

Realismus im Ornament Ferdinand Hodlers Prinzip der Einheit

OSKAR BÄTSCHMANN

Einheit

Unter dem sprechenden Pseudonym »mysti« stellte ein anonymer Autor 1886 in der *Revue de Genève* die Frage nach Hodlers Prinzip. Der Verfasser – vermutlich Louis Montchal, Schriftsteller, Literaturwissenschaftler und Freund des Malers – schrieb über das Gemälde *Blick in die Ewigkeit* (Kat. 13, S. 20): »Die Unendlichkeit ist das schöpferische Prinzip, das den meisterlichen Pinsel von Hodler geführt hat. Für die Darstellung dieser vertrackten Abstraktion [des Infini] hat sich der Maler nicht auf seine Einbildungskraft verlassen. Er wollte wahr sein – und will es noch. Mit der folgerichtigen Kühnheit des Genies hat er sich des Naturalismus bedient, um das Ideal zu bilden. Er hat sich einen Mann vorgenommen – ich will sagen einen armen Mann – und hat ihn höchst lebendig in die Mitte der Leinwand gesetzt. Aus dem Gegensatz zwischen den rohen Formen des Zimmermanns und dem ungreifbaren Wort: Ewigkeit! entspringt plötzlich das funkelnde Mystische.«¹ Diese Interpretation des »mysti« zeigt auf mehrere Probleme: das Arbeiten Hodlers aus einem Prinzip (wie immer seine verschiedenen Aspekte zu bestimmen wären), die Beziehung zwischen Darstellung und Bezeichnung, die Verbindung zwischen dem realistisch Dargestellten und dem Transzendenten und die Mitwirkung des Betrachters beim Sprung vom Dargestellten zum geistigen Inhalt.

Artur Weese, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Bern, schrieb am 8. Januar 1909 seinem Schüler Wilhelm Worringer in München von einem Vortrag, den er am kommenden Montag über Cuno Amiet, Claude Monet, Vincent van Gogh und Ferdinand Hodler in Zürich unter dem Titel »Impressionismus und Eurhythmie« halten werde. Zugleich berichtete Weese von einem kürzlichen Besuch bei Hodler in Genf: »Ich war erstaunt, was der Mann für ein exakter Kopf ist. Er trägt seine Sachen vor wie ein Theoretiker, etwas grau und etwas rau, aber vorzüglich. Er spielte alles auf Einheit, Parallelismus, Permanenz und Symmetrie aus.« Angeregt vom Gemälde *Eurhythmie* (Kat. 49, S. 104/105) von 1894/95 und der Namensbildung »Impressionismus« nach Claude Monets *Impression, soleil levant* schlug Weese dem Maler vor, sein Prinzip »Eurhythmie« zu nennen.²

Hodler ignorierte den Vorschlag des Professors und blieb bei »Parallelismus«, worunter er Wiederholungen jeder Art verstand, die eine Einheit im Bild herbeiführen. 1904 hatte er sich in Wien zu Else Spiegel über die mehrfache Repetition, besonders die vier- und fünffache, geäußert: »Ich liebe die Klarheit in einem Gemälde und darum liebe ich den Parallelismus. Auf vielen meiner Bilder habe ich vier oder fünf Gestalten gewählt, um ein und dasselbe Gefühl auszudrücken, weil ich weiss, dass die Wiederholung ein und derselben Sache den Eindruck vertieft. *Fünf* wähle ich deshalb mit Vorliebe, weil eine ungerade Zahl die Ordnung eines Bildes erhöht und einen natürlichen Mittelpunkt schafft, in welchem ich den Ausdruck aller fünf Gestalten noch konzentrieren kann. Nähme ich aber eine höhere Zahl, so würde das Auge nicht alle Figuren zu gleicher Zeit in sich aufnehmen können. Das aber will ich vermeiden, um die Einheitlichkeit und Ordnung nicht zu zerstören.«³

Zu Ordnung und Einheit im Bild hatte Hodler bereits 1897 in Freiburg i. Ü. einen Vortrag gehalten, der in der Tagespresse abgedruckt wurde. 1909 publizierte die Zeitschrift *Der Morgen* Hodlers Vortrag von 1897, erweitert um das Kapitel »Parallelismus«.⁴ Vortrag und Aufsatz schliessen mit der gleichen Prophezeiung: »Das Kunstwerk wird eine neue Ordnung offenbaren, die den Dingen innewohnt, und das wird sein: die Idee der Einheit.«⁵ Im Freiburger Vortrag hatte Hodler seine Mission umschrieben, die Einheit in allen Erscheinungen der Natur zu entdecken, in den Gemälden zu realisieren und dem Publikum vor Augen zu führen. Die wichtigste Vorgabe für das Sendungsbewusstsein des Künstlers wie für das Prinzip der Einheit lieferte das verbreitete französische Lehrbuch *Grammaire des arts du dessin* von Charles Blanc, das 1867 in Paris erschienen war. Blanc erklärte die gerade Linie zum Symbol der Einheit, die gebogene Linie zum Bild der Mannigfaltigkeit, und er stellte die Analogie mit den Farben her: Weiss sei die Einheit des Lichts ohne Farbe, Schwarz dagegen die Einheit der Farben ohne Licht, und zwischen diesen beiden Polen spiele sich das wunderbare Drama der farbigen Harmonien ab. Bei der Behandlung der Komposition begeisterte sich Blanc zum Ausruf: »Die Einheit! Das ist das echte Geheimnis der ganzen Komposition.«⁶



Kat. 13 *Blick in die Ewigkeit*, 1885
Öl auf Leinwand, 246 x 168 cm,
Kunstmuseum Bern

Blancs Lehrbuch wies Hodler die Richtung für den Auftrag des Künstlers und für die Aufgabe der Kunst. Hodler schrieb: »Die Mission (wenn dieses Wort erlaubt ist), die Mission des Künstlers ist, dem ewigen Element der Natur – der Schönheit – Ausdruck zu geben, von ihr [der Natur] die wesentliche Schönheit aufzuzeigen. Er verschafft der Natur Geltung, indem er die Dinge ans Licht bringt, er hebt die Formen des menschlichen Körpers hervor – er zeigt uns eine ins Grosse gesetzte, vereinfachte Natur, die von unbedeutenden Einzelheiten befreit ist. In seinem Werk zeigt er uns sein Mass von Erfahrung, Gefühl und Geist.«⁷ Ähnliches hatte Blanc 1867 über Grösse und Mission der Kunst dargelegt: »Der Künstler hat den Auftrag, uns an das Ideal zu erinnern, das heisst uns die ursprüngliche Schönheit der Dinge zu entschleiern, deren unvergängliche Eigenart aufzudecken, das reine Wesen. Die Ideen, die sich in der Natur unter einer konfusen und obskuren Form zeigen, werden von der Kunst definiert und erhellt. Die

Schönheiten der Natur sind der Wirkung der Zeit und dem universellen Gesetz der Zerstörung unterworfen: Die Kunst befreit sie davon und enthebt sie der Zeit und dem Tod.«⁸

An die Sendung der Kunst und des Künstlers, an die Ausrichtung der Kunst auf die ewige Schönheit, an Enthüllung oder Offenbarung durch die Kunst glaubte Hodler wie viele Zeitgenossen. Als er in Freiburg sein Bekenntnis konzipierte, war er im Auftrag der Zürcher Kunstgesellschaft mit Allegorien der Malerei für ein Plakat beschäftigt. Einer der Entwürfe zeigt eine Blumen pflückende junge Frau im Profil, ein anderer eine jugendliche weibliche Figur in weissem Kleid mit erhobenen Armen, die auf grünen Hügeln vor Alpengipfeln kauert, in die Regionen hoher Wolken hinaufreicht und ihr Gesicht lächelnd frontal dem Betrachter darbietet.⁹ Diese freundliche Medusa ist ein Sinnbild: die Malerei als riesengrosse wie mädchenhafte Figur im Kleid der Unschuld, ihre Erstreckung von der Wiese durch die parallelen Wolkenstreifen hinauf in die Himmelsregionen, die frontale Ausrichtung auf den Betrachter. Mit dieser Figur deklarierte Hodler sein ambitioniertes Ziel, mit der Malerei das Physische und das Metaphysische zu umfassen und zu einer Einheit zu verbinden. Es hat Hodler nicht irritiert, dieses Programm mit einem Plakat dem Publikum auf der Strasse vorzutragen.

Das Gelöbnis

Sein Gelöbnis auf die Kunst leistete Hodler mit 21 Jahren in Genf, wohin er sich am Jahresende 1871 zu Fuss von Langenthal aufgemacht hatte, um Gemälde von Alexandre Calame und François Diday im Musée Rath zu kopieren.¹⁰ Dabei wurde er von Barthélemy Menn, dem wichtigsten Lehrer in Genf, entdeckt und bis 1877 in dessen Klasse an der Ecole des Beaux-Arts als Freischüler aufgenommen. Hodler porträtierte in den 1880er-Jahren seinen verehrten Lehrer, dem er zeitlebens dankbar blieb.¹¹ Der Lehrer machte seinen Schüler auf Leonardo da Vincis Traktat über die Malerei und auf Albrecht Dürers Proportionslehre aufmerksam. Die Lektüre von Charles Blanc leitete den jungen Hodler zu Vitruvs Architekturlehre, von der er schreibend und zeichnend einige Kapitel kopierte, darunter den Abschnitt über die Symmetrien und Proportionen der Tempel und des menschlichen Körpers.¹²

Im Selbstporträt *Der Studierende* von 1874 (Kat. 1, S. 18) gelobte Hodler sich und dem künftigen Publikum mit grosser Ernsthaftigkeit die »restlose Hingabe, die von vorneherein jedes Opfer mit in Kauf nimmt«, nach einer späteren Notiz des Biografen C. A. Loosli.¹³ Für sein Porträt nahm Hodler eine grossformatige Leinwand und gab sich



Kat. 7 *Der Zornige*, 1881

Öl auf Leinwand, 73 x 53 cm

Kunstmuseum Bern, Legat Ch. Edm. von Steiger-Pinson

eine Pagenfrisur wie in seinem ersten erhaltenen Selbstbildnis von 1872.¹⁴ Die linke Hand hält einen Winkel und ein Senkblei, zwei der vier Attribute des *Giudizio*, des qualifizierten künstlerischen Urteils gemäss der *Iconologia* von Cesare Ripa.¹⁵ Die rechte Hand ist auf der Höhe des Herzens zum Schwur erhoben, darunter weisen sechs Bücher auf dem roten Sessel den gelehrten Maler aus. Die im Rücken des Künstlers platzierten Gegenstände – das zerknitterte Blatt, die geschlossene Zeichenmappe und die Keilrahmen mit aufgespannten Leinwänden – zeigen die Folge von Skizze zu Zeichnung und Gemälde als Vorhaben an, da die Bilder gegen die Wand gedreht und somit unsichtbar sind. Die zahlreichen Selbstdarstellungen im Atelier mit verborgenen Bildern, die auf Rembrandt, Poussin und Velázquez zurückgehen, setzten mit den umgedrehten Leinwänden stets das Geheimnis um die zukünftige Kunst und ihren Urheber.¹⁶ Wenige Jahre vor Hodler lieferte Paul Cézanne um 1865 ein signifikantes Beispiel mit dem kleinen Gemälde *Der Ofen im Atelier*, in dem der unverkennbare Ausrüstungsgegenstand des Künstlerateliers an der vorderen Bildgrenze positioniert ist und dahinter eine umgedrehte Leinwand in vollem Licht das Geheimnis ihrer Vorderseite für sich behält.¹⁷

Was Hodler im Selbstbildnis von 1874 verbarg, ist im Fall des grossen Keilrahmens leicht zu erraten. Format und Grösse legen nahe, hier die Rückseite des Gemäldes *Le Nant de Frontenex* zu vermuten, das Hodler im gleichen Jahr dem Concours Calame einreichte.¹⁸ Mit diesem Gemälde eines engen Waldwegs mit einem versteckten Reh, mit Bäumen und Sträuchern, deren Laubwerk durch Licht aus dem dämmerigen Braun-Grün herausgehoben wird, errang Hodler den ersten Preis im Betrag von 300 Schweizer Franken.¹⁹ Mit Wald und Reh nahm er ein Sujet auf, das Gustave Courbet mehrfach zur grossen Befriedigung des Publikums dargestellt hatte. Für das Gemälde *Le chevreuil chassé aux écoutes, printemps (Witterndes Reh)* hatte Courbet im Salon von 1868 im Warenhausbesitzer Aristide Boucicaut einen Käufer gefunden, der 4000 Francs auszugeben bereit war.²⁰

