

# "Observer, c'est comparer, mesurer" : Beobachtungen zu Mass, Ordnung und Rhythmus im Werk Ferdiand Hodlers

Autor(en): **Oberli, Matthias**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

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

PDF erstellt am: **14.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872204>

## **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.

MATTHIAS OBERLI

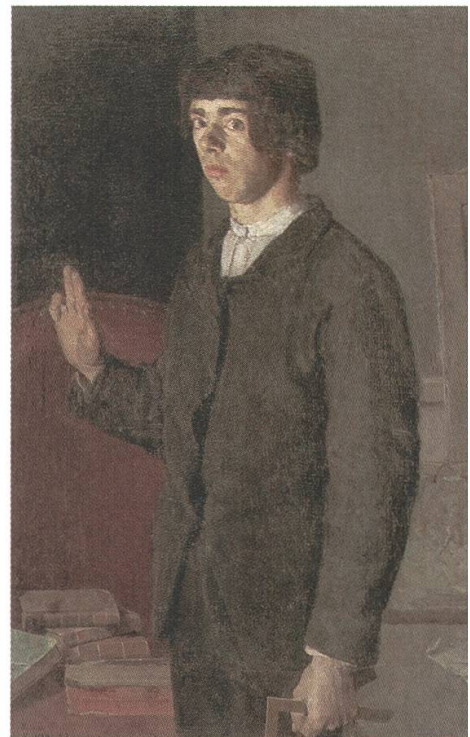
## «Observer, c'est comparer, mesurer»

Beobachtungen zu Mass, Ordnung und Rhythmus im Werk Ferdinand Hodlers

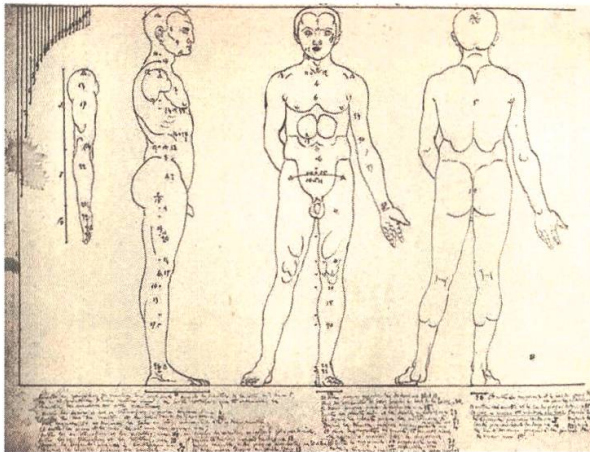
### Mass

Wie ernst Ferdinand Hodler seine von Carl Albert Loosli tradierte Maxime «Observer, c'est comparer, mesurer»<sup>1</sup> nahm, spiegelt sich bereits eindrücklich zu Beginn seiner Karriere. Im 1874 entstandenen Selbstbildnis zeigt sich der Kunststudent im altmeisterlich inszenierten tenebroso seines Ateliers (Abb. 1). Er hält in der Linken Winkelmass und Senkblei, seine Rechte ist mit abgespreiztem Mittel- und Zeigefinger erhoben und präsentiert die Handfläche. Wie aber ist dieser auffallende, mit dem Betrachter so offenkundig kommunizierende Gestus zu deuten? Handelt es sich tatsächlich um den «Treueschwur [...], den der einundzwanzigjährige Maler seiner Kunst leistet»?<sup>2</sup> Gelobt hier der junge Künstler wirklich mit der «auf der Höhe des Herzens zum Schwur erhobene Hand [...] sich und dem künftigen Publikum mit grosser Ernsthaftigkeit die «restlose Hingabe, die von vorneherein jedes Opfer mit in Kauf nimmt»»?<sup>3</sup> Kündigt sich in diesem Selbstbildnis, um in den bisherigen Deutungsversuchen noch einen Schritt weiter zu gehen, vielleicht gar schon jener inbrünstige Schwurgestus der Hannoveraner *Einmütigkeit* (vgl. Abb. 9, S. 207) an?

Nein! Die Sache ist viel einfacher und rationaler, sie ist viel realistischer und ernster, sie ist frei von Künstlerromantik und Pathos, aber sie ist durch und durch typisch für Hodlers Kunstverständnis. Dieses Selbstbildnis ist nichts anderes als ein Bekenntnis zur Metrik als Grundlage seiner Malerei. Es ist ein Programmbild und ein Hohelied des *Studierenden* auf die Gültigkeit von Mass, Proportion und Perspektive. Umgeben von Lehrbüchern stellt sich der junge Berner Künstler als angehender «pictor doctus» dar. Dabei



1 *Der Studierende. Selbstbildnis, 1874, Öl auf Leinwand, 113 x 73 cm, Kunsthhaus Zürich*



2 *Proportionsgesetze des menschlichen Körpers* nach Albrecht Dürer, um 1874, Feder und Bleistift auf Papier, 36,1 x 47 cm, Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung

bekräftigt er die bereits von Alberti<sup>4</sup> und Leonardo<sup>5</sup> postulierte Wissenschaftlichkeit der Malerei, die auf der Kenntnis der Mathematik und Geometrie gründet. Erstes Indiz sind Mass und Senkblei, beides unverkennbare Attribute der mathematischen Wissenschaften. Sie können, wie neuerdings postuliert wurde, in erweitertem Sinne wohl auch als Referenz an Cesare Ripas ikonographisches Symbol des «Giudizio» interpretiert werden und verkörpern demnach das qualifizierte künstlerische Urteil.<sup>6</sup> Richt-

scheit und Senkblei sind andererseits zweifellos eine unverhohlene Hommage an Albrecht Dürers Lehrbuch zur Geometrie und Perspektive, das der junge Hodler intensiv studiert hatte und Zeit seines Lebens durch die Verwendung der sogenannten Dürerscheibe rezipierte.<sup>7</sup> So ist das – wie in Dürers «Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit» deutlich zu erkennende – an «einem starcken faden» angehängte «pley gewicht»<sup>8</sup> das unabdingbare Hilfsmittel für die Punktvermessung zur perspektivischen Darstellung. Und in ebendiesen unterschiedlichen Ansichten und perspektivischen Verkürzungen ist denn auch in der linken Bildhälfte des *Studierenden* das kunstvolle, beinahe barocke Bücherstilleben wiedergegeben.

