

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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 57 (2000)

Heft: 3: Vom Karton zum Wandbild : Ferdinand Hodlers "Rückzug von Marignano" : technologische Untersuchungen zum Entstehungsprozess

Artikel: Von den Kartons zum Wandgemälde : der Entstehungsprozess

Autor: Becker, Thomas / Müller, Paul

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169587>

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: 10.01.2026

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

Von den Kartons zum Wandgemälde – Der Entstehungsprozess

von THOMAS BECKER und PAUL MÜLLER

EINLEITUNG

Die technologischen Untersuchungen der vier Kartons, deren Ergebnisse im Folgenden beschrieben werden, waren von den Fragestellungen zum Entstehungsprozess dominiert. Für die Kunsthistorik ist es von grösstem Interesse, möglichst viele der heute nicht mehr sichtbaren Vorzustände der Kartons zu kennen und zeitlich einzuordnen. Daher wurden alle Möglichkeiten ausgeschöpft, die Aufschluss über frühere Phasen der Kartons geben. Im Vordergrund stand das Beschreiben und umfangreiche Dokumentieren der Ist-Zustände sowie die Informationsauswertungen bildgebender Verfahren wie Infrarotreflektographie und Röntgendiffraktometrie. Nach dem Aufarbeiten historischer Fotografien wurden alle Befunde innerhalb der Gesamtdokumentation miteinander verglichen und systematisch in Bezug gesetzt. Auf diese Weise sind neben den vier heutigen Zuständen der Kartons, dem Wettbewerbsentwurf und dem Wandgemälde zehn weitere Konzepte rekonstruiert worden, die im Laufe des Entstehungsprozesses von 1897 bis 1900 und zeitlich darüber hinaus entstanden sind.

Nach dem Benennen des untersuchten Materials und der Beschreibung des Bildträgers wird jedes Konzept unter den Aspekten von Bildformat, Komposition, Figurentypen und -position sowie Figurengrößen vorgestellt. Anschliessend folgt das Aufzeigen der Veränderungen bezüglich der oben genannten Aspekte, um dann darauf aufbauend das daraus entstandene neue Konzept analog zum Vorhergehenden zu beschreiben. So entstand ein fortlaufender, zusammenhängender Bericht vom ersten Konzept des Kartons I bis zum ausgeführten Wandgemälde.

Die Ergebnisse dieser Untersuchung sind von Paul Müller mit den kunsthistorischen Erkenntnissen aus Quellen, Bildvergleich und Zeichnungen direkt verwoben worden. Durch diese Synthese zweier Disziplinen entstand die komplexe Beschreibung von vier Jahren künstlerischen Schaffens Ferdinand Hodlers innerhalb des besonderen Spannungsdreieckes von Wettbewerbsvorgaben, Problematik grossformatiger Gestaltung und Beurteilungen durch die Eidgenössische Kunstkommision.

Bezeichnungen

Um eine einheitliche Nomenklatur innerhalb dieses Beitrags zu gewährleisten wurden die verwendeten Begriffe und Bezeichnungen für die Figuren und Kartons sowie deren rekonstruierte Konzepte wie folgt definiert:

Figuren

Hellebardier: breitbeinig mit aufrecht gehaltener Hellebarde am rechten Bildrand.

Mittelfigur: mit erhobenen Armen zuerst mit zwei Lanzen, dann mit Schwert und Fahne.

Hellebardenträger: mit geschulterter Hellebarde.

Rückenfigur: zuerst mit, dann ohne Helm.

Schwertträger: zuerst stehend mit Flambergschwert, dann gehend mit Zweihänder.

Grosser Schreitender: zuerst eine Lanze, dann einen Verwundeten tragend.

Huckepackträger: einen Verwundeten wie einen Rucksack am Rücken tragend.

Verwundenträger: zu zweit oder zu dritt je einen Verwundeten tragend.

Hauptgruppe: die sich geschlossen nach links zurückziehende Kriegergruppe.

Kartons und deren rekonstruierte Konzepte

(mit Angaben zu den jeweils zugehörigen Abbildungen im Tafelteil und den Grundlagen für Beurteilung, bzw. Rekonstruktion der Konzepte)

Wettbewerbsentwurf (Tafel 2 B; Kunsthalle, Zürich, Graphische Sammlung [Inv. 1034])

Karton I, erstes Konzept (Tafel 2 C; Linien der Rückseite von Karton I heute, Rekonstruktion)

Karton I, zweites Konzept (Tafel 3 A; Historisches Foto, Genf, Archiv J. Brüschweiler [St. Dok. IV/28])

Karton I, heutiger Zustand (Tafel 1 A/3 B; Staatsgalerie, Stuttgart [Inv. 1295])

Karton II, erstes Konzept (Tafel 3 C; Linien der Rückseite von Karton II heute, Rekonstruktion)

Karton II, zweites Konzept (Tafel 4 A; Linien der Rückseite von Karton II heute, Rekonstruktion)

Karton II, drittes Konzept (Tafel 4 B; Nahtbeobachtungen, zwei zusätzliche Gemälde, Rekonstruktion)

Karton II, heutiger Zustand (Tafel 1 B/4 C; Kunstmuseum, Zürich [Inv. 1143])

Karton III, erstes Konzept (Tafel 6 A; Historisches Foto, Foto-Archiv Landesmuseum Zürich [Inv. 225])

Karton III, zweites Konzept (Tafel 6 B; Historisches Foto, W. Y. MÜLLER, *Die Kunst Ferdinand Hodlers*, Bd. II, S. 30, Abb. 28)

Karton III, drittes Konzept (Tafel 6 C; Historisches Foto, Reproduktion, aus JOHANNES WIDMER, *Ferdinand Hodler*, in: *Pages d'Art*, Mai 1916, Abb. S. 31)

Karton III, heutiger Zustand (Tafel 5 A/7 A; Kunsthaus, Zürich [Inv. 1584])

Karton IV, erstes Konzept (Tafel 7 B; Linien der Rückseite von Karton IV heute, Rekonstruktion)

Karton IV, zweites Konzept (Tafel 7 C; Historisches Foto, Foto-Archiv Landesmuseum Zürich [Inv. 223])

Karton IV, heutiger Zustand (Tafel 5 B/8 A; Musée d'art et d'histoire, Genève [Inv. 1907-44])

Wandgemälde (Tafel 8 C; Schweizerisches Landesmuseum Zürich [Inv. LM 41994])

KARTON I

Nachdem die Eidgenössische Kunstkommission am 26. Januar 1897 unter den 28 eingesandten Entwürfen dem Wettbewerbsbeitrag Ferdinand Hodlers den ersten Preis zugesprochen hatte, erhielt der Künstler den Auftrag, Entwürfe in Ausführungsgröße, sogenannte Kartons, zum Mittelbild und zu den Seitenfeldern anzufertigen. Der nachfolgend beschriebene Karton I ist von Hodler wohl bereits im Februar 1897 begonnen worden.¹

Untersuchte Werke

1. Rückzug von Marignano, Karton I, von Ferdinand Hodler. Ölhaltige Farbe auf Gewebe, 290×430 cm. Staatsgalerie Stuttgart, Inv. 1295 (SIK Archiv-Nr. 717, Kontroll-Nr. 29217) (Tafel 1 A, 3 B).
2. Fotografische Aufnahme von Karton I als Teil einer Wandansicht der im Herbst 1910 im Genfer Musée Rath gezeigten städtischen Kunstausstellung, vom Genfer Fotografen Andreossi. Brüschweiler-Archiv, St. Dok. IV/28 (Tafel 3 A).

Bildträger

Der textile Bildträger ist aus fünf Gewebeteilen zusammengesetzt (Abb. 1). Gewebeteil [GT5] und die Naht [N4] liegen im linken Spannrandbereich und sind von vorne nicht sichtbar. Es befindet sich keine Malfarbe auf den Nahtzugaben und in den Nähten. Die Naht [N1] ist mit der Nähmaschine, die übrigen, [N2] bis [N4], sind von Hand ausgeführt. Handnähte sind hier als Indiz für eine spätere Anfügung zu werten. Ursprünglich bestand der Bildträger also aus den beiden Gewebeteilen [GT1] und [GT2], die drei anderen, [GT3], [GT4] und [GT5], wurden später hinzugefügt.

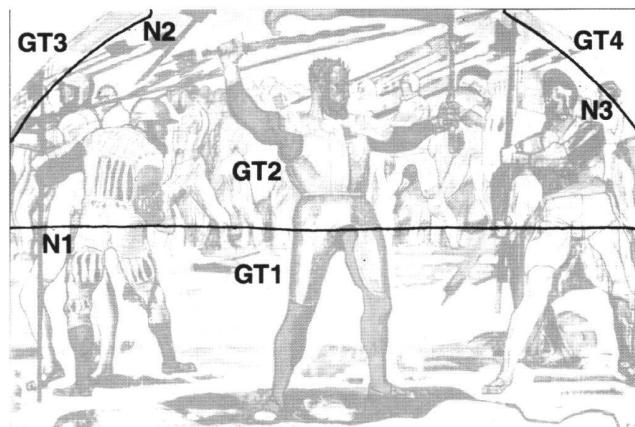


Abb. 1 Karton I, Gewebeteile GT1 bis GT4, Nähte N1 bis N3, (GT5 und N4 sind von vorne nicht sichtbar).
«DiVisuAL® mapping system»

Karton I, erstes Konzept (ab Februar 1897) (Tafel 2 C)

Wie bei den Kartons II, III und IV erfolgte auch bei Karton I der Farbauftrag direkt auf das ungrundierte Bildträgergewebe. Der Auftrag der allerersten Umrisslinien geschah mit einem Pinsel und offensichtlich recht dünnflüssigen Malfarben, die vom Gewebe aufgesogen und auf die Rückseite transportiert wurden, wo sie bis heute sichtbar sind. Ein seitenverkehrtes Abbild des allerersten im Kompositionskonzepts ist deshalb heute auf der Rückseite von Karton I sichtbar.

Bildformat

Entlang des oberen Bogens, nicht ganz parallel zu den Nähten [N2] und [N3] und in zwei Reihen angeordnet, finden sich heute eine Vielzahl von kleinen Durchstichen im Bildträgergewebe. Diese sind durch kleine Nägel entstanden, mit denen Karton I, bevor er nach 1910 auf einen Spannrahmen gespannt wurde (siehe unten «Veränderungen zwischen 1910 und 1914») zur Bearbeitung und Präsentation jeweils an einer Wand fixiert wurde.

Die Masse von Karton I zum Zeitpunkt des ersten Konzepts sind nicht genau rekonstruierbar, entsprechen aber mindestens den Massen von Karton I um 1910 ohne Höhenkorrektur, also mindestens 300×492 cm. Der obere Abschluss des Bildträgers war zum Zeitpunkt des ersten Konzepts mit Sicherheit rund geschnitten, wie 1910.

Komposition

Im Vordergrund in der ersten Reihe stehen drei Figuren, in der zweiten Reihe befinden sich ebenfalls drei Figuren. Mittel- und Hintergrund sind nicht rekonstruierbar. Mit den getragenen Verwundeten beträgt die Figurenanzahl insgesamt sechs.

Figurentypen und -positionen

Vordergrund, erste Reihe: Links als *Rückenfigur* ein Krieger mit Helm, der sich nach rechts umwendet und in der rechten Hand eine Stange hält. Zentral die *Mittelfigur* mit über dem Kopf erhobenem Schwert und kurzer Stange. Rechts der *Hellebardier*, mit aufrecht gehaltener Hellebarde.

Vordergrund, zweite Reihe: Links, teilweise verdeckt durch die Rückenfigur, ein breitbeinig stehender, beziehungsweise weit ausschreitender Krieger mit geschulterter Lanze. Sein Kopf ist dem Betrachter zugewandt, sein Blick nach rechts gerichtet. Rechts, hinter dem Hellebardier, läuft der *Huckepackträger* mit einem Verwundeten auf dem Rücken.

Figurengrößen

Rückenfigur: 197 cm, Mittelfigur: 226 cm, Hellebardier: 212 cm, Huckepackträger rechts: nicht rekonstruierbar, da Fussposition nicht erkennbar.

Veränderungen bis 1910

Die unmittelbar nach der ersten Bildanlage des Stuttgarter Kartons erfolgten Veränderungen sowie alle bis 1910 vorgenommenen Überarbeitungen dokumentiert eine historische Aufnahme (Tafel 3 A).² Jura Brüschweiler konnte aufgrund der Entstehungszeit weiterer auf der Fotografie sichtbarer Gemälde nachweisen, dass die Aufnahme vom Genfer Fotografen M. Andreossi anlässlich der im Herbst 1910 im Musée Rath gezeigten städtischen Kunstaustellung gemacht wurde.³

Der Vergleich des rückseitig sichtbaren ersten Konzepts mit der Aufnahme von der Genfer Ausstellung vom Herbst 1910 zeigt, welche Kompositionssänderungen vor 1910 vorgenommen wurden.

Die wichtigste frühe Korrektur, die vor 1910 stattfand und vermutlich zum Kompositionssfindungsprozess für die Wandmalerei gehört, war die Vergrößerung der Figuren,

besonders die der Mittelfigur. Es fanden sich keine Quellentexte, die darauf hinweisen, dass Hodler durch Dritte zu dieser Massnahme beauftragt worden wäre. Es ist daher anzunehmen, dass er sie aus eigenem Antrieb vorgenommen hat.

Veränderungen des Bildformats

Nicht rekonstruierbar.

Veränderungen der Komposition

Keine.

Veränderungen der Figurentypen und -positionen

Der rechte Schwertarm der Mittelfigur wurde bis 1910 weiter links, weg vom Kopf positioniert. In ihre linke Hand erhielt die Mittelfigur eine Fahne, ihr Oberkörper wurde etwas massiver, ihre rechte Wade hingegen etwas kleiner.

Veränderungen der Figurengrößen

Rückenfigur: +1 cm, Mittelfigur: +20 cm, Hellebardier: +6 cm.

Karton I, zweites Konzept (1910) (Tafel 4 A)

Bildformat

Die fotografische Aufnahme von 1910 zeigt Karton I in der beschriebenen provisorischen Aufspannung auf eine Wandbespannung geheftet. Die Bildränder sind hier so umgeschlagen, dass das Bild ein Breitenmass von 492 cm hat (Wandfeldbreite im Landesmuseum: 490 cm) und an der höchsten Stelle des Bogens eine Höhe von 300 cm, wobei die höchste Stelle abgeflacht ist. Rundherum, mit geringem Abstand zum Bild, verläuft ein dunkler Streifen aus Stoff oder Papier, der als angedeuteter Rahmen fungiert und das Höhenmass auf 310 cm korrigiert (Wandfeldhöhe im Landesmuseum: 330 cm). Die beiden oberen Ecken des textilen Bildträgers sind noch nicht angenäht (der Wulst durch das Umschlagen dieser Ecken wäre sonst auf dem Foto sichtbar), der obere Abschluss ist also rund geschnitten.

Komposition

Im Vordergrund in der ersten Reihe stehen drei Figuren, in der zweiten Reihe befinden sich ebenfalls drei Figuren. Alle Vordergrundfiguren blicken nach rechts. Den Mittelgrund bildet ein Graben, in dem, nur bis zur Schulter sichtbar, mehrere Reihen langspießbewaffneter Krieger nach links abziehen. Der Hintergrund wird über die ganze Breite von nach links abziehenden, ganzfigurigen Kriegern bestimmt. Mit dem getragenen Verwundeten, ohne Mittel- und Hintergrund, beträgt die Figurenanzahl insgesamt sechs.

Figurentypen und -positionen

Vordergrund, erste Reihe: *Rückenfigur* wie Karton I, erstes Konzept.⁴ Zentral die *Mittelfigur* mit über dem Kopf erhobenen Schwert und kurzer Fahnenstange. *Hellebardier* wie Karton I, erstes Konzept.

Vordergrund, zweite Reihe: wie Karton I, erstes Konzept.

Figurengrößen

Rückenfigur: 198 cm, Mittelfigur: 246 cm, Hellebardier: 218 cm, Huckepackträger: 186 cm.

Veränderungen zwischen 1910 und 1914

Der erste Karton wurde 1914 von der Staatsgalerie Stuttgart angekauft.

Der Vergleich des Fotos von 1910 mit dem heutigen Zustand erlaubt die Unterscheidung der zwischen 1910 und 1914 vorgenommenen Veränderungen, die gleichzeitig die augenfälligsten sind. Der Zeitpunkt der Überarbeitung kann aufgrund eines Briefes, den Hodler am 11. Dezember 1910 an sein Modell Jeanne Cerani richtet, noch genauer gefasst werden: «[...] Cette semaine je suis très pris. Je finis le carton de Marignan pour Rome, rue de la Scie.»⁵ Hodler wollte somit den Karton für die im April 1911 in Rom stattfindende Internationale Kunstausstellung fertigstellen. Dass es sich dabei wirklich um den Stuttgarter Karton handelte ergibt sich aus folgendem Satz, der in einer von der Zürcher Post vom 14. April veröffentlichten Rezension der Römer Ausstellung zu lesen ist: «Weniger günstig (als Hodlers «Holzfäller») hängt der erste Marignano-Karton, dem selbstverständlich eine ganze Wand gebührt hätte.»⁶

Für die Jury und die Ausführung an der Wand waren diese Veränderungen natürlich längst nicht mehr relevant. Verblüffend ist, dass Hodler so viele Jahre nach Abschluss des eigentlichen Auftrags für die Wandmalerei beim Überarbeiten von Karton I noch Figurentypen realisierte, die ansonsten nur in Vorzeichnungen wiederzufinden sind. Karton I diente Hodler um 1911 also weiterhin als Experimentierfeld und der heutige Karton I ist das Resultat einer eigenen Entwicklung, die ausserhalb des Kompositionsfundusprozesses für die Wandmalerei stattfand.

Veränderungen des Bildformats

Entlang des oberen Bogens mit den Gewebeteilen [GT3], [GT4] und [GT5] wurden die beiden Ecken angenähert, das Bildträgerformat so auf ein Rechteck geändert und Karton I auf einen Spannrahmen gespannt. Die Höhe reduzierte sich dabei um 10 cm, die Breite um 62 cm. Die Reduzierung der Bildbreite erfolgte übrigens in mindestens zwei Schritten: Auf den heutigen Spannrändern finden sich Malgrenzen in weißer Farbe; das Breitenmass von Malgrenze zu Malgrenze beträgt 436 cm.⁷ Bis 1914 wurde die Breite um weitere 62 cm reduziert.⁸

Veränderungen der Komposition

Der hinter der Rückenfigur stehende Krieger wurde zwischen 1910 und 1914 durch Übermalung ganz entfernt und durch einen nach links schreitenden Krieger ersetzt. Die im Graben abziehenden Krieger des Mittelgrundes verschwanden unter einer flächigen Übermalung.

Veränderungen der Figurentypen und -positionen

Bei der Rückenfigur mit Helm probierte Hodler zwischen 1910 und 1914 zusätzlich das Tragen von einer Lanze oder etwas Ähnlichem in ihrer rechten Hand aus, verwarf diese Idee wieder und malte stattdessen den linken Arm dazu, der heute eine Lanze oder Stange hält. Dieser Figurentyp erscheint weder vorher noch nachher auf einem Karton, wohl aber auf Zeichnungen⁹ (Abb. 2). Sichtbare Reste dieses mehrmaligen Korrigierens befinden sich in der rechten Kniekehle der Rückenfigur.¹⁰ Der Hellebardier erhielt zwischen 1910 und 1914 eine noch breitere Beinstellung; die Hellebarde wurde weiter vom Körper weg plaziert. Damit wurde seine Haltung dem Typus von Karton III angeglichen, der die Hellebarde frei vom Körper hält, und nicht etwa dem Typus, den Hodler mindesten zehn Jahre davor bei der Ausführung der Wandmalerei im Landesmuseum realisiert hatte.

Veränderungen der Figurengrößen

Rückenfigur: +2 cm, Mittelfigur: -1 cm, Hellebardier und Huckepackträger: Keine Veränderung.

Karton I, heutiger Zustand (seit 1914) (Tafel 1 A, Tafel 3 B)

Bildformat

290 × 430 cm, Bildträgerformat rechteckig.

Komposition

Im Vordergrund in der ersten Reihe stehen drei Figuren, in der zweiten Reihe befinden sich ebenfalls drei Figuren. Der Mittelgrund ist eine helle Fläche. Der Hintergrund wird über die ganze Breite von ganzfigurigen, abziehenden Kriegern bestimmt. Mit dem getragenen Verwundeten, ohne Hintergrund, beträgt die Figurenanzahl insgesamt sechs.

Figurentypen und -positionen

Vordergrund, erste Reihe: Links als *Rückenfigur* ein Krieger mit Helm, der sich nach rechts umwendet und in der linken Hand eine Lanze oder Stange hält. Zentral die *Mittelfigur* mit über dem Kopf erhobenen Schwert und kurzer Fahnenstange. Rechts der *Hellebardier*, mit aufrecht gehaltener Hellebarde.

Vordergrund, zweite Reihe: Links, teilweise verdeckt durch die Rückenfigur, ein Krieger, der nach links schreitet. Rechts, hinter dem Hellebardier, läuft der *Huckepackträger* mit einem Verwundeten auf dem Rücken.

Tafel 9



A Gefallener Ritter, Privatbesitz.



C Karton II, Das Detail unterhalb des Schwerträgers von *Karton II, heutiger Zustand* kombiniert mit einer massstabsgetreuen s/w-Aufnahme von «Gefallener Ritter» zeigt die ehemalige Fortsetzung der Bildelemente auf beiden Gemälden.

«DiVisuAL® mapping system»

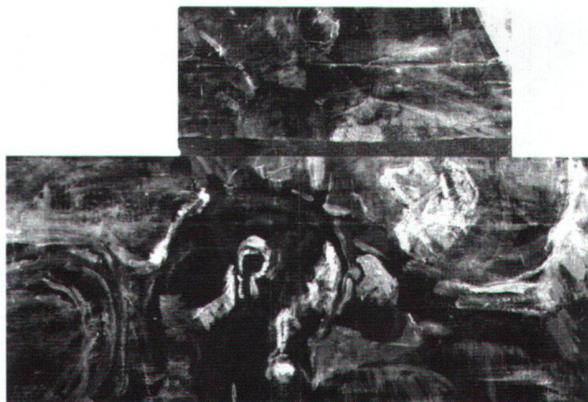


B Sterbender Krieger, Privatbesitz.



D Karton II, Das Detail unterhalb des Hellebardiers von *Karton II, heutiger Zustand* kombiniert mit einer massstabsgetreuen s/w-Aufnahme von «Sterbender Krieger» zeigt die ehemalige Fortsetzung der Bildelemente auf beiden Gemälden.

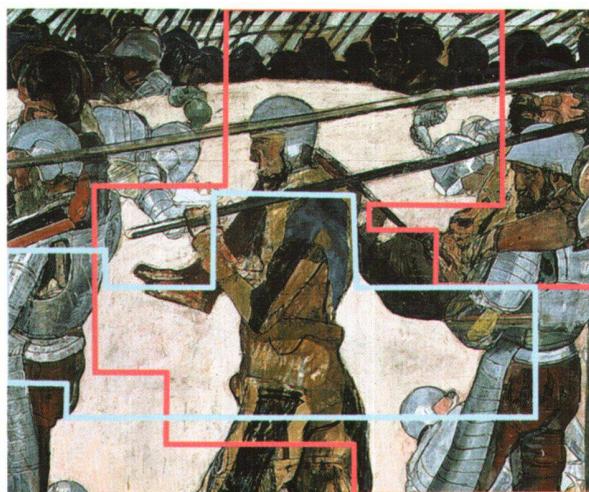
«DiVisuAL® mapping system»



E Karton II, Die Röntgenaufnahmen zeigen oben ein Detail von *Karton II, heutiger Zustand* unterhalb des Hellebardiers und darunter ein Detail von «Sterbender Krieger». Der direkte Vergleich zeigt an Hand der ähnlichen Dichteunterschiede die Zusammengehörigkeit beider Aufnahmen.

