

Hodler in seinen Bildern : Selbstbildnisse und Künstlerrollen

Autor(en): **Bätschmann, Oskar**

Objekttyp: **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-169432>

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.

Hodler in seinen Bildern. Selbstbildnisse und Künstlerrollen

von OSKAR BÄTSCHMANN



Abb. 1 Der Zornige, von Ferdinand Hodler, 1881. Öl auf Leinwand, 72 × 52 cm. Bern, Kunstmuseum.

1. Blick zurück im Zorn: Hodlers Selbstporträt von 1881

Im Selbstbildnis *Der Zornige* (Abb. 1) von 1881 zeigt sich der Maler in Halbfigur, der über seine rechte Schulter zurückblickt auf den Betrachter. Seine Augenbrauen sind zusammengezogen, senkrechte Falten graben sich über der Nase in die Stirne. Das eine Auge blickt gross und dunkel aus dem beleuchteten Teil des Gesichts, das andere verharrt finster im Halbschatten. Ein Ende des Schnurrbarts fällt nach unten, das andere zeichnet sich waagrecht vor



Abb. 2 Selbstbildnis, von Anthonis van Dyck. Kupferstich in: *Principum Virorum Doctorum, Pictorum [...]*, Faksimileausgabe, Venedig 1878, Frontispiz. Bern PB.

dem dunklen Hintergrund ab. In den Händen hält Hodler eine Zeitung. Jura Brüscheiler hat das Bild als Ausdruck des Zorns über eine ungünstige Kritik im «Genevois» interpretiert und damit zum Dokument einer spontanen Reaktion und zur Darstellung einer emotionalen Szene erklärt: Hodler liest den «Genevois», wird zornig und malt sich mit diesem Ausdruck und dem Grund der Empörung.¹

Im Frühjahr 1881 wurde das Werk im Pariser Salon unter dem Titel *L'insensé*, im September des gleichen Jahres in Genf mit der Bezeichnung *Le Furieux* ausgestellt.² Die Veränderung des Titels müsste stutzig machen: In Paris präsen-

tierte Hodler das Bild mit einer Bezeichnung, die auf einen zerrütteten Geisteszustand hinweist – der Kommentar der «Gazette de Lausanne» war entsprechend knapp: «C'est le portrait d'un fou.» In Genf trug das Bild eine Bezeichnung, die sich auf die lokale Situation beziehen liess. Die Anpassung des Titels an die unterschiedlichen Kontexte führt direkt zu den Problemen von Selbstäusserung, Inszenierung und Attitüde.

Im Zusammenhang mit Hodlers Selbstdarstellung von 1881 hat Brüscheiler auf Courbets frühes Selbstbildnis *Le désespéré* von etwa 1843 hingewiesen, das 1876 in einer Genfer Galerie ausgestellt war.³ Möglicherweise wurde durch dieses Bild Hodlers Auffassung von der Gefährdung des Künstlers verstärkt und das Verlangen geweckt, dem Publikum die Situation unmittelbar vor Augen zu führen und es mit der emotionalen Reaktion zu erschrecken. Allerdings eröffnen Rückenfigur, Blick über die Schulter und Gesichtsausdruck für den Zornigen weitere und präzisere Zusammenhänge. In den «Icones Principum Virorum», der Sammlung von Bildnissen berühmter Zeitgenossen, stellte Anthonis van Dyck zweimal sich selbst als Rückenfigur mit gewendetem Kopf dar. Die eine Darstellung wurde für das Titelblatt ergänzt zu einer Büste auf einem Sockel. Die andere Abbildung, eine Radierung von Lucas Vorstermann, zeigt den Künstler, behängt mit einer schweren goldenen Kette, wie er sich den Mantel über sein kostbares Gewand zieht. Die Inschrift nennt die Nobilitierung und den Rang des Dargestellten als Hofmaler Karls I. von Grossbritannien (Abb. 2). Van Dycks «Icones» wurden zwischen 1636 und 1645 erstmals publiziert und verschiedentlich neu aufgelegt. 1878 kam in Venedig eine Faksimileausgabe heraus.⁴ Die «Icones» enthalten ein einziges weiteres Porträt einer Rückenfigur mit zurückgewendetem Kopf, das Bildnis des Prinzen Albert von AreMBERG.⁵ Die Rückenfigur mit gewendetem Kopf wurde zur charakteristischen Darstellung van Dycks. Für die Illustration der Vita van Dycks in Jean-Baptiste Descamps' «Vie des peintres flamands, allemands et hollandais» von 1753 zeichnete Charles Eisen das Kopfstück (Abb. 3) zur Vita van Dycks nach der zweiten Selbstdarstellung in den «Icones».⁶ Eine frühe Übernahme des Schemas, das mit van Dycks radiereten Bildnissen als Rückenfigur verbreitet wurde, belegt das *Selbstbildnis mit Palette* (Abb. 4) von Joseph Werner, das der junge Maler vermutlich noch vor der Abreise nach Rom 1654 im Atelier von Matthäus Merian d.J. in Frankfurt geschaffen hat. Der etwa siebzehnjährige Künstler nützte das Bildnis des berühmten Hofmalers für die Attitüde des Stolzes und für den Ausdruck des hohen Selbstbewusstseins. In Rom kam Werner 1662 auf diese Art der Selbstdarstellung zurück, erhöhte aber seinen sozialen Anspruch, indem er sich ähnlich wie van Dyck mit einem kostbaren Gewand ausstattete.⁷

Eine höchst amüsante Demaskierung der Attitüde des ambitiösen Malers leistete Grandville 1844 im zweiten Band der «Scènes de la vie privée et publique des animaux» mit einer Illustration (Abb. 5) zum Aufsatz «Topaze, peintre de portraits» von Louis Viardot. Topaze ist ein Affe, der



Abb. 3 Titelvignette zu Antoine van Dyck, von Charles Eisen. Radierung in: Jean Baptiste Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Paris 1753, Bd. 2, p. 8. Zürich, Zentralbibliothek.

im Dienst eines Künstlers war, mit Farben spielte und dann zur eigenen Karriere ansetzte, indem er die Attitüde des berühmten van Dyck nachäffte. Viardots Text, der als Übersetzung aus dem Spanischen maskiert ist, führt den hoffnungsvollen Beginn so aus: «Voilà Topaze devenu rapin. Aussitôt il rejeta et roula sur ses épaules tous les crins



Abb. 4 Selbstbildnis mit Palette, von Joseph Werner. Öl auf Leinwand, 96,3 × 76,9 cm. Bern, Kunstmuseum.

de sa tête, comme la chevelure poudrée d'un curé de campagne; il ajusta ses poils du menton en barbe de boue, il se coiffa d'un chapeau à larges bords et à forme pointue; il s'habilla d'une redingote en justaucorps, sur laquelle retombait en fraise son col de chemise; enfin il se donna autant que possible l'air d'un portrait de Van Dyck; puis, son carton sous le bras et sa boîte de couleurs à la main, il se mit à fréquenter les écoles.» Topaze, der seinen Namen von Voltaires «Candide» entlehnt hat, wirft sich als gescheiterter Künstler auf die Porträtphotographie, erzielt unerhörte Erfolge und kommt zu grosser Reputation, findet aber ein tragisches Ende durch den Herrscher eines südamerikanischen Elefantenkönigreiches, der höchst ungnädig auf die verkleinerte Wiedergabe seiner enormen Masse durch die Daguerreotypie reagiert.⁸



Puis, son carton sous le bras et sa boîte de couleurs à la main
il se mit à fréquenter les écoles.
Voilà TOPAZE devenu Rapin.

Abb. 5 Topaze devenu Rapin, von Grandville, in: *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris 1844, Bd. 2, neben p. 149. Bern, Institut für Kunstgeschichte.

Für den *Zornigen* von 1881 könnte Hodler von der Selbstdarstellung van Dycks ausgegangen sein.⁹ Allerdings interpretierte Hodler die Vorlage völlig um, indem er sich eine einfache Kleidung und den Ausdruck des Zorns gab. Anders als bei van Dyck geht es nicht um eine zugleich spontane wie hoheitsvolle Zuwendung, die dem Betrachter die Bedeutung des Dargestellten aufzudrängen sucht, indem sie ihn herabsetzt.

Über den Gesichtsausdruck erschliessen sich weitere Zusammenhänge. 1872 publizierte Charles Darwin seine grosse Abhandlung über den Ausdruck der Gemütsbewegungen bei Menschen und Tieren, «*The Expression of the Emotions in Man and Animals*». Im gleichen Jahr erschien die deutsche Übersetzung in Stuttgart. Die seelischen Zustände Zorn und Indignation definierte Darwin als graduelle Minderungen der Wut: «Anstatt der wahnsinnigen Gebärde der äussersten Wuth wirft sich ein indignierter Mensch unbewusst in eine Stellung, bereit zum Angriffe oder zum Niederschlagen seines Gegners, den er vielleicht vom Kopf zu Fuss mit trotziger Herausforderung abmisst.»¹⁰ Die Indignation illustrierte Darwin mit den Photographien einer Frau und eines Kindes, die über die Schulter nach rückwärts hinab oder hinaufblicken und weitere Zeichen



Abb. 6 Illustration zu Wut, Zorn und Indignation, in: Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animal*, London 1872, Tf. IV. Santa Monica, Getty Center.

des Zorns tragen (Abb. 6). Darwin behauptete, dass jedermann unwillkürlich für diesen Ausdruck eine solche Stellung einnehme, und empfahl die Simulation vor dem Spiegel zur Kontrolle.

Die Kodifikation der Affekte, die Charles Lebrun im 17. Jahrhundert der Académie Royale de Peinture et de Sculpture vorlegte und die in zahlreichen Publikationen für den Unterricht der Künstler verbreitet wurde, konnte Darwin nicht entgangen sein.¹¹ Lebruns Beschreibungen und Darstellungen der Affekte wurden in den Illustrationen zum Artikel «Dessein» in der Encyclopédie von Diderot und d'Alembert und durch die von Panckoucke veranstalteten Ausgabe «Encyclopédie méthodique. Beaux Arts» von 1788 noch einmal verbreitet. Die Figur 2 der Tafel XXVI (Abb. 7) zeigt «colère», der beschreibende Text nennt die entsprechenden Kennzeichen: «Les yeux deviennes rouges et enflammés, la prunelle égarée & étincelante, les sourcils tantôt abbattus, tantôt élevés également, le front très-ridé, des plis entre les yeux, les narines ouvertes & élargies, les lèvres se pressant l'une contre l'autre, l'inférieure surmontant la supérieure, laisse les coins de la bouche un peu ouverts, formant un ris cruel & dédaigneux.»¹² Wilhelm von Kaulbach hat unter Benützung

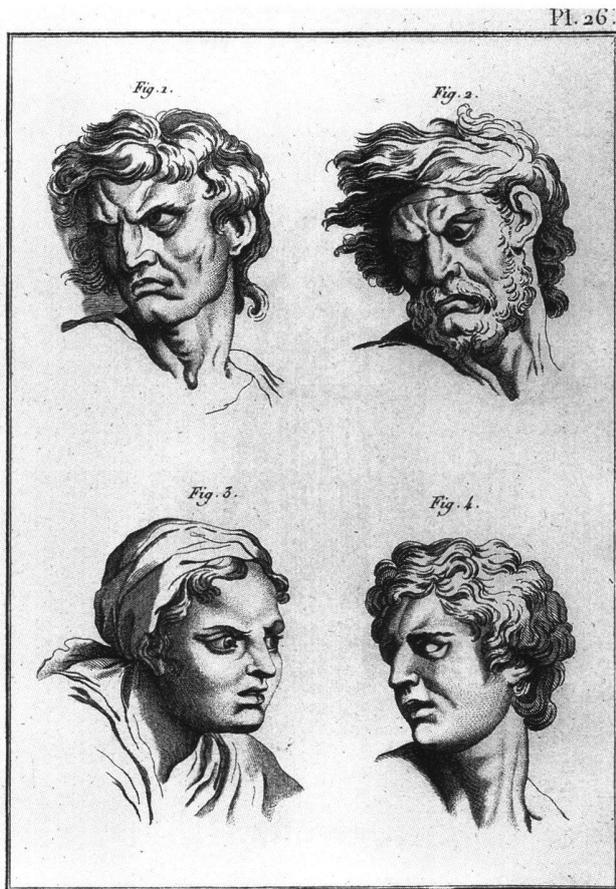


Abb. 7 Die Leidenschaften Hass, Zorn, Verlangen und Schmerz, nach Charles Lebrun. Radierung in: Encyclopédie Méthodique. Beaux Arts, Paris 1788, Bd. 3, Tf. 26, Bern PB.

solcher Schemata in einem frühen *Selbstbildnis* (Abb. 8) von 1828 mit dem zornigen Ausdruck experimentiert und die vorgegebene Wendung des Kopfes verstärkt zu einem Blick zurück im Zorn.¹³ In der Lithographie von 1849 *Un français peint par lui-même* (Abb. 9) zeigte Honoré Daumier die Entstehung einer solchen physiognomischen Attitüde mit zurückgewandtem Kopf. Daumier macht die Inszenierung lächerlich, indem er den Maler verdreifacht, der als Dandy gekleidet ist.¹⁴ An wen die zornige Attitüde adressiert ist, dürfte leicht zu erraten sein: die Jury oder das Publikum des nächsten Salon.

