

Die Symmetrien von Ferdinand Hodler

Oskar Bättschmann

In diesem Beitrag beschäftige ich mich mit den verschiedenen Arten von Symmetrien, die Ferdinand Hodler (1853 – 1918) in seinen Gemälden und Zeichnungen als Gestaltungsmittel verwendet hat. Die Konzentration auf die Werke des Schweizer Malers ist deshalb angebracht, weil Hodler die Symmetrien in allen Bildgattungen angewandt hat und im Gebrauch dieses Gestaltungsmittels weit exzessiver verfahren ist als jeder andere zeitgenössische Künstler. Hodlers Werke zeigen nicht nur die Möglichkeiten symmetrischer Gestaltung und der Bedeutungsproduktion mit der Symmetrie um 1900, sondern auch die Gefährdung einer zu engen Auswertung der Symmetrien. Ich werde hier zuerst das Problem des symmetrischen Selbstbildnisses diskutieren, dann die Symmetrien in den Landschaftsbildern und den Figurenkompositionen analysieren, und zuletzt Möglichkeiten der Interpretation und Erklärung darlegen.

I Hodler, ein bilateral symmetrischer Künstler

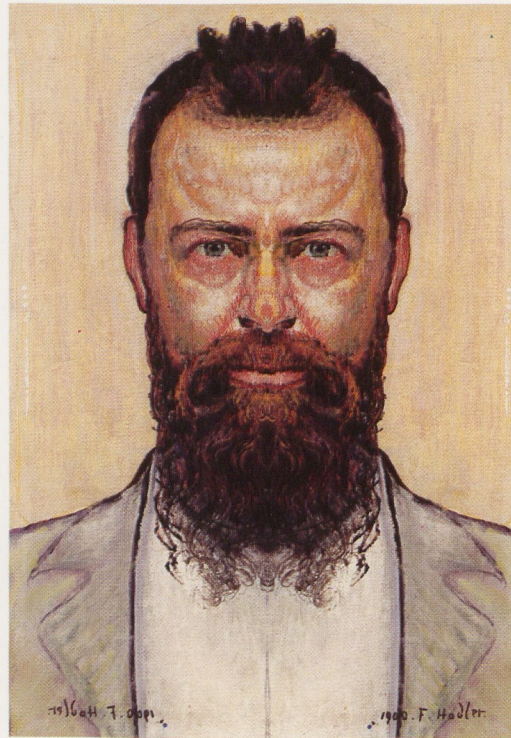
Hodlers *Selbstbildnis* (Abb. 1) in der Staatsgalerie Stuttgart von 1900 zeigt den Maler frontal in bilateraler Symmetrie. Dieser Ausdruck meint das folgende: Wenn eine senkrechte Gerade durch die Mitte des Bildes gelegt wird, können die linke und die rechte Hälfte des Bildes durch Spiegelung an dieser Geraden in sich selbst übergeführt werden¹. Es ist von Nutzen, dieses Experiment durchzuführen: Abb. 2 zeigt die Spiegelung der einen Gesichtshälfte. Der Nutzen ist die Einsicht, daß wir bei diesem Porträt nicht im strengen Sinn von bilateraler Symmetrie sprechen dürften. Hodler bewahrte durchaus einige Unterschiede der beiden Gesichtshälften: Ohren und Augen sind verschieden geformt, links und rechts fin-

1 Hermann Weyl, *Symmetry*, Princeton N. J. 1952; dt.: *Symmetrie*, Basel und Stuttgart 1955, S. 12 – 45.

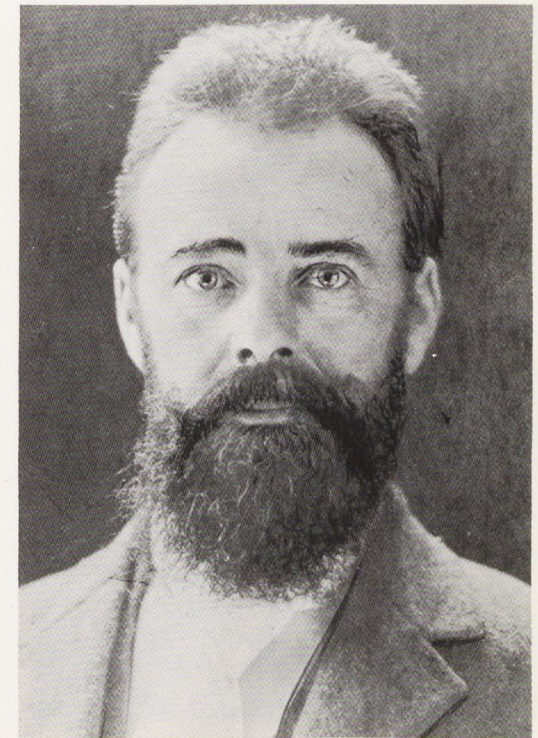
Abb. 1 F. Hodler, *Selbstbildnis*, 1900, Staatsgalerie Stuttgart.
Abb. 2 Spiegelungsmontage der linken Gesichtshälfte.
Abb. 2 a Photographie um 1896



1



2



2a

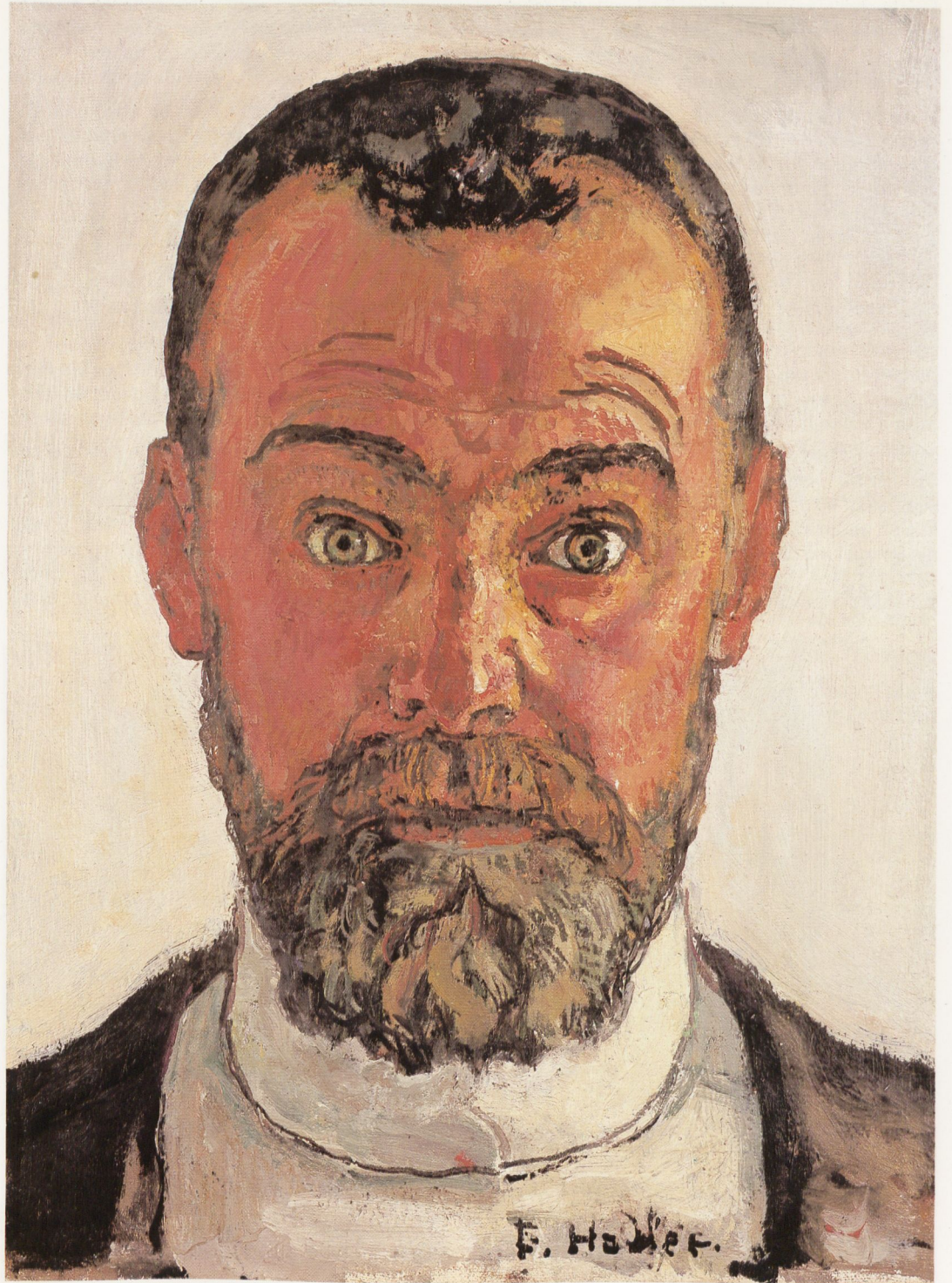


Abb. 3 F. Hodler, *Selbstbildnis mit aufgerissenen Augen*, 1912, Kunstmuseum Winterthur.

den sich eine unterschiedliche Anzahl von emporstehenden Haarbüscheln, und die Farben und Pinselstriche sind an gleichen Positionen zwar ähnlich, aber nicht völlig identisch. Strenggenommen dürften wir nur von einer Annäherung an die bilaterale Symmetrie sprechen, und wir müßten abmessen, wie weit Hodler die Annäherung getrieben hat. Zwei frontale Porträtfotografien aus den Jahren 1890 und 1896² zeigen, daß Hodler in seinem symmetrischen *Selbstbildnis* von 1900 nur wenige Veränderungen vorgenommen hat (so hat er etwa die Verschiebung der Nasenflügel korrigiert). Die beiden Fotografien belegen aber, daß Hodler die Symmetrie seines ungewöhnlich gleichmäßigen Gesichts durch die Frisur des Haupthaars unterstützte.

Hodler suchte die Symmetrie seines Gesichts und seiner Selbstdarstellung erst im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. In den früheren Selbstbildnissen zeigte er sich mit asymmetrischer Frisur, in seitlicher Beleuchtung, in Dreiviertelansicht oder in schiefer Körperhaltung³. Die Dreiviertelansicht des Selbstbildnisses entspricht der Situation der Herstellung, da ein Künstler für seine Selbstdarstellung den Blick sowohl auf den Spiegel wie auf die Leinwand richten muß. Die Fotografien Hodlers zeigen, daß er für seine früheren Selbstbildnisse – vielleicht mit einer Ausnahme – den Spiegel benützt hat. Erstaunlicherweise gibt auch sein symmetrisches *Selbstbildnis* von 1900 sein Spiegelbild wieder, nicht eine seitenrichtige fotografische Aufnahme (in Wirklichkeit zeigt das *linke* Ohr Hodlers im Kontur die Aufwölbung, die im *Selbstbildnis* von 1900 sein *rechtes* Ohr aufweist). Hodler gibt sein Bild, wie es *ihm* erscheint, wenn er frontal in den Spiegel blickt; d. h., er gibt nicht eine Wiederholung seines fotografischen Abbildes oder der Links-rechts-Verschiedenheit, wie sie einem *andern* erscheinen würde. Dasselbe gilt für Hodlers 1912 gemalte Reihe der frontalen symmetrischen Selbstbildnisse, die wieder das Spiegelbild seines Gesichtes abbilden⁴. Wir dürfen daraus schließen, daß für Hodler auch in der Situation des Malens die bilaterale Symmetrie zwischen ihm und seinem Porträt wichtig war.

