



Akademievorträge

Heft XIV

Ferdinand Hodler:
Bilder der Alpen

Oskar Bätschmann

Schweizerische Akademie der
Geistes- und Sozialwissenschaften
Hirschengraben 11, Postfach 8160, 3001 Bern
Tel. 031 313 14 40, Fax 031 313 14 50
E-Mail: sagw@sagw.ch

Schweizerische Akademie
der Geistes- und Sozialwissenschaften

Académie suisse
des sciences humaines et sociales

Das hier vorliegende Referat hielt Prof. Dr. Oskar Bätschmann anlässlich der Vorstandssitzung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften vom ????.

© 2006 Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Hirschengraben 11
Postfach 8160, 3001 Bern
Tel. 031 313 14 40, Fax 031 313 14 50
sagw@sagw.ch
<http://www.sagw.ch>

Ferdinand Hodler: Bilder der Alpen

*Akademievortrag von Oskar Bächtli,
März 2006*

Der vorliegende Beitrag entstand im Zusammenhang mit dem laufenden grossen Forschungsprojekt des Catalogue raisonné der Gemälde von Ferdinand Hodler. Dieses Projekt wurde vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK) in Zürich, einer der Mitgliedgesellschaften der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW), initiiert. Finanziell unterstützt wird das Projekt einerseits vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (SNF) und andererseits von zahlreichen privaten Gönnern und Hodler-Sammlern. Ein Grossprojekt ist der Catalogue raisonné der Gemälde von Ferdinand Hodler durch die schiere Menge von Werken, die bearbeitet werden müssen. Hodler, der pausenlos malte und zeichnete, hat über 2000 Gemälde und um 15'000 Zeichnungen hinterlassen. Selbst die Beschränkung des Œuvrekatalogs auf die etwa 2000 Gemälde – bei Auslassung der Zeichnungen – stellt die Bearbeitung vor erhebliche Probleme. Die Landschaftsgemälde, deren Bearbeitung vor dem Abschluss steht, machen etwa einen Drittel des gemalten Werks aus. Innerhalb der ungefähr 700 Gemälde stellt die Darstellung der Alpen einen bedeutenden Teil dar.¹



Abbildung 1

Vor dem Motiv und im Atelier

Am 20. September 1907 schickte Giovanni Giacometti eine Postkarte mit einer kleinen Skizze aus dem Engadin an den Freund Cuno Amiet in Oschwand (Abb. 1).² Die Skizze zeigt einen Maler, der auf einer Wiese am Silvaplannersee an einer Leinwand auf der Staffelei arbeitet. Zwei weitere Leinwände unter dem Sonnenschirm zeigen das gleiche Motiv und ähnliche Übertragungslinien wie die Leinwand auf der Staffelei. Giacometti fügte der Postkarte Ort und Datum hinzu (Silvaplana 19. September 1907), gab aber keinen Kommentar ab. Er wäre überflüssig gewesen, denn Giacometti konnte darauf zählen, dass der Adressat erraten konnte, wen die Darstellung meinte. Schon im August 1904 hatte Giacometti an Cuno Amiet eine Postkarte mit einer Karikatur geschickt, zu der die lapidare Notiz hinzugefügt war: «Die neueste Nachricht aus Deutschland».³ Karikiert war Ferdinand Hodler in der Pose des Tell nach seinem bekannten Gemälde *Wilhelm Tell*. Die Nachricht, auf die Giacometti anspielte, war die eben erfolgte Wahl Hodlers in die Jury und den Ausschuss des Berliner Künstlerbundes. Giacometti wusste vom

Zerwürfnis zwischen Amiet und Hodler seit der 19. Ausstellung der Wiener Secession im Januar 1904, die Hodler einen internationalen Erfolg gebracht, aber Amiet das Etikett des Hodler-Epigonon eingetragen hatte.⁴

Hodler malte Ende August bis Anfang September 1907 im Oberengadin, und er kam wahrscheinlich als Pate zur Taufe des jüngsten Sohnes Bruno von Giovanni Giacometti am 29. September dieses Jahres über das Engadin ins Bergell. Auch im folgenden Herbst hielt er sich wieder im Oberengadin auf.⁵ Die Wiese östlich des Silvaplanersees, auf der Hodler für seine Gemälde Aufstellung genommen hatte, lässt sich noch immer bis zum See betreten. Giovanni Giacomettis Skizze zeigt den Landschaftsmaler vor dem Motiv und belegt mit den drei gleichartig angelegten Leinwänden das serielle Arbeiten Hodlers. Tatsächlich kennt man von zahlreichen Landschaftsmotiven Hodlers mehrere Fassungen, die sich geringfügig voneinander unterscheiden. Vom Motiv des Silvaplanersees in Richtung Maloja gibt es eine ähnliche zweite Fassung, und das Gemälde *Schnee im Engadin* (Abb. 2) vom gleichen Standort aus existiert in drei Fassungen, von denen sich eine im öffentlichen Besitz der Kunsthalle Mannheim befindet. Diesen drei Fassungen lässt sich eine Zeichnung zuordnen. Carl Albert Loosli hat beschrieben, dass Hodler mehrere Leinwände mit dem gleichen Motiv präparierte, um sie je nach Bedarf fertig stellen zu können. Dazu nutzte Hodler ähnliche Übertragungsverfahren wie bei seinen Figurenbildern: quadrierte Zeichnungen, Durchpausungen oder Kartons.⁶ Eine der Zeichnungen, die im Engadin entstanden sind (Abb. 3), ist mit der Quadrierung für die Übertragung vorbereitet. Loosli überliefert das Vorgehen Hodlers: «Wo ihn eine Landschaft dermassen fesselte, dass sie ihm der Darstellung in verschiedenen Fassungen würdig schien, fertigte er sich vor allen Dingen eine genaue Pause davon an [...]. Diese Pause nun übertrug er dann gleichzeitig und vorgängig auf ebenso viele Malgründe grundierter und gespannter Leinwand, als er Gemälde zu schaffen gedachte, so dass ihr formaler Aufbau von vornherein festgelegt war und ihn bei der malerischen Ausarbeitung nicht mehr zu beschäftigen brauchte, wodurch für diese selbst kostbare Zeit gewonnen ward. [...] Lagen nun einmal die vorumrissenen Malgründe vor, so nahm Hodler ihrer zwei oder drei gleichzeitig an seinen Malstandort mit und begann, gewöhnlich schon am frühen Morgen, zu malen.»⁷ Loosli versuchte darzulegen, dass Hodler mit diesem