Der Blick über die Schulter nach rückwärts ist nicht nur für die Zornesdarstellung typisch. Cesare Ripa brauchte die Wendung nach rückwärts in der «Iconologia» zur Kennzeichnung der «Historia».¹⁵ Hodler nahm in seine Darstellung der Genfer Escalade für die Taverne du Crocodile, 1886, die Figur eines sitzenden Historikers mit der charakteristischen Wendung des Kopfes auf (Abb. 10). Das Gegenstück zum Historiker ist der Philosoph, der dumpf

vor sich hin brütet. In einen dunklen Mantel gehüllt, sitzt der Historiker in geduckter Stellung auf dem Boden, hält die Feder in der Hand und blickt über die Schulter zurück. Sein Gesichtsausdruck ist furchtsame Aufmerksamkeit. Zum dargestellten Geschehen, der erfolgreichen Verteidigung Genfs und dem alljährlichen Volksfest, bilden der halbnackte Historiker und der brütende Philosoph die Kontrapunkte. Dem Historiker hat Hodler die eigenen Gesichtszüge gegeben.¹⁶

2. Selbstbildnisse als kunstgeschichtlicher Gegenstand

Hodlers *Der Zornige* wurde von Hans Mühlestein und Georg Schmidt 1942 als Dokument des ersten Ausbruchs der Extraversion gewertet, das von einem «fanatischen Willen der Selbstbestätigung erfüllt» sei, während die Autoren im kurz zuvor entstandenen *Selbstbildnis* (Abb. 11) von 1879, das sich heute im Genfer Musée d'art et d'histoire befindet, einen «erschütternd weltverlorenen Ausdruck» konstatierten. Mit dem *Zornigen* von 1881 und dem *Selbstbildnis* von 1879 liessen die beiden Autoren den zentralen Konflikt Hodlers zwischen «Realismus» und «Idealismus» der achtziger Jahre beginnen. Das nach 1889 entstandene Werk ordneten sie dem endemisch sich ausbreitenden

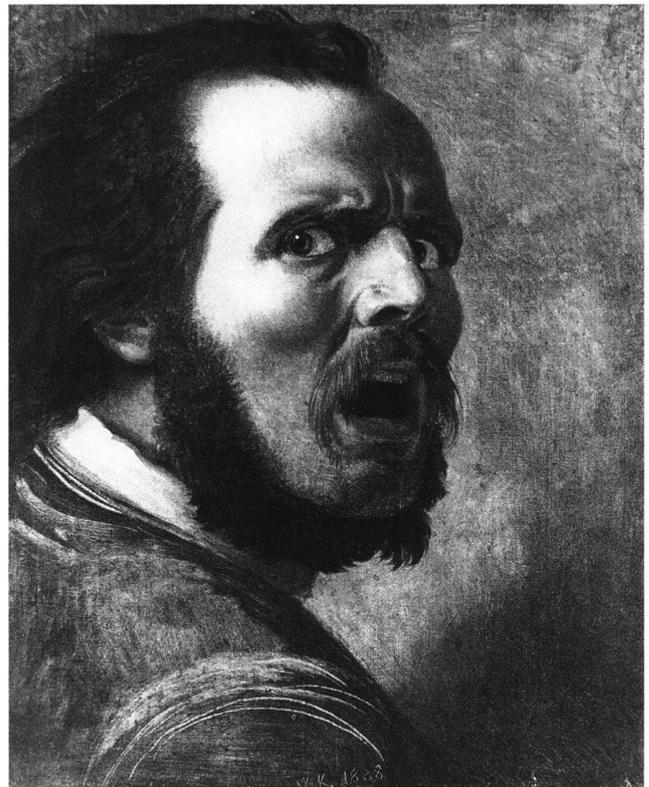


Abb. 8 Selbstbildnis mit dem Ausdruck des Zorns, von Wilhelm von Kaulbach, 1828. Öl auf Leinwand, 37,5 × 31,5 cm. Arolsen, Kaulbachmuseum.

Idealismus zu, den sie in zwei Arten der Flucht aufspalten: die Extraversion, das übertrieben Physische und Aggressive (Maskuline), und die Introversion, das übertrieben Psychische (Feminine). Die eine Art führt letztlich in den Krieg, die andere in die psychiatrische Klinik. Hodler als Individuum widerspiegelt nach dieser Auffassung die problematische Situation Europas am Ende des 19. Jahrhunderts. Mühlestein und Schmidt werteten den realistischen Hodler als den bedeutenden Künstler, den späten, idealistischen, als den menschlich und künstlerisch von Erfolg, Geld und der «Gesellschaft» korrumpierten.¹⁷ Die Bilder wurden von Mühlestein/Schmidt mit den sozialen Bedingungen und den biographischen Umständen verknüpft und als Dokumente des psychischen Zustandes des Künstlers, seines Verhaltens und seiner Krisen gewertet. Als primitive Ursache ermittelten sie die kleinbürgerliche Herkunft, die zu Minderwertigkeitsgefühlen und pessimistischer Grundstimmung oder zur Kompensation in Ausbrüchen führte. Die Werke und insbesondere die Selbstdarstellungen müssen die Diagnose bestätigen, indem sie derartige Konstellationen «ausdrücken». Wenn zwischen dem unmittelbaren und echten Ausdruck und der berechneten Wirkung unterschieden wird, kann das Zirkelverfahren für die Wertung herangezogen werden: «Der <Zornige> von 1881 gar, der in der Haltung dem Geschichtsschreiber nahe verwandt ist, wirkt neben ihm wie eine einzige Phrase!»¹⁸

Das Selbstbildnis wurde als Spezies des Porträts erstaunlich spät beachtet. Johann Georg Sulzer erwähnte im Artikel «Portrait» seiner «Allgemeinen Theorie der Schönen Künste» von 1774 das Selbstbildnis nicht. Die «Encyclopédie Méthodique» von 1788 verweist weder im Artikel «Portrait» auf Selbstbildnisse, noch führt sie einen Artikel «Autoportrait» auf.¹⁹ Wohl wurden die Selbstporträts der Künstler ausgestellt, in den Uffizien gesammelt und ausgiebig für die Künstlerbildnisse in der Kunstliteratur genutzt. Giorgio Vasari lieferte 1568 mit der zweiten Auflage der «Vite» das Muster, dem unzählige Autoren folgten wie Joachim von Sandrart, Jean-Baptiste Descamps und Johann Caspar Füssli. Die Selbstporträts wurden zwar als Dokumente in Anspruch genommen, doch nicht als eigene Spezies gewertet.²⁰ Stichproben in der Kunstliteratur des 19. Jahrhunderts können die noch lange bestehende Einschätzung bestätigen. Zum Beispiel erwähnen Franz Kugler und Jacob Burckhardt in der Geschichte der Malerei von 1847 zwar die Selbstbildnisse von Rembrandt, doch werden sie keineswegs speziell herausgehoben, obwohl die Autoren das Persönliche von Rembrandts Kunstziel vor allem an Porträts definieren: «[Rembrandt] wollte nur die innere Stimmung seines Gemüthes, das dunkle Gefühl träumerischer Kraft, verhaltener Leidenschaft, eines, wenn man will, plepejischen Trotzes zur Erscheinung bringen, und er hat hierin in der That das Ausserordentliche geleistet.»²¹ In Burckhardts Artikel über Rembrandt in der Real-Encyclopädie von 1847 wird die grosse Zahl der Selbstbildnisse erwähnt und vom Tadel der Inkorrektheit der Zeichnung ausgenommen. Im akademischen Vortrag von

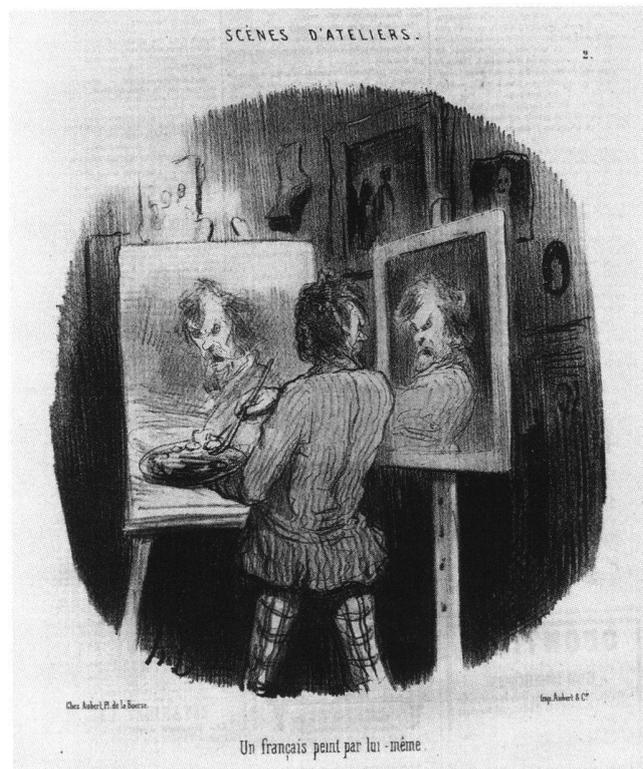


Abb. 9 Un français peint par lui-même, von Honoré Daumier, 1849. Lithographie, 23,1 × 21,6 cm. Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.

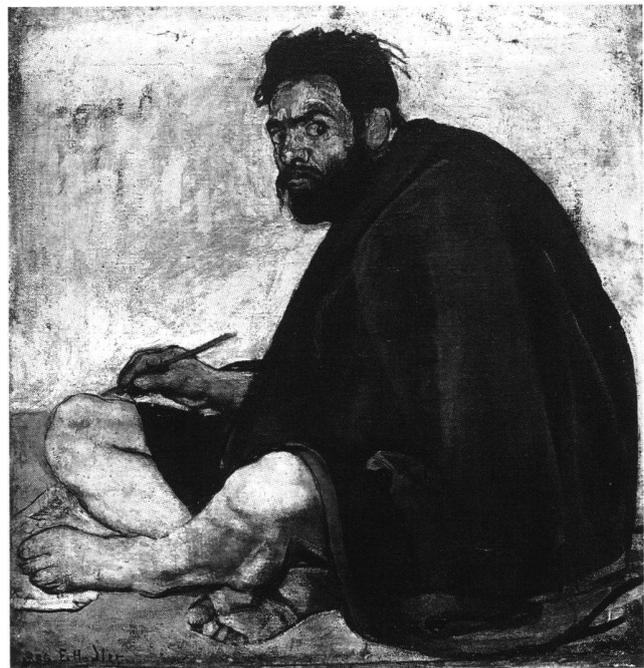


Abb. 10 Der Geschichtsschreiber, von Ferdinand Hodler, 1886/87. Öl auf Leinwand, 63 × 60,5 cm. Küsnacht, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte.

