

Zeitschrift:	Outlines
Herausgeber:	Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Wissenschaft
Band:	4 (2009)
Artikel:	Hodlers Monumentalität : zur Neuformulierung von Historienmalerei und tektonischer Kunst um 1900
Autor:	Nicolai, Bernd
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-872217

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>

BERND NICOLAI

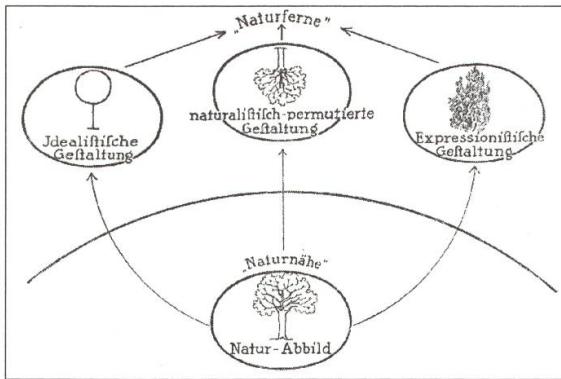
Hodlers Monumentalität

Zur Neuformulierung von Historienmalerei und tektonischer Kunst um 1900

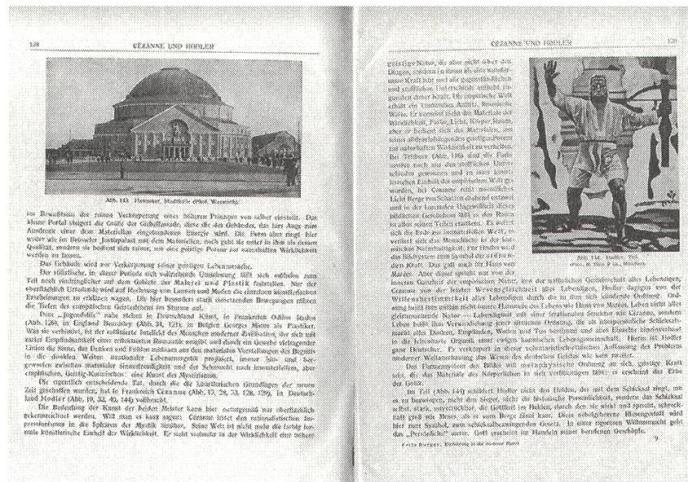
Die Kunst Ferdinand Hodlers ist bei allen helvetischen Eigenheiten ein europäisches Phänomen. Nach 1900, dem Jahr der Aufnahme in die Berliner Sezession und der korrespondierenden Mitgliedschaft in der Wiener Secession, stieg er durch den spektakulären Erfolg seiner Marignano-Fresken zu ungeahntem Ruhm auf. Kunsthistoriker wie Max Deri charakterisierten ihn emphatisch, als «de[n] grösste[n] Künstler unserer Zeit, der malen konnte».¹ Spätestens 1918, mit dem Tode Hodlers, verflachte die Rezeption für Jahrzehnte, ebenso wie es beispielsweise für die im selben Jahr gestorbenen Gustav Klimt und Egon Schiele oder den 1920 verstorbenen Max Klinger zutraf. Gleichwohl fand Hodler gerade mit seinen Monumentalbildern Eingang in die Handbücher der Kunsthistorik von Fritz Burger, Hans Hildebrandt und schliesslich zuletzt bei Hermann Beenken.² Dass Hodlers Œuvre Potentiale für die Neue Sachlichkeit und den Surrealismus der 1920er Jahre hatte, liegt auf der Hand.³ Aus heutiger Sicht betrachtet, bildet sein Werk einen ganz selbstverständlichen Teil der Kunstgeschichte der Moderne, das in der Überwindung von Impressionismus und Naturalismus und in der Radikalisierung der Form durch eine inhärente Abstraktion seine bleibende Stellung hat, wie es die Kunsthistorik ja schon zu Lebzeiten Hodlers diskutierte (Abb. 1).⁴

Die folgenden Überlegungen widmen sich Hodlers tektonischer Neuformulierung von Historienmalerei in europäischer Perspektive. Diese enthielt auch symbolistische Untertöne, wie sie vergleichbar auch in der Wiener Secession in Österreich und teilweise in Deutschland zu beobachten waren, aber weniger in einem nationalen Sinne als vielmehr als integraler Bestandteil der Reformkunst sowie der Monumentalkunst nach 1900. Burger hat dieses Spannungsverhältnis zur Gattung der Architektur in der Gegenüberstellung von Hodlers *Tell* und der neoklassizistischen Stadthalle von Hannover pointiert herausgestellt (Abb. 2).⁵

In den deutschsprachigen Kunstdebatten nach 1900 ging es gattungsübergreifend um die Schaffung einer zeitgemässen Kunst in einer sich rasant entwickelnden industrialisierten Gesellschaft, um die Überwindung der historistischen



1 Max Déri, «Arten der Kunstgestaltung. Naturalismus, Impressionismus, Expressionismus», in: *Einführung in die Kunst der Gegenwart*, Leipzig 1920, S. 66



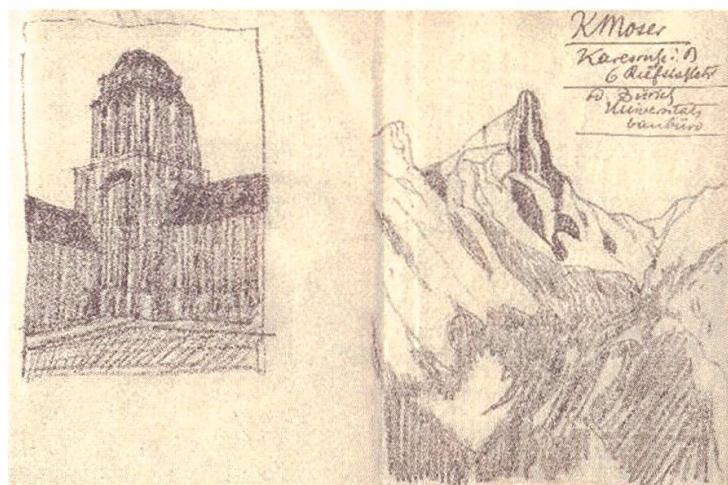
2 Gegenüberstellung der Stadthalle von Hannover und Hodlers Tell, in: Fritz Burger, *Einführung in die moderne Kunst*, Berlin-Neubabelsberg 1917, S. 128–129

