

Abb. 25: Ferdinand Hodler, *Selbstbildnis*, 1900, Öl auf Leinwand, 41 × 28,6 cm, Staatsgalerie, Stuttgart.

# Ferdinand Hodler: Figur, Landschaft

Oskar Bättschmann



Abb. 26: Giovanni Segantini, *Selbstbildnis*, 1895, Kohle, 59 × 50 cm, Segantini Museum, St. Moritz.

Im folgenden Beitrag erörtere ich einige Probleme der Landschafts- und der Figurenbilder von Hodler, wobei ich mich auf das erste Jahrzehnt dieses Jahrhunderts konzentriere. Hodler hat sich nach 1900 erneut der Landschaft zugewandt, nachdem er in den neunziger Jahren sich vor allem mit historischen und allegorischen Figurenkompositionen beschäftigt hatte. Diese Kompositionen machten hauptsächlich seinen Ruhm im Jahrzehnt von 1904 bis 1914 im deutschen Sprachgebiet aus. Frankreich verhielt sich bis zum Kriegsausbruch, trotz der Ernennung Hodlers zum Offizier der Ehrenlegion 1913, weitgehend reserviert. Von Deutschland wurden dagegen repräsentative öffentliche Aufträge nach Genf gesandt. 1907 erhielt Hodler den Auftrag zu einem Wandbild in der Aula der Universität Jena, und die Stadt Hannover vergab 1911 an Hodler das Wandbild im Rathaus. Ein halbes Jahr zuvor hatte die Zürcher Kunstgesellschaft bei Hodler für das Kunsthaus ein Wandbild bestellt. 1913 kam über ein Wandbild in der Aula der Zürcher Universität der Vertrag zustande, 1910 hatte der Bundesrat die Fertigstellung der Bemalung des Waffensaals im Landesmuseum durch Hodler beschlossen. Bedenken fehlten nicht, denn die langjährige Polemik gegen Hodlers *Rückzug von Marignano* war noch in lebhafter Erinnerung, und eben hatte 1908 mit der Erteilung des Auftrags für Banknotenentwürfe an Hodler wiederum eine heftige Auseinandersetzung zwischen einer Kommission und dem Künstler begonnen<sup>1</sup>. Hodler war offenbar nicht in der Lage, einen offiziellen Auftrag abzulehnen. Der eindrückliche Beweis ist, dass Hodler dem wahrhaft dummen und mickrigen Ansinnen, ihm Banknotenentwürfe abzuverlangen, ohne weiteres Folge leistete. Er konnte dies nicht als einen Domestizierungsversuch verstehen und ablehnen, obwohl man die grossen Aufträge für die eidgenössischen Parlamentssäle wissentlich an geringste Talente vergeben hatte. Unbeantwortet bleibt natürlich, was Hodler sich 1908 mit der gebrauchsgraphischen Arbeit versprach. War er unfähig, sich zu kennen, war er wehrlos gegenüber noch so hinterhältigen offiziellen Aufträgen, versprach er sich Folgeaufträge, war er anerkennungssüchtig gegenüber den Institutionen aller Ebenen?

## 1. Selbstpräsentation und Rezeption

1900 malte sich Hodler ein Selbstbildnis als strahlenden Helden (Abb. 25). Er präsentierte sein Gesicht völlig frontal und in einer unmöglichen, fast vollkommenen Symmetrie. Nur fünf Jahre vorher hatte Giovanni Segantini ein frontales symmetrisiertes Selbstbildnis gezeichnet (Abb. 26), indem er sein helles, von dunklem Bart- und Kopfhaar gerahmtes Gesicht vor den dunklen Himmel und die Alpenkette stellte<sup>2</sup>. Der kunstgeschichtliche Zusammenhang beider Bildnisse liegt auf der Hand: Dürers Selbstdarstellung von 1500. Es war das erste christomorphe Selbstbildnis, wurde aber erst im 19. Jahrhundert zum Leitbild für vielfältige Wiederholungen<sup>3</sup>. Enger als Segantini schloss sich Hodler an Dürer an. Während Segantinis Bildnis durch den abgewandten Blick etwas Beunruhigtes erhält, gab Hodler sich dagegen einen geraden Blick, der sein Gegenüber stärker herausfordert als Dürers sanftmütiger Blick. Seiner Stirne und den Wangen verlieh Hodler einen eigentümlichen Lichtglanz. Die Stirnmuskeln, die Lichtstellen und die Nase formen eine von Hodlers hymnischen Gestalten: die Figur mit den ausgebreiteten Händen. Sie trägt eine Reihe von Namen, wie «Tag», «Wahrheit» (Abb. 27) oder – als weisse Lichtgestalt – auch «Malerei», «Poesie» und «Kunst». Diese hymnische Lichtfigur prägte er sich auf seine Stirne im *Selbstbildnis* von 1900. Zu Recht hat man das kleine *Selbstbildnis*, das der Maler für sich selbst angefertigt hat, in den Zusammenhang mit der Fertigstellung der Marignano-Fresken im Landesmuseum gebracht, indem man es als ein Triumphbild nach der Überwin-

<sup>1</sup> Für Fakten und Chronologie siehe JURA BRÜSCHWEILER, «Chronologische Übersicht», in Ausst. Kat. *Ferdinand Hodler*, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz / Kunsthaus Zürich, 1983, S. 43–169.

<sup>2</sup> HANS A. LÜTHY/CORRADO MALTESE, *Giovanni Segantini*, Zürich 1981, S. 6.

<sup>3</sup> PHILIPPE JUNOD, «(Auto)portrait de l'artiste en Christ», in: *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst*, Kat. Ausst. Lausanne, Stuttgart, Berlin 1985, hrsg. von ERIKA BILLETER, Bern 1985, S. 59–79; Ausst. Kat. *Ferdinand Hodler, Selbstbildnisse als Selbstbiographie*, Kunstmuseum Basel 1979, hrsg. von JURA BRÜSCHWEILER, Bern 1979, S. 92–93, Nr. 48, 48a; SIEGFRIED GOHR, *Der Kult des Künstlers und die Kunst im 19. Jahrhundert* (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 1), Köln/Wien 1975; HORST SCHWABEL, «Die Christus-Identifikation des modernen Künstlers», in: *Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von W. SCHMIED, Stuttgart 1980, S. 66–79; BARBARA SCHARF, *Der leidende Christus. Ein Motiv der Bildkunst Frankreichs im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert* (Reihe Kunstgeschichte, 29), München 1988.

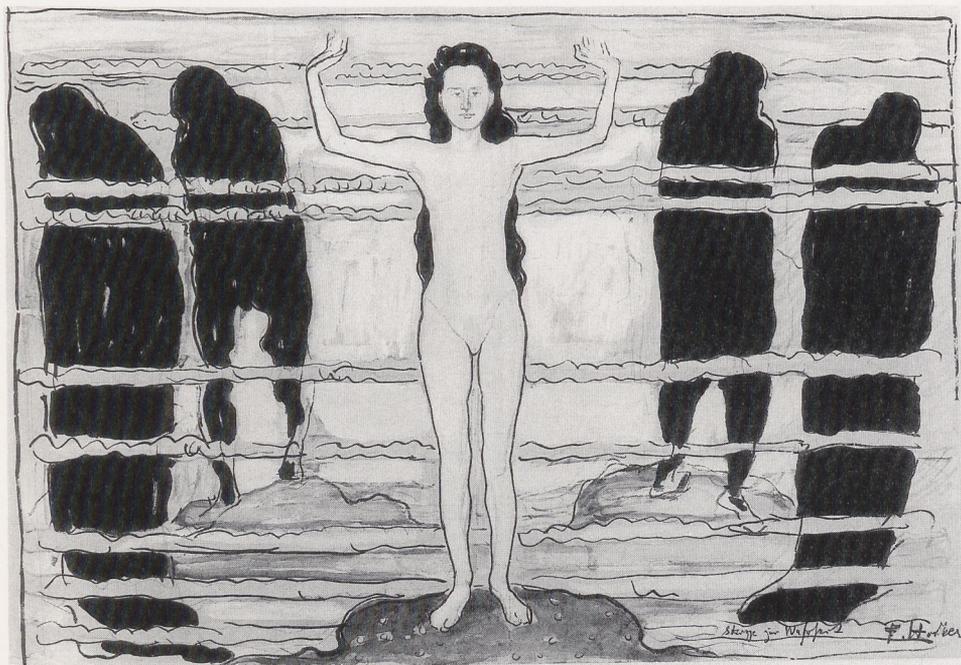


Abb. 27: Ferdinand Hodler, Skizze zur *Wahrheit*, Schwarze Tusche, gehöht, 34,8 × 50,5 cm, Kunsthhaus, Zürich.

derung der Widerstände und Schwierigkeiten verstand<sup>4</sup>. Doch gehört auch Hodlers Sendungsbewusstsein, das er in seinem Vortrag von 1897 in Freiburg i. Ue. geäußert hatte, zum Zusammenhang. *La Mission de l'artiste* hiessen Titel und Anfang seiner Botschaft von 1890. Dies ist, auch wenn damit eine Kapitelüberschrift in Charles Blancs *Grammaire des Arts* von 1867 variiert wird, ein deutliches Zeugnis für einen missionarischen Künstlerbegriff<sup>5</sup>.

