

Ferdinand Hodler - eine symbolistische Vision

Wer Ferdinand Hodlers Bildern inmitten von Werken seiner Zeitgenossen begegnet, dem fällt das Andersartige dieser Malerei ins Auge. Seine grossen Figuren sind von frappierend physischer Präsenz, seine Landschaften der Schweizer Seen- und Bergwelt meist hell, geordnet, klar, der tonigen Atmosphäre des 19. Jahrhunderts entrückt und in der flächigen Wirkung der reinen Farben überraschend modern.

Der Frage nach dieser Besonderheit von Hodlers Kunst, wie sich diese entwickelt und auf welche Weise in ihr die spezifische künstlerische Aussage in der Bildgestaltung ihre adäquate Form erreichte, soll hier an seinen symbolistischen Figurenbildern und seinen Landschaften aufgezeigt werden.

Die Anfänge von Hodlers Malerei liegen im Realismus. Doch schon beim Abbilden der Wirklichkeit in kleineren Genreszenen und seinen noch im Konventionellen verhafteten Landschaften, beginnt die Suche nach ordnenden Strukturen. Er stellt sich als *Der Studierende* dar, der die *Zehn Gebote des Malers* formulierte, und will sich an allgemeinen Gesetzmässigkeiten orientieren, was er nicht nur im Richtmass vergegenwärtigt, sondern in der gesamten Bildgestaltung. Der längere Spanienaufenthalt 1878/79 führt zu einer Aufhellung der Palette und einer verstärkten Lichthaltigkeit seiner Bilder, die er in seinen Briefen schildert, einer intensiven Auseinandersetzung mit den Kompositionen der Alten Meister, denen er sich hier erstmals eingehend vor Originalen widmen kann und durch die er sich in seinen Intentionen bestärkt fühlt. Während er beginnt, in den realistischen Szenen alles Zufällige, Anekdotische auszuschneiden, die Details zu reduzieren und die Landschaft vom Stimmungsbildlichen zu befreien, verändert sich auch die malerische Behandlung. Das sich selbst auferlegte Gebot, die Natur als Fläche zu sehen, ermöglicht es ihm, deren Gesetzmässigkeit in der Bildstruktur auszudrücken. Dass Hodlers Suche weit über das Künstlerische hinausreichte, zeigt der Einfluss, den der in Genf lehrende Naturwissenschaftler Carl Vogt, dessen Vorlesungen er hörte, auf ihn gewann. Im Dialog mit befreundeten Literaten, vor allem dem symbolistischen Dichter Louis Duchosal, findet Hodler zu einem von dieser Kunstrichtung beeinflussten Ansatz, den er zunächst im *Zwiesgespräch mit der Natur* realisierte, einem frei, ohne Rückgriff auf literarische Quellen gestalteten Thema und seiner ersten symbolistischen Komposition.

In Adorantenhaltung mit nach oben weisenden Armen erscheint stehend im Gehen ein Jüngling im sanften Wiesengrund, unbeklei-

det, in seiner unverhüllten Existenz. Die grosse Gestalt richtet den Blick himmelwärts. Ohne die Figur hätte die Landschaft, die mäandrierend ein Weg durchmisst, die vereinzelt Bäume und Büsche gliedern, wenig Eigencharakter. In Verbindung mit der plastisch ausgebildeten Figur, für die sie Raum und Hintergrund bildet, erhält sie eine inhaltliche Funktion: sie repräsentiert die Natur, mit der hier ein innerer Dialog geführt wird. Aus dem *Zwiesgespräch mit der Natur*, in dem sich erstmals eine naturmystische Auffassung des Künstlers offenbart, wird sich seine das weitere Werk bestimmende Auseinandersetzung mit ihren Gesetzmässigkeiten entwickeln.