Fast alle Selbstbildnisse Hodlers richteten sich direkt an die Betrachter beziehungsweise an das Publikum, das sich aus Besuchern der Ausstellungen, Offiziellen, Kritikern, Sammlern und Fachleuten zusammensetzte. Wie jeder Ausstellungskünstler erkannte Hodler diese schillernde Instanz an, auch wenn er sie bekämpfte und schmähte. Im Selbstbildnis *Der Zornige* (Kat. 7) von 1881 nahm Hodler das Publikum aggressiv in den Blick mit der Drehung des Kopfes über die Schulter nach hinten. Die Augenbrauen des Malers sind zusammengezogen, über der Nase graben sich senkrechte Falten in die Stirn. 1881 verstand man das Bildnis als Darstellung eines Verrückten, »le portrait



1 Anthonis van Dyck, *Selbstbildnis*

Radierung

In: *Principum Virorum Doctorum, Pictorum* [1636–1640],

Faksimile-Ausgabe, Venedig 1878

d'un fou».²¹ Im Frühjahr 1881 wurde das Werk im Pariser Salon unter dem Titel *Un insensé (Ein Wahnsinniger)*, im September des gleichen Jahrs in Genf mit der Bezeichnung *Le furieux (Der Zornige)* ausgestellt.²² Für Paris wurde die Bezeichnung eines zerrütteten Geisteszustands gewählt, für Genf aber ein Affekt benannt, der sich auf die Genfer Situation beziehen liess.²³ Jura Brüsche wies darauf hin, dass eine Genfer Galerie 1876 Gustave Courbets frühes Selbstbildnis *Le désespéré* von etwa 1843 ausgestellt hatte.²⁴ Möglicherweise lieferte Courbets Bild für Hodler die Anregung, dem Publikum einen problematischen mentalen Zustand vor Augen zu führen und es mit dem Ausdruck des Zorns zu erschrecken. Dazu nahm Hodler die Attitüde des grossen Künstlers ein gemäss dem Vorbild von Anthonis van Dyck, der für seine *Icones Principum Virorum*, einer Sammlung von Bildnissen hochgestellter Zeitgenossen, sich zweimal selbst als Rückenfigur mit gewendetem Kopf dargestellt hatte. Die eine Darstellung wurde für das Titelblatt ergänzt zu einer Büste auf einem Sockel, die andere (Abb. 1) zeigt den nobilitierten, mit einer schweren goldenen Kette behängten und kostbar gekleideten van Dyck, den Hofmaler Karls I. von England. Die Rückenfigur mit gewendetem Kopf wurde zum Muster für das Porträt des selbstbewussten Künstlers, und von den *Icones* kam nach verschiedenen Nachdrucken 1878 eine Faksimileausgabe in Venedig heraus.²⁵

1891 rückte Hodler in einem knappen Brustbildnis die linke Schulter nach vorn, wandte den Kopf zum Betrachter und drehte die Pupillen in die Augenwinkel (Abb. 1, S. 144). Wieder liegt, wie beim *Zornigen*, eine Wendung zum Betrachter vor mit allen historischen Implikationen seit van Dyck, aber bei gänzlich verändertem Ausdruck. Nicht Zorn, sondern Kraft, ähnlich der eines Stiers, ist hier zum Ausdruck gebracht.²⁶ Dieses Selbstbildnis entstand wahrscheinlich 1891 in Paris, wo Hodler sein Meisterstück *Die Nacht* (Kat. 24, S. 92/93) mit grossem Beifall, auch mit der Akklamation von Pierre Puvis de Chavannes, im Salon du Champ-de-Mars hatte zeigen können.²⁷

Von den Selbstbildnissen nach 1910 fertigte Hodler meist mehrere Exemplare an, wahrscheinlich für die Sammler, die zu den Gemälden auch das Porträt des Urhebers stellen wollten, wie es einer seit dem 17. Jahrhundert bekannten Authentifizierung entspricht. Von den zahlreichen Fassungen des *Selbstbildnisses* (Kat. 103, S. 271) mit aufgerissenen Augen von 1912, die den Ausdruck des Erstaunens nach Charles Lebrun nachbilden, ging ein Exemplar im gleichen Jahr an den Winterthurer Sammler Theodor Reinhart, der das Selbstbildnis zwei Jahre zuvor bestellt hatte.²⁸

Aneignungen

1875 sah Hodler im Augustinermuseum in Basel den berühmten *Toten Christus* (Abb. 4, S. 292) von Hans Holbein und war wie alle Betrachter fasziniert von der erbarmungslos naturalistischen Darstellung des verwesenden Leichnams. Das schreckliche Bild verfolgte ihn bis zu seinen Darstellungen der sterbenden und toten Geliebten, Valentine Godé-Darel.²⁹ Nicht Kopieren, sondern Transformieren war Hodlers Behandlung von Vorlagen, und er setzte dies bereits 1876 in Langenthal um, als er den ausgemergelten Leichnam eines Bauernknechts in armseligen Lumpen malte.³⁰ Im Gegensatz zu Arnold Böcklin oder Max Klinger begriff Hodler den *Toten Christus* als Darstellung eines gewöhnlichen Leichnams und nahm ihn für einen toten Menschen des ländlichen Proletariats in Anspruch.

Um 1884 malte Hodler einen jugendlichen männlichen Akt im Profil vor einer Landschaft mit hohem Horizont für das *Zwiegespräch mit der Natur* (Kat. 11, S. 25).³¹ Die Figur ist in steifer Schrittstellung auf einem horizontalen Weg positioniert und blickt nach rechts in die Höhe. Der linke Arm wird in Kopfhöhe nach vorn gehalten, der rechte ist so angewinkelt, dass die Hand auf der Höhe der Brust verbleibt. Die Finger sind gespreizt, die Fläche der linken Hand ist offen nach rechts aussen gerichtet. Ein Weg mäandriert in die Bildtiefe bis zur Brusthöhe der Figur hinauf, und in die ferneren Wiesen sind drei

Baumgruppen so gesetzt, dass im einen Zwischenraum der Kopf, im anderen die erhobene linke Hand zu liegen kommen. Die vorbereitende Zeichnung zeigt die schreitende Figur auf dem Weg, nicht aber die Gestik des nackten Jünglings.³²

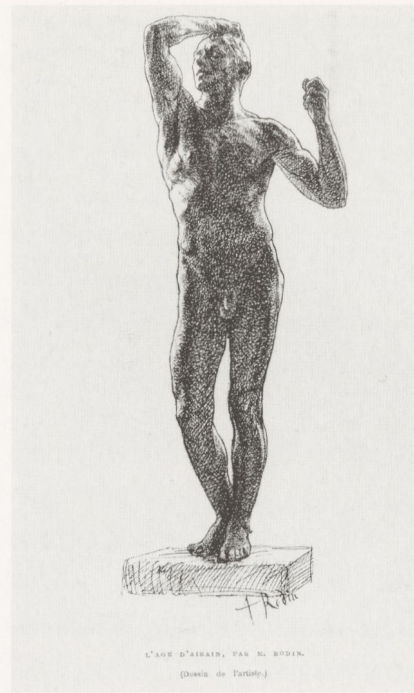
Das Thema der nackten Figur in quasi-natürlicher Umgebung haben neben vielen anderen auch Camille Corot und Barthélemy Menn bearbeitet. Hodler nahm das Motiv auf in seinen mehrfachen Darstellungen des *Barmherzigen Samariters* (vgl. Kat. 16, S. 72) in der Mitte der 1880er-Jahre.³³ Für die stehende Figur im *Zwiegespräch mit der Natur* wies die *Tribune de Genève* auf Akte von Puvis de Chavannes hin: »Unter den grossformatigen Leinwänden bemerken wir das *Turnerbankett*, den *Zornigen Krieger* von sehr dekorativer Wirkung, das *Gebet*, das bewundernswerte Teile enthält (den sitzenden Alten und den Pfarrer), und das *Zwiegespräch mit der Natur*, eine Aktstudie im Freien, die ein wenig im Stil von Puvis de Chavannes gehalten ist.«³⁴ 1884 hatte Puvis de Chavannes, einer der angesehensten Maler in Frankreich, die Wandbilder im Treppenhaus des Musée des Beaux-Arts in Lyon fertiggestellt. Der rechte Teil des Hauptbildes *Le bois sacré cher aux arts et aux muses* (*Der heilige Hain kostbar den Künsten und den Musen*) zeigt zwei nackte Jünglinge in einem Hain, von denen der eine kniet und der andere in Schrittstellung die Arme emporhebt.³⁵ Für weitere visuelle Referenzen von Hodlers Jüngling wurden auch ägyptische Relieffiguren mit dem Gestus der Verehrung vorgeschlagen, die in Genf, einem Zentrum der Ägyptologie im 19. Jahrhundert, bekannt sein konnten.³⁶ Zudem hatte Charles Blanc in seiner *Grammaire des arts du dessin* das Kapitel über die Proportionen mit fünf Wiedergaben von ägyptischen Vorlagen, darunter eines Frieses in Memphis, illustriert (Abb. 5, S. 40).³⁷ Die hauptsächlichste Anregung für Hodler ging aber von einer griechischen Bronzefigur (Abb. 2) aus, die sich bis zum napoleonischen Kunstraub 1806 zuerst auf der Terrasse des Schlosses Sanssouci in Potsdam und dann im Berliner Stadtschloss befunden hatte und nach der Rückgabe aus Paris seit 1830 in der Rotunde des Alten Museums in Berlin aufgestellt wurde. 1808 veröffentlichte Konrad Levezow eine Schrift zum *Betenden Knaben* mit einem Stich von Heinrich Anton Dähling.³⁸ Diese Statuette, die Lysipp oder seinem Umkreis zugeschrieben wurde, zeigt einen Jüngling in Schrittstellung mit erhobenen Armen.³⁹ Nicht zu vergessen ist Auguste Rodins berühmte Plastik *Das eiserne Zeitalter*, die 1877 in Brüssel unter dem Titel *Le vaincu* (*Der Besiegte*) ausgestellt und im Pariser Salon unter dem heutigen Titel gezeigt wurde, aber mit *L'homme qui s'éveille à la nature* (*Der Mensch, der zu seiner Natur erwachte*) eine weitere Bezeichnung trug, die möglicherweise für Hodler leitend war.⁴⁰



2 Lysipp (Umkreis), *Betender Knabe*, um 300 v. Chr.
Bronze, Höhe: 128 cm
Antikensammlung, Altes Museum, Staatliche Museen zu Berlin

1883, ein Jahr vor dem *Zwiegespräch mit der Natur*, reproduzierte die *Gazette des Beaux-Arts* eine Zeichnung Rodins, die seine Plastik von vorn zeigt (Abb. 3).

