Bildaufbau und Farbauftrag in der Bildnismalerei von Ferdninand Hodler

Autor(en): **Gros, Danièle**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunstmaterial**

Band (Jahr): **5 (2019)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-882612

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Bildaufbau und Farbauftrag in der Bildnismalerei von Ferdinand Hodler

DANIÈLE GROS

«Ich male gerne Porträts; es zerstreut mich und ich kann mich dabei von meinen anderen Arbeiten erholen.»[1]

1 Einleitung

Gegen 500 Bildnisse hat Ferdinand Hodler insgesamt gemalt, sie umfassen damit ca. ein Viertel seines gemalten Œuvres. Hodler porträtierte gerne; wie er im Jahr 1911 seinem Freund Willy Russ-Young gegenüber erwähnte, konnte er sich dabei von der Arbeit an anderen Projekten erholen.[2] Dennoch ging ihm auch das Porträtieren nicht leicht von der Hand. Es sind – hauptsächlich auf das spätere Œuvre bezogen – von Modellen und anderen Zeitgenossen einige Hinweise zur Länge und Anzahl einzelner Sitzungen und zur Gesamtdauer gewisser Porträtaufträge überliefert. An gewissen Aufträgen soll er täglich gearbeitet haben,[3] bei anderen gab es Unterbrüche von zwei oder mehreren Tagen, manchmal konnten bis zur Vollendung sogar Wochen oder Monate verstreichen, da er parallel auch anderen Arbeiten nachging. Über Hodlers Vorgehen berichtet sein Biograf Carl Albert Loosli (1877–1959): «Zunächst beobachtete er sein Modell in voller Ungezwungenheit, um zu ergründen, welches seine wesentlichsten und auffallendsten Züge und Bewegungen seien [...]. [Danach] riss er einige Scheibenzeichnungen auf.»[4] Erst nachdem er eine Reihe von Skizzen und Studien geschaffen hatte, griff er schliesslich zu Pinsel und Farbe. Seine Arbeitsweise verlangte den Modellen oft viel, manchmal zu viel Geduld ab. Der Schriftsteller Adolf Frey (1855–1920) berichtet: «Markante, sozusagen handgreifliche Gesichter, von denen man mutmasst, er habe sie in zwei, drei Sitzungen heruntergestrichen, verschlangen eine Unmenge an Stunden. Wer ihm gesessen, der wusste ein Lied zu singen von der Geduld; so zum Beispiel J. V. Widmann, der durch sein Nichtweitererscheinen die Fertigstellung seines Bildnisses verhinderte.»[5] Beim von Frey erwähnten *Bildnis Josef Viktor Widmann,* das Hodler 1898 schuf, kam ein Netzrahmen zum Einsatz, was beträchtlich zur Umständlichkeit der Arbeit beitrug.[6] 1911 benötigte Hodler für das *Bildnis Willy Russ-Young* hingegen nur sechs Sitzungen à zwei Stunden, wie der Porträtierte in seinen Erinnerungen festhielt.[7] Im selben Jahr hielt er dann wieder

1

Abb. 1 | Paul Bonzon, *Ferdinand Hodler malt das «Bildnis Lina Crot»*, Fotografie, 1916, Privatbesitz.

mit dem Schriftsteller Mathias Morhardt «dreiundzwanzig lange Modellsitzungen» ab,[8] in denen er neben diversen gezeichneten Studien zwei gemalte Fassungen ausführte (Kat. 877 und Kat. 878; die weiteren Fassungen Kat. 879 – Kat. 882 malte er etwa zwei Jahre später). Ebenfalls 23 Sitzungen, jede à drei Stunden, setzte er 1915 für das Porträtieren von General Wille ein. Diese Sitzungen, aus denen neben den vorbereitenden Skizzen drei Frontal- und zwei Profilbildnisse (Kat. 956 – Kat. 960) hervorgingen, verteilten sich über insgesamt sechs Monate.[9]

Im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) wurden im Zeitraum von 1999 bis 2017 um die 60 Bildnisse aus Hodlers gesamter Schaffenszeit technologisch untersucht, wobei die Investigationstiefe stark variierte, von kurzen Begutachtungen mit rein optischen Mitteln bis zu umfangreichen Untersuchungen mit bildgebenden Verfahren und Pigmentanalysen. Auf der Basis von dabei gesammelten Befunden behandelt der vorliegende Beitrag die Entwicklung der Techniken des Farbauftrags, die Hodler im Laufe seines Schaffens beim Porträtieren einsetzte. Da er beim Kopieren stets anders vorging als bei der Arbeit vor dem Modell,[10] wurden Repliken ausgeklammert und ausschliesslich Erstfassungen berücksichtigt.

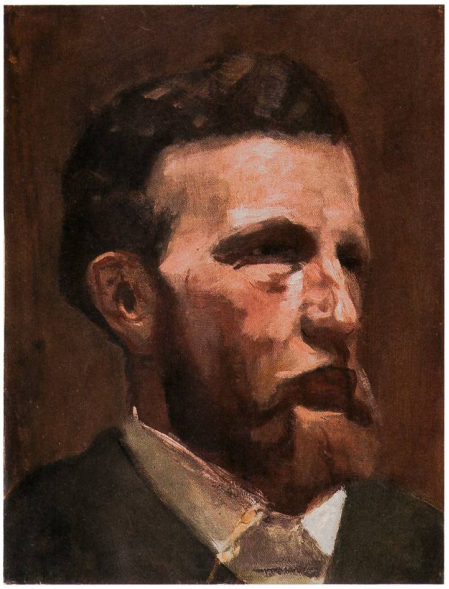
2 Untersuchungsbefunde

Die Entwicklung der Techniken des Farbauftrags in Hodlers Bildnismalerei verlief nicht immer linear, Hodler wendete oftmals unterschiedliche Verfahren gleichzeitig an. Eine chronologische Darstellung wurde angestrebt, war aber nicht immer möglich.

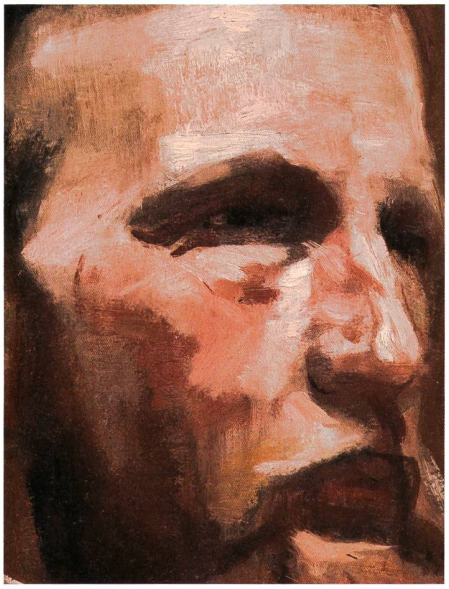
2.1 Klar begrenzte Farbfelder

Die frühen Bildnisse zeichnen sich durch warme Farbtöne und dunkle Hintergründe aus. Motiv und Hintergrund wurden ganzflächig und deckend gemalt, die Farbschicht zuletzt in der Regel mit einem Firnis überzogen. Die Gesichtspartien sind Ton in Ton gemalt und zeigen ein naturalistisches Kolorit.

Beim Aufbau des Motivs lassen sich grob zwei Vorgehensweisen unterscheiden: Die eine bestand darin, dass Hodler die Hautfarben mit einem Lokalton (gräulich oder gelb) unterlegte und davon ausgehend die dunklen Schatten (rotbraun) und die Halbschatten oder Mitteltöne (rosafarben) ausarbeitete (Abb. 4, 5, 8–10).[11] Bei der anderen legte er zuerst die dunklen Schattenpartien mit dünnflüssiger, rotbrauner Farbe an und arbeitete mit zunehmend pastoserer und hellerer Farbe daneben und darüber die Volumen aus (Abb. 2, 3, 6, 7). In beiden Fällen trug er die hellsten Lichtwerte zuletzt pastos in fast reinem Weiss auf.



2



3

Abb. 2 | *Bildnis Barthélemy Bodmer* (Kat. 628), 1872/1873, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 39 × 30 cm, Kunsthaus Zürich.

Abb. 3 | *Bildnis Barthélemy Bodmer* (Kat. 628), Ausschnitt. Holzschnittartig setzt sich das Gesicht aus einzelnen, oft mit nur einem einzigen Strich eines flachen Borstenpinsels formulierten Farbfeldern zusammen. Anfang und Ende des Strichs bleiben gut erkennbar.

4

5

Abb. 4 | *Selbstbildnis* (Kat. 630), um 1873, ölhaltige Farbe auf Karton, 28,5 × 22 cm, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur.

Abb. 5 | *Selbstbildnis* (Kat. 630), Ausschnitt. Über einem gräulich-grünen Lokalton wurde die beschattete Augenpartie mit rotbrauner Farbe angegeben, danach folgten die rosafarbenen Halbschatten, sehr pastos wurden zuletzt die hellen Lichter aufgesetzt.

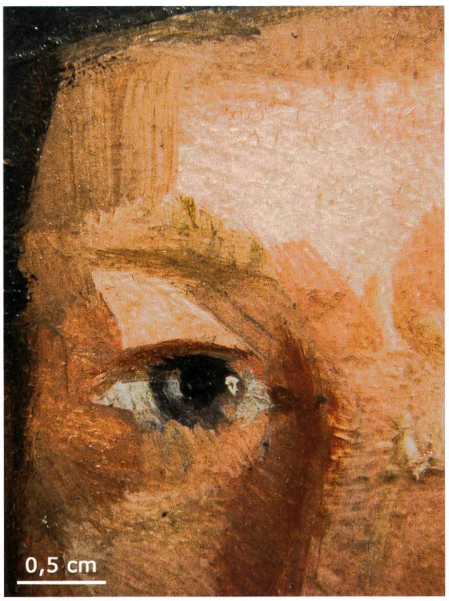
Die Inkarnate mischte er vor allem aus Farben, die mit Bleiweiss, etwas Zinkweiss, Eisenoxidrot, Eisenoxidgelb, Zinnober und Neapelgelb pigmentiert sind.[12] Marginal macht sich auf einem der untersuchten Werke ein helles, gebrochenes Grün im Inkarnat bemerkbar (**Abb. 9**). Es ist stark ausgemischt und setzt sich aus Bleiweiss, Preussischblau, Neapelgelb und Zinkgelb zusammen.[13]

Der Pinselduktus vieler früher Bildnisse ist markant. Anfang und Ende des Pinselstrichs bleiben meist gut erkennbar. Manchmal wurde eine Fläche mit nur einem dicken Strich formuliert. Rechtwinklig zum angrenzenden

Abb. 6 | *Bildnis Ernst Hodel der Ältere* (Kat. 671), um 1878, ölhaltige Farbe auf Karton, 20,8 × 15 cm, Privatbesitz.

Abb. 7 | *Bildnis Ernst Hodel der Ältere* (Kat. 671), Ausschnitt. Die Gesichtspartie wird von Farbfeldern gebildet, die mit einem flachen Borstenpinsel und pastoser Farbe aufgestrichen wurden und klar voneinander abgegrenzt sind. Ausgehend von einer rotbraunen Farbschicht für die dunkelsten Schattenpartien wurde das Gesicht mit zunehmend helleren Hauttönen modelliert. Nur der Nasenrücken wurde zuletzt mit einer rötlichbraunen Linie stärker akzentuiert.

6

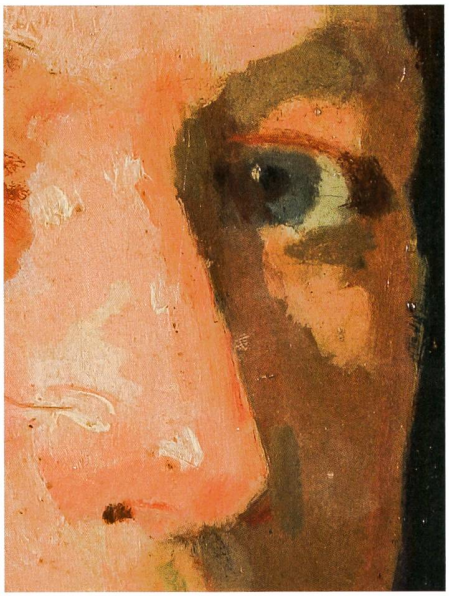


7

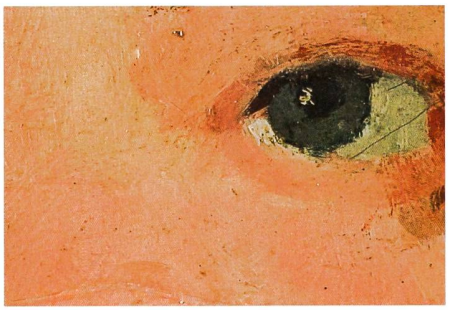
Abb. 8 | *Bildnis einer Unbekannten* (Kat. 698), um 1880, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 72 × 54 cm, Privatbesitz.

Abb. 9 | *Bildnis einer Unbekannten* (Kat. 698), Ausschnitt. Fleckenartig setzen sich im Inkarnat die einzelnen Farbfelder voneinander ab. Hier kam vermehrt der Rundborstenpinsel zum Einsatz. Komplementär heben sich die zuletzt aufgetragenen Akzente in Rot vom blassen Grün ab.

8



9

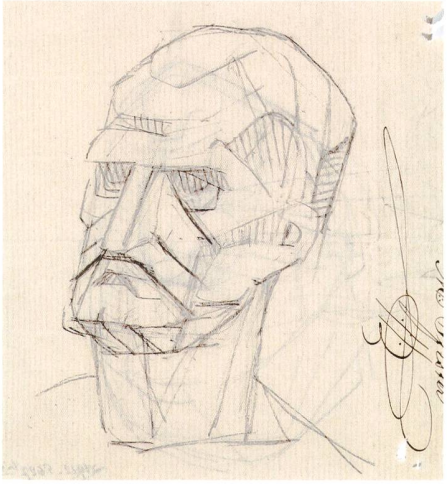


10

Abb. 10 | *Bildnis einer Unbekannten* (Kat. 698), Ausschnitt. Die Hauttöne sind über einem gelben Lokalton (sichtbar an der Schläfe) neben- und übereinandergesetzt.