Hodler nahm die Arbeit am frontalen Selbstbildnis 1912 wieder auf in einer Reihe von Zeichnungen und vier Gemälden, den *Selbstbildnissen mit aufgerissenen Augen* (Abb. 3). Die Unterschiede dieser Reihe zum *Selbstbildnis* von 1900 sind beträchtlich. Sie liegen vor allem im Ausdruck, in der Beleuchtung und in der Störung der bilateralen Symmetrie. Während Hodler im Jahr 1900 die Beleuchtung seines Gesichtes so wählte, daß sie die Symmetrie unterstützte, zeigte er 1912 seinen Kopf in seitlicher Beleuchtung. Die Störung der Symmetrie wird in den Bildnissen weiterverfolgt durch die unterschiedlichen Falten und Bogen der Augenbrauen. In den *Selbstbildnissen mit aufgerissenen Augen* zeigt Hodler sich als erschrockenen Betroffenen, während er sich selbst um 1900 in Selbstgewißheit und Stolz gegenüberstellt. Man hat mit einigem Recht die Unterschiede auf die Biographie bezogen, das *Selbstbildnis* um 1900 mit Hodlers Sieg über die jahrelangen Anfeindungen wegen der Marignano-Fresken, die Selbstporträts von 1912 mit der Konfrontation mit der tödlichen Krankheit von Hodlers Geliebten Valentine Godé-Darel in Zusammenhang gebracht⁵. Die biographische Lektüre der Selbstbildnisse Hodlers erfolgt mit einer gewissen Berechtigung, aber sie ist keine abschließende Auslegung. Hodlers frontale Selbstbildnisse mit durchgeführter oder gestörter Symmetrie, die sich in einer weiteren Reihe 1916/17 fortsetzt, stehen sowohl in kunstgeschichtlichen Zusammenhängen wie auch in engster Verbindung mit der neuen Bedeutung, die der Künstler den symmetrischen Anordnungen in seinen Figuren- und Landschaftsbildern gegeben hat.

II Das frontale Künstlerbildnis: zwischen Gott und Medusa

Jedes frontale Künstler selbstbildnis scheint mit dem *Selbstporträt* von Albrecht Dürer von 1500 (Abb. 4) verknüpft zu sein. Dürers Bild ist in zweifacher Hinsicht unerhört. Zum einen ist es das erste Selbstbildnis eines Künstlers in bilateraler Symmetrie (die nur durchbrochen wird von der rechten Hand und einigen kleinen Unregelmäßigkeiten). Zum andern ist Dürers Selbstbildnis – nach heutiger Kenntnis – das erste christusähnliche Selbstbildnis⁶. Die Identifikation wird nicht durch Attribute (Nimbus oder Stigmata) bezeichnet, sondern durch Ähnlichkeit der Proportionen mit jenen der Darstellungen des Schweißtuches der Veronika (also des angenommenen authentischen Abdrucks des Gesichtes von Chri-

2 Jura Brüscheiler, *Ferdinand Hodler. Selbstbildnisse als Selbstbiographie*. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 1979, Fotografien auf S. 66 und 78.

3 Brüscheiler, *Hodler, Selbstbildnisse* (wie Anm. 2), Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, die Fotografie von etwa 1877 auf S. 42, ferner Nr. 10, 11, 13, 14, 17, 18, 19, 32, 34; vgl. auch: Franz Zelger, Lukas Gloor, *Der frühe Hodler. Das Werk 1870 – 1890*. Katalog der Ausstellung in Pfäffikon (Hodler-Publikation 3), Bern 1981.

4 Brüscheiler, *Hodler, Selbstbildnisse* (wie Anm. 2), Nr. 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65 – und vgl. daneben die Dreiviertelansichten mit mißtrauischem Ausdruck, Nr. 71, 73 und die Überlagerung beider Arten in Nr. 72 von 1914.

5 Brüscheiler, *Hodler, Selbstbildnisse* (wie Anm. 2), S. 108 – 110. Die biographische Lektüre von Hodlers Werken hat ihre lange Tradition, und sie hätte mehr Berechtigung, wenn sie durch die Analyse der Darstellung und durch kunsthistorisches Wissen ihre komplementäre Ergänzung und ihren Widerspruch finden würde; zur Kritik 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.

6 Donat de Chapeaurouge, *Theomorpe Porträts der Neuzeit*, Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 42, 1968, S. 179 – 196; Fedja Anzelewsky, *Dürers Selbstbildnis aus dem Jahre 1500*, in: *Ars auro prior*. Festschrift Jan Bialostocki, Warschau 1981, S. 287 – 289; Philippe Junod, *(Auto)portrait de l'artiste en Christ*, in: *L'autoportrait à l'âge de la photographie*. Katalog der Ausstellung in Lausanne, Bern 1985, S. 3 – 23.

Abb. 4 A. Dürer, *Selbstbildnis mit Pelzrock*, 1500, Bayrische Staatsgemäldesammlungen München.

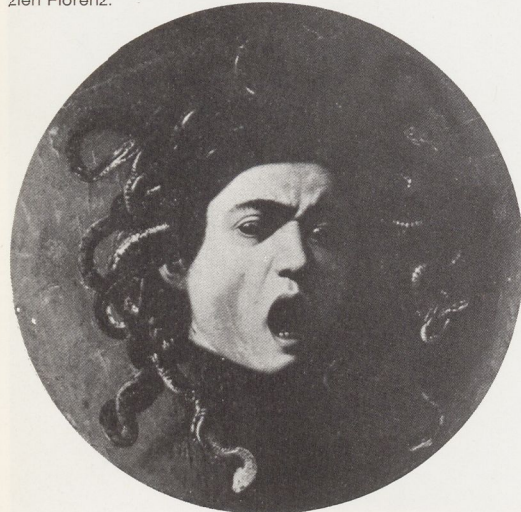




Abb. 5 G. Courbet, *Der Verzweifelte*, um 1843, Privatbesitz.



Abb. 6 Ch. LeBrun, *L'Horreur*, Radierung von B. Picart, 1713.
Abb. 7 M. Caravaggio, *Schild mit dem Haupt der Medusa*, Uffizien Florenz.



stus) und durch die Wiederholung der Symmetrie der *vera icon*, des wahren Bildes des Gottessohnes hergestellt⁷.

Erstaunlicherweise vergingen mehr als dreihundert Jahre nach Dürer bis zur ersten Wiederholung der christomorphen Darstellung eines Künstlers im frontalen Selbstbildnis⁸. Es handelt sich um ein Werk von Samuel Palmer, das heute um 1833 datiert wird. Das frontale christomorphe Selbstbildnis tritt danach vermehrt auf – es scheint die extreme Form der häufigeren Identifizierung der Künstler mit Christus oder Gott zu sein, die von der Ausstattung einer Christusdarstellung mit den Zügen des Künstlers bis zur *imitatio Christi* van Goghs reicht und vielleicht in einem Satz des zweiundzwanzigjährigen Klee kulminiert: „*Ich bin Gott. So viel des Göttlichen ist in mir gehäuft, daß ich nicht sterben kann.*“⁹

Nicht jedes frontale Künstler selbstbildnis (mit mehr oder weniger betonter bilateraler Symmetrie) des 19. Jahrhunderts ordnet sich aber in den von Dürer vorgegebenen Typ der christomorphen Selbstdarstellung ein. Gustave Courbets frühes Selbstbildnis *Die Verzweifelte* von etwa 1843 (Abb. 5) erschließt eine andere Verwandtschaft. Courbet zeigt sich hier mit starren Augen mit weit geöffneten Lidern, die oberhalb der Iris das Weiße des Augapfels noch hervortreten lassen. Nach der verbreiteten klassischen Anweisung zur Darstellung des Gesichts- und Körperausdrucks von Charles LeBrun entspricht zwar das Raufen des Haares mit den Händen der Verzweiflung, nicht aber die Mimik. Courbets Ausdruck muß vielmehr als Schrecken oder Entsetzen verstanden werden (Abb. 6), denen LeBrun die folgenden Merkmale zuordnet: weit hochgezogene Augenbrauen, Iris hinter dem unteren Lid, geöffnete Mundwinkel, Bleichheit – beim Entsetzen kommt eine starke Kontraktion der Gesichtsmuskulatur hinzu¹⁰. LeBrun und die ihm folgenden zahlreichen Anweisungen des 18. und 19. Jahrhunderts (mit denen praktisch jeder Zeichenschüler konfrontiert wurde) beschreiben den Ausdruck derjenigen, die Schrecken, Entsetzen oder andere Leidenschaften empfinden. Wie sehen diejenigen aus, die anderen Schrecken einjagen oder Entsetzen hervorrufen? Sie lassen sich nicht unterscheiden, denn die Darstellung der Leidenschaften hat seit Albertis Anweisungen von 1435/36 die doppelte Funktion, Reaktionen auf das Ereignis vorzuzeigen und den Betrachter zur Identifikation der Empfindung aufzufordern¹¹. Die Gleichheit der Empfindung und Verbreitung des Schreckens bestätigt exemplarisch das schreckenerregende Haupt der Medusa, wie es Caravaggio kurz vor 1600 gemalt hat (Abb. 7).

Gibt es eine Verbindung zwischen dem Medusenhaupt und Courbets Selbstbildnis außer über die Ähnlichkeit des Ausdrucks des Schreckens? Der Blick der Medusa versteinerte, wen er traf. Caravaggio malte das abgeschlagene Haupt in der Spiegelung im Schild der Athene, mit deren Hilfe und List Perseus die Gorgo töten konnte. Mit dem abgeschlagenen Haupt wehrte der Held das Unheil ab, das ihm von seinen Feinden drohte. Weil es die Kräfte der lebendigen Medusa behalten hatte, wurden alle versteinert, die Perseus dem frontalen Anblick des Hauptes aussetzte. Perseus ist der Entdecker der apotropäischen – der unheilabwehrenden – Kraft des Medusenhauptes – in dieser Funktion trug Pallas Athene das Gorgonenhaupt auf der Brust¹². Courbets zugleich wehleidige und aggressive Selbstdarstellung scheint mit dem Ausdruck des Schreckens in der Verzweiflung die apotropäische Funktion des frontalen Blicks der Medusa zu erneuern: Abwehr des Schrecklichen durch dessen Nachahmung. Das Bild bleibt allerdings nicht gefangen in der symmetrischen Situation der Begegnung des Malers mit sich selbst. Es richtet sich an die Betrachter und gibt ihnen mit der Androhung des Unheils den Schrecken zurück, den sie als Teil der feindlichen Öffentlichkeit dem Abgebildeten verursacht haben. Der Auftritt als Medusenhaupt ist ein aggressiver Appell, der mit dem Bild des Schreckens Zuneigung zum Verzweifelten fordert.