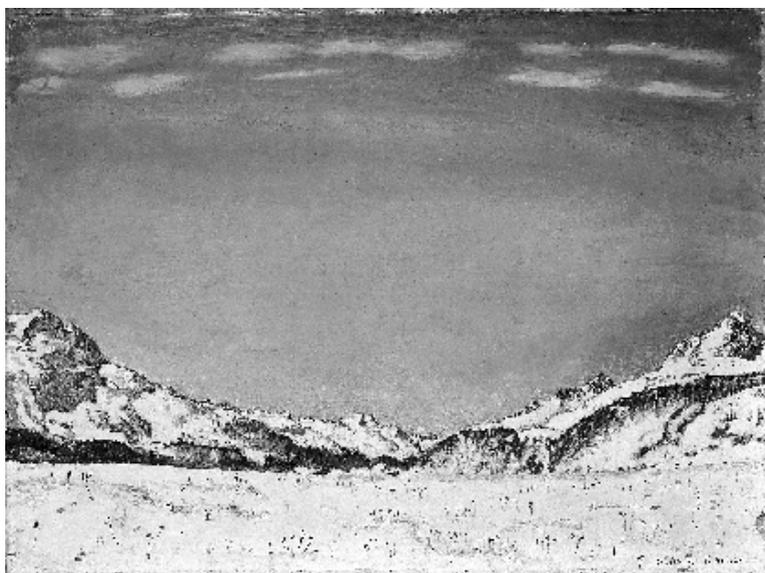


Abbildung 2

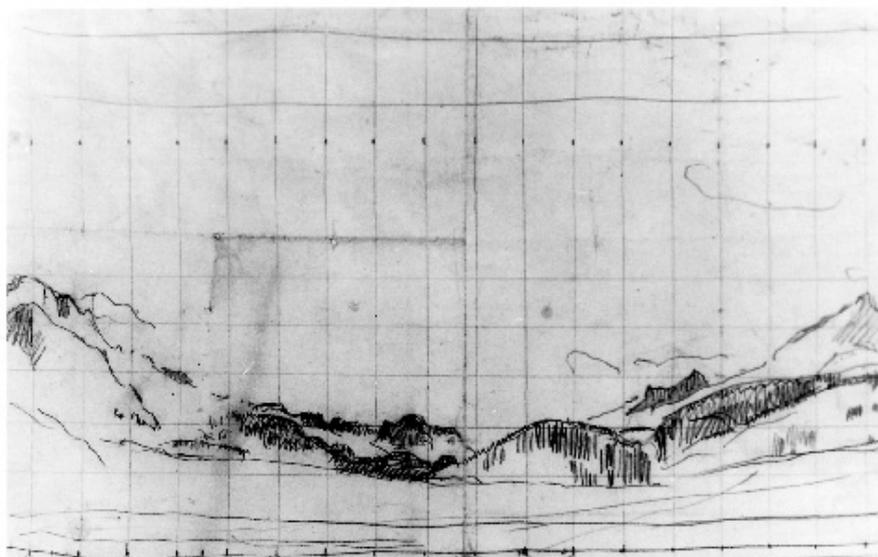


Abbildung 3

Verfahren die Malarbeit beschleunigte, um eine Beleuchtung trotz der kontinuierlichen Veränderung des Sonnenstandes oder der Bewölkung einfangen zu können. Offensichtlich überträgt Loosli die Informationen über das Verfahren Claude Monets auf Hodler. Der erste Bericht über Monets serielles Schaffen wurde von Guy de Maupassant 1886 in der Pariser Zeitschrift *Gil Blas* veröffentlicht unter dem Titel «La vie d'un paysagiste». Darin wird Claude Monet als Jäger von Sujets bezeichnet: «Er ging, gefolgt von Kindern, die seine Leinwände trugen, fünf oder sechs Leinwände, die das gleiche Sujet zu verschiedenen Zeiten und mit verschiedenen Wirkungen (effets) darstellten. Er nahm eine nach der andern vor und legte sie wieder beiseite, gemäss der Veränderung des Himmels. Und vor dem Sujet wartete der Maler, lauerte auf Sonnenlicht und die Schatten, erraffte mit einigen Pinselstichen den fallenden Sonnenstrahl oder die ziehende Wolke und brachte sie, hochmütig gegenüber dem Falschen und Gewöhnlichen, mit Gewandtheit auf seine Leinwand.»⁸ Loosli kann weitere Informationen über Monet zur Verfügung gehabt haben. Die Vermutung ist nicht abwegig, dass Hodler durch Maupassant von Monets Verfahren erfuhr und daraus die Anregung zu eigenem seriellen Arbeiten bezog.

Loosli machte allerdings auch auf die erste künstlerische Betätigung Hodlers in der Werkstatt von Ferdinand Sommer in Thun aufmerksam, der mit Gehilfen und Lehrlingen Ansichten vom Berner Oberland für Touristen herstellte (Abb. 4).

Dabei bediente sich Sommer eines seriellen und arbeitsteiligen Verfahrens, das sich auf Vorlagen und Schablonen stützte.⁹ Entsprechende Produktionsverfahren für das Kolorieren von touristischen Veduten hatte der Berner Kleinmeister Johann Georg Aberli nach der Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt. Loosli suggeriert, dass Hodler die Methode Sommers später wieder aufgenommen hätte, doch unterlässt er es, den Werkstattbetrieb in Genf zu dokumentieren und die Gehilfen und ihre Funktionen zu nennen. Hier besteht noch immer eine grosse Wissenslücke, die sich auch auf die Beurteilung des Werkstattanteils an Gemälden auswirkt. Was der junge Hodler in der Werkstatt von Ferdinand Sommer in Thun wirklich erkannte und sich für sein Künstlerleben merkte, war der Zusammenhang zwischen der Wiederholung von Gemälden und dem Bedienen von Kunden.

Loosli berichtet von zahlreichen Landschaften, die Hodler im Sommer 1915 in Montana gemalt und in malfrischem Zustand

verkauft hatte. Als sich ein Kunde für ein bestimmtes Bild von Montana interessierte, das schon verkauft war, machte Hodler das Angebot, wie Loosli ausführte, «diese [Landschaft] für den Besteller neu zu malen. Die Pause hatte er sich, wie gewöhnlich, aufbewahrt. Er übertrug sie auf den Malgrund, und meinte dann zu mir, das nun zu malende Bild müsse etwas mehr Sonne haben als das ursprüngliche, dessen Fertigstellung in Montana droben durch mehrtägigen Regen verzögert worden sei.»¹⁰ Hodler konnte auch unterschiedliche Ansichten kombinieren wie im Fall des Bildes von Montana im Essener Folkwang Museum (Abb. 5).¹¹ Dies gibt Einblick in unterschiedliche Probleme: das eine ist, dass Hodler tatsächlich «sur le motif» malte, selbst in der Winterkälte, wie es das Gemälde *Grindelwaldgletscher* und das photographische Dokument von Gertrud Dübi-Müller vom Januar 1912 bezeugen. Dies ist zu betonen, weil Hodler sich auch der Photographie hätte bedienen können, wenigstens für die Gebirgsformen und den Bildausschnitt. Das andere ist, dass Hodler sich auf den mehrfachen Verkauf eines Motivs ausrichtete und sich zur Wiederholung von Bildern einer Schablone oder eines Kartons bediente. Das dritte ist: die Herstellung von Replica war während Jahrhunderten in der Kunstproduktion völlig akzeptiert, erst im 19. Jahrhundert wurden Original, Eigenhändigkeit und Unikat amalgamiert, und seither wurde die Fixierung auf das Original ausgenutzt. Über die finanziellen Dimensionen sollte man sich keine Illusionen machen: die Faszination des Künstlers von der Landschaft, die Loosli als Motiv für die Wiederholung anführt, ist fest verknüpft mit der Aussicht auf einen ausserordentlich hohen Preis auch für die zweite oder dritte Fassung.

Der junge Paul Klee, der sich nach einer ohne Abschluss beendeten Ausbildung in München selber in Bern zum Künstler auszubilden versuchte, zeichnete in der Gruppenausstellung der Berner Gesellschaft Schweizer Maler, Bildhauer und Architekten (GSMBA) in Zürich drei Landschaften Hodlers schematisch nach – worunter das Gemälde *Thunersee mit symmetrischer Spiegelung* von 1904 – und notierte genau, dass der Maler diese Bilder für je 2500 Franken anbieten und absetzen konnte (Abb. 6).¹² Das war ein ausserordentlich hoher Preis, der 1904 etwa dem halben Jahresgehalt eines ordentlichen Professors entsprach. Wenn die beiden Faktoren Konsumentenpreisindex (11 x) und Bruttosozialprodukt (5 x) berücksichtigt werden, würde