Mit seiner Verselbstständigung als Künstler ersetzte Hodler das anfängliche Kopieren durch einen schöpferischen Umgang mit visuellen Referenzen. Zwei Darstellungen des barmherzigen Samariters sind für sein Vorgehen aufschlussreich. Um 1883 entstand eine erste Version mit einem Mann, der einem liegenden Jüngling etwas einzuflößen versucht. Der Jüngling ist in eine steile Perspektive gelegt, sodass sich eine extreme Verkürzung der Figur ergibt, was einer seit dem 15. Jahrhundert bekannten besonderen Schwierigkeit der Malerei entspricht. Im Zeichenbuch von Jean Cousin, das seit 1571 vielfach aufgelegt wurde, wird die schwierige Darstellung der liegenden Figur in allen Positionen – Rückenlage, Bauchlage, vom Kopf und von den Füßen – auf vier Tafeln abgehandelt.⁴¹ Um die Mitte der 1880er-Jahre griff Hodler das Thema des Samariters noch einmal auf, nun aber mit einem Liegenden in nahezu bildparalleler Position, die der zweiten Stellung bei Jean Cousin ähnlich ist. Der hilfreiche Samariter am rechten Bildrand kommt aus einer Vertiefung empor und beugt sich zum Kopf des nackten Jünglings. Dieses Motiv, verbunden mit dem perspektivisch verkürzten liegenden Opfer findet sich kurz vor Hodler im Gemälde *Le bon Samaritain* von Théodule Ribot, das zwischen 1870–1875 ent-

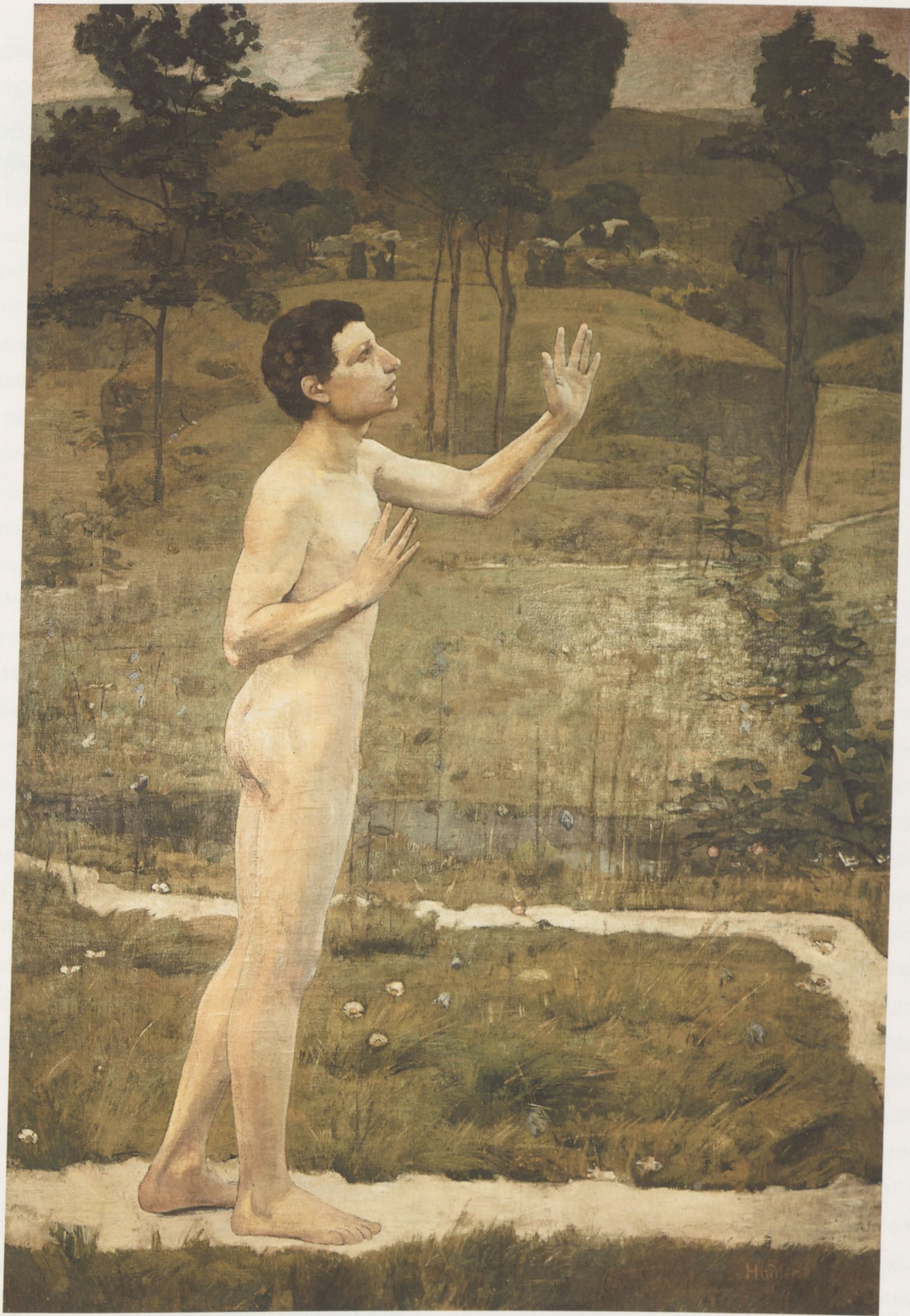


3 Auguste Rodin, *Das eherne Zeitalter*
Reproduktion einer Zeichnung
In: *Gazette des Beaux-Arts*, 28, 1883, S. 59

stand unter Bezug auf eine Vorlage von Johann Carl Loth.⁴² Vielleicht gehörte auch ein kleines Gemälde (Abb. 4) im Louvre, damals Adam Elsheimer zugeschrieben, zu Hodlers visuellen Referenzen.⁴³ Hier ist das Opfer leicht schräg in den Raum gelegt, der Samariter und sein Diener sind als Halbfiguren gezeigt, und hinter ihnen schliessen dichte Bäume das Bild zu zwei Dritteln ab.

Der Anlass für Hodlers Beschäftigung mit diesem Thema ist nicht bekannt. Von der späteren Komposition malte er zwei Fassungen, die eine entstand im Auftrag von Johann Friedrich Bützberger, für die andere hatte er keinen Auftraggeber. In dieser zweiten Fassung, die sich heute im Kunstmuseum Bern (Kat. 16, S. 72) befindet, brachte eine spätere Übermalung den Samariter zum Verschwinden, wodurch auch das biblische Sujet getilgt wurde.⁴⁴ Josef Victor Widmann drehte die Absage an die Literatur bei der Besprechung der Ausstellung von 1887 im Kunstmuseum Bern wieder zurück und bezeichnete das Werk als »das mythologisierende Bild (Tod Abels)«.⁴⁵

In den 1890er-Jahren nahm die Bedeutung von visuellen Referenzen für Hodler ab, und entsprechend verstärkte sich seine Entwicklung zum Monolithen. Er hielt sich an Modell- und Naturstudien und erarbeitete Kompositionen von grosser Einfachheit nach den Prinzipien der Ornamentik. Gegen die Einordnung in den Symbolismus wehrte er sich entschieden auch gegenüber Loosli.⁴⁶ Hodler wollte keiner



Kat. 11 *Zwiesgespräch mit der Natur*, um 1884

Öl auf Leinwand, 237 x 162 cm

Kunstmuseum Bern, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung



4 Jacob Pynas (bis 1977 Adam Elsheimer zugeschrieben),
Der gute Samariter, 1. Hälfte 17. Jh.
 Öl auf Kupfer, 21 x 26 cm, Musée du Louvre, Paris

Richtung angehören, die auch von anderen vertreten wurde, und andere Künstler interessierten ihn anscheinend umso weniger, je mehr künstlerische Erfolge er für sich verzeichnen konnte. Signifikant ist sein Verhalten an der 19. Ausstellung der Wiener Secession 1904, wo er mit 31 Gemälden vertreten war und von der Hängekommission den Hauptsaal mit den beiden Vorräumen zugeteilt erhielt. Im Saal II hingen 20 Gemälde von Edvard Munch, in den weiteren Räumen waren verschiedene Werke von Axel Gallén, Hans von Marées, Ludwig von Hofmann, Wilhelm Laage, Emil Rudolf Weiss und Thorn Prikker ausgestellt, während Cuno Amiet 30 Gemälde zeigte. Die Wiener Presse bezeichnete Amiet als Epigonen Hodlers, was zu einer merklichen Abkühlung der Freundschaft führte.⁴⁷ Von Edvard Munch, der mit bedeutenden Bildern in Wien vertreten war, hat Hodler, soweit wir wissen, nie gesprochen. Hat er den um zehn Jahre jüngeren Maler aus Oslo, der überall in Europa in Ausstellungen präsent war, überhaupt nicht wahrgenommen? Oder meinte er, die Wiener Kritik hebt ihn, Hodler, zu Recht über alle anderen hinaus und ignoriere ebenso mit Grund den norwegischen Maler? Doch muss Hodler an Munchs symmetrischer *Sommernacht an der Küste*, ausgestellt als Nr. 43, oder am Gemälde *Die tote Mutter*, in Wien präsent unter dem Titel *Der Tod und das Kind*, Übereinstimmungen der thematischen und künstlerischen Interessen realisiert haben. Vielleicht war er von den Parallelen zu Munch beunruhigt. Spät, 1909/10, griff Hodler ein einziges Mal auf ein zeitgenössisches Vorbild zurück, indem er für das Porträt von der Französin Valentine Godé-Darel die sensationelle *Femme au chapeau* von Henri Matisse von 1905 als Muster nahm.⁴⁸

Ambitionen

Es war für Hodler klar, dass er sich nicht nur in Genf und in der Schweiz an Ausstellungen behaupten, sondern sich in den Hauptstädten der Kunst, vor allem in Paris, der internationalen Konkurrenz und dem Publikum stellen wollte. Seit Beginn der 1880er-Jahre versuchte Hodler, in Paris bekannt zu werden.⁴⁹ Im August 1887 richtete er vergeblich ein Stipendiengesuch für einen Aufenthalt oder eine Ausbildung in Paris an die Erziehungsdirektion des Kantons Bern.⁵⁰ An der Weltausstellung 1889 in Paris nahm Hodler als Schweizer Vertreter teil und erhielt für die zweite Fassung von *Der Schwingerumzug* eine »mention honorable«. Die gleiche Auszeichnung wurde Félix Vallotton für ein Porträt zugesprochen.⁵¹ Eine grosse Chance bot sich Hodler durch die Ausstellung seines ehrgeizigen Gemäldes *Die Nacht* (Kat. 24, S. 92/93) im Salon du Champ-de-Mars in Paris. Bekanntlich ist dieses Gemälde vom Genfer Stadtpräsidenten Turrettini im Februar 1891 aus sittlichen Gründen von der Ausstellung in Genf ausgeschlossen worden. Hodler zeigte darauf im März 1891 sein Werk im Bâtiment électoral gegen ein Eintrittsgeld von 1 Franken und ging mit den Einnahmen von 1300 Besuchern mit dem Bild für zwei Monate nach Paris. Auf den Rat von Mathias Morhardt, dem Freund aus Genf, und Marcellin Desboutin, der sich Ende der 1880er-Jahre in Genf aufgehalten hatte, legte Hodler erfolgreich sein Gemälde der Jury des Salon du Champ-de-Mars vor, die von Puvis de Chavannes präsiert wurde. In der *Nacht*, die den liegenden Akt in allen Varianten zum grossen künstlerischen Gegenstand hat, transformierte Hodler das riesige Werk *Le sommeil*, das Puvis de Chavannes 1867 für das Musée des Beaux-Arts von Lille ausgeführt und in zwei kleineren Versionen in den folgenden Jahren wiederholt hatte. Puvis de Chavannes platzierte in *Le sommeil* zwei unterschiedliche Gruppen von Schlafenden auf einer Wiese an einer Meeresbucht, die eine im Gegenlicht des aufsteigenden Mondes, die andere unter einer Baumgruppe.⁵² Hodlers Anlehnung an Puvis de Chavannes für die *Nacht* belegt das Zitat des Paares in der rechten unteren Bildecke. Wie dieser zeigt Hodler eine weibliche Rückenfigur, die in den Armen eines Mannes liegt, nur ist die Richtung der Gruppe gegenüber dem Vorbild umgekehrt und die Frau ist völlig nackt, während sie beim französischen Künstler bis zu den Hüften in ein rotes Gewand gehüllt ist. Die Zeichnung eines nackten schlafenden Paares für *Sommeil* wurde zum Aufsatz von André Michel über Puvis de Chavannes 1888 in der *Gazette des Beaux-Arts* reproduziert (Abb. 5).⁵³ Hodler stützte sich auf diese Reproduktion für das liegende Paar in der *Nacht* wie auch 18 Jahre später für eines der Paare in *Die Liebe* (vgl. Kat. 86, S. 199).⁵⁴

Puvis de Chavannes hat sein Genrebild der schlafenden Erntearbeiter mit einem Zitat nach Vergils *Aeneis* ausgezeichnet, das den süßen Schlummer als Gabe der Götter feiert.⁵⁵ Dagegen kontrastierte Hodler den ruhigen Schlaf der Paare und Gruppen mit einem Horrormotiv: In der Mitte der Figurengruppe schreckt ein Schläfer – er selbst – unter dem Druck des schwarzen Albtraums auf und schreit wie Laokoon in höchster Qual und Todesangst. Das Motiv, für das schon verschiedene bildliche Bezüge genannt wurden, stammt wahrscheinlich von der Erzählung *Le horla* von Guy de Maupassant, die mit anderen Novellen 1887 publiziert wurde. Der *Horla* verdichtet sich aus Halluzinationen des Erzählers zu einem böartigen Wesen, das sein Opfer durch unablässige Verfolgung und Bedrohung in den Selbstmord treibt. Anfänglich bleibt der *Horla* als böser Geist unsichtbar, aber eines Nachts hockt er auf dem ohnmächtigen Schläfer und würgt ihn fast zu Tode: »Ich schlafe lange, vielleicht zwei, drei Stunden, dann befällt mich ein Traum, nein, ein Alldruck. Ich fühle zwar, dass ich liege und schlafe, ich fühle und weiss es, aber ich fühle auch, dass jemand sich mir nähert, mich anstarrt, mich berührt, meinen Hals mit seinen Händen umklammert und mich würgt mit aller Kraft. Ich versuche, mich zu wehren, bin aber, gelähmt von jener Ohnmacht, der wir im Traum erliegen, nicht dazu imstande. Ich will schreien; ich kann es nicht. Ich will mich bewegen; ich kann es nicht. Keuchend vor verzweifelter Anstrengung, will ich mich umwenden, das Wesen, das mich erstickt und zermalmt, abwerfen; ich kann es nicht.«⁵⁶

