Zeitschrift: Kunstmaterial

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 5 (2019)

Artikel: Präzision der Pause - Freiheit des Farbauftrags : Ferdinand Hodler als sein eigener Kopist

Autor: Beltinger, Karoline

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-882613

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: 01.07.2025

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

Präzision der Pause – Freiheit des Farbauftrags: Ferdinand Hodler als sein eigener Kopist

KAROLINE BELTINGER

1 Einleitung

Malerinnen und Maler, die Repliken, also Nachbildungen eigener Werke schufen, sind in der Kunstgeschichte keine Seltenheit. Neben Tizian, Arnold Böcklin, Vincent Van Gogh und vielen anderen zählt auch Ferdinand Hodler zur Gruppe dieser Künstler. Schon Mitte der 1870er Jahre, als er noch Freischüler an den Genfer Ecoles de Dessin war, kopierte er eigene Bilder. Später führte er auch manchmal Repliken von Arbeiten aus, die noch unvollendet waren und schuf auf diese Weise sogenannte Kontrollfassungen, an denen er Änderungen ausprobierte, bevor er die Erstfassung korrigierte.[1]

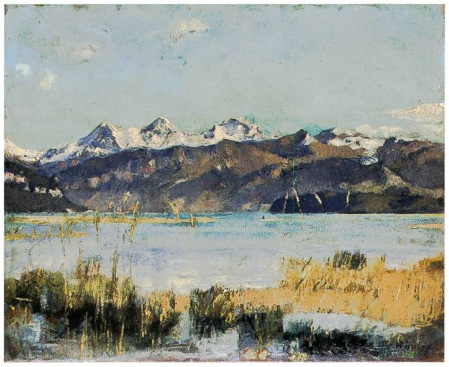
Wie am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) im Rahmen einer 2007 publizierten Studie bereits festgestellt wurde, arbeitete Hodler in seinen mittleren und späten Schaffensjahren beim formatgleichen Kopieren stets mit Pausen.[2] Seine früheste bekannte, mit einer Pause übertragene Replik – sie ist mit ihrer Vorlage vollkommen deckungsgleich – wird in die Zeit um 1882 datiert (Abb. 1–3). Doch lässt die Feststellung, dass die Sujets in Hodlers Kopien aus den 1870er und 1880er Jahren im Vergleich zu den Vorlagen in der Regel noch ganz oder teilweise verkleinert, vergrössert oder gestaucht sind, vermuten, dass der Maler sie meist noch freihändig transferierte.[3] In welchem Jahr er dazu überging, ausschliesslich mit Hilfe von Pausen zu kopieren, ist nicht eindeutig feststellbar, da viele seiner frühen Bilder nur ungefähr datiert werden können. Doch darf auf der Basis kunsttechnologischer Befunde davon ausgegangen werden, dass sich um das Jahr 1890 herum der Einsatz von Pausen beim Kopieren fest in Hodlers Praxis etablierte.

Das Malen einer Replik auf der Basis einer Pause ist ein Vorgang, der mit der viel aufwendigeren künstlerischen Arbeit vor dem Motiv fast gar nichts mehr gemein hat. Bei Hodler ist der Unterschied vielleicht besonders deutlich: Während er den Kopiervorgang stark rationalisierte, nahm der Aufwand, den er beispielsweise für die Erstfassungen von Figurenbildern betrieb, im Lauf der

Jahre stetig zu. Auch wenn er eine solche Erstfassung mit Skizzen, Vorzeichnungen und Studien vorbereitet hatte, überprüfte er das Gemalte immer wieder, verglich es mit dem lebenden Modell, revidierte dessen Pose, nahm weitere Korrekturen vor,[4] wich auf Kontrollfassungen aus und sah sich manchmal sogar gezwungen, wieder ganz von vorne zu beginnen. Hinzu kamen die Unterbrechungen, die beim Malen immer unvermeidlich sind: Das Modell musste eine Weile ausruhen, die Farbschicht einen Tag lang trocknen oder die zu porträtierende Person war erst nach Tagen wieder verfügbar. Auch wenn Hodler zum Malen von Landschaften ins Freie ging, konnte ihm die Arbeit durch widrige Umstände erschwert werden. An der richtigen Stelle endlich eingerichtet, sah sich der Künstler unbeständiger Witterung ausgesetzt, mit wechselndem Licht konfrontiert oder von plötzlichem Wind behindert, der mit dem Motiv sein böses Spiel treiben konnte. Fritz Widmann beobachtete bereits 1893, dass Hodler während einer einzigen Malsitzung im Freien lediglich die Untermalung des Motivs fertig stellte.[5] Willy F. Burger (1882–1964) beschrieb, wie 1907 beim gemeinsamen Malen am Silvaplanersee der «elende Malojawind» aufkam, die zuvor spiegelnde Wasserfläche kräuselte und damit der Arbeitssitzung ein abruptes Ende setzte.[6] Solche Schwierigkeiten existierten beim Kopieren nicht. Diese Arbeit erledigte Hodler ausschliesslich im geschützten Atelier, unbehelligt vom Wetter, unabhängig von Modellen, die Erstfassung neben sich, den neuen Malgrund mit den gepausten Umrissen vor sich. Kein äusserer Einfluss konnte sich dem Malprozess noch in den Weg stellen.

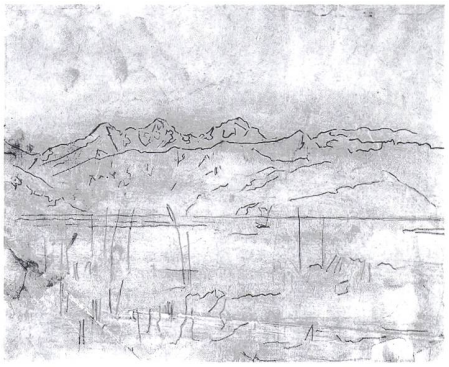
Ebendiesem gänzlich ungehinderten Malprozess war die hier präsentierte Untersuchung gewidmet. Sie wurde im Zeitraum von 2016 bis 2018 bei SIK-ISEA durchgeführt und verfolgte das Ziel, Hodler als Kopisten besser kennenzulernen, zu eruieren, wie er mit Pinseln, Palettmessern, Spachteln und Farbpasten agierte, wenn er, von allen Schwierigkeiten und Hindernissen befreit, nichts weiter zu tun hatte, als vorgegebene Farbtöne in ein vorhandenes Liniengerüst einzufüllen. Dabei wurden überwiegend schon vorhandene kunsttechnologische Befunde ausgewertet, die in früheren Jahren bei SIK-ISEA erarbeitet und archiviert worden waren. Der Fokus der Untersuchung lag auf genauen Repliken, die Hodler auf der Basis von Pausen malte,[7] und auf Erstfassungen, die ihm dabei als Vorlagen dienten. Sofern Daten zu beidem greifbar waren, wurden die Repliken und ihre Vorlagen miteinander verglichen.

Vergleiche zwischen Repliken und ihren Vorlagen dürften in der Vergangenheit immer dann angestellt worden sein, wenn es im Rahmen einer kunsthistorischen Würdigung und Einordnung von Hodlers Œuvre galt, sie voneinander zu unterscheiden. Anhand der Werkgruppe der Thunerseelandschaften mit Stockhornkette, die Hodler zwischen 1911 und 1913 für einen deutschen Kunsthändler malte und die gleich mehrere gepauste Repliken enthält, formu-



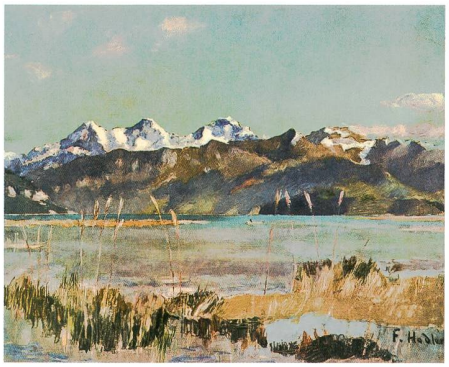
1

Abb. 1 | *Thunersee mit Eiger, Mönch und Jungfrau* (1. Fassung, Kat. 109), um 1882, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 22 × 27 cm, Privatbesitz.



2

Abb. 2 | Pause in Ausführungsgrösse zu *Thunersee mit Eiger, Mönch und Jungfrau* (SIK Archiv Nr. 45330), um 1882, Bleistift auf halbtransparentem Papier, 22,1 × 26,4 cm, Musée Jenisch, Vevey, Leihgabe aus Privatbesitz.



3

Abb. 3 | *Thunersee mit Eiger, Mönch und Jungfrau* (Replik, Kat. 110), um 1882, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 22 × 27 cm, Privatbesitz.

lierte der Hodlerforscher Jura Brüschweiler (1927–2013) seine Kriterien für eine solche Unterscheidung. Er schrieb, es sei zwar nicht immer leicht, herauszufinden, welche Versionen Hodler nach der Natur und welche er erst im Genfer Atelier – als Repliken – gemalt habe, doch seien letztere meist an einer «hastigeren Pinselführung» erkennbar und manchmal auch an der «stark vereinfachten Darstellungsweise». «Andererseits können sie sich,» fuhr Brüschweiler fort, «gerade, weil sie im Atelier gemalt wurden, auch durch eine besondere kompositorische Kompaktheit auszeichnen. Sie wirken synthetischer, aber auch symbolhafter als die vor der Natur gemalten Bilder.»[8] Solche stilkritischen Unterscheidungskriterien, die für die Thunerseegruppe und andere Werkgruppen tatsächlich zutreffen, erweisen sich in anderen Fällen jedoch als wenig hilfreich. So sind beispielsweise bei drei der im Folgenden gezeigten Gemälde-Paare aus der Zeit um 1890 (mit «Paar» ist hier eine Erstfassung und ihre gepauste Replik gemeint), nämlich *Bachlandschaft*, *Sonniges Strässchen* und *Fliederbäumchen*, Vorlagen und Repliken auf dieser Basis nicht voneinander zu unterscheiden **(Abb. 4/5, 10/11 und 14/15)**. Dasselbe gilt für *Bildnis Mme Loup* aus der Zeit um 1912 **(Abb. 68/69)** und *Bildnis Berthe Hodler-Jacques* von 1914 und 1916 **(Abb. 78/79)**, während man im Falle von *Bildnis Ulrich Wille* von 1915 Replik und Erstfassung **(Abb. 72/73)** im alleinigen Vertrauen auf diese Kriterien sogar verwechseln müsste. Heute ist die Unterscheidung dennoch kein Problem mehr, da im Zuge der erwähnten 2007 publizierten Untersuchung auch technologische Unterscheidungskriterien erarbeitet wurden.[9] Im Rahmen der vorliegenden Studie ging es also erstmals nicht mehr nur darum, Repliken und

ihre Vorlagen als solche zu erkennen, sondern um einen Vergleich ihres Bildaufbaus und Farbauftrags.

Die Techniken, die sich Hodler im Lauf seines langen Schaffens aneignete, sind vielfältig. Meist malte er auf einem weissen, sehr selten auf einem getönten Untergrund. Manchmal weisen seine Arbeiten eine, manchmal aber auch äusserst viele Schichten auf. Im Farbrelief der Bildoberfläche zeichnen sich, insbesondere als Folge von Korrekturen, Pastositäten tiefer liegender Farbschichten mit ab. Für den Farbauftrag benutzte Hodler flache, unterschiedlich breite, runde und spitze Pinsel, kleine Palettmesser und breite Spachtel. Er verwendete sowohl unverdünnte, zähe als auch verdünnte, fliessende Farben. Er trug sie als Tupfen, breite Striche oder feine Linien auf. Nach dem Auftrag liess er sie ohne weitere Manipulationen trocknen oder er manipulierte sie, so lange sie weich waren, in der Bildfläche: Indem er mit Stäbchen, Pinselstielen oder Palettmessern Furchen oder Linien hineinzog, indem er sie mit einem Spachtel grossflächig glättete, verschiedene Farbtöne nass in nass miteinander vermischte oder indem er sie antrocknen liess, um sie anschliessend mit einem breiten Pinsel oder Spachtel ineinander zu vertreiben. Von 1903 an verwendete er zudem Ölfarbenstifte,[10] die oft an ihrem typisch granierenden Abrieb zu erkennen sind.

