

Bemerkungen zu Ferdinand Hodlers Malfarbengebrauch

Autor(en): **Beltinger, Karoline**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunstmaterial**

Band (Jahr): **1 (2007)**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-882596>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Karoline Beltinger

Bemerkungen zu Ferdinand Hodlers Malfarbengebrauch

Unter den verschiedenen Zeitgenossen, die sich zu Ferdinand Hodlers Werkstattpraxis geäußert haben, gibt es vier Autoren, die auch mit ein paar Informationen über Art und Herkunft seiner Malfarben aufwarten. In erster Linie sind dies Carl Albert Loosli in seinem vierbändigen Werk von 1921–1924¹ und Ernst Linck in seinem kurzen Aufsatz «Die Maltechnik Ferdinand Hodlers»². Lincks Aufsatz, der im Jahr 1934 in der Zeitschrift *Technische Mitteilungen für Malerei* erschien, taucht in Looslis Buch von 1938 noch einmal auf – «mit der Erlaubnis des Verfassers» hat Loosli Lincks Text dort integral übernommen und lediglich mit einigen Kommentaren ergänzt.³ Ferner ist bei Adolf Frey⁴ und Fritz Widmann⁵ je ein knapper Kommentar zu Hodlers Malfarbengebrauch zu finden.

Neben umfangreichen Pigmentanalysen wurden im naturwissenschaftlichen Labor des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft an Farbproben von bisher insgesamt 85 Gemälden aus Hodlers gesamter Schaffenszeit FTIR-spektroskopische Bindemittelbestimmungen durchgeführt.⁶ Bekanntlich erlaubt diese Analysemethode nur allgemeine Zuordnungen zu Bindemittelgruppen. In unserem Beitrag zu Hodlers Malfarbengebrauch sollen diese Zuordnungen den wenigen Angaben gegenübergestellt werden, die den soeben erwähnten schriftlichen Quellen entstammen. Obschon hier der möglichen Behandlungstiefe des Themas also klare Grenzen gesetzt sind, haben die Ergebnisse der Analysen, die Interpretation der schriftlichen Quellen sowie verschiedene weitere Beobachtungen immerhin zu einigen allgemeinen Schlussfolgerungen geführt. – Doch bevor wir uns mit Hodlers eigenem Gebrauch von Malfarben befassen, soll ein kurzer Blick auf seine Zeit und die Malpraxis seiner Zeitgenossen geworfen werden.

Grundsätzlich stand Hodler und seinen Künstlerkollegen ein breites Sortiment gebrauchsfertiger Malfarben zur Verfügung. Mit der Industrialisierung war im Laufe des 19. Jahrhunderts eine erhebliche Anzahl neuer Pigmente und Farbstoffe auf den Markt gekommen. Die neue, für den Vertrieb und den Gebrauch unübertroffen praktische Verpackung der Malfarben in quetschbaren Metalltuben hatte der Amateurmalerie Auftrieb verliehen und damit zu einer Erhöhung der Nachfrage und zur Entwicklung neuer Farbsorten geführt.⁷ Aber auch das anhaltende Interesse an den Bindemitteln der «Alten Meister» trug dazu bei, dass neue Produkte auf dem Markt erschienen: Die Hersteller lancierten neue Farbsorten, die für sich in Anspruch nahmen, auf historischen Bindemittelrezepturen zu basieren.

Das grosse Sortiment an Malfarben war nicht ohne Tücken. Neben guten gab es auch minderwertige Produkte, die entweder mit billigen Zuschlagstoffen gestreckt oder nicht ausreichend auf ihre Haltbarkeit getestet

waren. Als Reaktion auf die Produkteflut wurde Mitte der 1880er-Jahre in der Kunststadt München die «Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren» gegründet. Die Gesellschaft hatte sich die Aufgabe gestellt, die auf dem Markt anzutreffenden Malfarben naturwissenschaftlich zu untersuchen und vor schlechten Produkten zu warnen. Untersuchungsergebnisse, Erfahrungen, Neuigkeiten und Meinungen wurden im gesellschaftseigenen Organ, der Zeitschrift «Technische Mitteilungen für Malerei», publiziert. München, wo sich unter anderem viele Deutschschweizer Künstler ausbilden liessen, wurde damit zu einem Zentrum maltechnischer Diskussionen.⁸

In die Schweiz zurückkehrende Maler brachten insbesondere die in München entbrannte «Tempera-Diskussion» mit nach Hause, wobei der Begriff «Tempera» für alle Bindemittelmischungen aus wässrigen und nicht-wässrigen Komponenten benutzt wurde, die von einem Emulgator zusammen gehalten werden.⁹ Man ging mehr oder weniger davon aus, dass es sich bei den Bindemitteln der Antike, des Mittelalters und der Renaissance um solche Mischungen handelte. Von rekonstruierten – oder zumindest nachempfundenen – «historischen» Temperafarben erhofften sich die Künstler für ihre eigenen Arbeiten eine hohe Farbintensität bei gleichzeitig guter Verarbeitbarkeit und Dauerhaftigkeit. Temperafarben wurden zwar schon seit den 1870er-Jahren industriell hergestellt, doch wiesen sämtliche Sorten auf die Dauer Mängel auf.¹⁰ Eigenes und auch gemeinsames Experimentieren mit der Herstellung von Temperafarben war deshalb zu einem regelrechten Trend geworden.¹¹ Die Fortführung der «Tempera-Diskussion» in der Schweiz kann beispielsweise um 1900 im Umkreis von Cuno Amiet (1868–1961), Giovanni Giacometti (1868–1933), Albert Welti (1862–1912) und Ernst Würtenberger (1868–1934) beobachtet werden.¹² Im Jahr 1905 meldete die «Neue Zürcher Zeitung», Ernst Würtenberger und Fritz Widmann (1869–1937) hätten eine neu entwickelte Tempera für ihren Erfinder, einen gewissen Dr. Buss aus Rüslikon, einer praktischen Prüfung unterzogen und in ihren Eigenschaften für gut befunden.¹³ Von Giacometti und Amiet ist bekannt, dass sie Temperafarben für den Eigenbedarf selbst herstellten und Rezepte austauschten.¹⁴

Auch in manchen der eingangs erwähnten Berichten zu Hodlers Malfarbengebrauch ist unter anderem von seiner gelegentlichen Verwendung von Tempera- und Kaseinfarben die Rede.¹⁵ Solche Hinweise auf wässrig zu verarbeitende Bindemittelsysteme haben Janssen und Tabak vor einigen Jahren zu der Schlussfolgerung verleitet, Hodler habe, wie viele seiner Zeitgenossen, ebenfalls selbst Farben hergestellt.¹⁶ Unsere eigene Lektüre dieser Quellen und einige weitere Beobachtungen und Überlegungen, die im Folgenden dargelegt werden sollen, haben allerdings zum gegenteiligen Schluss geführt.