Dem frontalen Selbstbildnis des Künstlers stehen in der Folge die zwei extremen Möglichkeiten der Annäherung an Christus/Gott oder die Medusa offen (und damit auch Möglichkeiten der Milderung der Extreme). Die Möglichkeiten werden ausgeschöpft. Giovanni Segantini zeigt sich 1898 als östliches Christusbild, James Ensor malte sich 1891 als medusenhaften Schmerzensmann, Edvard Munch lithographierte sich 1895 zugleich leidend und schaudererregend im frontalen *Selbstporträt mit dem Skelettarm*, Max Beckmann radierte 1901 sich selbst als schreiendes Haupt der Medusa (Abb. 8), und Paul Klee

schließlich mystifizierte sich 1919 in einem lithographierten Selbstbildnis als leidend-versunkenen Mystiker vor dem sich erweiternden Markt¹³.

Die beiden frontalen Selbstbildnisse von Hodler ordnen sich in die Mitte der beiden extremen Möglichkeiten ein. Sein erstes von 1900 sucht eine Steigerung der Würde durch die Symmetrie und durch die Annäherung an Dürer (ohne die Christusähnlichkeit) zu erreichen; die Reihe der *Selbstbildnisse mit aufgerissenen Augen* mildern den Ausdruck des Schreckens durch ein naives Erstaunen. Beide sind aber wie die christo- und medusamorphen Bildnisse anderer genau an den gerichtet, den ihr Blick fixiert.

III Symmetrie als Ordnung von Natur durch Kunst

Nach 1900 suchte Hodler vor allem in der Gegend des Genfer Sees und des Thuner Sees nach symmetrischen oder annähernd symmetrischen Kompositionen. Im Sommer 1904 erprobte Hodler in Leissigen am Thuner See eine zweifache bilaterale symmetrische Ordnung der Landschaft durch die Spiegelung der ähnlichen Bergketten nördlich und südlich des Thuner Sees; im folgenden Sommer malte Hodler mehrere Landschaften mit dem Genfer See unter symmetrisch verteilten Wolkenhaufen, und im September des gleichen Jahres entstand in Leissigen das Bild *Thuner See mit symmetrischer Spiegelung* (Abb. 9). Vier Jahre später wiederholte Hodler diese Symmetrisierung in einer zweiten Fassung¹⁴.

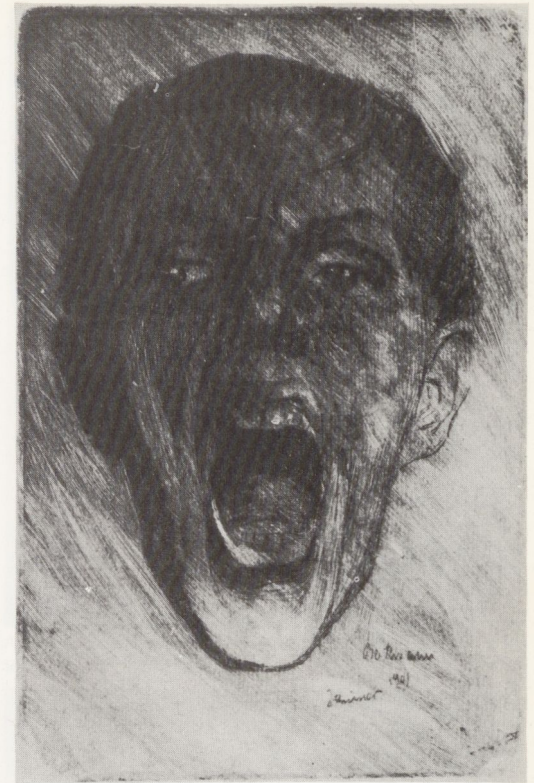


Abb. 8 M. Beckmann, *Selbstbildnis als Schreiender*, 1910, Privatbesitz.

Abb. 9 F. Hodler, *Thuner See mit symmetrischer Spiegelung*, 1904, Kunstmuseum Bern.



Abb. 11 F. Vallotton, *Montblanc*.

Abb. 10 F. Hodler, *Niessen von Heustrich aus*, 1908, Kunsthhaus Aarau.

7 R. Gomez-Lopez, *Les autoportraits d'A. Dürer et l'imitatio Christi*, Cahiers de psychologie de l'art et de la culture, Nr. 4, 1979, S. 123 – 159; Franz Winzinger, *A. Dürers Münchner Selbstbildnis*, Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 8, 1954, S. 43 – 64.

8 Junod, (*Auto*)portrait (wie Anm. 6). S. 8 – 9; Siegmund Holsten, *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*, Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 1978, Hamburg 1978, S. 84 – 87.

9 Paul Klee, *Tagebücher 1898 – 1918*, hrsg. von F. Klee, Köln 1957, S. 64, Nr. 155; zum Problem der Selbstdarstellung als Selbststilisierung in den Schriften und in den mehrfach umgeschriebenen Tagebüchern vgl. Otto Karl Werckmeister, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt/M. 1981, S. 192 – 196; Reinhold Hohl, *Paul Klees Zwischenreich*, in: *Sich selbst erkennen. Modelle der Introspektion*, hrsg. von Th. Wagner-Simon u. G. Benedetti, Göttingen 1984, S. 142 – 153.

10 Gustave Courbet (1819 – 1877). Katalog der Ausstellung im Grand Palais Paris 1977/1978, Paris 1977, Nr. 5, S. 81 – 82; Charles LeBrun, *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions. Enrichie de figures gravées par B. Picart, Seconde édition* . . . , Amsterdam 1702, Nachdruck Hildesheim u. a. 1982.

11 Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, dt.: *Drei Bücher über Malerei*, in: *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, hrsg. von H. Janitschek, Wien 1877, Nachdruck Osnabrück 1970.

12 Ovid, *Metamorphosen*, lib. IV, v. 604 – 803.

13 Junod, (*Auto*)portrait (wie Anm. 6). S. 18; Holsten, *Bild des Künstlers* (wie Anm. 8), Abb. 65, 77; Klees Lithographie *Versunkener Künstler (Versunkenheit)* erschien 1919 in den *Münchener Blättern für Dichtung und Graphik* (1. Jahrgang, Heft 9), vgl. dazu: Paul Klee: *Das Frühwerk 1883 – 1922*. Katalog der Ausstellung im Lenbachhaus, München 1979/80, hrsg. von A. Zweite, München 1979, S. 480 – 481 und S. 486 – 487.

14 Ferdinand Hodler. Katalog der Ausstellung in Berlin, Paris und Zürich, Zürich 1983, Nr. 88, 89 (Thuner See von Leissigen aus), vgl. dazu Nr. 97, 98; siehe dazu im genannten Katalog von Jura Brüscheiler, *Chronologische Übersicht*, S. 133 – 139 u. S. 144 – 146.

15 Hodler, Katalog Zürich (wie Anm. 14), Nr. 118; dazu S. 144 – 146; Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, London 1975, dt.: *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik*, München 1981.



Hodlers ordnende Eingriffe für die doppelte bilaterale Symmetrie lassen sich relativ gut ermessen durch die Gegenüberstellung der beiden Fassungen und der ein Jahr zuvor entstandenen Ansichten des Thuner Sees. Hodler verstärkte die symmetrische Anlage der natürlichen Landschaft durch die Angleichung der Neigungswinkel der beiden Gebirgszüge und durch die Annäherung der Farben von Bergen und Spiegelbildern (ein Jahr zuvor hatte er noch auf die Farbveränderung des Spiegelbildes geachtet). Auf die Wiedergabe des Charakteristischen der Landschaft verzichtete Hodler nicht (der Harder auf der linken Seite ist ebenso identifizierbar wie die Rothornkette dahinter), aber er hat das Unterscheidende und Eigenartige hinter die doppelte Symmetrie zurückgesetzt. Deshalb ist auch gegenüber den früheren Ansichten der nahe Vordergrund beseitigt, und die Achsen der Symmetrien sind deshalb gegen die vertikale und die horizontale Mittellinie des Bildes gerückt. Das Unregelmäßige ist nicht gänzlich beseitigt, z. B. entspricht die Wolkenverteilung nicht der bilateralen Symmetrie – im Gegensatz zu andern Bildern, in denen Hodler gerade die Wolken zur Herstellung der bilateralen Symmetrie benützt hatte. In der Begrenzung des Symmetrischen oder in der Störung der Symmetrie muß für Hodler der Unterschied zwischen Landschaftsdarstellung und dekorativer Anwendung von Landschaftselementen gelegen haben.

Hodler wiederholte diese Art der Symmetrieherstellung durch Spiegelung an einer vertikalen und/oder einer horizontalen Achse zwei Jahre später am Silvaplanner See. 1909 benutzte er im Gemälde *Niessen*

von Heustrich aus (Abb. 10) die Anordnung der Wolken zur Vollendung der Symmetrie eines Berges, der vom gewählten Standort aus sich als beinahe regelmäßige Pyramide zeigt. Die Wolken formen im Bild um den Berg ein Ellipsoid, dessen senkrechte und waagrechte Mittelachsen sich genau auf der Spitze der Pyramide treffen. Die helleren Pinselstriche in der blauen Fläche scheinen von diesem Zentrum auszugehen und als Lichtübermittler vom Zentrum zu den hellen Wolken oben zu wirken. Die symmetrische Anordnung und die Lichtausstrahlung von einer nicht dargestellten Quelle aus verwandeln den Berg in eine schwerelose, geheimnisvolle Erscheinung. In den verschiedenen Fassungen des Niesen scheint am faßbarsten zu sein, was Hodler an der Landschaft durch die Symmetrisierung hervorbringt.