Farbauftrag angesetzt ist somit das Gesicht holzschnittartig aus eckigen Feldern konstruiert (Abb. 2–7). Möglicherweise ist dieser Duktus beeinflusst vom Zeichenunterricht bei Barthélemy Menn (1815–1893), der seine Schüler anhielt, Gesichter mit geraden Linien kubierend in Teilflächen zu gliedern (Abb. 11).[14]

Als Auftragswerkzeuge dienten Hodler ausschliesslich Borstenpinsel: Teils runde, häufiger flache Pinsel, deren Borsten Rillen oder Furchen in die pastose Farbe gruben. Die Farbe wurde nicht vertrieben. Es kommen keine feinen Farbnuancen vor, hart und übergangslos stossen die einzelnen Farbfelder aufeinander. Vereinzelt setzen farbige Striche letzte Akzente (Abb. 7, 9).



11

Abb. 11 | Barthélemy Menn, *Männerkopf, kubiert* (SIK Archiv Nr. 1712040003), o. J., schwarze Kreide auf Briefpapier, 13,3 × 12,4 cm, Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, Genf, Inv. 1912–5627/bis, legs Elisabeth Bodmer.

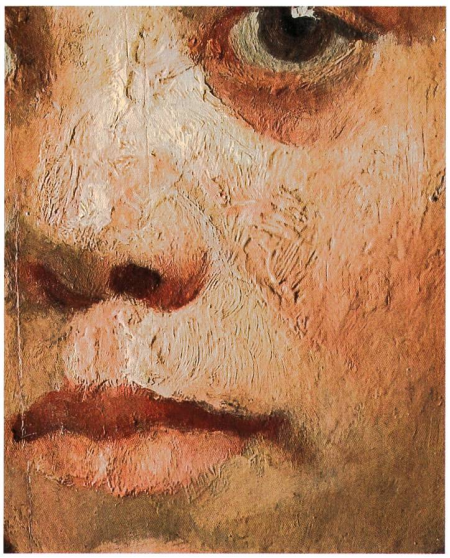
2.2 Weiche Übergänge

Im Frühwerk sind auch weich modellierte Inkarnate anzutreffen, ohne dass der oben skizzierte Aufbau der Malerei (Untermalung im Lokalton, gefolgt von Schatten, Halbschatten und Mitteltönen, zuletzt die hellen Lichter) wesentlich anders wäre. Die weiche Modellierung bewerkstelligte Hodler durch drei verschiedene Techniken des Auftrags und der Bearbeitung der Farbe.

2.2.1 Nass in nass malen

Die Farbschicht wird eher von Farbklecksen denn von Strichen gebildet. Dazu hielt Hodler den Borstenpinsel lotrecht zur Bildebene und tupfte die Farbe auf. Nass in nass nebeneinander platziert und teilweise miteinander zu weichen Farbübergängen vermalt, verschmelzen die pastosen Farbtupfen optisch zu fein nuancierten Hauttönen (Abb. 12, 13).

12



13

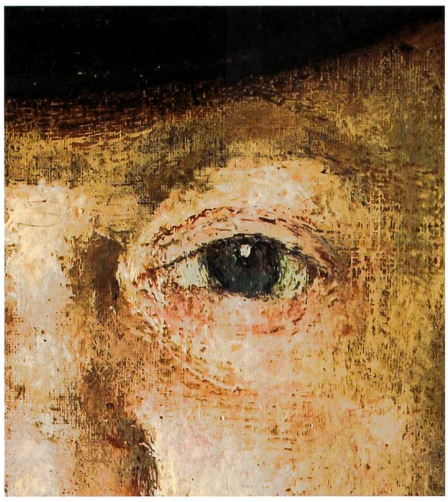
Abb. 12 | *Bildnis eines Unbekannten (Berner Bauernjunge*, Kat. 716), um 1882, Ölfarbe auf Holz, 37 × 31 cm, Privatbesitz.

Abb. 13 | *Bildnis eines Unbekannten (Berner Bauernjunge*, Kat. 716), Ausschnitt. Mit einem Borstenpinsel und hochviskoser, nass in nass vermalter Farbe wurde das Gesicht modelliert.

2.2.2 Farbschichten abschaben und übermalen

Um 1880 mehren sich Werke, deren Farbschicht an manchen Stellen so aussieht, als sei sie beschädigt. Das besondere Erscheinungsbild entstand, indem Hodler die Farbschicht von weitgehend fertiggestellten Bildern in manchen Bereichen mit einem breiten Spachtel wieder etwas abschabte (**Abb. 14–19**). Der Pinselduktus wurde dabei weitgehend eliminiert, in der verbleibenden dünnen Schicht zeichnet sich die Gewebestruktur lokal ab (**Abb. 15, 17, 19**), insbesondere in den Vertiefungen zwischen den Kreuzpunkten der Fäden liegen manchmal noch Reste der gedünnten Farbschicht (**Abb. 15, 17**). Nach dem Abschaben nahm Hodler stellenweise Überarbeitungen vor: Meist mit einem mittelbreiten Borstenpinsel und deckender Farbe deutete er Volumen an, mit einem feinen Pinsel umriss er Augen-, Nasen- oder Mundpartien mit wenigen dünnen Linien (**Abb. 17, 19**).

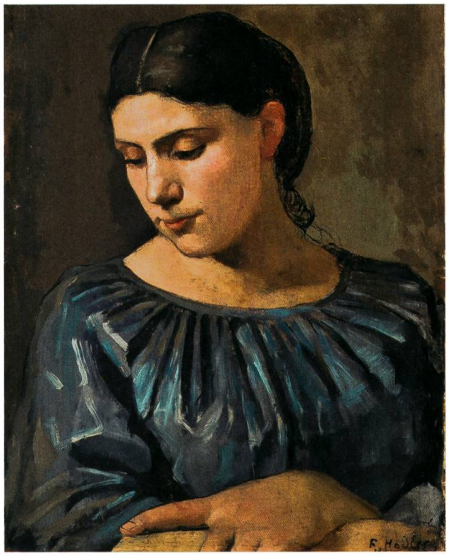
14



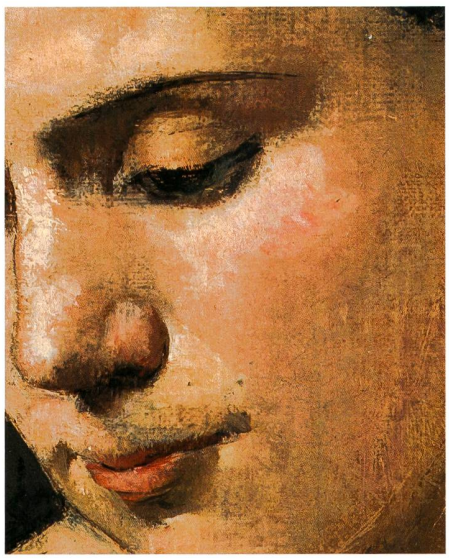
15

Abb. 14 | *Bildnis eines Unbekannten (Schneider Frank?*, Kat. 673), um 1878, Ölfarbe auf Gewebe, 63 × 48 cm, Privatbesitz.

Abb. 15 | *Bildnis eines Unbekannten (Schneider Frank?*, Kat. 673), Ausschnitt. Durch das Abschaben der oberen Farbschicht wurde deren Pinselduktus eliminiert. Dunkle Farbreste eines vormals stärker modellierten Inkarnats sind in Malschichtvertiefungen zu erkennen.



16

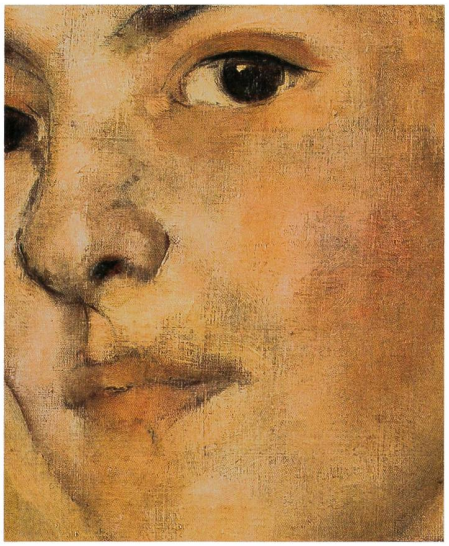


17

Abb. 16 | *Bildnis einer Unbekannten (Savoyerin*, Kat. 696), 1880, später überarbeitet, ölhaltige Farbe und Ölfarbenstift auf Leinwand, 37,5 × 27 cm, Privatbesitz.

Abb. 17 | *Bildnis einer Unbekannten (Savoyerin*, Kat. 696), Ausschnitt. Auf einer abgeschabten und dadurch stark gedünnten Farbschicht nahm Hodler mit dem Borstenpinsel weitere Überarbeitungen vor, mit einem feinen Pinsel zog er die Konturen.

18



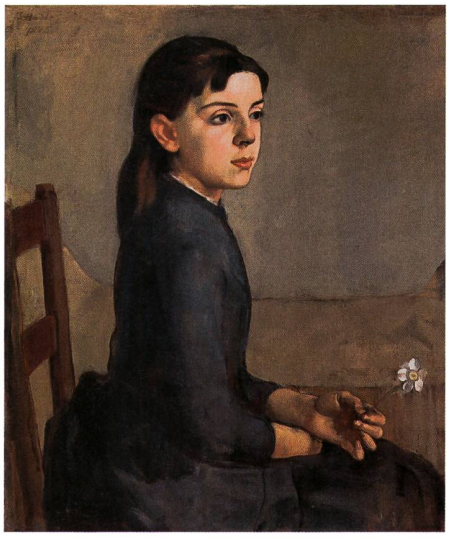
19

Abb. 18 | *Bildnis einer Unbekannten* (Kat. 703), um 1880, Ölfarbe auf Leinwand, 40 × 32,5 cm, Galerie Michael Haas, Berlin.

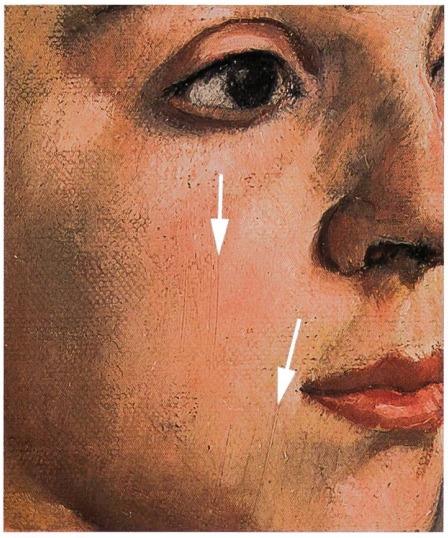
Abb. 19 | *Bildnis einer Unbekannten* (Kat. 703), Ausschnitt. Die Farbschicht wurde so stark gedünnt, dass die Gewebetextur lokal sichtbar ist (gräulich). Darüber wurden mit pastoser, deckender Farbe einige Modellierungen und Lichter ausgeführt und mit sehr feinem Pinsel Konturen gezogen.

Bei einigen Bildnissen, die in die späten 1880er Jahre datiert sind, ist eine ähnliche Technik erkennbar: Hodler bearbeitete auch hier eine untere Bildanlage mit dem Spachtel, bevor er darüber mit deckender Farbe das Volumen weiter ausarbeitete. Vereinzelt hat der glättende Spachtel dabei feine Ritzspuren in der noch weichen Farbschicht hinterlassen (**Abb. 21, 23**). Von Beginn an in dieser Technik geschaffen, zeigen diese Werke im Gegensatz zu den früher datierten kein beschädigtes Aussehen.

Es ist durchaus möglich, dass Hodler, von dieser neuen Maltechnik inspiriert, sich die früheren Werke nochmals vornahm, um sie in seiner aktuellen Malweise zu überarbeiten.



20



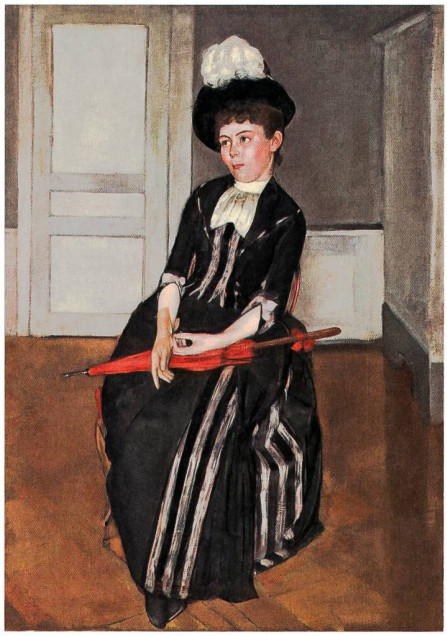
21

Abb. 20 | *Bildnis Louise Delphine Duchosal (Mädchen mit der Narzisse*, Kat. 726), 1885, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 54,5 × 46 cm, Kunst Museum Winterthur, Reinhart am Stadtgarten.

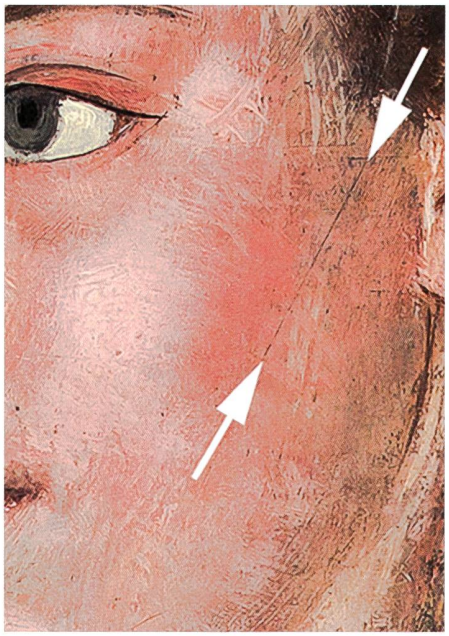
Abb. 21 | *Bildnis Louise Delphine Duchosal (Mädchen mit der Narzisse*, Kat. 726), Ausschnitt. Im Bereich von Wange und Kinn sind die Ritzspuren des Spachtels zu erkennen (Pfeile), mit dem die untere Farblage geglättet oder gedünnt wurde.

