

Ferdinand Hodlers Parallelismus

Autor(en): **Vignau-Wilberg, Peter**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **51 (1994)**

Heft 4

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169430>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ferdinand Hodlers Parallelismus

von PETER VIGNAU-WILBERG

In Erinnerung an Fritz Schmalenbach

Der Parallelismus spielte eine grosse Rolle in Hodlers Kunst. Von den frühen 90er Jahren an bis zu seinem Tode bildete er eine wesentliche Komponente in Hodlers Schaffen. In seinen Schriften, Aufzeichnungen und in Gesprächen hat Hodler hierzu immer wieder Stellung genommen. So bereits in seiner 1897 veröffentlichten Schrift *La mission de l'artiste*,¹ in der der Abschnitt über den Parallelismus nach den drei Kapiteln «Vom Sehen», «Die Form» und «Die Farbe» das vierte Kapitel bildet. Ferner hat Hodler in der auf Aufzeichnungen des Nachlasses, Notizen und Briefen sowie auf persönlichen Mitteilungen basierenden Abhandlung «Der Parallelismus oder die Lehre von den Gleichheiten», publiziert im 1. Band von Looslis Hodler-Werk 1921,² in der Hodlers Äusserungen häufig wörtlich zitiert sind, sich immer wieder mit den Problemen des Parallelismus beschäftigt. Auch 1904 in Wien hat Hodler

anlässlich der XIX. Secessions-Ausstellung zu diesem Phänomen Stellung genommen.³ Und in den von Loosli berichteten Äusserungen des Malers in dem vierbändigen Hodler-Werk ging Hodler an vielen Stellen auf Probleme des Parallelismus ein.

Hodler unterscheidet zwei Arten des Parallelismus. Zum einen den Parallelismus der Form (*parallélisme décoratif*), sodann den Parallelismus der Empfindung (*parallélisme de la vie*).⁴ Sie sind aber nicht als Gegensätze aufzufassen, sondern als verschiedene Erscheinungsformen des gleichen Prinzips. «*Parallélisme de la vie*» und «*parallélisme décoratif*» ergänzen sich, ersterer ist mehr der inneren Anschauung, dem Gedanklichen verpflichtet, der andere dem äusserlich Sichtbaren. Beide stehen in einer Wechselbeziehung, da – wie Hodler erklärt – «der Parallelismus der Empfindung sich nach aussen in den formalen Parallelis-



Abb. 1 Der Buchenwald, von Ferdinand Hodler, 1885. Solothurn, Kunstmuseum.

mus übersetzt»⁵ und umgekehrt der Parallelismus der Form auf den Parallelismus der Empfindung, die innere Struktur eines Dings oder einer Sache hinweist.

Der Parallelismus der Form lässt sich wiederum in den vertikalen und in den horizontalen Parallelismus unterteilen. Bei ersterem handelt es sich um senkrecht angeordnete Naturgegenstände wie zum Beispiel die Stämme des Waldes – wichtigstes Beispiel ist Hodlers Bild *Der Buchenwald*⁶ (Abb. 1) von 1885 – oder um nebeneinanderstehende oder -sitzende Menschen (zum Beispiel *Die Lebensmüden*, *Die Empfindung*), die man als «vertikalen Parallelismus» bezeichnen kann. Dann gibt es noch den «horizontalen Parallelismus», der vor allem in den Todesbildern der Mme Dupin (1909) und der Mme Godé-Darel (1913) sowie in Hodlers letzten Landschaften, den «paysages planétaires», zum Ausdruck kommt.

Hodler beginnt seine Abhandlung über den Parallelismus von 1897 in der «Mission de l'artiste» mit den Worten: «Parallelismus nenne ich jede Art von Wiederholung.» Dann folgt gleich seine bekannte Äusserung über die Wirkung eines Tannenwaldes: «Führt mich ein Weg in einen Tannenwald, wo die Bäume sich hoch zum Himmel heben, so sehe ich die Stämme, die ich zur Linken und Rechten vor mir habe, als unzählige Säulen. Ein und dieselbe vertikale Linie, viele Male wiederholt, umgibt mich.»⁷

Nach dem Passus über den Tannenwald, in dem die Stämme wie Säulen wirken, heisst es: «Mögen sich nun diese Stämme hell von einem immer dunkler werdenden Hintergrund abheben, mögen sie gegen das tiefe Blau des Himmels gestellt sein, die Ursache, die in mir jenen Eindruck von Einheit bestimmt, ist der Parallelismus. Die vielfachen senkrechten Linien wirken wie eine einzige grosse Vertikale.»⁸

Ausser im Wald mit seinen Baumstämmen empfindet Hodler «einen Eindruck von Einheit» auch angesichts einer Blumenwiese, auf der nur eine Art von Blumen blüht, zum Beispiel wenn sich gelber Löwenzahn vom Grün der Wiese abhebt. Denselben Eindruck von Einheit empfindet man nach Hodler auch auf einer von Felstrümmern übersäten Ebene oder wenn man auf einer hohen Bergspitze steht und auf die vielen benachbarten Gipfel herabblickt.⁹ Eine besondere «Ordnung in der Natur» ist dann verwirklicht, wenn man auf die vielen Blätter der Bäume oder auf die zahlreichen Blütenblätter der Blumen blickt, denn sie haben «dieselbe Form und sind um einen Mittelpunkt gruppiert».¹⁰

Von der Natur ausgehend, wendet Hodler das Prinzip der Ordnung auch auf das Tier und den Menschen an, wenn er meint: «Dasselbe Prinzip der Ordnung nun erkennen wir auch im Bau des tierischen und menschlichen Körpers... Unsere Kleidung trägt dieselben Falten an beiden Schultern, an den beiden Ellenbogen und Knien»¹¹, welcher Satz übrigens genau auf Hodlers Gemälde *Die Enttäuschten Seelen* und *Die Lebensmüden* bezogen sein könnte.

Nach dieser äusserlichen Ordnung und den Wiederholungen der Form sieht Hodler sodann Erscheinungen der Natur im Verhalten des Menschen wiederkehren, das Prin-

zip der Wiederholung somit im Psychischen des Menschen aufgenommen; «Wenn wir nun unsere Lebensäusserungen mit diesen Erscheinungen in der Natur vergleichen, so sind wir erstaunt, dasselbe Prinzip wiederkehren zu sehen.»¹²

Das Äussere drückt das Innere aus, bestimmte Bewegungen und Gesten spiegeln eine bestimmte psychische Verfassung wider: «Wir haben alle unsere Freuden und unseren Schmerz, die nur Wiederholungen derjenigen der anderen sind, und die nach aussen hin durch dieselben oder durch analoge Gesten sichtbar werden, da wir doch von einerlei Fleisch und Bein sind.»¹³

Im übrigen meint Hodler, dass man seine Bilder *Die Lebensmüden*, *Die Enttäuschten Seelen*, die *Eurhythmie* und den *Tag* nach diesen Ausführungen des Bedingtheits und Aufeinanderbezogenheits von äusserer Form und innerem Gehalt nun völlig verstehen könne, da sich in ihnen die «Einheit unserer Empfindung» am deutlichsten zeige.

