

Zu den "Lebensmüden" von Ferdinand Hodler

Autor(en): **Vignau-Wilberg, Peter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **39 (1982)**

Heft 3: **Zur Untersuchung und Restaurierung der spätgotischen
Tafelgemälde mit dem Zürcher Stadtbild**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-167885>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zu den «Lebensmüden» von Ferdinand Hodler

von PETER VIGNAU-WILBERG

Obwohl Hodlers Bild «Die Lebensmüden» (Abb. 1) durch die monotone Reihung seiner Figuren für den Betrachter zunächst nicht leicht zugänglich ist, wurde es von Anfang an von der Kunstkritik und von der Hodler-Forschung überwiegend positiv beurteilt. Die Besprechungen des Salon du Champ-de-Mars 1892, wo Hodlers 1892 gemaltes Bild erstmals ausgestellt war, erwähnten die «Lebensmüden»: so die *Gazette des Beaux-Arts* und *L'Artiste*, die beide den allegorischen Gehalt des Bildes, die Darstellung der Trostlosigkeit der menschlichen Existenz, hervorheben, während *Figaro Salon* von einem «poème de tristesse» spricht¹. In dem Aufsatz über Hodlers Werk von FRANZ SERVAES in der *Wiener Neuen Freien Presse* anlässlich der XIX. Wiener Secession-Ausstellung, der für Hodlers Ruf als Maler europäischen Formats bahnbrechend wurde, heisst es über die 1904 in Wien ausgestellten «Lebensmüden»: «Hodlers künstlerische Kraft zeigt sich darin, wie er diesen oft schroffen Parallelismus derart mit individuellem Leben und mit individuellen Einfällen durchsetzt, dass die Gesamtwirkung nichts weniger als tot ist»². Und FRITZ VON OSTINI würdigte die 1906 in der Münchner Secession ausge-

stellten «Lebensmüden» in der *Jugend* 1907, wo auch eine doppelseitige Farbproduktion erschien³, allerdings nicht ohne mit treffenden und sarkastischen Worten auf das negative Urteil zu verweisen, das das Bild bei dem in traditionellen Kunstvorstellungen befangenen Münchner Publikum hervorrief. EWALD BENDER bespricht die «Lebensmüden» dann in der 1923, fünf Jahre nach Hodlers Tod, erschienenen Hodler-Monographie und verweist vor allem auf die helle Farbgebung, die in dem Bild eine symbolische Funktion übernommen habe⁴. Aber erst CARL ALBERT LOOSLI hat die «Lebensmüden» in seinem 1921 bis 1924 veröffentlichten Hodler-Werk eingehend analysiert sowie Hodlers Erklärungen zu dem Bild publiziert⁵. Die «Lebensmüden» und die «Enttäuschten Seelen» sind in MÜHLESTEIN/SCHMIDTS Monographie über Hodler von 1942 «Höhepunkt und Abschluss der Entwicklung eines ganzen Jahrzehntes», allerdings wird gleichzeitig kritisiert, dass Hodler seine Schaffenskraft der Darstellung von «welt-schmerzlichem Klagegesang» zugewandt habe⁶. 1965 sehen auch HAMANN/HERMAND in den beiden genannten Bildern Hodlers Höhepunkte der monumentalen Phase der europä-



Abb. 1 Die Lebensmüden, 1892, München, Neue Pinakothek.

ischen Malerei am Ende des 19. Jahrhunderts, wobei aber Hinweise auf die Monotonie der Reihung, auf «Bewegungen wie unter hypnotischem Zwang» und auf die «verquälten Greisenphysiognomien» nicht fehlen, die Hodler erst in seinen Werken nach der Jahrhundertwende überwunden habe⁷.

Intensität durch Parallelismus

In dem fünffigurigen Bild «Die Lebensmüden» hat Hodlers vertikaler Figuren-Parallelismus seinen ersten Höhepunkt erreicht⁸. In der gleichmässigen Reihung der Figuren und in ihrer nahezu gleichen Komposition übertrifft das Bild das in den gleichen Jahren, 1891/92, gemalte Werk «Die enttäuschten Seelen» (Abb. 2)⁹. Zeigten dort die fünf Figuren in ihrer Haltung und Gestik noch individuelle Prägung und unterschiedliche seelische Stimmungen¹⁰, so sucht Hodler in den «Lebensmüden» durch die mehrmalige Wiederholung eines gleichartigen figuralen Motives die Wirkung der Darstellung zu steigern. Die Individualität des Figürlichen, die wir noch bei den «Enttäuschten Seelen» sahen, hat Hodler nun aufgegeben. Zwar hat er auch bei den «Lebensmüden» die mittlere Figur der Gruppe betont, indem diese im Unterschied zu den anderen den Kopf etwas nach rechts geneigt hat, die Arme herabhängen lässt und in ein um den Körper gewickeltes Tuch gehüllt ist, während die vier anderen streng frontal gegebenen Männer lange weisse Gewänder tragen und die Hände gefaltet haben. Doch differiert der mittlere Mann – im Gegensatz zu dem der «Enttäuschten Seelen» – in seiner Haltung nur wenig von den übrigen. Hodler war sich dieses Unterschiedes der beiden Bilder und der grösseren Einheitlichkeit der «Lebensmüden» bewusst. In der «Description de mes tableaux», die allerdings nicht – wie auch die im folgenden zitierten Äusse-

rungen Hodlers über bestimmte Aspekte der Kunst¹¹ – aus den frühen Genfer Jahren des Malers stammen, sondern von C. A. LOOSLI erst später aufgezeichnet wurden, stellt er dazu fest: «In den „Lebensmüden“ ist das Einheitliche weiter entwickelt. In den „Enttäuschten“ ist mehr Diversität... Während die „Enttäuschten“ gedrückt sassen, halten sich die „Lebensmüden“ mit gefalteten Händen aufrecht. Das Interesse, das in beiden Bildern ziemlich gleichartig verteilt ist, ist doch bei den „Enttäuschten“ daselbst mehr auf die Mittelfigur konzentriert¹²».

Durch die strenge Frontalität der Figuren, die sich nahezu entsprechende Haltung und Kleidung, die gleiche Grösse der Figuren und die Isokephalie ist in den «Lebensmüden» somit Hodlers Streben nach Vereinheitlichung stärker realisiert als bei den «Enttäuschten Seelen». Neben der mehrmaligen Wiederholung eines gleichartigen figuralen Motivs ist dessen bildparallele Reihung vor neutralem Grund wichtig, weil dadurch eine Konzentration auf das Figurale entsteht, was wiederum eine Steigerung des dargestellten Themas bewirkt. Diesbezüglich äusserte sich Hodler zu den «Lebensmüden»: Die fünf Figuren sind alle «in gleicher Nähe. Ich habe so das Perspektivische beseitigt, um das Gleichartige besser darzutun. Die von den Körpern herunterfallenden Falten sind wie eine Kolonnade. Oben, in einer Linie die Köpfe. Der Raum ist nahe abgegrenzt. Die Formgestaltung, die mir ja das Wichtigste ist, wirkt dadurch grösser: das Interesse verliert sich nicht in Aussenräumen, sondern muss sich auf die Figuren konzentrieren¹³».