Vor dem Hintergrund dieses Repertoires der Möglichkeiten werden im vorliegenden Text folgende Fragen diskutiert: Welche Unterschiede lassen sich zwischen vor der Natur geschaffenen Werken und ihren gepausten Repliken feststellen? Gibt es Merkmale, die typisch sind für Repliken? Was verraten sie über den Prozess des Kopierens? Nutzte Hodler die Situation des Kopierens, um mit dem Farbauftrag zu experimentieren? Blieb in diesem Fall das Kopieren dem Experimentieren vorbehalten? Oder entwickelte sich daraus eine zweite, dem Kopieren vorbehaltene Handschrift? Veränderte sich im Lauf der Jahre sein Kopierstil und wenn ja, in welcher Weise? Die zur Untersuchung dieser Fragen verwendeten Methoden beschränkten sich auf die Betrachtung von blossem Auge und den gelegentlichen Einsatz eines Stereomikroskops. Nur in wenigen Fällen wurden auch Röntgenbilder zu Hilfe genommen.

Die Gemälde, die für die Untersuchung und Auswertung zur Verfügung standen, lassen sich in drei Gruppen zusammenfassen: Die erste wird unter der Überschrift «Experimentierend kopieren» besprochen und besteht aus Landschaften und Darstellungen einzelner Bäume aus der Zeit um 1890. Die zweite wird im Abschnitt «Schnell kopieren» erläutert; sie wird von Landschaften und Figurenbildern aus dem Zeitraum zwischen 1903 und 1910 gebildet. Die dritte wird unter dem Titel «Pragmatisch kopieren» behandelt und setzt sich aus Bildnissen der Jahre 1912 bis 1916 zusammen.

2 Um 1890: Experimentierend kopieren

Die erste Gruppe wird unter anderem von fünf Gemälde-Paaren repräsentiert, also von fünf Erstfassungen und ihren gepausten Repliken, die direkt miteinander verglichen werden konnten. Aus der üblichen Betrachterdistanz von mindestens einem Meter fällt auf, dass sich Erstfassungen und Repliken von drei dieser Paare nicht nur aufgrund ihres Sujets, sondern auch in stilistischer Hinsicht zum Verwechseln ähnlich sehen und dass sie alle wie Pleinair-Landschaften wirken (*Bachlandschaft*, *Sonniges Strässchen* und *Fliederbäumchen*, **Abb. 4/5, 10/11 und 14/15**). Bei den zwei anderen Bild-Paaren hingegen bestehen deutliche stilistische Unterschiede (*Am Fuss des Petit Salève* und *Der Petit Salève*, **Abb. 20/21 und 26/27**); die Repliken weisen nicht nur in manchen Partien wesentlich buntere Farbtöne auf (**Abb. 23, 29 und 31**), man sieht ihnen auch in anderer Hinsicht deutlich an, dass sie nicht eine direkte Umsetzung des Motivs sind, sondern eine Interpretation der gemalten Vorlagen.

Unabhängig von der stilistischen Nähe oder Distanz zwischen Repliken und Erstfassungen wurden bei der genauen optischen Untersuchung des Farbauftrags dieser Werke kleine Unterschiede und grosse Gemeinsamkeiten konstatiert.

2.1 Kleine Unterschiede, grosse Gemeinsamkeiten

Für die Gestaltung der Landschaftspartien verwendete Hodler bei Repliken häufiger kleine Palettmesser als für Erstfassungen. Auch lassen vier der fünf Repliken Partien erkennen, wo er mehrere separat auf den Malgrund aufgetragene Farbtöne mit Palettmessern in der Fläche nass in nass vermengte (**Abb. 7, 13, 19**), ein Vorgehen, das an den Erstfassungen dieser Gruppe kaum zu beobachten ist. Zudem benutzte er manchmal für Repliken verdünnte, flüssige Farbe, die er mit spitzen Pinseln auftrug (**Abb. 23, 25, 29, 31**), wobei sich die Farbtöne in der Bildfläche ein wenig miteinander vermischen konnten; auch dies war an den Erstfassungen viel seltener festzustellen. In einer der Repliken sparte er an manchen Stellen die auf die Grundierung gepausten Unterzeichnungslinien in der Farbschicht aus, so dass sie als Begrenzung einzelner Farbflächen sichtbar blieben (**Abb. 23**). Beim Malen von Erstfassungen hingegen entschied sich Hodler häufiger als beim Kopieren für einen getupften Farbauftrag.

Beim Farbauftrag existieren aber nicht nur diese wenigen trennenden Merkmale, sondern vor allem weitreichende Übereinstimmungen.

2.2 Wechselnde Techniken

Wenn die hier abgebildeten Detailfotografien einander entsprechender Bildbereiche dennoch in erster Linie Unterschiede dokumentieren, dann liegt das an folgendem Phänomen: Ganz offensichtlich wich Hodler von derjenigen

Technik, die er zuvor in der Erstfassung benutzt hatte, beim Kopieren desselben Bildbereichs gerne ab. Er wechselte das Werkzeug, änderte die Farbkonsistenz und liess die Farbe des Untergrunds in anderem Ausmass sichtbar, als er es bei der Vorlage getan hatte. Auch wählte er zum Kopieren manchmal einen andersfarbigen Untergrund: Zwei Repliken (*Bachlandschaft* und *Der Petit Salève*), deren Vorlagen er auf weissen Grundierungen geschaffen hatte, führte er auf bräunlichen Untergründen aus. Die bräunliche Grundfarbe liess er in den betreffenden Bildern an vielen Stellen sichtbar (Abb. 7, 29 und 31). Umgekehrt malte Hodler die Replik von *Fliederbäumchen*, dessen Erstfassung auf einem bräunlichen Untergrund entstanden war (Abb. 16 und 18), auf einer weissen Grundierung (Abb. 19). Das Malen einer Replik scheint er um 1890 also durchaus dazu genutzt zu haben, mit einem anderen Bildaufbau und alternativen Farbaufträgen zu experimentieren. Dieser Experimentierwille lässt sich bei allen fünf Repliken beobachten, unabhängig davon, ob Hodler sie wie Pleinair-Landschaften wirken liess oder ihnen eine stilisierte bzw. symbolhafte Anmutung gab.

2.3 Schnelleres Vorgehen beim Kopieren

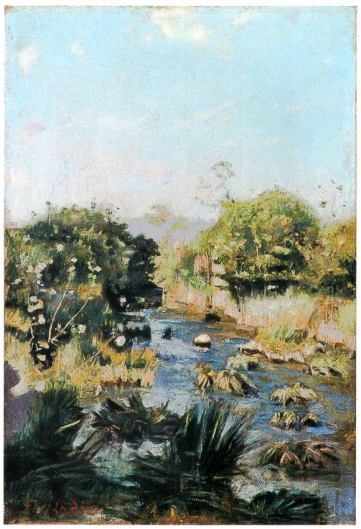
Wie zu erwarten, ging Hodler beim Kopieren dieser Landschaften wesentlich schneller vor als beim Malen vor der Natur, was an der Zahl der einzelnen Farbschichten zu erkennen ist. Die Repliken sind oft nur ein- oder zweischichtig ausgeführt, während bei den Erstfassungen zwei, drei oder sogar mehr Schichten aufeinander liegen, die zeigen, dass das Werk in Etappen entstand.[11] Auch die häufigere – beabsichtigte oder zufällige – Vermischung nasser Farbtöne in der Bildfläche von Repliken (Abb. 19, 23 und 31) und, in der Replik von *Am Fuss des Petit Salève*, die Mitbenutzung der Konturen der Unterzeichnung (Abb. 23) weisen klar auf einen kürzeren Malprozess hin.

Zum selben Schluss führte ein zusätzliches Indiz, das bei der Untersuchung weiterer Landschaften aus der Zeit um 1890 gefunden wurde: Sowohl beim Kopieren als auch bei der Arbeit vor der Natur strukturierte Hodler, um zum Beispiel Grasbüschel darzustellen, die frische Farbe mit einem Pinselstil, Stäbchen oder kleinen Palettmesser. Bei Repliken kommt dort, wo die Farbe durch den leichten Druck des Werkzeugs verdrängt wurde, die Grundierung wieder zum Vorschein (Abb. 32). Bei den vor der Natur geschaffenen Werken kommen hingegen andersfarbige frühere Farbschichten zum Vorschein, die offenbar schon mehrere Tage alt und somit ausreichend getrocknet waren, um dem Druck standzuhalten (Abb. 33).

Abb. 4 | *Bachlandschaft* (1. Fassung, Kat. 170), um 1890, Ölfarbe auf Leinwand (Flachs), 54,5 × 37 cm, Privatbesitz.

Abb. 5 | *Bachlandschaft* (Replik, Kat. 171), um 1890, Ölfarbe auf Gewebe, 54,5 × 37 cm, Privatbesitz. Da er mit dieser Darstellung einen Entwurf für die Komposition *Müller Sohn und Esel* aus den frühen 1880er Jahren übermalte (vgl. Stoll 2007, S. 74), ist der Untergrund nicht hell, sondern bräunlich.

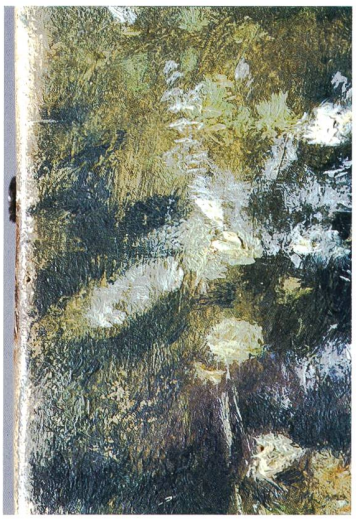
4



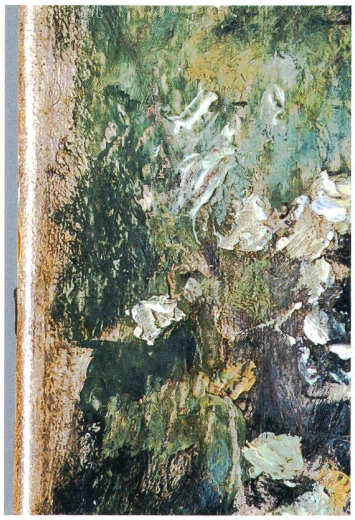
5

Abb. 6 | *Bachlandschaft* (1. Fassung, Kat. 170), Ausschnitt (ca. 7 × 3,5 cm), Büsche im Mittelgrund, am linken Bildrand. Der Bildaufbau ist mehrschichtig: Zuunterst liegt eine hellgrüne, darauf eine dunkelgrüne Schicht, am Schluss folgen weisse, gelbe und gelbgrüne Tupfen. Der Farbauftrag erfolgte mit einem Pinsel.

Abb. 7 | *Bachlandschaft* (Replik, Kat. 171), gleicher Ausschnitt wie Abb. 6. Der Bildaufbau ist ein-, an manchen Stellen zweischichtig. Das Oberflächenrelief des abgebildeten Bereichs lässt auf die Verwendung eines Palettmessers schliessen, mit dem Hodler die Farbtöne nass in nass miteinander vermischte und strukturierte. Links ist entlang der Bildkante der bräunliche Untergrund sichtbar.



