

Die Frage nach dem Menschen : Porträtmalerei um 1900 am Beispiel Ferdinand Hodlers und Edvard Munchs

Autor(en): **Affentranger-Kirchrath, Angelika**

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: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169431>

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.

Die Frage nach dem Menschen

Porträtmalerei um 1900 am Beispiel Ferdinand Hodlers und Edvard Munchs

VON ANGELIKA AFFENTRANGER-KIRCHRATH

Aus Hodlers Generation stammt eine Reihe hervorragender Porträtmaler, die, zwar noch in der Tradition eines abbildenden Realismus verwurzelt, bereits Zweifel am Mimesisdiktat hegten.

Die 1839 erfundene und seither beständig verfeinerte Technik der Photographie hatte die bildnerischen Reproduktionsmöglichkeiten an einen nicht mehr überbietbaren Punkt geführt und damit den Malern eine über Jahrhunderte hinweg unangefochtene Zielsetzung genommen. Was aber noch viel schwerer wog als die technische Konkurrenz, waren die neuen Erkenntnisse auf den Gebieten der Biologie, Physik, Philosophie, Psychologie und Theologie, welche die tradierten Werte hinterfragten und die Brüchigkeit des alten Weltbildes aufzeigten. Aus der Ambivalenz von herkömmlichem Repräsentationswillen, der die Autonomie des Individuums bestätigt, und einer freien, dem akademischen Normenkodex widersprechenden Formensprache beziehen denn auch die Porträts Cézannes, Van Goghs, Toulouse-Lautrecs, Ensors, Munchs, Hodlers, Klimts, Lovis Corinths u.a. ihre besondere Intensität. Bereits bei ihren Nachfolgern, den Expressionisten und Kubisten, verlor das Modell seine Autonomie und verschmolz als Bildfigur mit der Bildform.

Das Porträt, das sich in der Renaissance mit dem Aufkommen des Individualbegriffs als selbständige Darstellungsform herausgebildet hatte, verlor mit der Infragestellung der personalen Einheit zu Beginn des 20. Jahrhunderts seine spezifische Funktion als Bezeichnung eines Ichs in seiner Besonderheit. Es ging wieder in die übergeordnete Gattung des Bildnisses über, wie sie schon im Mittelalter bestanden hatte, um an einem Modell nicht das unverwechselbar Subjektive herauszustreichen, sondern, um an ihm das übergreifend Ideelle der Spezies Mensch zu exemplifizieren.¹

Ferdinand Hodler (1853–1918) und Edvard Munch (1863–1944) haben noch einmal alle Modalitäten des Porträts von der intimen Studie bis hin zum Auftragswerk, vom Kinder- zum Erwachsenenbild durchgespielt und es dabei auf die existentielle Frage nach dem Menschen zurückgeführt.

Beide, bereits als Kind mit dem Tod ihrer Angehörigen konfrontiert, haben das Leben als bedrohtes erfahren und ihre Zweifel und Ängste in ihrem Werk verarbeitet. In ihrer Konzentration auf elementare Bedingungen menschlicher Existenz, eingebettet in eine zyklische, pantheistische, zuweilen auch mystische Naturerfahrung,



Abb. 1 Bildnis Dr. Bourget, von Ferdinand Hodler, 1889. Öl auf Leinwand, 80 × 65 cm. Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts.

sind sie auch Verwandte Van Goghs und haben wie er ihre Wurzeln in der geistig künstlerischen Haltung der Romantik.²

Trotz diesen Gemeinsamkeiten, die in der Kunstgeschichte zum klassischen Vergleich zwischen Hodler und Munch³ geführt haben, unterscheiden sie sich auch wesentlich voneinander: Während Hodler seine klar konzipierten Werke dem Tod als Bannschilder entgegenhielt, bestimmte die Todesgewissheit bei Munch die psychische Struktur und floss unmittelbar in die bildnerische ein. In einem Gespräch mit Dieter Koeplin brachte Joseph Beuys diese Differenz, welche die Gestaltungs-

weise der beiden bestimmte, auf den Punkt: Während er in Munchs Werk eine «neue Spiritualität» und die Entwicklung einer seelischen Tiefendimension zu erkennen glaubte, sagte er von Hodler: «Hodler ist etwas ganz anderes. Er war im Grunde ein Konstruktivist.»⁴



Abb. 2 Bildnis Carl Spitteler, von Ferdinand Hodler, 1915. Öl auf Leinwand, 65 × 80 cm. Luzern, Kunstmuseum.

Männerporträts

Mit sieben Jahren verlor Hodler seinen Vater, mit vierzehn Jahren die Mutter und nach und nach alle Geschwister. «In der Familie war ein allgemeines Sterben. Mir war schliesslich, als wäre immer ein Toter im Haus und als müsste es so sein»⁵, wird er sich später erinnern.

Hodler erlebte den Tod als Elementarmacht, der er sich ohnmächtig ausgeliefert fühlte. Noch Jahrzehnte später schreckte er aus dem Schlaf auf und glaubte dem Tod als Alb ins Angesicht zu schauen. In seinem Hauptwerk *Die Nacht* (1889/90) setzte er seiner Angst ein Monument. Er hat auf den Tod aber auch mit dem frühlinghaft gestimmten Bild der *Genesenden* (1879) geantwortet, in welchem der Glaube an das Leben als zarte Hoffnung keimt.

Früh verwaist und aus einer verarmten Handwerkerfamilie stammend, konnte er auf keine geistige Führung und materielle Hilfe hoffen. Ganz auf sich gestellt, sah er sich gezwungen, den Lebensunterhalt selbst zu verdienen. Wenn ihm dann doch wider Erwarten Förderung zuteil wurde, sei es von seinen Lehrern, von geistigen Mentoren oder, später, von Mäzenen, so griff er dankbar, oft auch unkritisch zu und feierte seinen allmählichen Aufstieg in der Gesellschaft als persönlichen Triumph über Armut und Todesbedrohung.

Mit den Handwerkerbildnissen wie dem *Schreiner* (1875) oder dem *Schuhmacher* (1878) bestätigte er das bürgerlich-reformatorische Arbeitsethos. Nicht selbst-, sondern pflichtbewusst bestimmen diese Männer in streng aufrechter Haltung die Vertikale des Bildes. Wie Dürers Handwerker bezeugen auch sie nicht in erster Linie ihre eigene Individualität, sondern ihre Standeszugehörigkeit. Ein Jahrzehnt später treten an die Stelle dieser Repräsentanten der bürgerlichen Ordnung Randfiguren der Gesellschaft. Hodler fühlte sich nach seiner Rückkehr aus Spanien, selbst mittellos und verkannt, den Trinkern, Greisen und Verwahrlosten brüderlich verwandt. Bei ihnen, diesen in tonaler Gebundenheit gemalten, plastisch modellierten, an Courbets «Steinklopfer» erinnernden Gestalten begegnet man demselben, aus Hoffnungslosigkeit leer gewordenen Blick wie er zur gleichen Zeit die Einsamen in Bildern eines Toulouse-Lautrec, Rouault oder Van Gogh kennzeichnet. Da sowohl die Handwerker wie die Bettler und Greise nicht in erster Linie ihre eigene Identität verbürgen, sondern überindividuelle soziale Ideen verkörpern, sind diese Werke nicht als selbständige Porträts im oben definierten strengen Sinn zu taxieren, sondern als Bildnisse.

Um ein Porträt, das ein Individuum mit Namen nennt, handelt es sich jedoch im 1889 entstandenen Bild von *Dr. Bourget* (Abb. 1). Obschon es im selben Jahr wie das Gemälde *Eine Enttäuschte Seele* geschaffen wurde, unterscheidet es sich von diesem grundsätzlich. Während der müde Greis seinen Kopf auf den Arm abstützt und sich in die Horizontale neigt, als dämmere er dem Tod entgegen, sitzt *Dr. Bourget* in aufrechter Haltung vor uns, die Hände salopp in den Hosentaschen vergraben. Der neutrale Grund bindet ihn nicht mehr in eine genreartig undefinierte räumliche Umgebung ein, sondern fungiert nur noch als Folie. Auf dem breitschultrigen Körper ruht ein verhältnismässig kleiner Kopf, der, genau in die Mittelachse des Bildes gesetzt, die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Das Gesicht ist mit dezidierten, an Ingres Präzision geschulten Umrisslinien erfasst und in flächige, sich spiegelbildlich entsprechende Partien unterteilt. In einem Brief an Bourget⁶ erwähnte Hodler ein neues technisches Vorgehen, womit er auf die Verwendung der Dürerscheibe anspielte, die ihm fortan bei der Ausführung fast aller Porträts behilflich war. Mittels des Dürerschen Verfahrens war es Hodler möglich, ohne Vorzeichnungen sowohl die Konturen und Binnenlinien als auch die richtigen Proportionsverhältnisse auf Anhieb zu erfassen. In derselben Zeit, da Hodler auf Dürers Reproduktionspraxis zurückgriff, experimentierten viele seiner Kollegen mit den Möglichkeiten der Photographie und arbeiteten darauf hin, einen flüchtigen Moment aus der Existenz ihres Modells im Bild als «Impression» einzufangen. Hodlers Methode hingegen, die dem Gegenüber ein geduldiges Posieren bei oft mehrmaligen Sitzungen abverlangte, resultierte in einem Konterfei von statuarischer Denkmalartigkeit. Als zeit-

lose «Helden» band Hodler seine stolzen Männerfiguren in die Tradition eines Dürers und Holbeins ein.