Ist eine Sache angenehm, fährt Hodler fort, so ist ihre Wiederholung ebenfalls angenehm und vermehrt den Reiz, ja bewirkt eine Steigerung der Intensität.¹⁴ In seiner Abhandlung «Der Parallelismus oder die Lehre von den Gleichheiten» bringt Hodler dies auf den für die beabsichtigte Wirkung seines Parallelismus entscheidenden Punkt: «Also bedingt die Wiederholung eine Verstärkung der Eindringlichkeit; sie verleiht dem Gegenstand den denkbar grössten Nachdruck.»¹⁵

Voraussetzung für den Figuren-Parallelismus ist die Reihe.¹⁶ Denn nur in der «vordergründigen», parallel zur Bildfläche angeordneten Figurenreihe, wo eine Figur neben der anderen wiedergegeben ist, ist die Gewähr geboten, dass der Umriss der einzelnen Figuren durch Überschneidungen nicht unterbrochen wird. Die ersten Bilder, in denen Hodler dieses parallelistische Prinzip realisiert hat, sind die *Enttäuschten Seelen* (Abb. 2) und die *Lebensmüden* (Abb. 3), beide 1892 entstanden.¹⁷ Parallelismus bedingt auch die Nähe der Figuren. Diese nehmen fast die ganze Bildhöhe in Anspruch, es bleibt kaum Raum für Bildtiefe und Hintergrund, die bei beiden Bildern zu schmalen Raumstreifen reduziert sind. Die Figurenkomposition nötigt den Betrachter geradezu zu einem unmittelbaren, nahsichtigen Anblick der Gruppe.

Die Zahl der Figuren ergibt sich aus ihrer Erfassbarkeit durch den Betrachter. Die Anzahl von fünf Figuren ist für den Betrachter am angenehmsten. Schon Hodler erklärte: «Fünf (Figuren) wähle ich deshalb mit Vorliebe, weil eine ungerade Zahl die Ordnung eines Bildes erhöht und einen natürlichen Mittelpunkt schafft. Nähme ich aber eine höhere Zahl, so würde das Auge nicht alle Figuren in gleicher Weise aufnehmen können.»¹⁸

Dabei ist die fünffigurige Darstellung nie eine blosser Aneinanderreihung der Figuren. Vielmehr entsteht durch die hervorgehobene Mittelfigur sowohl ein Zentrum als auch Symmetrie. Die *Enttäuschten Seelen* und die *Lebensmüden* sind auffallend symmetrisch angelegt. Die Mittelfigur (durch die die Symmetrieachse läuft) fällt durch ihre besondere Haltung auf. In den *Enttäuschten Seelen* ent-

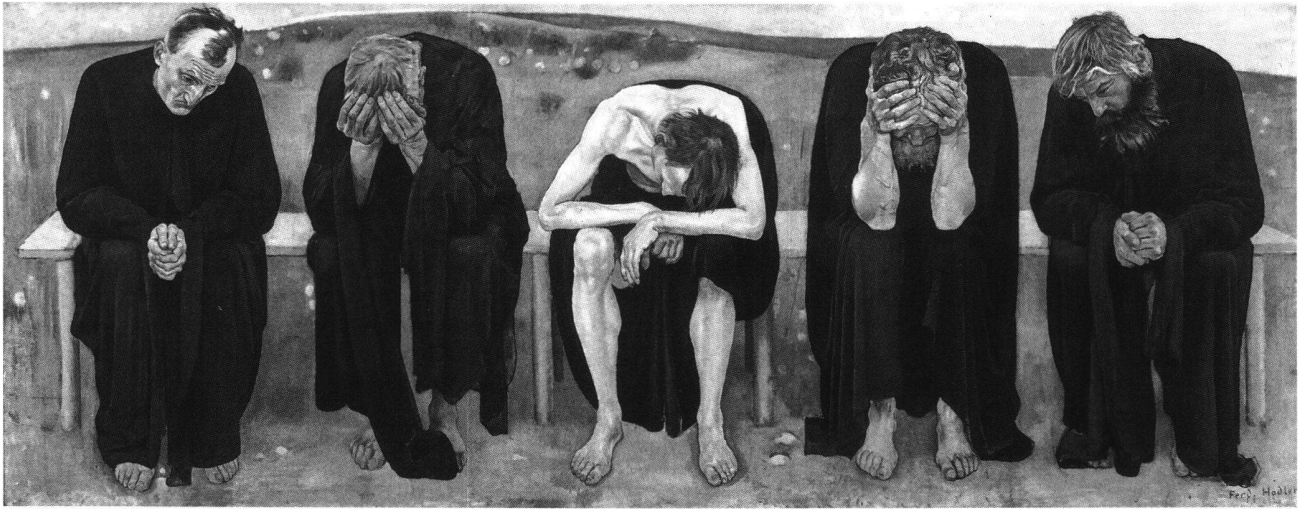


Abb. 2 Enttäuschte Seelen, von Ferdinand Hodler, 1892. Bern, Kunstmuseum.

sprechen sich die zweite und die vierte Figur durch das Aufstützen des Kopfes in den Händen, die erste und die fünfte Figur, indem sie den Kopf gegen die Mitte hin neigen.

Die Symmetrie berührt sich mit dem Parallelismus, ja sie bildet die Voraussetzung für ihn. Mit der Symmetrie im Werk Hodlers hat sich in letzter Zeit eingehend Oskar Bätschmann befasst.¹⁹ Bätschmann unterscheidet zwischen bilateraler und translativer Symmetrie. Die bilaterale Symmetrie kommt bei Hodler besonders im Selbstbildnis und in der Bildnismalerei zur Anwendung, wobei durch die Spiegelung von einer Gesichtshälfte des Dargestellten die Gleichmässigkeit betont wird, durch «Sichtbarmachen der inneren Gesetzmässigkeit».²⁰ So entsprechen sich zum Beispiel bei Hodlers *Arbeiter* und beim *Waadtländer Weinbauern* die beiden Bildhälften nahezu völlig, sind fast identisch. Von hier aus war der Schritt nicht mehr weit zur Wiederholung gleicher Formen und zur Reihe: Fünf Arbeiter aneinandergesetzt ergeben sozusagen die fünf aneinandergereihten, auf der Bank sitzenden Männer der *Enttäuschten Seelen* und der *Lebensmüden*.

Eine Steigerung der bilateralen Symmetrie, welche für die oben besprochenen Porträts zutrifft, ist die «doppelte bilaterale Symmetrie», die Hodler vor allem in der Landschaftsmalerei anwendet, indem er bei den Seebildern – wie beim *Thunersee* (1904) – die Bergzüge im Wasser spiegelt, so dass eine doppelte Symmetrie entsteht, eine «zweifache bilateral symmetrische Ordnung der Landschaft».²¹ Die translative Symmetrie schliesslich ist vor allem eine «Ordnung der Figurenkomposition» durch die Wiederholung von Formen, zum Beispiel in Hodlers Skizze zum Escalade-Umzug von 1886/87. Beide Prinzipien, die bilaterale und die translative Symmetrie nebeneinander, erkennen wir in dem Wandbild *Auszug der Jenenser Studenten in den Freiheitskampf* von 1813.²² Schliesslich gibt es bei Hodler noch die Durchdringung der beiden Prinzipien, so in den *Lebensmüden* die «Durchdringung von translativ und von bilateral

symmetrischer Anordnung: Die Mitte ist besetzt von einem halbnackten erschöpften Mann. Die Gruppen links und rechts sind annähernd Spiegelungen voneinander. Die Gleichheit der Kleidung und die der Haltung stellen aber zugleich die translative Symmetrie einer Reihe her.»²³

Durch diese auf die Mittelfigur bezogenen Bewegungsabläufe entsteht Rhythmus, der der Monotonie der Reihe entgegenwirkt und die Komposition akzentuiert. Das Statische der *Enttäuschten Seelen* erhält durch den Rhythmus Bewegung. So verdüstert sich die seelische Verfassung der Männer von links nach rechts und hellt sich in den beiden Figuren nach der Mittelfigur wieder auf. Auf den psychischen Zustand der Männer bezogen, ist die Silhouette des Hügels hinter ihnen: Die Rhythmisierung ihres Verlaufs ist mit dem inneren Zustand der Männer in Beziehung gesetzt.²⁴ Auch der *Tag*, die *Eurhythmie* und der *Blick in die Unendlichkeit* sind von rhythmischen Bewegungsabläufen bestimmt.