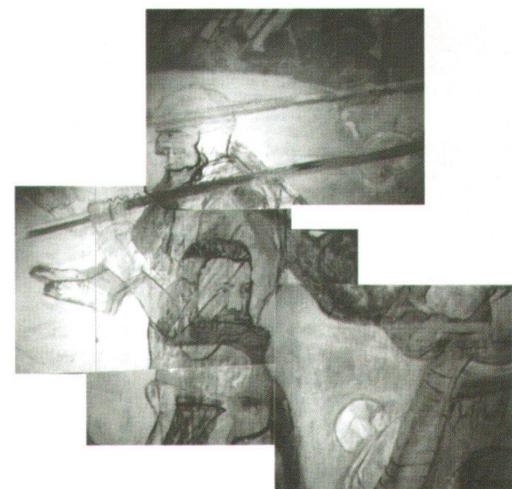
«DiVisuAL® mapping system»

Tafel 10

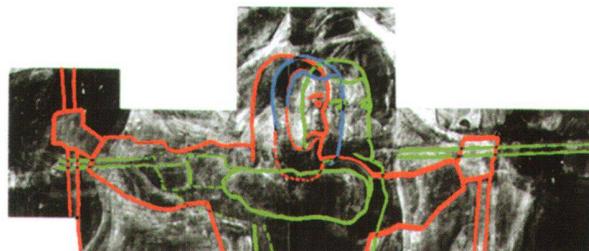


A Karton II, heutiger Zustand, Detail der Mitte. Umrisse der IRR-Aufnahme rot eingezeichnet. Umrisse der Röntgenaufnahmen blau eingezeichnet.

«DiVisuAL® mapping system»



D Karton II, heutiger Zustand, Zusammengesetzte Aufnahmen der Infrarotreflektographie. Deutlich der Kopf der Mittelfigur des zweiten Konzepts innerhalb des Verwundetenträgers.



B Karton II, heutiger Zustand, Zusammengesetzte Aufnahmen der Röntgendifurchstrahlung. Umrisse der Mittelfigur des ersten Konzeptes rot eingezeichnet. Umrisse der Mittelfigur des zweiten Konzeptes grün eingezeichnet. Umrisse der dritten Variante des Kopfes blau eingezeichnet.

«DiVisuAL® mapping system»



C Karton II, heutiger Zustand, Detail im zweiten Verwundetenträger von rechts. Durch die Armöffnung hindurch ist die senkrechte Stange der übermalten Mittelfigur von *Karton II, erstes Konzept* zu erkennen.



E Karton II, heutiger Zustand, Detail im dritten Verwundetenträger von rechts. In Brustpanzer und Ellbogen sind die Reste der Hellebarde der zweiten Mittelfigur von *Karton II, zweites Konzept* zu erkennen.

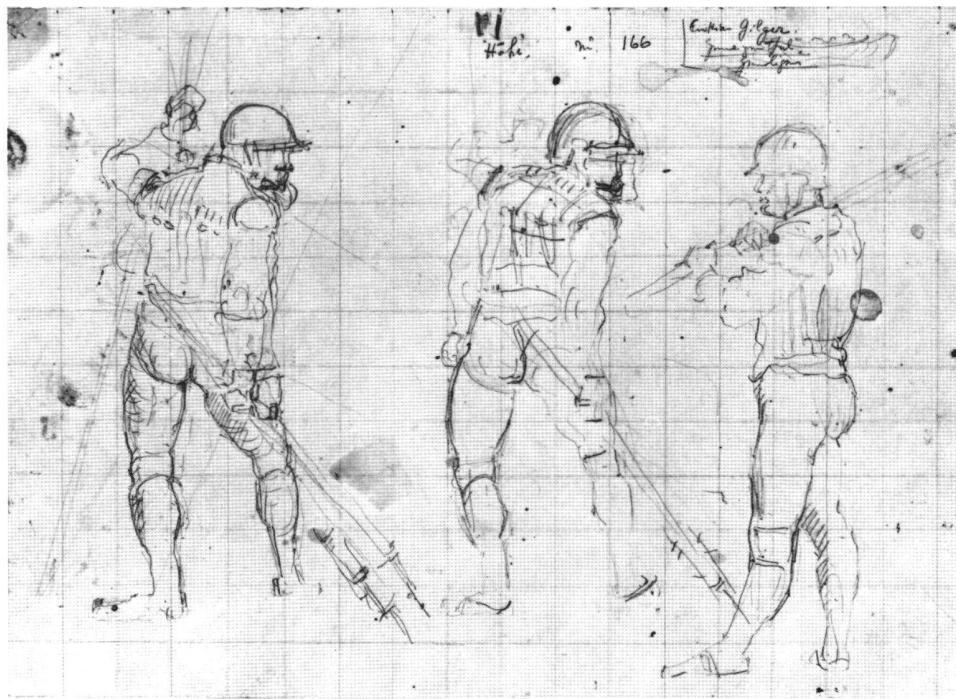


Abb. 2 Rückzug von Marignano. Figurenstudie, Zeichnung von Ferdinand Hodler. Bleistift auf Papier, 24,3 × 34,9 cm. Kunsthaus Zürich, Inv. 1920/1298.

Figurengrößen

Rückenfigur: 200 cm, Mittelfigur: 245 cm, Hellebardier: 218 cm, Huckepackträger: 186 cm.

KARTON II

Untersuchte Werke

1. Rückzug von Marignano, Karton II, von Ferdinand Hodler, 1897/98. Gemälde, 256 × 438 cm. Kunsthaus Zürich, Inv. 1143 (SIK Archiv-Nr. 78332, Kontroll-Nr. 29218) (Tafel 1 B)
2. Restaurierungsbericht des Kunsthause von 1983
3. Kompositionsstudie zu Karton II, von Ferdinand Hodler, Bleistift und Aquarell auf Papier, 33,8 × 48,9 cm, Kunstmuseum Bern, Inv. A 7871 (SIK Archiv-Nr. 46129) (Abb. 3)
4. Kompositionsstudie zu Karton II, von Ferdinand Hodler, Bleistift und Farbstifte auf Papier, 34,5 × 48 cm, Privatbesitz (SIK Archiv-Nr. 59279)
5. Fotografie des Gemäldes «Gefallener Ritter», von Ferdinand Hodler, 62 × 105 cm (SIK Archiv-Nr. 9414, Kontroll-Nr. 3777) (Tafel 9 A)
6. Sterbender Krieger, von Ferdinand Hodler. Gemälde, 66 × 201 cm. Privatbesitz (SIK Archiv-Nr. 62375, Kontroll-Nr. 25891) (Tafel 9 B)

Auf den beiden genannten Vorzeichnungen (Kompositionsstudien) zu Karton II wird die untere Zone von zwei gefallenen Kriegern bestimmt; oberhalb dieser liegenden Figuren erheben sich die anderen Figuren. Im Zuge der Nachforschungen nach dieser heute fehlenden unteren

Zone wurde das Gemälde «Sterbender Krieger» und eine Fotografie des Gemäldes «Gefallener Ritter» untersucht, wobei sich zeigte, dass diese beiden ursprünglich zu dieser unteren Zone von Karton II gehört haben (Tafel 9 C, D, E).¹¹ Allerdings waren sie nie fest mit Karton II verbunden; offensichtlich wurde diese Ergänzung des unteren Rands bewusst reversibel gehalten. Wie Durchstiche im Bildträger entlang des oberen Bogens und der unteren Kante belegen, war auch Karton II zunächst nicht auf einen Spannrahmen gespannt, sondern wurde zur Bemalung und Präsentation nur «lose» an einer Wand fixiert. Die Untersuchung der entsprechenden Bildträgerkanten ergab, dass dabei, wohl nach Bedarf, die obere Kante der Ergänzung ca. 2,5 cm weit unter die untere Kante von Karton II geschoben und die Überlappungszone von vorne mit Nägeln fixiert wurde.¹²

Aus dem Sitzungsprotokoll der EKK vom 11. August 1897 geht hervor, dass eine solche Ergänzung schon damals, das heisst für das erste Konzept von Karton II, als Option vorlag.¹³ Ob diese schon mit der hier rekonstruierten Ergänzung mit dem «Gefallenen Ritter» und dem «Sterbenden Krieger» identisch war, bleibt jedoch unklar.

Bildträger

Der textile Bildträger ist heute aus sieben Teilen zusammengesetzt (Abb. 4). Die Naht entlang des obersten, sehr schmalen Streifens [N6] liess sich nicht untersuchen, da sie vom heutigen Keilrahmen verdeckt wird. Die übrigen

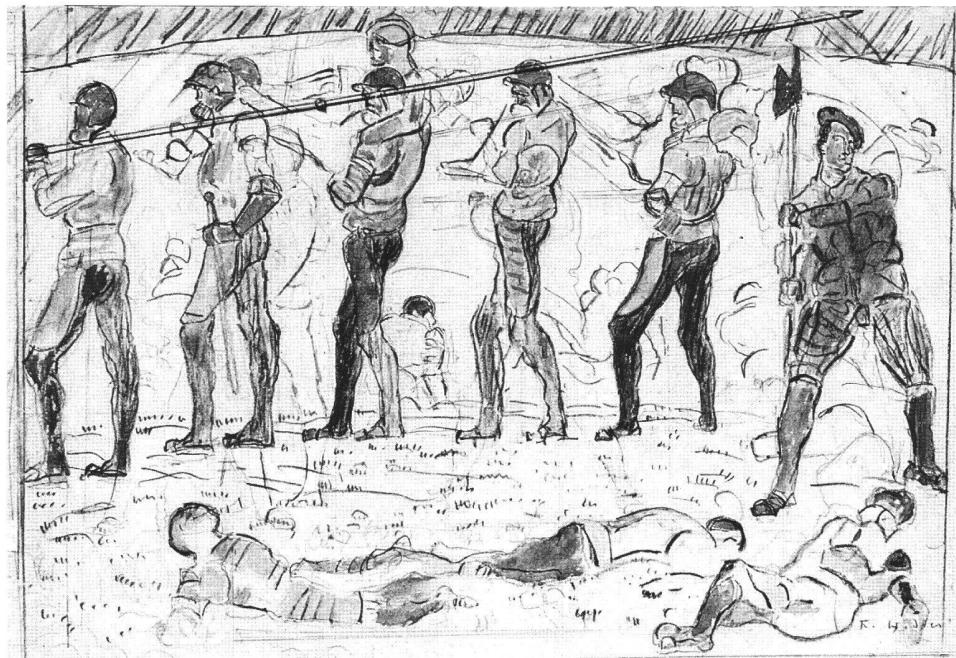


Abb. 3 Rückzug von Marignano. Kompositionsstudie zu Karton II, Zeichnung von Ferdinand Hodler. Bleistift und Aquarell auf Papier, 33,8 × 48,9 cm. Kunstmuseum Bern, Inv. A 7871.

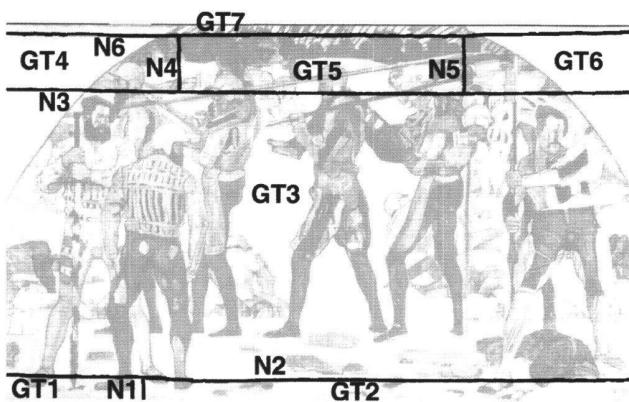


Abb. 4 Karton II, Gewebeteile GT1 bis GT7, Nähte N1 bis N5.
«DiVisuAL® mapping system»

Nähte oben im Hauptteil, [N3], [N4] und [N5] sind mit der Nähmaschine ausgeführt, diejenigen entlang und innerhalb des unteren schmalen Gewebestreifens, [N1] und [N2], von Hand. Handnähte sind auch hier als Indiz für eine spätere Anfügung zu werten.

Nach dem endgültigen Verzicht auf die Ergänzung der unteren Zone (siehe unten «Karton II, mit Ergänzungen am unteren Rand – Veränderungen») wurde der heutige schmale untere Gewebestreifen angenäht. Die Nahtzugeben der [N1] weisen keine Farbspuren auf; daher kann davon ausgegangen werden, dass dieser Gewebestreifen schon zusammengesetzt war, bevor er angenäht wurde.

Unterschiede zwischen Karton I, erstes Konzept, und Karton II, erstes Konzept

An den ersten Konzepten von Karton I und Karton II hat Hodler mehr oder weniger gleichzeitig gearbeitet, hat er sie doch am 10. August 1897 gleichzeitig der Wettbewerbsjury präsentiert. Einige Tage vorher hatte der Künstler in einem Brief an Léon Genoud erwähnt, dass er gleichzeitig an zwei verschiedenen Kompositionen, in welchen der Massstab der Figuren unterschiedlich sei, arbeite.¹⁴ Welche der hier beschriebenen frühen Zustände der beiden Kartons die Jury damals zu sehen bekam, bleibt offen, die wichtigsten Unterschiede zwischen den beiden damaligen Fassungen können jedoch beschrieben werden. Sie bestehen in einem deutlichen Größenunterschied der Figuren, der Ergänzung der ersten Reihe des Vordergrundes auf Karton II um den Schwerträger links aussen sowie der Bestückung der zweiten Reihe mit den vier Verwundetenträgern.

Karton II, erstes Konzept (ab ca. Juli 1897) (Tafel 3 C)

Wie bei Karton I sind die Linien des allerersten Konzepts durch das ungrundierte Gewebe gedrungen und geben auf der Rückseite ein seitenverkehrtes Abbild. Zusammen mit den erkennbaren Resten einer senkrecht gehaltenen Stange in der Armöffnung des Verwundetenträgers links der Mitte (Tafel 10 A, C) und den Röntgenaufnahmen (Tafel 10 A, B) lässt sich die Existenz einer Mittelfigur in der ersten Reihe des Vordergrundes nachweisen.

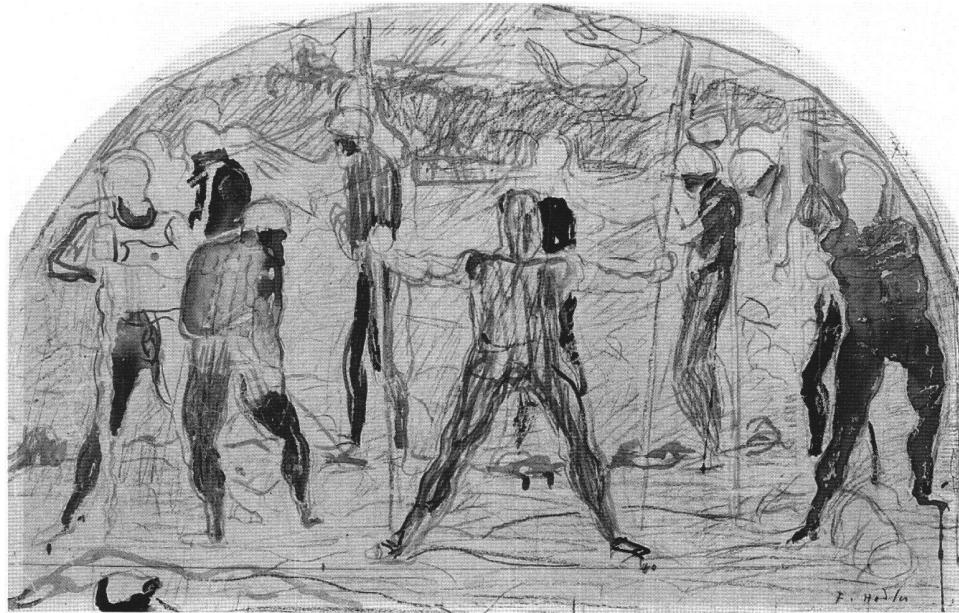


Abb. 5 Rückzug von Marignano. Kompositionsstudie zu Karton II, Zeichnung von Ferdinand Hodler. Bleistift, Farbstifte, Gouache, Aquarell auf Papier, 36,6 × 57,6 cm. Kunstmuseum Bern, Inv. A 3438.

Bildformat

Die Masse sind nicht rekonstruierbar, der obere Abschluss wird rund präsentiert (Durchstiche entlang des gemalten Bogens, siehe oben). Das Bildträgerformat ist rechteckig.

Komposition

Im Vordergrund in der ersten Reihe stehen vier Figuren, in der zweiten Reihe ziehen acht Figuren nach links. Mittel- und Hintergrund sind nicht rekonstruierbar. Sollte die Komposition zu diesem Zeitpunkt schon eine erweiterte untere Zone beinhaltet haben, kommen am unteren Rand vermutlich drei gefallene Krieger zu liegen. Die Figurenanzahl beträgt insgesamt zwölf, mit der unteren Randzone mehr, vermutlich 15.

Figurentypen und -positionen

Vordergrund, erste Reihe: Links aussen, dem Betrachter zugewandt, Kopf im Dreiviertelprofil mit Blick nach rechts, der *Schwertträger*, der sich auf ein Flambergschwert aufstützt. Rechts daneben die *Rückenfigur* mit Helm, Kopf im Vollprofil nach rechts gewandt, eine kurze Stange in der rechten Hand haltend, die diagonal von links nach rechts unten verläuft. Als *Mittelfigur* platziert Hodler einen Figurentyp, der aus dem Wettbewerbsentwurf und verschiedenen Zeichnungen bekannt ist (Abb. 5): Sie steht breitbeinig und leicht nach rechts gedreht, mit ausgestreckten Armen und langen Waffen, beziehungsweise Stangen in jeder Hand, und hält den Kopf im Vollprofil nach rechts gewendet. Rechts aussen der *Hellebardier*, der im Dreiviertelprofil ebenfalls nach rechts schaut.

Vordergrund, zweite Reihe: Vier *Verwundetenträger* ziehen hintereinander nach links und tragen paarweise einen Verwundeten auf ihren Schultern. Am rechten Rand, hinter dem Hellebardier, der *Huckepackträger*.

(Unterer Rand [falls zu diesem Zeitpunkt in dieser Form schon vorhanden]: Links liegt ein Krieger in Rüstung auf dem Rücken, rechts liegt ein Krieger ohne Rüstung auf dem Bauch, zwischen den Beinen des Hellebardiers liegt ein Krieger gekrümmmt auf der Seite).

Figurengrößen

Schwertträger: 176 cm, Rückenfigur: 150 cm, Mittelfigur: 165 cm.

Hellebardier: 181 cm, Verwundetenträger (von links nach rechts): 169 cm, 168 cm, 169 cm, 166 cm, Huckepackträger: nicht messbar.

Erste Veränderungen

Bei genauer Untersuchung mit dem blossem Auge sowie mit Hilfe von Infrarotreflektografie (Tafel 10 A, D) und Röntgendiffraktionsstrahlung (Tafel 10 B) kann eine weitere Figur, der Hellebardenträger, ausfindig gemacht werden. Diese Figur ist rückseitig, unter den Linien des ersten Konzepts, nicht vertreten und vorderseitig fast gänzlich übermalt. Es handelt sich um eine Veränderung der Mittelfigur des rückseitig sichtbaren ersten Konzepts von Karton II.

Veränderungen des Bildformats

Keine.

Veränderungen der Komposition

Keine.

Veränderungen der Figurentypen und -positionen

Die stehende Mittelfigur mit den ausgestreckten Armen wurde übermalt und ersetzt durch einen nach links schreitenden Hellebardenträger mit geschulterter Hellebarde, der sich nach rechts umblickt.

Veränderungen der Figurengrösse

Keine; der Hellebardenträger misst wie die vorige Mittelfigur 165 cm.

Bei genauer Betrachtung der Röntgenaufnahme lassen sich sogar die Konturen einer dritten Kopfvariante erkennen; die Mittelfigur wurde also mindestens drei mal verändert.¹⁵

Karton II, zweites Konzept (Tafel 4 A)

Beim genauen Betrachten des heute zentral plazierten Verwundetenträgers ist in dessen Oberkörper der Kopf des versteckten Hellebardenträgers auszumachen, der sich im Dreiviertelprofil über seine ebenfalls zu erkennende dazugehörige Schulter und seinen angehobenen Oberarm nach links umblickt. Im heutigen Verwundetenträger rechts sind Teile der waagrecht liegenden Hellebarde zu erkennen (Tafel 10 A, E). Auch im Röntgenbild (Tafel 10 B) sind deutlich der hochgenommene Ellbogen, die Hellebarde sowie die beiden Arme und Hände zu erkennen, welche diese greifen.

Bildformat

Wie Karton II, erstes Konzept.

Komposition

Wie Karton II, erstes Konzept.

Figurentypen und -positionen

Vordergrund, erste Reihe: *Schwerträger* und *Rückenfigur* wie Karton II, erstes Konzept. In der Mitte der nach links schreitende *Hellebardenträger*, der eine Hellebarde geschultert hat und sich nach rechts umblickt. *Hellebardier* wie Karton II, erstes Konzept.

Vordergrund, zweite Reihe: wie Karton II, erstes Konzept. (Unterer Rand [falls zu diesem Zeitpunkt schon in dieser Form vorhanden]: wie Karton II, erstes Konzept.)

Figurengrössen

Schwerträger und *Rückenfigur*: wie Karton II, erstes Konzept, *Hellebardenträger*: 165 cm, *Hellebardier*, *Verwundetenträger* und *Huckepackträger*: wie Karton II, erstes Konzept.

Besichtigung der Kartons I und II durch die Eidgenössische Kunstkommision

Wie erwähnt, präsentierte Hodler am 10. August 1897 der Wettbewerbsjury der EKK im Landesmuseum statt einem Karton für das Mittelfeld deren zwei. Zur besseren Beurteilung dieser noch unfertigen Kartons hatte man den einen in die westliche Nische der Waffenhalle, den andern in das östliche Bogengfeld eingesetzt.

Im Sitzungsprotokoll der EKK vom 11. August 1897 ist festgehalten: «Die zwei Cartons enthalten den gleichen Vorwurf mit Varianten, zeigen Figuren in verschiedenem Massstab, und man kann von der Mitte der Waffenhalle aus die Wirkung der zwei Partien leicht beurteilen. Es springt in die Augen, dass die grösseren Figuren das Feld bedeutend kleiner erscheinen lassen, was die Jury dazu veranlasst, im Einverständnis mit dem Architekten des Gebäudes, dem Künstler nicht nur anzuraten, sondern ihn geradezu zu verpflichten, den reduzierten Massstab anzunehmen.»

Angesichts der *heutigen* Zustände von Karton I und II lässt sich die Eindeutigkeit des damaligen Entscheids der Jury nur schlecht nachvollziehen, sind doch die Figuren auf Karton II nur maximal 32 cm kleiner als die auf Karton I, was bei der grossen Entfernung zum Betrachter vor Ort kaum «in die Augen gesprungen» wäre. Was die Jury damals vor Augen hatte, entsprach jedoch bei Karton I wohl am ehesten dessen Zustand um 1910 und bei Karton II dessen erstem oder zweiten Konzept. Der Vergleich *dieser* Fassungen zeigt einen Grössenunterschied von bis zu 81 cm. Zwar kann nicht ausgeschlossen werden, dass die der Jury damals präsentierte Fassung von Karton I noch dessen erstem Konzept entsprach; in diesem Fall hätte der Grössenunterschied aber immerhin noch 61 cm betragen.

