

Figurenkomposition und Formatfrage bei Hodler : technologische Befunde zu Die Empfindung, Der Tag und Heilige Stunde

Autor(en): **Beltinger, Karoline / Stoll, Anna**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **4 (2009)**

PDF erstellt am: **14.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872205>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

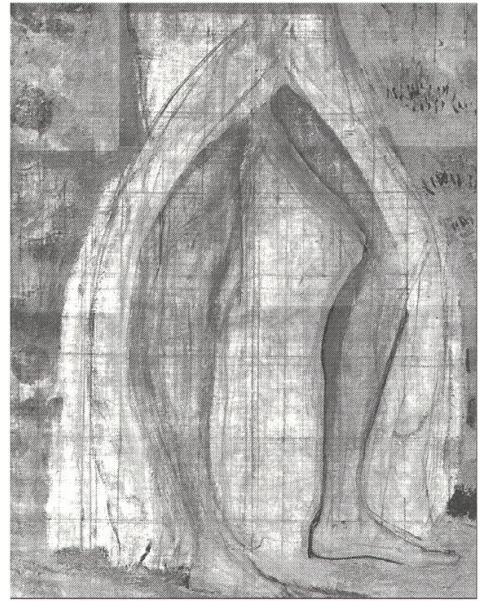
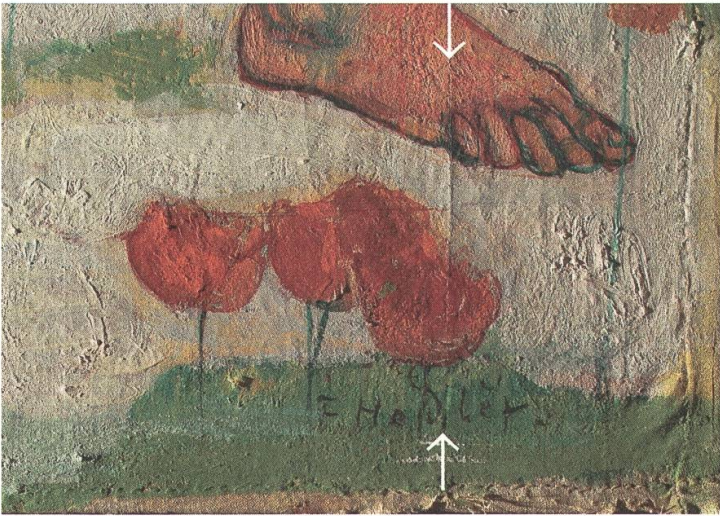
KAROLINE BELTINGER und ANNA STOLL

Figurenkomposition und Formatfrage bei Hodler

Technologische Befunde zu *Die Empfindung*, *Der Tag* und *Heilige Stunde*

Das kompositorische Problem, das Ferdinand Hodler selbst «die Formatfrage» nannte, wird in seinen eigenen Texten sowie in den Schriften von Carl Albert Loosli wiederholt behandelt.¹ Die betreffenden Passagen lassen erkennen, dass «Format» bei Hodler mehr bedeutet als nur Proportion und Ausdehnung der bemalten Fläche. Gemeint ist auch und vor allem die äussere Begrenzung der Fläche in Abhängigkeit von ihrer inneren Ordnung. Ganz konkret kann die Formatfrage beispielsweise lauten: Wie soll ein Landschaftsausschnitt gewählt, wie ein Bildnis in der Fläche positioniert werden? Wie sollen Formen und Aussparungen, Figuren und Zwischenräume in der Fläche verteilt und angeordnet werden, und welche äusseren Begrenzungen ergeben sich dadurch? Muss vielleicht sogar die Komposition noch einmal grundlegend verändert, eine Figurenreihe verlängert, verkürzt oder gelichtet werden?

Nichts kann die Intensität, mit der Hodler bis zuletzt an diesen Fragen arbeitete, deutlicher zeigen als die technologische Untersuchung seiner Gemälde. Wie im Rahmen einer früheren Forschungsarbeit erkannt und bereits publiziert wurde, sind an zahlreichen Werken aus Hodlers gesamter Schaffenszeit Spuren von Verschiebungen der Darstellung innerhalb des Bildformats und von Neupositionierungen der äusseren Bildgrenzen festgestellt worden.² Es konnten zwei Phasen unterschieden werden: Die von uns an Gemälden aus der Zeit *vor* der Mitte der 1890er Jahre beobachteten Veränderungen von Grösse und Bildausschnitt hat Hodler immer erst zu einem späteren Zeitpunkt vorgenommen, oft erst nach Jahren, und dabei häufig auch das Bildsujet der ursprünglichen Fassung überarbeitet.³ *Nach* der Mitte der 1890er Jahre hingegen hat er solche Veränderungen in der Regel in den eigentlichen Arbeitsprozess integriert. Diese bereits publizierten Befunde zu Hodlers Arbeit an der Formatfrage wurden an Landschaften, Bildnissen und einzelnen figürlichen Darstellungen erhoben. Der vorliegende Aufsatz widmet sich neuen Untersuchungsergebnissen zu mittleren und grossen symbolistischen Figurenkompositionen und setzt einige bereits publizierte Befunde zu solchen Werken in einen grösseren Kontext.



- 1 *Die Empfindung I b*, 1901/1902, später überarbeitet, Öl auf Leinwand, 115 x 76 cm, Privatbesitz, Ausschnitt mit rechter unterer Bildecke

Die mit weissen Pfeilen markierte, feine vertikale Linie, die vom unteren Bildrand durch den Fuss nach oben verläuft, ist eine Leinwandnaht. Sie zeugt von einer Vergrösserung des Bildformats noch während der Arbeit an der ursprünglichen vierfigurigen Fassung. Die beiden anderen, gröber ausgeführten Nähte in unmittelbarer Nähe der unteren und rechten Bildkante sind ebenfalls noch vor dem Auseinanderschneiden der Komposition ausgeführt worden, entstanden aber wahrscheinlich nicht bei einer weiteren Vergrösserung des Bildformats, sondern beim Annähen neuer Spannrahmen.

- 2 *Die Empfindung I a*, 1901/1902, später überarbeitet, Öl auf Leinwand, 116 x 87,5 cm, Liestal, Kunstsammlung Kanton Baselland, Infrarottransmission, Ausschnitt mit unterer Bildhälfte

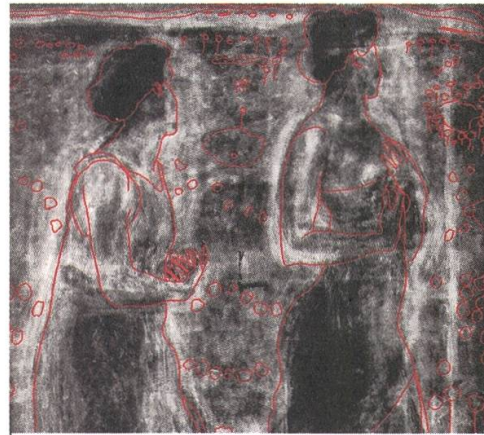
Von Hodlers langer Arbeit an der Stellung der Beine bzw. der Schreitbewegung zeugen die mehrfach verschobenen Linien des Übertragungsrasters und der Beinummisse.

