Zeitschrift: Outlines
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 4 (2009)

Artikel: Komposition : Linie und Farbe
Autor: Walter, Bernadette
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872206

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: 14.07.2025

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

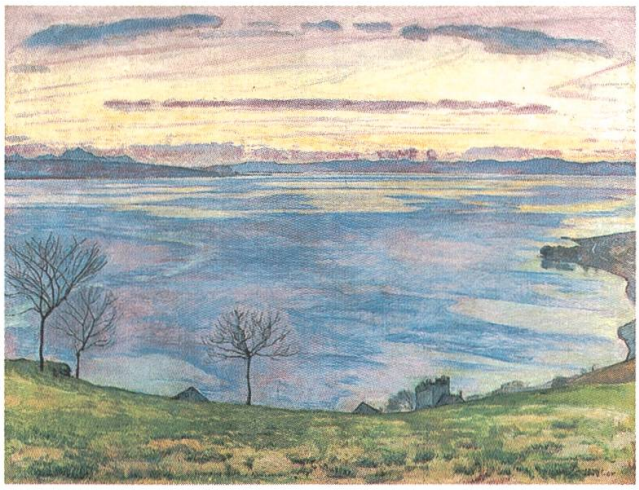
BERNADETTE WALTER

Komposition – Linie und Farbe

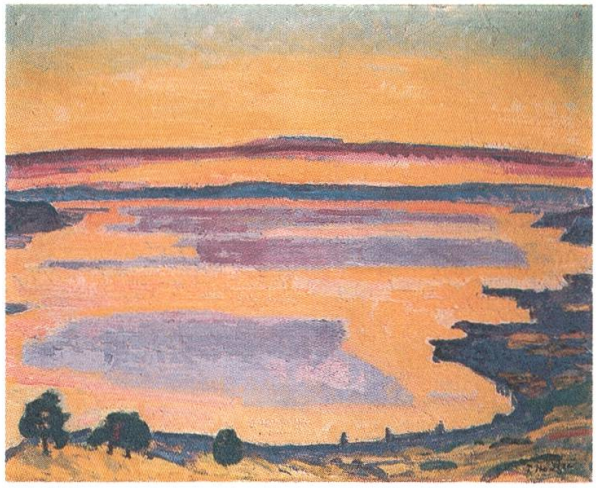
Linie versus Farbe

Als Essenz seiner Studien bei Barthélemy Menn formulierte Hodler im Sommer 1874 *Die 10 Gebote des Malers F. Hodler,* an die er sich fortan als Künstler halten wollte. Unabdingbar waren für ihn die genaue Beobachtung, die Abstraktion des Geschauten, dessen Behandlung in der Fläche sowie der Einsatz von Messinstrumenten, die allenfalls Fehler des Auges berichtigen sollten. Vier der Maximen behandeln ausschliesslich den Umriss, womit Hodler seine zentrale künstlerische Problemstellung darlegt. Im fünften Paragraphen fasst er zusammen: «Der Umriss allein bildet für sich ein Element des Ausdruckes und der Schönheit. Er ist die Grundlage allen ferneren Ausarbeitens, darum sei er kräftig und genau».[1] In keinem einzigen seiner «10 Gebote» äussert er sich zur Farbe. Das sollte erstmals und öffentlich 23 Jahre später geschehen, in einem Referat mit dem Titel *La mission de l'artiste*, das er vor dem Verein der Kunstfreunde in Freiburg hielt. Hier unterstellt er die Farbe der Form und weist ihr einen symbolischen und dekorativen Wert zu: «Sie [die Farbe] ist übrigens nie von der Form losgelöst, aber die Form kann ihr zur Geltung verhelfen.»[2] Damit modifiziert er nochmals den Grundsatz seiner Studienjahre, das Primat der Form über die Farbe.

Seither wird in der Hodler-Literatur immer wieder betont, Hodler sei kein Maler der Farbe, sondern der Form gewesen. Zur Unterstützung des Arguments werden verschiedene Notizen aus seinen Carnets und Aussagen gegenüber Dritten angeführt. Regelmässig zitiert wird eine Äusserung, die Johannes Widmer überliefert. Konfrontiert mit der Kritik eines deutschen Journalisten, er sei zu sehr der Form verhaftet, habe Hodler ihm entgegnet, dass er nun den Antagonismus Form und Farbe überwunden hätte: «Ich habe über den Gedanken, die ich jahrelang der Form, dem Aufriss, der Komposition zugewandt, die Farbe hintangesetzt, vernachlässigt. Zuerst war ich eigentlich sehr der Farbe und dem Ton zugewandt. Es war mir wohl dabei. Aber dann kam jene Zeit. Und jetzt habe ich beides, und mehr als je begleitet die Farbe nicht nur die Form, sondern die Form lebt, kurvt, durch die Farbe. Und jetzt ist es herrlich. Jetzt habe ich die



1 *Genfersee am Abend von Chexbres aus*, 1895, Öl auf Leinwand, 100 x 130 cm, Kunsthaus Zürich, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung



2 *Sonnenuntergang am Genfersee von Caux aus*, 1917, Öl auf Leinwand, 65,5 x 80,5 cm, Privatbesitz

grossen Räume.»[3] Als beispielhaft für die Art und Weise, wie Hodler den Gegensatz Form und Farbe überwunden habe, gelten die Bilder seiner letzten beiden Schaffensjahre, in denen er die Landschaft nur noch summarisch andeutet, indem er Farbflächen einander gegenüberstellt. Vergleicht man sie – etwa *Sonnenuntergang am Genfersee von Caux aus* (Abb. 2) – mit früheren Schaffensperioden wie *Genfersee am Abend von Chexbres aus* (Abb. 1) aus dem Jahr 1895 sind die Unterschiede offensichtlich.[4] Hodler arbeitete 1917 mit einer reduzierten Palette, verzichtete auf die Ausarbeitung von topografischen Details oder Einzelformen der Vegetation und setzte grosse Farbflächen mit dem Spachtel nebeneinander. Nach wie vor aber beschäftigte er sich in jener Zeit mit monumentalen Kompositionen, in denen er Figuren mit Umrisslinien akzentuierte und ihre Binnenstruktur mit Farbe modellierte.[5] Die Linie gab Hodler auch in den letzten Landschaften nicht zugunsten der Farbe auf, wie ein nicht beendetes Gemälde (Abb. 3) aus dem Jahre 1918 zeigt. Ähnlich wie er in den Figurenkompositionen nach der perfekten Kontur einer Figur für die Vermittlung von Empfindungen suchte, erfasste er mit der Linie in der Landschaft ihre spezifischen Erscheinungsformen. Hodler stellt freilich keine mit geologischer Exaktheit ausgearbeiteten Gesteinsmassen mehr dar, charakterisiert aber Bergrücken und Gipfel mit wenigen Linien.[6]

Die von Widmer kolportierte Aussage muss daher mit Vorsicht zur Kenntnis genommen werden. Das Zitat steht in einem Büchlein mit dem Titel *Aus Hodlers letzten Lebensjahr* und suggeriert, es sei Hodler erst am Ende des Lebens gelungen, seine künstlerischen Anliegen in Meisterwerke umzusetzen. Zudem greift der seit

der Renaissance von der Kunstgeschichte immer wieder angeführte Topos des Gegensatzes zwischen «disegno» und «colore» beziehungsweise «intelletto» und «natura» zu wenig weit. Hodlers Umgang mit Linie und Farbe für die Komposition muss differenzierter betrachtet werden, denn ein Dualismus hätte sein immer wieder propagiertes Kunstprinzip des Parallelismus unterlaufen. Für das Realisieren einer «Idee der Einheit» müssen sowohl Linie wie auch Farbe gleichwertig tragende Elemente einer Komposition sein.[7]

3 *Genfersee mit Mont-Blanc am Nachmittag*, 1918, Öl auf Leinwand, 66,5 x 90,5 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung.

Seine Carnets, die er zum Skizzieren von Bildideen und Festhalten von künstlerischen Maximen benutzte, bieten einen ebenso reichen Fundus von Aussagen zur Farbe wie von solchen zur Linie. Interessant sind etwa jene, in denen Hodler seine ästhetischen Grundsätze formuliert, die er in Freiburg, wo er zwischen 1896 und 1899 an der Gewerbeschule wöchentlich zwei Stunden Malunterricht erteilte, an seine Schüler weitergab.[8] In den mit «Fribourg – leçons» betitelten Notizen verknüpft er den Grundsatz der genauen Formbeobachtung eng mit der Farbbestimmung der Gegenstände. Auch hier geht er wieder auf seine Anfänge zurück: Wahrgenommene Farben müssen abstrahiert wiedergegeben werden, es muss eine Reduktion auf die wesentlichen, einen Gegenstand bestimmenden Farben geschehen, damit man sich nicht in Details verliert: «La couleur et la clarté. Là aussi il est utile de voir les grandes divisions et de les marquer. Il faut voir nettement les différences. La couleur vous paraîtra, par le fait de la comparaison avec d'autres, ou plus vive ou plus terne. Il faut comparer. Les objets ne sont pas seulement visibles par leurs différences de formes, mais aussi par celles de la couleur. Et naturellement par les deux en même temps, différences de formes et de couleurs. Si vous avez plusieurs verts dans le paysage, il faut les comparer. Il faut les comparer pour bien les voir. Bien voir. Si l'on ne compare pas, on ne voit souvent pas de différences là où il y en a.»[9]

Die Linie als Kompositionsmittel

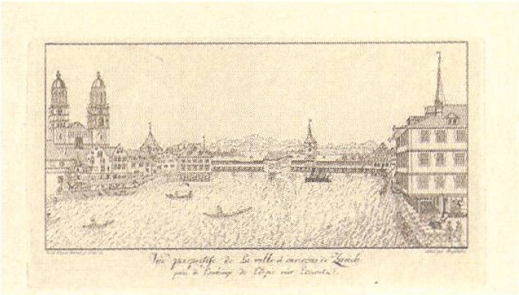
Für Hodler war es folgerichtig, eine Bildanlage zuerst von der Linie aus zu konzipieren und sich dann der Farbe zu widmen. Diese künstlerische Vorgehensweise

