

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

Artikel: Ferdinand Hodlers Bildnisse der Louise-Delphine Duchosal :
Erstfassung und Wiederholung
Autor: Gros, Danièle
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-882595>

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: 13.02.2026

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

Danièle Gros

Ferdinand Hodlers Bildnisse der Louise-Delphine Duchosal

Erstfassung und Wiederholung

Einleitung

Hodler hat die Schwester seines Freundes, des Dichters Louis Duchosal, mindestens zweimal porträtiert, jedenfalls sind uns bis heute zwei Bildnisse bekannt (Abb. 1, 2). Beide Gemälde zeigen die gleiche Darstellung: Ein halbwüchsiges Mädchen sitzt in aufrechter Haltung auf einem Stuhl, der Körper in vollem, das Gesicht in Dreiviertelprofil, die Arme liegen überkreuzt auf ihrem Schooss, in der linken Hand hält sie eine langstielige Narzisse.

Die eine der beiden Fassungen, die stark ausgearbeitet und kompakt wirkt, befindet sich im Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten in Winterthur. Ihre Formen treten klar, ja schematisch hervor, besonders deutlich bei den in der Mitte gescheitelten Stirnhaaren, den sehr ebenmässig und dünn gezogenen Augenbrauen, Augenkonturen und Lippen (Abb. 3). Die Farbe wurde flächig aufgetragen und zeigt keinen ausgeprägten Pinselduktus. Feine Ritzungen in der Wangenpartie deuten darauf hin, dass die Farbe hier mit einem Spachtel geglättet worden ist (s. auch Abb. 11). Im Hintergrund finden wir ein Bett oder Sofa angedeutet, von blossen Auge erkennbar ist ausserdem am rechten Bildrand das durch die heutige Malschicht hindurch schimmernde Element einer älteren Bildanlage. Das Gemälde ist oben links mit brauner Farbe signiert und datiert «Hodler / 1885».

Die andere, grösstenteils skizzenhaft gemalte Fassung hängt im Zürcher Kunsthaus. Sie ist um Weniges grösser als die Winterthurer Fassung. Der klar erkennbare, schwungvolle Pinselduktus, die vielfach einschichtig aufgetragene Farbe und gewisse unvollendete Bildpartien zeugen von einer schnellen Arbeitsweise. Wie eine lavierte Federzeichnung wirkt die linke Hand, durch scharf getrennte Licht- und Schattenpartien modelliert, während die Finger lediglich als Umrisslinien festgehalten sind. Zeichnerisch wirkt auch die Stuhllehne, deren unterste Strebe nur angedeutet ist, während das Kleid im unteren Bildteil in flachen Farbfeldern skizziert ist. Einzig das Gesicht zeigt eine detaillierte Bearbeitung und suggeriert Volumen und eine weiche Ausformung durch die nass-in-nass vermalten Farben (Abb. 4). Der Hintergrund, mit dem Hodler in der Regel seine Arbeit an einem Gemälde abschloss, wirkt hier wie «ausgemalt». Er verrät zudem eine gewisse Nachlässigkeit, denn der Stiel der Narzisse und die linke Hand der Dargestellten wurden stellenweise durch das Graublau des Hintergrundes überdeckt. Das Gemälde ist unten rechts in rot-weisser Farbe mit «Hodler» bezeichnet.

Die zeitliche Abfolge der beiden Porträts wurde in der Literatur unterschiedlich beurteilt: Kommentarlos bezeichnet Bender 1923 das Winterthurer Bild in der Abbildungslegende als erste Fassung.¹ Diese Meinung



Abb. 1
Bildnis Louise-Delphine Duchosal, um 1885,
 ölhaltige Farbe auf Gewebe, 54,5 x 46 cm,
 Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten,
 Winterthur, SIK Archiv Nr. 27193
 Ursprünglich kleiner, bei der Doublierung auf
 grösseren Spannrahmen befestigt.

