

Definition

1908, im Zug nach Jena, notierte sich Ferdinand Hodler in eines seiner Carnets, von denen er immer eines mit sich führte, einige Sätze zum Parallelismus und ergänzte den Text mit kleinen Skizzen (Abb. 1).¹ Unter der Überschrift «Ich nenne Parallelismus» ist zu lesen: «gleichartige Formen der Natur, oder derjenigen von Kunstwerken sei es in Malerei, Plastik oder Architektur». Links davon sind eine Skizze mit drei geraden und eine weitere mit drei s-förmig gebogenen Parallelen gezeichnet. Weiter heisst es: «Formen der Gegenstände oder [eingeschoben: <Zwischen->]Räume[,] die auch wieder ihre Formen haben // Wiederholungen gleichartiger Formen.» Neben dieser Umschreibung stehen wiederum zwei erläuternde Schemata: vier Kreise und vier Gruppen von parallelen senkrechten Strichen. Auf diese räumlichen Darlegungen folgt ein Hinweis auf Wiederholungen in der Zeit: «Die fortwährenden immer gleichen Phänomene». Dazu gehört offenbar die Skizze eines Bildfeldes mit sechs senkrechten Strichen, von denen fahnenartige Striche nach rechts oder links wehen. Zu entziffern sind ferner «La Durée d'un même état» – «Die Dauer eines unveränderten Zustandes» –, gefolgt von unleserlichen Wörtern und dem Ausdruck «Die Ausdehnung eines gleichen Zustandes». Die Skizzen eines mehrfach gezeichneten Halbkreises und einer doppelten, gegliederten Geraden dienen der Erläuterung. Es folgt noch ein Bildfeld mit Skizzen von Tieren und der Beschriftung «chevaux». Als Beobachtung der Wiederholung in der Natur zeichnete er auf einer weiteren Seite unter einer Wolke eine Reihe von mageren senkrechten Baumstämmen mit den Spiegelungen im Wasser und darunter in einem angedeuteten Bildfeld einen Flusslauf (Abb. 2).

Die Überlegungen, die Hodler um 1908 zum Parallelismus erneut anstellte, hängen mit der Arbeit am Wandbild für die Universität Jena zusammen. Mit diesem wichtigen Auftrag war Hodler in den Jahren 1908/09 intensiv beschäftigt, was von einer grossen Zahl von Kompositionsentwürfen und Modellstudien belegt wird. Das 1909 fertiggestellte monumentale Gemälde ist in zwei Register aufgebaut: Unten ist die Anordnung von Pferden und Uniformierten bilateral symmetrisch angelegt, oben sind die sechs Gruppen der Marschierenden in translativer Symmetrie geordnet für die Bewegung von rechts nach links (Abb. 3).² Hodler hat darauf geachtet, die mit den Symmetrien aufkommende Gefahr der Starrheit zu vermeiden, indem er unten die Stellungen und Farben der Pferde variierte und die sechs Uniformierten in unterschiedlichen Phasen des Aufbruchs darstellte. Zum gleichen Zweck sind im oberen Register die Ansichten der sechs Vierergruppen aufgefächert, von der Rückenansicht bis zur Ansicht von vorn.

Als Quintessenz seiner Überlegungen zum Parallelismus schrieb Hodler 1908/09 einen längeren Text unter dem Titel «De l'œuvre – Vom Werk». Darin zählt er eine Reihe von sozialen und natürlichen Phänomenen der Wiederholung auf, womit er die Universalität des Parallelismus aufzeigen wollte. Es handelt sich um Reihen von Baumstämmen oder Berggipfeln oder um Personen, die sich in die gleiche Richtung bewegen oder sich um einen Redner scharen. Dann folgt eine unerwartete Erweiterung des Parallelismus über den der Form hinaus: «Man hat keine Mühe in al-

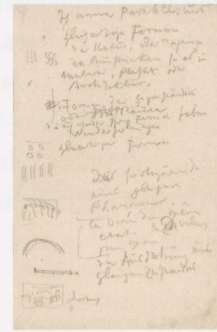


Abb. 1
 Ferdinand Hodler, *Definition und Skizzen zum Parallelismus*, 1908, Musées d'art et d'histoire, Stadt Genf, Cabinet d'arts graphiques, Carnet 176/151.04 (rechte Seite)

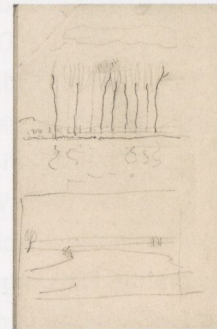


Abb. 2
 Ferdinand Hodler, *Pappeln am Wasser und Flusslauf*, 1908, Musées d'art et d'histoire, Stadt Genf, Cabinet d'arts graphiques, Carnet 176/151.13 (linke Seite)



Abb. 3
 Ferdinand Hodler, *Der Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813*, 1908/09, Öl auf Leinwand, 358 x 546 cm, FSU Jena

len diesen Fällen den Parallelismus der Wiederholung und einen geistigen Parallelismus zu erahnen, der in diesen äusseren Bekundungen als dekorativer Parallelismus hervorgebracht wird. (Ihr werdet so meine *Lebensmüden*, *Die enttäuschten Seelen*, *Eurhythmie*, den *Tag* etc. verstehen.)»³ Das ist eines der Indizien, dass für Hodler der Parallelismus der Form, das heisst die Wiederholung oder die Symmetrie, eine um die seelische Empfindung oder den Geist erweiterte Geltung hatte. Dass Hodler den «geistigen Parallelismus» mit dem Dekorativen verband, weist auf die Bedingung der Sichtbarkeit hin.

Wiederholungen

Im Freiburger Vortrag von 1897 bezeichnete Hodler seine künstlerische Arbeit als Wiederholung, die von einem Reiz ausgelöst wird, der den Künstler ergreift: «Die Ergriffenheit ist einer der ersten Gründe, die einen Maler dazu bewegen, ein Werk zu schaffen. Er will das Reizvolle dieser Landschaft wiederholen, dieses menschlichen Wesens, dieser Natur, die ihn so lebhaft bewegt haben.»⁴ Nach Hodlers einfacher Definition des Parallelismus als Wiederholung fällt bereits die künstlerische Imitation unter diesen Begriff. Dazu kommen die innerbildlichen Wiederholungen von Formen, Farben und Figuren.⁵ Die Repliken von Landschaften und Figurenkompositionen und die repetitiven Studien sind ebenso als Wiederholungen aufzufassen. Von der Landschaft *Thunersee mit Stockhornkette* beispielsweise hat Hodler 1910/11 eine Serie von zwölf Versionen mit gleicher Zeichnung und unterschiedlicher Farbgebung gemalt (vgl. Kat. 64).⁶ Von *Blick ins Unendliche* entstanden seit der Auftragsvergabe 1910 durch die Zürcher Kunstgesellschaft bis 1917 zwei monumentale und drei grossformatige Fassungen mit der im Schema gleichen Komposition in fünf Figuren, die in Einzelheiten leicht variieren.⁷ Dazu malte Hodler 44 Modellstudien der ganzen Figur, die einander ähnlich sind, und weitere 27 Kopf- und Handstudien.

