

Laurence Madeline (Hrsg.); Hodler // *Parallelismus* (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern und Musées d'art et d'histoire Genf); Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess 2018; 192 S., 155 farb. Abb.; ISBN 978-3-85881-591-0; € 48

Der Katalog *Hodler // Parallelismus* folgt in seinem Aufbau der Konzeption der gleichnamigen Ausstellung in Genf (20. April bis 19. August 2018) und Bern (14. September 2018 bis 13. Januar 2019). Unter dem von Hodler selbst proklamierten Diktum des Parallelismus wurden seine Gemälde nach inhaltlichen und gattungsspezifischen Kriterien gruppiert. Dabei gelang es in der Zusammenkunft der Sammlungen des Kunstmuseums Bern und des Musées d'art et d'histoire in Genf sowie der Hinzunahme einiger weiterer Leihgaben eine umfangreiche Schau anlässlich des 100. Todestages Ferdinand Hodlers 2018 zu erstellen, die sowohl die ikonischen Meisterwerke wie *Der Holzfüller*, die Seelandschaften, *Die Nacht* oder *Der Frühling* als auch weniger häufig publizierte und rezitierte Arbeiten wie *Die Trinkenden* und *Die Streitenden* (Abb. 2) zeigt, die den qualitativen Standard der bekannteren Arbeiten zusätzlich bestätigen. Besonders gelungen ist der Kabinetraum mit den vier vordergründig gleichartigen En face-Selbstporträts, die sonst auf vier verschiedene Standorte verteilt keinen direkten Vergleich am Original erlauben. Lediglich ein paar Skizzen oder Vorstudien hätten die Exponatenliste noch ergänzen können, zumal sie die konstruktive Herangehensweise an Figurenaufbau und Komposition im Sinne eines Parallelismus-Konzeptes unterstützten wie in den Essays durchaus herausgestellt wird.

Der Katalog beginnt mit einem kurzen einführenden Text der Herausgeberin Laurence Madeline, die die Zusammenarbeit von Bern und Genf mit der Biografie Hodlers verknüpft. Darf man den frühen Biografen Hodlers Glauben schenken, so brach 1871 der damals 18-Jährige zu Fuß von Langenthal (Kt. Bern) auf, um in Genf die Malerei zu erlernen. Zweifellos erfolgte dieser Ortswechsel, jedoch sind die Beschreibungen der Umstände nicht frei von legendenhafter Heroisierung des „erste[n] identitätsstiftende[n] Maler[s] der Schweiz“. (11) Madeline stellt Vermutungen über mögliche Reiserouten Hodlers an, an deren Endpunkt sie den Genfer See, genauer die Île Rousseau, stellt, deren Namensgeber Jean-Jacques Rousseau die Autorin in Bezug zum Künstler setzt. Beide nahmen ihren „Platz im Herzen der Natur ein und war[en] empfänglich für deren kleinste Schwingungen“. (13) Ferdinand Hodler musste bereits in seiner Kindheit und Jugend mehrere Male sein Zuhause hinter sich lassen, unter anderem nach dem Tod seines Vaters, später wieder nach dem Tod der Mutter. Diese erlebte Instabilität in der familiären Konstellation verbunden mit den Ortswechseln mag eine Selbstständigkeit gefördert haben, die zur Entscheidung zum erneuten, unbegleiteten Aufbruch ermutigt haben könnte. „Nach Genf und nicht etwa – wie Böcklin – nach München oder Düsseldorf zu gehen, also Kunstmetropolen, deren deutscher Ursprung Hodler logischerweise hätte anziehen können, oder nach Paris, der wahren Kunsthauptstadt, die alle Berufungen lockte, bedeutete zudem den



Abb. 1: Ferdinand Hodler, *Genfersee von Chexbres aus*, um 1904, *Musées d'art et d'histoire, Stadt Genf* (45)

Beginn einer schweizerischen Schule für Malerei, die von jeder deutschen oder französischen Schule unabhängig sein sollte.“ (15) Inwiefern Hodler „die wahre Malerei seines Landes ersann“ (16) und „[d]ie Verschmelzung der Kulturen, deren Diversität er bereits durch seine Wanderung erfahren hatte, [...] der Schaffung einer Nationalkunst dien[te]“ (16), sei dahingestellt. Der ‚Hodler’sche Mythos‘, wie es im Titel heißt, wird mit diesen Aussagen leider vielmehr befeuert als objektiv untersucht.

