

Ferdinand Hodlers Kombinatorik

Oskar Bächtli

Emil Maurer zum 70. Geburtstag

I Die Fragestellung

Die folgende Untersuchung ist eine Sezierarbeit. Ich möchte vor allem die Skelette einiger Figurenkompositionen nach 1890 präparieren und ihre einfachen Elemente analysieren. Wer sich gerne mit der schönen Seele von Hodlers Gemälden – die allgemein ‘Symbolismus’ heisst – beschäftigt, wird das Hantieren mit dem Skalpell möglicherweise als ein schändliches, wenn nicht demystifizierendes Vorgehen betrachten. Bekanntlich haben die Schnitte durch Haut und Muskulatur noch nie zur Entdeckung der Seele geführt. Der Gewinn dieser Arbeit liegt denn auch anderswo. Die Freilegung der Skelette von Hodlers Figurenkompositionen kann einen Einblick verschaffen in die Elemente und in die elementaren Dispositionen seiner Erfindung von Bildern und in die Zusammenhänge seines Verfahrens mit zeitgenössischen Produktionsmethoden.¹ Der Schwerpunkt liegt allerdings auf den Elementen und auf ihrer Kombination, während der Beitrag zur Historiographie nur aus wenigen Bemerkungen und Thesen besteht. Das ist vielleicht enttäuschend, aber man muss sich bewusst sein, dass der historische Ort von Hodler noch so wenig gesichert ist wie sein künstlerischer Rang. Nach den nationalen Verunglimpfungen wurde Hodler nach 1900 zum Helden der endlich erreichten Schweizer Nationalkunst aufgebaut. Die Schweizer Forschung neigt heute noch immer dazu, in Abwandlung der Vorstellung vom einsamen Helden, Hodler als erratischen Block im Kunstbetrieb der Jahrhundertwende anzusehen und ihn höchstens, doch eben als Einzelgänger, einem -ismus anzuhängen, den es nach Paul Valéry's ironischer Fest-

stellung von 1938 fünfzig Jahre zuvor nicht gegeben hatte. Zu Lebzeiten hat Hodler sich mit Händen und Füßen dagegen gewehrt, von den Kunstgelehrten unter den metaphysischen Überbau des Jugendstils gestellt zu werden.² Die nichtschweizerische Kunstgeschichte brachte Hodler glücklos mit Cézanne zusammen und versucht heute mehr, Parallelen zu Edvard Munch zu festigen.³ Dieter Koeplin hat dieses Problem kürzlich in einem Gespräch Joseph Beuys vorgelegt, aber vom Künstler zur Antwort erhalten: “Hodler nicht. Hodler ist etwas ganz anderes. Er war im Grunde ein Konstruktivist. Die dekorativen Elemente bei ihm sind konstruktiv entstanden, völlig anders als bei Munch.”⁴ Sollte diese Bemerkung eines Künstlers für die Kunstgeschichte etwas gelten? Jedermann weiss, dass Beuys weder ein Munch- noch ein Hodlerforscher war. Fast jeder Kunsthistoriker hält sich an die Regel, mit Künstlern allenfalls über ihre Werke, niemals aber über kunstgeschichtliche Fragen zu diskutieren. Die Regel ist so wenig klug wie jede andere Abkapselung des wissenschaftlichen Diskurses. Die Untersuchung von Hodlers Verfahren kann die Beobachtung von Beuys erweitern und begründen. Wir sind zudem in der glücklichen Lage, den Wert der Bemerkung von Beuys durch das unfehlbare Argument der historischen Autorität steigern zu können. Beuys hat – sozusagen – zitiert. Wassily Kandinsky rechnete in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* von 1912 Hodlers Arbeit zu den “konstruktiven Bestrebungen” der Malerei. Kandinsky unterschied zwei Hauptarten der konstruktiven Intentionen: die ‘melodische’ und die ‘symphonische’ Komposition. Die beiden Arten würden entdeckt, indem man das Gegenständliche in den Bildern entferne

¹ Die Idee zu dieser Untersuchung geht zurück auf die Arbeit mit meinen Zürcher Studenten für die Ausstellung *Ferdinand Hodler und das Schweizer Künstlerplakat 1890–1920* im Kunstgewerbemuseum Zürich 1983/84. Ich verweise auf die verschiedenen Beiträge im Katalog, die das Problem der mehrfachen Verwendung figuraler Motive und des Bedeutungswechsels aufgreifen. Für Gespräche und kritische Lektüre des Manuskripts danke ich Georg Germann, Andreas Hauser, Wilhelm Schlink und Marcel Baumgartner.

² Zu Problemen der Hodler-Rezeption vgl. EDUARD HÜTTINGER, *Rezeptionsgeschichtliche Überlegungen zu Hodler*, in: *De Arte et Libris*, Festschrift Erasmus 1934–1984, Amsterdam, Erasmus Antiquariaat, 1984, S. 249–255. – Zum Zusammenhang zwischen Hodler und dem Symbolismus, dem metaphysischen Überbau des Jugendstils, vgl. *Symbolismus in Europa*, Katalog der Ausstellung in Baden-Baden, 1976; *Ferdinand Hodler*, Katalog der Ausstellung in Berlin, Paris, Zürich, 1983, S. 235–249; ROALD NASGAARD, *The Mystic North. Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America 1890–1940*, Katalog der Ausstellung in Toronto, 1984; SHARON L. HIRSH, *Hodler's Symbolist Themes* (Studies in Fine Arts. The Avant-Garde, No. 32), Ann Arbor Michigan, UMI Research Press, 1983; HANS H. HOFSTÄTTER, *Symbolismus und Religion*, in: *Ich male für fromme Ge-*

müter. *Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert*. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Luzern, 1985, S. 235–280. – Hodler verwarf sich – wenn wir Loosli trauen können – gegen Symbolik und Allegorie in der Malerei, vgl. CARL ALBERT LOOSLI, *Aus der Werkstatt Ferdinand Hodlers*, Basel 1938, S. 150–158. Vgl. auch die Erörterung des Phänomens durch PAUL VALÉRY, aus der wenigstens ein schöner Satz zitiert sei: “Il est merveilleux de penser que nous célébrons comme existant, il y a cinquante ans, un fait absent de l'univers, il y a cinquante ans.”, aus: *Existence du symbolisme*, in: *Œuvres*, hrsg. von J. HYTIER, Bd. 1, Paris 1957, S. 686–706.

³ FRITZ BURGER, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913 (und weitere Auflagen bis 1920); OTTO BENESCH, *Hodler, Klimt und Munch als Monumentalmaler* (1962), in: *Collected Writings*, hrsg. von E. BENESCH, Bd. 4, London 1973, S. 137–158; ROBERT ROSENBLUM, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, London 1975; deutsch: *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko*, München 1981. Vgl. dazu HÜTTINGER, *Rezeptionsgeschichtliche Überlegungen* (siehe Anm. 2).

⁴ *Edvard Munch. Sein Werk in Schweizer Sammlungen*. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 1985, S. 139.



1 Ferdinand Hodler, Skizze zu *Tag/Wahrheit*, 1898/99, Bleistift, Tusche. Reproduziert nach Abbildung in: *Die Kunst in der Schweiz*, 1928, S. 121.

und das ihnen zugrundeliegende Gerüst aufdecke. Die 'melodische' Komposition zeige dann "primitive geometrische Formen oder die Aufstellung einfacher Linien"/während die 'symphonische' Komposition mehrere verschiedene Grundformen und eine übergeordnete Hauptform aufweise. Kandinsky zählte "viele Bilder" Hodlers (er sagt leider nicht welche) zum Übergang zwischen der einfachen 'melodischen' und der komplizierteren 'symphonischen' Komposition; die Komposition des Übergangs ist gebaut "aus dem Gefühle der Ruhe, der ruhigen Wiederholung, der ziemlich gleichmässigen Verteilung."⁵ Es scheint mir offensichtlich zu sein, dass Kandinsky nicht Hodler in den Übergang eingeordnet, sondern den Übergang mit Hodlers konstruktiven Bestrebungen definiert hat.

⁵ WASSILY KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst, besonders in der Malerei*, München 1912, S. 101–104.

⁶ ANNY E. POPP, *Ferdinand Hodler. Einiges über seine Kompositionsprinzipien*, in: *Die Bildenden Künste* (Wiener Monatshefte), Nr. 2, 1919, S. 44–55.

II Die nichtfiguralen Elemente der Komposition: Diagramm 1

Ausgangspunkt meiner Untersuchung von Hodlers Kombinatorik war ein Hinweis in dem 1919 publizierten Aufsatz von Anny E. Popp auf den gemeinsamen Ursprung der beiden Gemälde *Tag* und *Wahrheit*. Sie veröffentlichte als Beleg eine heute verschollene Skizze (Abb. 1), in der am Fuss eines Hügels die fünf weiblichen Figuren des späteren *Tages* lagern, während die sechs verhüllten schwarzen Gestalten der späteren *Wahrheit* auf beide Seiten der Kuppe entweichen.⁶ Die Hodler-Spezialisten sind bis heute nicht weiter als zu dieser Bemerkung Pops gekommen. Werner Y. Müller hat 1928 an der gleichen Skizze die gleiche Beobachtung ohne Verweis auf Anny E. Popp noch einmal gemacht, und 1983 wurde sie im Katalog der Winterthurer Ausstellung von Hodlers Zeichnungen Jura Brüschiweiler zugeschrieben.⁷

Die Tatsache, dass zwei verschiedene Bilder durch die einfache Teilung einer Bildidee (deren Varianten durch weitere Skizzen belegt werden können, vgl. Diagramm 4) entstehen, ist nicht unwesentlich. Allerdings wäre es wichtig, über die blossе Konstatierung hinauszukommen und die Beobachtung als Anstoss zur Erforschung der Regeln des künstlerischen Schaffens zu nehmen. Ansätze liegen vor. 1941 stellte Werner Y. Müller an verschiedenen Werken Hodlers aus den neunziger Jahren fest, dass sie Schemata der Figurenanordnung befolgen, die für die lange Entwicklungsarbeit der Marignano-Fresken bestimmend wurden. Paul Portmann weitete in seiner Dissertation von 1956 über Hodlers Kompositionsgesetze Müllers Beobachtung aus, indem er aus der Analyse der *Nacht* von 1889/90 eine *statisch-geometrische* und eine *bewegte Ordnung* ableitete und sie in Hodlers Figurenkompositionen von 1890 bis 1918 nachwies. Portmann behauptete damit nicht nur gelegentliche kompositorische Zusammenhänge zwischen Bildern, sondern zeigte die Konstanz zweier Schemata und auch ihre Kombination auf. Ich nehme diese Ansätze auf, verfähre aber in meiner Analyse zugleich radikaler und differen-

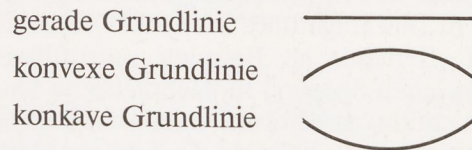
⁷ WERNER Y. MÜLLER, *Der Tag*, in: *Die Kunst in der Schweiz* (Sonderheft zu Ferdinand Hodlers zehntem Todestag, 19. Mai 1928), 1928, S. 103–111, mit 8 Tafeln; *Ferdinand Hodler. Zeichnungen. Vom Entwurf zum Bild*. Katalog der Ausstellung in Winterthur, Solothurn und Innsbruck, 1983, S. 71, mit Verweis auf JURA BRÜSCHWEILER, *Eine unbekannte Hodler-Sammlung aus Sarajewo*. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern, 1978, S. 68.

zierter. Ich führe Kandinskys Operation durch und werde zeigen, dass Hodlers Figurenkompositionen auf wenigen Schemata (Matrizen) der Disposition und auf ihrer Kombination beruhen. Ich behaupte, dass die Matrizen auf wenige höchst simple Elemente zurückgeführt werden können. Das Diagramm 1 zeigt diese Elemente der Disposition auf.

Dieses Diagramm legt die nicht mehr reduzierbaren Konstanten der Anordnung von Figuren vor: Grundlinien, Anzahl der Figuren, Horizontaldistanzen und Symmetrien. Ich habe sie erarbeitet durch eine Reduktion der einfachen Matrizen der Disposition, die im Diagramm 2 aufgeführt sind. Weil sich die Konstanten nicht weiter reduzieren lassen (die Symmetrien können z. B. nicht auf die Distanzen zurückgeführt werden), bezeichne ich sie als *Elemente*. Es gibt aber Zusammenhänge unter den Elementen (z. B. lässt sich nicht jede Art von Symmetrie mit einer beliebigen Zahl von Figuren realisieren). Die Unterteilung der Elemente beschränkt sich auf das Notwendigste und bewegt sich trotzdem in einem Ermessensspielraum. Es wäre möglich gewesen, nur die gerade und die gebogene Grundlinie aufzuführen und die konkave als Drehung oder Spiegelung der konvexen zu begreifen, d. h. schon als Produkt der Elemente Grundlinie und Symmetrie. Ich habe hier die anschauliche und einfache Lösung vorgezogen, die sich auch gegenüber jenen Bildern Hodlers rechtfertigen lässt, die Spiegelungen von gebogenen Grundlinien aufweisen. Bei den Abständen der Figuren konnte ich nur die Distanz auf der Fläche als Element erkennen, nicht aber ihre dargestellte räumliche Entfernung. Bei der gegebenen Prädominanz der Fläche scheint mir die räumliche Distanz der Figuren eine Folge der Verteilung auf der Fläche zu sein. Unter den Symmetrien habe ich die rotative aufgeführt, obwohl Hodler sie nur in einem einzigen Gemälde verwendet hat, in der *Nacht* von 1889/90. Die Diskussion der Symmetrien, bzw. des sogenannten "Parallelismus" findet sich unten im Kapitel V. Überlegungen zur Rechtfertigung dieser Elementarisierung, die über die Logik hinausgehen muss, folgen im übernächsten Kapitel.

