

Einführung

Autor(en): **Müller, Paul**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **57 (2000)**

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

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169585>

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.

Einführung

von PAUL MÜLLER

Die Möglichkeit, die vier Kartons (Tafel 1 A, B, 5 A, B) zum Wandbild «Der Rückzug von Marignano» in der Waffenhalle des Schweizerischen Landesmuseums untersuchen zu können, bedeutet einen Glücksfall für die Hodler-Forschung. In den vier Marignano-Kartons kristallisiert sich sowohl die Genese der Landesmuseumsfresken als auch der sogenannte «Freskenstreit», der als Kontroverse der Befürworter und Gegner der richtungsweisenden Kunst Ferdinand Hodlers die Gemüter erregte. Ziel der Untersuchungen war es, einen Beitrag zur Klärung der komplexen Entstehungsgeschichte der Kartons und des Wandbildes zu liefern. Dabei galt es zu berücksichtigen, dass sich heute keiner der Entwürfe im ursprünglichen Zustand befindet. Hodler hat die Entwürfe sowohl im Hinblick auf deren Beurteilung durch die Jury der Eidgenössischen Kunstkommission als auch nach Fertigstellung des Freskos im Jahre 1900 wiederholt überarbeitet. Die vielschichtige Entstehungsgeschichte des Freskos für das Landesmuseum findet ihre Parallelen bei den übrigen grossen, zeitgleich und später entstandenen Kompositionen Hodlers. Dessen Werke sind Resultate eines komplexen Prozesses: Die durch Ideenskizzen, Kompositionsstudien, Bewegungsstudien sowie Detail- und Figurenstudien auf Papier und Leinwand vorbereiteten Monumentalwerke wurden immer wieder überarbeitet. Die dank den Mitteln der Kunsttechnologie mögliche Rekonstruktion der Kompositionsprinzipien der Kartons hat gezeigt, dass diese Disziplin dazu beiträgt, den kreativen Prozess des Künstlers offenzulegen. Die Analyse der vier Kartons für den «Rückzug von Marignano» wurde auf diese Weise Auftakt und Modellfall für die im Zusammenhang mit der Erarbeitung des Œuvrekatalogs der Gemälde Hodlers unerlässlichen technologischen Untersuchungen.

Der Konkurrenzentwurf

Im August des Jahres 1896 veröffentlichte die Eidgenössische Kunstkommission die Wettbewerbsbedingungen für die vom Bundesrat veranlasste Ausschmückung des vom Architekten Gustav Gull gebauten Landesmuseums in Zürich. Die vorgeschlagenen Themen waren der schweizerischen Kriegsgeschichte entnommen: Für die Nischen der Ostwand der Waffenhalle ist «Der Empfang der Zürcher in Bern anlässlich des Zuges in die Schlacht von Murten, 1476» vorgeschrieben, für die Westwand «Der Rückzug der

Schweizer aus der Schlacht von Marignano, 1515». Ein Gesamtentwurf im Massstab von 1:10 und eine Figur in Originalgrösse sind bis zum 1. Januar 1897 einzureichen. Hodler erarbeitete den Konkurrenzentwurf zu Marignano (siehe Abb. 1 auf Seite 260) sowie den Verwundeten Krieger mit Flamberg (Abb. 1) und unterbreitete sie dem Preisgericht auf Jahresende.

