

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 47 (1990)

Heft: 1: Beiträge zu Kunstwerken der Gottfried Keller-Stiftung

Artikel: Hodler und die Arabeske : eine Deutung der Wolkenrahmen auf seinen
Landschaftsbildern

Autor: Stückelberger, Johannes

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169068>

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: 12.01.2026

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

Hodler und die Arabeske. Eine Deutung der Wolkenrahmen auf seinen Landschaftsbildern

VON JOHANNES STÜCKELBERGER



Abb.1 Die Jungfrau mit Silberhorn von Mürren aus, von Ferdinand Hodler, 1911. Öl auf Leinwand, 60×90 cm. Bern, Kunstmuseum (Depositum der Gottfried Keller-Stiftung).

«Der Landschaftsmaler, der seine Himmel nicht zu einem sehr wesentlichen Teil seiner Komposition entwickelt, versäumt, eines seiner grössten Hilfsmittel zu benutzen.»¹ Ferdinand Hodler würde dieser Feststellung von John Constable, dem vielleicht bedeutendsten Wolkenmaler des 19. Jahrhunderts, ohne Zweifel zugestimmt haben. Doch wie hätte er sie begründet? Der vorliegende Beitrag möchte Bedeutung und Funktion der Wolken auf Hodlers Landschaftsbildern näher untersuchen.

Hodler hat ab Mitte der 1890er Jahre die Wolken nicht mehr nur als zufällige Himmelserscheinungen aufgefasst, sondern ihnen für die Bildorganisation wichtige Funktio-

nen zugewiesen. Das erste Beispiel dafür ist das 1894/95 entstandene Bild «Abend am Genfersee von Chexbres aus» (das aus Anlass ihres 75jährigen Bestehens von der Gottfried Keller-Stiftung 1965 erworben und im Kunsthaus Zürich deponiert wurde). Die Wolken sind hier im oberen Bildteil so arrangiert, dass sie in symmetrische Korrespondenz zur Uferlinie am unteren Bildrand treten und mit dieser zusammen das Bild elliptisch rahmen. Hodler verwendete diese Bildstruktur in der Folge für die meisten seiner Seebilder.

Vorwiegend rahmende Funktionen übernehmen die Wolken auch auf seinen Bergbildern, sei es, dass sie als aus den Tälern aufsteigende Nebelschwaden, die sich zum grossen