Bei den Wiederholungen von Landschaften und Figurenbildern stand die Bedienung der Ausstellungen, der Sammler und des Marktes im Vordergrund. Dies scheint nicht zuzutreffen auf die unablässige Wiederholung der Figurenstudien und die Kompositionen im Fall von *Blick ins Unendliche* (vgl. Kat. 44–47).⁸ Dafür können hauptsächlich zwei Erklärungen herangezogen werden. Die eine beruft sich auf die tägliche Übung, deren Notwendigkeit bei Musikvirtuosen zur Erhaltung und Fortbildung des Könnens unbestritten ist, während bei Malern die Übung der technischen Geschicklichkeit häufig von Nichtkünstlern unterschätzt wird. Hodler hat wahrscheinlich an keinem Tag versäumt, sich im Zeichnen und Malen zu üben. Die tägliche Übung lebte der berühmteste Maler des Altertums, Apelles, beispielhaft vor, was bereits Plinius als sprichwörtliche Aufforderung überlieferte.⁹ In eine andere Richtung weist die zweite Erklärung. Die Wiederholung von Figurendarstellungen und Kompositionen belegt sowohl das Verlangen nach dem perfekten Werk wie auch die Überzeugung, dass dieses selbst durch Variation nicht erreicht werden kann. Die Konsequenz ist die Akzeptanz der prinzipiellen Unabschliessbarkeit der künstlerischen Arbeit. Henri Matisse äusserte sich 1925 in einem Gespräch mit dem Schriftsteller Jaques Guenne über das Phänomen der Repetition bei Cézanne: «Werden Sie gewahr, dass die Klassiker immer das gleiche Gemälde wiederholt haben und immer auf unterschiedliche

Art und Weise. Von einer bestimmten Zeit an hat Cézanne immer die gleiche Leinwand der *Badenden* gemalt.»¹⁰ Wie bei Cézannes grossem Unternehmen war Hodlers unablässige Arbeit an den fünf grossen Kompositionen *Blick ins Unendliche* und den Figurenstudien Ausdruck der Überzeugung, dass ein endgültiges Werk wegen seiner Unerreichbarkeit als Herausforderung anzustreben sei. Wenn die künstlerische Arbeit nicht an ein Ende kommen kann, wird die Arbeit als Prozess gegenüber dem Werk aufgewertet. Bei Hodler wird dies dadurch belegt, dass er auch nach der Ablieferung eines Gemäldes noch Veränderungen vornehmen wollte, wie auch dass er in den Gemälden die Spuren ihrer Entstehung nicht tilgte, sondern im Gegenteil hervorhob.¹¹

Vorkommen

Hodler nahm Wiederholungen in der Natur, im Alltag und in der Kunst mit Entzücken wahr. Auf Reisen nach Wien, Berlin, Rom und Dresden hielt er eine Unzahl vom Zug aus wahrgenommener regelmässiger Baumreihen in seinen Carnets fest. In das Skizzenheft 102, das er im Januar 1904 auf der Reise nach Wien benutzte, zeichnete er am Walensee die Gleichartigkeit der Wellen und die aufeinanderfolgenden Gipfel der Churfürsten, dann bei Sevelen im Rheintal eine Pappelreihe und vor St. Anton Tannen an Bergflanken. Dazu schrieb er: «Wo der Parallelismus sichtbar wird.»¹² Danach folgen eine schematische Wiedergabe eines Bergbachs unter dem Titel «Formen Wiederholungen», ein Abhang mit Tannen und eine Auflistung von Kringeln und Strichen in Reihen, genannt «verschiedenartige Formen Wiederholungen».¹³ In das Skizzenheft, das er 1891 nach Paris mitnahm, zeichnete er im Louvre zweimal ein kleines, Fra Angelico zugeschriebenes Gemälde mit sechs Gestalten in einer rhythmischen Reihe nebeneinander.¹⁴ In einem Park in Paris hielt Hodler Gruppen von Männern fest, die auf einer Bank nebeneinandersassen.¹⁵ Eine Doppelseite (Abb. 4) dieses Skizzenhefts weist viele Varianten der Wiederholung von Figuren, Bäumen und parallelen Strichen auf. Hodler gab eine einfache Reihe von Bäumen wieder, dann eine Allee in perspektivischer Ansicht, ferner eine sechsfache Wiederholung von Zweiergruppen von Pappeln und zahlreiche Zweier- oder Dreiergruppen von Personen.

Die Wiedergabe einer Pappelreihe wurde von Honoré Daumier 1865 in einer Lithografie seiner Serie *Les Artistes* verspottet. Daumiers Grafik zeigt einen Maler, der auf einem kleinen Täfelchen drei Pappeln perspektivisch angeordnet hat und seine Kollegen am Biertisch befragt über die Chancen für einen vorteilhaften Verkauf (Abb. 5). Die trockene Antwort lautet, er müsste wohl auf einen Liebhaber von Pappeln treffen. Hodler hatte schon als Schüler von Barthélemy Menn in der Mitte der 1870er-Jahre eine Reihe von Pappeln perspektivisch dargestellt.¹⁶ Dass er in Paris dieses Motiv wieder aufnahm, ist nur deshalb eine Überraschung, weil auf einer Seite im Pariser Carnet der Name «Claude Monet» notiert ist.¹⁷

Monet hatte 1888/89 mit seriellen Darstellungen begonnen, zuerst mit zwei im Bild nebeneinander oder gestaffelt dargestellten Heuhaufen in verschiedenen Jahreszeiten und Beleuchtungen.¹⁸ 1891 fing er die Serie der Pappelreihen an, nachdem er schon 1890 in Giverny Felder mit Pappeln im Mittelgrund gemalt hatte.¹⁹ Die Serie mit den Pappeln von Limetz am Ufer der Epte, unweit von Giverny, setzte im Frühjahr 1891 ein (Abb. 6). Die Gemeinde Limetz hatte entlang des Flüsschens Epte Pappeln setzen lassen und beschloss am 18. Juni 1891, die Bäume zu fällen und zu



Abb. 4
Ferdinand Hodler, *Wiederholung von Figuren und Bäumen*, 1891, Musées d'art et d'histoire, Stadt Genf, Cabinet d'arts graphiques, Carnet 176/028.31



Abb. 5
Honoré Daumier, *Les Artistes*, Lithografie, in: *Charivari*, 19. Januar 1865



Abb. 6
Claude Monet, *Pappeln (Ufer der Epte)*, 1891, Öl auf Leinwand, 100,3 x 65,2 cm, Philadelphia Museum of Art

verwerten. Monet versuchte zunächst sein Motiv durch eine Intervention beim Bürgermeister zu retten, tat sich mit einem Holzhändler zusammen, um an der Auktion vom 2. August 1891 die Pappeln an der Epte gemeinsam zu kaufen, unter der Bedingung, dass die Bäume noch einige Monate verschont werden.²⁰ Monet rettete so sein Motiv bis in den Herbst und konnte die Darstellung der Pappelreihen fortsetzen. Entstanden ist eine Serie von 15 dieser mehrfachen Wiederholungen der Bäume in unterschiedlichen Kompositionen.²¹ Es ist wichtig, dass die Wiederholung nicht nur in der Reihung der Pappeln und ihrer Spiegelbilder stattfindet. Vielmehr umfasst die Wiederholung auch die serielle Herstellung der Gemälde wie zuvor bei den Heuhäufen und später bei den Fassadenbildern der Kathedrale von Rouen.