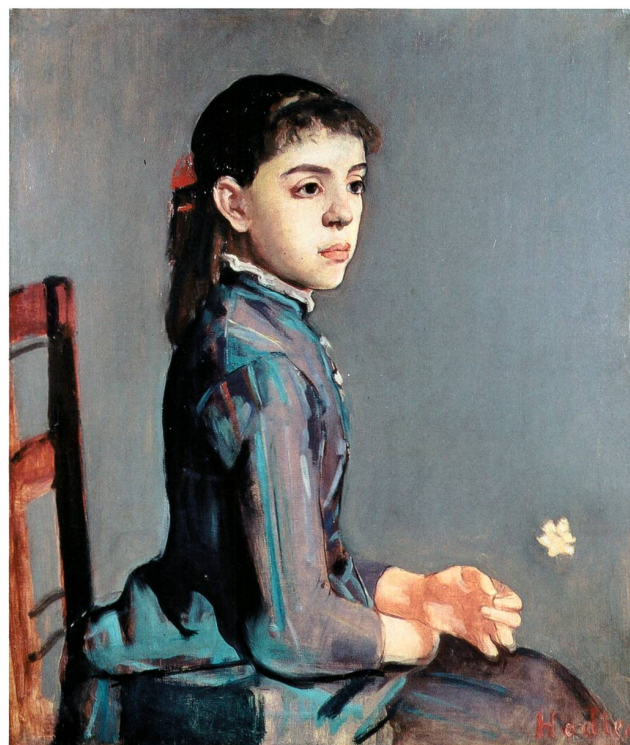


Abb. 2
Bildnis Louise-Delphine Duchosal, um 1885,
 ölhaltige Farbe auf kommerziell grundiertem
 und aufgespanntem Gewebe, 55 x 46 cm,
 Kunsthaus Zürich, SIK Archiv Nr. 25554
 Es handelt sich um ein Normformat.

stützend schreibt Brüscheiler 1983: «Das etwas Naturalistische und Genrehafte der ersten, datierten Version [Winterthurer Fassung] weicht in der zweiten zugunsten eines stilvollen Porträts, [...]»² Gegenteiliger Meinung sind Mühlestein und Schmidt, die 1942 die Zürcher Fassung als Erstfassung bezeichnen und die Winterthurer Fassung als Versuch interpretieren, «an der kompositionell fast identischen Gestalt aus dem Pleinairismus der ersten Fassung herauszukommen.»³ Zur gleichen Einschätzung kommt Hirsh, und glaubt, in der Zürcher Fassung aufgrund des skizzenhaften, spontan wirkenden und vollkommen sicheren, präzisen Pinselduktus die Erstfassung zu erkennen.⁴ Auch den Autoren des Sammlungskataloges der Stiftung Oskar Reinhart von 1984 scheint diese Auslegung plausibel: Die Zürcher Fassung ist ihrer Meinung nach die vor dem Modell entstandene Erstfassung. Die in der Winterthurer Fassung weggelassenen Details wie Haarschleife, hochgeschlossener Kragen und Streifenmuster des Kleides, aber auch die feinen, typisierenden Gesichtszüge deuten sie hingegen als «idealisierende Umgestaltung» jener Zürcher Fassung. Allerdings drücken sie sich vorsichtig aus, und räumen letztlich ein, dass in Ermangelung «dokumentarischer Belege» die Frage der Chronologie noch als offen zu gelten habe.⁵

Technologische Untersuchung

Im Dezember 2004 wurden die beiden Gemälde erstmals auch unter Zuhilfenahme von kunsttechnologischen Mitteln miteinander verglichen. Dabei liefern die im Folgenden präsentierten Befunde hinsichtlich der zeitlichen Abfolge ein verblüffendes Ergebnis.

Vergleicht man die beiden Fassungen im sichtbaren Licht, kann zunächst festgestellt werden, dass der Oberkörper des Mädchens in der Zürcher Fassung insgesamt länger ist als in der Winterthurer Fassung, um zirka 1 cm länger ist auch ihr Oberarm, so dass die überkreuzten Arme entsprechend tiefer zu liegen kommen. Hingegen sind die einzelnen Bereiche wie Augen (Abb. 5, 6), Brust, Rückenlinie, überkreuzte Arme und Hand (Abb. 8, 9) für sich betrachtet deckungsgleich mit den entsprechenden Partien der Winterthurer Fassung. Aufgrund dieser genauen Übereinstimmungen ist anzunehmen, dass eine der beiden Darstellungen, zumindest in Teilbereichen, von der anderen übertragen worden ist.⁶

Soweit wir gegenwärtig Hodlers Arbeitsweise beurteilen können, weisen Erstfassungen in der Regel Pentimenti auf, was für Wiederholungen oder spätere Fassungen selten zutrifft. In diesem Fall lassen sich jedoch bei beiden Gemälden Pentimenti erkennen. Auf der Winterthurer Fassung sind sie unter dem Kinn sowie im Bereich des linken Arms auszumachen, wo sie durch den lokal dickeren Farbauftrag und an dieser Stelle auftretende Frühschwundrisse in Erscheinung treten (Abb. 8). Weitere, ebenfalls durch Pentimenti entstandene Frühschwundrisse lassen sich im Bereich der Haare feststellen (Abb. 7), sowie beim Gewand unten links, wo der Stoff aufgebauscht ist.