Hodlers Bild der «Lebensmüden» erschöpft sich aber nicht in der formalen Gestaltung von parallelistischen Figuren, wie denn auch in der überaus naturalistischen Wiedergabe der Greise nicht eine realistische Darstellung bestimmter Männer beabsichtigt ist. Vielmehr kommt in der gleichmässigen Wiederholung der in zeitlos lange Gewänder gehüllten Greise, im

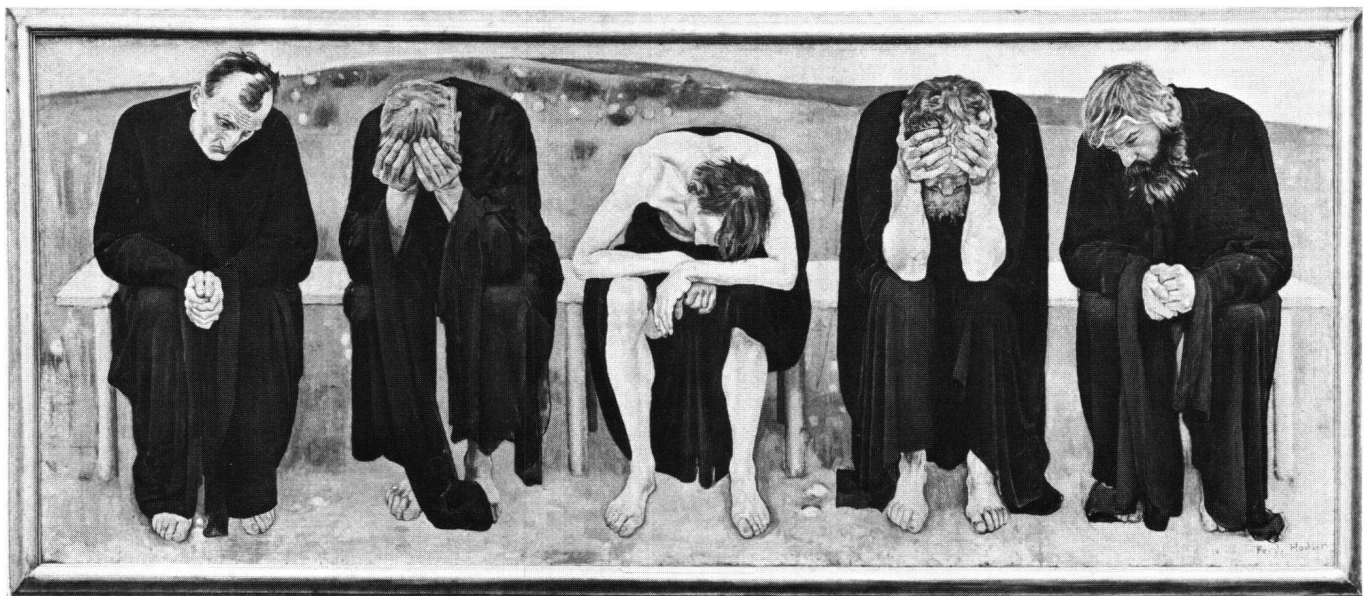


Abb. 2 Die enttäuschten Seelen, (1892), Bern, Kunstmuseum.

stets Gleichbleibenden des Menschen ein allegorischer Sinn zum Ausdruck: Die Allegorie auf den alternden Menschen, der das Leben fast schon hinter sich hat und in Gleichmut und schicksalhafter Ergebenheit den nahen Tod erwartet. Hodler hat den allegorischen Gehalt des Bildes folgendermassen beschrieben: «Jede Figur drückt dasselbe Gefühl etwas stärker oder schwächer aus. Ich möchte eben dartun, dass wir alle eins sind, möchte unsere Einheitlichkeit und Gleichwertigkeit ausdrücken und zeigen, dass diese grösser ist als unsere Verschiedenheit. Wir haben ja auch alle dieselben Bedürfnisse, sind denselben Bedingungen unterworfen und haben dasselbe Ende¹⁴.» In einem Brief an Louis Duchosal aus dem Jahr 1892 verwies Hodler auf den «gleichen Seelenzustand» der Gestalten, der noch durch ihre einheitliche Farbgebung unterstrichen ist: «In den beiden gegenwärtig in Arbeit begriffenen Bildern – den „Lebensmüden“ und den „Enttäuschten?“ – bemerkt man dann auch die Einförmigkeit der Gebärden, die einen gleichen Seelenzustand der Figuren zum Ausdruck bringen. Im selben Sinne ist auch die Farbgebung aufgefasst¹⁵. Und: «Ich betrachte die Farbe als ein stimmungsgeladenes Element; dabei handelt es sich um ein symbolistisches Prinzip».

Die «Lebensmüden» und die «Enttäuschten Seelen» können als zwei verschiedene Möglichkeiten, wie der Mensch dem bevorstehenden Tod entgegensieht, aufgefasst werden. Scheinen die «Lebensmüden» ergeben und gefasst ihr Schicksal hinzunehmen – nach Hodler zeigen sie sich «zufrieden mit ihrem Lebenslauf, sind aber doch müde und ergeben sich ruhig der Zukunft»¹⁶ – so überwiegt bei den «Enttäuschten Seelen» Niedergeschlagenheit, Leid und Verzweiflung. Zu diesem Inhalt des Bildes stellte Hodler fest: «Die „Enttäuschten“ sind solche, die einen unglücklichen Lebensgang haben, sie sind leidend; ich habe dieselben auch in Schwarz gehalten»¹⁷. C. A. LOOSLI hat den verschiedenen Inhalt der beiden Bilder wohl treffend charakterisiert, wenn er zuerst über die «Enttäuschten Seelen», dann über die «Lebensmüden» schreibt: «Die Verzweiflung, die kaum noch fähig ist, sich zu bewegen, die sich ganz aufgibt, die nur des Endes dumpf gegenwärtig, weder Wunsch noch Hoffnung, weder Wille noch Widerstand mehr kennt. Die verschiedenen Figuren stellen weniger verschiedene Grade als verschiedene Auswirkungen der gleichen verzweifelten, durchaus hoffnungslosen Stimmung dar. In den „Lebensmüden“ verhält es sich ein wenig anders. Es sind nicht verzweifelte Menschen, die Hodler hier darstellt, sondern solche, die freilich wunschlos, aber nicht verbittert und enttäuscht, das Ende erwarten. Das rechtfertigt ihre aufrechte Haltung. Sie sitzen friedlich und still auf einer Bank, nichts quält sie mehr, möge noch kommen, was da wolle, es geht sie nichts mehr an, sie haben mit dem Dasein abgeschlossen...»¹⁸.

Hodler selbst hat die «Lebensmüden» den «Enttäuschten Seelen» vorgezogen, da sie «geschlossener, formvollendeter und darum, künstlerisch gesprochen, zweckentsprechender [sind] als jene»¹⁹. Drei Jahre nach diesen beiden 1892 vollendeten Bildern nahm Hodler noch einmal ähnliche Gedanken

auf in der «Eurythmie»²⁰ des Jahres 1895: Fünf Greise in langen weissen Gewändern schreiten nach links; sie erwarten nun nicht mehr verzweifelt oder gefasst den Tod, sondern gehen ihm auf ihrem letzten Gang selbst entgegen, um sich bewusst und freiwillig der Unendlichkeit zu ergeben.

