

**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:** 51 (1994)

**Heft:** 4

**Artikel:** Körperausdrucksform zwischen Tradition und modernem  
Ausdruckstanz

**Autor:** Fässler, Doris

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-169433>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.04.2025

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

# Körperausdrucksformen zwischen Tradition und modernem Ausdruckstanz

von DORIS FÄSSLER

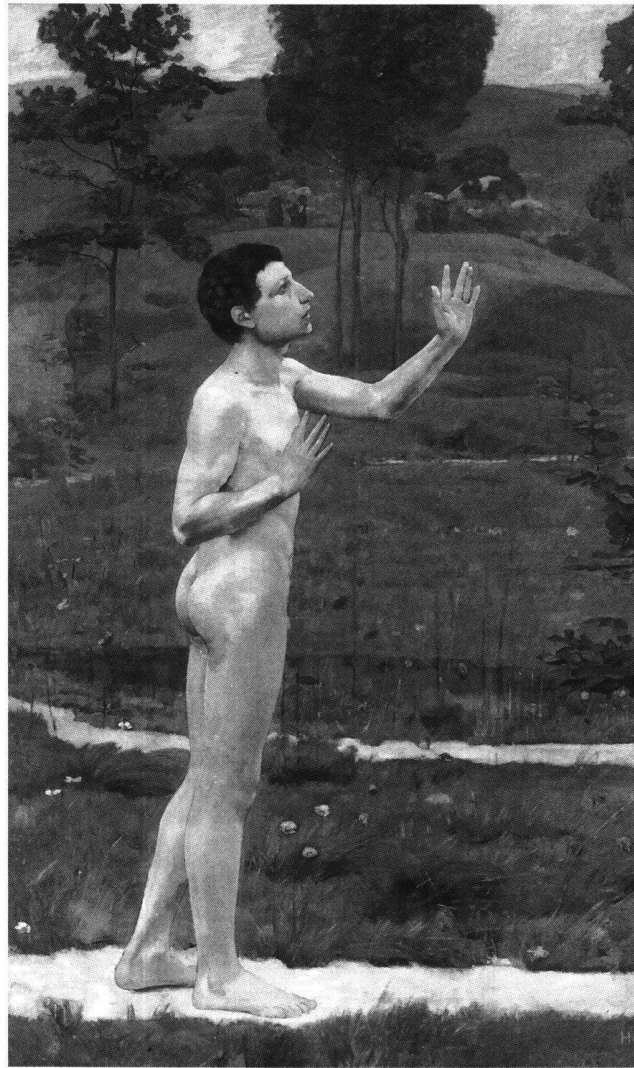


Abb. 1 *Zwiegespräch mit der Natur*, von Ferdinand Hodler, 1884. Öl auf Leinwand, 237 × 162 cm. Bern, Kunstmuseum, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung.

Das 1884 gemalte *Zwiegespräch mit der Natur* (Abb. 1) steht am Anfang der symbolistischen Werke Ferdinand Hodlers. Das Figurenbild zeigt eine ausgeprägte Körpersprache, die der Künstler in den nachfolgenden Werken für die Gestaltung einer Idee nutzbar machte.

Die menschliche Figur dient ihm als Ausdrucksträger seiner Botschaft. Dass sich Hodler dabei auf zeitgenössisches Gedankengut, aber ebenso auf historisches Material berief, werde ich im folgenden aufzuzeigen versuchen.<sup>1</sup>

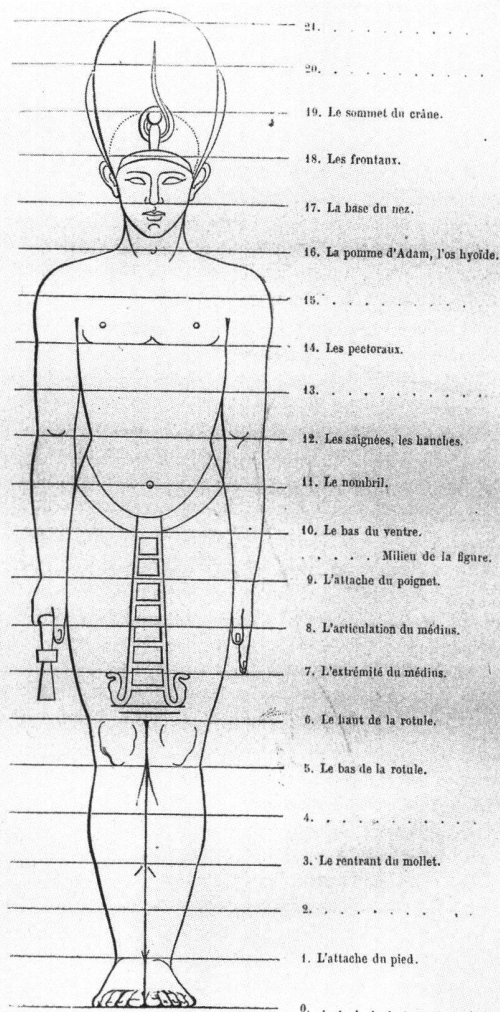


Abb. 2 Ägyptischer Kanon menschlicher Proportionen. Abb. aus: M. CHARLES BLANC, *Grammaire des Arts du dessin*, Paris 1867, S. 45.

### Rückgriffe auf historisches Formengut

Das pantheistisch gemeinte *Zwiegespräch mit der Natur* ist als Gegenstück zum *Zornigen Krieger* (1883/1884, Musée d'art et d'histoire, Genf) entstanden und teilweise gleichzeitig mit diesem gemalt worden.<sup>2</sup> Als Modell diente dem Künstler sein Freund Albert Trachsel. «Dieser Jüngling», so schreibt Hodler in einer Notiz, «ist ein Anbeter der Natur. Er schreitet einen schmalen Weg entlang einer Phantasie-Landschaft zu. Die Figur steht aufrecht, ihre Bewegungen sind einfach. Ihre etwas erhobene Hand sowie der erhobene Kopf veranschaulichen den Zustand der Bewunderung. Das *«Zwiegespräch»* war eine verfrühte Erscheinung meiner (späteren) Tendenzen; es war der wahrste

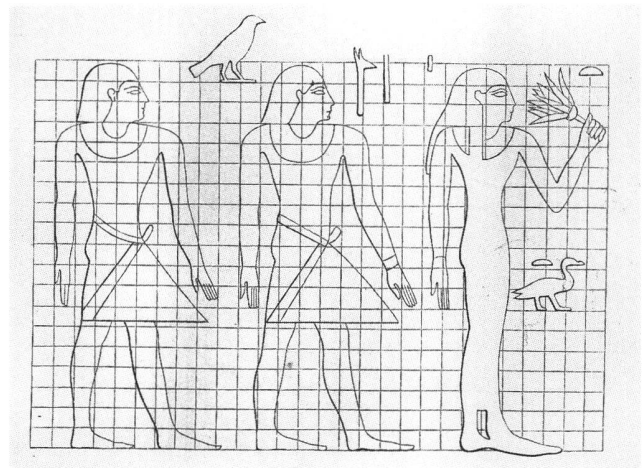


Abb. 3 Fries eines Grabes in Memphis. Abb. aus: M. CHARLES BLANC, *Grammaire des Arts du dessin*, Paris 1867, S. 50.

Ausdruck meiner selbst.»<sup>3</sup> Auffallend sind die primitiv anmutende Silhouettengestalt und die ausgewogen konzipierte Haltung der Figur mit den erhobenen Händen. Zwei dazugehörige Studien (Graphische Sammlung, Kunsthaus Zürich, Z. Inv. 1920/281, 1920/1388) zeigen, wie Hodler die Proportionen der Figur und die Komposition erforschte.<sup>4</sup> Als junger Künstler hatte er sich, auf Anregung seines Lehrers Barthélemy Menn, mit den theoretischen Werken von Vitruv, Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer auseinandergesetzt.<sup>5</sup> Einzelne in diesem Umfeld entstandene Studienblätter werden heute in der Graphischen Sammlung des Kunsthauses Zürich (Z. Inv. 1920/317–323) aufbewahrt. Die Kommentare, welche er durch eigenes Überprüfen der Angaben dazu verfasst hat, sind nicht mehr vorhanden. Loosli hatte in seinem vierbändigen Hodler-Werk bereits 1921 auf diese historischen Quellen hingewiesen, derer sich Hodler bediente.<sup>6</sup> Auf seiner zu diesem Zeitpunkt recht akribischen Suche nach den Gesetzmässigkeiten des Lebens, dem richtigen menschlichen Mass stiess Hodler auf M. Charles Blancs *«Grammaire des Arts du dessin»* (Paris 1867), in welcher der Beweis erbracht wurde, dass die Ägypter bereits den Schlüssel dazu in der Masseinheit des Mittelfingers gefunden hatten. Aufgrund dieses Hinweises begann sich der Künstler mit ägyptischer Kunst zu befassen. Er hörte Vorlesungen darüber beim Architekten André Bourdillon, wie er in einem seiner Notizbücher vermerkte.<sup>7</sup> Im gleichen Zuge erwachte auch sein Interesse an den Griechen. Es erstaunt in diesem Zusammenhang nicht, wenn Beziehungen zu historischen Kunstwerken in Arbeiten Hodlers aufgedeckt werden können. Die mit seinem *Zwiegespräch* in Verbindung stehenden ägyptischen Vorbilder finden sich in Blancs *«Grammaire»* (Abb. 2–4). Es handelt sich um eine stehende männliche Figur in Frontalansicht – mit Masseinheiten versehen, basierend auf jener Länge des Mittelfingers –, eine sitzende männliche Gestalt und eine weibliche Figur, Teil eines Frieses an einem Grab in