Wie sich Hodler später erinnerte, hatte ihm sein Lehrer Barthélemy Menn geraten, «grosse Künstler restlos durchzustudieren, nicht um sie später nachzuahmen, sondern um mir ihre Erfahrungen und Arbeitsmethoden insoweit anzueignen, als ich sie für mein eigenes Schaffen verwenden konnte. [...] Ohne dass es mir eigentlich zum Bewusstsein gekommen wäre, hat er mir Leonardos «Traktat über die Malerei» in die Hände gespielt. Ich las es und erinnere mich, von der Arbeitsweise, die darin zum Ausdruck kommt, tief beeinflusst worden zu sein. Später hetzte mich Menn auf Dürer, den ich ziemlich gründlich durcharbeitete.»<sup>9</sup> (Abb. 2)

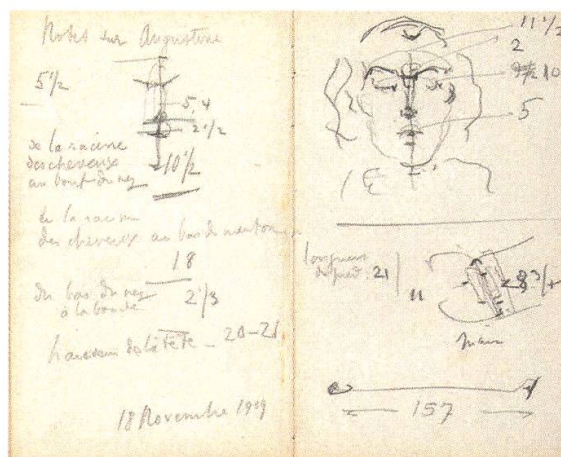
Auch Euklid und Vitruv erforschte Hodler eigenen Angaben zufolge aufmerksam.<sup>10</sup> Und gerade davon nun zeugt die so effektiv voll beleuchtete, erhobene Hand. Sie ist nichts anderes als die Verbildlichung des vitruvianischen Axioms

zur idealen Körperproportion. So ist in der von August Rode 1796 besorgten Übersetzung des Architekturtraktats nachzulesen: «Die Natur hat den menschlichen Körper also eingerichtet, dass das Gesicht vom Kinne bis oben zum Anfange der Stirne an der Wurzel des Haarwuchses, ein Zehntel desselben beträgt; desgleichen die flache Hand, vom Gelenke bis an die Spitze des Mittelfingers, ebenso viel.»<sup>11</sup>

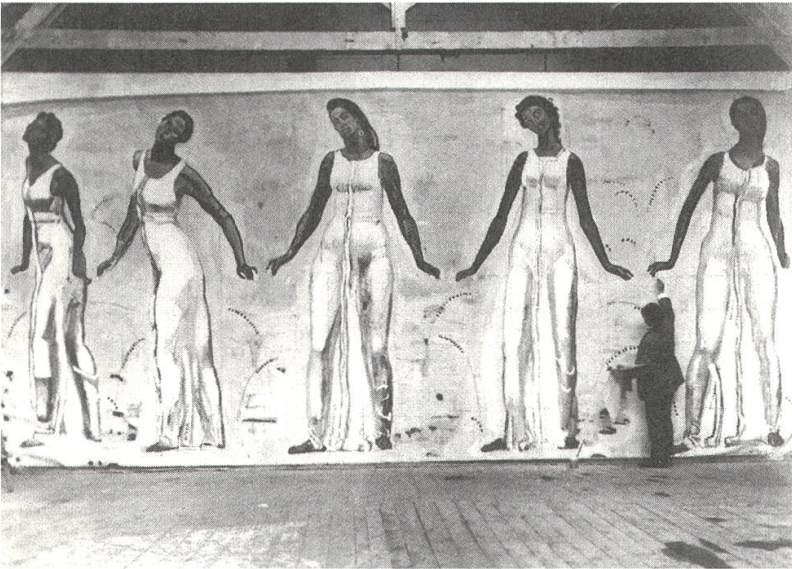
Nicht zum Schwur rollt Hodler daher seinen Ringfinger und den kleinen Finger über Kreuz ein, sondern um die Distanz vom Handgelenk bis zur Mittelfingerspitze deutlich erkennbar zu machen. Ebenso ist der mittig auf der Stirn endende Pagenschnitt nicht – wie bisher vermutet wurde – eine Referenz an die Haartracht und die Altmeister des frühen 16. Jahrhunderts.<sup>12</sup> Vielmehr markiert die Frisur die Masslinie der hell erleuchteten Gesichtsfäche. An ihr lässt sich die Richtigkeit der vitruvianischen Körperlehre nachprüfen, dass nämlich die Handlänge in der Regel ungefähr gleich gross ist wie die Gesichtslänge.<sup>13</sup>

An seinem eigenen Körper also leitet Hodler empirisch die Proportionsverhältnisse ab. Er erkennt die Gesetze von Symmetrie und Harmonie, von Vervielfachung und Vereinfachung. Die dabei gewonnene Einsicht, dass sich aus dem Verhältnis der Teile zueinander eine universale Ordnung und Einheit manifestiert, sollte sein weiteres Schaffen prägen.