Die Äusserungen von Adolf Frey und Ernst Linck sind diesbezüglich eigentlich eindeutig. Frey schreibt, seiner Einschätzung nach habe die eigene Herstellung von (Tempera-)Farben Hodlers Natur widerstrebt.¹⁷ Ernst Linck macht deutlich, dass es sich bei den von Hodler verwendeten Tempera-, Kasein- und anderen Malfarben durchwegs um industriell fertiggestellte und nicht etwa um selbst angemischte Produkte handelte.¹⁸ Zudem

schreibt Linck: «Experimentiert hat er durchaus nicht.»¹⁹ Bei Carl Albert Loosli findet sich Lincks Aussage indirekt bestätigt: In seinen ausführlichen Berichten zu Hodlers Werkstattpraxis ist ein etwaiges Interesse an malfarbentechnischen Experimenten mit keinem Wort erwähnt. Dass einem so ausgesprochen um Vollständigkeit bemühten Autoren wie Loosli ein derartiger Aspekt vollkommen entgangen wäre, kann ausgeschlossen werden.

Ein weiteres Indiz entspringt Hodlers eigener Feder. In einem Brief vom Februar 1901 an seinen Sammlerfreund Oscar Miller in Solothurn geht es unter anderem um ein Werk von Cuno Amiet, dessen schlechter Zustand offenbar auf die Verwendung selbst hergestellter Malfarben zurückgeführt wurde. Hodler gibt dazu folgenden Kommentar: «Es ist allerdings sehr schade, wenn die betreffende Amiet-Landschaft zu Grunde gehen sollte, aber vielleicht ist es nicht so böse. Man kann es Amiet nicht übel nehmen, wenn er, [d]er Collorist, experimentiert in Farben.»²⁰ Damit scheint Hodler sich selbst von den Experimenten «in Farben» distanziert zu haben. Sie galten ihm wohl als Beschäftigung für «Colloristen» – zu denen er sich offenbar nicht zählte.

Bei Amiet konnten solche Experimente, wie ja unter anderem aus Hodlers Schreiben hervorgeht, schon nach kurzer Zeit schlimme Folgen haben. Dieselbe Erfahrung musste auch Amiets Freund Giovanni Giacometti machen.²¹ Zu den früher oder später auftretenden und oft bis heute fortschreitenden Schäden gehören maltechnisch bedingte Haftungsprobleme der Farbschichten sowie das Ausblühen farbloser Kristalle auf der (ungefirnissten) Farboberfläche. – Was Hodlers Gemälde betrifft, gibt es zwar ebenfalls einige Berichte über frühe Schäden, für die aber verschiedene andere Gründe angegeben wurden: Im Falle einiger Frühwerke wurde das Nachdunkeln der grünen Töne beklagt und auf schwefelhaltige Pigmente («Cadmium oder andere Schwefelfarbe») zurückgeführt,²² während «Sprünge und Risse» mit der Verwendung von zu viel Sikkativ (Trocknungsbeschleuniger) erklärt wurden.²³ Bei anderen Bildern wurde in einem Fall eine industriell hergestellte Kaseinfarbe für den schlechten Erhaltungszustand verantwortlich gemacht,²⁴ in einem weiteren Fall soll Hodler selbst der Verwendung einer industriell hergestellten Temperafarbe die Schuld gegeben haben.²⁵ Im Zusammenhang mit einigen Mittel- und Grossformaten wurden häufige Transporte genannt, für die die Leinwände abgespannt und aufgerollt worden waren.²⁶ Auf solche Strapazen hätten insbesondere diejenigen Werke empfindlich reagiert, die «auf ungrundierte Leinwand» oder auf «Halbkreidegrund» gemalt seien.²⁷ Schliesslich soll ein grossformatiges Werk durch Hodlers eigene Nachlässigkeit bei seiner Aufbewahrung arg beschädigt worden sein.²⁸

Aus heutiger Sicht kann der Erhaltungszustand von Hodlers Gemälden generell als gut bezeichnet werden. Dies ist ein letztes und ausserordentlich wichtiges Indiz gegen die These eigener Bindemittelexperimente. Die für Giovanni Giacometti und Cuno Amiet oben erwähnten Haftungsprobleme der Malschicht werden bei Hodlers Werken nur selten beobachtet und sind eigentlich nie direkt auf maltechnische Fehler zurückzuführen. Ein Ausblühen farbloser Kristalle wurde im Rahmen unserer Untersuchungen erst einmal, und dann nur lokal und in sehr geringem Ausmass, festgestellt.²⁹

Anders als viele seiner deutschen und deutschschweizer Zeitgenossen hat Hodler also nicht mit Bindemitteln experimentiert. Wenn wir den Blick jetzt noch einmal auf sein näheres Umfeld und speziell auf seine Genfer Ausbildung richten, ist dies vielleicht gar nicht weiter überraschend. Die Bindemitteldiskussion, die von München beeinflusste Künstlerkreise bereits damals, in den 1870er-Jahren, zunehmend in ihren Bann zog, hat in Hodlers Studium möglicherweise keine oder kaum eine Rolle gespielt. Sein Lehrer Barthélemy Menn (1815–1893) war stark nach Frankreich orientiert. Menn hatte zunächst als Student und dann wieder als junger Künstler in Paris gelebt, hatte enge Kontakte zu den Malern der Ecole de Barbizon geknüpft und unterhielt freundschaftliche Beziehungen mit Théodore Rousseau (1812–1867), Charles-François Daubigny (1817–1878) und Camille Corot (1796–1875). Im Kreis der Ecole de Barbizon waren Bindemittel kein Thema von besonderer Wichtigkeit. Man arbeitete mit Ölfarben aus gewerblicher Produktion, denen man nach Bedarf ölige oder harzige Malmittel beifügte.³⁰ Temperafarben wurden allenfalls für Untermalungen³¹ benutzt und stammten dann ebenfalls aus gewerblicher Produktion. Inwiefern der Verzicht auf Bindemittlexperimente ein «Genfer Phänomen» ist, das sich auch für weitere Schüler Menns feststellen liesse, ist noch nicht untersucht worden.