Maupassant dürfte für diese Stelle die bekannteste bildliche Darstellung des *Cauchemar* herangezogen haben, den *Nightmare* von Johann Heinrich Füssli, von dem verschiedene gemalte Fassungen und unzählige Reproduktionen vorlagen. Der Faszikel *Henry Fuseli*, den W. Bürger (Bürger-Thoré) für die von Charles Blanc begonnene grosse Publikation



5 Pierre Puvis de Chavannes, *Etude pour »Le sommeil«*
In: *Gazette des Beaux-Arts*, 37, 1888, S. 41



6 Johann Heinrich Füssli, *Le cauchemar*
Holzstich
In: W. Bürger, *Henry Fuseli*, 1871, S. 5

Les peintres de toutes les écoles 1871 in Paris publizierte, enthält einen Holzstich (Abb. 6) und folgende Erläuterung zu dieser bizarren Erfindung im fantastischen Genre: »Füssli setzte seinen Ehrgeiz darauf, sich das Genre der fantastischen Poesie anzueignen, und nachdem er kurz nach seiner Rückkehr von Rom mit einem *Ödipus* debütiert hatte, stellte er 1782 den *Nachtmahr* aus – *Nightmare* ist der Titel des ersten Werks, das ihm die Gunst des Publikums verschaffte.«⁵⁷

Dieser Hinweis des bedeutenden französischen Kritikers auf *La faveur publique* könnte Hodlers Abwandlung des Schlafs nach Puvis de Chavannes und die Einfügung des *Nachtmahrs* motiviert haben. Ein Problem war die Überwindung des Genrehaften, das den Darstellungen von Schlafenden im 19. Jahrhundert anhaftete.⁵⁸ Dazu ergriff Hodler drei Massnahmen: Erstens zeigte er die unterschiedlichen Arten des Schlafs auf. Zweitens erarbeitete er eine streng geordnete ornamentale Komposition, in deren Zentrum er den Schreienden mit dem *Nachtmahr* setzte. Die Komposition ist annähernd rotativ symmetrisch (um 180 Grad) durch die Entsprechung der beiden Einzelnen und der beiden Gruppen. Die Liegenden sind strikt bildparallel ausgerichtet bei einer die Ordnung belebenden Ausnahme, dem rechts oben auf der Düne liegenden Mann. Drittens wählte Hodler einen vom weisslichen Mondlicht beschienenen, aber nicht realen Schauplatz, auf dem die fahlgraue Fleischfarbe der sorgfältig modellierten Körper der Farbe der Sanddüne entspricht.

Eine nächste Gelegenheit zu einem Auftritt in Paris verschaffte ihm der mystisch-katholische Laienorden *Rose+Croix* in Paris, der unter

der Führung von Sâr Merodack Joséphin Péladan ab 1892 mehrere Ausstellungen veranstaltete. Auf Einladung von Antoine de la Rochefoucauld nahm Hodler mit mehreren Schweizern am ersten Salon 1892 in den Galeries Durand-Ruel in Paris teil mit dem Gemälde *Les âmes déçues* (*Die enttäuschten Seelen*, Kat. 33, S. 100/101) hielt sich aber danach abseits.⁵⁹ Dieses Gemälde mit den fünf schwarzen Figuren und die Wiederholung mit weiss gekleideten Figuren unter dem Titel *Die Lebensmüden* (Kat. 36, S. 140/141) ist wegen seiner Entstehung und der Komposition besonders interessant. Hodler griff das Motiv des trübsinnigen alten Mannes gegen Ende der 1880er-Jahre nach der Lithografie *At Eternity's Gate* von Vincent van Gogh auf (Abb. 7).⁶⁰ Er zeichnete um 1891/92 die Figur des alten Mannes, der im Sitzen die Ellbogen auf die Oberschenkel aufstützt und das Gesicht in seinen Fäusten birgt, wählte aber eine Frontalansicht.⁶¹ Für die Komposition wertete Hodler das Gemälde *En province* (Abb. 7, S. 99) von Henri Brispot aus, das an der Pariser Weltausstellung von 1889 prämiert und in der Folge auch reproduziert wurde. Brispot zeigte fünf ältere Provinzler, die auf einer leicht schräg ins Bild gestellten Ruhebänk nebeneinander sitzen.⁶²

Aus diesen Vorgaben wurden zwei symmetrische Kompositionen mit fünf Männern auf einer exakt bildparallel ausgerichteten Bank entwickelt. In die Mitte kam die elendste Figur, und links und rechts wurden je zwei Figuren von ähnlicher Haltung gesetzt. In der ersten Version sind die äussersten Figuren leicht bildeinwärts gedreht, sodass sich völlig entsprechende Abschlüsse der Komposition ergeben. In der zweiten Version übernehmen zwei Baumstämmchen die Funktion des Abschlusses.⁶³ Hodler hat damit die anekdotische Zufälligkeit von Brisspots Genrebild durch strenge Frontalität und bilaterale Symmetrie aufgehoben. Hingegen benutzte er für die Erarbeitung der einzelnen Figuren unterschiedliche Modelle und brachte dadurch nicht nur Variation in die Darstellung, sondern auch Individualität. Zugleich entwickelte Hodler die Kompositionsmatrix für eine Reihe von fünf Figuren, auf die er immer wieder zurückkam.⁶⁴ In der Reihung der alten Männer zielte Hodler auf die verstärkte Wirkung auf die Betrachter. In einer »Selbsterklärung« Hodlers, von der C. A. Loosli Nachricht gibt, heisst es: »Fünf Figuren sitzen in gebückter Haltung nebeneinander, und jede Figur hat die gleiche Bedeutung bezüglich der Grösse; sie sind alle in gleicher Nähe. Ich habe so das Perspektivische beseitigt, um das Gleichartige besser darzutun.«⁶⁵ Damit brachte Hodler das Argument der Einheit vor.



7 Vincent van Gogh, *At Eternity's Gate*, 1882
Lithografie, 49,7 x 34 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam

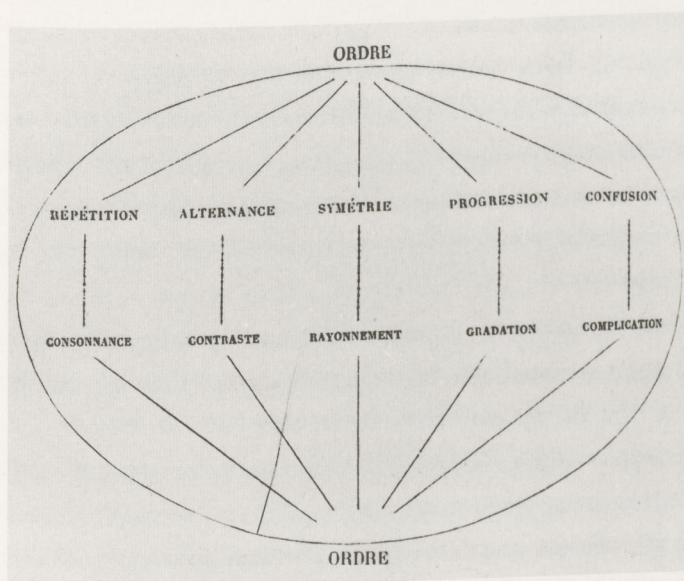
Komposition als Ornament

Ornamentale Prinzipien realisierte Hodler in den Gemälden seit dem Beginn der 1880er-Jahre, doch erst die *Nacht* und die beiden Gemälde mit der bildparallelen symmetrischen Reihe der fünf sitzenden Männer können als voll ausgebildete ornamentale Kompositionen gelten. Es geht Hodler dabei nicht um Ornamente, sondern um die schwierige Verbindung von realistischer Wiedergabe und ornamentaler Anordnung. Das Vorhaben ist problematisch, da Auffassungen kombiniert werden sollen, die sich in konträre Richtungen bewegen: Die ornamentalen Prinzipien der Symmetrien setzen wiederholbare abstrakte Elemente voraus, und der Realismus definiert sich als exakte und kenntliche Wiedergabe von existierenden Lebewesen, Landschaften oder Naturdingen. Hodler hat nie auf die genaue Nachahmung des Gegebenen verzichtet. Doch ist der Realismus nur die eine Seite seiner Kunst, deren andere Seite das Ornament ist, auf das die Kompositionen angelegt sind. Der Kritik und der Rezeption hat diese Verbindung immer Schwierigkeiten bereitet. Hodler reagierte, ohne die realistische Nachahmung zu verleugnen, auf die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts neu etablierte hohe Stellung des Ornaments, die Bestand hatte, bis Adolf Loos die Menschheit vom »überflüssigen Ornament« zu befreien begann.⁶⁶

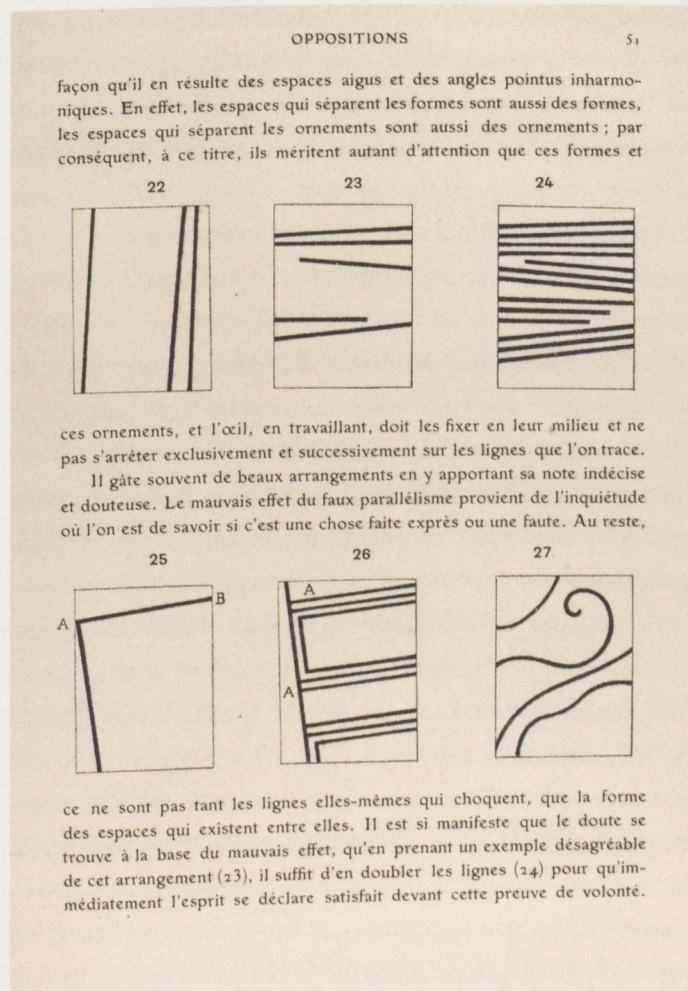
Die Weltausstellung 1851 in London hatte die neue ökonomisch-ästhetische Bedeutung der Ornamente demonstriert.⁶⁷ Die Vorlagen-

sammlung von Owen Jones und die Analyse des Ornaments von Ralph N. Wornum, beide 1856 erschienen, legten die ornamentalen Prinzipien dar. In seiner bis zum Ende des 19. Jahrhunderts vielfach aufgelegten Schrift *Analysis of Ornament* erläuterte Wornum den Unterschied zwischen Gemälde und Ornament: »Das ornamentale Prinzip der Symmetrie kann in ein Bild eingeführt werden, muss aber noch lange nicht bestimmend sein; aber wenn dieses als Prinzip eingeführt ist, wie es oft der Fall ist, wird das Bild zu einer ornamentalen Komposition. [...] Jedes Bild, unabhängig vom Sujet, das überwiegend nach den Prinzipien von Symmetrie und Kontrast komponiert ist, wird zu einem Ornament, und jeder ornamentale Entwurf, in dem diese beiden Prinzipien der Nachahmung oder der natürlichen Anordnung unterworfen sind, hat den Bereich des Ornaments verlassen für den des Bildes oder des Modells, was immer es sei.«⁶⁸

