

Hodlers Vögel

OSKAR BÄTSCHMANN

Das Interesse an schwimmenden und fliegenden Vögeln manifestiert sich bei Hodler früh am Genfersee in Skizzen. Da keine früheren Zeichnungen bekannt sind, wissen wir nicht, ob Hodler sich schon am Thunersee für Schwäne interessierte. Es bleibt die dauernde Verbindung von Genfersee und ornithologischen Studien an Spatzen, Möwen und Schwänen, gelegentlich auch Raubvögeln. Dazu kommt, dass Hodler am Genfersee bemerkenswerte Landschaftskompositionen aus der Vogelschau geschaffen hat. Es ist nicht auszuschließen, dass der Maler sich für die Untersuchungen zum Vogelflug interessiert hat, doch für das technisch bewerkstelligte Fliegen hatte er anscheinend wenig oder nichts übrig, im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen. Hodlers Beschäftigung mit Vögeln ist nur an den späten Gemälden auf Aufmerksamkeit gestossen, wo Schwäne entlang der Uferlinie rhythmisch gereiht sind. Es geht im vorliegenden Versuch darum, die Skizzen von Vögeln mit dem Genfersee in Zusammenhang zu bringen, mit entsprechenden Gemälden und mit der Lebenssituation des Künstlers.

Schwimmen und Fliegen

In einem der frühesten Skizzenhefte von Ferdinand Hodler, das etwa 1874 begonnen wurde, finden sich auch die ersten Skizzen von Vögeln: auf Seite 5 zwei Wiedergaben von Reiher und auf Seite 13 die Skizze der Genfer Bucht mit Schwänen im Vordergrund, einer industriellen Anlage im Mittelgrund und einem entfernten Ufer mit anschließend aufsteigendem Hügel (Abb. 1).¹ Die Anlage wird auf einer der folgenden Seiten noch einmal skizziert, und auf der Seite 17 fasste der angehende Künstler einige Vögel näher ins Auge.² Diese Skizzen mit den Schwänen entstanden am Quai du Mont-Blanc in Genf.

Für den Wettbewerb, der vom Institut national genevois 1875 unter dem Titel »Un beau soir sur les rives du Léman« ausgeschrieben wurde, reichte Hodler das relativ großformatige Gemälde *Ein schöner Abend am Genfersee* (Abb. 2) ein.³ Der Standort des Malers lag am Quai du Mont-Blanc, der Blick ging über den Hafen von Genf zur gegenüberliegenden Siedlung Cologny und zum Berg Les Voirons. Im Schatten des



Vordergrunds links sind einige Schwäne am und auf dem Wasser gezeichnet, rechts setzte Hodler vier weiße Schwäne ins helle Licht. Weiter entfernt findet sich ein weiterer Schwan, und vielleicht stehen die kleinen weißen Flächen für Vögel im Flug. Die Genfer Brigantine, ein Lastenschiff, streckt ihre weißen Segel, die im Abendlicht rötlich erscheinen, in die Höhe wie ein Vogel seine Schwingen.

Heranfliegende Vögel suchte Hodler in einem Skizzenheft zu erfassen, das auf 1889 datiert wird. Das Heft enthält insgesamt 19 Skizzen nach Vögeln, von denen die meisten als Möwen zu erkennen sind. Auf einer Seite (Abb. 3) zeigt Hodler oben eine Möwe, die mit ausgebreiteten Schwingen und gekrümmtem Leib zur Landung ansetzt, während die Skizze darunter eine Möwe im Flug erfasst, die den Kopf nach rechts dreht. Derartige Studien von Vögeln im Flug finden sich bei Hodler nur in diesem einen Carnet. Von den Wasservögeln interessierte sich Hodler am meisten für Schwäne. Enten brauchte er für eine herabsetzende Karikatur der Landesmuseumskommission. Im Carnet 224 von 1898/1899 ist ein Fries von vier Enten beschriftet mit »La Commission du Musée National« (Abb. 4). Drei der Enten halten ein Papier im Schnabel und bringen es nach rechts zum Hauptenterich. Unter dieser Entenreihe ist eine weitere Ente gezeichnet, die mit Brille und Zylinder ausgestattet ist. Auf der vorangehenden Seite skizzierte Hodler einen Fries mit laufenden Enten und einen weiteren mit neun Kringeln, die vielleicht Vogelpaare darstellen. Der Text, der die Zeichnungen rahmt, handelt von Farben und hat nichts mit der Karikatur zu tun. Im Carnet 224 werden auf den Seiten 14, 15, 17 und 18 die Zeichnungen von Enten wiederholt, gefolgt von der Skizze einer Möwe im Anflug über dem Wasser. Die Enten auf Seite 18 sind ordentlich gereiht zu dritt hinter einer größeren Anführerin oder zu fünft als Entenkinder hintereinander. Auf Seite 16 zeichnete er zwei Enten und fünf schwimmende Schwäne. Mit der Entenkarikatur auf die Landesmuseumskommission drückte Hodler seinen Ärger über die andauernde Polemik gegen sein Projekt »Rückzug von Marignano« aus, das von der Eidgenössischen Kunstkommission gutgeheissen und gegen alle Widerstände verteidigt wurde.⁴ Bei der Reihung der Enten und

Abb. 1

[Die Genfer Bucht], um 1874.

Bleistift auf Papier, 17,7 × 11,2 cm.

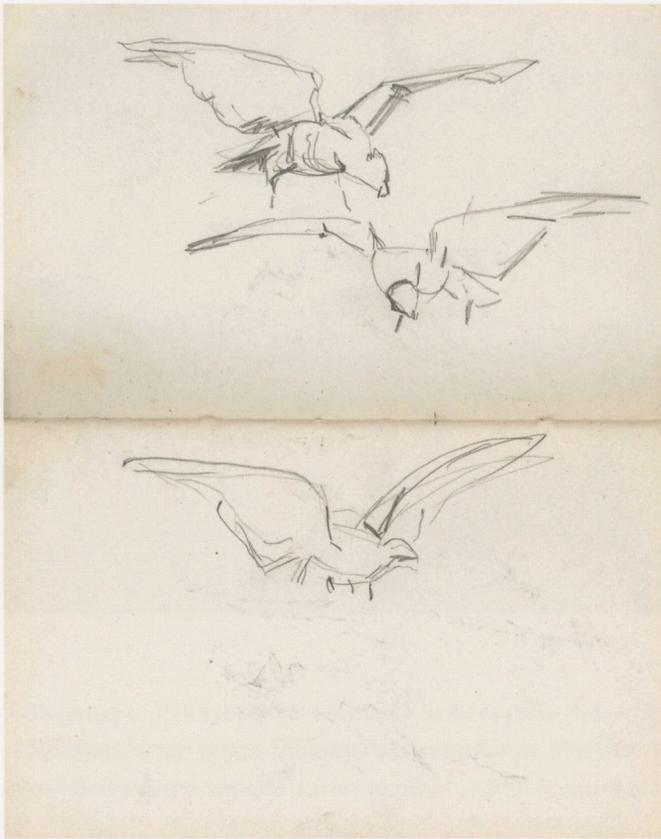
Cabinet d'arts graphiques, Musée d'art et d'histoire, Genf, Carnet Inv. 1958-176/235.08.