Der Durchbruch zu einer adäquaten Bildform für eine solche symbolische Aussage gelingt Holder 1889/90 mit der *Nacht*, seiner wirkungsmächtigsten Komposition. Inmitten ruhig schlafender schreckt einer, überfallen vom schwarzen Phantom des Todes, auf. Der Moment der plötzlichen Attacke und die vehemente Gegenwehr sind so prägnant erfasst, dass sich das Allgemeingültige der ständigen Todesbedrohung jedes Menschen unabweislich mitteilt. Die selbstbildnishaften Züge der zentralen Figur erinnern an Hodlers traumatische Todeserfahrungen, die er nun in einem Gleichnis von überzeitlicher Gültigkeit zu gestalten vermag.

Der Übergang von einer genrehaft-realistischen zu einer symbolistischen Darstellung lässt sich besonders gut verfolgen an den zeittypischen Themen aufgreifenden Altmänner-Bildern der *Enttäuschten Seelen* und der *Lebensmüden*. Hodlers doppeltes Ringen um die alles durchdringenden Gesetzmässigkeiten in der Natur und eine entsprechende Erneuerung der Bildstruktur führt ihn zum Prinzip des Parallelismus, das er konsequent für sich in Anspruch nimmt. Wo immer er es beobachtet, spürt er ihm nach, um es kompositorisch anzuwenden oder argumentativ einzubringen. Tatsächlich dienen ihm die Wiederholungen gleicher oder ähnlicher Formen mit immer raffinierteren Spiegelungen und systematischen Verschiebungen dazu, Strukturen bewusst zu machen und die Bildwirkung einprägsam zu gestalten. Ein besonders sprechendes Beispiel hierfür bietet die *Eurhythmie*. Fünf alte Männer in den wallenden weissen Gewändern christlicher Märtyrer gehen bildparallel hintereinander von rechts nach links. Die formale Wiederholung der lebensgrossen Gestalten füllt die ganze Fläche aus; den geringen Raum, der ihnen auf ihrem steinigen, von Herbst-

Hauptsponsor:


CREDIT SUISSE
Partner des Kunstmuseums Bern


SWISSLOS
Amt für Kultur
Kanton Bern



Die Mobiliar
Versicherungen & Vorsorge

ERNST GÖHNER STIFTUNG
ZUG

laub übersäten Weg zugestanden ist, schliesst im Hintergrund eine dichte Nebelwand. Alle narrativen Anspielungen sind vermieden; dass sie sich auf den Tod zu bewegen, erhellt nur aus einem Kommentar des Malers. Angesichts des bevorstehenden Endes schwingen sie schreitend aus einem gemeinsamen Grundgefühl in einen parallelen Rhythmus ein – noch sind sie lebendig.

Mit dem *Auserwählten* von 1893/94 wendet sich Hodler einem neuen Lebensthema zu, der Kindheit, in ihrer Verkörperung durch einen Knaben – Synonym für Wachstum, vitale Lebensenergie, aber auch für Unschuld, Schutzbedürftigkeit und Hoffnung. In rührendem Gebetsgestus kniet er andächtig vor einem Bäumlein, einer Art Alter Ego. Sechs weibliche Schutzengel, seit dem Mittelalter in die christliche Religion und Malerei eingeführte Geistwesen, umschweben ihn, Frühlingsblumen in den Händen, wie eine sichere Eskorte. Sie erinnern an Hodlers vorübergehende Berührung mit der katholischen Bewegung der Rose+Croix des Franzosen Sâr Péladan und ihren mystischen Tendenzen. Die skulpturale Plastizität der Engel, deren steife Gewandfalten eine fast rigide Parallelordnung bilden, schafft um Kind und Baum eine Zone der Geborgenheit, in der sie sich natürlich entfalten mögen. Wiederum gelingt Hodler mit der Spannung zwischen Hoffnung und Ungewissheit, die in der Schweben bleiben müssen wie die seltsamen Engel, die ungewöhnliche symbolische Umsetzung eines menschlichen Grundempfindens ins Bild, dessen lichte sanfte Farben in matter Temperamalerei der offenen Thematik entsprechen.