Abb. 22 | *Bildnis Bertha Stucki* (Kat. 751), um 1887, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 73,5 × 52 cm, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur.

Abb. 23 | *Bildnis Bertha Stucki* (Kat. 751), Ausschnitt. In manchen Bereichen wurde die untere Farbschicht mit dem Spachtel geglättet, wobei die Spachtelkante feine Ritzspuren in der feuchten Farbe hinterliess. An gewissen Stellen blieben diese Ritzspuren trotz der weiteren Ausarbeitung mit Pinsel und deckender Farbe sichtbar (Pfeile).



22

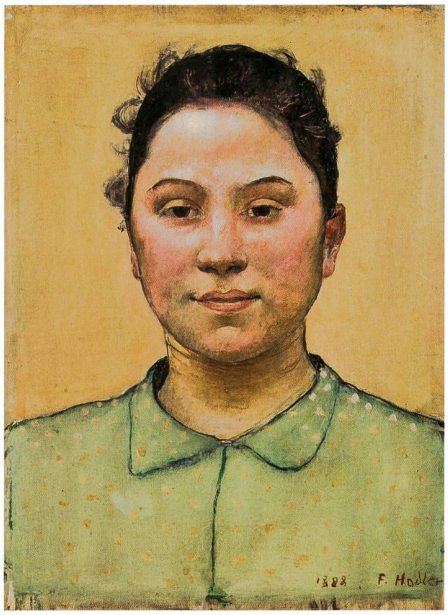


23

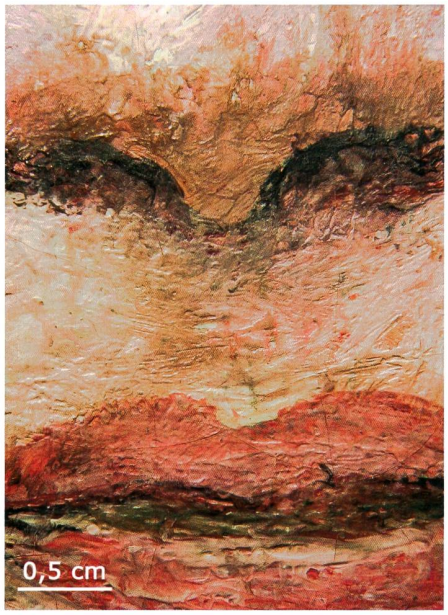
2.2.3 Farbe vertreiben

Um eine glatte, fast strukturlose Oberfläche zu erzielen, wendete Hodler noch eine dritte Technik an: Er vertrieb die noch nicht durchgetrockneten, letzten Farbaufträge mit weichen Dachs- oder Marderhaarpinseln, manchmal glättete er sie auch mit breiten Palettmessern. Die letzten Farbaufträge kann er auf verschiedene Weise appliziert haben: Mit breitem Pinsel partiell über einem gelblichen Lokalton **(Abb. 27, 28)** oder mit feinem Pinsel ganzflächig in dünnen Linien und Tupfen über einem hellen Untergrund **(Abb. 24–26)**. Durch das Vertreiben oder Glätten verschmelzen die verschiedenen Farblagen und Farbaufträge in optischer Hinsicht miteinander **(Abb. 26)**.

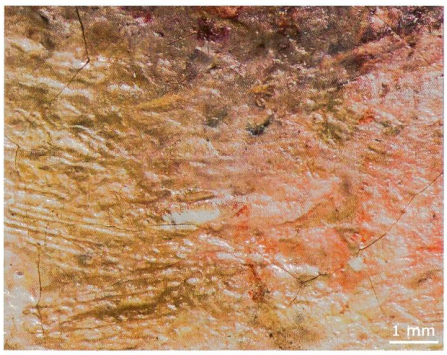
Der so erzielte Schmelz im Inkarnat kennzeichnet Hodlers Bildnismalerei um 1890 für kurze Zeit. Loosli bestätigt, dass Hodler in seiner frühen Schaffenszeit öfter den «Dachs- oder Marderpinsel [einsetzt], über den er gelegentlich spöttelt, indem er etwa sagt, es genüge sich dessen zu bedienen, um dem Publikum zu gefallen, weil es das Glatte und Geschleckte vor allem liebe».[15]



24



25

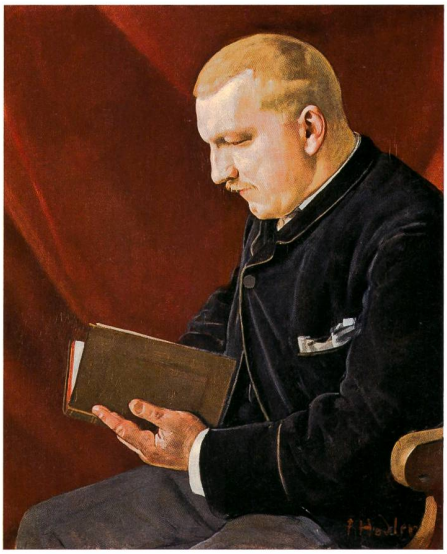


26

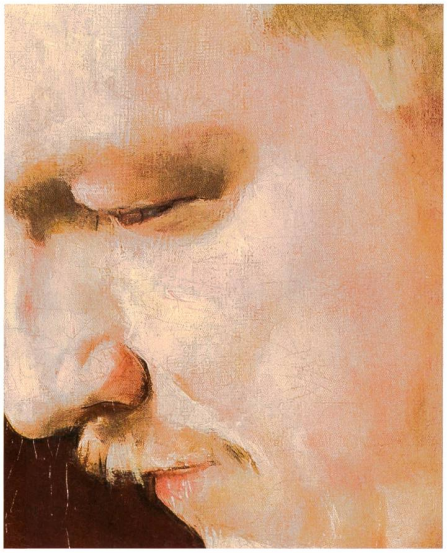
Abb. 24 | *Bildnis einer Unbekannten (Savoyarden-Bauernmädchen*, Kat. 767), 1888, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 35,5 × 26 cm, Privatbesitz.

Abb. 25 | *Bildnis einer Unbekannten (Savoyarden-Bauernmädchen*, Kat. 767), Ausschnitt mit Nase, Oberlippe und Mund. Das Inkarnat ist aus feinsten Tupfen und Linien zusammengesetzt, die kreuz und quer strichelnd neben- und übereinandergesetzt wurden. Zuletzt wurde die Farbe lokal mit einem Pinsel, vermutlich auch mit einem Palettmesser, geglättet. Eine feine, dunkle Linienzeichnung deutet die Nasenspitze an.

Abb. 26 | *Bildnis einer Unbekannten (Savoyarden-Bauernmädchen*, Kat. 767), Ausschnitt zwischen Nase und Mund. Links im Bildausschnitt sind die Rillen zu erkennen, die durch die Haare des Pinsels verursacht wurden, mit dem Hodler die Linien und Tupfer ineinander vertrieb.



27



28

Abb. 27 | *Bildnis Herr Weiss (Der Leser*, Kat. 776), um 1890, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 73 × 59 cm, Privatbesitz.

Abb. 28 | *Bildnis Herr Weiss (Der Leser*, Kat. 776), Ausschnitt. Das Gesicht wurde mit einer gelblichen Lokalfarbe untermalt, darüber wurden die rosigen Hauttöne mit einem weichen Pinsel ineinander vertrieben.

Abb. 29 | *Bildnis Ernst Hodel der Ältere* (Kat. 671), um 1878, Ausschnitt (vollständig abgebildet in Abb. 6, S. 86). Im Zuge einer späteren Überarbeitung legte Hodler mit feinen Grafitlinien einzelne Schnurrbarthaare auf den bereits gealterten Firnis und glich den Schnurrbart damit der zeichnerischen Malweise an, die er ab den 1890er Jahren gerne verwendete (siehe Abb. 30).

Abb. 30 | *Bildnis Albert Hablützel* (Kat. 793), um 1895, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 35 × 28 cm, Privatbesitz, Ausschnitt.

2.3 Zeichnerische Malweise

2.3.1 Frühere Werke zeichnerisch überarbeiten

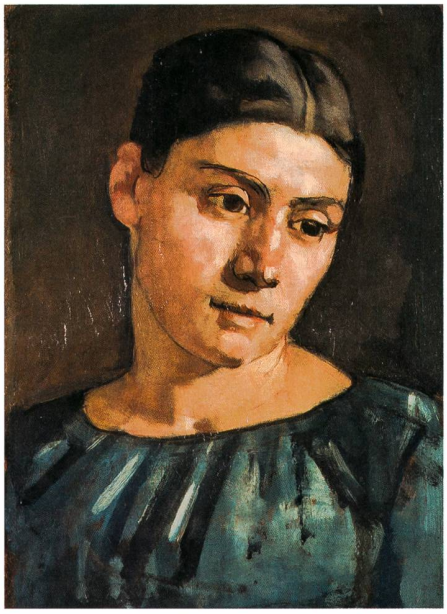
Gegen Mitte der 1890er Jahre kündigt sich bei Hodler eine neue Stilrichtung an. Kennzeichnend dafür sind unter anderem die zeichnerischen Elemente, die zunehmend in seiner Malerei auftauchen. Die zeichnerische Malweise findet ihren Höhepunkt um die Jahrhundertwende, setzt sich aber auf die eine oder andere Weise bis ins Spätwerk fort. Sie wird zu einem wichtigen Kennzeichen seiner Handschrift und trägt ihm zu Lebzeiten die Kritik ein, alle malerische Sensibilität verloren zu haben.[16] Oskar Bätschmann schreibt 1999: «Das Zeichnen mit Farbe ist bei Hodler eine Fortführung des Experiments, das in den Zeichnungen umfassend dokumentiert wird», und bezieht sich dabei auf

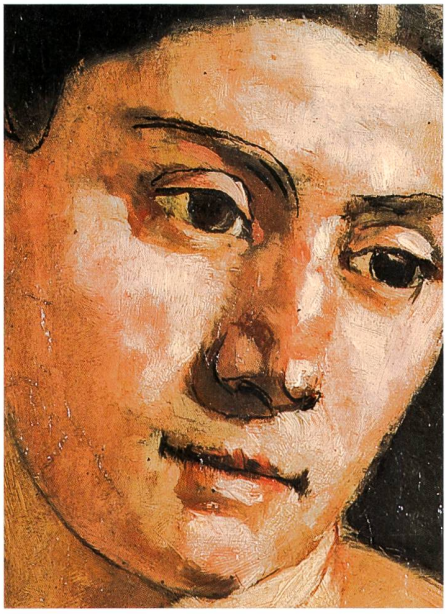
29

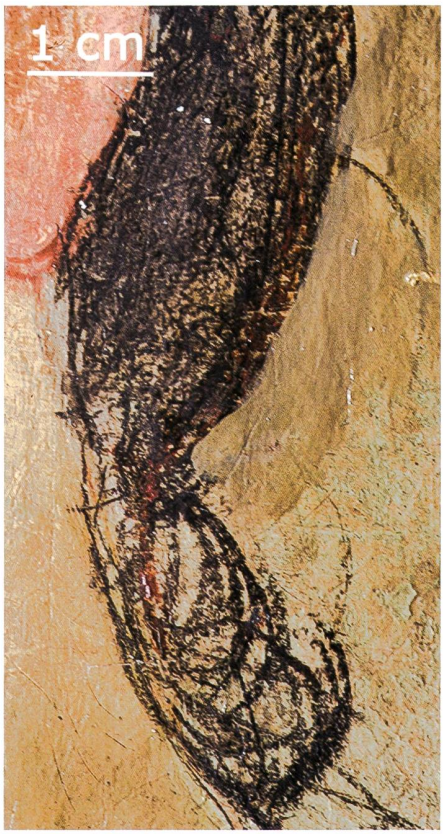
30

Abb. 31 | *Bildnis einer Unbekannten (Savoyerin*, Kat. 697), 1880, später überarbeitet, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 34 × 24 cm, Kunstmuseum Winterthur.

Abb. 32 | *Bildnis einer Unbekannten (Savoyerin*, Kat. 697), Ausschnitt. Mit einem spitzen Pinsel und schwarzer Farbe überarbeitete Hodler das Bildnis von 1880 und hob dabei Augenbrauen, Nasenspitze, Mundpartie und Haaransatz mit Linien hervor.

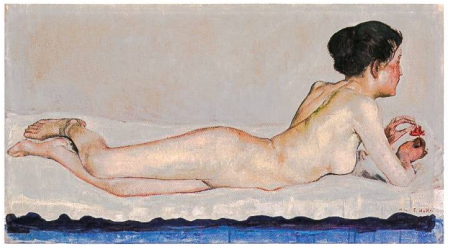

31


32



33

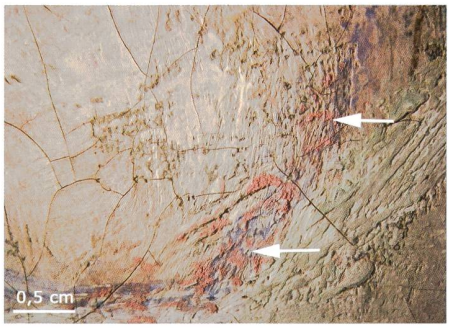
Abb. 33 | *Bildnis einer Unbekannten (Savoyerin* Kat. 696), Ausschnitt (vollständig abgebildet in Abb. 16). Das Bild wurde 1880 vollendet. Später vergrösserte Hodler das Volumen der Haare am Hinterkopf und im Nacken mit schwarzen und roten Ölfarbenstiften und verstärkte die Konturlinie im Stirnbereich. Da er dafür offenbar Raffaëlli-Ölfarbenstifte verwendete, die im Jahr 1902 auf den Markt kamen (die Farbmasse enthält unter anderem Japanwachs, einen typischen Bestandteil dieser Stifte), kann er diese Überarbeitung frühestens in diesem Jahr vorgenommen haben.