Entenkinder ist daran zu erinnern, dass Hodler just in dieser Zeit seinen Vortrag »Die Aufgabe des Künstlers« erarbeitete, mit dem er die Wiederholung, die er »Parallelismus« nannte, als universales Prinzip der Ordnung in Natur, Menschenwelt und Kunst propagierte.⁵

Im Rahmen des Unterrichts bei Barthélemy Menn (1815–1893) in Genf wurde Hodler als Schüler auch mit der Anatomie von Vögeln konfrontiert, gemäß mehreren didaktischen Lehrtafeln.⁶ Laut dem Schulprogramm von 1875/1876 wurden unter anderem die Pfahlbauten studiert sowie die verschiedenen Bewegungen der Möwen. Das Protokoll der Städtischen Administration hielt dazu fest: »Schließlich bildete das Studium der im See errichteten Bauten sowie der unterschiedlichen Bewegungen der Möwe die Vorlage einer perspektivisch angelegten Komposition, auf der ein nackter, junger Mann auf dem Pierre du Niton sitzt.«⁷ Von einer solchen Komposition, die sich auf den Referenzpunkt der Landesvermessung – Repère Pierre du Niton – bezieht, ist nichts weiter bekannt. Doch wurde demnach Hodlers Interesse am Vogelflug durch Menns Unterricht geweckt. Dies löste indessen kein Interesse an der zeitgenössischen Beschäftigung mit dem Vogelflug und dem Fliegen aus, die von unzähligen Erfindern betrieben und von den Medien aufmerksam verfolgt wurde. 1889 erschien von Otto Lilienthal (1848–1896) die umfangreiche Untersuchung *Der Vogelflug als Grundlage der Fliegekunst*, die auf Experimenten der Brüder Gustav (1849–1933) und Otto beruht.⁸ Lilienthal gab auf Tafel 8 (Abb. 5) die Beschaffenheit und Funktion der Flügel eines Storchs wieder. Er schloss seine Abhandlung mit der Behauptung: »Wir müssen daher den Schluss ziehen, dass die genaue Nachahmung des Vogelfluges in Bezug auf die aerodynamischen Vorgänge einzig und allein für einen rationellen Flug des Menschen verwendet werden kann, weil dieses höchst wahrscheinlich die einzige Methode ist, welche ein freies, schnelles und zugleich wenig Kraft erforderndes Fliegen gestattet.«⁹ 1909 gaben Ferdinand Runkel (1856–1946) und Carlo Böcklin (1870–1934) die *Flugstudien* heraus, die Arnold Böcklin (1827–1901) neben seiner Tätigkeit als Maler intensiv, aber erfolglos

Abb. 2 – CR 50
Ein schöner Abend am Genfersee, 1875–1876.
 Öl auf Leinwand, 74 × 110 cm.
 Kunstmuseum St. Gallen.



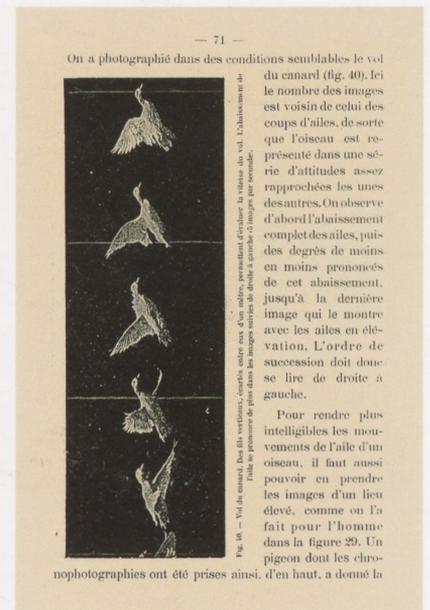
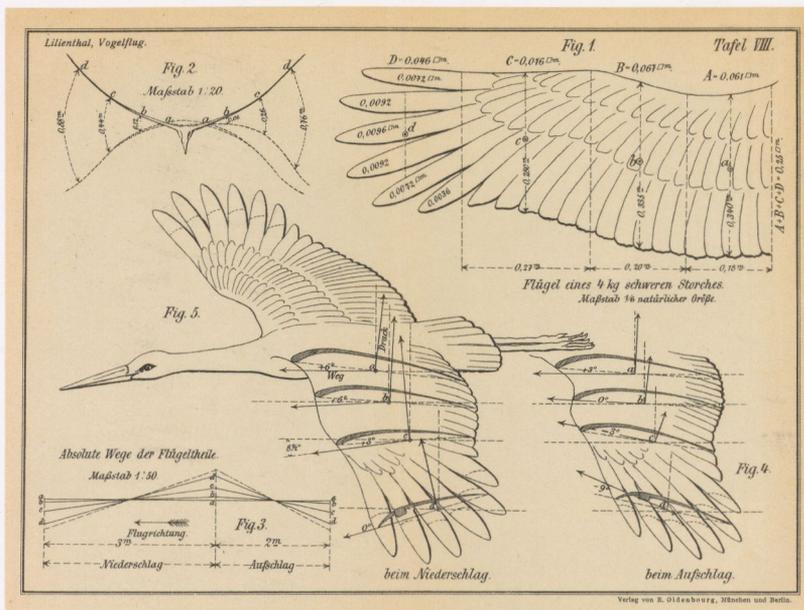
betrieben hatte.¹⁰ Böcklin lernte Lilienthal 1894 durch die Vermittlung von Hermann von Helmholtz (1821–1894) in Berlin kennen, als der Flugpionier damit beschäftigt war, »seinem Flugapparat einen Motor einzufügen, der bestimmt war, die Flügel des Apparates ähnlich dem Flügelschlag der Vögel auf- und abwärts zu bewegen.«¹¹ Böcklin war interessiert, blieb aber skeptisch.