John Ruskin empfahl in seinem erfolgreichen Zeichenbuch von 1857 das Gesetz der Wiederholung – »The law of repetition« – als Mittel für die Herstellung der Einheit der Komposition und führte damit ein ornamentales Prinzip für die Zeichnung beziehungsweise für die Malerei ein.⁶⁹ Charles Blanc analysierte in *L'art dans la parure et dans le vêtement* von 1875 die Grundsätze der dekorativen Kunst. Die Natur, schrieb er, ist erhaben – »sublime« – aber nie schön, denn sie kann die wesentlichen Bedingungen nicht erfüllen: Ordnung, Proportion und Einheit.⁷⁰ Nur im Bereich des Kristallinen, des Vegetabilen und des Animalischen könne die Natur Ordnung, Symmetrie und Harmonie erreichen. Er ordnete die allgemeinen Regeln der Ornamentik zu einem mnemotechnischen Oval (Abb. 8), indem er die primären und sekun-



8 Charles Blanc, »Die Regeln der Ornamentik«
In: *L'art dans la parure et dans le vêtement*, Paris 1875, S. 60



9 Eugène Grasset, »Faux parallélisme«

In: *Méthode de composition ornementale*, Bd. 2, Paris [1905], S. 51

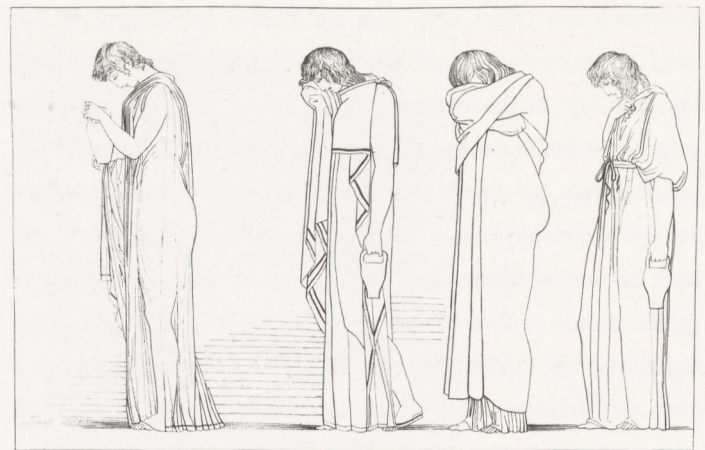
dären Begriffe zu komplementären Paaren fügte und die Pole mit »ordre« besetzte, der letzten Ursache der Bewegung des Universums. Blanc propagierte »unité« als oberstes Ziel der »ordonnance« und begriff »répétition, alternance, symétrie, progression und confusion« als »allgemeine Gesetze des Ornaments«, die zum Teil auch für die übrigen Künste Geltung hätten.⁷¹

Hodler übernahm mit der *Nacht* und den beiden folgenden grossen Gemälden die Regeln der Ornamentik für die *Komposition* von Figurenbildern. Gleichzeitig teilte er seine Arbeit auf: Der eine Bereich war das Modellstudium, der andere die Komposition und die Verwertung der Modellstudien. Für diese benutzte Hodler immer die Dürerscheibe, das Instrument der Nachahmung für Anfänger, und machte von den Pinselzeichnungen auf Glas Abdrucke auf Papier, die er weiter bearbeiten und für die Entwicklung der Komposition verwenden konnte. Diese erprobte Hodler in separaten kleinen Blättern oder in Skizzenheften. In den Kompositionsskizzen markierte er die Figuren mit ein-

fachen parallelen Strichen.⁷² Für die Gemälde setzte Hodler die nach Modellen ausgeführten Studien in die Kompositionsmuster ein.⁷³ Darin besteht der Unterschied zu den rein ornamentalen Kompositionen, die ausführlich von Eugène Grasset in seiner zweibändigen *Méthode de composition ornamentale* von 1905 dargelegt wurden. Die Kompositionsmatrizen Hodlers indes unterscheiden sich nicht von Grassets ornamentalen Kompositionen (Abb. 9). Der wesentliche Unterschied liegt darin, dass Hodler die Matrizen mit Figuren besetzt, die realistisch ausgeführt sind, entsprechend ihrer Herkunft von individuellen Modellstudien. Künstlerische Parallelen zu Hodlers Verfahren könnten einerseits in Ernst Häckels Publikation *Kunstformen der Natur* von 1899–1904 ausgemacht werden, wo die symmetrischen Formen natürlicher Gebilde vom Lithografen zu ornamentalen Tafeln gefügt wurden, und andererseits in Porträts von Gustav Klimt, in denen er die individuellen Gesichtszüge mit flächenfüllenden Ornamenten kombiniert.⁷⁴ Mit Hodlers Verfahren ist – wie bei Klimt – der Konflikt gesetzt zwischen der Fläche, die dem Ornament zugehört, und den körperhaften Figuren.

Für die Landschaftsbilder bevorzugte Hodler nach der Jahrhundertwende zunehmend Motive, die eine streifenartige Behandlung erlaubten, wie etwa Landschaften am Genfersee, oder die natürliche Spiegelungen boten oder eine symmetrische Darstellung ermöglichten, wie annähernd pyramidale Berge von der Art des Niesen oder des Mönch. Dazu setzte Hodler die pyramidale Form in die Bildmitte und ordnete die Wolken zu einem Oval. Die aufragenden Gipfel erhalten durch die hellen Wolken eine Art von verklärendem Nimbus, der gesteigert wird durch einen hinter dem dunklen Gipfel aufstrahlenden Lichtschein.⁷⁵ Die ornamentale Disposition ist besonders deutlich in den streifenförmigen Landschaften ohne kompositionelle seitliche Begrenzung, die durch Wolkenstreifen rhythmisiert sind, wie in *Genfersee mit Jura* (*Landschaftlicher Formenrhythmus*, Kat. 93, S. 243), um 1908.

Die ornamentale Komposition war für Hodler das Mittel, die Nachahmung des Naturvorbilds oder des Modells an einen geistigen oder transzendenten Inhalt zu binden. Dies lässt sich an der Entwicklung eines Themas zu einer ornamentalen Komposition verfolgen, wie an den Darstellungen des metaphysischen Blicks. Das Gemälde *Blick in die Ewigkeit* (Kat. 13, S. 20) von 1885 zeigt einen Sargschreiner in seiner Werkstatt, der für die Bearbeitung eines Bretts die Haltung eines Knienden einnimmt. Der Schreiner stützt sich auf die Säge und fasst sich mit der Linken in den Bart wie der *Moses* von Michelangelo. Die Komposition, das Unterbrechen der Arbeit, die Gebärde und der auffällig platzierte Sarg suggerieren das Einbrechen von etwas Unge-



10 John Flaxman, *Les Coéphores. Électre, à la tête d'un chœur de jeunes filles, porte des dons au tombeau d'Agamemnon*.

Kupferstich, in: *Œuvres de John Flaxman, sculpteur anglais, comprenant L'Illiade d'Homère, – L'Odyssée d'Homère, – Les tragédies d'Eschyle, – L'Œuvre des jours et la théogonie d'Hésiode auxquelles on a joint Les tragédies de Sophocles par Giacomelli*, Paris o. J. [um 1821], Tafel 83

wöhnlichem in die Schreinerwerkstatt. Louis Duchosal wies 1885 in seiner Rezension des Salon Suisse auf dieses Gemälde und die Dualität des Künstlers hin: »Hodler ist ein Mystiker und ein Realist, und diese Dualität entzweit und verwirrt die meisten Beurteilungen. Er kann hervorragend sowohl die Dinge der Vergangenheit oder des Traums wie auch die Realitäten des Lebens wiedergeben.«⁷⁶ Auf die Öffnung einer geistigen Dimension inmitten der physischen Arbeit kam Hodler zurück im Wettbewerbsentwurf *Die Architektur* von 1889/90 für die Dekoration der Aula des Eidgenössischen Polytechnikums in Zürich.⁷⁷ Konfrontiert sind hier der bärtige Alte mit erhobenem Kopf am Entwurfstisch mit den halbnackten Männern und Jünglingen, die Steine bearbeiten oder Material herbeitragen zu einem Bauwerk, von dem eine Säulenreihe bereits errichtet ist. Der Alte im antikisierenden Gewand, vielleicht Vitruv, stützt sich mit einem Messgerät auf die Entwurfszeichnung und schaut nach oben in Erwartung einer Inspiration für das Bauwerk, dessen Plan noch nicht fertig zu sein scheint.

In *Der Herbst* (Kat. 39, S. 139) von 1893 wiederholte Hodler die Figur des stehenden bärtigen Alten, neigte aber dessen Kopf nach unten. Die Figur, die auf einer Wiese steht, ist begleitet von zwei dünnen entlaubten Bäumchen. Im Gemälde *Eurhythmie* (Kat. 49, S. 104/105) ordnete er fünf ähnliche Figuren in eine Reihe mit der Folge 2-1-2 auf einem steinigem Weg hintereinander. Die Dargestellten unterscheiden sich durch die Köpfe und die Haar- und Barttracht, die nach verschiedenen Modellen gearbeitet sind. Wie in *Der Herbst* begrenzen zwei



11 Prozession der Panathenäen, Fries des Parthenontempels, um 440 v. Chr.
Marmor, Breite: 207 cm, Musée du Louvre, Paris

dünne Stämme das Bild seitlich, während die räumliche Tiefe durch einen weissen Nebel verschleiert wird. Die Männer, an deren wallenden Gewändern die Schrittstellung angezeigt ist, sind nach links ausgerichtet, doch ist die Vorwärtsbewegung durch die Zentrierung der Gruppe und die beiden bildbegrenzenden Bäumchen gehemmt, so dass sich der Eindruck einer feierlichen Prozession herstellt. Die Anregung zur Bezeichnung des Gemäldes könnte wiederum von Charles Blanc ausgegangen sein, der in der *Grammaire* von 1867 die Eurhythmie mit Bezug auf die Griechen als »Gesamtheit aller Messungen, die Vielfalt der Akkorde, die in der Einheit eines Konzerts enthalten sind« und die menschliche Gestalt als das perfekte Abbild der Eurhythmie beschrieb.⁷⁸

Für die Reihe von Figuren in Bewegung, ein wichtiges Problem für Maler wie Hippolyte Flandrin, Anselm Feuerbach, Edward Burne-Jones und andere, gibt es vielfache Vorleistungen. Unter den Illustrationen zu Homer und den griechischen Tragikern von John Flaxman findet sich eine Darstellung zu Aischylos' *Oresteia*, zur Szene, in der Elektra eine Gruppe von Geleiterinnen anführt, um am Grab des Vaters Agamemnon einen Trauerguss zu spenden (Abb. 10). Bekannt war die Prozession der Panathenäen aus dem Fries des Parthenontempels (Abb. 11) im Louvre, die von Blanc reproduziert wurde.⁷⁹ Hodler legte sein Gemälde als gleichförmige Wiederholung von greisen, dabei physiognomisch unterschiedlich charakterisierten Männern an, die gleichmütig zwischen den Bäumchen ihrem Schicksal entgegenwallen, ähnlich wie Burne-Jones seine rhythmisch bewegten Gruppen zum Fries ordnete.⁸⁰ Zu einer dynamischen Lösung einer ähnlichen Aufgabe war Auguste Rodin für das Denkmal *Die Bürger von Calais* gekommen. Diese Männer, die sich für ihre Stadt opfern wollen, zei-

gen mannigfaltige Bewegungen wie Gehen und Stocken, Drehen, Sichwinden, Zögern und die entsprechenden Gemütsbewegungen.⁸¹ Hodler fertigte Skizzen an nach Rodins *Bürgern von Calais*, deren definitive Fassung erstmals während der Weltausstellung 1889 in Paris gezeigt wurde, bevorzugte aber in der *Eurhythmie*, die im Gegensatz zu Rodins Gruppe nicht auf einem historischen Ereignis beruht, eine ornamentale Komposition für die Vermittlung eines einfachen allgemeinen Lebensgesetzes.⁸²

Hodler sah in der Verbindung von Realismus mit ornamentaler Komposition die Möglichkeit, einen symbolischen Inhalt ohne Bezug auf Literatur oder Allegorien auszudrücken und dem Publikum verständlich zu machen. Dabei können kritische Unentschiedenheiten oder Unsicherheiten auftreten wie etwa bei *Tag* und *Wahrheit*, die während einigen Jahren als ein einziges Projekt entwickelt und erst in einer späten Phase in zwei Bilder zerlegt wurden.⁸³ Mit fünf weiblichen Figuren in unterschiedlichen Haltungen und Gesten führt *Der Tag* (Kat. 57, S. 110/111) von 1899/1900 symmetrisch den Aufstieg, den Zenith und das Niedersinken des Tages simultan vor, also die alltäglichste Erfahrung eines Vorgangs von Zeit und Licht. Im Gegensatz dazu griff Hodler für *Die Wahrheit* (Kat. 68, S. 188/189) in den zwei Fassungen von 1902 und 1903 auf die allegorische Figur der Wahrheit zurück und fügte sie in die Aktion von Vertreibung und Entweichen ein. Die Wahrheit tritt frontal mit erhobenen Armen zwischen die schwarzen, zum Halbkreisornament komponierten Bösewichter. Das Problem ist, dass die suggerierte Aktion von der ornamentalen Anordnung stillgelegt wird. Im Ornament erstarrt jede Aktion.