In den Niesen-Darstellungen konzentrieren sich Berg- und Lichtmystizismen, die Hodler mit weiteren Zeitgenossen teilt und letztlich aus der romantischen Malerei übernommen hat¹⁵. Wenn Rosenblum und Nasgaard zu folgen ist, umfaßt das Feld der mystischen Natur- und Bildüberhöhung den ganzen Norden, und diesen durchzieht eine Tradition von Friedrich über Cézanne, van Gogh, Munch über Hodler bis zur Moderne. Aus der nächsten Umgebung Hodlers sind vielleicht wichtig der querformatige Holzschnitt des *Montblanc* mit der zentralen schwarzen Sonne von Félix Vallotton von 1892 (Abb. 11) und die *Paysages de rêve* von Hodlers Freund Albert Trachsel¹⁶. Von den zeitgenössischen Vertretern der Tradition des „mystischen Nordens“, die nur sporadisch den Natur-, Berg- und -Lichtmystizismus mit einer symmetrischen Gestaltung verbinden, unterscheidet sich Hodlers intensive Suche nach den Möglichkeiten symmetrischer Darstellung der verschiedensten Alpenmassive, von der Jungfrau, über den Mönch, das Breithorn zu den Savoyerbergen, dem Grammont, den Waadtländer Alpen und zum Montblanc. Es ist vor allem diese Suche nach den symmetrischen Bau- und Ordnungsmöglichkeiten der Natur im Landschaftsbild, die ihn unmittelbar mit der Landschaftsdarstellung der Romantik verbindet. Dabei belegen Hodlers *Herbstabend* von 1892 und sein Bild *Der Weg der auserwählten Seelen* mit ihren Zitaten nach Caspar David Friedrich klar die Verbindung der neuen symmetrischen Naturordnung mit der romantischen Landschaftsdarstellung. Hodler hat aber das Zitat nach Friedrich später übermalt und sich mit seinen symmetrischen Landschaften von den Werken des romantischen Künstlers entfernt. Friedrich setzte die Unregelmäßigkeit der Natur unter die mystische Symmetrie des Regenbogens; dies kehrt in den *Traumlandschaften* Trachsels wieder, nie aber in Hodlers symmetrisierten Landschaften. Hodler benützt im Gegensatz zu Friedrich in den Landschaftsbildern nach 1905 keinerlei mythisch-mystische Zeichen der Einheit von Irdischem und Göttlichem (im Gegensatz zu einem Symbolisten wie Trachsel). Einen vorzüglichen Einblick in die Verschiedenheit im Gemeinsamen zwischen Friedrich und Hodler erhalten wir durch die Gegenüberstellung der *Kreidefelsen auf Rügen* von Friedrich und Hodlers später Landschaft *Aufsteigender Nebel bei Caux* von 1917 (Abb. 12, 13)¹⁷. Was Friedrich zeigt, ist das steile Abfallen der Felsen zu einem in einer unmeßbaren Tiefe liegenden Meer, während Hodler das breite Liegen des Genfer Sees in der gerundeten Wanne der Hügel und Ufer darstellt. In symmetrischer Anordnung schweben die Wolken, steigen die unregelmäßigen Formen des Nebels empor. In keiner seiner Landschaften führt Hodler eine Symmetrisierung aus, die Caspar David Friedrich stets wichtig ist: die Wiederholung des Malers/Betrachters durch Figuren im Bild: Friedrich verknüpft die Symmetrie stets über den im Bild wiederholten Betrachter mit dem Erhabenen (denn der Betrachter schafft die Möglichkeit, das Große als unmeßbar Großes darzustellen). Hodlers Landschaften sind stets menschenleer, die Symmetrie holt ihren Ausdruck des Erhabenen nicht durch die dargestellte Unmeßbarkeit, sondern durch die Ferne auch des Nächsten.

IV Enthüllung der symmetrischen Ordnung

Die Symmetrisierung der Natur (im Landschaftsbild) erfolgt bei Friedrich wie bei Hodler in Richtung auf das Sichtbarmachen der inneren Gesetzmäßigkeit (als Regelmäßigkeit und Schönheit) in den sichtbaren Phänomenen. Ich will dazu zwei Texte vorlegen, von denen der eine nach dem Höhepunkt der romantischen Malerei, der andere kurz vor der Jahrhundertwende geschrieben worden ist. Georg Friedrich Hegel spricht in der *Ästhetik* (die (1835 erstmals gedruckt erschien) sowohl im Kapitel über das „*Naturschöne*“ wie im Kapitel über das „*Kunstschöne*“ von der Regelmäßigkeit, der Symmetrie und der Harmonie. Hegel bestimmt die Regelmäßigkeit als äußerliche Gleichheit und als Wiederholung des Gleichen



Abb. 12 C. D. Friedrich, *Kreidefelsen auf Rügen*, um 1818, Winterthur.

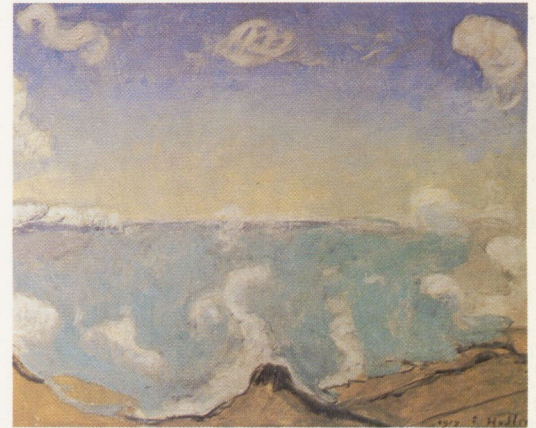


Abb. 13 F. Hodler, *Aufsteigender Nebel bei Caux*, 1917, Kunsthhaus Zürich.

16 Rosenblum, *Moderne Malerei* (wie Anm. 15), S. 107 – 136; Roald Nasgaard, *The Mystic North. Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America 1890 – 1940. Katalog der Ausstellung in Toronto und Cincinnati*, 1984, University of Toronto Press, 1984. — Albert Trachsel 1863 – 1929. Katalog der Ausstellung in Genf, Solothurn u. Freiburg i. Br. 1985; Hodlers symmetrische Porträtirungen seines Freundes können die gemeinsame Faszination von der Symmetrie belegen.

17 Zu Friedrichs Bild: Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhem Jähnic, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Nr. 257, S. 353 – 354; Peter Vignau-Wilberg, *Stiftung Oskar Reinhart Winterthur*, Bd. 2: *Deutsche und österreichische Maler des 19. Jahrhunderts*, Zürich 1979, Nr. 35, S. 96 – 100.



Abb. 14 F. Hodler, *Landschaftlicher Formenrhythmus am Genfer See*, 1909, Kunsthaus Aarau.

18 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*. Mit einer Einführung von Georg Lukács, Frankfurt/M. o. J., Bd. I, S. 138 – 142.

19 Hegel, *Ästhetik* (wie Anm. 18), S. 242 – 246.

20 Hegel, *Ästhetik* (wie Anm. 18), S. 243 – 244.

21 Watelet und Levesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1792, Bd. V, S. 762 – 763, Art. „Symétrie“, eine Wiederholung des in der *Encyclopédie* gedruckten Artikels; vgl. auch zur früheren Diskussion der Symmetrie: Dagobert Frey, *Zum Problem der Symmetrie in der bildenden Kunst*, Studium Generale, 2, 1949, S. 268 – 278 und in: D. F., *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1976, S. 236 – 259; ferner: *Die Kunst der Symmetrie / The Art of Symmetry*, Daidalos, Nr. 15, März 1985.

22 Hegel, *Ästhetik* (wie Anm. 18), S. 244.

23 Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893), 2. Auflage Berlin 1923, S. 1; Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*. Aus dem Nachlaß hrsg. von K. M. Swoboda u. O. Pächt, Graz-Köln 1966, S. 21 (Buchmanuskript von 1897/98); vgl. dazu Willibald Sauerländer, *Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de Siècle*, in: *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hrsg. von R. Bauer u. a. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 35), Frankfurt/M. 1977, Nr. 125 – 139; Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven – London 1982, S. 71 – 97; Lorenz Dittmann, *Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte*, in: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900 – 1930*, hrsg. von L. Dittmann, Stuttgart 1985, S. 51 – 88.

24 Riegl, *Historische Grammatik* (wie Anm. 23), S. 21; vgl. auch Riegl, „Naturwerk und Kunstwerk“ (1901), in: *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von K. M. Swoboda, Augsburg 1928, S. 51 – 70.

25 Riegl, *Historische Grammatik* (wie Anm. 23), S. 81.

26 Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, Leipzig und Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1898; vgl. auch: Supplement-Heft. Allgemeine Erläuterungen und systematische Übersicht, Leipzig und Wien 1904.

chen, und die Symmetrie als gleichmäßige Verbindung von Gleichem und Ungleichem in der Wiederholung/Warum Regelmäßigkeit und Symmetrie ins Äußerliche gelegt werden, geht aus den folgenden Erörterungen der unbeseelten Gebilde, der Pflanzen und der animalisch lebendigen Organismen hervor. Hegel unterscheidet bei diesen Organismen zwischen den inneren Organen und den Gliedern, die auf die Erfassung und Bemächtigung der Außenwelt gerichtet sind. Nur diese sind regelmäßig bzw. symmetrisch angeordnet (z. B. die Sinnesorgane, die Beine oder Arme usw.), nicht aber die inneren Organe (Herz, Leber usw.), an die nach Hegel das Leben gebunden ist. Die Abnahme der Unterscheidungsmöglichkeit von innerem Leben und äußerer Gestalt sieht Hegel in Verbindung mit einem Ansteigen der Symmetrie, bei den Kristallen ist die Einheit des inneren und des äußeren Gefüges erreicht, fällt aber zusammen mit der bloß äußerlichen Symmetrie¹⁸.

Es liegt auf der Hand, daß Hegel nach dieser Unterscheidung von Innerem und Äußerem auch im Kapitel über das „Kunstschöne“ zu einer hierarchischen Klassierung kommt und der Symmetrie nur eine Berechtigung in jenen Kunstarten zugesteht, bei denen Sinn und Idee keine Einheit darstellen (systematisch) oder bei denen die Einheit von Innerem und Äußerem noch nicht erreicht ist (historisch). So führt Hegel aus: „Was nun zunächst die ‚Regelmäßigkeit‘ und ‚Symmetrie‘ angeht, so kann dieselbe als bloß unlebendige Einheit des Verstandes die Natur des Kunstwerks auch nach dessen äußerlicher Seite keineswegs erschöpfen, sondern hat ihre Stelle bei dem in sich selbst Unlebendigen, der Zeit, Figurierung des Raums usf. In diesem Elemente tritt sie dann als das Zeichen der Beherrschung und Besonnenheit auch im Äußerlichsten hervor.“¹⁹ Hegel gesteht besonders der Architektur den Gebrauch der Regelmäßigkeit und Symmetrie zu mit der Begründung, daß die Architektur stets einen Zweck zu erfüllen habe und deshalb nicht auf sich selbst die Aufmerksamkeit ziehen solle: „Ein Gebäude erwartet die Skulpturgestalt des Gottes oder die Versammlung der Menschen, welche darin ihre Wohnung aufschlagen. Solch ein Kunstwerk darf daher nicht für sich selbst wesentlich die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. In dieser Beziehung ist das Regelmäßige und Symmetrische als durchgreifendes Gesetz für die äußere Gestalt vorzugsweise zweckmäßig, indem der Verstand eine durchweg regelmäßige Gestalt leicht übersieht und sich nicht lange mit ihr zu beschäftigen genötigt ist.“²⁰

Daß in diesen Überlegungen die symbolischen Beziehungen zwischen der sogenannten äußeren Form der Architektur und ihrem *geistigen Inhalt* ausfallen, bemerkt Hegel selbst, aber er sieht sich nicht genötigt, seine Beurteilung der Symmetrie im Kapitel über die „symbolische Kunstform“ noch einmal aufzugreifen und zu revidieren. Sowohl in diesem Zugeständnis an die Symmetrie in bezug auf die Baukunst wie in der Ablehnung der Symmetrie in der Malerei differenziert Hegel die Beurteilungen, die durch die Artikel über die Symmetrie in der *Encyclopédie* von d’Alembert und Diderot wie auch im *Dictionnaire* von Watelet und Levesque von 1792 vorgebracht wurden²¹. Hegel sieht die Symmetrie als Zerstörung der Lebendigkeit und fordert deshalb vom idealen Kunstwerk, es müsse sich „selbst im Äußerlichen über das bloß Symmetrische erheben“. Während Hegel einräumt, daß Regelmäßigkeit und Symmetrie in Musik und Poesie wichtige Mittel der Gestaltung sind, hat für ihn die Symmetrie in der Malerei eine nur an den historischen Anfängen geduldete Geltung. Das geht aus dem folgenden Passus hervor: „Auch in der Malerei findet die Regelmäßigkeit und Symmetrie in Anordnung des Ganzen in Gruppierung der Figuren, in Stellung, Bewegung, Faltenwurf usf. ihren Platz. Indem jedoch in der Malerei die geistige Lebendigkeit in weit vertiefterer Weise als in der Architektur die äußere Erscheinung durchdringen kann, bleibt für die abstrakte Einheit des Symmetrischen nur ein geringer Spielraum übrig, und wir finden die steife Gleichheit und deren Regel hauptsächlich nur in den Anfängen der Kunst, während später die freieren Linien, welche der Form des Organischen sich nähern, den Grundtypus abgeben.“²²