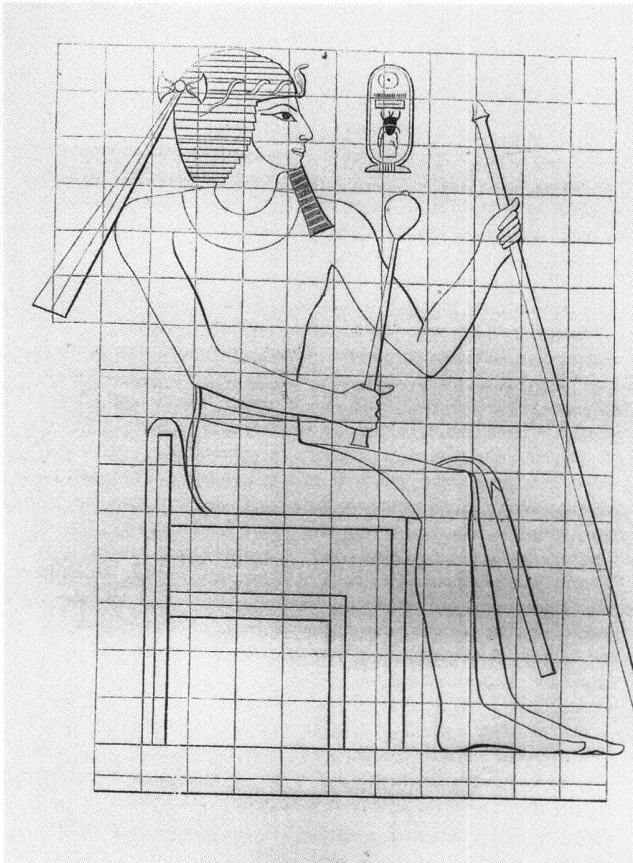


Abb. 4 Figur Thutmosis III. Abb. aus: M. CHARLES BLANC, *Grammaire des Arts du dessin*, Paris 1867, S. 53.

Memphis. Ähnlichkeiten in der Komposition, so die auf einfacher Statik beruhende Stellung der silhouettierten Gestalt und der erhobene Arm begründen diesen Vergleich. Die hier verschieden angewinkelten erhobenen Arme erinnern an die Orantenhaltung, wie sie über Jahrtausende hinweg in vielen Kulturen anzutreffen ist.<sup>8</sup> So bringt die charakteristische Gebärde von Hodlers Jüngling zum Ausdruck, wie dieser mittels seiner Hand in einer Mischung von Gebet und direkter Kontaktnahme mit der Natur Zwiesprache hält.

Die Ausgewogenheit und ihre Gesetzmässigkeiten, die solche ägyptische und antike Kunstwerke verkörpern, suchte Hodler ohne Unterlass in der Natur aufzuspüren. Grundlagen zu seiner Kunsttheorie und Lebensphilosophie lieferten die oben erwähnten theoretischen Schriften, aber ebenso die Vorlesungen von Karl Vogt (1817–1895), einem Vertreter des naturwissenschaftlichen Materialismus, denen Hodler als eifriger Zuhörer folgte.<sup>9</sup> «Karl Vogt», so zitiert Loosli den Künstler, «lehrte mich die Natur in ihren Gesetzmässigkeiten zu erkennen und zeigte mir, dass alles, was in der Natur geschieht, stets die wiederholte Anwen-

dung ewig gleichbleibender Gesetze ist, eine Erkenntnis, die Menn mir immer und immer wieder bestärkte.»<sup>10</sup> In diesen Bestrebungen äussert sich eine neuromantische Haltung, die Sehnsucht nach Einheit und Ordnung, wie sie schliesslich Hodlers Theorie des «Parallelismus» begründen wird.

Acht Jahre nach dem *Zwiegespräch* entsteht das weibliche Gegenstück *Aufgehen im All* (1892) (Abb. 5). Beide Bilder zeigt Hodler 1893 im Bâtiment électoral in Genf unter dem gemeinsamen Titel *Communion avec l'infini*. Die spiegelverkehrt komponierte Version zeigt eine nackte Frauenfigur in leichter Drehbewegung und mit zum Gebet aneinander gelegten Handflächen. Sie steht in freier Natur auf einem gefalteten Tuch, das einen Weg in der Landschaft symbolisiert. Die Körpersprache der Figur gibt ihrem hingebungsvollen Empfinden über das Einswerden mit dem Kosmos beredten Ausdruck.

Im Winter 1891/92 arbeitet Hodler an den Gemälden *Die enttäuschten Seelen* (Abb. 6) und *Die Lebensmüden*

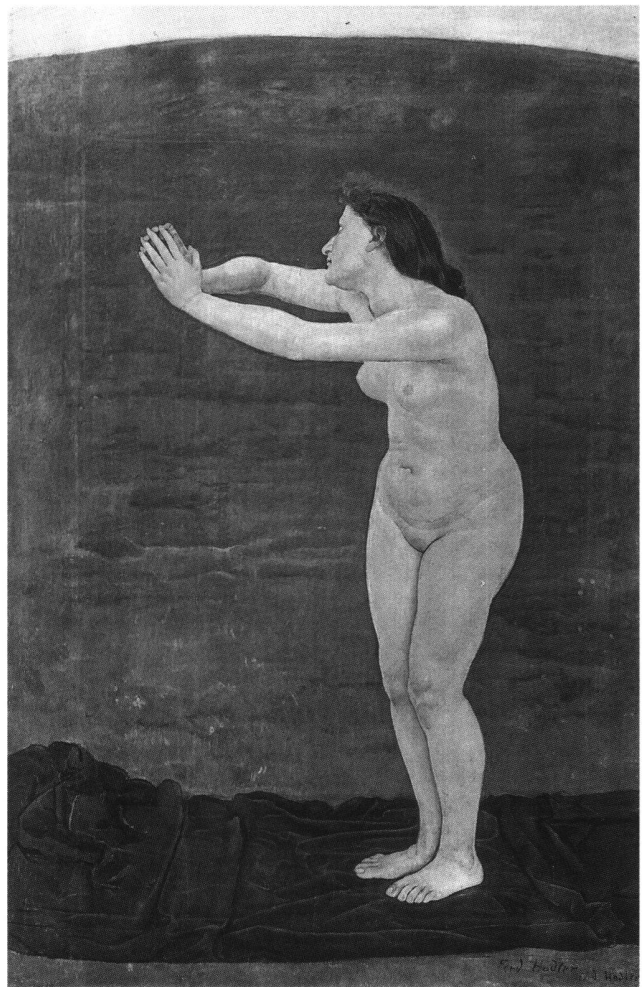


Abb. 5 *Aufgehen im All*, von Ferdinand Hodler, 1892. Öl auf Leinwand, 159 × 97 cm. Basel, Kunstmuseum.



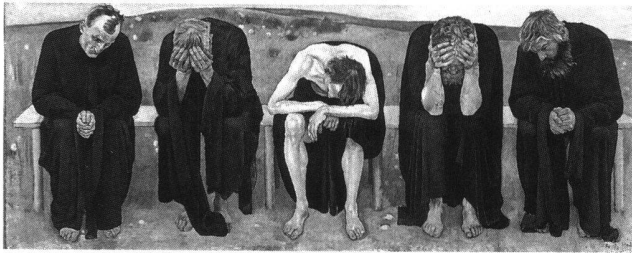


Abb. 6 Die enttäuschten Seelen, von Ferdinand Hodler, 1891/1892. Öl auf Leinwand, 120 × 299 cm. Bern, Kunstmuseum.



Abb. 7 Die Lebensmüden II, von Ferdinand Hodler, nach 1892. Öl auf Leinwand, 110,5 × 221 cm. Küssnacht, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte.

(Abb. 7). Ersteres stellt er 1892 im ersten Salon de la Rose-Croix in Paris aus. Die Werke thematisieren Hodlers Begegnungen mit dem Tod, wie er ihn zeit seines Lebens in nächster Umgebung erfahren hat. Sie widerspiegeln ebenso seine damalige schwierige Situation, in Armut lebend und vom Publikum noch immer verkannt. Hodler konnte sich nicht einmal Modelle leisten. «Ich lebte», zitiert ihn Loosli, «in jener Zeit fast ausschliesslich in der Gesellschaft armer Teufel und war selbst einer. Da ergab es sich für mich von selbst, dass ich mich für sie auch künstlerisch zu erwärmen begann. Die Männer, die mir damals als Modelle dienten, die habe ich alle, nicht bloss oberflächlich,

persönlich gekannt. [...] Alle zusammen erwarteten nichts mehr vom Leben und hatten sich und die Welt aufgegeben. Die hoffnungslose Ergebnisheit in ein unabwendbares, trostloses Schicksal kennzeichnete sie alle, [...]»<sup>11</sup> Die gleichen Modelle dienen dem Künstler 1895 zur *Eurhythmie* (Abb. 8). In den zwei Gemälden mit den sitzenden Gestalten komponiert Hodler fünf Greise auf einer langen, geraden Sitzbank. Diese geht auf ein freistehendes weisses Mäuerchen auf dem Dach seines Hauses an der Grand Rue 35 zurück.<sup>12</sup> Die Stellung der symmetrisch komponierten Figuren in *Die enttäuschten Seelen* folgt einer von aussen nach der Mitte hin fallenden Bewegung. Die schwarz