Die im Folgenden behandelten Werke stammen aus der Zeit nach der Mitte der 1890er Jahre, als gelegentliches Verschieben der Bildgrenzen und fortwährendes malerisches Überarbeiten zu einem wichtigen Moment in Hodlers Arbeitsablauf geworden war. Was bereits für andere Gemälde aus dieser Phase festgestellt wurde, zeigt sich – unter Berücksichtigung der Unterschiede – auch an den neu untersuchten Werken: Hodler tastete sich von zwei Seiten an die Lösung der Formatfrage heran. Einerseits suchte er die innere Ordnung herzustellen, indem er bereits Gemaltes mit Pinsel und Farbe korrigierte und die Komposition damit variierte. Andererseits arbeitete er gleichzeitig an der Flächenbegrenzung, indem er sägend, schneidend, nagelnd und nähend die Grösse der aufgespannten Leinwandfläche anpasste. Als Fallbeispiele dienen einige Gemälde, die den drei Werkgruppen *Die Empfindung*, *Der Tag* und *Heilige Stunde* angehören.

Die Empfindung

Von der *Empfindung* schuf Hodler zwischen 1901 und 1912 sechs vierfigurige Hauptfassungen.⁴ Die Reihe der vier durch Blumen schreitenden weiblichen Gestalten stellt seinen ersten Versuch dar, eine bewegte Figurenfolge durch Paargliederung zu ordnen. Hodler selbst hat diesen Versuch vorübergehend als gescheitert betrachtet. Das zeigt sich daran, dass er die erste Fassung von 1901/1902 im Jahr 1905 oder 1906 (nachdem er bereits mindestens eine weitere sechsigurige Fassung geschaffen hatte) zerschnitt, und die beiden Bildteile – unter der neuen Bezeichnung *Frauen in Blumen* – als selbständige Zweifigurenbilder gelten liess.⁵ Die Untersuchung der beiden Teile dieser zerschnittenen Erstfassung hat gezeigt, dass dem Aufteilen der vierfigurigen Reihe in zwei Paare eine längere Auseinandersetzung mit der Formatfrage vorausgegangen war. Mindestens einmal vergrösserte er die Leinwand der zu diesem Zeitpunkt noch vierfigurigen Fassung während des Malprozesses (Abb. 1). Wichtiger für die Lösung der Formatfrage waren aber mit Sicherheit seine ungleich aufwendigeren Bemühungen um die innere Ordnung der Fläche. Die Spuren der vielfachen Veränderungen von Grösse und Stellung der weiblichen Modelle sind mit Hilfe von Infrarottransmission (Abb. 2) und Röntgendurchstrahlung (Abb. 3) deutlich zu erkennen und belegen den langwierigen Prozess.

Zu den anderen fünf Hauptfassungen liegen uns gegenwärtig keine technologischen Daten vor. Einzig von der sechsten und letzten Fassung wurde vor Jahren von einem repräsentativen Ausschnitt ein Röntgenbild angefertigt und im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft archiviert (Abb. 4b); heute ermöglicht dieser Röntgenausschnitt einen interessanten Vergleich zwischen erster und letzter Fassung (Abb. 4a und b). Während das Röntgenbild der Erstfassung, wie oben erwähnt, unmissverständlich von wiederholten Korrekturen zeugt, lässt dasjenige der letzten Fassung keinen Hinweis auf Verbesserungen erkennen. Sie muss in einem Zug entstanden sein. Ihr Röntgenausschnitt zeigt ferner, dass Hodler zur Übertragung der Komposition eine Pause verwendete (Abb. 4c).⁶



3 *Die Empfindung I b*, Röntgenaufnahme mit rot eingelebten Umriss- und Binnenlinien der sichtbaren Darstellung, Ausschnitt mit oberer Bildhälfte

Der langwierige Arbeitsprozess lässt sich unter anderem an den mehrfachen Verschiebungen der angewinkelten Arme erkennen.



4 a: *Die Empfindung I a*, Röntgenbild, Ausschnitt mit Kopf und Oberkörper der ersten Figur. Die fließenden, verwischten Formen sind typisch für Hodlers stark korrigierte Erstfassungen.

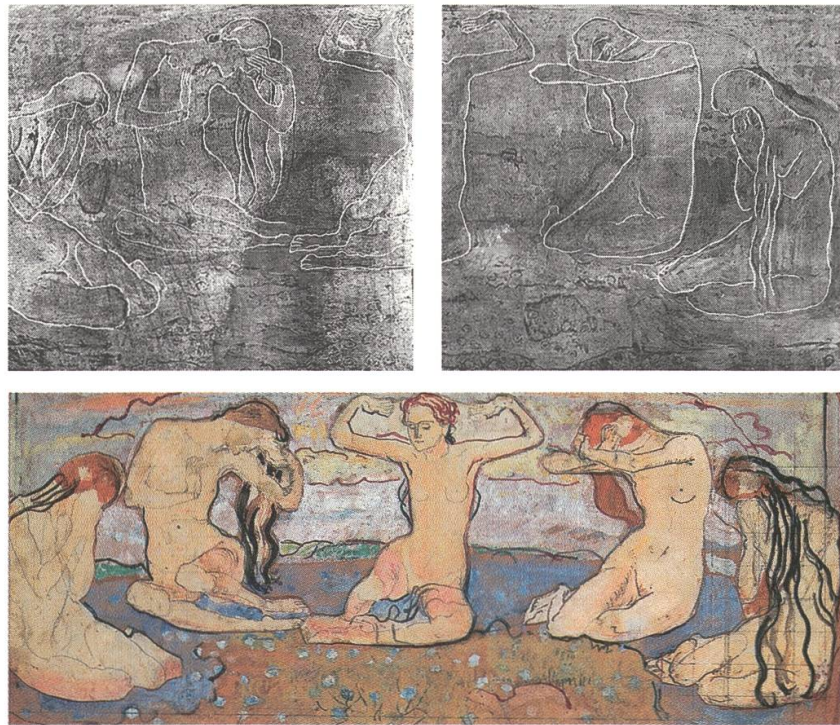
b: *Die Empfindung VI*, 1912, Öl auf Leinwand, 120 x 172 cm, Privatbesitz, Röntgenbild, Ausschnitt mit Kopf und Oberkörper der vierten Figur. Diese vierte Figur entspricht der in Abb. 4a gezeigten ersten Figur der ersten Fassung, da Hodler die Figurenreihe für die sechste Fassung gespiegelt hat. Es sind keine Korrekturen zu erkennen; die Darstellung ist in einem Zug entstanden.

c: Ausschnitt aus Abb. 4b mit dem Ohr der vierten Figur. Die in die Grundierung eingegrabenen (und daher dunkel zeichnenden) kurzen Linien sind klare Indizien für die Übertragung der Komposition mit Hilfe einer Pause.