Im *Frühling* von 1901 scheinen die gleichen vitalen Kräfte, die das satte Wiesengrün und den leuchtend gelben Löwenzahn üppig spriessen lassen, das jugendlich pubertäre Paar zu durchströmen. Der Vitalismus der Zeit, die alles erfassende Bewegung des neuen Stils, rücken auch für Hodler das Thema der Jugend in den Vordergrund, deren Empfindungsintensität und Verwirrung er in der unterschiedlichen Zuordnung der beiden Figuren gestaltet: dem nackt und linkisch verschränkt im Grünen hockenden Knaben und dem ihm im Profil zugewandten Mädchen. Die Durchdringung von Landschaft und Figuren wirkt hier um so intensiver als merkwürdiges Gestein, das sie hinterfängt, seltsame Findlinge, den Knaben nach vorn zu drängen scheint, während das Mädchen wie in die Bildebene eingespannt wirkt. Die Erfüllung der hier aufbrechenden Emotion findet in der grossen Komposition der *Liebe* 1906/07 eine eindruckliche Darstellung fern von allen konventionellen Behandlungen des Themas.

In der zweiten Hälfte der 1890er-Jahre wesentlich mit den Fresken für das Schweizerische Landesmuseum befasst, schuf Hodler mit dem *Tag* um die Jahrhundertwende sein grosses Gegenstück zur *Nacht*. Das Abschütteln des Schlafes und die sich von der Andacht zur Ekstase steigernde Begrüssung der aufgehenden Sonne gestaltet er durch die expressiven Gebärden fünf weiblicher Akte zu einem Triumph der kosmischen Energie des Lichts. Im Rhythmus der sich steigernden Körper, die spiegelbildlich angeordnet, doch im Detail variiert sind, klingt das individuelle Empfinden ein und derselben Erfahrung an, die der ganze Erdkreis teilt und die sich jeden Morgen erneuert. Von dieser Komposition wird Hodler 1904, 1905 und 1909 weitere Varianten malen.

»Ich male den menschlichen Körper, wenn er bewegt ist von seinen Gefühlen«, sagt Hodler, »jede Empfindung hat ihren Gestus. Ich will also einen allgemeinen Grund für die Körperbewegung. [...] Die Empfindungen haben ihren Gemeinpunkt im Gefühl.« Seine Äusserungen spiegeln die Schwierigkeiten mit der doppelten Bedeutung des Begriffs Empfindung als physischem Reiz oder psychischem Gehalt, denen Wilhelm Wundt mit dem Hinweis auf die Wechselwirkung aller Elemente begegnete. Als Hodler in der *Empfindung* (1901/02) an den früheren Bildgedanken der *Eurhythmie* anknüpft, wählt er vier weibliche lebensvolle Figuren, die in tänzerischem Schritt nach rechts gewandt in gleichen Abständen vorüberziehen. Ihre rhythmische Bewegung wird von unterschiedlichen körpernahen Gesten der Hände begleitet, aus denen die starke emotionale Erregung einer jeden spricht. Dem Gleichklang ihrer Naturerfahrung beim erfrischenden Gang durch das Mohnfeld setzt Hodler wiederum besondere persönliche Akzente entgegen, die er aus der nie aufgegebenen Arbeit mit den Modellen entwickelt: Ihre herbe Schönheit und unterschiedliche Statur bleibt unverändert, ihre blaue Kleidung variiert vom Gewand bis zur Draperie, die Haartracht weicht ab. Deutlicher als zuvor bleibt das Individuelle im idealisierten Menschenbild gewahrt. Sah Hodler nun im Rhythmus und in der Spannung der Linie die Möglichkeit, Bewegung, das heisst für ihn Lebendigkeit, ins Statische zu übertragen, so bot die im Tanzschritt stilisierte Zeichnung des Umrisses die Möglichkeit zur ornamentalen Einbindung der Figuren in den Bildgrund. In seiner landschaftlichen Anmutung antwortet dieser steigend mit einem dekorativ verspielten Muster leuchtender Blüten.

