DE

HODLER

PARALLELISMUS

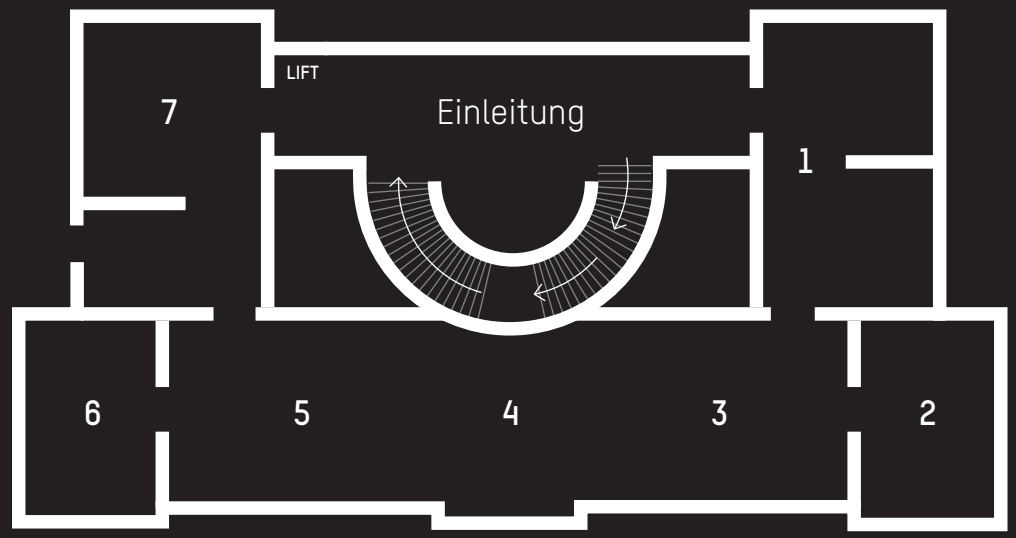
14.09.2018 – 13.01.2019

KUNST
MUSEUM
BERN

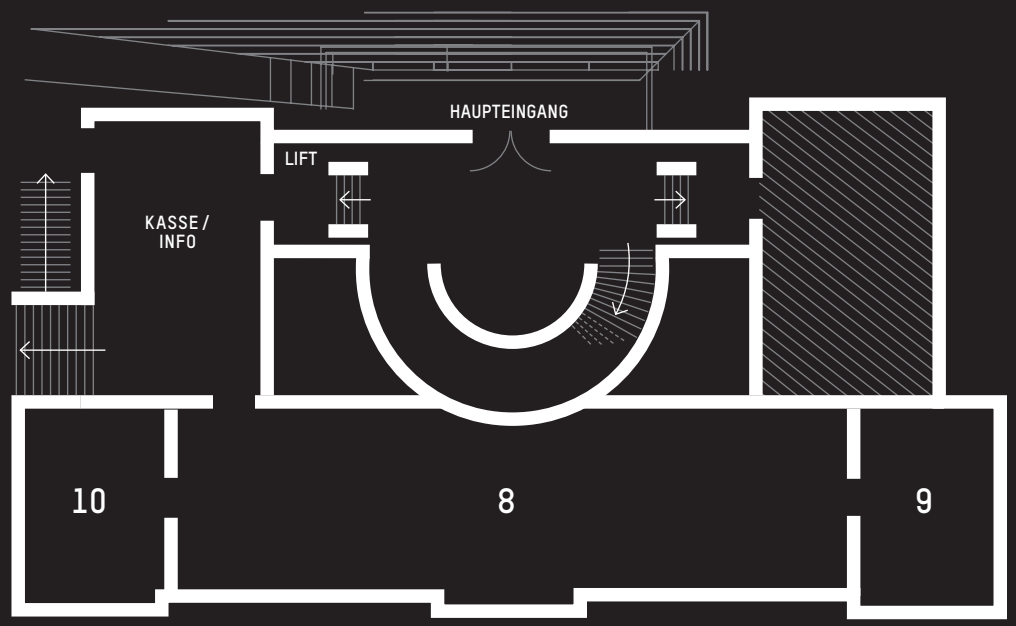
AUSSTELLUNGSBROSCHÜRE

Saalplan

Obergeschoss



Erdgeschoss



1 Parallelismus der Natur

2 Parallelismus der menschlichen Gestalt

3 Das Gleichgewicht gegensätzlicher Kräfte

4 Vertikaler Parallelismus

5 Horizontaler Parallelismus

6 Theorie und Kontext

7 Die Reduktion auf das Wesentliche: Die Berglandschaften

8 Parallelismus der Empfindung

9 Die Porträts

10 Die späten Genferseelandschaften

Einleitung

Die Ausstellung *Hodler//Parallelismus* präsentiert Ferdinand Hodlers Schaffen erstmals im Lichte seiner Theorie des Parallelismus. Er verstand darunter eine der Natur, ja der ganzen Welt zugrunde liegende Ordnung, die sich in Wiederholungen, Symmetrien und Rhythmen manifestiert. Als Künstler sah er sich verpflichtet, dieses Grundprinzip in seinen Werken zu offenbaren. In seinem Referat über *La mission de l'artiste – Die Aufgabe des Künstlers*, das er am 12. März 1897 in Freiburg hielt, erläuterte er:

Die Aufgabe [...] des Künstlers ist: das ewige Element der Natur, die Schönheit, zum Ausdruck zu bringen; davon die wesentliche Schönheit aufzuzeigen. Er rückt die Natur ins rechte Licht, indem er Dinge klar sichtbar macht; er rückt die Formen des menschlichen Körpers ins rechte Licht, er zeigt uns eine grössere Natur, eine vereinfachte, eine von allen unbedeutenden Einzelheiten befreite Natur.

Die Schönheit, Harmonie und Einheit, die der Parallelismus gemäss Hodlers Auffassung stiftet, suchte er in seinen Kompositionen durch die Wiederholung von Figuren, Formen und Farben nachzuempfinden. Das Konzept wird in den drei Gemälden aus der Werkgruppe *Thunersee von Leissigen und Därligen aus* unmittelbar fassbar. Alle zeigen dieselbe Perspektive, nur in der Höhe variiert der Ausschnitt, so dass sich unterschiedliche Horizontlinien ergeben. Seinen Standpunkt wählte Hodler so aus, dass der Harder auf der linken und der Därliggrat sowie die Ausläufer der Schynigen Platte auf der rechten Seite einen symmetrischen Bildaufbau ergeben. Gleichzeitig spiegeln sich die Berghänge im