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

Artikel: Die Arbeitsverfahren von Ferdinand Hodler : eine Übersicht
Autor: Beltinger, Karoline
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-882610

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: 02.07.2025

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

Die Arbeitsverfahren von Ferdinand Hodler: Eine Übersicht

KAROLINE BELTINGER

1 Übersicht und zeitliche Abfolge

Diese Übersicht über Ferdinand Hodlers besondere Arbeitsverfahren basiert auf der Interpretation technologischer Befunde, die im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft bei der Untersuchung von Gemälden aus Hodlers gesamter Schaffenszeit gesammelt wurden, und auf der Auswertung schriftlicher Quellen. Die Texte von Carl Albert Loosli (1877–1959) waren in diesem Zusammenhang besonders wichtig. Die von diesem Autor gerne benutzten Begriffe «Abkürzungs-» oder auch «Erleichterungsverfahren»[1] werden hier allerdings nicht übernommen; sie sind insofern irreführend, als Hodler sich die Arbeit damit vermutlich nicht erleichterte oder abkürzte, sondern eher erschwerte und verlängerte, indem er das mit Hilfe eines Verfahrens Erreichte fast zwanghaft stets aufs Neue mit demselben Verfahren überprüfte.[2]

Aufgrund der dazugehörigen Werkzeuge und Hilfsmittel, aber auch anhand gewisser Arbeitsspuren, die sie in Hodlers Werken hinterliessen, können neun Verfahren unterschieden werden. Sie sind im Diagramm auf S. 24 unter den Buchstaben a–i aufgeführt: Der Gebrauch des Messgestells (a), die Arbeit mit Übertragungsgittern (b), zwei verschiedene Pausverfahren (c, d), die Verwendung von Zirkeln (e), der Einsatz von Netzrahmen (f), das Zeichnen auf zwei Typen von Glasscheiben (g, h) sowie der Einsatz von Schablonen (i). Wie im Diagramm dargestellt, erfüllte jedes Verfahren einen ganz spezifischen Zweck: Es diente zur Auswahl von Modellen (a), zum Transfer gezeichneter oder gemalter Sujets auf neue Bildträger (b, c, d), zum Zeichnen und Malen vor dem Motiv (e, f, g, h) oder zur Perfektionierung der Komposition (i).

Basierend auf Augenzeugenberichten und auf Material aus Hodlers Atelier[3] wurden einige seiner Verfahren schon mehrfach besprochen,[4] wobei man jedoch meist davon ausging, dass er sie nur im Zuge seiner zeichnerischen Vorarbeiten benutzte. In jüngerer Zeit erhärtete sich jedoch im Rahmen kunsttechnologischer Untersuchungen die Vermutung, dass er einige davon – nämlich

Diagramm Zeitliche Abfolge der Verfahren

Verfahren	Zeitachse				
	1880	1890	1900	1910	1918
Zur Auswahl von Modellen					
a Messgestell	?				
Zum Transfer gezeichneter oder gemalter Sujets					
b Übertragungsgitter	? ca. 1882				
c Pausen (Abfärben)	? ca. 1882				
d Pausen (Einritzen)				1904	
Zum Zeichnen und Malen					
e Zirkel	? ca. 1885				
f Netzrahmen		? ca. 1896			
g Glasscheibe mit Übertragungsgitter			?		
h Glasscheibe ohne Übertragungsgitter			ca. 1900		
Zur Perfektionierung figürlicher Kompositionen					
i Schablonen	? ca. 1888				

Übertragungsgitter, Zirkel, Netzrahmen und Pausen – auch beim Malen einsetzte, denn schon in Gemälden aus den 1880er Jahren, insbesondere aber in Werken aus den beiden letzten Schaffensjahrzehnten, wurden Spuren der Verwendung solcher Verfahren beobachtet. Ein Teil der technologischen Ergebnisse wurde bereits 2007 veröffentlicht, ein weiterer Teil wird an anderer Stelle im vorliegenden Band publiziert.[5]