1890 publizierte Étienne-Jules Marey (1830–1904) seine Untersuchung über den Vogelflug.¹² Marey beschäftigte sich intensiv mit allen Phänomenen der Bewegung und erfand fotografische Apparate für die sogenannte Chronophotographie, die mit fünf bis fünfundzwanzig Aufnahmen pro Sekunde die Abläufe dokumentieren konnten.¹³ Barthélemy Menn hat Zeichnungen nach Mareys Phasenfotos von Bewegungen des Menschen in die *Tableaux Pédagogiques* aufgenommen, zum Beispiel die eines laufenden und eines gehenden Mannes.¹⁴ 1892 erschien in der *Revue suisse de photographie* der Nachdruck eines Aufsatzes von Marey, der schon in Frankreich publiziert worden war.¹⁵ Die Illustrationen zum Vogelflug zeigen einen Reiher im Aufstieg, eine Ente im Flug (Abb. 6) sowie eine Taube im Flug, aufgenommen mit fünf bis fünfundzwanzig Bildern pro Sekunde.¹⁶

Es gibt keine Belege dafür, dass Hodler diese aktuellen wissenschaftlichen Untersuchungen über den Vogelflug zur Kenntnis genommen hat, obwohl sie leicht zugänglich waren. Das Abheben von der Erde stellte er sich auch nicht durch Vogelflug oder mittels Apparaten vor, sondern als metaphysischen Flug nach oben, wie etwa in einer Skizze in einem Carnet von 1894, die beschriftet ist mit »Eine Seele verlässt die Erde/Die Reise ins Unendliche« (Abb. 8). Eine Gestalt mit ausgebreiteten Flügeln

Abb. 3
[Möwenstudien], 1889.
Bleistift auf Papier, 17,7 × 11,2 cm.
Cabinet d'arts graphiques, Musée d'art et d'histoire,
Genf, Carnet Inv. 1958-176/001.09.

Abb. 4
Die Landesmuseumskommission, 1898/1899.
Bleistift auf Papier, 17,7 × 11,2 cm.
Cabinet d'arts graphiques, Musée d'art et d'histoire,
Genf, Carnet Inv. 1958-176/224.13.



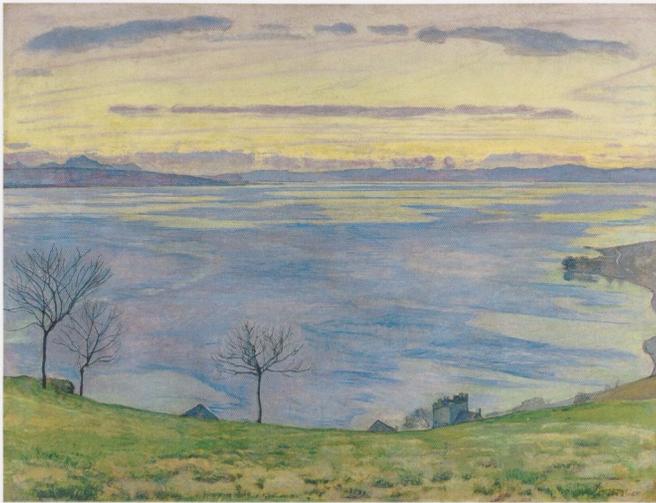
schwebt mit einer menschlichen Figur nach oben, während vier weitere Figuren auf der Erde stehend, kniend oder liegend zurückbleiben. Eine solche Idee ist zuerst in einem Carnet von 1892 feststellbar.¹⁷ Nach einer gewissen Zeit verschwand die Idee wieder, nicht aber die gedankliche Verbindung mit dem Unendlichen.

Vogelschau

In einem Carnet, das etwa auf 1896 zu datieren ist, zeichnete Hodler einen Adler mit ausgebreiteten Schwingen, der von einem hohen Berg hinunterblickt.¹⁸ Dies dürfte ein Gleichnis sein für die Versuche des Malers, die Landschaft aus der Vogelschau wiederzugeben. Nach einigen Versuchen einer Sicht von der Höhe auf den Thunersee fand er 1895 in Chexbres einen idealen Standort für den Blick von oben auf den Genfersee.¹⁹ Die erste dieser insgesamt zwölf Ansichten mit ähnlicher Komposition entstand 1895 für den Concours Calame, den die Genfer Société des Arts unter dem Motto »un lac suisse« ausgeschrieben hatte. Hodler kam mit zwei Kollegen auf den zweiten Platz und erhielt ein Preisgeld in Höhe von 200 Franken.²⁰ In der ersten Ansicht (Abb. 7) zog Hodler den Abhang im Vordergrund und die Uferlinie bis zur Landzunge von Bourg-en-Lavaux zu einem Bogen zusammen. Auf diesen antwortet der Wolkenbogen, mit dem oben das Bild abgeschlossen wird. Die zwei waagrechten Wolkenstreifen am leuchtenden Himmel reimen sich auf den jenseitigen Uferstreifen in der Ferne. Die ruhige Wasserfläche ist bewegt durch die Schlieren von verschiedenen Farben zwischen Hellgelb, Rosablau und Blau. Hodler hat diese Darstellung kommentiert sowohl in seinen »Pensées détachées« wie auch in seinem Text »De l'objet«. In den »Pensées détachées« fragte er nach den Begriffen, die wir uns von den sichtbaren Phänomenen bilden.²¹ In »De l'objet« beantwortete er die gleiche Frage mit Hinweis auf die Landschaften von Chexbres aus wie folgt: »Jene der Grenzenlosigkeit des Raumes entspringt dem großen Raum, den unser Auge wahrnimmt (umspannt) –

Abb. 5
Otto Lilienthal, Schematische Darstellung von Auf- und Niederschlag eines Storches, in: Lilienthal 1889, Tf. 8.

Abb. 6
Étienne-Jules Marey, Flug der Ente, in: Marey 1892, S. 71, Abb. 40.



Genfersee von Chexbres aus (*Skizzen*).²² Dieser Empfindung des Unermesslichen gab Hodler in den Wiedergaben des Genfersees aus der Vogelschau von Chexbres Ausdruck. In allen Fassungen füllt der See die ganze Breite des Bildes aus, und seine Form ist der eines liegenden Ovals angenähert. Mit der Erfahrung des Unermesslichen, Übergroßen oder Unendlichen hatte Edmund Burke (1729–1797) in der Abhandlung *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* von 1757 das Erhabene verbunden.²³

Die Vogelschau thematisierte Hodler mit fliegenden Vögeln im Entwurf *Die Ingenieurkunst* (Abb. 9), den er zusammen mit *Die Baukunst* 1890 der (damaligen) Schweizerischen Kunstkommission für den Wettbewerb um die Ausmalung der Aula des Eidgenössischen Polytechnikums in Zürich vorlegte.²⁴ Hodler konzentrierte sich in diesem Entwurf auf die Kunst der Landvermessung, wie es der Alte, die zwei jungen Gehilfen an der Zeichentafel und der Gehilfe mit der Messlatte anzeigen. Oben auf dem Berg war ursprünglich ein weiterer Gehilfe zu sehen, der mit einem Lendentuch bekleidet und mit einer Messlatte ausgestattet war. Dies sollte an die Erfindung der Feldmesskunst erinnern, die den Ägyptern und den Mesopotamiern gleichermaßen zugeschrieben wurde. Ins Bogenfeld setzte Hodler zwei Vögel im Flug, die mit ihren ausgebreiteten großen Schwingen und gesenktem Kopf ein symmetrisches Ornament bilden. Sie ersetzen die ursprünglich in Skizzen angebrachte Allegorie im Bogenfeld und ergänzen von oben die Schau des darunter angebrachten Ägypters. Die drei Vermesser am Zeichenbrett wiederholen die Sicht von oben auf die trigonometrische Zeichnung. Wie alle anderen am Wettbewerb beteiligten Künstler war auch Hodler erfolglos und keiner der Vorschläge wurde realisiert. Zu einem unbekanntem Zeitpunkt überarbeitete Hodler seine Entwürfe. In *Die Ingenieurkunst* übermalte er den ganzen Bereich zwischen der felsigen Anhöhe und den fliegenden Beobachtern.

