Zeitschrift: Outlines
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 4 (2009)

Artikel: "Parallelismus" : Hodlers programmatischer Anspruch
Autor: Müller, Paul
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872207

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

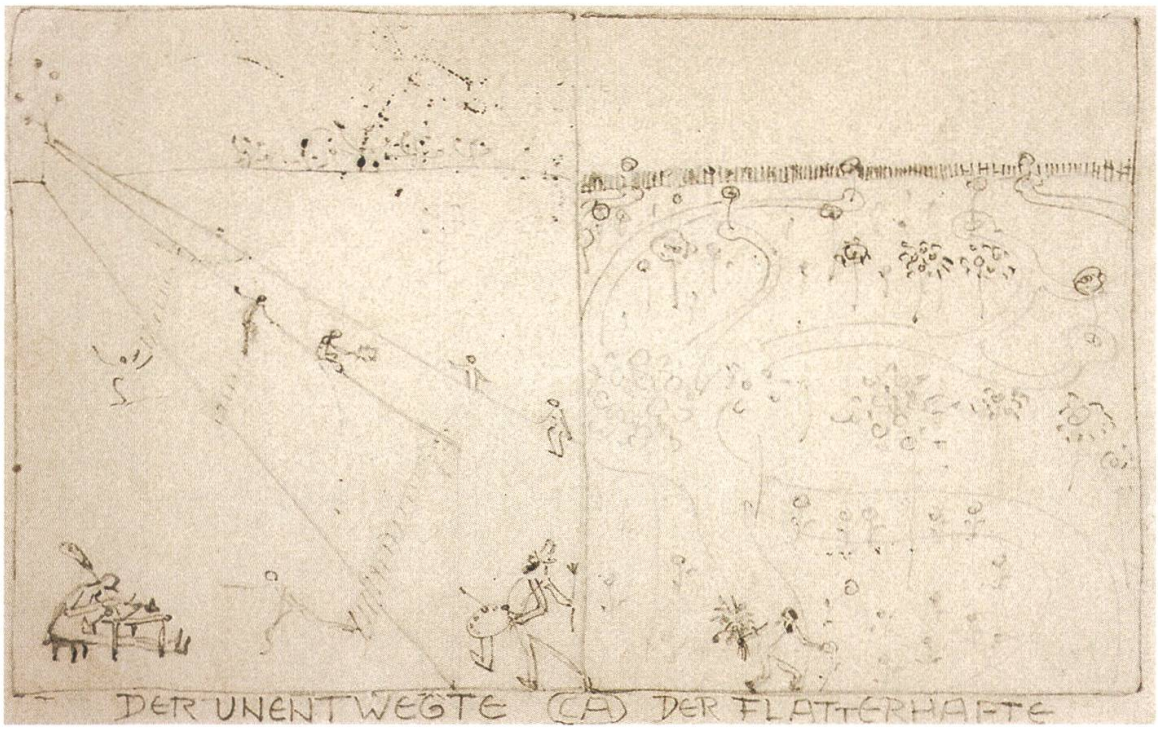
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

PAUL MÜLLER

«Parallelismus»
Hodlers programmatischer Anspruch

1913 besuchte der österreichische Maler Koloman Moser sein verehrtes Vorbild Ferdinand Hodler, mit dem er seit dessen grossen Erfolg anlässlich der Sezessionsausstellung in Wien 1903 in Kontakt stand, und notierte in sein Tagebuch den kritischen Satz: «Über den Parallelismus sprach Hodler wie ein Akademieprofessor. Ich staune nur immer von neuem, dass er trotz seiner Theorie so starke Dinger produziert – er meint ‹wegen› jener.»[1] Auch bei einem weiteren Malerkollegen, Félix Vallotton, mischte sich Anerkennung der künstlerischen Leistung mit Kritik an der allzu penetrant vorgetragenen Kunsttheorie: «Sa théorie du rythme de conception un peu grosse et faite pour les aveugles est l'exagération même de ce besoin, il crie ses vérités et les juge plus vraies d'être criées. […] Hodler a toujours peur qu'on ne discerne pas son intention, il y insiste et se répète. A celui-là un poteau indicateur ne suffit pas, il en met quatre, mais au moins, les met-il au bon endroit.»[2] Cuno Amiet, um einen letzten Zeugen aus der Malerzunft aufzurufen, hatte trotz grosser Wertschätzung ebenfalls Mühe mit Hodlers rigoroser und missionarisch vorgetragenen Kunsttheorie. Ihn störte die verbissene Zielgerichtetheit des Älteren, die er im Unterschied zu seinen eigenen Kunstanschauungen als einengend empfand. Nachdem Hodler 1904 anlässlich der gemeinsamen Ausstellung in der Wiener Sezession bei der österreichischen Kritik den Anschein erweckt hatte, Amiet sei sein Schüler, kühlte sich das Verhältnis der beiden Freunde ab, und Amiet emanzipierte sich von seinem Vorbild.[3]

Eine Postkarte, die Amiet seinem Mäzen Oscar Miller sandte, legt davon ein hintergründiges Zeugnis ab und bringt die unterschiedlichen Positionen auf humorvolle Weise auf den Punkt (Abb. 1). Links sieht man über dem Prädikat «Der Unentwegte» den Meister Hodler festen Schritts in eine Art Tunnel, gebildet aus zwei hohen Mauern, treten, der schnurgerade auf ein mageres Bäumchen zu führt, das an jenes aus dem *Auserwählten* (Abb. 3, S. 173) erinnert. Auf den Mauern sitzen kleine Männchen, wohl seine Schüler, von denen der vorderste über eine Strickleiter entkommt und beim Schreiberling unten links, wohl einem Kunstkritiker, Rat sucht. Auf der rechten Hälfte erkennt man den flatterhaften



1 Cuno Amiet, *Der Unentwegte – Der Flatterhafte*, Postkarte an Oscar Miller, Sommer 1904, Privatbesitz

Cuno Amiet in einem Garten voller verschlungener Wege Blumen pflücken – eine treffende Einschätzung seiner eigenen Malerei, die von Einflüssen verschiedener Herkunft geprägt war.