An derselben, letztgenannten Stelle weist auch die Zürcher Fassung ein Pentiment auf, erkennbar in Form eines feinen Farbwulsts und eines dichten Farbauftrages (Abb. 10). Eine weitere Korrektur zeigt die Zürcher Fassung an Mund bzw. Oberlippe (Abb. 12), sowie an der Stirn, wo sich unter dem Inkarnat eine dunklere Farbstelle abzeichnet.

Da Hodler, wie erwähnt, an beiden Bildnissen Korrekturen vorgenommen hat, lassen sich aus diesen Befunden zunächst keine Schlüsse für eine mögliche zeitliche Abfolge ziehen.

Ein erster Hinweis diesbezüglich ist hingegen durch die Untersuchung des Farbauftrages gegeben. Auf der Winterthurer Fassung ist die Farbschicht insgesamt dicht und deckend, in vielen Bereichen mehrschichtig gearbeitet. Dies ist oft die Folge von Überarbeitungen und weist auf einen längeren, suchenden Malprozess hin, wie er für Hodlers Werke im Allgemeinen charakteristisch ist und für seine Erstfassungen als geradezu typisch gelten kann. Bei der Zürcher Fassung ist der Farbauftrag viel dünner. Wie die Ansicht im Durchlicht besonders deutlich zeigt, waren die Umriss mit Ausnahme der erwähnten Korrekturen von Anfang an weitgehend festgelegt.⁷ Die klar sich abzeichnende Silhouette sowie der unmittelbar an diese Umriss sich anschmiegende Farbauftrag sind im Durchlicht gleichmässig durchscheinend. Einzig bei besagten Korrekturen sind im Bereich des Gesichts und oberhalb der linken Gewandfalte dichtere Farbschichtpartien auszumachen (Abb. 13). Die vergleichsweise wenig korrigierte, skizzenhafte

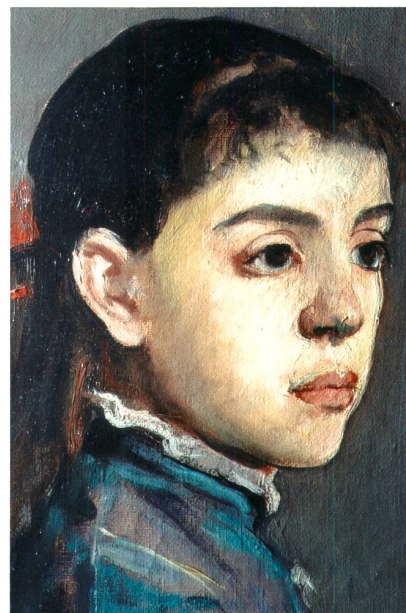
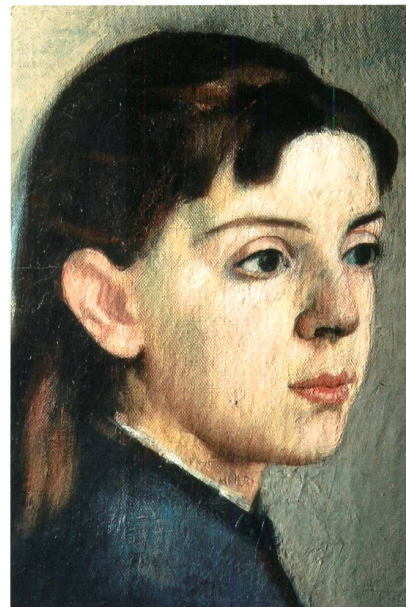


Abb. 3
Bildnis Louise-Delphine Duchosal, Winterthurer Fassung, Aufnahme im Streiflicht, Ausschnitt

Abb. 4
Bildnis Louise-Delphine Duchosal, Zürcher Fassung, Aufnahme im Streiflicht, Ausschnitt