Schon anhand dieses nur punktuellen Vergleichs zwischen erster und letzter Fassung wird eine generelle Tendenz in Hodlers Arbeitsweise sichtbar: Je sicherer er war, die Formatfrage einer Komposition gelöst zu haben, desto eher konnte er bei weiteren Fassungen den Ausführungsprozess durch Pausen und eine schnellere Malweise abkürzen. Welche der Hauptfassungen der *Empfindung* auf diese abgekürzte Weise, als genaue Formatwiederholung entstand, ist daher im Grunde auch ohne technische Hilfsmittel ganz leicht zu erkennen: Hodler muss die gültige Lösung gefunden haben, als er an der dritten Fassung arbeitete. Die starke malerische Vereinfachung der vierten, fünften und sechsten Fassung, die in der Form unverändert übertragen oder einfach gespiegelt wurden, zeigt zudem, dass ihm eine Wirkung auf Distanz genügte.

Der Tag

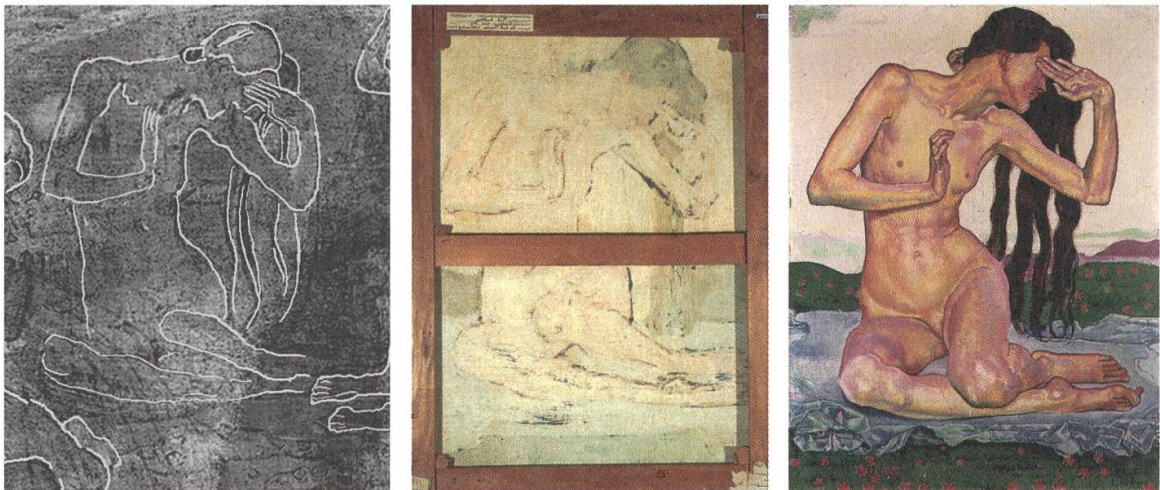
Aus zahlreichen Skizzen mit liegenden, sich erhebenden oder stehenden Figuren, mit denen Hodler seit 1898 die Ideen zu einem symbolistischen Figurenbild umkreist hatte, kristallisierte sich allmählich eine Komposition mit fünf weiblichen Akten auf einer Wiese heraus, der Hodler den Titel *Der Tag* gab. Die drei gross-



- 5 a: *Der Tag*, 1899–1900, Öl auf Leinwand, 160 x 352 cm, Kunstmuseum Bern, Gemälde-Rückseite (Fotos: Kunstmuseum Bern) mit weiss nachgezogenen Umrissen der ersten Anlage. Die Gemälde-Rückseite ist seit 1980/1981 durch eine so genannte Hinterspannung – mit einem Gewebe – verdeckt, wurde davor jedoch fotografisch dokumentiert.
- b: Entwurf zu *Der Tag*, 1899, Gouache, kollagiert, Ölfarbe, Tusche, Aquarell und Bleistift auf Papier auf Karton, 28,5 x 53,5 cm, Zürich, Coninx Museum. Die Figurenformen entsprechen denjenigen der ersten Anlage der Berner Fassung; Hodler hat sie für diese siebenfach vergrössert.

formatigen Hauptfassungen des Motivs, die nach ihren heutigen Standorten im Folgenden als «Berner», «Zürcher» und «Luzerner Fassung» bezeichnet werden, schuf Hodler zwischen 1899 und ca. 1910.⁷ Zu ihnen – sowie zu zwei Einzelfiguren der Werkgruppe – liegen uns kunsttechnologische Befunde vor.⁸

Alle drei Hauptfassungen haben im Laufe des Malprozesses Verschiebungen ihrer Bildgrenzen erfahren: Der Bildausschnitt der Berner Fassung war zu Beginn etwas enger. Indem Hodler rechts einen Leinwandstreifen annähte und das Bild auf einen grösseren Spannrahmen übertrug, hat er es nach links und rechts erweitert.⁹ Durch Umspannen auf andere Rahmen hat er auch die Grösse der beiden anderen Hauptfassungen im Laufe des Arbeitsprozesses leicht verändert: Die Zürcher Fassung wurde am unteren Rand erweitert und rechts verkleinert,¹⁰ während die Luzerner Fassung links und oben um ein kleines Stück vergrössert