Der Text, den ich mit den Ausführungen von Hegel konfrontieren will, stammt aus der 1897/98 niedergeschriebenen *Historischen Grammatik der bildenden Künste* des Wiener Kunsthistorikers Alois Riegl. Die Kunst stand für Riegl in allen geschichtlichen Perioden in *unauflöselichem Zusammenhang mit der Natur*. Zum Nachweis dieser kühnen Behauptung bezieht sich Riegl weder auf die technisch-materielle Entstehungstheorie Sempers noch auf die Nachahmungstheorie, sondern er begründet mit einer weiteren und vielleicht noch kühneren Behauptung: „Die menschliche Hand bildet ihre Werke aus toter Materie genau nach den gleichen Formgesetzen, nach denen die Natur die ihrigen formt. [. . .] Das Lustgefühl, das uns die

an einem Werke von Menschenhand haftende Kunst einflößt, bemißt sich nach dem Grade, in dem es dem Menschen gelungen ist, an dem betreffenden Werke die jeweilig entsprechenden Formgesetze des Naturschaffens zu klarem und überzeugendem Ausdruck zu bringen.“²³ Welches aber ist das Grundgesetz der Formbildung in der Natur, der die Formgesetze des Künstlers folgen? In der folgenden längeren Darlegung widerspricht Riegl jenen Auffassungen über die Natur, die auch Hegel vertreten hatte: „Das Grundgesetz, nach welchem die Natur die tote Materie formt, ist dasjenige der Kristallisation, welcher hinwiederum die Symmetrie, d. i. die gleichmäßige horizontale Verteilung der kleinsten Moleküle zu den Seiten einer idealen Mittelachse, zugrunde liegt. Dagegen hat es den Anschein, als ob die Formen der belebten (d. i. bewegten) Materie anderen Gesetzen folgten; dem ist aber in Wahrheit nicht so, sondern auch ihnen liegt das Grundgesetz der symmetrischen Bildung zugrunde, nun tritt es da eben in Folge der den Werken der belebten Natur zustehenden Bewegungsfähigkeit (sei es durch Wachstum, sei es durch Ortsveränderung) nicht mehr so einfach und unverhüllt zutage. Genau das gleiche gilt von den Werken der bildenden Kunst des Menschen: teils sind sie um die Wette mit Formen der toten Materie, teils mit solchen der belebten Natur geschaffen, immer aber folgen sie im letzten Grunde jenem Grundgesetz, mag dasselbe auch noch so sehr verhüllt sein (. . .).“²⁴ Es ist klar, daß Riegl diese Übereinstimmung des natürlichen mit dem künstlerischen Schaffen vor allem in den kristallinen oder anorganischen Motiven erkennen kann, nicht aber in dem Schaffen, das die organischen Formen nachahmt. In der Nachahmung der organischen Formen befindet sich der Künstler in Abhängigkeit von der Natur, nicht im Wettstreit mit deren Formgesetzen. Riegl verwirft das imitative Schaffen und sieht einen andern Umgang mit den organischen Formen vor: „Das Organische tritt in der Natur auf als ein Bewegtes, und durch diese Bewegung werden die seiner Form zugrunde liegenden ewigen Gesetze der Symmetrie und Proportion – oder allgemeiner gesagt, der Harmonie – verhüllt und verdunkelt; die organische Form erscheint hiernach als eine unvollkommene, zufällige. Dieselben Gesetze treten rein und unverhüllt entgegen in den anorganischen Motiven: diese sind daher die vollkommenen, ewigen. Die Anorganisierung oder Harmonisierung der organischen Motive bedeutet also Vervollkommnung, Verbesserung, Verschönerung derselben. Das ist aber zugleich die einzige Aufgabe der Kunst als des Wettchaffens mit der Natur.“²⁵

Es wäre natürlich von höchstem Interesse, den historischen Wandel, der zwischen den beiden Beurteilungen von Hegel und Riegl sowohl in bezug auf die Natur wie auch in bezug auf die Kunst und ihr Verhältnis zur Natur aufzuzeigen. Die Skepsis gegenüber der imitativen Betätigung der Kunst hat vor Riegl eine längere Vorgeschichte, wie auch die naturwissenschaftliche Suche nach den Formgesetzen der Natur – beispielsweise veröffentlichte der Naturwissenschaftler Christian Gottfried Nees von Esenbeck 1852 in Breslau eine *Allgemeine Formenlehre der Natur*, in der er die ewigen Gesetze im Chaos der Natur durch die Zurückführung der Naturgestalten auf geometrische Schemata aufzudecken suchte. Es ist in diesem Rahmen nicht möglich, die Zusammenhänge zwischen Riegls *Grammatik der bildenden Künste* und dem naturwissenschaftlichen Unternehmen der Grammatik der anschaulichen Naturformen aufzuweisen. Es muß hier genügen, auf eine erstaunliche Parallele zu Riegls Gedankengängen hinzuweisen. Zur gleichen Zeit, als Riegl sich mit der Grammatik von Natur und Kunst beschäftigte, erschien mit Ernst Haeckels Werk *Kunstformen der Natur* eine Publikation, die von der Seite der naturwissenschaftlichen Morphologie auf diese Probleme antwortete.

Haeckel richtete sich mit seinem Buch an ein weiteres gebildetes Publikum, verhiß aber auch der modernen bildenden Kunst und dem Kunstgewerbe den größten Nutzen durch die *reiche Fülle neuer und schöner Motive*. Die hundert Tafeln, Lithographien von Adolph Glitsch, breiten nicht nur die Abbilder der Naturformen aus, sondern ordnen die natürlichen Motive zu symmetrischen Ordnungen. Was immer es in der Natur gibt von den einfachsten Lebewesen bis zu den Kolibris und Antilopen wird durch Haeckel und Glitsch durch die Offenbarung der symmetrischen Ordnungen der Schönheit erschlossen (Abb. 15, 16). Mit Vorliebe bezeichnet der Autor seine Tätigkeit mit Ausdrücken des Öffnens, des Eindringens und des Sichtbarmachens (von Verborgenen)²⁶; Haeckel spricht von der Wiedergabe des Sichtbaren (das z. T. tatsächlich nur durch ein Mikroskop zu sehen ist oder in den Tiefen des Meeres verborgen ist) in ähnlicher Weise, wie Riegl vom Sichtbarmachen der verhüllten und verborgenen Formgesetze der Natur redet. Die mehrfach symmetrischen Tafeln scheinen die genau entsprechenden Illustrationen zu den Ausführungen Riegls zu sein.

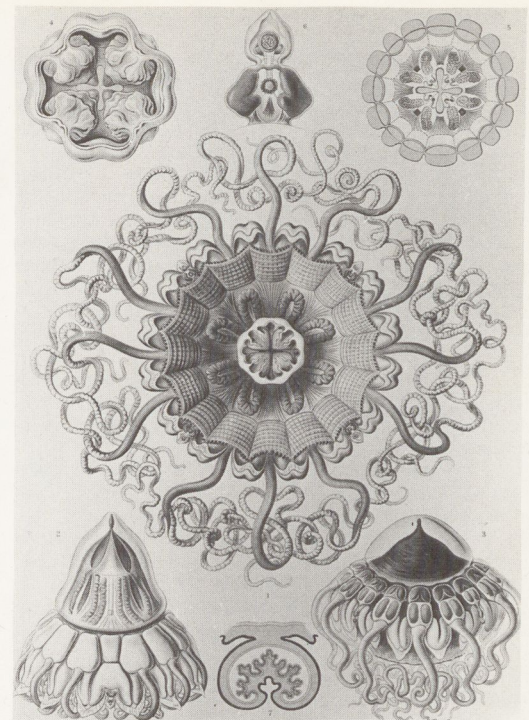
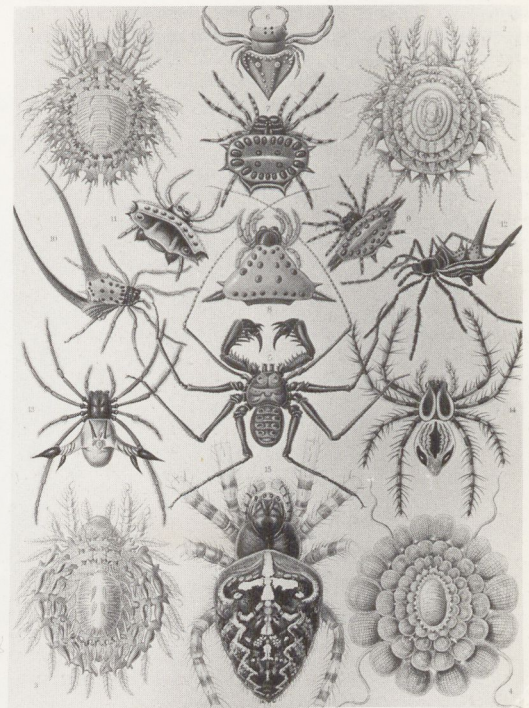


Abb. 15 E. Haeckel, *Kunstformen der Natur*, 1898.

Abb. 16 E. Haeckel, *Kunstformen der Natur*, 1898.



27 Hodler und Freiburg. *Die Mission des Künstlers / Hodler et Fribourg. La Mission de l'Artiste*. Katalog der Ausstellung im Museum für Kunst und Geschichte, 1981, Bern 1981, mit dem Abdruck von Hodlers Manuskript seines Vortrags, aber ohne Transkription und ohne neue Übersetzung; es zirkuliert noch immer – auch im Katalog von Zürich (wie Anm. 14) S. 13–20 – die verfälschte deutsche Version von Ewald Bender.

28 Hodler, Abschnitt *Der Parallelismus* (1908), in: Hodler-Katalog, Zürich 1983 (wie Anm. 14), S. 20. Die Hodler-Literatur wehrt sich bis heute, den Begriff des *Parallelismus* durch den besseren der Symmetrie zu ersetzen und sich damit die historischen Dimensionen zu eröffnen; vgl. die Dissertation von Peter Dietschi, *Der Parallelismus Ferdinand Hodlers. Ein Beitrag zur Stilpsychologie der neueren Kunst*, Basel 1957; Jura Brüscheiler, *La datation du Bois des Frères et al naissance du parallélisme*, Musées de Genève, 2, N. S., Nr. 103, 1970, S. 2–6 und Nr. 105, S. 11–15; ders., *La participation de Ferdinand Hodler au „Panorama“ d'Edouard Castres et l'avènement du parallélisme hodliérien*, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 42, 1985, S. 292–296.