Für die am zweiten Karton nach der Begutachtung der Jury im August vorgenommenen Veränderungen ist ein Bericht von Fritz Widmann aufschlussreich. Da Widmann erzählt, dass es bereits sehr kalt war, muss er Hodler kurz vor dessen anfangs Dezember 1898 erfolgten Umzug ins Berner Zeughaus am Berner Münzgraben besucht haben, wo der Maler sich seit Oktober in einer Scheune installiert hatte. Widmann schreibt: «An einem Nachmittag fand ich ihn auf der Wiese unter Zuziehung einer Hilfsperson damit beschäftigt, dem großen, vom Rahmen abgespannten Entwurf einen Streifen Leinwand anzunähen, da er die Figuren der schon weit gediehenen Arbeit einige Centimeter heben müsse. Als die Leinwandfläche wieder aufrecht an der Scheunenwand stand, begann er sofort mit dem Transportieren der Gestalten. In dieser Korrektur steckte eine mühselige Arbeit; um so erstaunlicher war es, dass nach wenig Tagen das Ganze schon bewältigt war. Ich bewunderte die Unverdrossenheit, wenn er schon Gemaltes mit Kaseinfarbe zudecken mußte, um dafür ein Stückchen höher das eben Zerstörte wieder frisch anzubringen. So ging er den ganzen Karton durch, malte da und dort Köpfe und Hände höher, hieb dafür Füße weg und hob so die Gruppen der Abziehenden mehr zum oberen Rand, wäh-

rend die hervortretenden Einzelfiguren weniger Veränderungen erforderten.»¹⁶

Ein 1898 datiertes Bildnis, das Cuno Amiet von Hodler geschaffen hat, ist ein wichtiges Dokument für einen heute nicht mehr sichtbaren Zustand von Karton II, zweites Konzept (Abb. 6).¹⁷ Eine weitere, undatierte Fassung befindet sich in Privatbesitz.¹⁸ Die sichtbare Quadrierung und formale Gründe sprechen dafür, dass diese Fassung der datier-

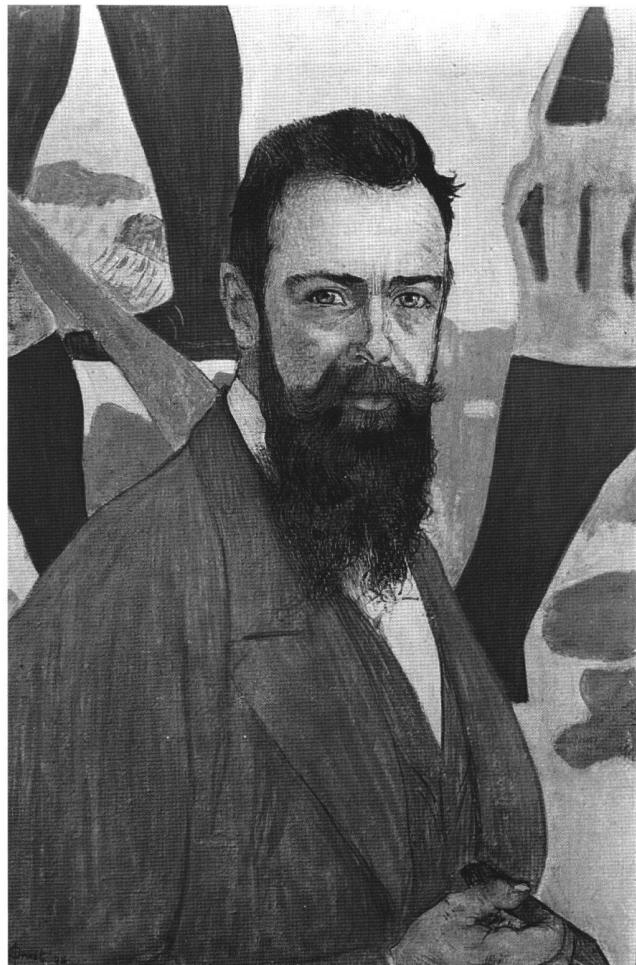


Abb. 6 Bildnis Ferdinand Hodler vor seinem Marignano-Bild, Gemälde von Cuno Amiet (1868–1961), 70 × 47 cm, 1898. Kunstmuseum Solothurn, Inv. C 80.82.

ten als Vorlage diente. Hodlers Porträt ist eine Auftragsarbeit des Biberister Sammlers Oscar Miller.¹⁹ Dieser hatte, tief beeindruckt von Hodlers Gemälde «Die Nacht», den Kontakt zum Maler gesucht. Dazu bot sich Ende September 1897 Gelegenheit, als Hodler in einer Scheune am Münzgraben in Bern an den Marignano-Kartons arbeitete. Als eine Art Erinnerungsstück bestellte Miller von Cuno Amiet, den er unmittelbar nach dem Besuch in Bern ken-

nenlernte, das «Bildnis Ferdinand Hodler vor seinem Marignano-Bild».

Es besteht kein Zweifel, dass Amiet seinen Freund vor den zweiten Karton gesetzt hat, allerdings im Zustand, in welchem er sich im Winter 1897/98 präsentierte. Über Hodlers rechter Schulter erkennt man eine in Rottönen gehaltene Keule (Morgenstern), die zur Rückenfigur am linken Rand gehört. Hodler arbeitete seit Anfang Dezember 1897 im Berner Zeughaus.²⁰ Die für die Übertragung angelegte Quadrierung und der spontanere Malduktus der undatierten Fassung sprechen dafür, dass es sich dabei um die erste, eventuell noch im Dezember 1897 entstandene Version des Porträts handelt, so dass sich daraus ein Terminus Ante für den hier erörterten Zustand von Karton II ergäbe.

In seinen Erinnerungen berichtet Cuno Amiet: «Hodler malte an seinem Karton für Marignano. Man hatte ihm einen Saal im Zeughaus zur Verfügung gestellt, auch eine Militärbluse, die er als Malkittel trug. [...] In diesem Saal sah es kunterbunt aus. Die grossen Leinwände mit den Entwürfen standen herum. Davon eindrücklich der erste mit den ganz wenigen Figuren, der nicht angenommen war. Zeichnungen lagen herum, auf den Tischen, den Fenstern entlang Kostüme, Harnische, Schwerter, Farbtöpfe, eine Flasche mit Blut darin, um es den Modellen über die verwundeten Köpfe zu gießen. Am Boden lag das grosse Bild, das in Arbeit war [wohl Karton III, siehe unten S.], darüber auf Böcken eine Leiter und auf ihr kauerte der Maler, indem er zwischen den Sprossen durch malte. [...] Am Abend gewährte er mir noch eine Sitzung zu seinem Bildnis. [...] Ich hatte ihn vor sein grosses Bild gesetzt, so dass die roten Beine seiner Krieger den Hintergrund bildeten. [...] Eines Abends, als ich zur Sitzung kam, war er ganz ruhig und beobachtete mich mit seinen listigen Augen unverwandt: «Hast Du nichts bemerkt?» meinte er. «Doch dass Du besser sitzest.» Aber er zeigte auf sein Bild: Die ganze Gruppe Krieger mit Ausnahme der zwei vordersten hat er um zwei Zentimeter höher gesetzt. Alle diese Figuren waren fertig gewesen, aber er hatte gefühlt, sie müssten höher stehen, um diese, im Verhältnis zum ganzen Bild winzigen zwei Zentimeter höher stehen, und er hatte diese ganze grosse Arbeit nicht gescheut.»²¹

Weitere Veränderungen

Die im ersten Konzept bereits zweimal veränderte Mittelfigur wurde in der Folge vollständig übermalt. Der Vergleich der rückseitig sichtbaren Konturen mit der heutigen Darstellung zeigt, welche weiteren Veränderungen Hodler an Karton II vornahm: Die drei übrigen Figuren des Vordergrundes wurden jetzt stark vergrössert, indem ihre Füsse tiefer und ihre Köpfe höher positioniert wurden. Die Köpfe der Figuren in der zweiten Reihe wurden auch erhöht und die Figuren dadurch höchstwahrscheinlich ebenfalls vergrössert.²² Spätestens jetzt nahm Hodler die Ergänzung mit der hier rekonstruierten unteren Zone mit

dem «Gefallenen Ritter» und dem «Sterbenden Krieger» vor; Teile der Füsse der drei vergrösserten Vordergrundfiguren können, wie bereits erwähnt, auf den beiden Gemälden nachgewiesen werden.

Veränderungen des Bildformats

Die Höhe stieg um mindestens 72 cm; ansonsten sind keine Veränderungen rekonstruierbar.

Veränderungen der Komposition

Das Figurenprogramm wurde spätestens jetzt um drei Gefallene am unteren Rand erweitert.

Veränderungen der Figurentypen und -positionen

Bei der Rückenfigur mit Helm änderte sich die Armhaltung und die Richtung der kurzen Stange. Der Hellebardenträger in der Bildmitte wurde entfernt; der Blick wurde frei auf den mittleren Verwundetenträger, der ganzfigurig ausgearbeitet wurde.

Veränderungen der Figurengrößen

Die Figuren wurden um 10 bis 32 cm vergrössert: Schwertträger: +22 cm, Rückenfigur: +32 cm, Hellebardier: +17 cm, Verwundetenträger (von links nach rechts): +16 cm, +10 cm, +18 cm und +15 cm, Huckepackträger: nicht rekonstruierbar.

Mittelgrund: Gefallene Krieger in Rüstungen.

Hintergrund: Abziehendes Heer.

Unterer Rand: Links liegt ein Krieger in Rüstung auf dem Rücken, rechts liegt ein Krieger ohne Rüstung auf dem Bauch, zwischen den Beinen des Hellebardiers liegt ein Krieger gekrümmmt auf der Seite.

Figurengrößen

Schwertträger: 198 cm, Rückenfigur: 182 cm, Hellebardier: 198 cm, Verwundetenträger (von links nach rechts): 185 cm, 178 cm, 187 cm und 181 cm, Huckepackträger: nicht messbar.

Letzte Veränderungen

Anschliessend verzichtete Hodler auf den unteren Bildstreifen.²³ Die Folge war, dass der rechte Gefallene kopflos zurückblieb, den drei Vordergrundfiguren insgesamt fünf Füsse und dem Flambergschwert die Spitze fehlten. Am unteren Rand wurde ein 18–20 cm schmaler Gewebestreifen angenäht, auf dem diese fehlenden Teile ergänzt werden konnten. Mit einer Übermalung wurde auch die Bodenstruktur ergänzt und gleichzeitig der Übergang zum neu angenähten Gewebestreifen kaschiert.

Den entfernten Bildstreifen teilte Hodler so auf, dass zwei einigermassen eigenständige Gemälde entstanden. Mit nur wenigen Übermalungen entfernte er beim «Sterbenden Krieger» unschlüssige Bildelemente, wie den abgeschnittenen Fuss. Die anschliessende Signatur unterstreicht den eigenständigen Gemäldecharakter.

Der «Gefallenen Ritter» erfuhr, so weit dies aus den vorhandenen Unterlagen ersichtlich ist, keine weiteren Überarbeitungen.

Veränderungen des Bildformats

Die Höhe wurde um 60 cm reduziert.

Veränderungen der Komposition

Die untere Zone verschwand; vom dritten Gefallenen, zwischen den Beinen des Hellebardiers, blieb der Rumpf übrig.

Veränderungen der Figurentypen und -positionen

Bis auf die untere Zone keine Veränderung.

Veränderungen der Figurengrößen

Keine.

Karton II, heutiger Zustand

(seit Dezember 1912) (Tafel 1 B, Tafel 4 C)

Wie sich gleich bei Karton III zeigen wird, ist auch der heutige Zustand von Karton II das Resultat einer eigenen Entwicklung ausserhalb des Kompositionssfindungsprozesses für die Wandmalerei.²⁴

Figurentypen und -positionen

Vordergrund, erste Reihe: Links aussen, dem Betrachter zugewandt, Kopf im Dreiviertelprofil mit Blick nach rechts, der *Schwertträger*, der sich auf ein Flambergschwert aufstützt. Rechts daneben die *Rückenfigur* mit Helm, Kopf im Vollprofil nach rechts blickend, eine kurze Stange in der rechten Hand haltend, die diagonal nach links unten verläuft. Rechts aussen der *Hellebardier*, der im Dreiviertelprofil ebenfalls nach rechts schaut.

Vordergrund, zweite Reihe: Im Prinzip wie Karton II, zweites Konzept.

Bildformat

256 × 438 cm, das Bildträgerformat ist rechteckig.

Komposition

Vorder-, Mittel- und Hintergrund wie «Karton II, drittes Konzept». Am unteren Rand rechts, zwischen den Beinen des Hellebardiers, liegt ein Gefallener. Die Figurenanzahl beträgt insgesamt zwölf Figuren.

Figurentypen und -positionen

Vorder-, Mittel- und Hintergrund: wie «Karton II, drittes Konzept». Unterer Rand: Zwischen den Beinen des Hellebardiers liegt ein Krieger.

Figurengrößen

Wie «Karton II, drittes Konzept».

KARTON III

Am 12. Mai 1898 traf sich die Jury der Eidgenössischen Kunstkommision zum zweitenmal, um Hodlers Entwürfe für das Landesmuseum zu beurteilen. Aus dem Protokoll des Preisgerichts geht hervor, dass der Künstler wie im August des Vorjahres zwei Kartons für das Mittelfeld präsentierte: «Das [...] Preisgericht [...] hat sich heute, den 12. Mai, zur Begutachtung der vom Künstler angefertigten Kartons in Bern versammelt. Nach genauer Prüfung des Werkes im Atelier [im Berner Zeughaus] begab sich das Preisgericht zur Sitzung in das Kunstmuseum. [...] Hierauf wurde mit Stimmenmehrheit beschlossen, als den Gegenstand klarer darstellend, diejenige der zwei grossen Kompositionen auszuwählen, welche den Zug auf dem Rückmarsche darstellt.»²⁵

Beim Karton, welcher «den Zug auf dem Rückmarsche darstellt», handelt es sich offensichtlich um das aus der Sammlung des Neuenburger Industriellen Willy Russ-Youn stammende Gemälde, das sich wie der zweite Karton heute im Kunsthause Zürich befindet. Obwohl auch dieser Karton mehrmals überarbeitet wurde, manifestiert sich im heutigen Zustand immer noch die grundlegende Änderung des Bildgedankens gegenüber den beiden früheren im wesentlichen zentrale symmetrisch aufgebauten Kartons: Die in der Ausschreibung des Wettbewerbs geforderte Darstellung des Rückzugs der geschlagenen Söldnertruppe, nicht der Schlacht selbst, kommt in der neuen Komposition besser zur Geltung.

Damit hatte Hodler einer Forderung Genüge getan, welche Adolf Frey schon angesichts der Präsentation der Wettbewerbsentwürfe im Februar 1897 erhob: «Unseres Erachtens kann das Motiv nur durch eine geschlossene Gruppe, also durch die letzten Männer der Nachhut zur Darstellung gebracht werden. Denn nur im Zusammenschluss der Abziehenden und jeden Augenblicks zum Kampf Bereiten liegt das Ausschlaggebende und die Seele des malerischen Gegenstandes.»²⁶



Abb. 7 Krieger mit geschulterter Hellebarde, Gemälde von Ferdinand Hodler, 195 × 155 cm, um 1898, später überarbeitet. Musée des Beaux Arts, La Chaux-de-Fonds (Zustand vor der Übermalung).

Hodlers Sinn für Rhythmus manifestiert sich in den beiden ersten Kartons im Rahmen einer symmetrischen Bildanlage, wobei die späteren Zustände von Karton II dieses Konzept bereits aufbrechen. In Karton III nimmt das asymmetrische Kompositionsprinzip zunehmend überhand. Die rhythmische Gliederung bleibt jedoch bildbestimmendes Moment: Dem nach links abziehenden Heerhaufen wird im Vordergrund durch drei prominente Krieger Struktur gegeben: Am linken Bildrand wendet sich ein mit einem Flamberg bewehrter Krieger zurück, auf derselben Ebene markiert ein nach links ausschreitender Landsknecht mit geschulterter Hellebarde die Mitte des abziehenden Heeresaufens, rechts davon wendet sich eine Rückenfigur mit Streitaxt zurück. Dem nach links ausschreitenden Landsknecht als der Figur im Zentrum, optisch unterstrichen durch die rote Uniform, kommt dabei besonderes Gewicht zu. Die Figur schien dem Künstler derart wichtig, dass er sie nicht nur in zahlreichen Studienzeichnungen vorbereitete, sondern zudem als grossformatiges Ölgemälde ausführte. Auch dieses heute im Musée des Beaux-Arts von La Chaux-de-Fonds befindliche Werk hat Hodler nach der Jahrhundertwende übermalt (Abb. 7).²⁷

Am 14. Mai, zwei Tage nach dem Augenschein der Jury in der Berner Kaserne konnte Fritz Widmann Oscar Miller melden: «[...] unser verehrter Herr Hodler ist nun glücklich durch. Donnerstag tagte die Jury, gestern die Kunstkommission. Von vielen Seiten wurde ihm zu seiner kraftvollen Arbeit von Herzen gratuliert und es ist eine wahre Freude dabei zu sein und zu sehen, wie glücklich der Sieger nach der gewaltigen Arbeit über den wohlverdienten Erfolg ist. [...] Die Jury hatte sich für das Bild mit den vielen Figuren entschieden, die Commission aber und an ihrer Spitze interessanterweise Herr Professor Auer möchte dem 2ten Entwurf [Karton II] den Vorzug geben. Dieser Punkt ist einzig noch nicht erledigt und auch schwer, da beide Entwürfe viel für sich haben. Hodler ist für den 2ten wie ich gut begreife und auch der Ansicht bin.»²⁸ Der Brief Widmanns deutet an, dass der Bericht der Jury von den Mitgliedern der Kunstkommission nicht einstimmig gutgeheissen wurde: So sollen Anker und Ritter den zweiten Karton vorgezogen haben. Wenn Hodler für den «2ten» Karton ist, bedeutet dies, dass er Karton II, somit den alten – jedoch neu überarbeiteten – gegenüber dem neuen, unvollendeten Karton III vorzieht, oder meint Widman hier mit dem «2ten» Karton den zweiten, das heisst neueren der beiden vorgezeigten Kartons? Leider bleibt der Brief Widmanns in dieser Frage unklar. Man möchte meinen, dass Hodler selbst wohl seine neueste Bildidee favorisierte, wenngleich deren Realisierung durch die Mehrzahl der Figuren für den Künstler mehr Aufwand bedeutete. So verlangte Hodler im August eine entsprechende Erhöhung des Honorars.²⁹

Über den Zeitpunkt der Inangriffnahme des dritten Kartons liefern die Quellen keine eindeutigen Hinweise. Falls es sich beim am Boden liegenden Bild in Amiets Schilde rung der Arbeit am Hodler-Porträt nicht um den Karton II handelt, der auf Amiets Gemälde im Hintergrund zu sehen ist, war Karton III bereits Ende 1897 oder Anfang 1898 in Arbeit. Dazu passt eine Passage in einem am 23. Dezember an Jakob Welti gerichteten Brief Hodlers: «[...] Ich bin jetzt an dem dritten Bilde, dasjenige, das zur Ausführung so ziemlich angedeutet war von der Commission. [H]abe nochmal [meine?] ganze[n] Sommerarbeit bei Seite gelegt und diese dritte Composition angepackt, die nun bald vollendet sein wird. Wie ich Dir schon mitgeteilt habe, soll die Arbeit im Februar vorgelegt werden. [...] Leider kann ich auf Weihnachten nicht in Zürich erscheinen, ich geh wieder einmal nach Genf und noch den dortigen Aufenthalt benütze ich, eines der Seitenfelder zu Marignano auszuführen. [...]»³⁰

Hodler hatte der EKK in Aussicht gestellt, die Kartons bis Ende Januar fertigzustellen, doch offenbar hinderten ihn künstlerische Probleme am Einlösen des Versprechens. Mitte Februar teilte der Künstler seinem Mäzen Oscar Miller mit: «Mit meiner Arbeit geht es nicht besonders, ich werde mutlos; seit zwei drei Tagen habe ich jeden Abend Unzufriedenheit.»³¹ Es bleibt unklar, ob sich die Schwierigkeiten auf den dritten oder noch den zweiten Karton beziehen, den Hodler im Mai 1898 in veränderter Form ein zweites Mal der Jury präsentierte.

Dank erhaltener historischer Aufnahmen lassen sich die an den Originalen gewonnenen Erkenntnisse (siehe dazu unten) über die Entwicklung des dritten Kartons verifizieren. Eine alte Fotografie im Fotoarchiv des Schweizerischen Landesmuseums, die durch den Eintrag in das Inventarbuch der Fotoaufnahmen zweifelsfrei in das Jahr 1898 datiert werden kann, gibt den ersten Zustand des Gemäldes aus einer Reihe historischer Aufnahmen wieder (Tafel 6 A).

Von frühen Zuständen der Kartons III und IV, von grossformatigen Entwürfen zu den Seitenfeldern sowie von Einzelfiguren haben sich folgende Fotos im Fotoarchiv des Schweizerischen Landesmuseums erhalten: Inv. Nr. 214, «Landsknecht mit Hellebarde», Öl auf Leinwand, 204 × 107 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum (Max Geldner-Stiftung) (Abb. 8); Inv. Nr. 221, «Der verletzte Bannerträger Hans Baer», Öl auf Leinwand, 195,5 × 175 cm, Musée d'art et d'histoire, Genève (Eigentum der Eidgenossenschaft) (Abb. 9); Inv. Nr. 222, «Dietegen, den Rückzug deckend», Öl auf Leinwand, 193,5 × 175 cm, Musée d'art et d'histoire, Genève (Eigentum der Eidgenossenschaft) (Abb. 10); Inv. Nr. 223, Inv. Nr. 224 (zwei unterschiedlich belichtete Platten), «Der Rückzug von Marignano», Karton IV, Musée d'art et d'histoire, Genève (Eigentum der Eidgenossenschaft), (Tafel 7 C); Inv. Nr. 225, «Der Rückzug von Marignano», Karton III, erster Zustand, Kunsthaus Zürich (Tafel 6 A); Inv. Nr. 226, «Krieger mit geschulterter Hellebarde», Öl auf Leinwand, 195 × 155 cm, Musée des Beaux Arts, La Chaux-de-Fonds (Abb. 7). Mit Ausnahme von Inv. Nr. 220, der Konkurrenzarbeit von 1897, zeigen die übrigen Aufnahmen unvollendete Werke. Die Aufnahmen Inv. Nrn. 214, 221, 222 und 226 sind zur gleichen Zeit entstanden, da man auf den Fotos hinter dem vordersten, zur Aufnahme bereitgestellten Werk noch Teile der andern Gemälde erkennt.

Leider ist das erste Inventarbuch der Fotoaufnahmen des Landesmuseums nicht mehr erhalten, so dass man bezüglich der Datierungsfrage der Aufnahmen die 1940 erstellte Abschrift des ersten Bandes der Plattenkontrolle zu Rate ziehen muss. Wenngleich die Einträge erst am 24. Oktober 1899 beginnen, findet sich unter den Inventarnummern 220–226 der Hinweis auf das Aufnahmejahr 1898. Damit darf als gesichert gelten, dass die Aufnahmen Zustände vor der Ausführung der Fresken wiedergeben. Sämtliche der 1898 fotografierten Gemälde wurden später vollendet beziehungsweise übermalt.

Die Kartons der Seitenfelder – links den verwundeten Fähnrich Hans Baer, rechts inmitten von Gefallenen den Schwerträger Dietegen zeigend – bekamen die Jurymitglieder erstmals am 12. September 1898 zu Gesicht, obwohl Hodler laut Brief an J. Welti schon im Winter 1898 an einem davon arbeitete (Abb. 9, 10).³² Die alten Fotoaufnahmen mit den unvollendeten Darstellungen dürften somit in diese Zeit zu datieren sein. Daraus folgt, dass auch die gleichzeitig entstandenen Aufnahmen der Gemälde in Basel und La Chaux-de-Fonds den Zustand dieser Werke im September 1898 wiedergeben.



Abb. 8 Landsknecht mit Hellebarde, Gemälde von Ferdinand Hodler, 204 × 107 cm, um 1898, später überarbeitet. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum (Zustand vor der Übermalung).

Das Protokoll der EKK vom 13. Mai 1898 sah vor, die Kartons nach deren Vollendung im Waffensaal des Landesmuseums aufzustellen, um an Ort und Stelle über Komposition und Farbwirkung urteilen zu können. Nach etlichen

Schikanen, die der Künstler durch das Direktorium des Landesmuseums zu erdulden hatte, konnte die Jury am 12. September im Waffensaal nicht nur den Karton für das Mittelfeld (Karton III), sondern auch die Entwürfe für die Seitenfelder nebst früheren und neuen Skizzen begutachten.