In der *Empfindung II* erreicht Hodler einen Höhepunkt seiner symbolistischen Figurenbilder. Von ihr aus erschliesst sich vielleicht am klarsten, dass seine Suche nach allgemeingültigen Aussagen zur menschlichen Existenz in der Symbolisierung von Empfindungen besteht. Durch sie verweist er auf einen Gefühlsgrund, in dem die Kräfte einer alles durchdringenden kosmischen Einheit wirksam sind: Hodlers symbolistische Vision.

In der Entwicklung von Hodlers Kunst trennen sich Figuren und Landschaften immer entschiedener. Erscheinen zunächst die Menschen noch in ihrem realistischen Lebensraum, sei es in Interieurs, sei es in der Natur, tritt dieser mit ihrer Umwandlung in symbolische Gestalten zurück. In wenigen Schritten löst sich die Szenerie in ihre Bestandteile auf; die Residuen erfüllen eine doppelte Funktion: Auf inhaltlicher Ebene verdeutlichen sie, dass die Symbolfiguren immer »unter freiem Himmel« den Menschen in seinem elementaren Sein als Teil des Kosmos repräsentieren. Als Stimmungsträger unterstützen sie wie selbstverständlich die symbolische Aussage und bereichern sie durch ihren eigenen Bedeutungshorizont – so das dunkle Blau des Nachthimmels, ein spärlich dürrer Bodenbewuchs, das satte Gelb des Löwenzahns im Frühling, der rote Mohn im Sommer, die welken Blätter im Herbst. Formal binden sie die realistisch aufgefassten Gestalten, die ihre plastische Präsenz behalten, in die Bildebene ein. Durch das Hochlegen des Horizonts tritt die Ambivalenz von Tiefenraum und Fläche zurück; seine Wölbung aktiviert – ebenso wie die Formationen der Wolken und die Muster der Blumen – die ornamentalen Energien. Aufgrund der unspezifischen Ausbildung des Terrains, bald ist es wiesengrün, bald sandig trocken, lässt es sich gut auf die Figuren abstimmen und wirkt primär als dekorativer Hintergrund. Dass über ihm der Himmel, wenn auch nur als schmaler Streifen, sichtbar bleibt, hält den kosmischen Bezug gegenwärtig.

So wie Ferdinand Hodler im Figurenbild das Landschaftliche auflöst und ganz den Erfordernissen der symbolistischen Kompositionen unterwirft, werden der Mensch und seine Spuren aus Hodlers Landschaftsbildern immer konsequenter ausgespart; denn er sucht die beiden Bereichen eigenen inhaltlichen und formalen Gesetzmässigkeiten in ihrer Reinheit auszuprägen: einerseits die Empathie mit dem Menschen, seinem Lebensvollzug und seinen Empfindungen, die in der expressiven Figurengestaltung zum Ausdruck gebracht werden soll, andererseits das Äussere des ihn überragenden Kosmos, das immer weiter gespannt wird im wachsenden Bewusstsein von der grossen Einheit. Wie im Realismus üblich, finden sich in den frühen Ansichten öfter Staffagefiguren, Hirten und Tiere,

