Zeitschrift: Outlines

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 4 (2009)

Artikel: Vom Naturvorbild zum Ornament : Formalisierung als Gestaltungsprinzip bei Ferdiand Hodler

Autor: Brunner, Monika

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872208

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: 04.07.2025

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

MONIKA BRUNNER

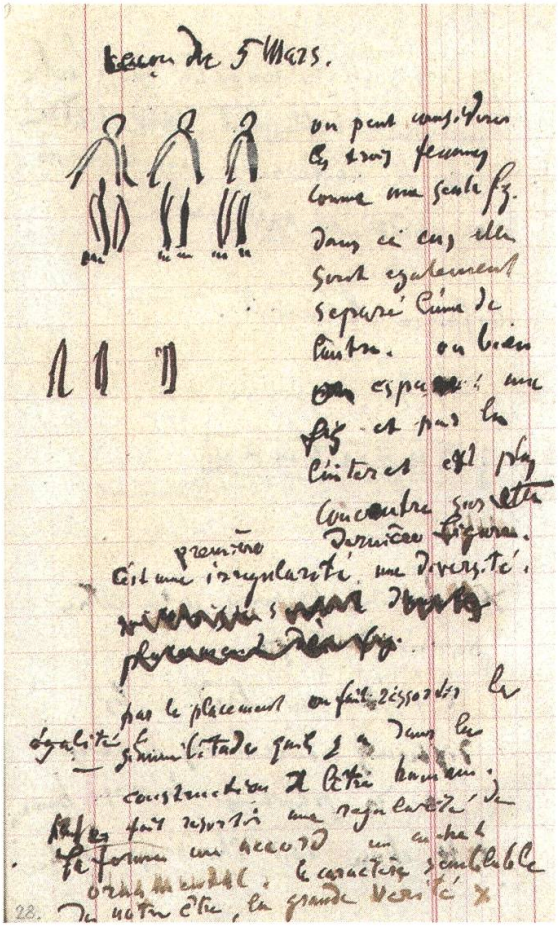
Vom Naturvorbild zum Ornament

Formalisierung als Gestaltungsprinzip bei Ferdinand Hodler

I. Ornament als Einheit

Das Interesse für das Ornament entspringt laut Ernst Gombrich dem Ordnungssinn der Menschen. Die Wahrnehmung von Regelmässigkeit und Einfachheit in der Natur sei Ausdruck eines allgemeinen Bedürfnisses nach einer geordneten und überschaubaren Wirklichkeit, so die These seiner Publikation *The Sense of Order*.[1] Dem Streben nach Ordnung komme die Kunst entgegen. «Was die Natur dem Menschen bloss in seltenen Augenblicken gönnt, soll ihm die Kunst auf jeden Wunsch hin herzaubern», war eine der Schlussfolgerungen, die Alois Riegl bereits 1893 in seinem Aufsatz «Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst» formulierte. Er sah die Aufgabe der Kunstschaffenden in «der Vermittlung der tröstlichen Gewissheit von Existenz jener Ordnung und Harmonie, die im Chaos des Weltgetriebes verloren geht».[2]

Die Verwendung des Ornaments in der Kunst äussert sich weniger in der Übernahme dekorativer Formen, als in der Tendenz, das Bildfeld nach ornamentalen Prinzipien zu organisieren. «Durch das Weglassen überflüssiger Details» und «die Aufdeckung der strukturbildenden Formen» könne der Künstler, so Henry van de Velde, einen Gegenstand zum Ornament gestalten.[3] Ziel dieser gestalterischen Intervention ist der Verzicht auf die mimetische Nachahmung der Natur zugunsten einer auf malerischen Effekten und Inhalten angelegten Kunst. Für Theodor Hetzer besass das Ornament damit einen symbolischen Gehalt, wie er bei seiner Analyse von Tizian 1929 anfügte: «Ein überaus wichtiges Moment der neuen Kunst, von dem wir noch oft zu sprechen haben werden, begegnet uns hier: die unmittelbar aus dem Schöpferischen des Künstlers quellende, zugleich aber mit der erscheinenden Natur in Einklang gebrachte ornamentale Form als Element und Träger des Weltgefühls und Weltzusammenhanges. [...] jetzt beginnt das Ornamentale, der reinste Ausdruck schöpferischen Gestaltens, die erscheinende Welt zu durchdringen; das Ornamentale, das sich nicht zum Ornament objektiviert, sondern in der unendlichen Fülle und Bewegung subjektiver Möglichkeiten sich äussert. [...] Dies aber ist für die nun kommende Zeit das Wichtigste,



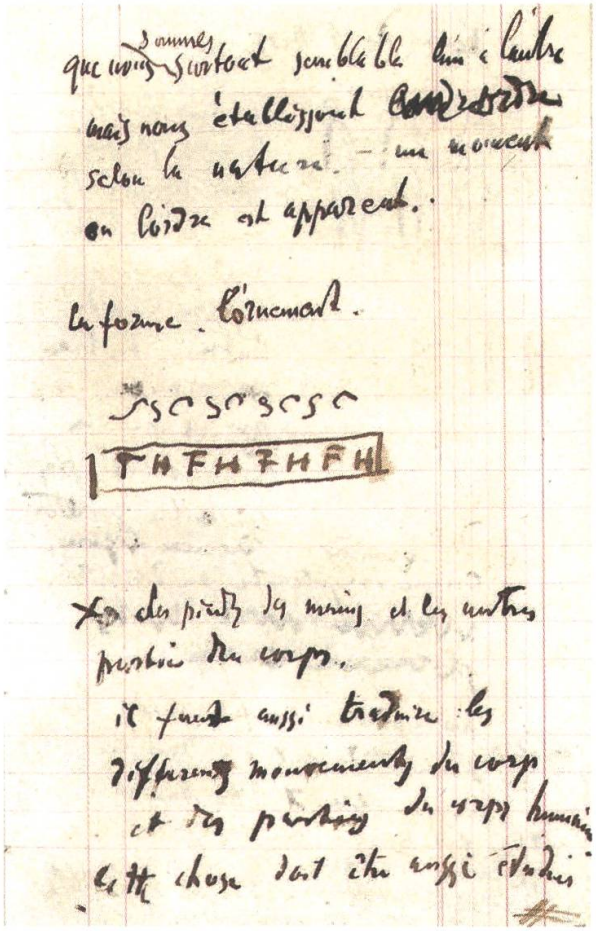
1 Skizze, Feder auf Papier, Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet Inv. 158-176/230.12

dass die die Erscheinungen organisierende ornamentale Form den Anspruch erhebt, den inneren Zusammenhang der Welt darzustellen.»[4]