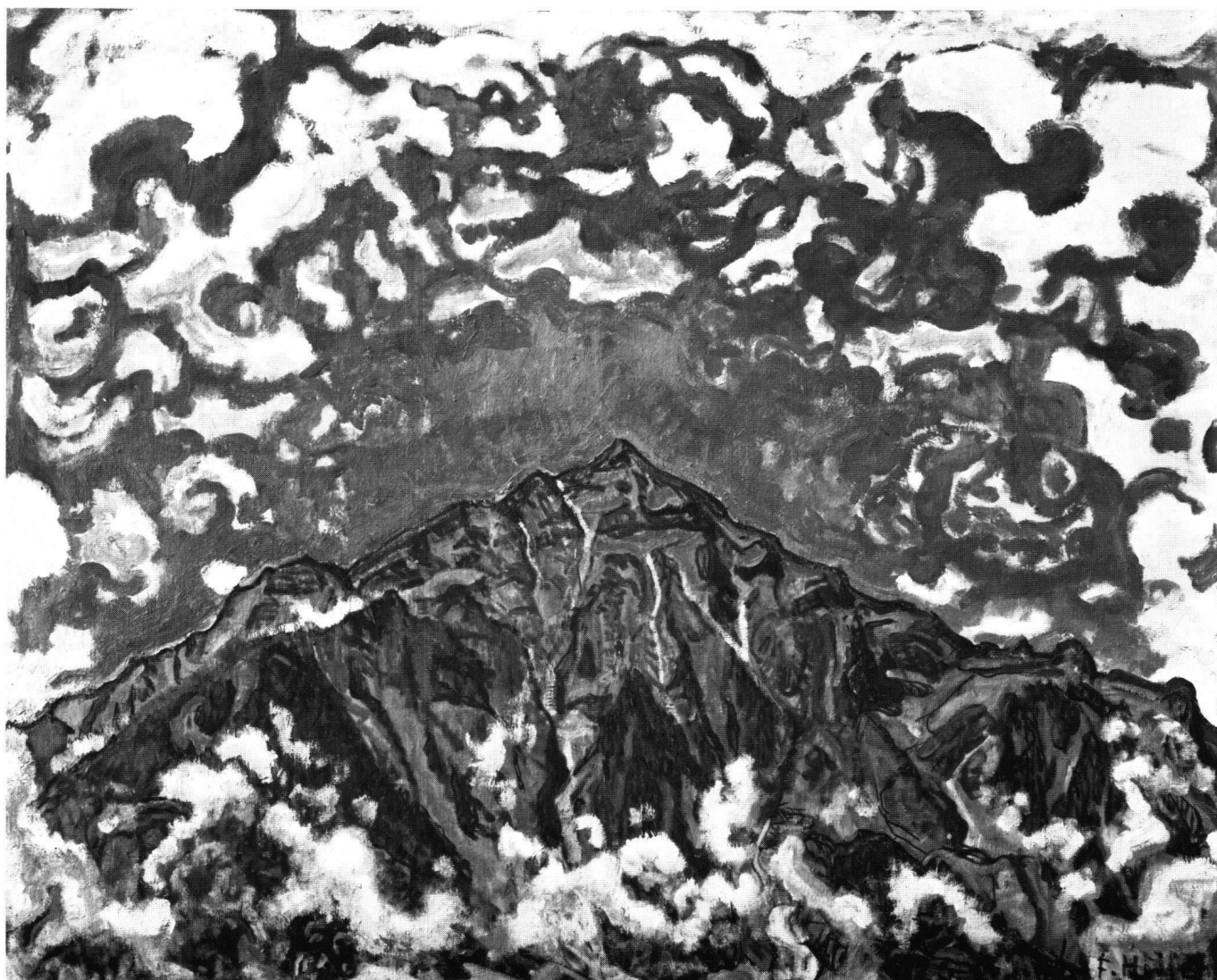


Abb. 2 Der Niesen, von Ferdinand Hodler, 1910. Öl auf Leinwand, 83 × 105,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Nebelmeer verdichten können, das Bild nach unten abschliessen, sei es, dass sie in der oberen Bildhälfte die Gipfel wie mit einem Heiligenschein umgeben oder aber als Wolkenkranz das ganze Bild einfassen.

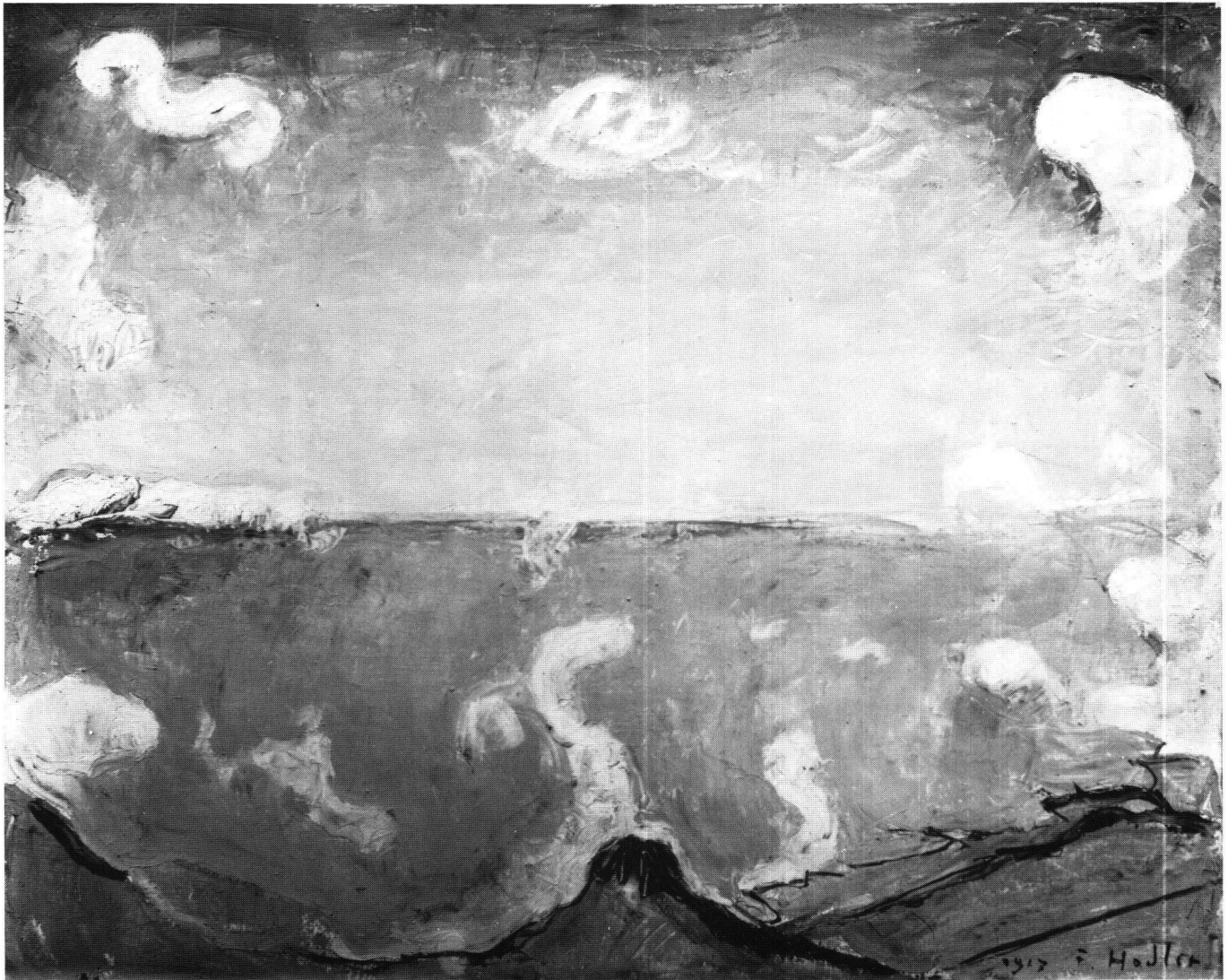
Ihre rahmende Funktion ist in der Tat die auffallendste Eigenschaft von Hodlers Wolken. Ich wähle für unsere Analyse drei Beispiele, in denen diese besonders markant in Erscheinung tritt: zwei Bergbilder, die «Jungfrau mit Silberhorn von Mürren aus» von 1911, als Depositum der Gottfried Keller-Stiftung im Kunstmuseum Bern (Abb. 1), und den «Niesen» von 1910 in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel (Abb. 2) sowie ein Seebild: «Aufsteigender Nebel bei Caux» von 1917 im Kunsthaus Zürich (Abb. 3).