Der Künstler, mit der eigenen Kunstallegorie als Licht auf der Stirn, zeigt sich nicht nur als neuer Dürerscher Künstler-Heiland. Sein Auftritt ist vorbereitet – und begleitet – von einem umfassenden und andauernden Sakralisierungsprozess der Kunst und der Künstler, zu dem eine wachsende Verachtung den Gegenpart bildete<sup>6</sup>.

Mit diesem Sendungs- und Selbstbewusstsein trat Hodler nach 1900 in Europa auf, zum ersten Mal erfolgreich 1904 an der XIX. Ausstellung der Wiener Secession. Doch wie reagierte der europäische Kunstbetrieb, wie der dekadente Geschmack der Hauptstadt des Jugendstils und eines distinguierten Primitivismus auf den Maler, dessen Ursprung von der Weltstadt im Berner Oberland angenommen wurde? Wien, die Secession, hatte schon zum Ende des Jahrhunderts erstaunlich positiv auf den wissenschaftlichen Sentimentalismus von Giovanni Segantini reagiert. 1902 gab der Kritiker Franz Servaes im Auftrag des k. und k. Unterrichtsministeriums eine repräsentative, von Kolo Moser gestaltete Monographie über den Engadiner Maler heraus<sup>7</sup>.

1904 zeigte Hodler in der Wiener Secession einunddreissig Gemälde. Franz Servaes begrüßte ihn am 19. Januar 1904 in einer Zeitungsbesprechung als den dritten Sendboten aus den Alpen nach Böcklin und Segantini. Wenn der eine die eingeschlafene Phantasie wiedererweckt habe, so habe der andere geheimnisvoll leuchtende Gebirgs panoramen geschaffen, und Hodler, der dritte, den Monumentalstil wieder hervorgebracht. Servaes brachte noch einmal das Fremde oder das Befremdliche von Hodlers Malerei zur Sprache und gab dem Publikum Hilfestel-

<sup>4</sup> HANS MÜHLESTEIN / GEORG SCHMIDT, *Ferdinand Hodler. Sein Leben und sein Werk*, mit einem Vorwort von WILLY ROTZLER, Zürich 1983 [Erlenbach-Zürich 1942], S. 366–367; Siehe JURA BRÜSCHWEILER, *Ferdinand Hodler, Selbstbildnisse als Selbstbiographie* (wie Anm. 3), S. 92–93.

<sup>5</sup> Kat. Ausst. Hodler und Freiburg. *Die Mission des Künstlers/ Hodler e Fribourg. La Mission de l'artiste*, Musée d'art et d'histoire, Fribourg 1981. - CHARLES BLANC, *Grammaire des Arts du Dessin*, 3ème édition, Paris 1876, ch. III: Grandeur et mission de l'art, S. 12–16.

<sup>6</sup> Kat. Ausst. *The Spiritual in Abstract Painting 1890–1985*, Los Angeles, Chicago und Den Haag 1986–1987, New York 1986, besonders: MAURICE TUCHMAN, «Hidden Meanings in Abstract Art», S. 17–61. - ROBERT GOLDWATER, *Symbolism*, London 1979.

<sup>7</sup> FRANZ SERVAES, *Giovanni Segantini. Sein Leben und sein Werk*, Wien 1902.

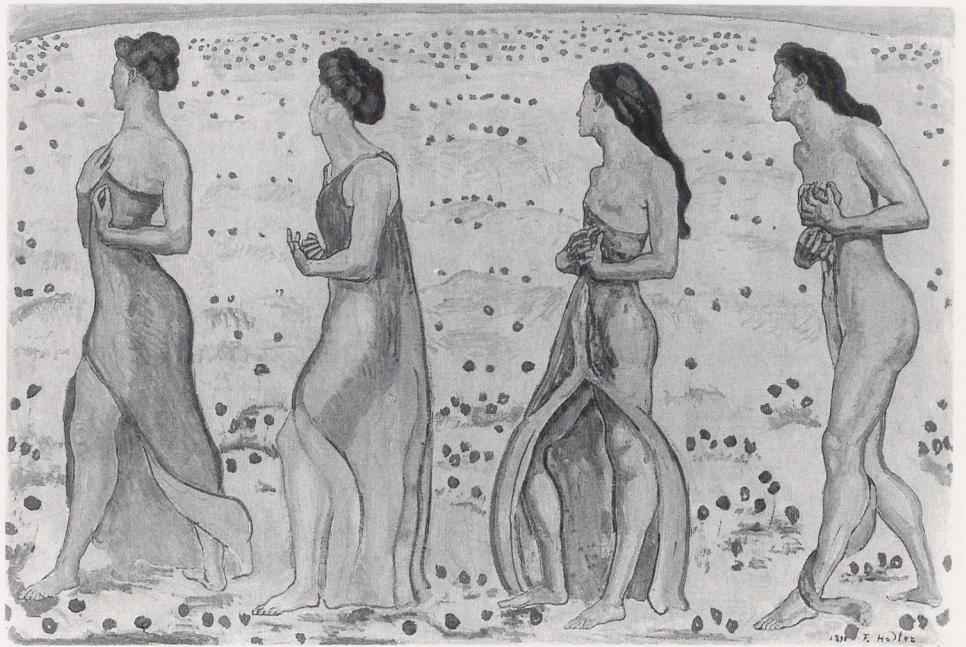


Abb. 28: Ferdinand Hodler,  
*Die Empfindung*,  
1901–1902, Öl auf  
Leinwand, 120 × 172 cm,  
Privatbesitz, Schweiz.

lungen zu Verständnis und Anerkennung. Gleichzeitig umschrieb Ludwig Hevesi das Wunderliche der *knorrigen Gestalten* mit ihrer Herkunft *aus einer heroischen Vorwelt*. Sowenig wie die Figuren war für Hevesi der Künstler von einer kulturellen Entwicklung erfasst, er konnte also weder für gebildet noch für geschwächt gehalten werden. Er meinte in den Gemälden die ungetrübte Frische des Auges und die Hände eines *urkräftigen Schweizers*, dann in den Gestalten der Männer und der Frauen eine *barbarische Eleganz* – wie in der *Empfindung* – erkennen zu können<sup>8</sup>.

Es handelt sich hier natürlich zuerst um einen eleganten und ungenierten Gebrauch von Klischees aus dem 18. Jahrhundert. Neu war bloss der Versuch, diese abgeschliffenen Vorstellungen in den Gegensatz von Germanen und Romanen einzuordnen und sie mit rassistischen Vorstellungen, weitgehend noch von Diskrimination frei, in Übereinstimmung zu bringen: Böcklin brauchte den Süden als Ergänzung, Segantini suchte die «Lauterkeit» und «Innigkeit» des Nordens, Hodler verband den «klaren Formensinn» des Romanen mit den «germanischen Urinstinkten», womit etwa Trotzigkeit, Barbarisches und Gewalttätigkeit gemeint waren<sup>9</sup>. Die Schweiz erschien vorerst als idealer Nährboden für diese Vermischung. Die Wiener Kritik von Hodlers Präsentation lieferte weit mehr als die vorangegangenen Schweizer Reaktionen die Leitbegriffe für die Rezeption im deutschen Sprachgebiet bis 1914. Nationalismus, Urtümlichkeit, trotziges Unkorruptheit, durch Barbarei gemilderte Eleganz (Abb. 28) wurden zwar unterschiedlich gewichtet und bewertet, aber diese Begriffe steckten das Feld der Beurteilung ab. Die Luzerner Sezession, die Hodler und seiner «Clique» feindlich gesinnt war, warf ihm die germanisch-romanische Vereinigung als etwas «Unschweizerisches» vor, während andererseits der «Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein» unter ihrem Wortführer Wilhelm Schäfer das angeblich Romanische schlicht übersah und das angenommene urtümlich Schweizerische von Hodler umstandslos zum «eigentlich Germanischen» erklärte<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> FRANZ SERVAES, «Ausstellungsbesprechung», in: *Neue Freie Presse*, 19.1.1904, vgl. JURA BRÜSCHWEILER, *Ferdinand Hodler im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Lausanne 1970, S. 68–71. – LUDWIG HEVESI, *Acht Jahre Sezession (März 1897–Juni 1905)*, Wien 1906, S. 452–457 (Besprechungen vom 22.1., 28.1. und 14.2. 1904).

<sup>9</sup> JURA BRÜSCHWEILER, *Ferdinand Hodler im Spiegel der zeitgenössischen Kritik* (wie Anm. 8), S. 61–74.

