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

Artikel: Korrigieren und Überarbeiten : über Ferdinand Hodlers Arbeitsprozess
Autor: Stoll, Anna
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-882592

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: 14.02.2026

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

Anna Stoll

Korrigieren und Überarbeiten

Über Ferdinand Hodlers Arbeitsprozess

Korrigieren und Überarbeiten mit Pinsel und Farbe sind für einen Maler gewiss nichts Aussergewöhnliches. In Hodlers Œuvre sind eigenhändige Überarbeitungen jedoch auffallend häufig anzutreffen. Überarbeiten wird für ihn geradezu zu einem Zwang, und zwar in dem Sinn, dass er – ständig sich kritisch hinterfragend – an einer Komposition korrigiert und verändert, bis sie einen Stand erreicht, der ihn befriedigt. Obwohl er zu solcher Vorgehensweise durchaus ein zwiespältiges Verhältnis hat, integriert er sie vollkommen in seinen normalen Arbeitsprozess.

Im Rahmen unseres Forschungsprojekts sind rund 100 Werke aus allen Schaffensperioden und Bildgattungen des Künstlers auch in Hinsicht auf Überarbeitungen untersucht worden: Praktisch alle weisen kleinere Korrekturen auf; fast die Hälfte aber sind durch grössere Überarbeitungen verändert.

1. Anspruch und Wirklichkeit in Hodlers Arbeitsweise

«Das annähernd Richtige ist viel gefährlicher als das eigentlich Falsche. Es täuscht über die Wahrheit und die Wege zu ihr hinweg, und verunmöglicht gewissenhafte und gründliche Arbeit.»[1] Diese Aussage Hodlers, die sein Freund und Biograf Carl Albert Loosli überliefert,[2] zeigt einiges vom Charakter und vom ehrgeizigen Anspruch des Künstlers an sein Werk. Halbwahrheiten, Ungenauigkeit und Beliebigkeit sind ihm zuwider; er will und muss präzise und eindeutig arbeiten. Unter solchen Prämissen kann es nicht erstaunen, dass er sowohl in die Vorbereitung seiner Kompositionen als auch in ihre Ausführung viel Energie steckt, um sie zur Vollkommenheit zu bringen. Dies hat Korrekturen und Überarbeitungen zur Folge, die viel Zeit kosten können. Ein Zeitgenosse berichtet z. B. von einem Porträt, an dem Hodler offenbar «vierzig halbe Tage» arbeitete, «weil er stets von neuem übermalte.»[3]

Von der sogenannten «Inspiration» eines Künstlers hält Hodler nichts.[4] Er baut auf Selbstdisziplin und muss die Realisierung seiner Vorhaben mit Ausdauer und harter Arbeit erkämpfen, was ihm durchaus nicht immer leicht fällt. Schier unendlich viele Vorarbeiten sind für eine bestimmte Darstellung notwendig. Der Vorgang des Suchens und Perfektionierens kann selbst auf der Leinwand weitergehen – durch Korrigieren und Überarbeiten. Dabei will sich Hodler – aus der Not eine Tugend machend? – deutlich absetzen vom «korrekturungewohnte[n] Dilettant[en], [...] der rein handwerklich nicht befähigt ist, nachträglich seine Arbeit sachgemäss zu verbessern.»[5] Hodler bemängelt, dass der «zwar gewissenhafte, handwerklich tüchtige, aber nicht wagemutige, im eigentlichen Sinne grosse Künstler» sein Werk oft

zu wenig gut vorbereite, so dass sich «bei der Ausführung unverhältnismässig mehr Korrekturanforderungen» einstellten, er «dabei aber allzu oft ins Knorzen verfalle.»[6] Sein Fazit: «Jede zielbewusste Vorarbeit ist […] leichter und kürzer als jegliche nachträgliche Korrektur am einmal fertigen Werke, […].»[7] Komposition und Aufteilung des Bildraums sollen klar definiert sein, bevor mit der eigentlichen Ausführung eines Werks begonnen wird. Von dieser Strategie zur Vermeidung von Überarbeitungen zeugen Hunderte von Skizzen und Zeichnungen, die der Künstler zu einem bestimmten Themenkreis anlegt.[8] Als weitere Massnahme, um insbesondere an grösseren Kompositionen mit einem Minimum an Überarbeitungen auszukommen, empfiehlt Hodler das Erstellen von sogenannten «Kontrollfassungen».[9] Mit auftauchenden Problemen solle man sich an einer zusätzlichen Fassung, d.h. an einem formatgleichen «Testgemälde» auseinandersetzen: «[…], jede Fassung bleibt auf diese Weise kräftig und frisch, während Überarbeitungen, namentlich wenn sie ein gewisses Pröbeln und Tasten erfordern, sowohl Zeichnung wie Farbe unklar gestalten und abschwächen. Die Bilder werden dadurch müde;[10] man merkt den Schweiss, den sie gekostet haben und das nimmt ihnen ihre Unmittelbarkeit.»[11]

Trotz allen Empfehlungen und Vorsätzen kann Hodler seinen hohen Anspruch, beim Malen mit wenig Korrekturen und Änderungen auszukommen, oft nicht erfüllen. Die Vorgabe stimmt mit der Arbeitsrealität des Künstlers nicht überein, versucht er doch stets, sich zu steigern, einen Ausdruck zu verstärken, eine Darstellung zu klären. So wird das, was er eigentlich vermeiden will, zu einem ständigen Muss. Seinem Charakter entspricht es, in kontinuierlicher Arbeit zum Ziel zu gelangen. Er bleibt an einem Thema, manchmal wie besessen, und lässt nicht locker, bis ihn die Darstellung zufriedenstellt.

2. Zeitgenössische Stimmen und Einschätzungen

Hodlers Neigung, seine Bilder zu überarbeiten, ist bereits einigen seiner Zeitgenossen aufgefallen; Freunde wurden durch sein Vorgehen oft vor den Kopf gestossen. Maria Waser berichtet zur Entstehung des Porträts ihrer Mutter:[12] «Zuerst hatte der junge Künstler traditionsgemäss ein lebendiges, plastisches Gesicht in frischen Farben hingemalt, […]. Die Freude der Angehörigen war gross; aber plötzlich war es, als ob ein Zorn über den Maler gekommen [sei]: er griff nach dem vollen Pinsel, fuhr wie wütend über die lieben Züge hin, löschte das lebensvolle Gesicht aus und liess an seiner Stelle das blasse, stille, um vieles älter scheinende erstehen, das die Angehörigen enttäuschte und den Künstler befriedigte. – […] So hat er immer unbarmherzig ausgetilgt, was ihm nicht entsprach, unbekümmert darum, ob er damit seinem Publikum eine Freude machte oder es verletzte […]».[13] Johannes Widmer schreibt über die Entwürfe zur *Schlacht bei Murten* (1917): «Im Nachlesen dieser Zeilen wird mir mein Entsetzen wieder recht bewusst, das mich ergriff, als ich, von Bewunderung für den herrlichen Titanenkampf getragen, herkam, eines schönen Morgens, und alles übermalt vorfand!»[14]

Im Haus des Neuenburger Sammlers Willy Russ sieht Hodler bei seinem Besuch das gut zwanzig Jahre früher entstandene *Bildnis Emile Yung* (1890,

SIK Archiv Nr. 1902, Abb. 1) wieder. Hodler ist beeindruckt vom ausdrucksstarken Kopf des Dargestellten («Donnerwetter, ein feiner Kopf!» soll er gesagt haben),[15] aber er ist nicht mehr einverstanden mit dem detailreichen Hintergrund. Um den Kopf klarer hervorzuheben, ihm mehr Gewicht zu verleihen, schlägt er vor, den ganzen Hintergrund (rechts ein verglaster Bücherschrank und ein Tisch mit liegenden Büchern, links ein Wandregal mit Schubladen und verschiedenen Gegenständen) mit einer einheitlichen hellen Farbe zu übermalen. Ungeduldig wird das Vorhaben sofort durch Abdecken des Hintergrunds mit einem Stück Packpapier ausprobiert (Abb. 2); zur tatsächlichen Ausführung der Veränderungen kommt es in diesem Falle aber nicht. Hodler setzt seinen Rundgang bei demselben Besuch fort, und ist beim Anblick des dritten Kartons zum Wandgemälde *Rückzug von Marignano* (1897–1898; SIK Archiv Nr. 78331), der sich ebenfalls in der Sammlung befindet, von dessen Wirkung gar nicht mehr überzeugt.[16] Dezidiert verlangt er nach Pinsel und Farben und beginnt, das Bild zu überarbeiten. Beim anschliessenden Mittagessen sagt er zum Schrecken seines Gastgebers: «Wissen Sie, Herr Russ, ich werde die meisten Ihrer Gemälde überarbeiten müssen. Es sind da so viele Dinge, die ich nicht bestehen lassen darf, besonders in den Frühwerken.»[17] Als Konsequenz solcher Androhung wird Willy Russ beim nächsten Besuch von Hodler mit viel Einfallsreichtum alles unternehmen, um den Maler von seinen Bildern fernzuhalten…[18]

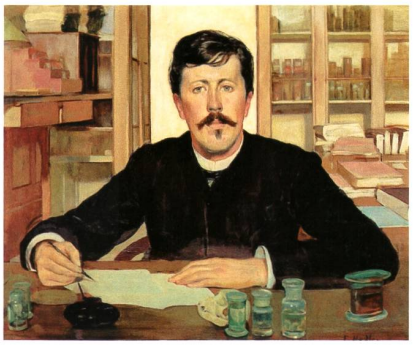


Abb. 1
Bildnis Emile Yung, 1890, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 70 x 84 cm, Musée Jenisch, Vevey, SIK Archiv Nr. 1902

Natürlich ist sich Hodler ein Stück weit bewusst, dass er mit seinen Übermalungsaktionen nicht immer auf Gegenliebe stösst. In einem Brief an Oscar Miller schreibt er: «Morgen werde ich das Bild einpacken und Ihnen zusenden. Mit dem retouchieren reserviere ich es auf den Moment eines Besuches bei Ihnen. Zwar hätte ich es gerne vorher getan weil Sie dann im Stande sein könnten, mich daran hindern zu wollen. Es ist aber durchaus keine der gefährlichen Retouchen die ein Bild vernichten.»[19] Ein anderes Mal schreibt er, ebenfalls an Miller: «Ich musste den ganzen Hindergrund übermalen. Der Knabe selbst ist nur retouchiert worden wo die Farbe fehlte. Nun fragt es sich ob er Ihnen immer noch gefallen wird.»[20]

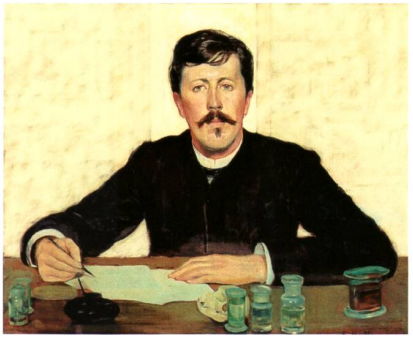


Abb. 2
Bildnis Emile Yung, wie Abb. 1
Digitale Bearbeitung mit «übermaltem» Hintergrund.

Oft erstaunt es, mit welchem Aufwand Hodler Überarbeitungen vornimmt, um – für unsere Wahrnehmung zunächst eher unbedeutende – Veränderungen vorzunehmen. Hodlers Maler-Freund Cuno Amiet berichtet über den zweiten *Marignano*-Karton (1897–1898, SIK Archiv Nr. 78332): «Die ganze Gruppe Krieger mit Ausnahme der zwei vordersten hat er um zwei Zentimeter höher gesetzt. Alle diese Figuren waren fertig gewesen, aber er hatte gefühlt, sie müssten höher stehen, um diese, im Verhältnis zum ganzen Bild winzigen zwei Zentimeter höher stehen, und er hatte diese ganze grosse Arbeit nicht gescheut. So will ich es haben, so muss es sein. Nichts dem Zufall überlassen, nichts verschwommen, alles wohl abgewogen, präzis, knapp, eindeutig.»[21] Auch Hodlers Freunde und Zeitgenossen erkennen, dass ihn ein unabdingbarer Wille und eine innere Notwendigkeit stets Mittel und Wege finden lassen, seine Vorstellungen zu verwirklichen und die entsprechenden Überarbeitungen vorzunehmen.

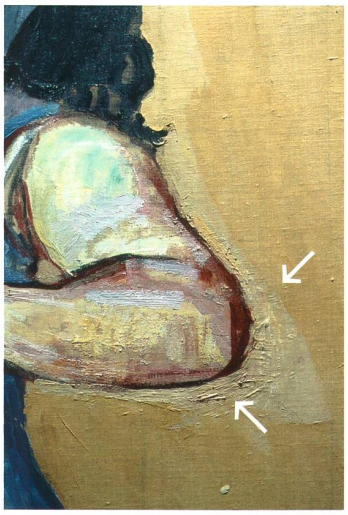


Abb. 3
Einzelfigur zu *Floraison*, 1912, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 158 x 88 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 80719, Ausschnitt
Im Streiflicht sind rechts vom Ellenbogen Farbgrate der unteren (übermalten) Farbschicht erkennbar.

Abb. 4
Spielendes Mädchen, 1879, ölhaltige Farbe auf Papier, 21 x 13 cm, Coninx Museum, Zürich, SIK Archiv Nr. 15503, Ausschnitt
Rechts neben dem Fuss unterbricht die Farbe der Übermalung das Muster des Fussbodens.

Abb. 5
Bildnis Clara Battier, 1898, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 46,5 x 33,5 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 1913, Ausschnitt
Das Schwarz der übermalten Locken scheint durch die helle Farbe hindurch.

3. Überarbeitungen: Unterscheidungen in Art und Zeit

Mit Blick auf Hodlers maltechnische und künstlerische Entwicklung ist es sinnvoll, verschiedene Kategorien von Überarbeitungen zu beschreiben. Mit fortschreitender Erfahrung wird Überarbeiten für ihn zur Methode. Mehr und mehr werden an den Überarbeitungen Entwicklungsprozesse zu einem Thema oder einer Komposition ablesbar. Es lassen sich zunächst drei Gruppen unterscheiden, die für Hodler charakteristisch sind:

1. Geringfügige Korrekturen während des Malprozesses ohne wesentliche kompositionelle Folgen;
2. Spätere Veränderungen kompositioneller oder koloristischer Art an Werken, die zu einem früheren Zeitpunkt bereits «vollendet» waren, den Künstler nach einem gewissen zeitlichen Abstand jedoch nicht mehr befriedigen; und
3. Veränderungen kompositioneller Art innerhalb der Entwicklung eines Bildkonzepts.

Weitere Arten von Überarbeitungen (wie sie eher auch bei anderen Künstlern vorkommen) sind:

4. Übermalungen ganzer Darstellungen mit neuen Motiven,
5. «Ausbessern» und Überarbeiten beschädigter und «störender» Stellen,
6. Überarbeitende «Restaurierungen» von fremder Hand.

3.1. Geringfügige Korrekturen während des Malprozesses ohne wesentliche kompositionelle Folgen

Solche kleineren Korrekturen spielen für die Bildkomposition eine untergeordnete (oder keine) Rolle. Sie muten stellenweise fast «redaktionell» an, zeigen jedoch Hodlers typische Arbeitsweise und sein Suchen nach der «richtigen» Kontur und Form. Sie sind eng mit der Darstellung verbunden und werden während des eigentlichen Arbeitsprozesses vorgenommen oder allenfalls kurze Zeit nach Fertigstellung eines Bildes.[22] Unsere Untersuchungen haben ergeben, dass diese Art von Korrekturen in Hodlers ganzer Schaffenszeit und bei allen Bildgattungen vorkommt. Äusserst selten sind sie allerdings auf Repliken festgestellt worden, wo der Künstler ja eine einmal festgelegte Komposition genau wiederholt und dementsprechend nachträgliche Veränderungen nicht zu erwarten sind.

Die folgende kleine Aufzählung zeigt an Beispielen die Bandbreite der verschiedenen Möglichkeiten. Bei Figurenbildern können Arme und Hände oder ein Ellenbogen verändert werden (Abb. 3); ein Fuss bzw. Schuh wird im Zug der Überarbeitung schmaler gemacht (Abb. 4). Bei einem Bildnis entfernt Hodler einige Haarlocken durch Übermalen mit der Hintergrundsfarbe (Abb. 5). Bei Landschaften wird die Kontur einer Bergkette berichtigt, auf einem See ein zunächst steil stehendes Segel schräger in den Wind gestellt, eine bauschig rund angelegte Wolke in eine aufgetürmte korrigiert. Auf einem Weg werden «überflüssige» Schottersteine weggeräumt (Abb. 6), und in einer späten Berglandschaft werden offenbar unnötig gewordene Bäume und Zaunpfosten mit dem Pinsel flüchtig abgedeckt (Abb. 7).

Bemerkenswert ist, dass Hodler sich nicht immer die Mühe nimmt, das Übermalte gänzlich unsichtbar zu machen. Auf den ersten Blick jedoch entgehen uns solche Korrekturen, auch wenn darunter liegende Schichten häufig noch durchscheinen.

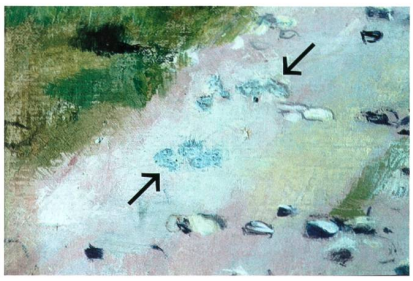


Abb. 6
Sonniges Strässchen, um 1891, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 41 x 33 cm, Kunstmuseum Basel, SIK Archiv Nr. 44664, Ausschnitt
In der Mitte der Abbildung sind unter der hellen Übermalungsfarbe dunkle Steine zu erkennen.

3.2. Spätere Veränderungen kompositioneller oder koloristischer Art an bereits «vollendeten» Werken

Hodlers Kritik an seinen eigenen Werken wächst mit zunehmendem zeitlichen Abstand. Es kann also nicht erstaunen, dass er einige seiner Werke nochmals zur Hand nimmt, um Veränderungen vorzunehmen. Teile einer Komposition werden nun anders gewichtet oder farblich betont. Unseren Untersuchungen zufolge häuft sich diese Art von Veränderungen an Gemälden, die seit der Mitte der 1870er- und bis in die Mitte der 1890er-Jahre hinein ein erstes Mal fertig gestellt worden sind.

Die oben erwähnte Begebenheit, die der Sammler Willy Russ mit dem *Bildnis Emile Yung* erlebt hat, ist ein Beispiel für Hodlers Absicht, einen Bildgegenstand (hier den Porträtierten) durch Vereinfachen des Hintergrunds stärker hervorzuheben (vgl. Abb. 2). Es kann auch sein, dass die Züge der Dargestellten selbst überarbeitet werden, um eine andere Bildaussage zu erreichen. Als Beispiele hierfür stehen zwei frühe Porträts, das *Bildnis Louise-Delphine Duchosal* (um 1885, SIK Archiv Nr. 25554)[23] und das *Bildnis des Malermeisters Taddéoli* (um 1886, SIK Archiv Nr. 80645). Beide werden durch spätere Überarbeitungen in ihrer Wirkung gewandelt, wobei bei letzterem dem Überarbeiten eine bedeutende Formatveränderung vorausgeht, während Louise-Delphine Duchosal zusätzlich ein zweites Mal porträtiert wird. Ein Gemälde aus derselben Zeit, *Barmherziger Samariter* von 1886, ist durch Unsichtbarmachen des Samariters thematisch gänzlich verändert worden. Ursprünglich zeigte die Darstellung den Wohltäter, der sich über einen am Boden liegenden, verletzten jungen Mann beugt. Der *Samariter* wird jedoch von Hodler vollständig übermalt, so dass das Bild lange Zeit den Titel *Toter Jüngling* trug. Erst nachdem die Überarbeitungen (wieder) erkannt worden waren, bekam es den (heutigen) Titel *Verwundeter Jüngling* (SIK Archiv Nr. 44704).[24]

Spätere Überarbeitungen können – wie erwähnt – mit Formatveränderungen einhergehen.[25] So wird das Bild *Ein schöner Abend am Genfersee* (1875/1876, SIK Archiv Nr. 8311) von Hodler neu aufgespannt und dabei verkleinert, bevor er den Himmel ganz und den See teilweise übermalt (Abb. 8).[26] Auch im Gemälde *Mühlebach bei Langenthal* (1875/1876; überarbeitet vor 1911, SIK Archiv Nr. 43697) gehen die Überarbeitungen mit Veränderungen am Bildträger einher (siehe unten, S. 76–77). Ein weiteres Bild aus den späten 1870er-Jahren, *Weiden an der Jonction* (um 1878, SIK Archiv Nr. 33942) erfährt nach einer Formatveränderung eine grossflächige Überarbeitung, zeigt dadurch jedoch – wie *Mühlebach* – keine Änderung seines Kolorits. Insbesondere werden die Weiden im rechten Bildbereich niedriger und buschiger gestaltet und ein Baum im Hintergrund übermalt (Abb. 9, 10). Ast- und Blattwerk der Weiden werden mit dem Blau des Himmels durchsetzt und erscheinen dadurch luftiger – ein Vorgehen, das auch bei

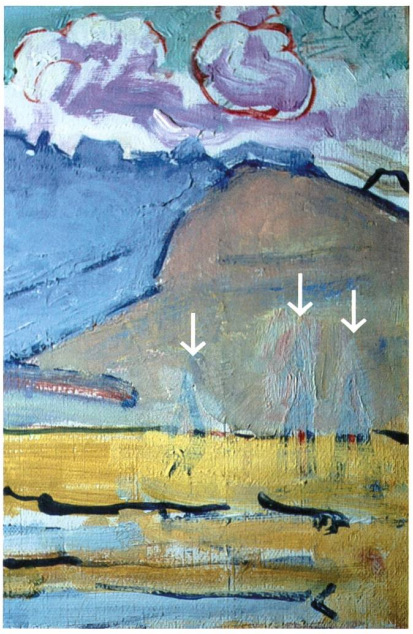


Abb. 7
Les étangs longs bei Montana, 1915, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 46 x 55 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 9247, Ausschnitt
Die mit dunkelblauen Pinselstrichen angedeuteten Bäume scheinen durch die dünne Farbe der Übermalung hindurch.

