Zeitschrift: Kunstmaterial
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 5 (2019)

Artikel: Ferdinad Hodlers Wilhelm Tell : neue Erkenntnisse zur Bildgenese
Autor: Küffner, Markus / Stenger, Jens
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-882615

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: 12.02.2026

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

Ferdinand Hodlers *Wilhelm Tell*. Neue Erkenntnisse zur Bildgenese

MARKUS KÜFFNER UND JENS STENGER

Einleitung

Das monumentale Gemälde *Wilhelm Tell* (Abb. 1) wurde im Jahr 1912 von dem Sammlerpaar Walther und Margrit Kottmann-Müller von Hodler angekauft[1] und befindet sich seit 1954 zunächst als Leihgabe, ab 1958 als Vermächtnis der Witwe in der Sammlung des Kunstmuseums Solothurn.[2] Zum Zeitpunkt des Ankaufs war die grosse öffentliche und internationale Aufmerksamkeit, die das Gemälde im ersten Dezennium des 20. Jahrhunderts erfahren hatte, bereits etwas abgeklungen. In der dichten Abfolge von Ausstellungen, in welchen das Gemälde gezeigt wurde, trugen neben denjenigen im Inland insbesondere die Secessions-Ausstellungen 1902 in Berlin, 1903 in München, 1904 in Wien, die Ausstellung 1911 bei Thannhauser in München und schliesslich noch die Sonderbundausstellung 1912 in Köln dazu bei, dass es zu den Hauptwerken Hodlers gezählt wird.[3]

Die imposante Darstellung des aus dem erzählerischen Kontext herausgelösten Freiheitshelden, der wie von einer Mandorla von Nebelschwaden eingefasst von der Höhe auf den Betrachter zuschreitet, erfuhr in ihrer eigentümlichen Modernität und den ikonografischen Konnotationen eine ungewöhnlich vielfältige und auch ambivalente Rezeption. Die Bandbreite reicht vom Sujet für Karikaturen bis zur Projektionsfläche für den völkisch nationalen Kunstdiskurs. Von den Zeitgenossen des Künstlers wurden ganz zweifellos die selbstbildnishaften Züge wahrgenommen, mit denen er den Tell offensichtlich versehen hatte. Dabei erfuhr das Detail der auffälligen Stirnwulste als Zitat einer seit der Antike geläufigen ikonografischen Formel für die Darstellung von Heroenphysiognomien mit ausgeprägten Augenbrauen, Kinn-, Nasen- und Stirnpartien in der Kunstrezension Ludwig Hevesis 1904 in Bezugnahme auf das Fragment des sogenannten *Zeus von Otricoli* eine noch weiterreichende Deutung, die dem Geniekult der Zeit und der Idee vom Künstler als einen geistigen Übermenschen durchaus entsprach.[4] Den prominentesten Platz in einer Ausstellung erhielt das Gemälde in diesem Sinne auch in der für Hodler so bedeutsamen

1

Abb. 1 | *Wilhelm Tell* (Kat. 1283), 1897, mit späteren Überarbeitungen, proteinhaltige Farbe und Ölfarbe auf Gewebe, 256 × 196,5 cm, Kunstmuseum Solothurn.

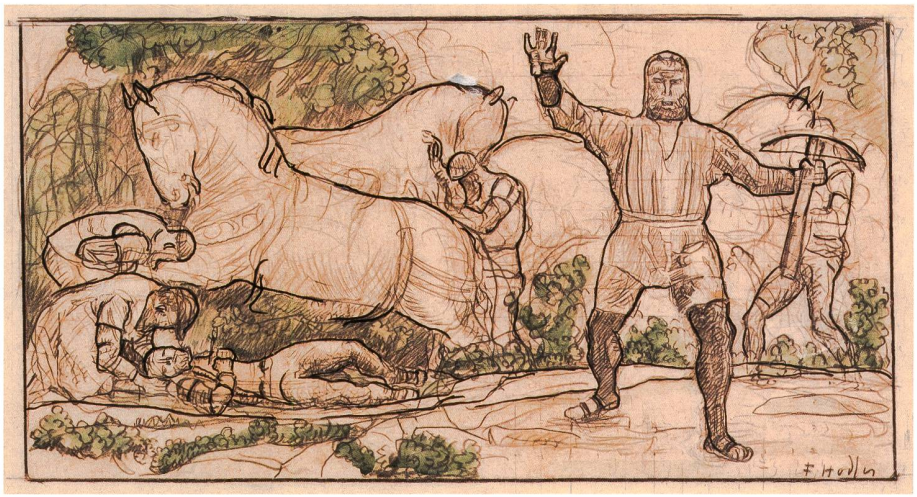
Wiener Secessionsausstellung 1904. In der programmatischen Ausstellungsgestaltung Koloman Mosers trat der *Tell* dem Besucher bereits in der Mittelachse des Hauptsaales genau gegenüber dem Eingang entgegen und wurde in dieser Positionierung quasi als Brennpunkt der Ausstellung inszeniert.[5]

Die Entstehung des Werkes ist auf den 1896 ausgeschriebenen Wettbewerb um die Aussenmosaiken am Schweizer Landesmuseum Zürich zurückzuführen, die Themen aus der Schweizer Geschichte behandeln sollten.[6] Nach den Vorgaben der Wettbewerbskommission waren die Entwürfe zu den vorgegebenen historischen Themen im Massstab 1:20, ein kolorierter Entwurf im Massstab 1:5 und eine Hauptfigur aus einer der Szenen in Ausführungsgrösse vorzustellen. Wie es die überkommenen Entwürfe und die Archivalien zum Wettbewerbsprozedere belegen, hat Hodler sieben Entwürfe für die Nordfassade eingereicht, entschied sich im Themenfeld der Wilhelm Tell-Legende für eine Illustration der Szene *Gesslers Tod* **(Abb. 2)** und für den Entwurf in Ausführungsgrösse aus dieser Szene für die Figur des Tell.[7]

Nach Meinung der kunsthistorischen Forschung handelt es sich beim Monumentalgemälde *Wilhelm Tell* sehr wahrscheinlich um diesen ursprünglichen

1:1 Entwurf für den Wettbewerb, nicht zuletzt, weil keine weitere Version des Sujets im gleichen Format überliefert ist. Eindeutige Belege für diesen Schluss fehlten bisher jedoch und auch einige Unstimmigkeiten in der Quellenlage konnten bislang nicht sicher geklärt werden. Schon der Vergleich von szenischem Entwurf und der daraus entnommenen Tellfigur wirft Fragen auf. In der geschlossenen Komposition mit der in einen ganz anderen Bildraum gestellten Hauptfigur erweckt das Gemälde heute weniger den Anschein eines zweckorientierten Teilentwurfs als vielmehr den eines autonomen Kunstwerks. Hodlers Freund, Biograf und Ersteller seines ersten Werkkatalogs, Carl Albert Loosli (1877–1959), führt dieses Gemälde zwar auf die zeichnerischen Entwurfsarbeiten für den Wettbewerb zurück, datiert es jedoch viel später, in das Jahr 1903, und kommentiert in der Auflistung der Entwürfe, mit denen Hodler sich am Wettbewerb für die Aussenmosaiken beteiligt hatte, der Maler habe zu einem späteren Zeitpunkt lediglich die «Tellenfigur» aus der Szene *Gesslers Tod* für eine selbständige Arbeit verwendet.[8] Peter Vignau-Wilberg weist darauf hin, dass die erste historische Abbildung des Gemäldes in der Zeitschrift *Die Kunst für Alle* aus dem Jahr 1901 in verschiedenen Details Abweichungen erkennen lässt und unten links mit «F. Hodler 97» signiert ist, während das Gemälde heute unten rechts die Signatur «Ferd. Hodler» trägt.[9] Er erklärt diese Diskrepanzen mit möglichen späteren Übermalungen durch den Künstler selbst, insinuiert aber auch die Möglichkeit, dass eine weitere Version des Gemäldes existiere oder existiert habe.[10]

Die Datierung des Gemäldes durch Loosli ist zwar nicht mit der Abbildung von 1901 in Einklang zu bringen, legt jedoch nahe, dass Hodler 1903 mit dem Gemälde beschäftigt war und es möglicherweise zu diesem Zeitpunkt überarbeitete. Dass Hodler häufig seine Werke überarbeitete, selbst an bereits verkauften Bildern bei seinen Sammlern noch Hand anlegte und überarbeitete Werke auch ein weiteres Mal signierte, ist eine inzwischen allgemein bekannte Tatsache.[11] So wundert es nicht, wenn eine weitere Textpassage bei Loosli auf mögliche spätere Überarbeitungen durch den Künstler hinweist: «Hodler hatte nämlich in jener Zeit seinen ‹Tell› leihweise im Bernermuseum ausgestellt, war entschlossen, dieses Werk der Sammlung zu schenken [...]. Wenn er es nicht schon getan hatte, so war das lediglich darum unterblieben, weil sich die Malerei des Bildes nicht als sehr solid erwiesen hatte und er gedachte, das Bild noch einmal zu überarbeiten und eine neue Fassung in einem etwas anderen Massstab davon herzustellen.»[12] Schlussendlich bezeugt eine bisher nicht beachtete Anmerkung bei Loosli im Kapitel über die Maltechnik eine durch Hodler autorisierte Überarbeitung des Tell von fremder Hand. Im Zuge der Beschreibung einiger maltechnisch problematischer Werke Hodlers schreibt er: «Sie sind ebenso wenig solid als der ‹Tell›, der noch zu Hodlers Lebzeiten vom Maler F. Benz in Basel zu des ersteren vollster Zufriedenheit restauriert werden musste [...].»[13]



2

Abb. 2 | *Gesslers Tod*, 1896, Bleistift, Feder in schwarzer Tusche und Aquarell auf Papier, 12,2 × 22,7 cm, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1915.54. Es handelt sich um den szenischen Entwurf, den Hodler für den Wettbewerb im Massstab 1:20 einreichte. Über der Figur des Tell liegt ein zartes Übertragungsliniengitter.