Abbildung 4

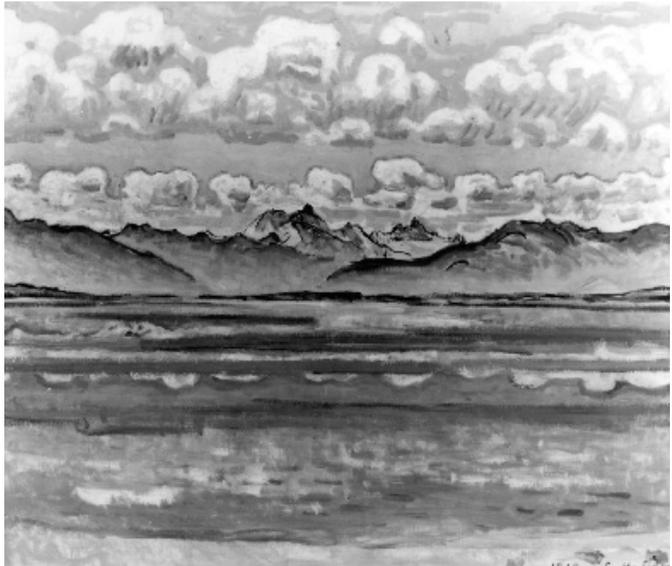


Abbildung 5

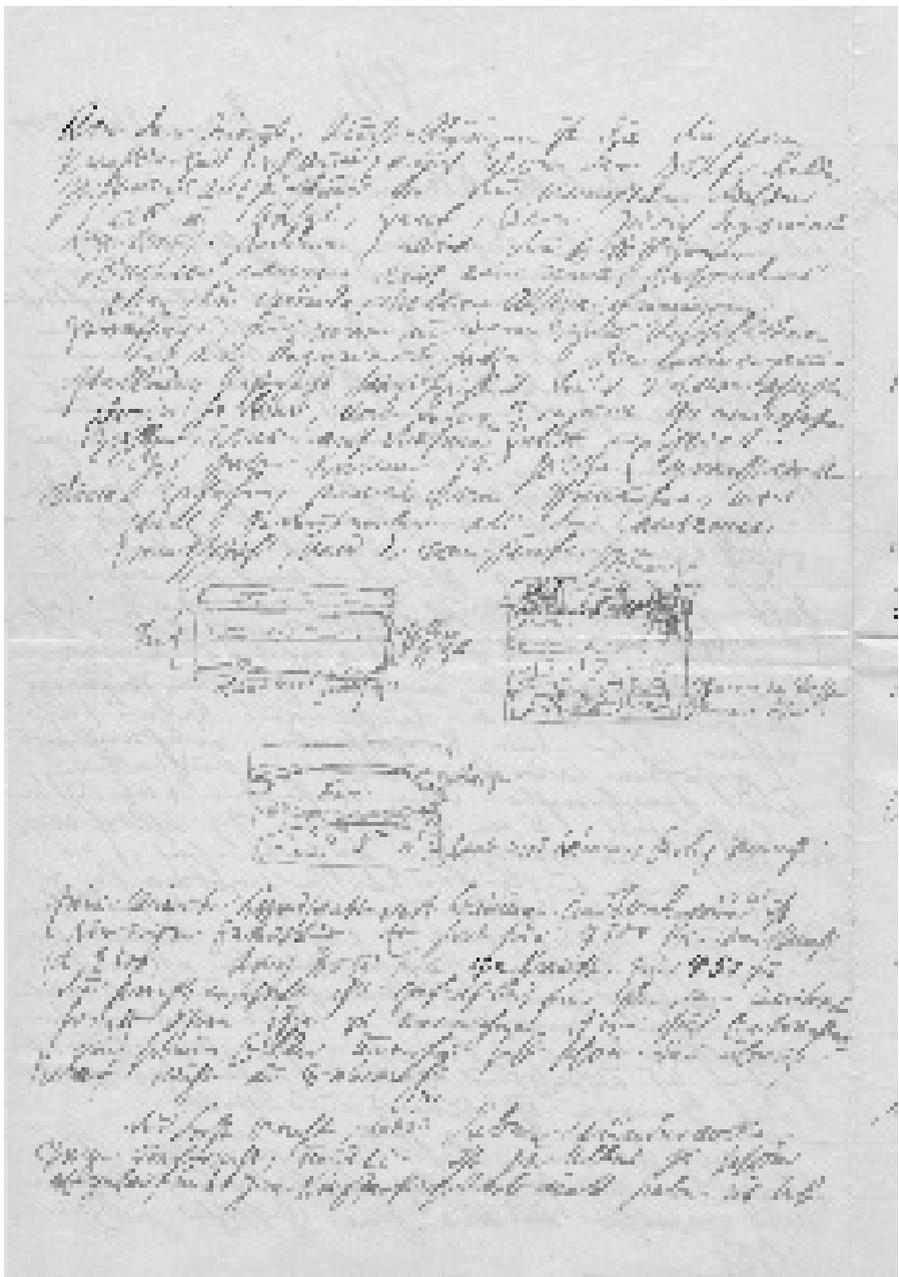


Abbildung 6

nach heutigem Geldwert eine Landschaft Hodlers ab Staffelei 137'500 Franken kosten. Hodler hat nach heutigem Geldwert allein an dieser Ausstellung für drei Landschaften 412'500 Franken eingenommen.

Lehrzeit in Genf

Mit 18 Jahren, gegen Ende 1871, wanderte der mittellose Hodler zu Fuss von Langenthal nach Genf, um im Musée Rath Werke von Alexandre Calame, dem berühmtesten Alpenmaler, zu kopieren. Calame hatte die heroisch-pathetische Tradition von Josef Anton Koch mit europäischem Erfolg fortgesetzt. In Genf wurde der junge Hodler von Barthélemy Menn entdeckt und in die Schule genommen. Es war ein doppelter Glücksfall: Hodler hatte den besten Lehrer und dieser seinen einzigen genialen Schüler gefunden. Menn lehrte ihn nicht nur das Handwerk, sondern auch die wichtigere Berufung zum Maler. Was Hodler davon aufgriff, zeigt das ernste Selbstbildnis des 21jährigen. Er ist umgeben von Leinwänden und einem Stapel Bücher, hebt die eine Hand zum Gelöbnis und hält in der andern Winkel und Senkblei: Der junge Maler verpflichtet sich zu Ernsthaftigkeit, Gelehrsamkeit und Genauigkeit. Von Menn lernte er die Figurenmalerei, das sorgfältige Studium von Licht und Farbe wie es der Freund seines Lehrers, Camille Corot, in seinen Naturstudien vormachte. Offenbar aus eigener Wissbegierde besuchte Hodler die Vorlesungen des bekannten Geologen, Zoologen und Politikers Carl Vogt an der Universität Genf. Vogt unterschied, wie in Deutschland üblich, zwischen einem empirischen und einem spekulativen Teil der Geologie: jenen bezeichnete er als Geognosie, die sich deskriptiv mit der Schichtung und der Zusammensetzung der Gebirgsmassen beschäftigt, diesen als Geogenie, die sich mit Spekulationen über die Ursachen, die Gesetze und die Geschichte befasst.¹³ In einem späten Rückblick auf Carl Vogt erinnerte sich Hodler: «Er lehrte mich die Natur in ihrer Gesetzmässigkeit zu erkennen und zeigte mir, dass alles, was in der Natur geschieht, stets die wiederholte Anwendung ewig gleichbleibender Gesetze ist, eine Erkenntnis, die Menn in mir immer und immer wieder bestärkte.»¹⁴ Hodler setzte die Anregungen des geologischen Unterrichts um in Gemälden, die etwa die senkrecht abbrechenden gekrümmten Gesteinsschich-

ten am Petit Salève zeigen oder die Aufrisse der Erdkruste in Schluchten oder an Steilhängen wiedergeben, sich also mit dem beschäftigen, was geologisch «Aufschluss» genannt wurde, die offene Preisgabe der Gesteine und ihrer Schichtung (Abb. 7).¹⁵ Seit dem späten 18. Jahrhundert interessierten sich ausserordentlich viele Künstler für geologisch bemerkenswerte Formationen.¹⁶ Hodlers geologisches Interesse manifestierte sich über Jahrzehnte immer wieder, vor allem in den Alpenbildern.

Auf eine Darstellung der Alpen, die Barthélemy Menn 1845 gemalt hatte, kam Hodler erst sehr spät zurück, nämlich 1902 in seinem Gemälde *Die Jungfrau von der Isenfluh* aus.¹⁷ Menn hatte mit wenig Erfolg versucht, Calame und Diday auf ihrem eigenen Gebiet herauszufordern. Weder in der Ölskizze noch im ausgeführten Gemälde vermochte Menn die direkte Konfrontation von Nah und Fern zu lösen, und erst Hodler konnte durch die Wiederholung der Farben eine Einheit herstellen.

Ein schwieriges Problem, das noch eingehender Studien bedarf, ist die Beziehung von Hodler zu den Landschaftsgemälden von Gustave Courbet, vor allem zu den Gemälden, die in seinem Schweizer Exil 1873–1877 entstanden.¹⁸ Eine unmittelbare Rezeption hat offenbar nicht stattgefunden. Erst in Champéry 1916 scheint sich Hodler vor den Dents du Midi an ein grossartiges Gemälde von Courbet erinnert zu haben und zeigt wie dieses das majestätische Gebirge, deutet den Abgrund an und ein exponiertes Gelände mit weidenden Tieren im Vordergrund. Diese Parallele ist deshalb bemerkenswert, weil Hodler in der Mitte der 1880er Jahre sich selbst den Verzicht auf die Staffage auferlegte, um die emotionale Wirkung der Landschaft nicht zu gefährden, und sich seither auch seinen eigenen Rat hielt.