Amiets Ablehnung des theoretischen Überbaus, mit dem Hodler seine Kunst rechtfertigte, kommt in einem im Februar 1909 an seinen Freund Giovanni Giacometti gerichteten Brief zum Ausdruck: «Hodler schreibt auch über Kunst und zwar wird er nicht müde den Entdecker des Parallelismus zu spielen. Oder wir wollen es gerechter sagen, den Wiederentdecker. Mir ist das unbegreiflich. Der Parallelismus ist doch nicht das Wesentliche der Malerei. Er ist doch etwas, das in allen Künsten &. überall eine Rolle spielen kann. Um was es sich in der Malerei in erster Linie handelt ist doch sicher die Farbe &. die Art &. Weise wie sie behandelt ist. Warum auch schämt sich Hodler ein Maler zu sein? Warum will er mit aller Gewalt ein Parallelist sein? Er ist ja in seinen meisten Bildern ein grosser Maler, aber in einigen hat ihn der Parallelismus so weit gebracht, dass diese Bilder keinen malerischen Zusammenhang mehr haben.»[4]

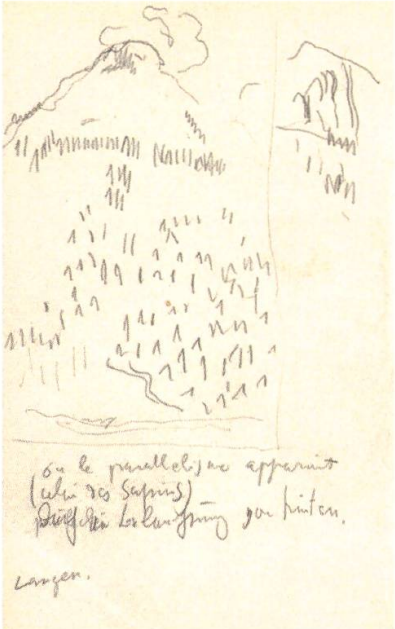
Amiet spielt hier auf einen im Januar 1909 in der deutschen Wochenschrift *Der Morgen* erschienenen Aufsatz Hodlers an, der von Ewald Bender aus dem Französischen übersetzt worden war.[5] Der erste Satz des Textes bringt bereits in

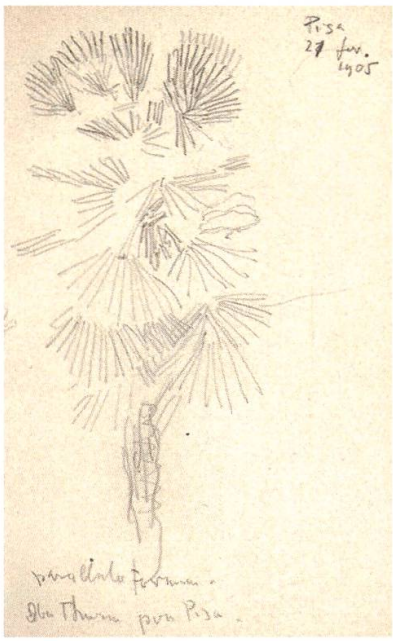
knappster Form die Definition des Parallelismus: «Parallelismus nenne ich jede Art von Wiederholung». Aber bereits im zweiten Satz überhöht Hodler diese Plattitüde im Sinne einer erhabenen Wahrheit: «So oft ich in der Natur den Reiz der Dinge am stärksten spüre, ist es immer ein Eindruck von E i n h e i t», schreibt Hodler. Der Begriff der Einheit, der «unité», kommt in Hodlers theoretischen Notizen fast so oft vor wie «Parallelismus».

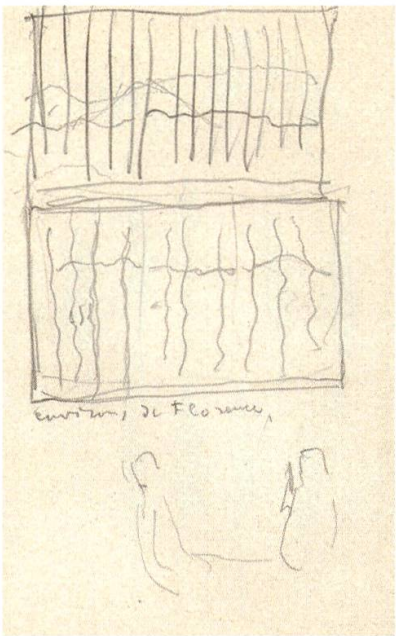
Der Text ist im Wesentlichen eine Folge von Beispielen für Parallelismus. Bereits die erste Erklärung verbindet den Begriff des Parallelismus mit dem der Einheit und erläutert diesen anhand der Beschreibung eines Waldes. Die Textstelle wird oft zitiert, da sich sofort die Assoziation zum 1885 entstandenen Gemälde *Der Buchenwald*[6] einstellt, das in der Hodlerliteratur als seine erste konsequente Umsetzung des «Parallelismus» interpretiert wird. Hodler hatte den Wald zur Verdeutlichung seines Begriffs des Parallelismus schon in einem 1897 vor dem Freiburger Kunstverein gehaltenen Vortrag, der unter dem Titel «La Mission de l'artiste» bekannt ist, herangezogen: «Si j'entre dans une forêt de sapins de la région moyenne, [...], j'ai devant moi, à ma droite et à ma gauche ces innombrables colonnes. [...] Soit que ces troncs d'arbres se détachent en clair sur un fond toujours plus obscur, soit qu'ils se détachent sur le bleu profond du ciel, la dominante, la cause de cette impression d'unité est le parallélisme de ces troncs de sapins.»[7]

