

„L’art c’est le geste de la beauté“

Blick in die Unendlichkeit und Floraison

Das Wandbild Ferdinand Hodlers für das Kunsthaus Zürich und
das Wandbildprojekt für die Zürcher Universität

Gewidmet meiner Mutter Antonia Christen-Vögele und
meinem Vater Adolf Christen (1936-2002).

Inhaltsverzeichnis

Dank	5
Einleitung	6
I Die Auftragsgeschichte von <i>Blick in die Unendlichkeit</i>	
1 Karl Moser als Architekt des Zürcher Kunsthauses	11
2 Die Auftragserteilung an Ferdinand Hodler	13
3 Die Ausführung	18
4 Die Problematik „Kunst am Bau“	27
II Die Auftragsgeschichte von <i>Floraison</i>	
1 Der Bau der Zürcher Universität	29
2 Die Auftragserteilung an Ferdinand Hodler und der Auftragsverlauf	30
3 Die künstlerische Ausstattung und der Freskenstreit	34
4 Die Ausmalung der Aula durch Paul Bodmer	39
III Ferdinand Hodler und Karl Moser	41
IV <i>Blick in die Unendlichkeit</i> und <i>Floraison</i> in den Skizzenbüchern	
1 Das Medium des Skizzenbuches	48
2 <i>Blick in die Unendlichkeit</i> – Die Entwicklung in den Skizzenbüchern	49
3 <i>Blick in die Unendlichkeit</i> : Suche und Versuche 1910-1911	50
4 Variationen 1912 und 1913	59
5 <i>Floraison</i> – Die Motive in den Skizzenbüchern	60
V <i>Floraison</i> – „Le chef d’oeuvre inconnu“	
1 Mythologien	67
2 Die gemeinsame Werkgeschichte von <i>Blick in die Unendlichkeit</i> und <i>Floraison</i>	68
3 Themen und Motive von <i>Floraison</i>	71
4 Schlusspekulation	77
VI Die Zeichnungen zu <i>Blick in die Unendlichkeit</i>	
1 Das Medium der Zeichnung	78
2 Die Zeichnungen zu <i>Blick in die Unendlichkeit</i> und zu <i>Floraison</i>	80
3 Ideenskizze und Kompositionsskizze	83
4 Abklatsch und Pause	85
5 Frauen und Blumen	88
6 Tradition und Innovation	90

VII Die Ölfassungen von <i>Blick in die Unendlichkeit</i>	
1 Die Forschungslage	93
2 Fassung Steiner	96
3 Solothurner Fassung	104
4 Basler Fassung: Die erste Version	111
5 Basler Fassung: Die Version von 1915	118
6 Fassung Hahnloser	130
7 Zürcher Fassung	140
8 Bildtitel	147
VIII Ferdinand Hodlers Monumentalmalerei	
1 Stand der Forschung	150
2 Die grosse Form	151
3 Ferdinand Hodler und die Schweizer Wandmalerei	152
4 Ferdinand Hodler und die europäische Wandmalerei	158
IX Die Modelle	
1 Maler und Modell	164
2 Gertrud Müller (1888-1980)	165
3 Jeanne Charles (Cerani-Cisic) (1874 - 1955)	174
4 Phylomène und Clairette Charles	178
5 Laetitia Raviola (1899-1955)	180
6 Weitere Modelle für <i>Blick in die Unendlichkeit</i>	182
7 Berthe Hodler (1868-1957)	183
8 Valentine Godé-Darel (1872-1915)	184
X Die Ästhetik des Modells	
1 Modelle ins Bild setzen	186
2 Lebende Bilder	188
3 Ferdinand Hodler, die Lebenden Bilder und die Fotografie	191
4 Die Entwicklung einer „natürlichen“ Gestensprache	195
5 Nackt oder blau gewandet	200
6 Der zeitgenössische Tanz	205
7 Zwischen Körperkunst und Kombinatorik	210
8 Ferdinand Hodlers „Modellpraxis“	212

XI Bedeutungsebenen von <i>Blick in die Unendlichkeit</i>	222
1 Blicke in die Unendlichkeit	223
2 Die Apotheose des Modells	228
3 Hodler, Frauenmaler	240
Verzeichnis der Fussnoten	247
Abkürzungsverzeichnis	278
Bibliographie	279

Zweiter Band: Verzeichnis der Abbildungen

Dank

Bei meinem Professor Dr. Oskar Bächtli bedanke ich mich für die Betreuung meiner Doktorarbeit und die Geduld, die er mir entgegenbrachte. Besonderer Dank geht an Paul Müller vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, der mir nicht nur die Archive und Resultate des Forschungsprojektes zu Ferdinand Hodler bereitwillig geöffnet hat, sondern auch meine Leidenschaft für Gespräche über den grossen Maler teilt. Mit Gabi Englisch vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft SIK konnte ich neue Einblicke in die Maltechnik von Ferdinand Hodler vor Ort in den Museen und Sammlungen gewinnen. Mit Bernhard von Waldkirch, Loah Hagen und Matthias Fischer hatte ich fruchtbare Streitgespräche über das Werk von Ferdinand Hodler. Christoph Bürkle vom Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich (ETH) diskutierte mit mir die Beziehungen zwischen Ferdinand Hodler und Karl Moser und erleichterte mir den Zugang zu den Tagebüchern und Akten des Architekten.

Ich danke auch allen Museen, Archiven und Institutionen, die mich in meiner Forschung unterstützt haben: Kunsthaus Zürich, Musée d'art et d'histoire Genève, Kunstmuseum Winterthur, Kunstmuseum Solothurn, Schweizerische Stiftung für die Fotografie, Winterthur, Kunstmuseum Basel, Sammlung Peter Steiner, Zürich, Universität Zürich, Staatsarchiv des Kantons Zürich und dem Staatsarchiv des Kantons Basel.

Meine Dissertation wäre nicht möglich gewesen, ohne die Unterstützung meiner Eltern Antonia und Adolf Christen-Vögele, während meiner Ausbildung und in ihrer Funktion als zuverlässige und grosszügige Grosseltern für meine Kinder. Mein Partner Rolf Luther hat mich während vielen Stunden in meinen Familienpflichten abgelöst, um mir diese Arbeit möglich zu machen. Das gleiche gilt für meine Schwester Dagmar Christen, der ich zudem für die sorgfältige Lektüre und die gründliche Redaktion meines Textes danke.

Einleitung

Die Kunstgeschichte ist auch heute noch Geschichte, Erzählung, die einer klaren Linie folgt, selbst wenn immer wieder neue Nebengeleise entdeckt werden. Da die Wissenschaft von der Kunst eng an den Ausstellungsbetrieb gekoppelt ist und somit an die Gunst des grossen Publikums, bleibt die kartographierte Landschaft der Kunst des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts relativ konstant. Die grossen Hauptstrassen verlaufen vom Impressionismus und dem Postimpressionismus zum Kubismus und Expressionismus. Die Ströme fliessen aus den Regionen der Figuration in die Meere der Abstraktion. So erzählt sich die Heldengeschichte der Malerei vom Urvater Manet über Monet bis Renoir, von Degas zu Matisse, Picasso, Kandinsky, Malewitsch und Klee. Natürlich weiss man, dass diese Helden zu ihrer Zeit nicht die Helden, sondern eher die aufmüpfigen Komparsen der Malerei waren. Man weiss, dass die Salonmalerei das Gros der populären Künstler in den Ausstellungen stellte, und es gibt Stimmen, die behaupten, dass Puvis de Chavannes prägenderen Einfluss auf die Kunst des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts hatte als Manet. Dennoch führt dieses akkumulierte Wissen um die Verschiebung der Hauptachse in der Malerei in den letzten 150 Jahren nicht zu einem Blickwechsel. Es ist das Recht jeder Epoche, ihren Blick auf die Vergangenheit zu werfen, auch wenn sich dadurch schiefe Blicke auf gewisse Künstler ergeben. Hodler gehört zu diesen Figuren, die – um ein beliebtes Klischee in der Rezeptionsgeschichte von Künstlern zu bemühen – „verkannt“ sind. In der Schweiz geniesst er zwar hohes Ansehen als (ehemaliger) Nationalmaler dank seiner vaterländischen Ikonographie und heute auch wegen seiner herausragenden Schilderung der hiesigen Landschaften. Trotz vielfältigen Anstrengungen in den letzten 25 Jahren nicht gelungen, ihn in die Kartographie der europäischen Kunst einzutragen, es sei denn als einsamer Gipfel einer ursprünglichen schweizerischen Malerei.

Diese Verkanntheit oder Isolation Ferdinand Hodlers hat zwei hauptsächliche Gründe. Der eine ist biographischer Natur: Hodler hat seinen europäischen

Ruhm nach Anfängen im Symbolismus in Frankreich vor allem in Deutschland und Österreich errungen. Als er im Ersten Weltkrieg gegen die Beschiessung der Kathedrale von Reims protestierte, wurde er aus ideologischen Gründen in Deutschland von der Karte radiert. Da Hodler 1918 starb, und so nach dem Krieg nicht mehr präsent war, blieb er aus der europäischen Malerei getilgt, obwohl er gerade für die Maler der Neuen Sachlichkeit eine interessante Wegmarke gewesen wäre.

Der zweite Grund für Hodlers Stellung als alpenländischer Solitär in der Kunstlandschaft ist ästhetischer Natur. Als weitgehend autodidaktischer Maler entwickelte er einen eigenständigen Stil, der sich sowohl aus Elementen der klassischen Malerei als auch aus populären Bildtraditionen speist, und der ein seltsames Gemisch aus gediegener malerischer Handwerkskunst und Rezeption moderner Strömungen seiner Zeit, wie etwa dem zeitgenössischen Tanz, darstellt. Gerade Ferdinand Hodlers Figurenbilder entstehen neben geradezu klassischem Modellstudium aus der Verarbeitung von Posen des modernen Bewegungstanzes und aus der Auffassung vom Modell als Lebendem Bild. Diese innovative Klitterung von Tradition und Moderne hat man nach dem Bruch, der durch die Kunstlandschaft nach dem Ersten Weltkrieg ging, nicht mehr oder nur einseitig verstanden. Und es waren gerade die zu Hodlers Lebzeiten hoch geschätzten Werke, die symbolistischen Darstellungen, die in der Folge als verfehlt eingestuft wurden. Ich würde sogar so weit gehen, zu behaupten, dass die symbolistische Malerei – und damit meine ich primär die Frauendarstellungen Hodlers – mit ein Grund dafür war, dass man sein Werk während langer Zeit nicht mehr rezipierte, ihm jegliche Aktualität absprach oder es gar verhöhnte. Bis heute bleibt die Malerei Hodlers umstritten. Man liebt oder hasst sie – meistens eher das letztere – und will man relativieren, so optiert man für die Modernität der beinahe abstrakten Landschaften oder der erschütternden Todesdarstellungen von Valentine Godé-Darel.

Die heutige Hodler-Sicht ist massgeblich beeinflusst von diesem Unverständnis gegenüber seiner Kunst. Man hat versucht, aus Hodler einen modernen

Maler zu machen, und ihn zu einem Teil der europäischen Avantgarde zu erklären, indem man sein Spätwerk sozusagen an den Rand der abstrakten Malerei schob. Seine späten Fensterseelandschaften mit teils unfertigen, teils stark reduzierten Formen, werden als Beweis dafür zitiert, dass nur der Tod Hodler daran hinderte, in die idealischen Sphären der Abstraktion vorzustossen. Ich behaupte dagegen, dass Hodler immer ein überzeugter figurativer Maler war und mit seiner Kunst im 19. Jahrhundert verankert ist. Seine Genialität bestand jedoch in einer idiomatischen Umdeutung der Ausdrucksformen der traditionellen Malerei. Ferdinand Hodler „sammelt“ das klassische Repertoire der Malerei mit ihren Ausdrucksmitteln wie der Allegorie, der klassischen Ikonographie und dem Aktstudium mit den modernen Ausdrucksformen des Tanzes, des Lebenden Bildes und der Fotografie. Die individuelle Ikonographie, die dabei entstanden ist, hat nur 15 Jahre lang funktioniert, von der Jahrhundertwende bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Bereits nach dem Krieg wurde sie nicht mehr verstanden.

Thema meiner Dissertation sind die beiden späten Auftragswerke Ferdinand Hodlers *Blick in die Unendlichkeit* und *Floraison* für das Zürcher Kunsthaus und in der Aula der Universität Zürich, beides Bauten des Architekten Karl Moser. Das Projekt *Floraison* für die Universität konnte Hodler allerdings nicht mehr ausführen. Der Auftrag der Zürcher Kunstgesellschaft für die Ausmalung des Treppenhauses im Kunsthaus aber bildete zweifellos den Höhepunkt von Hodlers symbolistischer Malerei. Hodler wurde dabei das Thema freigestellt, und er benutzte die Gelegenheit, ein monumentales Gemälde – *Blick in die Unendlichkeit* – zu schaffen: Fünf blau gekleidete Frauen drehen sich in einer elegischen Bewegung im Treppenhaus des Kunsthauses und blicken dabei ins Unendliche. Auch für den zweiten Grossauftrag, den er kurz darauf erhielt – die Ausmalung der Südwand in der Aula der neuen Zürcher Universität – plante er eine Komposition mit weiblichen Figuren, die den Titel *Floraison* getragen hätte. Obwohl Hodler das Stadium der Ideenskizzen für diesen Auftrag nie überschritten hat, nimmt dieser – teils in mythisierenden Erzählungen – einen wichtigen

Teil in seinem Spätwerk ein.

Erstaunlicherweise sind beide Werke bis heute in weiten Teilen nicht erforscht, obwohl sie auch aus der Sicht von kritischen Hodler-Forschern zu den Hauptwerken des Malers gehören. *Blick in die Unendlichkeit* ist aus meiner Sicht sogar noch mehr: In der Auftrags- und Werkgeschichte dieser Komposition lässt sich der Werkprozess von Ferdinand Hodler von Anfang bis Ende, von den Skizzenbüchern bis zu der letzten Monumentalfassung, die jetzt im Treppenhaus des Zürcher Kunsthauses hängt, verfolgen. An der Entstehungsgeschichte dieses Gemäldes lassen sich Ferdinand Hodlers Auffassung vom Modell, sein Ringen um ein Bildthema in den verschiedensten Stufen der Erarbeitung und seine Auffassung von Malerei herauspräparieren und ausleuchten. In meiner in weiten Teilen werkimmanenten Analyse werde ich aufzeigen, was die Einzigartigkeit an Hodlers Kunst ist und wie diese eigenwillige Bildersprache entsteht, die Hodler zu einem grossen, aber auch solitären Maler macht.

Die Auftragsgeschichte von *Blick in die Unendlichkeit* zieht sich über 11 Jahre hin, von 1907 bis 1918, und sie ist ausserordentlich komplex. Die wichtigsten Quellen finden sich im Zürcher Kunsthaus und im Nachlass des Architekten Karl Moser am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich (ETH). Das Kunsthaus Zürich besitzt in Form von Vorstandsprotokollen der Zürcher Kunstgesellschaft, Jahresberichten und der Korrespondenz wichtige Dokumente. Diese wurden im Rahmen der wissenschaftlichen Bearbeitung der Zeichnungen des Spätwerkes von Ferdinand Hodler durch Bernhard von Waldkirch publiziert.¹ Allerdings fehlt im Kunsthaus der Band der Korrespondenz von Ferdinand Hodler mit der Zürcher Kunstgesellschaft. So kennen wir seine schriftlichen Stellungnahmen nur aus den spärlichen Briefzitatzen in den Protokollen der Kunstgesellschaft. Im Nachlass von Karl Moser am gta konnte ich aber sechs Briefe ausfindig machen, die Hodler an den Architekten geschrieben hat, und die sich auf den Zürcher Auftrag beziehen. Hier finden sich auch weitere wichtige Hinweise auf das Verhältnis des Architekten zum Künstler und auf die Auf-

tragsgeschichte von *Blick in die Unendlichkeit*.

In einem ersten Teil meiner Dissertation beschreibe ich die Genese des Wandbildes *Blick in die Unendlichkeit* und die Anfänge von *Floraison*. Nach den Umständen der Auftragsvergabe gehe ich auf Hodlers Verhältnis zu seinen Auftraggebern ein und versuche die komplexe Beziehung zwischen Maler und Architekten zu analysieren (Kapitel I), ich zeichne die Genese der beiden Wandbildprojekte in den Skizzenbüchern (Kapitel II) und den Zeichnungen (Kapitel III und IV) nach, um die erhaltenen Ölfassungen von *Blick in die Unendlichkeit* im Detail zu recherchieren (Kapitel V). Abschliessend analysiere ich das Ferdinand Hodlers monumentale Malerei im schweizerischen Kontext und setze sie in den Rahmen der europäischen Wandmalerei (Kapitel VI).

In Zentrum des zweiten Teiles meiner Dissertation stehen die Modelle von Ferdinand Hodler (Kapitel VII) und im speziellen seine Ästhetik des Modells (Kapitel VIII). Hier analysiere ich ausgehend von *Blick in die Unendlichkeit* die Modellästhetik, die der Künstler entwickelt hat, und die seine Bildkompositionen prägt. Abschliessend zeichne ich Bedeutungsebenen von *Blick in die Unendlichkeit* nach, die sich aus dem Vergleich mit zeitgenössischer Malerei und aus der speziellen Auffassung des Modells bei Ferdinand Hodler eröffnen.

Wichtige Materialien zur Hodlerforschung und im Speziellen auch zum Thema meiner Dissertation waren mir nicht zugänglich. So hatte ich keine Einsicht in den Nachlass von C. A. Loosli, der bis vor kurzem für die Forschung gesperrt und unzugänglich war. Hier handelt es sich nach Angaben von Loosli selber “um ikonographische und bibliographische Dokumente, um Briefe (oder Briefkopien) Hodlers an seine Freunde, um Mitteilungen von Modellen, Sammlern und Freunden, seine Werke betreffend und endlich um ein reichhaltiges fotografisches Archiv seiner Bilder und Zeichnungen”.² Das Loosli-Archiv wäre in Zusammenhang mit der Thematik meiner Dissertation besonders interessant, weil sich die Kontakte zwischen Hodler und Loosli gerade in den letzten Lebensjahren des Künstlers und vor allem ab 1916 intensiviert haben, als der Künstler ihn mit der Erstellung seines Werkkataloges beauftragte.³

I Die Auftragsgeschichte von *Blick in die Unendlichkeit*

1 Karl Moser als Architekt des Zürcher Kunsthauses

Karl Moser ist eine der wichtigsten Figuren in der Schweizer Architektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Als Architekt zwischen Jugendstil und neuem Bauen war er einzigartig, auch als charismatischer Lehrer an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich (ETH) hatte er massgeblichen Einfluss auf das Bauen in der Schweiz. Dennoch gibt es bis heute keine Monographie über Karl Moser, der als Architekt des Zürcher Kunsthauses und der Zürcher Universität eine zentrale Rolle in der Entstehungsgeschichte der Wandgemälde *Blick in die Unendlichkeit* und *Floraison* von Ferdinand Hodler einnimmt. Ein Oeuvrekatalog wurde Anfang der achtziger Jahre vom Architekten Ernst Strebel im Auftrag des gta in Angriff genommen, ist jedoch bis heute nicht abgeschlossen. Von Ulrike Jehle-Schulte Strathaus erschien 1982 eine Monographie über das Zürcher Kunsthaus.⁴ Darin geht die Autorin kaum auf die Zusammenarbeit des Architekten mit Malern und Bildhauern ein. Karl Moser wird zu einem frühen Vertreter der modernen Architektur stilisiert, sein Anspruch an das baukünstlerische Gesamtkunstwerk liegt ausserhalb der gewählten Perspektive.

Einen unermesslichen Fundus von Materialien bietet der Karl Moser-Nachlass am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich (ETH). Hervorzuheben sind dabei die Tagebücher, in denen Moser alles notierte, was ihn beschäftigte, von Brief- oder Aufsatzentwürfen über Budgets für seine Bauten, Notizen zu Ausstellungsbesuchen, Zeichnungen von Gemälden, Landschaften und Gebäuden, Ideenskizzen für neue Projekte bis zu pragmatischen Aufstellungen seiner finanziellen Auslagen. Ähnlich wie bei den Skizzenbüchern von Ferdinand Hodler handelt es sich um ein Ideenlaboratorium im Kleinformat. Allein für die meine Arbeit betreffende Epoche gibt es über zweihundert Büchlein oder Hefte, die das

Rohmaterial des Moserschen Denkens und Schaffens zeigen. Im Nachlass Moser finden sich zusätzlich Teile seiner Korrespondenz, Notizen zu Lehrveranstaltungen, Vorträge, Pläne und Fotografien seiner Bauten.

Auf Mosers Biographie möchte ich hier nur kurz eingehen. Sie ist im Detail nachzulesen bei Ulrike Jehle⁵, in einem vom Architekten selbst verfassten Lebenslauf⁶ und in verschiedenen weiteren Artikeln⁷. Karl Moser wurde 1860 in Baden (AG) in eine Architektenfamilie hinein geboren und wuchs in grossbürgerlichen Verhältnissen auf. Seine Ausbildung erhielt er am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich, wo er 1882 seine Studien abschloss. Danach bildete er sich an der Ecole des Beaux-Arts in Paris weiter. Hier genoss er vor allem die kulturelle Atmosphäre der Grossstadt. Nach dem zweijährigen Parisaufenthalt kam er nach Baden zurück, um kurze Zeit später in das Architekturbüro Lang in Wiesbaden einzutreten, wo er seinen späteren Partner Robert Curiel kennen lernte. Nach einer Italienreise wurde im Herbst 1887 das Büro Curjel & Moser in Karlsruhe eröffnet. Die Zusammenarbeit der beiden Freunde dauerte bis 1915, bis Moser während der Kriegszeit die Berufung zum Professor an die ETH Zürich annahm, und sie war ausserordentlich fruchtbar: Ulrike Jehle erwähnt über vierzig Kirchenprojekte, nahezu zwanzig Banken, zahlreiche Villen, Bahnhofprojekte, Schulen, Siedlungen und Hotelbauten. Das Schaffen von Karl Moser reicht stilistisch vom Historismus des 19. Jahrhunderts über den Jugendstil und eine neoklassizistische Phase bis zum Neuen Bauen.⁸ Mit grosser Offenheit und Verständnis unterstützte er die architektonische Avantgarde – er stand für Le Corbusiers Völkerbundpalast in Genf ein – und war den jungen Architekturschülern an der ETH ein aussergewöhnlicher Lehrer. Für Karl Moser, der am 28. Februar 1936 in seinem Haus in Zürich starb, schrieben unter anderen Siegfried Giedion und Le Corbusier einen Nachruf.⁹

Das Zürcher Kunsthaus war nicht der erste Museumsbau Karl Mosers. 1892 hatte Moser den Wettbewerb für den Bau des Gewerbemuseums in Aarau gewonnen, das ebenso in der historistischen Tradition steht, wie das ungefähr gleichzeitig erbaute Landesmuseum von Gustav Gull in Zürich. Auftraggeber

für den Bau des Zürcher Kunsthauses war die Zürcher Kunstgesellschaft, die 1787 von einer Gruppe von Kunstfreunden gegründet worden war und als Kunstverein Ausstellungen veranstaltet und eine Sammlung von Kunstwerken angelegt hatte. Nach einer langjährigen Vorgeschichte, während der verschiedene Örtlichkeiten für den Neubau eines Kunstmuseums ins Auge gefasst worden waren, konnte der erste Kunsthaus-Wettbewerb ausgeschrieben werden.¹⁰ Das von der Jury, der Karl Moser angehörte, mit dem ersten Preis ausgezeichnete Projekt wurde von der Kunstgesellschaft abgelehnt und 1903 ein zweiter Wettbewerb ausgeschrieben, an dem sich das Büro Curjel & Moser als Konkurrent beteiligte. 1904 erhielten sie zusammen mit dem Zürcher Büro Pflughart & Häfeli den ersten Preis. Der Vorstand entschied sich am 4. Juni für den Architekten Karl Moser. Im Oktober 1907 begannen die Bauarbeiten, und am 17. April 1910 konnte der Bau, wenn auch noch ohne künstlerische Ausstattung, der Öffentlichkeit im Rahmen eines festlichen Anlasses übergeben werden (Abb. 1)¹¹.

Im Treppenhaus (Abb. 2)¹² des Zürcher Kunsthauses hing zum Zeitpunkt der Eröffnung des Museums ein Gemälde von Ferdinand Hodler: *Der Schwingerumzug*¹³. Das Bild war 1896 als erstes Gemälde des Künstlers mitten in den Auseinandersetzungen um die Marignano-Fresken als Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft nach Zürich gekommen und blieb bis 1903 das einzige Werk Hodlers in der Sammlung der Zürcher Kunstgesellschaft.¹⁴ Die Hängung dieses Bildes könnte als eine symbolträchtige Hommage an Ferdinand Hodler für die künftige künstlerische Ausstattung des neu eröffneten Museums verstanden werden.

2 Die Auftragserteilung an Ferdinand Hodler

Die künstlerische Ausstattung, die Karl Moser für das Zürcher Kunsthaus vorschlug, beinhaltete eine bauplastische Ausschmückung im Innern und am Äußern des Baues und die Ausmalung des Treppenhauses durch Ferdinand Hodler.¹⁵ Auf den skulpturalen Schmuck werde ich im Rahmen meiner Arbeit nur

kursorisch eingehen, ausführlicher möchte ich später die Geschichte der neben dem Treppenhaus gelegenen Loggia behandeln.¹⁶

Karl Moser vertrat die Auffassung, dass erst die Synthese der Künste unter der Leitung der Architektur zu einem zeitgemässen Museumsbau führen konnte. Kurz nach dem Baubeginn des Kunsthauses im Oktober 1907 brachte er seine Vorstellungen über die künstlerische Ausstattung des Kunsthauses in einer Vorstandssitzung der Zürcher Kunstgesellschaft zur Sprache. Karl Mosers Absicht war es, an verschiedenen Orten skulpturale Arbeiten zu platzieren. Als einziger Ort für Malerei war das repräsentative Treppenhaus des Neubaus bestimmt. Dass Moser schon früh genaue Vorstellungen über die künstlerische Ausstattung seines Baues hatte, hält das Protokoll der Vorstandssitzung der Zürcher Kunstgesellschaft vom 14. 12. 1907 fest: „Moser: Bildhauerkonkurrenz/Treppenhaus Hodler/1) Ausschreibung einer Bildhauerkonkurrenz für die Bildhauerarbeiten im Kunsthaus/2) Bewerbung um den vom Bundesrath ausgewiesenen, von der Landesmuseumskommission abgelehnten Kredit für die Ausstattung der Waffenhalle durch Hodler, mit Auftrag an Hodler, mit diesem Kredit das Treppenhaus im Kunsthaus auszumalen.“¹⁷ Wenn Karl Moser für die skulpturale Ausstattung eine Konkurrenz vorschlug, während er bei Hodler eine direkte Beauftragung forderte, so zeigt dies seine Wertschätzung des Malers. Sein Vorschlag für die Finanzierung der Ausmalung für das Treppenhaus belegt zudem, dass Moser zu diesem Zeitpunkt über den Freskenstreit und die aktuelle Situation bezüglich der Ausmalung der Ostwand im Landesmuseum orientiert war. Ferdinand Hodler hatte nämlich mit dem Wettbewerb zur Ausmalung der Waffenhalle im Schweizerischen Landesmuseum neben der Ausmalung der Westwand mit dem *Rückzug bei Marignano* auch den Wettbewerb für die Ostwand gewonnen.¹⁸ Der Museums-

direktor Heinrich Angst intrigierte jahrelang erfolgreich gegen die Erteilung dieses Auftrags an den Künstler durch die Eidgenössische Kunstkommission. Die Gelder für das Wandgemälde waren jedoch vorhanden. Karl Mosers Idee, die Ausmalung des Treppenhauses durch die für das Landesmuseum bewilligten

und nicht ausgeschöpften Mittel zu finanzieren, kann man nur als gerissen bezeichnen, zumal im Baukredit für das Kunsthaus nur Mittel für die bildhauerische, nicht aber die malerische Ausstattung eingestellt waren. Mosers Vorschlag wurde in der Sitzung der Kunstgesellschaft vom 19. 12. 1907 ausführlich behandelt, es herrschte jedoch eine Pattsituation zwischen der Landesmuseumskommission und der Eidgenössischen Kunstkommission, so dass die Mittel nicht freigegeben werden konnten, und der Vorstand der Kunstgesellschaft beschloss, abzuwarten, ob die Finanzen des Bundes noch frei werden würden. Die Frage der Ausmalung der zweiten Wand in der Waffenhalle des Landesmuseums sollte noch bis Ende 1910 offen bleiben, bis Hodler den Vertrag für ein Historiengemälde zum Thema „Ein Sieg der alten Eidgenossen“ unterzeichnete.¹⁹

Diese Umstände erklären das lange Schweigen und die im Vergleich zu der bildhauerischen Ausstattung so spät angegangene Ausmalung des Treppenhauses im neuen Kunsthaus. Erst zwei Jahre später, nämlich im Dezember 1909, kommt Karl Moser auf seine Idee zurück. Der Architekt notiert sich in sein Tagebuch: „Idee Kunsthaus. Fries Burkhardt die 4 Fr. v. Hodler“²⁰. Ich nehme an, dass Karl Moser sich hier als künstlerische Idee für die Ausstattung des Treppenhauses eine Bemalung mit vier Fresken vorstellte.²¹ Das Treppenhaus des Zürcher Kunsthauses sollte als repräsentativer, öffentlicher Raum mit einem umlaufenden Fries und Fresken an allen vier Seitenwänden ausgestattet werden. In den Weihnachtstagen 1909 finden wir im gleichen Tagebuch die Notiz: „Ferner wäre mit Hodler zu korrespondieren.“²² Von Hodler besitzen wir einen undatierten Brief²³, der jedoch wegen der darin angesprochenen Ausstellung in Budapest²⁴ ins Jahr 1910 zu datieren ist. Hodler bedankt sich darin bei Karl Moser für die ihm zugesandten Pläne des Zürcher Kunsthauses und fügt hinzu: „Am 1. März werde ich in Zürich sein für die Jury der Ausstellung in Budapest und es wäre mir sehr angenehm Ihre werthe Bekanntschaft zu machen und die Sachen der Dekoration zu besprechen.“

Zu Beginn des Jahres 1910 hat nicht nur die Korrespondenz zwischen Hodler und Moser angefangen, zu diesem Zeitpunkt haben sie sich offenbar auch

persönlich kennengelernt. Ich nehme an, dass Hodler positiv auf Mosers Anfrage im Januar geantwortet hat, denn am 1. Februar wendet sich Karl Moser schriftlich an den Vorstand der Zürcher Kunstgesellschaft mit der Anregung, Hodler mit der Bemalung der Treppenhauswand zu beauftragen.²⁵ Die Behandlung der Frage der Treppenhausausstattung wurde jedoch zurückgestellt und das Thema erst im Oktober 1910 wieder aufgegriffen. Moser hatte die Kunstkommission offenbar nicht über seine Verhandlungen mit dem Künstler informiert, denn zu diesem Zeitpunkt wusste der Vorstand noch nicht, ob Hodler allenfalls diesen Auftrag übernehmen würde: „Herr Welti bemerkt, dass sr. Zt. der Stadtrat einen Beitrag gab in der Meinung, dass Hodler veranlasst werde, das Treppenhaus mit Fresken zu schmücken. Es hiess dann, Hodler sei nicht sehr geneigt, dies auszuführen. Nach einer persönlichen Rücksprache mit Herrn Hodler hat Herr Welti die Überzeugung, dass im Gegenteil Hodler gern den Auftrag übernehmen würde.“²⁶ In Zusammenhang mit der offiziellen Anfrage an Hodler kommen erstmals Differenzen zwischen dem Architekten und der Kunstkommission zum Tragen. Verschiedene Mitglieder drängen darauf, Moser bezüglich der malerisch-künstlerischen Ausstattung nicht mehr zu kontaktieren und die Mitwirkung des Architekten auf die Gestaltung der Fassadenfiguren zu beschränken: „Man soll die Bemalung der Treppenhauswand benützen, um sich vom Architekten unabhängig zu machen.“²⁷ Mosers Auffassung von Architektur als Zusammenwirken aller Künste zu einem Ganzen wurde von der Kunstkommission nicht verstanden, beziehungsweise, nicht goutiert, da sie sich als Auftraggeberin für die künstlerischen Aufträge zuständig sah. Nur bezüglich der Bauplastik, die in einem direkten Verhältnis zur Architektur stand, wollte man ihm ein Mitspracherecht gewähren.

Die offizielle Auftragserteilung an Ferdinand Hodler erfolgte erst rund ein halbes Jahr später, Ende Oktober 1910, und es war nicht Karl Moser, sondern Sigismund Righini²⁸, der mit Hodler gesprochen hatte: „Herr Righini teilt mit, dass Hodler ihm vertraulich sich geäußert hat, er wäre bereit, um den Preis von

Fr. 15'000-20'000 das in Aussicht genommene Wandgemälde im obern Treppenhaus des Kunsthauses auszuführen. Herr Righini stellt den Antrag, der Vorstand möge sich offiziell mit Hodler in Verbindung setzen, um von diesem eine verbindliche Antwort zu erhalten, gleichzeitig auch die für die Finanzierung des Werkes nötigen Schritte vorbereiten.²⁹ Wir wissen nicht, ob Karl Moser sich mit Righini persönlich über dieses Vorgehen gegenüber der Kunstgesellschaft abgesprochen, oder aber Ferdinand Hodler geraten hatte, sich mit Righini in Verbindung zu setzen. Auf jeden Fall zeigt das Vorgehen von Karl Moser, dass er sich gegenüber der Kunstgesellschaft Zurückhaltung auferlegte, und als Architekt des Kunsthauses nicht als direkter Auftraggeber für die malerische Ausstattung seines Baues auftreten konnte. Der Antrag von Sigismund Righini wurde angenommen, und der Künstler im Schreiben vom 31. Oktober 1910 angefragt. In seiner Antwort vom 9. November 1910 gibt Hodler die Zusicherung, dass er bereit ist, die Bemalung der Südwand im oberen Treppenhaus für die Summe von Fr. 20'000.- zu übernehmen. Die eigentliche Auftragserteilung durch die Zürcher Kunstgesellschaft erfolgte Ende November in mündlicher Form während eines Aufenthaltes von Hodler in Zürich³⁰ und wurde im Jahresbericht der Kunstgesellschaft von 1910 publiziert: „Als bedeutendster Bestandteil des künstlerischen Innenschmuckes ist das erst gegen Ende des verflossenen Jahres unserm Ehrenmitglied Ferdinand Hodler in Auftrag gegebene grosse Freskogemälde an der Südwand der obern Treppenhalle zu erwarten.“³¹

Die künstlerische Ausstattung war – wie bereits erwähnt – nicht als Teil des Baukredites budgetiert gewesen, sondern wurde nachträglich von der Stadt Zürich finanziert. Diese hatte der Kunstgesellschaft anlässlich der Eröffnung des Museums Fr. 5'000.- für die künstlerische Ausstattung zugesprochen, und die Kunstgesellschaft stellte ein Gesuch um die Ausrichtung weiterer Summen, die allenfalls auf die folgenden vier Jahre verteilt werden könnten.³² In einem Brief vom 16. Dezember stellt der Stadtrat von Zürich der Kunstgesellschaft den ersten Betrag über Fr. 5'000.- in Aussicht.

3 Die Ausführung

Ferdinand Hodler erhielt im November 1910 von der Zürcher Kunstgesellschaft den Auftrag, die Südwand im Treppenhaus des Kunsthauses auszumalen. Im November trafen sich der Maler und der Architekt Moser, um über die Grösse des Zürcher Wandbildes zu sprechen. Am 25. November notierte sich Karl Moser nach einer Besprechung der Bemalung der Treppenhauswand mit Hodler: „Hodler wünscht dass ihm die Grenzen der Malerei angegeben würden. Er meinte dass der Maasstab der Figuren nicht viel über Naturgrösse hinausgehen dürfe. Darin hat er recht! Er will Proben auf Papier machen und schliesslich so die ganze Wand in Naturgrösse studieren. Damit glaube ich wird schon eine gute Sache herauskommen!“³³ Auch nach dieser Besprechung scheinen aber noch keine verbindlichen Vereinbarungen über den genauen Ort und die Grösse des Bildes getroffen worden zu sein. „Es ist notwendig sich mit den Hodlerschen Fresken zu befassen!“³⁴, schrieb Karl Moser am 9. Februar 1911 in eines seiner Notizhefte.

Anfang 1911 erkundigte sich auch Ferdinand Hodler erneut bei der Zürcher Kunstgesellschaft nach räumlicher Begrenzung und architektonischem Rahmen des ihm in Auftrag gegebenen Wandgemäldes.³⁵ Als Antwort kam Karl Moser auf seine erste Ausstattungsidee zurück, und er stellte in der Vorstandssitzung vom 17. 3. 1911 den Antrag, „auf jeden architektonischen Rahmen zu verzichten, und nicht nur die ganze Südwand von den Bogenwickelansätzen bis zum obern Abschluss und nach links über die Türe hinaus, sondern überhaupt alle vier Wände des obern Treppenhauses als Grund für ein einheitliches grösstes Werk in Aussicht zu nehmen.“³⁶ Karl Moser hielt seine Vorstellung von der Wandgestaltung im Kunsthaus in einem Tagebuch fest (Abb. 3)³⁷. Diese erste Zeichnung von Karl Moser zeigt einen Vorschlag für die Ausmalung der Wand vom Fries bis zu den Bogenwickeln, und eine kleinformatigere Ausmalung auf der daran anschliessenden Wandfläche auf der Höhe der Loggia im zweiten Obergeschoss. Der Aufbau des Entwurfes für die grosse Wandfläche ist

symmetrisch. Er geht jedoch, seiner Architekturelemente und der Strauchvegetation wegen, sicherlich nicht auf Ferdinand Hodler zurück. Im kleinformatigeren Teil der Wand flankieren zwei Figuren die Türöffnung, die in die Räume der Sammlung führt. Auf der Rückseite dieser Zeichnung notiert sich Karl Moser die Themen, die Stimmungen oder vielleicht gar mögliche Bildtitel für die Komposition im Kunsthaus: „Friede. Einsamkeit. Natur. Schönheit. Wasser. Wissenschaft. Künste. Tapferkeit. Mut.“³⁸ Ein weit gestreutes Feld von Assoziationen evoziert der Architekt, die wohl eher für Stimmungen oder Atmosphären³⁹ stehen, als für ikonographische Vorstellungen für das Wandbild. Es gibt jedoch ein konkretes Vorbild für diese Wandgestaltung, mit der Mosers Zeichnung bis in Details Übereinstimmungen zeigt: Es handelt sich um ein Werk von Puvis de Chavannes, nämlich die vierseitige Ausmalung des repräsentativen Treppenhauses, für das Musée des Beaux-Arts in Lyon.⁴⁰ Besonders gut sind die Übereinstimmungen auf dem Karton (Abb. 4)⁴¹ zum Wandbild zu erkennen: Frappant ist die Analogie zwischen den beiden Figuren, die die Türen im zweiten Obergeschoss rahmen sollen (bei Puvis handelt es sich um Flussallegorien), und der Gebrauch von pflanzlicher und architektonischer Staffage zur Integration des Gemäldes in die Architektur. Karl Moser hatte offenbar seine Vision einer vollständigen Ausmalung des Treppenhauses bereits aufgegeben und seine Skizze zielte auf einen Kompromiss. Da die Ausmalung aller vier Wände zu teuer war, versuchte er Hodler für eine Wandgestaltung zu gewinnen, die die gesamte Südwand bedeckt und als Bildformat die architektonische Form der Wand übernommen hätte.

Mit dieser Art von Wandbemalung wäre der raumkünstlerische Grundsatz gewährleistet gewesen, dass sich die monumentale Wandmalerei der Architektur unterzuordnen oder zumindest auf diese einzugehen hat. Angesichts dieses Vorschlages für die Ausmalung ist es wahrscheinlich kaum anders denkbar, als dass Karl Moser eine Ausführung der Hodlerschen Komposition in echter Freskotechnik im Kopfe hatte. Auch die Zürcher Kunstgesellschaft ging bei der Auftragsvergabe von dieser Vorstellung aus: „Als bedeutendster Bestandteil des

künstlerischen Innenschmuckes ist das erst gegen Ende des verflossenen Jahres unserem Ehrenmitglied Ferdinand Hodler in Auftrag gegebene grosse Freskogemälde an der Südwand der obern Treppenhalle zu erwarten.⁴² Die Anregung Mosers wurde gemäss Protokoll an Hodler weitergeleitet. Weder in den Vorstandsprotokollen noch in der Korrespondenz der Zürcher Kunstgesellschaft finden sich Hinweise darauf, dass Hodler schriftlich zu diesem Vorschlag Stellung genommen hat, oder dass die Angelegenheit nochmals im Rahmen der Kunstgesellschaft diskutiert wurde. Es ist jedoch anzunehmen, dass Hodler und Moser einander persönlich getroffen und den Umfang der Ausmalung diskutiert haben.

Hinweise auf diese Auseinandersetzung geben weitere Skizzen mit Wandgemäldeentwürfen von Karl Mosers Hand: Ein Blatt aus Mosers Tagebuch (Abb. 5)⁴³ zeigt weitere Skizzen von der Südwand im Treppenhaus des Zürcher Kunsthauses. Auf der Zeichnung oben ist nochmals ein Kompositionsvorschlag zu sehen, der die Wandfläche als Ganzes umfasst, und auf der ein „Heiliger Hain“ in der Manier des Puvis de Chavannes zu erkennen ist. Die untere Zeichnung hingegen stellt die architektonische Situation der Wand und eine darauf platzierte, rechteckige Bildfläche dar, die, eingepasst in die Wand, dennoch unabhängig von dieser bleibt. Letztere Zeichnung wird die Grundlage für Ferdinand Hodlers Gestaltungskonzept für das Treppenhaus im Kunsthaus bilden. Es muss Spekulation bleiben, ob diese Skizzen in Zusammenhang mit einem Treffen zwischen Hodler und Moser zustande gekommen sind, denn wir wissen nichts von einer Zusammenkunft zwischen dem Maler und dem Architekten im Jahr 1911. Auf Grund einer weiteren Skizze (Abb. 6)⁴⁴ in Karl Mosers Tagebuch ist ein persönliches Treffen zwischen Architekt und Maler aber sehr wahrscheinlich: Die Zeichnung zeigt die Südwand mit dem geplanten Fries von Carl Burckhardt und der Hodlerschen Leinwand, auf die Moser in einigen wenigen Strichen Frauenfiguren andeutet. Darunter notiert sich der Architekt: „das Terrain“, wobei anzunehmen ist, dass er damit das Terrain für die Wandmalerei meint. Klare, verbindliche Festlegungen bezüglich der Masse für dieses „Ter-

rain“, der Leinwand, scheint es jedoch erstaunlicherweise nicht gegeben zu haben.

In der Sammlung des Kunsthauses findet sich eine Ideenskizze von Hodler auf dem Originalplan der Südwand von Karl Moser, die ein frühes Stadium seines Entwurfes für *Blick in die Unendlichkeit* zeigt, und die auf 1910/11 datiert wird (Abb. 7).⁴⁵ Man könnte vermuten, dass dieser Plan einen Entwurf Hodlers für das Zürcher Wandgemälde zeigt, den er dem Vorstand der Kunstgesellschaft zur Genehmigung vorgelegt hätte. Es finden sich in den Protokollen der Zürcher Kunstgesellschaft jedoch keine Hinweise darauf, dass diese Skizze, die Hodler wahrscheinlich auf dem Plan angebracht hat, den ihm Karl Moser 1910 bei ihrer ersten schriftlichen Kontaktnahme geschickt hat, offiziell vorgelegt und diskutiert worden ist. Offenbar musste Hodler nie eine Entwurfszeichnung für das Treppenhaus abgeben, die vor der Ausführung durch die Auftraggeber begutachtet und genehmigt wurde, wie dies etwa im Falle des zweiten Auftrages für das Schweizerische Landesmuseum – die *Schlacht bei Murten* – der Fall war. Hodler hat mit diesem Plan gearbeitet, indem er Kompositionsentwürfe auf die vorgesehene Bildfläche heftete, um deren Wirkung im architektonischen Kontext zu überprüfen. Das belegen die Löcher von Reissnägeln oder Stecknadeln, die sich sowohl auf dem Plan als auch auf verschiedenen Zeichnungen befinden.

Im Verlauf des Jahres 1911 bittet Wilhelm Wartmann, der Konservator des Kunsthauses Zürich, Ferdinand Hodler mehrmals um Orientierung über Form und Gegenstand der Studien und um Abbildungen der Ideenskizzen des Gesamtentwurfes für die Monatszeitschrift „Das Kunsthaus“.⁴⁶ Die Antwort Hodlers scheint jedoch abschlägig gewesen zu sein, denn Wartmann teilt im Jahresbericht des Kunsthauses mit: „Das grosse Werk, das an der Südwand des oberen Treppenhauses erstehen wird, das Wandgemälde von Ferdinand Hodler, hat die Stufe der grundlegenden Studien überschritten; der Künstler selbst wünscht, dass bis zur Fertigstellung der Cartons die Öffentlichkeit sich damit nicht beschäftige.“⁴⁷ Der Künstler selber beschäftigte sich zu diesem Zeitpunkt intensiv mit dem Kunsthaus-Projekt, denn in seinen Skizzenheften sind zahlreiche

Ideenskizzen für die Wandbildkomposition zu sehen.

Im März 1912 berichtet Righini dem Vorstand der Zürcher Kunstgesellschaft über einen Besuch bei Ferdinand Hodler, bei dem er einen grossartigen Eindruck von den zahlreichen Entwürfen für das Zürcher Bild erhalten habe, und dass dieses Werk vom Künstler selbst als eines seiner Hauptwerke betrachtet werde.⁴⁸ Gute Nachrichten über den Fortgang der Arbeiten erhält der Vorstand auch im November gleichen Jahres: Hodler stellt in Aussicht, den Karton bis im März oder April 1913 fertigzustellen.⁴⁹ Zwischen Januar und April des gleichen Jahres empfängt Hodler in seinem Atelier in Genf mehrere Besucher, die über den Stand seiner Arbeiten am Gemälde für das Zürcher Kunsthaus berichten: Karl Moser skizziert die verschiedenen Stadien der Kompositionsentwürfe in sein Tagebuch⁵⁰, Mühlestein⁵¹ und Righini⁵² berichten von einem grossen Karton mit Umrissen von Figuren, und Kolo Moser schliesslich beschreibt detailliert Grösse, Farbigkeit und Komposition des Gemäldes: „Vom Zürcher Bild sieht man nur die Kohlenumrisse, theils auf der Leinwand, teils auf Papier und aufgenadelt. Auch etwa 2.50 gross und schwach 3/4 Profil von rechts nach links, eine nach der anderen.“⁵³ Der Wiener Künstler weiss aber auch zu berichten, dass sich Hodler bis zur Fertigstellung der *Einmütigkeit* für Hannover nicht mehr mit den „blauen Weibern“ auseinandersetzen wird.⁵⁴ Im Sommer 1913 erhält Hodler zudem den Auftrag für die Ausmalung der Aula in der Zürcher Universität und beschäftigt sich intensiv mit Ideenskizzen für die zweite grosse Komposition für Karl Moser.

Erst ein Jahr später hören wir wieder vom Monumentalbild für das Kunsthaus, als im Februar oder März 1914 Hans Mühlestein erneut den Maler, in Zusammenhang mit seiner Monographie über den Künstler, besucht und dafür eine Kompositionsskizze für das Wandgemälde zum Vorabdruck erhält (Abb. 8)⁵⁵. Diese heute verschollene Federzeichnung ist wahrscheinlich nach einer bereits gemalten oder zumindest detailliert konzipierten Ölfassung des Gemäldes entstanden, die heute als Solothurner Fassung bezeichnet wird. Im Mai schliesslich skizziert Karl Moser eine erste monumentale Fassung des Gemäldes von

Ferdinand Hodler in sein Tagebuch (Abb. 9) und beschreibt den zwiespältigen Eindruck, den ihm die monumentale Leinwand mit den fünf Frauen macht: „Wie allerdings das Werk i. Raum stehen wird ist noch eine Frage, die ich heute nicht beantworten kann.“⁵⁶ Ferdinand Hodler fragt im Sommer 1914 die Zürcher Kunstgesellschaft um die Erlaubnis an, das Gemälde in Paris am „Salon d'Automne“ und in Karlsruhe auszustellen. Die Zürcher Kunstgesellschaft zeigt sich erfreut, dass „das Werk, das eine Hauptzierde unseres Kunsthauses bilden wird, seiner Vollendung naht und ist gerne bereit – sofern die gegenwärtige Kriegslage ohne Gefahr für dasselbe es gestattet – Ihrem Wunsch zu entsprechen, unter dem Vorbehalt, dass es vor Abgang zum Salon d'Automne in Paris und zur Karlsruher Jubiläumsausstellung 1915 auf die Dauer von mindestens zwei Wochen an seinem Bestimmungsort im Zürcher Kunsthaus ausgestellt und so die Mitglieder der ZKG damit bekannt gemacht werden können.“⁵⁷ Im August bricht aber der Erste Weltkrieg aus und Hodler unterschreibt den Protest gegen die Bombardierung der Kathedrale von Reims. Im Oktober berichtet Righini, dass Hodlers Gemälde beinahe fertig gestellt sei und dass er es „zur Betrachtung seinerseits“ in nächster Zeit im Treppenhaus aufstellen möchte,⁵⁸ Im Januar 1915 schreibt der Maler an Moser, dass er das fertiggestellte Bild im Februar im Kunsthaus hängen möchte: „Ich möchte Sie anfragen was für eine Einrahmung Sie für das Bild im Kunsthaus beabsichtigen. Ich möchte nun gegen Ende Februar mit dem Gemälde, das jetzt/Jan bereits vollendet ist, nach Zürich kommen und dasselbe am richtigen Platz sehen.“⁵⁹

Danach herrscht beinahe ein ganzes Jahr lang Schweigen über das Gemälde *Blick in die Unendlichkeit*. Weder von der Zürcher Kunstgesellschaft, noch von Moser und auch nicht von Hodler selbst erfahren wir die Gründe für diese erstaunliche Verzögerung. Erst im Dezember 1915 trifft Wartmann Vorbereitungen für die Ankunft des Bildes und bittet Hodler um die Erstaussstellung der zum Gemälde gehörenden Studien und Entwürfe im Zürcher Kunsthaus.⁶⁰ Am 27. Januar 1916 trifft das Bild im Kunsthaus ein und wird provisorisch am vorgesehenen Ort aufgehängt (Abb. 10)⁶¹.

Diese Hängung der nachmaligen Basler Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* im Treppenhaus des Zürcher Kunsthauses löst bei den Mitgliedern der Kunstgesellschaft eine „gewisse Verblüffung“⁶² aus. Die künstlerische Qualität des Gemäldes wird allgemein gelobt, bemängelt werden „seine eigenen Verhältnisse und das Verhältnis der Figuren zum Raum“, die „Übereinstimmung von Bild und Raum“.⁶³ Man kann sich anhand der historischen Fotografie leicht vorstellen, wie übermächtig der Eindruck war, den die Frauenfiguren, die die Wand vollständig ausfüllten und von ihrer Symmetrie her nicht mehr auf die Bogen des Treppenhauses, sondern auf eine autonome Bildkomposition hingearbeitet waren, ausgelöst haben. Dass diese Hängung nicht funktionierte, darin waren sich alle einig, auch der Künstler und der Architekt. Gemeinsam machten sie den Mitgliedern des Vorstandes der Kunstgesellschaft drei Abänderungsvorschläge: „1. Das Bild bleibt an der Südwand, wird aber bis in die Mitte der Friesrosetten gehoben. 2. Es wird an die Westwand, vor der Loggia, aufgehängt, und zwar ebenfalls auf die Höhe der Friesrosetten. In diesem Falle anbietet sich H. Hodler, kleinere Panneaux auf Süd- und Nordwand als Fortsetzung der Malerei des grossen Bildes zu einem sehr billigen Preise zu liefern. Herr Hodler würde sehr grossen Wert darauf legen, wenn der Vorstand wenigstens probeweise das Bild an dieser Wand aufhängen würde. 3. Herr Hodler anbietet sich, das grosse Wandbild zurückzunehmen und innerhalb dreier Monate ein kleineres in entsprechender Grösse zu liefern.“⁶⁴

Der erste Vorschlag wurde nicht diskutiert, stellte doch die höhere Hängung auf Kosten der Verdeckung des Frieses keine befriedigende Lösung dar. Der zweite Vorschlag stellte für den Vorstand einen bedeutenden Eingriff in die Architektur des Hauses dar und hätte grossen Einfluss auf die Lichtverhältnisse in der Loggia gehabt, mit deren Ausmalung Cuno Amiet beauftragt war. Aus diesen Gründen wollte man auch keiner versuchsmässigen Hängung an der Westwand zustimmen. Nach einer langen, ausführlich protokollierten Diskussion beschloss der Vorstand, auf den dritten Vorschlag von Hodler und Moser einzutreten. Er verlangte jedoch „unter Anerkennung der hohen künstlerischen

Eigenschaften des jetzt vorliegenden Gemädes⁶⁵, dass dieses bis zum Eintreffen der neuen Fassung im Besitz der Kunstgesellschaft bleiben müsse. Aus der Korrespondenz zwischen Hodler und Moser geht hervor, dass Maler und Architekt den zweiten Vorschlag favorisierten⁶⁶.

Für Moser bedeutete diese Versuchshängung die Möglichkeit, noch einmal auf seinen Traum einer allseitigen Ausmalung des Treppenhauses zurückzukommen. Auch Ferdinand Hodler scheint diesen Traum mitgeträumt zu haben, und er hat offenbar sein Gemälde für die Westwand konzipiert, wie er am 20. Februar 1916 an seine Sammlerin und sein Modell Gertrud Müller schreibt: „Mit dem Bild weiss ich noch nicht was geschehen wird. Man findet es zu gross; wenn es aber da aufgehängt wird, wo bestimmt, wird diese Entscheidung schwinden. Sonst muss ich es noch einmal in reduziertem Massstab malen. Das würde ich dann bis auf einen gewissen Grad von andern machen lassen.“⁶⁷ Hatte Hodler also tatsächlich sein Gemälde für die Westwand konzipiert, in der Hoffnung, dass die Zürcher Kunstgesellschaft in einer Salami-Taktik doch noch zum Kauf von drei Gemälden für die drei Wände gebracht werden könnte? Auf jeden Fall kritisiert Hodler im gleichen Brief den Aufstellungsort für das Gemälde – die Südwand im Treppenhaus – hart: „Sowieso ist etwas nicht recht an dem jetzigen Platz, man sehe dann das Bild von der Treppe aus. Denn ein Bild soll nicht von oben herab, sondern eher von unten herauf geschaut werden.“⁶⁸ Künstler und Architekt hatten hier aber zu hoch gepokert: Der Vorstand der Kunstgesellschaft verweigerte die Zustimmung zu einer Versuchshängung an der Westwand und entschied sich für die neue, kleinere Version. Hodler resignierte in einem Brief an Karl Moser: „Ich bedaure dass die Kunstgesellschaft sich geweigert hat den Versuch zu machen das Bild auf die andere Wand anzubringen. Sicher wäre die Wirkung gut gewesen. Ich bedaure es deshalb noch weil da wo jetzt das Bild ist immer der wichtige Standpunkt auf der Treppe sein wird und nicht oben auf der Plattform von wo das Bild von oben herab sichtbar ist was nach Ihrem Vorschlag für die kleineren Seitenbilder nicht mehr der Fall wäre.“⁶⁹

In mehreren Briefen an den Vorstand der Kunstgesellschaft⁷⁰ setzte sich darauf der Architekt Karl Moser vergeblich für die von ihm favorisierte Lösung ein und anerbote sich, sowohl mit Hodler, als auch mit Amiet direkt die neuen architektonischen Gegebenheiten zu besprechen. Der Vorstand trat nicht auf seine Vorschläge ein, sondern erteilte ihm einen deutlichen Verweis für diese Überschreitung seiner Kompetenzen: „Herrn Prof. Moser soll auf seine Anregung hin mitgeteilt werden, dass der Vorstand stets gern bereit sein wird, seine Meinung einzuholen, wenn Fragen zu behandeln sind, die mit dem Bau und seiner Ausschmückung in Beziehung stehen, dass er aber im vorliegenden Fall doch auch nicht auf den direkten Verkehr mit den Künstlern, denen er Aufträge erteilt hat, verzichten will.“⁷¹

Nach der Versuchshängung und der Weigerung der Kunstgesellschaft, das Bild an die Loggia-Wand zu hängen, wurden erstmals verbindliche Masse für die neue Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* festgelegt. In einem Brief an Karl Moser schlug der Maler eine Reduktion der Bildmasse um je 80 cm in der Breite und in der Höhe vor.⁷² Der Reduktionsvorschlag, den Karl Moser der Kunstgesellschaft vorlegte, und der in der Folge auch ausgeführt wurde, war weit radikaler: Das Bild wird um 180 Zentimeter in der Breite und 90 Zentimeter in der Höhe verkleinert, so dass über der Bogenstellung ein Abstand von 70 Zentimeter erreicht wurde, zwischen Bildrand und Fries 20 Zentimeter und auf beiden Seiten der Abstand zur Mauer 90 Zentimeter betrug.⁷³ Im April war das Bild wieder bei Ferdinand Hodler im Atelier angelangt, und er begann im Herbst mit der Arbeit an der heutigen Zürcher Fassung. Im Januar 1917 traf *Blick in die Unendlichkeit* im Zürcher Kunsthaus ein und wurde provisorisch gehängt. Wieder wurde Grösse, Hängung und Einlassung in die Wand diskutiert. Über die definitive Hängung sollte erst nach Eintreffen der Loggia-Bilder von Amiet entschieden werden. Das Gemälde wurde auf Wunsch des Künstlers provisorisch mit einem schmalen, weiss gestrichenen Lattenrahmen gerahmt (Abb. 11)⁷⁴. Ende November besuchte Wilhelm Wartmann Ferdinand Hodler in Genf, und Hodler teilte ihm mit, dass er noch weitere Änderungen am Zürcher Bild zu machen

gedenke, die er vor Ende Jahr ausführen wolle. Zu dieser letzten Übermalung kam es jedoch nicht mehr, da Hodler im Spätherbst 1917 schwer erkrankte und sich bis zu seinem Tod im Mai 1918 nicht mehr erholte.

Im Todesjahr von Ferdinand Hodler wurde das Gemälde *Blick in die Unendlichkeit*, dem Wunsch des Malers entsprechend, in die Wand des Treppenhauses im Kunsthaus eingelassen.

4 Die Problematik „Kunst am Bau“

In den ganzen Jahren während der Entstehung von *Blick in die Unendlichkeit* fällt in den Protokollen der Zürcher Kunstgesellschaft und im Briefwechsel zwischen Auftraggeberschaft und Künstler kein Wort über das Thema von Hodlers Malerei. Einzig Wilhelm Wartmann erkundigt sich ziemlich früh nach Hodlers Absichten, erhält aber offenbar keine Auskunft. Diese Auslassungen hatten wohl kaum mit Desinteresse, wahrscheinlich aber viel mit dem Respekt zu tun, mit dem man dem Künstler begegnete. So hatte man sich bei der Auftragserteilung auch an Jacob Burckhardt gehalten, der dem Auftraggeber folgende Empfehlung gibt: „Wünscht man aber noch Werke der höchsten Inspiration von den Künstlern, so wird man dieselben heute am ehesten erhalten, wenn man ihnen selbst die materielle Wahl des Themas frei lässt und nur die grosse und schöne Erscheinung begehrt. Man überlasse sie ihren Visionen.“⁷⁵ Diesen Respekt brachte man allerdings dem Architekten Karl Moser nicht entgegen: Das Verhältnis zwischen der Zürcher Kunstgesellschaft und dem Architekten war bezüglich der Frage der Ausmalung mehr als ambivalent. Es standen sich auf der einen Seite Karl Mosers Auffassung von Architektur als einer Synthese der Künste und auf der andern Seite das Selbstverständnis der Vertreter der Kunstgesellschaft als „Spezialisten in Sachen Kunst“ gegenüber. Die unklare Verteilung der Kompetenzen führte zu Konflikten: Die Zürcher Kunstgesellschaft betrachtete sich als alleinverantwortliche Auftraggeberin, gleichzeitig fühlte sich Karl Moser für die von ihm architektonisch definierten Orte für repräsentative

Ausmalungen zuständig.

Ich nehme an, dass es nicht zuletzt auf diese Konstellation zurückzuführen ist, dass es beim Auftrag Hodlers zu den oben beschriebenen Problemen kam. Zum einen war Moser nach der Fertigstellung des Baues 1910, und da er nicht Mitglied des Vorstandes der Zürcher Kunstgesellschaft war, in gewisser Weise vom direkten Geschehen ausgeschlossen. Wegen seiner Verantwortung als Architekt und durch seine privaten Kontakte zu Hodler musste er jedoch immer wieder in entscheidenden Fragen konsultiert werden. Was die Situation weiter komplizierte, war der Traum von Karl Moser, schliesslich doch noch eine vierseitige Bemalung des Treppenhauses zu erreichen. Daher vielleicht auch sein Widerstand, die genauen Masse für die Bemalung festzulegen.

Der grundlegende Konflikt hat jedoch mit den Strukturen eines Auftrages für „Kunst am Bau“ zu tun, der von einer baukünstlerischen Ganzheit und von einem einheitlichen dekorativen Prinzip ausgeht, das Architekt und Künstler in Zusammenarbeit realisieren sollen. Diese Zusammenarbeit zweier autonomer Künstlerpersönlichkeiten, deren Interessen nicht immer gleich gelagert sind, ist schnell Konflikt beladen. Für den Maler liegt die Herausforderung darin, im Auftragsverhältnis monumentale Wanddekorationen für Orte zu realisieren, die von einem Raumkünstler-Architekten bereits gestaltet sind. Für den Architekten, der eine echte Integration der Wandmalerei in sein Werk anstrebt, läge es daher nahe, die Flächen für eine Wandmalerei bereits architektonisch zu definieren. Karl Moser hat diese im Falle des Zürcher Kunsthauses nicht getan, und wahrscheinlich muss man ihm zugute halten, dass er die künstlerische Autonomie des Malers respektieren wollte, indem er ihm möglichst wenig konkrete Vorgaben machte. Auf der anderen Seite entstanden so die gravierenden Missverständnisse bezüglich der elementarsten Koordinaten eines solchen Auftragswerkes, die zur Ablehnung der ersten Fassung von Hodlers *Blick in die Unendlichkeit* für das Treppenhaus im Zürcher Kunsthaus führten.

II Die Auftragsgeschichte von *Floraison*

Nach dem Auftrag für das Zürcher Kunsthaus erhielt Karl Moser den Auftrag für ein zweites Bauwerk, das bis heute die Skyline der Stadt Zürich prägt: die Universität. Anders als beim Kunsthaus, das als Museumsbau keine grossen künstlerischen Ausstattungsarbeiten vorsah, erkannte Karl Moser im Universitätsbau die Chance, seine Vision einer raumkünstlerischen Gestaltung zu verwirklichen, und die Universität als Gesamtkunstwerk in Zusammenarbeit von Architekt, Bildhauer und Maler zu realisieren. Das Prunkstück des neuen Gebäudes war die Aula, an deren Rückwand ein riesiges Wandbild vorgesehen war (Abb. 12, 13)⁷⁶. Wieder ging der Direktauftrag des Architekten an denjenigen Maler, den er für den grössten seiner Zeit hielt: an Ferdinand Hodler. Die Rekonstruktion des Auftragsverlaufs ermöglicht neue Einsichten in die Entstehungsgeschichte des Wandbildprojektes *Floraison*. In der Hodler-Literatur herrscht Unklarheit über die Datierung und den Verlauf der beiden Aufträge für die Universität und das Kunsthaus.⁷⁷ Die Akten über den Bau der Universität an der Universität Zürich, im Staatsarchiv der Stadt Zürich und im Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich (ETH) geben hingegen klaren Aufschluss über Auftragsvergabe und den Verlauf der Arbeiten am geplanten Gemälde.

1 Der Bau der Zürcher Universität

Zusammen mit der Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH) von Gottfried Semper thront das Hauptgebäude der Universität Zürich heute hoch über der Stadt. Die Universität Zürich wurde 1833 gegründet. Sie befand sich ursprünglich in der Augustinergasse, später war sie in einem Flügel des Polytechnikums untergebracht. Aus Platzmangel musste das Projekt eines Neubaus ins Auge gefasst werden. Friedrich Bluntschli – der Leiter der Bauschule der ETH – arbeitete ein Projekt aus, das 1907 von der Baukommission angenommen wur-

de. Dennoch musste ein Ideenwettbewerb ausgeschrieben werden, den 1908 das Büro Curjel & Moser gewannen. 1909 wurde der Vertrag zwischen der Baudirektion und dem Architekturbüro unterzeichnet, 1911 war Baubeginn; es stand ein Kredit von fünf Millionen Franken zur Verfügung. Nach der nur dreijährigen Bauzeit fanden zwischen dem 17. und dem 20. April 1914 die Eröffnungsfeierlichkeiten statt.⁷⁸

Wie das kurz vorher entstandene Zürcher Kunsthaus galt auch das Universitätsgebäude bei Karl Mosers Zeitgenossen als Inbegriff der zeitgenössischen Architektur.⁷⁹ Stanislaus von Moos zeigt jedoch am Beispiel des Lichthofes, mit seiner monumentalen Treppenanlage auf, dass sich diese Modernität auf der Verarbeitung einer Vielzahl von historischen Referenzen aufbaut, die vom mittelalterlichen Klosterhof, über barocke Treppenanlagen, die Skulpturenhalle der Pariser Ecole des Beaux-Art bis zu Garniers Opéra reichen. Über dieses kunsthistorische Potpourri spannt sich eine kühne Stahlkonstruktion des Brückenbauers Robert Maillart. Auch Täfelung, Möblierung und die Beleuchtungskörper gehen auf die Entwürfe von Karl Moser zurück. Das Herzstück seiner Auffassung von der Verwirklichung der Synthese der Künste unter der Leitung der Architektur war die künstlerische Ausstattung des Gebäudes mit Malereien und Skulpturen.⁸⁰

2 Die Auftragserteilung an Ferdinand Hodler und der Auftragsverlauf

Karl Moser schlug Ferdinand Hodler für die repräsentativste künstlerische Arbeit, die Ausmalung der Aula, vor. Am 23. März 1913 schrieb Moser an den Zürcher Regierungsrat: „Zu meinem Bedauern muss ich Ihnen mitteilen, das es mir nicht möglich sein wird, Ihnen schon auf nächsten Donnerstag endgültigen Bericht über die malerische Ausschreibung der Universität zu geben, da die Vorarbeiten dazu noch nicht soweit gedeihen konnten. (...) Mit Hodler hoffe ich nächsten Dienstag i. Genf zu verhandeln.“⁸¹ Ende März oder Anfang April 1913 reiste Moser nach Genf, wo er Hodler in seinem Atelier besuchte, die Studien und die

Wandbilder für Hannover studierte, sich die Skizzen für das Kunsthaus zeigen liess, und, nicht zuletzt, mit dem Maler über die Aula verhandelte.⁸² Sie kamen überein, dass Hodler diese Arbeit ausführen würde, und sie einigten sich auf den Betrag von Fr. 20'000, wie ein kurzer Eintrag in Karl Mosers Tagebuch zeigt:

„Aula/Bild von Hodler. 20.000“.⁸³

Der Auftrag für die Ausmalung der Aula in der Universität Zürich wurde am 18. August 1913 mit einem Vertrag zwischen Ferdinand Hodler und der Baudirektion des Kantons Zürich abgeschlossen.⁸⁴ Gemäss einer mündlichen Vereinbarung sollte Hodler bis Ende April 1914 aus Anlass der Einweihung der Universität eine Skizze in natürlicher Grösse ausführen und bis spätestens Herbst 1915 das Gemälde abliefern.⁸⁵ Dass Hodler dem ersten Wunsch von Seiten des Auftraggebers nicht nachgekommen ist, ist aus zeitlichen Gründen leicht nachvollziehbar. Dass sich Hodler jedoch in der zweiten Hälfte des Jahres 1913 und 1914 intensiv mit dem Projekt auseinandergesetzt hatte, zeigen seine Skizzenbücher, die ein wahres Ideenlaboratorium mit zahlreichen Skizzen für die Zürcher Universität darstellen.⁸⁶ Dennoch blieb die Aulawand während den Einweihungsfeierlichkeiten des Neubaues im April 1914, an denen Hodler teilnahm, leer. Im Mai besuchte Karl Moser den Künstler in Genf und berichtete an Baudirektor Keller in einer Postkarte über die Arbeit von Ferdinand Hodler: „Er sagte, dass er sich geistig stets mit der Universität befasse, dass der Carton im Laufe dieses Jahres entstehen werde.“⁸⁷ Dabei handelte es sich keineswegs um ein Beschwichtigungsmanöver gegenüber den Behörden, sondern Moser selber plante, das Gemälde zusammen mit der zweiten Fassung des Hannoveraner Bildes und dem Kunsthausbild an einer Ausstellung im Herbst 1914 in Karlsruhe zu zeigen. Detaillierte Skizzen und Massangaben (Abb. 14) – leider fehlen diejenigen für das Universitätsbild – geben Auskunft über ein Ausstellungsprojekt, das drei Wandbildaufträge (*Einmütigkeit*, *Blick in die Unendlichkeit* und *Floraison*) im direkten Vergleich gezeigt hätte.⁸⁸

Die Ausstellung in Karlsruhe fand jedoch nicht statt, und der Karton traf auch im Laufe des Jahres nicht in der Universität ein. Im Januar 1915 schrieb

der Maler dem Architekten, dass die Skizzen für die Universität nicht fertig seien.⁸⁹ 1915 soll Hodler nach Bericht von Wilhelm Wartmann, dem Konservator des Zürcher Kunsthauses, „Mädchenköpfe nach Tänzerinnen, die dem Künstler für Bewegungsfiguren bei den Vorarbeiten zum Zürcher Universitätsbild dienten“⁹⁰, gemalt haben. Im Jahr 1916 fanden die Diskussionen um die Dimension und die Hängung von *Blick in die Unendlichkeit* statt, die damit endeten, dass Hodler eine zweite, kleinere Fassung des Gemäldes für das Kunsthaus malte. In der Zwischenzeit, so nehme ich an, wurden die Auftraggeber des Universitätsbildes ungeduldig.

Architekt Moser besuchte im September 1916 Ferdinand Hodler in seinem Atelier und schrieb einen Bericht an Regierungsrat G. Keller, den ich hier ausführlich zitieren möchte, weil er sowohl über den Stand der Arbeiten, als auch über das weitere Vorgehen in Zusammenhang mit der inhaltlichen Entwicklung des Gemäldes informiert: „Der Besuch gestern Nachm. bei Hodler hat folgendes Resultat gehabt. Hodler hat den Rahmen bereit und mit vielen Schwierigkeiten die Leinwand aufgetrieben, ferner viele Skizzen gemacht, die er aber nicht vorweisen wollte, weil alles noch im Flusse ist! Er hat folgenden Vorschlag gemacht: da er eine gute Idee zu einer allgemeinen Figurencomposition hätte, so würde er diese in erster Linie ausarbeiten. Er nannte die Composition *floraison*, ‘das Blühen’ und will diese Idee in einer Reihe von bewegten Figuren darstellen, die so zu sagen im Halbkreis sich drehen. Da er noch von einem Knaben sprach, nehme ich an, dass dieser der Mittelpunkt werde und sich so dem Gedanken nach ein ähnliches Resultat wie der ‘L’*élu*’ ergäbe, ein für eine Universität passendes Motif. H. versprach nach Neujahr mit der grossen Leinwand oder dem Carton mit in Kohle aufgezeichneten Figuren nach Zürich zu kommen, um Composition und Figurenmassstab an Ort und Stelle zu prüfen. Er erwähnte zu alledem, dass kein Zwang bestehe, bei ihm das Bild anzunehmen, falls es vollendet nicht den Beifall der Besteller finden sollte. Er würde das Bild in diesem Falle ohne weiteres zurücknehmen, und dann an das historische Motif (das ihm aber nicht recht zu liegen scheint, wenigstens heute noch nicht), gehen. Darüber könnten

dann selbstverständlich Jahre vergehen.

Hodler hat folgende Arbeitseinteilung festgelegt: 1) Fertigstellen des neuen Kunsthausbildes i. 6 Wochen 2) Vollenden der Schlacht bei Murten für Landesmuseum, für welches Bild man grosse Skizzen verlangt. 3) Inzwischen vortreiben des Universitätsbildes und Förderung der Arbeit, dass das Bild, wenn auch in unfertigem Zustande nächsten Sommer in der grossen Hodlerschau im Kunsthaus (das zu diesem Zwecke ganz ausgeräumt und zur Verfüg. gestellt wird, auszustellen. Demnach haben Sie Aussicht, balder in Besitz des Bildes zu kommen, als die übrigen Besteller. Hodler befindet sich z. Zt. in ausgezeichnetem Gesundheitszustand, so dass alle Aussichten zur Erfüllung des Programmes vorhanden sind.“⁹¹

Wie wir wissen, konnte Hodler dieses Programm nicht einhalten. Nicht nur brauchte er viel mehr Zeit für den ersten Karton von Murten, sondern im Spätherbst des Jahres 1917 wurden seine gesundheitlichen Probleme gravierend. An seinen Sohn Hector schreibt er im Dezember: „Mais cet automne, je n'ai presque rien fait, je me suis un peu ramolli par cet état de santé; et enfin, je déteste voir venir l'hiver.“⁹² Bis zu seinem Tod im Mai 1918 wird sich Hodler nie mehr erholen, und an die Arbeit an einer monumentalen Komposition ist nicht mehr zu denken. Johannes Widmer erwähnt in seinem Bericht über Ferdinand Hodlers letztes Lebensjahr die Sorgen des Malers, als er 1918 seine Wohnung nicht mehr verlassen konnte, um im Atelier zu arbeiten: „Was sollte da aus 'Murten' werden? Und wann sollte er, wenn es mit 'Murten' nicht vorwärts ging, an die 'Blumenpflückenden Frauen' gehen können?“⁹³

Nach Ferdinand Hodlers Tod machte Karl Moser Nachforschungen im Hodlerschen Nachlass, die nichts ergaben. Der Architekt wurde in Genf nicht fündig: „Nach den Mitteilungen von Prof. Dr. Moser haben die Nachforschungen in der Verlassenschaft von Hodler ergeben, dass keine Skizzen für dieses Gemälde vorhanden sind.“⁹⁴ Der Vertrag über die Ausschmückung der Aula wurde durch eine Verfügung der Baudirektion vom 17. Dezember 1919 offiziell aufgelöst.⁹⁵

3 Die künstlerische Ausstattung und der Freskenstreit

Im Bauvertrag zwischen der Baudirektion des Kantons Zürich und der Firma Curjel & Moser lässt sich Karl Moser grösstmögliche Kompetenzen erteilen: Nicht dem Kantonsbaumeister, sondern dem Architekten wird die Gesamtleitung des Neubaues übergeben, und dieser ist auch Mitglied des entscheidenden Gremiums, nämlich der Hochschulbau-Kommission. Bei der Frage der künstlerischen Ausstattung verlangt Moser, vielleicht auf Grund der Erfahrungen, die er mit der Zürcher Kunstgesellschaft gemacht hat⁹⁶, dass er als Architekt für den „plastischen und polychromen Schmuck des Gebäudes“ zuständig ist und bei der Vergabe und Beaufsichtigung der künstlerischen Arbeiten mitwirkt.⁹⁷

Bei den rund fünf Millionen Franken Baukosten für die Universität war die künstlerische Ausstattung nicht berücksichtigt.⁹⁸ Diese wurde erst 1913 separat budgetiert, und am 22. Mai 1913 genehmigte der Zürcher Regierungsrat die Summe von Fr. 71'500.-.⁹⁹ Dieses Vorgehen zeigt, dass die Ausschmückung der Bauten mit künstlerischem Schmuck wohl eher die Ausnahme als die Regel waren und unterstreicht die Bedeutung des Architekten Karl Moser in dieser Sache. Im August 1913 schickt Karl Moser eine detaillierte Aufstellung der an der bauplastischen Ausstattung mitwirkenden Künstler und der Orte ihrer Tätigkeiten an Arnold Lang, den Organisator des Universitätsbaues.¹⁰⁰ Für die malerische Ausstattung nennt er Ferdinand Hodler für die Aulawand und Heinrich Altherr für die Ausmalung des Fakultätszimmers, beide waren bereits beauftragt worden.¹⁰¹ Den grössten Teil und die repräsentativsten der künstlerischen Arbeiten konnte Karl Moser selbständig vergeben, einzig für die Ausmalung des Senats- und des Dozentenimmers wurde eine Konkurrenz unter den Zürcher Künstlern ausgeschrieben.¹⁰² Mitglieder der Jury waren neben Karl Moser die Maler Ferdinand Hodler und Cuno Amiet, der kantonale Baudirektor, ein Regierungsrat und der Rektor der Universität. Das Preisgericht prämierte im Dezember 1913 aus den fünfzig eingereichten Entwürfe die Arbeiten von Paul Bodmer für das Dozentenzimmer und von Hermann Huber für das Senatszim-

mer.¹⁰³

Der Wettbewerb und die Jurierung der Wandmalereien lösten, ähnlich wie bei der Debatte um die Fresken in der Waffenhalle des Schweizerischen Landesmuseums, einen zweiten Freskenstreit aus. Ausgangspunkt dieses Kunststreites waren die Professoren, die sich um ihr Mitspracherecht bei der Ausschmückung ihrer künftigen Räume betrogen sahen. Nach einer Ausstellung aller Wettbewerbsentwürfe wurde die Polemik um die Wandmalereien öffentlich, als sich Karl Moser in einem Vortrag für die Auswahl der Werke der jungen Zürcher Künstler rechtfertigte¹⁰⁴. Der Freskenstreit ist nicht nur bezüglich der jurierten Projekte von Bedeutung, sondern auch, weil er eine eigentliche Neuauflage des Freskenstreits um die Marignano-Gemälde Hodlers für das Schweizerische Landesmuseums bedeutete. Zur Diskussion stand nämlich einmal mehr die Kunst von Ferdinand Hodler, obwohl keines seiner Werke zu sehen war. Der gehässige Ton, den die Auseinandersetzung bald einmal annahm, sei hier mit einem Auszug aus einem anonymen Brief illustriert: „Hoffentlich ist dies der ‘Höhepunkt’ der Hodleriana. Zum Teufel mit ihr und dem Pfuscher Hodler.“¹⁰⁵ Begleitet war dieser Schmähbrieff von den zwei Cato-Broschüren, in denen ein ebenfalls anonym Autor - „Cato“ - mit polemischen Pamphleten den „schweizerischen Kunstkrieg“¹⁰⁶ anheizte.

Der gut informierte Autor¹⁰⁷ greift in seinen Schriften neben Hodler weitere Vertreter der zeitgenössischen Kunst an und evoziert das Bild einer weit verzweigten Verschwörung im schweizerischen Kulturleben durch deren Parteigänger. Die „Hodlerclique“ umfasst für den anonymen Verfasser neben den Künstlern und Architekten auch Mitglieder der Eidgenössischen Kunstkommission und Journalisten, die dank ihrer Propaganda den Mitgliedern dieses Zirkels Bekanntheit und vor allem auch finanzielle Vorteile verschafften. In beiden Broschüren wird Karl Moser als herausragendes Mitglied dieser „Hodlerclique“ diffamiert. In der ersten Cato-Broschüre beschuldigt der Autor Moser, dass es der Architekt und seine Freunde fertiggebracht hätten, alle kritischen Pressestimmen über den Kunsthausebau zum Verstummen zu bringen.¹⁰⁸ Als eigentlichen

Anlass für die zweite Broschüre bezeichnet er neben dem Plakatskandal an der Landesausstellung den Streit um die Wandbilder der Universität. Genüsslich berichtet Cato über den Vortrag des Jury-Präsidenten Karl Moser, den dieser am 14. Januar 1914 als Rechtfertigung des Wettbewerbsentscheides vor der versammelten Dozentenschaft der Zürcher Universität gehalten hatte, und der nachfolgenden Abstimmung unter den Professoren, in der sich eine grosse Mehrheit gegen die Ausführung der Projekte von Bodmer und Huber aussprach.¹⁰⁹ Die Schmähchrift warf im schweizerischen Kulturleben Wellen und war auch Thema bei einer Aussprache zwischen Moser und Bundesrat Calonder, der sich nach dem „Cliquenwesen“ erkundigte.¹¹⁰ Karl Moser setzte sich in der Folge nicht nur in seinem Vortrag, sondern auch indem er eine Kompromisslösung aushandelte, für die jungen Künstler ein. Er tat dies, obwohl er selber seine Mühe mit den Malereien hatte und von namhaften Anhängern der zeitgenössischen Kunst in dieser Sache keine Unterstützung erhielt.¹¹¹ Bodmer und Huber konnten ihre Entwürfe nicht ausführen, erhielten aber andere Aufträge im Bereich der künstlerischen Gestaltung der Universität.¹¹² Der Einsatz für die Künstler und seine über Jahre andauernde Auseinandersetzung mit ihren Werken spiegeln eindrücklich Haltung und Charakter des Künstlers und Menschen Karl Moser.¹¹³

Neben Ferdinand Hodler erhielt Heinrich Altherr (1878-1947) den zweiten grossen Auftrag, den Karl Moser für die Zürcher Universität neben der Aula wand direkt zu vergeben hatte. Diese Ausmalung des Senatszimmers schlug keine grossen Wellen in der Öffentlichkeit. Die Zusammenarbeit zwischen Moser und Altherr entstand mit dem Projekt der Pauluskirche in Basel. Altherrs Vater war der Pfarrer dieser Kirche und setzte sich sehr für Moser ein, als dieser angefeindet wurde. Der junge Maler erhielt den Auftrag für zwei Mosaiken und stellte Moser seinen Freund Carl Burckhardt vor, der in der Basler Kirche zum ersten Mal für Moser arbeitete. 1906 siedelte der Maler nach Karlsruhe über, wo er nach Aussage von Hans Curjel eine bedeutende Rolle spielte: „Der Heinrich Altherr spielte in der Karlsruher Zeit eine grosse Rolle. Es waren grosse Diskus-

sionen, die da geführt wurden. Er war ein moderner Marées, durch den Heinrich Altherr kamen die Väter auf Marées.¹¹⁴ Altherr wurde 1913 Professor für Komposition an der Akademie von Stuttgart.

Für die Universität Zürich realisierte Heinrich Altherr zwischen 1913 und 1917 eine fünfteilige Ausmalung, bestehend aus einem grossen Panneau an der Längswand des Saales mit dem Titel *Das Dionysische* und je zwei kleineren Bildfeldern an den Querwänden mit Szenen aus der griechischen Mythologie.¹¹⁵ Die Ausmalung, die die für Altherr typische Verbindung von „Symbolik und Expression mit klassischen Formvorstellungen“¹¹⁶ zeigt, wirkt harmonisch im getäfelten Raum. Leider wissen wir nichts über eine etwaige Vorgabe des Themas durch Karl Moser. Aufgrund der realisierten Gemälde kann man jedoch davon ausgehen, dass Heinrich Altherr die Thematik selber bestimmen konnte. Für Moser erfüllten sie offenbar den Zweck, den die Wandmalereien der Universität zu erfüllen hatten: „Die Dekoration des Raumes darf und soll an die Arbeit dieser Wissenschaftler in keiner Weise erinnern, sondern soll seine Seele in andere Sphären hinüberreissen. Der Raum soll den Dozenten bieten, was ein Spaziergang in Gottes freier Natur. Wenn die Räumlichkeit ähnliche Gefühle auslösen kann, so ist der Beweis offensichtlich, dass die Dekoration die höchste und beste ist.“¹¹⁷

Nicht nur an bestandene und mit ihm befreundete Künstler verteilte Karl Moser die Direktaufträge für den malerischen Schmuck, sondern auch an junge Zürcher Künstler, die am Anfang ihrer Laufbahn standen. Als Beispiel möchte ich hier Reinhold Kündig (1888-1984) nennen, der die bis heute erhaltenen Lünetten in der Eingangshalle Künstlergasse gestaltet hat.¹¹⁸ Auch hier gab Moser lediglich Form und Farbe der Lünette vor, überliess es jedoch dem Künstler, den Inhalt seiner Malereien zu bestimmen. Anfang 1914 unterbreitet Kündig in einem Brief seinen Vorschlag: „Das Rot der Wand bleibt, der Grund des Feldes muss aber statt Oker ein dunkles Blaugrün sein und dahinein kommen allerlei Wesen, unirdische, farbige, Allegorien in Form von Gebilden, die vom Menschen bis zum Ornament variieren, keine Karikaturen!“¹¹⁹ Moser unterstützte Kündig,

der sich in einer schwierigen Situation befand, auch privat mit Geldzahlungen, was seine generösen Umgangsformen mit seinen Mitarbeitern zeigt.

Karl Moser hatte sich in seinem Vertrag explizit die Entscheidung über die Beauftragung der Künstler für die jeweiligen Teilbereiche der künstlerischen Ausstattung ausbedungen und mit der angestrebten Einheitlichkeit des Baues argumentiert. Das Gelingen der Synthese der Künste von Architektur, Skulptur und Malerei, und das Gesamtkunstwerk im Sinne des Jugendstils standen hier zur Debatte. Betrachtet man jedoch die realisierten Werke und die Dokumente, die über die künstlerische Ausstattung der Universität erhalten geblieben sind, so komme ich zum Schluss, dass kein einheitliches ikonographisches Programm zum Thema „Universität“ existierte, das den einzelnen Künstlern Themen vorgab. Moser hatte offenbar die Toleranz, die Künstler innerhalb des von ihm vorgegebenen architektonischen Rahmens, ihre eigenen Werke realisieren zu lassen, und die Überzeugung, dass nur in dieser Freiheit grosse Werke der Kunst entstehen konnten. Seine Vorgabe war in diesem Sinne primär formal, denn sie bestand in der Realisierung des „dekorativen Prinzipes (...), als künstlerisches Prinzip, als die Grundlage zur Fähigkeit, einen Raum organisch zu dekorieren.“¹²⁰ Die Betonung liegt dabei für Moser auf dem künstlerischen Aspekt, das Formale ist nicht im Gegensatz zum Inhaltlichen zu sehen.¹²¹

Die inhaltlichen Forderungen an ein Kunstwerk formuliert Karl Moser nicht in Begriffen eines ikonographischen Repertoires für eine bestimmte Bauaufgabe, sondern im Rahmen der postromantischen Rezeptionsästhetik: „Denn alle Kunstwerke üben auf den Beschauer bewusst oder unbewusst nicht nur eine materielle Wirkung aus, sondern sie bilden das Mittel, durch welches dasselbe in der Seele des Künstlers lesen kann.“¹²² Der Architekt Karl Moser distanziert sich scharf von einer künstlerischen Ausschmückung der Universität mit illustrativen Wandmalereien, sei dies in der Form der Redundanz einer Wiedergabe des wissenschaftlichen Lebens, das sich real in den Räumen abspielen wird, als auch von einer Symbolisierung oder Allegorisierung: „Mit solchen Malereien kann weder ein Raum dekoriert, noch wirkliche Kunst gemacht werden.“¹²³

Die malerische Ausschmückung der Zürcher Universität ist heute nur noch in geringen Teilen erhalten, vieles wurde kurz nach der Vollendung wieder übermalt und zerstört,¹²⁴ anderes im Verlauf der folgenden Jahrzehnte. Karl Mosers Projekt der Synthese der Künste am Universitätsbau muss als gründlich misslungen betrachtet werden. Auch was die Qualität der ausgeführten Arbeiten anbelangt, bleibt ein ambivalenter Eindruck zurück. Ich möchte hier Stanislaus von Moos mit seiner Beurteilung zitieren: „Polemisch gefragt, nachdem das erwähnte Hodler-Wandbild in der Zürcher Aula doch nicht realisiert worden ist: wieviel von dem in Laufmetern und Tonnen messbaren ‘künstlerischen Schmuck’ an dieser Universität würde man wirklich der Kunstgeschichte einordnen, und wieviel der Sphäre zwar ikonographisch und symbolisch schwerbefrachteter, stellenweise bis zum Platzen geschwollener – eben doch: kunstgewerblicher Dekoration?“¹²⁵ Ein monumentales Wandgemälde von Ferdinand Hodler hätte in diesem Umfeld wohl einen unbestrittenen Höhepunkt dargestellt.

4 Die Ausmalung der Aula durch Paul Bodmer

Die Aulawand hatte noch viele weitere Jahre der Leere vor sich, bis man sich unter dem Druck des 100. Geburtstages der Universität zu einer Lösung durchringen konnte. In den Diskussionen nach Hodlers Tod war man sich nicht einig, ob man auf die Ausmalung der Aula verzichten sollte, weil kein Hodler ebenbürtiger Künstler zu finden sei, ob man einen direkten Auftrag erteilen solle oder ob man einen Wettbewerb, organisiert durch die Kunstgesellschaften Zürich und Winterthur oder die GSMBA, durchführen lassen solle. Die Universität drängte auf eine baldige Fertigstellung der Ausschmückung der Aula. In der unklaren Situation über die Weiterführung des Projektes verlangte ein Professor in der Senatssitzung vom 31. Mai 1918 die Einsetzung einer gemischten Kommission, in der der Senat vertreten sein sollte und bedauerte, dass der Lehrkörper der Universität bisher nicht in die Frage der Ausschmückung der Aula ein-

bezogen wurde.¹²⁶ Eine entsprechende Anfrage des Rektorates der Universität Zürich wurde jedoch abschlägig behandelt.¹²⁷ In der Folge machte Augusto Giacometti auf eigene Initiative einen Vorschlag für die Wandgestaltung, der jedoch abgelehnt wurde.¹²⁸

1922 stellte Karl Moser einen Antrag auf die Ausmalung der Aula durch Bodmer, der ebenfalls abgelehnt wurde. Erst 1928 fand ein Ideenwettbewerb statt, an dem unter anderen auch Augusto Giacometti und Paul Bodmer teilnahmen, der jedoch auch zu keinem Resultat führte. Karl Moser setzte sich in der Folge für eine direkte Vergabe des Auftrages an Paul Bodmer ein. Dieser erhielt 1930 den Auftrag zur Ausarbeitung eines Entwurfes¹²⁹ und 1931 den definitiven Auftrag zur Ausführung der Ausmalung¹³⁰, 1933 erfolgte die Ausführung. Interessant ist die Formulierung des Motivs, wie sie in einer Pressemitteilung durch den Rektor der Universität nachzulesen ist: „Herrn Kunstmaler Bodmer schwebte wohl als Motiv vor die Darstellung einer geistigen Gemeinschaft von Frauen und Männern, die sich zusammengefunden haben, um der Verkündigung der Wahrheit zu lauschen.“¹³¹ Auch Bodmer selber äusserte sich in vielschichtiger Weise über das Thema seines Wandgemäldes: „Auch über das Motiv wäre Vieles zu sagen. Man wird aber unschwer erraten, dass dieses mehr auf dem Felde der Empfindung liegt, also auf einem Gebiete, wo die ablesbare Kontrolle weniger zugänglich und auch die Formulierung schwieriger ist, als auf demjenigen der aktiven Handlung.“¹³²

Aus diesen vagen Zeilen lässt sich ablesen, wie prägend die Figur Hodlers und seine Kunstauffassung auch noch im Jahr 1933 gewesen sein muss, hört sich doch Bodmers Beschreibung nur allzu deutlich wie ein Plagiat an. Das Wandbild, das den Titel *Nicht-Wissen*, beziehungsweise *Nicht-Wissen-Können* erhielt, stellt – wie dies Karl Moser bereits 1913 für die Wandmalereien der Universität gefordert hatte – eine Gegenwelt zum rationalen Wissenschaftsbereich dar. Formal steht das Gemälde immer noch in der Tradition der monumentalen Wandmalereien eines Puvis de Chavannes.

III Ferdinand Hodler und Karl Moser

Die Begegnung zwischen Karl Moser und Ferdinand Hodler ist ein Glücksfall der Kunst- und der Architekturgeschichte. Hier begegneten sich zwei gleich gesinnte Persönlichkeiten im richtigen Moment: Karl Moser stand auf dem Gipfel seines europäischen Ruhmes als Architekt, und er erhielt die Gelegenheit, in Zürich zwei der bis heute bedeutendsten Gebäude der Stadt zu bauen. Auch Ferdinand Hodler feierte seit seinen Ausstellungen in Wien europäische Erfolge, in der Schweiz allerdings waren monumentale Wandbildaufträge seit dem Freskenskandal ausgeblieben.

Karl Moser sieht in Ferdinand Hodler den bedeutendsten Schweizer Maler seiner Zeit: „Hodler ist doch der einzige Künstler, welcher in unsrer Zeit grosse Ziele hatte und grosse Malereien schuf.“¹³³ In den Tagebüchern von Karl Moser finden sich unzählige Notizen zu Werken oder Ausstellungen von Hodler, die zeigen, welchen Rang der Künstler für den Architekten eingenommen hat. Moser hält mehrere Vorträge über Hodler, er besucht Ausstellungen, in denen Hodler vertreten ist, er organisiert selber Ausstellungen mit Gemälden des Künstlers, er liest die neueste Hodler-Literatur und macht sich seitenweise Anmerkungen. Karl Moser gehört zu den engagiertesten Kunstkennern seiner Zeit, der alle Entwicklungen mit grösster Aufmerksamkeit verfolgt, da sie ihn und seine Tätigkeit vital betreffen. Dadurch wird er zu einem der interessantesten Zeitzeugen, der sich über Jahre hinweg kontinuierlich mit Hodlers Werk auseinandersetzt und seine Auseinandersetzung schriftlich festhält. Ich werde im Folgenden versuchen, Karl Mosers Bild von Ferdinand Hodler sichtbar werden zu lassen. Es ist das Bild eines Bewunderers, der sich auch kritische Bemerkungen erlaubte, wo er diese für angebracht hielt. Karl Mosers Blick auf Hodler enthält immer auch eine gewisse Distanz: Moser und Hodler waren keine Busenfreunde, auch wenn sie in den letzten sieben Lebensjahren von Ferdinand Hodler intensiv zusammen gearbeitet haben und private Kontakte pflegten.

Karl Moser schätzt in Ferdinand Hodler einen Maler von europäischem

Rang. Im Vergleich mit dessen Zeitgenossen, versucht der Architekt den Maler einzuordnen, und seine spezifischen Qualitäten zu erfassen. 1914 vergleicht Moser den Schweizer mit van Gogh, Cézanne und Gauguin. Am nächsten ist Hodler für ihn dem französischen Cloisonnisten Gauguin, weil auch dieser zu einem monumentalen Stil tendiert: „Bei Gaug. koloristische Fläche. Bei Hodler Sprache der Linie und Beseelung des Plastischen.“¹³⁴

Karl Moser suchte für seine Bauten die Zusammenarbeit mit dem bedeutendsten Schweizer Maler seiner Zeit, um mit ihm sein baukünstlerisches Credo einer Zusammenarbeit aller Künste unter der Leitung der Architektur zu realisieren: „Die Architektur bleibt immer die Grundlage jeder Kunstentwicklung. Auch die freien Sculpturen und Malereien sind wertlos, wenn sie an ihrem Standort nicht einen architektonischen Zweck erfüllen.“¹³⁵ Das „dekorative Prinzip“ nannte Moser die Zauberformel für das Zusammenwirken von Architekt, Maler und Bildhauer: „Das dekorative Prinzip ist nichts anderes als das künstlerische Prinzip, als die Grundlage zur Fähigkeit, einen Raum organisch zu dekorieren. Das Prinzip (...) ist dasselbe, das den griechischen, römischen, altchristlichen und mittelalterlichen, ja sogar noch den frührenaissanclichen Malereien zu Grunde gelegen hat.“¹³⁶ Dabei soll die Malerei keineswegs die Funktion der Räume illustrieren. Wenn es um die Rolle der Kunst in der Gesellschaft geht, dann greift der Architekt zu beinahe hymnischen Tönen: „Die Kunst ist da um dem Menschen die Tore des Paradieses zu öffnen, in ihm Vorstellungen zu erwecken, die über der Arbeit und Hast des Alltag liegen, die sein Gesichtsfeld erweitern, die ihn erregen und Liebe in ihm erzeugen (...).“¹³⁷ Dass Karl Moser damit nicht meinte, dass die Kunst sich als Erholungsraum für Auge und Geist, mit lieblichen Landschaften anzubieten hat, dafür garantiert seine Auffassung vom Künstler und von der Art, wie sich Kunst dem Publikum vermittelt. Mosers Vorstellung vom Künstler basiert auf dem romantischen Geniebegriff: „Denn alle Kunstwerke üben auf den Beschauer bewusst oder unbewusst nicht nur eine materielle Wirkung aus, sondern sie bilden das Mittel, durch welches dasselbe in der Seele des Künstlers lesen kann.“¹³⁸

Bei aller Bewunderung für Hodler zeugt es aber auch vom grossen Geist eines Karl Moser, dass er diesem keineswegs kritiklos begegnete. Als Moser 1914 in Ferdinand Hodlers Genfer Atelier die erste monumentale Version von *Blick in die Unendlichkeit* sieht, da überfallen ihn trotz der Bewunderung für Hodlers Kunst grösste Zweifel an der Zeitgemässheit von monumentaler Wandmalerei: „Früher wurde ein Raum bemalt, weil man auf den Wänden etwas erzählen wollte (oder musste). (...) Also bis und etwas nach Giotto erfüllte die Malerei einen hohen Culturzweck, den das Volk aufzuklären mit materiellen Mitteln in die Geheimnisse der Schrift einzuführen.“¹³⁹ Als die Malerei noch in eine religiöse Gesellschaft eingebunden war, in der sie einen verständlichen Diskurs für das Volk darstellte, da hatte sie ihre Funktion. In kulturkritischen Worten bedauert der Architekt, dass die Kunst im Zeitalter ihrer Autonomie die gesellschaftliche Rolle verliert: „Als sie aber unabhängig davon Selbstzweck und Form u. Farbenspiel wurde wurde diese heilige Sache veräusserlicht und mehr eine Sache der Könnerschaft.“¹⁴⁰ Im Zeitalter der Säkularisierung verliert die Kunst Funktion und Form der Wissensvermittlung, und sie läuft Gefahr, als individuelle Äusserung der Künstler ihre öffentliche Aufgabe zu verlieren. Ausschlaggebend sind deshalb für Karl Moser nicht die Ausdrucksmittel, der malerische Stil, sondern die Aussagen der Kunst: „Die Malerei kann nur gewertet werden mit Bezug auf die geistigen Sehnsüchte der Gegenwart, mit Bezug auf die geistigen gegenwärtigen Errungenschaften, mit Bezug auf die grössten geistigen Ziele.“¹⁴¹ Natürlich stellt auch Karl Moser bezüglich der Gegenwartskunst fest, dass sie ihre Funktion nicht erfüllt, obwohl dies die wichtigste Aufgabe der Kunst in ihrer Funktion als monumentale Wanddekoration ist: „Kunst ist die Auseinandersetzung des Individuums mit der Aussenwelt. Ein Kunstwerk das Produkt des Auseinandersetzungsdranges. Nun ist es eigenartig, dass gerade heute ein tiefer Zwiespalt zu klaffen scheint zwischen der Kunst von heute & der Anforderung, die die heutige Welt an dieselbe stellt.“¹⁴²

Ferdinand Hodler ist für Moser derjenige Künstler der Schweizer Gegenwartskunst, der diese geistigen Ziele in eine grandiose malerische Sprache zu

übersetzen weiss: „Hodler ist der Vater nicht nur der schweizerischen, sondern der europäischen Monumentalmalerei. Er hat der Malerei die Wege gewiesen die sie wieder erträglich macht, er hat ihr wieder eine Sprache gegeben; vorher wars stumm bei uns im Lande.“¹⁴³ Besonders fasziniert ist Karl Moser von Hodlers Auffassung vom Parallelismus. Bereits 1911 notiert sich der Architekt die Bedeutung des parallelistischen Prinzips in sein Tagebuch: „Parallelismus. Höchstes Princip höchstes Geheimnis seiner Kunst! Sein Monumentalstil sucht nicht das Abweichende sondern den Typen, das Gemeinsame. Wir alle haben unsere Freuden und Schmerzen, die nur Wiederholungen jener der andern sind und die nach aussen hin durch dieselbe Ordnung u analoge Gesten sichtbar werden – von den in monumentale Gebilde umgesetzten Gedanken Hodlers finden die zwei entscheidenden in der schweiz. Geistesgeschichte und in den Strömungen der Gegenwart unerwartete Analogien.“¹⁴⁴ Wichtig war für den Architekten aber auch die „regionale“ Qualität Ferdinand Hodlers. Moser definiert die Sprache seiner Malerei als eine Art lebensnahes Esperanto, das in der schweizerischen Tradition wurzelt: „Hodler malt uns keine griechischen Göttergeschichten vor. Er greift ins Leben & lehrt uns leben. Er weist uns die Kraft unserer Vorfahren. Er versinnbildlicht Gefühle die unser heutiges Leben beherrschen mit einer Kraft & einer Ausdrucksfähigkeit, die uns erschüttert & er schenkt uns das Alles in einer Einfachheit & einer Verständlichkeit, dass seine Werke wie Glanzlichter in die Verworrenheit der heutigen Zeit hineinblitzen.“¹⁴⁵

In seinem Nachlass findet sich auch ein Typoskript von „Mission de l'Artiste“ unter dem Titel „Ueber die Kunst“¹⁴⁶, dem einzigen theoretischen Text von Hodler, mit dem sich der Architekt intensiv auseinandergesetzt hat. Moser folgt dem Künstler Hodler in seinen Überlegungen zum Parallelismus, und er sieht in dieser Philosophie, wie der Künstler selber, eine ureigene Qualität der Hodlerschen Kunst: „Hodlers Stilerneuerung ist das Produkt aus einer grossen elementaren und echt philosophischen Induction aus der Natur.“¹⁴⁷ Was Hodler aus der Naturbetrachtung heraus entwickelt, wird zum Darstellungsprinzip in seiner Kunst: „Der Parallelismus der Empfindungen aber den Hodler nun auf-

stellt, ist der wahre Träger seiner grossen neuen Kunst der Menschendarstellung.“¹⁴⁸ Karl Moser bezweifelt in seinen kulturpessimistischen Schriften immer wieder die Fähigkeit der zeitgenössischen Künstler, über die Privatheit ihrer Gefühle hinaus, und zu allgemeinen, gültigen Aussagen zu gelangen. Daher zeigt er sich von Hodlers Auffassung des Parallelismus fasziniert, die aus „empirischen“ Wurzeln in eine Philosophie und in einen Stil mündet. Im Verlauf der Kriegsjahre klingen dazu bei Moser immer deutlicher religiöse Töne an, und er zögert nicht, den Hodlerschen Parallelismus christologisch zu überhöhen. Er kommt zur Überzeugung, dass dieser „eigentlich die Grundlage in der christlichen Verkündigung oder in der christlichen Offenbarung findet dann wenn er ausspricht. „Die Menschen einigt mehr als was sie trennt (...).“¹⁴⁹ Für ihn basiert die ganze Hodlersche Kunst auf einer religiösen Grundlage: „Hodlers Kunst ist im tiefsten Sinne religiös. Gott als Weltenwille. als Personenwille. Alles in Allem. Die Unendlichkeit ist für Hodler in der Aehnlichkeit aller Endlichkeiten gegeben. In ihren überpersönl. Beziehungen. Er malt die Gottheit als Wesensgesetz jeder Gestalt.“¹⁵⁰

Für Karl Moser hat die Kunst die Aufgabe, den Menschen ihre Welt zu spiegeln. Diesem Credo des Architekten kommt entgegen, dass Ferdinand Hodler, zum Ausdruck dieses Parallelismus der Natur und der Empfindung, den menschlichen Körper einsetzt. „Der Künstler kündigt von der Natur, indem er die Dinge sichtbar macht: Er heiligt die Formen des menschl Körpers.“¹⁵¹ Mit präzisem Blick beschreibt Karl Moser, wie der Maler mit dem menschlichen Körper verfährt: „Der Umriss des menschl. Körpers hängt ab von den Bewegungen. Er ist aus sich selbst ein Element der Schönheit. Die doppelte Bemühung einerseits die Logik der Bewegung auszudrücken, andererseits auf die Schönheit, den Charakter des Umrisses hinzuweisen, erzeugt fast immer bei dem Künstler ein langes Ringen. Man gesteht dem Umriss seine schöne Rolle heute willig zu und dadurch wird er in der Tat ornamental? Man kann sagen, dass die Malerei mehr und mehr den Charakter des Ornaments annimmt.“¹⁵² Die Kunst Ferdinand Hodlers, die aus der Philosophie des Parallelismus heraus sym-

metrisch ist, die den menschlichen Körper als ornamentales Objekt in eine Bildfläche integriert, stellt für den Architekten Karl Moser die optimale Kunst für seine raumkünstlerischen Gestaltungen bestehend aus Architektur, Skulptur und Malerei dar. Selbstverständlich hat sich dabei die Malerei der Architektur zu unterordnen: „Nun kann man von der monumentalen Malerei wohl sagen, dass sie schmücken soll und zwar Architektur schmücken soll. Infolgedessen hat sie sich gewissen Gesetzen zu unterordnen.“¹⁵³ Die Kunst Ferdinand Hodlers unterordnet sich diesen Gesetzen von Symmetrie und ornamentaler Wirkung, die eine Integration in architektonische Räume erleichtert, als „Ausdruck eines künstlerischen Willens“¹⁵⁴ und nicht aus Gehorsamkeit gegenüber einem Auftraggeber. Die Autonomie der Malerei innerhalb der Synthese der Künste bleibt somit gewährleistet, Architektur und Malerei stehen als gleichberechtigte Schwesterkünste nebeneinander.

Was sich in den Schriften von Karl Moser als ideale Partnerschaft ausnimmt – seine Architektur mit der Malerei von Ferdinand Hodler – erweist sich allerdings in der Realität dennoch problematisch, wie die Auftragsgeschichte von *Blick in die Unendlichkeit* für das Zürcher Treppenhaus zeigt. Interessanterweise äussert sich Karl Moser meines Wissens nicht öffentlich über das Gemälde, das Ferdinand Hodler für das Kunsthaus geschaffen hat. Das mag aber auch damit zu tun haben, dass Karl Moser sich bald nach der Realisierung von *Blick in die Unendlichkeit* einer ganz anderen Auffassung von Architektur zuwendet, die sich klar von seiner Auffassung des Ornamentalen abwendete.

Nach dem Ersten Weltkrieg bricht die Zeit des Neuen Bauens an. Nun ist nicht mehr die Rede von einem Ornament, das Architektur, Malerei und Bauplastik zusammen als raumkünstlerisches Gesamtkunstwerk schaffen, sondern das Ornament ist schon lange zum Verbrechen erklärt und die Funktionalität der Form zum künstlerischen Prinzip stilisiert. Die Zusammenarbeit des Architekten Karl Moser mit dem Maler Ferdinand Hodler findet durch den Tod des Malers ihr Ende im Jahr 1918, leider ohne dass der Auftrag für die Zürcher Universität abgeschlossen werden konnte.

Die Zusammenarbeit hätte aller Wahrscheinlichkeit aber auch keine Fortsetzung gefunden, wenn Hodler nicht gestorben wäre, denn die beiden Projekte zwischen Architekt und Künstler stehen in einer raumkünstlerischen Tradition, die mit dem ersten Weltkrieg ihren Abschluss findet.

IV *Blick in die Unendlichkeit* und *Floraison* in den Skizzenbüchern

1 Das Medium des Skizzenbuches

Die Skizzenbücher Ferdinand Hodlers, die „carnets“⁶¹⁵⁵, stellen das mobile Handwerkszeug des Malers, beziehungsweise Zeichners dar. Vor allem ausserhalb seines Ateliers oder auf Reisen benutzte Hodler die Skizzenbücher, um sich Bildideen zu notieren, Kompositionen festzuhalten, Landschaften aufzuzeichnen, oder auch für Karikaturen und pornographische Kritzeleien. Grosse Bedeutung haben die Skizzenbücher bei der Erarbeitung der Bildideen und Kompositionen für seine Gemälde. Deutlich zeigt sich in diesen Heften die Arbeitsweise von Ferdinand Hodler: Hier denkt er zeichnerisch über ein Thema nach, er probiert verschiedene Darstellungsmöglichkeiten aus, sucht neue Figureninszenierungen, indem er auf seine früheren zurückgreift, um diese zu wiederholen, zu variieren und zu modifizieren. Hier löst er seine kompositorischen Probleme, die Verteilung der Figuren auf der Fläche, die Verteilung der Massen, kurz, alle Möglichkeiten seiner Kombinatorik geht er immer wieder durch. Die Skizzenbücher zeigen Hodler als Monumentalmaler, der das Bild als Fläche strukturiert. In diesen Heften sind die Hodlerschen Wandgemälde vor dem Modellstudium zu sehen, in der spannenden Phase der inhaltlichen Suche und der Festlegung des Kompositionsschemas. Selten sind Studien zu einzelnen Figuren oder definitive Kompositionsschemen. Die Skizzenbücher stellen das zeichnerische Laboratorium des Malers dar.

Diese frühe Phase der Bildfindung von *Blick in die Unendlichkeit* und *Floraison* findet nicht nur in den Skizzenbüchern statt, sondern auch zu einem beträchtlichen Teil in den Zeichnungen, was sich vor allem am grossen Bestand des Zürcher Kunsthauses nachvollziehen lässt. Die Bedeutung der Skizzenbücher liegt nun aber darin, dass sie häufig von Hodler selber datiert sind, oder dass man aus der Kombination der verschiedenen Arbeiten auf eine Abfolge der

Skizzen und deren Datierung schliessen kann. Autonome, nicht in die Skizzenbücher Hodlers integrierte Zeichnungen sind nur ausnahmsweise und höchst selten datiert, und auch die Datierung der Werke in Öl ist häufig fragwürdig, da Hodler die Gewohnheit hatte, Werke erst beim Verkauf zu signieren. Zudem bieten die Skizzenbücher die Möglichkeit, Rückschlüsse über den Zeitpunkt der intensivsten Bearbeitung von Kompositionen zu ziehen.

Die meisten Skizzenbücher Ferdinand Hodlers befinden sich heute im Musée d'art et d'histoire in Genf, darunter alle bekannten Büchlein mit Zeichnungen zu *Blick in die Unendlichkeit* und *Floraison*. Allerdings finden sich auch einige Blätter, die ihres Formates wegen eindeutig aus einem Skizzenbuch stammen, in der graphischen Sammlung im Zürcher Kunsthaus. Und schliesslich soll – nach mündlicher Aussage von Jura Brüsweiler – Hodlers Tochter Paulette aus Geldmangel einzelne Zeichnungen aus Skizzenbüchern herausgetrennt und verkauft haben, bevor das Genfer Museum diese erwerben konnte. Bei aller Unvollständigkeit und trotz einigen Unsicherheiten bei der Datierung sind die Hodlerschen Skizzenbücher zwischen 1910 und 1917 das wohl wichtigste Material zur Erforschung der Bildentwicklung der beiden Kompositionen *Blick in die Unendlichkeit* und *Floraison*.

2 *Blick in die Unendlichkeit* – Die Entwicklung in den Skizzenbüchern

Ferdinand Hodler wurde von Karl Moser bereits Anfang 1910 für die Ausmalung des Treppenhauses im Zürcher Kunsthaus angefragt, die offizielle Auftragserteilung durch die Zürcher Kunstgesellschaft erfolgte erst am 31. Oktober, und die Zusage Hodlers datiert vom November 1910. Die ersten Skizzen zu *Blick in die Unendlichkeit* stammen erwartungsgemäss aus der zweiten Jahreshälfte, und befinden sich in einem von Hodler auf September 1910 datierten Skizzenbuch. In den Jahren 1910 und 1911 entstehen Kompositionsskizzen auf ungefähr 180 Notizbuchseiten, in den beiden darauf folgenden Jahren nur noch je etwa 50. Im Skizzenbuch vom August und September 1913 hält Hodler in ungewohnt ge-

nauer Art und Weise nicht nur die drei Figuren von links in der definitiven Fassung des Gemäldes, sondern auch die Blumenornamente zwischen den Frauen fest (Abb. 15)¹⁵⁶. Wir können daraus schliessen, dass zu diesem Zeitpunkt die Komposition zum Kunsthausbild feststand, und dass Hodler auch bereits schon genaue Figuren- und Bewegungsstudien gemacht hatte. Von Jura Brüscheiler wissen wir zudem, dass der Maler seinem Modell Jeanne Charles am 10. Oktober brieflich mitteilte, dass er mit der Zürcher Leinwand beginne, und auch Hans Mühlestein und Georg Schmidt bezeichnen das Jahr 1913 als Moment der Konzeption von *Blick in die Unendlichkeit*.¹⁵⁷

1914 erfolgt ein weiterer Schub von Kompositionsskizzen, die sich eindeutig auf *Floraison*, auf die neue Komposition für die Universität beziehen, hatte sich Hodler doch vertraglich verpflichtet, bis zu den Eröffnungsfeierlichkeiten im April 1914 einen Karton für die Aulawand zu liefern. Wichtig scheint es mir zu betonen, dass in dieser Phase der Konzeption die beiden Aufträge klar aufeinander folgen, dies dokumentieren die Skizzenbücher. Die Ideen- und Kompositionsskizzen für *Blick in die Unendlichkeit* entstanden also zwischen September 1910 und September 1913. Diese Periode lässt sich deutlich in zwei Phasen aufteilen: diejenige der Suche und der Versuche von 1910 bis 1911, und diejenige der Variation des Gefundenen in den Jahren 1912 und 1913.

3 *Blick in die Unendlichkeit*: Suche und Versuche 1910-1911

Die „carnets“ von Ferdinand Hodler sind ein komplexes, ein ungeordnetes Ideenlaboratorium. Ein wichtiges Symptom dieser Zeit der Suche und des Versuchens zwischen 1910 und 1911 sind die zahlreichen und unterschiedlichen Bildunterschriften, mit denen Hodler seine Kompositionsideen betitelt. Diese Bildtitel dienen mir als erste Markierungen in der Bilderflut der kleinformatischen Zeichnungen, der „Ideenstenogramme“¹⁵⁸. Die *Ames reconnaissantes* (Abb. 16)¹⁵⁹, die *Dankbaren Seelen*, die sich auf einer Doppelseite des Skizzenbuches von 1910 in einer fünf- und einer sechsfigurigen Variante präsentieren, bilden den Aus-

gangspunkt zu einer grossen Serie, die Hodler auch in Zeichnungen weiter ausarbeitete. Hodler hat die in einer Blumenwiese stehende Reihe von Frauen mit erhobenen Armen, lange verfolgt und bis ins Modellstudium präzisiert. Im Zürcher Kunsthaus gibt es beispielsweise einen Kompositionsentwurf im Massstab 1:20 (Abb. 17)¹⁶⁰, der dieses Motiv zeigt. Hans Mühlestein zeigt diese frühe Variante (mit analog zum *Tag* „knospenden“ Armen) als Beispiel für die statische Konzeption für das Monumentalgemälde *Die Freude an der Natur*.¹⁶¹

Gleichzeitig entstehen aber auch Ideenstenogramme, die andere Atmosphären vermitteln: Von einer weniger expressiv-hymnischen als vielmehr verinnerlicht-empfindenden Stimmung getragen sind die Frauengruppen in der Komposition *Le firmament* (Abb. 18)¹⁶². Auch diese Kompositions-idee hat Hodler über Jahre hinweg beschäftigt. Noch im Jahr 1913 wird Karl Moser nach einem Besuch in Hodlers Genfer Atelier in sein Tagebuch eine Studie für das Kunsthausbild skizzieren, die dem *firmament* sehr ähnlich ist (Abb. 19)¹⁶³. Deutlich sind in beiden Betitelungen die religiösen Konnotationen zu hören, explizit wird Ferdinand Hodler jedoch in der Komposition *Ave Maria* (Abb. 20)¹⁶⁴. Diese Einzelfigur, die Hände zum Gebet gefaltet, inmitten einer Blumenwiese kniend, greift auf das Motiv religiös inspirierter Naturverehrung zurück, das Hodler bereits in seinen ersten symbolistischen Gemälden thematisiert hatte, und das ein Kernthema für die beiden Gemälde im Kunsthaus und in der Universität bleiben wird. Deutlich wird aus dieser Zeichnung auch, wie sich der Künstler mit der christlichen Ikonographie auseinandersetzt und sich vom Klischee der kniend Betenden wegbewegt, indem er diese wie ein Blumenkind mitten in einer blühenden Wiese posiert. Ferdinand Hodler selber hat sich vor allem in seinem Frühwerk mit religiösen Themen auseinandergesetzt.