Loosli weist wiederholt darauf hin, dass Hodler einige seiner Arbeitsverfahren nicht schon zu Beginn seines Schaffens verwendete, sondern erst im Lauf der Zeit für sich entdeckte. Dass Looslis Zeitangaben etwas unscharf sind, mag der Grund dafür sein, dass sie von der Forschung bisher vernachlässigt wurden. Im vorliegenden Beitrag wird erstmals auch die zeitliche Abfolge dargestellt (**Diagramm**). Looslis Vorschläge werden in dieser Übersicht zwar berücksichtigt, aber nicht in jedem Fall übernommen. Während Loosli beispielsweise angibt, Hodler habe das Messgestell (a) nicht lange verwendet, sondern bald wieder aufgegeben,[6] oder auch schreibt, Hodler habe den Netzrahmen (f) durch die Glasscheibe (g, h) ersetzt,[7] kommen wir zum Schluss, dass der Maler weder sein Messgestell noch seinen Netzrahmen je aufgab, sondern diese Hilfsmittel parallel zu den Verfahren, die er sich später aneignete, weiterverwendete. Andererseits dürfte er zwei Methoden tatsächlich ausgeschieden haben. So liegt Loosli höchstwahrscheinlich richtig mit seiner Angabe, Hodler habe mit einem eingeritzten Liniengitter versehene Glasscheiben von 1900 an «nur noch äusserst selten» benutzt, weil er in einfachen Scheiben «einen voll-

kommenen und freieres Schaffen gewährenden Ersatz gefunden hatte».[8] Es ist nämlich wenig ergiebig, ein Motiv durch die Scheibe zu zeichnen und gleichzeitig in ein Übertragungsgitter einpassen zu wollen – viel praktischer ist es, das Liniengitter gezielt auf die fertige Skizze zu platzieren. Ausserdem wurde Hodlers erstes Pausverfahren (c) 1904 von einem zweiten (d) abgelöst; diese Feststellung stützt sich auf technologische Befunde.[9]

2 Die einzelnen Verfahren

Im Folgenden wird jedes Verfahren kurz beschrieben und der im **Diagramm** angezeigte Vorschlag für seine zeitliche Einordnung begründet. Die Verfahren a, b, e und f werden zudem im vorliegenden Band im Beitrag «Ich habe ihn durchs Netz gezeichnet [...]» ausführlich behandelt **(S. 31–82)**.

2.1 Zur Auswahl von Modellen

a) Das Messgestell (Loosli nennt es auch «Messrahmen») setzte sich aus einer senkrechten Stange und einem waagrecht ausgerichteten, mit der Stange verbundenen und in der Höhe verstellbaren Rahmen zusammen, der an allen Schenkeln mit Messeinheiten markiert war **(siehe Abb. 11 auf S. 37)**. Laut Loosli mass Hodler damit «Figuren».[10]

Das Gerät hat seinen Ursprung in der Bildhauerpraxis, wo es zum Kopieren dreidimensionaler Vorlagen verwendet wird. Hodler benutzte es wahrscheinlich zum Ausmessen der Körperproportionen von Personen, die als Modelle für Figurenbilder infrage kamen, denn gerade im Zusammenhang mit seinen symbolistischen Figurengruppen mass er seinem Prinzip des Parallelismus – und damit der Harmonie innerhalb der Figurengruppe – hohe Bedeutung bei. Solche Proportionsprüfungen konnten frühzeitig anzeigen, welche Personen, unabhängig von ihrer Körpergrösse,[11] als Gruppe in der Bildfläche miteinander harmonierten und welche nicht.

Aufgrund von Looslis Angabe, Hodler habe das Messgestell «namentlich in früheren Jahren (schon seit 1890 nicht mehr)»[12] verwendet, wird es im **Diagramm** als eines der ersten Hilfsmittel eingeordnet. Loosli liess an anderer Stelle allerdings auch verlauten, dass Hodler es noch 1909 für seine «Holzfällerstudien» eingesetzt habe.[13]

2.2 Zum Transfer gezeichneter oder gemalter Sujets auf neue Bildträger

b) Übertragungsgitter (bei Loosli «Quadrierung», «Kar[r]ierung», «Kar[r]ierungsverfahren») zählen mit Sicherheit zu den Hilfsmitteln, die Hodler schon in seiner frühen Schaffenszeit benutzte;[14] das früheste seiner Gemälde, an dem das Verfahren bisher kunsttechnologisch nachgewiesen wurde, ist der

grossformatige *Schwingerumzug* von 1882.[15] Viele der Hilfsliniengitter auf Hodlers Zeichnungen und Gemälden sind auf solche – meist vergrössernde – Übertragungen zurückzuführen.