Malfarben

Die von Zeitgenossen für Hodler genannten Malfarben schliessen neben gewerblich hergestellten Tempera- und Kaseinfarben auch Ölfarbenstifte und diverse Ölfarbensorten mit ein. Die Autoren weisen auch auf spezifische Werke hin, die mit diesen Farbmaterialien gemalt sind. Diese Angaben sollen jetzt vorgestellt und den Stoffgruppen gegenübergestellt werden, die durch unsere eigenen FTIR-spektroskopischen Analysen nachgewiesen werden konnten.

Frey und Linck nennen je ein Werk, das Hodler ganz in Tempera ausgeführt haben soll: «Eine Wiederholung des Tages»³² (wobei unklar ist, auf welche Fassung sich diese Angabe bezieht) und *Der Auserwählte*³³ (Erste Fassung, 1893–1894, 219 x 296 cm, Kunstmuseum Bern, SIK Archiv Nr. 23110). Auch Hodler schreibt in mindestens zwei Briefen, dass er die erste Fassung des *Auserwählten* in Tempera ausgeführt habe.³⁴ Loosli gibt drei Gemälde an, die teils mit Tempera-, teils mit Ölfarben gemalt sein sollen, nämlich *Herbstabend* (1892, später überarbeitet, 100 x 130, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, SIK Archiv Nr. 716), *Schlacht bei Näfels* (1896–1897, 52 x 97 cm, Kunstmuseum Basel, SIK Archiv Nr. 23107) und *Die Lebensmüden* (Zweite Fassung, nach 1893, 110 x 122 cm, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur, SIK Archiv Nr. 8720).³⁵ Linck spricht generell von «käuflicher Wassertempera», ohne diese genauer zu bezeichnen, und gibt an, Hodler habe damit «schwach» untermalt, «aber nicht sehr oft».³⁶ In der Korrespondenz der Münchner Firma Wurm gibt es einen weiteren Hinweis auf Hodlers Verwendung von Tempera: Eine auf Dezember 1899 datierte Bestellung Hodlers für «Wurmsche Tubentemperafarben».³⁷

Unter den genannten Werken wurden im Rahmen unserer Untersuchungen nur an dem von Loosli erwähnten Gemälde *Herbstabend* einige FTIR-spektroskopische Bindemittelanalysen durchgeführt, und zwar an Hodlers eigenhändigen späteren Überarbeitungen.³⁸ Das im Gemälde nachgewiesene Protein könnte ein Hinweis auf Tempera sein und würde dann die Materialangabe Looslis bestätigen.

Zu Hodlers Verwendung von Kaseinfarben finden sich in den Quellentexten folgende Hinweise: Frey gibt an, das Gemälde *Tell* (1897, 196 x 199 cm, Kunstmuseum Solothurn, SIK Archiv-Nr. 20078) sei mit Kasein ausgeführt.³⁹ Loosli meint übrigens zum selben Werk, es habe sich «nicht als sehr solid erwiesen»,⁴⁰ und berichtet an anderer Stelle, es sei noch zu Hodlers Lebzeiten restauriert worden.⁴¹ Widmann, Loosli und Linck sprechen im Zusammenhang mit den vier Kartons zum *Rückzug von Marignano* ebenfalls von Kaseinfarben, wobei Widmann und Linck nicht angeben, welche Kartons gemeint sind, während Looslis Angaben sich widersprechen.⁴² Es gibt etliche weitere Hinweise darauf, dass Hodler für die grossformatigen Entwürfe Kaseinfarben, und zwar Kasein-Anstrichfarben, verwendete. Widmann, der Hodler besuchte, als dieser an einem der Marignano-Kartons arbeitete, sah dort «Farbtöpfe», also Behältnisse, die nicht für Künstler-, sondern für Anstrichfarben sprechen. Linck nennt den Hersteller «Richard»;⁴³ dieser produzierte gebrauchsfertige Kasein-Anstrichfarben, verkaufte aber auch Kasein als Bindemittel für die eigene weitere Verarbeitung zu Künstlerfarben.⁴⁴ In einem Brief an Hans Sandreuter (1850–1901) von 1898 empfiehlt Hodler seinem Malerkollegen die Produkte von Richard sogar weiter.⁴⁵

Bei FTIR-spektroskopischen Analysen, die das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft an den Kartons zu *Rückzug von Marignano* vorgenommen hat, wurden zwar überwiegend ölhaltige Farben festgestellt, bei den Kartons I und II wurden aber auch Hinweise auf Protein/Öl-Gemische gefunden und bei Karton IV einige rein proteinhaltige Farben. Die Analyseergebnisse zu den vier Kartons, die an anderer Stelle bereits publiziert wurden,⁴⁶ könnten demnach ein Indiz für eine magere Kasein-Anstrichfarbe sein (die Hodler allerdings mit reinen Ölfarben kombinierte), was Widmanns, Looslis und Lincks Angaben bestätigen würde. Dass in den Kartons II und III das Pigment Mennige gefunden wurde,⁴⁷ spricht ebenfalls für Farben, die Hodler üblicherweise nicht verwendete. Abgesehen von den beiden Kartons wurde Mennige bei Hodler bisher nur ein einziges Mal nachgewiesen.⁴⁸

Hodlers gelegentliche Verwendung von Wasserfarben in seiner Staffeilmalerei ist in keiner bekannten Quelle erwähnt. Bei eigenen Untersuchungen wurde aber hin und wieder in einzelnen kleinflächigen Farbpartien eine so ausgeprägte Feuchteempfindlichkeit beobachtet, dass auf Wasserfarben geschlossen werden muss. Dies trifft beispielsweise beim Werk *Fröhliches Weib* (um 1911, 134 x 93 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 15496) auf Bereiche des blauen Gewands (Abb. 1) und dessen leuchtend-dunkelblaue Konturlinie zu; beim Werk *Schreitendes Weib* (um 1910, 110 x 44 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 81435) ebenfalls auf die dunkelblaue Konturlinie des



Abb. 1
Fröhliches Weib, um 1911, 134 x 93 cm,
 Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 15496
 Detail beim Fuss rechts unten. Die blaue
 Gewandkontur (siehe Pfeil) ist stark wasser-
 empfindlich. Als Bindemittel wurde FTIR-
 spektroskopisch ein Polysaccharid (Gummi
 Arabicum) nachgewiesen.