34

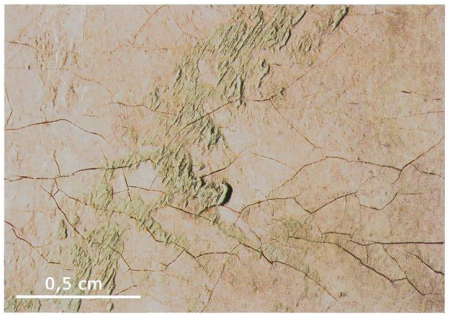
Abb. 34 | *Liegender weiblicher Akt* (Kat. 1201), um 1890, später überarbeitet, Ölfarbe und Ölfarbenstifte auf Leinwand, 58 × 104 cm, Privatbesitz.

Abb. 35 | *Liegender weiblicher Akt* (Kat. 1201), Ausschnitt am Ellenbogen. Jahre später überarbeitete Hodler das Figurenbild, indem er mit blauen und rosafarbenen Raffäelli-Ölfarbenstiften lokal die Umrisse akzentuierte.



35

Abb. 36 | *Liegender weiblicher Akt* (Kat. 1201), Ausschnitt vom Hintergrund rechts. Den Bildhintergrund strukturierte Hodler ebenfalls mit Raffäelli-Ölfarbenstiften. Der granierende Auftrag des Stiftes hebt sich von der dünnen, glatten Struktur der darunterliegenden Farbe ab. Die untere Farbschicht war bereits krakeliert, als er die Überarbeitungen mit dem Ölfarbenstift vornahm.



36

37

38

Abb. 37 | *Selbstbildnis* (Kat. 720), 1883, später überarbeitet, Öl auf Leinwand, 42 × 40,5 cm, Privatbesitz.

Abb. 38 | *Selbstbildnis* (Kat. 720), Ausschnitt. Bei einer späteren Überarbeitung wurden über dem nass in nass vertriebenen Bart strukturierende und konturierende Linien aufgebracht. Der kreidige Aspekt dieser Linien wurde hier durch den granierenden Auftrag der ziemlich trockenen (wohl unverdünnten) Ölfarbe verursacht. Über der malerisch ausgeführten ersten Bildfassung wirken diese Linien wie Fremdkörper.

den skizzenhaften Farbauftrag bei den grossformatigen Figurenbildern.[17] Tatsächlich tritt das zeichnerische Element ab jener Zeit auf, in der Hodler beginnt, seine Kompositionen und Bildfindungen mit zahlreichen Entwurfsskizzen und Studien vorzubereiten.[18]

Nach wie vor überarbeitete Hodler frühere Werke[19] und tat dies nun auch in seiner neuen, zeichnerischen Malweise. Auf so manchen Bildnissen aus den 1870er und 1880er Jahren zeichnete er Augen und Augenbrauen nach (Abb. 31, 32), umriss oder betonte zuvor weich gemalte Übergänge (Abb. 35) oder schrieb den Bildflächen mittels Linien eine Struktur ein (Abb. 29, 36, 38). Er scheute sich nicht, eine ursprünglich homogene Bildwirkung seinem neu errungenen zeichnerischen Stil zu opfern. Wie Fremdkörper muten diese Linien zuweilen an, für die er Bleistift, Farbe oder Ölfarbenstifte benutzte. Letztere fallen durch ihre matte und granierende Struktur auf (Abb. 33, 35, 36).[20]

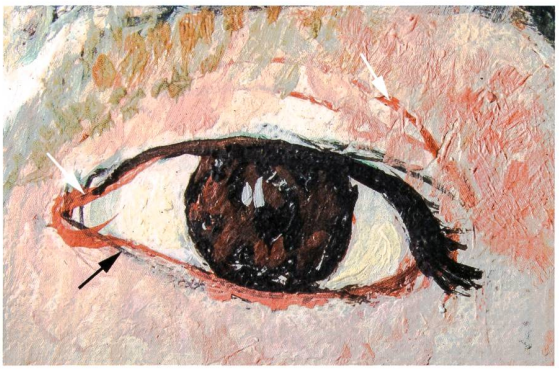
Hodlers neue Stilrichtung betrifft auch das Kolorit. Der Hintergrund ist nun überwiegend hell, manchmal lässt sich die helle Hintergrundfarbe kaum von der weissen Grundierung unterscheiden, die bisweilen auch unbemalt stehen bleibt. Seine Werke gewinnen an Transparenz, denn auch innerhalb des Motivs wird der Untergrund nicht überall mit Farbe zugedeckt. Diese unbemalten Bereiche fungieren oft als Lichter oder ersetzen helle Farbtöne (Abb. 44, 46, 48, 64). Mit dem Einbezug der hellen Grundierung oder des ungrundierten Bildträgers in die Darstellung verzichtet Hodler nun, anders als früher, auf einen abschliessenden Firnisauftrag.[21]

Im Gegensatz zu den frühen Bildnissen, die Ton in Ton gemalt sind, ist das Inkarnat in kontrastierenden bunten Farbtönen wiedergegeben. Das Pigment Schweinfurtergrün wird selten,[22] für intensive Grüntöne setzt Hodler nun zunehmend reines Chromoxidhydratgrün ein, die dazu komplementären Rottöne enthalten Zinnober und Eisenoxidrot[23] (ab 1912 Cadmiumrot). Das milchig-helle Neapelgelb der frühen Jahre wird ca. 1890 vom leuchtenden Cadmiumgelb abgelöst.[24] Komplementär dazu taucht vermehrt Violett auf, welches das Pigment Manganviolett[25] (ab 1912 Kobaltviolett)[26] enthält. Das bunte Kolorit behält Hodler bis in sein Spätwerk bei.

2.3.2 Unterzeichnung in die Malerei integrieren

Hodler schuf die Unterzeichnungen seiner Gemälde immer mit einem weichen Bleistift. Mit dem Bunterwerden seiner Palette benutzte er dafür nun zusätzlich Pinsel und Farbe. Das Unterzeichnen mit Farbe ist uns auch von anderen Zeitgenossen Hodlers bekannt, so von Giovanni Giacometti (1868–1933)[27] oder Cuno Amiet (1868–1961).[28] Vincent Van Gogh (1853–1890) gab seine Kohleunterzeichnung zugunsten der farbigen Unterzeichnung ganz auf. «Die Malerei muss gleich mit der Farbe selbst in Angriff genommen werden, um gut zu zeichnen», schrieb er an seinen Bruder Theo im September 1888.[29]

39



40

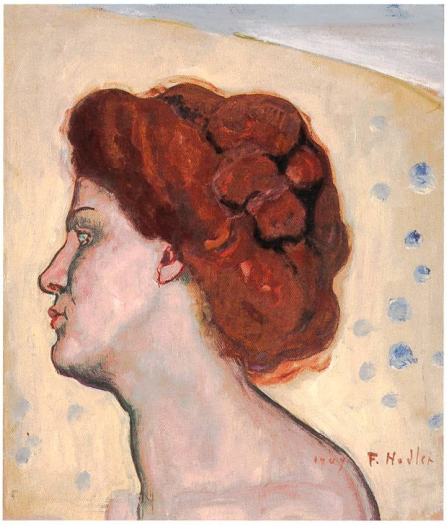
Abb. 39 | *Bildnis Clara Battié (Le sourire*, Kat. 799), 1898, ölhaltige Farbe auf Mischgewebe (Leinen, Flachs), 46,5 × 33,5 cm, Privatbesitz.

Abb. 40 | *Bildnis Clara Battié (Le sourire*, Kat. 799), Ausschnitt. Der Unterzeichnung mit Bleistift (schwarzer Pfeil) folgt unmittelbar die orangefarbene Unterzeichnung (weisse Pfeile). Zuletzt wurden die Binnenkonturen mit tiefschwarzer Farbe nachgezogen.

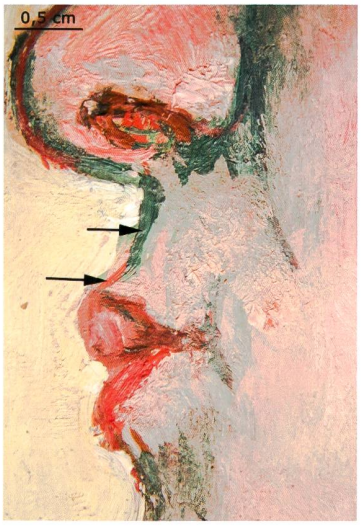
Wie die genannten Künstler sparte auch Hodler die Konturen seiner farbigen Unterzeichnung mitunter in der Farbschicht aus, so dass diese im vollendeten Gemälde sichtbar blieben. Im Unterschied zu ihnen zog er jedoch die Unterzeichnungslinien während des Malens immer wieder nach, wiederholte sie, manchmal korrigierend, auf der jüngsten Farbschicht **(Abb. 50)** oder akzentuierte sie durch weitere parallele und verschiedenfarbige Linien in rotbraunen, dunkelblauen, grünen oder orangeroten Farbtönen **(Abb. 40, 42, 48)**. Der Übergang von der Unterzeichnung zur Malerei gestaltet sich dadurch fliessend. Oft betonte Hodler ganz am Schluss die Umrisse und Binnenlinien erneut mit einer tiefschwarzen und glänzenden Farbe **(Abb. 40, 44, 46)**.

Abb. 41 | *Kopf einer rothaarigen Frau* (Kat. 1394), 1909, Ölfarbe auf Papier auf Karton, 32,4 × 27,5 cm, Kunsthaus Zürich.

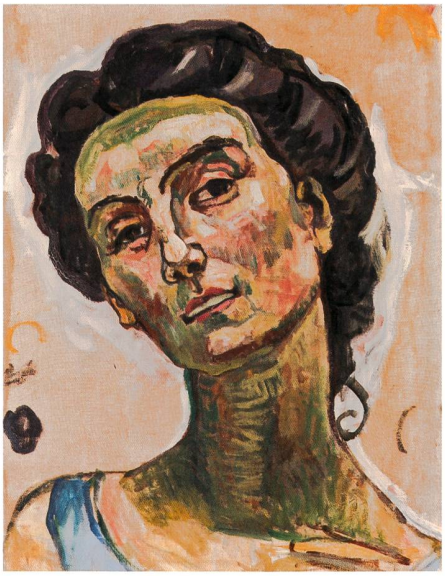
Abb. 42 | *Kopf einer rothaarigen Frau* (Kat. 1394), Ausschnitt. Die mit Bleistift ausgeführte Unterzeichnung (auf der Abbildung nicht sichtbar) wiederholte Hodler zuerst mit orangefarbener und dann mit grüner Farbe (Pfeile).



41



42



43

Abb. 43 | *Blick ins Unendliche, Kopfstudie* (Kat. 1622), 1914/1915, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 56 × 43,5 cm, Privatbesitz.

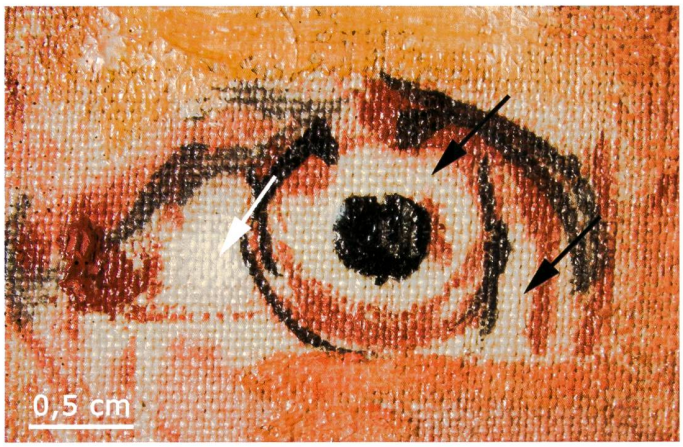
44

Abb. 44 | *Blick ins Unendliche, Kopfstudie* (Kat. 1622), Ausschnitt. Auf dem ungrundierten Gewebe liegt eine Unterzeichnung mit Bleistift (auf der Abbildung nicht sichtbar), darüber folgt jene mit dünnflüssiger, rotbrauner Farbe, mit welcher bereits auch Schattenpartien angedeutet sind (schwarze Pfeile). Das unbemalte Gewebe fungiert als Licht, zum Beispiel im Augenweiss. Bei der malerischen Ausführung mit pastoser, hellgelber, rosafarbener und grüner Farbe blieben die braune Unterzeichnung und die erste Bildanlage an manchen Stellen sichtbar. Die letzten Akzente wurden mit einer dünnflüssigen, deckenden, schwarzen Farbe ausgeführt (weisse Pfeile).

Abb. 45 | *Selbstbildnis (von Néris*, Kat. 961), 1915, Ölfarbe auf Leinwand, 39,5 × 40,5 cm, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur.

Abb. 46 | *Selbstbildnis (von Néris*, Kat. 961), Ausschnitt mit seinem linken Auge. Das unbemalte Gewebe (schwarze Pfeile) fungiert als Licht, nur an einer Stelle wurde es mit einem weissen Farbtupfen noch weiter aufgehellt (weisser Pfeil).