6



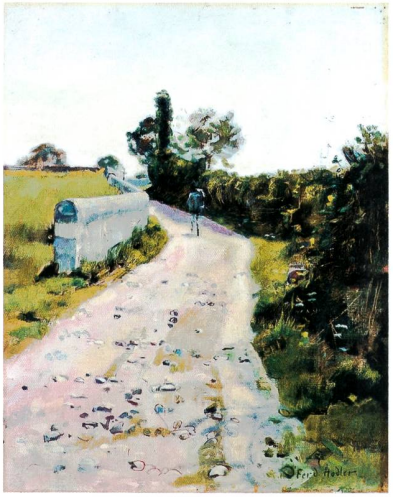
7

8

9

Abb. 8 | *Bachlandschaft* (1. Fassung, Kat. 170), Ausschnitt aus Abb. 6. Hier liegt mit einem Pinsel getupfte weissliche Farbe auf einer grünlichen Farbschicht.

Abb. 9 | *Bachlandschaft* (Replik, Kat. 171), gleicher Ausschnitt wie Abb. 8. Hier liegt mit einem Palettmesser aufgetragene weissliche Farbe auf einer grünlichen Farbschicht. Die feinen Runzeln in der Farbschicht sind wohl durch den zum Zeitpunkt der Übermalung nicht ausreichend trockenen Untergrund verursacht.

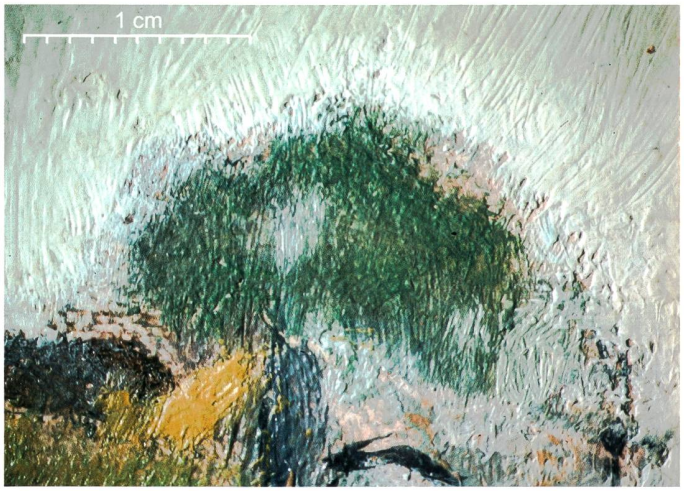


10

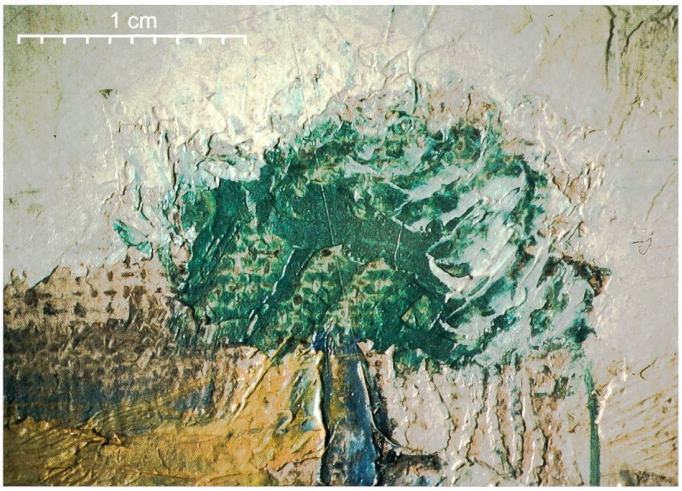
11

Abb. 10 | *Sonniges Strässchen* (1. Fassung, Kat. 189), um 1890, Ölfarbe auf Gewebe, 41 × 33 cm, Kunstmuseum Basel. Hodler arbeitete in erster Linie mit Pinseln; an einigen Stellen (z. B. am Wegrand rechts vorne) befinden sich auch feine Palettmesserspuren. Um Gräser zu markieren, nahm er in der angetrockneten Farbe feine Einritzungen vor.

Abb. 11 | *Sonniges Strässchen* (Replik, Kat. 190), um 1890, Ölfarbe auf Gewebe, 41 × 33 cm, Kunsthaus Zürich. Hodler benutzte überwiegend Palettmesser, nur an wenigen Stellen auch Pinsel. Wie bei der Erstfassung nahm er feine Einritzungen vor, unter anderem, um Gräser darzustellen.



12



13

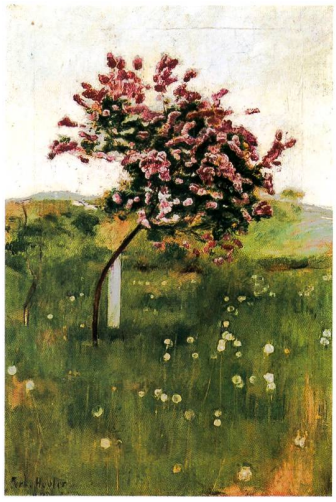
Abb. 12 | *Sonniges Strässchen* (1. Fassung, Kat. 189), Ausschnitt mit Bäumchen und Himmel. Die grüne und die hellblaue Farbe sind mit einem Pinsel, mit einer tupfenden Bewegung, nebeneinander gesetzt.

Abb. 13 | *Sonniges Strässchen* (Replik, Kat. 190), gleicher Ausschnitt wie Abb. 12. Die Farben sind mit einem Palettmesser nass in nass vermischt.

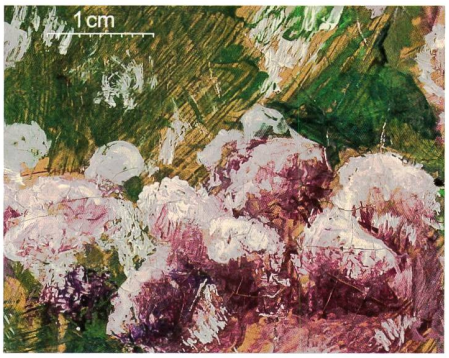
Abb. 14 | *Fliederbäumchen* (1. Fassung, Kat. 224), um 1890 (sichtbare Datierung «1892» sehr wahrscheinlich später aufgetragen), Ölfarbe auf Gewebe, 54 × 37 cm, Privatbesitz. Hodler benutzte einen beigefarbenen Untergrund, den er als Mittelton an vielen Stellen sichtbar liess. Für den Farbauftrag verwendete er überwiegend Pinsel.

Abb. 15 | *Fliederbäumchen* (Replik, Kat. 223), 1890, Ölfarbe auf Leinwand (Flachs), 54,5 × 36,5 cm, Musée d'art et d'histoire, Genf. Der Bildaufbau unterscheidet sich insbesondere dadurch von der Erstfassung, dass Hodler das Bild nicht auf einem bräunlichen Untergrund, sondern auf einer hellen Grundierung ausführte.

14



15



16

17

Abb. 16 | *Fliederbäumchen* (1. Fassung, Kat. 224), Ausschnitt aus Baumkrone. Auf dem bräunlichen Untergrund trug Hodler mit Pinseln erst eine dünne, grüne Farbschicht auf, skizzierte darauf mit dünner Farbe und spitzen Pinseln die Äste und schliesslich die – teils getupften – Blüten und Blätter.

Abb. 17 | *Fliederbäumchen* (Replik, Kat. 223), gleicher Ausschnitt wie Abb. 16. Beim Farbauftrag kamen zwar auch Pinsel zum Einsatz, doch überwiegen insbesondere im grünen Laub die Spuren kleiner Palettmesser.

18

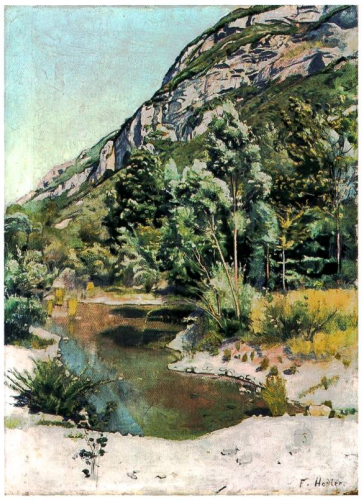
19

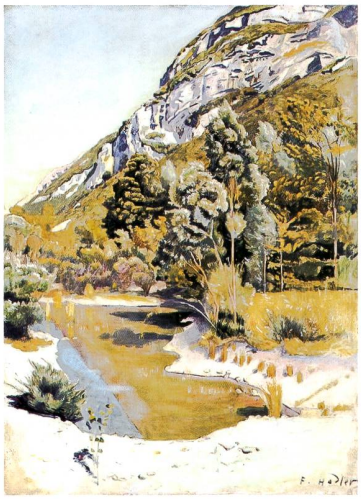
Abb. 18 | *Fliederbäumchen* (1. Fassung, Kat. 224), Ausschnitt (ca. 7,5 × 9,5 cm) am rechten Bildrand Mitte. Der Ausschnitt zeigt mit Pinseln teils deckend, teils transparent aufgetragene Farbe; der ockerfarbene Untergrund blieb deutlich sichtbar. Die Runzeln in der Oberfläche gehen wohl darauf zurück, dass die Farbschicht im Zuge einer unsachgemässen Doublierung zu stark erhitzt wurde.

Abb. 19 | *Fliederbäumchen* (Replik, Kat. 223), gleicher Ausschnitt wie Abb. 18. Der Ausschnitt zeigt sowohl mit Pinseln als auch mit kleinen Palettmessern aufgetragene Farbe; rechts sind nass in nass in der Bildfläche vermischte Farbtöne zu sehen. Innerhalb des ockerfarbenen Bereichs scheint die weisse Grundierung durch.

Abb. 20 | *Am Fuss des Petit Salève* (1. Fassung, Kat. 207), um 1890, Ölfarbe auf Gewebe, 71,5 × 52,5 cm, Kunst Museum Winterthur, Reinhart am Stadtgarten.
In vielen Partien war die Farbe beim Auftrag relativ dickflüssig, der getupfte Auftrag verlieh dem Gemälde eine besondere Oberflächentopografie, die für Hodlers Landschaftswerk aus der Zeit um 1890 nicht untypisch ist.

Abb. 21 | *Am Fuss des Petit Salève* (Replik Kat. 208), um 1890, Ölfarbe auf Gewebe, 71,5 × 52,5 cm, Privatbesitz.
Hodler trug die verdünnte, leichtflüssige Farbe mit weichen, spitzen Pinseln auf und bearbeitete die dünne Farbschicht an manchen Stellen mit einem spitzen Werkzeug. Er liess sowohl die schwarzen Linien der gepausten Umrissunterzeichnung als auch die weisse Grundierung an vielen Stellen sichtbar. Diese Farbauftragstechnik verlieh dem Werk eine flache, beinahe grafische, stellenweise auch aquarellhafte Anmutung.


20


21

22

23

Abb. 22 | *Am Fuss des Petit Salève* (1. Fassung, Kat. 207), Ausschnitt aus dem Felsen oben rechts. Der Ausschnitt zeigt einen vielschichtigen, mit Pinseln stellenweise nass auf nass ausgeführten Farbauftrag.

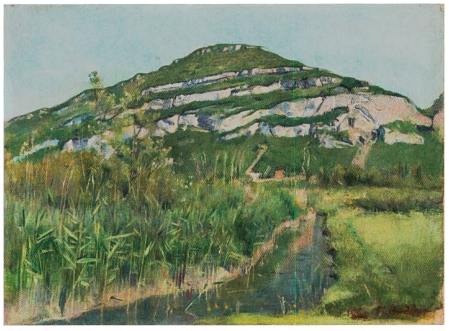
Abb. 23 | *Am Fuss des Petit Salève* (Replik, Kat. 208), gleicher Ausschnitt wie Abb. 22.
Die Flächen zwischen den schwarzen Linien der Umrissunterzeichnung sind mit vergleichsweise dünnflüssiger Farbe ausgefüllt; manchmal vermischten sich verschiedene Farbtöne in der Bildfläche nass in nass.