Zu welchem Zeitpunkt entstand die älteste Aufnahme des dritten Kartons (Tafel 6 A)? Wenn man die im Landesmuseum und damit im Besitz der Eidgenossenschaft befindlichen Fotos sozusagen als die Juryberichte begleitende, von Amtes wegen entstandene visuelle Protokolle betrachtet, dann sind die Zusammenkünfte des Preisgerichts am 12. Mai und am 12. September 1898 Stichdaten. Der Hinweis Jura Brüschiweilers³³, wonach Hodler im Juni und Juli 1898 in Uetendorf bei Thun, in Genf und in Zürich mit neuen Modellen am «Rückzug von Marignano» arbeitete, ist in diesem Zusammenhang wichtig. Beim Vergleich der ersten (Tafel 6 A) und zweiten (Tafel 6 B) erhaltenen Aufnahme des dritten Kartons fällt auf, dass zumindest *ein* Modell ausgewechselt wurde: Es ist dies der am rechten Bildrand stehende Hellebardier.³⁴ Im frühesten Zustand des Kartons trägt die Figur Bart und andere Gesichtszüge als der abgeänderte Krieger, der nun ohne Bart, jedoch mit breitem Schnurrbart auftritt. Zu solchen die Individualität des Dargestellten bezeichnenden Unterschieden kommen formale wie das stark blutende Gesicht in der ersten Fassung und die andere Form des Bérets hinzu. Da Hodler am 12. Juli der EKK mitteilte, der neue Karton sei vollendet, darf man – mit aller Vorsicht – die Veränderungen von Karton III, erstes Konzept zu Karton III, zweites Konzept in den Zeitraum vom 13. Mai bis 12. Juli ansetzen, allerdings in der Annahme, der Künstler hätte bis zur nächsten Tagung des Preisgerichts im September keine weiteren Veränderungen vorgenommen.

Hodler hat den Krieger, welcher am rechten Bildrand den Rückzug gegen die nachrückenden Feinde deckt, bereits im Wettwerberentwurf vorgesehen und dessen Bedeutung dadurch hervorgehoben, dass er ausser dem kleinen Gesamtentwurf der drei Bildfelder für die im Massstab 1:1 geforderte Eingabe diese markante Figur wählte. Es war vor allem dieser martialische Landsknecht³⁵ mit seinem blutüberströmten Gesicht und Hemd und seinen blutroten Hosen, der die Direktion des Landesmuseums und das Zürcher Kunstmuseum schockierte und dem Künstler den wenig schmeichelhaften Spottnamen «Bluthodler» eintrug.

Der am rechten Bildrand stehende Landsknecht mit Hellebarde ist eine Figur, die Hodler in ihrer Grundgestalt von der Wettbewerbseingabe bis zum vierten Karton beibehält, wobei sie in den späten Zuständen des dritten und im vierten Karton zum notwendigen Gegengewicht zur Gruppe der abziehenden Krieger bildet. Hodler war klar, dass er dieser Figur eine starke formale Präsenz geben musste, um trotz ihrer Positionierung nicht im wörtlichen Sinne «an den Rand» gedrängt zu werden. Aus diesem Grund scheint der Künstler seine ursprüngliche, zur Konkurrenz vorgelegte Figur abgeändert zu haben.

Laut Protokoll vom 12. September 1898 fand die Jury der Kunstkommision jedoch wenig Gefallen an der Neufassung des Hellebardenträgers: «Le Jury regrette que l'artiste ait non seulement abandonné la figure qui lui avait assuré la préférence lors du concours, mais encore la tenue de cette figure beaucoup plus simple et par conséquent plus saisissante.»³⁶



Abb. 9 Der verletzte Bannerträger Hans Baer, Gemälde von Ferdinand Hodler, 195,5 × 175 cm, um 1898, später überarbeitet. Musée d'art et d'histoire, Genève, Eigentum der Eidgenossenschaft (Zustand vor der Übermalung).

Die Einfachheit der Uniform, die das Preisgericht an der Wettbewerbsfigur so schätzte, war wohl eher in der schlichteren Farb- als in der Formgebung begründet gewesen. Man störte sich allgemein an den heftigen Farben: «La bariolure de couleurs vives, de jaunes, de bleues, de rouges également intenses qui se disputent la priorité dans l'effet du tableau ôte certainement de la beauté à la scène et la rende confuse et presque illisible. La teinte trop bleue des armures que le voisinage immédiat des cuirasses de la collection rend encore plus criante est pour beaucoup dans le morcellement désagréable des masses.»³⁷ Das farbliche Grundgerüst (jedoch nicht der Farbauftrag und die Farbsättigung) dürfte in den frühen Stadien von Karton III in etwa dem heutigen Erscheinungsbild entsprochen haben (vgl. dazu den Artikel «Maltechnik der Kartons»).

Im Kunstmuseum Basel befindet sich eine Monumentalfassung des Hellebardiers.³⁸ Die Aufnahme, die den Zu-

stand vor der Übermalung wiedergibt (Abb. 8), zeigt noch Reste der Figurengruppe mit dem Verwundenträger hinter dem Kämpfer mit der Hellebarde. Außerdem ist das Gemälde quadriert. Die für den Marignano-Zyklus – und für das gesamte Oeuvre Hodlers typische – Frage nach dem Verhältnis von Originalfassung und Nachschöpfung lässt sich somit für den Basler Krieger beantworten: Der Helle-

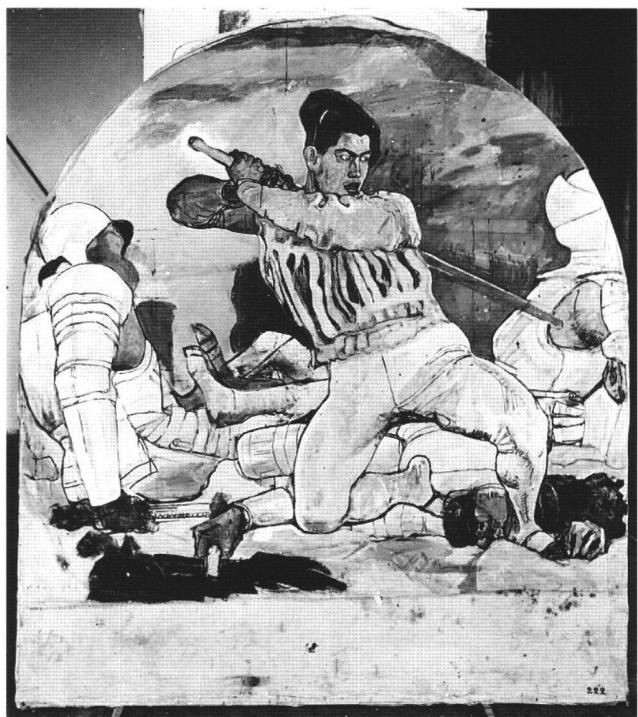


Abb. 10 Dietegen, den Rückzug deckend, Gemälde von Ferdinand Hodler, 193,5 × 175 cm, um 1898, später überarbeitet. Musée d'art et d'histoire, Genève, Eigentum der Eidgenossenschaft (Zustand vor der Übermalung).

bardenträger ist ein annähernd im Massstab 1:1 ausgeführter, während der Arbeit am dritten Karton wohl im Sommer 1898 entstandener Entwurf, welchen der Künstler später, vielleicht im Hinblick auf den 1911 erfolgten Verkauf an den Basler Sammler Max Geldner, «bereinigte».

Gegenüber dem ungehobelten, das Schwert schwingenden Haudegen der Wettbewerbsfassung ist der Basler Kämpfer – vielleicht als Folge der Kritik – vergleichsweise gesittet: Der Flamberg ist durch die Hellebarde vertauscht, die als vertikales Element den unverrückbaren Stand der Figur sekundiert und damit den Wehrwillen besser zum Ausdruck bringt; der Krieger trägt nun statt bärurische fast schon adlige Züge, sein Gesicht ist nicht mehr blutüberströmt ebensowenig wie die Uniform, die nun in einem heiteren Blau-Gelb-Weiss-Akkord gehalten ist.

Bezüglich der Gesamtkomposition bemängelte das Protokoll der Jury der EKK am 12. September 1898 des

weiteren, dass die Übersichtlichkeit und Lesbarkeit der Szene aufgrund der Vielzahl der Figuren und der kontrastierenden Farben leide: «C'est ainsi que notamment les blessés portés par leurs compagnons ne se découvrent que très difficilement, grâce à des casques et à des hallebardes qui interrompent brusquement ces figures, secondaire, il est vrai, et pourtant nécessaires à l'intelligence du sujet. Egalement la diversité de tons heurtés employés dans les habillements hâche les groupes sans leur donner plus l'intérêt et nuit à l'impression d'ensemble.»³⁹

Des weiteren räumt das Preisgericht zwar ein, dass in den gleichzeitig mit den Kartons vorgelegten Skizzen Fortschritte erkennbar seien, jedoch wünschte man mehr farbliche Einheit und eine klarere Anordnungen der Figuren: «Le Jury a été heureux de constater dans une des petites esquisses un progrès dans le groupement et dans l'allure des guerriers. La nouvelle disposition des soldats du premier plan a rencontré l'approbation générale et produira certainement un meilleur effet que la disposition actuelle qui ne permet pas de lire au premier coup d'œil l'action de la scène. [...] Pour résumer ce qui vient d'être dit: Le Jury souhaite que l'artiste cherche une unité plus grande de couleur et une disposition plus claire.»⁴⁰

Am 8. Oktober 1898 nahm die Eidgenössische Kunskommission vor den in die Nischen eingesetzten Kartons im Landesmuseum vom Jurybericht Kenntnis und beschloss mit 9 gegen 3 Stimmen, dem Bundesrat zu beantragen, Hodler den Auftrag zur Ausführung seiner Kartons als Fresko zu erteilen. Der Künstler wurde jedoch angehalten, auf die erwähnte Kritik der Jury Rücksicht zu nehmen. Dass der Beschluss nicht einstimmig fiel, lag an den Einwänden von Prof. Ritter, Josef Balmer⁴¹ und Albert Anker, die vorschlugen, der Karton solle, so wie er ist, an die Wand hängen, statt ihn noch als Fresko ausführen. «Der Künstler werde kaum über das hinauskommen, was er bereits gezeigt habe, sein künstlerisches Können sei erschöpft, eine Kopie werde nichts Besseres bieten.»⁴²

Nachdem die Hodlers Malerei durchgehend feindlich gegenüberstehende Landesmuseumskommission am 21. Oktober die Kartons ebenfalls *in situ* in Augenschein genommen hatte, beantragte sie in einem an die EKK und am 25. Oktober an das Departement des Innern gerichteten Schreiben, dass man auf die Ausmalung der Waffenhalle verzichten und an Stelle von Bildern Rüstungen und Waffen als Dekoration verwenden wolle.⁴³

Mit andern Worten: Die Landesmuseumskommission wollte ihr Gesuch vom 12. Februar 1896 zur Ausschmückung der Bogenfelder in der Waffenhalle mit Gemälden zurückziehen. Diese Kehrtwende rief nun die höchste Landesbehörde auf den Plan. Nachdem schon am 12. November ein Teil des Bundesrats, darunter der Hodler wohlgesinnte Departementsvorsteher Bundesrat Paul-Adrien Lachenal die Kartons besichtigt hatte, erschien am 30. November noch der Rest des Gremiums in Zürich. In der Zwischenzeit eskalierte der Streit um die Zürcher Fresken. Pro und Contra standen sich gegenüber: Auf der ablehnenden Seite die Landesmuseumskommission, deren

Mitglied und Museumsdirektor Heinrich Angst der eigentliche Drahtzieher der Opposition gegen Hodler war und der sich die Unterstützung des Zürcher Stadtrats zu sichern wusste; auf der Gegenseite die Eidgenössische Kunskommission, wesentliche Teile der Schweizer Künstlerschaft (die GSMBA, die Basler Künstler und die in Paris tätigen Schweizer Künstler schrieben Protestnoten und veranstalteten Kundgebungen); daneben Kunstkritiker, die für Hodler Partei ergriffen, so Adolf Frey in der NZZ, Josef V. Widmann im Bund und Paul Seippel in der Gazette des Beaux-Arts. Aus der Bevölkerung, der man die Kartons Ende November präsentierte, liessen sich offenbar zunehmend positive Stimmen vernehmen.

Für die Datierung der verschiedenen Zustände des dritten Kartons ist ein Passus des Protokolls der eiligst einberufenen ausserordentlichen Sitzung der Eidgenössischen Kunskommission von Bedeutung: Es wurde mit Genugtuung vermerkt, «dass die Bemerkungen der Jury schon an einem Karton ihre Ausführung erhalten haben.»⁴⁴

Untersuchte Werke

1. Rückzug von Marignano, Karton III, von Ferdinand Hodler. Ölhaltige Farbe auf Gewebe, 321×470 cm. Kunstmuseum Zürich, Inv. 1584 (SIK Archiv-Nr. 78331, Kontroll-Nr. 29219) (Tafel 5 A, Tafel 7 A)

Drei historische Fotografien, auf denen drei verschiedene Zustände festgehalten sind:

2. Karton III, erstes Konzept: Aufnahme aus dem Foto-Archiv des Landesmuseums, Inv. Nr. 225 (Tafel 6 A)
3. Karton III, zweites Konzept: Aufnahme aus W. Y. Müller, Die Kunst Ferdinand Hodler, Bd. II, S. 30, Abb. 28 (Tafel 6 B)
4. Karton III, drittes Konzept: Reproduktion nach einer Fotografie des Verlagshauses R. Piper, München, abgebildet bei Johannes Widmer, *Ferdinand Hodler (De 1890 à nos jours)*, in: Pages d'Art, Mai 1916, Abb. S. 31 (Tafel 6 C)

Bildträger

Der textile Bildträger ist aus fünf Gewebeteilen zusammengesetzt (Abb. 11). Am höchsten Punkt der oberen

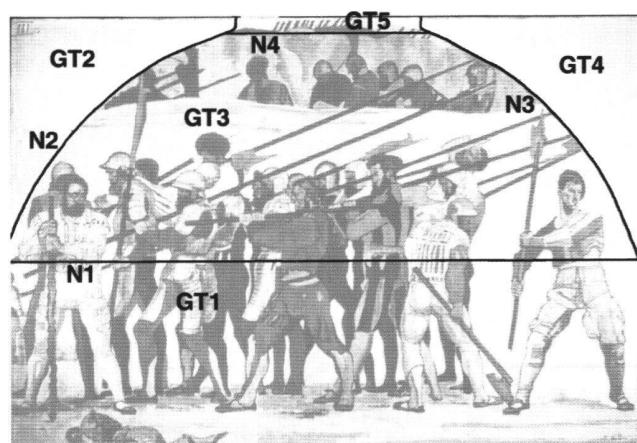


Abb. 11 Karton III, Gewebeteile GT1 bis GT5, Nähte N1 bis N4. «DiVisuAL® mapping system»

Rundung verläuft zwischen den Nähten [N2] und [N3] noch eine horizontale Naht [N4], die einen eingesetzten schmalen Gewebestreifen entlang des obersten Randes mit dem Gewebeteil [GT3] verbindet.

Karton III wurde in der Vergangenheit einer Wachs/ Harzdoublierung unterzogen. Bildträger und Farbschicht wurden dabei vollkommen mit der Wachs/Harzmischung getränkt und auf ein zweites Gewebe geklebt. Dadurch ist die Rückseite und damit die Nahtzugaben oder das zu erwartende rückseitige Abbild des ersten Konzepts nicht mehr lesbar. Die somit stark reduzierten Ergebnisse der technologischen Untersuchung konnten jedoch durch drei historische Fotografien ergänzt werden.

Veränderungen von Karton II, zweites Konzept, zu Karton III, erstes Konzept

Die früheste historische Aufnahme von Karton III (Tafel 6 A) zeigt, was die Anordnung der Hauptfiguren betrifft, eine starke Ähnlichkeit mit dem «Karton II, zweites Konzept» (Tafel 4 A). Die wenigen Veränderungen der Hauptfiguren beschränkten sich auf die Detailausführung, während sich die Figurenanzahl insgesamt massiv erhöhte.

Veränderungen der Komposition

Die statische erste Reihe des Vordergrundes wurde durch eine schreitende Mittelfigur, den Krieger mit der geschulterten Hellebarde, ergänzt. Die zweite Reihe des Vordergrundes wurde als sich zurückziehendes Heer dargestellt und mit 13 Figuren erweitert. Der Hintergrund wurde mit deutlich ausgearbeiteten Figuren gestaltet, die im Rückzug begriffen sind und Verwundete tragen. Die Figurenanzahl erhöhte sich um 24 Figuren.

Veränderungen der Figurentypen und -positionen

Die Rückenfigur mit Helm wechselte von der linken zur rechten Seite. Neu war der Grosse Schreitende in der Mitte der Hauptgruppe.

Karton III, erstes Konzept (Tafel 6 A)

Diese Fassung ist durch eine historische Aufnahme (Landesmuseum, Inv. 225) dokumentiert.

Bildformat

Der Karton präsentiert sich, provisorisch auf einem Spannrahmen fixiert, mit einem oberen Abschluss in Form eines Halbkreises. Das Bildträgergewebe besteht zu diesem Zeitpunkt mindestens aus den beiden grossen Gewebebahnen [GT1] und [GT2] und dem schmalen Streifen [GT5] am oberen Rand. Ob es rechteckig oder rund beschnitten ist, ist unklar. Der Bildträger ist bis auf eine zirka 22 cm hohe Zone am unteren Rand bemalt. Unterhalb dieser Malgrenze sind noch Unterzeichnungslinien zu erkennen.

Die Bildmasse betragen 350×493 cm; wird die untere Malgrenze als Bildbegrenzung gerechnet, ergibt sich eine Höhe von nur 330 cm. Hodler hat Karton III also im Format 1:1 begonnen (das Wandfeld im Landesmuseum misst 330×490 cm).

Komposition

Im Vordergrund, in der ersten Reihe, stehen vier Figuren, in der zweiten Reihe ziehen 21 Figuren nach links. Im Mittelgrund sind teilweise einige gefallene Krieger zu sehen. Im Hintergrund befinden sich, durch einen Wall getrennt, neun Figuren, von denen zwei getragen werden. Am unteren Rand liegen zwei Gefallene. Die Figurenanzahl beträgt insgesamt 36.

Figurentypen und -positionen

Vordergrund, erste Reihe: Links aussen, im Dreiviertelprofil mit Blick nach rechts, der *Schwertträger*, der sich auf ein Flambergschwert aufstützt. In der Mitte der nach links schreitende *Hellebardenträger*, der seine Hellebarde geschultert hat und geradeaus schaut. Rechts daneben die *Rückenfigur* mit Helm, die in der rechten Hand eine Streitaxt diagonal nach rechts unten hält. Rechts aussen der *Hellebardier*, der im Dreiviertelprofil nach rechts schaut.

Vordergrund, zweite Reihe: Links, hinter dem Schwertträger, der *Huckepackträger* (der selbe Typus wie der am rechten Seitenrand). Vier *Verwundenträger* ziehen hintereinander nach links und tragen paarweise einen Verwundeten auf ihren Schultern. Ein *Grosser Schreitender* steht zwischen Hellebardenträger und Rückenfigur. Am rechten Rand, hinter dem Hellebardier, noch einmal der *Huckepackträger*. Dazu kommen noch zehn weitere Krieger.

Mittelgrund: Mehrere liegende Krieger.

Hintergrund: Durch einen Wall sind folgende Figuren bis zur Hüfte verdeckt: Links aussen ein Fahnenträger, drei Krieger, die einen Verwundeten mit den Händen tragen und drei Krieger, die einen Verwundeten auf ihren Schultern tragen.

Unterer Rand: Links liegt ein Krieger in Rüstung auf dem Rücken, rechts liegt ein Krieger ohne Rüstung auf dem Bauch.

Figurengrößen

Schwertträger: 181 cm, Hellebardenträger: 178 cm, Rückenfigur: 165 cm, Hellebardier: 188 cm, Verwundenträger (von links nach rechts): 185 cm, 177 cm, 178 cm und 178 cm, Huckepackträger links: Nicht messbar, Grosser Schreitender: 190 cm, Huckepackträger rechts: 171 cm.

Erste Veränderungen

Beim Vergleich zwischen den historischen Aufnahmen (Fotoarchiv Landesmuseum Nr. 225) (Tafel 6 A) und der Illustration im Band von Werner Y. Müller (Tafel 6 B) fällt

eine erste Reduzierung der Figurenanzahl und die beginnende Hervorhebung des Hellebardiers rechts aussen auf.

Veränderungen des Bildformats

Die Höhe des Bildträgerformats wurde um 29 cm verkürzt, wodurch die unbemalte untere Zone verschwand, sich aber auch die Höhe des gemalten Bildformats um zirka 9 cm reduzierte. Die Breite wurde um 18 cm reduziert; diese Einsparung wurde an beiden Rändern gleichmäßig vorgenommen.

Veränderung der Komposition

Durch Übermalung zum Verschwinden gebracht wurden die rechte liegende Figur bis auf ihren Kopf und ihre Schulter sowie die Beine der linken liegenden Figur vom Knie an abwärts, so dass fast nur noch die Rüstung zu sehen war, die Figur zwischen der Rückenfigur mit Helm und dem Hellebardier rechts aussen sowie, bis auf den linken Rand, alle Gefallenen. Der Wall, das heisst die Trennzone zwischen Haupt- und Hintergrundgruppe, wurde um zirka 12 cm erhöht.

Veränderungen der Figurentypen und -positionen

Der Hellebardier wurde schlanker, erhielt eine breitbeinigere Haltung, anstelle des Vollbarts erhielt er einen grossen Oberlippenbart, sein Kopf wurde etwas weniger blutüberströmt dargestellt.

Veränderungen der Figurengrössen

Schwertträger: +2 cm, Hellebardenträger: - um 2 cm, Rückenfigur: -5 cm, Hellebardier: -6 cm, Verwundetenträger (von links nach rechts): bleibt gleich, -1 cm, -2 cm, -5 cm, Grosser Schreitender: -4 cm, Huckepackträger rechts: +1 cm.

Karton III, zweites Konzept (Tafel 6 B)

Diese Fassung ist durch die von Werner Y. Müller publizierte historische Aufnahme dokumentiert und wird ebenfalls im Röntgenbild sichtbar.

Hodler hat diese Fassung unten rechts signiert und beschriftet mit «1^{er} Carton F. Hodler». Dieser Vermerk meint nicht im wörtlichen Sinne den Karton I, sondern dürfte als Hinweis auf die «erste Wahl» von den bisher vorgelegten Entwürfen sein.

Bildformat

321×475 cm. Der Bildträger ist auf einem Spannrahmen mit oberem kreisbogenförmigem Abschluss fixiert. Auch auf dieser Aufnahme ist nicht genau zu erkennen, ob schon zu diesem Zeitpunkt der Bildträger durch Annähen von

[GT2] und [GT3] entlang der oberen Rundung zu einem Rechteck ergänzt ist.

Komposition

Im Vordergrund, in der ersten Reihe, stehen vier Figuren, in der zweiten Reihe ziehen 20 Figuren nach links. Mittel-, Hintergrund und unterer Rand wie Karton III, erstes Konzept. Die Figurenanzahl beträgt insgesamt 35.

Figurentypen und -positionen

Vordergrund, erste Reihe: wie Karton III, erstes Konzept.

Vordergrund, zweite Reihe: *Huckepackträger* links, *Verwundetenträger*, *Grosser Schreitender* und *Huckepackträger* rechts wie Karton III, erstes Konzept. Dazu kommen noch neun weitere Krieger.

Mittelgrund: Nur am äussersten rechten Rand sind noch Figurenteile zu erkennen.

Hintergrund: wie Karton III, erstes Konzept.

Unterer Rand: Links liegt ein Krieger in Rüstung auf dem Rücken, dessen Beine nicht sichtbar sind. Rechts liegt ein Krieger ohne Rüstung auf dem Bauch, von dem nur noch Kopf und Schulter zu sehen sind.

Figurengrössen

Schwertträger: 183 cm, Hellebardenträger: 176 cm, Rückenfigur: 160 cm, Hellebardier: 182 cm, Verwundetenträger (von links nach rechts): 185 cm, 176 cm, 176 cm und 173 cm, Huckepackträger links: nicht messbar, Grosser Schreitender: 186 cm, Huckepackträger rechts: 172 cm.