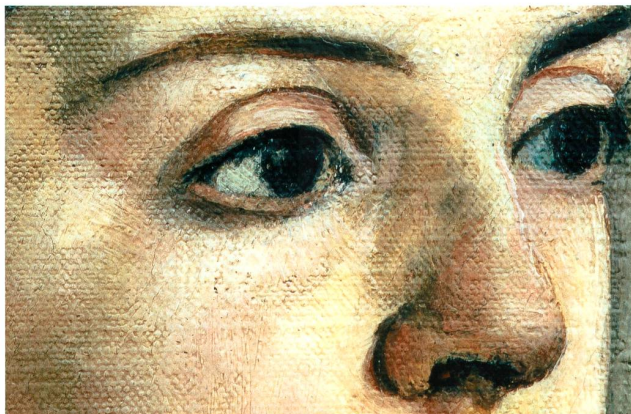


Abb. 5
Bildnis Louise-Delphine Duchosal, Winterthurer Fassung, Ausschnitt

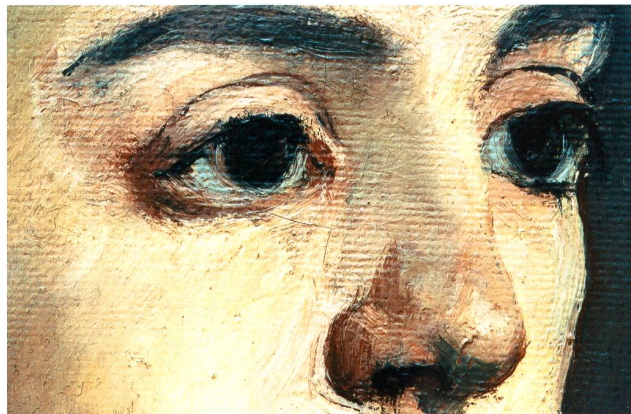


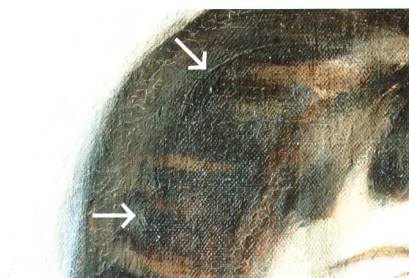
Abb. 6
Bildnis Louise-Delphine Duchosal, Zürcher Fassung, Ausschnitt

Ausführung der Zürcher Fassung ist, wie neueste technologische Untersuchungen gezeigt haben, typisch für Hodlers eigenhändige Wiederholungen.⁸

Aus diesen Beobachtungen geht hervor, dass es sich beim Winterthurer Bildnis um die frühere, beim Zürcher Bildnis um die spätere Fassung handelt. Diese These lässt sich durch einen noch genaueren Vergleich der auf beiden Gemälden vorhandenen Korrekturen weiter untermauern. Bei der Winterthurer Fassung hat Hodler den Haarschopf gegen Ende des Malprozesses vergrössert, wodurch sich an dieser Stelle die bereits erwähnten Frühschwundrisse gebildet haben (Abb. 7). Die Rockfalten über dem Gesäss wurden ebenfalls erst in einem letzten Arbeitsakt höher aufgebauscht. Diese später oder zuletzt vorgenommenen Veränderungen gehören logischerweise zur letzten, obersten Farbschicht. Beim Zürcher Bildnis sind der grössere Haarschopf und die aufgebauchten Rockfalten ebenfalls vorhanden, jedoch auf der untersten Schicht. Sie müssen folglich von der Winterthurer Fassung zunächst übernommen und erst im weiteren Malprozess verändert beziehungsweise übermalt worden sein. Ein weiteres Indiz liefert das Röntgenbild der Zürcher Fassung, wo das Mädchen mit ursprünglich in der Mitte gescheitelten Ponyfransen zu sehen ist. Von der Winterthurer Fassung übernommen, wurde die Haartracht auch hier erst im weiteren Arbeitsverlauf abgeändert (Abb. 14).

Abb. 7
Bildnis Louise-Delphine Duchosal, Winterthurer Fassung, Aufnahme im Streiflicht, Ausschnitt

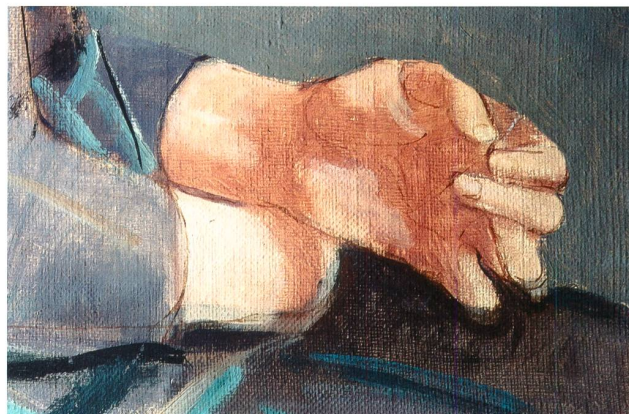
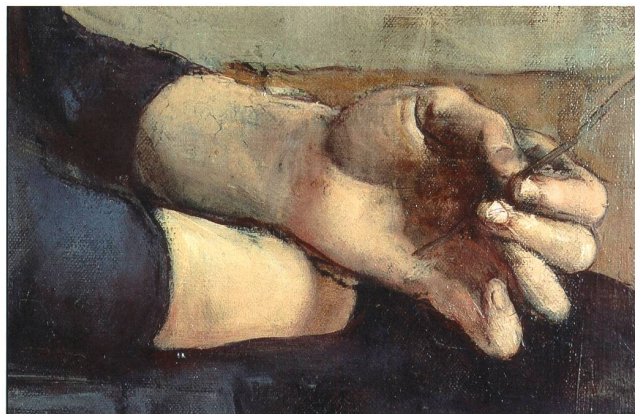
Ein Farbgrat bezeichnet den ursprünglichen Umriss des Hinterkopfs. Im Bereich der Übermalung sind auch Frühschwundrisse zu erkennen.