Hodler orientierte sich an den gestalterischen Prinzipien der Ornamentik, um Empfindungen und metaphysische Inhalte zu vermitteln.[5] Seine Affinität zur ornamentalen Gestaltung zeigt sich einerseits in der Anordnung der Figuren der repräsentativen Kompositionen und in Landschaftsbildern wie in den parallel gegliederten Genferseeansichten mit ihren streifenförmigen Wolkenbändern. Andererseits manifestiert sich sein Hang zum Ornamentalen in der Formalisierung der Naturvorbilder sowie in der dekorativen Verwendung von vegetabilen Motiven. Er nutzte die Ornamentierung hauptsächlich dazu, den Eindruck von Einheit zu schaffen. Das Prinzip der Einheit gehörte für den französischen Theoretiker und Herausgeber der *Gazette des Beaux-Arts*, Charles Blanc, zu den wesentlichen Bedingungen der dekorativen Kunst. In seiner viel beachteten Publikation *Grammaire des Arts du Dessin, Architecture, Sculpture, Peinture* von 1867, die Hodler, wie Loosli berichtete, eingehend studiert hatte,[6] erklärte Blanc die «unité» zum höchsten Ziel der geordneten Komposition («ordonnance»).[7]

Hodler begriff die ornamentale Anordnung als regelmässige Abfolge gleichartiger Formen. Sein Verständnis von Gleichförmigkeit demonstrierte er nach eigenen Angaben erstmals mit *Der Nacht* (Abb. 5, S. 254).[8] In einem seiner Skizzenhefte von 1915 illustrierte und erläuterte er am Beispiel dreier Figuren seine Auffassung von Einheit (Abb. 1).[9] Man könne sie als eine einzige darstellen, d.h. als dreimalige Wiederholung ein und derselben Gestalt, in diesem Falle sei der Abstand zwischen den einzelnen gleich. Oder die eine von den zwei anderen deutlich absetzen, was eine Unregelmässigkeit erzeugen und die Verschiedenar-

tigkeit der einzelnen Elemente herausstreichen würde. Hodler zog eine regelmässige Wiederholung, einen «accord ornemental»,[10] so die Quintessenz seiner Ausführungen, der Akzentuierung von Unterschieden vor. In einem seiner Skizzenhefte unterstrich er mit der friesartigen Nebeneinanderreihung seines Monogramms «FH» (Abb. 2) sein Bekenntnis zur ornamentalen Gliederung und trat damit gleichzeitig als ihr Fürsprecher auf: «On n'affirme l'ornement pas assez ce que l'on veut. Il faut frapper avec moi la diversité si on veut se faire comprendre».[11] Als Beispiel eines «accord ornemental» nannte Hodler den *Tag*. Die in einem Halbkreis angeordneten fünf weiblichen Figuren und die erhobenen Arme der zentralen Figur geben das «obere Ornament» vor.[12] Mit der Kreisform als ornamentalem Kompositionsschema, das er in zahlreichen Skizzen erprobte, beabsichtigte er eine einheitliche Wirkung zu erzeugen.[13] Die grundlegende Voraussetzung zur Manifestation von Einheit bildete für ihn der Zusammenklang von gleichartigen Einzelteilen zu einem geschlossenen Ganzen. Seine Idee von der Einheit machte er unter anderem in seinen Erläuterungen zum *Auserwählten* (Abb. 3, S. 172) verständlich: «Die sechs Figuren wirken wie eine Figur, die Köpfe, die Hände, die Füsse und die Falten unten im Halbkreise verbinden diese gleichartigen Gestalten [...].»[14]



2 Skizze, Feder auf Papier, Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet Inv. 158-176/230.11

Zur Veranschaulichung der kompositorischen Regeln und seiner Auffassung von «Formenregularitäten» in der Natur zog Hodler häufig den Vergleich mit pflanzlichen Strukturen. Wie bei der *Wahrheit* (Abb. 8, S. 72)und dem *Vom Weibe bewunderten Jüngling* entspreche die regelmässige Ordnung und verwandte Form der Figuren dem Organisationsprinzip einer Blume, deren einzelne Blütenblätter ein Ganzes bilden.[15] An anderer Stelle erklärte er sein Bemühen um die Darstel-

lung übereinstimmender formaler und inhaltlicher Gesetzmässigkeiten am Beispiel des menschlichen Körpers: «Ich bin bemüht, das Gleichartige unseres Wesens darzutun, in unserem Empfinden, in unserer Regularität der Körperarchitektur, in unserer Regularität der Formenzergliederung, und diese Gleichartigkeit verwende ich zu einem Ganzen.»[16] In seinen Erläuterungen zu seinen Gestaltungsprinzipien bediente sich Hodler gerne der Architektur als Analogie; so fasste er u. a. die Einheit als architektonisches Gerüst auf, das die Suche nach dem Gleichgewicht in der Komposition verkörpere. Für Heinrich Wölfflin stellte die Tektonik ein wesentliches Merkmal in Hodlers Monumentalmalerei dar. Eine tektonische Ordnung beobachtete er in der Regularität der Reihe und der Gleichförmigkeit der Gestalten, wie sie etwa bei den *Lebensmüden* und den *Enttäuschten Seelen* (Abb. 3, S. 252) auftritt. Diese Darstellungen haben laut Wölfflin mit der Wirklichkeit nichts mehr gemein, da sie über das «Natürliche hinausgingen».[17]

