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

Artikel: Bemerkungen zur Grundierpraxis von Ferdinand Hodler
Autor: Beltinger, Karoline
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-882609

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: 15.07.2025

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

Bemerkungen zur Grundierpraxis von Ferdinand Hodler

KAROLINE BELTINGER

In der Malerei beeinflusst die Grundierung – neben zahlreichen anderen Faktoren – zum einen die Art und Weise, wie ein Gemälde die Zeit überdauert. Zum anderen beeinflusst sie ganz unmittelbar, wie die Farben sich beim Malen verhalten und wie sie nach dem Trocknen aussehen. Ob und wie der Bildträger mit einer Grundierung präpariert wird, war deshalb nicht nur für Malerinnen und Maler, sondern auch für die kunsttechnologische Forschung schon immer ein wichtiges Thema.

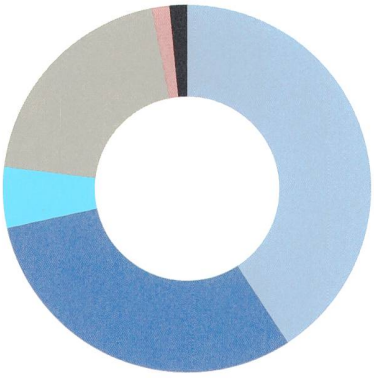
Im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) wurden im Zeitraum von 1999 bis 2014 anhand von 130 Gemälden aus Ferdinand Hodlers gesamter Schaffenszeit Informationen über seine Grundierungen gesammelt und dokumentiert. Im vorliegenden Beitrag werden diese Befunde zusammengefasst und mit zeitgenössischen Aussagen über Hodlers Grundierpraxis verglichen.

1 Linck und Loosli über Hodlers Grundierpraxis

1934 publizierte der gelernte Dekorationsmaler, spätere Kunstmaler und Kunsterzieher Ernst Linck (1874–1935) in der deutschen Fachzeitschrift *Technische Mitteilungen für Malerei* den Artikel «Die Maltechnik Ferdinand Hodlers».[1] Linck hatte sich 1899 in Bern niedergelassen, wo er zu einer bestimmenden Persönlichkeit im lokalen Kunst- und Kulturleben wurde. Er galt als Experte für Maltechnik und Restaurierungsfragen sowie als Kenner der hodlerschen Werkstattpraxis. Zur Frage der Grundierung bei Hodler schrieb Linck in seinem Artikel:

«[In seiner frühen Schaffenszeit] verwendete er […] gekauften magern Ölgrund […]. Nach dieser Epoche […] kam dann die Zeit, in der die Bilder ein anderes Aussehen […] bekamen. Von der grundierten Leinwand kam er ab. Er grundierte rohe und gebleichte Leinwand, sogar auch nur Baumwolltuch, entweder mit Ölzinkweiss aus der Tube oder nur mit Leimwasser. Zuletzt malte

Diagramm 1 | Grundierungsauftrag (126 textile, 4 starre Bildträger)



Grundierte Gewebe und Kartons:

- 53 im Atelier grundiert
- 40 gewerblich grundiert
- 7 grundiert, Auftragsart unklar

Ungrundierte Gewebe:

- 26 nicht grundiert

Weitere:

- 2 Sonderfälle
- 2 unklar, ob grundiert oder nicht

Methoden /Hilfsmittel: Stereomikroskopie
Untersuchungszeitraum: 1999–2014

er ohne Grundierung direkt mit der Bildfarbe auf die Leinwand. Er benutzte dazu die Knickklingen Spachtel mit federndem Halbrundspitz und für die Konturen eine Art Schlepper. In die mit Ölzinkweiss mit der Spachtel abgezogene Leinwand malte er gleich in die noch feuchte Farbe. Die Malerei auf ungrundierte Leinwand war ihm lange Zeit die liebste. Der Grund: Er konnte stets weiter arbeiten in nicht zu nasser Farbe und so das Bild vollenden.»[2]

Hodlers Biograf Carl Albert Loosli (1877–1959) wiederholte Lincks Artikel in seinem vier Jahre später, 1938, erschienenen Buch *Aus der Werkstatt Ferdinand Hodlers* wortgetreu, liess es sich aber nicht nehmen, an einigen Stellen kleine Ergänzungen anzubringen.[3] In Bezug auf Hodlers Malerei auf ungrundierten Bildträgergeweben fügte er die Bemerkung hinzu:

«[Hodler] spachtelte [...] die durchschnittlichen Grundtöne zonenweise, in der Regel gar nicht allzu dünn auf, was bis zu einem gewissen Punkt die eigentliche Grundierung zu ersetzen vermochte.»[4] Linck gab an, Hodlers «ganze maltechnische Entwicklung» zu beschreiben, und auch Loosli bemühte sich bei seinen Darstellungen der hodlerschen Werkstattpraxis stets um ein vollständiges Bild. Dennoch muss bedacht werden, dass beide Berichterstatter, Loosli und Linck, wesentlich jünger waren als Hodler, dass ihre persönliche Bekanntschaft mit ihm erst in den späten 1890er Jahren begann und dass ihre Aussagen somit nur für die Zeit nach der Jahrhundertwende auf genuiner Augenzeugenschaft basieren.

1.1 Gewerblich vorgrundierte, im eigenen Atelier grundierte und ungrundierte Bildträger

Linck schreibt über Hodler: «[In seiner frühen Schaffenszeit] verwendete er [...] gekauften magern Ölgrund [...]. Nach dieser Epoche grundierte [er] rohe [...] Leinwand [...]. Zuletzt malte er ohne Grundierung direkt [...] auf die Leinwand.»[5] Linck nennt hier also drei Kategorien von Malgründen: das gewerblich vorgrundierte Malleinen (bei Linck: der «gekaufte Ölgrund»), die im Atelier grundierte (also die von Hodler selbst, in den späten Schaffensjahren vielleicht auch gelegentlich von einer Gehilfin bzw. einem Gehilfen grundierte) und die ungrundiert belassene Leinwand.