Neostile mit dem Ziel, einen neuen überpersönlichen Stil durch eine Form der Abstraktion vermittels tektonischer Grossformen zu schaffen. Damit sollte der von Georg Simmel und anderen beschriebenen Flüchtigkeit und Nervosität des Modernen Lebens eine durchgeistigte Form im Sinne einer durchgängigen Ästhetisierung der Gesellschaft entgegengesetzt werden, so wie es exemplarisch auf komplexem Diskussionsniveau der Deutsche Werkbund seit 1907 vertrat.⁶

Hodler nimmt in diesem Kontext eine Sonderstellung ein, die aber paradoxerweise ganz zeittypische Züge trägt und international verankert ist. Individueller Ansatz und Zeittypisches durchdringen sich, aber es ist durchaus symptomatisch, dass sein Œuvre gerade im Umfeld der Wiener Secession 1904 zu internationaler Anerkennung kommen sollte.

«Hodlers Tektonik»

Zehn Jahre nach Holders Tod verband Heinrich Wölfflin in seinem Aufsatz «Über Hodlers Tektonik» Holders eigenes Theorem eines formalen Parallelismus,⁷ als *Wiederholung des Gleichen*, das dem «Bild Einfachheit, Nachdruck, Grösse» verleihe, mit der «tektonischen Ordnung». Tektonik, als Ausdruck eines klaren inhärenten Aufbaus der Komposition und der Figuren, garantiere Ordnung im Sinne der «höhere(n) Einheit der Erscheinung». Dieses Gestaltungsprinzip, so Wölfflin, sei bei weitem nicht an das Figurenbild gebunden – dort entfalte es zwar seine grösste Wirkung –, sondern fände sich auch in der Landschaft oder

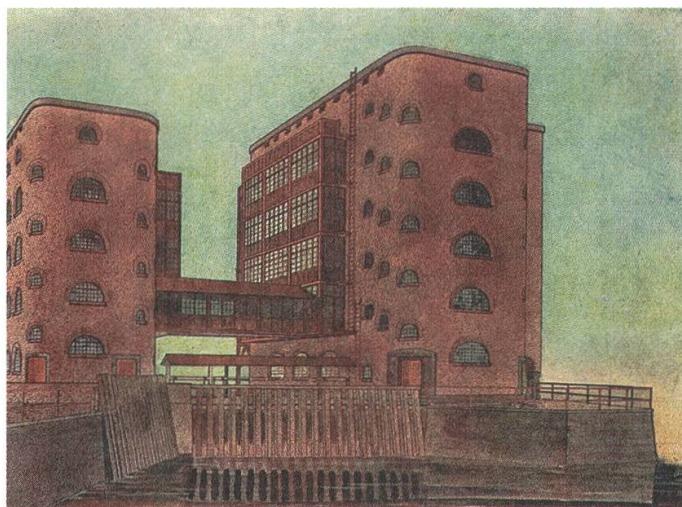


3 Karl Moser, Skizzenbücher 1909–1910 (Montage), Turm des Universitätshauptgebäudes Zürich und Schreckhorn, ETH Zürich, Archiv gta

im Porträt.⁸ Eine der frühen Gestaltungen dieses tektonischen Prinzips in Hodlers Malerei monumentalen Massstabs zeigen die beiden heute nur fragmentarisch überlieferten Dioramenbilder *Aufstieg* und *Absturz* für die Weltausstellung in Antwerpen 1894, in denen sich durchkonstruierte Komposition, menschliche Dramatik und landschaftliche Erhabenheit in besonderer Weise verbinden, im Sinne einer inneren Architektonik der Bilder.⁹ Artur Weese konnte 1918 lapidar sagen: «Hodler baut seine Bilder».¹⁰

Mit diesem Bezug auf Architektonik und Tektonik als positiv besetztem künstlerischem Prinzip rekurrieren Wölfflin und auch Weese auf eine Debatte, die seit dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts bis zum Anfang der zwanziger Jahre um eine Erneuerung der Kunst geführt wurde, und zwar primär im Bereich der Skulptur und der Architektur. Bereits 1906, nach den ersten grossen internationalen Erfolgen in Wien und Berlin, sah Hans Rosenhagen eine spezifische Qualität der Hodlerschen Bilder darin, dass sie die «lang vernachlässigte Beziehung der Malerei zur Architektur» wieder hergestellt haben, «zu jener Kunst, in welcher der Rhythmus neben dem Material die allein wirkende Kraft ist.»¹¹

Dass diese Beziehung nicht nur von der Malerei zur Architektur hergestellt wurde, sondern auch umgekehrt Architektur als gebaute Natur verstanden wurde, zeigen die Skizzenbücher des bedeutenden, heute aber weitgehend verkannten Schweizer Reformarchitekten Karl Moser, der um 1910 Bergarchitektur und Monumentalarchitektur unter tektonischen Prämissen aufeinander bezog.¹² Alpengipfel und der Turm des neuen Universitätshauptgebäudes in Zürich werden analog als Varianten desselben tektonischen Prinzips vorgestellt (Abb. 3). Die Natur dient als Vorbild eines neuen architektonischen Formenprinzips, Architektur als vollendete Natur.