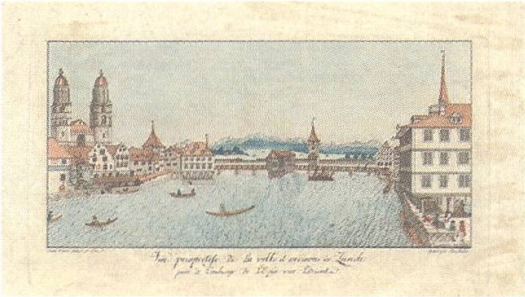
4 Gabriel Lory père, *Atelier eines Kleinmeisters*, um 1784, Feder und Aquarell, 24,5 x 41,4 cm, Kunstmuseum Bern

hat ihren Ursprung in seiner handwerklich geprägten Lehre beim Veduten- und Dekorationsmaler Ferdinand Sommer in Thun von 1867–1871.[10] Ihre theoretische und praktische Fundierung erfuhr er anschliessend während seines Studiums bei Barthélemy Menn in Genf. Hodler äusserte gegenüber Loosli, erst Menn habe in ihm eigentlich sein Formentalent geweckt, indem er ihn gelehrt habe, die Form als Grundlage jeder malerischen Erscheinung zu sehen.[11]

Gegenüber Loosli und Fritz Widmann schilderte Hodler seinen Berufsalltag in Sommers Atelier.[12] Es habe eine klare Arbeitsteilung geherrscht unter den Werkstattgehilfen. Nachdem ein Sujet auf verschiedenen, vorpräparierten Bildträgern – meistens Karton – zeichnerisch «aufschabloniert» gewesen sei, habe man die Entwürfe auf Staffeleien verteilt. Dann hätten die Gesellen die Grundfarben Rot, Blau und Grün an die entsprechenden Stellen gesetzt, aber jeder Gehilfe jeweils nur eine Farbe und seinem Talent entsprechend nur bei bestimmten Sujets. Sommer oder ein befähigter Gehilfe hätten schliesslich den Ansichten das endgültige, malerische Aussehen aufgetragen. Diese Malweise habe am wenigsten Zeit erfordert und die einheitliche Wirkung der Landschaften gewährleistet. In seiner Publikation zu Hodlers Lehrzeit bei Sommer verwirft Jura Brüschweiler 1984 die Schilderung mit dem Argument, das Verfahren sei zu aufwendig gewesen.[13] Gleichwohl ist Hodlers Ausführung glaubwürdig, denn sie entspricht der gängigen Praxis in den Handwerkbetrieben, die immer noch in der Tradition der Schweizer Kleinmeister des 18. Jahrhunderts standen (Abb. 4).

Gottfried Keller beschreibt in seinem Roman *Der grüne Heinrich*, der 1854 bis 1855 in der ersten Fassung erschienen ist, wie in diesen Betrieben Schweizer Ansichten für den Verkauf an Touristen angefertigt wurden. Der Betreiber des Ateliers Habersaat habe einen wunderlichen «Kunstspuk» betrieben: «Es war ein Maler, Kupferstecher, Lithograph und Drucker in einer Person, indem er, in einer verschollenen Manier, vielbesuchte Schweizerlandschaften zeichnete, dieselben in Kupfer kratzte, abdruckte und von einigen jungen Leuten mit Farbe überziehen liess.»[14] Jeder Geselle habe dazu einen Pinsel mit einer bestimmten Farbe zur Verfügung gehabt. Keller schildert in dieser Textpassage ein Verfahren, das von Johann Friedrich Aberli zur Erleichterung der Kopiertätigkeit entwickelt und ab





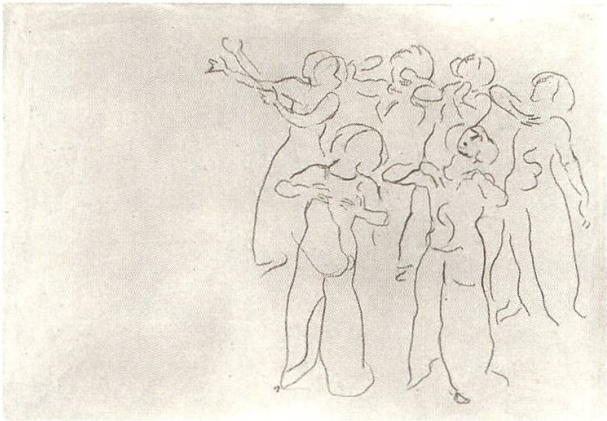
5, 6 Heinrich Bruppacher, *Vûe perspectife [sic] de la ville et environs de Zurich prise à l'auberge de l'Epée vers l'orient*, um 1795, Umrissradierung, unkoloriert und koloriert, 28,4 x 36,2 cm, Zürich, Zentralbibliothek, Graphische Sammlung

1762 angewendet wurde. Als «Aberlische Manier» fand es noch Ende des 19. Jahrhunderts Nachahmung.[15] Aberli übertrug die Hauptlinien der Tuschzeichnung mit der Radiernadel auf die Kupferplatte und druckte in Auflagenhöhe. Anschliessend wurden die Umrissradierungen koloriert, zuerst sparsam in lichten Grautönen, dann in einigen stark verdünnten Grundfarben, hauptsächlich in Rosa und Hellblau, Grün und Rostrot, mit wenig Gelb. Um 1795 produzierte Heinrich Bruppacher Zürcher Stadtansichten mit diesem Verfahren. Zwei seiner Blätter (Abb. 5 und 6) zeigen eine Sicht auf Zürich mit Grossmünster und Helmhaus, einmal nur als Umrissradierung, das andere Mal als kolorierte Version des gleichen Druckes. Zwar verwendete Sommer diese rationelle Herstellung nicht mehr, denn sein Ziel war es, nicht farbige Reproduktionen, sondern Original-Ölbilder in Serie für den Massenverkauf herzustellen. Doch als Vorlage dazu verwendete auch er Umrissradierungen von Thun und Umgebung seiner Vorgänger.[16]

