierre-Cécile Puvis de Chavannes (1824–1898), am meisten beeindruckt. Der Monumentalmaler und Malerfürst Puvis de Chavannes zählt noch immer zu den fast vergessenen Künstlern des 19. Jahrhunderts. Gewiss gehört er weder zu den Revolutionären noch zu den «peintres maudits»; aber man sollte nicht übersehen, dass er mit seinen architektonischen Figurenbildern Georges Seurat den Anstoss zur Überwindung der impressionistischen Kompositionslosigkeit gegeben hat, dass er von Paul Gauguin wie von Emile Bernard zu den Vaterfiguren des Symbolismus gerechnet wurde und dass er schliesslich der andern Vaterfigur – Cézanne – das Stichwort für das Kunstziel, eine Harmonie parallel zur Natur zu schaffen, gegeben hat.³² Puvis de Chavannes war 1891 in Frankreich der erste, der Hodlers *Nacht* würdigte.

Mit *Eurhythmie* kann gezeigt werden, dass Hodler an einem durchaus zeitgenössischen künstlerischen Problem arbeitete und dabei über Frankreich hinaus blickte. Die Gliederung der Gruppe ist exakt vorgegeben im Gemälde *Die Prinzessin Sabra zieht das Los* (Abb. 21) des Präraffaeliten Edward Burne-Jones (1833–1898). Von diesem heute verschollenen Gemälde sind die hier reproduzierte Vorzeichnung und einige Photographien erhalten geblieben. Das Bild war Teil einer Serie von sieben Darstellungen zur Geschichte des Hl. Georg, die von Burne-Jones für das Haus Birket Foster in Witley 1865 begonnen worden war. 1894 wurde die Serie verkauft, anschliessend in London und 1897 an der Internationalen Ausstellung in München gezeigt.³³ Hodlers Orientierung an der Reihe



22 Ferdinand Hodler
Skizze nach dem Gemälde von
Edward Burne-Jones «Die Prinzessin Sabra zieht das Los»
Carnet 1958–176/43, S. 17
Bleistift, 10,6×17,5 cm
Musée d'art et d'histoire, Genf

der fünf im Schreiten innehaltenden Frauen für die *Eurhythmie* rechtfertigte sich auch thematisch. Burne-Jones zeigt den Moment, in dem eine der Frauen das tödliche Los zieht, das sie zum Opfer des Drachen bestimmt.

In der *Eurhythmie* hat sich Hodler ausschliesslich auf Burne-Jones' Gruppe der heranschreitenden und innehaltenden Figuren bezogen. Dass er indes auch das Motiv des Heranschreitens zu einer stillstehenden Figur bei Burne-Jones wahrgenommen hat, zeigt eine Seite aus dem Skizzenheft 43 (Abb. 22). Eine Datierung dieser zweiten eindeutigen Beschäftigung mit dem Bild von Burne-Jones lässt sich nicht angeben, aber es ist wahrscheinlich, dass sie dann erfolgte, als Hodler mit der *Empfindung* (Kat. Nr. 18) das Problem der rhythmisch gegliederten Gruppe ein weiteres Mal bearbeitete. Möglicherweise ist diese Skizze aber auch zur selben Zeit wie die *Eurhythmie* entstanden – und wäre so die einzige Spur vom damals geplanten, aber erst 1901/02 ausgeführten Gegenstück zum Gang der fünf Greise zum Tod.³⁴ Zehn Jahre nach der *Eurhythmie* kam Hodler auf Burne-Jones zurück. 1883 hatte der englische Maler eine Komposition von sechs in einer Reihe sitzenden Frauen fertiggestellt, die in ihren verschiedenen Haltungen und Tätigkeiten die Stun-

²⁹ MÜHLESTEIN/SCHMIDT [1942] 1983, S. 137–157; HÜTTINGER 1984.

³⁰ BRÜSCHWEILER 1960; PHILIPPE KAENEL, *Ferdinand Hodler*. Katalog der Ausstellung in Leningrad und Moskau 1988, organisiert durch Pro Helvetia, Zürich 1988.

³¹ HANS A. LÜTHY, *Zum Realismus des Frühwerks*, in: Berlin/Zürich 1983, S. 185–187; PIERRE CHESSEX, *Courbet et la Suisse*. Katalog der Ausstellung in La Tour-de-Peilz 1982, Vevey 1982; KLAUS HERDING, *Zu Courbets Spätwerk*, in: Pantheon, 44, 1986, S. 75–86.

³² Vgl. den Aufsatz von Pierre Vaisse in: Paris 1983, S. 55–59; MARIE-CHRISTINE BOUCHER, *Puvis de Chavannes*. Katalog der Ausstellung im Musée du Petit Palais, Paris 1979.

³³ MALCOLM BELL, *Sir Edward Burne-Jones. A Record and Review*, London: Bell & Sons, 4. Auflage, 1898, S. 35–37. Die erste Auflage erschien 1892. – Zu der Vorzeichnung: MARTIN HARRISON/BILL WATERS, *Burne-Jones*, New York: Putnam's Sons, 1973, S. 90, Nr. 118. Das verschollene Gemälde ist abgebildet in: HÖLZEL, *Künstlerische Ausdrucksmittel* (wie Anm. 23), S. 133.

³⁴ Vgl. Marcel Baumgartner zu Kat. Nr. 18 in diesem Band.

³⁵ Ferdinand Hodler, *Zeichnungen. Vom Entwurf zum Bild. Sammlung Mr. & Mrs. Michael Hornstein, Montreal*. Katalog der Ausstellung in Winterthur, Solothurn und Innsbruck 1983, bearbeitet von JURA BRÜSCHWEILER und RUDOLF KOELLA, Winterthur 1983, S. 76–89.

³⁶ DANIEL IMBERT, *Les peintures murales de l'église Saint-Vincent-de-Paul à Paris (1848–1853)*, in: *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin. Une fraternité picturale au XIX^e siècle*. Katalog der Ausstellung in Paris und Lyon 1984–85, Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1984, S. 107–119; CLAUDINE DE VAULCHIER, *Saint-Vincent-de-Paul: Reminiscenzen und kreative Schöpfung*, in: *Jakob Ignaz Hittorff. Ein Architekt aus Köln im Paris des 19. Jahrhunderts*. Katalog der Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Köln 1987, S. 123–174. HARALD SIEBENMORGEN, *Die Anfänge der «Beuroner Kunstschule»*. Peter Lenz und Jakob Würger 1850–1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne (Bodensee-Bibliothek, Vol. 27), Sigmaringen 1983; «München leuchtete». Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900. Katalog der Ausstellung im Haus der Kunst, München 1984; hrsg. von KLAUS-PETER SCHUSTER, München: Prestel, 1984; «Ich male für fromme Gemüter». Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum, Luzern 1985.

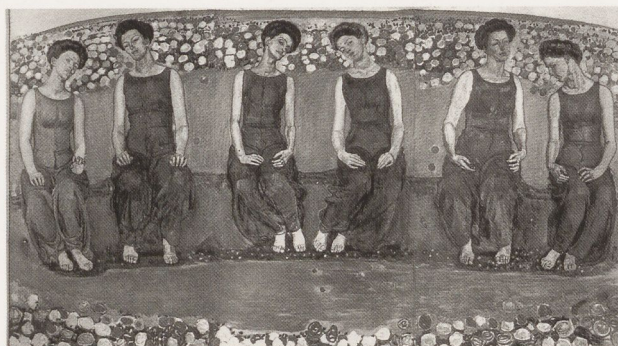
³⁷ *Anselm Feuerbach 1829–1880*. Katalog der Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle, Karlsruhe 1976, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag 1976, S. 165, 166, 245, Nr. 30. – Zu *Dante und die edlen Frauen von Ravenna*, Nachstiche von Julius Allgeyer und Carl Ernst Forberg, vgl.: ALOYS APPELL, *Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexikon der vorzüglichsten Kupferstiche des XIX. Jahrhunderts*, Leipzig: Danz, 1880, S. 6, Nr. 6. – EKKEHARD MAI, *Im Widerspruch zur Zeit oder von der Tragik der Ideale. Feuerbachs Kunstentwürfe*, in: «In uns selbst liegt Italien». *Die Kunst der Deutsch-Römer*. Katalog der Ausstellung in München 1976, hrsg. von CHRISTOPH HEILMANN, München: Hirmer, 1987, S. 80–97; und S. 242–243, Nr. 65: *der Garten des Ariost*, München, Schack-Galerie.

³⁸ CHARLES BLANC, *Grammaire des Arts du Dessin. Architecture, Sculpture, Peinture [...]*, Paris: Renouard, 3. Auflage, 1876, S. 403: Prozession der Panathenäen, S. 440: Zitat zur Wiederholung in der ägyptischen Kunst. – Zum Problem der Bewegungsdarstellung: GEORGES GUÉROULT, *Formes, couleurs et mouvements*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 24, 1882, S. 165–179.