Diagramm 1: die nichtfiguralen Elemente der Disposition

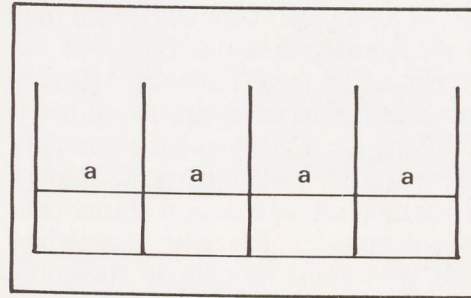
1. Grundlinien



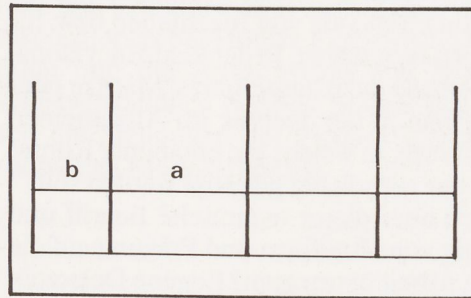
2. Anzahl der Figuren

I, II, III, IIII, ... n Figuren

3. Distanzen der Figuren auf der Fläche

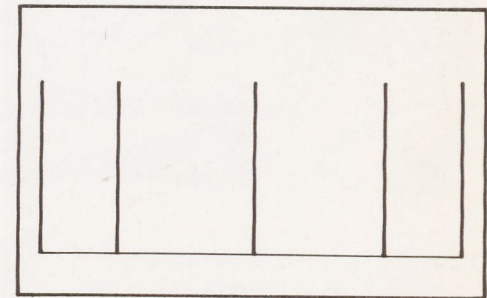


gleiche Distanz a

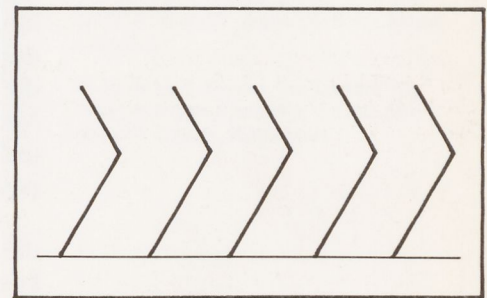


ungleiche Distanzen a, b

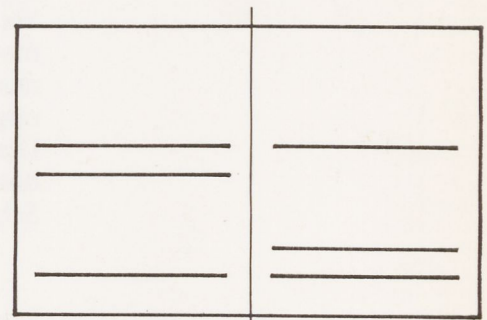
4. Symmetrien der Verteilung



bilaterale Symmetrie



translative Symmetrie



rotative Symmetrie

⁸ WERNER Y. MÜLLER, *Die Kunst Ferdinand Hodlers. Reife und Spätwerk 1895-1918*, Zürich 1941, S. 3-15; PAUL PORTMANN, *Kompositionsgesetze in der Malerei von Ferdinand Hodler. Nachgewiesen an den Figurengruppen von 1890-1918* (Diss. Universität Zürich), Winterthur 1956.

III Die einfachen Matrizen der Disposition: Diagramm 2

Das Diagramm 2 enthält die einfachen Matrizen von Figurenbildern. Jede Matrize ist illustriert mit einem Beispiel, andere Werke der gleichen Matrize sind mit dem Titel aufgeführt. Ich habe mich darauf beschränkt, Gemälde als Beispiele aufzuführen. Das Herbeiziehen der rund fünfzehntausend Skizzen und Zeichnungen hätte die Anzahl der Beispiele erhöht, vermutlich aber nicht die Zahl der Matrizen wesentlich erweitert. Doch will ich auch nach der Durchsicht der Skizzenbücher Hodlers und der erfassbaren Zeichnungen nicht ausschliessen, dass sich noch weitere Matrizen (nicht nur weitere Beispiele etwa für M 8) ergeben könnten. Wenn man die Matrizen als Kombination der Elemente betrachtet, sieht man sofort, dass Hodler die Möglichkeiten der Kombinatorik nicht ausgeschöpft hat.

Zur Bezeichnung der Schemata der Figurenanordnungen verwende ich hier den Begriff *Matrize*. Es wäre durchaus möglich, statt dessen *Muster*, oder *moule* oder *pattern* zu sagen. Ich ziehe *Matrize* hier vor, weil dieses Wort keine moralische Nebenbedeutung, sondern einen technischen Gebrauch im 19. Jahrhundert hat. In der Schriftgiesserei und der industriellen Blechbearbeitung wurde damit die Hohlform für die Prägung von Blechteilen bzw. für den Letternguss bezeichnet. In der Real-Encyclopädie von 1846 wurde dazu ausgeführt: "Matrize oder Mater nennt man in der Technik im Allgemeinen jede vertiefte Form, in welche ein erhabener Körper passt oder in der ein solcher gefertigt werden soll."⁹

Lassen sich aber dieser technische Begriff und die Vorstellung von Hohlform und Prägung auf die künstlerische Arbeit übertragen? Eugène Delacroix hat in seinem *Journal* unter dem 26. März 1854 in Beziehung auf die Komponisten das ungewollte Vorhandensein eines Musters notiert: "Il y a un moule consacré dans lequel on jette les idées bonnes ou mauvaises, et les plus grands talents, les plus originaux, en portent involontairement la trace."¹⁰ Die kleine wichtige Bemerkung zeigt das Problem des Nachweises von Mustern im künstlerischen Schaffen und das der Bestimmung ihrer Funktion

und Wertung auf. Delacroix behauptet, dass selbst die grössten und originellsten Talente sich unabsichtlich nach Mustern richten würden. Aber erst die Ähnlichkeit einer Reihe von Werken ergibt die Spuren, die auf die Prägung durch ein Muster schliessen lassen. Der Künstler hat das Muster nicht vor sich (er ist überzeugt von der Originalität). Erst die Zuhörer, die Betrachter und die Kunsthistoriker mit dem Seziermesser sind es, die in der Ähnlichkeit die Spuren des Musters finden. Sie behaupten mit diesem Argument das Vorhandensein und die Wirkung von Matrizen beim Künstler, müssen sie aber, wenn der Künstler nichts davon weiss oder zu wissen vorgibt, in Bereiche unterhalb des Willens oder des Bewusstseins verlegen. Mit solchen Konstruktionen ist aber beliebig — d. h. schlecht — zu argumentieren.

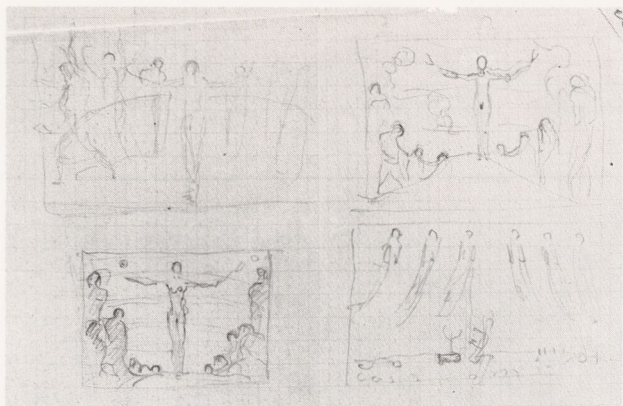
Anders steht es mit den Formeln der bildlichen Darstellung, deren Wichtigkeit für die Erfahrung und die Individualisierung der bildlichen Repräsentation Ernst H. Gombrich in *Art and Illusion* 1960 wieder entdeckt hat.¹¹ Hier lässt sich zeigen, dass jeder Zeichenschüler vom 16. bis zum 19. Jahrhundert mit Formeln für die Figuren-, Landschafts- und Tierdarstellung traktiert wurde und dass die Spuren dieses Trainings noch in den individualisierten Gestaltungen nachweisbar sind. Blickt man über die Formeln der Lehrbücher hinaus mit Hans Holländer auf die *ars inveniendi* der Surrealisten und mit Werner Hofmann zurück auf die Tradition der *ars combinatoria*, kann man den Bereich der Vorbilder erweitern um den der *moules* und der Matrizen und im Verlauf der Geschichte nicht eine Abnahme der Geltung der Muster konstatieren, sondern eine Ausdehnung und ein stärkeres Durchschlagen der Grundmuster mindestens zwischen Monet und Mondrian.¹²

Die Behauptung von Delacroix, der Gebrauch von Mustern in der künstlerischen Ausbildung und der Hinweis auf Parallelen lösen selbstverständlich das Problem des Nachweises von Matrizen und der Bestimmung ihrer Funktion bei Hodler nicht. Die Matrizen sind — sowohl bei Hodler wie bei andern — immer erst *nach* dem Schaffen von den Werken ablösbar, und ob sie in der nachträglich konstruier-

⁹ Artikel *Matrize*, in: *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für gebildete Stände*, Bd. 9, 9. Auflage, Leipzig, Brockhaus, 1846, S. 398; gleichlautende Umschreibung in der 14. Auflage von Brockhaus' *Konversations-Lexikon*, Bd. 11, Leipzig 1908, S. 662.

¹⁰ EUGÈNE DELACROIX, *Journal*, hrsg. von A. JOUBIN, Paris 1950, Bd. 2, S. 157.

¹¹ ERNST H. GOMBRICH, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Bollingen Series 35.5), Princeton N.J. 1960, Kapitel 'Formula and Experience', S. 146–178; deutsch: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967.



2

ten Logik des Hervorbringens an den Anfang zu stellen sind, bleibt eine schwierige Frage. Ich will natürlich nicht behaupten, Hodler hätte die Matrizen ähnlich wie einen Katalog eines Blechfabrikanten vor sich gehabt und für ein bestimmtes Bild sich gefragt, welche am besten heranzuziehen wäre. Aber es ist auffällig, dass nicht nur in den mit grossem Aufwand erarbeiteten Gemälden sich die Figurendisposition stets nach den wenigen Matrizen ausrichtet, sondern dass die Matrizen auch auf beiläufigen Zetteln und in den Skizzenheften immer wieder durchschlagen (Abb. 2). Die Anordnung der Figuren scheint immer fixiert zu werden durch die vorgegebenen 'Vertiefungen' der wenigen verschiedenen 'Hohlformen'. Dieser Hinweis auf die Funktion der Matrizen kann verstärkt werden. In den Skizzen und Zeichnungen findet sich eine grosse Anzahl von experimentellen und gezeichneten Variationen derselben Themen. Soweit ich gesehen habe, versucht keine der Variationen, aus den Matrizen auszubrechen, vielmehr bestehen die Abwandlungen entweder aus der Veränderung eines Elements oder aus der Auswechslung der Matrize. Aus einer Vielzahl ziehe ich hier als Beispiele zwei Zeichnungen aus der umfangreichen Vorarbeit für den *Tag* heran (Abb. 3/4). Die beiden Zeichnungen im Kunstmuseum Bern und im Kunsthaus Zürich von 1898/99 und 1899 unterscheiden sich nicht bloss in der Anzahl der Figuren, sondern sie benutzen verschiedene Matrizen. Die Zeichnung in Bern ist geprägt in der Matrize M 5, diejenige von Zürich folgt der Matrize M 4 (alle Elemente sind unterschiedlich). Hodler erprobt in der Regel während den Vorarbeiten für eine Figurenkomposition verschiedene Matrizen. Dagegen sind die verschiedenen Fassungen von Gemälden normalerweise nur Variationen derselben Matrize, d. h. sie tauschen nur



3



4

eines der Elemente aus (z. B. die Anzahl der Figuren, vgl. die Fassungen des *Tag* im Diagramm 4).

Ich glaube, dass diese Hinweise ausreichen, um den Matrizen eine Ordnungs- und Steuerungsfunktion der Erfindung und Erprobung von Figurendispositionen bei Hodler zuzusprechen. Die Erfindung und die Ausarbeitung von Bildern gehen selbstverständlich darüber hinaus und umschliessen die Stellungen der Figuren und das peinlich sorgfältige Modellstudium.