24

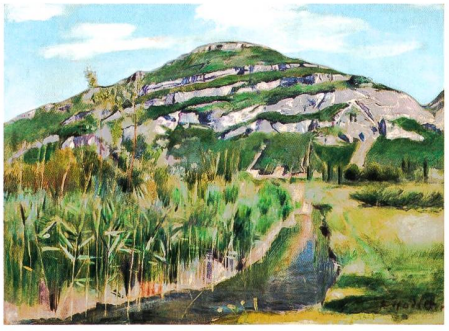
25

Abb. 24 | *Am Fuss des Petit Salève* (1. Fassung, Kat. 207), Ausschnitt (ca. 9,5 × 14,5 cm) mit Busch im Vordergrund links. Die Farbe war beim Auftrag recht steif. Der Ausschnitt zeigt einen getupften, ganz leicht pastosen Pinselauftrag. Zuletzt wurden die weissen Blüten (oder sonnenbeschienenen Blätter) mit einem kleinen Palettmesser leicht pastos aufgesetzt.

Abb. 25 | *Am Fuss des Petit Salève* (Replik, Kat. 208), gleicher Ausschnitt wie Abb. 24. Die Farbe war beim Auftrag flüssig, wurde mit spitzen Pinseln aufgetragen und scheint, da die Farbtöne sich nicht vermischten, schnell getrocknet zu sein. Die weissen Farbtupfer und die violetten Tupfer im blauen Schatten wurden von Hodler ganz am Schluss mit Pinseln gesetzt, möglicherweise im Rahmen einer zweiten Arbeitssitzung.



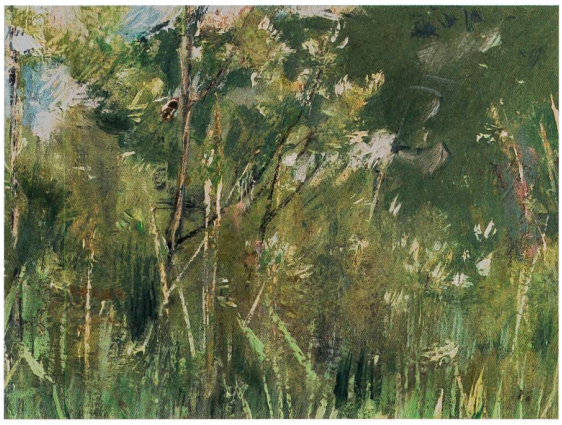
26



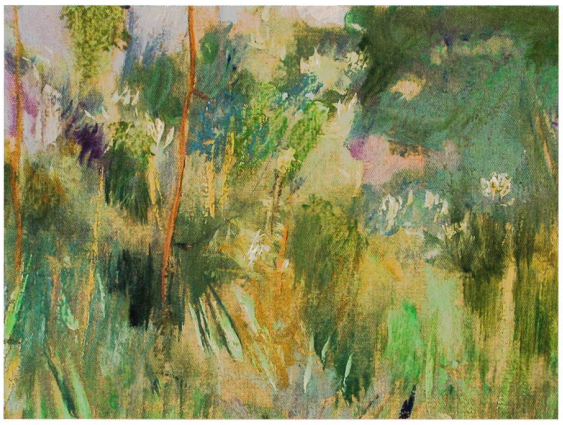
27

Abb. 26 | *Der Petit Salève* (1. Fassung, Kat. 234), 1892, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 29,5 × 40,5 cm, Kunst Museum Winterthur, Reinhart am Stadtgarten. Die Malerei ist mehrschichtig und auf einer hellen Grundierung ausgeführt.

Abb. 27 | *Der Petit Salève* (Replik, Kat. 235), um 1892, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 30 × 40,5 cm, Privatbesitz. Die einschichtige Malerei liegt auf einem bräunlichen Untergrund. Die weissen Wolken sind eine spätere, wohl eigenhändige Überarbeitung.



28



29

Abb. 28 | *Der Petit Salève* (1. Fassung, Kat. 234), Ausschnitt (ca. 7,5 × 9,5 cm) aus Mittelgrund links. Schilf und Büsche gestaltete Hodler mit diversen mehr oder weniger deckenden, einander überlappenden Farbaufträgen; der (helle) Untergrund ist nirgends mehr sichtbar. Zuletzt führte er mit einem Pinsel, teils tupfend, die hellen Blätter und Schilfwedel aus.

Abb. 29 | *Der Petit Salève* (Replik, Kat. 235), gleicher Ausschnitt wie Abb. 28. Hodler trug die Farben stärker verdünnt auf als bei der Erstfassung und verwendete für Schilf und Büsche viel buntere Farbtöne. Die einzelnen Farbaufträge überlappen einander nicht und lassen sogar Zwischenräume offen, in denen der hellbräunliche Untergrund sichtbar bleibt. Die hellen Blätter und Schilfwedel sind wie in der Erstfassung tupfend ausgeführt.

Abb. 30 | *Der Petit Salève* (1. Fassung, Kat. 234), Ausschnitt (ca. 7,5 × 9,5 cm) am linken Bildrand Mitte. Zu sehen ist mit Pinseln in mehreren Schichten übereinander aufgetragene Farbe. Die teils deckenden, teils transparenten Farbtöne manipulierte Hodler nach dem Auftrag nicht mehr; sie sind untereinander kaum vermischt.

Abb. 31 | *Der Petit Salève* (Replik, Kat. 235), gleicher Ausschnitt wie Abb. 30. Der Ausschnitt zeigt mit Pinseln und kleinen Palettmessern einschichtig aufgetragene, in der Bildfläche nass in nass vermischte Farbtöne.

30

31

32

33

Abb. 32 | *Weidenbaum am Genfersee* (Replik, Kat. 230), um 1891, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 46 × 33 cm, Privatbesitz, Ausschnitt (ca. 4 × 6 cm) rechts unten. Im Bereich des Grases ritzte Hodler die Farbe gleich nach ihrem Auftrag an manchen Stellen mit einem Stäbchen oder Pinselstiel. Da sie nur aus einer Schicht besteht, kam dabei die helle Grundierung wieder zum Vorschein.

Abb. 33 | *Am Petit Salève* (Kat. 206), um 1890, Ölfarbe auf Gewebe, 35 × 24 cm, Privatbesitz, Ausschnitt (ca. 4,4 × 6 cm) rechts unten. Die Untermalung in hellen Grün- und Blautönen war offenbar bereits trocken, als Hodler weitere Farbschichten in Beige und zwei Grüntönen auftrug und diese mit einem Palettmesser strukturierte. In der durch das Trocknen bereits gehärteten Untermalung hinterliess diese mechanische Bearbeitung keinerlei Spuren.

3 1903–1910: Schnell kopieren

Die zweite Gruppe, die aus Werken der Zeit zwischen 1903 und 1910 zusammengesetzt ist, wird hier ebenfalls anhand von fünf ausgewählten Gemälde-Paaren vorgestellt, die einen direkten Vergleich zwischen gepausten Repliken und Vorlagen erlauben. Statt des Begriffs «Erstfassung» wird hier das Wort «Vorlage» verwendet, da der Begriff für die betreffenden Werke dieser Gruppe nicht immer zutreffend ist. Bei den Gemälde-Paaren *Thunersee mit Stockhornkette* und *Der Mäher* beispielsweise, die jeweils zu einer grösseren Werkgruppe gehören, sind die als Vorlage dienenden Werke nicht gleichzeitig die Erstfassung des betreffenden Motivs.

Schon in der Vorbereitung des Malgrunds wurden einige grundsätzliche Unterschiede zwischen den beiden Werkkategorien konstatiert: Ein Teil der untersuchten Vorlagen ist nicht grundiert (zum Beispiel *Der Tag* und *Der Frühling*), was insofern nicht überrascht, als Hodler in dieser späteren Schaffenszeit recht häufig auf Grundierungen verzichtete.[12] Hingegen weisen alle Wiederholungen nach wie vor Grundierungen auf, was mit dem Pausverfahren erklärt werden kann, denn die Grundierung ist diejenige Schicht, auf welche Hodler die gepauste Umrissunterzeichnung übertrug oder in welche er sie einritzte.[13]

3.1 Repliken

In stilistischer und maltechnischer Hinsicht unterscheiden sich bei allen untersuchten Bild-Paaren dieses Zeitraums die Repliken deutlich von ihren Vorlagen. Sie zeigen immer die flächigere Darstellung und die starreren Konturen, die von Brüschweiler als kompakt, synthetisch und symbolhaft bezeichnet wurden.[14] In Bezug auf den Farbauftrag ging Hodler beim Kopieren nun wie folgt vor: Die Inkarnate seiner Figuren führte er sehr häufig mit flachen Borstenpinseln aus, wobei er die einzelnen Farbtöne oft unmittelbar aneinanderstossen liess (Abb. 47, 49, 53, 55 und 64). Für die übrigen Partien, insbesondere die Hintergründe, brachte er neben Flachpinseln auch breite Spachtel zum Einsatz (Abb. 49 und 53). Einzelne Farbflächen isolierte er, indem er zwischen ihnen die Grundierung aussparte und die gepausten schwarzen Unterzeichnungslinien unbedeckt liess (Abb. 43, 49 und 61); manchmal sparte er die Grundierung auch über grosse Flächen hinweg aus (Abb. 63). Beim Kopieren experimentierte er nun nicht mehr, sondern verwendete eine unverwechselbare, pragmatische Kopistenhandschrift, die, mit sehr limitierten Mitteln auskommend, ganz im Zeichen einer hohen Ausführungseffizienz stand.

3.2 Vorlagen

Sehr im Unterschied zu den Repliken sind die vor dem Motiv geschaffenen Vorlagen dieser Gruppe stets in vielen Schichten gemalt; sie weisen noch deut-

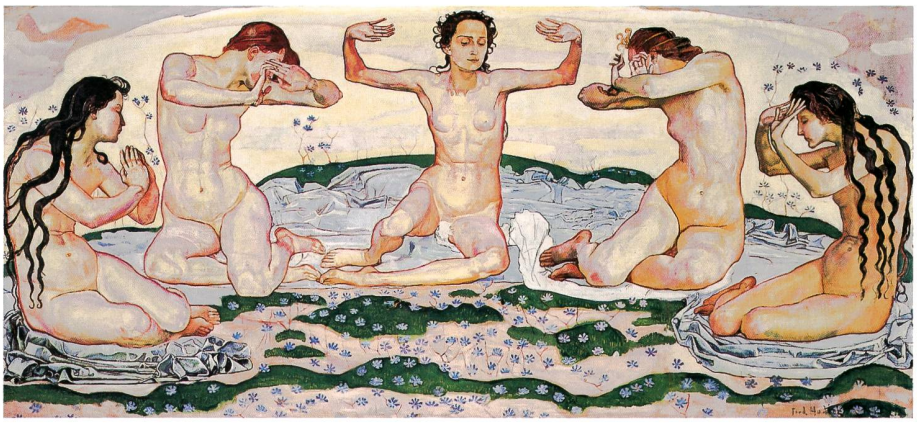
lich mehr Schichten auf als diejenigen aus der Zeit um 1890. Auffällig ist zudem das Relief der Farbschichten: Während es bei den Repliken meist allein von den Werkzeugspuren in der sichtbaren Schicht bestimmt wird (Abb. 53), kommt es bei den vor der Natur geschaffenen Arbeiten durch das Übereinanderlegen der zahlreichen Farbschichten zustande, von denen jede einzelne ihr eigenes Relief hat, das sich auch in der jeweils nächsten Schicht abzeichnet, mit der Hodler das vorher Gemalte korrigierte (Abb. 46 und 56). Die Farbschichten decken den Untergrund überall ganz zu, das unbehandelte Gewebe oder die Grundierung kommen also, anders als in den Repliken, nirgends zum Vorschein. Die Hintergründe bearbeitete Hodler überwiegend mit Flachpinseln. Für Inkarnate benutzte er kleine Palettmesser, mit denen er die einzelnen Farbtöne kleinflächig in der Bildfläche abstrich, verteilte, modellierte, ineinander verarbeitete und auf diese Weise abgestufte Farbtonübergänge schuf (Abb. 36, 46 und 56). Auffällig ist hier auch die Technik, die Danièle Gros als einen Aspekt von Hodlers «zeichnerischer Malweise» erkannte:[15] Es sind fast filigrane, vielfarbige Konturen und Binnenlinien von Gesichtern, Händen, Füssen, Haar oder auch Gewandfalten sichtbar, die Hodler mit spitzen Pinseln und dünnflüssiger Farbe in unterschiedlichen Farbtönen immer wieder nachzog (Abb. 36, 48, 54 und 60). Auch bei der Vorlage *Thunersee mit Stockhornkette* sind in den Steinen im Vordergrund diese feinen, dünnflüssig aufgetragenen Linien zu erkennen (Abb. 42).