³⁹ Siehe dazu die Beiträge von Stephen F. Eisenman und Oskar Bätschmann in: *Los Angeles/Chicago/New York* 1987, S. 9–48.
⁴⁰ Zu Hodlers Vortrag *La Mission de l'Artiste* von 1897, mit der Ergänzung «Parallelismus» gegen 1908, vgl. das Faksimile in: Fribourg 1981. Es gibt keine Transkription des französischen Textes. Die deutsche, stark geglättete Übersetzung in: Berlin/Zürich 1983, S. 13–20. – Zu den Symmetrien vgl. meinen Aufsatz: *Ferdinand Hodlers Kombinatorik*, in: *Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900* (wie Anm. 11). S. 55–79. – Vgl. dazu auch die Bewe-



23 Edward Burne-Jones
Die Stunden. 1882
 Öl auf Leinwand, 77,5×182,9 cm
 Art Gallery, Sheffield



24 Ferdinand Hodler
Die Heilige Stunde (zweite Fassung). 1907/08
 Öl auf Leinwand, 200×350 cm
 Kunstmuseum Solothurn, Dübi-Müller-Stiftung



25 Anselm Feuerbach
Dante und die edlen Frauen von Ravenna. 1858
 Öl auf Leinwand, 155×238 cm
 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

den des Tages repräsentieren (Abb. 23). Ich denke, dass Hodler in dem Thema der *Heiligen Stunde* (Abb. 24), das er zwischen 1906 und 1908 in einer vier- und in einer sechsfigurigen Fassung bearbeitete, sich an Burne-Jones orientiert hat. Vielleicht wäre auch der *Tag* von 1899 in den weiteren Zusammenhang zu bringen, aber dieses Bild hat eine komplizierte, mit der *Wahrheit* verflochtene Entstehungsgeschichte.³⁵ Die *Heilige Stunde* in der sechsfigurigen Fassung systematisiert die Vorlage von Burne-Jones, vereinheitlicht die Figuren, verzichtet auf Tätigkeiten wie Spinnen oder Musizieren und ordnet die Figuren in drei Zweiergruppen. Dagegen hält die vierfigurige Fassung die Anordnung der Figuren in regelmässigen Abständen ein.

Vielleicht ist hier die Bemerkung notwendig, dass die Erarbeitung solcher Zusammenhänge nicht der Originalität eines Künstlers widerstreitet. Sie widerspricht bloss einer simplen Vorstellung davon. Die Auffassung, ein Künstler müsse aus sich heraus schaffen und für sich die Kunst noch einmal begründen, ist eine verhängnisvolle Ideologie der künstlerischen Tätigkeit, die, zum Glück für die Kunst, von den Künstlern mehr oder weniger unterlaufen wurde. Hodler hat an Burne-Jones Lösungen eines allgemeinen künstlerischen Problems erkannt: das der rhythmischen Gliederung einer Figurengruppe in Bewegung. Es war das allgemeine Problem zunächst der monumentalen, dekorativen Sakrilmalerei. Im Sinne eines Rückgriffs auf «primitive» Kunst hat es Hippolyte Flandrin (1809–1864) mit andern Malern bei der Dekoration von Jakob Ignaz Hittorffs Pariser Kirche Saint-Vincent-de-Paul zwischen 1848 und 1853 erneuert. Feierlich gestimmte, langsam schreitende Prozessionen durchzogen seitdem die mit ausserordentlichen Anstrengungen erneuerte Sakraldekoration der Kirchen Westeuropas bis in die ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts.³⁶ In weltlichen Aufzügen, die eine melancholische Feierlichkeit und Schwere des Gedankens erreichen wollten, wurden die Formeln wiederholt. Anselm Feuerbach (1829–1880) hat sich mehrfach mit der rhythmischen Gruppierung von Schreitenden beschäftigt. Eines der Beispiele ist das auch durch Stiche verbreitete Bild *Dante und die edlen Frauen von Ravenna* (Abb. 25) aus dem Jahr 1858. Feuerbach verwendete die gleiche Gruppe wenig später im *Garten des Ariost* 1863, ergänzte hier aber die erste Position durch eine zweite Gestalt. Damit verstärkte Feuerbach die bilaterale Symmetrisierung der Gruppe und fügte so der Bewegung ein Moment des feierlichen Innehaltens hinzu.³⁷

Die gleichmässige Wiederholung von Figuren und ihre Wirkung analysierte der französische Kunsttheoretiker und Gründer der «Gazette des Beaux-Arts», Charles Blanc (1813–1882), in seinem umfangreichen Werk «Grammaire des Arts du Dessin». Die Erstpublikation erfolgte 1867, aber Teile wurden seit 1860 in der «Gazette» veröffentlicht. Blanc bildete mit der Prozession der Panathenäen das Vorbild einer gravitätischen Reihung von Figuren ab. Die Ausführungen zur Wirkung der Figurenwiederholung am Beispiel der ägyptischen Kunst

verdienen hier ein längeres Zitat, weil diese Stelle auch Aufschluss gibt über die Herkunft des Begriffs «Parallelismus», den Hodler für die repetitive Gestaltung gebraucht hat: «La variété qui distingue les êtres vivants, et qui est l'essence de la nature, est remplacée par une symétrie religieuse et sacerdotale, pleine d'artifice et de majesté. D'ordinaire, les mouvements exécutés par plusieurs figures sont soumis au parallélisme des membres doubles et paraissent obéir à un certain rythme mystérieux, qui a été réglé dans le sanctuaire invisible, impénétrable. Le plus sûr moyen d'expression dans l'art égyptien est, en effet, la répétition. Quels que soient le naturel et la souplesse d'un mouvement, il devient cérémonial quand il est répété intentionnellement et plusieurs fois d'une manière identique, ainsi que nous le voyons si souvent dans les sculptures de l'antique Egypte.»³⁸

Blancs «Grammaire» war Hodler seit seiner Lehrzeit bei Barthélemy Menn bekannt; Spuren der Kenntnis wurden in seinem Werk kürzlich aufgewiesen.³⁹ Überdies dürfte nun die hier zitierte Stelle klarmachen, woher Hodler den ihm teuren Begriff des «Parallelismus» bezogen hat. Bei Blanc taucht allerdings «parallélisme» bloss beiläufig auf und wird im Register nicht erwähnt, während «répétition» und «symétrie» Leitbegriffe sind. Hodler kehrte das um und nahm «Parallelismus» als Hauptbegriff für alle Arten von Repetition und Symmetrie (d. h. für bilaterale, translative und rotative Symmetrien).⁴⁰

Damit ist der Kontext des künstlerischen Problems der *Eurhythmie* angedeutet. Doch wie kam Hodler auf den Titel des Bildes? Eine der zahlreichen didaktischen Demonstrationszeichnungen seines Lehrers Menn entwirft eine Pflanze als Metapher für die «Einheit der Kunst». Ihre Wurzel heisst Individualität, die Hauptblüte auf dem vertikalen Stengel trägt die Bezeichnung «Expression», während die beiden Nebenblüten «Eurhythmie» genannt werden. Die Legende gibt dafür die folgende Umschreibung: «Harmonie des nombres et quantités superficielles groupées en accords disposées en contrastes; chaleur charme persuasif de la pensée dans son expression accomplie.»⁴¹

Diese Erläuterung dürfte teilweise auf Gottfried Semper's zweibändiges Werk «Der Stil» zurückgehen, das 1860/62 in erster, 1878/79 in zweiter Auflage erschienen war. Semper fasste «Eurhythmie» als eine Art der Symmetrie auf und distanzierte sich ausdrücklich von Vitruv, dem er eine Verwechslung von Eurhythmie und Proportion vorhielt. Der Definition der Eurhythmie als einer rotativen Symmetrie liess Semper die wichtigeren Erörterungen über die Modifikationen, d. h. «die geschlossene Reihung gleichgeformter Raumabschnitte», folgen. Nach ihm gibt es vier Möglichkeiten von Modifikationen der Eurhythmie: a) die einfache Wiederholung eines Elements in gleichen Abständen b) die alternierende Wiederholung zweier verschiedener Elemente in gleichen Abständen, und c) wie d) die Kombinationen der einfachen und der alternierenden Wiederholung mit Zäsuren, d. h. Unterbrechungen. Kontrast forderte Semper «zum deutlichen Ausdrucke der alternierenden Reihung». Über



26 Ferdinand Hodler
Skizze zur «Eurhythmie». Um 1894
Carnet 1958-176/41, S. 11
Bleistift, 10,6×17,5 cm
Musée d'art et d'histoire, Genf

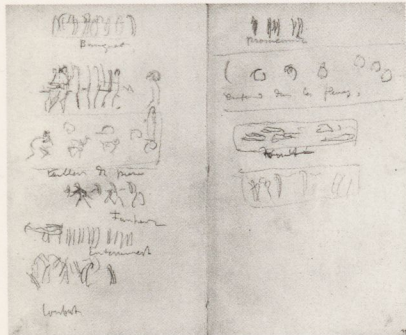
die Wirkung dieser Reihungen vermerkte Semper nichts. Dagegen waren für Blanc wie für Menn die majestätische Wirkung und der persuasive Charme wichtig. «Eurhythmie» steht bei Blanc übrigens nicht im Zusammenhang mit der Repetition, sondern mit dem menschlichen Körper. Er gibt die Umschreibung «géométrie vivante et dissimulée par le mouvement, rompue par la perspective, masquée par la grâce». Der menschliche Körper ist die perfekte Darstellung von Eurhythmie.⁴²

Für die Herkunft des Bildtitels *Eurhythmie* sind diese drei Bereiche heranzuziehen. In der Bearbeitung der Reihung von Figuren folgte Hodler fast einer Semperschen Systematik. In den Versionen der fünf bildparallel sitzenden Männer (*Die enttäuschten Seelen*, 1891/92, und *Die Lebensmüden*, 1892) wurden alternierende Elemente zu einer bilateral symmetrischen Ordnung gebracht. In der *Eurhythmie* bestand das Problem darin, die alternierende Reihung mit Bewegung zu verbinden und diese durch Symmetrisierung auszugleichen. Die quasi experimentelle Systematik kann ein Blatt aus dem Skizzenheft 41 (Abb. 26) belegen. Die Zeichnung erforscht die Anzahl der Figuren, der Gruppen und ihrer Abstände. Nicht weiter in Frage gestellt wurde die vorderste Zweiergruppe. Erkennbar ist der Versuch, die Reihe bereits mit einer nachfolgenden Gruppe mit einer unbestimmten Anzahl von Figuren zu schliessen. Diese Möglichkeit wird versuchsweise durchbrochen, indem in den verbindenden Streifen die Andeutung für eine dritte Gruppe eingesetzt

gungsstudien von Menns Unterricht nach E.-J. Marey bzw. Eadward Muybridge: ANNE DE HERDT, *Dessins genevois de Liotard à Hodler*. Katalog der Ausstellung in Genève und Dijon 1984, Genève 1984, S. 274-275.