4 Hans Poelzig, Entwurf zur Werdermühle in Breslau, 1906, in: *Was-muths Monatshefte für Baukunst* 1919/1920, Bd. 4, Farbtafel vor S. 1

Eine latente Tektonik beherrschte Hodlers Landschaften schon seit den 1880er Jahren. Um 1910 erreichte Hodler mit der *Jungfrau Gruppe mit Männlichen in der Mittagssonne* darin einen gewissen Höhepunkt. Karl Moser schätzte Hodlers Kunst so sehr, dass er den beim Maler ein monumentales Wandbild für das neu-erbaute Zürcher Kunsthause in Auftrag gab. In diesem Zusammenhang ist auch eine zeichnerische Rezeption des gerade im Entstehen begriffenen Wandbilds *Einmütigkeit* (Abb. 10) für das Rathaus von Hannover belegt.¹³ Die künstlerische Steigerung der dramatisch, erhabenen «Bergarchitektur» stellt darüber hinaus eine helvetische Spezifik seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert dar (Caspar Wolff), die nach 1900 in die aktuellen Kunstdebatten Eingang fand. Als Grundlage für eine neue Architektur griff Hans Poelzig 1906, auf dem Höhepunkt der Debatte in der Skulptur und Malerei, das tektonische Prinzip auf und konkretisierte es auch sogleich mit seinem unausgeführt gebliebenen Entwurf zur *Werdermühle* in Breslau (Abb. 4).¹⁴

Doch steht ausser Frage, dass die Diskussion um Tektonik letztlich von der Münchener neoklassizistischen Gruppe um Hans von Marées und Adolf von Hildebrand unter dem theoretischen Dach der Schriften Conrad Fiedlers in den 1880er Jahren angestoßen worden war, Positionen, mit denen Hodler schon bei seinem Münchenaufenthalt 1883 konfrontiert gewesen sein dürfte. Adolf von Hildebrand hatte 1893 in seiner Programmschrift *Das Problem der Form in den bildenden Künsten* den «architektonischen», «inneren Bau» als konstitutiv bezeichnet, um über das «Imitative» hinaus zu einem «selbständigen Ganzen» zu gelangen, «das sich neben und gegenüber der Natur behaupten kann.»¹⁵ Vergleichbare Ansätze sind bei Hodler erstmals im *Zornigen Krieger* (Abb. 4, S. 139) 1882 zu finden.

Hinzu kommt die Position von Hans von Marées, der bereits 1873 mit seinem Zyklus für die Zoologische Station in Neapel nicht nur eine neues Kapitel tektonischer Wandmalerei eröffnet hatte, sondern im Bild der *Ruderer* auch noch jenes für Hodler so grundlegende, immanente Prinzip des Parallelismus, der gleichmässigen Reihung bei überindividuellen Haltungen, antizipierte.¹⁶

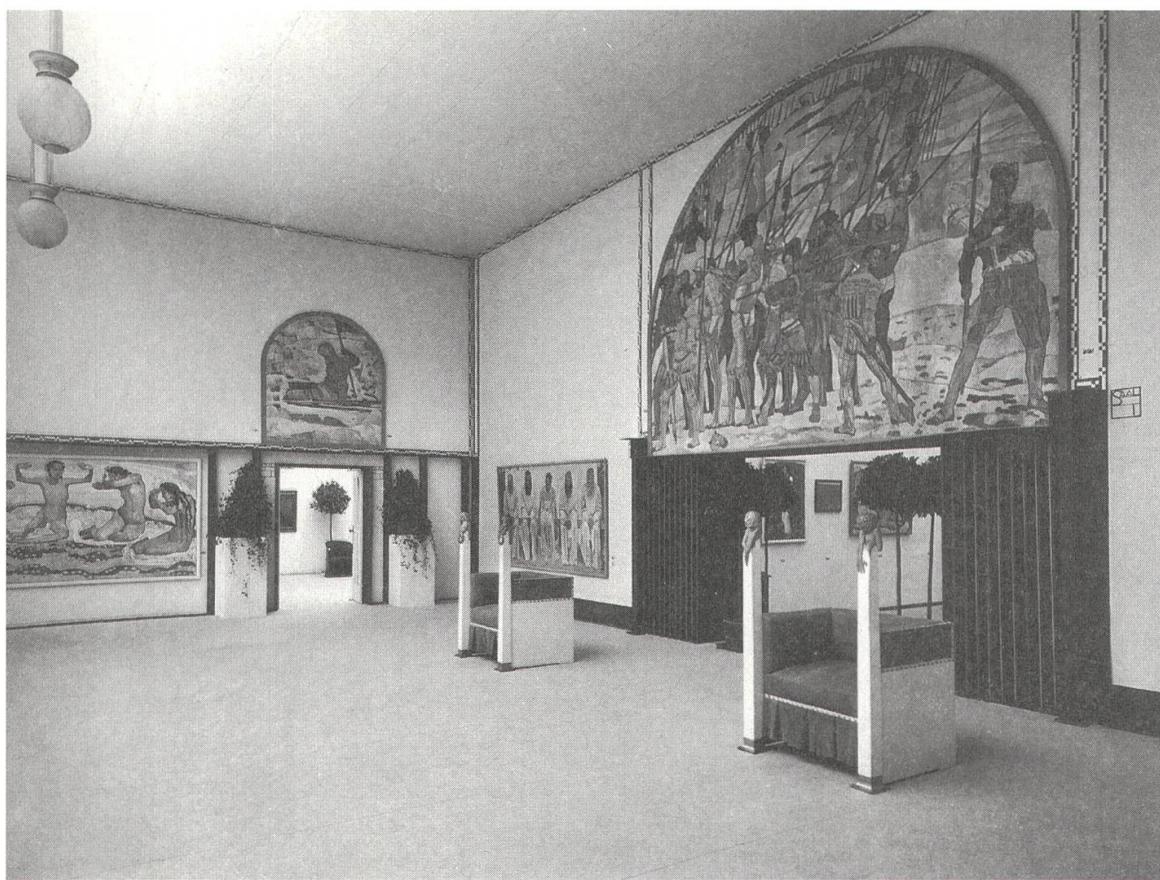
Am Ende der Debatte um Tektonik steht 1923 der Versuch von Paul Westheim, Abstraktion und Moderne zusammenzusehen. Nicht mehr das neoklassizistische Ideal mit Verweis auf die klassische Kunst Griechenlands wurde bemüht, sondern das der griechischen Archaik, das zum Archetypus stilisiert und mit zeitgenössischen Abstraktionstendenzen in Analogie gesetzt wurde. Am Beispiel der *Hera von Samos* sprach Westheim von einer «Konstruktion von der Folgerichtigkeit einer modernen Brückenkonstruktion, die nicht intellektualistische Konstruktion geworden, die einen schöpferischen, einen Poussin-, einen Cezanne-Geist ins anschauliche zu projizieren versucht und verstanden hat. Dieses Bauen, das zugleich ein Bilden ist [...], ist zu erkennen als die Architektonik des Plastischen.»¹⁷ Diese autonome, wenn man so will, moderne Tendenz einer tektonischen Monumentalkunst, die Westheim bezeichnender Weise phänomenologisch begründete, scheint auch für die Monumentalmalerei Hodlers eine entscheidende Komponente zu sein.