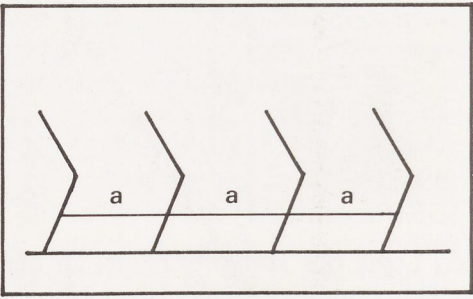
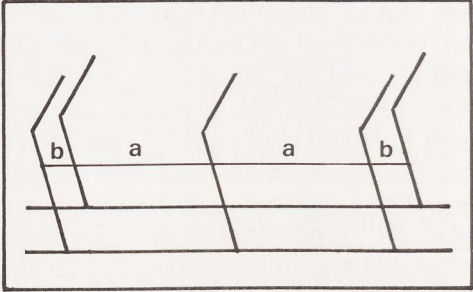
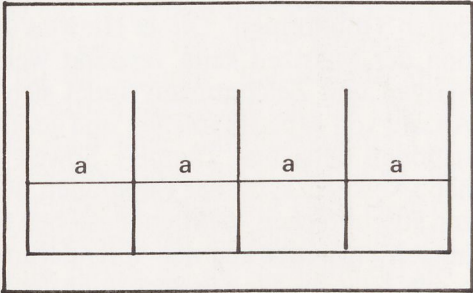
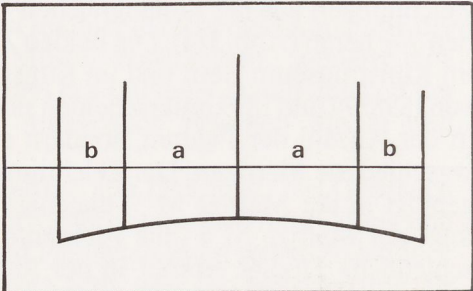
2 Ferdinand Hodler, Dispositionsstudien zum *Auserwählten* und zu *Tag/Wahrheit*, um 1898/99, Bleistift. Zürich, Kunsthaus, Hodler-Archiv Nr. 31.

3 Ferdinand Hodler, Studie zum *Tag*, 1898/99, Bleistift, Aquarell. Bern, Kunstmuseum.

4 Ferdinand Hodler, Studie zum *Tag*, 1899, Aquarell, Gouache, Tusche über Bleistift. Zürich, Kunsthaus.

¹² HANS HOLLÄNDER, *Ars inveniendi et investigandi: Zur surrealistischen Methode*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 32, 1970, S. 193-234; WERNER HOFMANN, *Ars combinatoria*, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 21, 1976, S. 7-30.

Diagramm 2:
Die einfachen Matrizen
der Disposition

Nr.	Grundlinie	Anzahl der Figuren	Distanzen	Symmetrie	Matrize
M 1	einfach gerade	n	a	translativ	
M 2	doppelt gerade	5	a,b	translativ mit Neigung zu bilateral mit Achse	
M 3	einfach gerade	5	a	bilateral mit Achse	
M 4	einfach konvex	5	a,b	bilateral mit Achse	

Beispiel



weitere Werke

* Studie für den Zyklus der Escalade, 1886.
Weitere Studien für diesen Zyklus.
Die Empfindung I, 1901/02.
Vgl. Diagramm 3.

Abb. zu M1: Studie für den Zyklus der Escalade, 1886, Bleistift, Tusche, Gouache. Genf, Musée d'Art et d'Histoire.

Abb. zu M2: *Eurhythmie*, 1894, Öl. Bern, Kunstmuseum.

Abb. zu M3: *Die enttäuschten Seelen*, 1891-92, Öl. Bern, Kunstmuseum.

Abb. zu M4: *Der Tag I*, 1899, Öl. Bern, Kunstmuseum.



* *Eurhythmie*, 1894.



* *Die enttäuschten Seelen*, 1891-92.
Die Lebensmüden, 1892.
Blick in die Unendlichkeit, 1916.
Einmütigkeit, 1912/13.



* *Tag I*, 1899. *Tag II*, 1904/06.
Tag III, 1909/10.
Jüngling vom Weib bewundert I, 1903, II, 1904.

Diagramm 2:
Die einfachen Matrizen
der Disposition

Nr.	Grundlinie	Anzahl der Figuren	Distanzen	Symmetrie	Matrize
M 5	einfach gerade	4 (+n)	a,b	zweifach bilateral ohne Achse	
M 6	doppelt gerade	5	a,b	bilateral mit Achse	
M 7	konvex und gerade	7	a,b,c	bilateral mit Achse	
M 8	doppelt gerade	8		rotativ mit bilateraler Tendenz	

Beispiel

weitere Werke



* Das moderne Grütli, 1887/88.
Heilige Stunde, 1907/11.

Abb. zu M5: *Das moderne Grütli*, 1887/88,
Öl. Genf, Musée d'Art et d'Histoire.

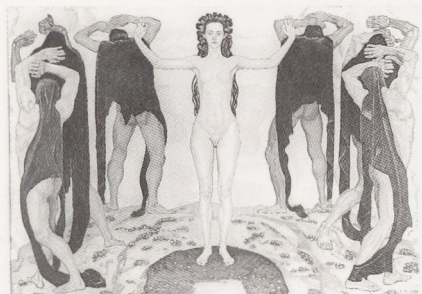
Abb. zu M6: *Schlacht bei Näfels*, 1896, Öl.
Basel, Kunstmuseum.

Abb. zu M7: *Die Wahrheit II*, 1903, Öl.
Zürich, Kunsthau (Depositum der Stadt
Zürich).

Abb. zu M8: *Die Nacht*, 1889/90, Öl. Bern,
Kunstmuseum.



* Schlacht bei Näfels, 1896.
Calvin, 1884 (Vorstufe).
Fraubrunnen, 1896.
Neuenegg, 1896.
Vgl. Diagramm 3.

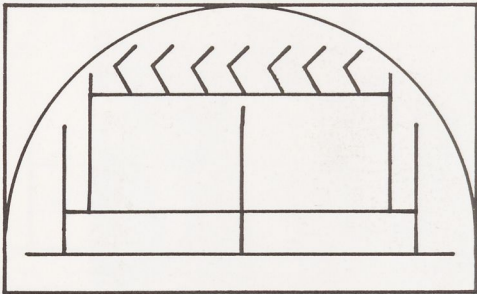
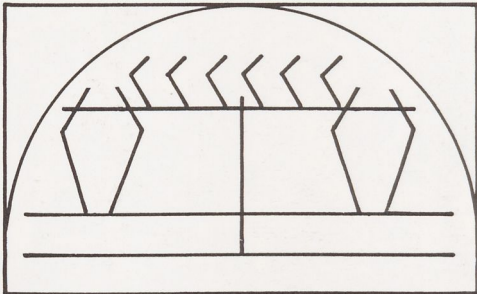
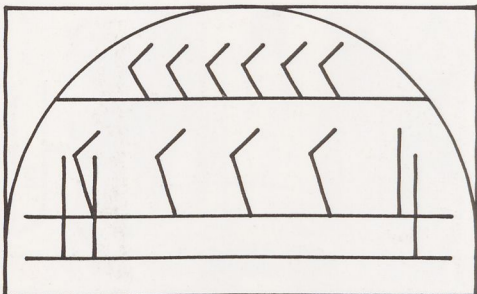
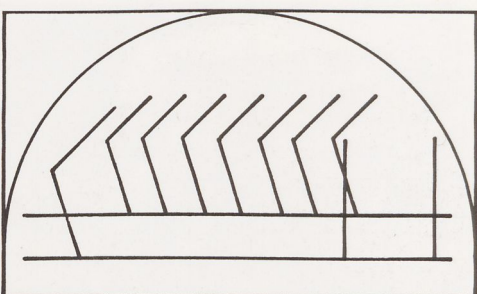
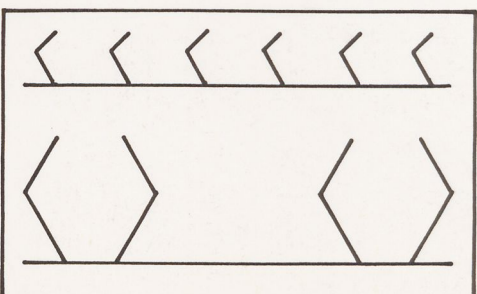


* Wahrheit II, 1903.
Wahrheit I, 1902.
Der Auserwählte, 1893/94.



* Die Nacht, 1889/90.
Weitere Beispiele im
Skizzenmaterial zum *Tag*.

Diagramm 3:
Kombination der einfachen
Matrizen

Matrizen	Grundlinien	Symmetrien	Schema der Kombination
M 1 + M 6 Superposition	dreifach gerade	translativ und bilateral mit Achse	
M 1 + M 6 Superposition	dreifach gerade	translativ und bilateral	
M 1 + M 6 Superposition und Durchdringung	dreifach gerade	translativ und bilateral mit Störung	
M 1 + M 6 Superposition und Durchdringung	zweifach gerade	translativ und bilateral mit Störung	
M 1 + M 5 Superposition	zweifach gerade	translativ und bilateral ohne Achse	

Beispiel



Marignano I
(Mittelfeld)
1896.

Marignano I (Mittelfeld), 1896, Bleistift, Farbstift, Tusche, Gouache. Zürich, Kunsthaus (Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft).

Marignano II A (Mittelfeld), 1897, Stuttgarter Fassung, Öl. Stuttgart, Staatsgalerie.

Marignano II (Mittelfeld), 1897/98, 1. Zürcher Fassung, Öl. Zürich, Kunsthaus.

Marignano (Mittelfeld), 1900, ausgeführtes Fresko im Waffensaal des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich.



Marignano II A
(Stuttgarter Fassung)
1897.

Auszug der Jenenser Studenten 1813, 1909, ausgeführtes Wandbild in der Universität Jena.



Marignano II
(1. Zürcher Fassung)
1897/98.

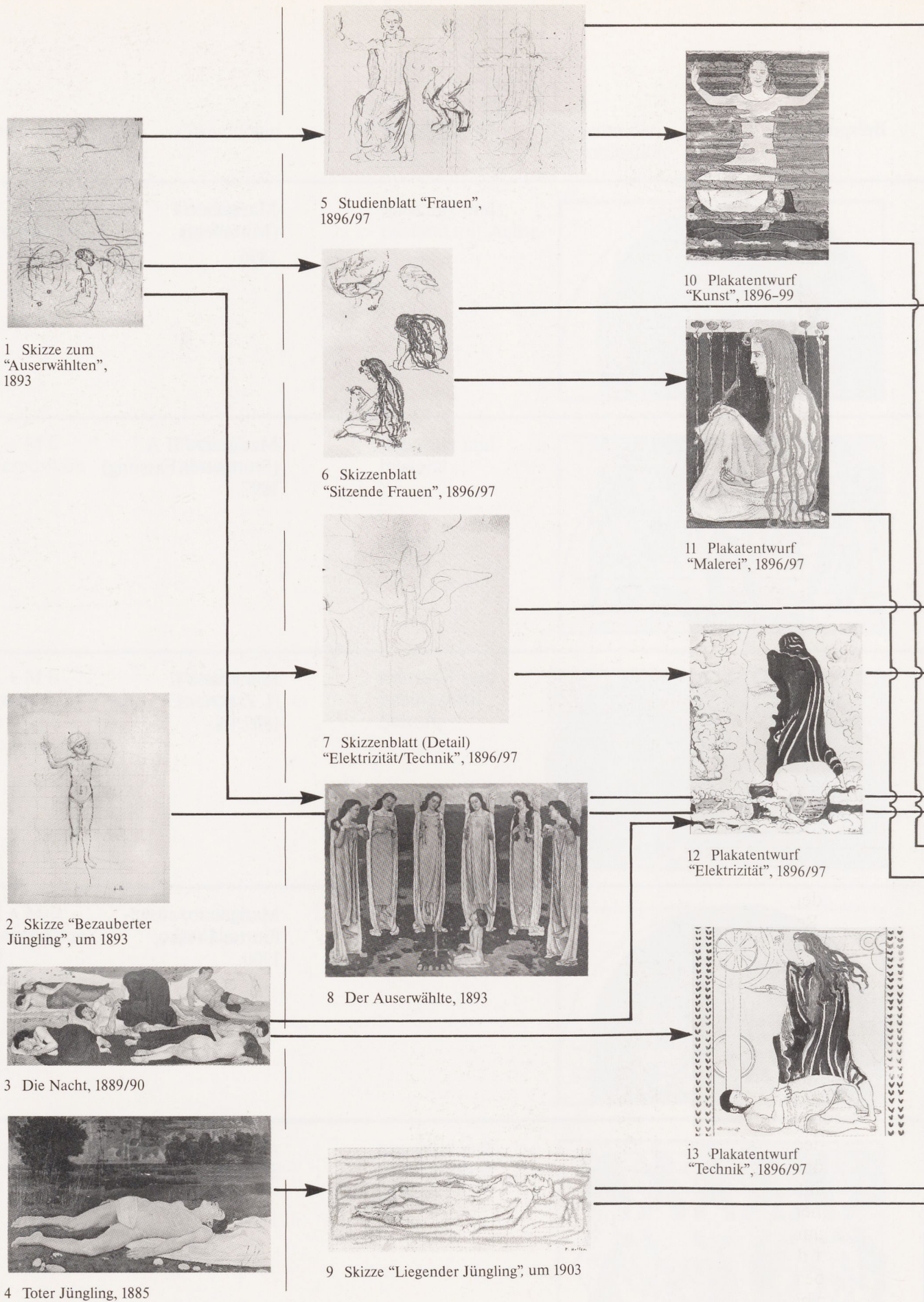


Marignano, ausgeführtes Fresko,
1900.



Auszug der Jenenser
Studenten 1813, 1909.