⁴¹ DANIEL BAUD-BOVY, *Barthélemy Menn dessinateur*, Genève: Editions du Rhône, 1943; KAENEL, *Ferdinand Hodler* (wie Anm. 30), S. 91, Abb. 96.

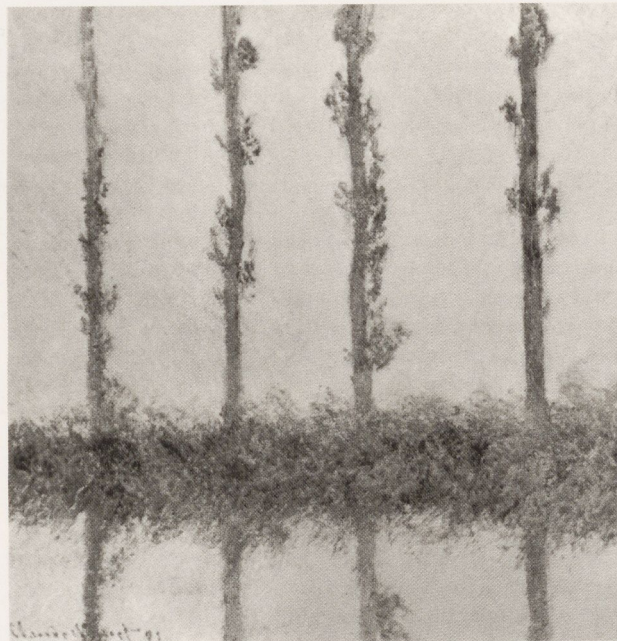
⁴² GOTTFRIED SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Band 1: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt/M und München: Bruckmann, 1860, Band 2: *Keramik. - Technik. - Stereometrie. - Metallotechnik*, Stuttgart und München: Bruckmann, 1862. 2. Auflage, München: Bruckmann 1878 und 1879. - *Prolegomena*, in: Band 1, München 1878, S. V-XLIII. - *Des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst*. Aus der römischen Urschrift übersetzt von AUGUST RODE, 2 Bände, Leipzig: Göschen, 1796, Nachdruck: *Vitruv, Baukunst*, hrsg. von BEAT WYSS, Zürich und München: Artemis, 1987: 1. Band, erstes Buch II. Kapitel: «Wesen der Baukunst», S. 25-29. - BLANC, *Grammaire* (wie Anm. 38), S. 28.



27 Ferdinand Hodler
Carnet 1958-176/90, S. 10/11. 1895-1900
Bleistift. 17,5×21,2 cm
Musée d'art et d'histoire, Genf



28 Ferdinand Hodler
Landschaft mit Pappeln. Um 1875
Öl auf Leinwand. 20,5×24 cm
Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur



29 Claude Monet
Pappeln. 1891
Öl auf Leinwand. 81,9×81,6 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York

wurde. Offensichtlich konnte diese Idee wegen der Enge des Zwischenraums nicht weiter verfolgt werden. Aber sie ermöglichte, das aufgetauchte Problem durch die Anstückung des Bildfeldes weiter zu bearbeiten. Eine Dreiergruppe wurde hinzugefügt, die in gleichem Abstand der bisherigen Schlussgruppe folgt wie diese der vorangehenden. Von diesem Experiment ist es noch ein weiter Schritt zum Gemälde, aber es zeigt, durch welche systematische Arbeit es sich Hodler möglich machte, die Lösung von Burne-Jones anzuerkennen.

Solche Skizzen erbringen den Nachweis, dass Hodler methodisch an diesen Kompositionsproblemen gearbeitet hat. Die vielfältigen Bezugnahmen demonstrieren darüber hinaus, dass Hodler versucht hat, sich sowohl der Grundsätzlichkeit wie der Internationalität der Probleme



30 Piet Mondrian
Bäume am Gein bei aufgehendem Mond. 1907/08
Öl auf Leinwand. 79×92,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag

zu versichern. Für die Überprüfung enthält das Skizzenheft 90 einen ausserordentlich aufschlussreichen Beleg (Abb. 27). Auf der Doppelseite sind abbreviatorische Skizzen von Kompositionen zu erkennen, rechts der eigenen, links solcher von andern Künstlern. Zur dritten und fünften Reihe links sind notiert «Tailleur[s?] de pierre» und «Enterrement». Darunter wird der Name des Malers genannt: «Coubert»[sic] – ein bezeichnender Schreibfehler, der den Reim von Courbet auf Hodler («odle:r») erst ermöglicht. Von derartigen Reimen handelt die Doppelseite. Von den obersten Skizzen konnte ich keine Vorlagen identifizieren (zwischen Brispot und Burne-Jones wäre vieles möglich), die vierte halte ich für ein Schema nach Jean-François Millet («Fauheur» = Faucheur?). Die dritte Skizze – wenn sie sich auf Courbet bezieht – bietet ein schönes kleines Problem: machte Hodler aus einem Motiv bereits eine Reihe? Bei der untersten Abbreviatur ist offensichtlich, dass sie sich wie die andern Skizzen auf eine Reihung von Figuren bezieht, aber ich konnte die Vorlage nicht bestimmen. Die rechte Hälfte dient dem Vergleich. Zu erkennen sind von oben nach unten: «promenade», d. h. eine Gruppe mit drei Positionen wie in der *Eurhythmie*, dann folgt «enfants dans les fleurs», ein Motiv, das Hodler wesentlich in Zeichnungen beschäftigte, darunter ist die Komposition der *Nacht* notiert, und schliesslich folgt ein Kompositionsschema der *Wahrheit* in einem frühen Stadium.

Diese Gegenüberstellung von Schemata eigener Kompositionen mit Figurenreihen anderer Maler entstand aller Wahrscheinlichkeit nach in Paris zwischen 1895 und 1900. Courbets *Enterrement* hing seit dem März 1882 im Louvre.⁴³ Für Hodler musste die Kontrolle aus der Gegenüberstellung ergeben, dass seine Kompositionspro-

bleme mit jenen von Courbet, Millet und entsprechend anerkannten Künstlern übereinstimmten. Dennoch demonstriert diese Doppelseite, dass Hodlers internationales Vergleichsniveau konservativ war. Es wurde wesentlich bestimmt nach Massgabe der öffentlichen Anerkennung und ferner von der Bearbeitung grundsätzlicher Probleme der Malerei, nicht aber von Avantgardismus und Innovation. Hodler hat Courbet kaum zur Kenntnis genommen, als dieser, durch eine rachsüchtige, aber rechtskräftige Verurteilung belastet, sich im Schweizer Exil aufhielt. Die Rehabilitation Courbets und sein Einzug in den Louvre können Hodler aber ebensowenig entgangen sein wie die triumphalen Ausstellungen von Burne-Jones in Paris und München oder die internationale Anerkennung von Puvis de Chavannes. Für Hodler, der solche Ziele vor Augen sah, gab es um so weniger Grund, sich an «peintres maudits» zu orientieren, als diese nicht diejenigen Probleme der Kunst bearbeiteten, die er in konservativer Auffassung für zentral hielt.

