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

Artikel: Zur Geschichte der Hodler-Forschung
Autor: Baumgartner, Marcel
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872201

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.01.2026

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

MARCEL BAUMGARTNER

Zur Geschichte der Hodler-Forschung

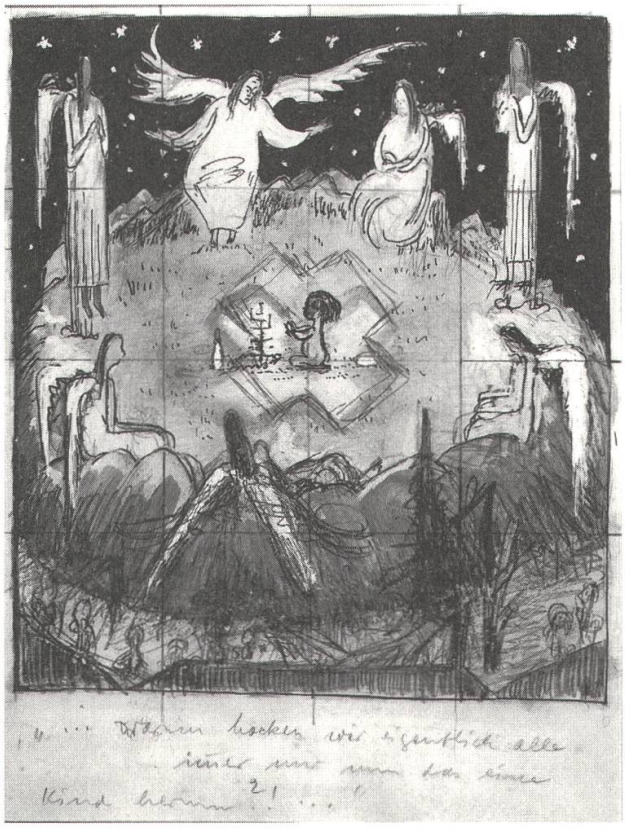
I

Den letzten explizit dem Thema ‹Hodlerforschung› gewidmeten Beitrag hat Eduard Hüttinger vor genau einem Vierteljahrhundert geschrieben. Wer sich daran macht, heute in der gleichen Sache aktiv zu werden, tut gut daran, sich an ihm zu orientieren und, bei ihm anknüpfend, zwei Fragen zu stellen. Erstens: Ist aus heutiger Sicht der Bilanz, die Hüttinger 1983 gezogen hatte, zuzustimmen; wo müssen allenfalls Korrekturen vorgenommen werden? Und zweitens: Wie hat sich die Hodler-Forschung in der Zwischenzeit entwickelt?

Wenn ich dies tue, komme ich nicht umhin, mich an einen Ratschlag zu halten, den der Verfasser jenes Artikels mir im Januar 1986, anlässlich seines 60. Geburtstags, selbst gegeben hat, als er mir, Friedrich Nietzsche zitierend, schrieb: «Man vergilt einem Lehrer schlecht, wenn man immer nur der Schüler bleibt. Und warum wollt ihr nicht an meinem Kranze rupfen?»[1] Eben dies werde ich im Folgenden tun: an seinem Kranze rupfen. Ich hoffe, er wird die Emanzipationsbemühungen seines Schülers vom Jenseits aus nicht ohne Sympathie verfolgen.

Eine grundlegende Differenz zwischen Hüttingers Herangehensweise und der, die ich hier vorschlage, zeigt sich im Verhältnis zwischen dem, was drauf steht, und dem, was drin ist. Der Titel von Hüttingers Beitrag lautet: «Rezeptionsgeschichtliche Überlegungen zu Hodler».[2] Eine Fussnote zum Titel schränkt allerdings ein: «Ausdrücklich sei vermerkt: es handelt sich bewusst und mit Absicht ausschliesslich um rezeptionsgeschichtliche Fragen innerhalb der Hodler-*Forschung*. Ein Ding für sich wäre die Auswirkung Hodlers in der Mal-*Praxis*, sowohl der schweizerischen wie der gesamteuropäischen Kunst – ein (namentlich in Betracht der schweizerischen – zumal bernischen – Malerei) komplexes, über weite Strecken hin unerfreuliches Kapitel, das noch einer zusammenfassenden Exposition harrt.»

Hüttingers 1983 geschriebene, 1984 im Druck erschienene «Rezeptionsgeschichtliche Überlegungen» sind also, wie der vorliegende Text, ein Beitrag



1 Ernst Morgenthaler, «... *warum hocken wir eigentlich alle immer nur um das eine Kind herum?! ...*», nicht datiert, Bleistift, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 30,1 x 24 cm, Kunstmuseum Thun, Depositum Ernst Morgenthaler

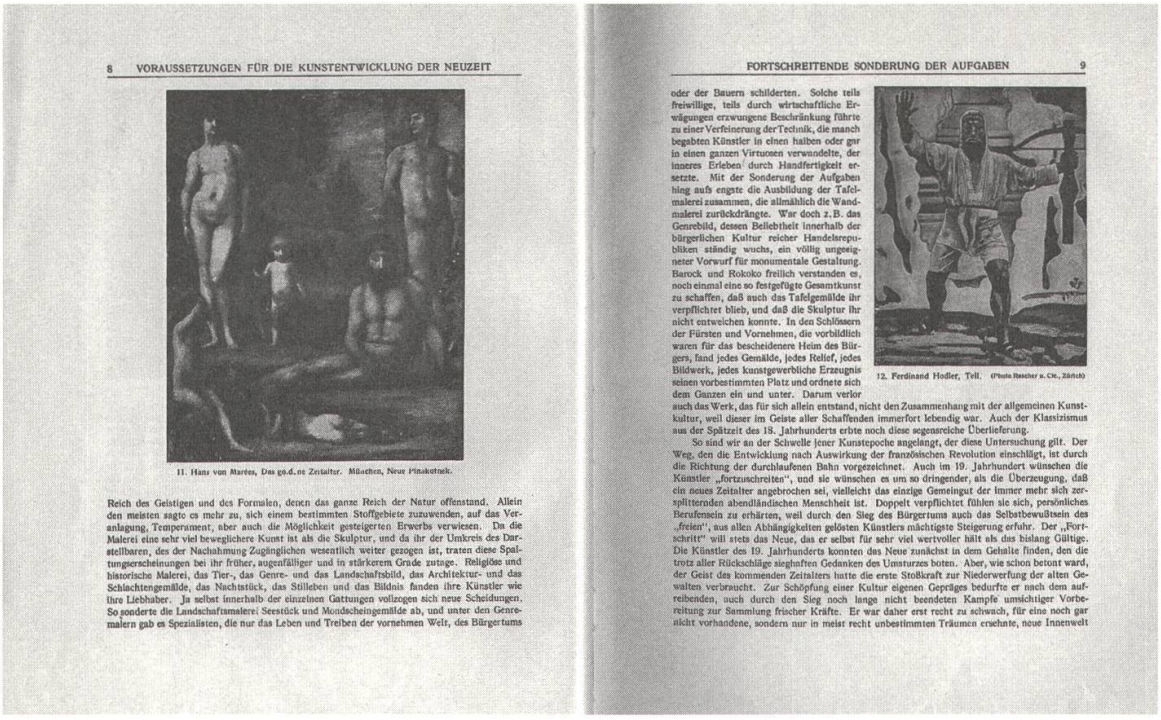
«Zur Geschichte der Hodler-Forschung» (wobei noch zu klären sein wird, was unter dem Begriff der ‹Hodler-Forschung› zu fassen ist). Dagegen möchte ich, von den Organisatoren des Symposiums gebeten, Überlegungen zu eben diesem Thema beizusteuern, genau das (und noch mehr) in meine Betrachtungen mit einbeziehen, was Hüttinger ausgeklammert hat. Dabei geht es mir keineswegs darum, die mir gestellte Aufgabe eigenmächtig zu erweitern. Vielmehr halte ich dafür – und das ist eine These, die *meinen* ‹Überlegungen› zugrunde liegt –, dass das eine – die Hodler-*Forschung* – gar nicht gesehen werden *kann* ohne das andere: die Mal-*Praxis* der Hodler-Adepten, aber auch, weit darüber hinaus, zum Beispiel die Frage nach dem Verhältnis heutiger Künstler zu Hodler.