Weitere Veränderungen

Mit lose gesetzten, dicken Pinselstrichen wurden weitere Übermalungen vorgenommen und dabei die Reduzierung und Klärung der vielfigurigen Darstellung fortgesetzt.

Veränderungen des Bildformats

Die Höhe reduzierte sich um 4 cm.

Veränderungen der Komposition

Der Huckepackträger mit dem Verwundeten am linken Bildrand, ein angrenzender weiterer Krieger aus der hintersten Reihe der Hauptgruppe und die rechts liegende Figur verschwanden unter Übermalungen, ebenso Schulter und Kopf des rechten liegenden Kriegers. Der Wall wurde um weitere ca. 12 cm erhöht.

Veränderungen der Figurentypen und -positionen

Keine.

Veränderungen der Figurengrössen

Schwertträger: -2 cm, Hellebardenträger: +1 cm, Rückenfigur: -2 cm, Hellebardier: keine, Verwundetenträger (von links nach rechts): -2 cm, keine, -1 cm und -1 cm, Huckepackträger links: nicht rekonstruierbar, Grosser Schreitender: +1 cm, Huckepackträger rechts: -7 cm.

Karton III, drittes Konzept (Tafel 6 C)

Bildformat

317×475 cm. Es ist nicht eindeutig zu erkennen, ob schon zu diesem Zeitpunkt der Bildträger durch Annähen von [GT2], [GT4] und [GT5] entlang der oberen Rundung zu einem Rechteck ergänzt worden ist.

Komposition

Im Vordergrund, in der ersten Reihe, stehen vier Figuren, in der zweiten Reihe ziehen 17 Figuren nach links. Mittel- und Hintergrund im Prinzip wie Karton III, zweites Konzept. Am unteren Rand liegt ein Gefallener. Die Figurenanzahl beträgt insgesamt 31.

Figurentypen und -positionen

Vordergrund, erste Reihe: im Prinzip wie Karton III, zweites Konzept.

Vordergrund, zweite Reihe: Vier *Verwundetenträger* ziehen hintereinander nach links und tragen paarweise einen Verwundeten auf ihren Schultern. Ein *Grosser Schreitender* steht zwischen Hellebardenträger und Rückenfigur. Am rechten Rand, hinter dem Hellebarden, der *Huckepackträger*. Dazu kommen noch acht weitere Krieger.

Mittel- und Hintergrund: wie Karton III, zweites Konzept.

Unterer Rand: Links liegt ein Krieger in Rüstung auf dem Rücken, dessen Beine nicht sichtbar sind. Vom liegenden Krieger rechts sind durch die Übermalung hindurch nur noch die Reste des Kopfes zu erahnen.

Figurengrößen

Schwertträger: 181 cm, Hellebardenträger: 177 cm, Rückenfigur: 158 cm, Hellebarden: 182 cm, Verwundetenträger (von links nach rechts): 183 cm, 176 cm, 175 cm und 172 cm, Grosser Schreitender: 186 cm, Huckepackträger rechts: 165 cm.

Letzte Veränderungen (um 1913)

Die letzten Veränderungen am dritten Karton waren von Hodler erst Jahre nach der Vollendung des Freskos vorgenommen worden; somit waren sie nicht mehr als Entwurf im Hinblick auf die Ausführung des Wandgemäldes gedacht. Vom ehemaligen Besitzer des dritten Kartons, dem Neuenburger Sammler Willy Russ, wissen wir, dass Hodler den dritten Karton nach 1900 nochmals überarbeitete: In seinen 1945 publizierten Erinnerungen berichtet Russ von einem Besuch des Künstlers, der für den Karton III nicht ohne Folgen blieb. Beim gemeinsamen Rundgang durch die Hodler-Sammlung von Russ ruft der Maler vor dem Gemälde aus: «Was ist denn mit diesen Fahnen los? Die flattern ja nicht. Dass die Schweizer geschlagen wurden ist doch kein Grund, sie auf Halbmast zu setzen. Herr Russ, haben Sie Farben und Pinsel? In fünf Minuten ist die Sache in Blei!» Die fünf Minuten reichten nicht, wie der

Sammler berichtet, denn Hodler entdeckte immer neue Unzulänglichkeiten am Gemälde. Russ befürchtete das Schlimmste, als der Maler ihm in aufgeräumter Stimmung am Mittagstisch eröffnete: «Wissen Sie, Herr Russ, ich werde die meisten Ihrer Gemälde überarbeiten müssen. Es sind da soviele Dinge, die ich nicht bestehen lassen darf, besonders in den Frühwerken.»⁴⁵

Die Anekdote trifft eine wesentliche Komponente im Schaffen Ferdinand Hodlers. Seinem kreativen Genie fiel es schwer, ein Werk als abgeschlossen zu betrachten. Der Drang, immer wieder aufs Neue formale Lösungen auszukundschaften, zeigt sich sowohl in den zahlreichen Varianten und Fassungen eines Themas als auch in den Übermalungen. Die Überarbeitungen eines Gemäldes sind gewissermassen Varianten in zeitlicher Folge auf derselben Leinwand. Die Überarbeitung der nicht zur Ausführung gelangten Kartons des Mittelfeldes nach der Jahrhundertwende lässt sich nur zum Teil mit Verkaufsabsichten erklären; die zahlreichen kompositionellen und motivischen Änderungen beweisen, dass Hodler auch noch nach Vollendung des Freskos nach neuen formalen Lösungen suchte.

Nach Mitteilung von Jura Brüscheiler geschah dies 1913 anlässlich eines Besuches des Künstlers bei Willy Russ in Serrières bei Neuchâtel. Robert Durrer behauptet, dass Hodler den Karton damals als Farbprobe für die «Einmütigkeit», dem Wandbild im Rathaus von Hannover, übermalt hätte.⁴⁶

Leider gewinnt man durch die von Willy Russ erzählte Anekdote ausser dem Hinweis auf die Überarbeitungen der Fahnen keine präzise Vorstellung von den tatsächlichen Veränderungen am Gemälde, die Hodler im Hause seines Mäzens vorgenommen hatte.

Das wichtigste Resultat der letzten Veränderungen war die vollkommene räumliche Isolierung des Hellebarden. Den Prozess der Reduktion und Klärung schloss Hodler damit ab, dass er sämtliche Boden- und Hintergrundflächen noch einmal mit Farbe überging, vermutlich, um die Unregelmässigkeiten der verschiedenen Arbeitsschritte zu egalisieren. Die Beschriftung «1^{er} Carton» übermalte er dabei ebenfalls.

Veränderungen des Bildformats

Die Höhe nahm wieder um 4 cm zu, die Breite reduzierte sich um 5 cm.

Veränderungen der Komposition

Der Huckepackträger mit dem Verwundeten auf dem Rücken, hinter dem Hellebarden rechts aussen, verschwand. Die obere Linie des Walles wurde zu einer grosszügigen Wellenbewegung zusammengefasst; dabei wurde die Linie auf der linken Seite nochmals erhöht und auf der rechten Seite um einige Zentimeter gesenkt. Die Fahnen im Hintergrund wurden flächig überarbeitet. Der Kopf des Kriegers nach der dritten Figur von links, welcher vom zweiten zum dritten Konzept von Karton III abgedeckt worden war, wurde wieder hinzugefügt.

Veränderungen der Figurentypen und -positionen

Der Hellebardier wurde nochmals modifiziert: Sein grosser Oberlippenbart wurde stark verkleinert, das Blut verschwand ganz aus seinem Gesicht. Die Hellebarde wurde vom Oberschenkel weggenommen und leicht nach rechts gekippt. Seine linke Ferse hebt sich jetzt vom Boden ab, wodurch er leichter und agiler wirkt. Die Streitaxt der Rückenfigur mit Helm wurde so verändert, dass sie, zumindest optisch, im Kontakt mit dem rechten Fuss des Hellebardiers steht.

Veränderungen der Figurengrössen

Nur ganz geringe Veränderungen: Schwertträger: keine, Hellebardenträger: +1 cm, Rückenfigur: +2 cm, Hellebardier: keine, Verwundetenträger (von links nach rechts): -2 cm, keine, -1 cm und -1 cm, Grosser Schreitender: +1 cm.

KARTON IV

Nach dem Entscheid des Bundesrats, Hodler mit der Anfertigung eines weiteren Kartons auf der Grundlage des dritten zu beauftragen, konnte der Künstler seinem Mäzen Oscar Miller erleichtert vermelden: «Es ist endlich ruhiger geworden im Lande und mir ist es wöhler. Mit dieser Geschichte habe ich viel Zeit verloren und jetzt heisst es nachschaffen. Im Ganzen genommen sind die neuen Bedingungen nicht ohne Vorteil für mich. Einen neuen Karton malen heisst nichts anderes als den ersten zu kopieren; allerdings sind dann auch die verrückten Bemerkungen der Jury beizubringen, diese beziehen sich nun hauptsächlich auf die Farbe. Es ist zuletzt keine Figur durch eine andere zu ersetzen, auch nicht irgendeine Bewegung eines Körpers zu ändern, solches wäre dann von grösserer Wichtigkeit. Die Seitenbilder bleiben die selben. Es wären dann also alle Vorarbeiten zur Freskoausführung gemacht.»⁴⁷

Aus dem Zitat wie auch aus dem Protokoll der EKK geht hervor, dass man von Hodler nicht kompositionelle Änderungen, sondern vor allem Änderungen bezüglich der Farbgebung erwartete. Außerdem wurden Korrekturen an den Kostümen und Waffen der Krieger verlangt. Zu diesem Zweck hatte Angst dem Künstler im Landesmuseum im Januar 1899 Rüstungen und Waffen im Original und auf Glasgemälden gezeigt und ihn auf historische Darstellungen verwiesen, so auf Zeichnungen von Urs Graf, Niklaus Manuel und Hans Holbein im Kunstmuseum Basel.⁴⁸ Über diese Vorgaben hinaus präsentierte aber Hodler am 18. Mai 1899 dem Spezialausschuss der EKK den neuen Karton mit entscheidenden kompositionellen Änderungen gegenüber dem dritten Karton.

Auch für den letzten Karton hatte Hodler wieder zahlreiche Skizzen und Studien angefertigt. Als Beispiel sei eine farbige Kompositionsstudie aus der Graphischen Sammlung des Kunsthause Zürich herausgegriffen, welche den Übergang vom dritten zum vierten Karton besonders schön dokumentiert (Abb. 12).⁴⁹ Während sich der Krieger mit dem Flamberg noch wie auf dem dritten Karton umdreht und ganz rechts der Huckepackträger hinter dem stehenden Landsknecht mit der Hellebarde noch zu erkennen ist, zeigt das Bogenfeld oben bereits die neue Bildidee mit derkulissenartigen Anordnung der Fahnen.

Wie fiel nun das Urteil der Spezialkommission der EKK aus, die Hodler am 18. Mai 1899 in Genf besuchte, wo er im Palais Electoral seit Jahresbeginn an seinem letzten Karton arbeitete? Das Protokoll vermerkt zunächst, dass «der neue Karton an Klarheit der Komposition gewonnen habe; die Idee des Rückzuges gelangt besser zum Ausdruck; die Änderungen, welche der Künstler an den Figuren des Vordergrundes vorgenommen hat, werden gutgeheissen.»⁵⁰ Nach diesem Lob folgt dennoch eine Kritik: «In bezug auf den Hintergrund machen wir mit Herrn Giron unseren Vorbehalt über die Mittelgründe, die sich nicht genug abheben zwischen mässiger und grosser Entfernung, sowohl durch den Farbenton als durch die Linien. Der

Karton III, heutiger Zustand (seit ca. 1913) (Tafel 5 B, Tafel 7 A)

Bildformat

317×475 cm, Bildträgerformat rechteckig.

Komposition

Im Vordergrund, in der ersten Reihe, stehen vier Figuren, in der zweiten Reihe ziehen 16 Figuren nach links. Mittel- und Hintergrund im Prinzip wie Karton III, drittes Konzept. Am unteren Rand liegt ein Gefallener. In der gesamten Darstellung können 30 Figuren gezählt werden.

Figurentypen und -positionen

Vordergrund, erste Reihe: Im Prinzip wie Karton III, drittes Konzept.

Vordergrund, zweite Reihe: Vier Verwundetenträger ziehen hintereinander nach links und tragen paarweise einen Verwundeten auf ihren Schultern. Der Grosse Schreitende steht zwischen Hellebardenträger und Rückenfigur. Dazu kommen noch neun weitere Krieger.

Mittelgrund: Nur am äussersten rechten Rand sind Figurenteile zu erkennen.

Hintergrund: Durch einen Wall sind folgende Figuren bis zur Brust verdeckt: Links aussen ein Fahnenträger, drei Krieger, die einen Verwundeten mit den Händen tragen und drei Krieger, die einen Verwundeten auf ihren Schultern tragen.

Unterer Rand: Links liegt ein Krieger in Rüstung auf dem Rücken, dessen Beine nicht sichtbar sind.

Figurengrössen

Schwertträger: 181 cm, Hellebardenträger: 175 cm, Rückenfigur: 160 cm, Hellebardier: 182 cm, Verwundetenträger (von links nach rechts): 186 cm, 176 cm, 175 cm und 173 cm, Grosser Schreitender: 187 cm.

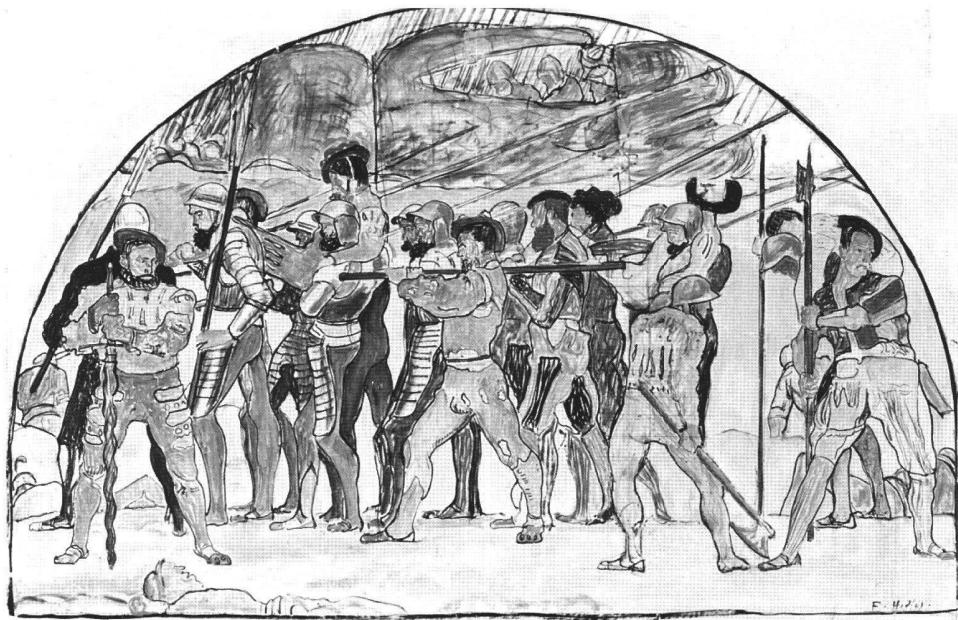


Abb. 12 Rückzug von Marignano. Kompositionsstudie zu Karton IV, Gouache von Ferdinand Hodler, 44 × 67,5 cm, 1898. Kunsthaus Zürich, Inv. 1920/1369.

rosenfarbige Hintergrund scheint uns zu grell, und wir wünschten an seiner Stelle den grünlichen Ton des Gemäldes zu sehen, das den sich wehrenden Krieger darstellt [gemeint ist der Karton zum linken Bildfeld mit dem Fahnenträger Hans Baer].»⁵¹

Der Maler Charles Giron, der an der Sitzung nicht teilnahm, jedoch zehn Tage vorher sein Urteil mitteilte, zog am 20. Mai jedoch seine Kritik bezüglich der mangelnden Scheidung der Bildgründe zurück, da Hodler inzwischen nachgebessert habe.

Man ist zunächst versucht, den hauptsächlichen Unterschied zwischen der durch die zeitgenössische Aufnahme (Tafel 7 C) dokumentierten frühen Arbeitsphase und dem aktuellen Zustand des Kartons (Tafel 8 A) als Reaktion auf die Kritik der EKK zu interpretieren. Der Künstler hätte demzufolge die gefallenen Landsknechte am rechten Bildrand bis auf einen reduziert, um im wörtlichen Sinne mehr Raum für die Raumillusion zu schaffen; doch abgesehen vom Einwand, dass dieses Argument nicht voll überzeugt (man könnte umgekehrt behaupten, die Verwundeten dienen als Anhaltspunkte für die Räumlichkeit), kann die Hypothese aus zeitlichen Gründen nicht stimmen: Am 3. Juni wurde der Genfer Karton im Schweizerischen Landesmuseum aufgestellt. Die Aufnahme, die den frühen Zustand des Kartons wiedergibt, muss aufgrund des Eintrags in das Inventar der Fotoaufnahmen in Zürich gemacht worden sein.

Hodler hat somit noch nach diesem Zeitpunkt wesentliche Änderungen, die im Fresko übernommen wurden, am

Karton vorgenommen. Er war sich bewusst, dass er damit ein gefährliches Spiel trieb, denn er riskierte, beim nun involvierten Bundesrat, bei der Direktion des Landesmuseums und der Öffentlichkeit wegen dieser Abweichungen auf Ablehnung zu stossen. Carl A. Loosli berichtet, Hodler hätte ihm gestanden, dass er aus diesem Grund diesen vierten Karton so lange wie möglich unter Verschluss gehalten habe. Erst nach dem Bundesratsbeschluss vom 12. Juni 1899, nach welchem ihm endgültig die Ausführung der Wandgemälde übertragen wurde, hätte Hodler den ihm günstig gestimmten Bundesräten Ruffy und Lachenal den vierten Entwurf gezeigt und von ihnen die Zusage erwirkt, dass er von nun an freie Hand zur Ausführung habe.⁵² Loosli glaubte irrtümlich, Hodler hätte den Genfer Karton wegen dessen massiver Unterschiede zum dritten Karton zurückgehalten; in Wirklichkeit ist es wohl ein neuer Zustand des vierten Kartons, welchen die Bundesräte zu Gesicht bekommen haben, allerdings nur, wenn Looslis Behauptung stimmt, dass der Künstler *nach* dem 12. Juni in Bern die Bundesräte besucht hatte. Hodler hatte den Bundesräten kleinformatige Entwürfe gezeigt.

Untersuchte Werke

1. Rückzug von Marignano, Karton IV, von Ferdinand Hodler. Ölhaltige Farbe auf Gewebe, 351 × 500 cm. Musée d'art et d'histoire, Genève, Inv. 1907-44 (SIK Archiv-Nr. 718, Kontroll-Nr. 29220) (Tafel 5 B, Tafel 8 A)
2. Ein historisches Foto aus dem Foto-Archiv des Landesmuseums, Inv. Nr. 223 (Tafel 7 C)
3. Restaurierungsbericht des Ateliers Gagnebin, Genf, 1998

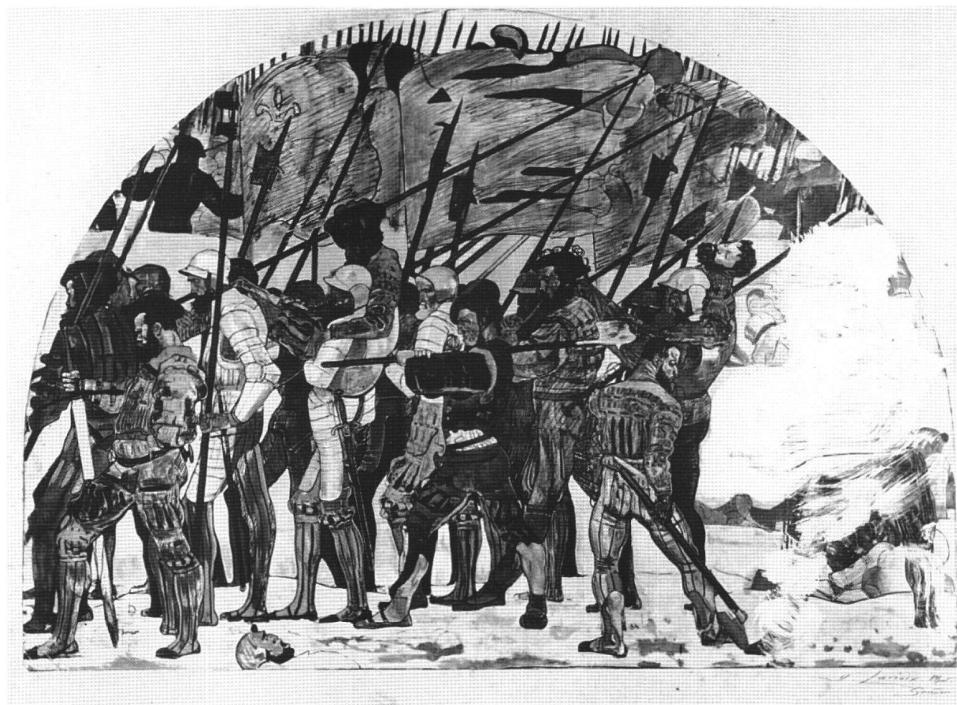


Abb. 13 Fotografie des Kartons IV (Aufnahme des Genfer Fotografen Jean Lacroix), welche von Hodler mit weisser Deckfarbe, Tuschfeder und Bleistift (?) überarbeitet wurde. Archiv Jura Brüschweiler.

4. Fotografie des Kartons IV (Aufnahme des Genfer Fotografen Jean Lacroix), welche von Hodler mit weisser Deckfarbe, Tuschfeder und Bleistift (?) überarbeitet wurde, Archiv Jura Brüschweiler (Abb. 13).

Bildträger

Der textile Bildträger ist aus sieben Gewebeteilen zusammengesetzt, wobei ein schmaler Gewebestreifen, der im rechten Drittel über die ganze Bildhöhe eingenäht ist, besonders auffällt (Abb. 14). Es kann angenommen werden, dass die mit Maschinennähten [N1], [N2] und [N5] zusammengenähten Gewebeteile [GT1], [GT2] und [GT3] von Anfang an zusammen waren. Bei den Nähten [N3], [N4], [N6] und [N7], die von Hand ausgeführt sind und beschnittene und bemalte Nahtzugaben aufweisen, kann von späteren Format- und Kompositionssänderungen ausgegangen werden; so sind rechts der [N3] verschiedene Änderungen vorgenommen worden.

Veränderungen von Karton III, erstes Konzept, zu Karton IV, erstes Konzept

Karton IV, erstes Konzept, zeigt deutliche Parallelen mit Karton III, erstes Konzept, dem auf der frühesten Fotografie von Karton III festgehaltenen Zustand.

Veränderungen der Komposition
Keine rekonstruierbar.

Veränderungen der Figurentypen und -positionen
Der stehende Schwertträger wurde ausgetauscht gegen einen nach rechts schreitenden Schwertträger.

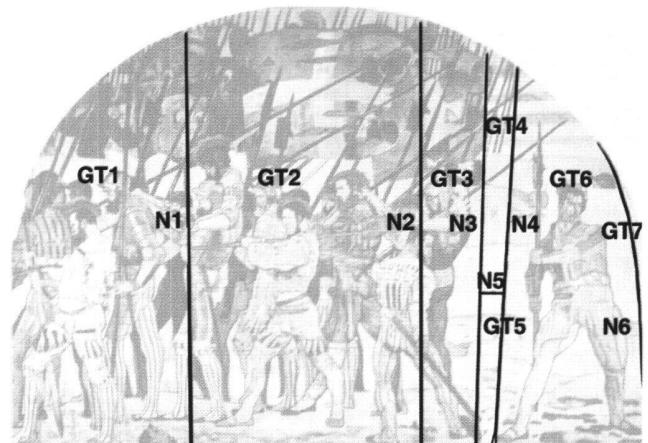


Abb. 14 Karton IV, Gewebeteile GT1 bis GT7, Nähte N1 bis N6. «DiVisuAL® mapping system»

Karton IV, erstes Konzept (Tafel 7 B)

Die Linien des ersten Konzepts sind wie bei den Kartons I und II dank der durchgedrungenen Farbe auf der Rückseite sichtbar. Dieser Befund kann durch Röntgenaufnahmen ergänzt werden; so werden beispielsweise die Beine der Figur zwischen Hauptgruppe und Hellebardier auf diese Weise sichtbar.