See, wodurch sich eine horizontale Symmetrie in Form und Farbe ergibt. Das harmonische Schema wird in zwei der Gemälde zusätzlich durch die Wolkenbänder gesteigert, die die Landschaft elliptisch überfangen und eine formale Entsprechung am unteren Bildrand finden. Der Vergleich der drei Werke macht die fortschreitende formale Vereinfachung deutlich, die in der beinahe abstrakten Version von 1909 ihren Höhepunkt erreicht. Hodler selbst empfand das Gemälde *Thunersee mit Spiegelung* aus dem Jahr 1905 als ein Schlüsselwerk des Parallelismus. In einem Brief an den Sammler Willy Russ-Young schrieb er im selben Jahr:

Es ist möglicherweise die Landschaft, in der ich meine Kompositionsprinzipien am treffendsten angewandt habe – es ist die typischste und rhythmischste durch die Wiederholung der Gipfel und der Formen im Wasser.

Die Ausstellung *Hodler//Parallelismus* bietet Ihnen Gelegenheit, in Hodlers Universum einzutauchen und seine klare, kraftvolle Bildsprache noch einmal neu zu entdecken. In zehn Kapiteln können seine Theorie und die entsprechenden Kompositionsprinzipien anhand unterschiedlicher Werkgruppen und Motive nachvollzogen werden.

1 Parallelismus der Natur

In seinem Referat *Die Aufgabe des Künstlers* beschrieb Ferdinand Hodler anhand eigener Beobachtungen, wie sich der Parallelismus für ihn in der Natur offenbart. So verweist er auf den Reiz eines von blühenden Fliederbüschen gesäumten Weges oder auf die angenehme Empfindung angesichts einer *Blumenwiese* (1901) mit gleichfarbigen Blüten:

Wenn ihr auf ein Feld schaut, in dem nur eine einzige Art von Blumen vorkommt (zum Beispiel Löwenzahnblüten), die sich gelb vom grünen Grün des Grases abheben, werdet ihr einen Eindruck von Einheit empfinden, der euch entzücken wird.

Und weiter:

Wenn ich in der mittleren Region in einen Tannenwald gehe, dessen Stämme sehr hoch sind, habe ich vor mir, zu meiner Rechten wie zu meiner Linken, diese unzählbaren Säulen, gebildet durch die Baumstämme. Um mich herum habe ich eine vertikale Linie, eine gleiche Linie, vielfach, unendlich wiederholt. […] die Ursache dieses Eindrucks der Einheit ist der Parallelismus dieser Tannenstämme.