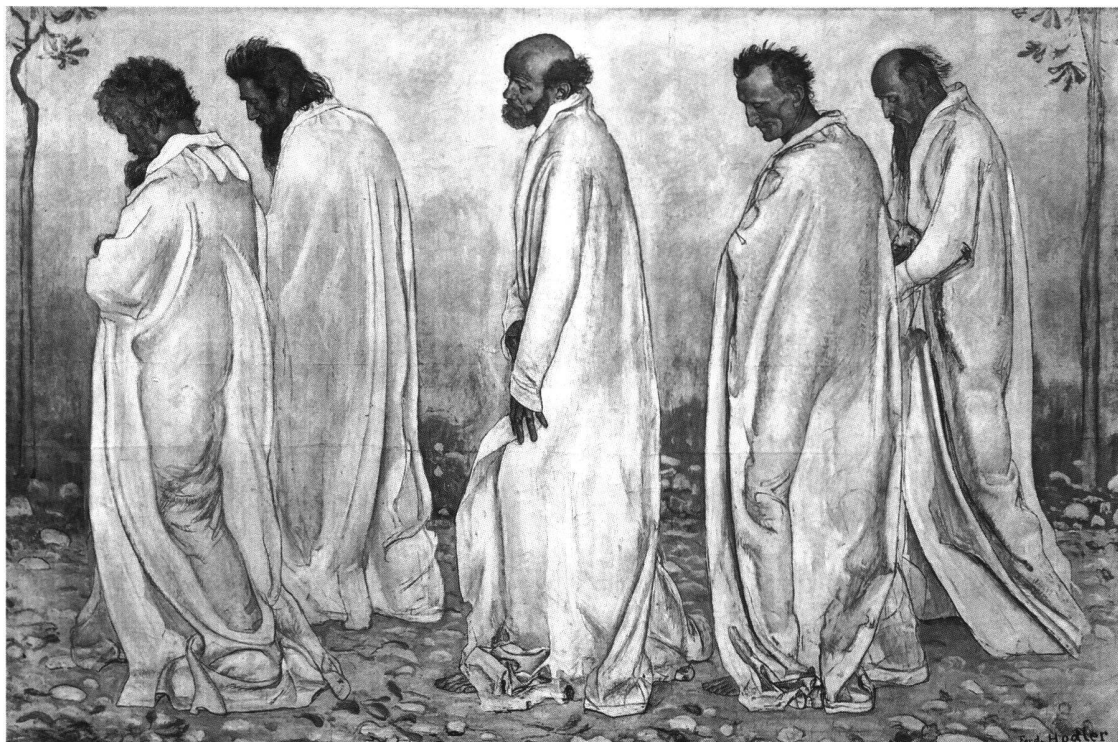


Abb. 8 Eurhythmie, von Ferdinand Hodler, 1895. Öl auf Leinwand, 167 × 245 cm. Bern, Kunstmuseum.

gekleideten Männer haben vollends aufgegeben, was sich in ihrer unter den Horizont gedrückten Haltung manifestiert. *Die Lebensmüden* dagegen sind in weisse Gewänder gehüllt. Dem halbgesenkten Kopf der mittleren Figur folgen beidseitig, symmetrisch, die erhobenen Häupter der seitlichen Figuren. In stoischer Ruhe erwarten sie, was da kommen mag. Nach der von Hodler selbst als erstes parallelistisches Gemälde bezeichneten *Nacht* (1889/90, Kunstmuseum Bern) bilden die hier besprochenen Werke die logische Weiterentwicklung seines Stilprinzips.<sup>13</sup> Der Maler findet sein Kunstkonzept in den eigenen Beobachtungen der Natur bestätigt, die «zu der Erkenntnis [führen], welche bedeutende und führende Rolle der Parallelismus, oder die Wiederholungen der Gleichheiten in der Natur spielen und zwar gerade in den Erscheinungen, die uns am meisten Vergnügen bereiten, wie [etwa] die Blumen».<sup>14</sup> Die Symmetrie ist, so erklärt Hodler, «ein fast unentbehrliches Ausdrucksmittel. Das bedingt auch meine Vorliebe für die Fünf- und Dreizahl in meinen Figurenbildern. Da ich gewöhnlich nur einen Hauptgedanken verfolge, der vom Einzelmenschen auf die ganze Menschheit ausstrahlt, oder der, der ganzen Menschheit eigen, sich in einer Gestalt verkörpert, darstellen lässt, so setze ich diesen Träger des Hauptgedankens als den ausdrucksvollsten, weit getriebenen von dreien oder fünfen in deren Mitte. Dadurch ergibt sich eine von beiden Seiten ausdrucksvolle Steigerung. Dies ist der Fall bei den *Lebensmüden*, den *Enttäuschten Seelen*, und bei der *Einmütigkeit*. In allen diesen Bildern habe ich einen Willen, eine Absicht, ein Gefühl darstellen wollen und dieses Eine suchte ich in der Mittelfigur zum höchsten Ausdruck zu bringen.»<sup>15</sup>

Dass Hodler neben der von Oskar Bätschmann besprochenen Vorlage von Henri Brispot (Abb. 9)<sup>16</sup> ebenso auch andere Kunstwerke vor Augen gestanden haben können, mögen folgende Beispiele bestätigen: Auffallend erinnern die regelmässig komponierten Figuren der *Lebensmüden* an zahlreiche Apostelfiguren, wie sie in der mittelalterlichen Portalplastik und in Wandgemälden vorkommen, die Hodler mit Sicherheit gekannt hat. Als Beispiele seien erwähnt die sitzenden Apostel am Tympanon des linken Portals am Königsportal der Westfassade der Kathedrale in Chartres (2. H. 12. Jh.) (Abb. 10), eine gleiche Figurengruppe am linken Westportal von Notre-Dame in Paris (Anfang 13. Jh.) und eine solche am Christusportal der Kathedrale in Reims (um 1230) (Abb. 11). Weitere Wandgemälde, Grabplastiken und Schreine aus der christlichen Kunst könnten als Beispiele diese Liste fortsetzen. Sie alle zeigen, dass der Hodlersche «Parallelismus» als Wiederholung und Symmetrie die Kunst als zentrales Gestaltungsmoment von jeher beschäftigt hat.<sup>17</sup>

Solche Vorbilder, die der Künstler in seinem visuellen Gedächtnis bewahrte, können auch bei der *Eurhythmie* wirksam gewesen sein. Jura Brüsche weist auf den Zusammenhang mit den Apostelfiguren Albrecht Dürers (1526, Alte Pinakothek, München) hin.<sup>18</sup> Auch die Pleurants am Grabmal des Philipp Pot (um 1480) (Abb. 12) könnten Pate gestanden haben. Oskar Bätschmann<sup>19</sup> fügt



Abb. 9 En Province, von Henri Brispot, Weltausstellung 1889, Paris. Holzstichreproduktion in: L'Exposition de Paris (1889), Paris 1889, Bd. 4, S. 309.

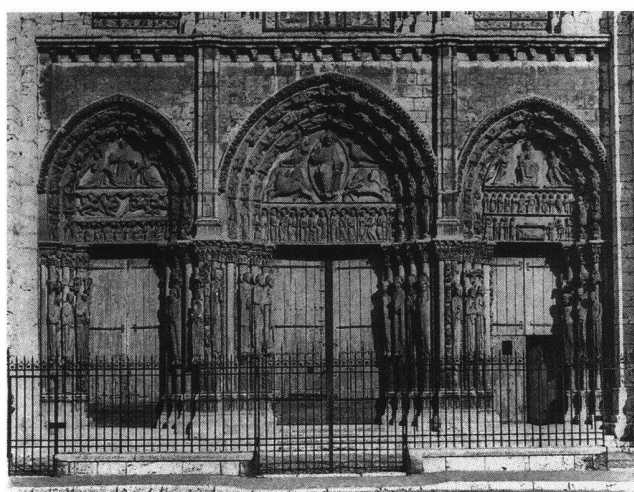


Abb. 10 Königsportal der Kathedrale von Chartres, 1145–1150.



Abb. 11 Tympanon am Christusportal der Kathedrale von Reims (Ausschnitt), um 1230.



Abb. 12 Grabmal Philipp Pot, um 1480. Paris, Louvre.



Abb. 13 Moritura – Die Prinzessin Sabra zieht das Los, von Edward Burne-Jones, um 1865. Bleistift, 35,2 × 59,7 cm. London, The British Museum.

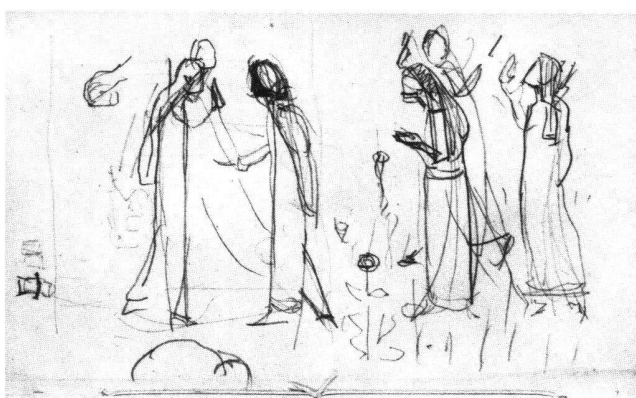


Abb. 14 Skizze zu Eurhythmie, von Ferdinand Hodler, Carnet 1958-176/43, S. 17. Bleistift, 10,6 × 17,5 cm. Genf, Musée d'art et d'histoire.