Die Leihanfragen anlässlich der Ausstellungen zum hundertsten Todestag Hodlers in Wien, Genf und Bern und die damit verbundene Überprüfung auf Erhaltungszustand und Leihfähigkeit gaben 2017 den Anlass, sich erneut mit der Beschaffenheit des Gemäldes zu befassen, schliesslich waren der unzulängliche Erhaltungszustand und die Labilität der Farbaufträge des Gemäldes stetes Thema in der jüngeren Vergangenheit. Diverse Behandlungsvorschläge, Zustands- und Restaurierungsberichte ab dem Jahr 1974 bis zur zuletzt erfolgten Massnahme im Jahre 1991 wiesen immer auf die mangelnde Haftung der Farbschollen auf dem Untergrund und die zahlreichen vorhandenen Ausbrüche in der Malschicht hin.[14] Da Abfolge und Ausmass früherer Überarbeitungen am Gemälde nicht ablesbar sind, stellten sich im Kontext aktueller konservierungs- und restaurierungstechnischer Aufgaben somit auch Fragen zur materiellen Beschaffenheit, zur Geschichte des Gemäldes und zur Bildgenese: Wann, wie oft und in welchem Umfang wurde das Gemälde überarbeitet, inwieweit sind jüngere Restaurierungen von allfälligen Überarbeitungen durch den Künstler selbst zu unterscheiden, welche früheren Zustände können rekonstruiert und mit existierenden Bildquellen korreliert werden, und handelte es sich ursprünglich tatsächlich um den Entwurf im Massstab 1:1 für den Wettbewerb um die Mosaiken?

Grafische Entwurfsarbeiten

In verschiedenen Sammlungen sind grafische Entwurfsarbeiten Hodlers für den Wettbewerb um die Mosaiken erhalten, die in diesem Zusammenhang bisher nicht eingehender untersucht worden waren:[15] Kompositionsskizzen, Detailskizzen, auch Zeichnungen, die Hodler im Zuge des Entwurfs einer Medaille anlässlich des 75-jährigen Jubiläums der Carabiniers de Lausanne im Jahre 1900 anfertigte und für die er das Motiv des Tell wiederverwendete.[16]

Insbesondere drei der Entwurfsarbeiten für den Wettbewerb erlauben Rückschlüsse auf die Entstehung der grossen Ausführung des Tell: der Eingabeentwurf für die szenische Darstellung (Abb. 2),[17] eine Figurenstudie, die ein grösseres Format und ein Übertragungsliniengitter aufweist (Abb. 3),[18] und der Wettbewerbsentwurf für den *Rütlischwur* (Abb. 4).[19]

Bei genauerer Betrachtung ist zu erkennen, dass im szenischen Entwurf (Abb. 2) ausschliesslich über die Figur des Tell mit Grafitstift ein zartes Liniengitter als Übertragungshilfe gelegt ist, das mit dem Übertragungsgitter der vergrösserten und dabei leicht veränderten Figurenstudie (Abb. 3) übereinstimmt. Mit diesen beiden Zeichnungen wird also ein Schritt im Entstehungsprozess nachvollziehbar.

Anhand des Entwurfs *Der Rütlischwur* (Abb. 4) wird deutlich, dass Hodler dessen Hintergrundgestaltung in die grosse Ausführung des *Wilhelm Tell* übernahm.

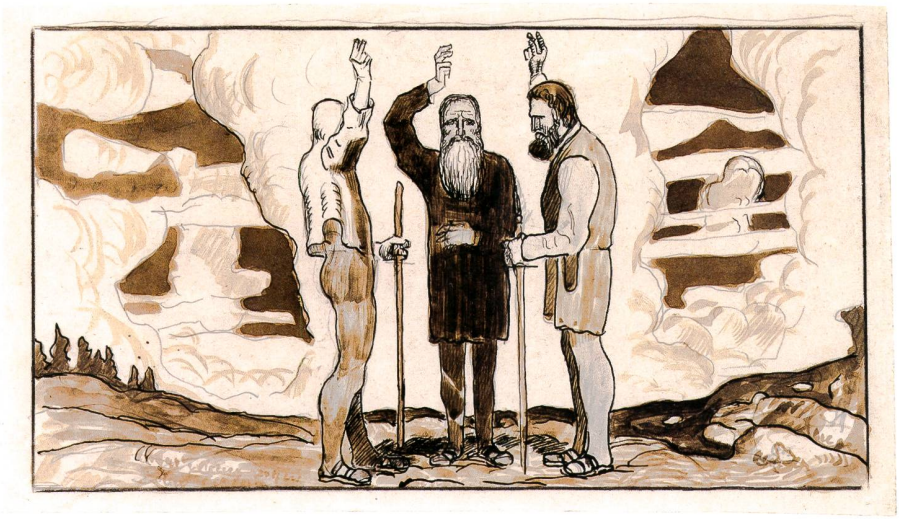
Historische Bildquellen

Eine wichtige Orientierung in der Frage, in welchem Umfang und zu welchem Zeitpunkt Überarbeitungen am Gemälde stattgefunden haben könnten und für die Einordnung der Untersuchungsbefunde bieten als Sekundärquellen historische Fotografien und Abbildungen in Druckwerken.

Während sich eine ganze Reihe dieser Abbildungen für die Rekonstruktion der Objektgeschichte als nicht relevant erwiesen,[20] zeigten sich vier als äusserst nützlich: Erstens die oben erwähnte, 1901 in einem Aufsatz von Albert Gessler in *Die Kunst für Alle* publizierte Abbildung (Abb. 5);[21] hier weist das Gemälde links unten eine Signatur und die Datierung 1897 auf. Zweitens die 1904 im Katalog der Wiener Secessionsausstellung veröffentlichte (Abb. 6);[22] sie unterscheidet sich von der ersten in den Bereichen der Bildränder, des Bodens, des Hintergrunds und der kleinen Pflanze rechts sowie durch den Umstand, dass Signatur und Datierung nun fehlen. Drittens die Heliogravüre des grossen Reproduktionswerks des Piperverlags von 1913 (Abb. 7).[23] Der hier erkennbare Zustand scheint sich zwar nicht vom 1904 abgebildeten Zustand zu unterscheiden. Falls der sehr qualitätsvolle Druck auf einer neuen Vorlage beruht, ist zumindest belegt, dass die Darstellung in der Zwischenzeit nicht verändert wurde. Viertens eine bislang unbekannte Saalaufnahme der Hodler-Gedächtnis-Ausstellung von 1921 in Bern (Abb. 8),[24] die gegenüber den Abbildungen von 1904 und 1913 erneut Veränderungen im Boden und Hintergrund aufzeigt. Zudem ist in dieser Fotografie zum ersten Mal die Signatur erkennbar, die das Gemälde auch heute in der rechten unteren Bildecke aufweist.[25] Da das heutige Erscheinungsbild im Vergleich zur Saalaufnahme keine formalen Veränderungen erkennen lässt, konnten jüngere Abbildungen im Rahmen dieser Untersuchung ausser Acht gelassen werden.

3

Abb. 3 | *Wilhelm Tell* (SIK Archiv Nr. 66784), 1897, Bleistift auf Papier, 49 × 32 cm, Privatbesitz. Das Übertragungsliniengitter, das im szenischen Entwurf (Abb. 2) über der Tellfigur liegt, stimmt mit dem Übertragungsgitter in dieser Studie überein. Das Massverhältnis beträgt 1 : 3; möglicherweise wurde die Figur direkt vom szenischen Entwurf in die Studie übertragen. In der Studie entwickelte Hodler sie weiter: Der im szenischen Entwurf noch leicht gesenkte Arm mit der schräg gehaltenen Armbrust wurde gehoben, die Lage der Armbrust gegen den Uhrzeigersinn gedreht. Eine weitere Korrektur mit kräftigerem Strich brachte Sehne und Schaft der Armbrust in eine zu den Bildrändern parallele Ausrichtung. Mit rotem Stift präzisierte Hodler abschliessend noch den Verlauf des Hemdsaumes. Im endgültigen Entwurf (Abb. 1) festigte er die Komposition weiter durch eine geringe Hebung der Armhaltung und eine leichte Korrektur der Fussstellung.



4

Abb. 4 | *Der Rütlischwur*, 1897, Bleistift, Feder in schwarzer Tusche und Pinsel in Sepia, 14,2 × 24,9 cm, Kunsthaus Zürich. Es handelt sich um einen von Hodlers Entwürfen für den Wettbewerb im Massstab 1 : 20. Die Nebel- und Wolkenformation im Hintergrund übernahm Hodler aus dieser Szene in die monumentale Darstellung des Tell.

5

6

Abb. 5 | Zustand des Gemäldes *Wilhelm Tell* (Kat. 1283) in der Abbildung von 1901 in der Zeitschrift *Kunst für Alle* (Gessler 1901, S. 374). Zum damaligen Zeitpunkt, im Jahr 1901, wurde die Darstellung oben und unten noch von zwei Linien begrenzt. Links unterhalb der unteren Linie ist die Bezeichnung «F. Hodler 97» auszumachen. Der linke Fuss des Tell steht noch auf einer dunklen Grasnarbe, um die Ferse des rechten Fusses herum ist der Boden hell. Rechts im Bild, über dem Horizont des Bodens, zeichnen sich unbestimmte Flecken ab.