II. Anlehnung an den Jugendstil

Hodlers Beschäftigung mit ornamentalen Gestaltungsprinzipien spiegelt die allgemeine Wertschätzung für das Dekorative, das seit Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Reformbewegungen aus England und Frankreich eine Aufwertung erfahren hatte.[18] Ziel war die Entwicklung des Bewusstseins für eine neue Ornamentik durch den Zusammenschluss von Kunstgewerbe und bildender Kunst.[19] Zur Akzeptanz des Dekorativen in der Kunst trugen die Ornamenttheorien und Mustersammlungen wie jene des Konservators der British National Gallery, Ralph N. Wornum, und der Architekt und Designer Owen Jones mit seiner *Grammar of Ornament* von 1856 bei. Gottfried Sempers Ausführungen über das Wesen ornamentaler Schmuckformen unterstrichen die Bedeutung des Dekorativen und gaben Anlass zu weiteren kunsttheoretischen Forschungen. Erinnert sei auch an die Publikationen von Alois Riegls *Stilfragen* von 1893 und Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung* von 1907.[20] Durch die Beiträge von Theodor Hetzer zur ornamentalen Gestaltungsweise der deutschen und italienschen Kunst wurde das Ornamentale in der Malerei erstmals eingehend untersucht.[21]

Für die Verbreitung der neuen Ornamentik in der Schweiz sorgte vor allem Eugène Grasset (1841–1917), der ab 1890 in Paris an der technischen Hochschule Ecole Estienne als Zeichenlehrer tätig war und Künstler wie Augusto Giacometti unterrichtete.[22] Seine zweibändige Vorlagensammlung *Méthode de composition ornementale* von 1905 enthält zahlreiche Illustrationen unterschiedlicher Ornamentmuster und -kompositionen, die auf den geometrischen Grundsätzen von Owen Jones aufbauen. Grasset wurde durch Mathias Morhardt (1863–1939), den

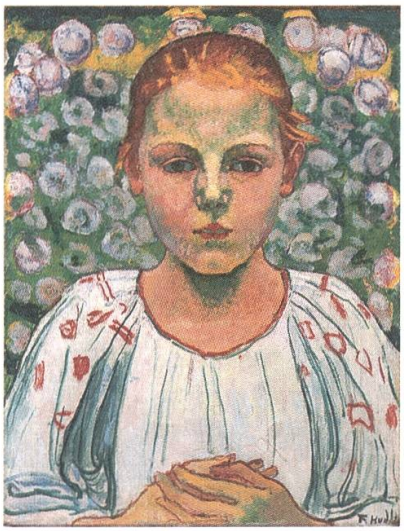
Genfer Korrespondenten in Paris und Bewunderer Hodlers, in der Schweizer Presse bekannt gemacht. Die Sensibilisierung für die neue Auffassung des Ornaments belegt die Berichterstattung zeitgenössischer Kritiker, die für die Beschreibung von Hodlers Kunst häufig Begriffe wie «Ornamentik» und «ornamental» verwenden. Franz Servaes schrieb in seinem Aufsatz in der illustrierten Monatszeitschrift für Kunst und Kunstgewerbe *Kunst und Künstler* von 1905: «Es [das Landschaftliche] ist auf allen Figurenbildern aufs äusserste eingeschränkt und hat fast nur mehr dekorativen und symbolisch andeutenden oder linearen Wert. So ist beim *Tell* (Abb. 4, S. 173) die Schnee-, Wolken- und Felsenstaffage völlig ornamental behandelt, und auf manchen anderen Bildern sind Blumen und Gräser wie eine Teppichstickerei in kleinen grellen Farbentupfen über das Bild verstreut. Stets ist der Raum nur aufs spärlichste angedeutet, wie das ornamentaler Gepflogenheit entspricht.»[23] Ein weiterer Zeitgenosse, Wilhelm Hausenstein, betrachtete Hodlers Körperdarstellungen in seiner Abhandlung über den nackten Menschen in der Kunst unter dem Aspekt des Ornamentalen: Danach habe der Künstler den Körper zu einem ornamentalen Schema gestaltet, an dem die Linie und die Bewegung, nicht das Aktmässige reize.[24]

Das Interesse für die dekorative Kunst fällt in einen Zeitraum, in dem Hodler in engerem Kontakt mit den Künstlern des Wiener Jugendstils stand. 1903 lernte er in Wien Gustav Klimt persönlich kennen; im gleichen Jahr malte er *Waldinneres bei Reichenbach*. Ludwig Hevesi, einer der führenden Wiener Kunstkritiker und Rezensenten, verwies in seinem Artikel im *Fremden-Blatt* vom Januar 1904, den er anlässlich der 19. Wiener Secessionsausstellung verfasst hatte, auf den dekorativen Zug in Hodlers Landschaftsbild und beschrieb es als «ein gewirktes Tapetenmuster, dessen Elemente, tausendgestaltig, sich doch ins Unendliche zu wiederholen scheinen.»[25] Hevesis Vergleich mit der repetitiven Struktur eines Tapetenmusters trifft genau den ornamentalen Charakter von *Waldinneres bei Reichenbach*. Hodlers Vorliebe für Klimts dekorative Darstellungsweise, bei der er gewisse Gemeinsamkeiten mit seiner eigenen Kunstauffassung feststellte, ist bekannt. Wie sehr er Klimt schätzte, ist durch ein Interview mit Else Spiegel in der *Wiener Feuilleton- und Notizen-Correspondenz* von 1904 überliefert: «speziell liebe ich seine Fresken, in ihnen ist alles still und fliessend, und auch er benützt hier gerne Wiederholungen, wodurch dann seine prachtvoll dekorativen Wirkungen entstehen.»[26]