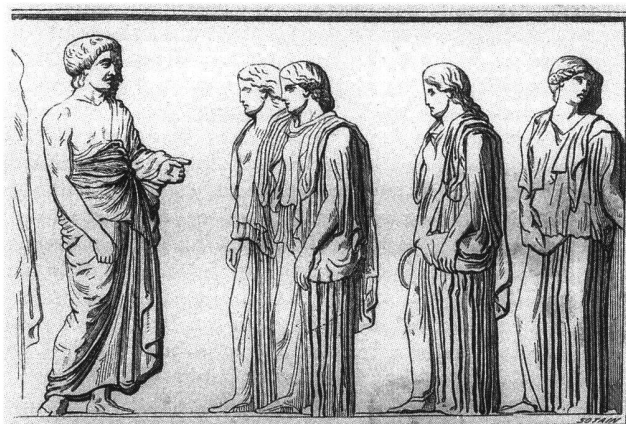


Abb. 15 Panathenäen-Prozession vom Ostfries des Parthenons in Athen, um 440. Paris, Louvre. Abb. aus: M. CHARLES BLANC, *Grammaire des Arts du dessin*, Paris 1867, S. 427.

dem von Sharon Hirsh beigebrachten, jedoch fraglichen Vorbild «Der Rückweg vom Kalvarienberg» von William Blake (um 1799/1800, Tate Gallery London)<sup>20</sup> als weiteres Edward Burne-Jones' «Moritura – Die Prinzessin Sabra zieht das Los» (um 1865) (Abb. 13) an, das er mit einer Skizze aus einem Carnet Hodlers (Abb. 14) zu belegen sucht.<sup>21</sup> Das Motiv der heranschreitenden Figuren, wie das Hodler in dem zitierten Skizzenheft und in der *Eurhythmie* verwendet, findet sich jedoch bereits in einem Beispiel aus der griechischen Kunst, am Ostfries des Parthenons (um 440), das im Louvre in Paris aufbewahrt wird und das M. Charles Blanc in seiner von Hodler eingehend studierten «Grammaire» 1867 reproduziert hatte (Abb. 15). Auch Kompositionen heranschreitender Figuren wie am Mittelportal der Galluspforte des Basler Münsters (um 1180) (Abb. 16), am südlichen Querschiff der Kathedrale in Chartres (1200–1215) und in der Darstellung des Jüngsten Gerichts am Hauptportal des Berner Münsters (1490–1500) waren Hodler gut bekannt. Die Beispiele zeigen, dass er, wie andere Künstler auch, wohl eigene, neue Kompositionen schuf, jedoch aus einem reichen Schatz seines visuellen Gedächtnisses schöpfen konnte.

Auch die Engelgestalten in *Der Auserwählte* (1893/94) (Abb. 17) können in historischen Bildwerken ihren Ursprung haben. Zu denken ist etwa an die Karyathiden des Erechtheions bei der Akropolis in Athen (abgebildet in Blancs «Grammaire»!) (Abb. 18), an die überschlanken, pfeilerähnlichen Figuren am Königsportal der Kathedrale in Chartres (ab 1145) (Abb. 19) oder an Arbeiten aus dem Umkreis der Beuroner Schule – etwa die «Zehn stehenden Engelsgestalten», 1874 geschaffen von P. Gabriel (Jakob) Wüger und P. Lucas (Fridolin) Steiner –, deren Gedankengut zudem Parallelen aufweist zu demjenigen der Rosenkreuzer-Bewegung.<sup>22</sup>



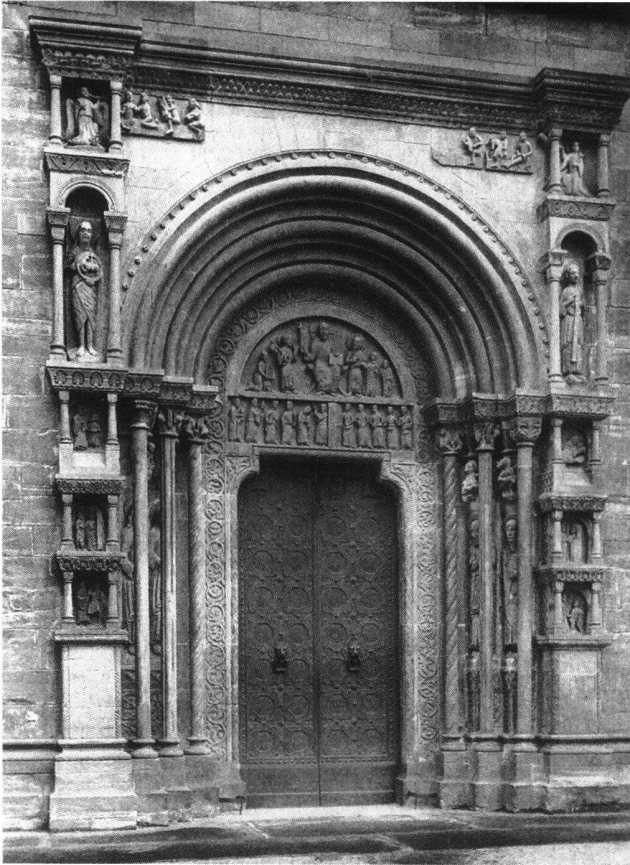


Abb. 16 Gallusforte am Basler Münster, um 1180.

### *Der moderne Ausdruckstanz<sup>23</sup> – Isadora Duncan*

Das vertiefte Geschichtsbewusstsein, wie es das 19. Jahrhundert in besonderem Masse kennzeichnet, drückt sich in für den Historismus typischen Rückgriffen auf historisches Formengut aus. Dieser neue Umgang mit der Vergangenheit – möglich gemacht durch die zahlreich erscheinenden Publikationen, anhand derer man sich informieren konnte – findet sich gleichzeitig in allen Gebieten der Kunst, einschliesslich dem des Tanzes. Die amerikanische Tänzerin Isadora Duncan (1878–1927) erntete bei ihren ersten Auftritten in Deutschland 1902/1903 Begeisterung, indem sie auf die enge Verbindung von Körper, Kultur und Weiblichkeit hinwies.<sup>24</sup> «Barfüssig, von wehenden Kleidern umhüllt, tanzte sie in ihrem «dionysischen Enthusiasmus» das Ideal des allgemeinen Freiheitswunsches, die romantische Sehnsucht nach geistiger, seelischer und körperlicher Ungebundenheit.»<sup>25</sup> Sie nahm Erkenntnisse des Sports und der Gymnastik ebenso auf wie die Versuche der neuen expressiven Körpertechnik François Delsartes (1811–1871),<sup>26</sup> der durch seine Schüler in Amerika weite Verbreitung fand, und sie berief sich auf Ausdrucksformen der griechischen Antike.<sup>27</sup> Der Tanz war für Duncan das Medium, mit dem sich eine Verschmelzung des Körpers mit der Seele, dem Göttlichen



Abb. 17 Der Auserwählte, von Ferdinand Hodler, 1893/94. Öl auf Leinwand, 219 × 296 cm. Bern, Kunstmuseum.

und dem Kosmos erreichen liess. Sie gab ihm eine spirituelle Dimension. In der Rückkehr auf Bewegungsformen des antiken Griechenlands suchte sie die Bewegung aus den Fesseln überkommener Tradition und Gewohnheiten zu befreien. Nach dem Vorbild antiker Vasenmalereien und Skulpturen rekonstruierte sie eine ursprüngliche Gebärdensprache (Abb. 20 und 21). Im gleichen Zuge befreite sie die Tänzerin vom Überfluss an Kleidung. Ähnliche Bestrebungen in bezug auf die Kleidung schlugen sich in den Reformkleidern nieder, die zu dieser Zeit von zahlreichen Lebensreformbewegungen eingeführt wurden und deren Einfluss sich in den einfachen Kleidern von Hodlers Figu-

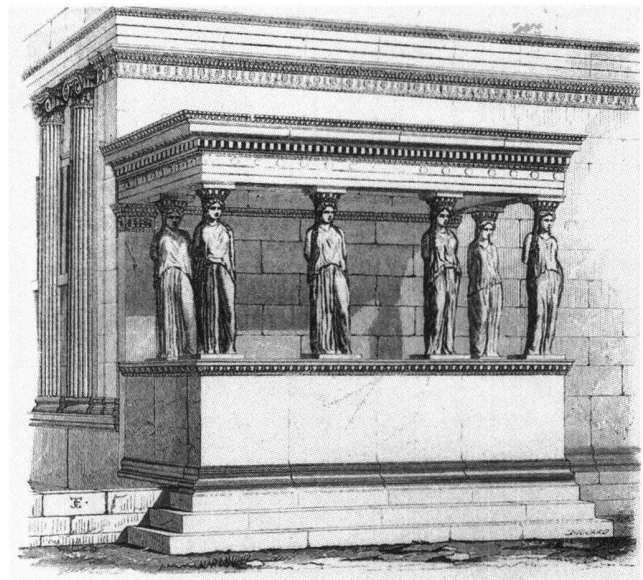


Abb. 18 Karyathiden am Erechtheion auf der Akropolis in Athen, um 420, British Museum, London. Abb. aus: M. CHARLES BLANC, *Grammaire des Arts du dessin*, Paris 1867, S. 385.



