Hodler im kunsthistorischen Kontext

Autor(en): **Hofmann, Werner**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **4 (2009)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872218

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

WERNER HOFMANN

Hodler im kunsthistorischen Kontext

Hodler und Munch, Hodler und Mondrian – diese beiden Paarungen rufen in Erinnerung, dass bereits Fritz Burger den Versuch unternahm, Hodler mit einem herausragenden Zeitgenossen zu koppeln und zugleich von ihm abzusetzen. Sein Buch *Cézanne und Hodler* erschien 1913 im Münchener Delphin-Verlag, also in der Stadt des Blauen Reiters, in der Burger als Professor an der Universität und der Kunstakademie wirkte.[1] Die Untersuchung bezog unausgesprochen Stellung gegen das Kandinsky-Lager, also den Blauen Reiter; überdies ging es Burger vielleicht auch darum, die Akzente zu korrigieren, die im Jahr zuvor die Sonderbundausstellung in Köln gesetzt hatte. Im Zentrum stand dort das Kräftemessen von Van Gogh (125 Werke) mit Cézanne (26), Gauguin (25) und Munch (32). Picasso war immerhin mit 16 Bildern vertreten, hingegen Hodler nur mit drei: dem *Wilhelm Tell* (Abb. 4, S. 173), dem *Entzückten Weib* und dem *Schreitenden Weib*, beide aus der Sammlung von Gertrude Müller.[2]

Aus heutiger Sicht erbrachte Burgers Buch keine klärenden Ergebnisse, es vermochte auch nicht, das Panorama der Avantgarde zugunsten Hodlers zu revidieren. Der ungegliederte Gedankenfluss erstreckt sich über mehr als 200 Seiten. Seine Themen erhellt das Register, das gleichzeitig als Inhaltsverzeichnis dient. Wer heute den Grossessay liest, erfährt viel über die Bewusstseinslage eines deutschen Intellektuellen jener Vorkriegsjahre, der leidenschaftlich versucht, sich aller Denkprozesse des Augenblicks zu bemächtigen. Sein Bildungshorizont umfasst Henry Bergson und Georg Simmel, Rudolf Steiner und Edmund Husserl, Conrad Fiedler und Ernst Mach. Die Gründung der Zeitschrift *Logos* ist für Burger ein «charakteristisches Kulturereignis», da darin nach seinem Dafürhalten nicht philosophiert, sondern Lebensphilosophie betrieben wird. Burger verspürt, Wilhelm Windelband folgend, überall das stürmische Verlangen nach Weltanschauung, nach einer Lebensansicht in grössen Zügen. Für dieses Umdenken hätte Burger auch die Schriften von Kandinsky heranziehen können, jenes Maler-Theoretikers, dem er Anarchismus und Spiritualismus bescheinigte und überdies eine «mephistophelische Konsequenz» bei dem Versuch, die künstlerischen

Gestaltungsweisen zu Ende zu denken und dabei die Kunst «ans Ende» zu bringen. Auf dieses Fazit wollte Burger sich nicht einlassen.

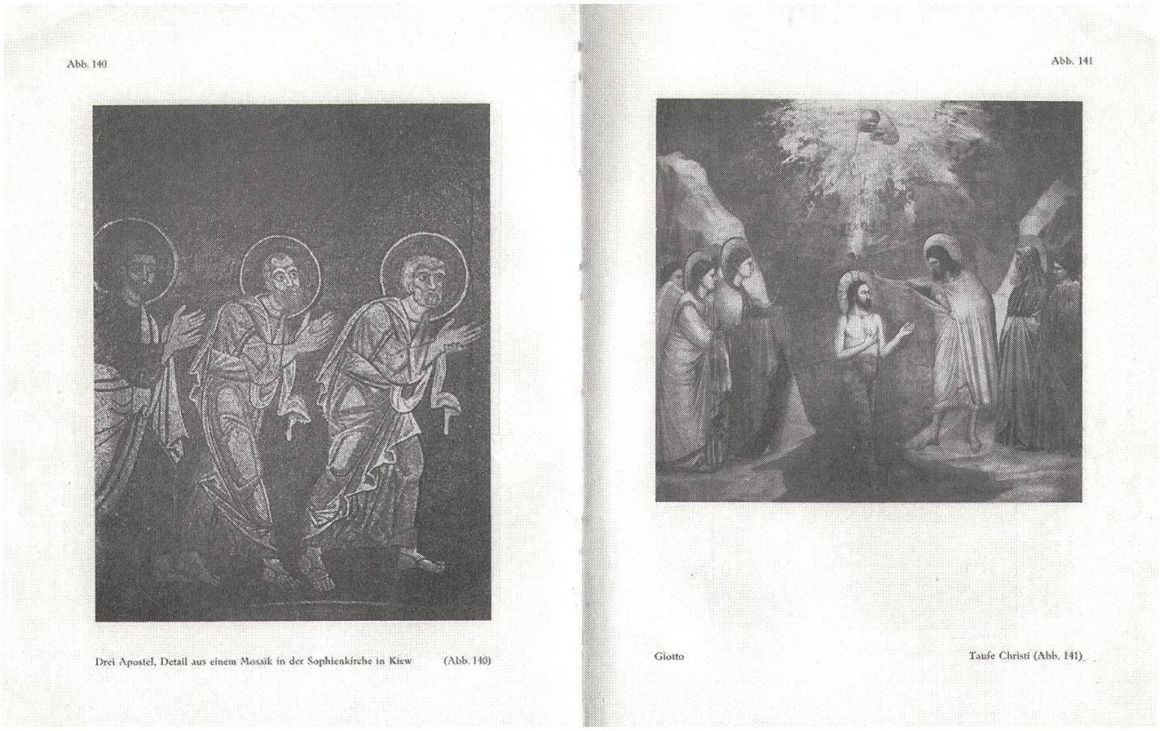
Burgers genauer Blick auf Bildstrukturen wird immer wieder abgelenkt von seinem Bedürfnis, diese Beobachtungen mit theoretischen Argumenten, aus der Philosophie bezogen, zu rechtfertigen. Das kommt daher, dass er meint, die Kunst wolle «Organon der Philosophie» sein. Gleichwohl beschleicht ihn en passant die Frage, «ob die Kunst nicht ihren Boden verlässt, um ausserkünstlerisches zu illustrieren.»[3]