Was ich damit meine, lässt sich ganz gut zeigen am Beispiel eines von mir schon an anderer Stelle in illustrativer Absicht herangezogenen karikaturistischen Blattes von Ernst Morgenthaler mit seinem durchaus komplexen mehrfachen Bildsinn (Abb. 1).[3] – «Warum hocken wir eigentlich alle immer nur um das eine Kind herum?!» Damit können, erstens, wenn man vor allem den ‹intertextuellen› Verweis auf Hodlers *Auserwählten* (1893/94, Abb. 3, S. 172) im Auge hat, jene Berner (Schweizer) Maler gemeint sein, die «immer nur um Hodler herumhockten».

2 Marie-Antoinette Chiarenza, *Je suis une femme pourquoi pas vous?*, 1995/2001, Fotografie auf Aluminium (Unikat), 240 x 163 cm, Kunstmuseum Bern, Depositum der Kunstsammlung der Mobiliar

Damit kann aber auch, zweitens, wenn man dem in der Rasenbank ausgesparten Schweizerkreuz die ihm gebührende Beachtung schenkt, gemeint sein: «Warum sind wir eigentlich alle immer so auf unser kleines Land fixiert?!» Drittens können sich die beiden genannten Ebenen auch überlagern – und schon sind wir bei einer der schwersten Hypotheken angelangt, die ohne Zweifel von Teilen der frühen und mittleren Hodler-Forschung mit verschuldet ist und an deren Zustandekommen natürlich auch andere Faktoren beteiligt sind, an der sich die Hodler-Forschung bis heute mehr oder weniger reibt: Hodler als der Schweizer Nationalmaler. Und schliesslich sind es ja auch nach wie vor überwiegend Schweizer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, die «um ihn herumhocken» und über seine – wie Hilton Kramer 1994 in unübertrefflicher Dummheit und Unverschämtheit in *The New York Observer* geschrieben hat – «Goofy Paintings» und über seinen «Sentimental Swiss Muddle» schreiben.[4]

Der Umstand, dass ich nicht nur über das spreche und nicht nur das in meine Überlegungen einbeziehe, was allgemein unter ‹Forschung› verstanden wird, bedeutet nun natürlich nicht, dass ich all die Dinge, die ich einbezogen wissen möchte – zum Beispiel künstlerische Kommentare zu Hodler (Abb. 2) – kurzweg



8 VORAUSSETZUNGEN FÜR DIE KUNSTENTWICKLUNG DER NEUZEIT

11. Hans von Marées, Das goldene Zeitalter. München, Neue Pinakothek.

Reich des Geistigen und des Formalen, denen das ganze Reich der Natur offenstand. Allein den meisten sagte es mehr zu, sich einem bestimmten Stoffgebiete zuzuwenden, auf das Veranlagung, Temperament, aber auch die Möglichkeit gesteigerten Erwerbs verwiesen. Da die Malerei eine sehr viel beweglichere Kunst ist als die Skulptur, und da ihr der Umkreis des Darstellbaren, des der Nachahmung Zugänglichen wesentlich weiter gezogen ist, traten diese Spaltungserscheinungen bei ihr früher, augenfälliger und in stärkerem Grade zutage. Religiöse und historische Malerei, das Tier-, das Genre- und das Landschaftsbild, das Architektur- und das Schlachtengemälde, das Nachtstück, das Stillleben und das Bildnis fanden ihre Künstler wie ihre Liebhaber. Ja selbst innerhalb der einzelnen Gattungen vollzogen sich neue Scheidungen. So sonderte die Landschaftsmalerei Seestück und Mondscheingemälde ab, und unter den Genremalern gab es Spezialisten, die nur das Leben und Treiben der vornehmen Welt, des Bürgertums

FORTSCHREITENDE SONDERUNG DER AUFGABEN 9

oder der Bauern schilderten. Solche teils freiwillige, teils durch wirtschaftliche Erwägungen erzwungene Beschränkung führte zu einer Verfeinerung der Technik, die manch begabten Künstler in einen halben oder gar in einen ganzen Virtuosen verwandelte, der inneres Erleben durch Handfertigkeit ersetzte. Mit der Sonderung der Aufgaben hing aufs engste die Ausbildung der Tafelmalerei zusammen, die allmählich die Wandmalerei zurückdrängte. War doch z. B. das Genrebild, dessen Beliebtheit innerhalb der bürgerlichen Kultur reicher Handelsrepubliken ständig wuchs, ein völlig ungeeigneter Vorwurf für monumentale Gestaltung. Barock und Rokoko freilich verstanden es, noch einmal eine so festgefügte Gesamtkunst zu schaffen, daß auch das Tafelgemälde ihr verpflichtet blieb, und daß die Skulptur ihr nicht entweichen konnte. In den Schlössern der Fürsten und Vornehmen, die vorbildlich waren für das bescheidenere Heim des Bürgers, fand jedes Gemälde, jedes Relief, jedes Bildwerk, jedes kunstgewerbliche Erzeugnis seinen vorbestimmten Platz und ordnete sich dem Ganzen ein und unter. Darum verlor auch das Werk, das für sich allein entstand, nicht den Zusammenhang mit der allgemeinen Kunstkultur, weil dieser im Geiste aller Schaffenden immerfort lebendig war. Auch der Klassizismus aus der Spätzeit des 18. Jahrhunderts erbte noch diese segensreiche Überlieferung.

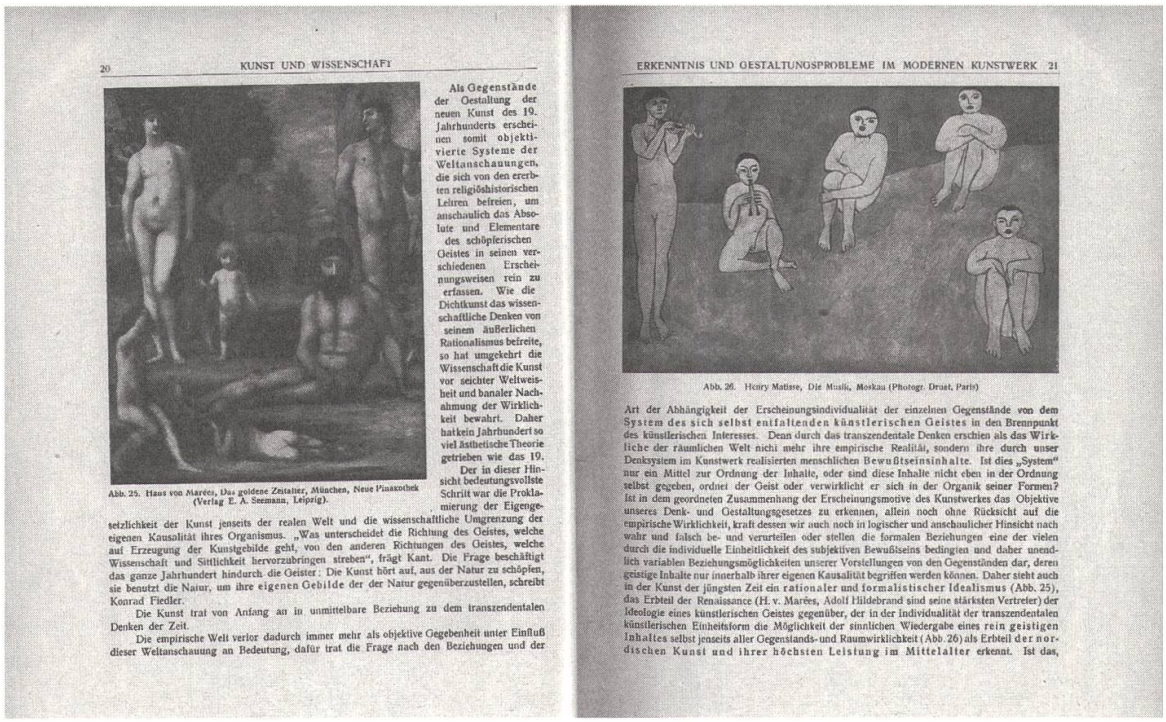
12. Ferdinand Hodler, Tell. (Photo Hescher u. Cie., Zürich)