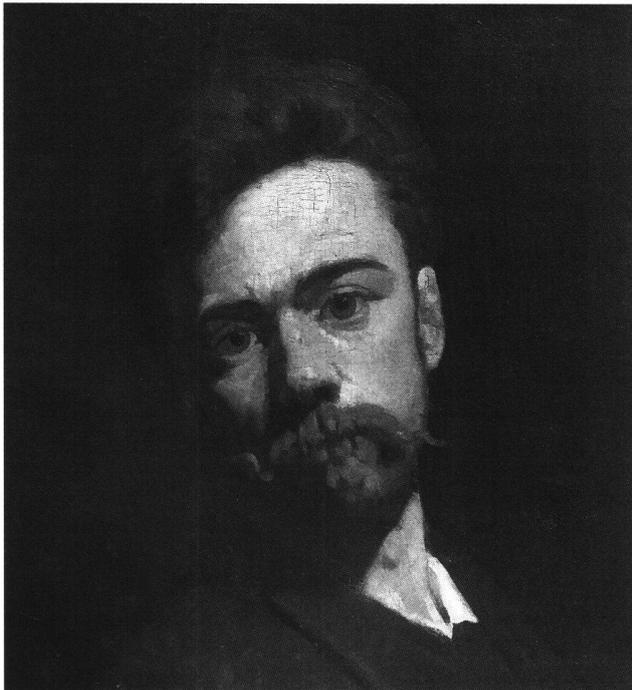


Abb. 11 Selbstbildnis, von Ferdinand Hodler, 1879. Öl auf Leinwand, 57 × 44 cm. Genf, Musée d'art et d'histoire.

1877 ging Burckhardt näher auf die grosse Zahl von Rembrandts Selbstbildnissen ein, besorgte aber eine ungünstige Auswirkung dieser andauernden Übung: «Es lässt sich darüber streiten, ob diese beständige Prüfung der eigenen Züge mit Hilfe des Spiegels im ganzen günstig auf ihn eingewirkt habe; vielleicht stammt das merkwürdige Zwinkern der Augen, das nicht nur mehreren seiner Selbstporträts, sondern hie und da auch andern Köpfen einen so fatalen Ausdruck verleiht, von dieser einseitigen Beschäftigung her.»²² Diese negative Wertung, die vielleicht ironisch gemeint war, wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgehoben. 1902 wies Carl Neumann in seiner umfangreichen Rembrandt-Monographie auf die ausserordentliche Zahl der Selbstbildnisse und auf die unterschiedlichen Auswertungsmöglichkeiten hin: «Aneinandergereiht bilden sie eine Art Selbstbiographie, die man mit den merkwürdigsten Erscheinungen dieser Gattung [...] vergleichen könnte. Bei der rein künstlerischen Gesinnung, in der Rembrandt sich selbst malte, haben sie den Wert unbefangener Zeugnisse [...]»²³

Worauf sich die ironische Bemerkung von Jacob Burckhardt beziehen könnte, ist völlig unklar – vielleicht war sie als Warnung nach München an den früheren Freund Arnold Böcklin gedacht, der schon mehrere Selbstbildnisse der Öffentlichkeit vorgelegt hatte. Darunter waren das melodramatische mit dem fiedelnden Tod von 1872 und das hoheitsvolle von 1873, das den Künstler als sinnenden Träumer auszeichnete mit Säule und Lorbeer.²⁴ An Böcklins *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* (Abb. 12) nahm die Böck-

lin-Gemeinde bereits während des Entstehens lebhaften Anteil, und die öffentliche Präsentation des Bildes liess das Ansehen des Malers und den Wert seiner Bilder ungemein steigen.²⁵ Alle Indizien weisen darauf hin, dass dem Publikum ein Künstler-Image vorgestellt wurde, das genau auf die Erwartung passte, ein Künstler habe in der Begegnung mit sich die tiefsten Einsichten und also sei ein Selbstbildnis, insbesondere wenn es einen nachdenklichen Eindruck macht, die authentischste der Äusserungen des Künstlers.

Nach dem Ankauf des berühmten Selbstbildnisses durch die Berliner Nationalgalerie veröffentlichte Ferdinand Laban in der Zeitschrift «Pan» 1898 einen Aufsatz, den Hugo von Tschudi «gedankenvoll» nannte. Der tiefste Gedanke Labans galt dem Ausdruck des Böcklinschen Genies in zwei Zuständen im gleichen Bild: «Nicht nur die gesammelte Kraft, das produktive Vermögen des Dargestellten, seine Genialität *potentia*, sondern recht eigentlich auch die Betätigung dieser Begabung, der Augenblick der Inspiration, des Vorgangs des Schaffens, die Genialität *actu*» seien hier ausgedrückt.²⁶

Künstler und Publikum haben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gemeinsam die Selbstbildnisse zu einer Spezies mit besonderen Qualitäten befördert, die der Ausnahmestellung entsprach, die dem Künstler in der Gesell-

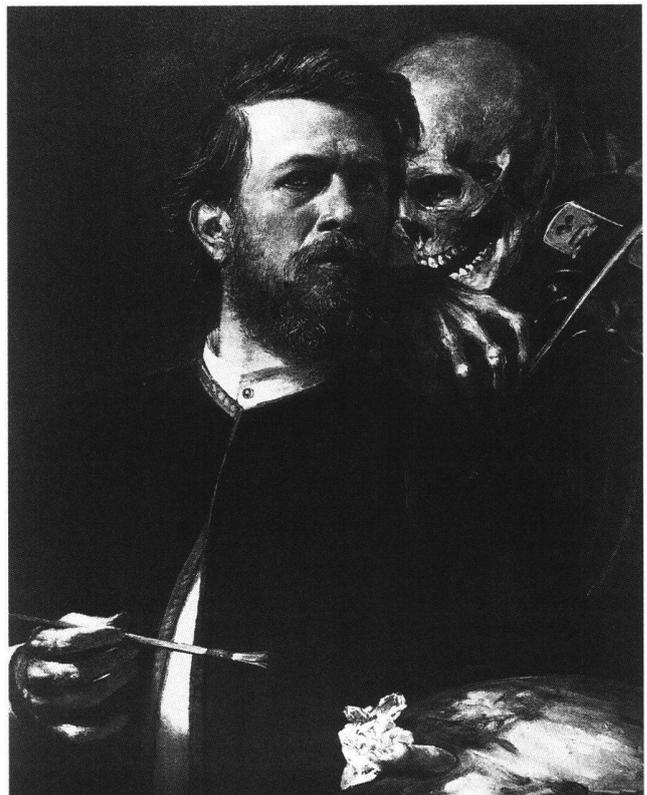


Abb. 12 Selbstbildnis mit fiedelndem Tod, von Arnold Böcklin, 1872, in: Arnold Böcklin. Eine Auswahl der hervorragendsten Werke in Photogravüren, München o.J., Tf. 1. Bern, Institut für Kunstgeschichte.

schaft eingeräumt wurde. Eine erste umfangreichere Bearbeitung des Problems lieferte 1908 Wilhelm Waetzoldt, ein Schüler Wölfflins, im Rahmen einer Analyse des Porträts, die zwischen Psychologie und Kunstgeschichte situiert ist. Das umfangreichste Kapitel dieser Untersuchung beschäftigt sich mit der «Psychologie der Selbstdarstellung».²⁷ Waetzoldt begründet die Sonderstellung des Selbstporträts mit der Motivation des Künstlers und dem Interesse des Betrachters. Zwei Voraussetzungen werden postuliert: Erstens soll das Selbstbildnis, da es einem Selbstauftrag entspreche, aus einem «innern Bedürfnis» des Künstlers hervorgehen. Zweitens ist für den Betrachter jedes Selbstbildnis ein Bekenntnis, «eine intime monologische Offenbarung der Persönlichkeit».²⁸ Reihen von Selbstbildnissen sollen über die biographische und physiognomische Entwicklung hinaus den Weg des Genies zeigen wie zum Beispiel bei Rembrandt, und schliesslich können diese Werke die soziale Selbstbeurteilung des Künstlers dokumentieren. Für die Auswertung von Selbstbildnisreihen als Entwicklungsroman bezog sich Waetzoldt auf Reynolds, Goya und Böcklin. Waetzoldt versuchte, Böcklins *Selbstbildnis* von 1872 gegen den Angriff von Meier-Graefe in Schutz zu nehmen, indem er das Bild als Ausdruck eines Künstlers beschrieb, der sich noch nicht gefunden habe: «Das Genie ist im Erwachen, und halb Staunen, halb Wehmut liegt in den Augen.»²⁹

Mit Waetzoldts Zusammenfassung der wissenschaftlichen und populären Interessen wurde die kunstgeschichtliche Bearbeitung von Selbstbildnissen auf lange Zeit festgelegt. Bestätigt, statt untersucht wurden schwerwiegende Entscheidungen: Selbstoffenbarung und künstlerisches Bekenntnis, Entwicklungsdokument, Unverstelltheit. Damit diene die Beschäftigung mit den Selbstbildnissen im wesentlichen als Fortsetzung des Künstlerkults. Wie dem Kunstpublikum diese Auffassungen nahegebracht wurden, kann mit einem kurzen Zitat aus einer Broschüre aufgezeigt werden, die nach der Ausstellung des Winterthurer Kunstvereins von 1918 erschien: «Über die künstlerische Bedeutung von Selbstbildnissen sind hier nicht viele Worte zu verlieren; frei vom gelindesten Druck eines Auftraggebers schafft der Künstler und offenbart sich. Selbst solche, die nicht ersten Ranges sind, und von denen uns andere Werke gleichgültig lassen würden, wirken im Selbstporträt meist noch interessant.»³⁰

Von Selbstbildnissen wurde geglaubt, sie gingen aus künstlerischer Freiheit hervor, würden einer Zwiesprache des Genies mit sich selbst entsprechen, seien deshalb Kunst in höchster Authentizität und unmittelbarer Schlüssel zur Psyche des Künstlers. Verblüffend an dieser Mystifizierung ist, dass sie auf- und ausgebaut wurde, als die Entfremdung zwischen Künstlern und Publikum längst zur allgemeinen Erfahrung geworden war. Völlig ausgespart blieb überall die Problematik, die sich aus den Aufträgen für Selbstbildnisse und den Selbstporträts als Ausstellungsstücken ergeben müsste.

Die Bewertung der Selbstbildnisse muss sich dann ändern, wenn das Problem der Adressaten, des Publikums

und der Ausstellung einbezogen wird. Damit muss die Präsentation des Künstlers eingerechnet und gegen die Annahme einer «Zwiesprache» gestellt werden. Rollen, Vorbilder oder Muster, die ein Künstler benutzte, können sowohl als künstlerisches Bekenntnis dienen wie die Präsentation des Kunstziels mit dem Porträt verstärken. Böcklins *Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod* von 1872 oder Hodlers *Zorniger* von 1881 gingen aus der Kombination verschiedener Vorlagen hervor und bezogen diese in eine Situation oder eine Allegorie des Künstlers ein. Beide Bilder waren von Anfang an an die Öffentlichkeit gerichtet und hatten den Auftrag, eine festgelegte Wirkung zu erzielen und ein bestimmtes Künstlerbild zu vermitteln. Mit der Entdeckung von Schemata und Adressaten der Künstlerbilder oder Kunstprogramme werden der einsame Dialog mit sich selbst und die authentische Äusserung demystifiziert. Fragwürdig wird auch die Unterscheidung zwischen «echter» und «unechter» (oder inszenierter) Selbstdarstellung, die auf die belastete Scheidung zwischen «wahren» und andern Künstlern zurückgeht. Friedrich Nietzsche aktualisierte 1881 in der «Morgenröthe» im Blick auf Richard Wagner diese Entgegensetzung für die moralistische Unterscheidung zwischen «unschuldiger» und «schuldiger» Kunst. Meier-Graefe konnte dies 1905 polemisch nutzen und Böcklin wie der deutschen Malerei insgesamt «Schauspielerei» vorwerfen.³¹

Das Problem der Attitüde oder Rolle war einem Maler wie René Auberjonois durchaus bewusst. In einem Brief an den Sammler und Kunsthistoriker Hans Graber von 1916 äusserte er sich über seine moralische Verpflichtung beim Malen eines Selbstbildnisses. Auberjonois beschrieb seine angestrenzte Suche nach der Überlistung der unwillkürlichen Attitüde, die von der zerquälten Oberfläche des Bildes bezeugt wird: «Cette confrontation de l'artiste devant un miroir provoque trop souvent un défi – le désir d'une attitude – et j'ai cherché à me rencontrer ... simplement. J'ai cherché mon équilibre ds. un cadre – et c'est là qu'il y a de meilleur ds. la toile. J'ai cherché tout cela au détriment de la facture qui est peinée comme vous le dites, surtout ds. la figure.» Im gleichen Brief äusserte sich Auberjonois über die harte Erfahrung der Selbstdarstellung und konfrontierte sie mit dem gefälligeren Mythos von Narziss: «C'est une rude épreuve que ce dialogue silencieux qu'est une peinture de soi-même. L'histoire de Narcisse qui se penche sur une source était plus jolie évidemment.»³²

Die Problematik der Selbstbildnisse ist in den letzten Jahrzehnten umfassender bearbeitet worden als zuvor. Insbesondere wurde man auf die Muster und die Imagefunktion aufmerksam und revidierte von diesen Ansätzen aus die Untersuchung der Selbstbildnisse, ohne schon einen durchgehenden Standard zu erreichen.³³

3. Sendung und Apotheose

Ein Jahr nach dem *Zornigen* begann Hodler mit einem für seine Verhältnisse riesigen Bild, dem *Schwingerumzug I*

(Abb.13). Dem Bild liegt weder ein Auftrag zugrunde, noch entstand es für einen Wettbewerb. Es handelt sich um ein typisches Ausstellungsbild, und möglicherweise ist es das erste von Hodler gefertigte Werk, das alle Merkmale dieser Gattung besitzt. Dazu zählen das auffällig grosse Format, das auf allgemeines und breites Interesse berechnete Thema und die Ausrichtung der Bildgestaltung auf die Rezeption durch das Publikum.