Damit ist erwiesen, dass die «idealisierte» Winterthurer Fassung, trotz einiger stichhaltiger, stilistischer Argumente, eindeutig vor dem Zürcher Bildnis entstanden sein muss, ja letzterem als Vorlage diene. Doch ist sie damit auch die erste Fassung?

Mademoiselle Duchosal, die «Allererste»

Die Antwort ist im Röntgenbild der Winterthurer Fassung enthalten, das bis hierher noch nicht berücksichtigt wurde (Abb. 15). Es zeigt, dass sich unter der heute sichtbaren Darstellung eine weitere Fassung versteckt, die sich in einigen Details von den beiden besprochenen Fassungen unterscheidet. Das Gesicht wirkt schmäler, da es beim Kinn spitz zusammenläuft, die Backenknochen treten markanter in Erscheinung, die Lippen sind entweder voller



oder der Mund leicht geöffnet – oder beides, und die Haare straff im Nacken zusammengezogen. Möglicherweise schloss das Kleid unter dem Kinn mit einem eng anliegenden Kragen oder einer Rüsche ab. Auch die Stellung der Handgelenke und der Hände selbst scheint im Zug der Überarbeitung verändert worden zu sein, und was von blossen Auge am rechten Bildrand fragmentarisch unter der heutigen Malschicht hervorlugt, ist vermutlich ein Tisch. Bei der Darstellung, die heute nur noch auf dem Röntgenbild erkennbar ist, muss es sich um die erste, vor dem Modell entstandene Fassung handeln. Mit dieser ersten Anlage offenbar unzufrieden, übermalte Hodler das Gemälde in grossen Bereichen⁹ und löste sich dabei weitgehend vom Modell.¹⁰ Erst anhand des Röntgenbildes wird deutlich, wie umfangreich die Übermalungen letztlich sind. Es erstaunt deshalb nicht, dass in Unkenntnis dieser Sachlage die stilistische Abklärung über die zeitliche Abfolge schwierig zu bewerkstelligen war und zu keinem befriedigenden Ergebnis geführt werden konnte.

Die Tatsache, dass die Röntgenaufnahme des Winterthurer Gemäldes und das heute in Zürich sich befindende Bild in den Gesichtformen eine auffallende Ähnlichkeit zeigen, erklärt vielleicht, warum es überhaupt zu einer zweiten Fassung gekommen ist. Denn es scheint so, als ob Hodler mit der Zürcher Fassung zurückgewinnen wollte, was ihm durch die starke Überarbeitung der Winterthurer Fassung «verloren» gegangen war. Mit den kleinen, jedoch folgenreichen Veränderungen und teilweisen «Rückkorrekturen» am Zürcher Bildnis veränderte Hodler den Ausdruck des Mädchens tief greifend: Er verlängerte die untere Gesichtshälfte und korrigierte in der Folge den Mund etwas nach unten, die glatt gekämmten Ponyfransen veränderte er zu kurz gekräuselten Stirnfransen, den Hinterkopf schmückte er mit einer roten Haarschleife. Zwar war der längere Oberarm von vornherein vorgesehen, löste jedoch eine Kettenreaktion kleiner Verbesserungen aus: Notgedrungen musste aus Gründen der Proportion der Rumpf verlängert werden, indem die aufgebauchte Gewandfalte teilweise mit der grauen Hintergrundfarbe übermalt und damit nach unten korrigiert wurde. Vermutlich erst zu diesem Zeitpunkt wurde aus formalen Gründen die dritte

Abb. 8

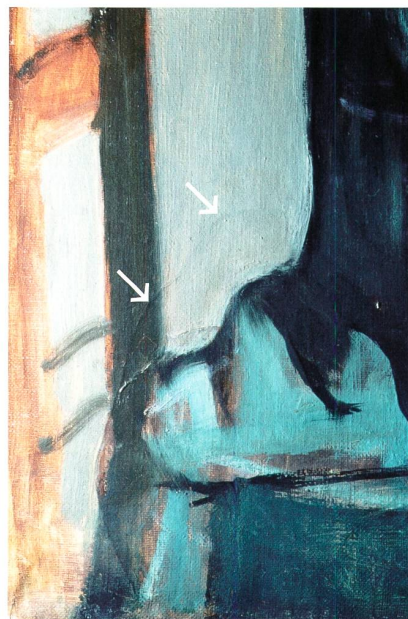
Bildnis Louise-Delphine Duchosal, Winterthurer Fassung, Ausschnitt
Gut erkennbar ist der dickere Farbauftrag im Bereich der Unterarme und der Hände.

