

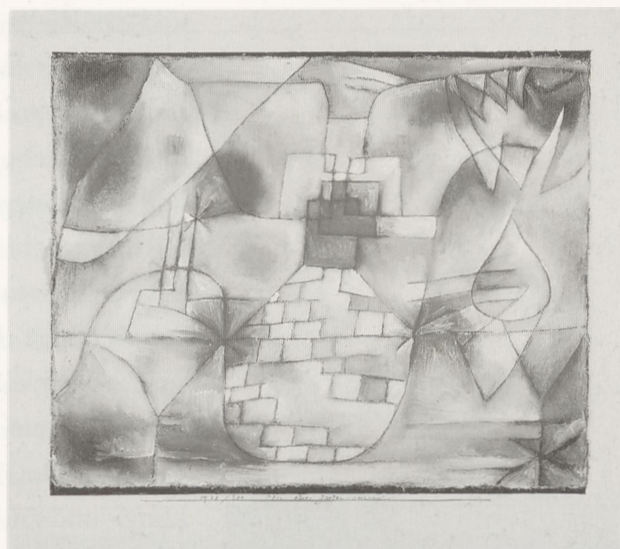
OSKAR BÄTSCHMANN

Ferdinand Hodler: geordnete Natur

Sichtbarmachen, Offenbaren

Bekannt ist die bündige These, mit der Paul Klee seinen Beitrag für Kasimir Edschmids Sammelband *Schöpferische Konfession* von 1920 einleitete: «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.»¹ (Abb. 1) Mehr als zwanzig Jahre zuvor hatte Ferdinand Hodler seinen Vortrag in Freiburg i.Ü. mit einer reichlich pathetischen Prophezeiung über die Möglichkeiten des Kunstwerks beendet: «Das Werk wird eine neue Ordnung offenbaren, die in den Dingen wahrgenommen wurde, und Schönheit erlangen durch die Idee der Einheit, die es entwickeln wird.»² Sichtbarmachen, Enthüllen, Offenbaren – dies sind geläufige Umschreibungen für die Leistungen, die den Künsten und den Künstlern um und nach 1900 häufig abverlangt werden. Im Aufdecken von Unsichtbarem, von Verborgenen oder von Geheimnissen offenbaren sich die Bemühungen, Kunst und Künstler der Legitimationsnot mittels metaphysischer Glorien zu entheben. «Die Sendung des Künstlers ist», sagte Hodler zu Beginn seines Freiburger Vortrags, «das ewige Element der Natur auszudrücken – die Schönheit; daraus die wesentliche Schönheit zu befreien.»³

Die Annahme, Klee hätte sich bei der Festlegung der Kunst auf das Sichtbarmachen durch Hodler leiten lassen, muss nicht unbedingt getroffen werden. Zwar hatte Klee im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts seinen älteren Landsmann bewundert, etliche der Gemälde Hodlers brieflich kommentiert und nachgezeichnet oder auch eine Figur transformiert, doch kam er 1911 zu einem zwiespältigen Urteil und neigte eher zur Ablehnung.⁴ Es ist anzunehmen, dass der Vortrag Hodlers, der 1909 in Deutschland erweitert nachgedruckt wurde, Klee bekannt war, doch lassen sich ähnliche Aussagen über die Künste mehrfach aufweisen. Honoré de Balzac liess 1831 in sei-



1
Paul Klee
Plan einer Garten-Architektur, 1920
Ölfarbe, Aquarell und Kreide/Leinwand, oben
und unten Randstreifen mit Aquarell/Karton,
35,6 × 42,9 cm
Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung

ner bekannten Erzählung *Le Chef-d'œuvre inconnu* den genialen Frenhofer ausrufen: «La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer!», und Auguste Rodin äusserte sich 1913 schlüssig zur Leistung des Künstlers: «L'artiste rend sensible ce qui était invisible.»⁵

Wie viele andere Ideen im Gebiet der Künste weist auch die des Sichtbarmachens eine lange Spur in der Geschichte und eine breite Diffusion auf. Kurz bevor Leon Battista Alberti 1435 die Malkunst für Jahrhunderte auf die Nachahmung des Sichtbaren nach objektivierten Regeln verpflichtete, notierte Cennino Cennini um 1400, der Maler habe die Aufgabe, sichtbar zu machen, was in der dinglichen Welt nicht vorhanden sei, worunter er Phantastisches wie Chimären oder Unsichtbares wie Engel verstand.⁶ Unter der Maxime der Nachahmung, die ein breites Gebiet von der Verdoppelung der sichtbaren Welt bis zur wahrscheinlichen Rekonstruktion von zeitlich oder räumlich entfernten Ereignissen abdeckte, wurden Ausgeburten kombinatorischer Phantasie in Randgebiete wie *Drôleries*, Grottesken oder *Capricci* abgedrängt. Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts galt Nachahmung praktisch unangefochten als oberstes künstlerisches Prinzip, dem andere Fähigkeiten wie Phantasie oder Erfindung untergeordnet waren. Angesichts der Unvollkommenheit der Natur und der Zielferne der Schöpfung konnte der Kunst die Aufgabe, die Natur zu perfektionieren und ihrem Ziel näher zu bringen, mitsamt einem beschränkten Freiraum zugesprochen werden.

In der Gattung Landschaft besetzte bis um 1800 die *Vedute* (die Ansicht von Stadt und Land) den Bereich der Nachahmung, während die harmonische Komposition aus nachgeahmten Dingen und Lebewesen das Feld der Idealisierung nährte. Der Zusammenbruch dieser Leitvorstellung äusserte sich in der Zurückweisung der beiden Bereiche der Landschaftsmalerei: die *Vedute* wurde wegen intellektueller Anspruchlosigkeit abgewertet, die künstlich komponierte Landschaft in den akademischen Genre *paysage historique* abgeschoben. Als neue Aufgaben präsentierten sich einerseits die Wiedergabe der Empfindungen des Subjekts mit «seelenvoller Wirkung» und andererseits die Offenbarung des Verborgenen der Natur, der Kräfte, der Energie, der Anatomie der Erdkruste, womit die Malerei auf eine sozusagen wissenschaftliche Aufgabe verpflichtet wurde. Philipp Otto Runge sah um 1800 in einer neu konzipierten Gattung Landschaft die Malerei der Zukunft. Der Dresdner Arzt, Gelehrte und Freizeitmaler Carl Gustav Carus propagierte 1831 die Geognosie – die Untersuchung der gesetzmässigen Beziehung zwischen dem Äusseren und dem Inneren der Erde, zwischen den Formen, der Struktur und der Geschichte der Gebirge – als wissenschaftliche Grundlage für die Landschaftsmalerei, die neu als «Erdlebenbildkunst» gefasst werden sollte (Abb. 2). Ihr sollte die Aufgabe übertragen sein, die allgemeine Gesetzmässigkeit des Seienden und zugleich die Harmonie des Allgemeinen mit dem Einzelnen im Weltganzen aufzuzeigen. Wie viele Zeitgenossen verband auch Carus in erstaunlicher Leichtfertigkeit genaueste Beobachtungen von Einzelheiten mit nachlässigen Spekulationen über das Weltganze; wie viele andere mutete er der Malerei zu, direkt aus der Wissenschaft hervorzugehen, aber im Gegensatz zu dieser umstandslos auf die Seele der Betrachter wirken zu können.⁷