Daran anschließend eröffnet der Katalogteil die Exponate aufgegliedert in: 1. Parallelismus der Schöpfung; Parallelismus der Natur; Parallelismus der menschlichen Gestalt; Parallelismus der Gruppenkomposition, 2. Die Prinzipien: Vertikalität; Das Gleichgewicht gegensätzlicher Kräfte; Horizontalität, 3. Korrespondenzen: Die Einheit des Werkes; Parallelismus der Empfindungen und 4. Das Wesentliche. Der Tafelteil wird aufgelockert mit ganzseitig vergrößerten Zitaten des Künstlers wie sie auch in den Ausstellungsräumen angebracht waren.

Erst im hinteren Viertel befinden sich die Essays der Autoren Bättschmann, Müller und Blümle. Oskar Bättschmann, der sich jüngst nicht nur mit der Erarbeitung des Werkverzeichnisses als Autor empfahl, gibt einen fundierten Überblick zum Paralle-

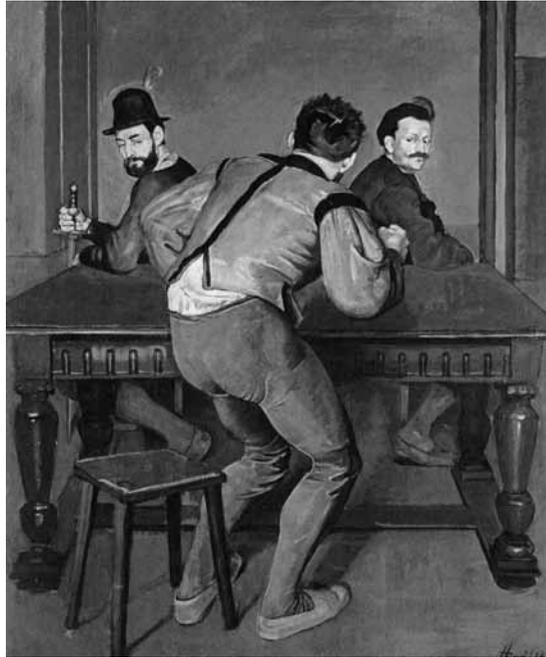


Abb. 2: Ferdinand Hodler, *Die Streitenden*, 1886, *Musées d'art et d'histoire*, Stadt Genf (65)

lismus-Begriff bei Hodler. Dabei bezieht man sich auf Aufzeichnungen in Hodlers Skizzenheften (*Carnets*) von 1908. Diese sind dem Essay als Bildzitate beigegeben, aufgrund ihrer Briefmarkengröße sind jedoch kaum Text und illustrierende Skizzen zu identifizieren. So muss man sich trotz Abbildungen ganz auf die ausschnitthafte Transkription von Bättschmann verlassen. Die Ausführungen zum Parallelismus stehen bei Hodler in direktem Zusammenhang mit der Beschäftigung am Monumentalwerk *Der Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813*, das er in den Jahren 1908/09 für die Jenaer Universität ausführte. Wiederholungen gleichartiger Formen im positiven oder negativen Raum, ebenso wie Wiederholungen immer gleicher Abläufe in der zeitlichen Dimension führt Hodler schriftlich als Inbegriff von Parallelismus auf. Geradezu paradigmatisch können die in zwei Registern komponierten *Jenenser Studenten* hier zur Veranschaulichung herangezogen werden. Dabei hat Hodler „darauf geachtet, die mit den Symmetrien aufkommende Gefahr der Starrheit zu vermeiden, indem er unten die Stellungen und Farben der Pferde variierte und die sechs Uniformierten in unterschiedlichen Phasen des Aufbruchs darstellte.“ (155) Aber der Künstler erfasste im Parallelismus nicht nur stilistische Formanalogien, wie es in seinem Text *De l'œuvre – Vom Werk* von 1908/09 weiter heißt: „Man hat keine Mühe in allen diesen Fällen den Parallelismus der Wiederholung und einen geistigen Parallelismus zu erahnen, der in diesen äusseren Bekundungen als dekorativer Parallelismus hervorgebracht wird.“ (155f.) Und selbst die Nachahmung des Sichtbaren in der Malerei setzt Hodler mit dem Begriff der Wiederholung und deshalb dem des



Abb. 3: Ferdinand Hodler, *Eurhythmie*, 1895, Kunstmuseum Bern (103)