Jenseits aller inhaltlichen und nationalen Fragestellungen, so meine These, verhinderte diese inhärente Autonomie seiner Bilder eine wirkliche Vereinnahmung von Hodlers Kunst durch die über die Historienmalerei geführten nationalen Kunstdebatten um 1900, und das, obwohl Kritiker wie Rudolf Klein «die Doppelheit von Modernem und Nationalem» als das «Wesentliche der neueren Schweizer Kunst hinstellte und die neu selbst in der Erfindung des Stoffes ist.»¹⁸ Dies erklärt Hodlers besondere Stellung und seine Modernität innerhalb dieser Gattung.

Vor dieser Folie sind für die Monumentalbilder und insbesondere die Historienbilder mit Weese vier Prinzipien zu benennen: 1. Die Steigerung der Gebärde, 2. der Verzicht auf historische Narration, 3. eine neue Form lichtdurchströmter Malerei, sowie 4. der tektonische Aufbau der Bilder.

Wiener Secessionssausstellung

Die XIX. Wiener Secessionssausstellung 1904 bedeutete den endgültigen internationalen Durchbruch für Hodler, nachdem er bereits mehr als ein Jahrzehnt zuvor mit dem tektonisch perfekt durchkomponierten und symbolistisch aufgeladenen Monumentalgemälde *Die Nacht* (Abb. 5, S. 254) 1892 im Pariser Salon du Champ-de-Mars unter dem Juryvorsitz von Puvis de Chavannes reüssiert hatte.¹⁹



5 XIX. Secessionsausstellung, Wien 1904. Hodlersaal mit *Der Tag*, 1899–1900, *Verletzter Bannerträger*, 1898/1899, *Die Lebensmüden*, 1892, *Rückzug von Marignano*, Karton IV, 1899; Innengestaltung von Koloman Moser

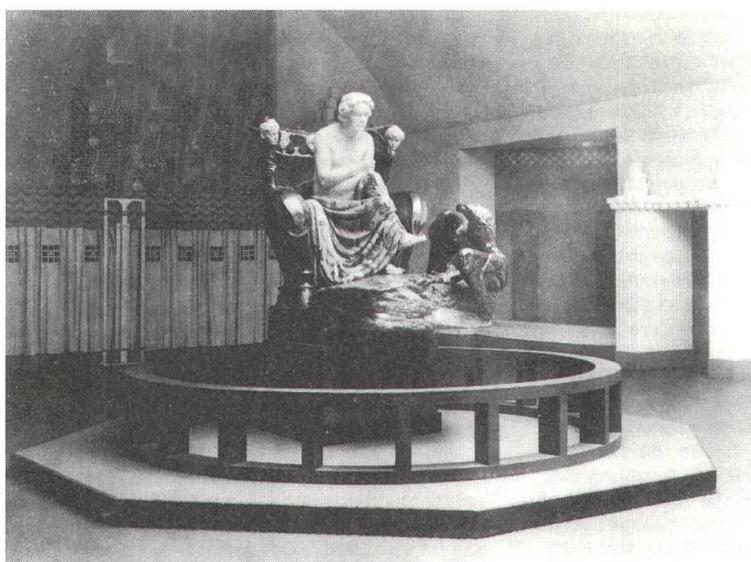
Doch dies war ein vergleichsweise begrenzter Erfolg, ebenso wie im Jahr 1900 auf der Weltausstellung in Paris und der VIII. Secessionsausstellung in Wien, wo die Seitenbilder der Marignanofresken, *Kämpfender Krieger* und *Sterbender Krieger*, ausgestellt waren,²⁰ aber kaum Beachtung fanden. Eine erste Anerkennung erzielte der zum korrespondierenden Mitglied der Wiener Secession gewählte Hodler durch die Gemälde *Der Auserwählte* (Abb. 3, S. 172) und *Die Nacht* auf der XII. Ausstellung im November 1901. Ludwig Hevesi sah in den Bildern «die Sehnsucht nach Monumentalität» und eine unerkannte Modernität.²¹

Wien 1904 verortete Hodler im Kontext der nordalpinen, «germanischen» Avantgarde, zusammen mit dem Norweger Edvard Munch und dem Schweizer Cuno Amiet. Diese Ausstellung gab letztlich für den Künstler den Anstoss, sich im Kräftefeld dieser Moderne zu positionieren mit einer radikalen Präsentation seiner Monumentalwerke durch den Secessionisten Koloman Moser, der gleichzeitig Mitglied der Wiener Werkstätten war. Mit seinem fulminanten Ausstel-

lungsplakat *Ver Sacrum* unter Verwendung seines *Träumenden Jünglings*» (Abb. 1, S. 198) traf Hodler genau den künstlerischen Nerv der Klimt-Gruppe der Wiener Secession. Moser schuf für die Ausstellung ein fein abgestimmtes Gesamtkunstwerksinterieur, indem die Hodlerschen Grossformate ebenerdig, bzw. bündig über den Wandfeldern der Durchgänge gehängt wurden und dadurch eine ungeheure Wirkung erzielten, «vereinigt und ganz neu»²² (Abb. 5). Durch die kongeniale Gestaltung durch Koloman Moser²³ trat die Ausstellung in ihrer Gesamtheit in eine gewisse Konkurrenz zur vielleicht bedeutendsten Ausstellung der Secession, der durch Josef Hoffmann gestalteten XIV. Ausstellung 1902, die dem Beethovendenkmal von Max Klinger gewidmet war und den Beethovenzyklus von Gustav Klimt hervorbrachte.²⁴