Die beiden riesigen Gemälde *Aufstieg* und *Absturz*, die Hodler im Auftrag der Unternehmer Henneberg für die Weltausstellung 1894 in Antwerpen malte, stellen nicht die Ausnahme dar, sowenig wie andere Figurenbilder, in denen die Natur als Schauplatz dient. Im Diorama über den Triumph und die Tragödie der Bergsteiger spielt sich das Drama im Hochgebirge ab, und dieses ist nicht ein bestimmter Ort wie beim Absturz der Seilschaft von Edward Whymper 1865 am Matterhorn, obwohl Hodler natürlich darauf Bezug nahm. Die zwei monumentalen Gemälde Hodlers – ein drittes mit der Auffindung der Leichen konnte aus Zeitmangel nicht fertiggestellt werden – bildeten einen Annex zum *Panorama des Alpes Suisses*, das Auguste

Baud-Bovy, Eugène Burnand und Francis Furet im Auftrag von Benjamin Henneberg für die «World»s Columbian Exposition» in Chicago 1893 gemalt hatten und das in Antwerpen 1894 wieder ausgestellt wurde.¹⁹ Für das amerikanische Publikum wurde mit Bedacht das touristische Zentrum des Berner Oberlandes gewählt, das Panorama vom Männlichen aus über Thunersee, Lauterbrunnental, Eiger, Mönch und Jungfrau. Hodler hat selbstverständlich auch die touristischen Interessen bedient, wie er es seit seiner Tätigkeit für Ferdinand Sommer gewohnt war. Von der Schynige Platte aus, die seit 1893 durch eine Bahn erschlossen war, malte er mehr als ein Dutzend Mal den berühmten Blick auf Eiger, Mönch und Jungfrau (Abb. 8). Er purifizierte die Berge, die touristische Infrastruktur hatte er im Rücken, aber in den gemalten Massiven Hodlers findet sich nicht die geringste Spur davon, weder im Berner Oberland noch im Wallis oder im Engadin. Hodler bot seinen Kunden den gemalten Urzustand der Alpen und unterdrückte sowohl die touristische Erschliessung wie auch die Ausbeutung und Schändung, die schon im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts angeprangert wurden.

Ein touristisches Grossprojekt – das grösste – ist nicht zu Stande gekommen: das monumentale Panorama des Oberengadins für die Pariser Weltausstellung von 1900, das Giovanni Segantini vorantrieb. Das Gemälde hätte eine Fläche von 4400 m² in einer riesigen überkuppelten Rotunde von 85 m Durchmesser füllen sollen, und zur Belebung des Panoramas waren das Auffahren von Postkutschen nebst echten Bären und Klang- Licht- und Dufteffekte vorgesehen. Für die Ausführung des Gemäldes unter der Leitung von Segantini hätten Hodler, Giovanni Giacometti und Cuno Amiet gewonnen werden sollen. Von den immensen Kosten von 3 Millionen Franken konnte Segantini immerhin 1,8 Millionen zusammenbringen – fast 100 Millionen Franken nach heutigem Wert – doch zuwenig für die Realisierung des Projekts, das scheitern musste. Am grossen Triptychon Segantinis und an Giovanni Giacomettis Panorama von Muottas Muragl von 1897/98 lässt sich eine Vorstellung vom megalomanischen Projekt gewinnen.²⁰ Das Projekt dieses Panoramas wurde zwanzig Jahre später, 1919, zu einem Teil realisiert im grössten Werbeplakat für Graubünden von Emil Cardinaux, der sich 1908 einen Namen gemacht hatte mit dem Plakat des Matterhorns als einer mystischen Lichterscheinung über den nachtgrünen Steilhängen.²¹



Abbildung 7

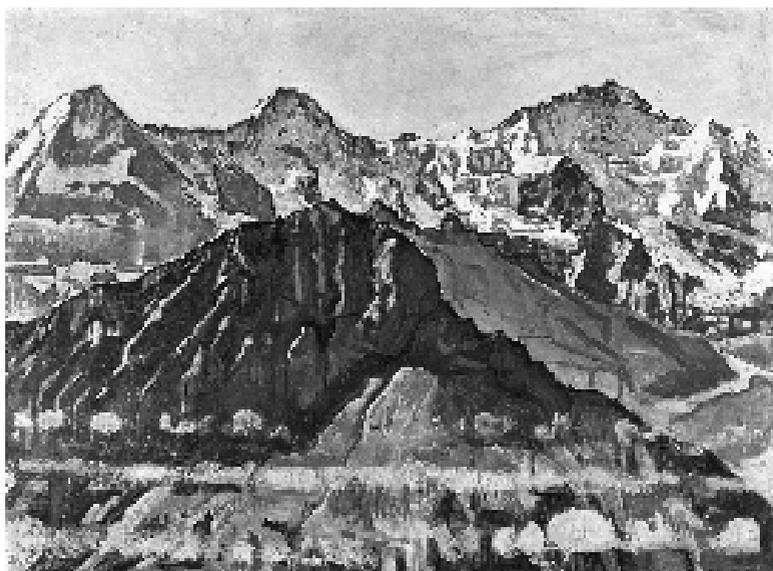


Abbildung 8

Ordnung und Chaos

1897 beendete Ferdinand Hodler seinen Vortrag in Freiburg i.Ü. mit einer pathetischen Prophezeiung über die künftige Leistung des Kunstwerks: «Das Werk wird eine neue Ordnung offenbaren, die in den Dingen wahrgenommen wurde, und Schönheit erlangen durch die Idee der Einheit, die es entwickeln wird.»²² Sichtbarmachen, Enthüllen, Offenbaren – dies sind geläufige Umschreibungen für die Leistungen, die von den Künstlern um und nach 1900 häufig versprochen werden. Paul Klee hat dafür 1920 die bündige Formulierung vorgelegt: «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.»²³ Im Aufdecken von Unsichtbarem, von Verborgenen oder von Geheimnissen bekunden sich die Bemühungen, die Kunst durch metaphysische Glorien zu legitimieren. «Die Sendung des Künstlers ist», sagte Hodler zu Beginn seines Freiburger Vortrags, «das ewige Element der Natur auszudrücken, – die Schönheit; daraus die wesentliche Schönheit zu befreien.»²⁴

Was verstand Hodler unter einer Ordnung, die von seinen Werken offenbart werden sollte? Die Fragestellung zielt auf den Untergrund unter der Nachahmung der Natur, wie wenn dort nach besserer Erwartung die höhere Dimension zu finden gewesen wäre. Die Antwort ist einfach, fast banal: Ordnung zeigt sich als Wiederholung, unter Wiederholung sind die verschiedenen Arten von Symmetrie zu begreifen, die Hodler unter den Begriff des «Parallelismus» fasste, dessen Entdeckung in der Kunst er für sich beanspruchte (Abb. 9).

Das Einfachste ist die Ausrichtung des Motivs auf die bilaterale Symmetrie: die Gleichmässigkeit von links und rechts, die von Gipfeln wie dem Niesen, dem Breithorn, dem Mönch und vielen anderen geboten und mit einem entsprechenden Ausschnitt ins Bild gesetzt werden können (Abb. 10). Hodler sucht die Bergpyramiden und zur Betonung der Symmetrie ordnet er in mehreren Bildern die Wolken entsprechend an. Weitere Möglichkeiten sind die Reihung von Berggipfeln oder von Wolken und die Spiegelungen, die Hodler besonders am Thunersee und am Silvaplannersee interessierten.

Die Entdeckung oder die Herstellung von Ordnung provoziert die Frage nach dem Ungeordneten, dem Unregelmässigen, dem Chaos oder dem Zufälligen. Hodler interessierte sich durchaus für solche Konfigurationen. Die Fassungen der *Jungfrau von Mürren*

aus (Abb. 11) und *Der Mönch im Morgenlicht* aus dem Jahr 1911 stellen die Entwicklung der amorphen, schmutzigen oder dunklen Masse bis hinauf zum strahlenden Licht oder bis zu einer klaren pyramidalen Form dar.

Mit zwei Gemälde von 1908 lässt sich zeigen, wie Hodler eine Reihe von Berggipfeln oder eine einzelne, in die Pyramide gebrachte Form kontrastiert mit dem gestalt- und formlosen Nebel, der sich in unregelmässiger Bewegung zu befinden scheint.

Als Sujet der Gemälde *Bergbach bei Beatenberg* und der 1916 bei Champéry entstandenen Darstellung von Gebirgsbächen könnte man die zufällige und chaotische Anhäufung von Steinen im Bachbett bezeichnen. Im Gemälde *Grindelwaldgletscher* und in weiteren Gemälden der Alpen lässt sich der Konflikt zwischen einer Struktur von Felsen und Eis und einer ungeordneten Anhäufung von Felsbrocken erkennen. Hodler hat sich demnach durchaus für diese Manifestationen der Kontingenz interessiert, was bisher kaum aufgefallen ist, weil die ordnenden Eingriffe in die Komposition der Landschaften den Blick auf den Gegensatz verstellt haben. Doch bleibt unklar, ob die chaotischen Anhäufungen für Hodler Manifestationen des Chaos, zufällige Ergebnisse eines nicht bestimmbar wirkens von Kräften waren, die sich nicht aus den ewigen Gesetzen der Natur ableiten liessen. Waren die Anhäufung von Geröll, der wechselnde Anblick der im Wind bewegten Blätter oder die Formen des aufsteigenden Nebels und die Position und Formen der Wolken für Hodler etwa jener Bereich, der sich den «ewigen Naturgesetzen», wie sie ihm der Naturwissenschaftler Carl Vogt vermittelt hatte, entzogen hatte?