Das Wort «Parallelismus» und seine Begriffsbestimmung tritt erstmals 1893 in Hodlers Schriften auf. In einem Brief an seinen Gönner Johann Friedrich Büzberger schreibt er, dass er das Verfahren beim Gemälde *Der Auserwählte* angewendet habe: «Die Komposition, die Formen der Figuren und ihre Begleitformen sind nach dem Prinzip des Parallelismus (Begleitung, Wiederholung) geordnet. [...]. Indem ich das tue, gehe ich auf ganz anderem Weg als gewöhnlich, was daraus entsteht, muss folglich ausser dem Gewöhnlichen sein. Die physiognomische und die übrige körperliche Schönheit selbst beobachte ich auf dieser Linie und so auch die Farben gründen sich darauf. Form und Farben wirken auf uns besonders wenn sie geordnet (in einer gewissen Ordnung) vorkommen.»[8]

Ausser den zu Beginn seiner Lehrzeit verfassten «10 Geboten des Malers Ferdinand Hodler», dem Vortrag «La mission de l'artiste» und dem Artikel zum Parallelismus in der Zeitschrift *Der Morgen*, die mehr als Sammlung von Ideen, denn als zusammenhängige Kunsttheorie zu werten sind, hielt Hodler seine Gedanken, oft begleitet von Skizzen, in Stichworten und kurzen Sentenzen auf hunderten von Seiten in seinen Carnets fest: Auf seiner Reise nach Wien im Sommer 1904 entdeckte Hodler zahlreiche prägnante Landschaftsstrukturen, die seiner







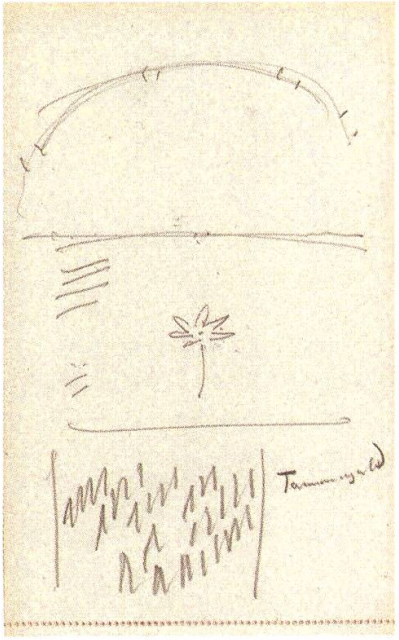
2 *Langen* [bei Bregenz], Bleistift auf Papier, bezeichnet «ou le parallelisme apparaît (celui de sapins) durch die Beleuchtung von hinten. / Langen.» Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet Inv. 1958/176-102.11

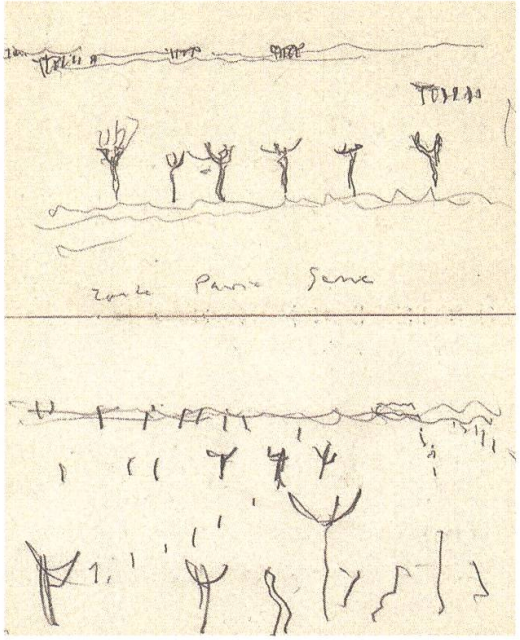
3 *Parallele Formen*, Bleistift auf Papier, bezeichnet oben rechts: «Pisa 21 fev. 1905», unten links: «parallele Formen [?] Pisa», Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet Inv. 1958/176-113.11

4 *Environs de Florence*, Bleistift auf Papier, bezeichnet: «*Environs de Florence*», Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet Inv. 1958/176-113.14

Kunsttheorie des Parallelismus entgegenkamen. Einige der unter diesem Eindruck festgehaltenen Skizzen sind mit erläuternden Stichworten versehen. So auf Blatt 11 links, wo der Parallelismus der Tannen durch die Beleuchtung von hinten seine Wirkung erzielt (Abb. 2). In Pisa skizzierte er 1905 das repetitive Muster von Palmblättern mit dem Vermerk «parallele Formen» (Abb. 3); auf einem anderen Blatt desselben Skizzenhefts legte er über die unregelmässige Horizontlinie die geordnete Struktur von parallelen vertikalen Baumstämmen (Abb. 4).