Rahmen können verschiedene Aufgaben erfüllen. Welche sind es bei Hodler? Als Interpretationshilfe möchte ich seine Wolkenrahmen mit den seit der Romantik sehr verbreiteten Arabeskenrahmen vergleichen.² Ich wähle als Vergleichsbeispiel aus der Folge von Runges Tageszeitenbildern die

Kupferstichfassung des «Morgen» von 1803 (Abb. 4). Mit der Gegenüberstellung geht es mir primär darum, Deutungsebenen zu erschliessen, die bisher unbeachtet blieben. Der Vergleich beabsichtigt also weniger, einen weiteren Beweis für das schon verschiedentlich beobachtete Weiterleben der Romantik in der Kunst Hodlers zu liefern.³ Denn dann müssten wir ausführlicher auf die Bedeutung der romantischen Arabeske und die Unterschiede eingehen, was wir hier nicht leisten können.

Das Verhältnis von Bild und Rahmen

Sind Hodlers Wolkenrahmen Bilderrahmen vergleichbar oder, wie neulich vorgeschlagen wurde, den Lidern des Auges, durch das der Künstler uns seine Welt sehen lässt?⁴ Diese Deutung trennt meines Erachtens Hauptmotiv und Rahmen zu stark, indem sie sie gleichsam zwei Realitätsebe-



Ab. 3 Aufsteigender Nebel bei Caux, von Ferdinand Hodler, 1917. Öl auf Leinwand, 65,5 × 81 cm. Zürich, Kunsthaus.

nen zuweist. Sie läuft Gefahr, das eine, den Rahmen, als Nebensache und das andere als Hauptsache, als das eigentliche Bild anzusehen. Ich möchte im Unterschied dazu «Bild» und Rahmen viel stärker als Einheit auffassen. Die Wolken gehören zu Hodlers Landschaften wie der Nimbus zu einem Heiligen. Die beiden bedingen sich gegenseitig. Wie, das werden wir im folgenden näher ausführen müssen.

Runes Tageszeitenbilder geben uns vielleicht die Richtung an. Ihre Rahmen sind ebenfalls nicht Bilderrahmen im üblichen Sinn, sondern sie übernehmen die Aufgabe, gleichsam wie ein Kommentar, das Innenbild auf eine höhere Bedeutungsebene zu heben, oder wie es Milarch 1821 beschrieben hat: «das Verhältnis des dargestellten Zeit- und Lebens-Moments zum Ewigen und Unwandelbaren – wodurch ja nur alles in die Erscheinung Tretende Bedeutung gewinnt – klarer hervortreten [zu] lassen».⁵ Der Rahmen gibt dem Betrachter Hinweise für die mystische Aktivierung des Innenbildes.

Eine vergleichbare Auffassung, was das Aufeinander-Bezogensein von Bild und Rahmen anbelangt, finden wir in vielen Figurenbildern Hodlers, was ich an einem Beispiel, der um 1894 entstandenen «Anbetung II», als Depositum der Gottfried Keller-Stiftung im Kunsthaus Zürich (Abb. 5), zeigen möchte. Wie die Berge oder Seen in den Landschaftsbildern, ist hier der knieende Knabe von Blütenzweigen umgeben, die einerseits Gegenstand seiner Anbetung sind und gleichzeitig als Hauptträger seiner Empfindung auf seine innere Ergriffenheit zurückverweisen. Es wäre ein lohnender Versuch, auch die vegetabilen Rahmen von Hodlers Figurenbildern einmal unter dem Aspekt ihrer Beziehung zur romantischen Arabeske zu untersuchen.