Parallelismus gleich, ebenso die Repetition von Motiven, die nicht zuletzt der Übung und der Verbesserung der Künstlerhand zu dienen hat. Hodler suchte gezielt die Bestätigung seiner Parallelismus-These in der unberührten ebenso wie in der bebauten Natur und skizzierte in den Museen Werke bekannter Künstler, die den ästhetischen Wert dieses Prinzips umzusetzen wussten, etwa Fra Angelicos Anordnung von Engeln. Das Interesse an Formwiederholungen wuchs Ende des 19. Jahrhunderts gleichsam mit der Vorliebe für ornamentale Dekorationen: Charles Blancs Lehrbücher *Grammaire des arts du dessin* und *Grammaire des arts décoratifs*, die Hodler kannte, zeichneten in den 1860ern bereits eine Genealogie der Formwiederholung seit der ägyptischen Kunst bis in die Gegenwart. Phasenfotos wie von Eadweard Muybridge führten in das neue Medium eine Ausdrucksform von Zeitlichkeit ein. „[Hodler] beanspruchte die Erfindung des Parallelismus halsstarrig für sich, obwohl der Begriff schon lange in Gebrauch war.“ (159) In der Anwendung dieses Prinzips sollte eine Analogie von physischen und psychischen Ausdrücken vergegenwärtigt werden. Damit steht Hodlers Kunstauffassung dem sogenannten ‚psychophysischen Parallelismus‘, wie ihn Rudolf Eisler 1910 beschreibt, nahe. Dieser bietet weniger die Grundlage für Hodlers Thesen als vielmehr einen Einblick in den zeittypischen interdisziplinären Diskurs um die Beziehung des Äußeren und des Inneren des Menschen. „Ab den 1960er-Jahren wurde die Entsprechung von körperlichem Ausdruck und seelischer Empfindung vielfach unter dem Begriff Symbolismus subsumiert.“ (161f.) Aus Hodlers Werken spricht zudem die Idee der Gleichheit der Menschen „als Ausdruck

der *condition humaine*“ (162) Besonders eindrücklich ist diese in den Darstellungen der fünf alten Herren in den als Reihe zu verstehenden lebensgroßen Arbeiten *Die enttäuschten Seelen*, *Die Lebensmüden* und *Eurhythmie* (Abb. 3) ablesbar. Die Kombination von individuellen Porträtstudien mit der Abstraktion der gleichgestalteten Gewandung in Linie und Fläche und der Aufreihung der Figuren zeigt eine innere Verbundenheit trotz aller physiognomischer Eigenheiten. Im Erkennen dieser Gleichheit liegt die Allgemeingültigkeit menschlicher Schicksale. Den Parallelismus beschrieb Hodler in dieser Konsequenz sogar als ‚Weltgesetz‘. Oskar Bätschmann verweist abschließend auf die künstlerische Reichweite Hodlers, indem er Ernst Ludwig Kirchners Farbholzschnitt *Hodlerkopf* von 1918 aufführt. Kirchner hatte, nachdem er zunächst große Vorbehalte gegen die Kunst des Schweizer hegte, die Zusammenhänge von physischen und psychischen Zuständen in den Kompositionen erkannt. Damit stand Hodler seinem dänischen Zeitgenossen Edvard Munch erstaunlich nahe, wenn auch dieser bewusst die Asymmetrie als Ausdruck einer instabilen, aufgewühlten Gefühlslage verwendete. Heinrich Wölfflin fasste Hodlers Parallelismus 1928 als „tektonische Ordnungsform“ (164) auf, welche Figuren „aus der Welt des Zufälligen und Einmaligen“ sublimiere und in die „Sphäre des Allgemeinen und Immer-sich-Wiederholenden“ (164) überführe.