Indem Burger die künstlerischen Vorgänge mit philosophischen Koordinaten abstützt, mindert er ihre spezifischen Aussagen, also den Eigenwert ihrer Sach- und Forminhalte. Das schmälert auch den Ertrag seiner Cézanne-Hodler-Vergleiche, denn sie versetzen beide Maler in exemplarische Positionen, die sich mehr der begrifflichen Deduktion als konkreten Bildvergleichen verdanken. Gleich zu Beginn ist von «den beiden Polpunkten des künstlerischen Lebens» die Rede, doch bleibt diese Behauptung unbegründet. Vielmehr finden sich die beiden Gestalten in das Bezugsfeld der Rassen und Nationen versetzt, obwohl Burger unmissverständlich erklärt: «Nichts ist gefährlicher in der Kunst als der Chauvinismus […]» Dennoch bedient er das Klischee von der deutschen Neigung für den Dämmerschein, das Ungewisse und Unbewusste, und preist am französischen Geist, dass es ihm gelingt, «in jeder originellen Sphäre seine Homogenität zu erhalten […].» In diesem Gegensatz werden Cézanne, der Romane, und Hodler, der Germane, untergebracht.[4]

Wie steht es konkret mit dem Ungewissen und Unbewussten – bestimmt es nicht die ambivalenten Bildstrukturen Cézannes stärker als die lapidaren Eindeutigkeiten, die Hodler malt? Für welche Germanenmerkmale steht Hodlers Bildbau, wenn man von seinen martialischen Landsknechten absieht?

Ich denke nicht daran, Fritz Burger den hohen intellektuellen Rang abzusprechen, dennoch glaube ich, dass sein Buch zwar den Symptomgehalt eines anspruchsvollen Zeitdokuments besitzt (und als solches gelesen werden sollte), aber das Thema, das sich sein Titel vornimmt, verfehlt, weshalb es auch Hodlers kunsthistorischen Kontext – das mir zugewiesene Problemfeld – nicht in den Griff bekommen konnte.

Darum versuche ich, aus einer Reihe induktiv gewonnener Formmerkmale eine Basis zu gewinnen, aus der Kriterien für das Kunstwollen der Epoche resultieren. Sodann wird zu fragen sein, welchen Anteil diese Kriterien am Schaffen von Cézanne und Hodler hatten. Daraus resultiert letztlich die Frage nach den Faktoren, in denen wir Gemeinsames und Trennendes wahrnehmen können. Für



1 *Drei Apostel*, Detail aus einem Mosaik in der Sophienkirche in Kiew (Abb. 140) und Giotto, *Taufe Christi* (Abb. 141), in: Fritz Burger, *Cézanne und Hodler*, Bd. 2, München 1913

all das werde ich weder ethnische Besonderheiten noch nationale Konstanten bemühen.

Burgers reich illustriertes Werk enthält einige Abbildungen, die sich als Ausgangspunkte für meine Überlegungen anbieten – Überlegungen freilich, die der Autor nicht angestellt hat. Ich zeige Abbildung 140, drei Apostel aus einem Mosaik der Sophienkirche in Kiew und die Gegenseite, Abbildung 141, Giottos Taufe Christ in Padua (Abb. 1). Auf einer Seite ist Abbildung 148, eine Kinderzeichnung zusammen mit Abbildung 149, einem altgermanischen Ornament wiedergegeben Abbildung 158 zeigt ein Mosaik aus der Kathedrale von Torcello.

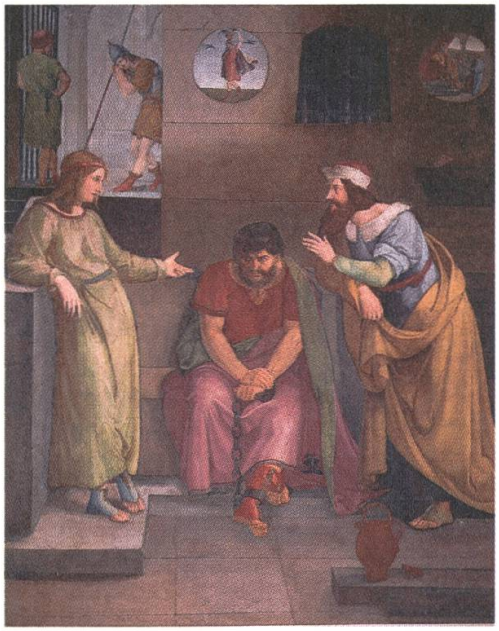
Dieses Musée imaginaire lässt an den Almanach des Blauen Reiters denken. Die Bilddokumente bestätigen das Wort des Dichters Richard Dehmel, auf das Burger sich beruft: «Kunst ist Schöpfung, nie Nachahmung› [...] Der Künstler will einen Zuwachs von Vorstellungen schaffen, Verknüpfungen von Gefühlen und Dinge, die vorher noch auseinander lagen [...].» In den von Burger ausgewählten Dokumenten bedient sich dieses Kunstwollen, beim Kind wie beim mittelalterlichen Mosaizisten, einer Formensprache, die sich nicht mit den Komplikationen des dreidimensionalen Illusionsraums einlässt, sondern die Bildebene, also die zweite Dimension, zu ihrem Ereignisort macht. Folglich kommen

2 Joseph Anton Koch, *Ugolino im Hungerturm*, vor 1802, Bleistift auf Papier, 36,7 x 29,2 cm, Wien, Bibliothek der Bildenden Künste