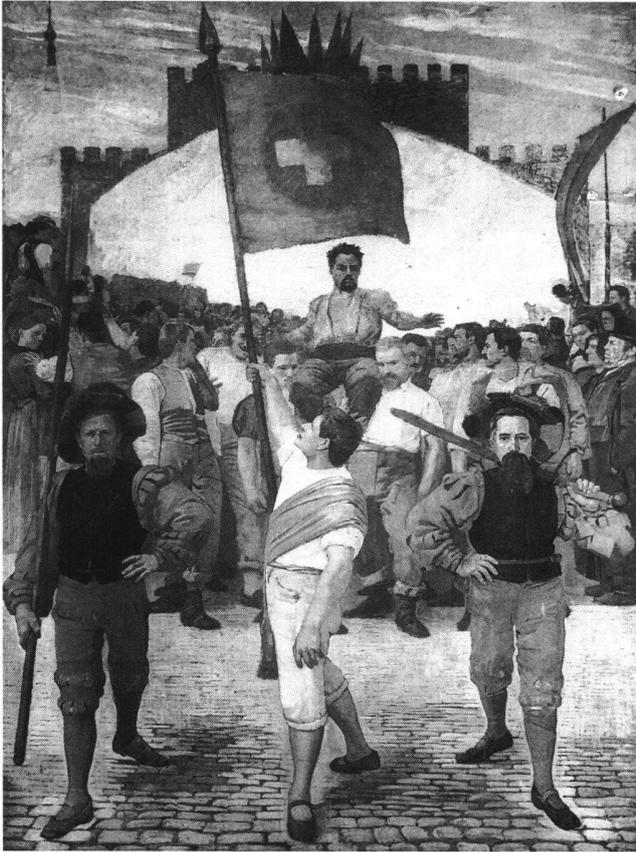


Abb. 13 Schwingerumzug I, von Ferdinand Hodler, 1882. Öl auf Leinwand, 365 × 275 cm. Bern, Rathaus, Leihgabe des Kunstmuseums Bern.

Mit einem patriotischen Thema, dem *Turnerbankett* von 1877/78, das für den Wettbewerb der Genfer Société des Arts entstanden war, hatte Hodler erstmals eine allgemeine Zustimmung bei Publikum und Kritik erreicht.³⁴ Im Ausstellungsbild *Schwingerumzug* griff Hodler wiederum ein vaterländisches Thema auf, drehte aber die Komposition um und liess die Figuren sich in Richtung auf die Betrachter bewegen. Diese Wendung zum Betrachter hatte Hodler 1881 als Mitarbeiter am Bourbaki-Panorama erprobt bei der Umsetzung des Entwurfs zum Berner Bataillon von Edouard Castres.³⁵ Die Tätigkeit für eine moderne Kunstgattung, die für die Besuchermenge erfunden wurde und immer darauf berechnet blieb, dürfte für Hodlers Auffas-

sung von der Beziehung zwischen Künstler und Publikum eine grundsätzliche Änderung herbeigeführt haben. Im *Schwingerumzug* wird dem Sieger eines sportlichen Kampfes ein Triumphzug bereitet. Die symmetrische Komposition und Farbgebung machen ihn zum Zentrum des Bildes, Hellebardiers, Fahnenträger, Triumphbogen und die Schweizer Fahne zeichnen ihn aus. Dem Kunstpublikum wird er mit allen Insignien eines nationalen Helden ent-

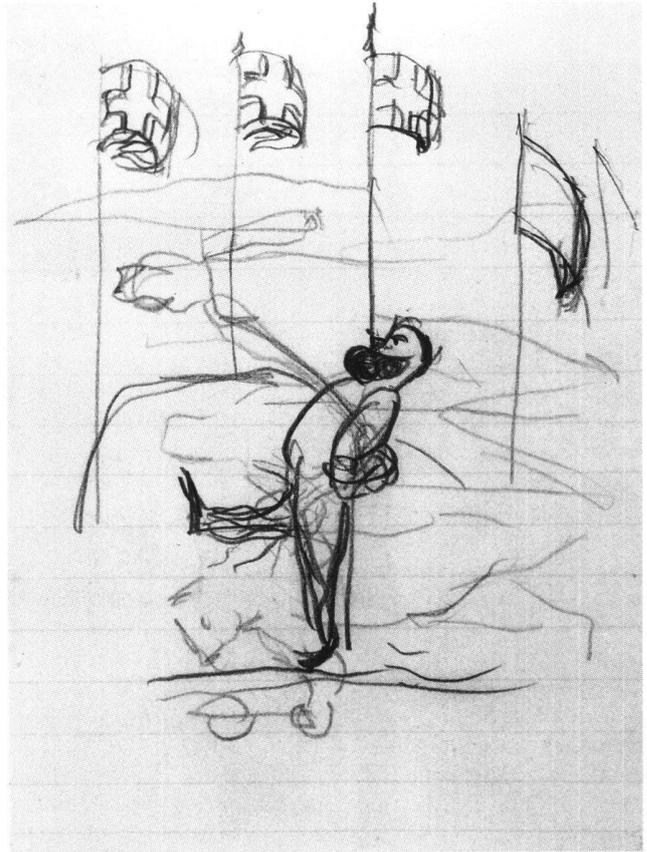


Abb. 14 Karikierende Selbstdarstellung, von Ferdinand Hodler. Skizzenheft 1958 – 176.89, p. 6. Genf, Musée d'art et d'histoire.

gegengetragen. Es liegt nahe, diese Apotheose eines Volkshelden als Traumbild des um Anerkennung ringenden Künstlers zu betrachten.

Mühlestein und Schmidt haben es nicht verschmäht, den Helden zu identifizieren und ihn gleichzeitig zu tadeln: «Und dieser Schwingerkönig – ist der kompensations-süchtige Hodler selbst!»³⁶ Hodler hat – wie es scheint – treuherzig über seinen Wettbewerb mit Raffael und Rubens in diesem Bild erzählt, was hier nur soviel besagt, dass er das Ausstellungsstück tatsächlich mit den höchsten Ansprüchen herstellte und damit die geschichtliche und zeitgenössische Konkurrenz besiegen wollte. Der *Schwingerumzug* stellt den vaterländischen Publikumshelden vor und sollte



Abb. 15 Zorniger Krieger, von Ferdinand Hodler, 1884. Öl auf Leinwand, 240 × 168 cm. Genf, Musée d'art et d'histoire.

in beiden Fassungen als Schaustück verschiedener Ausstellungen dienen. Die Rolle des Siegers und schweizerischen Publikumshelden kann für Hodler in den achtziger Jahren und in den folgenden Jahrzehnten keine unattraktive Vorstellung gewesen sein. In einem Skizzenheft stellte er sich kurz nach der Jahrhundertwende als stolzierenden Zwerg vor einem Spalier von Schweizer Fahnen dar (Abb. 14) – eine scherzhafte Wiederaufnahme der Idee des *Schwingerumzugs*.³⁷

Als es Hodler 1883/84 erneut drängte, seine Erregung über die Kritik auszudrücken, malte er den *Zornigen Krieger* (Abb. 15), die frontale Ganzfigur eines Hellebardiers in einem Schlachtfeld mit Getöteten, der über die Schulter zurückblickt. Wie Hodler schrieb, sollte dieser zornige Held die elenden Kritiker erzittern machen. Der Held sollte nicht nur die Emotion des Künstlers ausdrücken als ein übergrosser Vertreter seiner Sache, sondern auch die Gegner schrecken und besiegen, nicht unähnlich dem *St. Georg* von Marées.³⁸ Die nach rückwärts drohende Figur

fügte Hodler 1896 in den Entwurf seines Historienbildes *Der Rückzug von Marignano* für das Landesmuseum in Zürich ein. Die Prämierung von Hodlers erstem Entwurf löste bekanntlich den längsten und intensivsten Kunststreit im Land aus. Der Künstler war gezwungen, eine Reihe von Entwürfen zu entwickeln und die Ausführung des Wandbildes zu erstreiten.³⁹ In den letzten Entwürfen taucht an erster Position in der vordersten Reihe ein stiernackiger voranschreitender Krieger auf, der die Gegenposition zur drohenden Figur am Schluss einnimmt (Abb. 16). Die beiden Figuren sind als Darstellungen des Künstlers zu erkennen: Der Stiernackige ist ein kaum verhülltes Selbstporträt Hodlers, der nach rückwärts Drohende sein Alter ego als Zorniger.

Hodler schloss die jahrelange Auseinandersetzung mit einer zweiten, nun unverhüllten Apotheose ab, dem triumphalen symmetrisierten *Selbstbildnis* von 1900 (Abb. 17). Zwar bezieht es sich wie andere frontale Selbstporträts des 19. Jahrhunderts auf Dürers Münchner Selbstbildnis im Pelzrock von 1500, doch wiederholt es nicht die Identifikation mit der *vera icon*. Die Lichtstellen seiner Nase und seine Stirnmuskulatur formen eine deutlich erkennbare Figur mit aufrechtem Leib, Kopf und erhobenen Armen. Diese Figur wiederholt die allegorische Darstellung der Kunst, die Hodler für das Plakat für die Zürcher Künstlergesellschaft 1896 entworfen hatte (Abb. 18).⁴⁰ Das *Selbstbildnis* von 1900 mit der Lichtfigur auf Nase und Stirn demonstriert die Kunst als Sendung des Künstlers.

1897 hielt Hodler in Freiburg i. Ü. einen Vortrag, der mit einem Satz über die Sendung des Künstlers beginnt: «La mission (s'il est permis de dire) *la mission de l'artiste* est: d'exprimer l'élément éternel de la nature, – la beauté essentielle – il fait valoir les formes du corps humain – il nous montre une nature *agrandie – simplifiée dégagée* de tout les détails insignifiants.»⁴¹ Hodler griff in diesem Vortrag ein



Abb. 16 Der Rückzug von Marignano, Entwurf, von Ferdinand Hodler. Öl auf Leinwand, 350 × 500 cm. Genf, Musée d'art et d'histoire.



Abb. 17 Selbstbildnis, von Ferdinand Hodler, 1900. Öl auf Leinwand, 41 × 28,6 cm. Stuttgart, Staatsgalerie.

seit einem halben Jahrhundert aktuelles Thema auf, bezog sich aber im wesentlichen auf Gedanken, die Charles Blanc in der «Grammaire des arts du dessin» von 1867 geäußert hatte. Deren drittes Kapitel, das unter dem Titel «Grandeur et mission de l'art» steht, lieferte Hodler die Richtlinien und Inhalte.⁴² Hodlers Text ist eher als Dokument eines neugewonnenen Sendungsbewusstseins des Künstlers zu werten denn als eine gewichtige oder selbständige Reflexion über die geistige und soziale Funktion von Kunst und Künstler.

