

FERDINAND HODLER: SPÄTWERK UND LETZTE WERKE

Originalveröffentlichung in: Lloyd, Jill ; Küster, Ulf (Hrsgg.): *Ferdinand Hodler, Ostfildern 2013*, S. 35-47
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009104>

OSKAR BÄTSCHMANN

Letzte Werke

Die Verklärung des letzten Werkes eines Künstlers geht auf Überlieferungen von Marcus Tullius Cicero und Plinius dem Älteren über Apelles zurück. Von diesem, dem berühmtesten Maler Griechenlands, schreibt Plinius in seiner *Naturalis historia*, der missgünstige Tod habe ihn gezwungen das Gemälde einer *Venus* unvollendet zurückzulassen, worauf niemand dessen Fertigstellung gewagt habe.¹ Cicero vergleicht in seiner Schrift *De officiis* die fragmentarische Hinterlassenschaft des Gelehrten Panaitios mit dem unvollendeten Gemälde der koischen Aphrodite des Apelles, indem er sich auf das Zeugnis eines Poseidonios beruft, der wiederum von dem Bericht eines P. Rutilius Rufus wisse. Gemäss diesem Rufus habe niemand das zu Ende geführt, was Panaitios unfertig zurückgelassen habe, weil das Vorhandene überaus vorzüglich gewesen sei. Genauso habe es sich mit Apelles verhalten:

Wie man keinen Maler habe finden können, der bei der koischen Aphrodite den Teil, den Apelles zwar angefangen, dann aber nicht zu Ende gemalt hatte, ergänzen wollte – denn die Schönheit des Gesichts zerstörte die Hoffnung, den übrigen Körper ebenso darstellen zu können –, so habe niemand das, was Panaitios unbearbeitet liegen ließ und nicht vollendete, zu Ende geführt, weil das, was er selbst schon vollendet hatte, so vorzüglich war.²

Damit war eine Mystifikation des letzten Bildes vorgezeichnet, wie sie immer wieder in unterschiedlichen Formen auftauchen sollte. Es

muss genügen, hier auf das bekannteste Beispiel der frühen Neuzeit zu verweisen: 1520 wurde Raffael in seinem Atelier in Rom unter seinem letzten Bild *Transfiguration* aufgebahrt und Giorgio Vasari schrieb darüber: »Im Angesicht des toten Körpers und des lebendigen Werks zerriss es allen, die es anschauten, die Seele vor Leid«, ja die Malerei hätte auch gleich sterben können, da sie ohnehin blind geworden sei.³ Seither ist vielfach dem letzten Werk die Besonderheit eines Testaments oder einer Offenbarung zuerkannt worden und häufig ist es mit ebenjener pathetischen Vorstellung verbunden worden, mit dem Künstler sei auch die Kunst gestorben.⁴ Und als um 1800 im Rahmen des erneut einsetzenden Künstlerkults Totenbettdarstellungen auch von Künstlern üblich wurden, betraf dies gerade auch Raffael. So zeigten etwa die Salons von 1804 und 1806 in Paris von Nicolas-André Monsiau und Pierre-Nolasque Bergeret je ein Gemälde über die Verehrung des aufgebahrten Künstlers unter seiner *Transfiguration*.⁵ Das originale Werk, geraubt aus Rom, befand sich zu der Zeit in der Grande Galerie des Musée du Louvre.⁶

Eine literarische Umsetzung der Ideen vom letzten Werk hat der achtzehnjährige Hugo von Hofmannsthal mit seinem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* vorgelegt, das 1892 in Stefan Georges Zeitschrift *Blätter für die Kunst* publiziert wurde.⁷ Dieses kleine Drama ist hier von doppeltem Interesse, weil es zu Lebzeiten Ferdinand Hodlers geschrieben und an der Trauerfeier für Arnold Böcklin 1901 im Münchener Künstlerhaus aufgeführt wurde. Im Drama tritt Tizian nicht auf und sein letztes Bild bleibt im Verborgenen. Von den Ansichten des



Abb. 1 Ferdinand Hodler, *Genfer See mit Mont Blanc am frühen Morgen (Oktober)*, 1917, Öl auf Leinwand, 61 x 128 cm, Musée d'art et d'histoire, Genf (Bätschmann/Müller I, 581)

sterbenden Malers erzählt ein Page, nachdem Tizian befohlen hat seine Bilder aus dem Gartensaal zu ihm zu bringen:

Er sagt, er muß sie sehen...

*»Die alten, die erbärmlichen, die bleichen,
Mit seinem neuen, das er malt, vergleichen...
Sehr schwere Dinge seien ihm jetzt klar,
Es komme ihm ein unerhört Verstehen,
Daß er bis jetzt ein matter Stümper war...«
Soll man ihm folgen?»⁸*

Das Thema des letzten Bildes lässt sich aus den spärlichen Hinweisen nicht erraten. Tizianello, der als Sohn Tizians auftritt, sagt: »Im Fieber malt er an dem neuen Bild, / In atemloser Hast, unheimlich wild...«⁹ Eines der Modelle gibt ein kühnes Versprechen ab: »Schwergolden glüht die Sonne, die sich wendet: / Das ist das Bild und morgen ist's vollendet.«¹⁰ In dieser dichterischen Mystifikation des letzten Bildes wird vom greisen Maler das bisherige Schaffen als nichtig beurteilt und ein Hervorbringen des Lebendigen als höchstes, unerreichbares Ziel angesehen.

Unendlichkeiten

Johannes Widmer, ein junger Verehrer Hodlers, berichtet von einem Gang mit dem Maler an einem heiteren Sommerabend des Jahres 1917 vom Atelier an den Genfer See. Vor der weiten Bucht, die Berge im Blick und in der Meinung, ihm würden noch zehn oder fünfzehn

Jahre Schaffenszeit bleiben, sei Hodler nach längerem Schweigen auf sein künftiges Vorhaben zu sprechen gekommen. Es würde sich um eine Abkehr vom bisher erbrachten Werk handeln, was man für eine Haltung als charakteristisch bezeichnen kann, die aus Zweifeln am bisherigen Schaffen Zuversicht für das kommende Grosse bezieht und wie sie – weniger vital – auch von Hugo von Hofmannsthals sterbendem Tizian zu vernehmen war: »... andere Landschaften als bisher werde ich malen, oder doch die bisherigen anders. Sehen Sie, wie da drüben alles in Linien und Raum aufgeht? Ist Ihnen nicht, als ob Sie am Rand der Erde stünden und frei mit dem All verkehrten? Solches werde ich fortan malen!«¹¹ Und zusammenfassend habe Hodler beteuert keine Aufträge mehr übernehmen und nur noch »planetarische Landschaften« malen zu wollen.¹² Diese Sätze sind durch dutzendfache Wiederholung bekannt¹³ und dennoch müssen sie hier zitiert werden, um ihre zweifache Verführungskraft aufzuzeigen. Denn vielfach wurden sie als direkter Aufschluss über Hodlers späte Darstellungen des Genfer Sees verstanden, in einem Akt der pathetischen Aufladung letzter Werke durch letzte Worte.