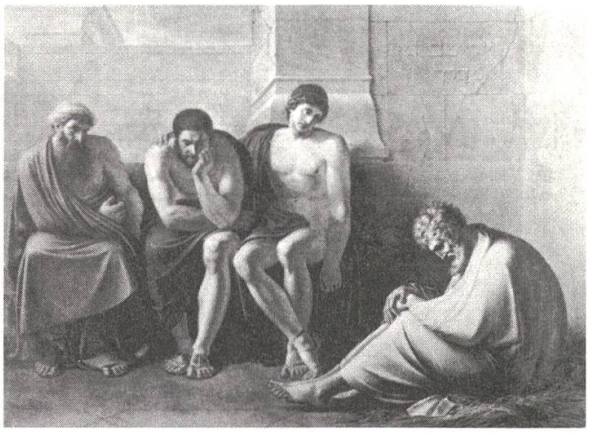
die Perspektive und ihre raum-körperlichen Überschneidungen ebensowenig ins Bild wie die Modellierung von Gestalten und Gegenständen. Die Menschen stehen meist vor einem Leerraum in additiven Zusammenhängen oder isoliert, ihr Nebeneinander vermeidet die räumliche Staffelung in ein Hintereinander.

Aus der Sicht des neuzeitlichen Illusionismus mutet diese Syntax archaisch an. Sie beschränkt den menschlichen Körper auf den Modus steifer Festigkeit, die nur geringe Variationen zulässt. Die formale Einheit und Geschlossenheit lässt Vielfalt nicht zu. Dieses reduktive Formverhalten kennzeichnet auch das Kunstwollen Cézannes. Ihm galt, worauf Burger hinweist, der Vorwurf der Unbeholfenheit, des Nicht-Könnens. Auch Hodler werden vom konservativen Kunsturteil Mängel angemerkt. Er hätte früher (im Sinne der Laien) vorzügliche Akte gemalt, jetzt male er «schlechte, verzerrte». Burger sieht darin ein Missverständnis des Betrachters: «Die ‹Verzeichnungen› sind nur für den ein Hindernis zum Verständnis der Hodlerschen Werke, der in der Natur die ihm geläufigen Tatsachen sucht» (Richtiger wäre zu sagen: der «in der Kunst» die ihm geläufigen Tatsachen sucht.)

Solche Betrachter würden z. B. Anstoss genommen haben an Hodlers *Wilhelm Tell*, den Burger eindringlich beschreibt: «In dem eisigen Silberlicht des Gletschers, durchsichtig und hart, formt sich aus gestaltlosem Leben die Gestalt. Es gibt deshalb in dem Bilde keinen Hintergrund und keinen Vordergrund, kein Licht und keinen Schatten, nicht Raum und Figur, sondern nur das Bild in dem sich die Geburt des Organischen aus der Unendlichkeit zu menschlicher Körperlichkeit vollzieht.»[5] Burger spricht dann von einer Gottheit, schreckhaft gross wie Moses. Dieser strenge Formgedanke kommt nicht von ungefähr. Er bildet den End- und Höhepunkt einer Syntax, für die frühe Beispiele in der Kunst um 1800 auftauchen, womit ich nicht vermuten oder gar behaupten möchte, dass Hodler diese Werke gekannt hat: Joseph Anton Koch: *Ugolino im Hungerturm* (Abb. 2). Der vom Hungertod Bedrohte ist immer noch ein Konzentrat von trotziger



3 Wilhelm von Schadow, *Joseph im Gefängnis*, 1817, Fresko, mit Tempera übermalt, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

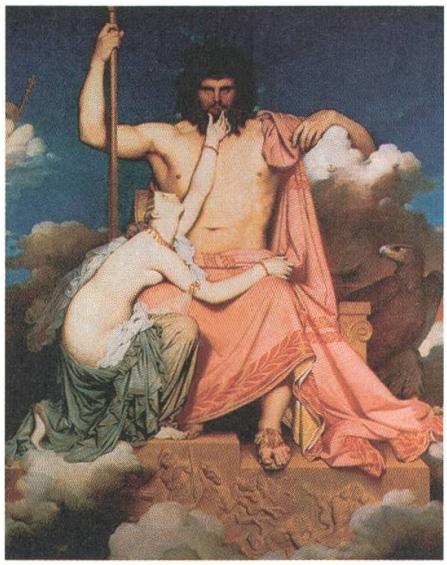


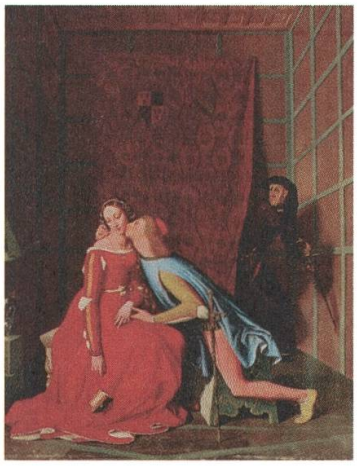
4 Eberhard Wächter, *Hiob und seine Freunde*, 1807–1824, Öl auf Leinwand, 194,6 x 274,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie

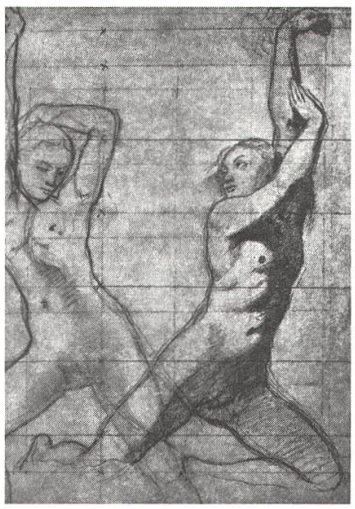
Männlichkeit. Die Spitzbogentür rahmt den Gefangenen und versetzt ihn zusammen mit dem Türbeschlag (in der Form eines Andreaskreuzes) in eine pseudoreligiöse Ebene.