Diesen Gedanken verfolgt Hodler auch in den beiden Gemälden ***Spaziergänger am Waldrand*** (um 1885) und ***Der Buchenwald*** (1885). Die Waldkulissen sind jeweils ähnlich aufgebaut und verdeutlichen mit ihren streng vertikal ausgerichteten Bäumen Hodlers Prinzip des Parallelismus. Während sich im *Buchenwald* ein Waldarbeiter fast unmerklich in der Tiefe der filigranen Stämme verliert und sich der Betrachter ungestört in den Anblick des Waldes vertiefen kann, liegt der Fokus im andern Bild im mittig platzierten Spaziergänger. In ihm kann man den Künstler selbst vermuten, gedankenverloren auf einem seiner Streifzüge durch die Natur.

2 Parallelismus der menschlichen Gestalt

Hodler war davon überzeugt, dass sich der Parallelismus nicht nur in der Landschaft zeige, sondern ebenso in der menschlichen Gestalt und in Szenerien des menschlichen Alltags:

Hat es irgendwo ein Fest, seht ihr die Menschen die gleiche Richtung einschlagen. Ein andermal sind sie um einen Redner geschart, der eine Idee vorstellt. Betretet ihr eine Kirche während des Gottesdienstes, wird euch die Einheit beeindrucken. […] In allen diesen Beispielen hat man keine Mühe das gemeinsame Prinzip zu erahnen […].

Ferdinand Hodler, *Die Aufgabe des Künstlers*, 1897

Wie die Werke in diesem Raum anschaulich machen, zeichnen sich viele von Hodlers Gruppenkompositionen durch einen symmetrischen Bildaufbau aus. So zeigt etwa das Gemälde ***Das moderne Grütli*** (1887–1888) die frontale Ansicht der Festarchitektur des Eidgenössischen Schützenfestes, welches 1887 in Genf ausgetragen wurde. Im Vordergrund, in unmittelbarer Nähe zum Betrachter, inszeniert Hodler die Begrüssung von sechs Männern. Dabei spiegeln sich die drei Figurenpaare an der zentralen Bildachse, die durch den repräsentativen Eingang im Hintergrund markiert wird. Einzig der Fahnenträger auf der linken Seite bricht die Symmetrie. Der Titel bezieht sich auf die im 19. Jahrhundert in Anlehnung an den Rütlischwur «Le Grutli moderne» genannten Schützenfeste, die als patriotische Veranstaltungen das nationale Bewusstsein im jungen Bundesstaat fördern sollten. Mit dem mehrfach wiederholten Handschlag lässt Hodler die Protagonisten unterschiedlichen Alters, Herkunft und Standes den Rütlischwur erneuern.

3 Das Gleichgewicht gegensätzlicher Kräfte

Ein von Hodler oft eingesetztes Kompositionsprinzip ist das Gleichgewicht gegensätzlicher Kräfte, wie es im ***Holzfäller*** (um 1910) zum Ausdruck kommt. Breitbeinig zwischen schlanken Tannen stehend holt dieser zu einem wuchtigen Schlag aus. Der Kontrast zwischen den vertikalen Baumstämmen und der Diagonalen des Körpers verleiht dem Bild Spannung und Dynamik. Hodler selbst beschrieb den *Holzfäller* als «ein unvergleichliches Bild von leidenschaftlicher, aber zielbewusster und besonnener Kraft [...]. Jeder Muskel ist angespannt; es ist, als ob sich der Kerl, dem Schwung der Axt nach oben folgend, selber vom Erdboden lösen und emporschnellen wollte». Während sich viele seiner Werke durch statische, beinahe kontemplative Ruhe auszeichnen, erzeugt der Künstler beim Holzfäller, aber etwa auch im ***Bildnis Gertrud Müller*** (1911), durch die Betonung der Diagonalen den Eindruck von Bewegung und Lebendigkeit.

Das inzwischen ikonische Sujet des *Holzfällers* sowie das Motiv des *Mähers* entwarf Hodler 1908 im Auftrag der Nationalbank als Vorschläge für die Fünfzig- bzw. Hundertfrankennoten, die von 1911 bis 1957 im Umlauf waren. Von beiden Motiven stellte der Künstler zahlreiche Gemäldeversionen her, wobei insbesondere der *Holzfäller* bei Sammlern äussert beliebt war und sich gut verkaufte. Die rund 20 Versionen weichen in den Grundzügen der Komposition und Figur nur geringfügig voneinander ab, die Landschaft hingegen variierte Hodler. Dies wird in den in Paris und Genf aufbewahrten Gemälden offenbar, in welchen der Holzfäller in eine winterliche Landschaft versetzt ist.