2
Johan Christian Clausen Dahl
Schlucht in der sächsischen Schweiz, 1820
Öl auf Leinwand, 62,9 × 48 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen München,
Neue Pinakothek

Das Interesse an den geologischen Formationen oder an den Beziehungen zwischen der Physiognomie der Erdoberfläche und der inneren Struktur teilten im 19. Jahrhundert zahlreiche Maler in Europa und Nordamerika. In Frankreich beschäftigte sich etwa Gustave Courbet vielfach mit den Kalkschichten und -abbrüchen der Gebirge der Franche-Comté, seiner Heimat, oder er interessierte sich für imposante geologische Merkwürdigkeiten der Jura-Landschaft wie der riesigen Kaverne der Loue, die er wiederholt malte oder vielmehr mit Palettmesser und pastoser Farbe auf der Leinwand aufmauerte (Abb. 3).



3
Gustave Courbet
Source de la Loue, 1863
Öl auf Leinwand, 84 × 107 cm
Kunsthhaus Zürich

Geologische Aufschlüsse

Der Landschaftsmalerei begegnete der junge Hodler zunächst als Lehrling in der Form von Gebirgsveduten für Touristen in der Werkstatt von Ferdinand Sommer in Thun (Abb. 4), die er nach Vorlagen zu wiederholen hatte.⁸ In Genf kopierte er darauf die pathetische Alpenmalerei von Alexandre Calame und François Diday, wurde aber von seinem Lehrer Barthélemy Menn auf die Landschaften von Camille Corot und auf dessen Betonung von Licht und Farbe aufmerksam gemacht. Offenbar aus eigener Wissbegierde besuchte Hodler die Vorlesungen des bekannten Geologen, Zoologen und Politikers Carl Vogt an der Universität Genf. Vogt unterschied, wie in Deutschland üblich, zwischen einem empirischen und einem spekulativen Teil der Geologie: Jenen bezeichnete er als Geognosie, die sich deskriptiv mit der Schichtung und der Zusammensetzung der Gebirgsmassen beschäftigt, diesen als Geogenie, die sich mit Spekulationen über die Ursachen, die Gesetze und die Geschichte befasst.⁹ Loosli berichtet von Hodlers späten Erinnerungen an den Unterricht bei Carl Vogt: «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 gleichbleibender Gesetze ist, eine Erkenntnis, die Menn in mir immer und immer wieder bestärkte.»¹⁰ Es scheint, dass Hodler, dem Vogt erfolgreich den Plan ausredete, die Malerei zugunsten der Naturforschung aufzugeben, die Anregungen des geologischen Unterrichts umsetzte in Gemälden, die etwa die senkrecht abbrechenden gekrümmten Schichtungen am Petit Salève zeigen oder die Aufrisse der Erdkruste in Schluchten (*Aareschlucht*, 1907, Kat. 21) oder an Steilhängen wiedergeben, sich also mit dem beschäftigen, was geologisch «Aufschluss» genannt wurde, die offene Preisgabe der Gesteine und ihrer Schichtung.¹¹ In vielen Landschaftsgemälden Hodlers manifestiert sich über Jahrzehnte hinweg immer wieder ein geologisches Interesse. Doch verbindet sich dieser kontinuierliche Strang in der Regel mit unterschiedlichen anderen Beobachtungen wie etwa dem Verhalten von Blättern unter der Einwirkung des Windes oder der Distribution von Geröll am Fuss eines Gletschers, in Bachbetten und an den Seeufern.



4
Ferdinand Hodler
Lauterbrunnental mit Jungfraumassiv, 1870/1872
Öl auf Malkarton, 49,5 × 65 cm
Kunstmuseum Bern

In einigen Gemälden, die Hodler in den 80er Jahren im sumpfigen Gebiet am Fuss des Petit Salève malte, legte er es auf die Konfrontation zwischen der unverrückbaren und geschichtsträchtigen Lagerung der Gesteinsschichten und der transitorischen Erscheinung der Vegetation an. Dabei werden nicht nur zwei Vorgänge miteinander konfrontiert, deren Geschwindigkeit völlig unterschiedlich ist, sondern es wird, wie in dem um 1890 entstandenen Gemälde *Am Fuss des Salève* (Kat. 6) oder in den Wiederholungen des Motivs, die Gegenüberstellung zwischen der erstarrten Geschichte der Gebirge und der sich schneller verändernden Vegetation dadurch gesteigert, dass von den lanzettförmigen Blättern des Schilfes teils die silbrige Ober- oder die dunkle Unterseite sichtbar wird, was eine vom Wind verursachte Bewegung suggeriert, die zudem verstärkt wird durch die Variation von Dunkel auf Hell in der rechten Seite des Gemäldes und Hell auf Dunkel auf der linken Seite.