Immer wieder und fast schon besessen überprüfte Hodler die Prinzipien der Körperproportionen und ihre unterschiedlichen Ausformungen, wie sie bereits Dürer demonstriert hatte. So auch im Herbst 1909, als Augustine Dupin im Alter von 57 Jahren nach kurzer Erkrankung starb. In verschiedenen Gemälden stellte Hodler seine ehemalige Geliebte als Sterbende und Tote dar.<sup>14</sup> Zwei Tage nach Dupins Tod, am 18. November 1909, begann er akribisch, die Körpermasse der Verstorbenen aufzunehmen (Abb. 3). Die metrischen Ergebnisse hielt er in seinem Carnet unter dem Titel «Notes sur Augustine» fest.<sup>15</sup> Bei dieser makaberen Vermessung der leblosen Weggefährtin und Mutter des gemeinsamen Sohnes Hector bewahrheiten sich einmal mehr die Prinzipien der Körperproportionen,



3 *Notes sur Augustine*, 18.9.1909, Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des Dessins, Carnet Inv. 1958/176-158.04



4 Gertrud Müller, *Ferdinand Hodler bei der Arbeit an der Basler Fassung des «Blick in die Unendlichkeit»*, 1915, Privatbesitz



4b Ausschnitt von Abb. 4 mit noch gut sichtbarer Quadrierung

wie sie bereits von Vitruv, Leonardo und Dürer postuliert wurden. Fünf Jahre später wiederholte Hodler diese künstlerische Dokumentation auch bei der toten Valentine Godé-Darel, wenngleich in abgemilderter Form.<sup>16</sup>

So hilfreich und bewundernswert die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers sind, als wenig variable Massverhältnisse legen sie dem Künstler auch goldene Fesseln an. Nirgendwo manifestiert sich diese Dialektik zwischen Norm und Form deutlicher als in Hodlers letztem Monumentalwerk, dem *Blick in die Unendlichkeit*. Eine Fotografie von Gertrud Müller aus dem Jahr 1915 zeigt den Maler bei der Arbeit an der Basler Fassung (Abb. 4). Und mehr noch als im Endzustand ist auf diesem Fotodokument die von Hodler oft verwendete Quadrierung auf der Leinwand zu erkennen (Abb. 4b). In dieses Gittermuster passte der Künstler seine fünf weiblichen Figuren ein. Die Quadrierung dient nicht allein als Hilfsmittel zur Übertragung der Entwürfe auf die beeindruckende Endgrösse von 4,5 Metern Höhe, die zehn horizontalen Linien geben zudem die vitruvianischen Masseinheiten wieder. Daher zieht sich die oberste Linie stets durch die Mitte der Stirn der einzelnen weiblichen Modelle. Einzig der auffallend schräg geneigte Kopf von Letitia Raviola, dem zweiten Modell von links, passt sich nicht in dieses feste Schema ein. Als Demonstration einer Variation des Proportionskanons macht diese Haltung deutlich, wie Hodler das starre vitruvianische Gitternetz mit unterschiedlichen Posen zu beleben und dessen Grenzen frei zu handhaben versuchte.

## Ordnung

Artur Weese, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Bern,<sup>17</sup> urteilte in seiner 1918 erschienenen Monographie über den Berner Künstler: «Wenn indes in Hodlers Bildvorstellungen ein Wesenszug von allem Anfang, selbst in den male-  
rischen Altmeisterbildern, die der Jüngling malte, eingeboren und unauslöschlich ist, so ist's der der Klarheit und Ordnung.»<sup>18</sup> Hodler selbst äusserte sich wiederholt zur Bedeutung der Ordnung. Seine Bemerkung: «Rien ne nous charme comme l'ordre des formes»<sup>19</sup> illustrierte er in einem seiner letzten Skizzenhefte mit einer Aneinanderreihung von Kreisgebilden.

Wie Hodlers beständige Affirmation der Gültigkeit der Körperproportionen ihren Ursprung in seiner Rezeption der klassischen Architektur- und Kunsttheoretiker hat, so gründet letztlich auch sein Glaube an das Primat der Ordnung in der Kenntnis ebendieser Schriften. Vitruv nennt die Symmetrie, die in der folgenden Kunsttheorie unter Synonymen wie «Ebenmass», «concinntas», «convenientia» und «Harmonie» bekannt wurde,<sup>20</sup> als Grundpfeiler der Architektur. Auf sie kommt er unmittelbar vor seiner Abhandlung über die Proportionen und Harmonien des menschlichen Körpers zu sprechen: «Kein Gebäude kann ohne Ebenmass und gutes Verhältnis gut eingerichtet seyn; noch, wofern es sich nicht genau, wie der Körper eines wohl gebildeten Menschen, zu seinen Gliedern verhält.»<sup>21</sup> Erst das Ebenmass, die Klarheit und Ordnung also, vermag aus den richtigen Massverhältnissen auch eine Einheit zu schaffen.

