

Zeitschrift: Kunstmaterial
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 1 (2007)

Artikel: Die "Formatfrage" : Malleinen, ihre Formate und deren Veränderungen im Zuge der Kompositionsfindung
Autor: Beltinger, Karoline
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-882591>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Karoline Beltinger

Die «Formatfrage»

Malleinen, ihre Formate und deren Veränderungen im Zuge der Kompositionsfindung

1. Einleitung

Gegenüber Carl Albert Loosli, seinem ersten Biografen und Werkkatalogautor, muss sich Hodler wiederholt zum Thema «Format» geäußert haben: In Looslis 1921–1924 erschienenem vierbändigen Werk *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass* wird das «Format» als besonderes Anliegen des Künstlers an verschiedenen Stellen ausführlich behandelt.¹ In seinem 1938 erschienenen Buch *Aus der Werkstatt Ferdinand Hodlers* widmete Loosli dem «Bildformat» schliesslich sogar ein eigenes Kapitel. Es beginnt mit folgenden Worten: «Obwohl Hodler schon früh, rein gefühlsmässig, im allgemeinen die Formatfrage seiner Werke fast ausnahmslos glücklich löste, bildete sie, etwa von der Mitte der achtziger Jahre an, den Gegenstand seiner ganz besonderen Aufmerksamkeit. Je älter und reifer er wurde, desto eingehender hat er sich damit befasst.»²

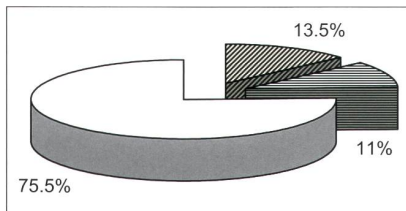
Das «Format» taucht auch in Hodlers eigenen Texten auf. In den *Zehn Geboten des Malers Ferdinand Hodler*, einem Credo, das Hodler als Student niederschrieb,³ ist es noch nicht anzutreffen und kann folglich im Denken des ganz jungen Hodler noch keine explizite Rolle gespielt haben. Erst in seiner Abhandlung *Physiognomie der Landschaft*,⁴ die er in den 1880er-Jahren verfasste,⁵ zählte er «Grösse» und «Format» zu den «Mitteln», die vom Landschaftsmaler für die Verstärkung der «emotionale[n] Wirkung seiner Bilder» einzusetzen seien. Und die *Zehn Gebote* ergänzte er später mit einem kurzen Anhang,⁶ der folgenden Satz enthält: «Das Format muss in seiner räumlichen Ausdehnung und in seiner Grundform der Bedeutung des Gegenstandes möglichst genau entsprechen».

Aus diesen Quellen geht hervor, dass Hodlers Äusserungen nicht bloss das Bildformat in einem allgemeinen Sinn betreffen, also nicht nur Proportion und Grösse eines Bildes, sondern auch und vor allem das Verhältnis zwischen Darstellung und Bildgrenzen: Wie soll bei einer Landschaft der Ausschnitt bestimmt werden? Wie soll ein Bildnis beschnitten werden, wie gross der Abstand sein zwischen Figurengruppe und Bildkante?

Als Hodler sich im März 1887 in Bezug auf sein Wettbewerbsbild *Die Lavine* (1887, 129 x 99,5 cm, SIK Archiv Nr. 19345) in einem Brief an seinen Freund Marc Odier beklagte: «[...] Cette dimension 1.30 sur 1, toujours et toujours, devient assommante [...]»,⁷ galt seine Unzufriedenheit mit Sicherheit nicht den genannten Massen an sich. Sie muss vielmehr darauf beruhen haben, dass er sich nur ungern mit einem (in diesem Fall von der Wettbewerbskommission) vorgegebenen Bildformat⁸ arrangierte, das er nicht im Verlauf des Malprozesses an die Darstellung anpassen konnte.



Abb. 1
Gertrud Müller, *Ferdinand Hodler auf dem Weg zum Grindelwaldgletscher*, Januar 1912
Die noch unbemalte Leinwand befindet sich in erster Aufspannung auf einem gewöhnlichen Spannrahmen. Die Spannrahmen sind relativ breit.

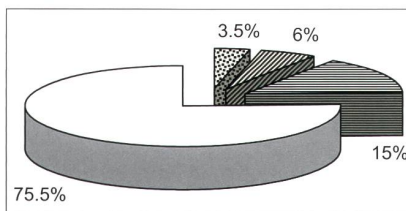


Giovanni Giacometti
(ca. 700 Gemälde, 1888–1933)

13,5% 60/61 x 50 cm, bzw. 50 x 60/61 cm
(«12 Figure»)

11% 46 x 38 cm, bzw. 38 x 46 cm
(«8 Figure»)

75,5% übrige



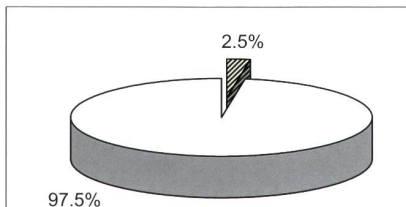
Cuno Amiet
(ca. 1000 Gemälde, 1883–1960)

3,5% 86 x 66 cm, bzw. 66 x 86 cm

6% 98 x 91 cm, bzw. 91 x 98 cm

15% 60 x 55 cm, bzw. 55 x 60 cm

75,5% übrige



Ferdinand Hodler
(ca. 1620 Gemälde, 1871–1918)

2,5% 81 x 65 cm, bzw. 65 x 81 cm
(«25 Figure»)

97,5% übrige

Viel deutlicher als diese schriftlichen Quellen verraten jedoch die Gemälde selbst, wie wichtig dem Maler das Bildformat im hier beschriebenen, erweiterten Sinn war und wie schwer es ihm gleichzeitig fiel, seinem eigenen, hohen Anspruch an eine malerische Bewältigung des Formats gerecht zu werden. Dieser Aufsatz wird Hodlers Auseinandersetzung mit der «Formatfrage» aus technologischer Sicht beleuchten.⁹ Dabei wird im Wesentlichen folgenden Fragen nachgegangen: Zeigt sich Hodlers Problematisierung der «Formatfrage» in den äusseren Abmessungen seiner Werke? Hat er auch handelsübliche Normformate benutzt? In welcher Weise wurde sein praktischer Arbeitsprozess von seiner Suche nach dem idealen Verhältnis zwischen Darstellung und äusseren Bildmassen geprägt? Inwiefern lässt sich der von Loosli angegebene Zeitpunkt, die Mitte der 1880er-Jahre, zu dem die «Formatfrage» schliesslich zum «Gegenstand seiner ganz besonderen Aufmerksamkeit» geworden sein soll, durch kunsttechnologische Befunde bestätigen? – Wo dies sinnvoll und möglich ist, werden Vergleiche mit Zeitgenossen angestellt.

Am Schluss dieser Einleitung noch ein Hinweis zu den untersuchten Gemälden: Da Hodler nur selten starre Bildträger verwendet hat,¹⁰ werden im Folgenden ausschliesslich Leinwandgemälde berücksichtigt.

2. Die äusseren Bildmasse

In die Auswertung der äusseren Abmessungen von Hodlers Leinwandgemälden wurden auch seine beiden Zeitgenossen Cuno Amiet (1868–1960) und Giovanni Giacometti (1868–1933) mit einbezogen, die gemeinsam mit Hodler als die wichtigsten Schweizer Maler an der Schwelle zur Moderne gelten. Auf der Grundlage von Inventardaten wurde für die drei Künstler eine einfache Formatstatistik ihrer Leinwandgemälde erstellt.¹¹ Hodler ist darin mit rund 1620, Amiet mit rund 1000 und Giacometti mit rund 700 einzelnen Leinwandbildern vertreten. Die Statistik zeigt überraschend deutliche Unterschiede zwischen Hodlers Bildformaten und denjenigen seiner beiden Künstlerkollegen.

2.1. Äussere Bildmasse und Motiv

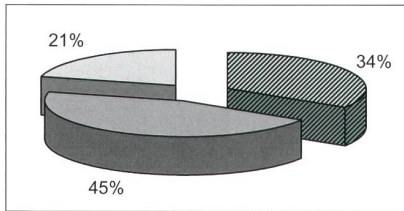
Bei Giacometti und Amiet lässt die Statistik sofort Häufungen bestimmter Formate erkennen (siehe Diagramme). Giacometti verwendete die beiden Bildgrössen 46 x 38 cm und 61 x 50 cm (oder, je nach Hersteller, 60 x 50 cm),¹² in stehender oder liegender Ausrichtung, besonders oft: Ein Viertel (24,5%) seiner Leinwandgemälde weist die eine oder andere Grösse auf. Bei Amiet kommen, insbesondere in der Zeit zwischen 1907 und 1933, die Formate 60 x 55 cm, 66 x 86 cm und 91 x 98 cm (stehend oder liegend) sehr häufig vor, wobei das erstgenannte Format mit rund 130 erfassten Exemplaren besonders hervorsteht. Diese drei «Lieblingsgrössen» Amiets addieren sich ebenfalls auf ein Viertel (wiederum 24,5%) seiner von uns erfassten Leinwandgemälde. – Für Hodler zeigt die Statistik keine vergleichbare Häufung einzelner Formate, stattdessen eine insgesamt grössere Formatvielfalt.

Noch deutlicher wird der Unterschied zwischen Hodler und seinen beiden Künstlerkollegen beim Einbezug der Bildthemen in die Formatstatistik.

Die von Amiet und Giacometti bevorzugten und immer wieder verwendeten Formate dienten ihnen für verschiedenste Bildthemen. Das Format 55 x 60 cm beispielsweise verwendete Amiet allein in den Jahren 1907 und 1908 mindestens vierzig Mal, und zwar für Porträts und Selbstbildnisse, Genrebilder, Stilleben sowie Landschaften. Insgesamt zeichnet sich deutlich ab, dass Amiet und Giacometti Spannrahmen oder fertig aufgespannte Malleinen in einer beschränkten Anzahl von Formaten in grösseren Mengen auf Vorrat erwerben und in der Folge kontinuierlich aufbrauchten. Ihr offensichtlicher – und durchaus nahe liegender – Pragmatismus beim Vorratsmanagement scheint ihren Formatgebrauch viel stärker bestimmt zu haben als ihre jeweiligen Bildmotive es taten. Die «Formatfrage» lösten sie mit malerischen Mitteln, innerhalb des gegebenen Formats.

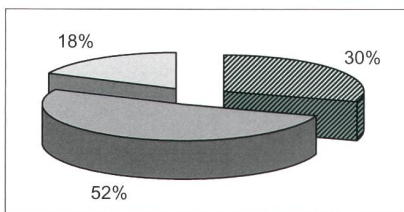
Nicht so bei Hodler. Schon seine insgesamt grössere Formatvielfalt weist darauf hin, dass das Vorratsmanagement für seinen Formatgebrauch nur eine untergeordnete Rolle gespielt haben kann. Bei Berücksichtigung der Bildthemen zeigt sich in seinen geringen und seltenen Formatwiederholungen ein enger Zusammenhang zwischen Bildformat und Motiv. So erweisen sich acht im Jahr 1910 mit weitgehend identischer Grösse (130 x 100 cm) entstandene Werke als acht Wiederholungen des Motivs *Der Holzfäller*. Eine kleinere Gruppe von Arbeiten mit fast gleichen Abmessungen (83 x 105 cm), die ebenfalls 1910 entstand, besteht aus fünf Wiederholungen des Motivs *Der Mäher*. Ist man gewillt, eine Breitenabweichung von bis zu drei Zentimetern zu tolerieren, kommt noch eine dritte Formatgruppe zustande (ca. 65 x ca. 88 cm), die von sieben formal eng verwandten Werken aus der in den Jahren 1910–1913 geschaffenen Reihe *Thunersee mit Stockbornkette* gebildet wird. Hodlers vergleichsweise seltenen Formatwiederholungen sind also in der Regel integraler Bestandteil von (formatgleichen) Wiederholungen eines Motivs.

Die Statistik lässt für Hodler nur eine einzige Häufung desselben Formats erkennen, die nicht durch motivische Wiederholungen verursacht ist. (Im Vergleich zu Giacometti und Amiet fällt die Häufung mit nur 2,5% der für Hodler erfassten rund 1620 Leinwandgemälde immer noch gering aus, siehe Diagramme). Die betreffende Bildgrösse beträgt 65 x 81 cm (stehend oder liegend; es handelt sich um die Grösse «25 Figure» des französischen Normsystems, zu dem im nächsten Abschnitt mehr gesagt werden soll). 17 dieser Werke sind Landschaften, die Hodler im Juli 1915, während eines kurzen Kuraufenthaltes in Nérès-les-Bains bei Clermont-Ferrand (F) sowie im Verlauf des restlichen Sommers in Montana (Wallis), schuf. Mit denselben Massen entstanden im Jahr 1915 noch drei Bildnisse und in den Jahren danach mindestens dreizehn weitere Werke (zwölf Landschaften, ein Bildnis). Wie eigene Stichproben an neun Gemälden ergaben, stimmt die Beschaffenheit ihrer Keilrahmen weitgehend überein, so dass auf ihre Herkunft aus derselben Fertigungsserie geschlossen werden kann.¹³ Entgegen seiner sonstigen Gewohnheit muss Hodler also eine grössere Anzahl (unbespannter) Keilrahmen im selben Format gleichzeitig auf Vorrat erworben und dann für verschiedene Motive ziemlich schnell unverändert verbraucht haben – genau wie Giacometti und Amiet dies ihr Leben lang taten.



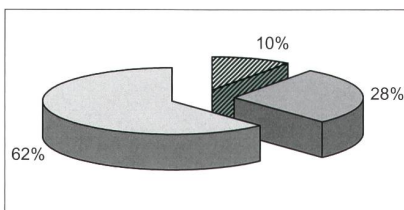
Giovanni Giacometti
(ca. 700 Gemälde, 1888–1933)

34% ganz bis annähernd quadratische Formate
45% französische Normformate
21% übrige



Cuno Amiet
(ca. 1000 Gemälde, 1883–1960)

30% ganz bis annähernd quadratische Formate
52% französische Normformate
18% übrige



Ferdinand Hodler
(ca. 1620 Gemälde, 1871–1918)

10% ganz bis annähernd quadratische Formate
28% französische Normformate
62% übrige

Für dieses veränderte Verhalten gibt es zwei mögliche Erklärungen. Einerseits könnte es die Folge einer gewissen Prioritätenverschiebung gewesen sein: Mühlestein/Schmidt rapportierten, Hodler habe im Sommer 1915 «den radikalen Versuch unternommen, alles abzuschütteln, was die selbstgeschmiedeten Fesseln des «typischen Hodler-Stiles» waren. In den bei Nérilles-Bains und bei Montana geschaffenen Landschaften erkannten die beiden Autoren eine neue Bildsprache, die sie als «expressiven Pleinairismus» bezeichneten.¹⁴ Hodler selbst soll sich im Jahr 1917 zu dem, was in diesen letzten Jahren in ihm vorging und insbesondere in seinem Landschaftswerk zum Ausdruck kam, in Anwesenheit des Kunstkritikers Johannes Widmer wie folgt geäußert haben: «[...] jetzt [...] begleitet die Farbe nicht die Form, sondern die Form lebt, kurvt, durch die Farbe. Und jetzt ist es herrlich.»¹⁵ Es ist möglich, dass die neue, wichtige Rolle der «Farbe» die «Formatfrage» in Hodlers letzten Jahren hin und wieder in den Hintergrund drängte. – Das plötzliche, untypisch häufige Auftreten desselben Formats in Hodlers gemaltem Œuvre könnte aber auch mit äusseren Umständen erklärt werden. Er arbeitete an zahlreichen Aufträgen, während sich seine Gesundheit zusehends verschlechterte.¹⁶ Auch reiner Mangel an Zeit und Energie könnte ihn ab 1915 daran gehindert haben, die (wohl pleinair entstandenen) Landschaften in der Werkstatt abschliessend zu bearbeiten.

2.2. Annähernd quadratische Formate und französische Normformate zur Zeit Hodlers

Die weitere Auswertung der Formatstatistik für Hodler, Amiet und Giacometti erlaubt die Unterscheidung von zwei Formatgruppen (siehe nebenstehende Diagramme). Die eine Gruppe wird von annähernd bis vollkommen quadratischen Gemäldeformaten gebildet.¹⁷ Bei Amiet und Giacometti sind je ungefähr ein Drittel (30% bzw. 34%) aller erfassten Leinwandgemälde entsprechend proportioniert, was die (wiederum motivunabhängige) Vorliebe beider Künstler für solche Formate anzeigt. In Hodlers Œuvre betreffen annähernd bis vollkommen quadratische Gemäldeformate nur 10% der erfassten Gemälde. Dabei handelt es sich in der Regel um Bildnisse und Selbstbildnisse, seltener auch um Landschaften.

Die andere Gruppe wird durch Formate des französischen Normsystems gebildet.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts tauchte in den Verkaufskatalogen des Pariser Künstlermaterialherstellers Lefranc & Cie. die Einteilung von Formaten für unbespannte Keil- oder Spannrahmen («chassis nus»), bespannte Keil- oder Spannrahmen («chassis tendus») sowie starre Bildträger in die drei Gattungen «Figure», «Paysage» und «Marine» auf. Das heutige französische Normsystem, das auch von den Herstellern in England, den Niederlanden, Belgien, der Schweiz und den USA verwendet wird, ist direkt von dieser Einteilung abgeleitet.¹⁸ Bis heute wird der Gattungsbezeichnung, die das Verhältnis der Höhe zur Breite angibt, jeweils eine Zahl vorangestellt, die die Grösse bezeichnet.¹⁹ Bei Lefranc & Cie. wurden bis um die Wende zum 20. Jahrhundert die mittleren Grössen von «Paysage» und «Marine» noch weiter in «haute» und «basse» unterschieden, so dass die Auswahl an Formaten, die

insbesondere dieser Hersteller im 19. Jahrhundert anbieten konnte, ausserordentlich gross war.²⁰

In Frankreich wurden Bildträger in Normformaten mit dem Beginn ihrer gross angelegten gewerblichen Herstellung ziemlich schnell populär. Schon für die Maler der Ecole de Barbizon hat Roy wiederholt formatstandardisierte Holztafeln, Malkartons und Malleinen festgestellt.²¹ Für die französischen Impressionisten haben Bomford / Kirby / Leighton / Roy aufgezeigt, dass die Verwendung gewerblich bespannter Keil- oder Spannrahmen inzwischen schon fast zur Regel geworden war.²² Auch in Briefen der Hodler-Zeitgenossen Camille Pissarro (1830–1903) und Claude Monet (1840–1926),²³ sowie in Briefen Vincent van Goghs (1853–1890)²⁴ zeigt sich die hohe Akzeptanz handelsüblicher Bildformate: Bei der Beschreibung eigener Werke führten die Maler dort nicht nur Motiv und Maltechnik, sondern auch die im Handel verwendeten französischen Normformatbezeichnungen an.

Für Schweizer Künstler liegen bisher noch keine diesbezüglichen Untersuchungen vor. Unsere Formatstatistik führt aber immerhin zum Schluss, dass unbespannte und bespannte formatnormierte Keil- oder Spannrahmen zu Hodlers Zeit auch in der Schweiz problemlos erhältlich gewesen sein müssen und ihre Verwendung durchaus üblich war.

Gut die Hälfte (52%) von Amiets Leinwandgemälde-Formaten kann eindeutig dem französischen Normsystem zugeordnet werden, bei Giacometti ist es knapp die Hälfte (45%), bei Hodler ein gutes Viertel (28%).²⁵ Von Hodler wurden diese handelsüblichen Formate also insgesamt seltener benutzt als von Amiet und Giacometti, doch sind sie auch in seinem Œuvre durchaus präsent. Sie treten in der oben bereits erwähnten Vielfalt auf, so dass, wie ebenfalls erwähnt, keine echten Häufungen einzelner Grössen auffallen.

Für diese Untersuchung zur «Formatfrage» sind zwei Beobachtungen zu Hodlers Normformaten besonders interessant. Erstens zeigt die Statistik, dass er formatnormierte Bildträger bis in die Mitte der 1890er-Jahre noch regelmässig benutzte, in den Jahren danach aber plötzlich überhaupt nicht mehr. Später tauchen sie – mit der erwähnten Ausnahme der Grösse «Figure 25» ab 1915 – nur vereinzelt wieder auf. Zweitens zeigen technologische Untersuchungsergebnisse, dass es sich bei den bis zur Mitte der 1890er-Jahre von Hodler benutzten Bildträgern in französischen Normgrössen überwiegend um gewerblich aufgespannte Malleinen handelt.