Suchte er im Porträt von Dr. Bourget trotz gewisser Stilisierungen die Übereinstimmung zwischen Bild und Modell, so setzte er sich im Porträt seines Bildhauerfreundes James Vibert (1907) zugunsten der formalen Stilisierung rigoros über dessen äussere Erscheinung hinweg. Mit geradezu karikaturhaft überdehnter Schulterpartie plazierte er Vibert genau in die Mittelachse eines vollkommenen Quadrats. Das Gesicht ist mit mathematischer Exaktheit spiegelbildlich angelegt. In dieser absolut gesetzten Konstruktion verwirklichte Hodler sein parallelistisches Prinzip, das er aus der Naturbeobachtung abgeleitet, auch auf das menschliche Gesicht übertrug. In seiner formalistischen Strenge, gemäss derer er das Gesetz der Wiederholung am menschlichen Antlitz verifiziert, nahm er diesem seine Lebendigkeit und damit seine Eigenart «als unterhaltendste Fläche, die es auf Erden gibt».⁷

Hodlers idealisierende Darstellungsweise, mit welcher er seinen «männlich-extravertierten Bilderstil»⁸ begründete, legitimierte sich hier selbst und setzte sich über die reale Erscheinung hinweg. In dieser Missachtung der Lebensnähe zugunsten des bildnerischen Ausdrucks nahm Hodler wesentliche Merkmale des expressionistischen Bildnisses vorweg. Da für ihn aber das für das herkömmliche Porträt charakteristische Moment der Ähnlichkeit stets ein unabdingbares Moment seiner Bildkonzeption blieb, kam es zu dieser eigenartigen Inkongruenz zwischen der Haltung des abbildenden Realisten und derjenigen des stilisierenden, um eine neue Bildgesetzlichkeit ringenden Expressionisten.

Im Porträt von James Vibert triumphiert die das Leben inkarnierende Vertikale über die Horizontale des Todes. In die Waagrechte gezwungen jedoch ist der Kopf des Dichterfreundes Louis Duchosal, den Hodler 1901 auf dem Totenbett malte. Das in Seitenansicht gegebene Antlitz hat sich dem Zugriff des betrachtenden Gegenübers für immer entzogen. In diesem intimen, ohne repräsentierende Absicht entstandenen Bild schwingt Hodlers menschliche Betroffenheit mit. Wie ein Memento mori nimmt es in einer Zeit grösster Erfüllung die späteren, ebenfalls im Bild verarbeiteten Todeserfahrungen mit Augustine Dupin und Valentine Godé-Darel vorweg.

In seiner Profilansicht erinnert das Duchosal-Bild auch an Hodlers *Porträt des Dichters Carl Spitteler* (1915) (Abb. 2). Hier entspricht die sensible Geste des Abrückens ins Profil dem introvertierten Ausdruck des Dargestellten und bezeugt gleichzeitig Hodlers Respekt vor dessen geistiger Kapazität.

Eigentlich aber war ihm, dem Mann der Tat, die lebensvolle Persönlichkeit seines Freundes, des Staatsanwaltes Georges Navazzas, näher. Auch dessen Konterfei (1915) (Abb. 3) stellte er mittels der Dürerscheibe her⁹ und hielt die stark ausgeprägte Schulterpartie wiederum mit monumentaler Plastizität fest, wodurch auch

Navazzas Porträt zum büstenartigen Denkmal wurde. Anders aber als bei Bourget und Vibert, rückte Hodler den in Frontalsicht gegebenen Kopf Navazzas kaum merklich aus der Vertikalachse des Bildes. Durch diesen minimalen Eingriff als Abweichung von der Symmetrie veränderte er den ganzen Ausdruckscharakter des Werks. Ein Anflug von Nachdenklichkeit liegt auf dem plastisch modellierten Gesicht und verleiht ihm seine Menschlichkeit. In diesem Bild genauso wie in dem etwas früher entstandenen, dem Dichterfreund Mathias Morhardt (1911/1913) gewidmeten Porträt, stimmen optische Erscheinung und Bildform überein. Das Prinzip des Parallelismus ist hier von seiner starren Strenge befreit.



Abb. 3 Der Genfer Staatsanwalt Georges Navazza, von Ferdinand Hodler, 1916. Öl auf Leinwand, 61,5 × 53 cm. Privatbesitz.

«Krankheit», schrieb Edvard Munch als Fünfzigjähriger, «verfolgte mich meine ganze Kindheit und Jugend hindurch, und die, die ich am meisten liebte, starben einer nach dem anderen.»¹⁰ Hodlers und Munchs frühe Erfahrungen waren also nahezu identisch, allein ihre Verarbeitung der Schicksalsschläge war grundsätzlich verschieden. Munch fürchtete den Tod nicht als eine ihn von aussen bedrohende Macht, sondern er verinnerlichte das Sterben. Die quälende Frage, ob die Schwester an seiner Stelle aus dem Leben gehen musste, löste bei ihm starke Schuldgefühle aus, die er auch auf den Vater übertrug. Dieser hatte für ihn nicht nur als Arzt, sondern auch

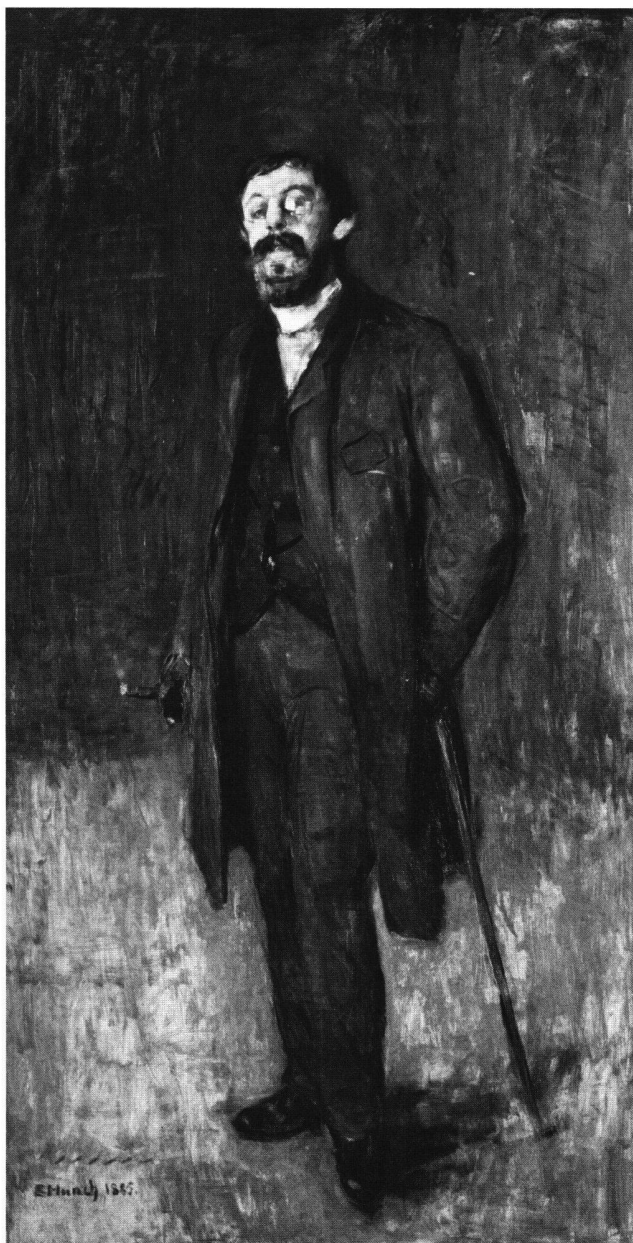


Abb. 4 Porträt des Malers Karl Jensen-Hjell, von Edvard Munch, 1885. Öl auf Leinwand, 190 × 100 cm. Privatbesitz.

als bekennender Christ versagt, konnten doch weder seine beruflichen Fähigkeiten noch sein Glaube die Schwester retten. Als Ausdruck seiner Verzweiflung malte Munch das *Kranke Kind* (1885/1886) und hob damit das Sterben der Schwester ins Allgemeine.

Anders als Hodler wuchs Munch in einem bescheidenen, aber finanziell gesicherten Haushalt auf und genoss eine gute schulische Ausbildung. Aus einer Familie stammend, deren Vorfahren zu den Kulturträgern Norwegens gehörten, standen ihm die Türen zum gesell-

schaftlichen Erfolg offen; doch enttäuschte er die in ihm gelegten Erwartungen gründlich. Er schwor der überkommenen Ordnung, deren Werte sein Vater verkörperte, ab und verkehrte als angehender Maler in der Osloer Bohème, wo anarchistische Ideen gärten und neue, revolutionäre künstlerische Impulse aus Frankreich eindringen. Damit machte sich Munch freiwillig zum gesellschaftlichen Randgänger und versagte sich die öffentliche Anerkennung, die Hodler als Ziel anstrebte.