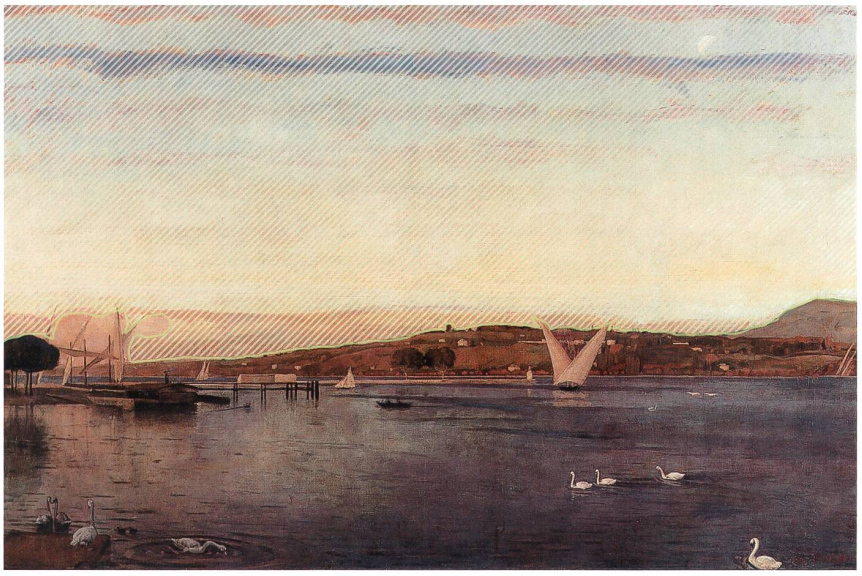


Abb. 8
Ein schöner Abend am Genfersee, 1875/1876, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 74 x 110 cm, Kunstmuseum St. Gallen, SIK Archiv Nr. 8311
Der von Hodler überarbeitete Bereich ist schraffiert gekennzeichnet.

anderen Bildern zu beobachten ist.[27] Hier kommt als deutliches Indiz für weit reichende spätere Überarbeitungen hinzu, dass das Bild doppelt signiert ist.

In seinen «Notizen zur Physiognomie der Landschaft» kommt Hodler zum Schluss: «Eine Landschaft muss Charakter haben, eine Leidenschaft oder eine Gemütsbewegung ausdrücken. [...] Figuren oder Anekdoten fügen nicht nur nichts hinzu, sondern schwächen die packende oder direkte emotionale Wirkung.»[28] Dass diese Auffassung zu späteren Überarbeitun-

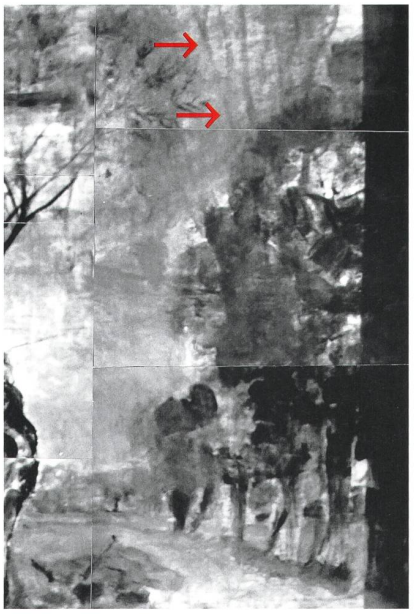


Abb. 9
Weiden an der Jonction, um 1878, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 46 x 55,5 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 33942, Ausschnitt

Abb. 10
Weiden an der Jonction, derselbe Ausschnitt in der Infrarottransmission
Rechts im Bild sind die zunächst höheren und lichteren Bäume erkennbar.

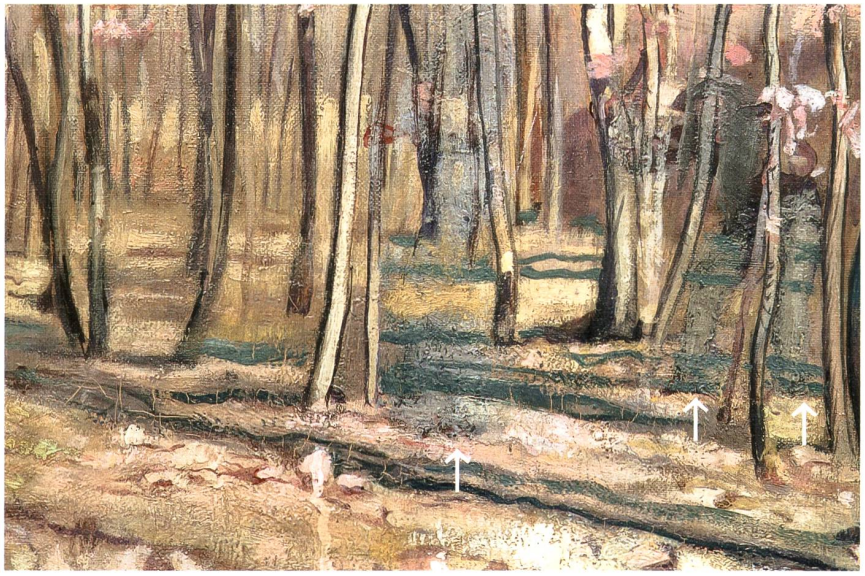


Abb. 11
Der Buchenwald, 1885, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 102 x 131 cm, Kunstmuseum Solothurn, SIK Archiv Nr. 9269, Ausschnitt
Die Pfeile bezeichnen die mit weisslicher und bläulicher Farbe übermalten Figuren.

gen führen kann, zeigen einige Wettbewerbsbilder, auf denen Hodler tatsächlich «Anekdoten» und Staffagen zugunsten einer vereinfachten Darstellung nach einer gewissen Zeit entfernt bzw. übermalt. So eliminiert Hodler auf dem für den Calame-Wettbewerb in Genf bestimmten *Buchenwald* (1885, SIK Archiv Nr. 9269) später alle Waldarbeiter bis auf einen (Abb. 11). Auf dem 1886 der Wettbewerbskommission überlassenen Attestbild (*Der Buchenwald*, 1885, SIK Archiv Nr. 85898) sind die Waldarbeiter noch zu sehen.[29] Da das Bild von Hodler mit «1890» datiert wird (Jahreszahl neben Signatur unten rechts), könnte man annehmen, dass er die Überarbeitungen in diesem Jahr, also 5 Jahre nach der ersten Fertigstellung, vorgenommen hat.[30] Ein Beispiel für das Übermalen von Architekturelementen in einer Landschaft ist *Die Lawine* von 1887 (SIK Archiv Nr. 19345), wo im mittleren rechten Bildgrund am Bachufer ursprünglich ein Haus und etwas weiter oben das Dach eines weiteren Gebäudes sichtbar waren (Abb. 12).[31] Beim Werk *Vision (Alpenlandschaft)* von 1888–1889 (SIK Archiv Nr. 621), einem weiteren Wettbewerbsbild, verschwinden durch späteres Übermalen zu einem unbestimmten Zeitpunkt «mehrere Figuren auf dem Felsen der Bildmitte»,[32] die Hauptfigur im Vordergrund bleibt allerdings bestehen. Im Gegensatz dazu wird bei *Herbstabend* (1892/1893, SIK Archiv Nr. 716) die zentrale Frauenfigur durch Übermalen entfernt (Abb. 45, siehe unten, S. 80).

An einigen Gemälden Hodlers sind farblich auffällige Überarbeitungen festzustellen, die zudem eine (zum Rest der Bildoberfläche) unterschiedliche Struktur aufweisen. Zu ihnen gehört das erwähnte Bild *Vision (Alpenlandschaft)*, das – vermutlich in einer späteren Phase – zusätzliche Überarbeitungen erfährt. In verschiedenen Bildbereichen sind kräftige Farben festzustellen (u. a. ist der ganze Himmel gelb überarbeitet, und im Mittelgrund rechts ist rotes Buschwerk entstanden), die nicht mit Pinsel und Ölfarbe, sondern

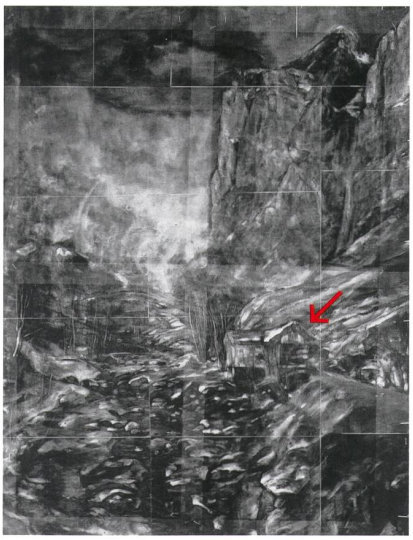


Abb. 12
Die Lawine, 1887, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 129,5 x 99,5 cm, Kunstmuseum Solothurn, Depositum der Eidgenossenschaft, SIK Archiv Nr. 19345, Röntgenaufnahme
Im rechten mittleren Bildteil ist ein Haus zu erkennen, das heute übermalt ist.

Abb. 13
Vision (Alpenlandschaft), 1888–1889, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 100,5 x 132,5 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover, SIK Archiv Nr. 621, Ausschnitt
Beim roten Buschwerk und der gelben Himmelsfarbe handelt es sich um Überarbeitungen mit Ölfarbenstiften.

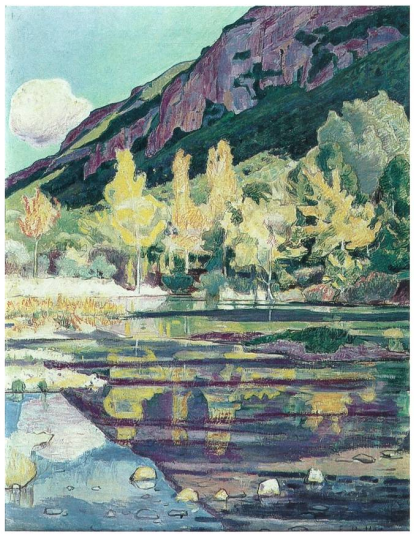


Abb. 14
Am Fuss des Petit Salève, um 1893, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 65 x 49 cm, Kunsthalle Bielefeld, SIK Archiv Nr. 80321
Überarbeitungen mit Ölfarbenstiften in leuchtenden gelben, grünen und violetten Farben.

Abb. 15
Am Fuss des Petit Salève, Ausschnitt
Die Wasserfläche ist mit kräftigen Farbstrichen überarbeitet.

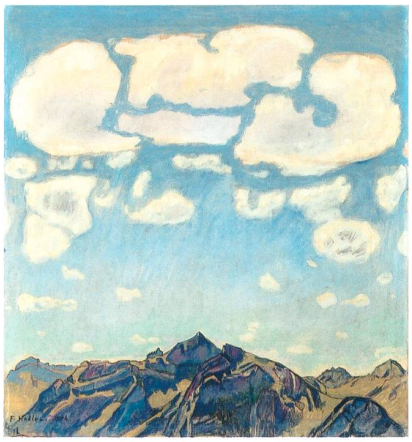
von ihrer Beschaffenheit her offensichtlich mit Stiften aufgetragen sind (Abb. 13). Dabei scheint es sich um ein Malmaterial zu handeln, das Hodler während einiger Jahre ab und zu verwendet hat, nämlich um die sogenannten Raffaëlli-Stifte.[33] Diese Ölfarbenstifte, die 1902 auf den Markt kommen, verwendet Hodler bald als neues Gestaltungsmittel. Er benutzt sie, sei es um frühere Bilder damit zu überarbeiten, sei es um ganze Darstellungen mit ihnen auszuführen. Das Gemälde *Vision (Alpenlandschaft)*, 1888 entstanden, kann also erst etwa 15 Jahre nach seiner ersten Fertigstellung von Hodler überarbeitet worden sein.[34]

Ein besonders eindrückliches Beispiel für die spätere Veränderung eines Bildkolorits mit Hilfe von Ölfarben- bzw. Raffaëlli-Stiften ist das Gemälde *Am Fuss des Petit Salève* (um 1893, SIK Archiv Nr. 80321), wo mehr als die Hälfte der gesamten Bildfläche mindestens zehn Jahre nach der ersten Fertigstellung des Gemäldes überarbeitet wird. Hodler erzielt mit den Stiften eine allgemein lebhafte Farbigkeit ohne fliessende Zwischentöne und kontrastreichere Spiegelungen im Wasser (Abb. 14, 15). Grossflächige Überarbeitungen mit Ölfarbenstiften finden sich auch auf dem Bild *Genfersee mit Savoyer Alpen* (um 1906, SIK Archiv Nr. 15375, siehe unten, S. 90–91) sowie auf dem Bild *Sulegg* (1906, SIK Archiv Nr. 1616). Bei letzterem wirkt die ganze Landschaft durch die Überarbeitungen farbintensiver, und aus dem grossen Wolkengebilde (Abb. 17), das den Himmel dominiert, entstehen durch himmelblaue Farbbänder vier einzelne Wolken (Abb. 16).

Nicht nur mit Raffaëlli-Stiften werden koloristische Veränderungen vorgenommen. Das Bild *Blühende Kastanienbäumchen* (um 1890, SIK Archiv Nr. 55920, siehe unten, S. 78–79) z. B. wird mit Pinseln und Ölfarbe überarbeitet und erhält dabei eine andere Farbgebung. Bei *Herbstabend* von 1892/1893 (SIK Archiv Nr. 716, siehe unten, S. 80–81) folgen in einer (zweiten) Überarbeitungsphase ebenfalls weit reichende Veränderungen koloristischer Natur, hier allerdings mit (von Hodler selten verwendeten) Temperafarben.[35] Bei Bildnissen kommt eine vergleichbare Art von späteren Veränderungen vor. Der Hauptbereich der Komposition bleibt zwar praktisch unberührt, doch wird die Wirkung des Bildes durch farbliches Verän-

dern des Hintergrundes gewandelt. Die nächsten beiden Beispiele haben gemeinsam, dass sie doppelt signiert sind, was ein Hinweis auf den deutlichen zeitlichen Abstand zwischen einer ersten Fertigstellung des Werkes und seiner Überarbeitung ist. Beim *Bildnis Mme Loup* (1912, SIK Archiv Nr. 29311) ist die rechte Seite des Hintergrundes zunächst rot, später dunkelbraun. Zu einem Zeitpunkt, wo das Bild bereits ein erstes Mal signiert ist, fügt Hodler dem unteren Bildrand entlang den Ansatz eines schulterfreien, blauen Kleides ein, das die Signatur teilweise überdeckt. Die Signatur wird deshalb an gleicher Stelle wiederholt. Erst im gerahmten Zustand übermalt Hodler schliesslich den Hintergrund auf beiden Seiten kräftig gelb. Auch das *Bildnis Berthe Hodler* (Erste Fassung, 1914; 1916 überarbeitet, SIK Archiv Nr. 15498) erfährt Überarbeitungen am Hintergrund: Zunächst wird die rechte Seite mit mittelbrauner Farbe übermalt, worauf das Bild ein erstes Mal signiert und mit «1914» datiert wird. Zwei Jahre später verkleinert Hodler das Bildformat, so dass die erste Signatur auf den Spannrand verschoben wird; gleichzeitig erfolgen farbliche Veränderungen am linken Teil des Hintergrunds und Ergänzungen von Konturlinien. Hodler datiert diesen Zustand und setzt eine zweite Signatur.[36] Ein früheres Werk, das *Mädchenbildnis der Baronin von Bach* (1904, SIK Archiv Nr. 1912), das ebenfalls hier anzuführen ist, wird weiter unten (S. 88–89) besprochen.

Überarbeitungen der oben geschilderten Art betreffen am häufigsten Gemälde, deren erste Fertigstellung in die mittleren 1870er-Jahre bis etwa 1895 fällt. Es stellt sich die Frage, wann Hodler beginnt, solche deutlich späteren Veränderungen vorzunehmen bzw. ob sich die Überarbeitungen selbst zeitlich einordnen und datieren lassen. Seit den frühen 1890er-Jahren findet Hodler als Künstler grössere Anerkennung, und schickt vermehrt Bilder auf Ausstellungen. Sind dies ältere Werke, könnten sie aus einem solchen Anlass nochmals überprüft und – durch Überarbeiten – der gewandelten künstlerischen Auffassung angepasst werden. Somit dürfte in den 1890er-Jahren eine erhöhte Überarbeitungstätigkeit Hodlers einsetzen. Die einzigen Überarbeitungen, die sich auf Grund des verwendeten Materials genauer datieren lassen, sind bisher diejenigen, die Hodler mit Ölfarben- bzw. Raffaëlli-Stiften vornimmt, einem Material, das er nur während eines beschränkten Zeitraums verwendet (nämlich ungefähr ab 1902/1903 für etwa 4–5 Jahre).



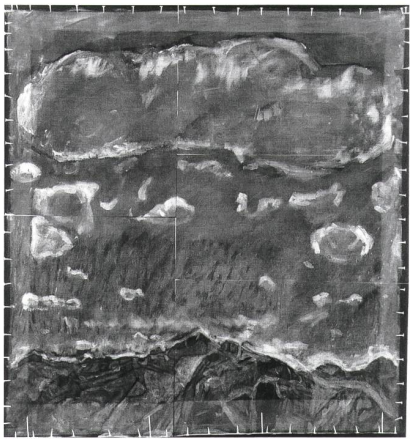


Abb. 16
Sulegg, 1906, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 68 x 63,5 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 1616

Abb. 17
Sulegg, Röntgenaufnahme
Zustand der ursprünglich nicht unterteilten Wolke.

3.3. Veränderungen kompositioneller Art innerhalb der Entwicklung eines Bildkonzeptes

Hodler treibt bei seiner Arbeit einen Kompositionsgedanken weiter voran, probiert durch Verändern neue Möglichkeiten aus. Seine Bildidee kann sich auch während der Ausführung weiterentwickeln, was wiederholtes Überarbeiten zur Folge hat.

Eine häufige Form der Veränderung bei Landschaften wie auch bei figürlichen Bildern ist das Verschieben eines Motivs innerhalb des Bildgevierts (in vielen Fällen wiederum verbunden mit dem Verschieben des Bildträgers auf dem Keilrahmen oder mit Formatveränderungen). Während bei Figuren einzelne Körper- oder Gewandteile bzw. Körperhaltungen «Bewegungen» erfahren, werden bei Landschaften ganze Horizontlinien versetzt.