Hodler war überzeugt, dass das Prinzip der Wiederholung als Ausdruck des Gesetzmässigen in der Natur im Mikro- wie im Makrokosmos seine universale Gültigkeit habe und hat dies als Korrelation von kleinen und grossen Formen in zahlreichen Werken künstlerisch umgesetzt. Von diesem Natur- und Kunstverständnis zeugt etwa ein Blatt, das in drei Zonen mit Tannenreihe, Blume und abschliessendem Himmelsgewölbe die ineinandergreifende Ordnung von Klein bis Gross symbolisiert (Abb. 5). Als Beispiele von Elementen der Natur, an denen sich das Prinzip der Wiederholung besonders wirkungsvoll zeige, führte Hodler häufig Pflanzenblätter, Wellen, Wolken, Baumreihen und Bergketten auf. Der



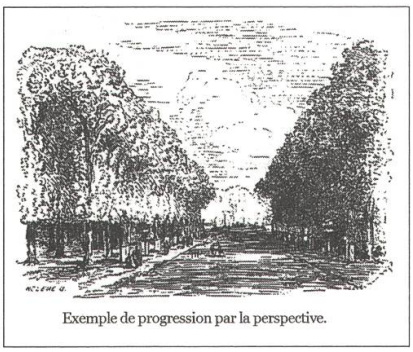


5 Skizze mit Landschaftselementen, Bleistift auf Papier, bezeichnet «Tannenwald», Musée d'art et d'histoire, Genf, Cabinet des dessins, Carnet Inv. 1958/176-142.58

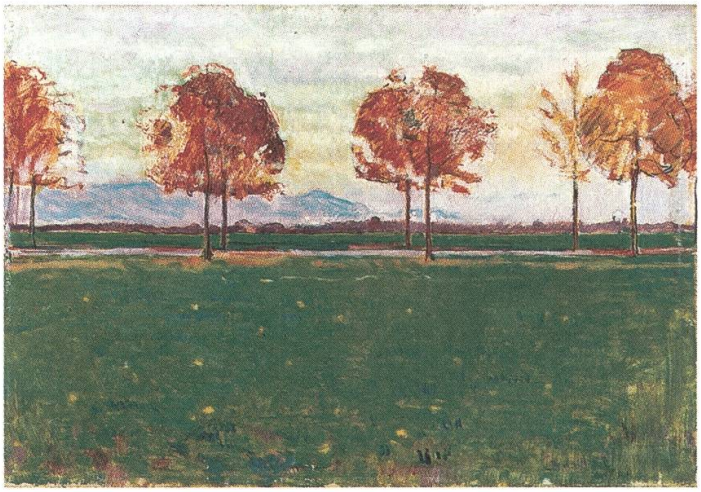
6 *Baumreihen*, Romreise, April 1911, Bleistift auf Papier, bezeichnet «[?] – Pavia - Gênes», Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet Inv. 1958/176-177.04

universale Anspruch des Parallelismus schliesst den Menschen als Teil der gesetzmässigen Natur ein und drückt sich in formalen Analogien von Landschaftselementen und Figurenbildern aus. So erinnern die zwischen Pavia und Genua skizzierten Baumreihen mit ihren anthropomorphen Formen an Skizzen des *Blicks in die Unendlichkeit,* an *Floraison* und an *Einmütigkeit* (Abb. 9, S. 207) im gleichen Carnet (Abb. 6).[9]

Für Hodler scheinen die Schriften von Charles Blanc eine ausschlagebende Rolle gespielt zu haben. Wie Oskar Bätschmann nachgewiesen hat, findet sich der Begriff «parallélisme» in der Bedeutung von Wiederholung schon in der 1867 erschienenen *Grammaire des Arts du Dessin* bei der Erörterung ägyptischer Kunst. In der 1882 erschienenen *Grammaire des Arts décoratifs*, stützt Blanc sein System auf die fünf Prinzipien «répétition», «symétrie», «progression», «alternance» und «confusion» (Abb. 7).[10] Hodlers *Herbstabend*[11] wirkt wie eine wörtliche Umsetzung der ersten drei Prinzipien, nämlich der «répétition» in den Baumreihen, der «progression» in der perspektivischen Verjüngung und der «symétrie» als Spiegelung an der vertikalen Mittelachse. Die Symmetrie erklärte Blanc als Sonderform



7 Charles Blanc, «Exemple de progression par la perspective», in: *Grammaire des arts décoratifs*, Paris 1882



8 *Herbstlandschaft*, um 1898, Öl auf Leinwand, 33 x 47 cm, Privatbesitz

der Wiederholung, eine Auffassung, die sich auch in den Theoremen Hodlers wiederfindet.

In den 1890er Jahren experimentierte Hodler mit den Spielarten des Parallelismus. Drei Beispiele von Kastanienalleen im Herbstlaub, die wohl alle von 1898 datieren, loten das Verhältnis von Symmetrie und Wiederholung aus: Die *Herbstlandschaft* (Abb. 8)[12] zeigt eine bildparallele, doppelte Baumreihe und gehorcht damit einem Schema, das auf der translativen Symmetrie aufbaut. Die *Kastanienallee bei Biberist* (Abb. 9) befolgt primär die bilaterale Symmetrie und kombiniert sie mit der parallelen Reihung. Die *Kastanienallee im Herbst*[13] führt die Asymmetrie unter Erhalt des Prinzips der «répétition» ein.

Es stellt sich die Frage, ob diese parallelistischen Lehrstücke nicht die Gefahr der Erstarrung in sich tragen, auch wenn dies im Widerspruch zur lebendigen Malerei steht. Gerade der Symmetrie eignet etwas Hieratisches und Undynamisches, das sich nur schwer mit gewissen Bildthemen verträgt. Die formalen Probleme, wie sie sich durch das Verhältnis von Symmetrie und Asymmetrie oder von gleichmässiger Reihung gegenüber Akzentsetzung in einer Komposition ergeben, beschäftigten Hodler in den 1890er Jahren nicht nur in der Landschafts-, sondern auch in der Figurenmalerei. An den Studien und Kartons zum Fresko *Rückzug von Marignano* im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich ist dies besonders eindrücklich nachzuvollziehen. Die vier Jahre dauernde Auseinandersetzung mit dem konservativen Direktor des Landesmuseums und einer verständ-

9 *Kastanienallee bei Biberist*, 1898, Öl auf Leinwand, 38 x 55 cm, Privatbesitz

nislosen Öffentlichkeit, die als «Freskenstreit» in die Schweizer Kunstgeschichte eingehen sollte, bedeutete für Hodler nicht nur ein durch äussere Umstände bedingter Leidensweg, sondern auch eine Zeit der künstlerischen Reifung. Beim Finden einer wandgerechten Lösung, bei der eine einfache, klare Komposition das vorgegebene Thema prägnant formulieren und gute Sichtbarkeit auf Distanz garantieren sollte, erwiesen sich die Bremsfaktoren in der Person des feindseligen Direktors des Museums und in der Nörgelei der Eidgenössischen Kunstkommission letztendlich als segensreich, denn Hodler war gezwungen, seine Entwürfe mehrmals zu überarbeiten und auf diese Weise zu klären.