<sup>10</sup> JOHANN WINKLER, *Missstände in der Schweizerischen Kunstpflege*, o.O., 1911; CATO, *Die Schweizer Abteilung an der XI. Internationalen Kunstausstellung München*, München: Vereinigte Kunstanstalten, 1913. – MARCEL BAUMGARTNER, «Schweizer Kunst» und «Deutsche Natur». Wilhelm Schäfer, der «Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein» und die neue Kunst in der Schweiz zu Beginn des 20. Jahrhunderts», in: FRANCOIS DE CAPITANI, GEORG GERMANN (Hrsg.), *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848–1914*, Freiburg 1987, S. 291–308.

Hodler beteiligte sich an entsprechenden Ausstellungen ohne Bedenken, wie er sich in den neunziger Jahren an Josephin Péladans «Rose + Croix» angeschlossen hatte. Er scheint gegenüber jenen, die ihn als grossen Künstler betrachteten und brauchten, niemals ein Misstrauen gehabt haben.

Hodlers Wirkung in Deutschland und Österreich wurde 1914 abrupt beendet durch seine Unterschrift unter den Protest der 120 Genfer Intellektuellen gegen die Beschiessung der Kathedrale von Reims (Abb. 29) durch die deutsche Artillerie. In Deutschland erschien Hodler vielen als ein Verräter gegenüber dem Land, das ihn am nachhaltigsten gefördert und mit zwei öffentlichen Aufträgen bedacht hatte. Die Isolation Hodlers, die sich in seinem Ausschluss aus Künstlervereinen, in der Entfernung oder Verdeckung seiner Bilder ausdrückte, hatte andererseits zur Folge, dass eine kulturell wie politisch isolierte Schweiz ihn 1917 mit der Retrospektive als ihren «nationalen» Künstler einmütig und vielleicht erstmals ohne Neid auffassen konnte<sup>11</sup>.

Frankreich dagegen belohnte den Protest gegen die feindliche Barbarei durch Hodler – seinen Offizier der Ehrenlegion – mit ehrenvollen Nachrufen 1918 durch Guillaume Apollinaire und Louis Hautecoeur<sup>12</sup>.

Mit Wilhelm Hausensteins Aufsatz «Hodler-Legende», der in seiner Zeitschrift «Der Neue Merkur» erschien, kann hier die Anzeige der internationalen kritischen Reaktion auf Hodler bis 1920 abgeschlossen werden. Anlass war das von Carl Albert Loosli bei Rascher in Zürich herausgegebene Mappenwerk von Gemälden und Zeichnungen Hodlers, vor allem aber Begeisterung und Verehrung. Dagegen stellte Hausenstein eine polemische Abwertung von Hodlers Werk, indem er dessen Karriere als kontinuierliche Verfehlung seiner Begabung bezeichnete. Hausenstein hat die Hodlersche Auseinandersetzung zwischen «Naturalismus» und «Allegorismus» negativ beurteilt – wie zwanzig Jahre später Mühlestein und Schmidt –, er verfuhr äusserst streng mit Hodlers schriftlichen Äusserungen über die Kunst. So schrieb er, mit Bezug auf Hodlers publizierte Schriften: *Grundsätzliche Einsichten Hodlers in den Bau der Natur sind von einer Trockenheit des Intellekts, von einer Banalität des Theoretischen, dass man sich an den Kopf greift. «Wenn ich zum wolkenlosen Himmel aufblicke, so ringt mir die grosse ungeteilte Fläche, diese gewaltige Einheit, Bewunderung ab.» Dies ist kein hinterhältiges Zitat. Die ganze Seite würde eine Freidenkermentalität entzücken. Bouwart et Pécuchet*<sup>13</sup>.

Mit den Namen war der Titel von Gustave Flauberts posthum 1881 veröffentlichtem Werk über die beiden spiessigen Bildungszyklopädisten zitiert.

## 2. Italien 1905

1905 machte Hodler erstmals eine Reise nach Italien. Die Stationen seiner verhältnismässig kurzen Reise waren Florenz, Padua, Assisi, Perugia und Venedig (in dieser Reihenfolge?), keine *Grand Tour* also, sondern eine kurze Besichtigung, vor allem der Werke Giottos. Wenig mehr ist bekannt. Hodler scheint von seinen Eindrücken und Interessen, von seinen Motiven nicht berichtet zu haben, und er scheint wenig aufgezeichnet zu haben. Ebenso spärlich oder kaum dokumentiert sind die späteren Italienreisen von 1911, die nur je zwei Wochen dauerten<sup>14</sup>. Lediglich sein Skizzenheft 114 enthält eine Seite (Abb. 30), die offenbar auf einen Besuch in S. Croce in Florenz zurückgeht (1905 oder 1911?). Die Bezeichnungen lauten: *à l'église St. Croix Sant[a] Croce* [durchgestrichen] / *lange bleu* / *St* [sic] *Giotto*. Diese Beschriftungen stehen über und zwischen drei Skizzen, die alle in äusserster Abkürzung Figurenkompositionen wiedergeben. Die oberste ist nicht zu identifizieren, die zweite bezieht sich offensichtlich auf *Johannes auf Patmos*



Abb. 29: Die beschossene Kathedrale von Reims, 1914, Postkarte.

<sup>11</sup> GÜNTER STEIGER, «Fall Hodler», *Jena 1914–1919. Der Kampf um ein Gemälde* (Jenaer Reden und Schriften), Jena 1970.- BOTHO GRAEF, *Hodlers und Hofmanns Wandbilder in der Universität Jena*, Jena 1910.- PAUL-ANDRE JACCARD, *Suisse romande: centre ou périphérie? Retour en Suisse, retour à l'ordre*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 41, 1984, S. 118–124.- Zur Geschichte von 1914 bis 1945: HANS ULRICH JOST, «Bedrohung und Enge», in: *Geschichte der Schweiz und der Schweizer*, Basel/Frankfurt a.M. 1983, Bd. 3, S. 101–189.

<sup>12</sup> GUILLAUME APOLLINAIRE, *Mort de Ferdinand Hodler*, in: *Mercure de France*, 1. Juni 1918, in: Kat. Ausst. *Ferdinand Hodler 1853–1918*, Musée du Petit Palais, Paris, 1983, S. 283–284.- LOUIS HAUTECOEUR, *Ferdinand Hodler (1853–1918)*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 60, 1918, S. 385–400.

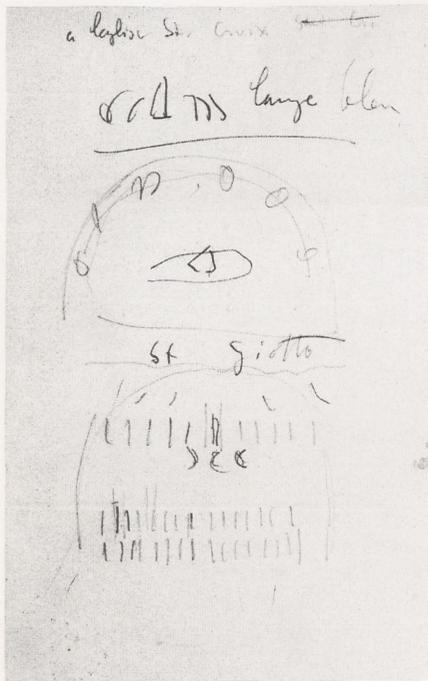


Abb. 30: Ferdinand Hodler, Skizzenheftblatt zu S. Croce in Florenz, 1905, Bleistift, Carnet 176/114, S. I, Musée d'Art et d'Histoire, Genf.



Abb. 31: Giotto und Werkstatt, *Johannes auf Patmos*, Fresko, um 1320, Cappella Peruzzi (vor der Restaurierung), S. Croce, Florenz.

(Abb. 31) in der Cappella Peruzzi, während die dritte ein noch nicht eruiertes Fresko wiedergibt. Die Figuren sind nur mit einem Strich bzw. einem kleinen Oval wiedergegeben, mehr als das Bildfeld und die Anordnung dieser Striche oder Ovale ist nicht angezeigt. Warum hat sich Hodler für derartige symmetrische Kompositionen interessiert, warum für Giotto oder für das, was ihm als «Giotto» bezeichnet wurde, warum für diese Art der Darstellung und nicht etwa für narrative Szenen?

Einer der Gründe scheint in der ständigen Verbindung Hodlers mit dem italienische Tre- und Quattrocento durch die Kunstkritik zu liegen. So schrieb 1904/05 Franz Servaes in einem längeren Artikel über Hodler, der in der Berliner Monatschrift *Kunst und Künstler* erschien: *Was die Antike, was Byzanz, was Giotto und das Quattro Cento gewollt und befolgt haben, das wird so in seine Rechte wieder eingesetzt und mit einer gewissen germanischen Trotzköpfigkeit als persönlich geltender Kanon gleichsam wieder aufgestellt*<sup>15</sup>.