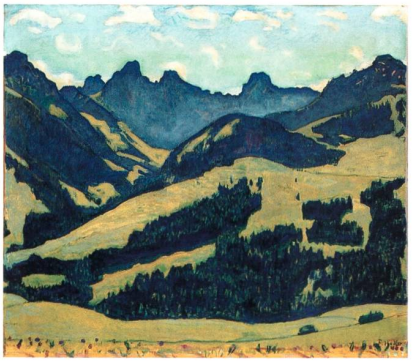


Abb. 18
Landschaft bei Château-d'Oex, 1907, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 73 x 84 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 20549

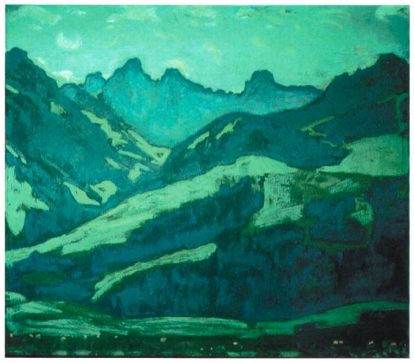


Abb. 19
Landschaft bei Château-d'Oex, Aufnahme in ultraviolettem Licht
Helle Fluoreszenz der Bereiche, die mit (Zinkweiss enthaltenden) Ölfarbenstiften überarbeitet worden sind.

Der Landschaftsausschnitt bleibt zwar derselbe, das Verhältnis der Landschafts- zur Himmels- oder Seefläche muss jedoch erst sein ideales Gleichgewicht finden.

Ein Landschaftsmotiv kann für Hodler in der einen oder andern Richtung zu wenig Raum haben oder ungünstig platziert sein. Beispielsweise soll ein Gebirgszug anders ins Format gerückt bzw. die Horizontlinie verschoben und die Fläche, die der Himmel im Gemälde einnimmt, vergrössert werden. Hodler überdeckt die betreffende Bergkontur mit der Farbe des Himmels und legt sie weiter unten ein zweites Mal an, wie dies bei *Genfersee mit Savoyer Alpen* geschieht (SIK Archiv Nr. 15375, siehe unten, S. 90–91). Die *Landschaft bei Château-d'Oex* (1907, SIK Archiv Nr. 20549, Abb. 18) erfährt einen Raumgewinn in umgekehrter Richtung: Der Maler verschiebt die gesamte Bergkette um ca. 3 cm nach oben, wodurch die vom Himmel eingenommene Fläche kleiner wird; gleichzeitig werden die zunächst wild aufgetürmten Wolken verändert (Abb. 20, 21, 22). Durch die zusätzlichen Überarbeitungen mit Ölfarbenstiften (die im ultravioletten Licht eine helle Fluoreszenz aufweisen, siehe Abb. 19) wird die Landschaft gleichzeitig farblich differenzierter ausgestaltet.[37] Auch dass eine bereits tief stehende Horizontlinie noch weiter nach unten versetzt wird, kommt vor: Bei *Jungfrau über dem Nebelmeer* (um 1908, SIK Archiv Nr. 37000)[38] senkt sich der Landschaftshorizont des Vordergrunds, indem das Nebelmeer nachträglich gegen unten ausgedehnt bzw. ein 3 cm breiter Streifen der Landschaft hell übermalt wird. Umgekehrt verbreitert sich beim Gemälde *Der Grand Muveran* (1912, SIK Archiv Nr. 83374) der Bergkörper um etwa 4 cm, indem einerseits die Horizontlinie und anderseits der Bildträger um je 2 cm nach oben verschoben werden. Bei der *Landschaft bei Champéry* (um 1916, SIK Archiv Nr. 27791) hebt Hodler wiederum durch Verschieben des Bildträgers und gleichzeitiges Übermalen des Himmels die Horizontlinien um fast 10 cm, um die Bergflanken besser ins Bild zu rücken. Auffallend ist hier, dass er das Himmelblau teilweise nicht zudeckt, sondern als helle Farbe für Fels und

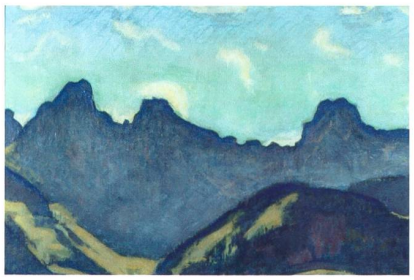


Abb. 20
Landschaft bei Château-d'Oex, Ausschnitt
Mittlere Bergkette und Himmel nach der Überarbeitung.

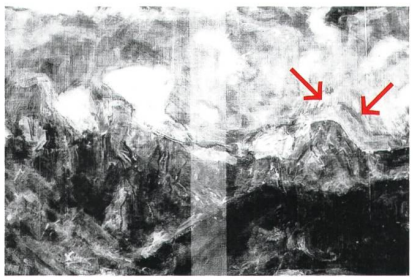


Abb. 21
Landschaft bei Château-d'Oex, Röntgenaufnahme desselben Ausschnitts
Der helle Streifen über der Bergkette rechts zeigt die überarbeiteten Stellen; im Bereich des Himmels waren ursprünglich mehr und grössere Wolken vorhanden.

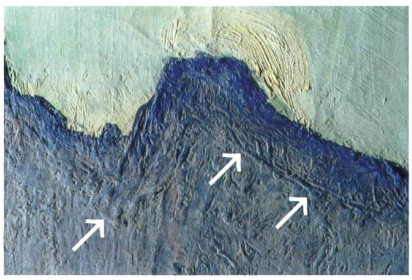


Abb. 22
Landschaft bei Château-d'Oex, Aufnahme im Streiflicht, Ausschnitt
Der ursprüngliche Verlauf der Bergkette ist als feiner Farbgrat erkennbar.

Schnee mit verwendet, ja dass er es teilweise sogar durch Wegkratzen der noch frischen Übermalungsfarbe wieder freilegt (Abb. 23). Auch bei der Landschaft *Der Mont-Blanc am Morgen* (um 1916, SIK Archiv Nr. 83008) wird der Himmel durch Senken des Horizonts markant erweitert (vgl. unten, S. 94). In einigen späten Genferseelandschaften beleben Schwäne den Vordergrund: Hodler platziert sie zunächst wie «probeweise». Auf dem Bild *Genfersee mit sechs Schwänen* (1914, SIK Archiv Nr. 9279) entfernt der Maler vier der ursprünglich zehn Schwäne durch Übermalen mit heller Farbe (Abb. 24); bei *Genfersee mit Mont-Blanc bei Sonnenaufgang* (1918, SIK Archiv Nr. 23297) rückt er die sechs Schwäne subtil um einige Zentimeter nach links oder nach rechts, bis sie den für die Komposition «richtigen» Platz gefunden haben (Abb. 25).

Abb. 23
Landschaft bei Champéry, um 1916, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 60 x 79 cm, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur, SIK Archiv Nr. 27791, Ausschnitt
Die Bergkette wurde nach oben verschoben und dabei direkt auf das Blau des Himmels gemalt, dessen Farbton mitverwendet wurde.

Bei figürlichen (insbesondere mehrfigurigen) und symbolistischen Gemälden können anhand der vielen Überarbeitungen die Entwicklungen ganzer Bildkonzepte nachvollzogen werden. Allerdings wird ein Konzept nie auf ein und demselben Gemälde vollständig verworfen und durch ein neues ersetzt. Wenn Hodler sich von einer Bildanlage distanziert, verwirklicht er das veränderte Vorhaben auf einer neuen Leinwand, wo es vielleicht seinerseits wieder Abänderungen erfährt. Eindrückliche Beispiele hierfür sind die vier Kartons zu *Rückzug von Marignano* (entstanden zwischen 1897 und 1899), die – von einer Grundidee ausgehend – ganz unterschiedliche Bildanlagen zeigen. Wie diese vier Konzepte von Hodler entwickelt und die einzelnen Figuren und Figurengruppen laufend verändert und überarbeitet wurden, konnte in der am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft unternommenen Untersuchung von 1999 eindrücklich gezeigt werden.[39]

Abb. 24
Genfersee mit sechs Schwänen, 1914, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 59 x 89,5 cm, Kunstmuseum Solothurn, SIK Archiv Nr. 9279
Ausschnitt mit zwei übermalten Schwänen.

Verfolgt man die Entwicklung mehrfiguriger Gemälde in Zeichnungen und Studien, wird deutlich, dass die Körperhaltungen und die Beziehung der Figuren untereinander ausserordentlich wichtig und bildbestimmend sind. Sie werden von Hodler ständig überdacht und abgewandelt. Den Prozess des Variierens führt er auf der Leinwand weiter, verändert Posen und probiert sie übereinander (und nacheinander) aus. So trifft Hodler die endgültige Auswahl aus verschiedenen Möglichkeiten.[40] Einige Beispiele von veränderten figürlichen Gemälden mögen dies illustrieren.

Seit 1898/1899 befasst sich der Maler mit der grossen Komposition *Der Tag*, und es entstehen neben fünffigurigen Fassungen auch Einzelfiguren dazu. Wie unsere Untersuchungen an drei Gemälden dieser Werkgruppe ergaben (siehe unten, S. 86–87), hat Hodler trotz vielen vorbereitenden Skizzen und Entwurfszeichnungen an den Gemälden selbst bedeutende Veränderungen vorgenommen, die die Entwicklung seiner Bildidee zusätzlich verdeutlichen. Ähnliches liesse sich vermutlich für die verschiedenen grossen Fassungen von *Heilige Stunde* aufzeigen; leider konnten bisher von uns nicht alle Fassungen systematisch untersucht werden. Von der Zürcher Fassung (um 1907, SIK Archiv Nr. 70117) ist bekannt, dass sie teilweise stark überarbeitet ist.[41] An der Solothurner Fassung (um 1907, SIK Archiv Nr. 42847) gibt es – neben den bedeutenden Formatveränderungen – ebenfalls Veränderungen der Kopf- und Körperhaltungen sowie der Gewänder und des Hintergrunds. Innerhalb der Werkgruppe *Blick in die Unendlichkeit* (1914–1917)

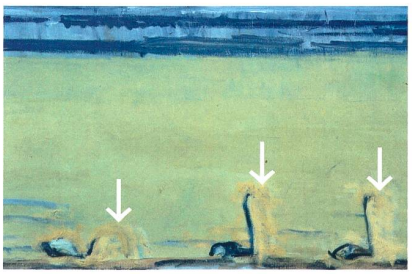


Abb. 25
Der Genfersee mit Mont Blanc bei Sonnenaufgang, 1918, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 77 x 152 cm, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, SIK Archiv Nr. 23297
Ausschnitt mit überarbeiteten und verschobenen Schwänen.

wurden drei der fünffigurigen Fassungen hinsichtlich möglicher Veränderungen und Überarbeitungen überprüft.[42] Die dabei gewonnenen Erkenntnisse trugen dazu bei, die Chronologie der Fassungen festlegen zu können.

Auch beim Bild *Schwörender* (um 1912, SIK Archiv Nr. 80283), einer Studie zum Hannoveraner Wandbild *Einmütigkeit* von 1912–1913 (SIK Archiv Nr. 80477) lässt sich ein Entwicklungsschritt nachvollziehen. Eine erste, ziemlich weit fortgeschrittene Anlage ist auf der Rückseite erkennbar, da die dünnflüssige Farbe das ungrundierte Gewebe durchdrungen hat. Bei dieser ersten Figur ist nur der zum Schwur erhobene rechte Arm sichtbar, während der linke durch den breit über die Schulter fallenden Umhang verdeckt wird (Abb. 27). Heute präsentiert sich der Schwörende jedoch mit schmalerem Umhang, den linken Arm neben dem Körper gegen den Boden gerichtet und in breiterem, festerem Schritt vor dem Redner stehend (Abb. 26). Um für die neue Fussstellung am unteren Rand mehr Platz zu gewinnen, spannt Hodler das Bild um, d. h. er verschiebt die Leinwand um ca. 1,5 cm nach oben. Gleichzeitig (oder eventuell kurze Zeit später) wird der ganze Hintergrund flächig überarbeitet, wobei hier möglicherweise eine fremde Hand mit im Spiel war.[43]

Ein ähnliches Beispiel ist das Bild *Lied aus der Ferne* (1914, SIK Archiv Nr. 71416): Eine erste Fassung, die sich deutlich von der heute sichtbaren unterscheidet, ist dank durchgeschlagener Farbe auf der Gemälderückseite erkennbar. Die Figur ist zunächst kleiner, der Saum des Kleides befindet sich 8 bis 9 cm höher, der Körper ist schmaler. Als Hodler im Zug der Überarbeitung beschliesst, die Frauengestalt nach unten zu verlängern, verschafft er sich zunächst durch Umspannen und Verschieben des Bildträgers im unteren Randbereich mehr Platz, fügt dann dem Kleid einen Streifen an, übermalt es und bringt die Füsse in eine andere Stellung (Abb. 28, 29). Gleichzeitig verkleinert er den Kopf, vermutlich, weil er durch das Verschieben des Bildträgers zu nahe an den oberen Bildrand gerückt ist (Abb. 30). Armstellung und Kopfhaltung bleiben etwa gleich, ebenso Hände und Gesicht. Diesen Zwischenzustand – noch ohne Überarbeitung des Hintergrunds – dokumentiert eine frühe Fotografie des Werkes im Hodler-Archiv in Neuchâtel.[44] Offenbar lässt Hodler eine gewisse Zeit verstreichen, bevor er schliesslich auch den Hintergrund überarbeitet und ihm das heutige Aussehen verleiht.

Eine vergleichbare Überarbeitungsgeschichte hat das Werk *Schreitendes Weib* (um 1910, SIK Archiv Nr. 81435). Hier konnte ein erster Zustand, der unter den Überarbeitungen liegt, sogar als ein Werk identifiziert werden, das auf einer frühen Ausstellungsfotografie abgebildet ist und bisher als verschollen bzw. noch nicht aufgefunden galt (vgl. unten, S. 92–93).

Abb. 26
Schwörender. Studie zu *Einmütigkeit*, um 1912, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 120,5 x 60,5 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 80283
Das Gemälde zeigt heute gegenüber der rückseitig sichtbaren, ersten Bildanlage eine in wesentlichen Punkten veränderte Darstellung.

Abb. 27
Schwörender. Studie zu *Einmütigkeit*
Rückseite von Abb. 26 mit erster Bildanlage, seitenverkehrt wiedergegeben.

Abb. 28
Lied aus der Ferne, 1914, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 180 x 129 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 71416, Ausschnitt
Die weiss eingezeichneten Linien zeigen die erste Bildanlage.

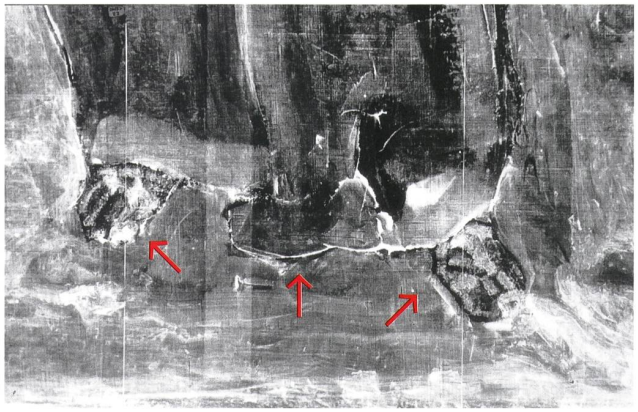


Abb. 29
Lied aus der Ferne, 1914, Röntgenaufnahme, Ausschnitt
Die erste Bildanlage ist deutlich erkennbar.

Veränderungen dieser Art sind Spuren der Entwicklung der Komposition und kommen hauptsächlich in der späteren Schaffenszeit des Malers vor. Ungefähr ab 1900 sind sie in Ferdinand Hodlers Werk häufiger zu beobachten; sie bleiben von da an ein fester Bestandteil seiner Arbeitsweise.

3.4. Übermalen ganzer Darstellungen mit einem neuen Thema

Unsere systematischen Infrarot- und Röntgenuntersuchungen ergaben, dass Hodler ab und zu bereits bemalte Leinwände ein zweites Mal verwendete, d.h. gewisse Darstellungen – seien es nun Skizzen oder fortgeschrittene (bzw. gar fertige) Gemälde – mit einem anderen Thema übermalte. Es sind dies durchwegs relativ frühe Werke. Möglicherweise ist ein Grund darin zu suchen, dass er in dieser Zeit sparsam mit seinem Material umgehen musste. Konkret sind uns acht Fälle aus den Jahren 1873–1893 begegnet; in der Zeit nach der Mitte der 1890er-Jahre scheint dieses Phänomen nicht mehr vorzukommen.

Nicht immer lässt sich genau erkennen, welches ursprüngliche Thema mit der neuen Komposition zugedeckt wird. Unter *Blühende Kastanienbäumchen* (um 1890, SIK Archiv Nr. 1859) findet sich eine sitzende männliche Figur (Abb. 31), die eventuell mit *Sinnender Bauer* (SIK Archiv Nr. 23314) von 1888 in Zusammenhang steht. Die *Bachlandschaft* (1890, SIK Archiv Nr. 33456) ist hingegen eindeutig über eine Studie zur Komposition *Müller, Sohn und Esel* (1880) gemalt (Abb. 32), und das Werk *Herbstabend* (von 1892/1893, SIK Archiv Nr. 716) über eine Fassung von *Aufgehen im All*, einem Thema, mit dem sich Hodler gleichzeitig beschäftigt.[45] Diese ist von Hodler so beschnitten, dass u. a. der obere Bildteil samt Kopf und Armen der stehenden Frauenfigur fehlt (Abb. 33).

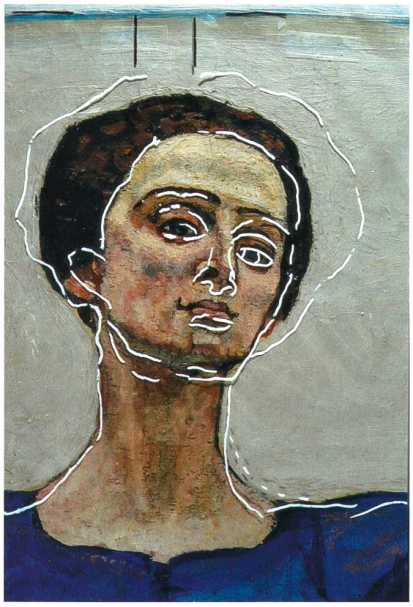


Abb. 30
Lied aus der Ferne, Ausschnitt
Die weissen Linien zeigen die Konturen der ersten Bildanlage.

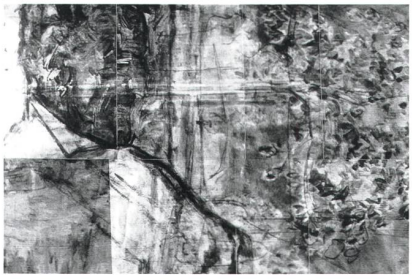


Abb. 31
Blühende Kastanienbäumchen, um 1890, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 36 x 27 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 1859, Infrarottransmission
Um 90° gedreht. Links ist das Brustbild eines Mannes im Profil zu erkennen.

Abb 32
Bachlandschaft, um 1890, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 54,5 x 37 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 33456, Infrarottransmission
Um 90° gedrehter Ausschnitt mit der Darstellung der drei Frauen aus der unter der *Bachlandschaft* liegenden Komposition *Müller, Sohn und Esel*.

3.5. «Ausbessern» und Überarbeiten beschädigter und störender Stellen

Dass Hodler seine Bilder wenn nötig selbst ausbessert bzw. «restauriert», ist durch ihn[46] und auch durch Zeitzeugen dokumentiert. Loosli zitiert z. B. eine Notiz, die der erste Besitzer des Gemäldes *La Vallée de Joux* (1892) auf dem Spannrahmen aufgebracht hat: «La vallée de Joux, paysage restauré par F. Hodler lui-même au mois de Septembre 1916. Prof. Dr. O. Beuttner».[47] Die Untersuchung des kleinen Bildes ergab, dass es tatsächlich in Bereichen, die im Röntgenbild Farbausbrüche erkennen lassen, von Hodler (grossflächig) übermalt ist. Ein besonders prominentes Beispiel für Hodlers eigenes Ausbessern ist das Werk *Der Auserwählte* (Erste Fassung, 1893–1894, SIK Archiv Nr. 23110), das er, da es beschädigt von einer Ausstellung zurückkommt, ausbessert und zu einem späteren Zeitpunkt nochmals leicht überarbeitet (siehe unten S. 82–83). Auch an anderen Gemälden gibt es Nachweise für solche «Restaurierungen», wobei es sich – wie z. B. bei *Ein schöner Abend am Genfersee* (1875/1876, SIK Archiv Nr. 8311) – um Knicke und Farbausbrüche handeln kann, die retuschiert bzw. übermalt werden,[48] nachdem das Bild vermutlich gerollt transportiert und dadurch beschädigt worden ist.[49] Beim Gemälde *Müller, Sohn und Esel* (1882, SIK Archiv Nr. 2965), das mit grosser Wahrscheinlichkeit ebenfalls einen oder mehrere Transporte in abgespanntem Zustand erdulden musste, sind Überarbeitungen auf Beschädigungen wie Abrieb, Kratzer und Verlust winziger Farbschollen festzustellen. Es ist nicht sicher, ob Hodler selbst oder jemand anders sich ihrer annimmt, und die Fehlstellen mit matter Farbe relativ unsensibel retuschiert.