So könnte es sein, und die Umwertung des Konservatismus gegenüber dem Avantgardismus müsste einsetzen mit einer Untersuchung der sozialen Funktion der Kunst. Aber ich will hier nicht diesen Weg gehen, sondern ich möchte einige Spuren einer zeitgenössischen Koinzidenz der Problembearbeitung aufzeigen. Dabei bleibe ich innerhalb der rhythmischen Reihung, vernachlässige aber, ob es sich um Figuren oder um Bäume handelt. Das erste erhaltene Zeugnis einer Beschäftigung Hodlers mit der Reihe ist die kleine Ölskizze *Landschaft mit Pappeln* (Abb. 28) von 1875.⁴⁴ Sie enthält die interessante Unvereinbarkeit zwischen der perspektivischen Sicht auf die Baumreihe und den Korrekturen zur Herstellung von regelmässigen Abständen trotz der Verkürzung. Mit der einfachen Reihe von Pappeln in bildparalleler Anordnung und ihrer Spiegelung im Wasser beschäftigte sich Georges Seurat (1859–1891) wiederholt in Zeichnungen um 1883/84.⁴⁵ Wenige Jahre später, 1891, griff Claude Monet (1840–1926) das Motiv der Pappelreihe am Wasser in einer langen Serie von Gemälden auf (Abb. 29). Monets Bilder beziehen sich nicht nur auf ein repetitives Motiv, sie stellen als Verfolgung der wechselnden Erscheinung der Baumreihe durch die Jahreszeiten eine Serie her und gehen aus einem seriellen Schaffen hervor. Monet multiplizierte ein Motiv durch die Teilung der Zeit und stimmte, wie sein Augenzeuge Guy de Maupassant berichtete, erfolgreich seine Fertigungsmethode darauf ab.⁴⁶ Nach der Jahrhundertwende beschäftigte sich Piet Mondrian (1872–1944) während einiger Jahre wiederholt mit der im Wasser sich spiegelnden Baumreihe (Abb. 30). Bei Seurat wie bei Hodler und Mondrian steht das Aufgreifen einer Reihe von wiederholten Elementen innerhalb von weiter ausgedehnten Versuchen, eine reguläre, vielleicht aus den Gesetzen der Kunst begründete Komposition zu schaffen. Seurat erprobte in seinen letzten Bildern Wiederholungen und Staffelungen von Figuren, die meines Erachtens sich eindeutig auf die Darlegungen von Charles Blanc stützen. Hodlers Experimentierfeld für die Reihung waren die Figurenbilder, weniger die Landschaft-



31 Ferdinand Hodler
Landschaftlicher Formenrhythmus. 1909
Öl auf Leinwand. 48×64 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau

ten. Eines der wenigen Beispiele ist das 1909 entstandene Gemälde *Landschaftlicher Formenrhythmus* (Abb. 31), das eine Fülle von Formwiederholungen bietet: von den schrägen Wolkenstreifen bis zu den aus kleinen Elementen zusammengesetzten horizontalen Linien.

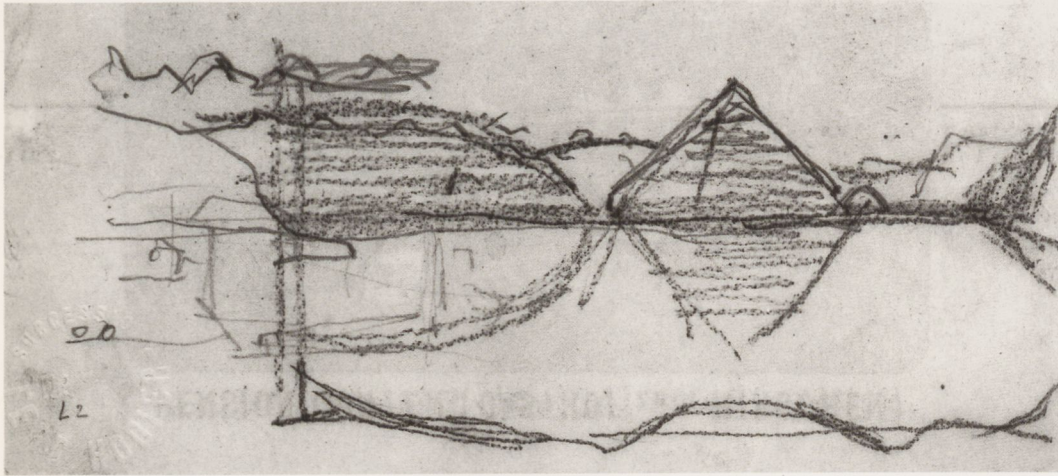
Die Übereinstimmung zwischen Hodler und Mondrian setzte sich fort. Um die gleiche Zeit begannen beide, die Komposition von wiederholten Motiven zu verlassen zugunsten von bilateral symmetrisierten Bildern. Hodler erarbeitete 1909 sein Gemälde *Thunersee mit symmetrischer Spiegelung* und stellte eine vertikale und horizontale Spiegelung her, dann beschäftigte er sich mehrfach damit, gleichmässig geformte Berggipfel mit oval angeordneten Wolken oder Lichterscheinungen auszuzeichnen. Zur gleichen Zeit widmete sich Mondrian der Dünenlandschaft und brachte eine Reihe von bilateral symmetrisch geordneten Bildern hervor, in denen die Sonne der Bezugspunkt ist wie bei Hodler das Licht. Die Parallelität der Probleme und die Verschiedenheit der Ziele der beiden Maler kann eine Gegenüberstellung zweier Zeichnungen sichtbar machen. Hodler zeichnete um 1909 beiläufig auf der Rückseite einer Rechnung eines Gasthofes am Thunersee eine Symmetrisierung des Niesen und

⁴³ Gustave Courbet (1819–1877). Katalog der Ausstellung in Paris und London 1977/78, Paris: Editions des Musées Nationaux, 1977, S. 98–105.

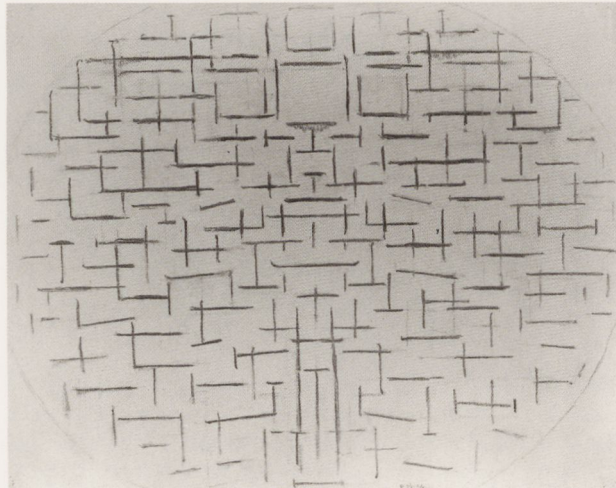
⁴⁴ WOHLGEMUTH/ZELGER 1984, S. 148–149, Nr. 60.

⁴⁵ Georges Seurat. *Zeichnungen*. Katalog der Ausstellung in Bielefeld und Baden-Baden 1983–84, hrsg. von ERICH FRANZ und BERND GROWE, München: Prestel, 1983, Nr. 47: *Baumstämme sich im Wasser spiegelnd*, ca. 1883/84 und Nr. 48: *Die Pappeln*, ca. 1883/84, beide Kreidezeichnungen sind in Privatbesitz.

⁴⁶ GRACE SEIBERLING, *Monet's Series*, Ann Arbor, Mich.: Umi Research Press, 1981; EMIL MAURER, *Letzte Konsequenzen des Impressionismus. Zu Monets Spätwerk*, in: E. MAURER, *15 Aufsätze zur Geschichte der Malerei. Festgabe zum 65. Geburtstag von Emil Maurer*, hrsg. von OSKAR BÄTSCHEMANN und BENNO SCHUBIGER, Basel: Birkhäuser, 1982, S. 181–193; GUY DE MAUPASSANT, *La vie d'un paysagiste*, in: G. DE MAUPASSANT, *Œuvres posthumes II* (Œuvres complètes de Guy de Maupassant), Paris: Conard, 1930, S. 83–88.



32 Ferdinand Hodler
Thunersee mit Niesen. Um 1909
Bleistift. 6,7×12,7 cm
Privatbesitz



33 Piet Mondrian
Pier und Ozean. 1914
Kohle. 51×63 cm
Gemeentemuseum Den Haag

⁴⁷ HANS L.C. JAFFÉ, *Mondrian und De Stijl* (Du Mont Dokumente, hrsg. von Werner Haftmann), Köln: Du Mont Schauberg, 1976.

⁴⁸ JOSEF A. SCHMOLL GEN. EISENWERTH, *Auguste Rodin*, Herrsching: Schuler, 1978, S. 52–57; JEANNOT SIMMEN, *Vertigo und moderne Plastik*, in: *Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900* (wie Anm. 11), S. 119–135; CLAUDIE JUDRIN/MONIQUE LAURENT/DOMINIQUE VIEVILLE, *Auguste Rodin: Le Monument des Bourgeois de Calais (1884–1895) dans les collections du musée Rodin et du musée des Beaux-Arts de Calais*. Katalog der Ausstellung, Paris 1977; CATHERINE LAMPERT, *Rodin, Sculpture & Drawings*. Katalog der Ausstellung in der Hayward Gallery South Bank 1986–87, London 1986, S. 103–115.

⁴⁹ MÜHLESTEIN/SCHMIDT [1942] 1983, S. 510–511.

umkreiste die Skizze mit einem Ellipsoid (Abb. 32). Eine vergleichbare Einfügung eines Naturmotivs nahm Mondrian in seinen Zeichnungen und Bildern von *Pier und Ozean* (Abb. 33) vor. Mondrian erstellte wie Hodler symmetrisierte Nachbilder, aber er reduzierte die Wellen und den Steg auf die Horizontale und die Vertikale und ordnete die Kreuzungsstriche innerhalb eines Ovals in gleichmässigem Rhythmus an. Für Mondrian waren diese Beschäftigung ebenso wie diejenige mit den Baumserien Durchgangsstationen auf dem Weg zur ausschliesslichen Beschäftigung mit Problemen der Bildordnung.⁴⁷ An diesem Punkt trennten sich die Generationen.