Derartig Assoziatives findet sich in den Kritiken bis 1914 immer wieder. Es sind Konversationsbehauptungen. Ihren ungeheuerlichen Widersinn muss man sich schon genau vorstellen: einerseits die Vollstreckung des «Kunstwollens» zweier Jahrhunderte, aber als Reprint, und beides als Kaprixe einer individuellen stier-nackigen Verschrobenheit. Das waren entweder dumme Behauptungen oder klagbare Beleidigungen. Es scheint aber, dass Hodler aus der Wiederkehr solcher behaupteter Anschlüsse an Giotto und das übrige Tre- und Quattrocento das Bedürfnis empfunden hat, sich von diesen Zeiten selbst die Übereinstimmung bestätigen zu lassen.

Servaes hatte Hodler als ersten und einzigen Meister einer neuen *Stilkunst* propagiert. Damit war gemeint, dass dem Zufälligen und Einzelnen abgesagt sei zugunsten einer übergeordneten Einheit, der *Einheit des Naturganzen*, ferner, dass nicht einzelne Erscheinungen dargestellt würden, sondern deren «Rhythmus» und deren *Einordnung in und unter das Gesetz* und drittens die Erzielung einer – um es

<sup>13</sup> WILHELM HAUSENSTEIN, *Hodler-Legende*, in: *Der Neue Merkur*, 4, 1920/21, S. 714–718. – Hausensteins Zitat ist nicht ganz korrekt. In Hodlers kleiner Publikation hatte es geheissen: *Wenn ich den wolkenlosen Himmel betrachte, so zwingt mich die grosse Uniformität zur Bewunderung*, FERDINAND HODLER, *Über das Kunstwerk*, in: *Der Morgen*, 1, 1909, S. 23–26.

<sup>14</sup> JURA BRÜSCHWEILER, «Chronologische Übersicht» (wie Anm. 1), S. 137, 149–150. – Vgl. HANS MÜHLESTEIN/GEORG SCHMIDT, *Ferdinand Hodler* (wie Anm. 4), S. 139–142.

<sup>15</sup> FRANZ SERVAES, *Ferdinand Hodler*, in: *Kunst und Künstler*, 3, 1904/05, S. 47–60.

in präziser Widersprüchlichkeit zu sagen – monumentalen dekorativen Wirkung, d.h. einer sowohl grossen wie gefälligen Wirkung. «Rhythmus» war nach 1900 in der Kunstschriftstellerei ein ebensolches Modewort wie «Struktur» seit etwa 1970 und besagte selten mehr als dieses heute.

Aus dem Florentiner Skizzenblatt ergibt sich, dass Hodler an einigen wenigen symmetrischen Kompositionen interessiert war, also an Anordnungen, die ihn selbst in den Figurenkompositionen beschäftigten. Für erzählerische Darstellungen hatte er kaum Aufmerksamkeit. Man weiss, dass ihm einige Gesten in Giotto's einfachen Figuren in Padua auffielen<sup>16</sup>. Dass Hodler nur für jene Probleme offen war, denen er selbst in seiner Arbeit begegnet war, scheint eine Begründung für den Ausschluss sein zu können. Allerdings hatte er, vielleicht ebenfalls zu Beginn des Jahrhunderts, auf einem Doppelblatt eines Skizzenheftes moderne französische Kompositionen von Courbet und Millet in Abbrüviatur seinen eigenen gegenübergestellt<sup>17</sup>. Giotto's Fresken drängten ihn nicht zu einer derartigen Überprüfung.

Dennoch sind die beiden Skizzenblätter, die Notiz aus Florenz und der Vergleich aus Paris, noch in anderer Hinsicht höchst bemerkenswert. Zusammen mit einem dritten Skizzenblatt (Abb. 32) bilden sie den endlich gefundenen Beweis für Hodlers Gebrauch von Kompositionsschemata höchster Einfachheit. Sie sind wie im Skizzenheft 70 eingestreut zwischen beiläufigen Adressnotizen und bestehen aus einigen nebeneinandergestellten senkrechten Strichen oder (die zweitunterste) aus einem angedeuteten Bildfeld, fünf im Halbkreis angeordneten Strichen und einem weiteren kleinen Strich am unteren Rand rechts neben der Mitte. Diese winzige Skizze dürfte (trotz des Fehlens eines Striches für die sechste Figur) auf den *Auserwählten* von 1893 zu beziehen sein, während die unmittelbar darunter liegende Anordnung sich mit der *Empfindung* (Abb. 28) verbinden lässt<sup>18</sup>.

Mit diesen drei Skizzenblättern lässt sich Hodlers Reduktion von Kompositionen auf einfache Matrizen nachweisen. Hodler hat diese Matrizen auch von Kompositionen von Giotto, Courbet und anderen hergestellt durch eine äusserste Vereinfachung, und er hat auf dieser abbreviatorischen Basis den Vergleich mit seinen Kompositionen angestellt. Auf der Hand liegt hier die Frage, ob sich Ähnliches in der Landschaftsmalerei bei Hodler aufzeigen lässt. Übereinstimmungen zwischen seinen Figurenkompositionen und den Landschaftsbildern wurden da und dort bemerkt und aufgezeigt. Doch wie tief reichen die Gemeinsamkeiten? Denn seit den 90er Jahren lässt sich in eine praktisch durchgehende Trennung der beiden Gattungen bei Hodler (wie bei Cézanne und Munch) feststellen.

### 3. Schemata der Landschaft

Im Oktober 1904 besuchte Paul Klee in Zürich die Ausstellung der Berner Sektion der Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer. In einem Brief vom 26. Oktober schrieb er an Lily Stumpf über Hodlers Landschaftsbilder und fügte drei Skizzen bei (Abb. 33). Die erste bezieht sich auf das Bild *Thunersee mit Spiegelung* (Abb. 34), die zweite möglicherweise auf die Lausanner Fassung des *Genfersees von Chexbres aus* (Abb. 35), die dritte wurde mit der Genferseelandschaft in München in Beziehung gebracht, könnte aber auch nach einem anderen Werk wie dem Bild *Der Genfer See von St. Prex aus* entstanden sein<sup>19</sup>.

Wichtig ist, dass Klee die Systematik von Hodlers Landschaften im Gedächtnis behalten hat: in der Wiedergabe aus der Erinnerung trat das Streifenartige, das Linsenförmige, das Gleichmässige oder Symmetrische noch mehr als in den Bildern hervor (wenn die Identifikationen richtig sind). Wenn die dritte Skizze sich auf das Münchner Bild beziehen sollte, so hätte Klee in der Erinnerung aus

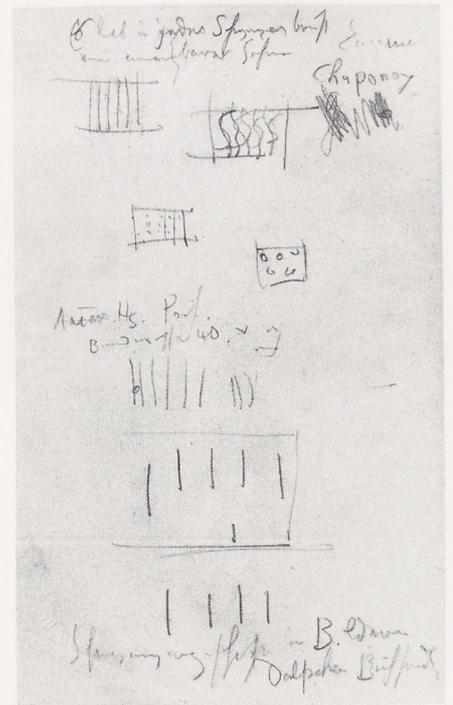


Abb. 32: Ferdinand Hodler, Skizzenheftblatt mit Matrizen von Gemälden, Bleistift, Carnet 176/70, S. 34.

<sup>16</sup> HANS MÜHLESTEIN / GEORG SCHMIDT, *Ferdinand Hodler* (wie Anm. 4), S. 141.

<sup>17</sup> Vgl. dazu meinen Beitrag «Hodler, Maler», in: *Ferdinand Hodler. Sammlung Max Schmidheiny* (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen 11), Zürich 1989, S. 20, Abb. 27.

<sup>18</sup> Zu den Matrizen der Figurenkompositionen verweise ich auf meinen Aufsatz: «Ferdinand Hodlers Kombinatorik», in: *Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900* (Jahrbuch 1984–1986 des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft), Zürich 1986, S. 55–79; und auf PHILIPP KÄNEL'S Beitrag in Kat. Ausst. *Ferdinand Hodler*, Leningrad und Moskau 1988, Zürich 1988, S. 87–95.

<sup>19</sup> PAUL KLEE, *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. von CHRISTIAN GEELHAAR, Köln 1976, S. 157–160; – Geelhaar bringt Klees zweite Skizze mit einer weiteren Version des Thunersees in Verbindung. Siehe auch *Paul Klee, Briefe an die Familie 1893–1940*, Bd. 1: 1893–1906, hrsg. von FELIX KLEE, Köln 1979.