c) Loosli erwähnt, dass Hodler zum formatgleichen Kopieren von Sujets Pausen benutzte.[16] Wie mittlerweile bekannt ist, legte er ein halbtransparentes Papier auf die Vorlage, zeichnete die Konturen des Sujets durch, drehte die Pause um, schwärzte ihre Rückseite im Bereich der von vorne durchscheinenden Konturen, legte sie auf den neuen Bildgrund und zog die Umrisse nach, wodurch auf dem neuen Malgrund eine detaillierte Umrissunterzeichnung entstand.[17] Die frühesten Belege für diese Methode sind die beiden formatgleichen Landschaften *Thunersee mit Eiger, Mönch und Jungfrau* aus der Zeit um 1882 und die für den Transfer benutzte Pause (Abb. 1–3, S. 113). 1904 gab Hodler das Verfahren zugunsten eines anderen auf.

d) Im Jahr 1904 ging Hodler, wie kunsttechnologische Befunde belegen, zu einem anderen Pausverfahren über, bei dem er die Konturen durch das Pauspapier hindurch in die frische und daher noch weiche Grundierung der Replik eingrub.[18] Diese spätere, gröbere Methode, bei der das Pauspapier zerriss, hinterliess nicht nur in den Repliken Spuren, sondern manchmal auch in ihren Vorlagen: Wenn die Farbschicht der Vorlage beim Durchpausen noch klebrig war, blieben Farbschichtteilchen am Pauspapier kleben. Wenn die Grundierung der neu entstehenden Replik noch klebrig war – und das war sehr häufig der Fall –, blieben auch Teile dieser Schicht am Pauspapier kleben. In beiden Fällen entstanden durch den Kontakt mit dem Pauspapier Fehlstellen.[19]

2.3 Zum Zeichnen und Malen vor dem Motiv

e) Zu Hodlers Verwendung von Zirkeln zum «Vermessen» von Physiognomien existieren eine Reihe von Augenzeugenberichten.[20] Obwohl stets von «messen» die Rede ist, «mass» Hodler mit dem Zirkel nicht wirklich, sondern griff mit einem Greifzirkel gewisse Abstände ab und übertrug sie direkt in die Bildfläche, ohne sie metrisch zu bestimmen. Als natürliche Folge dieser direkten Übertragung beim Porträtieren ist die überwältigende Mehrheit von Hodlers gemalten Bildnissen im Massstab 1:1, also in Lebensgrösse ausgeführt. Die sogenannten «Konstruktionslinien» – besondere Hilfslinien, die mitunter in seinen Frontalbildnissen auftreten – sind Teil seines Systems zur direkten Übertragung und Markierung von Abständen in der Bildfläche mit Zirkeln (siehe S. 44–45).

Zirkel als Hilfsmittel beim Porträtieren haben Hodler wohl sein ganzes Künstlerleben hindurch begleitet. Das früheste bekannte Werk, in dem Kons-

truktionslinien gefunden wurden, ist das *Bildnis Augustine Dupin* aus der Zeit um 1885 (Abb. 4–6, S. 32); der letzte Augenzeugenbericht bezieht sich auf das Jahr 1917.[21]

f) Zahlreiche Hilfslinien und -liniengitter in Hodlers Gemälden sind auf die Arbeit mit Netzrahmen zurückzuführen. Hodler stellte den Netzrahmen vor das Modell und versah den Malgrund mit einem analogen Liniengitter. Für jede weitere Maletappe wurde der Netzrahmen wieder aufgestellt. Das Liniengitter auf dem Bildgrund wurde neu gezogen, wenn das vorherige mit Farbe überdeckt worden war.

Der Zeitpunkt, zu dem Hodler mit Netzrahmen zu arbeiten begann, wurde möglicherweise vom Kunsthistoriker Artur Weese (1868–1934) angedeutet, als er mitteilte, der Maler habe nach Vollendung seines grossformatigen Gemäldes *Die Nacht*, also nach 1890, kein Bild mehr geschaffen, «das nicht irgendwie, sichtbar oder verschleiert, offenkundig oder als geheimes Netzwerk [...] den Bildraum durch eine Felderordnung gegliedert hätte».[22] Eindeutiger als Weeses Äusserung ist der Bericht des Zeitungsredaktors Albert Hablützel (1865–1940), der auf das Jahr 1896 verweist.[23] Die Ergebnisse technologischer Gemäldeuntersuchungen belegen, dass dem Maler das Verfahren bei der Arbeit vor dem lebenden Modell insbesondere in seinen späten Schaffensjahren unentbehrlich wurde.