Abb. 2
Schreitendes Weib, um 1910, 110 x 44 cm,
 Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 81435
 Detail mit roter Blume links unten. Der dunk-
 lere rote Bereich innerhalb der Blume (siehe
 Pfeil) ist stark wasserempfindlich. Als Binde-
 mittel wurde auch hier FTIR-spektroskopisch
 ein Polysaccharid (Gummi Arabicum) nach-
 gewiesen.

Gewands sowie die roten Blumen im Hintergrund (Abb. 2). Dass mit Hilfe des FTIR-Spektroskops in diesen Partien ein Polysaccharid (wohl Gummi Arabicum), hingegen Öl allenfalls in Spuren nachgewiesen wurde, deutet auf eine reine Wasserfarbe.

Ein weiteres Farbmateriale, das Hodler laut Loosli und Linck verwendet hat, war nicht als Farbteig in Tuben, sondern in Stiftform zu kaufen: Die so genannten «Raffaëlli-Ölfarbenstifte».⁴⁹ Loosli gibt an, Hodler habe die dritte Fassung von *Der Tag* (1909, 167 x 365 cm, Kunstmuseum Luzern, SIK Archiv Nr. 56909) mit diesen Stiften gemalt.⁵⁰ Ferner berichten Loosli und Linck übereinstimmend, Hodler habe von dem oben bereits erwähnten, mit Tempera ausgeführten Werk *Der Auserwählte* im Jahr 1903 eine genaue Wiederholung in Raffaëlli-Ölfarbenstiften angefertigt (*Der Auserwählte*, Zweite. Fassung, 1903, Karl-Ernst-Osthaus-Museum der Stadt Hagen, SIK Archiv Nr. 80946). Linck spricht auch von einer Anzahl Landschaften, die ganz mit «Raffaëllistiften» gemalt seien, meint aber, Hodler habe die Stifte meistens mit der «Öltechnik» gemischt.⁵¹ Loosli und Linck sind sich einig, dass Hodler die Stifte – mit denen auch malerische Effekte erzielt werden konnten – gerne für nachträgliche Überarbeitungen verwendete.⁵²

Unsere andernorts bereits in grösserer Ausführlichkeit publizierten Untersuchungen zu diesem Farbmateriale bestätigen Hodlers Verwendung von Ölfarbenstiften für grosse Teile der Wiederholung von *Der Auserwählte*. Mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich dabei tatsächlich um Raffaëlli-Ölfarbenstifte.⁵³ Dasselbe Material konnte auch auf diversen Landschaften nachgewiesen werden, und zwar insbesondere in den oberen, zuletzt aufgetragenen Lagen der Farbschichten. Dies trifft beispielsweise zu auf *Thunersee mit Stockbornkette* (1905, 80,5 x 90,5 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 61535), *Genfersee mit Savoyer Alpen* (1906, 40 x 49 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 15375) und *Landschaft bei Château-d'Oex* (1907, 73 x 84 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 20549). Dass Hodler seine Ölfarbenstifte immer wieder für grössere und kleinere nachträgliche Überarbeitungen verwendet hat, konnte ebenfalls bestätigt werden. – Für die kunstwissenschaftliche Bearbeitung von Hodlers Œuvre sind die Raffaëlli-Ölfarbenstifte, die im Jahr 1902 neu auf den Markt kamen und die Hodler offenbar sehr schnell für sich entdeckte, besonders interessant, da ihr Nachweis für die Datierung nachträglicher Überarbeitungen einen terminus post quem bietet.⁵⁴

Widmann, Frey, Loosli und Linck sind sich einig, dass Hodler meistens Ölfarben verwendete. Von Loosli und Linck werden verschiedene Sorten genannt. Hier findet sich bei Loosli ausnahmsweise auch ein Hinweis auf ein minderwertiges Produkt: Er gibt an, Hodler habe Anfang der 1890er-Jahre mit Vorliebe «geschönte (leuchtende) Anilinfarben»⁵⁵ benutzt.⁵⁶ Linck nennt die Namen zweier Ölharzfarben:⁵⁷ Die sogenannten «Ludwigschen Petroleumfarben»⁵⁸ und die «Mussini-Farben».⁵⁹

Hodlers generelle Präferenz für Ölfarben kann durch unsere bisherigen FTIR-spektroskopischen Bestimmungen von Bindemittelgruppen bestätigt werden: Sie ergaben in der überwiegenden Mehrheit trocknendes Öl als Bindemittel. Dass daneben immer wieder auch Hinweise auf Harzsäuren und Aluminiumseifen gefunden wurden, ist als weiteres Indiz für industriell her-

gestellte Ölfarben zu werten: Es ist bekannt, dass auch «gewöhnlichen» Tubenölfarben vom Hersteller Harze und, als Wachsersatz, auch Aluminiumsalze von Fettsäuren⁶⁰ beigegeben wurden.