3. Gewerblich aufgespannte Malleinen

Bei technologischen Untersuchungen an 250 Gemälden Hodlers konnten bis anhin 32 gewerblich aufgespannte Malleinen festgestellt werden (siehe Tabelle 1, S. 38–41). Alle 32 weisen ein französisches Normformat auf, eine deutliche Mehrheit von 28 Werken stammt aus der Zeit vor 1895. Manche tragen rückseitige Hersteller-, Vertreiber- und (Norm-) Formatstempel auf Spannrahmen, Leinwand oder beidem. Die Vertreiberstempel stammen in erster Linie von den Genfer Geschäften «Brachard & Fils» (Abb. 7) und «Ch. Corfu» (Abb. 3). Die Herstellerstempel sind ausnahmslos solche der französischen Firma Lefranc & Cie. (Abb. 2, 3, 5).



Abb. 2
Thunersee von Leissigen aus, um 1909,
öhlhaltige Farbe auf Gewebe, 55 x 46 cm
(Normformat «10 Figure»), Privatbesitz,
SIK Archiv Nr. 26643
Detail der Rückseite mit Herstellerstempel der
Firma Lefranc & Cie. auf dem Spannrahmen.

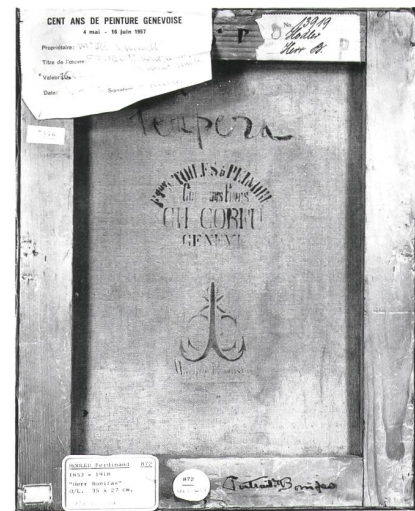


Abb. 3
Bildnis Emile Bonifas, 1890, Tempera (nicht
analysiert) auf Gewebe, 35 x 27 cm (Norm-
format «5 Paysage [haute]»),
SIK Archiv Nr. 16020
Rückseite mit (teilweise verdecktem)
Formatstempel auf der oberen Spannrahmen-
leiste sowie Händler- und Herstellerstempeln
des Genfer Geschäfts Ch. Corfu und der
Firma Lefranc & Cie. auf dem Gewebe.
(Der handschriftliche Vermerk «à la tempera»
stammt höchstwahrscheinlich nicht von
Hodler.)

Abb. 4
Der Weidenbaum, um 1892, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 35 x 21,5 cm (Format «5 Marine [haute]»), Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 31461
 Detail vom oberen Spannrand mit gewerblicher Aufspannung.



Abb. 5
Der Weidenbaum
 Rückseite mit Herstellerstempel der Firma Lefranc & Cie. auf dem Gewebe.

Laut der damaligen Verkaufskataloge der Firma Lefranc & Cie. kam es einen Künstler deutlich billiger, wenn er ihre fertig aufgespannten Leinwände erwarb, als wenn er selbst einen Bildträger in der gleichen Ausführung und mit demselben Format herstellte und grundierte.²⁶ Vermutlich übertrug sich diese Rechnung auch auf den Schweizer Vertrieb der Produkte dieser Firma. Wie Tabelle 1 (siehe S. 38–41) zeigt, bevorzugte Hodler im Sortiment der ohnehin vergleichsweise preiswerten Fertigbildträger diejenigen mit einfachen Spannrahmen und damit die günstigeren Varianten (Abb. 3, 5). Dass Tabelle 1 für Hodlers ganz frühe Schaffenszeit vor 1885 nicht eine höhere Anzahl eindeutiger Befunde zu gewerblich aufgespannten Malleinen enthält, ist auf drei Faktoren zurückzuführen: Erstens hat Hodler in diesen frühen Jahren neben Leinwand noch regelmässig Karton als Bildträger verwendet, das billigste Bildträgermaterial überhaupt.²⁷ Zweitens hat er später oft im Zuge eigenhändiger Überarbeitungen die Formate seiner Werke verändert.²⁸ Drittens sind viele frühen Gemälde bei restauratorischen Eingriffen doubliert worden. Die beiden letztgenannten Faktoren haben zur Folge, dass die ursprüngliche Beschaffenheit der Aufspannungen vieler früher Leinwandgemälde Hodlers heute nur noch schwierig oder gar nicht mehr bestimmt werden kann.

Die genannte Tabelle zeigt, dass gewerblich aufgespannte Malleinen bei Hodler für die Zeit um 1890 am häufigsten nachgewiesen werden konnten. Das ist mit Sicherheit kein Zufall. In dieser Zeit entstanden, zum grössten Teil in der unmittelbaren Umgebung von Genf, zahlreiche Darstellungen von Landschaften oder einzelnen Bäumen. Laut unserer Formatstatistik hat gut die Hälfte (ca. 53%) dieser Landschaften bis heute ein französisches Normformat. Da Hodlers spätere Formatveränderungen in erster Linie diese Landschaften betrafen, darf angenommen werden, dass ursprünglich ein noch höherer Prozentsatz ein Normformat aufwies und mit hoher Wahrscheinlichkeit auf einem gewerblich aufgespannten Malleinen entstand. Für die Pleinair-Malerei dürften die billigen Fertigbildträger recht praktisch gewesen sein; sie waren leicht zu transportieren und konnten sofort verwendet werden.

Ausserdem scheinen sie ihm für Studien gedient zu haben. Wie in vier Fällen nachgewiesen werden konnte, kam es vor, dass ein bereits für eine

Studie oder Skizze verwendetes gewerblich aufgespanntes Malleinen anschließend mit einer anderen Darstellung übermalt wurde.²⁹

Wie oben schon festgestellt, hörte Hodler in der Mitte der 1890er-Jahre auf, gewerblich aufgespannte Malleinen in französischen Normformaten zu verwenden. Der Grund dafür muss die an Bedeutung gewinnende «Bildformatfrage» gewesen sein. Was Hodler an den fertigen Bildträgern zu stören begann, waren nicht ihre Formate als solche, sondern dass diese nur schwer verändert werden konnten. Bei einer gewerblichen Aufspannung sind nämlich die Nägel in der Regel bis zum Kopf eingeschlagen und daher nur mühsam zu lösen. Sind die Spannnägel endlich gelöst, stellt sich gleich das nächste Problem: Die Breite der Spannrahmen beträgt häufig nur gerade die Stärke der Spannrahmenleisten. Schon eine geringe Verschiebung des Bildträgergewebes hätte zur Folge, dass der zur seitlichen Befestigung notwendige Randstreifen, der Spannrand, mindestens an einer Bildkante nicht mehr, oder nicht mehr in ausreichender Breite, zur Verfügung stünde.³⁰ Wie weiter unten gezeigt werden soll, wurden Anpassungen sowohl des Formats als auch der Position der Darstellung im Bildformat in der Mitte der 1890er-Jahre zu einem festen Bestandteil von Hodlers Arbeitsprozess.

4. Der Beginn von Hodlers Auseinandersetzung mit der «Formatfrage»

Bei 70 der ungefähr 250 untersuchten Leinwandgemälde konnten Spuren von eigenhändigen Kompositionsverschiebungen, Formatveränderungen oder beidem festgestellt werden. Die Datierungen dieser 70 Gemälde verteilen sich auf den Zeitraum zwischen 1875 und 1918. Tabelle 2 am Schluss des Aufsatzes (S. 44–57) bietet einen Überblick über diese Werke und fasst die betreffenden technologischen Untersuchungen sowie die Interpretation ihrer Ergebnisse zusammen. Anhand der technologischen Befunde und einiger weiterer, zum Teil bereits präsentierter Fakten kann bezüglich Hodlers Auseinandersetzung mit der «Formatfrage» eine Entwicklung nachvollzogen werden.

Wie eingangs erwähnt, finden sich zwar schon in den 1880er-Jahren in schriftlichen Äusserungen Hodlers erste Anzeichen einer Problematisierung der «Formatfrage».³¹ Die bisherigen technologischen Befunde scheinen jedoch zu belegen, dass sie sich noch nicht auf seinen eigentlichen Arbeitsprozess auswirkte: Hodler scheint in dieser frühen Zeit während des Malprozesses in der Regel noch keine Formatanpassungen vorgenommen zu haben. Ausnahmen sind die Gemälde *Der Buchenwald* (1885, 102 x 131 cm, SIK Archiv Nr. 9269) und *Vom Sturm überrascht* (1885/1886, 100,5 x 130,5 cm, SIK Archiv Nr. 715), die Hodler für Wettbewerbe schuf und die deshalb von besonderer Wichtigkeit gewesen sein müssen. Die übrigen an Gemälden aus dieser Zeit festgestellten Formatanpassungen fanden erst nachträglich statt, im Rahmen späterer Überarbeitungen.³²

Um 1890 ist der Beginn einer Übergangsphase festzustellen, die bis zur Mitte der 1890er-Jahre anhielt. An Werken aus dieser Zeit sind manchmal Formatanpassungen zu erkennen, die bereits während des Malprozesses stattfanden. Es ist möglich, dass Hodler Anfang der 1890er-Jahre begann, an

noch unverkauften Werken aus den späten 1870er- und 1880er-Jahren die erwähnten nachträglichen Überarbeitungen und Formatkorrekturen vorzunehmen.³³ Wie die kunsthistorische Forschung verschiedentlich gezeigt hat, bekam Hodler im Laufe der 1890er-Jahre sowohl in der Schweiz als auch im benachbarten Ausland zunehmend Gelegenheit, seine Werke auszustellen. Das erwachte Interesse galt nicht nur seinen aktuellen, sondern auch seinen früheren Arbeiten. Eine gestiegene Nachfrage könnte also den äusseren Anlass für Hodlers Überarbeitungen noch unverkaufter Frühwerke gebildet haben.³⁴ – Die «Formatfrage» scheint jedenfalls in dieser Übergangsphase langsam an Bedeutung gewonnen zu haben. Dass sie aber noch nicht wirklich im Vordergrund stand, zeigt sich daran, dass Hodler noch regelmässig gewerblich aufgespannte Malleinen verwendete und dass noch keine Hinweise auf sein (im nächsten Abschnitt beschriebenes) «suchend-perfektionierendes» Vorgehen bei der Auseinandersetzung mit der «Formatfrage» zu finden sind.

Dieses den Malprozess begleitende Vorgehen bei der Suche nach dem idealen Verhältnis zwischen Darstellung und Bildformat, das ab Mitte der 1890er-Jahre zur Methode wurde, konnte bei technologischen Untersuchungen rekonstruiert werden und wird im Folgenden beschrieben. Dass Hodler etwa um dieselbe Zeit nur noch selten gewerblich aufgespannte Malleinen verwendete (die für dieses Vorgehen denkbar ungeeignet waren), führt zum Schluss, dass die «Formatfrage» in der Mitte der 1890er-Jahre wirklich «zum Gegenstand seiner ganz besonderen Aufmerksamkeit» wurde, und nicht etwa, wie Loosli meinte, schon zehn Jahre früher.

5. Die Auswirkung der «Formatfrage» auf Hodlers Arbeitsprozess:

Das «suchend-perfektionierende» Vorgehen

Seine neuen Bildträgergewebe spannte Hodler von nun an so auf, dass sie ohne Weiteres vom Spannrahmen gelöst und – in die eine oder andere Richtung verschoben – wieder aufgespannt werden konnten. Von einer provisorischen (Arbeits-)Aufspannung kann nicht wirklich gesprochen werden, da weder kunsttechnologische Befunde noch Fotografien, die Hodler bei der Arbeit zeigen, Hinweise auf die Existenz besonderer, für ein Provisorium besser geeigneter Arbeitsspannrahmen geben. Die Spannrahmen waren zu Beginn eher breit bemessen (Abb. 1). Die anfänglich bemalte Bildfläche war oft etwas grösser als ihre spätere definitive Begrenzung. Schon während der Unterzeichnung, insbesondere aber dann bei der malerischen Ausführung, wurde das Bildmotiv und seine Position in der Fläche unaufhörlich kritisch überprüft und nach Bedarf ganz oder teilweise verschoben, beziehungsweise angepasst (Abb. 39). Diesen Teilaspekt der «Formatfrage» nannte Hodler «das in den Raum stellen».³⁵ Vorzugehen sei dabei nach Gefühl: «Hier nun gibt es keine Verfahren, die man als allgemeingültig weitergeben könnte, denn hier kommt es lediglich auf das Gefühl, das Feinempfinden und gelegentlich auch auf die Erfahrung an [...]»³⁶ Je nachdem löste Hodler im Lauf des Prozesses die bemalte Leinwand vom ersten Spannrahmen und befestigte sie auf einem neuen, etwas anders dimensionierten. Davor prüfte er an einzelnen Rändern anhand von Markierungen mit Bleistift- oder Farb-

linien mögliche (formatverkleinernde) Bildgrenzen (Abb. 19, 34). Infolge solcher Formatveränderungen konnten sich unbemalte Zonen in die Bildfläche und bemalte auf die Spann­ränder verschieben (Abb. 6, 18, 20, 21, 26, 28, 47, 48, 50). In seltenen Fällen sah Hodler sich gezwungen, mehr als einmal umzuspannen. Trotz anfänglich grosszügig bemessener Spann­ränder kam es vor, dass er das Gewebe durch Annähen von Streifen vergrössern musste (Abb. 11, 29). In anderen Fällen machte er einzelne Spann­rahmen­schenkel durch Ansetzen oder Abhobeln breiter oder schmaler (Abb. 41) oder entfernte sie vorübergehend, um sie zu kürzen und wieder einzusetzen (Abb. 24, 25).

Das Verhältnis zwischen Darstellung und Bildgrenzen konnte für Hodlers Empfinden auch durch die Einrahmung gestört werden, bei der ja rundum eine – allerdings sehr schmale – Zone der Bildfläche vom Zierrahmenfalz verdeckt wird. Darauf gibt es bereits 1887, in dem weiter oben erwähnten Brief Hodlers an Odier, einen Hinweis. Thema war die noch vorzunehmende Rahmung von Hodlers Wettbewerbsgemälde *Die Lawine*, um die Odier sich kümmern sollte. Da das Lichtmass des vorhandenen Zierrahmens etwas zu schmal war, stand fest, dass insgesamt zwei Zentimeter der Bildbreite unter dem Rahmenfalz verschwinden würden. Wie Odier mit Nachdruck angewiesen wurde, hatte dies am rechten Bildrand zu geschehen – nicht etwa auf beide Seiten verteilt oder gar links! Um jedes Missverständnis auszuschliessen, fügte Hodler sogar eine Skizze bei.³⁷ Zum «suchend-perfektionierenden» Vorgehen gehörte auch, dass er manchmal Bilder einrahmte, noch bevor er den Malprozess abgeschlossen hatte, um bei der Fertigstellung der Malerei den sichtbar bleibenden Bildausschnitt ganz genau vor Augen zu haben.

Bei seinen ausgedehnten Bemühungen um das ideale Verhältnis zwischen Darstellung und Format – «das kostet oft lange Versuche», soll er selbst gesagt haben³⁸ – scheute Hodler keinen Aufwand. Der Maler Fritz Widmann, der ihn im Herbst 1898 bei der Arbeit am zweiten Karton zum *Rückzug von Marignano* (1897/1912, 256 x 438 cm, SIK Archiv Nr. 78332) antraf, hat eine solche aufwendige Verschiebung beschrieben: «An einem Nachmittag fand ich ihn unter Zuziehung einer Hilfsperson beschäftigt, dem grossen, vom Rahmen abgespannten Entwurf einen Streifen Leinwand anzunähen [...]. Als die Leinwandfläche wieder aufrecht an der Scheunewand stand, begann er sofort mit dem Transportieren der Gestalten. In dieser Korrektur steckte eine mühselige Arbeit [...]. So ging er den ganzen Karton durch, malte da und dort Köpfe höher, hieb Füsse weg und hob so die Gruppen der Abziehenden mehr zum oberen Rand [...].»³⁹

Die enorme Wichtigkeit, die Hodler der «Formatfrage» beimass, zeigt sich nicht nur bis in die allerletzte Phase der Ausführung, sondern selbst über diese hinaus. Dass er Frühwerke nachträglich überarbeitete, wurde bereits gesagt. Doch konnte er sich auch veranlasst sehen, an Gemälden, die nach der Mitte der 1890er-Jahre auf die neue Art entstanden waren, und die er selbst zu einem bestimmten Zeitpunkt für beendet gehalten und signiert hatte, Überarbeitungen vorzunehmen und dabei ihre Formate (weiter) zu verändern.

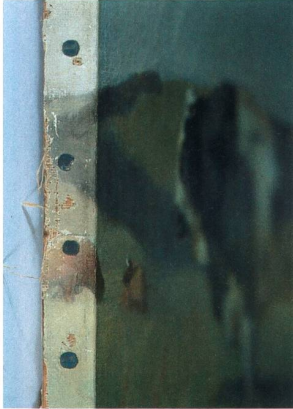


Abb. 6
Der Stier, linker Spannrand
Die auf den Spannrandern sichtbare Malerei wurde durch die Formatverkleinerung aus der Bildfläche «geschoben».



Abb. 7
Der Stier, Ausschnitt von der Rückseite
Leinwandstempel des Genfer Geschäfts Brachard & Fils, aus dem das ursprünglich gewerblich aufgespannte Malleinen offensichtlich stammt.

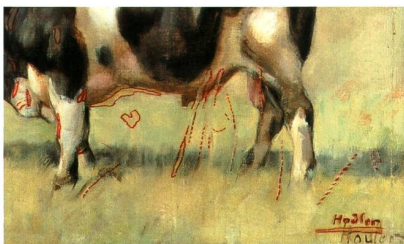


Abb. 8
Der Stier, Ausschnitt
Die roten Umrandungen markieren die bei der Überarbeitung hinzugefügten Farbbereiche, zu denen auch die zweite Signatur gehört.

6. Kunsttechnologische Befunde

6.1. Spuren von Formatveränderungen an Gemälden, die vor der Mitte der 1890er-Jahre entstanden

Es folgen vier Beispiele von Gemälden, die vor der Mitte der 1890er-Jahre entstanden und an denen Hodler Formatveränderungen vornahm. Wie oben erwähnt, fanden diese Anpassungen in der Regel nicht während des eigentlichen Malprozesses, sondern erst später statt, bei nachträglichen Überarbeitungen (für weitere Beispiele siehe Tabelle 2, S. 44–57).

Der Stier, um 1885, SIK Archiv Nr. 1854

Im Zuge einer späteren eigenhändigen Überarbeitung wurde diese Darstellung von Hodler rundum leicht verkleinert. Dazu wurde das Bildträgergewebe auf einen neuen kleineren Keilrahmen gespannt und an allen vier Rändern um je etwa einen Zentimeter weiter umgeschlagen (Abb. 6). Die Darstellung wurde an wenigen Stellen überarbeitet und neu signiert (Abb. 8). Aufgrund der sehr regelmässigen Anordnung der Spannagelöcher der ersten Aufspannung und des rückseitigen Leinwandstempels (Abb. 7) wird angenommen, dass es sich beim Bildträger ursprünglich um ein gewerblich aufgespanntes Malleinen handelte.

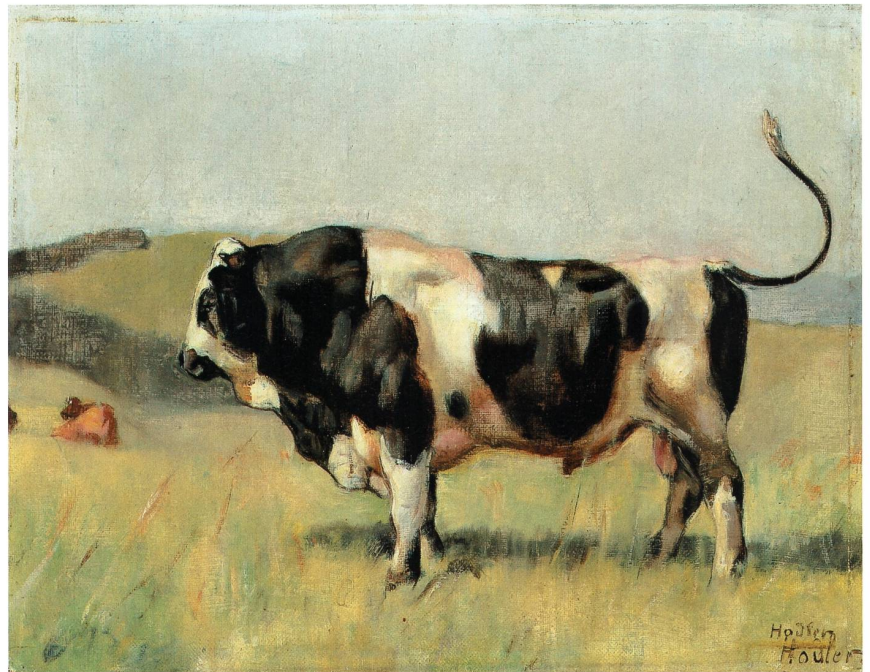


Abb. 9
Der Stier, um 1885, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 28 x 36 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 1854



Abb. 10
Der Buchenwald, 1885, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 102 x 131 cm, Kunstmuseum Solothurn,
 SIK Archiv Nr. 9269



Abb. 11
Der Buchenwald, Ausschnitt links unten
 Unterhalb der Bezeichnung «Lux» ist die
 horizontale Naht sichtbar.

