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

**Artikel:** Das Hilfsmittel "Pause"
**Autor:** Beltinger, Karoline
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-882594

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

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

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

**Download PDF:** 23.12.2025

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

Karoline Beltinger

# Das Hilfsmittel «Pause»

## 1. Einleitung

Ferdinand Hodlers Verwendung verschiedener Verfahren und Hilfsmittel beim Ausarbeiten und Übertragen einzelner Motive oder ganzer Sujets ist der Hodlerforschung schon seit langem bekannt. Massstab, Richtscheit, Senkblei, Winkelmass, Zirkel und Messrahmen haben dem Maler zum Ausmessen figürlicher Modelle gedient, die «Dürerscheibe» zum schnellen Erfassen von Gesichtszügen oder Posen, so genannte «Maquillons» (gezeichnete, dann ausgeschnittene Figuren)[1] zum Einteilen der Fläche, das Fadennetz zum detaillierten Naturstudium und schliesslich Linienraster zum Übertragen und Vergrössern von Skizzen, Zeichnungen und gemalten Studien. Diese technischen Verfahren und Hilfsmittel werden in verschiedenen Berichten von Zeitgenossen erwähnt,[2] insbesondere in den Publikationen von Carl Albert Loosli.[3] Ganz vollständig sind die Angaben allerdings nicht. Nur vergleichsweise flüchtig erwähnt und ungenau beschrieben wird nämlich das Hilfsmittel «Pause», dem dieser Aufsatz gewidmet ist.

Eine andere, ebenso wichtige Quelle zur Erforschung von Hodlers Hilfsverfahren ist sein riesiger zeichnerischer Nachlass. Dieser besteht zu einem erheblichen Anteil aus Material, das als Vorbereitung für grossformatige figürliche Werke und, in geringerem Umfang, für Bildnisse entstand.[4] Spuren von Übertragungsverfahren sind hier fast allgegenwärtig. Im Zuge der kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem zeichnerischen Nachlass wurde für Hodlers Vorbereitungsarbeit ein ständig korrigierendes und fortwährend vom einen auf den nächsten Bildträger übertragendes Vorgehen festgestellt.[5] Für dieses Vorgehen hat Bätschmann zwar keine chronologische, wohl aber eine gewisse inhaltliche Ordnung erkannt, indem er folgende Arbeitsbereiche unterschied: «1. Das zeichnerische Studium der Natur, 2. die Erfindung der Komposition, 3. die Zusammenführung von Naturstudien und Kompositionsentwürfen und 4. die Vergrösserung der detaillierten Entwürfe für die Übertragung auf die Leinwand.»[6]

Funktion und Anwendung der meisten hodlerschen Hilfsverfahren sind so weit geklärt, dass sie mindestens mit einem, manchmal auch mit zwei oder mehr der vier genannten Arbeitsbereiche in Verbindung gebracht werden können. Eine Ausnahme ist hier wiederum das Hilfsmittel «Pause». Die Funktion der zahlreichen Pausen, die einen beträchtlichen Teil von Hodlers zeichnerischem Nachlass ausmachen, wurde bisher nicht richtig erkannt. Zeitzeugen erwähnen zwei sehr unterschiedliche Einsatzbereiche. Einerseits wird das mehrfache Durchpausen von Zeichnungen im Kontext der Ideen-, Form- und Kompositionsfindung genannt.[7] Andererseits wird erwähnt, dass Pausen auch in ganz anderem Zusammenhang verwendet wurden,

Abb. 1
Gertrud Müller, *Hodler in seinem Atelier neben der Dürerscheibe*, Oktober 1917

nämlich beim Wiederholen fertiger Gemälde.[8] Eindeutige Beschreibungen der Anwendung dieses Hilfsmittels gibt es nicht.

Unsere kunsttechnologischen Untersuchungen der letzten Jahre waren unter anderem Hodlers Pausen, ihrer Herstellung und ihrer Verwendung gewidmet. Es konnten zwei Kategorien von Pausen festgestellt werden, die sich äusserlich klar unterscheiden und die jeweils einem der beiden von Zeitzeugen genannten Einsatzbereiche zugeordnet werden können.

Im Rahmen dieses Aufsatzes sollen zuerst zu den Pausen der ersten Kategorie, die aus dem Kontext der Ideen-, Form- und Kompositionsfindung stammen, einige Überlegungen angestellt werden. Im Wesentlichen ist der Aufsatz aber Hodlers Verwendung von Pausen der zweiten Kategorie gewidmet, die bei der Herstellung von Repliken, späteren Fassungen und Varianten eine fundamentale Rolle spielten.

## 2. Die erste Kategorie von Pausen: «Überarbeitungsabfall»?

Die Pausen der ersten Kategorie sind das direkte Ergebnis von Hodlers Arbeit mit der so genannten «Dürerscheibe» (Abb. 1).[9] Laut Loosli besass er mehrere Exemplare dieses Hilfsgeräts und hat etwa ab 1900 damit gearbeitet.[10] Wie er dabei vorging, ist schon von Loosli und später auch von Brüschweiler exakt beschrieben worden:[11] Im Abstand von etwa einer Dreiviertel Armeslänge setzte sich der Maler vor das Holzgestell mit der Glasscheibe. Ein Auge legte er an einen fest montierten, mit einem Loch versehenen Karton. Durch Loch und Scheibe auf das (in der Regel figürliche) Modell blickend, konnte er jetzt dessen Umrisse mit verschiedenen Malmitteln, meistens aber wohl mit Ölfarbe, direkt auf der Scheibe nachzeichnen. Bis hierher hielt er sich genau an das in Dürers Holzschnitt von 1525 illustrierte Vorgehen. Im weiteren Prozess klatschte Hodler dann die Scheibenskizze durch Aufpressen von Papierbögen in der Regel gleich mehrmals ab. Die Scheibe konnte geputzt und sofort wieder verwendet werden. Die (seitenverkehrten) Abklatsche wurden später im Durchlicht (seitenrichtig) durchgepaust (Abb. 2–4).

Abb. 2
*Der Mäher*, Pause nach rückseitigem Abklatsch, um 1910, Bleistift auf Papier, 51 x 34,6 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 81437

Abb. 3
*Der Mäher*, Pause nach rückseitigem Abklatsch, Rückseite

Abb. 4
Detail von Abb. 3, Mikroaufnahme von abgeklatschter roter Malfarblinie

Der Vorteil des Verfahrens – präzises und gleichzeitig effizientes Arbeiten beim Erfassen von Bildnissen oder ganzer Figuren – leuchtet ein. Weniger einleuchtend ist, warum in Hodlers Werkstatt von diesen ersten Pausen manchmal zahlreiche weitere Pausen entstanden. Diese weiteren Pausen lassen keinen eigenen künstlerischen Wert erkennen und werden deshalb heute im Zuge der kunstwissenschaftlichen Würdigung von Hodlers zeichnerischem Œuvre als Problem betrachtet. Die Frage nach dem Sinn der «kopiermaschinenmässig erstellten» Pausen «mit ausdruckslosen Linien», und damit unweigerlich auch die Frage ihrer Autorschaft, gilt noch als ungelöst.[12]

Loosli rechtfertigt die Existenz solcher Pausen mit ihrer weiteren Bearbeitung: «Auf diesen Pausen [...] übte er sich dann, die ihm erforderlich erscheinenden Veränderungen in Form, Haltung und Stellung auszuprobieren [...].»[13] Looslis Angabe wird durch diverse im Nachlass erhaltene, ganz oder teilweise überarbeitete Pausen zwar bestätigt (Abb. 5), vermag aber dennoch nicht ganz zu befriedigen. Der Anteil der tatsächlich überarbeiteten Pausen erscheint zu gering, als dass ihre massenhafte Herstellung nicht einer weiteren Erklärung bedürfte.

Diese weitere Erklärung gibt unseres Erachtens Hodlers Schülerin Stéphanie Guerzoni. Sie habe ihren Lehrer beim Pausen «[...] die gleiche [Umriss-]Skizze mehr als zehnmal neu beginnen sehen [...]», ist bei ihr zu lesen; anders als Loosli äussert sie sich demnach nicht zu den Pausen selbst, sondern zu ihrer Herstellung. Interessant ist, dass sie diese Herstellung nicht als rein mechanischen, sondern als gleichzeitig schöpferischen Vorgang schildert: Die so geschaffenen Pausen seien, «[...] obwohl sie die gleiche Pose darstellten, doch leicht voneinander verschieden [...]» gewesen. Gemäss Guerzoni wurden Hodlers Umrissskizzen also nicht gepaust, um anschliessend überarbeitet zu werden, sondern beim Pausvorgang selbst überarbeitet, mit dem Zweck, «[...] die Ausdruckskraft auf das höchste zu steigern».[14] Vergleicht man Pausen der ersten Kategorie untereinander, sind tatsächlich auch bei offensichtlich gleicher Vorlage immer leichte Linienabweichungen festzustellen (Abb. 6 und 7).

Überarbeitendes Pausen ist naheliegend, umso mehr, wenn dafür halbtransparentes Papier verwendet wird. Die Methode ist so simpel, dass sie eigentlich keiner Beschreibung bedarf. Dass sie Anfang der 1890er-Jahre in der Münchner Fachzeitschrift «Technische Mitteilungen für Malerei» unter dem Titel «Komponier- und Pauspapier» dennoch detailliert beschrieben wurde, hat seinen Grund darin, dass es sich um einen Werbetext für eine halbtransparente Papiersorte[15] als Künstlermaterial handelte.[16] Hodlers Pausen der ersten Kategorie sind zwar zum grössten Teil auf gewöhnlichem (also nicht transparentem) Papier ausgeführt. Im Durchlicht und bei Gebrauch einer Glasscheibe stand der Verwendung von gewöhnlichem Papier aber selbstverständlich nichts entgegen.

Überarbeitendes Pausen zeichnet sich dadurch aus, dass frühere Versionen einer Skizze als Folge ihrer Weiterentwicklung nicht verändert oder gar zerstört werden, sondern erst als «Überarbeitungsabfall» zur Seite gelegt, dann aber jederzeit wieder hervorgeholt werden können. Da Hodler sich während seiner Vorbereitungsphase (und, wie kunsttechnologische Unter-

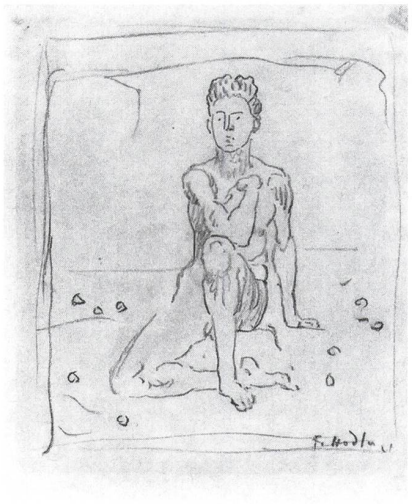


Abb. 5
Studie zu *Der Frühling*, Figur rechts, um 1910, Bleistift auf Papier, überarbeitete Pause, 29,3 x 23,5 cm, Kunstmuseum Bern, SIK Archiv Nr. *keine*

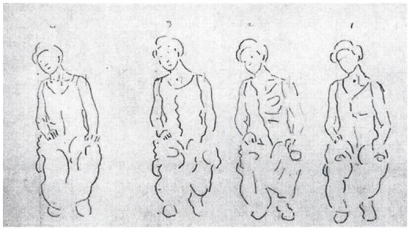


Abb. 6
Vier Studien zur sechsfigurigen Fassung *Die Heilige Stunde*, zweite Figur von links, 1906/1907, Bleistift auf Papier, 28,6 x 53,3 cm, Kunstmuseum Bern, SIK Archiv Nr. *keine*

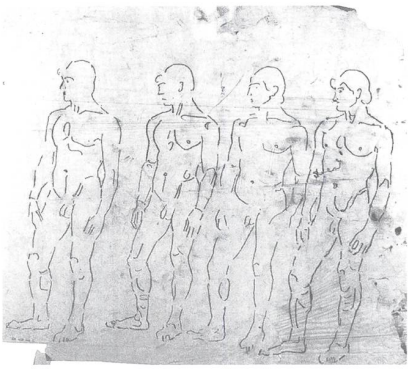


Abb. 7
Vier männliche Aktstudien, von vorn *(Die Urkraft?)*, Bleistift auf halbtransparentem Papier, 34,5 x 47,7 cm, Kunsthaus Zürich, SIK Archiv Nr. *keine*

suchungen ergaben, auch während anderer Phasen der Werkgenese) nach Möglichkeit die Option offen hielt, in einem späteren Stadium der Bildfindung wieder auf früheres Material zurückzugreifen, passt das Verfahren ausgezeichnet zu ihm und zu seiner «suchend-perfektionierenden» Herangehensweise.

Es ist bekannt, dass das Verfahren auch von anderen Künstlern benutzt wurde. Hier ist insbesondere Edgar Degas (1834–1917) zu nennen, dessen Spätwerk auf schier endlosem Verschieben, Neukombinieren und Überarbeiten bestehender Figuren und Figurengruppen basiert.[17] Dass Degas seine Pastelle von der Mitte der 1880er-Jahre an fast nur noch auf halbtransparentem Papier ausführte, ist eine exzentrische, angesichts des weitgehend auf Pausvorgängen beruhenden Bildfindungsprozesses aber absolut logische Wahl. Bei zahlreichen anderen Künstlern soll überarbeitendes Pausen ebenso beliebt gewesen sein – allerdings nicht wie bei Degas für die Werke selbst, sondern wie bei Hodler für vorbereitende Studien. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) und Gustave Moreau (1826–1898) sind dafür herausragende Beispiele.[18]

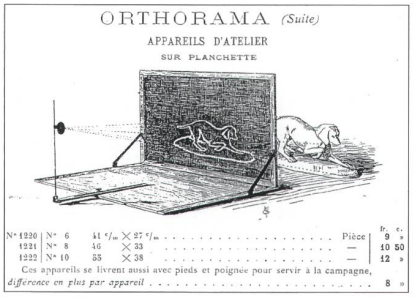



Abb. 8
Orthorama, in: *Catalogue Général Illustré*, Bourgeois Aîné, Januar 1888, S. 127
Das Orthorama besteht aus einem verstellbaren Visier und einem mit schwarzer Seide bespannten Rahmen. Das durch die Seide sichtbare Motiv wird mit weissem Stift umrissen. Zur Übertragung der Linien wird der bespannte Rahmen auf den Malgrund gelegt, die weissen Linien werden mit Kohle nachgezogen.

Was Hodler betrifft, sind seine Pausen der ersten Kategorie immer Derivate seiner Arbeit mit der Dürerscheibe. Inwiefern die Verwendung einer Dürerscheibe zu Hodlers Zeit ungewöhnlich war, inwiefern er sich in dieser Hinsicht also von seinen Zeitgenossen unterschied, ist noch nicht bekannt. Befunde scheinen nicht vorzuliegen. Allerdings kann den Verkaufskatalogen des französischen Künstlermaterialherstellers Bourgeois Aîné aus der Zeit vor, um und nach der Wende zum 20. Jahrhundert der Beleg entnommen werden, dass zumindest ein mit der Dürerscheibe eng verwandtes Instrument, das so genannte «Orthorama», in zeitgenössischen Künstlerateliers eine gewisse Rolle gespielt haben muss (Abb. 8).[19] Dass das «Orthorama» in dieser Zeit im Angebot war und blieb, zeugt von einer gewissen Nachfrage in Frankreich und in seinen Nachbarländern.