Sind die «Enttäuschten Seelen», die «Lebensmüden» und die «Eurythmie» auch als Einzelwerke entstanden, so sollte man sich stärker als bisher ihres thematischen Zusammenhangs bewusst werden, etwa im Sinn eines Triptychons über den bevorstehenden Tod, mit dem Hodler einen sehr persönlichen wie auch allgemein gültigen Beitrag zur Kunst des letzten Jahrzehntes des 19. Jahrhunderts geleistet hat.

Zum Thema und zur Realisierung des Bildes

Mit dem Thema des «Lebensmüden» hat sich Hodler seit der Zeit um 1887 beschäftigt. Es ist wohl der Ausdruck seiner persönlichen Situation und die Spiegelung seiner Umwelt, die sich in diesem Thema zeigt. Denn materielle Not, Konfrontation mit Elend und Einsamkeit sowie fehlende künstlerische Anerkennung prägten Hodlers frühe Genfer Jahre. Seit 1879 an der Grand' Rue in der Genfer Altstadt wohnend, lebte Hodler völlig zurückgezogen. Nur bei einigen der Genfer Avantgarde angehörenden Freunden um Louis Duchosal, die sich einmal in der Woche in Hodlers Wohnung trafen²¹, fand er Anregung und Anerkennung. In diesem Kreis, in dem neben Duchosal und Hodler noch Matthias Morhardt, Charles Bonifas, Marc Odier, der damalige Student und spätere Hodler-Sammler Johann Friedrich Büzberger u.a. verkehrten, wurde über verschiedene Probleme aus Literatur und bildender Kunst diskutiert. Im übrigen gingen Hodlers Beziehungen nicht über seine nächste Umgebung hinaus und beschränkten sich fast völlig auf seine Mitbewohner des Hauses an der Grand' Rue 35. In den einfachen und ärmlichen Verhältnissen seiner Hausgenossen fühlte er sich heimisch. Er lebte mit ihnen und teilte ihr Schicksal. Der eine oder andere von ihnen hat ihm auch Modell gegessen. Über seine damaligen Mitbewohner schreibt Hodler: «Ich war der Vertraute ihrer traurigen Verhältnisse; sie berichteten mir, und ich hörte ihnen zu, während sie mir sass. Alle zusammen erwarteten nichts mehr vom Leben und hatten sich und die Welt aufgegeben. Die hoffnungslose Ergebenheit in ein unabwendbares, trostloses Schicksal kennzeichnete sie alle, und dieser Einheitszug des Empfindens zeigte sich auch äusserlich in ihrem Tun und Lassen. Das reizte mich, und darum malte ich sie...»²².

Diese Menschen waren es, die Hodler zu seinen damaligen Bildern der Gescheiterten, vom Leben ausgeschlossenen und über den Sinn des Lebens Meditierenden anregten. Bilder dieses Themas nehmen einen wesentlichen Teil seines damaligen Schaffens ein. Der «Meditierende Greis» (1885) und «Ahasver» (1886), der ewig Heimatlose, stehen am Anfang dieser Reihe. Schon bei ihnen sehen wir den Alten mit dem verwitterten Gesicht und dem weissen Bart, der zum Urbild des «Lebensmüden» werden sollte – ein Topos übrigens, der

schon in früheren Werken Hodlers mit anderen Inhalten seit 1880 zu finden ist, wie z.B. beim «Gebet im Kanton Bern» und in den sogenannten Schreinerbildern²³. 1887 wandte sich Hodler dem Thema des Lebensmüden zu, das ihn bis 1892, dem Jahr der Vollendung des fünffigurigen Bildes «Die Lebensmüden» intensiv beschäftigen sollte. In engem Zusammenhang mit diesem Themenkreis entstanden auch seine Zeichnungen der «Enttäuschten Seele»²⁴ und das im selben Jahr wie die «Lebensmüden» vollendete Bild «Die enttäuschten Seelen».

Wohl eine der frühesten bildlichen Realisierungen des «Lebensmüden» als einzelne Figur ist die Gouache, die einen auf einem Stein sitzenden, vornübergeneigten und in sich zusammengesunkenen alten Mann im Profil nach links zeigt (Abb. 3)²⁵; dass es sich bei dieser Darstellung um eine der ersten Skizzen Hodlers zum Thema des Lebensmüden handelt, wissen wir von ihm selbst, da er das Blatt mit «Esquisse du „Las de Vivre“» bezeichnete. Bald nach der Gouache mit dem sitzenden Greis wird Hodler die Genfer Bleistiftzeichnung des «Lebensmüden»²⁶ geschaffen haben, die die Figur des Mannes auf der Gouache nur geringfügig variiert. Diese mit unterschiedener Konturlinie und bis in die Details des Gesichts ausgeführte Zeichnung ist in ihrer bildmässigen Realisierung



Abb. 3 Der Lebensmüde, Gouache, Verbleib unbekannt.

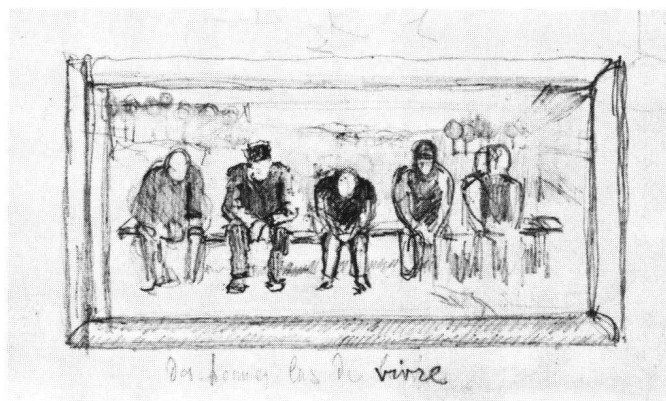


Abb. 4 Die Lebensmüden, Bleistiftzeichnung, Genf, Musée d'art et d'histoire.

als unmittelbare Vorzeichnung für Hodlers 1887 datiertes Ölgemälde «Der Lebensmüde» (Kunstmuseum Winterthur)²⁷ aufzufassen, welches der Genfer Zeichnung in allen Einzelheiten entspricht. An dem Bild fällt die Profildarstellung und die monumentale, einem Wandbild ähnliche Komposition auf²⁸. Vermutlich hat dafür ein bestimmter Grund bestanden. Hodler hat diese spezielle Konzeption des «Lebensmüden» sowie die Gestaltung des Themas als Einzelfigur dann nicht mehr weiterverfolgt.