Chaos

Hodlers zahlreiche Beschäftigungen mit dem Petit Salève und seiner unmittelbaren Umgebung weisen vielfach die Ausbreitung von Gegensätzen auf – nur in einem oder zwei Fällen begnügte sich der Maler mit einem auf die Geologie konzentrierten Befund. Das Gemälde *Am Fuss des Salève* (Kat. 6), das sowohl in Bezug auf die Komposition, die Interessen an Geologie und Vegetation und die Grün-Blau-Harmonie unter den frühen Landschaften herausragt, muss zu der Frage führen, ob in Hodlers Landschaftsgemälden dem Gegensatz zwischen Zufall und Gesetzmässigkeit eine bestimmende Rolle zukomme. Die Frage ist, soweit mir bekannt ist, mit Bezug auf Hodler noch nicht einmal gestellt, geschweige denn bearbeitet, obwohl die häufige Rede von Gesetzmässigkeit und Ordnung zumindest die Frage nach der Zufälligkeit oder der Kontingenz hätte provozieren müssen. Die Frage ist auch deshalb wichtig, weil dem Zufall als einem Faktor im Weltgeschehen wie auch in der künstlerischen Tätigkeit um und nach 1900 eine verstärkte Aufmerksamkeit gewidmet wurde, allerdings ohne dass diese von Seiten der Künstler oder der Gelehrten zu einem merklichen Erkenntnisgewinn geführt hätte. Im Grunde warten wir immer noch auf eine wissenschaftliche Analyse des Zufalls im künstlerischen Bereich, die von der literarisch verbürgten Erfindung des berühmten griechischen Malers Protogenes ausgehen müsste, der aus Wut über sein Unvermögen, den Schaum am Maul eines keuchenden Hundes zu malen, mit dem Schwamm nach der Tafel warf und dadurch ein Bild des wahren Schaums hervorbrachte.¹²

Erste Einsicht in das Problem lässt sich an einem eindrücklichen Beispiel gewinnen, dem Gemälde *Waldbach bei Leissigen* (Kat. 19) von 1904. Bis in die Hälfte des Bildes hinauf erstreckt sich das grosse und kleine Geröll des Bergbaches, darüber schliesst sich eine schwarzbraune Uferzone an, die mit dünnen Stämmchen besetzt ist, die zur einen Hälfte mit einem intensiv blauen Gebirgszug, zur andern mit einem blassblau-gelblichen Himmel hinterfangen sind. Fast selbstverständlich setzt Hodler mehrheitlich gelbe Blätter vor das intensive Blau und mehrheitlich schwarzgrüne vor das helle unbestimmte Himmelsgrau. Wichtiger ist, dass er dem Geröll im Bachbett, das vom letzten Hochwasser zu einer vorläufigen Konstellation gebracht wurde, die

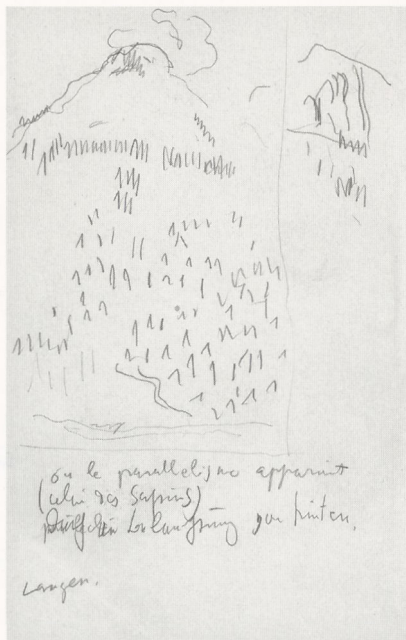
sich nach der Schneeschmelze oder einem Gewitter wieder völlig und unvorhersehbar verändern würde, eine Aufnahme in ein Gemälde gewährte, in dem die relativ beständige horizontale Ordnung der Zufälligkeit der Verteilung des Gerölls und der Distribution einen grossen Anteil abtreten musste. In dieser zufälligen Verteilung der Steine aller Grössen, Formen und Farben im Gemälde *Waldbach bei Leissigen* (Kat. 19) kann eine Analogie zur Wiedergabe der bewegten Lanzettblätter im Gemälde *Am Fuss des Salève* (Kat. 6) gesehen werden.

Offensichtlich interessierte sich Hodler durchaus für solche Erscheinungen des Unregelmässigen. Doch bleibt unklar, wie er diese verstand, ob sie für ihn Manifestationen des Chaos, zufällige Ergebnisse eines nicht bestimmbar wirkens von Kräften waren, die sich nicht aus den ewigen Gesetzen der Natur ableiten liessen, oder ob er, süchtig nach Harmonie, nicht doch im chaotischen Ergebnis das Wirken einheitlicher Kräfte zu erkennen versuchte. Waren die Verteilung des Gerölls, der wechselnde Anblick der im Wind bewegten Blätter oder die Formen des aufsteigenden Nebels und die Position und die Formen der Wolken für Hodler etwa jener Bereich, der sich den «ewigen Naturgesetzen», wie sie ihm der Naturwissenschaftler Carl Vogt vermittelt hatte, entziehen konnte? Hodler hat sich durchaus für diese Erscheinungen der Kontingenz interessiert, was bisher kaum aufgefallen ist, weil offenbar seine ordnenden Eingriffe in die Komposition der Landschaften den Blick auf den Gegensatz verstellten haben.

Als Sujet der Gemälde *Bergbach bei Beatenberg* (Kat. 22) und der 1916 bei Champéry entstandenen Gemälde von Bachbetten (Kat. 24 und 25) könnte man die chaotische Anhäufung von Steinen im Bachbett bezeichnen. Vielleicht könnte man analog im Gemälde *Der Grindelwaldgletscher* (Kat. 23) und in weiteren Gemälden der Alpen die Ausarbeitung eines Konflikts zwischen einer Struktur von Felsen und Eis und einer ungeordneten Anhäufung erkennen. Schliesslich hat der Berliner Philosoph Georg Simmel in seinem kurzen Aufsatz «Die Alpen» von 1911 einen Gegensatz beschrieben, dessen Blick auf das Gebirge von der Kritik an den Alpendarstellungen Ferdinand Hodlers und Giovanni Segantinis angeregt wurde. Simmel schrieb den alpinen Formen «etwas Unruhiges, Zufälliges, jeder eigentlichen Formeinheit Entbehrendes zu», stellte aber diesem Chaotischen die Einheitlichkeit der schieren Masse und das Transzendente des Übergrossen und weiss Schimmernden als Gegensätze gegenüber, was nach der Diskussion über das Sublime, die im 18. Jahrhundert von Edmund Burke wieder vorgebracht wurde, keinen Überraschungseffekt haben konnte: «Die Alpen wirken einerseits als das Chaos, als die ungefüge Masse des Gestaltlosen, das nur zufällig und ohne eigenen Formsinn einen Umriss bekommen hat, das Geheimnis der Materie schweigt heraus, von der man an den Konfigurationen der Berge mehr mit einem Blick erfasst als in irgendeiner andern Landschaft. Wir fühlen hier das Irdische als solches in seiner ungeheuren Wucht, das noch ganz fern von allem Leben und Eigenbedeutung der Form ist. Andererseits aber sind die übergross aufsteigenden Felsen, die durchsichtigen und schimmernden Eishänge, der Schnee der Gipfel, der keine Beziehung mehr zu den Niederungen der Erde hat – alles dies sind Symbole des Transzendenten, den seelischen Blick aufführend, wo über dem mit