Der Buchenwald, 1885, SIK Archiv Nr. 9269

Das Format dieses Werk wurde entweder noch während des Arbeitsprozesses oder bei seiner späteren Überarbeitung an beiden Seiten leicht reduziert und nach unten leicht vergrößert, indem das Bildträgergewebe ganz abge-spannt, an seinen unteren Rand ein Gewebestreifen genäht und für die Wiederaufspannung ein etwas höherer und schmalerer Spannrahmen verwendet wurde.

Mit *Der Buchenwald* nahm Hodler im Jahr 1885 am *Concours Calame* teil, dem Genfer Wettbewerb für Landschaftsmalerei. Das sogenannte Attestbild (eine Zeichnung, die jeder Teilnehmer zuhanden der Veranstalter von seinem Bild anzufertigen hatte), eine lavierte Federskizze auf Papier, zeigt denselben Bildausschnitt. Dies könnte darauf hindeuten, dass die erwähnte Abänderung des Formats noch vor dem Einreichen, also während des eigentlichen Malprozesses stattfand. Für eine Anstückung des Gewebestreifens bei einer späteren Überarbeitung spräche hingegen der Umstand, dass das für diesen Wettbewerb von Hodler gewählte Motto «Lux» in die linke untere Ecke gesetzt wurde, sich hier aber oberhalb der Naht befindet (Abb. 11).⁴⁰ Dass Hodler das Gemälde später überarbeitete, wobei insbesondere einige kleine Figuren verschwanden, ist historisch belegt⁴¹ und technologisch nachweisbar; bei dieser Gelegenheit dürfte er auch die Signatur und die Datierung «1890» angebracht haben.⁴²



Abb. 12
Bildnis des Malermeisters Taddéoli, um 1886
(später überarbeitet), ölhaltige Farbe auf
Gewebe, 49,5 x 41 cm, Privatbesitz,
SIK Archiv Nr. 80645



Abb. 13
Bildnis des Malermeisters Taddéoli,
Röntgenaufnahme
Im Röntgenbild wird das ursprüngliche Bildnis
sichtbar. Die dunklen Linien geben die unge-
fähren Umrisse des heute sichtbaren, raum-
greifenderen Bildnisses an, das das Ergebnis
einer späteren Überarbeitung ist. Gut sichtbar
sind die Spannähgel des kleinerformatigen
Malleinens.



Abb. 14
Bildnis des Malermeisters Taddéoli, Rückseite
Rundum sind zusätzliche Holzleisten gegen
die Kanten des ursprünglichen Malleinens
genagelt.

Abb. 15
Bildnis des Malermeisters Taddéoli, Ausschnitt
rechts unten mit Signatur
Die Fugen zwischen den ursprünglichen
Bildrändern und den angesetzten
Holzleisten sowie deren auf Gehrung geschnittene Eck-
verbindungen zeichnen sich heute leicht in
der Farbschicht ab. Die heute sichtbare
Signatur wurde bei der Überarbeitung auf-
gebracht und befindet sich zum grössten Teil
auf der hinzugefügten Fläche.



Abb. 16
Bildnis des Malermeisters Taddéoli, Ausschnitt
Rückseite
Untere (von hinten) rechte Ecke mit auf-
gesetzten Holzleisten.

Bildnis des Malermeisters Taddéoli, um 1886, SIK Archiv Nr. 80645

Im Zuge einer späteren Überarbeitung wurde dieses Bildnis an allen vier Bildkanten um je drei Zentimeter vergrössert: Ohne das Gewebe abzuspannen, wurden drei Zentimeter breite Holzleisten an die Kanten des Malleinens genagelt (Abb. 14, 16). Die Fuge zwischen Leinwandbild und Holzleisten wurde zugekittet und die Holzleisten im Zuge der Überarbeitung in die Darstellung integriert (Abb. 15).

Die Art und Weise dieser späteren Vergrösserungsmassnahme ist ungewöhnlich. Bei Hodler wurde dafür bis dato kein weiteres Beispiel gefunden.

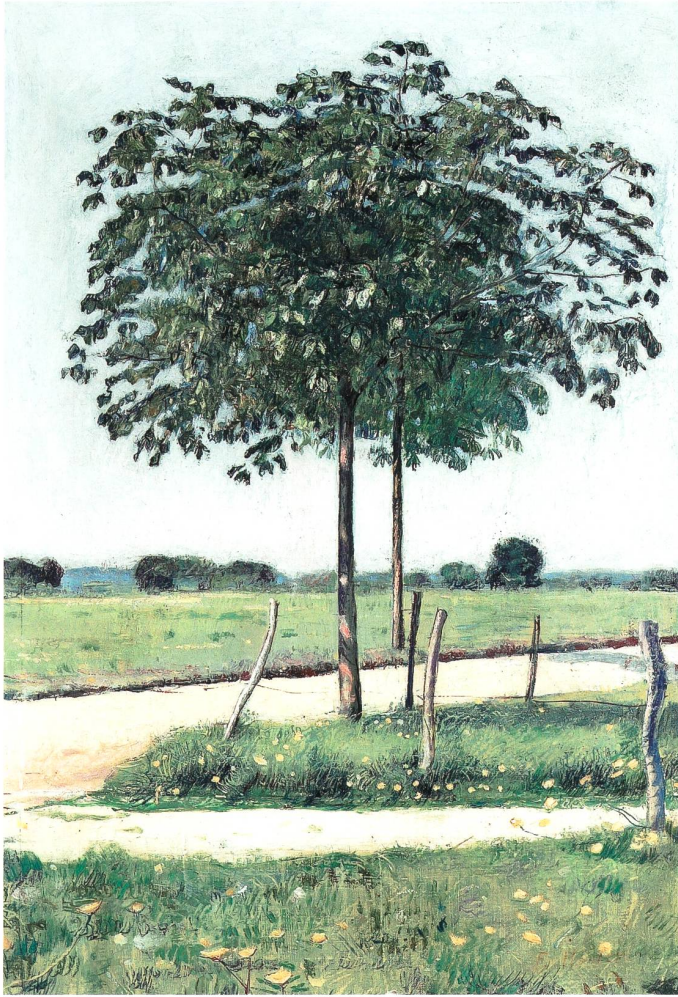


Abb. 17
Zwei Kastanienbäume, um 1890, ölhaltige Farbe auf Gewebe,
41 x 29 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 14767

Zwei Kastanienbäume, um 1890, SIK Archiv Nr. 14767

Bei einer späteren, eigenhändigen Überarbeitung erfuhr die Darstellung unten, links und oben eine Reduzierung und rechts eine ganz geringe Vergrößerung. Eine feine schwarze, vertikal verlaufende Linie in der Nähe des linken Bildrands belegt, dass hier zuvor eine Bildgrenze ausgetestet wurde. Anschliessend wurde das Gemälde abgespannt und beim Aufspannen auf einen neuen, kleineren Keilrahmen so verschoben, dass der vordere Baumstamm, der zuvor eher rechts im Bild platziert gewesen war, sich heute genau in der Bildmitte befindet. Dabei rutschte rechts ein schmaler unbearbeiteter Streifen in die Bildfläche, während der untere, linke und obere Bildrand um den Keilrahmen geschlagen wurden (Abb. 18). Die Bildbegrenzungsmarkierung wurde anschliessend im unteren Bildteil mit heller Farbe, allerdings nur nachlässig, zugedeckt (Abb. 19).

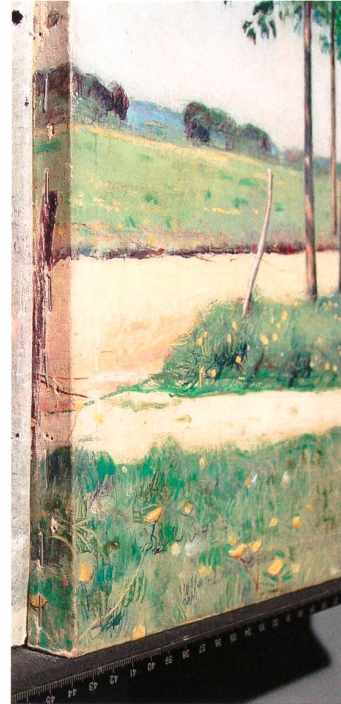


Abb. 18
Zwei Kastanienbäume, Ausschnitt linker
Spannrand unten
Die auf dem Spannrand sichtbare Malerei
wurde durch die Formatverkleinerung aus der
Bildfläche «geschoben».

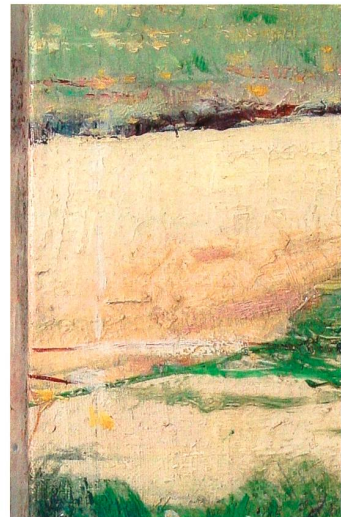
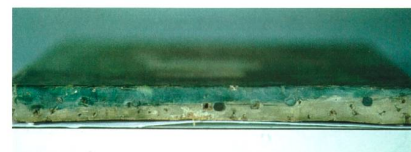


Abb. 19
Zwei Kastanienbäume, Ausschnitt untere
Bildhälfte links
Die dunkle Bildbegrenzungsmarkierung ent-
lang des linken Bildrandes (und zwei rote
horizontale Linien, die nichts mit der «Format-
frage» zu tun haben) wurden mit heller Farbe
nachlässig zugedeckt.

Abb. 20
Sitzender Knabe mit Zweigen, 1894/1900,
 ölhaltige Farbe auf Gewebe, 34 x 26 cm,
 Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 31992



Abb. 21
Sitzender Knabe mit Zweigen, oberer
 Spannrand mit leicht keilförmiger bemalter
 Zone



6.2. Spuren von Formatveränderungen an Gemälden, die nach der Mitte der 1890er-Jahre entstanden

Im Folgenden werden elf weitere Fallbeispiele aufgeführt. Es handelt sich um Gemälde, die nach der Mitte der 1890er-Jahre entstanden und an denen Hodler während des Malprozesses Kompositionsverschiebungen und Formatveränderungen vornahm. (In der Tabelle 2, S. 44–57, sind zahlreiche weitere Beispiele zu finden.)



Abb. 22
Frauenbildnis, 1895, ölhaltige Farbe auf
 Gewebe, heute 42 x 38 cm (ursprünglich
 39 x 38 cm), Kunstmuseum Luzern,
 Depositum Gottfried Keller-Stiftung,
 SIK Archiv Nr. 214

Nach der Format«rück»veränderung bei einer Restaurierung wurde die neue untere Bildzone durch lokale Retuschen dem übrigen Gemälde farblich etwas angeglichen; die ins Bild verschobenen originalen Spannagellöcher wurden gekittet und retuschiert. Infolge des Eingriffs befindet sich die Signatur heute ungewöhnlich weit vom unteren Bildrand entfernt. Unterhalb der Signatur sind die Finger einer (wohl nie ganz ausgeführten) Hand der Dargestellten zu erkennen.

Sitzender Knabe mit Zweigen, 1894/1900, SIK Archiv Nr. 31992

Nach Abschluss des Malprozesses wurde die Position der Darstellung im Bildformat korrigiert, indem die Leinwand vom Rahmen gelöst und, leicht gegen den Uhrzeigersinn gedreht, wieder aufgespannt wurde. Entlang des rechten und des unteren Bildrandes wurden dabei unbemalte, leicht keilförmige Zonen in die Bildfläche verlagert, während die Ränder der bemalten Fläche teilweise auf die Spannrahmen verlagert wurden (Abb. 21). Die unbemalten Zonen werden vom Zierrahmenfalz verdeckt.

Es handelt sich um ein typisches Beispiel für geringe Positionskorrekturen, die Hodler häufig durch Ab- und Wiederaufspannen vornahm, wobei je nach Bedarf derselbe oder ein neuer Spannrahmen verwendet wurde.

Frauenbildnis, 1895, SIK Archiv Nr. 214

Beim Umspannen vom Arbeits- auf den definitiven Keilrahmen erhielt das Gemälde das Format 39 x 38 cm. Die untere Bildzone mit den nur skizzenhaft ausgeführten Händen wurde als Spannrand um den Keilrahmen geschlagen. Danach führte Hodler die Malerei zu Ende und setzte seine Signatur an den unteren Bildrand.

Laut Loosli soll Hodler gesagt haben: «Das Format eines Bildes soll der Welt ebenso heilig sein wie das Bild selbst. Wenn sich nämlich ein tüchtiger, erfahrener Künstler auf ein Format festgelegt hat, wird er in der fast ausnahmslosen Regel wohl gewusst haben, warum. Es nachträglich zu be-

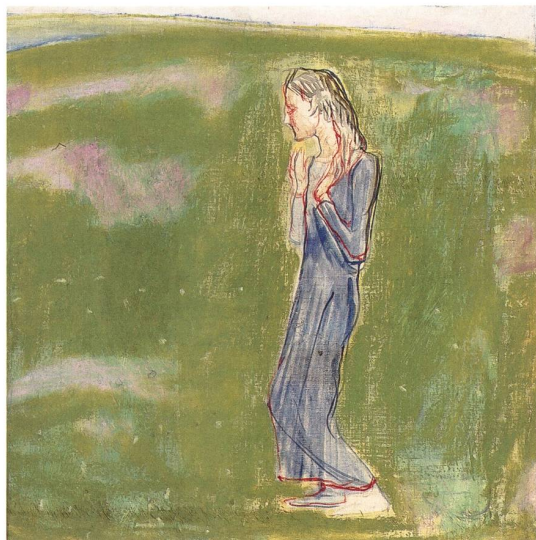


Abb. 23
Eurhythmische Empfindung, um 1895,
 ölhaltige Farbe auf Gewebe, 38 x 34,5 cm,
 Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 80724

schneiden, kommt in meinen Augen einer argen Bildfälschung und Entwertung [...] gleich.»⁴⁵ Dass einige wenige seiner Gemälde von fremder Hand nicht beschnitten, sondern im Gegenteil vergrössert werden würden, hätte den Maler sicherlich sehr überrascht. Tatsächlich gibt es diverse Beispiele gut gemeinter, aus heutiger Sicht aber falscher Eingriffe, durch welche Malerschichtstreifen, die bei Hodlers eigener Formatfindung auf den Spannrand gelangt waren, «zurück» in die Bildfläche verschoben wurden.

Genau dies ist beim *Frauenbildnis* geschehen. In Unkenntnis der Art und Weise, wie Hodler hier an die «Formatfrage» heranging, und in der irrigen Annahme, die Bemalung auf dem unteren Spannrand sei Teil der eigentlichen Darstellung, wurde Hodlers eigenhändige Reduktion des Formats von fremder Hand rückgängig gemacht. Das Gemälde wurde auf einen neuen, höheren Keilrahmen gespannt, wobei der bemalte untere Spannrand wieder auf die Bildseite zu liegen kam.

Eurhythmische Empfindung, um 1895, SIK Archiv Nr. 80724

Bei zwei eigenhändigen Überarbeitungen wurde der gesamte Hintergrund zweimal farblich verändert, mindestens zwei Figuren wurden überdeckt. Danach fand links eine eigenhändige Reduktion des Formats von unbekanntem Ausmass statt. Dabei wurde das Bildträgergewebe am linken Rand ganz und am oberen und unteren Rand zum Teil vom Keilrahmen abgespannt. Nach Entfernung der linken Keilrahmenleiste wurden die horizontalen Leisten beschnitten und mit neuen Eckverbindungen samt Keilschlitz versehen (Abb. 24, 25). Die linke Rahmenleiste wurde wieder eingefügt, der abgespannte Teil des Bildträgergewebes auf dem so verkleinerten Keilrahmen befestigt und beschnitten (Abb. 26).

Für das komplizierte und nicht ganz einsichtige Vorgehen beim zweiten Eingriff, bei dem das Bildträgergewebe während der Veränderung der Keilrahmenkonstruktion teilweise aufgespannt blieb, ist bei Hodler kein weiteres Beispiel gefunden worden.

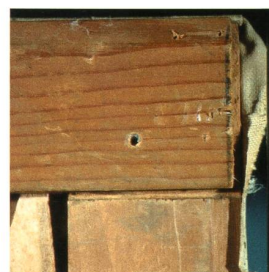


Abb. 24 und 25
Eurhythmische Empfindung, Rückseite, obere und untere Ecke des Keilrahmens
 Für die Formatreduzierung wurden beide horizontalen Rahmenschenkel links gekürzt.

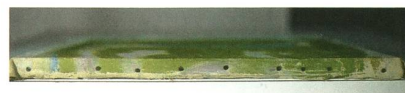


Abb. 26
Eurhythmische Empfindung, linker Spannrand mit umgeschlagener Malerei, beschnitten

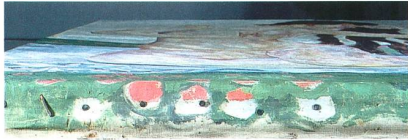


Abb. 27
Einzelfigur zu *Der Tag*. Ausschnitt unterer Spannrand links
Die auf den Spannrand verschobene Malerei zeigt zwei Etappen der Verschiebung: Bei der ersten Verschiebung waren die Blumen weiss, bei der zweiten bereits rot eingefärbt.



Abb. 28
Einzelfigur zu *Der Tag*. Ausschnitt rechte obere Ecke mit horizontal verlaufender Spannagellochreihe und Naht.



Abb. 29
Einzelfigur zu *Der Tag*, Ausschnitt unten Mitte
Die malerische Überarbeitung wurde nach dem Einrahmen des Gemäldes weitergeführt und dabei unter anderem die roten Blumen mit einzelnen Kelchblättern versehen. Da die Blumen am unteren Bildrand teilweise durch den Rahmenfalz des Zierrahmens abgedeckt waren, weist nur ihre obere Hälfte Kelchblätter auf.

Abb. 30
Einzelfigur zu *Der Tag*, um 1900; später überarbeitet, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 87 x 66 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 80939

Einzelfigur zu *Der Tag*, um 1900; später überarbeitet, SIK Archiv Nr. 80939

Die Figur wurde im Lauf der malerischen Ausführung vergrößert. Bei einer späteren Überarbeitung erfolgte eine – wie die Malerei auf dem unteren Spannrand verrät – zweimalige Verschiebung der gesamten Darstellung um insgesamt etwa drei Zentimeter nach unten (Abb. 27). Am oberen Rand musste dafür ein Gewebestreifen angenäht werden (Abb. 28). Die in die Bildfläche verschobene obere Spannagellochreihe wurde im Zuge der weiteren Ausführung übermalt. Am unteren Bildrand kann ausserdem abgelesen werden, dass Hodler das Bild einrahmte, bevor er es fertig malte (Abb. 29).



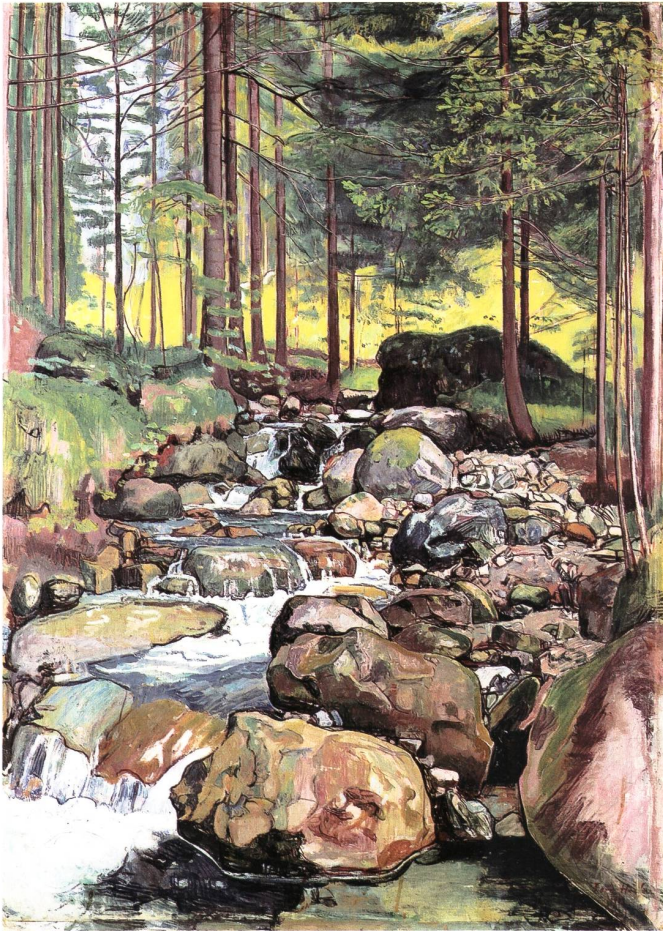


Abb. 31
Waldbach bei Reichenbach, 1902, ölhaltige
 Farbe auf Gewebe, 100 x 72 cm,
 Kunstmuseum Solothurn, Dübi-Müller-
 Stiftung, SIK Archiv Nr. 13449

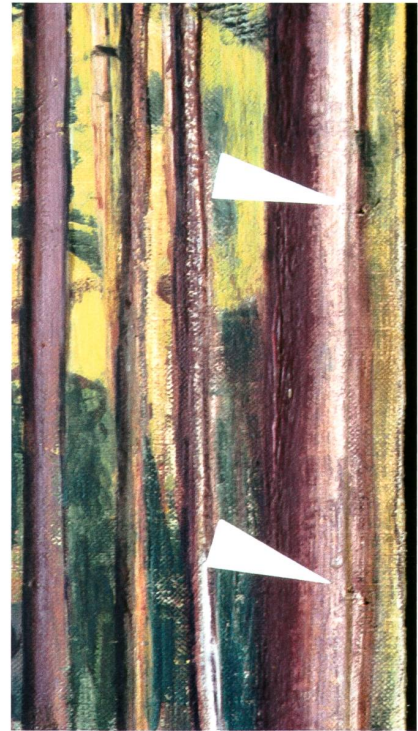


Abb. 32
Waldbach bei Reichenbach, Ausschnitt rechter
 Rand, oben
 Die Papierpfeile weisen auf zwei
 Spannagellöcher der ersten Aufspannung, die
 durch die Formatvergrößerung nach rechts in
 die Bildfläche verschoben worden sind.