Hodlers vertikaler Figuren-Parallelismus hat in den *Lebensmüden* (Abb. 3) von 1892 einen frühen Höhepunkt erreicht. Die mehrmalige Wiederholung eines gleichartigen Figuralmotivs und dessen parallele Reihung vor neutralem Grund bewirkt eine Konzentration auf die figurale Darstellung.²⁵ Durch diese Konzentration suchte Hodler die Wirkung der Bildaussage zu steigern und den Inhalt zu intensivieren. Wiederholung des gleichen gäbe der Darstellung Einfachheit, Nachdruck und Intensität, sagte Hodler.²⁶ Für den Betrachter entstehe der Eindruck, als ob die Darstellung oder das Geschehene aus der Welt des Zufälligen herausgenommen und zum Allgemeingültigen erhoben sei. Parallelismus ist somit nach Hodlers Auffassung nicht nur ein formales Kompositionsprinzip, sondern auch ein Mittel für eine gesteigerte Bildaussage.²⁷ Denn die gleichmässige Wiederholung, die das stets Gleichbleibende des Menschen unterstreicht, führt erst zum eigentlichen Inhalt der Darstellung: der alte Mensch, der in schicksalhafter Erge-

benheit den Tod erwartet. Über dieses Gleichbleibende des Menschen und seine Gleichwertigkeit schrieb Hodler: «Jede Figur drückt dasselbe Gefühl etwas stärker oder schwächer aus. Ich möchte eben dartun, dass wir alle eins sind, möchte unsere Einheitlichkeit und Gleichwertigkeit ausdrücken und zeigen, dass diese grösser ist als unsere Verschiedenheit.»²⁸

In der *Eurhythmie*²⁹ (Abb. 4) des Jahres 1895, fünf ihrem Tod entgegengehenden Greisen, lockerte Hodler das parallelistische Prinzip. Die starre Reihung der *Lebensmüden* ist einer gelösteren Anordnung der Figuren gewichen. Durch die isolierte Mittelfigur und die beiden Gruppen der Männer, von denen jeweils die hinteren etwas zurückversetzt sind, entsteht eine rhythmische, fließende Bewegung. Sie drückt das freiwillige Streben nach dem Tod aus: Die Menschen erwarten nun nicht mehr gefasst den Tod wie in den *Lebensmüden*, sondern gehen ihm auf ihrem letzten Gang entgegen, um sich bewusst der Unendlichkeit zu ergeben.

Noch im *Tag*³⁰ (Abb. 5) sind durch das Aufgerichtet-Sitzen der fünf Frauen deutlich parallelistische Wurzeln zu erkennen. Doch zeigt sich in der Wiedergabe der Frauen in verschiedenen Ebenen, in ihrer nahezu halbkreisförmigen Anordnung sowie durch die akzentuierte Mittelfigur eine neue Auffassung von figuraler Komposition und thematischer Aussage. Durch die herausgehobene Mittelfigur und die ihr zugekehrten Seitenfiguren gelangte Hodler zu Symmetrie, gleichzeitig auch zu Rhythmus, der in der mittleren Figur kulminiert.

Für diese rhythmische Komposition, die auch eine bestimmte Gefühlslage unterstreicht, hat Hodler die fünf-figurige Komposition propagiert: «Auf vielen meiner Bilder habe ich vier oder fünf Gestalten gewählt, um ein und dasselbe Gefühl auszudrücken, weil ich weiss, dass die Wiederholung ein und derselben Sache den Eindruck vertieft.»³¹

Die mittlere Frau ist sowohl das formale als auch das thematische Zentrum des Bildes. Durch die Akzentuierung der Mitte intensiviert Hodler den symbolischen Gehalt der Darstellung. Parallelen dazu lassen sich in der gleichzeitigen Literatur aufzeigen, worauf Richard Hamann und Jost Hermand 1959 in ihrer «Stilkunst um 1900» hingewiesen haben: «Im Gegensatz zu der monotonen Reihung der «Lebensmüden» und der «Enttäuschten Seelen» werden die Parallelen jetzt zu einer Mitte verdichtet oder in einen Ring zusammenschmiedet, was dem Motto Stefan Georges «Mitte statt Reihung» entspricht [...]. Die entscheidende Wende zu dieser gemeinschaftsstiftenden Mitte und damit steigenden Monumentalität des dichterischen Ausdrucks lässt sich in Georges «Teppich des Lebens» (1900) beobachten [...]. Beispielhaft dafür ist Hodlers «Tag» von 1900. Trotz aller Symmetrie wirkt das Ganze wie eine Blütenknospe, die sich als gleichmässig öffnende Kreisform dem Lichte entgegenstreckt.»³²

In den Todesbildern stellte Hodler den Tod dar, den Tod, vor dem alle gleich sind, so dass Einheitlichkeit entsteht. Über diesen Tod sagte Hodler: «Alle müssen dahin. Wir müssen nicht ausser acht lassen, dass unsere Einheit grösser

ist als unsere Unterschiede. Was den Tod anbelangt, ist die Einheit gänzlich.»³³

Demnach kann die Gliederung der Bildfläche in horizontalparallele, gleichförmige Streifen in den Todesbildern der Mme Dupin und der Mme Godé-Darel nur als Einheit und Gleichheit im Tod interpretiert werden. Die drei horizontalen Linien, die sich über dem Horizontal-Totem des Leichnams am oberen Bildrand finden, bedeuten die Seele der Verstorbenen.³⁴

Die «paysages planétaires», die in gewissem Sinn als Gegenstücke zu den Todesbildern zu sehen sind, sind ebenfalls in horizontalparallele Streifen gegliedert, wodurch eine Tendenz zum Horizontal-Visionären zum Ausdruck kommt. «Tous les objets ont une tendance à l'horizontale», schrieb Hodler, «à aplanner sur la terre, comme l'eau, en cherchant une base toujours plus étendue.»³⁵

Hodler huldigte nicht vom Beginn seines künstlerischen Schaffens an dem Parallelismus. Dieser tritt in seinem Werk erst seit dem Anfang der 90er Jahre bestimmend auf. Vor dem Parallelismus waren es Frontalität und Symmetrie gewesen, die häufig in seinem Werk hervortraten. So stellte Hodler in seinem frühen Werk oft frontal gegebene Personen in einem Innenraum dar, wobei sich die Gestalt immer klar, fast silhouettenhaft von der Wand des Zimmers abhob. Bilder wie der *Schweizer Korporal* (1889), der *Waadtländer Weinbauer* (1889/91), der *Greis mit gefalteten Händen* (1891) und der *Arbeiter* (1891) sowie einige Porträts sind dafür Beispiele.³⁶ Bei den drei zuletzt genannten Bildern ragt jeweils der Kopf des Dargestellten über die Stuhllehne in die dahinter heller wiedergegebene Türe hinein, von der er sich deutlich abhebt. Grundlage dieser frühen Bilder von Handwerkern, Kaufleuten und alten Menschen ist die Frontalität und die Symmetrie.