Zwar steht sein 1888/89 entstandenes Bild «Die enttäuschte Seele»²⁹, das einen verzweifelten, seinen Kopf auf die Lehne eines Stuhls legenden Mann zeigt, in thematischer Hinsicht noch in Beziehung zu dem Ölbild «Der Lebensmüde»; die Wendung des Kopfes aus dem Profil ist hier jedoch schon als Beginn von Hodlers Bemühen um die Darstellung der frontal zum Betrachter gegebenen Figur zu sehen, wie sie sich in seinem Werk am Ende der 80er Jahre verfolgen lässt, vor allem bei Personen, die auf Stühlen in einem spärlich möblierten Raum sitzen, wie beim «Winzer» und dem «Weinbauer» aus der Zeit um 1888/89³⁰.

Es ist nun interessant festzustellen, dass ebenso wie die im Profil gegebene Einzelfigur des «Lebensmüden» von etwa 1887 auch Hodlers erste Konzeption des fünffigurigen Bildes «Die Lebensmüden» auf das Jahr 1887 zurückgeht. In einem Carnet aus diesem Jahr³¹ konnten zwei Zeichnungen aufgefunden werden, die für die formale und thematische Genese des Sujets von Bedeutung sind. Am Beginn des Zeichenheftes findet sich eine Bleistiftzeichnung (Abb. 4) von fünf auf einer Bank sitzenden alten Männern, die in ihrer Anordnung schon denen des erst 1892 vollendeten Bildes entsprechen³²; allerdings sind die Männer noch völlig als einzelne Individuen aufgefasst und jeder für sich ist in seiner typischen Art gegeben. Ein gezeichneter Rahmen umschliesst die Darstellung. In diesem Individualisieren der Figuren und in ihrer Wiedergabe vor einer Landschaft erhält somit Hodlers erste Skizze zu dem Thema einen ausgeprägt genrehaften Charakter; das Genrebild war hier also Ausgangspunkt für die fünffigurige symbolistische Darstellung der «Lebensmüden». Aber schon in der

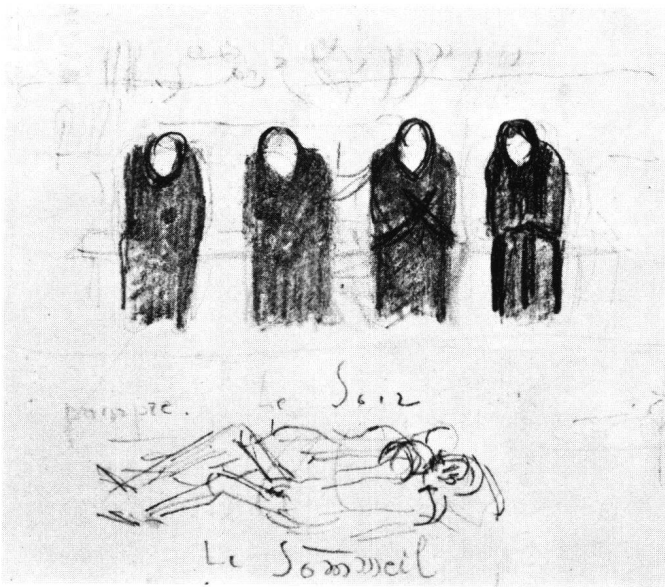


Abb. 5 Zeichnung zu: Die Lebensmüden, Genf, Musée d'art et d'histoire.

nächsten, die «Lebensmüden» betreffende Zeichnung im selben Heft (Abb. 5) hat Hodler die genrehafte Darstellung zugunsten von stilisierenden und vereinheitlichenden Formen verlassen, wie dies die vier nahezu identischen, von festen Umrisslinien umschlossenen und monochromen Figuren zeigen³³.

Vorstufe zu den sitzenden Figuren von Hodlers Bild «Die Lebensmüden» im Sinn des strengen Figuren-Parallelismus sind dann sein 1891 entstandenes Gemälde «Sinnender Alter auf einem Stuhl»³⁴, ein sitzender, vornübergeneigter, dem Betrachter frontal zugewandter Greis mit gesenktem Kopf und gefalteten Händen sowie seine aquarellierte Zeichnung «Sinnierender Alter» (Abb. 6)³⁵, die denselben Greis in gleicher Komposition im Freien auf einer Bank sitzend zeigt, ebenfalls von 1891.

Seit diesem Jahr hat sich Hodler auch mit den einzelnen Figuren für das nun schon geplante Bild «Die Lebensmüden» auseinandergesetzt. Ein frühes Stadium zu den sitzenden Einzelfiguren besitzen wir wohl in einer vermutlich den zweiten Mann von links betreffenden Umrisszeichnung (Abb. 7)³⁶. Zwei Bleistiftstudien, eine zum mittleren Mann des Bildes und eine zum rechts von ihm sitzenden (4. v. l.), befinden sich im Museum Grada in Sarajewo³⁷, eine dritte, zu dem ganz links

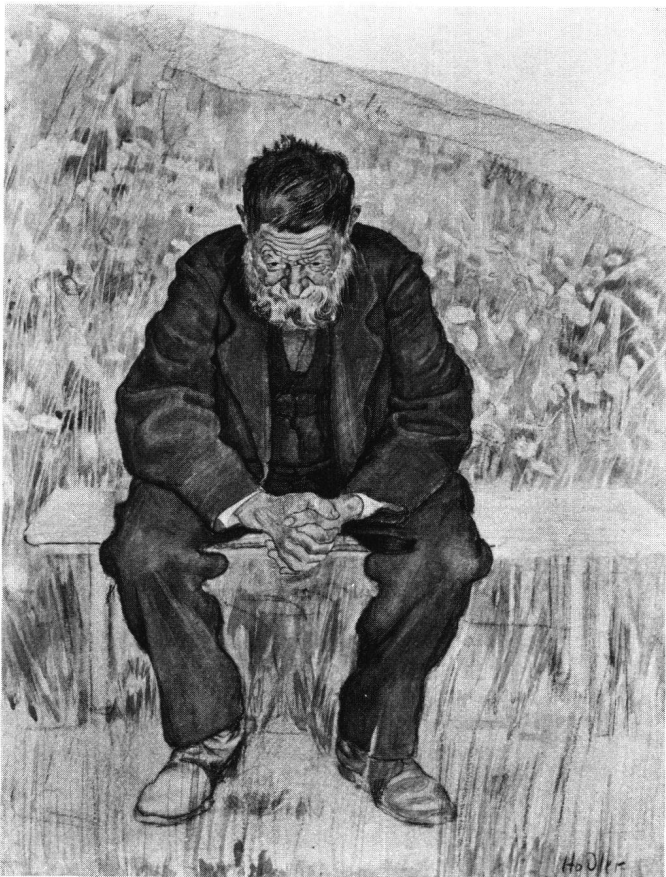


Abb. 6 Sinnierender Alter, aquarellierte Zeichnung, Corseaux/Vevy, Sammlung Stoll.



Abb. 7 Figurenstudie, Umrisszeichnung, Feder, Verbleib unbekannt.