Waldbach bei Reichenbach, 1902, SIK Archiv Nr. 13449

Bei diesem Gemälde erfuhr die rechte Bildbegrenzung mehrere leichte Verschiebungen: Beim Aufspannen auf den heutigen Keilrahmen fand zunächst eine leichte Formatvergrößerung um zwei bis drei Zentimeter nach rechts statt, wodurch sich ein Teil des rechten Spannagellöcher in die Bildfläche verschob (Abb. 32). Das Baumstämmchen ganz rechts im Bild, das offensichtlich die rechte Bildkante berührt hatte, erhielt dadurch Distanz zur Bildkante. Nach einigen malerischen Ergänzungen wurden am selben Rand mit mehreren Bleistiftlinien verschiedene Optionen für eine weitere Reduktion des Formats markiert. Die Bleistiftlinien in der Nähe der rechten Bildkante sind heute noch sichtbar. Nachdem das Gewebe rechts erneut abgespannt worden war, wurden von der rechten Keilrahmenleiste 4 mm abgehobelt, das Gewebe etwas weiter um diese geschlagen und befestigt. Dass das Gemälde nach diesen Verschiebungen das handelsübliche französische Normformat «40 Paysage (haute)» aufweist, ist folglich reiner Zufall.

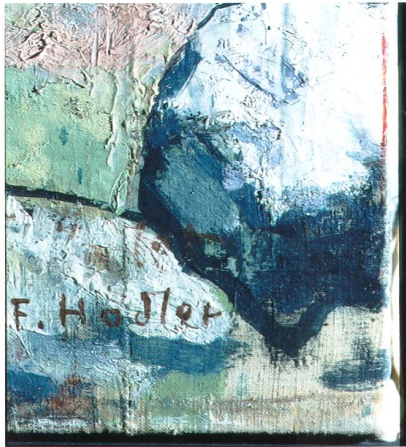


Abb. 33

Die schwarze Lutschine, rechte untere Ecke mit Signatur

Wenig oberhalb der gut sichtbaren zweiten Signatur befinden sich Spuren der ersten Signatur, die von Hodler weitgehend ausgelöscht wurde. Die vertikale Naht verläuft sechs bis sieben Zentimeter vom rechten Bildrand entfernt – durch die Signaturen. Dicht an der rechten Bildkante ist deutlich eine vertikale rote Bildbegrenzungsmarkierung zu sehen.

Die Schwarze Lutschine, 1905, SIK Archiv Nr. 1876

Hier erfuhr die Breitenausdehnung mehrere Korrekturen: Zunächst erfolgte eine Vergrösserung um 7 bis 8 Zentimeter nach rechts, wofür am rechten Rand ein zusätzlicher Gewebestreifen angenäht werden musste (Abb. 33). Anschliessend wurde rechts und links eine erneute Reduktion des Formats um einige Zentimeter geplant. Mögliche seitliche Bildbegrenzungen wurden mit mehreren roten Farblinien markiert, die heute zum Teil auf den Spannrändern, zum Teil aber auch bildseitig noch sichtbar sind (Abb. 33). Die Verkleinerung des Formats erfolgte (in geringerem Ausmass als geplant), indem beim definitiven Aufspannen der rechte und linke Rand der Darstellung etwas weiter um einen neuen, schmaleren Keilrahmen geschlagen wurde. Die dabei auf die Spannränder verschobenen Zonen der Malerei wurden anschliessend weiss übermalt.

Das Gemälde muss, nachdem es bereits signiert war, nochmals überarbeitet worden sein. Das sichere Indiz dafür ist die doppelte Signatur, wobei die erste Signatur beim Anbringen der zweiten weitgehend übermalt wurde und heute kaum noch sichtbar ist (Abb. 33). Es bleibt unklar, ob Hodler die beschriebenen Änderungen am Format zu Beginn seiner Arbeit am Bild oder erst im Zug einer späteren Überarbeitung vorgenommen hat.

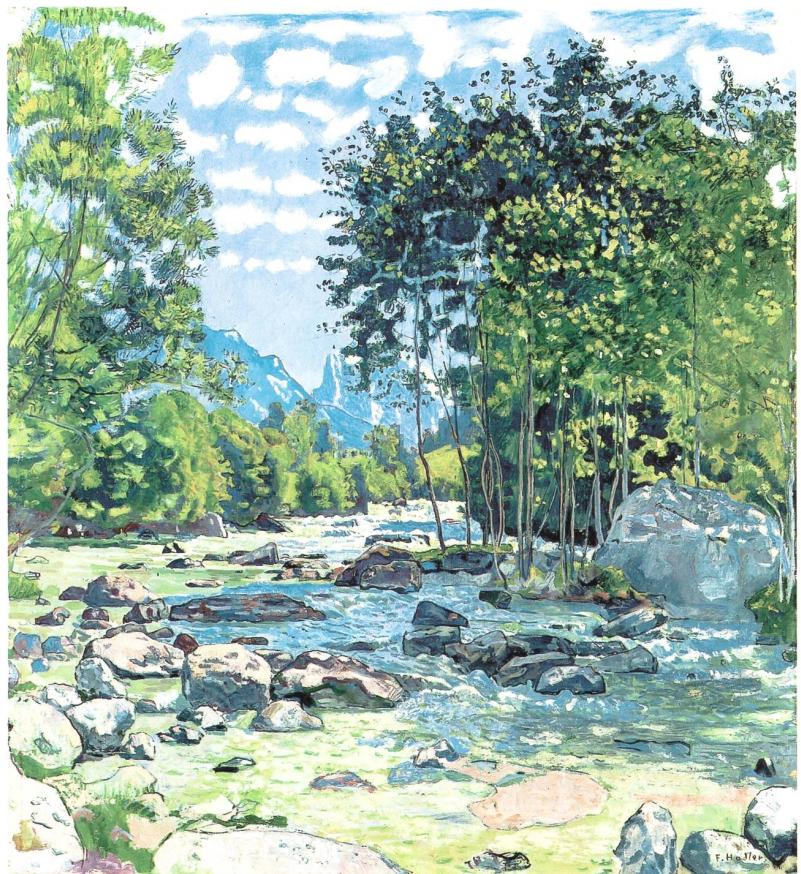


Abb. 34

Die Schwarze Lutschine, 1905, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 101 x 90 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 1876



Abb. 35
Heilige Stunde, um 1907, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 200 x 350 cm, Kunstmuseum Solothurn, Dübi-Müller-Stiftung, SIK Archiv Nr. 42847

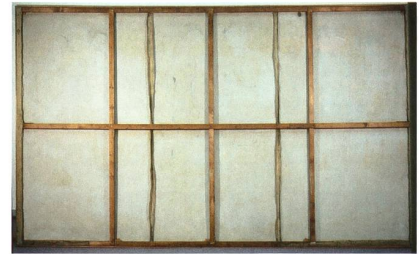


Abb. 36
Heilige Stunde, Rückseite
 Wohl zur Stabilisierung des grossen Formats ist die Leinwand rückseitig mit einem (vermutlich originalen) weissen Anstrich versehen. Die beiden vertikalen Nähte verlaufen zwischen der linken und mittleren, sowie der mittleren und rechten vertikalen Querstrebe des Keilrahmens.

Heilige Stunde, um 1907, SIK Archiv Nr. 42847

Der Bildträger besteht im Wesentlichen aus drei grossen Gewebeteilen, die mit zwei vertikal verlaufenden Nähten verbunden sind (Abb. 36, 37). Auf jedem Teil befindet sich eine Zweier-Figurengruppe. Während der ersten Phase des Arbeitsprozesses waren die drei Gewebeteile in provisorischer Aufspannung auf drei einzelnen Spannrahmen befestigt und somit frei kombinierbar. Die beiden äusseren Teile platzierte Hodler vorübergehend direkt nebeneinander und bearbeitete sie als vierfigurige Komposition. Später schob er den mittleren Teil wieder dazwischen. In dieser Anordnung wurden die drei Teile schliesslich miteinander vernäht, gemeinsam aufgespannt und als sechsfigurige Fassung weiter ausgearbeitet.

Heilige Stunde wurde zwischen 1908 und 1911 an mindestens drei internationale Ausstellungen geschickt. Vermutlich haben die schmalen Gewebestreifen, die später am linken, rechten und unteren Rand angenäht wurden, nichts mehr mit der «Formatfrage» zu tun, sondern ersetzen die Spannrahmen, die durch häufiges Ab- und Aufspannen in Mitleidenschaft gezogen worden waren.

Dass die beiden äusseren Teile vorübergehend nebeneinander gestellt und als vierfigurige Fassung bearbeitet wurden, kann anhand der übereinstimmenden Farbgebung von Blumen und Wiese in Vorder- und Hintergrund erkannt werden, von der sich die des mittleren Teils leicht unterscheidet. Dass die drei Teile auf separaten, und nicht etwa auf einem zusammenhängenden, grossen Gewebestück entstanden, bestätigt die Rückseite des Gemäldes: Im Bereich der Nahtzugaben blieb die Leinwand unbearbeitet (Abb. 36). Hodler scheint sich also beide Optionen, die der sechs- und die der vierfigurigen Fassung, bewusst offen gehalten zu haben, um beide im Verlauf ihrer malerischen Umsetzung auf ihre Tauglichkeit prüfen zu können. Wir haben es hier mit einem Paradebeispiel für Hodlers Vorgehen beim «in den Raum stellen» zu tun, das einen wichtigen Aspekt der «Formatfrage» darstellt.



Abb. 37
Heilige Stunde, Ausschnitt mit vertikaler Naht, an ihrem oberem Ende
 Insbesondere der Unterschied in der grün/orangefarbenen bzw. grün/gelben Zone dicht unterhalb des Horizonts weist darauf hin, dass die beiden äusseren Gemäldeteile vorübergehend nebeneinander bearbeitet worden sind, als vierfigurige Fassung.

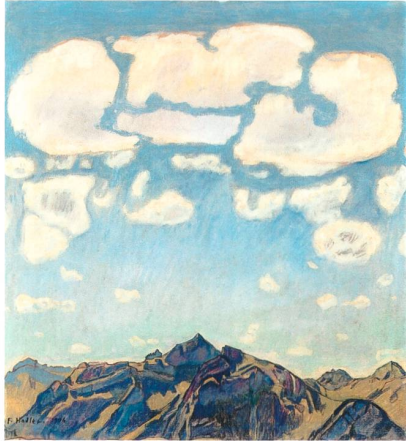


Abb. 38
Sulegg, 1906, ölhaltige Farbe auf Gewebe,
68 x 63,5 cm, Privatbesitz,
SIK Archiv Nr. 1616

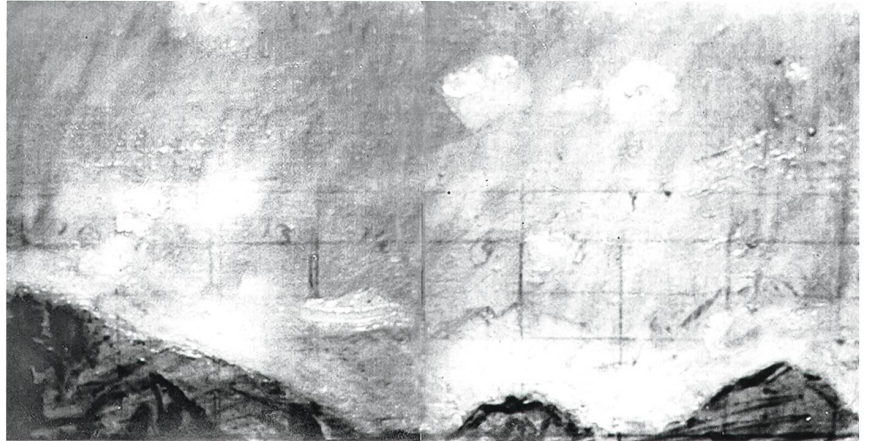


Abb. 39
Sulegg, Infrarotreflektografie, Ausschnitt dicht oberhalb der Bergkette rechts
Einige Zentimeter oberhalb der Bergkette ist die erste, nur teilweise ausgeführte Anlage der in
einen Linienraster gesetzten Unterzeichnung zu erkennen.

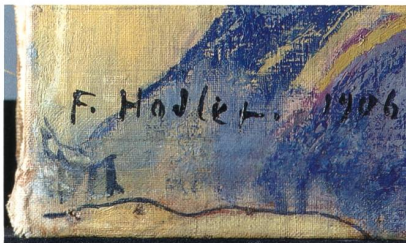


Abb. 40
Sulegg, Ausschnitt linke untere Ecke mit
Signatur
Infolge der Formatvergrößerung am unteren
Rand wurde die bereits aufgetragene Signatur
nach oben verschoben.



Abb. 41
Sulegg, Ausschnitt untere Bildkante links
Sehr schmaler, bis zur Kante bemalter
Spannrand.



Abb. 42
Sulegg, Rückseite
Keilrahmen mit unten angesetzter Holzleiste.

Sulegg, 1906, SIK Archiv Nr. 1616

Die Komposition erfuhr mehrfache Verschiebungen nach oben und unten: Eine erste Verschiebung fand bereits in der Phase der Unterzeichnung statt, indem der Vorgang abgebrochen und die Zeichnung einige Zentimeter nach unten verschoben wurde (Abb. 39). Nachdem die malerische Ausführung ausreichend fortgeschritten war, wurde beim Umspannen vom Arbeits- auf den heutigen Keilrahmen die Leinwand und mit ihr die Darstellung am unteren Rand in unbekanntem Ausmass beschnitten. Die Malerei wurde nach dem Aufspannen weitergeführt und unten links signiert (Abb. 40). Anschliessend fand, wiederum am unteren Rand, eine Formatvergrößerung um etwa 1,6 Zentimeter statt, indem die Aufspannung gelöst, eine Holzleiste gegen die untere Kante des Keilrahmens genagelt (Abb. 42) und ein Teil des Spannrandes in die Bildfläche verschoben wurde. Infolge dieser letzten, leichten Vergrößerung ist der übrig gebliebene untere Spannrand heute sehr schmal (Abb. 41).

Bildnis Mathias Morhardt, um 1912, SIK Archiv Nr. 61421

Es handelt sich um ein weiteres Beispiel für eine leichte Drehung der Darstellung beim definitiven Aufspannen. Die leinwandsichtigen, d. h. unbemalten Stellen des Bildträgers, die durch das Umspannen sichtbar wurden, hat Hodler nicht mehr überarbeitet.

Bildnis Gertrud Müller, 1912, SIK Archiv Nr. 83378

Beim Aufspannen auf den definitiven Keilrahmen mit dem Format 44 x 31 cm schlug Hodler rundum anderthalb bis zwei Zentimeter breite Streifen der Malerei als Spannrande um den Keilrahmen. Danach führte er den Malprozess fort.

Wie schon im Falle von *Frauenbildnis* (siehe oben, S. 24) wurde das Gemälde später in der irrigen Annahme, die Bemalung auf den Spannrandern sei Teil der eigentlichen Darstellung, von fremder Hand auf einen neuen, grösseren Keilrahmen gespannt. Die bemalten Randzonen, die Hodler verworfen und zu Spannrandern gemacht hat, sind jetzt Teil der Bildfläche. Dieser Eingriff ist sogar in Form einer Aufschrift auf dem neuen Keilrahmen dokumentiert worden (Abb. 45).



Abb. 43
Bildnis Mathias Morhardt, um 1912, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 49,5 x 38,5 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 61421

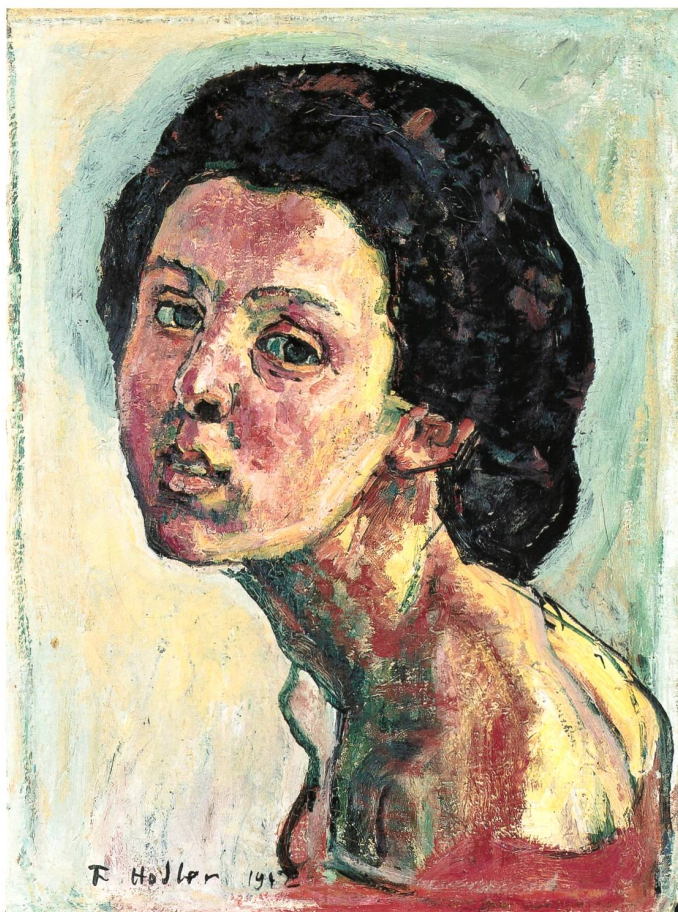


Abb. 44
Bildnis Gertrud Müller, 1912, ölhaltige Farbe auf Gewebe, heute 48 x 35 cm, ursprünglich 44 x 31 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 83378
Wie die übrigen «zurück» in die Bildfläche geklappten Spannrande ist auch der linke Spannrand durch die anders geartete Struktur und Farbigkeit seiner Beschichtung zu erkennen.

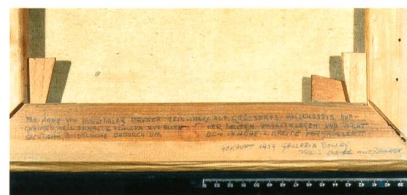


Abb. 45
Bildnis Gertrud Müller, Rückseite, untere Keilrahmenleiste
Die Aufschrift lautet: «Feb. 1948 vom Kunstmaler Dreher Leinwand auf grösseres Keilchassis aufgezogen, weil bemalte Flächen auf allen vier Seiten umgeschlagen und nicht sichtbar, Bildfläche dadurch um 4 cm in Höhe und Breite vergrössert [...]»

Abb. 46
Der Mettenberg, 1912, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 57 x 89 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 9234

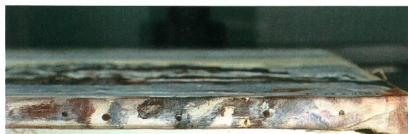


Abb. 47
Der Mettenberg, Ausschnitt links oben
 Schmale unbemalte Randzonen am linken, oberen und rechten Rand.

Abb. 48
Der Mettenberg, Ausschnitt
 Unterer Spannrand mit Malerei.



Der Mettenberg, 1912, SIK Archiv Nr. 9234

Das für die definitive Aufspannung gewählte Keilrahmenformat ist etwas breiter als die bemalte Fläche und gleichzeitig weniger hoch. Das Gemälde wurde so aufgespannt, dass sich rechts, links und oben schmale, unbemalte Zonen befinden, die im eingerahmten Zustand vom Rahmenfalz verdeckt werden (Abb. 47). Am unteren Rand fand eine Reduktion des Formats von unbekanntem Ausmass statt, indem hier ein Teil der Malerei um den Keilrahmen geschlagen und die Leinwand unten anschliessend beschnitten wurde (Abb. 48).