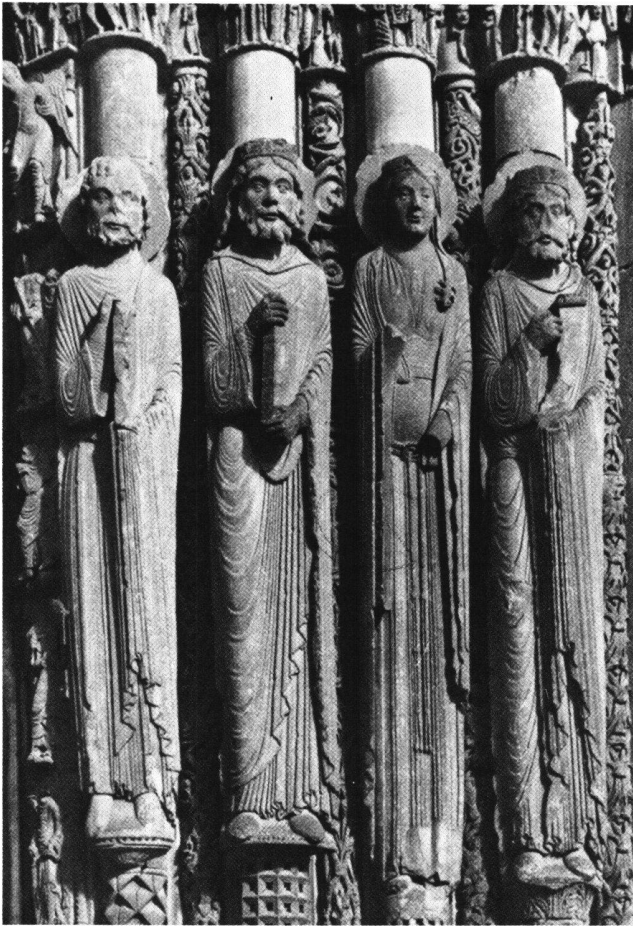


Abb. 19 Gewandfiguren vom Königsportal der Kathedrale von Chartres. Mittelportal, um 1145–1150.

ren nachzeichnen lässt. Duncan verlegte das Bewegungszentrum als erste grosse Tänzerin in den Solarplexus, was einem anderen, in sich ruhenden Körperbewusstsein Ausdruck gibt und was schliesslich in den Haltungen der Figuren in Hodlers Gemälden ebenfalls zum Ausdruck kommt.



Abb. 20 Antike Tanz-Vorbilder auf griechischen Vasen. Abb. aus: ISADORA DUNCAN, *Memoiren*, Zürich/Leipzig/Wien 1928, S. 58.

1902 trat die damals noch weitgehend unbekannte Isadora Duncan in der Wiener Secession auf, deren Ehrenmitglied Hodler seit 1900 war und wo er wiederholt in Ausstellungen vertreten war.<sup>28</sup> Danach war sie regelmässig auf ihren Tourneen in den grossen Städten Europas zu sehen.

Studiert man die Gebärdensprache in Hodlers Bildern<sup>29</sup> dieser Zeit, so fällt, wie bei Duncan, eine Orientierung an historischem Formengut auf. Besonders ausgeprägt äussern sich solche historischen Anleihen bei den weiblichen Figuren mit den waagrecht in Schulterhöhe gehaltenen Oberarmen mit schräg angewinkeltem Unterarm. Wir finden diesen «Offenbarungsgestus» mit jeweils nur wenig variiertes Handgeste erstmals beim Plakatentwurf von 1897 *Die Poesie* (Abb. 22), darauf bei der Mittelfigur von der *Wahrheit*, (I 1902, II 1903) (siehe oben S. 318, Abb. 19), beim *Tag* (I 1899/1900, II 1904/07, III um 1910) (siehe oben S. 291, Abb. 5), im *Lied aus der Ferne* (1906, Kunstmuseum St. Gallen) und im *Fröhlichen Weib* (1911, Privatbesitz). Die Bildidee des *Tages* verband Hodler bis 1898 mit der *Wahrheit*.<sup>30</sup> Solche Gebärdensprachen, wie sie früh bereits bei den Ägyptern (Abb. 23) und den Griechen (Abb. 24)



Abb. 21 Isadora Duncan in einer ihrer typischen Figuren nach griechischem Vorbild.



Abb. 22 Die Poesie, von Ferdinand Hodler, 1897. Bleistift, Farbstift, Tusche, Aquarell, Gouache, Öl auf bräunlichem Papier, auf Leinwand aufgezogen, 97,2 × 69,5 cm. Zürich, Museum für Gestaltung, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung.

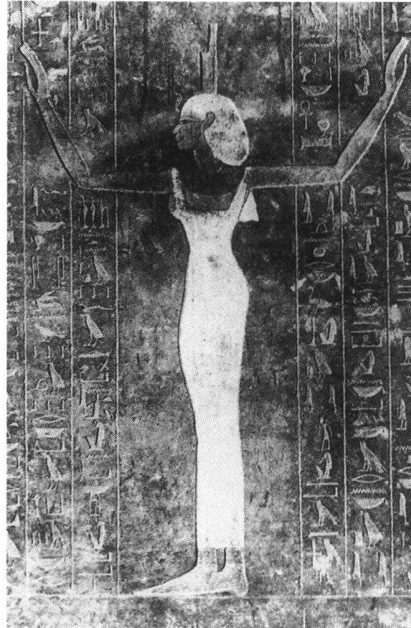


Abb. 23 Isis am Sarkophag Thutmosis' IV., 18. Dynastie, gegen 1400 v. Chr. Biban el Moluk.



Abb. 24 «Schlangengöttin» aus Knossos, 17. Jh. v. Chr. Iraklion, Archäologisches Museum.

vorkommen, sind Gebetshaltungen.<sup>31</sup> In den erwähnten Werken von Hodler handelt es sich um eine solche Oranthenhaltung. Der Gestus ist bis zu den Fingerspitzen durchkomponiert, der Künstler variiert in den einzelnen Bildern, entsprechend dem Aussagewert und der Komposition. Die «Betenden» nehmen allegorisch die Haltung einer Gottheit ein und verkörpern somit die künstlerische Idee.

#### *Lebensreform und Jugendstil*

Isadora Duncans Tanzformen verbinden sich mit einem für den Jugendstil charakteristischen Gedankengut: eine utopische Verklärung von Natur, Jugend, Sonne und Leben, die sich ebenso in den Lebensreformbewegungen Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts äussert. Diese richteten sich, entsprechend der Kultur- und Gesellschaftskritik der Zeit, gegen Entfremdung durch Industrialisierung, gegen die Spaltung des Individuums in Körper, Geist und Seele. Dieser zivilisationsbedingten Trennung von Körper und Geist suchte man die Vereinigung von Mensch und Natur in der Ganzheit entgegenzusetzen. Folgerichtig mass man der Freikörperkultur einen wichtigen reformerischen Wert bei. Gerade Hodlers Bilder wie *Zwiesgespräch mit der Natur*, *Aufgehen im All*, *Die Wahrheit*, *Jüngling vom Weibe be-*

*wundert* (I 1903, Kunsthau Zürich, Dep. Gottfried Keller-Stiftung, II 1904, Kunsthau Zürich) und *Der Tag* sind bereiteter Ausdruck dieser Gedankenwelt.

Verschiedene Kolonien und Schulen wurden zu Beginn des Jahrhunderts gegründet, wo solchen Anschauungen nachgelebt, Körper, Geist und Gemüt gleichermassen geschult werden sollten. So gründete Isadora Duncan auf der Marienhöhe bei Darmstadt eine Lehrstätte, die sich besonders der Erziehung junger Mädchen annahm. 1910 eröffnete Hodlers Freund aus Genf, Emile Jaques-Dalcroze, die «Rhythmische Bildungsanstalt» in der Gartenstadt Hellerau, wo die bedeutende Ausdruckstänzerin Mary Wigman (1886–1973)<sup>32</sup> 1910/1911 eine Ausbildung in rhythmischer Gymnastik erhielt. 1910 eröffnete Rudolf von Laban (1879–1958)<sup>33</sup> in München eine Schule des freien oder absoluten Tanzes. Auf den Monte Verità bei Ascona,<sup>34</sup> wo sich Künstler und Lebensreformer nach 1900 in einer Kolonie zusammengefunden hatten, begab sich Emil Jaques-Dalcroze 1909 für einen dreimonatigen Kuraufenthalt, 1913 besuchte Isadora Duncan den Berg der Wahrheit. 1911 bis 1914 unterhielt Rudolf von Laban hier eine Sommerzweigstelle seiner Münchner Schule. Neben Suzanne Perrottet (1889–1983)<sup>35</sup> gehörte Mary Wigman zu seinen ersten Schülerinnen. Wigman wurde bald Labans Assistentin. Sein Naturreigen «Tanz an die Sonne» wurde in der ganzen Welt bekannt.

