

**Zeitschrift:** Kunstmaterial  
**Herausgeber:** Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft  
**Band:** 1 (2007)

**Artikel:** Blick in die Unendlichkeit : zur Entstehung von Ferdinand Hodlers symbolistischer Komposition und ihren fünf Fassungen  
**Autor:** Englisch, Gabriele  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-882593>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 14.03.2025

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

Gabriele Englisch

## *Blick in die Unendlichkeit*

Zur Entstehung von Ferdinand Hodlers symbolistischer Komposition und ihren fünf Fassungen

Zur Untersuchung eines Gemäldes gehört auch die genaue Betrachtung seiner Rückseite. Kunsttechnologien finden dort Hinweise auf die Herkunft des Bildträgers, seine ursprüngliche Beschaffenheit oder spätere Veränderungen, Kunsthistorikerinnen entdecken Bezeichnungen der Künstlerin oder des Künstlers und Hinweise auf Eigentümer, Besitzer und Ausstellungen oder auf Orte, an denen diese stattgefunden haben. Die Rückseiten von Ferdinand Hodlers Leinwandgemälden (insbesondere seiner späteren Schaffenszeit) sind aus einem zusätzlichen Grund interessant: Häufig zeichnen sich auf der Geweberückseite die Umrisse der Darstellung ab. Das kommt daher, dass der Künstler in seiner späteren Schaffensphase seine Leinwände oft ungroundiert liess und die ersten, wichtigsten Konturen mit Farben auftrug, die er stark verdünnt hatte. Diese ersten Konturen wurden von den Bildträgern – trotz der Appretur, die das Gewebe eigentlich dagegen schützen sollte – aufgesogen und zeichnen sich deshalb bis heute auf ihren Rückseiten ab.

Wer sich die Zeit nimmt, genauer hinzusehen und die Rückseite mit der Bildseite zu vergleichen, kann in der Regel feststellen, dass die rückseitig sichtbaren Umrisse mit denjenigen der eigentlichen Darstellung nur bedingt übereinstimmen. Auf der Rückseite ist lediglich der erste Farbauftrag und damit die erste Bildanlage sichtbar. Zwischen dieser und der fertigen Endfassung liegt die «Ausführungsphase», mit ihren zahlreichen Korrekturen und Überarbeitungen, die auch Änderungen der Komposition einschliessen.<sup>1</sup> Bei Hodler hat dieser «letzte Schritt» manchmal mehrere Jahre in Anspruch genommen.

Über die vorbereitende Phase vieler wichtiger Kompositionen Hodlers, die Entwurfsphase, geben in erster Linie seine Skizzen und Zeichnungen Aufschluss. Für die Ausführungsphase ist immer das Gemälde selbst die primäre Quelle. Am besten ist diese Phase durch eine technologische Untersuchung des Gemäldes zu erschliessen, indem mit den bildgebenden Verfahren der Kunsttechnologie<sup>2</sup> die verschiedenen Farbschichten und damit auch die Veränderungen, die der Künstler beim Malen vornahm, sichtbar gemacht werden. Ist der Einsatz bildgebender Verfahren nicht möglich, kann bereits der bei normalem Licht vorgenommene Vergleich zwischen Vorder- und Rückseite wichtige Hinweise liefern. Ein Beispiel für den Wert eines solchen einfachen Vergleichs ist die kürzlich durchgeführte Untersuchung von Hodlers letzter grosser symbolistischer Figurenkomposition, der Werkgruppe *Blick in die Unendlichkeit*, von der heute fünf Ölfassungen bekannt sind: Die «Fassung Steiner» (Abb. 8, 14), die «Solothurner Fassung» (Abb. 13, 16), die «Fassung Hahnloser» (Abb. 10, 18), die «Basler Fassung» (Abb. 11) und die «Zürcher Fassung» (Abb. 12).