Bildnis Berthe Hodler-Jacques, 1914; 1916 überarbeitet, SIK Archiv Nr. 15498

Das bereits signierte Bildnis verkleinerte Hodler im Jahr 1916 in der Höhe und in der Breite um wenige Zentimeter. Die auf den unteren Spannrand verschobene Signatur und Datierung (Abb. 50) ersetzte er durch eine neue Bezeichnung.

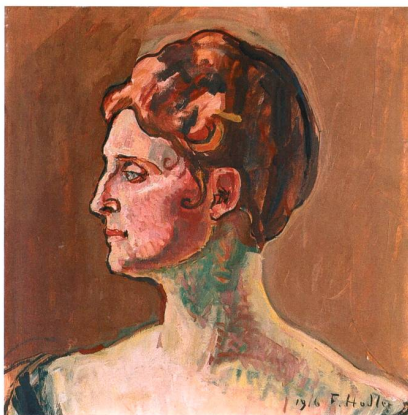


Abb. 49
Bildnis Berthe Hodler-Jacques, 1914; 1916 überarbeitet, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 40,5 x 39,5 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 15498

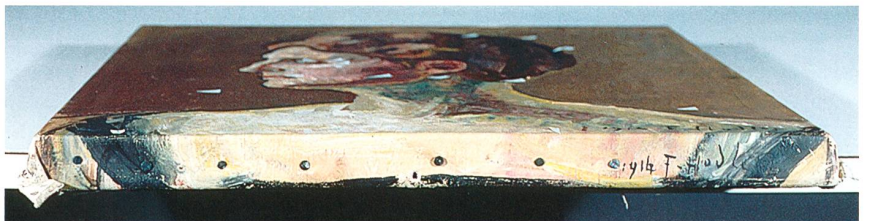


Abb. 50
Bildnis Berthe Hodler-Jacques, unterer Spannrand, mit Bemalung und erster Bezeichnung

7. Beispiele für Kompositionsverschiebungen und Formatveränderungen bei Zeitgenossen Hodlers

Im folgenden Abschnitt soll nun noch betrachtet werden, welchen Stellenwert die «Formatfrage» bei Zeitgenossen Hodlers hatte, für die technologische Untersuchungen vorliegen, und inwiefern sie sich auf ihre Praxis auswirkte.

Im Rahmen der Auswertung unserer Formatstatistik wurde oben bereits festgestellt, dass Cuno Amiet und Giovanni Giacometti ihre Bildmotive in vorgegebene Bildformate einpassten, ohne diese zu verändern. Giacometti hat im Sommer 1913 in einem Brief an den Kunstsammler Richard Bühler seine eigene, mit malerischen Mitteln und innerhalb des gegebenen Formats vorgenommene Bearbeitung der «Formatfrage» kurz thematisiert: «Bei meinem Bilde *«Spielende Kinder»* habe ich zum ersten Male wirklich besondere Aufmerksamkeit der composizio[ne]llen Bedeutung der Zwischenräume auf dem Bilde gegeben. Es ist mir auf einmal klar geworden, was das für ein wichtiger Faktor ist für die geschlossene Composition, zu der ich immer strebe.»⁴⁴ Zwei Gemälde Giacomettis zeugen davon, dass er die «Formatfrage» manchmal zwar dennoch, wie Hodler, auch von aussen bearbeitete: Die beiden Gemälde *Borgonovo im Winter* (um 1898, Werkkatalog Nr. 1898.17, SIK Archiv Nr. 30784) und *Winterlandschaft bei Maloja mit Blick aufs Bergell auf den Piz Cam und den Piz Duan* (1931, Werkkatalog Nr. 1931.41, SIK Archiv Nr. 79928) wurden vom Maler vor ihrer Fertigstellung am unteren Rand in der Höhe reduziert. Das erste, indem drei Seiten abgespannt, die vertikalen Keilrahmenleisten entfernt und durch kürzere ersetzt wurden, das zweite, indem es auf einen kleineren Spannrahmen umgespannt wurde.⁴⁵ Auf Grund der beachtlichen Menge kunsttechnologischer Daten, die im Archiv des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft zu Giacometti vorliegen und teilweise auch publiziert worden sind,⁴⁶ kann jedoch davon ausgegangen werden, dass dies bei ihm die Ausnahme war. Sein häufiger Gebrauch von starren Bildträgern, darunter nicht selten Eternit, ist ein weiteres Indiz, dass er Formatveränderungen in der Regel weder ausführte noch ins Auge fasste. Für Amiet konnte überhaupt noch kein Hinweis auf eine Beschäftigung mit der «Formatfrage» gefunden werden. Der während mehr als vier Jahrzehnten geführte umfangreiche Briefwechsel zwischen Amiet und Giacometti enthält für beide Künstler keinen entsprechenden Anhaltspunkt.⁴⁷

Für manche ausländische Zeitgenossen kann eine ähnliche Haltung festgestellt werden. Hoerman Lister / Peres / Fiedler berichten, dass Vincent van Gogh (1853–1890) und Paul Gauguin (1848–1903) sich während ihrer gesamten Schaffenszeit weitgehend an einige wenige französische Normmasse hielten.⁴⁸ Beispielhaft sind hier insbesondere die im Verlauf ihrer neunwöchigen Zusammenarbeit im Herbst 1888 entstandenen Werke.⁴⁹ Giacometti, Amiet, van Gogh und Gauguin sind sich in dieser speziellen Hinsicht recht ähnlich.

Andere Zeitgenossen scheinen die «Formatfrage» zumindest zeitweise auf vergleichbare Weise gelöst zu haben, wie Hodler es ab Mitte der 1890er-Jahre zu tun pflegte. So hat Hackney im Rahmen einer technologischen

Untersuchung festgestellt, dass James Abbot McNeill Whistler (1834–1903) sein Werk *Nocturne in Blue and Silver: Cremorne Lights* von 1872 noch während des Malprozesses am rechten Rand um 2 cm vergrösserte.⁵⁰ Eine aufwendige Behandlung sorgte dabei für die Auslöschung aller sichtbarer Spuren dieser Formatverbreiterung. Im Vergleich zu Hodler zeigt sich hier ein wesentlicher Unterschied im Anspruch an das Endresultat. «A picture is finished when all means to bring about the end has disappeared»⁵¹ soll eine whistlersche Devise gewesen sein. An solcher Perfektion bezüglich der Bildoberfläche lag Hodler nichts; die Spuren seiner diesbezüglichen Manipulationen verwischte er kaum oder gar nicht. Ferner hat Hackney bei seiner Untersuchung des Gemäldes *Nude Girl* von 1909/1910 aus der Hand der britischen Malerin Gwen Jones (1876–1939) eine Kompositionsverschiebung und Formatverkleinerung festgestellt.⁵² Bomford / Roy konnten die komplexe Folge von Trennungs-, Wiederzusammenfügungs-, Verkleinerungs- und Vergrößerungsmassnahmen rekonstruieren, die Edouard Manet (1832–1883) an seinem nie vollendeten Werk *Café-Concert de Reichshoffen* vornahm und die schliesslich in den beiden Gemälden *Im Café* (1878) und *Coin de café-concert* (1878) resultierte.⁵³ (Bei Hodler findet der technisch komplizierte Werdegang dieser beiden Gemälde diverse Parallelen, insbesondere bei den Kartons zum *Rückzug von Marignano*.⁵⁴) Für den finnischen Maler Albert Edelfelt (1854–1904) haben Kilpinen / Catani festgestellt, dass dieser ebenfalls Kompositionsverschiebungen vornahm und insbesondere das Umspannen vom Arbeits- auf den definitiven Spannrahmen gern für Formatanpassungen nutzte.⁵⁵ – Inwiefern Whistlers, Jones', Manets und Edelfelts Methoden bei der Suche nach dem «Format» tatsächlich mit Hodlers Praxis nach der Mitte der 1890er-Jahre vergleichbar sind und welche Bedeutung die «Formatfrage» für diese Künstler hatte, scheint bisher jedoch noch nicht untersucht worden zu sein.

Besonders eindruckliche Beispiele für die parallele Entwicklung von Komposition und Format begegnen uns in Arbeiten von Edgar Degas (1834–1917) und Paul Klee (1879–1940). Die papierernen Bildträger von Degas' späten Werken verraten ein additives Vorgehen: Durch schrittweises Ankleben weiterer Teile wuchs die Komposition allmählich ihrer Vervollendung entgegen.⁵⁶ Klee hingegen zerschnitt etliche scheinbar fertige Arbeiten auf Papier in zwei oder mehrere Teile und liess diese fortan als eigenständige Kompositionen gelten.⁵⁷ Im Gegensatz zu Hodler, der auf Leinwand malte, entstand den beiden Künstlern durch ihr Vorgehen in technischer Hinsicht natürlich kein besonderer Aufwand.

Bis heute konnten nur zwei Zeitgenossen gefunden werden, die ebenfalls auf Leinwand malten und für die das «Format» als künstlerisches Anliegen von vergleichbarer Bedeutung gewesen sein dürfte wie für Hodler von der Mitte der 1890er-Jahre an: Ridge / Townsend haben im Rahmen ihrer technologischen Untersuchung der späten Bildnisse des häufig in England arbeitenden Amerikaners John Singer Sargent (1856–1925) ein mit Hodlers durchaus vergleichbares Vorgehen gezeigt. Anders als bei Hodler scheinen Sargents anfänglich geradezu verschwenderisch bemessene Spannränder ihn davor bewahrt zu haben, bei Vergrößerungen Gewebestreifen annähen zu

müssen.⁵⁸ Ferner haben eigene Untersuchungen ergeben, dass etliche Gemälde des Schweizer Malers Hans Berger (1882–1977) aus dessen früher Schaffensperiode zwischen 1909 und 1911 Spuren von geradezu obsessiven Formatveränderungen und Kompositionsverschiebungen aufweisen. Hervorzuheben sind *La Lecture* von 1909 (SIK Archiv Nr. 31699) und *Pflügende Pferde* von 1911 (SIK Archiv Nr. 41544). Beide Gemälde hat Berger im Laufe ihrer Ausführung an mindestens drei Seiten erheblich formatverändert. Bei beiden Werken sah er sich sogar genötigt, eine bereits vorgenommene Beschneidung der bemalten Leinwand wieder rückgängig zu machen, indem er den abgeschnittenen Streifen an derselben Stelle wieder annähte. Weitere Werke Bergers aus dieser Zeit, die eigenhändige Formatveränderungen aufweisen, sind *Provence: Pinien und Felsen* von 1910 (SIK Archiv Nr. 41563), *Bretagne: Wiese mit Haus* von 1911 (SIK Archiv Nr. 41570) und *Mädchen in weissem Kleid* von 1911 (SIK Archiv Nr. 19352). Es besteht kein Zweifel, dass Berger in diesen Fällen beim «in den Raum stellen» mit denselben Schwierigkeiten kämpfte wie Hodler. Diese Affinität mag vielleicht eine Rolle gespielt haben bei Hodlers Reaktion auf Bergers Werk, als er es im Jahr 1911 zum ersten Mal zu Gesicht bekam: Hodler war so beeindruckt, dass er den jüngeren Maler seinen Solothurner Sammlerfreunden Oscar Miller, Josef Müller und Gertrud Dübi-Müller zur Förderung empfahl.⁵⁹

1 Carl Albert Loosli, *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass*, Bern: R. Suter & Cie., 1921–1924 (4 Bde.), Bd. 2 (siehe die Kapitel «Das Arbeitsgerät», «Technische Hilfsmittel», «Die Perspektive» und «Erleichterungsverfahren»).

2 Carl Albert Loosli, *Aus der Werkstatt Ferdinand Hodlers*, Basel: Birkhäuser, 1938, S. 106.

3 Die *Zehn Gebote* fassen die wichtigsten Prämissen des jungen Studenten Hodler zusammen. Ihre Niederschrift datiert Jura Brüscheiler ins Jahr 1874. Jura Brüscheiler, «Notizen zu einigen Jugendwerken», in: *Ferdinand Hodler*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, 1983; Petit Palais, Paris, 1983; Kunsthhaus Zürich, 1983, dritte überarbeitete Aufl., Bern: Benteli, 1998, S. 174.

4 *Physiognomie der Landschaft* ist als Kopie überliefert, die Loosli nach dem verloren gegangenen Original erstellt hat. Der Text ist auszugsweise publiziert bei Guido Magnaguagno, «Landschaften. Ferdinand Hodlers Beitrag zur symbolistischen Landschaftsmalerei», in: *Ferdinand Hodler 1983* (wie Anm. 3), S. 309–320.

5 Loosli datiert diesen Text in die Mitte der 1880er-Jahre. Jura Brüscheiler hält eine frühere oder spätere Datierung für ebenso möglich. «A selection from the Writings of Ferdinand Hodler». Compiled and edited by Jura Brüscheiler, in: *Ferdinand Hodler Exhibition*, Ausst.-Kat. University Art Museum, Berkeley 1972/1973; The Solomon R. Gug-

enheim Museum, New York 1973; Busch Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Mass., 1973, S. 111–125 (siehe insbesondere S. 112 mit Anm. 1).

6 Loosli 1938 (wie Anm. 2), S. 120–121. Aus dem Bericht von Loosli geht nicht hervor, ob der Anhang, der den wichtigsten Prämissen des jungen Studenten weitere hinzufügt, erst anlässlich eines Gesprächs mit Hodler im Herbst 1913 oder bereits zu einem früheren Zeitpunkt schriftlich festgehalten wurde.

7 «Dieses Mass, 1,30 x 1 m, immer wieder, wird unerträglich langweilig.» Ferdinand Hodler, *Brief an Marc Odier*, 22.3.1887, Hodler-Archiv, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel.

8 Eine in der Genfer Tageszeitung *Le Genevois* publizierte Ausschreibung für den «Concours Diday» schrieb vor, dass die kleinere Seite des Bildformats mindestens 80 cm zu betragen habe. «Sixième concours Diday», in: *Le Genevois*, 5.1.1889, S. 3. Das Règlement für den «Concours Calame» schrieb für die grössere Seite des Bildformats eine Länge von 130 cm vor. «Règlement du concours Calame», Genève, 4 avril 1884, in: *Procès-verbaux de la Classe des Beaux-Arts* 7 (1877–1889), S. 203. Hodler hielt sich bei den Gemälden, mit denen er zwischen 1874 und 1895 an den in Genf ausgeschriebenen Wettbewerben «Concours Calame» und «Concours Diday» teilnahm, vom Jahr 1882 an mehr oder weniger an das Maximalformat 130 x 100 cm bzw. 100 x 130 cm.

9 Für eine erste Beschäftigung mit der

Frage des Formats aus kunsthistorischer Sicht siehe Jacob Burckhardt, «Format und Bild», in: ders., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Basel/München: Schwabe/Beck, 2003, Bd. 13, S. 506–516. Vom am 2. Februar 1886 in der Aula der Universität gehaltenen Vortrag erschien eine Zusammenfassung in: *Allgemeine Schweizer Zeitung*, Nr. 29, 4.2.1886.

10 Bildträger aus Karton treten bei Hodlers ganz frühen Gemälden auf, später kaum noch. Holztafeln sind bei Hodler ausserordentlich selten.

11 Die Daten zu den Leinwandgemäldeformaten von Hodler und Amiet stammen aus dem Archiv des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft. Die Daten zu Giacomettis Leinwandgemäldeformaten sind dem Werkkatalog seiner Gemälde entnommen. Siehe Paul Müller / Viola Radlach, *Giovanni Giacometti 1868–1933*, Bde. II.1–II.2: *Werkkatalog der Gemälde*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1997. Sowohl bei Amiet als auch bei Giacometti sind rund drei Viertel aller Werke Leinwandgemälde, rund ein Viertel hat starre Träger aus Karton, Holz oder Eternit.

12 Die Grösse 46 x 38 cm entspricht dem Format «8 Figure», die Grösse 61 x 50 cm (oder, je nach Hersteller, 60 x 50 cm) dem Format «12 Figure» des französischen Normsystems.

13 Es handelt sich nicht um gewerblich aufgespannte Malleinen: Die Leinwände der untersuchten Bilder sind alle von Hand auf-

gespannt und (wenn überhaupt) von Hand grundiert. Die nadelhölzernen Keilrahmen sind allseitig keilbar, mit keilbarer Mittelstrebe. Die Eckverbindungen sind mit einfachem Schlitz und Zapfen konstruiert und bildseitig auf Gehrung geschnitten. Die äusseren Leisten sind 3,6–3,9 cm breit und 2,4–2,7 cm stark. Sie sind leinwandseitig abgeschragt. Auch die dem Bild abgewandte Kante ist abgeschragt. Die übrigen Kanten der Leisten sind abgeschliffen. Es finden sich weder Stempel noch Etiketten, die auf den Hersteller oder das Format verweisen. Keine dieser Angaben ist ungewöhnlich, es handelt sich um ganz normale Keilrahmen. Dennoch konnten ausserhalb der hier behandelten Formatgruppe bis dato nur zwei Keilrahmen gefunden werden, auf die diese Beschreibung ebenfalls in jeder Hinsicht zutrifft (*Genfersee mit Savoyer Alpen*, 1911, SIK Archiv Nr. 80455 und *Bildnis Frederick Robert Martin*, 1916/1917, SIK Archiv Nr. 25556).

14 Hans Mühlestein / Georg Schmidt, *Ferdinand Hodler. Sein Leben und sein Werk*, Zürich: Unionsverlag, 1983, S. 497.

15 Johannes Widmer, *Von Hodlers letztem Lebensjahr*, Zürich: Rascher, 1919, S. 43.

16 Jura Brüscheiler, «Ferdinand Hodler (Bern 1853–Genf 1918). Chronologische Übersicht: Biografie, Werk, Rezensionen», in: *Ferdinand Hodler* (wie Anm. 3), S. 43–169.

17 Das Verhältnis von Höhe zu Breite bei diesen Formaten beträgt 1:0,9–1.

18 Beatrix Haaf, «Industriell vorgrundierte Malleinen. Beiträge zur Entwicklungs-, Handels- und Materialgeschichte», in: *Kunsttechnologie und Konservierung*, 1/2 (1987), S. 9–71.

19 Im französischen Normsystem beträgt das Verhältnis der Höhe zur Breite für die Reihe «Marine» etwa 1:0,5–0,6, für die Reihe «Paysage» etwa 1:0,6–0,7 und für die Reihe «Figure» etwa 1:0,7–0,8. Haaf 1987 (wie Anm. 18), S. 11.

20 Ein Verkaufskatalog der Firma Bourgeois Ainé von 1888 enthält 57 verschiedene rechteckige Formate (hinzu kommen ovale Formate). Bei Lefranc & Cie. sind im Jahr 1890 sogar 75 rechteckige Formate aufgelistet. Diverse Verkaufskataloge der französischen Firmen Lefranc & Cie. und Bourgeois Ainé aus dem späten 19. Jahrhundert, Archiv der Firma Lefranc & Bourgeois, Le Mans (F).

21 Ashok Roy, «Barbizon Painters: Tradition and Innovation in Artists' Materials», in: *Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei*, hrsg. von Andreas Burmester / Christoph Heilmann / Michael F. Zimmermann, München: Klinkhardt & Biermann, 1999, S. 330–342.

22 David Bomford / Joy Kirby / John Leighton / Ashok Roy: *Art in the making. Impressionism*, National Gallery, London 1990, S. 44.

23 Ebd.

24 Roland Dorn, «Bildnis Augustine Roulin», in: *Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»*, Winterthur. *Gesamtkatalog*, Basel: Schwabe, 2003, S. 525.

25 Da bei hölzernen Spann- und Keilrahmen aus herstellungs- und materialbedingten Gründen nicht immer von millimetergenauer Arbeit ausgegangen werden kann und Keilrahmen durch Auskeilen im Laufe der Zeit etwas grösser werden können, wurden bei der Auswertung bei mittleren und grösseren Formaten hin und wieder Abweichungen von bis zu 0,5 cm vom Normmass toleriert.

26 Verkaufskataloge der Firmen Lefranc & Cie. und Bourgeois Ainé (wie Anm. 20).

27 Siehe Anm. 10.

28 Ein Beispiel für die eigenhändige spätere Veränderung einer ursprünglich gewerblichen Aufspannung ist *Der Stier* (um 1885, später überarbeitet, 28 x 36 cm, SIK Archiv Nr. 1854).

29 Wie mittels Infrarotreflektografie, Infrarottransmission oder Röntgendurchstrahlung sichtbar gemacht werden konnte, wurden vier der untersuchten gewerblich aufgespannten Malleinen mehr als einmal benutzt: *Tremetta* (1885, 38 x 46 cm, SIK Archiv Nr. 48754), *Blühende Kastanienbäumchen* (um 1885, 36 x 27 cm, SIK Archiv Nr. 1859), *Bachlandschaft* (um 1890, 54,5 x 37 cm, SIK Archiv Nr. 80284) und *Die Kastanienbäume* (1893/1894, 35 x 24 cm, SIK Archiv Nr. 23312). Mehr zur Übermalung früherer Darstellungen ist im Beitrag «Korrigieren und Überarbeiten» von Anna Stoll in der vorliegenden Publikation zu finden.