Tatsächlich intensivierte Hodler 1917/18 in seinen Landschaften vom Genfer See die Darstellung des Unbegrenzten. Dazu bevorzugte er eine Komposition in bildparallelen horizontalen Streifen ohne seitliche Begrenzung und ein längsrechteckiges Format. Bereits um 1915 waren mehrere Gemälde mit offener Komposition am Genfer See entstanden, in denen im Vordergrund Schwäne auf einer schmalen Uferlinie aufgereiht sind (darunter Taf. S. 88–91). Zwei von ihnen sind

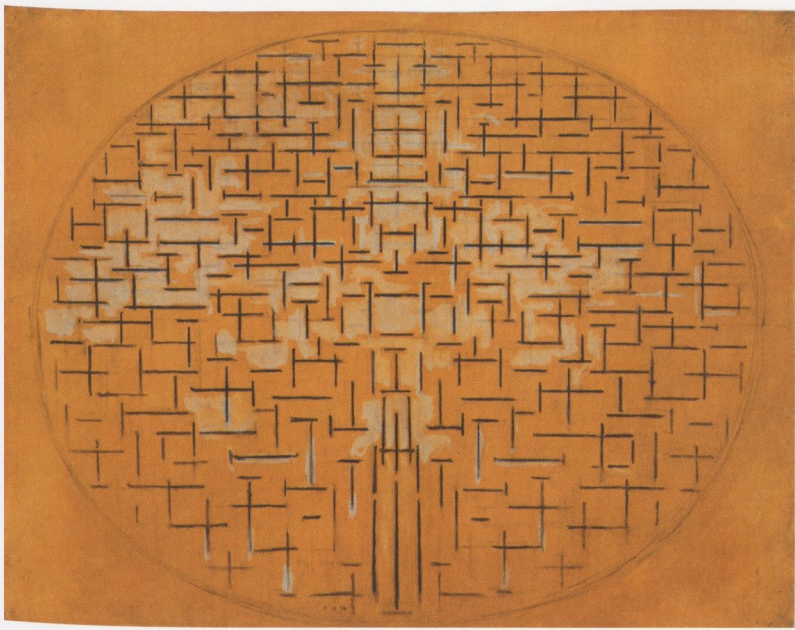


Abb. 2 Piet Mondrian, *Pier und Ozean 5: Zee en sterrenlicht*, 1915, Kohle und Gouache auf Papier, 87,9x111,7 cm, The Museum of Modern Art, New York, Mrs. Simon Guggenheim Fund

© 2013 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International, Washington

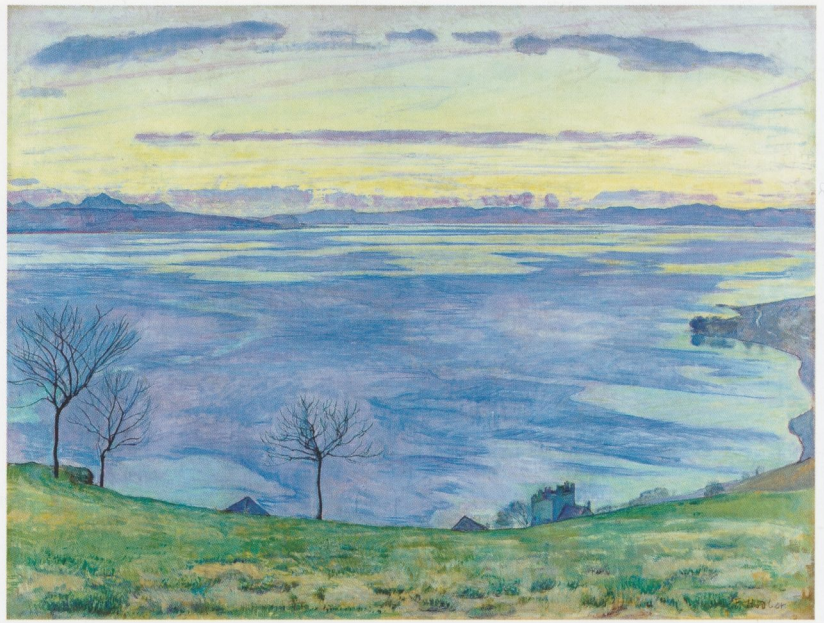


Abb. 3 Ferdinand Hodler, *Genfer See am Abend von Chexbres aus*, 1895, Öl auf Leinwand, 100x130 cm, Kunsthaus Zürich, Dauerleihgabe der Gottfried Keller-Stiftung (Bätschmann/Müller I, 261)

auf Leinwände im Seitenverhältnis von eins zu zwei gemalt (Abb. 14; ausserdem Bätschmann/Müller I, 518). Dieses überlange Format gebrauchte Hodler 1917 erneut für zwei im Oktober und November entstandene Gemälde vom Genfer See (Abb. 1; Taf. S. 96 f.) sowie für vier weitere Darstellungen des Motivs oder von dessen Gebirgs-hintergrund aus seinen letzten Lebensmonaten (Abb. 15; Abb. S. 33; Taf. S. 98 f. und 105). Das Format seiner Gemälde war für Hodler keine Nebensache.¹⁴ Carl Albert Loosli gibt in diesem Zusammenhang eine Bemerkung des Künstlers über die Länge einer unendlichen Linie wieder:

*Wenn ich beispielsweise die Unendlichkeit einer wagrecht laufenden Gebirgs- oder Seelinie zum Ausdruck bringen will, so muss ich mich immer fragen, wo ich sie anfangen und wo ich sie abschneiden muss, denn ziehe ich sie zu lang, dann sagt sie nichts mehr, gerade ihrer über das notwendige Maass hinausgehenden, also überflüssigen Länge wegen und schneide ich sei [sie] auch nur um ein wenig zu kurz ab, dann wird der Eindruck der Unendlichkeit, den ich gerade wiedergeben wollte, nicht erreicht.*¹⁵

Diese Überlegung, wie ein Eindruck von Unendlichkeit herzustellen sei, steht im Zusammenhang mit verschiedenen Versuchen Hodlers, das nicht darstellbare Unendliche als Vorstellung beim Betrachter hervorzurufen.¹⁶ Hierfür bildete die Aktualität des Unendlichen im Diskurs der Zeit den allgemeinen Kontext, wenn etwa Kurt Geissler in seinem 1902 erschienenen Kompendium über die »Grundsätze und

das Wesen des Unendlichen« die sinnliche Wahrnehmung an das Endliche bindet, während allein das Denken Vorstellungen vom Unendlichgrossen oder Unendlichkleinen bilden könne.¹⁷ Das alte Problem des Unendlichen hatte schon im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts neue Aufmerksamkeit erhalten. Die Astronomen konnten die Entfernungen der Sterne mittlerweile präziser berechnen. Zudem ermöglichte die Fotografie den Astronomen eine Zählung der Sterne und die wichtige Entdeckung der Spiralnebel und der Milchstrasse als Galaxien. Damit verschärfte sich die Diskrepanz zwischen dem Unendlichen und dem Vermögen des menschlichen Auges. Ein weiteres Beispiel der zahlreichen Versuche, dennoch das Kosmische oder das Unendliche zu malen, sei in diesem Zusammenhang erwähnt: Vincent van Gogh schuf im September 1888 die Gemälde *Sternennacht über der Rhône* und *Caféterrasse bei Nacht*, die den nördlichen und südlichen Sternenhimmel über Arles zeigen. Und in Saint-Rémy entstand am 19. Juni 1889 mit *Sternennacht* (Abb. 4) das fantastischste seiner Sternbilder. Albert Boime hat nachweisen können, dass man es hier nicht mit einer Halluzination zu tun hat, wie man lange meinte. Denn van Gogh, der an den neuen astronomischen Erkenntnissen von rotierenden Sternensystemen und -nebeln interessiert war, hat sehr genau die Himmelskonstellation jener Nacht wiedergegeben.¹⁸ Die Verbindung zwischen Erde und unendlichem Kosmos stellt dabei eine immergrüne Zypresse her, die sich prominent in den nächtlichen Himmel hinaufschlängelt. Analog hat Hodler versucht die Vorstellung vom Unendlichen durch einen Blick seiner Figuren in die Höhe hervorzuru-



Abb. 4 Vincent van Gogh, *Sternennacht*, 1889, Öl auf Leinwand, 73,7x92,1 cm, The Museum of Modern Art, New York, Erwerb durch den Lillie P. Bliss Bequest

fen, kombiniert etwa mit Gesten der Anrufung wie 1892 in *Aufgehen im All* (Abb. S. 169), oder durch Figuren, die von einem hochgelegenen Ort aus in die Ferne schauen wie in *Blick ins Unendliche* von 1903/04 (Abb. 5).