So sind wir an der Schwelle jener Kunstepoche angelangt, der diese Untersuchung gilt. Der Weg, den die Entwicklung nach Auswirkung der französischen Revolution einschlägt, ist durch die Richtung der durchlaufenen Bahn vorgezeichnet. Auch im 19. Jahrhundert wünschen die Künstler „fortzuschreiten", und sie wünschen es um so dringender, als die Überzeugung, daß ein neues Zeitalter angebrochen sei, vielleicht das einzige Gemeingut der immer mehr sich zersplitternden abendländischen Menschheit ist. Doppelt verpflichtet fühlen sie sich, persönliches Berufensein zu erhärten, weil durch den Sieg des Bürgertums auch das Selbstbewußtsein des „freien", aus allen Abhängigkeiten gelösten Künstlers mächtigste Steigerung erfuhr. Der „Fortschritt" will stets das Neue, das er selbst für sehr viel wertvoller hält als das bislang Gültige. Die Künstler des 19. Jahrhunderts konnten das Neue zunächst in dem Gehalte finden, den die trotz aller Rückschläge sieghaften Gedanken des Umsturzes boten. Aber, wie schon betont ward, der Geist des kommenden Zeitalters hatte die erste Stoßkraft zur Niederwerfung der alten Gewalten verbraucht. Zur Schöpfung einer Kultur eigenen Gepräges bedurfte er nach dem aufreibenden, auch durch den Sieg noch lange nicht beendeten Kampfe umsichtiger Vorbereitung zur Sammlung frischer Kräfte. Er war daher erst recht zu schwach, für eine noch gar nicht vorhandene, sondern nur in meist recht unbestimmten Träumen ersehnte, neue Innenwelt

3 Doppelseite aus: Hans Hildebrandt, *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (Handbuch der Kunstwissenschaft 23), Wildpark-Potsdam 1924, S. 8/9
S. 8: Hans von Marées, *Das Goldene Zeitalter II*, 1880/83, München, Neue Pinakothek
S. 9: Ferdinand Hodler, *Wilhelm Tell*, 1897, Kunstmuseum Solothurn

zur ‹Forschung› erkläre, obwohl ich den Begriff an der einen oder anderen Stelle doch ganz gern erweitert sehen möchte.

Das, worum es mir geht, mag, als Tatsache formuliert, vielleicht banal erscheinen: Die Hodler-Forschung steht nicht in einem luftleeren Raum. Weniger abgegriffen und im allgemeinen doch zu wenig reflektiert sind die These, die ich damit verbinde, und das Plädoyer, das ich daraus ableite: Die These, dass die Forschung vom Umfeld, in dem sie, *nolens volens*, agiert, nicht unberührt bleiben kann, und das Plädoyer, sich dieser Zusammenhänge immer bewusst zu bleiben und sie auch ›forschend‹ immer zu hinterfragen. Eine Rezension von Valentin Groebners jüngst erschienenem Buch *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen* paraphrasierend, kann man sagen: Anders, als die Wissenschaftler glauben, lässt sich ihr Tun weder von den subjektiven Bedingtheiten der Wissensproduktion noch von kollektiven Imaginationen und Obsessionen trennen.[5] Auch nicht, so möchte man im konkreten Fall Hodler ergänzen, von individuellen Imaginationen und Obsessionen von Leuten, die aufgrund ihrer Präsenz in der Öffentlichkeit kollektiv wirksam werden können. Oder sollte etwa unser aller Ver-



20 KUNST UND WISSENSCHAFT

Abb. 25. Hans von Marées, Das goldene Zeitalter, München, Neue Pinakothek (Verlag E. A. Seemann, Leipzig).

Als Gegenstände der Gestaltung der neuen Kunst des 19. Jahrhunderts erscheinen somit objektivierte Systeme der Weltanschauungen, die sich von den ererbten religiöshistorischen Lehren befreien, um anschaulich das Absolute und Elementare des schöpferischen Geistes in seinen verschiedenen Erscheinungsweisen rein zu erfassen. Wie die Dichtkunst das wissenschaftliche Denken von seinem äußerlichen Rationalismus befreite, so hat umgekehrt die Wissenschaft die Kunst vor seichter Weltweisheit und banaler Nachahmung der Wirklichkeit bewahrt. Daher hatkein Jahrhundert so viel ästhetische Theorie getrieben wie das 19.

Der in dieser Hinsicht bedeutungsvollste Schritt war die Proklamierung der Eigengesetzlichkeit der Kunst jenseits der realen Welt und die wissenschaftliche Umgrenzung der eigenen Kausalität ihres Organismus. „Was unterscheidet die Richtung des Geistes, welche auf Erzeugung der Kunstgebilde geht, von den anderen Richtungen des Geistes, welche Wissenschaft und Sittlichkeit hervorzubringen streben", fragt Kant. Die Frage beschäftigt das ganze Jahrhundert hindurch die Geister: Die Kunst hört auf, aus der Natur zu schöpfen, sie benutzt die Natur, um ihre eigenen Gebilde der der Natur gegenüberzustellen, schreibt Konrad Fiedler.

Die Kunst trat von Anfang an in unmittelbare Beziehung zu dem transzendentalen Denken der Zeit.

Die empirische Welt verlor dadurch immer mehr als objektive Gegebenheit unter Einfluß dieser Weltanschauung an Bedeutung, dafür trat die Frage nach den Beziehungen und der

ERKENNTNIS UND GESTALTUNGSPROBLEME IM MODERNEN KUNSTWERK 21

Abb. 26. Henry Matisse, Die Musik, Moskau (Photogr. Druet, Paris)

Art der Abhängigkeit der Erscheinungsindividualität der einzelnen Gegenstände von dem System des sich selbst entfaltenden künstlerischen Geistes in den Brennpunkt des künstlerischen Interesses. Denn durch das transzendentale Denken erschien als das Wirkliche der räumlichen Welt nicht mehr ihre empirische Realität, sondern ihre durch unser Denksystem im Kunstwerk realisierten menschlichen Bewußtseinsinhalte. Ist dies „System" nur ein Mittel zur Ordnung der Inhalte, oder sind diese Inhalte nicht eben in der Ordnung selbst gegeben, ordnet der Geist oder verwirklicht er sich in der Organik seiner Formen? Ist in dem geordneten Zusammenhang der Erscheinungsmotive des Kunstwerkes das Objektive unseres Denk- und Gestaltungsgesetzes zu erkennen, allein noch ohne Rücksicht auf die empirische Wirklichkeit, kraft dessen wir auch noch in logischer und anschaulicher Hinsicht nach wahr und falsch be- und verurteilen oder stellen die formalen Beziehungen eine der vielen durch die individuelle Einheitlichkeit des subjektiven Bewußtseins bedingten und daher unendlich variablen Beziehungsmöglichkeiten unserer Vorstellungen von den Gegenständen dar, deren geistige Inhalte nur innerhalb ihrer eigenen Kausalität begriffen werden können. Daher sieht auch in der Kunst der jüngsten Zeit ein rationaler und formalistischer Idealismus (Abb. 25), das Erbteil der Renaissance (H. v. Marées, Adolf Hildebrand sind seine stärksten Vertreter) der Ideologie eines künstlerischen Geistes gegenüber, der in der Individualität der transzendentalen künstlerischen Einheitsform die Möglichkeit der sinnlichen Wiedergabe eines rein geistigen Inhaltes selbst jenseits aller Gegenstands- und Raumwirklichkeit (Abb. 26) als Erbteil der nordischen Kunst und ihrer höchsten Leistung im Mittelalter erkennt. Ist das,

4 Doppelseite aus: Fritz Burger, *Einführung in die moderne Kunst* (Handbuch der Kunstwissenschaft 22), Wildpark-Potsdam 1917, S. 20/21
S. 20: Hans von Marées, *Das Goldene Zeitalter II*, 1880/83, München, Neue Pinakothek
S. 21: Henri Matisse, *La musique*, 1909/10, St. Petersburg, Eremitage

hältnis zu Hodler völlig unberührt bleiben können von der Tatsache, dass ein Politiker, der dem Ansehen der Schweiz im Ausland wohl objektiv gesehen – und um es zurückhaltend auszudrücken – eher abträglich als förderlich ist, bekennender Hodlerfreund und potenter Hodlersammler ist? Und ist da nicht Marie-Antoinette Chiarenza mit ihrer aus ganz anderen Intentionen heraus konzipierten Fotoarbeit gerade wieder richtig zur Stelle, um die Dinge zurechtzurücken? Ist sie dazu nicht besser in der Lage, als viele Kunsthistoriker und Kunstkritiker mit ihren Kommentaren?