Den Begriff «Parallelismus» hat Hodler übrigens schlecht gewählt. Mag er im Französischen auch mehr die Bedeutung von Parallel-Erscheinung haben, so denkt man im Deutschen doch eher an einen geometrisch-abstrakten Begriff, in der bildenden Kunst eben an ein Bild, in dem die vertikalen Parallelen dominieren. In der *Nacht* (Kunstmuseum Bern) von 1890 war der Parallelismus noch nicht ausgebildet. Dort war es vielmehr der Wechsel von dunklen und hellen Massen gewesen, der die Darstellung strukturierte, so dass Hodler sagen konnte, das Bild wirke «wie ein Dominospiel». Frontalität, Symmetrie und die Wiederholung von ähnlichen Formen waren in der *Nacht* noch nicht verwirklicht, auch eine bewusst eingesetzte Umrisslinie, die eine Silhouettenwirkung hervorrief, fehlte noch.

Frontalität, Symmetrie, Wiederholung von gleichen Formen, die betonte Umrisslinie und die Silhouettenwirkung waren dann in den *Enttäuschten Seelen* von 1892 und noch mehr in den *Lebensmüden* aus demselben Jahr realisiert, so dass man die Entstehung des Parallelismus bei Hodler zwischen die Bilder *Nacht* und *Enttäuschte Seelen*, also zwischen Anfang 1891 und dem Jahr 1892, festsetzen kann.

Es ist dies die Zeit, die Hodler nach der Ausstellung der *Nacht* in Paris verbrachte und da er auch in Verbindung mit den Rosenkreuzern trat. Damals war in Paris der ägypti-



Abb. 3 Die Lebensmüden, von Ferdinand Hodler, 1892. München, Neue Pinakothek.

sche «Fries der Unsterblichen» aus dem Palast Artaxerxes II. aus Susa ausgestellt, der allgemeines Aufsehen erregte. Dieser Fries und das Kompositionsprinzip der Reihe und der Wiederholung in der ägyptischen Kunst haben Hodler vermutlich zu seinem Parallelismus angeregt.³⁷ Übrigens waren damals besonders die Rosenkreuzer von der ägyptischen Ausstellung beeindruckt, wie sie ja überhaupt von der Kunst des Orients in hohem Mass angeregt waren. Bender hat diese Konstellation wohl am besten erfasst, wenn er bemerkt: «Man braucht solchen Eindrücken nicht eine Rolle von entscheidender Bedeutung zuzuschreiben, und wird doch hier die plausibleste Erklärung für das Aussehen dieser Bilder und die begriffliche Erstarkung des parallelistischen Prinzips finden.»³⁸

Im übrigen gab es in Hodlers bekanntem Bild von 1883/84, *Die Reformatoren im Hof des Collège zu Genf*,³⁹ eine «Vorform» zu seinen parallelistischen Bildern. In den vier nebeneinanderstehenden Reformatoren sind Reihe, Symmetrie und Parallelismus schon in nuce vorhanden. «Immer auffälliger wird die Neigung zu symmetrischen Bildungen, je weiter wir in die 1880er Jahre hinein beobachten», schreibt Bender.⁴⁰ Und Portmann führt aus: «Überraschenderweise ist von Hodler etliche Jahre vor dem Entstehen der «Nacht» sowohl die Fünffzahl der Gruppe als auch die Reihenanlage verwendet worden. Alle Züge, die schon das spätere System befürworten, sind hier aber noch eingebettet in eine naturalistische Darstellungsweise [...]. Uns fällt [gegenüber Bender] eher die schon deutliche Loslösung der menschlichen Figur aus dem beigegebenen Raume auf.»⁴¹ Tatsächlich scheinen sich die fünf Reformatoren mit Calvin in der Mitte als Einheit vom Raum des Hofes des Collège zu verselbständigen.

Auch von Emile Bernard und Paul Sérusier gibt es Bilder, auf denen vertikale Parallelen ins Auge springen. Bernards Bild «Madelaine im Bois d'Amour»⁴² von 1888 ist jedoch nicht nur von senkrechten parallelen Baumstämmen bestimmt. Vielmehr öffnet sich hinter der auf dem Boden hingelagerten Madelaine, der Schwester Bernards, die die Hand unterhalb der Brust gelegt hat, der Bois d'Amour zu einem nach hinten, zum Aven führenden Weg. Die inhaltliche Bedeutung der Darstellung, wenn wir sie auch nicht genau bestimmen können – im Mannheimer Bernard-Katalog von 1990 wird darauf hingewiesen, dass «das Bild voller stilistischer und ikonographischer Botschaften steckt»⁴³ –, ist hier sicher wichtiger als die äusserliche Fülle von parallel aufragenden Baumstämmen, möchte doch auch Bernard, dass man die hinter dem Vordergründigen liegende Bedeutung suchen müsse, wenn er erklärt: «Der Symbolismus malt nicht die Dinge selbst, sondern «die Idee der Dinge hinter den Dingen.»⁴⁴ Auch die Bäume in dem 1887 in Pont-Aven gemalten Bild Bernards «Promenade au Bois d'Amour»⁴⁵ sind in ihrer vorhangartigen, die spazierengehende Frau hinterfangenden Wirkung vermutlich eher auf japanische Holzschnitte zurückzuführen, als dass sie der Darstellung durch die Parallelität der senkrechten Baumstämmen eine spezifische Bedeutung zu verleihen suchen. Dasselbe gilt auch für Paul Sérusiers Bild «Présentation»⁴⁶ von 1890, in dem junge Frauen in einem Wald mit dichten Stämmen mit Schalen Opfer darbringen. Auch hier überwiegt das Inhaltliche über das Formale der senkrechten Baumstämmen.

Bei Hodler dagegen scheint die Parallelität mit einer besonderen Bedeutung hinterlegt. Er stellt das Geschehen immer in einem abstrakten Raum dar. Stets bestimmt die

Horizontale die Szene, deren landschaftliche Elemente ohne Tiefenwirkung und ohne natürliche Beleuchtung entmaterialisiert zur Folie werden. Die Vertikale ist dem Menschen vorbehalten. Der Mensch, der zum Träger allgemeiner Bildinhalte geworden ist, wird durch strenge Stilisierung von seinen biologischen Bedingungen gelöst. Die so entstehende, vom neuen Stil der französischen Malerei herkommende Vereinfachung bezieht sich auf das Typische, bei dem die menschliche Figur durch Körperhaltung und Bewegung, die zur bedeutungsvollen Ausdrucksgebärde wird, gekennzeichnet ist. Die Gebärden fixiert Hodler durch eine Liniensprache, die wohl das hervorstechendste Charakteristikum seiner Kunst ist. «Sie ist», erkannte H. H. Hofstätter treffend, «naturalistisch und abstrakt zugleich. Naturalistisch, weil sie den natürlichen Umrissen des menschlichen, beinahe realistisch modellierten Körpers folgt, abstrakt, weil sie den Umriss zum Selbstzweck erhebt, um den der Linie immanenten Willen sichtbar auszudrücken.»⁴⁷

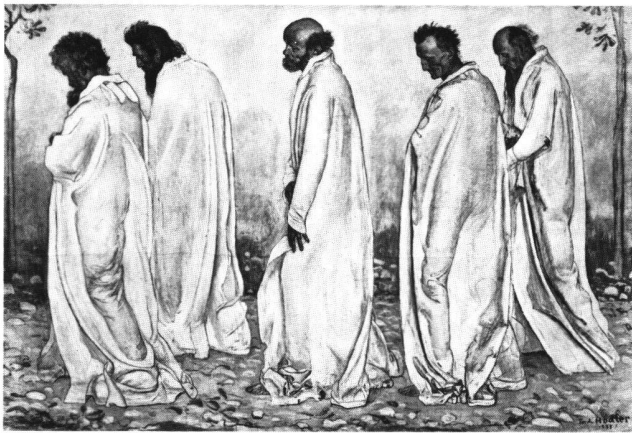


Abb. 4 Eurhythmie, von Ferdinand Hodler, 1895. Bern, Kunstmuseum.