Das Interesse an Wiederholungen in der Kunst wuchs im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Charles Blanc hatte in seinem weit verbreiteten Lehrbuch *Grammaire des arts du dessin* den «ägyptischen Stil» als Wiederholung der Formen charakterisiert und illustriert (Abb. 7).²² Im zweiten Lehrbuch, *Grammaire des arts décoratifs*, nannte Blanc die Wiederholung irgendeiner Figur als erstes Gesetz der ornamentalen Dekoration.²³ Georges Seurat zeichnete 1883/84 Pappelreihen und ihre Spiegelung im Wasser, und in *Le Chahut* von 1889/90 wandte er die Wiederholung von Körpergliedern zur Darstellung der Tanzbewegung an.²⁴ Um 1905 griff Piet Mondrian das Motiv der sich im Wasser spiegelnden Baumreihen in einer Serie von Gemälden auf.²⁵ In den USA und in Frankreich beschäftigten sich Fotografen wie Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey mit der Analyse von Bewegungen von Menschen und Tieren und erfanden zu diesem Zweck Apparate, die schnelle Serienaufnahmen machen konnten. 1881 zeigte der Maler Ernest Meissonnier in seinem Haus in Paris einer illustren Gesellschaft die Pferdefotografien von Muybridge, der schon einen internationalen Ruf erlangt hatte.²⁶ Marey hatte sich intensiv mit allen Phänomenen der Bewegung beschäftigt und erfand die sogenannte Chronophotographie, die mit fünf bis 25 Aufnahmen pro Sekunde jede Bewegung in Phasen zerhacken konnte.²⁷ Barthélemy Menn nahm Zeichnungen nach Mareys Phasen-Fotografien in die *Tableaux Pédagogiques* auf, etwa die eines laufenden (Abb. 8) und eines gehenden Mannes.²⁸

Dass Hodler 1891 Zeichnungen oder Gemälde von Seurat oder Beispiele von Monets Serien der Pappeln sehen konnte, ist unwahrscheinlich, wohl aber kannte er die Serienaufnahmen von Marey durch seinen Lehrer Menn. Reminiszenzen davon finden sich in Hodlers Werken, die eine Reihe von bewegten Figuren darstellen, von *Eurhythmie* (Kat. 67) über *Die Empfindung* (vgl. Kat. 35) bis zu *Blick ins Unendliche* und *Floraison*.²⁹ Ein Dokument für die Wiederholung und Abwandlung einer Bewegungsphase in vier Figuren ist eine Skizze von 1901 (Abb. 9), die im Zusammenhang mit *Die Empfindung* steht. In Analysen von eigenen und fremden Kompositionen untersuchte Hodler die Wiederholungen durch eine Reduktion auf Schemata. In kleine Bildfelder zeichnete er wenige parallele gerade oder gekrümmte Striche, die für Figuren stehen.³⁰

Parallelismus

Schon zu Beginn der 1890er-Jahre hatte Hodler die Wiederholung von Figuren, ihren Kostümen und Stellungen Parallelismus genannt. Über das Gemälde *Der Auserwählte* von 1893/94 (Kat. 34), in dem sechs Genien den vorn in der Mitte knienden



Abb. 7
«Wiederholung der Bewegung im ägyptischen Stil» (*Exemple de la répétition du mouvement dans le style égyptien*), in: Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, 1867, S. 468



Abb. 8
Barthélemy Menn, *Der Laufschrift* (*Le pas de course*), nach 1881, schwarzer Stift, weiss gehöht, 50 x 73,4 cm, Musées d'art et d'histoire, Stadt Genf, Cabinet d'arts graphiques, Inv.-Nr. 1979-0010

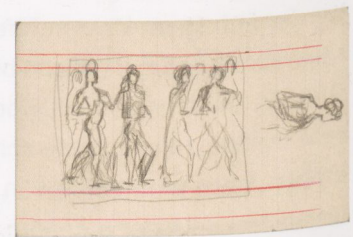


Abb. 9
Ferdinand Hodler, Kompositionsskizze zu *Die Empfindung*, 1901, Bleistift, Musées d'art et d'histoire, Stadt Genf, Cabinet d'arts graphiques, Carnet 176/103.06 (linke Seite)

Knaben umschweben, schrieb Hodler seinem Freund und Förderer Johann Friedrich Bützberger am 12. August 1893: «Die Komposition, die Formen der Figuren und ihre Begleitformen sind nach dem Prinzip des Parallelismus (Begleitung, Wiederholung) geordnet.»³¹ Hodler erinnerte daran, dass er dieses Prinzip schon in den beiden Gemälden von 1892 befolgt habe – eben bei *Die enttäuschten Seelen* (Kat. 68) und *Die Lebensmüden*.³² Er beanspruchte die Erfindung des Parallelismus halsstarrig für sich, obwohl der Begriff schon lange in Gebrauch war. Im *Dictionnaire de l'Académie Française* von 1814 führte das Stichwort «Parallélisme» als Terminus der Geometrie (Parallelität zweier Linien oder Flächen) und der Astronomie (die Beharrung der Erdatmosphäre) auf.³³ Charles Blanc schrieb in der *Grammaire* von 1867, die Hodler studiert hatte, über den ägyptischen Stil: «Alle Bewegungen, die von mehreren Figuren ausgeführt werden, unterstehen dem Parallelismus der doppelten Glieder und scheinen einem gewissen geheimnisvollen Rhythmus zu gehorchen, der in einem unsichtbaren, unbetretbaren Sanktuarium festgelegt wurde.»³⁴ Hodlers Lehrer Menn verwendete auf einer seiner Lehrtafeln den Begriff Symmetrie für die «Architektur» des menschlichen Körpers (Abb. 10).

Die Bestätigung eines Parallelismus, aufgefasst als Wiederholung oder Symmetrie, kam schliesslich vonseiten der Naturwissenschaften.³⁵ Zudem hatte der in Jena wirkende Mediziner, Zoologe und Philosoph Ernst Haeckel von 1899 bis 1904 sein grosses Tafelwerk *Kunstformen der Natur* als Anleitung für die Künstler herausgegeben, das die Symmetrie als Bauprinzip der Natur mit symmetrisch geordneten Tafeln demonstrierte.³⁶ Hodler konnte weder diesen Gebrauch noch die längst geschehene Entdeckung der Symmetrien in Natur und Kunst ignoriert haben.³⁷

Schon bei Zeitgenossen stiess Hodlers Rede über Parallelismus und dessen Anwendung nicht überall auf Zustimmung. Artur Weese, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Bern, berichtete am 8. Januar 1909 seinem Schüler Wilhelm Worringer in München von einem Besuch bei Hodler in Genf: «Ich war erstaunt, was der Mann für ein exakter Kopf ist. Er trägt seine Sachen vor wie ein Theoretiker, etwas grau und etwas rau, aber vorzüglich. Er spielte alles auf Einheit, Parallelismus, Permanenz und Symmetrie aus.»³⁸ Angeregt vom Gemälde *Eurhythmie* (Kat. 67) von 1895 schlug Weese dem Maler vor, sein Prinzip Eurhythmie zu nennen, was aber abgelehnt wurde. Koloman Moser aus Wien, der 1913 den von ihm sonst geschätzten Hodler in Genf besuchte, war weniger duldsam gegenüber dem nervigen Gerede über Parallelismus.³⁹

«Weltgesetz»

Unter Parallelismus wollte Hodler ein «Weltgesetz» verstehen, mit dem er sein Ansehen als Künstler verknüpfte: «Mit der Richtigkeit oder Unrichtigkeit meines Parallelismus steht oder fällt mein Werk. Entweder ist der Parallelismus, wie ich ihn erkannt, umschrieben und angewandt habe, ein Weltgesetz von allgemeiner Gültigkeit und dann ist mein Werk von universeller Bedeutung; oder aber, ich habe mich geirrt und in diesem Falle ist mein Schaffen lauter Selbsttäuschung und Trug.»⁴⁰

Hodlers Behauptung vom «Weltgesetz» ist ein weiteres Indiz dafür, dass er Parallelismus nicht auf formale Wiederholungen einschränken wollte. Ein erster Hinweis für ein erweitertes Verständnis ist einem Entwurf (Abb. 11) zu einem Schriftplakat