Ganz in diesem Sinne argumentierte auch Hodler, nach dessen Verständnis dem Künstler die verantwortungsvolle Aufgabe zukommt, aus der Natur mittels induktiver Abstraktionsverfahren gültige Ordnungsprinzipien abzuleiten: «Der Künstler bringt die Natur zur Geltung, indem er die Dinge sinnenfällig gestaltet; er hebt die menschlichen Körperformen hervor, er zeigt uns eine vergrösserte, vereinfachte, von allen Zufallswerten losgelöste Natur.»<sup>22</sup> Oskar Bätschmann hat in seinen wegweisenden Forschungen Hodlers Bildanlagen eingehend «seziert».<sup>23</sup> Dabei legte er minutiös die sich wiederholenden kompositorischen Grundgerüste und ihre Kombinationen offen. In der Tat besitzen Hodlers Kompositionen eine immanente Lesbarkeit ihrer Ordnung. Eindeutige Symmetrien, wie in den Ansichten von Alleen oder Seen,<sup>24</sup> die der Maler zu komplexen translativen und bilateralen Systemen weiterentwickelte, sind Ausdruck dieser Anstrengungen, das Gesehene in eine einprägsame Formel der Komposition zu überführen. In seinen Landschaftsgemälden etwa verdichtete Hodler – wie es Paul Müller treffend ausdrückt – «die visuell hervorstechenden Elemente des Naturvorbilds durch Vereinfachung und Akzentuierung zu zeichnerhafter Präsenz.»<sup>25</sup> In diesen

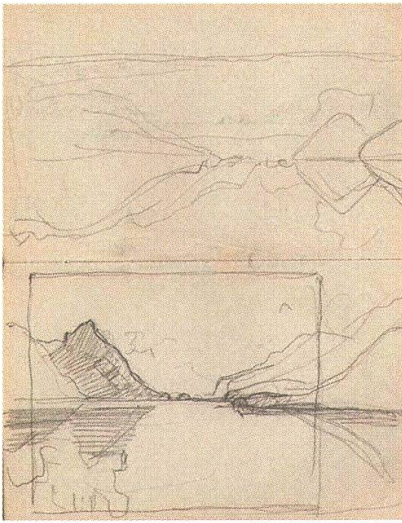


5 *Thunersee mit symmetrischer Spiegelung*, 1905, Öl auf Leinwand,  
78 x 99,5 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire

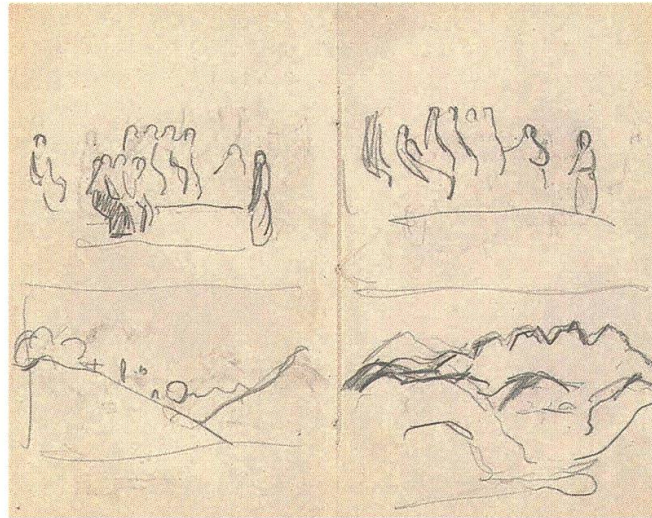
menschenleeren Landschaften manifestieren sich die vom Künstler unter dem Begriff des Parallelismus postulierten Grundideen von Permanenz, Wiederholung und Einheit am deutlichsten (Abb. 5 und 6).

Hodler suchte und fand die Ordnung aber auch dort, wo sie seine Zeitgenossen nicht wahrgenommen hatten, wie beispielsweise in den Darstellungen der Alpen. In seiner 1886 erschienen Dissertation machte der damals 22jährige Heinrich Wölfflin eine bemerkenswerte Aussage zur Gestalt der Berge: «Ein eigentümliches Bedürfnis aber drängt unsere Zeit auch in ihrer häuslich-dekorativen Kunst zum Asymmetrischen. Die Ruhe und Einfachheit des stabilen Gleichgewichts ist langweilig geworden, man sucht mit Gewalt Bewegung, Aufregung, kurz die Zustände des Ungleichgewichts [...] Die moderne Vorliebe für das Hochgebirge, für mächtigste Massen ohne Regel und Gesetz, ist wohl zum Teil auf ein ähnliches Verlangen zurückzuführen.»<sup>26</sup>

Zu dieser Auffassung Wölfflins, der sich ein Vierteljahrhundert später in Jena so vehement für seinen Landsmann einsetzen sollte,<sup>27</sup> steht Hodler in eindeutiger Opposition. Der Künstler erforschte, tief geprägt von der Gedankenwelt des in Genf lehrenden Naturwissenschaftlers Carl Vogt, gerade auch in den Bergen das Regelmäss und die Ordnung. Die bereits von Alexander von Humboldt vorgenommene Proportionierung der Gebirgswelt, die Vogt weiter tradierte, schlägt sich in Hodlers Werk deutlich nieder.<sup>28</sup> Der Niesen und die Jungfrau erscheinen



6 Studie zu *Thunersee mit symmetrischer Spiegelung*, 1905, Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des Dessins, Carnet Inv. 1958/176-109.04