Der Vortrag, der nach dem ersten Satz *La mission de l'artiste* genannt wird, ist ein Hinweis dafür, dass die Selbstdarstellung Hodlers von 1900 nicht nur mit den Geschehnissen um die Fresken für das Landesmuseum in Verbindung gebracht werden sollte. Hodler experimentierte um 1900 mit der Darstellung von Gesichtern in frontaler Ansicht in verschiedenen Zusammenhängen. Während den Entwurfsarbeiten für die *Marignano-Fresken* schuf er den kolossalen, Einhalt gebietenden *Tell* und bereitete die *Wahrheit* vor, die in zwei Versionen in den Jahren 1901 und 1903 (Abb. 19) ausgeführt wurde.⁴³ Dem *Tell* gab Hodler wieder seine eigenen Gesichtszüge, die Allegorie der Wahr-

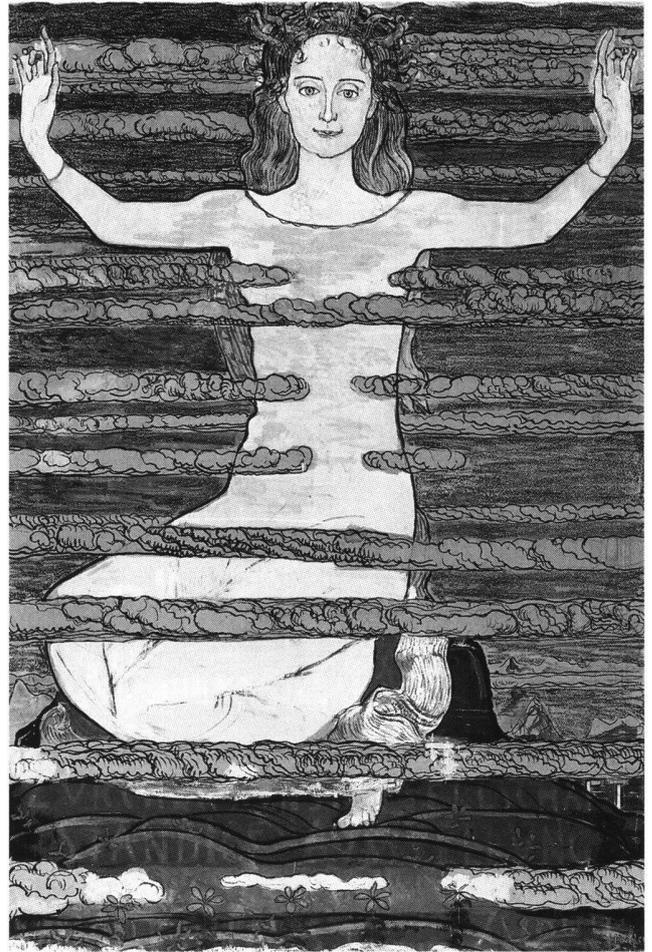


Abb. 18. Die Kunst oder die Poesie, überarbeiteter Plakatentwurf, von Ferdinand Hodler, 1896. Verschiedene Techniken, 98,6 × 69,7 cm. Zürich, Museum für Gestaltung, Depositem der G. Keller-Stiftung.

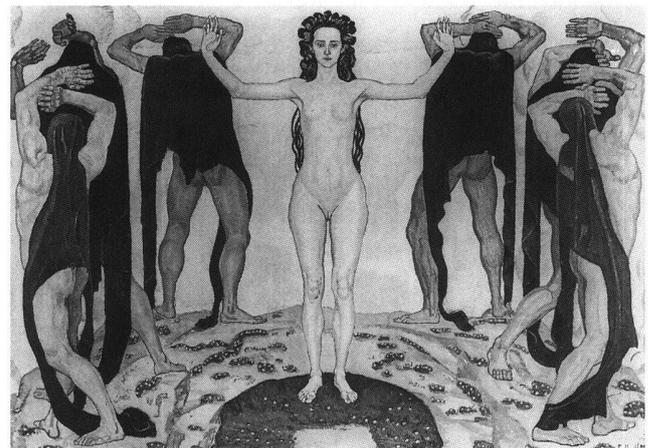


Abb. 19 Die Wahrheit II, von Ferdinand Hodler, 1903. Öl auf Leinwand, 207 × 293 cm. Zürich, Kunsthau, Depositem der Stadt Zürich.

heit bildete er als nackte Frau mit ausgebreiteten Armen und einem Medusenhaupt. Ihr Auftritt vertreibt die finsternen männlichen Gestalten. An dieser Bannkraft durch die symmetrisierte Frontalität, der Erneuerung der Bildermacht, will Hodlers *Selbstbildnis* von 1900 teilhaben.

Die verschiedenen Geheimlehren, die sich im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts ausbreiteten, befriedigten das zeitgenössische Bedürfnis nach Spiritualität. Bekanntlich offerierten sie meist auch den Künsten und den Künstlern einen Platz im neuen mystischen Reich. Verschiedene Künstler von den Nabis über Hodler bis zu Kandinsky, Mondrian und andere haben mehr oder weniger länger dauernde Affinitäten zu verschiedenen Formen des Okkultismus entwickelt.⁴⁴ Hodler, der zu Beginn der neunziger Jahre mit der Pariser Kunstsekte «Rose + Croix esthétique» des Sâr Merodack Josephin Péladan Kontakt hatte, nahm offenbar eher als Einzelgänger mit losen Verbindungen am religiös gefärbten Sendungsbewusstsein der Künstler teil. Werke, die diese Mission bezeugen, sind unter anderem die verschiedenen Bearbeitungen des Themas *Blick ins Unendliche* oder die Fassungen der *Heiligen Stunde* und auch Landschaftsbilder. In den Figurenbildern suchte Hodler die Verbindung mit dem Mystischen über den Titel, die Symmetrien, die Gestik und den Ausdruck herzustellen, nicht aber durch Symbole oder auratische Lichtränder wie Piet Mondrian oder Richard Gerstl. Mit Licht und Symmetrisierungen arbeitete er dagegen in den Landschaftsbildern für die Herstellung einer höheren Bedeutung der Ansichten von Bergen und Seen.

Hodler verstärkte zwar nach 1900 seine Kunstreligion, betrieb aber die Sakralisierung des Künstlers nicht über das *Selbstbildnis* von 1900 hinaus. Vielleicht kann man diese Haltung in einen Gegensatz bringen zur umfassenden Mystifikation von Künstlern, Handwerk und Kunst, wie sie in der Künstlerkolonie Mathildenhöhe in Darmstadt erbracht wurde.

Der Grossherzog Ernst Ludwig, der 1892 in Hessen die Regierungsgeschäfte übernommen hatte, nutzte die Vision einer umfassenden Gestaltung der Lebensbereiche und der Harmonisierung von Kunst und Handwerk des jungen Wiener Architekten Joseph Maria Olbrich, der eine Stadt als Bauaufgabe oder mindestens ein Feld, um eine Welt zu schaffen, gefordert hatte: «[...] ein Feld; und da wollen wir dann zeigen, was wir können; in der ganzen Anlage und bis ins letzte Detail, alles von demselben Geiste beherrscht, die Strassen und die Gärten und die Paläste und die Hütten und die Tische und die Sessel und die Leuchter und die Löffel Ausdruck derselben Empfindung, in der Mitte aber, wie ein Tempel in einem heiligen Haine, ein Haus der Arbeit, zugleich Atelier der Künstler und Werkstätte der Handwerker [...]»⁴⁵ Ernst Ludwig, der seine Künstlerkolonie realisieren wollte, fand in Olbrich den geeigneten Künstler.⁴⁶

Olbrich entwarf ein Ateliergebäude – das Ernst Ludwig-Haus – mit einer fünfundfünfzig Meter langen Schauseite und einem Portal in der Form eines riesigen Omega, das flankiert wird von zwei kolossalen Skulpturen von Ludwig Habich, den Potenzen der neuen Kunst. In der Nische krö-



Abb. 20 Festspiel zur Eröffnung der Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt, 15. Mai 1901, in: Ein Dokument deutscher Kunst, hrsg. von Alexander Koch, Darmstadt 1901, p. 61. Bern, Institut für Kunstgeschichte.

nen in einer ornamentierten Blütenhecke zwei Genien die neue Kunst mit einem Lorbeerkranz. Pathetisch verkündet der Triumphbogen in goldenen Lettern: «Seine Welt zeige der Künstler, die niemals war, noch jemals sein wird.»⁴⁷

An der Eröffnung der Ausstellung am 15. Mai 1901 wurde vor dem Portal ein von Georg Fuchs gedichtetes Weihe-Festspiel «Das Zeichen» von Peter Behrens inszeniert. Mann und Frau als Führer der Chöre gaben darin ihrer Sehnsucht nach der Schönheit aller Lebensformen Ausdruck. Dann öffnete sich die Pforte, und heraus schritt in scharlachrotem Mantel die Gestalt des Verkünders, die der Chor begrüßte mit den Worten: «Bist du der Grosse, der Herre im Geiste, / Führer und Seher, der Meister: so weile. / Bist du der Wissende, Lösende, Freiste: / Auf, so verrichte dein Amt, so zerteile / Mächtigen Griffes das Tuch, so enthülle / Uns dein Geheimnis, hier sei dein Dom!»⁴⁸ Diese priesterliche Gestalt überbringt, mit ebenso unsäglichen Versen, als Sinnbild des neuen Lebens den Kristall, der feierlich «Demant» geheissen wird. Der Künstler steigt, wie Olbrich 1900 in seinem Aufsatz «Unsere nächste Arbeit» schrieb, nach des Tages Mühen von seinem Tempel der Arbeit herab in das Leben, zum Volk, in das Wohnhaus

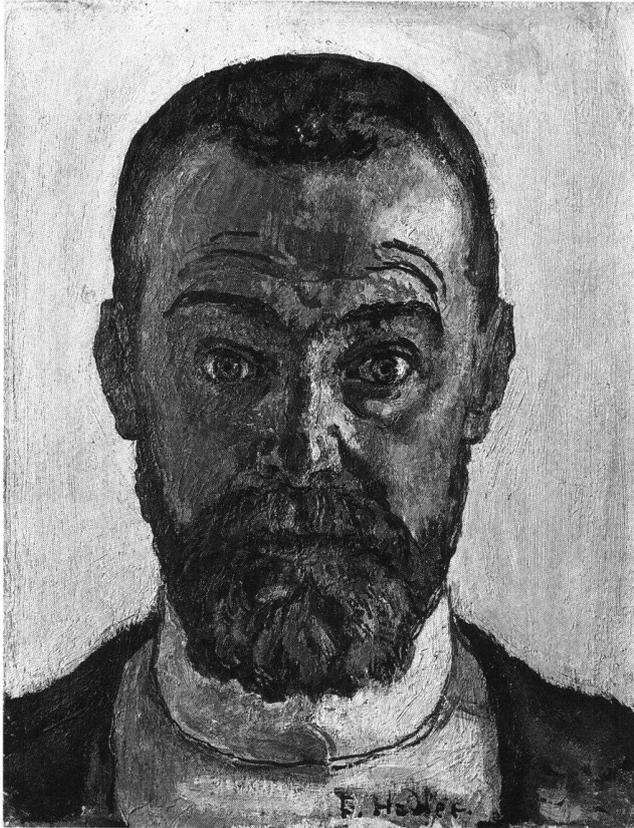


Abb. 21 Selbstbildnis mit aufgerissenen Augen III, von Ferdinand Hodler, 1912. Öl auf Leinwand, 35,5 × 26,5 cm. Winterthur, Kunstmuseum.

und die Sozietät.⁴⁹ Die Ziele der umfassenden Gestaltungsarbeit sind die Zusammenführung von Kunst und Leben, die allgemeine ästhetisch-soziale Harmonisierung, die Hebung des Wohlstandes und der Ausgleich unterschied-

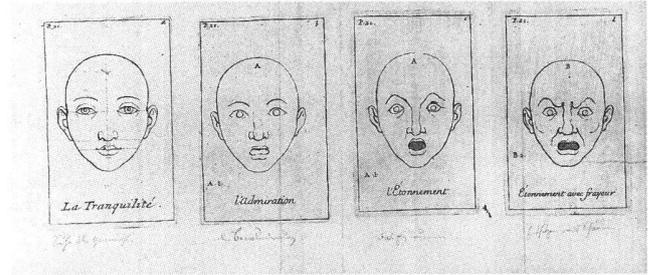


Abb. 22 Schemata von Passionen, von Charles Lebrun, in: *Conférence sur l'Expression générale et particulière des Passions*, Amsterdam 1713, Bern PB.

licher sozialer Verhältnisse, kurz: das irdische Paradies, erschaut und bereitet vom Künstler.