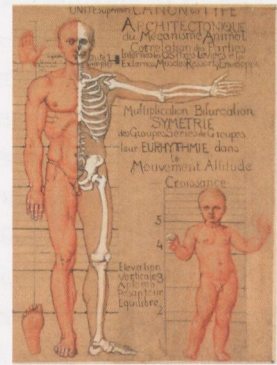


Abb. 10
Barthélemy Menn, *Canon ou type architectonique du mécanisme animal*, ohne Datierung, Bleistift, Farbstift, Rötel, Feder, 90,3 x 94,8 cm, Musées d'art et d'histoire, Stadt Genf, Cabinet d'arts graphiques, Inv.-Nr. 1979-0028 (rechte Seite)

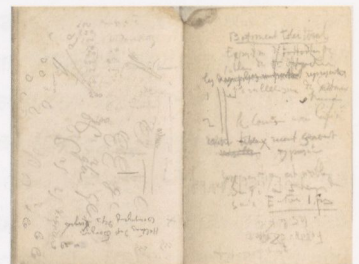


Abb. 11
Ferdinand Hodler, Entwurf zu einem Schriftplakat für die Ausstellung im Bâtiment électoral in Genf, 1892, Musées d'art et d'histoire, Stadt Genf, Cabinet d'arts graphiques, Carnet 176/031.39

kat für die Ausstellung im Genfer Bâtiment électoral zu entnehmen. Der Text von 1892 ist nicht leicht zu entziffern, deshalb folgen hier Transkription und Übersetzung:

«Bâtiment électoral // Exposition de F. Hodler [gestrichen] de // tableau[x]
de F. Hodler // les d[?] plus importants [gestrichen] représentant //
1 || Parallelisme des Sentimen[t]s humain[s] //
2 || La Communion avec l'infini //
D'autres tableaux récents seront // exposés //
L'exposition est visible // du 9 à 5 heures du // soir Entrée 1 Frs.»⁴¹

Für die Ausstellung im Frühjahr 1893 wurden die beiden Gemälde *Zwiesgespräch mit der Natur* von 1884 (Kat. 53) und *Aufgehen im All* von 1892 (Kat. 55) unter dem Titel *Communion avec l'infini* zusammengefasst.⁴² Beide zeigen in einer Landschaft oder auf grünem Grund eine nackte Figur, die ihre Hände zu einem hymnischen Gestus erhebt. Mit «Parallelismus der menschlichen Empfindungen» könnte Hodler diesen beiden Gemälden und auch dem Werk *Die enttäuschten Seelen* (Kat. 68) eine Interpretation gegeben haben. «Parallelismus der Empfindungen» kann zunächst auf diese Figurenbilder bezogen werden, die einen ähnlichen Gestus der Verehrung zeigen oder eine symmetrische Aufreihung.

Nach Hodlers Vorstellung soll aber der in Bildern dargestellte, von Körperhaltung und Gestus vermittelte Ausdruck von jedermann unmittelbar empfunden werden können. Einen Umweg über Literatur und Bildung zum Verständnis lehnte Hodler ab. Er führte eine eigentliche Tirade gegen Kunstgelehrte, die etwas «aushecken» und eine Allegorie oder ein Symbol in seine Werke «hineingeheimnissen» wollen. Er beteuerte: «Die innere Bedeutung meiner Werke ist unmittelbar durch Form und Linie, Komposition und Farbe dargestellt; da gibt es nichts zu deuten, sondern nur zu sehen.»⁴³ Die Wirkung seiner Gemälde auf das Publikum sollte nach seiner Vorstellung unmittelbar durch Zeichnung, Form und Farbe erfolgen.⁴⁴

Edouard Rod, Journalist, Schriftsteller, und zeitweilig Literaturprofessor in Genf, der das Verhältnis von Künstlern, Kritikern und Publikum in einem Essay von 1904 behandelte, schrieb: «Der Künstler wendet sich an jedermann, d. h. genau an jene, die davon nichts verstehen. Sein Ziel ist, jene zu berühren, zu bewegen, zu zerstreuen, zu erfreuen oder zu verzücken, die sich darin [in der Kunst] nicht auskennen.»⁴⁵ Der Kunstkritiker, als Teil dieser Menge, könne seine Eindrücke besser analysieren und wirke deshalb auf den Geschmack des Publikums eine gewisse Wirkung aus, nicht ohne dabei von dessen Reaktion wieder geleitet zu sein.⁴⁶

Hodler wollte sich an «jedermann» wenden, wie es Rod beschrieb, und dafür musste er die Gleichheit der Menschen postulieren. Die Gleichheit sah er darin bestätigt, dass alle Menschen bestimmten «Elementargewalten» unterworfen sind. Loosli berichtete von Hodler: «Er ging von der Erkenntnis aus, dass es eine gewisse, kleine Zahl von Lebensbedingungen gebe, denen alles Lebendige nun einmal zwingend unterworfen sei, also etwa dem Hunger, dem Tod, dem Leid, dem Licht, der Freude und der Kraft.»⁴⁷ Von diesen «Elementargewalten» meinte Hodler, sie würden «die grosse, unzerstörbare, alles überragende und alles überdauernde Einheit und Gleichheit» bilden.⁴⁸ Noch in seinem letzten Carnet wiederholte er den Vorrang der Gleichheit der Menschen vor ihrer Verschiedenheit: «Was unterschiedlich und was

ähnlich ist. Fast gleichzeitig wie die Unterschiedlichkeit existiert die Gleichheit der menschlichen Wesen. Wir unterscheiden uns alle voneinander, und die einen von uns gleichen mehr den einen oder den andern, was uns mehr und stärker aneinander bindet als was uns voneinander trennt.»⁴⁹

Die Gleichheit der Menschen, die Hodler im Freiburger Vortrag von 1897 postuliert hatte, schloss die elementaren Empfindungen ein.⁵⁰ Hodler sprach sich entschieden für die Darstellung von Empfindungen aus, weil nur diese sich unmittelbar auf das Publikum übertragen lassen: «Einzig Empfindungen kann die Malerei darstellen und zwar müssen sie stark, rein und unverwischt sein, um sich, durch Form und Farbe, von der Fläche unmittelbar auf den Beschauer zu übertragen.»⁵¹

Es sind solche Hinweise bei Hodler, die es notwendig machen, seine Idee von Parallelismus mit dem zeitgenössischen Begriff des psychophysischen Parallelismus zu verbinden. Die damals weitverbreitete Kenntnis dieser Dimension ist mittlerweile verschwunden. Rudolf Eislers *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* von 1910 verzeichnete zu Parallelismus drei Artikel, einen kurzen zum logischen Begriff, einen sehr langen zum psychophysischen Parallelismus und einen weiteren zur Biogenetik.⁵² «Psychophysischer Parallelismus» war eine breit diskutierte Hypothese über das koordinierte Nebeneinander von materiellen und geistigen oder seelischen Vorgängen. Nach der Hypothese über die Entsprechung von seelischen Vorgängen und materiellen Ereignissen, die auf Georg Wilhelm Leibniz zurückgeht, verhalten sich Körper und Seele in einer nicht kausalen, sondern koordinierten Beziehung zueinander. Gustav Theodor Fechner, Physiker und Psychologe in Leipzig, verstand unter «Parallelismus des Geistigen und Körperlichen», dass Physisches und Psychisches einander entsprechen wie das Aussen und Innen eines Wesens.⁵³ Im Buch *Analyse der Empfindungen* von 1886, das ab der zweiten Auflage von 1900 den Titel *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* trug, verfocht der Physiker und Psychologe Ernst Mach in Wien das «Princip des vollständigen Parallelismus des Psychischen und des Physischen».⁵⁴ In die Diskussion dieses Problems waren zahlreiche Philosophen und Psychologen in Europa und den USA engagiert, unter anderen Wilhelm Wundt in Deutschland, Henri Bergson in Paris und William James in den Vereinigten Staaten.⁵⁵

Es ist nicht anzunehmen, dass Hodler auch nur eine der überaus zahlreichen Abhandlungen zum psychophysischen Parallelismus studiert haben könnte, aber es ist mehr als wahrscheinlich, dass seine gelehrten Freunde in Genf und Paris ihm die aktuellen Thesen zum Leib-Seele-Problem zur Kenntnis brachten. Der bis in die 1910er-Jahre aktuelle psychophysische Parallelismus liefert den erweiterten Kontext zu Hodlers Parallelismus.