5
Ferdinand Hodler
Der Mönch im Morgenlicht, 1911
Öl auf Leinwand, 88 x 66 cm
Privatbesitz



6
Ferdinand Hodler
Landschaftsskizzen, 1904
Bleistift
Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des
Dessins, Carnet Inv. 1958-176/102_11

höchster Gefahr noch Erreichbaren das liegt, zu dem keine blosser Willenskraft mehr hinauflangt.»¹³

Von Hodlers Darstellungen der Alpen liessen sich viele Beispiele benennen, auf die Simmels Ausführungen über das Erhabene der Alpengipfel bezogen werden könnten: *Die Jungfrau mit Silberhorn von Mürren aus* und *Der Mönch im Morgenlicht* (Abb. 5), beide aus dem Jahr 1911, stellen die Entwicklung der amorphen, schmutzigen oder dunklen Masse bis hinauf zum strahlenden Licht oder bis zu einer pyramidalen Form dar.

Ordnung durch Wiederholung

Die Beobachtungen des Philosophen mögen sich in den Gemälden verifizieren lassen, aber sie stimmen nicht mit der Auffassung des Malers überein. An einigen Skizzen, die auf der Reise nach Wien 1904 entstanden sind, scheint sich vielfach der Gegensatz zu finden zwischen einer unteren chaotischen Zone und einer oberen Region, in der die Gipfel einer regelmässigen Form angenähert sind (Abb. 6). Eine Bemerkung auf der folgenden Seite leitet aber

entschieden vom Befund «Chaos» weg, denn sie macht anhand einer Skizze mit unregelmässiger Anordnung von Zeichen auf den «Parallelismus» der Tannen aufmerksam, der hier erscheint. Wichtig in diesem Zusammenhang ist eine Skizze mit der Bezeichnung «Bergbach», die dem Gemälde *Waldbach bei Leissigen* (Kat. 19) ähnlich ist und der die Bemerkung «Formen Wiederholungen» beigelegt ist.¹⁴

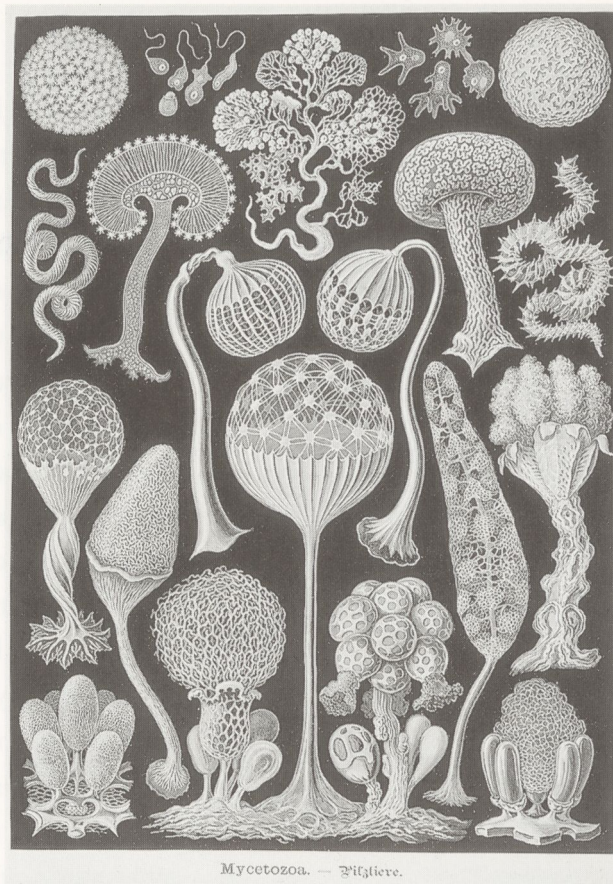
Unter «Parallelismus» verstand Hodler jede Art von Wiederholung. Dazu zählten zunächst die drei Arten der Symmetrie (die bilaterale, die translative und die rotative), weiter gesellten sich auch ungefähr ähnliche Formen oder ungefähr angenäherte Farben hinzu, oder es genügte, dass Unterschiedliches gleichartige Empfindungen auslöste: Was mehr als ein Mal vorkam oder zwei Mal gesetzt werden konnte, stellte sich schon als Träger des ästhetischen Haupt- und des ordnenden Weltprinzips heraus, des einzigen, das Hodler von seinem Freiburger Vortrag an als gültig betrachten mochte. Stur behauptete Hodler sich selbst als Erfinder des «Parallelismus», obwohl die Symmetrien in der Natur vielfach aufgespürt und ihre ästhetischen Wirkungen untersucht worden waren. 1898 begann der berühmte Naturforscher Ernst Haeckel mit der Lieferung von hundert lithographierten Tafeln unter dem Titel *Kunstformen der Natur*, und er demonstrierte damit nicht nur die Symmetrien als Formprinzipien in der Natur, sondern er liess vom Lithographen Adolph Glitsch auch die einzelnen Tafeln (Abb. 7) zu kunstvollen symmetrischen Ornamenten gestalten. Mit den mehrfachen Symmetrien offenbart der Naturforscher die Baupläne der Natur zum Nutzen des gebildeten Publikums, der Kunst und des Kunstgewerbes.¹⁵ Zur gleichen Zeit lehrte der Kunsthistoriker Alois Riegl in Wien, der Formung der Materie durch die Natur liege das Grundgesetz der Kristallisation, diesem das Gesetz der Symmetrie zugrunde, was sich am reinsten in anorganischen For-

men offenbare, während die bewegten organischen Formen durch Unvollkommenheit und Zufälligkeit die Grundgesetze verbergen. Für die Kunst ergibt sich nach Riegl deshalb die Konsequenz: «Die- selben Gesetze aber treten rein und unverhüllt entgegen in den an- organischen Motiven: diese sind daher die vollkommenen, ewigen. Die Anorganisierung der organischen Motive bedeutet also Ver- vollkommnung, Verbesserung, Verschönerung derselben. Das ist aber zugleich die einzige Aufgabe der Kunst als des Wettschaffens mit der Natur [...]»¹⁶ Perfektionierung durch Offenbarung der Konstruktions- und Schönheitsgesetze der Natur soll sich die Kunst nach Riegls einseitiger Ansicht als Aufgabe vornehmen.