**Fassung Steiner**

1913/1914–1916, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 134 x 268 cm, Sammlung Peter Steiner, Zürich, SIK Archiv Nr. 29220 (Abb. 1, 8)



1

Abb. 1

Rückseite mit der ersten Bildanlage von **1913/1914**

Für die Abbildung gespiegelt. Die vier Figuren links halten ihre Arme bogenförmig vom Körper weg, die Figur ganz rechts ist räumlich abgetrennt. Ihr Gesicht ist den übrigen vier zugewandt, der rechte Arm angewinkelt, die Hand zur Brust erhoben.

**Bemerkung zur Übersicht**

Die Nummerierung der Abbildungen folgt der Chronologie des Arbeitsprozesses und widerspiegelt die verschiedenen Stadien der Komposition bzw. der fünf Fassungen.

Abb. 8

Abgeschlossener Zustand, **1915/1916**

Die Komposition entspricht weitgehend dem Zustand der Basler Fassung im Frühjahr 1916, vgl. Abb. 9. Die Fassung Steiner zeigt als einziges der ausgeführten Gemälde das Motiv der aufgestützten rechten Hand bei der Figur ganz rechts im Bild.

Modelle, von links nach rechts:

1. unbekannt, 2. Letitia Raviola, 3. Jeanne Charles, mit langem Haar (hier erstmals in einer Fassung von *Blick in die Unendlichkeit*), 4. Clara Pasche-Battié, 5. Gertrud Müller



8



2

Abb. 2

Zeichnung

**1913/1914**, Feder und Bleistift auf Papier, 33,5 x 54,5 cm, Kunstmuseum Bern, Legat Margaretha und Hans Zaugg-Herzig, Inv.-Nr. 2004.069

Der Vergleich mit der Fassung Steiner zeigt eine veränderte Haltung der Arme. Sie werden stärker an den Körper herangezogen, ihre Hände jedoch abgespreizt. Die Figur ganz rechts ist immer noch von der Gruppe isoliert, zudem wendet sie nun auch ihr Gesicht von den übrigen Figuren ab. Die in dieser Kompositionsskizze getroffene Anordnung und Haltung der fünf Figuren wird für die erste Anlage der Solothurner Fassung beibehalten. Modelle, von links nach rechts:

1. unbekannt, 2. Philomène oder Clairette Charles, 3. unbekannt/nicht zu erkennen, 4. Berthe Hodler, 5. unbekannt

**Solothurner Fassung**

1913/1914–1917, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 258 x 475 cm, Kunstmuseum Solothurn, SIK Archiv Nr. 23477 (Abb. 3, 5, 13)

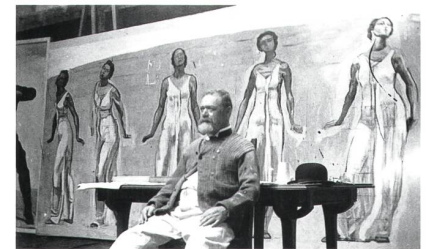


3

Abb. 3

Auf der Rückseite sichtbare Figurenumrisse der ersten Bildanlage von **1913/1914**

Für die Abbildung gespiegelt. Die erste Bildanlage übernimmt die Komposition der Skizze von 1913/1914, vgl. Abb. 2.



5

Abb. 5

Gertrud Müller, *Hodler im Atelier*, **1914**, die Solothurner Fassung in einem frühen Zustand. Im Unterschied zur ersten Bildanlage wird die zweite Figur von links mit einem stärker zum Betrachter hin gewendeten Oberkörper dargestellt. Die Figur ganz rechts bleibt von der Gruppe abgetrennt, doch der gestreckte Arm und die abgespreizte Hand lassen den Abstand zu den übrigen Figuren kleiner erscheinen.

Abb. 13

Unvollendeter Zustand, **1917**

Die Mittelfigur ist durch Jeanne Charles – erkennbar an den langen Haaren – ersetzt worden, die erstmals als Modell für die Basler Fassung herangezogen wurde.