In der kunstwissenschaftlichen Literatur gilt, wie oben bereits angedeutet, die Autorschaft der «kopiermaschinenmässig» erstellten Pausen in Hodlers Nachlass noch als ungeklärt. Diese Pausen irritieren; dem Empfinden nach sind sie mit Hodlers Reputation als einem der «erfindungsreichsten und experimentierfreudigsten Zeichner seiner Generation» kaum zu vereinbaren.[20] Hinzu kommt Looslis durchaus ernst zu nehmender Hinweis, Hodlers Umrissskizzen seien «in späteren Jahren» auch von Gehilfen und Schülern durchgepaust worden.[21] Nichtsdestotrotz würde die oben vorgeschlagene Deutung der Pausen der ersten Kategorie als «Überarbeitungsabfall» eine Entkräftung des Zweifels an ihrer Eigenhändigkeit bedeuten. Denn dass Hodler den Prozess der Bereinigung von Komposition, Form und Idee, oder auch nur Teile dieses Prozesses, an Gehilfinnen und Schüler delegierte, ist wenig wahrscheinlich.

### 3. Die zweite Kategorie von Pausen: Hilfsmittel zur Herstellung (gemalter) Wiederholungen

Die Pausen der zweiten Kategorie, die in Hodlers Nachlass zahlenmässig viel geringer vertreten sind als die der ersten Kategorie, sind im Kontext kunsttechnologischer Forschungen zu seiner Maltechnik von wesentlich grösserer Bedeutung. Ihre Funktion in Hodlers Werkstatt wurde von Loosli als einzigem Zeitgenossen erwähnt, aber auch von ihm nicht erklärt, sondern lediglich kurz gestreift. Durch die Kombination einer Reihe von technologischen Befunden ist es jetzt gelungen, diese Funktion zu rekonstruieren: Bei der Herstellung von Repliken, späteren Fassungen und Varianten (die der Einfachheit halber in der Folge «Wiederholungen» genannt werden) wurden die Pausen der zweiten Kategorie als Hilfsmittel zur formatgleichen Formreproduktion angefertigt und verwendet. Durch das systematische Sammeln von Fallbeispielen konnte ausserdem die ungefähre Häufigkeit eruiert werden, mit der dieses Übertragungsverfahren zur Anwendung kam.

#### 3.1. Prinzip der Anfertigung und Verwendung

Für die Herstellung einer Pause der zweiten Kategorie wurde ein halbtransparentes Papier direkt auf das Gemälde gelegt, das als Vorlage diente. Die Umrisse und Binnenlinien des durchs Papier sichtbaren Bildmotivs wurden mit Stift, Feder oder Pinsel nachgezogen. In seltenen Fällen konnte dabei an der Rückseite der Pause Farbe von der Vorlage kleben bleiben (Abb. 51, 54, 91 und 93). Die so geschaffenen Pausen sind ebenso gross wie die Gemälde oder (bei Grossformaten) so gross wie einzelne Teile der Darstellung. In der Regel sind sie daher grösser als diejenigen der ersten Kategorie. Da sie nicht mit Hilfe von Durchlicht hergestellt werden konnten, sind sie, anders als die Pausen der ersten Kategorie, immer auf halbtransparentem Papier ausgeführt.

Hier drängt sich eine Bemerkung zur Autorschaftsfrage von Pausen der zweiten Kategorie auf. Hinsichtlich derjenigen der ersten Kategorie wurde oben bereits festgestellt, dass ihre Deutung als «Überarbeitungsabfall» für Hodlers eigene Autorschaft spricht. Was diejenigen der zweiten Kategorie betrifft, führt die Entdeckung ihrer Funktion als reine Übertragungshilfsmittel zum Schluss, dass sie ebenso gut von Gehilfen angefertigt werden konnten. Schliesslich ging es bei ihrer Erstellung nicht um einen schöpferischen Akt, sondern um einen rein mechanischen Arbeitsschritt. Vielleicht wird für die Pausen der zweiten Kategorie in Folge der Erkenntnis, dass es sich eben nur um Hilfsmittel handelt, die Relevanz der Autorschaftsfrage aber gar nicht mehr besonders hoch eingestuft werden.

«Diese Pause nun übertrug er dann gleichzeitig und vorgängig auf ebenso viele Malgründe grundierter und gespannter Leinwand, als er Gemälde zu schaffen gedachte [...]»[22] lautet Looslis – aus kunsttechnologischer Sicht natürlich unzulängliche – Beschreibung des weiteren Vorgehens. Im Rahmen unserer Untersuchungen an Gemälden, bei denen es sich eindeutig um Wiederholungen handelt, sowie an Pausen, die Gebrauchsspuren aufweisen, konnten für die Übertragung auf den neuen Malgrund zwei unterschiedliche Verfahren nachgewiesen werden: Beim ersten Verfahren wurden

Abb. 9
Pause in Ausführungsgrösse zu *Strasse von St. Georges*, um 1890, Feder in schwarz und Bleistift auf halbtransparentem Papier, 36 x 29,4 cm, Kunstmuseum Bern, SIK Archiv Nr. *keine*
Die mit Bleistift gezeichneten Umrisse sind rückseitig geschwärzt und dann bildseitig mit Feder und schwarzer Tusche oder Tinte nachgezogen. Die Pause muss also für eine Übertragung verwendet worden sein. Es existieren zwei weitgehend mit dieser Pause deckungsgleiche Gemälde, beide in Privatbesitz, SIK Archiv Nrn. 393 und 43827.

Abb. 10
Pause in Ausführungsgrösse zu *Herbst* (Fragment), um 1894, Feder in schwarz und Bleistift auf halbtransparentem Papier, 22,5/30,4 x 23,5/26 cm, Kunstmuseum Bern, Legat Mme. Hector Hodler, SIK Archiv Nr. *keine*
Die mit einem Bleistift gezeichneten Umrisse sind rückseitig geschwärzt und dann bildseitig mit Feder und schwarzer Tusche oder Tinte nachgezogen worden. Die Pause ist also für eine Übertragung verwendet worden. Im Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, und in Privatbesitz existiert je eine mit dieser Pause deckungsgleiche Fassung, SIK Archiv Nrn. 23319 und 51245.

die Linien auf dem Grund – einer hellen Grundierung oder (viel seltener) einer unbehandelten Leinwand – schwarz abgefärbt, beim zweiten wurden sie in die noch weiche Grundierung eingegraben. In beiden Fällen bildeten die übertragenen Linien die Unterzeichnung für das neue Gemälde. Beide Verfahren werden weiter unten genauer beschrieben.

Im Zuge unserer Forschungen wurden hin und wieder auch Wiederholungen untersucht, an deren Eigenhändigkeit Zweifel bestanden und teilweise weiterhin bestehen. In vier Fällen konnte dabei ein weiteres Übertragungsverfahren festgestellt werden, bei dem die Linien auf der Grundierung blau abgefärbt wurden. Auch dieses Verfahren, das vermutlich also nicht von Hodler selbst, sondern von einer dritten Hand verwendet wurde, soll weiter unten genauer beschrieben werden. Angesichts der Brisanz einiger bis heute noch offener Autorschaftsfragen wird es im weiteren aber nicht, wie die beiden zuerst genannten, mit Fallbeispielen (siehe S. 124–139) illustriert werden.

### 3.1.1. Das erste Verfahren: Abfärben der Linien durch rückseitiges Schwärzen der Pause

Die Rückseite des halbtransparenten Papiers wurde dort, wo sich vorderseitig die Linien der Umrisszeichnung befanden, mit einem weichen Bleistift geschwärzt. Die Pause wurde dann auf eine aufgespannte, weiss grundierte, im Ausnahmefall auch ungrundierte Leinwand gelegt. Beim erneuten Nachziehen der Umrisslinien auf dem Papier färbten diese auf dem hellen Untergrund ab.

Bei einer technologischen Untersuchung der betreffenden Gemälde sind die schwarzen Linien der gepausten Umrissunterzeichnungen an manchen Stellen schon bei normalem Licht und von blossem Auge als feine, dunkle Konturen sichtbar. Manchmal können mit Hilfe des Stereomikroskops auf der Grundierung auch schwarze Abriebspuren festgestellt werden (Abb. 30). Mittels Infrarotreflektografie und Infrarottransmission können solche

Abb. 11
*Mädchenbildnis der Baronin von Bach*, 1904, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 43 x 33 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 1912, Röntgenaufnahme, Ausschnitt
Zweite Wiederholung aufgrund einer Pause, der Ausschnitt zeigt Mund, Nase und Kinn. Die Unterzeichnung ist auf dem Röntgenfilm in sehr feinen, dunklen Strichen sichtbar.

Abb. 12
*Der Mäher*, 1910, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 83 x 105 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 12513, Röntgenaufnahme, Ausschnitt
Wiederholung aufgrund einer Pause; die eingeritzten Konturen zeichnen dunkel, besonders deutlich bei Kinn und Achsel.

Abb. 13
*Der Mäher*, 1910, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 83 x 105 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 26466, Röntgenaufnahme, Ausschnitt
Ebenfalls Wiederholung aufgrund einer Pause; die eingeritzten Umrisse zeichnen dunkel. Für die Übertragung der in die Grundierung eingeritzten Umrissunterzeichnung der beiden Wiederholungen wurde vermutlich dieselbe Pause verwendet.

Umrissunterzeichnungen, die den Pausen entsprechen und die sich aufgrund ihrer nicht spontanen, auf Umrisse konzentrierte Linienführung stilistisch stark von Freihand-Zeichnungen unterscheiden, besonders gut sichtbar gemacht werden.

Die Gebrauchsspuren an den gemäss dieser Übertragungsvariante benutzten Pausen bestehen rückseitig in mehr oder weniger starken Bleistiftschwärzungen und vorderseitig in doppelten – nachgezogenen – Linien. Da die rückseitige Schwärzung durch das halbtransparente Papier auch vorderseitig sichtbar ist, kann sie nicht nur auf den Pausen selbst, sondern auch auf Reproduktionen von Pausen erkannt werden (Abb. 9, 10, 20, 22, 32, 33, 37, 38).

### 3.1.2. Das zweite Übertragungsverfahren: Eingraben der Linien in die noch weiche Grundierung

Die Pause wurde auf eine Leinwand gelegt, die noch frisch grundiert war. Mit einem Bleistift und relativ starkem Druck wurden die Linien durch das Papier hindurch (das dabei – wohl immer – zerriss) in die noch weiche Grundierung gedrückt. Dabei kam es vor, dass Grundierung und Pause lokal miteinander verklebten, sodass beim Entfernen der Pause in der Grundierungsschicht Fehlstellen entstanden.

In den betreffenden Gemälden machen sich die in die Grundierung eingegrabenen Unterzeichnungen stellenweise als einzelne vertiefte Linien bemerkbar (Abb. 84). Auf dem Röntgenbild sind sie als kurze dunkle Striche sichtbar, die sich, ohne einander zu berühren, zu einer Unterzeichnung zusammenfügen (Abb. 11–13, 58, 64, 81, 85, 89). Manchmal zeigt das Röntgenbild auch (von der Farbschicht verdeckte) Fehlstellen in der Grundierung (Abb. 58, 64 und 85). Dies ist dann ein Hinweis, dass kleine Fragmente der frischen Grundierung an der Rückseite der Pause kleben geblieben sind.

Die so benutzten Pausen weisen entlang ihrer Linien kurze Risse auf (Abb. 50–54, 56 und 92). Für eine der untersuchten Pausen wird vermutet,

dass rückseitig auch festgeklebte Grundierungsfragmente vorhanden sind (Abb. 92).

### 3.1.3. Das dritte, wohl nicht eigenhändige, Übertragungsverfahren: Abfärben von Linien durch rückseitige Blaufärbung der Pause oder durch Verwendung eines blauen Kopierpapiers

Für die dritte Übertragungsvariante gibt es zwei mögliche Formen. Eine Möglichkeit besteht in der Einfärbung der Rückseite der Pause mit einer blau abfärbenden Substanz, wie beispielsweise einem blauen Ölfarbenstift.[23] Die andere ist die Benutzung eines blauen Kopierpapiers als Zwischenlage. In beiden Fällen entstehen beim Nachfahren der Umrisse blaue Linien auf der hellen Grundierung des neuen Bildträgers.

Gepauste, blaue Unterzeichnungslinien konnten bis heute an vier formatgleichen Wiederholungen festgestellt werden, an deren Eigenhändigkeit, wie gesagt, gezweifelt wird. Die blauen Linien sind entweder von blossem Auge im Normal- oder Durchlicht oder mittels Stereomikroskopie zu erkennen. In drei Fällen ergab die Analyse des blauen Farbmittels Preussischblau; im vierten Fall stand für eine Analyse kein Material zur Verfügung. Zwei der untersuchten Gemälde weisen in je zwei Ecken Einstiche auf, die von einem runden, reisszweckengrossen, blauen Abdruck umgeben sind und als Hinweis auf eine Befestigung von blauem Kopierpapier mit Reisszwecken interpretiert werden können. Kopierpapiere, darunter auch mit dem farbintensiven Preussischblau beschichtete, dürften in Hodlers Zeit und Umgebung für den Bürobedarf erhältlich gewesen sein; jedenfalls sind Verfahren für ihre industrielle Herstellung in der zeitgenössischen technischen Literatur beschrieben.[24] (Im Prinzip wäre auch für die erste Übertragungsvariante, anstatt einer rückseitigen Schwärzung der Pause, die Verwendung eines schwarz abfärbenden Kopierpapiers als Zwischenlage möglich. Anders als bei der dritten Übertragungsvariante gibt es darauf allerdings keinerlei Hinweis.)

Bis jetzt sind keine Pausen in Ausführungsgrösse bekannt, die entsprechende Gebrauchsspuren aufweisen.

Es ist nicht auszuschliessen, dass sich gepauste, blau abgefärbte Unterzeichnungslinien zu einem Hinweis auf eine dritte Hand entwickeln werden, die inner- oder ausserhalb von Hodlers Werkstatt tätig gewesen sein kann. Diese Spur soll in den nächsten Jahren weiter verfolgt werden.

### 3.2. Weitere Bemerkungen zur Verwendung

Im Rahmen dieser Untersuchung wurde eine Reihe von Fallbeispielen für gepauste formatgleiche Motivübertragungen zusammengestellt (S. 124–139). Nicht immer waren alle drei dazugehörige Stadien – Erstfassungen, Pausen und Wiederholungen – aufzufinden, und nur ein Teil der so zusammengetragenen Gemälde und Pausen konnte technologisch untersucht werden. Dennoch ergab die vergleichende Auswertung der Fallbeispiele einige weitere wertvolle Erkenntnisse zu Hodlers Verwendung des Verfahrens.

Aufgrund der bis heute gesammelten Befunde kann geschlossen werden, dass alle wirklich formatgleichen Wiederholungen mit dem Pausverfahren vorbereitet wurden. Es wurden keine Fälle gefunden, in denen nicht das

erste oder zweite Übertragungsverfahren zur Anwendung kam. Ferner wurde festgestellt, dass es sich bei den frühesten eindeutigen Beispielen für Hodlers Anwendung des Verfahrens um Wiederholungen von Gemälden (mehrheitlich Landschaften) aus der Zeit um 1890 handelt. Die vor dieser Zeit entstandenen Wiederholungen, die bisher untersucht wurden, sind nicht exakt formatgleich mit der jeweiligen Erstfassung und weisen keine Spuren der Verwendung von Pausen auf. Dazu mehr im 4. und letzten Abschnitt.