In der Schlacht bei Marignano am 13./14. September 1515 erlitten die im Dienste des Herzogs von Mailand stehenden eidgenössischen Söldner durch die Truppen des französischen Königs Franz I. eine empfindliche Niederlage. Daraus folgte eine Neuorientierung der schweizerischen Aussenpolitik, die das Ende der in den vorangegangenen Jahren intensiv betriebenen eidgenössischen Expansionspolitik bedeutete. Um das Hauptmotiv seiner Konzeption zu verdeutlichen, hat Hodler unter dem Konkurrenzentwurf in französischer Sprache den Verlauf der Ereignisse bei Marignano, wie ihn der Historiker Johannes von Müller geschildert hat, zusammengefasst. Dieser schreibt: «Es war Mittag, der Ausgang der Schlacht zweifelhaft; da verkündeten Staubwolken und Geschrei die Ankunft des venetianischen Heeres. Alvina fiel den Eidgenossen in den Rücken und entschied. Einige Schweizer Führer befahlen den Rückzug [...]. Die Krieger, im Gefühl ihrer Pflichten, schrieben sich selbst vor, was zu tun sei, nahmen das Geschütz in die Mitte, die Verwundeten auf die Achsel und traten dann, langsamen Schrittes, in fester stolzer Haltung, mit eroberten Büchsen, Fahnen und Pferden, den Rückzug an. Rings umgeben mussten sie oft über Gräben setzen, Halt machen, viele der ihrigen kämpfend und verwundet zurücklassen.»¹

In einer der Skizzen zum Mittelfeld hat der Künstler auf die von Johannes von Müller überlieferte Legende, wonach die Eidgenossen die Geschütze in ihre Mitte genommen hätten, durch das Hinzufügen einer Kanone Bezug genommen (Abb. 2).

In seinem Konkurrenzentwurf hat Hodler dieser Idee des geordneten Rückzugs in einer klaren Komposition Ausdruck verliehen: Das Geschehen baut sich um eine zentrale Figur auf, die in jeder Hand eine Lanze hält. Dieser Krieger wird rechts von einem verwundeten Soldaten flankiert, der, bewaffnet mit einem Flamberg, den Rückzug deckt, während am linken Bildrand ein Behelmtter, mit einer Hellebarde bewehrt, abzieht. Hinter diesen Vordergrundfiguren entdeckt man rechts einen Mann, der einen Verletzten auf der Schulter trägt und links einen Söldner



mit gezogenem Schwert. Gegenüber diesen kompositionell tragenden Figuren erscheint die kompakte Masse des abziehenden Heereshaufens im Hintergrund kaum bildbestimmend. Einzelnen Figuren, so der Mittelfigur, dem Krieger rechts aussen und der Zweiergruppe dahinter, werden wir in leicht abgewandelter Form bei den Kartons in Originalgrösse erneut begegnen. In den seitlichen Bildfeldern hat Hodler links den verwundeten Fahnenträger Hans Baer vorgesehen, rechts inmitten von Gefallenen den Schwertträger Dietegen, der den Rückzug deckt, beides Bilderfindungen, die kaum verändert in der Waffenhalle des Museums zur Ausführung kamen und im folgenden auch nicht behandelt werden.

Insgesamt 20 Künstler mit 28 Entwürfen haben sich am Wettbewerb zur Ausschmückung der Waffenhalle beteiligt. Vergleicht man Hodlers Entwurf mit den wenigen erhaltenen Einsendungen anderer Maler, so springen die Unterschiede in die Augen: Hodler gelingt es, mit einem einfachen, klaren Bildaufbau, der sich auf die menschliche Figur stützt, eine wandgerechte, auf Distanz gut lesbare Darstellung des Ereignisses zu schaffen, das durch die betonte Symmetrie zudem einen Zug ins Überzeitliche, Symbolhafte erhält. Hodlers Mitbewerber dagegen, etwa der Appenzeller Carl Liner sen., gingen über eine anekdotische Schilderung der Schlacht, wie man es von der traditionellen Historienmalerei gewohnt ist, nicht hinaus (Abb. 3): Im heillosen Durcheinander der Kämpfenden bildet allein der Wald der Speere im Hintergrund einen gewissen kompositionellen Halt.