Bildformat

Nicht rekonstruierbar.

Komposition

Im Vordergrund in der ersten Reihe befinden sich vier Figuren, ebenso in der zweiten Reihe. Mittel- und Hintergrund sowie der untere Rand sind nicht rekonstruierbar.

Figurentypen und -positionen

Vordergrund, erste Reihe: Links aussen der *Schwertträger*, der nach links schreitet, sein Zweihandschwert senkrecht aufstützt und als Gehhilfe zu benutzen scheint. In der Mitte der nach links schreitende *Hellebardenträger*, der seine Hellebarde geschultert hat und geradeaus schaut. Rechts daneben die *Rückenfigur* mit Helm, die in der rechten Hand eine kurze Stange diagonal nach rechts unten hält. Rechts aussen der *Hellebardier*, der im Dreiviertelprofil nach rechts schaut.

Vordergrund, zweite Reihe: Vier *Verwundeträger* ziehen hintereinander nach links und tragen paarweise einen Verwundeten auf ihren Schultern. Der *Grosse Schreitende* steht zwischen Hellebardenträger und Rückenfigur. Eine weitere Figur befindet sich zwischen Hellebardier und Hauptgruppe.

Figurengrößen

Schwertträger: nicht rekonstruierbar, *Hellebardenträger*: 178 cm, *Rückenfigur*, *Hellebardier*, *Verwundeträger* und *Grosser Schreitender*: nicht rekonstruierbar.

Erste Veränderungen

Beim Vergleich der Rückseitenlinien von Karton IV mit dem auf der historischen Aufnahme, Karton IV, zweites Konzept (Fotoarchiv des Landesmuseums, Inv. Nr. 223) (Tafel 7 C), dokumentierten Zustand lassen sich folgende Veränderungen nachvollziehen:

Veränderung des Bildformats

Keine rekonstruierbar.

Veränderungen der Komposition

Die Figur im Zwischenraum von Hauptgruppe und Hellebardier wird übermalt, wodurch, analog zur zeitlich wohl

später einzuordnenden Weiterentwicklung von Karton III, der Hellebardier von der Hauptgruppe isoliert wird.

Veränderungen der Figurentypen und -positionen

Beim Schwerträger wird die Spitze des grossen Zweihänderswertes mehr nach rechts versetzt, so dass das Schwert nun nach vorne geneigt ist, dadurch weniger statisch wirkt und sich in die Rückzugsbewegung integriert. Hodler entwickelt die Gesichtszüge des Schwerträgers zu seinem eigenen Porträt. Die Rückenfigur verliert ihren Helm; ihren Kopf arbeitet Hodler als ein Porträt seines Künstlerkollegen Rodo von Niederhäusern aus. Dem Grossen Schreitenden wird die Funktion des dritten Verwundeträgers von links übertragen (siehe unten).

Veränderungen der Figurengrößen

Hellebardier: + 3 cm, ansonsten keine Veränderungen rekonstruierbar.

Karton IV, zweites Konzept (Tafel 7 C)

Dieser Zustand ist durch die historische Fotografie (Fotoarchiv Landesmuseum Inv. Nr. 223) dokumentiert. Teilweise lässt er sich auch auf den Röntgenaufnahmen ablesen.

Bildformat

342 × 482 cm, oberer Rand kreisbogenförmig geschnitten.

Komposition

Im Vordergrund in der ersten Reihe befinden sich vier Figuren, in der zweiten Reihe ziehen 20 Figuren mit wehenden Fahnen nach links. Im Mittelgrund sind am äusseren rechten Rand teilweise Gefallene zu erkennen. Im Hintergrund sind rechts und links der Fahnen weitere Figuren sichtbar. Am unteren Rand liegt ein Gefallener. Die Figurenanzahl beträgt insgesamt 26.

Figurentypen und -positionen

Vordergrund, erste Reihe: Links aussen der *Schwertträger* mit Hodlers eigenen Porträtzügen, der nach links schreitet, sein Zweihandschwert am oberen Ende leicht nach vorne gekippt aufstützt und als Gehhilfe zu benutzen scheint. *Hellebardenträger* wie Karton IV, erstes Konzept. Rechts daneben die *Rückenfigur* ohne Helm, mit den Porträtzügen Rodo von Niederhäuserns, die in der rechten Hand eine Streitaxt diagonal nach rechts unten hält. *Hellebardier*, wie Karton IV, erstes Konzept.

Vordergrund, zweite Reihe: Fünf Figuren ziehen hintereinander nach links: Links im Bild drei *Verwundeträger*, wobei die beiden ersten einen Verwundeten auf den Schultern tragen und der dritte nichts trägt. Darauf folgt, zwischen Hellebardenträger und Rückenfigur plaziert, der *Grosse Schreitende*, der gemeinsam mit dem letzten Ver-

wundeträger einen Verwundeten trägt. Dazu gesellen sich weitere elf Krieger.

Mittelgrund: Nur am äussersten rechten Rand sind teilweise gefallene Krieger zu erkennen.

Hintergrund: Links aussen eine Figur, die durch einen Wall bis zum Gesäss verdeckt ist, rechts aussen ein *Verwundeträger*, der einen Verwundeten auf seinen Schultern trägt. Dazwischen verdecken die Fahnen des Vordergrundes den Hintergrund.

Unterer Rand: Links liegt ein Krieger in Rüstung auf dem Rücken, von dem nur Kopf und Brust sichtbar sind.

Figurengrößen

Schwerträger: 187 cm, Hellebardenträger: 181 cm, Rückenfigur: 168 cm, Hellebardier: 200 cm, Erster bis dritter Verwundeträger: 192 cm, 187 cm, 173 cm, Grosser Schreitender: 187 cm, letzter Verwundeträger: 181 cm.

Letzte Veränderungen

Auf einer Fotografie, welche die Komposition von Karton IV, zweites Konzept, zeigt, hat Hodler mehrere Schraffuren gesetzt und den rechten Hellebardenträger mit weisser Farbe völlig übermalt und somit ausgelöscht (Abb. 13). Dies zeugt von seiner Unzufriedenheit mit der rechten äusseren Passage der Komposition und seiner Suche nach Lösungen.

Das historische Foto dokumentiert, dass früher links vom Hellebardenträger keine Naht verlief. Die technologische Untersuchung bestätigt, dass der Gewebeteil [GT4] ursprünglich Teil von [GT3] war. Dieser Befund beruht zum einen auf dem Vergleich der Malschichtenabfolge auf den bemalten Nahtzugaben von [GT3] entlang der [N3] und von [GT4] entlang der [N4] sowohl mit dem blossen Auge als auch mittels Farbanschliffen⁵³ (siehe auch Abb. 15 und Tafeln 11 und 12), zum anderen auf der Untersuchung des gesamten Bereichs um [N3] und [N4] mittels Röntgen durchstrahlung.

Nachdem alle *malerischen* Möglichkeiten erschöpft waren, trennte Hodler den Hellebardier schliesslich physisch vom restlichen Gemälde ab. An den linken grossen Gewebeteil [GT3] wurde dann ein Gewebestreifen angenäht. Dieser Streifen besteht aus zwei übereinander liegenden, mit einer horizontalen Maschinennaht verbundenen Teilen, die offensichtlich schon vor der Verwendung für den Karton IV zusammengenäht waren und wohl von einem grösseren, zusammengesetzten Gewebe stammen. An diesen Streifen wurde der abgeschnittene Hellebardier wieder angenäht und erhielt damit Distanz zur sich zurückziehenden Hauptgruppe.

Das Vorhandensein von Nähfadenresten in der Nahtzugeabe sowie ein kleiner vernähter Gewebespickel am unteren Rand der Naht [N4] erklärt sich aus der weiteren Bearbeitung durch Hodler, der die soeben gewonnene Distanz in einem zweiten Schritt wieder um einige Zentimeter verringerte und dazu die Naht [N4] wieder auftrennte. Dabei

verliess das Messer oder die Schere in der Nähe des unteren Bildrands die Naht und glitt nach rechts in Richtung Hellebardier ab. Beim erneuten Annähen wurde dieser Ausrutscher einfach mit eingenäht.

Der eingesetzte Gewebestreifen verläuft direkt durch die im Hintergrund liegenden Krieger, die in der Folge teilweise mit dem Landschaftsmotiv übermalt wurden.⁵⁴ Zudem hatte der letzte Langspieß der Hauptgruppe durch das Verschieben des Hellebardiers seine obere Hälfte verloren. Hodler übermalte den nach rechts verschobenen Schaft und malte eine neue Ergänzung des Spiesses. Die im Bereich des eingesetzten Gewebestreifens angefertigten Röntgenaufnahmen lassen deutlich den verschobenen und dann übermalten Spiess erkennen.

Veränderungen des Bildformats

Die Höhe nahm um 9 cm zu, die Breite nahm zunächst um mindestens 20 cm zu, dann wieder um wenige Zentimeter ab.

Veränderungen der Komposition

Keine.

Veränderungen der Figurentypen und -positionen

Der Hellebardier erhielt mehr Abstand zur Hauptgruppe. Die Gefallenen im Mittelgrund wurden teilweise übermalt. Im Hintergrund wurde der rechte Verwundeträger übermalt.

Veränderungen der Figurengrößen

Zweiter Verwundeträger: -1 cm; ansonsten keine Veränderung.

Karton IV, heutiger Zustand (Tafel 5 B, Tafel 8 A)

Bildformat

351 × 500 cm, oberer Rand halbkreisförmig geschnitten.

Komposition

Im Vordergrund in der ersten Reihe befinden sich vier Figuren, in der zweiten Reihe ziehen 18 Figuren mit wehenden Fahnen nach links. Mittelgrund wie Karton IV, zweites Konzept. Im Hintergrund ist links der Fahnen eine Figur sichtbar. Am unteren Rand liegt ein Gefallener. Die Figurenanzahl beträgt insgesamt 24.

Figurentypen und -positionen

Wie Karton IV, zweites Konzept.

Figurengrößen

Schwerträger, Hellebardenträger, Rückenfigur, Hellebardier und erster Verwundeträger: wie Karton IV, zweites Konzept, zweiter Verwundeträger: 186 cm, dritter Verwundeträger, Grosser Schreitender und letzter Verwundeträger: wie Karton IV zweites Konzept.

DER ÜBERGANG ZUM WANDGEMÄLDE

Untersuchte Werke

1. Rückzug von Marignano, von Ferdinand Hodler. Wandgemälde in der Ruhmeshalle des Schweizerischen Landesmuseums, 330 × 490 cm (Tafel 8 C).
2. Foto während der Arbeiten an der Wand (siehe den Artikel *Zur Maltechnik der Wandgemälde*, unten S. 258, Abb. 2).

Karton IV wurde am 20. Mai von der EKK genehmigt, worauf der Bundesrat am 12. Juni 1899 Hodler beauftragte, diese Darstellung auf dem Wandfeld in der Waffenhalle des Landesmuseums zu realisieren.

Übertragung auf die Wand

Für die Übertragung der Darstellung auf die vorbereitete Wand verwendete Hodler unter anderem Kartons mit perforierten Umrisslinien und Kohle- oder Farbpuder. Da er die Darstellung massstabsgerecht übernahm, ergab sich für ihn aus folgendem Grund ein Problem: Die rechte Passage von Karton IV war, wie oben beschrieben, mehrmals umgearbeitet worden. Dabei hatte sich der Abstand zwischen dem isoliert stehenden Hellebardier und der sich zurückziehenden Hauptgruppe um die Breite des eingesetzten Gewebestreifens vergrössert. Als Folge davon war die endgültige Fassung von Karton IV nun bis zu 15 cm breiter als die zur Ausführung vorgesehene Wandfläche.

Hodler löste dieses Problem, indem er die Figuren in zwei Gruppen aufteilte. Die linke Gruppe reichte vom linken Bildrand bis zur Rückenkontur des Hellebardenträgers, die rechte Gruppe vom rechten Bildrand bis zur vorderen Kontur des Grossen Schreitenden. Die Zone zwischen den beiden Gruppen nahm er heraus und schob sozusagen die beiden Figurengruppen um ca. 15 cm näher zusammen (Tafel 8 B).

Es ist nicht auszuschliessen, dass Hodler sich des Problems der unterschiedlichen Breitenmasse erst während der Arbeit an der Wand bewusst wurde und erst in letzter Minute reagierte. Dank der Fotografie (siehe den Artikel *Zur Maltechnik der Wandgemälde*, unten S. 258, Abb. 2) ist bekannt, dass Hodler bei der Ausführung des Wandgemäldes systematisch von links nach rechts arbeitete; die «geopferte» Zone befindet sich rechts von der Bildmitte. Fest steht, dass eine proportionale Verkleinerung der Darstellung als Ganzes einen erheblichen Mehraufwand bedeutet hätte und Hodler einen wesentlich einfacheren Weg beschritt.

Kleinere Anpassungen nahm Hodler bei den Fahnen und Spiessen vor. Die grosse zentrale Fahne wurde etwas verkleinert und nach links geschoben und in der rechten Bildhälfte die Anzahl der Langspiesse reduziert. Dass dabei eine innerhalb der grossen Fahne teilweise sichtbare Stange ohne Zusammenhang stehenblieb, fiel ihm wohl nicht auf und tut dies auch heute erst bei sehr genauer Betrachtung.

Nach drei Jahren Kampf um die Verwirklichung einer künstlerischen Vision genoss Hodler die Erfahrung einer neuen Maltechnik. Hodlers Freund Fritz Widmann berichtet: «Gerne besuchte ich ihn bei der Arbeit vor den Fresken. Die Technik bereitete ihm Freude, besonders rühmte er mir das angenehme Streichen mit dem die Farbe getränkten Pinsel über den halbfeuchten saugenden Grund, wobei die Farbe fast restlos aus den Haaren gezogen würde [...]. Er nutzte die Zeit, während neuer Grund aufgetragen wurde, zu Arbeiten neben dem Fresko. So überraschte er mich mit der unvermuteten Vorzeigung des Bildes ‹Der Tag›, das er in einem Turmzimmer des Landesmuseums aufbewahrte, und an dem er gleichzeitig arbeitete.»⁵⁵ Nach dem jahrelangen Ringen um das Wandbild war es für Hodler Zeit, mit diesem symbolistischen Gemälde ein positiv gestimmtes Gegenbild zu den martialischen Gestalten von Marignano zu schaffen.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Die im Wettbewerbsentwurf vorgesehene Bildanlage zeichnet sich durch eine für einen entfernten Betrachterabstand berechnete klare Gliederung aus. Die Bildidee geht von der zentralen Figur aus, welche die Arme ausbreitend, nach den Seiten hin vermittelt. Das Motiv der frontal stehenden Figur mit erhobenen Händen hat Hodler in jenen Jahren mehrmals verwendet. So ist die bekannte Figur des «Tell»⁵⁶ aus dem Entwurf mit der Darstellung von «Gesslers Tod» für die Aussenmosaike des Landesmuseums hervorgegangen. Auch die Figur des Niklaus von Flüe auf einem andern Entwurf ist nach diesem Typus gestaltet.⁵⁷ Die Studien datieren von 1897, sind somit etwa zeitgleich mit den Marignano-Entwürfen entstanden. In der bekannten «Wahrheit» wird die zentrale Figur noch vor der Jahrhundertwende erneut aufgegriffen.⁵⁸

Die Mittelfigur wird links und rechts von zwei Landsknechten flankiert, wobei auf der rechten Seite der hintere Krieger einen Verwundeten trägt. Die Fussstellung der fünf Figuren schreibt sich in einen Kreis (in der Verjüngung als Ellipse erscheinend) ein, der sich gegen das in der Ferne im kleinen Massstab wiedergegebene Heer öffnet. Als bildbestimmendes Dispositionsschema dominiert die konvexe Grundlinie. Durch Körperhaltung und Blickrichtung entsteht eine kreisende Bewegung, die das Bildgeschehen zusätzlich optisch im Bogenfeld verankert. Folgt man der auf Hodlers Malerei angewandten Systematisierung der Symmetrien von Oskar Bätschmann⁵⁹, so handelt es sich hier formal trotz dem rotierenden Bewegungseindruck nicht um eine rotative, um ein Zentrum kreisende, sondern um eine bilaterale Symmetrie, einem formalen Gleichgewicht entlang einer Horizontale. Die Entwicklung vom symmetrisch angelegten Wettbewerbsentwurf des Mittelbilds bis zum asymmetrischen Konzept des Wandbilds kann zwar als konsequent, jedoch keineswegs als geradlinig bezeichnet werden, selbst wenn man die nach der Ausführung des Freskos vorgenommenen Überarbeitungen an

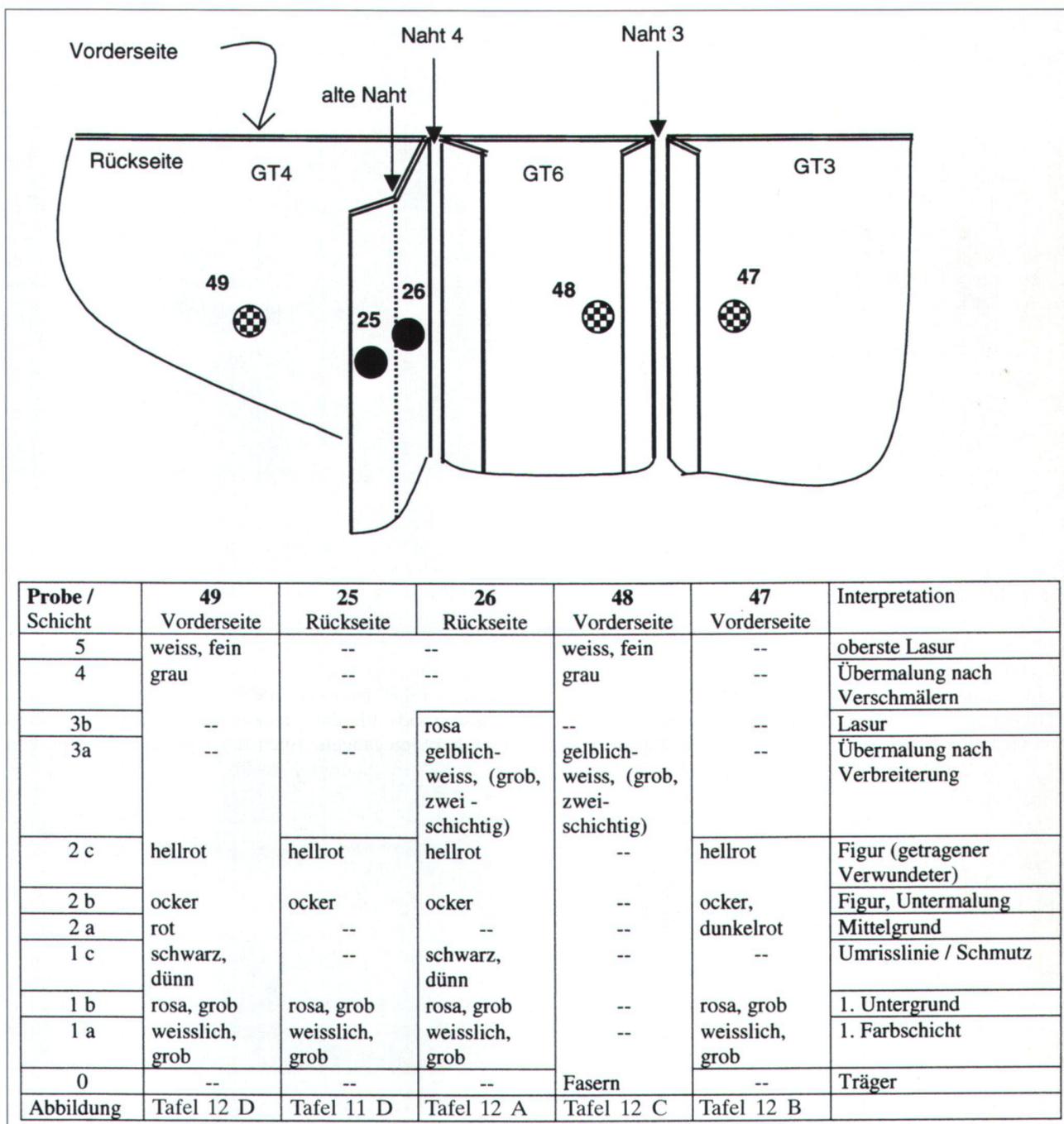
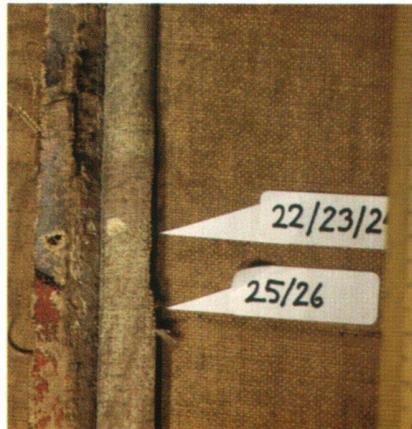


Abb. 15 Karton IV, schematische Übersicht über den mikroskopisch untersuchten Bereich in 260 cm Höhe, die Probenentnahmen und die Malschichtabfolgen (in der Tabelle). Mikroskopische Querschliffbilder siehe Tafeln 11 und 12.

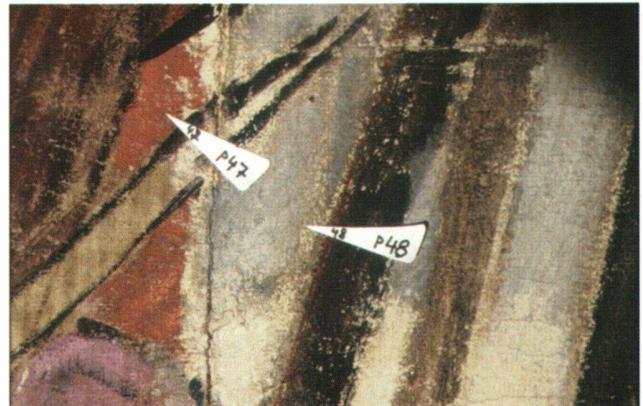
den Kartons ausser Acht lässt. Da Hodler es liebte, Rückgriffe auf früher gefundene und wieder verworfene Lösungen zu machen, wobei er sich oft aus einem Fundus von Figurentypen und Kompositionsmustern bediente und diese collageartig kombinierte, ist einer vermeintlich formalen Gesetzmässigkeit folgenden Rekonstruktion der

Genese des Zürcher Wandbilds zu misstrauen. Das komplexe Wechselspiel zwischen dem geringen Massstab der ersten Ideenskizzen, Farbskizzen, Figurenstudien einerseits und den grossformatigen Kartons ist Thema einer zur Zeit in Arbeit befindlichen Lizentiatsarbeit von Lucia Cavegn Khammassi.

Tafel 11



A Karton IV, Rückseite: Naht [N4], Gewebeteile [GT4] (links) und [GT6] (rechts), Höhe y = ca. 260 cm; Entnahmestellen der Proben 22, 23, 24, 25 und 26. Detailaufnahme, Bildhöhe = 13 cm.



B Karton IV: Naht [N3], Gewebeteile [GT3] (links) und [GT6] (rechts), Höhe y = ca. 260 cm; Entnahmestellen der Proben 47 und 48. Detailaufnahme, Länge des Pfeils = 24 mm.