Mit der ornamentalen Komposition stellte Hodler die Distanz zu einer natürlichen Situation sicher. Der *Blick in die Unendlichkeit* (vgl. Kat. 152, S. 302/303), ein Auftragswerk für Karl Mosers neues Kunsthaus in Zürich und in mehreren Fassungen ausgeführt, entstand aus einer grossen Zahl von Modellstudien mit der Dürerscheibe, Abklatschen und Vergrösserungen und ausgreifenden kompositionellen Experimenten, die in Hunderten von Zeichnungen überliefert sind.⁸⁴ Erst über diese intensive Arbeit gelangte Hodler zur Verbindung der realistischen Figuren mit der ornamentalen fünffachen Wiederholung, die auf keine natürliche Erscheinung zurückgeführt werden kann, so sehr auch die Bestandteile des Ornaments nach der Natur gebildet sind. Wie bei fast allen Kompositionen mit mehreren Figuren – *Tag*, *Empfindung*, *Heilige Stunde*, *Liebe* und andere – ist der Schauplatz durch die ornamentalen Symmetrien und Dekorationen mit Blumen der natürlichen Welt enthoben. Das ist der Versuch Hodlers, durch realistisch dargestellte Figuren auf einem nicht natürlichen, einem

ornamentalen Schauplatz die Verbindung zwischen der Natur und dem Metaphysischen herzustellen. Sein Verfahren nimmt nicht einen »disguised symbolism«, die verkleidete symbolische Aufladung von Gegenständen oder Gesten, in Anspruch.⁸⁵ Sein künstlerisches Ziel ist zwar dem des Symbolismus verwandt, der die Verbindung der Malerei mit dem Geistigen wiederherstellen wollte, nicht aber seine Methode, der ständige Rückbezug auf das menschliche oder landschaftliche Modell und die Verwendung der ornamentalen Komposition.

Weltgesetz

Die Genfer Freunde Louis Duchosal und Mathias Morhardt haben wie wenige Zeitgenossen Hodlers Vorhaben erfasst und nach Kräften gefördert. Verstanden wurde es auch von Wassily Kandinsky in München, der seinerseits vorhatte, die Malerei mit dem theosophisch aufgefassten Geistigen zu verbinden. Kandinsky sah 1911 eine grosse Ausstellung von Werken Hodlers in der Modernen Galerie von Heinrich Thannhauser in München und kam am Schluss seines Buchs *Über das Geistige in der Kunst* von 1912, wo er die »konstruktiven Bestrebungen« in der Malerei würdigte, auf den Schweizer Maler zu sprechen.⁸⁶ Kandinsky setzte die *melodische* Komposition, die einer einfachen geometrischen Form eingeordnet ist, mit Beispielen von Dürer und Raffael an den Anfang einer geschichtlichen Entwicklung, der er selbstbewusst als Ziel die eigenen *symphonischen* Kompositionen setzte. Zwischen die melodische und die symphonische Komposition positionierte er die rhythmische: »Durch Cézanne und später Hodler zum neuen Leben erweckt, bekamen diese melodischen Kompositionen zu unserer Zeit die Bezeichnung der *rhythmischen*. Das war der Kern der Wiedergeburt der kompositionellen Ziele.«⁸⁷ Damit waren Cézanne und Hodler von Kandinsky eine wichtige historische Stellung eingeräumt worden, und nach dieser Vorgabe legte Fritz Burger, Maler, Kunsthistoriker und Freund von Franz Marc, 1913 unter dem Titel *Cézanne und Hodler* eine Analyse der zeitgenössischen Malerei vor. Burgers Anliegen war eine subtile Unterscheidung von Cézanne und Hodler im weiten Kontext der Fauves, des Kubismus und des deutschen Expressionismus.⁸⁸ Nach Burger verschwand das Verständnis für Hodlers utopisches Programm. Ein Tiefpunkt der Rezeption war die bornierte Abrechnung, die Hans Mühlestein und Georg Schmidt 1942 vorlegten, indem sie Hodler Verrat am Realismus und an seiner proletarischen Herkunft vorwarfen zugunsten eines »bürgerlichen Idealismus«, den sie für verwerflich hielten.⁸⁹ Erst in den 1950er-Jahren wurde Hodlers Position im europäischen Kontext neu diskutiert. Werner Haftmann zählte Hodler 1954 zur »Kunstwende« um 1900,

hielt ihm aber »krachendes Pathos« vor und gab Edvard Munch als dem besseren Künstler den Vorzug.⁹⁰ 1955 wies der junge Werner Hofmann darauf hin, dass die formpsychologische Analyse der Kunstgeschichte zeitgleich entwickelt wurde wie die Eigengesetzlichkeit und Selbstständigkeit des Bildes durch Cézanne, Seurat, van Gogh, Munch, Gauguin und Hodler.⁹¹

Dass es bei Hodler um Realismus oder Idealismus ging, wie Mühlestein und Schmidt annahmen, war ein gravierendes Missverständnis. Hodler verfolgte mit der Verbindung einer realistischen Darstellung mit dem Ornament ein kühneres und problematischeres Vorhaben. Seine Bilder entwerfen die Utopie einer unmittelbaren Beziehung zwischen Materie, Körper und Geist. Hodler wählte die Bezeichnung »Parallelismus« für sein Prinzip. Dazu gibt es nicht nur die wiederholten Äusserungen des Künstlers, sondern auch eine grosse Zahl von Kommentaren. Bekanntlich beharrte Hodler auf dem Primat der Erfindung und Anwendung des Parallelismus. Loosli überliefert einen äusserst riskanten Ausspruch, den er mehrmals von Hodler gehört haben will: »Mit der Richtigkeit oder Unrichtigkeit meines Parallelismus steht oder fällt mein Werk. Entweder ist der Parallelismus, wie ich ihn erkannt, umschrieben und angewandt habe, ein Weltgesetz von allgemeiner Gültigkeit und dann ist mein Werk von universeller Bedeutung; oder aber, ich habe mich geirrt und in diesem Falle ist mein Schaffen lauter Selbsttäuschung und Trug.«⁹²

Man hat bisher »Parallelismus« vor allem als formales Prinzip verstanden, gemäss den verschiedenen Arten der Symmetrie (der Wiederholung).⁹³ Auf dieser Ebene ist Hodlers starrsinnig behaupteter Anspruch auf die Entdeckung des Parallelismus nicht nachzuvollziehen. Von der Entdeckung der Wiederholungen oder Symmetrien – der bilateralen, der translativen und der rotativen – für die Malerei kann so wenig die Rede sein wie von der Erfindung des Begriffs »Parallelismus«, den auch sein Lehrer Menn gebrauchte. Der *Dictionnaire de l'Académie Française* von 1814 führte selbstverständlich das Stichwort »parallélisme« als Terminus der Geometrie (Parallelität zweier Linien oder Flächen) und der Astronomie (die Beharrung der Erdachse) auf.⁹⁴ Hodler konnte weder diesen Begriff noch die längst geschehene Entdeckung der Symmetrien in Natur und Kunst ignoriert haben. War sein hartnäckiges Beharren auf dem Primat des Parallelismus wirklich Rechthaberei, oder meinte er eine Dimension, die mit der formalen Auffassung der Wiederholung nicht abgedeckt war?

Das *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, publiziert 1901 von Rudolf Eisler, verzeichnete zu »Parallelismus« drei Artikel, einen zum logischen Parallelismus, einen sehr langen zum psychophysischen

und einen weiteren zur Biogenetik.⁹⁵ »Psychophysischer Parallelismus« war eine Hypothese über das Nebeneinander von materiellen und geistigen Vorgängen. Die These über die Entsprechung von seelischen Vorgängen und materiellen Ereignissen und den Begriff hatte G.W. Leibniz 1702 vorgebracht. »Psychophysischer Parallelismus« entspricht der Vorstellung, dass Körper und Seele in einer nicht kausalen, sondern koordinierten Beziehung miteinander verbunden sind. Gustav Theodor Fechner verstand unter »Parallelismus des Geistigen und Körperlichen«, dass Physisches und Psychisches einander entsprechen wie das Aussen und Innen eines Wesens.⁹⁶ In die Diskussion dieses Problems waren zahlreiche Philosophen und Psychologen in Europa und den USA engagiert, unter anderen Wilhelm Wundt in Deutschland, Henri Bergson in Paris und William James in den Vereinigten Staaten.⁹⁷ Es ist unwahrscheinlich, dass Hodler eine der vielen Abhandlungen zum Psychophysischen Parallelismus wahrgenommen haben könnte, aber es kann nicht ausgeschlossen werden, dass seine gelehrten Genfer Freunde das Problem oder die relativ einfache These in eine Diskussion oder eine Unterhaltung eingebracht haben. Dennoch bleibt es wahrscheinlicher, dass Hodler die Verbindung von Materie und Geist als Anliegen einer der zahlreichen Geheimlehren im ausgehenden 19. Jahrhundert aufgenommen und mit seiner Idee der Einheit zusammengebracht hat.⁹⁸ Seine Figurenbilder seit den 1880er-Jahren beleben seine Interessen an Erweckungen (wie in *Ein Blick in die Ewigkeit* oder *Zwiesgespräch mit der Natur*) und seine Beschäftigung mit geistigen Inhalten, noch bevor er dies durch eine kurze Affinität zum Orden Rose+Croix in Paris durch die Ausstellungsteilnahme 1892 bestätigte. Es sind die Porträts, die patriotischen Themen und die Schlachtenbilder, in denen Hodler dieses Interesse nicht manifestieren konnte. Viele der Landschaften zielen auf die geistige Dimension durch die Beseitigung des Menschenwerks und die Herstellung von Symmetrien und Lichtphänomenen. In den »paysages planétaires«, seinen letzten Landschaften, erschloss sich für Hodler unmittelbar eine metaphysische Erfahrung: am Ufer des Genfersees wie am Rand der Erde zu stehen und frei ins All zu blicken.⁹⁹ Mit den lichterfüllten einfachen Landschaften (Kat. 158–162, S. 337–343) – ein Uferstreifen, die Wasserfläche mit dem gespiegelten Himmelslicht, die Savoyer Alpen und ein schmaler Streifen Himmel in weisslichem Blau oder glühendem Orange – ermöglichte sich Hodler den »Blick in die Unendlichkeit«. Auch hier handelt es sich um die präzise Wiedergabe der Silhouette der Savoyer Alpen über dem Genfersee und um die Herstellung einer streifenförmig-ornamentalen Komposition, die seitlich nicht begrenzt ist. Die Verbindung zum »Kosmischen« oder »Transzen-

denten« – wie immer man diese Dimension nennen mag –, soll durch die Einheit von Farbe und Licht geleistet werden.

Hodler hatte mit der Verbindung von realistisch dargestelltem Körper mit ornamentalen Kompositionen einen eigenen Weg für die Darstellung von geistigen Inhalten gefunden. »Parallelismus« sollte für ihn tatsächlich nicht nur die formale Wiederholung, sondern diese Beziehung zwischen den Körpern oder dem landschaftlichen Motiv und dem geistigen Inhalt umfassen. Mit dem Begriff »Parallelismus« beanspruchte Hodler, sowohl die formalen Wiederholungen wie auch die Thesen des »psycho-physischen Parallelismus« in seinen Gemälden umzusetzen. Weil dies ein ungewöhnliches Vorhaben war, konnte er hartnäckig auf seiner Erfindung beharren und für sein Prinzip die Geltung eines »Weltgesetzes« behaupten, nach dem damaligen Stand der Psychologie und der Ornamentik mit einem gewissen Recht.