Einer derartigen Sakralisierung des Künstlers – für die Darmstadt ein besonders prägnantes, aber kein vereinzelt Beispiels – stand Hodler kaum nahe, trotz der engen Beziehungen zu Wien und der mystischen Aufladung eines grossen Teils seiner Gemälde. 1912, als Hodler auf die Aufgabe des Selbstbildnisses zurückkam, stellte er sich mehrmals mit aufgerissenen Augen dar (Abb. 21). Damit knüpfte er wieder an die Darstellung der *Leidenschaften* von Charles Lebrun an, wie 1881, gab sich nun aber den Ausdruck *Etonnement* (Abb. 22).⁵⁰

Ungelöst bleibt die Frage, warum Hodler nach 1912 vielfach die gleichen Bildschemata für die Selbstdarstellung benützt. An eine beständige Selbsterforschung mag man wenig glauben, vielleicht aber muss man in Rechnung stellen, dass Selbstbildnisse ausser für Ausstellungszwecke sich auch gut als Geschenke für treue Sammler eigneten. Diese Funktion ist mit der Repetition der Schemata verträglicher als mit der Annahme der Selbstbefragung und -erforschung, und sie dürfte, spätestens in einem kritischen Werkkatalog, auch nachgewiesen werden können.

ANMERKUNGEN

Ich danke für Hilfe und Anregungen Küngolt Bodmer, Peter Schneemann und Bernadette Walter.

¹ JURA BRÜSCHWEILER, *Ferdinand Hodler. Selbstbildnisse als Selbstbiographie*. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel 1979, S. 54. – JURA BRÜSCHWEILER, *Zu einigen Porträts und Selbstbildnissen: Entstehung, Deutung, Datierung*, in: Ferdinand Hodler. Katalog der Ausstellungen in der Nationalgalerie Berlin und im Kunsthaus Zürich 1983, Zürich 1983, S. 405–422.

² JURA BRÜSCHWEILER, *Ferdinand Hodler (Bern 1853 – Genf 1918). Chronologische Übersicht: Biographie, Werk, Rezensionen*, in: Ferdinand Hodler, Katalog 1983 (vgl. Anm. 1), S. 64. – *Salon de 1881*, Paris 1881, Reprint New York/London 1977, Nr. 1157: «HODLER (Ferdinand), né à Berne (Suisse),

élève de M. Menn. – A Genève, Grande Rue, 35; et, à Paris, chez M. Gallerand, boulevard Voltaire, 16. – L'insensé.» – Vgl. die Kritik in der *Gazette de Lausanne et Journal Suisse*, Nr. 119, 21.5.1881, S. 1: «[...] Cette toile légèrement insensé s'appelle dans le livret: Un insensé [...]. C'est le portrait d'un fou.» Der Titel des Bildes in der Genfer Ausstellung wird in der Kritik wiedergegeben mit *Furieux*; vgl. *Journal de Genève, National, Politique et littéraire*, Nr. 247, 20.10.1881, Supplément, S. 1.

³ JURA BRÜSCHWEILER 1979 (vgl. Anm. 1), S. 4/54, Abb. 14a. – Vgl. *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, 2 Bde., hrsg. von PIERRE COURTHION, Genf 1948–1950, Bd. 2, S. 255. – *Gustave Courbet (1819–1877)*. Katalog der Ausstellung im Grand Palais Paris 1977/78, Paris 1977, Nr. 5: *Portrait de l'artiste dit Le désespéré*, S. 81–82; der Katalogtext erinnert an Rembrandt wie an Jacques-Louis David, vor allem aber an die Dar-

- stellung der *Frayeur* von Charles Lebrun. – MICHAEL FRIED, *Courbet's Realism*, Chicago und London 1990, Kap. 2: «The Early Self-Portraits», S. 53–84.
- 4 ANTHONIS VAN DYCK, *Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum*, Antwerpen o.J. [zwischen 1636 und 1645], Antwerpen 1645; [ANTHONIS VAN DYCK], *Iconographie ou Vies des Hommes illustres du XVII. Siècle, écrites par M. V** avec les Portraits peints par le fameux Antoine van Dyck et gravées sous sa Direction*, 2 Bde., Amsterdam und Leipzig 1759. – MARIE MAUQUOY-HENDRICKX, *L'iconographie d'Antoine van Dyck. Catalogue raisonné*, 2 Bde., Brüssel 1956, 2. erweiterte Auflage 1991, Kat. Nr. 4, S. 156–158, Abb. 4, II, Kat. Nr. 79, S. 243, Abb. 79, II. – Die Faksimileausgabe des 19. Jahrhunderts trägt keinerlei Vermerk über Druckort und Erscheinungsjahr. Der Katalog der British Library London verzeichnet Venedig und 1878 (Standort British Museum, Department of Prints and Drawings). – HANS-JOACHIM RAUPP, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich/New York 1984, S. 45–164.
- 5 Zur Rückenfigur mit Kopfwendung über die Schulter zum Betrachter vgl. HANS-JOACHIM RAUPP (vgl. Anm. 4), S. 181–220, mit Zurückführung der betonten Kopfwendung im Selbstbildnis auf Giorgiones Selbstdarstellung als David von 1510, während der gesteigerte Typus der Rückwendung über die Schulter mit Pictura-Allegorien in Verbindung gebracht wird, offenbar zuerst von Otto van Veen im *Familienporträt* von 1584, Paris, Louvre.
- 6 JEAN-BAPTISTE DESCAMPS, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits [...]*, 4 Bde., Paris 1753, Bd. 2, S. 8; Vgl. Jacques de Claeuw, *Vanitas-Stilleben*, 1679, Karlsruhe, Kunsthalle, mit dem Porträt van Dycks neben Palette, Musikinstrumenten, Büchern und Giorgiones Venus; vgl. *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog Alte Meister bis 1800*, 2 Bde., hg. von JAN LAUTS, Karlsruhe 1966, Textband, Nr. 765, S. 79.
- 7 JÜRGEN GLAESSEMER, *Joseph Werner 1637–1710* (= Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. *Œuvrekataloge Schweizer Künstler*, Bd. 3), Zürich/München 1974, Nr. 148, S. 209; vgl. auch Nr. 66, S. 149: *Selbstbildnis vor der Staffelei*, 1662, und die von Franz Ertinger gefertigte Radierung, Nr. 165, S. 218.
- 8 [GRANDVILLE] *Scènes de la vie privée et publique des animaux par Grandville. Etudes de mœurs contemporaines, publiées sous la direction de M. P.-J. Stahl*, 2 Bde. Paris 1842–1844, Bd. 2, nach S. 148; Text S. 145–164. – Zur Stellung des Rapin vgl. das 1838 in wenigen Exemplaren erschienene Büchlein: *La Rapinéide ou l'Atelier. Poème burlesco-comico-tragique en 7 chants par un ancien rapin des ateliers Gros et Girodet*, das 1870 in einer illustrierten Ausgabe in 502 Exemplaren neu ediert wurde: Paris 1870.
- 9 Als Parallele der Wiederholung der van Dyckschen Porträtmuster in Selbstbildnissen: Anselm Feuerbach, *Selbstbildnis mit Federbarett*, 1847, Basel, Kunstmuseum; *Selbstbildnis*, 1854, Wrocław, Muzeum Narodowe; *Selbstbildnis*, um 1865, St. Petersburg, Eremitage (als Rückenfigur mit ins Profil gewendetem Kopf). Vgl. JÜRGEN ECKER, *Anselm Feuerbach. Leben und Werk. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien*, München 1991, Nr. 36, S. 73–74, Nr. 161, S. 130–131, Nr. 405, S. 452. – Zum *Selbstbildnis mit Federbarett*, das für eine Ausstellung gemalt wurde, schrieb Feuerbach an seine Eltern: «[...] es ist ganz van Dyckisch aufgefasst, sehr von oben herab [...]; der Kerl steht verdammt vornehm da, etwas hintenübergebeugt, mit übereinandergeschlagenen Armen, er sieht sich so einmal die Welt an, um ihr dann den Rücken zu kehren» (siehe *Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter*, 2 Bde., hrsg. von G. J. KERN und H. UHDE-BERNAYS, Berlin 1911, Bd. 1, S. 157–161). – GEORG M. BLOCHMANN, *Zeitgeist und Künstlermythos. Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit. Marées, Lenbach, Böcklin, Makart, Feuerbach*, Münster/Hamburg 1991, S. 167–197.
- 10 CHARLES DARWIN, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London 1872, S. 46: «Instead of the frantic gestures of extreme rage, an indignant man unconsciously trows himself into an attitude ready for attacking or striking his enemy, whom he will perhaps scan from head to foot indefiance;» deutsch: *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren*, übersetzt von J. VICTOR CARUS, Stuttgart 1872, Nachdruck Nördlingen 1986, S. 251.
- 11 [CHARLES LE BRUN] *Méthode pour apprendre à dessiner les Passions, Proposée dans une Conférence sur l'Expression générale et particulière par Mr. Le Brun [...]*, Amsterdam 1702, Nachdruck Hildesheim/Zürich/New York 1982, S. 6–8, S. 1–8. – [CHARLES LE BRUN] *Conférence de Monsieur Le Brun, premier Peintre du Roi de France [...] sur l'Expression générale et particulière des Passions. Enrichie de Figures gravées par B. Picart*, Seconde Edition, Amsterdam 1713, S. 10–11, S. 1–10. – Vgl. THOMAS KIRCHNER, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991.
- 12 *L'Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, hrsg. von DENIS DIDEROT und JEAN D'ALEMBERT, 17 Bde., 11 Tafelbde., 4 Suppl.-Bde., 2 Registerbde., Paris/Amsterdam 1751–1780, Art.: *Passions*, Bd. 12, 1765, S. 142–153, Bd. 20 (Tafeln) 1763, Tf. 23–26 (Dessin). – *Encyclopédie Méthodique. Beaux-Arts* [hrsg. von PIERRE-CHARLES LÉVESQUE und CLAUDE-HENRI WATELET], 2 Bde. und Tafelband, Paris/Liège 1788, Art.: *Passions*, Bd. 1, S. 602–616, Tf. XXVI (Dessin).
- 13 WERNER BUSCH, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jh.*, Berlin 1985; vgl. auch das Experiment von Joshua Reynolds in der Zeichnung *Selbstbildnis mit dem Ausdruck des Schreckens*, um 1784, London, Tate Gallery. – SIEGFRIED GOHR, *Der Kult des Künstlers und der Kunst. Zum Bildtyp des Hommage* (Diss. Köln), Köln/Wien 1975, S. 75–76.
- 14 LOYS DELTEIL, *Honoré Daumier* (= Le peintre-graveur illustré, Bd. 25), Paris 1926, Bd. 6, Nr. 1722, erschienen als eine der 4 *scènes d'atelier* in Charivari, 1849. – *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*. Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 1978, hrsg. von SIEGMAR HOLSTEN, Hamburg 1978, S. 44–51, mit Beispielen für physiognomische Selbstexperimente von Rembrandt bis Arnulf Rainer.
- 15 [CESARE RIPA] *Iconologia di Cesare Ripa Perugino [...] divisa in tre libri ne i quali si esprimono varie Imagini di Virtù, Viti, Affetti, Passioni humane [...]* Ampliata dal Sig. Cav. Gio. Zaratino Castellini Romano [...], Venedig 1645, S. 218; die erste illustrierte Ausgabe erschien in Rom 1603.
- 16 JURA BRÜSCHWEILER 1979 (vgl. Anm. 1), S. 4/60–4/65, Abb. 20–24. – JURA BRÜSCHWEILER, *Hodler*. Katalog der Ausstellung in der Fondation P. Gianadda, Martigny 1991, S. 250–273. – Zu Hodlers Selbstbildnis um 1875, einem Kostümbild, vgl. auch die Ausführungen von MARCEL BAUMGARTNER, *Selbstbildnis mit Federhut und Pfeife*, in: Ferdinand Hodler. Sammlung Max Schmidheiny, hrsg. von OSKAR BÄTSCHMANN/MARCEL BAUMGARTNER/HANS A. LÜTHY (= Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen 11), Zürich 1989, Nr. 1, S. 40–41.
- 17 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. 180–183, 256–301. – Vgl. EDUARD HÜTTINGER, *Rezep-*