Die Reichweite des formalen Problems der Reihung ist damit, von Hodlers *Eurhythmie* ausgehend, angedeutet. In diesem Kontext lässt sich nicht übersehen, dass Hodlers Realisierungen dieses Problems in einem bestimmten Sinn Heimatezeugnisse sind. Sie bleiben innerhalb einer lautereren und trockenen Währschaftigkeit, einer handwerklichen Seriosität der Nachahmung. Leidenschaften werden gemindert, Exzesse werden im Lauf der Arbeit unterdrückt – wenn nicht vom Künstler selbst, so von Auftraggebern oder Kunstkommissionen, wie im Fall von *Marignano*. Die fünf Männer der *Eurhythmie* gehen in bürgerlicher Ordnungsliebe ihrem Tod entgegen. Von daher bestimmt sich auch, was Hodler an Realisierungen des Problems international in den Blick genommen und was er übersehen hat. Die bedeutendste und erstaunlichste Auslassung ist Auguste Rodins (1840–1917) Denkmal *Die Bürger von Calais* (Abb. 34) von 1884/86. In dieser Gruppe verlieren die dem Tod geweihten Männer ihre Haltung, ihr Gleichgewicht und ihre Gleichförmigkeit durch die Drehungen. Rodins bewegte Gruppe der Verzweifelten ist weit entfernt von Hodlers gemessen schreitenden Männern.⁴⁸

Hodler hat die Leidenschaftlichkeit während der Erarbeitung der Komposition unterdrückt und durch systematische Durcharbeitung ausgeschaltet. Die Doppelseite im Carnet 14 (Abb. 35) ist dafür ein Beleg. Wilde, kraftvolle, vielleicht auch unwillige Striche fahren mehrfach um die Figuren und über sie hinweg, auf der linken Seite unten zeichnet sich eine im Zorn weggehende Gruppe ab, rechts oben bewegen sich die Linien ungeordnet über die kaum erkennbare Figur hinaus. Hier liegt eine ungemindert kraftvolle Auseinandersetzung mit dem Problem der bewegten Gruppen vor. Rechts unten steht, im Bildrahmen, eine völlig geordnete, regelmässige Anordnung von fünf hintereinander schreitenden Gestalten zum Titel *Le Soir*. Die Figuren sind in eine der von Hodler stets verwendeten Matrizen eingelassen, sie haben den ihnen zugewiesenen Ort in der Reihe eingenommen. Diese Doppelseite macht die Problematik der wohlgeordneten Komposition gegenüber einer freien künstlerischen Tätigkeit sichtbar.

Vielleicht lässt sich dieses Kapitel über den Rhythmus am besten schliessen mit Getrud Müllers Photographie des trommelnden Hodler (Abb. 36). Sie ist zwar oft reproduziert worden, aber erst bei der Vorbereitung dieses Beitrags hat Marcel Baumgartner bemerkt, dass auf der Ate-



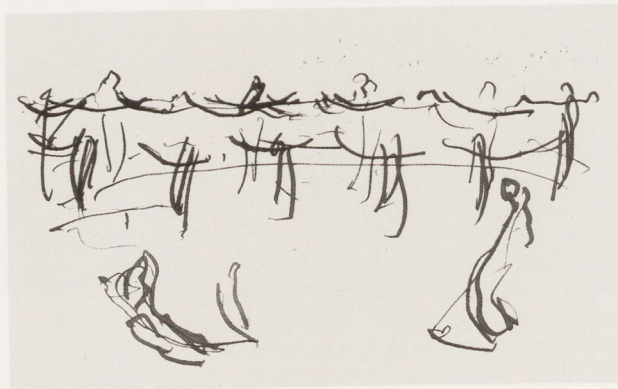
34 Auguste Rodin
Die Bürger von Calais. 1884–1886
 Bronze. 219,5×235,5×178,5 cm
 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum



36 Gertrud Müller
Hodler als Trommler vor dem Atelier in Genf. 1917
 Photographie
 Kunsthaus Zürich, Schweizerische
 Stiftung für die Photographie



35 Ferdinand Hodler
 Skizzen zu «Eurhythmie» und «Le Soir»
 Carnet 1958–176/14, S. 14/15
 Bleistift. 17,5×21,2 cm
 Musée d'art et d'histoire, Genf



37 Ferdinand Hodler
 Skizze zu «Floraison»
 Carnet 1958–176/209, S. 9
 Tusche mit Feder. 10,6×17,5 cm
 Musée d'art et d'histoire, Genf

liertüre sich eine Zeichnung befindet. Sie besteht nur aus einigen wenigen Pinselhieben und markiert die Position von bewegten Figuren in einem Kreis. Ihr Umkreis ist das Projekt *Floraison*, an dem Hodler in seinem letzten Lebensjahr arbeitete. Er begriff jenes als eine Arbeit in endlich erlangter Freiheit gegenüber den Erwartungen und dem Urteil der andern. Über Skizzen (Abb. 37) mit diesen freien Hieben und über Studien hinaus konnte er den neuen Rhythmus nicht mehr verfolgen.⁴⁹



38 Ferdinand Hodler
Carnet 1958–176/38, S. 36/37. Um 1892
Bleistift. 17,5×21,2 cm
Musée d'art et d'histoire, Genf

Blicke ins Unendliche

Zu Hodlers Beschäftigung mit dem Thema des Blicks ins Unendliche enthält das Skizzenheft 38 eine bemerkenswerte Doppelseite (Abb. 38). Unter der Überschrift *Dieu regardant la terre* steht die bärtige, wie ein Atlant gebeugte Gestalt eines Alten auf einer angedeuteten Wolkenbank. Die gebogene Linie darunter bezeichnet die Erdkugel. In der Heftmitte ist die Figur wiederholt, aber sie ist in einen Kasten eingefügt, und man muss das Blatt um neunzig Grad drehen, damit man erkennen kann, dass der stehende, die Erde betrachtende Gott nun in einen liegenden Toten verwandelt ist. Auf der rechten Hälfte finden sich zwei Skizzen, die in den Umkreis des Gemäldes *Aufgehen im All* (Abb. 39) von 1892 gehören. Die Skizzen zeigen einmal die Frau mit nach rechts emporgehobenen Armen allein, dann in Gesellschaft eines knienden Knaben, d. h. einer in vielen Zusammenhängen wiederkehrenden Figur der frühen neunziger Jahre. Prominent wurde sie für den *Auserwählten* von 1893/94 verwendet. Weiter findet sich auf dem Skizzenblatt die Karikatur eines physiognomischen Ausdrucks.

Eine heterogene Zusammenstellung? Man könnte nicht behaupten, die Skizzen seien in der gleichen halben Stunde entstanden und zeigten das Springen von einer Idee zu andern; ebensowenig lässt sich annehmen, dass ein Zusammenhang unter den einzelnen Zeichnungen intendiert wäre. Immerhin vollzieht sich mit der Gestalt des bärtigen, wirrhaarigen Alten eine verblüffende Verwandlung. Die beiden Skizzen rechts könnten vielleicht doch eine Antwort auf diese merkwürdige «Gott ist tot»-Vorstellung sein. Im Bild *Aufgehen im All* drückt diese gedehnte Figur das Verlangen nach einer Verbindung mit einem nichtirdischen Bereich aus. 1893 stellte Hodler das *Aufgehen im All* zusammen mit dem um 1884 entstandenen *Zwiesgespräch mit der Natur* unter einem gemeinsamen Titel aus: *Communion avec l'infini*.⁵⁰ Beide Bilder zeigen mit den isolierten nackten Figuren in künstlicher Pose oder gequält gedrehter Stellung nicht eine Verbindung mit der Natur oder mit dem All, sondern sie führen eine Pantomime des Wunsches nach einer Beziehung aus, die nicht mehr besteht. Die Natur bleibt Kulisse der Figur, der Farbkontrast und die scharfe Begrenzung kennzeichnen die Vergeblichkeit des Wunsches. Beide Bilder entstanden, als für Hodler die Verbindung von Landschaft und Staffage problematisch geworden war. Nach 1892/93 tilgte er in früheren Landschaftsbildern die Figuren aus; die später gemalten Landschaften enthalten keine mehr.⁵¹ In Figurenbildern suchte Hodler die Verbindung wiederherzustellen, indem er die nackten Gestalten mit Naturdingen umgab, Blumen dekorativ auf dem Grund verteilte oder die Figuren mit einem «Blick in die Unendlichkeit» ausstattete bzw. diesen Blick im Titel nannte.

