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

Artikel: Die weibliche und die männliche Pose
Autor: Christen, Gabriela
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872209

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: 13.07.2025

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

GABRIELA CHRISTEN

Die weibliche und die männliche Pose

Hodler führte bei der Entwicklung seines Symbolismus eine parallele Recherche zu männlichen und weiblichen Posen, um seine Philosophie eines pantheistischen Parallelismus umzusetzen, ist aber aus ästhetischen und genderbedingten Gründen gescheitert. Wenn man Ferdinand Hodlers Werk nach den männlichen und weiblichen Posen befragt, so kommt man schnell zu einem groben Fazit. Während in den achtziger und neunziger Jahren in den symbolistischen Hauptwerken die Männer dominieren, sind es nach 1900 die Frauen. In den *Lebensmüden*[1], den *Enttäuschten Seelen*[2] (Abb. 3, S. 252) und der *Eurhythmie* (Abb. 10, S. 73) sind es alte Männer, die über die menschliche Existenz meditieren und die die melancholische Botschaft von der Unausweichlichkeit des Todes transportieren. Zur Jahrhundertwende beginnt mit dem *Tag*, der *Empfindung II*, der *Heiligen Stunde* (Abb. 10, S. 131) die lange Reihe von symbolistischen Figurenbildern mit Frauen, die mit *Blick in die Unendlichkeit*[3] endet. Einzig bei den einschlägigen Auftragswerken mit historischen Sujets wie der *Einmütigkeit* (Abb. 9, S. 207) dominieren nach 1900 die Männer.

Hodlers eigene Aussagen und die Rezeption

Ferdinand Hodler selber hat sich zur Frage der weiblichen und der männlichen Pose geäussert, als er über seine Bevorzugung der weiblichen Modelle sprach: «Im allgemeinen [...] halte ich, insoweit es sich um rein seelische Bewegungen handelt, den Frauenkörper für ausdrucksvoller als den des Mannes.»[4] Der Maler führt dafür soziale und gesellschaftliche Gründe an, wie die Tradition, dass Männer von Jugend an dazu erzogen werden, ihre Gefühle zu verleugnen. Die Frau – ist Hodler der Ansicht – erwerbe sich gesellschaftliche Macht durch Koketterie. Ihr Metier sei es, durch die schauspielerische Übertreibung der Gefühle dem Mann zu gefallen: «Aus diesem Grunde habe ich mich, zur Darstellung von Empfindungen, mit Vorliebe an Weiber gehalten. Sind sie auch nicht alle wirklich empfindsam, und ich habe deren, die es gar nicht waren öfter angetroffen als wirklich unempfindsame Männer, – so sind sie doch alle Schauspielerinnen und vermögen

auf eine Empfindung fast übergangslos formal einzugehen, sie vorzutäuschen und zwar so, dass auch der gewiegte Beobachter sich verwirren und meistens überzeugen lässt. Aus diesem Grunde sind sie dem Maler, der, wie ich, auf die formale Darstellung des Wesentlichen ausgeht, einfach unersetzlich und unentbehrlich, denn es gibt schlechterdings nichts, das ein Weib allein durch die Gebärdensprache, die Bewegung, also die Form, nicht auszudrücken im Stande wäre.»[5] Gibt der Künstler selber als Grund für seine Vorliebe für weibliche Modelle die höheren schauspielerischen Qualitäten der Frauen an, so erklären seine frühen Biographen diese häufig aus persönlichen Beweggründen. Sobald Hodler genug Geld habe, um weibliche Modelle zu bezahlen, arbeite er nur noch mit diesen, kolportiert Loosli.[6] Eine wesentlich derbere und psychologisierende Erklärung für die Präferenz der weiblichen Modelle findet sich bei Hans Mühlestein und Georg Schmidt, die darin primär Hodlers «Drang» als Mann zum Weibe sehen.[7]

Sowohl biographische als auch motivische Erklärungen – etwa dass die weiblichen Modelle zu den fröhlicheren Themen in der Malerei nach 1900 passen – greifen jedoch zu kurz, denn einerseits hat Ferdinand Hodler sehr bewusst an der Erarbeitung einer symbolistischen Männerpose gearbeitet, ist dabei aber an gesellschaftlich bedingten Männerbildern gescheitert.

Kein «Gender Trouble» um 1900

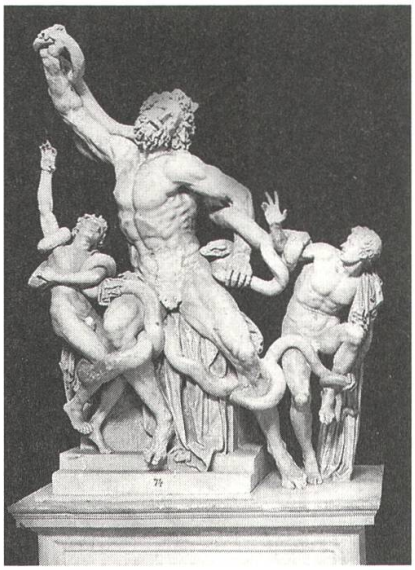
Judith Butler hat in ihrem Werk *Gender Trouble*[8] dargelegt, dass das Geschlecht nicht biologisch gegeben, sondern gesellschaftlich konstruiert sei. Die weiblichen und die männlichen Posen seien in der Sprache der Gender-Forschung die geschlechterspezifischen Inszenierungen oder Re-Inszenierungen von Dispositiven der Macht, die die herrschenden Strukturen der Gesellschaft bestätigen würden. Zwar geraten um 1900, als Ferdinand Hodler seine symbolistische Kunst entwikkelt, auch die tradierten Frauen- und die Männerbilder ins Wanken. Die Frauen lösen sich vom engen Korsett ihrer Reifröcke und emanzipieren sich von bürgerlichen Rollenbildern, indem sie natürlich fallende Reformkleider anziehen, die es ihnen erlauben, sich freier zu bewegen. Diese «Lebensreform» ist jedoch nur in wenigen engen Kunstzirkeln oder elitären Kolonien Realität, und bis in die Avantgarde der damaligen Kunst hinein dominieren weiterhin die stereotypen Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit. Das belegen beispielsweise zwei Fotografien Edward Steichens, die um 1900 entstanden sind,[9] ein Selbstbildnis des Künstlers und eine Porträtfotografie einer seiner Bekannten: Steichen kennzeichnet sich als Maler individuell mit den Attributen seiner Kunst, im Porträt der Frau interessiert ihn lediglich die Analogie von Frau und Rose als traditionelles Symbol