Bei den Bildern, die Hodler vor der Natur schuf, sind seine Farbauftragstechniken also weiterhin vielfältig, doch sind sie nicht mehr dieselben wie um 1890. So ist beispielsweise das Auftupfen von Farbe mit einem flachen oder runden Borstenpinsel, das um 1890 gerade bei Erstfassungen noch besonders häufig vorkam, nun nicht mehr zu beobachten. Interessanterweise sind gewisse Techniken, wie das Nass-in-nass-Verarbeiten von Farbe in der Bildfläche und der Auftrag dünnflüssiger Farben mit spitzen Pinseln, nah verwandt oder identisch mit denjenigen Techniken, die er um 1890 öfter oder sogar ausschliesslich beim Kopieren verwendete und dabei vielleicht ausprobierte (Abb. 23 und 25). Auch das buntere Kolorit, das sich nun als künstlerisches Ausdrucksmittel manifestiert, erprobte Hodler schon um 1890 beim Kopieren (Abb. 23, 29 und 31).

3.3 Schnelleres Vorgehen beim Kopieren

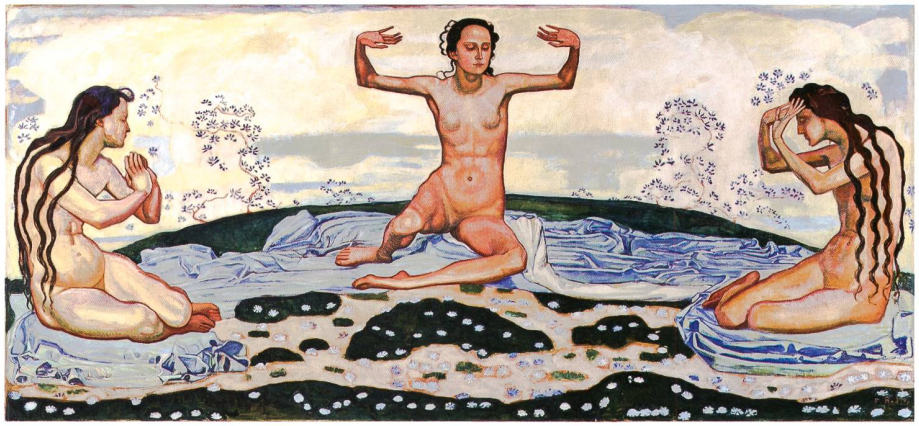
Die Repliken dieser Gruppe weisen weiterhin nur eine oder zwei separate Farbschichten auf. Hinweise auf ein beinahe hastiges Vorgehen fanden sich auch bei anderen Repliken dieses Zeitraums, so ein ausgeprägtes Farbschichtrelief, das beim schnellen Auftrag einer einzigen Farbschicht entstand (Abb. 64, S. 130), und mit einem Flachpinsel schwungvoll ausgemalte Flächen (Abb. 65, S. 130). Bei einigen vor der Natur geschaffenen Werken fiel dagegen erneut das über grosse Bereiche sehr unebene Relief der Bildoberfläche auf, das durch die lebhaften Texturen vieler übereinanderliegender Farbschichten verursacht ist (Abb. 66 und 67, S. 130).

Abb. 34 | *Der Tag* (Vorlage, Kat. 1311), 1899–1900, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 160 × 352 cm, Kunstmuseum Bern.



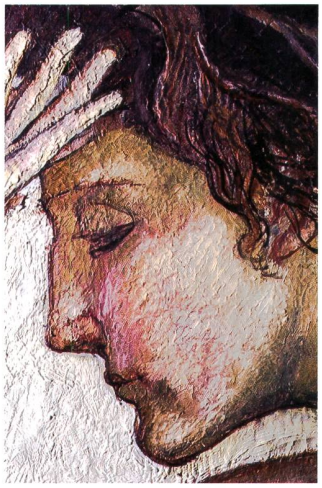
34

Abb. 35 | *Der Tag* (Wiederholung, Kat. 1312), um 1901 (vor 1910 teilweise überarbeitet), ölhaltige Farbe auf Gewebe, 169,5 × 366,5 cm, Kunstmuseum Luzern. Hodler übertrug anfänglich alle fünf Figuren mit Hilfe von Pausen, eliminierte aber die zweite und vierte Figur bei der malerischen Ausführung.

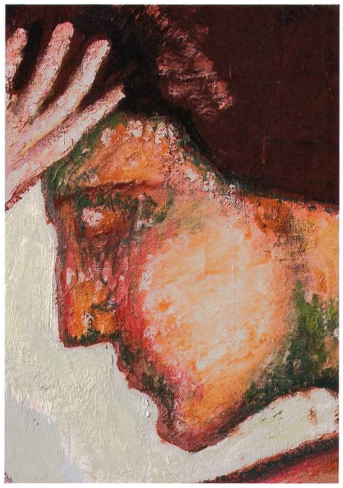


35

Abb. 36 | *Der Tag* (Vorlage, Kat. 1311), Ausschnitt (ca. 21 × 15 cm) mit Gesicht der Figur ganz rechts. Hodler trug die Farbe in vielen Schichten auf, sie deckt überall das ungrundierte Bildträgergewebe ab. Auf der Wange sind die Spuren eines kleinen Palettmessers zu sehen; die Haarlocken sind mit spitzen Pinseln in vielfarbigen, dünnflüssigen Farblinien ausgeführt. Die lebhafte Oberflächentopografie des Hintergrunds lässt auf einen Farbauftrag mit Flachpinseln und zahlreiche Korrekturen schliessen.

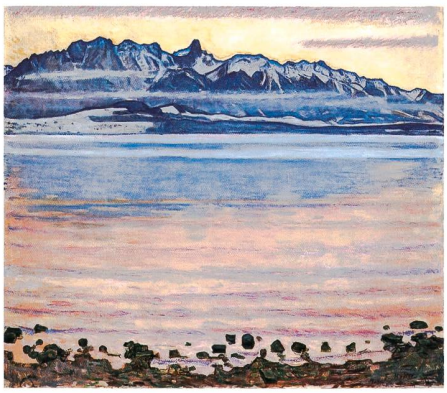


36

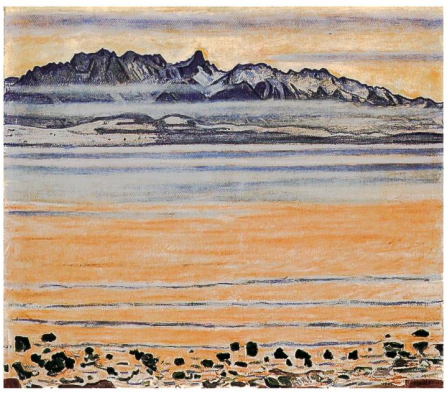


37

Abb. 37 | *Der Tag* (Wiederholung, Kat. 1312), gleicher Ausschnitt wie Abb. 36. Der Farbauftrag erfolgte überwiegend einschichtig und deckt den Untergrund nicht überall ab: In der Zone zwischen dem Gesicht und dem gelben Hintergrund ist die weisse Grundierung sichtbar, um jeden einzelnen Finger herum liegt sogar das unbeschichtete Bildträgergewebe frei (da Hodlers Grundierung den Träger nicht überall abdeckt). In der gelblichen Wangenfläche und im Haar glättete er die Farbe mit Spachteln. Im Hintergrund sind breite Flachpinselspuren sichtbar.



38



39

Abb. 38 | *Thunersee mit Stockhornkette* (Vorlage, Kat. 310), 1904, Ölkreidestifte und ölhaltige Farbe auf Gewebe, 78,3 × 91 cm, Kunstmuseum Bern. Für diese Fassung verwendete Hodler einen Ausschnitt des Gemäldes Kat. 312 (vollständig abgebildet auf S. 58, Abb. 39), den er mit Hilfe eines Liniengitters übertrug und gleichzeitig vergrösserte.

Abb. 39 | *Thunersee mit Stockhornkette* (Replik, Kat. 311), 1905, Ölkreidestifte auf Gewebe, 80,5 × 90,5 cm, Privatbesitz. Der Farbauftrag erfolgte wahrscheinlich durchgehend mit Ölkreidestiften, die Hodler in der Fläche teilweise noch mit einem Pinseln vermalte und mit einem Spachtel oder Lappen glättete.

Abb. 40 | *Thunersee mit Stockhornkette* (Vorlage, Kat. 310), Ausschnitt (ca. 12 × 16 cm) oben. Im Bereich der Berge ist die Farbe auf eine graue Untermalung und somit mindestens zweischichtig aufgetragen. Zwischen Bergen und Himmel ist die Grundierung als sehr schmale weisse Linie sichtbar geblieben, im Blau der Berge scheint die graue Untermalung durch. In der Farbschicht des Himmels, die Hodler mit einem breiten Spachtel glättete, sind Stellen zu sehen, wo die Farboberfläche durch feine Krater und hochgezogene Spitzen unterbrochen wird (weisse Pfeile), die beim Auflegen und wieder Abnehmen des Pauspapiers auf die frische, noch klebrige Farbschicht entstanden.

40

41

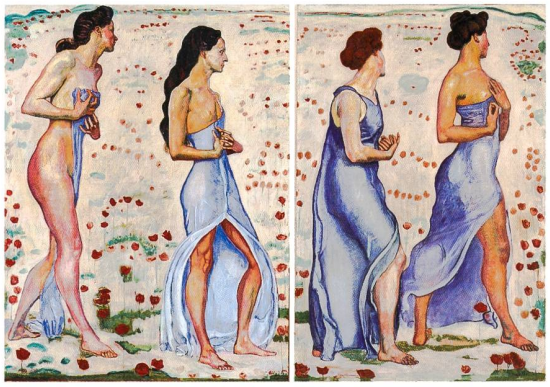
Abb. 41 | *Thunersee mit Stockhornkette* (Replik, Kat. 311), gleicher Ausschnitt wie Abb. 40. Himmel und Berge sind einschichtig mit Ölfarbenstiften ausgeführt. Der Farbauftrag ist locker bzw. granierend, so dass die weisse Grundierung im Blau der Berge an unzähligen kleinen Stellen sichtbar bleibt. Auch zwischen Bergen und Himmel ist die Grundierung sichtbar geblieben; im Himmel glättete Hodler die Farbschicht mit einem Lappen.

Abb. 42 | *Thunersee mit Stockhornkette* (Vorlage, Kat. 310), Ausschnitt (ca. 12 × 16 cm) unten rechts. Das Wasser ist an dieser Stelle mit Ölkreide ausgeführt, die Steine in dünnflüssigen, mit spitzen Pinseln aufgetragenen vielfarbigen Farblinien.

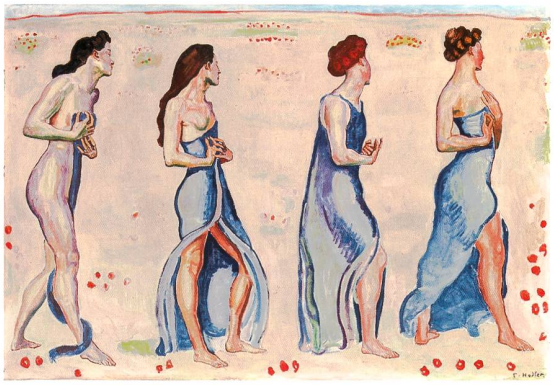
Abb. 43 | *Thunersee mit Stockhornkette* (Replik, Kat. 311), gleicher Ausschnitt wie Abb. 42, im Streiflicht. Wasser und Steine führte Hodler mit Ölkreidestiften aus; zwischen den Farbflächen sind die Grundierung und die (gepausten) Unterzeichnungslinien sichtbar.