Diese drei Kategorien wurden auch bei den Gemäldeuntersuchungen durch SIK-ISEA gefunden (**Diagramm 1**). In der Regel fiel es leicht, zu unterscheiden, ob ein Gemälde auf einem grundierten oder auf einem ungrundierten Bildträger ausgeführt wurde. Nur bei zwei Frühwerken aus dem Jahr 1873, *Selbstbildnis* (Kat. 631) und *Stillleben* (Kat. 1691), konnte diese Frage nicht geklärt werden. Diese Bilder malte der junge Hodler, damals noch Freischüler an den Genfer Ecoles de Dessin, offenbar auf Bildträgern, die er mehrfach verwendete und vor jeder Wiederverwendung abschabte.[6] Die Farbschichtreste bildeten den neuen Untergrund; eine ursprüngliche Grundierschicht kann

heute bei beiden Werken nicht mit Sicherheit identifiziert werden. Solche Mehrfachverwendungen waren bei Studierenden verbreitet, denn der Kauf neuer Bildträger war kostspielig und nicht jede Malübung führte zu einem Ergebnis, das aufzubewahren sich lohnte. Wie **Diagramm 1** aufzeigt, konnte bei den übrigen 128 Werken mit Sicherheit unterschieden werden, ob sie eine Grundierung aufweisen oder nicht. Bei gut drei Vierteln ist dies der Fall. Von diesen Grundierungen wurden etwas weniger als die Hälfte (40) gewerblich und etwas mehr als die Hälfte (53) im Atelier aufgetragen; nur bei einer kleinen Anzahl von Grundierungen (7) blieb die Art des Auftrags unklar. Knapp ein Viertel (26) der untersuchten Werke schuf Hodler hingegen auf ungrundierten Bildträgern. Einige wenige Werke (2) stellen Sonderfälle dar, die im letzten Abschnitt dieses Beitrags erläutert werden.

Wie aus den oben zitierten Sätzen hervorgeht, weist Linck in seinem Artikel den drei von ihm genannten Kategorien auch ungefähre Zeitabschnitte zu: Das gewerblich vorgrundierte Malleinen soll Hodler insbesondere in seiner frühen Schaffenszeit favorisiert haben, «nach dieser Epoche» die im Atelier grundierte und «zuletzt» die ungrundierte Leinwand. Die Darstellung der Untersuchungsbefunde in Abhängigkeit der Gemäldedatierungen **(Diagramm 2)** erlaubt einen Vergleich mit diesen Aussagen: Keine direkte Übereinstimmung, aber auch kein expliziter Widerspruch, ergibt sich für die gewerblich vorgrundierten Malleinen, da sie an Gemälden aus Hodlers gesamter Schaffenszeit beobachtet wurden. Übereinstimmend mit Lincks Angaben überwiegen «nach dieser Epoche» (d. h. ab 1904) im Atelier aufgetragene gegenüber gewerblich ausgeführten Grundierungen; auch treten «zuletzt» (d. h. im letzten Schaffensjahrzehnt) ungrundierte Leinwände häufiger auf als je zuvor.

1.2 Grundieren mit Zinkweiss in Öl aus der Tube

«Er [Hodler] grundierte [...] mit Ölzinkweiss aus der Tube [...]», ist bei Linck zu lesen.[7] Laut dieser Aussage benutzte Hodler also, als er begonnen hatte, im Atelier zu grundieren, mit Zinkweiss pigmentierte weisse Tubenölfarbe als Grundiermasse. Im Rahmen der Untersuchungen bei SIK-ISEA wurden von den insgesamt 53 dokumentierten, im Atelier aufgetragenen Grundierungen 36 auf ihre materielle Zusammensetzung hin analysiert **(Tabelle, S. 12, 13)**.[8]

Diagramm 2 | Grundierungsauftrag (126 textile, 4 starre Bildträger): Zeitliche Verteilung der untersuchten Fälle