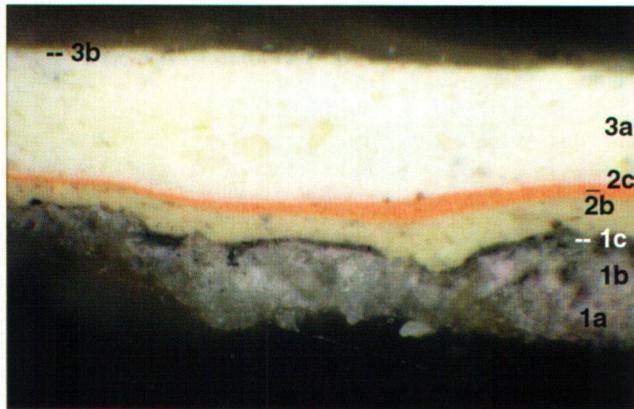


C Karton IV: Naht [N4], Gewebeteile [GT6] (links) und [GT4] (rechts), Höhe y = ca. 260 cm; Entnahmestelle der Probe 49. Detailaufnahme, Länge des Pfeils = 24 mm.

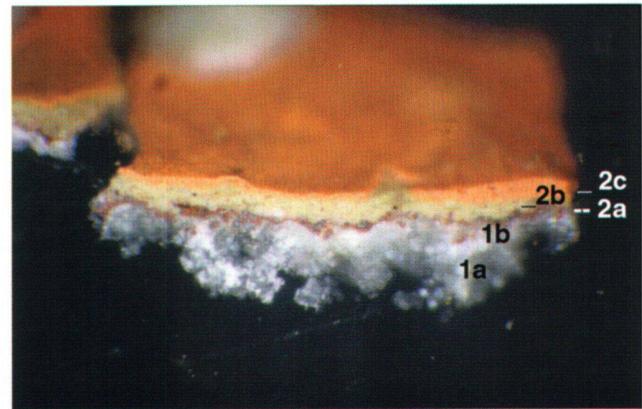


D Karton IV, Querschliff der Probe 25 vom [GT4], Nahtzugabe Rückseite, ausserhalb der alten Naht. Abfolge: grundierungsartige Farbschicht weisslich (1a) und rosa (1b), ocker (2b) und hellrot (2c) (getragener Verwundeter in *Karton IV, erstes Konzept*). Mikroskopisches Bild im Auflicht, Bildbreite = 0.79 mm.

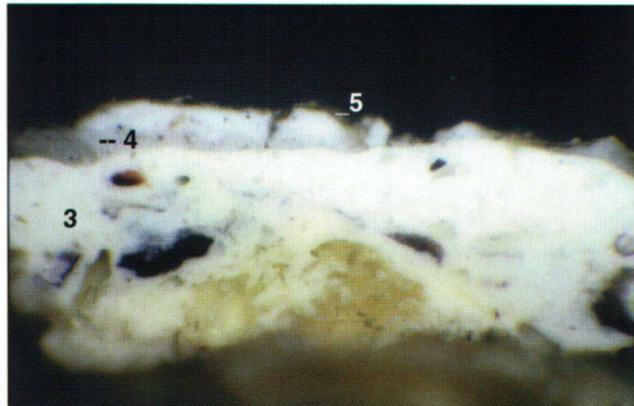
Tafel 12



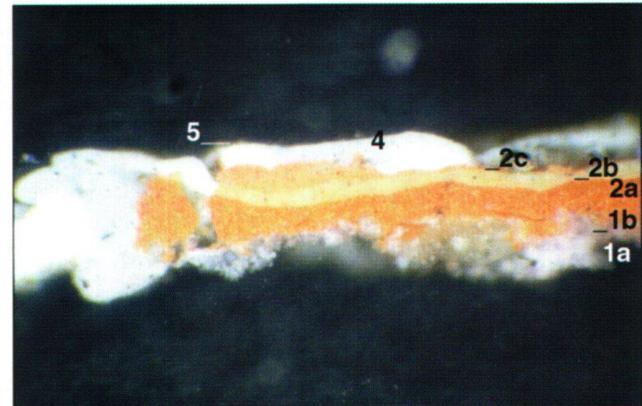
A Karton IV, Querschliff der Probe 26 vom [GT4], Nahtzugabe Rückseite, innerhalb der alten Naht. Abfolge: grundierungsartige Farbschicht weisslich (1a) und rosa (1b); schwarze dünne Umrisslinie oder Schmutz (1c), ocker (2b) und hellrot (2c) (getragener Verwundeter), dicke, zweischichtige gelblich-weiße Übermalung nach Verbreiterung des Gemäldes (3) mit Oberfläche rosa, nass in nass (3b). Mikroskopisches Bild im Auflicht, Bildbreite = 0.79 mm.



B Karton IV, Querschliff der Probe 47 vom [GT3], Vorderseite. Abfolge: grundierungsartige Farbschicht weisslich (1a) und rosa (1b), dunkelrot (2a) (Mittelgrund, Fahne in *Karton IV, erstes Konzept*), ocker (2b) und hellrot (2c) (getragener Verwundeter). Mikroskopisches Bild im Auflicht, Bildbreite = 0.79 mm.



C Karton IV, Querschliff der Probe 48 vom [GT6], Vorderseite. Abfolge: Auf dem Träger direkt die gelblich-weiße Übermalung nach Verbreiterung des Gemäldes (3), graue (4) und feine weiße Lasur (5) nach Verschmälern des Gemäldes; dünner Überzug (wahrscheinlich Festigungsmittel der Konservierung 1998). Mikroskopisches Bild im Auflicht, Bildbreite = 0.79 mm.



D Karton IV, Querschliff der Probe 49 vom [GT4], Vorderseite. Abfolge: grundierungsartige, Calcit- und Protein-haltige Farbschicht weisslich (1a) und rosa (1b), dünne schwarze Umrisslinie oder Schmutz (1c), hellrotes Detail aus dem Mittelgrund (2a), ocker (2b) und Zinnober-haltige hellrote Schicht (2c) (getragener Verwundeter), graue (4) und feine weiße Lasur (Zinkweiss neben wenig Bleiweiss in ölhaltigem Bindemittel) (5) nach Verschmälern des Gemäldes. Mikroskopisches Bild im Auflicht, Bildbreite = 0.79 mm.

Irritierend ist die Tatsache, dass der Künstler, zumindest was die drei ersten Kartons betrifft, nicht nur gleichzeitig an jeweils zwei Kartons arbeitete, sondern der Jury der EKK anlässlich der beiden ersten Zusammenkünfte jeweils zwei Kartons als Alternativen vorführte.

So fordert er am 10. August 1897 von der Jury eine Entscheidung zwischen den noch unvollendeten Kartons I und II. Die beiden Kartons zeigten «den gleichen Vorwurf mit Varianten», wie die Jury festhielt. Während die Mittelfigur auf Karton II, erstes Konzept (Tafel 3 C), diejenige des Wettbewerbsentwurfs mit den zwei in den Boden gesteckten Lanzens exakt zitiert, nahm Hodler im Stuttgarter Karton (Tafel 2 C) mit der veränderten Armhaltung der zentralen Figur die axiale Strenge etwas zurück, monumentalisierte sie jedoch gleichzeitig, indem er sie im Verhältnis zur Mittelfigur im Karton II um einiges vergrösserte. Das Preisgericht verlangte die Ausarbeitung des Kartons mit dem kleineren Figurenmaßstab (Kartons II), «da die größeren Figuren das Feld bedeutend kleiner erscheinen lassen».⁶⁰ Sowohl in Karton I wie Karton II behält Hodler die Figurengruppe (Hellebardier, Huckepackträger) rechts der Mittelfigur bei. Am linken Rand dagegen ändert sich die Haltung der Figuren, indem sich zunächst nur die Rückenfigur mit Helm zurückwendet, dann Rückenfigur und Schwerträger. Die motivische Änderung ist Ausdruck eines schon der Wettbewerbseingabe inhärenten Konflikts zwischen Thema und formaler Umsetzung: Das Bildprogramm, der Rückzug aus der Schlacht, fordert ein Bewegungsmotiv in *eine* Richtung, welches jedoch durch die bilaterale Symmetrie aufgehoben wird. Mit dem Motiv des Zurückwendens, primär einem erzählerischen, nicht formalen Element, versuchte Hodler dieses Problem zu lösen, doch damit erreichte er nur eine kosmetische Korrektur, die von der symmetrischen Bildanlage, die ein starkes statisches Moment erzeugt, überspielt wird. Der formale Konflikt wird am Wechsel der Haltung der Mittelfigur besonders augenfällig. Das Zurückwenden des Kopfes bei gleichzeitigem Voranschreiten erzeugt ein etwas verkrampft wirkendes ambivalentes Bewegungsmotiv. Ein weiterer Versuch, den Rückzug formal umzusetzen, ist die Abschwächung der vertikalen Betonung der Mittelfigur: Die Verankerung der zentralen Figur mittels seitlich in den Boden gesteckter Lanzens ist nun durch die horizontal gehaltene Waffe, welche die Richtung der Abziehenden unterstreicht, gelöst.

Hodler fiel es offenbar schwer, sich von der Mittelfigur zu trennen, denn sie markierte nicht nur den Dreh- und Angelpunkt im symmetrischen Grundgerüst, sondern verkörperte durch die hieratische Strenge ein symbolhaftes Moment. Besonders im ersten Konzept ist die Assoziation mit dem Kreuzigungsmotiv nicht von der Hand zu weisen.

Auf Karton II malte Hodler hinter den stehenden Figuren im Vordergrund einen Zug von nach links abziehenden Verwundetenträgern und realisierte damit schon früh ein der Symmetrie gegenläufiges Moment. Der auf Vorzeichnungen (Abb. 3) deutlich sichtbare Figurenzug folgt dem Schema der gleichmässigen Reihung, einer gängigen

Matrize in Hodlers Formenvokabular, die hier durch das Motiv des Tragens zusätzlich rhythmisiert ist. Wie Hodlers Bildnis von Cuno Amiet belegt (Abb. 6), zeigte Karton II im Winter 1897/98 die Mittelfigur vor den Verwundetenträgern im Mittelgrund. Die Überlagerung des Kompositionsprinzips der Reihung – die im Falle Hodlers gemeinhin, und im wörtlichen Sinne verstanden zu kurz fassend, mit dem Begriff des Parallelismus umschrieben wird – und der Symmetrie erzeugt in der Bildmitte einen unbefriedigenden Effekt (Kartons II, zweites Konzept) (Tafel 4 A). Erst mit der Aufgabe der Mittelfigur (Kartons II, drittes Konzept) (Tafel 4 B) kam die komplexe Komposition ins Lot: Die Reihe der Verwundetenträger entfaltete nun das Bewegungsmotiv ungehinderter. Gleichzeitig übernahm der erste Verwundeträger der rechten Gruppe die Rolle der die Bildmitte stabilisierenden Achse. Die ursprünglich konvexe Disposition hatte sich zur konkaven Bildanlage gewandelt. Der untere Abschluss von Karton II ist möglicherweise eine Reaktion auf den Wunsch der Jury nach einem im Unterschied zu Karton I vermindertem Figurenmaßstab. Der gewonnene Platz mag Hodler veranlasst haben, im Vordergrund gefallene Landsknechte zu malen.

In Studien zu Karton II (Abb. 3) hatte Hodler schon mit einer asymmetrischen Komposition experimentiert. In diesen Zeichnungen ist das Spannungsverhältnis zwischen Figurengruppe und markanter Einzelfigur bereits weiter entwickelt als auf Karton III in seinem frühesten Zustand (Tafel 6 A), den der Künstler zusammen mit dem nochmals überarbeiteten Karton II am 12. Mai 1898 dem Preisgericht der EKK vorführte. Der Künstler wurde von der Jury angehalten, den neuen Karton fertigzustellen, da er den «Zug auf dem Rückmarsch darstellt.» Obwohl mit dem neuen Motiv des vielfigurigen Heereshaufens, der nach links abzieht, während am rechten Bildrand ein Landsknecht den Rückzug deckt, die Komposition schon ein dynamisches Element erhält, wirkt die Darstellung durch das noch nicht aufgegebene Symmetriprinzip letztlich statisch. Haltepunkte der Symmetrie sind der auf sein Flambergschwert gestützte, sich umwendende Landsknecht am linken Rand, der Hellebardier am rechten Rand und der die Mittelachse markierende nach links ausschreitende Hellebardenträger. Erst als Hodler den letzten Krieger des Heeres entfernte, erfolgte eine klare Trennung zwischen der Gruppe links und dem Hellebardier rechts (Kartons III, zweites Konzept) (Tafel 6 B). Durch die Verminderung der Zahl der Schreitenden und die Entfernung von zwei Gefallenen wird das Geschehen übersichtlicher. Zur Klärung der Komposition trägt auch die Höherlegung des Walls vor den Bannerträgern, der als Kulisse für die Heeresgruppe dient, bei. In der dritten Phase von Karton III erfolgt eine weitere Bereinigung (Begradigung des Abschlusses des Walls, Entfernung des Huckepackträgers links sowie des Kopfs des Gefallenen unten rechts) (Tafel 6 C). Der heutige Zustand von Karton III, der wahrscheinlich das Resultat einer Überarbeitung von 1913 ist, zeigt die in Karton IV und im Wandbild gefundene Lösung des rechten Bildabschlusses: Der Umriss des Hellebardiers wird nun nicht mehr durch

den hinter ihm stehenden Verwundetenträger verunklärt (Tafel 7 A).

Karton IV (Tafel 8 A) zeigt in horizontaler Richtung im wesentlichen dieselben Kompositionselemente wie Karton III. Der sich zurückwendende Krieger am linken Rand im dritten Karton ist einem vorwärtschreitenden Schwerträger gewichen. Die Figur vermittelt nun wie ihr Pendant am rechten Bildrand nach aussen zu den kleineren Seitenfeldern hin. In einer späteren Phase erhält der Hellebardier rechts durch die Entfernung der gefallenen Krieger hinter ihm stärkere Autonomie. Zu gleichem Zweck vergrösserte Hodler den Abstand zwischen dem Hellebardier und der Heeresgruppe. Augenfälligste Veränderung gegenüber dem dritten Karton ist der Fahnenwald, der vor den Wall mit den Bannerträgern gerückt ist. Abgesehen davon, dass der Künstler damit ein stark dekoratives Element einführt, löste er damit das Problem der räumlichen Entwicklung auf elegante Weise: Da Hodler, um «wandkonform» zu sein, sich nicht der traditionellen Mittel der Raumillusion, der Linear-, Luft-, und Farbperspektive bedienen wollte, ergibt sich durch die beiden Raumebenen in Karton III ein befremdlicher Effekt (die Krieger im Hintergrund wirken durch den Wall wie abgeschnitten). Anders in Karton IV: Die wesentlichen Bildelemente sind nun in *eine* Raumebene geholt.

Nach dieser kurzen Analyse der formalen Entwicklung der vier Kartons lassen wir zusammenfassend Hodler selbst zu Wort kommen. Die Stellungnahme des Künstlers selbst ist trotz ihrer Knappheit deshalb besonders wertvoll, weil darin einige seiner formalen Anliegen angesprochen und die ausserkünstlerischen Gründe für die Konzeptänderungen aus der Optik des direkt Betroffenen wiedergegeben werden. «Ich hatte die Aufgabe, den Rückzug von Marignano auf eine Wand zu malen, die in einer Nische (acht Meter über dem Boden) sich befindet. Im ersten Projekt waren fünf Figuren im Vordergrunde. Das ganze Heer, weit zurück, bildete für sich die sechste Figur. Hier ebenfalls konzentrierte ich das Interesse auf eine kleine Zahl von Figuren, damit das Interesse nicht zersplittere. Die Gestalten, die ein Quadrat in einem Halbkreis ausfüllten, hatten einen grossen Massstab. Man hatte nicht lange Mühe, die Szene zu verstehen. – Bei der Ausführung aber musste ich im Interesse des Architekten einen anderen Massstab adoptieren, und es war mir dies sehr peinlich. Dadurch musste ich eine grössere Zahl Krieger in den Vordergrund setzen und ich befürchtete auch die Unübersichtlichkeit. Ich blieb bei dem Gedanken, aus den vielen Kriegern eine einzige Figur zu machen und separierte den grössten Krieger, damit dieser detachierte Mann auf falle.»⁶¹

In seinem Kurzrapport legt der Künstler das Hauptaugenmerk auf das Problem des Figurenmaßstabs. Im Gegensatz zu seinen Künstlerkollegen, die sich auch für die Ausmalung der Waffenhalle beworben hatten, erkannte Hodler als Einziger, dass wenige, dafür möglichst grosse Figuren eine dem Thema angemessene Monumentalität und Lesbarkeit der Szene auf Distanz gewährleisten wür-

den. Der zweite von Hodler angesprochene Punkt betrifft das Heer. Bereits im Wettbewerbsentwurf setzte er es als formale Einheit, als «sechste Figur» ein; bei diesem Bildgedanken blieb Hodler auch im dritten und vierten Karton, wobei der Heeresmasse nun die tragende Rolle zukommt. Dieser Lösung konnte die EKK zustimmen, da nach ihr das Thema des Rückzugs erst jetzt befriedigend umgesetzt war.

Betrachtet man die Rolle der Jury der EKK, welche die Arbeit Hodlers während vier Jahren begleitete, so gewinnt man einen zwiespältigen Eindruck. Mit ihrem Entscheid, Hodlers Entwurf den ersten Preis zuzusprechen, bewies sie Mut und Weitsicht. Der Mut scheint dem Preisgericht, das sich mehrheitlich aus Künstlerkollegen zusammensetzte, beim Anblick der in situ angebrachten grossformatigen Darstellungen doch etwas abhanden gekommen zu sein, denn man entschied sich für den Karton mit den kleineren Figuren (Karton II, erstes Konzept) und gegen den monumentaleren Stuttgarter Karton (Karton I, erstes oder zweites Konzept), was nun, nach Hodlers eigener Darstellung, die zahlreichen Änderungen zur Folge hatte. Hodlers Wettbewerbsentwurf stellte die traditionelle Historienmalerei mit ihren konventionellen Typen von Schlachtendarstellungen radikal in Frage. Im Grund handelte es sich um die Frage, ob um 1900 ein historisches Ereignis durch eine wesentlich symbolhafte, auf einfache formale Muster reduzierte Darstellung wiedergegeben werden konnte oder dieses Ereignis entweder im Kleid einer barocken Personifikation oder nach wie vor wie eine Geschichte erzählt werden musste – im Wortlaut der Jury «als den Gegenstand klarer darstellend.»⁶² Im dritten und besonders im letzten Karton gelang es Hodler, das anekdotische Element der traditionellen Historienmalerei zu erhalten und gleichzeitig dem Ereignishaften durch die monumentale Form eine überzeitliche Dimension zu geben.

Ein weiterer Punkt betraf die Funktion des Gemäldes. Hodler wusste, dass die Gattung der Wandmalerei eigenen Gesetzmässigkeiten gehorcht, und so war er um eine möglichst «wandgerechte» Komposition und Farbgebung bemüht. Dabei nahm er auf die besondere örtliche Situation Rücksicht. In diesem Zusammenhang ist das Votum des Malers Hans Bachmann, eines der Malerei Hodlers eher ablehnend gegenüberstehenden Mitglieds der EKK, erwähnenswert. Nach Bachmann lassen sich die für die Aufnahme der Gemälde bestimmten Nischen im Waffensaal als zugemauerte Fenster verstehen. Aus diesem Grunde finde er den ersten Karton als den einzigen richtigen, denn hier habe er das Thema gleichsam als Glasfenster behandelt.⁶³

Die Mitglieder des Preisgerichts und der Kunstkommision waren sich nicht immer einig in der Beurteilung der Kartons. Allerdings verraten die Juryberichte über die Auseinandersetzungen nicht gerade viel. Eine eigene Untersuchung unter Heranziehung weiterer Quellen würde sich lohnen, zumal es sich bei den meisten Jurymitgliedern ebenfalls um Künstler, wenn auch verschiedenster Couleurs, handelte.

Ohne Zweifel haben nicht nur die Einwände der EKK, sondern Hodlers eigene Skrupel und seine besondere Arbeitsweise die Ausführung des Wandgemäldes verzögert. Die wesentlichen Forderungen der Jury – kleinere Figuren (10. August 1897, Karton I, II), Verdeutlichung des Rückzugs (12. Mai 1898, Karton II, III), mehr farbliche Einheit und klarere Figurenanordnung (12. September 1898, Karton III), bessere räumliche Erschliessung der Bildgründe, Farbkorrekturen (18. Mai 1899, Karton IV) – hat Hodler zumindest teilweise berücksichtigt. Doch machte er jeweils nicht nur seine Hausaufgaben, sondern präsentierte jeweils neue, oft stark veränderte Entwürfe. Zusätzlich zu den stummen Zeugen des Ringens um die der gestellten Aufgabe adäquate Form, den Dutzenden von Zeichnungen und Skizzenbuchblättern, wünschte sich der heutige Betrachter der Kartons noch die Streitgespräche zu hören, die der Künstler mit den Mitgliedern der EKK geführt hatte. Hodler selbst konnte der Nörglerei der Jury durchaus Positives abgewinnen, wie er in einem Brief an Paul Seippel gestand.⁶⁴

Mit der Präsentation von jeweils zwei Kartons im August 1897 und Mai 1898 sowie zusätzlichen Skizzen und Studien im September desselben Jahres forderte Hodler seine Malerkollegen in der Jury geradezu auf, eine aktive Rolle bei der Formfindung zu spielen. Hodler delegierte einen Teil des kreativen Prozesses an die Jury, was zusammen mit andern Gründen dazu führte, dass der Künstler mehrere

Kartons anfertigen musste, bis das Resultat genügte. Doch dieses Vorgehen hatte auch einen positiven Effekt. Es scheint uns wichtig, zu betonen, dass die vier Kartons und schlussendlich das Fresko in einem wechselseitig befruchten Prozess zwischen Hodler und der Jury, die ja ebenfalls aus Malern und kreativ tätigen Architekten bestand, zustande gekommen sind. Es würde sich zudem lohnen, dem Feedback von Presse und einheimischer Künstlerschaft sowie dessen Auswirkungen auf die Entwicklung der Kartons eine eigene Untersuchung zu widmen.

Die bisherige Forschung ging von den Kartons in ihrem heutigen Erscheinungsbild aus. Das hatte zum einen zur Folge, dass die Interpretation der Kartons auf falschen historischen Prämissen, nämlich den Zuständen der Gemälde *nach* 1900, basierte, zum andern, dass die Entwicklungsschritte zwischen den einzelnen Kartons nicht berücksichtigt wurden. Dass die Entwicklungsgeschichte der Kartons viel komplexer ist als bisher angenommen, hoffen wir mit dieser Untersuchung belegt und, soweit es möglich ist, auch visualisiert zu haben. Dabei erwies sich nicht primär der kunsthistorische, sondern der kunsttechnologische Ansatz als fruchtbar. Die technologischen Analysen erlauben nun unter Einbezug der historischen Quellen ein präziseres Bild des Entwicklungsprozesses des wichtigsten öffentlichen Auftrags, den Hodler in der Schweiz realisierte.