Weniger auf der motivischen als auf der strukturellen Ebene befasste sich Hodler auch mit der Abbeviatur des Unendlichen durch Reihung von Figuren, Bäumen oder Berggipfeln oder durch Streifenlandschaften, die seitlich nicht begrenzt sind. Hinsichtlich der Wiederholung von Baumreihen oder der fehlenden kompositionellen Begrenzung sind Parallelen zwischen Hodler und Piet Mondrian nicht zu übersehen¹⁹ – und sie sind erweiterbar. So hat Hodler in den vielen von 1895 bis 1917 entstandenen Ansichten des Genfer Sees aus der Höhe von Chexbres oder Caux mit einer Schliessung der Gesamtform von Ufer, See und Wolken zu einem Oval experimentiert (Abb. 3; Taf. S. 78 f.), ebenso wie er in Ansichten des Niesen oder des Mönch von 1910/11 die pyramidalen Gipfel mit einem Oval von Wolken umgeben hat (Bätschmann/Müller I, 410–412 und 445). Und eine Ovalform mit radikaler Vereinfachung zur Darstellung des Kosmischen oder Unendlichen findet sich auch bei Mondrian, nämlich in den Serien *Ozean* und *Pier und Ozean*. Die Form lässt sich auf die esoterische Vorstellung vom »Welt-Ei« beziehen, die von der Theosophie nach antiken Kosmologien als »Auric Egg« und »Entsprechung zwischen dem spirituellen Kosmos, dem inneren Menschen und seinem Kopf« erneuert worden war, was in Paris ab 1910 auch für Constantin Brancusi zentral werden sollte.²⁰ Mondrian, seit 1909 Mitglied der Theosophische Vereeniging,

beschäftigte sich 1914/15 mit dem stehenden oder liegenden Eirund und ihm als elementarer Gegensatz einbeschriebenen Vertikalen und Horizontalen. Eines dieser Welteier hat die Bezeichnung *Zee en sterrenlucht* (Abb. 2) erhalten, womit Meeresoval und kosmisches Licht in eine enge Beziehung gesetzt sind.²¹

1915, zu der Zeit, als Hodler seine Landschaften am Genfer See mit Schwänen malte, war er schon seit Jahren mit der grossen Figurenkomposition *Blick in die Unendlichkeit* beschäftigt.²² Nach einer längeren Verhandlungsphase hatte Hodler 1910 den Auftrag für ein Wandgemälde im Treppenhaus des neuerrichteten Zürcher Kunsthauses erhalten, dessen Architekt Karl Moser war.²³ Für die Komposition von fünf bewegt stehenden Frauen in blauen Gewändern entstanden bis 1917 aus unzähligen Figurenstudien und Skizzen mehrere Gemälde in unterschiedlichen Formaten (Abb. S. 28; Taf. S. 182 f. und 190 f.; Kunstmuseum Solothurn; Kunstmuseum Winterthur).²⁴ Den Bildtitel »le regard dans l'infini« hat Hodler auf einer Kompositionsskizze von 1913 festgehalten.²⁵ In den Gemäldefassungen ist die Ausrichtung der Figuren von rechts nach links aufgefächert zu einer Drehung um die eigene Achse von der frontalen Präsentation in die Profilstellung. In allen Versionen gehen die Blickrichtungen geradeaus oder nur leicht nach oben und lediglich die abschliessende Profilfigur blickt deutlich aufwärts. Die Figuren heben sich von einer bis zum gebogenen Horizont ausgedehnten spärlich dekorierten Fläche ab, die waagrecht oder senkrecht vorgestellt werden kann. Die gekrümmte Linie schliesst die Komposition der hinaus- und hinaufblickenden Figuren

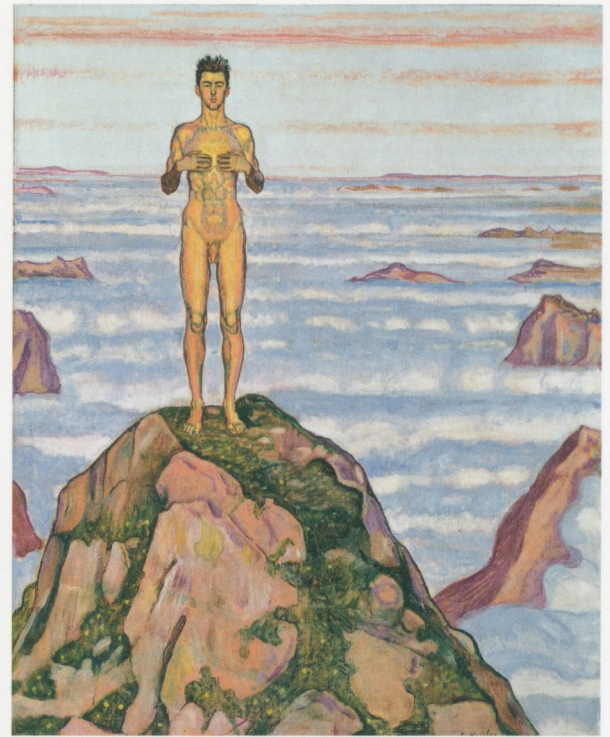


Abb. 5 Ferdinand Hodler, *Blick ins Unendliche*, 1903/04, Öl auf Leinwand, 100x80 cm, Musée cantonal des Beaux-Arts/Lausanne

nach oben hin ab und damit wird ein Gegensatz von Offenheit und Abschluss eingebracht wie schon bei den erwähnten Ansichten des Genfer Sees von Chexbres oder Caux aus durch einen Wolkenbogen über dem Gebirge (siehe auch Taf. S. 93). Eine ähnliche Doppelwirkung hat die öffnende Dynamik jener sukzessiven Drehung ins Profil zusammen mit dem Umstand, dass die fünf Figuren dabei nur eine einzige Haltung variieren und so einen Ausschnitt aus einer virtuell unendlichen Wiederholung zu bilden scheinen. Darin liegt also ein ganzes Bündel von Methoden, das Unendliche auf einem begrenzten Feld zu suggerieren: Richtungsdynamik und Blicke, Wiederholung und ovaloide Bogenform. Hinzu kommt die Farbe Blau der Gewänder.