Gab es für Hodler ein Prinzip? Wir haben verschiedene Aspekte eines Prinzips aufgezeigt, ohne noch dessen Namen zu nennen. Duchosal hat auf das Unendliche gewiesen, Weese schlug »Eurhythmie« vor, Hodler beharrte auf »Parallelismus«, aber wir würden eine andere Bezeichnung vorziehen, die auch von ihm selbst vorgebracht wurde, aber das Utopische stärker betont: »die Idee der Einheit«. Diese Idee war Hodler so wichtig, dass er und Mathias Morhardt für den Salon d'Automne 1913 in Paris, an den Hodler als Ehrengast geladen war, nachdem er vom Staatspräsidenten Raymond Poincaré zum Offizier der Ehrenlegion ernannt worden war, einen fürchterlichen Missgriff taten.¹⁰⁰ Im Salon d'Automne von 1913 wurden die sechs Gemälde von Hodler in Paris mit grossem Befremden als »preussisch« wahrgenommen. Hodler zeigte eine Version des soeben für das Rathaus Hannover fertiggestellten martialischen Monumentalgemäldes *Einmütigkeit* (*Unanimité*, vgl. Kat. 179–184, S. 356–359) in der Pariser Ausstellung. In Verkennung der politischen Spannungen zwischen Deutschland und Frankreich schrieb Morhardt dem Gemälde eine humanitäre Mission zu: »Ich liebe den Gedanken, dass dieses Meisterwerk *Einmütigkeit*, das Hodler dem Salon d'Automne von 1913 eingesandt hat, das sichtbare Symbol sei für diese Wahrheit, die sowohl alt wie immer neu ist, und dass es auf eine Humanität vorausweise, die grösser und stärker und auch humaner ist.«¹⁰¹ Vielleicht hatte auch Hodler geglaubt, nicht nur die Gegensätze Realismus und Ornament in eins bringen, sondern auch mit seinen Gemälden die Idee einer umfassenden Einheit aufzeigen zu können.

Für die Mithilfe bei den Recherchen danke ich Andreas Rüfenacht, Monika Schäfer und Anette Schaffer. Mein Kollege Wolfgang Pross gab mir Hinweise für die Bearbeitung des Parallelismus.

Anmerkungen der Essays

Oskar Bättschmann: Realismus im Ornament.
Ferdinand Hodlers Prinzip der Einheit (S. 19–33)

- 1 mysti..., »Fantaisie sur un tableau de Hodler«, in: *La Revue de Genève*, 2, 25.9.1886, S. 378–382: »L'infini, tel est le principe créateur qui a guidé le magistral pinceau de Hodler. Pour exprimer cette désespérante abstraction, le peintre ne s'est pas fié à son imagination. Il a voulu – il veut toujours – être vrai. Avec l'audace logique du génie, il a pris du naturalisme pour faire de l'idéal. Il a empoigné un homme – je veux dire un homme pauvre – et l'a planté tout vivant au milieu de la toile. Du contraste de ce charpentier aux formes brutales et de ce mot insaisissable: Eternité! Jaillit soudainement l'étincelle mystique.«
- 2 Artur Weese, *Ausgewählte Briefe 1905–1934 (Jahresgabe der Bernischen Kunstgesellschaft für 1935)*, Bern 1935, unpaginiert, Brief IV; Weese publizierte 1910 eine Analyse einiger Werke und Prinzipien Hodlers, besonders der Wiederholung und der Eurhythmie, vgl. Weese 1910.
- 3 Hodler 1904.
- 4 Freiburg 1981; Hodler 1909, S. 23–26.
- 5 »L'œuvre révélera un nouvel ordre perçu des choses et sera belle par l'idée d'ensemble qu'elle dégagera.« Vgl. Freiburg 1981; Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 299–314.
- 6 Blanc 1867, S. 532: »L'unité! voilà le véritable secret de toute composition.« Vgl. S. 25.
- 7 Freiburg 1981, nach S. 38 (Faksimile des Manuskripts): »La mission (s'il est permis de dire) la mission de l'Artiste est d'exprimer l'élément éternel de la nature, la beauté, d'en dégager la beauté essentielle – Il fait valoir la nature en mettant en évidence les choses, il fait valoir les formes du corps humain – il nous montre une nature agrandie – simplifiée dégagée de tous les détails insignifiants. Il nous montre une œuvre qui est selon la mesure de son expérience, de son cœur et de son esprit.« Unterstreichungen in Rot und Schwarz nach Ms.
- 8 Blanc 1867, S. 14: »L'artiste est chargé de rappeler parmi nous l'idéal, c'est-à-dire de nous révéler la beauté primitive des choses, d'en découvrir le caractère impérissable, la pure essence. Les idées que la nature manifeste sous une forme embrouillée et obscure, l'art les définit et les illumine. Les beautés de la nature sont soumises à l'action du temps et à la loi universelle de destruction: l'art les en délivre; il les enlève au temps et à la mort.«
- 9 Zürich u. a. 1983/84, Nr. 62–92, S. 46–60.
- 10 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 12–15, 18–29.
- 11 Louis Hauteœur, »Ferdinand Hodler (1853–1918)«, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 60, 1918, S. 387; Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 36–46. – Zu Hodlers Porträt von Barthélemy Menn vgl. Fischer 2005, S. 16.
- 12 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 41–46, gemäss Mitteilungen und nachgelassenen Aufzeichnungen von Hodler u. a.
- 13 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 34–40; nach Hodlers Erinnerung entstand das Selbstbildnis *Der Student* »in rembrandtscher Beleuchtung« im Keller des Hauses von Frank de Morsier; Brüscheweiler 1979, S. 36–37; Pfäffikon 1981, S. 14–16, Nr. 11, unter dem Titel »Der Student«.
- 14 Genf 2005, Nr. 1, S. 99.
- 15 Vgl. Cesare Ripa, *Iconologia*, Siena 1613, S. 292, Stichwort *Giudizio*; eine auf dem Regenbogen sitzende männliche Figur mit den Attributen Winkel, Massstab, Zirkel und Senkblei. Ich verdanke den Hinweis Tristan Weddigen.
- 16 *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*, hrsg. von Christopher Brown u. a., Ausst.-Kat. Gemäldegalerie SMPK im Alten Museum, Berlin, Rijksmuseum, Amsterdam, und The National Gallery, London, 2 Bde., München 1991, Bd. 1, Nr. 3, S. 131–133. – Zum Vergleich von Poussin und Velázquez siehe Wolfgang Kemp, »Teleologie der Malerei. Selbstporträt und Zukunftsreflexion bei Poussin und Velázquez« (1992), in: Wolfgang Kemp, *Ausgewählte Schriften*, München und Berlin 2006, S. 77–98; Oskar Bättschmann, *Nicolas Poussin. Dialectics of Painting*, London 1990, S. 45–61; *Nicolas Poussin 1594–1665*, hrsg. von Pierre Rosenberg und Louis-Antoine Prat, Ausst.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1994, Nr. 190, S. 428–431.
- 17 John Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*, Bd. 1, New York 1996, Nr. 90, S. 91.
- 18 Pfäffikon 1981, Nr. 8–10, S. 131; Fischer 2005, S. 15–16.
- 19 Brüscheweiler 1983, S. 49.
- 20 *Gustave Courbet (1819–1877)*, Ausst.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1977, Nr. 104, S. 195.
- 21 *Gazette de Lausanne et Journal Suisse*, 119, 21.5.1881, S. 1: »[...] Cette toile légèrement insensé s'appelle dans le livre: Un insensé [...] C'est le portrait d'un fou.« [»Dieses etwas verrückte Bild heisst im Katalog: Ein Wahnsinniger [...] Es ist das Porträt eines Verrückten.«]
- 22 Brüscheweiler 1983, S. 64. – Ausst.-Kat. *Salon de 1881*, Paris 1881, Reprint New York und London 1977, Nr. 1157: »HODLER (Ferdinand), né à Berne (Suisse), élève de M. Menn. – A Genève, Grande Rue, 35; et, à Paris, chez M. Gallerand, boulevard Voltaire, 16. – L'insensé.« Der Titel des Bildes in der Genfer Ausstellung wird in der Kritik wiedergegeben mit *Furieux*; vgl. *Journal de Genève, National, Politique et littéraire*, 247, 20. Oktober 1881, Beilage, S. 1.
- 23 Da Hodler ein bedrucktes Papier, eine Zeitung, in Händen hält, interpretierte Jura Brüscheweiler das Bild als Ausdruck des Zorns über eine ungünstige Kritik im *Genevois* und erklärte es zum Dokument einer spontanen Reaktion; Brüscheweiler 1979, S. 54; Jura Brüscheweiler, »Zu einigen Porträts und Selbstbildnissen. Entstehung, Deutung, Datierung«, in: Zürich/Berlin, 1983, S. 405–422.
- 24 Brüscheweiler 1979, S. 44–45, Abb. 14a; vgl. *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, hrsg. von Pierre Courthion, Genf 1948–1950, Bd. 2, S. 255; Paris 1977 (wie Anm. 20), Nr. 5: *Portrait de l'artiste dit Le désespéré*, S. 81–82, der Katalogtext erinnert an Rembrandt wie an Jacques-Louis David, vor allem aber an die Darstellung *Frayeur* von Charles Lebrun. – Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago und London 1990, Kap. 2: »The Early Self-Portraits«, S. 53–84.
- 25 Anthonis van Dyck, *Icones Principum Virorum*, Antwerpen o. J. [zwischen 1636–1641] und Antwerpen 1645; [van Dyck] *Iconographie ou Vies des Hommes illustres du XVII. Siècle, écrites par M. V.** avec les portraits peints par le fameux Antoine van Dyck et gravées sous sa direction*, 2 Bde., Amsterdam und Leipzig 1759. – Marie Mauquoy-Hendrickx, *L'Iconographie d'Antoine van Dyck. Catalogue raisonné*, 2 Bde., Brüssel 1956, 2. erw. Aufl. 1991; die Faksimileausgabe des 19. Jahrhunderts trägt keinerlei Vermerk über Druckort und Erscheinungsjahr. Der Katalog der British Library London verzeichnet Venedig und 1878 (Standort British Museum, Department of Prints and Drawings). – Hans-Joachim Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim u. a. 1984, S. 45–164, 181–220; Bättschmann 1994.
- 26 Weese 1935 (wie Anm. 2), unpaginiert, Brief XXII, an Maria Weese vom 19.7.1927, bezeichnete dieses Selbstbildnis enthusiastisch als eines der grössten Meisterwerke der Gattung: »Die schärfste Beobachtung schaut in den Spiegel, ohne dass die fade Eitelkeit ihr über die Schulter blickte. Verwunderte Ehrlichkeit, entschlossene Zukunftsfrage und wunderbare Malerei.«
- 27 Brüscheweiler 1979, S. 74–76; Genf 2005, Nr. 3, S. 102.
- 28 Winterthur 2005, Bd. 1, Nr. 73, S. 220–222 (Regula Bolleter).
- 29 Zu Holbeins *Totem Christus* siehe Jochen Sander, *Hans Holbein d. J. Tafelmaler in Basel 1515–1532*, München 2005, S. 132–147; 437–438; Zürich 1976.
- 30 Bättschmann 1989; Genf 2005, Nr. 11, S. 111.
- 31 Pfäffikon 1981, S. 63–64.
- 32 Zürich/Hannover 1990/91, Nr. 26, S. 26–27.
- 33 Jean-Baptiste Camille Corot, *Liegende Nymphe. Der Schlaf*, 1855/1858, in: Claude Lapaire, *Musée d'art et*