Eine interessante und im Kontext von Datierungsfragen nützliche Entdeckung ist, dass die beiden für Hodler gesicherten Methoden der gepausten Linienübertragung einander im Jahr 1904 unmittelbar ablösten: Die Abfärbmethode wurde zu diesem Zeitpunkt durch die gröbere Einritzmethode zumindest weitgehend, wahrscheinlich aber ganz, verdrängt.[25] Gröber war letztere Methode insofern, als die Grundierung, je nachdem, wie weit sie noch klebrig oder schon trocken war, teilweise am Pauspapier kleben blieb oder aber beim Anbringen der Linien regelrecht abgesprengt wurde. Möglicherweise war sie effizienter, weil mit dem rückseitigen Schwärzen der Pause ein Arbeitsschritt wegfiel. Da Hodler ausgerechnet in einem für ihn höchst ereignisreichen Jahr zu dieser Übertragungsvariante wechselte, drängt sich hier die Frage nach einem möglichen Zusammenhang zwischen Arbeitsmethoden und äusseren Ereignissen auf. Bekanntlich war Hodler 1904 mit seiner Beteiligung an der 19. Ausstellung der Wiener Sezession der endgültige internationale Durchbruch gelungen. Er hatte zahlreiche wichtige Werke verkauft und hatte «plötzlich nicht mehr genug Bilder, um allen Ausstellungswünschen entgegenzukommen».[26] Inwiefern der aus der grossen Nachfrage resultierende Produktionsdruck sich tatsächlich auf Hodlers Werkstattpraxis auswirkte, beispielsweise im Sinne einer stärkeren Rationalisierung einzelner Arbeitsschritte, wäre noch genauer zu untersuchen.

In mehreren Fällen haben sich dank der neuen Erkenntnisse zu Hodlers Verwendung von Pausen bei der Schaffung von Wiederholungen auch für die Beantwortung von Chronologiefragen nützliche Indizien ergeben. Es braucht eigentlich gar nicht erwähnt zu werden, dass bei der Untersuchung einer Werkgruppe hinsichtlich der Chronologie ihrer Entstehung die Feststellung einer gepausten Unterzeichnung immer ein Hinweis auf eine Wiederholung ist. Ein Linienraster hingegen, das sich bei der Verwendung einer Pause ja erübrigt, ist ein Hinweis auf eine Erstfassung (Abb. 18 und 65).[27] Eine weitere wichtige Beobachtung war, dass Hodler, der Einzelwerke und Erstfassungen häufig auch ohne Grundierung direkt auf die Leinwand malte, für eine Übertragung mittels Pause fast immer grundierte Leinwand benutzte.[28] (Looslis ansonsten wenig hilfreicher Kommentar zum Übertragungsvorgang ist in diesem Detail übrigens akkurat, spricht er doch von «grundierter Leinwand»[29]). Beim Feststellen der Chronologie innerhalb einer Werkgruppe konnte das Fehlen einer Grundierung bereits in mehreren Fällen als Indiz für die Erstfassung genutzt werden.

Zwar ist es in der Vergangenheit auch ohne kunsttechnologische Hilfe oft gelungen, zwischen Erstfassung und Wiederholung zu unterscheiden, da Hodlers Wiederholungen meistens formal reduziert und stärker schemati-

Abb. 14
*Bildnis Georges Navazza*, 1916, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 61,5 x 53,5 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 7107
Kunsttechnologisch nicht untersucht. Wiederholung aufgrund einer Pause. In den Grenzbereichen zwischen den Farbflächen sind die schwarzen Linien einer mit Sicherheit gepausten Unterzeichnung zu erkennen. Die Erstfassung befindet sich im Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, SIK Archiv Nr. 80465.

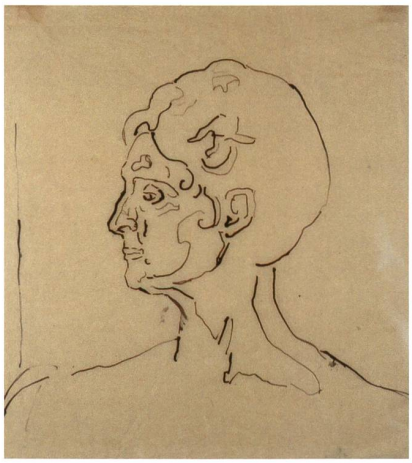


Abb. 15
Pause in Ausführungsgrösse zu *Bildnis Berthe Hodler-Jacques*, 1916, Feder in schwarz auf halbtransparentem Papier, 46 x 42,5 cm, Kunstmuseum Bern, SIK Archiv Nr. *keine*
Diese Pause weist keine Gebrauchsspuren auf. Für die Übertragung der Umrissunterzeichnung von der Erstfassung (SIK Archiv Nr. 15498) auf die Wiederholung (SIK Archiv Nr. 49728) muss eine andere, mit dieser aber weitgehend identische Pause verwendet worden sein.

siert sind. Bei *Bachlandschaft* (beide um 1890, 54,5 x 37 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nrn. 80284 und 33456) und *Sonniges Strässchen* (beide um 1891, SIK Archiv Nrn. 44664 und 79244, Abb. 26–30) war die Unterscheidung jedoch nur durch den Nachweis gepauster Unterzeichnungen möglich. Das Werk *Die Empfindung* (1911–1912, 120 x 172 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 11047) hatte lange als Ölstudie für die Hauptfassung von 1901/1902 gegolten, bis Brüschweiler es als letzte in der später entstandenen Reihe kleinerer Varianten erkannte und auf 1911/1912 datierte.[30] Brüschweilers Befund ist jetzt durch das Röntgenbild bestätigt worden, das die spiegelverkehrte Verwendung einer Pause erkennen lässt. *Bildnis Georges Navazza* (1916, SIK Archiv Nr. 7107, Abb. 14), das in der kunstwissenschaftlichen Literatur bis heute als Ölstudie bezeichnet wird, ist jetzt ebenfalls durch den Röntgenbefund als gepauste Wiederholung seiner Hauptfassung (1916, 73,5 x 60 cm, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, SIK Archiv Nr. 80465) erkannt worden. Bei einigen Werkgruppen führte die Feststellung gepauster Unterzeichnungen zu leichten Datierungskorrekturen.

Die meisten der untersuchten Pausen in Ausführungsgrösse weisen Gebrauchsspuren auf. Looslis Bericht, Hodler habe seine Pausen nach ihrer Benutzung «in den meisten Fällen zu späterer Verwendung aufbewahrt»,[31] wird damit bestätigt. Auch zeigt der übereinstimmende Linienverlauf der Unterzeichnungen mancher Wiederholungen, dass die dafür benutzten Pausen mehr als einmal zum Einsatz kamen. Dies dürfte beispielsweise für je zwei Darstellungen von *Der Frühling* (1904/1905, SIK Archiv Nr. 80616 und 1907–1910, SIK Archiv Nr. 17772, Abb. 66–70, 72) und *Der Mäher* (1910, SIK Archiv Nrn. 12513 und 26466, Abb. 12, 13) gelten. Dass einige wenige der erhaltenen Pausen in Ausführungsgrösse nie benutzt worden sind, deutet darauf hin, dass sie nicht ausschliesslich zur sofortigen Verwendung, sondern auch auf Vorrat angefertigt wurden (Abb. 15, 16, 87).

Ausserdem wurde festgestellt, dass das Pausverfahren nicht ausschliesslich die genaue Wiederholung einer vollständig fertig gemalten Vorlage zum Ziel haben musste, sondern nach Bedarf auch anders eingesetzt wurde. Beim Gemälde *Am Fuss des Petit Salève* (um 1893, SIK Archiv Nr. 80321) ist höchstwahrscheinlich nur ein Teil der Darstellung mittels Pause unterzeichnet. Es scheint nämlich, dass Hodler im halbfertigen Stadium von den Umrissen der im oberen Bildteil gemalten Bäume eine Pause anfertigte und mit ihrer Hilfe diese Umrisse dann als Unterzeichnung der Spiegelung im Wasser in den unteren Bildteil transportierte. (Eine Abbildung dieses Gemäldes ist im Beitrag «Korrigieren und Überarbeiten» von Anna Stoll im vorliegenden Band zu finden.) Das Gemälde *Fröhliches Weib* (1911, 134 x 93 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 15496) weist eine mittels Pause übertragene, in die frische Grundierung eingeritzte Unterzeichnung auf, bei der es sich um eine nur skizzenhaft ausgeführte, noch nicht ausgereifte Form handelt. Diese Form wurde also nicht zur genauen Wiederholung, sondern zu ihrer Weiterentwicklung auf einen neuen Bildträger übertragen. Entsprechend weichen die fertige Form der Figur und ihre Position in der Bildfläche von der gepausten Unterzeichnung ab; von *Fröhliches Weib* existiert denn auch keine vollkommen deckungsgleiche Fassung. Die Wiederholung von *Thunersee von*

*Leissigen aus* (um 1909, SIK Archiv Nr. 81082) schliesslich hat eine im Wesentlichen gepauste Unterzeichnung, die allerdings, was bei Hodler ungewöhnlich ist, dann noch von Hand ergänzt wurde (Abb. 75–78).

Bei der Schaffung von Grossformaten muss Stückwerk unvermeidlich gewesen sein, auch was die Verwendung von Pausen betrifft. Auf einer Fotografie Gertrud Müllers, die aus dem Jahr 1913 oder 1914 stammen dürfte, posiert Hodler beim Übertragen einer einzelnen Kopfstudie in eine der grossformatigen Fassungen der Werkgruppe *Blick in die Unendlichkeit* (Abb. 17). Ob die in der Fotografie festgehaltene Teilübertragung mit einer Teilpause vorbereitet worden war, geht daraus natürlich nicht hervor. Möglich wäre es: In Hodlers zeichnerischem Nachlass sind diverse in Ausführungsgrösse gepausten Köpfe und Hände zu *Blick in die Unendlichkeit* erhalten geblieben.[32]

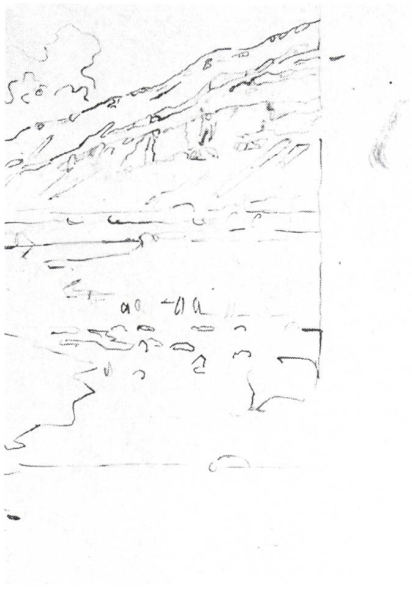


Abb. 16
Pause in Ausführungsgrösse zu *Am Petit Salève*, Feder in schwarz und Bleistift auf halbtransparentem Papier, ca. 47,4 x 33,5 cm, Kunstmuseum Bern, SIK Archiv Nr. *keine* Kunsttechnologisch nicht untersucht. Auf der Reproduktion der Pause können keinerlei Gebrauchsspuren festgestellt werden. Die Pause dürfte daher nie für eine Übertragung verwendet worden sein. Eine gemalte Wiederholung des Motivs ist heute nicht bekannt.

## 4. Motivübertragungen mittels Pausen zu Hodlers Zeit

Hodlers Biografie suggeriert, dass er die Methode der formatgleichen Motivübertragung mittels Pause schon früh kennen gelernt haben muss. Als Knabe hatte er seinem Stiefvater, dem Dekorationsmaler Gottlieb Schüpbach, bei der Ausübung von dessen Handwerk geholfen, in dem die Verwendung von Schablonen und Pausen eine Selbstverständlichkeit gewesen sein dürfte. Laut Loosli soll Hodler seinem Stiefvater für dessen «ungemein praktischen Unterricht zeitlebens dankbar geblieben» sein. Auch will Loosli beobachtet haben, wie Hodler «ordentlich schwierige, technische Aufgaben» mit einem «Kniff» seines Stiefvaters Schüpbach «sozusagen spielend aus dem Handgelenk löste».[33] Mit Dekorationsmalerarbeiten, unter anderem der Herstellung von Ladenschildern, hatte sich Hodler auch als 16- und 17-Jähriger noch befasst, als er bei Ferdinand Sommer (1812–1901) in Thun in die Lehre gegangen war.

Vor allem hatte Hodler bei Sommer gelernt, Ansichten von Schweizer Landschaften wie am Fliessband zu kopieren. Solche Bildchen waren bei einer stetig wachsenden Menge von Touristen als Souvenirs so beliebt, dass ihre Produktion zu einem eigenen Industriezweig geworden war. Als mehr oder weniger genaue Vorlagen dienten in Sommers Betrieb Lithographien nach Werken von Alexandre Calame (1810–1874) und François Diday (1802–1877), wobei einzelne Bildelemente auch versatzstückartig kombiniert wurden. Zur Werkstattpraxis, die beim Kopieren und Kompilieren gepflegt wurde, ist leider weder für Sommers Betrieb, noch für andere in derselben Gegend ansässigen Vedutenmalerwerkstätten Genaues bekannt. Auch Looslis Angaben helfen nicht weiter. Zwar nannte Loosli die «rein technische Vervielfältigung eines Originals» das «sommersche Verfahren», äusserte sich aber nicht dazu, worin das «rein Technische» dieses Verfahrens bestand.[34] Dass Hodler die handwerklichen Grundlagen für die Schaffung seiner späteren Wiederholungen bei Sommer gelernt hatte, stand für Loosli aber fest. Brüschweiler schliesst sich dieser Meinung im Wesentlichen an.[35]

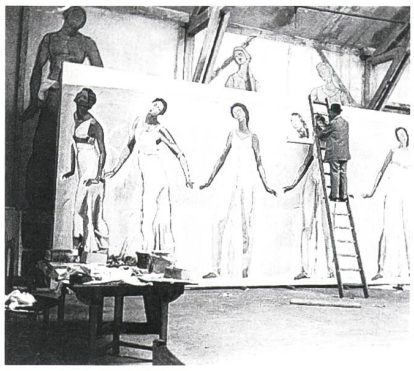


Abb. 17
Gertrud Müller, *Hodler auf einer Leiter beim Übertragen des Kopfes einer Figur auf die Zürcher Fassung des «Blickes in die Unendlichkeit»*, um 1913
Hinter dem Bild hängen einzelne ausgeschnittene Figuren an der Wand, die für eine andere Fassung des *Blickes in die Unendlichkeit* als «Maquillons» (und eventuell auch als Schablonen) gedient haben könnten.

Die Untersuchung einiger Landschaften des ganz jungen Hodler aus den Jahren 1870 und 1871, die er direkt nach seiner Thuner Zeit noch im

«sommerschen Stil» schuf, förderte allerdings keinerlei Spuren der Verwendung von Übertragungshilfen und, mit einer einzigen Ausnahme, nicht einmal Unterzeichnungen zu Tage.[36] Das überrascht insofern nicht besonders, als beim Vergleich solcher Veduten untereinander schnell klar wird, dass für Mittel- und insbesondere Vordergründe wohl keine massstabsgetreue Präzision gefordert war. Es scheint vielmehr, dass Variationen dieser Bildbereiche erlaubt und vielleicht sogar erwünscht waren. Angesichts der durchwegs eher kleinen Bildformate dürfte bei etwas Erfahrung die schnelle Bewältigung der variablen Bildelemente mit der freien Hand kein Problem gewesen sein. Da die typische Topographie jeder Ansicht aber klar erkennbar sein sollte, ist für die Bergkonturen die Verwendung von Teilpausen in Ausführungsgrösse vorstellbar. Nachgewiesen wurde sie bis dato nicht.