Paul Müller gibt in seinem Essay *Obsession Parallelismus* Einblicke in Hodlers konsequentes Bestreben, seiner Malerei eine Theorie zugrunde zu legen, was ihm nicht nur Anerkennung unter den Künstlerkollegen und Kritikern einbrachte. Wie schon Bätschmann zitiert auch Müller einen Tagebucheintrag Koloman Mosers nach einer Begegnung der beiden Künstler 1913 in Wien: „Ich staune nur immer von neuem, dass er trotz seiner Theorie so starke Dinger produziert – er meint ‚wegen‘ jener.“ (167) Die Rezeption der Kunst Hodlers lässt sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts wie folgt herunterbrechen: „Während die fortschrittlichen Kräfte unter den Künstlern und Kunstkritikern Deutschlands und Österreichs Hodlers strenge Bildsprache als Erneuerung einer wandgerechten Monumentalmalerei begrüßten, wurden in Frankreich sowohl Hodlers Kompositionsstil wie sein Hang zu theoretischer Reflexion mehrheitlich abgelehnt.“ (167) Guillaume Apollinaire etwa schrieb dem im Salon d'Automne 1913 gezeigten Gemälde *Einmütigkeit* zu, es sei gerade gut genug für eine Münchner Bierhalle, würde aber unter den Franzosen, die das Raffinierte bevorzugen, wohl kaum Bewunderer finden. Insbesondere die sture Einhaltung seiner eigens entwickelten Doktrin wurde Hodler vielfach von verschiedenen Seiten vorgehalten, zumal er nicht zurückhielt, dass er sich für den Urheber der Theorie eines künstlerischen Parallelismus hielt: „Seit bald zwanzig Jahren erfasse ich die Naturformen mit diesem Massstab. [...] Mit meinem Parallelismus geht es bald wie mit dem Ei des Columbus; jedermann konnte das, aber niemand hatte doch daran gedacht, vielmehr noch hat man dies für einfältig gehalten.“ (169) Ebenso beanspruchte er für sich, mit seinem *Auserwählten* die Vorlage für Pierre Puvis de Chavannes' Komposition des gleichen Themas in der Boston Public Library geliefert zu haben. Erhellend für die Wahrnehmung und künstlerische Übersetzung von Landschaften ist im Folgenden die exemplarische Analyse der Reiseskizzen Hodlers, die oft auf Zugfahrten durch

die Schweiz, Deutschland, Österreich und Italien entstanden. Sie liefern „[d]en offenkundigsten Beleg, dass Hodler die Natur nicht in ihren zufälligen Erscheinungsformen wahrnahm, sondern in ihren strukturierten Elementen eines vermeintlichen Weltgesetzes“. (170) Besonders in der Wiedergabe von Feldern und Baumgruppen zeigt sich dieser Ordnungswille der Natur. Ein Skizzenblatt von 1911 zeigt kahle Bäume, die in ihrem Geäst Menschen mit ekstatischen Gesten ähneln und so zwangsläufig eine Assoziation zum Figurenreigen von *Blick ins Unendliche* hervorrufen. Hodler war überzeugt davon, dass Symmetrien und Wiederholungen in ihrer Harmonie einen angenehmen Eindruck auf den Betrachter machen und zudem das Thema des Bildes durch die Beharrlichkeit der wiederkehrenden Elemente in seiner Aussage steigern. Neben dem Prinzip des Parallelismus ist Hodlers Vorliebe für symmetrische Bildanlagen als Ordnungsprinzip augenscheinlich. Beide Strategien verfolgen das Ziel, innere Zusammenhänge und Formanalogien in der Natur herauszustellen und in künstlerisch überspitzte Kompositionen zu überführen. Wie sehr der Künstler um diese Form rang, zeigt die Reihe der über dreißig Fassungen des Stockhorns, einer Gebirgskette im Berner Oberland. Zunächst im Goldenen Schnitt angelegt, verlagerte Hodler in den späteren Versionen das Bergmassiv ins Zentrum des Bildausschnitts. Dies ist umso erstaunlicher, da das Stockhorn in seiner ungleichen Massenverteilung mitnichten prädestiniert ist für eine symmetrische Komposition. „Hodler löste [das Problem], indem er die Symmetrie durch die Spiegelung im Wasser auf die horizontale Achse verlegte beziehungsweise indem er die Bildanlage durch horizontale Zonen oder durch rahmende Wolken festigte.“ (172)