Bei Hodlers Figurenbildern geht es erneut um die alte Entsprechung von körperlichem Ausdruck durch die Darstellung und der seelischen Empfindung beim Publikum. Die Beispiele sind zahllos, bis zu seinem letzten Projekt, der *Floraison* für die Aula der Universität Zürich mit dem Ausdruck des Körpers für die Empfindung der Lebensfreude. Eine Kompositionsskizze (Abb. 12) zeigt mit der Wiederholung von fünf Figuren die Variation des Ausdrucks von Ergriffenheit zur Lebensfreude, die dem Publikum zur Nachempfindung geboten wird. Ab den 1960er-Jahren wurde die Ent-



Abb. 12
Ferdinand Hodler, Kompositionsskizze zu *Floraison*, um 1916/17, Bleistift, Pinsel und Feder, 23,5 x 47,8 cm, Musée Jenisch, Vevey, Schenkung Rudolf Schindler

sprechung von körperlichem Ausdruck und seelischer Empfindung vielfach unter dem Begriff Symbolismus subsumiert. Dabei blieb der Zusammenhang zwischen den Symbolismen in Literatur und Malerei und dem psychophysischen Parallelismus, der vor allem von Philosophen und Psychologen diskutiert wurde, weitgehend unerkannt.

Hodler war in einen Kontext einbezogen, in dem *Seele* und *Empfindung* gegen *Verstand* und *Erkenntnis* ausgespielt wurden. Die Kunstpädagogik, wie sie etwa Alfred Lichtwark vertrat, sollte auf der Basis der Empfindung bleiben und die Aktivierung des Verstandes ausschliessen. Lichtwark schrieb im ersten Band seiner *Grundlagen der künstlerischen Bildung*, der unter dem Titel *Die Seele und das Kunstwerk* erstmals 1899 bei Cassirer in Berlin und bis 1911 in vier Auflagen publiziert wurde, dass ohne «die eigene und starke Empfindung» niemand Künstler werden könne und die Kunst «als Ausdruck der Empfindung, nicht der Erkenntnis» aufgefasst werden müsse.⁵⁶ Darauf folgt die Behauptung, die Kunst als Ausdruck «einer starken, besonders gearteten menschlichen Seele» könne nur wahrgenommen werden durch Nachempfindung: «Das Kunstwerk hat die Eigenschaft, die Empfindung, aus der es entsprungen ist, in anderen Seelen, die sie nicht selbständig haben oder ausdrücken können, wieder zu erwecken.»⁵⁷

Gleichheit, Einheit

Mit der Idee von der Gleichheit der Menschen führte Hodlers Parallelismus eine demokratische und rechtsstaatliche Idee mit sich. Die Bundesverfassung der Schweizerischen Eidgenossenschaft garantierte 1848 und 1874 im Artikel 4 die Gleichheit aller vor dem Gesetz.⁵⁸ In der Präambel wird die Absicht bekräftigt, mit der Verfassung «den Bund der Eidgenossen zu befestigen» und «die Einheit, Kraft und Ehre der schweizerischen Nation zu erhalten».

Hodler gab der Gleichheit ihren ersten Ausdruck in einem patriotischen Sujet, der Darstellung einer Szene eines Schützenfestes (Abb. 13 und Kat. 31), mit der er sich am 5. Concours Diday beteiligte, der 1887 ausgeschrieben worden war.⁵⁹ Die Darstellung des Handschlags von Schützen verschiedenen Alters aus verschiedenen Landesteilen auf dem Platz vor der bildparallel gesetzten Festarchitektur (*la cantine*) des eidgenössischen Schützenfestes 1887 in Genf ist von strenger, nur wenig gemilderter bilateraler Symmetrie. Die zwei Gruppen von vier und drei Teilnehmern werden durch einen Hiatus getrennt, der sich zum Eingang im Hintergrund hinzieht und ganz vorne mit dem hochbedeutenden Gestus des Handschlags überbrückt wird. Alle Teilnehmer sind unterschiedlich, jedoch gleicherweise vereint zu einem Fest.

Eigentliche Manifeste für die Idee der Gleichheit als Ausdruck der *condition humaine* sind die Gemälde *Die enttäuschten Seelen* (Kat. 68) und *Die Lebensmüden* von 1892 sowie das Werk *Eurhythmie* (Kat. 67) von 1895.⁶⁰ In diesen Gemälden der resignierenden und der heiteren Seite der *condition humaine* wird die Gleichheit des menschlichen Schicksals in den Körperhaltungen, den Bewegungen und den Gewändern vorgezeigt. Die Individualität derjenigen, die dem gleichen Schicksal unterworfen sind, wird gewahrt durch die porträthafter Köpfe. Die einfachen Kompositionsschemata in den Figurenbildern, die eine Wiederholung von Bewegung, Physiognomie und Farbe her-



Abb. 13
Ferdinand Hodler, *Le Grütli moderne - Das moderne Grütli*, 1888, Bleistift und Feder, Aquarell, Gouache auf Papier, 40,4 x 50,9 cm, Musées d'art et d'histoire, Stadt Genf, Cabinet d'arts graphiques, Collection de la Société des Arts de Genève, Inv.-Nr. Hod.009

beiführen, bewirken gemäss Hodler die unmittelbare Übertragung des Ausdrucks auf die Empfindung des Publikums. Otto Benesch würdigte 1962 die drei Maler Ferdinand Hodler, Gustav Klimt und Edvard Munch als die bedeutendsten Vertreter einer «allgemein europäischen Bewegung», die danach strebe, «die grossen gesetzlichen Rhythmen des Lebens, die Mächte, die es lenken, das über der physischen Wirklichkeit herrschende Reich des Gedanklichen» bildlich darzustellen.⁶¹ Dafür sind Hodlers grosse Schicksalsbilder seit dem Gemälde *Die Nacht* (Kat. 69), die Gemälde der Lebensfreude von *Der Tag* (vgl. Kat. 71) bis zu *Die Liebe* und zum Projekt *Floraison* sowie die vielfachen Beschäftigungen mit dem Unendlichen ausreichende Belege.