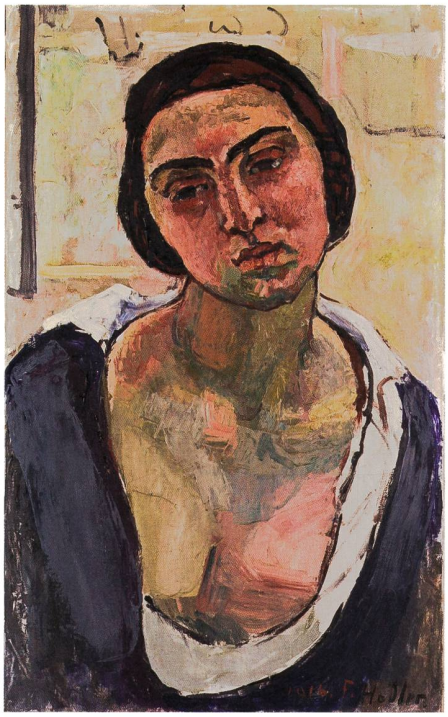
45



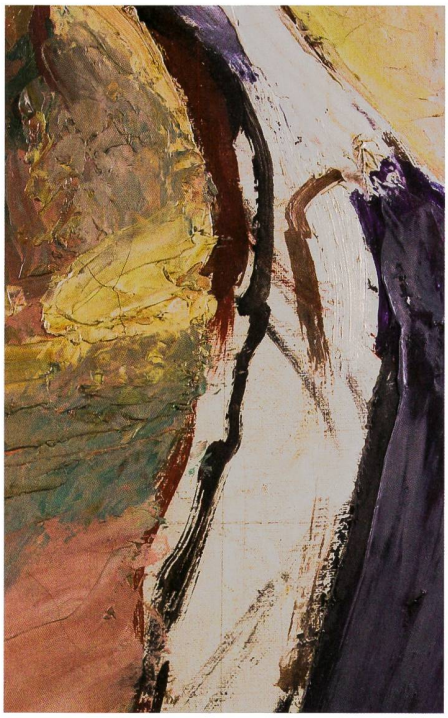
46

Abb. 47 | *Bildnis Letizia Raviola* (Kat. 1016), 1916, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 59 × 36 cm, Privatbesitz.

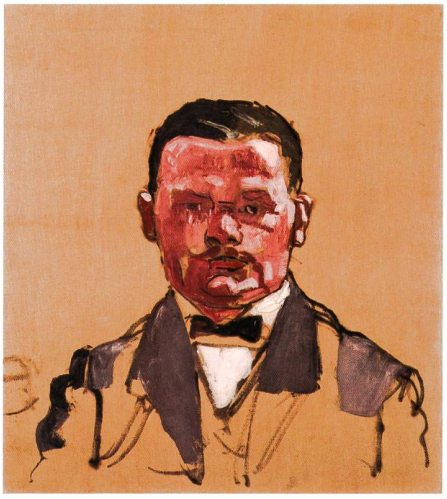
Abb. 48 | *Bildnis Letizia Raviola* (Kat. 1016), Ausschnitt. Auf dem hell grundierten Gewebe wiederholte Hodler die mit weichem Bleistift unterzeichneten Linien (auf der Abbildung nicht erkennbar) mit dunkelblauer und rotbrauner Farbe. Für den weissen Schalkragen liess er die Grundierung weitgehend unbemalt stehen. Die dunkelblauen und rotbraunen Umrisslinien integrieren sich auf diese Weise in die Malerei, fliessend geht die Unterzeichnung in die Malerei über.



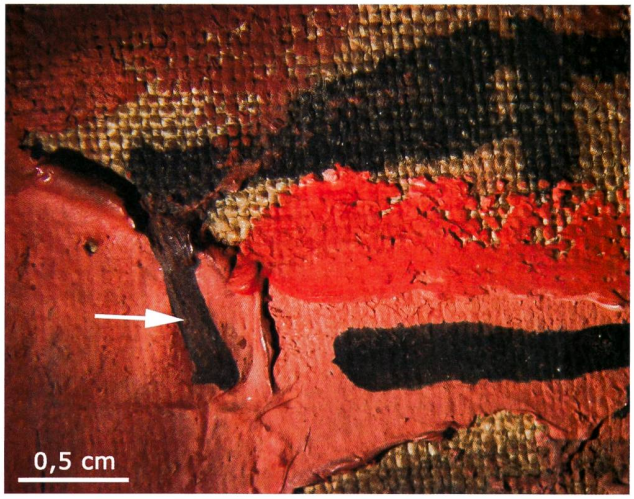
47



48



49



50

Abb. 49 | *Bildnis Johannes Widmer* (Kat. 953), 1917, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 60,5 × 53,5 cm, Privatbesitz. An diesem unvollendeten Werk lässt sich Hodlers Malprozess gut nachvollziehen.

Abb. 50 | *Bildnis Johannes Widmer* (Kat. 953), Ausschnitt des Mundes. Hier wird deutlich, wie Hodler die Unterzeichnung mit schwarzer Farbe (Pfeil) über einem ersten, pastosen rotbraunen Farbauftrag nochmals aufnahm.

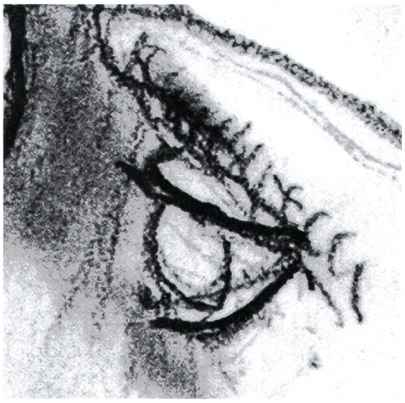
51

2.3.2 Malen mit Linien und Strichen

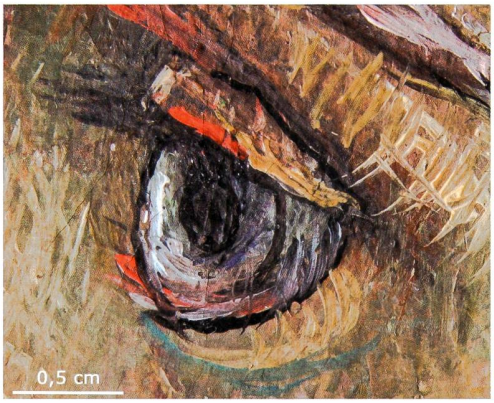
Zeichnerische Studie und Malerei sind eng miteinander verflochten. Beim Vergleich zwischen Zeichnungen und Gemälden entsteht oft der Eindruck, Hodler habe zum Malen zwar den Pinsel benutzt, ihn jedoch wie ein Zeichenwerkzeug eingesetzt.

Zu Beginn der zeichnerischen Phase benutzte Hodler fast ausschliesslich feine Malwerkzeuge. Mit der Spitze eines Schlepppinsels trug er dünne Linien auf. Manchmal applizierte er sie direkt auf einen hellen Untergrund **(Abb. 62, 67)**. Bei mehrschichtigen, stärker ausgearbeiteten Werken deutete Hodler das Volumen zuerst in kleinen Farbflächen an und arbeitete es darüber in feinen Linien aus **(Abb. 64, 69)**. Bei anderen Werken formulierte er Volumen und Schatten zu-

52



53



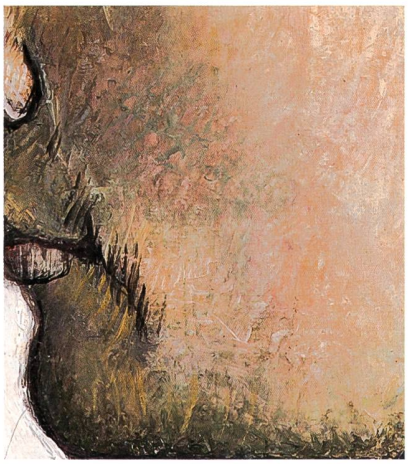
54

Abb. 51 | *Studie zu «Bildnis Berthe Jacques»* (SIK Archiv Nr. 63601), um 1894, Bleistift und Tusche auf Papier, 26,6 × 28,3 cm, Kunsthaus Zürich.

Abb. 52 | *Bildnis Berthe Jacques* (Kat. 789), 1894, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 33,5 × 28 cm, Privatbesitz.

Abb. 53 | *Studie zu «Bildnis Berthe Jacques»* (SIK Archiv Nr. 63601), Ausschnitt mit Auge.

Abb. 54 | *Bildnis Berthe Jacques* (Kat. 789), Ausschnitt mit Auge. Das Gemälde orientiert sich in der Pinselführung stark an der gezeichneten Vorlage (siehe Abb. 53).



55

Abb. 55 | *Bildnis Berthe Jacques* (Kat. 789), Ausschnitt. Was bei der Zeichnung die lavierten Bereiche sind, ist in der Malerei mit feinsten Pinseln und Palettmessern abgestreifte und teilweise geglättete Farbe. Darüber wurde das Volumen mit feinen, hellen und dunklen, parallel verlaufenden Linien weiter ausgearbeitet. Die Art und Weise, wie Volumen und Schatten formuliert sind, erinnert an Radierungen oder Kupferstiche und an die altdeutsche Malerei der Renaissance (siehe Abb. 56 und 57).

nächst in zahllosen kleinen Farbaufträgen, glättete diese stellenweise mit dem Palettmesser und nahm darüber die letzten Modellierungen in Form von feinen, parallelen oder einander überkreuzenden Linien vor **(Abb. 54, 55, 60)**. Mit dieser grafisch anmutenden Umsetzung von Volumen und Schatten erinnern die Werke an Radierungen oder an die altdeutsche Malerei der Renaissance **(Abb. 56, 57)**.

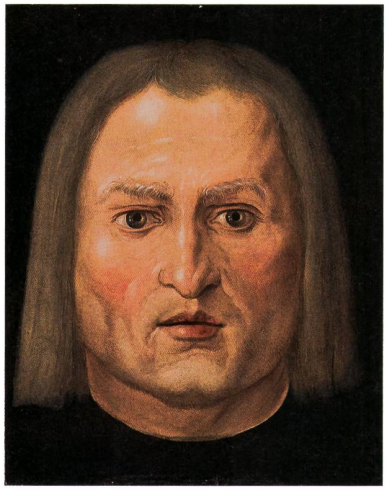
Ab ca. 1912 wurden die Linien zunehmend dicker, es waren nunmehr Striche, die Hodler mit dem Borstenpinsel malte **(Abb. 76, 77)**. Diesen Duktus behielt er bis ins Spätwerk bei: in Form von parallelen Strichen, durch Überkreuzen derselben oder durch zickzackförmiges Schraffieren. Denselben Duktus zeigen die feinen Einritzungen, die Hodler mit einem spitzen Werkzeug in die noch feuchte Farbe grub **(Abb. 71, 73)**.

Abb. 56 | Albrecht Dürer (Zuschreibung), *Kopf eines Mannes* (SIK Archiv Nr. 1307020002), Öl oder Tempera auf Pergament auf Holz, 26,1 × 20,5 cm (Bildmass), Privatbesitz.

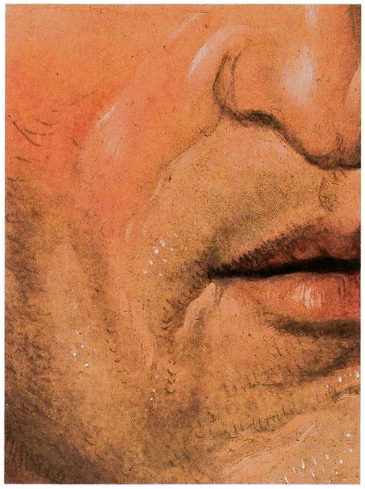
Abb. 57 | Albrecht Dürer (Zuschreibung), *Kopf eines Mannes* (SIK Archiv Nr. 1307020002), Ausschnitt. Schatten und Volumen sind in parallel ausgerichteten, feinen Linien angedeutet (Oberlippe, Mundwinkel, Kinn).

Abb. 58 | *Bildnis Berthe Hodler-Jacques* (SIK Archiv Nr. 85748), um 1898, Feder in Tusche und Bleistift auf Papier, 43,2 × 29,4 cm, Privatbesitz, Ausschnitt (vollständig abgebildet auf S. 66, Abb. 58).

Abb. 59 | *Bildnis Berthe Hodler-Jacques* (Kat. 801), 1898, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 40 × 27 cm, Privatbesitz, Ausschnitt (vollständig abgebildet auf S. 65, Abb. 55). Die Formulierung von Volumen und Konturen lehnt sich stark an die gezeichnete Vorlage an (siehe Abb. 58).

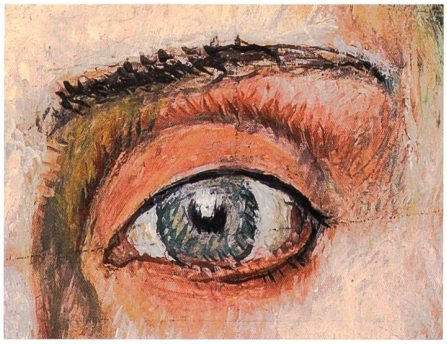


56



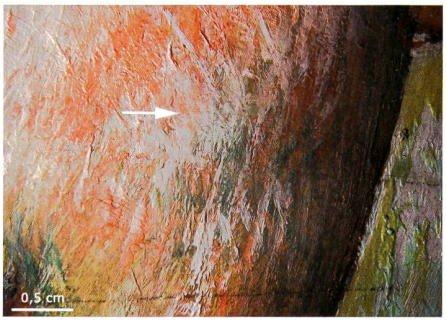
57

58



59

Abb. 60 | *Bildnis Berthe Hodler-Jacques* (Kat. 801), Ausschnitt der rechten Wange. Lokal wurden die einzelnen, feinen, parallel und kreuzförmig ausgerichteten Farbstriche mit einem Palettmesser geglättet (Pfeil).

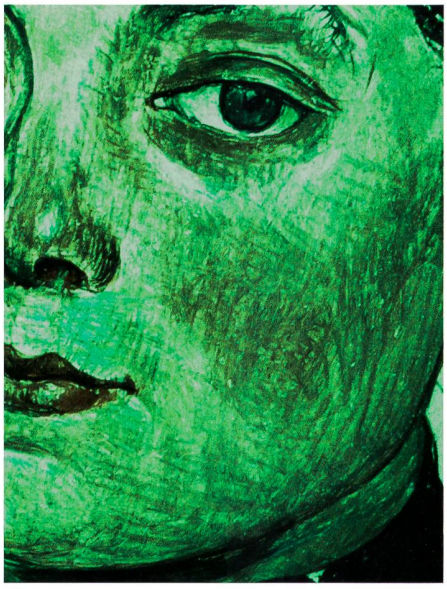


60

Abb. 61 | *Bildnis einer Unbekannten (Berner Mädchen*, Kat. 804), um 1898, ölhaltige Farbe auf Baumwolle, 24 × 18 cm, Privatbesitz.