Das ordnende Prinzip der Symmetrie sah Hodler in grosser Ver- zückung und Bewunderung überall am Werk, in den Felsblöcken, die verstreut in einer Ebene herumliegen, in den ungezählten Gip- feln der Alpen, in den Baumstämmen, die das Senkrechte wieder- holen und im Wald in zusätzlicher Symmetrie rechts und links den staunenden Künstler umstehen, in den Blättern, die im Herbst von den Bäumen fallen, oder im Himmelsgewölbe oder im menschen- lichen Körper, einer Reihe oder einer Gruppe von Menschen, oder – erstaunlicherweise – in der Kunst von Michelangelo oder Raf- fael.¹⁷ Kurz, es konnte Hodler nichts vorkommen, in dem er nicht eine Symmetrie – den Parallelismus oder die grosse Einheit – zu entdecken oder was er nicht in eine Symmetrie zu bringen vermocht hätte.

Um das Prinzip der Wiederholung sichtbar zu machen, unterzog Hodler viele Ge- mälde von Landschaften seinen ordnenden Eingriffen. Dazu gehört in erster Linie die Wahl des Ausschnitts, die häufig so erfolgte, dass ein Motiv seine Anlage zu bilateraler Symmetrie offenbaren konnte. Als Beispiele können unter vielen die Oberengadiner Landschaften von 1907 (*Schnee im Engadin*, Kat. 37) wie auch *Das Breithorn* (Kat. 32) von 1911 genannt werden. Dabei werden die Abweichungen von einer strengen bilateralen Symmetrie als Störungen behandelt, die durch unter- geordneten Widerspruch beleben. Vor allem mit seinen Gemälden vom Thunersee ging Hodler aber noch weiter in den ordnenden Eingriffen und führte die Ähnlich- keit der nördlichen und südlichen Bergketten mitsamt einer künstlichen Anordnung der Wolken durch die Spiegelung zu mehrfacher bilateraler Symmetrie. Ein Vergleich zwischen der Fassung von 1905 (Kat. 51) und der schematischen von 1909 (Kat. 53) kann allerdings das problematische Umschlagen einer Komposition in eine eintönige Konstruktion deutlich machen.

Hodlers ordnende Eingriffe in die Natur lassen sich zu einigen wenigen Komposi- tionsschemata zusammenführen, die sich als pyramidale, streifenförmige, apsidiale und ovaloide unterscheiden lassen.¹⁸ Allerdings dürften die Kompositionsschemata, die Sezierpräparaten gleichkommen, im Falle des Landschaftswerks zwar die Wahr- nehmungs- und die Gestaltungsmuster beschreiben, aber weit weniger bestimmt dem Sinn oder der Bedeutung die Richtung weisen als in den Figurenbildern.¹⁹



Mycetozoa. — Pilztiere.

7
Ernst Haeckel
Mycetozoa – Pilztiere
Farblithographie von Adolph Glitsch, in:
Kunstformen der Natur, 1899–1904,
Leipzig/Wien, Tafel 93

Allegorische Dienste

Zu den Verstärkungen der Symmetrien durch Abschwächung der Unregelmässigkeiten kommen weiter künstlich gesuchte Anordnungen oder Zurechtbiegungen des Vorliegenden. Es ist nicht angebracht, diese vielfachen künstlichen Trimmungen der Natur durch den Künstler und deren Problematik durch verlegenes Stillschweigen zu übergehen. Hodler geht in diesen problematischen Gemälden von pyramidalen Formen wie den Berggipfeln des Mönchs oder des Niesen aus und ordnet Wolkenformen zu einem Oval oder zu einem Rahmen des pyramidalen Gipfels. Durch die symmetrische Anordnung von Wolken um die aufstrebende Pyramide soll offenbar eine Harmonie zwischen der regelmässigen Form des festen Gebirges und den Wolkenformen geschaffen und propagiert werden. Die aufragenden Gipfel erhalten durch die rahmenden hellen Wolken eine Art von hellem Nimbus, Heiligenschein, und werden dessen verklärender Wirkung teilhaftig, die zusätzlich gesteigert wird durch einen hinter dem dunklen Gipfel aufstrahlenden Lichtschein. Ähnlich ist es, wenn die flach gefasste Landschaft des Genfersees durch die bilateral symmetrisch verteilten, aufsteigenden und schwebenden Wolken vom göttlichen Künstler eine neue Weihe als gottgefälliges gesegnetes Land erhält (*Landschaft bei Caux mit aufsteigenden Wolken*, Kat. 48).

Offenbar soll die Natur durch diese Anordnungen mit beträchtlicher Gewalt von Seiten der Kunst zur neuen Offenbarung einer Ordnung oder Harmonie gebracht werden. Hodler knüpfte in diesen Darstellungen an die von ihm früher praktizierte allegorische Aufbereitung und Nutzung der Naturdinge an und trug sie umstandsloser vor. Eine von Bäumen gesäumte Strasse, die zu einem perspektivischen Zentrum in der Bildtiefe führt, oder ein ansteigender Weg, von Büschen eingefasst, der an einem Kreuz endet – solcher simplen Erfindungen bediente sich Hodler in den 90er Jahren, um seine Gemälde mit einer allegorisch-moralischen Bedeutung auszustatten, von der sich auch andere Sektierer als die Mitglieder des *Ordre de la Rose & Croix* überzeugen liessen. Von der allegorischen Bedeutung wird sogar ein einfaches, nach der Natur gemaltes Motiv überwältigt wie etwa die mehrmals dargestellte *Strasse nach Evordes* (Kat. 9), wo die vier Karrengeleise mit mächtigem perspektivischem Zug in die Tiefe zum Waldesdunkel fahren, ungehemmt von den quer liegenden schwarzen Schatten der Bäume.