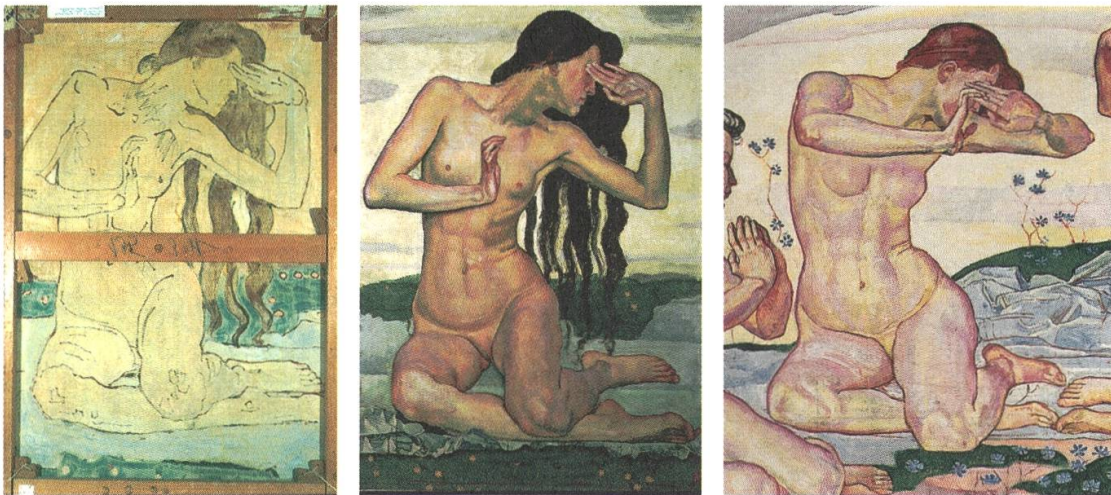


- 6 a: *Der Tag* (Berner Fassung), Rückseite, Ausschnitt mit weiss nachgezogenen Umrissen der ersten Anlage der zweiten Figur, gespiegelt
- b: Einzelfigur zu *Der Tag*, um 1899, Öl auf Leinwand, 87 x 66 cm, Privatbesitz, Rückseite, gespiegelt. Die hier sichtbare erste Anlage entspricht weitgehend der in Abb. 6a gezeigten ersten Anlage der Berner Fassung.
- c: wie 6b, Bildseite. Im Laufe des Malprozesses hat Hodler die Figur weiter entwickelt; sie stellt sich jetzt mit stärker erhobenem Kopf und veränderter Beinstellung dar.

wurde.¹¹ Wichtiger für die grossformatige malerische Umsetzung des Motivs ist wiederum das Geschehen innerhalb der Bildfläche, das von Korrekturen, Übertragungen der korrigierten Formen und erneuten Abänderungen der bereits verbesserten und dann übertragenen Formen geprägt ist.

Berner Fassung

In welcher Reihenfolge die drei Hauptfassungen entstanden sind, ist bis heute nicht ganz geklärt.¹² Dass die Berner Fassung die erste ist, steht allerdings ausser Frage; es lässt sich mit einfachen Mitteln belegen. Wie bereits früher festgehalten wurde,¹³ ist ihre Leinwand nicht grundiert, so dass die Malfarbe, mit der Hodler die Umriss der ersten Anlage der Figurenreihe auftrug, die Leinwand durchdringen und sich auf ihrer Rückseite abzeichnen konnte (Abb. 5a). Dank dieses Umstands wissen wir, dass Hodler damit genau das aufgriff, was er in unzähligen zeichnerischen Vorarbeiten entwickelt und schliesslich in einer collagierten Kompositionsstudie festgehalten hatte (Abb. 5b). Augenfällig ist die Übereinstimmung zwischen Kompositionsstudie und erster Anlage der Berner Fassung unter anderem bei der Mittelfigur, die ihren Kopf (vom Betrachter aus gesehen) nach links wendet; eine Haltung, die der Künstler später für alle drei Hauptfassungen



6 d: Einzelfigur zu *Der Tag*, um 1900, Öl auf Leinwand, 88,4 x 63,7 cm, Kunstmuseum Bern, Rückseite, gespiegelt. Die hier sichtbare erste Anlage entspricht weitgehend dem Endzustand der in Abb. 6c gezeigten Fassung.

e: wie 6d, Bildseite. Im Laufe des Malprozesses hat Hodler die Figur wiederum weiter entwickelt; sie stellt sich jetzt mit noch stärker erhobenem Kopf dar sowie einer Fussstellung, die bereits der Berner Fassung entspricht.

f: wie 6a, Bildseite, Ausschnitt mit vollendeter zweiter Figur.

verwarf.¹⁴ Auch beim Seitenverhältnis gibt es eine Entsprechung: Werden die Höhe und Breite der Studie sieben Mal vergrößert, resultieren die ursprünglichen Masse der Berner Fassung *vor* Hodlers Verbreiterung des Bildes an beiden Seiten.

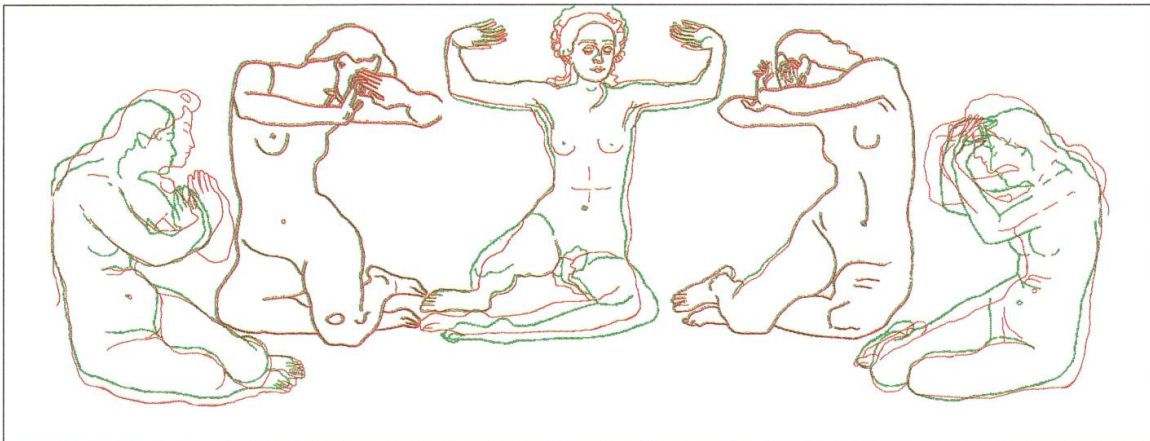
Die vollendete Darstellung des Berner *Tag* lässt im Vergleich mit ihrer ersten Anordnung erkennen, wie stark Hodler die Komposition noch während des Malens weiter entwickelt hat. Ein kleiner Teilabschnitt der Entstehung kann rekonstruiert werden. Für eine der Figuren, die zweite von links, können nämlich drei Zwischenstadien sichtbar gemacht werden, die den Anfang des Prozesses zeigen. Mit keiner der anderen Figuren beschäftigte sich Hodler im Stadium der malerischen Umsetzung noch so intensiv wie mit dieser; mindestens sechs Mal führte er sie auch als Einzelfigur auf Leinwand aus. Die Intensität der Auseinandersetzung ist wohl in dem besonders kniffligen Problem begründet, das Hodler sich hier gestellt hatte. Wie Paul Portmann bereits 1956 überzeugend dargelegt hat,¹⁵ galt es in der zweiten Figur nicht nur die Verlegung des Gewichts von der einen auf die andere Körperhälfte, sondern auch den Übergang von der Profilhaltung der ersten Figur in die Frontalansicht der Mittelfigur zu bewältigen und diese Übergangspose dann in die Reihe einzufügen.