Hodler kannte also die Eigenheit dieser Technik: Die schwarzen Linien einer Zeichnung, vielfach reproduziert durch Radierung, bestimmen die Komposition, die von Hand aufgetragene Farbe verleiht ihr das Atmosphärische. Leider berichtet uns Hodler nicht, wie Sommer seine Entwürfe genau auf den Malgrund übertrug. Der von Loosli wiedergegebene Begriff «aufschabloniert» lässt vermuten, dass sich Sommer eines der gängigen Übertragungsverfahren bediente: Er konnte die Formen durch Nachzeichnen einer ausgeschnittenen Schablone auf Karton vervielfältigt haben. Denkbar ist auch, dass er seine Entwürfe auf der Rückseite einfärbte, die Zeichnung auf den grundierten Karton legte und dann auf der Vorderseite die Linien nachzog, wodurch die Darstellung auf den Untergrund abfärbte.

Wie Karoline Beltinger und Anna Stoll in kunsttechnologischen Untersuchungen am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft für viele Gemälde

7 Gertrud Müller, *Hodler in seinem Atelier neben der Dürer-Scheibe*, 1917, Winterthur, Fotostiftung

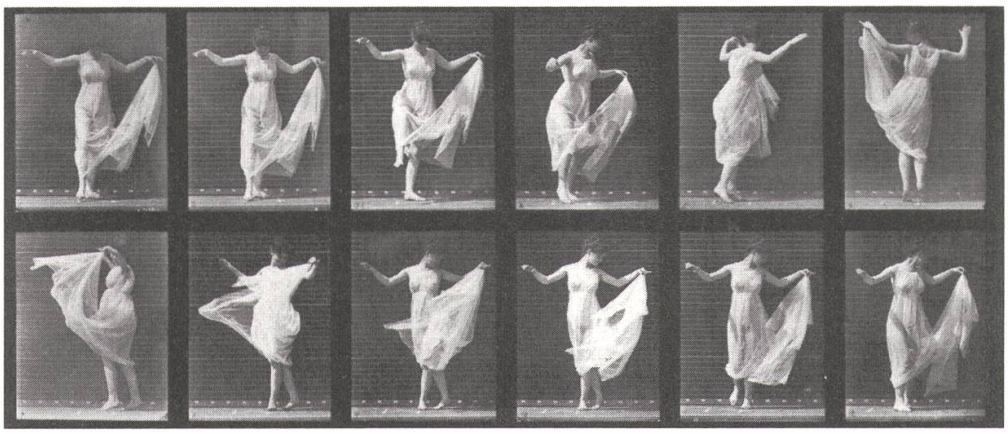


8 Bewegungsstudie, 1911/1913, Bleistift auf Papier, 50 x 74,5 cm, Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung

nachgewiesen haben, pflegte Hodler seit Mitte der 1880er Jahre bestehende Motive für neue Bildfassungen abzupausen.[17] Die Abrieblinien der rückseitig eingeschwärzten Zeichnung sind auf dem neuen Bildträger in Röntgenaufnahmen nachweisbar. Mit diesem Verfahren konnte Hodler, ähnlich wie bei der Herstellung von Umrissradierungen, die klaren Konturen eines Sujets zeitsparend kopieren. Dass nur wenige von diesen Vorlageblättern aus den frühen Jahren überliefert sind, hat damit tun zu, dass Hodler am Beginn seiner Laufbahn fast keine Zeichnungen aufbewahrte. Gegenüber Loosli beklagte er, trotz nachdrücklichem Rat von Sommer versäumt zu haben, sich einen Fundus an Formentwürfen anzulegen: «Eine andere Lehre, für die ich ihm Dank schulde, war die, möglichst viel zu zeichnen und das Gezeichnete aufzubewahren [...]. Diesen Rat nun habe ich im Wesentlichen nur in seinem ersten Teil befolgt und erst später eingesehen, dass ich vielleicht gut daran getan hätte, auch den des restlosen Aufbewahrens meines Skizzenmaterials zu befolgen [...].»[18]

«Die angenehmste Linie»

Er halte nichts von der künstlerischen Inspiration, soll Hodler einmal gegenüber Loosli geäussert haben.[19] Bildlösungen fand er in einem unermüdlichen Arbeitsprozess, bei dem er in einer Vielzahl von Skizzen, Studien und Kompositionsentwürfen eine bildnerische Idee einkreiste. Wer sich dazu nicht der Erleichterungen, die die Technik liefere, bediene, sei entweder ein Angsthase oder ein Dummkopf, meinte er. Für seine Studien machte Hodler regen Gebrauch vom Gitternetz und ab ca. 1900 von der Dürerscheibe. Ersteres besteht aus einem Rahmen, in dem längs und quer Fäden aufgezogen sind, so dass die umschlos-