Rhythmus

Die Sicht von oben auf den unten ausgebreiteten Genfersee wiederholte Hodler 1917 vom Standort Caux oberhalb von Montreux aus in vier Fassungen.²⁵ In der Zwischen-

Abb. 7 – CR 261
Genfersee am Abend von Chexbres aus, 1895.
 Öl auf Leinwand, 100 × 130 cm.
 Kunsthaus Zürich.

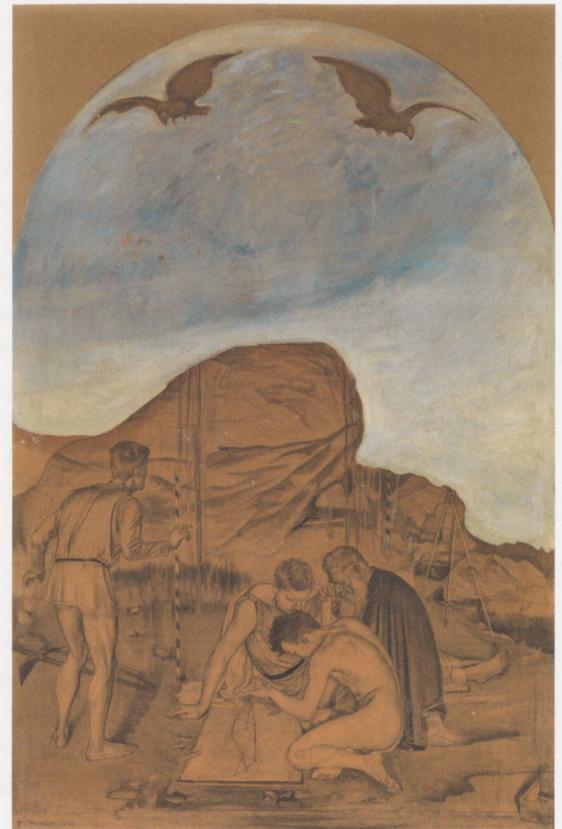


Abb. 8
Eine Seele verlässt die Erde / Die Reise ins Unendliche, 1894.
 Bleistift auf Papier, 17,7 x 11,2 cm.
 Cabinet d'arts graphiques, Musée d'art et d'histoire, Genf, Carnet Inv. 1958-176/007.15.

Abb. 9
Die Ingenieurkunst, 1890 (später überarbeitet).
 Mischtechnik auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 174,5 x 116,5 cm.
 EMA House AG, Zürich.

zeit hatte er die Erfahrung des Unermesslichen in andere Kompositionen mit diesem Gewässer gefasst. Zwischen 1908 und 1911 malte er vom südlichen Ufer des Sees nahe Genf aus eine Reihe von Ansichten mit betonten Horizontalen aus diesseitigem Ufer, Wasserstreifen, jenseitiger Uferlinie und der Jurakette (Kat. 29–31).²⁶ Ein Carnet von 1909 enthält mehrere Skizzen von Bildfeldern und entsprechenden Abkürzungen von Ufer, Wasser, Bergzug und Wolken, von denen eine mit »Formen rhythmus/ Farben Rhythmus« bezeichnet ist.²⁷ Zu einer relativ großen Kompositionsstudie mit ausgeprägten Horizontalen schrieb Hodler »Landschaftlicher Formenrhythmus«.²⁸ In den Gemälden dieser Gruppe markieren meist waagrecht gereihte Wolkenballen oder wiederholte schräge Wolkenstreifen und deren Spiegelungen auf dem Wasser den Rhythmus. Alle diese Gemälde weisen weder seitliche Begrenzungen noch ein kompositionelles Zentrum auf und zeigen sich somit als Ausschnitte aus einer rhythmischen Reihe, über deren Anfang und Ende nichts zu erfahren ist. Das Unermessliche wird durch die Waagrechten und die horizontale Wiederholung von Wolken und Spiegelungen suggeriert. Im Vergleich mit der ersten Darstellung des Genfersees als horizontalem Streifen, dem 1901 entstandenen Gemälde *Der Genfersee von Saint-Prex aus* (Abb. 13 → S. 21), zeigt sich nach 1908 eine Zunahme der ordnenden oder schematisierenden Eingriffe in die Landschaftsdarstellung.²⁹

Hodler wiederholte die Betonung des Rhythmus auch in den Ansichten des Genfersees mit Savoyer Alpen, die um 1910/1911 entstanden.³⁰ Im Vortrag über »Die Aufgabe des Künstlers«, den Hodler im März 1897 in Fribourg hielt, nannte er unter den Beispielen, in denen durch Wiederholung die Empfindung von Einheit entsteht,

eine Wiese mit Löwenzahnblüten oder mit Felsblöcken und danach auch die Reihe von Bergspitzen: »Auf einem Gipfel der alpinen Region bringen alle diese unzähligen Bergspitzen, die uns umgeben, einen ähnlichen Eindruck hervor, der noch ergreifender ist auf Grund der Wiederholung.«³¹ In vier der sechs Fassungen von *Genfersee* mit Savoyer Alpen liegt über den Bergspitzen ein weißer Wolkenstreifen, in weiteren zwei Fassungen sind Wolkenballen rhythmisch auf einer oder zwei Horizontalen über den Gebirgen verteilt (Kat. 23–25).