Abb. 8 Figurenstudie, Bleistift, Bern, Kunstmuseum.

sitzenden Alten im Berner Kunstmuseum (Abb. 8)³⁸. In den zwei Studien zu den beiden seitlichen Männern legt Hodler den Akzent auf die Gestaltung von Gesicht und Händen, während er das übrige der Figuren nur in Umrisslinien skizziert; durch diese Konzentration betont er schon hier die Aussagekraft der geplanten allegorischen Darstellung des Bildes. Die Studie zur Mittelfigur (Abb. 9) ist dagegen als unmittelbare Vorstudie für den mittleren Mann auf dem Gemälde aufzufassen: In der expressiven Konturlinie und in der Zeichnung der Details hat Hodler die ganze Figur schon so wiedergegeben, wie er sie auf dem Gemälde darstellen sollte. Der Kopf des Mannes ist auf dem Gemälde allerdings etwas weniger geneigt und das linke Bein ist an das rechte etwas näher herangezogen. Gegenüber der Zeichnung, auf der die Hände der Mittelfigur in ihrer Höhe noch ein wenig differieren, sind diese auf dem ausgeführten Bild nun nahezu gleich hoch wiedergegeben. Hodler hatte die Absicht, die Hände des mittleren Mannes auf dem Gemälde weniger tief herabhängen zu lassen, wie wir dies durch seine Bemerkung auf der Studie «mains à déplacer plus haut» wissen. Er verminderte dann aber auf dem Bild die Höhe der

Bank, so dass die Stelle, an der die Handgelenke die Sitzfläche der Bank berührten, etwas höher lag.

Das 1892 vollendete³⁹ Gemälde «Die Lebensmüden» wurde nach der Wiener Ausstellung von 1904 zusammen mit sieben anderen Bildern Hodlers von Baron Carl v. Reininghaus angekauft⁴⁰. Bereits zwei Jahre nach der Wiener Ausstellung im Jahr 1906 in der Münchner Secession ausgestellt⁴¹, kam es 1927 über die Kunsthandlung Heinemann in die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen⁴².

Eine kleinere Replik Hodlers (Abb. 10) mit den Massen 111:221 cm, die in der Komposition und in der Ausführung dem Münchner Bild nahezu entspricht, aber nicht datiert ist und sich heute in Küsnacht⁴³ befindet, gab Anlass zur ständigen Verwechslung der beiden Fassungen in der Hodler-Forschung. Erst BRÜSCHWEILER konnte 1976 anlässlich der Ausstellung des Münchner Bildes⁴⁴ darauf hinweisen, dass dieses die erste Fassung ist. Dass es sich bei den Münchner «Lebensmüden» um das Original aus dem Jahr 1892 handelt, wird noch durch eine Photographie bestätigt, die Hodler beim Malen des Bildes auf dem Friedhof von Saint-Georges in Genf zeigt⁴⁵, da er dort nämlich zweifellos an dem Exemplar mit den grösseren Massen arbeitet. Wann Hodler die Küsnachter Replik der «Lebensmüden» malte, lässt sich heute, weil eine genaue Nachricht fehlt, nicht mehr feststellen. Vorläufig müssen

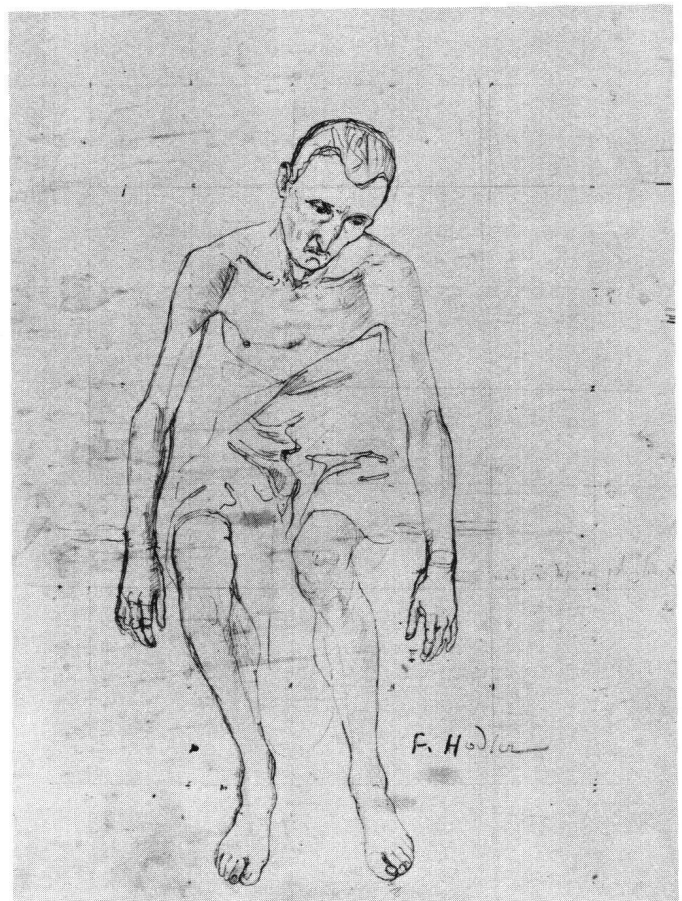


Abb. 9 Studie zur Mittelfigur, Bleistift, Sarajewo, Museum Grada.



Abb. 10 Die Lebensmüden, Zweite Fassung, Küsnacht ZH, Privatbesitz.

wir an der Entstehungszeit der Replik zwischen 1892 und 1917 – dem Zeitraum der Vollendung der ersten Fassung und dem Datum der ersten Ausstellung der Replik – festhalten. Vermutlich hat Hodler die Replik bald nach dem im Jahr 1904 erfolgten Verkauf der ersten Fassung an Baron Reininghaus gemalt⁴⁶.

Unterschiede zwischen den beiden Fassungen lassen sich – ausser an der fehlenden Datierung auf der Replik – zuerst an der Ausführung der Friedhofmauer und an der Wiedergabe der Bäume aufzeigen. Die seitlich des herabhängenden Tuches sichtbare Friedhofmauer ist auf dem Münchner Bild glatt gegeben, während auf der Küsnachter Fassung Mauerquadern zu sehen sind. Die Stämme der Bäume sind auf dem Münchner Bild dünner als auf dem Küsnachter Exemplar, auf dem auch

über den beiden rechts aussen sitzenden Männern Blätter zu sehen sind. Auch die Grasbüschel zu Füßen der Männer differieren. In der Ausführung der Einzelheiten entsprechen sich die Figuren; minimale Abweichungen sind nur in den einzelnen Strähnen der Haare und Bärte und bei den Falten der Gewänder zu erkennen. Die Figuren selbst erscheinen auf der Küsnachter Fassung etwas grösser als auf dem Münchner Bild, die Gesichter der vier seitlichen Männer wirken schmaler und ihre Gewänder heller. Im ganzen gesehen ist Hodlers Malweise und seine Wiedergabe der Figuren auf dem Küsnachter Exemplar härter und zeichnerischer als auf dem Münchner Gemälde, worin sich ein qualitativer Unterschied zwischen Erst- und Zweitfassung zeigt, wie er sich auch bei anderen Repliken Hodlers feststellen lässt⁴⁷.

ANMERKUNGEN

¹ EDMOND POTTIER, *Les Salons de 1892*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 34. Jg., 3. Per., 7. Bd., 1892 [1. Halbband], S. 463. – A. TAUSERAT-RADEL, *La peinture au Salon du champ-de-mars*, in: *L'artiste. Revue de Paris. Histoire de l'art contemporain*, 62. Jg., Nouv. Per., III, 80, 1892, S. 420. – *Figaro-Salon* [1892], S. 117. Par CHARLES YRIARTE.