4 Vertikaler Parallelismus

In Gemälden wie ***Lied in der Ferne*** (1911) dominiert die Vertikale als grundlegendes Schema den Bildaufbau. Die frontal dargestellte, blau gekleidete Frauenfigur zeichnet sich durch ihre aufrechte, ja statuarische Haltung aus. Diese wird durch die zentrale Platzierung der Figur unter der gekrümmten Horizontlinie und die Symmetrie der synchron erhobenen Arme unterstrichen. Die Ebenmässigkeit der Darstellung wird nur durch das leicht geneigte Haupt und den kaum merklichen Ausfallschritt reduziert.

Die Bildfindung gehört zu Hodlers Darstellungen einzelner Frauengestalten, die durch Gestik und Haltung eine Empfindung oder einen Sinneseindruck symbolisieren. Übergeordnetes Thema ist die Verehrung und das Einssein mit der Natur. Der Bildtitel suggeriert, dass es hier um eine akustische Sinneswahrnehmung geht, die in der angedeuteten Tanzpose, dem leicht schief gelegten Kopf und dem entrückten Blick der Frau zum Ausdruck kommt. Die offenen Handflächen verdeutlichen, dass der ganze Körper zum Wahrnehmungsinstrument für einen Klang (der Natur) wird.

Wie ein Pendant wirkt das Gemälde ***Fröhliches Weib*** (um 1911). Die Bildanlage ist ähnlich, die Rückenfigur tritt jedoch durch die Torsion des Körpers, durch Armhaltung und Kopfwendung eindeutig als Tänzerin in Erscheinung, welche der Natur damit auf eine expressivere Weise huldigt. Die gebogene Horizontlinie, die an die Erdkrümmung erinnert, verwendete Hodler vielfach, so auch in ***Aufgehen im All*** (1892). Der Künstler bringt damit eine kosmische Dimension ins Bild. Er selbst hielt in einem seiner Carnets fest: «Die gerade Linie besitzt mehr Endlichkeit, die Kurve mehr von der Unendlichkeit.»

5 Horizontaler Parallelismus

In vielen von Hodlers Landschaften dominiert die Horizontale. ***Thunersee mit Stockhornkette*** (1905) ist in mehreren waagrechten Schichten aufgebaut: Im Vordergrund deutet ein Band von aus dem Wasser ragenden Steinen das nahe Ufer an, während die im orangen Licht liegende Wasserfläche von blauen horizontalen Linien durchsetzt ist, die einzelne Wellen markieren. Diese Streifen wiederholen sich im bläulich dominierten Mittelgrund des Sees und als Wolkenbänder vor dem Bergmassiv sowie im orange gehaltenen Himmel.

Das Gemälde gehört zu einer Serie von 33 Ansichten, die hinsichtlich der Witterungsverhältnisse, der Jahres- und Tageszeiten variieren. Hodlers Vorliebe für das Motiv dürfte verschiedene Gründe haben: Einerseits war ihm die Gegend um den Thunersee seit seiner Kindheit vertraut, andererseits war das Sujet bei Sammlern äussert gefragt. Die vielen Wiederholungen sind jedoch auch Ausdruck seiner unablässigen Suche nach der Form.

Dasselbe Kompositionsprinzip setzte Hodler auch für andere Bildgattungen ein. Im ***Bildnis der toten Augustine Dupin*** (1909) zeigt er seine ehemalige Weggefährtin (und Mutter des gemeinsamen Sohnes Hector), deren Sterben und Tod er in vier Gemälden festhielt. In einem blauen Kleid liegt die Tote ausgestreckt auf dem Bett. Der Bildausschnitt ist so gewählt, dass ihr Körper die gesamte Bildbreite einnimmt, darüber dominiert als leere Fläche die pastos bearbeitete ockerfarbene Wand, die rund zwei Drittel der Bildfläche ausmacht. Drei blaue Linien bilden den oberen Abschluss und stellen in Form und Farbe eine Analogie zur ausgestreckten Toten dar.