Abb. 9

Bildnis Louise-Delphine Duchosal, Zürcher Fassung, Ausschnitt
Deutlich dünnerer Farbauftrag im Vergleich zu Abb. 8.

Abb. 10

Bildnis Louise-Delphine Duchosal, Zürcher Fassung, Aufnahme im Streiflicht, Ausschnitt
Ursprünglicher Verlauf des gebauchten Stoffes.



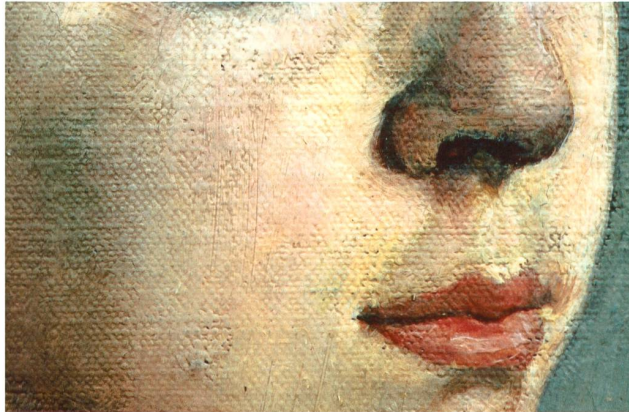


Abb. 11
Bildnis Louise-Delphine Duchosal, Winterthurer Fassung, Ausschnitt
Die mit dem Spachtel aufgetragene und geglättete Farbe hinterliess Kratzspuren in der Farbschicht.



Abb. 12
Bildnis Louise-Delphine Duchosal, Zürcher Fassung, Ausschnitt
Pastos aufgetragene Farbe mit deutlich erkennbarer Korrektur an der Oberlippe.

Abb. 13
Bildnis Louise-Delphine Duchosal, Zürcher Fassung, Aufnahme im Durchlicht
Dichtere (weniger lichtdurchlässige) Farbschicht im Gesicht und oberhalb des gebauschten Stoffes deutet auf Korrekturen.

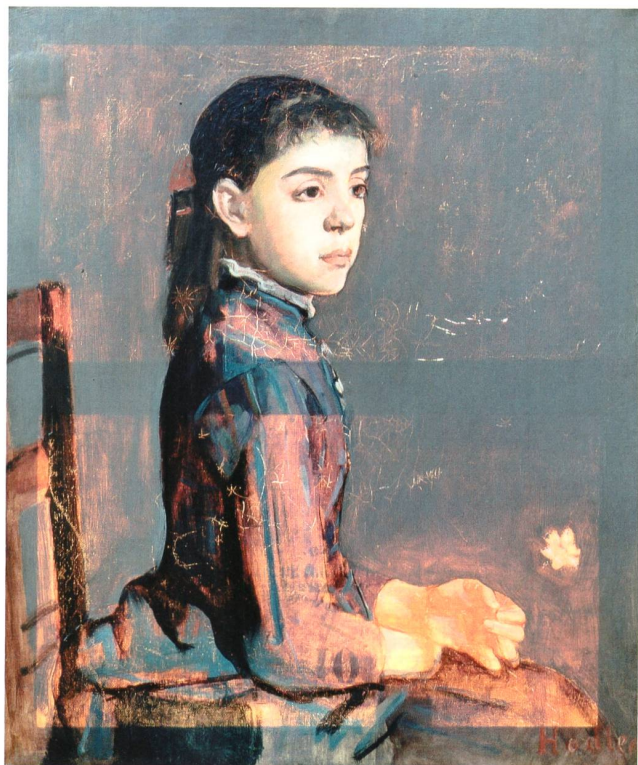
Abb. 14
Bildnis Louise-Delphine Duchosal, Zürcher Fassung, Röntgenaufnahme
Gut erkennbar die ursprünglich in der Mitte gescheitelten Ponyfransen.

Abb. 15
Bildnis Louise-Delphine Duchosal, Winterthurer Fassung, Röntgenaufnahme
Überarbeitete Bereiche (mit Pfeilen gekennzeichnet) erscheinen hell.

Abb. 16
Bildnis Louise-Delphine Duchosal, Zürcher Fassung
Weiss eingezeichnet sind die Umrisslinien der Winterthurer Fassung.