In den zahlreichen Fassungen der Komposition *Blick in die Unendlichkeit* festigte Hodler die Verbindung des Unendlichen mit der Farbe Blau. In der Wertung von Blau als der Farbe von Ferne und Ungreifbarkeit folgte Hodler einer im 19. Jahrhundert verbreiteten Ansicht²⁶. Zu den Äusserungen Hodlers, die Johannes Widmer überliefert hat, gehört auch eine, wonach ihm Blau »die liebste Farbe« sei. Dabei zieht der Künstler auch eine Verbindung zwischen den blauen Figuren des Gemäldes *Blick in die Unendlichkeit* und dem Himmel: »Durch die grossen Figuren kam ich den weiten Flächen, dem blauen Himmel näher. Blau ist mir überhaupt die liebste Farbe. Blau, sehen Sie, ist auch die Farbe, die wir am leichtesten in grossen Ausdehnungen ertragen.« Blau war für Hodler die nicht greifbare Farbe, die Farbe für das, was »jenseits des Alltags« ist.²⁷

Spätwerk

1914 stellte Walter Friedlaender in seiner Monografie über Nicolas Poussin die Frage, wie es denn dazu komme, »daß oft ganz große Künstler in ihren letzten Lebensjahren einen fast unbegreiflichen Aufschwung nehmen, wie über sich selbst hinaus«.²⁸ Friedlaender nannte nur wenige Namen, nämlich Tizian, Poussin und Rembrandt sowie Pierre Auguste Renoir.²⁹ Das sind so wenige, dass die Feststellung »oft« für den »unbegreiflichen Aufschwung« kaum zu rechtfertigen ist. Alle Untersuchungen, die vom Postulat eines »Spätwerks« oder eines »Altersstiles« ausgehen, stehen vor der Schwierigkeit, den späten Lebensabschnitt oder Stil von früheren Phasen unterscheiden und hierfür Kriterien nennen zu müssen. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Festlegungen einer letzten Periode oder eines Altersstiles häufig der Begründung entbehren und blosse Annahmen der Rezipienten darstellen. In seiner 1941 publizierte Hodler-Monografie nimmt Werner Y. Müller den Beginn des Spätwerks 1914/15 an, das heisst mit den Porträts von Hodlers kranker Geliebten Valentine Godé-Darel und der Dokumentation ihres Sterbens. Müller begründet diese Abgrenzung mit den angenommenen ausserordentlichen Erschütterungen des Malers durch das kollektive Sterben von Menschen im Ersten Weltkrieg und durch den Tod seiner Geliebten.³⁰ Jura Brüschever vermutete 1976, das »Erlebnis mit Valentine« scheine »sogar zu einer Entfesselung des rein Malerischen und einem Aufleuchten der Farbigkeit in seinem Spätwerk beigetragen zu haben«.³¹ Auch Dieter Honisch stimmte 1983 der Auffassung Müllers bei und



40 Abb. 6 Ferdinand Hodler, *Selbstbildnis*, 1914,
Öl auf Leinwand, 45x40,5 cm, Kunstmuseum Solothurn, Dübi-Müller-Stiftung (Bätschmann/Müller II, 938)



Abb. 7 Ferdinand Hodler, *Selbstbildnis*, 1914, Öl auf Leinwand, 43x39 cm, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen (Taf. S. 157)

betonte, Hodler habe mit dem Zeichnen und Malen dieses Leidens »einen neuen, ganz unpathetischen und introvertierten Spätstil hervorgebracht«, als dessen hauptsächlichstes Merkmal er eine Einheitlichkeit »inhaltlicher und formaler Übereinstimmung« betrachtete, die ebenso über einen Parallelismus der »Gegenstandsanalogie« wie ein Verhältnis »formaler Subordination« hinausgehe und sich auf »alle das Bild herstellenden Teile« erstrecke.³²

Hodlers einzigartige Dokumentation des Leidens und Sterbens von Valentine Godé-Darel bleibt irritierend (Abb. S. 118–120; Taf. S. 126–141). Seine Aufzeichnungen, die mehr als 120 Zeichnungen und Skizzen sowie achtzehn Gemälde über die Kranke, die Sterbende und die Tote umfassen, gehen weit über das übliche »portrait après décès« hinaus, das Zeichner und Maler seit jeher auf Verlangen angefertigt haben und das seit Erfindung der Daguerreotypie auch von vielen Fotografen angeboten wurde.³³ Ein solches Totenporträt hatte Hodler unter anderem schon 1901 von seinem Freund Louis Duchosal gemalt (siehe auch Abb. S. 116).³⁴ Im Falle von Valentine Godé-Darel arbeitete Hodler mit seiner Ausrüstung, einer Dürerscheibe, bei der Betroffenen im Krankenzimmer, malte auf die Glasscheibe die Umrisse des Gesichtes und der Figur und machte Abklatsche, wie er seit 1900 bei Bildnissen und Figuren vorzugehen pflegte.³⁵ Damit setzte Hodler eine Apparatur ein, die zugleich eine Distanzierung vom Modell wie auch dessen genaue Nachzeichnung ermöglichte. Was an den Zeichnungen und Gemälden der Sterbenden und Toten und den Interpretationen problematisch ist, konnte von Elisabeth Bronfen 1992

aufgezeigt werden. Ihr zentraler Vorwurf an die herkömmliche kunsthistorische Auffassung lautet: Die Darstellungen der sterbenden Valentine Godé-Darel würden als Selbstdarstellungen des Malers und als »heroische Auseinandersetzung eines Künstlers mit dem Tode«, dem eigenen und dem Tod im Allgemeinen, interpretiert. Bronfen kritisiert dies als »ein Beispiel rhetorischer Gewalt«, weil eine »Verdeckung der realen Valentine Godé-Darel« und »Tilgung des dargestellten weiblichen Körpers« zugunsten einer Sicht des Künstlers darin impliziert seien.³⁶ Man könnte mit der Kritik noch weiter gehen und aus den zitierten Auffassungen herauslesen, dass die Aufzeichnung des Sterbens von Valentine Godé-Darel dem Maler den künstlerischen Gewinn eines »Spätwerks« eingebracht habe, das damit ebenso verklärt wird wie der Tod von Valentine Godé-Darel.

Wie kann man den Fallen entkommen, die sich auf allen Seiten stellen? Nichts oder fast nichts ist bekannt über die Umsetzung von seelischen Erschütterungen in künstlerische Äußerungen. In dieser Frage haben wir es mit nachträglichen Vermutungen zu tun, das heisst mit versuchsweisen Zuordnungen und Erklärungen aus biografischer Sicht. Umso verhängnisvoller wirken sich sentimentale Befunde aus, die auf Annahmen über den wahrscheinlichen Gemütszustand beruhen und nicht dokumentarisch überprüft sind. Zum Beispiel wird behauptet, die Selbstbildnisse von Hodler, die gegen Ende des Jahres 1914 entstanden sind, hätten einerseits mit der Vaterschaft und andererseits mit der tödlichen Krankheit seiner Geliebten zu tun.³⁷ Doch schickte Hodler diese beiden Selbstporträts am 22. Dezember 1914



Abb. 8 Ferdinand Hodler, *Valentine Godé-Darels Kopf am 27. Januar 1915*, Bleistift auf Papier, Skizzenheft 214, Musée d'art et d'histoire, Cabinet d'arts graphiques, Genf, Doppelseite 10 rechts

wunschgemäss an Gertrud Müller nach Solothurn, damit sie sich eines davon auswähle. Die Botschaft des einen, worin Hodler sich selbst mit emporgezogenen Augenbrauen darstellt und mit roten und weissen Rosen hinter den Schultern umgibt (Abb. 7), war eine ziemlich eindeutige Frage an die Frau, die er beehrte. Dieses Selbstbildnis wurde von Gertrud Müller umgehend refüsiert, während sie jenes behielt, das einen eher skeptisch fragenden Ausdruck vorträgt und auf die Liebesbotschaft durch Rosen verzichtet (Abb. 6).