In fast allen figürlichen Allegorien Hodlers findet sich die Verbindung von Figuren mit einem Schauplatz, dessen Form und Ausstattung der Natur entnommen sind. Im Gemälde *Zwiesgespräch mit der Natur* (Abb. 9) von 1884 zeigt Hodler einen nackten Jüngling mit erhobenen Händen in einer hügeligen, von einem Weg durchzogenen Landschaft. Was damit bedeutet werden soll, dürfte auf eine allzu triviale Weise klar sein: das fromme Innehalten eines schreitenden Oranten, dessen Lebensweg trotz der vorgezeichneten Mäandrierung des Wegs im Gelände des Lebens noch dem Zweifel ausgesetzt wird. Noch weniger glücklich war die Realisierung einer ähnlichen allegorischen Idee, die Hodler zu Beginn der 90er Jahre ausführte und *Aufgehen im All* nannte: eine nackte weibliche Figur im Orantengestus auf einem schwarzen Tuch vor einer im Bogen abschliessenden grünen Fläche. Trotz dieser problematischen



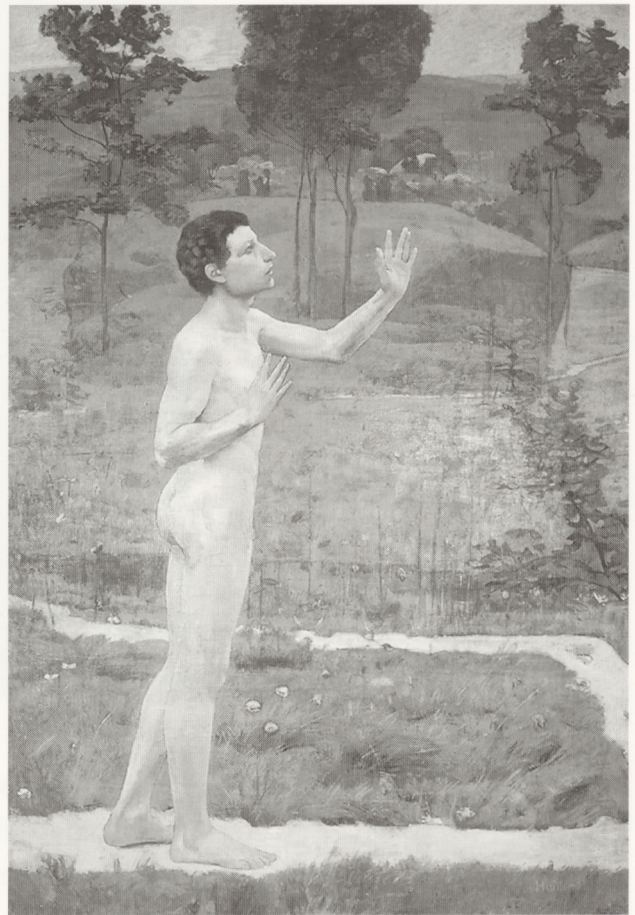
8
Ferdinand Hodler
Die Quelle, um 1904/1910
Öl auf Leinwand, 130 x 100 cm
Kunstsammlung Thomas Schmidheiny

Erzeugnisse versuchte Hodler hartnäckig sich im Feld der allegorischen Gestaltung zu behaupten, nicht ohne dabei energisch zu versuchen, sich trotz der offenkundigen Verbindungen zu neoklassizistischen Allegorien der Bezeichnung «Allegoriker» oder «Symboliker» zu entziehen.²⁰ Allerdings konnte er dies nicht mit glaubhaften bildlichen Gestaltungen vorbringen, und sowohl das *Weib am Bach* von 1903 wie die darauf folgende *Quelle* (Abb. 8) konnten nie mehr beanspruchen, als disproportionierte Konkurrentinnen zu Jean-Auguste-Dominique Ingres' überirdisch schönem Frauenkörper *La Source* sein zu wollen. Doch muss geprüft werden, ob Hodler nicht in eine völlig andere Richtung gezielt hat, nämlich auf eine Verwischung der Gattungsgrenzen zwischen Figurenbildern und Landschaften.

Die offensichtlichsten Belege für solche Engführungen sind die Gemälde mit liegenden Figuren in der Landschaft, wie die zweite Fassung des Gemäldes *Der barmherzige Samariter* aus der Mitte der 80er Jahre (überarbeitet zum *Toten Jüngling*) oder *Die Nacht* von 1890/91 oder das grosse Unternehmen *Die Liebe*, das Hodler jahrelang beschäftigt hat. Frühe Skizzen in den Carnets zeigen, dass der Künstler von Anfang an mit der Verbindung der Leiber von Mann und Frau mit der in horizontalen Streifen gefassten Landschaft beschäftigt war (Abb. 11). Die Entsprechungen zwischen den liegenden Leibern und den horizontalen Streifen der Landschaft scheinen für Hodler das wichtige künstlerische Thema gewesen zu sein. Er griff das Thema 1915 noch einmal auf, als er das Sterben der Geliebten Valentine Godé-Darel in erschütternden Bildern reportierte und der liegenden Toten Gemälde vom Genfersee gegenüberstellte, in denen See, Berge und Himmel in farbig leuchtende horizontale Streifen übersetzt sind.