Das Prinzip der Symmetrie sah Hodler mit grosser Verzückung und Bewunderung überall am Werk, in den verstreuten Felsblöcken, in den ungezählten Gipfeln der Alpen, in den Baumstämmen, die das Senkrechte wiederholen und im Wald den staunenden Künstler in zusätzlicher Symmetrie rechts und links umstehen, in den Blättern, die im Herbst von den Bäumen fallen, oder im Himmelsgewölbe und weiter im menschlichen Körper, in einer Reihe oder einer Gruppe von Menschen, und – erstaunlicherweise – in der Kunst von Michelangelo oder Raffael.²⁵ Kurz, es konnte Hodler in Kunst und Natur nichts vorfinden, in dem er nicht den Parallelismus oder die grosse Einheit zu entdecken oder was er nicht auf in eine der Symmetrien zu bringen vermocht hätte.



Abbildung 9

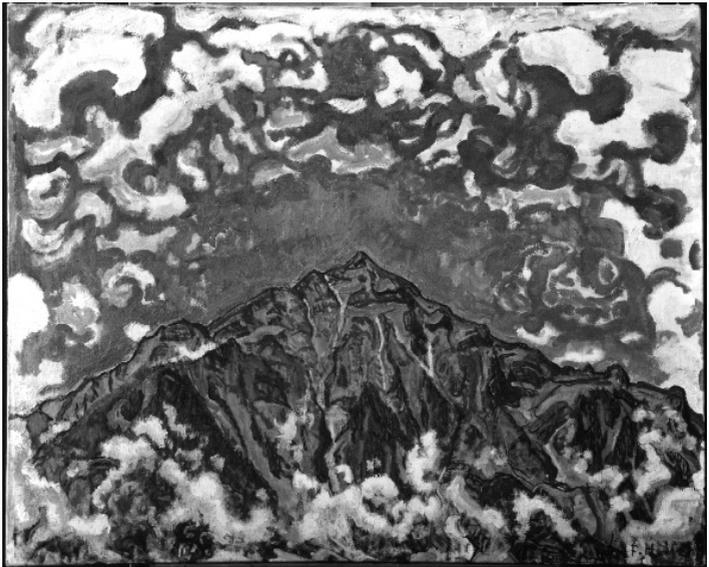


Abbildung 10

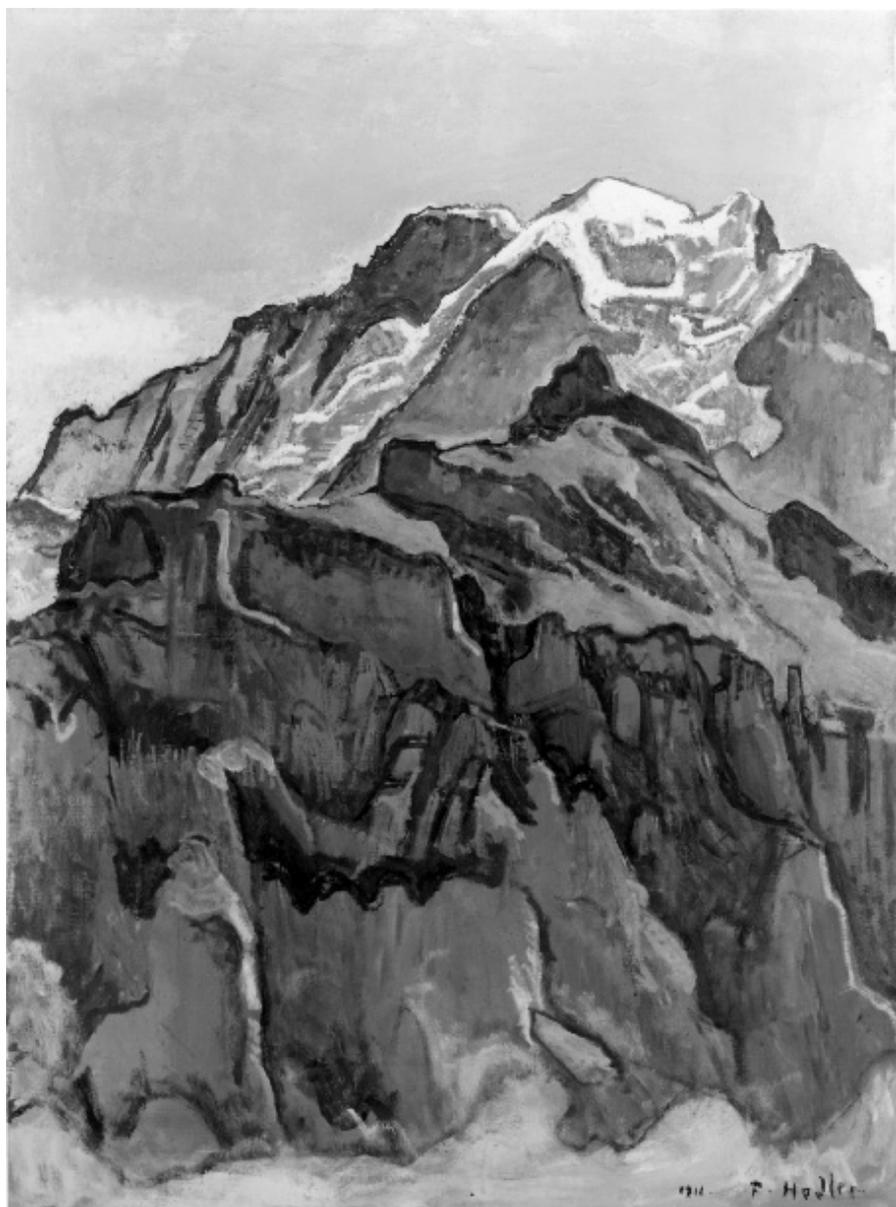


Abbildung 11

Transzendenz

Der Berliner Philosoph Georg Simmel hat in einem kurzen Aufsatz von 1911 einen Gegensatz beschrieben, der von den Alpendarstellungen Ferdinand Hodlers und Giovanni Segantinis angeregt wurde. Simmel schrieb den alpinen Formen «etwas Unruhiges, Zufälliges, jeder eigentlichen Formeinheit Entbehrendes zu», stellte aber diesem Chaotischen die Einheitlichkeit der schieren Masse und das Transzendente des Übergrossen und weiss Schimmernden als Gegensätze gegenüber: «Die Alpen wirken einerseits als das Chaos, als die ungefüge Masse des Gestaltlosen, das nur zufällig und ohne eigenen Formsinn einen Umriss bekommen hat, das Geheimnis der Materie schweigt heraus, von der man an den Konfigurationen der Berge mehr mit einem Blick erfasst als in irgendeiner andern Landschaft. Wir fühlen hier das Irdische als solches in seiner ungeheuren Wucht, das noch ganz fern von allem Leben und Eigenbedeutung der Form ist. Andererseits aber sind die übergross aufsteigenden Felsen, die durchsichtigen und schimmernden Eishänge, der Schnee der Gipfel, der keine Beziehung mehr zu den Niederungen der Erde hat – alles dies sind Symbole des Transzendenten, den seelischen Blick aufführend, wo über dem mit höchster Gefahr noch Erreichbaren das liegt, zu dem keine blosser Willenskraft mehr hinaufangt.»²⁶ Offensichtlich ruft Simmel hier Erfahrungen wieder auf, die seit dem 18. Jahrhundert, seit Jean-Jacques Rousseaus *Nouvelle Héloïse*, die Wahrnehmung des alpinen Hochgebirges geprägt haben und bis heute prägen.

Hodler interessierte sich für die gleichen Phänomene in den Alpen wie die Photographen, etwa die Nebel in den tiefen Tälern oder am Fuss der Berge, und Hodler machte eine ähnliche Motivwahl oder einen ähnlichen Bildausschnitt wie etwa Vittorio Sella, der um 1900 bekannteste Photograph der Alpen.²⁷ Doch Hodler kann weit mehr als die Photographen die Betrachter steuern, und zwar durch die symmetrische Ordnung von Wolken um die Gipfel (wie beim Mönch oder beim Niesen), oder durch das Licht und durch die Farben. Die hellen Wolkenrahmen umgeben die aufragenden Gipfel mit einem Nimbus, und dessen verklärende Wirkung wird gesteigert durch einen hinter dem Gipfel aufstrahlenden Lichtschein.