Legende wie Diagramm 1

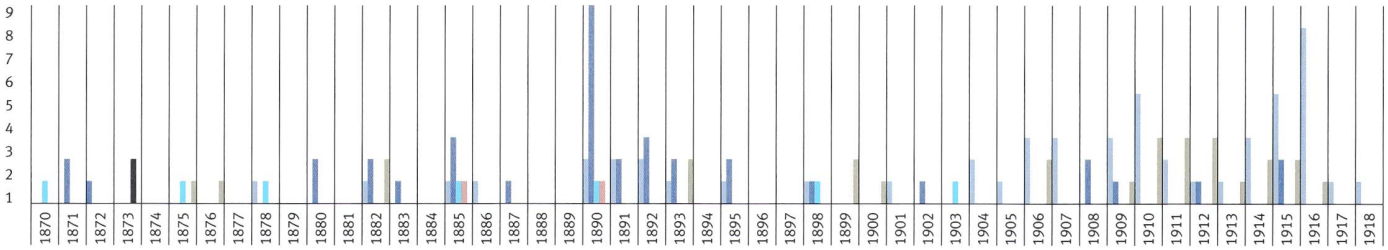


Tabelle | Im Atelier aufgetragene Grundierungen, Analyseergebnisse

Datierung	Titel (Kat., Abb.)
1878, später überarbeitet	Landschaft bei Madrid (Kat. 73)
um 1883	Müller, Sohn und Esel (Kat. 1115)
um 1885, später überarbeitet	Freiburger Stier vor Jungfraumassiv (Kat. 619)
1886	Marschierende Soldaten am Umzug der Escalade (Kat. 1162)
um 1890	Am Fuss des Petit Salève (1. Fassung, Kat. 207, siehe S. 120, Abb. 20)
um 1890	Am Fuss des Petit Salève (Replik, Kat. 208, siehe S. 120, Abb. 21)
um 1891	Kleine Platane (Kat. 231)
um 1892	Rosenstrauch am Wegrand (1. Fassung, Kat. 240)
um 1895	Eurhythmie mit weiblichen Figuren, Studie (Kat. 1247)
1904/1905	Der Frühling (Replik, Kat. 1356, siehe S. 128, Abb. 51)
1905	Thunersee mit Stockhornkette (Replik, Kat. 311, siehe S. 126, Abb. 39)
1907	Landschaft bei Château-d'Oex (Kat. 353)
1907	Die Saane im Pays d'Enhaut (1. Fassung, Kat. 355)
1907	Die Saane im Pays d'Enhaut (Replik, Kat. 356)
1909	Bildnis Marta Schwab (Kat. 835)
um 1910	Schreitendes Weib (Kat. 1463)
1911	Genfersee mit Savoyer Alpen (Kat. 431)
um 1911	Fröhliches Weib (Kat. 1445, siehe S. 19, Abb. 12)
um 1912	Bildnis Mme Loup (Replik, Kat. 901, siehe S. 132, Abb. 69)
1914, 1916 überarbeitet	Bildnis Berthe Hodler-Jacques (1. Fassung, Kat. 941, siehe S. 134, Abb. 78)
1914, 1916 überarbeitet	Blick ins Unendliche, Kopfstudie (Kat. 1665)
1914, 1916 überarbeitet	Blick ins Unendliche, Einzelfigur (Kat. 1664)
1915	Les Etangs longs bei Montana (Kat. 532)
1915	Walliser Landschaft (Kat. 527)
1915	Bildnis Valentine Métein-Gilliard (Kat. 969)
um 1915	Sitzender Knabe mit Zweigen (Replik, Kat. 1669)
1916/1917	Bildnis Fredrik Robert Martin (Kat. 988, siehe S. 51, Abb. 31)
um 1916	Bildnis Letizia Raviola (Kat. 1012, siehe S. 15, Abb. 4)
1916	Bildnis Letizia Raviola (Kat. 1016)
1916	Blick ins Unendliche, Einzelfigur (Kat. 1627)
1916	Blick ins Unendliche, Einzelfigur (Kat. 1648, siehe S. 79, Abb. 103)
1916	Blick ins Unendliche, Einzelfigur (Kat. 1659)
1916	Blick ins Unendliche, Einzelfigur (Kat. 1667)
1916	Bildnis Berthe Hodler-Jacques (Replik, Kat. 942, siehe S. 134, Abb. 79)
1917	Bildnis Clara Burger (Kat. 1046, siehe S. 73, Abb. 82)
1918	Der Mont-Blanc am frühen Morgen (Kat. 598)

Bildträger	Grundierung			
	Analysemethoden			Interpretation
	XRF	FTIR	PLM	
Gewebe (Leinwand [Flachs])	x			Bleiweiss, wenig Zinkweiss
Gewebe		x	x	Kreide (Calcit, mit Coccolithen), wenig Gips (sehr wenig Öl?)
Karton	x			Bleiweiss, wenig Silicat, Öl
Gewebe (Leinwand [Flachs])	x			Bleiweiss
Gewebe	x			Bleiweiss, wenig Zinkweiss
Gewebe	x			Bleiweiss, wenig Zinkweiss
Gewebe	x	x		Bleiweiss, wenig Zinkweiss, Calcit
Gewebe (Leinwand [Flachs])	x			Bleiweiss, wenig Zinkweiss
Gewebe	x			Bleiweiss, Zinkweiss
Gewebe (Leinwand [Flachs])	x	x	x	Zinkweiss, Baryt (grob), Calcit, Öl
Gewebe	x	x		Bleiweiss, Öl
Gewebe	x			Bleiweiss, wenig Zinkweiss, wenig Baryt
Gewebe	x	x		Bleiweiss, Öl
Gewebe	x	x		Zinkweiss, wenig Bleiweiss, Öl
Holz	x	x		Bleiweiss, Zinkweiss, wenig Calcit, Öl
Gewebe (Kette: Hanf, Schuss: Flachs)	x	x	x	Bleiweiss, Baryt, Öl
Gewebe	x	x		Bleiweiss, Öl
Gewebe	x			Bleiweiss
Gewebe	x		x	Zinkweiss, wenig Bleiweiss, wenig roter Ocker
Gewebe (Leinwand [Flachs])	x	x	x	Bleiweiss, sehr wenig Zinkweiss, Schwerspat, Öl
Gewebe	x			Zinkweiss
Gewebe (Kette: Flachs, Schuss: Hanf)	x	x	x	Viel Zinkweiss, Kreide, wenig Ocker, Öl
Gewebe (Leinwand [Flachs])	x	x	x	Bleiweiss, Baryt, Öl
Gewebe	x			Bleiweiss
Gewebe	x			Zinkweiss, wenig Bleiweiss, Baryt
Gewebe	x			Bleiweiss
Gewebe (Leinwand [Flachs])	x	x	x	Viel Bleiweiss, wenig Zinkweiss, wenig grobes Baryt, Öl
Gewebe	x			Bleiweiss
Gewebe	x			Zinkweiss
Gewebe (Leinwand [Flachs])	x	x	x	Viel Zinkweiss, wenig Calcit, Öl
Gewebe (Leinwand [Flachs])	x	x	x	Viel Zinkweiss, wenig Calcit, Kaolin, Öl
Gewebe (Leinwand [Flachs])		x		Viel Zinkweiss, Öl
Gewebe (Leinwand [Flachs])	x	x		Zinkweiss, wenig Calcit, Öl
Gewebe	x			Zinkweiss
Gewebe	x			Zinkweiss
Gewebe	x	x	x	Viel grobes Baryt, wenig Weisspigment (Bleiweiss? Zinkweiss?), Öl

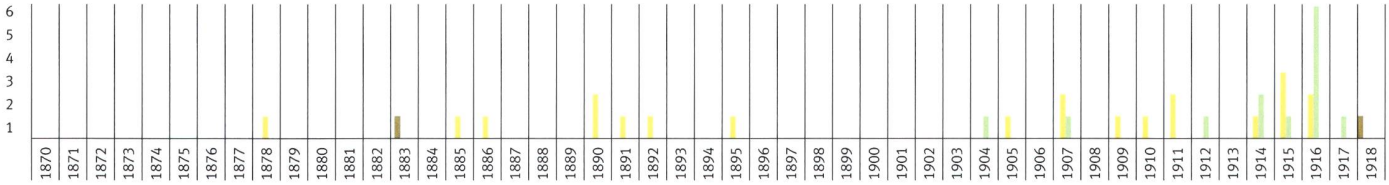


Diagramm 3 | Weisspigmente in Grundierungen, die im Atelier aufgetragen wurden (34 textile, 2 starre Bildträger): Zeitliche Verteilung der untersuchten Fälle