Landleute und sonntägliche Spaziergänger; doch bald werden sie selten. Wiederholt tilgt Hodler – so im *Buchenwald* und im *Herbstabend* – sogar die von den Wettbewerbsaufgaben geforderten Figuren. Schon früh ignoriert er seine Motive störende touristische Einrichtungen; immer spärlicher werden die Zeichen der Zivilisation, bis sie ganz dem Bild der unberührten Natur weichen: Alle seine Landschaften werden menschenleer. Eine tief greifende Veränderung zeigt sich um 1890 in den Landschaften, die in der Umgebung von Genf entstanden. Einzelne Motive, wie isolierte Bäume oder zentrale Wege, werden dominant ins Bild gerückt und suggerieren dadurch auch eine metaphorische Deutung. Die in Spanien erreichte Helligkeit steigert sich zu lichter Klarheit, die auch diese Lesart nahelegt. Immer stärker weicht das Paysage intime mit seinem zufälligen, »natürlichen« Ausschnitt einer sorgsam angelegten Fügung. Zeigt sich die *Strasse nach Evordes* trotz ihrer strengen Symmetrie noch als eine in der Wirklichkeit gesehene Vedute, wirkt der gleich komponierte *Herbstabend* als symbolistische Vision. Im *Weg der auserwählten Seelen* wird durch das weisse Kreuz im Fluchtpunkt und eine esoterisch violette Farbigekeit die Durchlässigkeit auf einen metaphysischen Grund gar explizit.

Hodlers spätere Landschaftsmalerei bestimmen autonome Ordnungsprinzipien, die er als Ausdruck der Eigengesetzlichkeit der Natur auffasst. Auch hier trifft er eine strenge Auswahl von Motiven, in der diese klar hervortritt: Seen, Gipfel, Bergketten. Bereits in *Abend am Genfersee* von 1895 evoziert das schwebende Oval der den farbigen Himmel spiegelnden Fläche eine Vorstellung von lichterfülltem, grenzenlosem Raum; Bildform und angestrebte Wirkung entsprechen einander vollkommen. Hodler variiert sie vielfältig in den folgenden Genferseen von Chexbres und Caux aus und steigert sie noch einmal in der grossen Fassung von 1911. Als er nach seiner erfolgreichen Ausstellung in der Wiener Secession 1904 und dem Höhepunkt der symbolistischen Figuren zur Landschaftsmalerei an den Thunersee zurückkehrt, findet er mit der doppelten Symmetrie der seitlich ansteigenden Berge und ihrer Spiegelung im Wasser zu einer geometrisch ornamentalen Komposition von vollendeter Ausgewogenheit. Durch das Virtuelle der Reflexion, die die Wahrnehmung des ganzen Gemäldes bestimmt, wird das Gebot des jungen Hodler, »die Natur als Fläche sehen«, im Bild verwirklicht.

Anders stellt sich die Problematik bei den Gipfeln dar. Die Spannung zwischen der plastischen Masse der meist in die Mittelachse platzierten Berggestalt und dem sich darüber ausdehnenden klaren Firmament entrückt das Gestein der Erdschwere. Wenn das Nebelmeer nur die besonnten oder im Mondlicht leuchtenden Spitzen freigibt, wirken sie immateriell und erscheinungshaft. Wo Wolken die Massive umkreisen, durchdringen sich die gegensätzlichen Elemente in dynamischer Bewegung und aktivieren auch hier die ornamentalen Energien der Bildfläche. Seltener schildern sperrig verstreute und aufgetürmte Gebirgsmassen, zerklüftete Gletscher das urtümliche Wirken der Naturgewalten. In diesen Landschaften kommt des Malers Distanz zu der von Zivilisation und Fortschrittsglauben immer stärker veränderten Welt besonders deutlich zum Ausdruck.