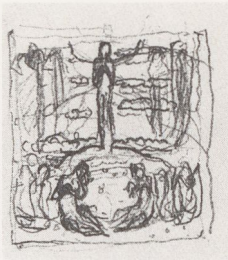
Diagramm 4:
Schema der Erfindung von
"Tag" und "Wahrheit"



A Figurale Elemente

B Isolierung der Figuren
(Ausnahme: Nr. 8, Kombination)

Verwertung der isolierten Figuren



14 Skizze "Tag/Wahrheit", um 1898/99



15 Skizze "Tag/Wahrheit", 1898/99



16 Skizze "Tag/Wahrheit", um 1897



17 Skizze "Tag/Wahrheit", um 1898



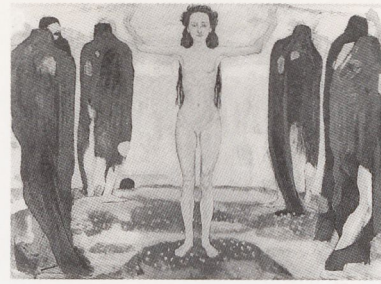
18 Skizze "Tag/Wahrheit" als Triptychon, um 1898/99



19 Traum, 1896/1903



20 Plakat "Wiener Secession", 1904



21 Die Wahrheit I, 1902



22 Die Wahrheit II, 1903



23 Der Tag I, 1899



24 Der Tag II, 1904/06



25 Der Tag III, 1909/10

1 Skizze zu *Der Auserwählte*, 1893, Bleistift. Zürich, Kunsthaus.

2 Skizze zu *Bezauberter Jüngling*, um 1893, Bleistift, Farbspuren. Zürich, Kunsthaus.

3 *Die Nacht*, 1889/90, Öl. Bern, Kunstmuseum.

4 *Toter Jüngling*, 1885, Öl. Bern, Kunstmuseum.

5 Studienblatt *Frauen*, 1896/97, Bleistift, blauer Farbstift. Zürich, Kunsthaus.

6 Skizzenblatt *Sitzende Frauen*, 1896/97, Bleistift, Tusche. Privatbesitz.

7 Skizzenblatt *Elektrizität/Technik* (Detail), 1896/97, Bleistift (Carnet 1958-176/61, S. 13). Genf, Musée d'Art et d'Histoire.

8 *Der Auserwählte*, 1893, Tempera, Öl. Bern, Kunstmuseum (Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung).

9 Skizze *Liegender Jüngling*, um 1903, Bleistift, Pastell. Basel, Kunstmuseum (Kupferstichkabinett).

10 Plakatentwurf *Kunst*, 1896-99, Bleistift, Farbstift, Aquarell, Gouache, Tusche, Öl. Zürich, Kunstgewerbemuseum (Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung).

11 Plakatentwurf *Malerei*, 1896/97, Bleistift, Gouache. Privatbesitz.

12 Plakatentwurf *Elektrizität*, 1896/97, Tusche, Aquarell. Privatbesitz.

13 Plakatentwurf *Technik*, 1896/97, Bleistift, Tusche, Aquarell. Privatbesitz.

14 Skizze *Tag/Wahrheit*, um 1898/99, Bleistift, Tusche (Carnet 1958-176/66, S. 13). Genf, Musée d'Art et d'Histoire.

15 Skizze *Tag/Wahrheit*, 1898/99, Bleistift, Tusche. Reproduziert nach Abbildung in: *Die Kunst in der Schweiz*, 1928, S. 121.

16 Skizze *Tag/Wahrheit*, um 1897, Tusche. Zürich, Werner-Coninx-Stiftung.

17 Skizze *Tag/Wahrheit*, um 1898, Tusche, Aquarell. Privatbesitz.

18 Skizze *Tag/Wahrheit*, um 1898/99, Tusche. Zürich, Kunsthaus, Hodler-Archiv Nr. 69 V, reproduziert nach CARL ALBERT LOOSLI, *Ferdinand Hodler. Leben, Werk, Nachlass*, Bd. 3, Bern 1923, Abb. Nr. 19.

19 *Der Traum*, 1896/1903, Bleistift, Kreide, Aquarell, Gouache, Öl. Privatbesitz.

20 Plakat *Wiener Secession*, 1904, Farblithographie. Zürich, Kunstgewerbemuseum.

21 *Die Wahrheit I*, 1902, Öl. Zürich, Kunsthaus.

22 *Die Wahrheit II*, 1903, Öl. Zürich, Kunsthaus (Depositum der Stadt Zürich).

23 *Der Tag I*, 1899, Öl. Bern, Kunstmuseum.

24 *Der Tag II*, 1904/06, Öl. Zürich, Kunsthaus.

25 *Der Tag III*, 1909/10, Öl. Luzern, Kunstmuseum (Depositum der Bernhard-Eglin-Stiftung).

IV Kombination der Matrizen: Diagramm 3

Die Funktion der Matrizen für die Erfindung von Bildern lässt sich einsehen und umschreiben. Gefunden habe ich die Matrizen durch die Zergliederung der Bilder in verschiedene Elemente. Sind die Matrizen deshalb als Kombinationen von Elementen zu begreifen? Wenn ich die Matrizen als Kombinationen von Elementen darstelle, scheint es, ich würde schlicht meine eigene zergliedernde Analyse umkehren: ich reduziere die Figurenkompositionen, finde überall einige wenige Elemente, unterscheide verschiedene Zusammensetzungen und betrachte diese als Kombination der Elemente und die Tafel mit den Matrizen als nicht ausgeschöpfte Kombinatorik. Diese Art von Erkenntnis ist zwar verbreitet, aber sie wurde schon vor über hundert Jahren von Nietzsche gerügt. Bei Hodler lassen sich keine direkten Nachweise für die Aufstellung (oder Erforschung) von Matrizen, für die Elementarisierung der Disposition oder für die Kombination von Elementen finden – im Gegensatz etwa zu Kandinsky, zum Zeichenunterricht, zur Praxis von Kunst- und Kunstgewerbeschulen und zum Bauhaus und seiner Nachfolge. Die Annahme von Elementen und einer Kombinatorik scheint sich nur logisch rechtfertigen zu können: die Matrizen lassen sich nicht bestimmen ausser durch die Unterscheidung von Elementen, wenn diese aber gesondert sind, muss sich die Tafel der Matrizen als Kombinatorik der Elemente darstellen. Das Verfahren der Kombination lässt sich auf der Ebene der nichtfiguralen Elemente bei Hodler nicht nachweisen. Immerhin ist Hodler die Methode der Kombination nicht unbekannt. Er kombiniert nachweislich einfache Matrizen in komplizierteren Kompositionen (Diagramm 3) und er kombiniert auch Figuren (Diagramm 4).

Hodler kombinierte einfache Matrizen für einige Kompositionen mit einer unbestimmten Anzahl von Figuren. Am häufigsten findet sich die simple

Superposition von zwei Matrizen, gelegentlich erprobt Hodler ihre Durchdringung und ihre gegenseitige Veränderung. Die verschiedenen Entwürfe aus der langen Entstehungsgeschichte der Marignano-Fresken legen für das Mittelfeld verschiedene Kombinationen der einfachen Matrizen M 1 und M 6 vor. Im Verlauf der Arbeit erwog Hodler auch die Trennung der Kombinationen und die Ausarbeitung der Komposition nach der einfachen Matrize M 1 (Abb. 5). Die Ursache für die vielen verschiedenen Versuche der Kombination sind bekanntlich die fortdauernden Auseinandersetzungen mit der Eidgenössischen Kunstkommission¹³, aber diese sind nicht auch die Ursache für die Verfahrensart Hodlers. Allerdings ist der Hartnäckigkeit der Kommission und des Künstlers die eindrucklichste Reihe von Kombinationen zweier Matrizen zu verdanken.

Als zweites Beispiel der Kombination von einfachen Matrizen habe ich das Gemälde *Der Auszug der Jenenser Studenten 1813* aus dem Jahr 1909 aufgeführt. Hodler hat hier wiederum zwei einfache Matrizen M 1 und M 5 mit translativer und bilateraler Symmetrie übereinandergestellt. Kombinationen von anderen Matrizen sind im Skizzenmaterial nachzuweisen – z. B. in den Arbeiten für *Blick in die Unendlichkeit* – aber diese und weitere Exempel müssen hier nicht einzeln aufgeführt werden.¹⁴ Eindrücklich ist dagegen die *Einmütigkeit* von 1912/13, weil Hodler hier versucht hat, in einem Gemälde mit einer unbestimmten Anzahl von Figuren mit einer Variante der einfachen Matrize M 3 auszukommen, und eine schrecklich langweilige Disposition erreicht hat.

Im Verfahren der Kombination liegt die Erklärung dafür, warum es Hodler möglich war, eine Bildidee wie die für *Tag/Wahrheit* (Abb. 1) entzweizuschneiden und die Teile in zwei Bildern zu realisieren. Während die Gemälde *Tag* und *Wahrheit* einfachen Matrizen entsprechen, liegen den Skizzen, die ihren gemeinsamen Ursprung belegen, Kombina-

¹³ ERNST HEINRICH SCHMID, *Ferdinand Hodlers 'Rückzug bei Marignano' im Waffensaal des Landesmuseums Zürich. Ein Beitrag zur Geschichte des Schweizerischen Wandbildes* (Diss. Universität Zürich), Affoltern am Albis 1946; vgl. auch LUCIUS GRISEBACH, *Historienbilder*, in: Katalog *Ferdinand Hodler*, Zürich 1983 (siehe Anm. 2).

¹⁴ Vgl. Katalog *Ferdinand Hodler*, Zürich 1983 (siehe Anm. 2), S. 164, mit einigen Abbildungen zu *Blick in die Unendlichkeit*.

¹⁵ Vgl. dazu: *Hodler und Freiburg. Die Mission des Künstlers/Hodler et Freiburg. La Mission de l'Artiste*. Katalog der Ausstellung im Museum für Kunst und Geschichte in Freiburg, 1981. Der Katalog enthält leider keine Transkription von Hodlers Manuskript und keine neue

Übersetzung. Der Zürcher Katalog von 1983 (siehe Anm. 2) begnügte sich damit, die unbefriedigende Übersetzung von Bender noch einmal nachzudrucken (S. 13–20). – Aus der zahlreichen Literatur zum "Parallelismus" seien nur erwähnt: HEINRICH WÖLFFLIN, *Über Hodlers Tektonik* (1928), in: *Kleine Schriften (1886–1933)*, hrsg. von JOSEPH GANTNER, Basel 1946, S. 140–144, wegen des Versuchs, das dumme Wort "Parallelismus" durch den Begriff der *Tektonik* zu ersetzen; PETER DIETSCHI, *Der Parallelismus Ferdinand Hodlers. Ein Beitrag zur Stilpsychologie der neueren Kunst* (Diss. Universität Basel), Basel 1957, wegen der beständigen Abwehr des besseren Begriffs der Symmetrie; JURA BRÜSCHWEILER, *La datation du 'Bois des Frères' de F. Hodler et la*



5 Ferdinand Hodler, Studie zu *Marignano* (Mittelfeld der Zürcher Fassung I), 1898, Bleistift. Bern, Kunstmuseum.

5

tionen von einfachen Matrizen zu Grunde. Die Teilung der Idee macht schlicht die Kombination rückgängig (vgl. unten das Diagramm 4).

Ich will diese kurze Erörterung der Kombination von einfachen Matrizen mit zwei Bemerkungen abschliessen. Mit der Analyse der Kombination gewinnt man die Möglichkeit, sowohl die Genese von einzelnen Bildern wie auch die Arbeit des Malers in einem längeren Abschnitt zu untersuchen, ohne einen Rekurs auf Vorstellungen von Entwicklung, Reifung, Verbesserung und Verschlechterung zu benötigen. Ich halte diese Alternative zu Entwicklungsvorstellungen für wichtig – nicht nur im Fall von Hodler. Damit will ich nicht behaupten, dass man für die Untersuchung der Genese von Gemälden oder der Veränderungen der künstlerischen Arbeit allein mit der Kombinatorik auskomme, wohl aber, dass man nicht ohne sie auskomme.

Die andere Bemerkung betrifft die Gewichtung der Elemente. Die Diagramme 2 und 3 zeigen, dass die einzelnen Elemente im Diagramm 1 von unter-

schiedlichem Gewicht sind. Für die Bestimmung der Matrizen sind die Anzahl der Figuren und die Distanzen weniger wichtig als die Grundlinien und die Symmetrien. Die beiden letzteren könnte man als Hauptelemente bezeichnen. Über die Grundlinien will ich mich nicht weiter äussern, aber die Symmetrien verdienen ein Kapitel.

V Symmetrien

Die Symmetrien in Hodlers Werken sind schon dutzendfach untersucht worden, doch nie unter diesem Titel, sondern immer unter dem Begriff des "Parallelismus", den Hodler selbst in seinem Vortrag von 1897/1908 gebraucht hat.¹⁵ Die Gründe liegen nicht nur im Respekt vor den Äusserungen des Künstlers – wie wenig dieser trägt, zeigt sich daran, dass weder eine zuverlässige Transkription des Manuskripts noch eine anständige Übersetzung des Vortrags vorhanden sind – und seinem etwas fragwürdigen An-

naissance du parallélisme, in: Musées de Genève, N.F., 11. Jg., 1970, Nr. 103, S. 2–6 und Nr. 105, S. 11–15; und JURA BRÜSCHWEILER, *La participation de Ferdinand Hodler au 'Panorama' d'Edouard Castres et l'avènement du parallélisme hodlérien*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 42, 1985, S. 292–296, wegen des Versuchs, die Entdeckung des Gestaltungsprinzips doch noch für Hodler zu retten.

In der Herleitung von Hodlers Gestaltungsprinzip fehlen in der bis jetzt vorliegenden Literatur ausser der Diskussion des Begriffs die folgenden historischen Erörterungen: die Zusammenhänge mit der Salonmalerei, mit der klassizistischen Malerei in Frankreich (die Be-

ziehung Puvis de Chavannes–Hodler ist von Dietschi, *Parallelismus*, S. 92, unverständlicherweise beiseite geschoben worden), die Beziehung von Hodlers sogenanntem Entdeckungsbild *Buchenwald* von 1885 mit Camille Pissarros *Bois de Marly* von 1871, die Zusammenhänge mit den Präraffaeliten und selbstverständlich auch die Beschäftigung von Barthélemy Menn mit Arten der translativen Symmetrie in den Serienbildern von Muybridge, vgl. dazu: *Dessins genevois de Liotard à Hodler*. Katalog der Ausstellung in Genf und Dijon, 1984, von ANNE DE HERDT, Nr. 150, S. 274–275.