In den Gemälden zum Thema *Blick ins Unendliche*, die zwischen 1902/1903 und 1904 entstanden, ist ein nackter Jüngling, für den der Sohn Hector (1887–1920) als Modell diente, frontal auf dem höchsten Gipfel über dem tiefer liegenden Nebelmeer positioniert.³² Die waagrecht verlaufenden Nebelwellen, die durchsetzt sind von felsigen rötlichen Gipfeln, treffen in weitester Ferne auf den Himmel, der durchzogen ist von horizontalen rosa Wolkenstreifen. Die Hände des Jünglings sind im Gestus der Ergriffenheit auf die Brust gelegt. Das Unendliche wird suggeriert durch die Spiegelung von Nebelmeer und Wolkenmeer und deren Aufeinandertreffen am fernen Horizont. Hodler greift damit das Unendliche auf, das er schon in Titeln wie *Communion avec l'infini* für Liebespaare und für die Ausstellung der Gemälde *Zwiesgespräch mit der Natur* von 1884 und *Aufgehen im All* von 1892 verwendet hatte.³³ In den Figurenbildern kulminiert die Beschäftigung mit dem Unendlichen im Projekt für das Zürcher Kunsthhaus, aus dem bis 1917 drei große und zwei monumentale Fassungen aus Dutzenden von Figuren- und Kompositionsstudien hervorgehen sollten.³⁴

Unter dem Pseudonym »Mysti« deklarierte der mit Hodler befreundete Louis Montchal (1853–1927) bereits 1886 das Unendliche als das schöpferische Prinzip des Malers. Er fasste es im Zusammenhang mit dem Gemälde *Ein Blick in die Ewigkeit* als das zeitliche Unendliche.³⁵ In einem Carnet von 1908 schrieb Hodler: »Überall ist die Natur/überall das Unendliche.«³⁶ In seinem letzten Carnet notierte er 1917 in fast unleserlicher Handschrift: »Wenn Sie das Himmelsgewölbe betrachten, erhalten Sie einen Eindruck von Einheit, die Sie entzückt und Ihnen Schwindel verursacht. Die Ausdehnung des Phänomens entzückt Sie. Wenn ich mich auf dem Meer befinde, sehe ich nur Himmel und Wasser, eine große unendliche Horizontlinie.«³⁷ Entsprechend stellte Hodler Überlegungen an, wie z. B. »die Unendlichkeit einer waagrecht laufenden Gebirgs- oder Seelinie« auf einer begrenzten Fläche zum Ausdruck zu bringen sei.³⁸

Im Gemälde *Genfersee mit rhythmischen Wolken* (Abb. 10), das um 1914 zu datieren ist, verstärkte Hodler die Erstreckung von See, Ufern und Himmel durch ein oblonges Format der Leinwand. Zugleich arbeitete er die Spiegelung von Form und Farbe, von See und Wolken auf ähnliche Art heraus wie in den Versionen von *Blick ins Unendliche* durch die Entsprechung von Himmel und Nebelmeer (CR 1352 und 1353). Entstanden ist so bei der Genferseeelandschaft aus der Spiegelung von See und Wolken eine Art von gedrücktem und seitlich beschnittenem Oval. Im Gegensatz zu vielen Landschaften, die aus horizontalen Streifen bestehen, ist die Komposition der vorliegenden Genferseeelandschaft einerseits geschlossen durch die Entsprechung des konkaven und des konvexen Bogens, und andererseits ist sie welthaltig durch die Form des Ovals, des Eirunds, bekanntlich eine alte Abkürzung für die Welt.³⁹ Hodler hat verschiedentlich symmetrische Darstellungen von Berggipfeln mit einem Wolkenoval versehen, so etwa die Gemälde vom Niesen um 1910 (Abb. 3 → S. 54) und die vom Mönch von 1911 und 1914 (Abb. 1 → S. 130).⁴⁰ Eine Ovalform mit radikaler Vereinfachung als Darstellung des Kosmischen oder Unendlichen findet sich zeitgleich bei

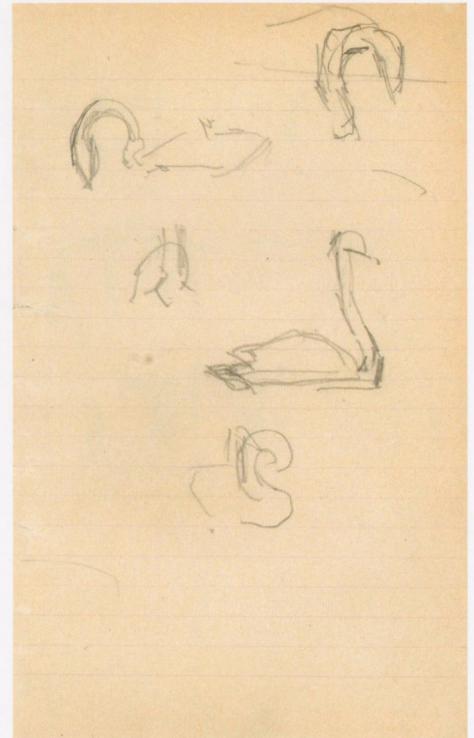
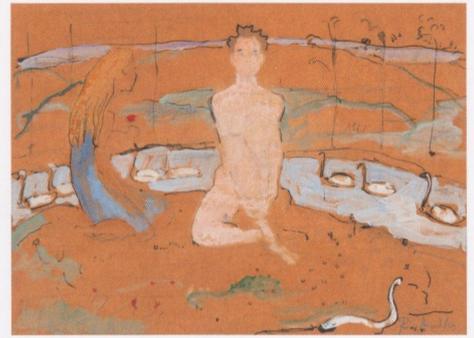


Abb. 11
[Kompositionsstudie zu *Der Frühling*], 1900.
Mischtechnik auf Papier, 26 × 34,5 cm.
Cabinet d'arts graphiques, Musée d'art et d'histoire,
Genf, Inv. 1939-0109.

Abb. 12
[Skizzen von Schwänen], 1917.
Bleistift auf Papier, 17,7 × 11,2 cm.
Cabinet d'arts graphiques, Musée d'art et d'histoire,
Genf, Carnet Inv. 1958-176/231.05.

Piet Mondrian (1872–1944) in den Serien *Ocean* und *Pier and Ocean*, in denen die Horizontale und die Vertikale als elementare Gegensätze in das »Eirund« (das Oval) eingebracht sind. Das umgrenzende Oval lässt sich auf die esoterische Vorstellung vom »Weltei« beziehen, die von der Theosophie nach antiken Kosmologien als »Auric Egg« zur Entsprechung des spirituellen Kosmos mit dem inneren Menschen und seinem Kopf erneuert wurde, was ab 1910 in Paris für Constantin Brancusi (1876–1957) zentral wurde.⁴¹ Mondrian, seit 1909 Mitglied der theosophischen Gesellschaft in den Niederlanden, beschäftigte sich 1914/1915 mit dem stehenden und dem liegenden Eirund und den eingeschriebenen elementaren Vertikalen und Horizontalen. Eines dieser Welteier erhielt die Bezeichnung *Zee en Sterrenlicht* (*Meer und Sternenlicht*), womit Meeresoval und kosmisches Licht in Beziehung gesetzt wurden.⁴²