- tionsgeschichtliche Überlegungen zu Hodler. Zum Hodler-Buch von Mühlestein/Schmidt, in: De arte et libris. Festschrift Erasmus 1934–1984, Amsterdam 1984, S. 249–255, und in: EDUARD HÜTTINGER, Porträts und Profile. Zur Geschichte der Kunstgeschichte, St. Gallen 1992, S. 338–353.
- ¹⁸ HANS MÜHLESTEIN/GEORG SCHMIDT (vgl. Anm. 17), S. 244.
- ¹⁹ JOHANN GEORG SULZER, Art.: *Portrait*, in: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Neue vermehrte zweyte Auflage, 5 Bde., Leipzig 1793, Bd. 3, S. 718–730. – *Encyclopédie Méthodique. Beaux-Arts* (vgl. Anm. 12), Art.: *Portrait*, Bd. 2, S. 205–209.
- ²⁰ GIORGIO VASARI, *Le vite de' piu eccelenti pittori, scultori, et architettori*, 3 Bde., Florenz 1568. – GIOVAN PIETRO BELLORI, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architeti moderni*, Rom 1672; 2. Ausgabe Rom 1728. – JOACHIM VON SANDRART, *L'Accademia Todesca della Architettura, Scultura et Pittura, oder Teutsche Akademie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 2 Bde., Nürnberg/Frankfurt 1675–1679. – JEAN-BAPTISTE DESCAMPS (vgl. Anm. 6). – JOHANN CASPAR FÜSSL, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweiz*, 2 Teile, Zürich 1755–1756, und JOHANN CASPAR FÜSSL, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Nebst ihren Bildnissen*, 5 Bde., Zürich 1769–1779.
- ²¹ FRANZ KUGLER, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, 2. erw. Auflage von Jacob Burckhardt, 2 Bde., Berlin 1847, Bd. 2, S. 423–431.
- ²² JACOB BURCKHARDT, Art.: *Rembrandt van Ryn*, in: Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände, Leipzig 1845, Bd. 12, S. 58–59. – JACOB BURCKHARDT, *Rembrandt*, in: Vorträge, hrsg. von EMIL DÜRR (= Gesamtausgabe, Bd. 14), Stuttgart/Berlin/Leipzig 1933, S. 178–197.
- ²³ CARL NEUMANN, *Rembrandt*, Berlin/Stuttgart 1902, S. 485–490. – Vgl. SVETLANA ALPERS, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago 1988, bes. S. 88–122. – H. PERRY CHAPMAN, *Rembrandt's Self Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton N.J. 1990.
- ²⁴ GEORG M. BLOCHMANN (vgl. Anm. 9), S. 108–126; Böcklins *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* von 1872 wurde im gleichen Jahr im Münchner Kunstverein ausgestellt, vgl. zu diesem berühmtesten Selbstbildnis des 19. Jahrhunderts in Deutschland ROLF ANDREE, *Arnold Böcklin. Die Gemälde* (= Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Œ uvrekataloge Schweizer Künstler, Bd. 6), Basel/München 1977, Nr. 259, S. 352–354, und Nr. 267, S. 360. – Vgl. zu Hans Thoma *Selbstbildnis mit Amor und Tod* von 1875: WILHELM SCHLINK, *Thoma, gedankenschwer – Der Maler im Spiegel seines Selbstbildnisses von 1875*, in: Hans Thoma. Lebensbilder, Katalog der Ausstellung im Augustinermuseum Freiburg i.Br. 1989, Königstein i. Taunus 1989, S. 64–71.
- ²⁵ Nachricht von HANS SANDREUTER, *Briefe und Tagebücher, Teil II*, in: Basler Kunstverein, Jahresbericht 1916, Basel 1917, S. 5–65.
- ²⁶ *Königliche Museen zu Berlin. Die Werke Arnold Böcklins in der Nationalgalerie*. 6 Photogravüren mit begleitendem Text von HUGO VON TSCHUDI, München 1901; Abdruck des Textes in: HUGO VON TSCHUDI, *Gesammelte Schriften zur neueren Kunst*, hrsg. von E. SCHWEDELER-MEYER, München 1912, S. 134–162. Tschudi äussert sich kritisch über die Qualität des Bildnisses, gesteht ihm aber eine ausserordentliche Suggestivkraft zu und dem Maler eine geschickte Kombination aus Velázquez und dem früher Holbein zugeschriebenen *Portrait Sir Bryan Tuke* in München. – FERDINAND LABAN, *Der Musaget Böcklins*, in: Pan 4, 1898, S. 236–240.
- ²⁷ WILHELM WAETZOLDT, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908, S. 309–414.
- ²⁸ WILHELM WAETZOLDT (vgl. Anm. 27), S. 311–314.
- ²⁹ WILHELM WAETZOLDT (vgl. Anm. 27), S. 360–373, S. 370–371. – ALFRED JULIUS MEIER-GRAEFE, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stuttgart 1905, S. 96–99, 102–107. – Die Anregung, eine Reihe von Selbstbildnissen als gemalte Autobiographie zu betrachten, geht meines Wissens auf Gustave Courbet zurück, vgl. den Brief an Bruyas vom Mai 1854: vgl. PIERRE BOREL (Hrsg.), *Lettres de Gustave Courbet à Alfred Bruyas*, Genf 1951, S. 20.
- ³⁰ *Selbstbildnisse Schweizerischer Künstler der Gegenwart. Auf Grundlage der Ausstellung von Schweizerischen Künstlerbildnissen im Winterthurer Kunstverein*, hrsg. von GEORG REINHART und PAUL FINK, Zürich 1918, S. IV–V. – Die nachfolgende Literatur ist in bezug auf die Problemerkennung eine weitgehende Enttäuschung, besonders ERNST BENKARD, *Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1927.
- ³¹ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile* [1881], Aphorismus 255, in: FRIEDRICH NIETZSCHE, *Werke*, 3 Bde., hrsg. von KARL SCHLECHTA, 2. Aufl., München 1960, Bd. 3, S. 1175–1177. Es geht um Wagners Musik und um die Korruption des Künstlers durch das Publikum, das zwischen «schuldiger» – auf die Rezeption berechneter – und «unschuldiger» (weltvergessener) Musik nicht unterscheiden kann. – ALFRED JULIUS MEIER-GRAEFE (vgl. Anm. 29). – Vgl. KURT BADT, *Artifex vates und Artifex rhetor* [1943], in: KURT BADT, *Kunsttheoretische Versuche. Ausgewählte Aufsätze*, hrsg. von L. DITTMANN, Köln 1968, S. 39–84.
- ³² HUGO WAGNER, *René Auberjonois. L'œuvre peint – Das gemalte Werk. Catalogue des huiles, pastels et peintures sous verre* (= Institut suisse pour l'étude de l'art. Catalogues raisonnés d'artistes suisses, vol. 13), Zurich/Denges-Lausanne 1987, S. 113. Brief vom 7. März 1916 im Nachlass Hans Graber, Basel, Universitätsbibliothek, eine Kopie der Briefe im Fonds René Auberjonois, Centre de Recherches sur les lettres romandes, Universität Lausanne. Vgl. OSKAR BÄTSCHMANN, *René Auberjonois: une quête impossible*, in: René Auberjonois. Katalog der Ausstellung im Musée des Beaux-Arts Lausanne 1994, Genf und Lausanne 1994, S. 57–73.
- ³³ PHILIPPE JUNOD, *(Auto)portrait de l'artiste en Christ – Das (Selbst)portrait des Künstlers als Christus*, in: ERIKA BILLETER (Hrsg.), *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst. Katalog der Ausstellungen in Lausanne*, Stuttgart, Berlin 1985, Bern 1985, S. 59–79. – MICHAEL PODRO *The Portrait: Performance, Role and Subject*, in: Individualität, hrsg. von M. FRANK und A. HAVERKAMP (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 13), München 1988, S. 577–586. – WILHELM SCHLINK, *Thoma, gedankenschwer – Der Maler im Spiegel seines Selbstbildnisses von 1875*, in: Hans Thoma. Lebensbilder. Katalog der Ausstellung in Freiburg i.Br. 1989, Königstein im Taunus 1989, S. 64–71. – PATRICIA G. BERMAN, *Edvard Munch's Self-Portrait with Cigarette: Smoking and the Bohemian Persona*, in: The Art Bulletin 75, 1993, S. 627–646. – OTTO KARL WERCKMEISTER, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt a.M. 1981. – OTTO KARL WERCKMEISTER, *The Making of Paul Klee's Career 1914–1920*, Chicago/London 1989. – Vgl. auch die Beiträge in *Der Künstler über sich in seinem Werk* (Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989), hrsg. von MATTHIAS WINNER, Weinheim 1992. – Die Schwierigkeiten, die Selbstbildnisse mit Rollenwechseln und Schauspielerei bieten, können an der Rezeption der Werke von James Ensor oder Max Beckmann abgelesen werden; vgl. als jüngste Beispiele JOACHIM HEUSINGER VON WALDEGG, *James Ensor: Selbstbildnis mit Staffelei (1890), eine Allégorie réelle*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 50, 1989, S. 251–269. – *Max Beckmann. Selbstbildnisse*. Katalog der Aus-