In den letzten Lebensjahren nehmen Hodlers Landschaften einen nochmals veränderten Charakter an, eine Verschiebung, die wohl zu Recht auch mit seiner Beziehung zu Valentine Godé-Darel, ihrer Krankheit und ihrem Sterben in Verbindung gebracht wird. Er gewinnt eine neue Freiheit in der Auffassung der Motive, im Pinselwerk und vor allem im Umgang mit der Farbe. In den steinigten Bergbächen sieht er den steten, unausweichlichen Prozess der Bewegung und Veränderung in der Natur, des unaufhaltsamen Vergehens, wie er sich auch in den alternden Gesichtszügen seiner Selbstbildnisse zeigt. Statt mächtiger Gipfel stellt er nun flüchtig gestaffelte Kulissen von Bergketten dar, die wie schwerelos dunstigen Tiefen entsteigen. Mit der Serie der aus dem Fenster seiner Wohnung gemalten Genferseebilder mit dem Mont-Blanc-Massiv klingt Hodlers Lebenswerk aus. Seine erklärte Absicht, nun die Farbe gegenüber Form und Zeichnung als wesentlichen Ausdrucksträger zur Geltung zu bringen, erfüllt sich in dem Zusammenspiel intensiver Lichterscheinungen. In dunklen Blautönen dehnt sich die Silhouette des Gebirges zwischen den malerisch unterschiedlich behandelten Flächen in Himmel und See, in dem sich das Morgenrot oder das kühle Nachmittagslicht spiegeln. Die Suche nach den Gesetzmässigkeiten in der Natur führt Hodler zur der Vision einer alles durchdringenden kosmischen Einheit: »Ist Ihnen nicht, als ob Sie am Rand der Erde stünden und frei mit dem All verkehrten?«

Aufgrund neuer Restaurierungen wird es heute möglich, Hodlers symbolistische Figurenbilder unter Einschluss der monumentalen Gemälde aus dem Kunstmuseum Bern und Luzern in ihrer Eigenheit und in lebendigem Wechsel mit seinen schönsten Landschaften zu zeigen, ergänzt durch die Werkgruppe der kranken und sterbenden Valentine Godé-Darel und einer Auswahl seiner Selbstbildnisse

– ein ausserordentliches Ereignis, das den Dank an alle verdient, die dies ermöglichten. Dass es zu einer Zeit gelingt, in der dem Figurenbild einerseits, der Kunst des Symbolismus andererseits ein neues wachsendes Interesse entgegengebracht wird, scheint besonders glücklich.

Mein Dank gilt an erster Stelle Generaldirektor Dr. László Baán, Szépművészeti Múzeum, Budapest, und Dr. Matthias Frehner, Direktor des Kunstmuseum Bern, für das entgegengebrachte Vertrauen und die konstruktive gemeinsame Arbeit. Besonders danke ich Monika Maria Rudolf-Schmidt für ihre stets grossartige Unterstützung und allen beteiligten Kollegen und Kolleginnen in Budapest und Bern. Dass sich eine Kooperation der beiden Museen ergab, darf als glücklicher Umstand gesehen werden. Von Anfang an brachte der Schweizer Botschafter in Ungarn, S. E. Marc-André Salamin dem Projekt grosses Interesse entgegen, zumal Hodler in Ungarn immer noch wenig bekannt ist.

Das Konzept der Ausstellung stiess in der Schweiz, in Ungarn und nicht nur dort, von Beginn an auf ausserordentliches Interesse und weckte die Hilfsbereitschaft der Leihgeber. Ich danke ihnen allen, den Kollegen in den Museen wie den Privatsammlern, für ihre Grosszügigkeit und für die Zeit, die sie mir in vielen Gesprächen vor ihren Bildern widmeten. So wurde es möglich, manche fast nie gezeigten Gemälde der Öffentlichkeit zu präsentieren und – wie im Fall des Tages – die drei Versionen zum vergleichenden Sehen anzubieten; im Fall der ersten Fassung der Empfindung, die Hodler schon früh in der Mitte teilte und als zwei einzelne Bilder weiter behandelte, konnten wir diese von verschiedenen Eigentümern ausleihen, was Einblick in Hodlers Arbeitsweise vermittelt. Um in Ungarn auch von Hodlers grossen Historienbildern eine Vorstellung zu geben, stellten das Kunstmuseum Bern und das Kunsthaus Zürich eine Gruppe von Studien zur Verfügung.

Der Wunsch, dem aktuellen Stand der Hodler-Forschung zu entsprechen und zu ihr beizutragen, konnte durch die Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK) verwirklicht werden. Ich danke seinem Direktor, Dr. Hans-Jörg Heusser, Dr. Karl Jost und besonders dem Leiter des Werkkataloges, Paul Müller, für einen intensiven Dialog und eine ausserordentliche hilfsbereite sachliche Unterstützung. Der Dank schliesst sein Team, Regula Bolleter, Monika Brunner und Dr. Matthias Oberli ein.