Unsere Erkenntnisse zu drei frühen Entwicklungsstadien der zweiten Figur gehören zwar zum bereits publizierten Material,¹⁶ sollen aber noch einmal gezeigt werden: Das auf der erwähnten Kompositionsstudie sowie auf der Rückseite der Berner Fassung sichtbare frühe Stadium (Abb. 6a) ist fast unverändert auch auf der Rückseite eines Einzelfigurenbildes aus Privatbesitz zu finden und bildete folglich auch in dieser Darstellung die erste Anlage (Abb. 6b). Im vollendeten Zustand zeigt sich die Figur dagegen leicht verändert (Abb. 6c). In dieser Form diente sie Hodler als Ausgangspunkt für ein weiteres Bild (Abb. 6d). Auch hier wurde sie beim Malen verändert (Abb. 6e) und ist somit das dritte für uns fassbare Zwischenstadium. Für die weiteren Entwicklungsstufen der Figur auf dem Weg zwischen erster Anlage und Vollendung in der Berner Fassung (Abb. 6f) – das linke Knie musste über und vor ihren rechten Unterschenkel zu liegen kommen, die Haltung der Arme verändert und auch das Modell ausgewechselt werden – fehlt bis heute das Bildmaterial.

Die beiden von uns untersuchten Einzelfigur-Darstellungen sind also mit grosser Wahrscheinlichkeit nicht *vor*, sondern *während* der Arbeit an der ersten Fassung des fünffigurigen *Tag* entstanden und dienten zur Weiterentwicklung der zweiten Figur bis zu dem Zustand, der es Hodler erlauben sollte, sie in die Reihe einzufügen. Wir vermuten, dass die beiden Bilder ursprünglich als so genannte «Kontrollfassungen» entstanden sind. Gemäss eigenen Angaben probierte Hodler auf diese Weise Änderungen aus, bevor er das eigentliche Bild entsprechend korrigierte.¹⁷ Da bis heute kein bekanntes Gemälde Hodlers ohne Weiteres als Kontrollfassung erkannt werden kann, ist anzunehmen, dass er solche nebenher entstandenen Arbeiten jeweils bald zu eigenständigen Fassungen und Varianten weiterentwickelte. Dies dürfte auch der Grund sein für die parallele Genese verschiedener Hauptfassungen grosser Figurenkompositionen, wie sie beispielsweise Gabriela Christen für *Blick in die Unendlichkeit* nachgewiesen hat.¹⁸ Für beide Einzelfiguren des *Tag* lässt sich darüberhinaus rekonstruieren, dass Hodler viel Zeit in ihre endgültige Ausführung investiert hat: Nachdem sie ihre Funktion im Kompositionsfindungsprozess für die Berner Hauptfassung erfüllt hatten, überarbeitete er die Figuren – eine der beiden sogar mehrfach – und verschob ihre Bildgrenzen.

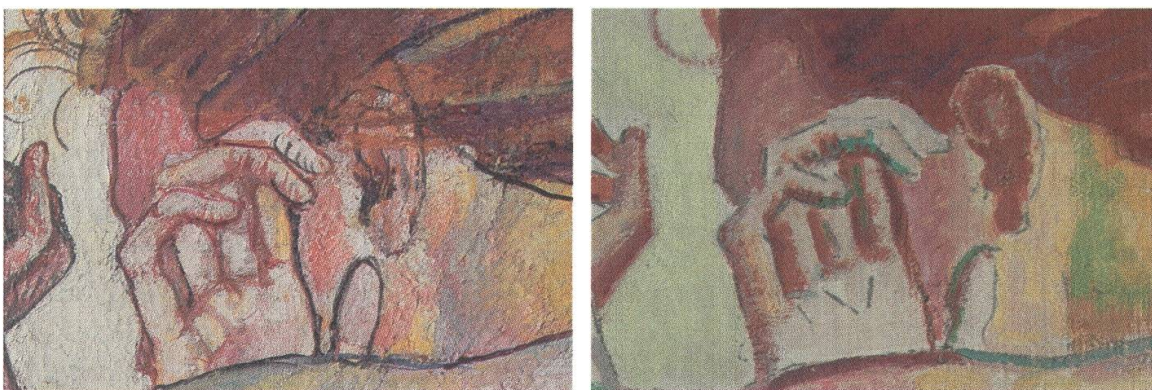
Zürcher Fassung

Schon der erste, noch oberflächliche Vergleich mit der Berner Fassung zeigt, dass Hodler die Haltung und die Form von zwei Figuren – der zweiten und vierten – detailgetreu in die Zürcher Fassung übernommen hat. Legt man die Figuren-



7 Grafik mit Umrisslinien der Berner Fassung (rot) und der Zürcher Fassung (grün). Die zweiten und vierten Figuren sind deckungsgleich, ebenso der Zwischenraum zwischen ihnen.

umrisse der Berner und der Zürcher Fassungen übereinander,¹⁹ so bestätigt sich nicht nur die Deckungsgleichheit dieser beiden Figuren; es lässt sich auch feststellen, dass der Zwischenraum zwischen ihnen (über die Mittelfigur hinweg) genau übereinstimmt (Abb. 7). Wie von bloßem Auge und ohne technische Hilfsmittel an den Umriss- und Binnenlinien der Zürcher Fassung zu erkennen ist, hat Hodler für die Übertragung wieder das für ihn typische, die Arbeit stark abkürzende Pausverfahren verwendet. Die Vereinfachung der malerischen Ausführung, die zum rationalisierten, die Form bloss reproduzierenden Prozess gehörte, springt auch hier, bei der zweiten und vierten Zürcher Figur, unmittelbar ins Auge (Abb. 8a und 8b).



8 a: *Der Tag* (Berner Fassung), Ausschnitt mit Kopf und Hand der vierten Figur.

b: *Der Tag* (Zürcher Fassung), Ausschnitt mit Kopf und Hand der vierten Figur. Haltung und Form der beiden Figuren sind deckungsgleich. Die in diesem Ausschnitt erkennbaren dunklen, in die Grundierung eingeritzten Umriss- und Binnenlinien der Zürcher Fassung lassen die Verwendung einer Paus erkennen. Die malerische Ausführung ist im Vergleich zur Berner Fassung stark vereinfacht.



9 *Der Tag* (Zürcher Fassung), drei Infrarottransmissionsaufnahmen.

a: Kopf der ersten Figur. Der dunkle Schatten rechts oberhalb der Kopfes zeigt seine frühere Position; sie deckt sich mit derjenigen in der Berner Fassung.

b: Linker Arm der Mittelfigur. Der dunkle Streifen oberhalb des Armes zeigt seine frühere Position; sie entspricht ebenfalls derjenigen der Berner Fassung.