Parallel zur Verklärung der Alpen beschäftigte sich Hodler mit dem mystischen Thema des Blicks ins Unendliche, der Dar-

stellung eines männlichen Aktes – seines Sohnes Hektor – auf einem Berggipfel, der aus dem Nebelmeer weit emporragt (Abb. 12). Es ist diese metaphysische Erfahrung – von romantischen Vorbildern wie Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* von 1818 abgeleitet – die Hodlers verklarte Berggipfel vermitteln sollen. Als Hodler 1917 nach der grossen Retrospektive im Zürcher Kunsthaus von Aufträgen überflutet wurde, kündigte er Loosli an, er werde nur noch malen, was ihn freue, denn auf Brotarbeit sei er nicht mehr angewiesen.²⁸ Hodler nahm im Sommer 1917 an, es blieben ihm noch zehn oder fünfzehn Jahre für andere Gemälde, zu denen er auch neue Landschaften zählte, auf die er Johannes Widmer auf dem Gang vom Atelier an den See aufmerksam machte: «En toutes choses, désormais, je ferai mes toiles à moi. Plus de commandes! En fait de paysages, je ferai des paysages comme celui-ci, des paysages planétaires!»²⁹

Ein Uferstreifen am unteren Bildrand, eine ruhige breite Fläche mit Spiegelung des Himmelslichts, ein heller oder dunkler liegender Streifen, gebildet aus den Savoyer Bergen mit dem Mont Blanc, ein schmaler Streifen Himmel in weisslichem Blau oder im glühenden Orange des Sonnenaufgangs – das sind die einfachen Landschaften aus Hodlers letzten Monaten, in denen er die Erfahrung wiederzugeben versuchte, die er am Ufer des Genfersees gemacht hatte: am Rand der Erde zu stehen und frei ins All zu blicken.³⁰ Für Hodler waren diese Landschaften ein «Blick in die Unendlichkeit», der dem Thema entsprach, mit dem er sich in den Figurenbildern jahrelang abgemüht hatte. Gelegentlich setzte Hodler in den letzten Landschaften mit Genfersee und Mont-Blanc auf dem Uferstreifen eine Reihe von Schwänen. Die Schwäne unterbrechen mit einem ruhigen, regelmässigen Rhythmus den untersten horizontalen Streifen (Abb. 13). Es ist Hodlers heiterer Schwanengesang. Es ist nicht einfach, zu Hodlers letzten Landschaftsbildern zeitgenössische ähnliche Kompositionen aufzuzeigen. Man muss in der Geschichte um einiges zurückgehen, um eine Analogie der Form und einen Gegensatz des Ausdrucks ausmachen zu können. Caspar David Friedrichs berühmtes Gemälde *Mönch am Meer*, das einen Kapuziner auf der Düne vor einer unbegrenzten Wasserwüste unter düsterem Himmel zeigt, regte Heinrich von Kleist 1810 zu unbehaglichen Empfindungen «im weiten Reich des Todes» an. Kleists Erfahrung vor Friedrichs Gemälde ist die des Erha-

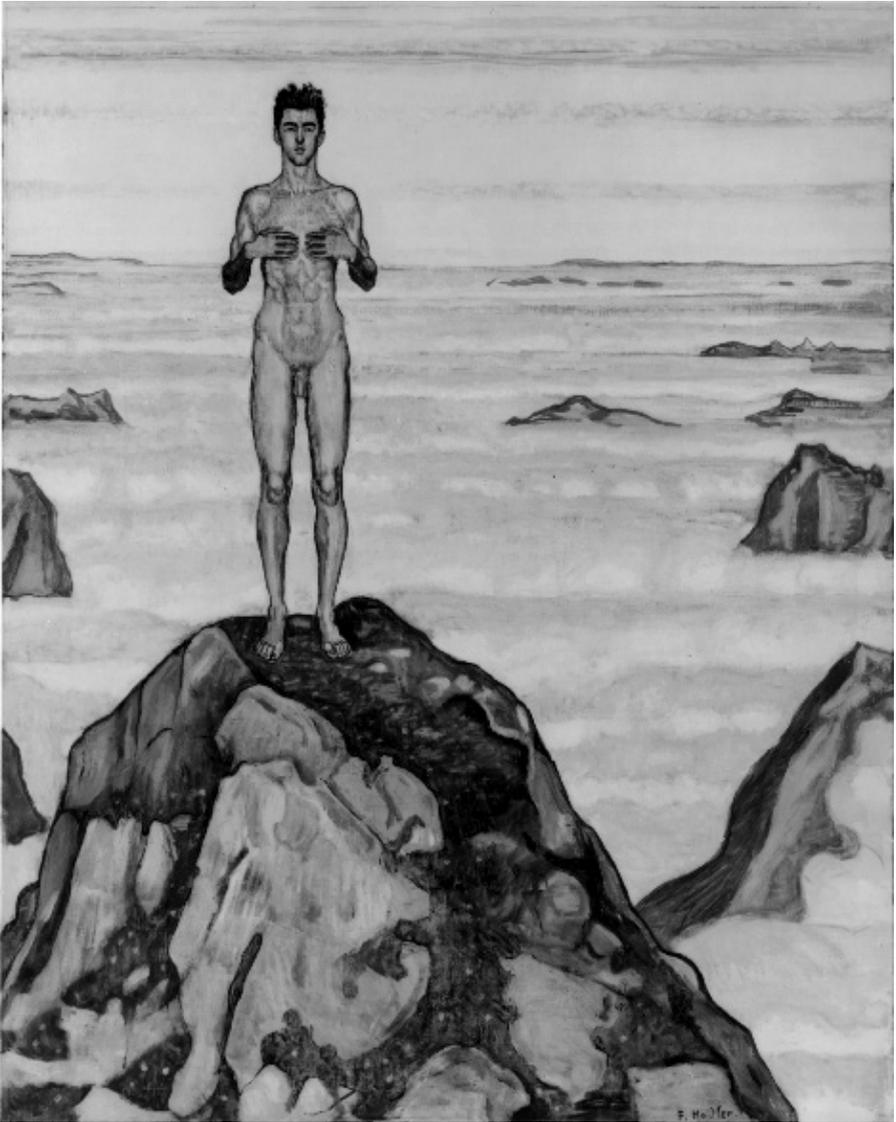


Abbildung 12

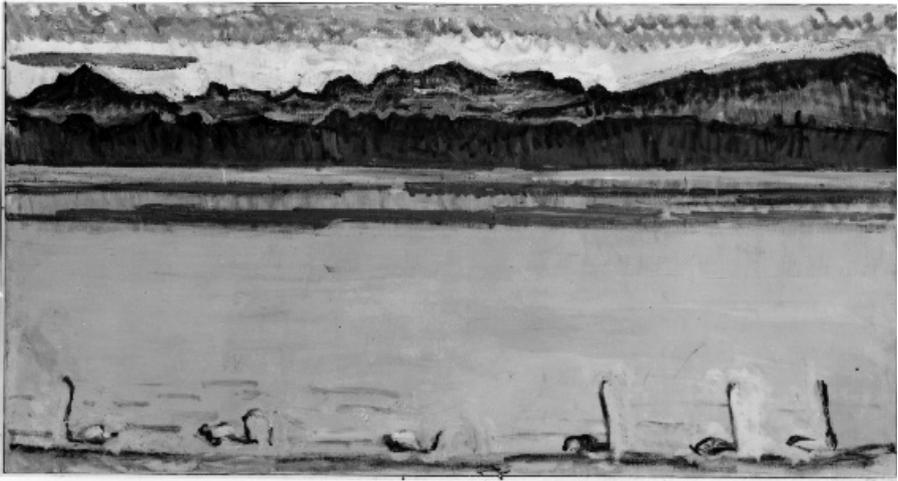


Abbildung 13

benen oder Sublimen, die durch die Einförmigkeit und die fehlende Begrenzung des Bildes verstärkt wurde; und er versuchte, die Erfahrung in seinem Text durch Ironie aufzuheben.³¹ Bei Hodler verbindet sich die romantische Erfahrung des Unendlichen nicht mit dem Düsteren und Schrecklichen, sondern mit kosmischen Lichtphänomenen - nicht unähnlich denjenigen, die Joseph Mallord William Turner siebzig Jahre zuvor vor allem in seinen Schweizer Aquarellen festgehalten hatte. Hodlers letzte Landschaften setzen die Tradition des Sublimen fort, die Robert Rosenblum analysiert hat, doch sie verbreiten nicht den Schein eines lebensgefährlichen Schreckens, sondern den kosmischen Klang, die Harmonie von Licht und Farbe, die in den zeitgenössischen metaphysisch-okkulten Strömungen von Kandinsky bis Mondrian zum Erweis der Geistigkeit der Kunst gefordert wurde.³²