Strebe der Stuhllehne, wenn auch nur sehr skizzenhaft, hinzugefügt. Da die Zürcher Fassung sowohl die charakteristischen Gesichtszüge der ersten Bildanlage der Winterthurer Fassung als auch ihre *Pentimenti* übernimmt, kann ausgeschlossen werden, dass es sich beim Bild aus Zürich um eine «Kontrollfassung»¹¹ handelt.

Durch die Wiederholung des Gemäldes (Zürcher Fassung) mit jenen gezielten Korrekturen am Gesicht vermochte Hodler wieder ein charaktervolles Bildnis zu schaffen, auf welchem die Dargestellte lebendiger in Erscheinung tritt. Und unweigerlich erinnern wir uns an eine von Loosli überlieferte Aussage Hodlers. Der Künstler empfiehlt, ein Werk, welches nicht befriedigend ausgefallen sei, und bei dem der Eindruck entstehe, «es sei daran etwas zu viel, oder etwas zu wenig ausgedrückt [...] sofort, gestützt auf die neu erworbene Kenntnis und unter deren frischen Eindruck von Grund auf neu zu malen [...]». Dabei gelänge einem gewöhnlich auf Anhieb «die ursprünglich angestrebte Fassung; – man schafft dann aus einem Guss das Werk, das man schaffen wollte und man schafft es rassig, ohne Zaudern, also wird es lebendig und stark.»¹²



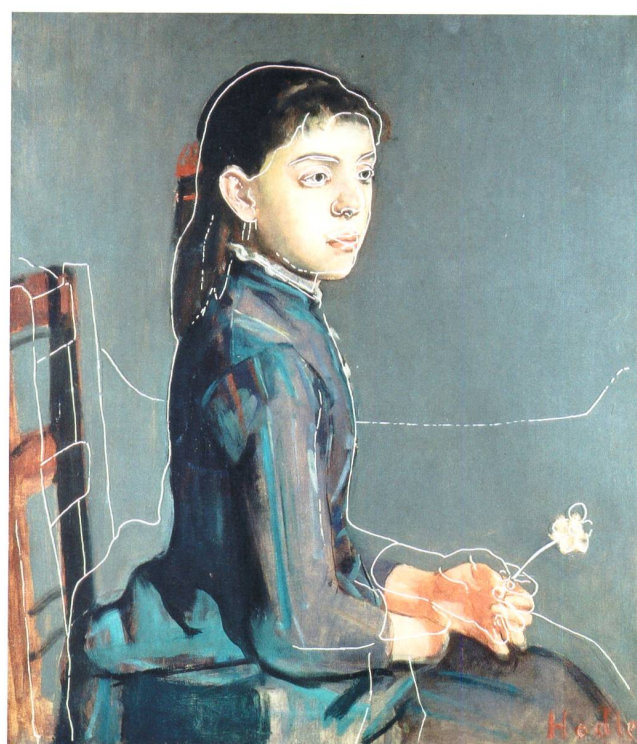
13



14



15



16

1 Ewald Bender, *Die Kunst Ferdinand Hodlers. Gesamtdarstellung. Band 1. Das Frühwerk bis 1895*, Zürich: Rascher, 1923, S. 193.

2 Jura Brüscheiler: «Ferdinand Hodler (Bern 1853–Genf 1918). Chronologische Übersicht: Biographie, Werk, Rezensionen», in: *Ferdinand Hodler. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin*, 1983; Petit Palais, Paris 1983; Kunsthau Zürich, 1983, dritte überarbeitete Aufl., Bern: Benteli, 1998, S. 72.

3 Hans Mühlestein / Georg Schmidt, *Ferdinand Hodler. Sein Leben und sein Werk*, Zürich: Unionsverlag, 1983, S. 229. Die Autoren sehen darin auch Hodlers Umsetzung des Parallelismus: «Die parallelistischen Absichten der gleichzeitig beginnenden männlichen Studienreihe spüren wir darin, dass Hodler den in der ersten Fassung [gemeint ist die Zürcher Fassung] einheitlich dunkel-grauen Hintergrund aufhellt, um die Umrisslinie geschlossener und intensiver sprechen zu lassen, um ferner die flächenrhythmisierenden Horizontalparallelen eines Liegemöbels sichtbar [zu] machen und endlich das reiche malerische Binnenleben der Einzelform in grosse, rhythmische Flächen sammeln zu können.»

4 Sharon L. Hirsh, *Ferdinand Hodler*, New York: Braziller, 1982, S. 64.

5 Matthias Wohlgemuth / Franz Zelger, *Stiftung Oskar Reinhart Winterthur*, Zürich: Orell Füssli, 1984, Bd. 3, S. 172.

6 Wie bei gewissen anderen Wiederholungen von Frühwerken Hodlers konnte auch hier nicht festgestellt werden, auf welche Art gewisse Bildpartien übertragen worden sind. Siehe auch den Beitrag «Das Hilfsmittel «Pause» von Karoline Beltinger im vorliegenden Band.