II

Nach dieser methodischen Abgrenzung gegen Hüttinger nun zu den Inhalten seiner «Rezeptionsgeschichtlichen Überlegungen». Die drei umfangreichsten Abschnitte des aus fünf Teilen bestehenden Aufsatzes sind, der ursprünglich vorgesehenen Bestimmung des Textes als Einleitung zu der 1983 erschienenen Neuauflage des Hodler-Buchs von Hans Mühlestein und Georg Schmidt entsprechend, diesem Werk und *seiner* Rezeptionsgeschichte gewidmet. Dem schickt

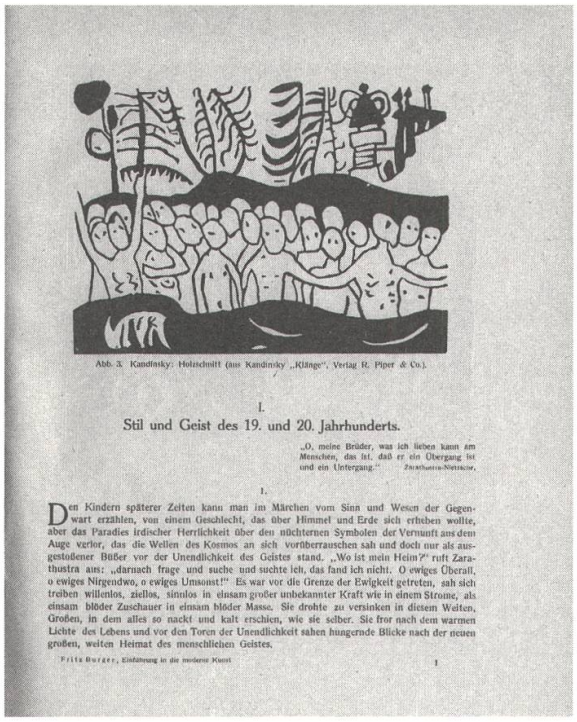


Abb. 3. Kandinsky: Holzschnitt (aus Kandinsky „Klänge", Verlag R. Piper & Co.).

I.

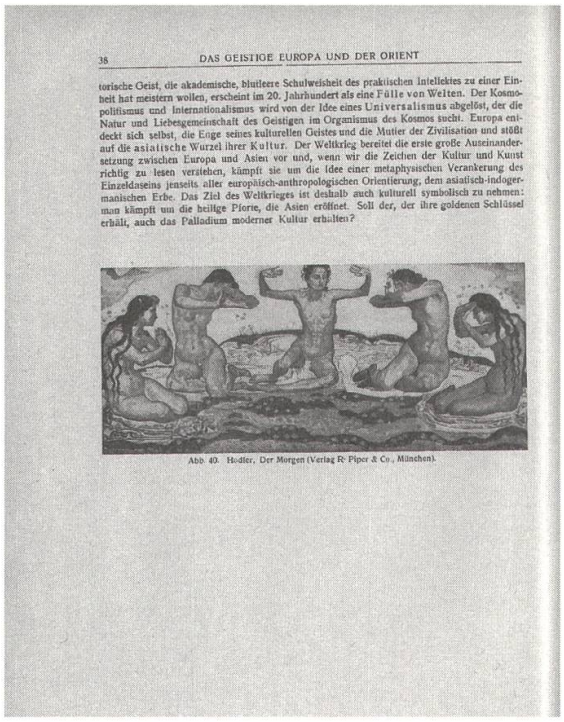
Stil und Geist des 19. und 20. Jahrhunderts.

„O, meine Brüder, was ich lieben kann am Menschen, das ist, daß er ein Übergang ist und ein Untergang." Zarathustra-Nietzsche.

1.

Den Kindern späterer Zeiten kann man im Märchen vom Sinn und Wesen der Gegenwart erzählen, von einem Geschlecht, das über Himmel und Erde sich erheben wollte, aber das Paradies irdischer Herrlichkeit über den nüchternen Symbolen der Vernunft aus dem Auge verlor, das die Wellen des Kosmos an sich vorüberrauschen sah und doch nur als ausgestoßener Büßer vor der Unendlichkeit des Geistes stand. „Wo ist mein Heim?" ruft Zarathustra aus: „darnach frage und suche und suchte ich, das fand ich nicht. O ewiges Überall, o ewiges Nirgendwo, o ewiges Umsonst!" Es war vor die Grenze der Ewigkeit getreten, sah sich treiben willenlos, ziellos, sinnlos in einsam großer unbekannter Kraft wie in einem Strome, als einsam blöder Zuschauer in einsam blöder Masse. Sie drohte zu versinken in diesem Weiten, Großen, in dem alles so nackt und kalt erschien, wie sie selber. Sie fror nach dem warmen Lichte des Lebens und vor den Toren der Unendlichkeit sahen hungernde Blicke nach der neuen großen, weiten Heimat des menschlichen Geistes.

Fritz Burger, Einführung in die moderne Kunst 1



38 DAS GEISTIGE EUROPA UND DER ORIENT

torische Geist, die akademische, blutleere Schulweisheit des praktischen Intellektes zu einer Einheit hat meistern wollen, erscheint im 20. Jahrhundert als eine Fülle von Welten. Der Kosmopolitismus und Internationalismus wird von der Idee eines Universalismus abgelöst, der die Natur und Liebesgemeinschaft des Geistigen im Organismus des Kosmos sucht. Europa entdeckt sich selbst, die Enge seines kulturellen Geistes und die Mutter der Zivilisation und stößt auf die asiatische Wurzel ihrer Kultur. Der Weltkrieg bereitet die erste große Auseinandersetzung zwischen Europa und Asien vor und, wenn wir die Zeichen der Kultur und Kunst richtig zu lesen verstehen, kämpft sie um die Idee einer metaphysischen Verankerung des Einzeldaseins jenseits aller europäisch-anthropologischen Orientierung, dem asiatisch-indogermanischen Erbe. Das Ziel des Weltkrieges ist deshalb auch kulturell symbolisch zu nehmen: man kämpft um die heilige Pforte, die Asien eröffnet. Soll der, der ihre goldenen Schlüssel erhält, auch das Palladium moderner Kultur erhalten?

Abb. 40. Hodler, Der Morgen (Verlag R. Piper & Co., München).

5 Seite 1 aus: Fritz Burger, *Einführung in die moderne Kunst* (Handbuch der Kunstwissenschaft 22), Wildpark-Potsdam 1917 (Wassily Kandinsky, Holzschnitt, aus: *Klänge*, München: Piper, 1913)

6 Seite 38 aus: Fritz Burger, *Einführung in die moderne Kunst* (Handbuch der Kunstwissenschaft 22), Wildpark-Potsdam 1917 (Ferdinand Hodler, *Der Tag I*, 1899/1900, Kunstmuseum Bern)

Hüttinger, zur «Abzirkelung» des historischen Umfeldes der 1942 erschienenen Publikation, einen ebenso knappen wie souveränen Überblick nicht über die ‹eigentliche› Hodlerliteratur und Hodlerforschung voraus, sondern über die unterschiedlichen, in der ‹allgemeinen› Kunstgeschichtsschreibung gemachten Versuche, Hodler in einem europäischen Kontext zu situieren – also das, was in den Beiträgen der letzten Sektion des vorliegenden Bandes verhandelt wird.

Nicht nur um Doppelungen zu vermeiden, sondern auch aus systematischen Gründen werde ich nicht näher auf diesen Aspekt des Problems eingehen. Allerdings will ich doch kurz auf zwei Namen wenigstens hinweisen, die bei Hüttinger fehlen und auch bei den ‹Hodler und›-Beiträgen unsres Symposiums nicht auftauchen: Henri Matisse und Hans von Marées. Ich will dies tun anhand eines ‹Diskurses der Abbildungen›,[6] wie er in den Publikationen jener Zeit durchaus üblich war, wie er heute aber nur noch äusserst selten zu finden ist.