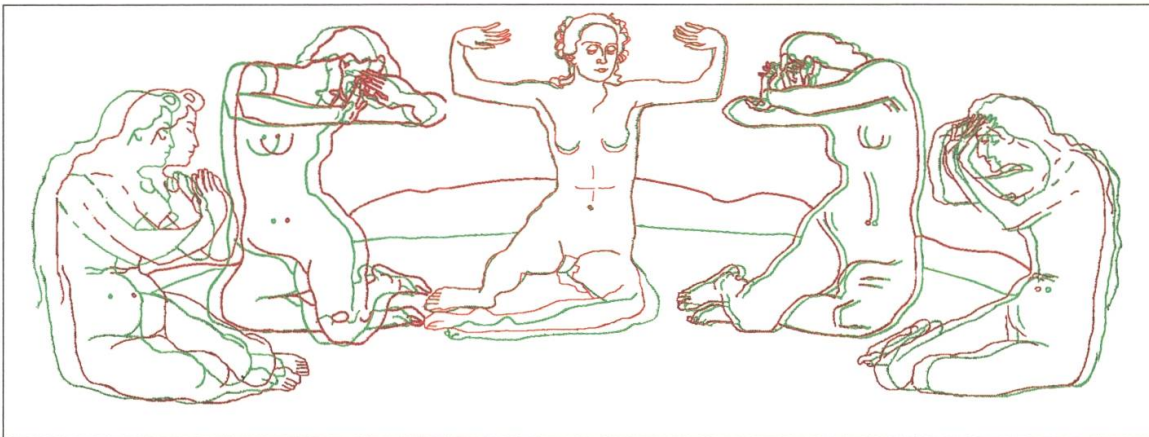
c: Rechtes Bein der Mittelfigur. Die Linien um das Bein herum sind ein weiteres Indiz für eine erste Anlage; sie entsprach der Berner Fassung.

Die drei übrigen Zürcher Figuren weichen jedoch von denjenigen der Berner Fassung ab. Am auffälligsten offenbart sich dies an der Mittelfigur, denn für die Zürcher Fassung hat Hodler seine Frau Berthe neu porträtiert. Ferner sind die Zwischenräume zwischen erster und zweiter bzw. zwischen vierter und fünfter Figur in der Zürcher Fassung grösser (Abb. 7). Folgende Indizien sprechen dafür, dass Hodler die Abänderungen der drei Figuren nicht von vornherein geplant hatte und diese sich ihm erst beim Malen aufdrängten: Erstens ist von blosserem Auge zu erkennen, dass ihre malerische Umsetzung nicht die eine reine Formwiederholung kennzeichnenden Vereinfachungen aufweist, sondern das Ergebnis längerer Bemühungen und Korrekturen ist. Zweitens sind mehrfach verschobene Linien und Raster sichtbar, die von der Übertragung einer neuen Vorzeichnung oder einer erneuten Beschäftigung mit dem Modell zeugen. Und drittens sind mit Hilfe von Infrarottransmission für diese drei Figuren andere Ausgangshaltungen festzustellen, die im Übrigen den Haltungen ihrer Berner Vorgängerinnen entsprechen (Abb. 9). Wir gehen deshalb heute davon aus, dass Hodler zunächst die Absicht hatte, die Berner Fassung genau zu wiederholen, wie es dem Wunsch des Auftraggebers für diese Fassung entsprach,²⁰ und zunächst alle Figuren mit Pausen auf den neuen Malgrund übertrug – unter Beibehaltung aller Zwischenräume. Offenbar konnte er dann aber der Versuchung nicht widerstehen, die bewegte Reihe bzw. die Ordnung der Fläche noch differenzierter zu gestalten und durch eine Verschiebung der Bildgrenzen zu optimieren.



10 *Der Tag* (Luzerner Fassung), Röntgenbild

Aufgrund des Röntgenbildes konnte das Ausmass der Übereinstimmungen und Abweichungen zu den anderen beiden Hauptfassungen rekonstruiert werden. Dass die Figuren und andere malerische Details klar und ohne verschwommene Übergangszonen zu erkennen sind, weist auf Hodlers verkürztes, formwiederholendes Vorgehen und, als Teil dieses Vorgehens, auf die Verwendung von Pausen hin.



11 Grafik mit Umrisslinien der Berner Fassung (rot) und des Röntgenbildes der Luzerner Fassung (grün). Alle Figuren sind zwar weitgehend deckungsgleich, doch sind die Zwischenräume in der Luzerner Fassung grösser.

Luzerner Fassung

Die Luzerner Fassung konnte wesentlich genauer untersucht werden als die beiden anderen und ist die einzige, von der auch ein Röntgenbild vorliegt (Abb. 10).²¹ Das Röntgenbild bestätigt die seit langem bekannte Tatsache, dass die Luzerner Fassung ursprünglich fünffigurig war. Eine Überlagerung der Figurenumrisse der Luzerner Fassung, bei der die beiden nur im Röntgenbild sichtbaren Figuren mit

einbezogen wurden, mit den Umrissen der beiden anderen Hauptfassungen führte zu folgendem Ergebnis: In Luzerner und Zürcher Fassung entsprechen sich die zweite und vierte Figur, also diejenigen, die Hodler aus der Luzerner Komposition entfernt hat. Zwischen Luzerner und Berner Fassung hingegen sind weitere Übereinstimmungen evident (Abb. 11): Unseres Erachtens hat Hodler auch für die Luzerner Fassung alle fünf Figuren der Berner Version mit Hilfe des Pausverfahrens unverändert auf den neuen Malgrund übertragen, diesmal aber unter leichter Vergrößerung der Zwischenräume. Indizien für die erneute Verwendung des Pausverfahrens sind einerseits die Deckungsgleichheit der Umrisse und Binnenlinien, und andererseits die deutliche Sichtbarkeit der Figuren und malerischen Details auf dem Röntgenbild, ohne verschwommene Übergangszonen, die auf Korrekturen hinweisen würden (Abb. 10). Abgesehen von der Übermalung (und dadurch Eliminierung) der zweiten und vierten Figur, hat Hodler noch zwei weitere Veränderungen vorgenommen: Das linke Bein der Mittelfigur – ursprünglich dem Berner Bild entsprechend – wurde etwas weiter nach vorne geschoben und die Horizontlinie nach unten versetzt.

Von den drei Hauptfassungen ist die Berner, wie erwähnt, die früheste. In welcher Reihenfolge die beiden späteren Bilder entstanden sind, konnte auch mit technologischen Mitteln bisher nicht ganz geklärt werden. Immerhin lässt sich Folgendes feststellen: Mit den beiden anderen Fassungen hat Hodler eindeutig erst begonnen, als die Figurenreihe der Berner Fassung vollendet war – nimmt er diese doch als Ausgangslage für beide. Es gibt keine lineare Entwicklung der drei Fassungen; sie verzweigt sich vielmehr gleich nach der ersten Fassung auf die beiden späteren Gemälde. Die Zürcher Fassung behält die unveränderten Formen der zweiten und vierten Figur bei, die Luzerner Fassung die der ersten, dritten und fünften. Dies lässt vermuten, dass Hodler gleichzeitig an der Zürcher und an der Luzerner Fassung arbeitete. Es ist möglich, dass die eine als Kontrollfassung der anderen diente. An welchem Punkt Hodler den Entscheid fällte, die Luzerner Fassung von einer fünf- auf eine dreifigurige Komposition zu reduzieren – vor, während oder nach der Vollendung der Zürcher Fassung – muss offen bleiben.