- stellungen in der Hamburger Kunsthalle und der Staatsgalerie München 1993, Stuttgart 1993.
- ³⁴ JURA BRÜSCHWEILER (vgl. Anm. 2), S. 51–53. Hodler erhielt für den Karton den 1. Preis, jedoch keine Hilfe für die Ausführung des Gemäldes, das nach dem Plan des Malers an der Weltausstellung 1878 in Paris hätte gezeigt werden sollen.
- ³⁵ JURA BRÜSCHWEILER, *La participation de Ferdinand Hodler au «Panorama» d'Edouard Castres et l'avènement du parallélisme hodlérien*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 42, 1985, S. 292–296.
- ³⁶ HANS MÜHLESTEIN/GEORG SCHMIDT (vgl. Anmerkung. 17), S. 270–274.
- ³⁷ SHARON HIRSH, *Hodler as Genevois, Hodler as Swiss*, in: Ferdinand Hodler. Views & Visions. Katalog der Ausstellungen in Cincinnati, New York, Toronto und Hartford 1994/1995, Zürich/New York 1994, S. 66–107, bes. S. 97 und Abb. 22. – SHARON HIRSH hält mit guten Gründen dieses Blatt für eine Selbstkarikatur Hodlers.
- ³⁸ JURA BRÜSCHWEILER, *Ferdinand Hodler im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Lausanne 1970, S. 26–27; JURA BRÜSCHWEILER 1991 (vgl. Anm. 16), Nr. 1, S. 15, S. 17–25, bes. S. 19: «Ainsi le Guerrier furieux se trouve-t-il chargé d'un contenu doublement symbolique: l'allégorie de l'homme-artiste triomphant de l'adversité s'y conjugue avec la figure du peintre en champion de l'art suisse.»
- ³⁹ *Ferdinand Hodler. Vom Frühwerk bis zur Jahrhundertwende. Zeichnungen aus der Graphischen Sammlung des Kunsthauses Zürich* (= Sammlungsheft 15). Katalog der Ausstellungen in Zürich und Hannover 1990/91, bearbeitet von BERNHARD VON WALDKIRCH, Zürich 1990, Nr. 24, S. 24–25. – JURA BRÜSCHWEILER 1983 (vgl. Anm. 1), S. 14–25.
- ⁴⁰ *Ferdinand Hodler und das Schweizer Künstlerplakat 1890–1920*. Katalog der Ausstellungen im Museum für Gestaltung Zürich, in der Wiener Secession und im Musée des arts décoratifs Lausanne 1983/84, hrsg. von OSKAR BÄTSCHMANN, Zürich 1983, Nr. 62, S. 51–52. – OSKAR BÄTSCHMANN, *Die Symmetrien von Ferdinand Hodler*, in: Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft. Katalog der Ausstellung in Darmstadt 1986, Bd. 1, S. 355–372. – OSKAR BÄTSCHMANN, *Ferdinand Hodler: Figur, Landschaft*, in: Das Engadin Ferdinands Hodlers und anderer Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Chur und im Segantini-Museum St. Moritz, 1990, S. 54–69.
- ⁴¹ *Hodler und Freiburg. Die Mission des Künstlers*. Katalog der Ausstellung im Museum für Kunst und Geschichte in Freiburg 1981, Bern 1981. – CARL ALBERT LOOSLI, *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass*, 4 Bde., Bern 1921–1924, Bd. 4, S. 299–314. – EWALD BENDER, *Die Kunst Ferdinand Hodlers. Reife und Spätwerk 1895–1918*, Zürich 1923, S. 229–279. Hodlers Vortrag wurde am 18., 19. und 20. März 1897 in der Freiburger Zeitung *La Liberté* erstmals publiziert.
- ⁴² CHARLES BLANC, *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture*, Paris 1867, S. 13–17. – Vgl. ANDREA SELINDE EDEL, *Charles Blanc (1813–1882). Die Grammatik der zeichnenden Künste* (Diss. Bern 1993). – Für Hodlers Gebrauch von Charles Blancs *Grammaire* vgl. OSKAR BÄTSCHMANN, *Ferdinand Hodler, the Painter*, in: Ferdinand Hodler. Views and Visions (vgl. Anm. 37), S. 26–65. – DÉsirÉ LAVERDANT, *La mission de l'art et du rôle des artistes. Salon de 1845*, Paris 1845.
- ⁴³ Zum *Tell* von 1896/7 vgl.: HANS MÜHLESTEIN/GEORG SCHMIDT (vgl. Anm. 17), S. 367–369. – JURA BRÜSCHWEILER 1979 (vgl. Anm. 1), Nrn. 35–39, S. 6/80–6/85. – Für den Zusammenhang mit Freiheitskolossen vgl. *Ferdinand Hodler und das schweizerische Künstlerplakat* (vgl. Anm. 40), Nrn. 40–45, S. 35–37. –
- Zur *Wahrheit* und ihrer Entstehungsgeschichte: OSKAR BÄTSCHMANN, *Ferdinand Hodlers Kombinatorik*, in: Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900, Jahrbuch 1984–1986 des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich 1986, S. 55–79; *Ferdinand Hodler. Vom Frühwerk bis zur Jahrhundertwende* (vgl. Anm. 39), Nrn. 293–317, S. 147–165.
- ⁴⁴ SIXTEN RINGBOM, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting* (= Acta Academia Abonensis, Ser. A, Bd. 38, Nr. 2), Helsingfors 1970. – FRIEDHELM WILHELM FISCHER, *Geheimlehren und moderne Kunst. Zur hermetischen Kunstauffassung von Baudelaire bis Malewitsch*, in: Fin de siècle, S. 344–377. – *The Spiritual in Art. Abstract painting 1890–1985*. Katalog der Ausstellungen in Los Angeles, Chicago und Den Haag 1986/87; aber auch, obwohl anders gerichtet: *München leuchtete. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900*. Katalog der Ausstellung in München 1984, hrsg. von PETER-KLAUS SCHUSTER, München 1984.
- ⁴⁵ HERMANN BAHR, *Ein Dokument deutscher Kunst*, in: Bildung. Essays, Leipzig 1901, S. 45–52.
- ⁴⁶ 1898 hatte Grossherzog Ernst Ludwig mit dem elsässischen Künstler Rupert Carabin (1862–1932) in Paris verhandelt und ihm ein Jahresgehalt von 12000 Mark und ein Haus engeboten; vgl. COLETTE MERKLEN-CARABIN, in: *L'œuvre de Rupert Carabin 1862–1932*. Katalog der Ausstellung in der Galerie du Luxembourg, Paris 1974, S. 35–36. – GROSSHERZOG ERNST LUDWIG, *Grundideen eines konstitutionellen Fürsten*, in: Erinnertes. Aufzeichnungen des letzten Grossherzogs von Hessen und bei Rhein, Ernst Ludwig, hrsg. von ECKHART G. FRANZ, Darmstadt 1983. – BERND KRIMMEL, *Der Fall Olbrich*, in: JOSEPH MARIA OLBRICH, Architektur. Vollständiger Nachdruck der drei Originalbände von 1901–1914, Tübingen 1988, S. 11–16. Sieben Künstler – unter ihnen neben Olbrich der Architekt Peter Behrens und der Bildhauer Ludwig Habich – wurden zu Jahresgehältern zwischen 4000 und 900 Mark angestellt mit dem Auftrag, unter Beteiligung am finanziellen Risiko in weniger als zwei Jahren Atelierhaus und Wohnhäuser im ehemaligen fürstlichen Park auf der Mathildenhöhe zu erstellen.
- ⁴⁷ Verfasst 1898 von HERMANN BAHR für ein Glasfenster von Koloman Moser, lautet der Satz vollständig: «Seine Welt zeige der Künstler, die Schönheit, die mit ihm geboren wird, die niemals noch war und niemals sein wird.» – Vgl. zu den Verbindungen von Hodler mit der Wiener Secession, *Ferdinand Hodler und Wien*, Katalog der Ausstellung in der Österreichischen Galerie Wien 1992/93.
- ⁴⁸ GEORG FUCHS, *Das Zeichen*, in: Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie, hrsg. von ALEXANDER KOCH, Darmstadt 1901, S. 65.
- ⁴⁹ JOSEPH MARIA OLBRICH, *Unsere nächste Arbeit*, in: Deutsche Kunst und Dekoration 6, 1900, S. 366–369: «Endlich eine kleine begeisterte arbeitsfreudige Gesellschaft, in einer Stadt, die so glücklich ist, weder Glaspalast noch Akademie zu besitzen, doppelt glücklich, weil damit auch die beengenden Normen und Paragraphen für unsere schöne Kunst fehlen. [...] Ein weites baum- und blumenreiches Terrain, die Grossherzogliche Mathildenhöhe, gibt den Plan. Oben am höchsten Streif soll das Haus der Arbeit sich erheben; dort gilt, gleichsam in einem Tempel, die Arbeit als heiliger Gottesdienst. [...] Im abfallenden Gelände: die Wohnhäuser der Künstler, gleich einem friedlichen Ort, zu dem nach des Tages emsiger Arbeit von dem Tempel des Fleisses herabgestiegen wird, um den Künstler mit dem Menschen einzutauschen» (S. 366, 368–369).
- ⁵⁰ JURA BRÜSCHWEILER 1979 (vgl. Anm. 1), Nrn. 59–65, S. 106–112; [CHARLES LE BRUN] 1713 (vgl. Anm. 11), S. 10–11, S. 1–10.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 4, 13: Kunstmuseum, Bern.
Abb. 2, 5, 6, 7, 12, 20, 22: Archiv des Autors.
Abb. 3: Zentralbibliothek, Zürich.
Abb. 8: Kaulbachmuseum, Arolsen.
Abb. 9: Kunsthalle, Hamburg (Foto: Elke Walford).

Abb. 10, 21: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.
Abb. 11, 14–16: Musée d'art et d'histoire, Genève.
Abb. 17: Staatsgalerie, Stuttgart.
Abb. 18: Museum für Gestaltung, Zürich.
Abb. 19: Kunsthaus, Zürich.

ZUSAMMENFASSUNG

Hodlers Selbstbildnisse und seine Selbstdarstellungen in den grossen Figurenbildern werden auf ihre Formen und Schemata hin untersucht und mit den Selbstbildnissen anderer Künstler verglichen und in Zusammenhang gebracht. Für die charakteristische Haltung des über die Schulter zurückblickenden Künstlers, wie sie Hodler 1881 im Selbstporträt *Der Zornige* malt, werden Vergleichsbeispiele von van Dyck bis zu den Affekttheorien Charles Lebruns und Darwins herangezogen. Hodlers Bild ging demnach aus einer Kombination von Vorlagen hervor und bezog diese ein in eine Situation oder eine Allegorie des Künstlers. Es war – ebenso wie Böcklins *Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod* von 1872 – von Anfang an an die Öffentlichkeit gerichtet und sollte ein bestimmtes Künstlerbild vermitteln. Die Aufdeckung solcher Zusammenhänge führt zur Infragestellung der traditionellen Bewertung von Selbstbildnissen als künstlerischem Ausdruck von höchster Authentizität und unmittelbarem Schlüssel zur Psyche des Künstlers. Das Sendungsbewusstsein des Künstlers und dessen Apotheose manifestiert sich in Bildern wie *Schwingerumzug*, *Wilhelm Tell*, den *Marignano-Fresken* im Landesmuseum, deren Figuren mehr oder weniger deutlich Hodlers Züge tragen, und vor allem im triumphalen *Selbstbildnis* von 1900.

RIASSUNTO

L'autore analizza la forma e gli schemi degli autoritratti di Hodler e le sue autoraffigurazioni inserite nelle opere figurative confrontandoli e mettendoli in relazione con autoritratti di altri autori. Il gesto caratteristico di Hodler, il volgersi indietro guardando al di sopra delle proprie spalle, raffigurato nell'autoritratto del 1881 *Il furioso*, viene accomunato ad esempi che vanno da van Dyck alle teorie dell'affetto di Charles Lebrun e Darwin. Il dipinto di Hodler nasce quindi rifacendosi ad altre opere riprese per creare un momento nella vita o un'allegoria dell'artista. Fu, sin dall'inizio – come lo fu del resto l'*Autoritratto con la morte che suona il violino* di Böcklin del 1872 –, un'opera indirizzata al pubblico perché veicolasse una certa immagine dell'artista. La scoperta di simili rapporti induce a mettere in questione la diffusa considerazione della quale godono gli autoritratti quale espressione artistica altamente autentica e quale chiave d'accesso immediato alla psiche dell'autore. La consapevolezza missionaria dell'artista e della sua apoteosi si manifesta in opere quali *Il corteo dei lottatori*, *Guglielmo Tell* e *La ritirata di Marignano* nel Museo nazionale svizzero, le cui figure portano, più o meno, i tratti somatici di Hodler, ma, soprattutto nel trionfale *Autoritratto* del 1900.

RÉSUMÉ

L'auteur examine les formes et les schémas des autoportraits et des propres représentations du peintre dans les grands tableaux figuratifs. Il les compare et les met en rapport avec les autoportraits d'autres artistes. Le geste caractéristique de l'artiste se retournant sur son épaule, comme Hodler se peint en 1881 dans *Le Furieux*, est confronté avec des œuvres de van Dyck jusqu'à celles présentant les théories d'émotion de Charles Lebrun et de Darwin. L'autoportrait mentionné représente donc le résultat d'une combinaison de modèles les incorporant dans une situation ou une allégorie. Comme c'était le cas de l'*Autoportrait avec la mort jouant du violon* de Böcklin de 1872, la peinture de Hodler était dès le début destiné au public et devait transmettre une certaine idée de l'artiste. La découverte de tels rapports conduit à la question au sujet de l'appréciation courante d'autoportraits comme étant l'expression artistique d'une haute authenticité et en même temps la clé immédiate à l'âme de l'artiste. Le sentiment de la propre valeur de l'artiste et son apothéose se manifestent dans les tableaux *Cortège des lutteurs*, *Guillaume Tell* et les *Fresques de Marignan* au Musée national suisse, dont les figures portent plus ou moins les traces de Hodler, et avant tout son *Autoportrait* triomphal de 1900.

SUMMARY

The form and composition of Hodler's self-portraits and representations in his large figurative paintings are investigated and studied in relation to self-portraits by other artists. Analysis of the artist's characteristic gesture of looking over his shoulder as in the self-portrait, *Der Zornige* (The Angry One, 1881), draws on examples from van Dyck to Charles Lebrun's and Darwin's theories on the expression of the emotions. Hodler's painting is based on a combination of models that are incorporated in a situation or in an allegory of the artist. Like Böcklin's *Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod* (Self-portrait with Fiddling Death, 1872), the painting is directed toward the public with the intent of imparting a specific image of the artist. Such associations lead to a reevaluation of the traditional interpretation of self-portraits as an artistic expression of the greatest authenticity and as an immediate key to the artist's own psyche. The artist's sense of mission and his apotheosis are manifest in paintings like *Schwingerumzug* (Parade of Wrestlers), *Wilhelm Tell*, and the *Marignano* frescoes in the Swiss National Museum, whose figures clearly show the traits of the artist himself: the most striking example is the triumphal *Selbstbildnis* (Self-Portrait) of 1900.