Bei fast allen Berichterstatteern fällt auf, dass sie ihre wenigen Erwähnungen von Temperafarben, Kaseinfarben, Ölfarbenstiften und auch der beiden überwiegend ölhaltigen Tubenfarben «Ludwigsche Petroleumfarben» und «Mussini-Farben», fast immer mit einer Einschränkung versehen: An verschiedenen Stellen wird betont, Hodler habe die betreffenden Farben nur «ausnahmsweise», nur «versuchsweise», nur «gelegentlich» nur «kurz» oder nur «an einem Bild» verwendet. Die Frage, womit Hodler denn nun eigentlich gemalt hat, wird von Linck und Loosli folgendermassen beantwortet: Gemäss ihren Berichten hat Hodler meistens die Ölfarben der renommierten französischen Firma Lefranc & Cie. benutzt, die ihn laut Loosli «je länger je mehr befriedigten».⁶¹

Hodlers Verwendung von Lefrancfarben konnte bis dato weder eindeutig bestätigt, noch widerlegt werden, erscheint aber grundsätzlich plausibel. Briefe, die Hodler in den 1880er-Jahren aus Bière, Langenthal, Moléson und Därligen an seinen Freund, den Maler Marc Odier (1856–1939), schrieb, enthalten auch Bestellungen für Tubenfarben.⁶² Leider bezeichnete Hodler dort nur die Farbtöne, ohne die Sorte oder den Hersteller zu nennen, die Odier offenbar ausreichend bekannt waren. Lediglich das Genfer Geschäft «Brachard et Fils» hat Hodler erwähnt, in dem diese Farbtuben besorgt werden sollten. Die Herkunft seiner Farben aus diesem Laden, der gleichzeitig Malutensilien- und Kleinkunsthandlung sowie Einrahmerwerkstätte war, spricht weder dagegen, noch explizit dafür, dass es um Farben von Lefranc & Cie. ging. Als «Papeterie Brachard et Cie.» besteht das Geschäft noch heute, besitzt aus dieser frühen Zeit aber keine Unterlagen mehr. Dass Brachard damals Produkte von Lefranc vertrieb, ist immerhin mündlich überliefert.⁶³ Von unserer Seite kann dieser Umstand anhand gewerblich aufgespannter Malleinen aus dem späten 19. und vermutlich frühen 20. Jahrhundert belegt werden, deren Keilrahmen gleichzeitig den Herstellerstempel von Lefranc & Cie. und den Händlerstempel von Brachard tragen.⁶⁴

Die Frage, ob uns in Hodlers Gemälden tatsächlich überwiegend Ölfarben von Lefranc & Cie. begegnen, kann aufgrund der von uns vorgenommenen Bestimmungen von Bindemittelgruppen nicht beantwortet werden.⁶⁵ Aufschlussreicher sind unsere in einem späteren Band der Reihe «KUNSTmaterial» zu präsentierenden Befunde zu den anorganischen Farbmitteln in Hodlers Malfarben.⁶⁶ Die überwiegende Mehrheit der analysierten Farbproben weist eine gute Pigmentqualität und wenig Verschnittmittel auf, was gegen ein billiges und für das qualitativ hochstehende, unverschnittene Produkt eines renommierten Herstellers spricht.⁶⁷ Zudem spricht der oben kommentierte gute Erhaltungszustand von Hodlers Gemälden nicht nur gegen eigene Experimente – und damit für die Verwendung industriell hergestellter Malfarben –, sondern auch für die Wahl von hochwertigen Produkten aus dem vorhandenen Sortiment.

Ein letzter Aspekt soll hier noch kurz angesprochen werden: Generell fällt bei Hodlers Gemälden die ausserordentlich matte Oberfläche auf.

Ausserdem haben seine figürlichen Darstellungen der 1880er- und frühen 1890er-Jahre hin und wieder eine pastellartige, manchmal als «kreidig» beschriebene Farbigkeit. Linck berichtet, man habe deshalb «vielerorts» gemeint, Hodler wolle damit «Wandmalerei imitieren oder der Arbeit einen Pastellcharakter geben.»⁶⁸ Kunstwissenschaftler wie Kunsttechnologe fragen auch heute manchmal nach der Beschaffenheit der Malfarben, die zu diesem Erscheinungsbild geführt haben. Ein Teil der Antwort auf diese Frage ist schon bei Loosli und Linck zu finden. Linck gibt an, es sei zwar oft angenommen worden, dass solche Werke mit Temperafarben ausgeführt seien; es handle sich aber um matte Ölfarben.⁶⁹ Linck und Loosli brachten die Mattigkeit der Oberflächen mit Hodlers gezielter Verwendung ungründeter Leinwand oder magerer Grundierungen in Verbindung, die der Malfarbe einen Teil des Bindemittels entzogen.⁷⁰ Unsere eigenen Untersuchungen bestätigen diesen Zusammenhang. Des weiteren haben unsere Analysen der anorganischen Bestandteile von Hodlers Malfarben ergeben, dass der Künstler sämtlichen Farbtönen, auch den dunklen, Zinkweiss beizumischen pflegte. Die als «kreidig» beschriebene Farbigkeit mancher Bilder ist also möglicherweise auf die Beimischung erheblicher Mengen von Zinkweiss zurückzuführen.