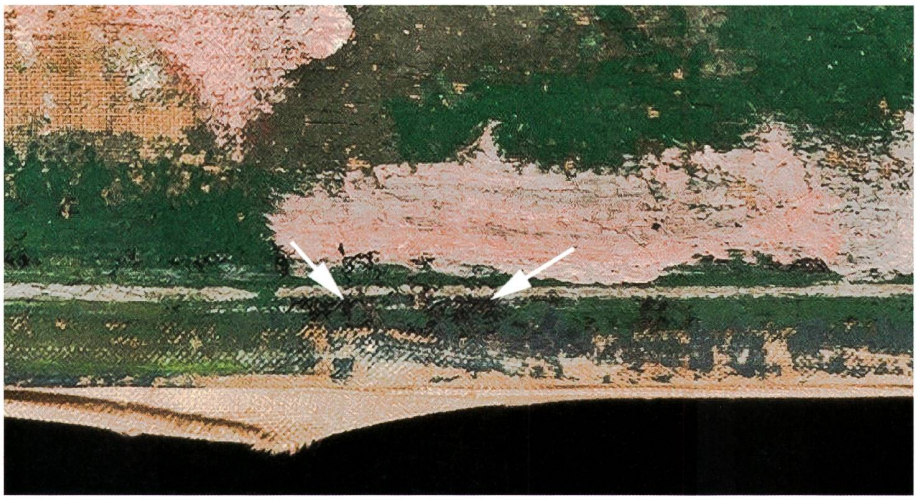
Abb. 6 | Zustand des Gemäldes *Wilhelm Tell* (Kat. 1283) in der Abbildung von 1904 im Katalog der Secessionsausstellung in Wien (Wien 1904, Nr. 17). Das Bild unterscheidet sich in folgender Hinsicht von demjenigen in der Aufnahme von 1901 (Abb. 5): Die Begrenzungslinien oben und unten sowie die Signatur und Datierung fehlen. Der linke Fuss steht nun auf einem hellen Flecken. Der Bereich um die Ferse des rechten Fusses herum ist dunkel überarbeitet. Rechts im Bild sind die vorher unbestimmten Flecken dezidiert als Pflanze mit Stil und Blättern formuliert. Auch im Bereich der Wolkenbänder im Hintergrund sind kleine Unterschiede auszumachen. Ob es auch Unterschiede in der Binnenzeichnung der Figur gibt, kann nicht beurteilt werden; dafür sind die Auflösungen beider Abbildungen zu gering.

7

8

Abb. 7 | Heliogravüre des Gemäldes *Wilhelm Tell* (Kat. 1283), publiziert 1913 im *Katalog der vierzig Gravüren* (Gravüren 1913, Nr. 19). Die Heliogravüre zeigt den formal gleichen Zustand wie die Abbildung von 1904 (Abb. 6), beruht aber aller Wahrscheinlichkeit nach nicht auf derselben Aufnahme. Vielmehr kann davon ausgegangen werden, dass das Gemälde für die Herstellung der hier verwendeten qualitätsvollen Druckvorlage neu fotografiert wurde, dass also der schon 1904 dokumentierte Zustand des Gemäldes bis zum nicht ganz genau bestimmbaren Zeitpunkt der Aufnahme unverändert blieb.

Abb. 8 | Zustand des Gemäldes *Wilhelm Tell* (Kat. 1283) im Jahr 1921, Ausschnitt einer Saalaufnahme der Hodler Gedächtnis-Ausstellung im Kunstmuseum Bern. Im Vergleich zu den Abbildungen von 1904 und 1913 sind anhand dieser bislang unbekannten Aufnahme deutliche Unterschiede auszumachen: An der oberen Bildkante fallen neue Übermalungen als abweichende Grauwerte ins Auge. Die dunklen Farbpartien der zwischen den vertikalen Nebelbändern hervortretenden Bergflanken weisen nun aufgelöste, weiche Konturen auf. Die Grasnarbe im Bodenbereich wurde mit zusätzlichen diffusen hellen Flecken durchsetzt, die die ursprünglich parallel zu den horizontalen Wolkenbändern im Hintergrund intendierte Ausrichtung der Elemente im Bodenbereich stören. Hodlers Signatur am rechten unteren Bildrand ist zum ersten Mal in dieser Fotografie erkennbar. Die Aufnahme zeigt keine formalen Unterschiede zum heutigen Erscheinungsbild.



9

Abb. 9 | *Wilhelm Tell* (Kat. 1283), vollständig abgebildet in Abb. 1, Ausschnitt am unteren Bildrand Mitte. Unter den Farbaufträgen an den Bildrändern sind Spuren einer breiten schwarzen Linie zu erkennen, wie sie auch in der Abbildung von 1901 (Abb. 5) ablesbar sind (Pfeile).

10

Abb. 10 | *Wilhelm Tell* (Kat. 1283), Ausschnitt der Rückseite, vollständig abgebildet in Abb. 11. Ein auf dem Keilrahmen angebrachtes Etikett der Münchner Sezessionsausstellung von 1903 belegt, dass der Keilrahmen spätestens seit dieser Ausstellung zum Gemälde gehört.

Beobachtungen am Spannrahmen und an den Spannrändern des Gemäldes

Bei der Inspektion des Gemäldes waren Spuren von Veränderungen zu beobachten, die mit den Informationen der Schrift- und Bildquellen korrelieren oder diese ergänzen.

Verschiedene Beobachtungen belegen, dass die heutige Aufspannung nicht die ursprüngliche ist. Unter den Farbaufträgen an den Bildkanten oben und unten sind Spuren der breiten schwarzen Linien zu erkennen **(Abb. 9)**, die auch in der Abbildung von 1901 **(Abb. 5)** – jedoch von den Bildrändern eingerückt – als obere und untere Formatbegrenzung ablesbar sind. An den oberen und unteren Gewebekanten ist erkennbar, dass der Bildträger hier nachträglich beschnitten wurde. Der Bildbereich, der die Signatur trug, die in der Abbildung von 1901 noch sichtbar ist, fehlt heute. Am linken und rechten Spannrand sind die ursprünglichen Gewebekanten erhalten. Hier zeichnen sich mit Nagellöchern und Korrosionsverfärbungen im Gewebe Spuren einer älteren Aufspannung ab. Da sich neben dem heutigen aber kein weiterer Spannkantenknick feststellen lässt und der Farbauftrag teilweise bis zu den alten Nagellöchern reicht, ist es wahrscheinlich, dass die Geweberänder bei der ersten Aufspannung nicht um einen Spannrahmen geschlagen, sondern flach an der Vorderseite eines Rahmens fixiert waren. Die erste publizierte Abbildung in *Die Kunst für Alle* von 1901 **(Abb. 5)** zeigt das Gemälde wahrscheinlich noch in dieser vormaligen Aufspannung mit der oberen und unteren gemalten Formatbegrenzung und der Signatur auf der linken Seite unterhalb der unteren Begrenzungslinie. Ein rückseitig auf dem Keilrahmen angebrachtes Etikett der Münchner Secessionsausstellung von 1903 **(Abb. 10)** belegt,[26] dass der Zeitpunkt, zu dem das Gemälde auf den heutigen Spannrahmen umgespannt wurde, nur zwischen der Fotografie für die Abbildung in der Zeitschrift *Kunst für Alle* vom Mai 1901 und der Ausstellung in der Münchner Secession 1903 liegen kann.

Untersuchung des Gemäldes mit bildgebenden Verfahren

Besonders aufschlussreich waren die weiteren Untersuchungen am Gemälde mit bildgebenden Verfahren, insbesondere mit Infrarotreflektografie (IRR), IR-Transmission (IRT) und anhand der UV-Fluoreszenz (UVF).[27] Die erste entscheidende Information fand sich auf der Rückseite des Gemäldes. Hier konnte eine mit roter Farbe überstrichene Beschriftung mittels IRR wieder lesbar gemacht werden: «Wettbewerb für Malerein | Schweizerisches Landesmuseum | Programme C» **(Abb. 11–13)**. Diese Bezeichnung belegt somit definitiv die ursprüngliche Zweckbestimmung und identifiziert das Gemälde, zumindest in seinem ursprünglichen Zustand, tatsächlich als den 1 : 1-Entwurf für den Wettbewerb um die Mosaiken von 1897.

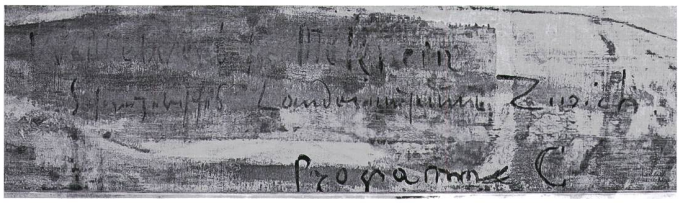
11

Abb. 11 | *Wilhelm Tell* (Kat. 1283), verso, Vorderseite abgebildet in Abb. 1. Das Ausstellungsetikett befindet sich unter dem rechten Ende des Armierungseisens auf der horizontalen Mittelstrebe. Im linken unteren Feld links der vertikalen Mittelstrebe befindet sich eine um 90° im Gegenuhrzeigersinn gedrehte Beschriftung, die mit roter Farbe überstrichen und unlesbar gemacht wurde.

Abb. 12 | *Wilhelm Tell* (Kat. 1283), Ausschnitt der Rückseite (vollständig abgebildet in Abb. 11) mit Beschriftung, um 90°gedreht.