Auch an der Werkgruppe *Der Tag* wird deutlich, dass die Bearbeitung der Formatfrage bei Hodler ein wichtiger Teil der malerischen Umsetzung des symbolistischen Figurenmotivs war: Formen und Zwischenräume wurden aufwendig und ausführlich bearbeitet, präzise übertragen und weiter korrigiert; gleichzeitig wurde die Position der Bildgrenzen optimiert. Zudem zeigt sich auch hier die geringere Aufmerksamkeit, die Hodler – war die Form einmal gefunden – der malerischen Ausführung schenkte (Abb. 8a und 8b).

Die Heilige Stunde

Seine Komposition *Die Heilige Stunde* (Abb. 10, S. 131) stellte Hodler mit einer Reihe sitzender, von Rosen umgebener weiblicher Gestalten dar und arbeitete dabei mit zweifigurigen, vierfigurigen und sechsfigurigen Fassungen. Wie schon bei der *Empfindung* entschied er sich mit der geraden Anzahl Figuren für eine Bildanlage ohne Mittelfigur. Die drei grossen Hauptfassungen der *Heiligen Stunde*, zwei vier- und eine sechsfigurige Fassung, die Hodler zwischen 1907 und 1911 schuf, lassen erneut seine Arbeit an der inneren Ordnung der Fläche erkennen. So ist die Entstehungsgeschichte der vierfigurigen ersten Fassung von 1907,²² die Bernhard von Waldkirch mit Hilfe früher Fotografien beschrieben hat,²³ geprägt von grundlegenden malerischen Überarbeitungen der beiden äusseren Figuren, die Hodler 1911, als sich das Bild schon im Besitz des Zürcher Kunsthauses befand, vornahm. Bei der wohl weitgehend parallel zur Erstfassung entstandenen und wie diese in das Jahr 1907 datierten sechsfigurigen *Heiligen Stunde*²⁴ sind von blossen Auge malerische Korrekturen aller sechs Kopfstellungen zu erkennen. Ebenfalls ohne technische Hilfsmittel lässt sich auch an der letzten, der vierfigurigen «roten Fassung» von 1911²⁵ erkennen, dass mindestens die Haltung der Arme ihrer rechten Mittelfigur beim Malen noch bedeutende Veränderungen erfahren hat.²⁶

Nur die sechsfigurige Fassung konnte technologisch untersucht werden. Interessant scheint uns dabei insbesondere folgender Befund: Wie schon bei der Erstfassung der *Empfindung* und der Luzerner Fassung des *Tag* experimentierte Hodler noch in einem sehr späten Stadium mit der Anzahl der Figuren. Bei der *Empfindung* hat er die Leinwand zerschnitten, beim Luzerner *Tag* zwei Figuren ganz übermalt, und damit in beiden Fällen der formalen Lösung an einem bestimmten Punkt eine radikale Wendung gegeben. Bei der *Heiligen Stunde* hingegen lässt sich ein vorsichtiges Herantasten rekonstruieren: Den Entscheid, ob seine Arbeit in eine sechsfigurige Fassung münden sollte, oder in zwei separate Fassungen, von denen die eine zwei und die andere vier Figuren aufweisen sollte, hielt sich der Künstler nämlich bis kurz vor Beendigung des Malprozesses bewusst offen.

Unsere Schlussfolgerung basiert auf folgenden Beobachtungen: Das Malleinen der sechsfigurigen *Heiligen Stunde* besteht aus drei senkrecht verlaufenden, miteinander durch zwei Nähte verbundenen Gewebbahnen; auf jeder Gewebbahn befindet sich ein Figuren paar. Die Beschaffenheit der Nahtzugaben an der Leinwandrückseite lässt erkennen, dass der Bildträger, den Hodler bemalte, bis kurz vor Vollendung der sechsfigurigen Fassung kein zusammenhängendes und auch kein zusammengenähtes Leinwandstück war, sondern während fast der gesamten Dauer des Malprozesses in drei einzelne Bahnen geteilt blieb. Hodler



12 *Heilige Stunde*, um 1907, Öl auf Leinwand, 200 x 350 cm, Kunstmuseum Solothurn

a: Ausschnitt im Bereich der linken Naht, oben; b: Ausschnitt im Bereich der rechten Naht, oben.

Die Nähte sind mit weissen Pfeilen markiert. Die Malerei links von der Naht (12a) setzt sich rechts von der Naht (12b) fort.

muss also die drei Bahnen einzeln aufgespannt und bemalt und erst ganz am Ende zusammengenäht haben. Auf diese Weise konnte er die beiden äusseren Bildteile vorübergehend als vierfigurige Fassung nebeneinander platzieren und bearbeiten und sich so die Option einer vierfigurigen (aus den zusammengefügteten äusseren Bahnen bestehenden) und einer zweifigurigen (aus der mittleren Bahn bestehenden) Fassung – jede andere Kombination kann aus formalen Gründen ausgeschlossen werden – bis kurz vor der Vollendung der sechsfigurigen Fassung offen halten. In der vollendeten Darstellung erscheinen dann auch die gemalten Übergänge im Bereich der Nähte im Vorder- und Hintergrund «holprig»: Blumen und Wiese im mittleren Feld stimmen nur zum Teil mit denjenigen der beiden äusseren Bahnen überein; die äusseren würden jedoch recht gut zusammenpassen (Abb. 12).

Dieser Aufsatz muss sich mit einer heterogenen und insgesamt noch lückenhaften Befundlage begnügen, denn bis heute haben wir von keiner symbolistischen Werkgruppe alle gemalten Fassungen untersuchen können. Der Umfang solcher Gruppen, die örtliche Streuung der einzelnen Werke und die logistische Schwierigkeit der Untersuchung von Grossformaten wirken hier erschwerend zusammen. Dennoch zeichnet sich heute schon ab, dass sowohl Hodlers Problematisierung der Formatfrage, die seit der Mitte der 1890er Jahre stetig gewachsen war,²⁷ als auch seine Unentschlossenheit gegenüber grundlegenden kompositorischen Fragen, in den späteren Werken dieser Gattung ihren Höhepunkt erreichte.