Die Jury der Eidgenössischen Kunstkommission erkannte die herausragende Qualität von Hodlers Wettbewerbsbeitrag und sprach dem Künstler am 26. Januar 1897 den ersten Preis zu. Die Jury vermisste bei den Mitkonkurrenten insbesondere die mangelnde Berücksichtigung der räumlichen Situation und hielt im Bericht fest: «Das Preisgericht hat einstimmig sein Bedauern darüber ausgesprochen, dass sich die Künstler nicht die Mühe nahmen, den Ort zu besichtigen, für welchen die Malerei, um die sie sich bewerben, bestimmt ist. Dieses Versäumnis wurde zum grossen Teil Ursache ihrer Misserfolge.»² Vor dem Hintergrund der späteren, zahlreichen Abänderungsvorschläge an den Kartons, das heisst den grossformatigen Entwürfen, ist es wichtig zu wissen, dass sich das Preisgericht aus Malerkollegen Hodlers nebst zwei Architekten zusammensetzte, somit aus einer reinen Fachjury ohne politische Vertreter. Es handelte sich um die Maler Albert Anker, Rudolf Koller, Paul Robert, Luigi Rossi, und Charles Vuillermet sowie die Architekten Gustav Gull, den Erbauer des Landesmuseums, und den Zürcher Architekten Friedrich Bluntschli.

Abb. 1 Verwundeter Krieger mit Flamberg. Gemälde von Ferdinand Hodler, 295 × 112 cm, 1896. Kunsthau Zürich, Inv. 830, Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur, Bern.

Der «Freskenstreit»

Die Landesmuseumskommission und ihr Exponent, Direktor Heinrich Angst, hatten jedoch nicht damit gerechnet, dass die Jury einem Vertreter der künstlerischen Avantgarde den Vorzug geben sollte. Sie favorisierte mit Alois Balmer einen Maler, der bereits für das Landesmuseum gearbeitet hatte, der jedoch bei der Konkurrenz leer ausgegangen war. Angst stiess sich vor allem an Hodlers angeblich unbekümmertem Umgang mit der historischen Treue in der Darstellung der Rüstungen, Waffen und Fahnen, ausserdem befremdete Angst das Fehlen vertrauter ikonographischer Schemata. In einem Brief an den befreundeten Bundesarchivar Kaiser machte er seinem Ärger Luft: «Die Prämierung Hodlers wird einen netten Skandal absetzen. [...] Dass diese Konkurrenz nie im Waffensaal ausgeführt wird, ist für mich eine ausgemachte Sache. Solchen Schund wollen wir nicht, lieber macht man gar nichts.»³

Angst täuschte sich, wenn er annahm, dass dieser Kampf nicht mit einem Sieg Hodlers enden würde, doch mit der Prognose eines Kunstskandals sollte er recht behalten: Hodlers Entwürfe entfachten einen Sturm der Entrüstung, als sie im Februar 1897 im Helmhaus zusammen mit den übrigen Wettbewerbsarbeiten der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Das an konventionelle Schlachtenbilder in der Art Konrad Grobs gewohnte Publikum konnte mit Hodlers grandioser Konzeption nichts anfangen. Ausserdem musste es von der unverblühten Darstellung der

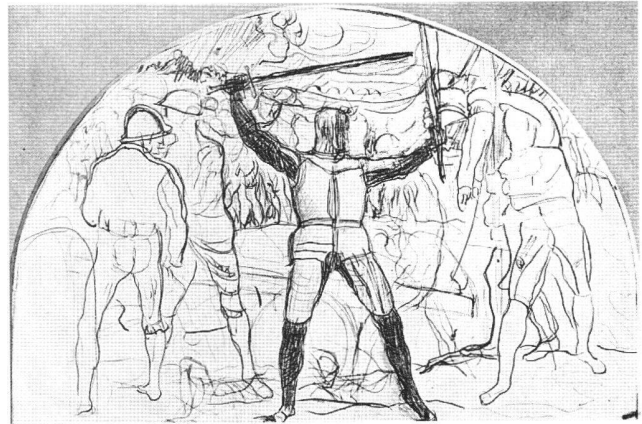


Abb. 2 Studie zu *Rückzug von Marignano* (Mittelfeld) von Ferdinand Hodler, Bleistift und Farbstifte auf Papier, 40,5×60,6 cm, 1896. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