Die auftrumpfende Frontalität des *Wilhelm Tell* trägt das mögliche Umschlagen in die Frontalität eines Ausgelieferten in sich, dem wir in einem Bild des jüngeren Wilhelm von Schadow begegnen. Sein *Joseph im Gefängnis* (Abb. 3) ist ein Verlassener, der vor sich hin brütet. Das Umkippen der Pathosformel in ratlose Frontalität setzt sich fort bei Eberhard Wächter, der den isoliert sitzenden Hiob der Dreiergruppe seiner Freunde (Abb. 4) zuordnet – doch sollte man nicht von einer Gruppe sprechen, denn die drei uns frontal zugewandten Sitzenden bilden eine Reihe bzw. den Keim zu einer Reihe, wie sie Hodler rund hundert Jahre später in seinen *Lebensmüden* und *Enttäuschten Seelen* (Abb. 3, S. 252) bilden wird. Die Reihung isolierter Körper treffen wir auch bei William Blake an in den *Primaeval Giants* (Inferno 31) in der Tate, London.[6]

Frontalität als Signatur des Übermenschen bestimmt den Umriss von Jean-Auguste-Dominique Ingres' Jupiter, der sich von Thetis umschmeicheln lässt (Abb. 5). Zugleich enthält die schmachtende Adorantin eine andere Pathosformel, die wir in Hodlers Gestalten antreffen: den verzückten, nach hinten gewor-







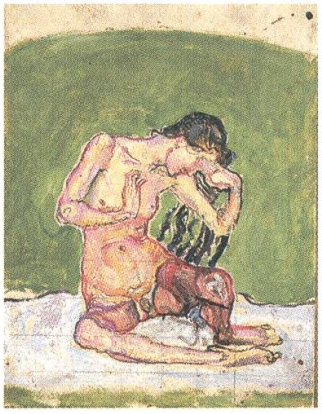
5 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Jupiter und Thetis*, Öl auf Leinwand, 330 x 257 cm, Aix-en-Provence, Musée Granet

6 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Paolo und Francesca* 1819, Öl auf Leinwand, 48 x 39 cm, Angers, Musée Pincé

7 Jean-Auguste-Dominique Ingres, Vorzeichnung zum *Vœu de Louis XIII*, 1821–1824, Bleistift auf Papier, 51,5 x 37,2 cm, Montauban, Musée Ingres

fenen Anbetungsnacken (siehe Ingres *Paolo und Francesca*, Abb. 6). Eine solche ekstatische Zuwendung gilt z. B. dem in der Frontalität isolierten Jüngling im *Frühling*. Wie bei Ingres ist dieses Beinahe-Paar dermassen entrückt – das Mädchen verharrt im Trancezustand der Innenschau –, dass die körperliche Vereinigung einer Profanierung gleichkäme. Die Nähe erreicht nicht einmal den Anfang einer Verschmelzung, wie er sich bei Ingres andeutet. Ich schliesse diese Reihe mit seiner Vorzeichnung zum *Vœu de Louis XIII* (Abb. 7), die dann im Gemälde keine Verwendung finden konnte. Zwar rahmen dort die beiden Engel die Gottesmutter, aber der emblematisch stilisierte, verschränkte Doppelklang ging verloren. Ingres' spiegelbildliche Gesten der Adoration fordern zum Vergleich mit Hodlers *Tag* heraus, besonders mit den beiden flankierenden Gestalten der 3. Fassung, aber auch mit der 2. Fassung der *Wahrheit* (Abb. 8, S. 72).

Eine Vorstudie zum *Tag* (Abb. 8) scheint einen Hinweis auf den grossen Antipoden von Ingres zu enthalten: Gustave Courbet. Hodlers Geste ist als Anbetung zu lesen, gerichtet an ein Unsichtbares zu Füssen der Frau. Oder als Teil eines Dialoges, wie ihn Courbet in den *Badenden* (Abb. 9) in Montpellier erfand: Eine femme bourgeoise und ihre Dienerin. Mit klassenspezifischen Kategorien ist hier jedoch nichts anzufangen. Die rätselhafte Spannung, die der Gestenaustausch der beiden Frauen enthält, ist immer als überzogen und nicht von der alltäglichen Si-



8 *Der Tag*. Einzelfigur, um 1899, Öl auf Leinwand, 22 x 17,5 cm, Kunsthaus Zürich, Legat Mme Hector Hodler

9 Gustave Courbet, *Badende*, 1853, Öl auf Leinwand, 227 x 193 cm, Montpellier, Musée Fabre

tuation gerechtfertigt empfunden worden. Was soll das gebieterische Schreiten und das erstaunte Zurückweichen der Dienerin? Darin stecken die Pathosformeln der «Verkündigung» und des «Noli me tangere», aber säkularisiert, nicht trivialisiert, d. h. auf einen imaginären Dialog bezogen, den zwei Verkörperungen des weiblichen Geschlechts miteinander führen. Was Courbet auf zwei Frauen verteilt, die ambivalenten Gesten der Zuwendung und des Zurückweichens, verschmilzt bei Hodler im *Tag* zum gestischen Generalbass, den ein einziger weiblicher Prototyp abwandelt. Hodler hat die Badenden nicht gekannt. Das beweisen die Vorstudien zum *Tag*, in denen sich die Bildidee langsam klärt und verdichtet, ohne sich auf ein Vorbild zu berufen.

Wenn Hodlers Menschen sich auf Sinnsuche begeben und ein sublimiertes Verlangen ausdrücken, geben sie auch fragende Ungewissheiten preis, so dass sich ihre Körper in einer Aura der Keuschheit aufhalten. So die unbekleidete, darum aber nicht nackte Frau im *Aufgehen im All* (Abb. 6, S. 140), die mit dem Jüngling im *Zwiegespräch mit der Natur* (Abb. 5, S. 139) ein Paar bildet. Was den Bildraum dieser Monologe angeht, ist beide Male die dritte Dimension in die zweite zurückgepresst, mehr Raumanstieg als Raumvertiefung, so dass die Gestalten vor der Raumfolie zu stehen scheinen. Hier mögen Kritiker angesetzt und dem Maler Fehler oder Ungeschicklichkeiten angemerkt haben. Ich bin sicher, dass man derlei Vorwürfe in zeitgenössischen Kommentaren findet.