Schwäne

Als Hodler um 1900 das Thema des Frühlings wieder aufgriff, das er schon in den Arbeiten für das Projekt »Der Tag« (Abb. 2 → S. 121) berührt und im Gemälde *Der Auserwählte* (CR 1215) realisiert hatte, erwog er in einer Zeichnung, das junge Paar in einer insularen Situation darzustellen (Abb. 11).⁴³ Hinter dem sitzenden Jüngling und dem knienden Mädchen zieht sich ein schmaler Bach im Bogen hin, auf dem Schwäne in Gruppen zu zweit und zu dritt von rechts nach links schwimmen. Vorne bewegt sich ein einzelner Schwan in der Gegenrichtung. Die rhythmische Verteilung der Schwäne wird betont durch die senkrechten schwarzen Stängel. Diese Idee, das adoleszente Paar mit Schwänen zu kombinieren und dadurch den Liebreiz zu steigern, führte Hodler in den Gemälden *Der Frühling* nicht aus. 1914 kam Hodler in den Ansichten vom Genfersee mit dem Salève, die er vom Quai du Mont-Blanc aus malte, auf die Schwäne zurück, die er seit 1876 nur in ein einziges Gemälde einbezogen hatte.⁴⁴ 1914 und 1915 entstanden sechs Gemälde mit schmaler Uferlinie, einer Seefläche als waagrechten Streifen, den Gebäuden auf dem gegenüberliegenden Ufer und dem Salève oder den Savoyer Alpen.⁴⁵ Auf der schmalen Uferlinie sind die Schwäne positioniert, allein, zu zweit oder in einer rhythmisch gegliederten Reihe. Es sind die Vögel, deren Schönheit durch die doppelte Schwingung des Halses – einer *linea serpentinata* – dargestellt wird (Abb. 13 und Kat. 47), die von der Eiform des Körpers aufsteigt. Aufgereiht entlang des Vordergrunds in unterschiedlichen Abständen und in verschiedenen Stellungen, repräsentieren die Schwäne nicht nur die Linie der Schönheit. In den Gemälden von 1914/1915 sind die Tiere Teil von Kompositionen, die durch die fehlende seitliche Begrenzung die Suggestion des Unendlichen aufnehmen.

Eine dieser Fassungen, das Gemälde *Genfersee mit Salève und Schwänen* (Abb. 13) ist fast monochrom in Blau in panoramatischem Format ausgeführt. Der mit dunklerem Blaugrau betonte Horizont und die waagrechte Linie des gegenüberliegenden Ufers begrenzen die hellen Flächen des Sees und des Himmels. Über dem Salève beginnt der Himmel in fast reinem Weiß und nimmt zum oberen Bildrand eine etwas dunklere Farbe an. Den unteren Bildrand schließt ein schmaler Uferstreifen in Grauviolett ab, auf dem eine lange Reihe von Schwänen gemalt war. Mit Ausnahme von sechs wurden alle mit der Farbe des Wassers übermalt, sodass eine rhythmische Gruppierung von zwei und eins entstand. In einer anderen Fassung von 1915, auch sie im oblongen Format, stehen neun Schwäne in unterschiedlichen Stellungen im Vorder-

grund 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 eingefasst wird von einem Himmelsbogen und einer Reihe von Schwänen.

Der Journalist, Theologe und Schriftsteller Paulus Stephanus Cassel (1821–1892) veröffentlichte 1861 erstmals seine Abhandlung *Der Schwan in Sage und Leben*, in der er sich mit den verschiedenen Arten von Schwänen, ihrer Verbreitung und den mit ihnen verknüpften Sagen beschäftigte.⁴⁶ Im letzten Kapitel trug er alle Legenden zum Schwanengesang von Griechenland bis Irland zusammen und suchte die Zweifel am Vorkommen des Gesangs zu zerstreuen, indem er Zeugnisse von singenden Schwänen im Norden anführte.⁴⁷ Der Gesang der Schwäne soll, nach einer seit der Antike verbreiteten Legende, vor dem nahenden Tod süßer klingen. Blaise de Vigenère (1523–1596), der gelehrte Kommentator der französischen Übersetzung der *Imagines* von Philostrat (170–244/249), erinnerte 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 dem Sonnengott Apoll gleiche.⁴⁸

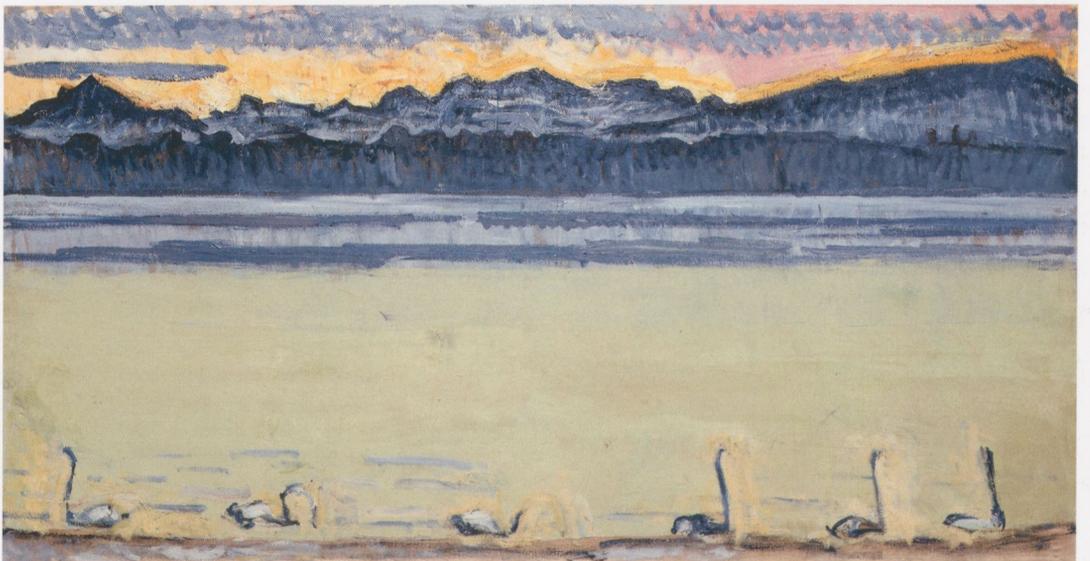
Trotz der unzähligen Wiederholungen in der Literatur ist es notwendig, den Bericht Johannes Widmers (1876–1934) von einem Spaziergang mit Hodler an einem heiteren Sommerabend des Jahres 1917 vom Atelier an den Genfersee wiederaufzunehmen. Vor der weiten Bucht, die Berge im Blick und in der Meinung, ihm würden noch zehn oder fünfzehn Jahre des Schaffens bleiben, kam Hodler auf sein künftiges Vorhaben zu sprechen: »Auch 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!« In der folgenden Zusammenfassung in französischer Sprache beteuerte Hodler, keine Aufträge mehr übernehmen und nur noch Landschaften malen zu wollen, die er »paysages planétaires« nannte.⁴⁹ Diese Sätze wurden als direkter Aufschluss von Hodlers letzten Genferseedarstellungen verstanden, sozusagen als »letzte Worte« zu den »letzten Werken«.