Seit den späten neunziger Jahren verzichtet er jedoch zu gunsten von pantheistisch inspirierten, symbolistischen Kompositionen auf direkte Bezüge zu christlichen Themen. In dieses Umfeld gehört die folgende Gruppe von Zeichnungen: Naturverehrung und Lebensfreude kommen zum Ausdruck in den Entwürfen *Weiber Blumen anbetend*¹⁶⁵ und *Les joies du printemps* (Abb. 21)¹⁶⁶ mit

Frauenfiguren, die in Blumen sitzen oder knien. *Les grandes joies de la vie* (Abb. 22)¹⁶⁷ aus einem Skizzenbuch von 1911 zeigt ebenfalls als eines der wichtigsten Motive von *Blick in die Unendlichkeit*, nämlich den Reigen; und in *Les grandes joies* (Abb. 23)¹⁶⁸ tanzen fünf bewegte Figuren über eine Wiese und bewundern die Blumen. Mit der Ikonographie des Reigens und des Tanzes sind zwei grosse Leitmotive für *Blick in die Unendlichkeit* genannt, die später auch für die Komposition *Floraison* zentrale Motive bilden werden.

Neben diesen religiös oder pantheistisch inspirierten Kompositionsideen findet sich in diesen frühen Entwurfszeichnungen auch eine wichtige Gruppe mit musikalischen Themen. *Le son* (Abb. 24)¹⁶⁹ – *Der Klang* – nennt Hodler schlicht und einfach eine Zeichnung mit einer fünffigurigen Komposition in beschwingter Bewegung, die das Motiv der Verbindung der Einzelfiguren durch die Arme, das wir in der definitiven Komposition wiederfinden werden, bereits vorgibt. Eine ganze Reihe von Ideenskizzen¹⁷⁰, die Hodler jeweils mit dem Namen eines Komponisten oder eines Musikstückes verbunden hat, können als eine Art „nucleus“ von *Blick in die Unendlichkeit* bezeichnet werden: Zwei Mal nennt Hodler Robert Schumann¹⁷¹, ein Mal Felix Mendelssohn¹⁷² und schliesslich die „Opéra Comique“ *Les contes d'Hoffmann* von Jacques Offenbach¹⁷³. Diese Skizzen synthetisieren die wichtigsten Motive des künftigen Gemäldes: Es handelt sich um mehrfigurige Kompositionen, die verschiedene „Aktionen“ oder Bewegungsabläufe zeigen. Die *sérénade de Schumann* (Abb. 25)¹⁷⁴ stellt den Ausgangspunkt für eine von Hodler in der Folge detailliert ausgearbeitete anekdotische Komposition dar. Sie zeigt – dargestellt durch die pantomimische Gestik von hintereinander gehenden Figuren – wie die Frauen freudig aufmerksam werden auf ein Geschehen, das sich jenseits des linken Bildrandes abspielt, wie die Frauen auf dieses Verborgene zugehen und schliesslich (freudig oder ängstlich) davor zurückweichen.

Hier ist der Ausgangspunkt für die bei Mühlestein abgebildete dynamische Variante von *Freude an der Natur* zu erkennen (Abb. 26)¹⁷⁵. Auch in Karl Mosers Skizzenbuch taucht diese Vorstudie für *Blick in die Unendlichkeit* noch 1913 als

eine Variante des Gemäldes auf, die er in seinem Skizzenbuch festhält (Abb. 19)¹⁷⁶. In *Conte d'Hoffmann*¹⁷⁷ ist das Motiv der verbindenden, girlandenartigen Arme und vor allem die Drehung in einer Gehbewegung vorweg genommen, die *marche nuptiale de Mendelssohn*¹⁷⁸ zeigt fünf empfindende, nach rechts gehende Frauen und weitere Skizzen in der unmittelbaren Umgebung thematisieren das Tanzmotiv: Eine Gruppe mit fünf tanzenden Figuren zeigt auch das wichtigste Blatt in dieser Serie, unter welches Hodler notiert hat: "Pour ménager les fleurs / et faire le silence / durch die Ewigkeit / le rêve de Schumann." (Abb. 27)¹⁷⁹. Es ist das einzige Mal, dass in den späten Skizzenbüchern der Begriff "Ewigkeit" in den Entwürfen für das Zürcher Kunsthaus auftaucht.¹⁸⁰

So erstaunlich es anmuten mag, *Blick in die Unendlichkeit* ist aus einer Reihe von musikalisch inspirierten Ideenskizzen entstanden. Wirft man jedoch einen Blick zurück auf das Werk des Malers, so stellt man fest, dass die Gleichwertigkeit des Seh- und des Gehörsinnes für Hodler sehr nahe lag, hatte er doch schon seine erste deutlich symbolistisch geprägte Komposition *Zwiesprache mit der Natur* – Sprechen bedingt auch Hören – genannt. Bereits in der *Empfindung* und in der *Heiligen Stunde* weist die Haltung der Frauen auf einen Hörgestus hin. In den gemalten Fassungen von *Blick in die Unendlichkeit* ist ebenfalls deutlich ein Hörgestus auszumachen. Dieses Hörmotiv wie auch die Blickthematik wird Hodler nicht in den Skizzenbüchern, sondern erst im Modellstudium entwickeln. Die Referenzen an musikalische Themen lassen jedoch vermuten, dass wir es im Kunsthausbild mit harmonischen Seelen zu tun haben, die durch Auge und Ohr in Einklang mit der Natur stehen. Hodler greift hier auf romantische Kompositionen und meist sehr populäre Stücke zurück. Er reiht sich damit selber auch in die romantische Tradition ein, die, nach Peter Vergo, der Musik eine privilegierte Stellung unter den Künsten zubilligt: „Auffallendes Merkmal der deutschen Romantik ist die schier grenzenlose und nahezu universale Bewunderung für die Musik.“¹⁸¹

Neben dieser Suche nach neuen Kompositionen, die jeweils von Hodler benannt, betitelt oder beschriftet wurden, finden sich in den Skizzenbüchern von

1910 und 1911 eine Reihe von „namenlosen“ Entwürfen, die Hodler ebenfalls in grösseren Serien von Zeichnungen weiterentwickelt hat. Ich möchte hier auf eine Reihe von frühen Zeichnungen hinweisen, die eine meist grössere Anzahl von Frauen zeigen mit einer Figur – am rechten oder am linken Bildrand – die die Arme erhoben hat (Abb. 28).¹⁸² Auf einer Zeichnung im Zürcher Kunsthaus benennt Hodler dieses Motiv *Le frisson* (Abb. 29)¹⁸³ – den *Schauder* –, wobei angenommen werden muss, dass es sich eher um das Erschauern durch ein Sublimes, als um einen wirklichen Schrecken handelt. Seit dem späten 18. Jahrhundert und den Schriften von Edmund Burke über das Sublime¹⁸⁴ handelt es sich bei diesem Schauder um das kanonische Gefühl, mit dem der romantische Mensch der grossen Natur gegenüber tritt.

Motive, die ebenfalls schon in diesen frühen Entwurfskizzen für *Blick in die Unendlichkeit* und später auch in Zusammenhang mit *Floraison* auftauchen, sind eine am Rand kniende Gruppe, der sich weitere Figuren nähern oder von ihr weggehen¹⁸⁵, und es sind liegende¹⁸⁶ oder sitzende¹⁸⁷ Figuren.

Neben solchen „Ideenstenogramme“ und Kompositionsskizzen, die Hodler mit neuen Namen versehen für das Gemälde im Kunsthaus erarbeitet hat, wendet sich der Künstler auch wieder älteren, eigenen Kompositionen zu. Seine Suche oder Versuche bewegen sich keineswegs einzig auf das Neue, zu Findende zu, sondern der Künstler arbeitet sich gleichzeitig durch die eigene bildliche Vergangenheit hindurch. Das ganze Arsenal bereits gefundener, gemalter Kompositionen wird zeichnerisch durchgegangen in Bezug auf das neue Werk. Die bereits realisierten Bilder werden teils motivisch, teils sogar mit ihren Namen zitiert. In einem Skizzenbuch von 1911 finden wir eine Zeichnung, die Hodler mit *Die Wahrheit* (Abb. 30)¹⁸⁸ betitelt. Deutlich leitet sich die ganze Bildkomposition vom berühmten Gemälde (Abb. 31)¹⁸⁹ her, das Hodler 1903 gemalt hat. Die Aktfigur mit erhobenen Armen steht im Zentrum der Komposition, umgeben ist sie nicht mehr von den männlichen Personifikationen der dunklen Mächte, die vor ihr fliehen, sondern von weiblichen Adorantinnen in langen Gewändern, die sie bewundernd-ergriffen anzubeten scheinen. Beinahe prototypisch zeigt diese

Zeichnung Mechanismen der Verarbeitung und Entwicklung von Bildideen bei Ferdinand Hodler: Zum einen ist hier der vielfach beobachtete Wechsel von weiblichen zu männlichen Figuren – hier allerdings nur bei den Assistenzfiguren – zu beobachten, andererseits die daraus folgende Umdeutung des Bildgehaltes. Aus der Kämpferin gegen Lüge und Falschheit wird in der Skizze die allseits bewunderte Lichtgestalt.

Ein zweites Eigenzitat Hodlers in Wort und Bild findet sich in der Skizze *Les joies du printemps* (Abb. 21)¹⁹⁰, die zwischen April und November 1911 entstanden ist, und in einer zweischichtigen Bildanlage im unteren Teil die Komposition des Gemäldes *Der Frühling* (Abb. 32)¹⁹¹ mit den zwei sitzenden und knieenden Figuren zeigt. Den oberen Teil bildet eine bewegte, wohl tanzende Reihe von Frauen, ein Motiv also, das zum neuen Inventar von *Blick in die Unendlichkeit* gehört. Hier kombiniert Hodler ein Element aus einem früheren Gemälde mit einem der neu gestalteten Elemente. Er setzt unter den Tanz der Frauen, gleichsam als Kommentar, die beiden Gestalten in der Figurenwiese, als bedürfte der „abstrakte“ Frauenreigen einer Ergänzung durch das Frühlingmotiv. Als letztes Beispiel für die Wiederaufnahme von Bildtiteln und Motiven aus älteren Gemälden sei hier die Skizze *Le jour* (Abb. 33)¹⁹² angeführt, wo Hodler unter Verwendung von zwei Einzelfiguren aus dem Gemälde *der Tag* (Abb. 34)¹⁹³ eine neue Komposition nach dem Schema des *Frühlings* ausprobiert.

Bildzitate in der Art des *Frühlings* tauchen häufig in den Skizzenbücher auf, zum Beispiel die *Liebe*¹⁹⁴, der *Tag*¹⁹⁵, die *Heilige Stunde*¹⁹⁶. All diese Referenzen an frühere Werke werden sich als ausserordentlich wichtig in der Entwurfsarbeit erweisen, bilden sie doch die Prototypen für vielfältigste Variationen mit Sitzenden und Liegenden, die sich sowohl auf das Kunsthausbild als auch auf das Universitätsgemälde beziehen. Daneben tauchen in den Skizzenbüchern von Hodler auch immer wieder Einzelzitate von Figuren auf, die auf sein teilweise collagehaftes Arbeiten hinweisen. Einmal gefundene Formeln für eine Gestik, einen bestimmten Ausdruck, verwendet er innerhalb verschiedener Kompositionen. Ein auffälliges Beispiel in den Skizzenbüchern ist die Figur des *Schreitenden Wei-*

bes (Abb. 35)¹⁹⁷ in einer mehrfigurigen Kompositionsskizze (Abb. 36)¹⁹⁸. Mit diesen zum Teil sehr modern anmutenden Techniken der Wiederaufnahme und Neuverwendung, des Zitierens von Kompositionen und Figuren aus seinen früheren Werken, arbeitet sich Hodler in einem faszinierenden Zeichenprozess zu seinem neuen Gemälde durch.

Bei all den oben genannten Bildzitatzen ist das „Urbild“ noch nicht genannt, das hinter einem grossen Teil der Entwurfsskizzen für *Blick in die Unendlichkeit* steht: *Die Empfindung* (Abb. 37)¹⁹⁹. Thematik und Komposition dieses erstmals 1901-1902 gemalten und in verschiedenen Fassungen bekannten Gemäldes²⁰⁰ bilden gleichsam die Grossleinwand, auf die Ferdinand Hodler seine Entwurfsskizzen variiert. Eine Fotografie des Malers Emil Orlik aus dem Jahr 1911 (Abb. 38), die er bei seinem Besuch bei Hodler aufgenommen hatte, zeigt zudem, dass der Maler tatsächlich in dieser Zeit eine Fassung der *Empfindung* bei sich im Atelier hatte und sich in einer durchkomponierten Inszenierung direkt vor diesem Gemälde fotografieren liess.²⁰¹ Zudem wissen wir von Hodlers Biographen Loosli wie sehr ihm die *Empfindung* am Herzen lag, die „Urempfindung, die Ergriffenheit vor der Natur“²⁰², oder, in der profanen Variante und ebenfalls in den Worten des Künstlers ausgedrückt: „Was ist das Schönste im Leben? Weiber und Rosen.“²⁰³ Die zu Anfang des Jahrhunderts entstandene Komposition zeigt vier Frauen in den Hauptfassungen, die alle mit der gleichen Bewegung vorwärtsschreiten und sich in einem Empfindungsgestus die Hände vor die Brust legen, den Kopf vom Betrachter abgewendet in Richtung eines Blumenmeeres, das hinter ihnen liegt.²⁰⁴ Diese Abwendung von Betrachter und Betrachterin im Ölgemälde ist in den meisten Skizzen Hodlers zu *Blick in die Unendlichkeit* zu Gunsten einer Darstellung der Figuren im Profil oder einer frontalen Ansicht aufgegeben.

Die Parallelen zwischen der *Empfindung* und den Zeichnungen und Skizzen, die in engem Zusammenhang mit der später realisierten Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* stehen, ist frappant: Als erstes sind hier die Protagonistinnen und das Szenarium zu nennen: Weiber, die in Blumen gehen. Bereits in den Skizzen-

büchern von 1910 hat Hodler die Blumenwiese mit einfachen Mitteln angedeutet (Abb. 39)²⁰⁵. In diesen ersten Ideenstenogrammen, die zweifellos für die neue Komposition für das Kunsthaus entstanden sind, da Hodler hier die Architektur der Arkadenbögen mitzeichnet, taucht das grosse Vorbild der *Empfindung* auf.

Auch bezüglich der Farbe der Kleidung der Frauen – blaue Gewänder in der Hauptfassung der *Empfindung* und rote Gewänder in einer später entstandenen Version²⁰⁶ – gibt es erstaunliche Parallelen. Auf einer Doppelseite seines Notizbuches (Abb. 40)²⁰⁷ experimentiert Hodler genau mit den Farben rot und blau für die Gewandung der Frauenfiguren in seiner neuen Komposition. Bei der fünffigurigen, frontalen Variante entscheidet er sich hier schon im Frühling 1911 für die blauen Kleider. Und auf einer weiteren Seite (Abb. 33, links)²⁰⁸ notiert er „justesse des couleurs les costumes“ und experimentiert mit einer rotblauen Variante und erneut einer blauen fünffigurigen Komposition, die er für alle Ölfassungen von *Blick in die Unendlichkeit* beigehalten wird. Diese Skizzen sind umso aussagekräftiger, als farbige Blätter in den Skizzenbüchern höchst selten sind. Schliesslich, aber das möchte ich hier nur antönen, da es vor allem die gemalten Fassungen von *Blick in die Unendlichkeit* anbelangt, stimmen die beiden Kompositionen in der Anlage des gestischen Ausdrucks überein. Beide zeigen eine alltägliche Bewegung – das Gehen oder die Körperdrehung nach rechts –, wobei Hodler beim Kunsthausbild deutlich radikaler und konsequenter vorgeht.

Wichtig scheint mir auch die Feststellung, dass Hodler bereits in den ersten Skizzen zum Kunsthausbild die Architektur mit einbezieht. Im Notizheft von September 1910 skizziert er auf einer Doppelseite die architektonische Situation im Zürcher Kunsthaus, das heisst er hält die Wand oberhalb des doppelten Arkadenbogens fest, wo sein Gemälde angebracht werden wird.²⁰⁹ Auf vielen Kompositionsskizzen deutet er die beiden Bögen unterhalb des Gemäldes an, und auf einer Doppelseite experimentiert er mit einer fünf- und einer sechsfigurigen Variante des Frauenreigens in Bezug auf die Gliederung der Wand

(Abb. 39)²¹⁰. Hodler hat von Anfang an präzise für die Aufgabe der künstlerischen Ausstattung des Kunsthauses entworfen und hatte nicht, wie sowohl Mühlestein als auch Loosli suggerieren, freie Entwürfe oder bereits Skizzen für die Aula der Universität im Kopf. Hodler erkundigte sich zudem Anfang 1911 bei der Zürcher Kunstgesellschaft nach dem architektonischen Rahmen und der räumlichen Begrenzung für das Kunsthausbild. Aus dieser Zeit (1911-1912) stammt auch die Kompositionsskizze auf dem Plan mit dem Aufriss der Treppenhauswand. Die genauen Masse der Wand notiert sich Hodler erst in einem auf 1913 datierten Skizzenbuch: „8.50 dimension de la toile de Zürich“²¹¹. Genau diese Masse sind es auch, die sich Karl Moser nach einem Besuch bei Hodler im Atelier 1914 in sein Tagebuch notiert, nachdem er die erste Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* gesehen hatte.²¹²

Aus den Skizzenbüchern geht also hervor, dass sich Hodler früh und präzise mit den räumlichen Gegebenheiten im Treppenhaus des Zürcher Kunsthauses auseinandersetzte und seine Kompositionsideen von Anfang an in diesen Rahmen stellte. Diese geben jedoch keinen Aufschluss darüber, wieso Hodler seine erste Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* zwischen 1914 und 1915 übermalte und die Leinwand um rund 45 cm vergrösserte. Diese Prozesse lassen sich auf Grund von Ferdinand Hodlers Arbeitsmethode nicht im Medium der Zeichnung nachvollziehen.²¹³

Eine ganz erstaunliche Dimension der Skizzenbücher gilt es noch nachzutragen. In diesen kleinen Heften lässt sich am deutlichsten die Arbeit des Monumentalmalers Hodler nachvollziehen. Im kleinsten Format nehmen die Gestaltungsprozesse für die monumentalen Wandbildaufträge Form an. Hier probiert Ferdinand Hodler seine Kombinatorik durch, setzt Kompositionsschema neben Kompositionsschema, um die Effekte der verschiedenen Figurenkonstellationen zu studieren. In den Skizzenbüchern entwickelt Hodler seine Bildgeschichten, hier setzt er sie in Form um. Hier lässt sich auch der Prozess verfolgen, den der Künstler selbst in einem Skizzenbuch aus dem Jahr 1899 beschrieben hat: „On ne communique pas seulement un sentiment mais une

forme. C'est le sentiment d'une forme que l'on communique."²¹⁴ So setzt er immer wieder verschiedene, abgekürzt notierte Figurenschemen nebeneinander, um sich die Wirkung dieser Kompositionen im Vergleich zu verbildlichen. Dabei geht es ihm um die zeichenhafte Wirkung der mittels Figuren inszenierten „Geschichten“. Der Abstraktheitsgrad und der rein zeichenhafte Charakter dieser Studien wird in einer Doppelseite eines Skizzenbuches mit Kompositionsschemen zu *Blick in die Unendlichkeit* (Abb. 41)²¹⁵ sofort ersichtlich.

Der Monumentalmaler Hodler geht aber noch weiter: Er fasst die Figurenkürzel zu abstrakten, geometrischen Gebilden zusammen, um deren Wirkung sowohl als Fläche auf der grossen Leinwand, als auch als Masse zu überprüfen. Dieser Prozess lässt sich an einer Folge von Zeichnungen vom Mai 1911 verfolgen.²¹⁶ Hier geht der Maler über die menschliche Figur und über die zeichenhafte Figurenkonstellation hinaus, um seine Komposition einzig als eine gegliederte Fläche zu betrachten, die ihm Aufschluss über deren Rhythmus, aber auch über die Fernwirkung einer Wandmalerei zu geben vermag. Der Abstraktionsgrad dieser Zeichnungen darf jedoch nicht missverstanden werden, da der nächste Schritt in der Erarbeitung einer Komposition bei Ferdinand Hodler wieder das detaillierte Modellstudium sein wird.

4 Variationen 1912 und 1913

Die rund hundert Skizzenbuchseiten aus den Jahren 1912 und 1913 zeigen die in den beiden vorhergehenden Jahren entwickelten Motive in verschiedensten Varianten. Im Januar 1913 zeichnet Hodler zum Teil mit Tinte eine ganze Reihe von sehr detaillierten und offenbar schon anderswo erarbeiteten Kompositionen: Alle weisen fünf weibliche Figuren auf (Abb. 42 und 43)²¹⁷.

Dieser Wechsel des technischen Mediums hat symbolische Funktion: Hodler tauscht den flüchtigen Bleistift gegen die dauerhafte Tusche als Zeichen dafür, dass die fünffigurige Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* definitiv bestimmt ist. Von der Gestik her erinnern diese Zeichnungen noch sehr stark an die

Empfindung oder zeigen eine Reihe von passiv-isolierten Einzelfiguren. Im August oder September 1913 steht die Komposition von *Blick in die Unendlichkeit* fest (Abb. 44)²¹⁸. Hodler experimentiert zwar noch mit der ersten Figur von links, im grossen Ganzen zeigt diese Zeichnung die Bildanlage für das Zürcher Kunsthaus. So sind die Frauen hier durch die Girlande ihrer Arme verbunden, die erste Figur rechts zeigt bereits deutlich die für sie charakteristische „linea serpentinata“ und die äusserste Frau am linken Bildrand ist in einer Drehung begriffen. Auf dem letzten Blatt in diesem Skizzenbuch sind dann die bereits oben erwähnten drei weiblichen Figuren in einer Drehbewegung festgehalten, die ein vorgängiges Modellstudium verraten (Abb. 15)²¹⁹. Zwischen diesen Frauen und unterhalb der Figuren hat Hodler das spezifische Blumenornament festgehalten, das wir in den Ölfassungen finden werden. Mit dieser Zeichnung am symbolischen Ende eines Skizzenbuches ist für Ferdinand Hodler die Arbeit an *Blick in die Unendlichkeit* in den „carnets“ abgeschlossen. Die weitere Arbeit an der monumentalen Komposition für das Kunsthaus wird sich in Kompositionsstudien, vor allem aber im Modellstudium abspielen. Hier erst erarbeitet Hodler die definitiven Posen und Bewegungen der fünf Frauen, denn nur mit dem weiblichen, individuellen Modell vor Augen kann er seine Arbeit weiterführen.

5 Floraison – Die Motive in den Skizzenbüchern

Spätestens im Herbst 1913 hatte Hodler seine vorbereitenden Kompositionsarbeiten für *Blick in die Unendlichkeit* im Rahmen der Skizzenbücher abgeschlossen. Die Arbeit an diesem Gemälde, die sich bis zur ersten Grossfassung im Jahr 1914 und schliesslich im Figuren- und Modellstudium bis zum Tod des Künstlers hinziehen sollte, war in eine neue Phase getreten. In den Skizzenbüchern ab 1914 finden wir das Laboratorium für das neue Grossprojekt, das Aula-Gemälde der Zürcher Universität, das von Hodler *Floraison* genannt wird.

Hodler hatte den definitiven Auftrag im August 1913 vom Zürcher Regierungsrat, auf Vorschlag des Architekten Karl Moser, erhalten. Der Vertrag mach-

machte dem Maler die Auflage, bis zur Eröffnung der Universität im April 1914 einen provisorischen Karton in Originalgrösse auszuführen und bis im Sommer 1915 die definitive Version abzuliefern.²²⁰ In den Skizzenbüchern von 1914 finden sich an die 100 Blätter mit Zeichnungen für die neue Komposition; ähnlich wie bei *Blick in die Unendlichkeit* häufen sich die Kompositionszeichnungen im ersten Jahr der Arbeit am Projekt, um in der Folge ständig abzunehmen. Bei *Floraison* sind es 1915 noch 38 Blätter, 1916 sind es 19 und im letzten Carnet 1917 noch lediglich 3 Seiten. Anders als bei *Blick in die Unendlichkeit* finden sich in den Skizzenbücher keine Kompositionsskizzen, die als definitive Version bezeichnet werden können. Es fehlt hier das ausgeführte Wandgemälde zur Lenkung unseres Blickes. Ebenso fehlen Zeichnungen, die ein bereits erfolgtes Modellstudium verraten würden. Diese Tatsache ist als Indiz dafür zu werten, dass Ferdinand Hodler in der Phase der Ideenskizzen stehengeblieben ist, bevor er 1918 starb.

Es gibt mannigfache Hinweise darauf, dass Hodler in den Tagebücher ab 1914 das neue Projekt *Floraison* kompositionell zu bearbeiten begann. Zum einen finden wir nach einem Unterbruch von drei Jahren zum ersten Mal wieder neue Bildunterschriften oder Titel für Kompositionen, ein klares Zeichen, dass Hodler auf der Suche nach einem neuen Thema ist. In einem auf Januar 1914 datierten Skizzenbuch erscheint unter einer mit Tusche ausgeführten Zeichnung zum ersten Mal die Benennung *La Floraison* (Abb. 45)²²¹. Die Komposition zeigt zwei „Halb“-Reigen von Frauen mit hymnisch erhobenen Armen, die eine zentrale Figur flankieren – Hodler entscheidet sich nicht zwischen einer sitzenden und einer stehenden Frau mit Empfindungsgestus – und im Hintergrund auf der gebogenen Horizontlinie erkennen wir einige sitzende Gestalten. Eine Weiterführung dieser Kompositions-idee ist im gleichen Skizzenbuch zu finden (Abb. 46)²²². Hodler lässt die sitzende Gruppe im Hintergrund weg und ersetzt die mittlere Figur durch eine Adorantinnengestalt, die erstmals 1894 in der *Ergiffenheit* (Abb. 47)²²³ auftaucht. Mit gesenktem Kopf und gebeugten Knien hatte Hodler damals seine zukünftige Frau Berthe Jacques betend, in einem blühen-

den Hain, gemalt. In der Kompositionsskizze zu *Floraison* bietet die innig in sich selber Versunkene einen Gegenpol zum hymnisch bewegten Reigen. Dass Hodler sich über längere Zeit mit diesem Motiv für das Aula-Bild beschäftigte, zeigt eine Zeichnung aus dem Skizzenbuch vom Frühsommer des gleichen Jahres (Abb. 48)²²⁴. Oberhalb dieser Kompositionsskizze hat sich der Maler die Masse des Bildes für die Zürcher Universität notiert, „406 x 882“²²⁵.

Ähnlich wie in *Blick in die Unendlichkeit* arbeitet sich Hodler auch für *Floraison* wieder durch sein Bildinventar durch: *Ergriffenheit* (Abb. 49)²²⁶ betitelt Hodler einen Kompositionsentwurf aus dem Jahr 1916, in dem er nicht auf die frühe, einfigurige Komposition zurückgreift, sondern eine Mischung zwischen *Tag* und *Wahrheit* aufzeichnet. Die Skizze *Déesse*²²⁷ erweckt Assoziationen an die *Einmütigkeit*, das *Gebet in Blumen*²²⁸ ist eine Wiederaufnahme der pantheistisch-inspirierten Naturverehrung in den Entwürfen für *Blick in die Unendlichkeit*. Und mit *Blick in die Unendlichkeit* ist das „Urbild“ für die neue Komposition *Floraison* genannt. Ähnlich wie die *Empfindung* die grosse Folie hinter den Entwürfen für *Blick in die Unendlichkeit* ist, so prägt die *Blick*-Komposition die *Floraison*-Skizzen. Diese Prägung fällt umso stärker aus, als Hodler während der ganzen Zeit seiner Entwurfsarbeit für das Aula-Bild an den verschiedenen Fassungen des Gemäldes für das Kunsthaus malte. Dennoch erstaunen Zeichnungen wie *danse*²²⁹ oder *cantique* (Abb. 50)²³⁰, die, als mit schnellen Strichen markierte Kompositionen mit fünf Figuren, die sich die Hände reichen, eher Repliken des alten als Entwürfe für das neue Bild zu sein scheinen.

Damit soll nicht der Eindruck erweckt werden, dass *Floraison* lediglich die Weiterführung von *Blick in die Unendlichkeit* ist, sondern trotz der engen thematischen Verwandtschaft entwickelt Hodler neue Motive. Schon während seiner Italienreise 1911 hatte Hodler in seinen Notizbüchern anthropomorph anmutende Reihen von kahlen Bäumchen gemalt, die ihre Äste gleich Armen in die Luft recken, er hatte dieses Motiv damals nicht weiter verfolgt (Abb. 51)²³¹. In einer Serie von Zeichnungen im Skizzenbuch von 1914 (Abb. 52)²³² verbildlicht er in neuartiger Weise die Thematik der Verbundenheit des Menschen mit der

Natur, indem er nicht mehr das weibliche Beten, das Blumenpflücken oder bewundernde Schauen darstellt, sondern menschliche Figur und Pflanzenornament gleichwertig nebeneinander setzt. Es existiert im Kunsthaus eine Federzeichnung mit dem gleichen Motiv, die Hodler mit *Floraison* (Abb. 53) beschriftet hat²³³ und auch die Zeichnung des Basler Kunstmuseums mit dem Titel *Floraison, exprimer le ravissement* (Abb. 54)²³⁴ zeigt drei weibliche Figuren, die ornamental von Bäumen gerahmt sind. In diesen Zeichnungen entfernt sich der Künstler wohl am weitesten von einer anekdotischen Auffassung für die Bildkomposition, indem er den menschlichen Körper gleich wie die Pflanze als Ornament in die Bildfläche setzt. Es ist jedoch fraglich, ob Hodler dieses Motiv zur Ausführung gewählt hätte. Er ging in diesen Zeichnungen an die Grenze seiner Auffassung vom menschlichen Körper, indem er dessen rein dekorativen Aspekt auf der Bildfläche privilegierte, verfolgte aber gleichzeitig konsequent seine Auffassung der Monumentalmalerei als Rhythmisierung einer Fläche. Es ist bedauerlich, dass Hodler hier nicht mehr weitergearbeitet hat.

Als neues Motiv in der *Floraison*-Ikonographie taucht der weibliche Akt auf (Abb. 55)²³⁵. Für das Kunsthaus-Gemälde hatte Hodler immer an einen bekleideten Frauenreigen gedacht und sich schon sehr früh für die blaue Gewandung entschieden. Seit der Jahrhundertwende hatte er nur wenige nackte allegorische Frauengestalten gemalt. Am Anfang von Hodlers symbolistischen Frauenfiguren hatte jedoch der weibliche Akt von *Aufgehen im All*²³⁶ gestanden. Ob Hodler sich in seinem letzten Gemälde dieser Komposition erinnerte oder ob ihm die Darstellung der pantheistischen Naturverbundenheit des Menschen mittels Akten – also der Frau in ihrem „natürlichsten“ Kleid – sinnig erschien, ist schwierig zu sagen. Sicher ist, dass in den letzten Lebensjahren Hodlers eine ganze Reihe von gemalten Frauenakten entstanden ist, die in den Umkreis von *Floraison* gehört.²³⁷

Das wohl wichtigste, neue, ikonographische Motiv, das sich in den Kompositionsstudien für das Aula-Gemälde *Floraison* findet, ist die Mutter-Kind-Thematik, die biographisch motiviert ist. Im Oktober 1913 gebar Hodlers Ge-

liebte Valentine Godé-Darel die gemeinsame Tochter Paulette und erkrankte kurz darauf an Unterleibskrebs. Immer wieder hält Hodler Mutter und Tochter zeichnerisch fest, im Skizzenbuch in einem wunderschönen Blatt vom 1. Januar 1915 (Abb. 56)²³⁸, also kurz vor dem Tod seiner Geliebten. Auf Zeichnungen von 1913 und 1914 (Abb. 57)²³⁹ sind Mutter und Tochter jeweils im Profil zu sehen, Paulette sitzt auf Valentines Bauch, während diese halb sitzend, halb liegend ruht. Aus diesen Skizzen hat Hodler ein zeichnerisches Kürzel für die Mutter- und-Kind-Gruppe entwickelt, die im Skizzenbuch sehr schön auf einer Zeichnung von 1914 zu sehen ist (Abb. 58)²⁴⁰. Eingerahmt sind Mutter und Kind hier von einem Reigen tanzender Frauen, auf vielen weiteren Entwürfen im Zürcher Kunsthaus sind es sitzende und liegende Figuren.

Hodler hat dieses Thema auf zahlreichen Studienblättern variiert, so dass Werner Y. Müller daraus schloss, dass der Maler unter dem Titel *Mutterliebe* noch eine weitere Komposition plante.²⁴¹ Dies scheint mir wenig schlüssig, da die Mutter-Kind-Thematik sehr eng mit einer Komposition verwandt ist, die ein Kind, umgeben von allegorischen Figuren, in verschiedenen Haltungen und Anordnungen zeigt. Deutlich ist dies aus der Doppelseite des Skizzenbuches von 1914 mit der oben erwähnten Zeichnung zu sehen, wo auf der zweiten - Zeichnung ein liegendes oder krabbelndes Baby das Zentrum der Komposition bildet (Abb. 58, Zeichnung oben)²⁴². Das Kind-Motiv nun hat Hodler in einer Zeichnung aus den Jahren 1914/1915 explizit mit *Floraison* bezeichnet (Abb. 59)²⁴³. In diesem ikonographischen Thema, das Hodler während mehreren Jahren verfolgt hat, lässt sich das Heranwachsen Paulettes vom kriechenden Baby zum stehenden Kleinkind verfolgen (Abb. 60)²⁴⁴.

Nach Valentine Godé-Darels Tod scheint sich die Mutter-Kind-Thematik auf die Kind-Thematik verlagert, im Jahr 1916 noch weiter verselbständigt und vom biographischen Hintergrund entfernt zu haben. Im Oktober 1916 besuchte Karl Moser Ferdinand Hodler in seinem Genfer Atelier, um sich nach dem Stand der Arbeiten für das Universitäts-Bild zu erkundigen. Hodler zeigte ihm keine Skizzen, erzählte ihm aber vom geplanten Wandbild. Moser berichtet an Regie-

rungsrat Keller: „Er nannte die Composition floraison, ‘das Blühen’ und will diese Idee in einer Reihe von bewegten Figuren darstellen, die so zu sagen im Halbkreis sich drehen. Da er noch von einem Knaben sprach, nehme ich an, dass dieser der Mittelpunkt werde und sich so dem Gedanken nach ein ähnliches Resultat wie der ‘L’ élú’ ergäbe, ein für eine Universität passendes Motiv.“²⁴⁵ Karl Moser hatte als profunder Hodler-Kenner sofort die Assoziation an den *Auserwählten* (Abb. 61)²⁴⁶. Tatsächlich nähert sich die Komposition *Floraison* vom Formalen diesem Hauptwerk Hodlers aus den neunziger Jahren an, wobei man sich die Anklänge an die traditionelle Ikonographie, wie die schützenden Engel oder an die deutliche Symbolik, etwa in der Pflege des kleinen Baumes oder Rebstockes, wegdenken kann.

1915 oder 1916 notiert sich Hodler inmitten von verschiedenen Skizzen für *Floraison*: „Les choses souveraines / qui vous donnent / les grands accords“, und „en voyant de belles choses / on devient affectueux / on devient bon, doux / généreux on donne / sa main son oeuvre / on est plein de / dévouement“²⁴⁷. „Die erhabenen Dinge geben uns den grossen Einklang“ und „wer schöne Dinge sieht wird liebevoll, gut, sanft und grosszügig. Man gibt seine Hand und sein Werk hin und ist voller Hingabe.“ Hodler formuliert in diesen wenigen Bemerkungen einen möglichen Gehalt von *Floraison*: Dieses Schwingen der Seelen im Einklang wird durch den Reigen symbolisiert, die erhabenen Dinge sind nicht mehr und nicht weniger als Geburt, Leben und Tod.

Im letzten „carnet“ von Hodler aus dem Jahr 1917 finden sich vier Seiten mit Kompositionsskizzen zum Wandbild für die Universität (Abb. 62-64)²⁴⁸. Die letzten Zeichnungen zu *Floraison* zeigen formelhaft hingeworfene Kompositionsschemen, die als zeichnerisch-stenographische Kürzel zu verstehen sind. Auf all diesen Skizzen finden wir die „Reihe von bewegten Figuren“ zu einem Halbkreis angeordnet, über die Hodler mit Moser bei seinem Besuch sprach. Einige Kompositionsschemen zeigen als einziges Moment den bewegten Reigen von Figuren mit erhobenen Armen, auf einer Doppelseite kommt Hodler auf das Mutter-Kind-Motiv zurück (Abb. 62, 63)²⁴⁹, einige zeigen jedoch ein neues

ikonographisches Element: Aus einem freudig bewegten Reigen löst sich am linken Bildrand eine Figur, bewegt sich aus dem Halbrund des gemeinschaftlichen Tanzes heraus (Abb. 64)²⁵⁰. Wie sollte man hier nicht denken, dass Hodler in diesen letzten Skizzen als Gegenbild zum lebensbejahenden und optimistischen Motiv des umtanzten Kindes auch die Todesthematik, in Form dieser aus der gemeinsamen Bewegung sich lösenden Figur verbildlicht hat.

V *Floraison* – „Le chef-d’oeuvre inconnu“

1 Mythologien

Nach dem Tod Ferdinand Hodlers reiste der Architekt Karl Moser nach Genf und suchte in Hodlers Atelier nach Zeichnungen und Studien zum Wandbild für das Zürcher Kunsthaus, mit dem er Hodler 1913 beauftragt hatte. Moser kehrte mit leeren Händen zurück. Dennoch taucht das Gemälde *Floraison* – wie es der Künstler selber immer wieder nannte – prominent in der frühen Hodler-Literatur auf. So widmet C. A. Loosli dem *Blühet* – wie er *Floraison* übersetzt, einen mehrseitigen Text, wie er den Hauptwerken Hodlers vorbehalten ist, obwohl er gleichzeitig zugibt, dass das Werk eigentlich nicht existiert: „Und nun gleich das Geständnis: – wir wissen nicht, wie sich Hodler die endgültige Fassung des ‘Blühet’ dachte, ja wir bezweifeln sogar, dass er sich selbst darüber im Klaren war als er von uns schied.“²⁵¹ Dennoch stilisiert Loosli das unbekanntes Kunstwerk zum „Nachschlüssel“²⁵² für das Verständnis des Gesamtwerkes von Ferdinand Hodler.

Will man sich seinen Reim auf dieses paradoxe Verhalten des Interpreten machen, so könnte man daraus schliessen, dass Loosli beim *Blühet* das Privileg genoss, über ein Bild zu schreiben, das er selber erfinden konnte, da es nicht existierte. Es ist aber nicht nur die persönliche Lust Looslis am Fabulieren über ein unvollendetes Kunstwerk, die hier zum Vorschein kommt. Die Geschichte von *Floraison* ist als ein weiteres Kapitel in der Mythologie zu betrachten, die sich in der Moderne um das „unsichtbare Meisterwerk“²⁵³ rankt. Die Geschichte von *Floraison* weist verschiedene Elemente auf, die ins Zentrum dieser Künstler- und Kunstmythologien zielen: *Floraison* ist unvollendet geblieben, nachdem sich Ferdinand Hodler über Jahre hinweg mit dem Gemälde auseinandergesetzt hat. Wie das unbekanntes Kunstwerk, an dem Balzacs Maler Frenhofer in der Isolation seines Ateliers arbeitet, um die vollendete weibliche Schönheit zu zeigen, so bleiben auch die Frauen von Ferdinand Hodler unbekannt.²⁵⁴ Das Ideal der Ma-

lerei, die weibliche Schönheit, die vom Künstler zum Leben erweckt werden soll, bleibt Utopie.

Zudem ist im Fall von *Floraison* der Künstler während der Arbeit an seinem Werk gestorben. Ohne diesen Interpretationsstrang überstrapazieren zu wollen, liegt doch die Assoziation nahe, dass Hodler an seinem letzten Meisterwerk gescheitert ist. Bis heute zehrt die *Floraison*-Rezeption von diesen Mythologien, die das unvollendete Kunstwerk zum unbekanntem Meisterwerk stilisieren. Die meisten dieser mythischen Erzählungen, die sich um *Floraison* ranken, entbehren jedoch jeglicher Grundlage.

2 Die gemeinsame Werkgeschichte von *Blick in die Unendlichkeit* und *Floraison*

Hans Mühlestein berichtet über die Werkgeschichte von *Blick in die Unendlichkeit* und *Floraison* aus nächster Nähe, arbeitet er doch 1913 und 1914 an der ersten Hodler-Monographie. Mühlestein berichtet von einem Wandgemälde mit dem Titel *Freude an der Natur*, dessen Entstehung in Skizzen und Studien er im Januar und Februar 1913 bei Hodler im Atelier miterlebt haben will.²⁵⁵ Ein Jahr später, also im Januar und Februar 1914, sah er Hodler bei der Arbeit am Wandbild für das Zürcher Kunsthaus, das er *Blick ins Ewige* nennt. Er schreibt: „Dieses Werk ist unzweifelhaft aus der einen, statischen Entwicklungsreihe der Vorstudien zur *Freude an der Natur* erwachsen und der sieghafte vollendete Abschluss derselben.“²⁵⁶ Da Ferdinand Hodler nachweislich erst im Sommer 1913 den Auftrag für die Ausmalung der Zürcher Aula bekommen hat, kann Mühlestein Hodler nicht bereits im Januar an der Arbeit für die Universität gesehen haben. Auch die Skizzenbücher zeigen, dass die Entwürfe für *Floraison* erst im Herbst 1913 einsetzen. Es ist also anzunehmen, dass Mühlestein damals, in Hodlers Atelier, Skizzen für das Kunsthaus gesehen hat. Der falsche Bericht von Mühlestein hat jedoch einen wahren Kern: Tatsächlich hat Hodler zwischen 1913 und 1914 seine Konzeption für das Kunsthaus-Bild unter dem Eindruck von Krank-

heit und Tod von Valentine Godé-Darel geändert und sein schon vollendetes Bild vergrössert und grundlegend überarbeitet.

Die Entstehungsgeschichte von *Floraison* lässt sich in den Skizzenbüchern klar nachvollziehen, und diese zeigt, dass das Wandbild für das Kunsthaus und dasjenige für die Aula eine getrennte Entstehungsgeschichte haben. Die Ideen- und Kompositionsskizzen zu *Blick in die Unendlichkeit* entstanden in der Zeit zwischen September 1910 und September 1913. In der ersten Phase des Projektes finden sich unterschiedliche Bildbezeichnungen oder Kompositionstitel, die vor allem eine assoziative Funktion zu erfüllen scheinen. Die Skizzen lassen sich jedoch auf zwei grosse Themenkomplexe aufteilen, denjenigen der pantheistischen Naturverehrung und des Hörmotivs mit Musik, Reigen und Tanz. Hodlers Arbeitsweise entsprechend geht er sein altes Bildinventar zeichnerisch durch, wobei er alte Kompositionen wiederverwendet, uminterpretiert oder auch Einzelfiguren collagehaft in neue Bildentwürfe montiert. Inhaltlich und formal schliesst sich *Blick in die Unendlichkeit* eng an die *Empfindung*²⁵⁷ an, welche symbolistische Frauengestalten in Blumen zeigt, die mit einer einheitlichen Bewegung durch die Bildfläche schreiten. Altes und Neues, die verschiedenartigsten Kompositionen, tauchen in den Skizzenbüchern synchron auf. Es bedarf des leitenden Blickes durch das Wissen um die schliesslich realisierte Komposition, um den Strang der fünffigurigen Darstellung, bis zu den im neuen Medium der Tuschezeichnung ausgeführten Entwurfzeichnungen und den Fragmenten der bereits im Modell erarbeiteten Solothurner Fassung, zu verfolgen.

In den Skizzenbüchern von 1914 setzt die Suche nach der neuen Komposition für das Gemälde der Universität Zürich ein. Unter den wiederum gehäuft auftauchenden Titeln findet sich schon im ersten Jahr die Bezeichnung *Floraison*. Erneut umkreist Hodler die verschiedenartigen Motive auf der Suche nach der neuen Komposition, wichtigstes Element ist der Reigen, ein Halbkreis von bewegten Frauenfiguren. Diesen Reigen kombiniert Hodler mit drei zentralen ikonographischen Motiven: einer Göttin, der Mutter-Kind-Gruppe und einem

Kind allein. Inhaltlich und formal stehen sich *Blick in die Unendlichkeit* und *Floraison* sehr nahe. Dies mag auf der einen Seite auf Hodlers simultane Arbeit an den Entwurfsskizzen für *Floraison* und die Ausführung der verschiedenen Fassungen von *Blick in die Unendlichkeit* zurückzuführen sein, andererseits auch auf seine Arbeitsweise. *Blick in die Unendlichkeit* bleibt die Matrix, auf der Hodler die neue Komposition *Floraison* durch Variation und das Hinzufügen ikonographischer Elemente weiter entwickelt.

Wenn die gleichzeitige Entstehung der Kompositionen für das Kunsthaus und für die Universität ein Mythos ist, der sich aus der Arbeitsmethode Hodlers erklärt, so ist die inhaltliche Nähe der beiden Wandgemälde dadurch gegeben, dass beide Kompositionen mit grosser Wahrscheinlichkeit symbolistische Frauendarstellungen zeigen sollten. In der frühen Hodler-Literatur werden *Blick in die Unendlichkeit* und *Floraison* komplementär in ihrer inhaltlichen Aussage beschrieben. Was Hans Mühlestein in den Ideenskizzen und Kompositionszeichnungen als statisch und dynamisch bezeichnet, das benennt C. A. Loosli mit „Dur- und Mollfassungen“ bei Ferdinand Hodler: „Wir sahen auch, wie seine Wahl schliesslich ausfiel, nämlich, dass er für den ‘Blick in die Ewigkeit’ seiner Komposition das Mollmotiv“ zu Grunde legte, dass er sich zu der Darstellung der *verinnerlichten* Freude entschloss. Also blieb ihm für den ‘Blühet’ der Rest der für den ‘Blick in die Ewigkeit’ ausgeschalteten Vorarbeiten, die Skizzen und Entwürfe zur Darstellung der *ausstrahlenden*, der laut jubelnden Freude.“⁴²⁵⁸

Aber auch hier ist es dem Autor selber klar, dass er sich im Feld der reinen Spekulation bewegt. Gerade die letzten Skizzen im Skizzenbuch von 1917 lassen auch eher darauf schliessen, dass Ferdinand Hodler – ähnlich wie bei seiner Umarbeitung von *Blick in die Unendlichkeit* im Jahr 1914 – unter dem Eindruck seiner eigenen biographischen Umstände ganz neue Themen für sein Werk ins Auge fasste. Es drängt sich daher auf, das vorhandene Material in den Skizzenbüchern und den Zeichnungen genau zu analysieren, und den Versuch zu machen, den Stand der Arbeiten zu ermitteln, den *Floraison* bis zum Tod Hodlers erreicht hatte.

3 Themen und Motive von *Floraison*

Es existieren acht Zeichnungen, die mit Sicherheit die Komposition *Floraison* für das Zürcher Kunsthaus zeigen, weil sie von Ferdinand Hodler selber so benannt oder markiert wurden. Der wahrscheinlich früheste Entwurf (Abb. 45)²⁵⁹, der diesen Titel trägt, stammt aus dem Skizzenbuch 209 von 1914: „La Floraison“ schreibt Hodler unter das Blatt, das Frauen auf einer Blumenwiese zeigt. Ihrer Bewunderung für die Natur geben diese mit unterschiedlichen Gesten Ausdruck: Teils stehen sie mit ausgebreiteten Armen leicht nach vorne gebeugt, um die Blumen in der Wiese sehen zu können. Im Hintergrund, am Horizont, sitzt eine Dreiergruppe am Boden, und auch für die zentrale Figur seiner Komposition schwankt Hodler zwischen einer sitzenden und einer, mit Empfindungsgestus auf die Brust gelegten Armen, stehenden weiblichen Gestalt. Im gleichen Skizzenbuch findet sich eine ganze Folge von Ideenskizzen, die sich auf die neue Komposition für die Zürcher Universität beziehen. Diese zeigen unterschiedliche Motive und tragen teils noch andere Bildtitel und Motive. *La déesse*²⁶⁰ etwa zeigt eine Aufreihung mit weiblichen Gestalten in deren Mitte eine Figur hervorgehoben ist. Dieses Beispiel macht deutlich, dass Ferdinand Hodler für seinen neuen Auftrag einmal mehr sein Themenarsenal durchgeht, und dass *Floraison* nur einer der möglichen Namen für ein neues Gemälde ist.

Bereits unter diesen ersten Ideenstenogrammen für die Zürcher Universität findet sich ein Entwurf (Abb. 46)²⁶¹, den Ferdinand Hodler 1915 in einem anderen Skizzenbuch wieder aufnehmen wird, und der zu den gesicherten *Floraison*-Entwürfen zu rechnen ist, da Hodler über der Zeichnung die Masse der Aulawand notiert (Abb. 65)²⁶². Hier wird eine zentrale Figur mit Empfindungsgestus gerahmt von zwei Dreiergruppen mit bewegten Frauen mit ausgebreiteten Armen, die die Blumen zu ihren Füßen bewundern. In diesen beiden frühen Ideenstenogrammen ist der Bezug zum Bildtitel sehr wörtlich visualisiert: Beide zeigen Frauen in Bewunderung von blühenden Blumen oder Wiesen, ein klassisches Frühlingsmotiv. Auf einem anderen Blatt des Zürcher Kunsthauses findet

sich eine ganze Reihe von Figuren, die halb kniend eine Pantomime der Bewunderung aufführen: *Humanité à genou devant la Floraison* heisst diese Zeichnung (Abb. 66)²⁶³. Eine weitere Zeichnung²⁶⁴, die dem Ideenstenogramm sehr nahe ist, zeigt ein ähnliches Motiv mit einer empfindend knieenden Figur im Mittelpunkt, hier aber gerahmt ist von zwei Zweiergruppen, die tänzerisch-bewegt aus dem Bild eilen.

Motivisch eng verwandt mit diesen ersten Ideenskizzen ist eine Zeichnung des Basler Kunstmuseums, die den Titel trägt: „La floraison, exprimer le ravissement“ (Abb. 54)²⁶⁵, und die signiert ist. Das Entzücken dieser drei Frauengestalten gilt nun nicht mehr der Blumenpracht zu ihren Füßen, sondern ihre Bewunderung äussert sich in einer Aufwärtsbewegung der Arme gegen die Äste und die Blätter von Bäumen, die sie ornamental rahmen. Auch von dieser Zeichnung existieren in Skizzenbüchern verschiedene Varianten.²⁶⁶

Eine der schönsten Ideenskizzen (Abb. 53)²⁶⁷ zu *Floraison* zeigt ebenfalls Figuren in einer ornamentalen Vegetation. Wie *Blick in die Unendlichkeit* zeigt dieser Kompositionsentwurf fünf Frauenfiguren, diese allerdings in unterschiedlichen Haltungen der Bewunderung oder des Entzückens. Einzig die frontal gegen die Betrachtenden gewandte zentrale Figur, scheint eine besondere Stellung einzunehmen. Durch ihren Gestus erinnert sie an Hodlers frühes symbolistisches Gemälde *Wahrheit*²⁶⁸. Auch bei genauer Betrachtung dieser Skizze fällt es schwer, zu sagen, ob die vier Figuren die Natur oder die Mittelfigur selber verehren. Dann wäre diese als Allegorie der „Floraison“ selber zu interpretieren, als eine Frühlingsgöttin. Dieses Motiv findet sich bereits unter den ersten Ideenstenogrammen in den Skizzenbüchern.²⁶⁹ Zweifellos gehört diese Idee für die Aulawand zu Hodlers Favoriten. Als Gertrud Müller Ferdinand Hodler 1917 in seinem Atelier besuchte und zusammen mit Laetitia Raviola fotografierte (Abb. 67)²⁷⁰, ist hinter dem Künstler an der Wand der Aufriss der Aulawand zu erkennen. Darüber hat Hodler eine Zeichnung geheftet, die im Zentrum eine Frauengestalt mit erhobenen Händen zeigt, die die Komposition mit dem Frauenreigen dominiert.

Dass die Entstehungsgeschichten von *Blick in die Unendlichkeit* und *Floraison* zum Teil parallel verlaufen und vor allem Hodlers Technik, für neue Projekte auf ältere Arbeiten zurückzugreifen, hat in der kunstgeschichtlichen Literatur zu Verwirrung geführt. An einer Skizze (Abb. 68)²⁷¹, die Hodler mit „Floraison“ bezeichnet hat, lässt sich aufzeichnen, wieso diese Konfusion entstanden ist: Ferdinand Hodler hat diese Bewegungsstudien mit den vier Frauen für *Blick in die Unendlichkeit* gezeichnet. Ein Motivstrang der Frauen mit den knospend gegen den Himmel erhobenen Armen hat Hodler damals weit vorangetrieben, schliesslich aber nicht für die Komposition im Kunsthaus übernommen. Als er sich an die Arbeit für die Aula macht, zieht er die Zeichnung wieder hervor und setzt darunter den Titel für das neue Bild: „Floraison“. So kann man die ganze Reihe von ähnlichen Bewegungsstudien²⁷² mit gewandeten Frauenfiguren den beiden Wandbildprojekten zurechnen. Ich vermute jedoch, dass diese Studien früh in Zusammenhang mit dem Kunsthaus-Bild entstanden sind. Die Beschriftung „Floraison“ unter einer dieser Zeichnungen ist eher als eine Erinnerung an ein bereits weit voran getriebenes Motiv zu interpretieren, das Hodler eventuell für das Universitätsbild wieder aufzunehmen gedachte, was er aber in der Folge nicht getan hat.

1913 wurde Ferdinand Hodlers Tochter Paulette geboren, 1914 erkrankte deren Mutter Valentine Godé-Darel an Krebs. Das Erlebnis der Vaterschaft gepaart mit der Todeserfahrung führte Ferdinand Hodler in seinen Ideenskizzen zum Gemälde der Zürcher Universität zu einem weiteren sehr wichtigen Motiv, der Mutter-Kind-Thematik. Eine kleine Zeichnung (Abb. 59)²⁷³ aus dem Besitz des Zürcher Kunsthauses, die ein Kind gerahmt von sitzenden Frauen zeigt, hat er mit „Floraison“ bezeichnet. Auf einer ähnlichen Zeichnung (Abb. 69)²⁷⁴ ist zu erkennen, dass das stehende Kleinkind eine Blume in den Händen hält. Dieses Motiv des Kindes, das von sitzenden oder stehenden Frauenfiguren umgeben ist, findet sich in den verschiedensten Varianten in Ferdinand Hodlers Werk, und es gehört sicherlich zu den Bildideen für die Wand der Zürcher Universität, die am weitesten vorangetrieben waren. Modell für das Kind ist die Tochter Pau-

lette, die Hodler nackt und teils mit Blumen in der Hand von einem Genfer Fotografen porträtieren lässt (Abb. 70)²⁷⁵. 1915 hat Ferdinand Hodler nach diesen fotografischen Vorlagen das Plakat für die GSMBA-Ausstellung im Kunsthaus Zürich geschaffen (Abb. 71).²⁷⁶ Dieses Plakat hing neben der oben beschriebenen Zeichnung direkt neben dem Plan für die Rückwand der Aula der Universität Zürich (Abb. 67)²⁷⁷. Die Anordnung von Plan, Zeichnung und Plakat auf der Fotografie von Gertrud Müller belegen, dass diese unterschiedlichen Entwürfe den damaligen Stand der Arbeiten an *Floraison* dokumentieren.

Das Motiv mit dem stehenden Kind, das von Frauenfiguren gerahmt wird, findet sich ebenfalls auf einem ungewöhnlichen Bildträger, nämlich der Ateliertür von Ferdinand Hodler (Abb. 72)²⁷⁸. Die anonyme Fotografie zeigt den Maler vor seinem Atelier, die Hände in den Hosentaschen, den Blick auf die Innenwand der Tür gerichtet: Direkt auf die grob gezimmerte Tür hat der Maler eine Zeichnung gemacht, die das *Floraison*-Motiv mit dem Kind wiedergibt. Darüber hängen weitere kleine Zeichnungen, die allerdings schwer erkennbar sind. Beim mittleren Blatt könnte es sich allenfalls um eine Fotografie von Paulette handeln. Diese Fotografie zeigt, dass die Zeichnung auf der Tür nicht eine launische Kapriole des Künstlers war, sondern dass er hier konkret über *Floraison* nachgedacht hat, dass er mit dieser Zeichnung gearbeitet hat, und dass er jedes Mal, wenn er das Atelier verliess, diesen Entwurf als letzten sah. Im September 1916 besuchte Architekt Karl Moser den Künstler in seinem Atelier²⁷⁹ und berichtete an den Zürcher Regierungsrat über den Stand der Arbeiten von Hodler. Er schrieb, dass im Zentrum der Komposition ein Knabe stehe, ähnlich wie im „Auserwählten“, umringt von einem Frauenreigen.²⁸⁰ Abgesehen von der Tatsache, dass Moser aus der kleinen Paulette einen Knaben macht, entspricht die Mosersche Beschreibung der Skizze auf Hodlers Ateliertür. Würde man ein „Rating“ durchführen zur Wahrscheinlichkeit der Realisierung einer Bildidee, so würde ich wahrscheinlich für diese Variante optieren.

Die Mutter-Kind-Thematik taucht in den Skizzenbüchern und Zeichnungen Hodlers noch in einer anderen ikonographischen Variante auf. Diese Zeich-

nungen sind alle im Spätherbst 1913 oder Anfang 1914 entstanden, da sie im Zentrum Valentine Godé-Darel zusammen mit ihrem Baby zeigen. Auf einer Ideenskizze im Massstab 1:20 (Abb. 73)²⁸¹ ist dieses Motiv sehr schön zu sehen: Das Zentrum bildet eine Frauengestalt mit langen Haaren, die ein Baby auf dem Schooss hält. Umgeben ist sie von blumenpflückenden Kindern und einem Halbkreis von sitzenden Frauen im Hintergrund. Auf der Rückseite dieser Zeichnung ist eine der liegenden Figuren skizziert, daneben steht „floraison“.²⁸² In diesen Blättern interpretiert der Maler die Frühlingsthematik als das „Spriessen“ des Kindes aus dem Schooss der Frau, die „Floraison“ der Menschen ist sein Thema. Nach dem Tod der Mutter und Geliebten tritt dieses Motiv in den Hintergrund.

Ein letzter, grösserer Motivkreis für das Wandbild der Zürcher Universität, den Hodler explizit der *Floraison*-Thematik zugeordnet hat, sind die Aktdarstellungen. Ein Blatt aus dem Musée d'art et d'histoire in Genf (Abb. 74)²⁸³ zeigt drei Aktstudien von einem nicht identifizierten Modell. Mit wenigen Linien zeichnet der Maler die Kürzel für ein vegetables Szenario um die Frauen, die eine Drehung von links nach rechts vollführen. Darunter notiert er den Titel der Zeichnung: „la Floraison“. Auch in den Skizzenbüchern finden sich Blätter mit Frauenakten, die in den Umkreis von *Floraison* gehören (Abb. 55).²⁸⁴

Aus dem Spätwerk von Ferdinand Hodler kennen wir einige Frauenakte mit Einzelfiguren. Das bekannteste Beispiel ist der Akt mit dem Modell Laetitia Raviola (Abb. 75)²⁸⁵, der sich heute im Kunstmuseum Solothurn befindet. Auch hier – bei der Beurteilung der letzten Aktdarstellungen von Ferdinand Hodler – treffen sich Dichtung und Wahrheit. Immer wieder wird berichtet, dass diese Aktfiguren zu der Komposition *Floraison* für die Zürcher Universität gehören.²⁸⁶ Hans Mühlestein berichtet sogar, dass es letztlich die Arbeit an den Frauenakten ist, die den Maler das Leben gekostet hat, weil er sich ihretwegen der Winterkälte aussetzte: „Diese Sorglosigkeit wurde ihm zum Verhängnis: als er im November 1917 bei Eiswind wieder im Garten arbeitete – unter anderem an der „Femme nue marchant“ und an einem Porträt von Frl. Müller –, da erkältete er sich derart, dass sein Asthma lebensgefährliche Form annahm.“²⁸⁷ Auch Bern-

hard von Waldkirch kolportiert diese Anekdote²⁸⁸, die sich perfekt in die Mythologie des „chef-d’oeuvre inconnu“ einbettet, indem sie suggeriert, dass es die monumentalen weiblichen Akte sind, denen sich der Maler nicht entziehen kann. Der Künstler scheitert auf der Suche nach der idealen weiblichen Schönheit im Bild und bezahlt dafür mit dem Tod.

Die weiblichen Akte aus den letzten Schaffensjahren von Ferdinand Hodler sind teils unvollendete Gemälde, die sich ihrer Unbestimmtheit wegen sowohl formal als auch inhaltlich unterschiedlich interpretieren lassen. Die meisten stehen in Zusammenhang mit *Blick in die Unendlichkeit*. Das gilt beispielsweise für die sehr schöne Ölskizze mit einer nackten weiblichen Figur, die sich heute im Besitz der Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen befindet (Abb. 76)²⁸⁹. Jura Brüscheiler hat dieses Gemälde als einen weiblichen Akt zu *Floraison* beschrieben.²⁹⁰ Es lässt sich da nachweisen, dass es sich um eine seitenverkehrte Variante eines Modelles von *Blick in die Unendlichkeit* handelt.²⁹¹

Einige dieser weiblichen Akte gehen eventuell auch auf den Unterricht zurück, den Ferdinand Hodler von 1916 bis 1917 auf Anfrage von Direktor Daniel Baud-Bovy an der Ecole des Beaux-Arts in Genf übernahm. In seinen Skizzenbüchern beschäftigte sich Hodler intensiv mit diesem Kurs, der den Titel trug: „Composition d’après les figures en mouvement“.²⁹² Hodlers Schülerin Stéphanie Guerzoni berichtet über den Ratschlag, den Hodler seinen Schülern und Schülerinnen gab: „Prends des beaux modèles, hommes ou femmes, ce que tu préfères, mets-les nus dans ton atelier et cherche avec eux quelques poses.“²⁹³ So ist es denkbar, dass einige der späten Akte aus Ferdinand Hodlers Lehrtätigkeit hervorgegangen sind.

4 Schlusspekulation

Der Stand der Arbeiten, den *Floraison* erreicht hat, macht es schwierig, die Fakten von der Spekulation zu trennen. Die Umstände der Entstehung als letztes und unvollendetes Werk des Künstlers machen diese Komposition anfällig für Mythologien, die sich traditionell um solche Gemälde ranken. Aus meiner persönlichen Spekulation heraus halte ich es für am Wahrscheinlichsten, dass Hodler die Kind-Thematik weiterverfolgt, und so ein weibliches Pendant zum *Auserwählten* geschaffen hätte. Angesichts seines zyklischen Schaffens und des Auftauchens von immer wieder ähnlichen Themen ist es sehr gut denkbar, dass Hodler für die Aula auch wegen seines kranken Sohnes Hector, den der Künstler als Knaben im *Auserwählten* gemalt hatte, mit der Tochter Paulette ein neues „Hoffnungsbild“ für seine Kinder schaffen wollte. Eine zweite Variante für das Kunsthausbild taucht immer wieder in den Skizzenbüchern und den Zeichnungen auf: Es handelt sich dabei um eine Frühlingsgöttin mit erhobenen Armen, die in der Tradition der *Wahrheit* steht. Hätte Hodler noch ein anderes Modell neben Laetitia Raviola gefunden, das ihn fasziniert hätte, so wäre auch eine solche Variante denkbar.

Genug aber der Möglichkeitsformen und der Spekulationen: Ferdinand Hodler hat *Floraison* nicht vollendet, der Stand der Arbeiten an der Komposition für die Zürcher Universität lässt auf keine definitiven Themen und Formen des Wandbildes schliessen. Ich komme zum gleichen Schluss wie Wilhelm Wartmann, der Konservator des Zürcher Kunsthauses: „Ferdinand Hodler ist Maler. Alle seine Werke finden ihre Lösung und Vollendung erst im Bilde.“²⁹⁴

VI Die Zeichnungen zu *Blick in die Unendlichkeit*

1 Das Medium der Zeichnung

Die Zeichnungen zu *Blick in die Unendlichkeit* und zu *Floraison* lassen sich in den Skizzenbüchern klar voneinander unterscheiden, da sie zeitlich in zwei Phasen aufeinander folgen, die genau mit der Auftragsgeschichte des Projektes für das Kunsthaus und für die Universität übereinstimmen. Diese Zuordnung wird nun bei den Zeichnungen sehr viel schwieriger, da diese kaum datiert sind und sich häufig nicht eindeutig auf eines der Projekte beziehen. Ausnahmen bilden Kompositionszeichnungen oder Modellstudien, die sich auf eine der bekannten Ölfassungen von *Blick in die Unendlichkeit* beziehen.

Ich werde deshalb in diesem Kapitel die Funktion der Zeichnung im Werk von Ferdinand Hodler im Allgemeinen behandeln und auf die Funktion der Zeichnung im Schaffensprozess des Malers bei der Erarbeitung von monumentalen Projekten eingehen. Ein Verzeichnis der Zeichnungen von *Blick in die Unendlichkeit* und *Floraison* müsste im Rahmen eines Kataloges der Zeichnungen von Ferdinand Hodler erarbeitet werden. Vorarbeiten zu einem solchen Katalog wurden bereits vom Kunstmuseum Bern geleistet, das seinen Bestand an Hodler-Zeichnungen in Zusammenarbeit mit dem Berner Institut für Kunstgeschichte, unter der Leitung von Prof. Dr. Oskar Bächtli, publiziert und auszugsweise ausgestellt hat.²⁹⁵ Das Kunstmuseum Bern besitzt aus dem Umfeld von *Blick in die Unendlichkeit* und *Floraison* gegen 90 Zeichnungen, und umfasst somit die zweitgrösste Sammlung von Hodler-Zeichnungen.

Die grösste Sammlung besitzt das Zürcher Kunsthaus mit 1580 Zeichnungen, die Bernhard von Waldkirch seit 1990 katalogisiert und publiziert. 1998 erschien unter dem Titel „Tanz und Streit“ der letzte Band, der das Spätwerk Ferdinand Hodlers dokumentiert. Diese Publikation war von einer Ausstellung im Kunsthaus Zürich begleitet.²⁹⁶ Was Bernhard von Waldkirch zu den Zeichnungen zu *Blick in die Unendlichkeit* und *Floraison* in Werken in der graphischen

Sammlung des Kunsthauses Zürich publiziert hat, ist der bislang wichtigste Text, der zu diesem Thema erschienen ist. Waldkirchs Interesse gilt vorab der künstlerischen Zeichnung, die er als autonom betrachtet und mit zeitgenössischen Werken vergleicht. Qualitativ stellt er die Zeichnung über die ausgeführten Werke in Öl, da für ihn die Bewegtheit und die Spontaneität der Zeichnungen in den Gemälden zu hölzernen Posen haben erstarrt. Sein Diskurs über die Hodlersche Zeichnung reiht sich in einen rezeptionsgeschichtlichen Strang ein, der den Maler zu einem Vertreter der Moderne stilisieren will, der den entscheidenden Schritt zur avantgardistischen Kunst seiner Zeit jedoch nur in Teilen seines Werkes, in den späten Landschaften und in den Zeichnungen, gemacht hat.

Meine Auffassung von der Bedeutung der Hodlerschen Zeichnungen ist, wie schon erwähnt, eine ganz andere. Ich sehe in der Zeichnung das Medium der inhaltlichen und der formalen Auseinandersetzung mit den Werken der Ölmalerei, insbesondere mit den monumentalen Aufträgen. Die Zeichnung hat in Hodlers Werkprozess keine andere Funktion, auch wenn sich die Produkte, die dabei entstehen, rein ästhetisch betrachten lassen und so zum Teil frappante Ähnlichkeiten mit Zeichnungen aufweisen können, die aus ganz anderen Motiven und Traditionen heraus entstanden sind, wie beispielsweise die Zeichnungen von Henri Matisse oder Alberto Giacometti.

In seiner Analyse der Zeichnungen des Zürcher Kunsthauses zu *Blick in die Unendlichkeit* und *Floraison* erstellt Bernhard von Waldkirch eine Typologie, die er in Form- und in Ausdruckselemente gliedert. Als Formelemente bezeichnet er „das Verhältnis der Figuren untereinander und zum Raum“ und „die von einer Figurengruppe beschriebene Grundlinie“²⁹⁷. Ausdruckselemente sind „die Spannung der Komposition“, „die Körperspannung der stehenden oder schreitenden Einzelfiguren oder Figurengruppen“, die „Drehung“, der Kontrapost“, die „Gestik“²⁹⁸. Was hier als Typologie betitelt wird, ist in Tat und Wahrheit ein grobmaschiger formaler und inhaltlicher Raster, der es erlaubt, die rund 1000 Zeichnungen ohne Chronologie sinnvoll zu gruppieren. Terminologisch bewegt

sich Bernhard von Waldkirch dabei auf unsicherem Terrain, sind seine Kategorien doch allesamt „softe“ Kriterien zur Beschreibung der Hodlerschen Werke. Sinn macht diese formale Typologie vor allem für diejenigen Ideen- und Kompositionsskizzen, die als Vorstufe zu der später realisierten Komposition von *Blick in die Unendlichkeit* entstanden sind. Schwieriger wird es bei den Kategorien für die Modellstudien, da sich diese eigentlich erst in Hinblick auf die konkrete Figur in einer der Versionen von *Blick in die Unendlichkeit* und auf die Problematik, die der Zeichner an einer Einzelfigur zu lösen versucht, beschreiben lassen.

Ich werde in meiner Dissertation einen anderen Weg gehen als von Waldkirch. Im Kapitel über die Zeichnung von Ferdinand Hodler werde ich den Werkprozess des Malers anhand von Beispielen aus seinem zeichnerischen Werk illustrieren. Im weiteren Verlauf meiner Arbeit werde ich immer wieder auf zentrale Zeichnungen zurückkommen, um bei der Diskussion der Ölfassungen von *Blick in die Unendlichkeit* wichtige Schritte bei der Erarbeitung der Figuren und der Komposition als Ganzes zu thematisieren.

2 Die Zeichnungen zu *Blick in die Unendlichkeit* und zu *Floraison*

Die Projekte *Blick in die Unendlichkeit* für das Zürcher Kunsthaus und *Floraison* für die Zürcher Universität verliefen über mehrere Jahre parallel. Es ist davon auszugehen, dass Hodler für das Wandbild *Floraison* ebenfalls eine symbolistische Komposition mit weiblichen Figuren vorschwebte. Das ist vor allem für die Zeichnungen aus dem Umfeld der beiden Wandbildprojekte von grosser Bedeutung, da eine klare Zuordnung zu einem der beiden Projekte nicht immer möglich ist. Zwischen 1910 und 1918 entstanden rund 600 Zeichnungen zum Themenkomplex *Blick in die Unendlichkeit* und *Floraison*. Dazu kommen hunderte von Skizzen in den „carnets“, den Skizzenbüchern von Ferdinand Hodler.²⁹⁹ Die Zeichnungen zu den beiden späten Auftragswerken nehmen also einen gewichtigen Teil im zeichnerischen Oeuvre ein, obwohl die Gesamtzahl der Hodler-Zeichnungen nur sehr schwer zu schätzen ist.³⁰⁰

Diese Zeichnungen bilden einen unglaublichen Fundus von Material, an dem sich der Schaffensprozess von Ferdinand Hodler ausführlich aufzeigen lässt, sind diese Zeichnungen doch Dokumente aus der Werkstatt des Malers, in denen sich Schritt für Schritt die Erarbeitung einer Komposition nachvollziehen lässt. Die Zeichnung ist bei Hodler nämlich nie Selbstzweck, alle Zeichnungen sind in Zusammenhang mit Bildprojekten entstanden, sie haben ausdrücklichen Werkstattcharakter. So konnte Hodler 1904 zu Amiet sagen: „Ich habe keine sogenannten Zeichnungen“³⁰¹, und er meinte damit, dass er keine „autonomen Zeichnungen“³⁰² besass, also keine Blätter, die als Meisterzeichnungen entstanden waren. Damit sei keineswegs Negatives über die Bedeutung der Zeichnung in Hodlers Werk gesagt. Die Zeichnungen und vor allem auch die Skizzenbücher waren Hodlers eigentliches Kapital, der künstlerische Fundus, aus dem er schöpfte und auf den er immer wieder zurückkam.

Die Zeichnung bekam im Werk von Hodler im Verlaufe der Zeit eine immer grössere Bedeutung. Das hatte zum einen pragmatische Gründe: Nach 1904 war Hodler eine europäische Berühmtheit, seine Bilder wurden immer gesuchter und teurer. Die Zeichnung wurde so zu einem erschwinglichen Original. Als Hans Mühlestein 1913 nach Illustrationen für die erste Monographie über Ferdinand Hodler suchte, musste er feststellen, dass die Reproduktionsrechte für die Gemälde bereits vergeben waren, und er behalf sich mit Zeichnungen, die ihm Hodler selber zur Verfügung stellte.³⁰³ Die Zeichnung war jedoch nicht nur Lückenbüsserin für die Malerei, sondern wurde bereits zu Lebzeiten Hodlers als eigenständiger Bestandteil neben dem malerischen Werk gesehen. Deshalb strebte Wilhelm Wartmann, der Sekretär der Zürcher Kunstgesellschaft und Konservator der Sammlung des Kunstauses, bereits 1912 in den Ankäufen eine vollständige Dokumentation des zeichnerischen Werkes von Hodler an. In einem luziden Aufsatz charakterisiert Wartmann auch präzise die Funktion der Zeichnung und deren Abhängigkeit von der Malerei.³⁰⁴ Als einer der ersten erkannte dies Wartmann und setzte es auch sogleich in seiner Ausstellungspraxis um. Als Hodler Ende 1915 die Ankunft der Komposition *Blick in die Unendlichkeit*

ankündigte, bat ihn der Konservator des Kunsthhauses umgehend um die Erstausstellung der Zeichnungen zum Gemälde für das Treppenhaus³⁰⁵, und in der grossen Retrospektive, die das Kunsthhaus 1917 zeigte, sind von Hodler neben 450 Gemälden auch 150 Arbeiten auf Papier zu sehen.³⁰⁶

Nachdem nun die Nähe zwischen dem zeichnerischen Schaffen und der Malerei von Hodler hervorgehoben wurde, soll auch auf die Spezifität der Zeichnungen eingegangen werden. Hodlers Gemälde, die ausgeführten Kompositionen, sind bis ins Detail durchgearbeitet, seine Figuren stehen in den ausgeführten Gemälden unverrückbar und statisch in ihren Bildräumen. Keinerlei Improvisation, keine momentane Faszination für einen speziellen Farbklang, für eine unerwartete Geste haben in diesen Bildwerken Platz. Unterstrichen wird der Eindruck von Statik und von Leblosigkeit durch die Behandlung der Figuren, die alle inmitten einer Bewegung eingefroren scheinen. Diese Leblosigkeit und dieses Kalkül bei der Ausführung seiner Gemälde scheint in Kontrast zu stehen, zu den Zeichnungen, die frisch aufs Papier gebracht sind, ohne Rücksichten auf Zeichenstifte oder Papierqualität. So spiegeln die Zeichnungen einen Arbeitsprozess, sie sind Teil einer Serie. Häufig bleiben sie fragmentarisch, wenn Hodler sich etwa nur für ein Detail interessiert, für eine Geste, eine Umrisslinie, die er hervorhebt. Sie haben nichts vom Definitiven und Abgeschlossenen der Gemälde und wirken dadurch „moderner“. Moderner im Sinne einer Auffassung vom Künstler als inspiriertem Genie, das un- oder vorbewusst seine inneren Visionen spontan auf Papier wirft.

Es wäre jedoch falsch, in den Zeichnungen den „modernen“ Hodler zu sehen, jenen Maler, der – wie immer wieder behauptet wird – am Ende seines Lebens am Übergang zur Kunst der Avantgarde, zur Abstraktion stand. Die Gemälde wären dann der rückständige Teil in seinem Schaffen, in dem er den mutigen Schritt zu einer ganz neuen Werkphase nicht mehr geschafft hätte. Diese Auffassung vom Schaffen Hodlers, das in die progressiven Zeichnungen und in die rückständigen Gemälde auseinanderklafft, steht für eine ahistorische Betrachtungsweise, die Hodler zu einem Maler der Avantgarde stilisiert.³⁰⁷

3 Ideenskizze und Kompositionsskizze

Bisher war von der Zeichnung im Allgemeinen die Rede. Das zeichnerische Werk Ferdinand Hodlers weist jedoch grosse Unterschiede auf, die sich durch verschiedene Funktionen der Zeichnungen, beziehungsweise ihrer Entstehungsorte innerhalb des Schaffensprozesses erklären. Schön lässt sich das an den vorbereitenden Skizzen für *Blick in die Unendlichkeit* nachvollziehen.

Ferdinand Hodler erhält den Auftrag für die Ausmalung des Treppenhauses im Zürcher Kunsthaus im Herbst 1910. Die ersten Zeichnungen, die bald darauf entstehen, sind Ideenskizzen. Diese zeichnet Hodler in seine Skizzenbücher, die „carnets“, die sich bequem in einer Jackentasche mittragen lassen. In diesen Zeichnungen denkt er über „Geschichten“ zu seinem Bild nach, hier notiert er sich Einfälle, die um seine Thematik kreisen. „Ideenstenogramme“³⁰⁸ nennt Hodler selber diese Skizzen, in denen er sich langsam an eine Komposition herantastet. Diese „Gedankenskizzen“ entspringen dem Bereich der „Vorstellungs- und der Einbildungskraft“: „Denn in ihr liegt ja, als dem Ausdruck unseres Empfindens, die Grundlage jeglichen künstlerischen Gestaltens.“³⁰⁹ In den Skizzenbüchern lässt Ferdinand Hodler seiner Phantasie freien Lauf, hier beginnt er zeichnerisch um das Thema des Wandbildes für das Kunsthaus zu kreisen.

Einige dieser frühen Ideenskizzen tragen Bildtitel wie *Weiber Blumen anbetend*³¹⁰, *Les grandes joies de la vie*³¹¹, *Les joies du printemps*³¹². Diese Titel umreißen das grosse Thema der Komposition für das Kunsthaus. Lebensfreude und Naturverehrung will Hodler hier durch die symbolistische Komposition mit Frauenfiguren ausdrücken. Die Ideenskizzen tragen jedoch meistens keine Titel, was sie aber häufig charakterisiert, ist ein anekdotischer Zug. Als Beispiel sei hier eine Zeichnung aus dem Zürcher Kunsthaus (Abb. 77)³¹³ angeführt, die ursprünglich wahrscheinlich aus einem Skizzenbuch von 1910 oder 1911 stammt. Darauf sind vor einer gebogenen Horizontlinie auf der linken Seite eine Gruppe von Frauen, und auf der rechten Seite drei Einzelfiguren zu sehen. Die drei Frauen

rechts zeigen verschiedene Gebetshaltungen, die von einem Orantengestus mit ausgebreiteten Armen, über eine stehende Figur mit den Händen vor der Brust, bis zur knienden Frau am rechten Bildrand reicht. Ihre Anbetung oder Bewunderung gilt den Blumen auf dem Boden vor ihnen, die Hodler mit einigen wenigen Strichen andeutet. In einer weiteren Ideenskizze (Abb. 78)³¹⁴ gilt die Bewunderung nicht dem blumenbedeckten Boden, sondern dem Himmel über einer Gruppe von Frauen, von denen die vorderste die Arme in die Höhe hebt. In einer ganz ähnlichen Zeichnung setzt Hodler den Titel unter diese Bildidee: *Les âmes reconnaissantes*³¹⁵. Dankbare Seelen sind diese Frauen in ihren langen Gewändern, die ihre Arme gegen das Firmament strecken.

Das Motiv der gegen den Himmel erhobenen Arme verfolgt Hodler weiter in Kompositionsskizzen. Hier geht es nicht mehr um die primäre Bildidee, um die Geschichte, die ihr zugrunde liegt, sondern bereits um die Verteilung der Figuren im Bildfeld. Dazu gehört auch der Einbezug des architektonischen Kontextes: Auf einem Blatt mit sechs Figuren sind am unteren Bildrand die beiden Arkadenbögen im Zürcher Kunsthaus angedeutet (Abb. 79)³¹⁶. Auf einer andern, fünffigurigen Darstellung (Abb. 80)³¹⁷ macht Hodler die erhobenen Arme zum Hauptmotiv der Komposition und rückt so von der anekdotischen Darstellung ab. Es sind keine Frauen mehr zu sehen, die pantomimisch Blumen bewundern, sondern die Gestik der nach oben geöffneten Arme macht die weiblichen Figuren selber zu Allegorien von Blumen, die sich dem Licht entgegenstrecken.

In einer axialsymmetrischen Komposition (Abb. 81)³¹⁸ halten sich fünf Frauen an den Händen. Die Arme bilden ein Girlande, die sich über die ganze Bildfläche zieht, und die Figuren miteinander verbindet. Die einzige Bewegung im Bild ist ein leichtes Abdrehen der äusseren Figuren. Weitere Frauen im Hintergrund lassen darauf schliessen, dass Hodler ursprünglich an einen ganzen Kreis von Frauen, an einen Reigen gedacht hatte. Nun ist Hodler nicht mehr weit von der schliesslich ausgeführten Idee für sein Wandbild für das Zürcher Kunsthaus entfernt: Die frappierend einfache Idee für *Blick in die Unendlichkeit* ist

die gemeinsame ausgeführte Drehbewegung von fünf Frauen.

Ans Ende dieser Reihe mit Ideen- und Kompositionsskizzen gehört das Blatt, auf das sich Ferdinand Hodler den französischen Titel für das Kunsthausbild notiert hat: *Le regard dans l'infini* (Abb. 82)³¹⁹. Dieses Blatt zeigt die Meisterschaft des Zeichners Ferdinand Hodler: Mit einigen wenigen Linien umreißt er die Figuren und deutet differenziert die Gestensprache jeder dieser Frauengestalten an. Dieses Blatt scheint weniger eine Kompositionsskizze zu sein, in der Hodler nach der Umsetzung seiner Bildidee sucht, als viel mehr ein Stenogramm einer bereits erarbeiteten Komposition, die er sich aus dem Kopf in sein Skizzenbuch notiert.

4 Abklatsch und Pause

Parallel zu diesen Ideen- und Kompositionsskizzen erarbeitet Ferdinand Hodler seine neuen Kompositionen am Modell. Hans Mühlestein sieht im „Augenerlebnis an der einzelnen Figur, am Modell“³²⁰ sogar den Ausgangspunkt eines neuen Gemäldes. In seiner Biographie beschreibt er Hodlers künstlerische Methode bei der Erarbeitung einer Komposition. Der philosophisch etwas überladene Text ist hoch interessant, bezieht er sich doch auf das Wandbild für das Zürcher Kunsthau. Mühlestein war Augenzeuge der Entstehung dieser Komposition. Er schrieb an einem Buch über den Künstler und war deshalb 1913 und 1914 häufig bei Hodler im Atelier, um mit ihm Gespräche zu führen. Das „Augenerlebnis“ am Modell bezeichnet Hans Mühlestein als die „handwerkliche Phase“³²¹ im Schaffensprozess. Eine handwerkliche Phase nicht zuletzt des technischen Hilfsmittels wegen, welches Hodler für seine Modellstudien benutzt: die Dürerscheibe. Eine gerahmte Glasscheibe auf einem Gestell, manchmal mit einer Quadratur versehen, dient Hodler dazu, die Umrisse seiner Modelle festzuhalten. Mit Pinsel und Ölfarbe zeichnet er direkt auf das Glas und fixiert so die Bewegungen seines Modells. Was Hodler an dieser Technik fasziniert, ist die Schnelligkeit, mit der er arbeiten kann, bevor das Modell ermüdet.³²² Loosli be-

schreibt, wie sich Hodler hinter die Scheibe setzte: „Dann riss er so rasch als möglich soviel Zeichnungen auf, als die Spannkraft der Modelle zu ertragen vermochte; Zeichnungen, die er dann nachher durchpauste, um sich so ein bleibendes Vergleichsmaterial in Bezug auf die Ausnutzungsmöglichkeit seines Modells zu sichern.“³²³

So probiert Hodler in der Arbeit am Modell diejenigen Posen aus, die er in seinen Ideenskizzen entworfen hatte. In einer Zeichnung des Kunstmuseums Bern (Abb. 83)³²⁴ etwa lässt er ein weibliches Modell mit erhobenen Armen und mit empfindend vor die Brust gelegten Händen posieren. In einer anderen Zeichnung (Abb. 84)³²⁵ experimentiert Hodler mit der Drehbewegung. Ein Modell im Profil dreht sich mit erhobenen Armen gegen links. Hodler arbeitete so schnell, dass sich häufig auf der Rückseite der Pausen Spuren von Ölfarbe finden, die auf der Glasscheibe noch nicht eingetrocknet waren. Auch dieser Abklatsch hatte für Ferdinand Hodler autonome künstlerische Qualitäten. Er betrachtete ihn als eigenständiges Kunstwerk und signierte diese Blätter teilweise. Vorab jedoch spielen die Pausen eine grundlegende Rolle im Schaffensprozess des Künstlers. Der Freund und Biograph Loosli zur Bedeutung der Pausen: „Er konnte deren nicht genug haben. Hatte er einmal eine Scheibenzzeichnung aufgerissen, so pauste er sie mehrere Male durch oder liess sie in späteren Jahren von Gehilfen oder Schülern durchpausen. Auf diesen Pausen, nicht auf der Scheibenzzeichnung, übte er sich dann, die ihm erforderlich scheinenden Veränderungen in Form, Haltung und Stellung auszuprobieren und wenn er erst einmal die Umrissform gefunden hatte, die sich in seinen Plan einfügte, nahm er das Modell wieder vor die Scheibe und stellte es nach dem Ergebnis seiner Verbesserungen ein, worauf er nachprüfte, ob ihm die Wirklichkeit, wie sie sich durch die Scheibe ergab, gestatte, seinen künstlerischen Formabsichten zu fördern.“³²⁶

Die präzise Arbeit am Modell lässt sich an einer Zeichnung (Abb. 85)³²⁷ nachvollziehen. Auf diesem Blatt hat Hodler mit seinem Modell Clara Pasche-Battier für die zweite Figur von rechts in *Blick für die Unendlichkeit* gearbeitet. Auf

der Rückseite ist der Abklatsch zu sehen, die Vorderseite ist als Pause in Bleistift ausgeführt, darüber hat Hodler eine Quadrierung gelegt. Und er hat sich genaue Anmerkungen für eine nächste Modellstudie gemacht: „tête en bas“, „épaule plus haut“ und „jambe en avant“. Bei diesen Modellstudien ging es ihm nicht nur um die präzisen Haltungen der Modelle, sondern auch um die Angleichung der körperlich unterschiedlichen Modelle an eine einheitliche Komposition, wie Loosli berichtet: „Es gab Sonderfälle, wo er seine Modelle bis in alle anatomischen Einzelheiten genau mass, zu welchem Ende er sich eines eigenen Messgestelles bediente, das genaue Höhe-, Breite- und Tiefenmasse ermöglichte. Das geschah in den Fällen, wo das Modell irgend eine anatomische Absonderlichkeit, eine Disproportion aufwies, die, betrachtete man es für sich allein, kaum auffiel, aber im Vergleich mit andern störte, weil es sich dem allgemeinen Kanon nicht einfügte. Je nach dem Ergebnis der Messung suchte Hodler dann das Modell durch ein anderes zu ersetzen, oder, wo das untunlich war, übertrug er es, bevor er es endgültig seiner Komposition einfügte, in den kompositionsgeborenen, bereits festgestellten Kanon.“³²⁸ Diese Notizen mögen einen Eindruck davon geben wie detailliert Hodler mit seinen Modellen für die Entwicklung einer grossen Kompositionen arbeitete.

Auch Hans Mühlestein beschreibt diesen faszinierenden Arbeitsprozess des Zeichners: „So verfährt in Wirklichkeit Hodler, in unaufhörlicher Übung die eine Stellung die eine Wendung, die eine Bewegung festhaltend, so dass sie sich wie von selbst nach und nach in alle ihr innewohnenden möglichen Richtungen entwickelt und entfaltet, bis schliesslich durch dieses Auswachsen ein Meer von lauter Einzelstudien buchstäblich Tische und Stühle und Fussboden bedecken, Studien, die aber der Einheit ihres Ursprungs gemäss alle einer ganz bestimmten Bewegung oder Stellungsgruppe angehören.“³²⁹

Diese Modellstudien sind nur selten datierbar. Die Blätter entstehen nämlich nicht nur als Vorbereitung für eine Komposition, sondern auch während der Zeit der Ausführung der Gemälde. Für Hodler gibt es keine aufeinander folgenden Werkphasen, sondern das Modellstudium begleitet seinen Schaffens-

prozess kontinuierlich. Gertrud Müller erzählte, dass der Maler keine Änderung an seinen Gemälden vornahm, ohne dass ihm sein Modell wieder stehen musste.³³⁰ Als Hodler sich im Herbst 1916 an die zweite, kleinere Fassung für das Bild im Zürcher Kunsthaus machte, bat er Gertrud Müller, ihm erneut Modell zu stehen für *Blick in die Unendlichkeit*.³³¹

Die Modellstudien dienten sowohl der Erarbeitung, als auch der ständigen Kontrolle und Verbesserung der Komposition. Hier wird die gültige Formulierung für das Gemälde bis ins Detail erprobt: „Also: jeder Vorwurf soll in Skizzen durchgearbeitet werden, bis seine formalen Eigenschaften durchaus keine Unklarheit und kein Geheimnis mehr bieten. Damit ist die Festigkeit und die Dauerhaftigkeit der Formgebung errungen und diese Errungenschaft ist sowohl für den Künstler wie für den Geniesser bleibender und dauernder, also höchster Gewinn.“³³²

5 Frauen und Blumen

Von der Ideenskizze über die Kompositionsskizze, von Abklatsch und Pause zur Modellstudie und schliesslich zur ausgeführten Fassung in Öl, so scheint der Schaffensprozess bei Ferdinand Hodler linear von der Skizze zum Bild zu verlaufen. Die Realität ist jedoch komplexer, unberechenbarer und auch spannender. Hodler hat sich auch nach der Ausführung und Ablieferung seiner Kompositionen immer wieder mit diesen Werken auseinandergesetzt. Die nachträgliche Übermalung, die er 1917 dem Zürcher Kunsthaus für *Blick in die Unendlichkeit* vorschlägt, ist kein Einzelfall. 1911 etwa hatte er bereits die vierfigurige Fassung für die *Heilige Stunde* im Kunsthaus nachträglich übermalt und die Komposition – nicht zu ihrem Vorteil – stark verändert.³³³ Ein Gemälde war für Hodler auch nach dem Verkauf nicht abgeschlossen, sondern er versuchte, die für ihn wichtigsten Werke auf dem Stand seines aktuellen Stiles zu halten.

Nicht nur seine neuen Werke wirkten in der Form von Übermalungen auf die älteren zurück, sondern für Hodler waren auch alte Werke die Basis für die

Erarbeitung neuer Kompositionen. Das lässt sich an der Entstehungsgeschichte von *Blick in die Unendlichkeit* belegen. Als Hodler 1914 Hans Mühlestein Zeichnungen zur Entstehung des Wandbildes für das Zürcher Kunsthaus zur Verfügung stellte³³⁴, waren dies keineswegs nur Werke, die er seit der Auftragserteilung Ende 1910 geschaffen hatte. Im Gegenteil: Mühlestein bildet in seinem Buch Modellstudien, Kompositionsskizzen und Ideenskizzen ab, von denen die ältesten bis in die erste Hälfte der neunziger Jahre zurückreichen. Darunter sind auch Zeichnungen, die als vorbereitende Studien für ausgeführte Gemälde entstanden sind. So zum Beispiel Blätter, die sich auf das Gemälde *Ergriffenheit* (Abb. 47)³³⁵ beziehen.

Die *Ergriffenheit* ist eine frühe symbolistische Komposition, für die erstmals Berthe Jacques, die zukünftige Frau Hodlers, Modell gestanden hatte. Die von Blumen umgebene schmale Frauenfigur mit offenem Haar und zum Gebet gefalteten Händen taucht in vielen Zeichnungen auf, aber auch Motive wie die hintereinander schreitenden Frauen oder die Frauengruppe, die einen steilen Berggipfel erklimmt (Abb. 86)³³⁶, gehören in diese Zeit, in der sich Hodler mit dem Projekt einer *Weibliche Eurhythmie*³³⁷ beschäftigte. Als sich Hodler nach 1910 an die Erarbeitung seiner neuen Komposition für das Kunsthaus macht, greift er auf diesen Motivkreis zurück. Für eine Kompositionsstudie zu *Blick in die Unendlichkeit* hat Hodler die gleichen betenden Frauen auf zwei Halbkreisen aufgereiht (Abb. 87)³³⁸ und er hat sogar fünf dieser Frauenfiguren ausgeschnitten und deren Wirkung für das Zürcher Wandbild auf einem Blatt erprobt (Abb. 88)³³⁹. Hodlers Umgang mit seinen eigenen, früher entstandenen Gemälden ist unbeschwert, er zitiert sich selber wieder und wieder, und er arbeitet mit einer modern anmutenden Collagetechnik. Diese „Gleichzeitigkeit“, mit der Hodler seine Werke behandelte, lässt sich besonders in den Skizzenbüchern nachvollziehen. Hodler blättert in seinen „carnets“, um sich für einen neuen Auftrag inspirieren zu lassen, er geht in seinen Zeichnungen seine früheren Bildideen nochmals durch.

Die neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts waren aussergewöhnlich

fruchtbar für Ferdinand Hodlers Schaffen. In diesen Jahren notierte er sich zahlreiche Ideen für symbolistische Gemälde in seine Skizzenbücher, und aus dieser Zeit stammt der Fundus an Ideen für Bildprojekte, die er bis an sein Lebensende realisierte. Auch die ersten Bildideen für das Wandgemälde *Blick in die Unendlichkeit* entstehen in den neunziger Jahren. In den unterschiedlichsten Fassungen notiert sich Hodler in Ideenskizzen das Motiv von Frauenfiguren mit Blumen.

Das grosse Thema, mit dem sich Hodler auseinandersetzt, sind „Weiber, die durch Blumen gehen“³⁴⁰. Zwischen 1901 und 1902 realisiert Hodler erstmals ein Ölgemälde mit diesem Motiv. Es ist die *Empfindung*³⁴¹, eines von Hodlers Hauptwerken und gleichzeitig das „Urbild“ zu *Blick in die Unendlichkeit*. Neben der *Ergriffenheit* und der *Empfindung* spielt ein weiteres Gemälde eine grosse Rolle bei der Entwicklung der Komposition für das Wandbild im Kunsthaus: das *Lied aus der Ferne*.³⁴² Hier malt Hodler Berthe Jacques mit erhobenen Armen in einer Blumenwiese, wie sie meditativ einer Melodie zu lauschen scheint. In den Ideenskizzen für *Blick in die Unendlichkeit* und *Floraison*, ist diese Gestalt mit ihrer charakteristischen Gestik immer wieder zu finden. Während über dreissig Jahren hat Ferdinand Hodler „Weiber, die durch Blumen gehen“ gemalt. *Blick in die Unendlichkeit* steht am Ende einer langen Reihe von Zeichnungen und Gemälden, die sich mit diesem Hauptmotiv in seinem Schaffen auseinandersetzen: „La beauté des femmes, la beauté des roses“³⁴³.

6 Tradition und Innovation

Ferdinand Hodlers Zeichnungsstil weist an sich wenig Originalität auf. Hodler hat sich seine Mittel als Künstler des 19. Jahrhundert erarbeitet. Die Art wie er die Linie, den Umriss privilegiert, – wer würde nicht an **den** linearen Zeichner des 19. Jahrhunderts, an Jean Auguste Dominique Ingres denken. Denn nicht nur die Linie verbindet Hodler mit dem letzten grossen französischen Klassizisten, sondern auch dessen Auffassung vom Körper, die Oskar Bätschmann

folgendermassen beschreibt: „Ingres setzt tatsächlich die Linie in Bewegung, begreift die Porträtierten aber stets als bewegungslose Körper und zeigt selbst in seinen Historien stets Positionen von Körpern, die Bewegungen demonstrieren.“³⁴⁴ Eine von Hans Mühlestein überlieferte Aussage von Hodler zeigt, dass sich der Schweizer Maler selbstverständlich in diese grosse Tradition der Zeichenkunst einordnete: „Alle Meister haben das gemeinsame Bestreben gehabt, die Gestalt klar loszulösen aus ihrer Umgebung, die Schönheit der Linie im Umriss zu suchen; sie stellten lange Linien kurzen entgegen, studierten Bewegungen und Verhältnisse des menschlichen Körpers und entdeckten ihren Rhythmus.“³⁴⁵ Für einen Schüler von Barthélémy Menn und einen Bewunderer von Puvis de Chavannes erstaunt diese Aussage in keiner Weise.³⁴⁶

Auch in seinen Darstellungsformen greift Hodler auf klassizistische Vorbilder zurück. Seine Arbeit mit den Modellen erinnert stark an eine Kunstform, die sich Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt hat: an die Lebenden Bilder.³⁴⁷ Das weibliche Modell bewegt sich vor dem Maler und nimmt verschiedene Posen an. Es verharrt im gelungenen Lebenden Bild, das der Maler auf der Dürerscheibe fixiert. Die Bewegung des Modells wird im „fruchtbaren Augenblick“ eingefroren, und diesem Augenblick spürt Hodler in seiner Arbeit mit den Modellen nach.

Trotz dieser Verhaftung in der Tradition schafft Ferdinand Hodler neue, eigenständige Werke. Wie er die Zeichentechnik mit der Dürerscheibe einsetzt, wie er mit seinen Modellen arbeitet, lässt das entstehen, was bis heute fasziniert: seine eigenwilligen und irritierenden Bilder. Hodlers Arbeitstechnik mit dem traditionellen Zeichenwerkzeug, der Dürerscheibe, nähert sich der modernsten Technik seiner Zeit, nämlich der Fotografie, wie sie ein Edward Muybridge und ein Etienne-Jules Marey betrieben.³⁴⁸ Die Ähnlichkeit zwischen den Hodlerschen Bewegungsstudien und den zeitgenössischen, fotografischen Bewegungsstudien ist frappant, sie unterscheiden sich aber in einem grundsätzlichen Aspekt, den Hodler selber hervorhebt: „Was wir wiedergeben und darzustellen haben, ist nicht reine Wissenschaft, sondern Leben.“³⁴⁹ Auch Hodlers Arbeit mit dem Mo-

dell, das Studium der Bewegungen und der Posen, ist empirisch. Im Gegensatz zu den positivistisch inspirierten Werken der frühen Fotografie versucht Hodler aber, in seinen Bewegungsstudien und mittels der Dürerscheibe, die Empfindung, die Ergriffenheit selber einzufangen. Die technische Reproduzierbarkeit, die das Medium Fotografie gewährleistete, stand im Widerspruch zu seiner Arbeitsweise mit dem Modell. Die Beziehung zum Modell war für Hodler grundlegend, denn für ihn war der emotionale Prozess entscheidend, der zur Kommunikation zwischen Maler und Modell führte, und der seinen Ausdruck in den Zeichnungen fand.

Die Posen nun, die die Modelle einnahmen, hatten ausser ihrer Form wenig gemeinsam mit dem Bilderkanon der klassizistischen Lebenden Bilder. Keine traditionellen Allegorien, keine bekannten ikonographischen Figuren, sondern die Gefühle, oder besser: das Gefühl an und für sich war hier gefragt. Waren diese Lebenden Bilder anfänglich noch vom Theater, von der Pantomime inspiriert wie in *Aufgehen im All* (Abb. 130)³⁵⁰, so orientierten sich die Attitüden der Modelle später an den Gesten und Bewegungen des modernen Ausdruckstanzes. Die Linien zwischen Tradition und Innovation laufen bei Ferdinand Hodler über Kreuz. Traditionelle und zeitgenössische Techniken, historische Ausdrucksmittel, wie die Lebenden Bilder, und die avantgardistische Körpersprache des Ausdruckstanzes kombiniert er zu einem äusserst persönlichen und unverkennbaren Stil. Diese Körperallegorien, wie er sie in *Blick in die Unendlichkeit* wohl am gelungensten formuliert hat, entwickelt er in einem komplexen und faszinierenden Arbeitsprozess, dessen Grundlage für Hodler immer die Zeichnung geblieben ist: „Avec le corps humain on peut tout exprimer: sourire joie, tristesse, désespoir, etc. C'est lui qui de toutes les formes, a le plus de caractère. Il est aussi expressif qu'un visage. Chaque geste, chaque attitude, chaque contraction de muscle révèle un état intérieur; si celui-ci correspond avec l'émotion de l'artiste il lui permet de l'exprimer. Mais pour arriver à la liberté d'interpréter les formes, il faut être maître du dessin.“³⁵¹

VII Die Ölfassungen von *Blick in die Unendlichkeit*

1 Forschungslage

Von *Blick in die Unendlichkeit* sind heute fünf Fassungen in Öl bekannt: Die Basler Fassung (Abb. 89)³⁵² und die Zürcher Fassung (Abb. 90)³⁵³ sind die beiden grössten Formate, die Solothurner Fassung (Abb. 91)³⁵⁴ stellt ein mittelgrosses Format des Gemäldes dar. Die beiden „kleinen“ Fassungen, die Fassung Steiner (Abb. 92)³⁵⁵ und die Fassung Hahnloser (Abb. 93)³⁵⁶, gehören jedoch ebenfalls noch zu den grossen Gemälden von Ferdinand Hodler.

Die Forschungslage zu Ferdinand Hodlers monumentaler Komposition *Blick in die Unendlichkeit* ist komplex. Zum einen wurde die Komposition in ihren verschiedenen Ölfassungen noch nie als Ganzes wissenschaftlich untersucht, zum anderen sind die Berichte von Hodlers Zeitgenossen widersprüchlich. Nicht einmal Hodlers Freunden und Kennern seines Werkes waren alle Fassungen der Komposition für das Treppenhaus im Zürcher Kunsthaus bekannt. C. A. Loosli nennt unterschiedliche Zahlen bezüglich der Fassungen von *Blick in die Unendlichkeit*. In seinem Generalkatalog der Hodlerschen Werke sind war rund 140 Nummern zu dieser Komposition aufgelistet, Loosli anerkennt jedoch nur drei Fassungen von *Blick in die Unendlichkeit* als vollendete Fassungen der Komposition: die „Hauptfassung in Basel“³⁵⁷, die „Zürcher-Fassung“³⁵⁸ und die „Hahnlosersche Fassung“³⁵⁹, die er als „dritte Originalfassung“ bezeichnet.³⁶⁰ Die Basler Fassung datiert er auf 1915, die beiden anderen auf 1916, wobei auf Grund der Nummerierung angenommen werden kann, dass er in der Fassung Hahnloser die jüngste Version des Gemäldes sieht. Interessant ist auch, dass C. A. Loosli die Hahnlosersche Fassung als eine Hauptfassung bezeichnet: „Endlich gibt es eine, im Format wesentlich kleinere, dritte Originalfassung, nämlich die Hahnloser'sche in Winterthur, die wie die erste, gegenüber der Zürcher-Fassung nochmals den Vorteil grösserer Unmittelbarkeit aufweist.“³⁶¹ Bei Loosli wird klar, dass es sich bei dieser Fassung weder um eine ausgeführte Komposi-

tionsstudie, noch um eine Kontrollfassung zur Herstellung der Zürcher Fassung handelt.³⁶² Erstaunlich ist aber, dass er offenbar keine Kenntnis von der Solothurner Fassung hatte. Die zweite kleine Fassung, die nachmalige Fassung Steiner, bezeichnet Loosli als „Kompositionsstudie mit 5 Figuren“³⁶³.

Auch im Oeuvrekatalog von Werner Y. Müller aus dem Jahr 1938 sind lediglich die beiden Grossfassungen von Zürich und von Basel und die kleinere Hahnlosersche Fassung vermerkt.³⁶⁴ Vage schreibt Müller über diese Werkreihe: „Der ‘Blick in die Unendlichkeit’ – für das Kunsthaus Zürich gemalt – wurde von Hodler noch in verschiedenen Fassungen vollendet.“³⁶⁵

Von Jura Brüscheiler gibt es zwei unterschiedliche Versionen der Abfolge der Fassungen von *Blick in die Unendlichkeit*. In einer Expertise vom 11. Oktober 1971³⁶⁶ im Auftrag des Schweizerischen Institutes für Kunstwissenschaft in Zürich spricht Brüscheiler von einer mir unbekanntem Kompositionsstudie (Etude de composition pour ‘Le regard dans l’infini’ I, état A), von der Solothurner Fassung als unvollendeter Kompositionsstudie (Etude de composition pour ‘Le regard dans l’infini’ I, état A) und von einer Grossfassung mit den Massen der Basler Fassung (‘Le regard dans l’infini’ I, état A), alle drei datiert auf die Jahre 1913 bis 1914. Von den beiden mir unbekanntem Fassungen sollen sich Fotografien im Besitz von Jura Brüscheiler befinden, zu denen er mir jedoch keinen Zugang ermöglichte. 1915 schliesslich soll die Fassung Steiner (Etude de composition pour ‘Le regard dans l’infini’ I, état B) als Kompositionsskizze für die Basler Fassung (‘Le regard dans l’infini’ I, état B) entstanden sein. 1916 schliesslich entstand gemäss Brüscheiler die Fassung Hahnloser (‘Le regard dans l’infini II’. Am Rand seiner Expertise merkt Brüscheiler an: „Etude de composition“ für „‘Le regard dans l’infini’ II. 1916“, die Version für das Zürcher Kunsthaus. Hier sind in der Hodler-Literatur erstmals alle heute bekannten Ölfassungen von *Blick in die Unendlichkeit* erwähnt. Darüber hinaus spricht Brüscheiler von einer heute unbekanntem kleinen Fassung in Öl und von einer unbekanntem Vorversion zur Basler Fassung. Zudem ist für Brüscheiler die Funktion der kleinen Fassungen klar: Sie sind für ihn Kompositionsstudien für

die grossen Fassungen.

Einen ganz neuen Blick wirft Jura Brüscheiler 15 Jahre später auf *Blick in die Unendlichkeit* in den verschiedenen Fassungen in einem Ausstellungskatalog der Zürcher Galerie Römer: “Nach der unvollendeten Solothurner Fassung von 1914 sind vier Hauptfassungen auf Leinwand von *Blick ins Unendliche* entstanden: zuerst eine relativ kleine mit 1915 datierte Version. Dann im gleichen Jahr die erste Monumentalfassung, die im Januar 1916 im Treppenhaus des Zürcher Kunsthauses plaziert, aber von den Auftraggebern als für die vorgesehene Wand etwas zu gross beurteilt wurde; sie kam später ins Kunstmuseum Basel. Darauf verfertigte Hodler 1916 die ebenfalls etwas kleinere, sogenannte Hahnlosersche Version (Winterthur, Kunstmuseum). Und zuletzt malte er die mit 1916 datierte zweite Monumentalfassung (Zürich, Kunsthaus).³⁶⁷ Hier ist keine Rede mehr von frühen, bereits 1913 entstandenen Fassungen der Komposition, noch von heute unbekanntem Studien. Auch in der neusten Publikation zu *Blick in die Unendlichkeit* von Bernhard von Waldkirch in Zusammenhang mit der Aufarbeitung der Hodler-Zeichnungen im Kunsthaus Zürich folgt der Autor der jüngeren Brüscheilerschen Version der Abfolge der Fassungen, wobei er die Hahnlosersche Version als eine zur Zürcher Fassung gehörige kleinere Variante bezeichnet.³⁶⁸

Auf Grund meiner Forschungen stellt sich die Frage nach der Reihenfolge der Fassungen anders dar: Zum einen gibt es über bisher unbekanntem Fassungen der Komposition zu berichten, die sich entweder auf der Rückseite der Ölfassungen der Gemälde befinden oder in Form einer Zeichnung von Karl Moser überliefert sind. Zum anderen sind die Übermalungen oder die nachträglichen “Korrekturen” der verschiedenen Fassungen des Gemäldes zu untersuchen, und es ist die Frage zu klären, welche Funktion die kleineren Fassungen der Komposition hatten. Aus meinen Forschungen ergibt sich ein Bild, das eine gleichzeitige Entstehung und verschiedene Überarbeitungen während Jahren zeigt, so dass nicht mehr im eigentlichen Sinn von einer Reihenfolge gesprochen werden kann.

2 Fassung Steiner

Blick in die Unendlichkeit

1913-1916

Öl auf Leinwand

134 x 268 cm

Bez. u. r.: 1915 F. Hodler

Privatbesitz (Sammlung Peter Steiner, Zürich)

Die Fassung Steiner (Abb. 92) ist neben der Solothurner Fassung die am wenigsten bekannte Fassung der Monumentalkomposition *Blick in die Unendlichkeit*. Diese kleine Fassung der Komposition von Ferdinand Hodler taucht erstmals 1918 in einer Ausstellung der Galerie Moos in Genf auf⁶⁹. In der grossen Hodler-Ausstellung im Zürcher Kunsthaus ein Jahr davor war sie nicht zu sehen. Die Genfer Ausstellung blieb bis zum heutigen Tag die einzige öffentliche Ausstellung des Gemäldes. Heute hängt es im obersten Stock eines Geschäftshauses in der Zürcher Agglomeration als eines der Paradebilder der Sammlung Steiner.

Zu Lebzeiten Hodlers und kurz nach seinem Tod war das Bild kaum bekannt. Selbst C. A. Loosli macht widersprüchliche Angaben zu der Anzahl Fassungen, die von *Blick in die Unendlichkeit* existieren. In einem Gutachten zu Händen des Winterthurer Galeriesvereins in Zusammenhang mit dem Ankauf der Fassung Hahnloser für das Winterthurer Kunstmuseum schreibt er: "Was endlich den künstlerischen Wert der Hahnloser'schen Fassung des "Blickes in die Ewigkeit" anbetrifft, so wiederhole ich Ihnen, dass es von diesem Werke 3 Hauptfassungen gibt, wovon die bedeutendste die Basler-Fassung ist, der sich die Hahnloser'sche unmittelbar anschliesst, während die Züricher-Fassung erst in dritte Linie zu stehen kommt."³⁷⁰ Richard Bühler, der Konservator des Winterthurer Kunstmuseums, berichtet in Zusammenhang mit dem Ankauf der Hahnloserschen Fassung für das Winterthurer Kunstmuseum von einer weiteren kleineren Fassung.³⁷¹ Mit seinem Rat zur Vorsicht sollte Bühler recht behalten, denn in seinem 1924 erschienenen Generalkatalog mit dem Werkverzeichnis erwähnt Loosli vier Ölfassungen von *Blick in die Unendlichkeit*.³⁷² Bei den Basler, Zürcher und Hahnloserschen Fassungen ist die Zuordnung klar, bei einer sogenannten "Kompositionsstudie mit 5 Figuren"³⁷³ handelt es sich, nach den

Massen zu schliessen, um die Fassung Steiner. Als Besitzer nennt Loosli "Moos, Genf". Tatsächlich sind im Katalog der Ausstellung von 1918 in der Galerie Moos in Genf mehrere Gemälde unter dem Titel *Regard dans l'infini* aufgeführt (Nr. 127-129, 151). Dass es sich bei der Nr. 151 wirklich um die Steinersche Fassung handelt, belegt die originale Etikette der Genfer Galerie, die sich heute auf dem neuen Keilrahmen des Gemäldes befindet.

Als Jura Brüscheiler 1965 den Katalog der Hodler-Werke im Musée d'art et d'histoire in Genf aus dem Nachlass von Hodlers Sohn Hector aufarbeitet, weiss er offenbar noch nichts von der Existenz der Fassung Steiner. Über *Blick in die Unendlichkeit* schreibt er damals, dass es drei monumentale Fassungen der Komposition gibt, und er nennt die Fassungen von Basel, Winterthur und Zürich.³⁷⁴ In seiner Expertise von 1971 zu *Blick in die Unendlichkeit*³⁷⁵ aber spricht Jura Brüscheiler von einer ersten Kompositionsstudie zu *Blick in die Unendlichkeit*, die er auf 1913/14 datiert. Sowohl die Masse dieser kleinen Fassung der Komposition (133 x 270 cm) als auch die Signatur mit der Datierung auf 1915 stimmen mit der Fassung Steiner überein. In seinem Fotoalbum³⁷⁶ reproduziert Brüscheiler zudem die Fotografie eines unbekanntes Fotografen, die er ohne Begründung präzise auf Dezember 1914 datiert (Abb. 94). Am rechten Bildrand ist darauf ein Teil einer kleinen Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* zu sehen. In einer zweiten Fotografie (Abb. 95), die gleichzeitig entstanden sein muss, sind die ersten drei Figuren von links zu erkennen, die Jura Brüscheiler als zur Steinerschen Fassung gehörig identifiziert und ebenfalls auf 1914 datiert.³⁷⁷ Soweit dies auf der kleinen Reproduktion zu erkennen ist, entspricht dieser Zustand der Komposition einem Stadium zwischen der Solothurner Fassung (die ersten beiden Figuren von links) und der Basler Fassung, mit der diese kleine Version die voluminöse Mittelfigur mit Jeanne Charles teilt.

Im Rahmen einer technologischen Untersuchung in Zusammenarbeit mit der Restauratorin Gabriele Englisch vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft war es möglich, das Gemälde auszurahmen, und so die Rückseite der Leinwand (Abb. 96)³⁷⁸ zu sehen. Da Ferdinand Hodler auf nur dünn grun-

dierter Leinwand arbeitet, zeichnen sich bei seinen Gemälden häufig die ersten Fassungen als klar erkennbare seitenverkehrte Figuren auf der Hinterseite der Komposition ab. Das Resultat dieser Untersuchung ist als sensationell zu bezeichnen: Vorderseite und Rückseite des Gemäldes zeigen eine fünffigurige Komposition mit weiblichen Modellen, diese differieren aber beträchtlich voneinander. Weder sind es die gleichen Modelle, noch nehmen die Figuren die gleichen Haltungen ein. Auf der Rückseite der Leinwand ist also eine bisher unbekannte Fassung der Komposition für das Zürcher Kunsthaus zu sehen. Natürlich stellt sich hier die Frage, ob man diesen ersten Entwurf auf der Rückseite als eigenständige Version des Gemäldes betrachten darf oder ob es sich hier nur um ein erstes Stadium, also eine eigentliche Vorzeichnung mit Pinsel für das später anders ausgeführte Bild handelt. Ich glaube, dass es gerechtfertigt ist, hier von einer ersten Version der Fassung Steiner zu sprechen, da sich diese sehr stark vom heutigen Gemälde unterscheidet, und vor allem auch, weil zu dieser ersten Version auch Kompositionsstudien und Zeichnungsblätter mit detaillierten Modellstudien existieren.

Diese erste Version der Fassung Steiner auf der Rückseite der Leinwand zeichnet sich deutlichst ab und sie zeigt eine bisher unbekannte Fassung der Komposition, die sehr früh entstanden sein muss, wahrscheinlich bereits im Jahr 1913. Die beiden ersten Figuren von links³⁷⁹ entsprechen den beiden Figuren in der Mühlesteinschen Kompositionsskizze zu *Blick in die Unendlichkeit* (Abb. 8)³⁸⁰, und auch der Frauenkopf der mittleren Figur entspricht detailliert dieser Studie. Anders die beiden Figuren rechts, die eine völlig andere Auffassung der Komposition zeigen. Diese beiden Frauen zeigen eine ähnliche Bewegung wie die beiden Figuren links. Alle vier schreiten sie mit einer langsam anmutenden Bewegung nach links. Das nach hinten und nach oben Schreiten unterstreicht Hodler dadurch, dass bei den beiden ersten Frauen von rechts die Füße tiefer zu liegen kommen, und dass ihre Köpfe knapp unter der gebogenen Horizontlinie liegen. Die beiden Frauen links hingegen stehen höher und die letzte Figur links hebt ihren Kopf grösstenteils über den Horizont hinaus.