Um 1902 entstand die dritte Version des Bildes *Blick ins Unendliche* (Abb. 40) – die insgesamt vier Fassungen liegen zwischen 1902 und 1904.⁵² Robert Rosenblum wies 1975 auf die allgemeinen romantischen Voraussetzungen

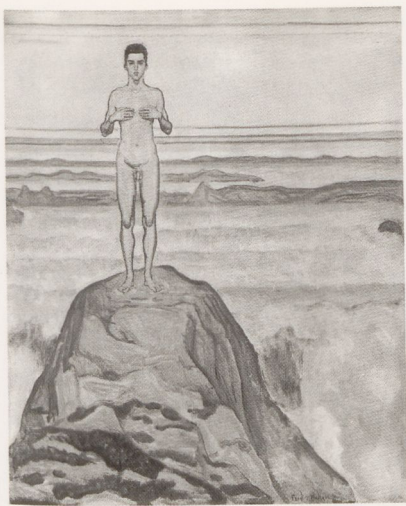
von Hodlers Bild hin und stellte kürzlich in einem Vortrag in New York Caspar David Friedrichs Bild *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (Abb. 41) neben Hodlers *Jüngling über dem Nebelmeer*.⁵³ Tatsächlich besteht eine überraschende Ähnlichkeit zwischen Friedrichs Wanderer auf dem Berggipfel über den Nebelschwaden und Hodlers Figur auf dem Berggipfel. Hodler hat nachweislich ein entsprechendes Bild mit betrachtender Rückenfigur von Friedrich gekannt: die *Frau in der Morgensonne*; er hat die Gestalt in sein Gemälde *Herbstabend* von 1892/93 eingefügt, nachträglich aber wieder entfernt. Ich nehme an, dass Hodler auch Friedrichs *Grosses Gehege* kannte und die charakteristische Aufwölbung der Erde im gelben Licht unter dem konkaven Horizont in seine kleine Landschaft *Maggiadelta* von 1893 einbezogen hat. Nicht zu beantworten ist die Frage, wie Hodler zu einer Kenntnis des *Wanderers über dem Nebelmeer* hätte kommen können. Das Bild wurde erst 1950 Caspar David Friedrich zugeschrieben. Möglicherweise war im 19. Jahrhundert die frühe Wiederholung des Motivs von Carl Gustav Carus bekannt.

Wie aber kam Hodler von der Rückenfigur eines ordentlich gekleideten sächsischen Kammerherrn zu seinem nackten Jüngling in frontaler Stellung? Der Weg führt, einmal mehr, über Charles Blancs «Grammaire». Blanc gab seinem Kapitel über die menschliche Figur die kleine Skizze eines aufrecht auf einem Halbkreis stehenden nackten Mannes bei (Abb. 42). Er demonstrierte damit, dass die aufrecht stehende menschliche Figur die Verlängerung des Erdradius sei: «Le corps de l'homme, debout sur le sol, est le prolongement d'un rayon du globe perpendiculaire à l'horizon.» Weiter erläuterte Blanc, die menschliche Figur sei die Vereinigung der Gegensätze zwischen der perfekten bilateralen Symmetrie um die Vertikalachse und der Inegalität der Glieder von unten nach oben. Aus der Vereinigung von Symmetrie und Inegalität ergibt sich für Blanc die Harmonie: «Ainsi le corps humain, offrant l'opposition dans la symétrie et la diversité dans l'équilibre réalise ce principe de l'antique initiation: L'harmonie naît de l'analogie des contraires.»⁵⁴

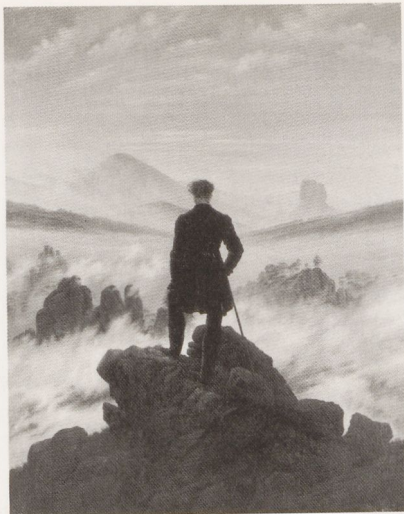
Hodler nahm offensichtlich in den Fassungen des *Blicks in die Unendlichkeit* zwischen 1902 und 1904 die frontale Aktfigur nach Blanc mitsamt der Idee der Verlängerung der Erdachse durch den senkrechten Körper auf und plazierte sie an die Stelle des Friedrichschen Kammerherrn. In den vier gemalten Fassungen befindet sich der Jüngling nicht in der Mittelachse des Bildes – wohl aber in einer Radierung (Abb. 43), die mit Ausnahme der Armhaltung ziemlich genau die schematische Figur von Blanc wiederholt. Innerhalb von Hodlers Werk ist der stehende Jüngling auf dem Berggipfel das genaue Gegenstück zum verletzt oder tot Liegenden (Abb. 12). Der waagrechte Blick des Jünglings in die Ferne legt das Unendliche in die Horizontale. Irritierend dabei ist die Erhöhung der Figur, die Position des Kopfes knapp unter dem obern Bildrand – bei völliger Vermeidung einer Ansicht von unten. Der Jüngling wird dem Betrachter als eine auf der gleichen Ebene stehende Gestalt präsentiert,



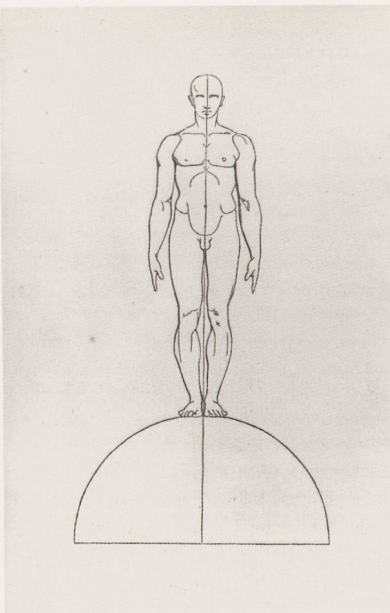
39 Ferdinand Hodler
Das Aufgehen im All. 1892
Öl auf Leinwand. 33×22 cm
Kunstmuseum Solothurn



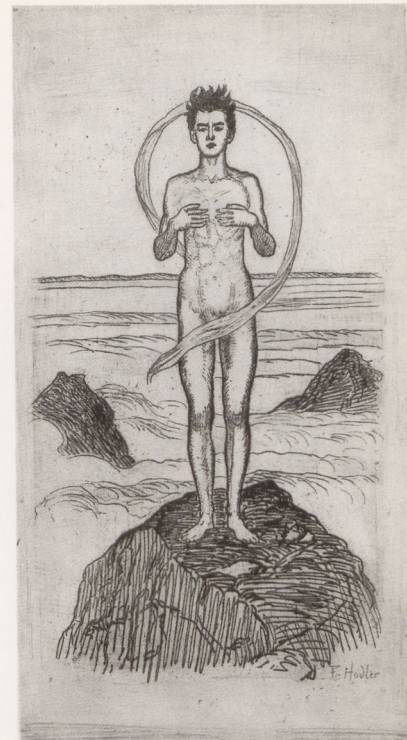
40 Ferdinand Hodler
Blick ins Unendliche III. 1902/03
Öl auf Leinwand. 100×81 cm
Standort unbekannt



41 Caspar David Friedrich
Der Wanderer über dem Nebelmeer. Um 1818
Öl auf Leinwand. 98,4×74,8 cm
Kunsthalle Hamburg



42 *Die menschliche Figur
als Verlängerung des Erdradius*
Abb. aus: CHARLES BLANC,
Grammaire des Arts du Dessin,
Paris: Renouard, 1867, S. 27



43 Ferdinand Hodler
Blick ins Unendliche
Radierung. 24,3×12,9 cm
Standort unbekannt



44 Ferdinand Hodler
Ein Blick in die Ewigkeit. Um 1885
Öl auf Leinwand. 246×168 cm
Kunstmuseum Bern



45 Ferdinand Hodler
Die Architektur. 1889/90
Bleistift, Kohle, laviert, Gouache
und Tempera auf Karton. 175×116,5 cm
Privatbesitz



46 Ferdinand Hodler
Carnet 1958-176/227, S. 26/27. 1889
Bleistift. 17,5×21,2 cm
Musée d'art et d'histoire, Genf

obwohl er über allen Gipfeln steht. – Im Hintergrund der Bildidee steht ohnehin das ikonographische Modell der «Verklärung Christi».

Mit dem Blick des Jünglings in die Horizontale verlagerte sich bei Hodler der Ort des Unendlichen. Zuvor stellten Figuren im Profil, die in ihrer Arbeit innehalten und nach oben schauen, die Erfahrung des jenseitigen Bereichs vor. Das erste Beispiel ist *Ein Blick in die Ewigkeit* (Abb. 44) von 1885. Ein alter Sargschreiner unterbricht hier das Sägen, fasst sich an den Bart und erhebt seinen Blick. Seine Arbeitsstellung und sein Festhalten des Brettes mit den Knien auf einem Kästchen verwan-

deln sich durch die Gestik und das Aufschauen in religiöse Haltung. Das Innehalten während der Arbeit, das Aufschauen einer Figur im Profil wiederholte Hodler in seinem Entwurf *Die Architektur* (Abb. 45) von 1889/90 für die geplante Beteiligung am Wandbilderwettbewerb für die Aula des Eidgenössischen Polytechnikums in Zürich.⁵⁵ In antikisierendem Gewand steht der greise Architekt vor dem Tisch mit den Plänen; seine Hände sind, durch eine Messlatte gestützt, vor die Brust gehoben. Im Mittelgrund arbeiten die Steinmetzen mit ihren Gehilfen an der Zurichtung der Steine. Eine Säulenreihe ist schon errichtet. Ihrem Zug in die Tiefe folgt die Reihung

⁵⁰ BRÜSCHWEILER 1983, S. 91

⁵¹ BÄTSCHMANN 1987, S. 38–41.