Modelle, von links nach rechts:

1. unbekannt / nicht zu erkennen, 2. Philomène oder Clairette Charles, 3. Jeanne Charles, 4. Clara Pasche-Battié, 5. unbekannt

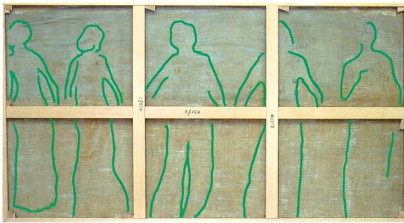


13



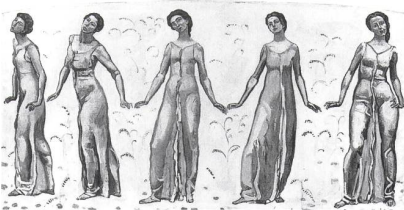
**Fassung Hahnloser**

1913/1914–1916, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 138 x 245 cm, Kunstmuseum Winterthur, SIK Archiv Nr. 35062 (Abb. 4, 7, 10)



4

Abb. 4  
Auf der Rückseite sichtbare Figurenumrisse der ersten Bildanlage von **1913/1914**. Umriss computergestützt nachgezogen und für die Abbildung gespiegelt. Die Haltung der vier Figuren links entspricht der ersten Bildanlage der Fassung Steiner, die Figur rechts hält Kopf und Arme wie im Entwurf von Bern (Abb.2) bzw. wie bei der ersten Anlage der Solothurner Fassung (Abb. 3).



7

Abb. 7  
Zustand Mai **1916**. Frühestes Zeugnis von Gertrud Müller als Modell für die Figur ganz rechts. Ihre unterhalb der Hüfte aufgestützte Hand findet sich auch in der Fassung Steiner und in einem ersten Zustand der Basler Fassung, eine Haltung, die später aufgegeben wird.

Modelle, von links nach rechts:

1. unbekannt, 2. Letitia Raviola, 3. Clara Pasche-Battié, 4. Berthe Hodler, 5. Gertrud Müller

**Abb. 10**

Abgeschlossener Zustand, **1916/1917**

Modelle, von links nach rechts:

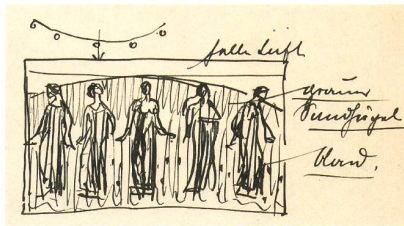
1. unbekannt, 2. Letitia Raviola, 3. Clara Pasche-Battié, 4. Berthe Hodler, 5. Gertrud Müller



10

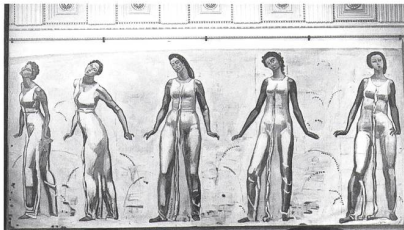
**Basler Fassung**

1913/1914–1916, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 446 x 895 cm, Kunstmuseum Basel, SIK Archiv Nr. 23106 (Abb. 6, 9, 11)



6

Abb. 6  
Karl Moser, Skizze anlässlich eines Besuchs im Atelier von Hodler, **1914**. Die Anordnung der Figuren auf einer gekrümmten Linie und die Haltung der beiden Figuren rechts aussen sind einmalig.



9

Abb. 9  
Fotograf unbekannt, Versuchshängung im Kunsthaus Zürich, Januar/März **1916**

**Abb. 11**

Abgeschlossener Zustand, **1916**

Modelle, von links nach rechts:

1. unbekannt, 2. Letitia Raviola, 3. Jeanne Charles, 4. Clara Pasche-Battié, 5. Gertrud Müller. Clara Pasche-Battié ersetzt Berthe Hodler.



11

**Zürcher Fassung**

1916, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 343 x 723 cm, Kunsthaus Zürich, SIK Archiv Nr. 23099 (Abb. 12)

**Abb. 12**

Abgeschlossener Zustand, **1916**

Die Haltung der Figuren entspricht weitgehend dem abgeschlossenen Zustand der Basler Fassung, mit dem Unterschied, dass die 3. und 4. Figur von links ihre Plätze getauscht haben.