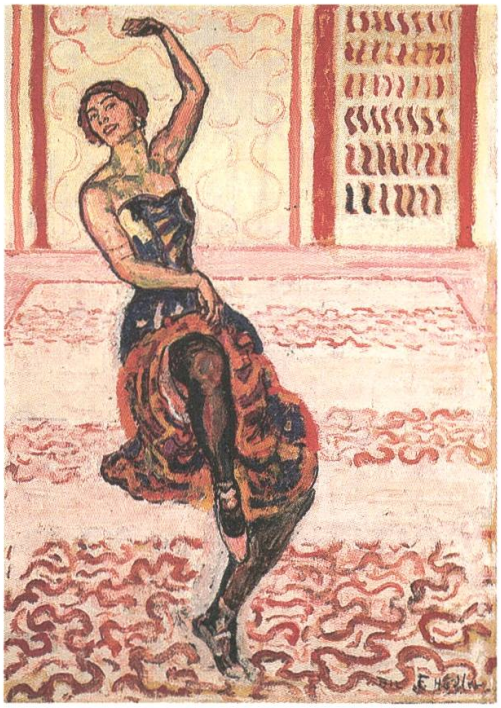
Der Verzicht auf eine tiefenräumliche und plastische Wirkung sowie die Belebung der Fläche anhand von Farbkontrasten und dynamischen Linien deckt sich mit dem Bekenntnis der secessionistischen Künstler zur Flächendekoration.[27] Im verflachten Bildraum gewinnen die Einzeldinge einen engen Zusammenhang,

was Einheit spürbar werden lässt.[28] Die Malerei, war Hodler der Ansicht, bestehe in der Kunst, eine zweidimensionale Fläche durch Form und Farbe zu beseelen, wozu es der Perspektive nicht unbedingt bedürfe. Eine unperspektivische Malerei werde vor allen Dingen ornamental.[29] Seine Konzentration auf diese Gestaltungsweise erinnert an die Auffassung des symbolistischen Malers Maurice Denis, der 1890 verkündete, dass ein Bild in erster Line eine plane, von Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckte Oberfläche sei und vor allem ein Ornament verkörpern solle.[30] Die Umsetzung des Naturvorbildes in ein gleichmässiges, raumloses Oberflächenmuster lässt sich an einigen von Hodlers Werken nach 1904 beobachten. In *Waldbach bei Leissigen* sind die einzelnen räumlichen Bereiche durch unterschiedliche Farben gekennzeichnet und ornamental, in horizontalen Bändern, übereinander geschichtet. Bei den Bildnissen und den Figurenkompositionen charakterisiert sich der Umgang mit der dekorativen Flächigkeit durch formale Wiederholungen. Oft ist das Hauptmotiv in einen floral gestalteten Hintergrund eingebettet, wie bei dem Mädchenbildnis der *Baronin von Bach* (Abb. 3), wo die Kopfform mit den runden, blauvioletten Knospen korrespondiert. Ein formaler Zusammenhang zwischen einzelnen Motiven wird auch beim Gemälde *Tänzerin* (Abb. 4) von 1912 hergestellt, bei dem das schlangenlinienförmige Teppich- und Tapetenmuster die ondulierenden Konturen und Bewegungen der tanzenden Figur aufnimmt.[31]

Einen vielfältigen Einblick in die Verwendung und Kombinationen dekorativer Formen boten nebst den Werken der secessionistischen Künstler, illustrierte Zeitschriften wie *Dekorative Kunst* oder jene der Vereinigung der bildenden Künstler Österreichs *Ver Sacrum*, die Hodler abonniert hatte.[32] Koloman Moser nutzte die von ihm gestalteten Seiten der Zeitschrift *Ver Sacrum* als Experimentierfeld für neue typografische Ausdrucksmittel und Formversuche. Einzelne Hefte zeigen rhythmisch durchstrukturierte Flächenmuster sowie mit Pflanzenornamenten verzierte Bucheinbände.[33] Weitere Anregungen für den Gebrauch von Fläche und Linie gewann Hodler durch Henry van de Velde. *Der Genfersee am Abend von Chexbres aus* (Abb. 1, S. 96) erinnert mit dem geschwungenen Wolkenband an die Ornamentik des belgischen Künstlers. Einige Zeichnungen von Möbelstücken in den Skizzenheften[34] belegen, dass er mit dem Gedanken der Gleichrangigkeit von Kunstgewerbe und bildender Kunst durchaus vertraut war. Wie die von den Sezessionisten propagierte Synthese der Künste, die dem Bedürfnis nach dem Verbindenden entspringt, zielte auch sein künstlerisches Programm mehr auf die Gemeinsamkeiten zwischen den Naturelementen als auf die Darstellung ihrer Unterschiede.



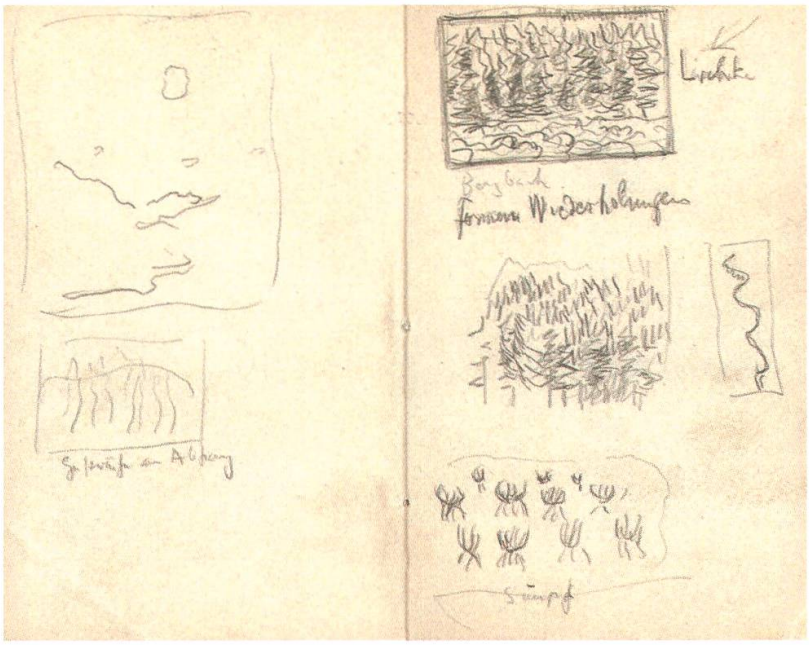
3 *Bildnis Baronin von Bach*, 1904, Öl auf Leinwand, 43 x 33 cm, Privatbesitz