Abb. 62 | *Bildnis einer Unbekannten (Berner Mädchen*, Kat. 804), UV-Fluoreszenzaufnahme, Ausschnitt. Das Inkarnat setzt sich ausschliesslich aus feinen Linien über dem hellen Untergrund zusammen.

61

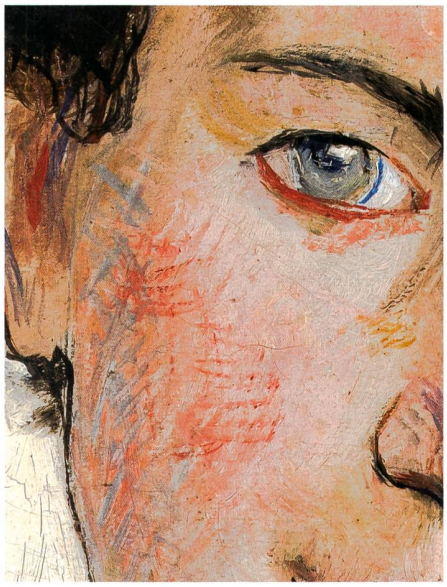


62

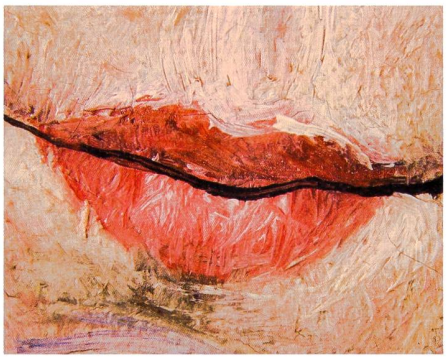
Abb. 63 | *Bildnis einer Unbekannten* (Kat. 800), um 1898, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 36 × 27 cm, Privatbesitz.

Abb. 64 | *Bildnis einer Unbekannten* (Kat. 800), Ausschnitt. Die erste Schicht des Inkarnats ist eher flächig in rosa und gelblichen Tönen mit Pinsel aufgetragen (die gräuliche Grundierung wird dabei nicht vollständig zugedeckt, sondern als Licht einbezogen). Darüber ist die Feinmodellierung des Inkarnats aus eher kurzen, teilweise quer zueinanderstehenden feinen Pinselstrichen zusammengesetzt.

63



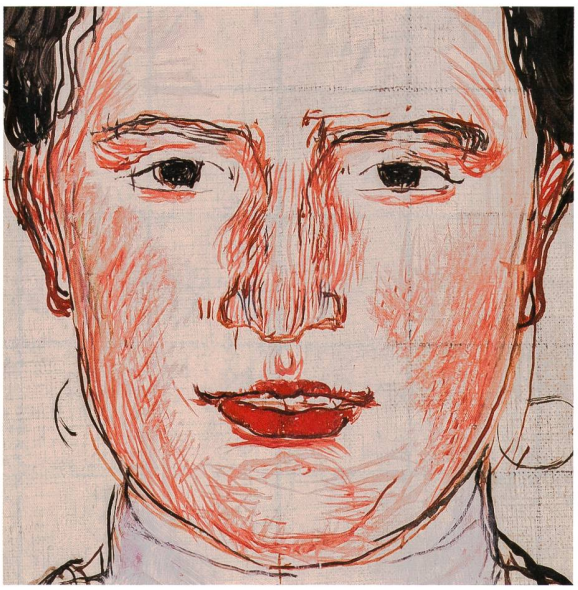
64



65

Abb. 65 | *Bildnis einer Unbekannten* (Kat. 800), Ausschnitt. Mit nur einer Linie werden Ober- und Unterlippe voneinander abgesetzt.

66

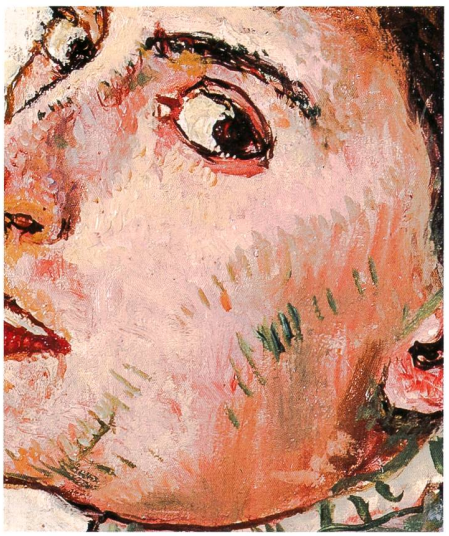


67

Abb. 66 | *Bildnis einer Unbekannten* (Kat. 811), um 1900, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 42 × 30 cm, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur.

Abb. 67 | *Bildnis einer Unbekannten* (Kat. 811), Ausschnitt. Inkarnat, Volumen und Schatten sind hier ausschliesslich mit parallelen und einander überkreuzenden Linien auf dem hellen Untergrund wiedergegeben.

68

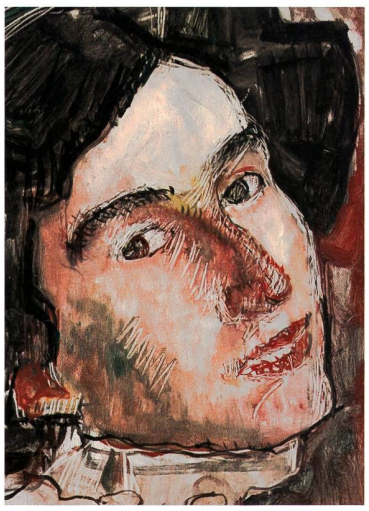


69

Abb. 68 | *Französischer Frauenkopf (Bildnis Valentine Godé-Darel*, SIK Archiv Nr. 28931) um 1911, Bleistift, Tusche auf Papier, Privatbesitz, Ausschnitt.

Abb. 69 | *Bildnis Valentine Godé-Darel* (Kat. 833), um 1909, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 33,5 × 24 cm, Privatbesitz, Ausschnitt. Wie in der Zeichnung (Abb. 68) werden im Gemälde die Schattenpartien mit kurzen, parallelen Strichen angedeutet.

70

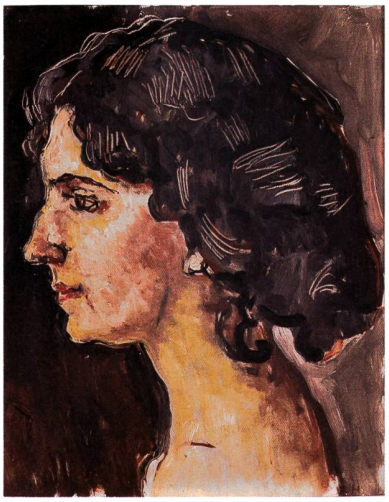


71

Abb. 70 | *Frauenbildnis im Dreiviertelprofil nach rechts* (SIK Archiv Nr. 70960), Bleistift auf Papier, gewischt, 28 × 24,5 cm (Lichtmass), Privatbesitz. Schattenpartien wurden oft, wie hier, in einem Strich in hin- und her driftenden Zickzacklinien durchschraffiert. Durch das Lavieren wurde noch mehr Plastizität erzeugt.

Abb. 71 | *Bildnis Marta Schwab* (Kat. 835), 1909, ölhaltige Farbe auf Holz, 31 × 24 cm, Privatbesitz, Ausschnitt. In einem ähnlichen Rhythmus wie bei der Zeichnung (Abb. 70) wurden in diesem Gemälde die Schattenbereiche weiter strukturiert, indem Hodler mit einem spitzen Werkzeug zickzackförmig die noch weiche Farbe wegkratzte.

72



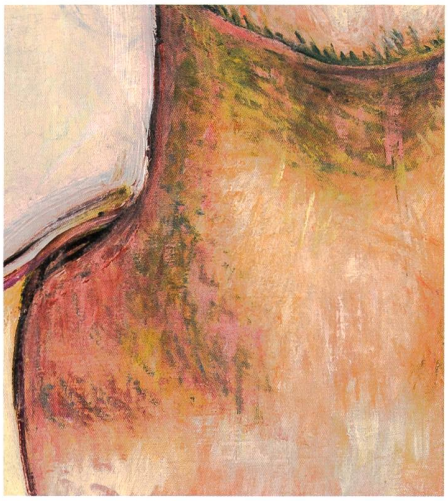
73

Abb. 72 | *Mme L. A. Baudit* (SIK Archiv Nr. 69725), um 1909, Bleistift, verso: Farbreste einer Scheibenzeichnung, 17,5 × 18 cm, Kunsthaus Zürich. Das Volumen der Haare wird durch parallele Linien und Zickzacklinien angedeutet.

Abb. 73 | *Bildnis Giulia Leonardi (Italienerin*, Kat. 847), um 1910, ölhaltige Farbe auf Holz, 27 × 21 cm, Privatbesitz. Ähnlich wie in der Zeichnung (Abb. 72) wurde in diesem Gemälde dem Haar durch Wegkratzen der noch feuchten Farbe mit parallelen Linien Plastizität verliehen.

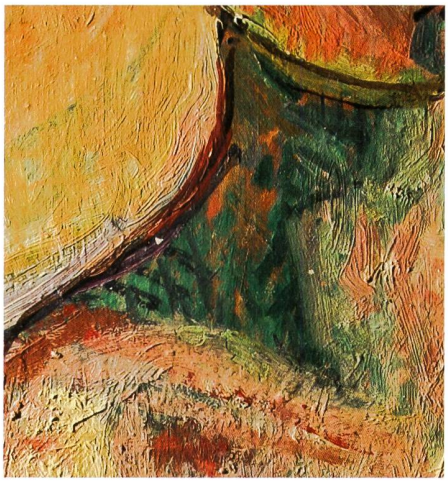
74

Abb. 74 | *Frauenbildnis* (SIK Archiv Nr. 11402), Bleistift, Feder und schwarze Tusche auf Papier auf Karton, 19 × 18,1 cm, Privatbesitz, Ausschnitt. Mit überkreuzten Linien wurden Schattenpartien angedeutet.



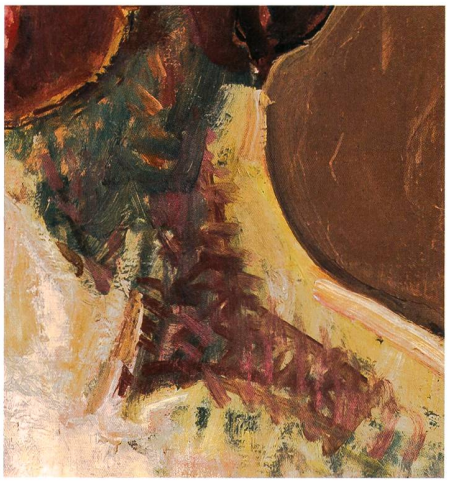
75

Abb. 75 | *Bildnis Berthe Hodler-Jacques* (Kat. 801), 1898, Ausschnitt (vollständig abgebildet auf S. 65, Abb. 55). Die überkreuzten Striche, mit denen Schatten ausgeführt wurden, sind hier, wie in anderen Werken aus der Zeit vor der Jahrhundertwende, noch sehr fein.



76

Abb. 76 | *Bildnis Mme Loup* (Kat. 900), um 1912, Ausschnitt (vollständig abgebildet auf S. 132, Abb. 68). Die überkreuzten Striche sind hier, wie in anderen in den frühen 1910er Jahren entstandenen Werken, breit.



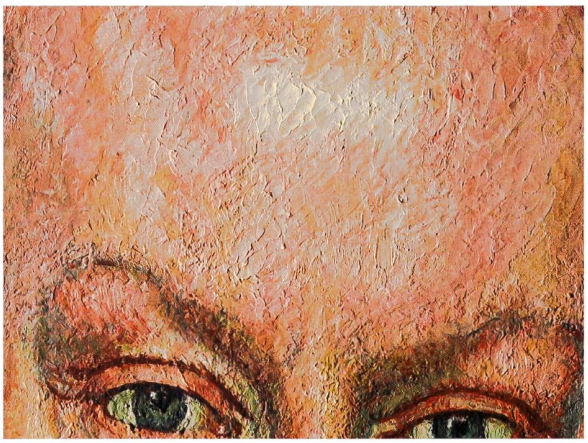
77

Abb. 77 | *Bildnis Berthe Hodler-Jacques* (Kat. 941), 1914, 1916 überarbeitet, Ausschnitt (vollständig abgebildet auf S. 134, Abb. 78). Im Spätwerk sind die überkreuzten Striche in den Schatten zuweilen noch breiter.

2.4 Feinteiliger, dichter Farbauftrag

Neben den stark aus der Zeichnung modellierten, transparent gemalten Werken treten nach der Jahrhundertwende immer häufiger Bildnisse auf, bei denen Figur und Hintergrund stark ausgearbeitet sind. Der Farbauftrag ist mehrschichtig und deckend, so dass der Bildaufbau ohne technische Hilfsmittel nicht oder nur schwer nachvollziehbar ist. Oft wird die Oberfläche der gemalten Gesichter von kleinen, gleichmässigen, dicht aneinandergedrängten, pastosen Pinselstrichen gebildet, die sich in optischer Hinsicht zu fein modellierten Volumen verbinden **(Abb. 78–85)**. An manchen Stellen glättete Hodler die pastosen Farbaufträge mit einem Palettmesser wieder etwas, wodurch die Farbtöne ineinander gestrichen wurden und optisch miteinander verschmelzen **(Abb. 79, 82)**. Auf dieser dichten, deckenden Schicht malte er mit spitzen Pinseln in dünnen Linien und eher dünnflüssiger Farbe die Binnenkonturen von Augen, Brauen und Nase **(Abb. 79, 81)**.