Modelle, von links nach rechts:

1. unbekannt, 2. Letitia Raviola, 3. Clara Pasche-Battié, 4. Jeanne Charles, 5. Gertrud Müller



12



Abb. 14

*Blick in die Unendlichkeit*, Fassung Steiner, 1913/1914–1916, abgeschlossener Zustand von 1915/1916, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 134 x 268 cm, Sammlung Peter Steiner, Zürich, SIK Archiv Nr. 29220  
Modelle, von links nach rechts:  
1. unbekannt, 2. Letitia Raviola, 3. Jeanne Charles, mit langem Haar, 4. Clara Pasche-Battié, 5. Gertrud Müller

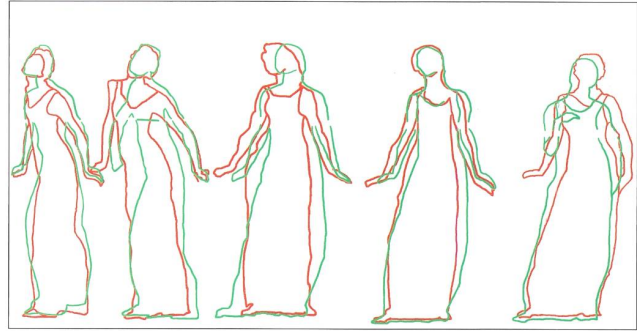
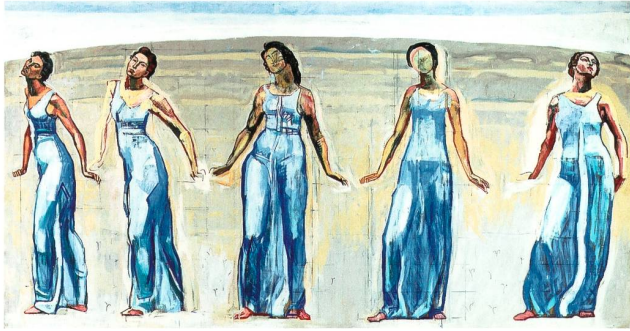
Abb. 15

*Blick in die Unendlichkeit*, Fassung Steiner, Liniengrafik mit Umrissen der rückseitig sichtbaren ersten Bildanlage (grün) bzw. des abgeschlossenen Zustandes (rot)  
Die Figuren erfuhren im Lauf der Bearbeitung folgende Veränderungen:  
Erste Figur von links: In der ersten Bildanlage in Seitenansicht, «aus dem Bild laufend», im letzten Zustand durch eine leichte Drehung stärker in eine Linie mit den anderen Figuren gestellt, der linke Arm ist näher am Körper.  
Zweite Figur von links: Die Drehung des Oberkörpers zum Betrachter hin wird verstärkt  
Mittlere und vierte Figur von links: Die Figuren werden vergrößert, ihre Arme liegen näher am Körper an, die Hände werden abgespreizt.  
Fünfte Figur von links: Auch diese Figur wird vergrößert, im Endzustand stützt sie ihre rechte Hand auf der Hüfte auf, die linke wird abgespreizt, dadurch verringert sich der Abstand zur neben ihr Stehenden.

*Blick in die Unendlichkeit* war eine Auftragsarbeit. Im Jahr 1910 hatte die Zürcher Kunstgesellschaft für das obere Treppenhaus des vom Architekten Karl Moser neu erbauten Kunsthouses in Zürich bei Hodler ein Wandbild bestellt. Der Maler, der das Thema frei wählen durfte, begann sofort mit der Vorbereitung einer grossen Figurenkomposition zu einem Thema, das ihn bereits seit den 1890er-Jahren beschäftigte: Das Thema der pantheistisch inspirierten Naturverehrung, umgesetzt als – in Hodlers eigenen Worten – «Weiber, die durch Blumen gehen».<sup>3</sup> Zwischen 1910 und 1913 entstanden hunderte von Kompositionsskizzen sowie Modell- und Bewegungsstudien für das grossformatige Wandbild. In Hodlers Skizzenbuch von August und September 1913 ist eine Kompositionsskizze (Abb. 2) zu finden, die aller Wahrscheinlichkeit nach den Abschluss der ausgedehnten Entwurfsphase für *Blick in die Unendlichkeit* markiert.<sup>4</sup> In den folgenden Jahren, zwischen 1913 und 1916, entstanden dann die fünf erwähnten Ölfassungen. Ihre Dimensionen unterscheiden sich stark. Schon bei der Fassung Steiner und der Fassung Hahnloser kann von grossen Gemälden gesprochen werden, während die Solothurner Fassung gleich doppelt so gross ist, neben den riesigen Dimensionen der Basler und der Zürcher Fassung jedoch beinahe klein erscheint.