Natürlich spielten die *Marignano*-Fresken, die seit 1900 den Waffensaal im Landesmuseum in Zürich schmücken, eine überragende Rolle. 1904 wurden die Kartons gleich zweimal gezeigt, nämlich später im Jahr auch auf der 9. Berliner Sezessionsausstellung.²⁵ Die Kritik überschlug sich in Superlativen, attestierte Holders Kunst die Abkehr vom Akademismus, sprach wie Emil Heilbutt von «echter Freskoluft», betonte die «patriotische Empfindung» bei malerisch wundervoller Ausführung und lobte den Verdienst des Werkes vor allem «im rein Farbigen», der ungewohnt hellen, fast pastosen Farbigkeit.²⁶ Franz Servaes unterstrich als Grundzug von Hodlers Figurenbildern das «Typische» und exemplifizierte am *Auserwählten* die tektonische Komposition und rief emphatisch aus: «Man muss hier schon von einer Architektur des Bildes reden.»²⁷

Heilbutt sah Hodler nicht nur in der Münchner Tradition des Marées-Kreises, sondern stellte auch den Vergleich zu Frankreich heraus: «Hodlers kraftstrotzende Menschen werden für das schweizerische Landesmuseum, für dessen Wände sie bestimmt sind, so geschaffen sein wie Puvis de Chavannes' Gestalten es für Frankreich waren. Hodler ist mithin für die Schweizer, was Puvis de Chavannes für die Franzosen war: ein erratischer Block – ein Wunder – eine Erscheinung, die vorauszusetzen die Epoche nicht berechtigt gewesen war.»²⁸ Wie Puvis de Chavannes eine Generation zuvor wird Hodler nun als vereinzelter Neuerer einer Historienmalerei für den jungen helvetischen Bundesstaat gesehen.²⁹ Um die verschiedenen kulturellen Einflusssphären der Schweiz zu markieren, schliesst der Artikel mit dem durchaus bemerkenswerten Ausruf «und nun kam ein neuer Rethel», womit auf die 1845–48 entstandenen Karlsfresken im Aachener Rathaus rekurriert wurde, die im Verzicht auf alle «genrehaften-volkstümlichen Elemente» eine Einzelposition innerhalb der durch die Düsseldorfer und Münchner Schule dominierten Historienmalerei des 19. Jahrhunderts geblieben waren.³⁰



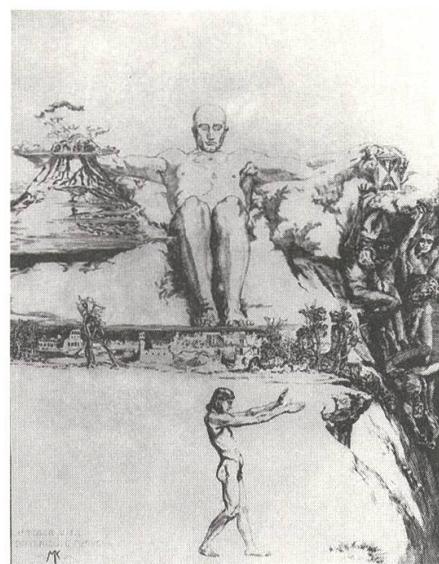
6 XIV. Secessionausstellung, Wien 1902, Klingsaal mit Beethoven (1885–1901), Innengestaltung von Josef Hoffmann

Hevesi in Wien feierte Hodler als einen der «grossen Monumentalen unserer Zeit», der zwanzig Jahre zuvor noch reif für den Narrenturm gewesen wäre, um den gewaltigen Quantensprung seiner Werkentwicklung der Jahre zwischen 1880 und 1900 überspitzt zu veranschaulichen.³¹ Franz Servaes charakterisierte ihn im Zeitalter einer neuen «Stilkunst» als «Bahnbrecher für den malerischen Monumentalstil der Zukunft», in dem «das Sagenhaft-Individuelle [...] fast völlig zurück[tritt] hinter dem Menschheitlich-Symbolischen.» Auch Servaes wiederum verweist auf Puvis de Chavannes' und auf Klingsers monumentale Wandbilder. Noch reduzierter als jene «erzähle er [Hodler] so wenig wie möglich, hingegen beschäftigt er unser Auge durch Gestalten.»³²

Die entscheidenden Vergleichsfiguren für Hodler waren in der Tat Max Klinger, der zwei Jahre zuvor auf der XIV. Ausstellung der Secession mit seinem Beethovendenkmal gefeiert worden war, zusammen mit Gustav Klimt, der damals seinen spektakulären Beethovenfries präsentierte. Während Hodler Klingsers Kompositionen als inhaltlich überladen erachtete, schätzte er Klimt aufgrund dessen grosser Freiheit, die in der Komposition des Beethovenfrieses, aber auch in den viel diskutierten Fakultätsbildern zum Ausdruck kam.³³ Obwohl Klimt eine Neuformulierung der Allegorie durch symbolische Überhöhung anstrebte, entwickelte er doch keine Hodler vergleichbare Monumentalität, weil bei ihm das Tektonische eine nur untergeordnete Dimension einnahm. Eigentlicher Konkurrent im Kampf um einen neuen Monumentalstil war und blieb Klinger,



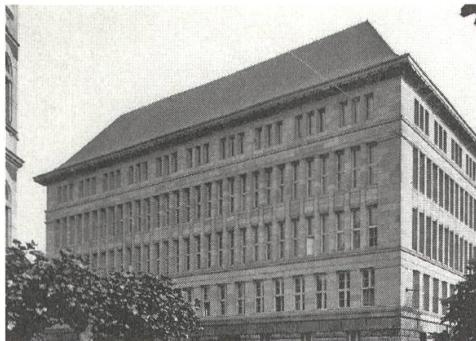
7 XX. Secessionsausstellung, Wien 1904, Saal mit Hugo Lederers *Fechterbrunnen* (1903/1904) für die Universität Breslau