1 *Lied aus der Ferne*, um 1913, Öl auf Leinwand, 180 x 129 cm, Kunsthaus Zürich

2 *Der Redner*, 1913, Öl auf Leinwand, 251 x 143,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Depositum des Vereins der Freunde der Nationalgalerie

und überindividuelles Merkmal weiblicher Schönheit. Die Darstellungskonventionen der männlichen und der weiblichen Stereotypen wirken weiterhin so stark, dass auch im neuen Medium der Fotografie von einem Pionier wie Steichen keine neuen Bilder für die Geschlechterdarstellung geschaffen werden.

Grundsätzlich ähnlich funktionieren Ferdinand Hodlers männliche und weibliche Posen, was an einer paradigmatischen Gegenüberstellung von zwei Gemälden aus seinem Spätwerk abzulesen ist: Das *Lied aus der Ferne* (Abb. 1), zeigt eine klassische symbolistische Frauenfigur Hodlers, seine Frau Berthe, die die Arme hymnisch erhebt. Schreitet oder steht die Frau mit dem entrückten Gesichtsausdruck? – man weiss es nicht, die Figur symbolisiert einen Zustand der Absorption[10] und Zeitlosigkeit, der durch die reduzierte Landschaft im Hintergrund unterstrichen wird. Der *Redner* (Abb. 2) hingegen, die zentrale Figur aus der *Einmütigkeit*, dem grossformatigen Auftragswerk für das Rathaus von Hannover, ist als kraftvoller Machtmensch inmitten einer Handlung dargestellt. Gezeigt ist der Moment, in dem es ihm gelingt, seine Mitbürger zum Schwur zu bewegen. Dass in dieser männlichen Pose gleichzeitig ein spezifischer Augenblick und eine historische Situation symbolisiert ist, drückt der Maler durch den zum Sprechen geöffneten Mund und den linken, inmitten einer Bewegung abgehobenen Fuss aus. Auf Körper und Gesicht zeichnet sich im Muskel- und Mimenspiel die Spannkraft des männlichen Willens ab. Die Kleidung des Redners entspricht der Tracht eines mittelalterlichen Hannoveraners, sie ist klar historisch verortbar. Und – was an dieser Einzelfigur nicht ablesbar ist, da ihr der Kontext der Gesamtkomposition des Historienbildes *Einmütigkeit* fehlt – der Redner entstand als zentrales Element einer ganzen Bilderzählung.



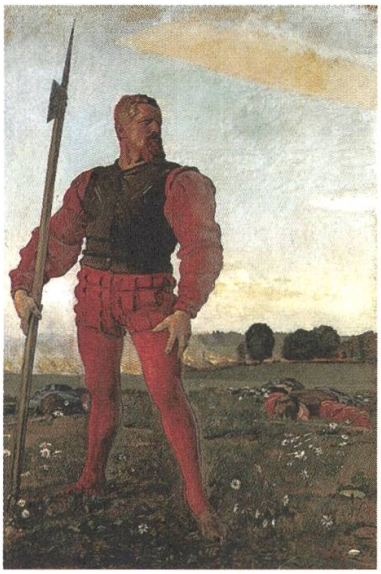
3 *Laokoon-Gruppe*, römische Kopie, 1. Jahrhundert v. oder n. Chr., Marmor, Rom, Vatikanische Museen

Weltentrückung, Ort- und Zeitlosigkeit, also Absorption bei der weiblichen, Aktivität, historische und narrative Einbettung, Individualität bei der männlichen, damit sind die Topoi der männlichen und der weiblichen Pose in Ferdinand Hodlers Spätwerk genannt, die im Folgenden genauer analysiert und auf ihre ästhetischen Wurzeln zurückgeführt werden.

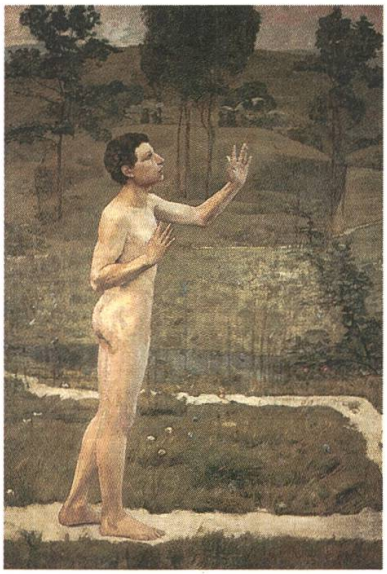
Laokoon und Venus von Milo

Die optimale Pose, die Symbolisierung einer Handlung durch den Körper, beschreibt Gotthold Ephraim Lessing in seiner Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* aus dem Jahr 1766.[11] Anhand der Laokoongruppe[12] (Abb. 3) definiert Lessing den «fruchtbaren Augenblick», als denjenigen Moment, der am Prägnantesten das Vorhergehende und das Folgende einer Handlung in der Erzählung durch eine Körperpose zum Ausdruck bringe. Wie nahe sich dieser Laokoon und der Hodlersche Redner sind, belegt gerade eine Kopie der Marmorgruppe, die hier in der falschen Rekonstruktion mit dem erhobenen statt dem abgewinkelten rechten Arm zu sehen ist. Zeigt der Laokoon den höchsten Moment des körperlichen und seelischen Schmerzes über das Schicksal seiner Kinder, so ist es bei Hodler die rhetorische Überzeugungskraft des Redners. Kunst ist bedeutende Erzählung mittels Körperposen sowohl in der Ästhetik von Lessing nach der Mitte des 18. Jahrhunderts als auch in der Malerei von Ferdinand Hodler.