30 Als «Spannränder» werden die um den Spannrahmen geschlagenen und seitlich festgenagelten Randstreifen der Leinwand bezeichnet. Sind die Spannränder von Anfang an knapp bemessen, kann schon eine geringe Verschiebung der Leinwand dazu führen, dass der Spannrand an mindestens einer Kante ganz auf der Bildvorderseite sichtbar wird und die Leinwand seitlich nicht mehr umgeschlagen und befestigt werden kann.

31 *Physiognomie der Landschaft* (wie Anm. 4) und Ferdinand Hodler, *Brief an Marc Odier*, 1887 (wie Anm. 7).

32 Mit der Ausnahme von *Mühlebach bei Langenthal* (1875/1876, 1911 überarbeitet) sind diese späteren Formatanpassungen früherer Werke nicht datierbar. Mehr zur späteren Überarbeitung von *Mühlebach bei Langenthal* ist im Beitrag «Korrigieren und Überarbeiten» von Anna Stoll in der vorliegenden Publikation zu finden.

33 Ebd.

34 Ich danke Matthias Fischer für den Hinweis.

35 Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 53.

36 Ebd.

37 «Mon cadre est chez le doreur [d'en] face, seulement ce cadre n'est pas exactement

la dimension de ma toile, [...] [...] Pour la largeur il faut couper dans la moulure [de] derrière, qui retient la toile, mais il faut couper seulement du côté droit, où sont les chalets. Du côté gauche, le cadre ne doit pas manger plus d'un centimètre.» («Mein Rahmen ist beim Vergolder gegenüber, dieser Rahmen hat aber nicht genau die Grösse meines Bildes [...] [...] Was die Breite betrifft, muss man rückseitig den Rahmenfalz vergrössern, aber nur rechts, wo die Châlets sind. Links darf der Rahmen nicht mehr als einen Zentimeter fressen.») (Die von Hodler erwähnten Châlets rechts im Bild hat er nach dem Wettbewerb übermalt.) Ferdinand Hodler, *Brief an Marc Odier*, 22.3.1887 (wie Anm. 7).

38 Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 49.

39 Fritz Widmann, *Erinnerungen an Ferdinand Hodler*, Zürich: Rascher, 1918; Neuausgabe Biel: D. Andres, 1981, S. 49 und 50. Die Veränderungen an diesem zweiten Entwurf zu Hodlers Fresko *Rückzug von Marignano* in der Waffenhalle des Schweizerischen Landesmuseums wurden von Thomas Becker rekonstruiert und sind nachzulesen in: Thomas Becker / Paul Müller, «Von den Kartons zum Wandgemälde – Der Entstehungsprozess», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 57/3 (2000), S. 197–232.

40 Für den Wettbewerb wurden die Gemälde nicht signiert, sondern mit einem Motto versehen.

41 Jura Brüscheiler, «La datation du *Bois des Frères* de F. Hodler et la naissance du parallélisme», in: *Musées de Genève. Revue mensuelle des musées et collections de la ville de Genève*, 11/105 (1970), S. 2–6.

42 Mehr zur späteren Überarbeitung von *Buchenwald* ist im Beitrag «Korrigieren und Überarbeiten» von Anna Stoll in der vorliegenden Band zu finden.

43 Loosli 1938 (wie Anm. 2), S. 114.

44 Giovanni Giacometti, *Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern*, hrsg. von Viola Radlach, Zürich: Scheidegger und Spiess, 2003, S. 608.

45 Kunsttechnologisches Archiv des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich.

46 Danièle Gros, «Giovanni Giacometti – Maltechnische Untersuchungen», in: Müller / Radlach 1997 (wie Anm. 11), Bd. II.2, S. 64–101.

47 Cuno Amiet / Giovanni Giacometti, *Briefwechsel*, hrsg. von Viola Radlach, Zürich: Scheidegger und Spiess, 2000.

48 Kristin Hoermann Lister / Cornelia Peres / Inge Fiedler, «Tracing an interaction: supporting evidence, experimental grounds», Appendix in: *Van Gogh and Gauguin: The studio of the south*, hrsg. von Douglas W. Druick / Peter Kort Zegers, Ausst.-Kat. Art Institute of Chicago, 2001/2002; Van Gogh Museum, Amsterdam 2002; New York / London:

Thames and Hudson, 2001, S. 354–369.

49 Während der neun gemeinsam in Arles verbrachten Wochen schufen van Gogh und Gauguin auf verschiedenen eigenhändig und gewerblich grundierten Bildträgergeweben insgesamt 53 Gemälde. Gemäss einer Rekonstruktion von Hoerman Lister / Peres / Fiedler teilen sich diese, mit einer einzigen Ausnahme, in nur sechs Grössen auf, die allesamt handelsübliche französische Normformate sind. Die Grösse des einzigen Gemäldes, das ein individuelles Format erhielt, entspricht in seinen Abmessungen genau dem letzten Abschnitt der von Gauguin kurz nach seiner Ankunft in Arles gekauften, 20 Meter langen Jutebahn. Vorhandene Bildträgergrössen wurden also ohne Weiteres benutzt und dabei nicht mehr verändert. Damit ist klar, dass beide Künstler in dieser Zeitspanne sehr weit davon entfernt waren, die «Formatfrage» als Problem zu sehen. Hoerman Lister / Peres / Fiedler 2001 (wie Anm. 48), S. 367 mit Anm. 8.

50 Dazu wurde das Gemälde abgespannt, ganzflächig mit Kleister auf ein zweites Ge-

webe doubliert und, unter Einbeziehung des rechten Spannrandes in die Bildfläche, auf einem neuen, breiteren Spannrahmen befestigt.

Paint and Purpose. A study of technique in British Art, hrsg. von Stephen Hackney / Rica Jones / Joyce Townsend, Tate Gallery, London 1999.

51 «Ein Gemälde ist dann vollendet, wenn alle Mittel zur Erreichung des Ziels unsichtbar gemacht sind», siehe Hackney / Jones / Townsend 1999 (wie Anm. 51), S. 88.

52 Ebd., S. 105.

53 Im Bestreben, die Spuren dieser Eingriffe unsichtbar zu machen, wurde auch für diese beiden Gemälde ein beträchtlicher Aufwand betrieben. Für die Korrekturen wurde alte Farbe abgekratzt, bevor neue aufgetragen wurde. Beide Gemälde wurden noch vor ihrer Fertigstellung doubliert. David Bomford / Ashok Roy, «Manet's *The Waitress*. An Investigation into its Origin and Development», in: *National Gallery Technical Bulletin*, 7 (1983), S. 3–19.

54 Thomas Becker / Paul Müller 2000 (wie Anm. 39).

55 Tuulikki Kilpinen / Marina Catani,

«Kaleidoscopic exuberance and colour asceticism: Edelfelt's portrait of Ackté», in: Ashok Roy / Perry Smith (Hrsg.), *Preprints* des IIC-Kongresses, Bilbao, September 2004, S. 129–132.

56 Richard Kendall, *Degas: Beyond Impressionism*, Ausst.-Kat. National Gallery, London 1996.

57 Wolfgang Kersten / Osamu Okuda, «Die inszenierte Einheit der zerstückelten Bilder. Paul Klees Gebrauch der Schere im Jahr 1940», in: Josef Helfenstein / Stefan Frey (Hrsg.), *Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, 1990, S. 101–109.

58 Jacqueline Ridge / Joyce Townsend, «John Singer Sargent's later portraits. The artist's technique and materials», in: *Apollo*, 148/439 (1998), S. 23–30.

59 André Kamber, «Die Ausstellung Hans Berger im Musée Rath, Genf, März 1911», in: *Triumph der Farbe bei Hans Berger. Ausstellung zum 100. Geburtstag*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solothurn, 1982. Ich danke Dina Epelbaum für den Hinweis.

Tabelle 1
Gewerblich aufgespannte Malleinen
im Œuvre von Ferdinand Hodler

Datierung	Titel (SIK Archiv Nr.)	Format	Normformat gemäss Angebotslisten der Firmen Lefranc & Cie (1876, 83, 89 bzw. 90), und Bourgeois Aîné (1888, 1910)	gewerbliche Aufspan- nung
1871	Gestade am Thunersee (43773)	32 x 46 cm	«6 Figure» (40,5 x 32,4 cm)	ja
1878	Bildnis Frau Konsul Haering (68364)	72 x 58 cm	«20 Figure» (73 x 59,5 cm)	ja
um 1882	Weiden am Genfersee (85900)	32,5 x 41 cm	«6 Figure» (40,5 x 32,5 cm)	ja
1885	Tremetta (48754)	38 x 46 cm	«8 Figure» (46 x 38 cm)	ja
1885	Lesender Greis (36724)	27 x 21,5 cm	«3 Figure» (27 x 21,5 cm)	ja <i>(heute neu aufgespannt)</i>
1885	Sinnender Greis am Tisch (27190)	55 x 46,2 cm	«10 Figure» (55 x 46 cm)	ja <i>(heute neu aufgespannt)</i>
um 1885	Bildnis Louise-Delphine Duchosal (25554)	55 x 46 cm	«10 Figure» (55 x 46 cm)	ja
um 1885	Weidenbaum im Vorfrühling (1855)	35 x 26,5 cm	«5 Paysage (haute)» (35 x 27 cm)	höchst- wahrscheinlich
1889	Herbstlandschaft (68740)	46,2 x 27 cm	«8 Marine (basse)» (46 x 27 cm)	ja
1890	Der Leser (67787)	73 x 59,5 cm	«20 Figure» (73 x 59,5 cm)	höchst- wahrscheinlich
1890	Bildnis Emile Bonifas (16020)	35 x 27 cm	«5 Paysage (haute)» (35 x 27 cm)	höchst- wahrscheinlich
um 1890	Die Strasse nach Evordes (13292)	62,5 x 44 cm	«12 Paysage (basse)» (61 x 43,2 cm)	ja
um 1890	Die Strasse nach Evordes (Variante) (1860)	63,5 x 44 cm	«12 Paysage (basse)» (61 x 43,2 cm)	höchst- wahrscheinlich
um 1890	Bachlandschaft (80284)	54,5 x 37 cm	«10 Paysage (basse)» (55 x 38 cm)	ja
um 1890	Bachlandschaft (Variante) (33456)	54,5 x 37 cm	«10 Paysage (basse)» (55 x 38 cm)	ja
um 1890	Blühender Apfelbaum (27195)	27 x 40,5 cm	«6 Paysage (basse)» (41 x 27 cm)	ja
um 1890	Blühende Kastanienbäumchen (1859)	36 x 27 cm	«5 Paysage (haute)» (35 x 27 cm)	höchst- wahrscheinlich

einfacher Spannrahmen (SR) oder Keilrahmen (KR)	Spann- oder Keilrahmenstempel	Leinwand- stempel
SR	nein	nein
KR	nein	nein
SR	<u>Herstellerstempel</u> der Fa. Lefranc & Cie (Stockanker und Hermesstab)	<u>Formatstempel</u> «6»
SR	<u>Herstellerstempel</u> der Fa. Lefranc & Cie «LF»	<u>Formatstempel</u> «8» Darunter <u>Vertreiberstempel</u> «TOILES, COULEURS / et TABLEAUX / BRACHARD & Fils / GENÈVE»
unklar (<i>heutiger KR neu</i>)	unklar (<i>heutiger KR neu</i>)	nein
SR	nein	nein
SR	<u>Herstellerstempel</u> der Fa. Lefranc & Cie (Stockanker und Hermesstab)	<u>Formatstempel</u> «10» Darunter <u>Vertreiberstempel</u> «TOILES, COULEURS / et TABLEAUX / BRACHARD & Fils / GENÈVE»
unklar (<i>nicht unter- sucht</i>)	nein	<u>Vertreiberstempel</u> der Fa. Corfu (Genf) (<i>genauer Wortlaut nicht dokumentiert</i>)
SR	<u>Herstellerstempel</u> der Fa. Lefranc & Cie (Stockanker und Hermesstab)	Formatstempel «8 / M B»
SR	nein	<u>Formatstempel</u> «20»
SR	<u>Formatstempel</u> «5 P [?]» (<i>ev. ein weiterer Buchstabe</i>)	<u>Vertreiberstempel</u> «F ^{que} de TOILES à PEINDRE / COULEURS FINES / CH. CORFU / GENEVE» und <u>Herstellerstempel</u> der Fa. Lefranc & Cie. (Anker) / « <i>Marque Déposé</i> »
KR (<i>original ohne Keile</i>)	nein	nein
KR	<u>Vertreiberstempel</u> «Aux Beaux Arts / Couleurs et Materiel / pour Artistes / Vevey, 2, Rue du lac»	nein
SR	nein	nein
SR	nein	nein
SR	<u>Herstellerstempel</u> der Fa. Lefranc & Cie (Stockanker und Hermesstab)	nein
SR	nein	nein

Datierung	Titel (SIK Archiv Nr.)	Format	Normformat gemäss Angebotslisten der Firmen Lefranc & Cie (1876, 83, 89 bzw. 90), und Bourgeois Aîné (1888, 1910)	gewerbliche Aufspan- nung
um 1890	Weiden am Wegrund (1857)	26,5 x 36 cm	«5 Paysage (haute)» oder: «5 Figure» (35 x 27 cm)	höchst- wahrscheinlich
um 1890	Strasse von St. Georges (44064)	35 x 22 cm	«5 Marine (haute)» (35 x 21,5 cm)	ja
um 1890	Am Petit Salève (80507)	35 x 24 cm	«5 Paysage (basse)» (35 x 24 cm)	ja
um 1891	Sonniges Strässchen (44664)	41 x 33 cm	«6 Figure» (41 x 33 cm)	ja
um 1891	Sonniges Strässchen (Replik) (79244)	41 x 33 cm	«6 Figure» (41 x 33 cm)	ja
1892	Aufgehen im All. Studie (19350)	33 x 22 cm	«4 Paysage» (32,5 x 21,5 cm)	ja
1892	Der Petit Salève (27182)	29,5 x 40,5 cm	«6 Paysage (haute)» 40,5 x 29,7 cm	ja
um 1892	Der Weidenbaum (31461)	35 x 21,5 cm	«5 Marine (haute)» (35 x 21 cm)	ja
1893	Landschaft im Tessin (67042)	41 x 32,5 cm	«6 Figure» (40,5 x 32,5 cm)	ja
um 1893	Wiese mit Bäumen (30116)	40,5 x 32,5 cm	«6 Figure» (40,5 x 32,5 cm)	ja
1893/1894	Die Kastanienbäume (23312)	35 x 24 cm	«5 Pasage (basse)» (35 x 24 cm)	ja
um 1895	Studie zu Eurhythmie (81294)	34,8 x 46 cm	«8 Paysage (haute)» (46 x 35,1 cm)	ja
1898	Berner Mädchen (36987)	24 x 18 cm	«2 Figure» (24 x 19 cm)	ja
um 1909	Thunersee von Leissigen aus (26643)	55 x 46 cm	«10 Figure» (55 x 46 cm)	höchst- wahrscheinlich
1915	Les Etangs longs bei Montana (9247)	46 x 55 cm	«10 Figure» (55 x 46 cm)	ja

einfacher Spannrahmen (SR) oder Keilrahmen (KR)	Spann- oder Keilrahmenstempel	Leinwand- stempel
SR	nein	unklar (doubliert)
SR	Formatstempel «?? H» (linker Teil von Etikette verdeckt)	nein
SR	<u>Formatstempel</u> «5 P B»	nein
SR	nein	nein
SR	nein	nein
KR	<u>Formatstempel</u> «4 P»	nein
SR	nein	<u>Formatstempel</u> «6»
SR	nein	<u>Herstellerstempel</u> der Fa. Lefranc & Cie (Stockanker und Hermesstab)
SR	nein	<u>Vertreiberstempel</u> «F ^{QUE} de TOILES à PEINDRE / COULEURS FINES / CH. CORFU / GENEVE» und <u>Herstellerstempel</u> der Fa. Lefranc & Cie (Anker) / «Marque Déposé»
SR	nein	nein
SR	Formatstempel «5 ... E» (mittleres Zeichen unleserlich)	unklar
SR	Formatstempel «8 P»	Stempel (?) mit Firmensignet (nicht erkennbar)
SR	nein	nein
SR	<u>Herstellerstempel</u> der Fa. Lefranc & Cie (Stockanker und Hermesstab)	nein
SR	Auf Papieretikette: <u>Formatstempel</u> «10 F 55 x 46» und <u>Herstellerstempel</u> der Fa. Lefranc & Cie, auf Holz: noch einmal der selbe Stempel (beide: Stockanker und Hermesstab)	<u>Formatstempel</u> «10 / F»

Tabelle 2

Beispiele für Ferdinand Hodlers Auseinandersetzung mit dem Format

Erläuterungen zum Lesen der Tabelle

Dass Hodler seine Leinwände zunächst auf einen grosszügig bemessenen Rahmen aufspannte, um für die spätere «Feineinstellung» des Formats mehr Spielraum zu haben, ist heute an folgenden Indizien zu erkennen: An der Breite einzelner oder sämtlicher Spannblätter, an Grundierung und Farbschicht sowie Grundier- und Malgrenzen, die heute auf den Spannblättern liegen, an «leeren» Nagellochreihen, die in den Spannblättern neben der heutigen Aufspannung auftreten sowie an Spanngirlanden (d. h. an einer durch die erste Aufspannung in den randnahen Bereichen verursachte wellenförmige Verzerrung der Gewebestruktur, die nicht rückgängig zu machen ist). Von *Positionsverschiebungen innerhalb der Bildfläche* zeugen Korrekturen in Unterzeichnung oder Malerei. Von der *Suche nach der äusseren Bildbegrenzung* sind Markierungen möglicher Bildgrenzen in Form von Stift- und Farblinien zurück geblieben, die auf den Spannblättern oder auch bildseitig in der Nähe der Bildränder (auf der Farbschicht) anzutreffen sind. Beim Umspannen auf den neuen Spannrahmen vorgenommene *Positionsverschiebungen* nach oben oder nach unten können ebenfalls an verschobenen Malgrenzen erkannt werden. Fand dabei eine leichte Drehung statt, läuft die Malgrenze nicht parallel zur Bildkante.

Nachträgliche, korrigierende Positionsverschiebungen der gesamten Darstellung können ebenfalls anhand «leerer» Spannnagellochreihen erkannt werden, insbesondere dann, wenn diese in verschobener Lage entlang der gegenüberliegenden Bildränder auftreten. Weitere Indizien sind vom Spannrand in die Bildfläche verschobene unbemalte Leinwand sowie auf den Spannrand verschobene Malerei. Schliesslich können Hodlers *nachträgliche, korrigierende Formatvergrösserungen und -verkleinerungen* anhand verschobener «leerer» Nagellochreihen, anhand von Nähten im Gewebe (die in der Regel in der Nähe eines Bildrandes zu finden sind) und anhand von aufgenagelten Leisten oder abgehobelten Keilrahmenschenkeln nachvollzogen werden.

Die Fertigstellung eines Werkes in gerahmtem Zustand kann an den vom Rahmenfalz abgedeckten Zonen festgestellt werden. Immer wieder kommt es vor, dass diese Zonen nur die zuerst aufgetragenen Farbschichten aufweisen, während die zuletzt aufgetragenen den Rahmenfalzbereich aussparen.

Korrekturen am Bildausschnitt bei einer späteren, eigenhändigen Formatveränderung können an Malschichtsprüngen, an der Beschaffenheit der Malschichten in unmittelbarer Nähe der Nagelungen und manchmal auch durch den offensichtlichen Zusammenhang mit späteren malerischen Überarbeitungen als solche erkannt werden.

Späte Formatveränderungen von fremder Hand, im Zuge derer die bei Hodlers eigener Bildformatfindung auf den Spannrand geratene Malschichtstreifen «zurück» in die Bildfläche verschoben wurden, sind an der neuen Aufspannung und an der Grösse des nicht originalen Keilrahmens zu erkennen.

Die zu jedem Fallbeispiel in der Spalte rechts aussen gegebene schematische Darstellung ist wie folgt zu lesen:



Schwarze Linie: Ursprüngliches Format (bei Beginn des Arbeitsprozesses)



Schwarze Linie, kombiniert mit gepunkteter Linie: Zwischenformat(e)



Hellgraue Fläche: Originales Format (nach Abschluss des Arbeitsprozesses)



Schwarze und gepunktete Linien und Formen innerhalb der Bildfläche: Rein malerisch umgesetzte Verschiebung der Komposition (ohne Bewegung des Bildträgers)



Dunkelgraue Randbereiche: Bei Restaurierung in die Bildfläche «zurück» verschobene Randzonen

Die Bildformate sind zwar in ihren ungefähren Proportionen, aber nicht massstabsgetreu wiedergegeben. Die Grösse der Verschiebungen ist zugunsten einer besseren Lesbarkeit der Darstellung in der Regel übertrieben.