Abb. 13 | *Wilhelm Tell* (Kat. 1283), wie Abb. 12. Die mittels Infrarotreflektografie lesbar gemachte Beschriftung – «Wettbewerb für Malerein | Schweizerisches Landesmuseum | Programme C» – belegt, dass es sich bei diesem Gemälde um den ursprünglichen Wettbewerbsentwurf in Ausführungsgrösse handelt.

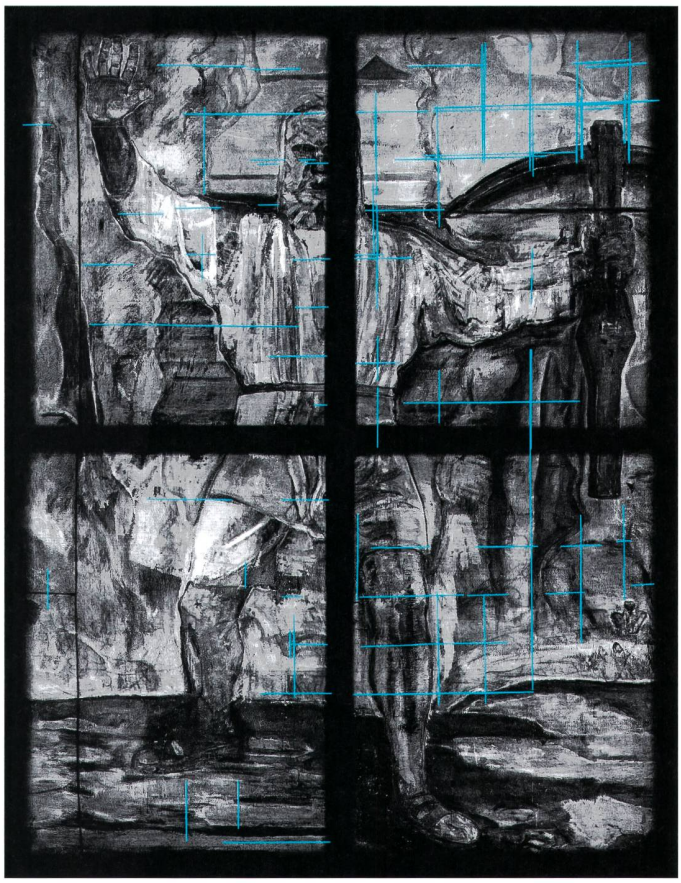
12



13

Die IRT-Aufnahme erlaubte wichtige Rückschlüsse auf den künstlerischen Prozess. Sie zeigt zarte, teils doppelt gezogene Linien eines Übertragungsgitters (Abb. 14). Das Liniengitter stimmt in Position und Grössenverhältnis mit den Liniengittern auf dem szenischen Entwurf *Gesslers Tod* und der vergrösserten Figurenstudie der Tellfigur überein (Abb. 2 und 3). Im Gemäldeausschnitt rechts oben zeichnet sich in der IRT zudem ein Pentimento ab (Abb. 15), das erkennen lässt, dass Hodler die in der Figurenstudie entwickelte Position des linken Arms und der Armbrust im Monumentalbild ein weiteres Mal änderte. Korrekturen der Fussstellung sind ebenfalls ablesbar, wenn auch weniger deutlich, da sich diese Partien lediglich als eine schichtstarke und mit IR-Strahlung weniger gut zu durchdringende Abfolge von Farbaufträgen von der Umgebung dunkel abzeichnen.

Auch wenn sich die Haltung der Figur des *Tell* somit schon von derjenigen im szenischen Entwurf entfernt, zeigen die Spuren einer skizzenhaften Unterzeichnung am Horizont Andeutungen von Vegetation (Abb. 16), die noch



14

Abb. 14 | *Wilhelm Tell* (Kat. 1283), IR-Transmission (IRT). In der IRT werden die Abweichungen zwischen der ersten Bildanlage und der ausgeführten Darstellung sichtbar sowie zarte Linien eines Übertragungsgitters, teilweise als Doppellinien. Die erkennbaren Linien sind blau nachgezogen. Die Linienabstände betragen stets ca. 14 cm. Das Liniengitter stimmt in Position und Grössenverhältnis mit den Liniengittern auf dem szenischen Entwurf (Abb. 2) und der vergrösserten Figurenstudie der Tellfigur (Abb. 3) überein. Das Massverhältnis des Liniengitters auf dem szenischen Entwurf zur Figurenstudie beträgt 1:3, das der Figurenstudie zum Gemälde *Wilhelm Tell* 1:7.

auf die Landschaftsgestaltung im szenischen Entwurf zurückgehen. Die angedeutete Vegetation wurde jedoch nicht in der Farbe umgesetzt.

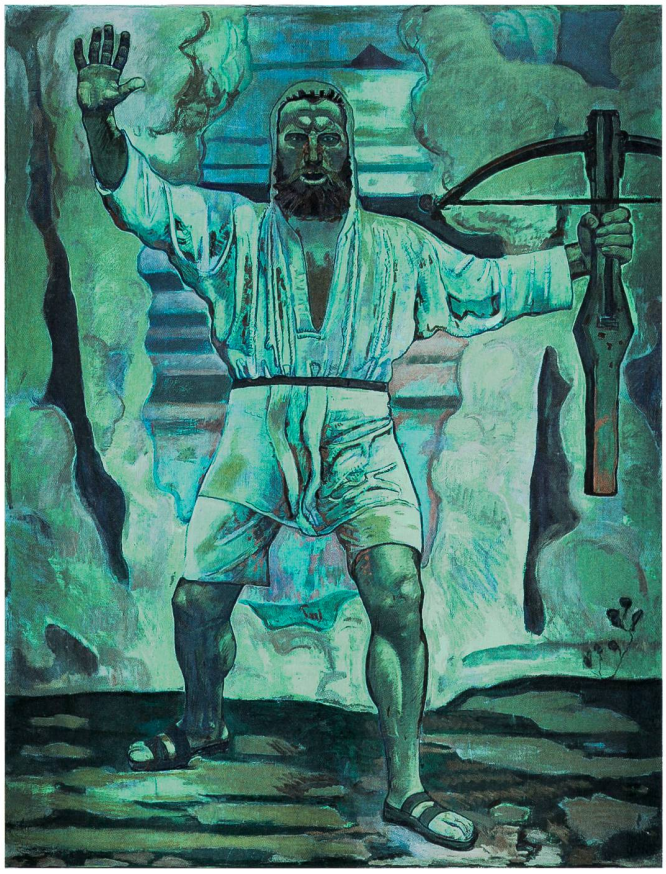
Da in diesem Fall Farbaufträge unterschiedlicher Materialität unter UV-Bestrahlung in Farbe und Intensität sehr differenziert fluoreszieren **(Abb. 17)** konnten sie in Zusammenschau mit den Bildquellen auch den jeweiligen Bearbeitungsphasen zugeordnet werden. Der Vergleich der Fotografie und der UVF-Aufnahme des heutigen Gemäldes mit den historischen Abbildungen von 1913 und 1921 **(Abb. 18–20)** ist schliesslich für die Einschätzung des Umfangs der in dieser Zeit erfolgten Überarbeitungen entscheidend. Während sich in der Heliogravüre von 1913 die Konturen der Wolken- und Nebelbänder noch scharf abzeichnen **(Abb. 18)**, sind diese in der Saalaufnahme von 1921 bereits durch Übermalungen aufgelöst **(Abb. 19)**, die aufgrund der erwähnten Anmerkung Looslis[28] dem Restaurator Benz zuzuschreiben sind. Mit Hilfe der UVF zeigt sich an dieser Stelle auch sehr deutlich der fahrige, vom Malstil Hodlers abweichende Pinselduktus des Restaurators.

Abb. 15 | *Wilhelm Tell* (Kat. 1283), Ausschnitt, rechtes oberes Bildviertel in IR-Transmission (IRT). Im Bereich des linken Armes und der Armbrust zeichnet sich deutlich ein grosses Pentiment ab, das erkennen lässt, wie der Entwicklungsprozess auf der Leinwand Fortsetzung fand: Arm und Armbrust, die zunächst wie in der Skizze (Abb. 3) angelegt waren, wurden etwas nach oben korrigiert.

15

16

Abb. 16 | *Wilhelm Tell* (Kat. 1283), Ausschnitt, rechtes unteres Bildviertel in IR-Transmission (IRT). Spuren einer skizzenhaften Unterzeichnung am Horizont deuten Landschaftsvegetation an, die noch auf die ursprüngliche Landschaftsgestaltung im szenischen Entwurf *Gesslers Tod* (Abb. 2) zurückgehen. Diese in der Unterzeichnung angedeutete Landschaft wurde jedoch nicht in Farbe umgesetzt.



17

Abb. 17 | *Wilhelm Tell* (Kat. 1283), UV-Fluoreszenzaufnahme (UVF). Die durch UV-Bestrahlung induzierten, sehr differenziert in Erscheinung tretenden Fluoreszenzen machen Farbaufträge unterschiedlicher Materialität unterscheidbar. Somit konnten in Zusammenschau mit den Bildquellen bestimmte Farbaufträge bestimmten Bearbeitungsphasen zugeordnet werden.