Die Idee der Einheit

Welche höhere Bedeutung verleihen die Wolkenrahmen Hodlers Landschaften? Ein Grundanliegen des Künstlers

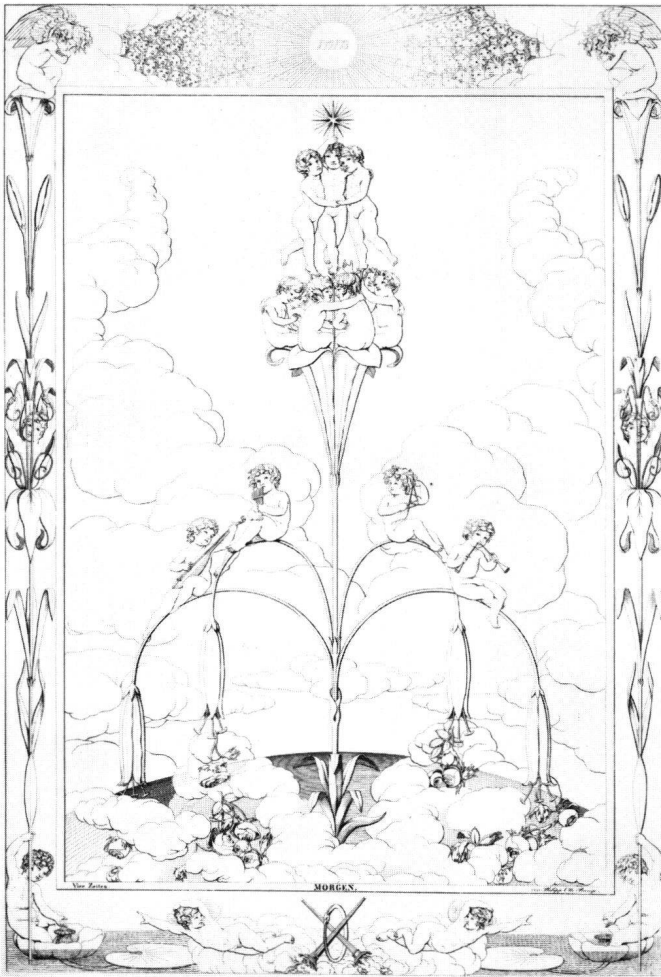


Abb. 4 Der Morgen, von Philipp Otto Runge, 1803. Kupferstich, 70,1 × 47,2 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

war, die Natur als Einheit aufzufassen. Den 1909 verfassten Zusatz zu seinem 1897 vor der «Société des Amis des Beaux-arts» gehaltenen Vortrag schloss er mit den Worten: «Das Kunstwerk wird eine neue Ordnung offenbaren, die den Dingen innewohnt, und das wird sein: die Idee der Einheit.»⁶

Zur Realisierung dieses Anliegens verwendete er im wesentlichen zwei Kompositionsprinzipien, die er ihrerseits aus der Natur ableitete. Das erste ist das Prinzip des Parallelismus, wobei er darunter «jede Art von Wiederholung», die Reihung gleichartiger Formen verstand. Er beobachtete es in der Natur nicht nur bei Bäumen und Blumen, sondern ebenso bei den Wolken: «Ce phénomène de la régularité qui est dans les plantes on peut le voir dans la grande nature, dans les nuages du ciel qui sont [font] quelquesfois le charme de tout un paysage.»⁷ Im Berner Jungfraubild hat Hodler dieses Prinzip auf die Weise besonders betont, dass er die auffallend künstliche Schnörkelwolke am linken Bildrand rechts wiederholte oder dem Wolkenband links oben einen repetierenden Rhythmus gab.

Das zweite Kompositionsprinzip Hodlers zur Vereinheitlichung der Bildstruktur ist die Symmetrie, wobei er neben der einfachen und doppelten Achsensymmetrie auch die Punktsymmetrie verwendete. So wählte er für seine Landschaftsbilder nicht nur symmetrische Motive, sondern hat diese mit Hilfe der Wolkenrahmen zusätzlich vereinheitlicht. Beim Jungfraubild etwa gleicht das Wolkenband, indem es links etwas breiter ist, die leichte Asymmetrie des Berges aus. Und vollends zur regelmässigen und in sich geschlossenen Naturerscheinung machen die Wolken den Niesen auf dem Basler Bild, indem sie in Form einer Ellipse, deren senkrechte und waagrechte Mittelachsen sich genau im Gipfel schneiden, die Bergpyramide einfassen.

Hodler hat auch das Ordnungsprinzip der Symmetrie aus der Natur abgeleitet und erwähnt als Beispiel unter anderen die Blumen mit ihren punktsymmetrisch um eine Mitte gruppierten Blütenblättern.⁸ In diesem Sinn hat er einmal sein Bild «Der Auserwählte» von 1893/94 (als Depositum der Gottfried Keller-Stiftung im Kunstmuseum Bern) mit einer Rose verglichen.⁹ In den Skizzenbüchern Hodlers tauchen auch immer wieder schematische Zeichnungen des Himmelsgewölbes auf. Der Halbkreis über einer Geraden, der Himmelsbogen über dem Horizont war für ihn Inbegriff kosmischer Ordnung und Symbol für die Einheit der Natur. «Si je regarde la voute du ciel, sa grande uniformité me saisit d'admiration.»¹⁰

Wie Hodler spürte auch Runge den Gesetzmässigkeiten der Natur nach und erkannte ebenfalls als eines ihrer Hauptmerkmale die Symmetrie. Auch er wählte deshalb für seine Tageszeitenbilder eine streng symmetrische und in sich geschlossene Struktur und betonte damit ebenfalls die Einheit der Natur.