### Emile Jaques-Dalcroze

Emile Jaques-Dalcroze stellte als erster wieder den Menschen als Träger der Übereinstimmung zwischen räumlichem und zeitlichem Geschehen auf die Bühne.<sup>36</sup> Sein Unterrichtsschwerpunkt lag in der Ausbildung des Rhythmusempfindens, das über musikalische Schulung und Gymnastik erreicht werden konnte.<sup>37</sup> Die Inszenierung von Gruppentänzen stellte einen Schwerpunkt in seiner Arbeit dar (Abb. 25). Dalcroze erkannte den Rhythmus als Urkraft des Lebens überhaupt. Die eurhythmische Menschenbildung betrachtete er als Voraussetzung für eine freierliche Gesellschaftsordnung. Die jugendstilgeprägte Rhythmusphilosophie hielt das All, den ganzen Kosmos für einen schwingenden Rhythmus. Dieses Gedankengut deckt sich in auffälliger Weise mit demjenigen Hodlers.<sup>38</sup> Früh wird dieser Zusammenhang auch von Zeitgenossen



Abb. 25 Gruppentanz nach Emile Jaques-Dalcroze, Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze, Hellerau.

erkannt.<sup>39</sup> Über das Interesse, welches der Maler ihm und seinen Ideen entgegenbrachte, schreibt er in seinem Artikel «Ferdinand Hodler et le rythme»: «L'intérêt porté par lui à mes efforts artistiques personnels et la sympathie affectueuse qu'il m'a toujours témoignée m'ont été un constant réconfort. Et le sentiment que j'avais de voir mes préoccupations touchant le rythme partagées en un autre

domaine par cet homme génial et généreux, m'a soutenu à maintes reprises au cours de mes recherches.»<sup>40</sup> Die symbolistischen, mehrfigurigen Werke Hodlers, beginnend mit den *Enttäuschten Seelen* bis zu *Blick in die Unendlichkeit* (1913–1916), müssen im Zusammenhang mit Dalcrozés Theorien gesehen werden. Wie Hodler suchte auch Dalcroze die Gesetzmässigkeiten des Lebens zu erforschen und fand den Schlüssel im Rhythmus verborgen: «Der Körper musste erst im gleichen Geiste, aus der gleichen Urwelt heraus geschult werden, die in der musikalischen Bewegung tätig war. Diese Urkraft war der Rhythmus.»<sup>41</sup> Die Gemeinsamkeit mit Hodlers Kunst- und Lebensphilosophie bestätigen dessen eigene, von Loosli wiedergegebenen Worte: «Das Gesetz des Parallelismus ist ebenso 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. Das Gesetz ist die notwendige Voraussetzung jeglichen Weltgeschehens, jeder Empfindung, jeden Entstehens und Vergehens auf allen Gebieten.»<sup>42</sup> Seine Interpretation des «Parallelismus» hielt Hodler 1908 schriftlich fest.<sup>43</sup>

### Freunde im «Cercle Indépendant»

Am 20. April 1887 gründete Hodlers Freund, der Dichter Louis Duchosal (1862–1901), in Genf den «Cercle Indépendant».<sup>44</sup> Ziel war, die seit September 1886 nicht mehr erschienene «Revue de Genève» erneut zu veröffentlichen. Zu den Mitgliedern dieser Gruppe gehörten u. a. die Maler David Estoppey (1862–1952), Théodore Douzon (1829–1914), Hodlers enger Freund Albert Trachsel (1863–1929), der Plastiker Rodo von Niederhäusern (1863–1913) und der Musiker Emile Jaques-Dalcroze. Dieser wird im September 1914 zusammen mit Hodler den verhängnisvollen Protest gegen die Bombardierung der Kathedrale von Reims durch die deutsche Artillerie unterschreiben. Regelmässig traf man sich am Donnerstagabend im Atelier Hodlers an der Grand Rue 35.<sup>45</sup> Noch weitere Gemeinsamkeiten, über die Aktivitäten des Zirkels hinaus, lassen sich ausmachen, sie fanden in unterschiedlicher Form auch in ihren Werken Ausdruck. Douzon, Estoppey, Hodler, Rodo und Trachsel verbindet der Name Barthélemy Menns, ihres Lehrers und Förderers. Hodler, Rodo und Trachsel nahmen 1892 am ersten «Salon de la Rose-Croix» teil. Letzterer wird später der 1891 von Menn gegründeten «Groupe humaniste» angehören, der u. a. Daniel Baud-Bovy und Hugues Bovy beitreten und die sich wöchentlich unter der Leitung von Menn treffen, um ästhetische und pädagogische Probleme zu erörtern.<sup>46</sup> Nach dem Tod Menns formiert sich die Gruppe 1896 neu unter dem Namen «Cercle des Beaux-Arts». Sharon Hirsh nimmt an, dass Dalcroze mit den Ideen Delsartes 1880, als er in Paris weilte, in Kontakt gekommen ist.<sup>47</sup> Bezüge macht sie in der Choreographie zu dem Stück «Le jour» aus, das



Dalcroze 1900 für das Volksfest «Chants de mai» in Genf entwirft. Auch Hodlers *Tag* datiert in diese Zeit (I 1899/1900). Dalcroze war bereits 1886 für die «Fête centrale de Belles-Lettres» in Genf beigezogen worden. 1896, anlässlich der Landesausstellung in Genf, führt er das von Hodlers Freund Daniel Baud-Bovy geschriebene Theaterstück auf mit dem Titel «Poème alpestre». Aus Anlass der Landessausstellung 1896 schafften sie nach dem Vorbild des Pariser Kabarets «Chat Noir» ein ähnliches Etablissement mit dem Namen «Sapajou». Albert Trachsel ist für die Dekorationen verantwortlich, und Dalcroze avanciert bald zum Leiter der Truppe. Rodo von Niederhäusern hatte 1890/1891 ein Werk gleichen Namens wie obiges Theaterstück geplant und stellte ausgeführte Reliefs davon einzeln aus, so «L'avanlanche», ein Thema, welches Hodler 1887 im Bild *Die Lawine* (Kunstmuseum Solothurn) formulierte. Die Symbolisierung von Naturkräften, ihre Mystifizierung ist wiederkehrendes Thema in den Werken all dieser Künstler. Albert Trachsel steht seinem Freund Hodler Modell zu den Werken *Zwiesgespräch mit der Natur* (1884) und *Der barmherzige Samariter* (1886). Tendenzen in Richtung eines Gesamtkunstwerkes lassen sich im Werk Albert Trachsels und Dalcrozés verfolgen. Sie sind ebenso in der zeitgenössischen Geistesgeschichte enthalten, etwa im Werk Richard Wagners und Friedrich Nietzsches, dessen «Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik»<sup>48</sup> für die Tanzbewegung von grosser Bedeutung war.

#### *Rudolf Steiners Eurythmie*

Auch in Rudolf Steiners (1861–1925) Philosophie findet sich ähnliches Gedankengut.<sup>49</sup> In seiner 1912 entstandenen, von seiner Frau Marie Steiner-von Sivers weiterentwickelten Bewegungskunst, der Eurythmie, nimmt er die Errungenschaften des neuen Ausdruckstanzes auf, greift jedoch auch auf die Tradition zurück und schafft eine eigene Ausdrucksform (Abb. 26). Steiner war von 1902 bis 1912 Generalsekretär der Theosophischen Gesellschaft, die Mysterien des Altertums und des Christentums ebenso in ihre Lehre integrierte, wie indisches, gnostisches und kabbalistisches Gedankengut. Einflüsse dieser Weltanschauung sind auch bei den Rosenkreuzern auszumachen. 1913 hatte Steiner die Anthroposophische Gesellschaft gegründet. Die Lehre sieht die Welt in einer stufenweisen Entwicklung, die der Mensch einfühlend und erkennend nachvollziehen kann. Bei der von Steiner gepflegten Bewegungskunst und -therapie werden Laute, Wörter oder Gedichte und Musik in raumgreifende Ausdrucksbewegungen umgesetzt. Durch diese Kunst wird der einzelne Mensch «in eurythmische Bewegungen gebracht, die eine sichtbare künstlerische Ausgestaltung des menschlichen Denkens und Empfindens ebenso sind wie die Sprache in der Dichtung und der Ton in der Musik hörbar sind. [...] Sie will im Sinne der Goetheschen Kunstanschauung eine «Offenbarung geheimer Naturgesetze sein, die ohne solche Offenbarung verborgen bleiben». Der ganze bewegte Mensch soll gewisser-

massen sichtbarer Kehlkopf- und Sprachorganismus werden und in getragener Bewegung das menschliche Innenleben offenbaren.»<sup>50</sup>



Abb. 26 Eurythmie nach Rudolf Steiner, Oxford 1922.

#### *Aby Warburg*

Mit der Analyse von «Pathosformeln», in welchen die Gebärde Symbol aufgeladener Emotionen ist, setzte sich Hodlers Zeitgenosse, der bedeutende Kunst- und Kulturhistoriker Aby Warburg (1866–1929), auseinander.<sup>51</sup> Sein kunsthistorisches Interesse – er stand damit durchaus im Zeitgeist – galt dem Einfluss der Antike auf die europäische Kultur und besonders der künstlerischen Verarbeitung antiker vorgeprägter Körpergesten in der Renaissance. Warburg suchte Stilgeschichte von den «Bedingtheiten durch die Natur des mimischen Menschen» her zu verstehen.<sup>52</sup> So kündigte er 1927 einen Bilderatlas mit dem Titel «Mnemosyne» an.<sup>53</sup> Dieser Atlas stellt das Resultat einer über vierzigjährigen Forschungsarbeit dar.