² FRANZ SERVAES, *Der Monumentalmaler Hodler*, in: *Neue Freie Presse*, Wien, 19. Januar 1904 (Morgenblatt). Abgedruckt in: *Ferdinand Hodler, 1853–1918. Ausstellung veranstaltet vom Kulturamt der Stadt Wien, Wiener Secession*, 6. November 1962 – 6. Januar 1963, S. 27.

³ *Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben*, 1907, Bd. 2, Nr. 43, S. 960–962.

⁴ EWALD BENDER, *Die Kunst Ferdinand Hodlers*, 1. Bd., Zürich 1923, S. 177 f.

⁵ *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass*. In vier Bänden bearbeitet und herausgegeben von C. A. LOOSLI, Bern 1921–1924.

⁶ HANS MÜHLESTEIN/GEORG SCHMIDT, *Ferdinand Hodler, 1853–1918. Sein Leben und sein Werk*, Erlenbach-Zürich 1942, S. 323 f.

⁷ RICHARD HAMANN/JOST HERMANN, *Epochen Deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*. Bd. 4: *Stilkunst um 1900*, Frankfurt M.

- 1977 (Fischer-Taschenbuch), S. 369 f. (1. Aufl. 1959).
- ⁸ Zum Parallelismus bei Hodler vgl. PETER DIETSCHI, *Der Parallelismus Ferdinand Hodlers. Ein Beitrag zur Stilpsychologie der neueren Kunst*, Basel 1957 (Basler Studien zur Kunstgeschichte Bd. XVI). – Wichtig und vom neueren Schrifttum über Hodler oft vernachlässigt sind die beiden Komponenten des Parallelismus, der sich aus dem sich gegenseitig bedingenden «Parallelismus der Empfindung» und dem «Parallelismus der Form» zusammensetzt. Parallelismus ist nur verwirklicht, wenn die äussere Erscheinungsform eines parallelistischen Bildes durch den geistigen Gehalt der Darstellung (Hodler nennt dies «Empfindung» oder «parallélisme de la vie») entsteht, oder wie Hodler es selbst formulierte, «dieser Parallelismus der Empfindung sich nach aussen in den formalen Parallelismus übersetzt»; BENDER (vgl. Anm. 4), S. 224. – Dem Vertikal-Parallelismus mit mehreren Figuren wendet sich Hodler um 1891 zu. Eine frühe Vorwegnahme dieses Kompositionsprinzips zeigen Hodlers 1884 entstandene «Reformatoren», Genf, Musée d'art et d'histoire, Inv. Nr. 1911–11.
- ⁹ Bern, Kunstmuseum, Inv. Nr. 249. – Öl auf Leinwand, 120:299 cm; bez. u. r. «Ferd. Hodler/1892».
- ¹⁰ Man sollte den ursprünglichen Titel des Bildes «Die enttäuschten Seelen» beibehalten, da durch ihn der individuelle Charakter der Figuren besser zum Ausdruck kommt. In der frühen Hodler-Literatur und auf seiner ersten Ausstellung am Salon de la Rose + Croix Esthétique 1892 in Paris trägt das Bild diesen Titel. In letzter Zeit wird oft die Kurzform «Die Enttäuschten», die allerdings auch Hodler zuweilen gebrauchte, verwendet. Zur Analyse des Bildes vgl. PAUL PORTMANN, *Kompositionsgesetze in der Malerei von Ferdinand Hodler. Nachgewiesen an den Figurengruppen von 1890–1918*, Diss. Zürich 1956, S. 31–33, 36 f. – Vgl. auch SHARON L. HIRSH, *Ferdinand Hodler, Iconography in Transition, 1891–1899*, Diss. Pittsburgh 1974, MS, S. 48–50.
- ¹¹ Zum fragmentarischen Charakter von Hodlers Äusserungen über Kunst wie vor allem über die Kompositionsprinzipien seines Parallelismus vgl. DIETSCHI (vgl. Anm. 8), S. 28–31, der anstatt einer eigentlichen Hodlerschen «Kunsttheorie» von «Ansätzen einer parallelistischen Ästhetik» spricht. Diese Äusserungen Hodlers – oft auch nach der Fertigstellung seiner vom Publikum zuerst negativ beurteilten Bilder vorgenommen und von LOOSLI (vgl. Anm. 5) berichtet – haben jedoch ihre Bedeutung als Erklärungen und persönliche Stellungnahmen des Künstlers zu seinem Werk.
- ¹² LOOSLI (vgl. Anm. 5), Bd. IV, 1924, S. 208.
- ¹³ LOOSLI (vgl. Anm. 5), Bd. IV, 1924, S. 285 («Selbsterklärung einiger meiner Bilder»); hier zitiert nach der Übersetzung aus dem Originalmanuskript Hodlers, publ. in JURA BRÜSCHWEILER, *Eine unbekannte Hodler-Sammlung aus Sarajewo*, Bern 1978 (Hodler-Publikation 1), S. 34 f. Über die Gestaltung der Figuren äusserte sich Hodler ähnlich an anderer Stelle: «Also den Figuren, ihnen gilt das volle Übergewicht, die Umgebung ist höchst beschränkt»; LOOSLI (vgl. Anm. 5), Bd. IV, 1924, S. 208. – Und in seiner Abhandlung «Der Parallelismus oder die Lehre von den Gleichheiten» verweist er auf die Intensität bewirkende Wiederholung eines Motivs: «Also bedingt die Wiederholung eine Verstärkung der Eindringlichkeit; sie verleiht dem Gegenstand den denkbar grössten Nachdruck»; LOOSLI (vgl. Anm. 5), Bd. I, 1921, S. 79.
- ¹⁴ LOOSLI (vgl. Anm. 5), Bd. II, 1922, S. 173.
- ¹⁵ Brief an Louis Duchosal; publ. in: [Ausstellungskatalog] *Symbolismus in Europa*, Rotterdam, Brüssel usw. 1976, S. 79 (Text von Jura Brüscheiler). – Das folgende Zitat aus demselben Brief, publ. ebenda.
- ¹⁶ LOOSLI (vgl. Anm. 5), Bd. IV, 1924, S. 285.
- ¹⁷ LOOSLI (vgl. Anm. 5), Bd. IV, 1924, S. 208. – An anderer Stelle sagt Hodler: «In diesem Bilde wollte ich die restlose Verzweigung am Leben darstellen. Daher die eingeknickte Haltung sämtlicher Figuren...»; LOOSLI (vgl. Anm. 5), Bd. II, 1922, S. 172.
- ¹⁸ LOOSLI (vgl. Anm. 5), Bd. II, 1922, S. 173. – Über Hodlers frühen Symbolismus vgl. HANS A. LÜTHY, *Ferdinand Hodlers erste symbolistische Bilder von «Die Nacht» bis zu «Der Weg der auserwählten Seelen»*, in: Hodler, *Die Mission des Künstlers*, Bern 1981 (Hodler-Publikation 4), S. 88–96. – HIRSH (vgl. Anm. 10) und dieselbe, *Ferdinand Hodler*, München 1981, S. 22ff.
- ¹⁹ LOOSLI (vgl. Anm. 5), Bd. II, 1922, S. 173 f. – Vgl. dazu auch Hodlers unpublizierten Brief an Oscar Miller (undatiert), Frühjahr 1898, in dem er seine Vorliebe für die «Lebensmüden» betont: «Mit Ihnen bin ich aber nicht Ihrer Meinung betreffs meiner beiden Bilder; dass Sie die «Enttäuschten» [den «Lebensmüden»] vorziehen lass ich gelten für Sie, aber nicht für mich, niemals» (Abschrift im Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft, Zürich).
- ²⁰ Bern, Kunstmuseum, Inv. 250. Öl auf Leinwand, 167:245 cm; bez. u. r. «Ferd. Hodler 1895».
- ²¹ Über den Duchosal-Kreis vgl. HIRSH (vgl. Anm. 10), passim. Zuletzt ausführlich FRANZ ZELGER, in: *Der frühe Hodler. Das Werk 1870–1890*, Bern 1981 (Hodler-Publikation 3), S. 77–91. Im folgenden zitiert als: Der frühe Hodler.
- ²² Zitiert nach MÜHLESTEIN/SCHMIDT (vgl. Anm. 6), S. 186. – Die Wirtschaftskrise der 1880er Jahre traf Uhrenstädte wie Genf besonders hart. Vgl. das motivlich von Hodler weit entfernte, thematisch aber nahe Bild von Gustave Jeanneret (1847–1927) mit dem Titel «Sans espoir» (Selbstmörder vor heranbrausender Lokomotive, vollendet 1890, Abb. in der Zeitschrift: *Die Schweiz*, X, 1906, S. 277); Jeanneret wie Hodler haben eine Uhrmacherwerkstatt gemalt.
- ²³ «Gebet im Kanton Bern» (1880/81), Bern, Kunstmuseum; «Der sinnende Schreiner», Privatbesitz; «Der philosophierende Schreiner», Genf, Musée d'art et d'histoire; «Blick in die Ewigkeit», Bern, Kunstmuseum, und andere mehr. Der frühe Hodler (vgl. Anm. 21), Abb. 40, Kat. Nr. 67; Abb. 70, Kat. Nr. 93; Abb. 71; Abb. 72.
- ²⁴ Vgl. *Ferdinand Hodler, Dessins*. (Bearbeitet von Jura Brüscheiler.) Genf, Musée Rath, 18. Januar – 17. Februar 1963, Nr. 48–54, Abbn. Im folgenden zitiert als: Hodler-Dessins. – Vgl. auch BENDER (vgl. Anm. 4), Nr. 230–232, Abbn.
- ²⁵ Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich (im folgenden zitiert als: SIK), Archiv-Nr. 1580. Ohne Angaben, Verbleib unbekannt. Bez. oben «Esquisse de „Las de Vivre“, a mon cher ami Odier... 1888». Die Zahl 1888 gibt wohl das Jahr der Widmung an Odier und nicht die Entstehungszeit des Blattes wieder.
- ²⁶ Der Lebensmüde, Bleistift, 43,6:29,4 cm; bez. u. r. «1889. F. Hodler» (Datierung und Signatur später vorgenommen); Genf, Musée d'art et d'histoire. Hodler-Dessins (vgl. Anm. 24), Nr. 37, Abb.
- ²⁷ Winterthur, Kunstmuseum, Inv. Nr. 307. Öl auf Leinwand, 128:98 cm; bez. u. r. «Hodler 1887». (Die Datierung des Bildes «1887» ist wohl erst später vorgenommen worden.) *Der frühe Hodler* (vgl. Anm. 21), Abb. 83, Kat. Nr. 124.
- ²⁸ Vgl. dazu WALTER HUGELSHOFER, *Ferdinand Hodler, Der Lebensmüde*, in: Hauptwerke des Kunstmuseums Winterthur, Jubiläumsgabe zum 100jährigen Bestehen des Kunstvereins Winterthur, 1848–1948. Hg. vom Kunstverein Winterthur 1949, S. 105.
- ²⁹ Basel, Kunstmuseum. Der frühe Hodler (vgl. Anm. 21), Abb. 86.
- ³⁰ «Der Winzer», Zürich, Kunsthaus; «Der Weinbauer», Genf, Musée d'art et d'histoire. Der frühe Hodler (vgl. Anm. 21), Abb. 66 bzw. Kat. Nr. 131, Abb.
- ³¹ Genf, Musée d'art et d'histoire, Inv. Nr. 1958-176/8. 17,8:11,4 cm. Nachträglich mit der Jahreszahl 1887 bezeichnet.
- ³² Ebenda, S. 6.
- ³³ Ebenda, S. 26. – Zur Transformation der «erzählerischen» Einzelfigur des «Lebensmüden» zu den anonymen, zeitlosen und dadurch «idealistischen» Figuren der «Lebensmüden» siehe HIRSH (vgl. Anm. 10), S. 47 f.
- ³⁴ Früher Kunsthandel Zürich (1976). Öl auf Leinwand, 52:33,8 cm; bez. oben r. «F. Hodler». SIK-Archiv-Nr. 32443, Foto.
- ³⁵ Corseaux/Vevey, Sammlung Stoll. Bleistift, Kohle, aquarelliert, Pastell, 61:47 cm; bez. u. r. «Hodler». Hodler-Dessins (vgl. Anm. 24), Nr. 56, Abb. – Ein ähnliches Blatt «Greis mit gefalteten Händen auf einer Bank sitzend», Bern, Kunstmuseum, Inv. Nr. A 2537,