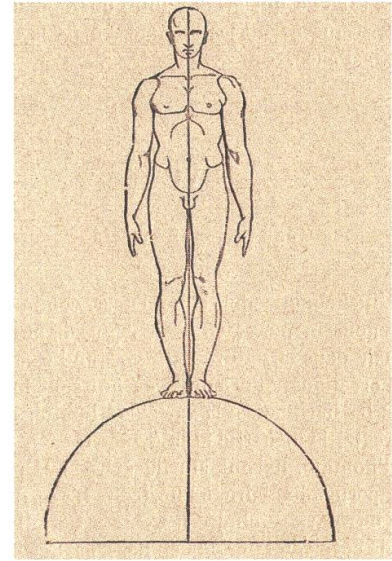
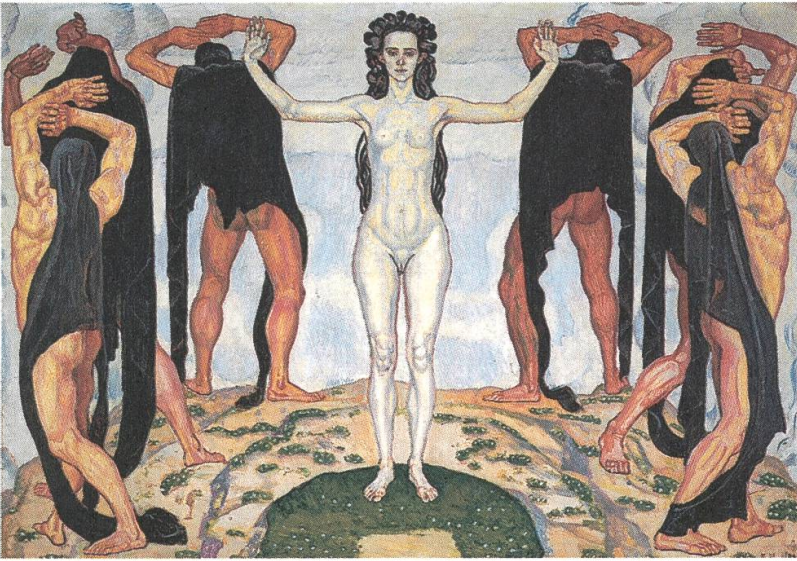
7 *Gebirgs- und Figurenstudien*, um 1915, Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des Dessins, Carnet Inv. 1958/176-218.10

wie natürlich gewachsene, ebenmässige Pyramiden, von der Schynigen Platte und von Champéry aus betrachtet erheben sich die Bergspitzen als unverrückbare, fast gleichmässige Gipfel-Abfolge aus dem Nebelmeer.<sup>29</sup> Wölfflin bezeichnete diese Regularität 1928 als «tektonische Ordnungsform», bei der es uns vorkommen wird «als ob der zufällige Einzelfall gewissermassen mit der allgemeinen Weltordnung in Zusammenhang gebracht worden sei.»<sup>30</sup>

Auch Hodlers Figurenbilder unterliegen, wie Bättschmann gezeigt hat, bestimmten Ordnungskriterien oder «Matrizen», die der Künstler wiederholte oder miteinander kombinierte.<sup>31</sup> Nicht zufällig tauchen diese Arrangements in den Skizzenheften oftmals in Zusammenhang mit Hodlers Naturstudien auf (Abb. 7). Dabei handelt es sich natürlich nicht um anthropomorphe Analogien. Vielmehr suchte der Künstler in der Gegenüberstellung von Figurengruppen und Gebirgszügen, im Vergleich zwischen Baumreihen und weiblichen Modellen, gültige Äquivalente zur Erzielung einer harmonischen Einheit und Symmetrie. Diese offenbarte sich ihm – wie er selbst einmal geschrieben hat – durch die «Ordnung der Formen».<sup>32</sup>

«Grouper le semblable c'est unifier»,<sup>33</sup> das Anordnen des Gleichartigen, um dadurch eine Einheit zu erzielen, ist in Hodlers Diktion weit mehr als ein blosses additives Aneinanderreihen. Es ist seine permanente Suche nach einer alles umfassenden Symmetrie, die den Menschen ebenso bestimmt wie die Natur.





Hodlers nackte *Wahrheit* (Abb. 8), die «nuda veritas», ist deshalb alles andere als ein tagespolitisches Protestbild zur Dreyfuss-Affäre.<sup>34</sup> Zu offenkundig erinnert sie in ihrer Pose an Leonardos vitruvianisches Lehrstück und an die auf dem Erdradius stehende Figur, mit der Charles Blanc die Gesetze von Symmetrie und Harmonie demonstrierte (Abb. 9).<sup>35</sup> Hodlers *Wahrheit* ist kein politisches Statement, sondern sie steht für den Sieg der Erkenntnis – und zwar für den Triumph der Ordnung und der Symmetrie über das Unwissen und das Chaos.

### Rhythmus

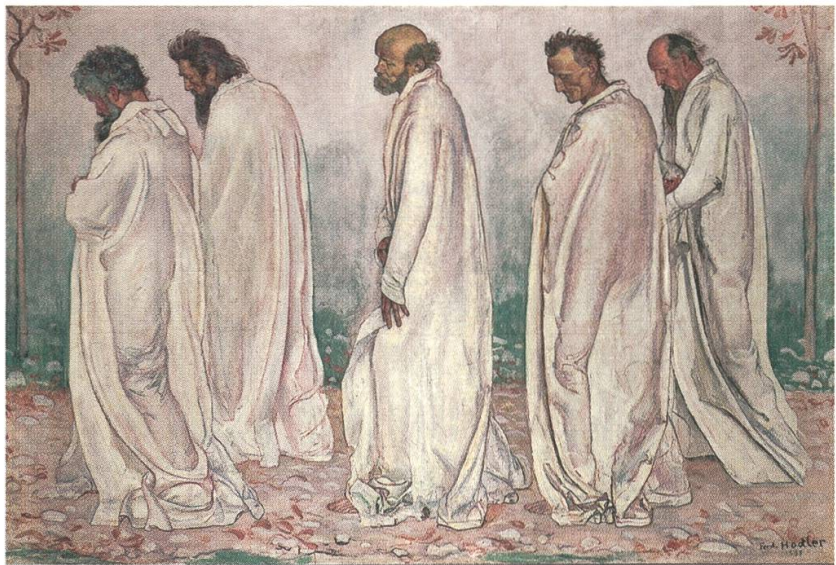
Als programmatischste Bilder seines Parallelismus nannte Hodler die *Lebensmüden*, die *Enttäuschten Seelen*, die *Eurhythmie* (Abb. 10), den *Tag* und die *Wahrheit*.<sup>36</sup> «Man wird begreifen», diktierte Hodler seinem Biografen Loosli, «dass ich dort die Seelenzustände und Gegenstände vereinigte, in denen die Einheit unserer Empfindungen am klarsten und deutlichsten zu Tage tritt.»<sup>37</sup>