29 Paul Klee, Beitrag zu: Kasimir Edschmid (Hrsg.), *Schöpferische Konfession*, Berlin 1920, in: P. K., Schriften, hrsg. u. kommentiert von Christian Geelhaar, Köln 1976, S. 118–122.

30 Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt 1984, S. 87–91; Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst* (1913/14), Nachdruck München 1971.

31 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente (Bauhausbücher 9), München 1926, S. 140, 86; in der Ausgabe Bern 1973, S. 167, 100; zum Zusammenhang zwischen Kandinskys Theorie und der Theosophie vgl. Sixten Ringbom, *The sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting* (Acta Academia Abonensis, ser. A, vol. 38, Nr. 2), Helsingfors 1970; zum weiteren Zusammenhang der Kunst um 1900 mit Geheimlehren: Friedrich Wilhelm Fischer, *Geheimlehren und moderne Kunst. Zur hermetischen Kunstauffassung von Baudelaire und Malewitsch*, in *Fin de siècle* (wie Anm. 23), S. 344–377.

32 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, insbesondere in der Malerei, München 1912, S. 101–104; in der Ausgabe Bern 1952 (u. ö.), S. 139–143.

33 Vgl. zum Nachweis der Matrizen, ihrer Elemente und der Kombinationen meinen Aufsatz: *Ferdinand Hodlers Kombinatorik*, Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1984–1985, Zürich 1986 (im Druck).

34 Zum Auftrag vgl. Brüscheiler, *Chronologische Übersicht* (wie Anm. 14), S. 77–80; Zelger, Gloor, Hodler (wie Anm. 3), S. 150–152.

Erstaunlich ist weiter, daß Hodler mit Sicherheit unabhängig vom Wiener Kunsthistoriker und vom Jenaer Naturwissenschaftler zu analogen Auffassungen über das Verhältnis von Natur und Kunst kommt und vermutlich auch unabhängig von den Tafeln Haeckels zu seinen Symmetrisierungen der Natur gelangte. (1897) hielt Hodler in Fribourg einen Vortrag über die Aufgabe des Künstlers, der in bezug auf die Tätigkeit des Künstlers das gleiche Vokabular der Enthüllung braucht wie Riegl und Haeckel: „*Die Mission (wenn dies zu sagen erlaubt ist), die Mission des Künstlers ist: das ewige Element der Natur auszudrücken – die Schönheit, aus ihr die wesentliche Schönheit hervorzubringen – er bringt die Natur zur Bedeutung, indem er die Dinge sichtbar macht, er bringt die Formen des menschlichen Körpers zur Bedeutung – er zeigt uns eine gesteigerte – vereinfachte Natur, die von allen unbedeutenden Details befreit ist.*“²⁷

Diese wenigen Sätze können zeigen, daß Hodler 1897 erst von einer Stilisierung sprechen konnte, obwohl er im Malen schon weiter gelangt war. Was er im Malen entdeckt hatte, versuchte Hodler gegen 1908 in einem neuen Abschnitt unter dem Titel *Der Parallelismus* zu formulieren. Hodler verstand *Parallelismus* als Wiederholung (es liegt die einfachste Definition der Symmetrie vor), und versuchte mit einiger Unbeholfenheit, die Wiederholung als Ordnungsprinzip der Natur darzustellen. Einer der klarsten Sätze seiner Überlegungen folgt auf den umständlichen Versuch, die Wiederholung in Blüten und Bäumen zu bestimmen: „*Dasselbe Prinzip der Ordnung erkennen wir auch im Bau des tierischen und menschlichen Körpers, in der Symmetrie der rechten und linken Körperhälfte.*“ Die Malerei soll diesem Prinzip der Ordnung und Harmonie folgen, d. h. es sichtbar machen, und dadurch, nach Hodlers Worten, neue Herrlichkeiten gebären: „*Das Kunstwerk wird eine neue Ordnung offenbaren, die den Dingen innewohnt, und das wird sein: die Idee der Einheit.*“²⁸

Hodlers Satz vom Sichtbarmachen ist weniger bekannt als die Wiederholung von 1920 durch Paul Klee: „*Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar*“²⁹. Fast wörtlich wurde dieser Gedanke schon 1546 formuliert, und Konrad Fiedler hat nach 1875 mit seinen Behauptungen über die Erkenntnisleistung des künstlerischen Sehens eine Wiederkehr der Formel vorbereitet³⁰. Gegenüber Hodlers Gestammel besitzt Klees Satz eine einprägsame und reklameträchtige Eleganz. Ich muß hier nicht ausführen, daß die Übereinstimmung zwischen den beiden Künstlern in den Worten von den Werken nicht gestützt wird. Während es Hodler fast ausschließlich um eine statische, wenn nicht feierliche oder heilige Ordnung ging, beschäftigte sich Klee mit der Gesetzmäßigkeit der Vorgänge im Lebendigen. Eine ebenso stellenweise durchbrochene Distanz wie zwischen Klee und Hodler besteht auch zwischen diesem und Kandinsky. Als Ziel der theoretischen Analyse nannte Kandinsky 1926 ein dreifaches: „*1. das Lebende zu finden, 2. seine Pulsierung vernehmbar zu machen, und 3. das Gesetzmäßige im Lebenden festzustellen.*“³¹ Zur Erhellung: das Lebendige ist das Geistige, die Pulsierung der Klang und das Gesetzmäßige die Beziehungen zwischen dem Lebendigen-Geistigen. Das Kunstwerk auf seiner höchsten Stufe, der Komposition, definiert als „*eine exakt gesetzmäßige Organisation der in Form von Spannungen in den Elementen eingeschlossenen lebendigen Kräfte*“, ist eine (bilaterale und translative) Symmetrie des Kosmos³². Kandinskys Satz läßt sich ohne großen Aufwand mit dem zuletzt zitierten Satz von Hodler zur Deckung bringen. Im Gegensatz zu den statisch geordneten Werken Hodlers zeigen aber diejenigen von Kandinsky wie die von Klee fast ausschließlich dynamische Symmetrien, also Ponderationen.

V Ordnungen der Figurenkompositionen

Die Annäherung von Hodler, Klee und Kandinsky kann nicht die offensichtlichen Unterschiede ihrer Werke verwischen und soll auch nicht dem Schweizer Maler neue Abkömmlinge oder Neffen unterschieben. Es ist bekannt, daß Hodler von einer etwas glücklos nach authentischen Verwandten suchenden Kunstgeschichte zwischen Aix-en-Provence, Oslo und Wien hin- und hergeschoben wird. Ich will nicht noch München in dieses geographische Netz einfügen. Allerdings hat Kandinsky in seinem im Dezember 1911 erschienenen Buch *Über das Geistige in der Kunst* Hodler eine wichtige Stellung eingeräumt im historischen Übergang von den einfachen „*melodischen*“ Kompositionen zu den komplizierteren „*symphonischen*“. Wenn man bedenkt, daß Kandinsky seine eigenen Kompositionen auf die jüngste und höchste Stufe stellte, und Cézanne (mit den *Großen Badenden* in Philadelphia) für die einfache melodische Komposition mit offenem Rhythmus ein Beispiel lieferte, kann man etwa die Stellung abmessen,

die der russische Maler in München dem Berner Künstler in Genf zubilligte, der in Deutschland auf dem Zenith seines Ruhmes stand³².

Interessant ist, daß Kandinsky die Figurenkompositionen Hodlers zu den „*konstruktiven Bestrebungen*“ der Malerei rechnete, also zu jenen Werken, die „*unter*“ oder „*hinter*“ der Figurenanordnung ein Gerüst haben, von dem das Gegenständliche getragen wird. Kandinskys Sicht auf Hodlers Werke entspricht seiner Sicht auf die Gegenstände und der analytischen Sicht des Naturwissenschaftlers durch die Phänomene auf die Gesetze der Natur oder den verborgenen Bauplan. Bei Hodlers Figurenkompositionen enthüllen sich dem analytischen Blick (um in dieser Metaphorik des Natur- und Kunstforschers zu bleiben) einige wenige Schemata der Anordnung, die alle von zwei der drei Hauptarten der Symmetrie (bilaterale und translative) geprägt sind oder Kombinationen und Durchdringungen der einen mit der andern aufweisen³³. Die dritte Hauptart, die rotative Symmetrie, kommt nur in einem einzigen Gemälde vor, der *Nacht* von 1889/90. Hodler hat wenigstens in Gemälden diese Anordnung nicht wieder aufgenommen (die etwa fünfzehntausend Skizzen und Zeichnungen enthalten gelegentlich Annäherungen an die rotative Symmetrie). Ich werde mich auf die bilaterale und die translative Symmetrie und ihre Verbindungen konzentrieren.

Ich beginne mit der translativen Symmetrie, die wir in den Landschaftsbildern nicht aufgefunden haben. Als Beispiel ziehe ich die Skizze des „*Escalade*“-Umzugs von 1886/87 herbei (Abb. 17), eine der Vorarbeiten für die Dekoration der *Taverne du Crocodile* in Genf. Die Anordnung der vier Viererreihen von gleich uniformierten Darstellern eines historischen Festzugs kann als mehrfache Parallelverschiebung (oder Translation) einer einzigen Figur gelesen werden: sowohl die Reihen (Trommler, Spießträger, Helblebardiere, Armbrustschützen) wie auch die Kolonnen kommen durch Verschiebungen um flächige und quasi-räumliche Vektoren zustande³⁴. In weiteren Bildern dieser Dekoration hat Hodler translative Symmetrien befolgt, teilweise mit unterschiedlichen Vektoren. Die Anwendung der translativen Symmetrie für eine Restaurantdekoration bewertet ihren Rang. In den zwei Fassungen des *Schwingerumzugs* von 1882 und 1887 (Abb. 18) hat Hodler das gleiche Motiv des Festzugs in die Form der bilateralen Symmetrie gebracht. Im Historienbild mit großem künstlerischem und maßstäblichem (das Bild mißt 358 X 269 cm) Anspruch wählte Hodler für den Massenauftritt jene Darstellungsart, die einen einzelnen



Abb. 18 F. Hodler, *Schwingerumzug II*, 1882/87, Kunsthhaus Zürich.



Abb. 17 F. Hodler, *Skizze zum Escalade-Umzug*, 1886/87, Musée d'Art d'Histoire.

Abb. 19 F. Hodler, *Rückzug von Marignano II*, 1896/98, Staatsgalerie Stuttgart.