6



BEAUX-ARTS - EN PROVINCE, imhau de M. Brispot.

L'EXPOSITION DE PARIS

309

6 Ferdinand Hodler, *Die Lebensmüden II*, nach 1892, Öl. Küsnacht, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte.

7 Henri Brispot, *En Province*, Weltausstellung 1889, Paris. Holzstichreproduktion in: *L'Exposition de Paris (1889)*, Paris 1889, Bd. 4, S. 309.

spruch auf die Erfindung des Parallelismus, sondern auch in der veralteten Vorstellung von Symmetrie, die nur die bilaterale anerkennt und die übrigen Arten ignoriert.¹⁶ Es geht hier nicht um einen Streit um Worte. Die Bezeichnung der Sache ist deshalb nicht gleichgültig, weil man unter Hodlers Begriff des Parallelismus das Gestaltungsprinzip auf ihn bezieht und einschränkt, während man unter dem Begriff der Symmetrie und ihrer Arten für Hodler eine reiche Tradition, vielfältige Erfahrungsgrundlagen und zeitgenössische Verwandtschaften wie Antipoden erschliessen kann. Ich gebe im folgenden nur einige Hinweise.

In den Jahren 1891/92 beschäftigte Hodler sich mit den Gemälden *Die enttäuschten Seelen* und *Die Lebensmüden* (Abb. 6). Die beiden Werke, die als Initialbilder des "Parallelismus" gelten, halten sich an die gleiche Matrize M 3 mit fünf Figuren in bilateraler, tendenziell translativer Symmetrie. In einer späteren Erläuterung zu den *Lebensmüden* schrieb Hodler: "Ich habe so das Perspektivische beseitigt, um das Gleichartige besser darzutun. Die von den Körpern herunterfallenden Falten sind wie eine Kolonnade. Oben, in einer Linie, die Köpfe. Der

¹⁶ Vgl. dazu HERMANN WEYL, *Symmetry*, Princeton N.J. 1952; deutsch: *Symmetrie*, Basel 1955.

¹⁷ Vgl. BRÜSCHWEILER, *Sarajewo* (siehe Anm. 7), S. 34-35; und FERDINAND HODLER, *Selbsterklärung einiger meiner Bilder*, in: CARL ALBERT LOOSLI, *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass*, Bd. 4, Bern 1924, S. 285; Katalog *Symbolismus in Europa* (siehe Anm. 2), S. 79 (Brief an Louis Duchosal).

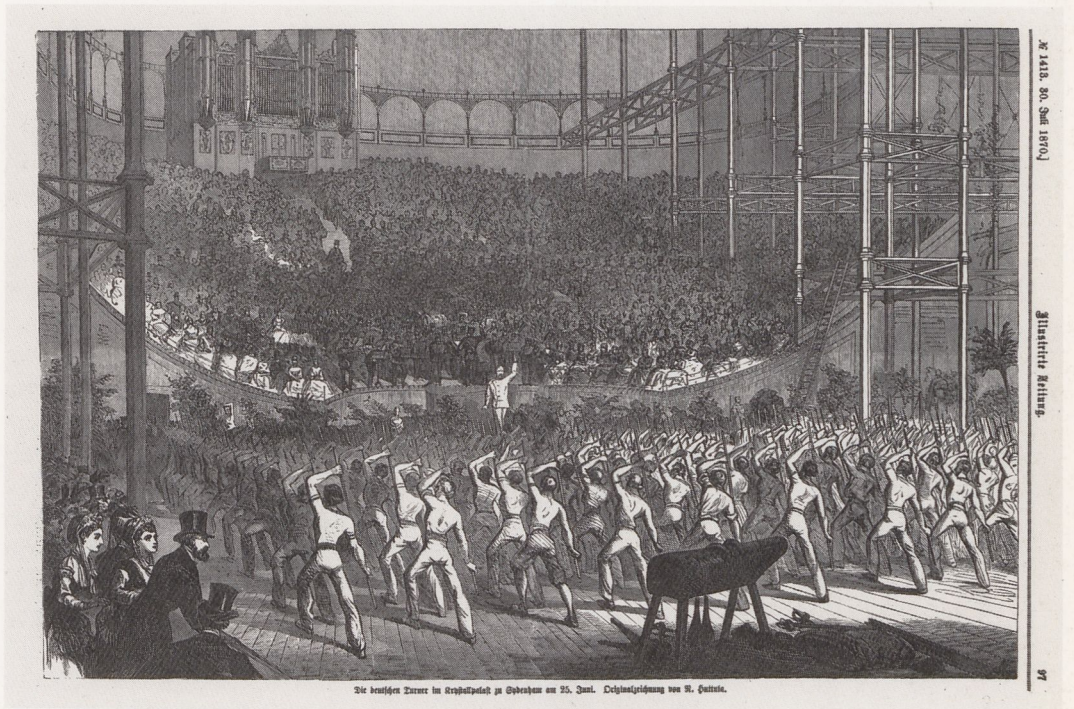
¹⁸ Vgl. die Diskussion der *Lebensmüden* – allerdings ohne Kenntnis von Hodlers Vorlage – von PETER VIGNAU-WILBERG, *Zu den 'Le-*



8

Raum ist nahe abgegrenzt. Die Formgestaltung, die mir ja das Wichtigste ist, wirkt dadurch grösser: das Interesse verliert sich nicht in Aussenräumen, sondern muss sich auf die Figuren konzentrieren.¹⁷ Wovon spricht Hodler, wenn er von der Beseitigung des Perspektivischen, der grösseren Wirkung der Formgestaltung und der Reduktion der Aussenräume spricht? Der Text wird erst einleuchtend, wenn man zeigen kann, von welcher Vorlage sich Hodler hier absetzt. Diese Vorlage, die ich zufällig aufgefunden habe, ist ein 1889 an der Weltausstellung in Paris prämiertes und im Journal publiziertes Gemälde *En province* des heute vergessenen Malers Henri Brispot (Abb. 7). Hodler hat bereits in einer kleinen Skizze in einem Carnet (das später und irrtümlich auf 1887 datiert wurde) das Perspektivische des trivialen Genrebildes von Brispot beseitigt und die bilaterale Symmetrie hergestellt.¹⁸ In den Gemälden hat Hodler aber nicht nur die bilaterale Symmetrie gegenüber der Vorlage verstärkt, sondern er hat durch die Elimination der anekdotischen Kennzeichnung und Porträtierung der Alten auch die translative Symmetrie als Addition des Ähnlichen zu einer Reihe oder Serie angelegt.

bensmüden' von Ferdinand Hodler, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 39, 1982, S. 202–211, mit Reproduktion der beiden Skizzen im Carnet 1958–176/8. Peter Vignau-Wilberg betont richtigerweise den ausgeprägt genrehaften Charakter der Skizze. Hat Hodler Brispots Bild nicht nur durch die Reproduktion gekannt? 1889 wurde Hodlers Gemälde *Der Schwingerumzug* (2. Fassung) in Paris an der Weltausstellung mit einer 'mention honorable' ausgezeichnet; aber von einem Besuch des Künstlers in Paris 1889 scheint man nichts zu wissen, vgl. die neueste Chronologie von



9

Auf diese Möglichkeiten war Hodler vorbereitet durch die Lehrzeit bei Menn, durch die Arbeit für Castres' Bourbaki-Panorama 1881, durch eigene Werke wie *Calvin und die Professoren* von 1884, durch die Rezeption von symmetrisch geordneten Landschaften wie Pissaros *Bois de Marly* von 1871 in seinem eigenen Bild *Buchenwald* von 1885 und durch die Beobachtung von translativen Symmetrien in Festumzügen und ähnlichen Massenveranstaltungen.¹⁹ Die Bereiche, in denen bilaterale und translative (und auch rotative) Symmetrien im Leben erfahren werden können, waren (und sind) gänzlich voneinander geschieden. In bilateraler Symmetrie präsentierten sich Regierungen, Parlamente, Gerichte und Priester in feierlichen Messen, in translativer Symmetrie wurde die Menge oder die Masse organisiert zur Feier, zum Spiel, zur Arbeit oder zum Krieg.

Zur translativen Symmetrie gebe ich nur ein Beispiel. Es entstammt der in Leipzig herausgegebenen *Illustrierten Zeitung* und gibt den Auftritt der deutschen Turner im Kristallpalast in Sydenham vom 25. Juni 1870 wieder (Abb. 9). Dazu wurde die folgende Legende verfasst: "Die interessantesten

8 Ferdinand Hodler, Studie zu *Die Lebensmüden*, 1889/91, Öl. Privatbesitz (siehe auch Anm. 18).

9 *Die deutschen Turner im Krystallpalast zu Sydenham am 25. Juni 1870*. Holzstich in: *Illustrierte Zeitung*, Leipzig, Ausgabe vom 30. Juli 1870, S. 97.

JURA BRÜSCHWEILER im Katalog *Ferdinand Hodler*, Zürich 1983 (siehe Anm. 2), S. 43–169. Eine eindeutige Zwischenstufe zwischen Brispot und Hodlers Werken liegt in der Studie zu *'Die Lebensmüden'* von 1889/91 vor (Abb. 8).

¹⁹ Die kunsthistorischen Untersuchungen (siehe Anm. 15) müssten im Zusammenhang mit den Erfahrungsmöglichkeiten von Symmetrien im Alltag gemacht werden.

Übungen waren die Massensexercitien. Geführt von R. Schweizer, dem allverehrten Turnlehrer des Vereins, welcher nicht allein durch sein sicheres, energisches Commando und den meisterhaften, alles beherrschenden Überblick, mit welchem er das Ganze leitete, hervorglänzte, marschirten die Turner, etwa 200 an der Zahl, in militärischer Ordnung, aber ohne steife soldatische Haltung in die Arena und begannen ihre von dem erfinderischen Schweizer eingeführten Massenübungen mit dem zehnhändigen Stab. Diese Exercitien sind unseres Wissens nur im hiesigen Verein zu Hause, verdienen aber die weiteste Verbreitung, indem sie nicht allein vortreffliche Übungen für den ganzen Körper abgeben, sondern auch als Vorbereitung zu militärischer Aktion dienen können.“²⁰ Publiziert wurden Bild und Legende am 30. Juli 1870; elf Tage vorher hatte Deutschland in Frankreich die Kriegserklärung ausgelöst und sie im Reichstag mit Jubel aufgenommen.

Hodlers Erfahrung und Verwendung der translativen Symmetrie stimmt durchaus mit diesen Bereichen ihres Auftretens überein – es wäre lohnend, die Zusammenhänge auszuleuchten. Zugleich wäre aber Hodlers Durchkreuzung von translativer mit bilateraler Symmetrie zu erforschen. Von den *Lebensmüden* über die *Eurhythmie*, die *Marignano-Fresken* bis zum *Auszug der Jenenser Studenten* begrenzt Hodler die translative Symmetrie durch Störungen oder durch die Verbindung mit bilateraler Symmetrie. Man wird diese Verbindungen nur analysieren können, wenn man sich von der simplen Vorstellung befreit, jede Wiederholung sei unter „Parallelismus“ zu subsumieren. Nur unter dieser Voraussetzung wird man auch in Hodlers Arbeit und Gestaltung den Bereich der Arbeit in der Industriegesellschaft einbeziehen können. Die Anordnung der Arbeiter und Arbeiterinnen in den Fabriken ergab eine translative Symmetrie, und die Produkte wurden serienweise hergestellt.²¹ Brispots stillgelegte Provinzler erinnern noch im Ruhestand an die Aufreihung zur Arbeit. Hodlers Veränderung der Aufstellung durch die Einführung der bilatera-

len Symmetrie sollte konfrontiert werden mit der Analogie seines eigenen seriellen Arbeitens zur industriellen Herstellung von Produkten. Die Annäherung von Massenproduktion und künstlerischer Arbeit und der Konflikt, der sich daraus ergibt, wurde spätestens mit Gottfried Sempers Reaktion auf die Weltausstellung 1851 in London erkannt.²² Ich glaube nicht, dass ein Künstler nach der Jahrhundertmitte sich der Auseinandersetzung zwischen seiner eigenen und der industriellen Arbeit entziehen konnte, selbst wenn er nichts Kunstgewerbliches fabrizierte.

VI Die Erfindung von ‘Tag’ und ‘Wahrheit’: Diagramm 4

Das folgende Diagramm zeigt ein Schema von Hodlers Erfindung der beiden Figurenkompositionen *Tag* und *Wahrheit*. Ich habe versucht, in den erhaltenen Materialien Phasen der Erfindung dieser beiden Bilder zu unterscheiden. Im Diagramm sind die einzelnen Phasen exemplifiziert durch wenige ausgewählte Beispiele. Das Schema zeigt die Erfindung der Komposition, nicht aber deren Ausarbeitung und die Funktion der Modellstudien. Im Bereich C ist keine einzige der über zweihundert erhaltenen Modellstudien, Pausen und der gezeichneten und geklebten Dispositionsstudien aufgeführt, weil sie nicht zur Erfindung, sondern zur Ausarbeitung gehören. Vom umfangreichen Material der Ausarbeitung ist einiges publiziert in den Katalogen von 1983 des Kunstmuseums Winterthur, des Kunsthauses und des Kunstgewerbemuseums Zürich.²³

Selbstverständlich muss das Diagramm nicht nur von links nach rechts, sondern auch umgekehrt gelesen werden. Von rechts nach links stellt es die Verwurzelung zweier Bilder in ungefähr zwanzig Jahren des Schaffens dar. Die Lektüre von rechts nach links entspricht der Entstehung des Diagramms. Es ist natürlich nicht anders möglich, Bild-Erfindungen anders zu rekonstruieren als durch die Verfolgung der verzweigten und gekreuzten Spuren,

²⁰ *Die deutschen Turner im Krystallpalast zu Sydenham am 25. Juni 1870*, in: *Illustrierte Zeitung*, Leipzig, Ausgabe vom 30. Juli 1870, S. 96–97.