Hodler übermalt auch andere störende Stellen, beispielsweise wenn er bei einer Formatveränderung einen Streifen Leinwand angesetzt hat und eine unschöne Naht entstanden ist; oder wenn Rasterlinien ihre Funktion erfüllt haben und sich – vielleicht im Hinblick auf den Verkauf eines Bildes – als unvorteilhaft erweisen. Durch eigene unvorsichtige Handhabung entstandene Farb- und Bindemittelläufe können mit schnellen Pinselzügen übermalt werden. Solche «Retuschen» sind farblich manchmal schlecht angepasst; sie sind dem Künstler offenbar nicht allzu wichtig.

3.6. Überarbeitende Restaurierungen von fremder Hand

Man weiss, dass Hodlers Gemälde schon zu seinen Lebzeiten restauriert wurden. Um ein Beispiel zu nennen, soll (laut Loosli) der Basler Restaurator Frederick Bentz (1853–1936), der später das Werk *Der Auserwählte* (SIK Archiv Nr. 23110) restaurierte, das grosse Gemälde *Tell* (1897, SIK Archiv Nr. 20078) «noch zu Hodlers Lebzeiten [...] zu des ersteren vollkommener Zufriedenheit» restauriert haben.[50] Insbesondere Museumsbilder sind schon früh von «Maler-Restauratoren» behandelt worden. Erwähnt sei Ernst Linck (1874–1935), der einige Hodler-Gemälde des Kunstmuseums Bern restaurierte, u. a. ebenfalls den erwähnten *Auserwählten*, zwölf Jahre nach der Restaurierung durch Bentz. Oft sind solche Massnahmen aus heutiger Sicht mit allzu grossflächigen Retuschen einhergegangen, die beinahe einer Überarbeitung gleichkommen.[51] Als weiteres Beispiel sei eine Behandlung durch den Maler Alfred Blailé (1878–1967) angeführt, der – wie einer Werkdoku-

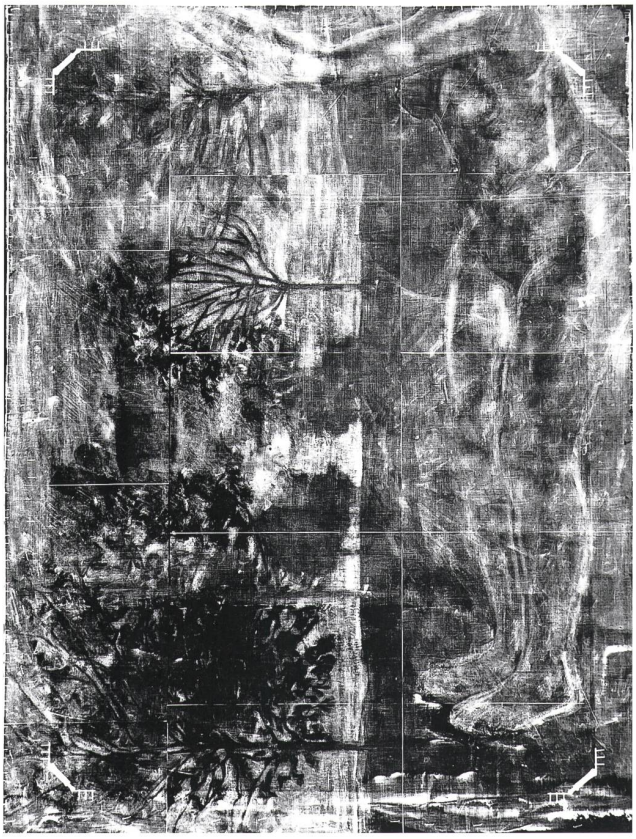


Abb. 33
Herbstabend, 1892/1893, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 100 x 130 cm, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, SIK Archiv Nr. 716, Röntgenaufnahme
Um 90° gedreht. Unter dem heutigen Gemälde ist ein Teil einer Fassung von *Aufgehen im All* zu erkennen (stehende Frauenfigur rechts).

mentation zu *Heilige Stunde* (1911, SIK Archiv Nr. 1880) zu entnehmen ist, – das Bild beim damaligen Besitzer restaurierte, und dabei offenbar auch Überarbeitungen an einigen Konturlinien vornahm.[52] Überarbeitungen bzw. «restauratorische» Eingriffe von fremder Hand auf Hodler-Gemälden verdienen weiterhin unsere besondere Aufmerksamkeit, um sie noch eindeutiger von Hodlers eigenen «Ausbesserungen» unterscheiden zu können.

4. Fallbeispiele

Überarbeitungen sind in einigen Fällen von blossem Auge zu erkennen. Besonders dicke Farbschichten oder Frühschwundrisse weisen möglicherweise bereits auf nachträgliche Veränderungen durch den Künstler hin. Ferner kann die Untersuchung der Gemälderückseiten wertvolle zusätzliche Indizien liefern: Erste malerische Anlagen, die sich ins dünn oder gar nicht grundierte Gewebe eingesogen haben, werden auf der Rückseite des Bildträgers sichtbar, und es genügt der Vergleich mit der Vorderseite, um zu erkennen, welche Bildteile Hodler im Laufe seiner Arbeit verändert bzw. überarbeitet hat. In Randbereichen und auf (bemalten) Spannrändern können verschiedene Stufen von Überarbeitungen festgestellt werden, z. B. wenn der Bildträger umgespannt bzw. auf seinem Spannrahmen verschoben worden ist, und das Bild gleichzeitig überarbeitet wurde. Falls letzte Veränderungen erst am eingerahmten Gemälde vorgenommen wurden, sind tiefer

liegende Malschichten (am ausgerahmten Bild) im Bereich des Zierrahmenfalzes zu sehen. Oft lassen sich durch verschiedene Beleuchtungsarten Überarbeitungen aufzeigen, sei dies im Streiflicht oder im Durchlicht. In reflektierendem Licht können Übermalungen, die z. B. auf einem (originalen) Firnis liegen, erkannt werden. Alle übrigen, technisch aufwendigeren Untersuchungsverfahren[53] sind selbstverständlich unerlässliche Hilfsmittel, um spätere Veränderungen zu finden und darzustellen.

Die oben beschriebenen Gruppen von Überarbeitungen sind nicht immer klar auseinanderzuhalten. Unterschiede sind manchmal gradueller Natur, und es gibt fliessende Übergänge. Für das Werk selbst kann die Unterscheidung allenfalls dann relevant werden, wenn es um Datierungsfragen oder um Fragen der Echtheit geht. Acht der folgenden neun Beispiele illustrieren hauptsächlich Überarbeitungen der zweiten und der dritten Gruppe (spätere Veränderungen kompositioneller oder koloristischer Art, und Veränderungen kompositioneller Art innerhalb der Entwicklung eines Bildkonzepts), z. T. auch als Mischformen der beiden; ein Fall beschreibt vor allem «Ausbesserungen», die Hodler an einem seiner bedeutenden Werke, *Der Auserwählte* (Erste Fassung), vorgenommen hat. Die Beispiele sind ihrer Entstehung nach chronologisch aufgeführt; das (häufig unbekannte) Datum ihrer Überarbeitung ist dabei nicht berücksichtigt.

Abb. 34
Mühlebach bei Langenthal, 1875/1876; 1911, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 74 x 78 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 43697

Abb. 35
Mühlebach bei Langenthal, Rückseite mit durchscheinender erster Bildanlage, seitenverkehrt wiedergegeben
(Die Pinselstriche links von der senkrechten Mittelleiste des Keilrahmens wurden auf der Rückseite des Gewebes aufgetragen und haben nichts mit der Bildkomposition zu tun).

Abb. 36
Mühlebach bei Langenthal, Röntgenaufnahme
Die Aufnahme zeigt den frühen Zustand.

4.1. *Mühlebach bei Langenthal*, 1875/1876; 1911, SIK Archiv Nr. 43697

Die frühe Landschaft *Mühlebach bei Langenthal* (Abb. 34) ist Loosli bekannt als eines von jenen Bildern, die Hodler nach vielen Jahren nochmals überarbeitet. Er schreibt, dass Hodler das Bild «fast dreissig Jahre später nochmals zur Hand nimmt»,[54] und erwähnt namentlich den im oberen Bildbereich angebrachten «Wolkenkranz», mit dem Hodler dem Bild «grössere Fülle und Geschlossenheit verleiht.»[55]

Die kunsttechnologischen Untersuchungen brachten hingegen weitere, frühere Überarbeitungsphasen zu Tage. Die erste Bildanlage zeichnet sich deutlich auf der Rückseite der ungrundierten Leinwand ab (Abb. 35). Vermutlich relativ bald nach dieser Anlage werden zunächst die Bäume links verkleinert, das Buschwerk rechts wird vergrössert, die mittlere Baumgruppe höher gemacht; das lässt sich alles auch im Röntgenbild erkennen (Abb. 36). Durch Ansetzen eines Leinwandstreifens am oberen Bildrand hat Hodler zuvor für die weiter ausladende Baumkrone Platz geschaffen.[56] Gleichzeitig trägt er an einigen Stellen himmelblaue Farbtupfer auf das offenbar zu dichte Blattwerk auf, um die Baumkronen lichter wirken zu lassen (Abb. 37). Vermutlich überarbeitet er in dieser Phase auch den übrigen Bildbereich, doch lassen sich die Veränderungen nicht überall eindeutig feststellen, weil sie farblich gut auf die untere Malschicht abgestimmt sind.

Etwa drei Jahrzehnte später wird in einem zweiten Veränderungsschritt (bei dem Hodler gleichzeitig auch das Bildformat verkleinert) der von Loosli erwähnte «Wolkenkranz» angebracht, der sich stilistisch deutlich vom Rest des Gemäldes abhebt, und nur in eine spätere Zeit datiert werden kann. Die Überarbeitung wird am gerahmten Bild vorgenommen und das zu den Seiten hin bogenförmige Wolkenband genau in den Bildausschnitt eingepasst.

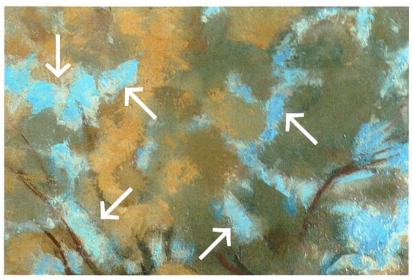


Abb. 37
Mühlebach bei Langenthal, Ausschnitt
Das Blau des Himmels ist später eingefügt.

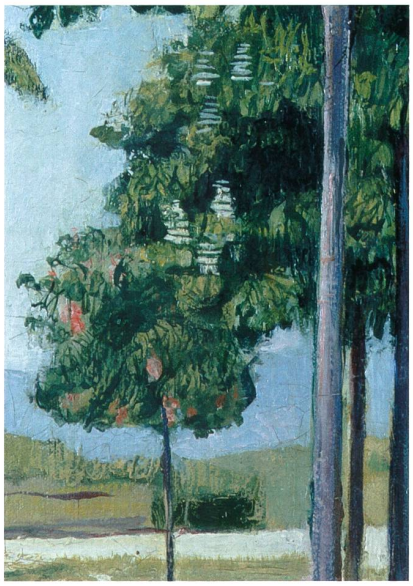
Abb. 38
Blühende Kastanienbäumchen, um 1890, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 63 x 44 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 55920

Abb. 39
Blühende Kastanienbäumchen, Ausschnitt
Blätter und Blüten sind überarbeitet.

4.2. *Blühende Kastanienbäumchen*, um 1890, SIK Archiv Nr. 55920

Auf Anhieb lässt sich nicht erkennen, dass das Bild *Blühende Kastanienbäumchen* (Abb. 38) grösstenteils (nämlich auf ca. 60–70% der gesamten Fläche) überarbeitet ist. Zwar bleibt Hodler meist eng an der Darstellung, verändert jedoch nach einiger Zeit deutlich das Kolorit des Bildes. Die eher gedämpften, wohl ausgewogenen Farben des ersten Bildstadiums werden von kräftigen Farben abgelöst; insbesondere Laubwerk und Blütenstände erhalten ein leuchtendes Kolorit (Abb. 39, 40). Hodler überarbeitet die Darstellung in allen Bildteilen (mit normalen Ölfarben), wobei er hauptsächlich einen kleinen Spachtel, oder dann – etwa für Binnenlinien im Laubwerk – einen sehr feinen Pinsel mit dünnflüssiger Farbe verwendet. Die Wiese links der Stämmchen wird flächig übermalt, die Farbe dabei mit dem Spachtel geglättet. Der Schatten des Bretterzauns (linker Bildrand) wird nach rechts vergrössert; die Schatten der Bäume mit kräftigem Grün und Violett übergangen. Die Figürchen auf dem Weg im Hintergrund (etwa in der Bildmitte) werden mit Farbe zugedeckt (Abb. 42, 43).

Es kann davon ausgegangen werden, dass Hodler das Bild erst mit einem gewissen zeitlichen Abstand ein zweites Mal bearbeitet, denn die Übermalungen liegen auf einem (originalen) Firnis, was sich im ultravioletten Licht gut erkennen lässt (Abb. 41). Hodler betont die Wichtigkeit und Authentizität seiner Überarbeitungen dadurch, dass er das Bild – ohne Jahresangabe – ein zweites Mal signiert. Eindeutig kann die Signatur unten links (in rotbrauner Farbe) als die zweite identifiziert werden (sie liegt auf einer Übermalungsschicht), während die kräftig rote Signatur unten rechts (teilweise unter dem Firnis liegend) die frühere ist.[57]



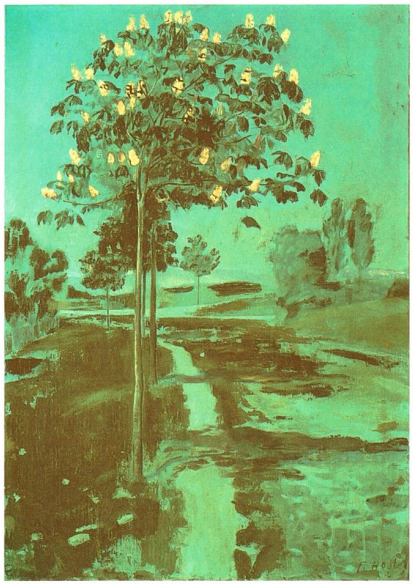
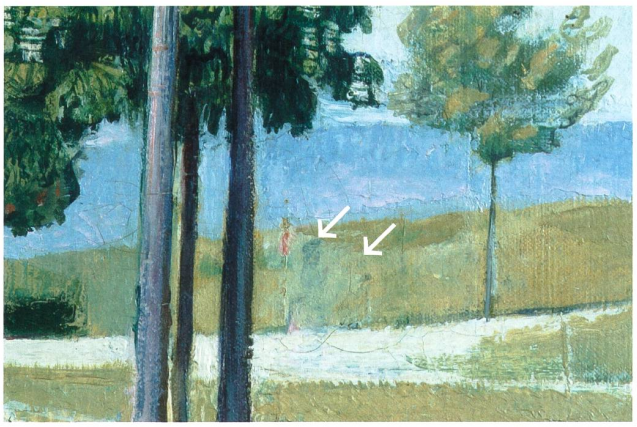


Abb. 40
Blühende Kastanienbäumchen, Ausschnitt
Die weissen und roten Blütenstände wurden später hinzugefügt.

Abb. 41
Blühende Kastanienbäumchen, Aufnahme in ultraviolettem Licht
Die überarbeiteten Stellen erscheinen dunkel (nicht fluoreszierend).



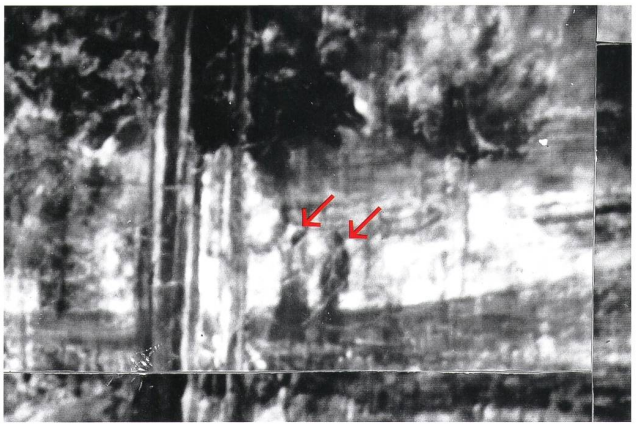


Abb. 42
Blühende Kastanienbäumchen, Ausschnitt
Die Pfeile weisen auf die übermalten Figuren.

Abb. 43
Bühende Kastanienbäumchen, Infrarot-transmission
Derselbe Ausschnitt wie oben zeigt die übermalten Figuren.

Abb. 44
Herbstabend, 1892/1893, ölhaltige Farbe und Tempera auf Gewebe, 100 x 130 cm, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, SIK Archiv Nr. 716

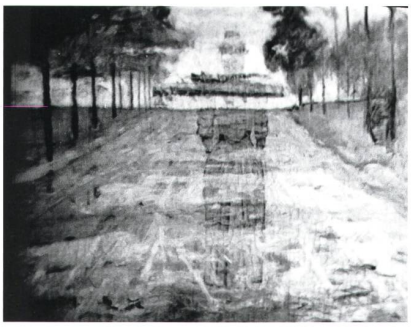


Abb. 45
Herbstabend, Infrarotreflektografie Ausschnitt mit übermalter Figur.

4.3. *Herbstabend*, 1892/1893, SIK Archiv Nr. 716

Das Bild *Herbstabend* (Abb. 44) gehört, wie wir in Kap. 3.4. gesehen haben, zu den nicht sehr häufigen Fällen, in denen Hodler einen bereits mit einer anderen Komposition bemalten Bildträger (Abb. 33) ein zweites Mal verwendet. Er beschneidet eine von ihm verworfene Fassung von *Aufgehen im All*, bevor er den Träger in der jetzigen Grösse aufspannt, um das Wettbewerbsbild *Herbstabend* darauf zu malen.

Das am «Concours Calame» in Genf eingereichte Gemälde unterzieht Hodler später in einem ersten Überarbeitungsschritt einer Veränderung, die inhaltlich eine wesentliche Verschiebung zur Folge hat: Er deckt die Frauenfigur, die in der Bildmitte auf dem Weg erscheint, zu (Abb. 45). Der Weg wird dadurch als Hauptelement der Komposition betont, die Landschaft gleichsam in eine symbolistische umgewandelt.[58] Vermutlich signiert und bezeichnet Hodler das Bild zum gleichen Zeitpunkt (unten rechts) mit «F. Hodler. / Soir d'Automne. 1892». Danach trägt er auf der Bildfläche einen unregelmässigen Firnis auf.

In der nächsten Überarbeitungsphase malt Hodler mit einer matten Temperafarbe (auf dem Firnis) weiter. Dabei verändert er grosse Teile des Bildes. Baumstämme und Blätter werden zusätzlich konturiert, die ins Bildzentrum führenden Wegränder durch seitliche Linien betont, der Bereich mit der bereits übermalten Figur ein weiteres Mal bearbeitet. Den Himmel übermalt er praktisch vollständig (wobei er die Blätter der Bäume teilweise aus der Übermalung ausspart); im mittleren Horizontbereich erzeugt er jetzt durch leuchtende Gelb- und Orangetöne eine rotglühende Abendstimmung

Abb. 46
Herbstabend, Aufnahme in reflektierendem Licht, Ausschnitt
Die mit Tempera überarbeiteten Stellen erscheinen matt, sie liegen *auf* dem glänzenden Firnis.

Abb. 47
Herbstabend, Aufnahme in ultraviolettem Licht, Ausschnitt
Die überarbeiteten Bereiche erscheinen dunkel, während auf den nicht überarbeiteten Stellen der Firnis hell fluoresziert.