Abbildungsverzeichnis SAG

1. Giovanni Giacometti, *Postkarte vom 20. Sept. 1907 an Cuno Amiet*, Oschwand, Archiv Amiet, © Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.
2. Ferdinand Hodler, *Schnee im Engadin*, 1907, Öl/Lw., 64 x 86 cm, Privatbesitz, © Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.
3. Ferdinand Hodler, *Engadin*, 1907, Bleistift/Papier, 28,6 x 39,7 cm, Privatbesitz.
4. Ferdinand Hodler, *Scherzligen mit Blümlisalp I*, 1871, Öl/Malkarton, 36 x 50 cm, Privatbesitz, © Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.
5. Ferdinand Hodler, *Das Weisshorn von Montana aus*, 1915, Öl/Lw., 65,5 x 80,5 cm, Essen, Museum Folkwang, © Museum Folkwang, Essen.
6. Brief von Paul Klee, Bern an an Lily Stumpf, München, 26. Oktober 1904, S. 2, mit drei Zeichnungen nach Gemälden Holders, Bern, Zentrum Paul Klee, Schenkung Familie Klee.
7. Ferdinand Hodler, *Am Fuss des Salève*, um 1890, Öl/Lw., 70 x 160 cm, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, © Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.
8. Ferdinand Hodler, *Eiger, Mönch und Jungfrau in der Morgensonne*, 1908, Öl/Lw., 67 x 91 cm, Privatbesitz, © Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.
9. Ferdinand Hodler, *Das Breithorn*, 1911, Öl/Lw., 70 x 77 cm, St. Gallen Kunstmuseum, © Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.
10. Ferdinand Hodler, *Der Niesen*, 1910, Öl/Lw., 83 x 105,5 cm, Basel, Kunstmuseum, © Kunstmuseum Basel.
11. Ferdinand Hodler, *Das Jungfraumassiv von Mürren aus*, Öl/Lw., 1911, 88 x 65,5 cm, Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart, © Staatliche Museen in Berlin.
12. Ferdinand Hodler, *Blick ins Unendliche III*, 1903–1906, Öl/Lw., 100 x 80 cm, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, © Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.
13. Ferdinand Hodler, *Genfersee mit Mont-Blanc in der Morgendämmerung*, 1918, Öl/Lw., 77 x 152 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire, © Musée d'art et d'histoire de Genève.

Fussnoten

- 1 Neuere Literatur zu Hodlers Landschaften: Guido Magnaguagno, «Landschaften Ferdinand Hodlers. Beitrag zur symbolischen Landschaftsmalerei», in: Ferdinand Hodler [Ausstellungskatalog: Berlin, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Paris, Musée du Petit Palais, Zürich, Kunsthaus, 1983], Bern: Benteli, 1983 pp. 309–320; Ferdinand Hodler: Landschaften [Ausstellungskatalog: Los Angeles, Wight Art Gallery, Chicago, The Art Institut of Chicago, New York, National Academy of Design, 1987], hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich: Zürcher Verlagshaus Zürich, 1987, siehe darin bes. die Beiträge von Stephan F. Eisenman, «Ferdinand Hodler und die Landschaft des Wesentlichen», pp. 9–23 und von Oskar Bätschmann «Das Landschaftswerk von Ferdinand Hodler», pp. 24–48; Das Engadin Ferdinand Hodlers und anderer Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts. [Ausstellungskatalog: Chur, Kunstmuseum, St. Moritz, Segantini-Museum, 1990], hrsg. von Beat Stutzer, Chur: Kunstmuseum, 1990; Ferdinand Hodler. Landschaften [Ausstellungskatalog: Zürich, Kunsthaus, Genf, Musée Rath, 2004], Zürich: Scheidegger & Spiess, 2003; Ferdinand Hodler et Genève. Collection du Musée d'art et d'histoire Genève [Ausstellungskatalog: Genève, Musée Rath, 2005], Genève: La Baconnière/Arts, 2005.
- 2 Cuno Amiet, Giovanni Giacometti, Briefwechsel, hrsg. von Viola Radlach, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2000, Nr. 293, p. 445.
- 3 Amiet-Giacometti 2000, Nr. 226, p. 380.
- 4 Oskar Bätschmann, «Die Brücke im Museum der Stadt Solothurn 1907», in: Gegenwartskunst in Solothurn. Ausstellungen - Projekte - Protagonisten 1850 bis 2000, hrsg. von Christoph Lichtin und Roswitha Schild, Zürich: Edition Fink, 2000. pp. 79–88.
- 5 Dora Lardelli, «Hodlers Aufenthalt im Engadin» in: Hodler 1990, p. 23; Jura Brüschiwiler, «Ferdinand Hodlers zweite Malerreise ins Engadin» in: Hodler 1990, pp. 25–28.
- 6 Oskar Bätschmann, «Ferdinand Hodler als Zeichner», in: Ferdinand Hodler. Die Zeichnungen im Kunstmuseum Bern, hrsg. von Oskar Bätschmann, Henriette Mentha, Bernadette Walter, Bern: Kunstmuseum, 1999, pp. 11–21.
- 7 Carl Albert Loosli, Aus der Werkstatt Ferdinand Hodlers, Basel: Birkhäuser, 1938, pp. 162–167.
- 8 Guy de Maupassant, «La vie d'un paysagiste» [1886], in: Œuvres complètes. Œuvres posthumes, Bd. 2, Paris: L. Conard, 1930, pp. 83–88; vgl. Oskar Bätschmann, Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920, Köln: DuMont, 1989, pp. 333–335.
- 9 Loosli 1938, pp. 162–163; vgl. Jura Brüschiwiler, Ferdinand Hodler als Schüler von Ferdinand Sommer, hrsg. von der Kunstkommission Steffisburg, Thun: Ott Verlag, 1984.
- 10 Loosli 1938, p. 166.
- 11 Hodler 2003, p. 177.
- 12 Paul Klee, Schriften, Rezensionen und Aufsätze, hrsg. von Christian Geelhaar, Köln: DuMont, 1976, p. 158.
- 13 Carl Vogt, Lehrbuch der Geologie und Petrefactenkunde [1846/47], 2 Bde., 3. Aufl., Braunschweig: Vieweg, 1866–1868.
- 14 Loosli 1921–1924, Bd. 1, pp. 39–40.
- 15 Als «Aufschluss» wird in der Geologie eine Stelle bezeichnet, an der Gestein in natürlicher Lagerung und unbedeckt von Pflanzenwuchs, Erde und Schutt sichtbar ist; vgl.

- Lexikon der Geografie, hrsg. von Ernst Brunotte u.a., 4 Bde., Heidelberg, Berlin: Spektrum, 2001, Bd. 1, p. 102.
- 16 Oskar Bätschmann, «Carl Gustav Carus (1789–1869): Physician, Naturalist, Painter, and Theoretician of Landscape Painting» in: Carl Gustav Carus, *Nine Letters on Landscape Painting: written in the years 1815–1824, with a letter from Goethe by way of introduction*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2003, pp. 40–43; Werner Busch, «Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff» in: *Goethe und die Kunst [Ausstellungskatalog: Frankfurt, Schirn Kunsthalle, Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, 1994]*, hrsg. von Sabine Schulze, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1994, pp. 485–497.
 - 17 Von Anker bis Zünd: die Kunst im jungen Bundesstaat 1848–1900 [Ausstellungskatalog: Zürich, Kunsthau, Genf, Musée d'art et d'histoire, 1998] Zürich: Scheidegger & Spiess, 1998, pp. 168–169.
 - 18 Stephan F. Eisenman, «Ferdinand Hodler und die Landschaft des Wesentlichen» in: Hodler 1987, p. 14.
 - 19 Ferdinand Hodler – Aufstieg und Absturz [Ausstellungskatalog: Bern, Schweizerisches Alpines Museum, 1999], hrsg. vom Schweizerischen Alpines Museum, 2 Bde., Bern: Schweizerisches Alpines Museum, 1999.
 - 20 Beat Stutzer, ««Voglio vedere le mie montagne»: Das Oberengadin zwischen Mythos, Kunst und Triviale» in: Hodler 1990, pp. 11–13.
 - 21 Emil Cardinaux (1877–1936). Schweizer Plakatgestalter Bd. 2, hrsg. von Thomas Bolt, Zürich: Museum für Gestaltung, 1985.
 - 22 Loosli 1921–1924, Bd. 4, p. 306: «L'œuvre révélera un nouvel ordre perçu des choses et sera belle par l'idée d'ensemble qu'elle dégagera.»
 - 23 Klee 1976, p. 118.
 - 24 Loosli 1921–1924, Bd. 4, p. 299: «La mission, (s'il est permis de dire la mission de l'Artiste) est: d'exprimer l'élément éternel de la nature, - la beauté; d'en dégager la beauté essentielle.»
 - 25 Loosli 1921–1924, Bd. 4, pp. 305–306.
 - 26 Georg Simmel, «Die Alpen», in: Georg Simmel, *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig: W. Klinkhardt, 1911, pp. 147–154; vgl. Magnaguagno 1983, pp. 316–319; Simmels Essai erschien 1911 in: *Der Tag. Moderne illustrierte Zeitung*, Nr. 34, 19. Jan. 1911, pp. 1–3.
 - 27 Summit: Vittorio Sella, mountaineer and photographer: the years 1879–1909 [Ausstellungskatalog: Schedule, Mount Holyoke College Art Museum, 2000], New York: Aperture, 1999; Sharon L. Hirsh, «Ferdinand Hodler's Eiger, Mönch and Jungfrau in Moonlight: the Summit View and Alpinism» in: *Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft: 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002*, pp. 67–174.
 - 28 Loosli 1921–1924, Bd. 1, pp. 191–192.
 - 29 Johannes Widmer, *Von Hodlers letztem Lebensjahr*, Zürich: Rascher, 1919, p. 9.
 - 30 Widmer 1919, p. 9.
 - 31 Oskar Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln: DuMont, 1989, pp. 45–50.
 - 32 Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich Rothko*, London: Thames and Hudson, 1975; *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915* [Ausstellungskatalog: Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1995], Ostfildern: Ed. Tertium, 1995; *Ferdinand Hodler - Piet Mondrian. Eine Begegnung*, hrsg. von Beat Wismer, Baden: L. Müller, 1998.