Eine Schlüsselrolle für Hodlers Parallelismus kommt William Blake zu. Hodler lernte Blakes Werk vermutlich während seines Aufenthaltes in Paris im Jahre 1891 kennen, als er die *Nacht* ausstellte; durch Vermittlung der Präraffaeliten war Blakes Kunst schon auf der Weltausstellung des Jahres 1889 bekannt geworden. Hodlers allgemeine Auseinandersetzung mit Blake spiegelt sich vor allem im symbolischen Gehalt seines Werks wider. Es gibt aber auch Gemälde Hodlers, die formal von Blakes Werken direkt beeinflusst scheinen. So findet sich die blickhaft verhüllte Gestalt von Hodlers *Nacht* schon auf Blakes Bild «Satan smitting Job with Sore Boils» aus der Zeit um 1826. Die nackte, helle Frauengestalt der Wahrheit aus Hodlers gleichnamigen Gemälde von 1903 ist – allerdings in anderer Bedeutung – auf Blakes Bild «Eve tempted by the serpent»⁴⁸ (1799/1800) zu sehen. Die sechs in sich gekehrten, hintereinander schreitenden, in einer Ebene gegebenen

Gestalten des «Rückwegs vom Kalvarienberg»⁴⁹ von Blake aus der Zeit um 1799 bis 1800 beeinflussten Hodlers *Eurhythmie* von 1895. Allgemeiner zeigt sich das Einwirken Blakes in Hodlers *Tag*, wo fünf Frauen dem Tageslicht entgegenstreben, die vegetativ, «wie Blüten in der Wärme des Sonnenlichts ihre Kelche öffnen».⁵⁰ Besonders die viele Bilder Blakes prägende expressive Gebärde hat auf Hodler gewirkt, die Gebärde, die etwas Bestimmtes ausdrückt oder durch die die Figur als ganze einen bestimmten Ausdruck erhält.

Auch Marées' Werk, seine Triptychen mit ihren meistens in einfachen parallelen Grundstellungen gegebenen Figuren dürfte auf Hodler seine Wirkung nicht verfehlt haben. Wie bei Marées sind Hodlers Figuren durch starke Umrisslinien bestimmt, die die Gestalten in die Fläche spannen, sie manchmal sogar in die Fläche zu zwingen scheinen, wodurch die Figuren in ihrer Haltung und in ihrer Bewegung spröde erscheinen können. Diese Gestaltungsweise Hodlers hat Kurt Bauch wie folgt charakterisiert: «Gespannt umreißt die Linie die Körper, nirgends unterbrochen. Eine starke künstlerische Sinnlichkeit ist in diese allegorischen Strukturen gezwungen. Flächig sind die Figuren zueinander gestellt, von Bedeutung und sehniger Körperlichkeit erfüllt.»⁵¹

Auch in der starken Betonung des Umrisses und in der flächigen Wirkung der Figuren in den Ölbildern von Burne-Jones finden sich Beziehungen zu Hodler.⁵² Im ganzen gesehen hat wohl die Auffassung und die Wiedergabe der Figur in den Werken der Präraffaeliten im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts Einfluss auf Hodler gehabt – wie überhaupt die Kunst der Präraffaeliten auf den Symbolismus stark einwirkte. «Überall schlägt das Beispiel der Engländer durch», stellt Günter Metken in seinem Buch über die Präraffaeliten fest, «bei Hodler, Segantini, sogar bei Munch. Bei Max Klinger, dem frühen Klimt, in den Anfängen von Kupka und Kandinsky.»⁵³

Charakteristisch für Hodlers Darstellungen ist die Diskrepanz, die dadurch hervorgerufen wird, dass in ihnen persönliches Erleben für Allgemeingültiges steht. Hodlers Darstellungsinhalte gehen von seiner eigenen Person sowie vom eigenen Schicksal aus und werden ins Allgemeine, Typische transponiert. Seine Symbolik weist also vom Persönlichen in allgemeingültige Zusammenhänge.

In vielen Bildern Hodlers, zum Beispiel im *Tag* und im *Frühling*, führen die expressive Gestik der Figuren und das abrupte Innehalten der Bewegung zur Ausdrucksgebärde, die von Hodler durch seine charakteristische Liniensprache fixiert wird: als Umrisslinie, die als Stilisierung die Figuren in einen bestimmten Zusammenhang einbindet und sie zugleich als Teile einer weiterführenden Bedeutung erscheinen lässt.

Die spezielle Struktur von Hodlers Kunst beruht auf dem Dualismus, der für Hodlers Kunst charakteristisch ist und der die meisten seiner Werke prägt. Durch die Wechselbeziehung von Naturalismus und Stilisierung, von Allgemeinem und Einzelem hervorgerufen, wird er zum Prinzip von Hodlers Kunst erhoben, wobei sich die Gegensätze zu

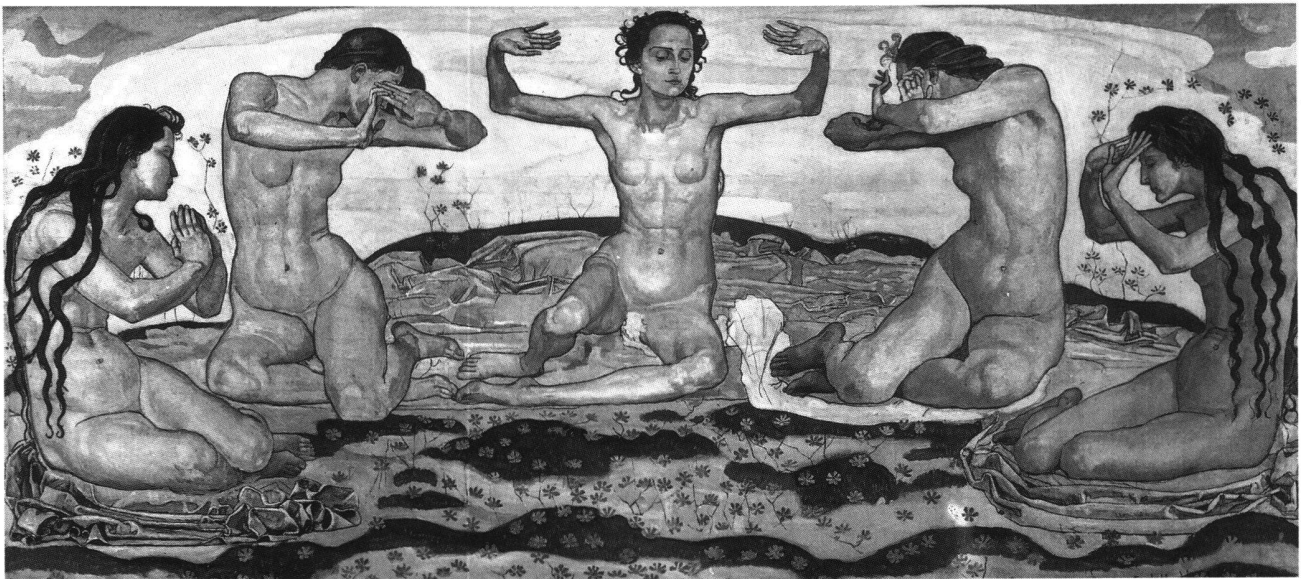


Abb. 5 Der Tag, von Ferdinand Hodler, 1900. Bern, Kunstmuseum.