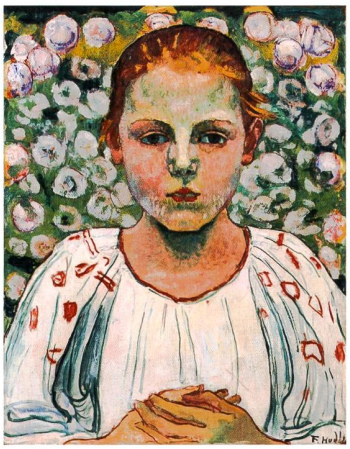
78



79

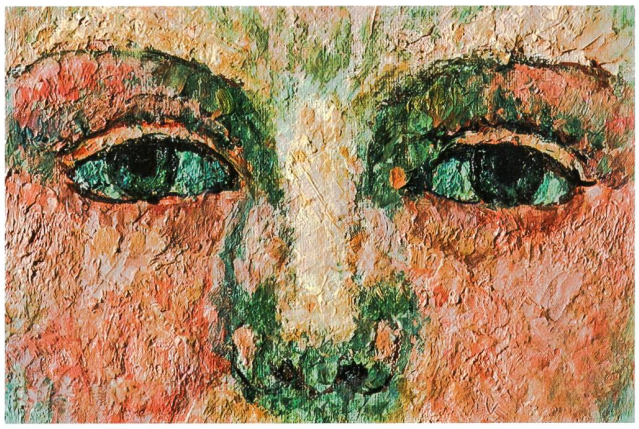
Abb. 78 | *Bildnis Hermann Sahli* (Kat. 819), 1904, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 104 × 64 cm, Privatbesitz.

Abb. 79 | *Bildnis Hermann Sahli* (Kat. 819), Ausschnitt. Im Gesicht fallen die kurzen, breiten, dicht platzierten Farbhäufchen auf, die mit dickviskoser Farbe und Pinsel aufgetragen wurden. In einzelnen Bereichen glättete sie Hodler mit dem Palettmesser oder einem kleinen Spachtel, so dass die einzelnen Farbkleckse lokal miteinander verschmolzen.

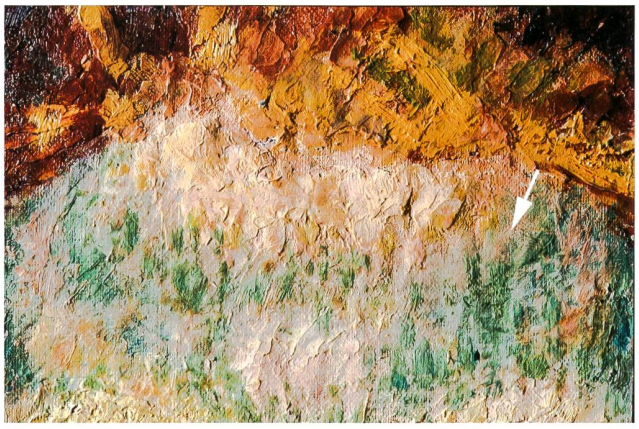


80

Abb. 80 | *Bildnis Käthe von Bach (Im Garten*, Kat. 817), 1904, Ölfarbe auf Leinwand, 43 × 33 cm, Privatbesitz.



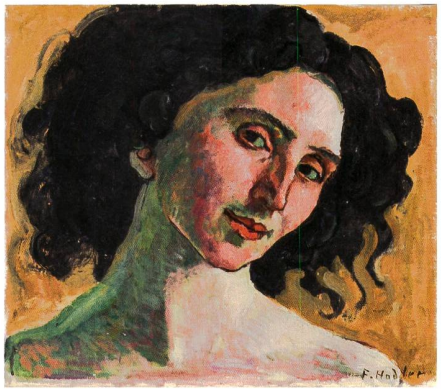
81



82

Abb. 81 | *Bildnis Käthe von Bach (Im Garten,* Kat. 817), Ausschnitt. Der Farbauftrag erfolgte dicht und pastos mit Pinseln in mehreren Schichten. Mit spitzem Pinsel wurden Augen, Brauen und Nase umrissen.

Abb. 82 | *Bildnis Käthe von Bach (Im Garten,* Kat. 817), Ausschnitt. Die Pinselstriche sind kurz und breit, gewisse Farbpartien wurden nachträglich geglättet (Pfeil).



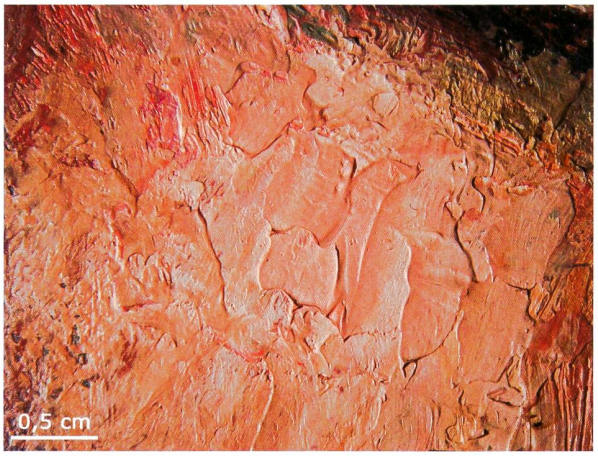
83

Abb. 83 | *Bildnis Giulia Leonardi (Italienerin,* Kat. 861), 1910/1911, Öl auf Gewebe, 35 × 40 cm, Privatbesitz.

Abb. 84 | *Bildnis Giulia Leonardi (Italienerin,* Kat. 861), Ausschnitt im Streiflicht. Im Streiflicht zeichnet sich das Relief der einzelnen Farbhäufchen ab, die sich bei normaler Beleuchtung zu einer fast geschlossenen Farboberfläche addieren.

Abb. 85 | *Bildnis Giulia Leonardi (Italienerin,* Kat. 861), Ausschnitt unterhalb ihres rechten Auges mit dicht nebeneinander platzierten Farbhäufchen.

84

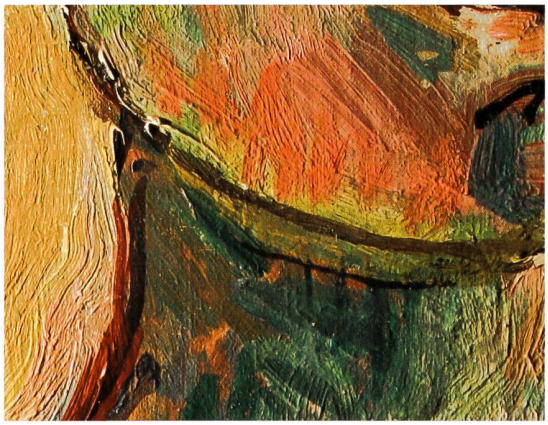


85

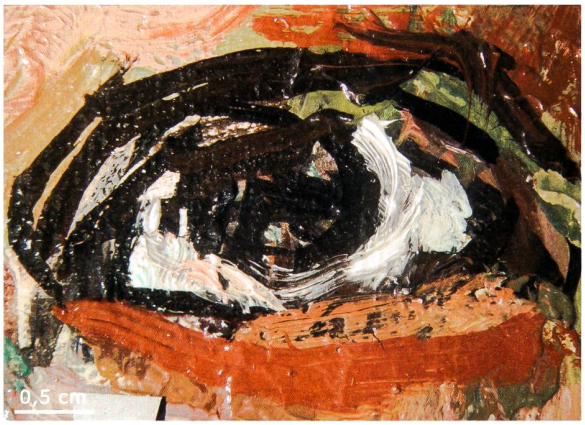
2.5 Streichen, auftupfen, spachteln, ritzen

Wurde die Farbe nach der Jahrhundertwende meist sehr feinteilig, gleichmässig und mit einer gewissen Akribie aufgetragen, so zeigt sich der Farbauftrag nach ca. 1910 variantenreich und expressiv. Die einzelnen Pinselstriche sind manchmal parallel, oft auch quer zueinander ausgerichtet. Meistens ist die Farbe sehr pastos; deutlicher oder markanter als je zuvor lassen sich in ihr die Werkzeugspuren ablesen.

Hatte Hodler in seinen früheren Werken das Palettmesser auch verwendet, um die Farbe zu glätten und die Übergänge zwischen den Farbtönen auszugleichen, so benutzte er es nun ausschliesslich, um die Farboberfläche aufzubrechen und zu strukturieren oder um Farbe zu verdrängen **(Abb. 89, 90, 96, 98)**. Oft wurden die farbbeladenen Pinsel und Palettmesser leicht abgewinkelt zur Bildfläche abgestreift, so dass die Farbmasse die darunterliegende Farbschicht oder Grundierung nicht ganz abdeckt, da sie einseitig verdrängt wurde; das Oberflächenrelief wird hier von einem scharfkantigen Impasto strukturiert **(Abb. 96, 98)**.



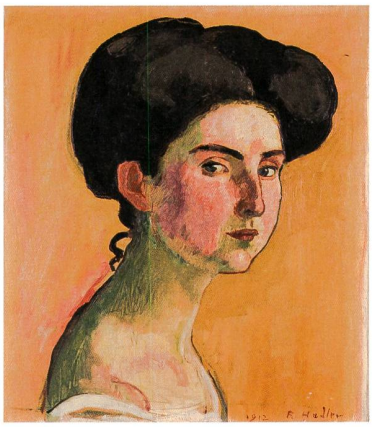
86



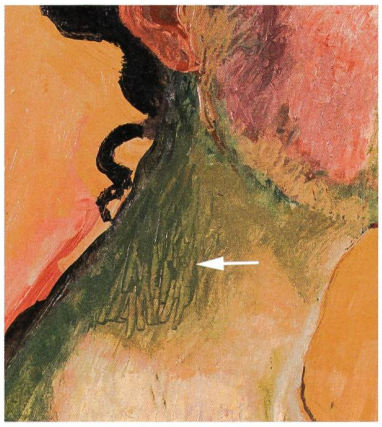
87

Abb. 86 | *Bildnis Mme Loup* (Kat. 900), um 1912, Ausschnitt mit linker Hals- und Kieferpartie (vollständig abgebildet auf S. 132, Abb. 68). Mit einem flachen Borstenpinsel wurden die Gesichtspartien in kreuz und quer verlaufenden Strichen summarisch angedeutet. Dünnflüssige, braune, schwarze und rote Linien folgen dem Formverlauf des Motivs.

Abb. 87 | *Bildnis Mme Loup* (Kat. 900), Ausschnitt mit ihrem rechten Auge. Mit sich wiederholenden, dünnen Linien wurden über dem pastosen Farbauftrag die Augen ausgeführt.



88



89

Abb. 88 | *Bildnis einer Unbekannten (Holländerin*, Kat. 902), 1912, ölhaltige Farbe auf Papier auf Gewebe, 43,5 × 37,5 cm, Privatbesitz.

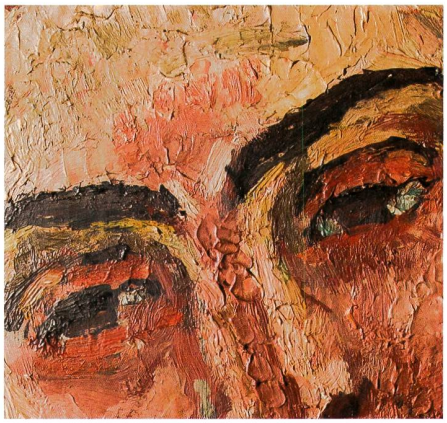
Abb. 89 | *Bildnis einer Unbekannten (Holländerin*, Kat. 902), Ausschnitt. Die mit einem Pinsel flächig aufgetragene, noch feuchte Farbe der Nackenpartie (Pfeil) wurde mit dem feinen Palettmesser bearbeitet, teilweise wieder verdrängt und dadurch strukturiert.

90

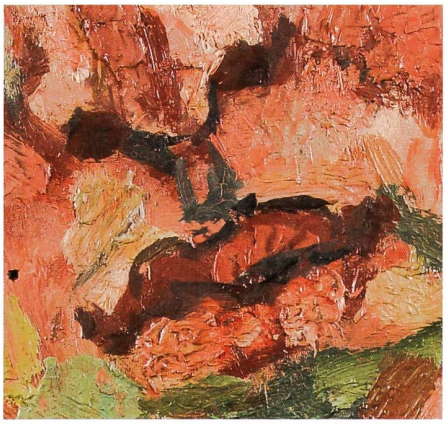
91

Abb. 90 | *Bildnis Clara Burger* (Kat. 1046), 1917, Ausschnitt (vollständig abgebildet auf S. 73, Abb. 82). Die Halspartie wurde mit einem Palettmesser strukturiert.

Abb. 91 | *Bildnis Clara Burger* (Kat. 1046), Ausschnitt. Das Inkarnat wurde mit pastoser Farbe mehrheitlich kleinflächig aufgetupft, die Lippen mit Strichen gezogen, die Zähne mit dünnflüssiger Farbe konturiert.



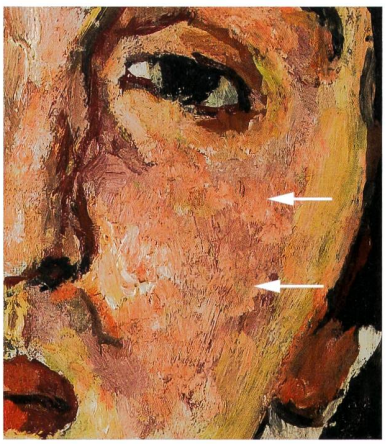
92



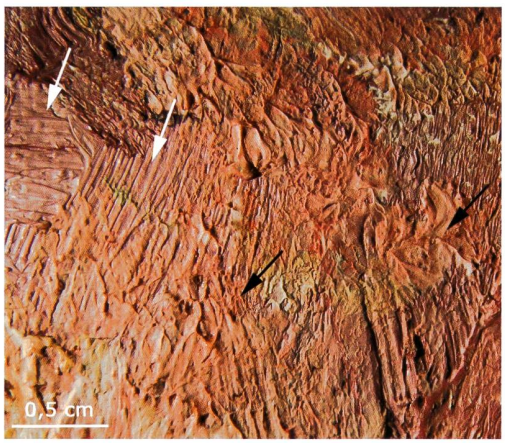
93

Abb. 92 | *Bildnis Letizia Raviola* (Kat. 1016), 1916, Ausschnitt im Streiflicht (vollständig abgebildet auf S. 97, Abb. 47). Die Farbe wurde kleinflächig aufgetupft und -gestrichen.