Die programmatische Gegenüberstellung von Hodler und Marées hat 1924 Hans Hildebrandt in seiner *Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, dem 23. Band des

von Fritz Burger begründeten *Handbuchs der Kunstwissenschaft*, vorgenommen (Abb. 3) – ein Gedanke, den Werner Hofmann in einem (von Hüttinger erwähnten) Aufsatz weiter verfolgte, in dem er Hodlers Vortrag *La mission de l'artiste* von 1897 zu den Schriften nicht nur von Konrad Fiedler, sondern auch von Heinrich Wölfflin in Beziehung setzte.[7] Hans Hildebrandts Vergleich von Marées und Hodler aber wirkt wie das ferne Echo einer Gegenüberstellung des gleichen Bildes von Marées mit *La musique* von Henri Matisse in Fritz Burgers 1917 postum erschienener *Einführung in die moderne Kunst* (Abb. 4) – und zwar im einleitenden Kapitel über «Stil und Geist des 19. und 20. Jahrhunderts», das wiederum programmatisch mit einem Holzschnitt von Kandinsky eröffnet und mit Hodlers *Tag* abgeschlossen wird (Abb. 5, 6).

Die erstaunliche Bemerkung, dass Hodler «in gewissem Sinne eine Parallel-Erscheinung zu Matisse» sei – «was bei Matisse der Rhythmus der Farbe ist, ist bei ihm Linienrhythmus» – hatte Hans von Wedderkop schon anlässlich der Kölner Sonderbundausstellung 1912 gemacht.[8] Die Brücke zwischen Matisse, Hodler *und* Marées aber hatte ein Jahr später Wilhelm Hausenstein geschlagen, als er, in seinem Buch *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker*, schrieb: «Die letzte Möglichkeit [...], die das Jahrhundert fand, war die Verwandlung des Aktes in ein Ornament. [...] Eine Kunst, die den Körper zum Ornament abwandelt, verlegt den Ausdruck ins Abstrakte – dorthin, wo die Erinnerungen an die natürliche Körperlichkeit absterben. So ist die Kunst Hodlers. So ist auch Matisse. So war schon Marées, der Gewaltigste des neuen dekorativen Stils.»[9]

III

Im Vergleich mit solchen Fragen nach der Stellung von Hodler in der Kunstgeschichte nimmt das, was man als die Hodler-Forschung im strengen und ‹eigentlichen› Sinn bezeichnen könnte – Hüttinger selbst nennt sie «die professionelle»; als Exponenten erwähnt er erwartungsgemäss Carl Albert Loosli, Ewald Bender und Werner Y. Müller, doch hält er offensichtlich (die Formulierung «[...] noch immer [...]» weist darauf hin) seine Diagnose bis in die eigene Gegenwart hinein für gültig –, in Hüttingers Darstellung erstaunlich wenig Raum ein. Es sind, in einem zweispaltigen Schriftsatz, nur gerade zwei Dutzend kurze und wenig schmeichelhafte Zeilen. «Ich habe bisweilen den Eindruck», so schreibt Hüttinger, «dass die professionelle Hodler-Forschung noch immer zu distanzlos nahsichtig mit philologisch-kennerschaftlichen Quisquilien sich abmüht. Nichts gegen Stoff- und Materialhäufung – aber man sollte auch die andere Seite nicht vernachlässigen: bei Benesch ist der Forschung ein Exempel ‹weitwinkliger› Synopse geschenkt.»[10]

Genau diese Vorwürfe sind nun aber so alt wie die «professionelle Hodler-Forschung» selbst. So hatte etwa Wilhelm Hausenstein nach dem Erscheinen der letzten Lieferung des *Mappen-Werks* von Loosli (1918–1921) 1921 im *Neuen Merkur* geschrieben: «Der Text des Biographen [ist] primitiv in allem Urteil, bieder, schweizernd und den eigentlichen Problemen der Kunst längst nicht aufgeschlossen.»[11] Ähnlich urteilte Paul Westheim, ebenfalls aus Anlass von Loosli: «[...] Bienenfleiss [...]. Eine Zusammenstellung, die nicht die Absicht hat, auszulesen. [...] Was er gibt, ist eine Dokumentensammlung.»[12] Und schliesslich Hans Mühlestein 1923 über (und gegen) den ersten Band von Ewald Benders *Die Kunst Ferdinand Hodlers I: Das Frühwerk bis 1895*, an dem dieser auf Hodlers eigenen Wunsch[13] seit 1913 gearbeitet hatte: «Es ist das unerlässliche und unentbehrliche Werk der Sichtung, Registrierung, Katalogisierung und chronikalen Beschreibung der immensen Erbmasse Hodlerschen Kunstgutes, die überaus fleissige Arbeit eines kühlen, ruhigen, kritischen und gerechten Kopfes [...]. Es fehlen dem Werk also die grossen Blickpunkte sowohl für die Tiefe wie für die Weite des Hodlerschen Schaffensphänomens. Es bleibt für den geistig anspruchsvolleren Kenner und Liebhaber der Hodlerschen Kunst ein Gegenstand des Bedauerns, dass auch hier wieder einmal, wie so oft, die Fülle von meisterlich beherrschten Tatsachen der Feind der Gesamtvision war.»[14]

Diese zuletzt zitierte Formulierung – «Feind der Gesamtvision» – erhält schon fast prophetischen Charakter angesichts des weiteren Schicksals des Werks von Ewald Bender. Den zweiten Band hatte Bender für 1924 in Aussicht gestellt. 1939 gab er ihn endgültig auf.[15] In die Lücke sprang Werner Y. Müller, der im Jahr zuvor bei Konrad Escher in Zürich über *Ferdinand Hodler als Landschaftsmaler* promoviert hatte.[16] Das Resultat, 1941 erschienen, ist ein Buch, bei dem das, was auf dem Titelblatt steht – *Die Kunst Ferdinand Hodlers II: Reife und Spätwerk 1895–1918* –, nur etwas mehr als die Hälfte des Gesamtvolumens ausmacht. Im umfangreichen Anhang lieferte Müller darüber hinaus, erstens, einen im Rahmen seiner Dissertation erarbeiteten Gesamtkatalog der Landschaften (also auch derjenigen des Frühwerks bis 1895) und, zweitens, ein wichtiges Kapitel, mit dem er den Hodler-Sammlern Kriterien zum Erkennen von Fälschungen an die Hand geben wollte; «denn nicht alles, was selbst unter expertisiertem Namen ‹Hodler› geht, stammt vom Meister».[17]