Tatsächlich intensivierte Hodler 1917/1918 in den Landschaften am Genfersee die Darstellung des Unbegrenzten. Dazu bevorzugte er eine Komposition in bildparallelen Streifen ohne seitliche Begrenzung und häufig ein längsrechteckiges Format.⁵⁰ Mit den letzten Landschaften, diesen heiteren und mystischen Feiern des Lichts und der Farben, bestätigte Hodler die Aufgabe, die er sich mit dem Zeigen der einfachen großen Natur und der umfassenden Einheit gestellt hatte. Von den letzten Landschaften, die Hodler 1918 von seinem Balkonzimmer aus malte, sind fünf der am frühen Morgen entstandenen Fassungen im panoramatischen Format ausgeführt. Alle Gemälde geben einen ähnlichen Ausschnitt aus den Savoyer Alpen mit dem Mont-Blanc und dem Salève wieder, während die horizontale Linie des Sees in unterschiedlichen Höhen angesetzt ist. In den Gemälden, die in der Morgenfrühe entstanden sind, variierte Hodler die Kontraste von hell und dunkel sowie kalt und warm zwischen der dunklen Bergkette, dem hellgelb oder hellrot erstrahlenden Himmel und dem in der Himmelsfarbe leuchtenden See. Die dunkle Bergkette wird in diesen Gemälden zu einer horizontalen Achse für die farbige Symmetrie von Himmel und Wasser. Mystische Lichtphänomene – die Einbindung des dunklen Blau in

Abb. 10 – CR 501
Genfersee mit rhythmischen Wolken, um 1914.
Öl auf Leinwand, 39 × 85 cm.
Privatbesitz.

Abb. 13 – CR 517
Genfersee mit Salève und Schwänen, 1915.
Öl auf Leinwand, 60,5 × 121,5 cm.
Musée d'art et d'histoire, Genf.

Abb. 14 – CR 597
Genfersee mit Mont-Blanc und Schwänen, 1918.
Öl auf Leinwand, 77 × 152 cm.
Musée d'art et d'histoire, Genf.



zwei Flächen von strahlendem Rot oder Gelbrot – weisen drei der am frühen Morgen gemalten Bilder auf.⁵¹

Auf die großen weißen Vögel kam Hodler in der wahrscheinlich letzten Version der unbegrenzten Genferseelandschaften vom frühen Morgen zurück, einer Darstellung des dunklen Alpenmassivs mit Mont-Blanc über einer hell leuchtenden Wasserfläche (Abb. 14). Über den Bergen strahlt der rotgoldene Morgenhimmel unter einem blauen Wolkenband. Entlang dem schmalen vorderen Uferstreifen sind sechs Schwäne aufgereiht. Dazu schrieb 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.«⁵² Widmer wandte damit die Plinius'sche Mystifikation des letzten Bildes von Apelles an. Von dem berühmtesten Maler Griechenlands schrieb Plinius im 35. Buch der *Naturalis historia*, der missgünstige Tod habe ihn gezwungen, das Gemälde einer Venus unvollendet zurückzulassen, worauf niemand dessen Fertigstellung gewagt habe.⁵³

Sind die Schwäne in der letzten Schaffensphase ab 1914/1915 bis 1918 ein Hinweis des Künstlers auf seinen Schwanengesang?⁵⁴ Vielleicht im wahrscheinlich letzten Bild vom Genfersee, denn Hodler musste im Winter 1917/1918 realisieren, dass seine Erwartungen auf weitere zehn oder fünfzehn Jahre zunichtegemacht waren. In seinem letzten Carnet von 1917 hielt Hodler auf drei Seiten unterschiedliche Stellungen der Schwäne fest (Abb. 12).⁵⁵ Doch warum taucht die Schwanenreihe in den Genferseelandschaften von 1914/1915 auf? Zunächst einmal übernehmen die Schwäne die rhythmische Belebung entlang der Uferlinie, was in anderen Darstellungen von Wolken, Gipfeln oder Spiegelungen geleistet wurde. Doch wäre damit auszuschließen, dass das etwas überraschende Wiederauftauchen der Schwanenreihe in den Genferseelandschaften von 1914/1915 in Zusammenhang stehen könnte mit der lebensbedrohlichen Erkrankung von Valentine Godé-Darel (1873–1915), den beiden Operationen von 1914 und ihrem Tod im darauffolgenden Jahr?⁵⁶ Es ist nicht zu beweisen. Aber die Heiterkeit und das Leuchten der späten Landschaften sowie ihre Verbindung mit rhythmisch gereihten Schwänen lässt auf eine Anlage des »letzten Werks« schließen.

¹ Cabinet d'arts graphiques, Musée d'art et d'histoire, Genf, Carnet Inv. 1958-176/235.08; 09; 10; 11; vgl. auch Inv. 235.12 und 13. Jura Brüscheweiler hat dieses Carnet mit den Datierungen »c. 1874 + 1880 + 82« versehen.

² Cabinet d'arts graphiques, Musée d'art et d'histoire, Genf, Carnet Inv. 1958-176/235.10, vgl. 235.11.

³ Bättschmann/Müller 2008, CR 50 (Matthias Fischer). Die waagrechten Streifen wurden später angebracht. Vgl. die Replik CR 51.

⁴ Bättschmann/Müller 2017, S. 263–266 (Paul Müller).

⁵ Ferdinand Hodler, »Die Aufgabe des Künstlers«, in: Blome/Güdel 2017, S. 348–357.

⁶ Barthélemy Menn, *Tableaux pédagogiques*, Cabinet d'arts graphiques, Musée d'art et d'histoire, Genf, Inv. 1979-0014, 1979-0026, 1979-0034, 1979-0037 und 1979-0039.

⁷ *Compte-Rendu de l'Administration Municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1876. Présenté au Conseil Administratif par le Conseil Municipal en mai 1877*, Genf 1877, S. 25.

⁸ Lilienthal 1889.

⁹ Ebd., S. 185.

¹⁰ Runkel/Böcklin 1909, vgl. die Kap. »Die Flugstudien, ihre Geschichte und Ergebnisse«, S. 28–119, »Aufsätze über den Vogelflug«, S. 153–172, und »Mechanik des Fluges«, S. 173–179; vgl. Holenweg/Zelger 1998, Kat. 432–450, S. 227–237.

¹¹ Runkel/Böcklin 1909, S. 283.