Man muss sich also vor Augen halten, dass Hodler in der gleichen Zeit, als er täglich das Sterben von Valentine Godé-Darel aufzeichnete, um eine andere Frau geworben hat, und man wird die Tiefe der seelischen Erschütterung und der damit postulierten künstlerischen Konsequenzen an diesen Bemühungen messen müssen. Die künstlerische Emphase betraf die Beobachtung und die Dokumentation des Sterbeprozesses bis zur Aufzeichnung der beginnenden Verwesung (Abb. 8), die ähnlich festgehalten ist wie in dem berühmten Gemälde *Der Leichnam Christi im Grabe* von Hans Holbein dem Jüngeren (Abb. 9), dessen Anblick die Besucher der Basler Öffentlichen Kunstsammlung so sehr erschütterte.³⁸ Die Aufzeichnung des Sterbens von Valentine Godé-Darel dürfte letztlich der verzweifelte Versuch gewesen sein, durch unablässiges Porträtieren die Person im Bild zu halten und sich so mit der Kunst der Malerei dem Verschwinden entgegenzustemmen. Einige Monate nach dem Tod von Valentine Godé-Darel Anfang 1915 malte Hodler ihre Apotheose: das Gesicht zu einem perfekten Oval geformt, die Augen ruhig geöffnet zum direkten Blick aus dem

Bild auf den Betrachter (Bätschmann/Müller II, 937). Im Unterschied zu einem 1912 gemalten Bildnis in Rot und Rosa (Taf. S. 125) sind im postumen Porträt Kopf und Büste körperlos. Das Bild ist Ersatz für die Abwesende. In der Entgegensetzung von Verschwinden in Krankheit und Tod und Bewahren der verklärten Gesichtszüge im postumen Bildnis wird die ursprüngliche Funktion des Porträts³⁹ wieder eingesetzt.

Aufgegebene Projekte

In der Forschung ist bislang kaum nach den Ideen von Hodler gefragt worden, die er nicht realisiert hat oder nicht mehr realisieren konnte. Seine Skizzenhefte enthalten eine grosse Zahl von Ansätzen, die nicht in Gemälden ausgeführt wurden. Bei der Beurteilung von Skizzen als nicht realisierten Ideen muss allerdings die Arbeitsweise Hodlers berücksichtigt werden. Er ging von Kompositionsskizzen aus, erweiterte die Figurenzahl, teilte die Register, kombinierte die Teile mit Stücken aus anderen Ideen, das heisst, er brauchte in der Regel einen längeren Prozess, um sich für eine Komposition entscheiden zu können. Nebenprodukte konnten vernachlässigt oder aber wieder aufgegriffen werden.⁴⁰

Zwei grosse Projekte von Wandbildern konnte Hodler nicht mehr ausführen, das eine für die Aula der Zürcher Universität, das andere für die Waffenhalle des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, in der er bereits 1900 drei Fresken zum *Rückzug von Marignano* vollendet hatte. Für beide liegt eine grosse Zahl von Skizzen vor. Für das



Abb. 9 Hans Holbein der Jüngere, *Der Leichnam Christi im Grabe*, 1521/22, Lindenholz, 30,5 x 200 cm, Kunstmuseum Basel

Landesmuseum hat Hodler zwei Kartons des Mittelfeldes und je einen Karton der seitlichen Felder für eine Darstellung der *Schlacht bei Murten* gefertigt.⁴¹ Den Plan für das Wandbild *Floraison* im Universitätsgebäude entwickelte Hodler aus seiner längeren künstlerischen Suche bei dem vom Zürcher Kunsthaus in Auftrag gegebenen *Blick in die Unendlichkeit*.⁴² Es liegt nahe, in der ornamentalen Aggressionsdarstellung der Schlacht – bearbeitet während des Ersten Weltkriegs – einen Auftritt zu erkennen, der Männer charakterisiert, und demgegenüber in der *Floraison* mit ihren aufgereihten oder vor Freude tanzenden Frauen den »lebensfördernden« weiblichen Teil der Menschheit.

Carl Albert Loosli schreibt in seiner umfangreichen Hodler-Monografie, *Floraison* habe dem Maler zufolge »ein leidenschaftlich übermütiges Werk«, ja ein »bacchantisches Bild« werden sollen.⁴³ Daher vermutet Loosli, wenn Hodler *Floraison* hätte ausführen können, er sich unter den verschiedenen skizzierten Ansätzen für die Weiterentwicklung einer Komposition wie der mit ekstatisch tanzenden Figuren (Abb. 12) entschieden hätte, da die vielen anderen Skizzen (Abb. S. 178) von der angestrebten »sinnverwirrenden Lust« weit entfernt seien.⁴⁴ Man kann natürlich darüber spekulieren, in welcher Richtung Hodler seine »bacchantische« Komposition entwickelt hätte, so wie man sich ausdenken kann, wie Apelles sein letztes Bild vollendet hätte, wenn es ihm denn möglich gewesen wäre. In einer Fotografie jedenfalls, die Gertrud Müller wahrscheinlich im Herbst 1917 aufgenommen hat, zeigt sich Hodler als Trommler vor der geöff-

neten Ateliertüre, auf deren Schwelle das Modell Letizia Raviola erscheint (Abb. 11). An die Innenseite der Türe ist eine Zeichnung mit tanzenden Figuren zu *Floraison* geheftet.⁴⁵ Wohl zufällig trifft sich diese Aufnahme mit einem der von Hans Holbein dem Jüngeren für den Holzschnitt entworfenen *Bilder des Todes*, das den als Skelett personifizierten Tod zeigt, wie er einem reich gekleideten schreitenden Liebespaar – »Hic est verus amor«⁴⁶ – im Weg steht und auf seine Trommel schlägt (Abb. 10).

Schwanengesang

Von den acht oder neun Landschaften vom Genfer See, die Hodler 1914/15 von Genf aus gemalt hat, sind in sieben Gemälden am Uferstreifen im Vordergrund Schwäne in einer Linie aufgereiht (Abb. 14; Taf. S. 88–91; ausserdem Bächtli/Müller I, 515–516 und 518). Diese Tiere kommen seit 1875 in verschiedenen Landschaftsdarstellungen Hodlers vor, doch häufen sie sich erst 1914/15. Es sind Vögel, deren Schönheit von einer doppelten Schwingung ihres Halses, einer Art *Linea serpentina*, bestimmt ist, die von der Eiform des Körpers ausgeht. Aufgereiht entlang des Vordergrunds in unterschiedlichen Abständen und verschiedenen Stellungen, repräsentieren die Schwäne aber nicht nur Schönheit. In den Gemälden von 1914/15 sind die Tiere Teil von Kompositionen, die wegen fehlender seitlicher Begrenzungen als Abbreviaturen der Unendlichkeit aufzufassen sind.

Eines dieser Bilder, *Genfer See mit Mont Salève und Schwänen* von 1915 im panoramatischen Format von 60,5 auf 121,5 Zentimetern



Abb. 10 Emblembild zu Buch Rut 1,17 (»nur der Tod wird mich von dir scheiden«), aus Hans Lützelburgers und Veit Specklins Holzschnittfolge nach Entwürfen von Hans Holbein dem Jüngeren zur Illustration von *Les Simulachres et historiées faces de la mort...*, Lyon 1538, Probedruck, um 1524/25



Abb. 11 Ferdinand Hodler als Tambour vor der Türe seines Ateliers in der Rue du Grand-Bureau in Genf, im Hintergrund Letizia Raviola, 1917, Fotografie, Neuabzug einer Aufnahme von Gertrud Müller, Fotostiftung Schweiz, Winterthur

(Abb. 14), ist fast monochrom in Blau ausgeführt. Die Horizontlinie in dunklerem Blaugrau und die waagrechte Linie des gegenüberliegenden Ufers begrenzen die hellen Flächen des Sees und des Himmels. Über dem Mont Salève beginnt der Himmel fast weiss und nimmt zum oberen Bildrand ein etwas dunkleres Blaugrau an. Den untern Bildrand schliesst ein schmaler Uferstreifen in Grauviolett ab, auf den eine lange Reihe von Schwänen gemalt war. Mit Ausnahme von sechs wurden alle mit dem Weissgrau des Wassers übermalt, sodass eine rhythmische Gruppierung von alternierend zwei und einem Tier entstanden ist. Bei einer anderen Fassung aus demselben Jahr, auch sie in panoramatischem Format (Bätschmann/Müller I, 518), stehen im Vordergrund neun Schwäne in unterschiedlichen Stellungen vor der weisslich-grünen Wasserfläche, die vor dem jenseitigen Ufer mit einem waagrechten graublauen Streifen abgeschlossen wird. Über dem Gebirgszug wölbt sich im kühl-gelben Himmel eine blaugraue Wolkenkette zu einem flachen Bogen, sodass die unbegrenzte Landschaft von einem Himmelsbogen und einer Schwanenreihe eingefasst wird, die einander antworten.