g) Gemäss Loosli begann Hodler in den späten 1890er Jahren, beim Zeichnen von Figuren, seltener auch von Landschaften, gerahmte Glasscheiben einzusetzen. Anfänglich habe er Scheiben benutzt, in welche mit einem Diamanten ein Liniengitter eingeritzt war (bei Loosli «vorkar[r]ierte» oder «quadrierte Glasscheiben», «Kar[r]ierscheiben»).[24] Der Maler blickte durch die Scheibe auf das Motiv und zeichnete die Umrisse auf die Scheibe. Durch das Gitter war die Umrisszeichnung bereits in Felder aufgeteilt und wurde anschliessend auf ein mit einem analogen Liniengitter vorbereitetes Zeichenpapier übertragen (und wahrscheinlich gleichzeitig vergrössert).

h) Um 1900 soll Hodler dann die Vorteile einfacher gerahmter Glasscheiben (ohne eingeritzte Gitter) entdeckt haben (Loosli spricht von «Dürerscheiben»). Die darauf gezeichneten Umrisse pauste er auf ein Zeichenpapier durch, um sie weiter zu bearbeiten. Hodler hat zahlreiche Pausen hinterlassen, die diese Praxis im Kontext von zeichnerischen Vorarbeiten belegen.[25] Im Malprozess fand das Verfahren keine Verwendung. Die bisher ausführlichste Untersuchung von Hodlers Arbeit mit Glasscheiben stammt aus der Feder von Oskar Bätschmann.[26]

Tabelle Stellung der Verfahren im Arbeitsprozess, Arbeitsspuren in Gemälden

	Arbeit vor dem Motiv (Modell, Landschaft)	**Arbeit ohne Naturmotiv**	**Bildgattung** Landschaft	Bildnis	Figuren
Auswahl des Modells	Messgestell (a)		nein	nein	ja
Zeichnerische Vorarbeiten	Glasscheiben (g, h)		selten	ja	ja
		Schablonen (i)	nein	nein	ja
		Übertragungsgitter (b)	ja	ja	ja
	Zirkel (e)		nein	ja	nein
	Netzrahmen (f)		selten	ja	ja
Malen		Übertragungsgitter (b)	ja	ja	ja
	Zirkel (e)		nein	ja	nein
	Netzrahmen (f)		selten	ja	ja
Kopieren		Pausen (c)	ja	ja	ja
		Pausen (d)	ja	ja	ja

2.4 Zur Perfektionierung figürlicher Kompositionen

i) Carl Albert Loosli, der Schriftsteller Adolf Frey (1855–1920) und der Maler Ernst Würtenberger (1868–1934) erwähnen, dass Hodler zur Perfektionierung figürlicher Kompositionen Schablonen aus Papier und Karton einsetzte (Loosli nennt sie «Maquillons»).[27] Wie Hodler damit arbeitete, beschreibt Frey wie folgt: «Aus den Nöten und dem Kopfzerbrechen überm Komponieren suchte er oft dadurch einen Ausweg, dass er die Figuren aus Karton ausschnitt, und zwar kleiner als auf dem Bild, sie zusammenstellte und verschob. Er schnitt sie aus, weil er mit den Zwischenräumen komponierte.»[28]
Die frühesten bekannten Collagen, welche diese Technik dokumentieren, entstanden Ende der 1880er Jahre.[29] Das späteste Indiz sind die Fotografien, die Gertrud Müller 1916 in Hodlers Atelier machte, wo grossformatige Schablonen der Figuren zu *Blick ins Unendliche* an der Wand hingen.[30]

Ergänzend zu diesen Angaben liefert die **Tabelle oben** eine Übersicht der wichtigen Eckpunkte: Sie zeigt an, in welcher Phase des Arbeitsprozesses das jeweilige Verfahren zum Zug kam (Auswahl des Modells, zeichnerische Vorarbeiten, Malen, Kopieren), ob Hodler es bei der Arbeit vor der Natur verwendete oder nicht, bei welchen Bildgattungen er es benutzte (Landschaften,

Spuren des Verfahrens in Gemälden
keine
keine
keine
keine
keine
keine
Hilfslinien (Übertragungslinien) auf unterer oder oberster Bildebene
Hilfslinien (Konstruktionslinien) auf verschiedenen Bildebenen
Hilfslinien (Netzrahmenlinien) auf verschiedenen Bildebenen
Umrissunterzeichnung auf Grundierung
Umrissunterzeichnung in Grundierung, Fehlstellen in Grundierung (der Replik), Fehlstellen in Farbschicht (der Vorlage)

Bildnisse, Figurenbilder) und welche Arbeitsspuren Übertragungsgitter, Zirkel und Netzrahmen in seinen Gemälden hinterliessen (diverse Hilfslinien, Umriss-Unterzeichnungen, Fehlstellen).