- 1 Loosli 1921–1924, Bd. 2, siehe die Kapitel «Das Arbeitsgerät», «Technische Hilfsmittel», «Die Perspektive» und «Erleichterungsverfahren»; Loosli 1938, S. 106–132; Brüscheiler 1973.
- 2 Beltinger 2007 (2).
- 3 Siehe auch Beltinger 2007 (2), S. 17–18 und Stoll 2007, S. 65–69.
- 4 In der von Brüscheiler 2001 angegebenen Reihenfolge: *Die Empfindung I*, 1901/02 (heute aus zwei Teilen bestehend, siehe Anmerkung 5), *Die Empfindung II*, 1901/02, Öl/Lw., 193 x 280,5 cm, Privatbesitz; *Die Empfindung III*, 1905, Öl/Lw., 117,5 x 170 cm, Rathaus Bern, Depositum des Kantons Bern; *Die Empfindung IV*, 1908, Öl/Lw., 119 x 173,5 cm, Privatbesitz; *Die Empfindung V*, 1909/10, Öl/Lw., 117,5 x 170 cm, Winterthur, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte; *Die Empfindung VI*, 1911/12, Öl/Lw., 120 x 172 cm, Privatbesitz.
- 5 *Die Empfindung I a*, 1901/02, später überarbeitet, Öl/Lw., 116 x 87,5 cm, Liestal, Kunstsammlung Kanton Baselland. *Die Empfindung I b*, 1901/02, später überarbeitet, Öl/Lw., 115 x 76 cm, Privatbesitz. Siehe Brüscheiler 2001, S. 175–186, und Schmidt 2008, S. 180–183. Dieser radikale, die Komposition grundlegend verändernde Eingriff hat ihn offenbar auch nicht befriedigt, denn in den später entstandenen Hauptfassungen kehrte er zur vierfigurigen Lösung zurück.
- 6 Zu Hodlers Verwendung von Pausen siehe Beltinger 2007 (3).
- 7 *Der Tag* (Berner Fassung), 1899–1900, Öl/Lw., 160 x 352 cm, Kunstmuseum Bern. *Der Tag* (Zürcher Fassung), 1904–1907, Öl/Lw., 163 x 358 cm, Kunsthaus Zürich. *Der Tag* (Luzerner Fassung), um 1910, Öl/Lw., 167 x 365 cm, Kunstmuseum Luzern. Nur die Luzerner Hauptfassung wurde am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, (bei Gelegenheit ihrer Konservierung) kunsttechnologisch untersucht. Dank der freundlichen Unterstützung der Kolleginnen und Kollegen des Kunstmuseums Bern und des Kunsthauses Zürich haben wir auch zur Berner und Zürcher Fassung Informationen sammeln können.
- 8 *Der Tag*. Einzelfigur, um 1899, Öl/Lw., 87 x 66 cm, Privatbesitz. *Der Tag*. Einzelfigur, um 1900, Öl/Lw., 88,4 x 63,7 cm, Kunstmuseum Bern.
- 9 Am linken Bildrand liegt ein ca. 2 cm breites Stück des ehemaligen Spannrandes auf der Bildvorderseite. Entlang des rechten Bildrandes verläuft eine Leinwandnaht im Abstand von 7–10 cm zur Bildkante. Dem Formatfindungsprozess sind ferner eine schwarze Begrenzungslinie zuzuordnen, die parallel zum rechten Bildrand verläuft (mit Farblinien hat Hodler manchmal mögliche Bildgrenzen markiert, bevor er Verschiebungen vornahm) und, am selben Bildrand, ein schwarzer gemalter, ganz durchlaufender Streifen.
- 10 Indizien für die Grössenveränderung der Zürcher Fassung sind deutliche Hinweise in der Farbschicht entlang ihres unteren Bildrandes und Farbspuren auf ihrem rechten Spannrand.
- 11 Bei der Luzerner Fassung sind es die Reihe ehemaliger, heute «leerer» Spannagellöcher entlang des oberen Bildrandes sowie die am linken Rand im Röntgenbild sichtbar werdende frühere Malgrenze.
- 12 Siehe Frehner 2008, S. 106–108.
- 13 Stoll 2007, S. 84–86.
- 14 Zu dieser Mittelfigur ist eine grossformatige Studie bekannt (*Der Tag*. Einzelfigur, 1898/99, Öl/Lw., 112 x 64 cm, Privatbesitz), die diese Darstellung aufnimmt, und von der vermutet wird, dass es sich um ein Fragment einer heute nicht mehr existierenden, ebenfalls 5 figurigen «Urfassung» des *Tag* handelt, die chronologisch noch vor der Berner Fassung zu platzieren wäre (siehe Rudolf Schindler, «Studien zum Tag», in: Zürich/Hannover 1990–1991, S. 140–146). Die Haltung der Arme und der nach links gerichtete Kopf dieser Figur entsprechen frühen Skizzen zum *Tag* wie auch noch der ersten Anlage der Mittelfigur auf der Berner Fassung.
- 15 Portmann 1956, S. 47.
- 16 Siehe auch Stoll 2007, S. 84–87.
- 17 Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 58–59; siehe auch Stoll 2007, S. 62.
- 18 Christen 2008.
- 19 Um das Risiko von (bei der Arbeit mit Fotografien nie ganz auszuschliessenden) Verzer-

- rungen zu eliminieren, wurden die Figurenumrisse direkt von den Originalen auf transparente Folien durchgezeichnet.
- 20 Siehe Brüscheiler 1983 (1), S. 136.
- 21 Die Röntgenaufnahmen des Grossgemäldes wurden 2007 anlässlich der Konservierung des Luzerner *Tag* am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, von Thomas Becker (Art Conservation[®]) und Danièle Gros (SIK-ISEA) erstellt.
- 22 *Heilige Stunde*, 1907, Öl/Lw., 182 x 223 cm, Kunsthaus Zürich.
- 23 Siehe Zürich 1992, S. 50–53.
- 24 *Heilige Stunde*, um 1907, Öl/Lw., 200 x 350 cm, Kunstmuseum Solothurn.
- 25 *Heilige Stunde*, 1911, Öl/Lw., 187 x 230 cm, Winterthur, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte.
- 26 Der rechte Arm der rechten Mittelfigur war zunächst vollständig sichtbar (die Hand wohl auf dem Oberschenkel ruhend). Hodler hat ihn dann so überarbeitet, dass er fast ganz hinter ihrem Rücken verschwand, und die Figur sich mit der Hand hinten auf der Sitzbank leicht abstützt. Anhand von Studien zur *Heiligen Stunde* im Kunsthaus Zürich kann dieser Übergang ungefähr nachvollzogen werden. Siehe Zürich 1992, S. 82, Abb. 478 und 479. Es könnte sein, dass Hodler gleichzeitig den linken Arm veränderte, so dass sich die Hand vom Oberschenkel löste bzw. der Arm etwas angehoben wurde. Genauere Untersuchungen z. B. der Gemälderückseite oder mit Hilfe von Röntgen- oder Infrarottechnik könnten diese Vermutungen wohl bestätigen. So gelang es ihm, zwischen den Mittelfiguren mehr Raum zu gewinnen.
- 27 Siehe auch Beltinger 2007 (2), S. 18.