Als Student in Genf vertiefte sich der junge Hodler dann in diverse Quellenschriften der Renaissance. Dabei müssen ihm detaillierte Beschreibungen formatgleicher Motivübertragungen mittels Pausen begegnet sein. Loosli zählte diese Lektüre zu Hodlers möglichen Inspirationsquellen für «praktische Arbeitserleichterungen».[37] Wie schon erwähnt, konnten unter den in dieser Zeit entstandenen Gemälden weder formatgleiche Wiederholungen gefunden noch die Verwendung von Pausen nachgewiesen werden.[38] Dies gilt im Wesentlichen auch für die weitere Zeit bis ca. 1890.[39]

Möglicherweise hat Looslis wiederholte Erwähnung dieser frühen Traktate zu einer gewissen Überbewertung ihres Einflusses auf Hodlers spätere Werkstattpraxis geführt. Schilderungen verschiedener Übertragungsverfahren und Anleitungen für die Herstellung der beim Pausen verwendeten durchscheinenden Papiere waren im Lauf der Jahrhunderte ja immer wieder publiziert[40] und ohne jeden Zweifel auch in die Praxis umgesetzt worden.[41] Hodler waren entsprechende Anleitungen auch in moderner Form zugänglich: Noch das wichtigste und einflussreichste Künstlerhandbuch des 19. Jahrhunderts, das «Manuel des jeunes artistes et amateurs en peintures» von Pierre Louis Bouvier,[42] beschreibt die Verwendung von rückseitig mit Rötel oder rotem Bolus eingefärbten Pausen und, als Alternative zur rückseitigen Einfärbung, die Verwendung von mit denselben Farbmitteln eingefärbten Papieren als Zwischenlage.[43] Das benötigte halbtransparente Papier wurde zu Hodlers Zeit bereits industriell hergestellt und stand damit leichter und in grösseren Mengen als je zuvor zur Verfügung.

Die formatgleiche Formreproduktion mittels Pausen, die Hodler ab etwa 1890 bei der Schaffung von Wiederholungen praktiziert hat, wurde auch für einige in Frankreich tätige Maler des 19. Jahrhunderts festgestellt. Laut Kendall haben die eher traditionell orientierten Künstler Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898), Gustave Moreau (1826–1898) und, wie eingangs bereits erwähnt, auch Edgar Degas, die Methode sogar routinemässig angewendet.[44] Jirat-Wasiutynsky und Newton konnten die Praxis ausserdem für Paul Gauguin (1848–1903)[45] und Hoerman Lister für Vincent van Gogh (1853–1890)[46] belegen. Im Gegensatz zu Puvis de Chavannes, Moreau und Degas sind leider keine der von van Gogh und Gauguin verwendeten Pausen in Ausführungsgrösse erhalten geblieben.

Für Schweizer Zeitgenossen Hodlers konnte das Verfahren mittels Pausen noch nicht nachgewiesen werden. Ein Grund dafür ist sicherlich, dass noch kaum systematische kunsttechnologische Untersuchungen durchgeführt worden sind. Hinzu kommt, dass Unterzeichnungen, egal, ob gepaust oder nicht, auch mit kunsttechnologischen Mitteln nicht immer nachweisbar sind. Insbesondere die Maler des Naturalismus, wie beispielsweise der Landschaftsmaler Robert Zünd (1827–1909),[47] dürften Wert darauf gelegt haben, dass ihre Unterzeichnungen im Endzustand möglichst wenig in Erscheinung traten. Solche Maler könnten, anders als Hodler, die von Bouvier empfohlenen roten Farbmittel (Bolus oder Rötel) verwendet haben, die mit Öl gemischt so stark an Deckkraft verlieren, dass damit ausgeführte Unterzeichnungen beim späteren Kontakt mit dem öligen Bindemittel der Malfarbe nahezu unsichtbar werden. Auch mittels Infrarotreflektografie, mit der die Farbe Rot gar nicht sichtbar gemacht werden kann, sind so übertragene Linien nicht nachzuweisen. Über die Gründe für den Mangel an entsprechenden Anhaltspunkten in Künstlernachlässen schliesslich kann nur spekuliert werden: Möglicherweise wurde die Anwendung von Hilfsverfahren ausserhalb des eigenen engen Kollegenkreises nicht ohne weiteres eingestanden oder gar versteckt. Auch galten Pausen als Hilfs- und Verbrauchsmaterial. Sie bestanden aus dünnem und wenig strapazierfähigem Papier, das den Vorgang des Durchpausens wahrscheinlich nur schlecht überstand und deshalb bald weggeworfen wurde. In jedem Fall wäre es verfrüht, aus dem aktuellen Mangel an Befunden zu schliessen, dass dieses Hilfsverfahren nicht auch in den Ateliers von Hodlers Schweizer Malerkollegen Verwendung fand.

Hodler selbst hat sich vielleicht weniger als einige seiner Zeitgenossen darum bemüht, den Einsatz von Pausen zur formatgleichen Formübertragung zu verheimlichen. Abgesehen von den vergleichsweise deutlichen Spuren ihrer Anwendung zeigt sich das möglicherweise auch darin, dass Loosli – wenn auch nur andeutungsweise – überhaupt davon erfuhr.

1 Der Ausdruck «Maquillon» kommt bei Loosli vor. Es handelt sich wohl um eine individuelle und willkürliche Zuweisung des Begriffs, der «Händler» oder «Zuhälter» bedeutet. Ob dieser Wortgebrauch auf Loosli oder auf Hodler zurückgeht, ist unklar. Carl Albert Loosli, *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass,* Bern: R. Suter & Cie., 1921–1924 (4 Bde.), Bd. 2, S. 39, 54.

2 Artur Weese, *Ferdinand Hodler. Sein Werdegang auf Grund der Sommerausstellung 1917 im Zürcher Kunsthaus*, Bern: Francke, 1918. Fritz Widmann, *Erinnerungen an Ferdinand Hodler*, Zürich: Rascher, 1918; Neuausgabe Biel: D. Andres, 1981. Johannes Widmer, *Von Hodlers letztem Lebensjahr*, Zürich: Rascher, 1919. Adolf Frey, *Ferdinand Hodler*, Leipzig: H. Haessel, 1922. Stéphanie Guerzoni, *Ferdinand Hodler als Mensch, Maler und Lehrer*, Zürich/Stuttgart: Rascher, 1959.

3 Carl Albert Loosli, *Aus der Werkstatt Ferdinand Hodlers*, Basel: Birkhäuser, 1938. Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2.

4 Umfangreiche zeichnerische Vorbereitungsarbeiten hat Hodler spätestens von der Mitte der 1890er-Jahre an ausgeführt.

5 Rudolf Koella, «Zum zeichnerischen Werk», in: *Ferdinand Hodler*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, 1983; Petit Palais, Paris 1983; Kunsthaus Zürich, 1983; dritte überarbeitete Aufl., Bern: Benteli, 1998, S. 285–292. Bernhard von Waldkirch, «Ferdinand Hodler: Ideenskizzen und Studien zum ‹Tag›», in: *Ferdinand Hodler*, Ausst.-Kat. Casa Rusca, Locarno 1992, S. 38–47. Marcel Baumgartner, *Ferdinand Hodler. Sammlung Thomas Schmidheiny*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1998. Oskar Bätschmann, «Ferdinand Hodler als Zeichner», in: *Ferdinand Hodler. Die Zeichnungen im Kunstmuseum Bern*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, 1999/2000, S. 11–21.

6 Bätschmann 1999/2000 (wie Anm. 5), S. 13.

7 Guerzoni 1959 (wie Anm. 2), S. 99.

8 Loosli 1938 (wie Anm. 3), S. 164.

9 Dürer war nicht der Erfinder des nach ihm benannten Geräts; das Prinzip wurde bereits etwa 1490 von Leonardo da Vinci beschrieben und war möglicherweise auch vor diesem Zeitpunkt bereits in Gebrauch. Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, London: Yale University Press, 1990; Neudruck ebd. 1992 (S. 170–171).

10 Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 18.

11 Ebd., Bd. 2, S. 18–21. Jura Brüschweiler, «Zu einigen Porträts und Selbstbildnissen: Entstehung, Deutung, Datierung», in: *Ferdinand Hodler* 1983 (wie Anm. 5), S. 405–422, siehe insbesondere S. 406 und 407.

12 Bätschmann 1999/2000 (wie Anm. 5), S. 15.

13 Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 21.

14 Guerzoni 1959 (wie Anm. 2), S. 99.

15 Die Einführung des Sulphit-Zellulose-Verfahrens bei der Herstellung von Papier aus Holzzellstoff im Jahr 1878 erlaubte die industrielle Herstellung neuer Papiersorten. Unter ihnen befand sich auch das durchscheinende Pauspapier.

16 «[…] Mit Kohle oder weichem Stift [wird] die erste Skizze entworfen. Gewöhnlich beschränkt sich diese auf allgemeine Verhältnisse. Es fehlen noch die Einzelheiten, die erst allmählich herausgearbeitet werden. Statt nun zu diesem Zwecke, wie es gewöhnlich geschieht, das Ganze mit Gummi herauszunehmen und so die zuletzt festgestellten Umrisse ebenso undeutlich zu machen wie die ersten Striche, lege man einen zweiten Bogen des Komponierpapieres auf den ersten. Die Umrisse des unteren Bogens schimmern matt, aber noch deutlich erkennbar, hindurch, so dass sie eine Benutzung der bereits festgestellten Formen ebensowohl zulassen, wie eine leichte Umgestaltung und reichere Gliederung. Im Notfall wird noch ein dritter Bogen benutzt.» Siehe «Komponier- und Pauspapier», in: *Technische Mitteilungen für Malerei* 8 (1891/1892), S. 54.

17 Richard Kendall, *Degas: Beyond Impressionism*, Ausst.-Kat. National Gallery, London 1996; The Art Institute of Chicago, 1996/1997.

18 Ebd., Kapitel «The Metaphor of Craft», S. 57–87.

19 Verkaufskataloge der Firma Bourgeois Aîné vom Januar 1888, S. 126 und 127, und vom August 1910, S. 89. Archiv der Firma Lefranc & Bourgeois, Le Mans.

20 Bätschmann 1999/2000 (wie Anm. 5), S. 15.

21 Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 21.

22 Loosli 1938 (wie Anm. 3), S. 164.

23 Zu Hodlers Verwendung von Ölfarbenstiften siehe: Danièle Gros / Christoph Herm, «Die Ölfarbenstifte des Jean-François Raffaëlli», in: *Kunsttechnologie und Konservierung*, 18/1 (2004), S. 5–28.

24 Bruno Kerl / Friedrich Stohmann, *Enzyklopädisches Handbuch der Technischen Chemie.* Braunschweig: C. A. Schwetschke und Sohn, 1878 (3. Auflage), siehe 5. Band, «Farbiges Copirpapier», S. 863.

25 Die Abfärbmethode wurde zwar an der dritten Wiederholung von *Frühling* nachgewiesen, die auf 1912 datiert ist. Die gepauste Unterzeichnung des Gemäldes ist jedoch erwiesenermassen etliche Jahre früher entstanden. Matthias Fischer, «‹Der Frühling› von Ferdinand Hodler», in: *Ferdinand Hodler. Der Frühling,* Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen 2005, (Kunstwerke Folkwang Essen, 01), S. 16–40.

26 Jura Brüschweiler, «Ferdinand Hodler (Bern 1853–Genf 1918). Chronologische Übersicht: Biografie, Werk, Rezensionen», in: *Ferdinand Hodler* 1983 (wie Anm. 5), S. 43–169, siehe S. 136.

27 Auf dem Malgrund fixierte Linienraster dienten Hodler als Vergrösserungshilfen zum Übertragen von Skizzen, Zeichnungen und Studien oder als Orientierungshilfen bei der Verwendung eines Fadennetzes. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass Hodler Linienraster auch zur formatgleichen Formübertragung benutzte.

28 Es kommen sowohl gewerblich aufgetragene als auch eigenhändig ausgeführte Grundierungen vor. Bis heute wurden nur an einem Gemälde eine schwarze, gepauste Unterzeichnung festgestellt, die direkt auf die ungrundierte Leinwand übertragen wurde (*Der Holzfäller*, 1910, 130 x 100 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 80544).

29 Loosli 1938 (wie Anm. 3), S. 164.

30 Jura Brüschweiler, «Deutung und Stellenwert von Ferdinand Hodlers Gemälde *Die Empfindung II* (1901–02)», in: *Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft*, Festschrift des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Ostfildern–Ruit: Hatje Cantz, 2001, S. 175–186, siehe insbesondere S. 182–184.

31 Loosli 1938 (wie Anm. 3), S. 164.

32 Bernhard von Waldkirch, *Ferdinand Hodler. Tanz und Streit. Zeichnungen zu den Wandbildern ‹Blick in die Unendlichkeit›, ‹Floraison›, ‹Die Schlacht bei Murten› aus der Graphischen Sammlung,* Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 1998, siehe insbesondere Nr. 1080, S. 133.

33 Loosli 1938 (wie Anm. 3), S. 47 und 48.

34 Ebd., S. 163 und 164.

35 Jura Brüschweiler, *Ferdinand Hodler als Schüler von Ferdinand Sommer*, hrsg. von der Kunstkommission Steffisburg, Thun: Ott, 1984, siehe S. 123–124.

36 Die Ausnahme ist *Châlet bei Hilterfingen* (um 1870, 36,5 x 50 cm, SIK Archiv Nr. 85249). Das Bild weist zwar eine Bleistiftunterzeichnung auf, die aber mit der freien Hand ausgeführt ist.

37 «Ausserdem hat er sich in der einschlagenden Literatur […] schon in seiner frühen Langenthalerzeit (an der Geometrie Euklids), dann später, zum Teil auf Anregung Barthélemy Menns hin, bei Lionardo da Vinci (Traktat über die Malerei), bei Dürer (Unterweisung der Messung und Proportionslehre des menschlichen Körpers), bei Paolo Ucello und Brunnelesco [sic] […] (über Perspektive) […] und vielen anderen, zum Teil ungemein gründlich umgesehen.» Loosli 1938 (wie Anm. 3), Kapitel «Praktische Arbeitserleichterungen», S. 48.

38 Bei der Untersuchung einer Wiederholung von 1877, *Ein schöner Abend am Genfersee* (71 x 110,5 cm, SIK Archiv Nr. 80960) wurde festgestellt, dass einzelne Bildelemente zwar deckungsgleich, im Verhältnis zueinander aber verschoben sind. Das spricht im Prinzip nicht gegen den Gebrauch einer Pause, da diese beim Übertragen auch verschoben werden kann, doch wurde kein Hinweis auf die Verwendung des Pausverfahrens gefunden.