21 mit Hauptbestandteil Bleiweiss

13 mit Hauptbestandteil Zinkweiss

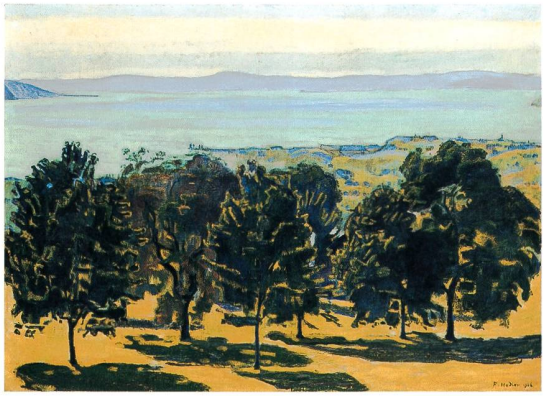
2 anders zusammengesetzte

Methoden /Hilfsmittel: XRF, FTIR, PLM
Untersuchungszeitraum: 1999–2014

Anhand der Ergebnisse wurden drei Gruppen unterschieden: Neben 21 Grundierungen, die als Hauptbestandteil Bleiweiss enthalten, gibt es auch 13, die in erster Linie Zinkweiss enthalten. Hinzu kommt eine dritte Gruppe aus nur zwei Werken, in deren Grundierungen diese beiden Weisspigmente nur in Spuren oder gar nicht gefunden wurden; im einen Fall ist der Hauptbestandteil Kreide, im anderen Baryt. Die meisten Grundierungen, die auch mit Infrarotspektrometrie (FTIR) untersucht wurden, weisen im Bindemittel Öl auf; nur die Kreidegrundierung ist wahrscheinlich wässrig gebunden. Die zeitliche Verteilung der drei Gruppen (**Diagramm 3**) zeigt, dass Zinkweissgrundierungen bei den untersuchten Werken erst nach der Jahrhundertwende auftreten, was mit Lincks Beobachtung korreliert: In der Zeit seiner Bekanntschaft mit Linck scheint der Maler, wenn er im Atelier grundierte, dies tatsächlich meist mit zinkweisshaltiger Ölfarbe getan zu haben.

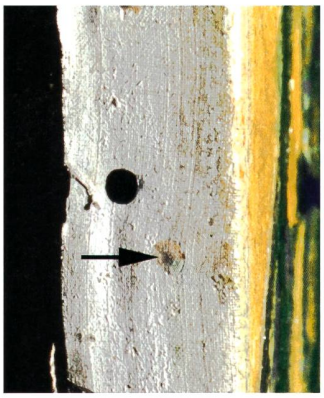
1.3 Grundierungsauftrag mit Spachtel

«[Hodler malte] in die mit Ölzinkweiss mit der Spachtel abgezogene Leinwand»,[9] berichtet Linck, weist damit u. a. auf Hodlers Verwendung von



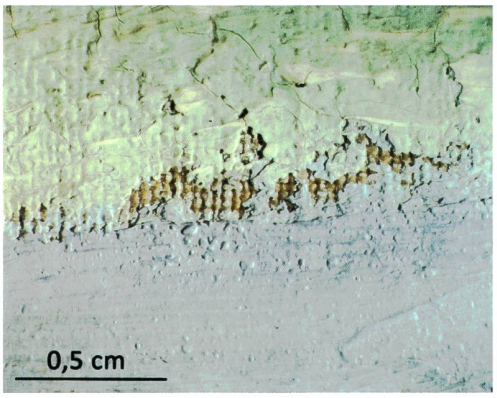
1

Abb. 1 | *Kirschbäume am Genfersee* (Kat. 330), 1906, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 66 × 91 cm, Privatbesitz. Das Bildträgergewebe weist eine im Atelier aufgetragene Grundierung auf, welche auch die Spannränder, nicht aber die Bildfläche ganz bedeckt.



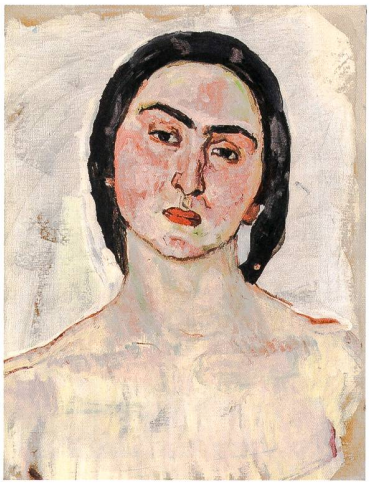
2

Abb. 2 | *Kirschbäume am Genfersee* (Kat. 330), Detail des unteren Spannrandes, der bis zur Schnittkante mit einer dünnen, weissen Grundierung bedeckt ist. Die Grundierung wurde über die Spannnägel einer ersten Aufspannung aufgestrichen, die später – wohl bei einer Restaurierung – ersetzt wurden, deren Köpfe in der Grundierungsschicht aber ausgesparte Kreise hinterliessen (Pfeil).



3

Abb. 3 | *Kirschbäume am Genfersee* (Kat. 330), Detail des Übergangs von der Bergkette zum Himmel, oben rechts. In der unbemalten Zone zwischen den Farbflächen ist keine Grundierung sichtbar.



4

5

Abb. 4 | *Bildnis Letizia Raviola* (Kat. 1012), um 1916, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 46 × 35 cm, Privatbesitz. Nur im oberen Teil der Bildfläche (dort, wo er anschliessend Kopf und Hals malte) trug Hodler mit einem breiten Spachtel eine ungleichmässig dünne Bleiweissgrundierung auf. Im Hintergrund blieb die Grundierung sichtbar.

Abb. 5 | *Bildnis Letizia Raviola* (Kat. 1012), Detail aus dem Hintergrund links des Kopfes. Die Grundierschicht zeigt diagonal verlaufende Spachtelspuren. Auch gibt es (braune) Stellen, in denen die Grundierung die Leinwand nicht vollständig bedeckt.