Im Parallelismus schliesslich sah Hodler die Ursache der Einheit des Bildes, wie er im Freiburger Vortrag festhielt: «Der Parallelismus, ob er selbst den absolut dominanten Ton abgebe oder ob er dazu diene, ein Element der Mannigfaltigkeit besser hervorzuheben, er ist die Ursache dieser grossen Einheit.»⁶² Diese «grosse Einheit» ist nicht auf die ästhetische Einheit begrenzt, sie greift nach Hodlers Vorstellung in kosmische Dimensionen aus. Im Text «De l'œuvre» von 1908 schrieb Hodler von einer Wahrnehmung, die der Erfahrung des Sublimen nahekommt: «Wenn ich das wolkenlose Himmelsgewölbe betrachte, ergreift mich seine grosse Einförmigkeit mit Bewunderung.»⁶³

Hommages

Die bedeutendsten der frühen schriftlichen Würdigungen von Hodlers Parallelismus stammen von Henry van de Velde und Heinrich Wölfflin, das wichtigste bildnerische Zeugnis lieferte Ernst Ludwig Kirchner. Der Belgier Henry van de Velde, der 1915 seinen Rücktritt als Direktor der Kunstgewerbeschule Weimar eingereicht hatte, hatte sich als «feindlicher Ausländer» täglich dreimal bei der Polizei melden müssen, bevor er durch die Unterstützung und im Auftrag von Wilhelm von Bode 1917 ins Exil in die Schweiz gehen konnte.⁶⁴ Er näherte in seinem Beitrag, der 1918 in der Berliner Zeitschrift *Die Weissen Blätter* erschien, die Kunst Hodlers der Malerei von Georges Seurat an, um sie davon ebenso wieder zu unterscheiden wie von Giotto und den «italienischen Primitiven».⁶⁵ Für van de Velde war die Quintessenz von Hodlers Kunst: «Seine Handschrift, sein Rhythmus und seine Farbe drängen unaufhörlich nach dem Absoluten, nach dem Elementaren und dem Ewigen.»⁶⁶

Van de Velde lernte in der Schweiz verschiedene andere Exilierte kennen, unter anderen auch Ernst Ludwig Kirchner, der sich zeitweise in Davos und in Ludwig Binswangers Sanatorium Bellevue in Kreuzlingen aufhielt. Im Frühherbst 1917 machte Kirchner einen Besuch in Zürich und ging mit Karl Moser, dem Architekten von Kunsthaus und Universität, in die Ausstellung *Deutsche Malerei XIX. & XX. Jahrhundert* im Kunsthaus.⁶⁷ Im Februar 1917 hatte Kirchner noch ein sehr ungünstiges Urteil über Hodler gefällt: «Von Hodler habe ich recht schlechte Bilder gesehen, überhaupt wird nicht viel gutes gemacht in der Schweiz.»⁶⁸ Ein Jahr später, mit der Perspektive, im Kunsthaus Zürich zehn Bilder zeigen zu können, begann Kirchner, sein Urteil zu revidieren. Im März 1918 schrieb er an Georg Reinhart nach Wintertur, die sehr guten Werke von Hodler im Kunsthaus Zürich seien für ihn ein «interessanter Prüfstein».⁶⁹

Am 22. Juni 1918 teilte Kirchner von Kreuzlingen aus Henry van de Velde mit: «Ich arbeitete an einem Farbenholzschnitt nach seinem Kopf. Er war doch ein <Grosser>.»⁷⁰ Aus den Anführungszeichen und dem «doch» ist eine noch bestehende gewisse Reserviertheit abzuleiten. Kirchners Holzschnitt in Blau und Rot zeigt das frontale Kopfbildnis Hodlers (Abb. 14) blatthoch und daneben Paraphrasen des Jünglings und des Mädchens aus dem Gemälde *Der Frühling* (Abb. 15) vor rot konturierter Hügeln.⁷¹ Das Exemplar im Kunstmuseum Chur ist bezeichnet mit «Widmung an Hodler». Welche der Selbstbildnisse Hodlers, die auch durch Abbildungen verbreitet waren, von Kirchner für seinen Holzschnitt herangezogen wurden, ist nicht zweifelsfrei auszumachen.⁷² Hingegen lässt sich behaupten, dass Kirchner das Bildnis von Hodler und die beiden Figuren so einsetzte, dass sie auf einer gemeinsamen Bildfläche erscheinen, aber keinen gemeinsamen Bildraum haben. Die Zusammenfügung eines an die Bildgrenze gesetzten frontalen Bildnisses und einer in der Fläche daneben gesetzten Szene wurde von Edvard Munch Mitte der 1890er-Jahre in Gemälden und Lithografien eingeführt.⁷³ Während Munchs «Bildmittel» immer mit einer asymmetrischen Komposition verbunden ist, hat Kirchner, der die Bildordnung Hodlers genau studierte, für seinen Holzschnitt eine symmetrische Darstellung gewählt. Wie in den Darstellungen Munchs entsteht anstelle eines dreidimensionalen Raumes ein psychischer Raum. Kirchner bestätigte dies durch die vom Gesicht Hodlers nach oben strebenden Linien, seinen leicht nach oben gerichteten Blick und durch die Verwendung der beiden Farben Rot und Blau.

In den 1920er-Jahren wuchs Kirchners Wertschätzung für Hodler weiter. 1927 schrieb er an Adolf Jöhr, den Präsidenten der Zürcher Kunstgesellschaft, und nannte Hodler, mit den Worten von Henry van de Velde, «vielleicht den grössten Künstler germanischer Rasse der letzten Vergangenheit».⁷⁴ Im selben Jahr stellte sich Kirchner unter dem Pseudonym Louis de Marsalle als ein Fortsetzer der Kunst Hodlers dar: «Die ersten Ausstellungen dieser Bilder Kirchners wurden ein Ereignis, denn Kirchner war seit Hodler der erste Maler, der die Berge in neuer Form gestaltete.»⁷⁵ 1933 schrieb Kirchner, erst mit der Komposition *Der Frühling* habe sich Hodler als grosser Künstler erwiesen, da in diesem Gemälde das Problem der Liebe «restlos gestaltet» sei und es so «zu allen Menschen» spreche.⁷⁶ Damit bestätigte Kirchner, dass Hodler ein wichtiges Ziel erreicht habe.

1928 hatte sich Heinrich Wölfflin, der damals berühmteste Kunsthistoriker, in einem kurzen Text zu Hodlers zehnter Todestag mit dem Parallelismus beschäftigt, den er als «tektonische Ordnungsform» interpretierte.⁷⁷ Für deren mannigfaches Auftreten gab Wölfflin Beispiele wie eine Figur in der Bildmitte oder eine symmetrische Anordnung von Figuren. Als «etwas Merkwürdiges» hielt er fest, dass wir empfänglich geblieben seien für «die Wirkungen tektonischer Abstraktion» und damit «einen bestimmten Gefühlston» verbinden würden, also eine Empfindung. Die Wirkung von Hodlers Tektonik beschrieb Wölfflin als ein Herausheben eines Vorgangs «aus der Welt des Zufälligen und Einmaligen» und dessen Erhöhung in «die Sphäre des Allgemeinen und Immer-sich-Wiederholenden».⁷⁸



Abb. 14
Ernst Ludwig Kirchner, *Hodlerkopf*,
1918, Farbholzschnitt, 38 x 48 cm,
Bündner Kunstmuseum, Chur

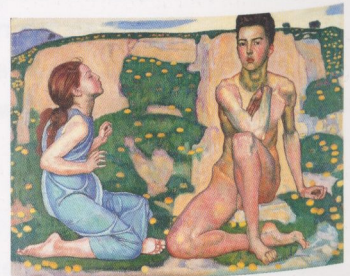


Abb. 15
Ferdinand Hodler, *Der Frühling*,
1900–1901, später überarbeitet,
Öl auf Leinwand, 100 x 129,5 cm,
Museum Folkwang, Essen