Der Gesang der Schwäne soll, nach einer seit der Antike verbreiteten Legende, vor dem nahenden Tod süsser klingen. Blaise de Vigenère, der gelehrte Übersetzer und Kommentator einer französischen Ausgabe der *Eikones* von Flavius Philostratos, erinnert mit Plutarch, Horaz, Ovid und Cicero sowohl an den Gesang des weissen Vogels, der Apoll heilig war, wie auch daran, dass der Schwan wegen seines weissen Gefieders dem anbrechenden Tag, dem Licht und eben

Apoll, dem Sonnengott, gleiche.⁴⁷ Der Schwan ist das Gegenteil der Finsternis, die Opposition zum Raben, dessen Ruf als Todesvogel im 19. Jahrhundert von Edgar Allan Poe, Stéphane Mallarmé und Edouard Manet bestätigt wurde.⁴⁸

Von den Landschaftsbildern, die Hodler 1918 von seinem Loggiazimmer aus gemalt hat, sind vier der am frühen Morgen entstandenen Fassungen im panoramatischen Format von doppelter Breite im Verhältnis zur Höhe ausgeführt (Abb. 15; Abb. S. 33; Taf. S. 98 f. und 105), aber nur eines der am Nachmittag gemalten Bilder nähert sich mit 64 auf 104 Zentimetern diesen Proportionen an (Taf. S. 103). Für die übrigen elf Gemälde benutzte Hodler Leinwände, die ein Verhältnis von etwa drei zu vier bei Höhe und Breite einhalten (Taf. S. 94 f., 102 und 106–109; ausserdem Bätschmann/Müller I, 584–585, 587–588 und 592).⁴⁹ Bis auf eines geben alle Gemälde einen ähnlichen Ausschnitt aus den Savoyer Alpen mit dem Mont Blanc und dem Mont Salève wieder, während die horizontale Linie des Sees in unterschiedlichen Höhen angesetzt ist. Bei denjenigen, die der schlaflose Hodler in der Morgenfrühe realisierte, variierte er die Tonhöhen- und Warm-Kalt-Kontraste zwischen einer dunkel gehaltenen Bergkette, einem hellgelb oder hellrot erstrahlenden Himmel und einem in der Himmelsfarbe leuchtenden See. Die dunkle Bergkette wird in diesen Fällen zu einer horizontalen Achse für die Farbsymmetrie von Himmel und Wasser. In den Gemälden vom Nachmittag kontrastiert der Gebirgszug in Weiss und Blau mit einem Streifen in dunklem Ocker über der Uferlinie, während die farbige Entsprechung von Himmel und Wasser



Abb. 12 Ferdinand Hodler, Ideenskizze zu *Floraison*, 1914, Feder in Braun und Bleistift auf Papier, 13,2 x 21,3 cm, Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung

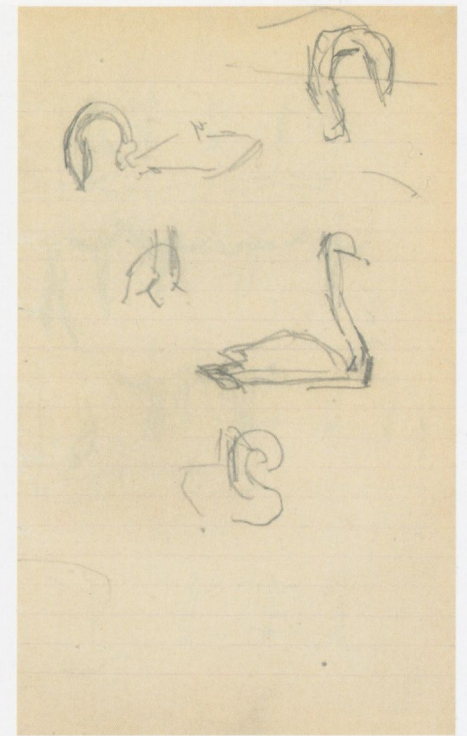


Abb. 13 Ferdinand Hodler, *Schwäne*, 1917, Bleistift auf Papier, Skizzenheft 231, Musée d'art et d'histoire, Cabinet d'arts graphiques, Genf, Doppelseite 5 rechts

weitgehend beibehalten ist. Mystische Lichtphänomene wie die Einbindung eines dunklen Blaus in zwei Flächen von strahlendem Rot oder Gelbrot weisen drei der im Gegenlicht gemalten Bilder auf.

Mit seinen letzten Landschaften, diesen heiteren und mystischen Feiern von Licht und Farbe, bestätigt Hodler die Aufgabe, die er sich mit einer kosmischen Perspektive auf die einfache grosse Natur und ihre umfassende Einheit gestellt hatte. Das verstärkte Auftreten der Schwäne in der letzten Schaffensphase von 1914/15 bis 1918 ist vielleicht nicht schon 1914/15 als Hinweis des Künstlers auf seinen Schwanengesang zu verstehen, wohl aber in seinem wahrscheinlich letzten Bild, denn Hodler musste im Winter 1917/18 realisieren, dass seine Erwartungen vom Sommer auf weitere zehn oder fünfzehn Jahre zunichte gemacht waren.⁵⁰ In seinem letzten Skizzenheft von 1917 hat Hodler auf drei Seiten unterschiedliche Stellungen von Schwänen festgehalten (Abb. 13). Auf die grossen Vögel kommt Hodler 1918 in seiner unbegrenzten Genfer-See-Landschaft vom frühen Morgen zurück, einem gestreckten Grossformat von 77 auf 152 Zentimetern (Abb. 15). An der Uferlinie sind sechs Schwäne aufgereiht. Dazu schreibt Johannes Widmer: »Von Mal zu Mal drang ich in Hodler, er möchte dieses Werk vollenden, dem zum Abschluss fast nichts gebrach. Sei es, dass andere Malgelüste ihn ablenkten, sei es dass zur Bewältigung der riesigen Leinwand die Kraft nicht mehr reichen wollte, die Landschaftssymphonie ist ein Torso geblieben.«⁵¹ Widmer hat damit die Plinius'sche Mystifikation des letzten Bildes von Apelles auf Hodler übertragen.

Conclusio

Wenn diese Befunde aus Hodlers letzten Schaffensjahren zusammengefügt werden, lassen sich Charakteristika eines späten Stils oder eines »Spätwerks« umschreiben. Nicht zu rechtfertigen ist allerdings, das Spätwerk mit einem bestimmten biografischen Ereignis als Auslöser in Verbindung zu bringen. Es käme einer haltlosen Spekulation gleich, das Wiederauftauchen einer Schwänenreihe in den Ansichten des Genfer Sees von 1914/15 etwa mit der lebensbedrohlichen Erkrankung und ersten Operation von Valentine Godé-Darel im Februar 1914 in Zusammenhang zu bringen. Aber die Heiterkeit der lichtvollen letzten Landschaften in Verbindung mit rhythmisch gereihten Schwänen lässt doch darauf schliessen, dass es der Künstler auf »letzte Werke« angelegt hatte, was von Kritik und Kunstgeschichte gerne aufgenommen wurde.