8 Max Klinger, Titelblatt aus Portfolio *Integer Vitae, Vom Tode II (Opus XIII)*, 1885/1898, Radierung, 40,6 x 31,7 cm

dessen *Beethoven* (Abb. 6) um 1900 das absolute Leitbild im Sinne eines nietzscheanisch geprägten Gesamtkunstwerkes war. Hodler gelang es durch seinen Erfolg 1904, sich gleichberechtigt neben Klinger zu etablieren und die Monumentalkunst von einer gewissen literarischen Bindung, wie sie Klinger verfolgte, zu befreien, um sie ganz ungeschminkt mit dem Zeitgeist zu konfrontieren. Das Harsche, Rohe, ja Brutale wurde als Gegenpol zu dem jugendstiligen Sentiment seiner Frauenkompositionen wie der *Tag* oder *Eurythmie* (Abb. 10, S. 73) gesehen. Stand die Berliner Sezession aufgrund ihrer impressionistisch-naturalistischen Ausrichtung Hodlers «herbem Kartonstil» mit dramatischen Konturen eher reserviert gegenüber, so fand er in Wien weite Resonanz und pekuniären Erfolg.

Wien darf als eine internationale Drehscheibe in der Verbreitung dieser neuen Tendenzen gesehen werden. 1904, so ist festzuhalten, war Hodler als Neuerer der Monumentalmalerei international eingeführt und konnte sich neben Klimt und Klinger behaupten, ja er entwickelte in der Folge seine tektonischen Kompositionen konsequent in einem modernen Sinne weiter. Der Diskurs, der aus Klingers und Holders Werken hervorging, führte neben den Einflüssen der Lebensreformbewegung³⁴ ganz wesentlich zu einer Neuorientierung der Bildhauerkunst nach 1905, und zwar in Etablierung der männlichen Denkmalsallegorie, verbunden mit einer nietzscheanisch verbrämten, entindividualisierten Figurenauffassung, die sich in architektonischen Denkmälern kristallisierte.³⁵



9 Peter Behrens, Hauptverwaltung der Mannesmann Röhrenwerke, Düsseldorf 1910/1911



10 Hannover, Neues Rathaus, Kleiner Sitzungssaal, mit Ferdinand Hodlers *Einmütigkeit*, 1912/1913

Es ist bemerkenswert, dass nach Holders Monumentalbildern mit ihren entindividualisierten, symbolistisch aufgeladenen Figuren, in der nächsten, der XX. Secessionsausstellung 1904, Hugo Lederer mit dem *Fechterbrunnen* für die Universität Breslau (Wrocław), ins Zentrum gestellt wurde (Abb. 7), der eine Hodler vergleichbare, letztlich auf Hildebrand zurückgehende, tektonische Durchbildung der Figuren zeigte, wodurch Klingsers «literarische» Auffassung endgültig verlassen wurde. Lederer stieg in diesen Jahren neben Franz Metzner zu der Leitfigur einer neuen plastisch-tektonischen Monumentalkunst auf.³⁶ Albert Hoffmann deklarierte 1906 angesichts des gerade fertiggestellten Hamburger *Bismarckdenkmals* eine neue Ästhetik: «Erst wenn die Bildhauerkunst nicht mehr existiert oder nach einer anderen als der menschlichen Richtung hin, *als Skulptur in der Architektur* aufgegangen ist, [...] dann erst wird die wahre Plastik vorhanden sein.»³⁷ Klinger hatte hierfür u.a. mit seinen graphischen Blättern *Integer Vitae* (Abb. 8) und *Philosoph*³⁸ den Boden bereitet, ebenso wie Hodler mit seinem 1897 geschaffenen Bild *Tell*³⁹ (Abb. 4, S. 173). Das Epitheton «männlich» diente denn auch für Holders Monumentalwerke im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts als bevorzugte Charakterisierung.⁴⁰ Damit ging einher eine schrittweise Verdrängung der weiblichen Allegorie aus dem öffentlichen Raum.

Mit dem *Aufbruch der deutschen Studenten in den Freiheitskrieg 1913*, wie der ursprüngliche Titel für das Wandbild der Universität Jena lautete, hatte Hodler für seine Zeitgenossen «das grossartigste Historienbild aller Zeiten»⁴¹ geschaffen, das

11 Henry van de Velde, Theater an der Werkbundausstellung, Köln 1914, Foyer mit Wandbildern von Ludwig Hofmann



zunächst im Künstlerhaus Zürich und im Künstlerbund Berlin museal präsentiert wurde, bevor es mit der Zustimmung Hodlers ebenerdig auf Nahaufnahme im Treppenhaus von Jena gehängt wurde. Damit wurde der moderne Charakter auch von der Aufstellung her unterstrichen, der schon in Wien 1904 durchschlagend gewesen war und letztendlich auf die radikale Neuerung des sockellosen Monuments der *Bürger von Calais* von Auguste Rodin zurückging.⁴² Der Freund Paul Seippel aus Zürich sprach vom überwältigenden Eindruck und der Fähigkeit, «den historischen Vorgang auf wenige Figuren zu konzentrieren», und schloss: «Nach langem Suchen hat Hodler die ihm vorschwebende Kunstformel, die Schaffung eines grossen Monumentalstils zur Vollendung gebracht».⁴³ Individuelle Figuren der unteren Reihe sind durch den übergreifenden Rhythmus zusammengehalten, während der Rhythmus der oberen Reihe als Ausdruck des von Hodler strapazierten Theorems des Parallelismus durch individuelle Züge bereichert ist. Die zeitgenössische Kritik thematisierte *avant la lettre* das Gesetz der Serie, des Reports, das Hodlers Bild so eng mit der zeitgenössischen Architektur zusammen schliesst. Peter Behrens' Hauptverwaltung der Mannesmann Röhrenwerke in Düsseldorf (Abb. 9) und das im gleichen Jahr 1911 entstandene Geschäftshaus Junckernstrasse in Breslau von Hans Poelzig veranschaulichen zwei unterschiedliche Ansätze der Prinzipien von Reihung und Serialität und damit der Tendenz zu einer radikal sachlichen Architektur innerhalb der deutschen Reformbewegung um 1910.⁴⁴