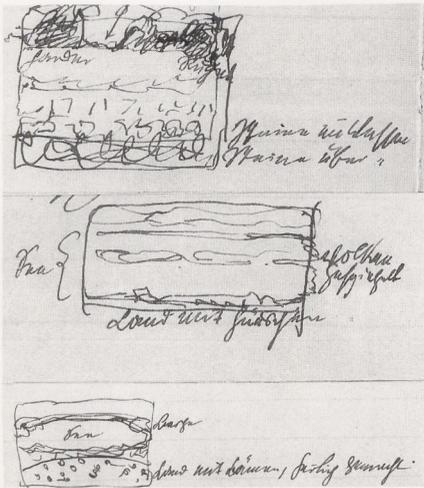


Abb. 33: Paul Klee, Drei Skizzen nach Landschaften von Ferdinand Hodler, Privatbesitz, Bern.



Abb. 34: Ferdinand Hodler, *Thunersee mit Spiegelung*, 1904, Öl auf Leinwand, 81 × 100 cm, Privatbesitz, Schweiz.

Abb. 35: Ferdinand Hodler, *Der Genfersee von Chexbres aus*, 1904, Öl auf Leinwand, 72 × 108 cm, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.



einer der wenigen asymmetrischen Landschaften Hodlers eine der linsenförmigen, mehrfach symmetrischen gemacht.

Klees Skizzen nehmen der Frage, ob die Systematisierung nicht zu erweitern, zu vervollständigen wäre, etwas von einer möglichen Willkür. Gibt es Kompositionsmuster, analog zu den Matrizen der Figurenbilder? Das Problem der Nachahmung des Motivs hat in der Landschaftsmalerei grössere Bedeutung als in den Allegorien. Dennoch scheint es möglich zu sein, in Hodlers Landschaften nach 1890 einige Kompositionsschemata zu eruieren: Vielleicht ist es am besten, diese Schemata zu skizzieren und zu kommentieren (Abb. 36). Vorangeschickt sei die Bemerkung, dass diese Matrizen zwar aus der Reduktion entstehen, sie aber nicht die Bilder reduzieren. Wer ein Skelett präpariert, vergisst in der Regel nicht, dass er es mit dem Knochengerüst und nicht mit der lebendigen und handelnden Person zu tun hat.

Das erste Schema besteht nur aus einem im Raum liegenden Dreieck und einer Horizontlinie. Es bezieht sich auf Landschaften vom Anfang der neunziger Jahre, die entweder nach der Natur gemalt sind (*Strasse nach Evordes*, um 1890, in mehreren Fassungen) oder als allegorische Landschaften konzipiert waren (*Herbstabend*, 1892/93 [Abb. 37], *Weg der auserwählten Seelen*, 1893). Diese Art der allegorischen Landschaftskomposition verfolgte Hodler nach 1893 nicht mehr. Erst um 1910 nahm er sie verändert wieder auf in der pyramidalen Darstellung von Bergen wie z. B. dem *Niesen* (Abb. 38). Selbstverständlich erübrigt sich in der flächigen symmetrischen Ordnung (L 1a) die Horizontlinie.

Mit einigen horizontalen Linien bzw. einigen waagrechten Streifen scheint mir das zweite Schema (L 2) erfassbarer zu sein. Gemeint ist damit eine Darstellung, deren Kennzeichen die Anordnung von Wiesen, Seen, Bergen und Wolken zu horizontalen Streifen ist. Beispiele sind Klees zweite Skizze entsprechender Landschaften von Hodler (Abb. 39). Für die Zeit zwischen 1900 und 1918, also bis zu den letzten Landschaften, dürfte das Schema der Horizontalstreifen das wichtigste für Hodler gewesen sein. Dagegen hatte das apsidiale Schema (L 3) ein merkwürdig kurzes Leben. Ich bezeichne mit diesem Ausdruck das in die Raumentiefe gelegte Halbrund von Bergen, die ein Seebecken umgrenzen und sich im Wasser spiegeln. Beispiele sind, ausser dem *Thunersee mit Spiegelung* (Abb. 34), die Bilder vom Silvaplanersee (S. 36–39). Das apsidiale Schema hat Hodler 1909 in *Thunersee mit symmetrischer Spiegelung* radikalisiert, danach aufgegeben.

Ein viertes Schema lässt sich anführen. Darin wird das apsidiale Schema umgekehrt und in ein Kompositionsmuster verwandelt, wie es exemplarisch in den Genferseelandschaften von Chexbres aus (Abb. 35) seit 1894/95 vorkommt. Konzipiert ist damit eine Art von «Welloval» aus Erdschale und Himmelsdeckel, die zusammen die Figur eines seitlich geöffneten Ovals formen. Es ist dieses Schema, das Hodler die Verbindung mit der Figurendarstellung ermöglicht (vgl. *Empfindung* und *Heilige Stunde* als Beispiele). (L 4)

Nach meiner Einsicht dürften die vier aufgezeigten Schemata die Matrizen der Landschaftsdarstellung Hodlers darstellen. Kombinationen und Abwandlungen sind von diesen Matrizen aus beschreibbar. Im Moment drängt sich eine weitere Reduktion bzw. Elementarisierung nicht auf, wenn sich auch die Verwendung von geraden, konvexen und konkaven Grundlinien bemerkbar macht. In der Landschaftsmalerei scheint die höhere Stellung der Nachahmung sowohl die Elementarisierung wie die kombinatorische Verfügung eingeschränkt zu haben. Die Matrizen dürften dennoch die Wahl der Motive bestimmt und die Veränderungen gegenüber dem Vorbild ermöglicht und gesteuert haben.

Natürlich ist die Präparierung von Schemata eine Art von Demaskierung des Künstlers, wenigstens für jene romantische Vorstellung vom Künstlertum, nach

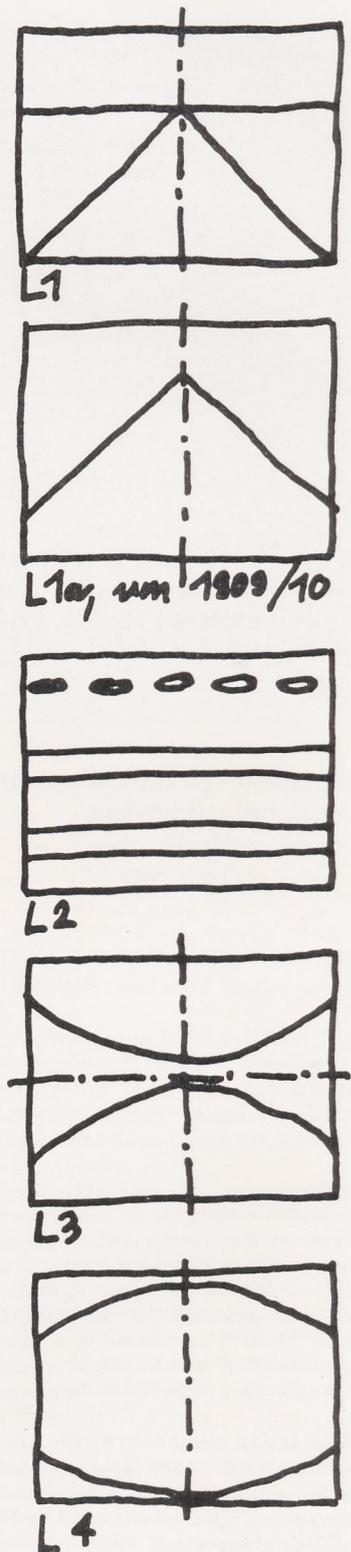


Abb. 36: Matrizen von Hodlers Landschaftsmalerei.

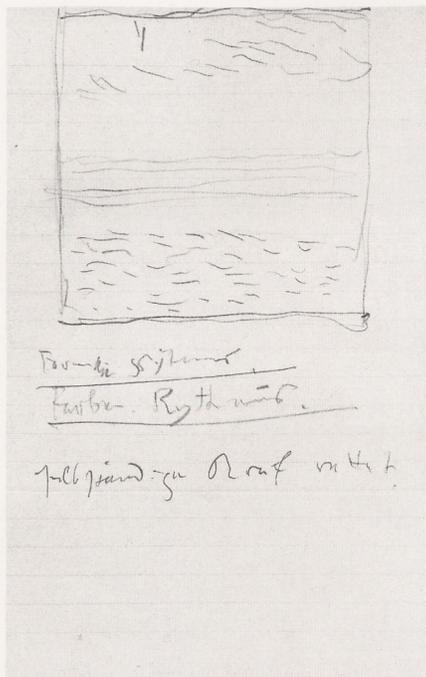


Abb. 39: Ferdinand Hodler, Skizzenheftseite mit Landschaft, Bleistift, Carnet 176/157, S. 7, Musée d'Art et d'Histoire, Genf.