einer expressiven Einheit steigern. «Der Dualismus zwischen dem Allgemeinen und dem Einzelfall», schrieb Hans H. Hofstätter, «bleibt bestehen und bewirkt die Vorbehalte, die gegen Hodlers Kunst immer gemacht wurden; aber dieser Dualismus ist ein Prinzip seiner Kunst und kennzeichnet die Seelenlage jener Zeit, die in sich gespalten ist.»⁵⁴

Es ist wohl nicht richtig, in Hodlers Parallelismus eine Philosophie oder ein kunstästhetisches Programm zu sehen. Dafür waren die parallelistischen Grundsätze, wie Hodler sie formulierte, zu simpel, entbehrten der gedanklichen Durchdringung und der Systematik. Hodlers Parallelismus ist vielmehr ein Kunstprinzip, das allerdings auch weltanschaulichen Charakter in sich birgt. Denn problematisch wird es dort, wo Hodler den Parallelismus von der Kunst in Bereiche des Lebens überführt, ihn allgemein anwendet, so wenn er zum Beispiel erklärt: «Der Parallelismus ist ein Gesetz, das über die Kunst hinausragt, denn er beherrscht das Leben. Es gibt keine menschliche und keine sittliche Einrichtung, die nicht auf seine Voraussetzungen aufgebaut wäre.» Und an anderer Stelle präzisierte Hodler: «Das Gesetz des Parallelismus ist so umfassend wie die Erscheinungswelt selbst. Ich habe als Maler lediglich künstlerisch seine Allgemeingültigkeit formuliert, aber der Philosophie und den Naturwissenschaften wird es vorbehalten sein, es auf allen Gebieten des Weltgeschehens zu erkennen und zu beweisen.»⁵⁵

Sucht man Hodlers Schriften über den Parallelismus, eben seine Ausführungen in der «Mission de l'artiste» und die Abhandlung «Der Parallelismus oder die Lehre von den Gleichheiten», zusammen mit den von Loosli berichteten Äusserungen Hodlers über den Parallelismus für eine Ästhetik des Parallelismus auszuwerten, so muss es zumindest als fragwürdig erscheinen, ob Hodlers schriftlichen

Aufzeichnungen der Rang oder die Qualität einer Kunsttheorie zukommt oder ob es sich lediglich um Bemerkungen zum Phänomen des Parallelismus handelt. Dietschi urteilt wohl etwas zu hart, wenn er meint, dass es sich hier nur um unkontrollierbare Gedankenassoziationen handelt.⁵⁶ Sicher muss bei den Bemerkungen und Erklärungen Hodlers zur Kunst auf den fragmentarischen Charakter hingewiesen werden. Sie dürfen auch nicht mit theoretischen und systematischen Abhandlungen und Schriften Adolf v. Hildebrands, Hans von Marées', Liebermanns oder mit den persönlichen Äusserungen in den Briefen van Goghs verglichen werden. Allerdings kommt Hodlers Aufzeichnungen und Notizen quellenartiger Charakter zu, da wir sonst nirgends etwas über seinen Parallelismus erfahren.

Im ganzen gesehen wird man angesichts der speziellen Charakters von Hodlers Ausführungen die Bezeichnung «Kunsttheorie» oder «Parallelistische Ästhetik» besser vermeiden, da ihnen der logische Aufbau und jegliche Systematik fehlen. Dietschi spricht deswegen nur von «Ansätzen zu einer parallelistischen Ästhetik».⁵⁷ Wichtiger ist für Dietschi die sekundäre Wirkung von Hodlers Parallelismus, nämlich der vom eigentlichen künstlerischen Schaffen Hodlers abgeleitete Charakter seiner schriftlichen Äusserungen als Information für den Betrachter.

Hodler sah sich als Erfinder des Parallelismus und wachte eifersüchtig darüber, dass ihm der Parallelismus nicht von anderen streitig gemacht wurde. So betonte er immer wieder: «Den Parallelismus formuliert, ihn bewusst und praktisch als erster angewandt zu haben, ist mein Verdienst, das mir keiner rauben kann. Freilich jetzt, wo ich ihn gezeigt habe, jetzt haben sie's alle los; jetzt will jeder der Gescheite gewesen sein, aber es ist nicht wahr; den Parallelismus verdanken sie mir.»⁵⁸

Ausser als Kunst- und Kompositionsprinzip für sein eigenes Werk mass Hodler dem Parallelismus auch eine Schlüsselrolle in der Entwicklung der Kunst und in der Kunstgeschichte zu, in der er sich selbst als Markstein sah: «Der Parallelismus ist etwas so Grundlegendes und Wichtiges für die ganze Kunstentwicklung, dass man schlechterdings nicht mehr darum herumkommen wird. Ich habe ihn als erster in seiner Gesetzmässigkeit und künstlerisch formuliert; darin liegt meine Bedeutung; darum bin ich nicht bloss ein Maler unter Malern, sondern ein Datum!»⁵⁹

Hodler identifiziert sich schliesslich völlig mit dem Parallelismus und macht sich und sein Werk von einer Anerkennung des Parallelismus abhängig, wenn er feststellt: «Mit der Richtigkeit oder Unrichtigkeit meines Parallelismus steht oder fällt mein Werk. Entweder ist der Parallelismus, wie ich ihn erkannt, umschrieben und angewandt habe, ein Weltgesetz von allgemeiner Gültigkeit und dann ist mein Werk von universeller Bedeutung; oder aber, ich habe mich geirrt und in diesem Falle ist mein Schaffen lauter Selbsttäuschung und Trug.»⁶⁰