Abschließend zeigt Claudia Blümle die Werkgenese von Hodlers *Die Wahrheit* auf. Das Thema existiert in zwei annähernd gleichformatigen Ölgemälden aus den Jahren 1902 und 1903, Skizzen und Studien zum Entstehungsprozess sind ebenfalls vorhanden. Zudem darf mit Recht *Der Tag* von 1896/98 als isolierte Präfiguration der zentralen weiblichen Aktfigur gelten. Die Kompositionen von *Die Wahrheit I + II* setzen Hodlers theoretische Forderungen auf radikale Weise um: in der geometrischen Mitte bildet eine nackte junge Frau mit erhobenen Armen eine vertikale Achse, um die sich die sechs teilverhüllten männlichen Figuren nicht nur gleichmäßig gruppieren, sondern in ihren theatralischen Posen geradezu spiegeln. Überdies nimmt die Bodenfläche in ihrer Binnengliederung die Richtungslinien der abgewinkelt ausgebreiteten Arme der ‚Wahrheit‘ auf und bietet neben der senkrechten noch eine waagrechte Spiegelung; auch die im Hintergrund dezent angedeuteten Wolkenbahnen folgen einer klaren Symmetrie. „Die langwierige Arbeit an dieser parallelistischen Formfindung kann anhand von etwa 100 Vorzeichnungen und 1000 Skizzen aus Hodlers Notizbüchern entnommen werden, die seine formale wie inhaltliche Bildfindung der *Wahrheit* dokumentieren.“ (177) Für die Darstellung der Wahrheit wählte Hodler einen Akt als Personifikation der ‚nackten Wahrheit‘. Bei Sandro Botticellis *Verleumdung des Apelles* (1494/95) wird diese noch als *Venus pudica* inszeniert; Hodler entschied sich für die vollständige Entblößung. Kein Kontrapost, keine schmeichelnden Haarlocken, die der Figur eine weiche Linie gegeben hätten, sondern strenge Symmetrie und der fixierende Blick drücken die radikale Auffassung von Hodlers Wahrheitsbegriff aus: von

der Wahrheit gibt es keine Abweichungen oder schamhaften Ausflüchte. „Hodler verabschiedet sich von der herkömmlichen Ikonografie der Wahrheit, um stattdessen eine eigene, zunächst spiritistisch-symbolistische und eine immer mehr ins Zentrum rückende stilisierende Bildfindung zu erschaffen.“ (179) Betrachtet man die Figur in *Der Tag* als Vorbild für die mehrfigurige Komposition, wird deutlich, dass Hodler die Wahrheit mit dem Tag in Eins setzte, wodurch eine Deutung der dunkel verhüllten männlichen Figuren als sich zurückziehende Nacht nahegelegt wird. Eine Ideenskizze von etwa 1895 wartet mit einer noch anderen Szenerie auf: *Jeunes gens consultant la Vérité*, junge Menschen strömen in Anbetung auf die zentrale Figur zu. In der skizzenhaften Abkürzung wird die formale Nähe zum Gekreuzigten augenscheinlich. „Zunächst vermittelt *Die Wahrheit II* den Eindruck, dass die weibliche Figur in ruhiger Statik ihre Position eingenommen hat und dadurch einen Kontrast zu einer bewegten Männergruppe bildet. Doch Hodler, der mit dem modernen Tanz, der Eurythmie und der rhythmischen Gymnastik seiner Zeit vertraut war, formt seine Wahrheit nicht als statuarische Skulptur wie Botticelli, sondern verleiht ihr eine tänzerische Pose.“ (181) Hodlers Gemälde ist „gemalte Choreografie“. (181)

Der Katalog *Hodler // Parallelismus* bietet eine intensive Beleuchtung des Gesamtwerks des Künstlers unter dem Filter der von ihm selbst ausgerufenen Parallelismusforderung. Dass Hodler damit die Grenzen zum Dogmatischen nicht selten überschritt, wird in den Ausführungen deutlich und wurde auch von den Zeitgenossen wahrgenommen. Seine Werke nur unter diesem Aspekt zu betrachten wäre eindimensional, auch wenn der Künstler selbst offenbar besessen war von der Idee des Parallelismus. Am Ende der Lektüre schließt man sich gerne Koloman Mosers Einschätzung an.

BARBARA MUHR  
Universität Regensburg



**Daniel Berndt, Lea Hagedorn, Hole Rößler und Ellen Strittmatter (Hrsg.); Bildnispolitik der Autorschaft. Visuelle Inszenierungen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart;** Göttingen: Wallstein 2018; 460 S.; 182 z. T. farb. Abb.; ISBN 978-3-8353-3317-8; € 29,90

Mit dem vorliegenden Band hat das Projekt ‚Bildpolitik. Das Autorenporträt als ikonische Autorisierung‘ des Forschungsverbundes ‚Marbach Weimar Wolfenbüttel‘ (MWW) seine interdisziplinären und medienübergreifenden Forschungen zu einem Abschluss gebracht. Nichts weniger als die beiden großen Bereiche Porträtpolitik und Autorschaft wurden dabei in einer epochenübergreifenden Langzeitperspektive von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart mit ihren Strategien und Praktiken untersucht. Fokussiert auf die Frage der „ikonischen Autorisierung“ (10) wird anhand