4 *Tänzerin*, 1912, Öl auf Leinwand, 90 x 64,5 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire

III. Ornamentale Grundprinzipien bei Hodler

Das aufkommende Interesse der bildenden Künstler am Dekorativen äusserte sich, wie Ernst Gombrich in seinen Betrachtungen zum Verhältnis von Ornament und Kunst formulierte, im Nachdenken über das Wesen des Ornaments als abstraktes Spiel reiner Formen.[35] Symmetrie und Wiederholung, als Ausdruck einer spielerischen Auseinandersetzung, bildeten für Hodler die ornamentalen Grundprinzipien, die er zur Darstellung und Vermittlung von Einheit verwendete. Beide Gestaltungsmittel sorgen für Regelmässigkeit, die Heinrich Wölfflin als «gleichmässige Wiederkehr unterschiedener, doch gleicher Teile» definierte.[36] Die Symmetrie, wie sie etwa beim *Tag* und bei der *Wahrheit* (Abb. 8, S. 72) zur Anwendung kommt, schafft ein Gleichgewicht in der Komposition und steigert den Eindruck von Ausgewogenheit. Die Aufmerksamkeit gilt jeweils der Figur auf der Mittelachse, welche die Grundform der Komposition, in diesem Fall den Halbkreis, vorgibt. Sie ist damit die wichtigste Figur – wie Gombrich es formulierte –, die Stelle mit der grössten Information, nach der sich die Elemente der Dekoration ausrichten.[37] Beim Bild *Der Auserwählte*, dessen sechs bogenförmig angeordnete weibliche Figuren keine zentrale Figur enthält, wird die Symmetrie-



5 Skizze, 1904, Bleistift auf Papier, Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet Inv. 158-176/102.12

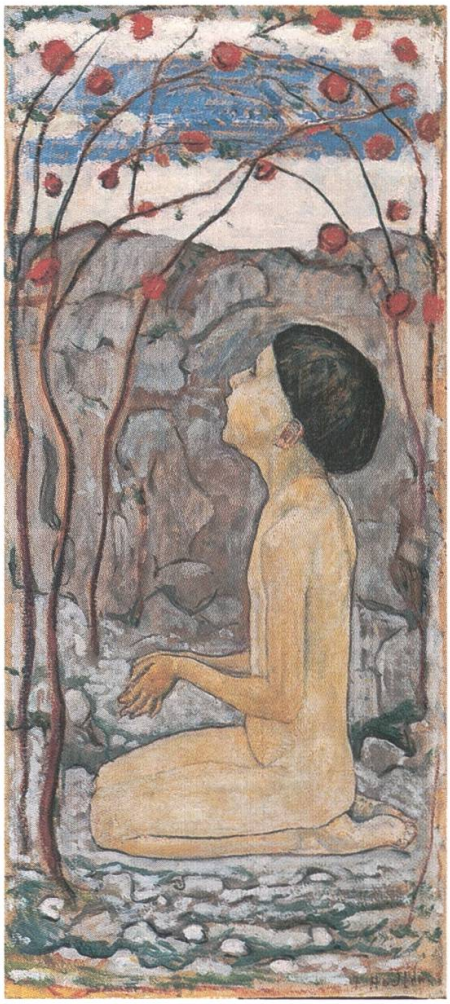
6 Skizze, Bleistift auf Papier, Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet Inv. 158-176/143.11

achse von der Schnittstelle zwischen dem knienden Jüngling und dem Bäumchen gebildet.

Ein weiteres Kennzeichen der Regularität stellt neben der Symmetrie die Wiederholung gleichartiger Formen dar. Ralph Wornum hatte die Wiederholung zum ersten Prinzip des Dekorativen erklärt und die Serie oder Folge eines Details mit dem Rhythmus der Melodie in der Musik in Verbindung gebracht.[38] Hodler verglich die Wiederholung gerne mit der repetitiven Abfolge der Blütenblätter einer Blume. Die gleichmässige Folge wirke beruhigend auf das Auge und streiche das Spezifische des Naturgegenstandes heraus.[39] Eine Serie von kleinformatigen, gerahmten Zeichnungen in einem seiner Carnets gibt Einblick in Hodlers Wahrnehmung von Formwiederholungen (Abb. 5). Diese motivische Zusammenstellung von formalen Entsprechungen in der Natur und die Art ihrer Präsentation kommen einer Mustersammlung gleich. Dabei diente ihm das Formen- und Motivrepertoire eher zum vertieften Studium als zur Anwendung in seiner Malerei.