6 Theorie und Kontext

In der Serie der vier Selbstporträts aus dem Jahr 1912 konfrontiert Hodler sein Gegenüber mit einem starren Blick aus aufgerissenen Augen. Theodor Reinhart, der Auftraggeber des ersten Porträts, bemerkte in einem Brief an den Künstler: «Hodler in seine Welt blickend, stur der Blick dafür auch schärfer gerichtet.» Der Maler inszeniert sich als Augenmensch, der es sich zur künstlerischen Aufgabe macht, die Welt zu beobachten, ihre Struktur zu ergründen und schliesslich in seinen Werken für andere sichtbar zu machen.

Diese Auffassung formulierte der Künstler im hier präsentierten Manuskript seines 1897 in Fribourg gehaltenen Referats, das mit den Worten «Die Aufgabe des Künstlers…» beginnt. Hodler erläuterte darin seine Theorie des Parallelismus, den er gegenüber seinen Kollegen starrsinnig als seine Entdeckung bzw. Errungenschaft beanspruchte. Gegenüber seinem Biographen Carl Albert Loosli sagte er: «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.»

Wie jedoch die hier ausgestellten Publikationen verdeutlichen, waren der Begriff Parallelismus und das Interesse für Wiederholungen und Symmetrien im zeitgenössischen Umfeld Hodlers in verschiedensten Wissenschaften verbreitet. So beschäftigte sich etwa der Kunsttheoretiker Charles Blanc mit dem Phänomen, und der berühmte Zoologe Ernst Haeckel hob die Symmetrie als Bauprinzip der Natur hervor. Unter Philosophen und Psychologen wie Gustav Theodor Fechner oder Ernst Mach wurde die Hypothese des «psychophysischen Parallelismus» diskutiert, welche die Entsprechung von Physischem und Psychischem, von Leib und Seele, postulierte. Der Parallelismus, den Hodler für sein Werk so fruchtbar zu machen vermochte, lag also eindeutig in der Luft.

7 Die Reduktion auf das Wesentliche: Die Berglandschaften

Hodlers erklärtes Ziel, als Künstler «eine vereinfachte, eine von allen unbedeutenden Einzelheiten befreite Natur» ins rechte Licht zu rücken, wird besonders in seinen imposanten Berglandschaften offenbar. Auf der Suche nach der idealen Ansicht erprobte er jeweils verschiedene Standorte, bis er die wirkungsvollste Perspektive gefunden hatte. Durch die Wahl des Bildausschnitts optimierte er die Komposition, wie es der ***Mönch mit Wolken*** (1911) eindrücklich demonstriert: Den Blick auf das markante Dreigestirn Eiger, Mönch und Jungfrau reduzierte der Künstler auf die mittlere Gipfelpartie, die er isoliert ins Zentrum des Bildes setzte. Diese Monumentalisierung wird durch die ornamentalen Wolken gesteigert: Sie bilden ein Echo auf die durch den Schnee gezeichneten Muster und umgeben den Gipfel wie eine Aureole.

Ähnlich verfuhr Hodler mit dem Niesen, den er bevorzugt von Gunten am Thunersee aus festhielt, da sich der Berg von dort in pyramidaler Form präsentiert. Wie ***Der Niesen an einem Regentag*** (1910) und die beiden anderen Versionen demonstrieren, blieb der Künstler bei dieser Ansicht und variierte sie in Farbe und Stimmung. Das Gemälde zeichnet sich durch die feine Nuancierung der Grau-, Blau- und Grüntöne aus; mit der Wirkung von Farben beschäftigte sich Hodler eingehend:

Die Farbe der Dinge verändert sich je nach der Farbe der Beleuchtung; ganz unterschiedlich sind die Abstufungen bei einem grauen oder blauen Himmel. […] Der Reiz der Farben liegt vor allem in ihren Akkorden, in der Wiederholung der Nuance einer gleichen Farbe. Die sanften Harmonien scheinen tiefer in uns einzudringen, sie scheinen wirklich die bevorzugten Akkorde des Gemüts zu sein.

Ferdinand Hodler, *Die Aufgabe des Künstlers*, 1897

8 Parallelismus der Empfindung

Es ist uns bewusst und gelegentlich empfinden wir es alle, dass das was uns eint stärker ist, als was uns unterscheidet. Das Ziel und die wichtigsten Bedingungen des Lebens sind die gleichen für uns alle, wir haben alle unsere Freuden und Leiden, die nur Wiederholungen sind und die sich durch die gleichen Gebärden oder durch analoge Gebärden, von der gegebenen Identität unserer [Körper-] Struktur mitteilen.