Das klassische, weibliche Gegenstück zur Skulptur des Laokoon ist die Venus von Milo,[13] die auch um 1900 als Urbild der weiblichen Skulptur der Antike gilt.[14] Auf seiner Italienreise 1905 vergleicht Hodler die Venus von Milo mit dem Laokoon und leitet daraus zwei unterschiedliche Typen von Schönheit ab: «Wenn ich bloss an die Venus von Milo und die Laokoongruppe erinnere, so wird dir sofort klar sein, was ich meine. Die Erinnerung an die erstere bietet dir ohne weiteres ein klares, harmonisch geschlossenes Bild in voller, ruhiger Schönheit. Beim Laokoon musst du dich schon besinnen, wie er eigentlich aussieht und darin liegt sein Minderwert gegenüber der Venus.»[15] Es ist dieses Körperregime der ruhigen Schönheit der Venus von Milo, die auch die Frauenfiguren von Hodler, angefangen bei *Aufgehen im All* (Abb. 6) bis zu *Blick in die Unendlichkeit*, formatiert: Geschlossenheit, Harmonie, Ruhe, das sind drei Begriffe, die die weibliche Pose



4 *Zorniger Krieger*, 1884, Öl auf Leinwand, 240 x 168 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire



5 *Zwiegespräch mit der Natur*, 1884, Öl auf Leinwand, 237 x 162 cm, Kunstmuseum Bern

beispielhaft als selbstbezogene, absorptive und emotionale Haltung charakterisieren gegenüber der männlichen Pose, die den Kontext des Narrativen, den kurzen Moment des Innehaltens in einer Bewegung als den fruchtbaren Augenblick und den Affekt in den Vordergrund rücken und deshalb ein variierteres aber auch unruhigeres Bild von Schönheit bietet.

Paradigmen des Männlichen und des Weiblichen im Werk von Ferdinand Hodler

Interessanterweise versucht Hodler jedoch in den Anfängen seines Werks diese beiden unterschiedlichen Paradigmen der männlichen und der weiblichen Körperstellung auch auf männliche Modelle zu übertragen: Sowohl der *Zornige Krieger* (Abb. 4) als auch der versunken gestikulierende Jüngling im *Zwiegespräch mit der Natur* (Abb. 5) sind 1884 entstanden und bilden den Nukleus der Suche des Malers nach Posen in den unterschiedlichen Registern. Während der Jüngling zum Ausgangspunkt der absorptiven Haltung der Frauenfiguren wird, steht der Krieger mit Hellebarde am Anfang der aktiven und narrativ motivierten Pose, die in der Historienmalerei von Hodler dominiert. Schon Loosli hat auf den markanten Gegensatz in diesen beiden gleichzeitig entstandenen Figuren hingewiesen und daraus auf zwei entgegengesetzte Seiten in der Psyche des Malers geschlossen: «Diese beiden Bilder, die wie gesagt fast, ja, wie ich von Hodler weiss, zum Teil wenigstens, gleichzeitig gemalt wurden, zeigen so recht seine Doppelnatur. Auf der einen Seite den vor nichts zurückschreckenden, wagemutigen Kraftmenschen, auf der andern den weichsinnigen, weltverlorenen, mystisch veranlagten Innenfühler.»[16]

6 *Aufgehen im All*, 1892, Öl auf Leinwand, 159 x 97 cm, Kunstmuseum Basel

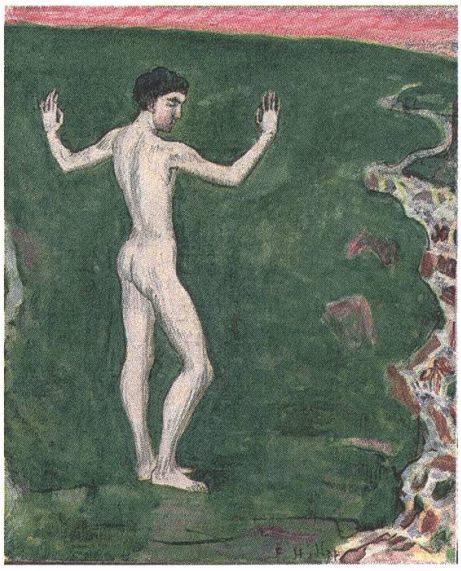
Wiederum lohnt es sich, nicht nach biografischen oder gar psychologisierenden Erklärungen zu suchen, sondern hier eine bewusste Gegenüberstellung von unterschiedlichen Paradigmen der Körperdarstellung zu sehen, was Hodler selber in einer späteren Notiz zum *Zwiegespräch in der Natur* bestätigt: «Dieser Jüngling ist ein Anbeter der Natur. Er schreitet einem schmalen Weg entlang einer Phantasie-Landschaft zu. Die Figur steht aufrecht, ihre Bewegungen sind einfach. Ihre etwas erhobene Hand sowie der erhobene Kopf veranschaulichen den Zustand der Bewunderung. Das Zwiegespräch war eine verfrühte Erscheinung meiner (späteren) Tendenzen; es war der wahrste Ausdruck meiner selbst.»[17] Tatsächlich zeigt die Jünglingspose viele der Charakteristika, die Hodler zeitlebens in der Entwicklung der symbolistischen Figuren realisieren wird: eine stilisierte Phantasielandschaft als Hintergrund, die er noch weiter vereinfachen wird, die nackte menschliche Figur, die gestisch oder pantomimisch eine Emotion ausdrückt, keinerlei historische Situierung oder Charakterisierung des Menschen, der mit seinem Körper einen ideellen Gehalt – die Einheit von Mensch und Natur – konnotiert. Dazu kommt als wichtiges Merkmal der symbolistischen Pose bei Hodler, die absorptive Haltung des Modells, das den Blick selbstversunken in die Ferne wendet. Der *Zornige Krieger* hingegen steht ganz eindeutig in der Tradition des narrativen Historienbildes des 19. Jahrhunderts: die statuarische Pose des Kriegers mit Stand- und Spielbein und die Requisiten des Kampfes liefern die Erzählung zum Bild. Die Haltung des Modells selber mit Ausfallschritt, selbstbewusst aufgestützter Hand, den Kopf leicht im Dreiviertelprofil nach oben gehoben und den Blick in die Weite gerichtet, denotiert deutlich den männlichen, aktiven Helden.