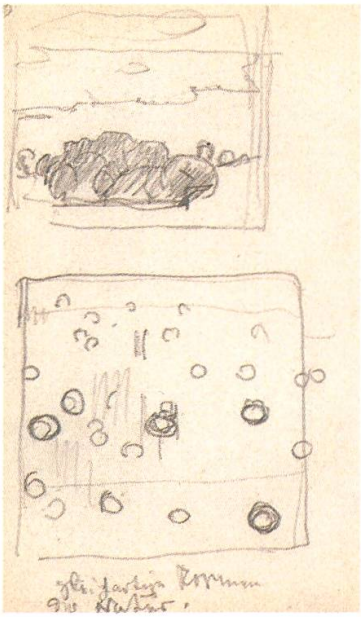
Eine weitere wesentliche Voraussetzung für eine ornamentale Wirkung sah Hodler in der klaren Isolierung einzelner Elemente: «Suivant que la forme se détache, elle a un caractère ornamentale, parce que dans ce cas la forme s'exprime nettement.»[40] Eine exakte Abgrenzung des Gegenstandes von seiner Umgebung steigert seine Wirkung und trägt zur Vermittlung des Wesentlichen bei. Farbliche

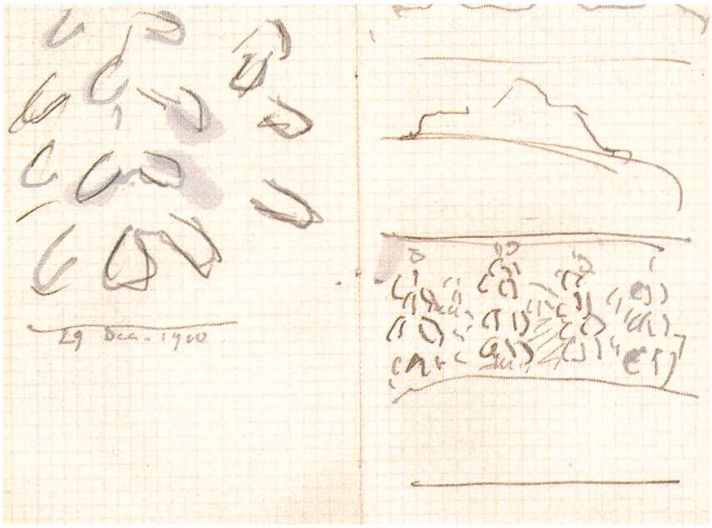
Kontraste und Umrisse unterstreichen die Kompaktheit der Form und schaffen damit ein geschlossenes Ganzes.[41] Die Abgrenzung zwischen den Objekten geschieht durch die Verstärkung des Umrisses. Hans Graber stellte die Kontur als charakteristisches Gestaltungsmittel bei Hodler dar: «Er umgrenzt kräftig und bestimmt die einzelnen Formen und Flächen und gibt so dem Ganzen ein solides Gerüst. Aufs Einfache, Wesentliche ausgehend [...] bleibt und belebt er ausdrucksvoll.»[42] Durch die Bestätigung der Form mittels der Kontur werde, war sich Hodler sicher, eine ornamentale oder dekorative Wirkung erzeugt. Seine Feststellung veranschaulichte er am Beispiel eines Kastanienbaumes, dessen Blätter seinen Umriss vorgeben und ihn damit zum Ornament formen (Abb. 6).[43] An anderer Stelle zog er den Vergleich zwischen der Kontur eines Akazienblattes und jener des menschlichen Körpers heran, die beide als ornamentale Linie den Gegenstand umschliessen.[44] Der Eindruck einer geschlossenen Einheit kann durch die Rahmung des Sujets noch verstärkt werden, wie im Bild der *Anbetung* (Abb. 7).[45] Die rahmenden Blumenranken akzentuieren die Präsenz des knienden Jünglings. Ähnlich verfuhr er in Ansichten, die einzelne Berge porträtieren. Beim *Jungfraumassiv* oder beim *Niesen* sorgt eine dekorative Einfassung aus Wolkengebilden für die Geschlossenheit des Motivs. Auch Farbkontraste vermögen die Verhältnisse der Form und damit die Isolierung des Gegenstandes von seiner Umgebung zur Geltung zu bringen. Adolf Hildebrand verwies in seiner Analyse *Das Problem der Form* auf die «verbindenden und trennenden, vor- und zurücktreibenden Kräfte» der farbigen Kontraste und definierte die Farbe als «Distanzträger», der für Raumwerte und Formenvorstellungen sorge.[46]



7 *Anbetung*, um 1895, Öl auf Leinwand, 84 x 37,5 cm, Kunsthaus Zürich, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung

Zur Umsetzung des Realen ins Ornament bedarf es der Formalisierung des Naturvorbildes. In der Komposition kommt dies durch Symmetrie und Wieder-





8 Skizze, Bleistift auf Papier, Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet Inv. 158-176/229.20

9 Skizze, 1910/1911, Bleistift auf Papier, Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet Inv. 158-176/083.07

holung zur Anwendung. Die einzelnen Elemente tendieren dabei zur Vereinfachung und Univormität. Das geschieht durch Reduktion auf einfache geometrische Gebilde. So setzte Hodler das Naturvorbild der *Kirschbäume am Genfersee* von 1905 in einer entsprechenden Skizze in schlichte Kreise um (Abb. 8) oder vereinfachte die Struktur einer dichten Baumreihe zu parallelen vertikalen Linien. Unter die Zeichnung notierte er sich seine Maxime: «wenn man von Anfang an wieder alles vornimmt (revidiert) zum Ornament» und fährt weiter oben fort: «auf diese Weise gelangt man zu einem grösseren Verständnis der Form, der Farben. Der vorherrschenden Elemente. Association des formes/Vereinfachung.»[47] Das Experimentieren mit geometrischen Grundformen ist ein weiteres Indiz für seine Suche nach dem Wesentlichen im Naturvorbild.[48] Der Verzicht auf Details, die Einfassung der Fläche mittels klarer Konturierung und Kürzel von vertikalen und horizontalen Linien sind charakteristische Merkmale seiner Zeichnungen nach 1890, wie die auf wenige Umrisse reduzierte Skizze einer schneebedeckten Tanne (Abb. 9) oder die auf eine einfache Dreieckform gebrachten Berggipfel.