Indes: was hinter solchen Archaismen, Unstimmigkeiten und Regelverstössen sich zuträgt, ist eine paradigmatische Akzentverschiebung, für die ich das

Wort von der «Kunst des Verlernens» vorschlage. Burger benutzte für einen Rembrandt-Cézanne-Vergleich das Wort «Vielwisserei».[7] Schon Rembrandt soll die «Vielwisserei» als Belastung empfunden haben – um wie viel mehr aber erst Cézanne, füge ich hinzu, etwa in seinen *Badenden*, wo das Volumen der Körper abflacht und ihre Einbindung in die dritte Dimension ähnlich widerrufbar ist wie in Giottos *Taufe*.

Der erste, der die Wende zum Verlernen ankündigte, ohne sie freilich selbst programmatisch zu vollziehen, war Joshua Reynolds. In seiner dritten Akademierede (1770) heisst es: «And I cannot help suspecting, that, in this instance, the ancients had an easier task than the moderns. They had, probably, little or nothing to unlearn, as their manners were nearly approaching to this desirable simplicity; while the modern artist, before he can see the truth of things, is obliged to remove a veil, with which the fashion of the times has thought proper to cover her.»[8]

Diese Worte raten zum Verzicht auf rhetorische Eloquenz und stellen als Gewinn eine neue Wahrheit und Wahrhaftigkeit in Aussicht. Das sind genau die Impulse, die, auf das Verlernen gestützt, um 1800 die europäische Szene in einen grossen Umbruch, in eine Topographie der Erneuerung versetzen werden. Reynolds' Empfehlungen lassen sich im ganzen Spektrum dieser Prozesse nachweisen: bei Francisco Goya ebenso wie bei Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich, bei John Flaxman wie bei Blake, bei den Pariser «Barbus», die im Wege des «désapprendre» ihren Lehrer David radikalisieren wollen, wie bei den deutschen Nazarenern in Rom und ihrem Nachbarn Ingres, der von ihnen manche Anregung bezog.

Aus den theoretischen Erwägungen, die diesen Paradigmenwechsel begleiten, greife ich zwei Schriften von Jacques Nicolas Paillot de Montabert heraus. In seiner *Dissertation sur les peintures du Moyen-Age, et sur celle qu'on a appelés gothiques* (1812) beklagt er den Weg, den die Kunst seit der Renaissance genommen habe: «(il) acquit en correction perspective et perdit en naïveté; il gagna en intrépidité et en énergie, et perdit en vérité et en propriété; l'anatomie devint une étude d'ostentation; la magnificence des formes fut factice [...].»[9] In seiner *Théorie du Geste dans l'art de la peinture [...]* (1813) empfiehlt er u. a. «l'unité dans la direction des lignes». Zugleich warnt Paillot, falls es keine einzige «ligne determinée» habe, entstehe «confusion et laideur»;[10] überhaupt bringe das Verlangen nach Einfachheit und Naivität auch Gefahren mit sich: «[Depuis la Révolution] la simplicité fut traduite par la roideur», und: «Une naiveté affectée dégénère en une manière insupportable [...].»[11]

Ich kann hier nicht die Wege nachzeichnen, die dieser «Search of Innocence» – so der Titel einer Ausstellung in der University of Maryland 1975 – von den Anfängen um 1800 bis zum Fin de siècle zurücklegte, also zu den Prä-Raffaeliten, den Symbolisten, den Nabis, zu Gauguin und Hodler aber auch zu Cézanne.[12]

Ich lasse die Bedeutungsdimensionen zunächst beiseite und beschränke mich auf die formalen Konsequenzen, mit denen sich die Verlerner im ausgehenden 19. Jahrhundert befassen. Ihr zentrales Problem ist der Raum und seine Rückverwandlung in die Bildebene. Gauguin, Hodler und Cézanne gehen dabei je eigene Wege, deren jeder den Leitgedanken einer harmonischen Bildordnung verfolgt. Das geschieht unter Verzicht auf Dingbeschreibung und Narration. An ihre Stelle tritt bei Gauguin das andeutende «suggérer», bei Cézanne die nach Ganzheit strebende Evokation.

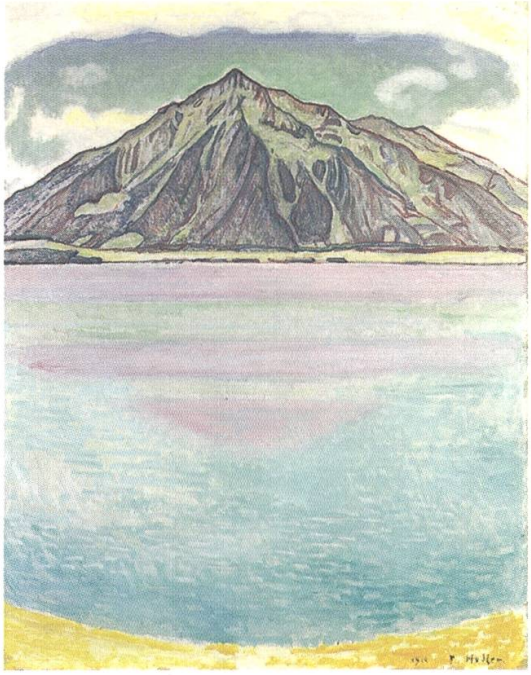
Und Hodler? Die Werke seiner reifen Zeit werden von einem Konsensverlangen beherrscht, das den Bildgedanken auf straffe, rhythmisch-tektonische Strukturen festlegt. Die Frage «D'où venons-nous, que sommes nous, où allons nous?», die Gauguin 1897 in einem Figurenband von ungewöhnlicher Breite zu beantworten versuchte, in einem stillebenhaften Gestaltenteppich, diese Frage stellte sich Hodler immer wieder in Gestaltverkettungen, deren dichter, eurythmischer Zusammenhalt auf das Prinzip des Parallelismus verweist. Dieses Formgesetz beruht für Hodler nicht auf dem gleichrangigen Nebeneinander im Sinne der Reihung, wie sie Alois Riegl zur selben Zeit an den spätantiken Friesen des Konstantinsbogen analysierte (wobei er die Emanzipation der Intervalle entdeckte); vielmehr entspringt für Hodler der Parallelismus der Symmetrie, die den menschlichen Körper gliedert. Daraus ergibt sich der Bezug auf eine Mittelachse, eine Dominante, die das Rechts und Links einer Komposition auf sich zieht, wie er sich etwa in der Orantenhaltung im *Tag* und in der *Wahrheit* äussert.