- Bleistift, 54,5:28 cm.
- ³⁶ SIK-Archiv-Nr. 25565, Foto. Feder, quadriert, ohne Massangabe, Verbleib unbekannt.
- ³⁷ Sarajewo, Museum Grada – Museum der Stadt, Sammlung Jeanne Cerani-Charles. Studie zur Mittelfigur: Bleistift, 33,3:24,8 cm, quadriert; bez. (von fremder Hand) u. r. «F. Hodler». – Studie zur 4. Figur v. l.: Bleistift, 41,6:16,8 cm, quadriert; bez. (von fremder Hand) u. r. «F. Hodler». – Siehe BRÜSCHWEILER (vgl. Anm. 13), Nr. 17, Abb; Nr. 16, Abb.
- ³⁸ Bern, Kunstmuseum, Bleistift, 32,6:21,8 cm; bez. u. r. «Hodler». Hodler-Dessins (vgl. Anm. 24), Nr. 55, Abb.
- ³⁹ Noch in den neuesten Publikationen über Hodler wird häufig 1891/92 als Entstehungszeit der «Lebensmüden» angegeben; infolge der Bezeichnung «Ferd. Hodler/1892» und der ersten Ausstellung des Bildes 1892 am Salon du Champ-de-Mars sollte sich nun als Datierung für die «Lebensmüden» das Jahr 1892 endgültig durchsetzen.
- ⁴⁰ XIX. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. Secession-Wien. Januar bis Februar 1904, Nr. 22 («Die Lebensmüden»). – Ausser den «Lebensmüden» waren von Hodler noch folgende Bilder ausgestellt: «Die Eurythmie» (Nr. 12), «Die Enttäuschten» (Nr. 16), «Die Nacht» (Nr. 18), «Der Tag» (Nr. 20), «Die Ergriffenheit» (Nr. 9). – Baron Reininghaus erwarb die «Lebensmüden» für 8000 Kronen (Archiv der Wiener Secession, Aufstellung vom 10. April 1904); er verkaufte das Bild 1927, fünf Jahre vor seinem Tod. – Reininghaus erwarb anlässlich der Wiener Ausstellung von 1904 ausser den «Lebensmüden» noch die Bilder Hodlers «Blümlisalp», «Die Wahrheit», «Die Ergriffenheit», «Sommerlandschaft», «Weib am Bache», «Blick ins Unendliche», «Kastanienbaum» und besass damit damals die grösste Privatsammlung von Bildern Hodlers. – Vgl. dazu HANS ANKWICZ-KLEEHOVEN, *Ferdinand Hodler und Wien*, in: Hodler und Wien. Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich 1950, S. 9–21. – Die «Ergriffenheit» heute im Kunsthistorischen Museum Wien, Inv. Nr. NG 121 (1918 aus der Sammlung Reininghaus erworben).
- ⁴¹ Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (E. V.). «Secession». 1906. Kgl. Kunstaustellungsgebäude am Königsplatz gegenüber der Glyptothek. 1. Aufl., München, ausgegeben 2. Juni [1906], Nr. 68.
- ⁴² Vgl. den Bildakt der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.
- ⁴³ Küssnacht (ZH), Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte. (Früher Zürich, Sammlung Meyer-Fierz.)
- ⁴⁴ Jura Brüscheweiler im Text zur Ausstellung der Replik der «Lebensmüden» in: Symbolismus in Europa (vgl. Anm. 15), Nr. 61.
- ⁴⁵ Das Foto (Archiv Jura Brüscheweiler, Genf) ist reproduziert in: BRÜSCHWEILER (vgl. Anm. 13), Abb. S. 35.
- ⁴⁶ Die Replik lässt sich zum ersten Mal auf der Zürcher Hodler-Ausstellung 1917 nachweisen: [Ausstellung] Ferdinand Hodler. Kunsthhaus Zürich, 14. Juni – 5. August 1917, Nr. 140. Wegen der Differenzen der beiden Fassungen ist anzunehmen, dass Hodler die Replik nicht in Autopsie vor der ersten Fassung, sondern nach Entwürfen und Kartons nach seiner Rückkehr aus Wien in Genf malte.
- ⁴⁷ Z.B. die beiden Fassungen des «Auserwählten»: Bern, Kunstmuseum (1893/94) und Hagen, Städtisches Ernst Osthaus-Museum (1903). Siehe FRITZ SCHMALENBACH, *Die Schicksale des «Auserwählten»*, in: Neue Studien über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts, Bern 1955, S. 91–102, Abbn. S. 94, 95 und S. 96, 97.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.
 Abb. 2, 3, 6, 7, 9, 10 Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft,
 Zürich.
 Abb. 4, 5 Musée d'art et d'histoire, Genf.
 Abb. 8 Kunstmuseum Bern.