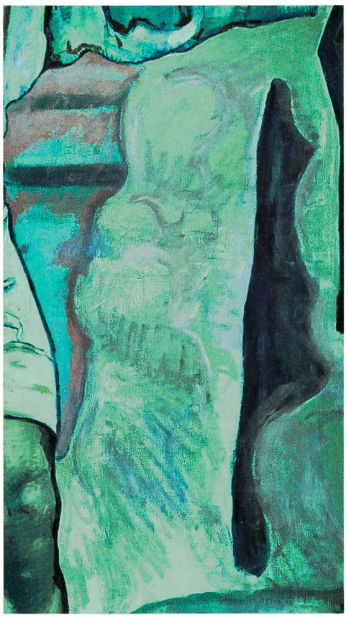
Abb. 18 | Ausschnitt aus der im Jahr 1913 publizierten Heliogravüre (vollständig abgebildet in Abb. 7), unterhalb des linken Armes der Tellfigur. Die Konturen der Farbflächen sind scharf abgegrenzt.

Abb. 19 | Ausschnitt aus der Saalaufnahme der Hodler Gedächtnis-Ausstellung 1921 (vollständig abgebildet in Abb. 8), gleicher Ausschnitt wie bei Abb. 18. Die Konturen der Farbflächen sind durch Übermalungen optisch aufgelöst, der Pinselduktus des Farbauftrags zeichnet sich in der Fotografie ab.

Abb. 20 | *Wilhelm Tell* (Kat. 1283), UV-Fluoreszenzaufnahme (vollständig abgebildet in Abb. 17), gleicher Ausschnitt wie bei Abb. 18. Der Umfang der Überarbeitungen, die zwischen 1913 und 1921 erfolgten, zeichnet sich unter UV-Strahlung olivgrün oder mit rosafarbenen und rötlichen Fluoreszenzen deutlich ab.

18

19



20

21

Abb. 21 | *Wilhelm Tell* (Kat. 1283), Kartierung der Entnahmestellen der als Querschliffe präparierten Malschichtproben.

Untersuchung des Malschichtaufbaus mit Querschliffen von Farbproben, Korrelierung der Schichtenabfolge mit den Phasen der Objektgeschichte

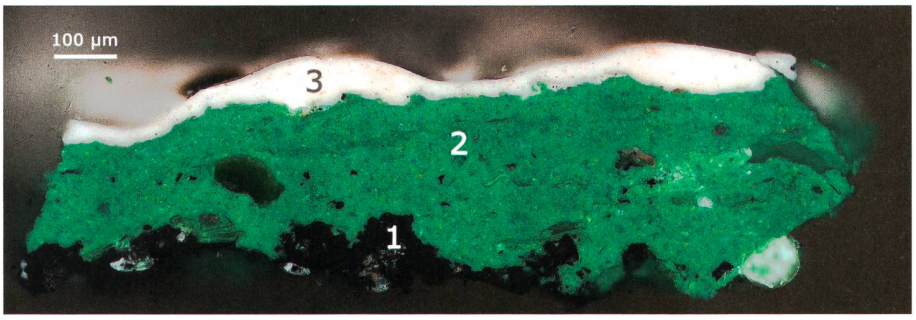
Auf Basis der Bildquellen und der bildgebenden Untersuchungen wurden gezielt verschiedene Stellen für die Beprobung der Malschichten zur Präparation von Querschliffen ausgewählt; eine Übersicht der beprobten Stellen gibt **Abb. 21**. Durch die chemische Kartierung der Querschliffe mit FTIR-ATR, einem bildgebenden Verfahren der Infrarotspektroskopie, konnten die unteren, ursprünglichen Farbschichten des Mosaikentwurfs, die mit Protein gebunden sind, klar von den späteren Überarbeitungen unterschieden werden, die mit Öl gebunden sind.

Anhand der Querschliffpräparate kann nachvollzogen werden, dass der ursprüngliche Mosaikentwurf stellenweise aus nur einer Farbschicht besteht, stellenweise, insbesondere in Bereichen, wo sich Formgrenzen überschneiden oder Hodler sich beim Malen korrigierte, aus bis zu acht Schichten. Die Proben 9 und 10 stammen vom rechten Bildrand, der sich seit der Neuaufspannung von 1903 auf dem rechten Spannrand findet. Der Farbauftrag ist hier der ursprünglichen Fassung zuzuordnen, enthält als Bindemittel nur Protein und ist einlagig. Das Farbmaterial in Probe 12 ist ebenfalls der ursprünglichen

Fassung zuzuordnen und enthält nur Protein als Bindemittel. Hier sind jedoch zwei Schichten zu erkennen: eine mit blauen, weissen und wenig roten Pigmenten ausgemischte Farbschicht auf einer unpigmentierten Vorleimung des Gewebes mit Proteinleim. Auch alle anderen untersuchten Proben bestätigen, dass der Mosaikentwurf mit proteinhaltiger Farbe ausgeführt wurde.

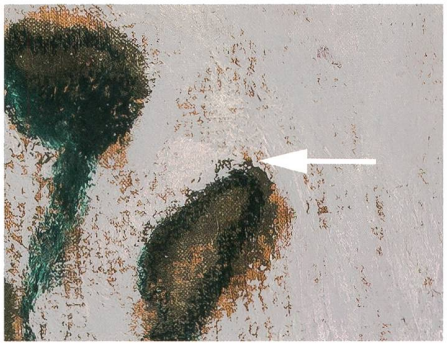
Der Querschliff der Probe 2 (Abb. 22) trägt in Übereinstimmung mit den Bildquellen (Abb. 5–8) dazu bei, im Bereich der übermalten schwarzen Linie am unteren Bildrand (Abb. 9) die Überarbeitungen durch Hodler und durch Benz zweifelsfrei voneinander zu unterscheiden. Der Querschliff zeigt über der ursprünglichen schwarzen Linie eine ölgebundene grüne Übermalungsschicht, die eindeutig mit der Formatänderung in Verbindung steht und auf die Überarbeitung durch den Künstler selbst zurückgeht. Der letzte, rosafarbene, gleichfalls ölgebundene Farbauftrag ist mit Hilfe der Saalaufnahme der Ausstellung von 1921 (Abb. 8) Benz zuzuordnen.

Analoge Beobachtungen zum Schichtenaufbau – proteingebundene Farbschicht des Entwurfs, ölgebundene Überarbeitung durch Hodler, ölgebundene Überarbeitung von Benz – sind an der Probe 4 zu machen, die im Bereich des Pflanzenmotivs am rechten unteren Bildrand entnommen wurde (Abb. 23a–c). Bemerkenswerterweise zeichnen sich in der Abbildung des *Wilhelm Tell* in *Kunst für Alle* von 1901 an dieser Stelle lediglich dunkle Flächen ab (Abb. 5), die dezidierte Ausgestaltung als Pflänzchen mit Stengel und Blättern ist erstmals in der Abbildung im Wiener Ausstellungskatalog von 1904 zu sehen (Abb. 6).[29]



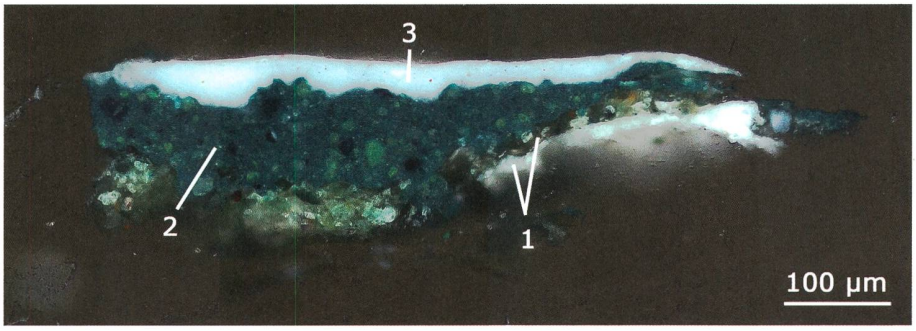
22

Abb. 22 | Querschliff der Malschichtprobe 2, Aufnahme im Lichtmikroskop mit gekreuzten Polarisatoren. Die Probe 2 ist an der unteren Bildkante Mitte entnommen (siehe Abb. 21 und Abb. 9). Die in der Abbildung ganz unten liegende schwarze Farbschicht (1) stammt von der unteren der beiden schwarzen Linien, die früher das Gemälde oben und unten begrenzten und die in der Abbildung in *Kunst für Alle* von 1901 (Abb. 5) noch deutlich zu sehen sind. Sie enthält Calciumphosphat, das auf eine Pigmentierung mit Knochenschwarz hinweist. Die dicke grüne Farbschicht (2) repräsentiert Hodlers eigene Übermalung, die er vermutlich 1903 im Zuge der Neuaufspannung vornahm. Die Farbe ist mit einer charakteristischen Mischung aus Preussischblau und Chromgelb pigmentiert, die mit der Farbbezeichnung Zinnobergrün im Handel war. Die oberste, blassrosafarbene Schicht (3) enthält trocknendes Öl und Bleiweiss. Sie ist dem Restaurator F. Benz zuzuschreiben, dessen Eingriffe in der Fotografie von 1921 (Abb. 8) nachvollziehbar sind.



23a

23b



23c

Abb. 23a | Ausschnitt des Pflanzenmotivs am Horizont rechts; der Pfeil weist auf die Stelle, wo die Malschichtprobe 4 entnommen wurde (zur genauen Position im Gemälde siehe auch Abb. 21).

Abb. 23b | Gleicher Ausschnitt wie Abb. 23a, UV-Fluoreszenzaufnahme. Die grün fluoreszierende Schicht (2) ist Hodlers zinkweisshaltige, ölgebundene Überarbeitung. Der kleine hellere Farbbereich (3) ist bleiweisshaltig und stammt von der Restaurierung durch Benz.