Spachteln zum Auftrag der Grundiermasse hin und trifft – jedenfalls für die Zeit seiner Bekanntschaft mit dem Künstler – auch hiermit ins Schwarze. Wie die Gemäldeuntersuchungen von SIK-ISEA zeigten, sind an den im Atelier aufgetragenen Grundierungen zwar auch Spuren von Pinseln zu erkennen, aber in denjenigen der späteren Schaffensjahre tatsächlich meist Spuren breiter Spachtel. Viele dieser späten gespachtelten Grundierungen bilden ungleichmässig starke Schichten mit vielen sehr dünnen Bereichen. Auch gibt es Stellen, in denen das Bildträgergewebe bloss liegt, so beispielsweise bei *Kirschbäume am Genfersee* (Abb. 1 und 3) und bei *Bildnis Letizia Raviola* (Abb. 4 und 5).

1.4 Malen ohne Grundierung

«Die Malerei auf ungrundierte Leinwand war ihm [Hodler] lange Zeit die liebste. Der Grund: Er konnte stets weiter arbeiten in nicht zu nasser Farbe und so das Bild vollenden.»[10] Mit diesen Worten kommentiert Linck den letzten der drei von ihm selbst unterschiedenen Zeitabschnitte. Dass Hodler insbesondere in seiner späten Schaffenszeit gerne auf Grundierungen verzichtete, weil er auf diese Weise «stets weiter arbeiten» konnte, also keine Trocknungszeiten einhalten musste, ist durchaus plausibel. Ein ungrundiertes Gewebe absorbiert immer einen Teil des Bindemittels der Farbschichten, wodurch diese rascher aushärten und der Auftrag weiterer Schichten schneller möglich wird. Wie technologische Untersuchungsergebnisse zu Hodlers Vorgehen beim Pausen[11] und seinem Farbauftrag beim Kopieren[12] vermuten lassen, begann er kurz nach der Jahrhundertwende auf einen neuen, von seinem wachsenden Erfolg ausgelösten Produktionsdruck zu reagieren, indem er einzelne Arbeitsschritte rationalisierte.

Wie Linck weiter ausführt, sei die Absorption von Farbbindemittel durch das ungrundierte Gewebe für Hodlers Empfinden gelegentlich auch zu weit

gegangen: «Sehr oft hat ihm die Farbe dadurch zu stark eingeschlagen[13] und wurde zu matt.» Dies sei ihm zum Beispiel 1909 beim Monumentalwerk *Auszug der deutschen Studenten in den Freiheitskrieg von 1813* passiert: «Bei der Ausstellung des Jenenserbildes im alten Kunsthaus, in der Börse Zürich, war er sehr wütend, dass die schwarzgrüne Farbe der Uniformen so stumpf geworden war. Nach kurzer Beratung [...] holten wir dann mit Malwachs, das zu bekommen war, kurz vor der Ausstellung die Farbe wieder heraus.»[14]

1.5 Leimwasser

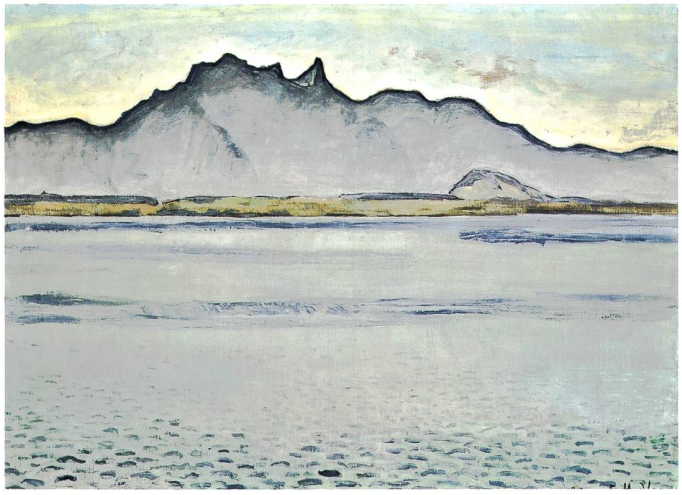
Dass Hodler, wie Linck angab, ungrundierte Bildträgergewebe mit «Leimwasser» (also sehr wahrscheinlich mit verdünntem Hautleim) behandelte,[15] hatte guten Grund: Rekonstruktionsversuche zur hodlerschen Maltechnik bei SIKISEA zeigten, dass eine unbehandelte Leinwand nicht bemalt werden kann, da die Farbe sofort stockt.[16] Hinweise auf den Auftrag von Leimwasser sind vermutlich die Schwemmränder in einzelnen Spannkanten, die bei der Untersuchung von Hodlers Gemälden gelegentlich beobachtet wurden **(Abb. 8)**.

1.6 «Grundtöne» anstelle einer Grundierung

«[Hodler] spachtelte [...] die durchschnittlichen Grundtöne zonenweise, in der Regel gar nicht allzu dünn auf, was bis zu einem gewissen Punkt die eigentliche Grundierung zu ersetzen vermochte», ist bei Loosli zu lesen.[17] Dieses von Loosli beobachtete Vorgehen konnte beispielsweise für das Bild *Thunersee mit Stockhornkette* von 1910 **(Abb. 6)** nachgewiesen werden. Vor dem Bemalen war das ungrundierte Bildträgergewebe von Hodler wohl mit Leimwasser bestrichen worden **(Abb. 8)**. Nachdem er die Bildfläche mit dünnflüssiger Farbe in fünf durch das Landschaftssujet vorgegebene übereinander liegende

Abb. 6 | *Thunersee mit Stockhornkette* (Kat. 422), 1910, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 67 × 92 cm, Werner Coninx Stiftung, Zürich.

Abb. 7 | *Thunersee mit Stockhornkette* (Kat. 422), Ausschnitt rechts oben, Durchlicht. Die Zone unterhalb der Bergkette am jenseitigen Ufer (Pfeil) unterlegte Hodler nicht mit einem Grundton, weshalb hier die Malschicht dünner und im Durchlicht stellenweise viel durchlässiger ist als die übrigen Schichten.