In seinen mehrfigurigen Kompositionen geschieht die Formalisierung des Naturvorbildes durch den ambivalenten Realitätsbezug der Modelle und ihrer

10 *Heilige Stunde*, um 1907, Öl auf Leinwand, 200 x 350 cm, Kunstmuseum Solothurn

Tendenz zur Uniformität (Abb. 10). Der individuelle Charakter der einzelnen Figuren wird im Unterschied zu den Bildnissen möglichst gering gehalten. Entindividualisierung wird durch die physiognomische Angleichung der Modelle, die farbliche Übereinstimmung der Gewänder oder die minimalen Abweichungen in den Körperformen gefördert.[49] Die Formalisierung des Realen steht im Einklang mit Hodlers oberstem Prinzip, das der Einheit der Komposition den Vorrang vor der Individualität der Figuren gibt.[50] Seine Auffassung zeigt sich insbesondere im Umgang mit den Modellen. Laut Loosli nutzte Hodler das Figurenstudium weniger zur Erarbeitung der Komposition; vielmehr überprüfte er damit die Eignung der Modelle.[51] Gleichwohl waren einige Kunstgriffe unerlässlich, damit sich ein möglichst starker Eindruck von Einheit einstellte. So positionierte er beim *Tag* die weiblichen Figuren von kleinerer Statur vorne oder nutzte das Quadratnetz zur Erfassung der geeigneten Proportionen.[52] Die Verwendung von Schablonen und die nachträgliche Verarbeitung der Figurenstudien im Atelier schaffen zusätzlich Distanz zum realistischen Abbild. Hodler ging es aber nicht um eine vollkommene formale Vereinheitlichung der Modelle, denn indem sich die einzelnen Figuren identifizieren lassen, bleibt ein Rest an körperlicher und physiognomischer Präsenz erhalten. Mit einer relativen Typisierung suchte er eine

formale und inhaltliche Verwandtschaft («similitudes»)[53] zu vermitteln. Die Reduktion des Individuellen ermöglichte ihm, universale Gemeinsamkeiten sichtbar zu machen.[54]

Der Kritiker Georges-Albert Aurier umschrieb in seinem Artikel «Le symbolisme en peinture – Paul Gauguin» im *Mercure de France* vom März 1891 die ideistische Malerei Gauguins als Reduktion der Gegenstände, will heissen, als Konzentration auf die grundlegenden malerischen Gestaltungsmittel, Formen, Linien, Farben, womit sich das Wesentliche ausdrücken liesse.[55] Demnach wolle die ideistische Kunst nicht das Reale abbilden, sondern eine Idee durch Formen verkörpern.[56] Die Vereinfachung der Gegenstandsform hebe die Sonderexistenz des Einzeldings auf, um als ewiges Sein zu erscheinen.[57] Laut Aurier diente die in dekorativer Absicht vorgenommene Reduktion der Form, wie sie die ägyptische und die griechische Kunst sowie die frühe Malerei praktizierten, der Vermittlung symbolischer Inhalte. Die dekorative Kunst, die sich u. a. in diesen ersten bildlichen Versuchen einfacher Kulturen äussere, sei daher die wahre Malerei.

Hodler hat wie Gauguin nie ganz auf die Nachahmung des Naturvorbildes verzichtet. Ihm bot die Verbindung von Realismus mit ornamentalen Gestaltungsmitteln eine Möglichkeit, das «Innere» nach aussen zu bringen.[58] Das Sichtbarmachen des Wesens hinter den äusseren Erscheinungen,[59] wie er es einmal formulierte, bestehe bei ihm darin, das Verbindende in der Vielfalt zum Ausdruck zu bringen, sei es ein universelles Gefühl, ein Rhythmus oder ein Gleichgewicht.[60] Seine Idee wird getragen vom eigenen Empfinden, das sich aus der Beschäftigung mit dem Gegenstand einstellt, und die er durch seine Kunst zu vermitteln sucht.[61]

In seinem monumentalen Gemälde *Der Aufbruch der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg* brachte Hodler Ornament und ideellen Gehalt in eine für ihn aussergewöhnliche Form. Arthur Weese strich 1910 den besonderen ornamentalen Charakter der Darstellung heraus: «Derselbe Gestus und derselbe Ausdruck wiederholt sich in regelmässigen Abständen wie auf den Reihengruppen und Figurenfolgen eines Friesstreifens. Das Gesetzmässige des Ornamentes ist bedingt durch die regelmässige Wiederkehr desselben Motivs an der gleichen Stelle innerhalb einer bestimmten Ausdehnung. Gleich diesen unpersönlichen Gebilden, die jeden Anklang an natürliche Formen vermeiden, sind bei Hodler die Figuren oder Figurenpaare in der Fläche verteilt, die sie in proportionale Raumabschnitte gliedern.»[62]

Die gleichförmige Wiederholung der Gruppe schreitender Soldaten vermittelt den Eindruck von Ruhe, während die unterschiedlichen Posen der Einzel-

figuren für Spannung sorgen. Mit der ornamentarisierten Form erfasste Hodler den Krieg als individuelle und kollektive Aktion. Der Student in der Mitte gibt den Typus des Soldaten vor, der stellvertretend für alle steht, die in den Krieg ziehen. Mit der mittleren Figur des sich ankleidenden Studenten im unteren Register wurde ein narratives Element eingebaut und damit die Monotonie durchbrochen, die den Rapport der friesartig angelegten Historie im oberen Teil kennzeichnet.[63] Franz Servaes erkannte in den streng architektonisch geordneten Kompositionen «die Gefahr des Starrwerdens» und wertete daher Hodlers «Bewegungsrhythmus» als vorbeugende Massnahme.[64]

Die Anordnung des Sujets in zwei Registern greift mit der formalen und inhaltlichen Gegenüberstellung die wesentlichen Prinzipien der Ornamentik auf: Symmetrie und Wiederholung einerseits, Vereinfachung und Uniformität andererseits. Diese ornamentalen Gestaltungsmittel führen zur Formalisierung des Naturvorbildes, über die Hodler seiner Idee von Einheit Ausdruck verlieh.