Für die Hilfe bei Recherchen und Redaktion danke ich Marie Therese Bättschmann, Teresa Ende, Milena Oehy und Andreas Rüfenacht.

¹ Gaius Plinius Secundus, *Naturalis historiae libri XXXVII/Naturkunde*, hrsg. und übers. von Roderich König mit Gerhard Winkler, München 1978, Buch und Bd. XXXV: *Farben · Malerei · Plastik*, Kap. 35, Paragr. 92, S. 72, dt. Fassung: ebd., S. 73.

² Marcus Tullius Cicero, *De officiis/Vom pflichtgemäßen Handeln*, hrsg. und übers. von Rainer Nickel, Düsseldorf 2008, Buch III, Paragr. 10, S. 216, dt. Fassung: ebd., S. 217.

³ Giorgio Vasari, *Le vite de' piv eccellenti pittori, scvltori e architettori*, erw. Ausgabe, Florenz 1568, hiervon dt. Teilausgabe: *Das Leben des Raffael*, hrsg. von Hana Gründler, übers. von der Herausgeberin und Victoria Lorini, Berlin 2004, S. 84.

⁴ Siehe hierzu etwa Charles Dempsey, »Mort en Arcadie, les derniers tableaux de Poussin«, in: *Nicolas Poussin (1594-1665)*, Veröffentlichung eines Kolloquiums des Musée du Louvre, Paris, 19.–21. Oktober 1994, publ. Paris 1996, Bd. I, S. 521–539; ferner Oskar



Abb. 14 Ferdinand Hodler, *Genfer See mit Mont Salève und Schwänen*, 1915, Öl auf Leinwand, 60,5 x 121,5 cm, Musée d'art et d'histoire, Genf (Bätschmann/Müller I, 517)

Bätschmann, »Apollon et Daphné (1664) de Nicolas Poussin, le testament du peintre poète«, in: ebd., S. 541–568.

⁵ Siehe hierzu Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 78–81.

⁶ Siehe hierzu Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origin of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, New York und Melbourne 1994, S. 137, 141 und 144 f. sowie Abb. 54; ferner Paul Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976, S. 76 f. und 90.

⁷ Loris [Hugo von Hofmannsthal], »Der Tod des Tizian«, in: *Blätter für die Kunst* I, Oktober 1892, S. 12–24. Siehe hierzu auch Gabriele Brandstetter, »Kritzeln, Schaben, Übermalen. Bild-Löschung als narratives Verfahren bei Hoffmann, Balzac, Keller und Hofmannsthal«, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Homo Pictor*, Veröffentlichung eines Kolloquiums des Collegium Rauricum auf Castelen, Augst, publ. München und Leipzig 2001, S. 368–372; ferner Bernhard Böschstein, »Verbergung und Enthüllung. Georges Präsenz in der Fortsetzung zum *Tod des Tizian*«, in: Wolfram Malte Fues und Wolfram Mauser (Hrsg.), *Verbergendes Enthüllen. Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens*, Würzburg 1995, S. 277–287.

⁸ Hugo von Hofmannsthal, »Der Tod des Tizian. Bruchstück«, basierend auf einer unter Mitwirkung des Autors entstandenen Druckfassung von 1907, in: von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, hrsg. von Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, Heinz Rölleke und Ernst Zinn, Bd. III, hrsg. von Goetz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel, Frankfurt am Main 1982, S. 42. Siehe auch die Passage in der Fassung für die Trauerfeier Böcklins von 1901, »Der Tod des Tizian. Ein dramatisches Fragment«, in: ebd., S. 226 f.

⁹ Ebd., S. 41 bzw. S. 226.

¹⁰ Ebd., S. 50 (nicht in der Fassung von 1901).

¹¹ Zit. im dt. Original nach Johannes Widmer, *Von Hodlers letztem Lebensjahr*, Zürich 1919, S. 8 f.

¹² Zit. nach der franz. Originalwiedergabe ebd., S. 9.

¹³ Für eine Wiedergabe ähnlicher Äusserungen von Hodler selbst siehe Hans Mühlestein und Georg Schmidt, *Ferdinand Hodler, 1853–1918. Sein Leben und sein Werk*, Erlenbach 1942, S. 510; ferner Carl Albert Loosli (Hrsg.), *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass*, bearb. vom Herausgeber, Bd. I: Loosli, *Das Leben Ferdinand Hodler's*, Bern 1921, S. 191 f.

¹⁴ Vgl. ebd., Bd. II: *Das Werk Ferdinand Hodler's von 1870 bis 1889*, Bern 1922, S. 82 f.

¹⁵ Zit. nach ebd., S. 83.

¹⁶ Louis Montchal hat bereits 1886 vorgeschlagen im Unendlichen das Grundprinzip von Hodlers Malerei zu erkennen: »Die Unendlichkeit ist das schöpferische Prinzip, das den meisterlichen Pinsel von Hodler geführt hat. Zur Darstellung dieser fast unerreichbaren

Abstraktion hat sich der Maler nicht auf seine Einbildungskraft verlassen. Er wollte wahr sein – und will es noch. Folglich hat er sich mit der Kühnheit eines Genies des Naturalismus bedient, um das Idealische zu bewirken. Er hat einen Mann, einen ärmlichen Mann genommen und ihn höchst lebendig mitten auf die Leinwand gesetzt. So springt plötzlich aus dem Gegensatz zwischen einem Handwerker der rohen Form und dem unfassbaren Wort der Ewigkeit ein mystischer Funke.« (Mysti... [Louis Montchal], »Fantaisie sur un tableau de Hodler«, in: *La Revue de Genève* 12/II, 1. Jg., 25. September 1886, S. 381 f.)

¹⁷ Kurt Geissler, *Die Grundsätze und das Wesen des Unendlichen in der Mathematik und Philosophie*, Leipzig 1902, S. 12–16.

¹⁸ Albert Boime, *Vincent van Gogh. Die Sternennacht. Die Geschichte des Stoffes und der Stoff der Geschichte*, aus dem Manuskript übers. von Elke von Radziewsky mit Klaus Herding, Frankfurt am Main 1989.

¹⁹ Siehe hierzu etwa *Piet Mondrian. Catalogue Raisonné*, Blaricum 1998 und Paris 1998, Bd. I: Robert P. Welsh, *Catalogue Raisonné of the Naturalistic Works (until Early 1911)*, Kat. A693–A709 jeweils mit Abb.

²⁰ Oskar Bätschmann, »Welt-Kopf-Ei«, in: Karin Gimmi, Christof Kübler, Bruno Maurer, Robin Rehm, Klaus Spechtenhauser, Martino Stierli und Stefanie Wenzler (Hrsg.), *SvM. Die Festschrift für Stanislaus von Moos*, Zürich 2005, S. 14. Zur Bedeutung der Eiform für Brancusi siehe ebd., S. 15–20.

²¹ Zu Parallelen von Hodler und Mondrian siehe auch Beat Wismer (Hrsg.), *Ferdinand Hodler, Piet Mondrian. Eine Begegnung*, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus, Aarau 1998.

²² Siehe hierzu Oskar Bätschmann, »Hodler, Maler«, in: *Ferdinand Hodler. Sammlung Max Schmidheiny*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen, Warth 1989, S. 27 f.

²³ Siehe hierzu Gabriela Christen, *Ferdinand Hodler – Unendlichkeit und Tod. Monumentale Frauenfiguren in den Zürcher Wandbildern*, Berlin 2008, S. 17–21.

²⁴ Siehe hierzu ebd., S. 95–134.