9 Eadweard Muybridge, *Fancy Dancing (Miss Larrigan)*, 1885, Tafel 6 aus der Serie *Animal Locomotion*

sene Fläche in Quadrate gegliedert wird. Dieser Rahmen wird im gewünschten Abstand vor das zu zeichnende Objekt platziert. Ein Visier gewährleistet die gleichbleibende Entfernung zwischen Objekt und Auge. Die durch das Fadenmuster gegliederte Zeichnung wird nun auf ein Blatt Papier übertragen, das ebenfalls mit einem Quadratnetz überzogen ist. Bei der Dürerscheibe (Abb. 7) werden die Umrisse eines Modells vor der Scheibe mit Ölfarbe auf ein Glas gezeichnet, das wiederum auf ein Blatt Papier abgeklatscht wird. Nun kann die Form durchgepaust und die Zeichnung auf ein grösseres Format oder auf Leinwand übertragen werden.

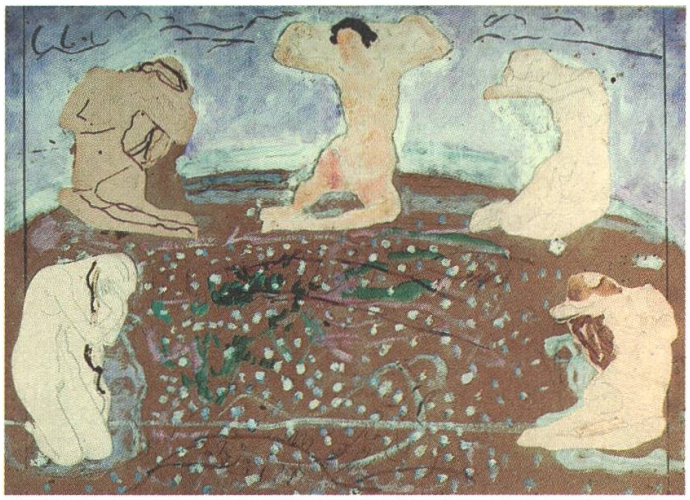
Die Vorteile, die Hodler durch dieses Arbeitsverfahren erreichte, wurden verschiedentlich erwähnt: Die Scheibe ermöglichte ihm ein rasches Arbeiten, bei dem die Modelle nicht ermüdeten. Zudem schob er eine Fläche zwischen sein Auge und das Modell, was ihm half, perspektivische Schwierigkeiten zu lösen. Die Scheibe diente zur Abstraktion und Stilisierung eines Sujets und unterstützte Hodler beim Befolgen des zweiten Gebots, das der 20-jährige Künstler sich auferlegt hatte: «Die Natur als Fläche sehen». Hodler hätte sich, wie es andere Künstler bereits taten, der Fotografie bedienen können. Sie nutze ihm nicht für seine Belange, meinte er gegenüber Loosli, denn eine fotografische Platte sehe anders als das menschliche Auge, besonders in der Perspektive.[20]

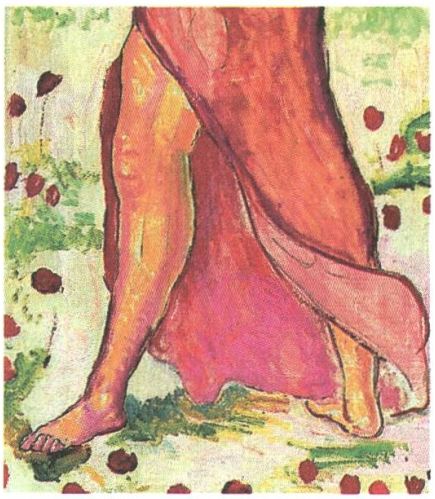
Jede Empfindung habe ihren Gestus, war Hodler überzeugt.[21] Sein dezidiertes künstlerisches Anliegen war es, für eine emotionale Regung eine entsprechende Bewegung aufzuspüren; es bedeute fast immer ein langes Ringen, einerseits die Logik der Bewegung auszudrücken und andererseits den Charakter des Umrisses beizubehalten, den er in jenem Moment sichern müsse, in dem er die «ange-

nehmsten Linien» entdecke.[22] In diesem Prozess bot die Dürerscheibe Hodler einen weiteren Vorteil: Er liess die Modelle Posen mit minimalen Veränderungen einnehmen (Abb. 8) und hielt ähnlich wie Eadweard Muybridge (Abb. 9) in seinen Fotografien Bewegungsabläufe fest. Anders als beim Fotografieren hatte Hodler aber bereits eine Zeichnung, die Grundlage für weitere Studien war, und er musste nicht zuerst noch auf das Entwickeln der Bilder warten. Das Arbeiten mit der Scheibe und das Abklatschen erlaubte ihm eine kontinuierliche Suche nach der idealen, bewegten Linie für die darzustellende Bildidee.