Mit ihren Armen vollführen die Frauen noch keinerlei Reigenmotiv. Soweit die Haltungen auf der Rückseite der Leinwand zu erkennen sind, halten die Modelle ihre Arme tänzerisch um den eigenen Körper, eine Haltung, die den Eindruck verstärkt, dass Hodler Einzelmodelle in ähnlichen Posen nebeneinander reiht, ohne der Komposition einen Ausgangspunkt oder ein Zentrum zu geben. Einzig die Zentralfigur scheint sich beinahe frontal den Betrachtenden zuzuwenden. In dieser ersten Bildanlage sind die Körper der Frauen wenig modelliert gemalt, die Gewänder umspielen die Gliedmassen locker, ohne diese anatomisch abzubilden. Es ist möglich, dass Ferdinand Hodler zu diesem frühen Zeitpunkt mit verschiedenen Stoffen für die Gewänder seiner Modelle experimentierte. Auf einer Zeichnung im Zürcher Kunsthaus schreibt Hodler "Etoffe satin"³⁸¹, später soll Hodler seinen Modellen nasse Kleider angezogen haben, damit sich ihre Körper darunter abzeichneten.³⁸²

Am meisten Ähnlichkeit weist die rückseitige Version von *Blick in die Unendlichkeit* mit einem grossen Kompositionsentwurf im Besitz des Zürcher Kunsthauses auf, in dem sich sowohl die gebogenen – allerdings hier ineinander verflochtenen – Arme finden, als auch die fließenden Gewänder und der elegisch anmutende Gesamteindruck der fünf Frauen. (Abb. 97)³⁸³ Zu den einzelnen Figuren gibt es auch zahlreiche Studien, die bisher keiner Fassung direkt zugeordnet werden konnten oder die falsch zugeordnet sind.³⁸⁴

Der Kompositionsentwurf des Zürcher Kunsthauses, der zu dieser frühen Version von *Blick in die Unendlichkeit* gehört, ist auch in weiterer Hinsicht interessant. Hier verwendet Hodler nämlich sein Verfahren der Anstückung einer Figur im Medium der Zeichnung, um die Komposition weiter zu entwickeln. Die Figur am Bildrand rechts zeigt Hodlers neue Auffassung seiner Komposition: Die Frau blickt nach oben und bleibt von den übrigen Figuren räumlich getrennt; so wird sie zum eigentlichen Ausgangspunkt der Komposition, eine Bildauffassung, die Hodler in allen späteren Versionen von *Blick in die Unendlichkeit* beibehalten und verdeutlichen wird. Diese grosse Bleistiftzeichnung von 1913 bildet sozusagen das Bindeglied zwischen der ersten Fassung Steiner und der Solo-

thurner Fassung der Komposition für das Kunsthaus. Ferdinand Hodler hat wahrscheinlich gleichzeitig an beiden Gemälden gearbeitet; dafür spricht noch ein weiteres Detail: Das Modell für die zentrale Figur auf der Rückseite der Fassung Steiner ist identisch mit dem ersten Modell von rechts in der Solothurner Version. Wahrscheinlich hat Clairette Charles für diese Figur Modell gestanden. Dies legt ein Vergleich mit einer Zeichnung aus dem Zürcher Kunsthaus nahe, die Hodler sowohl signiert, als auch mit dem Vermerk "Clairette" versehen hat. (Abb. 98)³⁸⁵ Zeichnungen aus der Sammlung des Zürcher Kunsthauses zeigen, dass Hodler für die erste Figur links Philomène Charles Modell gestanden hat (Abb. 99)³⁸⁶, in anderen Studien für die gleiche Figur erkennt man aber am deutlich runderen Gesicht, dass Hodler auch mit anderen Modellen gearbeitet haben muss. (Abb. 100)³⁸⁷

Während auf der Rückseite der Fassung Steiner wahrscheinlich die erste Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* überhaupt zu sehen ist, zeigt die Vorderseite (Abb. 92) ein späteres Stadium der Komposition für das Zürcher Kunsthaus. Diese entspricht in grossen Zügen der Basler Fassung des Gemäldes von 1915 (Abb. 10)³⁸⁸: Die erste Frau rechts (als Modell diente Gertrud Müller) zeigt sogar den ursprünglichen und heute nicht mehr erhaltenen Zustand der Figur von 1915 mit dem burschikos aufgestützten Arm. Die beiden folgenden Figuren rechts zeigen die Modelle in Haltungen, die der Basler Fassung entspricht. Anders die erste und die zweite Figur von links. Die erste Figur ist in Physiognomie und mit ihrem feingliedrigen Körperbau ebenfalls noch der Basler Fassung nahe. Nur in der Haltung des linken Armes hat sie Ferdinand Hodler späteren Versionen angepasst. Diese Armhaltung taucht erstmals bei der ersten Version der Fassung Hahnloser Anfang 1916 auf und bleibt sich gleich in der späteren Zürcher Fassung. Der linke Arm der ersten Figur von rechts ist nämlich nicht nur viel näher an den Körper geführt – wie schon bei der Basler Fassung –, sondern die Haltung der Hand hat sich verändert. Diese weist nicht mehr nach hinten, um durch die reigenmässig verbundenen Arme und Hände den Kontakt zur zweiten Figur herzustellen, sondern wird parallel zur rechten Hand geführt.

Dies ist als ein Indiz für eine Datierung nach der Übermalung der Basler Fassung zu werten, da sich die neue Haltung in allen weiteren Fassungen zeigen wird. Dass die erste Figur von links in der Steinerschen Fassung tatsächlich so verändert wurde, zeigen auch die gut erkennbare *Pentimenti* auf der Leinwand. Für die zweite Figur von links möchte ich annehmen, dass diese auch 1916 in Zusammenhang mit der Überarbeitung der Hahnloserschen Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* verändert wurde. Ein im Vergleich zu früheren Fassungen deutlich voluminöseres Modell taucht hier erstmals auf. In der Hahnloserschen Fassung interpretiere ich dieses Modell als eine verjüngte Jeanne Charles; auch die Figur in der Steinerschen Fassung entspricht am ehesten diesem Modell von Hodler, da sie noch nicht die ausladende Körpermasse von Laetitia Raviola aufweist, die in der Zürcher Fassung posieren wird.

Schliesslich teilt die Fassung Steiner mit der Fassung Hahnloser eine weitere Eigenheit: Der Hintergrund des Gemäldes ist ornamentaler aufgefasst als bei den grossen Versionen. Das Motiv der roten Blumen breitet sich bis auf die Höhe der Figuren aus. So müssen wir annehmen, dass die Fassung Steiner des *Blickes in die Unendlichkeit* zusammen mit der zweiten Fassung Hahnloser – sicherlich nach der Basler Fassung – wahrscheinlich im Herbst oder Winter 1916 zumindest überarbeitet worden ist.

Ferdinand Hodler hat die Fassung Steiner auf das Jahr 1915 datiert. Das ist plausibel, wenn man davon ausgeht, dass der Maler die kleine Fassung bei der Erarbeitung der Basler Fassung zu grossen Teilen übermalt hat. Die erste Version der Steinerschen Fassung auf der Rückseite des Gemäldes ist aber schon einiges früher entstanden, nämlich zwischen 1913 und 1914. Dazu kommt, dass es eine weitere Übermalung im Jahr 1916 zusammen mit der Hahnloserschen Fassung gegeben haben muss. Während Hodler nämlich die beiden ersten Figuren von rechts in der Fassung Steiner im Vergleich zur Basler Fassung weiter entwickelt hat, blieb die erste Figur rechts anders als in der Basler Fassung und der Fassung Hahnloser von einer Übermalung verschont. So zeigt die Fassung Steiner heute bezüglich der Basler Fassung teilweise einen neueren Stand, teil-

weise eine ältere Stufe der Komposition. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch ein Briefauszug von Ferdinand Hodler an Gertrud Müller vom Januar 1916. Er teilt seiner Sammlerin in diesem Schreiben mit, dass die Basler Fassung bereits in Zürich ist und dass er gespannt darauf wartet, das Bild an der Wand zu sehen. Und er fährt fort: "Ich vollende nun alle diese Studien die ich zum grossen Bilde gemacht habe, dann beginne ich wieder ein grosses Bild."³⁸⁹ Dieser Briefausschnitt belegt, dass Hodler seine „Studien“ zum Bild erst nach Vollendung des Bildes fertig gemalt hat. Ob er damit aber Studien zu Einzelfiguren meinte oder ob er die kleine fünffigurige Fassung selber als Studie bezeichnete, das muss offen bleiben. Dennoch ist diese Briefstelle ein spannender Hinweis auf den Werkprozess bei Ferdinand Hodler, ein Prozess, bei dem sich offenbar Studie und Gemälde in ihrer Funktion abwechseln. Erst dienen die Studien als Vorlage für das Gemälde, dann werden sie in einem zweiten Schritt nach der Vorlage des Gemäldes fertig gemalt, ein Prozess, der eigentlich nie zu Ende gehen kann, weil die Überarbeitungen meist wieder in Zusammenarbeit mit den Modellen entstehen und sich die Komposition so weiterentwickelt. Daher muss man die Fassung Steiner trotz der eigenhändigen Datierung von Ferdinand Hodler auf das Jahr 1915 auf die Jahre 1913 bis 1916 datieren. Die Fassung Steiner weist somit Bezüge auf zur frühen Solothurner Fassung, bis hin zur letzten – der Zürcher Fassung – des Gemäldes.

In seiner Expertise für das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft zum *Blick in die Unendlichkeit* bezeichnet Jura Brüscheweiler die Fassung Steiner als Vorlage für die Basler³⁹⁰ Fassung des Gemäldes. Dass dies so – zumindest in dieser pauschalen Formulierung – nicht stimmen kann, zeigt ein Blick auf die Geschichte der Fassung Steiner. Wie bereits erwähnt, ist auf der Rückseite des Gemäldes ein sehr früher Zustand der Basler Fassung des Gemäldes zu sehen. Es ist jedoch anzunehmen, dass Hodler das Gemälde bei der Realisierung der Basler Fassung von 1915 grundsätzlich übermalte. Ob diese Übermalung allerdings vor oder nach der Basler Fassung entstanden ist, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen.

Welches aber war die Funktion dieses kleineren Gemäldes? Dass es sich hier um keine Studie im engeren Sinn für die Basler Fassung handeln kann, das zeigt die Geschichte der Übermalungen. Hinweise auf eine mögliche Funktion mag uns die Provenienz des Gemäldes geben. Diese kleine Fassung blieb nämlich offenbar nach der Ausstellung in der Genfer Galerie Moos im Jahr 1918 als einzige im Besitz von Ferdinand Hodler und nach dessen Tod von seiner Frau Berthe. Auf einer Fotografie, die die alte Berthe Hodler in ihrem Jugendstilsalon mit den Möbeln von Josef Hoffmann zeigt, hängt die Steinersche Fassung als Prunkbild über dem Sofa. (Abb. 101)³⁹¹ Das Bild wurde 1958 aus dem Nachlass Berthe Hodler verkauft, und schliesslich zusammen mit dem Bildnis *Gertrud Müller im Garten*³⁹² von Karl Steiner erworben.³⁹³ Der Zürcher Schreiner und Generalunternehmer Karl Steiner (1911-1988) begann kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, im Jahr 1946, mit dem Aufbau seiner Hodler-Sammlung.³⁹⁴ Als Jura Brüscheweiler im Auftrag von Karl Steiner eine Publikation mit wichtigen Werken aus dieser Hodler-Sammlung publizierte,³⁹⁵ da war die kleine Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* nicht unter den ausgewählten Bildern. Heute hängt es wieder als repräsentatives Salonbild im Esszimmer der Firma Steiner in Oerlikon.

Für den Künstler Ferdinand Hodler selber mag das Bild also als kleines Erinnerungsbild an seine langjährige Arbeit an der Komposition für das Zürcher Kunsthaus gedient haben, ein Bild, das nicht alle Stufen der Überarbeitung mitmachen musste, sondern durchaus auch wichtige Stadien in früheren Fassung beibehalten konnte, so etwa die Figur von Gertrud Müller mit ihrer speziellen Haltung. Die Fassung Steiner kann als Künstlerbild bezeichnet werden, welches in Hodlers grossbürgerlichem Wohnzimmer an sein monumentales Wandbild in Zürich erinnerte.

3 Solothurner Fassung

Blick in die Unendlichkeit

1913-1917

Öl auf Leinwand

258 x 475 cm

Inv. Nr. C 64, Kunstmuseum Solothurn

Bei der sogenannten Solothurner Fassung (Abb. 91, Abb. 102)³⁹⁶ handelt es sich um die erste Grossfassung des Gemäldes *Blick in die Unendlichkeit* für das Zürcher Kunsthaus. Das Solothurner Bild ist von seinem Format her die wohl rätselhafteste Fassung. Weder hat sie die monumentalen Ausmasse der späteren Grossfassungen von *Blick in die Unendlichkeit*, noch handelt es sich um eine Kleinfassung, die als Studien- oder Sammlerfassung entstanden sein könnte. Hodler stellte das Solothurner Gemälde auch nicht aus – zu Gesicht bekamen sie offenbar nur BesucherInnen in seinem Atelier zwischen 1913 und 1914, darunter Kolo Moser, der uns eine frühe und interessante Schilderung des noch unvollendeten Gemäldes im Jahr 1913 liefert, und Gertrud Müller, für die Ferdinand Hodler 1914 vor diesem Gemälde posierte. Das Gemälde wurde in der Folge von Gertrud Müllers Schwester Emma Schmidt-Müller 1917 direkt von Hodler erworben³⁹⁷. Am 7. Juli 1918 wurde es von Josef Müller im Namen seiner Schwester dem Solothurner Museum übergeben.³⁹⁸

Allerdings ist uns das Bild nicht in seiner ursprünglichen Fassung von 1913/14 überliefert, sondern in der Überarbeitung, die Ferdinand Hodler zu einem späteren Zeitpunkt vorgenommen hat. Wir kennen das ursprüngliche Bild aus einer Stereofotografie von Gertrud Müller, die Hodler breitbeinig sitzend vor dieser Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* und dem *Redner* zeigt (Abb. 102)³⁹⁹. Auf Grund der frühen Entstehung der Komposition und der späteren Übermalung schlage ich als Datierung für diese Fassung die Jahre 1913 bis 1917 vor.

Die Entstehungsgeschichte dieses Gemäldes lässt sich über Aussagen von Zeitzeugen rekonstruieren. Ferdinand Hodlers erster Biograph Hans Mühlestein berichtet, dass er während der Arbeit an seinem Buch im Januar und Februar 1913 die Entstehung des Gemäldes *Freude an der Natur* miterlebte. Um wel-

ches Bild es sich bei dieser *Freude an der Natur* handelt, ist rätselhaft. Es ist jedoch keine weitere symbolistische Komposition in dieser Zeit entstanden, so dass es sich sehr wohl um eine frühe Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* handeln könnte. Im März des gleichen Jahres besuchte Sigismund Righini den Künstler in seinem Atelier, und er berichtete der Zürcher Kunstgesellschaft vom Stand der Arbeiten an der Komposition für das Zürcher Kunsthaus. Im Protokoll des Vorstandes der Zürcher Kunstgesellschaft vom 29. März 1913 lesen wir: "Herr Righini berichtet von einem Besuche bei Ferdinand Hodler und teilt mit, dass der Künstler die Leinwand für das Wandgemälde im Zürcher Kunsthaus aufgespannt hat und dass sie bereits vier Figuren in Umrissen trägt."⁴⁰⁰ Auch bei diesem Bericht ist schwer zu sagen, welches Gemälde Righini in Hodlers Atelier gesehen hat. Ebenfalls fraglich ist, ob es sich dabei effektiv um eine Variante mit nur vier Figuren oder um eine fünffigurige Variante handelt, die noch nicht fertig gemalt war. Es könnte sich nämlich dabei sowohl um die Solothurner, wie um die Basler Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* handeln, da wir keine Angaben über die Dimensionen der Leinwand haben. Der einzige Augenzeuge, der mit Sicherheit die Solothurner Fassung in Hodlers Atelier 1913 gesehen und darüber berichtet hat, ist der österreichische Künstler Kolo Moser. Am 4. April 1913 besuchte Moser Ferdinand Hodler in Genf und schrieb über seinen Besuch im Arbeitsraum Grand Bureau Acacias 22: "Vom Züricher Bild sieht man nur die Kohlenumrisse, theils auf der Leinwand, teils auf Papier und aufgenadelt. Auch etwa 2.50 m gross und schwach 3/4 Profil von rechts nach links, eine nach der anderen. Er will jetzt nichts davon wissen, bis der Nagel (das Hanoverbild) aus seinem Fleisch herausgezogen. Die 5 Weiber werden blau, der Grund gelb und grün verschmirt."⁴⁰¹ Sowohl die Grösse, als auch die Farben und der Hinweis auf die Arbeit an der *Einmütigkeit* für Hannover lassen mit Sicherheit sagen, dass Kolo Moser einen frühen Stand der Solothurner Fassung gesehen hat. Offenbar hat Hodler bereits damals mit Papierfiguren gearbeitet, die er auf die Leinwand "aufnadelte", um die Umrisse seiner Figuren zu übertragen. Kolo Moser liefert uns in Kürze die wichtigen Angaben zum unfertigen Bild, ergänzt

offenbar durch Informationen, die von Hodler selber stammen: Es handelt sich um eine fünffigurige, symmetrisch angelegte Darstellung mit sich drehenden, blau gekleideten Frauenfiguren in einer Landschaft. Die Grösse von 2,5 Metern entspricht den Massen der Solothurner Fassung. Die erste Version der Solothurner Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* war also Anfang April 1913 kompositorisch festgelegt und in den ersten Strichen auf der Leinwand festgehalten.

Als Karl Moser im März 1913 bei Hodler in Genf war, um mit dem Maler die Auftragsvergabe für die Aula der Zürcher Universität zu besprechen, notierte er sich neben zwei Skizzen nach Zeichnungen von Hodler mit mehrfigurigen Fassungen: "letzte Lösung" (Abb. 19)⁴⁰². Anfang 1913 hatte Hodler also offensichtlich noch an einer vierfigurigen Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* gearbeitet. Bei allen Ölfassungen von *Blick in die Unendlichkeit* handelt es sich in der Folge jedoch um fünffigurige Fassungen. Karl Moser hält in seiner Skizze dennoch einige wichtige Merkmale der nachmaligen Komposition fest: Vier Frauen in unterschiedlichen Posen stehen auf einer Linie, über ihnen wölbt sich der Bogen des Horizontes. Erstaunlich ist, dass ausgerechnet Karl Moser, der Auftraggeber für das Kunsthausbild und für den neuen Auftrag für die Universität, das angefangene Bild nicht zu Gesicht bekam. Vielleicht hatte es Hodler zu diesem Zeitpunkt wirklich nicht in Arbeit, denn Moser berichtet anlässlich dieses Besuches im Atelier des Malers von dessen Arbeit an der Hannoveraner Komposition.

Hans Mühlestein ist erneut Anfang 1914 bei Hodler in Genf: "Als ich im Februar und März 1914 wiederum auf einige Zeit zu Hodler nach Genf kam, traf ich Hodler mitten in der Ausführung an einem ganz neuen universalen Werk, dem für das Zürcher Kunsthaus bestimmten Wandgemälde, das Hodler im Gespräch "*Blick ins Ewige*" betitelte. Dieses Werk ist unzweifelhaft aus der einen, statischen, Entwicklungsreihe der Vorstudien zur "Freude an der Natur" erwachsen und der sieghafte vollendende Abschluss derselben."⁴⁰³ Mühlestein erhält von Hodler für sein Buch eine Zeichnung zur Reproduktion: "Nr. 85 hat Hodler extra für mein Buch entworfen – die Studie gibt für den, der den Stil

künstlerischer Abbeviatur zu lesen versteht, eine vollkommen getreue Idee vom ausgeführten Werk.” (Abb. 8)⁴⁰⁴ Dass man Mühlestein hier aufs Wort glauben kann, zeigt die Untersuchung der Rückseite der Solothurner Fassung⁴⁰⁵ (Abb.103). Hier ist auf der ungrundierten Leinwand die erste Version der Komposition zu sehen, die die genaue Übereinstimmung der Zeichnung mit der Ölmalerei zeigt, sichtbar vor allem in der Haltung der ersten Figur von rechts, die nur in dieser Fassung die spezielle Armhaltung zeigt, in der sie in einem Ergriffenheitsgestus den Arm auf die Brust legt. Offenbar hat Mühlestein diese Fassung tatsächlich in Hodlers Atelier gesehen, berichtet jedoch nichts über den Grad der Vollendung des Gemäldes. Auch Karl Moser ist im Juni 1914 wieder bei Hodler im Atelier und sieht die erste Grossfassung von *Blick in die Unendlichkeit*, die er auch skizziert,⁴⁰⁶ er sieht die Solothurner Fassung aber wieder nicht.

1914 fotografiert Gertrud Müller Hodler breitbeinig sitzend vor der Solothurner Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* (Abb. 102)⁴⁰⁷. Wann sie bei Ferdinand Hodler im Atelier war, wissen wir nicht, da aus dem Jahr 1914 nur Briefe vom Ende des Jahres erhalten sind. Aus Ferdinand Hodlers Kleidung und Schuhwerk zu schliessen, müsste die Aufnahme aber in einer mässig kalten Jahreszeit, also vor dem Winter 1914 entstanden sein. Da diese Version der Solothurner Fassung bereits eine Überarbeitung gegenüber der Fassung auf der Rückseite zeigt, ist sie wahrscheinlich im Sommer oder Herbst 1914 entstanden.

Die Solothurner Fassung ist mit ihren Massen von 258 x 475 Zentimetern wesentlich kleiner als die Basler Fassung (446 x 895 cm) und die Zürcher Fassung (434 x 723 cm). Andererseits ist sie beträchtlich grösser als die Fassung Steiner (134 x 268 cm) und die Fassung Hahnloser (138 x 245 cm). Was die Funktion dieses Gemäldes angeht, so stellt sich hier die grundsätzliche Frage, ob die Solothurner Fassung bereits eine von Hodler für das Treppenhaus im Kunsthaus intendierte Fassung war, wie Hans Mühlestein meint. Die Antwort auf diese Frage ist umso schwieriger, als sich ja gerade bezüglich des Formates Konflikte zwischen dem Künstler, dem Architekten und der Zürcher Kunstgesellschaft ergeben hatten. Die Diskussionen über die Grösse der Hodlerschen

Komposition wurde von Architekt und Maler bereits 1910 geführt. Karl Moser schrieb nach einem Treffen mit Ferdinand Hodler in sein Tagebuch: "In Zürich mit Hodler die Bemalung der Treppenhauswand im Kunsthaus besprochen. Hodler wünscht dass ihm die Grenzen der Malerei angegeben würden. Er meinte dass der Massstab der Figuren nicht viel über Naturgrösse hinausgehen dürfe. Darin hat er recht! Er will Proben auf Papier machen und schliesslich so die ganze Wand in Naturgrösse studieren. Damit glaube ich wird schon eine gute Sache herauskommen!"⁴⁰⁸ Die Solothurner Frauen mit einer Grösse von rund zwei Metern haben die Dimension, die Karl Moser mit "nicht viel über Naturgrösse" beschreibt. Trotz leichter Übergrösse zeigt der Augenschein des Originals, dass man es hier mit menschlichen Dimensionen zu tun hat. Obwohl sich der Maler und der Architekt 1910 auf das Format geeinigt hatten, bekam Karl Moser die Fassung in dieser Grösse nicht zu Gesicht, sondern einzig die erste Version der Basler Fassung von 1914. Es handelt sich also bei der Solothurner Fassung aller Wahrscheinlichkeit nach um eine erste Fassung für die Südwand des Zürcher Kunsthauses und nicht um eine kleinere Verkaufsfassung oder um ein Ausstellungsbild. Unklar ist, wann und warum Hodler entschieden hat, die Komposition für das Kunsthaus bedeutend zu vergrössern, und die Basler Fassung in Angriff zu nehmen. Wir kennen drei verschiedene Versionen der Solothurner Fassung: Die erste (Version Rückseite) (Abb. 103) befindet sich spiegelverkehrt auf der Rückseite des Gemäldes. Die zweite Version der Solothurner Fassung (Version Müller) hat Gertrud Müller in einer Stereofotografie festgehalten, ein äusserst kostbares Dokument, das die Komposition von 1913/1914 dokumentiert (Abb. 102). Die dritte Version schliesslich (Version heute) (Abb. 91) zeigt eine spätere Übermalung der Komposition durch Ferdinand Hodler. Auf der Rückseite des Gemäldes zeichnet sich, ähnlich wie in der Fassung Steiner, eine erste Version der Solothurner Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* ab. Die Figuren sind physiognomisch und in der Gestik deutlich erkennbar, so dass es auch hier legitim ist, diese schattenhaften Figuren als eine erste Version der Solothurner Fassung zu bezeichnen. Soweit erkennbar, ent-

spricht diese Version bis in die Details der Zeichnung, die Ferdinand Hodler Hans Mühlestein anfangs 1914 für seine Publikation gegeben hat. (Abb. 8) Diese Komposition dürfte nach der ersten Version der Fassung Steiner entstanden sein, da sie in Details bereits die späteren Stadien der Komposition aufnimmt. Die Armhaltung der Frauen zeigt hier – im Unterschied zur Rückseite der Fassung Steiner – bereits das Reigenmotiv. Sehr ähnlich wie in der ersten Version der Steinerschen Fassung ist die Mittelfigur, für die zweifellos auf beiden Leinwänden das gleiche Modell posierte. Auch die beiden Frauen links zeigen eine identische Haltung. Sowohl auf der Rückseite der Fassung Steiner als auch auf der Rückseite der Solothurner Fassung zeigt Hodler hier kein Dreh-, sondern ein Gehmotiv. Die beiden Frauen gehen zum linken Bildrand hin. Die Einheit einer gleichen Bewegung aller fünf Frauen ist in beiden Versionen noch nicht die inhaltliche Grundidee der Komposition von *Blick in die Unendlichkeit*. Ganz neu ist die Konzeption für die erste Figur von rechts, eine Schlüsselfigur der Hodlerschen Komposition, die er bis zur letzten Fassung des Gemäldes immer wieder überarbeiten und verändern wird. In dieser ersten Version „Solothurn“ hält sie mit einem Empfindungsgestus den rechten Arm auf die Brust. Sie ist hier noch völlig als Einzelfigur aufgefasst, die mit ihrem Körper den Kontakt zu den anderen Frauen nicht herstellt, sondern selbstvergessen nach oben blickt oder auf eine ferne Melodie hört. Für diese Figur hat Hodler ausführliche Modellstudien gemacht, wahrscheinlich hat Philomène Charles für ihn posiert.

Die zweite Version der Solothurner Fassung entspricht in wichtigen Teilen bereits der Komposition von *Blick in die Unendlichkeit*, wie wir sie von den heute erhaltenen Ölfassungen kennen. Die beiden ersten Figuren von links sind nicht mehr als gehende Frauen aufgefasst, die sich gegen den linken Bildrand hinbewegen, sondern Hodler konzipiert sie, deutlich statuarischer, in einer Drehbewegung. Auch die beiden folgenden Figuren, die zweite und die dritte von rechts, ähneln schon sehr der heutigen Basler Fassung. Beide sind frontal zu den Betrachtenden hin gewendet, mit leicht nach rechts gedrehtem Kopf. Als Modell für die zweite Figur von links, ist hier erstmals Clara Pasche-Battier zu erken-

nen. Die Figur am rechten Bildrand hält ihren Blick nach oben rechts gerichtet, der Körper aber ist bereits nach links in Drehung versetzt. Hodler hat dieser Figur eine neue Armhaltung gegeben, die die Verbindung zwischen ihr und den anderen Frauen durch den Reigen der Arme herstellt und den Beginn der Drehbewegung andeutet. In dieser zweiten Version der Solothurner Fassung nimmt er so die pantomimische Haltung des Empfindungsgestus zurück und integriert die Figur als Ausgangspunkt einer Bewegung von rechts nach links. Die Frauen drehen sich also nicht von der Mitte weg symmetrisch nach beiden Seiten, sondern sie zeigen eine einheitliche Rechtsdrehung, eine gleiche Bewegung in verschiedenen Stadien, die von der äussersten Figur rechts ausgeht. Dynamik erhält die Komposition, weil sie den ersten drei Figuren mehr Platz einräumt, und so eine Art Tiefenperspektive durch die Verkleinerung der beiden Figuren links entsteht.⁴⁰⁹ Alle weiteren Fassungen von *Blick in die Unendlichkeit* werden sich mit der Variation, der Ausformulierung und der Differenzierung dieser Bildanlage beschäftigen.

Die Solothurner Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* ist nicht in der Form erhalten geblieben, wie sie von Gertrud Müller 1914 fotografiert wurde. Ferdinand Hodler soll das Bild 1917 oder 1918⁴¹⁰ stark übermalt haben. Diese Übermalung blieb jedoch unvollendet. Die Solothurner Fassung wurde 1917 von Emma Schmidt-Müller gekauft, und gelangte als Schenkung am 7. Juli 1918 ins Kunstmuseum Solothurn. Die einzige Figur, die der Übermalung Hodlers entging, ist die erste Figur von links. Schliesst man von ihr auf den Ausführungsgrad der Solothurner Fassung, so kann man von einer sehr sorgfältigen und qualitativ höchststehenden Malweise Ferdinand Hodlers sprechen. Nichts deutet darauf hin, dass Hodler in dieser Fassung lediglich eine skizzenhafte Studie für ein späteres Bild sah. Auch die Figur ganz rechts ist nur wenig übermalt, allerdings sind das Kleid und auch die Gesichtszüge mit breiten Pinselstrichen nachgezeichnet. In der ersten Solothurner Fassung schimmert die Quadrierung durch, und an einigen wenigen Stellen deutet Ferdinand Hodler ein Pflanzenmotiv an. Was Hodler genau mit seiner späten Übermalung

bezweckt hat, darüber kann man nur spekulieren: Wahrscheinlich hat seine Absicht darin bestanden, das Bild einer späteren, eventuell der Basler Fassung oder der Fassung Hahnloser, anzugleichen. Dazu übermalt er die feingliedrige Mittelfigur mit der voluminösen Jeanne Charles, und er übermalt auch das Gesicht von Clara Pasche-Battier, die Modell gestanden hat für die zweite Figur von links. Wann diese Übermalung stattgefunden hat, ist schwer zu sagen. Denkbar wäre allenfalls, dass Hodler seine frühe Komposition gleichzeitig mit der Arbeit an der Zürcher Fassung und den Übermalungen an den Basler und Hahnloserschen Fassungen im Herbst 1916 gemacht hat.

Die Geschichte der Solothurner Fassung zeigt einmal mehr Hodlers Praxis der Übermalung, der Angleichung und der Überarbeitung von älteren Bildern auf Grund seiner aktuellen Arbeiten oder seines aktuellen Stiles. Wir können heute diese nicht abgeschlossene Übermalung der Solothurner Fassung allerdings nur bedauern. Zum einen, weil damit ein frühes Stadium der Bildkomposition zerstört wurde und nur auf Fotografien einsehbar bleibt, zum anderen, weil diese frühe Fassung des *Blickes in die Unendlichkeit* grösste Qualitäten zeigte.

4 Basler Fassung: Die erste Version

Blick in die Unendlichkeit

1913/14

Öl auf Leinwand

449,5 x 849 cm

Auftragswerk für die Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthaus Zürich

Bei der Basler Fassung handelt es sich um die erste der beiden Monumentalfassungen des Gemäldes für die Treppenhauswand im Zürcher Kunsthaus. Wann Hodler genau mit der Arbeit an dieser Fassung begonnen hat, ist nicht sicher, sicher ist jedoch, dass Mitte 1914 eine erste Version weitgehend fertiggestellt war. Hodler übermalte und vergrösserte diese Fassung.⁴¹¹ Das Gemälde wurde von der Zürcher Kunstgesellschaft 1916 als zu gross befunden, und Hodler erklärte sich bereit, eine neue Fassung für Zürich, nach der Vorlage der Basler Fassung zu malen. Dazu nahm er das Gemälde zurück in sein Atelier, wo es im Herbst 1916 eine weitere Überarbeitung erfuhr. Nach einer bewegten Geschichte

landete das Bild schliesslich im Basler Kunstmuseum, wo es seit den dreissiger Jahren, und bis vor kurzem, im Treppenhaus des Museums zu sehen war. Momentan ist es abgehängt, die Leinwand liegt unzugänglich aufgerollt in einem Depot und soll in der nächsten Zeit nicht mehr ausgestellt werden.⁴¹² Eine technologische Untersuchung im Rahmen des Hodler-Projektes, die ich angeregt hatte, kann so leider momentan nicht stattfinden. Deshalb war die Rückseite des Gemäldes, die über wichtige Fragen der Erarbeitung der Komposition Aufschluss geben könnte, nicht einsehbar.

Die ersten Hinweise auf die Basler Fassung finden sich bereits in einem Tagebuch vom Mai 1912⁴¹³, in dem sich Hodler die enormen Masse „8.50/450“, der „grande toile de Zürich“ notiert, und 1913 stand die Komposition fest, was ebenfalls Zeichnungen in den Skizzenbüchern dokumentieren.⁴¹⁴ 1913 arbeitete Hodler an der kleineren Solothurner Fassung, und ich nehme an, dass er ebenfalls 1913, spätestens aber ab 1914 an dieser zweiten grossen Ölfassung von *Blick in die Unendlichkeit* zu arbeiten begonnen hat.

Über die frühe Entstehungsgeschichte des Bildes berichten wiederum Zeitzeugen. Im Februar oder März 1914 besuchte Hans Mühlestein Ferdinand Hodler in seinem Atelier, und er beschreibt, wie eine erste Grossfassung der Komposition für das Zürcher Kunsthaus entsteht: „Zwei mächtige Gemälde, grosse eurhythmisch beruhigte Synthesen aller bisherigen Frauenstudien sind im Entstehen begriffen, von diesen wurde zuerst eines – ich nenne es, unter Benützung eines eigenen Wortes von Hodler, *Die Freude an der Natur* – in unzähligen Einzel- und Kompositionsstudien so weit gefördert, dass es schon in Originalgrösse entworfen und untermalt war; dann wurde diese Bild zurückgestellt zugunsten eines neuen, das ohne viel eigene Vorstudien, als unmittelbare Frucht fast fertig aus einer Nebenentwicklung der Studien zum ersteren entsprang – ich will es, wieder in Anlehnung an Hodler selbst, *Blick ins Ewige* nennen – und das heute wohl vollendet sein wird. Dieses ist für das Zürcher Kunsthaus bestimmt, während jenes, wenn es jetzt, wie sehr wahrscheinlich wieder aufgegriffen wird, für die Zürcher Universität ausgeführt werden soll. Ich will hier nicht durch eine

genauere Analyse dieser beiden Werke der Öffentlichkeit vorgreifen.“⁴¹⁵ Ob Mühlestein tatsächlich untermalte Kartons für das Universitätsbild oder für das Kunsthausbild in Hodlers Atelier sah, bleibt nach seinen Darstellungen unklar. Zwar spricht er von “mächtigen” Gemälden, ob er unter dieser Kategorie auch die Solothurner Fassung, mit ihren ebenfalls beträchtlichen Ausmassen versteht, muss offenbleiben. Aus seiner Schilderung des Besuches in Genf und der Konfusion zwischen Universitätsbild und Kunsthausbild können wir schliessen, dass er zwei grosse Leinwände gesehen hat, dass darauf aber wahrscheinlich noch nicht viel zu sehen war.

Anders sieht es im Mai 1914 aus, als Karl Moser dem Maler einen Besuch in seinem Atelier abstattete. Hatte er ein Jahr vorher nur Skizzen zu sehen bekommen, so beschreibt er jetzt detailliert die Komposition. Ihm verdanken wir auch die erste bildliche Quelle zur Basler Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* aus dem Jahr 1914 (Abb. 9)⁴¹⁶, und wir finden eine präzise Angabe zu den Massen dieser Komposition in den Tagebüchern von Karl Moser. Karl Moser war am 12. Mai 1914 in Hodlers Atelier⁴¹⁷ und er hat in seinem Skizzenbuch eine genaue Skizze des Hodlerschen Gemäldes gezeichnet und diese unter dem Titel “bei Hodler” auch beschrieben: “Im grossen Atelier rue Grobureau 22 Plainpalais standen die 5 Figuren für das Kunsthaus. Nahezu 3/5 (von Moser korrigiert) Meter hoch. (...) Das Raeumliche ist hauptsächlich damit betont, dass die Figuren sozusagen i. einem Halbkreis angeordnet sind nach aussen.”⁴¹⁸ Was er mit diesem Halbkreis meint, verdeutlicht Moser in einer Skizze der von oben gesehen Komposition, die die Stellung der einzelnen Figuren in einer symmetrischen Darstellung auf einem gleichmässig gebogenen Kreis zeigt. Darunter hält Karl Moser das Gemälde selber fest, mit wenigen souveränen Pinselstrichen. Gekonnt skizziert er die Bewegungen der Figuren und notiert sich am Rand die Farben: “helle Luft” für den Himmel über dem Horizont, also wahrscheinlich ein weisslich-grauer Hintergrund, wie er auf vielen Kompositionsskizzen Hodlers festgehalten ist. Mit “grauer Rundhügel” beschreibt Moser die Landschaft unterhalb der gekrümmten Horizontlinie” und “blau” notiert für die Kleidung

der weiblichen Figuren. Einige Punkte in den Räumen zwischen den Frauen deuten Blumen an. Hier stellt sich die Frage nach der Zuverlässigkeit der Moserschen Skizzen. Denn seine Skizze von *Blick in die Unendlichkeit* entspricht keiner der heute bekannten Fassungen der Komposition. Dass man sich hier auf die Mosersche Darstellung, bis in den expressiven Charakter der Skizze hinein, verlassen kann, das zeigt der Vergleich mit einer Zeichnung, die Karl Moser bei einem früheren Besuch, nämlich 1913, in Ferdinand Hodlers Atelier gemacht hatte, wo er die *Einmütigkeit* gesehen und ebenfalls in einer kleinen Skizze in seinem Tagebuch festgehalten hatte. (Abb. 104)⁴¹⁹

Man kann also vermuten, dass der Architekt hier eine erste ausgeführte Grossfassung vom Wandbild für das Zürcher Kunsthaus festhält: Diese Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* zeigte fünf blau gekleidete Frauengestalten, von denen eine axialsymmetrisch im Zentrum steht und dem Betrachter Moser am nächsten scheint. Spiegelsymmetrisch wenden sich die beiden Figuren rechts und links zum jeweiligen Bildrand. Die zwei äussersten Frauen sind zu etwa dreiviertel abgewendet, der Kopf ist im Profil zu sehen. Karl Moser fühlt sich an frühchristliche, monumentale Ausstattungen erinnert: "Der ganze Eindruck grossmächtig wie ein altchristl. Mosaik, nur belebter lebendiger räumlich aufgefasst und nicht teppichartig."⁴²⁰ Tatsächlich mögen die Frauenfiguren an die statuarischen Darstellung etwa der ravennatischen Mosaiken mit ihrer stilisierten Gestensprache erinnern, Moser differenziert jedoch seine Beobachtungen sofort wieder bezüglich der Raumauffassung und vor allem auch der Funktion und des Inhaltes des Gemäldes. Seltsamerweise erwähnt er mit keinem Wort den Titel der Komposition und bleibt bezüglich des Gehaltes äusserst vage: "Dieses Bild ist an sich ein monumentaler Wandschmuck. Grösse der Schöpfung, Verkündigung Sehnsucht, Hodler benützt das Weib, um alles, was den Menschen bewegt durch dieses Mittel auszudrücken."⁴²¹ Trotz diesen lobenden Worten beginnt Karl Moser angesichts von Hodlers Gemälde an der Funktion der Monumentalmalerei zu zweifeln. Angesichts von kleineren Gemälden von Ferdinand Hodler, die Karl Moser 1914 bei seinem Besuch in dessen Atelier sieht,

beispielsweise einer Fassung von *Lied aus der Ferne*, ist der Architekt skeptisch gegenüber der monumentalen Komposition: “ Wenn man die kleinen Bilder sieht, so fragt man sich, warum die Grösse! Warum? Bloss um die grössere Wand zu finden! Die kleineren Bilder zeigen eine merkwürdige Concentration und sehen gewinnend aus! Nun frage ich mich hätte dieses kleine Bild als Dekoration auf der Wand nicht genügt? War es notwendig, dasselbe auf die doppelte Menschengrösse zu bringen, um den Raum zu decoriren und eine künstl. Wirkung hervorzubringen?”⁴²²

Die genauen Masse der ersten Monumentalfassung von *Blick in die Unendlichkeit* kennen wir aus einer Skizze aus einem früheren Tagebuch von Karl Moser, in dem er ein Ausstellungskonzept festhält, das das Kunsthausbild zwischen der *Einmütigkeit* und den Kartons für die Universität zeigen sollte. Hier notiert sich der Architekt die Masse für die Leinwand: “Hodler Kunsthausbild 4,495 8.49” und er präzisiert: “für den Rahmen vielleicht noch 8 cm – 10 cm”.⁴²³ Ob Karl Moser Ferdinand Hodler seine Zweifel bezüglich der Grösse des Bildes mitgeteilt hatte, muss offen bleiben, da wir über die direkte Kommunikation zwischen Architekten und Maler nichts wissen, ausser den wenigen Briefen Hodlers und den Einträgen von Moser in seinem Tagebuch. Es ist jedoch wenig wahrscheinlich, dass Moser angesichts des weit fortgeschrittenen Gemäldes noch Änderungswünsche bezüglich der Grösse der Komposition angemeldet hat. Ferdinand Hodler wollte diese erste Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* offenbar neben der Ausstellung in Karlsruhe auch am Herbstsalon in Paris ausstellen, denn im August beantwortete die Zürcher Kunstgesellschaft Hodlers Anfrage, ob er das Kunsthaus-Bild in Karlsruhe und Paris ausstellen könne, positiv. Sie machte ihm die Auflage, es zuvor mindestens zwei Wochen in Zürich zu zeigen. Beide Ausstellungen kamen wegen dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges im August 1914 nicht zu Stande.

Ende Oktober 1914 berichtet auch Sigismund Righini der Zürcher Kunstgesellschaft, dass das Bild beinahe fertiggestellt ist, und am 29. Januar 1915 schreibt Ferdinand Hodler an Karl Moser: “Ich möchte Sie anfragen was für eine

Einrahmung Sie für das Bild im Kunsthaus beabsichtigen. Ich möchte nun gegen Ende Februar mit dem Gemälde, das jetzt/Jan bereits vollendet ist, nach Zürich kommen und dasselbe am richtigen Platz sehen.⁴²⁴ Die Antwort von Karl Moser kennen wir nicht, das Bild kam aber erst beinahe ein Jahr später tatsächlich ins Zürcher Kunsthaus. Im Dezember 1915 traf der Konservator Wilhelm Wartmann Vorbereitungen für die Ankunft des Bildes. Dieses traf am 27. Januar 1916 tatsächlich ein, dann allerdings in einer stark überarbeiteten und vergrösserten Fassung, so dass von einer zweiten Version der Basler Fassung zu sprechen ist.

Die Hodler-Forschung hat bisher mit einer Ausnahme keine Kenntnis von einer ersten eigenständigen und später übermalten Fassung des Gemäldes. Lediglich in der Expertise von Jura Brüscheiler für das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft ist von einer frühen Monumentalfassung die Rede.⁴²⁵ Die Skizze in Karl Mosers Tagebuch nun zeigt zweifelsfrei eine bisher unbekannte Version der Basler Leinwand. Schaut man sich die Skizze näher an, dann sieht man, dass es sich dabei um ein frühes Stadium der Komposition handeln muss. Was diese Fassung mit allen späteren Fassungen verbindet, ist die axialsymmetrische Mittelfigur, die frontal zum Betrachtenden blickt. Die übrigen Figuren zeigen noch eine andere Auffassung der Komposition als im schliesslich ausgeführten Basler Gemälde. Hodler geht hier nämlich von einem Konzept mit Einzelfiguren aus, die sich in einer individuell aufgefassten Drehbewegung befinden. Die Bewegung ist nicht vereinheitlicht: So blickt etwa die zweite Figur von links gegen die Mitte, beziehungsweise gegen den Himmel nach links, während sie sich selber nach rechts dreht. Die erste Figur links hingegen ähnelt in ihrer Auffassung den späteren Versionen mit Ausnahme der Kopfhaltung. Sie hat sich schon beinahe ins Profil nach rechts gedreht, hält den Kopf gerade und richtet ihren Blick nicht über den Bildraum hinaus. Ihr Pendant auf der rechten Seite zeigt eine ähnliche Haltung, wobei in der Moserschen Skizze deutlicher als eine Drehbewegung eine eigentliche Gehbewegung festgehalten ist: Die Figur verlässt den Bildraum gegen links. Interessant ist auch die zweite Frau von

rechts: Sie scheint den linken Arm auf die Brust gelegt zu haben, vielleicht in der Art eines Empfindungsgestus. Ihre Haltung erinnert an die Figur, die in der Mühlesteinschen Skizze die Komposition nach rechts abschliesst, und das in einer seitenverkehrten Version dieser Figur.⁴²⁶ Die zweite Figur von links, von der bereits die Rede war, verbindet diese erste Monumentalfassung von *Blick in die Unendlichkeit* mit der Solothurner Fassung. Sie entspricht nämlich genau derjenigen Figur, die die Solothurner Fassung gegen rechts abschliesst.

Die gleiche weibliche Figur taucht also in den verschiedenen Fassungen der Komposition an unterschiedlichen Positionen auf, in der Mühlesteinschen Kompositionsskizze sogar seitenverkehrt. Diese unterschiedliche Verwendung von Figuren zeigt, wie patchworkartig Ferdinand Hodler hier mit seinen Modellen und deren Posen umgegangen ist. Diese „Überschneidungen“ zwischen mehreren Fassungen durch identische Figuren machen aber auch deutlich, wie schwierig es ist, die Fassungen „entwicklungsgeschichtlich“ aufzufassen, beziehungsweise auf Grund der verwendeten Figuren eine Chronologie abzuleiten. Denn ob die von Karl Moser gezeichnete Fassung von 1914 vor oder nach der Solothurner Fassung entstanden ist, wird sich wohl nie sagen lassen, ausser es tauchen weitere datierbare fotografische Dokumente auf.

Oberhalb seiner Skizze von *Blick in die Unendlichkeit* zeichnet Karl Moser das Kompositionsschema des Gemäldes, eine konkave Linie, auf der sich kleine Kreise befinden, die die Position der Modelle bezeichnen. Dazu schreibt Karl Moser, dass die Modelle „sozusagen“ in einem Halbkreis angeordnet sind. So bleibt unklar, ob Hodler die gerade oder die konvexe Grundlinie als Matrize der Komposition verwendet hat.⁴²⁷ Aus der Skizze des Gemäldes zu schliessen, handelt es sich um eine gerade Grundlinie, der Eindruck des Halbkreises ist wahrscheinlich ein rein optischer, hervorgerufen durch die Dreh- und Gehbewegungen der Modelle. Köpfe und Füsse der Modelle bewegen sich ungefähr auf der gleichen Höhe, die Distanzen der Figuren auf der Bildfläche sind einheitlich gross. Mit einem kleinen Pfeil hebt Karl Moser zudem die Figur in der Mitte hervor, wahrscheinlich um deren zentrale Bedeutung für die Komposition zu

betonen, eventuell auch, um die Blickrichtung der Frau zu den Betrachtenden hin zu bezeichnen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass diese erste Version der Basler Fassung noch einzelne Posen von Frauen festhält, die sich individuell von der Mitte her gegen den Bildrand drehen oder auf diesen zugehen. Ausgangspunkt ist die zentrale Figur in der Mitte, die auch das Zentrum der Komposition bildet. Hodler hat hier noch kein Konzept einer gemeinsamen Drehbewegung entwickelt, die die einzelnen Körper orchestriert und vereinheitlicht. Auch ein weiteres starkes Element der späteren Kompositionen fehlt noch: Die Arme der Modelle bilden keine girlandenartige Struktur, die die Figuren untereinander in Beziehung setzt: Sie bleiben einzelne Individuen, die explizit stehen, blicken, sich drehen oder gehen. Damit ist auch gemeint, dass der anekdotische Gehalt der Komposition noch deutlich stärker ist als in späteren Fassungen von *Blick in die Unendlichkeit*.

5 Basler Fassung: Die Version von 1915

Blick in die Unendlichkeit

1913/14-1916

Öl auf Leinwand

446 x 895 cm

Öffentliche Kunstsammlung, Basel

Im Katalog der Hodler-Ausstellung von 1917 ist die Basler Fassung unter dem Titel *Blick in die Unendlichkeit* unter der Nummer 398 aufgeführt. Dazu steht die Bemerkung "Erste Fassung" und die Datierung "1915/1916". (Abb. 89)⁴²⁸ Diese Angaben stimmen nur bedingt. Zwischen Januar und Dezember 1915 hat Ferdinand Hodler sein Gemälde *Blick in die Unendlichkeit* nämlich grundlegend überarbeitet, so dass die Version von 1915 sicherlich (mindestens) die zweite Fassung der Komposition darstellt, und er hat das Bild Ende 1916 nochmals teilweise überarbeitet.

Die auffälligste Veränderung zwischen der ersten Fassung, die Karl Moser 1914 bei Hodler im Atelier gesehen hat (Abb. 9), und der zweiten Fassung

betrifft die Leinwand: Hodler hat diese mit zwei angefügten Bahnen auf der rechten Seite um 45 Zentimeter vergrössert. Dass der Künstler seine Leinwand im Zuge der Überarbeitung einer Komposition vergrösserte, ist keine Neuheit in seinem Werk. Bereits während der Arbeit an den Marignano-Fresken hat er sich dieser Technik bedient, wie Fritz Widmann in seinen Erinnerungen berichtet: "An einem Nachmittag fand ich ihn auf der Wiese unter Zuziehung einer Hilfsperson damit beschäftigt, dem grossen, vom Rahmen abgespannten Entwurf einen Streifen Leinwand anzunähen, da er die Figuren der schon weit gediehenen Arbeit einige Zentimeter heben müsse. Als die Leinwandfläche wieder aufrecht an der Scheunenwand stand, begann er sofort mit dem Transportieren der Gestalten. In dieser Korrektur steckte eine mühselige Arbeit; umso erstaunlicher war es, dass nach wenig Tagen das Ganze schon bewältigt war. Ich bewunderte die Unverdrossenheit, wenn er schon Gemaltes mit Kaseinfarbe zudecken musste, um dafür ein Stückchen höher das eben Zerstörte wieder frisch anzubringen. So ging er den ganzen Karton durch, malte da und dort Köpfe und Hände höher, hieb dafür Füsse weg und hob so die Gruppen der Abziehenden mehr zum oberen Rand, während die hervortretenden Einzelfiguren weniger Veränderungen erforderten."⁴²⁹ Während es bei der Übermalung dieses Kartons für den *Rückzug bei Marignano* um eine mechanische Verschiebung einer Gruppe von Söldnern ging, brachte die Vergrösserung und Überarbeitung von *Blick in die Unendlichkeit* eine grundsätzlich neuartige Komposition hervor.

Von der ersten Fassung von 1914 zur Fassung von 1915 verändert sich die Matrize der Komposition. Aus der geraden Grundlinie und den fünf Figuren mit regelmässigen Abständen wird eine Komposition mit einer konvexen Grundlinie, deren Scheitelpunkt aber nicht mehr in der Mitte, sondern bei der ersten Figur von rechts liegt. Die Füsse der Modelle sind also auf der einen Hälfte eines konvexen Halbkreises angeordnet. Dieser konvexen Linie entspricht spiegelbildlich eine konkave Linie, auf der die Köpfe der Frauen zu liegen kommen. Diese neue Matrize führt ein neues Element in die Komposition ein: die Perspektive. Die Modelle werden vom rechten Bildrand zum linken Rand hin

deutlich kleiner und die Abstände zwischen den Figuren vergrössern sich von links nach rechts. Besonders deutlich ist dies an der Horizontlinie über den Köpfen der Frauen zu sehen, die rechts beinahe den oberen Bildrand touchiert, um sich dann langsam nach links zu senken. Dies alles dient der Hervorhebung der ersten Figur von rechts als Ausgangspunkt der Komposition. Deutlich sichtbar in der Basler Fassung von 1915 sind die Verschiebungen und Übermalungen der drei ersten Figuren von rechts. Der Vergleich mit der Moserschen Skizze zeigt auch deutliche Abweichungen in der Auffassung der beiden Figuren links, sie sind jedoch auf der Basler Fassung von 1915 auf der Oberfläche nicht sichtbar, da die Positionen der Figuren gleich geblieben sind.

Die Basler Fassung 1915 hat also, wie gesagt, ein neues Zentrum bekommen, die mittlere Figur ist aus der Mitte nach links gerückt, der neue Dreh- und Angelpunkt ist die erste Figur von rechts. Diese Figur, für die Gertrud Müller Modell stand, wird zum Ausgangspunkt der neuen Fassung.⁴³⁰ Schon farblich unterscheidet sie sich von den anderen Figuren, sie scheint rötlich durchleuchtet zu sein. Im Unterschied zur Basler Fassung von 1914 gibt es keine Ansätze zu einer Gehbewegung, sondern alle Figuren sind vereinheitlicht in der Bewegung einer Drehung von links nach rechts, die von der äussersten Figur rechts ausgeht. Gleichzeitig sieht man im geneigten Kopf von Gertrud Müller einen Hörgestus angedeutet. Was sie hört, gibt sie gestisch sie an die übrigen Frauen weiter und leitet so die Drehbewegung ein, die dann unmerklich vom Hörgestus in die Blickthematik kippt. Der Reigen der Arme wirkt wie ein Spiel von sensoriel- len Antennen, die eine offensichtlich ergreifende und ernste Nachricht übertragen. Dass die Figur von Gertrud Müller ihren linken Arm am rechten Bildrand auf die eigene Hüfte stützt und diesen sozusagen wieder mit ihrem Körper kurzschliesst, diese Geste überrascht und bestärkt nur den Eindruck, dass sie die aktive Übermittlerin dieser wohl sphärischen Botschaft ist. Gleichzeitig hat diese Gestik einen sehr subjektiv konnotierten Charakter: Nonchalant stützt Gertrud Müller ihren Arm auf die Hüfte und setzt der reigenhaften Bewegung der Arme in der Komposition ein Ende.

Auf der Figur von Gertrud Müller liegt der eine Schwerpunkt der Komposition, auf der voluminösen Zentralfigur von Jeanne Charles der andere. Obwohl Hodler sie aus der geometrischen Mitte heraus nach links gerückt und ihr rechts eine von der Haltung her sehr ähnliche Figur zur Seite gestellt hat, zieht die kolossal wirkende Frau die Aufmerksamkeit auf sich. Die zweite Figur von rechts, für die Clara Pasche-Battier Modell gestanden hat, ist nicht mehr und nicht weniger als eine Übergangsfigur zwischen diesen beiden starken Frauen. Sie entspricht im übrigen der analogen Figur in der Solothurner Fassung von *Blick in die Unendlichkeit*, ebenso wie die beiden Frauen links von ihr, für die Philomène und Clairette Charles Modell gestanden haben. Hodler gibt ihnen in der monumentalen Fassung des Gemäldes weniger Volumen. Enger liegen die Arme am Körper an, und die perspektivischen Verkürzungen lassen ihre Körper im Dreiviertelprofil schmäler erscheinen. Gleichzeitig gewinnt die Komposition durch den Kontrast zwischen frontalen und abgedrehten Figuren an Tiefe, schafft trotz dem sehr pauschal und ornamental aufgefassten Hintergrund einen Raum, in dem sich der Frauenreigen bewegt. Die fünf Frauen stehen im Freien, auf einer Blumenwiese, die hohe Horizontlinie verläuft knapp oberhalb ihrer Köpfe und trägt ihrerseits zur perspektivischen Wirkung bei, indem sie sich aus der Geraden, Horizontalen heraus am linken Bildrand über den kleineren Figuren leicht senkt.

Erstaunlich ist die freie Malweise der Basler Fassung: Grosse, breite Pinselstriche charakterisieren sie, die Konturen der Körper sind mit fetten Linien, rot und grün markiert. Die Darstellung der Blumen ist äusserst stilisiert, was ihrem ornamentalen Zweck entspricht, sie bestehen lediglich aus Linien mit Punkten. Farblich hebt Hodler die Figur von Gertrud Müller deutlich von den anderen Frauen ab: Haar und Körper sind rötlich, die Schatten an der Halspartie grün.⁴³¹ Ausserordentlich schön gemalt, mit feinen Gesichtern und leuchtenden Farben, sind auch die beiden Frauengestalten links aussen. Schon die Zeitgenossen Ferdinand Hodlers waren sich einig, dass die Basler Fassung des Gemäldes die qualitativste monumentale Version von *Blick in die Unendlichkeit* ist.

Im Januar 1916 traf diese Basler Fassung von 1915 in Zürich ein und wurde von den Mitgliedern der Zürcher Kunstgesellschaft als zu gross empfunden für die Südwand im Treppenhaus des Zürcher Kunsthauses. Beinahe ironisch mutet es an, dass Hodler in seiner Überarbeitung der Komposition das Gemälde gerade erst noch um 45 Zentimeter verbreitert hatte. Dazu kommt, dass diese Vergrösserung der Leinwand umso erstaunlicher ist, als Karl Moser nach seinem Besuch im Genfer Atelier im Jahr 1914 bereits Zweifel bezüglich der Grösse des Gemäldes angemeldet und sich die Frage gestellt hat, ob es dieses monumentalen Formates überhaupt bedürfe. Es ist anzunehmen, dass Hodler bei der Festlegung der Masse der Basler Fassung dem Wunsch des Architekten entgegenkam, eine wanddeckende Bemalung vorzunehmen, die sich zwar nicht über alle vier Wände des Treppenhauses hinzog, sondern nur über die Südwand, sich aber deutlich von einer Wanddekoration mit einem platzierten Tafelbild abhob.⁴³² Aus dieser Optik war der Basler Karton nicht zu gross, denn er war genau auf die Wand gearbeitet, wie dies deutlich bereits aus den ersten Skizzen in Hodlers Skizzenbüchern hervorgeht, wo die Rundbögen der Arkaden auf mehreren Kompositionsstudien eingezeichnet sind. Zudem hat Hodler auch mit dem Aufriss der Wand gearbeitet, indem er seine Zeichnungen mit Reisszwecken auf diesem Plan befestigte, um die räumliche Wirkung seiner Komposition abzuschätzen.

Dass das Gemälde bei der Versuchshängung im Januar 1916 von der Zürcher Kunstgesellschaft als zu gross eingeschätzt wurde, hat verschiedene Gründe. Betrachtet man die historische Fotografie der Versuchshängung (Abb. 10)⁴³³ so erkennt man, dass wohl gerade die Überarbeitung der Komposition an diesem Eindruck mitschuldig war. Durch die zentralperspektivische Verkürzung der Figuren von rechts nach links und die gekrümmte Horizontlinie wirkt das Bild unter dem ornamentalen Fries schief. Die gemalte Räumlichkeit entspricht nicht der Räumlichkeit der flachen Wand, die Frauenfiguren verlieren an ornamentaler Wirkung, was sie an körperlicher Präsenz gewinnen. Hodlers Komposition war für diese Art der Platzierung in der gegebenen Architektur ungeeig-

net. Zum anderen hatte sich der Maler im Verlaufe seiner Arbeit an *Blick in die Unendlichkeit* von einer axialsymmetrischen Bildanlage entfernt, was auf Kosten der Einpassung in die prägenden Bogenstellungen der Treppe ging. Die Frauenfiguren waren ganz am unteren Bildraum platziert, so dass sie sich zu nahe an den Öffnungen der Bogen befanden und beinahe in die Leere dieses Luftraumes zu treten schienen. Zudem muss an den seitlichen Bildrändern durch die West- und Ostwand der Eindruck einer Einengung und Begrenzung entstanden sein, was gerade bei der von Hodler gewählten Thematik des Blickes in eine metaphysische Weite ein äusserst unglücklicher Effekt war.

Hodler selber realisierte sofort, dass der Massstab seiner Figuren falsch gewählt war, er willigte in Mosers Vorschlag ein, das Bild an die grössere Westwand zu hängen und zog seine Konsequenzen aus dieser Erfahrung: "Je eher nun dieser Versuch, das Bild an die andere Wand zu hängen gemacht wird desto lieber ist es mir. Im andern Falle wäre das Bild wenigstens 30 cm zu hoch und zu breit. Für die Aula bin ich besonders nach dieser Erfahrung Ihrer Meinung, dass wir den Massstab der Figuren an Ort und Stelle bestimmen."⁴³⁴ Da die Zürcher Kunstgesellschaft auf diesen Vorschlag einer anderen Hängung nicht einging, blieb schliesslich nur die Alternative einer kleineren Fassung der gleichen Komposition. Der Vorteil dieser Lösung ist im Zürcher Kunsthaus heute nachvollziehbar: *Blick in die Unendlichkeit* ist nicht monumentale Wanddekoration, sondern ein monumentales Gemälde auf der Wand, und der Konflikt zwischen Bildraum und architektonischem Raum wird umgangen.

Die provisorische Hängung der Fassung 1915 von *Blick in die Unendlichkeit* dauerte von Januar bis März 1916. Am 10. März 1916 schrieb Ferdinand Hodler an Karl Moser: "Mein Wunsch ist nun dass mir mein Bild bald möglichst zurückgestellt wird es ist mir notwendig zu der Ausführung des zweiten Bildes und ich möchte mich bald an die neue Arbeit machen."⁴³⁵ Dem Wunsch von Ferdinand Hodler wurde entsprochen, aber es dauerte bis zum Herbst, bis sich Hodler an die Arbeit für die Zürcher Fassung machte. Ende September schrieb er an Gertrud Müller, dass er seit einer Woche intensiv an der Zürcher Fassung

arbeite. Mitte Dezember stellte er die Zürcher Fassung fertig. Im Zuge dieser Arbeit an der Zürcher Fassung überarbeitete Ferdinand Hodler zum zweiten Mal die monumentale Fassung von *Blick in die Unendlichkeit*. Die Übermalung der Basler Fassung 1915 fand daher sehr wahrscheinlich zwischen Ende September und Mitte Dezember 1916 statt. Diese Übermalung betrifft vor allem die erste Figur von rechts, für die Gertrud Müller Modell stand. Ihre "weltliche" Haltung mit aufgestütztem Arm, beinahe provokativ erstauntem Ausdruck, den Blick noch distanziert nach oben gerichtet und nur mit der sich hebenden rechten Hand die "Schwingung", die Bewegung, den Rhythmus weitergebend, ist in der zweiten Fassung vollkommen umgedeutet. Gertrud Müller ist nicht mehr die ausserhalb der Empfindung stehende Figur, sondern Teil dieser verzaubert sich wiegenden, in der Einheit der Bewegung schwingenden Frauengruppe. Sie wirkt nicht mehr distanziert, abwartend, sondern berührt, ein Gefühl, das sich in der Körperhaltung ausdrückt. Die Verlagerung des Gewichtes, die leichte Rücklage, wird dabei unterstützt durch die Serpentinien-Linie des Kleides. Hodler hat die Figur von den Knien aufwärts neu gemalt. Nun stützt sie nicht mehr ihre Hand in die Hüfte, sondern lässt den linken Arm locker nach unten hängen. Der rechte Arm hingegen ist verlängert und näher an die Figur von Clara Pasche-Battier herangeführt. Den Kopf streckt sie stärker nach links, die Haare liegen näher am Gesicht. Das Modell selber hat die Arbeit an ihrer Figur im Herbst 1916 fotografisch dokumentiert. (Abb. 105)⁴³⁶ Auf dieser Aufnahme sieht man den Maler, der seinem gemalten Modell gerade einmal bis zur Mitte der Oberschenkel reicht und sich strecken muss, um an der Hand seiner Figur letzte Retuschen anzubringen. In der Hand hält er neben der Palette auch ein Blatt, das wahrscheinlich eine Studie auf Papier für die Übermalung der Figur zeigt. Noch nicht fertig gemalt ist auf dieser Aufnahme die linke Hand von Gertrud Müller – noch ist sie ein ungegliederter, kurz geratenen Stumpf. Mit dieser Übermalung wird die Figur von Gertrud Müller entindividualisiert und stärker in den Frauenreigen integriert. Das burschikose Aufstützen der Hände in die Hüften war eine Eigenheit dieses Modells, die Hodler bei der mondänen, jungen Frau faszi-

niert hat, der allegorischen Darstellung von *Blick in die Unendlichkeit* kam sie allerdings nicht zu Gute.⁴³⁷

Die zweite auffällige Abänderung in der Übermalung von 1916 betrifft den rechten Arm der zweiten Figur von links, den Hodler mehr in den Raum hinausgreifen lässt. Mit dieser Figur wird sich Hodler in der Folge noch bis zu seinem Tod beschäftigen. Mit dieser weit weniger eingreifenden Übermalung der Basler Fassung nimmt die Arbeit von Ferdinand Hodler an diesem Gemälde ein Ende. Jetzt hat es seinen endgültigen Zustand erhalten. Über die Bedeutung dieses Bildes und über die lange Arbeitszeit an der Komposition für das Zürcher Kunsthaus hat sich Ferdinand Hodler gegenüber Paul Ganz, dem Konservator der Basler Kunsthalle, geäußert. Dieser berichtete nach einem Besuch 1917 beim Künstler: „Er hängt sehr an dem grossen Bilde, an dem er nach eigener Aussage volle drei Jahre gearbeitet hat (...).“⁴³⁸ Rechnet man zurück vom Spätherbst 1916, als die Übermalung in Hodlers Atelier stattgefunden hat, so kommt man auf den Spätherbst 1913. Bezeichnenderweise war für Hodler auch mit dieser Übermalung seiner Komposition die Arbeit am Bild nicht abgeschlossen. Noch 1917 stellte er der Basler Kunstgesellschaft in Aussicht, das Bild noch einmal zu überarbeiten, wie Paul Ganz berichtet: „(...) er will auch noch weiter daran arbeiten, besonders in den unteren Partien, wo die Füße nur angedeutet sind.“⁴³⁹ Das Bild kehrte für die grosse Hodler-Ausstellung 1917 noch ein letztes Mal in das Zürcher Kunsthaus zurück. An dieser Ausstellung trug es den Vermerk „verkauft“, da der Basler Kunstverein das Bild bereits für sich reserviert hatte.

Auf die unglückliche „Zürcher Geschichte“ von *Blick in die Unendlichkeit* folgte eine nicht minder umstrittene Basler Episode, bevor das Gemälde definitiv in den Besitz des Basler Kunstmuseums kam.⁴⁴⁰ Vom Januar bis zum März 1916 hing die erste Monumentalfassung von *Blick in die Unendlichkeit* als Versuchshängung im Treppenhaus des Zürcher Kunsthauses. Dass die Zürcher Kunstgesellschaft die Komposition von *Blick in die Unendlichkeit* als zu gross ablehnte und dass Hodler sich bereit erklärte, ein neues, kleineres Bild zu malen, scheint sich

schnell herumgesprochen zu haben. Offenbar hat sich der Basler Kunstverein sofort beim Maler gemeldet und ihn um den Verkauf von *Blick in die Unendlichkeit* für die Basler Kunsthalle gebeten. Bereits 1916 wollten die Basler das Bild ausstellen. Aus der Korrespondenz zwischen Hodler und Moser wissen wir, dass sich Hodler spätestens im März 1916 entschlossen hatte, das Bild an die Basler Kunstgesellschaft zu verkaufen. Auf eine geplante Ausstellung in Basel wollte er zwar verzichten, weil das Bild noch nicht gerahmt sei und er es für die Herstellung des neuen Gemäldes brauche. Er fügte hinzu: "Für später ist es mir ganz ernst und ich glaube, dass die Kunsthalle ein geeignetes Local ist für das grosse Bild."⁴⁴¹ Die Zürcher scheinen von diesen Verkaufsabsichten Wind bekommen zu haben, denn der Vorstand der Zürcher Kunstgesellschaft beschäftigte sich ebenfalls im März mit der Eigentumsfrage der von der Kunstgesellschaft zurückgewiesenen Fassung von *Blick in die Unendlichkeit*. Hodler hatte nämlich erklärt, dass er nach der Einsendung des Bildes ein Jahr lang alle Rechte wahre und die eigentliche Übergabe an die Zürcher Kunstgesellschaft erst später stattfinden solle.⁴⁴² Auf jeden Fall erhielt der Präsident im März vom Vorstand den Auftrag, zum Künstler nach Genf zu reisen und mit ihm die Eigentumsfrage zu besprechen, beziehungsweise die Abtretung des Gemäldes zu erwirken.⁴⁴³

Im März 1917 gelang es dem Basler Konservator Wilhelm Barth in der Kunsthalle des Basler Kunstvereins eine grosse Hodler-Ausstellung mit 50 Werken zu organisieren, die erste grosse Hodler-Ausstellung in Basel überhaupt.⁴⁴⁴ Der Basler Kunstverein beabsichtigte, das Monumentalbild für das neu geplante Kunstmuseum anzukaufen.⁴⁴⁵ Hodler selber soll sich sehr angetan gezeigt haben, von der Wirkung seiner monumentalen Frauen zusammen mit den Schwörenden der *Einmütigkeit* im Oberlichtsaal des Museums. Der Kunstmaler Hermann Meyer hebt in einer Ausstellungsbesprechung in den „Basler Nachrichten“ hervor, dass Basel ein kapitaless Werk von Hodler fehlt: "Ich wage zu hoffen, dass *der Blick ins Unendliche* die Zierde unseres werdenden Museums sein wird, deren Wirkung nicht nur in unserer Zeit, sondern auch bei den kommenden Generationen tausendfältig Früchte tragen wird."⁴⁴⁶ Diese Hoffnung teilten

nicht alle Mitglieder die Kunstkommission des Basler Kunstmuseums. In ihrer Sitzung vom 27. Februar 1917 und im Anschluss an einen Ausstellungsbesuch wurde die Befürchtung geäußert, dass dieses monumentale Werk Hodlers dem Basler Museum für immer seinen Stempel aufdrücken würde.⁴⁴⁷ Andererseits argumentierte Wilhelm Barth für einen Ankauf nicht nur der Qualität des Gemäldes wegen, sondern auch auf Grund des Gesundheitszustandes des Künstlers: "Hodler hat stark gealtert und ist mit Aufträgen überhäuft und deshalb nicht in der Lage, einen neuen Auftrag für Basel zu übernehmen." Paul Ganz, der Konservator der Öffentlichen Kunstsammlung, hatte Hodler bereits vorgängig in Genf besucht, und konnte diese Ansicht nur bestätigen: "Er fühlt sich durch die noch nicht ausgeführten Aufträge für Bern, Genf und Zürich sehr bedrückt und wünscht die Jahre, die er noch zu leben hat, für die Lösung von Problemen zu verwenden, auf die sich jetzt sein ganzes Interesse konzentriert hat. (...). Er hat sich bereit erklärt, das Bild zum Preise von 20 000 Franken für das Basler Museum abzutreten, denn es liegt ihm sehr am Herzen, dass gerade dieses Werk in ein schweizerisches Museum kommt."⁴⁴⁸ In diesem Zusammenhang ist auch der Hängungsvorschlag von Ferdinand Hodler für seine Komposition interessant, über die Paul Ganz der Kommission berichtete: "Hodler hält die Platzierung des Bildes nicht für schwierig, wenn eine genügend grosse Wand vorhanden ist, d.h. wenn das Bild frei, wie ein Teppich aufgehängt werden kann und nicht in eine Architektur eingespannt werden muss. Die Distanz zur Betrachtung braucht, nach seiner Ansicht, nicht so gross zu sein, wie bei der Ausstellung in der Kunsthalle, dagegen kann das Gemälde ohne Einbusse noch bedeutend höher gehängt werden. Ihm wäre die Platzierung in einem Saal lieber als in dem Treppenhaus, indem er glaubt, dass das Bild bei isolierter Aufstellung am stärksten zur Wirkung gelange."⁴⁴⁹ Am 22. März 1917 teilte der Konservator der Zürcher Kunstgesellschaft dem Vorstand mit, dass sich die Basler mit Kaufabsichten trügen: "Der Konservator teilt mit, dass in Basel Anstrengungen gemacht werden, um die jetzt dort in der Kunsthalle ausgestellte erste Fassung des Werkes für das neue Museumsgebäude zu erwerben. Das Bild ist

seit der ersten Aufstellung im Kunsthaus erheblich weiter ausgeführt und überarbeitet worden.“⁴⁵⁰ Während der grossen Hodler-Retrospektive, die im Sommer 1917 im Zürcher Kunsthaus stattfand, wurde die in der Zwischenzeit übermalte Fassung ausgestellt und war zu diesem Zeitpunkt bereits verkauft.⁴⁵¹

Die Basler Kunstkommission besuchte in der Folge die grosse Hodler-Retrospektive im Zürcher Kunsthaus, und beide Parteien fühlten sich in ihrer Auffassung bestärkt, so dass der Ankauf mit vier zu vier Stimmen abgelehnt wurde. Dass *Blick in die Unendlichkeit* dennoch in Basel bleiben sollte, ist dem Basler Kunstverein zu verdanken, der sofort nach dieser Absage der Kunstkommission den Ankauf für die Kunsthalle beschlossen haben muss. Am 12. Juli 1917 schickt Ferdinand Hodler ein Telegramm an die Privatadresse von Wilhelm Barth: “überlasse dem kunstverein basel zu zwanzig tausend francs das bild blik (sic!) ins unendliche=hodler”.⁴⁵² Der Konservator der Basler Kunsthalle antwortete ihm noch am gleichen Tag, indem er sich bedankte und den Verdienst der Basler Künstler um den Ankauf hervorhob: “Il faut dire que ce n’était pas le mérite des personnages officiels. Mais la tenacité de nos artistes a remporté la victoire.”⁴⁵³ Und er erwähnt im Speziellen den Maler Hermann Meyer, der sich für den Ankauf eingesetzt hatte. In der Folge richtete die Basler Kunstkommission einen Aufruf an die Mitglieder des Kunstvereines und veranstaltete eine Geldsammlung: “Die unterzeichnete Kommission des Basler Kunstvereines hat es aber für unmöglich gehalten, sich damit abzufinden, dass das Bild unserer Stadt für immer entgehe, und hat einstimmig den angesichts der bescheidenen Vereinsmittel schweren und verantwortungsvollen Entschluss gefasst, das Bild für Basel zu erwerben.”⁴⁵⁴ Der Kunstverein schlug seinen Mitgliedern vor, neben definitiven Spenden auch zinslose Darlehen zu zeichnen, die im Verlaufe der folgenden Jahre auf Grund von Losziehungen allmählich zurückgezahlt werden sollten. Die Kommission argumentierte für diesen teuren Ankauf inmitten des Ersten Weltkrieges mit dem Argument der letzten Chance, womit sie auch Recht behalten sollte: “Es ist nicht sicher, ja es ist sogar unwahrscheinlich, dass für Basel je wieder eine ähnliche Gelegenheit zur Erwerbung eines Monu-

mentalbildes von Ferdinand Hodler kommt. Darum muss trotz der Not der Gegenwart unsere heutige Basler Generation zusammenstehen und die Lücke ausfüllen, die man seit Jahrzehnten im Kunstgut Basels offen gelassen hat.⁴⁵⁵ Ferdinand Hodler kam dem Basler Kunstverein in zwei Punkten entgegen: Zum einen reduzierte er den Preis, der im Katalog der Zürcher Ausstellung mit 30'000 Franken angegeben war, auf 20'000 Franken,⁴⁵⁶ zum anderen willigt er in die Zahlung von zwei Raten à 10'000 Franken ein, die die Basler Kunsthalle am 6. Oktober 1917 und am 23. Februar 1918 über die Zürcher Kunstgesellschaft an Ferdinand Hodler überwies.⁴⁵⁷

Vom 9. bis zum 30. September wurde *Blick in die Unendlichkeit* zum zweiten Mal in der Basler Kunsthalle ausgestellt, und der Basler Kunstverein bemühte sich, einen definitiven Ausstellungsort für die monumentale Komposition zu finden. Gerne hätte der Kunstverein das Gemälde als Depositum dem neuen Kunstmuseum übergeben, die Kunstkommission jedoch wollte sich das Bild nicht aufzwingen lassen, nachdem man einen Ankauf abgelehnt hatte.

Dann starb am 19. Mai 1918 Ferdinand Hodler in Genf, und die Kunstkommission zeigte ein neues Interesse an *Blick in die Unendlichkeit*. Jetzt aber wollte der Kunstverein nicht mehr. Schliesslich kam die Hodlersche Komposition 1927 doch ins Basler Kunstmuseum. Der Kunstverein musste nämlich im Gegenzug zu einem staatlichen Bauzuschuss 14 seiner Gemälde an den Staat abtreten, darunter *Blick in die Unendlichkeit*.⁴⁵⁸ 1936 wurde *Blick in die Unendlichkeit* in die Stirnwand im zweiten Stockwerk des neuen Kunstmuseums eingelassen, wo das Gemälde während dreissig Jahren zu sehen war.⁴⁵⁹ Dann wurde es in den Treppenaufgang im ersten Stock umplatziert. Vor rund einem Jahr wurde das Bild auch von diesem Standort entfernt und ins Depot gebracht, wo es auf un-absehbare Zeit auch bleiben soll.

6 Fassung Hahnloser

Blick in die Unendlichkeit

1913/14 - 1916

Öl auf Leinwand

138 x 245 cm

Bez. u. r.: 1916 F. Hodler

Kunstmuseum Winterthur, Winterthur

Die Fassung Hahnloser ist neben der Fassung Steiner die zweite kleine Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* in Öl. Ferdinand Hodler hat die Fassung eigenhändig auf 1916 datiert. 1916 taucht das Gemälde auch erstmals in der Öffentlichkeit auf, dies im Rahmen einer Hodler-Ausstellung im Kunsthaus Zürich, die von April bis Mai dauerte.⁴⁶⁰ Damals entstand eine Fotografie, die das noch ungerahmte Gemälde in einer ersten Version zeigt. (Abb. 106)⁴⁶¹ Fotografiert wurde das Gemälde 1916 auch mehrmals von Gertrud Müller. Auf einer Aufnahme ist Ferdinand Hodler im Garten seines Ateliers mit Pinseln und Palette zu sehen, wie er an der Figur von Gertrud Müller arbeitet. (Abb. 107)⁴⁶² Der Garten im Hintergrund ist noch ohne Blätter, was eine Datierung auf den späten Winter oder Frühling 1916 nahelegt. Das Gemälde ist ungerahmt, genauso wie in der Aufnahme des Kunsthauses Zürich, die im Mai 1916 entstanden ist.⁴⁶³ Auf einer anderen Fotografie von Gertrud Müller⁴⁶⁴ steht es gerahmt im Hof von Hodlers Genfer Atelier. (Abb. 108)⁴⁶⁵ Im Katalog der Zürcher Hodler-Ausstellung von 1917 ist das Bild als "jüngste Fassung" bezeichnet. Anlässlich der Hodler-Retrospektive wird es wieder fotografiert, und man stellt fest, dass der Künstler das Bild in der Zwischenzeit stark überarbeitet hat. (Abb. 93)⁴⁶⁶ Dank den historischen Fotografien auf Glasnegativen im Archiv des Zürcher Kunsthauses sind beide Versionen der Fassung Hahnloser dokumentiert. Offenbar wurden die grosse Zürcher Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* und die kleinere Fassung Hahnloser ungefähr gleichzeitig fertig, denn Hodler schrieb an Gertrud Müller, dass er die kleine Fassung nach der grösseren überarbeitet habe.⁴⁶⁷ Andererseits hat Hodler die kleine Fassung später nicht mehr überarbeitet, während er an der Zürcher Fassung noch zum Zeitpunkt seines Todes Änderungen anbringen wollte. Die Tatsachen, dass Hodler die Fassung Hahnloser in ihrer ersten Ver-

sion vor der Zürcher Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* malte, und dass er noch 1918 Änderungen am Gemälde für Zürich anbringen wollte, machen die Fassung Hahnloser zum älteren Gemälde, obwohl dieses kleinere Bild in seiner zweiten Version nach der Vorlage der heutigen Zürcher Fassung überarbeitet ist.

Was die Datierung anbelangt, so lässt sich genau sagen, wann spätestens die erste bekannte und fotografisch dokumentierte Version der Fassung Hahnloser fertig war, nämlich im Mai 1916, als sie im Zürcher Kunsthaus ausgestellt war. Wann Hodler mit der Arbeit an der Fassung Hahnloser angefangen hat, ist nicht rekonstruierbar. Die Rückseite des Gemäldes lässt darauf schliessen, dass Hodler auch diese zweite kleine Fassung lange in Arbeit hatte. Anders als bei der Fassung Steiner und der Solothurner Fassung zeichnen sich hier die Umrisse der ersten Figuren, die Hodler auf diese Leinwand gemalt hat, jedoch weniger deutlich ab. Die ersten beiden Figuren von links, sind aber gut zu erkennen und sie weisen auf eine frühe Entstehungszeit hin, die bis 1913/14 zurückreichen könnte, da die Frauen in der Hahnloserschen Fassung denjenigen der Fassung Steiner und der Solothurner Fassung sehr ähnlich sind. Anders aber als bei den Fassungen Steiner und Solothurn kann man hier schwerlich von einer eigenständigen ersten Version des Bildes sprechen. Dafür sieht man zu wenig von der ersten Ölzeichnung, und es lassen sich auch keine Zeichnungen oder Modellstudien speziell für diese Version von *Blick in die Unendlichkeit* anführen. Die Rückseite der Fassung Hahnloser führt zu der überraschenden und erstaunlichen Feststellung, dass Hodler offenbar gleichzeitig und über Jahre hinweg an zwei kleinen und einer grossen Fassung in Öl von *Blick in die Unendlichkeit* gemalt hat.

Vergleicht man die erste Hahnlosersche Fassung von 1916 (Abb. 106) mit den anderen Fassungen von *Blick in die Unendlichkeit*, so ist diese Fassung der ersten monumentalen Basler Fassung und der Fassung Steiner nahe. Die erste Figur rechts und die erste Figur links zeigen die gleichen Modelle mit den gleichen Haltungen. Eine Ausnahme stellt die Handhaltung der ersten Figur von links dar, deren linke Hand in der Basler Fassung nach rechts in den Bildraum

hineinweist. Das ist als Hinweis dafür zu interpretieren, dass diese Figur in der Hahnloserschen und in der Steinerschen Fassung nach der Basler Fassung so konzipiert wurden. Als weitere Parallele zwischen den drei Fassungen ist diejenige Figur zu nennen, für die Clara Pasche-Battier Modell gestanden hat. Diese Frauenfigur verändert sich kaum, auffällig aber ist, dass sie in der Fassung Hahnloser die Position wechselt und in der Mitte der Komposition auftaucht. An ihrer Stelle erscheint mit der beinahe identischen Haltung ein neues Modell, das in keiner der anderen Fassungen zu sehen ist. Ein Vergleich mit einem rund drei Jahre früher entstandenen Gemälde *Dem Lied aus der Ferne* (Abb. 109)⁴⁶⁸ macht deutlich, wer für diese Figur Modell gestanden hat: Berthe Hodler. Allerdings handelt es sich hier um eine idealisierte, verjüngende Darstellung von Hodlers Frau.

Ein weiteres Detail in der Armhaltung der zweiten Figur von links ist ein Beleg dafür, dass diese Fassung (ebenso wie die Fassung Steiner) nach der monumentalen Basler Fassung gemalt wurde. Während in der Basler Fassung der Arm der Frau hinter deren Oberkörper zum grössten Teil verdeckt ist, dreht das Modell in allen späteren Versionen die Schulter stärker aus, so dass der ganze Arm sichtbar ist, den Kontakt zur äussersten Figur links herstellt und das Reigenmotiv der Arme der Frauen aufnimmt.

Von der Fassung Hahnloser kennen wir eine zweite Version, die sich beträchtlich von der ersten unterscheidet. Alle Figuren werden überarbeitet, und der ornamentale Hintergrund mit den roten Pflanzen wird deutlich zurückgenommen, indem die Blumenzeichen im oberen Teil des Gemäldes verschwinden. Für die beiden ersten Figuren von links arbeitet Ferdinand Hodler mit anderen Modellen als in der früheren Version. Bei der ersten Figur von links handelt es sich dabei um das gleiche, von mir nicht identifizierbare Modell, das Hodler auch in der Zürcher Fassung verwendet. Auch die zweite Figur von links erfährt eine starke Überarbeitung: Die Haltung bleibt sich gleich, das neue Modell wird aber deutlich voluminöser. Vom Körperbau her erinnert es stark an die Konstitution von Jeanne Charles, die hier an einer neuen Position innerhalb der

Komposition auftaucht. Auch die erste Figur von rechts hat der Maler überarbeitet und ihre Gestik verändert. Gertrud Müller stützt ihren Arm nicht mehr in die Hüfte, sondern lässt ihn locker seitlich hängen, eine Haltung, die sie auch in der letzten Zürcher Version des Gemäldes einnehmen wird.

Bei der Figur, für die Berthe Hodler posiert hat, fällt vor allem die neue Behandlung der Körperlichkeit auf. Während in der ersten Version der Fassung Hahnloser ihr Gewand noch füllig über Körper und Beine floss, so modelliert der blaue Stoff jetzt ihre Körperformen und lässt die Beine oder die Bauchregion deutlich hervortreten. Besonders auffällig sind die stark sichtbaren Brustwarzen bei den beiden Figuren rechts. Hier scheint mir klar erkennbar zu sein, dass Hodler tatsächlich die Modelle mit nassen Kleidern posieren liess, um die Umrisslinien ihrer Glieder unter den langen Gewändern besser zu erkennen, und die Pose deutlicher auszuformulieren.

Auf Grund des Briefwechsels zwischen der Sammlerin und Käuferin des Bildes, Hedy Hahnloser-Bühler, kann diese Übermalung genau datiert werden. Die Sammlerin hatte den ersten Zustand des Gemäldes bei Ferdinand Hodler in seinem Atelier gesehen und gekauft. Das muss vor dem 27. September passiert sein, als Hodler der Sammlerin die Zusendung des Gemäldes schriftlich binnen 14 Tagen versprach.⁴⁶⁹ Am 12. Dezember schrieb der Maler ein zweites Mal nach Winterthur: "Vor einigen Tagen habe ich Ihnen Ihr Bild, die Frauen, Blick in das Unendliche zugesandt. Es ist das nämliche Bild das Sie in Genf gesehen hatten, aber bedeutend neu durchgearbeitet es ist nun in der Farbe so ziemlich wie das neue Bild für Zürich."⁴⁷⁰ Die tiefgreifende Überarbeitung der Fassung Hahnloser fand also zwischen dem 27. September und den ersten Dezembertagen statt. In diesem Zeitraum erhielt das Gemälde seinen heutigen Zustand.

Berthe Hodler, Clara Pasche-Battier, Jeanne Charles, Gertrud Müller, – die Fassung Hahnloser wird zur einzigartigen Modell-Schau, in der die wichtigsten weiblichen Modelle von Ferdinand Hodler versammelt sind. Angefangen bei seiner Frau Berthe, die seit Mitte der neunziger Jahre für ihn Modell stand, über Clara Pasche-Battier, von der der Künstler vor der Jahrhundertwende Bildnisse

gemalt hat, bis zu Jeanne Charles, die Hodler hier in einer leicht verjüngte Version zeigt und deren Körperlichkeit weniger aus den übrigen Modellen heraussticht als in anderen Fassungen des Gemäldes. Mit Gertrud Müller ist ein relativ neues Modell präsent, das für Hodler seit 1911 posierte und seither als Sammlerin und Freundin eine wichtige Rolle im Leben des Malers spielte. Ich interpretiere zudem die Figur ganz rechts als ein „Erinnerungsmodell“ an Valentine Godé-Darel.⁴⁷¹ Alle diese Modelle hat Hodler im Alter, in der Grösse und in ihrer Körperlichkeit vereinheitlicht, ohne ihnen ihre Individualität zu nehmen. In dieser Fassung seiner Komposition von *Blick in die Unendlichkeit* lässt er die wichtigsten Modelle verschiedene Stadien einer gleichen Bewegung ausführen. In einer panoramatischen Gesamtschau lässt Ferdinand Hodler hier seine Kunst- und Lebensfrauen als idealische Gemeinschaft paradieren.

Nun stellt sich auch hier wieder die Frage nach der Funktion der Fassung Hahnloser. Immer wieder ist die Rede davon, dass diese zweite, kleinformatige Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* eine Studie für die Zürcher Fassung sei.⁴⁷² Auch Jura Brüscheiler spricht von deren Funktion als „Korrekturfassung“⁴⁷³, beziehungsweise als Vorlage für die zweite monumentale Zürcher Fassung.⁴⁷⁴ Diese These möchte ich widerlegen: Zum einen bezweifle ich, dass es der Arbeitsweise von Hodler entspricht, eine kleine Fassung als Vorlage für eine monumentale Version zu malen. Sein Vorgehen bestand darin, dass er ausgehend von einer Kompositions-idee mit dem Figurenstudium begann, so zu der endgültigen Komposition gelangte und diese in grösseren Figurenstudien weiterentwickelte. Diese übertrug er dann mittels Vergrößerung, dem technischen Mittel der Quadrierung, auf die Leinwand. Bei der Ausführung machte er immer wieder neue Modellstudien, die dann seine Komposition häufig wieder veränderten. Zum anderen schreibt Hodler in einem Brief an den Architekten des Kunsthauses, Karl Moser, explizit, dass er die Basler Fassung des Gemäldes und nicht die Fassung Hahnloser als Vorlage für die Zürcher Fassung braucht.⁴⁷⁵ Und schliesslich differiert die Winterthurer Fassung beträchtlich von der Zürcher Fassung. Hodler stellt zwar in beiden Gemälden die Figur von Clara Pasche

ins Zentrum der Komposition, in der Fassung Hahnloser benutzt er jedoch für die zweite Figur von rechts ein neues Modell, das in der Zürcher Fassung nicht mehr auftaucht, nämlich die idealisierte Berthe Hodler. Auch für die zweite Figur von links wird der Maler bei der Ausführung der Zürcher Fassung ein neues Modell verwenden, was die Komposition massgeblich verändern wird. Indem er nämlich die voluminöse Laetitia Raviola für diese Figur als Modell nimmt, gibt er der ersten Drehfigur links einen viel grösseren Stellenwert in der Gesamtlage des Wandgemäldes. Zieht man diese grossen Abweichungen zwischen der Winterthurer und der Zürcher Fassung in Betracht und vergleicht man diese mit den minimalen Änderungen, die Hodler beispielsweise bei der Überarbeitung der Basler Fassung machte, so muss man zum Schluss kommen, dass die kleine Fassung Hahnloser ein autonomes Tafelbild darstellt, das nicht in Hinblick auf die Erarbeitung einer grossen Komposition gemalt wurde.

Eine Aufnahme von Gertrud Müller (Abb. 110)⁴⁷⁶, die im Oktober 1916 in Hodlers Atelier entstanden sein muss, kann als weiterer Beleg dafür angeführt werden, dass die Fassung Hahnloser nicht die Vorlage für die Zürcher Fassung war: Die Aufnahme zeigt die Zürcher Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* in unfertigem Zustand. Die Köpfe sind bereits gut erkennbar, die Gewänder jedoch erst in groben Umrissen auf der Leinwand festgehalten. Gertrud Müller fotografiert hier den zentralen Punkt in der Geschichte der Zürcher Fassung, in dem Hodler eine neue Hand- und Armhaltung für diejenige Figur kreiert, für die sie Modell steht. In der Folge wird Hodler die Basler und die Fassung Hahnloser in diesem Sinne übermalen. Wichtig ist die zweite Figur von links, die das deutlich feingliedrige Modell der Basler Fassung zeigt, und den Beweis liefert, dass Hodler beim Malen der Zürcher Fassung tatsächlich von der Basler Fassung ausgegangen ist. Das sieht man auch an einem weiteren Detail dieser Fotografie: Die floralen Elemente zwischen den Frauen sind detailliert von der Basler Fassung übernommen.

Dennoch gibt es grosse Ähnlichkeiten zwischen der Hahnloserschen und der Zürcher Fassung, die auf die Übermalung dieser Fassung während Hodlers

Arbeit an der Zürcher Fassung zurückzuführen sind. Diese Übermalung der ersten Fassung Hahnloser zeigt grosse Differenzen zum ursprünglichen Zustand des Bildes und betrifft die Durcharbeitung aller Figuren und des Hintergrundes: Die Übermalung der Blumen bis auf die Höhe der Oberkörper betont das Statuarische der Figuren auf Kosten des Ornamentalen. Ihre Körperlichkeit lastet auf dem Boden, die Frauen erhalten eine Art Denkmalcharakter, was auch eine Charakteristik der Zürcher Fassung darstellt. Bei der Figur von Gertrud Müller wird die Frisur im Sinne der Zürcher Fassung angepasst und vereinfacht, ebenso wird die neue Armhaltung der Zürcher Fassung übernommen. Die erste Figur links, die zweite Figur rechts und die Zentralfigur werden in ähnlicher Art überarbeitet: Deutlich ist in der zweiten Fassung die Anatomie unter dem Kleid sichtbar, man erkennt gar zum Teil die Brustwarzen der Frauen.

Die Ähnlichkeiten zwischen der Fassung Hahnloser im heutigen Zustand und der Zürcher Fassung erklären sich also nicht daraus, dass die Fassung Hahnloser als Vorlage für das Zürcher Bild gedient hat, sondern dass die Fassung Hahnloser auf Grund der Zürcher Fassung vom Künstler übermalt wurde, wie Hodler selber in einem Brief an die Käuferin Hedy Hahnloser-Bühler schreibt.²⁹⁴⁷⁷

Bei der Ausstellung im Zürcher Kunsthaus von 1916, als die Fassung Hahnloser erstmals öffentlich ausgestellt wurde, handelte es sich – wie damals üblich – um eine Verkaufsausstellung. Bei der Fassung Hahnloser mit der Nummer 132 aber gibt es keine Preisangabe. Ob diese Tatsache darauf hindeutet, dass das Bild schon verkauft war, ist fraglich. Die fehlende Preisangabe scheint mir vielmehr ein Hinweis darauf zu sein, dass das Gemälde für den Künstler eine spezielle Bedeutung hatte und er es nicht einfach wie ein gewöhnliches Bild behandelte. „Preis auf Anfrage“ – so würde man wahrscheinlich heute sagen und damit signalisieren, dass es sich um ein teures Gemälde handelt, das zudem nicht jedermann zugänglich ist. Es ist anzunehmen, dass Hedy und Arthur Hahnloser-Bühler die Hodler-Ausstellung in Zürich gesehen und das Gemälde nach der Ausstellung, als es bereits wieder bei Ferdinand Hodler im Gen-

fer Atelier war, gekauft haben. Jura Brüscheweiler berichtet, dass Hahnlosers im Juli 1916 ein Selbstbildnis des lächelnden Künstlers erwarben, allerdings wie häufig ohne Quellenangabe.⁴⁷⁸ Es ist möglich, dass sie gleichzeitig die kleine Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* erwarben. Am 27. September 1916 schreibt der Maler an die Sammlerin: "Mein Portrait werde ich Ihnen Ende dieser Woche zusenden. Das grössere Bild, die Frauen etwa 14 Tage später. Ich habe an demselben Verschiedenes gebessert. Das ganz grosse Bild für Zürich ist nun auch bald bereit. Vielleicht dass ich Ende Oct. mit demselben nach Zürich gehen kann, ich würde dann auch die Gelegenheit benützen Sie in Winterthur zu besuchen."⁴⁷⁹ Aus Ferdinand Hodlers ehrgeizigen Zeitplänen wurde nichts, die Sendung des Bildes verzögerte sich um rund zwei Monate.⁴⁸⁰

Für Arthur und Hedy Hahnloser-Bühler, die beide aus angesehenen Winterthurer Fabrikantenfamilien stammten, war die kleine Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* keineswegs der erste Ankauf eines Werkes von Ferdinand Hodler. Schon 1907 hatten sie mit dem Aufbau ihrer Hodler-Sammlung begonnen.⁴⁸¹ Hodler-Gemälde standen im Zentrum ihrer Schweizer Sammlung, die jedoch immer im Schatten der französischen Malerei, namentlich der "Nabis" und der "Fauves" stand.⁴⁸² Ihr Haus, die Villa Flora in Winterthur, wurde vom befreundeten Maler Félix Vallotton schon 1909 als Museum wahrgenommen: "La Flora est en passe de devenir un vrai musée."⁴⁸³ Neben der privaten Sammeltätigkeit setzte sich Arthur Hahnloser auch für öffentliche Ankäufe von Hodler-Gemälden ein. So gelang es 1908 dank seinen Vorarbeiten, für den Winterthurer Kunstverein im zweiten Anlauf das Gemälde *Abendruhe*⁴⁸⁴ anzukaufen.⁴⁸⁵ Interessant ist deshalb auch der letzte Satz im Hodler-Brief an Hedy Hahnloser: "Hoffentlich werde ich einen Moment haben um Sie in Winterthur zu besuchen und um das neue Kunstmuseum zu besichtigen."⁴⁸⁶ Lässt sich daraus ableiten, dass der Künstler um die Absicht seiner Sammler wusste, sein Gemälde letztlich für das Kunstmuseum Winterthur und nicht für die eigene Sammlung zu erwerben? Jedenfalls wurde die Hahnlosersche Fassung wohl kurz nach dem Erwerb als Depositum zu übergeben⁴⁸⁷, wo sie im Vestibül des Museums ihren Platz

fand.⁴⁸⁸ Von einem Ankauf des Bildes für das Winterthurer Kunstmuseum war in der Sitzung des Ausschusses des Galerievereins vom 28. Februar 1923 zum ersten Mal die Rede: “Der Vorsitzende schlägt vor, der Generalversammlung das Bild Hodlers ”Blick in die Unendlichkeit” aus dem Besitze von Herrn D. A. Hahnloser zum Preise von Fr. 10'000.- zum Ankauf vorzuschlagen. Er bezeichnet diese Erwerbung als sehr wünschenswert und empfiehlt sie warm“.⁴⁸⁹ Diese Meinung teilten in der Winterthurer Museumsszene nicht alle: Schon vor der Generalversammlung, die am 30. April stattfinden sollte, kam es offenbar zu heftigen Auseinandersetzungen um den Ankauf des Bildes. Einigen Vorstandsmitgliedern war der Preis zu hoch. Dieses Argument wurde entkräftet, indem verschiedene Schätzungen für das Gemälde eingeholt wurden, unter anderem beim Konservator der Basler Kunsthalle, Wilhelm Barth, der den Wert der Komposition auf 15'000 Franken setzte.⁴⁹⁰ Auch der Hodler-Kenner C. A. Loosli verfasste ein Gutachten zur Hahnloserschen Fassung, in dem er schreibt: “Diese Fassung ist eine Hauptfassung, die nächst der grossen Baslerfassung die bedeutendste und wertvollste ist.”⁴⁹¹ Er schätzte das Bild sogar auf 35'000 Franken und unterstrich dessen Bedeutung für die Sammlung des Kunstmuseums Winterthur: “Ich halte, angesichts Ihrer Hodler-Sammlung dafür, dass dieses Werk eine ungemein wertvolle Ergänzung bedeuten würde, die sich m. E. das Museum nicht entgehen lassen sollte.”⁴⁹² Andere kritisierten den Zustand des Hodlerschen Werkes, und benutzten konservatorische Mängel als Argument gegen den Ankauf. Auch bezüglich des Erhaltungszustandes der Hahnloserschen Fassung wurden Gutachten eingeholt, und die Winterthurer Maler Alfred Kolb und Albert Zubler erklärten, dass leichte konservatorische Eingriffe den Zustand des Gemäldes stabilisieren könnten.⁴⁹³ Mit diesen Gutachten wappnete sich der Vorstand gegen die allfällige Opposition gegen den Hodler-Ankauf, und er tat gut so, denn diese sollte heftig ausfallen. Hans Bühler, ein Mitglied des Galerievereins, war vehement gegen den Ankauf. Da sich Bühler am Tag der Generalversammlung im Militär befand, schrieb er einen Brief, in dem er Punkt für Punkt die Gründe aufführte, die seiner Meinung nach gegen den Kauf sprachen, und

deren sah er viele: Es gebe schon genügend Hodler-Gemälde in der Sammlung, die Hahnlosersche Fassung sei zu gross für das Winterthurer Museum, das Bild befinde sich in einem schlechten Zustand, dieser Ankauf entspreche nicht der Sammlungsphilosophie des Galerievereines. Vor allem aber erschien ihm der Preis viel zu hoch, da sich weder in Frankreich noch in Deutschland überhaupt jemand für Hodler interessiere, und da auch der Schweizer Markt längst gesättigt sei: "Jedes Museum hat sein oder seine Hodler und keinem Privaten wird es einfallen, sich heute noch einen Hodler anzuschaffen. Ganz besonders gilt das für die Hodler der letzten Epochen, zu denen auch der in Frage stehende gehört, die bekannter Weise fabrikmässig und serienweise hergestellt worden sind."⁴⁹⁴ Und in einem handschriftlichen Nachtrag zu seinem Brief fährt Hans Bühler schweres Geschütz auf gegen den Hodler-Besitzer Arthur Hahnloser: "Denn es kann einfach nicht angehen, dass Mitglieder oder sogar Vorstandsmitglieder des Kunst- und Galerievereins eines Tages ein Bild aus Ihrer Privatsammlung in die öffentlichen Sammlungen abschieben wollen und selber die Initiative zu einem Ankauf ergreifen."⁴⁹⁵

Konservator Richard Bühler widersprach diesen Argumenten an der Generalversammlung des Galerievereines Punkt für Punkt. Gegen den verletzenden Verdacht gegen Arthur Hahnloser hatte er ein schlagendes Argument in der Hand. Erstens habe Hahnloser das Gemälde genau zum gleichen Preis gekauft, zu dem er es jetzt wieder verkaufen wolle, und zweitens sei er bereit, nach Ablauf von fünf Jahren das Gemälde zum gleichen Preis wieder zurückzukaufen, falls der Galerieverein sich von diesem Werk von Hodler trennen wolle. Schliesslich stimmte der Vorstand mit 12 gegen 4 Stimmen für den Ankauf des Gemäldes von Ferdinand Hodler.⁴⁹⁶ Dass sich auch fünf Jahre nach dem Tod des Malers um einen Hodler-Ankauf noch eine derartige Debatte entwickelte, das mag auf der einen Seite mit der kleinen und familiär hochbelasteten Winterthurer Kunstliebhaber-Welt zu tun gehabt haben. Auf der anderen Seite scheint das Werk von Ferdinand Hodler auch nach seinem Tod nichts von seiner Brisanz eingebüsst zu haben, denn viele der gegen Hodler beigebrachten Argumente

sind fast identisch in der Basler Kontroverse um den Ankauf der ersten Grossfassung der Komposition nachzulesen.

Die beiden kleinformatischen Gemälde von *Blick in die Unendlichkeit*, die Fassung Steiner und die Fassung Hahnloser, haben eine ähnliche Grösse. Mit ihren rund 135 x 270 Zentimetern bewegen sie sich in einem Format, das Hodler in Variationen für seine grossen symbolistischen Gemälde wählte.⁴⁹⁷ Die kleinen Fassungen von *Blick in die Unendlichkeit* entsprechen also einem schmalen Querformat, das Hodler für viele seiner symbolistischen Kompositionen wählte. So liegt die Interpretation auf der Hand, dass Ferdinand Hodler mit der Fassung Hahnloser eine kleinere Variante von seiner grossen Komposition herstellte, die er als Museumsbild oder als repräsentatives Sammlerbild verkaufte. Dieser Schluss ergibt sich auch aus der Geschichte des Gemäldes: Die Hahnlosersche Fassung hat der Künstler an seine wichtigen Sammler Hedy und Arthur Hahnloser Bühler verkauft, die es dann an das Winterthurer Kunstmuseum weiterverkauft haben, wo es heute als bedeutendes symbolistisches Werk von Ferdinand Hodler hängt. Die Fassung Hahnloser ist so zum klassischen Sammlerbild geworden, das vom treuen Sammlerpaar Hedy und Arthur Hahnloser erworben und später dem Museum als paradigmatisches Hodler-Bild verkauft wurde.

7 Zürcher Fassung

Blick in die Unendlichkeit
1916
Öl auf Leinwand
434 x 723 cm
Bez. u. r.: 1916. F.Hodler
Kunsthhaus Zürich

Die Zürcher Fassung ist die zweite monumentale Fassung von *Blick in die Unendlichkeit*, die wie die Basler Fassung im Auftrag der Zürcher Kunstgesellschaft entstanden ist (Abb. 90)⁴⁹⁸. Als die Basler Fassung der Komposition am 27. Januar 1916 im Zürcher Kunsthaus eingetroffen und an ihrem Bestimmungsort gehängt war, befanden die Mitglieder der Zürcher Kunstgesellschaft, dass das Bild für ihre Wand zu gross sei. Ferdinand Hodler anbot sich, eine kleinere

Fassung seiner Komposition zu malen. Was er allerdings seinen Zürcher Auftraggebern gegenüber nicht erwähnte, war seine Absicht, das Bild nicht mehr ganz eigenhändig auszuführen. Am 20. Februar 1916 schreibt er nämlich an seine Sammlerin und sein Modell Gertrud Müller: "Mit dem Bild weiss ich noch nicht was geschehen wird. Man findet es zu gross; wenn es aber da aufgehängt wird, wo bestimmt, wird diese Entscheidung schwinden. Sonst muss ich es noch einmal in reduziertem Massstab malen. Das würde ich dann bis auf einen gewissen Grad von andern machen lassen."⁴⁹⁹ Als sich die Zürcher Kunstgesellschaft für die Bestellung einer kleineren Fassung entschlossen hatte, legte Karl Moser einen Reduktionsvorschlag vor, der das Bild um 1.80 Meter in der Breite und um 90 Zentimeter in der Höhe verkleinerte.⁵⁰⁰ Hodler verlangte, dass die grosse Leinwand als Vorlage für diese zweite Fassung in sein Genfer Atelier zurückkehren müsse. Im April traf die erste Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* wieder bei Ferdinand Hodler im Atelier ein. Hodler hatte der Zürcher Kunstgesellschaft versprochen, binnen dreier Monate eine neue Fassung des Bildes vorzulegen, aber es sollte länger dauern. Wann Ferdinand Hodler mit seiner Arbeit an der Zürcher Fassung angefangen hat, wissen wir nicht, aber am 24. September 1916 schreibt er an Gertrud Müller aus Genf: "Ich bin hier seit einer Woche und arbeite hauptsächlich am Zürcherbild. Mit der Leinwand warte ich, bis Sie hier sind."⁵⁰¹ Hodler arbeitete auch für die Zürcher Fassung wieder mit seiner typischen Arbeitsmethode. Obwohl es nur um eine kleinere Kopie ging, bestellte er wieder sein Modell ins Atelier und entwickelte seine Komposition weiter. Johannes Widmer besuchte den Maler in seinem letzten Lebensjahr und beschreibt detailliert die Arbeit an dessen Gemälde *Blick in die Unendlichkeit*: "Er pflegte während der Arbeit an den riesigen Figurenbildern ohne Unterlass die Verhältnisse und Beziehungen derselben auf Form, Farbe und Bedeutungsstufe hin zu prüfen, darnach eine neue Studie nach dem Modell anzufertigen, das Gradnetz darauf einzutragen, mit dieser Leinwand in der Linken die Leiter emporzusteigen und mit der Rechten den Fortschritt oder die Änderung anzubringen. Dann stieg er rasch wieder ab und nahm das Stück Arbeit, das er eben ge-

tan, in scharfen Augenschein. Wenn man eine Zeitlang Tag für Tag eine Stunde bei ihm vorsprach, so schien es unwahrscheinlich, dass er je zu Rande käme. Musste man aber eine Pause eintreten lassen und sah das Gemälde dann erst wieder, so war aus dem scheinbaren Probestück von Riesen Händen ein klares menschliches Meisterwerk geworden.⁵⁰²

Es ist nicht bekannt, wann das Modell Gertrud Müller zu Hodler nach Genf fuhr, um einmal mehr für das Zürcher Bild zu posieren, aber es muss im Oktober oder spätestens im November 1916 gewesen sein. Wir wissen ebenfalls nicht, ob Gertrud Müller nur einmal bei ihm war, oder ob sie ihm mehrmals Modell gestanden hat. Sicher ist einzig, dass Gertrud Müller im Genfer Atelier auch ausführlich fotografiert und so mehrere Stufen der Erarbeitung der Zürcher Fassung dokumentiert hat. Auf einer ersten Fotografie (Abb. 111)⁵⁰³ sieht man Hodler auf einer Leiter stehend, wie er am Kopf von Jeanne Charles malt. Daneben ist bei der Figur von Gertrud Müller deutlich erkennbar, dass er in diesem Stadium die Armhaltung mit aufgestützter Hand auf der linken Hüfte übernommen hat. Bereits neu gemalt ist der rechte Arm des Modells, der jetzt länger und schmaler ausfällt und so den Abstand zur nächsten Figur verkleinert. Neben dem Kopf von Gertrud Müller ist ein weisses Blatt Papier zu erkennen, auf dem sich Hodler sehr wahrscheinlich eine neue Überarbeitungsidee für die Figur notiert hat. Auf einer weiteren Fotografie⁵⁰⁴ sieht man eine neue Variante der Handhaltung bei Gertrud Müller: Sie stützt den linken Arm nicht mehr in die Hüfte auf, sondern hat die Hand leicht zu einer Faust geballt. Diese Handhaltung hat Hodler auch auf die Basler Fassung übertragen, wie eine weitere Fotografie (Abb. 112)⁵⁰⁵ von Gertrud Müller zeigt. Sieht man sich diese Aufnahme an, so wird schnell deutlich, warum sich der Maler nochmals an die Arbeit machen musste: Der rechte Arm wirkt so beträchtlich kürzer als der, ebenfalls in Zusammenhang mit der Zürcher Fassung neu gemalte, linke Arm. Deshalb wohl hat Ferdinand Hodler sich schliesslich für eine dritte Variante mit verlängertem Arm und locker hängender Hand entschlossen, die jetzt sowohl in der Basler, der Zürcher und der gleichzeitig überarbeiteten Hahnloserschen Fas-

sung zu sehen ist. Mit dieser Überarbeitung der ersten Figur von rechts konzipiert er den Bildgedanken neu. Gertrud Müller – oder genauer die Figur, für die sie Modell steht – wird so kompositionell strenger eingebunden, sie wird näher an die anderen Frauen herangerückt und verliert ihre idiomatische Handhaltung. Die charakteristische Körperhaltung der jungen Solothurnerin wird zurückgenommen zu Gunsten der Vereinheitlichung der Frauenfiguren.

Dass Ferdinand Hodler nie eine sklavisch genaue Kopie der Basler Fassung machen wollte, das sieht man schon bei einem ersten Blick auf die heutige Zürcher Fassung. Der Künstler hat bereits in der ersten erwähnten Aufnahme von Gertrud Müller (Abb. 110)⁵⁰⁶, in der das Zürcher Gemälde zu sehen sind, eine Rochade der Modelle vorgenommen. Jeanne Charles rückt aus der mittleren Position in die Stellung als erste Figur von rechts, während Clara Pasche-Battier die zentrale Stellung einnimmt, wie sie dies bereits in der Fassung Hahnloser tut. Diese Veränderung der Komposition in Abweichung von der ersten Fassung teilte Ferdinand Hodler seinem Auftraggeber, der Zürcher Kunstgesellschaft, als einzige Änderung Ende September 1916 mit.⁵⁰⁷ In diesem Stadium der Erarbeitung der Komposition sind die beiden Figuren links noch ohne Veränderung von der Basler Fassung übernommen. Dies sollte sich für die zweite Figur von links ändern, für die ursprünglich Philomène Charles, die Schwester von Jeanne Charles, Modell gestanden hatte. Ferdinand Hodler ersetzte nämlich die grazile Philomène durch die voluminöse Laetitia Raviola. Dass dieser Wechsel erst relativ spät stattfand, lässt sich daran ablesen, dass Laetitia Raviola als Modell erst nach den fotografischen Aufnahmen von Gertrud Müller in der Komposition auftaucht.

Vom Basler Vorbild übernommen, wenn auch deutlich reduziert, sind die floralen Ornamente zwischen den Figuren. Am oberen Rand des Gemäldes fügt Hodler zudem in der Zürcher Fassung eine horizontale Markierung, eine rosa Linie am Himmel, ein. Die Zürcher Kunstgesellschaft erhielt also keine Kopie, sondern eine doch deutlich veränderte, kleinere Fassung zurück. Mitte Dezember war die Arbeit am neuen grossen Bild abgeschlossen, am 9. Januar 1917 kam

das Gemälde in Zürich an und wurde an der Südwand im Treppenhaus gehängt. Auch die kleinere Fassung wurde bei ihrer Versuchshängung im Januar 1917 von der Sammlungskommission des Kunsthauses als zu gross empfunden. Zudem war man sich über die Platzierung des Bildes auf der Wand nicht einig: Hodler verlangte eine Hängung direkt unterhalb des Frieses, während Moser für eine tiefere Anbringung der Leinwand plädierte. Definitiv wurde das Gemälde im Todesjahr von Ferdinand Hodler – so wie er es gewünscht hatte – in die Wand eingelassen.

Dass die Zürcher Fassung heute noch immer so aussieht, wie Anfang Januar 1917, als sie nach Zürich kam, ist ein Zufall, beziehungsweise eng verbunden mit dem Schicksal von Ferdinand Hodler. Für Hodler war nämlich sein Bild auch nach seiner Lieferung an das Kunsthaus noch nicht fertig. Am 20. März 1917 schreibt der Künstler an die Zürcher Kunstgesellschaft: “Die Ausbesserung meines grossen Bildes in Zürich ist eine Sache von 2 Tagen höchstens.”⁵⁰⁸ Er verspricht, diese Arbeit im Mai auszuführen, tut dies aber nicht, denn erst im Protokoll der Sitzung vom 29. November 1917 ist zu lesen: “Vor einer Woche hat F.Hodler in Genf gegenüber Dr. Wartmann sich dahin geäussert, dass er vielleicht noch vor Jahresschluss nach Zürich kommen werde, um das Gemälde im Treppenhaus fertigzustellen. Er arbeitet zur Zeit die zweite Figur von links und die äusserste Figur rechts (zunächst der Loggia) durch und hat die entsprechenden Änderungen in der Photographie des Gesamtwerkes eingetragen.”⁵⁰⁹ Auf dieser Fotografie (Abb. 113)⁵¹⁰ sind die Änderungsvorschläge von Ferdinand Hodler mit Bleistift und mit weisser Ölfarbe eingezeichnet. Sie betreffen allerdings hauptsächlich die zweite Figur von links. Bei der im Protokoll erwähnten ersten Figur rechts (Modell Gertrud Müller) hat Hodler lediglich eine kleine Änderung der Frisur vorgeschlagen, ähnlich wie bei der ersten Figur links. Massiv ist jedoch die Überarbeitung der Figur, für die Laetitia Raviola Modell gestanden hatte, und die dadurch in der Zürcher Fassung eine höhere “Gewichtigkeit” und Präsenz erhalten hatte. Aus Hodlers summarischer Übermalung auf der Fotografie lässt sich erahnen, dass die neue Frauenfigur wieder derjenigen

der Basler Fassung entsprochen hätte: Der Frauenkörper wird deutlich schlanker und die ausgreifende Haltung des rechten Armes wird zurückkorrigiert. Man mag aus ästhetischer Sicht bedauern, dass es zu dieser (vielleicht) letzten Überarbeitung nicht mehr gekommen ist, für die Erforschung der Genese des Bildes und des Verhältnisses von Hodler zu seinen Modellen sind diese Prozesse jedoch hoch interessant.⁵¹¹ Ähnlich wie bei der Figur von Gertrud Müller hat Hodler hier realisiert, dass seine Faszination für den Körper des Modells (Laetitia Raviola) der Gesamtkomposition, der Einheitlichkeit der Frauenfiguren nicht zuträglich war, und deshalb hat er der Zürcher Kunstgesellschaft einen Vorschlag für eine Übermalung, sprich, eine Redimensionierung dieser Gestalt gemacht.