Im Gegensatz zu den Anschuldigungen des Direktors Heinrich Angst, der Hodler eine Verunglimpfung des guten Geschmacks und mangelnde historische Treue bei den Kostümen vorwarf, war die Kritik der Eidgenössischen Kunstkommission, deren Mitglieder mehrheitlich Maler waren, konstruktiver. Die Protokolle der Begutachtungen der Entwürfe und Kartons durch die Kunstkommission zeichnen den schwierigen Weg zum Wandbild in der heutigen Form nach und machen deutlich, dass es nicht zuletzt Hodlers Malerkollegen waren, die auf zwei Grundprobleme von Hodlers ursprünglichen Kartons hinwiesen, nämlich erstens auf die prinzipielle Unmöglichkeit der Verbildlichung des Heeresrückzugs mit der symmetrischen Gestaltung und zweitens auf das Problem der Lesbarkeit bei der Häufung paralleler Formen.[14] Im Folgenden soll Hodlers Lösung dieser künstlerischen Fragen anhand der erhaltenen vier Kartons aufgezeigt

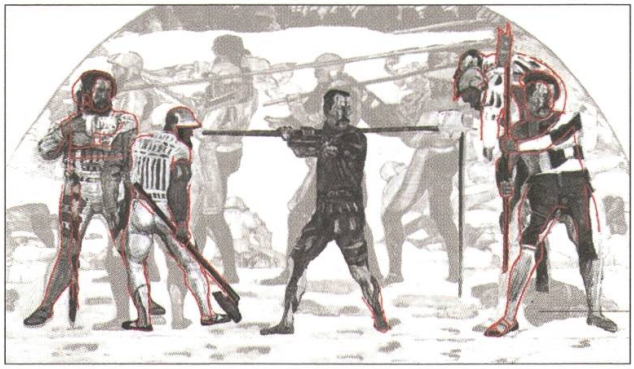
10 *Rückzug von Marignano* (Mittelfeld), Karton II, 1897/1898, Öl auf Leinwand, 257 x 437,5 cm, Kunsthaus Zürich

werden, wobei hier die Grundzüge der Entwicklung nachgezeichnet werden, ohne die zahlreichen Entwürfe auf Papier und Kompositionsideen in den Skizzenbüchern einzubeziehen.

Die architektonische Situation mit den drei Bogenfeldern, die Hodler in der leeren Waffenhalle des Landesmuseums antraf, legt eine symmetrische Gestaltung geradezu nahe. Hodler entschloss sich, dem Hauptmotiv des Rückzugs des gesamten Heeres in der grossen zentralen Lunette zwei Einzelschicksale, die sterbenden Krieger in den kleineren Seitenfeldern, beizugesellen. Das symmetrische Prinzip wandte er nun zunächst auf das Mittelfeld an, wie sein prämierter Wettbewerbsentwurf zeigt.[15] In der Mitte steht breitbeinig ein Krieger mit ausgestreckten Armen. Speer und Lanze rahmen die Figur ein und grenzen sie gegen die seitlichen Gruppen ab, links zwei abgehende Krieger, rechts ein Kämpfer mit erhobenem Flammschwert, dahinter trägt ein Behelmter seinen verwundeten Kameraden. Im Hintergrund erkennt man den Heereshaufen. Die mittenbetonte Komposition, die Beschränkung auf wenige Figuren im Vordergrund und der Rhythmus der ausgreifenden, farbig akzentuierten Arme und Beine sind gezielt auf Fernwirkung angelegt. Dem pseudosakralen Charakter der Waffenhalle folgend erinnert die annähernd symmetrische Komposition unter dem Rundbogen an Fresken und Mosaiken in Apsiden gotischer italienischer Kirchen. Hodler unternahm zwar erst 1905 eine Italienreise, doch kannte er entsprechende Darstellungen zweifellos aus seiner Lehrzeit bei Barthélemy Menn.

Da jedoch die sechs Figuren im Vordergrund eine um ein Zentrum rotierende Gruppe in tänzerischer Pose formieren, vermögen sie den Rückzug, der ja ein ge-

11 *Rückzug von Marignano* (Mittelfeld), Karton II, erster Zustand



12 *Rückzug von Marignano* (Mittelfeld), Karton II, zweiter Zustand

richtetes und kein konzentrisches Bewegungsmoment darstellt, nicht glaubwürdig bildlich umzusetzen. Deshalb wurde auch der erste Karton in Originalgrösse, der sich in der Staatsgalerie Stuttgart befindet, kritisiert.[16] Er unterscheidet sich nur geringfügig vom Wettbewerbsentwurf, indem der mittlere Krieger nun Banner und Flammschwert schwingt und das Heer etwas deutlicher in Erscheinung tritt. Hodler sah sich aufgrund der Kritik der Kunstkommission vor die Aufgabe gestellt, den Heereshaufen deutlicher in Szene zu setzen, den Abzug wirklich als Rückwärtsbewegung in eine Richtung darzustellen und gleichzeitig den beträchtlichen Abstand des Betrachters zum Fresko zu berücksichtigen.