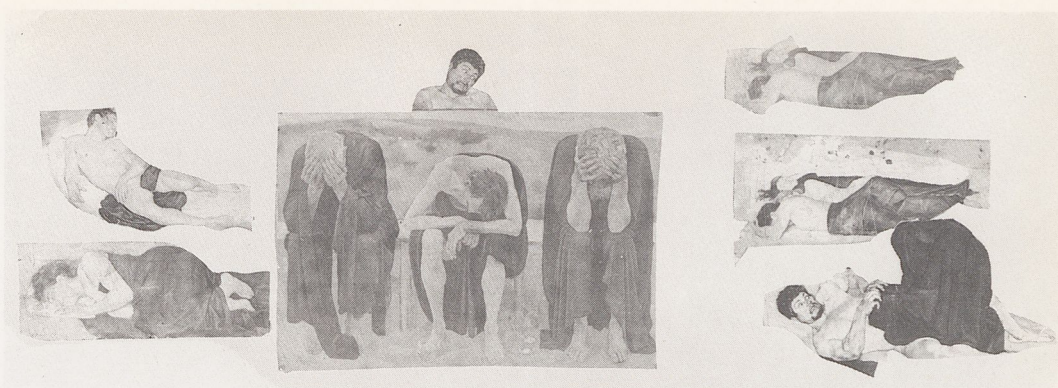
²¹ Wölfflin hat dies bemerkt und in dem folgenden Satz auch leicht angewidert und süffisant von sich gewiesen: „Auch die Menschen in ihrem Gebaren sind viel mehr einheitlich gebunden als man glaubt. Bei bestimmten Tätigkeiten benimmt sich jeder gleichförmig, ja die einzelne Tageszeit hat ihren bestimmten Rhythmus. Man braucht nur die müden Bewegungen des Abends zu beobachten bei Men-

schen, die von ihrer Arbeitsstätte nach Hause gehen.“ (aus: *Tektonik*, siehe Anm. 15, S. 140–141). – Zur Anordnung der Arbeiter und zur seriellen Produktion vgl. TILMANN BUDDENSIEG und HENNING ROGGE (Hrsg.), *Die Nützlichen Künste – Gestaltende Technik und Bildende Kunst seit der Industriellen Revolution*, Berlin 1981; ferner WOLFGANG RUPPERT, *Die Fabrik. Geschichte von Arbeit und Industrialisierung in Deutschland*, München 1983; FRANCIS D. KLINGENDER, *Art and the Industrial Revolution* (1968); deutsch: *Kunst und industrielle Revolution*, Frankfurt am Main 1976.

die von den fertigen Gemälden zeitlich zurückführen. Die Rekonstruktion der Erfindung eines Bildes ist demnach immer nur die Umkehrung einer Anamnese – auch dann, wenn sie ein Künstler selbst macht. Als Hodler die Skizze zum *Auserwählten* um 1893 zeichnete, konnte er nicht wissen, dass er sie für einen Plakatentwurf von 1896/97 brauchen und in einer Skizze für *Tag/Wahrheit* wieder aufnehmen würde. Auch er hätte erst vom *Tag* und der *Wahrheit* aus die Spuren zurück zu Figuren finden können, die in den Arbeiten für die späteren Gemälde wiederauftauchen.

Ich könnte also das Diagramm 4 von rechts nach links erläutern und dabei die Annahmen anzeigen, unter denen die Anamnese erfolgt ist. Oder ich kann das Diagramm von links nach rechts kommentieren und statt der Annahmen die Thesen formulieren. Ich glaube nicht, dass es notwendig ist, beide Erläuterungen hier explizit aufzuführen und wende mich der zweiten zu.

Im Abschnitt A des Diagramms sind zwei Skizzen und zwei Gemälde angegeben, die eine oder mehrere Figuren in jenen Stellungen zeigen, die in den Bildern *Tag* und *Wahrheit* und in den unmittelbaren Vorarbeiten wieder gebraucht werden. Die Abbildungen in Abschnitt A führen also nicht Kompositionsideen des Abschnittes C vor, sondern nur figurale Elemente. Der Abschnitt B, der sowohl die Isolierungen der Figuren von Abschnitt A enthält wie auch die Verwertungen der isolierten Figuren, bestätigt die Funktion der Figuren in Abschnitt A. Die Verwertungen im Abschnitt B und die Wiederverwendung der figuralen Elemente im Abschnitt C zeigen, dass die Figuren in verschiedene thematische Bezüge eintreten und ihre Bedeutung wechseln können (Beispiel: die schwarze Gestalt der Elektrizität in Nr. 12, die in Verbindung steht mit dem Alptraum-Tod in der *Nacht*, taucht im Zusammenhang von *Tag* und *Wahrheit* als Widerpart des Lichtes bzw. der Wahrheit auf.²⁴ Weil die Figuren in unterschiedliche Zusammenhänge eintreten können, dort erst einen Namen oder einen andern Namen erhalten, weil sie die Stellung wech-



10



11

seln oder weil gleiche Stellungen von Figuren mit anderem Geschlecht eingenommen werden können, behaupte ich, dass die Figuren im Schaffensprozess Bedeutungsleere erreichen und vor allem als Visualisierung der elementaren Haltungen Stehen, Sitzen (Knien, Kauern) und Liegen wichtig sind.

Verschiedentlich habe ich auf die Schwierigkeiten des direkten Nachweises von Hodlers kombinatorischem Verfahren hingewiesen. Zwei Belege aus dem Archiv von Jura Brüscheweiler sind erstmals im Sommer 1986 im Berner Kunstmuseum ausgestellt worden. Es handelt sich um zwei Photocollagen, die Hodler nach 1892 aus Bestandteilen der *Nacht* und den *Enttäuschten* kombiniert hat (Abb. 10, 11)²⁵. Diese beiden Dokumente des kombinatorischen Spiels belegen nicht nur das hier analysierte Verfah-

10 Ferdinand Hodler, Kombination von Figuren aus *Nacht* und *Enttäuschte*, Photocollage, nach 1892, 19,7 x 49,8 cm. Genf, Jura Brüscheweiler.

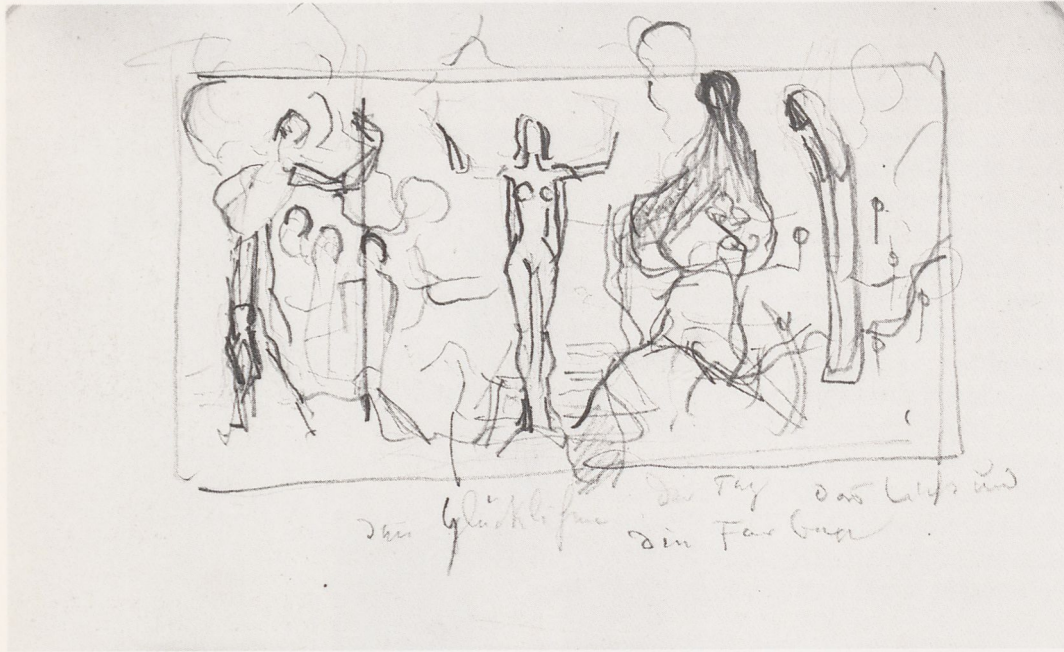
11 Ferdinand Hodler, Kombination von Figuren aus den Gemälden *Nacht* und *Enttäuschte*, Photocollage, nach 1892, 32,8 x 50,2 cm. Genf, Jura Brüscheweiler.

²² GOTTFRIED SEMPER, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, Braunschweig 1852; GEORG MAAG, *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen*, München 1986.

²³ Katalog Hodler, *Zeichnungen* (siehe Anm. 7), S. 58–75 (es handelt sich hier allerdings um die Präsentation einer Privatsammlung, nicht um die präzise Darstellung der Genese einiger Bilder); Katalog Ferdinand Hodler, Zürich 1983 (siehe Anm. 2), Nr. 64–71; Katalog Hodler, *Künstlerplakat* (siehe Anm. 1), S. 33–63.

²⁴ Für die detaillierte Darlegung der Wanderung der schwarzen Figur und ihres Bedeutungswechsels vgl. Katalog Hodler, *Künstlerplakat* (siehe Anm. 1), Nr. 46–60.

²⁵ *Mit erweitertem Auge. Berner Künstler und die Fotografie*, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern, bearbeitet von STEFAN FREY, Bern 1986, Abb. 35 und 36. Ich danke Herrn Jura Brüscheweiler für die freundliche Überlassung des Abdruckrechts.



12 Ferdinand Hodler, Skizze zum *Tag* (bezeichnet: "Den Glücklichen der Tag, das Licht und die Farben"), Bleistift, Carnet 1958-176/67, S. 10. Genf, Musée d'Art et d'Histoire.

12

ren, sondern auch die prägende Wirkung der Matrizen. Beide Collagen gehen über Hodlers Verfahren der Kompositionserprobung mit ausgeschnittenen Pausen der Figuren hinaus. Das eine Blatt legt eine Matrizenkombination vor (M 3 und M 8), die im gemalten Werk nicht vorkommt, das andere ist ein offenbar unvollendeter Versuch.

Bei den nichtfiguralen Elementen musste ich darauf hinweisen, dass zunächst nur logische Gründe für ihre Postulierung sprechen. Die drei Grundhaltungen als 'Elemente' zu bezeichnen, rechtfertigt nun aber nicht nur der Gebrauch, den Hodler in seinen Gemälden und Skizzen macht, sondern auch sein eingehendes unablässiges Studium nach dem Modell. Hodlers Figurenkompositionen sind auch Variationen und Kombinationen der elementaren Stellungen der Figur. Hier lassen sich die Elemente und ihre Kombinationen bestimmen. Dies aber, so glaube ich, bestätigt nicht nur die These, dass Hodler das Verfahren der Kombination nicht unbekannt war; es erbringt darüber hinaus den Nachweis seiner Beschäftigung mit Elementen.

Ich muss zum Abschluss der Erörterung der Kombinatorik auf ein offenes Problem verweisen. Die Frage, ob die Gestik der Figuren (und damit auch ihre Bewegung) nicht auch zu den Elementen zu zählen sei und ob eine Kombination mit den Stellungen vorliege, konnte ich nicht schlüssig beantworten. Dem Diagramm 4 ist zu entnehmen, dass Hodler z. B. den Gestus der erhobenen Hände mit Figuren in verschiedenen elementaren Stellungen zusammenbringt. Das gilt auch für andere Gesten, wie vor allem die Skizzen und Zeichnungen zeigen. Ich habe auf eine Zusammenstellung verzichtet, weil Gestik und Bewegung Momente des Ausdrucks mit sich führen²⁶, deren Verschiedenheit ich nicht auf Elemente reduzieren konnte. Ich halte aber die Elementarisierung der Gesten und Bewegungen der Figuren nicht für ausgeschlossen.

In den Skizzen für *Tag/Wahrheit* kombiniert Hodler die elementaren Stellungen auf der Grundlage von einfachen Matrizen oder von Zusammenstellungen von Matrizen. Im Skizzenmaterial finden sich einige Versuche, das Thema *Tag/Wahrheit* als Triptychon zu gestalten – darauf werde ich unten im Kapitel VIII zu sprechen kommen. Gegenüber den Skizzen zeigen die ausgeführten Gemälde eine

²⁶ HEINZ DEMISCH, *Erhobene Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1984.