Hodler denkt sowohl in Reihen, in eurythmischen Abläufen, als auch in zentripetalen, geschlossenen Hierarchien. Diese beiden Modi distanzieren ihn von seinen Zeitgenossen und stellen seine Kunst in einen formalen und spirituellen Kontext, der eben damals – ich verweise auf Riegls *Spätrömische Kunstindustrie* (1901) – erstmals systematisch erforscht wurde. In diese Richtung blickte auch Ludwig Hevesi, als er 1904 über Hodlers grosse Ausstellung in der Wiener Secession schrieb: «Durchaus architektonisch, zu einem Gebäude gehörig, die Figuren gleich Wandpfeilern ragend, ihre Köpfe gleich Kapitälen sich entwickelnd, die Gebärden gleich gotischen oder romanischen Bogen aufeinander zustrebend.»[13] Schon 1901 hatte Hevesi über den *Auserwählten* (Abb. 3, S. 172) in einer Ausstellung der Secession geschrieben: «Wie müsste das wirken vom Hochaltar einer

modernen Kirche herab.»[14] Er zog dann Vergleiche mit frühmittelalterlichen Mosaiken, von denen zur selben Zeit Gustav Klimt sich in Ravenna inspirieren liess. Die sechs Engel schweben über der Erde, vergleichbar den Säulenfiguren am Königsportal von Chartres, deren schwebendes Stehen keiner Bodenhaftung bedarf. Der *Auserwählte* kniet vor einem Bäumchen, das einer kleinen, künstlichen Erdscholle entwächst. Sharon Hirsh hat darin den Lebensbaum der Genesis und den Baum der Kreuzigung erkannt.[15] Wie sich die aus grünen Flecken zusammengesetzte Natur nach oben wölbt, bildet sie eine Wand ohne Raumtiefe. Zugleich paraphrasieren die sanften Kurven den Bogen, der die Köpfe der Engel verbindet. Darin ist die Erinnerung an das Halbrund einer Apsis enthalten. Diesen Kunstriff verwendet Hodler häufig für den oberen Abschluss seiner Bildideen, er antwortet den beckenartigen Mulden an der Basis wie ein abschliessender, überwölbender Deckel. Solcherart wird die Szene zu einem Raum-Körper-Gefäss aus Schale und Deckel. Das Bild wirkt in sich gerundet – als autonome Erfindung, die sich nicht irgendeinem Naturschnitt verdankt.

Wenn ich von der Erinnerung an die Halbkuppel der Apsis spreche, denke ich an die Raummetaphern, die von den frühchristlichen Mosaizisten an diesem herausragenden Ort untergebracht wurden. An diese von der Wandkrümmung hervorgerufene tatsächliche Dreidimensionalität knüpft Hodler an. Sein Blick richtet sich nicht auf einen diesseitigen Kastenraum, wie ihn Albertis «offenes Fenster» hervorbringt, also auf die von der Zentralperspektive geregelte Dreidimensionalität, sondern auf eine gewölbte Raumschale, die, wie in der frühen Sakralkunst, aus dem Übereinander zweier korrespondierenden Pole besteht, der Erde und der Himmelswölbung darüber. Dazwischen Menschen, die in ihrer Rolle als Glaubenszeugen die umweglose vertikale Verklammerung von Diesseits und Jenseits besorgen. Diese Gliederung entspricht der «umgekehrten Perspektive», über die Oskar Wulff in der Festschrift für August Schmarsow (1907) einen heute vergessenen Aufsatz schrieb.[16]

Hodlers Vorstellungen mussten sich dem gerahmten Rechteck des «quadro» (Alberti) einfügen, also mit der Konvention des Staffeleibildes abfinden. Die Kirchenräume, die Hevesi dem Maler wünschte, boten sich nicht an. Aber vielleicht sind seine Werke letztlich gar nicht auf Sakralräume angewiesen, vielleicht sind die ostentativ formulierten Bildgedanken seiner Figurengemälde nicht die beredtesten Verkünder des universellen Zusammenklangs, den er ausdrücken wollte. Dieser fragende Zweifel könnte eine Antwort in Hodlers späten Seelandschaften finden, denn hier geht der Blick umweglos aus der Nähe eines schmalen Vordergrundes, in dem wir die Mulde einer Schale entdecken, nach oben in das



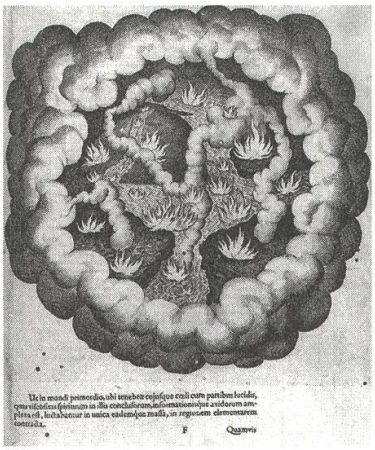
10 *Thunersee mit Niesen*, 1910, Öl auf Leinwand, 105,5 x 83 cm, Privatbesitz