- 1 Carl Albert Loosli, *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass*, Bern: R. Suter & Cie., 1921–1924, 4 Bde.
- 2 Ernst Linck, «Die Maltechnik Ferdinand Hodlers», in: *Technische Mitteilungen für Malerei* 7/50 (1934), S. 51 und 52.
- 3 Carl Albert Loosli, *Aus der Werkstätte Ferdinand Hodlers*, Basel: Birkhäuser, 1938.
- 4 Adolf Frey, *Ferdinand Hodler*, Leipzig: H. Haessel, 1922.
- 5 Fritz Widmann, *Erinnerungen an Ferdinand Hodler*, Zürich: Rascher, 1918; Neuausgabe Biel: D. Andres, 1981.
- 6 Fourier-Transformations-Infrarotmikrospektrometrie (PERKIN-ELMER System 2000 mit i-Serie Mikroskop und Diamantzelle). Die Analysen wurden von Dr. Marianne Tauber und Dr. Christoph Herm durchgeführt.
- 7 David Bomford / Jo Kirby / John Leighton / Ashok Roy, *Art in the making. Impressionism*, National Gallery, London 1990.
- 8 Eva Reinkowski Häfner, «Tempera. Zur Geschichte eines maltechnischen Begriffs», in: *Kunsttechnologie und Konservierung* 8/2 (1994), S. 297–317.
- 9 Dieses Verständnis des bis ins 19. Jahrhundert uneinheitlich verwendeten Begriffs «Tempera» hat sich im Rahmen des historisierenden Rückgriffs auf die antike und mittelalterliche Malerei entwickelt. Tempera wird bis heute im Deutschen so definiert. Ebd., S. 301.
- 10 Ebd., S. 305.
- 11 In den *Technischen Mitteilungen für Malerei* tauchen zwischen 1889 und 1926 regelmässig Artikel über Temperamalerei auf. Neben kommerziellen Temperafarben ging es dort immer wieder auch um eigene Experimente der jeweiligen Autoren.
- 12 Hans Janssen / Anne Tabak, «Könnte man nicht einmal grosse Franzosen einladen? Mondrian, Hodler und der Einzug der Moderne in den Niederlanden», in: *Ferdinand Hodler – Piet Mondrian. Eine Begegnung*, hrsg. von Beat Wismer, Aargauer Kunsthau, Aarau 1998, S. 91–120.
- 13 Zum Hinweis auf den Artikel in der Neuen Zürcher Zeitung vgl. N. N., «Neue Tempera und kein Ende», in: *Technische Mitteilungen für Malerei* 21/17 (1904/1905), S. 162–163.
- 14 Danièle Gros, «Giovanni Giacometti – Maltechnische Untersuchungen», in: Paul Müller, Viola Radlach, *Giovanni Giacometti 1868–1933. Werkkatalog der Gemälde, I–II*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1997, S. 64–101.
- 15 Linck 1934 (wie Anm. 2), S. 52. Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 73. Kaseinfarben fanden überwiegend in der Wand- und Theatermalerei sowie als Anstrichfarben Verwendung. Im Zuge des «Temperabooms» wurde dann Kasein mit Öl zu Kaseintempera emulgiert und in der Staffeilmalerei verwendet. Es ist nicht ganz auszuschliessen, dass Linck und Loosli mit «Kaseinfarbe» nicht nur die reine, magere Anstrichfarbe bezeichnen (die Hodler vermutlich für den Karton IV zu *Rückzug von Marignano* verwendete, siehe weiter unten), sondern auch Kaseintempera.
- 16 Janssen / Tabak 1998 (wie Anm. 12), S. 112.
- 17 «Seiner [Hodlers] Natur mochte Tempera mit ihren Schwankungen und erforderlichen Umrechnungen für gewöhnlich widerstreben.» Frey dürfte sich hier auf die in der Fachliteratur anzutreffenden komplexen Anleitungen für die eigene Herstellung von Tempera beziehen. Frey 1922 (wie Anm. 4), S. 59.
- 18 Zur Tempera meinte Linck, es habe sich um «käufliche Wassertempera» gehandelt; für die Kaseinfarben gibt er sogar den betreffenden Herstellernamen («Richard») an (siehe auch Anm. 44). Linck 1934 (wie Anm. 2), S. 52.
- 19 Ebd.
- 20 Ferdinand Hodler, *Brief an Oscar Miller*, 19.2.1901, Hodler-Archiv, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel.
- 21 Gros 1997 (wie Anm. 14), S. 98.
- 22 Thomas Roffler, «Ferdinand Hodler», in: *Die Schweiz im deutschen Geistesleben*. Illustrierte Reihe 6, Frauenfeld/Leipzig: Huber & Co, 1926, S. 49.
- 23 Dies sollte «eine ganze Anzahl Bilder» betreffen, die Hodler noch während seiner Ausbildung bei Menn gemalt hatte, vor allem aber das Gemälde *Bildnis einer jungen Frau* (1875, 61 x 46 cm, Standort unbekannt, SIK Archiv Nr. 1907). Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 73.
- 24 *Wilhelm Tell* (1897, 256 x 199 cm, Kunstmuseum Solothurn, SIK Archiv Nr. 20078). Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 73 und 155. Frey 1922 (wie Anm. 4), S. 59.
- 25 Es handelt sich um das Gemälde *Der Auserwählte* (1893–1894, 219 x 296 cm, Kunstmuseum Bern, SIK Archiv Nr. 23110). Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 178. Mehr zu diesem Gemälde in: Anna Stoll, «Korrigieren und Überarbeiten», im vorliegenden Band, S. 82–83.
- 26 Es handelt sich wiederum um *Der Auserwählte* (siehe Anm. 25) sowie um ein Gemälde mit dem Titel *Der Tag*, wobei hier nicht klar ist, welches Bild aus dieser Werkgruppe gemeint ist. Hans Ankewicz-Kleehoven, «Cuno Amiet, Kolo Moser, Hodler und Wiens», in: *Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft* 1950 (Themenheft), S. 10. Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 73 und 177.
- 27 «Der (Tag, die Eurhythmie, die (Enttäuschten Seelen, die (Lebensmüden) wurden überhaupt auf ungründete Leinwand gemalt, andere auf Halbkreidegrund und sind daher, weil ausserdem zu Beförderungszwecken für Ausstellungen oft und mitunter zu eng gerollt, abgeschuppt.» (Es ist unklar, welche Gemälde dieser Werkgruppen gemeint sind.) Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 73.
- 28 *Der Schwingerumzug* (1882, 365 x 275 cm, Rathaus Bern, Depositum Kunstmuseum Bern, SIK Archiv Nr. 44673). Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 147.
- 29 Die Ausblühungen wurden auf einer mit Beinschwarz pigmentierten Farbe im Gemälde *Die tote Valentine Godé-Darel mit Rosen* (1915, 60,5 x 124,5 cm, Coninx Museum, Zürich, SIK Archiv Nr. 51256) beobachtet.
- 30 Johann Koller / Ursula Baumer, «Die Bindemittel der Schule von Barbizon», in: *Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei*, hrsg. von Andreas Burmester, Christoph Heilmann und Michael F. Zimmermann, München: Klinkhardt & Biermann, 1999, S. 343–369.
- 31 Ebd., S. 358 und 365.
- 32 Linck 1934 (wie Anm. 2), S. 52.
- 33 Frey 1922 (wie Anm. 4), S. 59. (Bei Frey hat das Gemälde den Titel *Was die Blumen sagen*.)
- 34 Ferdinand Hodler, *Brief an Johann Friedrich Büzberger*, 25.11.1901, zitiert nach: Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 178. Ferdinand Hodler, *Brief an Hancke*, 26.11.1901, Nachlass Hans Ankewicz-Kleehoven, Künstlerarchiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien.
- 35 Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 73.
- 36 Linck 1934 (wie Anm. 2), S. 51.
- 37 Ferdinand Hodler, *Brief an die Firma Wurm in München*, 2.12.1899, Korrespondenz der Firma Wurm, Bayerische Staatsbibliothek München. Den Hinweis auf Hodlers Bestellung verdanken wir Eva Reinkowski-Häfner.
- 38 Zur mehrfachen Überarbeitung des Gemäldes *Herbstabend* siehe den Beitrag von Anna Stoll im vorliegenden Band, S. 80–81. Die optische Erscheinung der höchstwahrscheinlich mit Temperafarben ausgeführten, sehr matten letzten Überarbeitungen ist dort insbesondere in der Abbildung 46 gut zu sehen.
- 39 Frey 1922 (wie Anm. 4), S. 59.
- 40 Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 155.
- 41 Ebd., S. 73.
- 42 Widmann 1918 (wie Anm. 5), S. 50 und 51. Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 73–74. Linck 1934 (wie Anm. 2), S. 52. Loosli 1938 (wie Anm. 3), S. 178. Loosli spricht zunächst von zwei Kartons, nämlich vom ersten (1897, 290 x 430 cm, Staatsgalerie Stuttgart, SIK Archiv Nr. 717) und vom vierten (1899, 350 x 500 cm, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, SIK Archiv Nr. 718). In seinem Buch von 1938 spricht Loosli dann vom zweiten Karton (1897–1898, 257 x 437,5 cm, Kunsthau Zürich, SIK Archiv Nr. 78332).
- 43 Linck 1934 (wie Anm. 2), S. 52.
- 44 Es handelt sich um die vom Maler Fritz Gerhardt (1828–1921) entwickelte sogenannte «Gerhardt'sche Kaseinfarbe», die