- 1 Die im Folgenden angeführten Zitate und Skizzen sind enthalten im Carnet 176/151.04, Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, Genf.
- 2 Oskar Bätschmann und Paul Müller (Hrsg.), *Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde*, 3 Bde. in 5 Teilen, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft und Scheidegger & Spiess, 2008–2017, Kat. 1383 (MB). – Die Beiträge sind mit Initialen gekennzeichnet: OB (Oskar Bätschmann), RB (Regula Bolleter), MB (Monika Brunner), SH (Sabine Hügli-Vass), PM (Paul Müller).
- 3 Ferdinand Hodler, *De l'œuvre*, Ms., fol. 9/10: «Dans tous ces sujets on n'a pas de peine à entrevoir le parallélisme ou phénomène de répétition, et ce parallélisme moral produit dans ces manifestation extérieures un parallélisme décoratif. (Vous comprenez par cela mes «Las de vivre» (Vous comprendrez par cela mes *Las de vivre*, *les Âmes déçues*, *Eurythmie*, *Le Jour* etc.)).» Vgl. Ferdinand Hodler, *Écrits esthétiques*, hrsg. von Diana Blome und Niklaus Manuel Güdel, Genf: Editions Notari, 2017, S. 238–243, 372–375.
- 4 Hodler, *Écrits* 2017, S. 167–177; 348–357, Zitat S. 168 bzw. 349: «L'émotion est une des premières causes déterminant un peintre à créer une œuvre. Il veut redire le charme de ce paysage, de cet être humain, de cette nature qui l'ont si vivement ému.»
- 5 Vgl. die Dissertation von Peter Dietschi, *Der Parallelismus Ferdinand Hodlers. Ein Beitrag zur Stilpsychologie der neueren Kunst* (Basler Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 16), Basel: Birkhäuser, 1957. Dietschi erwägt nur kurz die Möglichkeit einer «Ausweitung und Vergeistigung einer ursprünglich rein künstlerischen Überlegung» (S. 23); Peter Vignau-Wilberg, «Ferdinand Hodlers Parallelismus», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Nr. 51, 1994, S. 285–294, zeigte Hodlers Unterscheidung zwischen einem Parallelismus der Form und der Empfindung auf; vgl. Bätschmann, «Realismus im Ornament. Ferdinand Hodlers Prinzip der Einheit», in: *Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern und Szépművészeti Múzeum, Budapest, hrsg. von Katharina Schmidt u.a., Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, S. 19–33.
- 6 Bätschmann/Müller 2008–2017, Kat. 414–425 (MB).
- 7 Ebd., Kat. 1593–1597 (OB und SH).
- 8 Ebd., Kat. 1409–1438: *Der Mäher*, *Der Holzfäller* (RB und MB).
- 9 C. Plinius secundus d. Ä., *Naturkunde – Naturalis historia*, hrsg. von R. König, München: Heimeran, 1978, S. 35, 84; vgl. auch Paul Klee. *Kein Tag ohne Linie*, Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee, Bern, und Museum Ludwig, Köln, Bern: Zentrum Paul Klee und Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005.
- 10 Henri Matisse, «Entretien avec Jacques Guenne» [1925], in: ders., *Écrits et propos sur l'art*, hrsg. von Dominique Fourcade, Paris: Hermann, 1992, S. 83; «Remarquez que les classiques ont toujours refait le même tableau, et toujours de façon différente. A partir d'une certaine époque, Cézanne a toujours peint la même toile des *Baigneuses*.»
- 11 Bätschmann/Müller 2008–2017, Kat 1594 (SH).
- 12 Carnet 176/102. 05-11 vom Januar 1904: «Où le parallélisme apparaît.»
- 13 Carnet 176/102. 13 vom Januar 1904.
- 14 Carnet 176/028.15 und 26.
- 15 Carnet 176/028.09, Seite rechts.
- 16 Bätschmann/Müller 2008–2017, Kat. 53.
- 17 Carnet 176/028.16.
- 18 *Monet in the '90s. The Series Paintings*, Ausst.-Kat. Museum of Fine Arts, Boston, hrsg. von Paul Hayes Tucker, Boston: Museum of Fine Arts and New Haven / London: Yale University Press, 1989, S. 65–105.
- 19 Ebd., Tafeln 17 und 18, S. 74 f.
- 20 Ebd., S. 107.
- 21 Ebd., S. 107–141.
- 22 Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris: Renouard, 1867, S. 466–470.
- 23 Charles Blanc, *Grammaire des arts décoratifs*, Paris: Renouard, s. d. [1882], S. 2–5.
- 24 *Seurat*, Ausst.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris, hrsg. von Françoise Cachin u.a., Paris: Gallimard und Réunion des musées nationaux, 1991, Kat. 71 und 72; S. 386–397 (Le Chahut).
- 25 Robert P. Welsh und Joop M. Joosten, *Piet Mondrian. Catalogue raisonné*, New York: Abrams, 1998, Bd. 1, Kat. A 440 – A 499.
- 26 Robert Taft, «Introduction», in: Eadweard Muybridge, *The Human Figure in Motion*, Dover und New York: Verlag, S. vii–viii.
- 27 Der bekannteste Konkurrent im Fach der fotografischen Erfassung von Bewegung war der in den USA tätige Engländer Eadweard Muybridge, der dieselben Lebensdaten hat wie Marey (1830–1904).
- 28 Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet d'arts graphiques, Inv.-Nr. 1979-0010 und 1979-0011.
- 29 Bätschmann/Müller 2008–2017, Kat. 1237, 1327–1331, 1357–1358, 1391–1393, 1593–1597.
- 30 Vgl. die Beispiele in ebd., Kap. «Schemata, Parallelismen», S. 41–56 (OB).
- 31 Ebd., Kat. 1215; Hodler am 12. August 1893 von Genf an Büzberger, in: Carl Albert Loosli, *Ferdinand Hodler, Leben, Werk und Nachlass*, 4 Bde., Bern: Suter, 1921–1924, Bd. 4, S. 335.
- 32 Bätschmann/Müller 2008–2017, Kat. 1204, 1209, 1210.
- 33 *Dictionnaire de l'Académie Française*, 2 Bde., 5. Aufl., Paris: Bossange et Masson u. a., 1814, Bd. 2, S. 226.
- 34 Blanc 1867, S. 467: «Tous 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.»
- 35 Vgl. *Symmetrie und Gleichgewicht*, Ausst.-Kat. Königl.-Württembergisches Landesgewerbemuseum, hrsg. von G. E. Pazaurek, Stuttgart: Grüninger, 1906; Klaus Mainzer, *Symmetrien der Natur. Ein Handbuch zur Natur- und Wissenschaftsphilosophie*, Berlin: de Gruyter, 1988.
- 36 Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, Leipzig: Bibliographisches Institut, 1899–1904. Zu Symmetrien vgl. Hermann Weyl, *Symmetrie*, Basel: Birkhäuser, 1955; *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*. Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt, hrsg. von Bernd Krimmel, 2 Bde., Darmstadt: Mathildenhöhe, 1986.
- 37 Vgl. Jacob Burckhardt, «Symmetrie», in: *Allgemeine deutsche Realenzyklopädie für die gebildeten Stände*, 9. Aufl., 15 Bde., Leipzig: Brockhaus, 1843–1848, Bd. 14, S. 47.
- 38 Artur Weese, *Ausgewählte Briefe 1905–1934* (Jahresgabe der Bernischen Kunstgesellschaft für 1935), Bern: Benteli, 1935, unpaginiert, Brief IV; Weese publizierte 1910 eine Analyse einiger Werke und Prinzipien Hodlers, besonders der Wiederholung und der Eurythmie, vgl. das Kapitel «Parallelismus», in: Weese 1935, S. 41–50.
- 39 Koloman Moser, «Aufzeichnungen über seinen Besuch bei Ferdinand Hodler in Genf 1913», in: *Hodler und Wien* (Zürcher Kunstgesellschaft, Neujahrsblatt), Zürich: Verlag der Zürcher Kunstgesellschaft, 1950, S. 31.
- 40 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 75.
- 41 Carnet 176/031.39, rechts: «Wahlgebäude // Ausstellung der wichtigsten Gemälde von F. Hodler, darstellend 1) den Parallelismus der Empfindungen 2) die Gemeinschaft mit dem Unendlichen // Weitere jüngste Gemälde werden ausgestellt. // Die Ausstellung ist geöffnet von 9 bis 5 Uhr abends Eintritt 1 Fr.»
- 42 Bätschmann/Müller 2008–2017, Kat. 1139 und 1212 (RB).
- 43 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 152; Dario Gamboni, «Hodler et les symbolismes», in: *Ferdinand Hodler*, hrsg. von Oskar Bätschmann u.a., Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2009, S. 249–262.
- 44 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 153. Vgl. etwa die Rezension von Ludwig Hevesi zu den in der Wiener Secession 1904 ausgestellten Gemälden Hodlers, wo zu Werken wie *Bewunderung* oder *Ergriffenheit* gesagt wird: «Die moderne Kunst hat auch die Allegorie wieder möglich gemacht und dieser ausstehlichen Person neue Reize verliehen.» Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession (März 1897–Juni 1905). Kritik-Polemik-Chronik*, Wien: Konegen, 1906, S. 457.