In welcher Reihenfolge die fünf Fassungen entstanden, war bis vor kurzem noch weitgehend unerforscht. Den ersten Datierungsversuch machte Carl Albert Loosli, dem die Solothurner Fassung allerdings unbekannt war, in seinem Generalkatalog von 1924.<sup>5</sup> Werner Y. Müller äusserte sich in seinem *Cœuvrekatalog* von 1941 nur vage zur Werkgruppe; auch scheint Müller zwei der Fassungen, die Solothurner und die Steinersche, nicht gekannt zu haben.<sup>6</sup> Looslis Vorschlag zur Abfolge der Fassungen schien gültig, bis Jura Brüscheweiler ihn korrigierte: ein erstes Mal im Jahr 1971, ein zweites Mal fünfzehn Jahre später.<sup>7</sup> Der zweite Vorschlag Brüscheweilers von 1986, dem sich 1998 Bernhard von Waldkirch anschloss,<sup>8</sup> blieb bis vor kurzem unwidersprochen. Die Solothurner Fassung wurde diesem Vorschlag zufolge auf 1914 datiert, die Steinersche und die Basler Fassung auf 1915, die Hahnlosersche und die Zürcher Fassung auf 1916. Eine wirklich gründliche Untersuchung der zeitlichen Abfolge der Fassungen stand allerdings noch aus.





Diese gründliche Untersuchung wurde von Gabriela Christen Luther im Rahmen ihrer Dissertation an der Universität Bern in Angriff genommen.<sup>9</sup> Christen untersuchte neben Hodlers eigenen Skizzen und Vorstudien, neben Berichten, historischen Aufnahmen und Zeichnungen von Zeitgenossen auch diverse Quellen zu den verschiedenen weiblichen Modellen, mit denen Hodler für *Blick in die Unendlichkeit* arbeitete. Ausserdem hatte sie sich auch um den Zugang der Gemälderückseiten bemüht, um die dort eventuell sichtbaren, ersten Bildanlagen in ihre Überlegungen einzubeziehen. Da ihre Untersuchungen und unser kunsttechnologisches Forschungsprojekt zur Maltechnik Ferdinand Hodlers sich zeitlich überlappten, kam eine vorübergehende Kooperation zustande, in deren Verlauf die Rückseiten von drei der fünf Fassungen, nämlich der Steinerschen, der Solothurner und der Hahnloserschen, untersucht wurden. Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft übernahm die für den Zugang zu den Rückseiten notwendigen Schritte sowie die teilweise in situ stattfindende Untersuchung und fotografische Erfassung. Wie weiter unten gezeigt werden soll, trugen die zu Tage geförderten ersten Bildanlagen wesentlich zu Christens neuen Schlussfolgerungen betreffend der Datierung sämtlicher Fassungen und damit auch zur Etablierung einer neuen Chronologie ihrer Entstehung bei. Eine Untersuchung der Rückseiten der beiden riesigen Fassungen, der Baslerischen und der Zürcherischen, war aus technischen Gründen nicht möglich.

Die fotografischen Aufnahmen der drei Rückseiten wurden im SIK digitalisiert und computergestützt auf verschiedene Arten weiterbearbeitet; dieses Bildmaterial wird hier zum ersten Mal präsentiert. Die Aufnahmen wurden, sofern sie in mehreren Ausschnitten erfolgt waren, zusammengesetzt und, nachdem nur schwach sichtbare Umrisse teilweise mit Linien verstärkt worden waren, für die Abbildung um ihre vertikale Achse gespiegelt, damit sie – für den die Bildseite Betrachtenden – seitenrichtig zu stehen kamen (Abb. 1, 3, 4).