6

7

Abschnitte eingeteilt hatte, spachtelte er in vier dieser Abschnitte Farbe in je einem «durchschnittlichen Grundton» auf und bereitete auf diese Weise gleichzeitig das Kolorit vor. Den untersten, etwa 10 cm hohen Bildabschnitt – die Wasserfläche im Vordergrund – unterlegte er hellgrün. Der nächstfolgende Abschnitt, die Wasserfläche bis zum jenseitigen Ufer, ist hellblau unterlegt. Dem sich oberhalb anschliessenden Abschnitt, der grünen Zone am jenseitigen Ufer, verpasste Hodler keinen eigenen Grundton; in diesem Bereich ist die Schichtstärke der Malschicht daher wesentlich geringer (Abb. 7). Die Bergkette oberhalb dieser Zone unterlegte er blaugrau (Abb. 9), den Himmel wiederum mit einem hellen Blau. Bei Materialanalysen wurde in allen unterlegten Farbflächen neben den farbgebenden Pigmenten ein deutlicher Bleiweissanteil identifiziert.[18] Die Schnelligkeit, mit der Hodler beim Auftrag der Grundtöne zu Werke ging, ist an den unpräzisen Anschlüssen zwischen den unterlegten Farbflächen und ihren äusserst unregelmässigen Schichtstärken zu erkennen.

1.7 Malen mit Spachtel und Schlepppinsel ohne Grundierung

Linck schrieb: «Zuletzt malte er [Hodler] ohne Grundierung direkt mit der Bildfarbe auf die Leinwand. Er benutzte dazu die Knickklingen Spachtel [...] und für die Konturen eine Art Schlepper.»[19] Die von Linck beobachtete Verwendung des Spachtels für erste Schichten wird durch technologische Untersuchungsbefunde, von denen einige schon erwähnt wurden, bestätigt. Schlepppinsel («Schlepper») eignen sich grundsätzlich zum Auftrag flüssiger Farbe, und tatsächlich sind in den späteren Jahren die ersten Konturen von Hodlers Sujets häufig mit sehr flüssiger Farbe ausgeführt, die in das ungrundierte oder nur sehr dünn grundierte Bildträgergewebe eindrang und deshalb auf der Rückseite sichtbar ist (Abb. 15).[20]

8

9

Abb. 8 | *Thunersee mit Stockhornkette* (Kat. 422), Detail der oberen Spannkante. Das Bildträgergewebe ist nicht grundiert. Die girlandenförmigen, hellbraunen Wasserränder auf den Spannkanten erlauben die Annahme, dass Hodler das Gewebe nach dem Aufspannen mit einer Leimlösung vorbehandelte.

Abb. 9 | *Thunersee mit Stockhornkette* (Kat. 422), Detail oben links. Die Bergkette ist blaugrau unterlegt; die beiden Pfeile deuten auf eine Stelle unmittelbar an der linken Bildkante, an der die blaugraue Unterlegung sichtbar wird.

2 Weitere Beobachtungen

Abgesehen von den Feststellungen, die mit den Aussagen von Linck und Loosli verknüpft werden konnten, wurden im Zuge der Untersuchungen bei SIK-ISEA weitere Beobachtungen gemacht.

2.1 Im Atelier grundiert: Spuren des Auftrags

An den im Atelier aufgetragenen Grundierungen von Werken aus Hodlers gesamter Schaffenszeit wurden einige auftragsbedingte Besonderheiten beobachtet, welche die Unterscheidung von den gewerblich aufgetragenen Gründen unterstützen. Oft schliesst die grundierte Fläche nicht mit der Bildkante ab. In einigen Fällen endet sie deutlich vor der Kante, so dass an den äussersten Bildrändern ein unregelmässig breiter Streifen Gewebe sichtbar bleibt. In anderen Fällen erstreckt sich die grundierte Fläche bis auf die Spannkanten und endet hier manchmal in einer girlandenförmig verzogenen Kante, wobei die einzelnen Bögen jeweils auf einen Nagelpunkt zulaufen. In diesen Fällen wurde das Gewebe offenbar kurz nach dem Grundieren nachgespannt und dabei zu den Nagelpunkten hin verdehnt **(Abb. 10 und 11)**. Nur als seltene Ausnahme bedeckt eine im Atelier aufgetragene Grundierschicht einen Spannrand ganz bis zur Schnittkante **(Abb. 2)**.

10

11

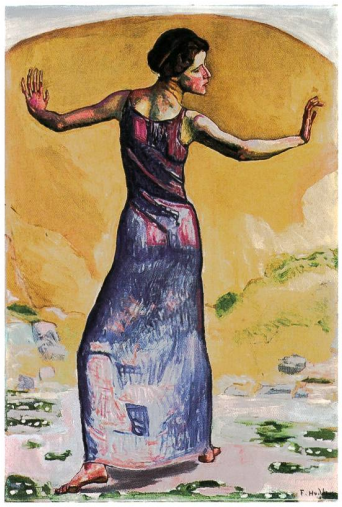
Abb. 10 | *Der Frühling* (Replik, Kat. 1356), 1904/1905, ölhaltige Farbe auf Leinwand (Flachs), 104,7 × 131 cm, Privatbesitz (vollständig abgebildet auf S. 128, Abb. 51). Detail des unteren Spannrandes rechts.

Abb. 11 | *Les Étangs longs bei Montana* (Kat. 531), 1915, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 65,5 × 80 cm, Privatbesitz (vollständig abgebildet auf S. 62, Abb. 48). Detail des linken Spannrandes unten.

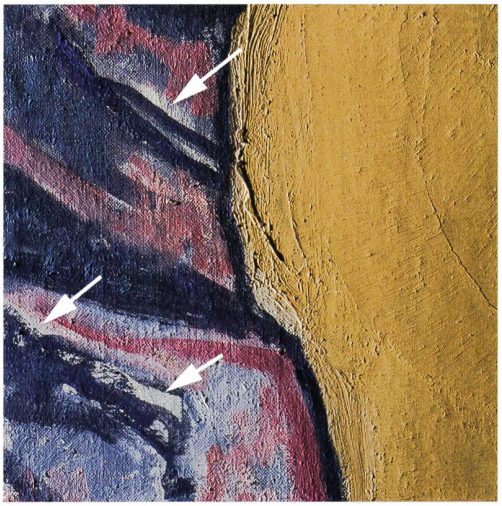
Bei beiden Bildern erstreckt sich die Grundierkante bis auf die Spannränder und läuft hier wellenförmig auf die einzelnen Nagelpunkte zu; die Gewebe müssen also relativ kurz nach dem Auftrag der Grundierungen nachgespannt worden sein.