1 Gombrich 1982, S. 13–28.
2 Riegl 1929 (1), S. 31.
3 Sembach/Schulte 1992, S. 123.
4 Hetzer 1987, S. 48–49. Die Hinweise auf die grundlegenden Untersuchungen von Adolf von Hildebrand und Theodor Hetzer verdanke ich Hans-Peter Wittwer.
5 Zum Ornamentalen bei Hodler, vgl. insbesondere Bätschmann 2008.
6 Loosli 1938, S. 48.
7 Blanc 1867.
8 Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 220; Brüschweiler 1983 (1), S. 95.
9 Vermutlich handelt es sich um Notizen für den Unterricht an der Ecole des Beaux-Arts in Genf im Jahr 1915, vgl. Guerzoni 1957, S. 71.
10 Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet Inv. Nr. 158-176/230.12.
11 Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet Inv. Nr. 158-176/150.05.
12 Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 210, 287.
13 Ebd., S. 220.
14 Ebd., S. 209.
15 Ebd., S. 210, 213, 214, 220.
16 Ebd., S. 283.
17 Wölfflin 1928.
18 Zu den Nachwirkungen des Jugendstils auf die zeitgenössischen und nachfolgenden Kunstbewegungen und Künstler vgl. Hoffmann 1970.
19 Ebd.
20 Für einen Überblick zur Theorie des Ornaments in der Kunst siehe Kroll 1987.
21 Hetzer 1987. Die Neuauflage enthält als Hauptteil die 1929 erschienene Schrift «Das Deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts».
22 Stutzer 2000.
23 Servaes 1905, S. 59–60; Ludwig Hevesi umschrieb Hodlers *Frühling* mit den Worten «ornamental» und «dekorativer Fleck», vgl. Hevesi 1906, S. 354; vgl. Weese 1918, speziell S. 36, 55.
24 Hausenstein 1913, speziell S. 283, 284.
25 Hevesi 1906, S. 457.
26 Spiegel 1904.
27 Das Streben nach Verflächigung und die Neigung zum Linearismus sind auch der Kunst von Edgar Degas eigen, die zur Ornamentalisierung tendiert, vgl. Vogt 2000.
28 Rasch 1966.
29 Loosli 1938, S. 99.
30 Maurice Denis, «Définition du Néo-Tradisionnisme», in: *Art et critique*, 23./30.8. 1890, wiedergedruckt in: Denis 1964, S. 33–67,

S. 33, 48, 55, vgl. auch Hoffmann 1970, S. 69.

31 Guerzoni berichtet von einem Besuch Hodlers in der Bar Maxim, wo ihn die Armbewegungen einer Tänzerin an arabeske Formen erinnerten, Guerzoni 1957, S. 127.

32 Brüschweiler 1983 (1), S. 130.

33 Bogner 2001, S. 39; Leopold/Pichler 2007, S. 94, 95.

34 Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet Inv. Nr. Inv. 158-176/157.14, 1909.

35 Gombrich 1982, S. 49.

36 Wölfflin 1886, S. 20.

37 Gombrich 1982, S. 138.

38 Wornum verweist darauf in einem seiner Vorträge an der staatlichen Kunstgewerbeschule, die unter dem Titel *Analysis of Ornament* 1856 veröffentlicht wurden, vgl. Gombrich 1982, S. 48–50.

39 Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 228.

40 Ebd., S. 198.

41 Riegl 1929 (2), S. 61.

42 Graber 1913, S. V. Zur Kontur bei Hodler vgl. bes. Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 198.

43 Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 284.

44 Ebd., S. 213–214, 215.

45 Loosli 1938, S. 114.

46 Hildebrand 1893, zit. nach ders., 1905, S. 70–73.

47 Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet Inv. Nr. 158-176/106.10.

48 Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet Inv. Nr. 158-176/229.15, 1905.

49 Auf die Vorrangstellung der Idee gegenüber dem Individuellen der Dargestellten verwies Guerzoni im besonderen bei *Blick in die Unendlichkeit*: «Les cinqs femmes, quoique dessinées chacune dans son caractère propre, ne sont pas destinées à nous montrer l'image particulière de chacune d'elles, toutes les cinq doivent exprimer une émotion d'ensemble, un rythme, un équilibre.», vgl. Guerzoni 1957, S. 85: «Chacune ne représente pas une certaine femme, avec son caractère particulier et son charme personnel. Elles sont l'instrument pour exprimer une émotion générale, un équilibre, un rythme que l'artiste sent en lui-même.», ebd., S. 46.

50 Guerzoni 1957, S. 73.

51 Loosli 1938, S. 87–88. Christen 2008, S. 178–179.

52 Loosli 1938, S. 88.

53 Guerzoni 1957, S. 73, 80.

54 Rasch 1966, S. 136–160, S. 144.

55 «La première conséquence de ce principe, trop évidente pour qu'il faille s'y arrêter, c'est, on le devine, une nécessaire simplification dans l'écriture de signe», zitiert in: Aurier 1991, S. 24, erstmals veröffentlicht im *Mercure de France*, März 1891, S. 155–156.

56 Aurier 1991, S. 15–31.

57 Rasch 1966, S. 144–145.

58 Bätschmann 2008, S. 22. Diese Maxime des Wesentlichen durch malerische Mittel zum Vorschein zu bringen, zeichnen den Sterbe- und Todeszyklus Valentine Godé-Darel aus, vgl. Brunner 2007.

59 Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 213.

60 Guerzoni 1957, S. 46, 85.

61 Ebd., S. 76.

62 Weese 1910 (2), S. 49.

63 Gombrich bezeichnet eine wahrgenommene Irritation in der Komposition einer Darstellung als Bruch, vgl. Gombrich 1982, insbesondere S. 122–125, 133.

64 Servaes 1914, S. 42.