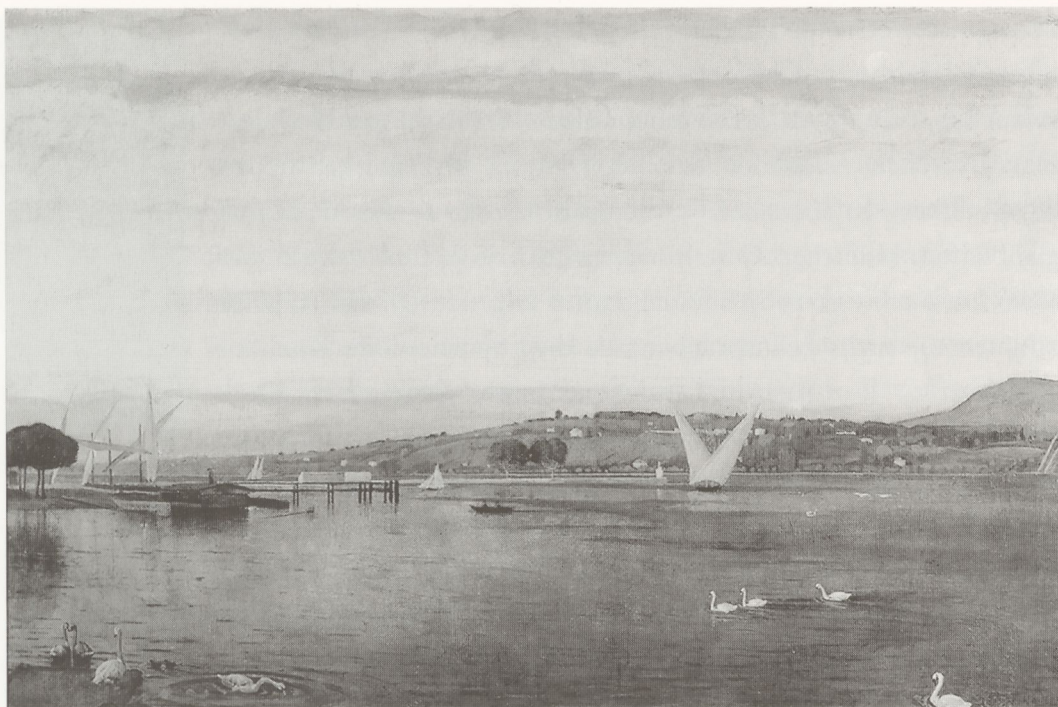
Schwanengesang

Carl Albert Loosli, der Biograph, berichtet von Hodlers einfachem Pausverfahren für eine ökonomische Vervielfältigung von Landschaftsbildern: «Wo ihn eine Landschaft dermassen fesselte, dass sie ihm der Darstellung in verschiedenen Fassungen würdig schien, fertigte er sich von allen Dingen eine genaue Pause davon an, wobei, wie vorberührt, bereits alle perspektivischen und formalen Aufgaben linear restlos gelöst wurden. Diese Pause nun übertrug er dann gleichzeitig und vorgängig auf ebenso viele Malgründe grundierter und gespannter Leinwand, als er Gemälde zu schaffen gedachte, so dass ihr formaler Aufbau von vornherein festgelegt war und ihn bei der malerischen Ausarbeitung nicht mehr zu beschäftigen brauchte, wodurch für diese selbst kostbare Zeit gewonnen ward.»²¹ Natürlich ermöglichte dieses Verfahren, die Nachfrage umstandsloser und rascher zu bedienen, und Hodler konnte schon um 1904 seine Landschaften leicht für 2500 Franken absetzen, was der junge Klee nicht zu notieren vergass.²² Als Hodler 1917 nach der grossen Retrospektive im Zürcher Kunsthaus von Aufträgen überflutet wurde,



9
Ferdinand Hodler
Zwiesgespräch mit der Natur, um 1884
Öl auf Leinwand, 23,7 × 16,2 cm
Kunstmuseum Bern

10
Ferdinand Hodler
Schöner Abend am Genfersee, 1875
Öl auf Leinwand, 74 x 110 cm
Kunstmuseum St. Gallen



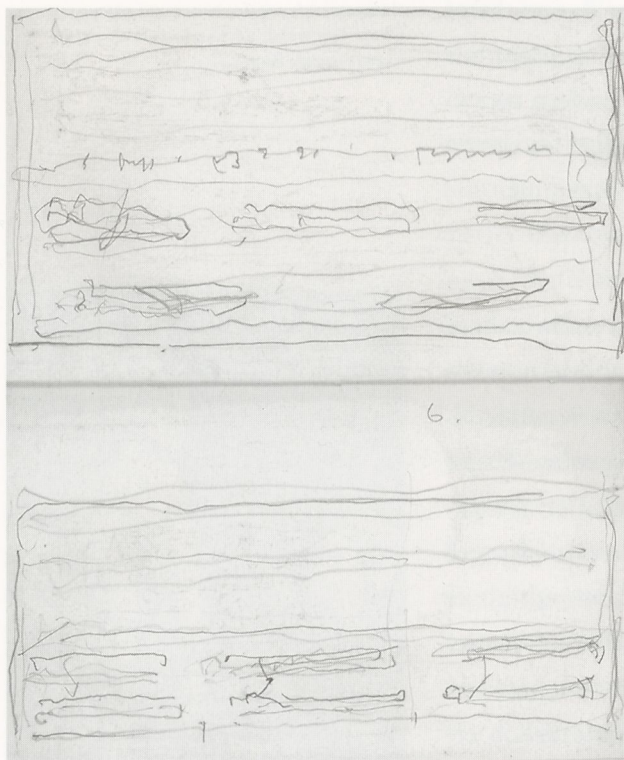
kündigte er Loosli an, er werde nur noch malen, was ihn freue, denn auf Brotarbeit sei er nicht mehr angewiesen.²³ Hodler nahm im Sommer 1917 an, es blieben ihm noch zehn oder fünfzehn Jahre für andere Gemälde, zu denen er auch neue Landschaften zählte, worauf er Johannes Widmer auf dem Gang vom Atelier an den See aufmerksam machte: «Ich werde in Zukunft nur noch für mich malen. Keine Bestel-

lungen mehr! Was Landschaften betrifft, werde ich Landschaften wie hier machen, planetarische Landschaften!»²⁴

Ein Uferstreifen am unteren Bildrand, eine ruhige breite Fläche mit Spiegelung des Himmelslichts, ein heller oder dunkler liegender Streifen, gebildet aus den Savoyer Alpen mit dem Mont Blanc, ein schmaler Streifen Himmel in weisslichem Blau oder im glühenden Orange des Sonnenaufgangs – das sind die einfachen Landschaften aus Hodlers letzten Monaten, in denen er eine Erfahrung wiederzugeben versuchte, die ihm am Ufer des Genfersees aufgegangen war: «Ist Ihnen nicht, als ob Sie am Rand der Erde stünden und frei mit dem All verkehrten?»²⁵ Hodler meinte diese Landschaften als *Blick in die Unendlichkeit*, um einen Titel zu zitieren, der ihm mehrfach für Figurenbilder diene.

Gelegentlich setzte Hodler in den letzten Landschaften auf dem Uferstreifen eine Reihe von Schwänen. Schon in seinem ersten Gemälde vom Genfersee, dem Wettbewerbsbild *Schöner Abend am Genfersee* (Abb. 10) von 1875, gab Hodler die Schwäne am Ufer und auf dem Wasser wieder, und 1914/15 setzte er drei Paare von

Schwänen in unterschiedlichen Stellungen ins seichte Wasser (Kat. 63). In den letzten Bildern unterbricht die Reihe der Schwäne mit einem ruhigen, gleichmässigen Rhythmus den untersten horizontalen Streifen.