In einem nächsten Schritt wurden reine Umrissgrafiken sowohl von den auf der Rückseite sichtbaren Konturen als auch vom jeweiligen letzten Zustand der betreffenden Darstellungen angefertigt und übereinander gelegt (Abb. 15, 17, 19). Dabei fällt auf, dass im Vergleich zu den Endfassungen in

Abb. 16

*Blick in die Unendlichkeit*, Solothurner Fassung, 1913/1914–1917, unvollendeter Zustand von 1917, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 258 x 475 cm, Kunstmuseum Solothurn, SIK Archiv Nr. 23477

Modelle von links nach rechts:

1. unbekannt / nicht zu erkennen, 2. Philomène oder Clairette Charles, 3. Jeanne Charles, 4. Clara Pasche-Battié, 5. unbekannt

Abb. 17

*Blick in die Unendlichkeit*, Solothurner Fassung, Liniengrafik mit Umrissen der rückseitig sichtbaren ersten Bildanlage (grün) bzw. des letzten Zustandes (rot)

Signifikante Veränderungen zeigen folgende Figuren:

Zweite Figur von links: Zunächst ganz im Dreiviertelprofil wird der Oberkörper im letzten Zustand stärker zum Betrachter hin gewendet. Fünfte Figur von links: In der ersten Bildanlage ist der rechte Arm angewinkelt, die Hand liegt auf der Brust. Für den letzten Zustand wird der linke Arm gestreckt und die Hand abgespreizt.

Alle Figuren: Allgemein werde die Arme stärker gebogen und Alle als Einzelfiguren behandelt, im letzten Zustand sind zudem die Hände abgespreizt, wodurch der Abstand der Figuren untereinander verringert wird.



Abb. 18  
*Blick in die Unendlichkeit*, Fassung Hahnloser, 1913/1914–1916, abgeschlossener Zustand von 1916/1917, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 138 x 245 cm, Kunstmuseum Winterthur, SIK Archiv Nr. 35062  
 Modelle, von links nach rechts  
 1. Unbekannt, 2. Letitia Raviola, 3. Clara Pasche-Battié, 4. Berthe Hodler, 5. Gertrud Müller

Abb. 19  
*Blick in die Unendlichkeit*, Fassung Hahnloser, Liniengrafik mit Umrissen der rückseitig sichtbaren ersten Bildanlage (grün) bzw. des abgeschlossenen Zustandes (rot)  
 Die Figuren erfuhren im Lauf der Bearbeitung folgende Veränderungen:  
 Erste Figur von links: Der in der ersten Bildanlage vom Körper verdeckte rechte Arm ist im abgeschlossenen Zustand sichtbar, zugleich wird der linke Arm näher an den Körper gezogen. Beide Hände sind in der gleichen Haltung angehoben.  
 Zweite Figur: Der Oberkörper der in der ersten Bildanlage im Dreiviertelprofil gezeigten Figur wird im abgeschlossenen Zustand stärker dem Betrachter zugewendet.  
 Mittlere und vierte Figur von links: In der ersten Bildanlage stehen die Arme bogenförmig vom Körper ab. In der Endfassung werden sie näher am Körper gehalten und die Hände nach aussen abgespreizt.  
 Fünfte Figur: In der ersten Bildanlage beide Arme eng an den Körper gelegt, rechter Arm angewinkelt, Hand auf Brust gelegt?

den ersten, mit grünen Linien wiedergegebenen Bildanlagen noch tänzerisch anmutende Bewegung vorherrscht. Die Figuren halten ihre Arme in leichtem und natürlichem Schwung vom Körper weg, ihre Gewänder sind weit geschnitten und fallen frei hinab. In den Endfassungen – in unserer Darstellung durch rote Linien wiedergegeben – wirken die Haltungen der Figuren vergleichsweise statisch: Ihre Arme sind näher an den Körper herangezogen, die Hände werden geziert abgespreizt und die Gewänder schmiegen sich eng an ihre Körper an. Ihrer statischeren Haltung wegen vergleicht Brüscheweiler die Figuren der Endfassung deshalb mit Karyatiden.<sup>10</sup>