Abb. 93 | *Bildnis Letizia Raviola* (Kat. 1016), Ausschnitt. In rötlichen, grünen und gelben Tönen wurden Lippen sowie Licht- und Schattenpartien um den Mund herum aufgetupft. Zuletzt trug Hodler wenige dünnflüssige, dunkle Linien für partielle Umrissangaben bei Augenlid, Mund und Nasenspitze auf.



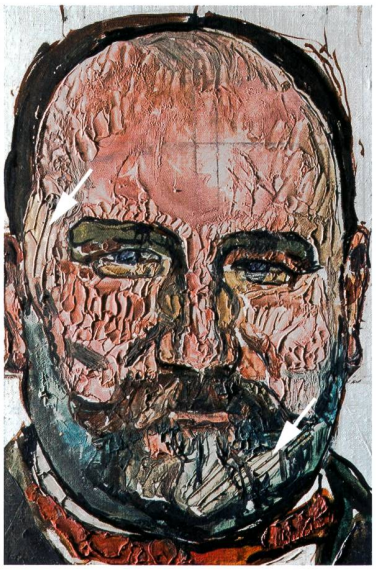
94



95

Abb. 94 | *Bildnis Letizia Raviola* (Kat. 1012), um 1916, Ausschnitt (vollständig abgebildet auf S. 15, Abb. 4). Über der mit flachem Borstenpinsel und violetter und hellgelber Farbe unterlegten Wangenpartie wurde die letzte Modellierung rosafarben aufgetupft (Pfeile).

Abb. 95 | *Bildnis Letizia Raviola* (Kat. 1012), Ausschnitt aus Abb. 94, rechts vom Nasenflügel. Auf einer mit einem Borstenpinsel aufgestrichenen violetten Farbe (weisse Pfeile) wurde rosa Farbe aufgetupft und beim Auftupfen in Spitzen hochgezogen (schwarze Pfeile).



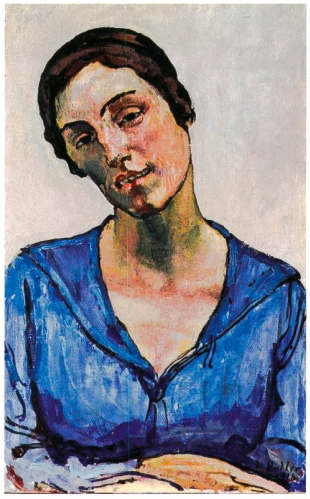
96

Abb. 96 | *Bildnis Fredrik Robert Martin* (Kat. 988), 1916/1917, Ausschnitt im Streiflicht (vollständig abgebildet auf S. 51, Abb. 31). Die Farbe wurde einschichtig mit leicht schräg angesetzten, farbbeladenen Borstenpinseln aufgetragen. Auf der Stirn wurde die pastose und kleinteilig aufgetragene Farbe flächig vertrieben. Im Bart und auf den Schläfen strukturierte Hodler die Farbe mit einem Palettmesser (Pfeile). Dünnflüssig war der Farbauftrag in der Kinnpartie.

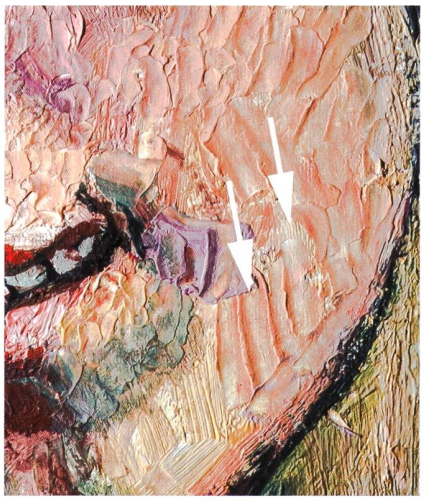
Neben Palettmessern benutzte Hodler Borstenpinsel, teils runde, häufiger flache. Mit ihnen trug er Tupfen **(Abb. 91–95)** oder kurze Striche auf **(Abb. 100)**. Manchmal wurde ein Bildnis aber auch nur mit wenigen breiten und langen Pinselstrichen fast summarisch ausgeführt **(Abb. 86)**. Die markanten Pinselstriche, die nebeneinander oder quer zueinander platziert sind und sich stark voneinander absetzen, erinnern an den Pinselduktus der frühen Jahre **(Abb. 99, 100)**. Doch im Unterschied zum Frühwerk kombinierte Hodler nun verschiedene Techniken miteinander. So erkennen wir beispielsweise auf seinem malerischen Spätwerk die Relikte der zeichnerischen Phase, wenn er nach wie vor am Schluss des Malprozesses mit spitzem Pinsel und meist dünnflüssiger Farbe Augen konturierte, Ober- und Unterlippe voneinander trennte oder einige Umrisse andeutete **(Abb. 86, 87, 91, 93)**.

3 Fazit

Im Laufe seines Schaffens entwickelte Hodler eine Vielzahl von gestalterischen Ausdrucksmitteln. Oft lässt sich gut nachvollziehen, wie aus der einen Auftragstechnik die nächste hervorging; dies ist insbesondere der Fall bei den Methoden, mit denen er weiche Übergänge erzielte. Neu errungene Maltechniken wiederum inspirierten ihn, sich ältere Werke abermals vorzunehmen



97



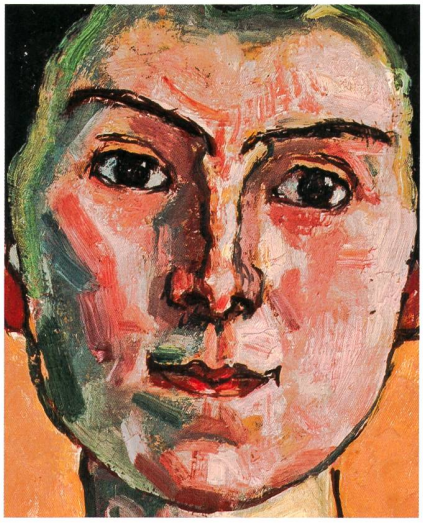
98

Abb. 97 | *Bildnis Francine Meylach* (Kat. 993), 1916, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 59 × 36 cm, Privatbesitz.

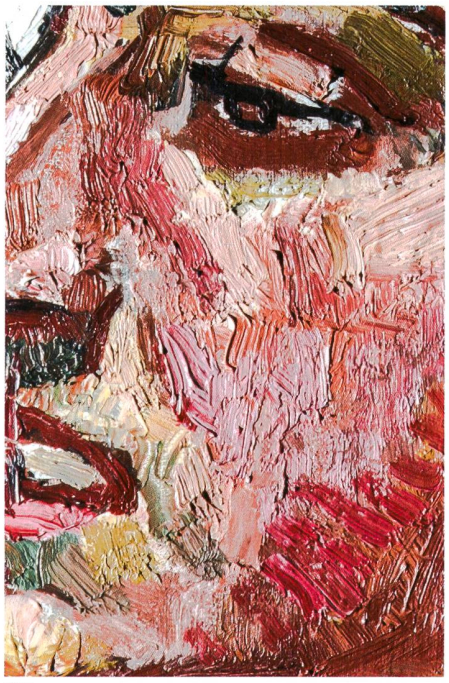
Abb. 98 | *Bildnis Francine Meylach* (Kat. 993), Ausschnitt. Deutlich zeigt sich hier, wie das schräg angesetzte, farbbeladene Palettmesser die Farbmasse beim Auftrag auf eine Seite verdrängte und wie die helle Grundierung stellenweise zum Vorschein kommt (Pfeile).

Abb. 99 | *Bildnis Clara Pasche-Battié* (Kat. 946), 1914, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 47,5 × 39 cm, Privatbesitz, Ausschnitt. Der Farbauftrag mit flachen Borstenpinseln und die holzschnittartige Modellierung des Inkarnats sind sehr ähnlich wie in Hodlers ganz frühen Bildnissen (vgl. Abb. 2 und 3).

Abb. 100 | *Bildnis Letizia Raviola* (Kat. 1014), um 1916, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 57 × 46 cm, Musée cantonal des beaux-arts, Sion, Ausschnitt. Die markanten, nebeneinander und quer zueinander platzierten Pinselstriche erinnern an Hodlers frühe Bildnisse (vgl. Abb. 4 und 5).



99



100

und in der aktuellen Technik zu überarbeiten. War Hodler beispielsweise während der 1885er Jahren dazu übergegangen, Farbschichten mit dem Spachtel zu glätten, bevor er sie weiterbearbeitete, verfuhr er auf ganz ähnliche Weise mit älteren Werken, die er nun rückwirkend ebenfalls mit dem Spachtel bearbeitete. Dass die zeichnerische Malweise, die in den 1890er Jahren einsetzte, Hodler besonders entsprach, zeigt sich einerseits daran, dass er sie, wenngleich in modifizierter Weise, auch noch in seinem Spätwerk anwandte, zum anderen gibt es eine Vielzahl von frühen Werken, die er später zeichnerisch überarbeitete.

1 «J'aime beaucoup faire des portraits; cela me distrait et me repose de mes autres travaux.» Russ 1945, S. 39.
2 Russ 1945, S. 39.
3 Loosli berichtet, Hodler und er hätten im April 1915, als Hodler das Bildnis Carl Spittelers malte, «jeden Tag den etwas steilen Weg zu dessen Wohnung unter die Füsse» genommen, Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 189.
4 Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 77.
5 Frey 1922, S. 14.
6 Siehe den Beitrag «Ich habe ihn durchs Netz gezeichnet [...]» im vorliegenden Band, S. 31–82.
7 Russ 1945, S. 37–49.
8 Zemp 1923, S. 15.
9 Vermutlich vom 5. März bis zum 13. September 1915, siehe Walter 2012 b, S. 292.
10 Siehe den Beitrag «Präzision der Pause – Freiheit des Farbauftrags [...]» im vorliegenden Band, S. 111–136.
11 Dieser Befund deckt sich mit Hodlers Schilderung seines Bildaufbaus, die er in Looslis Gegenwart preisgab: «Seien grosse Flächen zu untermalen, so geschehe das am besten durch Aufspachteln, wobei die Haupttöne als sichere Grundlage von vorneherein als Malgrund festzulegen seien. Das biete den Vorteil, eine von nun an unverrückbare und ein für allemal abgestimmte Farbenskala zu bieten, auf der nun mit dem Pinsel nur das durchaus Erforderliche aufzutragen sei. Die Grundtöne blieben also unberührt und frisch, würden auf dem Malgrund nicht mehr als unbedingt notwendig überarbeitet und verändert [...]», Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 75.
12 SIK-ISEA, Kunsttechnologisches Archiv, Kontroll-Nrn. 30828, 16646, 30411, 30463, 32838, 30801.
13 SIK-ISEA, Kunsttechnologisches Archiv, Kontroll-Nr. 32838.
14 Bätschmann 2018 a, S. 46.
15 Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 74.
16 Waldmann 1918, S. 40.
17 Bätschmann 1999/2000, S. 19.
18 Lehrreich war für Hodler die Erfahrung mit der Arbeit an der 1890 vollendeten *Nacht* (Kat. 1200), die für ihn qualvoll und nervenaufreibend war, weil er sie nicht mit Skizzen und Studien vorbereitet hatte; siehe Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 13–14.
19 Zu Hodlers Eigenart, frühere Werke zu überarbeiten und sogar ihre Formate zu verändern siehe Beltinger 2007 a und Stoll 2007, S. 65–69.
20 Nachweislich benutzte Hodler während einer gewissen Zeit Raffaëlli-Ölfarbenstifte, die ab 1902 erhältlich waren; siehe Gros / Herm 2005, S. 23–24. In einem in den Juni 1903 datierten Skizzenheft Hodlers findet sich in einer Einkaufsliste für Malmaterialien der Vermerk «boîte pour les Rafaeeli [sic]», Carnet 1903, S. 17; er muss diese Stifte folglich spätestens in diesem Jahr in Gebrauch genommen haben.
21 Das letzte uns bekannte nachweislich von Hodler selbst noch gefirnisste Werk ist das Landschaftsbild *Herbstabend* von 1892 (Kat. 244); siehe den Beitrag «Sogar mit Goldbronze [...]» im vorliegenden Band, S. 137–157.
22 Für die Zeit nach 1909 wurde Schweinfurtergrün nicht mehr nachgewiesen, siehe SIK-ISEA, Kunsttechnologisches Archiv, Kontroll-Nrn. 33145 und 30283.
23 Es ist anzunehmen, dass das Eisenoxidrot bereits in der Tubenfarbe dem Zinnoberrot als Zusatz oder Verschnitt beigemengt war, dass Hodler also nicht zwei verschiedene Tubenfarben zusammenmischte.
24 SIK-ISEA, Kunsttechnologisches Archiv, Kontroll-Nrn. 33145, 26674, 7734, 30628, 30652, 11822, 4599, 30360, 32935, 18090, 18485, 32936, 33058 und 15166. Neapelgelb scheint nur aus Hodlers Bildnismalerei zu verschwinden, in seinen Landschaften und Figurenbildern wurde es auch für die Zeit nach 1890 nachgewiesen. Im Zusammenhang mit der Landschaftsmalerei erwähnt er es zudem in drei späteren Skizzenheften, siehe Carnet um 1899; Carnet 1906; Carnet 1908.
25 SIK-ISEA, Kunsttechnologisches Archiv, Kontroll-Nrn. 26674, 7734, 33213 und 30652.
26 SIK-ISEA, Kunsttechnologisches Archiv, Kontroll-Nrn. 4599, 33058.
27 Gros 1997, S. 75–78.
28 Beltinger 2015 a, S. 73.
29 Vincent Van Gogh an Theo Van Gogh, 18.9.1888, Brief 683, siehe: http://vangogh-letters.org/vg/letters/let683/letter.html (Stand vom 6.6.2018).