- d'histoire Genf, Zürich 1991, S. 94, Abb. 122, und Jura Brüscheiler, *Barthélemy Menn, 1815–1893. Étude critique et biographie*, Zürich 1960.
- 34 G. B., »Exposition Hodler«, in: *La Tribune de Genève*, 7, 292, 12.12.1885: »Parmi les grandes toiles, nous remarquons la »Fête de gymnastique«, le »Guerrier furieux«, d'un effet très décoratif, la »Prière«, qui contient des morceaux admirables (le vieillard assis et le pasteur) et le »Dialogue intime«, étude de nue en plein air, un peu dans le style de Puvis de Chavannes.«
- 35 *Puvis de Chavannes au musée des Beaux-Arts de Lyon*, Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts, Lyon, Paris 1998, S. 24–53 (Pierre Vaisse).
- 36 Der Ägyptologe Edouard Naville unterrichtete ab 1881 an der Universität in Genf. Siehe Denis van Berchem, *L'égyptologue genevois Edouard Naville. Années d'études et premiers voyages en Egypte 1862–1870*, Genf 1989.
- 37 Blanc 1867, S. 38–56.
- 38 Reproduktion von Heinrich Anton Dähling in: Konrad Levezow, *De iuvenis adorantis signo ex aere antiquo hactenus in regia Berolinensis nunc autem Lutetiae Parisiorum conspicuo*, Berlin 1808. Siehe auch *Der Betende Knabe. Original und Experiment*, hrsg. von Gerhard Zimmer und Nele Hackländer, Frankfurt a. M. 1997.
- 39 Sara Stocker hat aufgezeigt, dass Karl Stauffer-Bern sich für seinen *Adoranten* von 1888, der für den Belvoir-Park am Zürichsee vorgesehen war, auf die gleiche Figur in Berlin bezogen hat, vgl. Sara Stocker, *Vom Handwerker zum Propheten. Zur künstlerischen Entwicklung von Karl Stauffer-Bern zwischen 1881 und 1889*, Liz.-Arbeit, Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte, 1999.
- 40 Alain Beausire, *Quand Rodin exposait*, Paris 1988, S. 65–67, 73; wieder ausgestellt 1880 in Paris und angekauft vom Staat, im gleichen Jahr in Bronze ausgeführt. – Vgl. Albert E. Elsen, *Rodin's Art. The Rodin Collection of the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University*, New York 2003, S. 37–48.
- 41 Jean Cousin, *L'art de dessiner, augmenté de plusieurs figures d'après l'antique*, Paris 1821, S. 58–65.
- 42 Gabriel P. Weisberg, *The Realist Tradition. French Painting and Drawing 1830–1900*, Ausst.-Kat. Cleveland Museum of Art, Cleveland u. a. 1981/82, Nr. 90, S. 123–125. – Théodule Ribot verkaufte das Gemälde nach der Ausstellung der Société des Amis des Arts im Februar 1875 an die Stadt Pau.
- 43 *Inventaire Napoléon*, ca. 1810, Inv. 1269; die neue Zuschreibung an Jacob Pynas erfolgte 1977 durch Keith Andrews.
- 44 Brüscheiler 1983, S. 75–76.
- 45 Widmann 1887.
- 46 Loosli 1938, S. 150–158.
- 47 Cuno Amiet und Giovanni Giacometti, *Briefwechsel*, hrsg. von Viola Radlach, Zürich 2000, Nr. 217, 221, S. 369–371, 374–376.
- 48 Warth 1989, S. 14; Bättschmann 2007/08, S. 156.
- 49 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 55; Hirsh 1994, S. 66–107.
- 50 Brüscheiler 1983, S. 83–84.
- 51 Marina Ducrey, *Félix Vallotton 1865–1925. L'œuvre peint*, Zürich und Lausanne 2005, Bd. 2, S. 10–11.
- 52 *Pierre Puvis de Chavannes*, hrsg. von Aimée Brown Price, Ausst.-Kat. Van Gogh Museum, Amsterdam, New York 1994, Nr. 47, S. 116–118.
- 53 Andre Michel, »Exposition de M. Puvis de Chavannes«, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 30, 1888, S. 36–44.
- 54 Vgl. den Hinweis auf die *Liebe* von Phyllis Hattis in: Berkeley u. a. 1972/73, S. 71.
- 55 Livret du Salon de 1867, Nr. 1252: »Pierre Puvis de Chavannes, Le Sommeil, »Tempus erat quo prima quies mortalibus aegrus incipit.« (Virgile, *Enéide*, liv. II)« [»Aber es war um die Zeit, da der früheste Schlummer die Menschen, // Gabe befreundeter Götter, am allersüssesten heimsucht.«] – Amsterdam 1994 (wie Anm. 52), Nr. 47, S. 116–118.
- 56 Guy de Maupassant, *Le horla* (1887), in: Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, hrsg. von Louis Forestier, Paris 1974, Bd. 2, S. 912–938, S. 915–916: »Je dors – longtemps – deux ou trois heures – puis un rêve – non – un cauchemar m'étreint. Je sens bien que je suis couché et que je dors ... je le sens et je le sais ... et je sens aussi que quelqu'un s'approche de moi, me regarde, me palpe, monte sur mon lit, s'agenouille sur ma poitrine, me prend le cou entre ses mains et serre ... serre ... de toute sa force pour m'étrangler. Mois, je me débats, lié par cette impuissance atroce, qui nous paralyse dans les songes; je veux crier, – je ne peux pas; – je veux remuer, – je ne peux pas; – j'essaye, avec des efforts affreux, en haletant, de me tourner, de rejeter cet être qui m'écrase et qui m'étouffe, – je ne peux pas!« – Dt. Übersetzung von Ernst Sander, Stuttgart 2007, S. 24–56.
- 57 W. Bürger, *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole anglaise*, Paris 1871, Faszikel »Henry Fuseli«, S. 4–5: »Fuseli ambitionna de s'appropriier le genre de la poésie fantastique, et, après avoir débuté, aussitôt son retour de Rome, par un *Œdipe*, il exposa, en 1782, un *Cauchemar*, – le *Nightmare*, – c'est le titre de sa première œuvre qui entraîna la faveur publique.« – D. H. Weinglass, *Prints and Engraved Illustrations By and After Henry Fuseli. A Catalogue Raisonné*, Aldershot 1994, Nr. 67–69, S. 55–73.
- 58 Vgl. zum Motiv *Le Sommeil ou quand la raison s'absente*, Ausst.-Kat. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 1999/2000.
- 59 *Exhibitions of the Rosicrucian Salon* (Reprint der Kataloge des 1. bis 6. Salon de la Rose+Croix, publiziert 1892 bis 1897 in Paris), New York und London 1981; Jacques Lethève, »Les Salons de la Rose-Croix«, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 102, 1960, S. 363–374.
- 60 Jacob Baart de la Faille, *L'œuvre de Vincent van Gogh. Catalogue raisonné*, Paris 1928, Bd. 2, Nr. 1662, Abb. in Bd. 4; vgl. Pfäffikon 1981, S. 88–89 (Franz Zelger).
- 61 München/Wuppertal 1999, Nr. 69–71.
- 62 Bättschmann 1986, S. 70, Abb. 7.
- 63 Vignau-Wilberg 1982, S. 202–211.
- 64 Bättschmann 1986.
- 65 Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 285.
- 66 Werner Oechslin, *Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*, Zürich 1994.
- 67 Shai-Shu Tzeng, *Imitation und Originalität des Ornamentdesigns. Studien über die Entwicklung der kunstgewerblichen Musterbücher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im 19. Jahrhundert in England, Frankreich und Deutschland (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 54)*, München 1994; E. H. Gombrich, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford 1979.
- 68 Ralph N. Wornum, *Analysis of Ornament. Characteristics of Styles. An Introduction to the Study of the History of Ornamental Art* (1856), 10. Aufl., London 1896, S. 9: »The ornamental principle of symmetry may be introduced into a picture, but it is far from being essential to it; and when this principle is introduced, which it often is, the picture really becomes an ornamental design. [...] Any picture, whatever the subject, which is composed merely on principles of symmetry and contrast, becomes an ornament, and any ornamental design in which these two principles have been made subservient to imitation or natural arrangement has departed from the province of ornament into that of the picture or the model, whichever it may be.« Eugène Grasset hebt in der Einleitung seiner *Méthode de composition ornementale* von 1905 die hohe Stellung der ornamentalen Komposition hervor: »La faculté de composition de l'ornement est donc un don poétique, comme il en faut un pour tous les autres arts, car ce don procède aussi de la vision préalable sans laquelle il ne peut exister que de pénibles arrangements dont les soudures et les disproportions montrent le côté artificiel. Chez le poète, le vers surgit tout fait dans l'imagination; il en est tout autant des formes ornementales.« [Die Fähigkeit, Ornamente zu komponieren, ist folglich eine poetische Begabung, über die man auch in jeder anderen Kunst verfügen muss, denn diese Gabe setzt voraus, dass man vorher eine ganz konkrete Vorstellung hat. Sonst kommen nur dürrtige Arrangements heraus, deren dilettantische Zusammensetzung und Disproportionen die künstliche Seite erkennen lassen. Der Vers taucht bereits vorgefertigt im Kopf des Dichters auf; genauso verhält es sich mit den Ornamenten.«] Eugène Grasset, *Méthode de composition ornementale*, Bd. 1, Paris [1905], S. 1.
- 69 John Ruskin, *The Elements of Drawing* (1857), Nachdruck New York 1971, S. 167–170.
- 70 Charles Blanc, *L'art dans la parure et dans le vêtement*, Paris 1875, S. 1: »Elle [la nature] n'est point belle, parce qu'elle manque des trois conditions du beau, qui sont l'ordre, la proportion et l'unité.«
- 71 Ebd., S. 60–61; Blanc 1867; Charles Blanc, *Grammaire des arts décoratifs*, Paris o. J. [1880?].
- 72 Musée d'art et d'histoire, Genf, Cabinet des dessins, Carnet Inv. 1958_176/90, S. 10–11; Carnet Inv. 176/70, S. 34.
- 73 Vgl. zu Hodlers Arbeitsverfahren: Bättschmann 1999; Beltinger 2007.
- 74 Ernst Häckel, *Kunstformen der Natur*, Leipzig 1899–1904. Gustav Klimt, *Bildnis Adele Bloch-Bauer I*, 1907, Öl, Silber- und Goldauflage / Lw., 138 x 138 cm, Belvedere, Wien.
- 75 Bättschmann 2003, S. 51–61, 184–185.
- 76 Louis Duchosal, »Le Salon Suisse à Genève«, in: *La Revue de Genève*, 1, 20.10.1885, S. 37–42: »Hodler est un mystique et un réaliste, dualité qui déconcerte et désoriente la plupart des jugements. Il excelle à rendre les choses du passé ou du rêve, et les réalités de la vie.«

- 77 Brüscheiler 1973, Abb. 1, S. 2.
- 78 lanc 1867, S. 30: »[...] l'ensemble de toutes les mesures, la variété des accords contenue dans l'unité du concert«.
- 79 Ebd., S. 427.
- 80 Vgl. Bättschmann 1989, S. 16–19.
- 81 Auguste Rodin, *Die Bürger von Calais*, 1885–1895, Bronze, 231 x 245 x 200 cm.
- 82 Vgl. Bättschmann 1989, S. 23.
- 83 Bättschmann 1986 (1 + 2).
- 84 Zürich 1998, Nr. 856–1087; Bern 1999 (1), Nr. 187–263.
- 85 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character (The Charles Eliot Lectures 1947–1948)*, Bd. 1, Cambridge 1953, S. 141.
- 86 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (1912), hrsg. von Max Bill und Jelena Koch-Fontaine, Bern 2004; Paul Klee, in: *Die Alpen*, 6, 1911/12, S. 243–245.
- 87 Kandinsky 2004 (wie Anm. 86), S. 143–147.
- 88 Burger 1913; vgl. Hüttinger 1984.
- 89 Mühlestein / Schmidt 1942, 2. Aufl. 1983; vgl. Hüttinger 1984.
- 90 Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954, S. 81–83.
- 91 Werner Hofmann, »Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts« (1955), in: ders., *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1979, S. 34–54.
- 92 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 75.
- 93 Vgl. meine Beiträge in Bättschmann 1986 (1 + 2).
- 94 *Dictionnaire de l'Académie Française*, 2 Bde., 5. Aufl., Paris 1814, Bd. 2, S. 226.
- 95 Rudolf Eisler, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, 3 Bde., Berlin 1901, S. 975–983.
- 96 Gustav Theodor Fechner, *Zend-Avesta. Gedanken über die Dinge des Himmels und des Jenseits vom Standpunkte der Naturbetrachtung* (Erstausgabe 1851), hrsg. von Max Fischer, Leipzig 1919, S. 256–269.
- 97 Wilhelm Wundt, »Über psychische Causalität und das Princip des psychologischen Parallelismus«, in: *Philosophische Studien*, 10, 1894, S. 1–124.
- 98 *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Ausst.-Kat. County Museum of Art, Los Angeles, und Haags Gemeentemuseum, Den Haag, New York 1986; vgl. Friedrich Wilhelm Fischer, »Geheimlehren und moderne Kunst. Zur hermetischen Kunstauffassung von Baudelaire bis Malewitsch«, in: *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hrsg. von R. Bauer u. a., Frankfurt a. M. 1977, S. 344–377; *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M., Ostfildern 1995, S. 32–37 (Marty Bax). – Aarau 1998.
- 99 Widmer 1919, S. 9.
- 100 Baumgartner 1998, S. 76–77.
- 101 Salon d'Automne 1913, S. 267, »Exposition de Ferdinand Hodler«, S. 268: »J'aime à penser que ce chef-d'œuvre, *Unanimité*, que Ferdinand Hodler a envoyé au Salon d'Automne de 1913, est le symbole visible de cette vérité si nouvelle et si vieille tout ensemble, et qu'il annonce une humanité plus grande, plus forte – plus humaine aussi.«