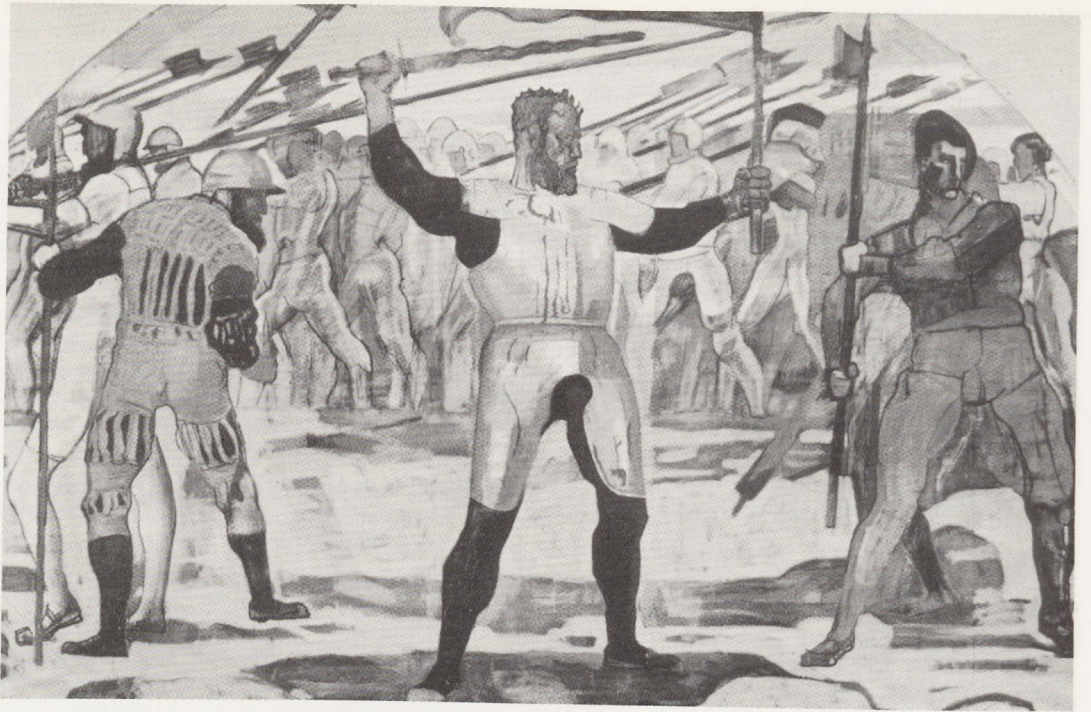
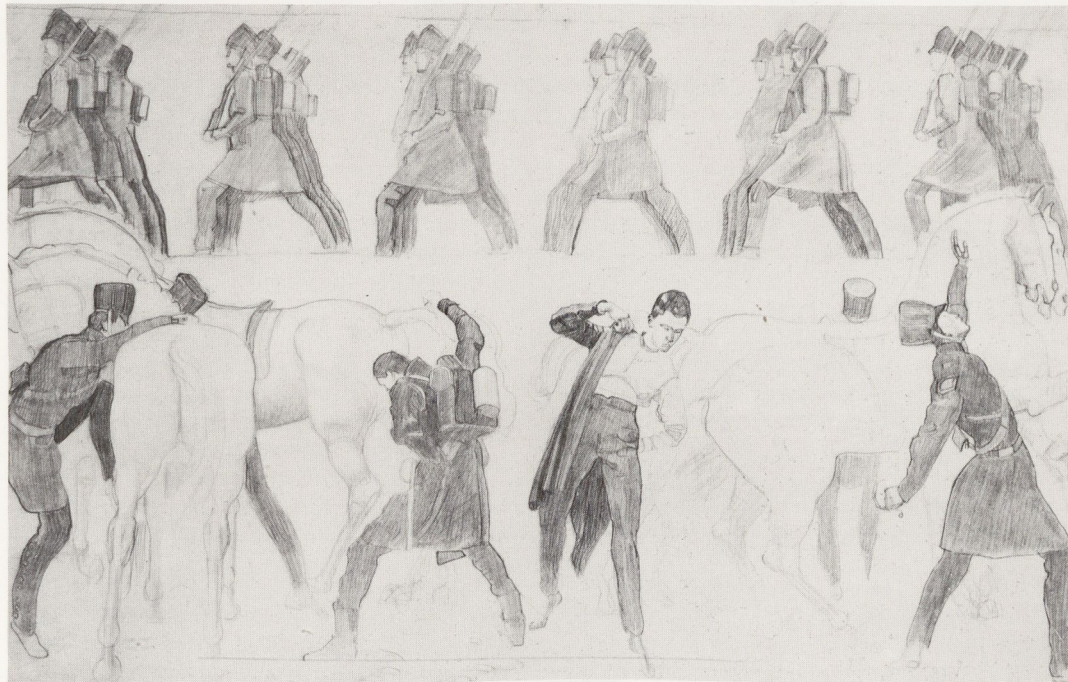


Abb. 20 F. Hodler, *Der Rückzug von Marignano* (Genfer Fassung), 1898/99, Genf, Musée d'Art d'Histoire.

(den Schwingerkönig) in die Mitte zu setzen und herauszuheben erlaubte³⁵. Mit der Zusammenführung der zunächst getrennt auftretenden Arten der Symmetrie beschäftigte sich Hodler zuerst während der langen Entwurfsarbeit für die *Marignano-Fresken* von 1896 bis 1900 (Abb. 19). Die Entwürfe und das ausgeführte Bild kombinieren die bilaterale mit der translativen Symmetrie. Die geschlagenen Helden ordnen sich vorne zu bilateraler Symmetrie, während im oberen waagrechten Streifen des Bildes ein Teil des Schweizer Heeres von rechts nach links marschiert. Die Entwürfe zeigen nicht nur verschiedene Versuche der symmetrischen Anordnung, sondern auch verschiedene Durchdringungen und Störungen der Symmetrien. Die abgebildete Stuttgarter Fassung zeigt einen Krieger mit erhobenem Flambert in der Mitte auf einer vorderen Grundlinie, links und rechts auf einer zweiten Grundlinie je eine Zweier- bzw. Dreiergruppe, die sowohl einer leicht gestörten bilateralen als auch einer translativen Symmetrie entsprechen. Der Fries der Marschierenden im Hintergrund entstand durch Wiederholung und Abwandlung einer einzigen Gestalt. In der letzten Fassung (Abb. 20) und im Fresko führt die Interferenz der symmetrischen Schemata praktisch zu einer Auflösung der Positionen: auf der vorderen Grundlinie sind nur die äußersten Stellungen besetzt, die Positionen 2 und 3 sind leer, während die Stelle 4 in das Ende der Marschierenden einbezogen ist. Die translative Symmetrie der Truppe im Abzug ist kaum mehr unter den starken Störungen zu erkennen³⁶.

Die Kombination zweier Arten der Symmetrie nahm Hodler 1909 noch einmal auf im Gemälde *Der Auszug der Jenenser Studenten 1813* (Abb. 21). Im unteren Streifen des Bildes sind die sechs Studenten und vier Pferde in bilateraler Symmetrie aufgestellt, während die Massen der Marschierenden im oberen Streifen wie die Teilnehmer am Festzug der Esplanade (Abb. 17) eine fast perfekte translative Symmetrie demonstrieren. Die Variationen der Figuren und die Störungen oder Abweichungen von einem geometrischen Schema der translativen Symmetrie sind auf ein Minimum beschränkt.



35 Es ist in diesem Zusammenhang von Interesse, daß Hodler den ganzen Gewinn seines Dekorationsauftrags in die zweite Fassung seines *Schwingerumzug* steckte, also in die triumphale Umformung des Massenauftritts; vgl. Brüscheiler, *Chronologische Übersicht* (wie Anm. 14), S. 65 – 66, 83; Zelger, Gloor, Hodler (wie Anm. 3), S. 58 – 60, 115 – 116.

36 Zur Entstehungsgeschichte des *Marignano-Freskos* im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich vgl. zuletzt Lucius Grisebach, *Historienbilder*, in: Hodler-Katalog Zürich 1983 (wie Anm. 14), S. 257 – 274 und die Kat.-Nr. 53 – 59.

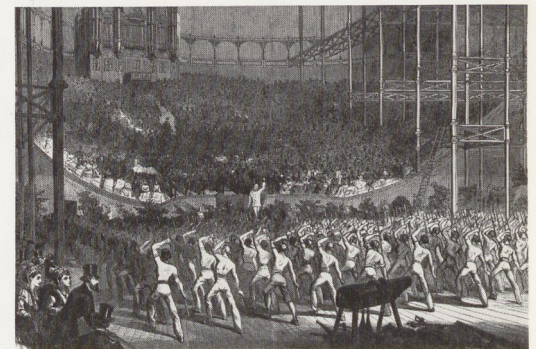


Abb. 22 Die deutschen Turner im Krystallpalast zu Sydenham am 25. Juni 1870, Illustrierte Zeitung Leipzig.

Abb. 21 F. Hodler, *Studie zum Auszug der Jenenser Studenten*, 1813, Musée d'Art d'Histoire, Genf.



Abb. 23 F. Hodler, *Die Lebensmüden II*, um 1892, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Küsnacht.

Hodlers Anwendung der translativen Symmetrie entspricht zum Teil den Bereichen ihres Auftretens in der Wirklichkeit. Zur Gleichartigkeit der Wiederholung organisiert wurde die Masse in der Arbeit, im Spiel und im Krieg. Ich führe aus diesen Bereichen, die ausgedehnt untersucht und dokumentiert werden müßten und deren Zusammenhang mit Hodlers Schaffen (und dem sich verbreitenden seriellen Schaffen der Künstler gegen die Jahrhundertwende) analysiert werden sollte, nur ein besonders charakteristisches Beispiel aus der *Leipziger Illustrierten Zeitung* von 1870 an. Der Holzstich (Abb. 22) zeigt den Auftritt der deutschen Turner im Kristallpalast von Sydenham vom 25. Juni 1870, und der Kommentar ist von seltener Deutlichkeit: „Die interessantesten Übungen waren die Massenexercitien. 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 zweihändigen 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 militärischen Aktionen dienen können.“³⁷ Die Empfehlung war nicht ohne aktuellen Anlaß; die Publikation erfolgte am 30. Juli 1870, zwölf Tage nach der Auslösung der Kriegserklärung in Frankreich und ihrem begeisterten Empfang im Reichstag.

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

Während die Erfahrungen des Massenauftritts in Hodlers Massendarstellung vielfach wiederkehren, scheint die translativ symmetrische Aufreihung der Menschen zur Arbeit nur durch zwei Werke aufgenommen worden zu sein: durch *Die Enttäuschten Seelen* und durch *Die Lebensmüden* (Abb. 23) aus den Jahren 1891 und 1892. In einer Notiz legte Hodler seine Absicht dar: „Ich strebe nach kräftiger Einheit,

nach religiöser Harmonie. Was ich zum Ausdruck bringen will, ist das, was für einen jeden von uns gleich ist, was aus uns gleichwertige Wesen macht: die Ähnlichkeit zwischen den Menschen. [...] Ich stütze mich auf die Einheit des Menschenwesens. Diese Reform entspricht dem Bedürfnis, größer zu gestalten.³⁸ Die beiden Bilder (und auch die zweite Fassung der *Lebensmüden*) zeigen, daß Hodler die nicht unbedingt kongruenten Ziele der Darstellung der Gleichartigkeit und ihrer religiösen Überhöhung zu erreichen suchte mit einer Durchdringung von translativ und von bilateral symmetrischer Anordnung. In allen drei Varianten ist die Mitte besetzt von einem halb nackten erschöpften Mann. Die Gruppen links und rechts sind annähernd Spiegelungen voneinander. Die Gleichheit der Kleidung und die der Haltung (besonders in der Münchner Fassung) stellt aber zugleich die translative Symmetrie einer Reihe her. Die Beziehung der Aufreihung dieser Gestalten, die am Ende ihres Lebensweges angekommen sind, zur Aufreihung der Menschen bei der Arbeit ergibt sich direkt nur aus der Vorlage, die Hodler für seine Erfindung benützt hat. Es ist das Bild *En province* von Henri Brispot, ausgestellt und ausgezeichnet auf der Weltausstellung 1889 in Paris, das als triviales Genrebild fünf stillgelegte Provinzler in einer Aufreihung zeigte, die den gleichzeitigen Darstellungen der Fabrikarbeit folgte³⁹.