Kriegsgräuel, von blutüberströmten Söldnern mit abgetrennten Gliedern, unangenehm berührt gewesen sein. Doch die Presse war nicht durchwegs negativ. Albert Fleiner etwa, der Korrespondent der Neuen Zürcher Zeitung, schrieb, dass Hodler die ihm gestellte Aufgabe vorzüglich gelöst habe, im Gegensatz zu seinen Mitkonkurrenten, die «Genrebildchen [präsentiert hätten], die vor-



Abb. 3 Konkurrenzentwurf zu *Rückzug von Marignano*. Gemälde von Carl August Liner (1871–1946), 53,5×100 cm, 1896. Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur.

zügig in einen kleinen Rahmen in ein Boudoir passten, aber nicht geeignet sind, sieben Meter hoch über dem Beschauer in einem Riesenraume noch die Aufmerksamkeit zu fesseln.»⁴

Mit seiner Opposition gegen Hodler löste der Direktor des Landesmuseums ein Tauziehen zwischen Vertretern einer traditionellen Kunstauffassung und Verfechtern der Moderne aus, eine Auseinandersetzung, die fast vier Jahre dauerte und an deren Ende gar der Bundesrat in die Diskussion eingriff. Als Resultat des Streites verzögerten sich die Ausführungsarbeiten für die östliche Saalwand und blieben schliesslich, wegen Hodlers Tod 1918, unvollendet.

Das Fresko, das seit nunmehr bald hundert Jahren die Westwand der Waffenhalle ziert, stellt mit dem Rückzug der Eidgenossen aus der Schlacht bei Marignano zwar eine Niederlage dar; kunsthistorisch bedeutet es jedoch einen Sieg, den sein Schöpfer über die in traditionellen Vorstellungen befangene Historienmalerei errang. Allerdings erkämpfte sich Hodler diesen Sieg an verschiedenen Fronten in einem harten Ringen, das unter der Bezeichnung «Freskenstreit» in die schweizerische Kunstgeschichtsschreibung eingehen sollte: Zum einen war da die seiner Kunstauffassung gegenüber feindlich gestimmte Direktion des Landesmuseums, deren Tenor zu einem grossen Teil von der Presse und der Öffentlichkeit übernommen wurde, zum andern die mit Kritik ebenfalls nicht geizende Jury der Eidgenössischen Kunstkommission, die dem Künstler das Leben schwer machten. Zu dieser Kritik von aussen gesellte sich Hodlers Selbstkritik, die sich in einem fortwährenden Verwerfen und Überarbeiten zahlreicher Skizzen und Entwürfe äusserte.

Der «Freskenstreit» ist nicht Gegenstand dieses thematischen Hefts.⁵ Die Stimmen von Hodlers Gegnern und Befürwortern sind für die Untersuchung der Entwicklung der Kartons nur insofern von Belang, als sie auf die Formgebung direkt oder indirekt Einfluss nahmen. Dabei interessieren hier weniger die Gegner und ihr Exponent Heinrich Angst, der Direktor des Landesmuseums, sondern die wohlwollend kritischen Befürworter der Eidgenössischen Kunstkommission (EKK) und ihres Ausschusses, der Jury, welcher die Begutachtung der vorgelegten Kartons oblag. Dies deshalb, weil die Jury der EKK einen aktiven Part bei der Suche nach einer formal überzeugenden Lösung spielen sollte, wie zu zeigen sein wird.