1893, beinahe ein Jahrzehnt, nachdem er den nackten Jüngling in der Landschaft gemalt hatte, zeigte Hodler dieses Bild zusammen mit *Aufgehen im All* (Abb. 6) unter dem Titel *Communion avec l'infini* im Bâtiment électoral in Genf. Die Präsentation einer männlichen und einer weiblichen Aktfigur unter diesem anspruchsvollen Titel kann nur programmatisch gelesen werden. Im selben Jahr zeigte er *Aufgehen im All* im Salon du Champ-de-Mars, in der für ihn wichtigsten

Ausstellung in der Hauptstadt der Kunst, wo er seit 1891 internationale Anerkennung suchte.[18] Nach seinen mehrfigurigen Kompositionen wie der *Nacht*, die in Paris Aufsehen erregte,[19] und nach dem Misserfolg der *Lebensmüden*[20] suchte er nun mit symbolistischen Einzelfiguren zu brillieren. Diese Bilder sollten kleiner und daher leichter verkäuflich und «graziöser»[21] sein. Wieder will Hodler in der weiblichen Figur den symbolischen Gehalt seiner Darstellung durch die antikische Nacktheit, eine pantomimische Gestik, eine absorptive Haltung und die klare Trennung von Figur und Landschaft steigern. Die weibliche Figur mit ihrer Pose stiess jedoch bei der zeitgenössischen Kritik auf Unverständnis.[22] Hodlers Versuch, den Körper zum alleinigen Ausdrucksträger für ideelle Werte zu machen, ohne auf die traditionelle Ikonografie zu rekurrieren, ist mit *Aufgehen im All* gescheitert. Obwohl er mit dieser ersten Umsetzung einer weiblichen und männlichen Pose vorerst keinen Erfolg hatte, aber viel Aufsehen verbuchen konnte, arbeitete Hodler an der symbolistischen Einzelfigur weiter, um seine Körpersprache zu entwickeln. Auffällig ist aus heutiger Sicht, dass sich die beiden Figuren von *Aufgehen im All* und *Zwiegespräch mit der Natur* von der Gestik her sehr ähnlich sind; in den neunziger Jahren gab es für ihn offenbar keinen geschlechtsspezifischen Unterschied für die Darstellung der Empfinden.

Knaben und Jünglinge

In den folgenden Jahren entwickeln sich die Posen der Knaben, Jünglinge und Frauen im Werk Hodlers parallel. Hauptthema ist die intime Verbindung mit der Natur, wie sie in den gleichzeitig entstehenden Gemälden *Ergriffenheit*[23] mit Hodlers späterer Frau Berthe Jacques als Modell und dem *Bezauberten Knaben*,[24] für den Hodlers Sohn Hector posierte, zu sehen sind. Die diesmal mit einfachen Kleidern bedeckten Körper, die die Bildmitte einnehmen, weisen mit ihrem Gestus – die Frau betet, der Knabe hält symmetrisch in beiden Händen eine Blume – auf die Symbolik der Bezauberung oder der Ergriffenheit hin. Die wieder absorptive Mimik der Gesichter – das abgewendete Halbprofil der Frau, die beinahe geschlossenen Augenlider des Knaben – laden ein über die Art der Ergriffenheit zu spekulieren, ob sie religiöser, pantheistischer oder rein subjektiver Natur sei. Auch neun Jahre später herrscht in den Gemälden mit symbolistischen Einzelfiguren noch das gleiche Körperregime: Das *Weib am Bache*[25] von 1903 unterscheidet sich in Gestik und Ausdruck wenig vom *Jüngling am Bergbach* (Abb. 7). Zu dieser Zeit erreicht die Arbeit Ferdinand Hodlers mit der Jünglingsfigur ihren Höhepunkt. Der Maler hielt zwar den weiblichen Körper grundsätzlich für ausdrucksvoller, eine Ausnahme aber ist der Jünglingskörper: «Immerhin gibt es



7 *Jüngling am Bergbach*, 1901, Öl auf Leinwand, 34 x 28 cm, Madrid, Foundation Thyssen-Bornemisza Collection

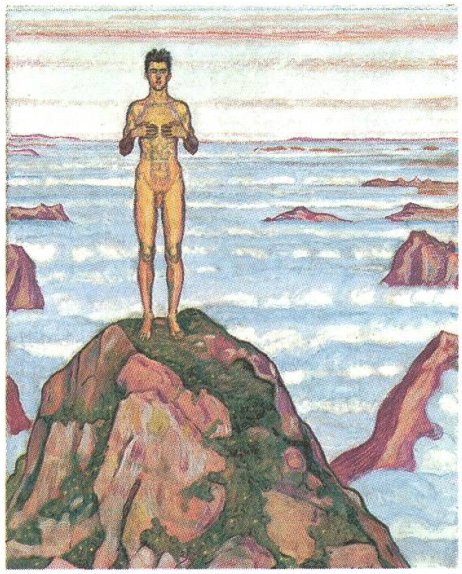
8 Wilhelm von Gloeden, *Junge mit Palmenzweig*, Albuminabzug, 11,5 x 20 cm, Sammlung Niess