Abb. 48
Herbstabend, Ausschnitt aus der Bildmitte
Mit Temperafarben und Goldbronze überarbeitete Stelle oberhalb des Horizonts.

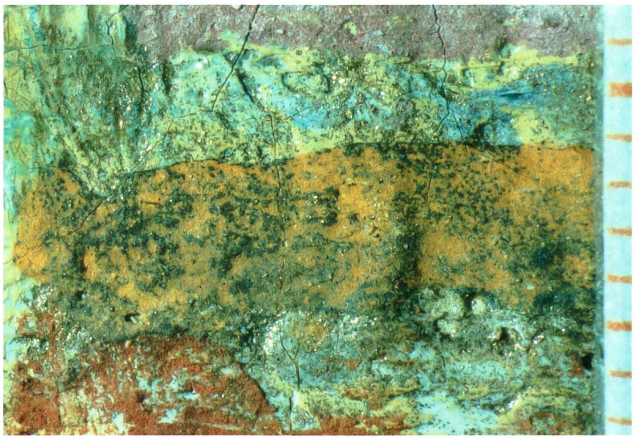


Abb. 49
Ausschnitt aus Abb. 48
Am rechten Bildrand Millimeter-Raster.

(Abb. 48). Um diesen Eindruck noch zu verstärken, greift Hodler hier zu einem seltenen Mittel: Er setzt einige Pinselstriche mit Goldbronze-Farbe, die heute zum Teil schwärzlich oxidiert ist (Abb. 49).[59] Da die Tempera-Überarbeitungen, wie bereits erwähnt, auf dem Firnis liegen, sind sie in reflektierendem, aber auch in ultraviolettem Licht besonders deutlich zu sehen (Abb. 46, 47).

Abb. 50
Der Auserwählte, Erste Fassung, 1893–1894, ölhaltige Farbe und Tempera auf Gewebe, 219 x 296 cm, Kunstmuseum Bern, Gottfried Keller-Stiftung, SIK Archiv Nr. 23110

Abb. 51
Der Auserwählte, Erste Fassung, Aufnahme in ultraviolettem Licht, Ausschnitt
Füsse der ersten Figur von rechts, die Ausbesserungen in Ölfarbe erscheinen dunkel.

4.4. *Der Auserwählte*, Erste Fassung, 1893–1894, SIK Archiv Nr. 23110

Die Geschichte des Gemäldes ist bewegt, und die Quellenlage hat zunächst für Verwirrung gesorgt. Man war sich eine Zeit lang uneinig, ob es sich bei dem Bild des Berner Kunstmuseums um die Erstfassung oder um eine (eigenhändige) Kopie handle.[60] Doch sowohl die Quellen als auch die Beobachtungen am Bild selbst lassen keinen Zweifel daran, dass das Berner Bild die Erstfassung der Komposition ist.

Der Auserwählte (Abb. 50), teilweise in Tempera, teilweise in Ölfarben gemalt, wird schon bald nach Fertigstellung auf verschiedene Ausstellungen geschickt, zunächst in abgespanntem und gerolltem Zustand, was sich offenbar nachteilig auswirkt. Denn als das Gemälde 1901 nach Wien zur XII. Sezessionsausstellung ausgeliehen werden soll, beklagt sich Hodler selbst über seinen schlechten Zustand, und er schreibt an den Präsidenten der Sezession: «Quant à l'Elu, je ne pense vraiment pas l'exposer encore une fois dans l'état de détérioration, où il est. Cette toile, peinte à la tempera, a été roulée plusieurs fois et la couleur tombe. J'ai l'intention de la refaire, entièrement à l'huile, [...].»[61] Hodler äussert also die Absicht, das Bild zu kopieren, und zwar in Ölfarben, um eine grössere Dauerhaftigkeit zu erzielen. Vermutlich aus Zeitgründen beschränkt er sich in der Folge aber darauf, die beschädigten Stellen auszubessern; eine zweite Fassung, die er selbst als «Kopie» bezeichnet (SIK Archiv Nr. 80946), stellt er erst 1903 her (Museum Villa Hohenhof, Hagen).

Jahre später, im September 1920, wird die Erstfassung anlässlich ihres Ankaufs in Bern vom Restaurator Fred Bentz untersucht. Einleitend schreibt dieser in seinem dreiseitigen Gutachten: «Alle Ausbesserungen + Retouchen sind von Hodler selbst vorgenommen worden; sie sind alle in

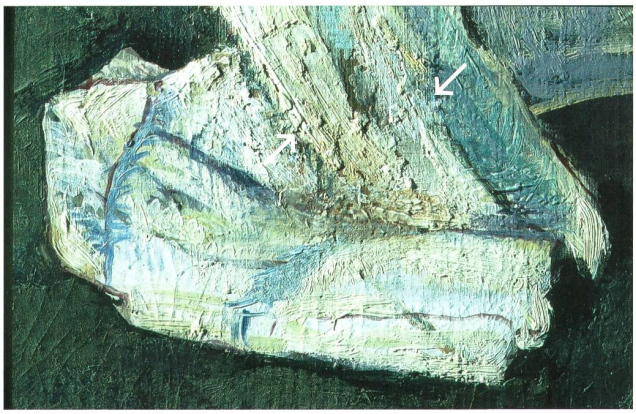


Abb. 52
Der Auserwählte, Erste Fassung, Aufnahme im Streiflicht, Ausschnitt
Im unteren Teil des Gewandes der zweiten Figur von links sind die Farbausbrüche mit Ölfarben retuschiert, während andere Stellen mit Ölfarbenstiften schraffierend überarbeitet sind.

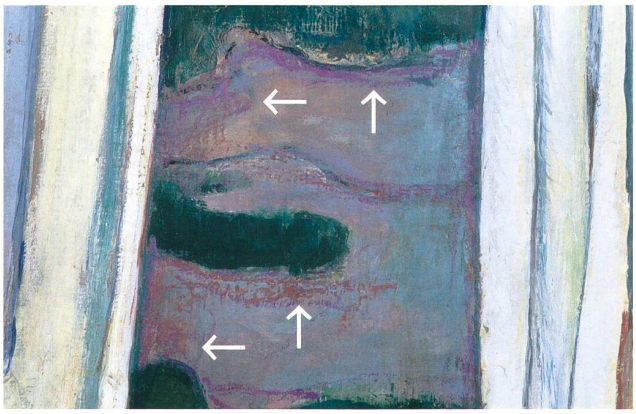


Abb. 53
Der Auserwählte, Erste Fassung, Ausschnitt aus dem Hintergrund
Zwischen der zweiten und der dritten Figur von links ist der Hintergrund mit lila Ölfarbenstift überarbeitet.

derselben Farbe ausgeführt, die in anderen Teilen des Bildes in der Originalmalerei zu finden ist.»[62] Minuziös werden daraufhin die schadhaften Bereiche aufgezählt, und es wird jeweils nochmals erwähnt, dass sie «von Hodler selbst übermalt» oder «ausgebessert» sind. An einer Figur gibt es Zonen, «wo die ursprüngliche Farbe entweder abgeblättert war oder weggeschabt wurde + die neu bemalt worden sind (von H)». Die Beobachtungen von Bentz lassen sich am Bild gut nachvollziehen (Abb. 51, 52). Der Restaurator Ernst Linck besichtigt (ebenfalls im Herbst 1920) Hodlers Kopie des *Auserwählten* in Hagen. Er stellt in seinem Bericht unter Anderem fest, dass «der grösste Teil mit Raffaellistiften [...] fertig gemacht» sei, und fügt bei: «Man findet einige Korrekturen mit derselben Farbe auf dem Originale, die er [Hodler] beim Copieren desselben angebracht hatte.»[63] Auch diese (von Hodler also erst 1903 vorgenommenen) zusätzlichen Überarbeitungen mit Ölfarbenstiften lassen sich am Berner Bild lokalisieren (Abb. 52, 53, 54).[64] Später schreibt Linck auf dem Inventar-Blatt des Kunstmuseums Bern: «Das Bild ist von Hodler selbst mehrere Male restauriert worden, teilweise mit Raffaellistiften. Die Hände und ein Kopf sind von Hodler flüchtig übermalt, da wahrscheinlich keine Farbe mehr vorhanden war. Auch sind von ihm die vielen Änderungen am Hintergrund.»[65]

Mehrere Experten bestätigen also Hodlers eigene Übermalungen und «Restaurierungen» an der Berner Fassung. Allerdings überarbeitet Hodler hier nicht in erster Linie aus formalen Gründen, sondern weil er das Werk in seinem schlechten Erhaltungszustand nicht präsentieren mag. Einzig diejenigen Korrekturen, die er 1903 mit Ölfarbenstiften ausführt, führen zu einer farblichen Betonung und somit zu einer gewissen koloristischen Veränderung einiger Bildpartien.

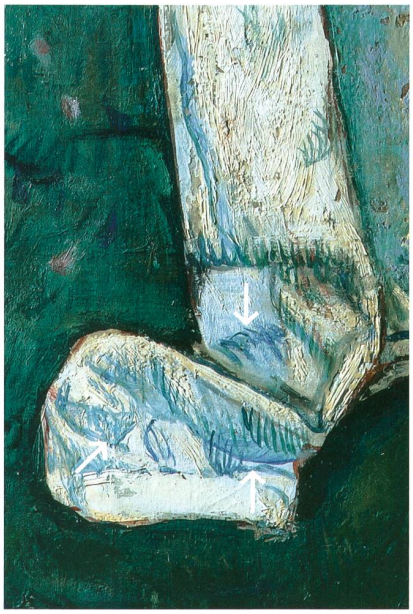


Abb. 54
Der Auserwählte, Erste Fassung, Aufnahme im Streiflicht, Ausschnitt
Im unteren Teil des Gewandes der zweiten Figur von rechts sind mit Ölfarbenstift ausgeführte Überarbeitungen zu erkennen.

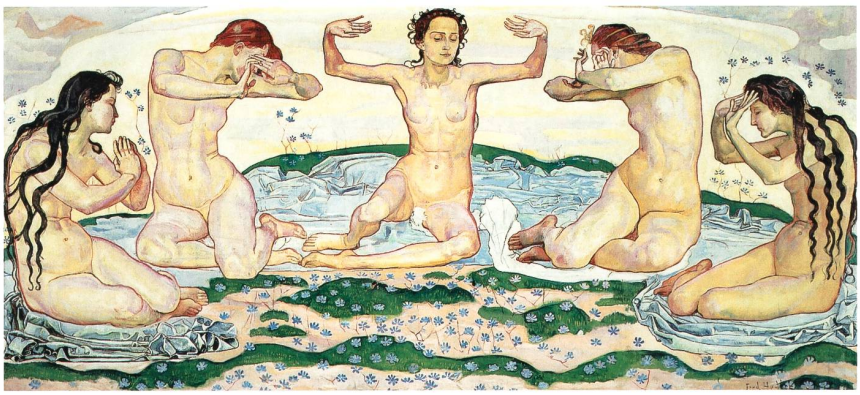


Abb. 55
Der Tag. Erste Fassung, 1899–1900, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 160 x 352 cm, Kunstmuseum Bern, SIK Archiv Nr. 23114

4.5. *Der Tag*, 1899–1900, unter besonderer Berücksichtigung der zweiten Figur von links, SIK Archiv Nr. 23114

Aus der Werkgruppe *Der Tag* wurden eine fünffigurige Fassung (Erste Fassung, Kunstmuseum Bern, 1899–1900, Abb. 55) und zwei Einzelfiguren, die eine in Privatbesitz (SIK Archiv Nr. 80939, Abb. 59, 60) und die andere im Kunstmuseum Bern (SIK Archiv Nr. 78870, Abb. 61, 62), genauer untersucht. Bei den Einzelfiguren handelt es sich beide Male um diejenige Gestalt, die in der fünffigurigen Fassung die zweite Figur von links darstellt. Sie wurden einerseits untereinander und anderseits mit der entsprechenden Figur der grossen Fassung verglichen. Alle drei Gemälde sind von Hodler grossflächig überarbeitet worden. Um das Ausmass der Überarbeitungen festzustellen, war die Untersuchung der Gemälderückseiten besonders hilfreich. Da Hodler die Bildträger nicht grundiert hat, ist die Farbe ungehindert in das Gewebe eingedrungen, so dass sich die ersten Bildanlagen jeweils auf der Rückseite abzeichnen.

Beim Vergleich der ersten Anlage der fünffigurigen Berner Fassung, die sich auf der Rückseite findet (Abb. 57),[66] mit den Umrissen der heutigen Darstellung stellt sich heraus, dass alle fünf Frauen zunächst andere, weni-

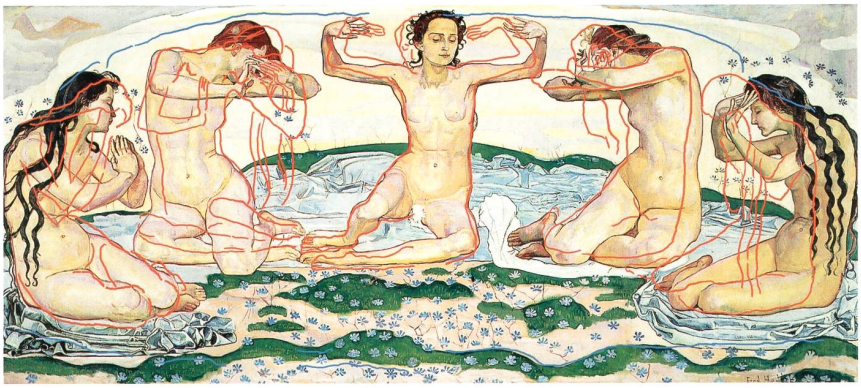


Abb. 56
Der Tag. Erste Fassung
Rot eingezeichnet sind die von der Rückseite gewonnen Umrisslinien der ersten Bildanlage.

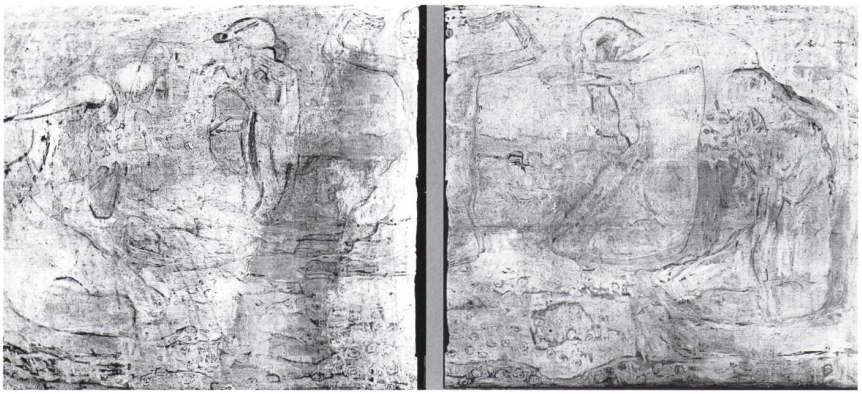


Abb. 57
Der Tag, Erste Fassung, Schwarz-Weiss-Aufnahme der Rückseite, seitenverkehrt wiedergegeben
Die von der ungrundierten Leinwand aufgesogene Farbe lässt die erste Bildfassung erkennen.

ger offene Körperhaltungen eingenommen hatten. Sie waren weniger aufgerichtet, mehr noch in sich gekehrt. Vor allem die Armhaltungen, die Gebärden der Hände und die Neigung der Köpfe unterscheiden sich von der heutigen Darstellung (Abb. 56).[67] Die Köpfe der ersten und der fünften Figur (von links) waren stärker geneigt und ihre Gesichter durch die Hände verdeckt. Der Kopf der zweiten Figur zeigte ebenfalls eine stärkere Neigung, die Arme der Figur waren noch nicht horizontal ausgerichtet. Die Mittelfigur hatte ihr Gesicht in der ersten Anlage nach links gewendet und die Arme weniger weit ausgebreitet bzw. die Hände näher am Kopf.[68] Die vierte Figur zeigte mit einigen Abweichungen im Bereich der Haare mehr oder weniger den heutigen Zustand. Insgesamt entspricht diese erste Anlage ziemlich genau einer Kompositionsstudie zu *Der Tag* im Besitz des Coninx Museums in Zürich (SIK Archiv Nr. 8734, Abb. 58). Man kann davon ausgehen, dass es sich dabei um eine wichtige Grundlage für die Erstfassung handelt, wie sie sich – unter dem heutigen Zustand der Berner Fassung versteckt – auf der Gemälderückseite befindet.[69]

Die zweite Figur (von links) im Stadium der ersten Anlage der Berner Fassung hat Hodler als Einzelfigur weiterentwickelt. Sie ist praktisch unver-

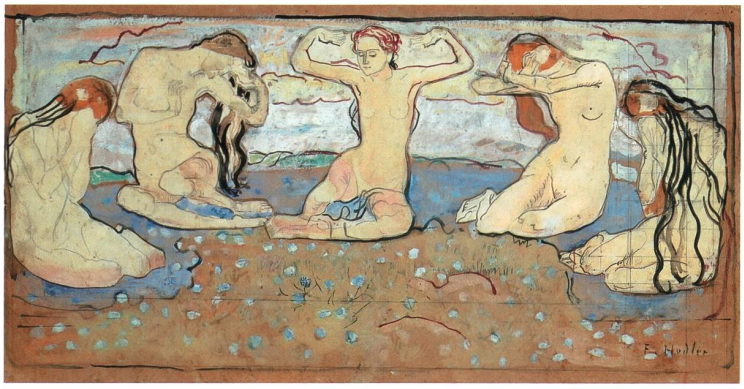


Abb. 58
Entwurf zu *Der Tag*, 1899, Gouache, collagiert, ölhaltige Farbe, Tusche, Aquarell und Bleistift auf Papier, auf Karton, 28,5 x 53,5 cm, Coninx Museum, Zürich, SIK Archiv Nr. 8734

Abb. 59
Einzelfigur zu *Der Tag*, um 1900; später überarbeitet, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 87 x 66 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 80939
Rückseite mit erster Bildanlage, seitenverkehrt wiedergegeben.

Abb. 60
Einzelfigur zu *Der Tag*
Die roten Linien folgen der ersten Bildanlage, vgl. Abb. 59.

Abb. 61
Einzelfigur zu *Der Tag*, um 1900, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 88,5 x 63,6 cm, Kunstmuseum Bern, SIK Archiv Nr. 78870
Rückseite mit erster Bildanlage, seitenverkehrt wiedergegeben.

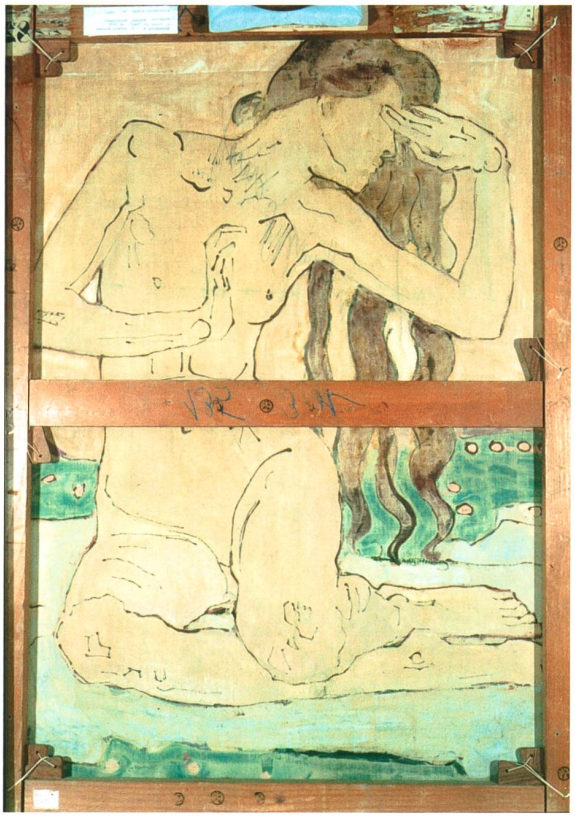
Abb. 62
Einzelfigur zu *Der Tag*
Die roten Linien folgen der ersten Bildanlage, vgl. Abb. 61.