Fragestellung

Die vier Kartons zum Wandgemälde werden in der jüngeren Hodler-Literatur als Karton römisch I bis IV bezeichnet, wobei mit dieser Nummerierung zugleich eine zeitliche Abfolge gemeint ist (Tafel 1 A, B, 5 A, B). Wir halten an dieser Bezeichnung fest, obwohl, wie noch gezeigt werden wird, die Kartons in ihrer heutigen Erscheinung die Chronologie nur bezüglich bestimmter Zustände der Über-

malung widerspiegeln. Die Entstehungsgeschichte der vier Kartons ist weitaus komplexer, als die kunsthistorische Forschung, die nur die Epidermis der Gemälde betrachtete, sie bisher dargestellt hat. Der Grund liegt darin, dass keiner der vier Kartons sich heute im ursprünglichen Zustand präsentiert. Hodler hat die Gemälde sowohl im Zeitraum von 1896 bis zur Fertigstellung des Wandbilds im Jahre 1900 wie auch danach zum Teil mehrfach überarbeitet. Im ersteren Fall sind die Änderungen im Hinblick auf die Präsentation der Gemälde vor der Jury der Eidgenössischen Kunstkommission, im zweiten Fall für einen Verkauf vorgenommen worden. Die Überarbeitungen vor 1900 sind zum einen auf Veranlassung des Preisgerichts vorgenommen worden, zum andern liegen sie in der Schaffensweise Hodlers selbst begründet. Hodler 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. So wie bei kleinerformatigen Gemälden das einzelne Werk oft kein spontaner und definitiver Wurf ist, sondern die in Skizzen und Studien auf Papier begonnene Suche nach formalen Alternativen sich im Gemälde als Überarbeitungen und Verwerfungen fortsetzt, so lässt sich auch in den vier Kartons zu Marignano eine Stratigraphie des künstlerischen Prozesses ablesen.

Am 10. August 1897 findet eine erste Begutachtung von Karton I und II statt. An der folgenden, am 12. Mai 1898, zeigt Hodler wieder zwei Entwürfe, wie wir meinen, den überarbeiteten Karton II und den neuen Karton III. Am 12. September gleichen Jahres präsentiert Hodler die Kartons für die Seitenfelder und den überarbeiteten Karton III. Das letzte Gutachten der Jury der EKK datiert vom 18. Mai 1899 und betrifft den Genfer Karton. An diesen Daten kristallisiert sich die entscheidende Frage: Was hatten die Mitglieder des Preisgerichts bzw. die EKK vor Augen? Der visuelle Eindruck, den die Kartons heute vermitteln, gibt infolge der Übermalungen eine nicht sehr zuverlässige Antwort. Dies ist auch der Grund für die sich widersprechenden Behauptungen in der Hodler-Literatur.

Forschungsstand

C. A. Loosli postuliert in unverständlicher Verkennung der offensichtlichen Analogien von Karton III und Karton IV die Reihenfolge Karton I–III–II–IV und möchte in Karton II eine Synthese der formalen Prinzipien der Kartons I und III sehen.⁶

Werner Y. Müller nimmt in seinem 1941 publizierten Buch «Die Kunst Ferdinand Hodlers» an, Hodler hätte als erstes den in der Sammlung des Zürcher Kunsthauses befindlichen Karton III fertiggestellt und diesen zusammen mit dem Stuttgarter Gemälde (Karton I) der Jury gezeigt.⁷ Die Abbildung, die er vom Zürcher Karton publiziert, enthüllt seinen Irrtum. Das Foto (Tafel 6 B), eine zeitgenössi-

sche Aufnahme, gibt einen früheren Zustand wieder. Der Autor hat die Bezeichnung 1^{er} Carton neben der Signatur unten rechts wörtlich genommen. Nach den Protokollen der EKK kann dieser Karton jedoch unmöglich bei der erstmaligen Begutachtung durch die Jury im August 1897 in Arbeit gewesen sein. In Wahrheit ist der Vermerk 1^{er} Carton wohl so zu verstehen, dass die Jury diesem Karton den Vorzug vor dem andern gegeben hat. Die Chronologie Müllers (Karton III–I–II–IV) kann auch durch den maltechnischen Befund als überholt gelten.