Besondere Beachtung verdient in diesem Zusammenhang der Umstand, dass Hodler gerade den Wolken, zu deren Eigenschaft doch gehört, dass sie sich ständig verändern, die Aufgabe zuwies, auf eine höhere Ordnung zu verweisen. Er unterstellte damit selbst das scheinbar Zufällige der Idee der Einheit.

Dass die ungewissen und grenzenlosen Formenmannigfaltigkeiten der Wolken bestimmten Gesetzmässigkeiten folgen, ist eine Erkenntnis der Romantik. Maler wie Johan Christian Clausen Dahl, Karl Blechen, Johann Georg von Dillis und vor allem John Constable waren auf der Suche nach diesen Gesetzen und versuchten sie darzustellen.¹¹ Auch ihnen ging es um die Einheit der Natur. Während jedoch diese in ihren Bildern als Resultat aufscheint, war sie für Hodlers Arbeiten Voraussetzung. Insofern unterscheiden sich die beiden Positionen. Einzig bei Runge gibt es Berührungspunkte: Die Wolkenformationen auf seinem «Morgen» sind ebenfalls nicht der Natur abgeschaut, sondern reine Konstruktion.

Der Dualismus von Zufall und Gesetzmässigkeit ist auch eine Haupteigenschaft der Arabeske. Auf den ersten Blick zwar freies Spiel der Phantasie, folgt sie doch bestimmten Regeln und ist in einen Rahmen eingebunden. Der besondere Reiz dieser Gattung besteht gerade darin, dass sie dem

Zufall Raum lässt und ihn gleichzeitig in einen grösseren Zusammenhang einbettet.¹²

Alois Riegl hat in seiner in den Jahren 1897/98 gehaltenen Vorlesung zur «Historischen Grammatik der bildenden Künste» ebenfalls über das Verhältnis von Zufall und Gesetzmässigkeit in der Natur nachgedacht und kam zu ähnlichen Schlüssen wie Hodler. Er ging davon aus, dass sowohl der toten wie der belebten, d. h. der bewegten Materie das Grundgesetz der symmetrischen Bildung zugrunde liege. Da dieses nun aber bei der organischen Natur verhüllt und verdunkelt sei, erscheine die organische Form als eine unvollkommene und zufällige. Es sei deshalb die Aufgabe der Kunst, durch Anorganisierung oder Harmonisierung der organischen Motive zu deren Vervollkommnung, Verbesserung und Verschönerung beizutragen.¹³

Natura naturans

Dass die Wolken auf Hodlers Bildern einem höheren Ordnungsprinzip folgen – ihre Anorganisierung und Harmonisierung im Sinne Riegls –, schliesst nicht aus, dass sie gleichzeitig voll innerer Kraft und Bewegung sind. Gerade im Kontrast zur Statik, zum strengen Bau der Landschaft, wird ihre Dynamik, ihr ständiges Sichauflösen und Wieder-neu-Bilden sehr deutlich. Georg Schmidt und Hans Mühlestein fanden dafür die Formulierung, Hodler habe «Wolken wie verzückte Weiber tanzen lassen und Berge wie Landsknechte hingepflanzt».¹⁴ Dieser Gegensatz verleiht den Bildern Spannung, so wie er in der Natur zur Funkenentladung im Gewitter führen kann. In diesem Sinn hat Hodler bereits 1896 im Plakatentwurf «Elektrizität» die Spannung zwischen Wolkenhimmel und Erde thematisiert.¹⁵

Der Eindruck, die Wolken seien bewegt, resultiert zunächst daraus, dass diese, im Niesenbild etwa, im Gegensatz zum Berg, der scharf konturiert ist und wie aus Holz geschnitten erscheint, improvisiert skizzenhaft, mit ausfransenden Rändern und sehr luftig gemalt sind. An einer Landschaft von Fritz Burger kritisierte Hodler einmal: «d'Wolke si z'rund und z'schwär, der Luft fählt.»¹⁶ Beim Jungfraubild werden die Wolken durch die Masse des Berges und – besonders links – durch das raumgreifende Blau des Himmels regelrecht an den Rand gedrängt, wodurch der Eindruck entsteht, sie müssten im nächsten Moment sich verflüchtigen oder zumindest unserem Gesichtskreis entschwinden. Im Bild «Aufsteigender Nebel bei Caux» zeigt Hodler die Wolken noch stärker in einer Bewegungstendenz. Es scheint, als würden sie sich unten in der Mitte bilden – darauf weist der hier über dem markanten Ufersporn sich gabelnde Nebelschwaden hin –, von da dem Bildrand entlang nach oben steigen und sich im Zenith wieder auflösen. Hodlers Wolken stehen für das Lebendige in der Natur, das ständig sich Wandelnde und in Bewegung Begriffene. Sie sind Ausdruck der *Natura naturans*.