Ferdinand Hodler, *Vom Werk*, 1908

Hodlers Konzept des Parallelismus beschränkte sich nicht auf formale Aspekte, sondern erstreckte sich auch auf die Parallelen der menschlichen Empfindungen. In seinen grossformatigen Figurenbildern, wie sie in diesem Saal zu sehen sind, brachte er unterschiedliche Seelenzustände zum Ausdruck.

Die Bildidee zu ***Der Tag*** (1899–1900) beschäftigte den Künstler während sieben Jahren, in denen er verschiede Ansätze verfolgte. Von Beginn an war die Bildfindung als Gegenstück zu den vorangehenden «Schicksalsbildern» mit pessimistischen Motiven wie ***Die Nacht*** (1889–1890) und ***Die enttäuschten Seelen*** (1892) geplant. Hodler hielt in einem seiner Carnets fest: «Den Glücklichen das Leben / den Unglücklichen den Tod / den Glücklichen die Farben, den Glanz des Tages / den Unglücklichen die Schwarztöne der Nacht.» Das Thema setzte er schliesslich durch fünf aus dem Schlaf erwachende Frauen um. Die in einem Halbkreis auf einem drapierten Tuch sitzendenden Akte werden durch eine helle Lichtaura hinterfangen. Der Fokus liegt auf der Mittelfigur, um die sich die vier anderen symmetrisch gruppieren, sie spiegeln sich paarweise in Körperhaltung, Gestus und Frisur. Hodler zielte auf die unmittelbare Verständlichkeit des Bildgegenstandes:

Ich liebe die Klarheit in einem Gemälde und darum liebe ich den Parallelismus. 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.

Ferdinand Hodler, *Über mein Kunstprinzip und über Klimt*, 1904

9 Die Porträts

Das bekannteste Werk Hodlers ist ***Die Nacht*** (1889–1890). Im Mittelpunkt der unspezifischen Felslandschaft mit schlafenden Akten kauert eine schwarz verhüllte Gestalt auf einem aus dem Schlaf aufschreckenden Liegenden. Dieser trägt Hodlers eigene Gesichtszüge, in denen sich Entsetzen und Angst spiegeln. Mit dem Gemälde wollte der Künstler eine Gesamtheit der Eindrücke aus der Nacht darstellen. Komponenten davon sind der Schlaf, der Tod, der Schrecken, das Unbekannte, aber auch die Sexualität.

Genau diesen Aspekt bemängelte der Genfer Stadtrat, als das Werk 1891 in der Jahresausstellung im Musée Rath zum ersten Mal gezeigt werden sollte. Er veranlasste die Entfernung der «unsittlichen» Darstellung noch vor der Eröffnung. Der Künstler protestierte öffentlich und zeigte es stattdessen im Bâtiment électoral unweit des Museums. Durch diesen Skandal gelangte es erst recht zum Erfolg. Auch im Salon der Société Nationale des Beaux Arts in Paris erhielt er für das Bild Anerkennung. Im Jahr 1900 schliesslich gelang Hodler der internationale Durchbruch: Er wurde an der Weltausstellung in Paris für die Gemälde *Die Nacht*, *Der Tag* und ***Eurythmie*** (1895) mit einer Goldenen Ehrenmedaille ausgezeichnet. Daraufhin erwarb der Staat Bern die drei Werke sowie *Die enttäuschten Seelen* und übergab sie dem Kunstmuseum Bern. Mit den vom Künstler als «Ehren-Hodler» bezeichneten Bildern gelangten erstmals vier seiner Werke in eine öffentliche Sammlung.

Hodler war ein gefragter Bildnismaler, der einen beträchtlichen Teil seiner Einnahmen durch Aufträge bestreiten konnte. In erster Linie ist seine unablässige Auseinandersetzung mit dem Porträt aber Ausdruck seines Interesses am Menschen – an seiner Gestalt, seinem Blick, seiner Geschichte, die sich in den Gesichtszügen wiederspiegelt. Er fertigte rund 450 Bildnisse an, die etwa einen Viertel seines Oeuvres ausmachen. Hodler porträtierte Berühmtheiten, Freunde, Geliebte, aber auch Unbekannte – und immer wieder sich selbst in unterschiedlichen Rollen. Wie die Auswahl an Bildnissen in diesem Raum zeigt, erarbeitete er unterschiedliche Lösungen für diese wichtige künstlerische Aufgabe, die seit jeher als anspruchsvolle Kombination von Nachahmung und Kunstwerk gilt. Auffällig ist Hodlers Vorliebe für das frontale Bildnis. Die Ebenmässigkeit dieser Darstellungsform entsprach seinem parallelistischen Konzept:

Die Symmetrie von Links und Rechts im menschlichen Körper, die bilateralte Symmetrie, […] ist sie nicht ein Phänomen des Parallelismus?