7 Die Betrachtung im Durchlicht führt bei der Winterthurer Fassung zu keinem Ergebnis, da das Gemälde doubliert ist.

8 In der Vergangenheit wurde die Bedeutung eines skizzenhaften Farbauftrags für die Erstellung einer zeitlichen Abfolge verschiedentlich falsch eingeschätzt. So wurde auch die *Empfindung* (SIK Archiv Nr. 11047) von 1911–1912, die Fassung mit nach links schreitenden Frauen, aufgrund ihres skizzenhaften Farbauftrages und zeichnerischen Malstils bis vor kurzem als Entwurf oder Studie zur Hauptfassung betrachtet. Aufgrund neuester Erkenntnisse und des Röntgenbildes handelt es sich dabei jedoch zweifelsfrei um eine Variante. Jura Brüscheiler, «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.

9 Die Übermalungen betreffen vor allem Gesicht, Kopfumriss, Hände und Hintergrund. Bei Augen und Mund korrigierte Hodler nicht ihre Lage, sondern ihre Form, möglicherweise ist dies der Grund, warum

diese Veränderungen (Pentimenti) in normalem Licht oder Streiflicht hier nicht zu erkennen sind.

10 Die vollkommene Umdeutung eines markanten Porträts in ein symbolhaftes, idealisiertes Bildnis ruft ein anderes Werk in Erinnerung, welches im gleichen Zeitraum entstanden ist, und erstaunliche Parallelen zu unserem Winterthurer Mädchenbildnis aufweist. Es handelt sich um das *Bildnis des Malermeisters Taddéoli* (SIK Archiv Nr. 80645). Auch hier erlaubt uns das Röntgenbild im wahrsten Sinne des Wortes tieferen Einblick in Hodlers Umgestaltungsprozess. Auch hier hat Hodler auf ein und demselben Bild die ursprünglich prägnanten Gesichtszüge weitgehend übermalt und durch weichere Übergänge verjüngt,

den Bart rechtwinklig-symmetrisch «in Form» gebracht und den Haarschopf um ähnliche Dimensionen wie beim Mädchenbildnis vergrößert. Siehe die Abb. 12 und 13 im Beitrag «Die Formatfrage» von Karoline Beltinger im vorliegenden Band.

11 Eine Kontrollfassung hätte sich deutlicher von der Erstfassung unterscheiden. Zu den Kontrollfassungen siehe den Beitrag «Korrigieren und Überarbeiten» von Anna Stoll im vorliegenden Band, S. 62 mit Anm. 9.

12 Carl Albert Loosli, *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass*, Bern: R. Suter & Cie., 1921–1924 (4 Bde.), Bd. 2, S. 59. Laut Loosli ist dies auch der Grund für die im Werk Hodlers so «zahlreichen Fassungen gerade einer Anzahl seiner Hauptwerke.»

Zusammenfassung

Die Frage nach der zeitlichen Abfolge der beiden Bildnisse der Louise-Delphine Duchosal von Ferdinand Hodler konnte bis anhin nicht befriedigend beantwortet werden, da die stilistischen Beobachtungen auf die in der Forschung bisher vertraut wurde, zu keiner eindeutigen Schlussfolgerung führten. An beiden Werken begegnen uns Überarbeitungen, die für Hodlers Erstfassungen charakteristisch sind. An beiden Werken sind aber auch Kennzeichen festzustellen, die für seine Wiederholungen typisch sind, nämlich Partien mit einschichtigem Farbauftrag und nur kaum modellierten Volumina (an der Zürcher Fassung) sowie durchgehende Konturen und Binnenlinien (an der Winterthurer Fassung). Erst die technologische Untersuchung, namentlich der Vergleich der Pentimenti, und die Röntgenbilder, ermöglichen es, im Zürcher Porträt die spätere Fassung zu erkennen.

The two portraits of Louise-Delphine Duchosal by Ferdinand Hodler.

First version and repetition. Summary

For a long time, the question of the chronology of Ferdinand Hodler's two portraits of Mademoiselle Duchosal could not be resolved, because stylistic observations were inconclusive. Both paintings show revisions, which are characteristic for Hodler's first versions. Both paintings also show features that are typical for his subsequent versions, such as sections with a single layer paint application and very little to no modelling on the Zurich version, and contours drawn as continuous black lines on the Winterthur version. Technical examination, in particular comparison of the pentimenti, and the X-ray pictures, has now helped to identify the Zurich portrait as a subsequent version.