Munchs erste Männerporträts rekrutieren sich aus seinem Osloer Freundeskreis. Sie sind Bekenntnisse seiner antiakademischen Haltung und belegen seine Auseinandersetzung mit den naturalistischen Bestrebungen, in die er durch seine Lehrer Christian Krohg und Fritz Thaulow eingeführt wurde. Im Porträt des Malerkollegen Karl Jensen-Hjell (1885) (Abb. 4) stellt sich Munch bereits als eigenständiger, moderner Menscheninterpret vor, der sich zugleich als Kenner der Porträttradition von Velásquez bis Manet ausweist. Schon hier gibt er sein Modell in Lebensgröße wieder und bestimmt damit einen wesentlichen Moment seiner ganzen späteren Porträtmalerei. Die Gestik des Körpers erschien ihm genauso aussagekräftig wie die Mimik des Gesichtes. Die saloppe, ja herablassende Haltung Karl Jensen-Hjells – der spitz vorgestellte Schuh, das fragile Stöckchen, der frackähnliche, leicht abgenutzte Mantel – korrespondiert mit dem Blick, der durch die Brillengläser gebrochen, unzugänglich abweisend wirkt. Munch charakterisierte seinen Freund, den er in einem spärlich bezeichneten, letztlich undefinierbaren Raum plazierte, als einsamen Einzelgänger, in dem er auch seine eigene Situation reflektierte.

Im 1892 geschaffenen Porträt des Schriftstellers August Strindberg, den Munch im Berliner Intellektuellenkreis des «Schwarzen Ferkels» kennengelernt hatte, ist die skizzenhafte, spontane Ausführung, welche die Kritiker bereits im Bild von Jensen-Hjell beanstandeten, noch weiter vorangetrieben. Die lichthaltigen, bewegten Striche, welche die einheitliche Bildfläche in impressionistischer Weise auflösen, sind – darin erinnern sie an den von Munch bewunderten Toulouse-Lautrec – expressiv aufgeladen. Der Kontur bindet die starke Gestalt Strindbergs mehr als Silhouette denn als plastisch fassbaren Körper in die Fläche ein und wird stellenweise brüchig, so dass Raum und Figur einander zu durchdringen scheinen. Das frontal gegebene Gesicht ist zwar durch den sinnlichen Mund, die hohe Stirn und das buschige Haar präzise charakterisiert, die dunkel verschatteten Augen jedoch entziehen sich auch hier dem Blickkontakt und erwecken den Eindruck von abwehrender Distanz der Aussenwelt gegenüber, was durch die geschlossene, vor den Körper gehaltene Hand noch verstärkt wird. Obschon Strindbergs Identität in Munchs Bild gewahrt bleibt, scheint das abbildende Moment wie es im naturalistischen Strindberg-Porträt (1893) von Christian Krohg zum Ausdruck kommt, nicht mehr von erstrangiger Bedeutung. Munch wollte die geistige

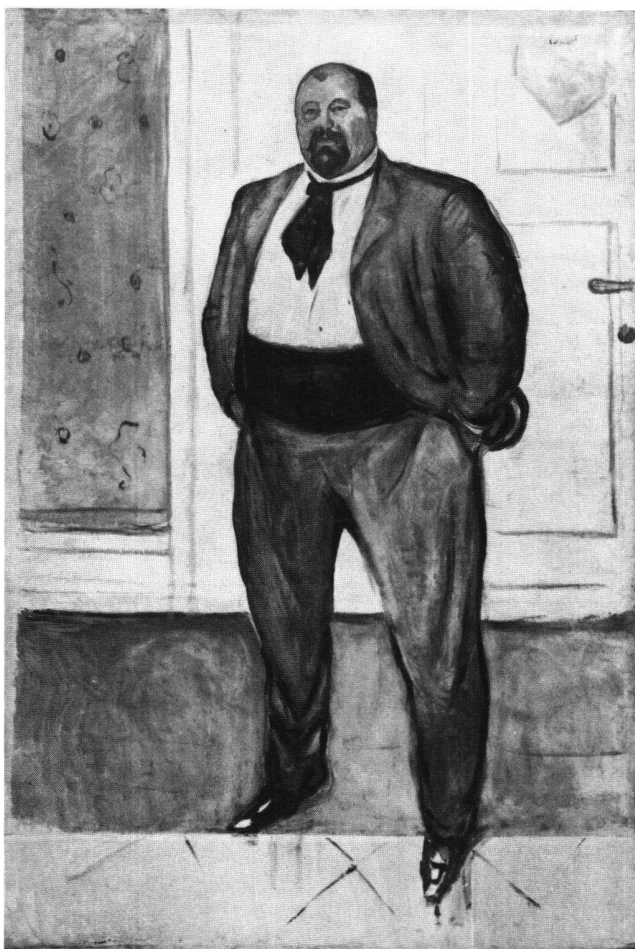


Abb. 5 Porträt Christen Sandberg, von Edvard Munch, 1901. Öl auf Leinwand, 215 × 147 cm. Oslo, Munch-Museum.

Sprengkraft seines Freundes und seine psychischen Regungen visualisieren.

Während Hodler seine Modelle durch das Visier der Dürerscheibe festhielt, stellte Munch sein Gegenüber als Fixpunkt in die bewegte Flucht der Zeit. Wenn er immer wieder behauptete: «Ich male nicht, was ich sehe, sondern, was ich sah»,¹¹ so meinte er damit wohl vor allem, dass nicht die Reproduktion des äusseren Schaubildes sein Ziel war, sondern, dass er nach demjenigen Bild einer Person suchte, das sich mit seiner erinnernden, verinnerlichten Vorstellung deckte. Nicht die aus der äusseren Haltung eines Gegenübers abgeleitete statische Qualität eines zeitenthobenen Charakters wollte er manifest machen, sondern das Fluktuierende der seelischen Befindlichkeit aufscheinen lassen.

Die Photographie diente Munch als erkenntnistheoretisches Mittel, dessen er sich als Korrigendum einiger Details (die Haltung der Hände oder der Zigarette) oder als freies Experimentierfeld bediente.¹² Eigentlich aber suchte er in seinen Porträts das Gegenteil des photogra-

phischen Effekts: Er wollte den Menschen wie mit einem Röntgenauge durchleuchten. Munchs Fähigkeit, die Hülle des Körpers transparent zu machen, erklärt die Erschaffung eines so magisch-spirituellen Porträts wie dasjenige des Dichters Stéphane Mallarmé. Hier ist die äussere Erscheinung bloss noch Gefäss, das den Blick auf innere seelische Dimensionen lenkt.

Dadurch, dass Munch auch seinen Auftraggebern aus der Finanz und Grossindustrie gegenüber selbstbewusste Distanz zu wahren wusste, hatte er sich nie ihren Wunschvorstellungen eines äusseren Idealbildes angepasst, sondern machte auch bei ihnen die äussere Erscheinung für die psychische Befindlichkeit durchlässig. Damit gehört Munch in die Reihe grosser Porträtmaler wie Rembrandt, Goya und Manet, die, sich über die gesellschaftlichen Konventionen hinwegsetzend, die Fassade des äusseren Scheins entlarvten.

So kommt es, dass auch eine in ihrer ausladenden Körperlichkeit auf den ersten Blick so robust anmutende Gestalt wie diejenige des Konsuls Christen Sandberg (1901) (Abb. 5) bei näherem Hinsehen etwas Verletzliches erahnen lässt. Durch die flüchtige, trockene, für den Bildgrund durchlässige Malweise und die sensible, nie ganz festlegende Kontur hebt Munch die körperliche Schwere auf und immaterialisiert die Materie. Zudem



Abb. 6 Bildnis Augustine Dupin, von Ferdinand Hodler, um 1884. Öl auf Leinwand, 33,5 × 26,5 cm. Bern, Kunstmuseum.

stellt er sein Gegenüber in eine wechselvolle Beziehung zum Umraum, der im Fall Sandbergs als geschmackvoll eingerichtetes Interieur erkennbar wird. Die wenigen gegenständlichen Angaben in zarten Pastellönen dienen der zusätzlichen Charakterisierung des Porträtierten, verabsolutieren sich also nicht wie bei Klimt zum eigenständigen pikturalen Dekor.

Frauenporträts

So wie Hodler den Tod als Elementarmacht verstand, so sah er auch in der Frau als Verkörperin des weiblichen Prinzips eine Naturgegebenheit. Als Gebärende stand sie für ihn dem Kreatürlichen näher als der Mann. Auch wenn er mehrmals eine enge Verbindung mit einer Frau einging, so stellte er die geschlechtliche Liebe nie über seine Passion für die Malerei. Die Frau wurde aber zur Auslöserin seiner besten schöpferischen Kräfte. Jene, denen er besonders nahe stand, erscheinen häufig als Modelle sowohl in den überindividuellen Figurenbildern als auch in seinen Porträts.