Auch Runge führt uns in seinem Tageszeitenzyklus *Natur* als etwas Organisches, Prozesshaftes, vor Augen: Im «Morgen» mit der aus den Nebeln über der Erde aufsteigenden

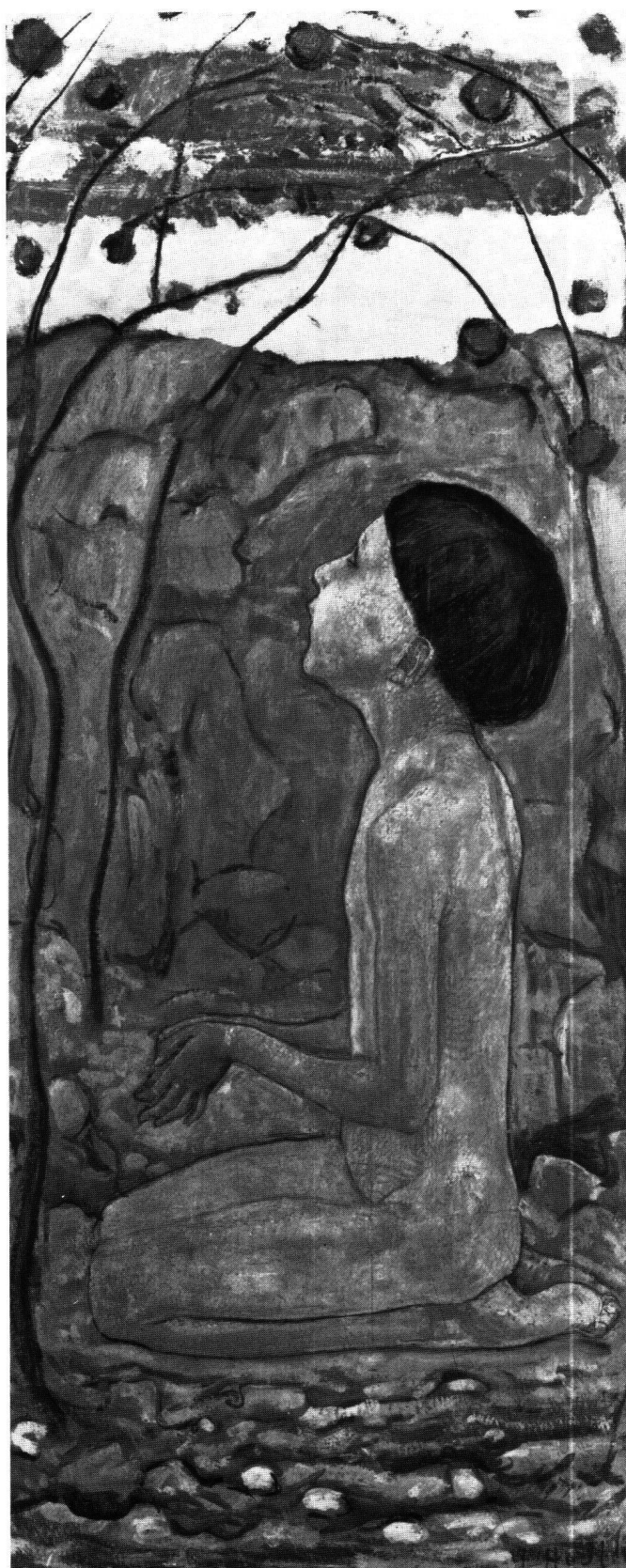


Abb. 5 Anbetung II, von Ferdinand Hodler, um 1894. Öl auf Leinwand, 84 × 37,5 cm. Zürich, Kunsthaus, Inv. Nr. 1045 (Depositum der Gottfried Keller-Stiftung).

Lichtlilie, die das Werden des Tages veranschaulicht, vor allem aber mit Hilfe des Rahmens, der Wachstum und Entwicklung von Pflanzen und Menschen symbolisiert. Ein typisches Strukturmerkmal der Arabeskenrahmen von Runge ist ausserdem, dass sie in einem Punkt unten in der Mitte ihren Ursprung haben und von hier aus sich entfalten¹⁷, was sich mit Entstehung und Bewegungsrichtung der Wolken auf Hodlers Bild «Aufsteigender Nebel bei Caux» direkt vergleichen lässt.

Die Arabeske als Kunstform

Schon oft wurde auf den stark ornamentalen und dekorativen Charakter von Hodlers Wolken hingewiesen.¹⁸ Es gibt verschiedene Gründe für diese Wirkung. Ihre zum Teil sehr unnatürlichen, zeichenhaften Einzelformen tragen dazu ebenso bei wie die künstliche rahmende Anordnung oder der Umstand, dass sie wenig bis überhaupt nicht als Körper aufgefasst sind.