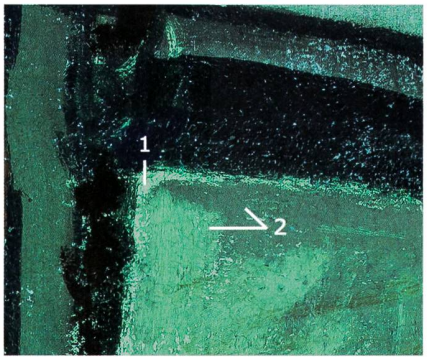
Abb. 23c | Querschliff der Malschichtprobe 4, Aufnahme im Lichtmikroskop mit gekreuzten Polarisatoren. Das unterste proteinhaltige Schichtenpaket (1) stammt aus der Zeit des ursprünglichen Mosaikentwurfs. Es umfasst einen weissen, bleiweisshaltigen Farbauftrag sowie eine grüne Schicht, welche Silikate enthält (wahrscheinlich grüne Erde) und mit der Hodler die olivgrünen Blätter malte. Darauf liegt eine dicke, bläulich-grüne ölgebundene Schicht (2), die Preussischblau enthält; sie stammt von den dunkelgrünen Linien, mit denen Hodler bei seiner Überarbeitung die grünen Blätter umrandete. Diese Überarbeitung ist erstmals in der Abbildung von 1904 nachvollziehbar (siehe Abb. 6). Ganz oben liegt eine ölgebundene, bleiweisshaltige Schicht (3), die vermutlich auf die Restaurierung von Benz zurückzuführen ist.

Das in der IRT auffälligste Pentimento im Bereich der Armbrust **(Abb. 15)** kann komplementär mit der Analyse des Querschliffs der Probe 11 nachvollzogen werden **(Abb. 24c und 24d)**; anhand des Schichtenaufbaus ist nachweisbar, dass Hodler die Lage der Armbrust schon beim Malen des ersten Entwurfs mit proteingebundener Farbe korrigierte. Zudem wird in diesem Querschliff deutlich, dass die proteinhaltige Malschicht schon früh in kleine Schollen zersprang und die ölhaltige Farbe, mit der Hodler das Bild 1903 überarbeitete, in diese Malschichtsprünge hineinfloss.

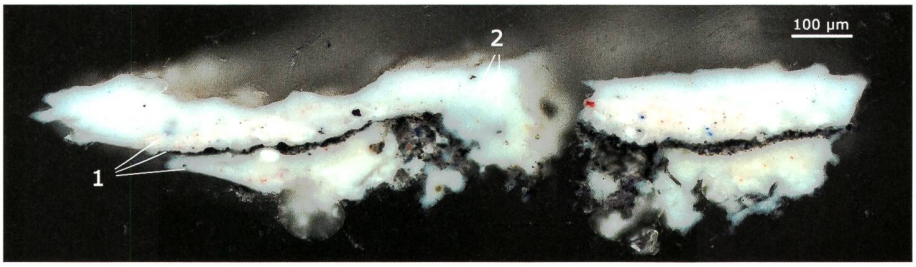
Abb. 24a | Ausschnitt in der Nähe der Armbrust aus dem Bereich des Pentimento; der Pfeil weist auf die Stelle, wo die Malschichtprobe 11 genommen wurde (zur genauen Position im Gemälde siehe auch Abb. 21).

Abb. 24b | Gleicher Ausschnitt wie Abb. 24a, UV-Fluoreszenzaufnahme. In unmittelbarer Nähe der Armbrust ist ein feiner Streifen der unter UV-Bestrahlung hell fluoreszierenden, zinkweissreichen Farbschicht sichtbar, mit der Hodler die Armbrust korrigierte (1). Seine eigene Übermalung (2) besteht an dieser Stelle aus einer weniger fluoreszierenden und einer kaum fluoreszierenden Farbe.

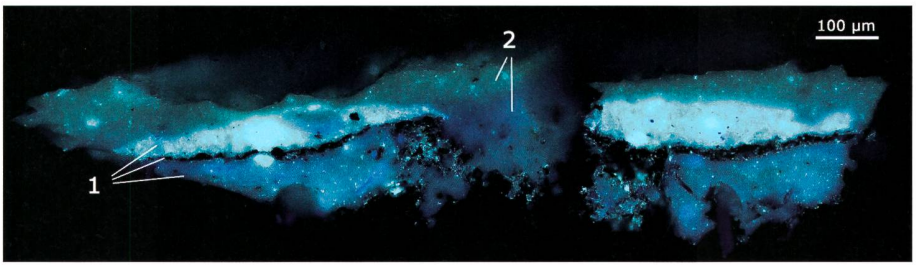
24a



24b



24c

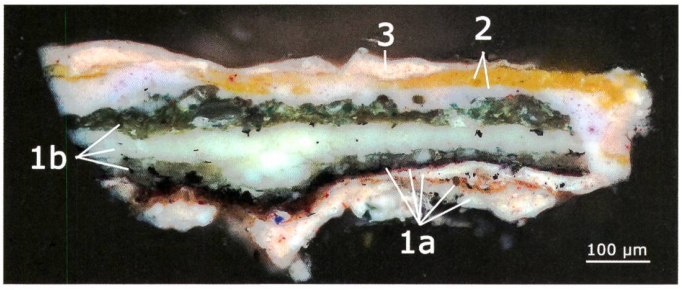


24d

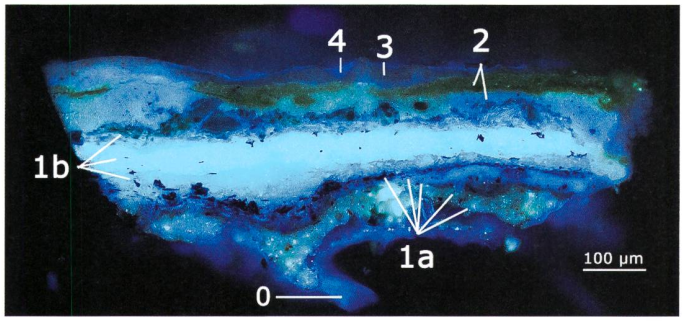
Abb. 24c | Querschliff der Malschichtprobe 11, Aufnahme im Lichtmikroskop mit gekreuzten Polarisatoren. Das unterste Farbschichtenpaket (1) ist proteinhaltig und kann der Phase des ursprünglichen Mosaikentwurfs zugeordnet werden. Es umfasst an dieser Stelle eine weisse Farbschicht, die auch wenige rote Pigmente enthält, einen dünnen schwarzen Farbauftrag (Kontur bzw. Schattierung des Armbrustbogens in der Bildanlage) und eine rosafarbene Schicht. Mit letzterer korrigierte Hodler die Lage der Armbrust. Diese drei Farbschichten des Mosaikentwurfs hatten offenbar bereits Sprünge, als sie übermalt wurden. Das zeigt sich im Querschliff darin, dass sie in der Mitte des Querschliffs auseinanderklaffen und der Zwischenraum mit Hodlers eigenen Überarbeitungsschichten (2) angefüllt ist, zwei ölhaltigen weissen Farbaufträgen.

Abb. 24d | Wie Abb. 24c, Aufnahme im Lichtmikroskop, mit UV-induzierter Fluoreszenz. Die oberste Lage im Schichtenpaket 1, die im sichtbaren Licht rosa ist und die Farbe repräsentiert, mit der Hodler die Armbrust korrigierte, entspricht dem Farbauftrag 1 in Abb. 24b. Sie erscheint unter UV-Strahlung in einer hellen Fluoreszenz, die für Zinkweiss charakteristisch ist. Im Schichtenpaket 2 können die beiden im sichtbaren Spektrum kaum unterscheidbaren weissen Schichten aufgrund ihrer unterschiedlichen Fluoreszenzen erkannt werden. Die erste enthält kein oder sehr wenig Zinkweiss, die zweite enthält etwas mehr.

Der Querschliff der Probe 1 (Abb. 25a–d) bildet die komplexe Schichtenabfolge im Bereich des Pentimento unterhalb von Tells linkem Schuh ab, die über die IRT nicht nachvollziehbar ist. Die chemische Kartierung, die an diesem Querschliff (Abb. 25c und d), wie auch an allen anderen Proben erfolgte, macht die unterschiedliche Bindemittelzusammensetzung der proteingebundenen originalen und der ölgebundenen Überarbeitungsschichten sichtbar. In den Überarbeitungsschichten sind die beiden Phasen der Überarbeitungen zu unterscheiden: die erste, die in diesem Schliff in zwei Schichten aufgebaut und Hodler zuzuschreiben ist, und die zweite, die durch einen mit Bleiweiss ausgemischten Farbauftrag repräsentiert wird und auf Benz zurückgeht. Die unter UV-Strahlung (Abb. 25b) fluoreszierende und auch in der chemischen Kartierung (Abb. 25d) deutlich erkennbare, abschliessende, nicht pigmentierte dünne Schicht besteht aus Proteinleim und ist auf eine Konsolidierungsmassnahme im Zuge einer früheren Restaurierung zurückzuführen.



25a



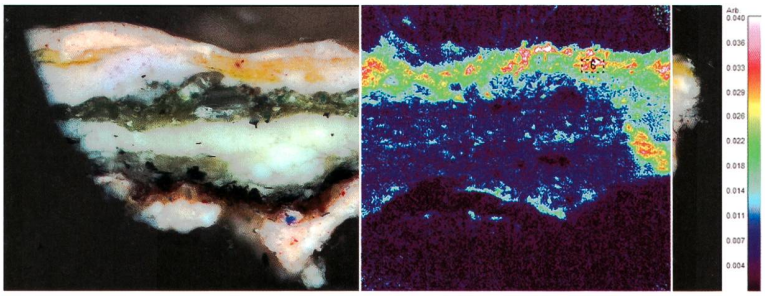
25b

Abb. 25b | Wie Abb. 25a, Aufnahme im Lichtmikroskop, mit UV-induzierter Fluoreszenz. Ganz unten im Querschliff ist die unpigmentierte Proteinvorleimung des Bildträgergewebes zu erkennen (0). Ganz oben liegt eine dünne fluoreszierende Schicht (4, siehe auch Abb. 25d).