Der Autor

Prof. Dr. Oskar Bätschmann, geboren 1943 in Luzern, Studium in Florenz und Zürich, Promotion 1975, Habilitation 1981, Konservator Kunstgewerbemuseum Zürich 1978–1983, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Freiburg i.Br. 1984–1989, o. Prof. an der Universität Giessen 1989–1991, seit 1991 o. Prof. für Kunstgeschichte der Neuzeit und der Moderne an der Universität Bern, 2001–2003 Dekan der Phil.-hist. Fakultät der Universität Bern.

Getty Scholar am Getty Center for Art History and the Humanities 1990–991, Gastprofessur an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales 1992, Paul Mellon Senior Fellowship (Center for Advanced Study in the Visual Arts, Washington, D.C.) 1995, Gastprofessur am Institut National d'Histoire de l'Art Paris 2005.

Vorstandsmitglied der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, Mitglied des Forschungsrates des Schweizerischen Nationalfonds, Mitglied des *Bureau des Comité International d'Histoire de l'Art* 1996–2004, Delegierter der *Union Académique Internationale*, Fachbeirat der Max-Planck-Gesellschaft, Vizepräsident des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft und Präsident der Wissenschaftlichen Kommission.

Die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften: eine Institution im Zentrum eines weitläufigen Netzes

Die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW) vereint als Dachorganisation 54 wissenschaftliche Fachgesellschaften. Sei es in der Literatur oder der Theologie, in den Kommunikations- oder den politischen Wissenschaften, ihre Mitgliedergesellschaften repräsentieren eine Vielfalt von Disziplinen. Gesamthaft gesehen sind nicht weniger als 30'000 Personen als Mitglied einer Fachgesellschaft mit der SAGW verbunden und bilden somit das grösste Netz in den Geistes- und Sozialwissenschaften unseres Landes.

Forschungsförderung, internationale Zusammenarbeit sowie Förderung des akademischen Nachwuchses – dies sind schon seit ihrer Gründung im Jahre 1946 die Hauptanliegen der SAGW, und in letzter Zeit hat sich ihr Betätigungsfeld noch erweitert. Die Akademie ist eine vom Bund anerkannte Institution zur Forschungsförderung; sie engagiert sich in drei zentralen Bereichen für die Geistes- und Sozialwissenschaften:

vermitteln

Die SAGW organisiert regelmässig öffentliche Tagungen sowie Podiumsgespräche zu aktuellen Themen. Sie hebt damit den Beitrag ihrer Disziplinen zur Analyse wichtiger gesellschaftlicher Probleme hervor und fördert den Dialog mit Politik und Wirtschaft.

vernetzen

Die SAGW dient als Plattform zur Verwirklichung von Gemeinschaftsprojekten sowie für die Verbreitung von Forschungsergebnissen innerhalb der wissenschaftlichen Gemeinschaft. Auch ihrer Rolle als «Vermittlerin» zwischen den Disziplinen kommt grosse Wichtigkeit zu.

fördern

Die SAGW stellt einen Grossteil ihres Budgets für die Förderung der Aktivitäten der Geistes- und Sozialwissenschaften in unserem Land zur Verfügung. Im Rahmen ihrer Möglichkeiten verfolgt sie eine Subventionspolitik, in deren Zentrum die Förderung des akademischen Nachwuchses sowie der Frauen in der Forschung steht.

Kontaktadresse

Schweizerische Akademie
der Geistes- und Sozialwissenschaften
Hirschengraben 11
Postfach 8160
3001 Bern
Tel. ++41 31 313 14 40
Fax ++41 31 313 14 50
E-Mail: sagw@sagw.ch
www.sagw.ch

Aus der Reihe der Akademievorträge
Dans la série des Conférences de l'Académie

Bisher erschienen/Numéros parus

Linder, Wolf (2000), *Licht und Schatten über der direkten Demokratie*, Heft I.

von Arburg, Hans Georg (2000), *Seelengehäuse – Konsensus im Dissensus? Der Physiognomikstreit zwischen Lavater und Lichtenberg im Lichte der französischen Psychiatrie des frühen 19. Jahrhunderts*, Heft II.

Holderegger, Adrian (2000), *Bemerkungen zum 'Übereinkommen über Menschenrechte und Biomedizin' und zum 'Vorentwurf für ein Bundesgesetz über genetische Untersuchungen beim Menschen'*, Heft III.

Holzhey, Helmut (2001), *Armut als Herausforderung der Anthropologie. Eine geschichtlich-systematische Besinnung*, Heft IV.

Ris, Roland (2001), *Le gong, le chat, le sphinx: approches de la poésie tardive de Rilke*, Heft V.

Engler, Balz (2001), *Shakespeare als Denkmal*, Heft VI.

Marchand, Jean-Jacques (2002), *La politologie naissant de l'historiographie: composantes formelles du renouveau d'une science à la Renaissance italienne*, Heft VII.

Reinhardt, Volker (2002), *Jacob Burckhardt und die Erfindung der Renaissance. Ein Mythos und seine Geschichte*, Heft VIII.

Haber, Wolfgang (2002), *Kulturlandschaft zwischen Bild und Wirklichkeit*, Heft IX. (Vergriffen)

Paravicini Bagliani, Agostino (2003), *La genèse du sabbat des sorciers et des sorcières*, Heft X.

Robiglio, Andrea; Iribarren, Isabel (2004), *Aspetti della nozione di 'communis doctrina' all'inizio del XIV secolo and*

Durandus and Durandellus: The Dispute behind the Promotion of Thomist Authority, with an introduction by Ruedi Imbach, Heft XI.

Berthoud, Anne-Claude (2004), *Ces obscurs objets du discours*, Heft XII.

Widmer, Jean-Claude (2005), *Warum gibt es manchmal sprach-kulturelle Unterschiede?*, Heft XIII.

Bestellschein/Talon de commande

Bitte senden Sie mir
Je souhaite recevoir

.... Ex. des Akademievortrages (der Akademievorträge),
Heft(e) Nr.

.... ex. de la (des) conférence(s) de l'Académie,
cahier(s) No(s):

.... Ex. des Jahresberichts der SAGW
.... ex. du rapport d'activités de l'ASSH

Δ Allgemeine Informationen zur SAGW
Δ Des informations générales sur l'ASSH

Δ Das Bulletin der SAGW (erscheint vierteljährlich)
Δ Le bulletin trimestriel de l'ASSH

Und vergessen Sie nicht, die Website der SAGW für aktuelle
Informationen zu den Geistes- und Sozialwissenschaften regel-
mässig zu konsultieren: www.sagw.ch!

Et n'oubliez pas de jeter régulièrement un œil au site web de
l'ASSH www.assh.ch pour tout savoir de l'actualité en sciences
humaines et sociales!

Schweizerische Akademie
der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW)
Hirschengraben 11
Postfach 8160
3001 Bern