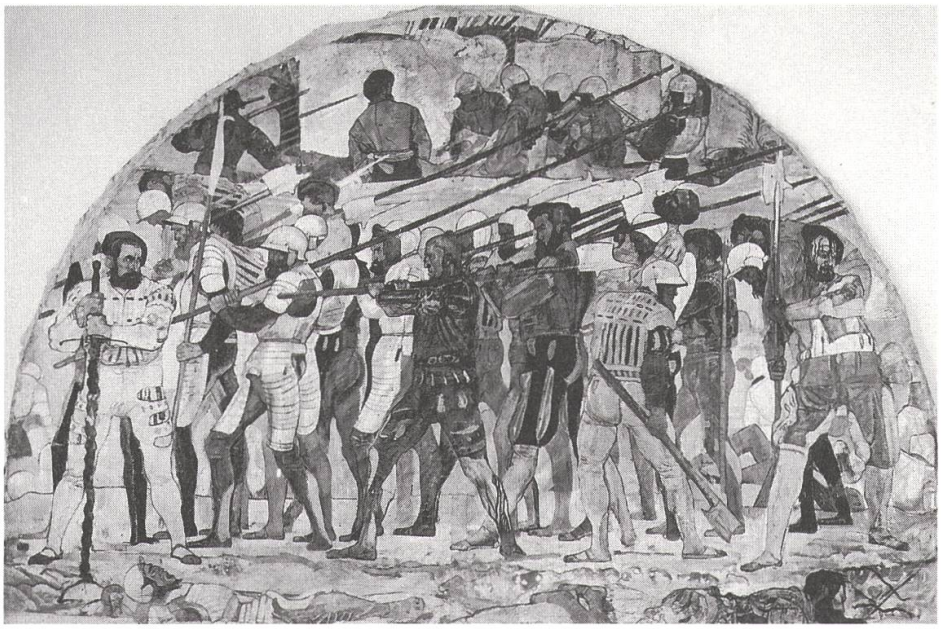
Anlässlich der Ausstellung «Die Erfindung der Schweiz», die das Schweizerische Landesmuseum 1998 zeigte, konnten alle vier Kartons zum Fresko kunsttechnologisch untersucht werden.[17] Die Analysen bedeuteten einen Glücksfall für das Verständnis der Genese dieses Hauptwerks, da sie die komplexe Umwandlung der mittenbetonten, hieratisch und bewegungsarm wirkenden Komposition hin zu einer richtungsbetonten, dynamischen und asymmetrischen Bildanlage dokumentieren. Dabei belegen diesen Prozess nicht nur die augenfälligen Unterschiede der vier Kartons in ihrem heutigen Zustand; wichtige Zwischenschritte sind durch die Analyse der Überarbeitungen der Gemälde ans Licht geholt worden.

Der zweite Karton im Kunsthaus Zürich präsentiert sich nach mehrfacher Überarbeitung als Versuch eines Ausgleichs von Bewegung und Ruhe (Abb. 10): Das Geschehen spielt sich in drei Ebenen ab, wobei diesmal die Bewegungsrichtung gegen links und somit die Idee des Abzugs des geschlagenen Heeres deut-

13 *Rückzug von Marignano* (Mittelfeld), Karton III, 1897/1998, Öl auf Leinwand, 321 x 471 cm, Kunsthaus Zürich

licher ist. In der vordersten Ebene sind am linken und rechten Rand die beiden Figurengruppen aus dem ersten Karton übernommen. Die frontale Mittelfigur fehlt nun und gibt den Blick auf die Kolonne abziehender Landsknechte frei, die auf ihren Schultern Verwundete tragen. Hinter einem Erdwall, vor dem gefallene Kämpfer liegen, erkennt man die Köpfe der Krieger und den Wald der Speere. Obwohl ähnlich rigoros durchkomponiert wie der erste, ist in diesem zweiten Karton die mittelachsiale Symmetrie zurückgenommen, sie ist jedoch durch das Zusammenwirken der seitlichen Zweiergruppen und der farblich hervorgehobenen Mittelfigur noch spürbar. Hingegen führte Hodler, um Bewegung zu suggerieren, einen anderen parallelistischen Kunstgriff ein, nämlich die translative Symmetrie, die Reihung ähnlicher Elemente, wie sie der Zug der Verwundetenträger im Mittelgrund verkörpert.

Hodler scheint nicht ohne innere Widerstände zu dieser Lösung gelangt zu sein, wie die durch die kunsttechnologischen Analysen an den Tag gebrachten Übermalungen belegen. Im zweiten Karton im ersten Zustand (Abb. 11) ist die älteste Schicht dunkler dargestellt. Die frontale Mittelfigur mit ausgestreckten Armen und in den Boden gestecktem Speer und Lanze hat Hodler demnach sowohl im ersten Zustand als auch im Wettbewerbsentwurf vorgesehen. Um die geforderte Verdeutlichung des Rückzugs zu erreichen, versuchte er dies zunächst, indem er die mittlere Figur ins Profil drehte (Abb. 12). Der Ausfallschritt gegen



14 *Rückzug von Marignano* (Mittelfeld), Karton III, 1. Zustand, 1897/1998, Öl auf Leinwand, 321 x 471 cm, Kunsthaus Zürich

links und der waagrecht gehaltene Speer unterstützen die Bewegungstendenz auf der vordersten Ebene. Sein rückwärts gewandter Kopf folgt der Blickrichtung des Hellebardiers am rechten Bildrand und den Kriegern auf der linken Seite. Die Ursache des Rückzugs, die verlorene Schlacht, liegt rechts ausserhalb des Bildgeschehens. Die eigenartig verdrehte Stellung des mittleren Kämpfers befriedigte Hodler offenbar nicht, so dass er sich entschloss, die Figur ganz wegzulassen und die Suggestion von Bewegung hauptsächlich den Verwundetenträgern im Mittelgrund zu überlassen.