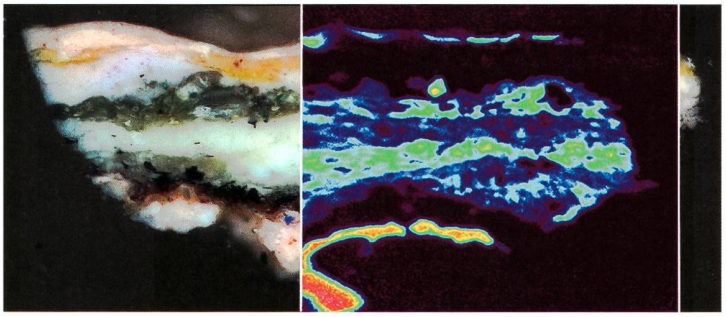
Abb. 25a | Querschliff der Malschichtprobe 1, Aufnahme im Lichtmikroskop mit gekreuzten Polarisatoren. Die Probe wurde direkt unterhalb des linkes Fusses von Tell entnommen (für die genaue Position siehe Abb. 21). Von unten nach oben lassen sich folgende Schichten erkennen und charakterisieren: Ganz unten liegt auf einer Vorleimung des Bildträgers mit Proteinleim (0) ein proteingebundenes komplexes Schichtenpaket (1a), das von Tells Fuss im ersten Mosaikentwurf stammt; es besteht aus einer rosafarbenen, zinkweisshaltigen Schicht, einer warm-roten Schicht, einer gebrochen weissen, bleiweisshaltigen Schicht, einer kühl-roten Schicht und einer schwarzen, kohlepartikelhaltigen Schicht, die wohl von einer schwarzen Konturierung stammt. Darauf liegt ein ebenfalls proteingebundenes Schichtenpaket (1b), mit dem Hodler die Stellung des Fusses korrigierte; es besteht aus einer blassgrünen, einer gebrochen weissen und einer intensiver grünen Schicht. Der rechte Rand der frühen Schichtenpakete 1a und 1b ist gleichzeitig die Kante eines Malschichtsprungs, der in diesen frühen Schichten noch vor Hodlers Überarbeitung auftrat. Das nun folgende ölhaltige Schichtenpaket (2) stammt von dieser Überarbeitung; hier sind zwei Schichten zu sehen, eine in kühlem Rosa und eine in Gelb. Wie der rechte Abschluss des Querschliffs zeigt, flossen die Farben der Überarbeitung beim Auftrag in den klaffenden Malschichtsprung hinein. Ganz oben im Querschliff liegt eine in Öl gebundene, bleiweisshaltige rosa Schicht (3), die auf die Restaurierung von Benz zurückzuführen ist.

Abb. 25 c | Wie Abb. 25a, Anschliff mit dem farbkodierten Korrelationsbild der chemischen Kartierungen durch FTIR-ATR in der rechten Hälfte des Querschliffs. Die Kartierungen zeigen die relative Signalintensität (von blau bis rot) der CH_2 Absorptionsbande, die für Öl charakteristisch ist. Die Schichtenpakete von Hodlers Überarbeitung (2) und der Restaurierung von Benz (3) enthalten folglich Öl, Hodlers ursprüngliche Farbaufträge (1a, 1b) nicht.

Abb. 25 d | Wie Abb. 25c. Hier zeigen die Kartierungen die relative Signalintensität (von blau bis rot) der Amid-I-Absorptionsbande, die für Protein charakteristisch ist. Die Farbschichtenpakete 2 und 3 enthalten folglich kein Protein, Hodlers ursprüngliche Farbaufträge (1a, 1b) hingegen schon. Die proteinische Vorleimung des Bildträgergewebes ganz unten im Querschliff zeichnet sich deutlich ab (rot); ebenso die dünne proteinische Schicht ganz oben (grün), bei der es sich wohl um Rückstände eines Festigungsmittels von einer restauratorischen Konsolidierungsmassnahme handelt.



25 c



25 d

Als wesentliche Resultate der Materialanalytik lassen sich, unter Einbezug der übrigen Untersuchungsergebnisse, zusammenfassend folgende Feststellungen treffen: Die unteren, ursprünglichen Farbschichten des Mosaikentwurfs sind mit Protein gebunden. Als Pigmente wurden in den ursprünglichen Schichten mit FTIR Bleiweiss und Zinkweiss identifiziert, zudem wurden Hinweise auf grüne Erde und Ultramarin gefunden. Die Pentimenti sind Teil dieser ersten proteingebundenen Schichten. Schon sehr früh, noch bevor Hodler den *Tell* überarbeitete, entstand in diesen Schichten ein ausgeprägtes Craquelé mit Schollenbildung.

In den ölgebundenen Überarbeitungen konnten genau zwei Überarbeitungsphasen nachgewiesen werden. Die erste geht auf Hodler selbst zurück. Seine überarbeitenden Farbaufträge enthalten im Vergleich zu seinen ursprünglichen, proteingebundenen Farbschichten weniger Zinkweiss und mehr Bleiweiss. In grünen Ausmischungen enthalten sie Preussischblau und Chromgelb und vermutlich Ultramarin.

Der unterschiedliche Zinkweissgehalt in Hodlers Farbschichten – mehr Zinkweiss in den ursprünglichen, weniger in den Überarbeitungsschichten – ist ein hilfreiches Merkmal zu ihrer Erkennung und Zuordnung: Unter UV-Bestrahlung werden sowohl am Gemälde selbst als auch im Querschliff die unterschiedlich starken UV-induzierten Zinkweissfluoreszenzen sichtbar und damit unterscheidbar **(Abb. 17, 20, 23 b, 24 b und 24 d)**.

Die Phase der zweiten, ebenfalls ölhaltigen Überarbeitung geht auf den Restaurator Benz zurück. Seine Farbschichten sind dünn aufgetragen. Sie enthalten kein Zinkweiss, sondern ausschliesslich Bleiweiss.

Durch die Analyse des Schichtenaufbaus und der Malmaterialien konnte somit auch eine solide Grundlage für die Einschätzung des Erhaltungszustandes und für künftige Konservierungs- und Restaurierungskonzepte erstellt werden.

Rekonstruktion der Werkgenese

Es ist davon auszugehen, dass der Mosaikentwurf für den *Wilhelm Tell* der Wettbewerbskommission 1897 bereits in derselben Komposition vorgestellt wurde, in der das Bild uns auch heute noch begegnet. Die Diskussionen um die Preisvergabe und der kritische Kommentar in der Bekanntmachung der Jury, die im Schweizerischen Bundesblatt publiziert wurden,[30] legen offen, dass die vom szenischen Entwurf *Gesslers Tod* abweichende Darstellung des *Tell* vor dem abstrahierten Landschaftshintergrund nicht den Sehgewohnheiten entsprach und mit Blick auf die Aufgabenstellung der Jury nicht ausreichend plausibel erschien: «Nach einer sehr langen Besprechung erhielt der Entwurf nur eine Ehrenmeldung, da die Skizze in 1/10, die ein vortreffliches Motiv für eine Stickerei oder ein Glasgemälde abgäbe, sich nicht für die Ausführung als Mosaik eignet, welche vor allem Klarheit verlangt, und da die grosse Figur in durchaus unverständlicher Haltung auf einem noch unerklärlichen Grunde steht, dessen zu starke Betonung der Komposition jeden Gesamteindruck rauben würde.»[31] 1901 wurde der Entwurf zum ersten Mal und höchst wahrscheinlich in seinem ursprünglichen Zustand abgebildet (Abb. 5).

Es war und ist gängige Praxis, Entwürfe auch in grossen Formaten in schnell trocknenden, wässrigen Techniken anzufertigen. Solche Entwurfsarbeiten sind entsprechend ephemerer Natur. Der Maltechnik mit teils dicklagigen proteingebundenen und spröden Farbaufträgen ist es daher geschuldet, dass der *Tell* bereits bald nach seiner Entstehung gravierende Mängel durch die Ausbildung eines ausgeprägten Craquelés und die Ablösung von Farbschollen aufwies.[32]

Bezeichnenderweise verwendete Hodler für die spätere Überarbeitung des *Tell* nicht mehr proteingebundene Farbe, sondern Ölfarbe, wodurch der Funktionswechsel vom Entwurf zum autonomen Kunstwerk auch im Material Ausdruck fand. Wahrscheinlich führte er die Überarbeitung im Jahr 1903 aus. Zum einen berichtet Loosli, dass Hodler in diesem Jahr am *Tell* arbeitete. Zum anderen belegt das Ausstellungsetikett am Keilrahmen (Abb. 10), dass das Gemälde jedenfalls vor der Ausstellung in der Münchner Secession, die vom 30. Mai bis 30. Oktober 1903 dauerte, auf den heutigen Keilrahmen umgespannt worden sein muss. Da der Münchner Katalog nicht mit einer Abbildung

versehen ist, werden diese Veränderungen am Gemälde erst mit der Abbildung im Katalog der Wiener Ausstellung 1904 nachvollziehbar (Abb. 6).