- von der Firma Ant. Richard (Düsseldorf) hergestellt wurde. N. N., «Gerhardt'sche Kaseinfarbe», in: *Technische Mitteilungen für Malerei* 7/101 und 102 (1890), S. 156.
- 45 Ferdinand Hodler, *Brief an Hans Sandreuter*, Bern, [1898], Universitätsbibliothek Basel, Nachlass Hans Sandreuter, D 281.
- 46 Christoph Herm, «Zur Maltechnik der Kartons», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 57/3 (2000), S. 233–256.
- 47 Ebd., S. 250 und 251.
- 48 Eine Zusammenfassung der Analyseergebnisse zu den in Hodlers Gemälden nachgewiesenen Farbstoffen ist für einen späteren Band der vom SIK herausgegebenen Reihe «KUNSTmaterial» vorgesehen.
- 49 Diese Ölfarbenstifte waren vom französischen Maler Jean-François Raffaëlli (1850–1924) entwickelt, gemeinsam mit der Firma Lefranc & Cie. verbessert und 1902 auf den Markt gebracht worden. Um etwa die gleiche Zeit hatten auch die Firmen Winsor & Newton (England und USA) und Schönfeld (Österreich) die Herstellung und den Vertrieb dieser Stifte aufgenommen. Nach 1920 waren sie wieder ganz aus den Verkaufslisten verschwunden. Vgl. Danièle Gros / Christoph Herm, «Die Ölfarbenstifte des J.-F. Raffaëlli», in: *Kunsttechnologie und Konservierung* 18/1 (2005), S. 5–28.
- 50 Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 74.
- 51 Linck 1934 (wie Anm. 2), S. 51.
- 52 Ebd., S. 51 und 52. Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 74.
- 53 Die routinemässig durchgeführte Bestimmung mittels FTIR wurde in diesem speziellen Fall mit GCMS, Py-TMAH-GCMS und GALDI-MS ergänzt. Gros / Herm, 2005 (wie Anm. 49), S. 23 und 24.
- 54 Einige Beispiele für Überarbeitungen, die dank des Nachweises von Ölfarbenstiften einigermassen präzise datiert werden können, sind im Beitrag «Korrigieren und Überarbeiten» von Anna Stoll im vorliegenden Band zu finden. Vgl. dort auch die Abb. 15, 22 und 52–54, die sehr deutlich das Erscheinungsbild von mit Ölfarbenstiften ausgeführten Partien zeigen.
- 55 Die Herstellung von Anilinfarben, den ersten synthetischen Farbstoffen, begann kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts. Sie waren zwar von kräftiger Farbe, aber nicht lichtecht und verblassten schnell. Sie wurden verwendet, um billige Tubenfarben, also Farben, die durch Zugabe von farblosen Füllstoffen und minderwertigen Pigmenten gestreckt worden waren, zu «schönen».
- 56 Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 74.
- 57 Linck 1934 (wie Anm. 2), S. 52.
- 58 Die vom Maler Heinrich Ludwig entwickelten «Ludwigschen Petroleumfarben» wurden zwischen 1888 und 1910, eventuell auch etwas länger, industriell hergestellt.
- Peter Wyer, «Die Ludwigschen Petroleumfarben», in: *Kunsttechnologie und Konservierung* 7/2 (1993), S. 343–358.
- 59 Die Farben der Marke «Mussini» begann die Firma Hermann Schmincke & Co. im Jahr 1881 aufgrund von Rezepturen des Malers Cesare Mussini (1804–1879) herzustellen und führt sie noch heute in etwas abgeänderter Zusammensetzung, aber immer noch als Ölharzfarben, im Sortiment. <<http://www.schmincke.de>> Zugriff 18.9.2006.
- 60 Alexander Eibner, *Malmaterialienkunde als Grundlage der Maltechnik*, Berlin: Julius Springer, 1909, S. 420. Melanie Caldwell, «Some developments in British paint manufacture over the last two hundred years, and the occurrence of white surface deposits on paintings», in: *Deterioration of Artists' Paints: Effects and Analysis*, extended abstracts of presentations of the joint meeting of ICOM-CC Working Groups Paintings 1 & 2 and the Paintings Section, UKIC, London 10–11.9.2001, S. 9–13.
- 61 Loosli 1921–1924 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 74.
- 62 Ferdinand Hodler, *Briefe an Marc Odier*, 21.3.1881, 22.3.1881, 3.5.1882, 14.5.1882, 21.8.1883, 17. oder 18.8.1885, 15.6.1887, 9.7.1887, Hodler-Archiv, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel.
- 63 Dass Hodler ein lebenslanger Stammkunde war, ist ebenfalls mündlich überliefert. Ich danke Herrn Jean-Marc Brachard für die freundliche Auskunft.
- 64 Ferdinand Hodler, *Tremetta* von 1885 (38 x 46 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 48754) und Daniel Ihly, *An dessous du Bois de la Bâtie*, um 1900 (27 x 40,5 cm, Standort unbekannt, SIK Archiv Nr. 57213).
- 65 Wie eingangs erwähnt, wurden die Bindemittelbestimmungen (mit Ausnahme einiger mit «Raffaëlli-Ölfarbenstiften» gemalter Partien) ausschliesslich mittels FTIR-Spektrometrie durchgeführt, weshalb sich die Ergebnisse auf Stoffgruppenzuordnungen beschränken. Die Frage nach der Herkunft einer Ölfarbe wäre aber auch mit grösserem analytischem Aufwand kaum zu beantworten, da gar keine Vergleichsdaten existieren, aufgrund derer die historischen Produkte verschiedener Ölfarbenhersteller voneinander unterschieden werden könnten.
- 66 Die Bestimmungen der anorganischen Farbstoffe wurden von Dr. Marianne Tauber und Dr. Christoph Herm durchgeführt.
- 67 Auch im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, der hier behandelten Ära der teilweise unkontrollierten Produkteflut, stellten die meisten grossen Hersteller qualitativ einwandfreie, unverschnittene Malfarben her. Bomford / Kirby / Leighton / Roy 1990 (wie Anm. 7), S. 37.
- 68 Linck 1934 (wie Anm. 2), S. 51.
- 69 «Es wurden aber auch viel matte Ölbilder für Tempera angesehen.» Ebd., S. 52.
- 70 Ebd., S. 51.