ANMERKUNGEN

- ¹ Brief F. Hodler an A. Trachsel, Genf, 1. Februar 1897 (Abschrift C. A. Loosli, Kopie Archiv Jura Brüschweiler): «[...] Je triomphe ces jours-ci: je suis premier prix, grand prix du concours pour la décoration de Landesmuseum à Zurich: [...] je n'ai présenté qu'un projet, la retraite de Marignan. [...] Les votes du Jury et de la Commission fédérale (des beaux-arts) ont été unanimes. La Commission m'a chargé de nouvelles esquisses grandeure nature et faites sur plâtre. [...] Je fais mon Champ de Mars, j'entreprendrai mes grandes esquisses.»
- ² Archiv Jura Brüschweiler.
- ³ JURA BRÜSCHWEILER 1999.
- ⁴ Die Stange ist auf der Fotografie nur ganz schwach zu erkennen.
- ⁵ Zitiert nach JURA BRÜSCHWEILER 1999.
- ⁶ JURA BRÜSCHWEILER 1999.
- ⁷ Die heutigen seitlichen Spannränder sind vor allem in ihrer unteren Hälfte bis zu den Schnittkanten vollständig mit den Malfarben des ersten Konzepts bedeckt; die weissen Malgrenzen liegen *auf* dieser Farbschicht. Zu dem mit den seitlichen weissen Malgrenzen korrespondierenden Höhenmass gibt es keine Anhaltspunkte.
- ⁸ Weitere Formatveränderungen konnten nicht rekonstruiert werden. In den heutigen Spannrändern befinden sich so viele Nagellöcher, dass auf diesem Weg keine einzelnen Aufspannungssituationen unterschieden werden können. Ein Teil der Spannagellöcher ist zudem auf spätere restauratorische Eingriffe zurückzuführen.
- ⁹ SIK Archiv-Nr. 78529 (Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett) sowie JURA BRÜSCHWEILER 1991, Farabb. 91 (Privatbesitz).
- ¹⁰ Auf eine genauere Rekonstruktion einer Fassung mit dieser geringen Veränderung wird hier verzichtet.
- ¹¹ Zwischen den Füßen des Schwerträgers auf Karton II ist, durch die Naht [N2] angeschnitten und teilweise mit heller Hintergrundfarbe überdeckt, eine blaue Linie um eine hellblaue halbkreisförmige Fläche zu erkennen. Beim Gemälde «Gefallener Ritter» fällt das abgeschnittene obere Drittel des Helmes auf. Werden massstabsgerechte Aufnahmen der beiden Gemälde aneinandergestellt, ergeben angeschnittener Helm und Halbkreis zusammen wieder einen Helm, setzt sich die Spitze des Flambergschwerts auf dem «Gefallenen Ritter» fort und ebenso die Füsse der Rückenfigur mit Helm (Tafel 9 C).
- Des weiteren ist auf Karton II zwischen den Beinen des Hellebardiern eine erschlagene Figur zu erkennen, die perspektivisch verkürzt mit dem Oberkörper vorne und den Beinen hinten am Boden liegt. Dieser Figur fehlt der Kopf. Auf dem Gemälde «Sterbender Krieger» ist am oberen Rand rechts der Rest eines Kopfes zu erkennen. Werden analog zum «Gefallenen Ritter» massstabsgerechte Abbildungen der beiden Gemälde so aneinandergestellt, dass der angeschnittene Kopf und der Oberkörper zusammen eine Figur ergeben, zeigt sich, dass auch der rechte Fuss des Hellebardiern sich auf dem Gemälde «Sterbender Krieger», wenn auch heute mit Hintergrundfarbe dürtig abgedeckt, fortsetzt (Tafel 9 D). Röntgenaufnahmen im Bereich des angeschnittenen Oberkörpers und des Kopfes bestätigen den «nahtlosen» Übergang der Malerei vom Karton zum Gemälde (Tafel 9 E).
- ¹² Die untere Kante des grossen Gewebeteils [GT3], die in der Nahtzugabe der [N2] zu sehen ist, ist teilweise bis zur äussersten Kante bemalt und zeigt zwar eine Anzahl kleiner Durchstiche, jedoch keine Spuren früherer Nähete. Ausserdem weist sie eine Webkante auf und ist also hier nie beschnitten worden;
- es kann also ausgeschlossen werden, dass solche Nahtspuren je durch Abschneiden verloren gingen. Beim «Sterbenden Krieger», dessen Spannrand und Malgrenze im Gegensatz zum «Gefallenen Ritter» genau untersucht werden konnten, sind die äussersten 2,5 cm des oberen Spannrandes unbemalt und weisen ebenfalls mehrere Durchstiche auf.
- ¹³ «Die Komposition der liegenden Figuren des Vordergrundes im Besonderen ist eben noch zu wenig bestimmt, als dass man sich mit Sicherheit darüber aussprechen könnte.» (Zitiert nach ERNST HEINRICH SCHMID 1946, S. 97.)
- ¹⁴ «Pour Marignan il me reste encore bien à faire avant d'avoir fait une œuvre qui soit ma chose. Encore je suis entre deux projets que j'ai traité simultanément, des compositions différentes et, ce qui est important, différentes aussi par la dimension des figures.» (Brief F. Hodler an L. Genoud, Zürich, 2. August 1897 [Abschrift C. A. Loosli, Kopie Archiv Jura Brüschweiler]).
- ¹⁵ Auf eine genauere Rekonstruktion einer Fassung mit dieser geringen Veränderung des ersten Konzepts von Karton II wird hier verzichtet.
- ¹⁶ FRITZ WIDMANN 1918, S. 49–50.
- ¹⁷ Kunstmuseum Solothurn (Dübi-Müller-Stiftung), Inv. Nr. C 80.82.
- ¹⁸ SIK Archiv-Nr. 17285.
- ¹⁹ OSCAR MILLER, *Sammler und Wegbereiter der Schweizer Moderne* (Ausstellungskatalog), Kunstmuseum Solothurn 1998, S. 21–22.
- ²⁰ FRITZ WIDMANN 1918, S. 50–51.
- ²¹ CUNO AMIET, *Über Kunst und Künstler* (= Jahresgabe der Bernischen Kunstgesellschaft), Bern 1948, S. 61–62.
- ²² Zwar wurden keine Anhaltspunkte zur ersten Position ihrer Füsse gefunden; es kann aber angenommen werden, dass auch diese Figuren vorher insgesamt kleiner waren.
- ²³ Ob dies aus eigenem Antrieb oder auf Anregung der Jury geschieht, ist nicht geklärt. Möglicherweise spielt dabei die Tatsache eine Rolle, dass die unterste Zone des Bildes auf Grund der architektonischen Gegebenheiten im Landesmuseum vom Betrachter nur schlecht gesehen werden kann.
- ²⁴ Ein entfernter Verwandter des Künstlers, der Fürsprech Dr. E. Hodler aus Bern, hatte den Karton von Hodler im Dezember 1912 erworben. Laut Brief an den Käufer vom 12. Dezember 1912 hat Hodler angekündigt, den Karton noch kurz vor dem Verkauf zu retuschieren (Brief F. Hodler an E. Hodler, 12. Dezember 1912, Archiv SIK). 1917 überliess E. Hodler dem Kunsthause Zürich den Karton mit Verkaufsabsicht als Leihgabe. 1919 wurde das Bild von Alfred Rütschi zwecks Schenkung an das Kunsthause erworben.
- ²⁵ Protokoll der Jury der EKK vom 12. Mai 1898, zitiert nach ERNST HEINRICH SCHMID 1946, S. 97–98.
- ²⁶ Neue Zürcher Zeitung, Nr. 48, 17. Februar 1897.
- ²⁷ SIK Archiv-Nr. 78532.
- ²⁸ Brief F. Widmann an O. Miller, Lauenberg, 14. Mai 1898 (Archiv Jura Brüschweiler).
- ²⁹ «Der Preis von Fr. 10 000.–, den ich früher gemacht habe, gründete sich auf meine Skizzen aus dem Wettbewerb, auf denen nur eine geringe Zahl von Figuren erscheint. Nachdem ich aber auf den Wunsch der eidgenössischen Kunstkommission die Komposition vollständig habe ändern müssen infolge der Verjüngung des Massstabes der Figuren, die sie verlange – ist nun aus der bedeutend vermehrten Zahl von Figuren für mich mehr als die doppelte Arbeit erwachsen. Aus diesem Grunde sehe ich mich gezwungen, den Preis für die Ausführung der Freske [...] auf die Summe von Fr. 22 000.– zu erhöhen.» (Zitiert im Protokoll der EKK, 24. August 1898).

- ³⁰ Brief F. Hodler an J. Welti, Bern, 23. Dezember 1897 (Abschrift C. A. Loosli, Archiv Jura Brüschweiler).
- ³¹ Brief F. Hodler an O. Miller, Bern, 15. Februar 1898 (Abschrift C. A. Loosli, Archiv Jura Brüschweiler).
- ³² ERNST HEINRICH SCHMID 1946, S. 65; siehe auch Zitat Brief an J. Welti vom 23. Dezember 1897 (oben S. 210 mit Anm. 30).
- ³³ Zürich 1983, S. 120.
- ³⁴ Jura Brüschweiler fand in Hodlers Nachlass die Fotografie des Modells in der Pose des Hellebardiers. Die Aufnahme diente als Vorlage für eine Illustration in einer unidentifizierten Zeitung. Die zugehörige Bildlegende nennt den Namen des Modells: Gottfried Kämpf. Falls dies stimmt, wäre die bisherige Vermutung hinfällig, beim Hellebardier handle es sich wegen frappanter Ähnlichkeit um Hodlers Freund Albert Trachsel. Vgl. JURA BRÜSCHWEILER 1998, S. 15, Abb. S. 17.
- ³⁵ Kunstmuseum Zürich. Vgl. JURA BRÜSCHWEILER 1991, Nr. 83, Farabb. S. 200.
- ³⁶ Protokoll der Jury der EKK, 12. September 1898.
- ³⁷ Vgl. Anm. 35.
- ³⁸ Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum (Max Geldner-Stiftung), Inv. Nr. 221. Vgl. *Die Sammlung Max Geldner im Kunstmuseum Basel* (= Ausstellungskatalog), Basel 2000, Kat. Nr. [...].
- ³⁹ Protokoll der Jury der EKK, 12. September 1898.
- ⁴⁰ Vgl. Anm. 38.
- ⁴¹ Josef Balmer (1828–1918) war der Vater von Alois Balmer (1866–1933), der sich ebenfalls am Wettbewerb beteiligt hatte. Es verwundert somit nicht, wenn Josef Balmer der Arbeit des Konkurrenten seines Sohnes reserviert gegenüberstand.
- ⁴² Protokoll der EKK, 8. Oktober 1898. Hatten Anker und Ritter bei der ersten Begutachtung im Mai den zweiten dem dritten Karton vorgezogen, so votierten sie nun für den dritten unter der Voraussetzung, dass dieser definitiv in die Nische montiert werde.
- ⁴³ ERNST HEINRICH SCHMID 1946, S. 67.
- ⁴⁴ Protokoll der EKK, 30. November 1898.
- ⁴⁵ WILLY RUSS, *Mes souvenirs sur Ferdinand Hodler*, Lausanne 1943, S. 53ff.
- ⁴⁶ Robert DURRER 1948, S. 221, Anm. 9.
- ⁴⁷ Brief F. Hodler an O. Miller, 17. Dezember 1898.
- ⁴⁸ Brief H. Angst an Bundesrat A. Lachenal, 9. Januar 1899.
- ⁴⁹ Zürich/Hannover 1990/1991, Nr. 231, Farabb. S. 120.
- ⁵⁰ Protokoll der EKK, 18. Mai 1899.
- ⁵¹ Vgl. Anm. 49.
- ⁵² C[ARL] A[LBERT] LOOSLI 1921–1924, Bd. II, S. 205.
- ⁵³ Wie aus der mikroskopischen Untersuchung von Querschliffen Hinweise auf die Arbeitsgänge im rechten Bereich von Karton IV abgeleitet wurden, soll im folgenden an Hand von drei Proben von der Vorderseite und zwei Proben von der Nahtzugabe des Gewebeteils [GT4] an der Rückseite (ehemals Vorderseite) aus einem Bereich in zirka 260 cm Höhe exemplarisch erläutert werden. Damit ist gleichzeitig ein Blick auf Hodlers Maltechnik am Karton IV möglich. Die Detailaufnahmen Tafel 11 A, B, C zeigen den untersuchten Bereich. Die detaillierten Beschreibungen der Malschichten sind den Abbildungslegenden der mikroskopischen Aufnahmen zu entnehmen. Die Untersuchungen wurden von Christoph Herm durchgeführt. An allen untersuchten Querschliffen aus den Gewebeteilen [GT3] (Probe Nr. 47, Tafel 12 B) und [GT4] (Probe Nr. 25 – Tafel 11 D, Probe Nr. 26 – Tafel 12 A, Probe Nr. 49 – Tafel 12 D) ist zu erkennen, dass Karton IV zuerst mit einer groben weissen, Calcit- und Protein-haltigen Farbe und darauf nass in nass mit einer rosa Farbe bemalt wurde (Schichten 1a, b). Darauf folgen je nach Probenstelle unterschiedliche Malschichten (2a) aus dem differenziert gestaltetem Mittelgrund (Fahnen, Waffen, Krieger) des Zustandes Karton IVa. Darüber liegen an allen genannten Stellen eine ockergelbe (2b) und eine rote Malschicht (2c). Das beweist, dass die Gewebeteile links und rechts des eingesetzten Stückes [GT6] ursprünglich zusammengehörten. Durch Vergleich der Probeentnahmepunkte mit der historischen Fotografie von Karton IV zweites Konzept (Tafel 7 C) kann zudem festgestellt werden, dass die rote Malschicht (2c) zu dem getragenen Verwundeten gehört. Dieser wurde auf den Mittelgrund gemalt und ist am Probenpunkt 47 heute noch fragmentarisch zu sehen (siehe Tafel 11 C). Auf dem eingesetzten Gewebeteil [GT6] (Probe Nr. 48 – Tafel 12 C) liegt als erste Bemalung eine zweischichtige weisslich-gelbe Malfarbe (3), die auf dem Gewebeteil [GT4] nur auf der Nahtzugabe innerhalb der ersten Naht auf der hellroten Schicht (2c) zu finden ist (Probe Nr. 26 – Tafel 12 A). Daraus ist zu schliessen, dass diese Bemalung nach dem Verbreitern, jedoch vor dem erneuten Verschmälern des Gemäldes erfolgte. Die dicke weissliche Farbschicht ist allerdings nicht auf der heutigen Vorderseite der ursprünglichen Gewebeteile zu finden. Dies könnte dadurch erklärt werden, dass Hodler nur das neu eingesetzte Gewebeteil [GT6] und die unmittelbar benachbarten Bereiche übermalt hat. Auf der Vorderseite des eingesetzten Gewebeteils und des rechten alten Abschnitts ist nach dem Verschmälern eine letzte Übermalung mit dünnen hellgrauen und weissen Farbschichten (Schichten 4, 5) aufgebracht. Wie die Analysen der Probe 49 ergab, enthalten diese Lasuren Zinkweiss neben wenig Bleiweiss in ölhaltigem Bindemittel. Entsprechende Untersuchungen wurden an insgesamt 19 weiteren Querschliffen aus dem Bereich der Nähte [N3] und [N4] in Zonen sowohl im oberen Bildteil (Höhen y = 285, 261 und 220 cm) als auch am unteren Bildrand (Höhen y = 35 und 10 cm) vorgenommen. Die Befunde bestätigen im wesentlichen die oben dargestellten Schlussfolgerungen aus den Querschliffen aus der Zone in 260 cm Höhe.
- ⁵⁴ Die Krieger sind heute noch fragmentarisch sichtbar.
- ⁵⁵ FRITZ WIDMANN 1918, S. 74.
- ⁵⁶ Kunstmuseum Solothurn, Inv. Nr. A 410; vgl. WERNER Y. MÜLLER 1941, Abb. 41 (Gesslers Tod).
- ⁵⁷ WERNER Y. MÜLLER 1941, S. 52, 53.
- ⁵⁸ Kunstmuseum Zürich, Inv. Nr. 1173 und 2162.
- ⁵⁹ Vgl. OSKAR BÄTSCHMANN 1986, S. 55ff.
- ⁶⁰ Protokoll der EKK, 11. August 1897.
- ⁶¹ Zitiert nach C[ARL] A[LBERT] LOOSLI 1921–1924, S. 209.
- ⁶² Protokoll der EKK, 13. Mai 1898.
- ⁶³ Protokoll der EKK, 20. Mai 1899.
- ⁶⁴ Brief F. Hodler an P. Seippel, 27. November 1898 (Mitteilung Lucia Cavegn): »Pour ce qui est des réserves du Jury je suis et j'ai toujours été d'accord pour en tenir compte d'autant plus que sur quelques points j'étais du même avis.«

ZUSAMMENFASSUNG

Die 1998 im Schweizerischen Landesmuseum gezeigte Ausstellung «Die Erfindung der Schweiz» bot Gelegenheit, die vier Kartons zum Hauptbild des dreiteiligen Wandgemäldes «Rückzug von Marignano» von F. Hodler erstmals unter einheitlichen Gesichtspunkten technologisch zu untersuchen. Die dadurch gewonnenen Erkenntnisse ermöglichen zusammen mit neuen Quellen und historischen Fotografien eine gegenüber der bisherigen kunsthistorischen Forschung in wesentlichen Teilen revidierte Entstehungsgeschichte des Wandbilds in der Ruhmeshalle des Landesmuseums. Die kunsthistorische Würdigung der vier Kartons basierte bisher auf dem heutigen Zustand der Gemälde. Unter diesem Aspekt erscheint jeder Karton als eigenständige Lösung. Die mit den Mitteln der Kunsttechnologie erfolgte Offenlegung der verschiedenen Bearbeitungszustände zeigt indes, dass der Entstehungsprozess der Kartons weitaus komplexer ist als bisher angenommen. Die vier Kartons repräsentieren mehr als vier künstlerische Konzepte, da Hodler der Jury und der Eidgenössischen Kunstkommission (EKK) zu wiederholten Malen neue Kompositionen auf denselben Leinwänden präsentierte. Bei den Kartons zum «Rückzug von Marignano» zeigt sich deutlich, dass die herkömmliche Trennung von Studie und ausgeführtem Werk aufgeweicht wird. Zeichnerische Prinzipien, wie sie den zahlreichen Kompositionsskizzen, in den Carnets sowie den Figuren- und Haltungsstudien innewohnen, werden im Grossformat übernommen. Wenige Leitfiguren, die sich in Haltung und Typus kaum verändern, bestimmen die Kompositionen. Die Untersuchungen machen frühere Konzepte Hodlers zugänglich und bringen daher neue Erkenntnisse in Bezug auf die stilistische Entwicklung. So vollzog sich der Wandel von einer axialsymmetrischen, statischen zu einer asymmetrischen, dynamischen Komposition weniger abrupt als es die Gemälde im heutigen Zustand suggerieren. Im Lichte der neuen Erkenntnisse lassen sich auch die Juryprotokolle besser beurteilen. Es wird nicht nur klarer, was die EKK vor Augen hatte, sondern es zeigt sich, dass die vier Kartons und schlussendlich das Fresko in einem wechselseitig befürchtenden Prozess zwischen Hodler und der Jury, die aus Malern und kreativ tätigen Architekten bestand, zustande gekommen sind.

RÉSUMÉ

L'exposition temporaire «Erfindung der Schweiz», présentée au Musée national suisse en 1998, a offert l'opportunité d'effectuer pour la première fois des analyses technologiques uniformes sur les quatre cartons réalisés pour le tableau principal de la fresque en trois parties intitulée «Retraite de Marignan». Les résultats ainsi obtenus permettent, avec de nouvelles sources et des photographies historiques, de revoir considérablement l'histoire de la création de cette fresque exposée dans salle d'armes du Musée national suisse par rapport aux hypothèses formulées jusqu'ici par les historiens de l'art, qui proposaient une interprétation des quatre cartons basée sur les conditions actuelles des tableaux. Sous cet aspect-là, chaque carton représente une solution à part entière. Le dévoilement des différentes étapes d'élaboration, rendu possible grâce aux modernes techniques d'analyse des œuvres d'art, montre cependant que le processus de création des cartons est bien plus complexe de ce que l'on avait supposé jusqu'ici. En effet, les quatre cartons représentent plus que quatre esquisses artistiques, puisque Hodler avait proposé à maintes reprises au jury et à la Commission fédérale des beaux-arts de nouvelles compositions sur les mêmes toiles. Quant aux cartons concernant la «Retraite de Marignan», il s'avère manifestement que la séparation traditionnelle entre l'étude et l'œuvre achevée n'a pas été tout à fait respectée. Les principes graphiques, propres aux nombreuses esquisses de compositions contenues dans les carnets, ainsi qu'aux études des figures et des postures, sont repris dans le grand format. Peu de figures centrales, dont le type et la position ne varient quasiment pas, définissent les compositions. Les analyses rendent accessibles les anciennes ébauches de Hodler, apportant ainsi de nouvelles connaissances sur leur évolution stylistique. Le passage d'une composition axisymétrique et statique à une composition asymétrique et dynamique s'est donc fait de façon moins abrupte de ce que ne suggère l'état actuel des peintures. Ces nouveaux éléments permettent également de mieux évaluer les procès-verbaux établis par le jury. Non seulement on saisit plus clairement ce que la Commission avait sous les yeux, mais il s'avère également que les quatre cartons, et en fin de compte la fresque, ont été réalisés dans une dynamique d'enrichissement réciproque entre Hodler et ce jury, constitué à l'époque de peintres et d'architectes.

RIASSUNTO

L'esposizione «L'invenzione della Svizzera», svolta nel 1998 nel Museo nazionale svizzero, ha offerto per la prima volta l'opportunità di esaminare, utilizzando tecnologie e applicando criteri uniformi, i quattro abbozzi che hanno preceduto la composizione «La ritirata di Marignano» di F. Hodler. Le conclusioni tratte, abbinate a nuove fonti e fotografie storiche, permettono la revisione, rispetto allo stato delle ricerche compiute sinora, di tratti sostanziali della genesi dell'affresco conservato nella sala principale del Museo nazionale. Sinora, la valutazione dal profilo storico-artistico dei quattro progetti era basata sullo stato di conservazione attuale dei dipinti. In quest'ottica, ciascuno dei quattro lavori appare come una soluzione a se stante. L'analisi dei diversi stadi di lavorazione, effettuata applicando i mezzi offerti dalla tecnologia moderna, mostra invece che il processo d'elaborazione implicato è stato molto più complesso di quanto sinora assunto. Il significato dei quattro dipinti va ben oltre la semplice rappresentazione di quattro concetti artistici, dato che Hodler ha ripetutamente sottoposto al vaglio della giuria e della Commissione federale delle belle arti le sue nuove proposte, eseguite riutilizzando sempre le stesse tele. Gli abbozzi de «La ritirata di Marignano» evidenziano con chiarezza, che la divisione tradizionale fra lo studio e la realizzazione di un'opera è stata in parte superata. I principi raffigurativi presenti nei numerosi schizzi, nei quaderni nonché negli studi delle singole figure e della loro posizione sono ripresi nella composizione principale, la quale è determinata da poche figure principali che conservano pressoché immutate la loro posizione e tipologia. Le analisi rendono accessibili i concetti sviluppati precedentemente da Hodler e permettono di acquisire nuove conoscenze sulla sua evoluzione stilistica. Ne consegue che l'evoluzione da una composizione simmetrica assiale ad una composizione asimmetrica dinamica si presenta in maniera meno drastica di quanto non venga suggerito dai dipinti allo stato attuale. Alla luce delle nuove conoscenze acquisite, è possibile valutare meglio anche i verbali della giuria. Ciò permette di capire più a fondo quale fosse stato l'obiettivo della Commissione, ma anche di constatare che i quattro progetti e, in fin dei conti, lo stesso affresco sono scaturiti da un processo fecondo, in cui l'autore e la giuria, composta da pittori e architetti impegnati in attività creative, si sono influenzati a vicenda.

SUMMARY

The exhibition on view at the Swiss National Museum in 1998 "Die Erfindung der Schweiz" (The Invention of Switzerland) permitted the first homogeneous, technological examination of the four cartoons for the tripartite mural « Retreat from Marignano» by F. Hodler. Recent findings along with new primary sources and historical photographs have made it possible to reconstruct a history of the cartoons and the mural in the museum's hall of fame which represents a substantial departure from previous art historical research. Previous investigation has been based on the current condition of the paintings, leading to the conclusion that each cartoon was a self-contained solution. New technologies that reveal the various phases in the making of the paintings indicate that the production of the cartoons was far more complex than previously supposed. The four cartoons represent more than four artistic proposals since Hodler used the same canvas several times over to present new compositions to the jury and the Federal Committee on Art. The cartoons for the "Retreat from Marignano" clearly show that the conventional distinction between study and executed work has become blurred. The principles of draftsmanship, embodied in notebooks full of sketches and studies of figures and composition, are transferred to the large format. The composition is determined by a few salient figures, which barely change in attitude and type. The investigations reveal Hodler's earlier concepts and thus provide insight into the stylistic development of the mural. The transition from a symmetrical, static composition to an asymmetrical, dynamic one proves to be less abrupt than the current state of the paintings would suggest. In the light of the new findings, it is also easier to evaluate the minutes of the jury meetings. Not only do we acquire a better understanding of what the Federal Committee had in mind but we also discover that the four cartoons and ultimately the fresco itself are the result of a mutually fruitful exchange between Hodler and the jury, which consisted of artists and creatively active architects.