Nach ihrer Fertigstellung in seinem Atelier betrachtete Hodler jedoch die Zürcher Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* als so gelungen, dass er seine früheren Fassungen im Sinne der Zürcher Fassung neu "durcharbeitete" wie er selber sagte. Besonders befriedigt hat ihn offenbar die Farbgebung dieses Gemäldes. Gegenüber Gertrud Müller schreibt er im Dezember 1916: „Das Zürcherbild hat eine gute Wendung genommen. Es ist in der Farbe schön geworden.“⁵¹² Und auch Hedy Hahnloser-Bühler gegenüber beschreibt er die Durcharbeitung ihrer Fassung als eine farbliche Anpassung an das Zürcher Bild.⁵¹³ Betrachtet man heute weniger voreingenommen die Zürcher Fassung im Vergleich mit der Basler Fassung, so muss man zum Schluss kommen, dass das Zürcher Gemälde die schwächere Fassung ist. Der Grund dafür liegt mit Bestimmtheit darin, dass es sich bei der Zürcher Fassung um eine Werkstattfassung handelt, wie wir aus einem Brief an Gertrud Müller wissen.⁵¹⁴ Bei der Übertragung in den grossen Massstab und für die grobe Ausmalung der Figuren griff Hodler auf Gehilfen zurück. Kolo Moser beschreibt diese "Teamarbeit" anlässlich seines Besuches bei Hodler im Jahr 1913, während dieser an der *Einmütigkeit* arbeitete: "Die Studien macht er auf etwa 75 Leinwänden, selbe vergrössert dann ein malender Negersklave. Er haut dann nur ein Paar Fleck<e> hinein und pu<t>zt die Köpf und Händ zusammen".⁵¹⁵ Was Kolo Moser hier über den Ge-

helfen Ferdinand Hodlers bei der Ausführung der *Einmütigkeit* berichtet, wird wohl ähnlich für *Blick in die Unendlichkeit* zutreffen. Köpfe und Hände sind Chef-sache, den Rest überlässt er grösstenteils seinen Gehilfen. Wer dieser oder diese “Negersklaven” allerdings waren, ist nicht bekannt. Jura Brüscheiler berichtet im Zürcher Katalog, dass Ferdinand Hodler 1912 die Maler Georges Darel (Geburtsname Erat)⁵¹⁶ und Théo Pasche⁵¹⁷ als “Gehilfen zur Ausführung von Kleinarbeiten (Grundierung, Quadrierung usw.) an seinen Wandbildern” angestellt hat.⁵¹⁸ Ob Georges Darel an der Zürcher Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* gearbeitet hat, muss offen bleiben. Bei Théo Pasche, scheint die Mitarbeit an der Zürcher Fassung jedoch gesichert zu sein. Nicht nur das Schweizerische Künstlerlexikon berichtet über dessen Zusammenarbeit mit Hodler bis zum Jahr 1916, sondern auch Jura Brüscheiler beruft sich auf ein mündliches Zeugnis des Künstlers aus den fünfziger Jahren. Dazu kommt, dass Théo Pasche der Mann von Clara Pasche-Battier war, die Modell stand für alle Fassungen von *Blick in die Unendlichkeit*.

Die Fotografien von Gertrud Müller über die Entstehung der Zürcher Fassung zeigen Ferdinand Hodler bei der Arbeit an Köpfen und Händen. Dass Hodler beim Hintergrund und bei den Gewändern der Frauen auf die Dienste fremder Hände und Pinsel zurückgegriffen hat, lässt sich an der Malweise der Zürcher Fassung des Bildes ablesen. Zudem wäre es Hodler alleine in der kurzen Zeit von zwei Monaten auch kaum möglich gewesen, die grosse Leinwand zu bewältigen, neue Modellstudien mit Gertrud Müller zu machen und die Basler und die Fassung Hahnloser nochmals zu überarbeiten. Mehr aber lässt sich momentan zum Atelierbetrieb von Ferdinand Hodler nicht sagen.⁵¹⁹

Die Malweise lässt meines Erachtens Rückschlüsse auf die schnelle Ausführung der Zürcher Fassung zu: Der Hintergrund wirkt flacher als bei der Basler Fassung, die floralen Motive sind weit reduzierter eingesetzt, die Behandlung der Gewänder ist pauschaler. Dass die reduzierte, beinahe stereometrische Ausführung der Frauenkörper jedoch nicht nur auf die Entstehungssituation des Bildes zurückgeführt werden sollte, sondern dass Hodler hier noch einmal

eine Vereinfachung, Angleichung oder Abstrahierung der Figuren anstrebe, muss auch in Betracht gezogen werden. Bei seinem Übermalungsvorschlag für die Zürcher Kunstgesellschaft etwa bezeichnet er mit Bleistift in symmetrischer Weise den Hinterkopf, beziehungsweise die Frisur der beiden äussersten Figuren rechts und links, ein Detail, das auf sein Bemühen um eine zeichenhafte Komposition zu werten ist, die durch die statuarischen Frauenfiguren betont wird, und die der Zürcher Fassung einen höheren "Abstraktheitsgrad" verleiht.

8 Bildtitel

Blick in die Ewigkeit, *Blick ins Unendliche*, *Blick in die Unendlichkeit*, dazu die französischen Versionen *Regard dans l'éternité* oder *regard dans l'infini* kursieren zu der monumentalen Komposition von Ferdinand Hodler für das Zürcher Kunsthaus. Was den französischen Bildtitel anbelangt, so gibt es wenig Zweifel am Namen der Komposition für das Kunsthaus. Bereits auf einer frühen Zeichnung von 1913 notiert Hodler eigenhändig: „Le regard dans l'infini“ (Abb. 82)⁵²⁰ Anders sieht es beim deutschen Bildtitel aus: Dieser taucht etwa in der ganzen Auseinandersetzung um das Auftragswerk für das Zürcher Kunsthaus nicht in den Dokumenten auf, und es existiert keine Zeichnung, unter die Hodler den Titel für sein Werk notiert hätte. 1916 verkauft Ferdinand Hodler eine kleine Fassung der Zürcher Komposition an das Sammlerehepaar Hedy und Arthur Hahnloser-Bühler in Winterthur. In einem Brief an Hedy Hahnloser vom 12. Dezember 1916 bezeichnet er dieses Gemälde mit dem Titel „Blick in das Unendliche“⁵²¹. Dies ist meines Wissens die einzige Nennung des Bildtitels in einem eigenhändigen Text des Künstlers. Allerdings gibt es in Zusammenhang mit dem Verkauf der ersten grossen Version von *Blick in die Unendlichkeit* zwei Dokumente von Ferdinand Hodler, die als Titel den Namen *Blick ins Unendliche* nennen: Im Juli 1917 schickt Ferdinand Hodler ein Telegramm an die Privatadresse von Wilhelm Barth, dem Konservator der Basler Kunsthalle: "überlasse dem kunstverein basel zu zwanzig tausend francs das bild blik <sic!> ins unend-

liche=hodler".⁵²² Ob das Telegramm von Hodler selber aufgegeben wurde, ist allerdings fragwürdig, da die schriftlichen Geschäfte häufig seine Frau Berthe Hodler für ihn erledigte. Dass aber auch im zweiten Telegramm den Verkauf des Gemäldes betreffend wieder von "Blick ins Unendliche" die Rede ist, lässt darauf schliessen, dass auch im Umfeld von Hodler dieser Name geläufig war.⁵²³ Auch die Solothurnerin Gertrud Müller, die Hodler während Jahren für das Gemälde Modell gestanden hat, und die mit dem Maler eine grössere Korrespondenz führte, in der immer wieder Kunsthaus-Gemälde die Rede ist, verwendet für das Inventar ihrer Sammlung diesen Namen: Vom 20. Dezember 1917 gibt es eine Verkaufsquittung von Ferdinand Hodler, in der Gertrud Müller handschriftlich die Titel der gekauften Bilder ergänzt. Eines diese Gemälde nennt sie "Studie zu dem Bild in Zürich: Blick ins Unendliche".⁵²⁴ Damit scheint erwiesen, dass für Hodler die Komposition *Blick ins Unendliche* hiess, was eine angemessene und weniger präventöse Übersetzung von *Regard dans l'infini* bedeutet, beziehungsweise die weniger abstrakte der beiden möglichen Übersetzungen, darstellt. Hans Mühlestein erhielt von Ferdinand Hodler persönlich für seine Publikation eine Kompositionsstudie für das Zürcher Gemälde, die er als *Der Blick ins Ewige* betitelt.⁵²⁵ Etabliert hat sich jedoch in der Literatur der Name *Blick in die Unendlichkeit*. Bereits im Katalog der grossen Zürcher Hodler-Ausstellung und somit zu Lebzeiten des Künstlers ist die Rede von *Blick in die Unendlichkeit*, wenn es um die Komposition für das Zürcher Kunsthaus geht.

In C. A. Looslis Werkkatalog treffen wir noch auf eine weitere Variation des Bildtitels: *Blick in die Ewigkeit*⁵²⁶ nennt dieser das Werk für das Zürcher Kunsthaus. Die Namen der Gemälde machten Loosli bei der Erstellung seines Generalkataloges vor oder kurz nach Hodlers Tod zu schaffen: "Eine weitere Schwierigkeit, die Hodlerschen Werke einwandfrei zu katalogisieren, boten und bieten gelegentlich heute noch ihre Bezeichnungen und Titel. Hodler selbst mass ihnen, wenigstens in seinen früheren Jahren, keine übermässige Bedeutung bei. Daher kam es oft vor, dass er ein- und dasselbe Werk in mehreren aufeinanderfolgenden Ausstellungen verschieden betitelte (...)."⁵²⁷ Dazu kamen noch Prob-

leme mit den Übersetzungen der Bildtitel aus dem Französischen ins Deutsche: “So oft Hodler französische Bilderbezeichnungen und Titel gab, wurden sie auf deutschem Sprachgebiet übersetzt, allein, von diesen Übersetzungen sind ihrer nur wenige, die sich gleichlautend behauptet haben.”⁵²⁸ Im Jahr 1922 erkundigte sich C. A. Loosli in Zusammenhang mit seinen Hodler-Forschungen beim Konservator der Basler Kunsthalle Wilhelm Barth nach den genauen Angaben zu *Blick in die Unendlichkeit*, unter anderem nach dem Namen der Hodlerschen Komposition.⁵²⁹ In seiner Antwort schrieb ihm Barth: “Punkto Titel: Hodler selber hat das Bild mir als “Regard dans l’Infini” bezeichnet (nicht: dans l’Eternité).”⁵³⁰ Dennoch bleibt Loosli bei der Bezeichnung *Blick in die Ewigkeit*, um die Verwechslungsgefahr mit dem früheren, gleichnamigen Gemälde zu vermeiden, merkt jedoch dazu an: “Der *Blick in die Ewigkeit* wird, seitdem die verschiedenen Fassungen dieses Werkes in der deutschen Schweiz ausgestellt wurden, gewöhnlich als der *Blick in die Unendlichkeit*, eine Aufschrift, die ihm übrigens Hodler selber gegeben hat, bezeichnet.”⁵³¹ Leider erwähnt er nicht, wo sich diese Aufschrift Ferdinand Hodlers findet. An dieser Namensgebung hält Loosli auch in seiner Publikation “Aus der Werkstatt Ferdinand Hodlers” aus dem Jahr 1938 fest.⁵³²

Die Hodler-Schülerin Stéphanie Guerzoni weist in ihrem Buch über den Künstler auf die Gründe hin, die zu diesen Namenproblemen geführt haben mögen: “Aussi curieux que cela paraisse, pour plusieurs grandes compositions de l’artiste, le titre fut cherché une fois l’oeuvre terminée, par Hodler aidé de ses familiers.”⁵³³ Stéphanie Guerzoni berichtet auch über Hodlers leichthändigen Umgang mit seinen tiefsinnigen Bildtiteln. Zudem soll Hodler sich seiner Schülerin gegenüber auch höchst ironisch über die Namen seiner Kompositionen geäußert habe: “Cherche un titre et donne toutes les explications que les gens aiment entendre. D’ailleurs, les critiques d’art s’en chargeront pour toi. C’est in-croyable ce qu’ils ont d’imagination, ces gens-là, et ce qu’ils peuvent inventer.”⁵³⁴

VIII Ferdinand Hodlers Monumentalmalerei

1 Stand der Forschung

Erstaunlicherweise sind gerade die grossen Wandbildaufträge von Ferdinand Hodler zum grössten Teil wenig erforscht. So fehlen sowohl zum *Rückzug von Marignano*⁵³⁵, zur *Einmütigkeit* als auch zu der unvollendeten *Schlacht bei Murten*⁵³⁶ im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich neuere systematische Darstellungen, die die vollständige Entstehungsgeschichte dieser bedeutenden Ausstattungsaufträge nachvollziehen würde. Zwar sind immer wieder einzelne Aufsätze zu verschiedenen Aspekten dieses ersten monumentalen Wandbildauftrages und zum Freskenstreit erschienen⁵³⁷, eine umfassende Darstellung fehlt jedoch nach wie vor.

Dank der Arbeiten von Anna Bálint konnte eine Lücke geschlossen werden beim Auftrag Ferdinand Hodlers für die Universität Jena, *Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813*.⁵³⁸ In ihrer Dissertation über das herausragende Werk von Ferdinand Hodler für das Treppenhaus in Jena hat Anna Bálint detailliert sowohl Auftragsgeschichte, als auch Werkgenese und Nachleben des Gemäldes recherchiert. Allerdings beschränkt sie sich in ihrer monographischen Darstellung auf das Gemälde, ohne es in Hodlers Werk zu situieren oder in einen grösseren Kontext der europäischen Wandmalerei zu stellen. Auch für Ferdinand Hodlers Auftragswerk für das Hannoveraner Rathaus *Einmütigkeit* fehlt eine fundierte Darstellung in der neueren Hodler-Literatur. Hier hat ebenfalls Anna Bálint wichtige Beiträge geleistet,⁵³⁹ aber auch hier fehlt bis heute eine Zusammenschau des Materials und eine Übersichtsdarstellung zu diesem zweiten grossen Auftragswerk, das Hodler kurz vor Kriegsausbruch fertigstellte. Die Forschungslage zu den beiden Wandbildaufträgen *Blick in die Unendlichkeit* für das Zürcher Kunsthaus und *Floraison* für die Aula der Zürcher Universität schliesslich ist an anderer Stelle besprochen.⁵⁴⁰

2 Die grosse Form

Schon früh setzte sich Ferdinand Hodler wenn auch nicht mit der Monumentalform der Wandmalerei, so doch mit der Malerei im öffentlichen Raum auseinander. Einer seiner ersten Aufträge nach seiner Ankunft in Genf soll ein Ladenschild für eine Metzgerei gewesen sein, für das er in Realien bezahlt wurde.⁵⁴¹ Sein nächster Auftrag war die Ausmalung eines Restaurants, der „Taverne du Crocodile“ in Genf (1886/87)⁵⁴², einem Projekt zwischen Dekorations- und Wandmalerei, von dem nicht weiter die Rede sein soll, als dass sich hier bereits Hodlers ganzes späteres Repertoire und Können „in nuce“ aufzeigen lässt. Auch der nächste grössere Auftrag für ein Kunstwerk im öffentlichen Raum bewegt sich zwischen Dekorationsmalerei und hoher Kunst.⁵⁴³ Für die Schweizerische Landesausstellung von Genf 1896 schuf er eine ganze Serie von Landsknechtsdarstellungen, die den Pavillon für die bildende Kunst schmückten.⁵⁴⁴

In Ferdinand Hodlers Werk gibt es generell eine Tendenz zur grossen Form. Seine Bildauffassung, für die er selber den Begriff des „Parallelismus“ geprägt hat, eignete sich ausgesprochen für die monumentale Form, ist sie doch charakterisiert durch eine stark symmetrische Bildauffassung, durch die Tendenz zur Variation des Gleichen innerhalb eines Gemäldes und den Willen zur Vereinfachung, der auf monumentale Wirkung zielt. Deshalb ist der Weg von Hodlers symbolistischen Einzelbildern zu den Wandgemälden ein kleiner, ja, man könnte sogar behaupten, dass kompositorisch letztlich kaum ein Unterschied besteht zwischen den Ölgemälden und den monumentalen Wandgemälden. Diese Beobachtung ist vielen frühen Texten der Hodler-Rezeption zu entnehmen und sie findet sich vor allem auch in der Diskussion seiner Thesen zum Parallelismus.

Die wichtigsten Aussagen von Ferdinand Hodler zur Monumentalmalerei überliefert sein erster Biograph und Freund C. A. Loosli: „Die vornehmste, wenn nicht die einzige Aufgabe der Malerei als Technik sei ihre Zier und Schmuckwirkung, die sich der Architektur unterzuordnen und sich ihr einzufügen ha-

be.⁵⁴⁵ Laut Loosli glaubte Ferdinand Hodler also an das Credo der Synthese der Künste unter der Führung der Architektur, wie es zur Jahrhundertwende Gültigkeit hatte.⁵⁴⁶ Und er soll sogar seine gesamte Malerei als eigentliche Monumentalmalerei verstanden haben: „Wenn ich ein Bild male, so denke ich es mir immer im baulichen Rahmen. Es ist ein Unglück, dass wir Staffeleibilder malen müssen. Ein Gemälde sollte sich einem architektonischen Rahmen, der seine Masse und Bedeutung erst recht betont, stets organisch einfügen, nicht aber von einer Wand an die andere abgehängt werden können. Die Möglichkeit, unsere Staffeleibilder bald hier bald dort, in bald passender, bald ungeeigneter Beleuchtung und Umgebung aufhängen zu können, beraubt sie eines guten Teils ihrer Dauerwirkung, ihrer Eindringlichkeit und ihrer Weihe. Aus diesem Grunde suche ich für meine Bilder den Mangel einer architektonischen Grundlage dadurch zu ersetzen, dass ich sie wenigstens in sich architektonisch aufbaue, damit sie sich, wenn sie einmal ihre passende Umgebung, den ihnen zuzugewandten architektonischen Hintergrund finden, einfügen, als wären sie gerade dafür gemalt worden.“⁵⁴⁷

Es gibt aber auch anders lautende Aussagen von Ferdinand Hodler über die monumentale Malerei. In der Schlussphase seiner Arbeit an der ersten Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* für das Zürcher Kunsthaus sprach Hodler von der Beschwerlichkeit dieser Arbeit und von seiner Vorfreude auf neue freiere Aufträge. Und Zeit seines Lebens blieb das „Landschaften“, also die Pleinairmalerei in der freien Natur mit Pinsel und Leinwand, eine für ihn liebe und erholsame Tätigkeit. Deshalb sind die Aussagen von Loosli, die erst 1938 erschienen sind, doch mit einiger Vorsicht zu geniessen.

3 Ferdinand Hodler und die Schweizer Wandmalerei

Ferdinand Hodler hat als Monumentalmaler in der Schweiz seiner Zeit eigentlich keinen Konkurrenten, ein Umstand, den der grösste Schweizer Architekt Karl Moser beinahe als Selbstverständlichkeit hinnahm, indem die Auftragsver-

gaben für seine repräsentativsten Bauten, das Zürcher Kunsthaus und die Aula der Zürcher Universität, direkt an Ferdinand Hodler gingen.

Die Schweiz hat keine grosse Tradition in repräsentativen Bauten aufzuweisen, die überhaupt Raum geboten hätten für grossformatige Wandmalerei. Neben den Moserschen Bauten, zu denen neben dem Zürcher Kunsthaus und der Universität auch noch einige Kirchenbauten gehören – allen voran die Paulus-Kirche in Luzern –, dem Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, dem Musée d'Art et d'histoire in Neuchâtel, und dem Bundeshaus in Bern entstanden um die Jahrhundertwende kaum grosse öffentliche Gebäude, für die Gelder für Monumentalmalerei aufgebracht werden konnten. Ich werde deshalb im folgenden Ferdinand Hodlers Stellung in der Schweizer Wandmalerei vorab am Beispiel des Zürcher Kunsthauses mit den Plänen für die Loggia-Ausstattung und der Zürcher Universität erörtern.

Ursprünglich hatte Karl Moser nur das Treppenhaus für die malerische Ausstattung des neuen Kunsthauses vorgesehen. Im Jahr 1910 anerbote sich aber Arnold Schwarzenbach-Fürst zusammen mit seiner Schwester zu Ehren seiner verstorbenen Mutter Antoinette Schwarzenbach-Oetiker die Ausmalung der Loggia des neuen Kunsthauses zu finanzieren.⁵⁴⁸ Er schlug dafür den Künstler Hans Brühlmann vor, den die Familie Schwarzenbach seit 1904 unterstützte und mit dem sie auch freundschaftliche Kontakte pflegte. Die Ausmalung der Loggia durch Hans Brühlmann kam nie über einige Entwurfszeichnungen hinaus, weil der Maler kurz darauf erkrankte und sich bis zu seinem Tod im Jahr 1913 nie mehr erholte.

Im August 1910 kam Karl Moser anlässlich einer Sitzung der Zürcher Kunstgesellschaft auf die Loggiafrage zurück und schlug wegen der Krankheit Brühlmanns vor, dass der Basler Maler Heinrich Altherr mit der Ausmalung beauftragt werden solle.⁵⁴⁹ Karl Mosers Vorschlag wurde nicht angenommen, und nach längeren Diskussionen in der Kunstgesellschaft, die die Konflikte zwischen Auftraggeber und Architekten zeigen⁵⁵⁰, wurde beschlossen, eine Konkurrenz zwischen Cuno Amiet und Altherr zu veranstalten mit der Auflage, dass

Amiet nach Möglichkeit der Vorzug gegeben werden sollte.⁵⁵¹ Den Protokollen der Zürcher Kunstkommission entnehme ich, dass diese Konkurrenz nicht stattgefunden hat, sondern der Auftrag nach einer Probehängung und einer pauschalen Erläuterung seiner Absichten durch den Maler an Cuno Amiet ging.⁵⁵² Karl Moser sah dem Wettstreit zwischen den beiden bedeutendsten Schweizer Künstlern gespannt entgegen. In seinem Tagebuch notiert er nach einem Treffen mit Hodler und Amiet zur Besprechung der Ausmalungen: "Da nun Hodler die grosse Treppenhauswand bemalt, wird es einen mächtigen Wettkampf zwischen diesen beiden genialen Künstlern geben. Amiet hatte noch keine monumentale Aufgabe bekommen!"⁵⁵³

Die Auftragsvergabe an Cuno Amiet war nun pikant, standen doch Amiet und Hodler seit Jahren in einem Konkurrenzverhältnis. Für Amiet, der um die Jahrhundertwende von Hodler deutlich beeinflusst gewesen war,⁵⁵⁴ und der sich vor allem nach der gemeinsamen Ausstellung in der Wiener Secession von 1904, wo man ihn als Epigonen Hodlers bezeichnet hatte, von diesem abzusetzen bemühte,⁵⁵⁵ musste die Arbeit für das Kunsthaus eine grosse Herausforderung bedeuten. Amiet besass zu diesem Zeitpunkt keinerlei Erfahrung mit monumentaler Malerei und richtete sich so in der Folge nach dem einzigen grossen Schweizer Freskenmaler - Ferdinand Hodler. Sein Triptychon *Die Wahrheit*⁵⁵⁶, das er 1913 ablieferte, nachdem das erste, von ihm vorgeschlagene Projekt mit Gartenszenen abgelehnt worden war,⁵⁵⁷ erinnert fatal an verschiedene Werke Hodlers⁵⁵⁸ und zeigt gleichzeitig brutal auf, dass Amiet weder einen Stil für die grossflächige Wandmalerei besass, noch die gestische Expression des Körpers für seine Bildinhalte zu gebrauchen wusste. Auch das Programm, das Amiet in einem Brief an Karl Moser ausführt, mutet naiv an: "Im Mittelbild sollte die Kunst dargestellt werden, wie sie sich immer gleich bleibt ob sie gut geheissen oder getadelt wird. In den Seitenfeldern hätte ich gezeigt wie daraus dass man sich der Kunst öffnet das Glück und die Arbeitslust entspringen, dargestellt durch je in Paar, und auf der Seite mit den sich der Kunst Verschliessenden die Traurigkeit und der Neid. Und das musste auf die einfachste Weise und mit

etwas Feierlichkeit dargestellt werden."⁵⁵⁹ Es waren jedoch nicht die ungelenten Allegorien des Malers, die sowohl die Kunstgesellschaft, als auch Moser zu einer Ablehnung der Gemälde brachte. Farbigkeit, Dimension und die Einfügung in das architektonische Ganze wurden bemängelt, und der Präsident der Kommission spricht von "einer gewaltsamen Störung in der Einheit des Hauses"⁵⁶⁰. Der Ablauf erinnert fatal an das, was kurz darauf mit Hodler passieren wird. Karl Moser schreibt einen diplomatischen Brief an Amiet, in dem auch er lediglich auf die "Empfindung der Inkongruenz zwischen Bildwerk und Umgebung"⁵⁶¹ hinweist, ohne ein Wort über die Allegorik, beziehungsweise den Bildinhalt des Triptychons zu verlieren: „Aber unter Monumentalmalerei verstehe ich nicht irgend ein vereinfachtes stilisiertes Motiv, sondern dazu gehört noch die Hauptbedingung: Das Aufgehen der Malerei im Raum, das Veredeln und Verschönen des Raumes, *das Verwachsen der Malerei mit dem Raum zu einem höheren Ganzen.*"⁵⁶² Amiet verteidigt sich vorerst, indem er darauf hinweist, vom "dekorativen Prinzip"⁵⁶³ ausgegangen zu sein. Er erklärt sich aber in der Folge bereit, eine in Grösse und Farbigkeit dem räumlichen Kontext angepasste Fassung zu malen.⁵⁶⁴

Die Vorfreude von Karl Moser auf den Paragone in Sachen Wandmalerei zwischen Cuno Amiet und Ferdinand Hodler war also verfrüht, das Experiment ist kläglich gescheitert. Erst im Jahr 1918 und nach verschiedenen weiteren Versuchen schliesst Amiet die Arbeit an der Loggia-Ausmalung mit seinen *Jungbrunnen*-Bildern ab.

Für dieses Scheitern gibt es viele Gründe: Sicher hat es daran gelegen, dass man Cuno Amiet, angesichts seiner Versuche einen monumentalen Stil zu erreichen, grosse Schwierigkeiten bei der Bewältigung einer solchen Aufgabe attestieren muss. Es mag aber auch daran gelegen haben, dass man Amiet nicht seine eigene Ikonographie bearbeiten liess, als man ihm den Auftrag für die Loggia des Kunsthauses anvertraute, nämlich eine seiner *Obsternten*, an denen er zu dieser Zeit arbeitete.⁵⁶⁵ Dass man ihm aber gleichzeitig kein klar umrissenes Programm für die Ausmalung der Loggia vorschrieb, hat den Maler wohl zu seiner

seiner präventiven Komposition verleitet. Auf der anderen Seite scheinen auch die Vorgaben des Architekten Karl Moser alles andere als klar gewesen zu sein. Aus den beiden Briefen zu schliessen gab sowohl die Positionierung der Bilder, das Motiv als auch die Farbgebung – ein kräftiger rot-gelber Klang, der für Moser offenbar etwas „Schmetterndes“ hatte – zu reden. Auch heute noch erstaunt an dieser Korrespondenz, dass diese grundlegenden Fragen zu jeder Wandmalerei zwischen Architekt und Maler nicht vorgängig besprochen wurden, sondern erst im Nachhinein als Begründung für die Ablehnung der künstlerischen Arbeit von Amiet zur Sprache kommen. Und mit dem Solothurner Maler Amiet ist man erstaunt, dass solche unterschiedlichen Einschätzungen zustande kommen, obwohl sich der Architekt und der Maler grundsätzlich über die Form und die Funktion von monumentaler Wandmalerei einig waren: „Ich bin nur erstaunt dass wir nicht einig sind, nachdem wir uns bei den Universitätsbildern doch so gut verstanden hatten.“⁵⁶⁶ Zusammenfassend kann man sagen, dass die Kommunikationsprobleme zwischen Architekt und Künstler – sei dies Hodler selber oder in diesem Fall Amiet – offenbar systematisch auftraten, weil beide Parteien es versäumten, sich vorgängig abzusprechen über die Grösse, die Positionierung, die Thematik und die Farbigkeit ihrer monumentalen Wandbildprojekte. Wahrscheinlich lag dies nicht zuletzt daran, dass sich im Fall der monumentalen Wandmalerei zwei grundsätzlich verschiedene Auffassungen vom Künstlertum begegnen. Auf der einen Seite gibt es den autonomen Künstler, der als Genie die Inhalte seiner Arbeit in romantischer Tradition aus seinem Innern schöpft und auf die Leinwand oder die Mauer bringt. Auf der anderen Seite entstehen monumentale Wanddekorationen im Auftragsverhältnis für bestimmte Orte, die von einem Raumkünstler-Architekten bereits gestaltet sind. Man muss Karl Moser zugute halten, dass er die künstlerische Autonomie der Maler respektieren wollte, indem er ihnen möglichst wenig konkrete Vorgaben gab, auf der anderen Seite entstanden so die gravierenden Missverständnisse bezüglich der elementarsten Koordinaten eines solchen Auftragswerkes.

Ferdinand Hodler gelang es bei seinem Projekt für das Treppenhaus des

Kunsthauses trotz der schwierigen Umstände und dank seiner grossen Professionalität, sich aus der Bredouille zu ziehen, indem er kurzerhand auf die Kritik bezüglich der Grösse seiner Leinwand einging und eine zweite kleinere Fassung malte. Im Fall von Cuno Amiet muss man feststellen, dass er an dieser ambivalenten Konstellation zwischen Auftragswerk und freier künstlerischer Arbeit scheiterte, da er sich sowohl inhaltlich als auch formal auf Kompromisse einliess.

Wie komplex die Zusammenarbeit zwischen Architekten, Künstlern und Auftraggebern war, hatte bereits ein Jahr vorher der „zweite Freskenstreit“ um die Ausmalung der Universität gezeigt, in den neben dem Architekten Karl Moser sowohl Amiet als auch Hodler involviert waren. Ferdinand Hodler wurde nämlich nicht nur der Auftrag für die Ausmalung der Südwand in der Aula der Universität übergeben, sondern er war zusammen mit Cuno Amiet auch als Künstler in der Jury vertreten, die die Entwürfe für die Räumlichkeiten des Dozentenzimmers und der Senatszimmer beurteilten. Als 1913 die jungen Zürcher Maler Paul Bodmer und Hermann Huber als Sieger aus dem Wettbewerb um die Ausmalung der Universität hervorgegangen waren, brach eine Protestwelle aus, wie man sie in der Schweiz seit dem Freskenstreit im Schweizerischen Landesmuseum nicht mehr erlebt hatte. Die gesamte Dozentenschaft sprach sich gegen die Ausmalung ihrer Universität aus, geharnischte Leserbriefe erschienen in den Tageszeitungen, Pamphlete wurden publiziert und die Gegner der künstlerischen Ausstattung wandten sich sogar an den Bundesrat mit dem Vorwurf, dass die sogenannte Hodler-Clique die Schweizerische Kunstwelt unterwandert habe. Auch der Zürcher Regierungsrat, der den Entscheid der Jury mitgetragen hatte, wankte in seiner Solidarität zum Architekten und seinem raumkünstlerischen Projekt. Er beauftragte Karl Moser, einen Vortrag vor den Dozenten der Universität Zürich zu halten, um diesen den Sinn und die Qualität der Konkurrenz-Entwürfe zu erklären. Diesen Vortrag hielt Karl Moser am 10. Januar 1914 an der Universität.⁵⁶⁷ Wichtig ist er in Zusammenhang mit Ferdinand Hodlers Stellung in der Schweizerischen Wandmalerei, weil sich der Architekt weniger

über die Entwürfe der jungen Zürcher Künstler äusserte, als dass er sich zu einer Apologie Ferdinand Hodlers und seiner Bedeutung als Monumentalmaler aufschwang. Wie polemisch die Reaktion auf die Wandbildentwürfe von Kündig und von Bodmer gewesen sein muss, spiegelt schon die Einleitung zu seiner Rede. Der Architekt scheut nicht davor zurück, den Aufruhr in der zürcherischen Kunstszene mit der Kreuzigung Christi und der Hexenverfolgung zu vergleichen.⁵⁶⁸ Noch 1913 reichte in Zürich das Reizwort „Hodler“, um eine neue öffentliche Debatte über die zeitgenössische Kunst zu entfachen, selbst wenn es nicht um Ferdinand Hodlers eigenen Werke ging, denn auch 15 Jahre nach *Marignano* galten Hodlers Werke in der Schweiz nicht als nationale Ikonen, sondern als provokative Werke modernster Kunst.

4 Hodler und die europäische Wandmalerei

Schon früh wurde Ferdinand Hodlers Bedeutung als Monumentalmaler von seinen Zeitgenossen erkannt und gewürdigt. In höchsten Tönen lobt der Architekt Henry van de Velde den Schweizer Ferdinand Hodler in seinem Nachruf von 1918: „Die Schweiz verlor ihren grössten Maler, den ersten grossen Maler, den sie gehabt hat. Die Menschheit verlor zur selben Stunde an Hodler den Maler, dem von allen unsern heutigen Malern es noch am ehesten gelang, den Stil der dekorativen Malerei unserer Epoche zu formulieren.“⁵⁶⁹ Van de Velde hebt an Hodlers dekorativer Malerei seine „elementare Kühnheit“ hervor, seine „genaue Zeichnung“, die „primitive Farbgebung“ und die „Verneinung der Perspektive“⁵⁷⁰ Allerdings schränkt er Hodlers tatsächliche Bedeutung für die Entwicklung eines neuen Stiles später wieder ein: „Wir können uns den dekorativen Stil Hodlers in seinen Beziehungen zur Architektur unserer Zeit nur theoretisch vorstellen.“⁵⁷¹ Denn Hodler habe nie Gelegenheit gehabt, seine Kunst an wirklich moderner Architektur zu zeigen; weder das Zürcher Landesmuseum, noch die Universität Jena oder das Rathaus von Hannover finden vor van de Veldes Architektenauge Gnade. Die Moserschen Bauten in Zürich bleiben zwar unerwähnt,

man kann jedoch vermuten, dass auch das Kunsthaus für den Vertreter der neuen Architektur noch zu deutlich in der historistischen Tradition des 19. Jahrhunderts stand.

Anlässlich der grossen Hodler-Ausstellung 1921 in Bern schreibt Hans Hildebrandt in einem Aufsatz über Hodlers Wandmalerei: "Die Befähigung Hodlers zur Wandmalerei ist um so erstaunlicher, als dieser Künstler, ungleich den Meistern der Vergangenheit auf diesem Gebiete, nicht etwa auf einer in sich geschlossenen und festgegründeten Überlieferung weiterbauen konnte, sondern, weil das 19. Jahrhundert die Tradition abgebrochen hatte, selbst erst zur Fundamentlegung schreiten musste."⁵⁷² Hildebrandt stellt Hodler als Erneuerer der Gattung über Hans von Marées und Puvis de Chavannes, die zwar ihrerseits das Tafelbild überwunden, jedoch in der Tradition der Renaissance-Malerei verhaftet blieben. Hodler überwand die illusionistische Malerei, und gelangte zu einem „Flächenstil“⁵⁷³ in der Wandmalerei, der ihm seine bleibende Bedeutung in der abendländischen Malerei sichert. Diesen erreicht er über den "Parallelismus der Raumwerte", in der architektonischen Integration seiner Wandmalerei und über den Parallelismus der Reihung oder Wiederholung ähnlicher Motive. Über diese Rhythmisierung und Stilisierung entwickelt Hodler den ihm eigenen Stil. Hans Hildebrandt sieht in Hodlers „Flächenstil“ ein absolut singuläres Phänomen, das „völlig vereinzelt steht innerhalb der Kunst seiner Zeitgenossen, ihm aber desto tieferen und nachhaltigeren Einfluss auf das Schaffen des kommenden Malergeschlechtes sichert.“⁵⁷⁴ Diese These sollte sich nicht bewahrheiten, der Einfluss Ferdinand Hodlers sollte minimal bleiben, seine Rolle als Solitär der Wandmalerei blieb auch für die kommende Generation bestehen.

Ferdinand Hodler war also von seinen Zeitgenossen als Wandmaler hoch geschätzt, was auch seine internationalen Aufträge dokumentieren. Welches aber ist seine Position in der zeitgenössischen Monumentalmalerei? Ist er wirklich dieses völlig vereinzelt Genie, das aus der schweizerischen Mentalität heraus einen völlig eigenständigen Stil entwickelt hat? Hodler war alles andere als isoliert in der europäischen Kunstszene seiner Zeit. Besonders enge Kontakte

verbanden ihn mit Wien, wo er 1904 mit seiner Ausstellung in der Secession den europäischen Durchbruch feiern konnte.⁵⁷⁵ Mit dem bedeutendsten österreichischen Maler Gustav Klimt verband ihn lebenslang eine enge Freundschaft, und Ferdinand Hodler schätzte insbesondere die Monumentalgemälde seines Freundes: „Speziell liebe ich seine Fresken; in ihnen ist alles still und fließend, und auch er benutzt hier gerne Wiederholungen, wodurch dann seine prachtvoll dekorativen Wirkungen entstehen (...).“⁵⁷⁶ Sehr wahrscheinlich bezieht sich Ferdinand Hodler hier auf den Beethoven-Fries⁵⁷⁷, den Klimt 1902 für die Wiener Secession gemalt hatte, in dem sich tatsächlich „Wiederholungen“ finden, die dem Hodlerschen Geschmack entsprechen könnten. Schaut man sich die Monumentalwerke des Schweizers und des Österreicherers jedoch genauer an, so findet man wenig Gemeinsamkeiten zwischen den beiden. Klimt emanzipierte sich von seinem Frühwerk, das noch ganz in der Tradition der Makart-Zeit mit ihrer theatralisch-erzählerischen Gesten- und Bildsprache steht, indem er den menschlichen Körper und die ganze Bildfläche in floral und vegetabil inspirierte Ornamente auflöst.⁵⁷⁸ Damit geht er stilistisch einen Weg, den man der tektonischen Malerei Ferdinand Hodlers als diametral entgegengesetzt bezeichnen könnte. Das gleiche gilt für die Auffassung des weiblichen Körpers in der Monumentalmalerei der beiden Künstler: Beide benutzen zwar den weiblichen Körper als Träger der symbolistischen Aussagen ihrer Werke, bei Klimt werden die Körper jedoch ihrer Körperhaftigkeit im Ornament enthoben, und tendieren in „schwebenden Gruppen ineinander verschachtelter Leiber“⁵⁷⁹ Richtung Abstraktion. Ähnlichkeit zwischen Klimt und Hodler finden sich am ehesten in der Rezeptionsgeschichte der beiden Künstler: Gustav Klimt stieß mit seinen Wiener Universitätsbildern⁵⁸⁰ kurz nach 1900 auf ein ähnliches Missverständnis und auf die gleiche Empörung wie Ferdinand Hodler mit seinen *Marigano*-Fresken.

Der zweite bedeutende, zeitgenössische Künstler, mit dem Ferdinand Hodler immer wieder verglichen wird, ist Edvard Munch.⁵⁸¹ Den substanziellsten Vergleich der Kunst von Hodler und Munch hat Robert Rosenblum geleistet, der beide Künstler als eminente Vertreter einer verschütteten Tradition der

nördlichen Romantik zurechnet, in der Hodler eine Mittlerposition zwischen dem empirischen van Gogh und dem abstrakten Munch einnimmt.⁵⁸² Für Rosenblum ist Hodler ebenso wie Munch auf der Suche nach „neuen ikonographischen Ausdrucksmitteln“, um ein „unverbrauchtes kosmisches Erleben zu transportieren“.⁵⁸³ Hodler und Munch treffen sich dabei mehr in der Behandlung von postromantischen Themen wie der unberührten Natur oder mit ihren Tageszeiten-Zyklen, auf direkte Bildvergleiche lässt sich Rosenblum bezüglich der Monumentalmalerei des Schweizers und des Norwegers nicht ein. Biographisch gibt es einige Berührungspunkte zwischen Hodler und Munch. Munch hielt sich 1900 mehrere Wochen in der Schweiz auf, und er könnte damals Gemälde von Ferdinand Hodler gesehen haben.⁵⁸⁴ Wichtiger noch sind Ausstellungen, auf denen Werke der beiden zu sehen waren, allen voran die Schau von 1904 in der Wiener Secession, wo neben Hodlers Werken vor allem auch die Werke von Edvard Munch enthusiastisch besprochen wurden.⁵⁸⁵ Dennoch liegen Munchs und Hodlers Malerei letztlich weit auseinander. Munchs psychologischer Symbolismus und die starke Bedeutung der Farbe, sein völliges Desinteresse am anatomischen, menschlichen Körper unterscheiden ihn deutlich von Hodler. Eva Zeller charakterisiert scharfsinnig die Munchsche Ausdruckskunst: „Nicht die Figuren sind aktiv, sondern die Formen.“⁵⁸⁶ Auch in seiner Frauenideologie steht Munch näher bei Klimt mit seiner Auffassung von einer destruktiven, bedrohlichen Sexualität und Weiblichkeit.

Am nächsten steht Ferdinand Hodler jedoch mit seiner Monumentalmalerei keinem Meister der nordischen Romantik, sondern einem der bedeutendsten und einflussreichsten Künstler in Frankreich des 19. Jahrhunderts, nämlich Pierre-Cécile Puvis de Chavannes (1824-1898). Als Hodler 1891 mit der Komposition der *Nacht* nach Paris reiste, um im Ausland die Anerkennung zu finden, da soll er sich an Puvis de Chavannes gewandt haben, der ihn mit Joséphin Peladan bekannt machte, und ihm so die Möglichkeit verschaffte, in Paris auszustellen.⁵⁸⁷ Zudem soll sich Puvis lobend über das Bild geäußert haben, wie Ferdinand Hodler stolz seinem Freund Bützberger berichtet: „Ich habe auch vernom-

men, dass der Ehrenpräsident der S. d. A. M. (Société des Arts Modernes, d. V.), Puvis de Chavannes, das Bild hervorgehoben hat.⁵⁸⁸ Hodler selber erwähnt den Franzosen in seinem philosophischen Vortrag „Mission de l'artiste“ als künstlerisches Vorbild, das ebenso wie er selber nach Harmonie in der Kunst strebt: „La course folle vers la diversité est générale, sauf chez quelques-uns qui, comme Puvis de Chavannes, introduisent cette note d'harmonie.“⁵⁸⁹ Die Verwandtschaft zwischen dem erfolgreichen französischen Maler und dem Schweizer wurde in der Hodler-Literatur immer wieder zur Kenntnis genommen,⁵⁹⁰ blieb aber eigentümlicherweise ohne wirkliche Resonanz. Das hatte vor allem damit zutun, dass Puvis de Chavannes – ganz ähnlich wie Hodler selber als Figurenmaler – zu den am meisten verkannten Künstlern des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts gehörte. Nach einer Zeit enormen Ruhmes ging Puvis de Chavannes nach dem ersten Weltkrieg vergessen. Erst seit den 1990er Jahren hat die Neuentdeckung dieses Künstlers begonnen, der sich vor allem als Monumentalmaler einen Namen gemacht hat.⁵⁹¹ Ein besonderes Verdienst hat dabei Serge Lemoine, der mit seiner Ausstellung und der opulenten Publikation nicht nur Puvis de Chavannes' Bedeutung als Vertreter eines modernisierten Klassizismus gezeigt hat, sondern der auf den prägenden Einfluss des Künstlers auf die Tradition der modernen französischen Kunst eines Matisse oder eines Picasso hingewiesen hat. Wenn sich Ferdinand Hodler also an der Figur und an der Malerei von Puvis de Chavannes orientierte, so befand er sich dabei in bester „avantgardistischer“ Gesellschaft und war nicht reaktionär auf die Vergangenheit ausgerichtet. Schaut man sich die Fresken an, die Puvis de Chavannes für Kirchen und Museen geschaffen hat, so fallen die hauptsächlichen Charakteristika ins Auge, die Ferdinand Hodler fasziniert haben müssen. Puvis stellt die menschliche Figur als klassischen Körper ins Zentrum seiner Gemälde und setzt diesen mittels der Gestik allegorisch ein.⁵⁹² Die Gemälde haben keine perspektivische Tiefe, sondern werden durch den Rhythmus der Figuren strukturiert. Bei mehreren Figuren sind diese häufig friesartig in dekorativ wechselnden Stellungen arrangiert.⁵⁹³ Die Kompositionsprinzipien bleiben sich in Fresko und Tafelgemälde

gleich, und Puvis de Chavannes arbeitet zum Teil ähnlich wie Hodler mit der Wiederholung von Figuren.⁵⁹⁴ Es kommt dazu, dass Puvis de Chavannes sowohl im Musée de Picardie in Amiens als auch im Musée des Beaux-Arts de Lyon die repräsentativen Treppenhäuser der Museen ausgemalt hatte. All dies machte den Franzosen zum grossen Vorbild des Schweizer Malers, an das er sich wahrscheinlich auch noch erinnerte, als er sich nach 1910 an die Arbeit an *Blick in die Unendlichkeit* für das Zürcher Kunsthaus machte. Sowohl vom Formalen als auch vom Inhaltlichen her lassen sich Parallelen zu den oben erwähnten Charakteristika der Malerei von Puvis ziehen. Vor allem atmet die Komposition für das Treppenhaus im Zürcher Kunsthaus bei aller Eigenheit und bei allem persönlichen Stil eines Ferdinand Hodlers einen ähnlichen Geist wie die Monumentalmalerei des Franzosen: Er stellt mit einfachen Mitteln die Harmonie der Welt in einer allegorischen Figurenkombination dar. Mit Serge Lemoine kann man so Ferdinand Hodler als einen begnadeten Schüler des französischen Symbolisten sehen: “A travers les sujets qu’il aborde, où il illustre sa vision de l’homme et de l’univers, dans ses paysages comme dans ses portraits plus simples, Hodler a su, comme Gauguin créer un style, qui, tout en restant fidèle à Puvis, en constitue l’un des développements les plus originaux et les plus féconds pour l’avenir.”⁵⁹⁵

IX Die Modelle

1 Maler und Modell

Die Beziehung zwischen Maler und Modell wird in einer der Ursprungslegenden der Kunst thematisiert. Die Erfindung der Zeichenkunst geht nach Plinius auf die Tochter des Töpfers Butades in der griechischen Stadt Sykion zurück, die die Silhouette vom Profil des Geliebten auf der Wand abzeichnete, um seine Züge festzuhalten. Derselbe Autor berichtet von Apelles von Ephesus, der sich beim Porträtieren von Kampaspe, der Geliebten Alexanders des Grossen, in diese verliebte und das Glück hatte, sie von seinem verständnisvollen Herrscher geschenkt zu bekommen. Und schliesslich sei an Pygmalion erinnert, der die schöne Galatea dank seiner Liebe und mit Hilfe von Venus zum Leben bringen konnte. Maler und Modell sind – das lässt sich aus diesen Erzählungen schliessen – seit jeher durch ein erotisches Verhältnis miteinander verbunden, sei dies nun der irdisch-pragmatische oder der platonisch-überhöhte Eros, der in den Ursprungslegenden als Wurzel der Kunst gefeiert wird.

Maler und Modell bilden auch eines der grossen Themen in der Malerei des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts. Aktzeichnen und Aktmalerei waren einerseits obligater Teil der akademischen Malerausbildung, andererseits beschäftigten sich die Künstler mit dem Thema von Maler und Modell in der Form von traditioneller Ikonographie wie etwa dem Paris-Urteil⁵⁹⁶ oder in Atelierdarstellungen von Maler und Modell. Als berühmtestes Beispiel für letztere sei Gustave Courbets *Atelier* (Abb. 141)⁵⁹⁷ genannt, die schweizerische Variante hat Frank Buchser mit seinem programmatischen Gemälde *Kritik*⁵⁹⁸ gemalt.

Von Ferdinand Hodler kennen wir keinerlei Ateliergemälde, das Maler und Modell darstellt. Dennoch steht die Frage nach der Bedeutung der Modelle an einem zentralen Punkt bei der Untersuchung von Hodlers Malerei, hat er doch die ihm eigenen Formen der Darstellung an seinen Modellen entwickelt. Und – so lautet weiter die These, die ich in den folgenden zwei Kapiteln darlegen werde

– seine persönlichen Kontakte zu seinen weiblichen Modellen haben seine Kompositionen massgeblich mitgeprägt, was ich am Gemälde für das Zürcher Kunsthaus zeigen werde.

Im folgenden Kapitel werden vorerst die wichtigsten Modelle von Ferdinand Hodler für *Blick in die Unendlichkeit* vorgestellt und deren Einfluss auf die Monumentalkomposition erläutert. Auch hier muss leider gesagt werden, dass wichtige Quellen zu den Modellen des Künstlers nicht eingesehen werden konnten. So befinden sich etwa die Briefwechsel zwischen Jeanne Charles und Clara Pasche-Battier in Besitz von Jura Brüscheiler. Erstere Korrespondenz ist auszugswise veröffentlicht⁵⁹⁹, über die Korrespondenz mit dem zweiten Modell ist mir nichts bekannt. In der frühen Hodler-Literatur schliesslich ist wenig zu erfahren über die Frauen, die Ferdinand Hodler Modell gestanden sind. Hier scheint lange Zeit das Tabu nachgewirkt zu haben, über Hodlers Modelle oder Geliebte zu schreiben, bevor die Betroffenen nicht verstorben waren.

2 Gertrud Müller (1888-1980)

Gertrud Müller, die eigenwillige Fabrikantentochter aus Solothurn⁶⁰⁰, spielt bei der langjährigen Entstehungsgeschichte von *Blick in die Unendlichkeit* eine grosse Rolle.

Sie lernt Ferdinand Hodler zusammen mit Cuno Amiet 1902 anlässlich der Eröffnung des Kunstmuseums Solothurn kennen. Mit 16 Jahren nimmt sie Malunterricht auf der Oschwand, und Amiet vermittelt ihr die Kenntnis der modernen zeitgenössischen Malerei. Im Alter von 20 Jahren erwirbt sie als erstes Bild ihrer späteren Sammlung den *Irrenwärter von Saint-Rémy*, ein bedeutendes Porträt von Vincent van Gogh⁶⁰¹. Ansonsten sammelt sie Maler, die sich im Umfeld ihres Mallehrers und Beraters Cuno Amiet bewegen. 1909 kauft sie erstmals drei Gemälde von Hodler und beginnt von diesem Zeitpunkt an mit dem gezielten Aufbau einer Sammlung dieses Künstlers. Anlässlich des Bilderkaufs von 1909 besucht sie Ferdinand Hodler zum ersten Mal in seinem Atelier. 1911

schreibt sie an Hodler, dass sie nach Genf komme, um sich ein Auto der Marke Piccard-Pictet zu kaufen⁶⁰². Der Maler bittet sie, für ihn Modell zu sitzen und malt das grosse Ganzfigurenbildnis im rosa Seidenkleid (Abb. 115)⁶⁰³. Dieses wird zum Auftakt für eine ganze Reihe von Gemälden, die Hodler während den folgenden Jahren von der jungen Frau malen wird.⁶⁰⁴ Diese Bildnisse von Gertrud Müller gehören zu den herausragendsten Frauendarstellungen des Malers. Es entsteht ein enges Verhältnis zwischen der jungen Frau und dem bald 60jährigen Maler. Seelenfreundin, Muse oder Geliebte – die Spekulationen über das Verhältnis zwischen Maler und Modell decken die ganze Palette der Beziehungsmöglichkeiten ab. Anlässlich eines Besuches von Gertrud Müller 1911 in Genf zeichnet Hodler in sein Skizzenbuch ein ornamental verziertes Herz, und schreibt in dessen Mitte "Gertrud"⁶⁰⁵. Fritz Klimsch, der deutsche Bildhauer und Freund von Ferdinand Hodler und Gertrud Müller beschreibt die Ausstrahlung der jungen Frau: "Truti Müller war eine schöne Frau, hatte einen stolzen, bedeutenden Kopf mit prachtvollen grossen Augen, das Gesicht ein schönes Oval, von dunkel lockigem Haar umrahmt, einen kräftigen sinnlichen Mund mit grossen weissen Zähnen; der Kopf ruhte anmutig auf dem schlanken Hals, die Haltung hatte etwas sehr Edles."⁶⁰⁶

Im Sommer des Jahres 1911 beginnt eine Korrespondenz zwischen Ferdinand Hodler und Gertrud Müller, die bis zum Tod Hodlers im Jahr 1918 nicht mehr abreißen wird⁶⁰⁷. Aus der zweiten Jahreshälfte von 1911 kennen wir mehrere Briefe und Postkarten von Hodler an Gertrud Müller, in denen er über das Porträt spricht, das er von ihr gemalt hat, und dabei deutlich um die junge Frau wirbt: "Von Ihrem Aufenthalt in Genf bleibt mir die angenehme Erinnerung. Das ist viel, wenn man nichts mehr haben kann. Es bleibt mir die angenehme Erinnerung von Ihren hübschen Gesichtszügen, die ich noch nicht richtig abkonterfeit habe, was ich hoffentlich noch erreichen werde. Seitdem Sie nun fort sind, ist die Welt elend grau geworden."⁶⁰⁸ Diese Intensivierung des Kontaktes zwischen Hodler und Müller findet in der Zeit statt, in der *Blick in die Unendlichkeit* Form anzunehmen beginnt.⁶⁰⁹ Dass sich die beiden bei ihren persönlichen

Treffen auch über Malerei unterhalten haben, geht aus ihrer Korrespondenz hervor. Gertrud Müller nimmt grossen Anteil an Hodlers Schaffen, und kauft etwa bereits Mitte 1913 eine Studienfigur zum noch nicht vollendeten Hannoveranerbild *Einmütigkeit*⁶¹⁰, Hodler seinerseits berichtet ihr über die Fortschritte an seinen Kompositionen⁶¹¹. Leider bleiben Hinweise auf den Dialog zwischen dem Maler und der Sammlerin selten, da die Briefe und Karten vornehmlich die Funktion haben, persönliche Treffen zu verabreden. Auf ihren Dialog über *Blick in die Unendlichkeit* finden sich in den ersten Jahren der Korrespondenz keine Hinweise. Erst im Juli 1914 erwähnt Hodler sein Gemälde zum ersten Mal in einem Brief an Gertrud Müller: "Im Januar will ich auch in Zürich mein Bild aufhängen lassen."⁶¹² Leider findet sich trotz der offensichtlichen Nähe der Briefpartner auch in dieser Korrespondenz kein Hinweis darauf, was Hodler dazu bewogen haben mag, sein Gemälde für das Zürcher Kunsthaus nicht im Januar 1915, sondern erst rund ein Jahr später, als von ihm selber vorgesehen, zu vollenden. Es ist auch nicht klar, wann Gertrud Müller angefangen hat, Modell für *Blick in die Unendlichkeit* zu stehen. Ich nehme jedoch an, dass sie für die Solothurner Fassung noch nicht mit Hodler zusammengearbeitet hat, da keine der Frauengestalten Ähnlichkeit mit ihr aufweist. Aus dem Nachlass von Josef Müller gibt es eine Zeichnung von Gertrud Müller als Modell von *Blick in die Unendlichkeit* (Abb. 116)⁶¹³, die auf den 11. April datiert und signiert ist. Die Zeichnung zeigt diejenige Pose, die diese Figur bis zur Zürcher Fassung einnehmen wird. Mit Jura Brüsweiler nehme ich an, dass es sich um den April 1915 handelt. Hodler hat seine Zeichnungen kaum je datiert, was als Hinweis dafür interpretiert werden könnte, dass es sich bei diesem Blatt um eine speziell wichtige Zeichnung handelt. Hat hier vielleicht die Zusammenarbeit mit Gertrud Müller als Modell angefangen, die Hodler zu einer kompletten Überarbeitung der bereits gemalten, ersten monumentalen Fassung des Bildes für das Zürcher Kunsthaus inspirieren wird? Von April 1915 bis zum Dezember 1916 arbeitet Ferdinand immer wieder mit Gertrud Müller als Modell an der ersten Figur von rechts, die in der Komposition einen äusserst wichtigen Platz ein-

nimmt.

Nicht nur die Kunst, sondern auch die Gesundheit des Malers war seit seinem Kuraufenthalt in Nérès von 1915 immer wieder ein Thema in den Briefen zwischen Ferdinand Hodler und seiner Freundin Gertrud Müller. Als Beispiel sei der letzte, im Dübi-Müller-Archiv erhaltene Brief, vom Januar 1918 angeführt. Er zeugt von Hodlers Bewusstsein, seinem Zustand gegenüber, andererseits jedoch auch von dessen Optimismus in den letzten Lebensmonaten: "Ich sehe aus wie einer, den man bald zu beerdigen hat. Nun aber ist es besser geworden, und das Lämpchen fängt wieder zu glühen an (...). Vom Frühlingserwachen rede ich Ihnen ein andermal. Bald fällt wieder frischer Schnee, und Sie werden Ihre Beine an der frischen Luft strecken können, eine angenehme Abwechslung, nachdem Sie bei mir Modell waren."⁶¹⁴

Leider sind die Briefe von Gertrud Müller nicht erhalten oder aber sind bis zum heutigen Tag unauffindbar geblieben. Was jedoch erhalten geblieben ist, sind die Fotografien, die Gertrud Müller in der ganzen Zeit ihrer Bekanntschaft von Hodler gemacht hat. Gertrud Müllers Interesse für das neue Medium der Fotografie ist aussergewöhnlich, überrascht jedoch nicht angesichts der Tatsache, dass sie als emanzipierte Frau auch zu den ersten Autofahrerinnen der Schweiz gehörte, als Passagierin auf einem frühen Zeppelinflug dabei war oder gar das Matterhorn bestieg.⁶¹⁵ Spätestens seit 1905 benutzte Gertrud Müller Fotografien als Erinnerungsbilder, sie hielt damit nicht zuletzt ihre Begegnungen mit den bedeutenden Menschen in ihrem Umfeld fest. Gertrud Müllers Fotografien von Ferdinand Hodler – es existieren weit über 100 Aufnahmen⁶¹⁶ – gehen sowohl von ihrer Bedeutung als auch ihrer Qualität her über simple Erinnerungsbilder hinaus. Sie dokumentieren die letzte Schaffensperiode des Malers zwischen 1911 und 1918. Die letzten Aufnahmen, die Müller von Hodler mit seiner Familie am Genfer Quai machte, entstanden gar am Tag vor seinem Tod.⁶¹⁷ Die Fotografien spiegeln das enge und vertraute Verhältnis zwischen dem Maler und seinem Modell in den intimen Bildern, die den schlafenden Hodler in seinem Atelier zeigen, sie sind jedoch auch einzigartige Dokumente

von Hodlers Schaffen. Nur dank diesen Aufnahmen kennen wir die erste Version der Solothurner Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* oder auch ein frühes Stadium der Zürcher Fassung, das uns Aufschluss über die Genese dieses Werkes zu geben vermag. So bilden die Fotografien von Gertrud Müller in gewisser Weise ein Gegenstück zu den gleichzeitig entstehenden Porträts des Malers von Gertrud Müller, und sie dokumentieren die aussergewöhnlich fruchtbare Beziehung zwischen den beiden Menschen.⁶¹⁸

Gertrud Müller war zusammen mit Valentine Godé-Darel und Jeanne Charles eines der wichtigsten Modelle Hodlers. Die Persönlichkeit von Gertrud Müller machte sie sicherlich zum aussergewöhnlichsten Modell des Malers, gleichzeitig weist das Verhältnis Hodler – Müller wichtige Charakteristika des Verhältnisses zwischen dem Künstler und seinen Modellen auf. Das persönliche, menschliche Verhältnis, häufig ein Liebesverhältnis, begründen das Interesse Hodlers an der individuellen Physiognomie und Körperlichkeit des jeweiligen Modells, das ihn zu seinen Bildfindungen inspiriert und diese mitprägt.

Die Zusammenarbeit für *Blick in die Unendlichkeit* mit Gertrud Müller begann wie oben erwähnt mutmasslich im April 1915, und sie setzt ein im Moment, als Ferdinand Hodler sein Gemälde neu konzipierte, die Leinwand vergrösserte und die meisten Figuren der ersten Basler Fassung überarbeitete. Ausgangspunkt dieses neuen Gemäldes war die erste Figur von rechts, für die ihm Gertrud Müller Modell steht. Im Mai 1915 bittet er sie um eine Porträtsitzung: „Und ich möchte Sie gerne in meinem Garten malen“⁶¹⁹, und im November 1915 schreibt er: "Ich möchte gerne noch zuweilen an meiner Figur arbeiten und dann noch ein wenig Ihr Porträt berühren."⁶²⁰ Ende 1915 ist diese Arbeit an der Neukonzeption von *Blick in die Unendlichkeit* abgeschlossen, die monumentale Leinwand ist bereit für die Abreise aus Genf. Aus den Neujahrsgrüssen des Malers von 1915 an sein Modell erfahren wir, dass dieser die Arbeiten an seinem Gemälde *Blick in die Unendlichkeit* zu seiner Zufriedenheit fertiggestellt hat: "Mein Bild ist nun jetzt immer noch in die höheren Sphère des Ausdruckes gelangt. In den ersten Tagen werde ich damit nach Zürich reisen. Damit beginne

ich das Jahr mit gewaschenen Händen und kann wieder etwas neu angreifen."⁶²¹

Auch über seine Reise nach Zürich und über die bevorstehende Hängung von *Blick in die Unendlichkeit* berichtet Ferdinand Hodler ausführlich an seine Freundin.⁶²² Nach der Probehängung im Zürcher Kunsthaus wünschte die Zürcher Kunstgesellschaft ein zweites, kleineres Gemälde für das Treppenhaus, und Hodler erklärte sich bereit, dieses Bild zu malen. Auch für die Anfertigung der zweiten Fassung für das Zürcher Kunsthaus bleibt der Maler auf die Zusammenarbeit mit seinem Modell angewiesen. Den Briefen können wir entnehmen, dass sich Hodler erst im September 1916 mit dieser Fassung auseinandergesetzt hat, obwohl sich die Basler Fassung seit April wieder in seinem Atelier befand und die neuen Masse zu diesem Zeitpunkt ebenfalls bereits festgelegt waren.⁶²³

"Ich bin hier seit einer Woche <in Genf> und arbeite hauptsächlich am Zürcherbild. Mit der Leinwand warte ich, bis Sie hier sind,"⁶²⁴ schreibt er. Diese Stelle ist besonders interessant, da sie über Hodlers Vorgehen und die Bedeutung der Modellarbeit informiert. Auch für die Zürcher Fassung machte der Künstler mit Gertrud Müller neue Modellstudien. Interessanterweise geht es dabei nicht um Zeichnungen oder kleinere Ölstudien, sondern um die Leinwand selber. An diesen Sitzungen mit Gertrud Müller kam es zu der Überarbeitung der Komposition, in der Hodler in fast allen Fassungen des Gemäldes die Armhaltungen der ersten Figur von rechts, für die Gertrud Müller Modell stand, geändert hat.

Die grosse Anzahl von Individualporträts, die Hodler von Gertrud Müller gemalt hat und seine wiederholten Anstrengungen und Bitten in den Briefen, sie malen zu dürfen, zeigen die Faszination des Malers für die Frau. Dass er vorerst von ihr ein repräsentatives Ganzfigurenbildnis schuf und erst später private oder gar intime Porträts malte, entsprang gesellschaftlichen Konventionen. Dass Gertrud Müller ihm schlussendlich Modell stand für sein Gemälde *Blick in die Unendlichkeit*, hatte wahrscheinlich viel mit der persönlichen Bekanntschaft und dem langsamen Auflösen der Grenzen zwischen Porträtmalerei und Modellstehen zu tun. Dennoch muss auch hier auf die Unabhängigkeit von Gertrud Müller hingewiesen werden, die sich nicht scheute, die Rolle des gesell-

schaftlich niedrig eingeschätzten und moralisch bedenklichen Malermodells einzunehmen.

Ferdinand Hodler malte zwischen 1911 und 1917 mindestens 9 Ölbildnisse von Gertrud Müller.⁶²⁵ Die hohe Zahl von Bildnissen ist umso erstaunlicher als sich Hodler gerade auch bei ihr über die Last der Porträtmalerei beschwerte, wenn er schrieb: "Dies Jahr möchte ich so wenig porträtieren als möglich, ich habe nun einen förmlichen Hass gegen diese Beschäftigung. (...) Hier und da einer oder eine, das ginge noch, aber dies Jahr war es eine permanente Schweinerei."⁶²⁶ Wieso also konterfeite er sie dennoch? Anfänglich war die Bitte Hodlers an die junge Frau, sie porträtieren zu dürfen, sicherlich Teil seiner Werbung um ihre Zeit, ihre Liebe. Die Bildnisse waren die Legitimation, mit ihr im Atelier sein zu können, und die Gemälde selber gaben Anlass zu Korrespondenz, wenn sie ausgestellt wurden oder Hodler mit seinem Werk noch nicht zufrieden war. Die Produktion von Bildnissen hörte jedoch auch nicht auf, als Gertrud Müller bereits Modell stand für *Blick in die Unendlichkeit* und der Maler keinen Vorwand mehr brauchte, um sie zu sehen. Ich möchte hier die These vertreten, dass Porträt und Modellstudie aufgrund von Hodlers Auffassung vom Modell eng miteinander verbunden waren. Hans Mühlestein und Georg Schmidt haben bereits die Feststellung gemacht, dass sich Hodler bei seiner Darstellung des "menschlich Allgemeingültigen" immer auch für "das naturhaft Einmalige" jedes einzelnen seiner Modelle interessierte: "Trotz ihrer zunehmenden Stilisierung und trotz der Monotonie ihres Ausdrucks sind sie alle, ohne Ausnahme, nicht allein in ihren Gesichtszügen, sondern auch in ihrem gesamten Körperbau geradezu porträthaft individualisiert."⁶²⁷

Am Beispiel eines Bildnisses von Gertrud Müller möchte ich zeigen, welchen Einfluss die porträthafte Modellauffassung von Ferdinand Hodler auf seine Komposition *Blick in die Unendlichkeit* hatte: Im April und im Juni 1915 bat Hodler Gertrud Müller zwei Mal brieflich, sie in seinem Garten malen zu dürfen.⁶²⁸ Meines Wissens gibt es kein datiertes Bildnis aus dem Jahr 1915. Ich nehme aber an, dass es sich dabei um das berühmte Gartenbildnis von Gertrud

Müller (Abb. 117)⁶²⁹ handelt, das in zwei Ölfassungen und einer Ölstudie existiert.⁶³⁰ Hodler arbeitete also gleichzeitig am Bildnis und an der Figur zu *Blick in die Unendlichkeit*, eine Tatsache die für die monumentale Komposition nicht ohne Folgen bleiben sollte und die uns an einem schlagenden Beispiel Hodlers Auffassung vom Modell widerspiegelt. Das Bildnis zeigt Gertrud Müller in Werktagskleidung – blauem Rock und weisser Bluse – im Garten. Den Kopf hält sie erwartungsvoll-auffordernd leicht schräg, am erstaunlichsten ist jedoch ihre Gestik: Burschikos stützt sie ihre Arme auf den Hüften auf und zeigt sich in einer Haltung, die sich für eine Dame aus der besseren Solothurner Gesellschaft nicht unbedingt geziemte. Vergleicht man dieses Gemälde mit dem ersten ganzfigurigen Bildnis, das Hodler 1911 von ihr gemalt hatte (Abb. 115)⁶³¹, so haben wir es hier mit einem "intimen" Gegenstück zum repräsentativen Gesellschaftsportrait zutun.⁶³² Während das Gesellschaftsportrait die Dargestellte als Angehörige ihres Standes, als Vertreterin einer gesellschaftlichen Schicht zeigt und kodierten Formen der Darstellung folgt, legt das intime Bildnis in idiomatischer Weise nur Zeugnis von einer Persönlichkeit in einer selbstgewählten Haltung ab. Die Haltung Gertrud Müllers, die keiner konventionellen Pose der Porträtkunst entspricht und schon gar keiner weiblich konnotierten, ist somit individueller Natur. Die selbstbewusste, energische junge Frau suchte sich diese Pose zur Darstellung ihrer individuellen Persönlichkeit aus.⁶³³ Hodler nun, offensichtlich fasziniert von der Gestik der jungen Frau, übernahm diese Pose partiell für sein Wandgemälde *Blick in die Unendlichkeit*. In allen ersten Fassungen des Gemäldes entspricht die Stellung des linken Armes von der Figur, für die Gertrud Müller Modell gestanden hatte, der Pose im gleichzeitig entstehenden Individualbildnis. In beiden Gemälden stützt sie die Hand in die Hüfte. An der Figur von Gertrud Müller wird die Auffassung des Malers von seinem Modell greifbar und beschreibbar: Die fünf Modelle von *Blick in die Unendlichkeit* führen zwar verschiedene Phasen der gleichen Bewegung aus und sind von den identischen Gewändern her entindividualisiert. Gleichzeitig entsteht jedoch für Hodler die Spannung und die Aussage des Bildes erst in den Differenzen aus den genau

beobachteten individuellen, physiognomischen und körperlichen Abweichungen zwischen den Modellen. Deutlich zeigt sich am Beispiel des Modells Gertrud Müller, wie eng Bildnismalerei und Arbeit am Modell für die allegorischen Figuren zusammen liegen.

Auf Grund der Zusammenarbeit mit dem Modell Gertrud Müller konzipierte Ferdinand Hodler *Blick in die Unendlichkeit* neu. Im Zentrum der Komposition steht die Figur, für die Gertrud Müller am rechten äusseren Bildrand positionierte. Hodler machte sie neu zum Ausgangspunkt der Bewegung, die die ganze Komposition rhythmisiert. Die individuelle Gestik des aufgestützten Armes wird zum Zeichen des abwartenden Stillstehens, während der rechte Arm eine geheimnisvolle Botschaft weitergibt. In unzähligen Zeichnungen hat Hodler Gertrud Müller als Modell in dieser Haltung für *Blick in die Unendlichkeit* festgehalten. Eine Entwicklung in diesem Modellstudium lässt sich kaum feststellen, auch wenn teils die Haltung bewegter erscheint, teils eine Hüfte deutlicher nach vorne geschoben wird. Es kommt einem vor als hätte er – ähnlich wie er dies in seinen repetitiven Ideenskizzen in den „carnets“ tut – im Medium dieser Studien und Zeichnungen über sein Gemälde nachgedacht. Die Figur blieb in allen Fassungen von *Blick in die Unendlichkeit* bis zur letzten, für das Zürcher Kunsthaus realisierten Version, die gleiche. Hodler liess sich von der Eigenart von Gertrud Müllers Haltung so sehr faszinieren, dass er erst im Herbst 1916, als er mit seinem Modell für die Ausführung der Zürcher Fassung wieder zusammenarbeitete, diese individuell geprägte Gestik als solche realisierte und sie im Sinn der Gesamtkomposition zurücknahm. Zu diesem Zeitpunkt überarbeitete er die Haltung seines Modells in allen Fassungen der Komposition mit Ausnahme von einer der kleinen Fassungen.⁶³⁴ Die auffällige Haltung mit dem auf die Hüften gestützten Arm verschwand, und die Figur wurde so besser in den Frauenreigen integriert.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Ferdinand Hodlers Faszination für das Modell und die Frau Gertrud Müller die Komposition von *Blick in die Unendlichkeit* massgeblich mitgeprägt hat. Die neue Kompositions-idee der ein-

heitlichen Drehbewegung der Figuren als Rhythmus für das Bild, die von der ersten Frau ausgeht, entstand aufgrund dieser Modellarbeiten und der persönlichen Gestik des Modells. Diese musste Hodler später wieder im Interesse der Einheitlichkeit der Komposition zurücknehmen, wobei er auch für diese Korrektur wieder mit Gertrud Müller als Modell arbeitete. Hier wird deutlich, wo für Hodler die Grenze zwischen der Individualgestik des einzelnen Modells und der spezifischen Arbeit des Malers zur Entindividualisierung und Homogenisierung der Modelle mit dem Ziel einer einheitlichen Komposition liegt. Hier wird greifbar, wie im Verlauf des Arbeitsprozesses Bildidee und individuelles Modellstudium zu einer Gesamtkomposition führen, in der die weiblichen Figuren gleichzeitig symbolhaft-allegorische und naturalistisch-individuelle Züge aufweisen.

3 Jeanne Charles (Cerani-Cisic) (1874 – 1955)

Jeanne Charles⁶³⁵ war zwischen 1901 und 1916 eines der beliebtesten Modelle von Ferdinand Hodler, zeitweise war sie auch die Geliebte des Malers. Seit 1901 taucht Jeanne Charles in allen wichtigen Kompositionen Hodlers auf, angefangen mit der *Empfindung*⁶³⁶ über den *Jüngling vom Weibe bewundert*⁶³⁷, der *Liebe*⁶³⁸ und schliesslich dem *Blick in die Unendlichkeit*. Über die Person von Charles und über das Verhältnis zwischen dem Maler Hodler und seinem langjährigen Modell wissen wir einzig aus den Publikationen von Jura Brüscheiler.⁶³⁹ Brüscheiler zeichnet ein wenig schmeichelhaftes Bild von Jeanne Charles, in der er primär eine sex- und geldlüsterne Person sieht, die Hodler eine beträchtliche Anzahl von Werken gestohlen und diese zudem noch „verschönert“ hat, indem sie Zeichnungen und Gemälde Hodlers nachträglich eigenhändig bearbeitete. Jura Brüscheiler befindet sich im Besitz einer Kopie der Korrespondenz zwischen Hodler und seinem Modell, die rund 160 Dokumente umfassen soll.⁶⁴⁰ Er erhielt einerseits Gelegenheit, die Hodler-Briefe zu kopieren, während er eine Expertise zu den Werken aus der Sammlung Cerani-Cisic im Depot in der

Schweizerischen Nationalbank machte.⁶⁴¹ Andererseits ist er nach eigenen Angaben im Besitz von Transkriptionen von Briefen aus dem Hodler-Archiv von C. A. Loosli.⁶⁴² Diese wohl ausführlichste Korrespondenz zwischen Hodler und einem Modell publizierte Brüscheiler leider nur auszugsweise im Katalog der Oltener Ausstellung von 1998.⁶⁴³ Seine Auswahl richtet sich zudem entsprechend seiner negativen Einschätzung von Jeanne Charles mehr auf Stellen, die ihren problematischen Charakter illustrieren, oder aber er interessiert sich für Hodlers polygame Strukturen.

Über die familiäre Herkunft von Jeanne Charles ist wenig bekannt, ausser dass sie aus Savoyen – vermutlich aus Lyon – stammte und zusammen mit ihrer Mutter und ihrer Schwester Phylomène in Genf lebte, als sie Ferdinand Hodler 1901 kennenlernte. Sie stammte nicht aus einem künstlerischen Umfeld, sondern war nach Recherchen von Jura Brüscheiler eine ungelernete Wäscherin.⁶⁴⁴ 1905 heiratete Jeanne Charles den Musiker Antoine Cerani, der 1914 starb. 1919 heiratete sie ihren zweiten Mann Mehmed Cisic und verliess mit ihm die Schweiz, zunächst Richtung Amerika, und später Richtung Serbien. Mit sich nahm sie eine stattliche Sammlung mit Werken von Ferdinand Hodler, die sie teils verkaufte.

Was nun die Korrespondenz anbelangt, die Ferdinand Hodler mit seinem Modell in den 15 Jahren ihrer Zusammenarbeit geführt hat, so handelt es sich – will man den von Jura Brüscheiler publizierten Auszügen und seinem Kommentar glauben – um eine vorwiegend praktische Korrespondenz, die die Treffen zwischen Maler und Modell festlegte. Von Hodlers künstlerischer Arbeit ist nie die Rede, er scheint mit seinem Modell keinen Austausch über seine Werke, für die sie Modell stand, gehabt zu haben. An einigen Stellen betont er jedoch den Unterhaltungswert, den Jeanne Charles für ihn hat, wenn sie sich bei ihm in seinem Atelier befindet.⁶⁴⁵ Den einzigen persönlichen Ton erhalten Hodlers Briefe, wenn es um die Zeiten geht, in denen Jeanne Charles offenbar nicht nur Modell, sondern auch Geliebte war, was periodisch immer wieder vorkam, so auch im Jahr 1914, als Antoine Cerani schwer erkrankte und starb. Über Informatio-

nen zur sentimentalen und oftmals stürmischen Beziehung zwischen Maler und Modell hinaus gibt uns die Korrespondenz auch Aufschluss über die Bedeutung der Modelle für den Maler, wenn Hodler Jeanne Charles beispielsweise nach einem Streit vorwurfsvoll schreibt: „Vous avez été aussi un peu sans scrupule en me laissant avec mes travaux inachevés, vous n’avez pas compris que ce serai<t> pour moi un grand préjudice de temps et aussi un effort perdu.“⁶⁴⁶ Aus dieser Briefstelle wird deutlich, dass für Ferdinand Hodler das Modell nicht austauschbar war, und dass für ihn eine angefangene Komposition mit einem bestimmten Modell und dessen Körperlichkeit verknüpft ist.

Was die Zusammenarbeit mit Jeanne Charles an der monumentalen Wandmalerei für Zürich anbelangt, so finden sich nur wenige konkrete Hinweise. Am 13. September 1913 vertröstet Ferdinand Hodler sein Modell mit dem Versprechen auf eine baldige enge Zusammenarbeit für *Blick in die Unendlichkeit*: „Je vais entreprendre la toile de Zürich et je pourrai profiter de vous le plus souvent.“⁶⁴⁷ Rund einen Monat später schreibt er ihr nochmals, weil er sein Versprechen nicht einhalten konnte.⁶⁴⁸ Im August 1914 scheint sich Jeanne Charles beklagt zu haben, dass Hodler nicht mit ihr, sondern mit einem anderen Modell namens Kymris arbeitet.⁶⁴⁹ In dieser Zeit unterhielt Hodler – kurz nach dem Tod von Antoine Cerani – wieder eine Liebesbeziehung mit Jeanne, was wohl der Grund dafür ist, dass sich bis November 1914 keine Korrespondenz erhalten hat. Diese Beziehung scheint unter keinem guten Stern gestanden zu haben, sei es, weil Jeanne neben Hodler andere Liebhaber hatte, sei es, weil Hodler sie schlecht behandelte oder weil sie ein cholerasches Temperament hatte.⁶⁵⁰ Gegen Ende 1915 hat sich die Beziehung abgekühlt. Jeanne stand dem Maler aber offenbar bis Ende 1916 Modell, als eine neue Affäre oder ein „futur fiancé“ Hodler zur Kündigung ihres Verhältnisses brachte.⁶⁵¹ Diese Affäre scheint das Ende der Beziehung zwischen Maler und Modell bedeutet zu haben, jetzt kannte Hodler kein Verzeihen mehr, das er der liebeshungrigen Jeanne früher in solchen Situationen gewährt hatte.⁶⁵² Ob diese Unnachgiebigkeit auch damit zutun hatte, dass die Arbeit an *Blick in die Unendlichkeit* zu diesem Zeitpunkt abgeschlossen

war, muss dahingestellt bleiben.

Neben Berthe Hodler stand Jeanne Charles Ferdinand Hodler am längsten Modell. Besonders wichtig scheint mir, dass Hodler an diesen beiden Frauen seine Konzeption der monumentalen Frauenfigur entwickelt hat. Von Anfang an kann man Jeanne Charles als physisches Gegenbild zu Berthe Hodler betrachten. Deutlich wird dies aus dem Vergleich von *Weib am Bach* (Abb. 118)⁶⁵³ mit dem Modell Berthe Hodler und dem Gemälde *Die Quelle* (Abb. 119)⁶⁵⁴ mit dem Modell Charles. Die magere Figur von Berthe wirkt in der naturalistisch gestalteten Landschaft wie ein Ateliermodell, das sich in der freien Natur verlaufen hat. Unterstrichen wird dieser Eindruck durch das Kolorit der Aktfigur und die an eine Pantomime erinnernde Haltung der Dargestellten. Zwischen Landschaft und schauspielerndem Modell entsteht eine irritierende Kluft, und man wird den Eindruck nicht los, dass Hodler die fehlenden allegorischen Attribute durch eine präventöse Gestensprache zu kompensieren versucht hat.

Ganz anders wirkt Jeanne Charles als weibliches Aktmodell in der *Quelle*. Der Bildtitel liesse eine deutliche allegorische Sprache vermuten, Hodler lässt jedoch sein Modell mit ruhigem Blick den direkten Kontakt zu Betrachterinnen und Betrachter aufnehmen ohne ihr eindeutige Gefässe in die Hand zu geben. Die Armgestik der Frau erinnert an die Frauenfiguren in der *Empfindung*, bleibt aber durch die statische Haltung des Körpers zurückhaltend. Hodler stilisiert die Gestalt von Charles, indem er diese in einer leichten Untersicht zeigt, die die Beine zu mächtigen Pfeilern werden lässt und der Darstellung einen skulpturalen Charakter verleihen.

Doch es ist nicht nur die unterschiedliche Körperlichkeit der beiden Frauenfiguren, die sie zu Gegenpolen in Hodlers Malerei werden lässt, sondern das Ausdruckspotential ihres Körpers. Beinahe handgreiflich wird dieses in der Komposition *Die heilige Stunde* (Abb. 120)⁶⁵⁵, die die beiden Frauen zusammen inszeniert. Jeanne entspanntes Sitzen in einer fließenden Serpentinata steht Berthe Hodlers gekünstelt-steifem Sitzen gegenüber. Die präziös wirkende Gestik von Berthe Hodler wird von Posen abgelöst, die aus alltäglichen Bewegungs-

ablaufen hervorgehen: einer Drehbewegung in *Jüngling vom Weibe bewundert*⁶⁵⁶, dem Sitzen in der *Heiligen Stunde*, dem Liegen in der *Liebe*⁶⁵⁷ und wieder einer Drehbewegung in *Blick in die Unendlichkeit*. Das wichtigste Modell für die Entwicklung dieser natürlichen Gestensprache ist Jeanne Charles, an ihrer dominierenden Körperlichkeit hat Hodler seine Ausdrucksmittel entwickelt.

Was Jeanne Charles als Modell für *Blick in die Unendlichkeit* anbelangt, so ist nicht mit Sicherheit zu sagen, für welche Figuren Jeanne in den ersten Jahren von Hodlers Arbeit am Wandbild für das Zürcher Kunsthaus Modell gestanden hat. Gesichert ist jedoch, dass sie seit der Basler Fassung von 1915 eine zentrale Rolle einnimmt. Hier und in der Fassung Steiner ist sie als starke, voluminöse Mittelfigur zu sehen, die den Kontrapunkt zur Figur Gertrud Müllers bildet. Jeanne Charles ist eine Art „Mater Dolorosa“ mit den gegen den Himmel gewendeten Augen. In der Zürcher Fassung hingegen tauscht sie ihren Platz mit Clara Pasche-Battier und ist als zweite Figur von rechts zu erkennen. Dieser Abtausch ist zu erklären mit dem Auftauchen des neuen Modells Laetitia Ravio-la in Hodlers Komposition und dessen Auswirkungen auf die Gleich- und Schwergewichte im Frauenreigen. In der Fassung Hahnloser kommt sie hingegen nicht vor. Auch von Jeanne Charles hat Ferdinand Hodler Bildnisse gemalt. Anders aber als bei Gertrud Müller entstehen kaum Individualporträts. Eine Ausnahme bilden die beiden Bildnisse von 1909⁶⁵⁸ und 1910⁶⁵⁹, die allerdings in Zusammenhang mit den Bildnisstudien für die Banknoten entstanden sind. Der wunderbare Kopf zu *Blick in die Unendlichkeit*⁶⁶⁰ schliesslich ist nicht als Individualbildnis zu werten, sondern als Kopfstudie zum Monumentalbild.

4 Phylomène und Clairette Charles

Neben Jeanne Charles sollen nach Brüscheiler auch deren Schwestern Phylomène und Clairette Charles für *Blick in die Unendlichkeit* Modell gestanden haben.⁶⁶¹ In seiner Korrespondenz mit Jeanne Charles erwähnt Hodler am 5. Januar 1910 zum ersten Mal, dass ihm ihre Schwester Phylomène Modell steht, und er

beklagt sich bei Jeanne über deren Magerkeit: „J’ai fait poser votre soeur, elle désire vous voir. <E>lle est brouillée avec la grosseur, mais votre soeur est très maigre, il faut qu<’>elle se remonte“.⁶⁶² Phylomène stand Modell für die zweite Figur von links in *Blick in die Unendlichkeit*, was eine von Hodler beschriftete Zeichnung belegt.⁶⁶³ Aus den wenigen Hinweisen in der Korrespondenz zwischen Ferdinand Hodler und seinem Modell Jeanne Charles kann man schliessen, dass Phylomène Charles dem Maler regelmässig zwischen Anfang 1910 und 1914 Modell gestanden ist, also genau in der Zeit, als Hodler die Monumentalgemälde für das Kunsthaus und die Universität in Zürich konzipierte. Interessant ist eine Stelle in der Korrespondenz des Malers von 1910 mit seinem Modell Jeanne Charles, wo er ihr mitteilt, dass sie ihre Schwester nicht benachrichtigen soll, weil er mit ihr allein arbeiten will.⁶⁶⁴ Daraus ist zu folgern, dass Ferdinand Hodler öfters die beiden Schwestern zusammen Modell stehen liess, um seine Komposition zu entwickeln. Neben Jeanne und Phylomène hat auch die dritte Charles-Schwester Clairette dem Maler Modell gestanden. Der Name von Clairette Charles taucht in der ganzen Korrespondenz zwischen Hodler und Jeanne Charles nicht auf. Zudem ist es sehr schwierig, Clairette und Phylomène auseinanderzuhalten. Selbst für den Maler selber scheint das nicht immer klar zu sein, wenn man eine Zeichnung ansieht, die ein weibliches Modell in Frontansicht zeigt, das in Zusammenhang mit der Solothurner Fassung und der ersten Fassung Steiner entstanden ist.⁶⁶⁵ Hier bezeichnet Hodler sein Modell neben seiner Unterschrift als Clairette, unten links aber liest man die Buchstaben „Ph.“, also die Abkürzung für Phylomène. Clairette Charles hat für die späteren Fassungen auch Modell gestanden für die zweite Figur von links⁶⁶⁶. Ferdinand Hodler hat für seine Komposition *Blick in die Unendlichkeit* über Jahre hinweg mit Jeanne, Philomène und Clairette Charles als Modelle gearbeitet. Diese Wahl seiner Modelle hatte zu dieser Zeit wohl kaum mehr pragmatische Gründe, da Hodler sich als Modell leisten konnte, wen er wollte. Dass er für dieses Gemälde die drei Schwestern wählte, war eine bewusste Wahl, die der Darstellung seiner parallelistischen Philosophie diente: Die Symbolisierung der Emotionen, die

allen Menschen gemeinsam sind, konnten die drei körperlich und genetisch eng verbundenen Schwestern mit ihren Gesten illustrieren: Individualität in der verwandtschaftlichen Ähnlichkeit, die Einzelgeste in einer gemeinsamen Bewegung. Es passt zum Autodidakten Hodler, dass er seine Philosophie des Parallelismus so ernst nahm, dass er sie hier „wörtlich“ umsetzte.

5 Laetitia Raviola (1899-1955)

Laetitia Raviola kam als 17jährige Sängerin oder Tänzerin aufgrund einer Annonce zu Ferdinand Hodler⁶⁶⁷. Seit 1916 war sie eines seiner liebsten Modelle, von dem Hodler mehrere Bildnisse malte. Als Beispiele seien hier die beiden Frauenköpfe des Musée d'art et d'histoire aus dem Nachlass Hector Hodler⁶⁶⁸ und das umwerfende Bildnis der Sammlung Thomas Schmidheiny (Abb. 121)⁶⁶⁹ genannt. Über die Genfer Bildnisse schreibt Brüscheiler: "Les deux tableaux du legs Hector Hodler ne sont pas à proprement parler des portraits, le buste n'ayant ni la position strictement frontale, ni le regard dirigé vers le spectateur qui caractérisent généralement les portraits de commande exécutés par Hodler. On est tenté de dire que ces deux visages sont davantage que des portraits: des études de caractère et d'expression féminine."⁶⁷⁰ Und Marcel Baumgartner vergleicht den Frauenkopf mit Rosen mit dem ikonographischen Typus der Madonna im Rosenhag.⁶⁷¹ Tatsächlich gehen die Bildnisse über die Funktion von Individualbildnissen hinaus und sind – wie Brüscheiler das sehr schön ausdrückt – Studien weiblichen Ausdrucks im ernstesten Genre. Ganz offensichtlich war Laetitia Raviola Hodlers Geliebte in den zwei letzten Jahren seines Lebens. Fotografien von Gertrud Müller zeigen die Intimität in der Beziehung, wenn das Modell lächelnd in der Türöffnung steht, während sich der Maler im rustikalen Gilet und mit Filzpantoffeln vor der fotografierenden Gertrud Müller produziert. (Abb. 122)⁶⁷²

Laetitia Raviola hat in der Entwicklungsgeschichte von *Blick in die Unendlichkeit* für das Zürcher Kunsthaus eine wichtige Rolle gespielt, die sich mit der

Bedeutung des Modells Gertrud Müller vergleichen lässt. Hatte Gertrud Müller durch ihren individuellen Körperausdruck – die burschikos aufgestützten Arme – der gesamten Komposition einen neuen Ausdruck gegeben und Hodler veranlasst, das bereits fertiggestellt Gemälde zu vergrößern und nachhaltig zu verändern, so bewirkte die Raviola einen anderen Effekt. Laetitia stand Hodler für die zweite Figur von links für die Zürcher Fassung Modell. Deutlich sind ihr massiger Körper und ihr markantes Gesicht auf dieser letzten Fassung des Gemäldes zu erkennen. Hodler malt diese in der zweiten Jahreshälfte von 1916 und benutzt die Gelegenheit, dabei auch die kleineren Studien (die Fassung Hahnloser und die Fassung Steiner) zu übermalen. Neben der Handhaltung von Gertrud Müller verändert er dabei vor allem die Figur, für die ihm nunmehr Laetitia Raviola Modell steht. Aus der feinen, filigranen Figur der Basler Fassung, für die entweder Phylomène oder Clairette Charles Modell gestanden hatten, wird in den weiteren Versionen von *Blick in die Unendlichkeit* eine schwer auf dem Boden lastende, voluminöse Frauengestalt. Bei der Zürcher Fassung scheint mir die Wirkung von Hodlers Zusammenarbeit mit dem Modell Laetitia Raviola noch weiter zu gehen.⁶⁷³ Die ganze Figurenauffassung wird durch die Körperlichkeit von Hodlers jungem Modell mitgeprägt, alle Frauen lasten schwerer und massiger auf dem Boden. Und es ist anzunehmen, dass die Umstellung der Figuren von Jeanne Charles und Clara Pasche-Battier eine Folge der neuen Gestaltung von der Figur von Laetitia Raviola sind. Die ebenfalls äusserst raumgreifende Körperlichkeit von Charles war neben derjenigen von Raviola nicht denkbar, da diese beiden zusammen die Komposition optisch zu sehr dominiert und aus dem Gleichgewicht gebracht hätten. Die Lösung, Pasche in die Mitte zu stellen, muss jedoch auch als unglücklich bezeichnet werden, da sie die Stellung der zentralen Figur nicht auszufüllen vermag.⁶⁷⁴ Auch bei Laetitia Raviola hat sich Hodler von der körperlichen Individualität seines Modells ähnlich wie bei Gertrud Müller faszinieren lassen und dabei die ausgewogene Gesamtwirkung der Komposition aus den Augen verloren. Aber auch hier hat er seinen Fehler später eingesehen und der Zürcher Kunstgesellschaft einen letzten Änderungsvor-

schlag für sein Werk gemacht: Er wollte die Massigkeit der zweiten Figur von links zurückkorrigieren, um das subtile Verhältnis zwischen den Frauen wieder herzustellen.⁶⁷⁵ Diesen Änderungsvorschlag zeichnete Ferdinand Hodler auf eine Fotografie ein, die sich noch heute in Besitz der Zürcher Kunstgesellschaft befindet.⁶⁷⁶ Leider hat ihn sein Tod an dieser Übermalung gehindert.

Laetitia Raviola stand ebenfalls Modell zum *Schreitenden weiblichen Akt* (Abb. 75)⁶⁷⁷, einer lebensgrossen Darstellung einer nackten Schreitenden. Deutlich erinnert die Pose durch die Armhaltung des Modells an *Blick in die Unendlichkeit*, die breite Beinstellung und der energiegeladene Ausdruck der mächtigen Einzelfigur markieren jedoch deutlich, dass diese Figur inhaltlich etwas ganz anderes bedeutet, nämlich Kraft und Lebensfreude, ohne den elegischen Schmelz der Figuren für das Zürcher Treppenhaus. Ob es sich dabei um eine Modellstudie für *Floraison* handelt oder um eine selbständige Einzelfigur, darüber kann hier nur spekuliert werden. Zweifellos gehört dieser Akt mit Laetitia Raviola als Modell aber zu den herausragenden Spätwerken von Ferdinand Hodler.⁶⁷⁸

6 Weitere Modelle für *Blick in die Unendlichkeit*

Nach Jura Brüscheiler⁶⁷⁹ war Clara Pasche-Battier ein beliebtes Modell von Hodler, das für ihn seit 1898 arbeitete. Aus diesem Jahr stammt ein Porträt der jungen Frau, das auch den Titel *Le sourire*⁶⁸⁰ trägt. Sie war selber Malerin und verheiratet mit dem Waadtländer Maler Théo Pasche, einem der Schüler und Gehilfen von Hodler, der ihm bei der Ausführung seiner Monumentalkompositionen zur Hand ging. Offenbar existiert eine Korrespondenz zwischen Hodler und Clara Pasche, die Jura Brüscheiler aber nicht publiziert hat.⁶⁸¹

Clara Pasche-Battier ist auf allen Fassungen von *Blick in die Unendlichkeit* zu erkennen, meist als zweite Figur von rechts und in der Sammlung Hahnloser und der Zürcher Fassung als Mittelfigur. Auch von ihr hat Hodler Porträts oder Kopfstudien gemalt, so etwa das Bildnis im Berner Kunstmuseum.⁶⁸² Dass Hod-

ler für *Blick in die Unendlichkeit* neben Jeanne Charles auch mit Clara Pasche-Battier zusammengearbeitet hat, mag mit ein Hinweis darauf sein, dass Hodler sein Werk als eine „Summe“ seiner Arbeit verstanden hat. Die Wahl seiner langjährigsten Modelle für diese Komposition könnte ein Indiz für die biographische „Tiefe“ dieses Gemäldes sein.

In der Korrespondenz zwischen Ferdinand Hodler und Jeanne Charles ist die Rede von einem weiteren Modell mit Namen Kymris. Jeanne erkundigt sich offenbar bei Ferdinand Hodler, ob er diese Frau Modell stehen lässt, und Hodler antwortet ihr am 13. August 1914: „Je ne fais poser personne, même <pas> Kymris, je ne la vois pas.“⁶⁸³ Brüscheweiler verweist auf eine Zeichnung im Kunstmuseum Bern⁶⁸⁴ und bezeichnet Kymris – wohl irrtümlich – als ein Modell für *Floraison*. Auf der Rückseite dieser Berner Zeichnung hat der Maler nämlich den Titel seiner Kunsthaus-Komposition notiert: „Regard ds. L’Eternité“. Da diese summarische Figurenstudie keinerlei individualisierte Gesichtszüge zeigt, kann das Modell Kymris anhand dieser Zeichnung nicht in anderen Modellstudien identifiziert werden.

Jura Brüscheweiler erwähnt auch Emilie Ruch, die Frau von Hector Hodler, die Modell gestanden haben soll für *Floraison*.⁶⁸⁵

7 Berthe Hodler (1868-1957)

Die grosse Abwesende als Modell in der Komposition *Blick in die Unendlichkeit* ist Berthe Hodler. Einzig in der Fassung Hahnloser hat Ferdinand Hodler der zweiten Figur von rechts ein junges und idealisiertes Bildnis seiner Frau gegeben.⁶⁸⁶ Sie hat für die anderen Fassungen meines Wissens nicht Modell gestanden, obwohl sie – länger noch als Clara Pasche-Battier und Jeanne Charles – für alle wichtigen Kompositionen des Malers posiert hatte. Wahrscheinlich liegt es weniger an ihrem Alter als an ihrer Stellung, dass Berthe Hodler nicht mehr für ihren Mann Modell spielte. Er nannte sie gerne „Madame Hodler“, sie residierte in der Jugendstilwohnung am Quai du Mont-Blanc. Über die persönliche Bezie-

hung zwischen Ferdinand Hodler und seiner offiziellen Gemahlin in diesen Jahren, wo er sich offenbar Kurtisanen hielt – was ihr wohl nicht entgangen sein kann, da sie für Administration und Abrechnungen zuständig war – sind keine Dokumente bekannt.

8 Valentine Godé-Darel (1872-1915)

Ferdinand Hodler lernte Valentine Godé-Darel 1908 kennen, sie arbeitete von da an als Modell für ihn, und er porträtierte sie mehrmals. 1913 war sie schwanger und gebar im Oktober Paulette, wenig später begann sie an der Krankheit zu leiden, an der sie im Januar 1915 sterben sollte.⁶⁸⁷

Bisher war nicht bekannt, ob Valentine Godé-Darel für den *Blick in die Unendlichkeit* Modell gestanden hat. Sie war jedoch gerade in der Zeit, als Hodler sein monumentales Gemälde für das Zürcher Kunsthaus konzipierte, eines seiner wichtigsten Modelle und seine Geliebte. Jura Brüscheweiler vermutet, dass Valentine lediglich für die beiden symbolistischen Einzelfiguren *Linienherrlichkeit*⁶⁸⁸ und das *Fröhliche Weib*⁶⁸⁹ Modell gestanden hat. Beides sind Rückenfiguren, aber während die *Linienherrlichkeit* eine Aktfigur in einer Blumenwiese zeigt, stellt das *Fröhliche Weib* sozusagen die bekleidete Bergvariante des gleichen Motivs dar. Ganz offensichtlich gehören diese beiden Gemälde mit Valentine Godé-Darel als Modell ins Umfeld des Motivkreises der *Freude an der Natur*, an dem Hodler gemäss Bericht von Hans Mühlestein bis 1913 gearbeitet hat, und aus dem schliesslich der *Blick in die Unendlichkeit* hervorgegangen sein soll.⁶⁹⁰ Das gleiche gilt für das *Schreitende Weib*⁶⁹¹, eine Komposition, für die Valentine Godé-Darel ebenfalls Modell gestanden hat. Auf einer Zeichnung mit zwei Aktstudien ist sie in einer sehr ähnlichen Pose zu sehen wie auf den ausgeführten Ölfassungen, ausser dass die gekreuzten Hände hier noch im Bereich der Scham zu liegen kommen.⁶⁹²

Valentine Godé-Darel hat Hodler zwischen 1910 und 1913 zumindest für Bewegungsstudien in Zusammenhang mit *Blick in die Unendlichkeit* Modell ge-

standen. Ein Studienblatt, das Brüscheiler zu früh auf 1908 datiert, zeigt ein von rechts nach links gehendes Modell (Abb. 123)⁶⁹³. Das Modell zeigt während seiner Schrittbewegung verschiedene Gesten der Empfindung, die auf vielen Zeichnungen zu *Blick in die Unendlichkeit* zu finden sind. Sie variieren zwischen wie zum Schweigen auffordernden gesenkten Armen, den im Orantengestus erhobenen Armen und vor der Brust gekreuzten Armen. Vor allem die äusserste Figur rechts ist in meinem Argumentationszusammenhang von grösster Bedeutung: Sie gleicht nämlich von ihrer Haltung her frappant der äussersten Figur von links in der Kunsthauskomposition. Bein- und Kopfhaltung sind gleich wie in *Blick*, nur die linke Schulter, die hinten bleibt, erinnert noch mehr an die Porträthaltung von Valentine Godé-Darel mit ihrer Dreiviertel-Rückansicht als an das nachmalige Kunsthausbild. Der auf der Zeichnung stärker ausgezeichnete und nach oben gerichtete Kopf mit dem spitz zulaufenden Kinn aber wird in allen Fassungen des Gemäldes deutlich zu erkennen bleiben. Diese Kopfform und -haltung zeigt grosse Ähnlichkeit mit mehreren Porträts von Godé-Darel, so etwa mit *La Parisienne* (Abb. 124)⁶⁹⁴ oder dem berühmten Bildnis von Valentine Godé-Darel mit einem Federhut⁶⁹⁵.

Wichtiger als die Modellstudien zum Gemälde für das Zürcher Kunsthaus sind die Zeichnungen und Gemälde, die Ferdinand Hodler von der kranken, der sterbenden und der toten Valentine Godé-Darel machte. Zwischen November 1914 und Januar 1915 hält Ferdinand Hodler tagebuchartig ihr Sterben und ihren körperlichen Zerfall in Zeichnungen und Gemälden fest. Unter dem Eindruck des Sterbens und des Todes von Valentine Godé-Darel und der Werke, die in dieser Zeit vom Modell entstehen, wird Ferdinand Hodler das bereits fertige Gemälde *Blick in die Unendlichkeit* inhaltlich und formal neu konzipieren. Die Vergrösserung der Leinwand, die Arbeit mit neuen Modellen gehören ebenso zu dieser Überarbeitung wie die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Todesthematik.⁶⁹⁶

X Die Ästhetik des Modells

1 Modelle ins Bild setzen

Modelle spielen in der ganzen Geschichte der Malerei eine Rolle als Vorlage für die Künstler. Oft sind sie lediglich ein „Hilfsinstrument“, das dazu dient, die Darstellung des menschlichen Körpers möglichst plausibel ins Medium der Malerei umzusetzen. Als C. A. Loosli 1938 seine Publikation über die Werkstatt von Ferdinand Hodler schreibt, tauchen die Modelle nicht etwa in einem eigenen Kapitel auf, noch werden sie beim Namen genannt oder individuell beschreiben, sondern sie sind integriert in das Kapitel „Erleichterungsverfahren“, wo sie neben Massstab, Richtscheit, Senkblei, Winkelmass, Zirkel, den Fadennetzen und Karrierscheiben erwähnt werden.⁶⁹⁷ Bei Ferdinand Hodler haben die Modelle jedoch eine grössere Bedeutung: Er macht den Körper der weiblichen Modelle zum primären Ausdrucksmittel seiner symbolistischen Gemälde.

Ferdinand Hodler ist nicht der einzige Maler, der um die Jahrhundertwende intensiv mit weiblichen Modellen gearbeitet hat. Auch Gustav Klimt pflegte persönliche Beziehungen zu seinen Modellen und zeitweiligen Lebensgefährtinnen. Er soll sich jeweils ein kleines Modellharem im Vorzimmer seines Ateliers gehalten haben, um nach Bedürfnis auf eine bestimmte Frau als Modell zurückgreifen zu können.⁶⁹⁸ Kein anderer Maler hat jedoch so wie Ferdinand Hodler das Modell ins Zentrum seines Schaffens gestellt und in seinen grossen symbolistischen Kompositionen eine eigentliche „Ästhetik des Modells“ zelebriert. *Blick in die Unendlichkeit* (und wahrscheinlich auch das geplante Gemälde *Floraison*) sind als eine Apotheose des Modells zu lesen; das essentielle Anliegen Ferdinand Hodlers in seinem Spätwerk besteht darin, das weibliche Modell ins Bild zu setzen.

Die Art und Weise wie Hodler das getan hat, wurde schon immer sehr unterschiedlich gesehen und beurteilt. In seinem Vortrag "Grundlinien des Frühexpressionismus" (1937) spricht Fritz Schmalenbach von Hodlers

Darstellung der Modelle: "Er verzerrt, um etwas Bestimmtes auszudrücken, nicht wie Toulouse-Lautrec oder Munch unmittelbar das Bild, sondern er verzerrt das Modell und gibt es dann realistisch wieder. Die Expression liegt nicht im Bild, sondern wird ins Modell vorverlegt. Das Modell führt gleichsam eine expressive Pantomime auf, die das Bild unverzerrt darstellt. Auf diese Weise vereinigen sich die Kategorien 'Realismus' und 'Expressionismus'."⁶⁹⁹ Schmalenbach reiht Hodler in die Traditionslinie des Frühexpressionismus ein, ausgehend von der Feststellung, dass das Modell bei Ferdinand Hodler nach den Anweisungen des Malers eine expressive Pantomime aufführt, die ihn an den Stil des Expressionismus erinnert.⁷⁰⁰

Hans Mühlestein und Georg Schmidt sind den symbolistischen Kompositionen von Hodler wenig gewogen. Allein, dem *Blick in die Unendlichkeit* können sie ihre Bewunderung nicht entziehen, und auch bezüglich ihres generellen Urteils über die „hymnischen“ Frauengestalten Hodlers bleiben sie seltsam ambivalent: „Trotz ihrer zunehmenden Stilisierung und trotz der Monotonie ihres Ausdrucks sind sie alle, ohne Ausnahme, *nicht allein in ihren Gesichtszügen, sondern auch in ihrem gesamten Körperbau geradezu porträthaft individualisiert*. Wir können auch sagen: *daher* die Monotonie ihres Ausdrucks, denn offensichtlich hat Hodler sich leidenschaftlicher für das naturhaft Einmalige jedes einzelnen seiner Modelle interessiert als für das menschlich Allgemeingültige, dem zu dienen sie vorgeben müssen.“⁷⁰¹ Ähnlich wie Schmalenbach realisieren Mühlestein und Schmidt die Kluft im Hodlerschen Werk zwischen expressiven und realistischen Momenten, und sie verharren gespalten in der Bewunderung für das hohe Mass von Realismus und für die höchst stilisierten Frauendarstellungen.

Auch der amerikanische Kunsthistoriker John Rewald beschreibt Hodlers Umgang mit seinen Modellen negativ: „Congealed in solemn gestures, his figures seem to reveal their emotions with the studied attitudes of actors. The necessity of subordinating these figures to the parallels with which Hodler strove to underline his message, made them appear like prisoners of their roles who were never quite permitted to express their own feelings. Hodler stripped his symbols

to their essentials and by the same token always came dangerously near exaggerating sentiment as well as form.⁶⁷⁰² Rewalds Kritik betrifft die feierlichen Posen und die Gefahr der Übertreibung an Gefühl und an Form. Für den amerikanischen Kunsthistoriker ist die Hodlersche „Ästhetik des Modells“ eine Vergewaltigung der weiblichen Modelle.

Die Rezeption von Ferdinand Hodlers Frauenfiguren schwankt also zwischen der Feststellung eines grossen Realismus bei gleichzeitiger höchster Stilisierung der Figuren. Was in der Hodler-Rezeption zu Kritik Anlass gegeben hat, entspricht einer von Ferdinand Hodler bewusst erarbeiteten „Ästhetik des Modells“ und kann über die Lektüre von Hodlers symbolistischen Kompositionen als Lebende Bilder, in denen die Modelle die Hauptrolle spielen, zusammen gesehen werden. Dem biographisch geprägten Verhältnis des Künstlers zu seinen Modellen möchte ich eine andere, bedeutendere Seite gegenüberstellen: Die „Ästhetik des Modells“ ermöglicht und prägt seine symbolistischen Frauendarstellungen, indem sie die künstlerische Arbeit an der Figur vorantreibt und eine neuartige und originelle Bildsprache entstehen lässt. In dieser Ästhetik liegt Ferdinand Hodlers eigenständigster Beitrag zur Kunst seiner Zeit, sie ist aber auch der Grund für scharfe Kritik und Geringschätzung des Figurenmalers.

2 Lebende Bilder

Grundlegend für die Hodlersche Auffassung vom Modell und für seine konkrete Arbeit mit Modellen ist die Tradition der Lebenden Bilder. Die Tradition dieser Gattung zwischen Kunst, Literatur und Theater, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts eine wichtige Funktion für die Künste hatte, war lange verschüttet. Literatur über die Lebenden Bilder musste man sich in den Bereichen der Theaterwissenschaft, der Geschichtswissenschaft, der Germanistik und der Kunstgeschichte zusammensuchen.⁷⁰³ Erst in den letzten Jahren sind die Lebenden Bilder als interdisziplinäres Phänomen systematisch von Birgit Jooss⁷⁰⁴ in ihren Ursprüngen erforscht worden. Im Sommer 2002 versuchte zudem die

Ausstellung „Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video“ in der Wiener Kunsthalle⁷⁰⁵, die Bedeutung der Lebenden Bilder für die Gegenwartskunst zu belegen.

Das Lebende Bild oder „Tableau vivant“ und die Attitüde⁷⁰⁶ sind eng miteinander verbundene theatralisch inspirierte Kunstformen. Ende des 18. Jahrhunderts gehören diese Vorführungen mimisch-plastisch verkörperter Kunstwerke in den gehobenen europäischen Kunsthauhalt. Berühmt wurde die Attitüde Ende des 18. Jahrhunderts im Umfeld des Hofes von Neapel: Emma Hamilton, die Geliebte des englischen Botschafters, trat vor illustren Gästen mit ihren schauspielerischen Künsten auf und beeindruckte die Italienreisenden der damaligen Zeit nachhaltig. Johann Wolfgang von Goethe bewunderte diese Schauspielerin während seiner Italienreise in Neapel, und er hinterliess uns eine Schilderung der Hamiltonschen Attitüden-Vorführungen: „Der Ritter Hamilton, der noch immer als englischer Gesandter hier lebt, hat nun nach so langer Kunstliebhaberei, nach so langem Naturstudium den Gipfel aller Natur- und Kunstfreude in einem schönen Mädchen gefunden. Er hat sie bei sich, eine Engländerin von etwa zwanzig Jahren. Sie ist sehr schön und wohl gebaut. Er hat ihr ein griechisch Gewand machen lassen, das sie trefflich kleidet, dazu löst sie ihre Haare auf, nimmt ein paar Schals und macht eine Abwechslung von Stellungen, Gebärden, Mienen etc., daß man zuletzt wirklich meint, man träume. Man schaut, was so viele tausend Künstler gerne geleistet hätten, hier ganz fertig in Bewegung und überraschender Abwechslung. (...) Der alte Ritter hält das Licht dazu und hat mit ganzer Seele sich diesem Gegenstand ergeben. Er findet in ihr alle Antiken, alle schönen Profile der sizilianischen Münzen, ja den Belvederschen Apoll selbst. So viel ist gewiss, der Spass ist einzig. Wir haben ihn schon zwei Abende genossen.“⁷⁰⁷ Die schöne Frau mit gelöstem Haar und effektvoller Draperie wird für den Moment der theatralischen Zurschaustellung zu einer sinnverwirrenden Illusion, die Leben und Skulptur, Kunst und Natur, Bühne und Wirklichkeit für einen Augenblick vereint, sie wird zum klassizistischen Kunstwerk, das Realismus und Idealismus problemlos kombiniert.

Gleichzeitig aber wird die Frau im Lebenden Bild zum optimalen Modell für den Maler, da sie ihm mühelos alle Posen vorspielt, die er von ihr verlangt. Die wechselnden Haltungen und Stellungen – die Attitüden – zeigen Affekte wie Trauer, Freude und Schmerz oder sie stellen bekannte Kunstwerke nach. Schon im 18. Jahrhundert ist die Anwendung der Kunst der Lebenden Bilder für die Malerei bekannt. Emma Hamilton war ursprünglich das Modell des englischen Malers George Romney und lernte in dessen Atelier ihre Künste. Später in Rom war sie neben ihren „Life-Performances“ für den Ritter Hamilton auch als Modell tätig, beispielsweise für den deutschen Maler Johann Heinrich Wilhelm Tischbein.⁷⁰⁸ War das Repertoire von Lady Hamilton anfänglich noch auf Affektdarstellungen beschränkt, wurden später Kunstwerke nachgestellt, so etwa Poussins *Raub der Sabinerinnen* oder eine Niobe-Gruppe.⁷⁰⁹ Aus der Attitüden-darstellerin als lebender Skulptur, über die Schauspielerin als Modell für ein Kunstwerk, entwickelt sich die Verlebendigung des Kunstwerkes durch eine theatralische Nachstellung: Die Attitüde wird zum „tableau vivant“, Kunst und Leben, Modell und Kunstwerk werden eins. Pygmalions Traum⁷¹⁰, die Parabel für die klassizistische Utopie der Verlebendigung von Kunst, wird unerwartet Realität: Die junge Frau erstarrt in ihren Posen zur lebenden Skulptur, unterstützt wird diese Illusion durch eine wirkungsvolle Lichtregie. Die Bühnendekoration besteht aus einem schwarz ausgeschlagenen Kasten und einem prächtigen Goldrahmen; sie zeigt die zwitterhafte Stellung der Attitüde zwischen Theater und Malerei.

Ursprünglich war die Attitüde ein gesellschaftliches Unterhaltungsspiel, bei dem es galt, die vorgespielten Rollen zu erkennen, gleichzeitig diente sie so als aristokratisches Erziehungstheater. Ihr Reiz bestand weniger in der schauspielerischen Darbietung als vielmehr zur Schaustellung schöner Weiblichkeit, wie Goethes Beschreibung zeigt. Orientalische Schals, ein mehr den Körper modellierendes als ihn verhüllendes griechisches Gewand und das gelöste Haar bilden die Accessoires, mittels derer die Attitüde weibliche Schönheit nach dem Szenario der hohen Künste in Bewegung setzt.

Aus der gelehrten Form der Attitüde, dem geistreichen, kulturellen Spiel des Klassizismus, wird schon früh im 19. Jahrhundert ein klischee-abhängiges Gesellschaftsspiel. Im Festwesen des Wiener Kongresses erlebt sie eine weitere Blüte, wenn die schönsten Damen des Hofes Lebende Bilder aufführen. Die Attitüden der Lady Hamilton finden in Kupferstichsammlungen Verbreitung, nun werden die Hamiltonschen Posen und nicht mehr die klassischen Kunstwerke selbst kopiert. An Festumzügen, Hof- und Künstlerfesten oder auch in den privaten bürgerlichen Salons bleiben solche Lebende Bilder im 19. und bis ins 20. Jahrhundert hinein lebendig, wobei sie immer mehr trivialisiert werden.

3 Ferdinand Hodler, die Lebenden Bilder und die Fotografie

Zur Zeit Ferdinand Hodlers waren die Lebenden Bilder ein Phänomen zwischen Hoch- und Populärkultur, zwischen Kunst und Festwesen. Sowohl an der Landesausstellung in Genf, wo etwa im nachgebauten Village Suisse volkstümliche Szenen dargestellt wurden, als auch am Eröffnungsumzug für das Schweizerische Landesmuseum waren Lebende Bilder zu sehen. An Künstlerfesten waren diese Bilder beliebt;⁷¹¹ eine Fotografie aus dem Besitz von Jura Brüscheiler zeigt Marc Odier, Louis Rheiner und Ferdinand Hodler beim Nachstellen des Rütli-schwurs anlässlich des jährlichen Künstler-Unterhaltungsabends um 1886. (Abb. 125)⁷¹² Hodler kannte die Lebenden Bilder nicht nur in ihrer populären Variante aus der Festkultur, sondern es gibt auch die präzise Verbindung zu seiner Kunst. Von 1892 datiert eine Fotografie, die Hodler wiederum im Kreise seiner Freunde zeigt, die *Die Enttäuschten Seelen* als Lebendes Bild nachstellen. (Abb. 126)⁷¹³ Ferdinand Hodler in der Mitte mit gebeugtem Rücken, gesenktem Kopf und hängenden Händen, bezieht sich offensichtlich auf die Haltung der deprimierten alten Männern in seinem Gemälde. Dass hier eine parodistische Intention vorliegt, ist unverkennbar, auch wenn eine gewisse Wahrheit in der Aussage dieses Lebenden Bildes lag, dass sich Hodler und seine Freunde als noch nicht etablierte Künstler, am Rande der Gesellschaft bewegen mussten,

ebenso wie die „enttäuschten Seelen“, die sie nachstellten.