39 Bei der Untersuchung einer Wiederholung von *Bildnis Louise-Delphine Duchosal* (um 1885, 54,5 x 46 cm, SIK Archiv Nr. 27193) wurde ebenfalls festgestellt, dass einzelne Bildelemente zwar deckungsgleich, im Verhältnis zueinander aber verschoben sind. Genaueres über diese Untersuchung kann dem Beitrag von Danièle Gros im vorliegenden Band entnommen werden. Bei einem Gemälde von 1882, *Müller, Sohn und Esel* (94 x 68,5 cm, SIK Archiv Nr. 2965) handelt es sich um die weitgehend deckungsgleiche Wiederholung der Hauptfigurengruppe aus dem gleichnamigen Wettbewerbsgemälde von 1882 (101 x 130 cm SIK Archiv Nr. 487). Bei beiden Gemälden konnten aber keine Spuren der Verwendung einer Pause oder eines anderen Übertragungsverfahrens entdeckt werden.
40 Andreas Siejek / Kathrin Kirsch, *Die Unterzeichnung auf dem Malgrund. Graphische Mittel und Übertragungsverfahren im 15.–17. Jahrhundert*, Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut, Bd. 11, hrsg. von Ingo Sandner, München: Siegl, 2004. Leslie Carlyle, *The Artist's Assistant. Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800-1900 With Reference to Selected Eighteenth-century Sources*, London: Archetype Publications Ltd., 2001.
41 Ein Indikator für die tatsächliche Anwendung der immer wieder beschriebenen formatgleichen Formreproduktion mittels Pausen ist die – trotz wechselnder Akzeptanz – bis ins 19. Jahrhundert weitgehend ungebrochene Tradition der Schaffung von genauen Wiederholungen erfolgreicher Bildmotive. Patricia Mainardi, «The 19th-century art trade: copies, variations, replicas», in: *Van Gogh Museum Journal* (2000), S. 63–73.
42 Bouviers Handbuch erschien 1827. Es erlebte zahlreiche Neuauflagen in französischer Sprache und zwischen 1828 und 1910 auch mehrere in deutscher Sprache. Pierre Louis Bouvier, *Handbuch der Oelmalerei für Künstler und Kunstfreunde*, hrsg. von A. Erhardt, Braunschweig: Schwetschke und Sohn, 1861 (4. Auflage).
43 «Man färbt die hintere Seite des Papiers sehr stark mit Rothstein, oder mit einer zarten und weichen rothen Kreide (Bolus) [...]. [...] Anstatt die Rückseite des Papiers [...] zu färben, nimmt man auch ein einzelnes dünnes Blatt Papier, das nach der vorigen Art bestrichen [...] ist.» Ebd., S. 185 und 187.
44 Kendall 1996 (wie Anm. 17).
45 Vojtěch Jirat-Wasiutynsky / H. Travers Newton, *Technique and Meaning in the Paintings of Paul Gauguin*, Cambridge: University Press, 2000.
46 Kristin Hoerman Lister, «Tracing a transformation: Madame Roulin into *La berceuse*», in: *Van Gogh Museum Journal* (2001), S. 63–83.
47 Bei Zünd weist der theoretische Nachvollzug seines Bildfindungs- und -vorbereitungsprozesses stark in Richtung einer Verwendung von Pausen in Ausführungsgrösse. Kunsttechnologische Befunde können diese Annahme bisher aber weder bestätigen noch widerlegen (mündliche Mitteilung von Dipl. Rest. Liselotte Wechsler). Auch in Zünds Hinterlassenschaft wurde darauf keinerlei Hinweis gefunden. Susanne Neubauer, «Robert Zünd heute – Aktuelle Werkaspekte», in: *Robert Zünd*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, 2004; Bern: Benteli, 2004, S. 33–43.

Abb. 18
*Kleine Platane*, um 1890, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 54 x 37,5 cm, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, SIK Archiv Nr. 9271
Es handelt sich um die einzige bis anhin bekannte Fassung des Motivs, die mit der in Abb. 19 gezeigten Pause deckungsgleich ist. Da das Bild keine gepauste Unterzeichnung hat und auf der Grundierung ein Linienraster liegt (Linienraster wurden von Hodler als Vergrösserungshilfen eingesetzt), kann es sich nicht um eine gepauste Wiederholung handeln. Es handelt sich eindeutig um die Vorlage für die Pause.

Abb. 19
Pause in Ausführungsgrösse zu *Kleine Platane*, Feder in Schwarz und Bleistift auf halbtransparentem Papier, Kunstmuseum Bern, SIK Archiv Nr. *keine*
Die mit Feder und schwarzer Tusche oder Tinte gezeichneten Umrisse sind rückseitig geschwärzt und dann bildseitig mit einem Bleistift nachgezogen worden. Die Pause muss also für eine Übertragung verwendet worden sein.

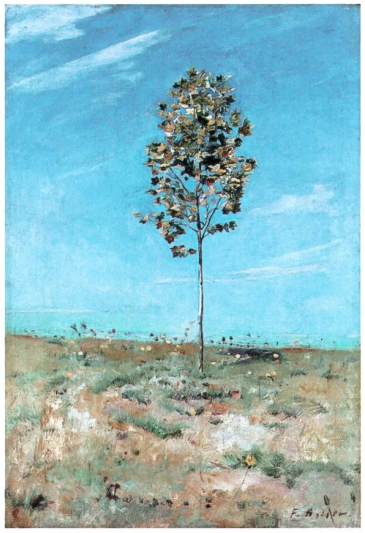
Abb. 20
Ausschnitt von Abb. 19 im Streiflicht. Nur einige wenige Blätter der Baumkrone sind nicht mit Bleistift nachgezogen.

Abb. 21
*Weidenbaum am See*, um 1882, ölhaltige Farbe auf Papier, auf Sperrholzplatte aufgezogen, 43 x 33 cm, Kunstmuseum Winterthur, SIK Archiv Nr. 33831
Erstfassung. Die in Abb. 22 gezeigte Pause wurde von diesem Gemälde abgenommen.

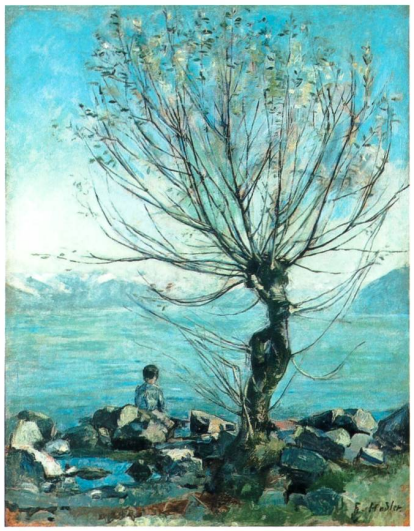
Abb. 22
Pause in Ausführungsgrösse zu *Weidenbaum am See*, Feder in schwarz und Bleistift auf halbtransparentem Papier, 45 x 33 cm, Kunsthaus Zürich, SIK Archiv Nr. 63715
Die Pause ist rückseitig geschwärzt. Sie muss für die Schaffung einer heute nicht bekannten Wiederholung von *Weidenbaum am See* verwendet worden sein.

Abb. 23
*Weidenbaum am See*, um 1891, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 46 x 33 cm, Standort unbekannt, SIK Archiv Nr. 80508
Vorlage für die in Abb. 24 gezeigte Fassung, nur als historische Schwarz-Weiss-Aufnahme bekannt.

Abb. 24
*Weidenbaum am See*, um 1891, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 46 x 33 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 43564
Zweite Wiederholung aufgrund einer Pause, die von der in Abb. 23 gezeigten Fassung abgenommen wurde. Die Pause selbst scheint nicht erhalten zu sein.

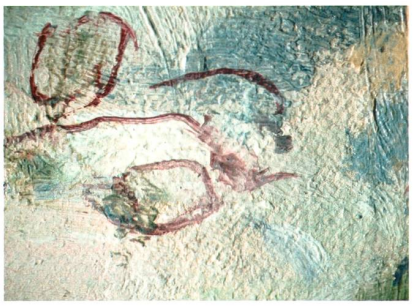

18

19


21

22

26


27

20

Abb. 25
*Weidenbaum am See* (zweite Wiederholung), Infrarotreflektografie, Ausschnitt
Die Linienführung der Unterzeichnung ist ein eindeutiges Indiz für eine Übertragung mittels rückseitig geschwärzter Pause.

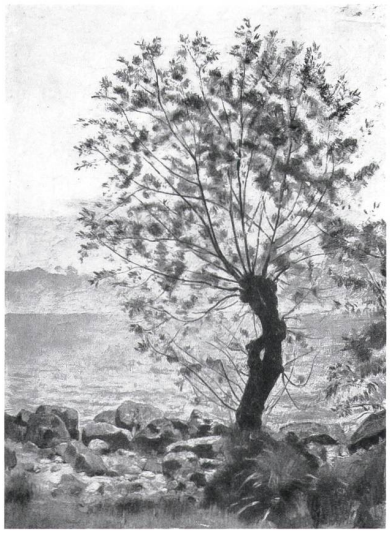
Abb. 26
*Sonniges Strässchen*, um 1891, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 41 x 33 cm, Kunstmuseum Basel, SIK Archiv Nr. 44664
Das Gemälde lässt keine Unterzeichnung erkennen. Es handelt sich um die Vorlage für die in Abb. 28 gezeigte Fassung.

Abb. 27
*Sonniges Strässchen*, Detail aus dem Weg
Die dunklen Konturen der Steine sind zuletzt ausgeführt; sie liegen auf der hellen Farbschicht.

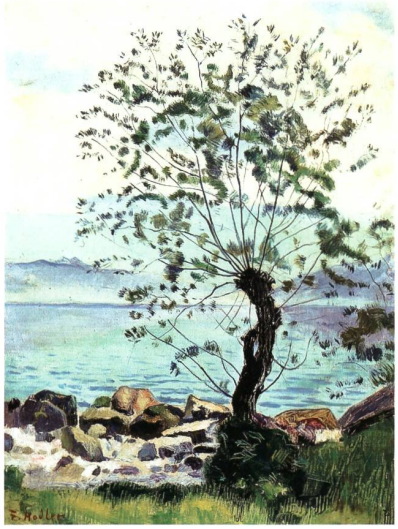
Abb. 28
*Sonniges Strässchen*, um 1891, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 41 x 33 cm, Kunsthaus Zürich, Depositum Gottfried Keller-Stiftung, SIK Archiv Nr. 79244
Wiederholung aufgrund einer Pause.

Abb. 29
*Sonniges Strässchen* (Wiederholung), Infrarotreflektografie
Die detaillierte, schwarze Umrissunterzeichnung spricht für eine Übertragung mittels rückseitig geschwärzter Pause.

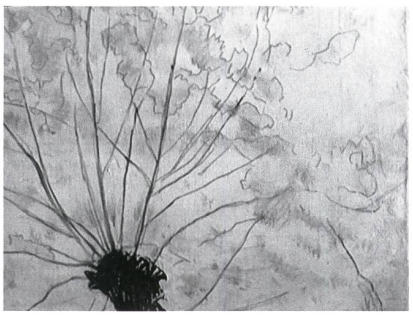
Abb. 30
*Sonniges Strässchen* (Wiederholung), Detail aus dem Weg
Die Konturen der Steine wurden mittels Pause übertragen und beim Malen weitgehend ausgespart. Der auf den Höhen der Gewebestruktur sichtbare schwarze Abrieb verweist ebenfalls auf die Verwendung einer rückseitig geschwärzten Pause.



23

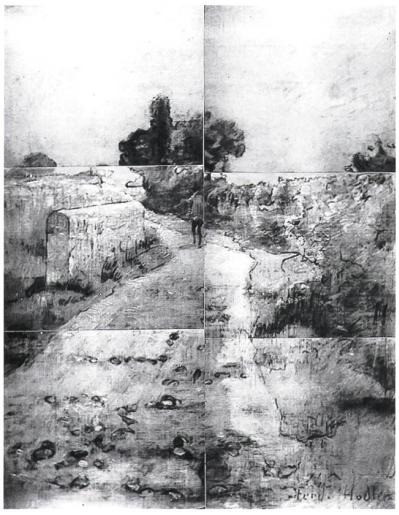


24

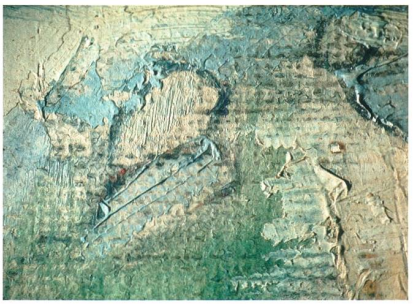


25

28



29



30

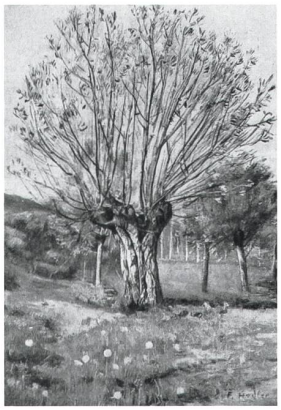
Abb. 31
*Weidenbaum im Frühling*, um 1891, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 35 x 24 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 80513
Kunsttechnologisch nicht untersucht. Vermutlich Vorlage für die in Abb. 34 gezeigte Fassung.

Abb. 32
Pause in Ausführungsgrösse zu *Weidenbaum im Frühling*, Feder in schwarz und Kohle auf halbtransparentem Papier, 35,7 x 23,5 cm, SIK Archiv Nr. *keine*
Kunsttechnologisch nicht untersucht. Die Pause ist rückseitig geschwärzt und muss folglich für eine Übertragung verwendet worden sein.

Abb. 33
Pause in Ausführungsgrösse zu *Weidenbaum im Frühling*, Ausschnitt rechts unten von Abb. 32
Die Linien korrespondieren genau mit der Wiederholung (Abb. 35).

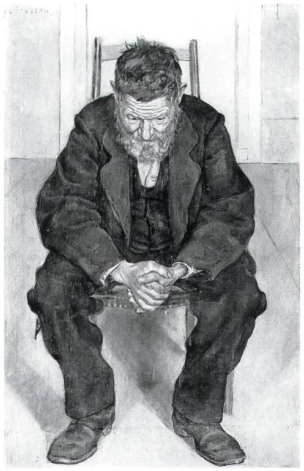
Abb. 34
*Weidenbaum im Frühling*, um 1891, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 46 x 27 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 81017
Kunsttechnologisch nicht untersucht. Der Vergleich mit der Pause (Abb. 32) zeigt, dass es sich um eine Wiederholung aufgrund dieser Pause handelt.

Abb. 35
Pause in Ausführungsgrösse zu *Weidenbaum im Frühling*, Ausschnitt rechts unten von Abb. 34
Durch die dünne Farbschicht hindurch sind gepauste Unterzeichnungslinien zu sehen, die genau mit der Pause (Abb. 33) korrespondieren.



31

32

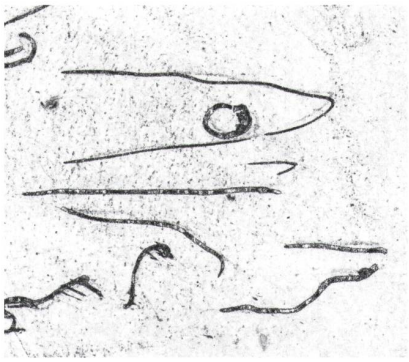


36

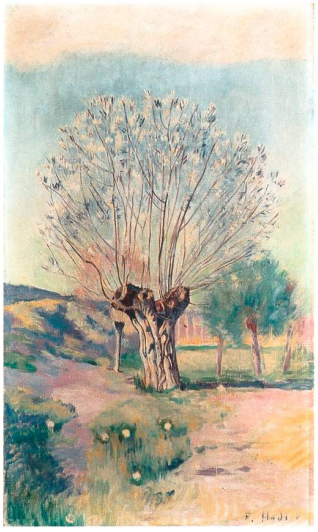
37

Abb. 36
*Sinnender Greis*, um 1890, ölhaltige Farbe auf Gewebe und Holz, 52,5 x 33,8 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 32443
Kunsttechnologisch nicht untersucht. Der Stil des Farbauftrags und der im Laufe des Malprozesses nach unten vergrösserte Bildträger (in der untersten Bildzone setzt sich die Malerei auf der Holzplatte fort), spricht eher für eine Erstfassung als für eine Wiederholung. Eventuell Vorlage für die in Abb. 39 und 40 gezeigten Fassungen.