11 *Mädchen mit Mohnblume*, um 1890, Öl auf Leinwand, 65 x 40 cm, Kunstmuseum Bern, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung

abschliessende Gegenüber von Gebirge und Wolken (Abb. 10). Er richtet sich nicht horizontal in die Ferne des Raums, sondern versetzt das, was hinten ist, nach oben, negiert also die von unserem herkömmlichen Sehakt entworfenen Tiefenachsen. Das Unten der Erde bietet keine Standfläche, es spricht in direkter Konfrontation mit dem Oben des Himmels oder der Berge. So kann es geschehen, dass ein Gebirge, das als deckelartiger Abschluss wirken soll, sich nicht im See spiegelt, der leere, blinde Ebene bleibt, deren Erstreckung sowohl waagrecht als senkrecht anmutet. Hodler dürfte diesen Vertikalbezug verspürt haben, als er schrieb: «Si je regarde la voûte du ciel, la grande uniformité de toutes ses parties me saisit d'admiration.»[17]

Es gibt ein wichtiges Bindeglied zwischen Figur und Landschaft, das *Mädchen mit der Mohnblume* (Abb. 11).[18] In der Frontalität dieser meditierenden Gestalt zeichnet sich das Grundmuster von Becken (Mulde) und Deckel ab. Das Becken bilden die verschränkten Arme, paraphrasiert vom Halbrund des Dekolletés; den deckenden Beschluss stellt die Haarlandschaft dar, die aus dem abgerundeten Schädel herausquillt und diesen umspielt wie später der Wolkenkranz, der einen Gipfel umgibt.

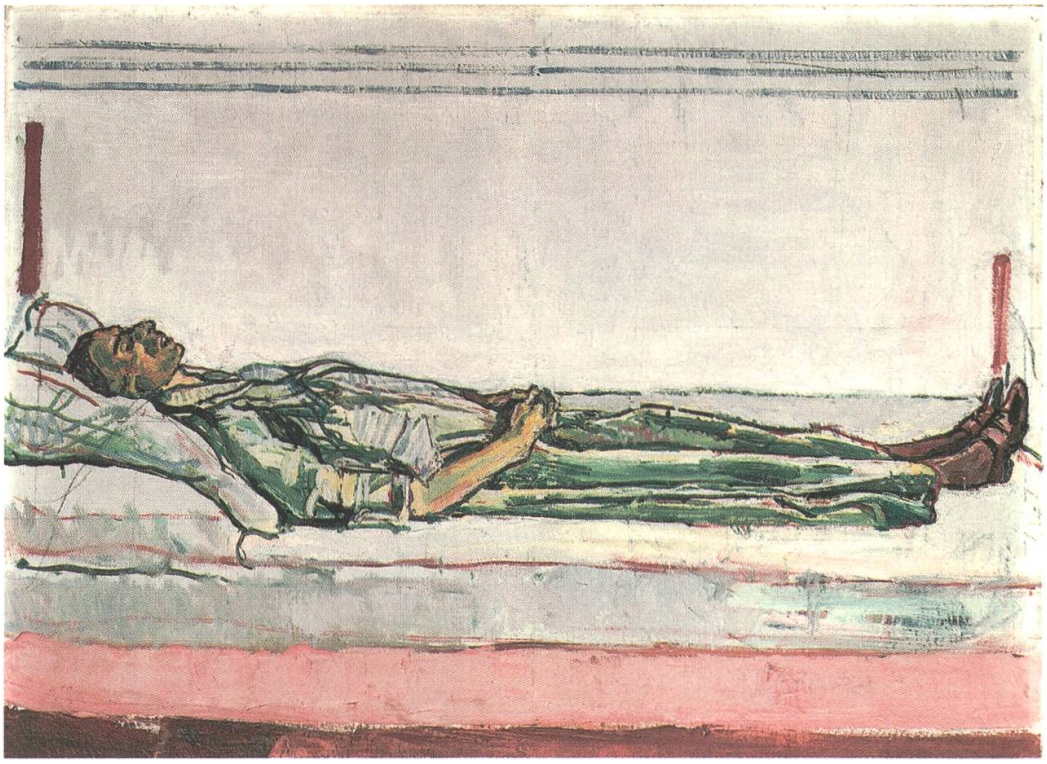
12 *Christus mit dem Zirkel*, in: *Bible moralisée*, Codex Vindobonensis 2554, 13. Jahrhundert, Wien, Österreichische Nationalbibliothek



13 Robert Fludd, *Chaos der vier Elemente*, Illustration in: *Utriusque Cosmi maioris salicet et minoris metaphysica [...]*, Oppenheim/Frankfurt 1617–1621

Das Zwiegespräch von Erde und Himmel beruht auf dem Ineinandergreifen von Schale und Deckel. Diese gegenseitige Anziehung kann zu einer Verklammerung führen, die einem offenen Kreis nahekommt, wobei ungeklärt bleibt, ob dieser dabei ist, sich zu öffnen oder zu schliessen – Systole oder Diastole. Auf jeden Fall wird deutlich, dass hier ein Wechselbezug vorliegt. In der späten *Landschaft bei Caux mit aufsteigenden Wolken* (1917) sind wir versucht, einen kreisenden Zusammenhang zu vermuten.[19] Wieder vernachlässigt Hodler die Distanz zum fernen Horizont und lässt das Wolkenspiel vertikal zwischen Unten und Oben ablaufen. Dieses tastende Kreisen stösst sich am Rahmengeviert. Es entspricht der alten Idee vom konzentrisch geschichteten Universum, das eine berühmte Darstellung aus einer *Bible moralisée* des 13. Jahrhunderts veranschaulicht (Abb. 12). Der pulsierende Weltkreis besteht aus Erde, Wasser, Feuer und Luft. Dieser idealtypische Rückbezug auf eine mittelalterliche Metapher des erschaffenen Kosmos ist folgerichtig: da Hodler nicht die perspektivische Vereinnahmung der empirischen Welt anstrebt, muss er Bildzeichen für kosmogonische Prozesse – Beispiel: Robert Fludd, 1617 (Abb. 13) – erfinden, die den Betrachter aus dem Gegenüber emanzipieren, das die perspektivische Distanz ihm verordnet. Diese Emanzipation versetzt ihn direkt in das Bildgeschehen.