Während er in seinen Männerporträts den Ausdruck auf die Mimik des Gesichtes konzentrierte, stellte er die Frauen oft ganzfigurig dar, wohl in der Absicht, das unverwechselbar Besondere ihrer Erscheinung in der Bewegung des Körpers zu veranschaulichen. Trotz Hodlers Sinn für weibliche Schönheit vermögen die meisten seiner Porträtfiguren in ihrer scheuen Herbheit aber niemals jene erotische Aura zu verbreiten, die als geheimnisvolles Fluidum die Porträts eines Toulouse-Lautrec oder Klimt durchwirkt. Dies zeigt sich schon in Hodlers frühem, unvollendet gebliebenem Porträt von Caroline Lechaud (1877), einer Mitschülerin, in die er sich unglücklich verliebt hatte. In ihre Erscheinung legte Hodler seine Ideale einer starken, natürlich schönen Frau. Das Gesicht mit den markanten Zügen öffnet sich dem Betrachter in Dreiviertelansicht und entzieht sich ihm durch die leichte Verschattung auch wieder. Das dunkle, in tonaler Gebundenheit gemalte Kleid mit den weissen Rüschen verbirgt den Körper. Hodlers Begehren kommt nirgends offen zum Ausdruck, lässt sich aber erahnen in der gespannt verhaltenen Vitalität, die sein Modell als Spiegelbild seines eigenen Empfindens durchpulst.

Anders zeigt er seine Geliebte, die Schneiderin Augustine Dupin, die er als 34jähriger kennenlernte (Abb. 6). Die Porträts, die er von ihr malte, gehören in ihrer Ungezwungenheit zu den beglückendsten Momenten in Hodlers Œuvre. Der intime Charakter der meist kleinformatigen Werke belegt die vertraute Nähe des Malers zu dieser Frau, in der er wohl den ihm entsprechenden weiblichen Widerpart gefunden hatte. An ihr am ehesten bestätigte sich der von Mühlestern/Schmidt herausgearbeitete Typus des introvertierten, sich verschenkenden Weibes, das in seiner erdgebundenen Körperlichkeit den Mann als Träger des ideell Geistigen ergänzt.¹³ Wenn

Hodler in einem Porträt von 1887 Augustine Dupins Gesicht nahe zu sich an den Bildrand heranholte und die groben Züge ohne idealisierende Beschönigung offenbarte, so gab er damit einen Beleg für seine Überzeugung, dass er Schönheit in Platos Sinn als Abglanz der Wahrheit verstehe.¹⁴ Wenn dieses Bild trotz des Verzichts auf einen ästhetischen Darstellungsmodus «schön» zu nennen ist, so deshalb, weil hier die Absichtslosigkeit des Malers, die Unmittelbarkeit der Darstellung und die Natürlichkeit der Frau übereinstimmen. In Augustine Dupin erkannte Hodler wohl mehr noch die Mutter als

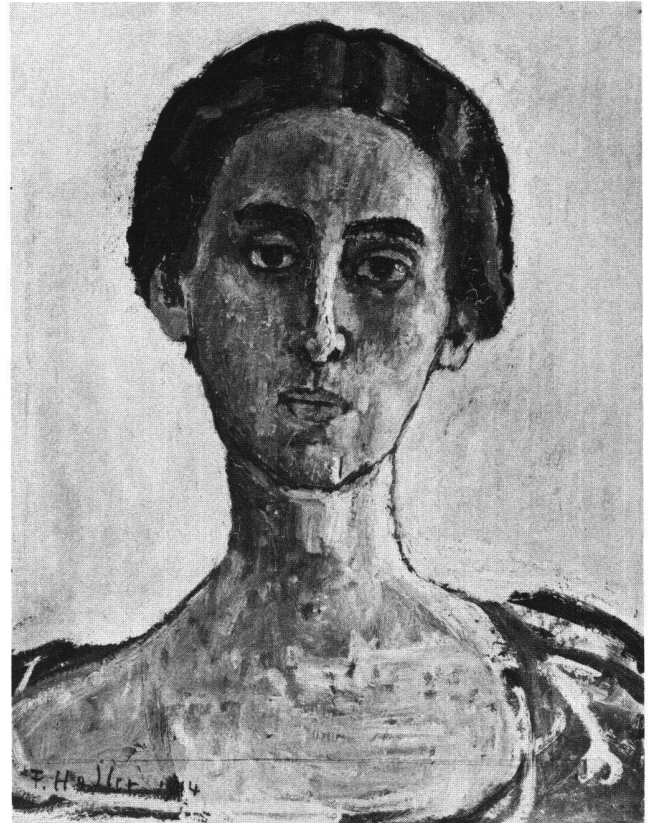


Abb. 7 Bildnis der kranken Valentine Godé-Darel, von Ferdinand Hodler, 1914. Öl auf Leinwand, 45 × 35 cm. Privatbesitz.

die Geliebte: 1887 gebar sie ihm den Sohn Hector. Auch die ruhigen, in einem pleinairistischen Realismus gemalten Genreszenen von Mutter und Kind sind, gerade weil sie ganz ohne innovative Anstrengungen geschaffen wurden, Juwelen in Hodlers Werk. Einerseits nehmen sie in schweizerischer Ausformung den intimen Ausdruck eines Vermeers, Corots oder Degas auf, andererseits sind sie ureigene Zeugnisse von Hodlers neuer Erfahrung einer häuslichen Geborgenheit.

Während Augustine Dupin seine Begleiterin in den Jahren der Armut und fehlenden Anerkennung war, fand

er in Berthe Jacques, die er 1898 heiratete, jene Frau, die seine Erfolge teilte und ihm in der Öffentlichkeit zur Seite stand. Sie verkörperte nicht mehr das kreatürliche Weib, sondern die Dame.¹⁵ In den ihr gewidmeten Porträts löste sich Hodler denn auch vom erdigen, tonal gebundenen realistischen Stil und fand zu einer mehr zeichnerisch linearen Darstellungweise mit idealisierendem Einschlag. Davon zeugt das zarte Porträt Berthe Jacques aus dem Jahr 1898 mit seiner sensiblen Umriss- und Binnenzeichnung. Die Farbe in dünnem lasierendem Auftrag erscheint nurmehr als koloristischer Wert und



Abb. 8 Die sterbende Valentine Godé-Darel, von Ferdinand Hodler, 1915. Öl auf Leinwand, 54,5 × 45 cm. Zürich, Privatbesitz.

verleiht dem Bild seinen lichten duftigen Charakter. Aus diesem Porträt mit dem leicht zur Seite geneigten Kopf und den regelmässigen Zügen spricht die Zuneigung des Malers. Später, mehr auf öffentliche Anerkennung ausgerichtet, gab er Berthe Jacques distanzierter. Von einem starken Repräsentationswillen bestimmt ist auch das lebensgrosse Porträt von Gertrud DUBY-MÜLLER (1911), die sich schon früh als Sammlerin für Hodlers Werk einsetzte. Ihr Gesicht mit einem Zug ins Androgyne ist frontal dargestellt, der schlanke Körper der Frau hingegen wird in einer schraubenartigen Bewegung in die Diagonale gesetzt, was den Eindruck einer forcierten Manieriertheit erweckt, der durch die geziert gespreizte Fingerhaltung noch verstärkt wird. Die mondäne,

üppige Sinnlichkeit von Klimts Frauenfiguren scheint Hodlers Ausdrucksweise, obschon er damals mit Klimt befreundet war, fremd. Trotz seiner Bemühung um Grazie und Eleganz verweigern sich seine Modelle in ihrer (schweizerischen?) Spröde der geschmeidigen Schönlinigkeit des Jugendstils.

Erst in den Porträts der Französin Valentine Godé-Darel, die Hodler 1908 kennenlernte, fand er die Übereinstimmung von damenhafter Eleganz und weiblicher Kreatürlichkeit. In *Valentine mit dem Federhut* (1909) wird sie zur Verkörperung der selbstbewussten Dame und im *Bildnis Valentine Godé-Darel «La Parisienne»* (1908) zur begehrend begehrten Frau schlechthin. In der Liebe zu ihr erklimmte Hodler wohl einen Zenit an Lebensfülle, und im Miterleben ihrer Krankheit stieg er in die Tiefen der Todesangst hinab. Den Wechsel vom Leben zum Tod visualisierte Hodler einmal mehr als Übergang von der Vertikalen in die Horizontale. Das ohne Dürerscheibe, ganz frei geschaffene, in sattem Rot erglühende Bild von 1910 zeigt die Geliebte in ikonentypischer Strenge in die Vertikale eingespannt. Kaum merklich neigt sich das wiederum auf seine wichtigsten Merkmale stilisierte Gesicht im mit zartem Blau untermalten Bild der erkrankten Valentine Godé-Darel aus dem Jahr 1914 (Abb. 7). Schritt für Schritt protokollierte Hodler von nun an den Leidensprozess, in dessen Verlauf der in die Horizontale des Bildes gelegte Körper seiner Geliebten ausgezehrt, entweiblicht und entpersonifiziert wurde. Das affirmative Prinzip des Parallelismus wird hier in sein grausiges Gegenteil verkehrt: Nicht nur das Leben, auch der Tod bedeutet ewige Wiederholung und zwingt, alles nivellierend, in die Horizontale (Abb. 8).