ANMERKUNGEN

- ¹ Zuerst veröffentlicht in: *La Liberté de Fribourg*, 18., 19., 20. März 1897 (unter dem Titel *Conférence de M. Hodler*). Publ. bei EWALD BENDER, *Die Kunst Ferdinand Hodlers*, Zürich 1923, S. 215–228 (deutsch), S. 266–279 (französisch). Die Faksimilierung des Originalmanuskripts in: *Hodler. Die Mission des Künstlers/La Mission de l'artiste*, Bern 1981, S. 39–62.
- ² CARL ALBERT LOOSLI, *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass*. Bd. I, Bern 1921; Bd. II, Bern 1922; Bd. III, Bern 1923; Bd. IV, Bern 1924. – Bd. I, S. 75–87.
- ³ *Über mein Kunstprinzip*, in: Wiener Feuilletons- und Notizen-Correspondenz, Wien 21. Januar 1904. Publ. in: *Ferdinand Hodler, 1853–1918*, Katalog der Ausstellung in Wien, Sezession, 6.11.1962–5.1.1963, S. 23.
- ⁴ Zu Hodlers Parallelismus vgl. PETER DIETSCHI, *Der Parallelismus Ferdinand Hodlers. Ein Beitrag zur Stilpsychologie der neueren Kunst*, Basel 1957 (= Basler Studien zur Kunstgeschichte XVI). – Vgl. dazu WERNER HOFMANN, *Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 18, 1955, S. 136–156, bes. S. 137–149.
- ⁵ FERDINAND HODLER, *Über die Kunst*, in: EWALD BENDER (vgl. Anm. 1), S. 224. – WERNER HOFMANN (vgl. Anm. 4), S. 137–149.
- ⁶ JURA BRÜSCHWEILER, *La datation du «Bois des Frères» de Ferdinand Hodler et la naissance du parallélisme*, in: *Musées de Genève*, Nr. 103, März 1970, S. 2–6, und ebenda Nr. 105, Mai 1970, S. 11–15. – Vgl. dazu PETER VIGNAU-WILBERG, *Museum der Stadt Solothurn, Gemälde und Skulpturen*, Solothurn 1973, Nr. 173. Das von Hodler «1890» bezeichnete Bild entstand schon 1885.
- ⁷ FERDINAND HODLER (vgl. Anm. 5), S. 215–216.
- ⁸ FERDINAND HODLER (vgl. Anm. 5), S. 216.
- ⁹ FERDINAND HODLER (vgl. Anm. 5), S. 216.
- ¹⁰ FERDINAND HODLER (vgl. Anm. 5), S. 218.
- ¹¹ FERDINAND HODLER (vgl. Anm. 5), S. 222.
- ¹² FERDINAND HODLER (vgl. Anm. 5), S. 222.
- ¹³ FERDINAND HODLER (vgl. Anm. 5), S. 222.
- ¹⁴ FERDINAND HODLER (vgl. Anm. 5), S. 224–225. Wörtlich sagt Hodler: «So bewirkt also die Wiederholung eine Steigerung der Intensität.»
- ¹⁵ FERDINAND HODLER, *Der Parallelismus oder die Lehre von den Gleichheiten*. CARL ALBERT LOOSLI (vgl. Anm. 2). Bd. I, S. 75.
- ¹⁶ Zur Reihe, der Anzahl von Figuren, zur Symmetrie und zum Rhythmus vgl. PAUL PORTMANN, *Kompositionsgesetze in der Malerei von Ferdinand Hodler. Nachgewiesen an den Figurengruppen von 1890–1918*, Winterthur 1956.
- ¹⁷ «Die enttäuschten Seelen», 1892. Bern, Kunstmuseum. «Die Lebensmüden», 1892. München, Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Neue Pinakothek.
- ¹⁸ Interview Ferdinand Hodlers mit Else Spiegel in der «Wiener Feuilletons- und Notizen-Correspondenz», Wien 21.1.1904. Publ. in *Ausst. Kat. Hodler 1962/63* (vgl. Anm. 3), S. 23. – Ähnlich PAUL PORTMANN (vgl. Anm. 16), S. 35: «Die Fünzfzahl erhält darin eine gewisse formale Bedeutung, dass sie gross genug ist, um schon deutlich den Eindruck einer Reihe zu vermitteln, und doch nicht zu gross, um deren simultane Erfassbarkeit zu verhindern.»
- ¹⁹ OSKAR BÄTSCHMANN, *Die Symmetrien von Ferdinand Hodler*, in: *Symmetrie und Kunst, Natur und Wissenschaft*. Katalog der Ausstellung in Darmstadt, Mathildenhöhe, 1.6.–24.8.1986, S. 355–372.
- ²⁰ OSKAR BÄTSCHMANN (vgl. Anm. 19), S. 361.
- ²¹ OSKAR BÄTSCHMANN (vgl. Anm. 19), S. 359.
- ²² OSKAR BÄTSCHMANN (vgl. Anm. 19) führt dazu aus (S. 367): «Im unteren Streifen des Bildes sind die sechs Studenten und vier Pferde in bilateraler Symmetrie aufgestellt, während die Massen der Marschierenden im oberen Streifen [...] eine fast perfekte translative Symmetrie demonstrieren.»
- ²³ OSKAR BÄTSCHMANN (vgl. Anm. 19), S. 369.
- ²⁴ Vgl. PAUL PORTMANN (vgl. Anm. 16), S. 36–37.
- ²⁵ Die Figuren mit ihren Ausdrucksmöglichkeiten sind für Hodler das wichtigste: «Also den Figuren, ihnen gilt das volle Obergewicht, die Umgebung ist höchst beschränkt.» CARL ALBERT LOOSLI (vgl. Anm. 2), Bd. IV, S. 208. – Vgl. dazu PETER VIGNAU-WILBERG, *Zu den «Lebensmüden» von Ferdinand Hodler*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 39, 1982, S. 202–211.
- ²⁶ In seiner Abhandlung *Der Parallelismus oder die Lehre von den Gleichheiten* (CARL ALBERT LOOSLI [vgl. Anm. 2], Bd. I, S. 79) schreibt Hodler über die Wiederholung: «Also bedingt die Wiederholung eine Verstärkung der Eindringlichkeit, sie verleiht dem Gegenstand den denkbar grössten Nachdruck.» – Vgl. auch PETER VIGNAU-WILBERG (vgl. Anm. 25), S. 203–204.
- ²⁷ In der oben erwähnten Abhandlung spricht Hodler von einer Verbindung von Gegenstand und Seelenzustand, die über die rein formalen Gegebenheiten hinausweist (CARL ALBERT LOOSLI [vgl. Anm. 2], Bd. I, S. 79).
- ²⁸ Hodlers Ausführungen bei CARL ALBERT LOOSLI (vgl. Anm. 2), Bd. II, S. 173.
- ²⁹ «Die Eurhythmie», 1895. Bern, Kunstmuseum.
- ³⁰ «Der Tag», 1900. Bern, Kunstmuseum.
- ³¹ Interview Hodlers mit Else Spiegel (vgl. Anm. 18).
- ³² RICHARD HAMANN/JOST HERMANN, *Stilkunst um 1900*, Frankfurt M. 1977, S. 370, 379.
- ³³ Zitiert bei CARL ALBERT LOOSLI (vgl. Anm. 2), Bd. IV, S. 223–224.