2.2 Lokaler Grundierungsauftrag

Manche späte Werke Hodlers weisen nur lokale Grundierungen auf. Hodler grundierte in diesen Fällen nur denjenigen Teil der Bildfläche, in dem er das zentrale Sujet zu platzieren gedachte. Solche lokal aufgetragene Grundierungen wurden beispielsweise bei *Fröhliches Weib* **(Abb. 12–14)** und *Bildnis Letizia*



12



13

14

Abb. 12 | *Fröhliches Weib* (Kat. 1445), um 1911, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 134 × 93 cm, Privatbesitz. Im Bereich der Figur trug Hodler eine weisse Grundierung auf, die er innerhalb des Gewands an vielen Stellen sichtbar liess. Der Hintergrund ist nicht grundiert.

Abb. 13 | *Fröhliches Weib* (Kat. 1445), Ausschnitt (ca. 16,5 × 16,5 cm) aus der Bildmitte. Im Gewand ist die weisse Grundierung sichtbar (Pfeile).

Abb. 14 | *Fröhliches Weib* (Kat. 1445), Ausschnitt (ca. 16,5 × 16,5 cm) rechts unten. Im Hintergrund ist keine Grundierung vorhanden; hier ist zwischen den Farbflächen das blosse Bildträgergewebe sichtbar (Pfeile).

Raviola **(Abb. 4 und 5)** festgestellt. Für das *Bildnis Fredrik Robert Martin* konnte nachvollzogen werden, dass Hodler sehr wahrscheinlich die äusseren Umrisse des Bildnisses auftrug, bevor er lokal, innerhalb des umrissenen Bereichs grundierte **(Abb. 15)**.

2.3 Grundierungen als Untergründe für gepauste Unterzeichnungen

Kontrollfassungen, spätere Fassungen und Repliken, die Hodler mit Hilfe von Pausen vorbereitete, weisen im Gegensatz zur ihren Vorlagen fast immer Grundierungen auf. Wenn Hodler für die formatgleiche Übertragung von Sujets Pausen einsetzte, bevorzugte er also grundierte Malgründe. In den früheren Jahren, als er die Übertragung von der Pause auf den neuen Malgrund durch Abfärben bewerkstelligte, spielte es für den Pausvorgang keine Rolle, ob die Grundierung gewerblich oder im Atelier aufgetragen worden war. Als er 1904 begann, die Unterzeichnungslinien beim Pausen in die Grundierung einzuritzen, musste diese dafür noch weich sein, war also kurz vorher im Atelier aufzutragen.[21] Bis dato wurde nur eine einzige Ausnahme festgestellt: die gepauste Unterzeichnung einer Fassung von *Der Holzfäller* (1910, Kat. 1433) wurde auf ein ungrundiertes Gewebe übertragen.

Abb. 15 | *Bildnis Fredrik Robert Martin* (Kat. 989), 1916/1917, 92 × 80 cm, Kunsthaus Zürich, Rückseite (Vorderseite abgebildet auf S. 72, Abb. 79). Die dunklen Umrisse des Bildnisses trug Hodler auf das ungrundierte Bildträgergewebe auf; die dabei verwendeten flüssigen Farben drangen ins Gewebe ein und sind deshalb auf der Rückseite sichtbar. Höchstwahrscheinlich trug er erst anschliessend mehr oder weniger im Bereich der Konturen mit einem Pinsel eine sehr unregelmässige helle Schicht auf, die dabei ebenfalls teilweise durch das Gewebe gedrückt wurde. Wohl später, nach einer Formatvergrösserung, deckte Hodler auch den Hintergrund mit einer hellen Farbe zu, die ebenfalls ins Gewebe eindrang.

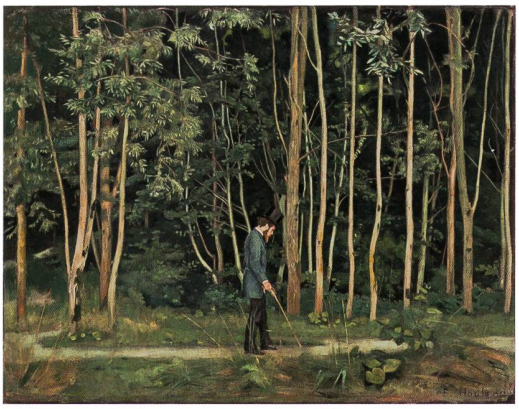
15

2.4 Grundierung bereits beschichteter Gewebe

Neben den drei Hauptkategorien – gewerblich vorgrundierte, im Atelier grundierte und ungrundierte Bildträger – wurden bei Untersuchungen durch SIK-ISEA an zwei Gemälden aus der Zeit um 1885 und 1890 besondere Malgründe dokumentiert **(Diagramm 1, «Sonderfälle»)**.

Das Bild *Der Spaziergänger am Waldrand* aus der Zeit um 1885 führte Hodler auf einem Stück Gewebe aus, das bereits ganzflächig mit schwarzer Farbe bestrichen war. Diese Farbe, die an drei Rändern bis zu den Schnittkanten, am vierten Rand bis über die Webkante reicht, muss relativ dünnflüssig aufgetragen worden sein, da sie ins Gewebe drang und auch dessen Rückseite schwarz färbte. Über der schwarzen Farbschicht liegt eine weisse Grundierung, die sich auf das erste (später von Hodler veränderte) Bildformat von *Der Spaziergänger am Waldrand* beschränkt[22] und mit Sicherheit von ihm selbst aufgetragen wurde **(Abb. 16 und 17)**.