Abb. 37
Pause in Ausführungsgrösse zu *Sinnender Greis*, Feder in Schwarz, Bleistift und Kohle auf halbtransparentem Papier, 48 x 33 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 85747



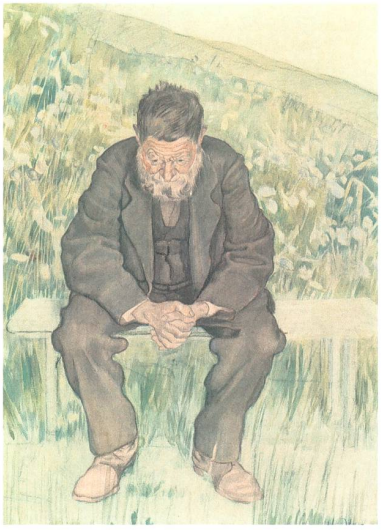
33



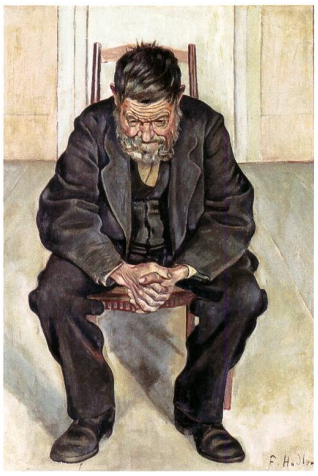
34

35

38



39



40

Abb. 38
Pause in Ausführungsgrösse zu *Sinnender Greis*, Ausschnitt von Abb. 37
Die mit Feder und schwarzer Tusche oder Tinte gezeichneten Umrisse wurden rückseitig geschwärzt und dann bildseitig mit einem Bleistift nachgezogen (man beachte den Graphitglanz der Bleistiftlinien). Die Pause ist also für eine Übertragung benutzt worden.

Abb. 39
*Arbeitslos*, um 1890, Bleistift, Kohle, Pastell und Wasserfarben auf Papier, 61 x 47 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 1884
Kunsttechnologisch nicht untersucht.
Vermutlich Wiederholung aufgrund der in Abb. 37 gezeigten Pause.

Abb. 40
*Sinnender Greis*, um 1890, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 54 x 37,5 cm, Musée de Sainte-Croix, SIK Archiv Nr. 80964
Kunsttechnologisch nicht untersucht.
Vermutlich weitere Wiederholung aufgrund der in Abb. 37 gezeigten Pause.

Abb. 41
*Sitzender Knabe mit Zweigen*, 1893/1894, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 35 x 27 cm, Kunsthaus Zürich, SIK Archiv Nr. 1581
Die Leinwand ist nicht grundiert, eine Unterzeichnung ist nicht vorhanden. Die Darstellung weist Pentimenti auf. Es handelt sich um die Vorlage für die beiden in Abb. 42 und 43 gezeigten Fassungen.

Abb. 42
*Sitzender Knabe mit Zweigen*,1894/1900, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 34 x 26 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 31992
Die Umrisse sind mit einer rückseitig geschwärzten Pause auf die weisse Grundierung übertragen worden. Es handelt sich um die erste Wiederholung aufgrund einer Pause.

Abb. 43
*Sitzender Knabe mit Zweigen*, nach 1910, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 34 x 24 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 84519
Die Umrisse sind mit einem Bleistift und mit Hilfe einer Pause in die Grundierung eingegraben worden. Es handelt sich um die zweite Wiederholung aufgrund einer Pause.

Abb. 44
*Sitzender Knabe mit Zweigen* (erste Wiederholung), Mikroaufnahme, Detail aus der Hose des Knaben
Zwischen den Farbflächen ist auf der weissen Grundierung die hellgrau abgefärbte Linie der gepausten Umrissunterzeichnung zu sehen.

Abb. 45
*Sitzender Knabe mit Zweigen* (zweite Wiederholung), Mikroaufnahme, Detail aus der Hose des Knaben
Direkt neben der gemalten schwarzen Linie sind die in die weisse Grundierung eingeritzten schwarzen Bleistiftlinien der gepausten Umrissunterzeichnung zu sehen.

41

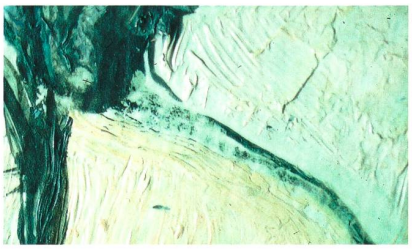
Abb. 46
Einzelfigur zu *Eurhythmie*, um 1895, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 33 x 23,7 cm, Musée d'art et d'histoire, Fribourg, SIK Archiv Nr. 46191
Kunsttechnologisch nicht untersucht.
Vermutlich Vorlage für die in Abb. 47 gezeigte Pause.

Abb. 47
Pause in Ausführungsgrösse zur Einzelfigur zu *Eurhythmie*, Feder in schwarz und Bleistift auf halbtransparentem Papier, 28,1 x 14,9 cm, Kunstmuseum Bern, SIK Archiv Nr. *keine*

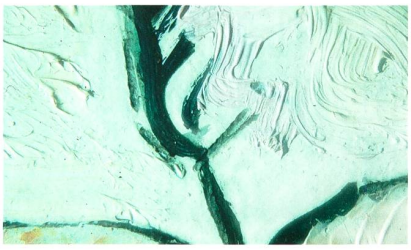
Abb. 48
Einzelfigur zu *Eurhythmie*, um 1895, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 33 x 23,5 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 77770
Kunsttechnologisch nicht untersucht.
Vermutlich Wiederholung aufgrund der in Abb. 47 gezeigten Pause.

42

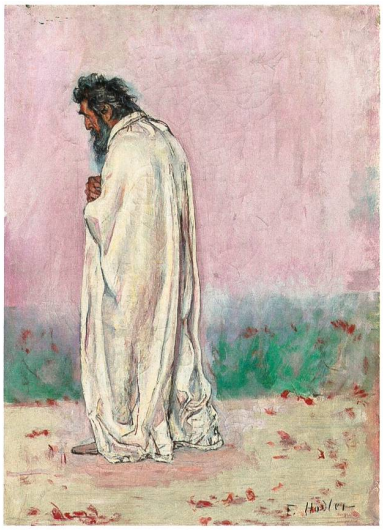
43



44

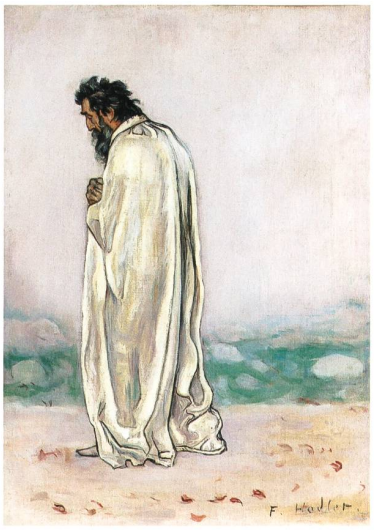


45



46

47



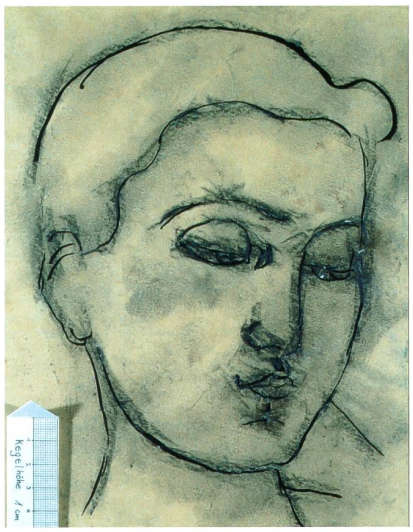
48

49

Abb. 49
*Der Auserwählte*, 1893–1894 (überarbeitet 1903), Tempera, ölhaltige Farbe und Ölfarbenstifte auf Gewebe, 219 x 296 cm, Kunstmuseum Bern, SIK Archiv Nr. 23110
Vorlage für die in Abb. 52 gezeigte Fassung.

Abb. 50
Pause in Ausführungsgrösse zu *Der Auserwählte*, Kopf der zweiten Figur von links, Bleistift auf halbtransparentem Papier, 28,5 x 22 cm (Lichtmass), Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 7776

Abb. 51
Detail von Abb. 50, Auge
Durchs Papier hindurch sind im Lid blaue Farbfragmente schwach zu erkennen, die vermutlich von der Erstfassung stammen und bei der Herstellung der Pause an der Papierrückseite kleben geblieben sind. Die Umrisslinien sind auf der Rückseite des Papiers mit Bleistift geschwärzt. Beim Durchzeichnen auf den neuen Grund ist das Papier entlang der Linien gerissen.



50

51

52

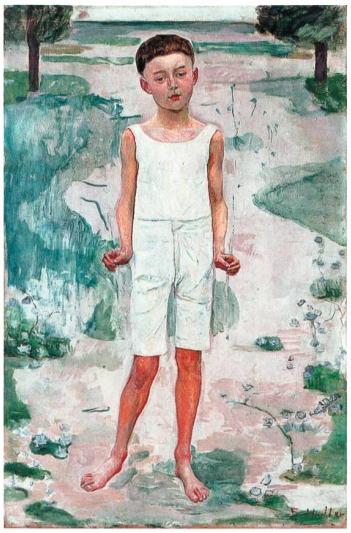
53

54

Abb. 52
*Der Auserwählte*, 1903, ölhaltige Farbe und Ölfarbenstifte auf Gewebe, 219 x 296 cm, Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen, SIK Archiv Nr. 80946
Wiederholung aufgrund diverser zusammengesetzter Pausen.

Abb. 53
Pause in Ausführungsgrösse zu *Der Auserwählte*, Kopf der vierten Figur von links, Bleistift auf halbtransparentem Papier, 32,4 x 28,2 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 7771

Abb. 54
Detail von Abb. 53, Lippen
Durchs Papier hindurch sind braune Farbfragmente schwach zu erkennen, die vermutlich von der Erstfassung stammen und beim Durchpausen an der Papierrückseite kleben geblieben sind. Auch hier ist die Rückseite des Papiers im Bereich der Umrisslinien geschwärzt und das Papier beim Durchzeichnen auf den neuen Grund entlang der Linien gerissen.



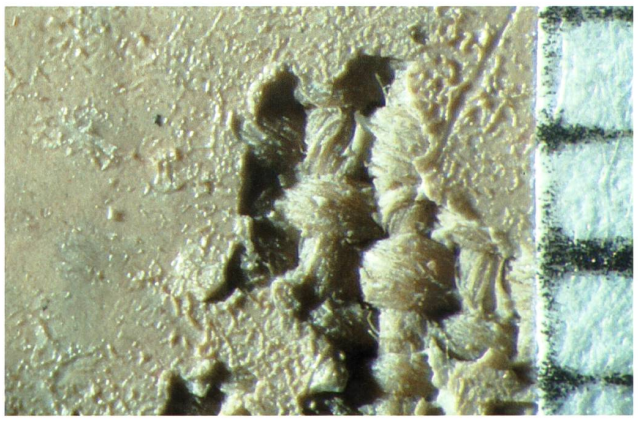
55

56

57

58

59



60

Abb. 55
*Bezauberter Jüngling*, 1893, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 50,5 x 33 cm, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève,
SIK Archiv Nr. 80268
Kunsttechnologisch nicht untersucht. Innerhalb der Werkgruppe existieren fünf ganz oder nahezu deckungsgleiche Fassungen, wovon diese die erste ist; weitere: SIK Archiv Nrn. 77783 (Abb. 57), 79235, 80646, 81467.

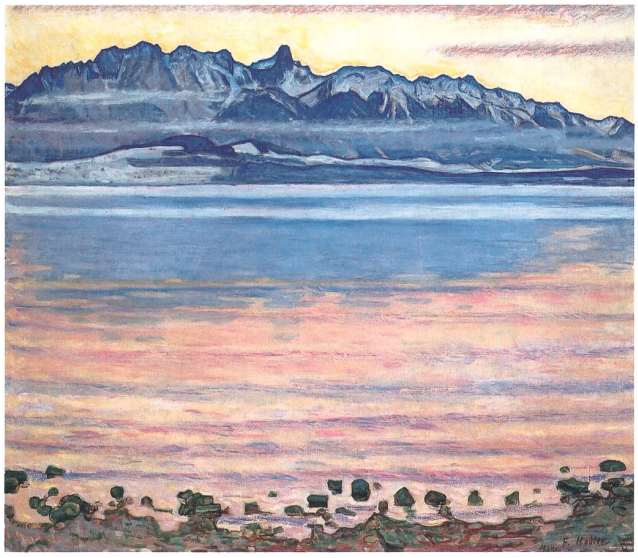
Abb. 56
Pause in Ausführungsgrösse zu *Bezauberter Jüngling*, Feder in Schwarz über Bleistift auf halbtransparentem Papier, 50,5 x 27 cm, Kunsthaus Zürich, SIK Archiv Nr. *keine*
Das Papier ist entlang der Umrisse gerissen. Mit dieser Pause wurden die Umrisse der in Abb. 57 gezeigten Fassung übertragen.

Abb. 57
*Bezauberter Jüngling*, um 1905, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 49,9 x 28,4 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 77783
Wiederholung aufgrund einer Pause. Die eingeritzten Umrisse dieser Fassung wurden mit Hilfe der in Abb. 56 gezeigten Pause übertragen.

Abb. 58
*Bezauberter Jüngling* (Wiederholung), Röntgenaufnahme
Die kurzen, geraden Striche der in die Grundierung eingeritzten Unterzeichnung sind auf dem Röntgenfilm dunkel abgebildet. Die überall auftretenden, kleinen dunklen Flecken sind Fehlstellen in der Grundierung.

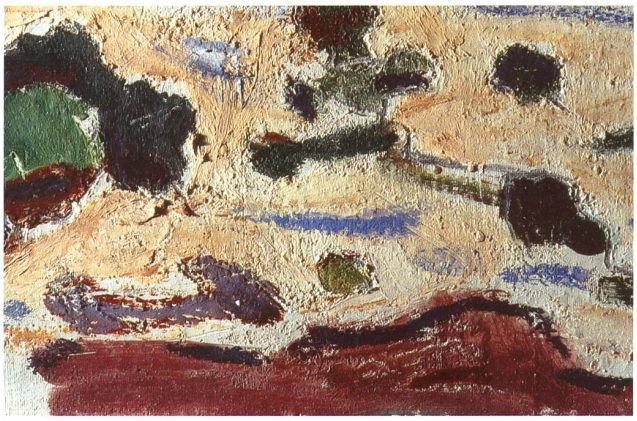
Abb. 59
*Bezauberter Jüngling* (Wiederholung), Mikroaufnahme bei Hosenbein/Oberschenkel rechts
Die schwarzen, mit einem Bleistift in die Grundierung eingeritzten Umrisslinien sind sichtbar.

Abb. 60
*Bezauberter Jüngling* (Wiederholung), Mikroaufnahme Hintergrund links, oberhalb der Bildmitte
Wo die Grundierung am Papier der Pause kleben geblieben ist, sind Fehlstellen entstanden, in denen die Leinwand sichtbar wird. Die Oberfläche der Grundierung wird durch feine Krater und hochgezogene Spitzen unterbrochen.