42

43



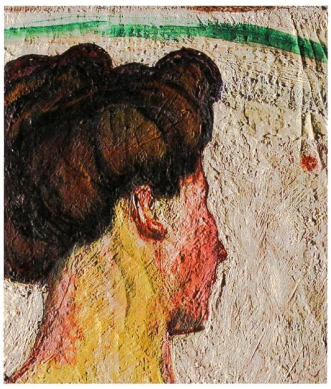
44



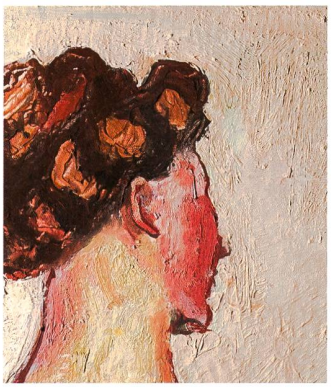
45

Abb. 44 | Links: *Die Empfindung* (1. Fassung, linker Teil, Kat. 1330), 1901–1902, später überarbeitet, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 116 × 87,5 cm, Sammlung Kunstkredit, Archäologie und Museum Baselland, Liestal. Rechts: *Die Empfindung* (1. Fassung, rechter Teil, Kat. 1331), 1901–1902, später überarbeitet, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 115 × 76 cm, Privatbesitz. Hodler schnitt die ursprünglich vierfigurige Erstfassung 1904 oder 1905 in zwei Teile.

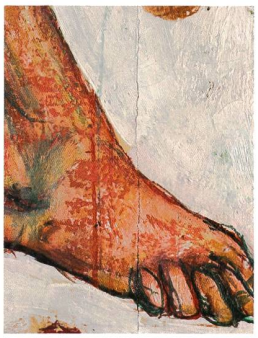
Abb. 45 | *Die Empfindung* (Replik, Kat. 1392), um 1909, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 121 × 176 cm, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur. Den Abstand zwischen der dritten und vierten Figur vergrösserte Hodler beim Pausen.



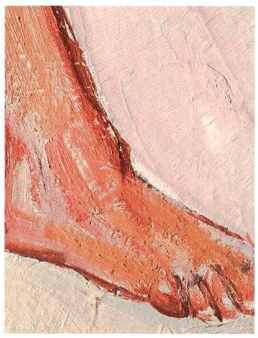
46



47



48



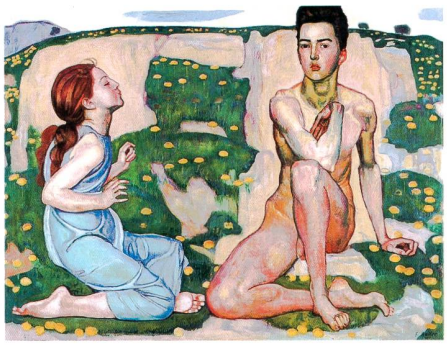
49

Abb. 46 | *Die Empfindung* (1. Fassung, rechter Teil, Kat. 1331), Ausschnitt (ca. 17,5 × 15 cm) rechts oben, mit Kopf der Figur ganz rechts, im Streiflicht. Der sehr deckende Farbauftrag lässt Pinselspuren erkennen.

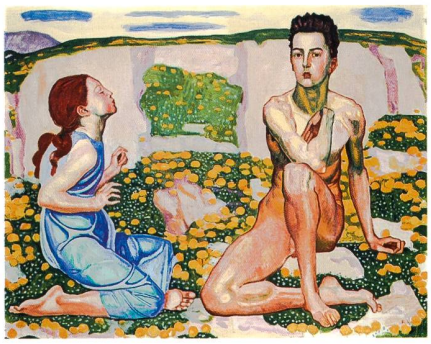
Abb. 47 | *Die Empfindung* (Replik, Kat. 1392), gleicher Ausschnitt wie Abb. 46. Der Ausschnitt zeigt einen dünneren, glatteren Farbauftrag. Im Haar sind die Spuren eines Palettmessers sichtbar; in den damit verursachten Vertiefungen scheint die helle Grundierung durch.

Abb. 48 | *Die Empfindung* (1. Fassung, rechter Teil, Kat. 1331), Ausschnitt (ca. 10 × 7,5 cm) rechts unten, mit Fuss der Figur ganz rechts, im Streiflicht. Hodler trug die Farbe überall mit Pinseln und in mehreren Schichten auf; die Grundierung blieb nirgends sichtbar. Die Konturen des Fusses und insbesondere der Zehen zeichnete Hodler mit einem spitzen Pinsel und dünnflüssigen hellroten, dunkelroten und grünen Linien.

Abb. 49 | *Die Empfindung* (Replik, Kat. 1392), gleicher Ausschnitt wie Abb. 48, im Streiflicht. Die Farbe im blass rosafarbenen Hintergrund (im Ausschnitt oben rechts) zog Hodler mit einem breiten Spachtel ab. Zwischen Fuss und Hintergrund blieb die weisse Grundierung sichtbar. Der Fuss ist mit breiten Flachpinseln ausgeführt; die einzelnen Zehen werden von den Unterzeichnungslinien vorgegeben und nicht weiter ausdifferenziert.



50

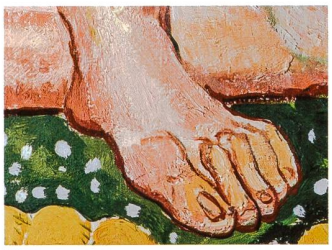


51

Abb. 50 | *Der Frühling* (1. Fassung, Kat. 1322), 1900–1901, später überarbeitet, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 100 × 129,5 cm, Museum Folkwang, Essen.

Abb. 51 | *Der Frühling* (Replik, Kat. 1356), 1904/1905, ölhaltige Farbe auf Leinwand (Flachs), 104,7 × 131 cm, Privatbesitz.

54



55

Abb. 52 | *Der Frühling* (1. Fassung, Kat. 1322), Ausschnitt (ca. 14 × 12 cm) mit Schulter des Knaben. Im Hintergrund sind mindestens zwei Etappen sichtbar, nämlich eine mit einem Pinsel aufgetragene helle Farbe auf einem geglätteten gelben Lokalton. In der Schulter ist der Farbauftrag mehrschichtig mit Flachpinseln und Palettmessern ausgeführt; die Grundierung ist überall zugedeckt. Die einzelnen Farbtöne wurden in der Bildfläche ineinander verarbeitet, so dass relativ weiche Farbübergänge entstanden.

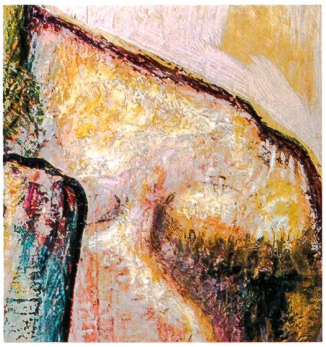
Abb. 53 | *Der Frühling* (Replik, Kat. 1356), gleicher Ausschnitt wie Abb. 52. Die Farbe im blass rosafarbenen Hintergrund glättete Hodler grossflächig mit einem breiten Spachtel. Zwischen Schulter und Hintergrund blieb die weisse Grundierung sichtbar. Im Bereich der Schulter arbeitete er mit Flachpinseln, Palettmessern und einem Spachtel; der Farbauftrag ist hier ein- bis zweischichtig. Die einzelnen Farbtöne blieben klar voneinander abgesetzt, dazwischen blieb manchmal die Grundierung sichtbar.

Abb. 54 | *Der Frühling* (1. Fassung, Kat. 1322), Ausschnitt (ca. 12 × 16 cm) mit Fuss des Knaben. Hodler mischte die Farbtöne nass in nass. Die Konturen des Fusses sind mit mehrfach gezogenen, dünnflüssigen Linien ausgeführt. Die Grundierung ist überall ganz zugedeckt.

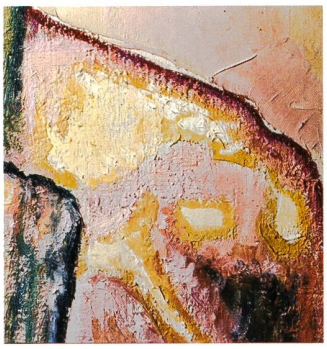
Abb. 55 | *Der Frühling* (Replik, Kat. 1356), gleicher Ausschnitt wie Abb. 54. Der Farbauftrag erfolgte ein- bis zweischichtig mit Flachpinseln; die einzelnen Farbtöne liegen nebeneinander und vermischen sich nicht. Die Grundierung ist insbesondere im Bereich der Farbübergänge nicht ganz zugedeckt.

Abb. 56 | *Der Frühling* (1. Fassung, Kat. 1322), Ausschnitt (ca. 14 × 12 cm) mit Hals des Mädchens. In Figur und Hintergrund trug Hodler die Farbe mehrschichtig mit Flachpinseln und Palettmessern auf; die Grundierung wurde dabei überall ganz zugedeckt. Die einzelnen Farbtöne wurden in der Bildfläche ineinander verarbeitet, so dass relativ weiche Farbübergänge entstanden.

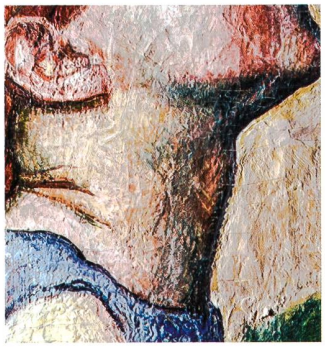
Abb. 57 | *Der Frühling* (Replik, Kat. 1356), gleicher Ausschnitt wie Abb. 56. Die Farbe im Hintergrund glättete Hodler grossflächig mit einem breiten Spachtel. In der Figur arbeitete er mit Flachpinseln und Palettmessern; der Farbauftrag ist im Wesentlichen einschichtig. Die einzelnen Farbtöne blieben klar voneinander abgesetzt, dazwischen blieb manchmal die Grundierung sichtbar.



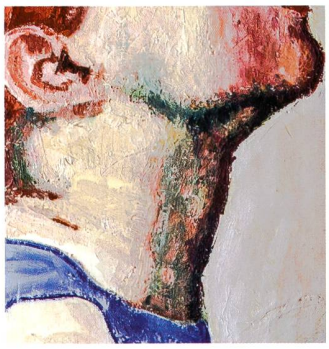
52



53



56



57

58

59

Abb. 58 | *Der Mäher* (Vorlage, Kat. 1415), 1910, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 86,5 × 113,5 cm, Privatbesitz. Nachdem er bereits sechs etwas kleinere Fassungen dieser Komposition geschaffen hatte, vergrösserte Hodler das Motiv mit Hilfe eines Übertragungsliniengitters für diese weitere Fassung.

Abb. 59 | *Der Mäher* (Replik, Kat. 1416), um 1910, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 86 × 114,5 cm, Privatbesitz.

60

61

Abb. 60 | *Der Mäher* (Vorlage, Kat. 1415), Ausschnitt (ca. 11 × 15 cm) mit Schulter. Hodler trug die Farbe mit Pinseln in mehreren Schichten auf; die zuoberst liegenden vielfarbigen Konturlinien zeichnete er mit verdünnter Farbe und spitz zulaufenden Pinseln. Die weisse Grundierung ist im Bereich der Figur nirgends mehr sichtbar.

Abb. 61 | *Der Mäher* (Replik, Kat. 1416), gleicher Ausschnitt wie Abb. 60. Der Farbauftrag erfolgte mit Pinseln in einer einzigen Schicht. Zwischen den Farbflächen sind die Grundierung und die (gepausten) Unterzeichnungslinien sichtbar.