- ⁴⁵ Edouard Rod, «La critique d'art», in: *Le Figaro*, 20. Mai 1904, zit. nach: Philippe Junod und Philippe Känel (Hrsg.), *Critiques d'art de Suisse romande. De Töpffer à Budry*, Lausanne: Payot, 1993, S. 210–213 : «L'artiste s'adresse à tout le monde, c'est-à-dire, précisément, à ceux qui n'y connaissent rien. Son but, c'est de toucher, d'émouvoir, de distraire, d'égayer ou d'enchanter ceux qui n'y connaissent rien.»
- ⁴⁶ Rod 1993, S. 212: «Le goût public est fait de parti pris, de préjugés, de routines et de conventions. Il n'est jamais naïf ni spontané.»
- ⁴⁷ Loosli 1921–1924, Bd. 3, S. 4.
- ⁴⁸ Ebd., S. 5.
- ⁴⁹ Carnet 176/231.10: «Ce qui diffère et ce qui est semblable. Presqu'en même temps que la diversité existe l'uniformité dans l'être humain. Nous différons tous les uns des autres, [mais überschrieben] et nous ressemblons plus les uns des autres, ce qui nous lie est plus grand et plus fort que de qui nous divise.»
- ⁵⁰ Hodler, *Ecrits*, 2017, S. 176 bzw. 356.
- ⁵¹ Loosli 1921–1924, Bd. 3, S. 93; Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 171–174.
- ⁵² Rudolf Eisler, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, 3., völlig neu bearbeitete Aufl., 3 Bde., Berlin: E. S. Mittler und Sohn, 1910, Bd. 2, S. 975–983.
- ⁵³ Gustav Theodor Fechner, *Zend-Avesta oder Über die Dinge des Himmels und des Jenseits; vom Standpunkt der Naturbetrachtung*, Leipzig: L. Voss, 1851, Bd. 2, S. 312–368.
- ⁵⁴ Ernst Mach, *Analyse der Empfindungen*, Jena: G. Fischer, 1886, S. 28.
- ⁵⁵ Wilhelm Wundt, «Über psychische Causalität und das Princip des psychologischen Parallelismus», in: *Philosophische Studien*, Nr. 10, 1894, S. 1–124.
- ⁵⁶ Alfred Lichtwark, *Die Seele und das Kunstwerk* (Die Grundlagen der künstlerischen Bildung, Bd. 1), 4. Aufl., Berlin: B. Cassirer, 1911, S. 19.
- ⁵⁷ Ebd., S. 21 f.
- ⁵⁸ Bundesverfassung der Schweizerischen Eidgenossenschaft von 1848 und 1874, Art. 4, Ms. Schweizerisches Bundesarchiv, K7#1000/1419 #2*, Art. 4.
- ⁵⁹ Bättschmann/Müller 2008–2017, Kat. 1192 (RB).
- ⁶⁰ Ebd., Kat. 1204, 1209, 1210 und 1237.
- ⁶¹ Otto Benesch, «Hodler, Klimt und Munch als Monumentalmaler», in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Nr. 24, 1962, S. 333–358.
- ⁶² Hodler, *Ecrits* 2017, S. 355, S. 175: «Soit que le parallélisme lui-même devienne la note absolument dominante, soit qu'il serve à mieux ressortir un élément de la diversité, il est la cause d'une grande unité.»
- ⁶³ Ebd., Zitat S. 372, vgl. S. 240: «Si je regarde la voûte d'un ciel sans nuages, sa grande uniformité me saisit d'admiration.»
- ⁶⁴ Henry van de Velde. *Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Ausst.-Kat. Karl Ernst Osthaus Museum Hagen, u. a., hrsg. von Klaus-Jürgen Sembach und Birgit Schulte, Köln: Wienand, 1992, S. 42 f.
- ⁶⁵ Henry van de Velde, «Ferdinand Hodler» [1918], in: *Ferdinand Hodler*, Ausst.-Kat Nationalgalerie Berlin u. a., Zürich: Kunsthaus Zürich, 1983, S. 29–36.
- ⁶⁶ *Henry Van de Velde*, 1992, S. 34.
- ⁶⁷ Die Ausstellung fand vom 19. August bis zum 23. September 1917 im Kunsthaus Zürich statt; vgl. Hans Delfs u.a. (Hrsg.) *Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay – Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann 1906–1940*, hrsg. von Hans Delfs u.a., Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 2004, Nr. 103 und 107, S. 79, 81. – Die Hinweise auf Äusserungen Kirchners über Hodler verdanke ich Sandra Gianfreda.
- ⁶⁸ Ebd., Nr. 360, S. 158, Kirchners Brief vom 10. Februar 1917 an Botho Graef in Berlin.
- ⁶⁹ Ebd., Nr. 551, S. 261, Kirchners Brief vom 15. März 1918 an Georg Reinhart. Die Ausstellungsbeteiligung von Kirchner im Kunsthaus Zürich dauerte von 10. März bis zum 2. April 1918.
- ⁷⁰ Ebd., Nr. 598, S. 290, Kirchners Brief vom 22. Juni 1918 an Henry van de Velde. Dieser hielt sich seit dem März 1918 in Clarens bei Montreux auf. – Vgl. Sandra Gianfreda, «Er war doch ein <Grosser>. Ernst Ludwig Kirchners Verhältnis zu Ferdinand Hodler», in: *Ferdinand Hodler. Maler der frühen Moderne*, Ausst.-Kat. Bundeskunsthalle Bonn, Bielefeld: Kerber, S. 39–48.
- ⁷¹ Vgl. Bättschmann/Müller 2008–2017, Kat. 1322 (PM).
- ⁷² Vgl. die Diskussion bei Gianfreda 2017, S. 40.
- ⁷³ Vgl. ders., «Zu einem Bildmittel Edvard Munchs» [1954], in: Werner Hofmann, *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München: Prestel, 1979, S. 111–127.
- ⁷⁴ Delfs 2004, Nr. 1146, S. 1146: Kirchners Brief vom 9. Mai 1927 aus Frauenkirch an Adolf Jöhr.
- ⁷⁵ Lothar Grisebach, *E. L. Kirchners Davoser Tagebuch*. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften, Köln: DuMont, 1968, S. 226.
- ⁷⁶ Delfs 2004, Nr. 2866, S. 1729, Kirchner am 15. Mai 1933 von Davos an Max Huggler in Bern. – Vgl. Bättschmann/Müller 2008–2017, Kat. 1322 (PM).
- ⁷⁷ Heinrich Wölfflin, «Über Hodler's Tektonik», in: *Die Kunst in der Schweiz*, Mai 1928, S. 97 f., wieder abgedruckt in: ders., *Kleine Schriften (1886–1933)*, hrsg. von Joseph Gantner, Basel: Schwabe, 1946, S. 140–144.
- ⁷⁸ Vgl. Bättschmann/Müller 2008–2017, Bd. 3/1, Kap. «Schemata, Parallelismen» (OB), S. 41–56.