Zudem benutzte er ausgeschnittene Figuren, um ihre Einbindung in eine Komposition zu erproben. War er weder mit der Bildanlage noch mit dem Ausdruck zufrieden, kehrte er nochmals zum Studium an die Dürerscheibe zurück.[23] Die Arbeitsweise kann an zwei Studienblättern zum *Tag* im Coninx Museum (Abb. 10; Abb. 5b, S. 83) aufgezeigt werden: Das erste Blatt zeigt fünf Frauen in einem Halbkreis angeordnet, was Hodler anscheinend noch nicht befriedigte, denn in einem nächsten Entwurf arrangierte er die Schablonen in einer Ellipse.[24] Erkennbar sind an den Köpfen der ausgeschnittenen Figuren die Einstichlöcher, die von ihrem Gebrauch zeugen: Sowohl die Abstände der Maquetten als auch die Reihenfolge mit den verschiedenen Körpergesten konnte er damit innerhalb kurzer Zeit variieren. Die über einzelne Figuren gelegte Quadrierung belegt den weitern Gebrauch; Hodler konnte die Gestalten so kopieren – entweder um einzelne Details der Körperhaltung zu verändern oder um sie für die Übertragung auf Leinwand zu vergrössern.[25] Hodler nannte nach der Überlieferung Looslis die Schablonen «maquillons» oder «mannequins».[26] Neben dem Erproben der verschiedenen Kompositionsanlagen habe ihm dieses Hilfsmittel auch erlaubt, in groben Zügen die Farbverteilung und ihre Wirkung zu erproben.

Das Perfektionieren der Stellung der Figuren im Raum und die Suche nach der richtigen Linie waren Hodlers wichtigste Arbeitsschritte. In Anbetracht dieses langwierigen Prozesses versteht es sich von selbst, dass er die einmal gefundene Linie beim Malen nicht ohne triftigen Grund wieder verwarf. Dabei musste er ein maltechnisches Problem überwinden: Wie ist es zu bewerkstelligen, dass die Informationen, die er durch das Zeichnen gefunden hatte, nicht von den Farbschichten verdeckt werden? Hodler löste die Aufgabe, indem er die Linie von Malschicht zu Malschicht weiterzog. In der *Empfindung VI* (Abb. 11) von 1911–1912 ist dieses Vorgehen augenfällig: Die skizzenhafte Malweise, die hier nicht über viele Farblagen geht, erlaubt es, die Bleistiftstriche des Entwurfs auf der Leinwand zu erkennen.[27] Beim genauen Betrachten erkennt man aber, dass es sich nicht nur um die ursprüngliche Vorzeichnung auf Leinwand handeln kann:





10 Kompositionsentwurf zu *Der Tag*, 1899, Collage und Mischtechnik auf Papier auf Karton, 37,3 x 52 cm, Zürich, Coninx Museum

11 Detail aus *Die Empfindung VI*, 1911/1912, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

Einige der Spuren liegen über der Farbe. Hodler hat also in die nasse Schicht ein weiteres Mal die Formgrenze übertragen. Erst am Schluss konturierte er die Figuren mit roter Farbe. Wo er es unterliess, schimmert noch im fertigen Gemälde in einigen, vor allem hellen Stellen das Grau des Grafits durch.

Linie und Farbe

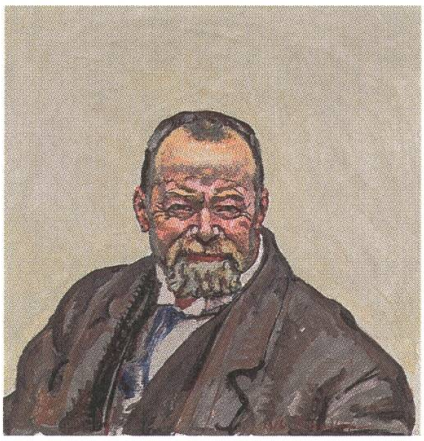
Hodler malt mit der Linie. In seinem *Selbstporträt* von 1916 (Abb. 12) hat er die Form und das Inkarnat des Gesichts mit Lagen von verschiedenen Gelb-, Grau- und Rosatönen modelliert. Mit einer schwarzen Linie sind Brauen, Augenform und Runzeln in den Farbschichten gekennzeichnet, jene Partien, die eine Person charakterisieren und die er für weitere Versionen auf Pausen übertrug.[28] Aufschlussreich ist ein Vergleich Hodlers mit einem Selbstporträt von Lovis Corinth (Abb. 13): Corinth komponiert ohne Zeichnung in Farbe, wie das im Hintergrund wiedergegebene, angefangene Gemälde zeigt: Zu sehen ist spiegelverkehrt das Gemälde *Morgens*,[29] das er im gleichen Jahr beenden sollte und das dann eine auf dem Bettrand sitzende nackte Frau darstellt, die ihre noch müden Glieder reckt und dehnt. Erkennbar sind im Bild der Bettpfosten mit dem aufgesteckten Hut und die geschwungene Lehne des Stuhls im Vordergrund. Die Figur, besonders ihre Modellierung ist mit farbigen Flächen angedeutet. Diese unterschiedliche Vorgehensweise beim Komponieren eines Gemäldes ist fassbar in den Schriften der Künstler. In der eingangs zitierten Passage aus seinen «10 Geboten» definierte Hodler den Umriss als Grundlage zur Weiterverarbeitung jedes Werkes. Corinth