Abb. 62 | *Der Mäher* (Vorlage, Kat. 1415), Ausschnitt (ca. 11 × 15 cm) rechts im Bild zwischen den Beinen des Mähers. Im hellen Hintergrund trug Hodler die Farbe mit Flachpinseln mehrschichtig auf.

Abb. 63 | *Der Mäher* (Replik, Kat. 1416), gleicher Ausschnitt wie Abb. 62. Bei seinen Repliken liess Hodler in den hellen Bereichen die Grundierung oft unbedeckt. Auch bei diesem Werk ist der helle Hintergrund in weiten Bereichen identisch mit der Grundierschicht; im Ausschnitt sind die Spuren des grossen Spachtels zu sehen, mit dem er die Grundierung glatt strich.

62

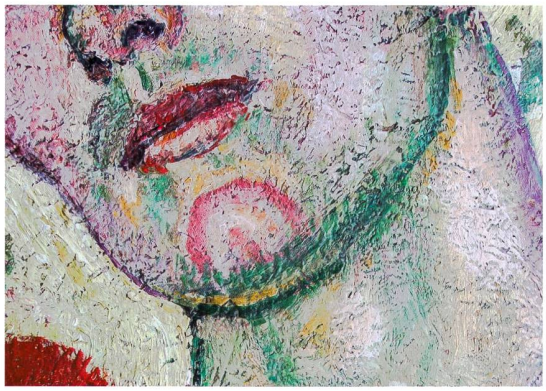
63

64

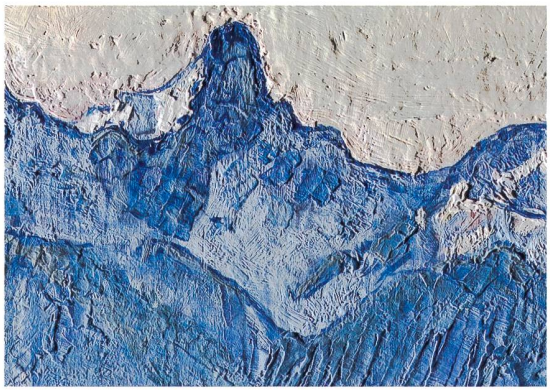
65

Abb. 64 | *Der Auserwählte* (Replik Kat. 1347), 1903, Ölfarbenstifte auf Leinwand, 219 × 296 cm, Osthaus Museum, Hagen, Ausschnitt (ca. 9 × 15 cm) der Füsse des knienden Knaben, im Streiflicht. Die Oberflächentopografie ist typisch für eine Replik, die Hodler vergleichsweise schnell malte: Sie weist Pastositäten auf, die nicht etwa durch tieferliegende Schichten, sondern nur durch den sichtbaren Farbauftrag verursacht sind.

Abb. 65 | *Thunersee von Leissigen aus* (Replik, Kat. 395), um 1909, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 55 × 46 cm, Privatbesitz, Ausschnitt (ca. 10 × 14 cm) mit Berg. Der Ausschnitt lässt einen schnellen, einschichtigen Farbauftrag erkennen, der mit einem ca. einen Zentimeter breiten Flachpinsel erfolgte. Die Spuren der Pinselborsten lassen die weisse Grundierung durchscheinen.



66



67

Abb. 66 | *Heilige Stunde* (Kat. 1369), 1906/1907, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 200 × 350 cm, Kunstmuseum Solothurn, Ausschnitt (ca. 10 × 14 cm) aus dem Gesicht der zweiten Figur von links. Die Oberflächentopografie ist sehr typisch für ein vor der Natur gemaltes Werk, an dem Hodler während zahlreicher Sitzungen intensiv arbeitete: Sie wird durch die Texturen der vielen tiefer liegenden Farbschichten mitgeprägt und weist über grössere Bereiche «weiche», abgerundete Erhebungen und Vertiefungen auf.

Abb. 67 | *Thunersee mit Stockhornkette* (1. Fassung, Kat. 312), 1904, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 71 × 105 cm, Privatbesitz, Ausschnitt (ca. 12 × 16 cm) oben, Streiflicht (vollständig abgebildet auf S. 58, Abb. 39). An dieser Landschaft muss Hodler im Freien gearbeitet haben, vgl. den Beitrag von Beltinger, Friese und Hoess im vorliegenden Band, S. 57). Die Farbe wurde vielschichtig mit Flachpinseln und Palettmessern aufgetragen und deckt überall den Untergrund ab. Die Oberflächentopografie des Himmels lässt auf einen Farbauftrag mit Flachpinseln und zahlreiche Korrekturen schliessen; am Schluss scheint Hodler die Farbschicht im Himmel noch geglättet zu haben.

4 Ab 1912: Pragmatisch kopieren

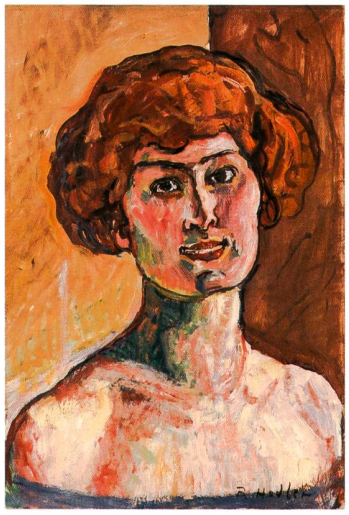
Diese letzte Gruppe, mit welcher der Vergleich zwischen vor der Natur geschaffenen Werken und ihren gepausten Repliken abgeschlossen wird, repräsentieren drei Bildnis-Paare des Zeitraums von 1912 bis 1916. In Bezug auf die Vorbereitung des Malgrunds wurde festgestellt, dass nicht nur die Repliken dieser Gruppe, sondern oft auch die dazugehörigen Erstfassungen eine Grundierung aufweisen. Bei den drei hier gezeigten Paaren fällt sofort auf, dass Repliken und Erstfassungen in stilistischer Hinsicht sehr nahe zusammengerückt und von blossem Auge aufgrund des Farbauftrags kaum oder gar nicht mehr als das eine oder andere zu erkennen sind. Die synthetisch-starrere, flächigere Darstellung, durch welche sich im Zeitraum von 1903 bis 1910 die Wiederholungen von ihren Vorlagen noch klar unterschieden, ist nun zunehmend auch an Erstfassungen zu beobachten. Beide Bildkategorien, Vorlagen ebenso wie Repliken, zeigen eine äusserst pragmatische Handschrift.

4.1 Erstfassungen und Repliken: Gemeinsamkeiten

In Bezug auf den Farbauftrag der Inkarnate lässt sich sagen, dass Hodler nun sowohl beim Kopieren als auch bei der Arbeit vor dem Modell entweder nur Borstenpinsel (Abb. 70 und 71) oder zusätzlich Palettmesser (Abb. 80 und 81) zur Hand nahm. In beiden Fällen vermengen sich die nassen Farbtöne oft ein wenig in der Bildfläche. Auf manchen Erstfassungen sind nach wie vor die von früher bekannten flüssig aufgetragenen dunklen Konturen anzutreffen (Abb. 70 und 74), doch die schwungvoll gekräuselten Linien der zeichnerischen Malweise, durch die sich viele Erstfassungen des vorhergehenden Zeitraums auszeichneten, scheinen nun zu fehlen und durch die starreren Konturen ersetzt worden zu sein, die bis anhin den Repliken vorbehalten waren. In einem hier gezeigten Fall, *Bildnis Ulrich Wille*, wirkt die Vorlage sogar eher wie eine Replik und umgekehrt (Abb. 72–75); erst im Röntgenbild wird die Reihenfolge deutlich (Abb. 76 und 77): Hodler musste die Vorlage mehrfach korrigieren, während er die Replik ohne Korrektur in einem einzigen Durchgang schuf.

4.2 Schnelleres Vorgehen beim Kopieren

Zwei Unterschiede bleiben bestehen: Die Repliken weisen nur eine oder zwei, die Erstfassungen mehrere Bildschichten auf. Während in den Repliken manchmal noch die helle Grundierung hervorblitzt (Abb. 71 und 81), ist sie bei den Erstfassungen meist ganz zugedeckt.



68

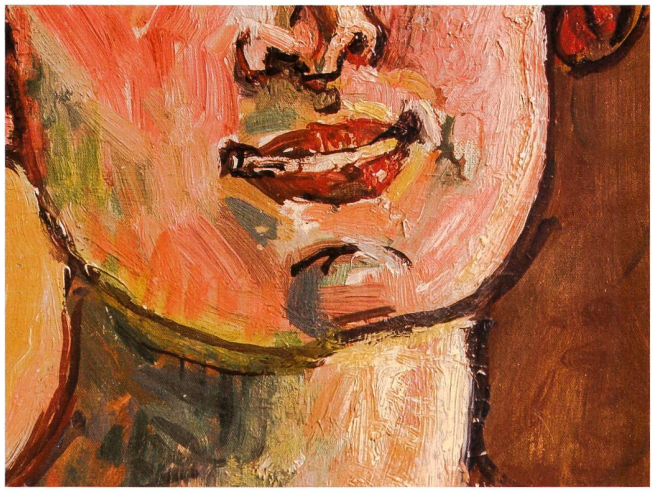
69

Abb. 68 | *Bildnis Mme Loup* (1. Fassung, Kat. 900), um 1912, Ölfarbe auf Gewebe, 54 × 36,5 cm, Kunstmuseum St. Gallen.

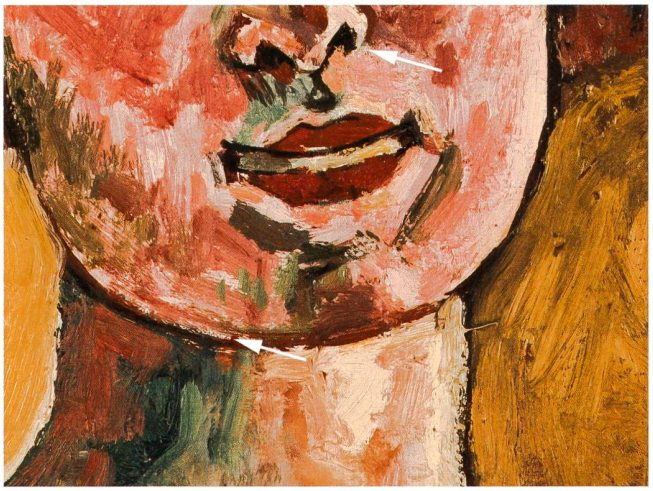
Abb. 69 | *Bildnis Mme Loup* (Replik, Kat. 901), um 1912, Ölfarbe auf Gewebe, 51 × 36,5 cm, Privatbesitz.

Abb. 70 | *Bildnis Mme Loup* (1. Fassung, Kat. 900), Ausschnitt (ca. 12 × 16 cm) aus der Bildmitte. Die malerische Handschrift ist derjenigen der Replik sehr ähnlich: Hodler trug die Farbe mit Flachpinseln und in langen, geraden, nebeneinander gelegten Strichen auf; an vielen Stellen, wie beispielsweise links im Bildausschnitt auf der rechten Wange, vermischten sich die Farbtöne nass in nass. Nur die fast zuletzt dünnflüssig aufgetragenen dunkelbraunen Umrisskonturen sind typisch für die Erstfassungen dieser Zeit.

Abb. 71 | *Bildnis Mme Loup* (Replik, Kat. 901), gleicher Ausschnitt wie Abb. 70. Wie bei der Erstfassung erfolgte der Farbauftrag mit Flachpinseln und in langen, geraden, nebeneinander gelegten Strichen. An vielen Stellen vermischen sich die Farbtöne nass in nass. An manchen Stellen blitzt die weisse Grundierung durch (Pfeile).