Für die Erstfassung des Gemäldes *Fliederbäumchen* von ca. 1890 (siehe S. 119, **Abb. 14**) benutzte Hodler ein Gewebe, das auf besondere Art für einen unbekannten Zweck präpariert worden war: Direkt auf dem Gewebe liegt eine monochrome schwarze Farbschicht. Nur lokal liegt auf dieser eine zweite, weissliche Farbschicht. Auf diese Schichten sind geometrische Ornamente aufgestempelt, die von kurzen längs und quer sowie fischgrät- bzw. ähnenförmig angeordneten Strichen gebildet werden. Eine mit solchen Mustern versehene

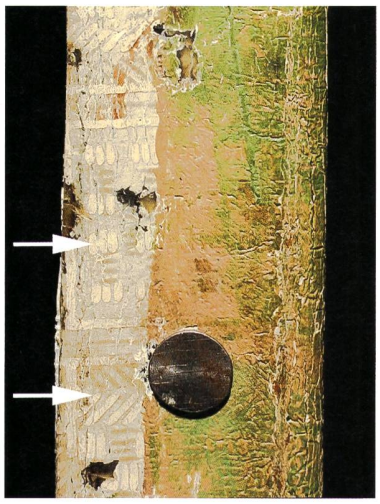


16

17

Abb. 16 | *Der Spaziergänger am Waldrand* (Kat. 131), um 1885, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 55 × 70 cm, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur.

Abb. 17 | *Der Spaziergänger am Waldrand* (Kat. 131), Detail aus dem Vordergrund. In dem hier sichtbaren Malschichtausbruch kommt die unterste schwarze Farbe zum Vorschein; in den Tiefen befinden sich noch winzige Reste der weissen Grundierung.



18

Abb. 18 | *Fliederbäumchen* (1. Fassung, Kat. 224), um 1890, 54 × 37 cm, Privatbesitz (vollständig abgebildet auf S. 119, Abb. 14), Ausschnitt des unteren Spannrands. Auf dem Spannrand ist links die untere weissliche Farbschicht mit dem aufgestempelten Muster zu erkennen, das aus kurzen längs und quer (oberer Pfeil) und ähren- bzw. fischgrätförmig angeordneten Strichen (unterer Pfeil) gebildet wird. Auf dem Spannrand rechts ist Hodlers bräunlich-beige Grundierschicht zu sehen und auf dieser ein wenig grüne, transparente Farbe.

Zone liegt im unteren Bildbereich; das Muster ist – obwohl die Oberflächentextur der Malerei bei einer Doublierung durch übermässige Anwendung von Wärme und Druck zerquetscht wurde – auf dem unteren Spannrand und im Bereich der Wiese sichtbar (**Abb. 18**). Diesen aussergewöhnlichen Untergrund deckte Hodler mit einem breiten Pinsel und einer beige-braunen Grundiermasse zu.

3 Schlussbemerkung

Hodlers Grundierpraxis veränderte sich im Lauf seines Schaffens stark. Anhand der hier präsentierten Untersuchungsergebnisse fielen einmal mehr die Unterschiede ins Auge, die sich zwischen einzelnen Schweizer Malern auch in Bezug auf ihre Grundierungen manifestieren. Auffällig ist beispielsweise der Unterschied zwischen Hodler und seinem Zeitgenossen Cuno Amiet (1868–

1961), dessen frühes gemaltes Œuvre (bis 1914) von SIK-ISEA umfassend technologisch untersucht wurde. Wenn Amiet eigenhändig grundierte, verwendete er, sehr im Unterschied zu Hodler, nicht ölgebundene, sondern fast immer wässrig gebundene Grundierungen mit nur geringem oder gar keinem Ölanteil.[23] Deutlich anders wiederum war das Vorgehen des Luzerners Hans Emmenegger (1866–1940). Wie seine persönlichen Aufzeichnungen belegen, zeichnete sich dieser Maler, wenn er eigenhändig grundierte, durch besondere Gründlichkeit aus: Seine Untergründe waren oft keine «rohen», sondern bereits gewerblich vorgrundierte Malleinen, auf die er mit grosser Sorgfalt eine weitere Schicht auftrug, die er immer gründlich trocknen liess, bevor er sie zum Malen verwendete.[24]

1 Linck 1934, S. 51–52.
2 Linck 1934, S. 51.
3 Loosli 1938, S. 172–178.
4 Loosli 1938, S. 175.
5 Linck 1934, S. 51.
6 Auch später malte Hodler gelegentlich über frühere, verworfene oder nicht fertiggestellte Bilder, siehe: Stoll 2007, S. 73–75.
7 Linck 1934, S. 51.
8 Die Materialanalysen wurden im Zeitraum von 1999 bis 2014 von Ester S. B. Ferreira, Christoph Herm, Nadim C. Scherrer, Anna Stoll, Marianne Tauber und Karin Wyss durchgeführt.
9 Linck 1934, S. 51.
10 Linck 1934, S. 51.
11 Beltinger 2007 b, S. 117.
12 Siehe den Beitrag «Präzision der Pause – Freiheit des Farbauftrags [...]» im vorliegenden Band, S. 111–136.
13 «Einschlagen der Farbe» bezeichnet hier den Verlust an Farbsättigung durch Verlust von Bindemittel.
14 Linck 1934, S. 51. «Herausholen» bezeichnet die Wiederherstellung der Farbsättigung, in diesem Fall durch gezieltes Auftragen einer wachshaltigen Paste.
15 Linck 1934, S. 51.
16 Freundlicher Hinweis von Danièle Gros, SIK-ISEA.
17 Loosli 1938, S. 175.
18 In der hellgrünen Unterlegung des Sees im Vordergrund: Hinweise auf Bleiweiss und Schweinfurtergrün (XRF). In der hellblauen Unterlegung des Sees im Mittelgrund (bis zum jenseitigen Ufer) und blaugrauen Unterlegung der Bergkette: Hinweise auf Bleiweiss (XRF), die färbenden Bestandteile wurden nicht bestimmt. In der hellblauen Unterlegung des Himmels: Bleiweiss und Coelinblau (XRF, FTIR, PLM). Die Analysen wurden von Christoph Herm durchgeführt.
19 Linck 1934, S. 51.
20 Umrisse, die auf den Rückseiten von Gemälden sichtbar sind, wurden beispielsweise im Aufsatz von Gabriele Englisch über die Werkgruppe *Blick ins Unendliche* ausführlich ausgewertet; siehe Englisch 2007.
21 Beltinger 2007 b, S. 115–116.
22 *Der Spaziergänger am Waldrand* (Kat. 131) erfuhr im Laufe des Malprozesses eine Formatveränderung; siehe den Untersuchungsbericht mit der Kontroll-Nr. 16441 im kunsttechnologischen Archiv von SIK-ISEA.
23 Beltinger 2015 b.
24 Emmenegger 1901–1924.