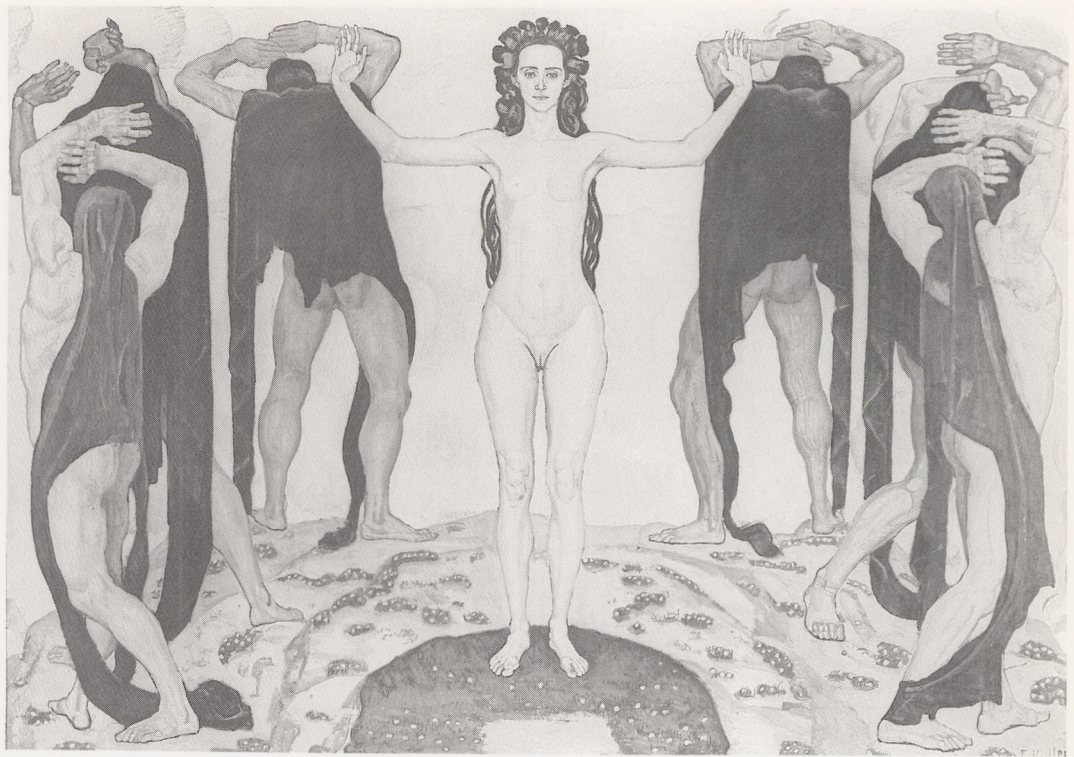
Rückkehr zu einfachen Matrizen. Zu welchem Zeitpunkt die Trennung der Bildidee in zwei Werke mit verschiedenen Bildtiteln bestätigt wurde, ist schwer zu sagen, weil Hodler auch abgeschlossenen Bildern noch andere Namen geben konnte. Am 12. Januar 1899 schrieb er in einem Brief: "Seit einiger Zeit bin ich an zwei Bildern, die beide den Tag darstellen. Zu lange war ich davon abgehalten."²⁷ Der Satz lässt sich mit Jura Brüscheiler so verstehen, dass Hodler zwei verschiedene Bilder vom *Tag* gemalt habe, uns aber nur eines in mehreren Fassungen bekannt ist. Man kann aber auch annehmen, dass Hodler nach der Trennung der in den Skizzen Nr. 14–17 kombinierten Matrizen auch die spätere *Wahrheit* noch unter dem Titel *Tag* weiterverfolgt habe. Die hier vorgelegten Argumente unterstützen die zweite Auffassung. Sie findet eine Bestätigung in der Skizze im Carnet 1958 – 176/67 (Abb. 12), wo zur Mittelfigur der späteren *Wahrheit* neben den Glücklichen, dem Licht und den Farben auch der *Tag* erwähnt wird.

Das Diagramm 4 ist insofern abstrakt als es zur Rekonstruktion des Erfindungsprozesses nur Hodlers eigene Werke heranzieht, nicht aber die vom Künstler benutzten visuellen Referenzen motivlicher und ikonographischer Art aufführt. Damit beschäftige ich mich im folgenden Kapitel.

VII Die unmittelbare, d.h. reale Allegorie

Im Diagramm 4 sind weder die visuellen Referenzen der beiden Gemälde noch die Modellstudien aufgeführt. Ich hole die Diskussion der zweifachen Verklammerung nach der Seite der Kultur und der Seite der Natur hier nach.

Hodlers *Wahrheit* (Abb. 13) zieht drei verschiedene konventionelle Vorstellungen von 'Wahrheit' heran. Erstens die Wahrheit als Helligkeit im Gegensatz zum Dunkel ihres Gegenteils. Unmittelbar vor Hodler wurde diese Vorstellung zuletzt von Gustav Klimt im *Ver Sacrum* 1898 gestaltet (Abb. 14). Zweitens die Vorstellung von der Unverhülltheit der Wahrheit oder von ihrem Erscheinen als weibliche Nacktheit. Der Gegensatz zwischen der Enthüllten und den Verhüllten in Hodlers *Wahrheit* wiederholt statisch den Vorgang, der in einem der



13

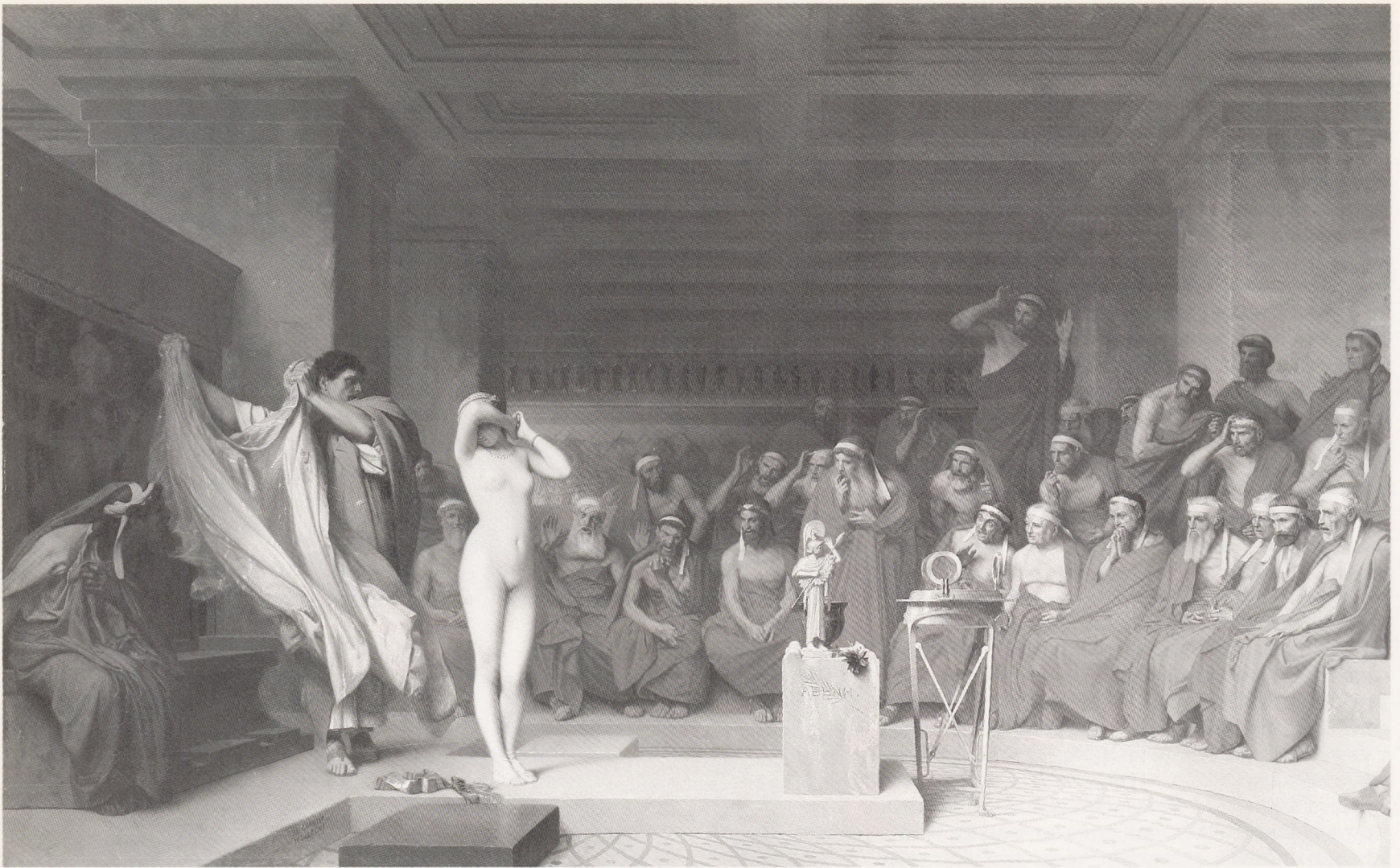
13 Ferdinand Hodler, *Die Wahrheit II*, 1903, Öl. Zürich, Kunsthau (Eigentum der Stadt Zürich).

14 Gustav Klimt, *Wahrheit, Neid*, Illustrationen in: *Ver Sacrum*, 1898, 1. Jg., 3. Heft, S. 12.



14

²⁷ Katalog *Ferdinand Hodler*, Zürich 1983 (siehe Anm. 2), S. 121.



15 Jean Léon Gérôme, *Phryne vor den Richtern*, 1861, Öl. Hamburg, Kunsthalle.

berühmtesten Exemplare der Salonmalerei des 19. Jahrhunderts vorgezeigt wurde: die Entblössung der angeklagten Phryne vor den Richtern durch ihren Verteidiger in Jean Léon Gérômes Gemälde von 1861 (Abb. 15). Das Argument der Entblössung rechnet bei Gérôme auf unverschämte Weise sowohl mit der Geilheit der Richter wie mit der konventionellen Verbindung von Nacktheit und Wahrheit. Die dritte Vorstellung, die Hodler einbezieht, ist die apotropäische Wirkung der Nacktheit. Die formal ähnlichste bildliche Darstellung findet sich in der Illustration der Rettung des Odysseus durch Leukothea von John Flaxman (Abb. 16). Homer beschreibt, wie eine ähnlich dem Wasserhuhn aus der Tiefe auftauchende Leukothea die feindlichen Sturmwinde vertreibt. Aber Flaxman setzt die Halbgöttin nackt in die Mandorla und zeigt, dass ihre Nacktheit die Gegner des Odysseus in die Flucht schlägt. Hodler hat den Aspekt des Apotro-

²⁸ Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 220 (alte Inv. Nr. 5839); vgl. PAUL WOLTERS in: *Ephemeris Archaeologica*, 1892, Athen 1893, Sp. 213–240; MAXIME COLLIGNON, *Catalogue des Vases peints du Musée National d'Athènes*, Paris 1902, Nr. 462, S. 108–109; ERIKA SIMON, *Die Götter der Griechen*, München 1969, S. 150–151, Abb. 151.
²⁹ Zu Hodlers Gebrauch der Dürerscheibe vgl. LOOSLI, *Hodler*

päischen gegenüber Flaxman durch die Herstellung der bilateralen Symmetrie und durch die Anordnung des weiblichen Geschlechts als symmetrischen Mittelpunkt verstärkt. Ich halte es für möglich, dass die Symmetrisierung der stehenden Gestalt mit erhobenen Händen durch eine andere Vorlage angeregt wurde. 1890 wurde in Böotien eine grosse Amphora gefunden. Die Darstellung auf der Vasenschulter publizierte Paul Wolters 1893 in den *“Ephemeris Archaeologica”* (Abb. 17)²⁸. Eine Göttin, vielleicht Artemis-Hekate steht zwischen symmetrisch aufgestellten Tieren und hält ihre zu Flügeln verwandelten Arme in die Höhe.

Scheinbar auf der Gegenseite dieser kulturellen Verklammerung stehen die Modellstudien. Die Figuren der *Wahrheit* sind wie die aller Figurenbilder peinlich genau und mehrfach nach dem Modell studiert. Modellstudien sind bei Hodler – soweit ich sehe – immer auf die einzelne Figur konzentriert,

(siehe Anm. 17), Bd. 2, S. 18; zu Hodlers Zeichnen vgl. *Ferdinand Hodler. Dessins*. Katalog der Ausstellung im Musée Rath, Genf, 1963, hrsg. von JURA BRÜSCHWEILER; *Katalog Hodler, Zeichnungen* (siehe Anm. 7).

³⁰ Zur Gegenposition vgl. HANS MÜHLESTEIN und GEORG SCHMIDT, *Ferdinand Hodler. Sein Leben und sein Werk*, Erlenbach-

auch für mehrfigurige Bilder hat er nicht Gruppen von Modellen aufgestellt, sondern in den Kompositionsstudien die Einzelfiguren gemäss den Matrizen zu Gruppen zusammengefügt. Gelegentlich erfolgte die Einsetzung der Studien in die Disposition experimentell mittels ausgeschnittener Zeichnungen oder Pausen. Für den *Tag* erarbeitete Hodler eine Reihe von geklebten Zusammenstellungen der Einzelfiguren, von denen jede einzelne nach dem Modell gezeichnet oder nach einer Modellstudie gepast war. In bezug auf die Adäquatheit der Studien mit dem Modell war Hodler von einer peinlichen Exaktheit und verwendete offenbar stets das Anfängerinstrument, die Dürerscheibe.²⁹

In den grossen Kompositionen werden die naturgetreuen Abbilder so angeordnet, dass der Hiatus zwischen der Naturform und dem durch das Bild gezeigten Sinn verschwinden sollte. Den Matrizen kommt dabei die Funktion zu, die Anordnung so zu steuern, dass die Zusammenstellung als Notwendigkeit erscheint. Die notwendige (d. h. die vollständige, nicht zufällige und nicht willkürliche) Darstellung soll nicht etwas bedeuten, sondern ihren Sinn unmittelbar zeigen. Hodlers Figurenkompositionen leugnen die Trennung von Form und Sinn, von Bedeutendem und Bedeutetem, von Realem und Idealem und behaupten statt dessen die Einheit von bildlicher Darstellung und Bildsinn.³⁰ Die Behauptung ist nicht immer glaubhaft. Im *Tag* scheint diese Einheit von Darstellung und Sinn erreicht zu sein, während in der *Wahrheit* die konventionellen Referenzen die Einheit sprengen. Wir können die gesuchte Einheit, wenn wir eine Bezeichnung verwenden wollen, *unmittelbare, d. h. reale Allegorie* nennen. Wie sich die Intention Hodlers und ihre unterschiedlichen Realisierungen zum Symbolismus verhalten, betrachte ich als ein offenes oder hiermit neu geöffnetes Problem. Ich will es hier nicht verfolgen, sondern die Untersuchung mit einem andern Konflikt abschliessen.