Ferdinand Hodler benutzte die Lebenden Bilder nicht nur zum Nachstellen von existierenden Gemälden, sondern auch zur Selbstdarstellung. Die Darstellungsform des Lebenden Bildes eignet sich zur Erfindung von individuellen Posen jenseits der klassischen Ikonografie.⁷¹⁴ Wiederum spielt das Medium der Fotografie eine massgebliche Rolle: Es ist die Fotografie, die die flüchtigen Lebenden Bilder überliefert, und sie ist gleichzeitig auch das Medium, das Lebende Bilder schafft, indem sie das fließende Leben zu einem kurzen Stillstand zwingt und der ständigen Bewegung eine signifikante Pose abzwängt. Wenn Ferdinand Hodler vor der Kamera der Fotografen posierte, so stellte er Lebende Bilder, die allesamt den Titel „Hodler Maler“ tragen könnten.⁷¹⁵ Ein Beispiel für diesen Typus von Fotografie stammt von Barthélémy Dussez, der Hodler vor dem Karton der *Schlacht bei Murten* zeigt. (Abb. 127)⁷¹⁶ Der aufgestützte linke Arm, die kraftvoll entschlossen geballte Hand, – sie zeugen von der Schöpferkraft des Kämpfers Ferdinand Hodler. Vor der Kulisse seines Werkes präsentiert sich der Künstler in einer sprechenden Pose. Mit Hilfe der Gattung des Lebenden Bildes schafft er für das Medium der Fotografie eine neue, individuelle Künstlerikonographie, die zudem als Postkarte käuflich war.⁷¹⁷ Die Fotografie bietet sich auch als ideales Medium an, um die Posen der Modelle in ihren wechselnden Stellungen und Bewegungen festzuhalten, die flüchtigen Lebenden Bilder zu dokumentieren, zu fixieren und diese in ein starres Bild zurück zu verwandeln, als praktische Vorlage für den Maler. Trotz seiner offensichtlichen Affinität zum neuen Medium benutzte Hodler die Fotografie nur sehr restriktiv in Zusammenhang mit seiner Malerei. So diente ihm die Fotografie kaum als Hilfsmittel. Gerade im Bereich der Porträtmalerei wurden Fotografien häufig benutzt, um die Zeit des Sitzens für das Modell abzukürzen. Anders Hodler: Er bevorzugte das Malen in Gegenwart des Modells. Nur bei wenigen Berühmtheiten wie etwa dem General Wille, griff Hodler zu diesem Hilfsmittel, wenn seine Modelle nicht die nötige Zeit aufbringen konnten.⁷¹⁸

Was die Historien Gemälde und die symbolistischen Kompositionen anbe-

langt, so gibt es einzig von der Arbeit mit männlichen Modellen Fotografien. Eine Fotografie zeigt Hodler bei der Arbeit an der *Einmütigkeit*, auf einer Bank sitzend und einen Schwörenden mit erhobener rechter Hand skizzierend, der vor der bereits weit fortgeschrittenen monumentalen Leinwand posiert⁷¹⁹. Eine andere Aufnahme von 1910 zeigt den Maler auf dem Dach seines Atelier sitzend, während ein männliches Modell in offensichtlich anstrengender Pose den Mäher mimt, der auf der Leinwand bereits gut zu erkennen ist (Abb. 128)⁷²⁰. Weitere Aufnahmen von Hodlers Arbeit mit männlichen Modellen gibt es seit den frühen neunziger Jahren von den *Enttäuschten Seelen*⁷²¹ über Krieger von *Marignano*⁷²² und den Jenenser Studenten⁷²³ für das Wandbild in Jena. Meist handelt es sich dabei um Bilder, die den Maler zusammen mit dem männlichen Modell zeigen, und die als erweiterte Selbstdarstellungen des Malers bei der Arbeit anzusehen sind. Dadurch, dass die Fotografie die Pose des Modells verewigt und wir heute das fertige Bild kennen, verwischen sich die Grenzen zwischen dem Posieren für oder nach einem Gemälde, und so können solche Fotografien auch als Dokumente von Lebenden Bildern gelesen werden.

Ferdinand Hodler benutzte das Medium der Fotografie nicht für seine weiblichen Modelle. Es gibt keinerlei Aufnahmen von Frauen, die in Hodlers Atelier für die symbolistischen Bilder posieren. Fotografien von Modellen sind überhaupt rar, das einzige mir bekannte Beispiel ist eine Serie von Aufnahmen, die Gertrud Müller von Hodler und seinem Modell Laetitia Raviola gemacht hat (Abb. 67).⁷²⁴ Diese zeigen aber die Frau nicht in ihrer Rolle als Modell des Malers, sondern als seine Lebensgefährtin. Der Maler hat offenbar selber nicht fotografiert, und nicht einmal von der Fotografin Gertrud Müller existiert eine Aufnahme, in der sie für das symbolistische Gemälde *Blick in die Unendlichkeit* bei Hodler posiert.⁷²⁵ Eine Ausnahme macht Ferdinand Hodler für seine kleine Tochter, von der es eine wunderbare Bildserie gibt (Abb. 70)⁷²⁶. Sie ist das einzige weibliche, symbolistische Modell, das Hodler fotografieren liess. Der Grund für diese Ausnahme von der Regel ist leicht zu erraten: Hodlers kleine Tochter eignete sich noch nicht als Modell, das in stundenlangen Sitzungen für den ma-

lenden Vater posieren konnte.

Das Fehlen von Fotografien mit weiblichen Modellen erstaunt, angesichts der Affinität, die Hodler in seinen Selbstinszenierungen vor der Kamera zeigt. Es kann nicht seine Scheu vor dem Medium sein, sondern muss als ein bewusster Verzicht interpretiert werden. Hodler fand die Fotografie als Hilfsmittel für seine symbolistischen Kompositionen nicht brauchbar: „(...) mir würde sie für meine Arbeiten wenig nützen, darum habe ich mich ihrer nie bedient.“⁶⁷²⁷ Der Maler äusserte sich in Zusammenhang mit der Bedeutung der Scheibenzeichnung für seine Kompositionen zur Fotografie und zu den Lebenden Bildern: „Wenn es mit Scheibenzeichnungen und Ausschnittbogen getan wäre, dann wäre es ja viel einfacher, die ganze Komposition als lebendes Bild aufzustellen und nach der fotografischen Aufnahme in pantographischer Vergrößerung zu malen.“⁶⁷²⁸ Dass dieses simple Reproduktionsverfahren für Hodlers künstlerische Arbeit nicht zu gebrauchen ist, hat weniger mit einer Defizienz des Lebenden Bildes zu tun, als mit der fotografischen Aufzeichnung und der mechanischen Reproduktion dieser Methode. Denn die Lebenden Bilder, die die weiblichen Modelle für den Maler stellen, sind für ihn nur der Ausgangspunkt für eine künstlerische Elaboration des Realen zum Kunstwerk. Zudem war für Hodler der Eindruck des lebendigen präsenten Modells und der fruchtbare Moment in der Zusammenarbeit mit seinem Modell kapital.

An den Schluss dieses Kapitels sei ein anekdotischer Exkurs gestellt, der die Nähe der Lebenden Bilder zu den symbolistischen Kompositionen Ferdinand Hodlers illustriert, und der zeigt, wie präsent die Lebenden Bilder in der Gesellschaft zu Beginn des letzten Jahrhunderts waren: Im Katalog des Herrenbekleidungsgeschäftes PKZ aus dem Jahr 1923 ist ein Hodler-Plagiat als Werbung für einen Herrenanzug abgebildet. (Abb. 129)⁷²⁹ Vorlage ist nicht der Frauenreigen von *Blick in die Unendlichkeit*, sondern die frühere Komposition *Jüngling vom Weibe bewundert*.⁷³⁰ Die Fotografie zeigt drei Frauen, die sich mit erfreutem Lachen einem nicht sehr jünglinghaften und mit einem schicken PKZ-Anzug bekleideten Herrn zuwenden. Unter dem Bild ist folgender Text zu lesen: „So hätte Hod-

ler wohl sein Bild gemacht, / Wenn er an Burger-Kehl gedacht: / Denn nicht der Mensch, der nackt und unbekleidet / Gilt heut als Krone aller Kreatur / (Weil er am Mangel schöner Linien leidet) / Doch Chick und Noblesse spendet der Natur: Pekazet!⁶⁷³¹ Intelligenter und humorvoller gemachte Werbung kann man sich auch heute kaum vorstellen. Der verantwortliche Werber hat sowohl das Hodlersche Szenario mit Modellen in der Blumenwiese vorbildgetreu übertragen, als auch das Hauptmodell in Hodlers Bild schlagend zum Anzugmodell für die Werbung umgedeutet und das ganze Szenario in der Form eines Lebenden Bildes für die Kamera nachgestellt. Dieser Kreislauf, vom Lebenden Bild im Atelier des Künstlers, zum gemalten Bild, und zurück zum Lebenden Bild, das das Gemälde nachstellt und im Medium der Fotografie zum Werbebild verwendet wird, zeigt nicht zuletzt, wie nahe Ferdinand Hodler in seinen symbolistischen Kompositionen den Lebenden Bildern geblieben ist. Es zeigt auch die Durchlässigkeit zwischen den verschiedenen Medien und die Zirkulation der Bilder zwischen alltäglicher Fotografie und symbolistischer Malerei. Diesem Kreislauf der Bilder – vom erdachten zum gestellten zum gemalten Bild und zurück – konnten sich die Gemälde von Ferdinand Hodler nicht entziehen.

4 Die Entwicklung einer „natürlichen“ Gestensprache

Die Bedeutung der Lebenden Bilder im Werk von Ferdinand Hodler geht weit darüber hinaus, was an fotografischen Dokumenten belegt werden kann, und sie bezieht sich genau auf diejenigen Gemälde, die in diesen Fotografien nicht vorkommen, nämlich auf die symbolistischen Kompositionen mit weiblichen Figuren. Das Lebende Bild dient Hodler als Methode zur Stilisierung und Allegorisierung der Einzelfigur. Die Form des Lebenden Bildes wird zu einer spezifischen Anschauungsform des Realen und ist Methode zur Überhöhung des Empirischen. C. A. Loosli berichtet über die Arbeit Ferdinand Hodlers mit seinen Modellen: „Zunächst beobachtete er sein Modell in voller Ungezwungenheit, um zu ergründen, welches seine wesentlichsten und auffallendsten Züge und

Bewegungen seien (...). Hatte er einmal die ihm zusagende Stellung des Modells gefunden, dann verlangte er von ihm vollkommene Ruhe, bis er die Umrisse und Masse fest und sicher eingesetzt hatte. Dann aber hatte er gar nichts dagegen, dass es sich so ungezwungen als möglich verhielt, freilich um es, so oft er dessen bedurfte, in seine ursprüngliche Stellung zurückzusetzen.“⁷³² Wenn Ferdinand Hodler die weiblichen Modelle auf der Suche nach frischen und lebensechten Stellungen vor sich posieren lässt und diese mit grosser Schnelligkeit auf seiner Dürerscheibe festhält, dann verlangt er von den Modellen nichts anderes als das Stellen von Lebenden Bilder. Aus Loosis Beschreibung geht hervor, dass Hodler dabei eine Mischung von tatsächlichem Posieren in einer gewünschten Stellung und der natürlichen Bewegung des Modells bevorzugte. Diese Praxis erinnert an die Vorführungen der Emma Hamilton, die diese vor dem gebildeten Publikum des 18. Jahrhunderts präsentierte, wo der Reiz genau im Wechsel zwischen statuarischer Pose und der Verlebendigung des erstarrten Kunstwerkes durch die Frau lag. Das Medium der Zeichnung dient Ferdinand Hodler dazu, um diese wechselnden Lebenden Bilder seiner Modelle auf der Dürerscheibe und im Abklatsch auf Papier festzuhalten. Hans Mühlestein beobachtete Ferdinand Hodler bei seiner Arbeit an den Zeichnungen von *Blick in die Unendlichkeit*: „So verfährt in Wirklichkeit Hodler, in unaufhörlicher Übung die eine Stellung, die eine Wendung, die eine Bewegung festhaltend, so dass sie sich wie von selbst nach und nach in alle ihr innewohnenden möglichen Richtungen entwickelt und entfaltet, bis schliesslich durch dieses Auswachsen ein Meer von lauter Einzelstudien buchstäblich Tische und Stühle und Fussboden bedecken, Studien, die aber der Einheit ihres Ursprungs gemäss alle einer ganz bestimmten Bewegung oder Stellungsgruppe angehören.“⁷³³ Die Zeichnung – und am direktesten die Zeichnung auf der Glasscheibe – hält also die Lebenden Bilder fest, die der Künstler aus dem Kontinuum der Bewegungen des Modells auswählt und festhält. Damit ist jedoch die Arbeit noch nicht vollendet: „In heissem Bemühen versucht der Künstler, einige wenige Figuren mit allen denjenigen Qualitäten zu laden, die zuvor auf vielen Dutzenden, vielleicht auf einem

Hundert von Blättern zerstreut waren (...).⁷³⁴ Nach dieser ersten Stufe der Erarbeitung, die in der Auswahl der Posen und der ersten Fassung der Lebenden Bilder besteht, beginnt die Arbeit an diesen Posen. Konzentration und Expression sind die Qualitäten, die Hodler wiederum in Zusammenarbeit mit seinem Modell sucht, indem er dieses die bereits fixierte Pose nachstellen lässt – als Lebendes Bild. Seine Arbeit an der einzelnen Figur lässt sich als die Suche nach dem optimalen Lebenden Bild definieren, das die Individualität des Modells und die für die Komposition gesuchte Pose miteinander verbindet.

Im Gegensatz zu den historischen Lebenden Bildern finden dieses Stellen der Posen und das Nachstellen der optimierten Posen durch das Modell privat in Ferdinand Hodlers Atelier statt und wurde erst öffentlich, wenn das Gemälde fertiggestellt ist. Das Gemälde in Öl stellt das perfektionierte Lebende Bild dar, in der sich die flüchtigen Posen zu konzeptioneller und kompositioneller Verbindlichkeit verfestigt haben. Anders als in den Zeichnungen, die Momentaufnahmen von Lebenden Bildern sind, stehen die Frauenfiguren in den ausgeführten Fassungen in Öl wieder deutlicher in der Tradition der historischen Attitüde, deren Herkunft in der klassizistischen Plastik liegt. Daher die statuarische Qualität der Bilder, die bei *Blick in die Unendlichkeit* von Fassung zu Fassung zunimmt, und die in der heutigen Zürcher Fassung am ausgeprägtesten ist. Der öfters geäußerte Vorwurf⁷³⁵, dass die Ölfassungen nichts von der Bewegung und der Spontaneität der Zeichnungen haben, ist berechtigt. Die Bewegungslosigkeit, die Erstarrung der Modelle im Lebenden Bild ist jedoch bei Ferdinand Hodler künstlerische Absicht und ästhetische Qualität.

Die Arbeit mit dem Modell und die Auffassung des Künstlers von der gelungenen Pose verändern sich im Verlauf von Hodlers Werk. Während er in seinen frühen Arbeiten wie dem *Tag* oder der *Empfindung* und bis hin zur *Heiligen Stunde* auf der Suche nach der pantomimisch gestellten Pose einer Empfindung ist, sucht er später immer weniger das expressive Moment. In seinem Spätwerk spürt er den Lebenden Bildern der Individualität des posierenden Modells nach, dem subjektiven Leben sozusagen, wie es sich in der körperlichen Einzigartig-

keit der Frauen manifestiert. Dieser Einzigartigkeit setzt er den Minimalismus eines höchst reduzierten Bewegungsspektrums entgegen, wenn er die Modelle wie in *Blick in die Unendlichkeit* eine simple Körperdrehung ausführen lässt. Hodler sucht mit der Methode der Lebenden Bildern nach der Individualität selber, die sich in idiomatischen Posen ausdrückt und in seinen Gemälden zu einer Hymne an das Leben selber gestaltet. Keinerlei allegorische Attribute benötigt er dabei zu dieser symbolischen Aufladung des Realen, nur eine geduldige Suche nach der Harmonie der Bewegung und dem Rhythmus der Modelle. So gelingt es ihm, den weiblichen Körper als das alleinige künstlerische Ausdrucksmittel in seiner Kunst zu inszenieren, eine eigene Gestensprache zu entwickeln und die Kluft zwischen dem Realismus der Darstellung und der Stilisierung der Darstellungsform, den die Kritiker von Hodler moniert haben, zu überwinden: Der Realismus der Darstellung kommt aus der individuellen Körperlichkeit, der individuellen Gestik des Modells, die Ferdinand Hodler in langen Modellsitzungen festhält. Diese realistische Komponente kommt je länger je mehr zum Tragen, weil Hodler seine Modelle nicht mehr feststehende Posen ausführen, sondern diese in freier Bewegung vor sich posieren lässt. Die Künstlichkeit oder Stilisierung der Figuren hingegen geht aus der Kondensierung der Posen im langen Modellstudium und durch die Vervielfachung der Figuren mit ähnlicher Haltung und Gestik in den Gemälden von Ferdinand Hodler hervor.⁷³⁶ So entsteht eine Art „natürlicher Gestensprache“ in höchster Stilisierung der Einzelfigur.

Die Folie, auf der Hodler seine Auffassung vom sprechenden Körper und der universellen Gestensprache entwickelt, ist die Physiognomik, die historisch als „Deutkunst des menschlichen Antlitzes“ am Ende des 18. Jahrhunderts einen grossen Aufschwung genommen hatte, auch wenn sie als Wissenschaft umstritten blieb. Hodler steht mit seiner natürlichen Gestensprache in der Tradition Johann Caspar Lavaters⁷³⁷, den er schätzte: „So hatte er beispielsweise Lavaters Lehren über die Physiognomik seinerzeit gründlich durchgearbeitet und wenn er auch, wie er zu gestehen pflegte, gelegentlich zu wesentlich ande-

ren Ergebnissen als jener gelangt war, so war doch das Studium jener Schriften an ihm nicht verloren gewesen. Er pflegte von Lavater zu sagen, er habe nur allzu gern und allzu ausschliesslich das beobachtet, was er gerne sehen wollte und seine Physiognomik wäre entschieden zuverlässiger ausgefallen, hätte er lediglich beobachtend verglichen und weniger spekuliert.⁷³⁸ Trotz dieser Kritik an Lavater gehörte für Ferdinand Hodler die Physiognomik keineswegs zu den Geheimwissenschaften, sondern er betrachtete sie als „Ausdruckskunde“: „Bei der Gelegenheit betonte er, wie so oft, recht eindringlich, dass der Ausdruck des Gesichtes weder der hauptsächlichste, noch der beachtenswerteste sei. Auf die ganze Körperhaltung komme es an; auf die Linien, die unsere Erlebnisse dem Leib und den Gliedern unauslöschlich aufprägten.“⁷³⁹ Laut Hodler war die Kenntnis der Lavaterschen Theorien für jeden Künstler unverzichtbar: „Die Ausdruckskunde so gründlich als möglich zu vertiefen und zu beherrschen, erklärte er als eine fast unumgängliche Notwendigkeit künstlerischen Schaffens, namentlich für den Maler und im ganz besonderen für den Figurenmaler.“⁷⁴⁰ Der Körper ist Ausdruck oder Abdruck der Seele und der Biographie des Menschen, so lautet das Credo des Figurenmalers Ferdinand Hodler: „Der Ausdruck des Menschen erstrecke sich über seinen ganzen Körper und gebe sich in den Bewegungen seiner sämtlichen Glieder kund. Die geistige und seelische Wesentlichkeit jedes Menschen finde ihren formalen Ausdruck in seiner Haltung, seinen Bewegungen und Gebärden, also in Linien.“⁷⁴¹ Hinter der Philosophie eines Lavater und seiner physiognomischen Lehre steht das christliche Weltbild mit der Überzeugung, dass die Körper die Seele des Menschen ausdrücken und damit ein Zeichen des Göttlichen sind. Aus dieser göttlichen Ordnung wurde die Physiognomik im bürgerlichen Zeitalter insofern entlassen, als sie – wie Jean Clair das ausdrückt – „nach 1789 aufgehört hatte, Gott zu gehören“⁷⁴² und damit zu einem Kapitel der Geschichte der modernen Seele wurde. Die Physiognomik war nach dem Ende der klassischen religiösen und profanen Ikonographie für die Kunst zu einem Mittel geworden, das die Empfindungen des modernen Subjektes ausdrückte. Diese „Seelenmalerei“ visualisiert Me-

taphern des Innern, die von den Betrachtenden nachempfunden werden.

Die Hodlerschen Frauenfiguren mit ihren Posen und Gesten sind Ausdruck der menschlichen Seele: „Les gestes expriment un état d'âme“,⁷⁴³ notiert sich der Künstler in eines seiner Skizzenbücher. Dann streicht er „âme“ – „die Seele“ – durch und ersetzt sie durch „Wesen“: „Les gestes expriment un état d'être“, heisst jetzt das Glaubensbekenntnis des Künstlers zur natürlichen Gestensprache der Modelle in seinen Gemälden. Mit diesem scheinbaren Pleonasmus drückt Hodler genau das aus, woran er glaubt: „Die Gesten drücken einen Zustand des Seienden aus.“ Realität und Idealität, Körper und Philosophie, Frau und Modell verbindet Hodler in seiner Körperkunst durch den bedingungslosen Glauben an die Symbolik des Körpers als Bild für ein (göttlich geprägtes) Universum.

5 Nackt oder blau gewandet

Die ersten symbolistischen Modelle von Ferdinand Hodler in *Aufgehen im All* (Abb. 130)⁷⁴⁴ und *Zwiesprache mit der Natur* (Abb. 131)⁷⁴⁵ waren nackte Einzelfiguren, die zeitgenössisch auf massive Kritik stiessen. Vor allem die weibliche Figur von 1892 wurde stark angefeindet, so dass der Schweizer Kunstkritiker Josef Viktor Widmann sein ganzes rhetorisches Talent zur Ehrenrettung dieses Gemäldes aufbieten musste: „Und diese Gestalt völlig nackt hinzustellen, hatte ebenfalls guten Sinn. Denn alles Irdische muss erst abgethan sein, wenn der Mensch wirklich hoffen soll, die Verschmelzung seiner Seele mit dem Göttlichen zu finden.“⁷⁴⁶ Die Nacktheit nimmt der Frau ihre bürgerliche Individualität und lässt die Bildidee deutlich werden: „Sie <die Frau> ist die Symbolik der menschlichen Seele im einsamen Gebet, im Aufschwung aus aller Beschränktheit zum schrankenlosen ewigen Geiste.“⁷⁴⁷ Für Widmann ist es gerade die Nacktheit, die aus der Einzelfigur – neben der pantomimischen Gestik und dem symbolträchtigen Titel – eine allegorische Figur und eine Ideenträgerin macht. Bei *Aufgehen im All* gelang es dem Kritiker Widmann mit einem weiteren Argu-

ment, die Nacktheit im Bild herunterzuspielen: "Für die ernste Absicht des Künstlers und für eine gewisse Erreichung seines Zweckes spricht auch der Umstand, dass die Nacktheit sicherlich in keinem Beschauer auch nur einen Gedanken von Lüsternheit aufkommen lässt. Freilich muss man zu dieser Bemerkung beifügen: das verbietet schon die Hässlichkeit der Figur."⁷⁴⁸ Dieses exotische Argument, um die Unschuld einer nackten Frauenfigur in einem Gemälde zu rechtfertigen, gibt einen Hinweis darauf, wo die Problematik der Hodlerschen Nackten lag: beim Realismus der Figurendarstellungen. Das detaillierte Modellstudium und die individualisierte Auffassung Hodlers vom Körper seiner weiblichen Modelle erschwerte das Transzendieren seiner Frauenfiguren in ideale Sphären beträchtlich. Hodler machte mit seinen Gemälden *Nacht*⁷⁴⁹ und *Liebe*⁷⁵⁰ einschlägige Erfahrungen im Überschreiten der puritanischen Grenze zwischen „nackt“ und „Akt“. Die Darstellungen von nackten männlichen und weiblichen Körpern, die im Schlaf oder im Liebesakt nebeneinander lagen, waren auch durch eine symbolistische Interpretation nicht zu retten; zu sehr fehlte ihnen das allegorische Potential. Mit seinen nackten Frauenfiguren, die nicht mehr in klaren ikonographischen Zusammenhängen stehen, wagte Ferdinand Hodler eine für die Malerei des ausklingenden 19. Jahrhunderts typische Gratwanderung: In dieser Zeit, als das Verhältnis zur Körperlichkeit, zur Nacktheit neu definiert wurde, war die zentrale Frage, ob die Nacktheit in der Malerei als „Ästhetik der Blöße“ oder als unstattliche Entblössung gelesen wurde. Nacktheit musste ikonographisch – religiös oder profan – legitimiert sein, damit sie in der Öffentlichkeit präsentierbar war. Dem Pornographieverdacht konnte sich nur entziehen, wer die nackte Weiblichkeit gut motivierte. Dabei spielte es keine Rolle, wenn die Bildrhetorik ausserordentlich voyeuristisch inspiriert war wie beispielsweise in den Godiva-Darstellungen der viktorianischen Malerei, wo die inszenierte und zur Schau gestellte Haut als ein Zeichen von Nächstenliebe und Demut gelesen wurde.⁷⁵¹ Die *Entblössung Phrynes vor ihren Richtern*⁷⁵², ein berühmtes Gemälde von Jean Léon Gérôme aus der französischen Salonmalerei, ist ebenfalls ein Paradebeispiel für das Zelebrieren des voyeuristischen männli-

chen Blickes auf den weiblichen Körper.

Man kann nicht sagen, dass Ferdinand Hodler im Verlauf seiner Malerkarriere Lehren aus dieser Problematik der Aktdarstellungen gezogen hätte. In seinem Werk finden sich durchgehend nackte symbolistische Frauenfiguren. Wann Hodler den nackten Körper zeigte und wann er seine Modelle in lange Kleider gewandete, ist schwer zu sagen. Weder lassen sich spezifische Themen herauslesen, die sich für Aktdarstellungen angeboten hätten, noch hat er von bestimmten Modellen nur Aktdarstellungen gemalt. Wenn Ferdinand Hodler allerdings seine weiblichen Modelle in Kleider hüllte, so bevorzugte er blaue Gewänder, die bis zum Boden reichten. Die erste Komposition mit dieser Gewandung für die symbolistischen Frauengestalten ist *Der Auserwählte* (Abb. 61)⁷⁵³, wo die blau gewandeten Frauen mit den weissen Flügelchen noch deutlich ihre Herkunft aus der religiösen Ikonographie verraten. Wer dächte nicht an das marianische Blau beim Anblick der entrückten weiblichen Figuren. Für Hodler hatte die blaue Farbe eine metaphysische Bedeutung: "Durch die grossen Figuren kam ich den weiten Flächen, dem blauen Himmel näher. Blau ist mir überhaupt die liebste Farbe. Blau, sehen Sie, ist auch die Farbe, die wir am leichtesten in grossen Ausdehnungen ertragen. Der Himmel ist blau (...) Wenn wir soviel Rot sehen und malen müssten! Wir würden scheu und wirr. Es würde uns wie dem Stier vor dem roten Tuch ergehn. Übrigens ist Blau eine Farbe, die mir zu sagen scheint, was, wie der Himmel, wie der See, jenseits des Alltags, unangreifbar, herrlich ist (...)." ⁷⁵⁴ Mit Ausnahme einer Fassung der *Empfindung*⁷⁵⁵, die er in rosa Tönen malte, bevorzugte er für seine Frauenfiguren das tiefe Blau, das er auch für alle Fassungen seiner Komposition *Blick in die Unendlichkeit* wählte.

Welches ist nun die Funktion dieser blauen Gewänder in *Blick in die Unendlichkeit*? Die Kleider kaschieren nämlich den Körper weniger, als dass sie ihn modellieren und seine expressiven Linien herausarbeiten. Auch hier drängt sich wieder der Vergleich mit den klassischen Lebenden Bildern auf. Bei Emma Hamilton und ihren Nachfolgerinnen hatten die Gewänder eine wichtige Funk-

tion für das suggestive Hervorrufen des Effektes vom Lebenden Bild. Vergleicht man die Hodlerschen Gewänder mit dem „griechischen Gewand“ von Emma Hamilton, wie es Friedrich Rehberg in seinen Zeichnungen festgehalten hat (Abb. 132)⁷⁵⁶, so fällt einem die frappante Ähnlichkeit im Schnitt auf. Allerdings drapierten die Modelle bei Hodler ihre Gewänder nicht kunstvoll um ihre Körper, sondern diese umfliessen die statuarischen Körper der Frauen. Anders als bei den Attitüden der Emma Hamilton betonen die Gewänder nicht die schauspielerisch nachgestellten Posen, die an klassische Skulpturen erinnern, sondern die sanft fallenden Gewänder der Hodlerschen Frauen unterstreichen die sparsame Gestik der Modelle und individualisieren deren Körper. Dabei soll Hodler zu einem Trick gegriffen haben, um den weiblichen Körper im Kleid besser sichtbar zu machen. Gertrud Müller hat ihrem Neffen Ubald Kottmann erzählt, dass Ferdinand Hodler seine Modelle in nassen Gewändern posieren liess, um die Körperformen unter dem Stoff deutlicher hervortreten zu lassen.⁷⁵⁷ Aus der Perspektive der Lebenden Bilder gesehen, ist diese Technik weniger ein Behelf, um den nackten Körper zu sehen, ohne dass das Modell nackt posieren musste, als vielmehr die Möglichkeit, die Gewänder in ihrer Funktion der expressiven Modellierung der Körperformen zu unterstützen.

Das „griechisch Gewand“, von dem Goethe in seinem Text über Emma Hamilton spricht, hatte um 1900 auch ein Revival im Bereich des zeitgenössischen Tanzes. Gabriele Brandstetter zeigt in ihren „Tanz-Lektüren“ auf, dass die Körperbilder, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts im modernen Ausdruckstanz ausgeformt wurden, auf zwei Paradigmen beruhen: Das ist einerseits das „Modell des ‚Griechischen‘; mittels der tänzerischen Lektüre von antiken Bildvorgaben werden Pathosformeln als genuine Muster von ‚Natur‘ und ‚Natürlichkeit‘ für die Bewegungsformen des neuen ‚freien‘ Tanzes re-aktiviert.“ Dem gegenüber steht „das Modell des ‚Exotischen‘, das aus der Begegnung mit der Fremdheit anderer Kulturen und mit dem Fremden der eigenen Kultur als Körperbild hervorgeht.“⁷⁵⁸ Ferdinand Hodler hatte Gelegenheit, in Genf einen der Exponenten des modernen Ausdruckstanzes kennenzulernen, nämlich Emile

Jacques-Dalcroze. Das Konzept von Dalcroze, das Hodler vertraut war, beruhte nun explizit auf dem griechischen Modell (Abb. 13)⁷⁵⁹.

Suzanne Perottet, die bei Dalcroze seit ihrer Kindheit ausgebildet wurde, beschreibt die Tanzkleidung, die sie anlässlich einer Aufführung von 1909 trug: „Die Kostüme waren noch schlimmer geworden, die waren jetzt griechisch! Wir hatten den Hals frei und die Arme bis über die Ellbogen. Wenn wir uns nach vorn beugten, hat man etwas von den Beckenknochen gesehen. Es war entsetzlich.“⁷⁶⁰ Wie man sich diese skandalöse griechische Bekleidung vorstellen muss, kann man auf einer Fotografie (Abb. 134)⁷⁶¹ sehend, die Suzanne Perrotet mit Kolleginnen beim Tanzen einer eigenen Komposition zeigt: Locker fallende lange Gewänder, die nur auf Bauchhöhe gegürtet sind, und die aus heutiger Sicht nicht im Entferntesten Anstandsregeln verletzen würden. Obwohl weiter geschnitten und mit einem Gürtel versehen, erinnern diese Kostüme mit ihrem Faltenwurf an die Gewänder der Hodlerschen Frauen.

Nicht nur im zeitgenössischen Tanz finden sich Vorlagen für die Gewänder, die Hodler seine Modelle für seine symbolistischen Kompositionen und im Speziellen für *Blick in die Unendlichkeit* tragen liess. Die langen fließenden Gewänder erinnern auch an die sogenannten Reformkleider. Das Reformkleid, das auf Grund von emanzipatorischen Ansätzen, aber auch aus medizinischen Gründen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts propagiert wurde und sich gegen die beengende Korsettmode richtete, fand kurz nach 1900 Eingang in die Modewelt.⁷⁶² Mit dem Reformkleid verbunden war ein Grundgedanke: „von der Forderung nach der Befreiung der Frau aus alten veralteten Zwängen und von der Suche nach einem anderen Körperbild der Frau, das durch ‚natürliche‘ Formen, durch freie Entfaltung des Körpers in der Bewegung bestimmt sein soll.“⁷⁶³ In Wien steht für die Reformkleidmode der Name von Emilie Flöge, der Lebensgefährtin von Gustav Klimt, die in ihrem von den Wiener Werkstätten gestalteten Salon die betuchte Wiener Damenwelt mit Mode belieferte. Von Klimt und Flöge kennen wir auch eine Serie von Fotografien, die die beiden in ihren Reformkleidern zeigen, Klimt selber hat Entwürfe für den Salon Flöge

gestaltet.⁷⁶⁴ Es ist ebenfalls bekannt, dass Kolo Moser, mit dem Hodler bekannt war, für seine Frau eine Reihe von Reformkleidern entworfen hat.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Ferdinand Hodler Vorlagen für die Bekleidung seiner Modelle in der Alltagswelt seiner Zeit, in Vorlagen aus der Kunst und in den Lebenden Bildern fand. In diesen fließenden Gewändern fand Ferdinand Hodler eine Möglichkeit, seine realistische Körperauffassung mit dem idealischen Symbolismus zu verbinden, denn die Gewänder betonen und modellieren den Körper, und sie erlauben gleichzeitig eine expressive Herausarbeitung der Körperlinien. Die blauen Farben und der dekorative Faltenwurf integrieren sich als wichtiges Element in die ornamentale Bildauffassung des Figurenmalers Hodler.

6 Der zeitgenössische Tanz

Als Sharon Hirsh 1986 in ihrer Publikation „La Chorégraphie du geste“⁷⁶⁵ die Bedeutung des zeitgenössischen Tanzes für Ferdinand Hodler erstmals beschrieb, war dies ein Meilenstein in der Hodler-Rezeption. Bis in die achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts wurden die Posen und Bewegungen der Hodlerschen Frauenfiguren negativ beurteilt. Paradebeispiel für das Unverständnis für die spezifisch Hodlersche Ästhetik des Modells sind Hans Mühlestein und Georg Schmidt, die sich beinahe hämisch äusserten über das „unendlich gezielte Fingerspreizen“ der fünf Frauen von *Blick in die Unendlichkeit* oder deren „damenhafte Posiertheit der Hände und der Köpfe“⁷⁶⁶. Mit einem Schlag rückten Hodlers Frauenfiguren aus der muffigen Ecke der „hysterischen Weiber“, in die sie durch Hans Mühlestein und Georg Schmidt verbannt waren, und wurden in den Kontext der Avantgarde ihrer Zeit katapultiert. Plötzlich sah man in den Hodlerschen Frauen nicht mehr die Landsknechtinnen des Nationalmalers, noch die überkommenen Spuren traditioneller Allegorik, sondern moderne Frauenwesen, die mit ihrem Körper die zeitgenössische Tanzphilosophie der Jahrhundertwende verkörperten. Aus dem betulichen Damenteekränzchen

wurden Lichtgestalten mit philosophischen Ambitionen.

In ihrem Aufsatz geht Sharon Hirsh der Verbindung zwischen den Hodlerschen Frauenfiguren seit der Jahrhundertwende und dem zeitgenössischen Tanz nach, wie er in Paris mit François Delsarte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden ist und in Genf von Hodlers Zeitgenossen Emile Jaques-Dalcroze vertreten wurde. Die Gemeinsamkeiten zwischen Hodler und Dalcroze sieht sie einerseits in der ihnen gemeinsamen Auffassung des Rhythmus und der kollektiven Geste als natürliche Ausdrucksformen, die ein seelisches Erleben ausdrücken: "Pour Hodler comme pour Dalcroze, des figures qui sont groupées suivant une ordonnance symétrique et sont vêtues d'amples vêtements semblables, et dont les mouvements et les gestes sont exécutés à l'unisson, exprimaient l'harmonie puissante et fondamentale – le parallélisme – de toute émotion collective."⁷⁶⁷ Tatsächlich gibt es frappante Übereinstimmungen zwischen den Dalcrozeschen Choreographien und den Hodlerschen Gesten und Posen. Hirsh folgert daraus, dass die Hodlerschen Gemälde seit der Jahrhundertwende durch die Theorie und das Schaffen von Emile Jaques-Dalcroze inspiriert wurden. Durch seinen Einfluss haben sich Hodlers Frauen von den traditionellen Allegorien zu Figuren gewandelt, die sich als alleinige Ausdrucksmittel auf Geste und Pose beschränken. So entsprächen sie dem "traitement dalcrozien de l'expression"⁷⁶⁸. So interessant die Ausführungen von Sharon Hirsh zu Hodlers Verhältnis zu seinem Zeitgenossen Dalcroze und zu seinem Verhältnis zum Tanz im allgemeinen sind, so wenig kommt der Text über das Erklärungsschema der gegenseitigen Beeinflussungen hinaus. Die Dalcrozeschen Tänzerinnen werden als Inkarnationen der Hodlerschen Figuren bezeichnet, die Hodlerschen Figuren als Resultat der Entwicklungen des modernen Tanzes. So bleibt als Schlussfolgerung nur die allgemeine und vage Bemerkung, "il est évident que Dalcroze et Hodler partageaient la même vision d'une humanité exaltée, et la même foi dans l'aptitude du corps humain à traduire de façon convaincante cette exaltation spirituelle"⁷⁶⁹. Indem Hirsh vom Vorbild von Dalcroze ausgeht, weil es von und über ihn mehr ausformulierte Theorie zum

Problem der "expression gestique" gibt, verliert sie die historischen und kulturgeschichtlichen Voraussetzungen sowohl für Dalcroze als auch für Hodler aus den Augen.

In ihrem Aufsatz „Körperausdrucksformen zwischen Tradition und modernem Ausdruckstanz“⁷⁷⁰ versucht Doris Fässler die „Hirsh-Tradition“ der Körperdarstellung bei Ferdinand Hodler mit den älteren, der Malerei und der Bildhauerei entstammenden Körperbildern, zu verbinden. Dieser Versuch scheitert, da Fässler die bekannten Bildtraditionen, in denen Ferdinand Hodlers mehrfigurige symbolistische Kompositionen stehen⁷⁷¹, ganz einfach den Körperbildern des modernen Ausdruckstanzes gegenüberstellt, ohne diese zu verbinden. So landet sie bei pauschalen Aussagen: „Die symbolistischen, mehrfigurigen Werke Hodlers, beginnend mit den *Enttäuschten Seelen* bis zu *Blick in die Unendlichkeit* (1913-1916) müssen im Zusammenhang mit Dalcrozes Theorien gesehen werden.“⁷⁷² Auch die Ausweitung der Thematik auf Rudolf Steiners „Eurhythmie“ und Aby Warburgs „Pathosformel“ bis zu expressionistischen Körpertheorien lässt keine Rückschlüsse auf Ferdinand Hodlers Körperverständnis zu.

Die frappante Nähe zwischen dem zeitgenössischen Ausdruckstanz und den Gemälden von Ferdinand Hodler hat nun ihren Hauptgrund darin, dass sich der moderne Ausdruckstanz um 1900 seine neuen Körperbilder im Rückbezug auf die Kunst sucht. Gabriele Brandstetter zeigt in ihren „Tanz-Lektüren“, dass die Tänzerinnen im Museum die Vorlagen für ihre Tänze fanden und diese auch im Museum aufführten. Die Geburt des modernen Tanzes geschieht „aus den Archiven der antiken Kunst“.⁷⁷³ Formale Parallelen zwischen Tanz und Malerei gehen aber nicht zuletzt auf eine dritte Kunst oder ein weiteres Medium zurück, nämlich auf die Fotografie. Es liegt auf der Hand, dass der Ausdruckstanz der Jahrhundertwende primär in fotografischen Dokumenten überliefert ist: In dem Medium also, das die fließende Bewegung stoppt, im Bild einfriert und so ein Lebendes Bild par excellence schafft. Dass die frühen Fotografen dabei auf der Suche nach dem fruchtbaren Moment oder nach der aus-

druckstärksten Pose waren, liegt auf der Hand. Was das um die Jahrhundertwende bedeutete, war von den bereits existierenden Bildmedien vorgegeben. Die Fotografie eiferte der Malerei nach, die die sprechendste Pose im Modellstudium lange suchen und erproben konnte. Oder sie erinnerte sich an die Posen der „Ausdruckstänzerinnen“, die die Lebenden Bilder nachstellten. Noch war die Fotografie mehr damit beschäftigt, sich über den Wettstreit mit den real existierenden Bildmedien und -vorlagen zu messen, als sich auf die eigenen Stärken zu besinnen, beispielsweise auf die Möglichkeit, Bewegungen abzubilden. So zeigen Fotografien von Suzanne Perrotet als Kind in der gestisch-pantomimischen Ausbildung bei Dalcroze, dass sich diese an die Vorlage und an das Darstellungsschema der traditionellen Abbildungen von Lebenden Bildern halten.⁷⁷⁴ Vergleicht man andererseits die Fotografien, in denen Jaques-Dalcroze seine Form des Tanzes illustriert, so stellt man Differenzen zu den Darstellungsformen von Gesten und Bewegungen bei Ferdinand Hodler fest. 1917 erschien der erste Band zur Dalcroze-Methode mit dem Titel: „Exercice de Plastique Animée“⁷⁷⁵, von dem Ferdinand Hodler ein Exemplar mit Widmung erhielt.⁷⁷⁶ Es trägt die Inschrift: „À mon cher ami et Maître / Ferdinand Hodler / affectueux et admirativement / J. Dalcroze“. Hier finden sich unter dem Titel „Groupes dansants“ verschiedene Abbildungen von Reigenformationen, die alle auf den ersten Blick frappante Parallelen zu den Hodlerschen Frauenfiguren aufweisen: Neben dem Reigenmotiv sticht vor allem die ornamentale Körperauffassung ins Auge (Abb. 135). Schaut man aber genauer und länger hin, dann fallen die Unterschiede zu Hodler auf. Die Dalcrozschen Tänzerinnen sind im Vergleich zu den Frauen von *Blick in die Unendlichkeit* deutlich expressiver und pantomimischer, sie demonstrieren Posen und Bewegungen in einer Deutlichkeit, die in einem monumentalen Gemälde nicht denkbar wäre. Diese Fotografien von Posen des Ausdruckstanzes erfüllen eine spezifische Funktion: In Jaques-Dalcrozés Publikation werden die Fotografien didaktisch und dokumentarisch eingesetzt. Diese zwei Beispiele zeigen, dass sich die verschiedenen Medien wie Tanz, Fotografie, Malerei in hybriden Mischformen immer wieder neu

konstellieren, ohne dass man von einem eigentlichen Ursprungsmedium ausgehen könnte.

Was nun die Bedeutung der Tanzästhetik für Ferdinand Hodler anbelangt, so hält sich diese meines Erachtens in engen Grenzen. Zwar gibt es gerade zur Entstehungszeit des Gemäldes für das Zürcher Kunsthaus in Hodlers Schaffen eine Serie von Darstellungen von Frauenfiguren in teils sehr expressiven Tanzposen zeigen.⁷⁷⁷ Hier hat Hodler jedoch spanische Tänzerinnen gemalt und Posen des traditionellen Tanzes gewählt. Der Tanz ist Motiv und nicht ästhetisches Gestaltungsmittel zur Darstellung des Körpers. Der Einfluss des zeitgenössischen modernen Ausdruckstanzes eines Dalcroze auf Ferdinand Hodler ist eher in den „carnets“ und in den Zeichnungen zu finden, als in den ausgeführten Gemälden von *Blick in die Unendlichkeit*. Die Zeichnungen Ferdinand Hodlers zeigen die unterschiedlichst choreografierten Frauengruppen in numerisch wechselnden Besetzungen. Sie zeigen verschiedenartigste Posen der Ergriffenheit, der Anbetung, des Entzückens oder auch des Erschreckens, wie man sie in den Ausdruckstänzen von Suzanne Perrotet bis zu Martha Graham finden kann. Diese tänzerischen Mittel, der expressive Ausdruck des Körpers und die räumliche Besetzung mittels der Choreografie, die in den Gemälden ein anekdotisches Moment darstellen, verschwinden jedoch im Laufe der Erarbeitung von *Blick in die Unendlichkeit*, oder – anders gesagt – sie treten in den Hintergrund. Von einer raffinierten Choreographie ist in den ausgeführten Fassungen nichts mehr zu sehen: Auf einer geraden Grundlinie stehen die fünf Frauen, deren Köpfe ebenfalls auf einer geraden Linie platziert werden. Einzig das Näherrücken der Figuren nach links insinuiert eine langsame Bewegung der Modelle. Die langsame Drehung nach rechts drücken auch die Körper der Modelle aus. Die Girlande der Arme, die die Frauen leicht vom Körper weg halten und die Neigung der Köpfe sind Elemente, die man einer tänzerischen Expression zurechnen könnte. So muss man den Prozess der definitiven Bildfindung bei Hodler, die er intensiv mit seinen Modellen erarbeitet hat, eher als eine Bewegung weg von der tänzerischen oder gar pantomimischen Expression hin zu einer

reduzierten Alltagsgestik interpretieren. In der alltäglichen, einfachen Bewegung einer Drehung von links nach rechts kommt am besten zum Ausdruck, worum es Ferdinand Hodler geht: Die Einheit in der Vielheit, die Individualität der einzelnen Figur im Mitschwingen in einem gemeinsamen Rhythmus, den er „Parallelismus“ zu nennen pflegte.

7 Zwischen Körperkunst und Kombinatorik

Was bisher über die Hodlersche „Ästhetik des Modells“ gesagt wurde, betraf die Methodik des Malers, eine Körperkunst zu kreieren, die den Realismus ins Symbolische zu transzendieren vermag. Aus der Kenntnis der Lebenden Bilder, des zeitgenössischen Tanzes und seiner Arbeit mit den Modellen entwickelte Hodler seine Philosophie und Praxis der Körperkunst. Die Arbeit mit dem Modell als Lebendem Bild bleibt auf die Einzelfigur beschränkt. Ferdinand Hodler hat zwar Zeit seines Lebens immer wieder symbolistische Einzelfiguren gemalt, für seine monumentalen Aufträge musste er diese Einzelfiguren jedoch kombinieren und in mehrfigurigen Kompositionen ins Bild setzen.

Parallel zur Suche nach einer Gestensprache als analogisierendem Ausdruck für die Einzelfigur hat Ferdinand Hodler seine Kombinatorik bezüglich der Kompositionsschemata oder Matrizen entwickelt. Oskar Bätschmann hat gezeigt, dass die Kompositionen Ferdinand Hodlers von 1890 bis 1918 auf einigen wenigen Matrizen basieren, die sich nicht entwickeln, sondern reifen.⁷⁷⁸ Für seine späte Komposition *Blick in die Unendlichkeit* hat Ferdinand Hodler eine seiner klassischsten Matrizen angewendet: eine fünffigurige Komposition auf gerader Grundlinie. Als einzige „Raffinesse“ ist die ungleiche Distanz zwischen den Figuren zu nennen. Diese elementar einfache Lösung stand allerdings keineswegs zu Beginn seiner Arbeit fest, sondern der Künstler hat sich in hundertten von Zeichnungen durch sein gesamtes Matrizen- und Figurenarsenal durchgearbeitet, um bei dieser für ihn klassischen Komposition zu enden. Die heute erhaltenen Ölfassungen zeigen alle diese Lösung, einzig in einer nicht erhalte-

nen ersten Version der Basler Fassung des Bildes hat Hodler die noch strengere Form mit gleichen Distanzen der Figuren in einer bilateral angelegten Komposition auf konkaver Grundlinie gewählt.⁷⁷⁹ Hodler zählt die Vorteile auf, die diese Art der Komposition für ihn hatte: "Die Symmetrie ist ein fast unentbehrliches Ausdrucksmittel. Das bedingt auch meine Vorliebe für die Fünf- und Dreizahl in meinen Figurenbildern. Da ich gewöhnlich nur einen Hauptgedanken verfolge, der vom Einzelmenschen auf die ganze Menschheit ausstrahlt, oder der, der ganzen Menschheit eigen, sich in einer Gestalt verkörpert, darstellen lässt, so setzte ich diesen Träger des Hauptgedankens als den ausdrucksvollsten, weit getriebensten von dreien oder fünfen in deren Mitte. Dadurch ergibt sich eine von beiden Seiten ausdrucksvolle Steigerung. Dies ist der Fall bei den Lebensmüden, den Enttäuschten Seelen, und bei der Einmütigkeit. In allen diesen Bildern habe ich einen Willen, eine Absicht, ein Gefühl darstellen wollen und dieses Eine suchte ich in der Mittelfigur zum höchsten Ausdruck zu bringen."⁷⁸⁰ Ferdinand Hodler verwendete seit seinem Frühwerk fünffigurige Kompositionen, angeordnet in einfachen Matrizen. Die serielle Verwendung von symmetrischen Matrizen als Kompositionsschemata führen in der Malerei von Ferdinand Hodler zu einer sehr modern anmutenden Bildauffassung, nämlich zu einer geometrisierenden Bildfläche mit ornamentalen Figuren auf flachem Hintergrund. Dennoch hat der Hodlersche Flächenstil nichts mit dem linearen Jugendstil zutun, dazu ist seine Figurenauffassung zu konventionell. Im Kontrast zwischen den klassizistischen Figuren mit ihren anatomisch genauen Körpern und den Farbflächen, die sie umgeben, zeigt sich die Eigenheit und die Eigenständigkeit Hodlers.

In seinem Aufsatz über die Matrizen der Hodlerschen Kompositionen und ihrer Kombinatorik stellt Oskar Bätschmann die Frage, „ob die Gestik der Figuren (und damit auch ihre Bewegung nicht auch zu den Elementen zu zählen sei und ob eine Kombination mit den Stellungen vorliege“⁷⁸¹. Diese Frage ist auf Grund meiner Analyse klar negativ zu beantworten: Die Gestik und die Bewegungen werden am Studium des Einzelmodells erarbeitet, die Matrizen bleiben

elementare formale Kompositionsmuster, die jedoch in Kombination mit den Posen der Modelle höchst unterschiedlich angewendet werden. Meiner Meinung nach gibt es einzig eine Analogie im Verfahren: Beide Verfahren bleiben sich grundsätzlich seit dem Frühwerk Hodlers gleich, und beide stammen aus dem traditionellen Fundus der Volkskultur. Was ich für das Lebende Bild detailliert beschrieben habe, beschreibt Oskar Bätschmann für die symmetrisch angelegten Matrizen: „In bilateraler Symmetrie präsentierten sich Regierungen, Parlamente, Gerichte und Priester in feierlichen Messen, in translativer Symmetrie wurde die Menge oder die Masse organisiert zur Feier, zum Spiel, zur Arbeit oder zum Krieg.“ Sowohl die Lebenden Bilder als Anschauungsform für die Einzelfiguren als auch die Matrizen als Organisationsprinzip der Figuren in der Fläche haben ihre Wurzeln in Elementen der Populärkultur um 1900, die Ferdinand Hodler für seine Kunst eigenständig zu nutzen wusste.

8 Ferdinand Hodlers „Modellpraxis“

Über Hodlers Auffassung von seinen weiblichen Modellen wissen wir einzig aus den Schriften von Zeitzeugen wie Hans Mühlestein und C. A. Loosli, die beide mit Hodler befreundet waren, und von Stéphanie Guerzoni, einer Schülerin des Malers. Es handelt sich bei allen diesen Zeugnissen um (teilweise sehr viel) später niedergeschriebene Erinnerungen an Aussagen Hodlers, die mit einiger Vorsicht, jedoch mangels eigener Schriften Hodlers, als primäre Quelle zum Thema entgegentzuehmen sind. Man kann auf Grund dieser verstreuten und kolportierten Äusserungen des Malers nicht von einer kohärenten Theorie des Modells sprechen. Zudem sind die Aussagen Hodlers zum Thema häufig praktischer Natur. Deshalb stelle ich dieses Kapitel unter den Begriff der „Modellpraxis“.

C. A. Loosli publizierte 1938, also rund zwanzig Jahre nach seinem Oeuvrekatalog unter dem Titel *Aus der Werkstatt Ferdinand Hodlers*⁷⁸², die gesammelten Aussagen des Malers zu seiner Kunst. Den Modellen widmet er darin kein eigenes Kapitel, sondern diese werden im Kapitel über „Erleichterungsverfahren“

abgehandelt.⁷⁸³ Nicht dass Loosli die Modelle selber als ein „Erleichterungsverfahren“ bezeichnen würde. Vielmehr dienten die technischen Hilfsmittel dazu, die Modelle im Sinne Hodlers in die Komposition einbinden zu können, oder, in den von Loosli überlieferten Worten des Malers: „Man darf sich nie und nimmer von seinem Gegenstand ausführungstechnisch beeinflusst lassen, handle es sich um eine Landschaft, einen Naturausschnitt, einen Innenraum oder um ein lebendes Modell.“⁷⁸⁴ Der Künstler muss sich eine innere Vorstellung geschaffen haben, bevor er sich seinem künstlerischen Gegenstand nähert: „Natur und Modelle haben sich der Absicht und dem künstlerischen Willen zu fügen.“⁷⁸⁵ Diese künstlerische Absicht soll laut Ferdinand Hodler feststehen, bevor man mit dem Werk überhaupt beginnt: „Gerade bei Figurenbildern ist das besonders wichtig; namentlich auch bei der Wahl der Modelle. Man muss sie sichten und auswählen, noch bevor man sie auf die Leinwand wirft. Dazu sind Skizzen und Studien dienlich, und zwar je mehr, je besser. Man lernt dabei die Modelle gründlich kennen; man sieht, was aus ihnen herauszuholen ist, und je nachdem wird es sich zeigen, ob man sie verwenden darf oder nicht.“⁷⁸⁶ Die vielen Skizzen und Studien, die jeweils in Zusammenhang mit einer Komposition wie *Blick in die Unendlichkeit* entstanden sind, dienten also nicht nur der eigentlichen Erarbeitung der Komposition, sondern der Maler lotete darin die Fähigkeiten seiner Modelle aus. Viele dieser unzähligen Blätter müsste man demnach als eigentliche Modellstudien bezeichnen. C. A. Loosli beschreibt, wie Ferdinand Hodler mit seinen Modellen zu arbeiten begann: „Glaubte er ein Modell gefunden zu haben, das sich für seine gerade im Werden begriffene Komposition zu eignen schien, so skizzierte er es in verschiedenen Stellungen und Lagen, um sich von seinen körperlichen und geistigen Ausdrucksfähigkeiten nach Möglichkeit klare Rechenschaft abzulegen. Ward es gebrauchstauglich befunden, näherte er es, wiederum vermitteltst einer Reihe von Scheibenrissen, Skizzen und Studien, seiner ihm zugedachten Endstellung an, wobei er niemals versäumte, es dort festzulegen, wo es ihm am Eindruckvollsten, aber auch am ungezwungendsten, weil linear am fließendsten schien.“⁷⁸⁷ Loosli betont hier den

fließenden Übergang zwischen dem Erarbeiten einer Kompositionsidee und der Arbeit am Modell; das geeignete Modell erst führt zur definitiven Kompositionsidee oder ein neues Modell kann eine bereits erarbeitete Komposition auch wieder verändern, wie dies in *Blick in die Unendlichkeit* geschehen ist. Im Idealfall allerdings fügt sich das Modell in eine Bildkomposition ein. Loosli betont die praktischen Schwierigkeiten, auf die Ferdinand Hodler dabei mit seinen Modellen gestossen ist. Dadurch nämlich, dass sie nicht alle gleich gross waren und nicht immer die gleichen Proportionen hatten, musste Hodler die Modelle einander anpassen. Das bewerkstelligte er anfänglich bei der Komposition zum *Tag*, indem er die kleineren Modelle weiter vorne posieren liess als die gross gewachsenen. Später fand er ein einfacheres Hilfsmittel: Indem er die Modelle auf einer unkarrierten Dürerscheibe festhielt, konnte er später auf dem Riss die entsprechend weite oder enge Karrierung aufzeichnen, je nach Grösse des Modells.

Als Beispiel für dieses Vorgehen nennt Loosli die Arbeit am Gemälde für das Zürcher Kunsthaus: „Auf diese Weise gelang es ihm, ausdrucksfähige Modelle auch dann und dort noch brauchbar zu gestalten, wo es ihre Körpergrösse von vornherein auszuschliessen schien. Bei den fünf weihevollen Frauengestalten des *Blickes in die Ewigkeit* der grossen Baslerfassung, würde wohl – um nur ein Beispiel anzuführen – schwerlich jemand vermuten, die Modelle seien von wesentlich verschiedener Körpergrösse, ja, einige sogar verhältnismässig klein gewesen. Je nun, eine einzige darunter war eine wirklich gross gewachsene Frau; zwei waren ungefähr mittelgross, die zwei übrigen dagegen eher klein. Allein, durch das ausgleichende Karrierungsverfahren hat sie Hodler alle zusammen der Grösstgewachsenen gleichgestellt, was ihm ermöglichte, die lineare Einheit seiner Komposition zu wahren, ohne die Ausdrucksfähigkeit dieses oder jenes Modells opfern zu müssen.“⁷⁸⁸

Zwischen der individuellen Ausdrucksfähigkeit des Modells und der Vorstellung des Künstlers, zwischen körperlicher Individualität und der vereinheitlichten Komposition: In diesem Spannungsfeld agieren Maler und Modell in

ihren Sitzungen im Künstleratelier. Da die Auswahl der Modelle dabei häufig erotisch geprägt und eng mit der Biographie des Malers verknüpft war, erreichte Ferdinand Hodler diese Balance nicht immer. Das war mit ein Grund, warum Hodler laufend neue Modellstudien machte und neue Fassungen seiner Kompositionen malte, um diese sozusagen auf der Höhe seines Verhältnisses mit den Modellen zu halten.

Besonders interessant bezüglich Ferdinand Hodlers eigener Auffassung vom weiblichen Modell ist das Buch *Ferdinand Hodler. Sa vie, son oeuvre, son enseignement, souvenirs personnels* von Stéphanie Guerzoni, das 1957 erschien. Guerzoni war eine Schülerin von Ferdinand Hodler, die bei ihm Malunterricht nahm. Von 1916 bis 1917 übernahm Ferdinand Hodler auf Anfrage vom Direktor Daniel Baud-Bovy einen Unterrichtskurs an der Ecole des Beaux-Arts in Genf, dem er den Titel "Composition d'après les figures en mouvement" gab.⁷⁸⁹ Der Kurs fand jeweils am Montag Morgen, von acht bis zehn Uhr statt, aufgenommen wurden maximal zwölf Schülerinnen und Schüler aus allen Teilen der Schweiz. Stéphanie Guerzoni zeichnete Jahrzehnte später ihre Erinnerungen an Ferdinand Hodler in einem schülerhaft-devoten Text auf. Interessant ist die Publikation, weil sie die thematische Überschneidung zwischen dem Lehrangebot und Ferdinand Hodlers Arbeit am Zürcher Monumentalgemälde behandelt, nämlich die menschliche Figur in Bewegung. Zudem ist der Text der Hodler-Schülerin äusserst aufschlussreich in seiner Fokussierung auf die zeichnerische und malerische Praxis, mehr als auf eine Philosophie.

Guerzoni berichtet, dass Hodler seine Schülerinnen und Schüler als erstes fünf gehende Männer darstellen liess. Nicht die naturgetreue Wiedergabe des Modells, nicht die plastische Modellierung interessierte ihn, sondern die Einheitlichkeit der gesamten Komposition: "Aucun de ces hommes ne doit, par son importance, ou par la manière dont il est dessiné, déranger l'unité de la composition. Ils doivent être cinq valeurs égales."⁷⁹⁰ Ob der Maler seine Schüler analog zu seinem eigenen Werdegang mit männlichen Modellen den Anfang suchen liess, muss hier Spekulation bleiben. In einem zweiten Schritt liess Hodler seine Schü-

lerinnen und Schüler nach einem nackten weiblichen Modell arbeiten. Eindeutlich wird einem hier anhand der Beschreibung von Guerzoni vorgeführt, welche Bedeutung das Modell, die menschliche Figur für Hodler hatte. Als erstes mussten die Proportionen des Körpers gemessen und zeichnerisch festgehalten werden: "Toujours mesurer, ne jamais se fier à ses yeux",⁷⁹¹ mahnt der Lehrer. Eine grosse Bedeutung mass Hodler auch der naturalistischen Darstellung des Stehens und Lastens zu: "Que vos figures soient bien plantées sur leurs pieds, en un équilibre tel que l'on comprenne nettement où porte le poids du corps."⁷⁹² Erst nach diesen technischen Absicherungen hat die künstlerische Inspiration ihren Platz: "Après avoir cherché ses proportions justes, laissez-vous guider par l'enchantement de votre sensibilité. Gardez dans votre mémoire, l'ensemble de la pose, auquel vous reviendrez sans cesse."⁷⁹³

Die "Gesamtheit der Pose" als künstlerische Vision und als Ausdruck der Sensibilität bezieht sich dabei sowohl auf die Einzelfigur als auch auf die Gesamtkomposition. Das Auffinden dieser Pose ist Intuition, entspringt dem Gefühl des Künstlers: "Je suis influencé par le sentiment que je veux exprimer. Ma vision, guidée par mon sentiment, me montre un mouvement et je reproduis ce mouvement tel que je le vois. Aucune modification n'est voulue par mon esprit."⁷⁹⁴ Dennoch bleibt die direkte Arbeit mit dem Modell zentral, keine künstlerisch-freie Abweichung vom Studium der menschlichen Figur ist zulässig: "Quand, par l'effet de la fatigue, la pose du modèle ne correspondra plus à ce que vous avez gardé dans votre souvenir, ne modifiez pas votre dessin, mais faites reposer le modèle et rectifiez sa pose, de façon à avoir encore, pendant un moment du moins, le mouvement que vous avez choisi, dans tout son élan."⁷⁹⁵

Grundlage dieser Auffassung Hodlers vom Modell ist sein Glaube an eine universale Körper- und Gestensprache des Menschen, die jeder Bewegung ihre Bedeutung und ihren allgemein verständlichen Sinn zuschreibt: "Avec le corps humain on peut tout exprimer: sourire, joie, tristesse, désespoir, etc. C'est lui qui, de toutes les formes, a le plus de caractère. Il est aussi expressif qu'un visage. Chaque geste, chaque attitude, chaque contraction de muscle révèle un état

intérieur; si celui-ci correspond avec l'émotion de l'artiste il lui permet de l'exprimer."⁷⁹⁶ Die Voraussetzung aber für den Künstler ist, dass er das Medium der Zeichnung perfekt beherrscht: „Mais pour arriver à la liberté d'interpréter les mores, il faut être maître du dessin. Il faut travailler patiemment et sans cesse, afin de connaître complètement la construction du corps humain. C'est le seul moyen d'arriver à un dessin toujours plus expressif."⁷⁹⁷

Auch über sein eigentliches theoretisches Steckenpferd – den Parallelismus – hat sich Ferdinand Hodler gegenüber seinen Schülerinnen und Schülern geäußert. Offenbar hat er sich im Unterricht des gleichen lapidaren Beispiels bedient, das schon Loosli zur Illustration dieses zentralen theoretischen Konzeptes von Hodler zitiert, nämlich der Analogie zum menschlichen Körper: Der Parallelismus besteht darin, dass jeder Mensch einen Kopf, zwei Arme, Schultern, einen Oberkörper, usw. hat, und dass diese Gemeinsamkeiten grösser sind als die Unterschiede zwischen den Menschen.⁷⁹⁸ Bei aller Gemeinsamkeit zwischen den menschlichen Körpern ist die individuelle Differenz zwischen den Modellen für Ferdinand Hodler aber dennoch grundlegend: "Nous voulons l'unité, disait le maître, mais aussi la diversité. Si vos dessins sont vrais, il y aura, malgré la similitude du mouvement, toujours assez de diversité, celle-ci étant créée par le caractère différent des types de femmes."⁷⁹⁹ Die Ähnlichkeit also ist durch die gleiche Disposition der menschlichen Figur und die gleiche Bewegung gegeben. Die Differenz entsteht durch die Unterschiedlichkeit der Frauen, durch deren Individualität. Der einzelne Typus, das Individuum, bleibt deutlich erkennbar und lesbar in der ähnlichen Bewegung.

Stéphanie Guerzoni zeichnete in diesem Malkurs bei Hodler eine vierfigurige Komposition mit gehenden Frauen, von der sie behauptet, dass sie bei Hodler Anklang gefunden habe: „Hodler ne retoucha pas ce dessin. J'entends encore ses brèves observations: 'Les mains, les pieds, les chevelures: des ornements; les huit cuisses: des colonnes; les bras: une guirlande; ne pas oublier la similitude des quatre poitrines avec les épaules droites tombantes. (...) Ces quatre femmes sont comme, en musique, les quatre notes d'un accord. Chaque note a la même

valeur, elles doivent être frappées ensemble. C'est de cet accord que se dégage l'harmonie."⁸⁰⁰ In diesem sehr authentisch anmutenden Text, den Guerzoni überliefert, beschreibt der Maler die rein formalen Symmetrien der Komposition, die er am Körper der Modelle aufzeigt. Symmetrie der Körperglieder in der gleichen Bewegung: Das ist das Rezept für eine mehrfigurige Komposition, in der die Modelle gleich einzelnen Tönen eines gemeinsamen Akkordes schwingen. Die gleiche Bewegung, der Rhythmus des Bildes, entsteht durch eine gemeinsame Empfindung der Modelle, die deren Individualität in den Hintergrund treten lässt: "Les cinq femmes, quoique dessinées chacune dans son caractère propre, ne sont pas destinées à nous montrer l'image particulière de chacune d'elles, toutes les cinq doivent exprimer une émotion d'ensemble, un rythme, un équilibre."⁸⁰¹

Stéphanie Guerzoni berichtet in ihren Erinnerungen an den Malkurs auch über die Unterscheidung, die Hodler zwischen Werken mit vorgegebener Thematik und solchen mit freier Themenwahl macht. Besonders interessant daran ist die unterschiedliche Arbeitsweise mit den Modellen, die aus den verschiedenen Aufgabenstellungen erfolgte. Der Maler unterschied zwischen den "compositions de spécialité", den historischen Auftragswerken und den "compositions de portée philosophique", also freien Arbeiten. Sein Vorgehen bei Auftragswerken bestand darin, sich vorerst die nötigen Informationen zu holen, dann die grossen Linien der Komposition in oft zahlreichen Skizzen festzulegen, und schliesslich die gewünschte Szene mit Modellen nachzustellen.⁸⁰² Ganz anders aber die Arbeit mit Modellen bei „philosophischen“ Kompositionen: "Prends des beaux modèles, hommes ou femmes, ce que tu préfères, mets-les nus dans ton atelier et cherche avec eux quelques poses. A un certain moment, tu seras bouleversée d'émotion parce que la pose prise par ton modèle correspondra à ton émotion intérieure à ce qu'inconsciemment tu désires exprimer. Si tu ne ressens rien, change de modèle. Ensuite, travaille sans arrêt. *Si tu as l'émotion, tu trouveras toujours le moyen d'expression.*"⁸⁰³ In der intimen und beinahe erotischen Ateliersituation zwischen Maler und Modell entsteht erst die

Komposition eines symbolistischen Gemäldes. Ausschlaggebend ist die Schönheit des nackten Modells und die unbewusste Kommunikation zwischen gewählter Pose und künstlerischer Emotion. Diese urromantische Rezeptionsästhetik erinnert an die Kunstkritik eines Charles Baudelaire und sein Konzept der „correspondances“, der unbewussten Übereinstimmungen oder Entsprechungen. Mit zu dieser romantischen Kreativitätsauffassung gehört der Begriff des „unbewussten Ausdruckes“, des „inconscient“, das dem „esprit“ dem rationalen Denken entgegensteht: „Quand tu auras terminé ta composition, que tu auras dit tout ce qui est en toi, que tu auras le sentiment d’avoir réalisé ton désir intime, alors, mais alors seulement, fais travailler ton esprit.“⁸⁰⁴ Die unbewusste Schöpfung aus der Empfindung ist das Privileg des Genies, das aus seinem Inneren heraus und ohne jegliche Vorlage, die Kunst neu erfindet. Was Stéphanie Guerzoni hier über die romantische Kunstauffassung von Ferdinand Hodler und seine Arbeit mit den Modellen berichtet, passt gut zu Aussagen von C. A. Loosli. Nichts sei dem Künstler so sehr zuwider gewesen wie die sogenannte „Rezeptkunst“⁸⁰⁵, im Sinne einer deduktiven Ästhetik, die dazu verleiten könnte, philosophische Begriffe zu illustrieren.⁸⁰⁶ Deshalb auch trennt Ferdinand Hodler sorgfältig den unbewussten kreativen Prozess in der Kommunikation mit dem Modell von der rational kalkulierten Kommunikation mit den Betrachtenden und der Käuferschaft: „Cherche un titre et donne toutes les explications que les gens aiment entendre. D’ailleurs, les critiques d’art s’en chargeront pour toi. C’est incroyable ce qu’ils ont d’imagination, ces gens-là, et ce qu’ils peuvent inventer.“⁸⁰⁷

Als eine intime, ja erotische Kommunikation charakterisiert der Maler Ferdinand Hodler den kreativen Prozess der Arbeit mit seinen Modellen. Dass die Kommunikation aber durchaus nicht eine gleichwertige war, sondern dass der Maler mit dem „phallischen“ Pinsel in der Hand über die Posen bestimmte, soll auch erwähnt werden. Denn Hodler blieb ein traditioneller Mann der Jahrhundertwende, der seine Frauenbilder – Bilder von starken und individuellen Frauen – malte, der jedoch die Frauen deswegen keineswegs als gleichwertig

betrachtete. Dies mag ein Hodlerzitat von Stéphanie Guerzoni über „weibliche Maler“ belegen: „Elles ne s'occupent guère de peinture d'une manière désintéressée. Pour elles l'art n'est pas un but mais un moyen pour atteindre un but, qui est toujours un homme. Quand elles l'ont atteint, elles abandonnent la palette, ou si elles continuent, elles auront toujours la main dans la poche de quelqu'un.“⁸⁰⁸ So soll Hodler gegenüber Loosli 1908 mit seinem Austritt aus der GSMB gedroht haben, als über die Aufnahme von Frauen in die Gesellschaft der Schweizerischen Maler und Bildhauer verhandelt wurde.⁸⁰⁹ Das negative Urteil galt nicht nur Malerkolleginnen, sondern auch seinen Modellen, mit denen er in ungezählten Stunden seine Kompositionen entwickelte. Auch in ihrer Fähigkeit zum Modellstehen sah er keinerlei Kunst. Was die Frauen zum Modell stehn befähigt, ist lediglich Sozialisation: „Im allgemeinen“, äusserte Hodler einmal, „halte ich, insoweit es sich um rein seelische Bewegungen handelt, den Frauenkörper für ausdrucksvoller als den des Mannes.“⁸¹⁰ Die Tradition, dass Männer von Jugend an dazu erzogen werden, ihre Gefühle äusserlich zu verleugnen, schätzt Hodler als Mann, als Maler ist ihm dieser Umstand hinderlich. Anders die Frauen: „Das Weib hingegen gibt seinen Gefühlen in seinem Gehaben und seinen Bewegungen viel unmittelbarer Ausdruck.“⁸¹¹ Dies liegt nun nicht am besseren oder transparenteren Charakter der Frau, sondern an den unterschiedlichen Methoden, mit denen sich Mann und Frau in der Gesellschaft Macht verschaffen: „Das Weib lügt mit dem Körper, in der Bewegung, bei weitem nicht weniger als der Mann, aber es lügt, indem es seine Bewegungen eher verstärkt, während der Mann sie abschwächt, versteckt und unterdrückt.“⁸¹² Die Frau – so die These von Hodler – erwirbt sich gesellschaftliche Macht durch Koketterie. Ihr Metier ist es, durch die schauspielerische Übertreibung der Gefühle dem Mann zu gefallen. So erwirbt sie sich die Fähigkeiten, die sie zum Modell des Malers prädestinieren: „Schau: – was man so Koketterie nennt, ist nichts anderes als eine Schaustellung meist nicht allzu ernst empfundener, noch öfter aber bloss vorgeschützter Gefühle und Empfindungen durch die Mittel der Bewegung, also der Form, unterstützt von der Farbe. 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.⁸¹³ Hodlers Geringschätzung der Frauen ist handgreiflich, ihre Qualitäten als Modell sieht er mehr in ihrer gesellschaftlichen Konditionierung zu Koketterie und Verstellung, die zu schauspielerischen oder tänzerischen Fähigkeit führen, und der Malerei dienlich sind. Erst als gemalte Frau in der Kunst und nicht als reales Modell kann die Frau zur Trägerin der idealen Werte werden.

XI Bedeutungsebenen von *Blick in die Unendlichkeit*

Interpretationsmöglichkeiten für *Blick in die Unendlichkeit* gibt es zu Hauf: Fünf Frauen, die sich in einer langsamen Bewegung drehen, – das kann vieles bedeuten. „Seligkeit, Erlöschen alles irdisch Belastenden, Nirwana!“⁸¹⁴ sieht C. A. Loosli in den fünf Frauen ausgedrückt. Karl Moser, Architekt und Auftraggeber für *Blick in die Unendlichkeit*, ist im Atelier des Künstlers 1914 beredt verstummt angesichts der Größe und der Einfachheit des Gemäldes: „Das letzte Wort ist gesagt. (...) Größe der Schöpfung, Verkündigung, Sehnsucht, Hodler benützt das Weib, um alles, was den Menschen bewegt durch dieses Mittel auszudrücken“⁸¹⁵. Auch Wilhelm Barth, der Konservator der Basler Kunsthalle, der sich 1917 für den Ankauf von *Blick in die Unendlichkeit* eingesetzt hatte, sieht in Hodlers Bild den schwer zu beschreibenden Gipfel eines Künstlerlebens: „Alle Bilder dieser Art zeigen als ein wesentliches Element Hodlerischer Kunst das Bestreben, die Gebiete des anscheinend Undarstellbaren sich zu unterwerfen, Gefühle, psychische Regungen, Seelenzustände mit bildnerischen Mitteln und zwar mit den rein formalen Mitteln des Wandbildes auszudrücken.“⁸¹⁶ Für Hermann Meyer, den Basler Maler und Kampfgefährten Barths beim Hodler-Ankauf, ist es das unmittelbare Erlebnis des Betrachtens von *Blick in die Unendlichkeit*, das sich weder erklären noch vermitteln lässt: „Worin die überzeugende Gewalt liegt, wird sich nie erklären lassen, man spürt nur, dass sie da ist, und je länger man das Werk anschaut, desto größer wird zwar der Genuss werden, aber die Urkraft, der es sein Dasein verdankt, und die immer, wo sie deutlich fühlbar hervortritt, den unmittelbarsten Einblick nicht nur in das Wesen der Kunst, sondern auch des Lebens gewährt, lässt sich nicht mit dem erklärenden Stab auf dem Kunstwerk nachweisen.“⁸¹⁷ Das „Unsagbare“, das „Undarstellbare“ oder gar eine mythische „Urkraft“ scheint von Ferdinand Hodlers letztem monumentalen Auftragswerk *Blick in die Unendlichkeit* auszuströmen. Anders als Hodlers Zeitgenossen, die mit großen Worten auf die Undeutbarkeit des Meisterwerkes verweisen, versuche ich, wichtige Bedeutungsebenen der Komposition *Blick in die*

Unendlichkeit für das Zürcher Kunsthaus zu benennen und zu analysieren.

1 Blicke in die Unendlichkeit

Die prägenden Motive von *Blick in die Unendlichkeit* hat Ferdinand Hodler vom realistischen Frühwerk bis zum symbolistischen Spätwerk in Genredarstellungen, in Wandgemälden und später in einfigurigen und mehrfigurigen Frauendarstellungen entwickelt.⁸¹⁸ Sowohl das Motiv – die Darstellung von Frauen und Blumen – als auch die spezifische Gestik – Hören und Schauen auf ein Jen-seitiges – ziehen sich leitmotivisch durch sein Werk. Im Frühwerk überwiegt die religiöse Konnotation der beiden Motive, sowohl Schauen als auch Hören stehen im Dienst der Kommunikation mit Gott. Auf dem *Gebet im Kanton Bern* (Abb. 137)⁸¹⁹ blickt der Pfarrer in religiöser Versunkenheit nach oben. Das Gemälde zeigt eine Kirchgemeinde bei ihrer Andacht: Die Menschenversammlung ist in zwei Gruppen geteilt, in denen Hodler je eine Figur hervorhebt. Auf der linken Seite ist dies der Pfarrer, der mit gefalteten Händen und halb geöffnetem Mund seinen Blick gegen den Himmel richtet. Hier visualisiert der Maler das Gebet als direkten Dialog mit Gott durch den visionären Blick des Gottesmannes. In der Gruppe auf der rechten Seite hingegen, stellt Hodler eine weibliche Figur ins Zentrum der Aufmerksamkeit: Auch sie hat die Hände zum Gebet gefaltet, hält jedoch den Kopf gesenkt und hat die Augen geschlossen. Ihre Kommunikation mit Gott verläuft nicht über das Visuelle oder Visionäre, sondern über das Akustisch-Rezeptive. In auffälliger Lichtregie betont Hodler die Ohrenpartie der jungen Frau, die den gesenkten Kopf leicht schräg hält, und mit großer Intensität zu horchen scheint.

Durch die Reduktion des anekdotischen Gehaltes der Darstellungen ist der Bezug zu religiösen Inhalten in den frühen symbolistischen Werken weniger eng, das Kunstwerk öffnet sich semantisch. Das *Zwiegespräch mit der Natur* (Abb. 131)⁸²⁰ mit seiner von der ägyptischen Kunst inspirierte Gestik,⁸²¹ evoziert nicht die Ewigkeit des Todes, sondern des Lebens im Sinne einer pantheistischen Na-

turauffassung. Das weibliche Pendant zum *Zwiegespräch* entsteht acht Jahre später mit dem *Aufgehen im All* (Abb. 130)⁸²². Die beiden Gemälde, die das Motiv des gegen den Himmel gerichteten Blickes zeigen, stellt Hodler 1893 zusammen unter dem gemeinsamen Titel *Communion avec l'infini*⁸²³ aus. Oskar Bätschmann beschreibt die Werke als Beispiele für das durch die Industriegesellschaft problematisch gewordene Verhältnis zwischen Natur und Kultur und die Sehnsucht nach dem Aufheben dieses Scheiterns: "Beide Bilder zeigen mit den isolierten nackten Figuren in künstlicher Pose oder gequält gedrehter Stellung nicht eine Verbindung mit der Natur oder mit dem All, sondern sie führen eine Pantomime des Wunsches nach einer Beziehung aus, die nicht mehr besteht. Die Natur bleibt Kulisse der Figur, der Farbkontrast und die scharfe Begrenzung kennzeichnen die Vergeblichkeit des Wunsches."⁸²⁴ Während die *Zwiesprache* mit dem männlichen Modell als eine Aktstudie im Stil Puvis de Chavannes zur Kenntnis genommen wurde, fand in der zeitgenössischen Kritik das *Aufgehen im All* wenig Gnade, und der Kritiker William Serment im "Journal de Genève" ging mit dem Künstler hart ins Gericht: "Il a cru nous montrer une âme; nous ne voyons qu'un corps, très matériel; où il a pensé mettre une prière, nous ne discernons qu'une attitude, nous allions dire une contorsion."⁸²⁵ Um einiges wohlwollender, wenn auch nicht ohne grösste Ambivalenz bespricht der Berner Kunstkritiker Josef Viktor Widmann Hodlers Gemälde im "Bund". Auch er weist auf die Diskrepanz zwischen dem Gehalt – "die rührende Verkörperung der im Grunde ja auch ewig einsamen menschlichen Seele in einem Augenblick religiöser Erhebung"⁸²⁶ – und der Darstellung hin: "Dieses nackte Frauenzimmer in seltsam gedrehter Stellung und dahinter der ungeheure grüne Gemüsehügel bedeutet vielleicht – da Künstler oft gar bizarre Phantasien haben – den Untergang der Welt durch Spinat."⁸²⁷ Nach dieser launigen Interpretation verteidigt Widmann trotz persönlicher Antipathie die Schöpfung Hodlers: "Man darf also nicht Anstoss nehmen, wenn Hodler eine ihre Abendandacht verrichtende Frau nackt hingestellt hat. Diese Frau ist nicht eine bestimmte Frau, sie hat keinen Namen, es finden auf sie die bürgerlichen Begriffe keine Anwendung. Sie ist die

Symbolik der menschlichen Seele im einsamen Gebet, im Aufschwung aus aller Beschränktheit zum schrankenlosen ewigen Geiste."⁸²⁸ Beide Kritiker sprechen von einem Gebet, Widmann sogar explizit von einer Abendandacht. Damit ist die Beziehung zu den früheren Werken religiösen Charakters hergestellt, nur die Formen der Darstellung haben sich geändert. Weder die naturalistische Milieuschilderung, noch eine alltägliche Gebets- und Sehnsuchtshaltung oder ein erklärender Bildtitel bringen die Betrachtenden das Gemälde mit der nackten Frau näher. Die Kopfhaltung erinnert zwar an die horchenden jungen Frauen im *Gebet im Kanton Bern*, der Orantengestus und die Aktdarstellung spiegeln die Suche Hodlers nach neuen Ausdrucksmitteln. Die Nacktheit rückt die Figur von *Aufgehen im All* in die Nähe der klassischen Allegorien, es fehlen aber jegliche Attribute, die eine Einordnung in den gängigen Kanon erlauben würden. Der fehlende anekdotische Handlungsrahmen wird kompensiert durch die Erarbeitung der pantomimisch inspirierten Gestensprache, allein der Körper und seine Haltung drücken die Bildinhalte aus. Der expressive Körper wird zum alleinigen Ausdrucksmittel, das weibliche Modell erhält bei der Auffindung dieser Posen eine bedeutende Funktion.

Zwischen 1902 und 1904 entstehen vier Versionen des Gemäldes *Blick ins Unendliche* (Abb. 138)⁸²⁹, das einen Jüngling auf einem Berggipfel hoch über den Wolken zeigt. Oskar Bätschmann hat auf mögliche Vorbilder aus der deutschen Romantik und einer Skizze aus Charles Blancs *Grammaire des Arts du Dessin* hingewiesen.⁸³⁰ In einer frühen Variante des Motivs von Ferdinand Hodler aus den Jahren 1888/89 mit dem Titel *Vision (Gebirgslandschaft)*⁸³¹ steht eine Frauenfigur vor einem Bergszenario. Wäre nicht der überhöhende Bildtitel, so sähe man hier eine romantische Darstellung der sublimen Alpen mit einer Repoussoir- oder Staffagefigur im Vordergrund. Während sich die Frau in der *Vision* jedoch in einem naturalistischen Szenario befindet, bewegt sich der Jüngling auf dem Berggipfel in anderen Sphären: Über Bergen und Wolken steht er als eine allegorische Figur nackt und frontal den Bildbetrachtenden zugewandt. Formal mag er an die akademische Vorlage von Charles Blanc erinnern, die Oskar

Bätschmann anführt⁸³², inhaltlich dürfte er jedoch anderen und wiederum religiös inspirierten Vorbildern verpflichtet sein. Frappante Ähnlichkeit hat Hodlers Gemälde mit dem gleichnamigen Karton *Das Unendliche* (Abb. 139)⁸³³ von Louis Janmot (1814–1892), der einen Jüngling auf einer Klippe über dem Meer zeigt. Der Lyoner Maler Janmot arbeitete während 46 Jahren an seinem Gemäldezyklus *Poème de l'Âme humaine*.⁸³⁴ Der Schüler von Jean Dominique Ingres malte in dieser Zeit 18 Bilder und 16 Kartons, zeichnete rund 100 Skizzen und Vorstudien und schrieb 3000 Verse als Kommentar zu seinem erbaulichen Werk. Dargestellt wird in diesem grössten Zyklus der romantischen Geistigkeit in Europa die Geschichte der menschlichen Seele in ihrem Auf und Ab bis zur Erlösung. Der Karton *Das Unendliche* zeigt die Seele des jungen Mannes bei ihrem Eintritt ins Leben, das Unendliche wird einerseits durch die Weite des Meeres symbolisiert, andererseits durch die menschliche Seele selber, auf die der Jüngling mit eindringlicher Gestik verweist. Diese auffällige Gestensprache, die symmetrisch auf die Brust gelegten Hände, die Analogie der Motive von Klippe und Berg, Wolkenmeer und Ozean und natürlich der Bildtitel, stellen die Verbindung zu Hodler her.⁸³⁵ Der enge Bezug zu religiösen Gehalten, den Janmots Bild wegen seiner Integration in einen religiösen Zyklus hat, fehlt jedoch. Der klassizistische Akt Hodlers gehört der profanen Ikonographie an, dem nackten Jüngling haftet keinerlei sentimentale religiöse Schwärmerei an. Ähnlich wie die gleichzeitig entstehende *Wahrheit*⁸³⁶ und die Plakatentwürfe aus den neunziger Jahren⁸³⁷ ist der Jüngling von *Blick ins Unendliche* von traditionellen Allegorien inspiriert.

Wichtig an Hodlers Jüngling scheint mir jedoch in Bezug auf die Entwicklung des künstlerischen Werkes, dass es sich hier um eine metaphorische Fassung eines *Blickes in die Unendlichkeit* handelt. Mittels eines frontalen Blickes sucht der junge Mann den Kontakt oder die Identifikation mit den Betrachtenden. Nicht mehr das Motiv des zum Himmel, ins Jenseits gerichteten Blickes, sondern eine mittels der Gestensprache ausgedrückte Empfindung, die die Verinnerlichung und den Selbstbezug ausdrückt, verdeutlicht die Analogie zwi-

schen der menschlichen Psyche und dem Universum. Das Unendliche ist aus dem göttlichen Jenseits in die Sphäre der menschlichen Seele heruntergestiegen, das religiöse Empfinden wird zum Ausdruck der Seele.

Was aber bedeuten die Blicke in die Unendlichkeit im Gemälde für das Zürcher Kunsthaus? Ebenso wie die *Empfindung* ist *Blick in die Unendlichkeit* ein kapitaless Werk, das den Motivstrang der Naturverehrung und des Hodlerschen Pantheismus inkarniert. Will man den bewundernden Blick der Frau auf die Blume und das Hinhören auf die harmonischen Klänge der Natur in der Komposition für das Zürcher Kunsthaus personifizieren, so bietet sich dafür die Figur rechts aussen an, für die Gertrud Müller Modell stand. Sie steht für das junge Leben, das sie in rötlich pulsierender Farbe auszustrahlen scheint. Ihre bewegte Haltung und die verwegene Gestik mit der aufgestützten Hand, ist als verhaltene Reaktion auf das zu deuten, was sie mit ihrem verzückten Blick wahrnimmt. Die zentrale Figur von Jeanne Charles hingegen mit dem leicht geneigten Kopf und ihren statuarischen Qualitäten neigt zum elegischen Genre. Sie ist die „Mater dolorosa“, die als reife Frau noch mitten im Leben steht, aber bereits dem Tod ins Auge blickt. Die beiden Figuren links wenden sich deutlich ab, sie werfen einen bewundernden Blick ins Diesseits. Die fünf Frauen von *Blick in die Unendlichkeit* personifizieren also mit ihren unterschiedlichen Blicken und Körperhaltungen den Kreislauf des Lebens, von der Jugend bis zum Tod. Das Gemälde von Ferdinand Hodler wird so zum Lebensfries, der die unterschiedlichen Etappen menschlicher Existenz in einer eindrücklichen Einfachheit zum Ausdruck bringt.

In der 30-jährigen Auseinandersetzung bleibt Ferdinand Hodler trotz aller Entschlackung des ikonographischen Motivs von *Blick in die Unendlichkeit* und trotz aller formalen und stilistischen Innovation, der allegorischen Malerei verpflichtet, die ihre Wurzeln im 19. Jahrhundert hat. Ungleich „moderner“ wirken die fast gleichzeitig mit Hodlers *Blick in die Unendlichkeit* entstandenen *Gemütszustände (Gli stati d'animo)* (Abb. 140)⁸³⁸ von Umberto Boccioni. Der italienische Futurist schreibt zu diesen Gemälden: „Was ist Emotion in einem Kunstwerk?

Das ist die Überraschung über ein Naturphänomen, das der Künstler unbewusst zum Symbol erhoben hat, indem er zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen eine Analogie herstellt.⁸³⁹ So nahe sich der Futurist Boccioni und der Symbolist Ferdinand Hodler in diesen Aussagen über die Übertragung einer Emotion auf die Leinwand zu sein scheinen, so unterschiedlich sind die Mittel, mit denen sie arbeiten. Boccioni sucht in seinem Diptychon der Gemütszustände über die materielle Welt des Gegenständlichen hinauszugehen, die Metaphern des menschlichen Körpers zu sprengen. Emotion und Bewegung sind für ihn nicht mehr in Symbolen fassbar, sondern sie lösen die Grenzen der menschlichen Figur und des künstlerischen Subjekts auf. Ferdinand Hodler erkannte sowohl das Potential der futuristischen Kunst als auch den markanten Unterschied zu seiner eignen Figurenauffassung, wenn er zu Daniel Baud-Bovy und zu Paul Ganz sagte: „Vous autres, messieurs les conservateurs de musée, vous aurez à compter avec cet art là ! Quelques-unes de ces toiles auront, plus tard, l'intérêt de certains tapis. Mais ce qu'elles ne peuvent pas donner, c'est la *beauté de l'objet*. Une figure humaine c'est bien plus compliqué à pénétrer que toutes ces complications.“⁸⁴⁰

Die schauenden und hörenden Frauenfiguren von Ferdinand Hodler, die in körperlicher „Schönheit“ mittels Posen und Gestik ihrer Empfindung Ausdruck geben und ihren Blick in die Unendlichkeit richten, gehören der postromantischen, allegorischen Kunst des 19. Jahrhunderts an und nicht der Moderne, die sich mit ungeheurer Kraft in den letzten Lebensjahren des Künstlers zu entwickeln beginnt.

2 Die Apotheose des Modells

Blick in die Unendlichkeit steht im Hodlerschen Werk am Schluss einer ganzen Reihe von Kompositionen, in denen er das Motiv von weiblichen Figuren in Blumen variiert.⁸⁴¹ Schon 1895 hatte Hodler in einem Brief an seinen Freund Bützberger erstmals von der "zweiten Eurhythmie, aber mit weiblichen Figu-

ren"⁸⁴² gesprochen, realisiert hat er die erste Fassung des Gemäldes zwischen 1901 und 1902⁸⁴³. *Empfindung*⁸⁴⁴ nennt der Künstler das kapitale Werk in der motivischen Reihe der Frauenfiguren mit Blumenszenario, das nach der Jahrhundertwende entstanden ist. Ebenfalls aus der Korrespondenz zwischen Hodler und Bützberger erfahren wir, dass der Künstler selber sein Werk hoch eingeschätzt hat, auch wenn die Rezeption nicht ungeteilt war: "Jetzt bleibt mir noch ein gutes Bild, ein sehr gutes nach meiner Schätzung, aber es ist anstössig."⁸⁴⁵ Diese „Anstössigkeit“ mag mit ein Grund dafür sein, dass die Komposition bis vor kurzem schlecht erforscht war. Seit dem Anathem, das Mühlestein und Schmidt in ihrer umstrittenen Hodler-Biographie auf die *Empfindung* geworfen haben (sie bezeichnen das Bild als hemmungslos exhibitionistisch)⁸⁴⁶, ist an diesem Werk der Vorwurf einer erotisch belasteten Komposition hängen geblieben. Erst in seinem 2001 publizierten Aufsatz weist Jura Brüscheweiler auf die Bedeutung dieses Gemäldes hin.⁸⁴⁷ Die *Empfindung* gehörte nicht nur für den Künstler Hodler zu seinen Hauptwerken, sondern es handelt sich um ein programmatisches Werk in seinem Schaffen. Hodler zeigt vier Frauenfiguren, die die Gestik der Bewunderung in einer analogen Bewegung und Haltung und verteilt auf vier unterschiedliche Anatomien ausdrücken. Den Kopf in den Bildraum hinein gedreht⁸⁴⁸ blicken sie auf ein Meer von roten Blumen, das sich beinahe bis zur gebogenen Horizontlinie am oberen Bildrand erstreckt. In der *Empfindung* tauchen bereits die beiden Hauptmotive auf, die *Blick in die Unendlichkeit* charakterisieren: der Blick- und der Hörgestus. Zusammen mit dem Blumenszenario und dem Bewegungsmotiv machen sie die nahe Verwandtschaft zwischen den beiden Kompositionen deutlich. Anders als bei frühen symbolistischen Kompositionen, projiziert Hodler hier nicht traditionelle ikonographische Motive wie die Tageszeiten (Tag, Nacht) oder abstrakte Allegorien (Wahrheit, Kunst) auf seine Modelle, sondern er macht erstmals das Empfinden der Modelle selber zum Thema: „La beauté des femmes, la beauté des roses. Les plus belles choses. Le corps de la femme, animée.“⁸⁴⁹ Damit ist jedoch die Bedeutung der *Empfindung* für das Hodlersche Werk noch nicht beschrieben. Hans

Mühlestein und Georg Schmidt haben mit Bedauern auf die verpasste Begegnung zwischen Ferdinand Hodler und Gustave Courbet hingewiesen, die für sie zu den "erregendsten" der Kunstgeschichte zählen würde⁸⁵⁰, sie haben bei ihrem Verriss der *Empfindung* aber nicht gesehen, dass der Künstler sich gerade hier auf das programmatische *Atelier* (Abb. 141)⁸⁵¹ von Gustave Courbet bezieht. Im Zentrum des Gemäldes des französischen Realisten steht direkt hinter dem Maler ein weibliches Aktmodell, das sich ein kunstvoll drapiertes Tuch mit einem Empfindungsgestus vor die Brust hält. Der Schweizer zitiert diese Figur in seinem Gemälde in einer seitenverkehrten Version. Die erste Figur von links und damit die Figur, von der die Bewegung der ganzen Komposition ausgeht, hält sich mit der gleichen Geste ein blaues Tuch vor die Brüste. Die junge Jeanne Charles steht dafür Modell und ist gleichzeitig zu diesem Zeitpunkt Hodlers Geliebte.⁸⁵² Dieses „wörtliche“ Zitat der zentralen Modellfigur von Courbet kann nur programmatisch verstanden werden, die Komposition als Ganzes wird so zur Hommage an den französischen Realisten.

Ferdinand Hodler hat Courbets *Atelier* sicher gekannt, immerhin war es eines der berühmtesten Gemälde des 19. Jahrhunderts. Courbet stellte sein Bild 1855 an seiner privaten Protestausstellung "Le réalisme" aus, nachdem es von der Jury des Salons für die "Exposition universelle" abgelehnt worden war. Nicht zuletzt durch diesen Skandal wurde es zu einem der bekanntesten Bilder des 19. Jahrhunderts. Gustave Courbet und Ferdinand Hodler haben sich wahrscheinlich persönlich nicht gekannt, obwohl Courbet seine letzten Jahre von 1873–1876 im Exil in der Schweiz verbrachte.⁸⁵³ Sie könnten sich allerdings an einer der Ausstellungen begegnet sein, an denen sie gemeinsam vertreten waren.⁸⁵⁴ Sicher ist, dass Hodler von Courbet Kenntnis gehabt hat, umso mehr als der Schweizer damals der Schüler von Barthélemy Menn war, dessen Nähe zu Corot und zur französischen Ecole de Barbizon auch eine Nähe zum Realismus von Courbet bedeutete. Wenige Monate vor seinem Tod stellte Courbet ein letztes Mal in Genf aus, in einer Ausstellung des Institut National Genevois, an der auch Ferdinand Hodler vertreten war. Interessanterweise zeigte Gustave Cour-

bet hier neben einer schönen Irländerin aus seinem Spätwerk auch ein frühes Selbstporträt aus dem Jahr 1841, *Le désespéré*.⁸⁵⁵ Man kann annehmen, dass dieses mimisch bewegte, allegorische Portrait des jungen Courbet nicht ohne Einfluss auf die Selbstbildnisse von Hodler blieb, die sich mit Unterbrüchen durch dessen Werk ziehen.⁸⁵⁶ Auch mit den grossen Figurenbildern Courbets hat sich Hodler nachweislich beschäftigt. Skizzen in einem "carnet"⁸⁵⁷ zeigen die Auseinandersetzung mit dem *Enterrement à Ornans*⁸⁵⁸. Für eine explizite Auseinandersetzung Ferdinand Hodlers mit dem *Atelier* sind in den Skizzenbüchern keine Spuren zu finden. Vergleicht man aber die *Empfindung* mit dem Gemälde des französischen Realisten, so fallen sofort die Ähnlichkeiten bei den weiblichen Figuren auf. In seinem Gemälde, das Courbet eine "allégorie réelle" nannte, ging es ihm um das künstlerische Manifest der von ihm propagierten neuen realistischen Kunst. Auf der rechten Seite des Gemäldes zeigt er den Kreis der Kenner und Freunde und thematisiert die Porträtmalerei. Auf der linken Seite sind Vertreter verschiedener Berufsgruppen zu sehen ist, und im Zentrum der Komposition ist der Malvorgang inszeniert: Courbet malt an einer Landschaft, hinter ihm steht ein weibliches Aktmodell, das den Maler bei seiner Arbeit beobachtet. In "antikischer Manier" hält die Frau sich mit einem Empfindungsgestus ein Tuch an die Brust, das in langen Falten auf den Boden fällt. Die Funktion dieser Gestalt ist vielschichtig und ambivalent. Offensichtlich handelt es sich um ein in Fleisch und Blut anwesendes Aktmodell im Atelier und gleichzeitig um eine idealisierende Darstellung. Die zeitgenössische Kritik sprach von der "Muse der Wahrheit".⁸⁵⁹ Es handelt sich um keine klar bezeichnete Allegorie mit festgelegten Attributen, sondern um eine idiomatische Allegorie für Courbets Kunst. Pikanterweise heisst es von Courbets ebenso wie von Ferdinand Hodlers Modell, dass sie die Geliebten der Maler waren, und die beiden Frauenfiguren wurden als anstössig betrachtet. Marcelin Pleynet führt das „Anstössige“ an Courbets Frauenfiguren auf eine zu persönliche Sicht des Malers zurück, die das Allegorische mit dem Privaten und das Ideale mit dem Realistischen konfrontiert,⁸⁶⁰ ein Vorwurf, der häufig auch gegenüber Hodlers Kompositionen mit Frauenfiguren

gemacht wurde.⁸⁶¹

Hodler hat nun in der *Empfindung* Gustave Courbets weibliches Aktmodell aus der "zeitgenössischen Historie" isoliert und gemäss den Prinzipien seiner Kunstauffassung inszeniert. Das weibliche Modell wird nach dem Prinzip des Parallelismus vervielfältigt und in Bewegung gesetzt. Beibehalten hat Hodler den Blick in die (gemalte) Landschaft hinein, den Empfindungsgestus in der ersten Figur von rechts und das vor die Brust gehaltene Ateliertuch in der ersten Figur von links. Die "allégorie réelle" nimmt bei Hodler eine neue, auf das Modell bezogene Bedeutung an: Der weibliche Körper wird direkter Ausdruck des ideellen Gehaltes, indem er den Ausdruck des Seelischen anschaulich macht.⁸⁶² In allen weiteren symbolistischen Frauendarstellungen wird Hodler auf diese „Methode der realen Allegorie“ zurückgreifen und Frauenfiguren in unterschiedlichen Bewegungen als Symbole für geistige Gehalte malen. Die *Empfindung* kann so als eine Allegorie der Kunst und im speziellen der Hodlerschen Kunst gelesen werden, deren programmatische Funktion an der grossen Bedeutung abzulesen ist, die Hodler selber seinem Gemälde gab: Während rund zwanzig Jahren hat sich Hodler mit dem Motivkreis der *Empfindung* auseinandergesetzt und Frauen als Modelle oder Musen in Blumenszenarien inszeniert: Zwischen 1907 und 1911 malt Hodler in verschiedenen Fassungen *Die heilige Stunde* (Abb. 120)⁸⁶³. Neben den mehrfigurigen Kompositionen entstehen seit den neunziger Jahren auch symbolistische Darstellungen mit einer einzelnen Frauengestalt in einem Landschaftsszenario – häufig in einer Blumenwiese – die die Motive des Erschauens und Erhörens variieren. 1894 malt Ferdinand Hodler wohl zum ersten Mal seine spätere Frau Berthe Jacques eingerahmt von einem Blumenspalier mit der klassischen Gebetshaltung der aufeinandergelegten Hände.⁸⁶⁴ 1902 entsteht mit dem gleichen Modell und Bildtitel ein Gemälde, das Berthe vor einer mit Krokussen übersäten Frühlingswiese zeigt,⁸⁶⁵ und zwischen 1906 und 1914 entstehen vier Fassungen von *Lied aus der Ferne* (Abb. 109)⁸⁶⁶, für die wiederum Berthe Modell steht: Der leicht auf die Seite gelegte Kopf symbolisiert den Hörgestus, die Orantenhaltung der Arme signalisiert den sakralen

Kontext des Liedes, das aus der Ferne – also ebenfalls aus einem inkommensurablen Raum wie die Unendlichkeit – erklingt. In seiner Hodler-Biographie bildet Hans Mühlestein 1914 unter den Vorzeichnungen für *Blick ins Ewige*, die ihm Hodler für sein Buch überliess, eine Studie für die Zürcher Fassung von *Lied aus der Ferne* ab.⁸⁶⁷ Die enge Verbindung zwischen dem Gemälde und den Frauenfiguren im Kunsthaus-Bild ist offensichtlich: Kopfhaltung und Schrittstellung der mittleren Figur werden in *Blick in die Unendlichkeit* wiederholt. Allesamt sind diese weiblichen Figuren Frau und Modell zugleich, die einzig kraft ihrer Gestensprache als realistische Zeichen für philosophische Gehalte stehen: Reale Allegorien in der Tradition des weiblichen Modells wie in Gustave Courbet's *Atelier*.

Wenn die unterschiedlichen Modelle Ferdinand Hodlers, die Frauen mit Blumen abbilden, die positive Seite seiner pantheistischen Natruauffassung zeigen, so gibt es auch die negative Seite, die die Auseinandersetzung des Malers mit dem Tod aufzeigt. Hier nimmt das Modell Valentine Godé-Darel eine spezielle Rolle ein. Hodler selber war Zeit seines Lebens persönlich mit dem Tod konfrontiert, in seiner Jugend starben nacheinander beide Elternteile und mehrere seiner Geschwister. Dies hat den Menschen Ferdinand Hodler geprägt, und schon in seinem Frühwerk findet eine starke künstlerische Auseinandersetzung mit dem Tod statt. Auch in seinen ersten symbolistischen Gemälden beschäftigt sich Hodler mit der Todesthematik. Die *Nacht*⁸⁶⁸ als erstes Hauptwerk des Malers ist als Metapher für den „kleinen Tod“ zu lesen, der die Menschen nächtlich im Schlaf ereilt. Zur Jahrhundertwende beginnen die optimistischen Themen in Hodlers Werk zu dominieren, erst im Alter taucht die Todesthematik wieder auf. Ferdinand Hodler ist 60 Jahre alt – also an der Schwelle zum Alter –, als er selber an seinen Lungenproblemen zu leiden beginnt, sein Sohn Hector erkrankt und seine Geliebte Valentin Godé-Darel kurz nach der Geburt des gemeinsamen Kindes an Krebs erkrankt. An seinem 61. Geburtstag führte Hans Mühlestein mit dem Künstler ein Gespräch über den Tod, das sich dieser in sein Tagebuch notierte: „So kommt der Tod auf uns zu, jede Sekunde unseres Le-

bens ist das eine schöne ruhige Bewegung und eine Gegenbewegung. Wenn du ihn aufnimmst in dein Wissen, in deinen Willen: *das schafft die grossen Werke!* Und du hast nur dieses eine Leben, um etwas zu leisten. Das gliedert unser ganzes Leben, es gibt im einen vollkommen anderen Rhythmus! *Das zu wissen, das verwandelt den Todesgedanken in eine gewaltige Kraft (...).*⁸⁶⁹ Diese Kraft wusste Ferdinand Hodler für seine Kunst zu nutzen. Die kranke, die sterbende und die tote Valentine Godé-Darel wurde zu seinem aussergewöhnlichsten Modell in seinem berühmtesten Bildzyklus, der die Hodlersche Ästhetik des Modells paradigmatisch veranschaulicht. Zwischen November 1914 und Januar 1915 hielt Ferdinand Hodler von Tag zu Tag das Sterben seiner Geliebten in Zeichnungen und Gemälden festhielt. Der Künstler porträtiert die Kranke in ihrem körperlichen Zerfall, und er schuf aus diesen Zeichnungen Gemälde, die zum Grossartigsten in seinem Werk gehören.

Der berühmte Godé-Darel-Zyklus steht am Anfang der Wiederentdeckung von Ferdinand Hodler als einem der bedeutendsten Schweizer und internationalen Künstler. Als das Zürcher Kunsthaus 1976 die von Jura Brüscheiler konzipierte Ausstellung „Ein Maler vor Liebe und Tod“ zeigte, da war dieser Schau alle Aufmerksamkeit sicher. Denn die Beziehung zwischen dem Maler und der Geliebten, die dem alternden Künstler eine Tochter schenkt, um nachher tragisch zu sterben, ist der Stoff aus dem die grossen menschlichen Dramen und Skandale sind. Skandalöses entdeckte man auch in den Werken selber: Denn schickte es sich wirklich, dass der Künstler dermassen realistisch die Agonie und den verlöschenden Blick seiner Geliebten zeigte? Die Bilder haben damals - schockiert, und sie haben auch nach nunmehr neun Jahrzehnten nichts von ihrer Direktheit verloren. In seinem Aufsatz im Katalog der grossen Hodler-Retrospektive im Zürcher Kunsthaus sieht Dieter Honisch gerade in dieser „erschütternden Bildserie eines existentiell Betroffenen“⁸⁷⁰ einen wichtigen Grund für das neu erwachte Interesse an Ferdinand Hodler. Nicht mehr der umstrittene Maler von monumentalen Ornamenten, sondern der Mensch Ferdinand Hodler, der hier zwar spät aber dafür umso eindrucklicher die „existentielle Sei-

te“ seine Kunst zu erkennen gab, kam durch diesen Zyklus zum Vorschein. Nicht mehr dem Nationalmaler, sondern dem liebenden Mann, der bei seiner Geliebten am Totenbett sitzt und in seinen Werken mittrauert, galt jetzt der Applaus.

Ich möchte die menschliche Dimension der Krankheits- und Todesdarstellungen von Ferdinand Hodler nicht nochmals aufrollen⁸⁷¹, nicht auf die männlich geprägte Rezeption der Bilder eingehen⁸⁷², sondern den berühmten "Zyklus vor Liebe und Tod" im Rahmen von Hodlers Arbeit mit Modellen und seiner Entwicklung einer symbolistischen Ikonographie auf der Basis der natürlichen Gestensprache interpretieren. Ich glaube, dass die Godé-Darel-Bilder weniger mit den späten Landschaften und der darin gewitterten Abstraktion oder den Selbstbildnissen Ferdinand Hodlers zu tun haben, als vielmehr Teil der Frauendarstellung sind, wie sie auch in den symbolistischen Kompositionen zum Ausdruck kommt, und *Blick in die Unendlichkeit* geprägt hat. In der kranken und sterbenden Valentine Godé-Darel hat der Maler sein "ideales" Modell gefunden, denn Krankheit und Tod führen zum unverstellten körperlichen Ausdruck. Der Tod ist für Hodler die grosse Horizontale, das heisst, derjenige Zustand, in dem körperliche Emotion, beziehungsweise deren Ende, und körperlicher Ausdruck zusammenfallen: Die Allegorie des Todes und das tote Modell sind deckungsgleich. Anders als in seinen frühen Gemälden wie die *Nacht* braucht er das aufwendige Vokabular einer mehrfigurigen gestisch und physiognomisch sprechenden Darstellung, zur Illustration der Todesthematik, nicht mehr. Ihm genügt die tote Frau als Modell, deren menschlicher Körper zum alleinigen Träger der existentiellen Botschaft wird. Dies realisiert Ferdinand Hodler während seiner malerischen und zeichnerischen Begleitung der Krankheit und des Sterbens von Valentine Godé-Darel, diese künstlerische Einsicht wird er auch in seiner grossformatigen Komposition für das Zürcher Kunsthaus umsetzen. Ferdinand Hodler hat nach dem Tod von Valentine Godé-Darel und, so vermute ich, unter dem Eindruck dieses "künstlerischen" Erlebnisses, sein Monumentalgemälde für das Zürcher Kunsthaus neu konzipiert. Von der Künstlichkeit einer axial-

symmetrischen Konzeption⁸⁷³ ist er abgekommen und hat sich an der Darstellung einer einfachen Drehbewegung als Moment einer neuen, natürlichen Gestensprache versucht. Die Frauen stellen nicht mehr vereinzelte Posen, sondern sie visualisieren unterschiedliche Momente einer einfachen Drehung. Die Frauen, die sich nach rechts drehen, erreichen in ihrer vertikalen Anordnung und Aufreihung die Einfachheit des Liegens in der Horizontalen. Im Bruch mit der ersten Bildvorstellung wird die tiefe Bedeutung des Godé-Darel-Zyklus für *Blick in die Unendlichkeit* und für Hodlers gesamtes Spätwerk fassbar: Die grosse Vereinfachung und Konzentration steht an: Verschiedene Modelle führen eine einzige und gleiche Bewegung aus, um das Gemeinsame, das Verbindende unter den Menschen auszudrücken. Sie alle bewegen sich auf der gleichen Kurve unausweichlich auf den Tod zu, von der ersten Figur rechts, die noch frontal in die Welt hinein blickt und hört, zu den still nach innen blickenden Figuren und den beiden Frauen links, die sich bereits langsam von der Welt verabschieden. So wird *Blick in die Unendlichkeit* zur großen Allegorie des Lebens und des Sterbens zugleich, zur vertikalen Variante des Sterbemotives. Zwar haben Krankheit und Sterben den weiblichen Körper noch nicht in die Horizontale gebracht, aber die Frauen mit elegischem Blick wissen um den endgültigen Abschied, der ihnen allen bevorsteht. Aus dem verzückten Blick in die roten Rosen der *Empfindung* oder der *Linienherrlichkeit* ist der verinnerlichte Blick, im Wissen um den Tod, geworden. In seinem letzten Lebensjahr sprach Ferdinand Hodler mit seinem Freund Daniel Baud-Bovy über diese Bedeutung des Todes für seine Gemälde: „La mort épouvanterait moins si l'on se rendait compte qu'elle intervient tout à coup, comme une vérité révélée. Elle a la beauté de la vérité. Elle est terrible, mais elle est belle parce qu'elle rattache l'être individuel au tout, parce qu'elle est à la fois le mystère et l'infini et parce qu'elle est. Et devant elle il n'y a plus de mensonge, plus de dissimulation possible. Voilà pourquoi elle m'attire. C'est elle, c'est sa grandeur que je vois à travers ces traits qui furent aimables, aimés, adorés, – et qu'elle envahit. Elle les accable de souffrance, mais en quelque sorte elle les dégage peu à peu, elle leur donne leur plus haute signification. – C'est la

mort qui a mis pour moi, sur certains visages leur beauté véritable.“⁸⁷⁴ Der Blick in die Unendlichkeit – „l’infini“ – ist in Ferdinand Hodlers eigenen Worten der Blick auf das Rätsel des Todes.

Neben dieser existentiellen Bedeutungsebene, dem Blick in den Tod, hat das Gemälde im Zürcher Kunsthaus aber auch andere, formale und inhaltliche Dimensionen, die aus der speziellen Aufgabe der Bemalung der Wand im Treppenhaus und aus der Konzeption einer gesamt-künstlerischen Gestaltung des Museums mit „Kunst am Bau“ hervorgehen. Ferdinand Hodler waren Überlegungen zur monumentalen Wandkunst keineswegs fremd, und er redete selber über seine Frauenkompositionen in architektonischen Begriffen, wenn er gegenüber Daniel Baud-Bovy über die Art und Weise spricht, wie er in seinem Werk seine Ideen umsetzt: „C’est à exprimer architectoniquement, par le moyen du corps humain, cette idée simple que je travaille.“⁸⁷⁵ Auch wenn der Künstler mit seinen Schülerinnen und Schülern an der Ecole des Beaux-Arts über Gruppen mit weiblichen Figuren diskutierte, bezeichnete Hodler diese als „architecture“: „Les têtes, les seins, les mains, en sont comme les motifs décoratifs. – (...) Mais ce qui importe ce sont les verticales des corps, véritables colonnes d’un temple.“⁸⁷⁶ Diese Säulen eines Tempels in Form eines weiblichen Körpers entwickelte Hodler aus seiner Auffassung des Modells als Lebendem Bild, das sich als die Verlebendigung einer klassizistischen Skulptur versteht. Der skulpturale Charakter der Hodlerschen Frauenfiguren in *Blick in die Unendlichkeit* ist unverkennbar, und er ist ein von Hodler konsequent entwickelter Aspekt seiner „Ästhetik des Modells“.

In Zusammenhang mit dem Auftragswerk für das Zürcher Kunsthaus lässt diese Architektur- und Tempel-Metaphorik des Malers aufhorchen, da der Museumsbau von Karl Moser von Zeitgenossen als „Kunsttempel am Heimplatz“ bezeichnet wurde.⁸⁷⁷ Auch für den Architekten war das Treppenhaus als der „Knotenpunkt der räumlichen Entwicklung“⁸⁷⁸ der richtige Ort, um ein „Tempelinneres vorzutäuschen“⁸⁷⁹ mit den Ornamenten der dorischen Blendpilaster und des Frieses.⁸⁸⁰ Eine klare Sprache spricht die architektonische Gestaltung

der Fassaden, die aus dem Museum am Heimplatz, zusammen mit dem bauplastischen Schmuck, und dem Tympanon, den mächtigen Metopenfriesen mit Jünglingen und Pferden von Carl Burckhardt und den Skulpturen auf Säulen am Seitenflügel des Gebäudes einen Tempel für die Kunst geschaffen hat. Der ideologische Fluchtpunkt der Museumsarchitektur bei Karl Moser ist griechisch: „Architektur und Bildhauerei haben in den grossen Kunstzeiten zusammengestanden; am schönsten und edelsten war ihr gegenseitiges Verhältnis bei den Griechen.“⁸⁸¹ Betrachtet man die Hodlerschen Frauenfiguren von *Blick in die Unendlichkeit* im Treppenhaus des Zürcher Kunsthauses aus der „Tempel-Perspektive“, so kann man in ihnen gemalte Karyatiden sehen. Die Karyatiden ersetzen als weibliche Stützfiguren Säulen, Halbsäulen oder Pilaster; die berühmtesten Karyatiden der Kunstgeschichte befinden sich in Athen am Erechtheion auf der Akropolis (Abb. 142) und im Siphnierschatzhaus in Delphi. Die Funktion dieses Gebäudes und die Bedeutung der weiblichen Stützfiguren ist bis heute nicht geklärt, sicherlich sind sie jedoch in einen kultischen Zusammenhang zu sehen, häufig vermutet man einen sepulkralen Kontext.⁸⁸² Die Interpretationen reichen von den Göttern geweihte, freiwillig dienenden Mädchen, also irdischen Geschöpfen, bis zu Nymphen, die in der göttlichen Sphäre anzusiedeln wären. Die Karyatiden oder Koren werden zum Teil auch als Tänzerinnen bezeichnet, sie brauchen nicht unbedingt als real stützende Figuren interpretiert zu werden.

Als Karl Moser 1914 das Hodlersche Wandbild zum ersten Mal im Genfer Atelier des Malers sah, da assoziierte er mit den Riesenfrauen allerdings nicht die griechischen Karyatiden, sondern christliche Figuren: „Der ganze Eindruck grossmächtig wie ein altchristl. Mosaik, nur belebter lebendiger räumlicher aufgebaut und nicht teppichartig.“⁸⁸³ Besser als die Mosaiken von Ravenna beurteilte Karl Moser die Hodlersche Komposition, ein Ausdruck höchster Bewunderung des Architekten, der in diesen Wandgestaltungen die Kunst in eine religiöse Gesellschaft eingebunden sah. Die frühchristlichen Mosaiken erfreuten sich in der Zeit des Jugendstils höchster Beliebtheit. Karl Moser selber liess in

der Pauluskirche in Luzern dieses Medium in der malerischen Ausstattung imitieren, Gustav Klimt sucht in seinen Gemälden den Effekt der Mosaiken zu erreichen und Kandinsky reproduziert in seinem Traktat „Über das Geistige in der Kunst“ das berühmte Mosaik von Kaiserin Theodora in San Vitale in Ravenna und vergleicht es mit der Malerei von Ferdinand Hodler als Beispiele für „melodische Bildkompositionen“, die die Kunst der Zukunft erahnen lassen.⁸⁸⁴

16 Jahre nachdem Karl Moser das Zürcher Kunsthaus gebaut hatte, hielt er als Professor an der ETH Zürich eine Vorlesungsreihe über den Bautypus des Kunstmuseums.⁸⁸⁵ Er beginnt bei den Griechen und der organischen Verbindung von Architektur, Kunst und öffentlichem Leben in der Antike, und er zitiert den ethymologischen Ursprung des Wortes: „Museum heisst bei den Griechen ein von den Musen geheiligter Raum.“⁸⁸⁶ In der Malerei des 19. Jahrhunderts finden sich zahllose Darstellungen, die sich als Interpretationen des Musenhains lesen lassen. Schweizer Beispiele zu diesem Thema sind *Der Heilige Hain*⁸⁸⁷ von Arnold Böcklin in der priesterlich-tragischen Variante und das Gemälde *Frauenschönheit*⁸⁸⁸ von Hans Sandreuter als sehr weltliche Interpretation des Motivs. Im Museumskontext sei hier an den *Bois sacré* von Puvis de Chavannes erinnert, in dessen antikischer Landschaft sich musenähnliche Geschöpfe in grosser Zahl tummeln.⁸⁸⁹ Die fünf Hodler-Frauen lassen sich im Kontext des neuen Kunstmuseums als fünf Musen interpretieren, als Göttinnen, die den Künstlern Inspiration für die Kunstwerke eingeflösst haben, die jetzt in den Räumen des Museums hängen.⁸⁹⁰ Innerhalb von Hodlers „Ästhetik des Modells“ liegt die Folgerung zudem sehr nahe, dass die weiblichen Modelle des Künstlers die Musen für seine Werke sind; daher vielleicht auch der irdische und realistische Charakter der fünf Hodler-Musen, die heute die Wand im Treppenhaus des Kunsthauses schmücken.