Diese Landschaften fordern zum Vergleich mit Cézanne und Degas heraus. Zwar hebt Hodler den Konsistenz-Unterschied zwischen Erde und Wolken weitgehend auf, indem er beiden eine plasmatische Offenheit zuschreibt, doch geht er nicht so weit wie Degas in seinen farbigen Monotypien der 1890er Jahre, in denen



14 *Die tote Valentine Godé-Darel*, 26.01.1915, Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm, Kunstmuseum Basel, Depositum der Sammlung Rudolf Staechelin

die landschaftlichen Strukturen ganz und gar verflüssigt und amorphisiert werden. Cézanne erfand andere Mittel, den Bildraum zu dynamisieren. Er verwandelte den illusionistischen Scheinraum in ein Gewebe aus autonomen (nicht konturierten!) Farbflecken, die primär die Bildebene zum Schauplatz des Bildgeschehens machen. So wird der kategoriale Unterschied zwischen Körper und Raum aufgehoben und das Bild zu einem raumkörperlichen Zwitter. Als Ziel schwebte Cézanne eine offene formale Synthese als Gleichnis der kosmischen Harmonie vor, ein dynamisches, homogenes Ganzes, das den Menschen in sich trägt und so aus seiner Isolierung befreit. Beide, Cézanne und Hodler, arbeiten an Ordnungsentwürfen, die Verkündungscharakter haben. Sie malen Heilsgewissheiten. Doch nähern sie sich von entgegengesetzten Seiten dem neuen ganzheitlichen Bild, das ihnen vorschwebt, wobei der Schweizer den Bildaufbau primär der Linie anvertraut, indes Cézanne auf die Farbe und ihre Modulationsmöglichkeiten setzt.

Die hier vorgeschlagenen Analysen folgen dem Wunschbild des Kunsthistorikers, der danach trachtet, die künstlerischen Prozesse folgerichtig und kohärent zu machen. Dieses Vorhaben muss vor dem letzten Kapitel von Hodlers Lebens-

werk kapitulieren: den Bildnissen der todkranken Geliebten Valentine Godé-Darel (Abb. 14). Diese Werkgruppe zeigt, dass der Maler imstande war, sich von seinem Harmoniebedürfnis zu trennen. Mit andern Worten: das von affirmativen Gewissheiten getragene formale Bezugsfeld in Frage zu stellen und die Selbstzerstörung der Form in Angriff zu nehmen. Das ist Hodlers Beitrag zum 20. Jahrhundert. Diese Köpfe auf dem Krankenlager sind jedoch keine formalen Experimente, sie sind nicht in expressionistischer Manier von Schmerz verzerrt, sondern vom Schmerz zerklüftet. Ihre organische Form ist von innen aufgesprengt und in Leblosigkeit erstarrt. Wie Hodler die Todkranke und Tote buchstäblich in effigie bestattet, indem er sie einbettet in eine Horizontale, die für ihn eine Metapher des Todes war, macht er aus der Kreatur ein Stück Landschaft, einen schartigen Gebirgszug inmitten der einförmigen Leere, der ohne Spiegelung bleibt, ohne Gegenüber im Diesseits wie im Jenseits – eine zerbrochene Schale ohne bergenden Deckel.

1 Burger 1913 [Anm. d. Red.: Alle folgende Burger-Zitate werden pro Abschnitt in einer Fussnote zusammengefasst].
2 *Wilhelm Tell*, 1897, Öl/Lw., 256 x 199 cm, Kunstmuseum Solothurn, Vermächtnis Frau Margrit Kottmann-Müller in Erinnerung an ihren Ehemann Dr. Walther Kottmann, 1958 *Entzücktes Weib*, 1911, Öl/Lw., 165,5 x 85 cm, Kunstmuseum Solothurn, Dübi-Müller-Stiftung; *Schreitendes Weib*, um 1910, Öl/Lw., 112,5 x 50,5 cm, Kunstmuseum Solothurn, Dübi-Müller-Stiftung.
3 Burger 1913, Zitate S. 181, 182, 132, 119, 159.
4 Burger 1913, Zitate, S. 6, 213 und 33.
5 Burger 1913, S. 182, 13, 35 und 53.
6 William Blake, *The Primaeval Giants Sunk in the Soil*, Illustration zu Dantes *Göttlicher Komödie*, 1824–27, Bleistift, Tinte und Wasserfarbe auf Papier, 37,2 x 52,5 cm, London, Tate Britain.
7 Burger 1913, S. 69.
8 *Sir Joshua Reynolds' discourses* (The Camelot series), hrsg. mit einer Einleitung von Helen Zimmern, London 1887, S. 34–35.
9 Jacques Nicolas Paillot de Montabert, *Dissertation sur les peintures du Moyen Age, et sur celles qu'on a appelées gothiques*, Paris 1812, Reprint: Paris 2002, S. 29.
10 Jacques Nicolas Paillot de Montabert, *Théorie du Geste dans l'art de la peinture [...]*, Paris 1913, S. 187.
11 Ebd., S. 190 und S. 122.
12 *Search for innocence. Primitive and primitivistic art of the 19th century*, Beiträge von George Levitine und Melinda Curtis, Ausst.-Kat. Dep. of Art, University of Maryland Art Gallery, College Park 1975.
13 Hevesi 1906, S. 454.
14 Ebd., S. 353.
15 Hirsh 1981, S. 82.
16 Oskar Wulf, «Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine Raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance», in: *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet zum 50. Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit*, Leipzig 1907, S. 1–40.
17 Hodler 1897.
18 *Mädchen mit der Mohnblume*, um 1890, Öl/Lw., 65 x 40 cm, Kunstmuseum Bern, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung, seit 1924.
19 *Landschaft bei Caux mit aufsteigenden Wolken*, 1917, Öl/Lw., 65,5 x 81 cm, Kunsthaus Zürich, Schenkung der Erben Alfred Rütschi, 1929.