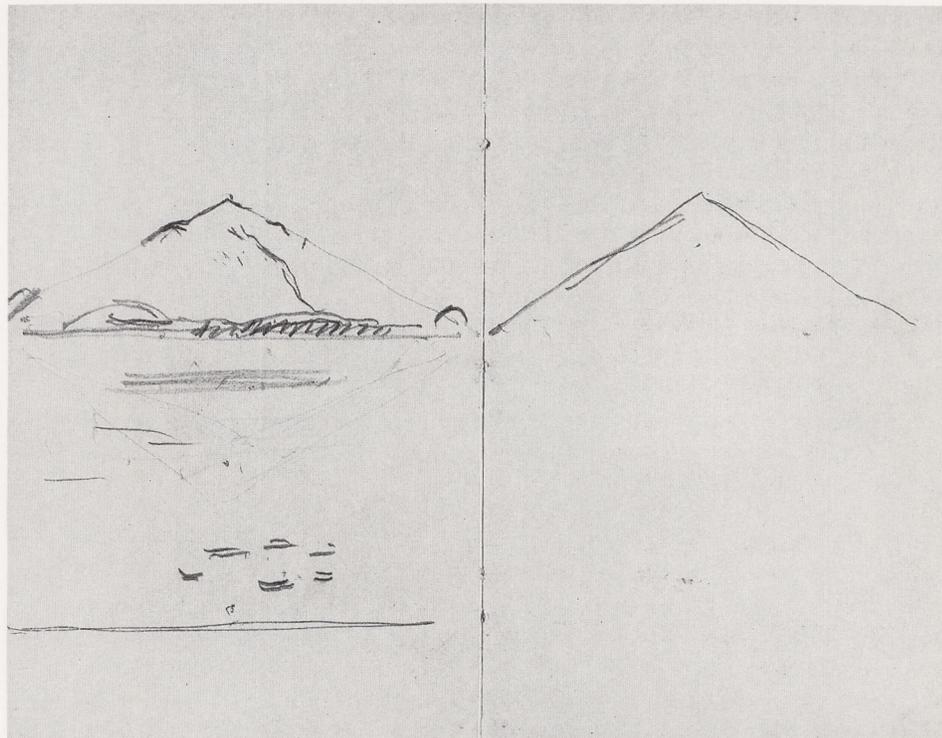


Abb. 38: Ferdinand Hodler, Skizzenheftdoppelseite, *Thunersee mit Niesen*, Bleistift, Carnet 176/197, S. 24/25, Musée d'Art et d'Histoire, Genf.

<sup>20</sup> Zum Verfahren und den Fortsetzungen: JOHANN GEORG SULZER, «Landschaft», in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2. vermehrte Auflage Leipzig 1792, Bd. 3, S. 145–154; PIERRE CHESSEX, A. L. R. Ducros (1748–1810). *Paysages d'Italie à l'époque de Goethe*, Ausst. Kat. Lausanne, Genf 1986.- Zu Sommer: JURA BRÜSCHWEILER, *Ferdinand Hodler als Ansichtenmaler und sein erster Lehrmeister Ferdinand Sommer*, Kat. Ausst. Steffisburg, Martigny, Lugano 1983–1984, Thun 1983.

der das Werk und die Künstler möglichst voraussetzungslos sein sollten. Allerdings hat Eugène Delacroix auf das Vorhandensein solcher Matrizen bei jedem Künstler hingewiesen. Zu unterscheiden sind aber Matrizen und Schablonen. Carl Albert Loosli, der eifersüchtige Verehrer von Hodler, hat wider seine Absicht einen entlarvenden Text über die schablonenartige Vervielfältigung publiziert. Er handelt davon, wie Hodler mehrere Leinwände mit dem gleichen Motiv präpariert hat, um sie je nach Bedarf und Verlangen fertigzustellen. Das bezeugt nicht direkt das Vorhandensein von Matrizen, wohl aber den Gebrauch von Landschaftsschablonen. Loosli dachte darüber nach, ob die Lehre Hodlers beim Thuner Ansichtenmaler Ferdinand Sommer Folgen gehabt habe, und er fand Nachwirkungen in der mehrfachen Anfertigung von Landschaften auf der Grundlage von Schablonen. Sommer scheint das Verfahren, das Johann Ludwig Aberli im 18. Jahrhundert für die Herstellung von Touristenbildchen entwickelt hatte<sup>20</sup>, weitergeübt zu haben. Loosli gab sich Mühe, Hodlers Schablonisierung als Veredelung des Sommerschen Vervielfältigungsverfahrens aufzufassen. Es soll den Zweck gehabt haben, den Veränderungen der Beleuchtung und der Farben nachkommen zu können, womit Loosli glauben macht, Hodler habe das Problem von Claude Monet mit einem analogen Verfahren gelöst. Selbstverständlich war dies für Hodler nicht der Grund, wie Loosli sofort in absichtslosem Widerspruch bekanntgibt: eine Landschaftsschablone gibt die Grundlage zur Vervielfältigung, zur seriellen Produktion: *Wo ihn eine Landschaft dermassen fesselte, dass sie ihm der Darstellung in verschiedenen Fassungen würdig schien, fertigte er sich von allen Dingen eine genaue Pause davon an, wobei, wie vorherührt, bereits alle*

perspektivischen und formalen Aufgaben linear restlos gelöst wurden. Diese Pause nun übertrug er dann gleichzeitig und vorgängig auf ebenso viele Malgründe grundierter und gespannter Leinwand, als er Gemälde zu schaffen gedachte, so dass ihr formaler Aufbau von vornherein festgelegt war und ihn bei der malerischen Ausarbeitung nicht mehr zu beschäftigen brauchte, wodurch für diese selbst kostbare Zeit gewonnen ward<sup>21</sup>.

Auf die Probleme der Datierung der verschiedenen Fassungen, die durch diese Arbeitsweise entstanden, wies Loosli hin, nicht aber auf andere, ebenso wichtige Fragen. Es handelt sich hier um ein relativ primitives serielles Arbeiten, das natürlich auf die mehrfache Verkaufsmöglichkeit ausgerichtet ist (und das im übrigen das serielle Arbeiten Hodlers weiter belegt). Eine derartige Vervielfältigung mit Hilfe von Schablonen ist zwar kein schlüssiger Beweis für die Arbeit mit noch einfacheren Matrizen, aber die Schablonen führen nahe an die Matrizen heran. Jedenfalls kann dieses Verfahren die hier vorgelegte Abstraktionsarbeit rechtfertigen, auch wenn die Matrizen auf ein nicht bloss verfahrensmässiges serielles Arbeiten hinweisen.

#### 4. Licht, Farbe

Der *Herbstabend*, 1892 gemalt für den Calame-Wettbewerb, ist deshalb ein bemerkenswertes Bild, weil Hodler hier, erstmals deutlich, sich mit einer allegorischen Landschaft beschäftigt hat. In mittlerer Entfernung auf der Landstrasse befand sich ursprünglich eine weibliche Rückenfigur. Sie wurde vermutlich noch in den neunziger Jahren übermalt. Den ersten Zustand belegt eine Zeichnung nach dem Gemälde (Abb. 37)<sup>22</sup>. Man meint seit langem zu wissen, dass diese Rückenfigur nach Caspar David Friedrichs Gemälde *Frau in der Morgensonne*, das um 1818/20 datiert wird, entstanden sein könnte. Allerdings war der Nachweis nicht zu erbringen, wie denn Hodler 1892 dieses Bild, das erst 1905 in die Literatur eingeführt wurde, hätte kennen können. Dasselbe Problem stellt sich übrigens auch gegenüber Friedrichs Bild *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, das als Referenzwerk von Hodlers *Blick ins Unendliche* aus den Jahren 1902–1904 angenommen wurde<sup>23</sup>. Die Frage nach einer Rezeption Friedrichs durch Hodler ist sowohl wegen der allegorischen Landschaft wie auch wegen der religiös gestimmten Figur/Natur-Bildern nicht ganz nebensächlich.

Hingegen lässt sich ein anderer Rückgriff von Hodler auf Friedrich ausreichend wahrscheinlich machen. Im Februar 1893 malte Hodler im Tessin unter anderem auch das kleine Bild *Maggiadelta* (Abb. 40), das den Eingang ins Maggiatal bei Sonnenaufgang zeigt. Die beiden einander zugeneigten hellen Flächen des Himmels und des Wassers, die getrennt sind durch Bergkette und Ufersteine, die Separierung aber durch Spiegelung überwinden, scheinen auf eine merkwürdige Art Friedrichs Bild *Das grosse Gehege bei Dresden* (Abb. 41) zu wiederholen und abzuwandeln. Hodler vereinfachte zwar die Umkehrung der Verschränkung von Hellem und Dunklem in den beiden Kalotten von Himmel und Erde bei Friedrich. Ferner ersetzte er die gelb-orange Abenddämmerung durch ein kühles, graugelbes Morgenlicht. Damit ist bei Hodler nicht symbolisierend ein Herabsinken des Himmels auf die Erde, eine Vereinigung beider durch die Umkehrung der Hell-dunkel-Muster vorgeführt, sondern das Auseandertreten und die Lösung des einen vom andern.