#### *Körperausdruck als Gestaltungsmoment im Expressionismus*

Das Gedankengut, welches die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und besonders den Jugendstil prägte, geht nahtlos über in die verschiedenen Strömungen des Expressionismus, die sich nach 1900 zu formieren beginnen. Das künstlerische Konzept, das Paul Fechter 1914 in seinem bahnbrechenden Buch «Der Expressionismus» formulierte – diesen Begriff verwendete er als erster –, weist dem Körperaus-



druck eine zentrale Rolle zu: «Der Expressionismus legt den Akzent im wesentlichen auf das Gefühlserlebnis und seine möglichst intensiv konzentrierte Gestaltung. Die spielerische Freude an der Übereinstimmung von Bild und <Wirklichkeit> wird ausgeschaltet, die Erscheinung wird dem Ausdruckswillen untergeordnet, der mehr oder weniger souverän mit ihr zu schalten nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet ist. Die Natur tritt ihre bisherige Herrscherrolle wieder an den Künstler, an die menschliche Seele ab.»<sup>54</sup> Hodlers Interesse an den Formen des körperlichen

Ausdrucks steht in erstaunlicher Übereinstimmung mit diesem Kunstwillen, das er mit seinen eigenen Worten bereits vorwegzunehmen schien: «Wenn ich ein Bild male, so male ich nur einen Gegenstand. In der Regel ist derselbe nur von menschlichen Gestalten zusammengesetzt. Ich male den menschlichen Körper, wenn er bewegt ist von seinen Gefühlen; mehrere Figuren derselben, eine Stimmung, ausgedrückt durch einerlei Gesten. Jede Empfindung hat ihren Gestus, ich will also einen alleinigen Grund für die Körperbewegungen.»<sup>55</sup>

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Wichtige Hinweise und diverses Grundlagenmaterial zum Themenkomplex verdanke ich Bernhard von Waldkirch.

<sup>2</sup> CARL ALBERT LOOSLI, *Ferdinand Hodler, Leben, Werk und Nachlass*, Bd. 1, Bern 1921, S. 130.

<sup>3</sup> Zit. nach: JURA BRÜSCHWEILER, *Ferdinand Hodler (Bern 1853–Genf 1918). Chronologische Übersicht: Biographie, Werk, Rezensionen*, in: Ferdinand Hodler. Katalog der Ausstellungen in der Nationalgalerie Berlin, dem Musée du Petit Palais Paris und im Kunsthaus Zürich 1983, Zürich 1983, S. 71.

<sup>4</sup> *Ferdinand Hodler. Vom Frühwerk bis zur Jahrhundertwende. Zeichnungen aus der Graphischen Sammlung des Kunsthauses Zürich* (= Sammlungsheft 15), Katalog der Ausstellungen in Zürich und Hannover 1990/1991, bearbeitet von BERNHARD VON WALDKIRCH, Zürich 1990, Abb. S. 26, 27.

<sup>5</sup> VITRUV, *Zehn Bücher über Architektur*, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964. – LIONARDO DA VINCI, *Das Buch von der Malerei*, hrsg., übersetzt und erläutert von HEINRICH LUDWIG, 3. Bde., Wien 1882. – ALBRECHT DÜRER, *Schriftlicher Nachlass*, hrsg. von HANS RUPRICH, 2 Bde., Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1966; darin. v. a.: *Das Lehrbuch der Malerei: Von der Mass der Menschen, Pferde, der Gebäude; Von der Perspektive*.

<sup>6</sup> CARL ALBERT LOOSLI, Bd. 1 (vgl. Anm. 2), S. 39, 43. – CARL ALBERT LOOSLI, *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass*, Bd. 2, Bern 1922, S. 29.

<sup>7</sup> JURA BRÜSCHWEILER (vgl. Anm. 3), S. 66–67; Einflüsse ägyptischer Kunst lassen sich vielfältig in Hodlers Werk nachweisen. So v. a. in den silhouettierten, hintereinander gestaffelten Soldaten im *Aufbruch der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg 1813* (1908–1909).

<sup>8</sup> HEINZ DEMISCH, *Erhobene Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1984.

<sup>9</sup> CARL ALBERT LOOSLI, Bd. 1 (vgl. Anm. 2), S. 39. – HANS MÜHLESTEIN/GEORG SCHMIDT, *Ferdinand Hodler 1853–1918. Sein Leben und sein Werk*, Erlenbach-Zürich 1942; neue Ausgabe mit einem Vorwort von Willy Rotzler, Zürich 1983, S. 51.

<sup>10</sup> Zit. nach: CARL ALBERT LOOSLI, Bd. 1 (vgl. Anm. 2), S. 39–40.

<sup>11</sup> Zit. nach: CARL ALBERT LOOSLI, Bd. 1 (vgl. Anm. 2), S. 104.

<sup>12</sup> HANS MÜHLESTEIN/GEORG SCHMIDT (vgl. Anm. 9), S. 188.

<sup>13</sup> M. Charles Blanc hatte in seiner *Grammaire* diese gleichmässige Wiederholung von Figuren und ihre Wirkung analysiert. Oskar Bätschmann hat dargelegt, wie Hodler über dieses Grundlagenwerk zu dem von ihm verwendeten so zentralen Begriff «Parallelismus» kam: OSKAR BÄTSCHMANN, *Hodler,*

*Malerei*, in: Ferdinand Hodler. Sammlung Max Schmidheiny, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstgeschichte (= Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen 11), Zürich 1989, S. 19. – Der gleiche Autor ist den verschiedenen Kompositionsmustern nachgegangen und beschreibt für die vorliegenden Bilder deren bilaterale, mit einer Achse versehene Symmetrie: OSKAR BÄTSCHMANN, *Ferdinand Hodlers Kombinatorik*, in: Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900 (= Jahrbuch 1984–1986), Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1986, S. 55–79.

<sup>14</sup> Zit. nach: CARL ALBERT LOOSLI, Bd. 1 (vgl. Anm. 2), S. 77.

<sup>15</sup> Zit. nach: CARL ALBERT LOOSLI, Bd. 2 (vgl. Anm. 6), S. 52.

<sup>16</sup> OSKAR BÄTSCHMANN, 1986 (vgl. Anm. 13), S. 71.

<sup>17</sup> Die «Symmetrie» ist bereits bei Vitruv (vgl. Anm. 5, I, S. 2, 3) – Hodler hat sich eingehend mit dessen theoretischen Schriften auseinandergesetzt – ein zentraler Begriff. Er verwendet den Terminus zusammen mit «Eurhythmie». Bei der Definition «Symmetrie» stellt er das Bauwerk in den Zusammenhang mit dem idealen menschlichen Körper (I, 2, 4), womit weitere Gemeinsamkeiten mit Hodlers Kunsttheorie aufgezeigt werden können.

<sup>18</sup> JURA BRÜSCHWEILER (vgl. Anm. 3), S. 112.

<sup>19</sup> OSKAR BÄTSCHMANN, 1989 (vgl. Anm. 13), S. 16–17.

<sup>20</sup> SHARON L. HIRSH, *Ferdinand Hodler*, München 1981, S. 20 (Abb. 15).

<sup>21</sup> SHARON L. HIRSH (vgl. Anm. 20), S. 20. – OSKAR BÄTSCHMANN, 1989 (vgl. Anm. 13), S. 16–17.

<sup>22</sup> Siehe dazu: HARALD SIEBENMORGEN, *Die «Beuroner Kunstschule» und die Schweiz*, in: «Ich male für fromme Gemüter», Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Luzern, 1985, S. 218–225.

<sup>23</sup> Dazu: MARIANNE MARTIN, *Modern Art and Dance. An Introduction*, in: Images of the Modern Dialogue 1890–1980, Katalog der Ausstellung im Institute of Contemporary Art Boston und Toledo Museum of Art 1982, S. 11–56. Darin weist die Autorin u. a. auf die Gemeinsamkeiten der Kunst Hodlers mit Dalcroze hin (S. 18).

<sup>24</sup> ISADORA DUNCAN, *Memoiren*; Zürich/Leipzig/Wien 1928. – MAX NIEHAUS, *Isadora Duncan. Triumph und Tragik einer legendären Tänzerin*, München 1988. – HANS BRANDENBURG, *Der Moderne Tanz*, München 1917. – GABRIELE KLEIN, *Frauenkörperanz, Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, Weinheim/Berlin 1992.

<sup>25</sup> GABRIELE KLEIN (vgl. Anm. 24), S. 141.