Seinen Prinzipien von Mass und Ordnung der Gegenstände gesellte der Künstler mit dieser Äusserung einen dritten und wesentlichen Faktor hinzu. Er nannte die Wahrnehmung von Zuständen und Empfindungen, die sich aus dem Nebeneinander gleich garteter Elemente ergebe. Eine solche Abfolge, die über die blosse räumliche Anordnung hinaus die Sinne anspricht, definierte bereits Platon als Rhythmus: «Als Rhythmus bezeichnen wir eine Ordnung, aber nicht jede beliebige Ordnung der Bewegung oder der Zeiten, sondern nur diejenige, die [...] dem menschlichen Sinn fürs Rhythmische entspricht.»<sup>38</sup>

8 *Die Wahrheit II*, 1903, Öl auf Leinwand, 208 x 294,5 cm, Kunsthaus Zürich

9 Charles Blanc, *Die Symmetrie des menschlichen Körpers*, in: Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture [...]*, Paris 1867

10 *Eurhythmie*, 1894–1895, Öl auf Leinwand, 167 x 245 cm, Kunstmuseum Bern, Staat Bern



Laut Johann Georg Sulzer liegt die nachhaltige Wirkung des Rhythmus in der geordneten Repetition und Variation gleich gelagerter Erscheinungen: «Hieraus sehen wir, dass nur die fortgesetzte Wiederholung gleichartiger Eindrücke die Kraft habe, dieselbe gleichartige Empfindung eine Zeitlang zu unterhalten. Und hierin liegt der Grund der wunderbaren Wuerkung [sic] des Rhythmus [...].»<sup>39</sup>

Hans Mühlestein hat 1914 den Rhythmus als oberstes Ordnungsprinzip in Hodlers Kunst deklariert: «Er [Hodlers Parallelismus] ist der Glaube daran, dass eine einzige grosse Gesetzlichkeit alle Erscheinungsformen der Natur beherrscht. Und zwar ist diese ein Gesetz der einheitlichen, rhythmischen Wiederkehr gleicher Formen [...].»<sup>40</sup> Verena Senti-Schmidlin hat verschiedentlich auf Hodlers Berührungspunkte zur rhythmischen Bewegungsästhetik von Emil Jaques-Dalcroze und anderen hingewiesen.<sup>41</sup> Wir wollen hier jedoch mehr darauf fokussieren, wie Hodler mit seinem Bekenntnis zum Rhythmus eine Position einnimmt, die über das Tänzerische hinaus geht und Zeitfragen der allgemeinen optischen und emotionalen Wahrnehmung tangiert.

Im ästhetischen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts und besonders in der deutschen Kunst- und Architekturtheorie nimmt der Rhythmus eine wichtige Stellung ein.<sup>42</sup> Nach Karl Schnaase, Franz Kugler und Friedrich Theodor Vischer hat sich besonders Gottfried Semper der Bedeutung des Rhythmus angenommen. Dabei korrigierte er den von Vitruv fälschlich mit Symmetrie gleichgesetzten Begriff der Eurhythmie. Die Geschlossenheit der Aneinanderreihung gleich geformter Raumabschnitte ist nach Sempers Überzeugung entscheidend

für die Eurythmie. Fehlt sie, so ist das Ganze nicht mehr rhythmisch, sondern bloss symmetrisch. Streng genommen ist nach Semper «das Symmetrische nur ein Stück, ein Bruchteil eines eurhythmischen Ganzen, das in sich zurückkehrt.»<sup>43</sup>

Heinrich Wölfflin vollzog sodann die Unterscheidung zwischen Regelmässigkeit und Rhythmus, indem er letzterem die spürbare optische Bewegung als Kennzeichen zuordnete.<sup>44</sup>

In seinem Aufsatz über den Rhythmus in der Kunst Albrecht Dürers hat Erwin Panofsky 1926 auch auf Hodlers *Eurhythmie* hingewiesen, die «ihren Namen und ihren durch diesen bezeichneten Charakter nicht sowohl der Tatsache verdankt, dass in ihren fünf Figuren eine ‹Variation des Identischen› stattfindet, als vielmehr [...] den Umstand, dass dieses Identische in einer schon von sich aus echt rhythmischen, aber überdies zu lauter schönen Einzelposen beruhigten Schreitbewegung besteht.»<sup>45</sup>