Ausserdem wurde eine Übersicht über die Entstehung der gesamten Werkgruppe zusammengestellt (S. 102–103). Neben den Abbildungen der drei rückseitig sichtbaren ersten Bildanlagen und der fünf fertigen Darstellungen enthält diese Zusammenschau noch folgende, von Christen beigebrachte und ausgewertete Bilddokumente: Die oben bereits genannte Kompositionsskizze Hodlers (Abb. 2), in der Christen den Abschluss der Entwurfsphase erkennt, drei historische Fotografien von Zwischenzuständen der Solothurner (Abb. 5), der Hahnloserschen (Abb. 7) und der Basler Fassung (Abb. 9) sowie eine Skizze, die Karl Moser von einem Zwischenzustand der Basler Fassung anfertigte (Abb. 6). Da Christens Nachforschungen zu Hodlers Zusammenarbeit mit seinen weiblichen Modellen für die zeitliche Abfolge der fünf Fassungen ebenfalls von wesentlicher Bedeutung war, werden die Modelle, soweit ihre Identifikation gelungen war, in den Bildlegenden namentlich genannt und teilweise mit kurzen Kommentaren vorgestellt. – Die Übersicht illustriert Christens Schlussfolgerung zur Ausführungsphase der Werkgruppe: Anders als bisher angenommen, muss Hodler an den fünf Fassungen zum Teil gleichzeitig gearbeitet haben. Die einzelnen Fassungen der Werkgruppe sind also nicht nacheinander, sondern ein Stück weit nebeneinander entstanden. Die Arbeit an einer neuen Fassung muss den Maler jeweils zur Überarbeitung und Anpassung der bereits begonnenen anderen veranlasst haben.<sup>11</sup> Selbst die Zürcher Fassung, die er als letzte erst im April 1916 begann und in der vergleichsweise kurzen Zeit von nur neun Monaten ausführte, so dass sie im Januar 1917 ins Kunsthaus gebracht werden konnte, war noch Auslöser für weitere Überarbeitungen



der früheren Fassungen. Nach Christens Ansicht verfügt jede Fassung, trotz wiederholter Anpassungen an die jeweils aktuelle formale Lösung, über ihren eigenen Charakter, was die Autorin auf die unterschiedliche Aufreihung der mit individueller Symbolik aufgeladenen Modelle zurückführt.<sup>12</sup>

Zu Hodlers Vorgehen beim Malprozess, das Gegenstand unserer kunsttechnologischen Forschungen am SIK war, hat die Untersuchung der drei Gemälderückseiten Folgendes aufzeigen können: Obwohl Hodler die Komposition, wie oben erwähnt, in Hunderten von Skizzen, Entwürfen und Studien vorbereitet hatte, ging die Suche nach der perfekten formalen Lösung während des Malens ständig weiter. Immer wieder sah sich der Maler zu Korrekturen veranlasst. Eine der Darstellungen als abgeschlossen zu akzeptieren, scheint ihm schier unmöglich gewesen zu sein; stets wurde Neues auf Bestehendes übertragen. Diese Eigenart Hodlers, die im Alter noch zugenommen haben muss, erreicht mit *Blick in die Unendlichkeit*, seiner letzten grossen symbolistischen Figurenkomposition, einen Höhepunkt. Hodlers Tod unterbricht schliesslich dieses bisweilen sich im Kreis drehende Ringen um die perfekte Form und verhindert weitere Überarbeitungen und Korrekturen.<sup>13</sup>

1 Siehe den Beitrag «Korrigieren und Überarbeiten» von Anna Stoll im vorliegenden Band.

2 Als bildgebende Verfahren werden bezeichnet: Betrachtung in ultraviolettem Licht, Infrarotreflektografie, Infrarottransmission und Röntgendurchstrahlung.