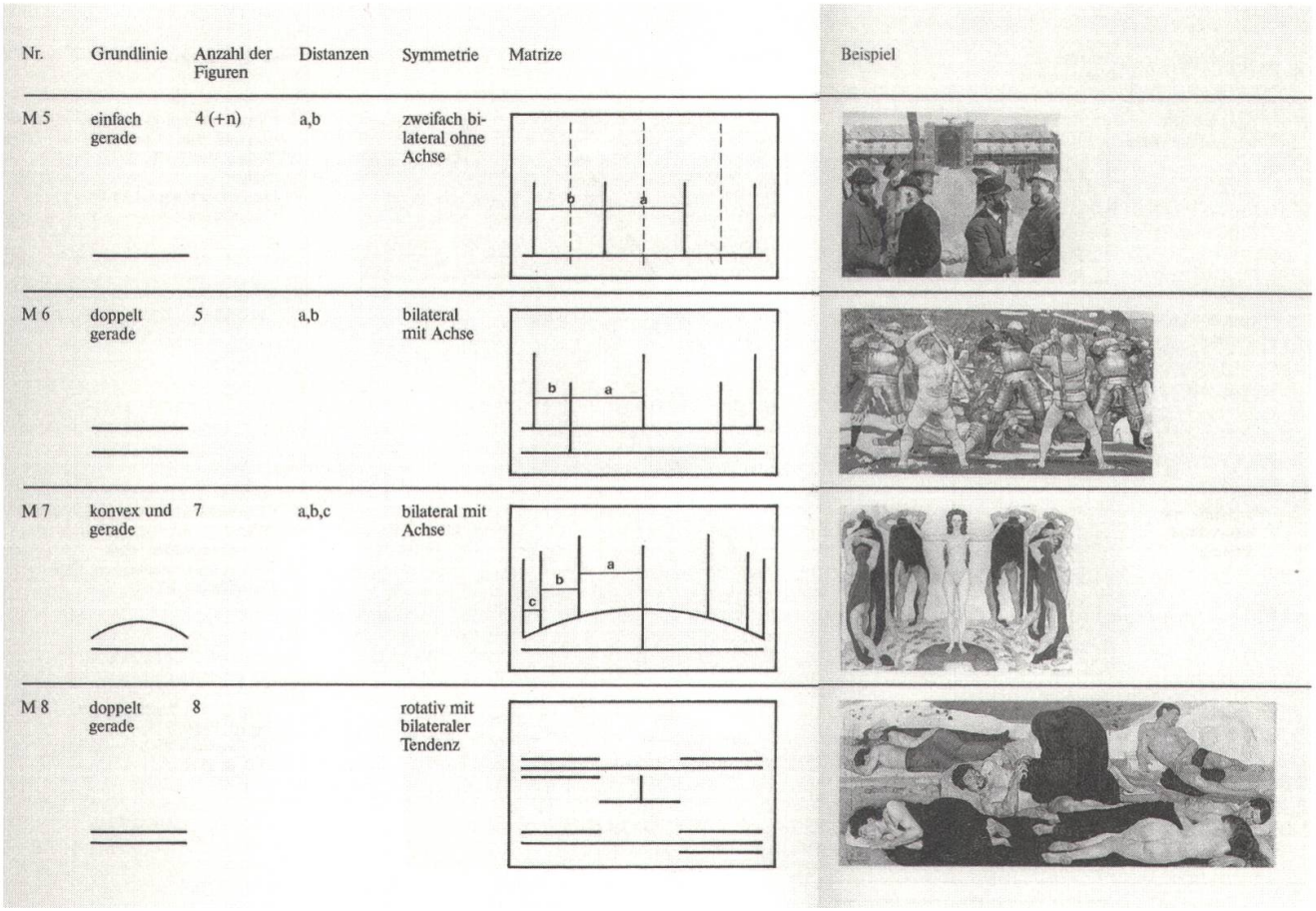
Damit war natürlich das Vertrauen in die «Expertisier»-Tätigkeit des Monopolinhabers in diesem Geschäft, Carl Albert Loosli, nachhaltig beschädigt und untergraben. Müllers Buch selbst aber ist ein irritierender, nur für den Hodler-Spezialisten, wenn überhaupt, handhabbarer Zwitter. Die «professionelle Hodler-

Forschung» insgesamt endete also zu Beginn der vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts in einem mittleren Desaster.

IV

Dazu bildete zwar der Fanfarenstoss, den das im folgenden Jahr 1942 erschienene Hodler-Buch von Hans Mühlestein und Georg Schmidt darstellte, einen seltsamen Kontrast. Insgesamt jedoch war die konfuse Lage auf dem Gebiet der Hodler-Spezialforschung ein adäquates Gegenstück zu den ebenso irritierenden Verwerfungen in der allgemeinen Einschätzung von Hodler, wie sie sich zunehmend bemerkbar machten und wie sie in den fünfziger und sechziger Jahren das Hodler-Bild weithin bestimmten.[18] Nach den Kämpfen, die seit der moralischen Entrüstung um *Die Nacht* (1891, Abb. 5, S. 254) und seit dem patriotischen Aufruhr um die *Marignano*-Fresken (1897–1900) ausgetragen worden waren, ereiferte sich schliesslich, nachdem die neue ‹nationale Schule› der Konkreten ihren Sieg über jene ‹offizielle› Schweizermalerei der dreissiger und vierziger Jahre errungen hatte, deren Übervater Hodler gewesen war, zwar niemand mehr gegen Hodler, es setzte sich aber auch kaum noch jemand wirklich für ihn ein. Natürlich gab es weiterhin in einiger Regelmässigkeit Veranstaltungen zu Hodler – doch ist nicht immer leicht zu unterscheiden, ob es sich dabei um unverdrossene einzelne Versuche handelte, ihm die Stange zu halten (oder aber bereits: ihn zu rehabilitieren), oder um blosse Pflichtübungen. Und so diagnostizierte Manuel Gasser noch 1977, dass, befragt nach dem grössten Schweizer Künstler, die meisten Schweizer antworten würden: «Ferdinand Hodler – leider!»[19]

Es wird denn für immer das Verdienst von Jura Brüschweiler bleiben, der 1960 mit seiner *Etude critique et biographique* zu Hodlers Lehrer Barthélemy Menn und gleichzeitig mit einem ersten Beitrag zu Hodler selbst die Szene betrat,[20] dass er Hodler in einer Zeit, als nicht mehr viele wirklich auf ihn setzten (eine bemerkenswerte Ausnahme: Konrad Farner),[21] in bessere Zeiten hinübergerettet hat. Wenn ich aus der Fülle von Brüschweilers Beiträgen nur gerade die Ausstellungen *Ein Maler vor Liebe und Tod* (1976) und *Selbstbildnisse als Selbstbiographie* (1979)[22] herausgreife, dann nicht nur, weil sie als Meilensteine der Hodler-Forschung gelten, sondern weil sie darüber hinaus dazu angetan waren, vielen, denen ‹Hodler› zu einem blossen Vorurteil verkommen war, ihre für seine Qualitäten blind gewordenen Augen zu öffnen. Im Fall von Hodlers obsessiven Aufzeichnungen über das Sterben und über den Tod von Valentine Godé-Darel zeitigte die akribische Arbeit des Forschers aber schliesslich – in Erica Pedrettis 1986 erschienener Prosaarbeit *Valerie oder Das unerzogene Auge* – ein literarisches Werk, das, ohne



Nr.	Grundlinie	Anzahl der Figuren	Distanzen	Symmetrie	Matrize	Beispiel
M 5	einfach gerade	4 (+n)	a,b	zweifach bilateral ohne Achse		
M 6	doppelt gerade	5	a,b	bilateral mit Achse		
M 7	konvex und gerade	7	a,b,c	bilateral mit Achse		
M 8	doppelt gerade	8		rotativ mit bilateraler Tendenz		

7 *Die einfachen Matrizen der Disposition*, Diagramm (Detail) aus: Oskar Bätschmann, «Ferdinand Hodlers Kombinatorik», 1986

Hodler-‹Forschung› zu sein, sehr wohl als ein wichtiger Beitrag zur Gewinnung von neuen Blickweisen auf den Künstler und auf sein Werk gesehen werden kann.[23]

Was nun den Beginn der von mir so genannten «besseren Zeiten» (und damit meine ich die heutige Gegenwart) betrifft, so handelt es sich dabei natürlich um einen längerfristigeren Prozess, und Jura Brüschweiler war ein wesentlicher Motor dieses Prozesses. Wenn ich aber trotzdem den Zeitraum einschränken oder gar einen genaueren Zeitpunkt für den sowohl auf Brüschweilers Lebenswerk basierenden als auch gleichzeitig von ihm sich emanzipierenden Durchbruch nennen müsste, dann würde ich nicht zögern, eben jenes Jahr 1983 zu nennen, in dem Eduard Hüttinger seine «Rezeptionsgeschichtlichen Überlegungen» geschrieben hat.[24] Wenn man so will, kann man sogar so etwas wie einen ‹Hiatus› bestimmen, in dem die Hodlerforschung, bildlich gesprochen, kurz den Atem angehalten hat.

Am 23. Oktober 1983 war nach den Stationen Berlin, Paris und zuletzt Zürich die bis zur Berner Ausstellung des Jahres 2008 letzte grosse Hodler-Ausstellung zu Ende gegangen. Zweieinhalb Wochen später, am 10. November 1983, wurde, viel bescheidener, im Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich die von Oskar Bätschmann konzipierte Ausstellung *Ferdinand Hodler und das Schweizer Künstlerplakat 1890–1920* eröffnet. Es war dies eine Art Probelauf, mit dem etwas eingeläutet wurde, was sich bald als eine neue Ära[25] der Hodler-Forschung erweisen sollte. Was aber ist in diesen 25 Jahren seit 1983, über die Bilanz zu ziehen wohl der eigentliche Anspruch des Symposiums war, geschehen?