Mit den zwei Bildern der *Enttäuschten Seelen* und der *Lebensmüden* hat Hodler die Symmetrien zu Ausdrucks- und Bedeutungsträgern der Figuren gesteigert. In den symmetrischen Ordnungen sammeln sich Ausdruck und Bedeutung der Figuren, die sich selbst und zugleich die Symmetrien darstellen. Im *Tag* von 1899/1900 (Abb. 24) erhöhen die konvexe Grundlinie der Figuren und ihre bilateral symmetrische Anordnung die fünf Figuren zu einer unmittelbaren Allegorie eines dauernden Geschehens. Die Haltungen der fünf Frauen zeigen nicht den Ablauf einer Bewegung, sondern einen auf beiden Seiten beginnenden, in der Mitte kulminierenden Vorgang. Durch die bilaterale Symmetrie wird er aus der Einmaligkeit herausgehoben in die unverrückbare Form der Dauer – die vielleicht bei Hodler zu umschreiben wäre als stete Wiederholung des Gleichen. Hodler versuchte die Tragfähigkeit der Kombination von Symmetrien einige Jahre später in den mehrfachen Fassungen der *Heiligen Stunde* zwischen 1907 und

38 Brüscheiler, *Chronologische Übersicht* (wie Anm. 14), S. 99 – 100; Peter Vignau-Wilberg, *Zu den Lebensmüden von Ferdinand Hodler*, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 39, 1982, S. 202 – 211.

39 Zum Nachweis und zur Erörterung dieses Zusammenhangs vgl. meinen oben in Anm. 33 zitierten Aufsatz.

Abb. 24 F. Hodler, *Tag*, 1899/1900, Kunstmuseum Bern.





40 Ferdinand Hodler. *Zeichnungen. Vom Entwurf zum Bild*. Katalog der Ausstellung in den Kunstmuseen Winterthur und Solothurn 1983, Bern 1983, S. 76 – 89, 112 – 133.

1911. In der zweiten Bearbeitung von 1907/08 (Abb. 25) liegt offensichtlich, obwohl die Zahl der Figuren sechs beträgt, ein Versuch vor, die translative Symmetrie der *Lebensmüden* mit der bilateralen des *Tages* zu verbinden. Der Titel nennt den Ausdruck, der mit den Figuren in diesen Symmetrien angestrebt wird. Hodlers Auffassung der bilateralen Symmetrie als universalen Träger von religiösem Ausdruck ist weiter klar ablesbar in den verschiedenen Varianten von *Blick in die Unendlichkeit*, deren Erarbeitung ihn von 1910 bis 1916 beschäftigt hat. Die kleine Fassung von Winterthur (Abb. 26) verbindet wieder die beiden Arten der Symmetrie für Figuren, deren Bildung mehr als in der *Heiligen Stunde* unterschiedlich ist. Bewegung oder Rhythmus und Heiligkeit scheinen sich hier nicht mehr auszuschließen⁴⁰.



Abb. 26 F. Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*, 1916, Kunsthaus Zürich.

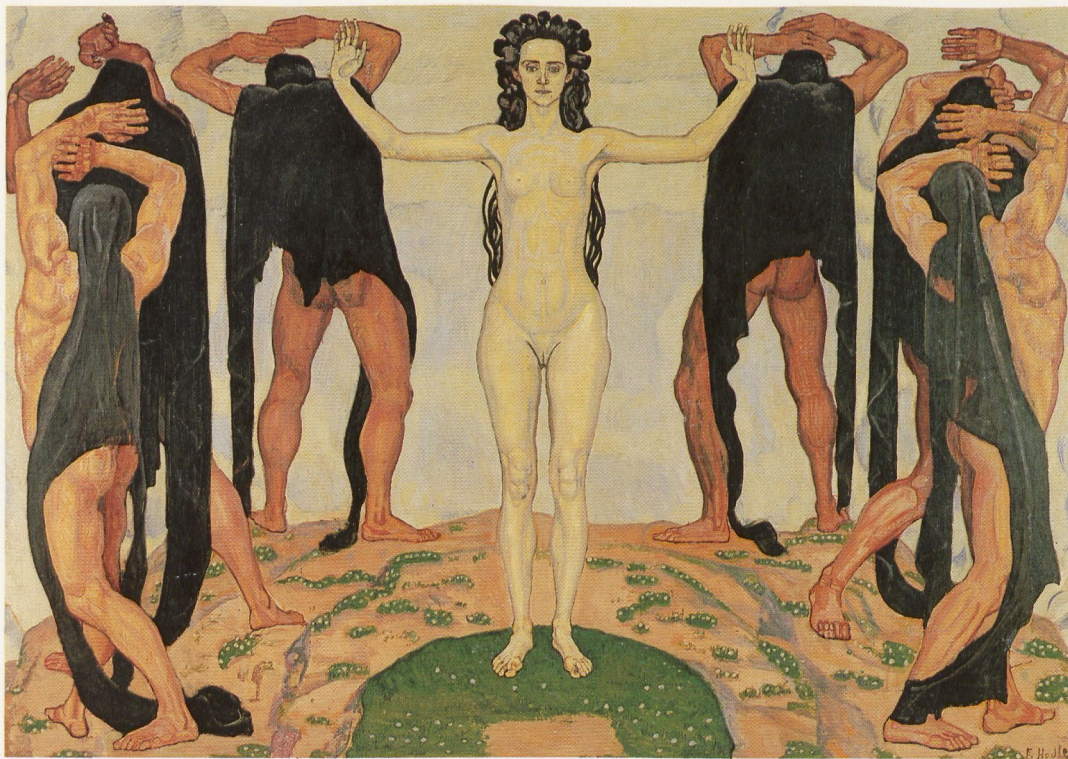


Abb. 27 F. Hodler, *Die Wahrheit II*, 1903, Kunsthaus Zürich.

VI Der Schrecken der Symmetrie

Nur in einem einzigen Bild erreicht eine symmetrische Figurenkomposition die apotropäische Funktion, die wir in der Annäherung des frontalen Porträts an das Medusenhaupt gesehen haben. Dieses Bild, das wieder in zwei großen Fassungen vorhanden ist, hat Hodler *Die Wahrheit* (Abb. 27) genannt. Es zeigt eine stehende nackte Frau mit erhobenen Händen in der Mitte auf einem gewölbtem Grund. Links und rechts von ihr entweichen je eine Dreiergruppe von verhüllten dunklen Gestalten in der Gestik des Erschreckens. Man hat vermutet, Hodler habe diese Bild als Protest gegen die Dreyfus-Affäre gemalt, die zwischen 1894 und 1906 Frankreich in zwei Lager spaltete⁴¹. Daß die dunklen, von der Wahrheit vertriebenen Mächte in diesem Bild Verleumdung, Betrug und Antisemitismus heißen sollen, geht allerdings aus dem Bild nicht hervor. Seine Genese hängt mit der Entstehung des *Tag* zusammen – in mehreren Skizzen, die nach 1896 entstanden sein müssen, erprobte Hodler eine Komposition, die im oberen Teil eine nackte Frau auf einem Hügel zwischen entweichende finstere Gestalten setzte und im unteren Teil einige weibliche Gestalten zu Füßen des Hügels aufreichte⁴². Hodler hat die Entwürfe zweigeteilt, den unteren Teil zur heiligen Symmetrie des *Tag* gestaltet, und mit dem oberen Teil in der *Wahrheit* die Symmetrie zum Ausdruck des Schreckens gebracht. Mit der Choreographie der erschreckten entweichenden Gestalten illustriert das Bild den Schrecken, aber dessen eigentlicher Träger ist die frontale absolut symmetrische weibliche Gestalt in der Mitte. Es ist nicht nur der hieratische Schrecken, gesteigert von der apotropäischen Funktion des frontalen, medusenartigen Gesichts mit den schlangenähnlichen Haaren, der hier verbreitet wird. Hingebracht ist auch die alte Überzeugung von der apotropäischen Wirkung des weiblichen Geschlechts. Hodler präsentiert es hier entblößt von aller Behaarung genau im Mittelpunkt des Bildes, als Mittelpunkt aller Symmetrie. Eine Reihe von Skizzen belegen, daß Hodler während einer gewissen Zeit die Absicht verfolgte, die *Wahrheit* als Triptychon zu gestalten und ihr so die Form des endgültigen und definitiven symmetrischen Bildes zu geben.

41 Brüsweiler, *Chronologische Übersicht* (wie Anm. 14), S. 130 – 133; vgl. allgemein zu den sogenannten symbolistischen Bildern Hodlers: Sharon L. Hirsh, *Hodler's Symbolist Themes* (Studies in Fine Arts. The Avant-Garde, Nr. 23), Ann Arbor Michigan: UMI Research Press, 1983.

42 Der gemeinsame Ursprung von *Tag* und *Wahrheit* ist entdeckt worden von Anny E. Popp. *Ferdinand Hodler. Einiges über seine Kompositionsprinzipien*, Die Bildenden Künste (Wiener Monatshefte), 2, 1919, S. 44 – 55; zur weiteren Analyse der Genese und zur Idee des Triptychons verweise ich auf den in Anm. 33 zitierten Aufsatz.



Abb. 28 F. Hodler, *Symmetrisches Bildnis von Berthe Jacques*, um 1900, Kunsthaus Zürich.

Gibt es eine Antwort auf diesen in der *Wahrheit* hervorgebrachten Schrecken der Symmetrie? Es scheint, daß Hodler bei den Vorarbeiten die apotropäische Wirkung des bilateral symmetrischen Bildnisses aufgegangen ist (Abb. 28) und er diese, statt der triumphalen, 1912 wieder aufgenommen hat. Die Antwort auf die *Wahrheit* stammt nicht von ihm, sondern von René Magritte. Sein Bild *Der bedrohte Mörder* von 1926 (Abb. 29) zeigt in einem symmetrischen Raum eine hingeschlachtete nackte Puppe, den Mörder am Phonographen, drei Zeugen am Fenster und zwei symmetrisch angeordnete, vor dem Mörder verborgene Herren, die mit Keule und Fangnetz auf ein Stichwort zur Erlegung des Mörders warten. Beängstigend ist die absolute Stille des kahlen Raumes, die paradox durch den am Trichter des Phonographen hörenden Mörder und die lauschenden Jäger bezeichnet wird, bedrohlich ist die Symmetrie der Beobachter und Fänger, die das Durcheinander im Zimmer ebenso rächen wollen wie die Tat an der Puppe, die vielleicht „*Wahrheit*“ heißt.



Abb. 29 R. Magritte, *Der bedrohte Mörder*, 1926, Museum of Modern Art, New York.