Allein schon aus diesen Bemerkungen lässt sich schliessen, dass Rhythmus und Eurhythmie aus einer in sich geschlossenen Einheit und geordneten Abfolge ähnlicher aber doch individueller Teile bestehen. Der Rhythmus gibt eine wiederkehrende, ja geradezu zyklische Empfindung wieder, deren weiteren ähnlichen Verlauf sich der Betrachter bis in die Unendlichkeit vorstellen kann. Hodlers verschiedene *Landschaftliche Formenrhythmen*, seine seriellen Ansichten des *Stockborns* oder die verschiedenen Fassungen des *Tags* und der *Empfindung* sind daher nicht bloss Bildwiederholungen eines rhythmisch ergreifenden Motivs. Sie sind vielmehr sinnfälliger Ausdruck von Hodlers unablässiger Beobachtung und steter Suche nach einer ewigen, wie Gottfried Boehm sagt «zyklischen Ordnung der Natur, die überdauert.»<sup>46</sup> In Hodlers Verständnis bedeutet Eurhythmie daher eine von der Zeit enthobene Durchdringung universaler Ordnungen und Rhythmen mit wiederkehrenden und sich dadurch verstärkenden Gefühlsempfindungen: «Das Zusammenwirken, der Zusammenklang des Formenrhythmus der Natur mit dem Rhythmus des Empfindens: das nenne ich Eurhythmie.»<sup>47</sup>

1 Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 277.

2 Brüscheweiler 1979, S. 36

3 Bättschmann 2008, S. 20 und 22, mit einem Zitateinschub Looslis.

4 Leon Battista Alberti, *De Pictura/Die Malkunst*, Kap. 53: «Jedenfalls bereiten meine ‹Lehrstücke›, denen sich die ganze Malkunst – bis zur höchsten Vollkommenheit – entnehmen lässt, einem Geometer überhaupt keine

Verständnisschwierigkeiten. Wer dagegen mit dieser Wissenschaft nicht vertraut ist, dem sind, denke ich, weder die Lehrstücke noch überhaupt die Methoden der Malkunst einigermassen zugänglich. Also behaupte ich, dass die Maler auf gar keinen Fall die Kunst der Geometrie vernachlässigen dürfen.», in: Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, herausgegeben,

- eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000, S. 293–294.
- 5 Leonardo da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von André Chastel, München 1990, S. 135: «Wenn Du sagst, die nicht-mechanischen Wissenschaften sind die geistigen, dann sage ich dir, dass die Malerei geistig ist und dass sie, wie die Musik und die Geometrie die Verhältnisse zwischen den kontinuierlichen Quantitäten und die Arithmetik die Verhältnisse zwischen den diskontinuierlichen Quantitäten betrachtet, sie also alle kontinuierlichen Quantitäten und die Qualitäten der Verhältnisse zwischen Schatten und Licht und mit der Perspektive die der Entfernung betrachtet.»
- 6 Bätschmann 2008, S. 22.
- 7 Siehe dazu Loosli 1938, S. 70–72.
- 8 Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung mit dem Zirckel un[d] Richtscheit [...]*; Nürnberg 1525, Reprint Nördlingen 1980, S. RII v.
- 9 Mühlestein/Schmidt 1942, S. 70. Zu Hodlers Ausbildung bei Menn vgl. den Beitrag von Marie Therese Bätschmann in der vorliegenden Publikation.
- 10 Hierzu u. a. Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 23, oder Pfäffikon 1981, S. 15.
- 11 August Rode, *Des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst*, Leipzig 1796, S. 114–115, (Vitruv III.1).
- 12 Brüscheiler 1979, S. 37 mit Abb. 7a, mit dem Hinweis auf ein zu Hodlers Zeiten Hans Holbein d. J. zugeschriebenes *Bildnis eines betenden Mannes* im Genfer Musée d'art et d'histoire, das heute Jan Gossaert, gen. Mabuse, zugeschrieben wird.
- 13 Zum Unterschied zwischen der vitruvianischen Angabe «Haaransatz» («ad imas radices capillorum») und Hodlers Uminterpretation auf die Mitte der Stirn, die er mittels des Pagenschnitts markiert, vgl. Loosli 1938, S. 19: «Mit den Bemühungen aller wesentlichen, namentlich der bedeutenden Künstler der Renaissance, aber auch der Ägypter, Griechen ist er [Hodler] vertraut. Er setzt sich mit ihren Erkenntnissen und Überlieferungen auseinander; allein er übernimmt von ihnen nichts prüfungslos, sondern er misst nach, experimentiert, ergänzt, korrigiert oder bestätigt sie auf eigene Rechnung und Gefahr, ohne je auch nur einen Augenblick vom Boden der Wirklichkeit abzuweichen.»
- 14 *Die sterbende Augustine Dupin*, 1909, Öl/Lw., 67 x 71 cm, Winterthur, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte; *Die sterbende Augustine Dupin*, 1909, Öl/Lw., 35 x 87 cm, Kunstmuseum Bern; *Die sterbende Augustine Dupin*, 1909, Öl/Lw., 34 x 30 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire; *Die tote Auguste Dupin auf dem Sterbebett*, Öl/Lw., 76 x 90 cm, Kunstmuseum Solothurn.
- 15 Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet Inv. 1958/176-158.04 und 158.06.
- 16 Zu Hodlers Zyklus der sterbenden Valentine Godé-Darel vgl. Brüscheiler 1976, Brunner 2007 und Schmidt 2008 (1), S. 275–296. Deutlich zu erkennen ist – als Vorbereitung für die Vergrößerung – die Rasterung des Körpers der Toten in zehn Abschnitte im Bild *Valentine Godé-Darel auf dem Totenbett, 26. Januar 1915*, 1915, Öl/Lw., 60 x 124 cm, Kunstmuseum Solothurn.
- 17 *1905–2005, 100 Jahre Institut für Kunstgeschichte, Universität Bern*, Emsdetten 2005, S. 21.
- 18 Weese 1918, S. 15.
- 19 Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet Inv. 1958/176-231.10. Das Carnet trägt den von fremder Hand beigefügten Titel «Dernier Carnet».
- 20 Erwin Panofsky, «Albrecht Dürers rhythmische Kunst», in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1926, S. 136–193, hier S. 176.
- 21 Rode 1796 (wie Anm. 11), S. 114 (Vitruv III.1).
- 22 Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 307.
- 23 Bätschmann 1986 (1), zur Sezierarbeit des Autors, ebd., S. 55.
- 24 Beispielsweise *Die Strasse nach Evordes*, um 1890, Öl/Lw., 62,5 x 44,5 cm, Winterthur, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten; *Thunersee mit symmetrischer Spiegelung*, 1905, Öl/Lw., 78 x 99,5 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire; *Silvaplannersee im Herbst*, 1907, Öl/Lw., 71 x 92,5 cm, Kunsthaus Zürich.
- 25 Müller 2004, S. 87.
- 26 Wölfflin 1886, S. 35.
- 27 Vgl. Eucken 1991, S. 123–124.
- 28 Carl Vogt, *Lehrbuch der Geologie und Petrefacten-*