V

Nach dem Probelauf lieferte Oskar Bätschmann zuerst einmal sein – nicht unproblematisches – Hodler-Gesellenstück: «Ferdinand Hodlers Kombinatorik», erschienen im Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1984/85.[26] Für nicht unproblematisch kann dieser – dennoch magistrale – Aufsatz deswegen gehalten werden, weil seine Schemata (Abb. 7), die zweifellos etwas Wesentliches auf den Punkt bringen, gleichzeitig die Gefahr in sich bergen, der Reaktivierung eines alten Vorurteils Vorschub zu leisten.

«Bei Hodler ist eben dieses das Gefährliche: dass man zu bald hinter sein Kompositionsgeheimnis kommt», hatte Karl Scheffler schon 1914 geschrieben.[27] Und genau neunzig Jahre später, aus Anlass der Ausstellung *Ferdinand Hodler: Landschaften* im Kunsthaus Zürich, sollte Patrick Bahners in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung spotten, dass man Hodlers Bildern keine Gewalt antue, wenn man das Raster von kunstpädagogisch getrimmten Fragekatalogen über sie lege: «Denn immer hängt ein paar Meter weiter ein Bild, das dieselbe Antwort noch einmal gibt.»[28] Droht aber nicht, wer den Schlüssel zu den Hodlerschen Bildern in den ihnen zugrundeliegenden «Matrizen» und ihrer Kombinatorik gefunden zu haben glaubt, die Tatsache aus den Augen zu verlieren, dass das ‹eigentlich Künstlerische› zwar nicht erst jenseits solcher Schemata beginnen mag, dass aber doch erst die von Hodler geradezu obsessiv betriebene Verlebendigung des starren Schematismus durch subtilste Austarierungen sowohl der Formen und Figuren untereinander als auch der Formen im Format den letztlich für die Qualität seiner Bilder entscheidenden Faktor bilden?[29]

Wichtiger als solche Detailkritik ist allerdings: Mit «Ferdinand Hodlers Kombinatorik» und dann, in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre, mit «Das Landschaftswerk von Ferdinand Hodler» und «Hodler, Maler» (mit dem fundamentalen Hinweis auf Mondrian)[30] öffnete Bätschmann neue Horizonte für die Beschäftigung

mit einem Künstler, dessen ausschliessliche Pflege durch Spezialisten – von Carl Albert Loosli über Ewald Bender und Werner Y. Müller bis eben Jura Brüschweiler – tatsächlich (und insofern ist Hüttingers warnender Diagnose «zu distanzlos nahsichtig» durchaus zuzustimmen) mit einer nicht zu bestreitenden Verengung des Blickwinkels einhergegangen und damit zu einem Problem geworden war.

Direkte Folge dieser Öffnung des Blickwinkels waren eine Diversifizierung und eine Pluralisierung, verbunden mit einer Internationalisierung, die nicht nur das Geschäft der Hodler-Forschung – und das (Auktions-)Geschäft mit Hodler![31] – ungemein belebten, sondern auch die 1994 formulierte Begründung für die Absage des Rowohlt-Verlags, ein Hodler-Bändchen in die Reihe «Rowohlts Monographien in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten» aufzunehmen – der «malende Nationalheld Ferdinand Hodler» sei «ausserhalb der Schweizer Grenzen nur wenigen bekannt. Zusammen mit Segantini, im Unterschied aber zu Giacometti» würden «ihm auch aufgeschlossenere Kunstinteressierte eher den Rang einer helvetischen Spezialität als internationale Bedeutung» zubilligen – als wenig sachkundig (und als noch weniger zukunftsorientiert) erscheinen liess.[32]

Zur Diversifizierung und Pluralisierung gehört – und von grösster Bedeutung für den heute erreichten Stand der Hodler-Forschung ist – allerdings auch die unbeirrte Fortsetzung, ja Intensivierung der «nahsichtig mit philologisch-kennerschaftlichen Quisquilien sich abmühenden» Spezialforschung. Exemplarisch und für jede künftige Arbeit unverzichtbar: die Katalogisierung der Zeichnungsbestände in den Museen von Zürich und Bern.[33] Und schliesslich 1998: die Lancierung des Projekts *Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde*,[34] basierend auf der (von Hüttinger nicht erwähnten) Grundlagenarbeit des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, dessen Inventarisationsabteilung – in den ersten Jahrzehnten geleitet von Hansjakob Diggelmann, nach 1983 von Paul Müller – seit der Gründung des Instituts im Jahr 1951 in Hodler einen unverrückbaren Kern gehabt hatte.

Die von diesem Forschungszentrum – einem eigentlichen «Hodler Research Project» – zu leistende Herkulesaufgabe besteht darin, mit all dem in den letzten Jahrzehnten akkumulierten Detailwissen dort anzuknüpfen, wo die systematische Arbeit der ersten Generation der Hodler-Forscher auf Grund gelaufen war. Dabei ist Nahsicht, zu der die Kunsttechnologie als eine wesentliche ‹Hilfswissenschaft› unentbehrliche Dienste leistet,[35] geradezu zwingend gefordert. Denn das Erbe von Bender und Müller, vor allem aber das von Loosli, ist nicht nur Grundlage der laufenden Arbeit, sondern ohne Zweifel auch Hypothek; Herkulesaufgabe – das heisst hier in erster Linie: Aufräumen und Ausmisten.

8 Adrian Schiess, *Malerei*, 2004, Lack auf Aluminiumverbundplatte, beidseitig bemalt, 218 x 500 x 2 cm, Wien, Galerie nächst St. Stephan/Rosemarie Schwarzwälder – *Malerei*, 2007, Inkjet-Print und Lack auf Aluminiumverbundplatte, 218 x 300 x 2 cm, Wien, Sammlung Nikolaus Oberhuber – *Malerei*, 2007, Lack auf Aluminiumverbundplatte, beidseitig bemalt, 218 x 300 x 2 cm, Wien, Sammlung Nikolaus Oberhuber – Ferdinand Hodler, *Thunersee mit Stockhornkette am Abend*, um 1912, 68 x 90,5 cm, Privatbesitz. Aufnahme im Kunstmuseum Wolfsburg 2007 (Foto: Mathias Langer, Braunschweig/Varel)

VI

Es bleibt der Hinweis auf einen letzten, aber wichtigen, die eingangs formulierte Grundthese meines Beitrags betreffenden Aspekt. Das wissenschaftliche Forschungsunternehmen «Ferdinand Hodler» wäre zwar nicht gerade zum Scheitern verurteilt, es bliebe aber doch papieren, wenn es nicht gleichzeitig nachhaltig gelänge, Hodler mit neuen – und immer wieder neuen – Augen zu sehen, und das heisst: Nicht nur das Wissen über ihn und seine Kunst zu mehren, sondern auch seine Kunst selbst, den Maler, den Zeichner, für jede Gegenwart neu zu erobern. Dazu leistet die Hodler-Forschung ohne Zweifel immer wieder wichtige Beiträge. Dazu können aber – wie sollte es anders sein? – auch jene anderen (und wenn man

so will: ‹primären›) Kunstsachverständigen einen substantiellen Beitrag liefern, als die man noch immer die Künstler selbst wird bezeichnen dürfen. Soll, darf man das, was sie beitragen können, als ‹künstlerische Hodler-Forschung› benennen?

Dabei geht es natürlich schon längst um ganz andere Dinge als um das nach Hüttinger «über weite Strecken hin unerfreuliche Kapitel» einer Mal-Praxis ‹in den Fussstapfen von› Hodler. Wenn 1994, in seiner Ausstellung *Basics on Composition* in der Galerie von Peter Blum in New York, Helmut Federle die späte *Bucht von Genf mit dem Mont-Blanc vor Sonnenaufgang* (1918) zwischen seine eigenen Bilder hängte;[36] oder wenn 2007, in der Ausstellung *Swiss made: Präzision und Wahnsinn. Positionen der Schweizer Kunst von Hodler bis Hirschhorn* im Kunstmuseum Wolfsburg, Adrian Schiess Hodlers im Thunersee sich spiegelnde *Stockhornkette am Abend* (um 1912) in seiner am Boden ausgelegten *Malerei* sich spiegeln liess (Abb. 8), dann ist dies, wie mir scheint, Hodler-Forschung eigenen Rechts: Unverzichtbare, von Künstlern betriebene Erforschung des Kontinents Hodler als Parallelaktion zur kunsthistorischen Hodler-Forschung.