Gewiss erscheinen Hodlers Aufzeichnungen von der sterbenden Godé-Darel schonungslos und ungerührt. Jedoch brauchte er meines Erachtens für diese Darstellungen, welche das repräsentierende, auf ein Individuum fixierte Porträt im herkömmlichen Sinn sprengen, nicht den Tod einer Frau, wie dies Elisabeth Bronfen in ihrem Buch «Nur über ihre Leiche» behauptet.¹⁶ Hatte er nicht auch schon den Freund Louis Duchosal auf dem Totenbett festgehalten?

Hätte Hodler sich selbst als Toten malen können, so hätte er wohl auch dies getan. Im Angesicht des Todes fand er zu einer existentiellen Entäusserung, in der das individuelle Schicksal in ein überindividuelles eingeht; damit scheint bereits Alberto Giacomettis Michel Leiris-Zyklus (1960) vorweggenommen und – wenn auch bei Hodler viel sensibler – Bill Violas «Nantes Triptych» (1992) anzuklingen.

So wie Munch die frühe Todeserfahrung verinnerlichte, so erlebte er auch die Liebe zur Frau als ein psychisches Phänomen. Seine erste leidenschaftliche Liebesbeziehung zu Milly Ihlen Thaulow, die in einer Enttäuschung endete, hatte sich ihm als nie ganz überwundener Problemkomplex eingeschrieben. Von da an begegnete er der Frau mit tiefsitzendem Misstrauen.



Abb. 9 Porträt Dagny Juell Przybyszewska, von Edvard Munch, 1893. Öl auf Leinwand, 149 × 99,5 cm. Oslo, Munch-Museum.

Mehr und mehr etablierte sich für ihn die zwischengeschlechtliche Beziehung auf der Ebene eines sexuellen Kampfes, eingespannt in die Dialektik von Eros und Thanatos. Freud, Ibsen, Strindberg, Nietzsche haben wie Munch empfunden und die gespaltene Mann-Frau-Beziehung thematisiert. Munch reagierte ängstlich und sehnsüchtig, abweisend und begehrend auf die Frau und steckte ihr Bild ab zwischen den Polen von Heiliger und Hure. Der mütterlich kreatürliche oder der damenhafte Typus, der Hodlers Werk auszeichnet, fehlt bei Munch wie auch bei den meisten seiner Kollegen des *Fin de siècle*. Wie für Hodler wird aber auch für Munch die Frau zum Stimulans künstlerischer Aktivität. Während sich jedoch Hodler in seinen Bildern der Frau selbstbewusst als «Herr der Schöpfung» näherte, hielt sich Munch seine Geliebten auf Distanz, indem er sie zu entindividualisierten Chiffren in symbolischen, erotisch aufgeladenen Figurenbildern stilisierte. In seinen, der Besonderheit eines Individuums gewidmeten Porträts hingegen erscheint nur der unsinnliche, ätherische Frauentypus.

Sowohl die Schwester Inger in ihrem Porträt von 1884 wie auch Ellen Warburg, von der Munch 1905 eines der wenigen weiblichen Auftragsporträts malte, sind in lange schwarze oder weisse Kleider gehüllt, welche eine erotische Aura streng verbieten. Ihre Füße sind verdeckt, so dass sie wie Engelwesen zu schweben scheinen. Weiss steht für jungfräuliche Keuschheit und Schwarz für das absterbende Verwelken der Frau, das Rot als Ausdruck erotischer Unmittelbarkeit fehlt in Munchs Frauenporträts. Auch Dagny Juell, eine schöne verführerische Frau, welche den Mitgliedern des «Schwarzen Ferkels» den Kopf verdreht haben soll, wird in Munchs Porträt (1893) (Abb. 9) als ätherisches Wesen vorgestellt, das sich im undefinierten Raum aufzulösen scheint. Ihr hell erleuchtetes Antlitz bekommt eine fast sakrale Aura, und ihr blau gewandeter, nur silhouettenhaft vermerkter Körper entbehrt aller vitalen Sinnlichkeit und scheint dem Tod näher als dem Leben; tatsächlich wurde sie im Jahr 1901 ermordet.

Überblickt man die knappe Reihe von Munchs Frauendarstellungen, so mag man sich fragen, ob die schablonenartige Typisierung nicht einer Abrechnung mit der Frau gleichkam und im Grunde viel grausamer war als Hodlers Darstellung der sterbenden Geliebten.

Selbstporträts

Hodler und Munch gehörten wie Van Gogh, Lovis Corinth, Ensor und Gauguin zu den insistierenden Selbstbefragern ihrer Generation. In ihren Selbstporträts gelangten sie oft zu den tiefsten Aussagen, weil sie hier, unabhängig von Auftraggebern, im freien Dialog mit sich selbst standen. Ihre Befragung des Spiegelbildes in den verschiedensten Lebenssituationen macht den Wandel, den das Selbstporträt seit seinem Aufkommen in der Renaissance vollzogen hat, besonders evident. Was einst feierliche Selbstdarstellung und Selbstinszenierung war, ist am Ende des 19. Jahrhunderts einer schonungslosen Selbstdiagnose (nicht selten auch Selbstanalyse) gewichen.¹⁷

Im Jahr 1900 malte der damals 47jährige Hodler ein Selbstporträt (Abb. 10), das durch seine offene Frontalität an Dürers genau 400 Jahre früher entstandenes berühmtes «Selbstbildnis im Pelzrock» erinnert.¹⁸ Dürers Porträt war Hodler seit seiner ersten Reise nach München (1883) bekannt. Seine Bezugnahme darauf ist zwar nirgends explizit belegt, Hodlers vielseitige Affinität zu Dürer – erinnert sei hier nur an das Verfahren mit der Dürerscheibe und sein Studium von Dürers Proportionslehre – lässt die Reminiszenz aber sehr plausibel erscheinen. Doch ausser der symmetrischen Frontalansicht des Antlitzes, das auf breiter Schulter ruhend nahe an den Betrachter herangeholt wird, gibt es kaum Ähnliches zwischen den beiden Werken: Dürer eröffnete die Sparte des Selbstporträts innerhalb der noch jungen, erst eigentlich durch Jan van Eyck begründeten Gattung des

Porträts¹⁹ mit diesem Werk. Die vornehme Kleidung und Haartracht sowie der pathetische Hinweisgestus der Hand legen eine Gleichsetzung mit Christus als dem «salvator mundi» nahe. Bei Hodler hingegen fehlen alle über die eigene Person hinausführenden Verweise. Das stimmungsvolle Helldunkel in Dürers Werk ist bei Hodler nüchterner Tageshelle gewichen. In Hodlers Selbstporträt begegnet uns nicht mehr der «artifex divinus» der

arbeitete in diesen Werken die Porträttradition seit Velásquez über Frans Hals, Rembrandt und Courbet auf. Den leicht melancholischen Gesichtsausdruck teilt er mit den Romantikern, die sich, wie Hodler damals, einsam auf sich und ihre Kunst geworfen fühlten. Auch in der stilistischen Entwicklung des Selbstporträts bildete der grosse Erfolg in Paris im Jahr 1891 eine Zäsur. Im *Pariser Selbstbildnis* (1891) zeigt sich Hodler nicht mehr vor

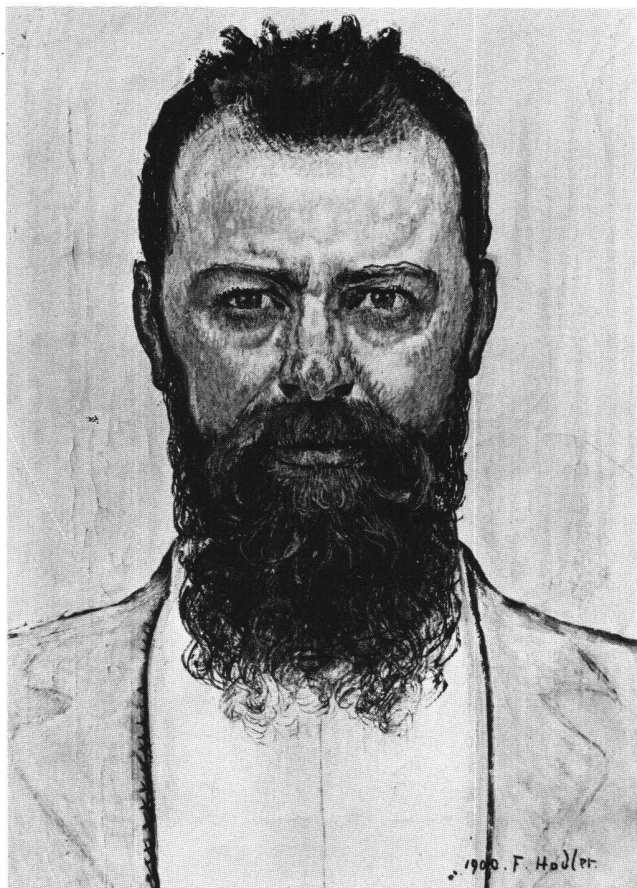


Abb. 10 Selbstbildnis, von Ferdinand Hodler, 1900. Öl auf Leinwand, 41 × 28,6 cm. Stuttgart, Staatsgalerie.