¹² Marey 1890; vgl. de Font-Réaulx/Lefebvre/Mannoni 2006.

¹³ Der bekannteste Konkurrent im Fach der fotografischen Erfassung der Bewegung war der in den USA tätige Engländer Eadweard Muybridge, der die gleichen Lebensdaten hat wie Marey (1830–1904).

¹⁴ Barthélemy Menn, *Tableaux pédagogiques*, Cabinet d'arts graphiques, Musée d'art et d'histoire, Genf, Inv. 1979-0010 und 1979-0011.

¹⁵ Marey 1892, S. 5–86, bes. Ch. XI: »Locomotion aérienne«, S. 68–74.

¹⁶ Ebd., S. 71.

- ¹⁷ Cabinet d'arts graphiques, Musée d'art et d'histoire, Genf, Carnet Inv. 1958-176/038.30.
- ¹⁸ Cabinet d'arts graphiques, Musée d'art et d'histoire, Genf, Carnet Inv. 1958-176/023.08.
- ¹⁹ Vgl. Becker 1992, S. 98–104.
- ²⁰ Bättschmann/Müller 2008, CR 261 (Monika Brunner).
- ²¹ Loosli 1921–1924, Bd. IV, S. 180.
- ²² Ebd., S. 183.
- ²³ Burke 1757.
- ²⁴ Vgl. Brüscheiler 1973 und Bättschmann/Müller 2018, Kap. »Unausgeführte Projekte« (Oskar Bättschmann).
- ²⁵ Bättschmann/Müller 2008, S. 447–448 (Monika Brunner).
- ²⁶ Ebd., S. 325 (Regula Bolleter).
- ²⁷ Cabinet d'arts graphiques, Musée d'art et d'histoire, Genf, Carnet Inv. 1958-176/157.06, 1958-176/157.09 und 1958-176/157.15.
- ²⁸ Bättschmann/Müller 2008, CR 371 (Matthias Fischer).
- ²⁹ Ebd., CR 280 (Matthias Fischer).
- ³⁰ Ebd., S. 334 (Paul Müller).
- ³¹ Hodler 2014, S. 58–59; vgl. die neue deutsche Übersetzung in: Blome/Güdel 2017, S. 355.
- ³² Bättschmann/Müller 2017, S. 331 (Paul Müller).
- ³³ Ebd., CR 1139 und 1212 (Regula Bolleter).
- ³⁴ Zum Unendlichen als einem wichtigen Zentrum von Hodlers Werk vgl. Bättschmann/Müller 2008, S. 57–66 (Oskar Bättschmann), Bättschmann/Müller 2017, S. 70–86 (Oskar Bättschmann) und CR 1593–1668 (Oskar Bättschmann und Sabine Hügli).
- ³⁵ *Mysti ...*, »Fantaisie sur un tableau de Hodler«, in: *La Revue de Genève*, 2, 25. September 1886, S. 378–382: »L'Infini, tel est le principe créateur qui a guidé le magistral pinceau de Hodler. Pour exprimer cette désespérante abstraction, le peintre ne s'est pas fié à son imagination. Il a voulu – il veut toujours – être vrai. Avec l'audace logique du génie, il a pris du naturalisme pour faire de l'idéal. Il a empoigné un homme – je veux dire un homme pauvre – et l'a planté tout vivant au milieu de la toile. Du contraste de ce charpentier aux formes brutales et de ce mot insaisissable: Eternité! jaillit soudainement l'étincelle mystique.« Vgl. Bättschmann/Müller 2017, CR 1142 (Regula Bolleter).
- ³⁶ Cabinet d'arts graphiques, Musée d'art et d'histoire, Genf, Carnet Inv. 1958-176/156.15.
- ³⁷ Cabinet d'arts graphiques, Musée d'art et d'histoire, Genf, Carnet Inv. 1958-176/231.10: »Si vous regardez la voûte du ciel vous avez une impression d'unité qui vous charme et qui vous donne le vertige. L'étendue du phénomène vous saisit. Si je suis sur la mer, je [ne] vois que le ciel et l'eau, une grande ligne d'horizon infinie.« Vgl. Ferdinand Hodler, »La mission de l'artiste«, in: Blome/Güdel 2017, S. 251 und Faksimile S. 300. Vgl. Bättschmann/Müller 2008, S. 57–66 (Oskar Bättschmann) und Bättschmann 2013.
- ³⁸ Loosli 1921–1924, Bd. II, S. 83; vgl. Bättschmann/Müller 2008, S. 57–66 (Oskar Bättschmann).
- ³⁹ Vgl. Bättschmann 2005.
- ⁴⁰ Bättschmann/Müller 2008, CR 410 und 411 (Matthias Fischer), CR 412 (Oskar Bättschmann), CR 445 und 506 (Regula Bolleter).
- ⁴¹ Vgl. Bättschmann 2005.
- ⁴² Joosten/Welsh 1998, Bd. 2, Nr. B78; vgl. zu diesem Thema: Aarau 1998.
- ⁴³ Cabinet d'arts graphiques, Musée d'art et d'histoire, Genf, Inv. 1939-0109; das relativ große Blatt war im Besitz von Johannes Widmer. Zu *Der Auserwählte* siehe Bättschmann/Müller 2017, CR 1215 (Monika Brunner).
- ⁴⁴ Bättschmann/Müller 2008, CR 100 und 101 (Monika Brunner).
- ⁴⁵ Ebd., S. 408 (Matthias Fischer).
- ⁴⁶ Cassel 1861.
- ⁴⁷ Ebd., S. 49–58.
- ⁴⁸ Philostratos 1637, S. 647–648.
- ⁴⁹ Widmer 1919, S. 8–9, darauf folgt die Zusammenfassung Hodlers in französischer Sprache: »En toutes choses, désormais, je ferai mes toiles à moi. Plus de commandes! En fait de paysages, je ferai des paysages comme celui-ci, des paysages planétaires!« Vgl. Loosli 1921–1924, Bd. I, S. 191–192 und Mühlestein/Schmidt 1942, S. 510.
- ⁵⁰ Bättschmann/Müller 2008, CR 581–598.
- ⁵¹ Ebd. CR 594–596 und S. 451 (Matthias Fischer).
- ⁵² Widmer 1919, S. 45.
- ⁵³ Plinius d. Ä. 1978, 35, § 92.
- ⁵⁴ Vgl. Bättschmann 2003 (Schwanengesang, S. 59–61) und Brüscheiler 2005, Nr. 37, S. 127.
- ⁵⁵ Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet d'arts graphiques, Carnet Inv. 1958-176/231.04 und 1958-176/231.05.
- ⁵⁶ Zürich/St. Gallen/München/Bern 1976; vgl. Bättschmann/Müller 2012, S. 268–269 (Bernadette Walter).