Falls ich aber irgendwann doch noch meinen vor sieben Jahren in die Welt gesetzten Vorsatz revidieren sollte, in Giessen keine Lehrveranstaltung zu Hodler anzubieten, weil sie «exotisch» wirken und als «Heimwehveranstaltung eines versprengten Schweizers» empfunden werden müsste,[37] dann dürften es in erster Linie solche Künstlerargumente sein, die den Sinneswandel bewirkt haben.

1 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*, in: Friedrich Nietzsche, *Werke*, 3 Bde., hrsg. von Karl Schlechta, München 1955, Bd. 2, S. 1068.

2 Hüttinger 1984. Der Text – hervorgegangen aus einem Referat für ein internationales Hodler-Kolloquium in der Ausstellung *Der frühe Hodler* im Seedamm-Kulturzentrum Pfäffikon 1981 – war ursprünglich als Einleitung zu der 1983 erschienenen Neuauflage des Buchs von Hans Mühlestein und Georg Schmidt vorgesehen gewesen, dann allerdings vom Verlag durch das weniger kritische Vorwort «Gedanken zur Neuausgabe» von Willy Rotzler ersetzt worden (Mühlestein/Schmidt 1983, S. IX–XVI).

3 Baumgarter 1984, S. 131, wo es – passim – zumindest ansatzweise um die von Hüttinger angemahnte Darstellung der ‹Hodlerei› in der Berner Kunst geht. Ferner: Baumgartner 1998, S. 11.

4 Vgl. Baumgartner 1998, S. 11.

5 Urs Hafner, «Das Mittelalter als grosse Wunschmaschine. Valentin Groebner liest der Mediävistik die Leviten», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12.3.2008, S. 48; Groebners Buch ist erschienen im C. H. Beck Verlag, München 2008.

6 Der Begriff ist entlehnt von: Felix Thürlemann, «‹Famose Gegenklänge›. Der Diskurs der Abbildungen im Almanach ‹Der Blaue Reiter›», in: *Der Blaue Reiter*, hrsg. von Hans-Christoph von Tavel, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 1986, S. 210–222.

7 Werner Hofmann, «Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1955, Bd. 18, S. 136–156, bes. S. 138, 143–145; wiederabgedruckt in: ders., *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1979, S. 34–54). Wölfflin 1928.

8 Hans von Wedderkop, *Sonderbundausstellung 1912. Führer nebst Vorwort*, Bonn: Ahn, 1912, S. 52.

9 Wilhelm Hausenstein, *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker*, München 1913, S. 283. – Zu Hodler und Matisse vgl. auch: Christina Farese-Sperken, «La Danse di Matisse e l'arte tedesca», in: *Arte Illustrata*, 6, Nr. 53, Mai 1973, S. 143–147.

10 Hüttinger 1984, S. 250; Benesch 1962.

11 Hausenstein 1920/1921, S. 716.

12 Westheim 1923, S. 61.

13 «Als im Jahre 1912 der Münchener Verlag R. Piper & Co. sich mit dem Anerbieten einer Buchpublikation an Hodler wandte, äußerte er den Wunsch, dass dieses Buch von mir geschrieben würde» (Bender 1923, S. VII).

14 Mühlestein 1923, S. 159.

15 Werner Y. Müller, «Vorwort» (nicht paginiert, datiert «Juli 1939»), in: Müller 1941.

16 *Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1. Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940* (Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 3), Zürich 1976 (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch 1972/73), S. 189–190.

17 Müller 1941.

18 Siehe dazu: Baumgartner 1998, S. 8–15, besonders den Abschnitt «Streit um Hodler», S. 8–10.

19 Gasser 1977, S. 120.

20 Brüschweiler 1960.

21 Vgl. Farners Lexikon-Artikel für *Kindlers Malerei Lexikon*, Bd. 3, 1966; unter dem Titel «Der visionäre Realist» wieder abgedruckt in: Konrad Farner, *Kunst als Engagement*, Darmstadt und Neuwied 1973, S. 93–103.

22 Brüschweiler 1976; Brüschweiler 1979.

23 Erica Pedretti, *Valerie oder Das unerzogene Auge*, Frankfurt a. M. 1986. Vgl. auch: dies., «Als ginge alles, was nicht aufzuzeichnen gelingt, für immer verloren», in: Frankfurt/Solothurn 1996–1997, o. S. [S. 102–107]. Siehe dazu: Müller 2005.

24 ‹Emanzipatorisch› war natürlich auch die schon zwei Jahre zuvor vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft organisierte, von Franz Zelger wissenschaftlich betreute Ausstellung *Der frühe Hodler. Das Werk 1870– 1890* im Seedamm-Kulturzentrum Pfäffikon (Pfäffikon 1981) gewesen; inhaltlich bewegte sie sich allerdings in traditionellen Bahnen.

25 Reichlich uninformiert – oder aber überheblich gegen alle nicht-universitäre Forschung – ist die von Werner Busch im Katalog der Hodler-Ausstellung Bern 2008 vertretene Ansicht, dass «die Forschung zu Hodler [...] in den 1980er Jahren erst eigentlich in Gang gekommen» sei; Busch 2008, S. 35.

26 Bätschmann 1986 (1).

27 Karl Scheffler, *Talente*, Berlin 1917, S. 148. In einer Anmerkung verweist Scheffler auf den Umstand, dass der Text schon im Frühjahr 1914 geschrieben worden sei, «also vor dem Krieg, der uns einen Fall ‹Hodler› gebracht hat» (S. 139).

28 Patrick Bahners, «Wenn im Unendlichen dasselbe. Die Verdoppelung der Welt: Ferdinand Hodlers Landschaften im Kunsthaus Zürich», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.5.2004, S. 35.

29 Schon längst bekannt ist Hodlers Verfahren, seine Kompositionen durch das Verschieben von ausgeschnittenen Einzelfiguren zu bestimmen (vgl. exemplarisch die beiden Studien zum *Tag* in: Bern/Budapest 2008, S. 109). Zu Hodlers akribischer Arbeit am Format siehe Beltinger 2007 (2) sowie den Beitrag von Karoline Beltinger im vorliegenden Band.

30 Bätschmann 1987, Bätschmann 1989. Aus dem Hinweis auf Mondrian resultierte die kapitale Ausstellung Aarau 1998.

31 Vgl. dazu den Beitrag von Regula Bolleter in der vorliegenden Publikation.

32 Brief vom 28.10.1994 an Dr. Juerg Albrecht, dem ich für die Überlassung dieses Dokuments herzlich danke; vgl. auch: Baumgartner 1998, S. 15, Anm. 29.

33 Zürich/Hannover 1990–1991, Zürich 1992, Zürich 1998 (1); Bern 1999 (1).

34 Jost 2001. Im November 2008 erschien der erste Band, der den Landschaften gewidmet ist: Bätschmann/Müller 2008.

35 Eine erste, eindrückliche Bilanz liefert Beltinger 2007 (1). Kunsttechnologie als Hilfswissenschaft: Die Frage, was ein Werk von der Hand Hodlers sei und was nicht, wird zuletzt doch wieder von den Kunsthistorikern beantwortet werden müssen, solange Hodlers Aussage im Raum steht: «Ich würde, obwohl ich bis dahin nie in die Lage kam es zu tun, auch eine Arbeit als mein Werk anerkennen und unterzeichnen, an dem ich keine Linie gezeichnet und keinen Strich gemalt hätte, wenn es nur in seiner Ausführung von eines Mitarbeiters Hand meinem Wollen, meiner Empfindung und meiner Absicht entsprechend ausgefallen wäre.» (zit. nach Loosli 1921–1924, Bd. 3, S. 112; vgl. dazu, exemplarisch: Baumgartner 1998, S. 70–73).

36 Kunstmuseum Solothurn, Dübi-Müller-Stiftung; vgl. die Abbildung in: Aarau 1998, S. 275. Dort (S. 271–278) auch das Interview von Beat Wismer, «Hodler und Mondrian. Einige Fragen an Helmut Federle». Zuvor schon hatte insbesondere Serge Lemoine im Katalog zur Federle-Ausstellung 1989 im Musée de Grenoble auf die Bezugnahmen Federles auf Hodler hingewiesen. Siehe auch zuletzt: Zutter 2007.

37 Marcel Baumgartner, «‹Helvetische Spezialitäten›? – Helvetische Spezialitäten! Die Publikationen des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2./3.6.2001, S. 84.