Es war der Reformer und Propagandist eines Gesamtkunstwerks der beginnenden Moderne, Henry van de Velde, der aus Weimar 1915 vertrieben, in seinem im Schweizerischen Exil verfassten Nachruf auf Hodler 1918 schrieb: «Das hohe

stetige Streben Hodlers läuft parallel mit dem, das seit einem Vierteljahrhundert die Architektur umformt.»⁴⁵ Während die Architektur auf dem Weg zur Lösung neuer Bauaufgaben sei und die Umsetzung neuer Materialien erprobe, warte die Architektur darauf, dass die Malerei und Bildhauerei ihrerseits eine Formel finde, die sie mit der Architektur zusammenführe.

Implizit ist Hodler diesen Weg in seinen letzten Historienbildern *Aufbruch der deutschen Studenten*, 1907–1909 für die Jenenser Universität und *Einmütigkeit* 1911–1913 für den kleinen Saal des Neuen Rathauses in Hannover gegangen.⁴⁶ Van de Velde sah Poelzigs Bauten sowie sein eigenes für die Werkbundausstellung 1914 erbautes Theater (Abb. 11) als den natürlichen architektonischen Rahmen für derartige Wandbilder, weil beiden die «Kraft der Erhebung» innewohnt, die nun, 1918, nicht mehr national, sondern organisch betont wird. Seine Architekturen, wie auch die Poelzigs, verkörpern das organische Prinzip, das alle Lebensäusserungen spiegelt und bündelt, das sei auch die Aufgabe einer lebendigen Monumentalmalerei, für die Hodler stehe. Auch angesichts der politischen Situation am Ende des 1. Weltkriegs, lässt der in einer tiefen Krise befindliche van de Velde keinen Zweifel daran, dass Hodler, wie er selbst, in der Germanischen Kultur wurzele; aber es herrsche keine Gewissheit mehr, wie diese Reform in eine neue Zeit übertragen werden soll. Ob Hodler, dieser eigentümliche Genius, als Vorreiter oder als Endpunkt der Entwicklung zu betrachten sei, blieb für van de Velde die zentrale Frage.⁴⁷

Im selben Jahr 1918 sprach Weese vom «Sachlich-Wichtige[n]» und «Formel-Wesentlichen», der Historienbilder, das zur «Gewalt seiner Ausdruckskraft» führe, um dann den Unterschied zu einer ideologisch geleiteten «Gewaltkunst» herauszuarbeiten, der Hodler schon deswegen widerstehen musste, aufgrund seiner allgemein religiös determinierten «Ehrfurcht vor den übersinnlichen Werten der Gedankenwelt». ⁴⁸

Hodler unterscheidet sich in diesem entscheidenden Punkt von der von Hamann und Hermand von vornehmerein national-imperialistisch ideologisierten «Stilkunst» um 1900, weil er tatsächlich versucht, das Visionäre als Symbolform und eine neue Auffassung der monumentalen Wandmalerei zusammenzubringen. Sie gründet in einem Willen zur neuen Form und ist inhaltlich mit ihren Pathosformeln, weit über nationale Konnotationen hinaus, vor einem Pantheismus und Symbolismus beseelt, der auch in seinen Landschaften zu finden ist. So schliesst sich ein Gesamtwerk zusammen, das jedoch ganz in der Zeit der «ersten Moderne» nach 1900 verwurzelt war und nach 1918 seine Grundlage verloren hatte.

1 Deri 1920, Bd. 1, S. 505.

2 Burger 1917, S. 128–129; Hildebrandt 1924, S. 323–324, Beenken 1944, S. 314–315, 346–348.

3 Zu diesem Aspekt, Wismer 2007, S. 196–103.

4 Z. B das Kunstgestaltungsschema für die «Moderne» bei Deri 1920, Bd. 2, Naturalismus, Idealismus, Expressionismus, in: *Einführung in die Kunst der Gegenwart*, Leipzig 1920, S. 47–129, hier S. 66.

5 Burger 1917, S. 128–129, der pantheonartige Zentralbau der Stadthalle von Hannover, erbaut 1912–1914, durch Paul Bonatz und Eugen Scholer stellt einen der bedeutenden Monumentalbau im Umfeld des Deutschen Werkbunds unter Betonung der tektonischen Elemente bei Verwendung modernster Baumaterialien dar, vgl. Apell-Kölmel 1989, S. 214–226.

6 Zur Kulturauffassung in Simmels *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903) siehe Frisby 1989, bes. S. 53–54; zur Monumentalität und Tektonik siehe Hamann/Hermand 1967, S. 435–436; zur Werkbunddiskussion unter den Prämissen von Sachlichkeit und Tektonik siehe Müller 1974, bes. S. 51–59; siehe auch Schwartz 2007, S. 12–14.

7 Hodler 1909, S. 23–26; zum Phänomen Parallelismus, vgl. Weese 1910 (2), S. 43–50, sowie Bätschmann 1986 (1), S. 69–70. mit kritischer Einschätzung des Hodlerschen Begriffs und seiner Absetzung zur Symmetrie, vgl. Bätschmann 2008, S. 28–33, mit Verweis auf die naturwissenschaftlichen und phänomenologischen Ansätze aus anderen Wissenschaftsbereichen zum Parallelismus.