Karyatiden, Heilige auf Mosaiken in der ravennatischen Tradition oder Musen im griechischen Tempel, – Hodler schafft es, mit seinen fünf Weibern an die grossen Traditionen des Wandschmuckes in der abendländischen Kultur anzuschliessen, die im Rahmen der raumkünstlerischen Gestaltung des Kunst-

hausbaues als Synthese der Künste hochaktuell sind. Seine „Ästhetik des Modells“ mit den statuarischen weiblichen Figurenkompositionen und ihrer minimalistischen Gestik, lassen seine Wandbilder offen erscheinen für mögliche Interpretationen als Karyatiden, als Mosaikenheilige, als Musen. Die gemalten Frauenfiguren im Innern des Museums antworten damit auf die Aussendekoration am Seitenflügel des Hauses mit den Säulenskulpturen, sie sind das weibliche Echo auf die Lebenskampfdarstellungen von Karl Burckhardt in den Metopen des Museumsbaues. Im architektonischen Kontext lässt sich die „Ästhetik des Modells“ bei Ferdinand Hodler als eine Ästhetik des monumentalen Wand Schmuckes und als Teil des architektonischen Gesamtkunstwerkes interpretieren. Die Frauen von Ferdinand Hodler im monumentalen Wandgemälde *Blick in die Unendlichkeit* werden zum utopischen Kunstwerk, das in sich Architektur, Skulptur und Baukunst zu vereinen weiss.

3 Hodler, Frauenmaler

Die „Ästhetik des Modells“ wird mit der Arbeit an *Blick in die Unendlichkeit* und an *Floraison* zum primären Anliegen in Ferdinand Hodler Kunst. Für beide Auftragswerke, bei denen ihm das Thema freigestellt wurde, arbeitet er an diesem zentralen Thema. Als Hodler 1917 zusammen mit Daniel Baud-Bovy durch seine Retrospektive im Zürcher Kunsthaus geht und sein Lebenswerk abschreitet, sieht er selber den Kern seines Werkes in dieser Suche nach dem unmittelbaren Ausdruck von grossen Gedanken durch den Frauenkörper, den er seit langem verfolgt und den er in einer wichtigen Version mit der *Empfindung* realisiert hat. Jetzt aber sucht er etwas noch Grösseres: „Actuellement je cherche quelque chose de plus grand encore. Ce qu'il y a de plus complet dans la nature c'est le corps humain, et, dans le corps humain, ce qu'il y a de plus beau, ce sont ses rapports avec l'architecture. Plusieurs corps humains, inspirés par une même pensée, une même émotion, forment un ensemble monumental d'où simplement doit se dégager une idée simple. C'est à exprimer architectoniquement, par le moyen du

corps humain, cette idée simple que je travaille. Et voilà pourquoi je choisis des sujets qui puissent directement, et sans phrases, dire cette pensée.⁸⁹¹ Wichtig ist Hodler die Unmittelbarkeit der Anschauung, die nicht über gedankliche Vermittlung funktionieren soll. Anders als in der *Nacht* und der *Wahrheit* sollen seine Gemälde weder allegorisch, noch anekdotisch oder literarisch sein : „On a pu me reprocher, un temps, d'être trop littéraire; pourtant je n'ai fait qu'une véritable allégorie: *La Vérité*, et je n'ai peut-être pas eu raison; – une allégorie c'est une traduction. Dans les cinq femmes de Zürich j'ai cherché à rendre sensible que ce qui nous unit est plus fort que ce qui nous divise. Cinq femmes diverses vêtues de bleu, derrière elles la ligne de l'horizon dont elles accusent la courbe, au-dessus d'elles la coupole de l'espace, dont leurs regards en des points distincts, interrogent et contemplant la splendeur. Un même bonheur les anime et des lignes de leurs corps fait un monument d'adoration à la nature.“⁸⁹²

Versteckt sich hinter der pathetischen Rhetorik des Malers und seiner „Ästhetik des Modells“ aber mehr als der traditionelle Gebrauch der weiblichen Figur als Projektionsfläche für die Visionen des männlichen Künstlers? Wirft man einen flüchtigen Blick auf Ferdinand Hodlers symbolistische Frauendarstellungen und wendet die Kategorien der feministischen Kunstwissenschaft an, – was liesse sich leichter belegen als die alte These vom Missbrauch des weiblichen Körpers als leere Fläche für männliche Phantasien. Realisiert Hodler nicht in paradigmatischer Weise das alte Klischee der Geschlechterpolarität von Künstler und Muse? Materialisiert er nicht brachial das bekannte Verfahren, das die Frau passiv die Vorstellungen ihres männlichen Schöpfers nachstellen lässt? Indem Hodler in seinem Atelier seine Modelle mimen, tanzen, schauspielern lässt, ihre Bewegungen mittels der Dürerscheibe festhält, sie danach in Öl auf Leinwand monumental gestaltet und die Werke mit philosophisch-esoterischen Titeln versieht, stellt er tatsächlich den Protoypen des männlichen Schöpfers dar, der sich des weiblichen Objektes zu seinen Zwecken bedient. Elisabeth Bronfen wirft Hodler bezüglich des Zyklus über das Sterben von Valentine Godé-Darel vor, dass er das Bild und das Schicksal der Frau missbraucht: „Der

heldenhafte Versuch des Malers, über den sterbenden und toten Körper seiner Geliebten seiner Anerkennung des Todes und seiner Fähigkeit, diesen durch Malen zu überwinden, Ausdruck zu verleihen, sieht aus dieser Position aus wie die Enteignung des weiblichen Körpers, die Reduktion des Körpers auf ein fremdbestimmtes Objekt – als Stelle, die die Macht, die Imagination, die schöpferische Kraft des Malers etabliert und bestätigt.⁸⁹³ Diesem klassischen Entfremdungsdiskurs von Elisabeth Bronfen, die den weiblichen Körper durch den männlichen Künstler vergewaltigt sieht, steht meine Interpretation des Zyklus über das Sterben von Valentine Godé-Darel gegenüber. Ich sehe in diesen Todesdarstellungen einen Extrempunkt von Ferdinand Hodlers Arbeit mit dem Modell und einen kapitalen Schritt bei der Erarbeitung seiner „Ästhetik des Modells“, die, neben der klassischen Verwendung des Frauenkörpers zu symbolischen Zwecken an Traditionen wie die Lebenden Bilder und den Ausdruckstanz anknüpft und insofern Körperbilder zitiert, die vom selbstbestimmten Umgang der Frauen mit ihrem Körper geprägt sind.

Es wäre aber falsch, an dieser Stelle eine neue Interpretation von Ferdinand Hodler als Frauenmaler zu lancieren, der seine Modelle in freier Bewegung das emanzipatorische Potential ihrer Körperdarstellung ausloten lässt und neue Frauenbilder zu Beginn eines neuen Jahrhunderts liefert. Zwar besitzt gerade die Herkunft der Hodlerschen Frauendarstellung aus der Tradition der Lebenden Bilder durchaus ein solches Potential.⁸⁹⁴ Der Bezug zu den freien Bewegungen des avantgardistischen Tanzes und die Befreiung aus dem Korsett der herkömmlichen Allegorien könnte als eine malerische Umsetzung der neuen Körperbilder gelesen werden, die Frauen im 20. Jahrhundert im öffentlichen Raum präsentieren. Ferdinand Hodlers Frauendarstellungen sind aber gleichzeitig eine Fortschreibung der Tradition, die den weiblichen Körper als Signifikanten für ideelle Werte in der Kunst eingesetzt. Hodlers Frauen stellen letztlich nichts mehr und nichts weniger als entschlackte⁸⁹⁵, moderne Allegorien dar, die individuell und idiomatisch vom Künstler geprägt sind. Die Hodlerschen Frauen sind „Symbole“ – wie man sie um 1900 kannte, sie sind Zeichen für einen ideellen

Gehalt und nicht direkte Darstellung von emanzipierten weiblichen Körpern. So muss man folgern, dass auch bei Ferdinand Hodler die Frau letztlich bleibt, was sie in der Malerei schon immer war: Ein Körper als schöne und leere Projektionsfläche. Bei Ferdinand Hodler wird dieser Körper mit seiner expressiven Gestik symbolisch aufgeladen, das Resultat bleibt dasselbe: Die Frauen stehen nicht für sich selber, sondern für höhere Werte „Diese Frauen kann man gar nicht gewaltig genug malen, denn sie meinen das Grösste.“⁸⁹⁶

Dennoch ist Ferdinand Hodler ein „Sonderfall“ unter den Malern der Jahrhundertwende. Anders als bei Gustav Klimt zerfliessen die weiblichen Körper nicht im schönen Ornament. Sie werden nicht zu bedrohlichen, archetypischen Mustern reduziert wie bei Edvard Munch, und sie sind keine neblig-glatten Antikenträume wie bei Puvis de Chavannes. Hodlers Frauen verkommen nicht zu blutleeren Geschöpfen, die ihren Sinn nur als dekoratives Ornament innerhalb der Bildfläche finden, sondern sie sind aus Fleisch und Blut, in ihnen bleibt die Frau als körperliches Wesen und als Individuum sichtbar. Die Hodlerschen Weiber sind zu kräftig, zu hässlich, zu alt, zu eigenwillig, um im Reigen der Frauendarstellungen der Jahrhundertwende aufzugehen. Die Gesichter und die Körper dieser Frauen sprechen neben der internationalen symbolischen Sprache auch ihren eigenen Dialekt. Diese pikante Figurensprache Ferdinand Hodlers wurde von aufgeschlossenen Zeitgenossen wie dem Österreicher Ludwig Hewesi geschätzt, der schon 1904 die Einzigartigkeit der *Empfindung* genoss: „Es ist etwas wie barbarische Eleganz darin, mit etwas anatomischer Unmöglichkeit gewürzt, und doch als Ganzes betrachtet etwas Organisches, weil kein Strich aus dieser Weise herausfällt.“⁸⁹⁷ Diese Art der Frauendarstellung hat Hodler bis zu seinem Tod viel Ruhm eingebracht, nach seinem Tod wurde diese „Ästhetik des Modells“ nicht mehr verstanden, und in der Rezeption weitgehend mit Geringschätzung bedacht. Nach dem ersten Weltkrieg wurden die Hodlerschen Figurenkompositionen nicht mehr begriffen: Vergessen war die Tradition der Lebenden Bilder, verpönt die Allegorik der traditionellen Malerei. Hodlers Zeitalter war vorbei, und das Schicksal wollte es, dass seine Monumentalität, seine

Art, Figuren zu malen, sich im 20. Jahrhundert bestenfalls in der schlechten Gesellschaft faschistoider Darstellungsformen sehen lassen konnte. Zusammen mit der Stilisierung des Malers zum Nationalkünstler verstellten die Hodlerschen Werke den Blick auf sich selber und auf die ursprünglichen Traditionen, aus denen sie sich speisten. Bis heute gelten die symbolistischen Frauenfiguren als derjenige Teil von Hodlers Werk, der allenfalls noch „Hodler-Tiffosi“ als Exotika zugemutet werden kann, der jedoch keine Qualität in sich birgt.

Heute wird ein neuer Blick auf den Maler Ferdinand Hodler möglich. Einerseits ist die Malerei als Gattung zu einer historischen Kunst geworden, und die modernen Bewegungen der Malerei, die mit dem Nimbus einer direkten oder unverstellten Ästhetik die Figurenmalerei eines Ferdinand Hodler ins Wachsfigurenmuseum verbannt hatten, hängen nun selber als Produkte der Geschichte im Museum. Andererseits hat die Form des Lebenden Bildes in den Künsten Hochkonjunktur als eine Kunstform, die sich dem Strom der zeitgenössischen Bildproduktion bewusst entzieht und im stillstehenden Bild offenbart, was die laufenden Bilder der Bewegung und der Schnelligkeit opfern. Die Anschauungsform der Lebenden Bilder wird in Ausstellungsprojekten aufgearbeitet⁸⁹⁸, wichtiger aber sind künstlerische Werke, die die Lebenden Bilder als Denkform der zeitgenössischen Kunst inszenieren. Dabei ist es interessanterweise vor allem im Bereich der zeitgenössischen Fotografie, in dem Arbeiten mit Parallelen zu Ferdinand Hodler entstehen.

Der irische Künstler James Coleman etwa arbeitet seit Jahren an einem fotografischen Werk, das in präzise inszenierten Lebenden Bildern, die in Dia-Installationen präsentiert werden, Rätsel des menschlichen Lebens stellt. (Abb. 143)⁸⁹⁹ Seine oft bizarr gekleideten Figuren sind in eigentümlich sprechenden Haltungen erstarrt, deren Bedeutung nicht zu erkennen ist. Im Enträtseln dieser Figurenszenarios zwingt Coleman zum Nachdenken über die menschliche Kommunikation und über die Rolle, die Körper, Gestik und Bekleidung – also das leibliche Erscheinungsbild – dabei spielen.

Die österreichische Künstlerin Valie Export untersucht aus feministischer

Warte die Bilder, die in Kunst und Alltag den weiblichen Körper formieren. Im Wissen darum, dass die weiblichen Leitbilder von Männern geschaffen sind, stellt sie in einer Serie von Lebenden Bildern Gemälde nach, die sie in Madonnenposen, aber mit sehr weltlichen Attributen wie einem Bügeleisen oder einem Stapel Teller zeigen (Abb. 144)⁹⁰⁰. Auch bei Export ist der Zugang ein analytischer: Mit fotografischen Kunstbildern denunziert die Künstlerin Körperbilder, die die Erscheinungsformen des Weiblichen in den letzten Jahrhunderten geprägt haben.

Der Modellauffassung von Ferdinand Hodler stehen die fotografischen Arbeiten von Jeff Wall am nächsten. (Abb. 145)⁹⁰¹ Anders als James Coleman, dem es um die Auseinandersetzung mit den Zeichen der Identität geht, oder Valie Export, deren Arbeit die Herkunft aus der politisch-feministischen Performance zeigen, beschäftigt sich Jeff Wall als ausgebildeter Kunsthistoriker explizit mit der Geschichte der Kunst. Ähnlich wie Ferdinand Hodler erprobt er die Übertragung von traditionellen Darstellungsformen in zeitgenössische Kunstäußerungen, er arbeitet mit professionellen Modellen, und benutzt die Form des Lebenden Bildes. Jeff Walls Modelle sind reale Allegorien, die sich nicht mehr im klassischen Diskurs der Malerei lesen lassen, sondern die ein nomadisches Leben zwischen der Geschichte der Gattung und der Gegenwart führen (Abb. 146)⁹⁰². Auch Jeff Wall bemüht sich mit seinen Leuchtkästen um eine monumentale Kunst und eine Formensprache, die sich aus der Populärkultur speist. Während die Hodlerschen Frauendarstellungen jedoch die Utopie einer Versöhnung von Mensch und Natur – in *Blick in die Unendlichkeit* in der harmonischen Bewegung von fünf Frauenfiguren – beschwören, stellt sich Jeff Walls Kunst explizit in die fotografische Tradition der Dokumentation der Gegenwart in künstlerischen Bildern. Jeff Walls Themen sind Migration, komplexe Stadträume, Krieg, alles Themen der aktuellen sozialen und politischen Gegenwart. Der Vergleich mit den Fotografien von Jeff Wall zeigt präzise auf, was die Gemälde von Ferdinand Hodler heute sein können und was sie nie waren: Sie sind historische Dokumente einer idealistischen Malerei, die sich mit den Mit-

teln des Lebenden Bildes in den Körperbildern von weiblichen Modellen ausdrückte. Der Vergleich zeigt die Aktualität der Methode, die Hodler benutzte, die Gehalte seiner Gemälde aber bleiben beinahe rührende, überkommene Träume von einer harmonischen Welt, für die weibliche Modelle als naturhafte Wesen posieren.

¹ Bernhard von Waldkirch, Ferdinand Hodler. Tanz und Streit. Zeichnungen zu den Wandbildern ‚Blick in die Unendlichkeit‘, ‚Floraison‘, ‚Die Schlacht bei Murten‘ aus der Graphischen Sammlung, (Teil 3, Sammlungsheft 22), Katalog der Ausstellung im Kunsthaus Zürich, Zürich, 1998, pp. 13-24.

² Loosli IV, p. 14.

³ Loosli IV, p. 6.

⁴ Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, *Das Zürcher Kunsthaus, ein Museumsbau von Karl Moser*, (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, gta 22), Basel/Boston/Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1982.

⁵ Jehle 1982, pp. 7-13.

⁶ Karl Moser, 'Prof. Dr. Karl Moser, Architekt', in: *Schweizerische Bauzeitung*, Bd. 107, Nr. 14, 4. 4. 1936, pp. 154-155. Der Lebenslauf wurde anstelle eines Nachrufes abgedruckt.

⁷ Eine Auswahl ist in der Bibliographie aufgeführt.

⁸ Stanislaus von Moos, 'Karl Moser und die moderne Architektur', in: Katharina Medici-Mall (Hrsg.), *Fünf Punkte in der Architekturgeschichte*, (Festschrift für Adolf Max Vogt, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur), Basel/Boston/Stuttgart: Birkhäuser Verlag 1985, pp. 248 - 275.

⁹ Siegfried Giedion, 'Karl Moser 1860-1936', in: *Neue Zürcher Zeitung*, Blatt 5, 4.3. 1936 und Le Corbusier, 'Karl Moser', in: *Neue Zürcher Zeitung*, Blatt 4, Nr. 396, 8. 3. 1936.

¹⁰ Jehle 1982, pp. 23-29.

¹¹ Karl Moser, Pläne für das Kunsthaus Zürich: Schnitt (34) und Grundrisse (35: Kellergeschoss, 36: Erdgeschoss, 37: Obergeschoss, 38: Dachgeschoss des Kunsthauses Zürich), in: Jehle 1982, p. 41.

¹² Historische Fotografie des Treppenhauses im Kunsthaus Zürich (Archiv gta) mit einem Ausschnitt des Gemäldes *Der Schwingerumzug* von Ferdinand Hodler, in: Jehle, 1982, p. 52, Nr. 50.

¹³ Ferdinand Hodler, *Der Schwingerumzug I*, 1887, Öl auf Leinwand, 264 x 350 cm, Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Kunsthaus Zürich.

¹⁴ Vgl. dazu: Wilhelm Wartmann, *Hodler in Zürich*, (Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, 1919), Zürich: Verlag der Zürcher Kunstgesellschaft, 1919, p. 38.

¹⁵ Protokoll ZKG, 14. 12. 1907.

¹⁶ Kapitel VI. 3.

¹⁷ Protokoll ZKG, 14. 12. 1907.

¹⁸ Vgl. zum Streit um die Fresken im Schweizerischen Landesmuseum: *Die Erfindung der Schweiz 1848-1948. Bildentwürfe einer Nation*, Katalog der Ausstellung in Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich: Schweizerisches Landesmuseum und Chronos Verlag, 1998., pp.196-301.

¹⁹ 27. 12. 1910.

²⁰ KM-1909-TGB-17.

²¹ Ob Ferdinand Hodler hier mit dem Fries den Metopenfries der Fassade oder den Fries des Treppenhauses meint, muss offen bleiben.

²² KM-1909-TGB-17.

²³ Brief von Ferdinand Hodler an Karl Moser, KM-Archiv.

²⁴ Ausstellung der Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer im „Nemzeti Szalon“ in Budapest im Frühling 1910.

²⁵ Protokoll ZKG, 10. 2. 1910.

²⁶ Protokoll ZKG, 19. 8. 1910.

²⁷ Protokoll ZKG, 19. 8. 1910.

²⁸ Der Maler Sigismund Rigini war Mitglied des Vorstandes der Zürcher Kunstgesellschaft.

²⁹ Protokoll ZKG, 27. 10. 1910.

³⁰ Protokoll ZKG, 17. 11. 1910.

³¹ Jahresbericht ZKG 1910, p. 2.

³² Protokoll ZKG, 17. 11. 1910.

-
- ³³ KM-1910-TGB-18.
- ³⁴ KM-1911-TGB-2.
- ³⁵ Protokoll ZKG, 17. 3. 1911.
- ³⁶ Protokoll ZKG, 17. 3. 1911.
- ³⁷ KM-1911-TGB-3.
- ³⁸ KM-1911-TGB-3.
- ³⁹ Zum Begriff der „Atmosphäre“ vgl.: Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, (Edition Suhrkamp. Neue Folge Band 927), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995.
- ⁴⁰ *Puvis de Chavannes au musée des Beaux-Arts de Lyon*, Katalog der Ausstellung in Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1998.
- ⁴¹ Puvis de Chavannes, *Maquette de la décoration de l'escalier du musée des Beaux Arts de Lyon*, um 1886, Öl, Bleistift auf Papier auf Karton, 30,5 x 171,5 cm, Inv. 1980-12, Musée des Beaux-Arts de Lyon.
- ⁴² Jahresbericht ZKG 1910, p. 9.
- ⁴³ KM-1911-TGB-19.
- ⁴⁴ KM-1911-TGB-18.
- ⁴⁵ Ferdinand Hodler, *Ideenskizze zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘ auf Curjel und Mosers Wandaufriss, Massstab 1:20, in der Treppenhalle des Zürcher Kunsthhauses*, 1910/11, Bleistift, Ölfarbe u. a. auf Papier, 74,5 x 88,5 cm, Z. Inv. 1975/1, Kunsthhaus Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 31, Nr. 856. Vgl. dazu auch: Waldkirch 1998, pp. 13 und 31.
- ⁴⁶ Korrespondenz KH, 1. 3. 1911 und 13. 10. 1911.
- ⁴⁷ Jahresbericht ZKG, 1912.
- ⁴⁸ Protokoll ZKG, 26. 3. 1912.
- ⁴⁹ Protokoll ZKG, 21. 11. 1912.
- ⁵⁰ KM-1913-TGB-4.
- ⁵¹ Hans Mühlestein, *Ferdinand Hodler. Ein Deutungsversuch*, Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1914, pp. 294-296.
- ⁵² Protokoll ZKG, 29. 3. 1913.
- ⁵³ Hans Ankwiczy-Kleehoven, Cuno Amiet und Kolo Moser, *Hodler und Wien*, (Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1950), Zürich: Verlag der Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthhaus Zürich, 1950, p. 29.
- ⁵⁴ Die detaillierte Diskussion des Standes von *Blick in die Unendlichkeit* zu diesem Zeitpunkt ist nachzulesen im Kapitel VII.3.
- ⁵⁵ Mühlestein 1914, Nr. 85.
- ⁵⁶ KM-1914-TGB-10.
- ⁵⁷ Korrespondenz KH, 4. 8. 1914.
- ⁵⁸ Protokoll ZKG, 22. 10. 1914.
- ⁵⁹ Brief von Ferdinand Hodler an Karl Moser vom 29. 1. 1915, KM-Archiv.
- ⁶⁰ Korrespondenz KH, 10. 12. 1915 und 17. 12. 1915.
- ⁶¹ Protokoll ZKG, 27. 1. 1916 und unbekannter Fotograf, *Versuchshängung der Basler Fassung von ‚Blick in die Unendlichkeit‘ im Treppenhaus des Kunsthhauses*, Ende Januar 1916 bis Anfang März 1917, Fotografie nach Glasnegativ 671, Archiv ZKG.
- ⁶² Protokoll ZKG, 27. 2. 1916.
- ⁶³ Protokoll ZKG, 27. 2. 1916.
- ⁶⁴ Protokoll ZKG, 27. 2. 1916.
- ⁶⁵ Protokoll ZKG, 27. 2. 1916.
- ⁶⁶ Briefe von Ferdinand Hodler an Karl Moser vom 8. 2. 1916 und 2. 3. 1916, KM-Archiv.
- ⁶⁷ Brief von Ferdinand Hodler an Gertrud Müller vom 20. 2. 1916, Akten DM.
- ⁶⁸ Brief von Ferdinand Hodler an Gertrud Müller vom 20. 2. 1916, Akten DM.
- ⁶⁹ Brief von Ferdinand Hodler an Karl Moser vom 2. 3. 1916, KM-Archiv.
- ⁷⁰ Briefe von Karl Moser vom 27. 2., 15. 3. und 21. 3. 1916, in: Korrespondenz KH.
- ⁷¹ Protokoll ZKG, 23. 3. 1916.
- ⁷² Brief von Ferdinand Hodler an Karl Moser vom 2. 3. 1916, KM-Archiv.

-
- ⁷³ Protokoll ZKG, 8. 4. 1916.
- ⁷⁴ Unbekannter Fotograf, *Blick in die Ausstellung ‚Ferdinand Hodler‘ im Kunsthaus Zürich*, 2. Obergeschoss, 1917 in: Archiv ZKG.
- ⁷⁵ Jacob Burckhardt, *Vorträge 1844-1887*, hrsg. von Emil Dürr, Basel, 1918, p. 265.
- ⁷⁶ Curjel & Moser, *Hauptgebäude der Universitäts-Kollegiengebäude I. Ausführungsplan, Grundriss 2. Obergeschoss*, 1910-11, StAZ Plan D 2180, StaZ und unbekannter Fotograf, *Hauptgebäude der Universität. Kollegiengebäude I. Inneres. 2. Obergeschoss. Aula (201)*, 1919, Neg. Nr. z 3285, Denkmalpflege des Kantons Zürich, Zürich.
- ⁷⁷ Angefangen bei Hans Mühlestein, der in der ersten Hodlermonographie die Gemälde verwechselt: Mühlestein 1914, pp. 374-375.
- ⁷⁸ Zur Geschichte und Ausstattung der Zürcher Universität, vgl.: Jürg Keller (Hrsg.), *Das Hauptgebäude der Universität Zürich von Curjel & Moser*, (Eine Ausstellung des Kunstgeschichtlichen Seminars Zürich vom 13. Juni bis 15. Juli 1983), unpubliziertes Manuskript, Zürich 1983.
- ⁷⁹ Stanislaus von Moos, 'Karl Moser und die moderne Architektur', in: *Fünf Punkte in der Architekturgeschichte*, hrsg. von Katharina Medici-Mall, (Festschrift für Adolf Max Vogt, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur), Basel/Boston/Stuttgart: Birkhäuser Verlag 1985, p. 251.
- ⁸⁰ Vgl. dazu auch: Emil Maurer, 'Die Universität Zürich, ein architektonisches Kunstwerk', in: *Unsere Kunstdenkmäler*, (Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Jahrgang XXIII), 1972, pp. 142-143.
- ⁸¹ Brief von Karl Moser an den Regierungsrat vom 23. März 1913, VII 15 a 5, StaZ.
- ⁸² KM-1913-TGB-4.
- ⁸³ KM-1913-TGB-4.
- ⁸⁴ Protokoll der Baudirektion des Kantons Zürich vom 17. Dezember 1919 (2807. -17. XII. 19. - E 2 b), Rektorats-Archiv, Universität Zürich. Gemäss dem Protokoll der Sitzung vom 15. Dezember 1919 auf dem Bureau der Baudirektion im Obmannamt, Zürich, stammt der Vertrag vom 13. Juni 1913. Dieser Vertrag ist leider verschollen.
- ⁸⁵ „Gemäss Vertrag vom 13. Juni 1913 hat es Hodler übernommen, das Gemälde auszuführen; es war die Hoffnung ausgesprochen worden, dass bis zur Einweihung der Universität Ende April 1914 eine Skizze in natürlicher Grösse den Platz ausfüllen werde, und dass bis spätestens Herbst 1915 das Gemälde abgeliefert werden könne.“, in: Protokoll der Baukommission vom 15. 12. 1919, Rektorats-Archiv, Universität Zürich.
- ⁸⁶ Vgl. dazu: Kapitel IV.5.
- ⁸⁷ Postkarte von Karl Moser an Regierungsrat G. Keller vom 12. 4. 1914, VII 15 a 6, StaZ.
- ⁸⁸ KM-1914-TGB-8.1.
- ⁸⁹ „Die Skizzen für die Aula sind noch nicht bereit.“, in: Brief von Ferdinand Hodler an Karl Moser vom 21. 1. 1915, KM-Archiv.
- ⁹⁰ Wartmann 1919, p. 35.
- ⁹¹ Brief von Karl Moser an Regierungsrat Keller vom 19. 9. 1916, VII 15a 7, StaZ.
- ⁹² Jura Brüscheweiler, *Ferdinand Hodler und sein Sohn Hector*, (Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1966/1967), Zürich, 1967, p. 70.
- ⁹³ Johannes Widmer, *Von Hodlers letztem Lebensjahr*, Zürich: Rascher Verlag, 1919, p. 30.
- ⁹⁴ Protokoll der Baudirektion des Kantons Zürich vom 17. Dezember 1919 (2807. -17. XII. 19. - E 2 b), Archiv der Universität Zürich.
- ⁹⁵ Protokoll der Baudirektion des Kantons Zürich vom 17. Dezember 1919 (2807. -17. XII. 19. - E 2 b), Archiv der Universität Zürich.
- ⁹⁶ Der Bauvertrag zwischen der Zürcher Kunstgesellschaft und der Firma Curjel & Moser gehört zu den verschollenen Dokumenten.
- ⁹⁷ Bauvertrag zwischen der Baudirektion des Kantons Zürich und der Firma Curjel & Moser 1908, Protokoll 2574. - 10.XII.o8 - E2b, U 710.3, StaZ.
- ⁹⁸ Die Baukosten der Universitätsbauten in Zürich vom März 1910, U 710.2, StaZ.
- ⁹⁹ VII 15 a 5, StaZ.

¹⁰⁰ Brief von Karl Moser an Arnold Lang vom August 1913, U 710-3, StaZ. Es handelt sich um die Künstler Paul Oswald, Otto Kappeler, Wilhelm Schwerzmann und Hermann Haller.

¹⁰¹ Brief von Karl Moser an den Regierungsrat vom 23. 3. 1913, VII 15 a 5, StaZ.

¹⁰² Für das Dozentenzimmer hatte Moser ursprünglich Paul Robert vorgesehen, VII 15 a 5, StaZ. Der Wettbewerb wurde im Juli 1913 im *Kunsthaus*, dem Organ der Zürcher Kunstgesellschaft, und der *Schweizerischen Bauzeitung* öffentlich ausgeschrieben.

¹⁰³ Die Entwürfe von Hermann Huber *Punkt* und Paul Bodmer *Ausdruck* sind meines Wissens nicht erhalten geblieben.

¹⁰⁴ Karl Mosers Vortrag wurde in verschiedenen Tageszeiten besprochen und kommentiert, so etwa im *Volksrecht* vom 13. 1. 1914, in der *Zürcher Post* vom 14. 1. 1914, der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 16. 1. 1914 und der *Schweizerischen Bauzeitung* vom 14. und 21. 2. 1914.

¹⁰⁵ Anonymer Brief, VII 15 a 5, StaZ.

¹⁰⁶ Cato, *II. Streitschrift gegen die Hodlerclique*, München: Vereinigte Kunstanstalten A.-G., 1914, p. 22.

¹⁰⁷ Moser vermutet, dass hinter der Broschüre mehrere Autoren stecken, die unter den reaktionären Künstlern der "Secession" zu finden sind. Bereits 1913 war die erste Cato-Broschüre erschienen: Cato, *Die Schweizer-Abteilung auf der XI. Internationalen Kunstausstellung München. Zur Steuer der Wahrheit*, München: Vereinigte Kunstanstalten A.-G., 1913.

¹⁰⁸ Cato 1913, p. 10.

¹⁰⁹ Cato 1914, pp. 23-26.

¹¹⁰ KM-1914-TGB-7.

¹¹¹ Moser erhielt weder von Sigismund Righini und der Zürcher Sektion der GSMBA, noch von Fritz Medicus, den er für eine Stellungnahme anfragte, Unterstützung und beklagte sich bei Righini über die mangelnde Solidarität, in: Korrespondenz Karl Moser, KM-Archiv.

¹¹² Hermann Huber malte das deutlich von Hodler inspirierte Triptychon *Lehren und Lernen* für die grosse Wand im Treppenhaus der Aula, während Paul Bodmer die Wandflächen der Gänge im ersten Stock ausmalte, die jedoch bald nach ihrer Fertigstellung auf Initiative der Professoren wieder übermalt wurden.

¹¹³ Verschiedene Texte und Anmerkungen in den Skizzenbüchern spiegeln das Engagement Mosers für die zeitgenössischen Zürcher Künstler.

¹¹⁴ Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, *Protokoll des Gesprächs mit Hans Curiel*, (unpublizierte Transkription von Gesprächen mit Hans Curiel im Jahr 1973, Nachlass Karl Moser, gta), Zürich, p. 142.

¹¹⁵ An der Nordseite *Steinigung des Orpheus durch die Mänaden* und *Niobe verteidigt die letzten ihrer Kinder* und an der Südseite *Sturz des Ikarus* und *Laokoon im Kampf mit den Schlangen*.

¹¹⁶ Keller 1980, p. 20.

¹¹⁷ Brief von Karl Moser an Hans Trog vom 13. Dezember 1913, KM-Archiv.

¹¹⁸ Die Fresken, die Kündig für die Bibliothek des Englischen Seminars geschaffen hatte, wurden bereits 1915 wieder entfernt.

¹¹⁹ Brief von Reinhold Kündig an Karl Moser, 1914, KM-Archiv.

¹²⁰ Brief von Karl Moser an Hans Trog vom 13. Dezember 1913, KM-Archiv.

¹²¹ Hans Trog kritisierte gegenüber Karl Moser dessen Auffassung von einer dekorativen Malerei in seinem Brief vom 26. Dezember 1913 zum Thema der Zürcher Konkurrenz: "Und nirgends wird offen u. ehrlich heraus gesagt: nur das rein dekorative Prinzip im Sinne radikalster Formulierung, für eine Wandmalerei im Sinne der Jury ernsthaft in Betracht fallen konnte.", KM-Archiv.

¹²² Brief von Karl Moser an Hans Trog vom 13. Dezember 1913, KM-Archiv.

¹²³ Brief von Karl Moser an Hans Trog vom 13. Dezember 1913, KM-Archiv.

¹²⁴ Im April 1915 machten die Professoren eine Eingabe, in der sie die Übermalung der Wandmalereien im Bibliothekszimmer verlangten, und am 26. Mai wurde diese mit einem Regierungsratsbeschluss genehmigt. Die Übertünchung der Korridormalereien von Bodmer wird im Oktober des gleichen Jahres beschlossen.

¹²⁵ Moos 1985, p. 274.

-
- ¹²⁶ Protokoll des akademischen Senats, 27. Januar 1911 - 30. Juni 1931, pp. 124-125.
(Sitzung vom 31. Mai 1918).
- ¹²⁷ Protokoll des akademischen Senats, 27. Januar 1911 - 30. Juni 1931, p. 127.
(Sitzung vom 25. Oktober 1918).
- ¹²⁸ Augusto Giacometti, *Orpheus und die Tiere*, 1919, Pastell auf Papier, 52 x 92 cm, Universität Zürich, in: Beat Stutzer, Lutz Windhöfel, *Augusto Giacometti. Leben und Werk*, Chur: Verlag Bündner Monatsblatt, 1991, p. 62, Abb. 199.
- ¹²⁹ Beschluss Nr. 1018 des Regierungsrates des Kantons Zürich vom 8. Mai 1930, Archiv der Universität Zürich.
- ¹³⁰ Beschluss Nr. 1461 des Regierungsrates des Kantons Zürich vom 2. Juli 1931, Archiv der Universität Zürich.
- ¹³¹ Archiv der Universität Zürich.
- ¹³² Brief von Paul Bodmer an Professor Dr. Fleiner, Rektor der Universität Zürich, vom 10. September 1933, Archiv der Universität Zürich.
- ¹³³ KM-1918-TGB-9.
- ¹³⁴ KM-1914-TGB-5.
- ¹³⁵ KM-1911-TGB-10.
- ¹³⁶ Brief von Karl Moser an Hans Trog vom 30. 12. 1913, KM-Archiv.
- ¹³⁷ KM-1911-TGB-10.
- ¹³⁸ Brief von Karl Moser an Hans Trog vom 30. 12. 1913, KM-Archiv.
- ¹³⁹ KM-1914-TGB-10.
- ¹⁴⁰ KM-1914-TGB-10.
- ¹⁴¹ KM-1914-TGB-10.
- ¹⁴² Karl Moser, Vortrag über die künstlerische Ausstattung der Universität, 10. 1 1913, (Typoskript), p. 2, in: KM-Archiv.
- ¹⁴³ Karl Moser, Vortrag über die künstlerische Ausstattung der Universität, 10. 1 1913, (Typoskript), p. 5, in: KM-Archiv.
- ¹⁴⁴ KM-1911-TGB-25.
- ¹⁴⁵ Karl Moser, Vortrag über die künstlerische Ausstattung der Universität, 10. 1 1913, (Typoskript), p. 7, in: KM-Archiv.
- ¹⁴⁶ Ferdinand Hodler, ‚Ueber die Kunst‘, (Copie aus *O, mein Heimatland*, 1915/16, unpag.), in: KM-Archiv.
- ¹⁴⁷ Karl Moser, *Parallelismus der Physischen Natur/der Empfindung*, Manuskript (unpag.), in: KM-Archiv.
- ¹⁴⁸ Karl Moser, *Parallelismus der Physischen Natur/der Empfindung*, Manuskript (unpag.), in: KM-Archiv.
- ¹⁴⁹ KM-1916-TGB-3.
- ¹⁵⁰ Karl Moser, *Die Malerei Hodler* <sic>, Manuskript, p. 16, in: KM-Archiv.
- ¹⁵¹ Karl Moser, *Die Malerei Hodler* <sic>, Manuskript, p. 1, in: KM-Archiv.
- ¹⁵² Karl Moser, *Die Malerei Hodler* <sic>, Manuskript, p. 2, in: KM-Archiv.
- ¹⁵³ Karl Moser, *Die Malerei Hodler* <sic>, Manuskript, p. 3, in: KM-Archiv.
- ¹⁵⁴ Karl Moser, *Die Malerei Hodler* <sic>, Manuskript, p. 3, in: KM-Archiv.
- ¹⁵⁵ Die Masse der „carnets“ betragen 17,8 x 10,5 cm.
- ¹⁵⁶ Carnet 1976-362-3. (Abb. VIII-32). Die hier in Klammer gesetzten Abbildungsnummern beziehen sich auf mein persönliches Fotoarchiv der Skizzenbücher von Ferdinand Hodler, die ich im Genfer Musée d'art et d'histoire fotografiert habe.
- ¹⁵⁷ Hans Mühlestein / Georg Schmidt, *Ferdinand Hodler. 1853 - 1918. Sein Leben und sein Werk*, Erlenbach-Zürich: Eugen Rentsch Verlag, 1942, p. 408.
- ¹⁵⁸ Hodler nennt die ersten Zeichnungen für eine Komposition „Ideenstenogramm“. Mehr dazu im Kapitel über die Zeichnungen Ferdinand Hodlers, IV. 2. a.
- ¹⁵⁹ Carnet 1958-176-165. (Abb. I-11).

-
- ¹⁶⁰ Ferdinand Hodler, *Kompositionsentwurf mit fünf Figuren im Massstab 1:20 zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1910/1913, Pinsel in Schwarz und Ölfarbe, auf gebräuntem Transparentpapier, aufgezogen, 35,5 x 88,7/8 cm, Z. Inv. 1920/641, Kunsthaus Zürich, abgebildet in: Waldkirch 1998, p. 49, Nr. 900.
- ¹⁶¹ Mühlestein 1914, p. 388, Nr. 66.
- ¹⁶² Carnet 1958-176-165. (Abb. I-9).
- ¹⁶³ KM-1913-TGB-4.
- ¹⁶⁴ Carnet 1958-176-171. (Abb. I-35).
- ¹⁶⁵ Carnet 1958-176-165. (Abb. III-23).
- ¹⁶⁶ Carnet 1958-176-180. (Abb. III-14).
- ¹⁶⁷ Carnet 1958-176-177. (Abb. II-34).
- ¹⁶⁸ Carnet 1958-176-177. (Abb. III-1).
- ¹⁶⁹ Carnet 1958-176-166. (Abb. I-27).
- ¹⁷⁰ Carnet 1958-176-173.
- ¹⁷¹ Hodler meint mit dem „rêve de Schumann“ wahrscheinlich die ‚Träumerei‘, aus: *Kinderszenen Opus 15*, 1839. Die ‚Träumerei‘ ist eines der berühmten Stücke für Klavier vom romantischen Komponisten. Welche „sérénade“ er meint, habe ich nicht eruieren können.
- ¹⁷² Der *Hochzeitsmarsch* von Mendelssohn gehört zu den bekanntesten Stücken des Komponisten.
- ¹⁷³ *Hoffmanns Erzählungen* von Jaques Offenbach wurden 1881 in Paris uraufgeführt.
- ¹⁷⁴ Carnet 1958-176-173. (Abb. II-7).
- ¹⁷⁵ Mühlestein 1914, p. 388, Nr. 79.
- ¹⁷⁶ KM-1913-TGB-4, Abbildung unten.
- ¹⁷⁷ Carnet 1958-176-173. (Abb. II-9).
- ¹⁷⁸ Carnet 1958-176-173. (Abb. II-6).
- ¹⁷⁹ Carnet 1958-176-173. (Abb. II-5).
- ¹⁸⁰ Zur Problematik der Namengebung für die Komposition für das Zürcher Kunsthaus, vgl. Kapitel V. 8.
- ¹⁸¹ Peter Vergo, 'Musik und bildende Kunst', in: *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990*, Katalog der Ausstellungen in München, Haus der Kunst, National Gallery of Scotland, London, Hayward Gallery und Berlin, Nationalgalerie, 1995, p. 581.
- ¹⁸² Carnet 1958-176-165. (Abb. I-17).
- ¹⁸³ Ferdinand Hodler, ‚*Le Frisson*‘. *Ideenskizze zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1910/11, Bleistift, 13,4 x 21,4 cm, Z. Inv. 1920/1138, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 34, Nr. 863.
- ¹⁸⁴ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, (Oxford World's Classics), Oxford: Oxford Paperbacks, 1998.
- ¹⁸⁵ Carnet 1958-176-165. (Abb. I-21).
- ¹⁸⁶ Carnet 1958-176-165. (Abb. II-17) und Carnet 1958-176-180. (Abb. III-12).
- ¹⁸⁷ Carnet 1958-176-165. (Abb. I-3).
- ¹⁸⁸ Carnet 1958-176-183. (Abb. III-20).
- ¹⁸⁹ Ferdinand Hodler, *Die Wahrheit II*, 1903, Öl auf Leinwand, 207 x 293 cm, Kunsthaus Zürich.
- ¹⁹⁰ Carnet 1958-176-180. (Abb. III-14).
- ¹⁹¹ Ferdinand Hodler, *Der Frühling I*, 1901, Mischtechnik, 102 x 130 cm, Folkwang-Museum, Essen.
- ¹⁹² Carnet 1958-176-177. (Abb. III-3).
- ¹⁹³ Ferdinand Hodler, *Der Tag I*, 1899, Öl auf Leinwand, 160 x 340 cm, Inv. 251, Kunstmuseum Bern.
- ¹⁹⁴ Carnet 1958-176-180. (Abb. III-14).
- ¹⁹⁵ Carnet 1958-176-165. (Abb. I-30).
- ¹⁹⁶ Carnet 1958-176-165. (Abb. I-3).
- ¹⁹⁷ Z.B.: Ferdinand Hodler, *Schreitendes Weib*, um 1910, Öl auf Leinwand, 112,5 x 50,5 cm, bez. u. r.: F Hodler, Sammlung Thomas Schmidheiny.
- ¹⁹⁸ Carnet 1958-176-165. (Abb. I-14).
- ¹⁹⁹ Ferdinand Hodler, *Die Empfindung II*, 1901-1902, Öl auf Leinwand, 193 x 280,5 cm, Privatbesitz.

-
- ²⁰⁰ Jura Brüscheiler, ‚Deutung und Stellenwert von Ferdinand Hodlers Gemälde *Die Empfindung II* (1901-1902)‘, in: *Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kulturwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2001, pp. 175-186.
- ²⁰¹ Emil Orlik, *Ferdinand Hodler beim Zeichnen in seinem Atelier*, 1911, Fotografie, Abb. in: Zürich 1983, p. 170.
- ²⁰² Loosli III, p. 44 und 48.
- ²⁰³ Loosli IV, p. 220.
- ²⁰⁴ Zur Verwandtschaft zwischen *Empfindung* und *Blick in die Unendlichkeit*, vgl. auch Kapitel XI.1.
- ²⁰⁵ Carnet 1958-176-165. (Abb. I-24).
- ²⁰⁶ Es gibt eine späte, farblich abweichende Fassung des Gemäldes mit rot gewandeten Figuren: Ferdinand Hodler, *Die Empfindung VI*, 1911-12, Öl auf Leinwand, 120 x 172 cm, Sammlung Thomas Schmidheiny.
- ²⁰⁷ Carnet 1958-176-173. (Abb. II-30).
- ²⁰⁸ Carnet 1958-176-177. (Abb. III-3).
- ²⁰⁹ Carnet 1958-176-171. (Abb. I-36).
- ²¹⁰ Carnet 1958-176-165. (Abb. I-24).
- ²¹¹ Carnet 1958-176-198. (Abb. V-1).
- ²¹² KM-1914-TGB-10.
- ²¹³ Vgl. dazu das Kapitel VII.5.
- ²¹⁴ Carnet 1958-176-64. (Abb. IX-24).
- ²¹⁵ Carnet 1958-176-198. (Abb. V-2).
- ²¹⁶ Carnet 1958-176-233. (Abb. IX-3, 4, 8).
- ²¹⁷ Carnet 1958-176-203. (Abb. V-14, 15, 16).
- ²¹⁸ Carnet 1958-176-362/3. (Abb. VIII-29).
- ²¹⁹ Carnet 1958-176-362/3. (Abb. VIII-32).
- ²²⁰ Vgl. dazu Kapitel II.2.
- ²²¹ Carnet 1958-176-209. (Abb. VI-5).
- ²²² Carnet 1958-176-209. (Abb. VI-7).
- ²²³ Ferdinand Hodler, *Ergriffenheit*, 1893, Öl auf Leinwand, 45 x 26 cm, Inv. Nr. 951, Kunstmuseum Bern.
- ²²⁴ Carnet 1958-176-212. (Abb. VII-12).
- ²²⁵ Die mehrfach überkritzelte Zahl entspricht genau den Massangaben auf dem Aufriss der Aula-Wand, der sicherlich zu diesem Zeitpunkt schon im Besitz von Hodler war.
- ²²⁶ Carnet 1958-176-220. (Abb. VIII-15).
- ²²⁷ Carnet 1958-176-209. (Abb. VI-9).
- ²²⁸ Carnet 1958-176-213. (Abb. VII-14).
- ²²⁹ Carnet 1958-176-210. (Abb. VI-6).
- ²³⁰ Carnet 1958-176-210. (Abb. VI-21).
- ²³¹ Carnet 1958-176-177. (Abb. II-28).
- ²³² Carnet 1958-176-205. (Abb. V-26).
- ²³³ Ferdinand Hodler, *Floraison. Ideenskizze mit fünf Figuren zu ‚Floraison‘*, 1914/1915, Feder auf Papier, 12,9 x 21,1 cm, bez. u. r. mit Feder: *Floraison*, Z. Inv. 1920/692, Kunsthau Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 209, Nr. 1249.
- ²³⁴ Ferdinand Hodler, *La floraison, exprimer le ravissement*, 1914/1915, Feder, 13,5 x 23,8 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Basel, abgebildet in: Waldkirch 1998, p. 144, Nr. 46.
- ²³⁵ Carnet 1958-176-205. (Abb. VI-2).
- ²³⁶ Ferdinand Hodler, *Aufgehen im All*, 1892, Öl auf Leinwand, 159 x 97 cm, Kunstmuseum Basel.
- ²³⁷ Vgl. dazu Kapitel VI.2.
- ²³⁸ Carnet 1958-176-211. (Abb. VI-27).

-
- ²³⁹ Jura Brüscheweiler bildet eine ganze Serie dieser Zeichnungen und eine Ölskizze ab: Brüscheweiler 1976, pp. 93-101.
- ²⁴⁰ Carnet 1958-176-205. (Abb. V-23).
- ²⁴¹ Werner Y. Müller, *Die Kunst Ferdinand Hodlers. Reife und Spätwerk. 1895 - 1918*, Zürich: Rascher Verlag, 1941, p. 272.
- ²⁴² Carnet 1958-176-205. (Abb. V-23).
- ²⁴³ Ferdinand Hodler, *Floraison*, 1914/1915, Feder auf Papier, 9 x 15,2 cm, Z. Inv. 1920/696, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 156, Nr. 1095.
- ²⁴⁴ Zum Beispiel im sehr schönen Blatt aus dem Zürcher Kunsthaus, das das florale Motiv mit der Kind-Thematik verknüpft: Ferdinand Hodler, *Ideenskizze zu Floraison*, 1914/1916, Feder, 10,8 x 18,9 cm, Z. Inv. 1920/690, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 213, Nr. 1258.
- ²⁴⁵ Brief von Karl Moser an Regierungsrat Keller vom 19. 9. 1916. StaZ VII 15a 7.
- ²⁴⁶ Ferdinand Hodler, *Der Auserwählte*, 1893/94, Tempera und Öl auf Leinwand, 219 x 296 cm, Inv. Nr. 952, Gottfried Keller-Stiftung, Kunstmuseum Bern.
- ²⁴⁷ Carnet 1958-176-220. (Abb. VIII-16).
- ²⁴⁸ Carnet 1958-176-231. (Abb. VIII-25, 26, 27).
- ²⁴⁹ Carnet 1958-176-231. (Abb. VIII-26, 27).
- ²⁵⁰ Carnet 1958-176-231. (Abb. VIII-25).
- ²⁵¹ Loosli III, p. 192.
- ²⁵² Loosli III, p. 192.
- ²⁵³ Hans Belting hat diese Mythologien in seiner Publikation gesammelt und analysiert: Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München: Verlag C. H. Beck, 1998.
- ²⁵⁴ Vgl. dazu Belting 1998, insbesondere das Kapitel: „Der Fluch der Künstler“, pp. 150-166.
- ²⁵⁵ Mühlestein 1914, p. 375.
- ²⁵⁶ Mühlestein 1914, p. 375.
- ²⁵⁷ Ferdinand Hodler, *Die Empfindung II*, 1901-1902, Öl auf Leinwand, 193 x 280,5 cm, Privatbesitz.
- ²⁵⁸ Loosli III, p. 194.
- ²⁵⁹ Carnet 1958-176-209. (Abb. VI-5).
- ²⁶⁰ Carnet 1958-176-209. (Abb. VI-9).
- ²⁶¹ Carnet 1958-176-209. (Abb. VI-7).
- ²⁶² Carnet 1958-176-212. (Abb. VII-12).
- ²⁶³ Ferdinand Hodler, *Humanité à genou devant la Floraison, Ideenskizze zu ‚Floraison‘*, 1916/1917, Bleistift auf Papier, 16,5 x 44,5 cm, Z. Inv. 1920/241 a, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, pp. 197-198, Nr. 1215. Waldkirch zitiert den Titel unvollständig. Nicht einsichtig ist für mich die späte Datierung der Zeichnung, die ich ins Umfeld der ersten Entwürfe von 1914/15 setze.
- ²⁶⁴ Ferdinand Hodler, *‚Floraison‘, Kompositionsskizze mit fünf Figuren im Massstab 1:20 zu ‚Floraison‘*, 1914/1917, Feder Bleistift und Farbstift auf Papier, 22 x 44,3 cm, Z. Inv. 1920/280 a, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 206, Nr. 1242.
- ²⁶⁵ Ferdinand Hodler, *La floraison, exprimer le ravissement*, 1914/15, Feder, 13,5, x 23,8 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel.
- ²⁶⁶ Carnet 1958-176-205. (Abb. V-24, 26).
- ²⁶⁷ Ferdinand Hodler, *Floraison, Ideenskizze mit fünf Figuren zu ‚Floraison‘*, 1914/1915, Feder auf Papier, 12,9 x 21,1 cm, bez. u. r.: Floraison, Z. Inv. 1920/692, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 209, Nr. 1249.
- ²⁶⁸ Ferdinand Hodler, *Die Wahrheit II*, 1903, Öl auf Leinwand, 207 x 293 cm, Kunsthaus Zürich.
- ²⁶⁹ Carnet 1958-176-209. (Abb. VI-9).
- ²⁷⁰ Gertrud Müller, *Ferdinand Hodler und Laetitia Raviola sein Modell, sitzend*, 1917, Fotografie, Nr. 80.190, B 400, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.
- ²⁷¹ Ferdinand Hodler, *Floraison. Bewegungsstudie, vier weibliche Gewandfiguren nach links, die Arme erhebend*, 1911/1913, Bleistift auf Papier, 49,5 x 74,4, cm, bezeichnet u. r.: floraison,

Z. Inv. 1920/1362, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 244, Nr. 1325. Bernhard von Waldkirch diskutiert hier die Zeichnung ebenfalls als zu *Blick in die Unendlichkeit* gehörende Modellstudie.

²⁷² Waldkirch 1998, pp. 242-255.

²⁷³ Ferdinand Hodler, *Floraison. Ideenskizze zu ‚Floraison‘*, 1914/1915, Feder auf Papier, 9 x 15,2 cm, bez. u. r.: floraison, Z. Inv. 1920/696, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 156, Nr. 1095.

²⁷⁴ Ferdinand Hodler, *Ideenskizze zu ‚Floraison‘*, 1914/1915, Feder über Bleistift auf Papier, 10 x 21,4 cm, Z. Inv. 1920/247 a, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 157, Nr. 1096.

²⁷⁵ Charles Lacroix, *Paulette mit Nelke*, 1915, Fotografie, in: Zürich 1983, p. 86, Nr. 141.

²⁷⁶ Ferdinand Hodler, *Kunsthaus Zürich/Sechste Ausstellung der Gesellschaft/Schweizer Maler, Bildhauer u. Architekten/zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens/1915 3. October-31. October 1915*, 1915, mehrfarbige Lithographie auf Stein, 101,5 x 70,5 cm, bez. u. r.: F.H., Inv. Nr. 10-773, Museum für Gestaltung, Zürich, in: Zürich 1983, p. 85, Nr. 137.

²⁷⁷ Gertrud Müller, *Ferdinand Hodler und Laetitia Raviola sein Modell, sitzend*, 1917, Fotografie, Nr. 80.190, B 400, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Zürich.

²⁷⁸ Unbekannter Fotograf, *Hodler vor seinem Atelier*, März 1916, Fotografie, Nr. 1977.923, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.

²⁷⁹ Vgl. dazu ausführlicher: Kapitel II: Die Auftragsgeschichte von *Floraison*.

²⁸⁰ Brief von Karl Moser an Regierungsrat Keller vom 19. 9. 1916, VII 15a 7, StaZ.

²⁸¹ Ferdinand Hodler, *Ideenskizze im Massstab 1:20 zu ‚Floraison‘*, 1914/1915, Feder und Bleistift auf Papier, 20,4 x 44 cm, Z. Inv. 1920/300 a, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 160, Nr. 1104.

²⁸² Ferdinand Hodler, *Floraison, Ideenskizze zu ‚Floraison‘*, 1914/1917, Bleistift auf Papier, 21,4 x 44 cm, bez. o. r.: Floraison, Z. Inv. 1920/300 b, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 167, Nr. 1130.

²⁸³ Ferdinand Hodler, *La Floraison – Das Blühen, drei Aktstudien*, 1916/1917, Graphit auf Papier, 44 x 59 cm, bez. u. Mitte: La floraison, Musée d'art et d'histoire, Genf, in: Brüscheiler 1986, p. 49, Nr. 49 bis.

²⁸⁴ Beispielsweise: Carnet 1958-176-205. (Abb. VI-2).

²⁸⁵ Ferdinand Hodler, *Schreitender weiblicher Akt*, 1916/17, Öl auf Leinwand, 193 x 120 cm, Dübi-Müller-Stiftung, Kunstmuseum Solothurn.

²⁸⁶ Z.B.: Jura Brüscheiler, *Ferd. Hodler*, (Katalog der Ausstellung in der Galerie Römer), Zürich: Galerie Römer, 1986, Nr. 49, (unpag.)

²⁸⁷ Mühlestein/Schmidt 1942, p. 516.

²⁸⁸ Waldkirch 1998, pp. 145-146.

²⁸⁹ Ferdinand Hodler, *Stehender weiblicher Akt*, um 1916/1917, Öl auf Leinwand, 160 x 90 cm, Sturzenegger-Stiftung, Inv. A 1765, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen.

²⁹⁰ Brüscheiler 1986, Nr. 49, (unpag.).

²⁹¹ Vgl. dazu meinen Text zu diesem Gemälde, in: Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen. Katalog der Erwerbungen 1992-1996, Schaffhausen: Sturzenegger-Stiftung, 1998, pp. 102-105.

²⁹² Stéphanie Guerzoni, *Ferdinand Hodler. Sa vie, son oeuvre, son enseignement, souvenirs personnels*, Genève: Pierre Cailler éditeur, 1957, p. 71.

²⁹³ Guerzoni 1957, p. 97.

²⁹⁴ Wilhelm Wartmann, *Zeichnungen von Ferd. Hodler*, (Sonderabdruck aus dem Jahresbericht 1912 der Zürcher Kunstgesellschaft), Zürich, 1912, p. 35.

²⁹⁵ *Ferdinand Hodler. Die Zeichnungen im Kunstmuseum Bern. Bestandskatalog und Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern*, hrsg. von Oskar Bächtli, Henriette Mentha und Bernadette Walter, mit einem Beitrag von Oskar Bächtli, Bern: Kunstmuseum, 1999.

²⁹⁶ Waldkirch 1998.

²⁹⁷ Waldkirch 1998, p. 9.

²⁹⁸ Waldkirch 1998, p. 10.

-
- ²⁹⁹ Die 230 Skizzenbücher Ferdinand Hodlers befinden sich heute im Musée d'art et d'histoire in Genf.
- ³⁰⁰ Vgl. dazu: Oskar Bächtli, ‚Ferdinand Hodler als Zeichner‘, in: Bern 1999, p. 11.
- ³⁰¹ Zit. in: *Ferdinand Hodler. Vom Frühwerk bis zur Jahrhundertwende. Zeichnungen aus der Graphischen Sammlung des Kunsthhauses Zürich*. Katalog der Ausstellungen in Zürich, Graphisches Kabinett, Kunsthaus und Hannover, Landesgalerie im Niedersächsischen Landesmuseum, hrsg. von Bernhard von Waldkirch, (Sammlungsheft 15), Zürich: Kunsthaus Zürich, 1990, p. 8.
- ³⁰² Zum Begriff der autonomen Zeichnung vgl.: Walter Koschatzky, *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981, pp. 323-326.
- ³⁰³ Mühlestein 1914.
- ³⁰⁴ Wartmann 1912, p. 35.
- ³⁰⁵ Briefe von Wilhelm Wartmann an Ferdinand Hodler vom 10. 12. 1915 und 17. 12. 1915, Korrespondenz KH.
- ³⁰⁶ *Ausstellung Ferdinand Hodler im Zürcher Kunsthaus. Vollständiges Verzeichnis der ausgestellten Werke*, Katalog der Ausstellung in Zürich, Zürich: Verlag der Zürcher Kunstgesellschaft, 1917.
- ³⁰⁷ Vgl. dazu etwa: Dieter Honisch, ‚Das Spätwerk‘, in: *Ferdinand Hodler*. Katalog der Ausstellungen in Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Paris, Musée du Petit Palais, Zürich, Kunsthaus, Zürich: Kunsthaus Zürich, 1983, pp. 447-458.
- ³⁰⁸ Loosli II, p. 14.
- ³⁰⁹ Loosli II, p. 13.
- ³¹⁰ Carnet 1958-176-183.
- ³¹¹ Carnet 1958-176-177.
- ³¹² Carnet 1958-176-180.
- ³¹³ Ferdinand Hodler, *Ideenskizze zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1910/1911, Bleistift auf Papier, 13 x 21 cm, Z. Inv. 1920/208 b, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 32, Nr. 857.
- ³¹⁴ Ferdinand Hodler, *Ideenskizze zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1910/1912, Bleistift auf Papier, 13 x 21 cm, Z. Inv. 1920/575, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 39, Nr. 873.
- ³¹⁵ Carnet 1958-176-165.
- ³¹⁶ Ferdinand Hodler, *Ideenskizze mit sieben Figuren über zwei Bogen zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1910/1912, Bleistift auf Papier, 11 x 23 cm, Z. Inv. 1920/541, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 44, Nr. 889.
- ³¹⁷ Ferdinand Hodler, *Kompositionsskizze mit fünf Figuren im Massstab 1:20 zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1910/1913, Pinsel in in schwarz und Ölfarbe auf Papier, 33,5 x 88,7/89 cm, Z. Inv. 1920/641, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 949, Nr. 900.
- ³¹⁸ Ferdinand Hodler, *Kompositionsskizze mit fünf Figuren im Massstab 1:20 zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1910/1913, Pinsel in Ölfarbe, Feder, Kreide, Bleistift auf Papier, 21,2 x 44,7 cm, Z. Inv. 1920/610, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 81, Nr. 976. Vgl. hier auch die andere Deutung der Zeichnung durch Bernhard von Waldkirch.
- ³¹⁹ Ferdinand Hodler, *Kompositionsskizze mit fünf Figuren zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1913, auf Papier, 13,2 x 21 cm, Z. Inv. 1920/540, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 8, Nr. 980.
- ³²⁰ Mühlestein 1914, p. 303.
- ³²¹ Mühlestein 1914, p. 303.
- ³²² Loosli II, p. 20.
- ³²³ Loosli II, p. 20.
- ³²⁴ Ferdinand Hodler, *Figurenstudie zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1910/1913, Bleistift auf Papier, 44 x 59 cm, Inv. Nr. A 2290, Kunstmuseum Bern, in: Bern 1999, p. 95, Nr. 202.
- ³²⁵ Ferdinand Hodler, *Figurenstudie zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1910/1913, Bleistift auf Papier, 39,5 x 59,5 cm, Inv. Nr. A 2295, Kunstmuseum Bern, in: Bern 1999, p. 96, Nr. 207.
- ³²⁶ Loosli II, p. 21.
- ³²⁷ Ferdinand Hodler, *Studie zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1913/1914, Bleistift auf Papier, 44,4 x 34 cm, Inv. Nr. A 2430, Kunstmuseum Bern, in: Bern 1999, p. 98, Nr. 218.
- ³²⁸ Loosli 1938, p. 89.

-
- ³²⁹ Mühlestein 1914, pp. 305-306.
- ³³⁰ Gespräch mit Ubald Kottmann, dem Neffen von Gertrud Müller, vom 23. 7. 1996.
- ³³¹ Brief von Ferdinand Hodler an Gertrud Müller vom 24. 9. 1916, Akten DM.
- ³³² Loosli II, p. 13.
- ³³³ Ferdinand Hodler, *Zeichnungen der Reifezeit 1900 - 1918 aus der Graphischen Sammlung des Kunsthauses Zürich*, Katalog der Ausstellung in Zürich, Graphisches Kabinett, hrsg. von Bernhard von Waldkirch, (Sammlungsheft 17), Zürich: Kunsthaus Zürich 1992, pp. 50-85.
- ³³⁴ Mühlestein 1914, Abbildungen Nr. 55-85.
- ³³⁵ Ferdinand Hodler, *Ergriffenheit*, 1893, Öl auf Leinwand, 45 x 26 cm, Inv. Nr. 951, Kunstmuseum Bern.
- ³³⁶ Ferdinand Hodler, *Kompositionsskizze mit fünf weiblichen Gewandfiguren nach rechts auf einem Berggipfel* (*,Blick ins Weite'*), 1895/1903, Pinsel und Bleistift auf Papier, 56,5 x 37 cm, Z. Inv. 1920/315 a, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, Nr. 1512, p. 332.
- ³³⁷ Zürich 1991, pp. 76-84.
- ³³⁸ Ferdinand Hodler, *Kompositionsentwurf im Massstab 1:20 zu ,Blick in die Unendlichkeit'*, 1911/1912, Bleistift, Pinsel in Schwarz und Ölfarbe auf Papier, 20,5 x 43 cm, Z. Inv. 1920/601, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, Nr. 934, p. 63.
- ³³⁹ Ferdinand Hodler, *Kompositionsentwurf mit fünf aufgeklebten Figuren nach rechts zu ,Blick in die Unendlichkeit'*, 1895/1912, Bleistift, Farbstift, Pinsel auf Papier, 32,5/32,9 x 67 cm, Z. Inv. 1920/536, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, Nr. 909, p. 53.
- ³⁴⁰ Hodler in einem Brief an seinen Freund Bützberger, in: Loosli IV, p. 339.
- ³⁴¹ Ferdinand Hodler, *Die Empfindung II*, 1901-1902, Öl auf Leinwand, 193 x 280,5 cm, Privatbesitz.
- ³⁴² Vom *Lied aus der Ferne* gibt es mehrere Fassungen, die zwischen 1906 und 1914 entstanden sind. Die Zürcher Fassung hat Hodler 1913 gemalt: *Lied aus der Ferne*, 1913, Öl auf Leinwand, 180 x 129 cm, Kunsthaus Zürich.
- ³⁴³ Carnet 1958-176-19.
- ³⁴⁴ Oskar Bächtli, *Zeichnen und Zeichnung im 19. Jahrhundert*, in: Bern 1996, p. 29.
- ³⁴⁵ Mühlestein 1914, p. 377.
- ³⁴⁶ Vgl. dazu auch: Rudolf Koella, *„Zum zeichnerischen Werk“*, in: Hodler 1983, p. 290.
- ³⁴⁷ Vgl. Kapitel X.1.
- ³⁴⁸ Vgl. dazu zuletzt in Zusammenhang mit der Körperdarstellung: Venedig 1995, pp. 131, 137.
- ³⁴⁹ Loosli II, p. 10.
- ³⁵⁰ Ferdinand Hodler, *Aufgehen im All*, 1892, Öl auf Leinwand, 159 x 97 cm, bez. u. r.: Ferd. Hodler, und u. r.: Ferd. Hodler, Öffentliche Kunstsammlung Basel.
- ³⁵¹ Guerzoni 1957, p. 76.
- ³⁵² Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Basler Fassung, 1913/14-1916, Öl auf Leinwand, 446 x 895 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Basel.
- ³⁵³ Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Zürcher Fassung, 1916, Öl auf Leinwand, 434 x 723 cm, bez. u. r.: 1916. F. Hodler, Kunsthaus Zürich, Zürich.
- ³⁵⁴ Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Solothurner Fassung, 1913-1917, Öl auf Leinwand, 258 x 475 cm, Inv. Nr. C 64, Kunstmuseum Solothurn.
- ³⁵⁵ Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Fassung Steiner, 1913-1916, Öl auf Leinwand, 134 x 268 cm, bez. u. r.: 1915 F. Hodler, Privatbesitz (Sammlung Peter Steiner, Zürich).
- ³⁵⁶ Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Fassung Hahnloser, 1916, Öl auf Leinwand, 138 x 245 cm, bez. u. r.: 1916 F. Hodler, Kunstmuseum Winterthur.
- ³⁵⁷ Loosli IV, p. 78, Nr. 604.
- ³⁵⁸ Loosli IV, p. 79, Nr. 651.
- ³⁵⁹ Loosli IV, p. 81, Nr. 689.
- ³⁶⁰ Loosli III, p. 169.
- ³⁶¹ Loosli III, p. 169.
- ³⁶² Loosli II, p. 58-59.
- ³⁶³ Loosli IV, p. 79, Nr. 629.

-
- ³⁶⁴ Müller 1941, p. 494, Nr. 240, 242, 243.
- ³⁶⁵ Müller 1941, p. 272.
- ³⁶⁶ Jura Brüscheiler, Expertise, Genève. Le 11 octobre 1971, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.
- ³⁶⁷ Brüscheiler 1986, p. 59.
- ³⁶⁸ Waldkirch 1998, p. 13.
- ³⁶⁹ Auf dem neuen Keilrahmen auf der Rückseite des Bildes befindet sich ein Holzetikett mit dem Stempel der Galerie Moos, der belegt, dass das Bild tatsächlich 1918 in Genf ausgestellt war.
- ³⁷⁰ Brief von Carl Albert Loosli an Richard Bühler vom 22. 4. 1923, p. 2, in: Vorstandsprotokolle des Galerievereins, April 1913-September 1933, Kunstmuseum Winterthur.
- ³⁷¹ Protokoll der Generalversammlungen des Galerievereins, April 1913-1951, p. 36, Kunstmuseum Winterthur.
- ³⁷² Loosli IV, Nr. 604, 629, 630, 651, 689.
- ³⁷³ Loosli IV, p. 79, Nr. 629.
- ³⁷⁴ Jura Brüscheiler, *Catalogue des oeuvres de Ferdinand Hodler léguées au musée d'art et d'histoire par M. et Mme Hector Hodler-Ruch*, (Extrait de Genava, n.s. tome XIII, 1965), Genf, 1965, p. 191.
- ³⁷⁵ Jura Brüscheiler, Expertise, Genève. Le 11 octobre 1971, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.
- ³⁷⁶ Unbekannter Fotograf: *Ferdinand Hodler inmitten seiner Werke im Atelier der Acacias*, Fotografie, Dezember 1914, Besitz Jura Brüscheiler, in: Jura Brüscheiler, *Ferdinand Hodler Fotoalbum*, (Herausgegeben von der Schweizerischen Stiftung für die Photographie), Katalog der Ausstellung im Kunsthaus Zürich, Bern: Benteli Verlag, 1998, p. 156.
- ³⁷⁷ Unbekannter Fotograf: *Ferdinand Hodler inmitten seiner Werke im Atelier der Acacias*, Fotografie, Dezember 1914, Besitz Jura Brüscheiler.
- ³⁷⁸ Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Rückseite Fassung Steiner, 1913-1916, Öl auf Leinwand, 134 x 268 cm, bez. u. r.: 1915 F. Hodler, Privatbesitz (Sammlung Peter Steiner, Zürich), Fotografie Gabriele Englisch, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft.
- ³⁷⁹ Ich bezeichne die Figuren nicht bezüglich der Rückseite der Leinwand als die beiden ersten Figuren links, sondern bezüglich der ursprünglichen Vorderseite. Auf der Rückseite sind sie spiegelverkehrt als die beiden ersten Figuren von rechts zu sehen.
- ³⁸⁰ Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*, *Endgültiger Kompositions-Entwurf*, 1913, Feder und Bleistift auf Papier, Kunstmuseum Bern.
- ³⁸¹ Ferdinand Hodler, *Studie für die zweite Figur von links zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1913/1914, Bleistift auf Papier, 43,5 x 20,5 cm, Z. Inv. 1920/1306, Kunsthau Zürich, in: Waldkirch 1998, pp. 104-105, Nr. 1024. Von Waldkirch konnte die Bezeichnung am unteren Bildrand nicht entziffern.
- ³⁸² Gespräch mit Ubald Kottmann, Solothurn, 23.7. 1996.
- ³⁸³ Ferdinand Hodler, *Kompositionsentwurf mit fünf Figuren zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1913, Bleistift auf Papier, 39 x 69,2 cm, Z. Inv. 1920/660, Kunsthau Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 86, Nr. 986.
- ³⁸⁴ Beispielsweise aus der Sammlung des Zürcher Kunsthau die Nummern 1001, 1002, 1007, 1019, 1020, 1022, 1029, 1031, 1296, in: Waldkirch 1998; und aus den Beständen des Berner Kunstmuseums die Nummern 215, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 231, 233, 234, in: Bern 1999.
- ³⁸⁵ Ferdinand Hodler, *Studie für die mittlere Figur zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1913/1914, Bleistift auf Papier, 36 x 24 cm, bez. u. r.: FerdHodler/Clairette, Z. Inv. 1917/19, Kunsthau Zürich, in: Waldkirch 1998, Nr. 1020, p. 101, Abb. p. 102.
- ³⁸⁶ Ferdinand Hodler, *Studie für die zweite Figur von links zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1913/1914, Bleistift auf Papier, 44 x 24 cm, bez. u. r.: Philo, Z. Inv. 1920/1262, Kunsthau Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 106, Nr. 1027.
- ³⁸⁷ Ferdinand Hodler, *Zwei Studien für die zweite Figur von links zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1913/1914, Bleistift auf Papier, 30,2 x 39/39,5 cm, Z. Inv. 1920/1264, Kunsthau Zürich, in: Waldkirch 1998, p. 107, Nr. 1030.

-
- ³⁸⁸ Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Basler Fassung, 1913/14-1916, Öl auf Leinwand, 446 x 895 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Basel, Version von 1915, Zustand anlässlich der Probehängung im Kunsthhaus Zürich.
- ³⁸⁹ Brief vom 16. 1. 1916, Akten DM.
- ³⁹⁰ Brief vom 16. 1. 1916, Akten DM.
- ³⁹¹ Unbekannter Fotograf, *Ferdinand Hodlers Wohnung in Genf mit den Möbeln von Josef Hofmann (mit Frau Berthe Hodler)*, undat., in: *Ferdinand Hodler und Wien*, Katalog der Ausstellung in Wien, Österreichische Galerie, Oberes Belvedere, 1992-1993, p. 29.
- ³⁹² Ferdinand Hodler, *Bildnis Gertrud Müller, Halbfigur mit Händen auf den Hüften*, 1916, Öl auf Leinwand, 94 x 74,5 cm, Sammlung Karl Steiner.
- ³⁹³ Hugo Weihe, *Katalog der Sammlung Steiner*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich (unpubl.).
- ³⁹⁴ *Ferdinand Hodler. Sammlung Max Schmidheiny*. (Essays von Oskar Bächtli und Hans A. Lüthy, Katalog von Marcel Baumgartner), Katalog der Ausstellung des Kunstmuseums der Kantonstinggen, des Kunstmuseums des Kantons Thurgau, (Katalog Schweizer Museen und Sammlungen, Bd. 11), Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1989, p. 37.
- ³⁹⁵ Brüscheiler, Jura, *Ferdinand Hodler. Einige Werke aus der Sammlung Karl G. Steiner*, Zürich, 1981.
- ³⁹⁶ Gertrud Müller, *Ferdinand Hodler sitzt vor dem ‚Redner‘ und ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1914, B 405/406, Inv. Nr. 80.309, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Zürich.
- ³⁹⁷ *Memorial der Eingänge, Stadt Solothurn*, Kunstmuseum Solothurn, p. 64, Nr. 519 steht der Vermerk: "Aus dem Atelier des Künstlers in Genf über Josef Müller".
- ³⁹⁸ *Memorial der Eingänge, Stadt Solothurn*, Kunstmuseum Solothurn.
- ³⁹⁹ Gertrud Müller, *Ferdinand Hodler sitzt vor dem ‚Redner‘ und ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1914, B 405/406, Inv. Nr. 80.309, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.
- ⁴⁰⁰ Protokoll ZKG vom 29. 3. 1913.
- ⁴⁰¹ Ankiewicz-Kleehoven 1950, p. 29.
- ⁴⁰² Karl Moser, *Skizzen zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, KM-1913-TGB-4.
- ⁴⁰³ Mühlestein 1914, p. 375.
- ⁴⁰⁴ Mühlestein 1914, p. 375.
- ⁴⁰⁵ Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Rückseite Solothurner Fassung, 1913-1917, Öl auf Leinwand, 258 x 475 cm, Inv. Nr. C 64, Kunstmuseum Solothurn, Fotografien Gabriele Englisch, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft.
- ⁴⁰⁶ Es handelt sich um die erste Version der Basler Fassung von 1913/1914.
- ⁴⁰⁷ Gertrud Müller, *Ferdinand Hodler sitzt vor dem ‚Redner‘ und ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1914, B 405/406, Inv. Nr. 80.309, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.
- ⁴⁰⁸ KM-1910-TGB-18.
- ⁴⁰⁹ Diese Tendenz wird allerdings in der fotografischen Abbildung überbetont.
- ⁴¹⁰ Nach dem Solothurner Katalog (*Dübi-Müller-Stiftung/Josef Müller-Stiftung*, (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Kataloge Schweizer Museen und Sammlung 6), Kunstmuseum Solothurn, 1981, p. 173) soll dies 1917 geschehen sein, Ubaldo Kottmann spricht in einem Brief von 1973 an das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, von 1918.
- ⁴¹¹ Vgl. dazu Kapitel VII. 5.
- ⁴¹² Information von Karoline Beltinger, Leiterin der Abteilung Restaurierung, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.
- ⁴¹³ Carnet 1958-176-190.
- ⁴¹⁴ Vgl. dazu Kapitel IV. 4.
- ⁴¹⁵ Mühlestein 1914, pp. 294-295.
- ⁴¹⁶ Karl Moser, *Skizze von ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1914, KM-1914-TGB-10.
- ⁴¹⁷ KM-1914-TGB-10: "Am 12.V. mit Hellwag und Georgi in Genf um Hodler zu besuchen."
- ⁴¹⁸ KM-1914-TGB-10.
- ⁴¹⁹ Karl Moser, *Skizze der ‚Einmütigkeit‘*, KM-1913-TGB-4.

-
- ⁴²⁰ KM-1914-TGB-10.
- ⁴²¹ KM-1914-TGB-10.
- ⁴²² KM-1914-TGB-10.
- ⁴²³ KM-1914-TGB-8.1.
- ⁴²⁴ Brief von Ferdinand Hodler an Karl Moser vom 29. 1. 1915, KM-Archiv.
- ⁴²⁵ Unter der Nummer 3: "Le regard dans l'infini" I, état A (1913/1914) und den Massen
"H/T 446 x 895 cm. Diese Masse übernimmt Brüscheiler von der nachmaligen Basler Version, in Unkenntnis der Tatsache, dass Hodler die Leinwand für die zweite Fassung seiner Komposition vergrößert hat. Wenig hilfreich ist die Quellenangabe von Brüscheiler für eine Abbildung dieser ersten Fassung: "Cf. Iconographie J.B.: photo du tableau dans l'atelier des Acacias", da Brüscheiler trotz mehrerer Anfragen und einer Reise nach Genf nicht bereit war, mir Einsicht zu geben und diese nicht in der Fotoausstellung im Zürcher Kunsthaus oder in späteren Brüscheiler-Publikationen zu sehen ist.
- ⁴²⁶ Mühlestein 1914, Nr. 85.
- ⁴²⁷ Vgl. dazu: Oskar Bächtli, 'Ferdinand Hodlers Kombinatorik', in: *Beiträge zur Kunst und Kunstgeschichte um 1900*. Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich 1984/86, p. 57.
- ⁴²⁸ Zürich 1917, p. 19.
- ⁴²⁹ Fritz Widmann, *Erinnerungen an Ferdinand Hodler*, Biel: Verlag Daniel Andres & Co, 1981, p. 58.
- ⁴³⁰ Zu Gertrud Müller und der Beziehung zwischen Maler und Modell, vgl. Kapitel VII. 2.
- ⁴³¹ Dies ist eventuell erst das Resultat der späteren Übermalung, die vor allem die Figur von Müller betraf.
- ⁴³² Vgl. Kapitel I.3.
- ⁴³³ Unbekannter Fotograf, *Versuchshängung der Basler Fassung von ‚Blick in die Unendlichkeit‘ im Treppenhause des Kunsthauses*, Ende Januar 1916 – Anfang März 1916, Fotografie nach Glasnegativ Nr. 671, Archiv der Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthaus Zürich.
- ⁴³⁴ Brief von Ferdinand Hodler an Karl Moser vom 8. 2. 1916, KM-Archiv.
- ⁴³⁵ Brief von Ferdinand Hodler an Karl Moser vom 10. 3. 1916, KM-Archiv.
- ⁴³⁶ Gertrud Müller, *Hodler beim Retuschieren der rechten Hand einer Figur der Basler Fassung des ‚Blickes in die Unendlichkeit‘*, 1916, Fotografie, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Kunsthaus Zürich.
- ⁴³⁷ Vgl. Kapitel IX.2.
- ⁴³⁸ Protokoll des Basler Kunstvereins vom 24. März 1917, Kunstmuseum Basel.
- ⁴³⁹ Protokoll des Basler Kunstvereins vom 24. März 1917, Kunstmuseum Basel.
- ⁴⁴⁰ Vgl. dazu: Christian Geelhaar, 'Ferdinand Hodler und Basel. Dokumente zur Rezeptionsgeschichte', in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 39, 1982, pp.181-201.
- ⁴⁴¹ Brief von Ferdinand Hodler an Karl Moser vom 10. 3. 1916, KM-Archiv.
- ⁴⁴² Protokoll ZKG, 23. 3. 1916.
- ⁴⁴³ Protokoll ZKG, 23. 3. 1916.
- ⁴⁴⁴ Geelhaar 1982, p. 194.
- ⁴⁴⁵ Protokoll ZKG, 22. 3. 1917.
- ⁴⁴⁶ Hermann Meyer, 'Ferdinand Hodlers Monumentalbild *Der Blick ins Unendliche*' in der Basler Kunsthalle', in: *Basler Nachrichten*, 73. Jg., Nr. 114, 4. März 1917, Beilage.
- ⁴⁴⁷ Protokoll Kunstverein Basel vom 27. Februar 1917, PA 888 E 3.1, Staatsarchiv Basel.
- ⁴⁴⁸ Protokoll Kunstverein Basel vom 24. März 1917, PA 888 E 3.1, Staatsarchiv Basel.
- ⁴⁴⁹ Protokoll Kunstverein Basel vom 24. März 1917, PA 888 E 3.1, Staatsarchiv Basel.
- ⁴⁵⁰ Protokoll ZKG, 22. 3. 1917.
- ⁴⁵¹ Anonymer Fotograf, *‚Blick in die Unendlichkeit‘ während der Zürcher Ausstellung 1917*, Fotografie, Glasnegativ Nr. 1092, Archiv der Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthaus Zürich.
- ⁴⁵² PA 888 O3.1, Staatsarchiv Basel.
- ⁴⁵³ Kopie des Briefes vom 12. Juli 1917 von Wilhelm Barth an Ferdinand Hodler in Genf, PA 888 O3.1, Staatsarchiv Basel.
- ⁴⁵⁴ PA 888 Q 11.5 16, Staatsarchiv Basel.

-
- ⁴⁵⁵ PA 888 Q 11.5 16, Staatsarchiv Basel.
- ⁴⁵⁶ Brief von Wilhelm Barth an Carl Albert Loosli vom 10. November 1922, PA 888 O3.1, Staatsarchiv Basel.
- ⁴⁵⁷ Telegramm von Ferdinand Hodler vom 15. 9. 1917 an Wilhelm Barth: "zahlungsweise fuer blick ins unendliche vollständig zufrieden/dank ihnen und den basler kunstfreunden fuer die grosse muhe und/aufopferung=hodler", PA 888 O3.1, Staatsarchiv Basel.
- ⁴⁵⁸ *Öffentl. Kunst-Sammlung Basel. Jahres-Bericht 1927*, (Neue Folge XXXIV), Basel: Buchdruckerei Emil Birkhäuser & Cie, 1928, p. 7.
- ⁴⁵⁹ Geelhaar 1982, p. 198.
- ⁴⁶⁰ *Kunsthau Zürich, Ausstellung*, 30. April bis 28. Mai 1916, Katalog der Ausstellung im Kunsthau Zürich, Zürich: Buchdruckerei Neue Zürcher Zeitung, 1916, p. 7, Nr. 132.
- ⁴⁶¹ Unbekannter Fotograf, *„Blick in die Unendlichkeit“ im Kunsthau Zürich*, Fotografie Mai 1916, Fotografie nach Glasnegativ Nr. 677, Archiv der Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthau Zürich.
- ⁴⁶² Gertrud Müller, *Hodler beim Malen der Hahnloserschen Fassung des ‚Blickes in die Unendlichkeit‘ in seinem Garten*, 1916, Neuabzug von Original Stereo-Negativ, Sammlung Jura Brüscheweiler, in: Brüscheweiler 1998, p. 161.
- ⁴⁶³ Neuabzug des Glasnegatives Nr. 677 im Kunsthau Zürich.
- ⁴⁶⁴ Gertrud Müller, *Ferdinand Hodler beschneidet die Leinwand über einem Keilrahmen*, 1916, Fotografie, Nr. B 402 80.226, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.
- ⁴⁶⁵ Gertrud Müller, *Hodler beim Vorzeigen der Hahnloserschen Fassung des ‚Blickes in die Unendlichkeit‘*, 1916, Fotografie, Neuabzug von Original Stereo-Negativ, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur, in: Brüscheweiler 1998, p. 161.
- ⁴⁶⁶ Unbekannter Fotograf, *„Blick in die Unendlichkeit“ im Kunsthau Zürich*, 1917, Fotografie nach Glasnegativ Nr. 676, Archiv der Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthau Zürich.
- ⁴⁶⁷ Brief von Ferdinand Hodler an Gertrud Müller vom 6. 12. 1916, Akten DM.
- ⁴⁶⁸ Ferdinand Hodler, *Das Lied aus der Ferne*, um 1913, Öl auf Leinwand, 180 x 129 cm, Kunsthau Zürich.
- ⁴⁶⁹ Brief von Ferdinand Hodler an Hedy Hahnloser-Bühler vom 27. 9. 1916, Besitz Margrit Hahnloser-Ingold, Freiburg.
- ⁴⁷⁰ Brief von Ferdinand Hodler an Hedy Hahnloser-Bühler vom 12. 12. 1916, Besitz Margrit Hahnloser-Ingold, Freiburg.
- ⁴⁷¹ Vgl. dazu Kapitel IX.8.
- ⁴⁷² Brief ZKG an Ferdinand Hodler vom 20. 5. 1916, Korrespondenz KH.
- ⁴⁷³ Vgl. zu diesem Begriff: Loosli II, pp. 58-59.
- ⁴⁷⁴ Zürich 1983, p. 165.
- ⁴⁷⁵ Brief von Ferdinand Hodler an Karl Moser vom 2. 3. 1916, KM-Archiv.
- ⁴⁷⁶ Gertrud Müller, *„Blick in die Unendlichkeit“, Zürcher Fassung, im Atelier*, 1916, Fotografie, B 400 80.306, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.
- ⁴⁷⁷ Brief von Ferdinand Hodler an Hedy Hahnloser-Bühler vom 12. 12. 1916, Besitz Margrit Hahnloser-Ingold, Freiburg.
- ⁴⁷⁸ Zürich 1983, p. 165.
- ⁴⁷⁹ Brief von Ferdinand Hodler an Hedy Hahnloser-Bühler vom 27. 9. 1916, Besitz Margrit Hahnloser-Ingold, Freiburg.
- ⁴⁸⁰ Brief von Ferdinand Hodler an Hedy Hahnloser-Bühler vom 12. 12. 1916, Besitz Margrit Hahnloser-Ingold, Freiburg.
- ⁴⁸¹ *Die Hauptwerke der Sammlung Hahnloser Winterthur*, Katalog der Ausstellung in Luzern: Kunstmuseum Luzern, Basel: Holbein-Verlag, 1940, p. 5.
- ⁴⁸² *Ferdinand Hodler*, (Hrsg. von Rudolf Koella), Katalog der Ausstellungen in München, Hypo-Kulturstiftung und Wuppertal, Von der Heydt-Museum, München: Hirmer Verlag, 1999, p. 5.
- ⁴⁸³ *Künstlerfreude um Arthur und Hedy Hahnloser-Bühler, Französische und Schweizer Kunst, 1890 - 1940*, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur, 1973, p. 24. Seit 1995 ist die Villa Flora wieder ein Museum, in dem Teile der ehemaligen Sammlung Hahnloser präsentiert werden.

-
- ⁴⁸⁴ Ferdinand Hodler, *Abendruhe I*, 1903/1904, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, Kunstmuseum Winterthur.
- ⁴⁸⁵ Vgl.: Ittingen 1989, p. 36 und Zürich 1983, p. 143.
- ⁴⁸⁶ Brief von Ferdinand Hodler an Hedy Hahnloser-Bühler vom 12. 12. 1916, Besitz Margrit Hahnloser-Ingold, Freiburg.
- ⁴⁸⁷ Der genaue Termin lässt sich aus den Akten des Winterthurer Kunstvereins und des Galerievereins nicht erschliessen.
- ⁴⁸⁸ Protokoll der Generalversammlungen des Galerievereins, April 1913-1951, Kunstmuseum Winterthur.
- ⁴⁸⁹ Vorstandsprotokoll des Galerievereins, April 1913-September 1933, p. 67, Kunstmuseum Winterthur.
- ⁴⁹⁰ Vorstandsprotokoll des Galerievereins, April 1913-September 1933, Vorstandssitzung vom 20. April 1923, Kunstmuseum Winterthur.
- ⁴⁹¹ Brief von C. A. Loosli an Richard Bühler vom 18. April 1923, Kunstmuseum Winterthur.
- ⁴⁹² Brief von C. A. Loosli an Richard Bühler vom 18. April 1923, Kunstmuseum Winterthur.
- ⁴⁹³ Gutachten von Alfred Kolb und Albert Zubler vom 19. April 1923, Kunstmuseum Winterthur.
- ⁴⁹⁴ Brief von Hans Bühler zu Handen der Generalversammlung des Galerievereins vom 29. April 1923.
- ⁴⁹⁵ Brief von Hans Bühler zu Handen der Generalversammlung des Galerievereins vom 29. April 1923.
- ⁴⁹⁶ Protokoll der Generalversammlung vom 30. April 1923, pp. 34-36, in: Protokoll der Generalversammlungen des Galerievereins, April 1913-1951, Kunstmuseum Winterthur.
- ⁴⁹⁷ Hier einige willkürlich herausgegriffenen Beispiele: *Die Lebensmüden II*, 1892, 110,5 x 221 cm, *Jüngling vom Weibe bewundert I*, 1903, 206 x 244 cm, *Die Liebe* (Mittleres Paar), 1908, 145 x 175 cm, *Die Heilige Stunde*, 1911, 187 x 230 cm.
- ⁴⁹⁸ Vgl. dazu Kapitel I.3.
- ⁴⁹⁹ Brief von Ferdinand Hodler an Gertrud Müller vom 20. 2. 1916, Akten DM.
- ⁵⁰⁰ Protokoll ZKG, 8. 4. 1916.
- ⁵⁰¹ Brief von Ferdinand Hodler an Gertrud Müller vom 24. 9. 1916, Akten DM.
- ⁵⁰² Widmer 1919, pp. 34-35.
- ⁵⁰³ Gertrud Müller, *Ferdinand Hodler malt am ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1916, Fotografie, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur, in: Solothurn 1984 (unpag.).
- ⁵⁰⁴ Gertrud Müller, *‚Blick in die Unendlichkeit‘, Zürcher Fassung, im Atelier*, 1916, Fotografie, Schweizerische Stiftung für die Photographie, B 400 80.306, Winterthur.
- ⁵⁰⁵ Gertrud Müller, *Ferdinand Hodler malt am ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1916, Fotografie, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Kunsthaus Zürich.
in: Solothurn 1984 (ohne Seitenzahlen).
- ⁵⁰⁶ Gertrud Müller, *‚Blick in die Unendlichkeit‘, Zürcher Fassung, im Atelier*, 1916, Fotografie, Schweizerische Stiftung für die Photographie, B 400 80.306, Winterthur.
- ⁵⁰⁷ Protokoll ZKG, 28. 9. 1916, p. 48.
- ⁵⁰⁸ Brief von Ferdinand Hodler an die Zürcher Kunstgesellschaft vom 20. März 1917, in: Protokoll ZKG, 22. 3. 1917.
- ⁵⁰⁹ Protokoll ZKG, 29. 11. 1917.
- ⁵¹⁰ Ferdinand Hodler, *Übermalungsvorschlag für die Zürcher Fassung von ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, Öl und Bleistift auf Fotografie, Archiv Kunsthaus Zürich, Nr. 1199, Kunsthaus Zürich.
- ⁵¹¹ Vgl. Kapitel IX.5.
- ⁵¹² Brief von Ferdinand Hodler an Gertrud Müller vom 20. 2. 1916, Akten DM.
- ⁵¹³ Brief von Ferdinand Hodler an Hedy Hahnloser-Bühler vom 12. 12. 1916, Besitz Margrit Hahnloser-Ingold, Freiburg.
- ⁵¹⁴ Brief von Ferdinand Hodler an Gertrud Müller vom 20. 2. 1916, Akten DM.

-
- ⁵¹⁵ 'Prof. Kolo Mosers Aufzeichnungen über seinen Besuch bei Ferdinand Hodler in Genf 1913', in: Zürich 1950, p. 31.
- ⁵¹⁶ Zu Georges Darel (1892-1943) vgl.: *Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst*, (2 Bde.), Hrsg. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1998, Band I, p. 215. Allerdings ist hier zu lesen, dass Darel nur bis 1915 Hodlers Gehilfe gewesen sein soll und danach eine Spanienreise unternahm.
- ⁵¹⁷ Zu Théo Pasche (1879-1965) vgl.: *Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst*, (2 Bde.), Hrsg. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1998, Band II, p. 715.
- ⁵¹⁸ Zürich 1983, p. 153.
- ⁵¹⁹ Im Rahmen des entstehenden Oeuvrekataloges ist genau diese Frage von grösster Bedeutung in Zusammenhang mit den Echtheitsabklärungen von Hodler-Gemälden.
- ⁵²⁰ Ferdinand Hodler, *Le regard dans l'infini*, *Kompositionsskizze mit fünf Figuren zu 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1913, Feder auf Papier, 13,3 x 20,9 cm, bez. u. r.: *Le regard dans l'infini*, in: Zürich 1998, p. 82, Nr. 979.
- ⁵²¹ Brief von Ferdinand Hodler an Hedy Hahnloser-Bühler vom 12. 12. 1916, Besitz Margrit Hahnloser-Ingold.
- ⁵²² Telegramm von Ferdinand Hodler vom 12. 7. 1917 an Wilhelm Barth, PA 888 O3.1, Staatsarchiv Basel.
- ⁵²³ Telegramm von Ferdinand Hodler vom 15. 9. 1917 an Wilhelm Barth: "zahlungsweise fuer blick ins unendliche vollständig zufrieden/dank ihnen und den basler kunstfreunden fuer die grosse muehe und/aufopferung=hodler", PA 888 O3.1, Staatsarchiv Basel.
- ⁵²⁴ Verkaufsquittung vom 20. 12. 1917, Akten DM.
- ⁵²⁵ Mühlestein 1914, p. 389.
- ⁵²⁶ Loosli III, pp. 152-169.
- ⁵²⁷ Loosli IV, p. 42.
- ⁵²⁸ Loosli IV, pp. 42-43.
- ⁵²⁹ Brief vom 2. November 1922, PA 888 O 3.1, Staatsarchiv Basel.
- ⁵³⁰ Brief vom 10. November 1922, PA 888 O 3.1, Staatsarchiv Basel.
- ⁵³¹ Loosli III, p. 152.
- ⁵³² Loosli 1938, p. 88.
- ⁵³³ Guerzoni 1957, p. 97.
- ⁵³⁴ Guerzoni 1957, p. 97.
- ⁵³⁵ Ferdinand Hodler, *Rückzug von Marignano*, (Fresken im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich), 1899-1900, Fresko mit Temperafarben, Mittelfeld: 332,5 x 490 cm; Seitenfelder je 208 x 194 cm, LM 41994-41996, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.
- ⁵³⁶ Ferdinand Hodler, *Schlacht bei Murten* (Kartons zu geplanten Wandgemälden), 1917, Kohlenskizzen und teilweise Ölmalerei auf ungründierter Leinwand, Mittelfeld 322 x 489 cm; Seitenfelder je 182 x 173 cm, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.
- ⁵³⁷ Zuletzt in: Zürich 1998, pp. 224-382, und: *Vom Karton zum Wandbild. Ferdinand Hodlers Rückzug von Marignano – Technologische Untersuchungen zum Entstehungsprozess*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Band 57, Heft 3, Zürich: Verlag Karl Schwegler, 2000.
- ⁵³⁸ Ferdinand Hodler, *Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813*, 1909, Öl auf Leinwand, 358 x 546 cm, Friedrich Schiller-Universität, Jena. Anna Bälint, *Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813 (1908-1909), Ferdinand Hodlers Jenaer Historien Gemälde, Auftragsgeschichte, Werkgenese, Nachleben*, (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte), Bd./Vol.340, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1999.
- ⁵³⁹ Anna Bälint, *Ferdinand Hodlers Gemälde "Der Redner" (1912) in seinen kunst- und werkgeschichtlichen Zusammenhängen*, Magisterarbeit, 2 Bde., Göttingen 1991 (unveröffentlicht); Zürich 1992, 1, pp. 166-216 und Anna Bälint, *Die Entstehungsgeschichte der Historien Gemälde Einmütigkeit (I) und Einmütigkeit II im Spiegel der Korrespondenz zwischen dem Schweizer Maler Ferdinand Hodler und der Hannoverschen Stadtverwaltung von 1911 bis 1913*, Sonderdruck aus *Hannoversche Geschichtsblätter*, (Neue Folge, Bd. 47), Hannover, 1993.

-
- ⁵⁴⁰ Vgl. Kapitel VII.1.
- ⁵⁴¹ Mühlestein/Schmidt 1942, pp. 39-40.
- ⁵⁴² Franz Zelger, *Der frühe Hodler. Das Werk 1870 - 1890*, (Hodler-Publikation 3), Bern: Benteli Verlag, 1981, pp.103-105.
- ⁵⁴³ Brüscheiler 1991, p. 164: Im Wettbewerbsbeschrieb für die Ausschmückung der Pilaster des Ausstellungsgebäudes war die Rede von den "peintures décoratives du Palais des Beaux-Arts".
- ⁵⁴⁴ Jura Brüscheiler, *Ferdinand Hodler*, Katalog der Ausstellung in der Fondation Gianadda, Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1991, pp. 164-195.
- ⁵⁴⁵ Loosli 1938, p. 99.
- ⁵⁴⁶ Vgl. auch: Loosli 1938, p. 84.
- ⁵⁴⁷ Loosli 1938, p. 85.
- ⁵⁴⁸ Zum Verhältnis zwischen Hans Brühlmann und der Familie Schwarzenbach und der Ausstattung der Loggia im Zürcher Kunsthaus, vgl.: Lothar Kempfer, *Hans Brühlmann. Leben - Werk - Welt*, (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Oeuvrekataloge Schweizer Künstler 12/1), Basel: Friedrich Reinhardt Verlag/München: Prestel-Verlag, 1985, pp. 254-259 und pp. 307-309.
- ⁵⁴⁹ Protokoll ZKG, 15. 7. 1910.
- ⁵⁵⁰ Im Protokoll ZKG, 19. 8. 1910 wird der Vorschlag gemacht, dass man die Gelegenheit benützen solle, sich vom Architekten unabhängig zu machen.
- ⁵⁵¹ Protokoll ZKG, 29. 9. 1910.
- ⁵⁵² Auf Wunsch der Familie Schwarzenbach hatte Amiet einige seiner Gemälde in die zu bemalenden Wandfelder hängen lassen, um die ungefähre Wirkung seiner Malerei vor Ort zu zeigen, in: Protokoll ZKG, 12. 10. 1911.
- ⁵⁵³ KM-1910-TGB-17.
- ⁵⁵⁴ Vgl. etwa: Cuno Amiet, *Die Hoffnung. Triptychon*, 1902, Tempera auf Holz, Mittelteil: 64,6 x 47 cm; Querstück: 11,4 x 47 cm; Flügel: je 79,3 x 19,5 cm, Kunstmuseum Olten.
- ⁵⁵⁵ George Mauner, *Cuno Amiet*, Zürich und Schwäbisch Hall: Orell Füssli Verlag, 1984, pp. 12-13 und Geneviève Sandoz, 'Cuno Amiet und Ferdinand Hodler – Begegnung zweier Maler', in: *Cuno Amiet. Von Pont-Aven zur „Brücke“*, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern, Milano: Skira, 1999, pp. 33-45.
- ⁵⁵⁶ Cuno Amiet, *Die Wahrheit. Triptychon*, 1913, Öl auf Leinwand, linkes Seitenfeld: 225 x 229,5 cm, Mittelfeld: 225 x 228 cm, rechtes Seitenfeld: 225 x 230 cm, Kunstmuseum Solothurn.
- ⁵⁵⁷ Für die Ausmalung hatte Cuno Amiet folgenden Vorschlag gemacht: "Im mittleren grossen Feld eine Hauptkomposition mit einer grösseren Zahl von Figuren in einem Garten, rechts und links um je einen Apfel- oder Kirschbaum weiter Figuren gruppiert, in den vier seitlichen schmalen Feldern, unter Fortsetzung des gleichen Hintergrundes, je eine Einzelfigur, allenfalls Bilder eines Malers, Bildhauers, Architekten und "Raum"-Künstlers." in: Protokoll ZKG, 12. 10. 1911.
- ⁵⁵⁸ Beinahe wörtlich wiederholt er die Figur von Hodlers Plakatentwurf *Die Kunst oder die Poesie* für die Zürcher Kunstgesellschaft aus den neunziger Jahren (vgl. dazu: Kapitel VI. 1. c) und den *Tag* und die *Wahrheit*, die ebenfalls als eine Allegorie der Kunst interpretiert werden kann.
- ⁵⁵⁹ Brief von Cuno Amiet an Karl Moser vom 4. 2. 1914, KM-Archiv.
- ⁵⁶⁰ Protokoll ZKG, 14. 1. 1914.
- ⁵⁶¹ Brief von Karl Moser an Cuno Amiet vom 3. 2. 1914, KM-Archiv.
- ⁵⁶² Brief von Karl Moser an Cuno Amiet vom 3. 2. 1914, KM-Archiv.
- ⁵⁶³ Brief von Cuno Amiet an Karl Moser vom 4. 2. 1914, KM-Archiv.
- ⁵⁶⁴ Protokoll ZKG, 11. 2. 1914.
- ⁵⁶⁵ Zu den Obsternten, vgl.: George Mauner, *Cuno Amiet – Die ‚Obsternten‘ von 1912*, (Hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich), Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess, 2002.
- ⁵⁶⁶ Brief von Cuno Amiet an Karl Moser vom 4. 2. 1914, KM-Archiv.
- ⁵⁶⁷ Karl Moser, *Vortrag*, (Typoskript), 10. Januar 1914, KM-Archiv, und *Schweizerische Bauzeitung*, 17. 1. 1914, p. 41.
- ⁵⁶⁸ Karl Moser, *Vortrag*, (Typoskript), 10. Januar 1914, p. 2, KM-Archiv.
- ⁵⁶⁹ Henry van de Velde, 'Ferdinand Hodler', in: Zürich 1983, p. 29.

-
- ⁵⁷⁰ Zürich 1983, p. 31.
- ⁵⁷¹ Zürich 1983, p. 30.
- ⁵⁷² Karl Hönn, Wilhelm Stotz (Hrsg.), *Hodler-Buch*, (Zusammengestellt und herausgegeben anlässlich der Hodler-Gedächtnis-Ausstellung in Bern 1921, Sonderdruck aus den Monatsheften "Schweizerland"), Bern: Schweizer Zeitschriften-Verlag, 1921, p. 332.
- ⁵⁷³ Hönn 1921, p. 333.
- ⁵⁷⁴ Hönn 1921, p. 333.
- ⁵⁷⁵ Ankwicz-Kleehoven 1950; Otto Benesch, Hodler, 'Klimt und Munch als Monumentalmaler,' in: *Wallraf-Richartz-Jahrbücher*, Bd. 24, 1962, p. 340; Monika Wagner 'Das „verruchte Ornament“', in: Susanne Deicher, (Hrsg.), *Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1993, pp. 27-50; *Gustav Klimt*. Katalog der Ausstellung in Zürich, Kunsthaus Zürich, 1992.
- ⁵⁷⁶ Ferdinand Hodler in einem Interview mit Else Spiegel von der „Wiener Feuilletons- und Notizen-Correspondenz“, 21. 4. 1904, in: Zürich 1983, p.135.
- ⁵⁷⁷ Zürich 1992, 2, pp. 33-42.
- ⁵⁷⁸ Vgl. dazu: Zürich 1992, 2, pp. 14-15,
- ⁵⁷⁹ Zürich 1992, 2, p. 14.
- ⁵⁸⁰ Benesch 1962, pp. 341-342; Alice Strobl, 'Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt', in: *Albertina Studien 4*, 1964, pp. 138-169; Peter Vergo, 'Gustav Klimts Philosophie und das Programm der Universitätsgemälde', in: *Klimt Studien, Mitteilungen der Österreichischen Galerie 22/23*, 1978/79, Nr. 66/67, pp. 69-100; Zürich 1992, 2, pp. 254-314.
- ⁵⁸¹ Benesch 1962, pp. 344-358; Rosenblum, Robert, *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko*, München: Schirmer/Mosel Verlag, 1981, pp. 107-136; *Ensor Hodler Kruyder Munch. Wegbereiter der Moderne/Pioneers of Modernism*, Katalog der Ausstellung im Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Bern: Benteli Verlag, 1989; Arne Eggum, 'Über Munch und die Schweiz', in: *Edvard Munch*, Katalog der Ausstellungen in Essen, Museum Folkwang und Zürich, Kunsthaus Zürich, 1987-1988, pp. 351-360.
- ⁵⁸² Rosenblum 1981, p. 130.
- ⁵⁸³ Rosenblum 1981, p. 177.
- ⁵⁸⁴ Zürich 1987-1988, p. 352.
- ⁵⁸⁵ Zürich 1987-1988, p. 353.
- ⁵⁸⁶ Eva Zeller, 'Das Mysterium der Frau: Munch und seine weiblichen Modelle', in: *Edvard Munch und seine Modelle*, Katalog der Ausstellung in Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1993.
- ⁵⁸⁷ Benesch 1962, p. 335.
- ⁵⁸⁸ Loosli I, p. 110.
- ⁵⁸⁹ Loosli IV, p. 306.
- ⁵⁹⁰ Mühlestein 1914, p. 14; Loosli I, pp. 110, 111, 209; Sharon Hirsh Latchaw, *Ferdinand Hodler: Iconography in transition, 1891 - 1894*, Ph.D., University of Pittsburgh, 1974, pp. 15, 165; Zürich 1983, p. 290; Ittingen 1989, p. 17.
- ⁵⁹¹ Brian Petrie, *Puvis de Chavannes*, (Hrsg. Simon Lee), Brookfield: Ashgate Publishing Company, 1997; Lyon 1998; Serge Lemoine, *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso. Vers l'art moderne*, (Katalog der Ausstellung im Palazzo Grassi, Venedig, 2001), Paris: Flammarion, 2002.
- ⁵⁹² Puvis de Chavannes, *L'Espérance*, um 1872, Musée d'Orsay, Paris.
- ⁵⁹³ Puvis de Chavannes, *Le Bois sacré cher aux Arts et aux Muses*, 1884, Fresko, 4,60 x 10,40 m, Musée des Beaux-Arts, Lyon.
- ⁵⁹⁴ Puvis de Chavannes, *Jeunes Filles au Bord de la Mer*, 1879, Öl auf Leinwand, 205 x 154 cm, Musée d'Orsay, Paris.
- ⁵⁹⁵ Lemoine 2002, p. 32.
- ⁵⁹⁶ Hubert Damisch, *Le jugement de Pâris. Iconologie analytique 1*, (Edition revue et augmentée), Paris: Flammarion 1997.
- ⁵⁹⁷ Gustave Courbet, *Das Atelier*, 1855, Öl auf Leinwand, 359 x 598 cm, Musée d'Orsay, Paris.

-
- ⁵⁹⁸ Frank Buchser, *Kritik*, 1888, Öl auf Leinwand, 153 x 103 cm, Kunstmuseum Solothurn.
- ⁵⁹⁹ Jura Brüscheweiler, 'Constance et inconstance dans les rapports entre un peintre et son modèle à la lumière de la correspondance adressée par Ferdinand Hodler à Jeanne Cerani-Charles (1901-1917)', in: Jura Brüscheweiler, *Hodler-Werke aus Sarajewo. Die Sammlung und Sammlerin Jeanne Charles Cerani-Cisic*, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Olten, Bern: Benteli Verlag, 1998, pp. 25-61.
- ⁶⁰⁰ Zu Gertrud Müllers Biographie: Solothurn 1981, p. 12; *Gertrud Dübi-Müller Dokumentarphotographien*. Katalog der Ausstellung im Graphischen Kabinett des Kunstmuseums Solothurn, (Herausgegeben von der Schweizerischen Stiftung für die Photographie und dem Kunstmuseum Solothurn), Solothurn: Verlag Vogt-Schild AG, 1984 (unpag.); die Einleitung zu den Regesten der Akten Dübi-Müller im Kunstmuseum Solothurn von Georg Germann aus dem Jahr 1981 und die Akten selber (Bilderlisten, die Briefe von Ferdinand Hodler u.a.).
- ⁶⁰¹ Solothurn 1981, pp. 106-107.
- ⁶⁰² Solothurn 1984, (unpag.).
- ⁶⁰³ Ferdinand Hodler, *Bildnis Gertrud Müller*, 1911, Öl auf Leinwand, 175 x 132 cm, bez. u. r.: F.Hodler, Dübi-Müller-Stiftung, Kunstmuseum Solothurn.
- ⁶⁰⁴ Loosli nennt in seinem Oeuvrekatalog 15 Bildnisse, die zwischen 1911 und 1917 entstanden sind, in: Loosli IV, p. 115.
- ⁶⁰⁵ Carnet 1958-176-83.
- ⁶⁰⁶ Fritz Klimsch, *Erinnerungen und Gedanken eines Bildhauers*, Stollhamm/Berlin: Helmut Rauschenbusch Verlag, 1952, p. 116.
- ⁶⁰⁷ Kunstmuseum Solothurn, Akten DM.
- ⁶⁰⁸ Brief vom 26. 12. 1911, Akten DM.
- ⁶⁰⁹ Vor allem zwischen 1913 und 1915 scheint der Umgang zwischen Hodler und Gertrud Müller sehr eng geworden zu sein. In den Briefen Hodlers finden sich geheimnisvolle "S"-förmige Zeichen, der Maler zeigt Gertrud Müller bei Gelegenheit auch seine Eifersucht, und einige Stellen in den Briefen weisen auch darauf hin, dass das Verhältnis nicht immer unbelastet war. (Brief vom 19. 7. 1914, Akten DM).
- ⁶¹⁰ Verkaufsquittung vom 7. 3. 1913, Akten DM.
- ⁶¹¹ Brief vom 18. 3. 1913, Akten DM: "Mit dem Hannoverbild werde ich bis zum 15. April fertig, und der Inhalt wird immer besser."
- ⁶¹² Brief vom 19. 7. 1914, Akten DM.
- ⁶¹³ Ferdinand Hodler, *Figurenstudie zu 'Blick in die Unendlichkeit'*, Schwarze Kreide auf Papier, 44 x 25 cm, bez. u. r.: F.Hodler, Standort unbekannt, in: Zürich 1986, Nr. 59.
- ⁶¹⁴ Brief vom 9. 1. 1918, Akten DM.
- ⁶¹⁵ Solothurn 1984, (unpag.).
- ⁶¹⁶ Diese Fotografien befinden sich in der Schweizerischen Stiftung für die Photographie, Winterthur.
- ⁶¹⁷ Solothurn 1984, (unpag.).
- ⁶¹⁸ Vgl. dazu: Kapitel VII.
- ⁶¹⁹ Brief vom 3. 5. 1915, Akten DM.
- ⁶²⁰ Brief vom 11. 11. 1915, Akten DM.
- ⁶²¹ Brief vom 31. 12. 1915, Akten DM.
- ⁶²² Brief vom 26. 1. 1916, Akten DM.
- ⁶²³ Protokoll ZKG, 8. 4. 1916.
- ⁶²⁴ Brief vom 24. 9. 1916, Akten DM.
- ⁶²⁵ Inventar Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich. Bei Loosli sind unter dem Namen von Gertrud Müller 14 Bildnisse aufgeführt, wobei er nicht unterscheidet zwischen Individualbildnissen und Bildnissen, die in Zusammenhang mit *Blick in die Unendlichkeit* entstanden sind.
- ⁶²⁶ Akten DM, Brief vom 1.1. 1917.
- ⁶²⁷ Mühlestein/Schmidt 1942, p. 428.

-
- ⁶²⁸ Briefe vom 4. 4. und vom 3. 5. 1915, Akten DM.
- ⁶²⁹ Die Hauptfassung (Ferdinand Hodler, *Bildnis Gertrud Müller im Garten*, 1915, Öl auf Leinwand, 94,5 x 76 cm, bez. u. r.: 1916 F. Hodler, Dübi-Müller-Stiftung, Kunstmuseum Solothurn) befindet sich heute im Kunstmuseum Solothurn, eine etwas pauschalere Fassung gehört der Sammlung Peter Steiner, Zürich (Ferdinand Hodler, *Bildnis Gertrud Müller im Garten*, 1915, Öl auf Leinwand, 94 x 74,5 cm), und eine Ölstudie auf Papier ist immer noch in privatem Familienbesitz (Ferdinand Hodler, *Studie zum ‚Bildnis Gertrud Müller‘*, 1915, Öl auf Papier, 42 x 33,5 cm, bez. u. r.: F.H., Privatbesitz Schweiz); vgl. dazu auch: Brüscheiler 1981, pp. 56-61.
- ⁶³⁰ Die Datierung auf das Jahr 1916 erklärt sich aus der Gewohnheit Ferdinand Hodlers, Bilder erst zu signieren, wenn er sie als ganz abgeschlossen betrachtete. Was nun das Gartenbildnis von Gertrud Müller angeht, so lesen wir in der Korrespondenz des Malers mit seinem Modell vom 14. 4. 1916: „Ihr Porträt möchte ich gern in Zürich ausstellen. Da möchte ich den Mund noch korrigieren. Sonst hat man allgemein das Porträt schön gefunden.“ Tatsächlich weisen die erste Fassung (Kunstmuseum Solothurn) und die Replik (Sammlung Peter Steiner) genau in der Mundpartie einen signifikanten Unterschied auf: Bei der Solothurner Fassung sind die Zähne von Gertrud Müller sichtbar, während in der Replik der Mund geschlossen ist. So erklärt sich wahrscheinlich, dass Ferdinand Hodler das Bild signierte, als er diese letzten Änderungen machte. Dass das Bildnis aber bereits im Sommer 1915 entstand, darauf weist auch die Sammlungsliste von Gertrud Müller hin, die den Ankauf des „Bildnis Gertrud Müller (‚mein Porträt‘)“ zusammen mit dem Thunersee auf den August 1915 datiert.
- ⁶³¹ Ferdinand Hodler, *Bildnis Gertrud Müller*, 1911, Öl auf Leinwand, 175 x 132 cm, bez. u. r.: F.Hodler, Dübi-Müller-Stiftung, Kunstmuseum Solothurn.
- ⁶³² Vgl. dazu meine Ausführungen zur Entstehung des intimen Bildnis in der repräsentativen Porträtmalerei in: Gabriela Christen, *Oleanderduft im Bühnenlicht. Die Bildnisse der Kaiserin Elisabeth von Österreich von Franz Xaver Winterhalter*, Lizentiatsarbeit an der Universität Zürich, 1989, (unpubl.).
- ⁶³³ Interessanterweise malte Gustav Klimt seine Lebensgefährtin Emilie Flöge – ebenfalls eine sehr eigenständige Person mit eigenem Geschäft – in einer ähnlichen Pose in einem ohne Auftrag entstandenen Bildnis, in: Zürich 1992, 2, p. 125.
- ⁶³⁴ Es handelt sich dabei um die Fassung Steiner.
- ⁶³⁵ Zur Biographie von Jeanne Charles vgl.: Brüscheiler 1978 und Olten 1998. In meinem Text nenne ich sie der Einfachheit halber durchgehend Jeanne Charles.
- ⁶³⁶ Ferdinand Hodler, *Die Empfindung*, 1901-1902, Öl auf Leinwand, 193 x 280 cm, bez. u. r.: Ferd.Hodler, Privatbesitz.
- ⁶³⁷ Ferdinand Hodler, *Jüngling, vom Weibe bewundert*, 1903, Öl auf Leinwand, 213,5 x 288 cm, bez. u. r.: F.Hodler, Kunsthaus Zürich.
- ⁶³⁸ Ferdinand Hodler, *Die Liebe*, 1907-1908, Öl auf Leinwand, 145 x 390 cm, bez. u. r.: Ferd.Hodler, Privatbesitz.
- ⁶³⁹ Leider war es nicht möglich, diese Korrespondenz einzusehen.
- ⁶⁴⁰ Olten 1998, p. 32.
- ⁶⁴¹ Eine verworrene und bis heute nicht gelöste Geschichte um einen Teil der Sammlung Cistic, der zu Verkaufszwecken in die Schweiz geschmuggelt worden war. In Zusammenhang mit meiner Dissertation gehe ich darauf nicht ein.
- ⁶⁴² Olten 1998, p. 32.
- ⁶⁴³ Olten 1998, pp. 25-61.
- ⁶⁴⁴ Olten 1998, p. 26.
- ⁶⁴⁵ Olten 1998, p. 53.
- ⁶⁴⁶ Brief vom 5. 2. 1903, in: Olten 1998, p. 38.
- ⁶⁴⁷ Olten 1998, p. 53.
- ⁶⁴⁸ „Ce n’est pas encore le moment pour moi de reprendre le tableau des femmes. Il faut que jusqu’au 15 crt. je termine ma grande toile pour Paris. Je suis donc obligé de retarder pour les femmes, cette semaine tout parti-

culièremment, c'est pour cela <que> je vous prie de ne pas venir mardi.“ Brief vom 5.10. 1913, in : Olten 1998, p. 54. Mit dem „grossen Bild“ meint Ferdinand Hodler die zweite Fassung der *Einmütigkeit*.