Letzteres wollen wir am Beispiel des Niesenbildes näher untersuchen. Die Wolken in der unteren Bildhälfte sind hier erstaunlich naturalistisch dargestellt, und es ist klar, dass sie sich vor dem Berg befinden. Im oberen Bildteil aber sind wir, was ihre räumliche Positionierung anbelangt, völlig verloren. Hodler malte sie nicht einfach vor das Blau des Himmels, sondern verfuhr im Gegenteil über grosse Partien umgekehrt und liess so Himmel und Wolken sich gegenseitig durchdringen. Beide übernehmen gleichzeitig die Funktionen von Figur und Grund. Das führt zu einer Aufwertung der Bildfläche. Damit aber verliert der «Bilderrahmen» seine ursprüngliche Funktion, zwischen dem Raum des Betrachters und dem Bildraum zu vermitteln. Die Wolken auf Hodlers Bildern geben nicht den Blick frei *auf* das Bild, sondern sie *sind* das Bild. Damit hängt zusammen, dass sie selber nicht Naturwirklichkeit darstellen, sondern Bildwirklichkeit herstellen. Sie sprechen nicht unseren Anschauungssinn, sondern unseren Vorstellungssinn an, sie sind nicht Naturform, sondern Kunstform. Auch diese Eigenschaft verbindet sie mit der Arabeske.

Die Arabeske ist seit ihrem Aufkommen in der Spätantike eine Kunstform, die nicht Natur abbildet, sondern ihren Ursprung allein in der Phantasie des Künstlers und in dessen Freude an ornamentaler Meditation hat. Wenn dieser trotzdem bisweilen von Natureindrücken wie Pflanzenmotiven ausging, so bildete er sie bewusst zu unwirklichen Gebilden um.¹⁹

Diese abstrahierende Tendenz der Arabeske war mit ein Grund für das Interesse, das die Romantik ihr entgegenbrachte. Als 1808 die erste Lieferung von Nepomuk Strixners Lithographien nach den Randzeichnungen Dürers zum Gebetsbuch Kaiser Maximilians I. erschienen, wies Goethe in seiner Rezension in der *Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung* vom 19. März 1808 speziell auf deren «arabesken Zieraten» hin, auf die «Rosen und Weinranken», mit denen der Künstler die historischen und anderen Figuren begleitet habe, und lobte an ihnen, dass sie «keineswegs ängstlich der Natur nachgebildet» seien, ja er stellte sogar begeistert fest: «endlich verlaufen sich die Ranken allemal in künstliche Züge, wie Schreibmeister zu machen pflegen.»²⁰ Schlegel, der das Prinzip Arabeske für seine Romantheorie verwendete, verstand darunter «die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Phantasie».²¹ Und für Runge war die Arabeske eine abstrakt-ideale Darstellung des Naturprozesses, das Prinzip, wonach die Art des Hervorbringens eins ist mit dem, was hervorgebracht wird.

Die Moderne hat dieses Prinzip weiterverfolgt, und es erstaunt deshalb wenig, dass auch der Begriff der Arabeske hier eine Renaissance erlebte, nun allerdings nicht mehr im umfassenden Sinn, mit dem ihn die Romantik befrachtete, sondern lediglich als Bezeichnung für die von Bedeutungsfunktionen befreite Linie als einer Kraft, durch die Rhythmus, Bewegung und Gleichgewicht eines Bildes zustande kommen.²²

Ähnlich dürfte auch Hodler den Begriff Arabeske verstanden haben, als er ihn einmal im Zusammenhang mit Überlegungen verwendete, wie die natürliche Gestik und Bewegung einer Figur mit dem Rhythmus eines Bildes in Einklang zu bringen sei: «En donnant le geste ou le mouvement à une figure on compose la ligne. La grande ligne. Il faut autant [diriger d'] intérêt sur la justesse et le caractère du mouvement que sur l'effet des lignes. Le geste est commandé par la nature de l'individu et par la pensée et la volonté du peintre. Mouvement des figures, arabesques.»²³

Es wäre lohnend, was hier aber nicht mehr geleistet werden kann, auch die Figurenmalerei Hodlers und vielleicht besonders die Entwürfe zum Bild «Floraison» aus den letzten Lebensjahren mit dem Prinzip Arabeske im Sinne der Moderne in Verbindung zu bringen und unter diesem Aspekt speziell mit Matisse zu vergleichen. Hodler schlägt eine Brücke von der romantischen Auffassung der Arabeske zu derjenigen der Moderne.

ANMERKUNGEN

¹ Aus einem Brief von John Constable vom 23. Oktober 1821, zitiert nach: OSKAR BÄTSCHMANN, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln 1989, S. 308. – Zu Constables Wolkenbildern allgemein: KURT BADT, *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, Berlin 1960, S. 57–107.

² Zur Bedeutung und Verbreitung der Arabeske im 19. Jahrhundert: WERNER BUSCH, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeits-*

aneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, S. 13–132.