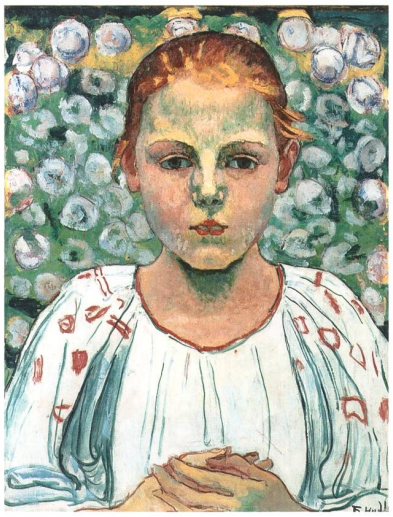
ändert für die erste Bildanlage der oben erwähnten Einzeldarstellung aus Privatbesitz übernommen worden und ist wiederum auf der Rückseite des Werks erkennbar (Abb. 59).[70] Hodler verwirft diese Möglichkeit der Körperhaltung jedoch auch hier, und übermalt das Bild praktisch ganzflächig mit der heutigen Gestalt (Abb. 60): Kopf und Rumpf werden dabei stärker aufgerichtet und das linke Knie nach vorne über den rechten Unterschenkel geschoben.

Auf der anderen Einzeldarstellung dieser zweiten Figur von links (im Kunstmuseum Bern, Abb. 62) setzt sich die Entwicklung fort. Als erste (auf der Rückseite sichtbare) Anlage (Abb. 61) findet sich hier die genaue Wiederholung der (bildseitig sichtbaren Darstellung der) eben erwähnten Fassung der Einzelfigur zu *Der Tag* aus Privatbesitz (Abb. 60). Die gut erkennbaren Umrisslinien und Farbflächen auf der Rückseite machen deutlich, dass Hodler das Bild zunächst quasi als Replik weitgehend ausführt, bevor er sich entschliesst, die Körperhaltung der erwachenden Frau mindestens im unteren Bildteil ein weiteres Mal zu verändern: Das linke Bein wird etwas stärker angewinkelt, während der rechte Unterschenkel ein bisschen weiter nach vorne kommt, so dass zwischen den beiden Füssen ein Stück des hellblauen Tuchs sichtbar wird. Auch am Haar und am Hintergrund werden Veränderungen vorgenommen.

An allen drei Gemälden werden nicht nur die Figuren, sondern auch ihre Umgebungen überarbeitet. Im Fall der Einzelfigur zu *Der Tag* aus Privatbesitz beispielsweise sind anhand der Blumen im Bereich der unteren Bildkante mehrere Veränderungs- und Überarbeitungsphasen ablesbar.

Bei alldem ist für Hodlers Arbeitsprozess immer mit einzubeziehen, dass er diese Figurendarstellungen sowohl in zeichnerischen Studien weiterentwickelt, wie auch entsprechende Veränderungen und Überarbeitungen am Gemälde selbst vornimmt. Es wäre interessant, eine weitere Variante der zweiten Figur von links zu untersuchen, bei der beide Arme vor der Brust angewinkelt sind: die Einzelfigur, die sich im Gemeentemuseum von Den Haag befindet (SIK Archiv Nr. 80647).[71] Für diese Darstellung existiert eine Skizze im Museum der Stadt Sarajevo (SIK Archiv Nr. 35965), die sozusagen ein Zwischenstadium anzeigt, indem ein linker Arm zum Gesicht erhoben und ein zweiter linker Arm vor die Brust gehalten wird.[72]





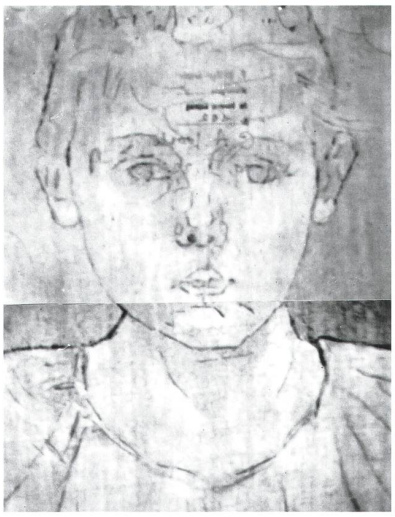


Abb. 63
Mädchenbildnis der Baronin von Bach, 1904, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 43 x 33 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 1912

Abb. 64
Mädchenbildnis der Baronin von Bach, Infrarotreflektografie der Rückseite mit durchgepauster Unterzeichnung
Ausschnitt, seitenverkehrt wiedergegeben.

4.6. *Mädchenbildnis der Baronin von Bach*, 1904, SIK Archiv Nr. 1912

Auf der grundierten Leinwand finden sich in Form von (in die noch weiche Grundierung eingedrückten) Bleistiftstrichen Anhaltspunkte dafür, dass das *Mädchenbildnis der Baronin von Bach* (Abb. 63) von einer Vorlage durchgepaust worden ist.[73] Die lineare, in abgehackten Strichen ausgeführte Unterzeichnung lässt sich mit Hilfe von Infrarotreflektografie auf der Rückseite sehen (Abb. 64). Obwohl es sich bei dem Bild also um eine Wiederholung bzw. um eine Variante handelt, ist es in mehreren Phasen verändert und überarbeitet worden.

Nach einer ersten Anlage wird das Gemälde umgespannt, und um einen knappen Zentimeter nach unten verschoben, so dass oben ein Stück des bisher unbemalten Spannrandes nutzbar wird. Hodler bemalt diesen Streifen zunächst mit dunkelgrüner Hintergrundfarbe, wobei er Blumen ausspart (Abb. 65). Die gelben Blumen stehen jetzt in einem Bogen den Rändern entlang, was im Röntgenbild erkennbar ist (Abb. 66). Bei der Umspannaktion geraten Teile der Hände und des Kleides auf den unteren Spannrand und verschwinden von der Bildfläche.

Offenbar wird das Bild in einer nächsten Phase mit einem Zierrahmen versehen, und die ursprünglich gelben Blumen in der Randzone mit kräfti-

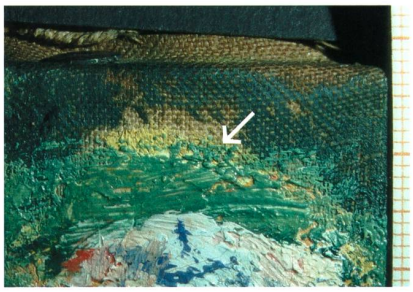


Abb. 65
Mädchenbildnis der Baronin von Bach, Ausschnitt, mit Millimeterraster
Der obere Spannrand mit Blume rechts hinter dem Kopf der Dargestellten. Die dunkelgrüne Farbe des Hintergrundes wurde direkt auf die Leinwand aufgetragen, wobei Platz für die gelben Blumen ausgespart blieb, die später grün überarbeitet wurden.

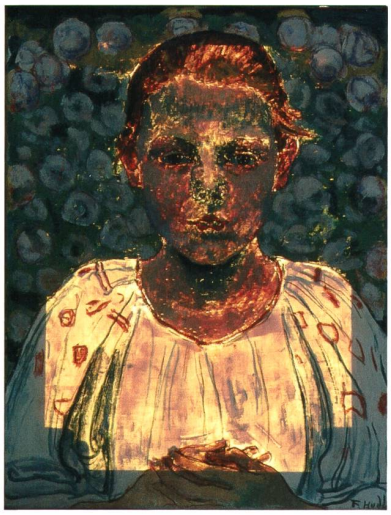


Abb. 66
Mädchenbildnis der Baronin von Bach,
Röntgenaufnahme
Gut erkennbar sind die überarbeiteten Rosen (hell) im oberen Bereich.

Abb. 67
Mädchenbildnis der Baronin von Bach,
Aufnahme im Durchlicht
Überarbeitete Stellen erscheinen dunkel, nicht überarbeitete (Kleid) hell.

gem Rot überarbeitet. Ob der Maler gleichzeitig auch das Gesicht der Dargestellten übergeht, kann nicht festgestellt werden.

Nach einiger Zeit überarbeitet Hodler den Hintergrund ein weiteres Mal, wobei er das Gemälde nicht ausrahmt: Die Blumen werden jetzt beige, rosa oder blau übermalt (Abb. 68) und der ganze Hintergrund bis an die Figur heran mit weiteren Blumen dieses Kolorits angereichert. In der Nähe des Kopfes konturiert er die Blumen flüchtig mit dünnen Linien. Es geschieht wohl auch in dieser Phase, dass das Gesicht des Mädchens nochmals verändert wird: Die Symmetrie der beiden Gesichtshälften wird stärker betont, so dass es – vergleicht man mit der Unterzeichnung (Abb. 64) oder der im Röntgenbild wahrnehmbaren ersten Anlage (Abb. 66) – beinahe einen «typisierten» Ausdruck erhält und seinen kindlichen Charakter verliert.

Dass an dem Bild vor allem Hintergrund und Gesicht stark überarbeitet sind, kommt bei Betrachtung im Durchlicht gut zum Ausdruck: Der Bereich der weissen Bluse weist eine sehr lichtdurchlässige, wesentlich dünnere Farbschicht auf als der übrige Teil des Bildes (Abb. 67).

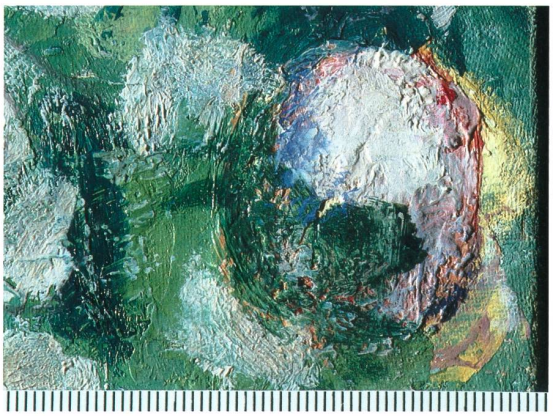


Abb. 68
Mädchenbildnis der Baronin von Bach,
Ausschnitt, mit Millimeterraster
Rosa und lila überarbeitete Blume.

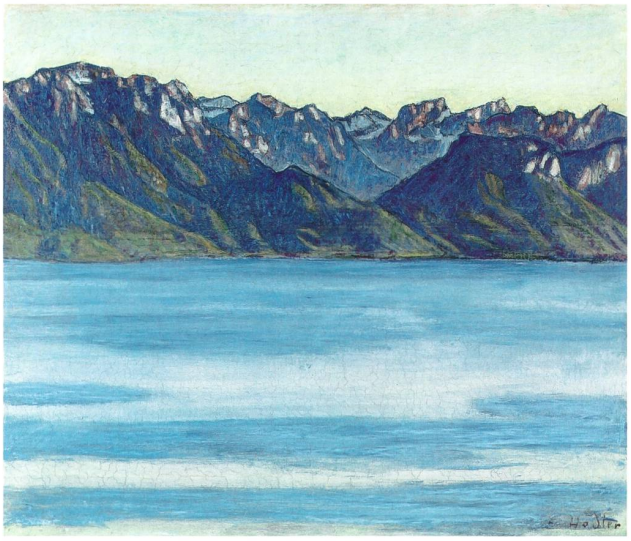


Abb. 69
Genfersee mit Savoyer Alpen, um 1906, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 40 x 49 cm, Nestlé SA, Vevey, SIK Archiv Nr. 15375

4.7. *Genfersee mit Savoyer Alpen*, um 1906, SIK Archiv Nr. 15375

Das Gemälde *Genfersee mit Savoyer Alpen* (Abb. 69) weist auffallend dicke und dichte Farbschichten auf, was bei der kunstwissenschaftlichen Beurteilung zunächst zu Verunsicherungen hinsichtlich der Echtheit des Werkes führte, und den unmittelbaren Anlass für eine genauere Untersuchung bildete. Es sind denn auch drei übereinander liegende Malschichten festzustellen; die erste und die zweite liegen zeitlich vermutlich nicht sehr weit auseinander, die dritte hingegen dürfte erst nach einem grösseren Zeitraum aufgetragen worden sein.

Ziemlich bald nach einer ersten, schon recht weit fortgeschrittenen Bildanlage wird das ganze Motiv von Hodler um ca. 2 cm nach unten verschoben, wodurch der Himmel einen grösseren, die Seefläche jedoch einen kleineren Teil des Bildes einnimmt (Abb. 71). Beim Überarbeiten bleibt der Maler zunächst relativ eng an seinem ursprünglichen koloristischen Konzept, was einer eher zurückhaltenden Farbgebung entspricht. Bei beiden Schichten handelt es sich um Ölfarben, die mit dem Pinsel aufgetragen sind. In der zweiten Farbschicht bilden sich in der Folge auffallend viele Frühschwundrisse (Abb. 70, 72, 75). Dies mag für Hodler Anlass gewesen sein, das Gemälde zu einem späteren Zeitpunkt erneut zu überarbeiten, jetzt allerdings mit Ölfarbenstiften: Mit kräftig leuchtenden Farben werden die Bergflanken bunter (Abb. 73, 75), die Wasserfläche kontrastreicher (Abb. 72) gestaltet. Hier – wie auch im Bereich des Himmels – wird die mit Stiften aufgebrachte Farbe mit Spachtel oder Tuch vertrieben, um sie zu glätten und zu verdichten (Abb. 76). Die Stiftfarben enthalten mindestens teilweise Zinkweiss, weshalb sie im ultravioletten Licht eine helle Fluoreszenz aufweisen (Abb. 74).

Die dicken Malschichten und grossflächigen Überarbeitungen sind heutzutage nicht mehr Stein des Anstosses, sondern können im Gegenteil als typisches Merkmal für ein eigenhändiges Gemälde Hodlers erkannt werden.

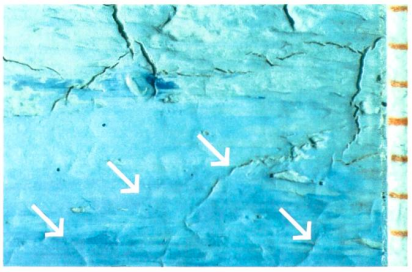
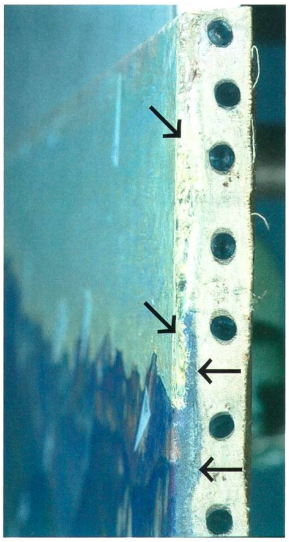


Abb. 70
Genferseee mit Savoyer Alpen, Ausschnitt, mit Millimeterraster
Im unteren Bereich mit Ölfarbenstiften übermalte Frühschwundrisse.



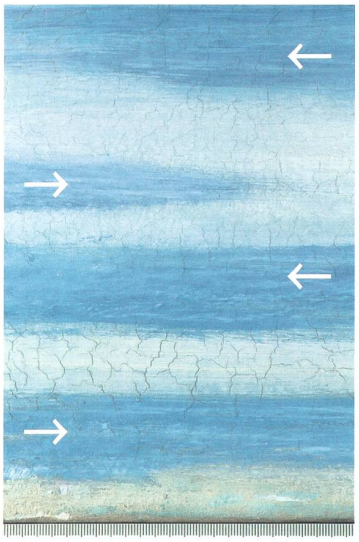


Abb. 71
Genfersee mit Savoyer Alpen, rechter Spannrand, Ausschnitt
Die lilagraue Farbe der Bergflanke in ihrem ersten Zustand wird im Zug der ersten Überarbeitung mit der Farbe des Himmels überdeckt.

Abb. 72
Genfersee mit Savoyer Alpen, Ausschnitt, mit Millimeterrraster
Frühschwundrisse werden im Zug der zweiten Überarbeitung mit leuchtend blauen Ölfarbenstiften überdeckt.

Abb. 73
Genfersee mit Savoyer Alpen, Ausschnitt
Überarbeitung mit Ölfarbenstiften in kräftigen Farben.

Abb. 74
Genfersee mit Savoyer Alpen, derselbe Ausschnitt in ultraviolettem Licht
Helle Fluoreszenz der Zinkweiss enthaltenden Ölfarbenstifte.

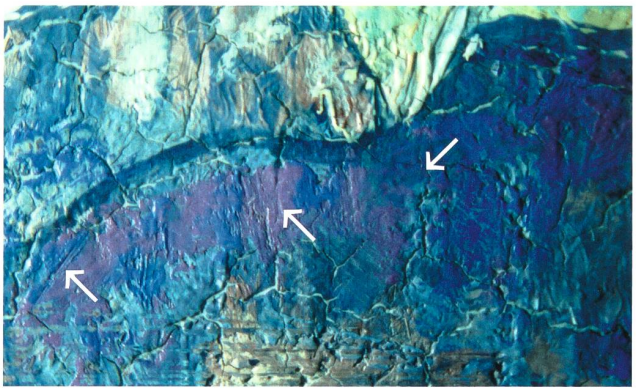


Abb. 75
Genfersee mit Savoyer Alpen, Ausschnitt der Bergkette
Die Überarbeitungen mit Ölfarbenstiften (lila, kräftiges Blau) laufen über die Frühschwundrisse.

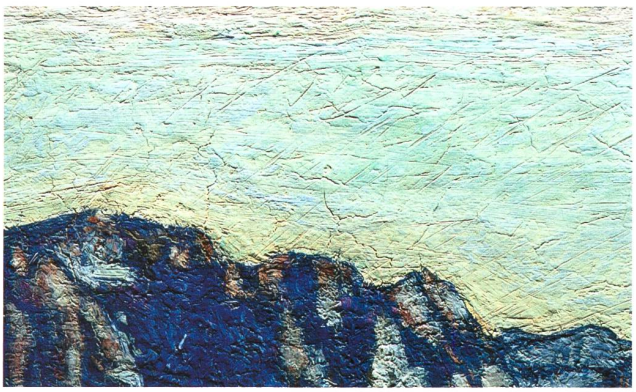


Abb. 76
Genfersee mit Sayover Alpen, Aufnahme im Streiflicht, Ausschnitt
Kratzspuren des Spachtels im Bereich des Himmels.

Abb. 77
Schreitendes Weib, um 1910, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 110 x 44 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 81435

Abb. 78
Schreitendes Weib, Röntgenaufnahme
Gut sichtbar ist die ursprüngliche Haltung der Figur, insbesondere des ausschreitenden Beines.

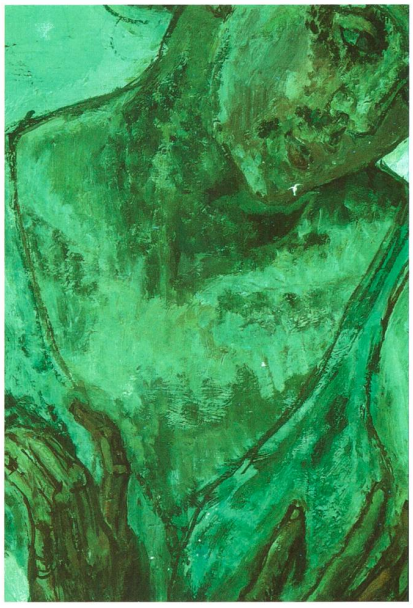
Abb. 79
Schreitendes Weib, Technik, Masse und Standort unbekannt
Vermutlich Vorlage zur ersten, heute übermalten Fassung.

4.8. *Schreitendes Weib*, um 1910, SIK Archiv Nr. 81435

Von der Darstellung *Schreitendes Weib* (Abb. 77) sind vier Fassungen bekannt, von denen eine bisher nur durch eine Fotografie von 1910 belegt war und als verschollen galt. Die Untersuchung der vorliegenden, neu aufgefundenen Fassung brachte zu Tage, dass es sich bei diesem Werk um das auf der Fotografie abgebildete handelt, allerdings in stark verändertem Zustand.[74]

Zunächst gibt die Rückseite des Gemäldes ein schemenhaftes Abbild vor allem des oberen Teils einer ersten Anlage der *Schreitenden*. Im Bereich der Taille und der Oberarme kann – zusammen mit dem Röntgenbild (Abb. 78) gelesen – eine Figur rekonstruiert werden, die gegenüber der heute sichtbaren Frauengestalt Unterschiede erkennen lässt. In dieser ersten Darstellung zeigt sie eine aufrechtere Haltung, und die vorwärts schreitende Bewegung ist weniger ausgeprägt.