9 *Blick ins Unendliche*, 1903–1906, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts

10 Louis Janmot, *L'infini*, 1861, Bleistift und Gouache auf Papier, 114 x 146 cm, Lyon, Musée des beaux-arts

auch beim Mann eine Zeit, wo er das Lügen mit dem Körper noch nicht genügend erlernt hat, um es gegenüber dem erfahrenen Beobachter einwandfrei durchzuführen, nämlich das Jünglingsalter und zwar in den Jahren, wo dem jungen Mann sich erst recht eigentlich die Welt erschliesst [...].»[26] In diesem Alter befindet sich um 1900 Hodlers eigener Sohn, so dass es auf der Hand liegt, dass Hodler mit Hector zusammenarbeitete. Wichtiger aber für Hodlers Beschäftigung mit der Thematik ist der zeitgenössische Jugendkult im Jugendstil, wo die Figur des Jünglings als Ephebe geradezu prädestiniert war, die Botschaft von Jugend und Frühling zu symbolisieren. Auffällig aber ist, wie gerade hier in der Kunst eines Ferdinand Hodlers die Geschlechterbilder ins Schwanken kommen und das Androgyne ins Auge sticht, sobald der männliche Körper eine Gestik der Innerlichkeit annimmt. Der Junge mit den tänzerisch erhobenen Armen des *Jünglings am Bergbach* ebenso wie der *Jüngling mit Blume*[27] wirken ausgesprochen effeminiert. Die Mischung von weiblich emotionaler Gestik mit dem androgynen Körper erscheint unmännlich und ist homoerotisch konnotiert. Dies zeigt auch das Beispiel des *Jungen mit Palmenzweig* (Abb. 8), eine Fotografie des Deutschen Wilhelm von Gloeden, der sich mit diesem Medium auf homoerotische Inszenierungen im Geist der Antike spezialisiert hat.

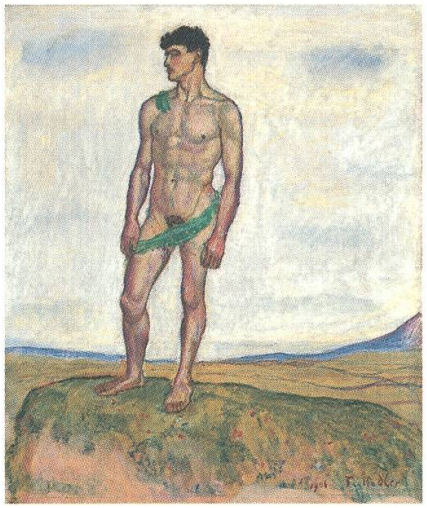
Einzig in Hodlers Gemälde *Blick ins Unendliche*[28] (Abb. 9) mit Hector Hodler als Modell, der auf einem Berggipfel hoch über den Wolken steht, findet sich eine Jünglingspose, die weniger an die Ästhetik der zeitgenössischen Fotografie im homosexuellen Kontext erinnert. Die streng axialsymmetrische Figur mit ihrer aufrechten Haltung und vor allem dem Blick, der frontal auf die Betrachter ge-

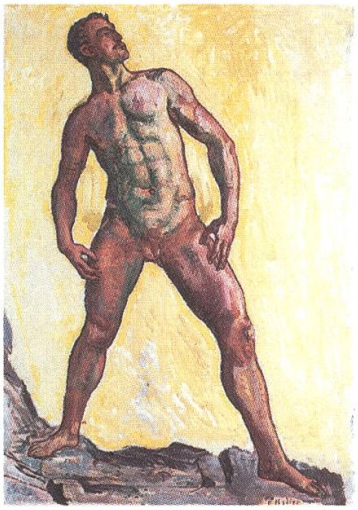


richtet ist, vermittelt einen Ausdruck der Idealisierung. Hodler hat in dieser Komposition die Pose der Absorption und der Emotionalität zu Gunsten einer strengen symmetrischen Spiegelung der Körperglieder aufgegeben. Überhöhend wirkt hier zudem die Position des hübschen jungen Mannes in Nacktheit auf dem höchsten Gipfel. In einer Radierung[29] scheint Hodler jedoch auf diesen Körperausdruck nicht vertraut zu haben, und er verleiht Hector einen seltsamen Heiligenschein, der sich um den Kopf des Jünglings schlingt und gleichzeitig dessen Geschlecht verdeckt: Ein jugendlicher Gott steht über allem Irdischen in Kommunikation mit dem All.[30] Nicht zufällig greift hier Hodler Bildformen auf, die im 19. Jahrhundert im Kontext der religiösen Malerei ganz ähnlich dargestellt wurden, nämlich im romantisch-religiösen Zyklus des Lyonneser Malers Louis Janmot *Le poème de l'âme*, der Geschichte einer Seele, die, unter dem Titel *L'infini* (Abb. 10) in einer Gestik der Innerlichkeit, mit der Unendlichkeit kommuniziert.[31]

Das Scheitern der männlichen Pose

Auch in den folgenden Jahren schuf Ferdinand Hodler immer wieder, neben den weiblichen Figuren, die ihm wie etwa in der *Quelle*[32] mühelos gelingen, männliche, symbolistische Figuren. 1906 malte er den *Blick ins weite Land* (Abb. 11), eine nackte Männerfigur auf einem Berggipfel, die in sich versunken über eine Landschaft blickt. Wieder stand ihm sein Sohn Hector Modell, diesmal aber als athletischer junger Mann. Die Körperstellung des nun erwachsenen Modells hat sich verändert: weniger stilisiert als der Jüngling auf dem Berggipfel von *Blick ins*