³ Als einer der ersten hat Fritz Burger auf diese Beziehung hingewiesen: FRITZ BURGER, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Gegenwart*, München ⁵1923 (¹1913), S. 33–36. – Die klassische Untersuchung dazu: ROBERT ROSENBLUM, *Die*

- moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko, München 1981, S. 129–136.
- 4 Marcel Baumgartner in: *Ferdinand Hodler. Sammlung Max Schmidheiny* (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen 11), Zürich 1989, S. 82.
- 5 A. A. F. MILARCH, *Über Ph. O. Runge's Vier Zeiten*, Berlin 1821; wieder abgedruckt in: PHILIPP OTTO RUNGE, *Hinterlassene Schriften*, Zweyter Theil, Hamburg 1841, S. 530.
- 6 Der Vortrag samt Zusatz ist in der nicht unzweifelhaften Übersetzung von Ewald Bender wieder abgedruckt in: *Ferdinand Hodler*, Katalog der Ausstellung in Berlin, Paris und Zürich, 1983, S. 13–20.
- 7 In Hodlers schriftlichem Nachlass finden sich einige Stellen, wo er die Wolken als Beispiele für das Prinzip des Parallelismus erwähnt. Das vorliegende Zitat folgt der Transskription von CARL-ALBERT LOOSLI, *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass*, Bd. 4, Bern 1924, S. 214.
- 8 CARL-ALBERT LOOSLI (vgl. Anm. 7), u. a. S. 272.
- 9 Hodler in seinem letzten Notizbuch von 1917/18 (Genf, Musée d'art et d'histoire, Inv. Nr. 1958/176–234). Auszüge daraus wurden in englischer Übersetzung erstmals veröffentlicht in: *Ferdinand Hodler*, Katalog der Ausstellung in Berkeley, New York und Cambridge 1972/73, S. 118.
- 10 CARL-ALBERT LOOSLI (vgl. Anm. 7), S. 227. – Grundlegend zur Symmetrie als Gestaltungsmittel von Ferdinand Hodler: OSKAR BÄTSCHMANN, *Die Symmetrien von Ferdinand Hodler*, in: *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, Katalog der Ausstellung in Darmstadt (Mathildenhöhe), 1986, Bd. 1, S. 355–372.
- 11 KURT BADT (vgl. Anm. 1), S. 17.
- 12 Über den Zufall als Hauptcharakteristikum der literarischen Arabeske siehe: CLEMENS HESELHAUS, *Die Wilhelm-Meister-Kritik der Romantiker und die romantische Romantheorie*, in: *Nachahmung und Illusion*, Kolloquium Giessen Juni 1963, hrsg. von H. R. Jauss (=Poetik und Hermeneutik Bd. 1), München 1969, S. 113–127 und besonders die Diskussion dazu S. 210–218.
- 13 ALOIS RIEGL, *Historische Grammatik der bildenden Künste*. Aus dem Nachlass herausgegeben von Karl M. Swoboda und Otto Pächt, Graz/Köln 1966, S. 82.
- 14 HANS MÜHLESTEIN/GEORG SCHMIDT, *Ferdinand Hodler. Sein Leben und sein Werk*, Zürich 1983 (¹1942), S. 436.
- 15 Abbildung in: *Ferdinand Hodler und das Schweizer Künstlerplakat 1890–1920*, Katalog der Ausstellung in Zürich (Museum für Gestaltung), Wien und Lausanne 1984, S. 45.
- 16 Zitiert nach: *Ferdinand Hodler. Landschaften der Reife und Spätzeit*, Katalog der Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 1964, S. 23. Darauf weist besonders WERNER BUSCH (vgl. Anm. 2), S. 60, hin.
- 18 So sprach bereits JOSEPH ZEMP anlässlich des Ankaufs des Berner Jungfraubildes davon, dass das Wolkenband «den dekorativen Kräften des Bildes diene» (in: *Bericht über die Tätigkeit der Gottfried Keller-Stiftung im Jahre 1928*, Zürich 1929, S. 37).
- 19 Grundlegend für die Geschichte des Arabeskenornaments immer noch: ALOIS RIEGL, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, S. 259–346 (Kapitel IV. Die Arabeske) sowie: ERNST KÜHNEL, *Die Arabeske. Sinn und Wandlung eines Ornaments*, Graz 1977 (¹1949).
- 20 Zitiert aus: KARL GIEHLOW, *Kaiser Maximilians I. Gebetbuch mit Zeichnungen von Albrecht Dürer und anderen Künstlern. Faksimiledruck der Kunstanstalt Albert Berger in Wien*, Wien 1907, S. 27 des Begleithefts.
- 21 Zur Bedeutung der Arabeske für Schlegels Romantheorie: KARL KONRAD POLHEIM, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München/Paderborn/Wien 1966.
- 22 Unter anderen gebrauchte Matisse den Begriff sehr oft: HENRI MATISSE, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris 1972 (mit ausführlichem Register). – Gleichzeitig fand der Begriff Verwendung im Ballett, und zwar für die Tanzpose auf einem Standbein, bei der das andere Bein gestreckt nach hinten angehoben ist.
- 23 CARL-ALBERT LOOSLI (vgl. Anm. 7), S. 273–274.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Kunstmuseum, Bern.

Abb. 2: Öffentliche Kunstsammlung, Basel.

Abb. 3, 5: Kunsthaus, Zürich.

Abb. 4: Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Basel.