Sehr wahrscheinlich wurde der *Tell* noch vor dem Ankauf durch Kottmann-Müller 1912 fotografiert, um eine Druckvorlage für die Heliogravüre zu schaffen, die 1913 publiziert wurde. Erst danach, wohl anlässlich des Ankaufs, dürfte Hodler rechts unten die Signatur «Ferd. Hodler» angebracht haben. Dies würde erklären, warum die Signatur Hodlers erstmalig in der Saalaufnahme von 1921 ablesbar ist.

In der Saalaufnahme lassen sich zudem wieder umfangreichere Veränderungen gegenüber den Abbildungen von 1904 und 1913 feststellen (Abb. 8). Loosli erwähnt, dass die Restaurierung des Gemäldes durch den Basler Restaurator F. Benz noch zu Lebzeiten Hodlers und zu dessen vollster Zufriedenheit erfolgte. Damit ist die Datierung dieser durch den Künstler offenbar autorisierten zweiten Überarbeitung ungefähr auf den Zeitraum 1913–1917 einzuengen.

Die partiellen ölhaltigen Übermalungen von Benz haben zwar Einfluss auf die Ästhetik des Gemäldes, tangieren aber die Figur des Tell letztlich wenig. Vor dem Auge des Betrachters steht somit nachgewiesenermassen im Wesentlichen das Werk Hodlers, eine Bildfindung mit einer in dieser Form wohl einmaligen Wirkungsgeschichte, eine ursprünglich im Kontext eines historistischen Bildprogramms als Wettbewerbsentwurf entwickelte Darstellung der Legendenfigur, die sich, ungeachtet der minderen Maltechnik und ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung als heroisch-allegorische Figur, als nationales Symbol in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben hat.

1 Müller 2017 b, S. 258–261.
2 Nachlassverfügung Margrit Kottmann-Müller, Kunstmuseum Solothurn, Archiv.
3 Zur Ausstellungshistorie siehe Bätschmann/Müller 2017, Kat. 1283, S. 261.
4 Ludwig Hevesi, «Ferdinand Hodler. Secession», in: *Fremden-Blatt*, Wien, 23.1.1904, S. 17 u. 18; siehe auch Brüschweiler 1992, S. 61, und Müller 2017 a, S. 29.
5 Müller 2017 a, S. 27–29.
6 Bätschmann 2018 a, S. 240–254.
7 SKK 1896; unter Absatz 4 der Wettbewerbskonditionen Programm C: «Jeder Bewerber hat einzureichen: a) sieben Felder auf einer Fassadenseite in 1/20 der Ausführungsgrösse in beliebiger Darstellung, b) ein Feld in ein 1/5 der Ausführungsgrösse in farbiger Darstellung und c) eine Hauptfigur in Ausführungsgrösse und in einer Darstellung, welche die für die spätere Ausführung vorgeschlagene Technik, Glasmosaik, möglichst deutlich zum Ausdruck bringt.»
8 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 144: «Auch das folgende Jahr 1903 war für das Hodlersche Werk äusserst fruchtbar. Denn in diesem Jahr [...] malte er den ‹Tell› [...].»; Bd. 1, S. 134: «[...] Gesslers Tod, aus dem nachher lediglich die Tellenfigur zu einer selbstständigen Arbeit verwendet wurde. [...]»; Bd. 3, S. 32: «Es sei daran erinnert, dass der ‹Tell›, so wie wir ihn jetzt kennen, lediglich die Hauptfigur jener Komposition war, die sich Hodler allerdings hier noch gründlich vornahm, um gewissermassen all das, was er mit der Hauptkomposition hatte zum Ausdruck bringen wollen, in der einzelnen Tellenfigur zu verdichten.»
9 *Die Kunst für Alle*, 16, 15.5.1901, S. 374.
10 Vignau-Wilberg 1973, S. 168–169: «In der Literatur erscheint noch eine andere Fassung des *Tell*, der unten links mit *F. Hodler 97* signiert und datiert war (A. Gessler: Ferdinand Hodler. In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, s.u., 1901, Abb. 374).»
11 Siehe auch Stoll 2007.
12 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 155. «In jener Zeit» meint hier in der Zeit vor der Auseinandersetzung mit dem Kunstmuseum Bern im Jahre 1907 wegen des angedachten Verkaufs von zwei Werken Hodlers zugunsten des Ankaufs eines Werkes des Künstlers Charles Giron.
13 Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 73. Der Maler Benz aus Basel findet in Zusammenhang mit Gemälden Hodlers in der Funktion als Restaurator in der Literatur ein weiteres Mal Erwähnung bei Linck 1934, S. 51.
14 Dokumente bei SIK-ISEA, Kunsttechnologisches Archiv, Kontroll-Nr. 25687.
15 Siehe auch Martigny 1991, S. 32–163.
16 Martigny 1991, S. 62–63, Abbildung S. 62, Fig. 25: Für die Jubiläumsmedaille verwarf Hodler verschiedene zuerst vielfigurig angelegte Entwürfe und griff schliesslich auf das Motiv des *Tell* zurück. Die Entwurfszeichnung für die Medaille zeigt die Komposition so, wie sie bereits 1901 in der Zeitschrift *Die Kunst für Alle* abgebildet wurde.
17 Martigny 1991, S. 47, Kat. 8.
18 Martigny 1991, S. 54, Fig. 14.
19 Martigny 1991, S. 65, Kat. 14.
20 Nicht relevant für den gegebenen Kontext sind folgende Abbildungen: Die Abbildung im Katalog der Ausstellung in Berlin 1902 lässt – abgesehen von der Beschneidung aller Bildränder – keine Abweichungen von der bereits 1901 bei Gessler publizierten Abbildung erkennen und geht vermutlich auf dieselbe Druckvorlage zurück; siehe Gessler 1901, S. 374, und Berlin 1902, Nr. 87. Auch die Abbildungen, die 1916, 1919/1920 und 1921 in Publikationen des Rascher Verlags abgedruckt wurden, gehen höchstwahrscheinlich auf ein und dieselbe Druckvorlage zurück, die 1913 vom Piperverlag verwendet worden war; ein Hinweis darauf ist unter anderem der Vermerk «Mit Genehmigung der Firma R. Piper & Cie., München» bei der 1916 publizierten Abbildung. Siehe Gravüren 1913; Maeder 1916, Schmutztitelblatt verso; Loosli 1919–1920, Mappe 2, Nr. 77; Bern 1921, Nr. 325, Tafel 24.
21 Gessler 1901, S. 374.
22 Wien 1904, Nr. 17.
23 Gravüren 1913, Nr. 19.
24 Kunstmuseum Bern, Ausstellungsarchiv, 1921.A_05_AV01, Scan von Abzug H: 20,5 cm; B: 13,5 cm, Silbergelatinepapier. Die Aufnahme zeigt das Gemälde in leicht schräger Ansicht im Entree des Museums in der Nischensituation vor dem Treppenaufgang. Die Aufnahme wurde für die Abbildung digital bearbeitet, das Gemälde geradegerückt und ausgeschnitten.
25 Um zu prüfen, ob die Signatur eventuell vorher schon vorhanden war, aber mit dem bis ca. Mitte 1920er Jahre einzig zur Verfügung stehenden orthochromatischen Filmmaterial nicht sichtbar abgebildet wurde, wurden folgende Recherchen angestellt: Zum einen wurden die 1913 und 1919/1920 publizierten Bildmappen (Gravüren 1913; Loosli 1919–1920) durchgesehen und dabei festgestellt, dass Signaturen hier in der Regel gut sichtbar abgebildet sind. Zum anderen wurde die Signatur am Gemälde *Wilhelm Tell* digital fotografiert und die spektrale Empfindlichkeit des orthochromatischen Films digital simuliert. Die Simulation zeigte, dass sich die Signatur vom Untergrund auf orthochromatischem Film deutlich abzeichnen müsste, wie dies auch in der Saalaufnahme von 1921 der Fall ist. Daraus ist zu schliessen, dass entweder die Signatur infolge der drucktechnischen Umsetzung in früheren Abbildungen nicht abgebildet ist, oder – und dies ist wahrscheinlicher – dass Hodler das Bild erst nach der Herstellung der Druckvorlagen für die 1913 publizierte Abbildung (Gravüren 1913) signierte.
26 München 1903, S. 17, Kat. 104; das Gemälde ist im Katalog nicht abgebildet.
27 Technische Fotografie SIK-ISEA, Philipp Hitz / Markus Küffner. Um eine entsprechend hohe Auflösung in der Abbildung des grossformatigen Gemäldes für die Untersuchung zu erzielen, wurden für die VIS-, Auflicht- und UVF-Fotografie jeweils vier Mittelformat-Einzelaufnahmen digital zu einer Gesamtaufnahme zusammengesetzt und zusätzlich Detailaufnahmen angefertigt. Für die Erstellung der IRT-Gesamtaufnahmen wurden 48 Einzelaufnahmen zusammengesetzt.
28 Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 73.
29 Das Pflanzenmotiv ist in keiner der Entwurfsarbeiten Hodlers, auch nicht für das Medaillenprojekt oder in den älteren grafischen Rezeptionen des *Tell* vor 1904 nachvollziehbar, gleichzeitig taucht es dann 1904 aber auch in einer Karikatur des *Tell* von Auguste Viollier zum ersten Mal auf, siehe Brüschweiler 1991, S. 60.
30 BBl 1897, S. 459.
31 Mit der Angabe des Massverhältnisses von 1/10 liegt ein Irrtum des Verfassers der Bekanntmachung vor, die im Wettbewerb geforderte Entwurfsgrösse war 1/20, dies entspricht auch den Abmessungen des bekannten Entwurfs.
32 Siehe auch Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 155.