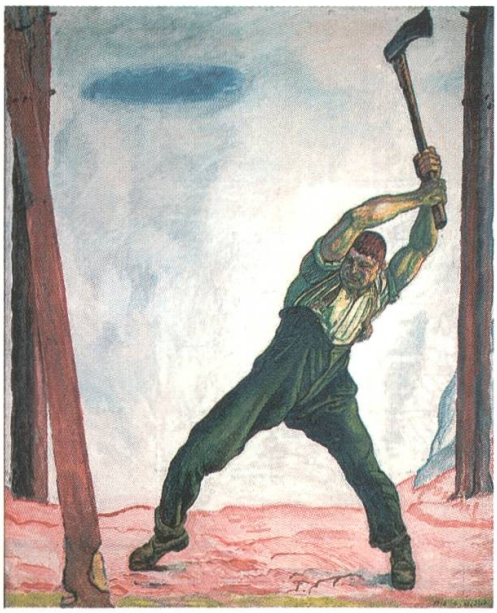
11 *Blick ins weite Land*, 1906, Öl auf Leinwand, 48 x 39,5 cm, Privatbesitz

12 *Urkraft*, 1908, Öl auf Leinwand, 97,5 x 67 cm, Privatbesitz

13 Napoleon Sarony, *Eugen Sandow, body-builder, full-length portrait, standing, nude except for shoes, facing right*, Fotografie, Washington, The Library of Congress

Unendliche und weniger durch eine (weibliche) Gestik der Innerlichkeit charakterisiert als der *Jüngling am Bergbach* bleibt die Figur seltsam nichtssagend. Trotz absorptivem Blick und der Position auf einem Berggipfel will sich hier kein symbolistischer Mehrwert einstellen. Dies scheint Hodler realisiert zu haben, denn der *Blick ins weite Land*[33] von 1907 zeigt nun eine deutlich stärkere Pose, indem er den jungen Mann einen weiten Ausfallschritt tun lässt und die beiden Hände auf den kraftvoll angespannten Oberschenkeln positioniert. Auch diese Pose scheitert, da die statuarische Haltung unmotiviert scheint und weit von einer plausiblen Handlung entfernt ist. Das seltsame Tuch, das das Geschlecht verdeckt und neckisch über der Schulter des jungen Mannes züngelt, trägt ebenfalls nicht zur Glaubwürdigkeit der Haltung bei. Auch in den beiden Varianten der *Urkraft*,[34] mit und ohne Lendenschurz (Abb. 12), beide 1908 entstanden, kommt Hodler wenig in der Erarbeitung der männlichen Pose voran: Die nun seitenverkehrte Haltung wird lediglich durch das Zurücklehnen des Modells und den nach oben gerichteten Blick akzentuiert und dynamisiert. Hier gelingt es Hodler nicht, seinen eigenen Anforderungen an die Pose gerecht zu werden und «den flüchtigen Augenblick» als eine bewegte Stellung wiederzugeben: Seine Figur wirke «hölzern und tot»,[35] der erwachsene männliche Körper eigne sich wenig für die Stilisierung zu einem überindividuellem Bedeutungsträger.

Was man heute ob solchen protzigen Posen vergisst: Hodler bewegte sich mit dieser Suche nach dem symbolistischen Männerkörper und einer männlichen Gestensprache auf der Höhe seiner Zeit. Während der «Lebensreform» sollte der starke menschliche Körper zum «Tempel» einer neuen Religion werden, die sich von den Nachteilen der Industriegesellschaft mit beengenden Kleider- und Körperordnungen löst,[36] und, anders als heute, waren sich kurz nach 1900 Athletentum und Kunst sehr nahe. Der Kraftsport gehörte wie der Ausdruckstanz zur zeitgenössischen Auseinandersetzung mit dem Körper. Die Athleten waren häufig an spiritistischen und theosophischen Themen interessiert wie der ganzheitlich operierende «Athletenvater» Theodor Siebert[37] oder der bekennende Vegetarier Lionel Strongfort.[38] Sie inspirierten sich bei ihren Posen von antiken Skulpturen und arbeiteten für Künstler als Modelle. Lionel Strongfort stand für den deutschen Maler Max Klinger und auch der erste Superstar des Bodybuildings, Eugen Sandow, pflegte Kontakte mit Künstlern und Schriftstellern und liess sich in Posen der klassischen Bildhauerei fotografieren.[39] Die Körper schwankten jedoch zwischen dem Nachstellen antiker Skulptur und den Posen des frühen Bodybuildings, wie das Beispiel von Eugen Sandow[40] veranschaulicht. Sandow liess sich als sterbender Gallier[41] ebenso wie als Muskelmann in noch heute vertrauter Stellung (Abb. 13) fotografieren. Die Erfindung des männlichen Reformkörpers und einer neuen Gestensprache vor dem Hintergrund der Philosophien der Lebensreform funktionierte jedoch kaum. Die Posen der damaligen Körperkultur liessen unterschiedliche Lektüren zu, dominant war jedoch auch damals die pragmatische: die Pose als sportliche Leibesübung von Athleten.[42] Eine analoge Lektüre erfuhren auch die Männerfiguren von Ferdinand Hodler. Interessant sind in diesem Zusammenhang die kurzen Bemerkungen von Loosli zu den Gemälden *Blick ins weite Land* und der *Urkraft*, die dieser alle drei unter dem Titel *Blick ins weite Land* beschreibt: «Im folgenden Jahr, 1907, entstehen drei fernere Fassungen von ‹Blick in's weite Land›, von denen zwei, um der mehr herausfordernden als träumerischen Stellung des jungen Mannes willen, gelegentlich auch als ‹Der Athlet› bezeichnet wurden. Obwohl diese Bezeichnung grundsätzlich irrtümlich ist und Hodler mit der zurückgelehnten Kraftfigur lediglich einen andern, tatkräftigeren Grad der Ergriffenheit und Bewunderung ausdrückt, so haben wir, aus praktischen Rücksichten, die nun einmal geläufig gewordene, falsche Bezeichnung auch für den Generalkatalog beibehalten, weil sie ermöglicht, die verschiedenen Fassungen des Gegenstandes klarer auseinanderzuhalten.»[43] *Blick ins weite Land* und die *Urkraft* sollten also eine tatkräftige Pose der Ergriffenheit darstellen, was der französische Zweittitel für eine Variante der Urkraft