Ferdinand Hodler, *Die Aufgabe des Künstlers*, 1897

Am ***Bildnis Louis de Romain*** (1897) – Komponist, Musiker, Kritiker und Buchautor – wird die prägnante Wirkung dieser Formel offenbar: Der aufgerichtete Kopf und die seitlich angeschnittenen Arme vermitteln den Eindruck von Präsenz und Autorität. Diese Bildlösung wählte der Künstler nach der Jahrhundertwende insbesondere für seine männlichen Modelle. Im Unterschied dazu entschied er sich bei Frauenbildnissen oft für Posen, welche die Anmut der Dargestellten unterstreichen – ein leicht geneigter, etwas ins Profil gewandter Kopf oder ein verführerischer Blick über die Schulter wie im ***Bildnis Valentine Godé-Darel*** (1909), seiner langjährigen Geliebten.

10 Die späten Genferseelandschaften

1917 erklärte Hodler dem Journalisten Johannes Widmer während eines Spaziergangs, welche Wirkung die Genferseelandschaft auf ihn ausübe:

Sehen Sie, wie da drüben alles in Linien und Raum aufgeht? Ist Ihnen nicht, als ob Sie am Rand der Erde stünden und frei mit dem All verkehrten? Solches werde ich fortan malen!

«Paysages planétaires» nannte Hodler die Landschaften, deren kosmische Dimension er nachempfinden wollte. Man glaubt sie in der Serie ***Genfersee mit Mont-Blanc*** (1917/1918) zu erkennen, deren Werke sich durch einen parallelen Bildaufbau ohne seitliche Begrenzungen auszeichnen. Es ist Hodlers Versuch, das nicht darstellbare Unendliche als Vorstellung beim Betrachter hervorzurufen, so wie er es bei anderen Werken durch suggestive Titel anstrebte. Hodler gibt in den Gemälden den Blick aus seinem Fenster auf den See und die Savoyer Alpen in leicht variierenden Ausschnitten wieder. Nachdem er im Herbst 1917 erkrankt war, liess er in seiner Genfer Wohnung am Quai du Mont-Blanc ein Atelier einrichten, wo er bis zu seinem Tod am 19. Mai 1918 über 20 Landschaftsgemälde schuf. In diesen letzten Werken legte er besonderen Wert auf die Farbe, die er nicht mehr länger der Form unterordnen wollte:

Jetzt habe ich beide, und mehr als je begleitet die Farbe nicht nur die Form, sondern die Form lebt, kurvt, durch die Farbe. Und jetzt ist es herrlich. Jetzt habe ich die grossen Räume.

Johannes Widmer, *Von Hodlers letztem Lebensjahr*, 1919

In den mystischen, beinahe abstrakten Morgen- und Nachmittagslandschaften feierte der Künstler das Licht und die Farben und erfüllte die sich selbst auferlegte Aufgabe, dem Betrachter «eine grössere Natur, eine vereinfachte, eine von allen unbedeutenden Einzelheiten befreite Natur» zu vermitteln.

Ferdinand Hodler, um 1915
Foto: Frédéric Boissonnas © Sammlung Fotostiftung Schweiz, Winterthur