Die bisher ausführlichste Beschäftigung mit dem Wandgemälde und seinen Entwürfen ist eine 1946 bei Prof. Gottfried Jedlicka vorgelegte Dissertation. Da der Autor, Ernst Heinrich Schmid, vor allem von den Archivalien, spricht den Juryberichten ausgegangen ist und sich weder auf die jüngst entdeckten historischen Aufnahmen noch auf technologische Untersuchungen stützen konnte, vermag auch seine Chronologie nicht zu überzeugen. Schmid postulierte einen ersten heute verschollenen Karton. Man mag Schmid insofern recht geben, als der erste, nicht mehr sichtbare Zustand von Karton II dem Wettbewerbsentwurf am nächsten stand.

Paul Portmann analysiert in seiner 1956 erschienenen Dissertation über die «Kompositionsgesetze in der Malerei von Ferdinand Hodler» die formale Entwicklung vom Wettbewerbsentwurf bis zum Wandbild in der heute üblichen Reihenfolge der Kartons I–IV (Stuttgart, Zürich I, Zürich II, Genf) – ohne sich aufs Glatteis der Datierungsfragen zu wagen – und geht der Frage nach, welcher Karton nun die formal beste Lösung beinhalte.⁸

In seinem Aufsatz über «Ferdinand Hodlers Kombinatorik»⁹ beschreibt Oskar Bätschmann die Kartons unter Auslassung des 2. Zürcher Kartons (Karton III) als eine Kombination von einfachen Matrizen der Symmetrie. Die Überlagerung und Durchdringung von einfachen kompositionellen Grundformen bedeutet nicht per se eine Entwicklung in eine bestimmte Richtung, die chronologisch interpretierbar ist, weshalb Bätschmann auch nicht auf die Frage der Datierung der Kartons eingeht.

Christina Steinhoff macht im 1991 erschienenen Sammlungsheft 15 des Zürcher Kunsthouses einen weiteren Vorschlag und behauptet ohne Begründung, Karton I und II seien erst am 12. Mai 1898 der Jury präsentiert worden. Demgegenüber hat ebenfalls 1991 Jura Brüscheiler im Ausstellungskatalog der Fondation Pierre Gianadda unseres Erachtens zu Recht angenommen, Hodler habe zum genannten Datum den zweiten und den noch unfertigen dritten Karton dem Preisgericht vorgelegt. Brüscheiler hat in der genannten Publikation eine Fülle von Studienmaterial publiziert, welches die im vorliegenden Heft festgelegte Nummerierung der Kartons von I–IV im Sinne einer groben Chronologie stützt. Ausserdem wurde hier erstmals in grösserem Umfang die private Korrespondenz des Künstlers berücksichtigt.¹⁰ Einen wichtigen Beitrag zur Problematik der späteren Übermalungen leistete Brüscheiler unlängst mit der Publikation einer historischen Fotografie des Stuttgarter Kartons (Karton I).¹¹

Im Katalog der 1998 im Landesmuseum gezeigten Ausstellung «Die Erfindung der Schweiz» fasst Claudia Villa den Forschungsstand in der Bemerkung zusammen, dass über die Abfolge der Kartons ein Konsens bestehe, dass aber Unklarheiten punkto Auftragserteilung und Datum der Begutachtung durch die Jury bestehen.¹²

Wir hoffen, mit unserer Arbeit etwas zur Klärung der offenen Fragen beizutragen. Die Aufdeckung der sich in mehreren Arbeitsphasen manifestierenden Stratigraphie der Kartons scheint uns nicht von rein akademischem oder bloss kunsttechnologischem Interesse zu sein. Da die bisherigen kunsthistorischen Würdigungen immer von späteren Zuständen der Gemälde ausgegangen sind und sich auf keine technologische Untersuchungen stützen konnten, ignorieren sie die vielschichtigen Übergänge zwischen den vier Kompositionen und werden damit dem spezifischen Schaffensprozess Hodlers nicht gerecht.