Nach dem zweiten Karton, der die eidgenössische Kunstkommission immer noch nicht befriedigte, änderte Hodler das Konzept radikal, gab die zentrierte Komposition auf und gelangte über mehrere Zwischenstufen zu einer Bildanlage, die sowohl der Forderung, den abziehenden Heereshaufen zum eigentlichen Bildthema zu machen, Folge leistete und gleichzeitig eine spannungsvolle, auf Distanz klar erkennbare Komposition ermöglichte. Dieses asymmetrische Konzept liegt sowohl dem dritten (Abb. 13) wie dem vierten[18] Karton zugrunde, der die direkte Vorstufe des ausgeführten Freskos war.

Das parallelistische Prinzip basiert im dritten Karton nicht auf der mittelachsialen, sondern auf der translativen Symmetrie, d. h. der versetzten Reihung gleichartiger oder zumindest ähnlicher Bildelemente, konkret in den Vertikalen der Körper und der parallelen Schrägen der Waffen. Durch geringfügige

Abweichungen in den Haltungen und farbliche Akzente wird Monotonie in der Heeresgruppe vermieden. Die Komposition wird am linken und rechten Rand durch eine zurückblickende Figur eingerahmt; der Abstand des Heeres zum Lanzenträger rechts aussen erzeugt Spannung. Die Gruppe der Krieger hebt sich klar von der monochromen Folie des Erdwalls ab, der das Geschehen in der vordersten Ebene von der Gruppe der Fahnenträger im Bogenscheitel trennt.

Gemäss Hodlers Äusserungen zum Parallelismus bewirkte die Wiederholung von Bildelementen sowohl eine Steigerung der Bildwirkung als auch eine Verstärkung des emotionalen Ausdrucks: «Ist eine Erscheinung an sich angenehm, so wird ihre Wiederholung deren Reiz verstärken; drückt sie aber Trauer oder Schmerz aus, so wird das Leiden durch die Wiederholung ebenfalls vermehrt. [...] Also bedingt die Wiederholung eine Verstärkung der Eindringlichkeit; sie verleiht dem Gegenstand den denkbar grössten Nachdruck.»[19] Angewendet auf unser Beispiel hiesse das, dass das Moment der Wiederholung im Zug der im parallelen Gleichschritt abgehenden Landsknechte beim Betrachter die Niederlage der eidgenössischen Söldner nachvollziehen lässt. Es darf bezweifelt werden, dass die beabsichtigte emotionale Wirkung sich beim zeitgenössischen oder heutigen Betrachter einstellte bzw. einstellt. Nachvollziehbar ist jedoch, dass die *formale* Bildwirkung durch ein Übermass an Gleichförmigkeit leidet. Darauf zielte die Kritik der Eidgenössischen Kunstkommission am dritten Karton vor der Überarbeitung.[20]

Dank erhaltener historischer Aufnahmen (Abb. 14) lässt sich die zunehmende Klärung dieser Komposition aufzeigen. Sie zeigt den ersten Zustand des Kartons mit noch zu vielen Figuren (es sind 36, während man auf dem Gemälde heute deren 30 zählt). Der horror vacui lässt keine kompositionellen Akzente zu.[21] In der nächsten Phase verwandelte Hodler die egalitäre Bildanlage durch Übermalung einer einzigen Figur, wodurch eine Lücke entsteht, in eine asymmetrische Komposition. Erst dieser entscheidende Schritt bringt Spannung ins Bild und evoziert den Eindruck des Heeresrückzugs.[22] Im nächsten Schritt entfernte Hodler die Zweiergruppe mit dem Verwundetenträger am linken Bildrand sowie die Köpfe von Gefallenen unten rechts.[23] Im heutigen Zustand fehlt auch der Verwundetenträger hinter dem Lanzenträger am rechten Bildrand, wodurch diese Figur eine stärke Autonomie erhält.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Hodler in einem mehrjährigen Werkprozess in Dutzenden von Studien und Entwürfen die zur Statik neigende Symmetrie aufgab und am Ende für das Thema des Rückzugs aus der Schlacht entsprechend eine asymmetrisch-dynamische Bildanlage wählte. Hodler selbst

begründete dies mit architektonischen Sachzwängen, die im Interesse der Lesbarkeit der Darstellung auf Distanz eine Änderung der Komposition nötig macht hätten.[24]

Es gibt nur eine weitere grossformatige Figurenkomposition, die dasselbe Kompositionsschema zeigt, nämlich *Jüngling vom Weibe bewundert*.[25] Gleichgewichtige, translative und bilaterale Symmetrien standen weiterhin im Zentrum seines Schaffens: Ebenfalls 1899/90 entstand die erste Fassung des *Tags*, die als symmetrisch gebautes Ornament aufgefasst werden kann.[26]

Wie vermeidet es nun Hodler, in seiner Malerei zum Sklave seiner eigenen, mit missionarischem Eifer vorgetragenen Kunsttheorie des Parallelismus zu werden? Es ist wohl neben dem malerischen Impetus zum einen der Rhythmus, zum andern das, was Charles Blanc unter dem Begriff «alternance» verstand: Die Abwechslung als individuelle Ausformung der Gegenstände und Figuren in einer geordneten Komposition. Oskar Bätschmann hat darauf hingewiesen, dass Hodler die Begriffshierarchie von Charles Blancs *Grammaire*, bei dem der Begriff «parallélisme» nur beiläufig erscheint, umkehrte und ihn als Oberbegriff für «répétition» und «symétrie» verwendete. Er verteidigte den programmatischen Anspruch des Parallelismus gegenüber Kritikern wie Cuno Amiet, die behaupteten, Parallelismus sei ein längst bekanntes Phänomen und sei schon von den Impressionisten und Gauguin angewandt worden. In einem Brief an den Freund bekräftigte Hodler seine Haltung: «Das ist sehr leicht der Fall, dass du, so wie andere Künstler, darauf gestossen bist, da ja der Parallelismus der grösste Zug der Natur ist; gewöhnlich aber beobachtet man das Unterschiedliche und die Hauptsache fiel ausser Sicht […]. Ich bin bis heute noch die Seele dieser Idee, die Hauptkraft geblieben. Es steckt in mir nicht in partieller Art, aber durch und durch; seit bald zwanzig Jahren erfasse ich die Naturformen mit diesem Massstab. [...] Der Impressionismus und Parallelismus sind doch zwei total verschiedene Dinge. Mit meinem Parallelismus geht es bald wie mit dem Ei des Kolumbus: jedermann kannte das, aber niemand hatte doch daran gedacht, vielmehr hat man dies für einfältig gehalten. Dies alles betone ich, damit meine Sache mir nicht abgesprochen werde. [...]»[27]