1 Loosli 1938, S. 48, 78, 85, 160.
2 Dies muss insbesondere bei der Arbeit mit dem Netzrahmen der Fall gewesen sein; siehe den Beitrag «Ich habe ihn durchs Netz gezeichnet [...]», insbesondere S. 31–82, im vorliegenden Band.
3 Das sind zahlreiche Pausen, Skizzen mit Liniengittern sowie fotografische Belege zu den von Hodler verwendeten Glasscheiben.
4 Koella 1983, Zürich 1992, Zürich 1998, Bätschmann 1999/2000, Bätschmann 2012.
5 Zu Hodlers Verwendung von Pausen siehe Beltinger 2007 b, zu Hodlers Verwendung des Messgestells sowie von Übertragungsgittern, Zirkeln und Netzrahmen beim Malen siehe den Beitrag «Ich habe ihn durchs Netz gezeichnet [...]» im vorliegenden Band, S. 31–82).
6 «Ein [...] Messwerkzeug, dessen er sich namentlich in früheren Jahren (schon seit 1890 nicht mehr) bediente, war der [...] Messrahmen», Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 21.
7 «Hodler nun ersetzte schon frühzeitig das immerhin etwas unbequeme Fadennetz durch die quadrierte Glasscheibe», Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 18.
8 Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 18.
9 Beltinger 2007 b, S. 117.
10 Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 21.

11 Die Körpergrösse spielte dafür keine Rolle; Hodler glich sie, wie er selbst betonte, durch mehr oder weniger vergrössernden Sujettransfer aus; siehe den Beitrag «Ich habe ihn durchs Netz gezeichnet [...]», insbesondere S. 38, im vorliegenden Band.
12 Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 18.
13 Loosli 1938, S. 89.
14 Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 58. Der Begriff «Kar[r]ierungsverfahren» ist eine Wortschöpfung Looslis, die wohl vom französischen carré abgeleitet ist.
15 *Der Schwingerumzug* (Kat. 1120), 1882, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 365 × 275 cm, Kunstmuseum Bern, als Dauerleihgabe im Rathaus Bern; siehe Hoess / Friese / Engel 2010, S. 67, 68.
16 Loosli 1938, S. 164.
17 Zu diesem Pausverfahren vgl. Beltinger 2007 b, S. 114–115.
18 Beltinger 2007 b, S. 115–117 und S. 137, Abb. 84.
19 Beltinger 2007 b, S. 132, Abb. 58–60; S. 133, Abb. 64; S. 138, Abb. 91, 93.
20 Widmer 1919, S. 14–15; Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 17; Loosli 1938, S. 85; Guerzoni 1959, S. 97.
21 Widmer 1919, S. 14–15.
22 Weese 1918, S. 24.
23 Hablützel 1917, S. 298.
24 Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 18; Loosli 1938, S. 70.
25 Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 18, 19; vgl. auch Beltinger 2007 b, S. 110.
26 Bätschmann 2012, S. 24–27. Die These, Hodler habe die frische Farbe von Scheibenzeichnungen gezielt durch das Auflegen von Papieren «abgeklatscht» und die seitenverkehrten «Abklatsche» später auf die Papierrückseite seitenrichtig durchgepaust, kann aus kunsttechnologischer Sicht nicht unterstützt werden. Zum einen blieb die Scheibenzeichnung oft nur unvollständig auf dem Papier kleben, hätte also allzu oft gar nicht vollständig durchgepaust werden können. Zum anderen hätte das Papier dann zweimal auf eine Scheibe gelegt werden müssen – zuerst für den Abklatsch, dann erneut, um diesen seitenrichtig durchzupausen. Plausibler ist, dass Hodler die Scheibenzeichnung direkt seitenrichtig auf Papier pauste (manchmal auch mehrfach), und dass die Farbreste auf den Rückseiten gepauster Skizzen nicht Zweck, sondern nur Nebeneffekt des Verfahrens sind.
27 Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 53–54; Würtenberger 1925, S. 56. «Maquillon» ist wohl eine eigene Wortschöpfung; ob diese von Loosli oder von Hodler selbst stammt, ist unklar.
28 Frey 1922, S. 34.
29 Es handelt sich um ausgeschnittene und aufgeklebte Figuren zu *Ergriffenheit* und *Eurhythmie*, vgl. Hirsh 1988, S. 52, sowie Zürich 1998, S. 53.
30 Beltinger 2007 b, S. 110, Abb. 1.