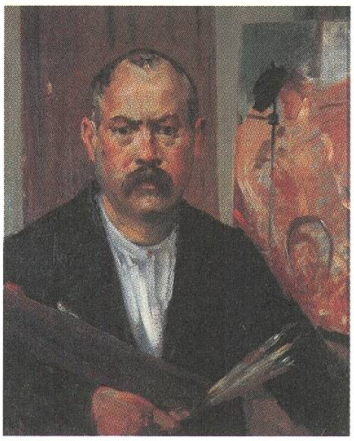
hingegen geht von den Hell-Dunkel-Kontrasten eines Gegenstandes aus. In seinem 1908 erschienen Handbuch *Das Erlernen der Malerei* umschrieb er den Zweck der Zeichnung gleich im ersten Satz: Sie diene dazu, «die Formen eines Gegenstandes, die durch Licht und Schatten geschaffen werden, in hell und dunkel (Weiss und Schwarz), ohne Rücksicht auf seine spezielle Färbung kennen zu lernen und wiederzugeben.»[30]

Corinth komponierte seine Gemälde in Farbe und musste daher mehrere Farbschichten im Voraus planen, damit die angestrebte Form auch nach dem weiteren Auftragen erkennbar blieb. Hodler hingegen modellierte mit den Farbakkorden die Volumina, die Schatten- und Lichtpartien, was die Formgebung nicht im gleichen Sinne tangiert wie bei Corinth. Er hätte im pastos aufgebauten Selbstporträt von 1916 durchaus nochmals Malschichten auftragen können, ohne dass dabei seine Gesichtszüge verloren gegangen wären. In einem anderen Selbstporträt (Abb. 14), das er ein Jahr früher 1915 in Néris-les-Bains während eines Kuraufenthalts malte, ist die Farbe nur dünn und flüssig aufgetragen, die Webstruktur der Leinwand scheint durch. Kopfform, Augenpartie, Nase, Mund und Bart zeichnet er in braunen oder schwarzen Strichen. Hodler signierte das Bildnis und deklarierte es als beendet, obwohl er, vom maltechnischen Verfahren her, noch dichter hätte Farbe auftragen können, ohne dabei seine Physiognomie abzuwandeln.

Mit einem kompakteren Farbauftrag hätte sich der allgemeine Eindruck des Gemäldes verändert. Durch die transparente Malweise erhält Hodlers abgemagertes und kantiges Gesicht etwas Verletzliches. In einer kurzen Darlegung zum Porträt betonte Hodler, wie wichtig die Form und Farbe seien, um sowohl die äussere Erscheinung einer Person wie auch ihren Charakter wiederzugeben: «Le portrait est la reproduction d'une personne dans ses rapports extérieurs da la forme et des couleurs, telle qu'elle apparait à notre œil, reproduite par les mêmes éléments, la couleur et la forme sur une surface plane. [...] Il est une œuvre de sentiments et d'observation individuelle par le choix. Le choix de la lumière.»[31]

Die Farbe besass für ihn einen Gefühlswert, aber sie bildete mit der Form zusammen eine Einheit. Beide mussten eine Bildidee gleichermassen unterstützen. In Hodlers Prinzip des Parallelismus, wonach der Repetition, Symmetrie oder Rhythmus von Formen, bei den Betrachtern und Betrachterinnen den Bildgedanken verstärken sollten, spielte auch die Farbe eine Rolle. Zeugnis dafür ist die «Description de mes tableaux» in einem der Carnets: Hodler nennt nicht *Die enttäuschten Seelen* oder *Die Lebensmüden* (beide 1892) als erste parallelistisch aufgebaute Gemälde, sondern *Die Nacht* von 1889/90, weil er hier mit der Wiederho-





12 *Selbstbildnis*, 1916, Öl auf Leinwand, 62,5 x 60 cm, Kunstmuseum Winterthur

13 Lovis Corinth, *Selbstbildnis (Selbstbildnis ohne Kragen)*, 1900, Öl auf Leinwand, 73,5 x 60 cm, Berlin, Stiftung Stadtmuseum

14 *Selbstbildnis*, Néris I, 1915, Öl auf Leinwand, 39,5 x 40,5 cm, Winterthur, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte

lung der Farbe sein Prinzip erstmals bildlich anwandte: «In der ‹Nacht› ist schon etwas Formenhaftes, aber es geht nicht parallel mit der Farbe; in der ‹Nacht› ist die Wirkung des parallelen und gleichartigen nicht in den Formen, sondern in der Farbe. Erscheint zum ersten Male. Das Bild ist schwarz-weiss, dominoartig. Einigermassen wollte ich doch ein Element der Nacht darbringen: Abwesenheit des farbigen Gelb, Rot, Grün [...].»[32] Hodler suchte in allen seinen Bildern genauso intensiv nach der richtigen Farbgebung, wie er der perfekten Linie nachspürte. «Formes en rhythmes, Ordnung erhöht durch die Farbe», hält er in einer Notiz fest.[33] Wilhelm Wartmann stellte bereits 1912 fest, dass alle Werke Hodlers ihre Lösung und Vollendung erst im Bilde finden.[34] Die Zeichnung, die Linie allein, vermag dies nicht.

1 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 44.
2 Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 311; im Original: «[...] elle n'est d'ailleurs jamais séparée de la forme, mais la forme peut la mettre en évidence», ebd. S. 304. Ewald Bender übersetzte 1913 erstmals den französischen Text ins Deutsche, vgl. Hodler 1913. Der Vortrag erschien bereits 1897 in drei Folgen in *La Liberté de Fribourg*, vgl. Hodler 1897.
3 Widmer 1919, S. 42.
4 Bätschmann/Müller 2008, Kat. 261, S. 235–236 (Monika Brunner) und Kat. 578, S. 449 (Monika Brunner).
5 Z. B. mit *Blick in die Unendlichkeit*, 1916, Öl/Lw., 343 x 723 cm, Kunsthaus Zürich, vgl. dazu Christen 2008.
6 Bätschmann/Müller 2008, Kat. 588, S. 456 (Matthias Fischer).
7 Zum Parallelismus und der Idee der Einheit vgl. Bätschmann 2008 und den Beitrag von Paul Müller in der vorliegenden Publikation.
8 Lehnherr 1981 (1), S. 7.
9 Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Carnet 1958.176/16.