Friedrichs Gemälde wurde 1832 vom Sächsischen Kunstverein erworben und unter den Mitgliedern verlost. Erst 1909 kam es wieder in öffentlichen Besitz, aber war schon zur Verlosung von Johann Philipp Veith unter dem Titel *Abend an der Elbe* gestochen worden. Hodler konnte dieses Gemälde Friedrichs also kennen,

<sup>21</sup> CARL ALBERT LOOSLI, *Aus der Werkstatt Ferdinand Hodlers*, Basel 1938, S. 162–167.

<sup>22</sup> ANNE DE HERDT, *Dessins genevois de Liotard à Hodler*, Kat. Ausst. Genf und Dijon 1984, Nr. 152, S. 280–281. – SHARON L. HIRSH, *Ferdinand Hodler*, München 1981, S. 44–45.

<sup>23</sup> ROBERT ROSENBLUM, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, London 1975, S. 101–128. – Vgl. zur Diskussion der Frage meinen Aufsatz «Hodler, Maler» (wie Anm. 17), S. 24–25.

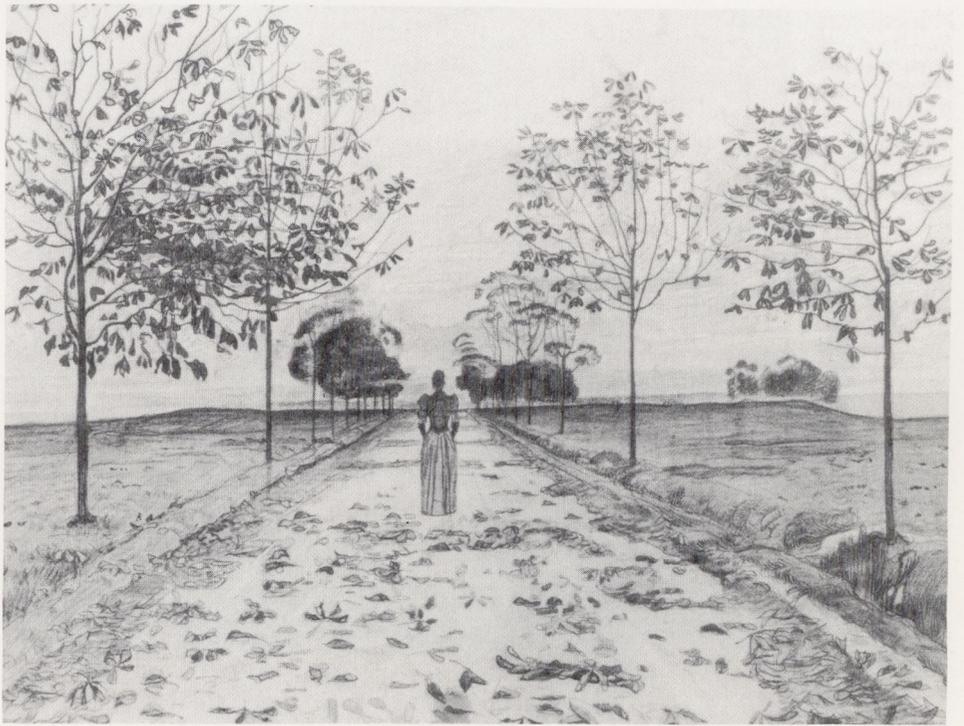


Abb. 37: Ferdinand Hodler, *Der Herbstabend*, 1893, Bleistift, Farbstift und Aquarell, 26,3 × 33,7 cm, Cabinet des dessins, Musée d'Art et d'Histoire, Genf.

Abb. 40: Ferdinand Hodler, *Maggiadelta*, 1893, Öl auf Leinwand, 40 × 64 cm, Kunsthhaus, Zürich.

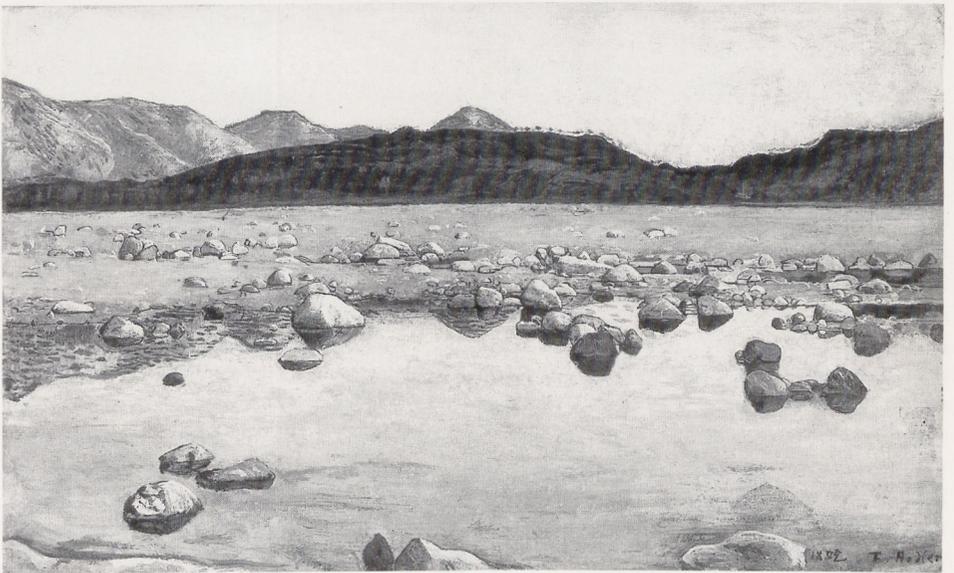




Abb. 41: Caspar David Friedrich, *Das Grosse Gehege bei Dresden*, 1832, Öl auf Leinwand, 73,5 × 102,5 cm, Gemäldegalerie, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.

seine Veränderungen, insbesondere sein Verzicht auf die pathetische Entgegenwärtigung von Himmel und Erde, könnten mit Veiths Stich zusammenhängen. 1892 fasste Hodler diese Idee noch figürlich-allegorisch. Am 17. September schrieb er über das im Entstehen begriffene Bild *Aufgehen im All* (Abb. 42) in einem Brief: *Meine Hauptarbeit dieses Sommers [ . . . ] ist ein mittelgrosses Bild, das eine nackte weibliche Figur auf einem schwarzen Tuch und auf freiem Felde stehend darstellt. Die Beleuchtung ist nach Sonnenuntergang und der nackte Körper reflektiert die Farbe des so beleuchteten Luftkreises*<sup>24</sup>. Figuren im Gegenlicht wie im *Herbstabend* oder Figuren, die das verschwindende oder verschwundene Licht reflektieren, sind nicht allein Friedrichsche Ideen, sondern sie gehören der deutschen romantischen Malerei an.

Trotzdem müsste für Hodlers *Maggiadelta* neben Friedrichs *Grosses Gehege* auch Frank Buchsers *Stromschnellen von St. Mary* (Abb. 43) herangezogen werden. Buchser hatte von diesem Motiv drei Fassungen gemalt, die auf seine Studien und Zeichnungen zurückgehen und nur um wenig voneinander abweichen. Sie zeigen einen leuchtenden Abendhimmel über dem Fluss, der in der Bildmitte eine halbrunde ruhige Fläche bildet und das Licht des Himmels spiegelt<sup>25</sup>. Hodler dürfte mindestens eine der Fassungen, die seit 1872 in Ausstellungen vertreten waren, gekannt haben.

Hodler ist, wie mir scheint, 1907 in den Engadiner Landschaften auf seine erstmals 1893 im Bild *Maggiadelta* erprobte Verbindung des «apsidalen» Schemas mit dem Licht zurückgekommen. Gewiss hatte Hodler in verschiedenen Landschaftsbildern in der Zwischenzeit sich mit Spiegelungen von Wolken und Bergen im Wasser, mit den Verschränkungen von Himmel und Wasser und – besonders in den gleichförmig wiederkehrenden Genferseelandschaften von Chexbres aus – mit der Entsprechung von konkaver Erdschale und konvexer Himmelskalotte beschäftigt und sie durch die Angleichung des Lichts ausgeführt. Das Bild *Silvaplanersee im Herbst* (Abb. 44) hat nach dem *Maggiadelta* von 1893

<sup>24</sup> Zu Friedrichs Bild: H. BÖRSCH-SUPAN, K. W. JÄHNIG, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen*, München 1973, Nr. 399, S. 432.- Hodlers Brief wurde von C. A. LOOSLI, *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass*, 4 Bde., Bern 1921–1924, Bd. 4, abgedruckt. Vgl. JURA BRÜSCHWEILER, «Chronologische Übersicht» (wie Anm. 1), S. 102.

<sup>25</sup> PETER VIGNAU-WILBERG, *Museum der Stadt Solothurn. Gemälde und Skulpturen* (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen 2), Solothurn 1973, Nr. 63, S. 74–75.



Abb. 42: Ferdinand Hodler, *Aufgehen im All*, 1892, Öl auf Leinwand, 159 × 97 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Basel



Abb. 43: Frank Buchser, *Die Stromschnellen von St. Mary*, 1868, Öl auf Leinwand, 86,5 × 172 cm, Kunstmuseum, Solothurn.