70



71

72

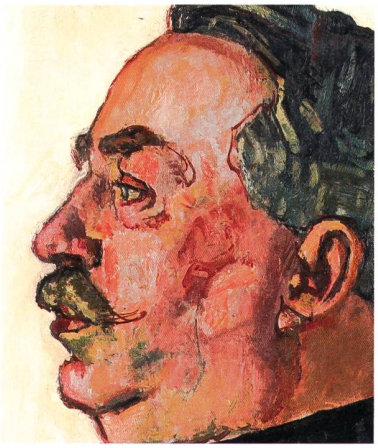
73

Abb. 72 | *Bildnis Ulrich Wille* (1. Fassung, Kat. 959), 1915, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 62 × 46 cm, Privatbesitz. Interessanterweise wirkt die Physiognomie hier starrer und synthetischer als in der Replik (Abb. 73); die beiden Röntgenbilder lassen jedoch keinen Zweifel an der Reihenfolge der Entstehung aufkommen (Abb. 76, 77).

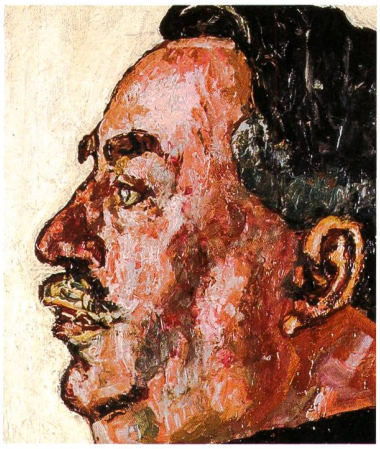
Abb. 73 | *Bildnis Ulrich Wille* (Replik, Kat. 960), 1915, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 62 × 46 cm, Kunstmuseum Bern, Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft.

Abb. 74 | *Bildnis Ulrich Wille* (1. Fassung, Kat. 959), Ausschnitt. Der Farbauftrag erfolgte mit Flachpinseln in mehreren Schichten. An der Schnurrbartspitze und am Ende der Augenbraue zur Schläfe hin sind jedoch die flüssigen Linien der «zeichnerischen Malweise» zu beobachten.

Abb. 75 | *Bildnis Ulrich Wille* (Replik, Kat. 960), gleicher Ausschnitt wie Abb. 74. Auch in der Replik trug Hodler die Farbe mit Flachpinseln, aber in pastosen Strichen und Tupfen und, im Vergleich zur Erstfassung, wesentlich kleinteiliger auf, weshalb das Ergebnis weniger starr wirkt.



74



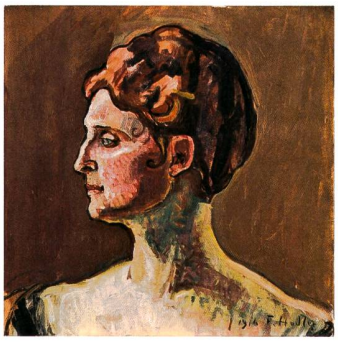
75

76

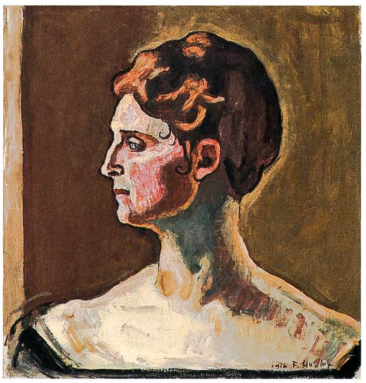
77

Abb. 76 | *Bildnis Ulrich Wille* (1. Fassung, Kat. 959), Röntgenbild, gleicher Ausschnitt wie Abb. 74. Die im oberen Teil des Profils und im Hals sichtbaren Verschiebungen der Konturen belegen die vergleichsweise langwierigere Genese der Erstfassung.

Abb. 77 | *Bildnis Ulrich Wille* (Replik, Kat. 960), Röntgenbild, gleicher Ausschnitt wie Abb. 76. Der zielgerichtete, pastose Farbauftrag, bei dem die Farbmasse durch den leichten Druck des Pinsels oder Palettmessers verdrängt wurde, lässt keine Korrekturen der Darstellung erkennen und auf einen kurzen, zielgerichteten Malprozess schliessen und ist in dieser Hinsicht typisch für eine gepauste Replik.



78



79

Abb. 78 | *Bildnis Berthe Hodler-Jacques* (1. Fassung, Kat. 941), 1914 (1916 überarbeitet und dabei im Format leicht verkleinert), Ölfarbe auf Leinwand (Flachs), 40,5 × 39,5 cm, Privatbesitz.

Abb. 79 | *Bildnis Berthe Hodler-Jacques* (Replik, Kat. 942), 1916, Ölfarbe auf Gewebe, 46 × 43 cm, Privatbesitz.

80

81

Abb. 80 | *Bildnis Berthe Hodler-Jacques* (1. Fassung, Kat. 941), Ausschnitt (ca. 4,5 × 6 cm) aus der Wange, im Streiflicht. Die Farboberfläche weist sowohl Flachpinsel- als auch Palettmesserspuren auf.

Abb. 81 | *Bildnis Berthe Hodler-Jacques* (Replik, Kat. 942), gleicher Ausschnitt wie Abb. 80. Auch beim Kopieren verwendete Hodler sowohl Flachpinsel als auch Palettmesser. Die Replik weist jedoch weniger Schichten auf; an manchen Stellen ist die weisse Grundierung sichtbar (Pfeile).

82

83

Abb. 82 | *Bildnis Berthe Hodler-Jacques* (1. Fassung, Kat. 941), Ausschnitt (ca. 10 × 16 cm) am Hals. Der Bildausschnitt lässt einen vielschichtigen Farbauftrag erkennen.

Abb. 83 | *Bildnis Berthe Hodler-Jacques* (Replik, Kat. 942), gleicher Ausschnitt wie Abb. 82, im Streiflicht. Flachpinsel- und Palettmesserspuren sind deutlich erkennbar; auch in diesem Bildausschnitt ist stellenweise die Grundierung sichtbar (Pfeil).

5 Zusammenfassung und Fazit

Die hier präsentierte Studie bestätigt zum einen, dass der Kopiervorgang immer wesentlich kürzer dauerte als der Malvorgang vor der Natur. Zum anderen lässt sie in Bezug auf Hodlers Farbauftrag beim Kopieren eine Entwicklung erkennen. So benutzte Hodler um 1890 gewisse Werkzeuge und Methoden (kleine Palettmesser, spitze Pinsel, das Vermischen verschiedener nasser Farbtöne in der Bildfläche) noch eher beim Kopieren, doch abgesehen davon waren die Techniken des Farbauftrags, die er in diesem frühen Zeitraum beim Schaffen von Repliken und Erstfassungen einsetzte, einander noch so ähnlich, dass nicht von zwei Handschriften gesprochen werden kann. Im Zeitraum von 1903 bis 1910 benutzte Hodler die Methoden, die er zuvor noch eher beim Kopieren verwendet hatte, gerne beim Schaffen von Erstfassungen. Beim Kopieren arbeitete er nun in einer unverwechselbaren Kopistenhandschrift, die er wahrscheinlich als Reaktion auf den neuen Zeit- und Produktionsdruck entwickelt hatte, der mit seinem künstlerischen Erfolg einherging. Nach 1912 waren sich die beiden Kategorien wieder ganz nah. Hodler beschränkte sich nun sowohl beim Kopieren als auch bei der Arbeit vor der Natur auf sehr wenige Techniken des Farbauftrags. Wegbereitend für seinen späten Stil war die Kopistenhandschrift, die er nach der Jahrhundertwende entwickelt hatte.

Ausserdem weist die vorliegende Studie darauf hin, dass der Maler sich in seiner früheren Schaffenszeit beim Kopieren noch Zeit für technische Experimente gönnte, mit dem Kopieren also mehr als nur merkantile Interessen verband, diesen künstlerischen Freiraum aber dem wachsenden Produktionsdruck opferte. Schon anlässlich einer 2007 publizierten Untersuchung wurde vermutet, dass der Maler 1904, im ereignisreichen Jahr seines internationalen Durchbruchs, auf einen zunehmenden Zeitmangel zu reagieren begann, indem er einzelne Arbeitsschritte rationalisierte;[16] diese These wird durch die vorliegenden Studie zusätzlich gestützt.

Vom wachsenden Zeitdruck in Hodlers Leben sprach auch der Kunstschriftsteller Johannes Widmer. In seinem Büchlein *Von Hodlers letztem Lebensjahr* schildert er, wie der Maler, von neuen Ideen erfüllt, mit grossen Auftragsarbeiten wie *Die Schlacht bei Murten* belastet und gesundheitlich stark angeschlagen, unablässig arbeitete und dabei stets bestrebt war, seine Zeit bestmöglich zu nutzen. «Zeit darf ich nicht verlieren», soll er im Sommer 1917, seine Zukunftspläne erläuternd, zu Widmer gesagt haben.[17] Im darauf folgenden bitterkalten Winter schien ihm, obwohl sich seine Gesundheit verschlechtert hatte, selbst die Bedienung des Ofens in seiner Werkstatt zu viel Zeit in Anspruch zu nehmen; viel lieber nutzte er diese Zeit zum Malen. Widmer schrieb: «Immerdar, heute wie einst, fühlte er ein Feuer in sich flammen, das

ihn zum Schaffen trieb und ihn Nebendinge wie das Essen verachten und vergessen liess. Diese Unrast wurde zu einer wahren Raserei der Arbeit.»[18]

Das vielleicht interessanteste Fazit dieser Untersuchung ist, dass die Situation des genauen Kopierens eigener Sujets – unabhängig davon, ob Hodler dabei mit dem Farbauftrag experimentierte oder pragmatische Auftragstechniken erfand – nicht etwa unkreativen Leerlauf oder Stillstand bedeutete, sondern massgeblich zur Entwicklung neuer technischer und ästhetischer Lösungen beim Farbauftrag beitrug.

1 Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 58–59; siehe auch Stoll 2007, S. 62.
2 Beltinger 2007 b.
3 So ist beispielsweise die Replik von *Waldinneres (Le Nant de Frontenex)* von 1874 kleiner als ihre Vorlage (Kat. 43 und 44); diejenige von *Ein schöner Abend am Genfersee* von 1877 ist zwar gleich gross wie die Vorlage, ist mit dieser aber nicht deckungsgleich (Kat. 50 und 51). Auch die beiden Gemälde *Bildnis Louise Delphine Duchosal* (1885, Kat. 726; um 1885, Kat. 727) sind nicht deckungsgleich, beide schuf Hodler vermutlich, ohne zu pausen; siehe Gros 2007, S. 145–150.
4 Siehe den Beitrag «Ich habe ihn durchs Netz gezeichnet [...]» im vorliegenden Band, S. 31–82.
5 Widmann 1918, S. 12–20.
6 Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 87.
7 Gepauste Repliken sind von blossem Auge, mit Infrarotreflektografie oder IR-Transmission anhand ihrer besonderen Umrissunterzeichnungen zu erkennen. Eine Anzahl gepauster Unterzeichnungen sind beschrieben und abgebildet in Beltinger 2007 b, S. 109–142.
8 Brüschweiler 1997, S. 24.
9 Beltinger / Müller 2005; Beltinger 2007 b, S. 114–118 und 124–139.
10 Beltinger 2007 c, S. 156.
11 Eine genaue Bestimmung der Anzahl der Maletappen war in der Regel nicht möglich.
12 Siehe den Beitrag «Bemerkungen zur Grundierpraxis von Ferdinand Hodler» im vorliegenden Band, S. 9–22.
13 Beltinger 2007 b.
14 Brüschweiler 1997, S. 24.
15 Siehe den Beitrag «Bildaufbau und Farbauftrag in der Bildnismalerei von Ferdinand Hodler» im vorliegenden Band, S. 83–110.
16 Beltinger 2007 b, S. 117.
17 Widmer 1919, S. 8.
18 Widmer 1919, S. 20.