Vorliegende Arbeit hatte zum Ziel, diese Zwischenlösungen an den Kartons selbst aufzudecken. Damit ergibt sich erst die Möglichkeit, das umfangreiche Studienmaterial sowie die Ideenskizzen in den im Musée d'art et d'histoire in Genf aufbewahrten Carnets zu ordnen und wissenschaftlich zu bearbeiten. Umgekehrt erhofft man sich von einer Untersuchung der Zeichnungen zum Wandbild vertiefere Erkenntnisse über die Entwicklungsgeschichte der Kartons.¹³

Der Zeitzeuge Fritz Widmann, selbst auch Künstler, berichtet in seinen «Erinnerungen an Ferdinand Hodler» von seinem Erstaunen über die enorme Vorbereitungsarbeit, die Hodler in die Kartons steckte: «[...] Von der gewaltigen Arbeitssumme, die in den Kartons steckt, ist es schwer, sich auch eine nur annähernd richtige Vorstellung zu machen. Ganz abgesehen von den Kostümstudien, die er in Museen und Zeughäusern sammelte, den vielen Skizzen nach Glasscheiben, Ritterrüstungen und Waffen, besass er einen Schatz von einigen hundert Detailzeichnungen von Bewegungsmotiven und mehr oder weniger ausgeführten Planskizzen. Dickbauchige Mappen enthielten dieses prachtvolle Material. Als ein fast täglicher Gast bei seiner Arbeit habe ich gerne in den Blättern gewühlt und mich über diese Unsumme von geleisteter Hilfsarbeit wiederholt erstaunt. Damit war es aber noch nicht genug; in einer weiteren Mappe entdeckte ich die Varianten zu den meisten Stellen, die endgültig verworfen waren, und wieder in einer noch weitem Mappe einen Stoss (es mögen an die hundert Blätter gewesen sein) von Darstellungen des ganzen Mittelbildes, lauter Versuche von Flächeneinteilungen, Verschiebungen und umgestellter anderer Gruppierung. Die einrahmende Nische mit den zwei Seitenfeldern waren auf den meisten dieser Blätter nur gepaust oder mit einigen Tuschstrichen ausgezogen, die Figuren und das Terrain mit Farbstift, manchmal mit Aquarellfarbe, auf einzelnen Blättern auch mit schwarzer und roter Tinte angegeben. Wieder andere bestanden aus dünnem Karton, die Figuren darauf ebenfalls unzählige Male gepaust, waren ausgeschnitten und aufgeklebt [...]»¹⁴

ANMERKUNGEN

- ¹ Zitiert nach WERNER Y. MÜLLER 1941, S. 27.
- ² *Bericht des Preisgerichts über den Wettbewerb für Wandmalereien im Innern der grossen Waffenhalle des schweizerischen Landesmuseums*, abgedruckt bei ERNST HEINRICH SCHMID 1946, S. 93–95.
- ³ ROBERT DURRER 1948, S. 214.
- ⁴ Fleiner 17. Februar 1897, S. 114, abgedruckt bei ERNST HEINRICH SCHMID 1946, S. 32.
- ⁵ Zum Freskenstreit vgl. ERNST HEINRICH SCHMID 1946, S. 38ff. – FRANZ ZELGER 1973, S. 115–123. – JURA BRÜSCHWEILER 1991, S. 196–235.
- ⁶ C[ARL] A[LBERT] LOOSLI 1921-24, Bd. 2, S. 201–205.
- ⁷ PAUL MÜLLER 1941, S. 37, Abb. 28.
- ⁸ PAUL PORTMANN 1956, S. 69–74.
- ⁹ OSKAR BÄTSCHMANN 1986, S. 65.
- ¹⁰ JURA BRÜSCHWEILER 1991, S. 196–235.
- ¹¹ JURA BRÜSCHWEILER 1998, S. 86.
- ¹² Zürich 1998, S. 284 (Text zu Kat. Nr. 119 von CLAUDIA VILLA).
- ¹³ Von Lucia Cavegn-Khammassi ist zurzeit eine Lizentiatsarbeit bei Prof. Franz Zelger in Zürich über das Studienmaterial zum «Rückzug von Marignano» in Arbeit.
- ¹⁴ FRITZ WIDMANN 1918, S. 47–48.