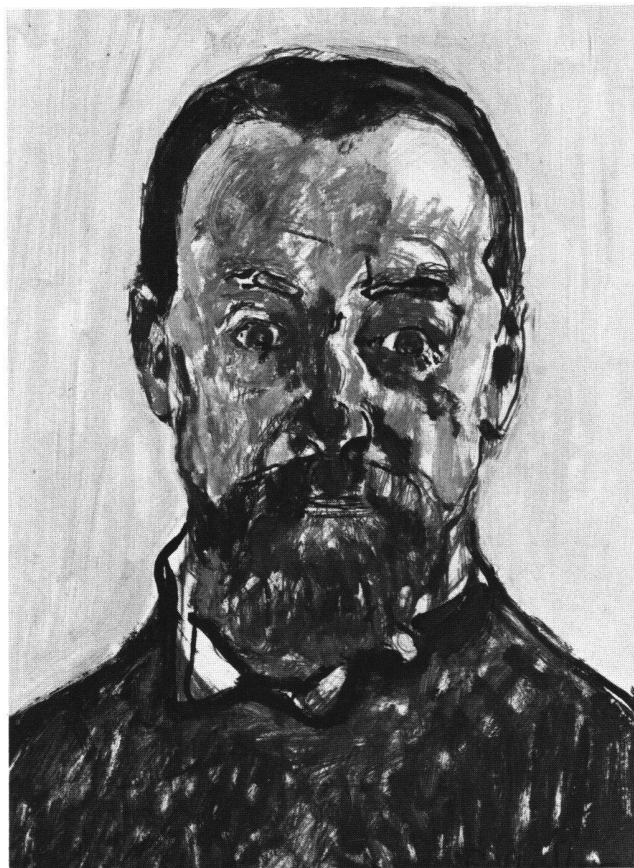


Abb. 11 Selbstbildnis, von Ferdinand Hodler, 1917/18. Öl auf Leinwand, 40 × 31 cm. Genf, Musée d'art et d'histoire.

Renaissance, sondern einfach ein Mensch, in dessen Zügen das Leben Spuren eingekerbt hat und dessen wache Augen die Bereitschaft zur Konfrontation mit der Aussenwelt signalisieren. Stilistisch erfüllt sich in diesem Werk wie in den zeitgleich geschaffenen Männer- und Frauenporträts das parallelistische Prinzip, auf welchem die symmetrisch, ikonenhafte Bildkonzeption beruht.

In seinen frühen, aus einem tonig gebundenen Helldunkel herausgeschälten, plastisch durchmodellierten Selbstporträts schlüpfte Hodler in verschiedene Rollen (*Geschichtsschreiber*, 1886/87) (unten S. 313, Abb. 10) und Posen (*Der Zornige*, 1881) (unten S. 309, Abb. 1) und

dunklem, sondern vor hellem Grund. Sein Gesicht in Dreiviertelansicht gegeben, hebt sich präzise umrissen von dieser Folie ab. Der suchende, traurige, ja leidende Ausdruck ist einem forschenden bestimmten Blick, das etwas verwehrte Äussere ist einer modisch gepflegten Erscheinung gewichen. Implizieren die früheren Selbstdarstellungen oft unterschwellig eine soziale Anklage, so bezeugt das *Pariser Selbstbildnis* selbstsichere Präsenz. Erst im *Selbstbildnis* von 1900 jedoch hat er zur klassischen Präsentationsweise in Frontansicht gefunden.

Wenn im folgenden Dezennium die Selbstporträts ausblieben, so wohl deshalb, weil er sich jetzt – wie es Jura

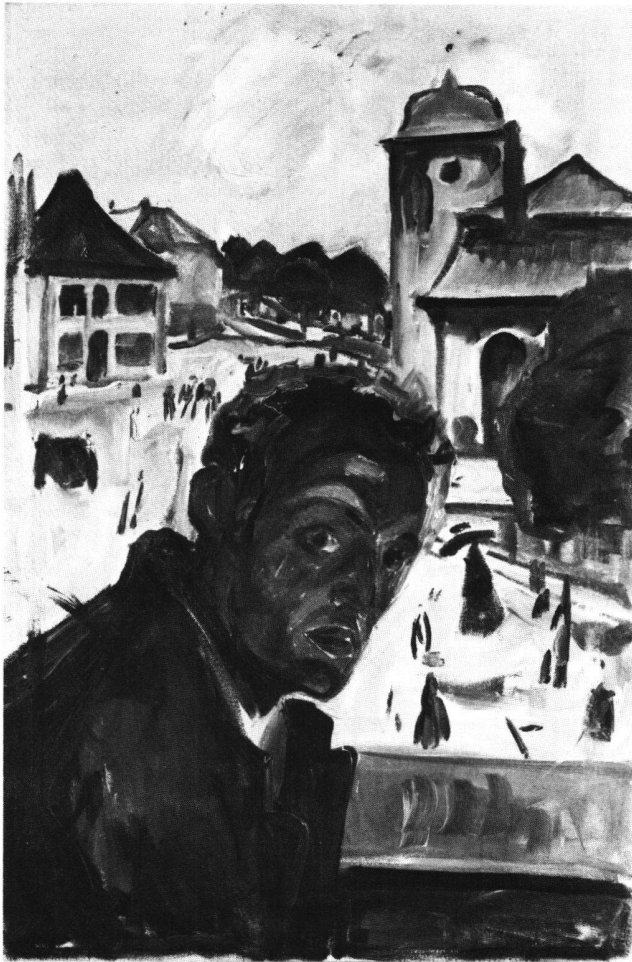


Abb. 12 Selbstbildnis in Bergen, von Edvard Munch, 1916. Öl auf Leinwand, 89,6 × 60 cm. Oslo, Munch-Museum.

Brüschweiler plausibel darlegt – nicht in Frage gestellt fühlte.²⁰ Ein weiterer, rein äusserlicher Grund dürfte allenfalls auch in Hodlers damaliger Bekanntschaft mit Klimt zu suchen sein, der das Selbstporträt als uninteressante Gattung ablehnte.²¹

Erst als Krankheit und Tod Hodler von neuem einholten, wählte er sich selbst wieder zum Bildmotiv. Von nun an riss die Reihe der Selbstdarstellungen nicht mehr ab. Wenn Hodler sein ganzes, von einem tektonischen Willen beherrschtes Werk wie eine apotropäische Kraft dem Tod entgegenhielt, so gilt dies besonders für seine späten Selbstporträts (Abb. 11). Obschon sie durchaus stilistische Ähnlichkeit mit den gleichzeitig entstandenen Männerporträts aufweisen, ist ihnen der Repräsentationsgestus abhanden gekommen. Da gibt es keine Ringe an geziert gespreizten Fingern, keine überzeichnete Schulterpartie. Die idealisierende Stilisierung verabsolutiert sich hier nirgends. Diese späten, meist kleinformatigen,

in serieller Reihung geschaffenen Selbstbildnisse, in denen minimale mimische Eingriffe die Veränderung im Statischen protokollieren, dürften Jawlensky, der Hodler 1915 besuchte, stark beeindruckt haben. Wie bereits im Zyklus der sterbenden Valentine Godé-Darel suchte Hodler auch hier nicht mehr den Ausdruck eines spezifischen Charakters, schuf kein individuelles Porträt mehr, sondern ein überindividuelles Existenzbild.

Anders als der zwanzigjährige Hodler, der im *Studierenden* (1874) die Hand zur Pathosgeste des Schwurs erhob und damit sein Berufsethos bezeugte, gab Munch sich in seinen frühen Porträts spöttisch-distanziert und bezeugte auch mit ihnen (wie mit den etwas später entstandenen Männerporträts) seine souverän fortschrittliche Haltung. Die ihn von der Umwelt trennende Kluft scheint bereits im in Berlin entstandenen und vom Geist des «Schwarzen Ferkels» infiltrierten *Selbstporträt mit Zigarette* (1895) unüberwindbar. Das rauchgeschwängerte Dunkel, aus dem Gesicht und Hand hell aufscheinen, verleihen dem Werk seine geheimnisvoll hintergründige Aura. Munch gibt sich hier als vornehmen Bohemien. Die Rolle des Dandys war damals genauso wie die des Clowns, des Verbrechers oder der Prostituierten eine beliebte Identifikationsformel der Künstler, deren sie sich bedienten, um ihre Randstellung innerhalb der Gesellschaft darzulegen. Während sich Hodler in seinen Selbstporträts mehr als Bauer denn als Künstler vorstellte und sich dem Blick des Gegenübers auslieferte, verweigerte Munch die direkte Kontaktnahme.