10 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 164.
11 Ebd., S. 40: «Menn hat mich gewissermassen gelehrt, mich selbst zu entdecken, weil er mich auf die Form, als die Grundlage jeder malerischen Erscheinung, hinwies. Er erzog das in mir schlummernde Formtalent.» Zum Unterricht bei Menn vgl. auch den Beitrag von Marie Therese Bätschmann in der vorliegenden Publikation.
12 Widmann 1917, S. 53–54.
13 Brüschweiler 1984, S. 72. Brüschweiler zog die Aussage ausserdem in Zweifel, da Loosli von aufgespannten Leinwänden als Träger sprach. Die erhaltenen Ansichten sind jedoch alle auf Kartons gemalt; Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 12. An anderer Stelle spricht Loosli (Bd. 2, S. 72) jedoch richtig von bemalten Kartons.
14 Gottfried Keller, *Der Grüne Heinrich*, Zürich 1992, S. 240 und 242.
15 Dazu *Berns goldene Zeit. Das 18. Jahrhundert neu entdeckt* (Berner Zeiten 4), hrsg. von André Holenstein, Bern 2008.
16 Brüschweiler 1984, S. 47.
17 Beltinger 2007 (3), S. 119.
18 Loosli 1921–1924, Bd. 1, S. 13.
19 Loosli 1938, S. 48.
20 Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 10.
21 Ebd., Bd. 4, S. 283.
22 Ebd., S. 210.
23 Bätschmann unterschied 1989, S. 13, vier verschiedene Arbeitsschritte, die aber keine Reihenfolge vorgeben, sondern mit denen Hodler mäandernd seine Komposition umkreiste: 1. Das zeichnerische Studium nach der Natur, 2. die Erfindung der Komposition, 3. die Zusammenführung von Naturstudien und Kompositionsentwürfen, 4. die Vergrösserung der detaillierten Entwürfe für die Übertragung auf Leinwand. Zur Funktion der Zeichnung im Werkprozess siehe auch Christen 2008, S. 83–93.
24 Stoll 2007, S. 84.
25 Von der zweiten Figur von rechts in der Studie zum *Tag* (Abb. 6, S. 84/85) etwa existiert eine weitere Einzelfigur mit Einstichlöchern am Kopf, Kunstmuseum Bern, abgebildet in: Bern 1999 (1), Kat. 45. Hodler veränderte hier die Beinstellung.
26 Loosli 1921–1924, Bd. 2, S. 54; in Anm. 13, S. 215, weist er darauf hin, Hodler habe das Wort willkürlich erfunden, da es nicht französisch sei. Immerhin könnte es aber eine Ableitung der Begriffe «maquiller» oder «maquilleur» sein, das Hodler im Sinne von Maske brauchte.
27 Hodler übertrug in dieser sechsten und letzten Fassung der *Empfindung* die Komposition mit dem Pausverfahren auf die Leinwand, vgl. dazu den Beitrag von Karoline Beltinger und Anna Stoll in der vorliegenden Publikation,. Zur Chronologie der verschiedenen Fassungen vgl. Brüschweiler 2001.
28 Eine Pause, Bleistift und Tusche auf Papier, 52 x 53 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire, entspricht dem ausgeführten Gemälde. Leider konnten vom Gemälde noch keine kunsttechnologischen Untersuchungen gemacht werden, die Aufschluss darüber geben würden, ob die Pause selbst auf die Leinwand übertragen oder ob sie für weitere Fassungen vom fertigen Gemälde genommen wurde. Zudem ist die Zeichnung doubliert und so kann die Rückseite nicht nach Spuren der Übertragung untersucht werden.
29 Öl/Lw., 74 x 60 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.
30 Lovis Corinth, *Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch von Lovis Corinth*, zweite durchgesehene und vermehrte Auflage, Berlin [1909].
31 «Le portrait», in: Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 281.
32 Transkription aus einem Carnet von Loosli, Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 207; im Bd. 2, S. 284, zitiert Loosli Hodler: «Der Parallelismus der Form in der Nacht ist zu wenig hervorgehoben, sie wirkt hauptsächlich parallelistisch durch die Farbflächen. Ich wählte zwei Haupttöne, weil ich eben auch farbig den Eindruck der Nacht zur Darstellung bringen wollte und in der Nacht empfinden wir nur die Gegensätze von hell und dunkel, nicht aber die Abstufungen der Einzelfarben.» Die inhaltliche Nähe dieses Zitats zum Passus aus dem Carnet lässt vermuten, dass Loosli hier den Künstler paraphrasiert, um dessen Gedanken auf den Punkt zu bringen.
33 Loosli 1921–1924, Bd. 4, S. 214; vgl. auch Müller 2008, S. 262.
34 Wartmann 1912, S. 35.