14 Ferdinand Hodler, , 1910, Öl auf Leinwand, 262 x 212 cm, Kunstmuseum Bern, Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur, Bern

bestätigt: *Plénitude*.[44] Dies ist ein wenig verständlicher Titel angesichts der schlecht gemimten männlichen Kraftmeierei in der Bodybuilding-Pose, und auch die Absicht Hodlers, Kraft und Ergriffenheit zugleich in dieser männlichen Pose zu symbolisieren, gipfelt in einer ambivalenten und paradoxen Figur. So zeigen die Gemälde von Hodler mit athletischen Männerfiguren unterschiedliche Varianten des Scheiterns der männlichen symbolistischen Figur: Starke Männer offenbaren bekanntlich keine Emotionen, männliche Modelle mit Muskeln sind Sportler.

Kräftige Männer

Die beiden Fassungen der *Urkraft* und der *Blick ins Weite Land* sind Ferdinand Hodlers letzte Versuche, Posen für empfindsame, nackte Männer zu finden. Mit der männlichen Pose setzte er sich in Einzelfiguren jedoch wieder 1908 auseinander, als er von der Schweizerischen Nationalbank den Auftrag erhielt, Entwürfe für die Vignetten der neuen Banknoten vorzulegen.[45] Nach einer langen Vorgeschichte wurden schliesslich für die 50-Franken-Note ein Holzfäller und für die 100-Frankennote ein Mäher ausgewählt. Ferdinand Hodler hat die beiden Motive des *Holzfällers* (Abb. 14) und des *Mähers*[46] auch auf Leinwand gemalt, und diese wurden zu den erfolgreichsten Gemälden des Künstlers als Ikonen typisch schweizerischer Arbeit.[47] Der *Holzfäller* und der *Mäher* waren jedoch von Hodler nicht als realistische Darstellung von Arbeitern gedacht, sondern als symbolistische Männerfiguren. Diesmal wollte er keine Emotion darstellen, sondern Begriffe, die sich mit der männlichen Rolle und somit einer entsprechenden Pose verbinden liessen, nämlich die «Kraft» für den Holzfäller und den «Rhythmus»[48] für den *Mäher*; aus Angst davor, missverstanden zu werden, wählte er die konkreten Berufsbezeichnungen. So fügten sich diese beiden männlichen Figuren allerdings auch passgenau in die traditionelle Ikonographie des jungen Schweizer Nationalstaates, der sich gerne zum Bauernstaat stilisierte. Und dank der massenhaften Verbreitung der Holzfäller und Mäher als Sujets auf den ersten Schweizer Banknoten, verloren diese beiden Figuren bald ihre symbolistischen Konnotationen. Niemand würde vermuten, dass Hodler nach vielfachen Versuchen hier eine funktionierende, symbolistische Pose gefunden hat, die den männ-

lichen Körper nun allerdings weder zum Ausdrucksträger von Innerlichkeit oder Emotion, sondern zum Träger von nationaler Ikonographie macht.

Dass Ferdinand Hodler mit seiner Suche nach einer symbolistischen Pose der Erfülltheit und Absorption für den Mann bei diesen Figuren endet, entbehrt zudem nicht einer gewissen Ironie: Gerade die Gemälde des *Holzfällers* und des *Mähers* gelten heute als brachiale Darstellungen von männlichen Stereotypen im Werk des Künstlers. Zu deutlich bleibt aus heutiger Sicht, dass sich der Künstler hier wieder traditionellen Geschlechterschemata annähert, vielleicht aus der Einsicht heraus, dass sich Muskeln und Emotionen doch nicht vertragen.

1 *Die Lebensmüden II*, nach 1892, Öl/Lw., 110,5 x 221 cm, Winterthur, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte.
2 *Die enttäuschten Seelen*, 1892, Öl/Lw., 120 x 299 cm, Kunstmuseum Bern, Staat Bern.
3 *Blick in die Unendlichkeit,* 1916, Öl/Lw. 138 x 246 cm, Kunstmuseum Winterthur, Geschenk des Galerievereins Freunde des Kunstmuseums Winterthur, 1923; *Der Tag*, 1899/1900, Öl/Lw., 160 x 352 cm, Kunstmuseum Bern; *Die Empfindung*, 1901/1902, Öl/Lw., 193 x 280 cm, Privatbesitz.
4 Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 27.
5 Ebd., S. 28.
6 Ebd., S. 104.
7 Mühlestein/Schmidt 1942.
8 Deutsche Ausgabe: Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M. 1991.
9 Edward Steichen, *Die Rose*, um 1901, Fotografie, 14,8 x 13,2 cm, Bradford, The Royal Photographic Society Collection at the National Media Museum und Edward Steichen, *Selbstbildnis mit Pinsel und Palette*, 1902, Fotografie, 26,7 x 20 cm, The Art Institute of Chicago, Alfred Stieglitz Collection.
10 Michel Fried hat in seiner prägenden Publikation *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley/Los Angeles/London 1980, auf die Bedeutung der Absorption als ein neues Verhältnis zwischen Betrachterin und Bild hingewiesen, allerdings ist die Absorption in seinen Ausführungen keine der weiblichen Pose zugewiesene Haltung.
11 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart 1987 [Erstausgabe: 1766].
12 *Laokoon-Gruppe*, Marmor, Rom, Vatikanische Museen. Diese römische Kopie, die im 1. Jahrhundert v. oder n. Chr. entstanden ist, wurde 1506 in Rom gefunden, allerdings ohne den rechten Arm, der bis 1960 falsch rekonstruiert blieb, nämlich in der hier gezeigten, hochgereckten Haltung, die den Laokoon und den Redner noch enger verwandt erscheinen.
13 *Venus von Milo*, 100 v. Chr., Marmor, Paris, Louvre.
14 Wolbert 2001 (1), S. 215.
15 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 150.
16 Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 130–131. Deutlich wertender, aber inhaltlich sehr ähnlich vergleichen Hans Mühlestein und Georg Schmidt die beiden Gemälde: «Auf der einen Seite die Extraversion bis zur landsknechtischen Blutrünstigkeit, und diese mit krass naturalistischen Mitteln – auf der andern Seite die Introversion bis zur femininen Weichlichkeit, und dies mit den anti-naturalistischen stilisierenden Mitteln des französischen Symbolismus.», in: Mühlestein/ Schmidt 1942, S. 284.
17 Zitiert nach Brüschweiler 1983 (1), S. 71.
18 1891 schickte er die *Nacht*, 1892 *Die Lebensmüden* und 1894 den *Auserwählten* nach Paris.
19 Briefe an Johann Friedrich Büzberger vom 15. April 1891 und 3. Februar 1892, in: Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 333–334. Zur zeitgenössischen Rezeption Hodlers in Paris siehe Cahn 2007.