Die nun folgenden Selbstporträts – Munch hat sich nie aus den Augen gelassen²² – dokumentieren seinen Weg in die innere Emigration seiner aufgewühlten Seele. Mit dem *Selbstbildnis in der Hölle* (1902) spielte er auf Strindbergs «Inferno» an und verstand nun wie dieser den Künstler nicht mehr als Opfer der Gesellschaft, sondern verlegte den Konflikt ins Innere des Individuums. Die Flammen, die seine nackte, schlanke Gestalt umzüngeln, sind der Brand in seiner eigenen Seele. Auch im *Selbstbildnis mit Maske* (1891/92) klagte er nicht eine bestimmte Frau an, sondern fand im leblos stilisierten Gesicht wie Ensor ein archetypisches Bild für eine psychische Bedrohung. Die Flasche im *Selbstporträt mit Weinflasche* (1906) steht als Metapher für die Sucht, welche ihn für Augenblicke von seiner Angst befreien konnte und ihn gleichzeitig noch mehr von der Umwelt isolierte. Sie bildet mit dem Maler eine Einheit, aus der die anderen Bildfiguren, in die unergründliche Flucht des Raums gestellt, ausgeschlossen sind. Im *Selbstporträt in Bergen* (1916) (Abb. 12) fungiert das Fenster nicht mehr als Motiv im romantischen Sinn, das den Blick in die Ferne zieht, wo der Mensch eine Verschmelzung mit der Natur ersehnt. Bei Munch markiert es bloss eine unvereinbare Zäsur zwischen dem Treiben auf der Strasse und seiner eigenen bedrohten Psyche. Er sieht nicht die vertraute Umgebung seines Zimmers und schon gar nicht ein Gegenüber, sondern er schaut allein seine

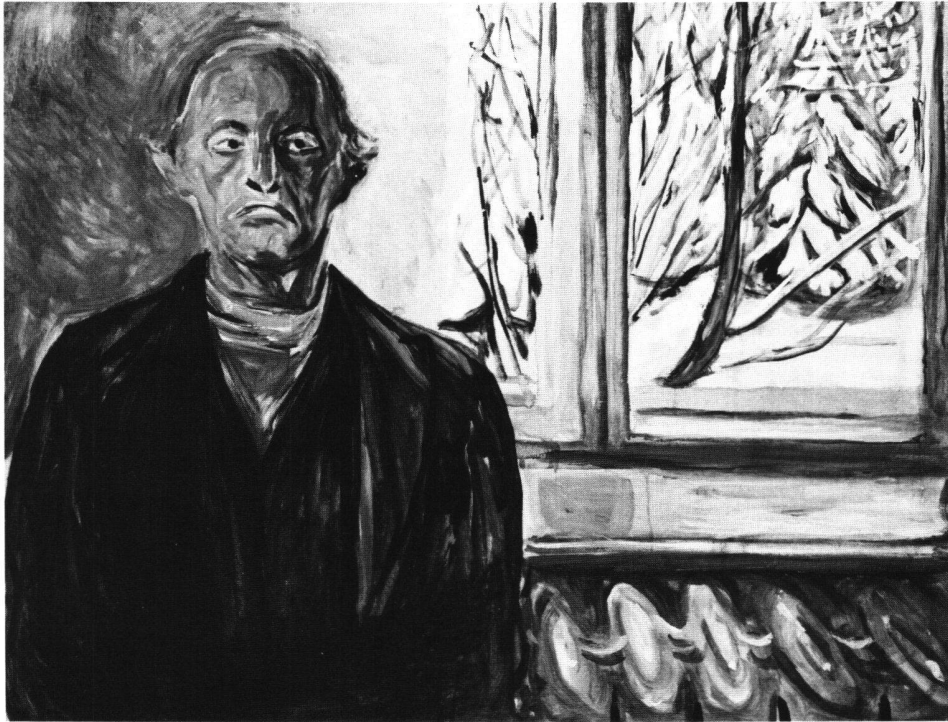


Abb. 13 Selbstbildnis am Fenster, von Edvard Munch, um 1940. Öl auf Leinwand, 84 × 107,5 cm. Oslo, Munch-Museum.

dämonischen Vorstellungen, vor denen er sich duckt. Was hier angedeutet ist, kommt im *Selbstporträt als Nachtwandler* (1922/24) unmittelbar zum Ausdruck. Unter den Füßen des Nachtwandlers scheint sich der Boden aufzulösen, die Gegenstände im Zimmer verlieren ihre Konturen und der Raum seine physikalische Messbarkeit. Es ist nicht die Furcht vor den Unwägbarkeiten des Lebens oder der Ungewissheit der Todesstunde, welche Rembrandts und später Holders Selbstporträts bestimmt, sondern es ist die namenlose Angst in Kierkegaardschem Sinn, die sich hier Munchs bemächtigte und ihn wie Goya an die Grenze des Wahnsinns führte.

Im *Selbstporträt am Fenster* (1940) (Abb. 13) werden auch die kahlen Äste der schneebedadenen Bäume zu symbolischen Chiffren, die für das erstorbene Innere des Malers stehen. Während Hodler in der Erscheinung des Menschen eine naturgegebene Gesetzlichkeit zu erkennen glaubte, nahm Munch die Natur, umgekehrt, nicht um ihrer selbst willen wahr, sondern als Projektion des Seelischen: «Die Natur ist nicht nur das für das Auge Sichtbare, sie ist auch das innere Bild der Seele».²³

Nach und nach verlor Munchs Antlitz in den Selbstbildnissen seine individuellen Züge und wurde zum in die Bildfläche eingebundenen Schemen. Losgelöst vom Körper, wird es als bloße Metapher für Menschliches die Kunst des 20. Jahrhunderts durchgeistern.

Hodler, der sein ganzes Leben in der Schweiz verbrachte und sein bernisches Erbe hochhielt, konnte sich, nur peripher von der Umwälzung des alten Weltbildes betroffen, eine gewisse Naivität bewahren. Aus ihr bezog er die Kraft, dem Tod Widerstand zu leisten und dem Leben trotz widrigster Umstände Erfolge und Erfüllung abzurufen. Aus seiner ursprünglichen, unvoreingenommenen Orientierung am gleichmässigen Rhythmus der Natur schöpfte er den Glauben an die Würde des Individuums, das er in seinen Porträts vom Charakter her erfassen wollte und als Totalität in einem vorpsychologischen Sinn darzustellen suchte: «Der Zweck eines Bildnisses liegt darin, ein Menschenwesen in seiner Unbedingtheit wachzurufen – nicht nur teilweise, sondern als absolute Ganzheit.»²⁴ In seinen besten Porträts sprengte er die enge Grenze des Repräsentationsbildes und schuf zeitungebundene Existenzbilder, in denen sich die individuellen Merkmale des Porträts mit den überindividuellen des Bildnisses verbinden.

Munch hingegen, sich gegen die tradierten Werte von früher Jugend an auflehnend, suchte den Anschluss an die Strömungen der Gegenwart: Er las Freud und Nietzsche, verehrte Wagners Musik, verschlang Röntgens Buch über eine neue Strahlenlehre, beschäftigte sich mit spiritueller Literatur und experimentierte mit dem technischen Medium der Photographie. Das Aufbrechen und

Hinterfragen aller überkommenen Normen und die damit bewusst eingenommene Randstellung in einer auf materielles Wohl ausgerichteten Gesellschaft führten Munch in eine permanente Spannung. Die Krise der Zeit erlebte er als Krise des Ich. Die Erfahrung des Brüchigwerdens der Wirklichkeit, die in der Literatur Rilke und Hofmannsthal durchmachten, verbot ihm die Darstel-