Da- tierung	Titel, heutiges Format (SIK Archiv Nr.)	Befund und
1875/ 1876	Ein schöner Abend am Genfersee 74 x 110 cm (8311)	alle Spannkanten grundiert und bemalt bis zur Schnittkante
1875/ 1876; 1911	Mühlebach bei Langenthal 74 x 78 cm (43697)	I) horizontale Naht in Bildträgergewebe, in unmittelbarer Nähe der oberen Bildkante II) vertikale Bleistiftlinien auf linkem und rechtem Spannrand, rechts, nahe an rechter Bildkante, auch in der Bildfläche III) alle Spannränder bemalt
um 1878	Weiden an der Jonction 46 x 55,5 cm (Normformat «10 Figure») (33942)	I) Spannränder oben, rechts und unten bemalt II) am rechten Bildrand erste Bildanlage ca. 1 cm weit in die Bildfläche gerückt
um 1878	Der Mäher 71 x 114 cm (7820)	alle Spannränder grundiert und bemalt, oberer besonders breit
um 1880	Aarekanal bei Scherzligen 76,5 x 89,5 cm (43693)	I) Spannrand links und rechts bemalt II) horizontale Naht ca. 4,5 cm unterhalb oberer Bildkante III) bildseitige Spannagellöcher entlang aller Bildkanten
1881/ 1882	Müller, Sohn und Esel 94 x 68,5 cm (2965)	alle Spannränder grundiert und bemalt
um 1885	Der Stier 28 x 36 cm (1854) (Abb. 6–9)	alle Spannränder grundiert und bemalt
1885	Der Buchenwald 102 x 131 cm («max. Wettbewerbsformat»: 100 x 130 cm) (9269) (Abb. 10, 11)	I) horizontale Naht 3–4 cm oberhalb der unteren Bildkante; angenähter Streifen nicht grundiert II) etwas Farbe auf linkem und rechtem Spannrand
1886	Vom Sturm überrascht 100,5 x 130,5 cm («max. Wettbewerbsformat»: 100 x 130 cm) (715)	I) schmaler Streifen des rechten Spannrandes bemalt; bildseitig einige Spannagellöcher ganz nahe an der linken Bildkante; linker Spannrand sehr schmal II) vertikaler (unbemalter) Gewebestreifen an linke Bildkante genäht («glatte» Nadelstiche durch [noch plastische] Malschicht)

seine Interpretation... ... Art des Eingriffs	Zeitpunkt: Entstehung: Überarbeitung:	E Ü	Schematische Darstellung
<ul style="list-style-type: none"> • Formatreduktion (allseitig) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Umschlagen und Beschneiden aller Bildränder. 		?	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatvergrößerung (oben) durch Umspannen auf höheren Spannrahmen, dabei Annähen eines ca. 3 cm breiten Gewebestreifens an die obere Bildträgergewebekante. (Viel später [1911]) Planen der Formatreduktion durch Markieren möglicher Bildbegrenzungen. • Formatreduktion (allseitig) durch Umspannen auf kleineren Spannrahmen, dabei Umschlagen aller Bildränder. 		Ü Ü Ü	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatreduktion (oben, rechts, unten) durch Umspannen auf kleineren Spannrahmen, dabei Umschlagen der betreffenden Bildränder; danach Malerei fortgesetzt. • Formatvergrößerung (rechts) durch Umspannen auf breiteren Spannrahmen (mit Normgrösse), dabei Verschieben eines Teils des rechten Spannrandes (mit Farbschicht der ersten Bildanlage) zurück in die Bildfläche. 		Ü Ü	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatreduktion (allseitig) durch Umspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Umschlagen aller Bildränder. 		?	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatreduktion (links und rechts) durch Aufspannen auf Spannrahmen (im heutigen Bildformat?), dabei Umschlagen des linken und rechten Bildrandes. (Gleichzeitig?) • Formatvergrößerung (oben) durch Annähen eines Gewebestreifens an die obere Bildträgergewebekante. <p>Wohl nicht eigenhändig, sondern bei Restaurierung (Doublierung): Formatvergrößerung (allseitig, ca. 0,5–1 cm in beiden Richtungen) durch Umspannen auf etwas grösseren Keilrahmen, dabei Verschieben eines Teils aller Spannrande «zurück» in die Bildfläche.</p>		? ?	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatreduktion (allseitig) durch Umspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Umschlagen aller Bildränder. 		?	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatreduktion (allseitig) durch Umspannen des gewerblich aufgespannten Malleinens auf heutigen Keilrahmen, dabei Umschlagen aller Bildränder. 		Ü	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatvergrößerung (unten) durch Umspannen auf Keilrahmen (im heutigen Bildformat), dabei Annähen eines Gewebestreifens an die untere Bildträgergewebekante. (Gleichzeitig?) • Formatreduktion (links, rechts) durch Umschlagen des linken und rechten Bildrandes. 		Ü Ü	
<p>Leichtes • Verschieben der Komposition (nach rechts) durch Umspannen auf demselben (ev. heutigem) Keilrahmen, dabei Verschieben eines schmalen Malschichtstreifens auf den rechten Spannrand und Verschieben des linken Spannrandes samt einiger Spannagellöcher in die Bildfläche. Späteres Verstärken des linken Spannrandes durch Annähen eines Gewebestreifens an die linke Bildträgergewebekante.</p>		? Ü	

Da- tierung	Titel, heutiges Format (SIK Archiv Nr.)	Befund und
um 1886	Bildnis des Malermeisters Taddéoli 49,5 x 41 cm (80645) (Abb. 12–16)	grundierte und bemalte, ca. 3 cm breite Holzleisten an alle vier Bildkanten angesetzt
1888	Am Fuss des Salève 70 x 106 cm (9267)	I) entlang des linken Bildrands ca. 3 cm breite Zone, die bemalt, aber nicht grundiert ist; hier auch drei bildseitige Spannagellöcher II) rechter Spannrand bemalt; breiter als übrige Spannänder
um 1888	Liegender weiblicher Akt mit Blume 58 x 104 cm eigentliches Format: ca. 52 x 99 cm (33103)	I) alle Spannänder grundiert und bemalt II) Reste von Goldfarbe und (originaler) Rahmenfalzabdruck rundum, in relativ grossem Abstand zu den Bildkanten
um 1890	Zwei Kastanienbäume 41 x 29 cm (14767) (Abb. 17–19)	I) bildseitig feine schwarze, vertikale Linie, ca. 3 cm vom linken Bildrand entfernt II) unterer, linker und oberer Spannrand grundiert und bemalt III) am rechten Bildrand schmale unbemalte und ungrundierte (leinwandsichtige) Zone in der Bildfläche
um 1890	Weiden am Bach bei Veyrier 63,5 x 45,5 cm (59133)	linker Spannrand teilweise bemalt
1894/ 1900	Sitzender Knabe mit Zweigen (2. Fassung) 34 x 26 cm (31992) (Abb. 20, 21)	Malschichtkanten verlaufen nicht parallel zu den Bildkanten; Spannänder stellenweise grundiert und bemalt
1895	Frauenbildnis 42 x 38 cm eigentliches Format: 39 x 38 cm (214) (Abb. 22)	I) unterer (originaler) Spannrand bemalt, malerische Korrektur in unterer Bildzone II) Spuren einer horizontal verlaufenden Faltung, (gekittete und retuschierte) Spannagellöcher in der Nähe der unteren Bildkante, merkwürdig «schwebende» Signatur
um 1895	Eurhythmische Empfindung 38 x 34,5 cm (80724) (Abb. 23–26)	I) diverse malerische Korrekturen und Überarbeitungen II) Bearbeitungsspuren am oberen und unteren Keilrahmen- schenkel III) linker Spannrand grundiert und bemalt bis zur Schnittkante

seine Interpretation... ... Art des Eingriffs	Zeitpunkt: Entstehung: Überarbeitung:	E Ü	Schematische Darstellung
<ul style="list-style-type: none"> • Formatvergrößerung (allseitig, um je 6 cm in der Höhe und der Breite) durch Ansetzen von Holzleisten gegen Bildkanten, Überspachteln und Bemalen der Holzleisten. 		Ü	
<ul style="list-style-type: none"> • Verschieben der Komposition (nach rechts) durch Umspannen auf demselben Spannrahmen, dabei Verschieben eines Teils des linken Spannrandes in die Bildfläche und Umschlagen des rechten Bildrandes. 		E E	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatreduktion (allseitig) durch Umspannen auf Spannrahmen im heutigen Bildformat, dabei Umschlagen aller Bildränder. <p>Bei Restaurierung: Rückgängigmachen der originalen Formatreduktion durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Verschieben eines Teils der (originalen) Spannblätter und der vom Rahmen verursachten Abdrücke «zurück» in die Bildfläche.</p>		E	
<p>Planen einer Formatreduktion durch Markieren einer möglichen Bildbegrenzung.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Formatreduktion (unten, links, oben) durch Umspannen auf kleineren (heutigen) Keilrahmen, dabei Umschlagen der betreffenden Bildränder. <p>(Gleichzeitig) leichte • Formatvergrößerung (rechts) durch Verschieben eines Teils des (unbemalten) rechten Spannrandes in die Bildfläche.</p>		Ü Ü	
<p>Leichte • Formatreduktion (links) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Umschlagen des linken Bildrandes.</p>		E	
<ul style="list-style-type: none"> • Leichte Positionskorrektur durch Umspannen auf demselben (heutigen) Keilrahmen, dabei leichtes Drehen gegen den Uhrzeigersinn. 		E	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatreduktion (unten) durch Aufspannen auf neuen Spannrahmen, dabei Umschlagen des unteren Bildrandes und Übermalen der untersten Bildzone (Hände). <p>Bei Restaurierung: Rückgängigmachen der originalen Formatreduktion durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Verschieben des unteren (originalen) Spannrandes «zurück» in die Bildfläche.</p>		E	
<p>Reduzieren der Figurengruppe auf eine einzige Figur, dann (erhebliche) • Formatreduktion (links), dabei vorübergehend Entfernen des linken, danach Kürzen des oberen und unteren, schliesslich wieder Einfügen des linken Keilrahmenschenkels, danach Umschlagen des linken Bildteils, wieder aufspannen und beschneiden.</p>		E E	

Da- tierung	Titel, heutiges Format (SIK Archiv Nr.)	Befund und
1895/ 1896	Stehender Krieger 293 x 107 cm (29550)	I) siehe II) II) bildseitig Spannagellöcher in der Nähe der linken, rechten und unteren Bildkante III) oberer Spannrand sehr breit, mit zwei Spannagelloch- reihen, die je eine Phase der Höhenreduktion belegen
1897	Wilhelm Tell 256 x 199 cm (20078)	vertikale Naht ca. 20 cm von der linken Bildkante entfernt
1899/ 1900	Der Tag 160 x 352 cm (23114)	I) bildseitige Spannagellöcher entlang des linken Bildrandes II) vertikale Naht in Nähe der rechten Bildkante III) ausserdem auf rechtem Spannrand dicke schwarze Linien
um 1900	Der Tag. Einzelfigur 87 x 66 cm (80939) (Abb. 27–30)	I) diverse malerische Korrekturen und Überarbeitungen II) horizontale Naht entlang des oberen Bildrandes III) bildseitige Spannagellochreihe unterhalb der Gewebenah IV) unterer Spannrand breiter als die übrigen Spannränder, ausserdem grundiert und bemalt, wobei die Bemalung zwei verschiedene Malphasen zeigt V) letzte malerische Details fehlen in den durch die Rahmenfalze verdeckten randnahen Zonen
um 1900	Der Tag. Einzelfigur 88,5 x 63,5 cm (78870)	I) auf rechter Umschlagkante vertikale, oberhalb der unteren Bildkante horizontale Linie in roter Malfarbe II) Spannrand links, oben und rechts bemalt
1902	Waldbach bei Reichenbach 100 x 72 (13449) (Abb. 31, 32)	I) bildseitige Nagellöcher entlang des rechten Bildrandes II) vertikale Bleistiftlinien auf Farbschicht in der Nähe des rechten Bildrandes (bildseitig und auf Spannrand) III) rechte Keilrahmenleiste 4 mm schmaler als die übrigen
um 1902	Das Kiental mit Blüemlisalp 84,5 x 85 cm (4000)	I) linker Spannrand bemalt bis zur Schnittkante II) teilweise unbemalte Zone am rechten Bildrand
1904	Mädchenbildnis der Baronin von Bach (3. Fassung) 43 x 33 cm (1912)	I) oberer Spannrand sehr schmal, randnahe Zone entlang oberer Bildkante nicht grundiert und ohne erste Farbschicht II) unterer Spannrand breit, grundiert und bemalt

seine Interpretation... ... Art des Eingriffs	Zeitpunkt: Entstehung: Überarbeitung:	E Ü	Schematische Darstellung
(Vorübergehende) • Formatreduktion (links, rechts, unten) durch Umspannen auf kleineren Spannrahmen, dabei Umschlagen der betreffenden Bildränder. • Rückgängigmachen der Formatreduktion (links, rechts, unten) durch Aufspannen auf Spannrahmen im heutigen Format (oder auf heutigen Spannrahmen), dabei Verschieben der (vorübergehenden) Spannrahmen zurück in die Bildfläche. Zweimalige • erhebliche Formatreduktion (oben, zuerst um 18 cm, dann um weitere 13 cm) durch zweimaliges Umspannen auf Spannrahmen mit geringerer Höhe, dabei Umschlagen des oberen Bildrandes.		? ? ?	
• Formatvergrößerung (links) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Annähen eines mehr als 20 cm breiten Gewebestreifens an die linke Bildträgergewebekante.		E	
• Formatvergrößerung (links, rechts) durch Umspannen auf Spannrahmen im heutigen Bildformat, dabei Verschieben eines Teils des linken Spannrandes in die Bildfläche und Annähen eines Gewebestreifens an die rechte Bildträgergewebekante. Evtl. Planen einer Formatreduktion (rechts, nicht ausgeführt), dabei Markieren einer möglichen seitlichen Bildbegrenzung.		E E E	
Vergrößern der Figur, dann zweimaliges • Verschieben der Komposition (nach unten; zuerst um 1,5 cm, dann um 1 cm) durch Umspannen auf demselben Spannrahmen (im heutigen Bildformat), dabei Annähen eines Gewebestreifens an die obere Bildträgergewebekante, Verschieben des oberen Spannrandes (mit Spannagellöchern) in die Bildfläche und Umschlagen des unteren Bildrandes (zweimal; zuerst 1,5 cm breite Zone, dann zusätzlich 1 cm breite Zone). Einrahmen, danach Fortsetzen der malerischen Überarbeitung.		E Ü Ü Ü	
Planen der Formatreduktion durch Markieren möglicher Bildbegrenzungen. • Formatreduktion (links, oben, rechts) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Umschlagen der betreffenden Bildränder.		E E	
• Formatvergrößerung (rechts) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Verschieben eines Teils des rechten Spannrandes in die Bildfläche. Dann Planen der Formatreduktion (rechts) durch Markieren möglicher seitlicher Bildbegrenzungen. • Formatreduktion (rechts) durch Abspannen, Abheben des rechten Keilrahmenschenkels und wieder Aufspannen.		E E E	
• Formatreduktion (links) und leichtes Verschieben der Komposition durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Umschlagen und Beschneiden des linken Bildrandes und Verschieben eines Teils des rechten (unbemalten) Spannrandes in die Bildfläche.		E E	
• Verschieben der Komposition (nach unten) durch Umspannen auf demselben Keilrahmen, dabei Verschieben eines Teils des oberen Spannrandes in die Bildfläche und Umschlagen des unteren Bildrandes.		E E	

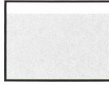



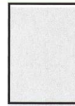


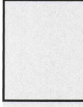
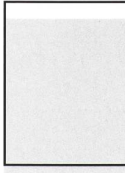


Da- tierung	Titel, heutiges Format (SIK Archiv Nr.)	Befund und
1905	Die Schwarze Lutschine 101 x 90 cm (1876) (Abb. 33, 34)	I) vertikale Naht in Bildträgergewebe im Abstand von 6–7 cm von rechter Bildkante II) vertikale rote (Farb-)Linien auf heutigen Umschlagkanten III) linker und rechter Spannrand bemalt (später mit weisser Farbe überstrichen)
1906	Kirschbäume am Genfersee 66 x 91 cm (61531)	I) in der Nähe der rechten und linken Bildkante vertikale feine (Schwarzstift-)Linien auf und in die Farbschicht gedrückt II) Spannrand links, oben und rechts bemalt bis zur Schnittkante
1906	Sulegg 68 x 63,5 cm (1616) (Abb. 38–42)	I) unvollendete erste Unterzeichnung oberhalb der eigentlichen Unterzeichnung II) unterer Spannrand bemalt bis zur Schnittkante, bildseitig Nagellöcher entlang der unteren Bildkante III) auf unteren Keilrahmenschenkel aufgesetzte Leiste
1907	Landschaft bei Château-d'Oex 73 x 84 cm (20549)	I) Pentimenti II) vertikale Linien (Bleistift, Malfarbe) auf linkem und rechtem Spannrand III) linker und rechter Spannrand bemalt bis zur Schnittkante IV) auf unteren Keilrahmenschenkel aufgesetzte Leiste
um 1907	Heilige Stunde 200 x 350 (42847)	zwei vertikale Nähte (jeweils eine zwischen jeder Zweier- figurengruppe). In der Nähe der Nähte bild- und rückseitig Indizien, die auf eine separate Aufspannung und Bemalung der einzelnen Gewebepanzen hinweisen
1908	Der Männlichen 57 x 71,5 cm (74897)	I) ca. 1 cm breite, teilweise unbemalte Zone am linken Bildrand II) siehe unten III) an unteren Keilrahmenschenkel angesetzte Holzleiste, bild- seitig Spannagellöcher entlang des unteren Bildrands
um 1908	Studie zu Die Liebe [90,5 x 170 cm] eigentliches Format: 88,5 x 167 cm (73495)	I) Grundierung und Farbschicht teilweise auf (originalen) Spannändern II) bildseitige Spannagellöcher und Knickspuren in unmittelbarer Nähe aller Bildkanten

seine Interpretation... ... Art des Eingriffs	Zeitpunkt: Entstehung: Überarbeitung:	E Ü	Schematische Darstellung
<ul style="list-style-type: none"> • Formatvergrößerung (rechts) durch Aufspannen auf breiteren Spannrahmen, dabei Annäheren eines Gewebestreifens an die rechte Bildträgergewebekante. Planen der Formatreduktion (links, rechts) durch Markieren möglicher Bildbegrenzungen.		? ? ?	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatreduktion (links, rechts) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Umschlagen des linken und rechten Bildrandes. Planen der Formatreduktion (links, rechts) durch Markieren möglicher seitlicher Bildbegrenzungen.		E E	
<ul style="list-style-type: none"> • Verschieben der Komposition (nach unten) während des Übertragens der Unterzeichnung durch Abbruch der Übertragung und Korrektur nach unten. • Formatreduktion (unten) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Umschlagen und Beschneiden des unteren Bildrandes. • Formatvergrößerung (unten um 1,6 cm) durch Ansetzen einer Leiste an den unteren Keilrahmenschenkel und Zurückschieben eines Teils des unteren Spannrandes in die Bildfläche. 		E E E	
(Frühes) • Verschieben der Komposition durch malerische Korrekturen. Planen der Formatreduktion (links, rechts) durch Markieren möglicher seitlicher Bildbegrenzungen.		E E E E	
<ul style="list-style-type: none"> • Verschieben ganzer Bildteile dank Aufrechterhalten eines Provisoriums während der Bildentstehung: Die mittlere Figurengruppe scheint zwischendurch probeweise entfernt worden zu sein. 		E E	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatvergrößerung (links) durch Aufspannen auf neuen (heutigen?) Spannrahmen, dabei Verschieben eines Teils des linken (unbemalten) Bildrandes ins Bild. (Gleichzeitig?) • Formatreduktion (unten) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Umschlagen des unteren Bildrandes.		E E E	
(Teilweises) • Rückgängigmachen der Formatreduktion (unten) durch Ansetzen einer Leiste an den unteren Keilrahmenschenkel und Zurückschieben eines Teils des unteren Spannrandes in die Bildfläche.		E	
Ganz leichte • Formatreduktion (allseitig) durch Aufspannen auf neuen Spannrahmen, dabei Umschlagen aller Ränder.		E	
Bei Restaurierung: Leichte Formatvergrößerung (allseitig) durch Umspannen auf den heutigen Keilrahmen, dabei Verschieben eines Teils der originalen Spannrande in die Bildfläche.			