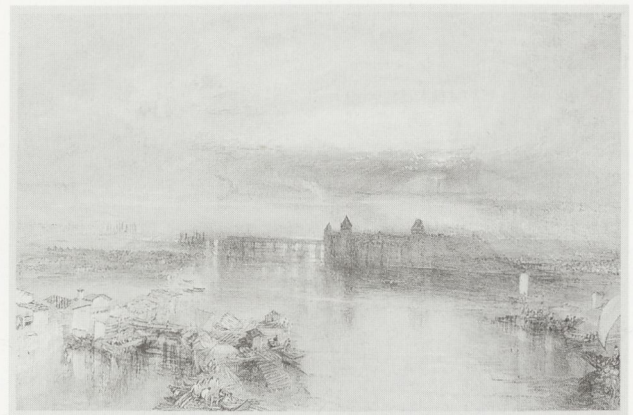


11
Ferdinand Hodler
Skizzen zur «Liebe»
Bleistift
Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des
Dessins, Carnet Inv. 1958-176/104_28



12
 Caspar David Friedrich
Mönch am Meer, 1809/10
 Öl auf Leinwand, 110,4 × 171 cm
 Berlin, Galerie der Romantik Schloss
 Charlottenburg

Es erwies sich offenbar als schwierig, zu Hodlers letzten Landschaftsbildern zeitgenössische ähnliche Kompositionen aufzuzeigen. Man muss in der Geschichte um einiges zurückgehen, um eine Analogie der Form und einen Gegensatz des Ausdrucks ausmachen zu können. Caspar David Friedrichs berühmtes Gemälde *Mönch am Meer* (Abb. 12), das einen Kapuziner auf der Düne vor einer unbegrenzten Wasserwüste unter düsterem Himmel zeigt, regte Heinrich von Kleist 1810 zu unbehaglichen Empfindungen «im weiten Reich des Todes» an. Kleists Erfahrung vor Friedrichs Gemälde ist die des Erhabenen oder Sublimen, die durch die Einförmigkeit und die fehlende Begrenzung des Bildes verstärkt wurde; und er versuchte, die Erfahrung in seinem Text durch Ironie aufzuheben.²⁶ Bei Hodler verbindet sich die romantische Erfahrung des Unendlichen jedoch nicht mit dem Düsteren, sondern mit kosmischen Lichtphänomenen – nicht unähnlich denjenigen, die Joseph Mallord William Turner fast siebenzig Jahre zuvor vor allem in seinen Aquarellen an Schweizer Seen geschaffen hatte (Abb. 13). Hodlers letzte Landschaften stehen in der Tradition des Sublimen, die Robert Rosenblum analysiert hat, doch sie verbreiten nicht den Schein eines lebensgefährdenden Schreckens, sondern den kosmischen Klang, die Harmonie, die in den zeitgenössischen metaphysisch-occulten Strömungen von Kandinsky bis Mondrian zum Erweis der Geistigkeit der Kunst gefordert wurde.²⁷



13
 J.M. William Turner
Konstanz, 1842
 Aquarell, 30,4 × 45,4 cm
 York, City Gallery

Anmerkungen

Oskar Bätschmann: Ferdinand Hodler: geordnete Natur

- 1 Paul Klee, *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. von Christian Geelhaar, Köln: DuMont, 1976, S. 118.
- 2 Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 306: «L'œuvre révélera un nouvel ordre perçu des choses et sera belle par l'idée d'ensemble qu'elle dégagera.»
- 3 Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 299: «La mission, (s'il est permis de dire la mission de l'Artiste) est: d'exprimer l'élément éternel de la nature, – la beauté; d'en dégager la beauté essentielle.»
- 4 Klee 1976, a.a.O., S. 157–160; vgl. Klees Besprechung der Hodler-Ausstellung 1911 in München, S. 94–97.
- 5 Honoré de Balzac, *Comédie humaine* (Bibliothèque de la Pléiade, Bd. X), Paris: Gallimard, 1979, S. 418; François Dujardin-Beaumetz, *Entretiens avec Rodin*, Paris: Dupont, 1913, S. 89.
- 6 Vgl. Leon Battista Alberti, *De Statua, De Pictura, Elementa Picturae*, hrsg., übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.
- 7 Vgl. die neue englische Ausgabe: Carl Gustav Carus, *Nine Letters on Landscape Painting*, introduction by Oskar Bätschmann, translation by David Britt, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2002.
- 8 Brüscheiler 1984 [Sommer], S. 55–61.
- 9 Carl Vogt, *Lehrbuch der Geologie und Petrefactenkunde* [1846/47], 2 Bde., 3. Aufl., Braunschweig: Vieweg, 1866–1868.
- 10 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 39–40.
- 11 Als «Aufschluss» wird in der Geologie eine Stelle bezeichnet, an der Gestein in natürlicher Lagerung und unbedeckt von Pflanzenwuchs, Erde und Schutt sichtbar ist; vgl. *Lexikon der Geografie*, hrsg. von Ernst Brunotte u.a., 4 Bde., Heidelberg, Berlin: Spektrum, 2001–2002, Bd. 1, S. 102.
- 12 Plinius, *Historia naturalis – Naturkunde*, Bd. 35, hrsg. u. übersetzt von R. König, München: Heimeran, 1978, S. 35, S. 102–104.
- 13 Georg Simmel, «Die Alpen», in: *G.S., Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig: W. Klinkhardt, 1911, S. 147–154; vgl. Magnagnano 1983 [Landschaften], S. 316–319 – Simmels Essay erschien 1911 in: *Der Tag. Moderne illustrierte Zeitung*, Nr. 34, 19. Jan. 1911, S. 1–3.
- 14 Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des Dessins, Carnet Inv. 1958-176/102_12, rechte Seite (die Bezeichnung richtet sich nach der neuen Aufnahme der Carnets).

- 15 Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, Leipzig und Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1898–1904; vgl. Supplement-Heft, 1904.
- 16 Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, hrsg. von K.M. Swoboda u. O. Pächt, Graz/Köln: Böhlau, 1966, S. 21, 82. – Vgl. Darmstadt 1986.
- 17 Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 305–306.
- 18 Bättschmann 1990 [Figur], S. 60–64.
- 19 Vgl. zu den Matrizen der Figurenbilder: Bättschmann 1986 [Kombinatorik]; vgl. Baumgartner 1998, S. 11–13.
- 20 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 152.
- 21 Loosli 1938 [Werkstatt], S. 164.
- 22 Klee 1976, a.a.O., S. 158. – 2500.– Fr. von 1904 entsprechen 2003 einem Betrag von 137 500.– Fr., wenn die beiden Faktoren aus dem Konsumentenpreisindex (11×) und aus dem Bruttozialprodukt (5×) berücksichtigt werden.
- 23 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 191–192.
- 24 Widmer 1919 [Lebensjahr], S. 9. «En toutes choses, désormais, je ferai mes toiles à moi. Plus de commandes! En fait de paysages, je ferai des paysages comme celui-ci, des paysages planétaires!»
- 25 Widmer 1919 [Lebensjahr], S. 9.
- 26 Vgl. Bättschmann 1989 [Entfernung], S. 45–50.
- 27 Rosenblum 1975; Frankfurt am Main 1995; *Ferdinand Hodler – Piet Mondrian. Eine Begegnung*, hrsg. von Beat Wismer, Baden: L. Müller, 1998.