⁵² BRÜSCHWEILER 1966/67, S. 37–43.

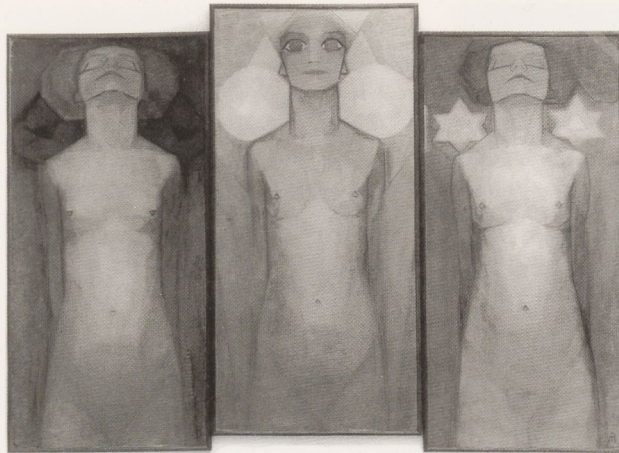
⁵³ ROBERT ROSENBLUM, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, London: Thames and Hudson, 1975, S. 101–128. – Zu Friedrichs Bild: *Caspar David Friedrich 1774–1840*. Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle Hamburg 1974, München: Prestel, 1974, Nr. 135, S. 218–219.

⁵⁴ BLANC, *Grammaire* (wie Anm. 38), S. 26

⁵⁵ JURA BRÜSCHWEILER, «Die Architektur» und «Die Ingenieurkunst» 1889–1890, in: *Palette*, Heft 42, 1973, S. 3–22.



47 Alexandre Séon
 Porträt des Sâr Merodack Joséphin Péladan. 1891
 Öl auf Leinwand. 132×80 cm
 Musée des Beaux-Arts, Lyon



48 Piet Mondrian
 Evolution. 1910/11
 Öl auf Leinwand.
 Mittelteil: 183×87,5 cm; Seitenflügel: 178×85 cm
 Gemeentemuseum Den Haag



50 Vincent van Gogh
 Zypressen und Sterne. 1889
 Tusche mit Feder. 47×62,5 cm
 Kunsthalle Bremen (Kriegsverlust)



49 Sonnensystem und Kometen
 Abb. aus: CAMILLE FLAMMARION,
 Astronomie Populaire, Paris 1920,
 Titelseite

der horizontalen Wolkenbänder. Der Architekt schaut, wie der Schreiner, in die hohe Ferne. Was er erschaut, bleibt für uns unsichtbar. Hodler hat in diesen Entwurf seine Ideen aus den Skizzen nicht übernommen. Im Skizzenheft 227 findet sich eine Doppelseite zur *Architektur* (Abb. 46). In beiden Skizzen wird die obere Zone durch eine allegorische Figur im Tondo besetzt, auf der linken Seite hält die sitzende nackte Frauenfigur die Arme erhoben, auf der rechten Seite sind der liegenden Figur die Attribute der Architektur: Kegel, Würfel und (Halb-)Kugel beigegeben. Hodler knüpfte mit der Zweiteilung und der im Tondo erscheinenden Frau an Altarblätter der Renaissance, an Raffael, an und gab der Allegorie der Architektur denjenigen Platz, den die erscheinende Madonna bei Raffael eingenommen hatte. Im untern Bereich zeigen beide Skizzen das Baugelände mit Arbeitenden, auf der linken Seite erscheint bereits der nach oben blickende bärtige Mann. Im Entwurf wurde er zur zentralen Gestalt, aber die Allegorie der Architektur fiel aus. Der Architekt schaut nach oben, aber was ihm erscheint oder was er erschaut, bleibt ohne nähere Bestimmung. Allein sein Sinnen mit erhobenem Blick soll die Verbindung mit einem jenseitig Geistigen deutlich machen. Der Gedanke des Schreiners an das Jenseits, die erscheinende Allegorie der Architektur haben sich in Unbestimmtes und Unbestimmbares verwandelt, das allein durch Haltung und Blick bedeutet wird.

Als «Unendliches» wurde dieses Unbestimmte erst mit dem Titel *Communion avec l'infini* für die Ausstellung von 1893 bezeichnet. Doch was konnte, um 1890, das «Unendliche» heißen? Die jenseitig schauende Haltung mit erhobenem Kopf beanspruchte 1891 der mystagogische Kunsterneuerer Sâr Merodack Joséphin Péladan in der Ausführung seines Porträts durch Alexandre Séon (Abb. 47). Péladan, Anführer der Kunstsekte «Rose+ Croix esthétique», verdammt rigoros allen «Realismus», was immer das war, und forderte eine restaurative Bewegung der Kunst, durch Tradition, Ideal und Schönheit die mystische und katholisch-ideale Dimension zu erneuern.⁵⁶ Die Übereinstimmung zwischen dem Porträt Péladans und Hodlers aufblickenden Figuren kann vielleicht mehr als anderes begreiflich machen, warum Hodler sich in der ersten Hälfte der neunziger Jahre der mystischen Kunstvereinigung annäherte, Mitglied der Gesellschaft

wurde und im ersten und zweiten «Salon de la Rose+ Croix» ausstellte. 1892 zeigte er das Bild *Enttäuschte Seelen*, ein Jahr später nur noch eine Zeichnung, an den restlichen vier Ausstellungen beteiligte er sich nicht mehr, obwohl er in Bildern wie *Der Weg der auserwählten Seelen* von 1893 exakt das Rosenkreuzerprogramm von Allegorie und Mystik einhielt.⁵⁷ Anscheinend war Hodler von der Begeisterung der Rosenkreuzer angegan, wurde aber durch die entschiedene Distanzierung etwa von Puvis de Chavannes ebenso ernüchert wie durch den totalen Misserfolg beim Verkauf der Bilder.

Die Fortsetzung des Themas «Blick ins Unendliche» bis 1916 zeigt, dass die Annäherung Hodlers an ein mystisches Kunstprogramm 1893 nicht zu Ende war. Hodler suchte die Verbindung der Kunst mit dem «Geistigen», und dessen Kenntnis beanspruchten die im letzten Viertel des Jahrhunderts aufblühenden diversen okkulten Lehren. Sie antworteten auf ein neues Bedürfnis nach Spiritualität, die nach dem Zerschneiden des Fortschrittsglaubens dem Materialismus, Positivismus, dem Realismus und der Mechanisierung begegnen sollte. Den grössten Erfolg als okkulte Ersatzreligion hatte die Theosophie, deren Initialwerk «Isis Unveiled» von Helen Petrovna Blavatsky 1877 in Boston erschien. 1887 wurde in Paris eine theosophische Gesellschaft gegründet, wenige Jahre später gab es bereits fünf Vereinigungen. 1889 publizierte Edouard Schuré das Buch «Les grands initiés», eine Geschichte der Geheimlehren, durch die in Frankreich die Theosophie populär wurde. In der Einleitung beschrieb Schuré die Lehre vom Geistigen als «heilige Mathematik». Die engen Verbindungen zwischen den Geheimlehren und dem Symbolismus, aber auch zwischen Okkultismus und gegenstandsloser Kunst sind vor allem von Sixten Ringbom und Friedhelm Wilhelm Fischer untersucht worden.⁵⁸ Ihre Forschungen haben die Reichweite des Okkultismus für die moderne Kunst besonders bei Kandinsky, Mondrian und Malewitsch deutlich gemacht. Mondrian trat 1909 der holländischen Sektion der theosophischen Gesellschaft bei. Kurz danach begann er mit dem Triptychon *Evolution* (Abb. 48). Die drei geometrisierten Figuren sollen das folgende darstellen: Links die Befangenen im Sinnlichen, verdeutlicht durch die nach unten zur Materie weisenden Dreiecke in den roten Blüten; die Figur rechts mit den gel-



51 Ferdinand Hodler
Blick ins Weite
 Tusche und Ultramarin. 55,5×35,6 cm
 Kunsthaus Zürich

ben Hexagrammen und den nach oben zum Geist weisen Dreiecken meint das Erwachen des Geistes; und die Figur in der Mitte mit ihren weit geöffneten Augen, dem goldenen Schein und der Umrisslinie der «Geistaura» zeigt die erreichte Verbindung mit dem «Geistigen». Die Figur in der Mitte ist nicht zufällig ägyptisiert.⁵⁹

Es scheint, dass Hodlers Blicke ins Unendliche in diese okkulten Zusammenhänge zu bringen sind. Es gab zwar einen andern, keineswegs verschleiert nach innen ins Geistige schauenden Blick ins Unendliche, den des Astronomen in den Sternenhimmel. Der populäre Verbreiter der neuen astronomischen Kenntnisse in Frankreich war Camille Flammarion, Gründer der «Société Astronomique», Autor des erfolgreichen Buches «Astronomie populaire» von 1880 (Abb. 49) und überzeugter Propagator der Astronomie als Mittel zur Erweiterung des Geistes. Flammarion entwickelte eine durch die Betrachtung der Sterne erfahrbare Idee einer profan-religiösen Unsterblichkeit. Albert Boime hat kürzlich gezeigt, wie diese Lehren für Vincent von Gogh (1853–1890) massgebend waren, und wie dessen Beschäftigung mit dem Sternenhimmel das neue populäre astronomische Wissen, die profane Idee der Unsterblichkeit und die Vorstellung eines glücklicheren Lebens auf andern Sternen miteinander verband. Die *Sternennacht* (Abb. 50) von 1889 notiert genau die Position der Sterne und des Mondes am Morgen des 19. Juni, zeigt neben der Zypresse dem Horizont nah die Venus und darüber das Sternbild