<sup>26</sup> Auf ihrer Visitenkarte bezeichnete sie sich als «Professor of Delsarte». (MAX NIEHAUS [vgl. Anm. 24], S. 12). Duncan führte

- ein Buch Delsartes in ihrem Reisegepäck mit, das Gordon Craig 1905 bei ihr gesehen hat. (SHARON HIRSH, *La chorégraphie du geste: dessins de Ferdinand Hodler*, Katalog der Ausstellung im Musée des Beaux-Arts [frz./engl.], Montreal 1988, S. 24.)
- <sup>27</sup> Siehe dazu: SHARON HIRSH (vgl. Anm. 26), darin insbesondere den Abschnitt: *Delsarte et le geste expressif*, S. 20–24.
- <sup>28</sup> ROBERT WEISSENBERGER, *Die «heroischen Jahre» der Secession*, in: Traum und Wirklichkeit – Wien 1870–1930, Katalog der Ausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien im Künstlerhaus, 1985, S. 464–471 (darin besonders S. 470).
- <sup>29</sup> Die Gebärdensprache Hodlers und deren Zusammenhang mit dem modernen Ausdruckstanz hat SHARON HIRSH (vgl. Anm. 26) eingehend dargestellt.
- <sup>30</sup> BERNHARD VON WALDKIRCH (vgl. Anm. 4), S. 130.
- <sup>31</sup> Siehe dazu: HEINZ DEMISCH (vgl. Anm. 8), darin insbesondere auch die Zeilen über Hodlers Gemälde *Der Tag*, S. 183–184.
- <sup>32</sup> *Zum freien Tanz, zu reiner Kunst. Suzanne Perrottet (1889–1983). – Mary Wigman (1886–1973)*, Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 1989.
- <sup>33</sup> RUDOLF VON LABAN, *Ein Leben für den Tanz. Erinnerungen*, Dresden 1935. – RUDOLF VON LABAN, *Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung*, Wilhelmshaven/Locarno/Amsterdam 1981. – *Zum freien Tanz, zu reiner Kunst* (vgl. Anm. 32).
- <sup>34</sup> EDMUND STADLER, *Theater und Tanz in Ascona*, in: Monte Verità – Berg der Wahrheit, Katalog zur Ausstellung im Museum Villa Stuck, München 1980, S. 126–135.
- <sup>35</sup> BERNHARD VON WALDKIRCH (vgl. Anm. 4), S. 130.
- <sup>36</sup> FRANK MARTIN, *Emile Jaques-Dalcroze, L'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique*, Neuchâtel 1965. – HANS BRANDENBURG (vgl. Anm. 24), darin insbesondere S. 28–32 und 105–126. – GABRIELE KLEIN (vgl. Anm. 24), darin insbesondere die Kapitel *Ganzheit, Rhythmik und weibliche Natur: Die Gymnastikbewegung*, S. 146–151, und *Rhythmus, Nation, Kosmos: Die Einteilung der Welt*, S. 151–156.
- <sup>37</sup> Siehe dazu das *Programm des Cursus* der Dalcroze-Schule, 1906, Perrottet-Archiv, Kunsthaus Zürich, II.90:18.
- <sup>38</sup> Siehe dazu: SHARON HIRSH (vgl. Anm. 26). In ihrem Artikel weist die Autorin auf die engen Bezüge zwischen Hodlers Bildsprache und Dalcrozés rhythmischen Tanzformen eingehend hin.
- <sup>39</sup> Der Tanzkritiker HANS BRANDENBURG (vgl. Anm. 24) nennt Hodler im Zusammenhang mit seiner Beschreibung von Dalcrozés Rhythmusschulung: «[...] so sei ein Vergleich mit seinem Schweizer Landsmann Hodler gestattet, dessen Rhythmus auch stets gross ist in strengen Symmetrien und der dann die Gebärde eckig machen und herb stilisieren muss, um seinem Stück deutschen Ethos Genüge zu tun, der dabei nicht immer zu einer Versöhnung seines Bedürfnisses nach strenger Bindung mit der Welt des Ausdrucks und der Gebärde gelangt, aber dann doch mitten in einem starren Schematismus oft eine kultische Grossheit findet. Etwas von dieser Grossheit ist in Jaques' didaktischen Tanzfiguren, die aus einer formalen Charade für das Ohr eine formale Charade für das Auge machen und doch in einer Art von gottesdienstlicher Nüchternheit der Phantasie von einer intellektuellen Seite her beikommen» (S. 112).
- <sup>40</sup> EMILE JAQUES-DALCROZE, *Ferdinand Hodler et le rythme*, in: *L'Art en Suisse*, Mai 1928, S. 111.
- <sup>41</sup> Zit. nach: KARL STORCK, *Emile Jaques-Dalcroze. Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit*, Stuttgart 1912, S. 88.
- <sup>42</sup> CARL ALBERT LOOSLI, Bd. 1 (vgl. Anm. 2), S. 76.
- <sup>43</sup> FERDINAND HODLER, *Der Parallelismus*, abgedruckt in: Ferdinand Hodler (vgl. Anm. 2), S. 17–20. Dieser Abschnitt (gegen 1908) bildet eine Ergänzung zu Hodlers Vortrag *La mission de l'Artiste* von 1897, abgedruckt in: Ferdinand Hodler (vgl. Anm. 2), S. 13–17. – Siehe auch: PETER VIGNAU-WILBERG, oben S. 285–294.
- <sup>44</sup> JURA BRÜSCHWEILER (vgl. Anm. 3), S. 81; Madame Béatrice Perregaux in Genf hat mir sehr grosszügig mit Auskünften ausgeholfen und im Zusammenhang mit dem «Cercle Indépendant» Recherchen unternommen. Ihr sei an dieser Stelle herzlich gedankt.
- <sup>45</sup> Siehe dazu: HANS MÜHLESTEIN/GEORG SCHMIDT (vgl. Anm. 9), S. 188. – SHARON HIRSH (vgl. Anm. 26), S. 29–30.
- <sup>46</sup> JURA BRÜSCHWEILER, *Barthélemy Menn 1815–1893*, Zürich 1960, S. 56.
- <sup>47</sup> SHARON HIRSH (vgl. Anm. 26), S. 24.
- <sup>48</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1871. Darin leitet der Autor den Ursprung und die Fortentwicklung der Kunst aus zwei grundverschiedenen Lebenserfahrungen ab, die von den Griechen in den Göttergestalten Dionysos und Apollon transfiguriert worden seien. Nietzsche hatte diese Schrift Richard Wagner gewidmet, sich aber 1886 wieder davon distanziert. Isadora Duncan bezeichnete dieses Werk als ihre Bibel (MAX NIEHAUS [vgl. Anm. 24], S. 191).
- <sup>49</sup> RUDOLF STEINER, *Eurythmie. Die neue Bewegungskunst der Gegenwart*, Dornach 1986. – *Rudolf Steiner über eurythmische Kunst*, hrsg. von EVA FROBÖSE, Köln 1983.
- <sup>50</sup> RUDOLF STEINER (vgl. Anm. 49), S. 33.
- <sup>51</sup> ERNST H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a. M. 1981.
- <sup>52</sup> ERNST H. GOMBRICH (vgl. Anm. 51), S. 183.
- <sup>53</sup> ISEBILL BARTA FLIEDL/CHRISTOPH GEISSMAR, *Formen der Mnemosyne. – Aby Warburg*, in: Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, hrsg. von ISEBILL BARTA FLIEDL und CHRISTOPH GEISSMAR, Salzburg/Wien 1992, S. 156–164. – ISEBILL BARTA FLIEDL, *Vom Triumph zum Seelendrama. Suchen und Finden oder Die Abenteuer eines Denklustigen. Anmerkungen zu den gebärdensprachlichen Bilderreihen Aby Warburgs*, in: Die Beredsamkeit (vgl. oben), S. 165–170. – ABY WARBURG, *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas*, in: Die Beredsamkeit (vgl. oben), S. 171–173.
- <sup>54</sup> PAUL FECHTER, *Der Expressionismus*, München 1914, S. 22–23.
- <sup>55</sup> CARL ALBERT LOOSLI, *Ferdinand Hodler, Leben, Werk und Nachlass*, Bd. 4, Bern 1924, S. 283.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 6, 8, 17: Kunstmuseum Bern.  
 Abb. 2–4, 9–16, 18–21, 23–26 : Reproduktionen, Doris Fässler, Luzern.  
 Abb. 5: Öffentliche Kunstsammlung Basel.  
 Abb. 7, 22: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.

## ZUSAMMENFASSUNG

Ausgehend vom Gemälde *Zwiegespräch mit der Natur* (1884) wird gezeigt, wie Hodler in seinen Figurenbildern eine ausgeprägte Körpersprache für die Gestaltung einer Idee nutzbar machte. Die menschliche Figur dient ihm als Ausdrucksträger seiner Botschaft. Dabei beruft er sich einerseits auf historisches Material, andererseits auf zeitgenössisches Gedankengut. Er steht somit in direktem Zusammenhang mit Phänomenen wie etwa dem modernen Ausdruckstanz einer Isadora Duncan, den lebensreformerischen Ideen von Emile Jaques-Dalcroze oder der Eurythmie Rudolf Steiners.

## RÉSUMÉ

L'auteur part de la peinture *Dialogue intime avec la nature* (1884) pour montrer que Hodler se servait d'un langage défini du corps pour concrétiser une idée. Le peintre utilise en effet la figure humaine pour exprimer son message. Il se réfère d'une part au matériel historique, d'autre part aux conceptions contemporaines. Il se trouve ainsi en relation directe avec des phénomènes tels que la danse d'expression de Isadora Duncan, les idées réformatrices de la vie de Emile Jaques-Dalcroze ou l'eurythmie de Rudolf Steiner.

## RIASSUNTO

Partendo dal dipinto *Dialogo con la natura* (1884), viene dimostrato come, per realizzare le sue idee, Hodler utilizzi nelle sue esecuzioni figurative un marcato linguaggio del corpo. La figura umana assorge a veicolo espressivo del suo messaggio facendo riferimento, da un lato, ai soggetti storici e, dall'altro a concetti contemporanei. Ciò colloca Hodler, in un certo senso, in corrispondenza diretta con fenomeni quali la danza espressiva moderna di Isadora Duncan, le idee riformatrici di Emile Jaques-Dalcroze e l'eurytmia di Rudolf Steiner.

## SUMMARY

Starting with the painting *Zwiegespräch mit der Natur* (Dialogue with Nature), 1884, this study investigates Hodler's exploitation of a distinct body language for the communication of an idea. The artist used the human figure to convey his messages, drawing both on historical material as well as contemporary thought. His work is directly related in this respect to phenomena like modern dance as propagated by Isadora Duncan, Emile Jaques-Dalcroze's ideas on reforming life, or the eurythmics of Rudolf Steiner.