⁶⁴⁹ Brief vom 13. 8. 1914, in: Olten 1998, p. 57.

⁶⁵⁰ Brief von Gertrud Müller an Josef Müller vom 30. 5. 1915, in: Olten 1998, p. 59.

⁶⁵¹ “Je viens vous dire de ne pas vous déranger jusqu’à nouvel ordre pour venir poser.- (...) J’ai vu avec toute l’évidence un grand type en manche de chemise. Cela me suffit, j’ai compris.“

Brief vom 23. 11. 1916, in: Olten 1998, p. 60.

⁶⁵² „Mais il faut vous pardonner comme à un bon tableau qui possède les grandes qualités de coeur.“ Brief vom 23. 2. 1904, in: Olten 1998, p. 38.

⁶⁵³ Ferdinand Hodler, *Weib am Bach*, 1903, Öl auf Leinwand, 122 x 116 cm, bez. u. r.: F.Hodler, Kunsthaus Zürich.

⁶⁵⁴ Ferdinand Hodler, *Die Quelle*, um 1904, Öl auf Leinwand, 130 x 100 cm, bez. u. r.: F.Hodler, Privatbesitz, in: Ittingen 1989, pp. 78-79, Nr. 20.

⁶⁵⁵ Ferdinand Hodler, *Die heilige Stunde*, Öl auf Leinwand, 182 x 224 cm, bez. u. r.: 1907 F.Hodler, Kunsthaus Zürich.

⁶⁵⁶ Ferdinand Hodler, *Jüngling, vom Weibe bewundert*, 1903, Öl auf Leinwand, 213,5 x 288 cm, bez. u. r.: F.Hodler, Kunsthaus Zürich.

⁶⁵⁷ Ferdinand Hodler, *Die Liebe*, 1907-1908, Öl auf Leinwand, 145 x 390 cm, bez. u. r.: Ferd.Hodler, Privatbesitz.

⁶⁵⁸ Ferdinand Hodler, *Bildnis Jeanne Cerani-Charles*, 1909, Öl auf Leinwand, 41 x 30 cm, Privatbesitz.

⁶⁵⁹ Jeanne Charles und Ferdinand Hodler: *Selbstbildnis Jeanne Cerani*, 1910, Öl auf Leinwand. 54 x 48,5 cm, The Detroit Institute of Art, Detroit.

⁶⁶⁰ Ferdinand Hodler, *Studie zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1915, Öl auf Leinwand, 73,5 x 58 cm, Inv. Nr. 1911, Kunstmuseum Bern.

⁶⁶¹ Brüscheiler 1986, Nr. 57.

⁶⁶² Brief vom 5. 1. 1910, in: Olten 1998, p. 46.

⁶⁶³ Ferdinand Hodler, *Studie für die zweite Figur von links zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1913/1914, Bleistift auf Papier, bez. o. l.: les mains, unten rechts: Philo, Z. Inv. Nr. 1920/1262, Kunsthaus Zürich, in: Waldkirch 1998, Nr. 1027, p. 106.

⁶⁶⁴ „N’avez pas votre soeur, je veux travailler seul avec vous.“ Brief vom 14. 10. 1910, in: Olten 1998, p. 46.

⁶⁶⁵ Ferdinand Hodler, *Studie für die mittlere Figur zu ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, 1913/1914, Bleistift auf Papier, 36,9 x 24 cm, bez. u. r.: Ferd Hodler/Clairette, u. l.: Ph., Z. Inv. 1917/19, in: Waldkirch 1998, pp. 101-102, Nr. 1020.

⁶⁶⁶ Zürich 1986, Nr. 58.

⁶⁶⁷ Brüscheiler 1965, p. 199.

⁶⁶⁸ Ferdinand Hodler, *Tête de femme (Laetitia Raviola)*, 1917, Öl auf Leinwand, 40,5 x 33 cm, Musée d’art et d’histoire, Genf und Ferdinand Hodler, *Tête de femme (Laetitia Raviola)*, 1917, Öl auf Leinwand, 45,2 x 36,5 cm, Musée d’art et d’histoire, Genf, in: Brüscheiler 1965, pp. 199-200.

⁶⁶⁹ Ferdinand Hodler, *Bildnis Laetitia Raviola*, 1916, Öl auf Leinwand, 45 x 44 cm, bez. u. r.: 1916.F.Hodler, Sammlung Thomas Schmidheiny, in: Ittingen 1989, pp. 108-109.

⁶⁷⁰ Brüscheiler 1965, p. 200.

⁶⁷¹ Ittingen 1989, p. 108.

⁶⁷² Gertrud Müller, *Ferdinand Hodler als Trommler*, 1917, Fotografie, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.

⁶⁷³ Es stellt sich hier aber auch die Frage, ob die augenscheinliche Vergrößerung der Figuren nicht auch auf die Mitarbeit von Gehilfen Hodlers bei der Zürcher Fassung zurückgeht.

⁶⁷⁴ Vgl. Kapitel VII. 7.

⁶⁷⁵ Vgl. Protokoll ZKG, 29. 11. 1917.

-
- ⁶⁷⁶ Ferdinand Hodler, *Übermalungsvorschlag für die Zürcher Fassung von ‚Blick in die Unendlichkeit‘*, Öl und Bleistift auf Fotografie, Archiv Kunsthaus Zürich, Nr. 1199, Kunsthaus Zürich.
- ⁶⁷⁷ Ferdinand Hodler, *Schreitender weiblicher Akt*, 1916/17, Öl auf Leinwand, 193 x 120 cm, Dübi-Müller-Stiftung, Kunstmuseum Solothurn.
- ⁶⁷⁸ Vgl. Kapitel V.3.
- ⁶⁷⁹ Brüscheiler 1965, p. 113.
- ⁶⁸⁰ Ferdinand Hodler, *Bildnis Clara Battier (Le sourire)*, Öl auf Leinwand, 46,5 x 33,5 cm, bez. u. r.: 1898.F Hodler, Privatbesitz.
- ⁶⁸¹ Brüscheiler 1965, p. 113.
- ⁶⁸² Ferdinand Hodler, *Bildnis Clara Pache-Battier*, 1917, Öl auf Leinwand, 59 x 41 cm, Inv. 1915, Kunstmuseum Bern.
- ⁶⁸³ Brief vom 13. 8. 1914, in: Olten 1998, p. 57 und Anm. 63, p. 61.
- ⁶⁸⁴ Bern 1999, Nr. 202, p. 95.
- ⁶⁸⁵ Olten 1998, Anm. 55, p. 61.
- ⁶⁸⁶ Hier hatte sie ihre Rolle als eines der Parademodelle in Hodlers Schaffen, die der Künstler gemäss meiner Interpretation in dieser kleinen Version des Kunsthausbildes inszeniert. Vgl. VII. 6.
- ⁶⁸⁷ Zu Valentine Godé-Darel generell: Jura Brüscheiler, *Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus 1908-1915*, Katalog der Ausstellungen in Zürich, Kunsthaus Zürich, St. Gallen, Kunstverein St. Gallen, München, Museum Villa Stuck und Bern: Kunstmuseum Bern 1976-1977.
- ⁶⁸⁸ Ferdinand Hodler, *Linienherrlichkeit III*, um 1909, Öl auf Leinwand, 121,5 x 88,5 cm, bez. u. r.: F. Hodler, Kunstmuseum St. Gallen. Von diesem Gemälde existieren mindestens drei Varianten.
- ⁶⁸⁹ Ferdinand Hodler, *Femme joyeuse I/Fröhliches Weib I*, Öl auf Leinwand, 127 x 74 cm, bez. u. r.: „1909 Ferd. Hodler“, Sammlung Arthur Stoll.
- ⁶⁹⁰ Mühlestein 1914, pp. 374-375.
- ⁶⁹¹ Ferdinand Hodler, *Schreitendes Weib*, um 1910, Öl auf Leinwand, 112,5 x 50,5 cm, bez. u. r.: F Hodler, Sammlung Thomas Schmidheiny. Das Gemälde existiert in verschiedenen Versionen.
- ⁶⁹² Ferdinand Hodler, *Zwei Aktstudien*, um 1908, Bleistift auf Papier, 48,8 x 27,2 cm, Musée d'Art et d'histoire, Genf, Inv.-Nr. 1922-241, Legat Hector Hodler, publiziert in: Brüscheiler 1976-1977, p. 43, Nr. 8. Die Datierung auf 1908 ist meiner Meinung nach zu früh, sie gehört in die Zeit von Hodlers Beschäftigung mit der Komposition für das Zürcher Kunsthaus und ist daher zwischen 1910 und 1912 zu datieren.
- ⁶⁹³ Ferdinand Hodler, *Sieben schreitende weibliche Aktstudien im Linksprofil*, 1910-1912, Bleistift auf Papier, 44 x 59 cm, Privatbesitz, in: Brüscheiler 1976, p. 42, Nr. 6.
- ⁶⁹⁴ Ferdinand Hodler, *Bildnis Valentine Godé-Darel: ‚La Parisienne‘ II*, 1909, Öl auf Leinwand, 41,5 x 40,5 cm, Privatbesitz.
- ⁶⁹⁵ Ferdinand Hodler, *Valentine Godé-Darel mit blau-schwarzem Hut*, um 1909, Öl auf Leinwand, 33,5 x 24 cm, Privatbesitz.
- ⁶⁹⁶ Vgl. Kapitel XI. 2.
- ⁶⁹⁷ Loosli 1938, pp. 85-89.
- ⁶⁹⁸ Z. B.: Susanna Partsch, *Gustav Klimt. Maler der Frauen*, München/New York: Prestel-Verlag, 1994, p. 10 und *Klimt und die Frauen*, (Hrsg. von Tobias G. Natter und Gerbert Frodl), Katalog der Ausstellung in der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien, 2000-2001. Basel 2001, pp. 26-31.
- ⁶⁹⁹ Fritz Schmalenbach, ‚Grundlinien des Frühexpressionismus‘, in: *Kunsthistorische Studien*, Basel: als Manuskript gedruckt, 1941, p. 87.
- ⁷⁰⁰ Dass er in dieser Pantomime eine „Verzerrung“ sieht, ist sicherlich nicht im Sinne Ferdinand Hodlers, erklärt sich aber aus der Optik von Fritz Schmalenbach.
- ⁷⁰¹ Mühlestein/Schmidt 1942, p. 428.
- ⁷⁰² John Rewald, *Post-Impressionism from van Gogh to Gauguin*, New York, 1978, pp. 151-152. Rewalds Kritik hier bezieht sich zwar auf die erste grosse symbolistische Komposition der *Nacht*. Hodlers Methode, wie er das Modell ins Bild setzt, hat sich jedoch auch in den folgenden

25 Jahren nicht grundsätzlich verändert, so dass Rewalds Bemerkungen ähnlich auch zu *Blick in die Unendlichkeit* hätten formuliert werden können.

⁷⁰³ Vgl. Christen 1989, pp. 57-65, und Gabriela Christen, ‚Die Bildnisse der Kaiserin Elisabeth‘, in: Juliane Vogel, *Elisabeth von Österreich. Momente aus dem Leben einer Kunstfigur*, (erstmal erschienen in: Wien: Verlag Christian Brandstätter, 1992), Frankfurt: Verlag Neue Kritik, 1998, pp. 183-187.

⁷⁰⁴ Birgit Jooss, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin: Reimer, 1999. Diese Publikation ist grundlegend zum Thema, sowohl als Materialsammlung zu den Lebenden Bildern als auch für alle ältere Literatur über die Gattung.

⁷⁰⁵ *Tableaux Vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Katalog der Ausstellung Wien, Kunsthalle Wien, 2002.

⁷⁰⁶ Ich werde die beiden Begriffe des „Lebenden Bildes“ und der „Attitüde“ nebeneinander verwenden, ohne klare terminologische Unterscheidung. „Attitüden“ bezeichnen eher die freien Posen von Schauspielerinnen, haben jedoch einen pejorativen Nebengeschmack. „Lebende Bilder“ hingegen beziehen sich auf die Nachstellung von vorhandenen Bildvorlagen oder sie können ebenfalls frei erfunden sein. Vgl. dazu die Begriffsklärungen von Jooss 1999, pp. 19-24.

⁷⁰⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, München: Fischer Verlag, 1988, p. 209.

⁷⁰⁸ *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein*, Katalog der Ausstellungen in Oldenburg/Cismar/Frankfurt, 1987-1988, p. 243.

⁷⁰⁹ Kirsten Gram Holmström, *Monodrama - Attitudes - Tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Theatrical History, Nr. 1), Uppsala: Almqvist & Wiksells Boktryckery, 1967, p. 117-118.

⁷¹⁰ Vgl.: Oskar Bätschmann, 'Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts', in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hrsg. von Wolfgang Kemp, Köln: DuMont Buchverlag, 1985, pp. 183-224.

⁷¹¹ Franz Zelger berichtet etwa, dass an Ernst Stückelbergs siebzigstem Geburtstag sein Fresko *Tells Apfelschuss* als Lebendes Bild nachgestellt wurde, in: Franz Zelger, *Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Zürich/Freiburg i. B.: Atlantis Verlag, 1973, p. 202.

⁷¹² Unbekannter Fotograf, *Marc Odier, Louis Rheiner und Ferdinand Hodler beim Parodieren des Rütlichswurs*, anlässlich des jährlichen Künstler-Unterhaltungsabends, um 1886, Fotografie, Sammlung Jura Brüscheweiler, in: Brüscheweiler 1998, p. 47.

⁷¹³ Unbekannter Fotograf, *Marc Odier, Louis Rheiner, Ferdinand Hodler, Théodore Douzon und Rodo parodieren ‚Die enttäuschten Seelen‘*, 1892, Fotografie, Sammlung Jura Brüscheweiler, in: Brüscheweiler 1998, p. 55.

⁷¹⁴ Vgl. Christen 1989 (unpubl.). Am Beispiel der österreichischen Kaiserin habe ich dargelegt, wie sich neue Bildformen der Herrscherinnendarstellung entwickeln, wenn sich die gesellschaftlichen und politischen Systeme verändern. Auch hier spielt die Form des Lebenden Bildes zur Entwicklung neuer Bildnistypen wie des „intimen Bildnisses“, des „Schönheitsbildes“ oder gar ganz individuell kodierter Porträts eine massgebliche Rolle.

⁷¹⁵ Jura Brüscheweiler hat eine Auswahl von hervorragenden Aufnahmen des Malers 1998 ausgestellt und publiziert, in: Brüscheweiler 1998.

⁷¹⁶ Barthélémy Dussez, *Hodler vor dem Karton der ‚Schlacht bei Murten‘*, 1917, Original-Fotopostkarte, Sammlung Jura Brüscheweiler, in: Brüscheweiler 1998, p. 171.

⁷¹⁷ Vgl. auch meine Interpretation der Fotografie von Gertrud Müller mit Ferdinand Hodler vor der Solothurner Fassung von *Blick in die Unendlichkeit* aus dem Jahr 1914, in: *Ferdinand Hodler. Towards a Masterpiece*, (Hrsg. von Loa Hagen mit Beiträgen von Oskar Bätschmann, Gabriela Christen & Bernhard von Waldkirch), Katalog der Ausstellung in Koge, Koge Art Museum of Sketches, 1996, p. 69.

⁷¹⁸ Brüscheweiler 1998, pp. 154-155.

⁷¹⁹ Brüscheweiler 1998, p. 115.

⁷²⁰ Unbekannter Fotograf, *Ferdinand Hodler beim Malen des Mähers auf dem Dach seines Ateliers, Rue du Rhône in Genf*, 1910, Fotografie, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur, in: Brüscheweiler 1998, p. 109.

-
- ⁷²¹ Brüscheiler 1998, p. 54.
- ⁷²² Brüscheiler 1998, p. 17.
- ⁷²³ Brüscheiler 1998, p. 17.
- ⁷²⁴ Gertrud Müller, *Hodler und Laetizia Raviola im Atelier der Acacias*, 1917, Sammlung Jura Brüscheiler, in: Brüscheiler 1998, p. 175. Einige weitere schöne Beispiele sind abgebildet in: Brüscheiler 1998, p. 174.
- ⁷²⁵ Von Gertrud Müller existieren nur Aufnahmen, die sie beim Posieren für Individualbildnisse zeigen, beispielsweise für das berühmte Solothurner Bildnis mit aufgestützten Armen, das Ferdinand Hodler von ihr im Garten seines Genfer Ateliers gemalt hat.
- ⁷²⁶ Charles Lacroix, *Titine mit einer Rose*, 1915, Fotografie, Sammlung Jura Brüscheiler, in: Brüscheiler 1998, p. 204.
- ⁷²⁷ Loosli II, p. 10.
- ⁷²⁸ Loosli II, p. 9.
- ⁷²⁹ PKZ=Knips=Konkurrenz. Sommer 1923, unpag., Abb. Kopie.
- ⁷³⁰ Als Beleg für die Nähe von Hodlers symbolistischen Kompositionen zu der Kunstform der Lebenden Bilder, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorzugsweise in Fotografie festgehalten wurden, spielt das Sujet keine Rolle. Man kann sich leicht vorstellen, dass die Frauen von *Blick in die Unendlichkeit* als Modelle für Abendkleider bei einem Damenbekleider posieren.
- ⁷³¹ PKZ=Knips=Konkurrenz, Sommer 1923.
- ⁷³² Loosli II, pp. 77-78.
- ⁷³³ Mühlestein 1914, pp. 305-306.
- ⁷³⁴ Mühlestein 1914, p. 307.
- ⁷³⁵ Bernhard von Waldkirch vertritt die Auffassung, dass die Zeichnungen qualitativ über den Ölgemälden stehen.
- ⁷³⁶ Dazu kommt natürlich auch die malerische Ausführung der grossformatigen Kompositionen von Ferdinand Hodler mit seinem spezifischen Malstil und seinen stark linearen Komponenten. Auf diesen Aspekt in Hodlers Werk möchte ich aber in diesem Zusammenhang nicht eintreten.
- ⁷³⁷ *Johann Caspar Lavater*, Katalog der Ausstellung in Zürich, Kunsthau Zürich, 2001.
- ⁷³⁸ Loosli I, p. 68.
- ⁷³⁹ Loosli II, p. 63.
- ⁷⁴⁰ Loosli II, p. 62.
- ⁷⁴¹ Loosli II, p. 62.
- ⁷⁴² *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, Katalog der Ausstellung der Wiener Festwochen in Zusammenarbeit mit dem Historischen Museum der Stadt Wien, hrsg. von Jean Clair, Cathrin Pichler, Wolfgang Pircher, Wien: Löcker Verlag, 1989, p. 21.
- ⁷⁴³ Loosli IV, p. 238.
- ⁷⁴⁴ Ferdinand Hodler, *Aufgehen im All*, 1892, Öl auf Leinwand, 159 x 97 cm, bez. u. r.: Ferd.Hodler, und u. r.: Ferd. Hodler, Öffentliche Kunstsammlung Basel. Das Gemälde trägt den französischen Titel *Communion avec l'infini*, und ist so auch als ein Vorläufer von *Blick in die Unendlichkeit* im Werk von Hodler zu betrachten.
- ⁷⁴⁵ Ferdinand Hodler, *Zwiesprache mit der Natur*, um 1884, Öl auf Leinwand, 237 x 162 cm, bez.u. r.: Hodler, Inv. 1499, Gottfried Keller-Stiftung, Kunstmuseum Bern.
- ⁷⁴⁶ Josef Viktor Widmann, *Die dritte nationale Kunstausstellung der Schweiz in Bern*, in: Bund, 11. Mai 1894, (unpag.).
- ⁷⁴⁷ Widmann 1894, (unpag.).
- ⁷⁴⁸ Widmann 1894, (unpag.).
- ⁷⁴⁹ Ferdinand Hodler, *Die Nacht*, 1889/90, Öl auf Leinwand, 116 x 299 cm, bez. u. r.: F.Hodler, Kunstmuseum Bern.
- ⁷⁵⁰ Ferdinand Hodler, *Die Liebe*, 1907-1908, Öl auf Leinwand, 145 x 390 cm, bez. u. r.: Ferd. Hodler, Privatbesitz Schweiz.

-
- ⁷⁵¹ *Prüderie und Leidenschaft. Der Akt in viktorianischer Zeit*, Katalog der Ausstellungen in der Tate Gallery, London, im Haus der Kunst, München, im Kobe City Museum, Kobe und im Geidai Museum (The University Art Museum), Tokyo, München: Hatje Cantz Verlag, 2002, pp. 68-69.
- ⁷⁵² Jean Léon Gérôme, *Phryne vor den Richtern*, 1861, Öl auf Leinwand, 80 x 128 cm, Hamburg, Kunsthalle.
- ⁷⁵³ Ferdinand Hodler, *Der Auserwählte*, 1893/94, Tempera und Öl auf Leinwand, 219 x 296 cm, Inv. Nr. 952, Gottfried Keller-Stiftung, Kunstmuseum Bern.
- ⁷⁵⁴ Widmer 1919, p. 43.
- ⁷⁵⁵ Ferdinand Hodler, *Die Empfindung*, 1901-1902, 120 x 172 cm, bez. u. r.: 1890. F. Hodler, Sammlung Thomas Schmidheiny.
- ⁷⁵⁶ Friedrich Rehberg, *Emma Hamilton als Maria Magdalena*, (Drawings faithfully copied from Nature at Naples and with permission dedicated to the Right Honorable Sir William Hamilton, London 1794), in: Holmström 1967, p. 122, Nr. 45:2.
- ⁷⁵⁷ Gespräch mit Ubald Kottmann, dem Neffen von Gertrud Müller, 1996 in Solothurn.
- ⁷⁵⁸ Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995, pp. 45-46.
- ⁷⁵⁹ Unbekannter Fotograf, ‚*Plastische Gruppe*‘ aus *Emile Jaques-Dalcrozes Inszenierung des ‚Orpheus‘ (1912/13) in Hellerau*, Fotografie, in: Brandstetter 1995, p. 69.
- ⁷⁶⁰ Giorgio J. Wolfensberger, *Suzanne Perrotet. Ein bewegtes Leben*, Bern: Benteli Verlag, (ohne Jahr), p. 60.
- ⁷⁶¹ Unbekannter Fotograf, ‚*Skandalöse*‘ griechische Tanzbekleidung, *Komposition von Suzy*, 1910, Fotografie, (Fotografie von einer Tanzaufführung von Suzanne Perrotet), in: Wolfensberger (ohne Jahr), p. 60.
- ⁷⁶² Partsch 1994, pp. 45-54, Brandstetter 1995, pp. 120-123.
- ⁷⁶³ Brandstetter 1995, p. 120.
- ⁷⁶⁴ Partsch 1994, pp. 11-13.
- ⁷⁶⁵ Hirsh, Sharon, *La chorégraphie du geste: dessins de Ferdinand Hodler. The Fine Art of Gesture: Drawings by Ferdinand Hodler*, Katalog der Ausstellung in Montréal, Musée des Beaux-Arts, Montréal, 1986.
- ⁷⁶⁶ Mühlestein/Schmidt 1942, p. 427.
- ⁷⁶⁷ Hirsh 1986, p. 34.
- ⁷⁶⁸ Hirsh 1986, p. 38.
- ⁷⁶⁹ Hirsh 1986, pp. 40-41.
- ⁷⁷⁰ Doris Fässler, ‚*Körperausdrucksformen zwischen Tradition und modernem Ausdruckstanz*‘, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Band 51, Heft 4, Zürich: Verlag Karl Schwegler AG, 1994, pp. 325-337.
- ⁷⁷¹ Bättschmann 1986, pp. 55-79 und Oskar Bättschmann, ‚*Hodler, Maler*‘, in: Ittingen 1989, pp. 9-28.
- ⁷⁷² Fässler 1994, p. 334.
- ⁷⁷³ Brandstetter, pp. 58-117.
- ⁷⁷⁴ Bern (ohne Jahr), pp. 33-34 und Holmström 1967, pp. 122-124.
- ⁷⁷⁵ Emile Jaques-Dalcroze, *Méthode Jaques-Dalcroze. Exercices de plastique animée*, Lausanne: Jobin & Cie, Editeurs, 1917.
- ⁷⁷⁶ Dieses befindet sich heute im Besitz von Jura Brüscheiler.
- ⁷⁷⁷ Z.B.: Ferdinand Hodler, *Spanische Tänzerin*, um 1912, Öl auf Leinwand, 89,5 x 60 cm, bez. u. l.: F. Hodler, Privatbesitz.
- ⁷⁷⁸ Bättschmann 1986, p. 57.
- ⁷⁷⁹ Diese Version ist nur in der Zeichnung von Karl Moser aus dem Jahr 1914 enthalten; vgl. Kapitel VII.4.
- ⁷⁸⁰ Loosli II, p. 52.
- ⁷⁸¹ Bättschmann 1986, p. 74.
- ⁷⁸² Loosli 1938.
- ⁷⁸³ ‚*Erleichterungsverfahren*‘, in: Loosli 1938, pp. 78-89.

-
- ⁷⁸⁴ Loosli 1938, p. 85.
- ⁷⁸⁵ Loosli 1938, p. 86.
- ⁷⁸⁶ Loosli 1938, p. 87.
- ⁷⁸⁷ Loosli 1938, pp. 87-88.
- ⁷⁸⁸ Loosli 1938, pp. 88-89.
- ⁷⁸⁹ Guerzoni 1957, p. 71.
- ⁷⁹⁰ Guerzoni 1957, p. 73.
- ⁷⁹¹ Guerzoni 1957, p. 74.
- ⁷⁹² Guerzoni 1957, p. 74.
- ⁷⁹³ Guerzoni 1957, p. 74.
- ⁷⁹⁴ Guerzoni 1957, p. 76.
- ⁷⁹⁵ Guerzoni 1957, p. 74.
- ⁷⁹⁶ Guerzoni 1957, p. 77.
- ⁷⁹⁷ Guerzoni 1957, p. 77.
- ⁷⁹⁸ Guerzoni 1957, p. 78.
- ⁷⁹⁹ Guerzoni 1957, p. 79.
- ⁸⁰⁰ Guerzoni 1957, p. 84.
- ⁸⁰¹ Guerzoni 1957, p. 85.
- ⁸⁰² Guerzoni 1957, p. 96.
- ⁸⁰³ Guerzoni 1957, p. 97.
- ⁸⁰⁴ Guerzoni 1957, p. 97.
- ⁸⁰⁵ Loosli 1938, p. 4.
- ⁸⁰⁶ Vgl. dazu auch den Text von Charles Baudelaire über „l'art philosophique“, der sich interessanterweise mit der Lyoner Gedankenmalerei Mitte des 19. Jahrhunderts auseinandersetzt, in: Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, vol. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris: Editions Gallimard, 1976, pp. 598-605.
- ⁸⁰⁷ Guerzoni 1957, p. 97.
- ⁸⁰⁸ Guerzoni 1957, p. 126.
- ⁸⁰⁹ Loosli I, p. 252.
- ⁸¹⁰ Loosli II, p. 27.
- ⁸¹¹ Loosli II, p. 27.
- ⁸¹² Loosli II, pp. 27-28.
- ⁸¹³ Loosli II, p. 28.
- ⁸¹⁴ Loosli III, p. 168.
- ⁸¹⁵ KM-1914-TGB 10.
- ⁸¹⁶ Wilhelm Barth, 'Blick ins Unendliche', in: *Ferdinand Hodler*, Herausgegeben vom Basler Kunstverein, (Beiträge zur zeitgenössischen Kunst 2), Basel: Buchdruckerei Emil Birkhäuser, 1917, p. 7.
- ⁸¹⁷ *Ferdinand Hodlers Monumentalbild 'Der Blick ins Unendliche'*, Herausgegeben vom Basler Kunstverein, (Beiträge zur zeitgenössischen Kunst 5), Basel: Buchdruckerei Emil Birkhäuser, 1917, p. 4.
- ⁸¹⁸ Oskar Bätschmann hat in seinem Artikel ‚Hodler, Maler‘ die wichtigsten Aspekte der Blickthematik in Ferdinand Hodlers Werk beschrieben und analysiert, in: Ittingen 1989, pp. 24-28.
- ⁸¹⁹ Ferdinand Hodler, *Das Gebet im Kanton Bern*, 1880/81, Öl auf Leinwand, 207 x 277 cm, Kunstmuseum Bern, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung.
- ⁸²⁰ Ferdinand Hodler, *Zwiesgespräch mit der Natur*, 1884, Öl auf Leinwand, 237 x 162 cm, Kunstmuseum Bern, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung.
- ⁸²¹ Vgl. dazu: Fässler 1995, pp. 326-327.
- ⁸²² Ferdinand Hodler, *Aufgehen im All*, 1892, Öl auf Leinwand, 159 x 97 cm, Kunstmuseum Basel.
- ⁸²³ Zürich 1983, p. 104.
- ⁸²⁴ Ittingen 1989, p. 24.
- ⁸²⁵ *Journal de Genève*, 9. April 1893, unpag.

-
- ⁸²⁶ *Der Bund*, 11. Mai 1894, No. 129, p. 4.
- ⁸²⁷ *Der Bund*, 11. Mai 1894, No. 129, p. 4.
- ⁸²⁸ *Der Bund*, 11. Mai 1894, No. 129, p. 4.
- ⁸²⁹ Ferdinand Hodler, *Blick ins Unendliche III*, 1902/03, Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Standort unbekannt.
- ⁸³⁰ Ittingen 1989, p. 24.
- ⁸³¹ Ferdinand Hodler, *La Vision (Gebirgslandschaft)*, 1889, Öl auf Leinwand, 100,7 x 132,7 cm, Niedersächsische Landesgalerie, Hannover.
- ⁸³² Ittingen 1989, p. 25, Nr. 42.
- ⁸³³ Louis Janmot, *Das Unendliche*, 1861, schwarze Kreide, Weissshöhungen auf Papier und Leinwand, 118,5 x 150 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon.
- ⁸³⁴ Sigrid Metken, 'Zu einem wiederentdeckten Gemäldezyklus der Lyoneser Romantik von Louis Janmot', in: Wien 1989, pp. 228-238, und Dominique Brachlianoff, *Le Poème de l'âme. The Poem of the Soul. Louis Janmot*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1995.
- ⁸³⁵ Dass Hodler den religiösen Gemäldezyklus in Lyon gesehen hat, ist denkbar, da sich der Schweizer Maler 1881 während längerer Zeit in Lyon aufhielt, um an einem Panorama mitzuarbeiten, in: Zelger 1981, p. 57.
- ⁸³⁶ Ferdinand Hodler, *Die Wahrheit I*, 1902, Öl auf Leinwand, 196 x 273 cm, Kunsthaus Zürich.
- ⁸³⁷ Ferdinand Hodler, *Die Kunst oder die Poesie (Mädchen in Wolken)*, 1897, Bleistift, Farbstift, Aquarell, Gouache, Tusche und Öl auf braunem Papier, auf Leinwand aufgezogen, 98,6 x 69,7 cm, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung, Museum für Gestaltung, Zürich; und *Die Technik*, um 1896, Feder und Tusche aquarelliert, errechnete Grösse zwischen 9/11 x 25/30 cm, Privatbesitz.
- ⁸³⁸ Umberto Boccioni, *Gemütszustände I (Die, die fahren)*, 1911, Öl auf Leinwand, 70 x 95,5 cm, Civico Museo d'Arte Contemporanea, Palazzo Reale, Milano; und Umberto Boccioni, *Gemütszustände II (Die, die bleiben)*, 1911, Öl auf Leinwand, 70 x 95,5 cm, Civico Museo d'Arte Contemporanea, Palazzo Reale, Milano.
- ⁸³⁹ Wien 1989, p. 635.
- ⁸⁴⁰ Ferdinand Hodler im Gespräch mit Daniel Baud-Bovy, in: Daniel Baud-Bovy, 'Notes à propos de l'Exposition de Hodler à Zürich', in: *La Semaine Littéraire*, Vingt-cinquième année, No 1227, 7. Juli 1917, p. 316.
- ⁸⁴¹ Vgl. Kapitel IV.3..
- ⁸⁴² Brief an Bützberger vom 27. Oktober 1895, in: Loosli IV, p. 336.
- ⁸⁴³ Nach einer Fotografie aus den Beständen von Jura Brüscheiler hat Hodler bereits in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre an einer Grossfassung gearbeitet, die jedoch wahrscheinlich unvollendet geblieben ist, in: Brüscheiler 1981, p. 21.
- ⁸⁴⁴ Ferdinand Hodler, *Die Empfindung II*, 1901-02, Öl auf Leinwand, 193 x 280,5 cm, Privatbesitz Zürich. Von der *Empfindung* gibt es sechs verschiedene Fassungen, die Jura Brüscheiler in seinem Aufsatz über das Bild: Brüscheiler 2001, pp. 175-186.
- ⁸⁴⁵ Brief an Bützberger vom 22. Oktober 1907, in: Loosli IV, p. 342.
- ⁸⁴⁶ Mühlestein/Schmidt 1942, pp. 414-415.
- ⁸⁴⁷ Brüscheiler 2001.
- ⁸⁴⁸ Eine Ausnahme bildet die Profilfigur, für die Berthe Hodler in der blauen Fassung Modell gestanden hat.
- ⁸⁴⁹ Carnet-1958-176-19.
- ⁸⁵⁰ Zu Hodler und Courbet: Mühlestein/Schmidt 1942, pp. 142-145.
- ⁸⁵¹ Gustave Courbet, *L'Atelier*, 1855, Öl auf Leinwand, 361 x 598 cm, Musée d'Orsay, Paris. Vgl.: Alan Bowness, *Courbet's "Atelier du peintre"*, (Reader in the History of Art, Courtauld Institute of Art, University of London), Newcastle upon Tyne: University of Newcastle upon Tyne, 1972; Klaus Herding, 'Das Atelier des Malers – Treffpunkt der Welt und Ort der Versöhnung', in: Klaus Herding (Hrsg.), *Realismus als Widerspruch: Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1978, pp. 223-247; Benedict Nicholson, *Courbet: The Studio of the Painter*, London: Allen Lane, 1973, pp. 65-66; Michael Fried, *Le Réalisme de Cour-*

bet. *Esthétique et origines de la peinture moderne, II*, Paris: Gallimard, 1993, (engl. Ausgabe 1990), pp. 165-203.

⁸⁵² Olten 1998, p. 16.

⁸⁵³ Persönliche Kontakte soll Courbet lediglich zu Auguste Baud-Bovy und zu François Louis Bocion gehabt haben, in: Pierre Chessex, 'Gustave Courbet et la vie artistique en suisse romande 1873-1877', in: *Etudes de lettres*, Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, Tome 8, Nr. 1, janvier-mars 1975, p. 42.

⁸⁵⁴ Beispielsweise stellten Hodler und Courbet am Turnus von 1876 im Musée Arlaud in Lausanne Werke aus, die in einem zeitgenössischen Artikel auch miteinander verglichen wurden, in: Chessex 1975, p. 43.

⁸⁵⁵ Gustave Courbet, *Le Désespéré*, 1841, Öl auf Leinwand, 45 x 54 cm, Privatsammlung, Luxeuil.

⁸⁵⁶ Stellt man den Courbetschen *Verzweifelten* etwa Ferdinand Hodlers *Zornigem* gegenüber, so erkennt man die Nähe dieser programmatischen Selbstbildnisse.

⁸⁵⁷ Carnet 1958-176-83.

⁸⁵⁸ Gustave Courbet, *Un Enterrement à Ornans*, 1849, Öl auf Leinwand, 313 x 664 cm, Musée d'Orsay, Paris.

⁸⁵⁹ Théophile Silvestre schreibt: "Derrière lui <Courbet>, une femme nue personnifie le modèle vivant ou la Vérité (...)", in: Pierre Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis. Sa vie et ses oeuvres*, Genf: Pierre Cailler Editeur, 1948, p. 47.

⁸⁶⁰ Marcelin Pleynt, 'Courbet public et privé', in: *Les modernes et la tradition*, Paris: Gallimard, 1990, p. 51: „C'est ce trop, ce trop de personnel qui frappe le philosophe (Proudhon) comme l'écrivain (Champfleury), dans la façon dont Courbet traite la nudité féminine.“

⁸⁶¹ Vgl. Kapitel X.1.

⁸⁶² Zum Begriff der "unmittelbaren" oder "realen" Allegorie bei Hodler, vgl.: Bättschmann 1986, p. 77.

⁸⁶³ Ferdinand Hodler, *Heilige Stunde I*, 1907, Öl auf Leinwand, 250 x 300 cm, Kunsthaus Zürich. Die übrigen Hauptfassungen dieses Gemäldes befinden sich im Kunstmuseum Solothurn und in der Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte.

⁸⁶⁴ Ferdinand Hodler, *Ergriffenheit*, 1894, Öl auf Leinwand, 45 x 26 cm, Kunstmuseum Bern.

⁸⁶⁵ Ferdinand Hodler, *Ergriffenheit*, 1901, Öl auf Leinwand, 115 x 70 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

⁸⁶⁶ Ferdinand Hodler, *Lied aus der Ferne I*, 1906, Öl auf Leinwand, 140 x 120 cm, Kunstmuseum St. Gallen, und *Lied aus der Ferne III*, um 1913, Öl auf Leinwand, 180 x 129 cm, Kunsthaus Zürich. Zwei weitere Versionen befinden sich in Privatbesitz.

⁸⁶⁷ Mühlestein 1914, p. 375 und Nr. 82.

⁸⁶⁸ Ferdinand Hodler, *Die Nacht*, 1889/1890, Öl auf Leinwand, 116 x 299 cm, bez. u. l.: F. Hodler, Inv. 248, Kunstmuseum Bern.

⁸⁶⁹ Mühlestein/Schmidt 1942, p. 521.

⁸⁷⁰ Zürich 1983, p. 448.

⁸⁷¹ Zürich 1983, p. 448.

⁸⁷² Bronfen, Elisabeth, 'Die „sterbende Valentine Godé-Darel“', in: *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, (Hrsg. von Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner), Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1989, pp. 475-491.

⁸⁷³ Wie in der ersten Version der Basler Fassung, vgl. Kapitel VII.4.

⁸⁷⁴ Ferdinand Hodler im Gespräch mit Daniel Baud-Bovy, in: Daniel Baud-Bovy, 'Notes à propos de l'Exposition de Hodler à Zürich', in: *La Semaine Littéraire*, Vingt-cinquième année, No 1227, 7. Juli 1917, p. 316.

⁸⁷⁵ Ferdinand Hodler im Gespräch mit Daniel Baud-Bovy, in: Daniel Baud-Bovy, 'Notes à propos de l'Exposition de Hodler à Zürich', in: *La Semaine Littéraire*, Vingt-cinquième année, No 1228, 14. Juli 1917, p. 329.

-
- ⁸⁷⁶ Ferdinand Hodler im Gespräch mit Daniel Baud-Bovy, in: Daniel Baud-Bovy 1917, p. 316.
- ⁸⁷⁷ ‚Das Zürcher Kunsthaus. Erbaut von Curjel & Moser, Architekten in Karlsruhe‘, (Autor unbekannt), in: *Schweizerische Bauzeitung*, 8. Oktober 1910, p. 193.
- ⁸⁷⁸ Moser 1910, p. 6, KM-Archiv. Es handelt sich um die Rohfassung eines Aufsatzes oder Vortrages über das Zürcher Kunsthaus, der 1910 verfasst worden sein muss.
- ⁸⁷⁹ Moser 1910, p. 5.
- ⁸⁸⁰ Vgl. auch: Jehle 1982, pp. 44-46. Wie populär die Tempel-Metaphorik für den neuen Museumsbau in Zürich war, zeigt auch ein Brief von Cuno Amiet an Karl Moser, in dem dieser schrieb, er wolle die Loggia zu einem „Tempelchen“ machen, in: Brief von Cuno Amiet an Karl Moser vom 4. 2. 1914, KM-Archiv.
- ⁸⁸¹ Karl Moser, *Unpublizierter Vortrag über das Kunsthaus Zürich*, Manuskript, p. 11, wahrscheinlich 1910, in: KM-Archiv.
- ⁸⁸² Josef Eitler, ‚Die Koren in ihrem architektonischen Zusammenhang‘, *Forum Archaeologiae*, Zeitschrift für klassische Archäologie 24/IX/2002, (<http://Farch.net>).
- ⁸⁸³ KM-1914-TGB-10.
- ⁸⁸⁴ Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern: Benteli Verlag, 1952, pp. 140-141.
- ⁸⁸⁵ Karl Moser, ‚Die Entwicklung des Museums‘, in: *Gebäudelehre. Kunstmuseen*, 1926 (Vorträge gehalten Sommer 1926), in: KM-Archiv.
- ⁸⁸⁶ Karl Moser, ‚Die Entwicklung des Museums‘, in: *Gebäudelehre. Kunstmuseen*, 1926 (Vorträge gehalten Sommer 1926), in: KM-Archiv.
- ⁸⁸⁷ Arnold Böcklin, *Der Heilige Hain*, 1882, Öl auf Leinwand, 105 x 150 cm, bez. u. r.: AB, Kunstmuseum Basel.
- ⁸⁸⁸ Hans Sandreuter, *Frauenschönheit*, 1892/1893, Öl auf Leinwand, 71,5 x 119,5 cm, bez. u. r.: H.SANDREUTER, Kunstmuseum Basel.
- ⁸⁸⁹ Vgl. Kapitel VIII.4.
- ⁸⁹⁰ Vgl. dazu auch Oskar Bätschmanns Interpretation von *Blick in die Unendlichkeit* als Allegorie der Malerei, in: Ittingen 1989, p. 28.
- ⁸⁹¹ Ferdinand Hodler im Gespräch mit Daniel Baud-Bovy, in: Daniel Baud-Bovy, ‚Notes à propos de l’Exposition de Hodler à Zürich‘, in: *La Semaine Littéraire*, Vingt-cinquième année, No 1228, 14. Juli 1917, p. 329.
- ⁸⁹² Ferdinand Hodler im Gespräch mit Daniel Baud-Bovy, in: Daniel Baud-Bovy, 14. Juli 1917, p. 329.
- ⁸⁹³ Bronfen 1989, p. 488.
- ⁸⁹⁴ Holmström 1967, p. 142.
- ⁸⁹⁵ Oskar Bätschmann hat in seinem Text über *Blick in die Unendlichkeit* anhand eines Vergleiches zwischen dem Schreiner in *Blick in die Unendlichkeit* von 1885 und der *Architektur* von 1889/90 detailliert beschrieben, wie Hodler die traditionelle Allegorese mit einer zweiteiligen Bildkomposition in eine unbestimmte Allegorie überführt, in: Ittingen 1989, pp. 25-26.
- ⁸⁹⁶ Maria Waser, *Wege zu Hodler*, Zürich/Leipzig 1927: Rascher Verlag, 1927, p. 85.
- ⁸⁹⁷ Ludwig Hewesi, *Fremdenblatt*, Wien, 23. I. 1904, zit. in: Zürich 1983, p. 130.
- ⁸⁹⁸ Wien 2002.
- ⁸⁹⁹ James Coleman, *Initials*, 1993-1994, Diaprojektion, Dia Art Foundation, New York. Zu Coleman: *James Coleman*, Katalog der Ausstellung im Lehnbachhaus, München, Ostfildern-Ruit: Verlag Hatje/Cantz, 2002, und *Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung*, Katalog der Ausstellung in Kassel, Ostfildern-Ruit: Verlag Hatje/Cantz, 2002, pp. 226-229.
- ⁹⁰⁰ Valie Export, *Die Putzfrau*, (nach Tizian, *Kirschenmadonna*, 1516), 1976, Fotografie, 120 x 140 cm, in: Wien 2002, p. 127.
- ⁹⁰¹ Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986, Grossbild in Leuchtkasten, 229 x 437 cm, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, in: Jean-Christophe Ammann, *Jeff Wall, Figures and Places. Selected Works*, Katalog der Ausstellung in Frankfurt: Museum für Moderne Kunst (MMK), München/Berlin/London/New York: Prestel Verlag, 2001, Nr. 24.

⁹⁰² Jeff Wall, *Young Workers*, 1978-1983, 8 Grossbilddias in Leuchtkästen, 62 x 229 cm, in: Ammann 2001, Nr. 1.

Verzeichnis der Abkürzungen

Akten DM

Akten Dübi-Müller, Kunstmuseum Solothurn.

Archiv ZKG

Archiv der Zürcher Kunstgesellschaft im Kunsthaus Zürich.

Carnet

Ferdinand Hodler, Skizzenbücher, Musée d'Art et d'histoire, Genf

gta

Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich (ETH)

ETH

Eidgenössische Technische Hochschule in Zürich

Jahresbericht ZKG

Jahresberichte der Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthaus Zürich.

KM-Archiv

Karl Moser Archiv, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta), Eidgenössische Technische Hochschule in Zürich (ETH)

KM-TGB

Karl Moser, Tagebücher, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta), Eidgenössische Technische Hochschule (ETH) Zürich

Korrespondenz KH

Korrespondenz der Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthaus-Archiv, Kunsthaus Zürich.

Loosli I-IV

Carl Albert Loosli, *Ferdinand Hodler. Leben Werk und Nachlass*, (in vier Bänden bearbeitet und herausgegeben von C. A. Loosli), Bern: Verlag von R. Suter & Cie, 1921–1924.

Protokolle ZKG

Vorstandsprotokolle der Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthaus-Archiv, Kunsthaus Zürich.

StaZ

Staatsarchiv des Kantons Zürich.

ZAK

Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte

ZKG

Zürcher Kunstgesellschaft.

Bibliographie

Aarau 1979:

Hermann Huber. 1888 - 1967. Retrospektive, Ausstellung in Aarau, Aargauer Kunsthaus, 1979.

Affentranger-Kirchrath, Angelika, 'Die Frage nach dem Menschen. Porträtmalerei um 1900 am Beispiel Ferdinand Hodlers und Edvard Munchs', in: ZAK, Band 51, 1994, pp. 285-294.

Affolter, Claudio, *Vom Musentempel zur Klosterzelle. Schweizer Museumsarchitektur 1930 - 1985*, Lizentiatsarbeit an der Universität Zürich, 1986.

Ammann 2001:

Ammann, Jean-Christophe, *Jeff Wall, Figures and Places. Selected Works*, Katalog der Ausstellung in Frankfurt: Museum für Moderne Kunst (MMK), München/Berlin/London/ New York: Prestel Verlag, 2001.

Ankwicz-Kleehoven 1950:

Ankwicz-Kleehoven, Hans/Amiet, Cuno und Kolo Moser, *Hodler und Wien*, (Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1950), Zürich: Verlag der Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthaus Zürich, 1950.

Arnold Böcklin 2001-2002:

Arnold Böcklin. Eine Retrospektive, Katalog der Ausstellungen in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel/Kunstmuseum, Réunion des musées nationaux/Musée d'Orsay, Paris und Bayerische Staatsgemäldesammlungen/Neue Pinakothek, München, 2001-2002.

Baden-Baden 1969:

Maler und Modell, Katalog der Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, 1969.

Baer, E. H., 'Das Kunsthaus in Zürich', in: Die Schweizerische Baukunst. Zeitschrift für Architektur, Baugewerbe, Bildende Kunst und Kunsthandwerk mit der Monatsbeilage "Beton- und Eisen-Konstruktionen", (Offizielles Organ des Bundes Schweizerischer Architekten), Heft 1, 13. Januar 1911, pp. 1-6.

Bàlint, Anna, 'Die Entstehungsgeschichte der Historien Gemälde *Einmütigkeit (I)* und *Einmütigkeit II* im Spiegel der Korrespondenz zwischen dem Schweizer Maler Ferdinand Hodler und der Hannoverschen Stadtverwaltung von 1911 bis 1913', Sonderdruck aus *Hannoversche Geschichtsblätter*, (Neue Folge, Bd. 47), Hannover, 1993.

Bàlint, Anna, *Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813 (1908-1909), Ferdinand Hodlers Jenaer Historien Gemälde, Auftragsgeschichte, Werkgenese, Nachleben*, (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte), Bd./Vol. 340, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1999.

Barth, Wilhelm, 'Blick ins Unendliche', in: *Ferdinand Hodler*, Hrsg. Basler Kunstverein, (Beiträge zur zeitgenössischen Kunst 2), Basel: Buchdruckerei Emil Birkhäuser, 1917, pp. 7-11.

Basel 1917:

Ferdinand Hodlers Monumentalbild „Der Blick ins Unendliche“, Hrsg. Basler Kunstverein, (Beiträge zur zeitgenössischen Kunst 5), Basel: Buchdruckerei Emil Birkhäuser, 1917.

Bätschmann, Oskar, *Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des Parler Peinture*, Bern: Benteli Verlag, 1977.

Bätschmann 1985:

Bätschmann, Oskar, 'Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts', in: *Der Betrachter im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hrsg. von Wolfgang Kemp, Köln: DuMont Buchverlag, 1985, pp. 183-224.

Bätschmann, Oskar, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750 - 1920*, Köln: DuMont Buchverlag, 1989.

Bätschmann 1986:

Bätschmann, Oskar, 'Ferdinand Hodlers Kombinatorik', in: *Schweizerisches Instituts für Kunstwissenschaft. Jahrbuch, 1984-1986, Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900*, Zürich: Schweizer VerlagsHausInternational, 1986, pp. 55-79.

Bätschmann, Oskar, 'Die Symmetrien von Ferdinand Hodler', in: *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, Katalog der Ausstellung in Darmstadt, Mathildenhöhe, Darmstadt, 1986, pp. 355-372.

Bätschmann, Oskar, *Malerei der Neuzeit*, (Ars Helvetica VI), Disentis: Desertina Verlag, 1989.

Bätschmann, Oskar, 'Ferdinand Hodler: Figur, Landschaft', in: *Das Engadin Ferdinand Hodlers und anderer Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts*, Katalog der Ausstellungen in Chur, Bündner Kunstmuseum und St. Moritz, Segantini Museum, 1990.

Bätschmann, Oskar, 'Hodler in seinen Bildern. Selbstbildnisse und Künstlerrollen', in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Band 51, 1994, pp. 309-324.

Baud-Bovy, Daniel, 'Notes à propos de l'Exposition de Hodler à Zürich', in: *La Semaine Littéraire*, Vingt-cinquième année, No 1227, 7. Juli 1917, pp. 316.

Baud-Bovy, Daniel, 'Notes à propos de l'Exposition de Hodler à Zürich', in: *La Semaine Littéraire*, Vingt-cinquième année, No 1228, 14. Juli 1917, pp. 328-329.

Baudelaire, Charles, *Oeuvres complètes*, vol. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris: Editions Gallimard, 1976.

Baumgart, Silvia/Birkle, Gotlind/Fend, Mechthild/Götz, Bettina/Klier, Andrea/Uppenkamp, Bettina (Hrsg.), *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft*, (5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg), Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1993.

Barta, Ilsebill/Breu, Zita/Hammer-Tugendhat, Daniela/Jenni, Ulrike/Nierhaus, Irene/Schöbel, Judith, *Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1987.

Barta Fliedl, Ilsebill/Geissmar, Christoph (Hrsg.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1992.

Baumgartner, Marcel, '>Schweizer Kunst< und >deutsche Natur<. Wilhelm Schäfer, der >Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein< und die neue Kunst in der Schweiz zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in: Capitani, François de und Georg Germann, *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848 - 1914. Probleme - Errungenschaften - Misserfolge*, (8. Kolloquium der Schweizerischen Akademie der Geisteswissenschaften), Freiburg: Universitätsverlag, 1987, pp. 291-307.

Baur, Albert, 'Die neue Universität in Zürich', in: *Das Werk*, Jg. 1, Heft 4, Bümpliz-Bern, April 1914, pp. 1-12.

Belting 1998:

Belting, Hans, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München: Verlag C. H. Beck, 1998.

Bender, Ewald, *Das Leben Ferdinand Hodlers*, Zürich: Rascher & Cie. Verlag, 1921.

Benesch, Otto, 'Hodler, Klimt und Munch als Monumentalmaler', in: *Wallraf-Richartz-Jahrbücher*, Bd. 24, 1962, pp. 333-358.

Berchtold, Alfred, *La Suisse Romande au cap du XXe siècle. Portrait littéraire et moral*, Lausanne: Payot, 1963.

Bern 1996:

>Zeichnen ist Sehen<. Meisterwerke von Ingres bis Cézanne aus dem Museum der Bildenden Künste Budapest und aus Schweizer Sammlungen, (Hrsg. von Judith Gesko und Josef Helfenstein), Katalog der Ausstellungen in Bern, Kunstmuseum und Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 1996.

Bern 1999:

Ferdinand Hodler. Die Zeichnungen im Kunstmuseum Bern. Bestandskatalog und Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern, hrsg. von Oskar Bächtli, Henriette Mentha und Bernadette Walter, mit einem Beitrag von Oskar Bächtli, Bern: Kunstmuseum, 1999.

Bern 1999-2000:

Cuno Amiet. Von Pont-Aven zur „Brücke“, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern, Milano: Skira, 1999.

Beschreibung und Kostenberechnung des Bauprojektes für die neue Universität in Zürich. Dem Kantonsrate vom Regierungsrat vorgelegt im Juli 1910, Zürich, 1910.

Biographisches Lexikon der Schweizer Kunst, (2 Bde.), Hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1998.

Birchler, Linus, 'Paul Bodmer', in: *Kunst und Volk*, Heft 1, 1945, (unpag.).

Böhme, Gernot, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, (Edition Suhrkamp. Neue Folge Band 927), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995.

Borel, France, *Le modèle ou l'artiste séduit*, Genève: Editions Albert Skira, 1990.

Bovenschen, Silvia, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1979.

Bowness, Alan, *Courbet's 'Atelier du peintre'*, (Reader in the History of Art, Courtauld Institute of Art, University of London), Newcastle upon Tyne: University of Newcastle upon Tyne, 1972.

Brachlianoff, Dominique, *Le Poème de l'âme. The Poem of the Soul. Louis Janmot*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1995.

Brandstetter 1995:

Brandstetter, Gabriele, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995.

Bronfen 1989:

Bronfen, Elisabeth, 'Die „sterbende Valentine Godé-Darel“', in: *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, hrsg. von Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1989, pp. 475-491.

Brüschweiler 1965:

Brüschweiler, Jura, *Catalogue des oeuvres de Ferdinand Hodler léguées au musée d'art et d'histoire par M. et Mme Hector Hodler-Ruch*, (Extrait de Genava, n.s. tome XIII, 1965), Genf, 1965.

Brüschweiler, Jura, 'Ferdinand Hodler: Le cycle de la mort d'Augustine Dupin (1909)', in: *Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Jahresbericht und Jahrbuch 1966*, Zürich, 1967, pp. 160-171.

Brüschweiler 1967:

Brüschweiler, Jura, *Ferdinand Hodler und sein Sohn Hector*, (Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1966/1967), Zürich, 1967.

Brüschweiler 1970:

Brüschweiler, Jura, *Ferdinand Hodler im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Lausanne: Editions Rencontre, 1970.

Brüscheiler 1976-1977:

Brüscheiler, Jura, *Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus 1908-1915*, Katalog der Ausstellungen in Zürich, Kunsthaus Zürich, St. Gallen, Kunstverein St. Gallen, München, Museum Villa Stuck und Bern: Kunstmuseum Bern 1976-1977.

Brüscheiler, Jura, *Ferdinand Hodler. Selbstbildnisse als Selbstbiographie*, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel, Basel, 1979.

Brüscheiler 1981:

Brüscheiler, Jura, Ferdinand Hodler. Einige Werke aus der Sammlung Karl G. Steiner, Zürich, 1981.

Brüscheiler, Jura, *Ferdinand Hodler als Schüler von Ferdinand Sommer*, Herausgegeben von der Kunstkommission Steffisburg, Thun: Ott, 1984.

Brüscheiler 1986:

Brüscheiler, Jura, *Ferd. Hodler*, (Katalog der Ausstellung in der Galerie Römer), Zürich: Galerie Römer, 1986.

Brüscheiler 1991:

Brüscheiler, Jura, *Ferdinand Hodler*, Katalog der Ausstellung in der Fondation Gianadda, Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1991.

Brüscheiler 1998:

Brüscheiler, Jura, *Ferdinand Hodler Fotoalbum*, (Herausgegeben von der Schweizerischen Stiftung für die Photographie), Katalog der Ausstellung im Kunsthaus Zürich, Bern: Benteli Verlag, 1998.

Brüscheiler 2001:

Brüscheiler, Jura, ‚Deutung und Stellenwert von Ferdinand Hodlers Gemälde *Die Empfindung II* (1901-1902)‘, in: *Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kulturwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2001, pp. 175-186.

Brötje, Michael, 'Das Bild als Parabel. Zur Landschaftsmalerei von Gustave Courbet', in: *Der Betrachter im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hrsg. von Wolfgang Kemp, Köln: DuMont Buchverlag, 1985, pp. 225-252.

Jacob Burckhardt, *Vorträge 1844-1887*, hrsg. von Emil Dürr, Basel, 1918.

Burger, Fritz, Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, Bd. 1 (Text), München: Delphin Verlag, 1913.

Burger, Fritz, Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, Bd. 2 (Abbildungen), München: Delphin Verlag, 1913.

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, (Oxford World's Classics), Oxford: Oxford Paperbacks, 1998.

Cato 1913:

Cato, Die Schweizer-Abteilung auf der XI. Internationalen Kunstausstellung München. Zur Steuer der Wahrheit, München: Vereinigte Kunstanstalten A.-G., 1913.

Cato 1914:

Cato, *II. Streitschrift gegen die Hodlerclique*, München: Vereinigte Kunstanstalten A.-G., 1914.

Carl, Bruno, 'Karl Mosers Rückschau auf die europäische Architektur. Zum 50jährigen Bestehen des Zürcher Universitätsgebäudes', in: *Neue Zürcher Zeitung*, 16. April 1964.

Chadwick, Whitney, *Women, Art, and Society*, London: Thames and Hudson, 1990.

Charles Gleyre 1974-1975:

Charles Gleyre ou les illusions perdues, Katalog der Ausstellung in Wintertur, Kunstmuseum, Marseille, Musée Cantini, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Kiel, Kunsthalle, Aarau, Aargauer Kunsthaus, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1974-1975.

Chessex 1975:

Chessex, Pierre, 'Gustave Courbet et la vie artistique en suisse romande 1873-1877', in: *Etudes de lettres*, Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, Tome 8, Nr.1, janvier-mars 1975, pp. 37-52.

Gabriela Christen, *Oleanderduft im Bühnenlicht. Die Bildnisse der Kaiserin Elisabeth von Österreich von Franz Xaver Winterhalter*, Lizentiatsarbeit an der Universität Zürich, 1989, (unpubl.).

Christen, Gabriela, 'Die Bildnisse der Kaiserin Elisabeth', in: Juliane Vogel, *Elisabeth von Österreich. Momente aus dem Leben einer Kunstfigur*, (erstmal erschienen in: Wien: Verlag Christian Brandstätter, 1992), Frankfurt: Verlag Neue Kritik, 1998.

Chur 1990:

Das Engadin Ferdinand Hodlers und anderer Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts, Katalog der Ausstellungen in Chur, Bündner Kunstmuseum und St. Moritz, Segantini Museum, Chur: Bündner Kunstmuseum, 1990.

Cincinnati 1994:

Ferdinand Hodler. Views & Visions. Katalog der Ausstellungen in Cincinnati, Art Museum, New York, National Academy of Design, Toronto, Art Gallery of Ontario, Hartford, Wadsworth Atheneum 1994 - 1995, Zurich: Swiss Institute of Art Research, 1994.

Courthion 1948 :

Courthion, Pierre, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis. Sa vie et ses oeuvres*, Genf: Pierre Cailler Editeur, 1948.

- Corbusier, Le, 'Karl Moser', in: *Neue Zürcher Zeitung*, Blatt 4, Nr. 396, 8. März 1936.
- Curiel, Hans, 'Moser, Karl Cölestin', in: *Biographisches Lexikon des Kantons Aargau, 1803 - 1857*, Aarau, 1958, pp. 549-554.
- Dalcroze, Emile Jaques, *Méthode Jaques-Dalcroze. Exercices de plastique animée*, Lausanne: Jobin & Cie, Editeurs, 1917.
- Damisch, Hubert, *Le jugement de Pâris. Iconologie analytique 1*, (Edition revue et augmentée), Paris: Flammarion, 1997.
- Darmstadt 2001:
Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, (2 Bde.), Katalog der Ausstellung im Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Verlag Häusser, Darmstadt, 2001.
- Deicher, Susanne (Hrsg.), *Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1993.
- Deonna, Waldemar/Baud-Bovy, Daniel, *Les Hodler au Musée d'art et d'histoire de Genève*, Genève: Musée d'art et d'histoire, 1940.
- Dieth, Hilde, '"Durch den Willen des Volkes 1911 - 1914". Zum 50. Geburtstag des Zürcher Universitätsgebäudes', in: *Tages-Anzeiger*, 16. April 1964.
- Dietschi, Peter, *Der Parallelismus Ferdinand Hodlers. Ein Beitrag zur Stilpsychologie der neueren Kunst*, Basel: Birkhäuser Verlag, 1957.
- Diggelmann, Hansjakob/Simmen, Jeannot, *Hans Brühlmann. Werkatalog*, (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Oeuvrekataloge Schweizer Künstler 12/II), Basel: Friedrich Reinhardt Verlag/München: Prestel-Verlag, 1985.
- Dube, Annemarie und Wolf-Dieter, *E. L. Kirchner. Das graphische Werk*, (2 Bde.), München: Prestel-Verlag, 1967.
- Düchting, Hajo, *Paul Klee. Malerei und Musik*, München/New York: Prestel-Verlag, 1997.
- Dürst, Rolf, *Otto Kappeler im Zürcher Meyer-Amden-Kreis. Spuren einer noch unerforschten Begegnung*, Zürich und Schwäbisch Hall, 1985.
- Ehrli, Viviane, *Der Moderne Bund. Wilhelm Wartmann und Richard Kisling*, (unpubl. Lizentiatsarbeit an der Universität Zürich), Zürich, 1981.
- Eiblmayr, Silvia, *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1993.
- Eitler, Josef, 'Die Koren in ihrem architektonischen Zusammenhang', *Forum Archaeologiae*, Zeitschrift für klassische Archäologie 24/IX/2002, (<http://Farch.net>).

Zur Erinnerung an die Eröffnung des Kunsthouses in Zürich am 17. April 1910. Prolog, Reden und Festspiel von der Einweihungsfeier des Zürcher Kunsthouses 17. April 1910, Zürich: Druck von Fritz Amberger vormals David Bürkli, 1910.

Fässler 1994:

Fässler, Doris, 'Körperausdruckformen zwischen Tradition und modernem Ausdruckstanz', in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Band 51, 1994, pp. 325-338.

Falkenhausen, Susanne von, 'Das Geschlecht der Allegorien', in: *Kritische Berichte*.

Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, 4/1992, pp. 122-126.

Fermigier, André, *Gustave Courbet*, Genf: Editions d'Art Albert Skira, 1994.

Ferran, André, *L'esthétique de Baudelaire*, Paris: Hachette, 1933.

Festschrift der Vereinigung der Zürcher Kunstfreunde zu ihrer fünfundzwanzigjährigen Wirksamkeit 1917 - 1942, Zürich: Orell Füssli AG, 1942.

Fischer, Marcel, *Sammlung Arthur Stoll. Skulpturen und Gemälde des 19. und 20. Jahrhundert*, (Sonderpublikation im Auftrag des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft Zürich), Zürich/Stuttgart: Fretz & Wasmuth Verlag, 1961.

Frankfurt 1992:

Max Klinger, Katalog der Ausstellung in Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, 1992.

Foucart, Bruno, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris: Arthéna, 1987.

Fräfel, Ursula/Eggenberger Ursula, *Der Tanz in den Bildern Hodlers und seine Funktion im psycho-physischen Parallelismus*, Seminararbeit am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Zürich bei Professor Franz Zelger, Wintersemester 1989/90.

Freiburg 1981:

Hodler und Freiburg. Die Mission des Künstlers, Katalog der Ausstellung im Museum für Kunst und Geschichte, Freiburg, Bern: Benteli Verlag, 1981.

Freiburg im Breisgau 1984 – 1985:

Albert Trachsel, Katalog der Ausstellungen in Genf, Musée d'art et d'histoire, Solothurn, Kunstmuseum, Freiburg im Breisgau, Städtische Galerie Schwarzes Kloster, 1984 - 1985.

Frey, Adolf, *Ferdinand Hodler*, Leipzig: H. Haefel Verlag, 1922.

Fried, Michael, *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne*, II, Paris: Gallimard, 1993, (engl. Ausgabe 1990).

Froidevaux, Gérald, 'La "représentation du présent". Figure de la modernité baudelairienne', in: *Versants*, (Revue suisse des littératures romanes), Nr. 9, 1986, pp. 29-48.

Ganz, Hermann, 'Zur Entstehung der nationalen Schule in der Schweizer Kunst', in: *Die Schweiz. Schweizerische Illustrierte Zeitschrift*, Bd. 25, Zürich: Verlag der "Schweiz", 1921, pp. 35-43.

Geelhaar 1982:

Geelhaar, Christian, 'Ferdinand Hodler und Basel. Dokumente zur Rezeptionsgeschichte', in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 39, 1982, pp. 181-201.

Georgel, Pierre, 'Les transformations de la peinture vers 1848, 1855, 1863', in: *Revue de l'art*, 27, pp. 62-77.

Gibson, Michael, *Symbolismus*, Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1995.

Giedion, Siegfried, 'Karl Moser 1860 - 1936', in: *Neue Zürcher Zeitung*, Blatt 5, 4. März 1936.

Giedion, Siegfried, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Architektur*, Zürich und München: Verlag für Architektur Artemis, 1978.

Gloor, Lukas, *Albert Welti 1862-1912*, Stäfa: Th. Gut & Co. Verlag, 1987.

Gmelin, Georg, 'Zur Entstehung von Ferdinand Hodlers Wandbild "Einmütigkeit" in Hannover', in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 7, 1968, pp. 219-246.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Italienische Reise*, München: Fischer Verlag, 1988.

Guerzoni 1957:

Guerzoni, Stéphanie, Ferdinand Hodler. Sa vie, son oeuvre, son enseignement, souvenirs personnels, Genève: Pierre Cailler éditeur, 1957.

Hamburg 1986:

Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, Katalog der Ausstellung in Hamburg, Hamburger Kunsthalle, München: Prestel, 1986.

Hamburg 2002:

Nackt. Die Ästhetik der Nacktheit, Katalog der Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (MKG), Hamburg, München/London/New York: Prestel-Verlag, 2002.

Heck, Francis, 'La Beauté. Enigma of irony', in: *Nineteenth Century French studies*, Fredonia, 1981/82, pp. 85-95.

Herding, Klaus (Hrsg.), *Realismus als Widerspruch: Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.

Hevesi, Ludwig, *Altkunst - Neukunst. Wien 1894-1908*, (wiederherausgegeben und einbegleitet von Otto Breicha, Wien: Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, 1909, (Reprint: Klagenfurt: Ritter Verlag, 1986).

H.,K., 'III. Nekrologe. 1. Professor Dr. Arnold Lang (1855 - 1914)', in: *Universität Zürich. Rektoratsrede und Jahresbericht. April 1914 bis Ende März 1915*, Zürich: Institut Orell Füssli, 1915.

Hartmann, Wolfgang, *Die neue Universität. Populäre Festzeitschrift*, Zürich: Edden-Verlag, 1914.

Hirsh 1974:

Hirsh, Sharon Latchaw, *Ferdinand Hodler: Iconography in transition, 1891 - 1894*, Ph. D., University of Pittsburgh, 1974.

Hirsh, Sharon L., *Ferdinand Hodler*, München: Prestel-Verlag, 1981.

Hirsh 1986:

Hirsh, Sharon, *La choréographie du geste: dessins de Ferdinand Hodler. The Fine Art of Gesture: Drawings by Ferdinand Hodler*, Katalog der Ausstellung in Montréal, Musée des Beaux-Arts, Montréal, 1986.

Hilber, Paul/Baud-Bovy, Daniel und C. A. Loosli, *Hodler. Ein zeitgenössisches Dokument. Documents du temps de sa vie*, Bern: Aare Verlag, 1943.

Hodler 1987:

Ferdinand Hodler. Landschaften, Katalog der Ausstellungen in Los Angeles, Wight Art Gallery, University of California, Chicago, The Art Institute of Chicago und New York, National Academy of Design, Zürich: Schweizer Verlagshaus, 1987.

Hodler, Ferdinand, 'Über mein Kunstprinzip', in: *Wiener Feuilletons- und Notizen-Correspondenz, Wien 21. Januar 1904*, publ. in: Ferdinand Hodler, 1853-1918, Katalog der Ausstellung in der Secession, Wien, 1962-1963.

Hönn 1921:

Hönn, Karl/Stotz, Wilhelm (Hrsg.), *Hodler-Buch*, (Zusammengestellt und herausgegeben anlässlich der Hodler-Gedächtnis-Ausstellung in Bern 1921, Sonderdruck aus den Monatsheften "Schweizerland"), Bern: Schweizer Zeitschriften-Verlag, 1921.

Hoffmann, Detlef (Hrsg.), *Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema*, Marburg: Jonas Verlag, 1989.

Hofmann, Werner, *Nana. Mythos und Wirklichkeit*, Köln: DuMont Buchverlag, 1973.

Hofmann, Werner (Hrsg.), *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution*, München/New York: Prestel-Verlag, 1983.

Hofmann, Werner, *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München: Prestel, 1991.

Holmström 1967:

Holmström, Kirsten Gram, *Monodrama - Attitudes - Tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Theatrical History, Nr. I), Uppsala: Almqvist & Wiksells Boktryckery, 1967.

Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kulturwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2001.

Hüttinger, Eduard, 'Rezeptionsgeschichtliche Überlegungen zu Hodler', in: *De Arte et Libris. Festschrift Erasmus 1934-1984*, Amsterdam: Erasmus Antiquariaat, 1984, pp. 249-255.

Hüttinger, Eduard, *Porträts und Profile. Zur Geschichte der Kunstgeschichte*, St. Gallen: Erker Verlag, 1986.

Ittingen 1989:

Ferdinand Hodler. Sammlung Max Schmidheiny. (Essays von Oskar Bätschmann und Hans A. Lüthy, Katalog von Marcel Baumgartner), Katalog der Ausstellung des Kunstmuseums der Kartause Ittingen, des Kunstmuseums des Kantons Thurgau, (Katalog Schweizer Museen und Sammlungen, Bd. 11), Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1989.

Jehle 1982:

Jehle-Schulte Strathaus, Ulrike, *Das Zürcher Kunsthaus, ein Museumsbau von Karl Moser*, (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, gta 22), Bsel/Boston/Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1982.

Jehle-Schulte Strathaus, Ulrike, *Protokoll des Gesprächs mit Hans Curiel*, (unpublizierte Transkription von Gesprächen mit Hans Curiel im Jahr 1973, Nachlass Karl Moser, gta), Zürich.

Jooss 1999:

Jooss, Birgit, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin: Reimer, 1999.

Karlsruhe 1976:

Anselm Feuerbach. Gemälde und Zeichnungen, Katalog der Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 1976.

Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, (10. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill), Bern: Benteli Verlag, 1952.

Kant, Immanuel, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, (Akademie-Ausgabe Bd. 7), Berlin, 1917.

Kassel 2002:

Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung, Katalog der Ausstellung in Kassel, Ostfildern-Ruit: Verlag Hatje/Cantz, 2002.

Keller 1980:

Keller, Jürg (Hrsg.), *Das Hauptgebäude der Universität Zürich von Curiel & Moser*, (Eine Ausstellung des Kunstgeschichtlichen Seminars Zürich vom 13. Juni bis 15. Juli 1983), unpubliziertes Manuskript, Zürich 1983.

Kelley, David, *Baudelaire. Salon de 1846*, Oxford: Clarendon Press, 1975.

Kempton, Lothar, *Hans Brühlmann. Leben - Werk - Welt*, (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Oeuvrekataloge Schweizer Künstler 12/I), Basel: Friedrich Reinhardt Verlag/München: Prestel-Verlag, 1985.

Kienzle, Hermann, 'Karl Moser, 1860 - 1936', in: *Das Werk*, Heft 4, April 1936, pp. 97-100.

Kienzle, Hermann, *Karl Moser 1860 - 1936*, (Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1937), Zürich 1937.

Klemm, Christian, 'Die gemalte Haut. Von der sinnlichen Oberfläche der Bilder', in: *Kunsthau Zürich*, (Mitteilungsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft), 4/92, pp. 14-17.

Klimsch, Fritz, *Erinnerungen und Gedanken eines Bildhauers*, Stollhamm/Berlin: Helmut Rauschenbusch Verlag, 1952.

Koge 1996:

Ferdinand Hodler. Towards a Masterpiece, (Hrsg. von Loa Hagen mit Beiträgen von Oskar Bächtli, Gabriela Christen & Bernhard von Waldkirch), Katalog der Ausstellung in Koge, Koge Art Museum of Sketches, 1996.

Koschatzky, Walter, *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981.

Kunst in der Schweiz. L'art en Suisse. Arte in Svizzera, Zürich: Atlantis-Verlag, 1940.

Das Kunsthaus. Blätter für Schweizer Kunstpflege und Kunstleben, Anzeiger der Zürcher Kunstgesellschaft, Bde. I - X, Zürich: Rascher & Cie., 1911-1921.

Das Kunsthaus in Zürich. Architekten Curjel & Moser, St. Gallen und Karlsruhe, Zürich: Rascher & Cie, 1911.

Largiadèr, Anton, 'Fünfzig Jahre Zürcher Universitätsgebäude', in: *Neue Zürcher Zeitung*, 18. April 1964.

Lausanne 1999:

Ernest Biéler. 1863-1948. Du réalisme à l'Art nouveau, Katalog der Ausstellungen im Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Kunstmuseum Solothurn, Genf: Skira, 1999.

Lemoine 2002:

Lemoine, Serge, *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso. Vers l'art moderne*, (Katalog der Ausstellung im Palazzo Grassi, Venedig, 2001), Paris: Flammarion, 2002.

Lindner, Ines/Schade, Sigrid/Wenk, Silke/Werner, Gabriele (Hrsg.), *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1989.

Liverpool 1972:

French Symbolist Painters. Moreau, Puvis de Chavannes, Redon and their followers, Katalog der Ausstellung in der Hayward Gallery, London und der Walker Art Gallery, Liverpool, 1972.

London 1971:

Ferdinand Hodler, Katalog der Ausstellung in der Hayward Gallery, (Eine Ausstellung des Arts Council und der Pro Helvetia), London, 1971.

London/München/Kobe/Tokyo 2002:

Prüderie und Leidenschaft. Der Akt in viktorianischer Zeit, Katalog der Ausstellungen in der Tate Gallery, London, im Haus der Kunst, München, im Kobe City Museum, Kobe und im Geidai Museum (The University Art Museum), Tokyo, München: Hatje Cantz Verlag, 2002.

Loosli, Carl Albert, *Ferdinand Hodler*, Zürich: Rascher & Cie. Verlag, 1919.

Loosli I-IV:

Carl Albert Loosli, *Ferdinand Hodler. Leben Werk und Nachlass*, (in vier Bänden bearbeitet und herausgegeben von C. A. Loosli), Bern: Verlag von R. Suter & Cie, 1921–1924.

Lüthy, Hans/Heusser, Hans-Jörg, *Kunst in der Schweiz 1890-1980*, Zürich: Orell Füssli, 1983.

Luzern 1940:

Die Hauptwerke der Sammlung Hahnloser Winterthur, Katalog der Ausstellung in Luzern: Kunstmuseum Luzern, Basel: Holbein-Verlag, 1940.

Luzern 1985:

"Ich male für fromme Gemüter". Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert, Katalog der Ausstellung in Luzern, Kunstmuseum Luzern, 1985.

Lyon 1981 :

Les Peintres de l'âme. Art Lyonnais du XIXe siècle, Ausstellung des Musée des Beaux-Arts, Palais Saint-Pierre, Lyon, 1981.

Lyon 1998 :

Puvis de Chavannes au musée des Beaux-Arts de Lyon, Katalog der Ausstellung in Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1998.

Madlener, Elisabeth, 'Ein kabbalistischer Schauplatz. Die physiognomische Seelenerkundung', in: *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, hrsg. von Jean Clair, Kathrin Pichler und Wolfgang Pircher, Wien: Löcker Verlag, 1989, pp. 159-180.

Maeder, Alphonse, F. Hodler. Eine Skizze seiner seelischen Entwicklung und Bedeutung für die schweizerisch-nationale Kultur, (Schriften für Schweizer Art und Kunst 31/34), Zürich: Rascher Verlag, 1916.

Marsh, Jan, *Pre-Raphaelite Women. Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1987.

Marti, Erwin, 'Die GSMBA, Ferdinand Hodler und Carl Albert Loosli', in: "*Der sanfte Trug des Berner Milieus*". *Künstler und Emigranten 1910-1920*, (Herausgegeben von Josef Helfenstein und Hans Christoph von Tavel), Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern, pp. 101-125.

Martigny 1991:

Ferdinand Hodler, (Katalog von Jura Brüscheiler), Katalog der Ausstellung der Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 1991.

Maurer 1984:

Maurer, George, *Cuno Amiet*, Zürich und Schwäbisch Hall: Orell Füssli Verlag, 1984.

Maurer, George, *Cuno Amiet – Die ‚Obsternten‘ von 1912*, (Hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich), Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess, 2002.

Maurer, Emil, 'Die Universität Zürich, ein architektonisches Kunstwerk', in: *Unsere Kunstdenkmäler*, (Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Jahrgang XXIII), 1972, pp. 142-143.

May, Gita, *Diderot et Baudelaire critiques d'art*, Genève: Droz, 1957.

Meier-Rust, Kathrin, '"Sehr viel Geld für zwei Kraftweiber". Wie kam Hodler nach Cincinnati (Ohio)? Eine grosse Werkschau mit lauterem Hintersinn', in: *Die Weltwoche*, Nr. 37, 15. September 1994, p. 19.

Meier, Niklaus, *Die Stadt Basel den Werken der Kunst. Konzepte und Entwürfe für das Kunstmuseum Basel 1906 - 1932*, Basel: Christoph Merian Verlag, Öffentliche Kunstsammlung Basel, 1986.

Meier-Graefe, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 2 Bde., München/Zürich: Piper, 1987.

Meyer, Arnold, 'Der Lehrkörper der Zürcher Universität und der Wandschmuck im Universitätsneubau', in: *Neue Zürcher Zeitung*, 16. Januar 1914.

Meyer-Amden 1985-1986:

Otto Meyer-Amden. Begegnungen mit Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Hermann Huber und anderen Künstlern. Katalog der Ausstellungen in Zürich, Kunsthaus Zürich, Tübingen, Kunsthalle Tübingen, Paris, Centre Culturel Suisse, 1985 - 1986.

Metken, Günter, 'Die Mauerschau des Puvis de Chavannes', in: *Lokaltermin. Künstler in ihrer Welt. Berichte aus zehn Jahren*, München: Prestel-Verlag, 1983, pp. 83-88.

Metken, Günter, *Laut-Malereien. Grenzgänge zwischen Kunst und Musik*, (Edition Pandora, Hrsg. Gennaro Ghirardelli, Bd. 25), Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1994.

Michelet, Jules, *La femme*, Paris: Flammarion, 1981.

Moos, Stanislaus von, 'Moser, Karl', in: *Macmillan Encyclopedia of Architects*, New York, 1982, pp. 242-245.

Moos, Stanislaus von, 'Karl Moser und die moderne Architektur', in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 29, 4./5. Februar 1984, pp. 65-66.

Moos 1985:

Moos, Stanislaus von, 'Karl Moser und die moderne Architektur', in: *Fünf Punkte in der Architekturgeschichte*, hrsg. von Katharina Medici-Mall, (Festschrift für Adolf Max Vogt, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur), Basel/Boston/Stuttgart: Birkhäuser Verlag 1985, pp. 248-275.

Moser, Karl, 'Die Entwicklung des Museums', in: *Gebäudelehre. Kunstmuseen*, 1926 (Vorträge gehalten Sommer 1926), in: KM-Archiv.

Moser, Karl, 'Das Zürcher Kunsthaus', in: *Raschers Jahrbuch II*, hrsg. von Konrad Falke, Zürich 1911.

Moser, Karl, 'Prof. Dr. Karl Moser, Architekt', in: *Schweizerische Bauzeitung*, Bd.107, Nr.14, 4. April 1936, pp. 154-155. (Curriculum vitae des Architekten anstelle eines Nachrufes).

Moser, Karl, 'Die kirchliche Kunst an der Landesausstellung. Jury-Bericht von Prof. Karl Moser, Architekt', in: *Das Werk*, Heft 7, Juli 1915, pp. 121-136.

Mühlestein 1914:

Mühlestein, Hans, *Ferdinand Hodler. Ein Deutungsversuch*, Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1914.

Mühlestein/Schmidt 1942:

Mühlestein, Hans/Schmidt, Georg, *Ferdinand Hodler. 1853 - 1918. Sein Leben und sein Werk*, Erlenbach-Zürich: Eugen Rentsch Verlag, 1942

Müller 1941:

Müller, Werner Y., *Die Kunst Ferdinand Hodlers. Reife und Spätwerk. 1895 - 1918*, Zürich: Rascher Verlag, 1941.

München 1995 :

Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790 - 1990. Katalog der Ausstellungen in München, Haus der Kunst, London, Hayward Gallery, Berlin, Nationalgalerie, 1995.

München 1999:

Ferdinand Hodler, (Hrsg. von Rudolf Koella), Katalog der Ausstellungen in München, Hypo-Kulturstiftung und Wuppertal, Von der Heydt-Museum, München: Hirmer Verlag, 1999.

Murray-Roberson, Anne, *Grasset. Pionnier de l'Art Nouveau*, Paris: Bibliothèque des Arts, 1981.

Nabakowski, Gislin/Sander, Helke/Gorsen, Peter, *Frauen in der Kunst*, (2 Bde.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

Nasgaard, Roald, *The Mystic North. Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America 1890 - 1940*, (Katalog der Ausstellungen in Toronto, Art Gallery of Ontario und Cincinnati, Cincinnati Art Museum), Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 1984.

Neuchâtel 1983 :

Léopold Robert et les peintres de l'Italie romantique, Katalog der Ausstellung in Neuchâtel, Musée des Beaux-Arts, 1983.

Nicholson, Benedict , *Courbet: The Studio of the Painter*, London: Allen Lane, 1973.

Olten 1998:

Brüschweiler, Jura, *Hodler-Werke aus Sarajewo. Die Sammlung und Sammlerin Jeanne Charles Cerani-Cisic*, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Olten, Bern: Benteli Verlag, 1998.

Overath, Angelika, 'Die Blaue Energie der Dichter. Von Novalis' "blauer Blume" zur Zeitfarbe der Moderne', in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15./16. Juli 1995, p. 61.

Pauli, Gustav, *Die Kunsthalle. Ihr Bau und ihre Einrichtung*, (Kunsthalle zu Hamburg, Kleine Führer, Nr. 1), Hamburg, 1920.

Paris, Jean, 'Drei Augen-Blicke', in: *Der Betrachter im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hrsg. von Wolfgang Kemp, Köln: DuMont Buchverlag, 1985, pp. 51-61.

Paris 1968-1969:

Baudelaire, Katalog der Ausstellung in Paris, Petit Palais, 1968-1969.

Paris 1994:

La Jeunesse des Musées. Les musées de France au XIXe siècle, Katalog der Ausstellung im Musée d'Orsay, Paris, 1994.

Paris 2000:

1900, Katalog der Ausstellung in den Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, Paris: Réunion des musées nationaux, 2000.

Partsch 1994:

Partsch, Susanna, *Gustav Klimt. Maler der Frauen*, München/New York: Prestel-Verlag, 1994.

Paz, Octavio, 'Présence et présent', in: *Preuves*, Nr. 207, Mai 1968, pp. 7-11.

Péladan, Joséphin, *La décadence Latine. Ethopée. VII. Coeur en Peine*. Paris : E. Dentu, Editeur, 1890.

Pellanda, Paola, L'esilio svizzero di Gustave Courbet (1873-1877). Significato e importanza di questo periodo nella parabola artistica courbettiana, Lizentiatsarbeit an der Universität Zürich, 1989.

Petrie, Brian, *Puvis de Chavannes*, hrsg. Von Simon Lee, Brookfield: Ashgate Publishing Company, 1997.

Platz, H., 'Architekt Karl Moser in der baukünstlerischen Entwicklung seiner Zeit. Zu seinem 70. Geburtstag am 10. August 1930', in: *Schweizerische Bauzeitung*, Bd. 96, Nr. 6, pp. 65-76.

Pleyne, Marcelin, 'Courbet public et privé', in: *Les modernes et la tradition*, Paris: Gallimard, 1990.

Popp, Anny E., 'Ferdinand Hodler. Einiges über seine Kompositionsprinzipien', in: *Die bildenden Künste* (Wiener Monatshefte), 1919.

Portmann, Paul, Kompositionsgesetze in der Malerei von Ferdinand Hodler. Nachgewiesen an den Figurengruppen von 1890 - 1918, Dissertation an der Universität Zürich, Winterthur, 1956.

Puvis de Chavannes 1976-1977:

Puvis de Chavannes, Katalog der Ausstellungen in Paris, Grand Palais und Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976-1977.

Prévost, Jean, Baudelaire. Essai sur la création et l'inspiration poétiques, Paris: Mercure de France, 1964.

Programm der innern Einrichtung der neuen Universität des Kantons Zürich (Kollegiengebäude und Biologisches Institut), verfasst von der akademischen Baukommission, Zürich, Februar 1910.

Protokolle der Zürcher Kunstgesellschaft 1906 - 1919.

Reijen, Willem van (Hrsg.), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

Reinle, Adolf, Kunstgeschichte der Schweiz. Die Kunst des 19. Jahrhunderts.

Architektur/Malerei/Plastik, Frauenfeld: Verlag von Huber & Co., 1962.

Rewald, John, Post-Impressionism from van Gogh to Gauguin, New York, 1978.

Roebing, Irmgard (Hrsg.), *Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende*, (Frauen in Geschichte und Gesellschaft. Herausgegeben von Annette Kuhn und Valentine Rothe, Band 14), Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1989.

Rosenblum 1981:

Rosenblum, Robert, Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko, München: Schirmer/Mosel Verlag, 1981.

Rotterdam 1989:

Ensor Hodler Kruyder Munch. Wegbereiter der Moderne/Pioneers of Modernism, Katalog der Ausstellung im Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Bern: Benteli Verlag, 1989.

Rubin, James Henry, *Realism and Social Thought in Courbet and Proudhon*, Princeton: Princeton University Press, 1980.

Rumpel, Heinrich, 'Böcklin und Hodler', in: *Gotthard Jedlicka. Eine Gedenkschrift. Beiträge zur Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Eduard Hüttinger und Hans A. Lüthy, Zürich: Orell Füssli Verlag, 1974, pp. 89-103.

Salons der Rose + Croix 1981:

Exhibitions of the Rosicrucian Salon, (Faksimile der Kataloge der Salons der Rose + Croix), New York/London: Garland Publishing, Inc., 1981.

Schlapeit-Beck, Dagmar, *Frauenarbeit in der Malerei 1870 - 1900. Das Arbeitsbild im deutschen Naturalismus*, Berlin: Verlag für Ausbildung und Studium in der Elefanten Press, 1985.

Schmalenbach, Fritz, 'Die Struktur der Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert', in: *Neue Studien über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bern: Rota-Verlag, pp. 70-77.

Schmid, Ernst Heinrich, *Rückzug bei Marignano im Waffensaal des Landesmuseums Zürich*, Dissertation an der Universität Zürich, 1946.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (Hrsg.), *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760 - 1830*, eine Ausstellung des Historischen Museums Frankfurt, Frankfurt: Jonas Verlag, 1989.

Schröder, Klaus Albrecht, *Egon Schiele. Eros und Passion*, München/New York: Prestel Verlag, 1995.

Schug, Bert, *Gustave Courbet. Das Atelier*, Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1962.

Schuré, Eduard, *Die grossen Eingeweihten. Geheimlehren der Religionen*, Bern/München/Wien: Scherz Verlag für Otto Wilhelm Verlag, 1965/1976.

Settele, Christoph, *Zum Mythos Frau im Frühwerk Alfred Kubins*, Luzern: Zyklop Verlag, 1992.

Silva, Jean da, *Le Salon de la Rose + Croix (1892-1897)*, Paris: Editions Syros-Alternatives, 1991.

Solothurn 1981:

Dübi-Müller-Stiftung/Josef Müller-Stiftung, (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Kataloge Schweizer Museen und Sammlung 6), Kunstmuseum Solothurn, 1981.

Solothurn 1984:

Gertrud Dübi-Müller Dokumentarphotographien. Katalog der Ausstellung im Graphischen Kabinett des Kunstmuseums Solothurn, (Herausgegeben von der Schweizerischen Stiftung für die Photographie und dem Kunstmuseum Solothurn), Solothurn: Verlag Vogt-Schild AG, 1984.

Starl, Timm, *Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Marburg: Jonas Verlag, 1991.

St. Gallen 1994:

Ein Briefwechsel zwischen Dr. Ulrich Diem und Ferdinand Hodler zur ersten Hodler-Ausstellung in St. Gallen und zum Ankauf des Bildes 'Lied aus der Ferne' 1906, bearbeitet von Rudolf Hanhart, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum St. Gallen, 1994.

Stockholm 2000:

Seelenreich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920, Katalog der Ausstellung in der Schirn Kunsthalle, Frankfurt, im Birmingham Museum und in der Art Gallery und im Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm, 2000.

Strobl, Alice, 'Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt', in: *Albertina Studien 4*, 1964, pp. 138-169.

Strebel, Ernst, 'Karl Mosers neoklassizistische Architektur', in: *Fünf Punkte in der Architekturgeschichte*, hrsg. von Katharina Medici-Mall, (Festschrift für Adolf Max Vogt, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur), Basel/Boston/Stuttgart: Birkhäuser Verlag 1985, pp. 230-247.

Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen 1998:

Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen. Katalog der Erwerbungen 1992-1996, Schaffhausen: Sturzenegger-Stiftung, 1998.

Stuttgart 1993:

Edvard Munch und seine Modelle, Katalog der Ausstellung in Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1993

Stutzer, Beat/Windhöfel, Lutz, *Augusto Giacometti. Leben und Werk*, Chur: Verlag Bündner Monatsblatt, 1991.

Tavel, Hans Christoph von, *Ein Jahrhundert Schweizer Kunst. Malerei und Plastik. Von Böcklin bis Alberto Giacometti*, Genf: Skira, 1969.

Tickner, Lisa, 'Feminismus, Kunstgeschichte und der geschlechtsspezifische Unterschied', in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 2/1990, pp. 5-36.

Tischbein 1987-1988:

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Katalog der Ausstellungen in Oldenburg/Cismar/Frankfurt, 1987-1988.

Toronto 1975:

Puvis de Chavannes and the Modern Tradition, Katalog der Ausstellung in Toronto, Art Gallery of Ontario, 1975.

Trachsel, Albert, *Le Cycle*, Genève: Chez l'auteur, 1, rue de la Tertasse, 1893.

Trachsel, Albert, *Les Fêtes Réelles*, Paris: Société du Mercure de France, 1897.

Traeger, Jörg, 'Sehnsucht nach der Form. Zur grossen Monographie über Adolf von Hildebrand', in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12./13. November 1994, p. 67.

Trog, Hans, Erinnerung an die Hodler-Ausstellung im Zürcher Kunsthaus, Sommer 1917, Zürich: Rascher Verlag, 1918.

Trog, Hans/Glaser, Curt, *Hermann Huber. Eine Monographie*, Potsdam: Müller & Co./ Verlag, 1924.

Universität Zürich, (Schweizerische Kunstführer, herausgegeben von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Serie 27, Nr. 270), Basel 1980.

Venedig 1995 :

Identity and Alterity. Figures of the Body 1895/1995, (La Biennale di Venezia, 46. esposizione internazionale d'arte), Katalog der Biennale, Venedig: Marsilio Editore, 1995.

Vergo, Peter, 'Gustav Klimts Philosophie und das Programm der Universitäts gemälde', in: *Klimt Studien, Mitteilungen der Österreichischen Galerie 22/23*, 1978/79, Nr. 66/67, pp. 69-100.

Vergo, Peter, 'Musik und bildende Kunst', in: *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990*, Katalog der Ausstellungen in München, Haus der Kunst, National Gallery of Scotland, London, Hayward Gallery und Berlin, Nationalgalerie, 1995.

Vignau-Wilberg, Peter, Museum der Stadt Solothurn. Gemälde und Skulpturen, Solothurn, 1973.

Vignau-Wilberg, Peter, 'Ferdinand Hodlers Parallelismus', in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Band 51, 1994, pp. 285-294.

Vogel, Matthias, *Johann Heinrich Füssli – Darsteller der Leidenschaft*, ZIP (Zürcher Schriften zur Kunst-, Architektur- und Kulturgeschichte, Bd. 2), Zürich, 2001.

W., O., 'Vom dekorativen Schmuck des Innern der neuen Zürcher Universität', in: *Schweiz*, 18, 1914, pp. 211-212.

Wälchli, Gottfried, *Paul Bodmer*, Zürich: Rascher Verlag, 1954.

Waldkirch, Bernhard von, 'Jena und das Geistige in der Kunst von Ferdinand Hodler', in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Band 51, 1994, pp. 339-344.

Waldkirch, Bernhard von, 'Dimensionen der Unendlichkeit. Eine Ideen-Skizze zur Malerei von Ferdinand Hodler in fünf Teilen', in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Band 51, 1994, pp. 345-350.

Waldkirch 1998:

Waldkirch, Bernhard von, Ferdinand Hodler. Tanz und Streit. Zeichnungen zu den Wandbildern ‚Blick in die Unendlichkeit‘, ‚Floraison‘, ‚Die Schlacht bei Murten‘ aus der Graphischen Sammlung, (Teil 3, Sammlungsheft 22), Katalog der Ausstellung im Kunsthaus Zürich, Zürich, 1998.

Wahl, Volker, Jena als Kunststadt. Begegnungen mit der modernen Kunst in der thüringischen Universitätsstadt zwischen 1900 und 1933, (Seemann-Beiträge zur Kunstwissenschaft), Leipzig: VEB, E.A. Seemann Verlag, 1988.

Die Wandmalereien in der Waffenhalle des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich. Dokumentierter Spezialbericht der Museums-Direktion an die Eidgen. Landesmuseums-Kommission, Zürich: Orell Füssli, 1900.

Wartmann 1912:

Wartmann, Wilhelm, *Zeichnungen von Ferd. Hodler*, (Sonderabdruck aus dem Jahresbericht 1912 der Zürcher Kunstgesellschaft), Zürich, 1912.

Wartmann, Wilhelm, *Hodler in Zürich*, (Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, 1919), Zürich: Verlag der Zürcher Kunstgesellschaft, 1919.

Waser, Maria, *Wege zu Hodler*, Zürich/Leipzig 1927: Rascher Verlag, 1927.

Weese, Arthur, *Aus der Welt Ferdinand Hodlers. Sein Werdegang auf Grund der Sommerausstellung im Zürcher Kunsthau*, Bern: Verlag von A. Franke, 1918.

Der Wettbewerb für die Universitätsbauten in Zürich. Darstellung der preisgekrönten Entwürfe. Gutachten des Preisgerichts. (Sonderabdruck aus der Schweizerischen Bauzeitung, Bd. LI, Nr. 12, 13 und 15), Zürich: Verlag der Schweizerischen Bauzeitung in Zürich, 1908.

Widmann 1894:

Josef Viktor Widmann, *Die dritte nationale Kunstausstellung der Schweiz in Bern*, in: *Bund*, 11. Mai 1894, (unpag.).

Widmann, Fritz, *Erinnerungen an Ferdinand Hodler*, Biel: Verlag Daniel Andres & Co, 1981.

Widmer 1919:

Widmer, Johannes, *Von Hodlers letztem Lebensjahr*, Zürich: Rascher Verlag, 1919.

Widmer, Johannès, *Les Hodler de la Collection Russ-Young à Serrières-Neuchâtel*, Genève: Editions d'Art Boissonnas, 1923.

Wien 1964:

Ferdinand Hodler. 1853-1918, Katalog der Ausstellung in Wien, Sezession, 1962-1963.

Wien 1969:

Schönberg - Webern - Berg. Bilder - Partituren - Dokumente, Katalog der Ausstellung in Wien, Museum des 20. Jahrhunderts, Schweizergarten, 1969.

Wien 1989:

Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele, Katalog der Ausstellung der Wiener Festwochen in Zusammenarbeit mit dem Historischen Museum der Stadt Wien, hrsg. von Jean Clair, Cathrin Pichler, Wolfgang Pircher, Wien: Löcker Verlag, 1989.

Wien 1992-1993:

Ferdinand Hodler und Wien, Katalog der Ausstellung in Wien, Österreichische Galerie, Oberes Belvedere, 1992-1993.

Wien 2000:

Klimt und die Frauen, (Hrsg. von Tobias G. Natter und Gerbert Frodl), Katalog der Ausstellung in der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien, 2000-2001.

Wien 2002:

Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video, Katalog der Ausstellung in Wien, Kunsthalle Wien, 2002.

Winterthur 1973:

Künstlerfreude um Arthur und Hedy Hahnloser-Bühler, Französische und Schweizer Kunst, 1890 - 1940, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur, 1973.

Wölfflin, Heinrich, *Kleine Schriften (1886-1933)*, (Herausgegeben von Josef Gantner, Basel, 1946, pp. 140-144.

Wolfensberger (ohne Jahr):

Wolfensberger, Giorgio J., *Suzanne Perrotet. Ein bewegtes Leben*, Bern: Benteli Verlag, (ohne Jahr).

Wunberg, Gotthart (Hrsg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1981.

Wüthrich 1981:

Wüthrich, Lucas, *Wandgemälde. Von Münstair bis Hodler*, (Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich), Zürich: Verlag Berichthaus, 1981.

Zelger, Franz, *Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Zürich/Freiburg i. B.: Atlantis Verlag, 1973.

Zelger 1981:

Zelger, Franz, *Der frühe Hodler. Das Werk 1870 - 1890*, (Hodler-Publikation 3), Bern: Benteli Verlag, 1981.

Zürcher Kunstgesellschaft. *Jahresberichte 1905 - 1919 und Verzeichnisse der Mitglieder*, Zürich: Buchdruckerei der Neuen Zürcher Zeitung, 1905 - 1919.

Zürich 1916:

Kunsthau Zürich, Ausstellung, 30. April bis 28. Mai 1916, Katalog der Ausstellung im Kunsthau Zürich, Zürich: Buchdruckerei Neue Zürcher Zeitung, 1916.

Zürich 1917:

Ausstellung Ferdinand Hodler im Zürcher Kunsthaus. Vollständiges Verzeichnis der ausgestellten Werke, Katalog der Ausstellung in Zürich, Zürich: Verlag der Zürcher Kunstgesellschaft, 1917.

Zürich 1917a:

Ausstellung Ferdinand Hodler. Kleiner Katalog, Zürich, 1917.

Hodler Katalog 1918:

Exposition Ferdinand Hodler, Katalog der Ausstellung in der Galerie Moos, Genf, 1918.

Zürich 1963:

Ferdinand Hodler. Zeichnungen, (Zürcher Kunstgesellschaft im Helmhaus), Katalog der Ausstellung in Zürich, Helmhaus, 1963.

Zürich 1964:

Hermann Huber, Katalog der Ausstellung in Zürich, Helmhaus, 1964.

Zürich 1983:

Ferdinand Hodler. Katalog der Ausstellungen in Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Paris, Musée du Petit Palais, Zürich, Kunsthaus, Zürich: Kunsthaus Zürich, 1983.

Universität Zürich 1983:

Das Hauptgebäude der Universität Zürich, unpublizierter Katalog der Ausstellung des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich, Zürich, 1983.

Zürich 1986:

Hodler. Ölbilder und Zeichnungen aus der Sammlung Josef Müller sowie aus Schweizer Privatbesitz, Katalog der Ausstellung in Zürich, Galerie Römer, 1986.

Zürich 1987-1988:

Edvard Munch, Katalog der Ausstellungen in Essen, Museum Folkwang und Zürich, Kunsthaus Zürich, 1987-1988.

Zürich 1990:

Ferdinand Hodler. Vom Frühwerk bis zur Jahrhundertwende. Zeichnungen aus der Graphischen Sammlung des Kunsthauses Zürich. Katalog der Ausstellungen in Zürich, Graphisches Kabinett, Kunsthaus und Hannover, Landesgalerie im Niedersächsischen Landesmuseum, hrsg. von Bernhard von Waldkirch, (Sammlungsheft 15), Zürich: Kunsthaus Zürich, 1990.

Zürich 1992,1:

Ferdinand Hodler. Zeichnungen der Reifezeit 1900 - 1918 aus der Graphischen Sammlung des Kunsthauses Zürich, Katalog der Ausstellung in Zürich, Graphisches Kabinett, hrsg. von Bernhard von Waldkirch, (Sammlungsheft 17), Zürich: Kunsthaus Zürich 1992.

Zürich 1992,2:

Gustav Klimt. Katalog der Ausstellung in Zürich, Kunsthaus Zürich, 1992.

Zürich 1998:

Die Erfindung der Schweiz 1848-1948. Bildentwürfe einer Nation, Katalog der Ausstellung in Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich: Schweizerisches Landesmuseum und Chronos Verlag, 1998.

Zürich 2001:

Johann Caspar Lavater, Katalog der Ausstellung in Zürich: Kunsthaus Zürich, 2001.

'Zweiter Wettbewerb für ein Kunsthaus Zürich', in: *Schweizerische Bauzeitung*, 11. Juni 1904, pp. 281-285.

'Das Zürcher Kunsthaus', in: *Schweizerische Bauzeitung*, 8. Oktober 1910, pp. 193-196.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

„L’art c’est le geste de la beauté“

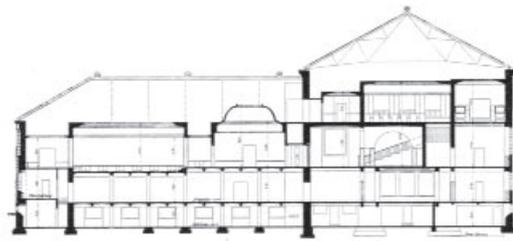
Blick in die Unendlichkeit und Floraison

Das Wandbild Ferdinand Hodlers für das Kunsthaus Zürich und
das Wandbildprojekt für die Zürcher Universität

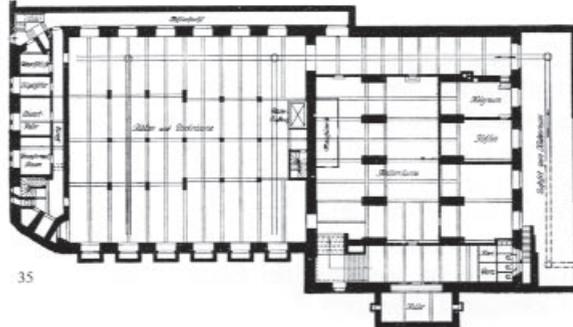
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

I Die Auftragsgeschichte von *Blick in die Unendlichkeit*

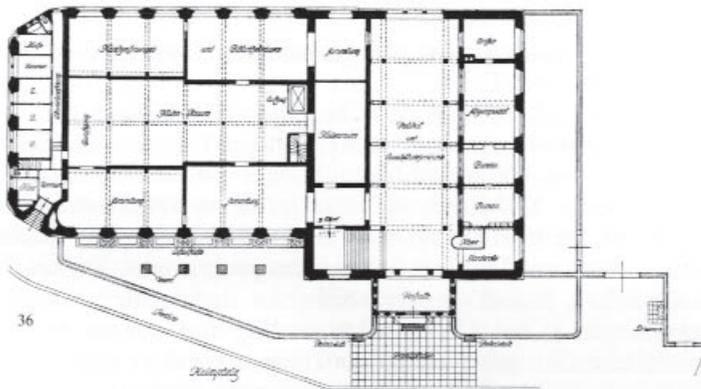
1 Karl Moser, Pläne für das
Kunsthhaus Zürich: Schnitt (34)
und Grundrisse
(35: Kellergeschoss,
36: Erdgeschoss,
37: Obergeschoss,
38: Dachgeschoss des
Kunsthhauses Zürich).



34



35



36



37

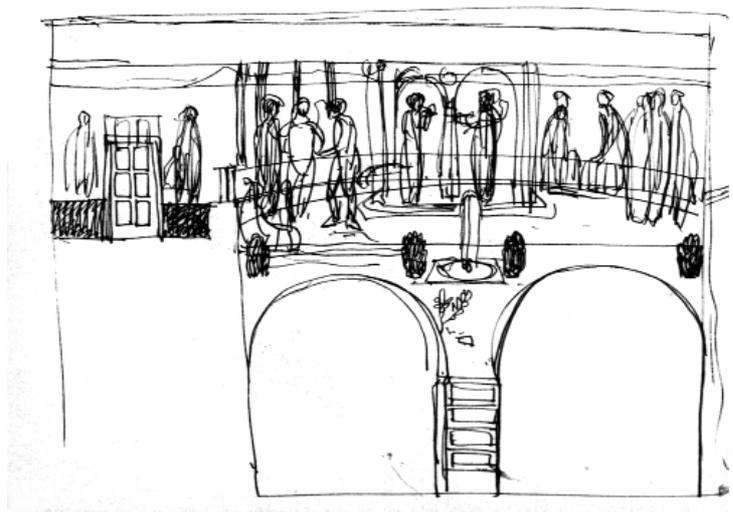


38

2 Historische Fotografie des Treppenhauses im Kunsthaus Zürich mit einem Ausschnitt des Gemäldes *Der Schwingerumzug* von Ferdinand Hodler, Archiv gta-ETH, Zürich.



3 Karl Moser, *Skizze des Wandbildes für das Kunsthaus Zürich*, KM-1911-TGB-3.



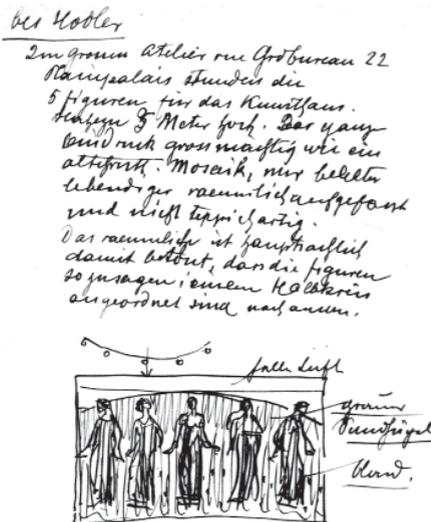
4 Puvis de Chavannes, *Maquette de la décoration de l'escalier du musée des Beaux Arts de Lyon*, um 1886, Öl, Bleistift auf Papier auf Karton, 30,5 x 171,5 cm, Inv. 1980-12, Musée des Beaux-Arts de Lyon.



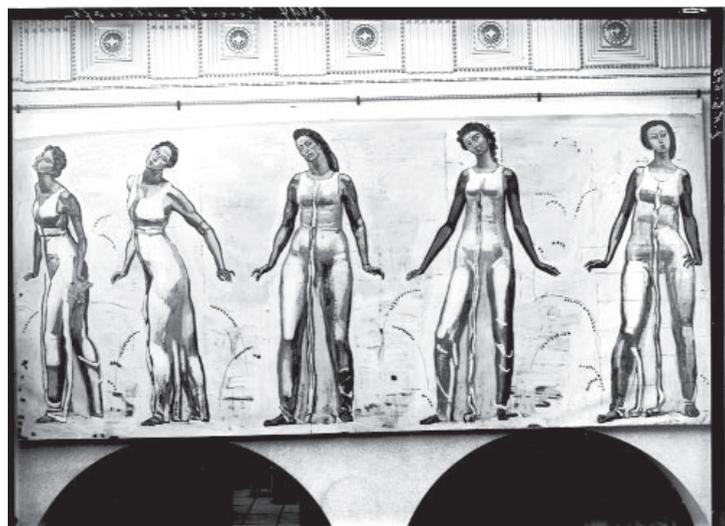
8 Ferdinand Hodler, 'Blick in die Unendlichkeit', Endgültiger Kompositions-Entwurf, 1913, Feder und Bleistift auf Papier, Kunstmuseum Bern.



9 Karl Moser, Skizze von 'Blick in die Unendlichkeit', 1914, KM-1914-TGB-10.

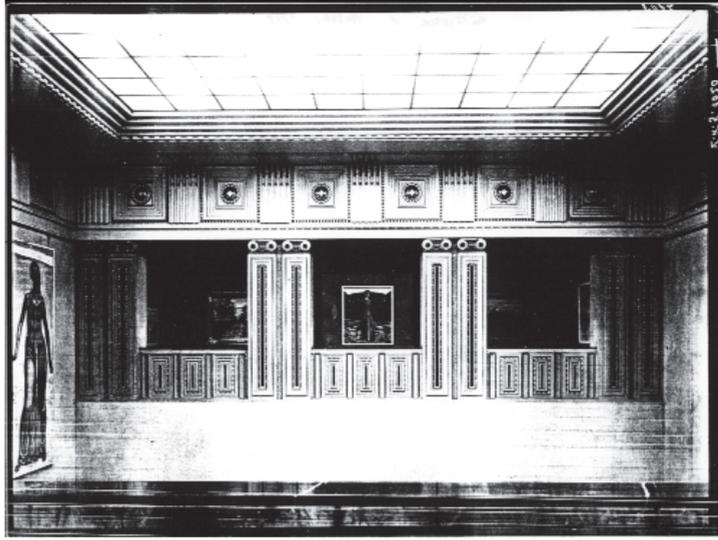


10 Unbekannter Fotograf, Versuchshängung der Basler Fassung von 'Blick in die Unendlichkeit' im Treppenhaus des Kunsthauses, Ende Januar-Anfang März 1916, Fotografie nach Glasnegativ 671, Archiv ZKG, Kunsthaus Zürich.



11 Unbekannter Fotograf, *Blick in die Ausstellung 'Ferdinand Hodler' im Kunsthaus Zürich, 2.*

Obergeschoss, 1917 in: Archiv ZKG.



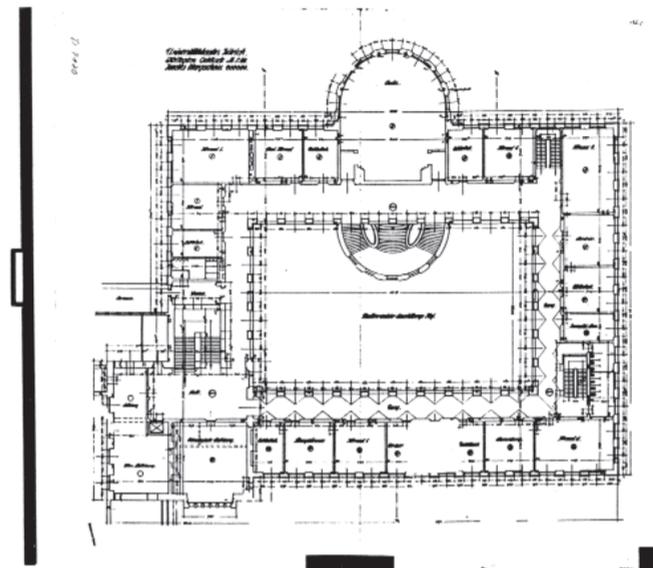
II Die Auftragsgeschichte von *Floraion*

der Universitäts-Kollegiengebäude

I. Ausführungsplan, Grundriss 2.

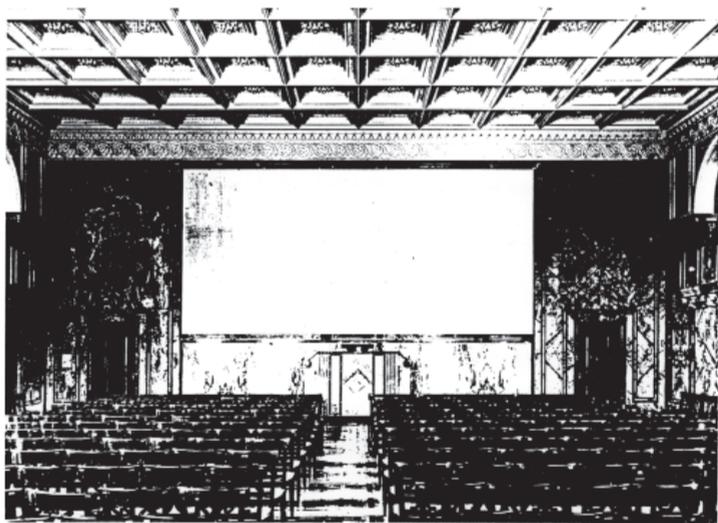
Obergeschoss, 1910-11,

StAZ Plan D 2180, StAZ.

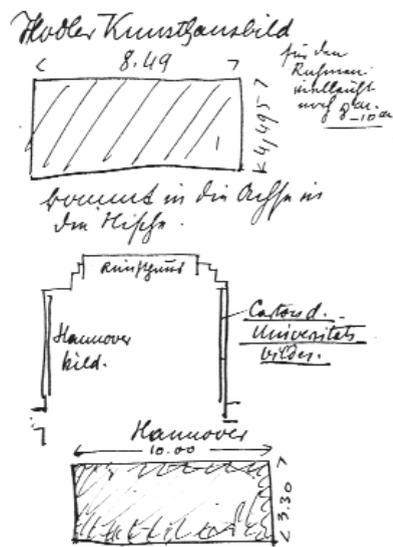


13 Unbekannter Fotograf, *Hauptgebäude der Universität. Kollegiengebäude I. Inneres. 2.*

Obergeschoss. *Aula (201)*, 1919,
Neg. Nr. z 3285, Denkmalpflege
des Kantons Zürich, Zürich.

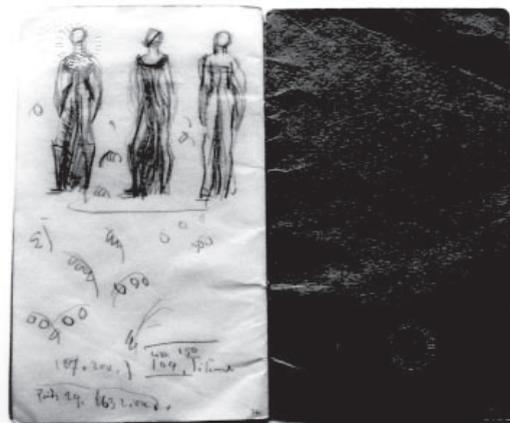


14 Karl Moser, Skizze für die Jubiläumsausstellung in Karlsruhe, 1914, in: KM-1914-TGB-8.1.



III Blick in die Unendlichkeit und Floraison in den Skizzenbüchern

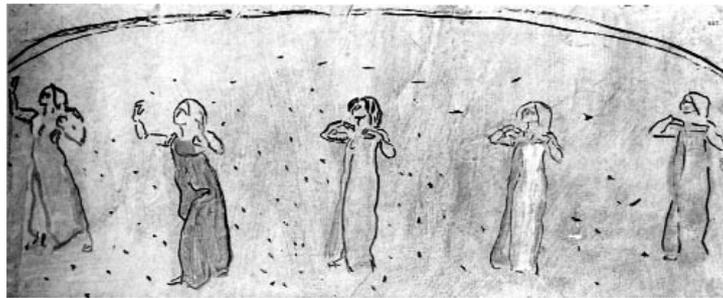
15 Ferdinand Hodler, Carnet 1976-362-3. (Abb. VIII-32).