lung des Menschen als personale Einheit. Obschon er in seinen Porträts an der äusseren Identifizierbarkeit der Dargestellten festhielt, entzogen sich diese zusehends dem Gestus der Repräsentation, verloren ihre materielle physische Präsenz und wurden zu Projektionen seiner eigenen Vorstellungen, in denen sich die alte Form des Porträts überlebte.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. JUTTA HÜLSEWIG-JOHNEN, *Selbst-Verwirklichung*, Katalog zur Ausstellung «O Mensch!», Kunsthalle Bielefeld, 29. November 1992–14. Februar 1993, S. 8.
- ² Vgl. ROBERT ROSENBLUM, *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik*, München 1981, S. 69.
- ³ ARNE EGGUM, *Über Munch und die Schweiz*, Katalog zur Ausstellung Edvard Munch (1863–1944), Museum Folkwang Essen, 18. September–8. November 1987, Kunsthaus Zürich, 19. November 1987–14. Februar 1988, S. 354.
- ⁴ JOSEPH BEUYS/DIETER KOEPLIN, *Nicht bloss Bilder*, Katalog zur Ausstellung Edvard Munch, Sein Werk in Schweizer Sammlungen, Kunstmuseum Basel, 9. Juni–22. September 1985, S. 138–139.
- ⁵ Zitiert nach HANS MÜHLESTEIN/GEORG SCHMIDT, *Ferdinand Hodler 1853–1918*, Erlenbach-Zürich 1942; neue Ausgabe mit einem Vorwort von WILLY ROTZLER, Zürich 1983, S. 5.
- ⁶ Brief Ferdinand Hodlers an Louis Bourget, 27. Mai 1889, zitiert nach: JURA BRÜSCHWEILER, *Ferdinand Hodler (Bern 1853 – Genf 1918). Chronologische Übersicht: Biographie, Werk, Rezensionen*, in: Ferdinand Hodler, Katalog der Ausstellungen in der Nationalgalerie Berlin, im Musée du Petit Palais Paris und im Kunsthaus Zürich 1983, S. 92.
- ⁷ GEORG CRISTOPH LICHTENBERG, *Schriften und Briefe*, Bd. 1, Sudelbücher (Juni 1776, F88), hrsg. W. Promics, München 1968, S. 473.
- ⁸ Vgl. HANS MÜHLESTEIN/GEORG SCHMIDT (vgl. Anm. 5), S. 389.
- ⁹ Vgl. JURA BRÜSCHWEILER, *Zu einigen Porträts und Selbstbildnissen: Entstehung, Deutung, Datierung*, in: Ferdinand Hodler, Katalog 1983 (vgl. Anm. 6), S. 405.
- ¹⁰ Zitiert nach REINHOLD HELLER, *Edvard Munch*, München 1993, S. 14.
- ¹¹ Zitiert nach: REINHOLD HELLER (vgl. Anm. 10), S. 35.
- ¹² Vgl. ARNE EGGUM, *Munch und die Photographie*, Wabern-Bern 1991, S. 48.
- ¹³ Vgl. HANS MÜHLESTEIN/GEORG SCHMIDT (vgl. Anm. 5), S. 262/263.
- ¹⁴ Vgl. FERDINAND HODLER, *Über die Kunst*, in: Ferdinand Hodler, Katalog 1983 (vgl. Anm. 6), S. 13.
- ¹⁵ Vgl. HANS MÜHLESTEIN/GEORG SCHMIDT (vgl. Anm. 5), S. 428–432.
- ¹⁶ ELISABETH BRONFEN, *Nur über ihre Leiche*, München 1994, S. 61–89. – ERICA PEDRETTI ging in ihrem Roman *Valerie oder Das unerzogene Auge* (Suhrkamp, 1986) derselben Problematik nach wie Bronfen. Sie schildert die Beziehung zwischen Hodler und Valentine in der auf das historische Paar hin transparenten paraphrasenartig übersetzten Beziehungsgeschichte von Franz und Valerie. Die Erzählperspektive ist diejenige der liebenden Frau und nicht – dies im Gegensatz zu Jura Brüscheilers Position – diejenige des Malers.
- ¹⁷ Vgl. TILMAN OSTERWOLD, *Selbstbildnisse – das Egozentrische der Kunst*, in: L'autoportrait, Katalog zur Ausstellung im Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne und im Württembergischen Kunstverein, Stuttgart 1985, S. 28.
- ¹⁸ Vgl. JURA BRÜSCHWEILER, *Ferdinand Hodler. Selbstbildnisse als Selbstbiographie*, Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 1979, S. 6/92–6/93.
- ¹⁹ Vgl. OTTO PÄCHT, *van Eyck*, München 1989, S. 108–113.
- ²⁰ JURA BRÜSCHWEILER (vgl. Anm. 18), S. 8/106.
- ²¹ «Ich interessiere mich nicht für die eigene Person als Gegenstand eines Bildes», eher für andere Menschen, vor allem weibliche, noch mehr jedoch für andere Erscheinungen.» Gustav Klimt, zitiert nach: CHRISTIAN BRANDSTÄTTER, *Schöne jüdische Jour-Damen*, in: Gustav Klimt, Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 11. September–13. Dezember 1992, S. 325.
- ²² Vgl. UWE M. SCHNEEDE, *Selbstprüfungen in schwierigen Jahren*, Katalog zur Ausstellung Edvard Munch, Kunstverein in Hamburg, 8. Dezember 1984–3. Februar 1985, S. 71.
- ²³ Edvard Munch, zitiert nach BS, Katalog zur Ausstellung Edvard Munch, Essen/Zürich 1987/88, Kat. Nr. 112.
- ²⁴ Zitiert nach JURA BRÜSCHWEILER (vgl. Anm. 6), S. 85.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–3, 6–8, 11: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.
 Abb. 4, 5, 9, 12, 13: Munch-Museum, Oslo.
 Abb. 10: Staatsgalerie, Stuttgart.

ZUSAMMENFASSUNG

Biographische Parallelen und ein ähnlicher künstlerischer, zum symbolistischen Ausdruck tendierender Ansatz machen Hodler und Munch zum klassischen Vergleichspaar in der kunstgeschichtlichen Rezeption. Als Porträtmaler schufen beide Männer-, Frauen- und Selbstbildnisse. In der Gegenüberstellung der einzelnen Werke brechen aber auch Unterschiede auf, die auf eine je andere künstlerische Auffassung und Haltung zur Zeit schliessen lassen: Hodler leitete den Massstab für sein eigenes Bildgesetz ab aus seiner Verankerung in der heimatlichen Tradition und aus seiner affirmativen Auseinandersetzung mit der Kunst vergangener Epochen. Das Prinzip des Parallelismus steht für Hodlers Streben nach Harmonie, das auch seine Porträts charakterisiert: In diesen versuchte er die geschlossene Persönlichkeitsstruktur des Modells zu erfassen. Munch dagegen misstraute – in Übereinstimmung mit der Skepsis seiner Zeit – allen überkommenen Werten. Seine Vorstellung vom intakten Menschenbild war gebrochen und dementsprechend auch seine direkte Beziehung zum Modell. Während Hodler sein Gegenüber gerne nah an den Bildrand holte, hielt Munch es sich auf Distanz. Besonders in den späten Selbstbildnissen findet Munch zu einer reduzierten Chiffrensprache, die, losgelöst vom äusseren Erscheinungsbild, Trägerin psychischer Erregungszustände wird.

RÉSUMÉ

Des parallèles biographiques et un point de départ artistique semblable tendant vers l'expression symboliste font de Hodler et de Munch un couple de comparaison classique dans la réception historique de l'art. Les deux peintres ont créé des portraits d'homme, de femmes de même que des autoportraits. La comparaison de leurs œuvres révèle cependant des différences dans leur conception artistique et leur attitude vis-à-vis de leur époque. La règle de la loi picturale de *Hodler* découlait de son enracinement dans la tradition du pays et de son analyse positive des œuvres d'art des époques passées. Le principe du parallélisme est chez lui le signe de son aspiration à l'harmonie qui se trouve également dans ses portraits, où il essaie de saisir l'ensemble de la structure du personnage de son modèle. *Munch* par contre se méfiait de toutes les valeurs traditionnelles, en accord avec le scepticisme de son époque. Sa conception de l'image de l'homme intact était brisée, telle était par conséquent la relation directe avec son modèle. Tandis que Hodler situait son vis-à-vis volontiers près du bord du tableau, Munch se tenait à distance. Surtout dans les autoportraits vers la fin de sa vie, il utilise un langage chiffré réduit qui devient porteur d'un état d'excitation psychique, séparé de toute image extérieure.

RIASSUNTO

Parallelismi biografici e un approccio tendente all'espressionismo simbolista fanno sì che Hodler e Munch vengano percepiti nella storia dell'arte come una classica coppia messa a confronto. Ambedue furono ritrattisti e dipinsero uomini, donne e autoritratti. Confrontando le singole opere si denotano però anche delle diffe-

renze che lasciano dedurre che i due avessero una concezione artistica e un atteggiamento verso la propria epoca divergenti. *Hodler* ricava il metro di valutazione delle sue concezioni pittoriche dal suo radicamento nella tradizione del suo paese e dalla sua riflessione affermativa sull'arte di epoche remote. Il principio del parallelismo di Hodler testimonia la sua ricerca dell'armonia che caratterizza anche i suoi ritratti, nei quali tentava di catturare la struttura personale integrale del suo modello. *Munch*, invece, diffidava – in sintonia con lo scetticismo della sua epoca – di ogni valore tramandato. La sua visione dell'uomo integro era andata in frantumi e, di conseguenza, era andato in frantumi anche il suo rapporto diretto con il modello. Mentre Hodler avanzava volentieri la sua controparte in primo piano, Munch la collocava sullo sfondo. Munch trova soprattutto negli autoritratti eseguiti in epoca matura un linguaggio cifrato che, slegato da ogni apparenza esterna, veicolerà l'alterazione dello stato psichico.

SUMMARY

Biographical parallels and a similar artistic approach to the use of symbolism make Hodler and Munch a classical pair for art historical comparison. As portrait painters they both created likenesses of men, women, and themselves. A juxtaposition of specific works, however, reveals distinctions that indicate divergent artistic approaches and attitudes. The standards *Hodler* set for himself were deeply rooted in native traditions and in an affirmative approach to art of ages past. The principle of parallelism stands for the quest for harmony that also characterizes Hodler's portraits, where he sought to capture the self-contained personality of his subject. By contrast, *Munch* – in keeping with his times – was sceptical of values that had been handed down over the ages. His idea of the intact human image was broken and therefore the direct relationship to his models as well. While Hodler pulled his subjects up close to the edge of the canvas, Munch kept his distance. A highly reduced and coded idiom, particularly in Munch's late self-portraits, speaks of emotional extremes that are detached from external appearance.