8 Wölfflin 1928, S. 140–144.

9 Bern 1999 (2), Bd. 1, bes. S. 51–65, Bd. 2, S. 7.

10 Weese 1918, S. 49.

11 Rosenhagen 1906, S. 283.

12 Zur Person, s. Ernst Strelbel, «Moser, Karl (Coelestin)», in: *Architektenlexikon der Schweiz*, hrsg. von Isabelle Rucki und Dorothee Huber, Basel et al. 1998, S. 384–386. Ich danke Thomas Gnäggi, Zürich, der an einer Dissertation über die *Baukünstlerischen Gesetze* bei Moser arbeitet und mit dem gta der ETH Zürich eine Ausstellung zum Werk des Architekten vorbereitet, für die freundliche Überlassung der Abbildungen aus den Skizzenbüchern (Archiv, gta).

13 Christen 2008, S. 108–112.

14 Poelzig 1981, S. 11–12, vgl. auch Posener 1970, S. 36–37; zur Werdermühle siehe Stahl 1919/20; Bd. 4, Farbtafel vor S. 1.

15 Hildebrand 1893, Vorwort, S. VIII.

16 Degenhart 1958; Lenz 1987, die historische Einordnung S. 61 als einzigartig, ohne Vorbilde und Rezeptionsformen, ist zu eingeschränkt. Zur lebensgrossen Studie *Die Ruderer* (Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie) siehe Nationalgalerie Berlin 1976, S. 244–246.

17 Westheim 1923, S. 9–10. Zur Fortsetzung dieser Debatte in der Skulptur der Zeit zwischen 1920 und 1945 siehe Nicolai 1996.

18 Klein 1909, S. 15.

19 Wartmann 1950, S. 7; Brüschweiler 1983 (1), S. 97.

20 Ankwickz-Kleehoven 1950, S. 9.

21 Hevesi Artikel im *Fremdenblatt*, 2.11.1901, auszugsweise bei Brüschweiler 1992 (2), S. 39–40; siehe auch Ankwickz-Kleehoven 1950, S. 11, allgemein, Grabner 1993 (2), S. 13–16.

22 Amiet 1950, S. 24. «Hodler war gekommen, stand in seinem Saal, schaute und staunte. Noch nie hatte er alle seine Bilder zusammen gesehen. Seine Augen glänzten, die Nasenflügel bebten, sein Mund stand offen. Der Mann von einundfünfzig Jahren war erregt beglückt. Erfolg, jetzt war er da, der ersehnte. Jetzt hatte er gewonnen», ebd. S. 25; siehe auch zusammenfassend Grabner 1993 (2), S. 19–25.

23 Als direkten Einfluss von Hodlers Kompositionen wie *Eurythmie* auf den mit dem Künstler befreundeten Koloman Moser, sind dessen Entwürfe für die Glasfenster der von Otto Wagner erbauten Anstaltskirche von Steinhof zu sehen, vgl. Pichler 2007, S. 354–357, zu Steinhof, die 1905–07 entstanden, ohne Hinweis auf Hodler, siehe Jandl/Jörg 2007, S. 251–267.

24 Bussmann 1992, S. 44.

25 Zur Geschichte der Entwürfe siehe Grisebach 1983, S. 261–269; siehe auch Wüthrich 1980, S. 180–185, sowie das Themenheft zu den *Marignano*-Fresken, mit neuer Zuordnung der Entwürfe in: Marignano 2000, S. 187–192;

siehe auch Schmidt 2008 (2), S. 347–352.

26 Heilbutt 1903/1904, S. 410.

27 Servaes 1905, S. 59.

28 Heilbutt 1903/1904, S. 410.

29 Von Tavel 1992, S. 242–253.

30 Jenderko-Sichelschmidt 1979, S. 107–109, treffende Einschätzung bei Beenken 1944, S. 346: «Dies war neu und es war vorausweisend», wobei er die Position Hodlers direkt anschliesst.

31 Hevesis Rezension im *Fremdenblatt*, Wien 23.1.1904, zit. nach: Brüschweiler 1992, S. 134.

32 Servaes 1905, S. 60, 55.

33 Hodler, zit. in: Brüschweiler 1992, S. 49.

34 Vgl. Wolbert 2001 (2), S. 342.

35 Nicolai 2004 (1), S. 211–213.

36 «Die Figur auf dem Breslauer Universitätsbrunnen ist das erste Werk in der modernen Kunstgeschichte, das der Plastik den eigenen, ihr gemässen Stil verlieh», so mit Blick auf die deutsche Situation bei gleichzeitiger Würdigung der Positionen von Rodin und Maillol in Frankreich siehe Krey 1931, S. 66.

37 Hoffmann 1906, S. 10, Architekt war Emil Schaudt; vgl. auch Lang 2003, S. 131–133; zu Metzner und seinen tektonischen Figuren, die als Wächter sowohl für das Zacherlhaus in Wien, die Österreichische Vereinsbank in Prag sowie das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig einsetzbar waren, siehe Topfstedt 2004, S. 44–63, zu Metzner, ebd., S. 23–32.

38 Beide im Zyklus *Vom Tode II*, an dem Klinger seit 1885 arbeitete, erschienen als Graphikmappe, Berlin 1898, vgl. Finselberger 1976, S. 297–303, bes. Kat. Nr. 137, 139.

39 Von Tavel 1992, S. 253–255.

40 Von Thomas Mann ist folgende Charakterisierung von Hodlers Jenaer Wandbild überliefert: «Hodlers herrliches Wandbild, Aufbruch der Studenten, dieser Monumentalisierung junger, idealistischer Maskulinität», zit. nach Bálint 1999, S. 135.

41 Wahl 1988, S. 117; siehe auch Bálint 1999.

42 Insofern ist die Kritik bei Hans Mühlstein 1914, S. 218, gänzlich verfehlt, zumal diese Aufstellung mit dem Architekten Theodor Fischer im Sinne der Steigerung des tektonischen Aufbaus gewählt wurde.

43 Seippel 1909.

44 Vgl. Nicolai 2004 (2).

45 Van de Velde 1918, S. 29.

46 Zur Genese vgl. Anna Bálint, «Einmütigkeit», in: Zürich 1992, S. 166–216.

47 Van de Velde 1918, S. 29–36.

48 Weese 1918, S. 48.