ZUSAMMENFASSUNG

Mit dem Thema der «Lebensmüden» hat sich Hodler seit 1887 beschäftigt. Am Anfang stehen Studien zum «Lebensmüden» als Einzelfigur. Vermutlich auf das Jahr 1887 geht auch Hodlers erste Konzeption des fünffigurigen Bildes «Die Lebensmüden» zurück, wie aus zwei in einem Carnet Hodlers aufgefundenen Zeichnungen zu schliessen ist. Seit 1891 hat sich Hodler in verschiedenen Studien mit den einzelnen Figuren auseinandergesetzt. Von den «Lebensmüden»

existieren zwei Fassungen. Die ursprüngliche Fassung, von Hodler 1892 datiert, war 1904 auf der Secessions-Ausstellung in Wien ausgestellt und wurde anschliessend von Carl von Reininghaus in Wien erworben (seit 1927 Bayerische Staatsgemäldesammlungen). Die zweite, fast gleiche Fassung, aber kleiner und nicht datiert, malte Hodler nach Entwürfen der ersten Fassung vermutlich zwischen 1904 und 1917 (heute Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Küssnacht ZH).

RÉSUMÉ

Hodler s'est intéressé au thème des «Las de vivre» depuis 1887. Il commença par des études sur la figure du «Las de vivre». Deux dessins découverts dans un carnet de Hodler permettent de déduire que la

première conception de son tableau à cinq personnages «Les Las de vivre» date de la même année. Dès 1891, Hodler a traité les différentes figures dans plusieurs esquisses. Il existe deux versions des «Las de

vivre». La première, datée de 1892 par Hodler même, fut acquise par Carl von Reininghaus de Vienne après sa présentation à l'exposition de la Sécession de 1904 à Vienne (depuis 1927 en possession des «Bayerische Staatsgemäldesammlungen»). On suppose que le peintre exécuta

entre 1904 et 1917 une deuxième version presque identique, mais plus petite et non datée, en se basant sur les esquisses faites pour la première. Cette œuvre fait actuellement partie de la collection de la «Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte» à Küsnacht ZH.

RIASSUNTO

Dal 1887 in poi Hodler si occupò con il tema gli «stanchi della vita». All'inizio gli studi per lo «stanco della vita» sono figure singole. Probabilmente il primo concetto di Hodler per il quadro gli «stanchi della vita» con cinque figure risale all'anno 1887 come si può presumere da due disegni di Hodler rintracciati in un suo «carnet». Dal 1891 in poi Hodler fece vari studi delle singole figure. Esistono due versioni degli «stanchi della vita». La versione originale, datata 1892 da Hodler, era

esposta nel 1904 a Vienna nell'esposizione della «Secessione» e fu acquistata in seguito da Carl von Reininghaus a Vienna (dal 1927 nelle «Bayerische Staatsgemäldesammlungen» a Monaco di Baviera). La seconda versione quasi uguale, ma più piccola e non datata, fu dipinta da Hodler seconda abbozzi della prima, probabilmente fra il 1904 e il 1917 (oggi nella «Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte», Küsnacht ZH).

SUMMARY

Hodler was occupied with the subject of "Those who are weary of life" from 1887 onwards, beginning with studies for the single-figure "One who is weary of life". Two drawings found in one of Hodler's notebooks indicate that 1887 was also the year in which the multi-figured "Those who are weary of life" was conceived. From 1891 Hodler concerned himself with various studies for each of the picture's five figures. Two versions of "Those who are weary of life" exist. The original one, dated 1892 by Hodler, was shown at the 1904 Secession

exhibition in Vienna, where it was subsequently bought by Carl von Reininghaus (since 1927 in the Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich). The second version, almost identical, but smaller and undated, was painted by Hodler, presumably between 1904 and 1917, from the designs and cartoons executed for the first one. Today it is in the Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Küsnacht ZH (earlier in the Meyer-Fierz Collection, Zurich).