Biografie

1853	Ferdinand Hodler wird am 14. März in Bern als ältestes von sechs Kindern geboren
1868 – 1870	Lehre beim Vedutenmaler Ferdinand Sommer in Thun
1871/1872	Hodler wandert nach Genf, um im Musée Rath Werke der Alpenmaler Alexandre Calame und François Diday zu kopieren; 1872 Niederlassung in Genf
1873	Beginn der vierjährigen Ausbildung als Schüler bei Barthélemy Menn, der seit 1850 an der Ecole de figure in Genf unterrichtet
1874	Erster Preis beim Concours Calame mit *Waldinneres (Le Nant de Frontenex)* und fortan intensive Beteiligung an regionalen und nationalen Ausstellungen, Ausschreibungen und Wettbewerben
1881	Gehilfe von Edouard Castres bei der Herstellung des Bourbaki-Panoramas in Luzern
1887	Das Kunstmuseum Bern veranstaltet die erste Einzelausstellung des Künstlers. Geburt von Sohn Hector, der aus Hodlers Verbindung mit Augustine Dupin, die Hodler für verschiedene Werke Modell stand, hervorgeht
1889	Heirat mit Bertha Stucki, von der er sich zwei Jahre später scheiden lässt
1891	*Die Nacht* triumphiert im Salon du Champ-de-Mars in Paris, nachdem das Gemälde zuvor von einer Ausstellung im Musée Rath in Genf aus sittlichen Gründen ausgeschlossen worden war
1895 – 1896	Ausführung der Kriegerfiguren für die Landesausstellung in Genf. Die Exponate Hodlers lösen in der Presse eine Polemik aus
1896	Erfolglose Teilnahme am Wettbewerb für die Dekoration des Berner Rathauses
1897	Hodler gewinnt mit *Rückzug von Marignano* den Wettbewerb für die Ausschmückung des Waffensaals im Landesmuseum Zürich; die Ausführung löst einen intensiven öffentlichen Kunststreit aus. Heirat mit Berthe Jacques
12. März 1897	In seinem Vortrag in Fribourg über *La Mission de l'Artiste – Die Aufgabe des Künstlers* erläutert er den Parallelismus
Ab 1900	Hodler wird Mitglied der Secessionen in Wien, Berlin und München, bestreitet viele Ausstellungen und erhält öffentliche Aufträge, so für die Universität Jena, das Kunsthaus Zürich oder das Rathaus Hannover. Sein Werk wird jedoch nach wie vor kontrovers diskutiert
1900/1901	Für die Gemälde *Der Tag, Die Nacht* und *Eurhythmie* erhält Hodler auf der Weltausstellung in Paris die Goldene Ehrenmedaille. 1901 erwirbt der Staat Bern für das Kunstmuseum Bern die drei Schlüsselwerke sowie *Die enttäuschten Seelen*. Es sind die ersten Gemälde Hodlers in einer öffentlichen Sammlung
1909	Tod von Augustine Dupin
1910	Die Universität Basel spricht Hodler die Ehrendoktorwürde zu
1913	Geburt von Pauline-Valentine, genannt Paulette, aus Hodlers Verbindung mit Valentine Godé-Darel. Die französische Ehrenlegion schlägt Hodler zum Offizier
1914	Nach seiner Unterschrift unter den Genfer Protest von 1914 gegen die Beschiessung der Kathedrale von Reims durch die deutsche Artillerie brechen die geschäftlichen und künstlerischen Beziehungen mit Deutschland ab
1915	Tod von Valentine Godé-Darel, deren Kampf gegen den Krebs Hodler in mehr als 200 Zeichnungen und Gemälden aufzeichnet
1916	Erhalt der Ehrenprofessur der Kunstakademie Genf
1917	Erste Retrospektive im Kunsthaus Zürich mit mehr als 600 Werken
1918	Hodler wird Ehrenbürger der Stadt Genf. Aufgrund seiner Erkrankung arbeitet er fortan in seiner Wohnung am Quai du Mont-Blanc. Er stirbt am 19. Mai an einem Lungenödem

Die Ausstellung

Dauer der Ausstellung	14.09.2018 – 13.01.2019
Eintrittspreise	CHF 22.00 / red. CHF 18.00
Öffnungszeiten	Montag: geschlossen, Dienstag: 10h – 21h Mittwoch–Sonntag: 10h – 17h
Feiertage	Geöffnet am 24., 26. und 31. Dezember 2018 sowie am 01. und 02. Januar 2019, jeweils von 10h – 17h Geschlossen am 25. Dezember 2018
Private Führungen / Schulen	T +41 31 328 09 11 vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Kuratorinnen	Nina Zimmer, Laurence Madeline
Wiss. Mitarbeit / Broschürentext	Anne-Christine Strobel
In Kooperation mit	MUSÉES D'ART ET D'HISTOIRE DE GENÈVE
Mit der Unterstützung von	Kanton Bern Canton de Berne CREDIT SUISSE Partner Kunstmuseum Bern ERNST GÖHNER STIFTUNG URSULA WIRZ-STIFTUNG RUTH & ARTHUR SCHERBARTH STIFTUNG PIERRE KOTTELAT RUEDI A. WASSMER
Transportpartner	BERNMOBIL
Medienpartner	SonntagsZeitung

Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8–12, 3011 Bern
www.kunstmuseumbern.ch, info@kunstmuseumbern.ch, T +41 31 328 09 44