²⁵ Vgl. *Ferdinand Hodler. Tanz und Streit. Zeichnungen zu den Wandbildern Blick in die Unendlichkeit, Floraison, Die Schlacht bei Murten aus der Graphischen Sammlung*, bearb. von Bernhard von Waldkirch, Ausst.- und Best.-Kat. Kunsthaus Zürich 1998, Nr. 979, Abb.

²⁶ Siehe hierzu Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris 2000; ferner Götz Hoeppe, *Blau, die Farbe des Himmels*, Heidelberg 1999.

²⁷ Zit. nach Widmer, wie Anm. 11, S. 43, aus einer Notiz des Autors über ein Gespräch mit dem Künstler, 14. Oktober 1917 (Datierung laut Widmer; vgl. allerdings die Annahme eines späteren Datums im Beitrag von Ulf Küster in der vorliegenden Publikation, S. 32).

²⁸ Walter Friedlaender, *Nicolas Poussin. Die Entwicklung seiner Kunst*, München 1914, S. 97.



Abb. 15 Ferdinand Hodler, *Genfer See mit Mont Blanc und Schwänen*, 1918, Öl auf Leinwand, 77 x 152 cm, Musée d'art et d'histoire, Genf (Taf. S. 100 f.)

²⁹ Ebd. Analog hat Richard Hamann die spätesten Werke von Rembrandt, Johann Wolfgang Goethe und Ludwig van Beethoven herausgehoben und dabei ähnlich mystifizierend festgestellt, sie würden »als Offenbarung eines höchsten, souveränen Ausdruckes geheimnisvoll gesteigerter Schöpferkraft verehrt und hingegenommen« (*Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln 1907, S. 223).

³⁰ Ewald Bender und Werner Y. Müller, *Die Kunst Ferdinand Hodlers. Gesamtdarstellung in zwei Bänden* (Gesamttitle laut Bd. II), Bd. II: Müller, *Reife und Spätwerk 1895–1918*, Zürich 1941, S. 269 f.

³¹ Jura Brüscheiler, »Ein Maler vor Liebe und Tod«, in: *Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus, 1908–1915*, Ausst.-Kat. Kunsthau Zürich, Kunstverein St. Gallen, Museum Villa Stuck, München, und Kunstmuseum Bern 1976, S. 33.

³² Dieter Honisch, »Das Spätwerk«, in: *Ferdinand Hodler*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie, Berlin, Musée du Petit Palais, Paris, und Kunsthau Zürich 1983, korr. Auflage ²1983, S. 451–453.

³³ Siehe hierzu *Le Dernier Portrait*, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris 2002.

³⁴ Siehe zu diesem Werk *Ferdinand Hodler et Genève, collection du Musée d'art et d'histoire, Genève*, Ausst.-Kat. Musée Rath, Genf, und Best.-Kat. Musée d'art et d'histoire, Genf, 2005, Nr. 37 mit Taf.

³⁵ Siehe hierzu Bernadette Walter, »Bildnisse der kranken, sterbenden und toten Valentine Godé-Darel«, in: Oskar Bätschmann und Paul Müller, *Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde*, Bd. II: Bätschmann, Monika Brunner und Walter, *Die Bildnisse*, Zürich 2012, S. 268–281.

³⁶ Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester 1992, dt. Ausgabe: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, übers. von Thomas Lindquist, München 1994, S. 74 und 76 f.

³⁷ Jura Brüscheiler, *Ferdinand Hodler. Selbstbildnisse als Selbstbiographie*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel 1979, S. 116–120.

³⁸ Zu Hodler im Kontext der Rezeption von Holbeins Werk und der Tradition der Totenbettdarstellung siehe Bätschmann, wie Anm. 22, S. 9–15. Zu Fjodor M. Dostojewskis Erlebnis von Holbeins Werk und dessen literarischer Verarbeitung siehe Victor I. Stoichita, »Ein Idiot in der Schweiz. Bildbeschreibung bei Dostojewski«, in: Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 425–444.

³⁹ Siehe hierzu unter dem Aspekt der Verkörperung im Bild in frühen Kulturen Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 143–188.

⁴⁰ Siehe hierzu Karoline Beltinger und Anna Stoll, »Figurenkomposition und Formatfrage bei Hodler. Technologische Befunde zu *Die Empfindung, Der Tag und Heilige Stunde*«, in: Oskar Bätschmann, Matthias Frehner und Hans-Jörg Heusser, *Ferdinand*

Hodler. Die Forschung – die Anfänge – die Arbeit – der Erfolg – der Kontext, Veröffentlichung eines Symposiums der Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte, des Kunstmuseums Bern und des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich, in der Aula PROGR, Bern, 17./18. April 2008, publ. Zürich 2009, S. 79–94; ferner Oskar Bätschmann, »Ferdinand Hodlers Kombinatorik«, in: *Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Jahrbuch*, 1984–86: Eduard Hüttinger, Beat Wyss, Andreas Hauser, Bätschmann, Natalia V. Brodskaja, Lukas Gloor und Jeannot Simmen, *Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900*, S. 55–79.

⁴¹ Siehe hierzu Ausst.- und Best.-Kat. Zürich, wie Anm. 25, S. 262–329.

⁴² Siehe hierzu Christen, wie Anm. 23, S. 61–70.

⁴³ Zit. nach Loosli (Hrsg.), wie Anm. 13, Bd. III: Loosli, *Das Werk Ferdinand Hodler's von 1890 bis 1918 (Fortsetzung)*, Bern 1923, S. 193, aus Gesprächen des Autors mit dem Künstler.

⁴⁴ Ebd. Vgl. dagegen Christen, wie Anm. 23, S. 71–82. Siehe zu den Skizzen Ausst.- und Best.-Kat. Zürich, wie Anm. 25, Nr. 1088–1284 jeweils mit Abb.

⁴⁵ Der Autor dankt Marcel Baumgartner für seinen Hinweis auf diese Beobachtung.

⁴⁶ *Les Simulachres et historiées faces de la mort, avtant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*, mit Holzschnitten nach Entwürfen von Hans Holbein dem Jüngeren, Lyon 1538, erw. durchgängig lat. Ausgabe: *Imagines mortis, dodecim imaginibus præter priores, totidemque inscriptionibus, [...] cumulatae*, übers. von Georg Aemilius, Lyon 1547, fol. C4r.

⁴⁷ Blaise de Vigenère in: *Les Images ov tableaux de platte peinture des deux Philostrates sophistes grecs et les statves de Callistrate*, übers. und komm. von Vigenère, Paris 1615, S. 647 f.

⁴⁸ Quarles [Edgar Allan Poe], »The Raven«, in: *The American Review* 2/1, Februar 1845, S. 143–145 (Vorabdruck in: *Evening Mirror*, 29. Januar 1845), engl./franz. Ausgabe: Poe, *Le Corbeau/The Raven*, mit Illustrationen von Edouard Manet, übers. von Stéphane Mallarmé, Paris 1875.

⁴⁹ Zu Hodlers Formaten siehe Karoline Beltinger, »Die »Formatfrage«. Malleinen, ihre Formate und deren Veränderungen im Zuge der Kompositionsfindung«, in: Beltinger (Hrsg.), *Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Ferdinand Hodler*, Zürich 2007, S. 11–60.

⁵⁰ Vgl. Jura Brüscheiler, »Le chant du cygne de Ferdinand Hodler, essai sur la relation entre œuvres peintes et témoignages écrits«, in: Ausst.- und Best.-Kat. Genf, wie Anm. 34, S. 93; ferner Oskar Bätschmann, »Ferdinand Hodler, nature ordonnée«, in: *Ferdinand Hodler, le paysage*, Ausst.-Kat. Musée Rath, Genf, und Kunsthau Zürich 2003/04, S. 36 f.

⁵¹ Widmer, wie Anm. 11, S. 45, Anm. 22.