- ³⁴ Vgl. HANS MÜHLESTEIN/GEORG SCHMIDT, *Ferdinand Hodler, 1853–1918. Sein Leben und sein Werk*, Erlenbach-Zürich 1942, S. 497.
- ³⁵ Zitat bei CARL ALBERT LOOSLI (vgl. Anm. 2), Bd. IV, S. 214–215.
- ³⁶ «Schweizer Korporal», 1889. Zürich, Privatbesitz. – «Waadtländer Weinbauer», 1888/1990. Genf, Musée d'art et d'histoire. – «Greis mit gefalteten Händen», um 1891. Bern, Privatbesitz. – «Arbeiter», 1889/1891. Zürich, Kunsthaus.
- ³⁷ Vgl. dazu EWALD BENDER (vgl. Anm. 1), S. 148.
- ³⁸ Ebenda.
- ³⁹ «Die Reformatoren», 1883/1884. Genf, Musée d'art et d'histoire.
- ⁴⁰ EWALD BENDER (vgl. Anm. 1), S. 148.
- ⁴¹ PAUL PORTMANN (vgl. Anm. 16), S. 38.
- ⁴² Paris, Musée d'Orsay. – *Emile Bernard, 1868–1941. Ein Wegbereiter der Moderne*, Katalog der Ausstellung in Mannheim, Städtische Kunsthalle, 12.5–5.8.1990, Nr. 55, Farbabb.
- ⁴³ EMILE BERNARD (vgl. Anm. 42), S. 196.
- ⁴⁴ EMILE BERNARD, *Über den Symbolismus*, in: Emile Bernard. Gemälde, Handzeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik, Katalog der Ausstellung in Bremen, Kunsthalle, 5.2.–2.4.1967, S. 17–19; Zitat: S. 19.
- ⁴⁵ Privatsammlung. EMILE BERNARD (vgl. Anm. 42), Nr. 10, Farbabb.
- ⁴⁶ Paris, Privatbesitz. – Taf. 11 in HANS H. HOFSTÄTTER, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Ein Entwurf*, Köln 1963.
- ⁴⁷ HANS H. HOFSTÄTTER (vgl. Anm. 46), S. 110–111.
- ⁴⁸ London, Victoria and Albert Museum, P 28–1953. Tempera, 27,3 x 38,5 cm.
- ⁴⁹ London, Tate Gallery, Inv. Nr. 1164. Tempera, 26,7 x 37,8 cm.
- ⁵⁰ HANS H. HOFSTÄTTER, *Malerei*, in: *Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert*. Hrsg. v. H. Seling. Eingeleitet v. Kurt Bauch, Heidelberg/München 1959, S. 116 (Zitat).
- ⁵¹ KURT BAUCH, *Jugendstil*, in: *Jugendstil*. Hrsg. v. Jost Hermand (= Wege der Forschung 110), Darmstadt 1971, S. 291 (Zitat).
- ⁵² Allerdings unterscheidet sich Burne-Jones durch die starke Farbigekeit seiner Bilder von Hodler.
- ⁵³ GÜNTER METKEN, *Die Präraffaeliten. Ethischer Realismus und Elfenbeinturm im 19. Jahrhundert*, Köln 1974, S. 147.
- ⁵⁴ HANS H. HOFSTÄTTER (vgl. Anm. 46), S. 109.
- ⁵⁵ Die beiden Zitate bei CARL ALBERT LOOSLI (vgl. Anm. 2), Bd. 1, S. 79.
- ⁵⁶ PETER DIETSCHI (vgl. Anm. 4), S. 18: «Bei näherer Prüfung wird man finden, dass es sich hier um nichts weiter denn eine Anhäufung unkontrollierter und unkontrollierbarer Gedankenassoziationen handelt, denen keinerlei tieferer Erkenntniswert zukommt.»
- ⁵⁷ PETER DIETSCHI (vgl. Anm. 4), S. 31.
- ⁵⁸ Hodlers Äusserung über den Parallelismus bei CARL ALBERT LOOSLI (vgl. Anm. 2), Bd. I, S. 75.
- ⁵⁹ Ebenda.
- ⁶⁰ Ebenda.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Kunstmuseum, Solothurn.
 Abb. 2, 4, 5: Kunstmuseum, Bern.
 Abb. 3: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Parallelismus bildete eine wesentliche Komponente in der Kunst Ferdinand Hodlers. In seinen Schriften und Gesprächen nahm er hierzu immer wieder Stellung. Die ersten Bilder, in denen Hodler das parallelistische Prinzip realisierte, die *Enttäuschten Seelen* und die *Lebensmüden*, entstanden 1892. Die mehrmalige Wiederholung eines gleichartigen Figuralmotivs und dessen parallele Reihung bewirken eine Konzentration auf die figurale Darstellung und eine Steigerung der Bildaussage. Wiederholung des Gleichen gäbe nach Hodler der Darstellung Einfachheit, Nachdruck und Intensität. Noch im *Tag* (1900) wirken im Aufgerichteten-Sitzen der Frauen parallelistische Kompositionsprinzipien nach. Bei Hodler ist die Parallelität immer mit einer besonderen Bedeutung hinterlegt. Der Mensch, der zum Träger allgemeiner Bildinhalte geworden ist, wird durch strenge Stilisierung von seinen biologischen Bedingungen gelöst. Die so entstandene Vereinfachung zielt auf das Typische, bei dem die menschliche Figur durch Körperhaltung und Ausdrucksgebärde gekennzeichnet ist. Hodlers subjektives Erleben wird ins Allgemeine, Typische transponiert; seine Symbolik weist auf allgemeingültige Zusammenhänge.

RÉSUMÉ

Le parallélisme formait un composant important de l'art de Ferdinand Hodler. Il en a souvent parlé dans ses écrits et pris position dans ses discussions. Les premiers tableaux dans lesquels Hodler appliqua le principe du parallélisme furent *Les âmes déçues* et *Les las de vivre* créés en 1892. La répétition multiple d'un motif de figures similaire et sa présentation en séries parallèles conduisent à une concentration sur la représentation figurative et à une augmentation de l'expression de l'image. La répétition intensifierait, selon Hodler, la simplicité, le poids et l'intensité. Dans la composition de la peinture *Le Jour* (1900) encore, des principes appliquant ce parallélisme se laissent découvrir dans la façon dont les femmes sont assises. Chez Hodler, le parallélisme revêt toujours une importance particulière. L'être humain, devenu porteur d'une idée généralisée, est séparé de ses conditions biologiques par une stylisation sévère. La simplification qui en résulte souligne ce qui est typique: la figure humaine est marquée par une certaine tenue du corps et l'expression des gestes. La réflexion et l'émotion subjective de Hodler sont transposées en une idée générale et typique; son symbolisme se détache de sa personne et renvoie à des rapports généralement valables.

RIASSUNTO

Il parallelismo è una delle componenti essenziali dell'arte di Ferdinand Hodler, che nei suoi scritti e nei suoi disegni vi fa riferimento costante. I primi dipinti, nei quali Hodler indirizzò il principio del parallelismo: *Le anime deluse* e *Stanchi di vivere* del 1892. L'iterazione frequente dello stesso motivo figurativo e il suo allineamento parallelo crea una concentrazione sulla rappresentazione figurativa e un rafforzamento del messaggio del dipinto. L'iterazione di un motivo fornirebbe alla raffigurazione semplicità, enfasi e intensità. Nel *Giorno* del 1900, le donne sedute con il busto eretto sono state eseguite secondo i principi compositivi del parallelismo. Nelle opere di Hodler il parallelismo assume sempre un significato particolare. L'essere umano, portatore di contenuti pittorici generali, viene affrancato dalle sue condizioni biologiche. La semplificazione così raggiunta mira all'atteggiamento tipico che caratterizza la figura umana attraverso il portamento e l'esposizione del corpo. La percezione soggettiva di Hodler viene traspunta nel luogo comune, nel tipico. Il suo simbolismo indica, a prescindere dalla sua persona, relazioni che hanno una validità generale.

SUMMARY

Parallelism constitutes a major component of Hodler's art. He often spoke of it in his writings and in conversation. The first pictures based on the principle of parallelism, *Enttäuschte Seelen* (Disappointed Souls) and *Die Lebensmüden* (Tired of Life), were painted in 1892. The serial and parallel repetition of similar figures serves to distill their representation and heightens the impact of the painting's message. According to Hodler, repetition imbues the representation with simplicity, impact and intensity. Parallel principles of composition still resonate in the position of the women sitting upright in *Tag* (Day, 1900). Hodler's recourse to parallelism served a specific purpose. Man, having become the vehicle of generalized pictorial content, is rendered with strict stylization devoid of biological contingencies. Thus simplified, the representations target the typical postures and expressions of the human figure. Hodler's subjective experience is transposed into the general and the typical; his symbolism refers beyond his own person to relations of universal validity.