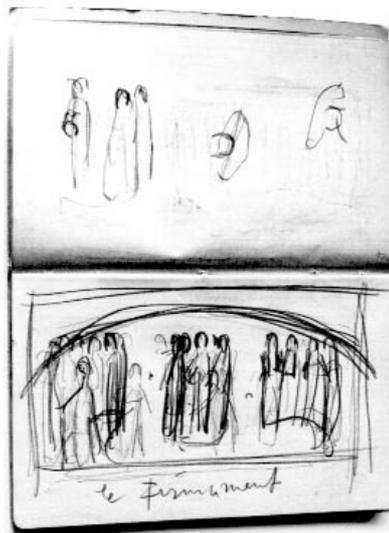
16 Ferdinand Hodler, *Ames reconnaissantes*, Carnet 1958-176-165. (Abb. I-11).



17 Ferdinand Hodler,
*Kompositionsentwurf mit fünf
 Figuren im Massstab 1:20 zu 'Blick
 in die Unendlichkeit', 1910/1913,*
 Pinsel in Schwarz und Ölfarbe,
 auf gebräuntem Transparentpapier,
 aufgezogen, 35,5 x 88,7/8 cm,
 Z. Inv. 1920/641,
 Kunsthaus Zürich.



18 Ferdinand Hodler, *Le
 firmament*, Carnet 1958-176-165.
 (Abb. I-9). Zeichnung unten.

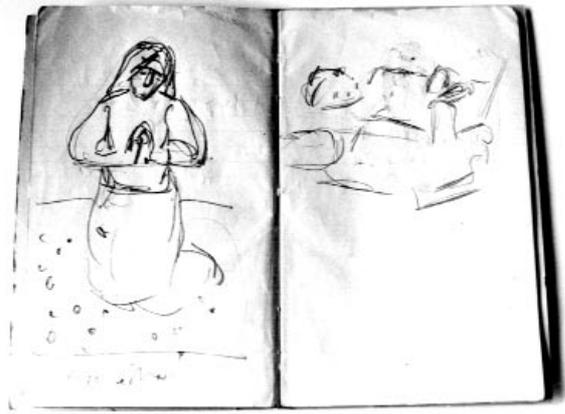


19 Karl Moser, KM-1913-TGB-4.
 Mittlere Zeichnung.

*Hier Mappen voll Studien zu der Malerei
 im Kunsthaus.*



20 Ferdinand Hodler, *Ave Maria*,
Carnet 1958-176-171. (Abb. I-35).
Zeichnung links.



21 Ferdinand Hodler, *Les joies du printemps*,
Carnet 1958-176-180.
(Abb. III-14). Zeichnung oben.



22 Ferdinand Hodler, *Les grandes joies de la vie*,
Carnet 1958-176-177. (Abb. II-34). Zeichnung oben.



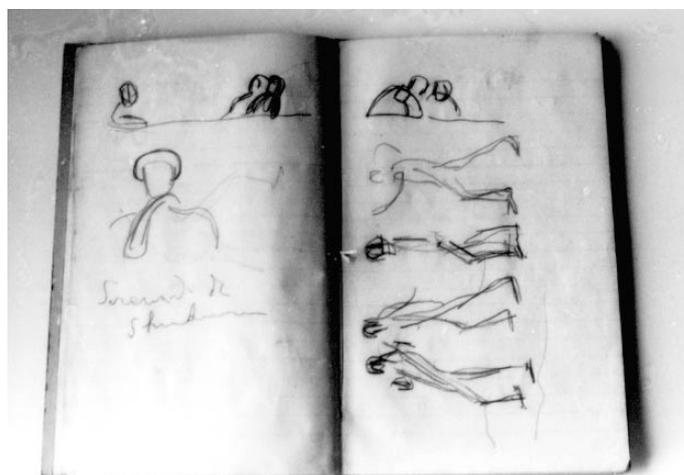
23 Ferdinand Hodler, *Les grandes joies*, Carnet 1958-176-177.
(Abb. III-1). Zeichnung oben.



24 Ferdinand Hodler, *Le son*,
Carnet 1958-176-166. (Abb. I-27).
Zeichnung oben.



25 Ferdinand Hodler, *Sérénade de Schumann*, Carnet 1958-176-173.
(Abb. II-7). Zeichnung unten.

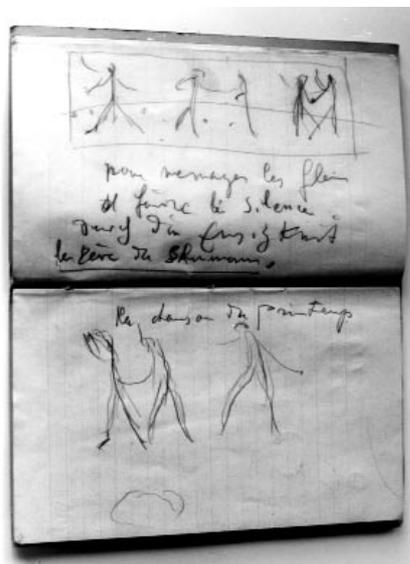


26 Ferdinand Hodler, *Freude an der Natur*, in: Mühlestein 1914, p. 388, Nr. 79.

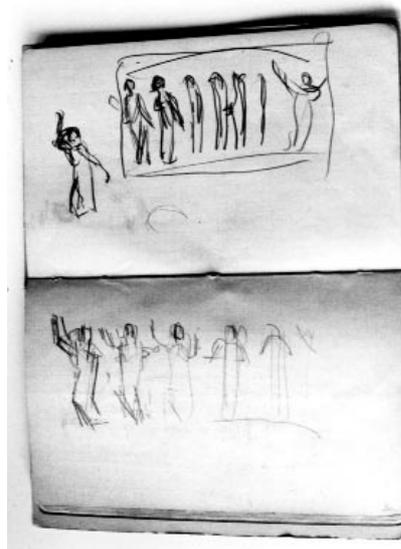


27 Ferdinand Hodler, "*Pour ménager les fleurs / et faire le silence / durch die Ewigkeit / le rêve de Schumann*", Carnet 1958-176-173. (Abb. II-5).

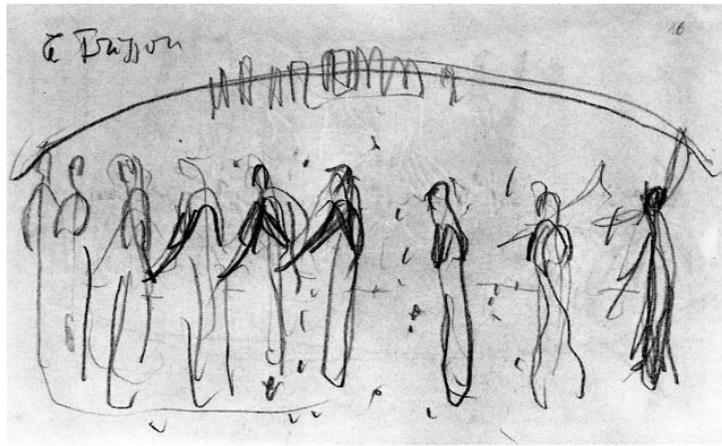
Zeichnung oben.



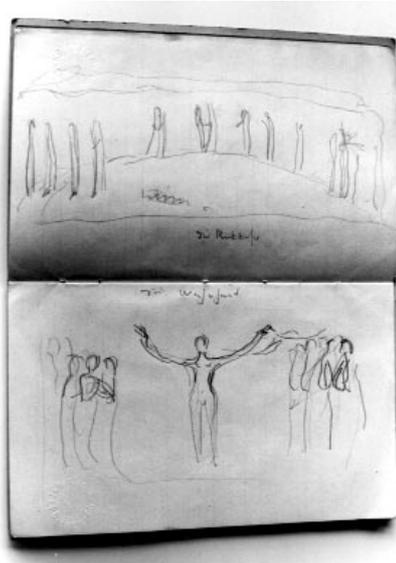
28 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-165. (Abb. I-17).



29 Ferdinand Hodler, 'Le Frisson'.
 Ideenskizze zu 'Blick in die
 Unendlichkeit', 1910/11, Bleistift,
 13,4 x 21,4 cm, Z. Inv. 1920/1138,
 Kunsthaus Zürich.



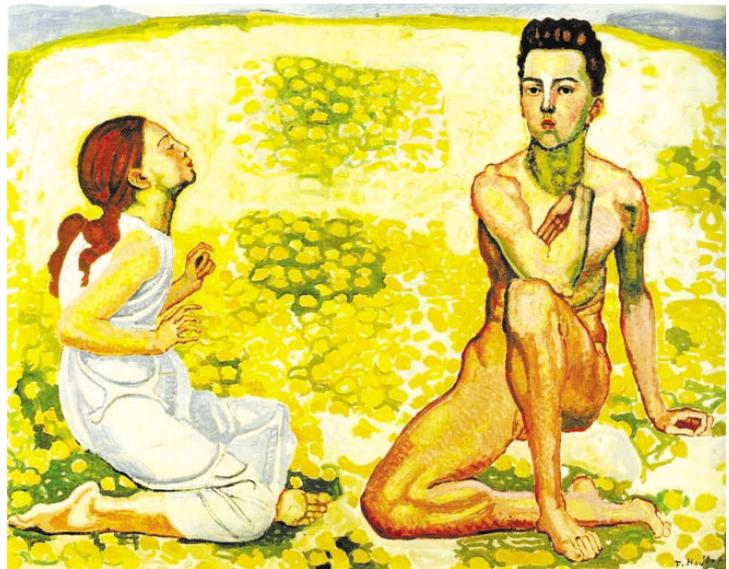
30 Ferdinand Hodler, *Die
 Wahrheit*, Carnet 1958-176-183.
 (Abb. III-20). Zeichnung unten.



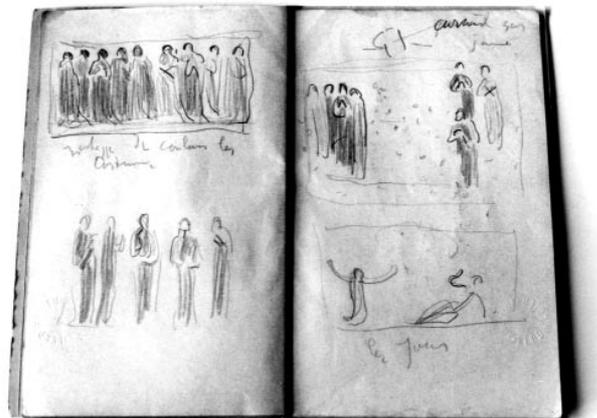
31 Ferdinand Hodler,
Die Wahrheit II, 1903, Öl auf
 Leinwand, 207 x 293 cm,
 Kunsthaus Zürich.



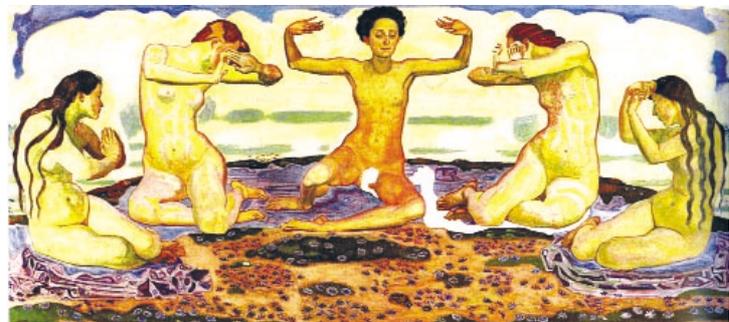
32 Ferdinand Hodler,
Der Frühling II, um 1910,
Öl auf Leinwand, 102 x 129 cm,
Privatbesitz.



33 Ferdinand Hodler, *Le jour*,
Carnet 1958-176-177. (Abb. III-3).



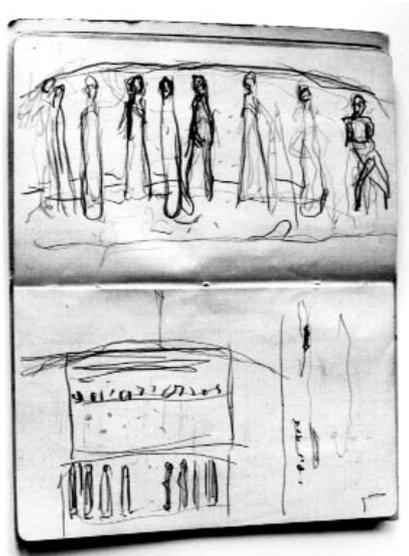
34 Ferdinand Hodler, *Der Tag I*,
1899, Öl auf Leinwand,
160 x 340 cm, Inv. 251,
Kunstmuseum Bern.



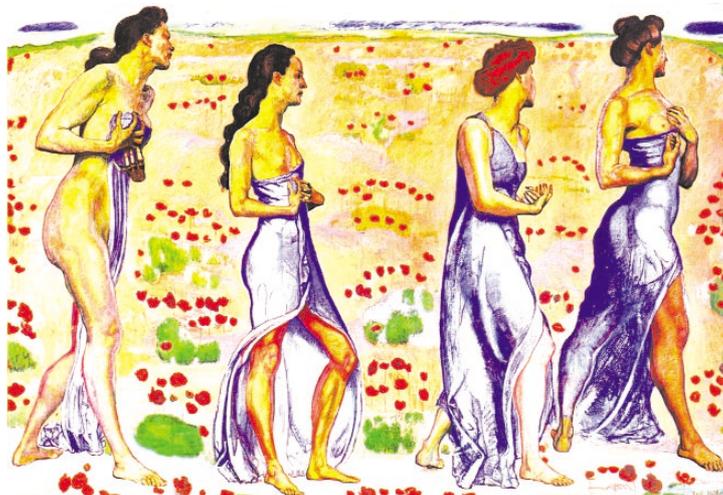
35 Ferdinand Hodler, *Schreitendes Weib*, um 1910, Öl auf Leinwand, 112,5 x 50,5 cm, bez. u. r.: F Hodler, Sammlung Thomas Schmidheiny.



36 Ferdinand Hodler, *Carnet* 1958-176-165. (Abb. I-14). Zeichnung oben, Figur aussen rechts.



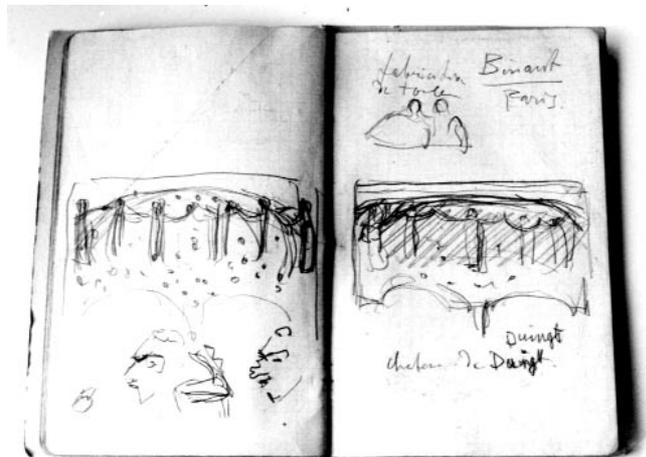
37 Ferdinand Hodler, *Die Empfindung II*, 1901-1902, Öl auf Leinwand, 193 x 280,5 cm, Privatbesitz.



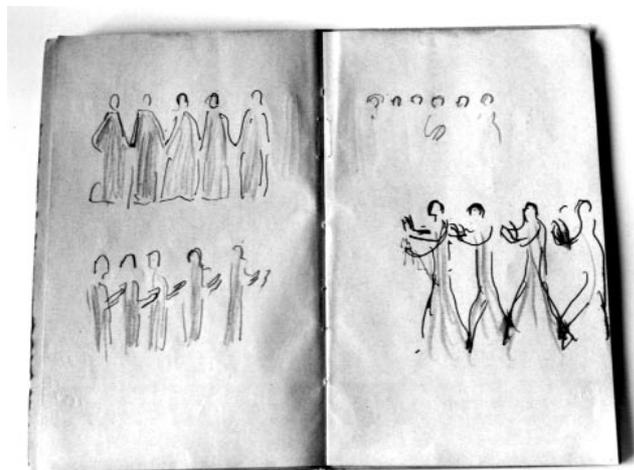
38 Emil Orlik, *Ferdinand Hodler*
beim Zeichnen in seinem Atelier,
1911, Fotografie.



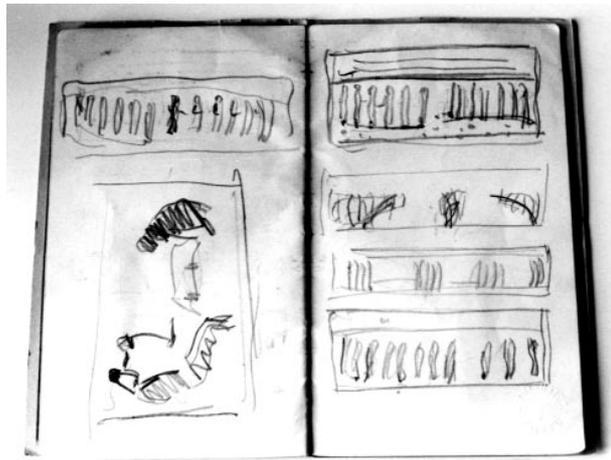
39 Ferdinand Hodler, Carnet
1958-176-165. (Abb. I-24).



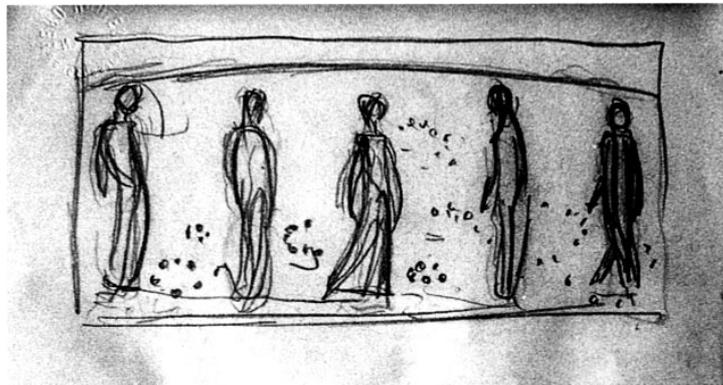
40 Ferdinand Hodler, Carnet
1958-176-173. (Abb. II-30).



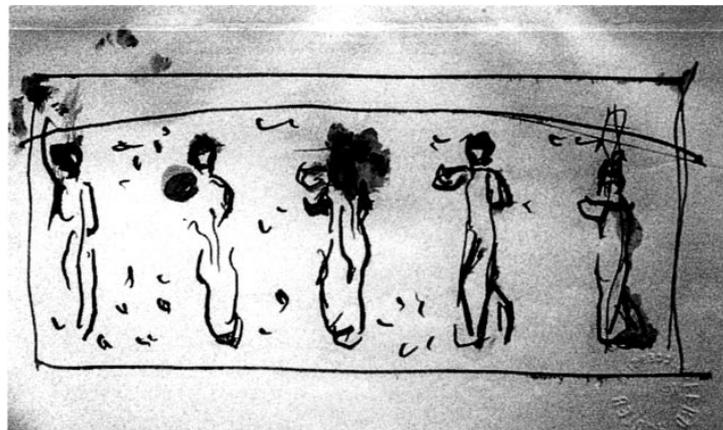
41 Ferdinand Hodler, Carnet
1958-176-198. (Abb. V-2).



42 Ferdinand Hodler, Carnet
1958-176-203. (Abb. V-15).



43 Ferdinand Hodler, Carnet
1958-176-203. (Abb. V-16).



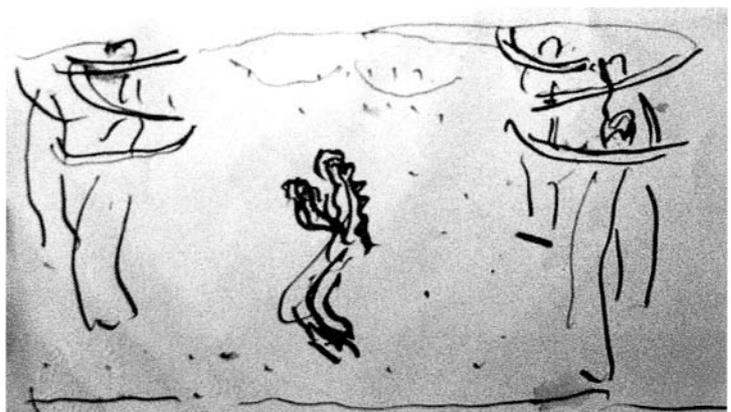
44 Ferdinand Hodler, Carnet
1958-176-362/3. (Abb. VIII-29).



45 Ferdinand Hodler, Carnet
1958-176-209. (Abb. VI-5).



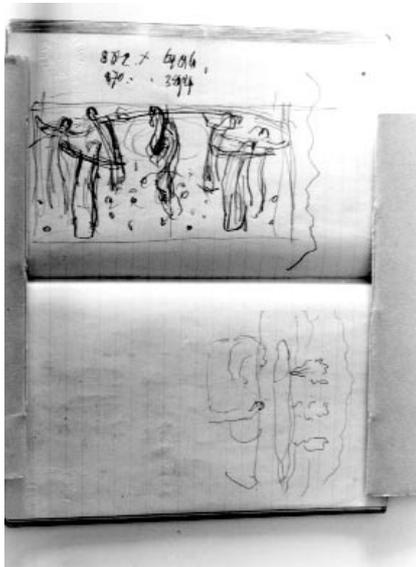
46 Ferdinand Hodler, Carnet
1958-176-209. (Abb. VI-7).



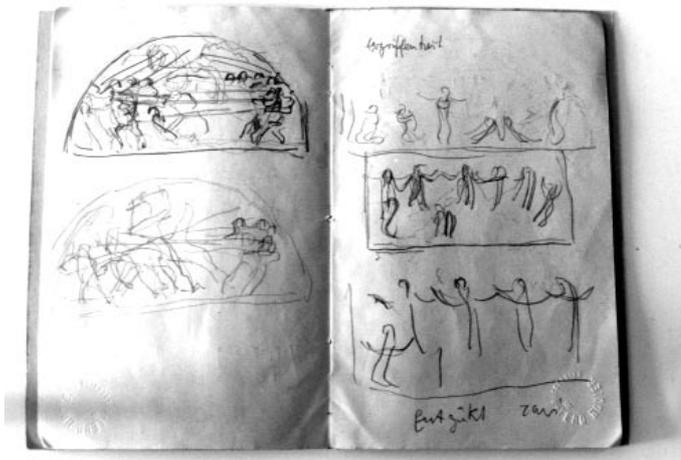
47 Ferdinand Hodler, *Ergriffenheit*,
1893, Öl auf Leinwand,
45 x 26 cm, Inv. Nr. 951,
Kunstmuseum Bern.



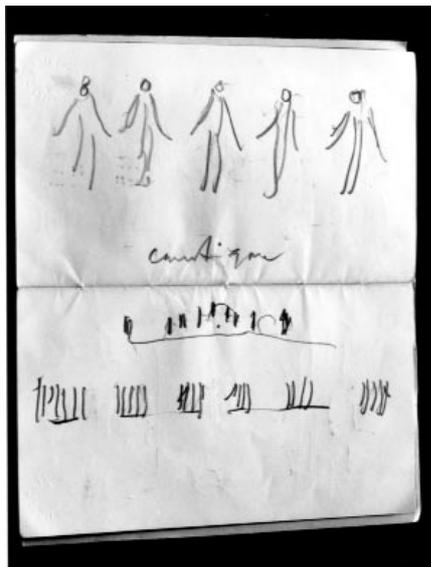
48 Ferdinand Hodler, Carnet
1958-176-212. (Abb. VII-12).



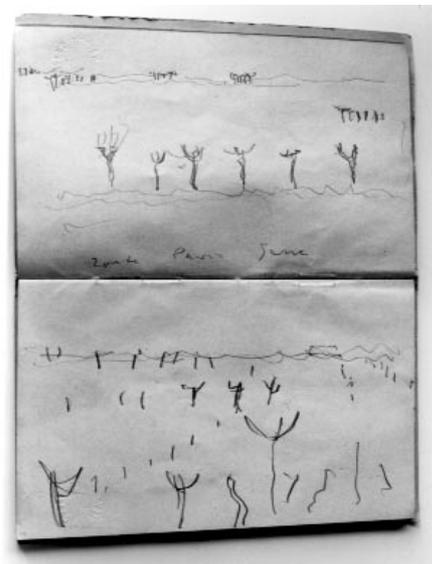
49 Ferdinand Hodler, *Ergriffenheit*,
Carnet 1958-176-220. (Abb.
VIII-15). Zeichnung rechts oben.



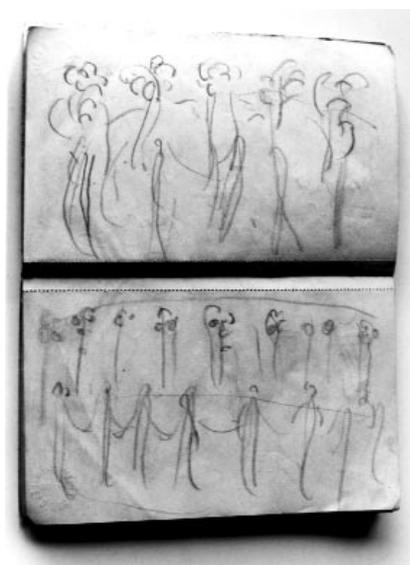
50 Ferdinand Hodler, *Cantique*,
Carnet 1958-176-210. (Abb.
VI-21). Zeichnung oben.



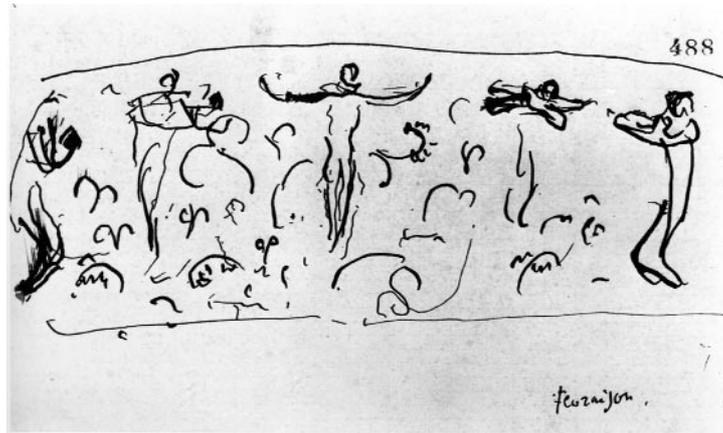
51 Ferdinand Hodler, Carnet
1958-176-177. (Abb. II-28).



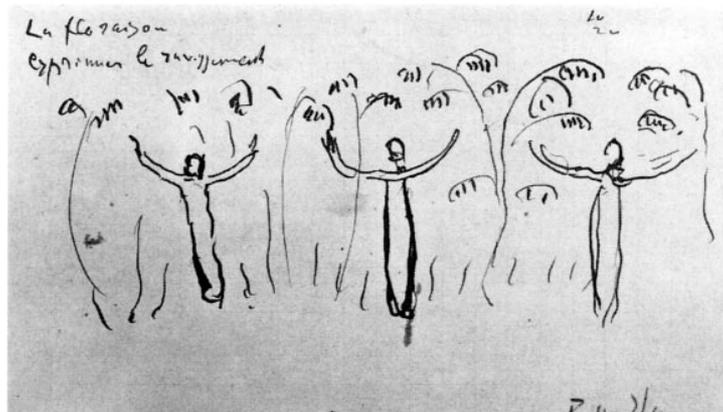
52 Ferdinand Hodler, Carnet
1958-176-205. (Abb. V-26).



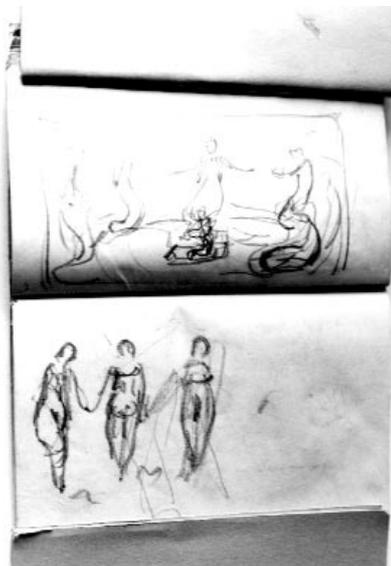
53 Ferdinand Hodler, *Floraison*.
 Ideenskizze mit fünf Figuren zu
 'Floraison', 1914/1915, Feder auf
 Papier, 12,9 x 21,1, cm, bez. u. r.
 mit Feder: *Floraison*, Z. Inv.
 1920/692, Kunsthaus Zürich .



54 Ferdinand Hodler, *La floraison*,
 exprimer le ravissement,
 1914/1915, Feder, 13,5 x 23,8 cm,
 Öffentliche Kunstsammlung, Basel.



55 Ferdinand Hodler, Carnet
 1958-176-205. (Abb. VI-2).



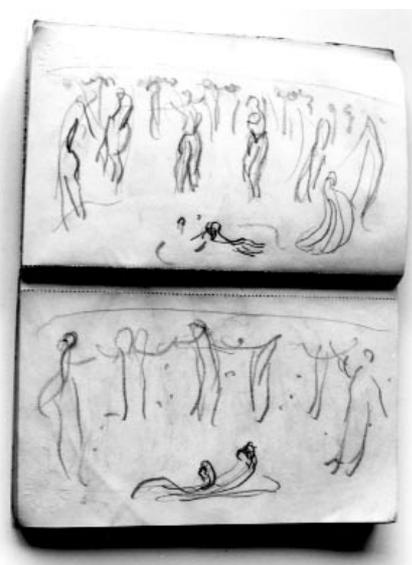
56 Ferdinand Hodler, Carnet
1958-176-211. (Abb. VI-27).



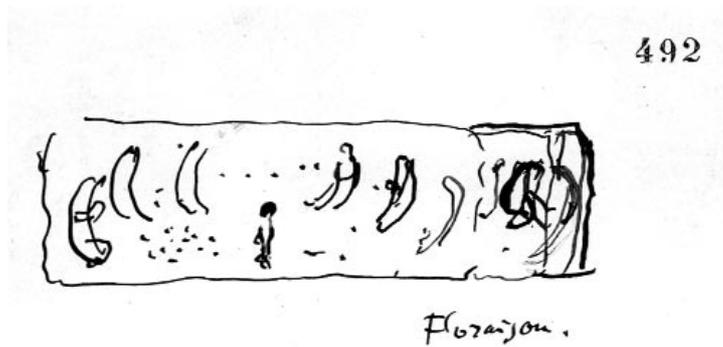
57 Ferdinand Hodler, *Bildnisstudie
Valentine Godé-Darel und
Paulette*, 1914, Bleistift auf Papier,
47,1 x 62 cm, Musée d'art et
d'histoire, Genf.



58 Ferdinand Hodler, Carnet
1958-176-205. (Abb. V-23).
Zeichnung unten.



59 Ferdinand Hodler, *Floraison*,
 1914/1915, Feder auf Papier,
 9 x 15,2 cm, Z. Inv. 1920/696,
 Kunsthaus Zürich.



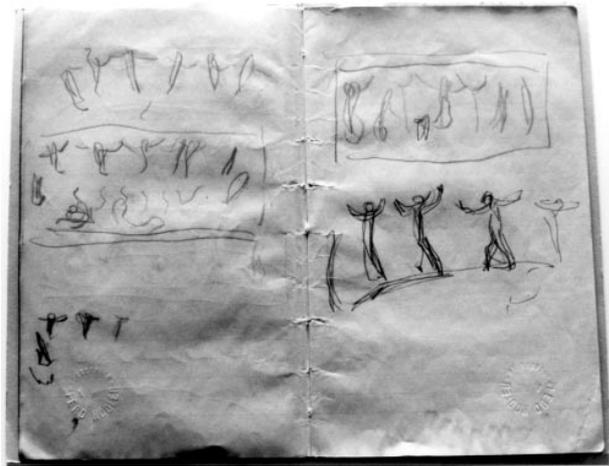
60 Ferdinand Hodler, *Ideenskizze*
 zu 'Floraison', 1914/1916, Feder,
 10,8 x 18,9 cm, Z. Inv. 1920/690,
 Kunsthaus Zürich.



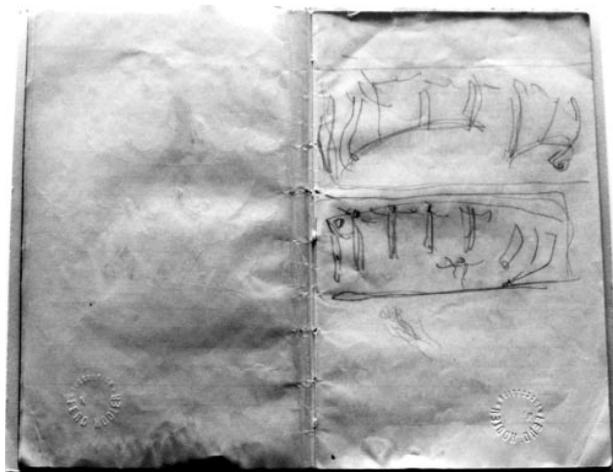
61 Ferdinand Hodler, *Der Auserwählte*, 1893/94, Tempera und Öl
 auf Leinwand, 219 x 296 cm, Inv.
 Nr. 952, Gottfried Keller-Stiftung,
 Kunstmuseum Bern.



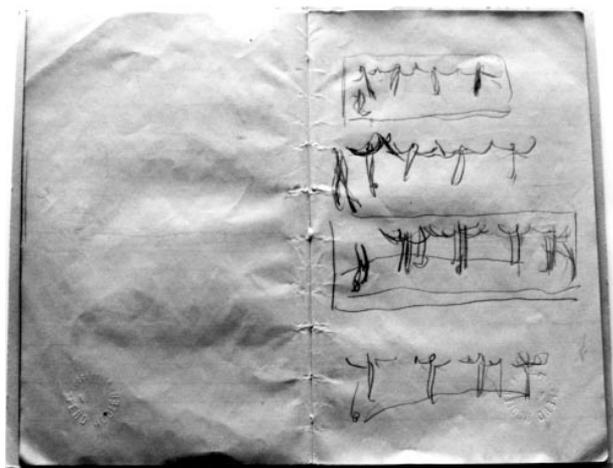
62 Ferdinand Hodler, Carnet
1958-176-231. (Abb. VIII-26).



63 Ferdinand Hodler, Carnet
1958-176-231. (Abb. VIII-27).

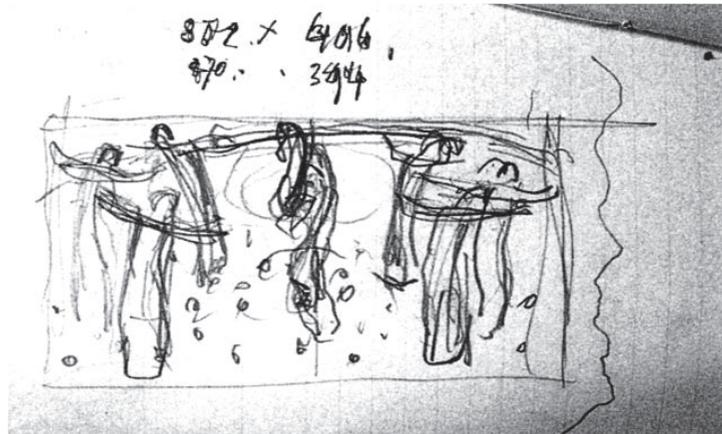


64 Ferdinand Hodler, Carnet
1958-176-231. (Abb. VIII-25).



V *Floraison* – „Le chef d'oeuvre inconnu“

65 Ferdinand Hodler, *Carnet*
1958-176-209. (Abb. VI-12).



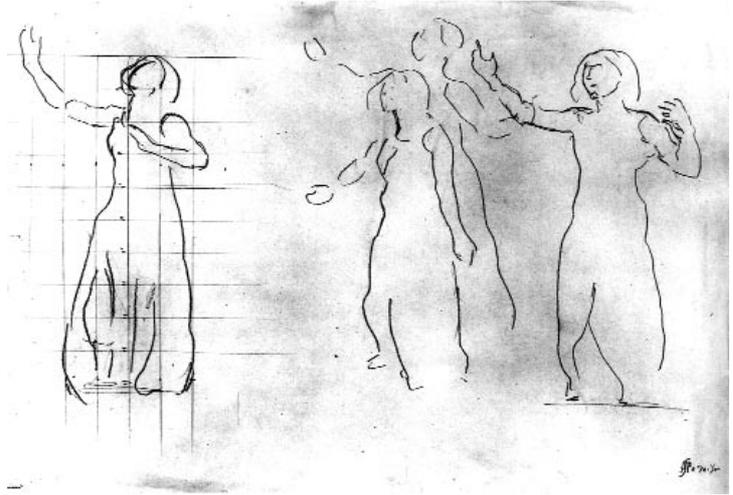
66 Ferdinand Hodler, *Humanité*
à genou devant la Floraison,
Ideenskizze zu „Floraison“,
1916/1917, Bleistift auf Papier,
16,5 x 44,5 cm, Z. Inv. 1920/241
a, Kunsthau Zürich.



67 Gertrud Müller, *Ferdinand*
Hodler und Laetitia Raviola sein
Modell, sitzend, 1917, Fotografie,
Nr. 80.190, B 400, Schweizerische
Stiftung für die Photographie,
Winterthur.



68 Ferdinand Hodler, *Floraison*.
*Bewegungsstudie, vier weibliche
Gewandfiguren nach links, die
Arme erhebend*, 1911/1913,
Bleistift auf Papier, 49,5 x 74,4,
cm, bezeichnet u. r.: floraison,
Z. Inv. 1920/1362,
Kunsthhaus Zürich.



69 Ferdinand Hodler, *Ideenskizze
zu „Floraison“*, 1914/1915, Feder
über Bleistift auf Papier,
10 x 21,4 cm, Z. Inv. 1920/247 a,
Kunsthhaus Zürich.



70 Charles Lacroix, *Paulette mit
Nelke*, 1915, Fotografie.



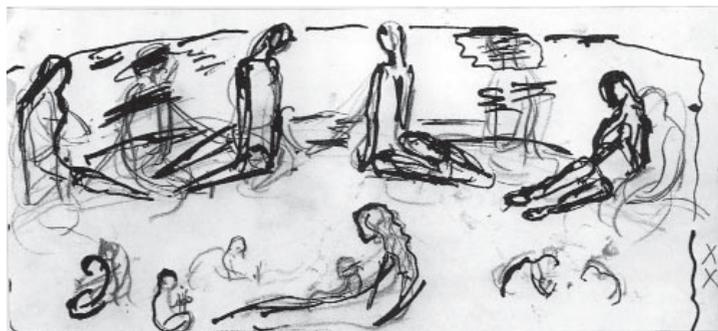
71 Ferdinand Hodler, *Kunsthaus Zürich/Sechste Ausstellung der Gesellschaft/Schweizer Maler, Bildhauer u. Architekten/zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens/1915* 3. October-31. October 1915, 1915, mehrfarbige Lithographie auf Stein, 101,5 x 70,5 cm, bez. u. r.: F.H., Inv. Nr. 10-773, Museum für Gestaltung, Zürich.



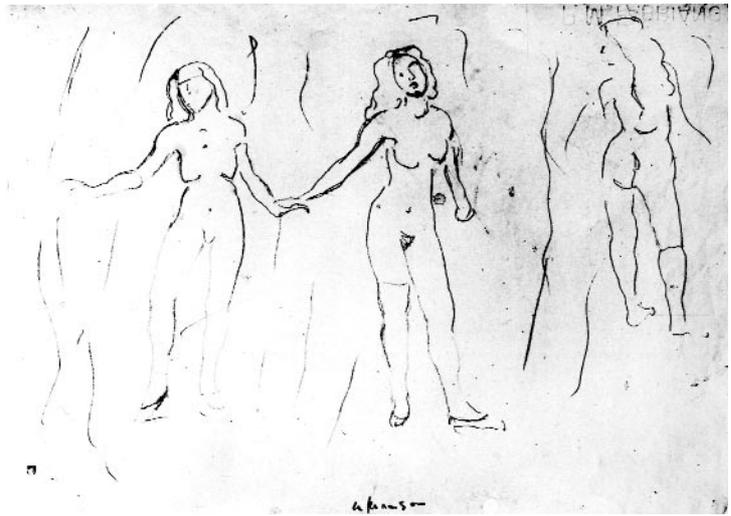
72 Unbekannter Fotograf, *Hodler vor seinem Atelier*, März 1916, Fotografie, Nr. 1977.923, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.



73 Ferdinand Hodler, *Ideenskizze im Massstab 1:20 zu 'Floraison'*, 1914/1915, Feder und Bleistift auf Papier, 20,4 x 44 cm, Z. Inv. 1920/300 a, Kunsthaus Zürich.



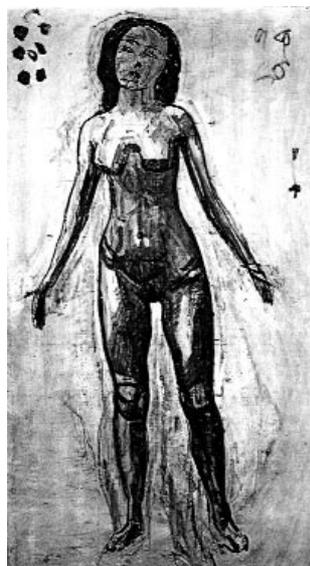
74 Ferdinand Hodler, *La Floraison – Das Blühen, drei Aktstudien*, 1916/1917, Graphit auf Papier, 44 x 59 cm, bez. u. Mitte: La floraison, Musée d'art et d'histoire, Genf.



75 Ferdinand Hodler, *Schreitender weiblicher Akt*, 1916/17, Öl auf Leinwand, 193 x 120 cm, Kunstmuseum Solothurn, Dübi-Müller-Stiftung.

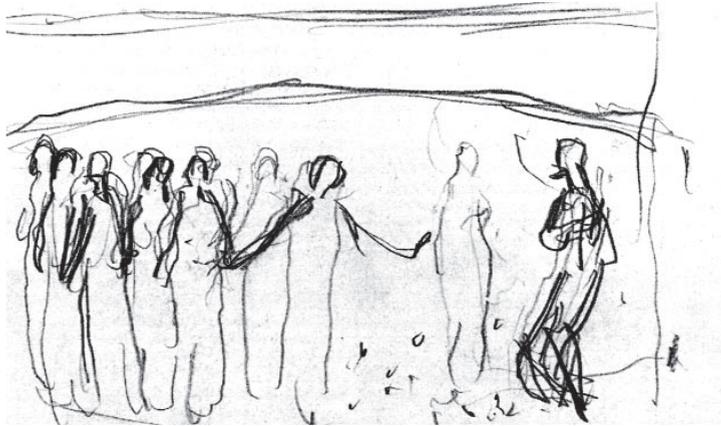


76 Ferdinand Hodler, *Stehender weiblicher Akt*, um 1916/1917, Öl auf Leinwand, 160 x 90 cm, Sturzenegger-Stiftung, Inv. A 1765, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen.

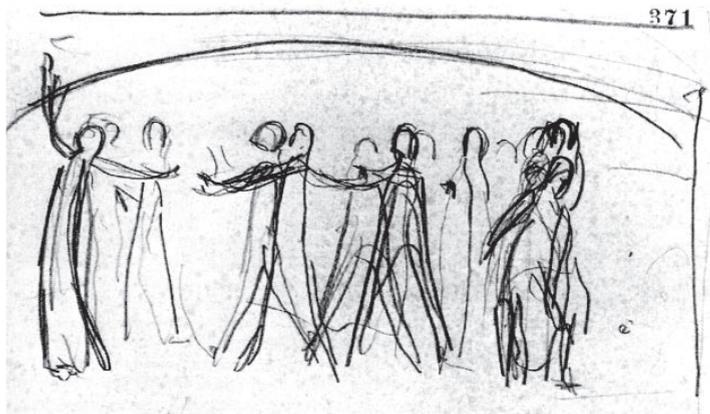


VI Die Zeichnungen zu *Blick in die Unendlichkeit*

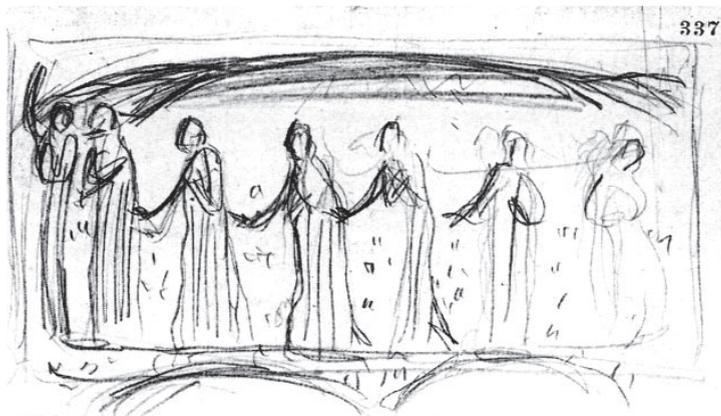
77 Ferdinand Hodler, *Ideenskizze* zu '*Blick in die Unendlichkeit*', 1910/1911, Bleistift auf Papier, 13 x 21 cm, Z. Inv. 1920/208 b, Kunsthaus Zürich.



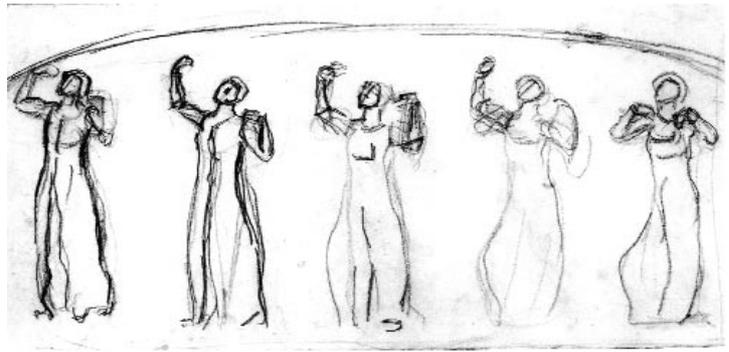
78 Ferdinand Hodler, *Ideenskizze* zu '*Blick in die Unendlichkeit*', 1910/1912, Bleistift auf Papier, 13 x 21 cm, Z. Inv. 1920/575, Kunsthaus Zürich.



79 Ferdinand Hodler, *Ideenskizze* mit sieben Figuren über zwei Bogen zu '*Blick in die Unendlichkeit*', 1910/1912, Bleistift auf Papier, 11 x 23 cm, Z. Inv. 1920/541, Kunsthaus Zürich.



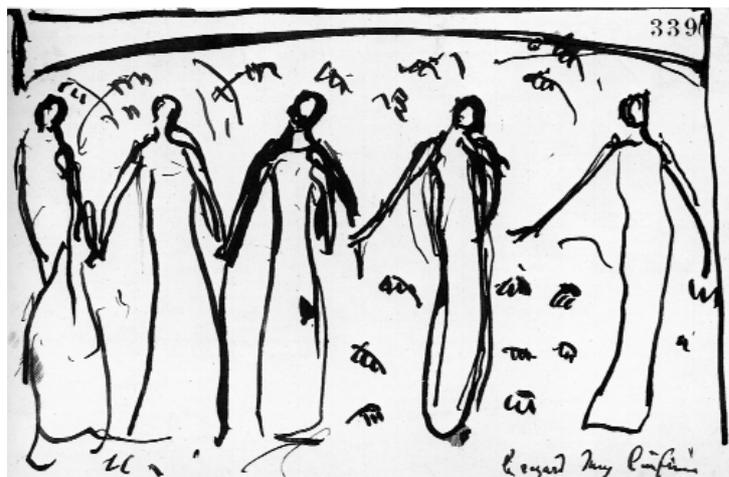
80 Ferdinand Hodler,
*Kompositionsentwurf mit fünf
 Figuren im Massstab 1:20 zu 'Blick
 in die Unendlichkeit', 1910/1913,
 Pinsel in schwarz und Ölfarbe auf
 Papier, 35,5 x 88,7/89 cm,
 Z. Inv. 1920/641, Kunsthaus Zürich*



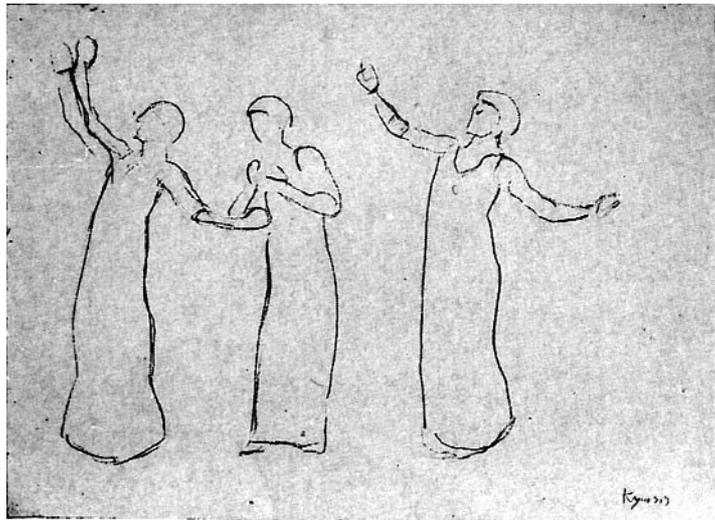
81 Ferdinand Hodler,
*Kompositionsskizze mit fünf Fig-
 uren im Massstab 1:20 zu 'Blick in
 die Unendlichkeit', 1910/1913,
 Pinsel in Ölfarbe, Feder, Kreide,
 Bleistift auf Papier,
 21,2 x 44,7 cm, Z. Inv. 1920/610,
 Kunsthaus Zürich.*



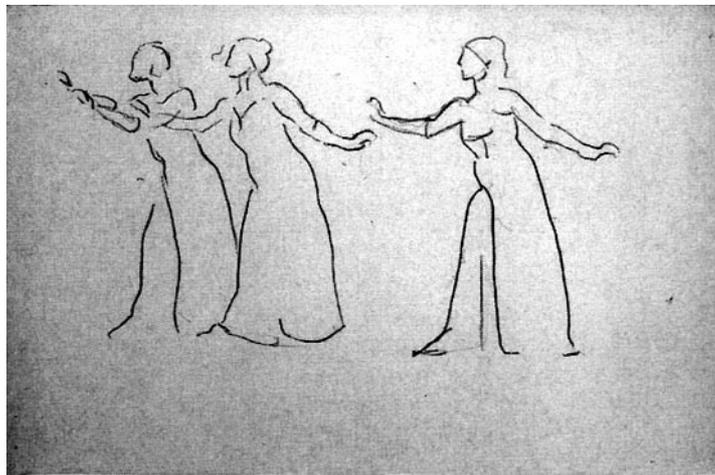
82 Ferdinand Hodler,
*Kompositionsskizze mit fünf
 Figuren zu 'Blick in die
 Unendlichkeit', 1913, Bleistift auf
 Papier, 13,2 x 21 cm, Z. Inv.
 1920/540, Kunsthaus Zürich.*



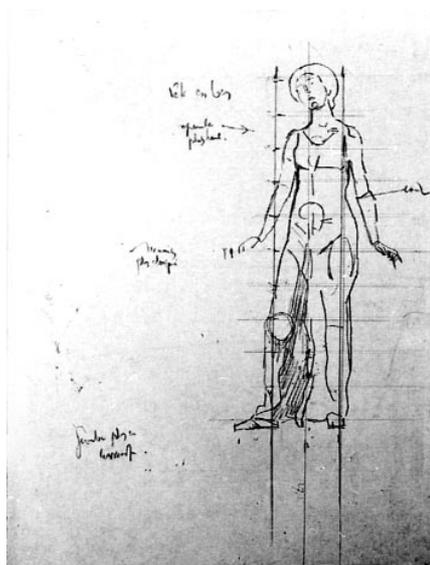
83 Ferdinand Hodler, *Figurenstudie* zu 'Blick in die Unendlichkeit', 1910/1913, Bleistift auf Papier, 44 x 59 cm, Inv. Nr. A 2290, Kunstmuseum Bern.



84 Ferdinand Hodler, *Figurenstudie* zu 'Blick in die Unendlichkeit', 1910/1913, Bleistift auf Papier, 39,5 x 59,5 cm, Inv. Nr. A 2295, Kunstmuseum Bern.



85 Ferdinand Hodler, *Studie* zu 'Blick in die Unendlichkeit', 1913/1914, Bleistift auf Papier, 44,4 x 34 cm, Inv. Nr. A 2430, Kunstmuseum Bern



86 Ferdinand Hodler,
Kompositionsskizze mit fünf weiblichen Gewandfiguren nach rechts auf einem Berggipfel ('Blick ins Weite'). 1895/1903, Pinsel und Bleistift auf Papier, 56,5 x 37 cm, Z. Inv. 1920/315 a, Kunsthaus Zürich.



87 Ferdinand Hodler,
Kompositionsentwurf im Massstab 1:20 zu 'Blick in die Unendlichkeit', 1911/1912, Bleistift, Pinsel in Schwarz und Ölfarbe auf Papier, 20,5 x 43 cm, Z. Inv. 1920/601, Kunsthaus Zürich.

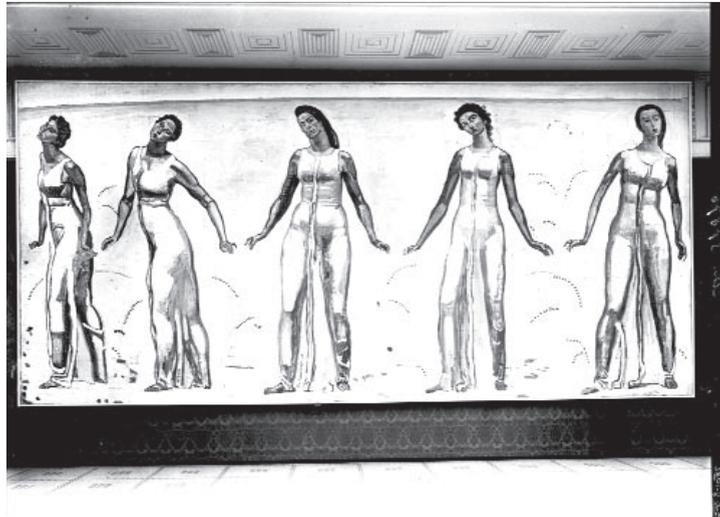


88 Ferdinand Hodler,
Kompositionsentwurf mit fünf aufgeklebten Figuren nach rechts zu 'Blick in die Unendlichkeit', 1895/1912, Bleistift, Farbstift, Pinsel auf Papier, 32,5/32,9 x 67 cm, Z. Inv. 1920/536, Kunsthaus Zürich.

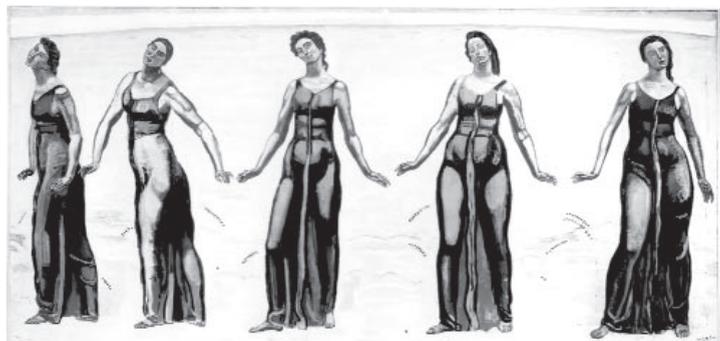


**VII Die Ölfassungen von
*Blick in die Unendlichkeit***

89 Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Basler Fassung, 1913/14-1916, Öl auf Leinwand, 446 x 895 cm, Oeffentliche Kunstsammlung, Basel.



90 Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Züricher Fassung, 1916, Öl auf Leinwand, 434 x 723 cm, bez. u. r.: 1916. F.Hodler, Kunsthaus Zürich, Zürich.



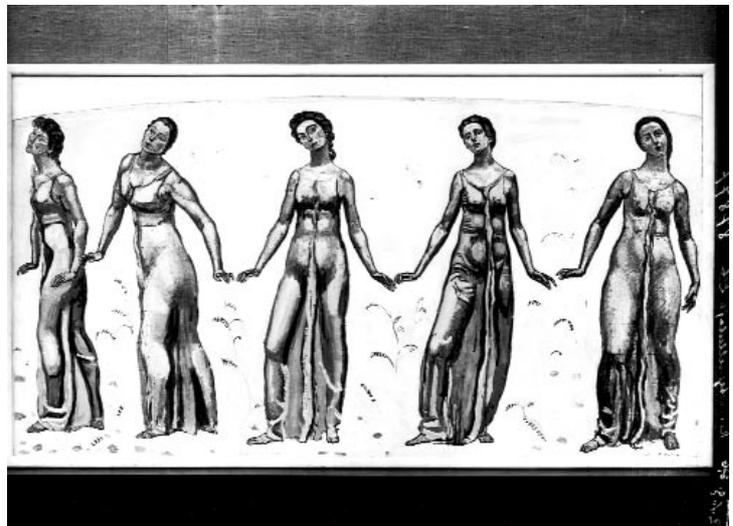
91 Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Solothurner Fassung, 1913-1917, Öl auf Leinwand, 258 x 475 cm, Inv. Nr. C 64, Kunstmuseum Solothurn.



92 Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Fassung Steiner, 1913-1916, Öl auf Leinwand, 134 x 268 cm, bez. u. r.: 1915 F. Hodler, Privatbesitz (Sammlung Peter Steiner, Zürich).



93 Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Fassung Hahnloser, 1916, Öl auf Leinwand, 138 x 245 cm, bez. r. r.: 1916 F. Hodler, Kunstmuseum Winterthur.



94 Unbekannter Fotograf:
Ferdinand Hodler inmitten seiner Werke im Atelier der Acacias,
Fotografie, Dezember 1914, Besitz
Jura Brüscheiler.

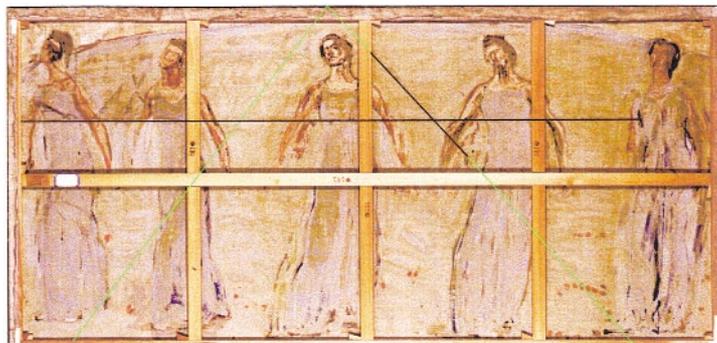


95 Unbekannter Fotograf:

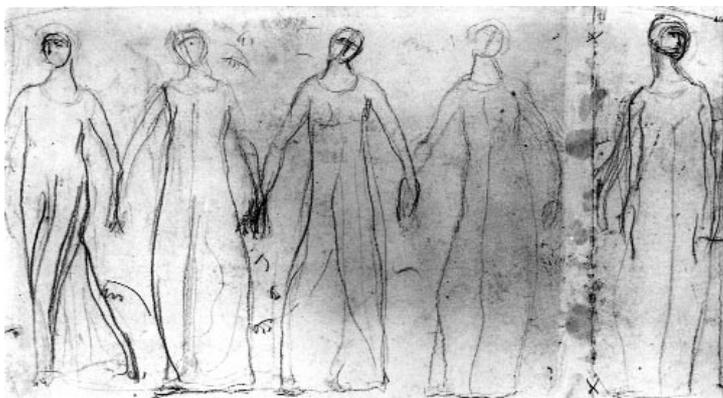
Ferdinand Hodler inmitten seiner Werke im Atelier der Acacias, Fotografie, Dezember 1914, Besitz Jura Brüscheweiler.



96 Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Rückseite Fassung Steiner, 1913-1916, Öl auf Leinwand, 134 x 268 cm, bez. u. r.: 1915 F. Hodler, Privatbesitz (Sammlung Peter Steiner, Zürich).



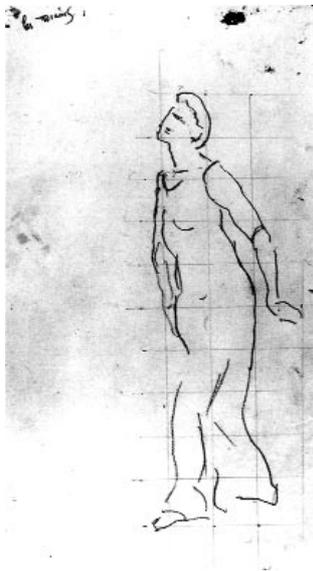
97 Ferdinand Hodler, *Kompositionsentwurf mit fünf Figuren zu 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1913, Bleistift auf Papier, 39 x 69,2 cm, Z. Inv. 1920/660, Kunsthaus Zürich.



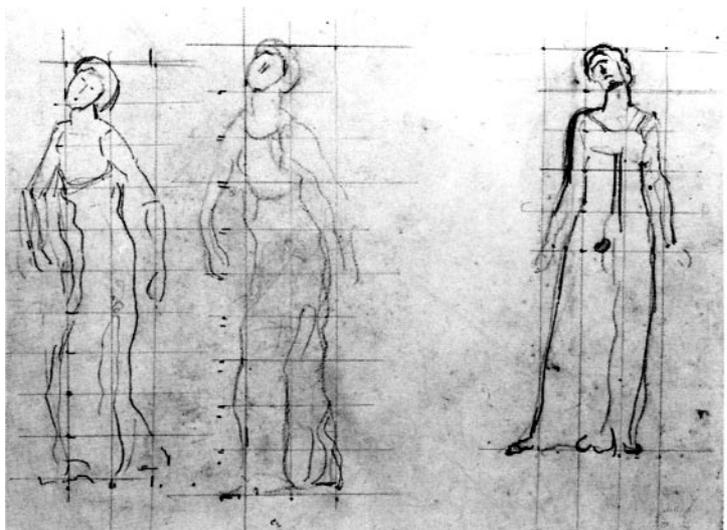
98 Ferdinand Hodler, *Studie für die mittlere Figur* zu 'Blick in die Unendlichkeit', 1913/1914, Bleistift auf Papier, 36,9 x 24 cm, bez. u. r.: Ferdhodler/Clairette, Z. Inv. 1917/19, Kunsthaus Zürich.



99 Ferdinand Hodler, *Studie für die zweite Figur von links* zu 'Blick in die Unendlichkeit', 1913/1914, Bleistift auf Papier, 44 x 24 cm, bez. u. r.: Philo, Z. Inv. 1920/1262, Kunsthaus Zürich.



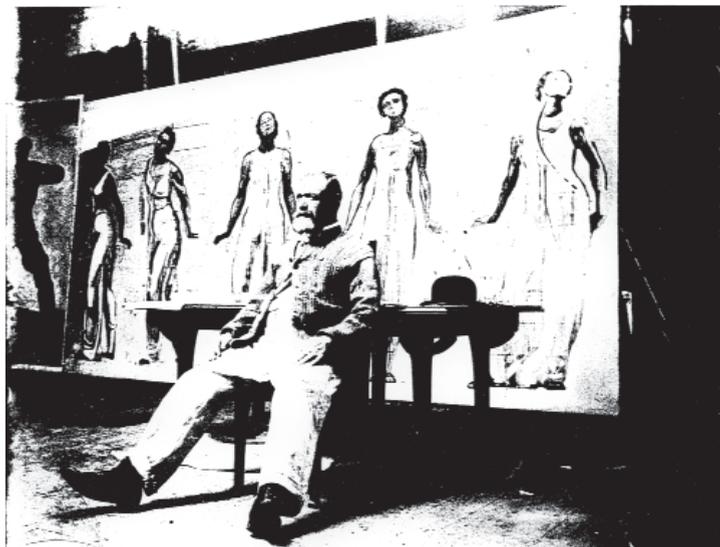
100 Ferdinand Hodler, *Zwei Studien für die zweite Figur von links* zu 'Blick in die Unendlichkeit', 1913/1914, Bleistift auf Papier, 30,2 x 39/39,5 cm, Z. Inv. 1920/1264, Kunsthaus Zürich.



101 Unbekannter Fotografie,
*Ferdinand Hodlers Wohnung in
Genf mit den Möbeln von Josef
Hoffmann (mit Frau Berthe
Hodler), undat.*



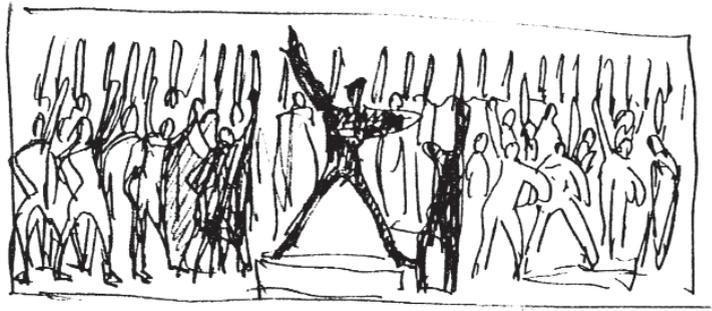
102 Gertrud Müller, *Ferdinand
Hodler sitzt vor dem 'Redner' und
'Blick in die Unendlichkeit', 1914,*
B 405/406, Inv. Nr. 80.309,
Schweizerische Stiftung für die
Photographie, Winterthur.



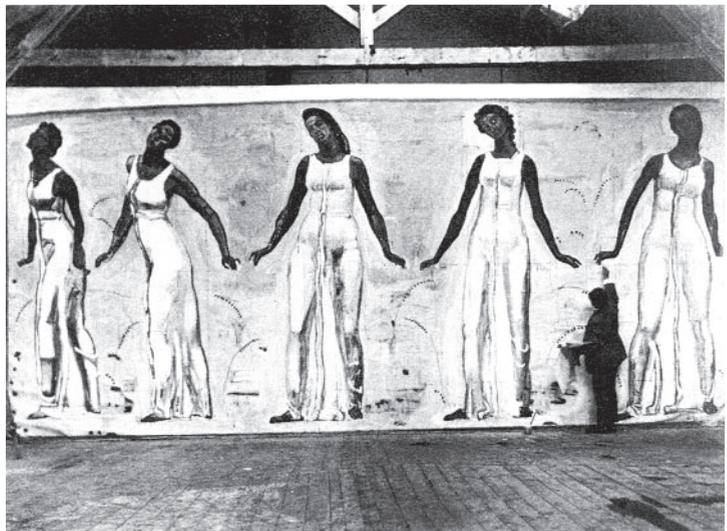
103 Ferdinand Hodler, *Blick in
die Unendlichkeit*. Rückseite
Solothurner Fassung, 1913-1917,
Ol auf Leinwand, 258 x 475 cm,
Inv. Nr. C 64, Kunstmuseum
Solothurn.



104 Karl Moser, *Skizze der
'Einmütigkeit'*, KM-1913-TGB-4.



105 Gertrud Müller: *Hodler beim
Retuschieren der rechten Hand
einer Figur der Basler Fassung des
'Blick in die Unendlichkeit'*, 1916,
Fotografie, Schweizerische Stiftung
für die Photographie, Winterthur.



106 Unbekannter Fotograf, *'Blick
in die Unendlichkeit'* im Kunsthaus
Zürich, Mai 1916, Fotografie nach
Glasnegativ, Archiv der Zürcher
Kunstgesellschaft, Kunsthaus
Zürich.



107 Gertrud Müller, *Hodler beim Malen der Hahnloserschen Fassung des 'Blick in die Unendlichkeit' in seinem Garten*, 1916, Neuabzug von Original Stereo-Negativ, Sammlung Jura Brüscheiler.



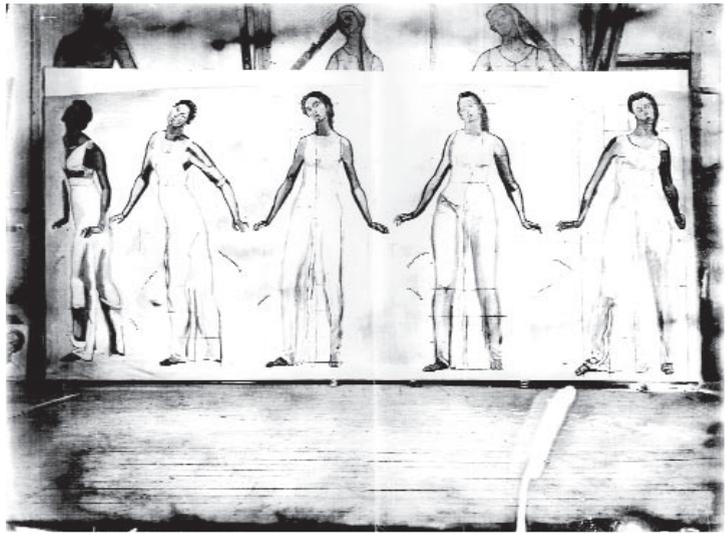
108 Gertrud Müller, *Hodler beim Vorzeigen der Hahnloserschen Fassung des 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1916, Fotografie, Neuabzug von Original Stereo-Negativ, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.



109 Ferdinand Hodler, *Das Lied aus der Ferne*, um 1913, Öl auf Leinwand, 180 x 129 cm, Kunsthaus Zürich.



110 Gertrud Müller, *'Blick in die Unendlichkeit', Zürcher Fassung, im Atelier, 1916, B 400 80.306, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.*



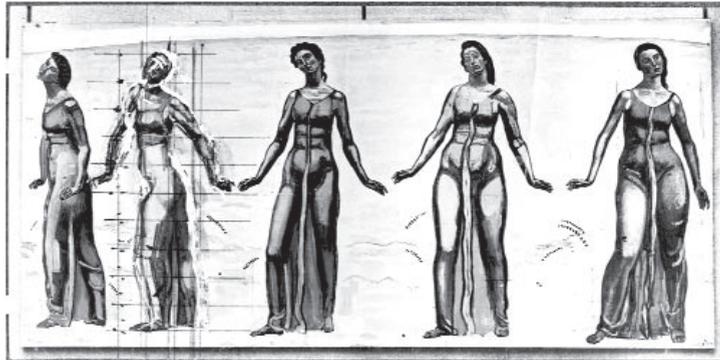
111 Gertrud Müller, *Ferdinand Hodler malt am 'Blick in die Unendlichkeit', 1916, Fotografie, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.*



112 Gertrud Müller, *Ferdinand Hodler malt am 'Blick in die Unendlichkeit', 1916, Fotografie, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.*

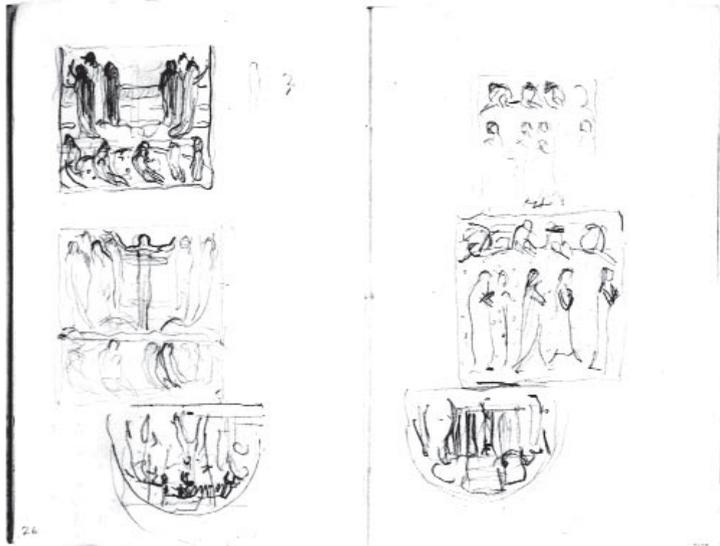


113 Ferdinand Hodler, *Übermalungsvorschlag für die Zürcher Fassung von 'Blick in die Unendlichkeit'*, Öl und Bleistift auf Fotografie, Archiv Kunsthaus Zürich, Nr. 1199, Kunsthaus Zürich.



VIII Ferdinand Hodler und die Monumentalmalerei

114 Ferdinand Hodler, *Carnet 1958-176-224*.



IX Ferdinand Hodler und seine Modelle

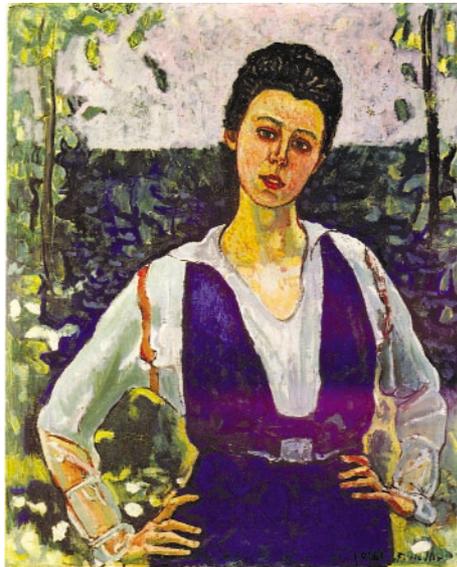
115 Ferdinand Hodler, *Bildnis Gertrud Müller*, 1911, Öl auf Leinwand, 175 x 132 cm, bez. u. r.: F.Hodler, Dübi-Müller-Stiftung, Kunstmuseum Solothurn.



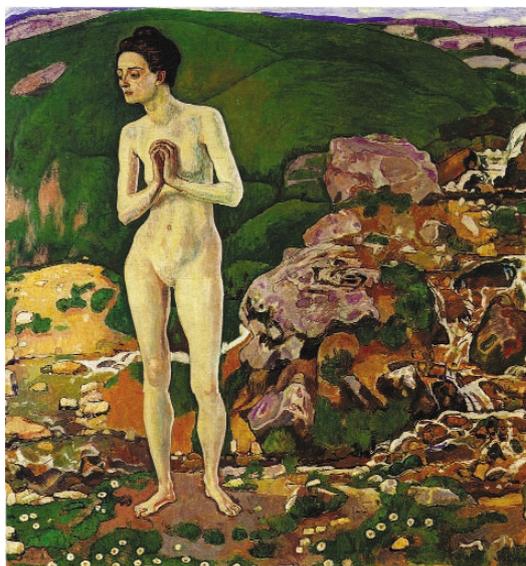
116 Ferdinand Hodler, *Figuren-
studie zu 'Blick in die
Unendlichkeit'*, Schwarze Kreide
auf Papier, 44 x 25 cm, bez. u. r.:
F.Hodler, Standort unbekannt



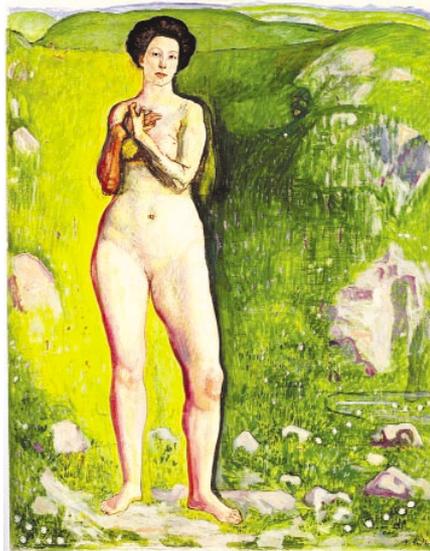
117 Ferdinand Hodler, *Bildnis
Gertrud Müller im Garten,
Hüftbild*, 1915, Öl auf Leinwand,
94,5 x 76 cm, bez. u. r.: 1916
F. Hodler, Dübi-Müller-Stiftung,
Kunstmuseum Solothurn.



118 Ferdinand Hodler, *Weib am
Bach*, 1903, Öl auf Leinwand,
122 x 116 cm, bez. u. r.: F.Hodler,
Kunsthhaus Zürich.



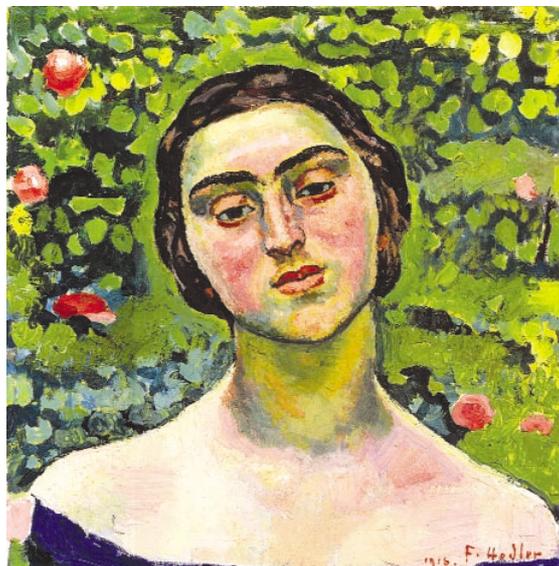
119 Ferdinand Hodler, *Die Quelle*,
um 1904, Öl auf Leinwand,
130 x 100 cm, bez. u. r.: F.Hodler,
Sammlung Thomas Schmidheiny.



120 Ferdinand Hodler, *Die heilige Stunde*, Öl auf Leinwand,
182 x 224 cm, bez. u. r.: 1907
F.Hodler, Kunsthaus Zürich.



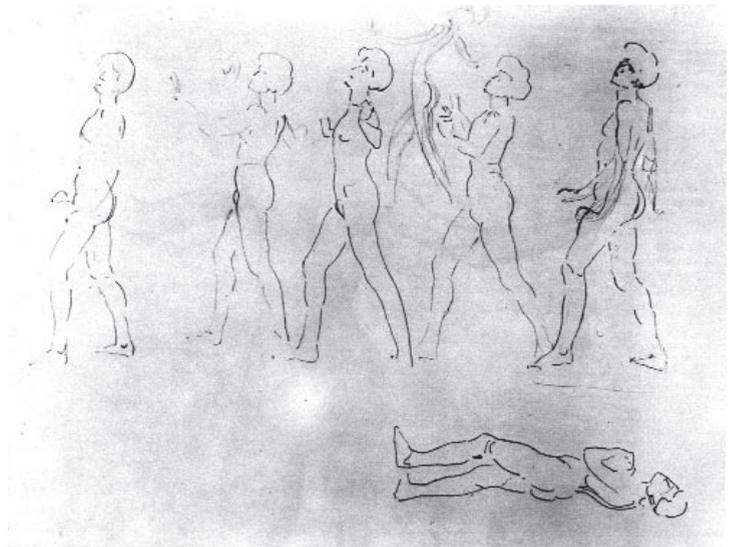
121 Ferdinand Hodler, *Bildnis Laetitia Raviola*, 1916, Öl auf
Leinwand, 45 x 44 cm, bez. u. r.:
1916. F.Hodler,
Sammlung Thomas Schmidheiny.



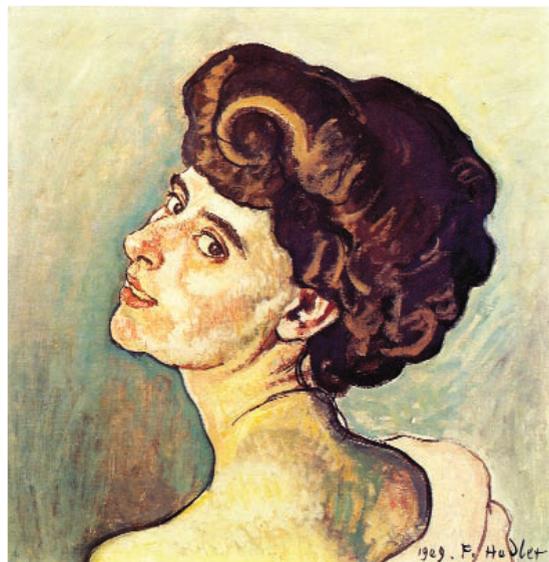
122 Gertrud Müller, *Ferdinand Hodler als Trommler*, 1917,
Fotografie, Schweizerische Stiftung
für die Photographie, Winterthur.



123 Ferdinand Hodler, *Sieben schreitende weibliche Aktstudien im Linksprofil*, 1910-1912,
Bleistift auf Papier, 44 x 59 cm,
Privatbesitz.



124 Ferdinand Hodler,
Bildnis *Valentine Godé-Darel*:
'La Parisienne' II, 1909, Öl auf
Leinwand, 41,5 x 40,5 cm,
Privatbesitz.



X Die Ästhetik des Modells

125 Unbekannter Fotograf, *Marc Odier, Louis Rheiner und Ferdinand Hodler beim Parodieren des Rütlichswurs, anlässlich des jährlichen Künstler-Unterhaltungsabends, um 1886, Fotografie, Sammlung Jura Brüscheweiler.*



126 Unbekannter Fotograf, *Marc Odier, Louis Rheiner, Ferdinand Hodler, Théodore Douzon und Rodo parodieren 'Die enttäuschten Seelen', 1892, Fotografie, Sammlung Jura Brüscheweiler.*



127 Barthélémy Dussez, *Hodler vor dem Karton der 'Schlacht bei Murten', 1917, Original-Fotopostkarte, Sammlung Jura Brüscheweiler*



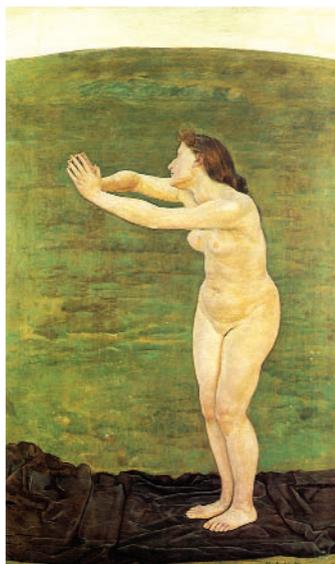
128 Unbekannter Fotograf,
*Ferdinand Hodler beim Malern des
Mähers auf dem Dach seines
Ateliers, Rue du Rhône in Genf,*
1910, Fotografie, Schweizerische
Stiftung für die Photographie,
Winterhur.



129 Werbebroschüre des Herren-
bekleidungsgeschäftes PKZ,
PKZ=Knips=Konkurrenz, Sommer
1923.



130 Ferdinand Hodler, *Aufgehen
im All*, 1892, Öl auf Leinwand,
159 x 97 cm, bez. u. r.:
Ferd. Hodler, und u. r. Ferd. Hodler,
Öffentliche Kunstsammlung Basel.



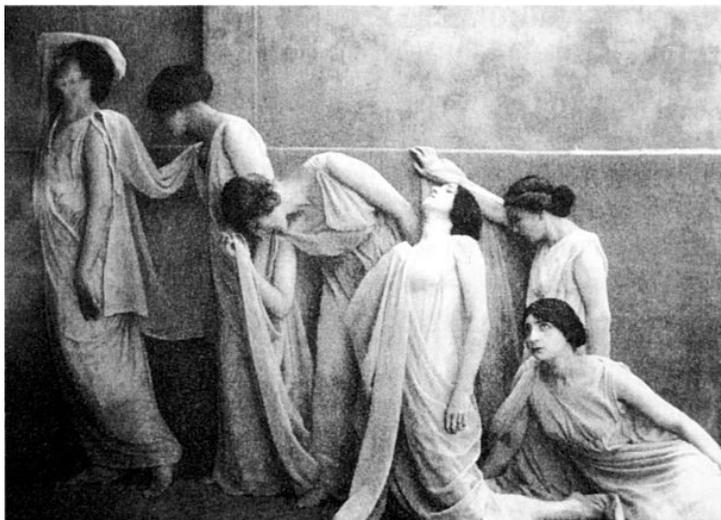
131 Ferdinand Hodler, *Zwiesprache mit der Natur*, 1884, Öl auf Leinwand, 237 x 162 cm, bez. u. r.: Hodler, Inv. 1499, Gottfried Keller-Stiftung, Kunstmuseum Bern.



132 Friedrich Rehberg, *Emma Hamilton als Maria Magdalena*, (Drawings faithfully copied from Nature at Naples and with permission dedicated to the Right Honorable Sir William Hamilton, London 1794).



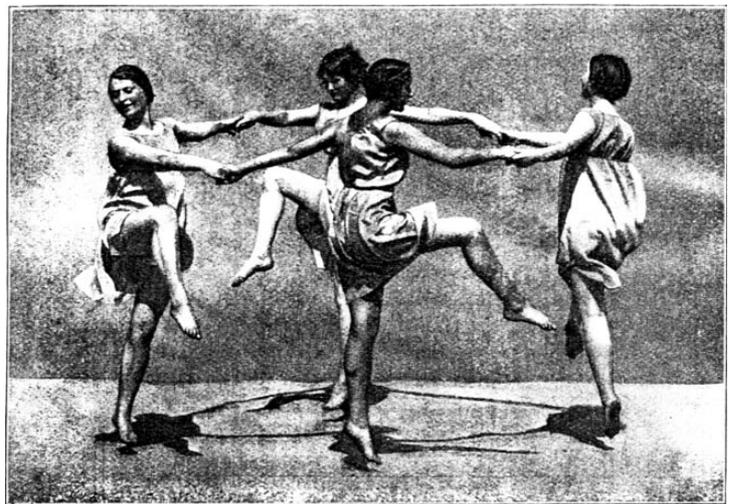
133 Unbekannter Fotograf, 'Plastische Gruppe' aus Emile Jaques-Dalcrozes Inszenierung des 'Orpheus' (1912/13) in Hellerau, Fotografie.



134 Unbekannter Fotograf,
'Skandalöse' griechische Tanz-
bekleidung, Komposition von Suzy,
1910, Fotografie.



135 Emile Jaques-Dalcroze,
Groupes dansants, 1917,
Fotografie.



136 Ferdinand Hodler, *Eurhythmie*,
1894/1895, Öl auf Leinwand,
167 x 245 cm, Kunstmuseum
Bern.

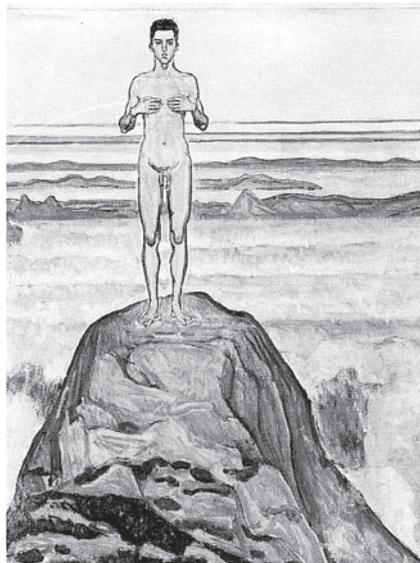


**XI Bedeutungsebenen von
*Blick in die Unendlichkeit***

137 Ferdinand Hodler, *Das Gebet im Kanton Bern*, 1880/1881, Öl auf Leinwand, 207 x 277 cm, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung, Kunstmuseum Bern.



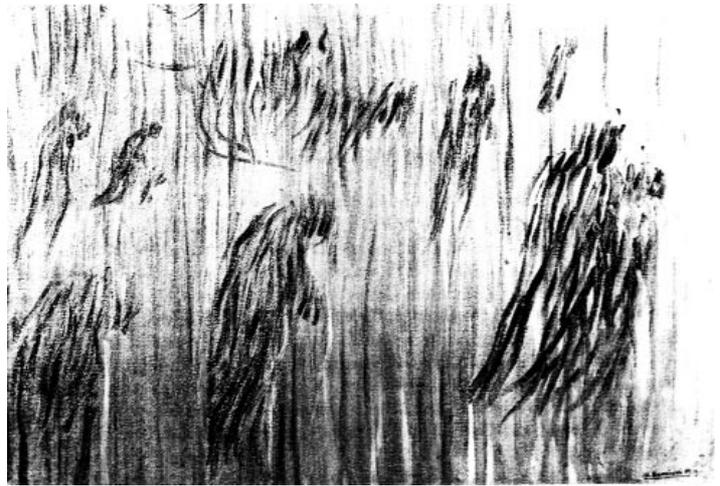
138 Ferdinand Hodler, *Blick ins Unendliche III*, 1902/1903, Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Standort unbekannt.



139 Louis Janmot, *Das Unendliche*, 1861, schwarze Kreide, Weiss-
höhungen auf Papier und
Leinwand, 118,5 x 150 cm,
Musée des Beaux-Arts, Lyon.



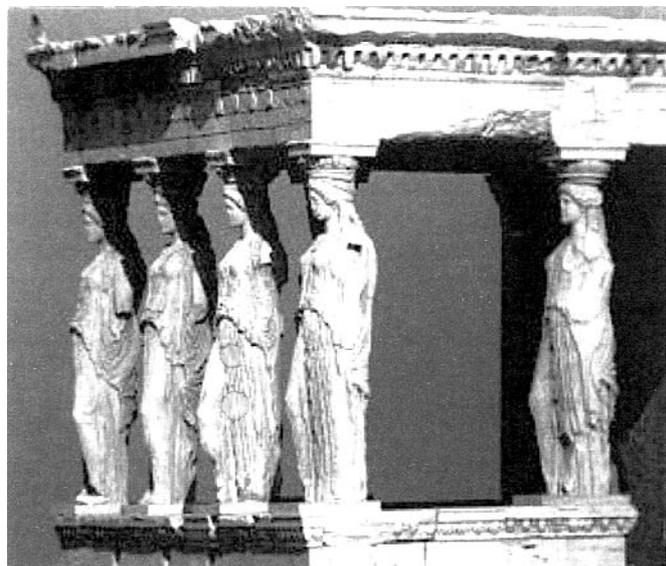
140 Umberto Boccioni, *Gemütszustände II (Die, die bleiben)*, 1911, Öl auf Leinwand, 70 x 95,5 cm, Civico Museo d'Arte Contemporanea, Palazzo Reale, Milano.



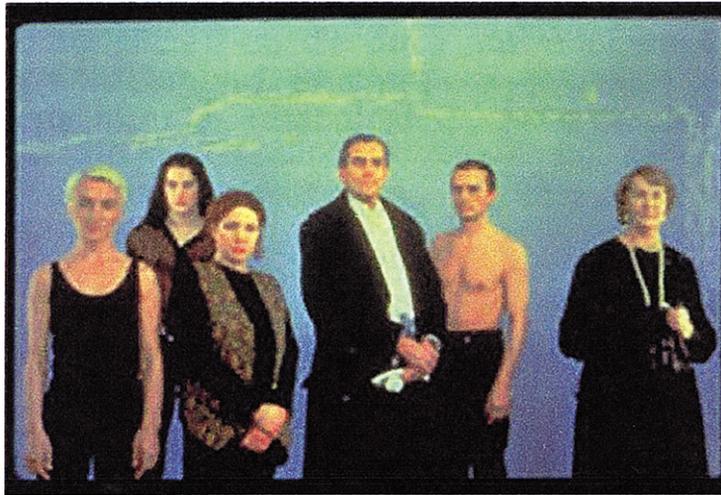
141 Gustave Courbet, *L'Atelier*, 1855, Öl auf Leinwand, 361 x 598 cm, Musée d'Orsay.



142 Karyatiden am Erechtheion auf der Akropolis in Athen.



143 James Coleman, *Initials*,
1993-1994, Diaprojektion,
Dia Art Foundation, New York.



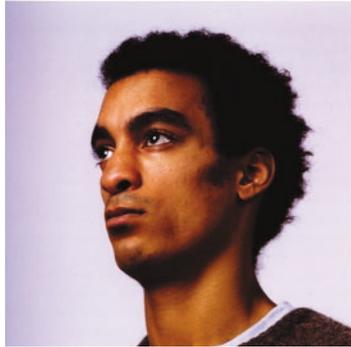
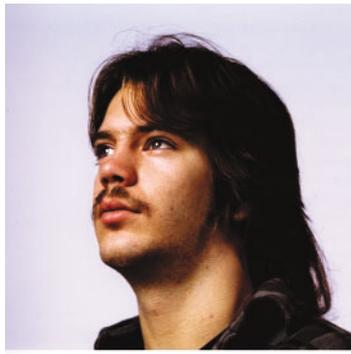
144 Valie Export, *Die Putzfrau*,
(nach Tizian, *Kirschenmadonna*,
1516), 1976, Fotografie,
120 x 140 cm.



145 Jeff Wall, *The Storyteller*,
1986, Grossbild in Leucht-
kasten, 229 x 437 cm, Museum
für Moderne Kunst, Frankfurt.



146 Jeff Wall, *Young Workers*,
1978-1983, 8 Grossbilddias
in Leuchtkästen,
je 101,6 x 101,6 cm.



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

- 1 Karl Moser, Pläne für das Kunsthaus Zürich: Schnitt (34) und Grundrisse (35: Kellergeschoss, 36: Erdgeschoss, 37: Obergeschoss, 38: Dachgeschoss des Kunsthauses Zürich).
- 2 Historische Fotografie des Treppenhauses im Kunsthaus Zürich mit einem Ausschnitt des Gemäldes *Der Schwingerumzug* von Ferdinand Hodler, Archiv gta-ETH, Zürich.
- 3 Karl Moser, *Skizze des Wandbildes für das Kunsthaus Zürich*, KM-1911-TGB-3.
- 4 Puvis de Chavannes, *Maquette de la décoration de l'escalier du musée des Beaux Arts de Lyon*, um 1886, Öl, Bleistift auf Papier auf Karton, 30,5 x 171,5 cm, Inv. 1980-12, Musée des Beaux-Arts de Lyon.
- 5 Karl Moser, *Zwei Skizzen des Wandbildes für das Kunsthaus Zürich*, KM-1911-TGB-19.
- 6 Karl Moser, *Skizze des Wandbildes für das Kunsthaus Zürich*, KM-1911-TGB-18.
- 7 Ferdinand Hodler, *Ideenskizze zu 'Blick in die Unendlichkeit' auf Curjel und Mosers* Wandaufriß, Massstab 1:20, in der Treppenhalle des Zürcher Kunsthauses, 1910/11, Bleistift, Ölfarbe u. a. auf Papier, 74,5 x 88,5 cm, Z. Inv. 1975/1, Kunsthaus Zürich.
- 8 Ferdinand Hodler, *'Blick in die Unendlichkeit', Endgültiger Kompositions-Entwurf*, 1913, Feder und Bleistift auf Papier, Kunstmuseum Bern.
- 9 Karl Moser, *Skizze von 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1914, KM-1914-TGB-10.
- 10 Unbekannter Fotograf, *Versuchshängung der Basler Fassung von 'Blick in die Unendlichkeit' im Treppenhaus des Kunsthauses*, Ende Januar 1916 - Anfang März 1917, Fotografie nach Glasnegativ 671, Archiv ZKG, Kunsthaus Zürich.
- 11 Unbekannter Fotograf, *Blick in die Ausstellung 'Ferdinand Hodler' im Kunsthaus Zürich*, 2. Obergeschoss, 1917 in: Archiv ZKG.
- 12 Curjel & Moser, *Hauptgebäude der Universitäts-Kollegiengebäude I. Ausführungsplan, Grundriss 2. Obergeschoss*, 1910-11, StAZ Plan D 2180, StAZ.
- 13 Unbekannter Fotograf, *Hauptgebäude der Universität. Kollegiengebäude I. Inneres. 2. Obergeschoss. Aula (201)*, 1919, Neg. Nr. z 3285, Denkmalpflege des Kantons Zürich, Zürich.
- 14 Karl Moser, *Skizze für die Jubiläumsausstellung in Karlsruhe*, 1914, in: KM-1914-TGB-8.1.
- 15 Ferdinand Hodler, *Carnet 1976-362-3*. (Abb. VIII-32).
- 16 Ferdinand Hodler, *Ames reconnaissantes*, *Carnet 1958-176-165*. (Abb. I-11).
- 17 Ferdinand Hodler, *Kompositionsentwurf mit fünf Figuren im Massstab 1:20 zu 'Blick in die*

- Unendlichkeit*, 1910/1913, Pinsel in Schwarz und Ölfarbe, auf gebräuntem Transparentpapier, aufgezogen, 35,5 x 88,7/8 cm, Z. Inv. 1920/641, Kunsthaus Zürich.
- 18 Ferdinand Hodler, *Le firmament*, Carnet 1958-176-165. (Abb. I-9). Zeichnung unten.
- 19 Karl Moser, KM-1913-TGB-4. Mittlere Zeichnung.
- 20 Ferdinand Hodler, *Ave Maria*, Carnet 1958-176-171. (Abb. I-35). Zeichnung links.
- 21 Ferdinand Hodler, *Les joies du printemps*, Carnet 1958-176-180. (Abb. III-14). Zeichnung oben.
- 22 Ferdinand Hodler, *Les grandes joies de la vie*, Carnet 1958-176-177. (Abb. II-34). Zeichnung oben.
- 23 Ferdinand Hodler, *Les grandes joies*, Carnet 1958-176-177. (Abb. III-1). Zeichnung oben.
- 24 Ferdinand Hodler, *Le son*, Carnet 1958-176-166. (Abb. I-27). Zeichnung oben.
- 25 Ferdinand Hodler, *Sérénade de Schumann*, Carnet 1958-176-173. (Abb. II-7). Zeichnung unten.
- 26 Ferdinand Hodler, *Freude an der Natur*, in: Mühlestein 1914, p. 388, Nr. 79.
- 27 Ferdinand Hodler, *„Pour ménager les fleurs / et faire le silence / durch die Ewigkeit / le rêve de Schumann“*, Carnet 1958-176-173. (Abb. II-5). Zeichnung oben.
- 28 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-165. (Abb. I-17).
- 29 Ferdinand Hodler, *‘Le Frisson’*. Ideenskizze zu *‘Blick in die Unendlichkeit’*, 1910/11, Bleistift, 13,4 x 21,4 cm, Z. Inv. 1920/1138, Kunsthaus Zürich.
- 30 Ferdinand Hodler, *Die Wahrheit*, Carnet 1958-176-183. (Abb. III-20). Zeichnung unten.
- 31 Ferdinand Hodler, *Die Wahrheit II*, 1903, Öl auf Leinwand, 207 x 293 cm, Kunsthaus Zürich.
- 32 Ferdinand Hodler, *Der Frühling II*, um 1910, Öl auf Leinwand, 102 x 129 cm, Privatbesitz.
- 33 Ferdinand Hodler, *Le jour*, Carnet 1958-176-177. (Abb. III-3).
- 34 Ferdinand Hodler, *Der Tag I*, 1899, Öl auf Leinwand, 160 x 340 cm, Inv. 251, Kunstmuseum Bern.
- 35 Ferdinand Hodler, *Schreitendes Weib*, um 1910, Öl auf Leinwand, 112,5 x 50,5 cm, bez. u. r.: F Hodler, Sammlung Thomas Schmidheiny.
- 36 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-165. (Abb. I-14). Zeichnung oben, Figur aussen rechts.
- 37 Ferdinand Hodler, *Die Empfindung II*, 1901-1902, Öl auf Leinwand, 193 x 280,5 cm, Privatbesitz.
- 38 Emil Orlik, *Ferdinand Hodler beim Zeichnen in seinem Atelier*, 1911, Fotografie.
- 39 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-165. (Abb. I-24).
- 40 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-173. (Abb. II-30).
- 41 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-198. (Abb. V-2).

- 42 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-203. (Abb. V-15).
- 43 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-203. (Abb. V-16).
- 44 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-362/3. (Abb. VIII-29).
- 45 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-209. (Abb. VI-5).
- 46 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-209. (Abb. VI-7).
- 47 Ferdinand Hodler, *Ergriffenheit*, 1893, Öl auf Leinwand, 45 x 26 cm, Inv. Nr. 951, Kunstmuseum Bern.
- 48 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-212. (Abb. VII-12).
- 49 Ferdinand Hodler, *Ergriffenheit*, Carnet 1958-176-220. (Abb. VIII-15). Zeichnung rechts oben.
- 50 Ferdinand Hodler, *Cantique*, Carnet 1958-176-210. (Abb. VI-21). Zeichnung oben.
- 51 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-177. (Abb. II-28).
- 52 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-205. (Abb. V-26).
- 53 Ferdinand Hodler, *Floraison. Ideenskizze mit fünf Figuren zu 'Floraison'*, 1914/1915, Feder auf Papier, 12,9 x 21,1, cm, bez. u. r. mit Feder: *Floraison*, Z. Inv. 1920/692, Kunsthaus Zürich .
- 54 Ferdinand Hodler, *La floraison, exprimer le ravissement*, 1914/1915, Feder, 13,5 x 23,8 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Basel.
- 55 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-205. (Abb. VI-2).
- 56 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-211. (Abb. VI-27).
- 57 Ferdinand Hodler, *Bildnisstudie Valentine Godé-Darel und Paulette*, 1914, Bleistift auf Papier, 47,1 x 62 cm, Musée d'art et d'histoire, Genf.
- 58 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-205. (Abb. V-23). Zeichnung unten.
- 59 Ferdinand Hodler, *Floraison*, 1914/1915, Feder auf Papier, 9 x 15,2 cm, Z. Inv. 1920/696, Kunsthaus Zürich.
- 60 Ferdinand Hodler, *Ideenskizze zu 'Floraison'*, 1914/1916, Feder, 10,8 x 18,9 cm, Z. Inv. 1920/690, Kunsthaus Zürich.
- 61 Ferdinand Hodler, *Der Auserwählte*, 1893/94, Tempera und Öl auf Leinwand, 219 x 296 cm, Inv. Nr. 952, Gottfried Keller-Stiftung, Kunstmuseum Bern.
- 62 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-231. (Abb. VIII-26).
- 63 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-231. (Abb. VIII-27).
- 64 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-231. (Abb. VIII-25).
- 65 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-209. (Abb. VI-12).
- 66 Ferdinand Hodler, *Humanité à genou devant la Floraison, Ideenskizze zu „Floraison“*, 1916/1917, Bleistift auf Papier, 16,5 x 44,5 cm, Z. Inv. 1920/241 a, Kunsthaus Zürich.

- 67 Gertrud Müller, *Ferdinand Hodler und Laetitia Raviola sein Modell, sitzend*, 1917, Fotografie, Nr. 80.190, B 400, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.
- 68 Ferdinand Hodler, *Floraison. Bewegungsstudie, vier weibliche Gewandfiguren nach links, die Arme erhebend*, 1911/1913, Bleistift auf Papier, 49,5 x 74,4, cm, bezeichnet u. r.: floraison, Z. Inv. 1920/1362, Kunsthaus Zürich.
- 69 Ferdinand Hodler, *Ideenskizze zu „Floraison“*, 1914/1915, Feder über Bleistift auf Papier, 10 x 21,4 cm, Z. Inv. 1920/247 a, Kunsthaus Zürich.
- 70 Charles Lacroix, *Paulette mit Nelke*, 1915, Fotografie.
- 71 Ferdinand Hodler, *Kunsthaus Zürich/Sechste Ausstellung der Gesellschaft/Schweizer Maler, Bildhauer u. Architekten/zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens/1915 3. October-31. October 1915*, 1915, mehrfarbige Lithographie auf Stein, 101,5 x 70,5 cm, bez. u. r.: F.H., Inv. Nr. 10-773, Museum für Gestaltung, Zürich.
- 72 Unbekannter Fotograf, *Hodler vor seinem Atelier*, März 1916, Fotografie, Nr. 1977.923, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Zürich.
- 73 Ferdinand Hodler, *Ideenskizze im Massstab 1:20 zu 'Floraison'*, 1914/1915, Feder und Bleistift auf Papier, 20,4 x 44 cm, Z. Inv. 1920/300 a, Kunsthaus Zürich.
- 74 Ferdinand Hodler, *La Floraison – Das Blühen, drei Aktstudien*, 1916/1917, Graphit auf Papier, 44 x 59 cm, bez. u. Mitte: La floraison, Musée d'art et d'histoire, Genf.
- 75 Ferdinand Hodler, *Schreitender weiblicher Akt*, 1916/17, Öl auf Leinwand, 193 x 120 cm, Kunstmuseum Solothurn, Dübi-Müller-Stiftung.
- 76 Ferdinand Hodler, *Stehender weiblicher Akt*, um 1916/1917, Öl auf Leinwand, 160 x 90 cm, Sturzenegger-Stiftung, Inv. A 1765, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen.
- 77 Ferdinand Hodler, *Ideenskizze zu 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1910/1911, Bleistift auf Papier, 13 x 21 cm, Z. Inv. 1920/208 b, Kunsthaus Zürich.
- 78 Ferdinand Hodler, *Ideenskizze zu 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1910/1912, Bleistift auf Papier, 13 x 21 cm, Z. Inv. 1920/575, Kunsthaus Zürich.
- 79 Ferdinand Hodler, *Ideenskizze mit sieben Figuren über zwei Bogen zu 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1910/1912, Bleistift auf Papier, 11 x 23 cm, Z. Inv. 1920/541, Kunsthaus Zürich.
- 80 Ferdinand Hodler, *Kompositionsentwurf mit fünf Figuren im Massstab 1:20 zu 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1910/1913, Pinsel in schwarz und Ölfarbe auf Papier, 35,5 x 88,7/89 cm, Z. Inv. 1920/641, Kunsthaus Zürich
- 81 Ferdinand Hodler, *Kompositionsskizze mit fünf Figuren im Massstab 1:20 zu 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1910/1913, Pinsel in Ölfarbe, Feder, Kreide, Bleistift auf Papier, 21,2 x 44,7 cm,

Z. Inv. 1920/610, Kunsthaus Zürich.

82 Ferdinand Hodler, *Kompositionsskizze mit fünf Figuren zu 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1913, Bleistift auf Papier, 13,2 x 21 cm, Z. Inv. 1920/540, Kunsthaus Zürich.

83 Ferdinand Hodler, *Figurenstudie zu 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1910/1913, Bleistift auf Papier, 44 x 59 cm, Inv. Nr. A 2290, Kunstmuseum Bern.

84 Ferdinand Hodler, *Figurenstudie zu 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1910/1913, Bleistift auf Papier, 39,5 x 59,5 cm, Inv. Nr. A 2295, Kunstmuseum Bern.

85 Ferdinand Hodler, *Studie zu 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1913/1914, Bleistift auf Papier, 44,4 x 34 cm, Inv. Nr. A 2430, Kunstmuseum Bern

86 Ferdinand Hodler, *Kompositionsskizze mit fünf weiblichen Gewandfiguren nach rechts auf einem Berggipfel ('Blick ins Weite'). 1895/1903, Pinsel und Bleistift auf Papier, 56,5 x 37 cm, Z. Inv. 1920/315 a, Kunsthaus Zürich.*

87 Ferdinand Hodler, *Kompositionsentwurf im Massstab 1:20 zu 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1911/1912, Bleistift, Pinsel in Schwarz und Ölfarbe auf Papier, 20,5 x 43 cm, Z. Inv. 1920/601, Kunsthaus Zürich.

88 Ferdinand Hodler, *Kompositionsentwurf mit fünf aufgeklebten Figuren nach rechts zu 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1895/1912, Bleistift, Farbstift, Pinsel auf Papier, 32,5/32,9 x 67 cm, Z. Inv. 1920/536, Kunsthaus Zürich.

89 Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Basler Fassung, 1913/14-1916, Öl auf Leinwand, 446 x 895 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Basel.

90 Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Züricher Fassung, 1916, Öl auf Leinwand, 434 x 723 cm, bez. u. r.: 1916. F.Hodler, Kunsthaus Zürich, Zürich.

91 Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Solothurner Fassung, 1913-1917, Öl auf Leinwand, 258 x 475 cm, Inv. Nr. C 64, Kunstmuseum Solothurn.

92 Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Fassung Steiner, 1913-1916, Öl auf Leinwand, 134 x 268 cm, bez. u. r.: 1915 F. Hodler, Privatbesitz (Sammlung Peter Steiner, Zürich).

93 Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Fassung Hahnloser, 1916, Öl auf Leinwand, 138 x 245 cm, bez. r. r.: 1916 F. Hodler, Kunstmuseum Winterthur.

94 Unbekannter Fotograf: *Ferdinand Hodler inmitten seiner Werke im Atelier der Acacias*, Fotografie, Dezember 1914, Besitz Jura Brüscheiler.

95 Unbekannter Fotograf: *Ferdinand Hodler inmitten seiner Werke im Atelier der Acacias*, Fotografie, Dezember 1914, Besitz Jura Brüscheiler.

96 Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Rückseite Fassung Steiner, 1913-1916, Öl auf

- Leinwand, 134 x 268 cm, bez. u. r.: 1915 F. Hodler, Privatbesitz (Sammlung Peter Steiner, Zürich).
- 97 Ferdinand Hodler, *Kompositionsentwurf mit fünf Figuren zu 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1913, Bleistift auf Papier, 39 x 69,2 cm, Z. Inv. 1920/660, Kunsthaus Zürich.
- 98 Ferdinand Hodler, *Studie für die mittlere Figur zu 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1913/1914, Bleistift auf Papier, 36,9 x 24 cm, bez. u. r.: Ferdhodler/Clairette, Z. Inv. 1917/19, Kunsthaus Zürich.
- 99 Ferdinand Hodler, *Studie für die zweite Figur von links zu 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1913/1914, Bleistift auf Papier, 44 x 24 cm, bez. u. r.: Philo, Z. Inv. 1920/1262, Kunsthaus Zürich.
- 100 Ferdinand Hodler, *Zwei Studien für die zweite Figur von links zu 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1913/1914, Bleistift auf Papier, 30,2 x 39/39,5 cm, Z. Inv. 1920/1264, Kunsthaus Zürich.
- 101 Unbekannter Fotografie, *Ferdinand Hodlers Wohnung in Genf mit den Möbeln von Josef Hoffmann (mit Frau Berthe Hodler)*, undat.
- 102 Gertrud Müller, *Ferdinand Hodler sitzt vor dem 'Redner' und 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1914, B 405/406, Inv. Nr. 80.309, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.
- 103 Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*. Rückseite Solothurner Fassung, 1913-1917, Öl auf Leinwand, 258 x 475 cm, Inv. Nr. C 64, Kunstmuseum Solothurn.
- 104 Karl Moser, *Skizze der 'Einmütigkeit'*, KM-1913-TGB-4.
- 105 Gertrud Müller: *Hodler beim Retuschieren der rechten Hand einer Figur der Basler Fassung des 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1916, Fotografie, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.
- 106 Unbekannter Fotograf, *'Blick in die Unendlichkeit' im Kunsthaus Zürich*, Mai 1916, Fotografie nach Glasnegativ, Archiv der Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthaus Zürich.
- 107 Gertrud Müller, *Hodler beim Malen der Hahnloserschen Fassung des 'Blick in die Unendlichkeit' in seinem Garten*, 1916, Neuabzug von Original Stereo-Negativ, Sammlung Jura Brüscheiler.
- 108 Gertrud Müller, *Hodler beim Vorzeigen der Hahnloserschen Fassung des 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1916, Fotografie, Neuabzug von Original Stereo-Negativ, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.
- 109 Ferdinand Hodler, *Das Lied aus der Ferne*, um 1913, Öl auf Leinwand, 180 x 129 cm, Kunsthaus Zürich.
- 110 Gertrud Müller, *'Blick in die Unendlichkeit', Zürcher Fassung, im Atelier*, 1916, B 400 80.306, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.
- 111 Gertrud Müller, *Ferdinand Hodler malt am 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1916, Fotografie, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.
- 112 Gertrud Müller, *Ferdinand Hodler malt am 'Blick in die Unendlichkeit'*, 1916, Fotografie,

Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.

113 Ferdinand Hodler, *Übermalungsvorschlag für die Zürcher Fassung von 'Blick in die Unendlichkeit'*, Öl und Bleistift auf Fotografie, Archiv Kunsthaus Zürich, Nr. 1199, Kunsthaus Zürich.

114 Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176-224.

115 Ferdinand Hodler, *Bildnis Gertrud Müller*, 1911, Öl auf Leinwand, 175 x 132 cm, bez. u. r.: F.Hodler, Dübi-Müller-Stiftung, Kunstmuseum Solothurn.

116 Ferdinand Hodler, *Figurenstudie zu 'Blick in die Unendlichkeit'*, Schwarze Kreide auf Papier, 44 x 25 cm, bez. u. r.: F.Hodler, Standort unbekannt

117 Ferdinand Hodler, *Bildnis Gertrud Müller im Garten, Hüftbild*, 1915, Öl auf Leinwand, 94,5 x 76 cm, bez. u. r.: 1916 F. Hodler, Dübi-Müller-Stiftung, Kunstmuseum Solothurn.

118 Ferdinand Hodler, *Weib am Bach*, 1903, Öl auf Leinwand, 122 x 116 cm, bez. u. r.: F.Hodler, Kunsthaus Zürich.

119 Ferdinand Hodler, *Die Quelle*, um 1904, Öl auf Leinwand, 130 x 100 cm, bez. u. r.: F.Hodler, Sammlung Thomas Schmidheiny.

120 Ferdinand Hodler, *Die heilige Stunde*, Öl auf Leinwand, 182 x 224 cm, bez. u. r.: 1907 F.Hodler, Kunsthaus Zürich.

121 Ferdinand Hodler, *Bildnis Laetitia Raviola*, 1916, Öl auf Leinwand, 45 x 44 cm, bez. u. r.: 1916. F.Hodler, Sammlung Thomas Schmidheiny.

122 Gertrud Müller, *Ferdinand Hodler als Trommler*, 1917, Fotografie, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Kunsthaus Zürich.

123 Ferdinand Hodler, *Sieben schreitende weibliche Aktstudien im Linksprofil*, 1910-1912, Bleistift auf Papier, 44 x 59 cm, Privatbesitz.

124 Ferdinand Hodler, *Bildnis Valentine Godé-Darel: 'La Parisienne' II*, 1909, Öl auf Leinwand, 41,5 x 40,5 cm, Privatbesitz.

125 Unbekannter Fotograf, *Marc Odier, Louis Rheiner und Ferdinand Hodler beim Parodieren des Rütli Schwurs, anlässlich des jährlichen Künstler-Unterhaltungsabends*, um 1886, Fotografie, Sammlung Jura Brüscheiler.

126 Unbekannter Fotograf, *Marc Odier, Louis Rheiner, Ferdinand Hodler, Théodore Douzon und*

- Rodo parodieren 'Die enttäuschten Seelen'*, 1892, Fotografie, Sammlung Jura Brüscheiler.
- 127 Barthélémy Dussez, *Hodler vor dem Karton der 'Schlacht bei Murten'*, 1917, Original-Fotopostkarte, Sammlung Jura Brüscheiler
- 128 Unbekannter Fotograf, *Ferdinand Hodler beim Malern des Mähers auf dem Dach seines Ateliers, Rue du Rhône in Genf*, 1910, Fotografie, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Winterthur.
- 129 Werbebroschüre des Herrenbekleidungsgeschäftes PKZ, *PKZ=Knips=Konkurrenz*, Sommer 1923.
- 130 Ferdinand Hodler, *Aufgehen im All*, 1892, Öl auf Leinwand, 159 x 97 cm, bez. u. r.: Ferd.Hodler, und u. r. Ferd. Hodler, Öffentliche Kunstsammlung Basel.
- 131 Ferdinand Hodler, *Zwiesprache mit der Natur*, 1884, Öl auf Leinwand, 237 x 162 cm, bez. u. r.: Hodler, Inv. 1499, Gottfried Keller-Stiftung, Kunstmuseum Bern.
- 132 Friedrich Rehberg, *Emma Hamilton als Maria Magdalena*, (Drawings faithfully copied from Nature at Naples and with permission dedicated to the Right Honorable Sir William Hamilton, London 1794).
- 133 Unbekannter Fotograf, *'Plastische Gruppe' aus Emile Jaques-Dalcrozes Inszenierung des 'Orpheus' (1912/13) in Hellerau*, Fotografie.
- 134 Unbekannter Fotograf, *'Skandalöse' griechische Tanzbekleidung, Komposition von Suzy*, 1910, Fotografie.
- 135 Emile Jaques-Dalcroze, *Groupes dansants*, 1917, Fotografie.
- 136 Ferdinand Hodler, *Eurhythmie*, 1894/1895, Öl auf Leinwand, 167 x 245 cm, Kunstmuseum Bern.
- 137 Ferdinand Hodler, *Das Gebet im Kanton Bern*, 1880/1881, Öl auf Leinwand, 207 x 277 cm, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung, Kunstmuseum Bern.
- 138 Ferdinand Hodler, *Blick ins Unendliche III*, 1902/1903, Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Standort unbekannt.
- 139 Louis Janmot, *Das Unendliche*, 1861, schwarze Kreide, Weisshöhungen auf Papier und Leinwand, 118,5 x 150 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon.
- 140 Umberto Boccioni, *Gemütszustände II (Die, die bleiben)*, 1911, Öl auf Leinwand, 70 x 95,5 cm, Civico Museo d'Arte Contemporanea, Palazzo Reale, Milano.
- 141 Gustave Courbet, *L'Atelier*, 1855, Öl auf Leinwand, 361 x 598 cm, Musée d'Orsay.
- 142 Karyatiden am Erechtheion auf der Akropolis in Athen.
- 143 James Coleman, *Initials*, 1993-1994, Diaprojektion, Dia Art Foundation, New York.

144 Valie Export, *Die Putzfrau*, (nach Tizian, *Kirschenmadonna*, 1516), 1976, Fotografie,
120 x 140 cm.

145 Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986, Grossbilddia in Leuchtkasten, 229 x 437 cm, Museum für
Moderne Kunst, Frankfurt.

146 Jeff Wall, *Young Workers*, 1978-1983, 8 Grossbilddias in Leuchtkästen, je 101,6 x 101,6 cm.