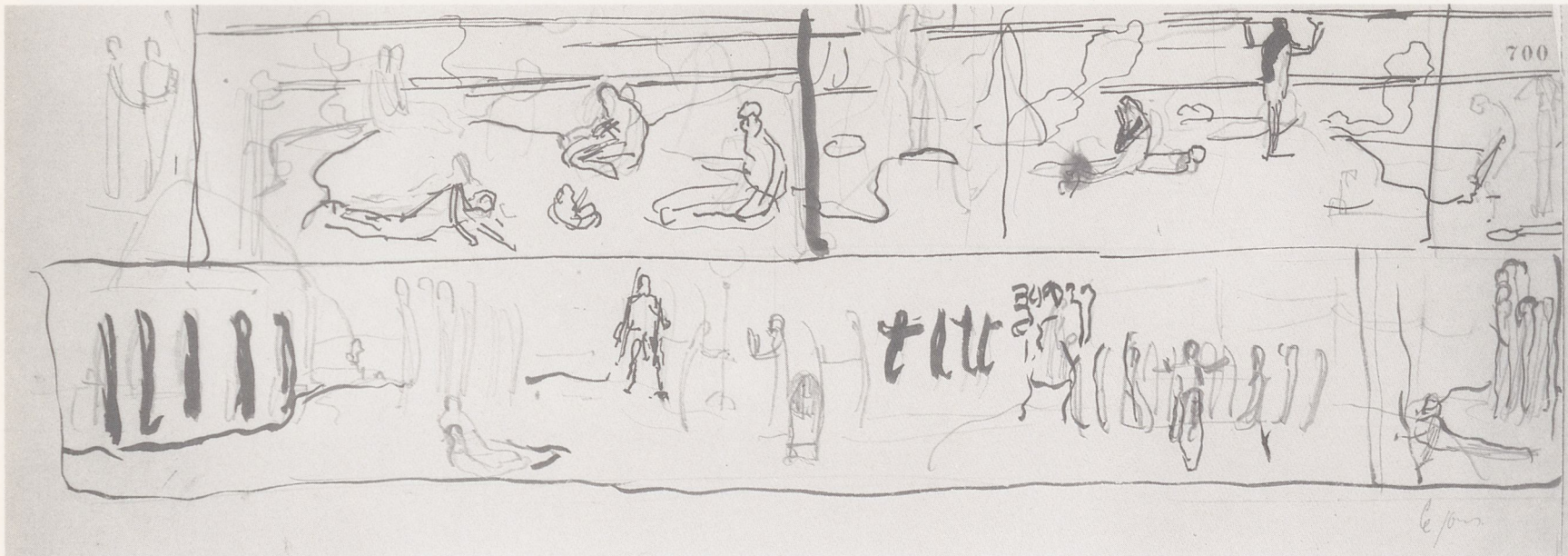


16 John Flaxman, *Leukothea rettet Odysseus aus dem Schiffbruch*, Illustration zu Homers *Odyssee* nach der Berliner Ausgabe von 1865 mit den Stichen von E. Riepenhausen, Tafel 7.



17 *Artemis-Hekate als Herrin der Tiere*, Schulterbild einer Böotischen Amphora, um 700. Athen, Nationalmuseum.

Zürich 1942, Neuauflage Zürich 1983 (dazu: HÜTTINGER, *Rezeptionsgeschichtliche Überlegungen* (siehe Anm. 2); HIRSH, *Hodler's Symbolist Themes* (siehe Anm. 2). — Zur Diskussion der realen Allegorie (und einem Fall ihres Auftretens) vgl. ANDREAS HAUSER, *Allegorischer Realismus. Zur Ikono-logik von Vermeers 'Messkünstler'*, in: *Städels-Jahrbuch*, N. F. 8, 1981, S. 186-203.



18 Ferdinand Hodler, Skizze zu *Tag/Wahrheit* als Triptychon, um 1898/99, Tusche. Zürich, Kunsthaus, Hodler-Archiv Nr. 700.

VIII Offene Serie versus endgültiges Triptychon

Hodlers künstlerisches Arbeiten ist durchgehend seriell. Im Modellstudium beschäftigt sich der Künstler zwar mit dem Einzelnen, aber er verfertigt Serien von Studien und Serien von Pausen der Einzelstudien. Die Vorarbeiten zu wichtigen Gemälden ergeben mehrere parallele Serien. Zu Serien ordnen sich die Verwendungen gleicher Figuren in unterschiedlichen Zusammenhängen, Kleinserien sind die Variationen der Gemälde. Die Matrizen bilden weitere Serien; die methodische Grundlage des seriellen Schaffens schliesslich ist die zweifache Kombinatorik von Elementen.

Hodlers Arbeiten ist radikaler seriell als das Arbeiten von Zeitgenossen. Monet etwa – dessen Serien am bekanntesten sind – pflegte seit den achtziger Jahren die gleichen Motive mehrfach unter veränderter Beleuchtung und Farbigkeit zu malen. Seine Serien halten einen Verlauf durch zeitliche Ausschnitte fest, insofern die einzelnen Bilder einen zeitlich präzise bestimmbar Moment des Motivs wiedergeben. Aber dies ist vor allem eine Übertreibung der Methode der Landschaftsmaler, dasselbe Motiv zu verschiedenen Tageszeiten zu malen. Empfohlen hatten diese Übung schon Sulzer und Valenciennes, in Barbizon wurde sie lange vor Monet schon praktiziert.³¹ Fraglich bleibt, ob Monets serielles Arbeiten „perzeptuelle“ und „systematische“ Komponenten enthält, ob nicht das serielle Arbeiten und die Zuspitzung des Einzelbil-

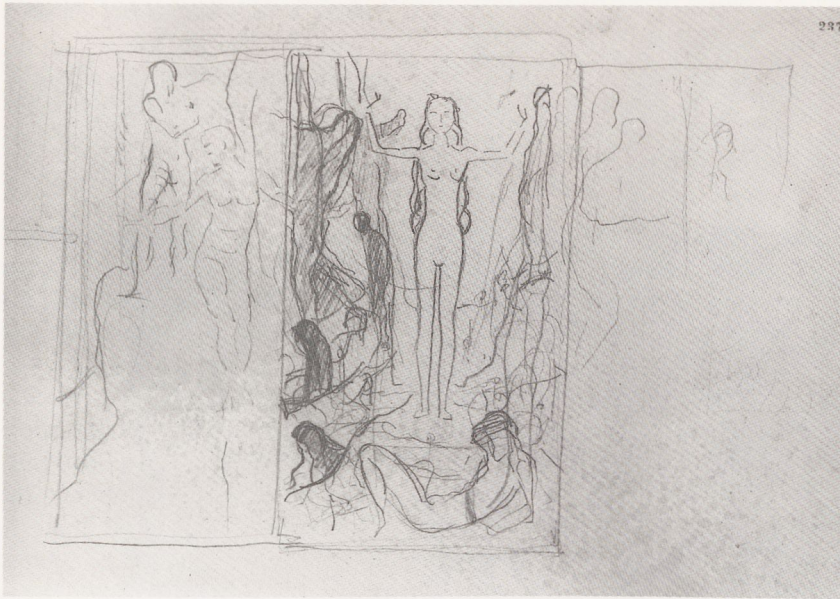
des auf einen einzigen Moment die Unvollständigkeit eines Bildes eingestehen, um nach dieser List nur umso deutlicher im definitiven vollkommenen Bild das Ziel des Malens festzulegen. Monet setzte die Serien nicht ins Endlose fort, sondern machte ihnen ein Ende mit den zwei geschlossenen Ellipsen der *Nymphéas*.³²

Hodler hat eine offene Serie von momentanen Zustandsbildern beim Tod von Valentine Godé-Darel geschaffen – die Serie bricht mit dem Tod wegen der Überleitung der Porträts in Landschaftsbilder nicht ab.³³ Die Figurenkompositionen versuchen aber, mit der Notwendigkeit ihrer Darstellung der Serie oder den Serien ein Ende zu setzen. Die folgenden Variationen heben die Endgültigkeit allerdings ebenso wieder auf wie der Übergang figuraler Motive in andere Serien. Das serielle Schaffen erweist natürlich die alte Idee vom notwendigen oder vollkommenen Bild als Unsinn. Hodler hängt daran und spielt die alte Idee fortwährend gegen sein Schaffen aus. Im Fall von *Tag/Wahrheit* erwägt er in einigen Skizzen die Komposition eines Triptychons, der qualifizierten Art der endgültigen Darstellung. Erhalten haben sich davon immerhin ein halbes Dutzend, die eine Beschäftigung mit dieser Bildform belegen. Auf einem langen Blatt im Hodler-Archiv (Abb. 18) finden sich zwei Streifen mit Versuchen zur Unterteilung des Bildfeldes. Deutlicher wird der Gedanke an ein Triptychon in anderen Skizzen (Abb. 19), wo das Mittelfeld, das die weibliche Gestalt mit erhobenen Händen über und zwi-

³¹ JOHANN GEORG SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2. vermehrte Auflage, Leipzig 1792 (und Nachdruck Hildesheim 1967–1970), Bd. 3, Artikel *Landschaft*; GRACE SEIBERLING, *Monet's Series* (Ph. D. Yale University 1976), New York/London 1981.

³² EMIL MAURER, *Letzte Konsequenzen des Impressionismus. Zu Monets Spätwerk*, in: E.M., *Fünfzehn Aufsätze zur Geschichte der*

Malerei, Basel 1982, S. 181–193. – RICHARD PAUL LOHSE, *Standard, Modul, Serie: neue Probleme und Aufgaben der Malerei*, in: G. KEPES (Hrsg.), *Modul, Proportion, Symmetrie, Rhythmus*, Brüssel 1969, S. 128–161; KATHARINA SYKORA, *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst*, Würzburg 1983; ANDREAS HAUS, *Impressionismus – Industrialisierung des Sehens*, in: *Forma et subtilitas*. Festschrift für Wolfgang Schö-



19



20

schen anderen Figuren zeigt, umgeben ist von einem linken Flügel mit einem herabsteigenden Paar und einem rechten Flügel mit Figuren in nicht näher bestimmbareren Haltungen. Ein Doppelblatt in einem Carnet (Abb. 20) weist zwei ineinandergreifende dreifache Teilungen, bzw. eine Auswechslung des Mittelfeldes zwischen zwei ähnlichen Flügeln auf. Zu präziseren Vorstellungen von *Tag/Wahrheit* als Triptychon ist Hodler nicht gekommen.

Warum hat Hodler die Idee eines Triptychons von *Tag/Wahrheit* nach wenigen Versuchen aufgegeben? Aus der Gleichzeitigkeit der Arbeiten für diese Allegorie und für die dreiteiligen Marignano-Fresken liesse sich ableiten, dass Hodler seinem Übertragungsverfahren gemäss die Aufteilung von einem Projekt auf ein anderes übergeleitet habe. Er beschäftigte sich nicht mit demselben Ernst wie einige seiner Zeitgenossen mit dem Triptychon. An der Erneuerung dieser definitiven Bildform, die fast alle wichtigen Künstler des Nordens von Marées über Böcklin, Munch, Mondrian, Dix, Beckmann bis Bacon und Lüpertz mit grosser Intensität betrieben, beteiligte er sich nicht. Damit fällt bei Hodler – ausser in den wenigen Skizzen – die Bestätigung des Widerspruchs zur Kombinatorik und zum seriellen Schaffen durch die notwendige und definitive Form des Triptychons aus. Wir können nur behaupten, dass dieser Widerspruch und die Aufhebung des Vorläufigen und Transitorischen von der Einheit Form-Sinn der unmittelbaren Allegorie

getragen werden sollte. Kombinatorik und Serie bewirken, dass der Widerspruch nur momentan sein kann und von einer nächsten Fassung überholt wird und erneuert werden muss.

19 Ferdinand Hodler, Skizze zu *Tag/Wahrheit* als Triptychon, um 1898/99, Bleistift. Zürich, Kunsthau, Hodler-Archiv Nr. 237.

20 Ferdinand Hodler, Skizze zu *Tag/Wahrheit* als Triptychon, um 1898/99, Bleistift, Carnet 1958-176/95, S. 6/7. Genf, Musée d'Art et d'Histoire.

ne zum 75. Geburtstag, hrsg. von WILHELM SCHLINK und MARTIN SPERLICH, Berlin/New York 1986, S. 254-268.

³³ Vgl. *Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus 1908-1915*. Katalog der Ausstellung von JURA BRÜSCHWEILER im Kunsthau Zürich 1976.