Hauptsponsor:


CREDIT SUISSE
Partner des Kunstmuseums Bern


SWISSLOS
Amt für Kultur
Kanton Bern




Die Mobiliar
Versicherungen & Vorsorge

ERNST GÖHNER STIFTUNG
ZUG

Der Forschungsaspekt wurde durch die Mitwirkung namhafter Autoren am Katalog, die sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln und methodischen Ansätzen mit Hodler auseinandersetzen, substantiell erweitert. Prof. Oskar Bätschmann, Universität Bern, verdanken wir eine erhellende Einführung, die seine langjährige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Künstler weiterführt. Unser Dank richtet sich ebenso an die Verfasser der Essays, Prof. Gottfried Boehm, Universität Basel, Prof. Werner Busch, Freie Universität Berlin, Dr. Gabriela Christen, Prof. László Földényi, Budapest, Dr. Matthias Frehner, Prof. Sharon Latchaw Hirsh, Rosemont College, Rosemont PA, Dr. Christian Klemm, Paul Müller und Dr. Verena Senti-Schmidlin. Die folgenden Hodler-Kenner waren bereit, durch neue Werkkommentare den aktuellen Kenntnisstand zu vermitteln: Regula Bolleter, Monika Brunner, Paul Müller, Dr. Matthias Oberli, SIK, Dr. Therese Bhattacharya-Stettler und Dr. Christoph Vitali, Kunstmuseum Bern, Prof. Dr. Marcel Baumgartner, Justus-Liebig Universität, Giessen, Dr. Matthias Fischer, Dr. Lukas Gloor und Prof. em. Franz Zelger. Die engagierte Mitarbeit von Dr. Bernadette Walter, Autorin der Biografie und Bibliografie sowie Mit-Redakteurin war eine besondere Freude, Matthias Oberli, wissenschaftliches Lektorat, verdanken wir auch die Landkarten. Meiner Kollegin Therese Bhattacharya-Stettler im Kunstmuseum Bern bin ich für eine unkomplizierte und konstruktive Zusammenarbeit sehr dankbar, Dóra Romek für ihre effiziente Kooperation bei den Vorbereitungen für das Szépművészeti Múzeum, Budapest.

Von vielen Seiten erfuhr ich Hinweise und Unterstützung. Mein Dank schliesst auch jene ein, die hier ungenannt bleiben. Er gilt: Monique Barbier-Müller, Dr. Christoph Becker, Thomas Becker, Karoline Beltinger, Ingrid Bless, Dora Bösiger, Cécile Brunner, Dr. Hugo Bütler, Annette Bühler, Dr. Akos Doma, Prof. Christoph Eggenberger, Ilona Fekete, Judit Geskó, Dr. Lukas Gloor, Caroline Guignard, Dr. Bernhard Hahnloser, Jacqueline Kohler, Dr. Paul Lang, Lieselotte Lützeltschwab, Hannspeter Marty, Brigitte Monti, Prof. Akos Moravansky, Erika Sigg, Ruedi und Anna Maria Staechelin, Lott Stettler, Hanna Widrig, Ulrich Zickler. Für temporäre Mitarbeit danke ich Bettina Preiswerk und Birgit Gudat. Dass Christian Klemm die Arbeit an Ausstellung und Katalog kenntnisreich und mit grosser Geduld begleitet hat, weiss ich dankbar zu schätzen. Mein Dank gilt nicht zuletzt dem Hatje Cantz Verlag, namentlich Annette Kuhlenkampff, sowie Monika Reutter, Lektorat, und Gabriele Sabolewski, Gestaltung, für die gemeinsame Arbeit am Katalog.

Katharina Schmidt

(Auszug aus dem Ausstellungskatalog, S. 13 bis 17)