52 Ferdinand Hodler
Blick in die Unendlichkeit. 1915
 Öl auf Leinwand. 446×895 cm
 Öffentliche Kunstsammlung
 Basel, Kunstmuseum

des Widders, d.h. van Goghs eigenes Tierkreiszeichen. Über dem Himmel bewegt sich ein mächtiges Lichtband, vermutlich ein Spiralnebel, den van Gogh aus der astronomischen Literatur kannte.⁶⁰

Für den Blick in diese Unendlichkeit hat sich Hodler, im Gegensatz zu van Gogh und Edvard Munch, nicht interessiert. Nächtliche Lichtphänomene hat er nur einmal gemalt. Aber der zeitgenössische, interessierte Blick in die profane Unendlichkeit des Kosmos macht es wahrscheinlich, dass seine Jünglinge auf dem Berg nicht in mystische Tiefen des eigenen Geistinnern schauen, sondern in die unendliche Ferne. Etwas weniger Gewissheit darüber gibt die merkwürdige Staffelung von fünf Frauen auf einem Berg inmitten von Wolken (Abb. 51). Hodler hat hier fünfmal die weibliche Figur aus der *Ergriffenheit* wiederholt, Format und Anordnung der Figuren machen es unwahrscheinlich, dass dieses Blatt zum Arbeitsmaterial der monumentalen Gemälde *Blick in die Unendlichkeit* (Abb. 52) gehört, deren erste Fassung im Auftrag der Zürcher Kunstgesellschaft für das obere Treppenhaus im neuerbauten Kunsthaus entstand. Hodler erhielt den Auftrag 1910 ohne thematische Auflagen. Wie immer machte er sich die Arbeit an der Komposition schwer. In Skizzen und Zeichnungen erprobte er regelmässige Reihen von stehenden Frauen, von sitzenden Frauen auf konvexer Grundlinie, gebrochene Reihen, Doppelreihen und eine Anordnung von Figuren im Kreis.⁶¹ Die Kompositionsskizze mit der Situation des Bildes im Treppenhaus von

⁵⁶ ROBERT GOLDWATER, *Symbolism*, London: Penguin, 1979, S. 186–195.

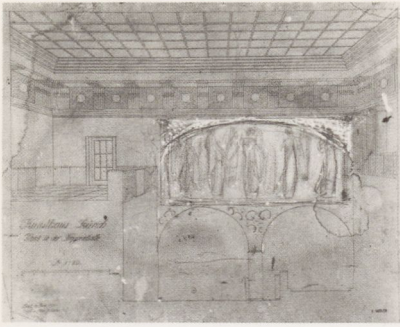
⁵⁷ BRÜSCHWEILER 1983, S. 100–106. – HANS A. LÜTHY, *Schweizer Symbolisten in Paris*, in: *Fin de siècle* (wie Anm. 12), S. 315–325.

⁵⁸ SIXTEN RINGBOM, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting* (Acta Academia Abonensis, Ser. A, Bd. 38, Nr. 2), Helsingfors 1970; FRIEDHELM WILHELM FISCHER, *Geheimlehren und moderne Kunst. Zur hermetischen Kunstauffassung von Baudelaire bis Malewitsch*, in: *Fin de siècle* (wie Anm. 12), S. 344–377; *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890–1985*. Katalog der Ausstellungen in Los Angeles, Chicago und Den Haag 1986/87.

⁵⁹ P. WELSH, *Mondrian and Theosophy*, in: *P. Mondrian Centennial Exhibition*. Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art New York 1972, S. 35–48.

⁶⁰ ALBERT BOIME, *Vincent van Gogh. Die Sternennacht*, Frankfurt/M: Fischer, 1989.

⁶¹ Vgl. JURA BRÜSCHWEILER in: *Ferdinand Hodler. Zeichnungen*. Katalog der Ausstellungen in Winterthur, Solothurn und Innsbruck 1983 (wie Anm. 35), S. 112–133.



53 Ferdinand Hodler
Studie zum «Blick in die Unendlichkeit». 1911/12
 Bleistift, Farbstift und Tempera
 auf Karton. 79×96 cm
 Kunsthaus Zürich, Schenkung
 Kurt Meissner



55 Ferdinand Hodler
Die Kunst oder die Poesie. 1897
 Plakatentwurf, Mischtechnik. 98,6×69,7 cm
 Museum für Gestaltung, Zürich



54 Robert Dorer
La Suisse et Genève. Nationaldenkmal im Jardin Anglais in Genf. 1865–1869
 Abb. aus: *Journal Officiel Illustré de l'Exposition Nationale Suisse Genève 1896, Genf, 1895, Nr. 1, S. 3*



56 Ferdinand Hodler
Communion avec l'infini
 Carnet 1958–176/9, S. 30
 Bleistift. 10,6×17,5 cm
 Musée d'art et d'histoire, Genf

verweisen oder auf das Nationaldenkmal in Genf von Robert Dorer mit den beiden überlebensgrossen Figuren als Allegorien der Republik Genf und der Eidgenossenschaft von 1866–69 (Abb. 54).

Wie im Fall des Jünglings auf dem Berg hat Hodler die kolossalen Figuren im *Blick in die Unendlichkeit* nicht in Untersicht gegeben. Sie sind aber nicht mehr erhöht, sondern befinden sich unterhalb des Horizonts. Drei von ihnen schauen aufwärts, zwei horizontal. Was könnte der «Blick in die Unendlichkeit» mit dem Standort zu tun haben? Ich glaube, dass diese fünf blauen Frauen die Allegorie der Malerei darstellen, dass sie deren denkmalhafte Allegorie sind. Zu begründen wäre dies etwa so: Ich habe gezeigt, dass in Hodlers Skizzen zur *Architektur* die Allegorie dieser Kunst erscheint, im Entwurf aber verschwindet und der jenseitige Bereich damit unbestimmt wurde. Zwischen 1896 und 1897 arbeitete Hodler am Plakat für die Zürcher Kunstgesellschaft und lieferte 1897 einen Entwurf: für eine auf einer Bergkuppe kniende Frau mit erhobenen Armen in Wolken (Abb. 55).⁶² Der Vorschlag wurde abgelehnt, Hodler übermalte die Schrift und nannte das Bild 1899 zuerst *Die Kunst*, 1904 dann *Poesie*. Ein bezeichnendes Attribut gibt es nicht, einen Pinsel hat Hodler der Frauengestalt – im Gegensatz zu anderen Entwürfen – nicht in die Hand gegeben. Es ging nicht um die Tätigkeit, sondern um die Dimensionen und die Wirkung der Malerei: die kolossale Ausdehnung eines freundlich lächelnden Mädchens bis unter die Himmelsdecke. In der Treppenhausdekoration für das Kunsthaus kam Hodler auf diese allegorische Auffassung der Malerei zurück, malte nun aber mächtig grosse Frauen, deren Verbindung mit dem Unendlichen durch die eigene Kolossalität bedeutet wird. Trotz ihrer Monumentalität schaffen diese allegorischen Figuren einen aufreizenden, herausfordernden Kontakt mit dem Betrachter. Sie wenden sich, gehen auf ihn zu, schauen unterschiedlich kokett und bieten sich an.

Man könnte bedauern, dass Hodler, als von den Zürchern die erste Fassung des *Blicks in die Unendlichkeit* wegen allzu übertriebener Kolossalität abgelehnt wurde, sich nicht entschloss, für die zweite Fassung auf eine andere Idee der Verbindung mit dem Unendlichen zurückzukommen. So ist sie im Stadium der Skizzen geblieben, zum Beispiel im Carnet 9 (Abb. 56), wo sich unter einem gewölbten Horizont mit Bäumen eine Insel abzeichnet, in der einige Figuren knien. Im Vordergrund vergnügt sich ein Liebespaar, und dazu schrieb Hodler, gegen alle Rosenkruzer, Theosophen, Mystagogen und vielleicht auch Kunstgelehrten, aber aus reicher einschlägiger Erfahrung: «Communion avec l'infini.»

1911/12 (Abb. 53) zeigt fünf Positionen für kolossale Gestalten in der ersten und weitere Figuren in einer hinteren Reihe. In den ausgeführten Fassungen reihen sich die blaugekleideten Frauen in einer Ebene auf; der Abstand bleibt zwischen den frontalen Figuren noch gleich und verringert sich dann mit zunehmender Wendung der letzten beiden Gestalten. Das Bild für das Kunsthaus hat eine unübersehbare Ähnlichkeit mit den im 19. Jahrhundert ausserordentlich beliebten Denkmälern mit Kolossal-Figuren. Es genügt hier, auf Eugène Grassets sechs Meter hohe *Helvétie* für das Schützenfest 1876 in Lausanne zu

⁶² Ferdinand Hodler und das Schweizer Künstlerplakat 1890–1920. Katalog der Ausstellung in Zürich, Wien und Lausanne 1983/84, Zürich: Museum für Gestaltung, 1983, S. 46–61.