- kunde, Braunschweig 1854, 2. Auflage, S. 114–115 (§ 135). Zum Zoologen, Anthropologen, Geologen, Vulkanologen und Glaziologen Carl Vogt, der im Gefolge des Glaziologen Louis Agassiz auch die Schweizer Alpen erkundete, vgl. *Carl Vogt (1817–1895): science, philosophie et politique: actes du colloque de mai 1995*, hrsg. von Jean-Claude Pont, Chêne-Bourg 1998. Vogts auf Empirie beruhende Geognosie, die eine «Anatomie des Erdkörpers nach seiner jetzigen Erscheinungsweise» vornimmt, und sich «nur um das Gegebene und Vorhandene bekümmert» (Vogt 1854, S. 9) fiel bei Hodler auf fruchtbaren Boden (vgl. Bättschmann 1987, S. 27–28). Diese Vorgehensweise weist über Hodlers Mass- und Körperstudien auf universale Proportionsgesetze hinaus. In seiner 1858 erschienenen *Geschichte der Schöpfung, des Weltalls, der Erde und der auf ihr befindlichen Organismen* erkannte Vogt in allem Seienden sich stets wiederholende Gesetze und Proportionen.
- 29 Z. B. *Der Niesen von Heustrich aus*, 1910, Öl/Lw., 83,5 x 105 cm, Kunstmuseum Basel, *Die Jungfrau über dem Wolkenmeer*, 1908, Öl/Lw., 92 x 67,5 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire, *Eiger, Mönch und Jungfrau über dem Nebelmeer*, 1908, Öl/Lw., 67,5 x 91,5 cm, Vevey, Musée Jenisch, *Die Dents du Midi von Champéry aus*, 1916, Öl/Lw., 73 x 110 cm, Kunsthaus Zürich.
- 30 Wölfflin 1928, S. 97–98.
- 31 Bättschmann 1986 (1), bes. S. 57: «[...] dass Hodlers Figurenkompositionen auf wenigen Schemata (Matrizen) der Disposition und auf ihrer Kombination beruhen.»
- 32 Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet inv. 1958-176/217.07.
- 33 Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet inv. 1958-176/217.03.
- 34 Vgl. Marcel Baumgartner, «Die Wahrheit II», in: Bern/Budapest 2008, S. 186–187, mit dem Hinweis, dass Hodler in Wien 1904 diese Aussage gemacht habe. Allerdings wird dieser Bezug einzig von Franz Servaes kolportiert. Vgl. Brüschweiler 1992, S. 60.
- 35 Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture [...]*, Paris 1867, S. 27.
- 36 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 79.
- 37 Ebd.
- 38 *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. von Karlheinz Barck et al., Stuttgart/Weimar 2003, Bd. 5, S. 293.
- 39 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Frankfurt/Leipzig 1798, Bd. 4, S. 109.
- 40 Mühlestein 1914, S. 246. Zum Rhythmus als bestimmendem Element in Hodlers Kunst vgl. auch H[ermann] von Wedderkop: *Sonderbundaustellung 1912. Führer nebst Vorwort*. Bonn: Ahn, 1912, S. 52: «Hodler ist in gewissem Sinne eine Parallel-Erscheinung zu Matisse. Was bei Matisse der Rhythmus der Farben ist, ist bei ihm Linien-Rhythmus [...]»
- 41 Senti-Schmidlin 2007; vgl. auch dort, S. 112: «Der Rhythmus ist das Lebensblut der Kunst Hodlers, und so kommt es, dass sein Werk wie wenige musikalisch wirkt.» Kandinsky bezeichnete Hodlers Gemälde als rhythmische und «melodische Kompositionen mit symphonischen Anklängen», vgl. dazu Regula Bolleter, «Genfersee mit Jura (Landschaftlicher Formenrhythmus)», um 1908», in: Bern/Budapest 2008, S. 242, Kat. 93.
- 42 Vgl. Hermann Russack, *Der Begriff des Rhythmus bei den deutschen Kunsthistorikern des XIX. Jahrhunderts*, Weida in Thüringen 1910.
- 43 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten [...]*, Bd. 1, 2, durchgesehene Auflage, München 1878, S. XXIX.
- 44 Wölfflin 1886, S. 36–37; vgl. auch Russack 1910 (wie Anm. 42), S. 62–64.
- 45 Panofsky 1926 (wie Anm. 20), S. 158.
- 46 Boehm 2008, S. 226.
- 47 Mühlestein 1914, S. 259.