Zusammenfassung

Zu Hodlers Zeit zeigten viele Schweizer Künstler grosses Interesse an den Malfarben, insbesondere an den Bindemitteln, der «Alten Meister» und versuchten, sie in eigenen Experimenten zu reproduzieren. Bei Hodler ist dieses Interesse nicht festzustellen. Äusserungen von Zeitgenossen, eine Bemerkung aus seiner eigenen Feder und nicht zuletzt auch der gute Erhaltungszustand seiner Gemälde lassen darauf schliessen, dass er ausschliesslich industriell hergestellte Malfarben verwendete. Diese Haltung ist möglicherweise auch in seiner Ausbildung mitbegründet: Während viele von Hodlers Schweizer Zeitgenossen in München studiert hatten, das über mehrere Jahrzehnte hinweg das Zentrum der unter Künstlern geführten Bindemitteldiskussion war, fand Hodlers Ausbildung in Genf statt. Bei seinem Lehrer Barthélemy Menn, der klar nach Frankreich orientiert war und der Ecole de Barbizon nahe stand, dürften solche Fragen nicht oder nur am Rande thematisiert worden sein.

Schriftliche Quellen und eigene FTIR-spektroskopische Bestimmungen von Bindemittelgruppen, die an insgesamt 85 Gemälden aus Hodlers gesamter Schaffenszeit vorgenommen wurden, führen zum Schluss, dass er zwar ausnahmsweise Temperafarben, Kaseinfarben und Ölfarbenstifte verwendete, sich aber in der Regel an Ölfarben hielt. Den Äusserungen zweier Zeitgenossen zufolge entwickelte Hodler eine klare Vorliebe für die Ölfarben des renommierten französischen Herstellers Lefranc & Cie., bis er schliesslich nur noch mit ihnen malte. Diese Informationen können zur Zeit zwar nicht eindeutig bestätigt werden, scheinen jedoch plausibel.

Wie schon zu Hodlers Lebzeiten, wird auch heute noch manchmal nach der Beschaffenheit der Malfarben gefragt, die zu dem matten Erscheinungsbild und zu den Pastelltönen – besonders im Inkarnat seiner symbolistischen Werke – geführt hat. Wie bereits zwei Zeitgenossen anmerkten und wie auch durch eigene Untersuchungen bestätigt werden konnte, handelt es sich in der Regel um reine Ölfarben. Ihre matte Oberfläche erhielten sie durch die Ausführung der Malerei auf stark absorbierenden Untergründen wie ungründierter Leinwand oder mageren Grundierungen; ihre pastellartige Farbigkeit ist höchstwahrscheinlich auf die Beimischung von Zinkweiss zurückzuführen.

Some observations on Ferdinand Hodler's use of paints. Summary

In Ferdinand Hodler's time, many Swiss artists showed great interest in the paints used by the «Old Masters» – particularly the binding mediums – and experimented with reproducing them. However, there is no indication of such an interest where Hodler is concerned. Statements from contemporaries, a comment penned by Hodler himself, and not least the good condition of his paintings strongly suggest that Hodler used exclusively industrially manufactured paints.

This position possibly has something to do with his training: While many of Hodler's Swiss contemporaries studied in Munich, which had been the centre of the «binding medium discussion» for decades, Hodler trained in Geneva. Studying with Barthélemy Menn, who was very much oriented

towards France and close to the Ecole de Barbizon, such questions would have attracted only peripheral attention.

Written sources and FTIR-spectroscopic analyses, which were carried out on 85 paintings taken from across Hodler's working life, show that although he occasionally used tempera, casein paints, and oil colour sticks, he mostly worked with oil colours. According to statements by two contemporaries, he increasingly preferred to use oil paints from the renowned French manufacturer Lefranc & Cie., and ultimately used them exclusively. This information can't be definitively confirmed, but it is plausible. As already in Hodler's time, viewers of his paintings today sometimes question the paint composition that led to the matte appearance and pastel hues most noticeable in the flesh tones of his symbolistic works. Again, statements of contemporaries and analytical data confirm that these paints are almost exclusively pure oil colours. The matte appearance is due to paint having been applied to strongly absorbent supports such as unprimed canvas or poorly bound priming. The pastel hues can most likely be traced back to the presence of zinc white.