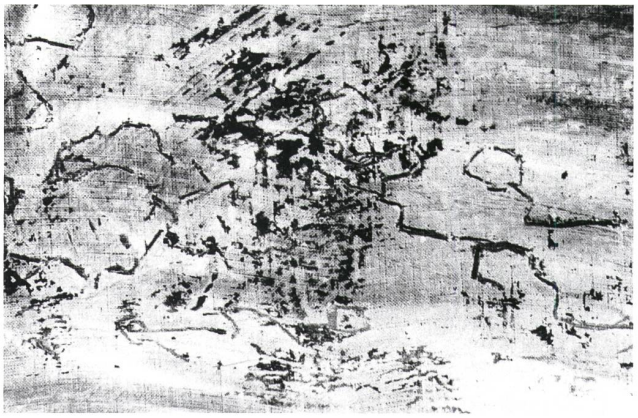


61

62



63



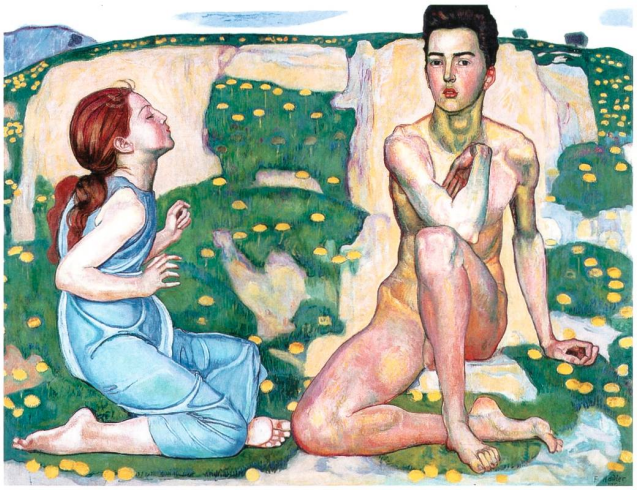
64

Abb. 61
*Thunersee mit Stockhornkette*, 1904, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 78,3 x 91 cm, Kunstmuseum Bern, SIK Archiv Nr. 80980
Kunsttechnologisch nicht untersucht. Vermutlich handelt es sich um die Vorlage für die in Abb. 62 gezeigte Wiederholung.

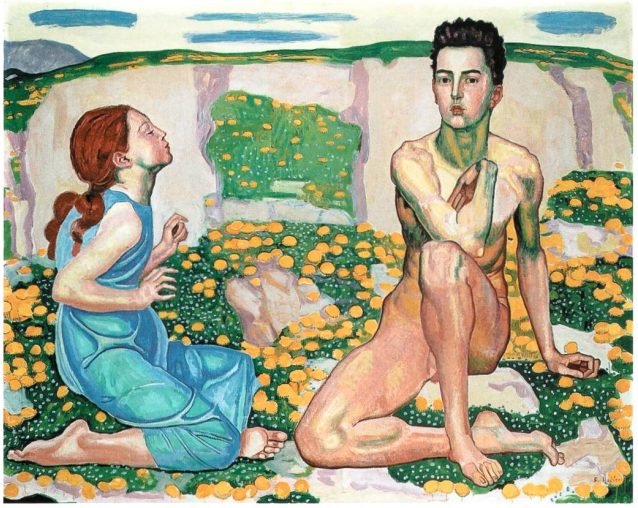
Abb. 62
*Thunersee mit Stockhornkette*, 1905, Ölfarbenstifte und ölhaltige Farbe auf Gewebe, 80,5 x 90,5 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 61535
Wiederholung aufgrund einer Pause.

Abb. 63
*Thunersee mit Stockhornkette* (Wiederholung), Ausschnitt von Abb. 62, Vordergrund links
Die mit einem Bleistift in die Grundierung eingeritzten Umrisslinien sind sichtbar.

Abb. 64
*Thunersee mit Stockhornkette* (Wiederholung), gleicher Ausschnitt wie Abb. 63, Röntgenaufnahme
Die eingeritzten Umrisse zeichnen dunkel. Die dunklen Flecken sind Fehlstellen in der Grundierung.



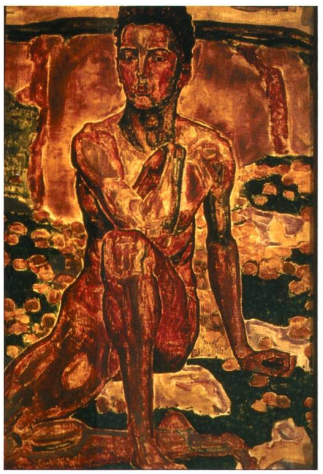
65



66

67

68



69

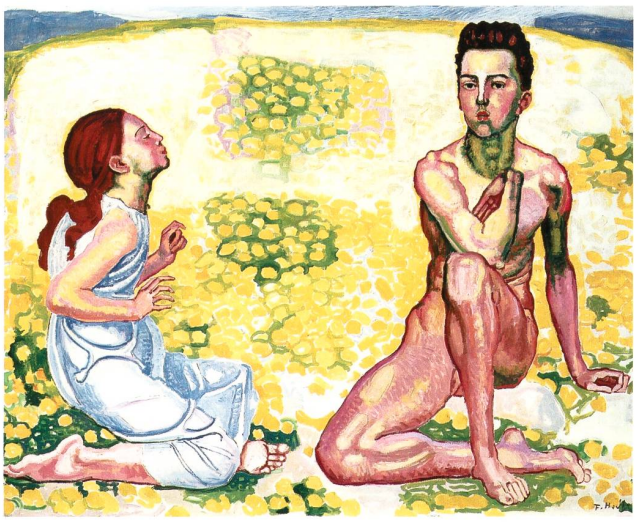
Abb. 65
*Der Frühling*, 1899–1904, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 100 x 129,5 cm, Museum Folkwang, Essen, SIK Archiv Nr. 51150
Erstfassung. Direkt auf dem ungrundierten Bildträger befindet sich ein Raster aus Bleistiftlinien. Die Unterzeichnung wurde offenbar mit Hilfe eines Rasters übertragen und dabei wohl vergrössert.

Abb. 66
*Der Frühling*, 1904, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 104,7 x 131 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 80616
Erste Wiederholung aufgrund einer Pause, wobei die Linien in die Grundierung eingeritzt wurden. Der Zwischenraum zwischen den beiden Figuren ist ein wenig grösser als bei der Erstfassung (Abb. 65). Dies weist auf eine entsprechende Verschiebung der (vielleicht aus Teilstücken bestehenden) Pause.

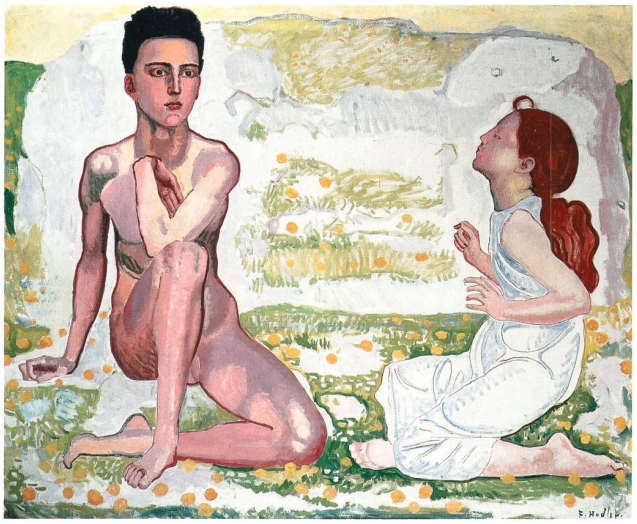
Abb. 67
*Der Frühling* (erste Wiederholung), Ausschnitt mit Schulter des Knaben

Abb. 68
*Der Frühling* (erste Wiederholung), Mikroaufnahme, Streiflicht, Detail von Abb. 67
Die mit einem Bleistift in die Grundierung eingeritzten Binnenlinien sind zu erkennen.

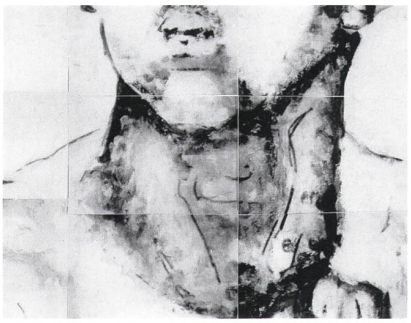
Abb. 69
*Der Frühling* (erste Wiederholung), Aufnahme im Durchlicht, Ausschnitt rechte Bildhälfte
Da die gepausten Konturen bei der malerischen Ausführung weitgehend ausgespart blieben, leuchten sie im Durchlicht hell.



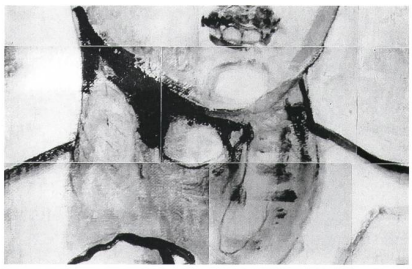
70



71



72



73

Abb. 70
*Der Frühling*, 1907–1910, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 102,5 x 129 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 17772
Zweite Wiederholung, vielleicht aufgrund derselben Pause wie die erste Wiederholung. Auch hier wurden die Linien in die Grundierung eingeritzt. Der Zwischenraum zwischen den beiden Figuren hat weiter zugenommen.

Abb. 71
*Der Frühling*, um 1912, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 105,8 x 128,4 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 68810
Dritte, seitenverkehrte Wiederholung aufgrund einer Pause. Die gepauste Unterzeichnung dieser Wiederholung soll etliche Jahre vor der malerischen Fertigstellung des Gemäldes entstanden sein (siehe Anm. 25).

Abb. 72
*Der Frühling* (zweite Wiederholung), Infrarotreflektografie, Ausschnitt mit unterem Teil von Gesicht und Hals des Knaben
Die mit einem dunklen Stift gepausten Linien sind deutlich sichtbar.

Abb. 73
*Der Frühling* (dritte Wiederholung), Infrarotreflektografie, Ausschnitt mit unterem Teil von Gesicht und Hals des Knaben
Zur Übertragung der Unterzeichnung wurde offenbar eine andere Pause verwendet. Im Gegensatz zur ersten und zweiten Wiederholung liegen die mit Bleistift ausgeführten Linien auf der Grundierung, sind also nicht in diese eingeritzt. (Hodler selbst hat dieses Pausverfahren zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Fassung vermutlich nicht mehr benutzt, siehe Anm. 25).

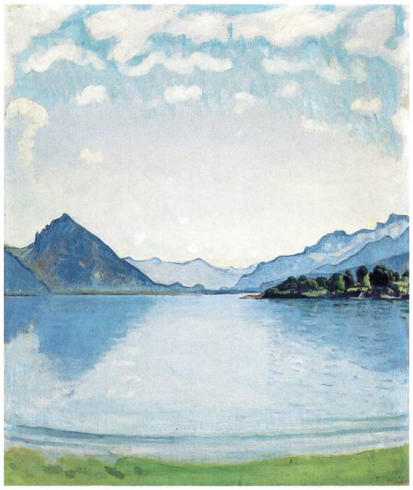
Abb. 74
*Thunersee von Leissigen aus*, um 1909, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 55 x 46 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 26643
Das Gemälde ist auf ein ungrundiertes Gewebe gemalt. Es handelt sich mit Sicherheit um die erste Fassung dieses Motivs.

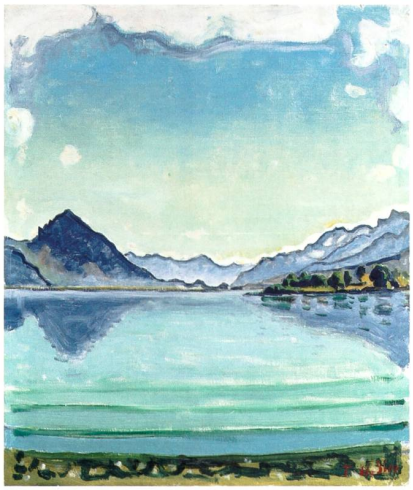
Abb. 75
*Thunersee von Leissigen aus*, um 1909, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 55 x 46 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 81082
Wiederholung aufgrund einer Pause. Auf der Grundierung ist eine Bleistiftunterzeichnung auszumachen, die teilweise gepaust, teilweise freihändig ausgeführt ist.

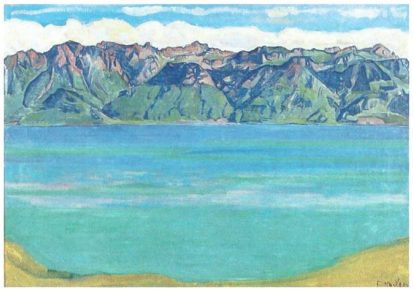
Abb. 76
*Thunersee von Leissigen aus* (Wiederholung), Infrarotreflektografie, Ausschnitt aus Bergkette und Vegetation jenseits des Sees, rechts im Bild
Die Konturen der Bergkette sind gepaust, die der Bäume am Seeufer teilweise auch freihändig ausgeführt.

Abb. 77
*Thunersee von Leissigen aus* (Wiederholung), Detail mit kleiner Bergspitze unterhalb des Bildzentrums
Oberhalb der Bergkontur sind Bleistiftlinien der Unterzeichnung sichtbar.

Abb. 78
*Thunersee von Leissigen aus* (Wiederholung), Mikroaufnahme, Detail von Abb. 77
Bleistiftlinien der gepausten Unterzeichnung.


74


75


79

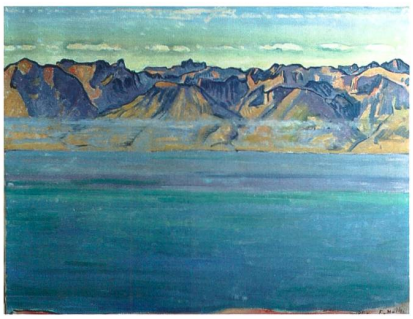
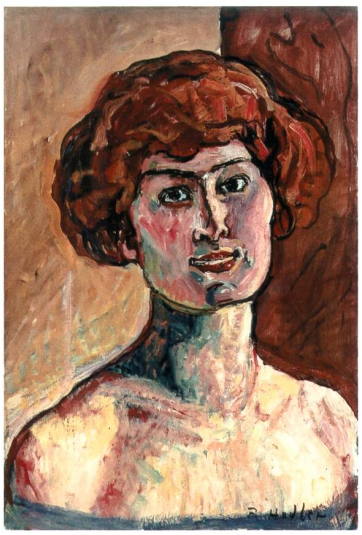
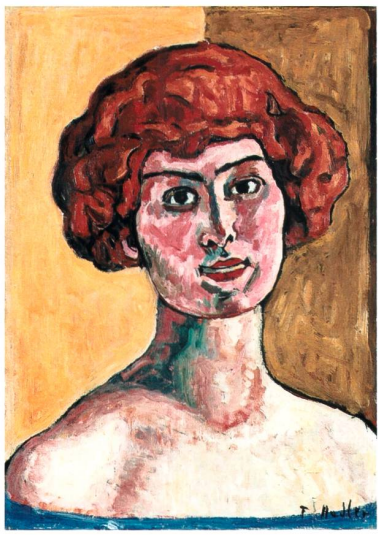

80

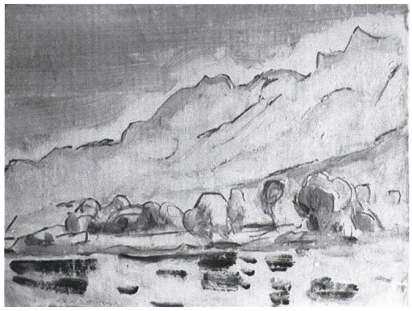
Abb. 79
*Genfersee mit Savoyer Alpen*, um 1910, ölhaltige Farbe auf Gewebe, Masse zur Zeit unbekannt, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 37001
Kunsttechnologisch nicht untersucht. Vermutlich Vorlage für die in Abb. 80 gezeigte Fassung.