Anhand des Hintergrunds lassen sich verschiedene Überarbeitungsphasen feststellen. Zunächst ist die Umgebung der Figur in einem blassen Blaugrün mit rosa Blumen gehalten. Dann wird sie zu einem hellen und mittleren Grün mit gelben und roten Blumen verändert; gleichzeitig deutet Hodler oben rechts durch kräftiges Grün eine Wiese an. Später trägt er auf dem Hintergrund (z. T. mit Pinsel, v. a. aber mit Spachtel) eine weissliche Zwischenschicht auf, wobei links einige Blumen überdeckt werden (Abb. 82). Im heutigen Zustand schliesslich präsentiert sich der Hintergrund im unteren Bildteil in verschiedenen Grün- und Lilatönen mit roten Blumen am Rand; oben rechts ist an die Stelle der Wiese ein Stück Himmel getreten.



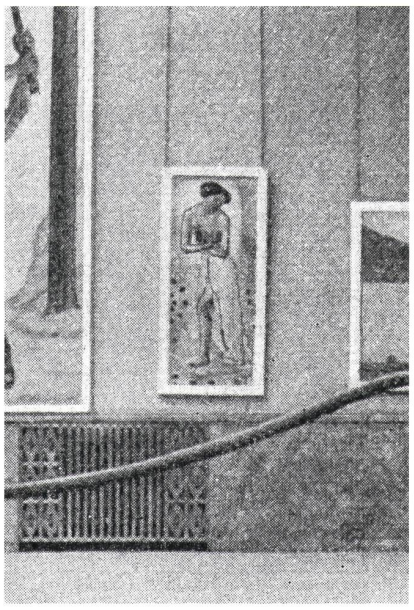


Abb. 80
Schreitendes Weib, Aufnahme in ultraviolettem Licht, Ausschnitt
Überarbeitete Stellen erscheinen dunkel.

Abb. 81
Schreitendes Weib, aufgenommen in der Nationalen Kunstausstellung im Kunsthaus Zürich, 1910,
Die Aufnahme zeigt den ersten Zustand des Gemäldes.

Abb. 82
Schreitendes Weib, Aufnahme im Streiflicht, Ausschnitt mit übermalten Blumen

Abb. 83
Schreitendes Weib, Aufnahme im Streiflicht
Die Umrisse des weiss übermalten Fusses sind an den Farbgraten zu erkennen.

Die Frauenfigur selbst verändert Hodler ebenfalls schrittweise: Zunächst verschmälert er die Silhouette des Oberkörpers, indem er die äusseren Konturen der Oberarme näher an den Körper bringt (vgl. Abb. 78); das Gewand wird tiefer ausgeschnitten (Abb. 80). Das Kleid hat zu dem Zeitpunkt eine helle Türkisfarbe, wie sie im Brustbereich erhalten bleibt. Für den heutigen Zustand werden später Hüftbereich und Beine mehr nach rechts versetzt, so dass sich die Figur stärker nach links bzw. vorne neigt. Das linke Bein wird für die jetzt weiter ausholende Bewegung mehr gestreckt, dadurch schiebt sich der linke Fuss (um 7 cm) weiter nach unten (Abb. 83). Das Gewand bekommt im unteren Teil eine hellblaue Farbe.

Der erste Zustand der Figur dürfte ziemlich genau einer Bleistiftskizze Hodlers entsprechen (Abb. 79), die ein Rasterliniennetz aufweist.[75] Die Linien stimmen von ihrer relativen Lage her mit den wenigen erkennbaren Rasterlinien auf dem Gemälde überein; auch Proportion und Haltung der Figur sind gleich. Es kann also angenommen werden, dass die Zeichnung eine direkte Vorlage zu diesem frühen Zustand der Figur war. Bemerkenswert ist nun aber, dass unsere «erste» Figur (und der dazugehörende Bildzustand) sehr genau jener Fassung entspricht, die von der oben erwähnten Fotografie bekannt ist,[76] und die 1910 kurze Zeit im Kunsthaus Zürich ausgestellt war (Abb. 81).[77] Durch Maria Waser ist bezeugt, dass das Bild von Hodler aus der laufenden Ausstellung entfernt und durch ein anderes ersetzt wurde.[78] Offensichtlich verändert Hodler das Werk in der Folge in mehreren Schritten und bringt *Schreitendes Weib* in den heutigen Zustand. Die dabei deutlicher gewordene Bewegung der Frauengestalt nach vorn, dieses stärkere Ausschreiten, wird Hodler für die anderen Fassungen der Darstellung beibehalten.

Abb. 84
Der Mont-Blanc am Morgen, um 1916, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 60 x 120 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 83008

4.9. *Der Mont-Blanc am Morgen*, um 1916, SIK Archiv Nr. 83008

Die späte Landschaft *Der Mont-Blanc am Morgen* (Abb. 84), mit dem Flachpinsel schnell und fast skizzenartig hingeworfen, hat im Lauf ihrer kurzen Genese wesentliche Veränderungen erfahren.

Zunächst legt Hodler die blaue Bergkette weit oben im Bild an, um sie – wohl relativ kurze Zeit später – mit dicker weisser Farbe wieder wegzumalen. Anschliessend verschiebt er sie um ein grosses Stück und führt sie ca. 16 cm weiter unten aus. Die Himmelsfarbe, auch die gelbe Farbe des Morgenlichts, wird nun gegen die neue Bergkette herangeführt (Abb. 85). Im rechten Bildbereich zieht Hodler die helle Farbe jedoch zunächst zu weit nach unten, so dass ein bedeutender Bergrücken der Kette verloren geht. Der Irrtum wird aber bemerkt, und auf der Übermalungsfarbe korrigiert. Schliesslich werden auf den Bergflanken hellrote Sonnenreflexe angebracht, und auch die Himmelsfarbe nochmals orange intensiviert.

Deutlich ist an diesem Beispiel zu erkennen, wie Hodler vorgeht, sich – selbst in dieser seiner späten Schaffenszeit – während der Arbeit am Bild eines anderen besinnt, und suchend die Komposition umarbeitet und verändert, bis er zu einem befriedigenden Resultat kommt.

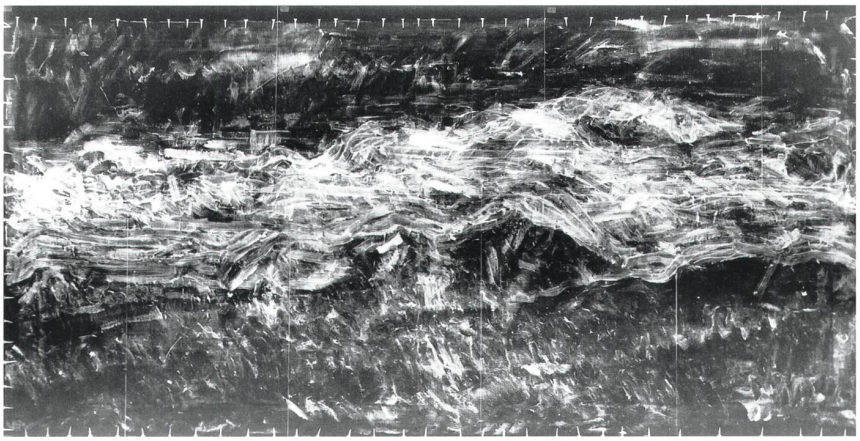


Abb. 85
Der Mont-Blanc am Morgen, Röntgenaufnahme
Der überarbeitete Bereich erscheint hell.

5. Schlussbemerkung

Bei der Erarbeitung des Werkkatalogs der Gemälde von Ferdinand Hodler[79] stellen sich unweigerlich Fragen der Datierung und der Echtheit, zum Beispiel bei Werken, deren Provenienz nicht lückenlos gesichert ist. Der Nachweis von Überarbeitungen kann in solchen Fällen besonders wichtig und hilfreich sein.

Hodlers eigenen Bezeichnungen auf den Gemälden ist nicht immer zu trauen. Manche Werke sind von ihm nachträglich signiert worden, so dass der Duktus der Bezeichnung nicht mit der Entstehungszeit des Werkes übereinstimmt. Auch Datierungen können «rückwirkend» aus der nicht immer vollkommen verlässlichen Erinnerung vorgenommen sein. Solche Jahreszahlen bringt Hodler oft zusammen mit einer zweiten Signatur an, und dies, nachdem er ein Werk überarbeitet hat. Doppelte Signaturen weisen denn auch in den meisten Fällen auf Überarbeitungen hin; die zweite Signatur beglaubigt sozusagen die neue, veränderte Werkfassung.

Andererseits verursachen Überarbeitungen manchmal Ungereimtheiten stilistischer Natur. Beim oben besprochenen Bild *Genfersee mit Savoyer Alpen* (SIK Archiv Nr. 15375) zum Beispiel haben die grossflächigen, teilweise sehr kompakt wirkenden Überarbeitungen sogar zu Verunsicherungen hinsichtlich der Echtheit des Werkes geführt. Bei frühen Landschaften können nachträglich hinzugefügte symmetrische Wolkenbänder, die stilistisch in eine spätere Zeit gehören, irritieren, wenn sie nicht als spätere Zutat identifiziert werden. Mit kunsttechnologischen Mitteln ist es in den meisten Fällen möglich, Überarbeitungen aufzudecken und als solche zu erkennen. Leider gelingt es jedoch nur selten, verlässliche Aussagen über den Zeitraum zwischen erster Fertigstellung eines Gemäldes und späterer Überarbeitung zu machen, d. h. die Veränderungen zu datieren. In einzelnen Glücksfällen können aber «termini post quos» oder «termini ante quos» definiert werden, nämlich dann, wenn für bestimmte Materialien genaue Zeiträume ihrer Verwendung bekannt sind. Als Beispiel seien die oben erwähnten Ölfarben- oder Raffaëlli-Stifte angeführt, die zu einem bekannten Zeitpunkt auf den Markt kamen und von Hodler nur während einiger Jahre verwendet wurden.

Das Aufspüren von Überarbeitungsvorgängen liefert unter Umständen auch wichtige Erkenntnisse zur Entstehung einzelner Werke oder zu den Chronologien innerhalb von Werkgruppen. Am eindrücklichsten wird das an den grossformatigen, mehrfigurigen Gemälden deutlich, die zudem oft in mehreren Fassungen vorliegen. Durch die Kenntnis von Überarbeitungen können – ähnlich wie anhand einer Skizzenfolge – bestimmte Phasen in der Entwicklung einer Komposition ablesbar werden. Auch bei kleineren Gemälden, Figurenbildern wie Landschaften, können sozusagen verschiedene Fassungen auf ein und demselben Bildträger übereinander liegen. Manchmal sind erste Anlagen oder Fassungen auf der Gemälderückseite erkennbar. Diese heute verdeckten Zustände können innerhalb von Fassungsabfolgen Lücken schliessen.

Als Nebenresultat hat sich gezeigt, dass sich auf Hodlers eigenhändigen Repliken seltener und in kleinerem Ausmass Überarbeitungen finden. Oft sind Repliken tatsächlich bis ins kleinste Detail geplant, und die Komposition

ist für Hodler so klar, dass sie «wörtlich» wiederholt werden kann und sich Überarbeitungen erübrigen.

Unsere Untersuchungen haben eindrücklich gezeigt, dass das «Überdenken» bzw. das Überarbeiten seiner Werke für Hodler mit der Zeit zum «courant normal» gehören. So sehr wird es ihm zur alltäglichen Arbeitsweise, dass es beinahe zu einem «Markenzeichen» wird. Das Vorhandensein von Korrekturen und Überarbeitungen auf einem Hodler-Gemälde stellt deshalb so etwas wie ein Gütesiegel dar.

1 Carl Albert Loosli, *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass*, Bern: R. Suter & Cie., 1921–1924 (4 Bde.), Bd. 1, S. 125.

2 C. A. Looslis Aussagen über Ferdinand Hodler können zwar als inhaltlich richtig eingestuft werden, sind aber keine authentischen Äusserungen des Künstlers. Sie sind daher immer auch mit einem gewissen Vorbehalt zu interpretieren.

3 Die Aussage bezieht sich auf das Gemälde *Der Schreiner,* 1875, SIK Archiv Nr. 44688. Siehe Adolf Frey, *Ferdinand Hodler*, Leipzig: Haessel, 1922, S. 12.

4 Vgl. Carl Albert Loosli, *Aus der Werkstatt Ferdinand Hodlers*, Basel: Birkhäuser, 1938, S. 48–50.

5 Ebd., S. 52.

6 Ebd., S. 51–52.

7 Ebd., S. 115.

8 Hodler hatte mit ungenügenden Vorbereitungen und nachträglichem Korrigieren an einer grösseren Komposition schlechte Erfahrungen gemacht: «Ich habe damals die ‹Nacht› unmittelbar auf die Leinwand geworfen. Das hat mich niederträchtig viel Zeit gekostet und ich bin darob fast kaput gegangen. Ich hab mir's aber gemerkt und von da an hab ich mir durch ausreichende Vorstudien meine Arbeit jeweilen erleichtert, vereinfacht und verkürzt.» Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 14. Die Stelle bezieht sich auf das Werk *Die Nacht*, 1889–1890, Kunstmuseum Bern, SIK Archiv Nr. 23111.

9 Ebd., S. 58. Die These, dass zu gewissen Werken «Kontrollfassungen» entstanden sind, wird durch eine von Loosli überlieferte Äusserung Hodlers sowie die bekannte Tatsache gestützt, dass der Künstler jeweils an mehreren Fassungen eines Werks gleichzeitig arbeitete. «Durch die ‹Kontrollfassungen› gewinnt man immer Zeit und was wesentlich ist, jede Fassung bleibt auf diese Weise kräftig und frisch,» soll Hodler laut Loosli gesagt haben, vgl. Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1) Bd. 2, S. 58–59. Beispiele für das Arbeiten an mehreren Fassungen gleichzeitig sind die Werkgruppen der Kartons zu *Rückzug von Marignano* oder *Der Tag* und *Blick in die Unendlichkeit*. Dennoch gelang es der Forschung bisher nicht, ein Werk ausmachen, das eindeutig als «Kontrollfassung» gelten kann.

10 Der Begriff «müde» erscheint im Jury-Bericht zum Wettbewerbsbild *Calvin und die Professoren im Hof des Genfer Gymnasiums,* 1883/1884, SIK Archiv Nr. 1583, wo es laut Jura Brüschweiler u. a. heisst: «Die Figur Calvins, die am klarsten hervorstechen sollte, ist am wenigsten geglückt. Der Kopf wirkt vor lauter Übermalungen müde […]». Vgl. Jura Brüschweiler: «Ferdinand Hodler (Bern 1853–Genf 1918). Chronologische Übersicht. Biographie, Werk, Rezensionen», in: *Ferdinand Hodler*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, 1983; Petit Palais, Paris 1983; Kunsthaus Zürich, 1983, dritte überarbeitete Aufl., Bern: Benteli, 1998, S. 70.

11 Die Stelle bei Loosli lautet ausführlich: «Man kann […] seine Kompositionen noch so genau vorbereitet und geistig durchgearbeitet haben; wenn man damit auf die Leinwand kommt, so ergeben sich, während der Ausführung, Schwierigkeiten, die man entweder nicht vorsah, oder nicht vorsehen konnte. Es ist darum ratsam, an der endgültigen Fassung nur mit grossem Vorbedacht zu schaffen. Wenn nun eine Schwierigkeit aufstösst, so lasse ich mich längst nicht mehr verleiten, sie auf der Stelle und auf dem endgültigen Malgrund richtig zu stellen, sondern fang sofort eine zweite Fassung an, bei der ich von vornherein darauf ausgehe, die Schwierigkeit entweder zu überwinden, oder zu umgehen. Das kann mitunter durch eine etwas veränderte Grundlage geschehen und dann wird mir die zweite Fassung zur Hauptfassung. […] Niemals lasse ich es mir beikommen, auf der Urfassung andere als nebensächliche Verbesserungen anzubringen, […].» Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 58–59.

12 *Bildnis Maria-Rosa Krebs-Schüpbach,* 1876, SIK Archiv Nr. 80286.

13 M[aria] W[aser]: «Einiges von Ferdinand Hodler», in: *Die Schweiz. Schweizerische Illustrierte Zeitschrift*, 13 (1909), S. 318.

14 Johannes Widmer, *Von Hodlers letztem Lebensjahr*, Zürich: Rascher, 1919, S. 37. Betrifft vermutlich den Karton zu *Schlacht bei Murten*, 1917, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, SIK Archiv Nr. 80271.

15 Willy Russ, *Meine Erinnerungen an Ferdinand Hodler*, hrsg. vom Ferdinand Hodler-Archiv durch C. A. Loosli, Bern: Aare Verlag, 1945, S. 42. (übersetzt nach: *Mes souvenirs sur Ferdinand Hodler. Préface: Edmond Bille*, Lausanne: Editions de l'Arbalète, [1945], S. 52.)

16 «Was ist denn mit diesen Fahnen los? Die flattern ja nicht. Dass die Schweizer geschlagen wurden, ist doch kein Grund, sie auf Halbmast zu setzen. Herr Russ, haben Sie Farben und einen Pinsel? In fünf Minuten ist die Sache in Blei.» Ebd., S. 43, im franz. Original S. 53.

17 Ebd., S. 44–45, im franz. Original S. 55.

18 Weitere Schilderungen ebd., S. 45–50, im franz. Original S. 56–61.

19 Ferdinand Hodler, *Brief an Oscar Miller*, 18.4.1898, Hodler-Archiv, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel.

20 Ferdinand Hodler, *Brief an Oscar Miller*, 25.6.1912, ebd. – Das betreffende Bild konnte bis heute nicht eindeutig identifiziert werden.

21 Cuno Amiet, *Über Kunst und Künstler,* Bern: Bernische Kunstgesellschaft, 1948 (Jahresgabe der Bernischen Kunstgesellschaft 1948), S. 62–63. Vgl. auch Fritz Widmann, *Erinnerungen an Ferdinand Hodler*, Zürich: Rascher, 1918, S. 49–50.

22 Es ist davon auszugehen, dass geringfügige Korrekturen teilweise auch mit einem gewissen zeitlichen Abstand erfolgten; Veränderungen dieser Art waren jedoch nicht eindeutig feststellbar.

23 Vgl. auch den Beitrag von Danièle Gros im vorliegenden Band.

24 Vgl. Brüschweiler 1983 (wie Anm. 10), S. 75. Abb. ebd. S. 198.

25 Zu allen Fällen von Veränderungen am Bildträger siehe auch den Beitrag «Die ‹Formatfrage» von Karoline Beltinger im vorliegenden Band.

26 Ein früher Kommentar zu diesem Werk lautet: «Das Bild ist heute nicht mehr unberührt. Wie Hodler später öfters Bilder seiner Frühzeit misshandelte, so hat er auch hier den oberen Teil des Himmels mit einem reinen Gelb und graublauen parallelistischen Wolkenstreifen zugedeckt und dabei noch

eine unrichtige Datierung (1873) angebracht.» Ewald Bender, *Die Kunst Ferdinand Hodlers. Gesamtdarstellung. Band 1. Das Frühwerk bis 1895*, Zürich: Rascher, 1923, S. 54.

27 Z. B. bei *Der Buchenwald*, 1885, SIK Archiv Nr. 9269, und *Blühende Kastanienbäumchen*, um 1890, SIK Archiv Nr. 55920.

28 Jura Brüschweiler, «A Selection from Writings of Ferdinand Hodler», in: *Ferdinand Hodler*, Ausst.-Kat. University Art Museum, University of California, Berkeley 1972/1973; The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1973; Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Mass., 1973, S. 112.

29 Zum Begriff «Attestbild» siehe Beltinger (wie Anm. 25), S. 21.

30 Das Ausmass der Überarbeitungen an *Der Buchenwald*, SIK Archiv Nr. 9269, ist vermutlich relativ gross, jedoch nicht auf Anhieb erkennbar, und von uns nicht im Einzelnen untersucht. Beispielsweise deuten die blaugrünen Schatten am Waldboden, die teilweise Frühschwundrisse aufweisen, auf Übermalungen hin. An den Baumstämmen dürften verstärkte Konturlinien und zwischen den Stämmchen viele der blauen «Himmelsflecken» später angebracht worden sein. Auf der linken Bildseite lässt Hodler später noch zwei Männergestalten in langen, weissen Gewändern zwischen den Stämmen auftauchen, fügt also Einzelheiten hinzu, was bei seinen Überarbeitungen selten zu beobachten ist und die Ausnahme darstellt.