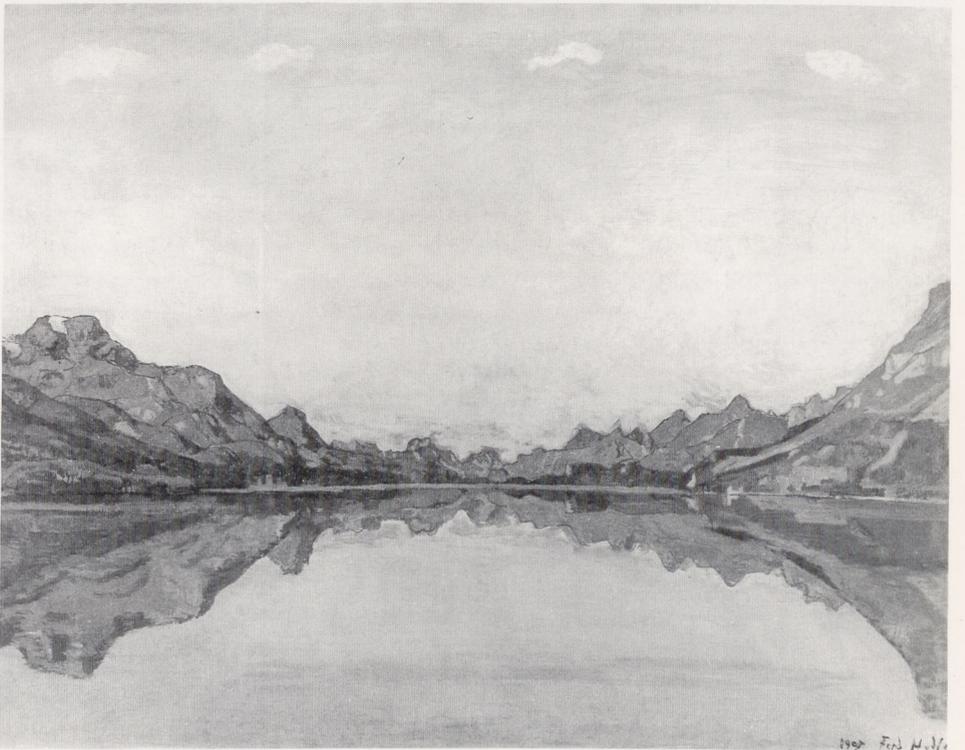


Abb. 44: Ferdinand Hodler, *Silvaplannersee im Herbst*, 1907, Öl auf Leinwand, 71 × 92,5 cm, Kunsthaus, Zürich.

vielleicht die grösste Nähe zu Friedrichs *Grossem Gehege*. Die Berge und ihre Spiegelung formen einen Bogen, zugleich senkt sich der Himmel in der Bildmitte ab und kommt sich im spiegelglatten Wasser entgegen. Dabei kann Hodler diese Entgegenwölbung anders als Friedrich mit «natürlichen» Mitteln erzielen, mit der sich in die Tiefe ziehenden Bergkette. Zu den Übereinstimmungen könnte gezählt werden, dass in den beiden Bildern die horizontale Symmetrieachse etwa in gleicher Höhe angenommen ist und der lichte Himmel in beiden Werken in der

Bildmitte nahezu zwei Drittel der Höhe einnimmt. Die Berge erscheinen in hellem Rotbraun über dem Grün der Wälder mit blauen Schattenflecken. Im Spiegelbild schwächen sich die Farben nur wenig ab, die Farbintensität und die Kontraste vermindern sich nicht mit zunehmender Entfernung.

Es ist keineswegs leicht, dieser Darstellung eine Tageszeit zuzuordnen. Denn die ungeminderte Klarheit der Farben und der Spiegelung lassen einen frühen Morgen annehmen. Aber wenn der Standort des Malers bei Surlej (siehe S. 36) richtig angenommen ist, so gibt das Bild die Ansicht gegen Westen, und das intensive Licht in der Mitte über dem Horizont müsste auf die untergehende Sonne zu beziehen sein. Werner Y. Müller hat den Licht- und Farbcharakter des *Silvaplanersee im Herbst* auf eine Morgenstimmung bezogen: *Und während im «Herbstabend» die Sonne versinkt in die Nacht, steigt im «Silvaplanersee» das feurige Gestirn erst empor und färbt den Himmel über den Bergellerbergen mit lichtem Gold. Als duftige Vorboten – wie Pferde des Gespannes von Helios – künden vier Wolkenbausche das kommende Emporsteigen des Sonnenballes*<sup>26</sup>. Damit dürfte die Zeitangabe übereinstimmen, die Hodlers zufälliger Begleiter Willy F. Burger machte: morgens um neun Uhr. Aber Burger gab auch den Ort Surlej an und bestätigte damit den Blick über den See gegen Westen bzw. Südwesten<sup>27</sup>. Um den *Sonnenaufgang* kann es sich nicht handeln, aber die Stimmung, die ruhige, scharfe Klarheit scheint fast eindeutig das Licht des Morgens wiederzugeben. Wir müssten annehmen, dass Hodler das Licht des Sonnenaufgangs, das er im Rücken hatte, verlegt und vor sich gebracht hat. Doch hätte diese Art der Komposition dem seitlich von ihm malenden Burger nicht auffallen müssen? Konnte dieser es nicht bemerken, weil vor Ort nur die kleinere Fassung (siehe S. 38) entstanden ist, die das Leuchten etwas weniger ausgeprägt zeigt?

Offenbar müssen wir annehmen, dass wenigstens die Fassung im Kunsthaus Zürich in bezug auf das Licht geordnet wurde – vielleicht ebenso wie der *Herbstabend*. Möglicherweise drückt sich in dieser Veränderung Hodlers Lichtelebnis im Engadin aus, und vielleicht bereiten sich darin die Lichtmystizismen der späten Landschaften vor. In keiner seiner allegorischen Figurenkompositionen hat Hodler das Licht in einer vergleichbaren Weise eingesetzt. Allenfalls ist, wie im *Blick in die Unendlichkeit*, mit Hell und Dunkel die Plastizität der Figuren herausgearbeitet, aber diese haben und werfen niemals Schatten. Die *Heilige Stunde* (Abb. 45), an der Hodler zu Beginn des Jahres 1907 arbeitete, stellt überhaupt keine Lichtsituation für die vier Figuren auf dem Rasen dar. Die Rosen sind nach der linsenförmigen Matrize angeordnet (L 4), aber der Eindruck entsteht, dass Blumen und Rasen Ausstattungsstücke bleiben, nicht bloss wegen der Anordnung, sondern weil Licht fehlt. Über die Gründe dieses Ausbleibens des Lichts, über die offenbare Unmöglichkeit, die Allegorie der Figuren unter natürliche Bedingungen zu bringen, gibt es keinen Hinweis und keine Vermutung, sie dürfte bis jetzt überhaupt nicht aufgefallen sein. Soweit ich sehe, hat Hodler nur in einer einzigen seiner Figurenkompositionen versucht, den Figuren einen natürlicheren, nicht bloss mit Natur ausgestatteten Schauplatz zu geben. Diese Ausnahme bildet *Die Liebe* (Abb. 46), ein Gemälde, das Hodler nach seiner Arbeit im Engadin begonnen hat und das im ursprünglichen Zustand einen Fries von drei liegenden Figuren zeigte<sup>28</sup>. Hier hat Hodler in der definitiven Fassung versucht, den Paaren auf der allegorischen Wiese mit einem hellen See, einem Bergstreifen und einem leuchtenden Himmel ein quasi natürliches Licht als Hintergrund zu geben. Es ist sein einziger Versuch geblieben, natürliches Licht und Figurenkomposition zusammenzufügen, und es ist nicht zufällig, dass dieser Versuch unmittelbar nach dem Aufenthalt im Engadin unternommen wurde.

<sup>26</sup> WERNER Y. MÜLLER, *Die Kunst Ferdinand Hodlers. Reife und Spätwerk 1895–1918*, Zürich 1941, S. 149.

<sup>27</sup> WILLY F. BURGER, *Einige Tage mit Hodler* (siehe S. 31–33).

<sup>28</sup> Vgl. Kat. Ausst. *Ferdinand Hodler. Zeichnungen*, Winterthur, Solothurn, Innsbruck 1983, S. 76–99; und SHARON L. HIRSH, *The Fine Art of Gesture: Drawings by Ferdinand Hodler*, in Kat. Ausst. im Musée des Beaux-Arts, Montreal 1988, S. 12–43.

Abb. 45: Ferdinand Hodler,  
*Heilige Stunde*, 1907,  
teilweise übermalt, 1911,  
Öl auf Leinwand,  
182,5 × 224 cm,  
Kunsthhaus, Zürich.



Abb. 46: Ferdinand Hodler,  
*Die Liebe* (mittleres Paar),  
1907/08, Öl auf  
Leinwand, 145 × 175 cm,  
Privatbesitz, Schweiz.