1 Ankwicz-Kleehoven 1950, S. 30.
2 Vallotton 1920, S. 252.
3 Vgl. George Mauner, *Cuno Amiet*, Zürich/Schwäbisch-Hall 1984, S. 23, 33.
4 Radlach 2000, Brief 313, S. 463 (Cuno Amiet von der Oschwand an Giovanni Giacometti in Stampa, Brief vom 24.2.1909).
5 Hodler 1909, S. 23-26.
6 Bätschmann/Müller 2008, Bd. 1-1, Kat. 130.
7 Freiburg 1981, S. 33–62.
8 Brief von Ferdinand Hodler an Johann Friedrich Büzberger, 12. August 1892, Familienarchiv Büzberger, Kopie am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.
9 Vgl. dazu die Skizzen Carnet Inv. 1958-176/177.08 (Blick in die Unendlichkeit), Inv. 1958/176-177.09 sowie 177.10 (*Einmütigkeit*), Inv. 1958/176-177.11 (*Floraison*), Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins.
10 Charles Blanc, *Grammaire des arts décoratifs*, Paris 1882 (seit 1870 in der *Gazette des Beaux-Arts* in Folgen publiziert). Siehe Bätschmann 1989, S. 18–19. Vgl. auch Becker 1992, S. 109–110.
11 Bätschmann/Müller 2008, Bd. 1-1, Kat. 244.
12 Ebd., Kat. 268.
13 Ebd., Kat. 267.
14 Ausserhalb der Eidgenössischen Kunstkommission hatte auch der Hodler wohlgesinnte Literaturhistoriker Adolf Frey in der *Neuen Zürcher Zeitung* auf das Kernproblem von Hodlers Komposition aufmerksam gemacht: «Unseres Erachtens kann das Motiv nur durch eine geschlossene Gruppe, also durch die letzten Mannen der Nachhut zur Darstellung gebracht werden. Denn nur in dem Zusammenschluss der Abziehenden und jeden Augenblick zum Kampf Bereiten liegt das Ausschlaggebende und die Seele des malerischen Gegenstandes.» (*Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 48, 17.2.1897).
15 Marignano 2000, Abb. 1, S. 258.
16 Öl/Lw., 290 x 430 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Inv. 1295. Siehe Marignano 2000, Tafel 1, Abb. A, S. 198–202.
17 Zürich 1998 (2).
18 Öl/Lw., 321 x 471 cm, Kunsthaus Zürich, Inv. 1584. Siehe Marignano 2000, Tafel 5, Abb. B, S. 217–222.
19 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 79.
20 Das Protokoll der Jury der Eidgenössischen Kunstkommission vom 12.9.1898 bemängelte, dass die Übersichtlichkeit und Lesbarkeit der Szene aufgrund der Vielzahl der Figuren und der kontrastierenden Farben leide: «C'est ainsi que notamment les blessés portés par leurs compagnons ne se découvrent que très difficilement, grâce à des casques et à des hallebardes qui interrompent brusquement ces figures, secondaire, il est vrai, et pourtant nécessaires à l'intelligence du sujet. Egalement la diversité de tons heurtés employés dans les habillements hâche les groupes sans leur donner plus l'intérêt et nuit à l'impression d'ensemble.»
21 Marignano 2000, Tafel 6, Abb. A, S. 214–215.
22 Ebd., Tafel 6, Abb. B, S. 215.
23 Ebd., Tafel 6, Abb. C, S. 216–217.
24 «Das erste Projekt waren fünf Figuren im Vordergrunde. Das ganze Heer, weit zurück, bildete für sich die sechste Figur. Hier [...] konzentrierte ich das Interesse [...] auf eine kleine Zahl von Figuren, damit das Interesse [sich] nicht zersplittere. Die Gestalten, die ein Quadrat in einem Halbkreis ausnahmen, hatten ein[en] grossen Massstab. Man hatte nicht lange Mühe [...] die Szene zu verstehen. Bei der Ausführung aber musste ich, im Interesse des Architekten einen andern Masstab adoptieren und es war mir dies anfangs sehr peinlich. Dadurch musste ich eine grössere Zahl Krieger in den Vordergrund setzen und ich befürchtete auch die Unsichtlichkeit. Ich blieb auf dem Gedanken, aus den vielen Kriegern eine [...] einzige Figur zu machen und separierte den grössten Krieger, damit dieser detachierte Mann auffällt.» Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 209.
25 1. Fassung mit vier Figuren: Kunsthaus Zürich, Inv. 2163, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung; 2. Fassung mit drei Figuren: Kunsthaus Zürich, Inv. 1166, Schenkung Alfred Rütschi.
26 Siehe den Beitrag von Monika Brunner in der vorliegenden Publikation.
27 Brief von Ferdinand Hodler an Cuno Amiet, 23.6.1904, zit. nach Brüschweiler 1983 (1), S. 138.