20 Koella 1999 (3), S. 39.
21 «Mit den Lebensmüden und den Enttäuschten habe ich für eine Zeit abgebrochen und greife an eine andere nicht so stumpf stimmende Saite, an andere (graziösere) Gegenstände indem ich an einer sorgfältigere Ausschaffung immer mehr halte.» Brief an Büzberger vom 17. September 1892, in: Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 335.
22 Der Kritiker Josef Viktor Widmann musste sein gesamtes rhetorisches Talent einsetzen im Versuch, die weibliche Figur von *Aufgehen im All* verständlich zu machen: Widmann 1894 und Brüschweiler 1970, S. 57–59.
23 *Ergriffenheit*, 1894, Öl/Lw., 45 x 26 cm, Kunstmuseum Bern, Staat Bern.
24 *Bezauberter Knabe*, 1894, Öl/Lw., 106 x 70 cm, Kunsthaus Zürich, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung.
25 *Weib am Bache*, 1903, Öl/Lw., 122 x 116 cm, Kunsthaus Zürich.
26 Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 27.
27 *Jüngling mit Blume*, um 1902, Mischtechnik, 42 x 29,5 cm, Auktionskatalog Galerie Fischer, Luzern, 12.4.2000, Lot 2243.
28 Es existieren drei Fassungen des Gemäldes, vgl. dazu: Brüschweiler 1999 (1), S. 57–65.
29 *Blick ins Unendliche*, Radierung auf beigem Papier, 24,3 x 12,9 cm, Privatbesitz.
30 Bätschmann 1989, S. 24–25, insbesondere 25: «Im Hintergrund der Bildidee steht ohnehin das ikonographische Modell der ‹Verklärung Christi›.» Deutlich negativ äussern sich Mühlestein/Schmidt 1942, S. 417, zum Gemälde: «Das Übelste an pseudogeistiger Pathetisierung des Mannes hat sich Hodler mit seinem Sohn Hektor auf dem Bild ‹Blick ins Unendliche› von 1903 geleistet.»
31 Dominique Brachlianoff, *Le poème de l'âme. Louis Janmot*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1995.
32 *Die Quelle*, 1904–1910, Öl/Lw., 130 x 100 cm, Privatbesitz.
33 *Blick ins weite Land*, 1907, Öl/Lw., 77,5 x 71 cm, Privatbesitz.
34 *Urkraft*, ca. 1908, Öl/Lw., 92 x 68 cm, Privatbesitz.
35 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 66–67.
36 Wedemeyer 2001, S. 399–401.
37 Wedemeyer 1996, S. 83–94.
38 Ebd., S. 174, Abb. 16: Strongfort, der als schönster Mann der Jahrhundertwende galt, ist hier in der Pose des *David* von Michelangelo abgebildet.
39 Ebd., S. 98.
40 David Chapman, *Sandow the Magnificent: Eugen Sandow and the Beginnings of Body Building*, Urbana 1994, und Wedemeyer 1996, S. 94–107.
41 Fotograf unbekannt, *Eugen Sandow, full-length portrait, lying, facing left, wearing fig leaf*, Fotografie, Washington, The Library of Congress, Nr. LC-USZ62.101729. Die Fotografie zeigt Sandow als sterbenden Gallier nach einer römischen Skulptur (Rom, Kapitolinische Museen).
42 Wedemeyer 2001, S. 399.
43 Loosli 1921–1924, Bd. 3, S. 74.
44 Dieses Gemälde trägt nach Angaben im Inventar des Schweizerischen Institutes für Kunstwissenschaft, Zürich, den Zweittitel: *Plénitude*, deutsch: Erfüllung.
45 Rivaz 1991.
46 *Der Mäher*, 1910, Öl/Lw., 87 x 114 cm, Privatbesitz Basel.
47 Vom *Holzfäller* existieren zwölf, vom *Mäher* zehn Versionen.
48 «Es ist übrigens schade, dass sowohl beim *Holzfäller* wie beim *Mäher* der Gegenstand selbst ihnen ohne weiteres den Titel aufdrängt, denn wenn es nach mir ginge, hätte ich den ersteren nicht als Holzfäller, sondern als ‹die Kraft› bezeichnet und den Mäher hätte ich schlechtweg ‹Rhythmus› benannt, aber ich fürchte, das wäre missverstanden worden.» Loosli 1921–1924, Bd. 3, S. 107, vgl. auch: Mühlestein/Schmidt 1942, S. 381.