Da- tierung	Titel, heutiges Format (SIK Archiv Nr.)	Befund und
um 1909	Bildnis Mme L.-A. Baudit 46,5 x 34 cm (48987)	Spanngirlanden entsprechen nicht der heutigen (originalen) Aufspannung, sondern den Spannagellöchern im ungrundierten Teil der Spannkanten
1910	Der Mäher 83 x 105 cm (80291)	I) Pentimenti im Bereich der Figur II) breiter roter Malfarbenstrich auf dem rechten Spannrand III) bildseitige Spannagellöcher entlang des rechten Bildrandes, linker Spannrand bemalt IV) von links nach rechts ab- bzw. zunehmende Breite des oberen und unteren Spannrandes, bildseitige Nagellöcher entlang der oberen Bildkante rechts
1910	Italienerin (Giulia Leonardi) 48,5 x 38,5 cm (26572)	Malkanten verlaufen nicht parallel zu den Bildkanten
1910	Einzelfigur zu Heilige Stunde 94,5 x 60 cm (17674)	I) bildseitig Spannagellöcher entlang rechter Bildkante, rechter Spannrand schmal II) linker Spannrand breit und teilweise bemalt
1910	Der Niesen von Heustrich aus 83 x 105,5 cm (13870)	I) unterer Spannrand vollständig bemalt, rechter teilweise II) bildseitig unten links leinwandsichtiger (unbemalter) Streifen
1911	Gefersee mit Savoyer Alpen 52,5 x 72,5 cm (80455)	I) alle Spannänder grundiert und bemalt II) horizontale Bleistiftlinien auf Farbschicht im Abstand von ca. 11 cm von oberer bzw. ca. 3 cm von unterer Bildkante
1911	Bildnis Gertrud Müller 175 x 132 cm (41527)	I) bildseitige Spannagellöcher entlang der oberen Bildkante II) horizontale Naht in Bildträgergewebe, im Abstand von 16–18 cm zur unteren Bildkante III) eigenhändig zugekittete und malerisch überarbeitete Spannagellöcher oberhalb der Naht
um 1911	Das Breithorn 67,5 x 89,5 cm (9195)	I) unbemalte Zonen (bis zu 2 cm breit) im oberen Bereich der linken und rechten Bildkante, hier bildseitig auch Spannagellöcher II) Malkanten verlaufen nicht parallel zu Bildkanten
um 1911	Fröhliches Weib 134 x 93 cm (15496)	I) ganz wenige Spuren einer ersten Unterzeichnung links von der heutigen Figur II) Spuren von Grundierung und Farbschicht auf Spannändern
um 1911	Einzelfigur zu Floraison 158 x 88 cm (80719)	an rechten Keilrahmenschenkel angesetzte Holzleiste

seine Interpretation... ... Art des Eingriffs	Zeitpunkt: Überarbeitung:	Entstehung: Überarbeitung:	E Ü	Schematische Darstellung
<ul style="list-style-type: none"> • Formatreduktion (allseitig) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Umschlagen aller Ränder. 			E	
<ul style="list-style-type: none"> • Verschieben der Komposition (nach links, um ca. 3 cm) durch malerische Korrektur. Planen des (Zurück-)Schiebens der Figur nach links durch Markieren einer möglichen linken Bildbegrenzung. • Verschieben der Komposition (nach rechts, um ca. 3 cm) durch Umspannen auf demselben (heutigen) Keilrahmen, dabei Umschlagen des linken Bildrandes und Zurückschieben eines Teils des rechten Spannrandes in die Bildfläche und leichtes Drehen der Darstellung im Uhrzeigersinn. 			E E E E	
Leichte • Positionskorrektur durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei leichtes Drehen der Darstellung gegen den Uhrzeigersinn.			E	
<ul style="list-style-type: none"> • Verschieben der Komposition (nach links, um ca. 2,5 cm) durch Umspannen auf demselben (heutigen) Keilrahmen, dabei Verschieben eines Teils des rechten Spannrandes in die Bildfläche und Umschlagen des linken Bildrandes. 			E	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatreduktion (unten, rechts) durch Aufspannen auf neuen Spannrahmen, dabei Umschlagen des unteren und rechten Bildrandes, sowie Verschieben eines Streifens unbemalter Leinwand am linken Bildrand in die Bildfläche. 			E E	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatreduktion (allseitig) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Umschlagen aller Bildkanten. Planen einer weiteren erheblichen Formatreduktion (oben, unten, nicht ausgeführt), dabei Markieren möglicher oberer und unterer Bildgrenzen. 			E E	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatvergrößerung (oben, unten) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Verschieben eines Teils des oberen Spannrandes in die Bildfläche und Annähen eines Gewebestreifens an untere Bildträgergewebekante. Übermalen der auf die Bildseite verschobenen Spannagellöcher am unteren Bildrand. 			E E E	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatvergrößerung (links, rechts) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Verschieben eines Teils des linken und rechten (unbemalten) Bildrandes in die Bildfläche, ... gleichzeitig ganz leichtes Drehen der Darstellung gegen den Uhrzeigersinn. 			E E	
<ul style="list-style-type: none"> • Verschieben der Figur (nach rechts) während des Übertragens der Unterzeichnung. Ganz leichte • Formatreduktion (allseitig) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Umschlagen der (teilweise grundierten und bemalten) Bildträgergeränder. 			E E	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatvergrößerung (rechts, um 3 cm) durch Ansetzen des rechten Keilrahmenschenkels und Verschieben eines Teils des rechten Spannrandes in die Bildfläche. 			E	

Da- tierung	Titel, heutiges Format (SIK Archiv Nr.)	Befund und
um 1911	Landschaft an der Arve 66 x 87,5 cm (66497)	I) oberer Spannrand bemalt II) rundum breite Spannblätter
1912	Bildnis Gertrud Müller [48 x 35 cm] eigentliches Format: 44 x 31 cm (83378) (Abb. 44–45)	I) alle (originalen) Spannblätter grundiert und bemalt II) Knickspuren, bildseitige Spannagellöcher entlang aller Kanten und Aufschrift auf Keilrahmen
1912	Der Mettenberg 57 x 89 cm (9234) (Abb. 46–48)	I) bildseitig links, oben und rechts schmale, unbemalte Zonen II) unterer Spannrand bemalt
um 1912	Schwörender. Studie zu Einmütigkeit 120,5 x 60,5 cm (80283)	I) unterer Spannrand sehr schmal, bildseitig Spannagellöcher entlang der unteren Bildkante II) oberer Spannrand teilweise bemalt, sehr breit
um 1912	Bildnis Mathias Morhardt 90 x 69 cm (40450)	horizontale Naht in der Nähe der unteren Bildkante
um 1912	Bildnis Mathias Morhardt 49,5 x 38,5 cm (61421) (Abb. 43)	Malkanten verlaufen nicht parallel zu den Bildkanten
um 1912	Der Redner. Einzelfigur zu Einmütigkeit 125,5 x 75,5 cm (43566)	bildseitig Spannagellöcher entlang unterer und rechter Bildkante
1914	Lied aus der Ferne 180 x 129 cm (71416)	I) Pentimenti in der untersten Bildzone II) unterer Spannrand schmaler als die übrigen; unten bildseitig (übermalte) Spannagellöcher III) oberer Spannrand bemalt
1914	Studie zu Selbstbildnis mit fragendem Blick 50 x 70 cm (83007)	ganz wenige Spuren von zwei früheren Unterzeichnungen links von der heutigen Figur
1914; 1916	Bildnis Berthe Hodler-Jacques 40,5 x 39,5 cm (15498) (Abb. 49, 50)	linker, oberer und unterer Spannrand grundiert und bemalt; erste Signatur auf unterem Spannrand

seine Interpretation... ... Art des Eingriffs	Zeitpunkt: Entstehung: Überarbeitung:	E Ü	Schematische Darstellung
<ul style="list-style-type: none"> • Formatreduktion (oben) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Umschlagen des oberen Bildrandes. Spannränder breit bemessen, vermutlich im Hinblick auf mögliche Formatverschiebungen und -anpassungen. 		E	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatreduktion (wohl allseitig) durch Aufspannen auf Spannrahmen im definitiven Bildformat (44 x 31 cm), dabei Umschlagen aller Bildkanten. Bei Restaurierung: Rückgängigmachen der originalen Formatreduktion durch Umspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Zurückschieben eines Teils der Spannränder in die Bildfläche. 		E	 
<ul style="list-style-type: none"> • Verschieben der Komposition (nach unten) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen gleichzeitig • Formatvergrößerung (rechts, links) dabei Verschieben eines Teils des linken, oberen und rechten (unbemalten) Spannrandes in die Bildfläche und Umschlagen der unteren Bildkante. 		E E	
<ul style="list-style-type: none"> • Verschieben der Komposition (nach oben, um 1,5 cm) durch Umspannen auf demselben (heutigen) Keilrahmen, dabei Verschieben eines Teils des unteren Spannrandes in die Bildfläche und Umschlagen der oberen Bildkante. 		E E	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatvergrößerung (unten) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, oder • Verschieben der Komposition (nach oben) durch Umspannen auf demselben (heutigen) Keilrahmen, dabei Annähen eines Gewebestreifens an die untere Bildträgergewebekante. 		E	
<ul style="list-style-type: none"> (Leichte) • Positionskorrektur (leichte Drehung) durch Umspannen auf demselben (heutigen) Keilrahmen, dabei leichtes Drehen gegen den Uhrzeigersinn, dadurch teilweises Verschieben der (ungrundierten und unbemalten) Spannränder in die Bildfläche. 		E	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatvergrößerung (rechts um 1,5 cm, unten um 3,5 cm) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Verschieben eines Teils der betreffenden Spannränder in die Bildfläche. 		?	
<ul style="list-style-type: none"> Verlängern der Figur (nach unten), dann • Verschieben der Komposition (nach oben, um 2,5 cm) durch Umspannen auf demselben (heutigen) Keilrahmen, dabei Verschieben eines Teils des unteren Spannrandes in die Bildfläche und Umschlagen des oberen Bildrandes. 		E E E	
<ul style="list-style-type: none"> Zweimaliges • Verschieben der Figur (nach rechts) durch Korrektur während der Unterzeichnung. 		E	
<ul style="list-style-type: none"> • Formatreduktion (links, oben und unten) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Umschlagen des linken, oberen und unteren Bildrandes. 		Ü	

Da- tierung	Titel, heutiges Format (SIK Archiv Nr.)	Befund und
um 1914	Genfersee von Lutry aus 39 x 85,5 cm (51249)	I) vertikale Naht in Bildträgergewebe im Abstand von ca. 13,5 cm zum rechten Bildrand II) am unteren Bildrand ca. 1,5 cm breite ungrundierte Zone III) Spannrand links, oben und rechts bemalt bis zur Schnittkante
1915	Blick in die Unendlichkeit 131,5 x 267,5 cm (29220)	oben, rechts und unten entlang der Bildkanten 2–2,5 cm breite Zonen, auf denen die unteren Farbschichten fehlen; oben und unten auch bildseitige Spannagellöcher
1915	Bildnis General Ulrich Wille 97,5 x 79 cm (23304)	horizontale Naht ca. 4 cm oberhalb des unteren Bildrandes
um 1915	Einzelfigur zu Blick in die Unendlichkeit (Gertrud Müller) 130 x 68 cm (41532)	I) vertikale Naht im Abstand von 6–7 cm von der rechten Bildträgergewebekante II) horizontale Naht im oberen Spannrand; malerische Über- arbeitung am oberen Bildrand III) schmale unbearbeitete Zone am unteren Bildrand
um 1915	Blick von Montana gegen Tour Noir, Aiguilles d'Argentières und Chardonnet 65 x 80 cm (9255)	bildseitig vertikal verlaufende Spannagellochreihe im Abstand von ca. 8 cm zum rechten Bildrand
1916/ 1917	Bildnis Frederick Robert Martin 92 x 80 cm (25556)	I) bildseitige Spannagellöcher entlang aller Bildränder II) siehe I)
1918	Genfersee mit Mont-Blanc 60,5 x 80 cm (9262)	oberer Spannrand bemalt (nur mit erster Farbschicht; letzte Farbschicht im Himmel reicht nur bis Umschlagkante)

seine Interpretation... ... Art des Eingriffs	Zeitpunkt: Entstehung: Überarbeitung:	E Ü	Schematische Darstellung
Erhebliche • Formatvergrößerung (rechts) durch Annäheren eines breiten Gewebestreifens an rechte Bildträgergewebekante. • Verschieben der Komposition (nach oben), (gleichzeitig?) • Formatreduktion durch Aufspannen auf Spannrahmen des heutigen Bildformats dabei Verschieben eines Teils (1,5 cm) des unteren (unbemalten) Spannrandes in die Bildfläche sowie Umschlagen und Beschneiden der linken, oberen und rechten Bildkante.		E E E	
• Formatvergrößerung (rechts um ca. 2,5 cm, oben und unten um je ca. 2 cm) durch Umspannen auf grösseren Spannrahmen, dabei Verschieben eines Teils des oberen, rechten und unteren Spannrandes in die Bildfläche.		Ü	
• Formatvergrößerung (unten, 4–5 cm) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen dabei Annäheren eines Gewebestreifens an die untere Bildträgergewebekante.		E	
• 1. Formatvergrößerung (rechts, um 6–7 cm), dabei Annäheren von Gewebestreifen an die rechte Bildträgergewebekante. • 2. Formatvergrößerung (oben um ca. 2 cm, unten um ca. 0,5 cm) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen... ... dabei Annäheren eines schmalen Gewebestreifens an die obere Bildträgerkante und Verschieben eines Teils des unteren Spannrandes in die Bildfläche.		? Ü Ü	
• Formatreduktion (rechts) durch Aufspannen auf schmalere Spannrahmen, dabei Umschlagen des rechten Bildrandes. • Rückgängigmachen der Formatreduktion durch Aufspannen auf Spannrahmen mit dem ursprünglichen Format, dabei Zurückschieben des rechten Bildrandes.		E	
• Formatreduktion durch Aufspannen auf kleineren Spannrahmen, dabei Umschlagen aller Bildränder. • Formatvergrößerung (allseitig: links ca. 2,5 cm, oben ca. 1 cm, rechts ca. 2 cm, unten ca. 1 cm) durch Umspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Zurückschieben eines Teils aller Spannänder in die Bildfläche.		E E	
• Formatreduktion (oben) durch Aufspannen auf heutigen Keilrahmen, dabei Umschlagen des oberen Bildrandes.		E	

Zusammenfassung

Ferdinand Hodlers Problematisierung der «Formatfrage», die das ideale Verhältnis zwischen Darstellung und Bildbegrenzung betraf, macht sich unter anderem in den äusseren Abmessungen seiner Gemälde bemerkbar. Der Vergleich der Formate von Hodlers Leinwandgemälden mit denjenigen von Giovanni Giacometti und Cuno Amiet (für diesen Vergleich wurden von Hodler 1620, von Amiet rund 1000 und von Giacometti rund 700 Leinwandgemälde erfasst) lässt auf eine grundlegend unterschiedliche Haltung in der «Formatfrage» schliessen. Bei Amiet und Giacometti sind häufige Formatwiederholungen festzustellen, bei Hodler nicht. Die auffallenden Wiederholungen derselben Formate bei Giacometti und Amiet sind auf eine pragmatische Einstellung bei Einkauf und Verbrauch ihrer Bildträger zurückzuführen. Die «Formatfrage» pflegten Giacometti und Amiet mit malerischen Mitteln und innerhalb des gegebenen Formats zu lösen. Hodler hingegen bearbeitete sie häufig auch von aussen, indem er das anfängliche Bildformat im Lauf des Malprozesses veränderte. Bei den wesentlich selteneren und in geringerer Anzahl auftretenden Formatwiederholungen bei Hodler handelt es sich um (formatgleiche) Motivwiederholungen.

Die bisherigen Untersuchungsergebnisse scheinen bezüglich Hodlers Auseinandersetzung mit der «Formatfrage» eine Entwicklung aufzuzeigen. Erste Anzeichen einer Problematisierung der «Formatfrage» finden sich schon in den 1880er-Jahren in schriftlichen Äusserungen Hodlers. Technologische Befunde belegen aber, dass sie sich noch nicht auf seinen eigentlichen Arbeitsprozess auswirkte: Hodler nahm in dieser frühen Zeit während des Malprozesses in der Regel noch keine Formatanpassungen vor. Die an Gemälden aus dieser Zeit festgestellten Änderungen fanden meistens erst nachträglich, im Rahmen späterer Überarbeitungen, statt. Bei den beiden festgestellten Ausnahmen handelt es sich um Werke, mit denen er an Wettbewerben teilnahm, und die daher zweifellos besonders wichtig waren.

Um 1890 begann eine kurze Übergangsphase, in der die «Formatfrage» langsam an Bedeutung gewann. Im Laufe dieser Übergangsphase, vermutlich Anfang der 1890er-Jahre, dürfte Hodler damit begonnen haben, frühere Gemälde zu überarbeiten und dabei ihre Formate zu verändern. An den in diesen Jahren neu geschaffenen Werken sind manchmal Spuren von Formatanpassungen zu beobachten, die während des Malprozesses vorgenommen wurden. Dass die «Formatfrage» aber noch nicht wirklich im Vordergrund stand, zeigt sich daran, dass Hodler noch regelmässig gewerblich aufgespannte Malleinen verwendete und dass noch keine Hinweise auf sein «suchend-perfektionierendes» Vorgehen bei der Auseinandersetzung mit der «Formatfrage» zu finden sind.

In der Mitte der 1890er-Jahre trat die «Formatfrage» endgültig in den Vordergrund. Hodlers Vorgehen bei der Suche nach dem idealen Verhältnis zwischen Darstellung und Bildformat, das den Malprozess von nun an begleitete, konnte anhand technologischer Befunde rekonstruiert werden. Es besteht einerseits in Verschiebungen der Komposition mit malerischen Mitteln und andererseits in Anpassungen des Bildformats durch Manipulationen an Leinwand und Spannrahmen. Dass Hodler seit der Mitte der 1890er-

Jahre nur noch ausnahmsweise gewerblich aufgespannte Malleinen verwendete (die für solche Manipulationen denkbar ungeeignet waren), bestätigt dieses gesteigerte Interesse an der «Formatfrage».

Anhand eigener und auch fremder kunsttechnologischer Untersuchungen kann aufgezeigt werden, dass auch bei Zeitgenossen Hodlers einzelne Hinweise auf ein ähnliches Vorgehen bei der Auseinandersetzung mit der «Formatfrage» zu finden sind. Anders als bei Hodler ist dieser Aspekt aber noch nie explizit und unter Berücksichtigung der gesamten Schaffenszeit eines Künstlers oder einer Künstlerin untersucht worden.

The «format question» in Hodler's work. Summary

In his book *Aus der Werkstatt Ferdinand Hodlers* (From Ferdinand Hodler's Workshop), Hodler's first biographer and author of a catalogue of his works, Carl Albert Loosli, used the following words to introduce a chapter devoted to «picture format» (Loosli 1938): «Although Hodler had handled the format question early on in his career quite instinctively and almost always successfully, it became a major concern for him from about the middle of the 1880s. The older and more mature he became, the more absorbed he became with it.» References to «format» as a concern also appear in Hodler's own writings. It's clear from these sources, that Hodler's problem was not picture format in the conventional sense of height and width dimensions, but an ideal relationship between the borders of the picture and the subject matter within it. That this was particularly important to him, was a problem for him, and something not solved easily is evidenced by the physical structure of his paintings far more unambiguously than by the written sources. A research project concerned with Ferdinand Hodler's painting technique conducted between 2000 and 2004 at the Swiss Institute for Art Research has offered the opportunity to explore Hodler's problems with «format» in this broader sense from a technical point of view.

A statistical analysis of the dimensions of Hodler's paintings and of paintings by his two colleagues Cuno Amiet and Giovanni Giacometti suggests that Hodler had a very different attitude towards the «format question». Technical investigation has confirmed this, demonstrating that Hodler did not resolve the «format question» by a quick choice of an available support, but gradually, while painting the picture in question. The procedure he adopted is symptomatic of what could be called a «critically testing» approach, which is also discernible in other areas of his working process. Hodler frequently altered the formats of paintings he had considered «finished» at an earlier date.

Looking beyond Hodler's œuvre, some works by contemporaries of his appear to demonstrate, to a degree, a concern with «format» bearing some similarities with Hodler's.

Although some written sources suggest that Hodler's concern with the «format question» dates back as far as the 1880s, evidence of his rather convoluted, drawn out approach to finding the ideal «format» can only be found from the mid-1890s. As Hodler stopped using commercially stretched canvases, which were wholly inappropriate for this approach, in the mid-1890s,

it can be deduced that the final ascendancy of the «format question» in his mind only took place around this time. The technical investigations have shown, that the «format question» remained pivotal in Hodler's work until the very end.

Forthcoming art-historical studies show that Hodler was discovered by the art world in the course of the 1890s and was consequently invited to contribute to numerous exhibitions. It is possible that he began to revise early works he had been unable to sell for his new market: Many of his revisions of «formats» of his early works may date from this time.