31 Die Jury hatte an dem Bild *Die Lawine*, SIK Archiv Nr. 19345, «ein im Farbwert fehlplaziertes Chalet» kritisiert, welches in der Folge von Hodler übermalt wurde, vgl. Brüschweiler 1983 (wie Anm. 10), S. 80–81. – Die heute übermalten Häuser finden sich auf dem Bild *Winterlandschaft mit Wetterhorn*, um 1887, SIK Archiv Nr. 80958, sowie auf Entwurfzeichnungen zum Wettbewerbsbild (Calame-Wettbewerb, 1886/1887) und auf einem Aquarell, das Hodler als Attestzeichnung nach dem prämierten Bild für die Genfer Kunstgesellschaft ausgeführt hat. Vgl. Brüschweiler 1983 (wie Anm. 10), S. 81.

32 Brüschweiler 1983 (wie Anm. 10), S. 91. – *Vision (Alpenlandschaft)*, SIK Archiv Nr. 621, ist im Rahmen dieses Projekts nicht untersucht worden.

33 Zur Entwicklung und Einführung der Raffaëlli-Stifte im Allgemeinen und zu ihrer Anwendung durch Ferdinand Hodler und andere Künstler im Speziellen siehe Danièle Gros / Christoph Herm, «Die Ölfarbenstifte des J.-F. Raffaëlli» in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 18/1 (2004), S. 5–28.

34 Unmittelbarer Anlass für die Überarbeitung mag gewesen sein, dass das Bild 1904 in Wien an der Sezessionsausstellung gezeigt wurde und vielleicht deswegen von Hodler zuvor überprüft bzw. überarbeitet wurde. Auf diese Möglichkeit hat Matthias Fischer aufmerksam gemacht.

35 Hodlers Wahl der Farbmittel ist ausführlich diskutiert im Beitrag «Bemerkungen zu Ferdinand Hodlers Malfarbengebrauch» von Karoline Beltinger im vorliegenden Band.

36 Zur Entstehung dieses Bildes und zur Zweitfassung siehe Karoline Beltinger / Matthias Fischer, «Ferdinand Hodler – Weitere Schritte auf unbekanntem Terrain», in: *bulletin 2/02*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 2002, unpaginiert.

37 Zur Anwendung von Ölfarbenstiften bei der *Landschaft bei Château-d'Oex*, SIK Archiv Nr. 20549. Siehe auch Gros/Herm 2004 (wie Anm. 33), S. 22–24.

38 Vgl. Danielle Frimma Nathanson, *Ferdinand Hodler's Landscape Paintings. The Bernese Oberland as Motif and Inspiration*, Diss., University of California, Riverside 1987, S. 270, Abb. 11.

39 Thomas Becker / Christoph Herm / Christian Marty / Paul Müller: «Vom Karton zum Wandbild. Ferdinand Hodlers ‹Rückzug von Marignano› – Technologische Untersuchungen zum Entstehungsprozess», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 57 (2000), S. 186–274.

40 Stéphanie Guerzoni erinnert sich, dass Hodler gesagt hat: «Um die Eingebung, die der Künstler von der Natur empfängt, möglichst klar wiederzugeben, ist er genötigt, eine Auswahl zu treffen.» Stéphanie Guerzoni: *Ferdinand Hodler als Mensch, Maler und Lehrer*, Zürich / Stuttgart: Rascher, 1959, S. 100.

41 Vgl. Brüschweiler 1983 (wie Anm. 10), S. 141, und *Ferdinand Hodler. Zeichnungen der Reifezeit 1900–1918 aus der graphischen Sammlung des Kunsthauses Zürich*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 1992 (Sammlungsheft Nr. 17, Kunsthaus Zürich), S. 50–53.

42 Ausführlich behandelt im Beitrag von Gabriele Englisch im vorliegenden Band.

43 Kolo Moser besucht 1913 Hodler in Genf und beschreibt, welche Bilder er im Atelier gesehen hat, u. a. auch Studien zu *Einmütigkeit*: «Die Studien macht er auf etwa 75 Leinwänden, selbe vergrössert dann ein malender Negersklave. Er haut dann nur ein paar Fleck(en) hinein und pu(t)zt die Köpf(e) und Händ(e) zusammen.» vgl. Kolo Moser, «Prof. Kolo Mosers Aufzeichnungen über seinen Besuch bei Ferdinand Hodler in Genf 1913», in: *Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft*, 1950. S. 31. Aus dieser Textstelle ist schon geschlossen worden, dass Hodler auch beim vorliegenden Werk (*Schwörender*, SIK Archiv Nr. 80283) einen «Helfer» gehabt haben könnte. Möglicherweise spielt Moser aber auf die Situation in Hannover selbst an, wo Hodler für seine Arbeit am ca. 5 x 15 m grossen Wandgemälde die Malerkollegen Georges Darel und Théo Pasche als Mitarbeiter verpflichtete. Trotzdem ist eine Mitarbeit «von fremder Hand» bei «unserem» *Schwörenden* denkbar, wie es auch in einem Auktionskatalog vermutet wird: «Vor allem die ungewöhnlich kompakte Art der Übermalung im Hintergrund lässt bei der vorliegenden Fassung darauf schliessen, dass Hodler bei der Fertigstellung teilweise von seinen Mitarbeitern unterstützt wurde.» Auktionskatalog Sotheby's, *Schweizer Kunst*, Zürich 2001, S. 68.

44 Hodler-Archiv, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel.

45 Sharon Hirsh betont die enge Beziehung zwischen den Kompositionen *Aufgehen im All* und *Herbstabend*, SIK Archiv Nr. 716. Dass sie einander allerdings physisch so nahe sind, d. h. dass Hodler *Herbstabend* auf eine (verworfene) Fassung von *Aufgehen im All* malte, hatten frühere Untersuchungen noch nicht ans Licht gebracht. Sharon Hirsh, «Le Chemin Symbolique. Ferdinand Hodler's symbolic path of ‹Autumn Evening›», in: *The documented image. Visions in art history*, hrsg. von Gabriel P. Weisberg / Laurinda S. Dixon / Antje Bultmann Lemke, Syracuse: Syracuse University Press, 1987, S. 257–274.

46 «Ich war hier [in Bern] beschäftigt die vier, von der Berner Regierung angekauften Bilder auf neue Chassis aufzuspannen und die beschädigten Stellen auszubessern. Das nahm mir 10 Tage in Anspruch, bin aber jetzt doch froh, dass dieses besorgt.» Ferdinand Hodler, *Brief an Oscar Miller*, 14.11.1901, Hodler-Archiv, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel.

47 Ebd. Oskar Beuttner ist der erste überlieferte Besitzer des Gemäldes.

48 Die Farbausbrüche werden von Hodler meist nicht gekittet, bevor sie übermalt werden. Im Fall von *Ein schöner Abend am Genfersee*, SIK Archiv Nr. 8311, werden jedoch Fehlstellen im Himmel mit Kittmasse überdeckt, bevor der Himmel ganzflächig überarbeitet wird.

49 Loosli zitiert einen Bericht des Malers und Restaurators Ernst Linck: «Um sich die Transportkosten und grossen Kisten für die Ausstellungen zu ersparen, spannte er regelmässig die Bilder ab, rollte sie (natürlich auf der Butterseite) und schickte den Keilrahmen separat. An diesen Ausstellungen wurden dann die Bilder wieder auf- und abgespannt, auch wieder mehr oder weniger sorgfältig. Dass diese Behandlung den Bildern auf die Dauer unbekömmlich wurde, ist selbstverständlich. Die Ränder der Bilder waren allmählich so, dass er Streifen annähen lassen musste, um nur wieder spannen zu können. Beschädigungen restaurierte er selber auf jede Ausstellung ziemlich derb, und mit der Reinigung der Bilder gab er sich auch nicht viel ab.» Loosli 1938 (wie Anm. 4), S. 173.

50 Loosli 1921–1924, (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 73.

51 Bei den erwähnten Beispielen ist dies allerdings nicht überprüft worden.

52 Ein Sohn des damaligen Besitzers erinnert sich: «Bei der Arbeit an der ‹Heiligen Stunde› schaute ich ihm einmal zu und wunderte mich darüber, wie er mit sicherer Hand

die Füsse der Figuren mit kräftigen dunkelblauen Strichen umrandete.» Siehe Werkdokumentation im «Archiv Sammlung Arthur Stoll» im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft. C. A. Loosli hatte dem Sammler Alfred Blailé als Restaurator empfohlen.

53 Untersuchungen bei (bis zu 100facher) Vergrösserung mit Hilfe des Technoskops, im ultravioletten Licht, mit Infrarotreflektografie, mit Infrarottransmission, mit Röntgendurchstrahlung sowie durch chemisch-analytische Verfahren bei Materialunterschieden.

54 Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 72.

55 Ebd., S. 105.

56 Es konnten Anzeichen dafür gefunden werden, dass Hodler am unteren Rand einen Bildstreifen weggeschnitten und eben diesen Streifen oben wieder angenäht hat.

57 Von dem Bild existiert eine Kopie bzw. eine Fälschung (SIK Archiv Nr. 80469), die unserem Bild in Darstellung und Grösse sehr ähnlich ist. Es ist interessant, festzustellen, dass der Kopist unser Bild in einem Zustand vor den grossflächigen Überarbeitungen gekannt haben muss, denn er übernimmt Details, die heute auf unserem Bild fehlen bzw. zugedeckt sind (etwa eine der beiden Figuren in der Bildmitte, oder bestimmte, von Hodler zunächst weisslich angedeutete Blumen auf der Wiese im Vordergrund links); zudem fehlt der Kopie die kräftige Farbgebung, insbesondere sind in den Baumkronen nicht so viele leuchtende Blütenstände vorhanden.

58 Hirsh 1987 (wie Anm. 45), S. 270–271.

59 Die Goldbronze-Farbe ist also nicht – wie Loosli meint – eine Unter-, sondern eine Übermalung. Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 72, schreibt: «Der Sonnenuntergang ist daselbst sogar mit Goldbronze unterlegt.»

60 Zur Geschichte von *Der Auserwählte* und zur Quellenlage siehe Fritz Schmalenbach, *Neue Studien über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bern: Rota, 1955, S. 91–102.

61 Ferdinand Hodler, *Brief an Alfred Roller*, Präsident der Wiener Sezession, 3.10. 1901, zitiert nach: Hans Ankwicz-Kleehoven, «Ferdinand Hodler und Wien», in: *Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft*, 1950, S. 10. («Was den ‹Auserwählten› betrifft, gedenke ich wirklich nicht, ihn in diesem Zustand des Verfalls, in dem er sich befindet, noch einmal auszustellen. Diese Leinwand, in Tempera gemalt, ist mehrere Male gerollt worden, und die Farbe fällt ab. Ich habe die Absicht, [das Bild] zu wiederholen, ganz in Öl […]»).

62 Handschriftliches Gutachten von Frederick Bentz vom Sept. 1920; siehe Werkdokumentation im Kunstmuseum Bern.

63 Schriftliche Beurteilung der Hagener Fassung von *Der Auserwählte* (SIK Archiv Nr. 80946), unterzeichnet «9 Oktb 1920 / E. Linck Maler / Bruno Kaiser»; siehe Werkdokumentation zu *Der Auserwählte* (SIK Archiv Nr. 23110) im Kunstmuseum Bern. Linck an anderer Stelle: «Für die Wiener Ausstellung 1904 restaurierte Hodler das Bild ‹Der Auserwählte› mit den Raffaelistiften.» (Ernst Linck, «Die Maltechnik Ferdinand Hodlers», in: *Technische Mitteilungen für Malerei*, 1934, Nr. 7, S. 52.)

64 Zu Geschichte und Maltechnik der beiden Fassungen vgl. auch Gros/Herm 2004 (wie Anm. 33), S. 23–24.

65 Siehe Werkdokumentation zu *Der Auserwählte* (SIK Archiv Nr. 23110) im Kunstmuseum Bern [o. J.].

66 Im Zuge von Konservierungsmassnahmen (1980/1981) ist *Der Tag* (Erste Fassung, SIK Archiv Nr. 23114) mit einem Gewebe hinterspannt worden, so dass die originale Rückseite heute verdeckt ist. Sie ist jedoch durch eine Schwarz-Weiss-Fotografie dokumentiert.

67 Vignau-Wilberg bemerkt dazu lediglich, dass «die 2. und die 4. Figur ursprünglich etwas anders geplant» gewesen seien, «indem jeweils auf ihren zur Mittelfigur hin gerichteten Seiten lange, herunterhängende Haarsträhnen zu sehen waren, die Hodler aber schliesslich übermalte.» Peter Vignau-Wilberg, Ferdinand Hodler. *Der Tag*, Frankfurt a. M.: Lang, 2003, S. 17.

68 Zur Mittelfigur ist u. a. eine Ölstudie bekannt (SIK Archiv Nr. 66783, abgebildet in: *Ferdinand Hodler*, Ausst.-Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 1999; Von der Heydt-Museum, Wuppertal 1999, hrsg. von Rudolf Koella, München: Hirmer, 1999, S. 113, Abb. 42), welche die Figur ebenfalls mit nach links gewendetem Gesicht und in sehr ähnlicher Haltung zeigt; sie ist offenbar ein Fragment aus einer grösseren Komposition, die möglicherweise ebenfalls dieser ersten Anlage der grossen Berner Fassung von *Der Tag* nahe kam.

69 Die Format-Proportionen der Kompositionsstudie aus dem Coninx Museum (SIK Archiv Nr. 8734) entsprechen ziemlich genau den Proportionen der ursprünglichen Grösse von *Der Tag* (Erste Fassung, SIK Archiv Nr. 23114); sie dürfte ca. 7 mal kleiner sein. Unsere Untersuchungen haben ergeben, dass *Der Tag* (Erste Fassung) vor der Überarbeitung durch Hodler folgende Formatveränderung erfahren hat: Am rechten Rand ist ein Gewebestreifen angenäht worden, der das Bild um 7 bis 10 cm verbreitert, und auf der linken Seite ist ein 2 cm breiter Teil des Spannrands durch Umspannen auf die Bildseite verschoben und als zusätzliche Malfläche verwendet worden. Eine Federzeichnung (SIK Archiv Nr. 66218) im Kunsthaus Zürich dokumentiert den Übergang zur heutigen Fassung; abgebildet in: *Ferdinand Hodler. Vom Frühwerk bis zur Jahrhundertwende. Zeichnungen aus der Graphischen Sammlung des Kunsthauses Zürich*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 1990/1991; Landesgalerie im Niedersächsischen Landesmuseum, Hannover 1991 (Kunsthaus Zürich. Sammlungsheft 15), S. 139.

70 Die auf der Rückseite erkennbare Darstellung unterscheidet sich stark von drei weit vorangetriebenen grösseren Einzelstudien zur zweiten Figur (SIK Archiv Nrn. 79364, 36989 und 8355) bei denen das linke Bein aufgestellt ist, also (noch) nicht auf dem Boden bzw. dem Tuch ruht. Siehe *Ferdinand Hodler* 1999 (wie Anm. 68), S. 113.

71 Abgebildet in: *Ferdinand Hodler – Piet Mondrian. Eine Begegnung*, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus, Aarau 1998, Baden: Lars Müller, 1998, S. 111 (Abb. 37).

72 Abgebildet in: Azra Begić / Jura Brüschweiler, *Hodler-Werke aus Sarajevo. Die Sammlung und Sammlerin Jeanne Charles Cerani-Ćišić*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Olten, 1998. Bern: Benteli, 1998, S. 84, Kat. Nr. 63.

73 Sehr wahrscheinlich ist das *Mädchenbildnis der Baronin von Bach* (SIK Archiv Nr. 1577) im Kunstmuseum Basel die Vorlage. Zur Frage nach der Übertragung ganzer Kompositionen mit Hilfe von Pausen siehe den Beitrag «Das Hilsmittel ‹Pause›» von Karoline Beltinger im vorliegenden Band.

74 Zu den anderen Fassungen siehe Marcel Baumgartner, *Ferdinand Hodler. Sammlung Thomas Schmidheiny*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1998, S. 70–73.

75 Abgebildet in: Hans Mühlestein, *Ferdinand Hodler. Ein Deutungsversuch*, Weimar: Kiepenheuer, 1914, Nr. 70, unpaginiert.

76 Abgebildet in: M[aria] W[aser]: «Zur X. Nationalen Kunstausstellung der Schweiz», in: *Die Schweiz. Schweizerische Illustrierte Zeitschrift* 14 (1910), S. 435.

77 Neben allen andern Hinweisen wird dies insbesondere an der Lage der Blumen im Hintergrund links ersichtlich, die heute übermalt, aber noch undeutlich erkennbar sind (vgl. Abb. 82).

78 «Auf unserer Abbildung findet sich rechts vom Holzhauer ein weiblicher Halbakt. Hodler hat seither das Bild durch eine Landschaft ersetzt […]». M[aria] W[aser] 1910 (wie Anm. 76), S. 434.

79 Unter dem Projekttitel «Œuvrekatalog Ferdinand Hodler. Die Gemälde» wird zur Zeit am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft unter der Leitung von Paul Müller dieses Grundlagenwerk erarbeitet.

Zusammenfassung

Im Rahmen eines vierjährigen Forschungsprojekts wurden ungefähr 100 Gemälde Ferdinand Hodlers aus allen Schaffensperioden u. a. hinsichtlich ihrer Korrekturen und Überarbeitungen untersucht; etwa die Hälfte davon weisen grössere Überarbeitungen auf.

Hodlers eigener Anspruch ist es, mit möglichst wenig Korrekturen und Überarbeitungen auszukommen, wie v. a. aus Texten seines Freundes und Biografen Carl Albert Loosli hervorgeht. Hodler entwickelt deshalb Strategien, um sie zu vermeiden. Kompositionen sollen möglichst gut vorbereitet, Veränderungen eventuell an Testgemälden bzw. sogenannten «Kontrollfassungen» ausprobiert werden. Hodler kann jedoch nicht ohne Überarbeitungen auskommen, und sie werden geradezu zu einem Kennzeichen seiner Arbeitsweise. Es werden Zeitgenossen zitiert, die sich meist erstaunt äussern über die oft aufwendigen Überarbeitungen.

Es wurde versucht, die Vielzahl von Korrekturen und Überarbeitungen in Kategorien einzuteilen, wobei sich drei Hauptgruppen ergaben. Merkmale, zeitliches Vorkommen und Beispiele werden besprochen. Anhand von Fallbeispielen werden die Überarbeitungsgeschichten von neun Gemälden dargestellt und mit Abbildungen veranschaulicht. Besonders wichtig sind Beobachtungen an Gemälderückseiten, da dort bei nicht oder nur dünn grundierten Bildträgern erste Bildanlagen erkennbar sein können.

Das Erkennen von eigenhändigen Überarbeitungen kann hinsichtlich Datierungs- und Echtheitsfragen wichtig sein, wie sie derzeit im Zusammenhang mit der Erstellung des Werkkatalogs zu Ferdinand Hodler auftauchen. Insbesondere können dadurch innerhalb von Werkgruppen chronologische Abfolgen aufgezeigt werden. Genauere Datierungen von Überarbeitungen sind bis heute nur dann möglich, wenn Hodler sie mit Ölfarbenstiften bzw. Raffaëlli-Stiften vorgenommen hat.

Corrections and revisions. An important aspect of Ferdinand Hodler's working process. Summary

In the course of a four year research project, during which over 100 paintings by Ferdinand Hodler were examined, occurrences of corrections and revisions in Hodler's own hand were investigated. Approximately half of the examined paintings, which were drawn from across his career, evidenced significant corrections or revisions.

Written sources, principally texts by Hodler's friend and biographer Carl Albert Loosli, suggest that Hodler's aim was to make as few corrections or revisions as possible. He developed strategies to avoid them: meticulous planning of compositions and testing ideas for alterations on so-called «control versions» of paintings. Nevertheless, Hodler was unable to avoid revisions, which could even be considered as characteristic of his painting process. Quotations from written sources illustrate the astonishment of Hodler's contemporaries with his at times complex revisions.

An attempt to categorise Hodler's corrections and revisions was made, which resulted in three main groupings. Their characteristics and chronological occurrence are discussed. Nine works evidencing revisions are

discussed in detail and illustrated with photographs. Particularly significant are observations from the painting's reverses; traces of the initial compositions can be discerned where the canvas support was poorly or not primed.

The identification of revisions in Hodler's own hand can be helpful in connection with dating and authenticity questions, as have arisen during the current compilation of Hodler's catalogue raisonné. It can indicate chronological order, particularly within groups of works. More accurate dating of revisions is possible in cases where Hodler used oil colour sticks, specifically «Raffaëlli Solid Oil Colours».