Abb. 80
*Genfersee mit Savoyer Alpen,* um 1910, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 62,5 x 80 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 70087
Wiederholung aufgrund einer Pause.

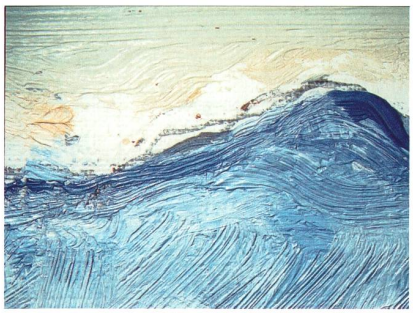
Abb. 81
*Genfersee mit Savoyer Alpen* (Wiederholung), Ausschnitt aus der Röntgenaufnahme
Die in die Grundierung eingeritzten Umrisse zeichnen dunkel.


82


83

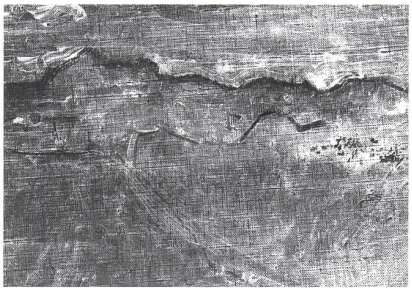


76

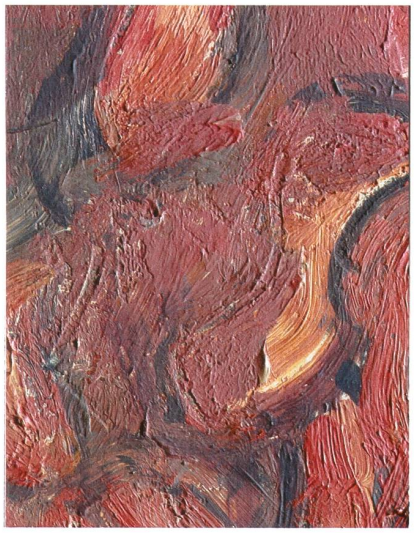


77

78



81



84

85

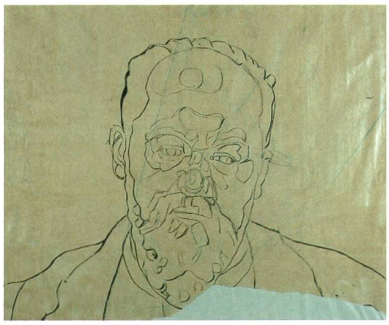
Abb. 82
*Bildnis Mme Loup*, 1912, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 54 x 36,5 cm, Kunstmuseum St. Gallen, Depositum Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 11747
Kunsttechnologisch nicht untersucht. Vorlage für die in Abb. 83 gezeigte Fassung.

Abb. 83
*Bildnis Mme Loup*, 1912, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 51 x 36 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 29311
Wiederholung aufgrund einer Pause.

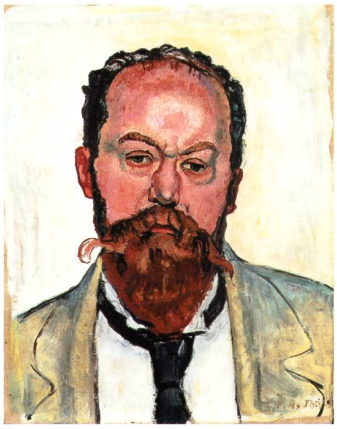
Abb. 84
*Bildnis Mme Loup* (Wiederholung), Aufnahme im Streiflicht, Ausschnitt aus dem Haar links oben
Die in die Grundierung eingeritzten Binnenlinien zeichnen sich in der Malereioberfläche als leicht vertiefte Linien ab.

Abb. 85
*Bildnis Mme Loup* (Wiederholung), Röntgenaufnahme, Ausschnitt
Die in die Grundierung eingeritzten Umrisse und Binnenlinien zeichnen dunkel.

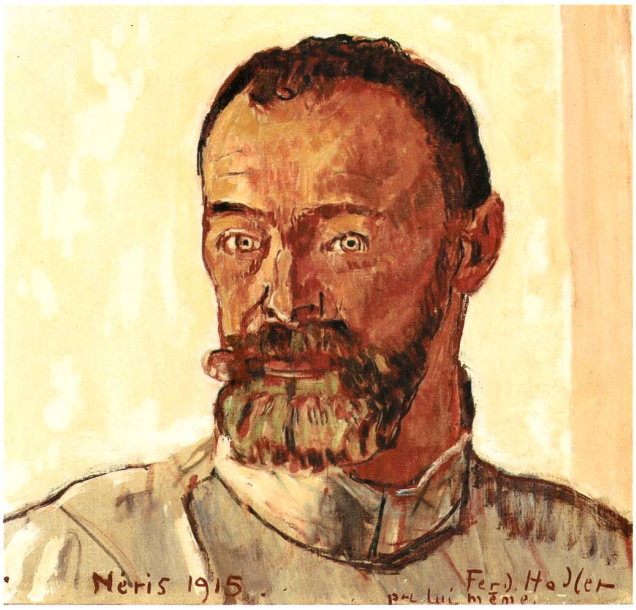
86



87

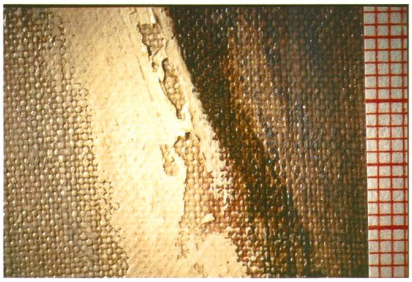


88

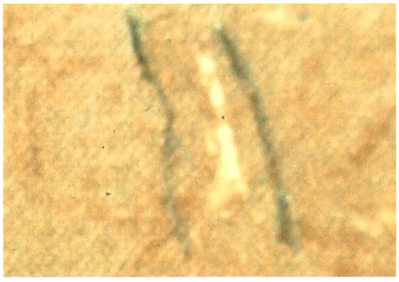



90

92



91



93

89

Abb. 86
*Bildnis Mathias Morhardt*, um 1912, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 71,5 x 52 cm, Kunstmuseum der Stadt Solothurn, SIK Archiv Nr. 19346
Vermutlich Vorlage für die in Abb. 88 gezeigte Fassung. Trotz stark abweichendem Bildformat sind auf beiden Fassungen die Umrisse der Figur deckungsgleich.

Abb. 87
Pause in Ausführungsgrösse zu *Bildnis Mathias Morhardt*, Tusche und Bleistift auf halbtransparentem Papier, 43 x 54,4 cm, Kunstmuseum Bern, Legat Mme Hector Hodler, SIK Archiv Nr. *keine*
Die Pause weist kaum Gebrauchsspuren auf. Für diese Übertragung muss also eine andere, mit dieser deckungsgleiche Pause verwendet worden sein.

Abb. 88
*Bildnis Mathias Morhardt*, um 1912, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 49,5 x 38,5 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 61421
Wiederholung aufgrund einer Pause.

Abb. 89
*Bildnis Mathias Morhardt* (Wiederholung), Röntgenaufnahme, Ausschnitt
Die gepauste Unterzeichnung setzt sich aus einzelnen, kurzen, geraden Strichen zusammen. Diese sind in die Grundierung eingegraben und zeichnen deshalb im Röntgenbild als feine dunkle Linien, besonders gut sichtbar bei der Nase.

94

Abb. 90
*Selbstbildnis von Néris*, 1915, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 39 x 40,5 cm, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur, SIK Archiv Nr. 1895
Erstfassung und Vorlage für die in Abb. 94 gezeigte Fassung.

Abb. 91
*Selbstbildnis von Néris*, Detail einer weissen Farbpartie links unten mit drei Fehlstellen
Die fehlenden Farbfragmente sind beim Herstellen der Pause an der Rückseite des Pauspapiers kleben geblieben. Die naturwissenschaftliche Analyse der weissen Farbe ergab Bleiweiss und Baryt in einem ölhaltigen Bindemittel.

Abb. 92
Pause in Ausführungsgrösse zu *Selbstbildnis von Néris*, Bleistift auf halbtransparentem Papier, 44 x 38 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 80987
Das Papier ist entlang der Umrisse gerissen. Rückseitig kleben Grundierungs- und Farbfragmente.

Abb. 93
Detail von Abb. 92, links unten
Durch das halbtransparente Papier können drei auf der Rückseite klebende Farbschichtfragmente erkannt werden, die genau mit den in der Erstfassung an derselben Stelle auftretenden Fehlstellen übereinstimmen. Die naturwissenschaftliche Analyse bestätigte, dass es sich um Farbe aus der als Vorlage dienenden Erstfassung handelt.

Abb. 94
*Selbstbildnis von Néris*, 1915, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 40 x 39 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 13444
Kunsttechnologisch nicht untersucht. Mit Sicherheit handelt es sich um eine Wiederholung aufgrund der in Abb. 92 gezeigten Pause.

## Zusammenfassung

Im Rahmen kunsttechnologischer Forschungen zu Hodlers Maltechnik am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft wurde unter anderem die Rolle der zahlreichen in Hodlers zeichnerischem Nachlass erhaltenen Pausen untersucht. Dabei konnten zwei Kategorien von Pausen unterschieden werden.

Die Pausen der ersten Kategorie, die in grosser Anzahl vertreten sind, stammen aus dem Kontext der Ideen-, Form- und Kompositionsfindung und sind das Ergebnis von Hodlers Arbeit mit der so genannten «Dürerscheibe». Dass sie so zahlreich hergestellt wurden und dass auch bei offensichtlicher Verwendung derselben Vorlage kaum eine dieser Pausen mit der anderen vollkommen deckungsgleich ist, kann möglicherweise damit erklärt werden, dass der Pausvorgang hier gleichzeitig ein Überarbeitungsvorgang war. Überarbeitendes Pausen ist eine simple und naheliegende Methode, die weit verbreitet war und die zu Hodlers «suchend-perfektionierender» Arbeitsweise passt. Der Bericht einer Schülerin Hodlers bestätigt die hier vorgeschlagene Erklärung der Pausen der ersten Kategorie als Überbleibsel eigenhändiger Überarbeitungen.

Die Pausen der zweiten Kategorie sind in wesentlich geringerer Anzahl erhalten. Sie stehen im Massstab 1:1 zu den dazugehörigen Gemälden (oder Teilen davon), sind damit grösser als diejenigen der ersten Kategorie und immer auf halbtransparentem Papier ausgeführt. Sie fungierten bei der Herstellung von Repliken, späteren Fassungen und Varianten als Hilfsmittel für die formatgleiche Formreproduktion. Diese hodlersche Praxis wird in den Büchern seines Freunds und Biographen Carl Albert Loosli erwähnt, aber nicht erklärt. Aufgrund kunsttechnologischer Befunde konnten für die Übertragung der gepausten Linien auf den neuen, hell grundierten Malgrund drei Methoden rekonstruiert werden: 1. Das Abfärben der Linien durch rückseitiges Schwärzen der Pause und vorderseitiges Nachziehen der Linien (diese Methode verwendete Hodler bis 1904), 2. das Eindrücken der Linien in die noch weiche Grundierung, wobei ein Bleistift durch die gleichzeitig im Papier entstehenden Risse hindurch geführt wurde (diese Methode verwendete Hodler ab 1904) und 3. das Abfärben der Linien durch rückseitige Blaufärbung der Pause oder durch Verwendung eines blauen Kopierpapiers. Die letztgenannte Methode wurde allerdings nur an vier Gemälden nachgewiesen, deren Echtheit zur Zeit als nicht gesichert gilt.

Kunsttechnologische Befunde an Pausen und Gemälden haben gezeigt, dass Hodler seine Pausen der zweiten Kategorie nicht ausschliesslich zur sofortigen Verwendung, sondern auch auf Vorrat anfertigte, und dass er sie auch nach ihrer Benutzung weiter aufbewahrte.

Hodler muss die Methode des Übertragens von Bildmotiven mittels Pausen schon im Zuge seiner frühen Tätigkeit in der Dekorationsmalerei angewandt haben. Möglicherweise benutzte er sie auch während seiner Lehre in Ferdinand Sommers Vedutenmalerwerkstatt. Schliesslich könnte er ihr bei seiner Lektüre diverser Traktate der Renaissance während seiner Genfer Ausbildungszeit begegnet sein. Da es sich um eine in der Staffeleimalerei schon seit Jahrhunderten allgemein praktizierte und bekannte Me-

thode handelte, dürfte seine spätere routinemässige Verwendung des Verfahrens beim Schaffen von Wiederholungen aber in erster Linie von seinem unmittelbaren beruflichen Umfeld inspiriert gewesen sein. Dass für Schweizer Zeitgenossen Hodlers die Verwendung von Pausen in Ausführungsgrösse bis heute noch nicht nachgewiesen werden konnte, ist vermutlich erstens auf einen Mangel an kunsttechnologischen Untersuchungsbefunden zurückzuführen, zweitens auf den Umstand, dass (gepauste) Unterzeichnungen auch mit kunsttechnologischen Mitteln nicht immer detektierbar sind und drittens auf die Tatsache, dass die Verwendung von Hilfstechniken nicht unbedingt eingestanden wurde, und sich in Künstlernachlässen dafür entsprechend wenig Indizien finden.


## The role of tracings in Ferdinand Hodlers's workshop. Summary

Within the framework of art technological research into Ferdinand Hodler's painting technique at the Swiss Institute for Art research, the function of numerous tracings found in Hodler's estate was investigated. Two categories of tracings were identified.

The tracings in the first category are preparatory sketches. They represent the evolution of artistic ideas, forms and composition, and are executed on various sorts of paper. They result from Hodler's work with the so-called «Dürer pane». Their great number, and the lack of congruency of traced outlines that are obviously produced from the same source material, could be explained by thinking of the tracing process as having been a revision process. Such an approach is simple, was common at the time, and suited Hodler's obsessive «perfectionist» approach. The explanation of the first category of tracings as being the remnants of revisions, in Hodler's own hand, is corroborated in a written description by one of Hodler's students.

The tracings in the second category, of which there are many fewer, are full size tracings of whole paintings or parts thereof. They are therefore larger than the first category tracings and are always executed on semi-transparent paper. They were used to aid the reproduction of motifs for replicas, multiple versions and variants. Their use is referred to by Hodler's friend and biographer Carl Albert Loosli, but not explained. Based on art technological findings, three methods could be reconstructed that were used to transfer traced outlines onto the light coloured supports: 1. Printing onto the support by blackening the back of the tracing paper and marking along the lines on the front, 2. Incising the lines through the tracing paper into still soft primer, 3. Printing onto the support by colouring the back of the tracing paper blue or by using blue copying paper. (This last method, however, has only been found on four paintings, the authenticities of which are as yet in question.)

The use of tracings as a method for transferring motifs must have already been familiar to Hodler through his early experiences as a decorative painter. He may have worked with them in the course of his apprenticeship with the landscape painter Ferdinand Sommer. He may also have encountered the method during his training in Geneva when reading diverse renaissance treatises. Given the common knowledge and widespread use of

tracings in easel painting throughout the centuries, Hodler's routine use of them during his later working period is in any case not particularly surprising. As yet no evidence has been found of the use of tracings for transferring motifs in the work of Hodler's Swiss contemporaries. There are three possible explanations for this: A lack of art technological findings, the fact that underdrawings created from tracings are not always detectable, and that the use of auxiliary techniques in painting has not always been admitted to by artists, and is therefore not indicated by material in their estates.