3 Die ersten Bildideen zu diesem Motiv erscheinen in den 1890er-Jahren in Hodlers Skizzenbüchern. Als grossformatiges Hauptwerk wurde das Motiv erstmals im Gemälde *Die Empfindung*, 1901–1902, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 193 x 280,5 cm, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 51246, umgesetzt. Gabriela Christen Luther, «*L'art c'est la geste de la beauté*». «*Blick in die Unendlichkeit*» und «*Floraison*» (Diss. Universität Bern 2002) Zürich: Selbstverlag, 2002, S. 89–90. Das Zitat «Weiber, die durch Blumen gehen» stammt aus einem Brief Hodlers, der von Loosli auszugsweise publiziert wurde. Carl Albert Loosli, *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass*, Bern: R. Suter & Cie., 1921–1924 (4 Bde.), 4. Bd., S. 339.

4 Christen Luther 2002 (wie Anm. 3), S. 49.

5 Loosli 1921–1924 (wie Anm. 3), Bd. 4, S. 79, Nr. 629 (Fassung Steiner); S. 77, Nr. 603 (Solothurner Fassung), S. 81, Nr. 689 (Fassung Hahnloser); S. 78, Nr. 604 (Basler Fassung), S. 79, Nr. 651 (Zürcher Fassung).

6 Werner Y. Müller, *Die Kunst Ferdinand Hodlers. Reife und Spätwerk. 1895–1918*, Zürich: Rascher, 1941.

7 Jura Brüscheiler, *Expertise vom 11. Oktober 1971*, Archiv des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich. Jura Brüscheiler, *Ferd. Hodler*, Ausst.-Kat. Galerie Römer, Zürich 1986, unpaginiert.

8 Berhard von Waldkirch, *Ferdinand Hodler. Tanz und Streit. Zeichnungen zu den Wandbildern «Blick in die Unendlichkeit», «Floraison», «Die Schlacht bei Murten» aus der Graphischen Sammlung*, Ausst.-Kat. Kunsthau Zürich, 1998.

9 Christen Luther 2002 (wie Anm. 3). Siehe insbesondere Kapitel V: «Blick in die Unendlichkeit – Die verschiedenen Fassungen», S. 93–152 und Kapitel VII: «Die Mo-

delle von Ferdinand Hodler», S. 167–189.

10 Jura Brüscheiler, *Ferdinand Hodler. Einige Werke aus der Sammlung Karl G. Steiner*, Zürich: Karl G. Steiner, 1981, S. 183.

11 Vielleicht handelte es sich bei den Fassungen Steiner und Hahnloser um so genannte Kontrollfassungen, siehe zu diesem Begriff den Beitrag von Anna Stoll im vorliegenden Band, S. 62; S. 96, Anm. 9.

12 Christen Luther 2002 (wie Anm. 3), verifiziert die These, dass Hodler «die ihm eigenen Formen der Darstellung an den Modellen entwickelt» habe (ebd., S. 167). Sie identifiziert sechs der insgesamt sieben oder acht von Hodler herangezogenen Modelle in den einzelnen Fassungen anhand ihrer Gesichtszüge, der Formen ihres Körpers oder ihrer Haltungen (S. 168–189).

13 Es ist belegt, dass Hodler die Zürcher Fassung noch nach ihrer Hängung am Bestimmungsort im Kunsthau für unfertig hielt und ihre Überarbeitung plante. Christen Luther (wie Anm. 3), S. 147–150.



### Zusammenfassung

Da Ferdinand Hodler in seiner späten Schaffenszeit seine Leinwände oft ungründert liess und die ersten, wichtigsten Konturen mit stark verdünnten Farben auftrug, zeichnen sich auf den Geweberückseiten dieser Gemälde häufig die Umrisse der ersten Bildanlage ab.

Für eine kürzlich durchgeführte kunsthistorische Untersuchung von Hodlers letzter grosser symbolistischer Figurenkomposition, *Blick in die Unendlichkeit* (1913–1916), untersuchte das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft die Rückseiten von drei der fünf Ölfassungen und erstellte Liniengrafiken, die es ermöglichen, die ersten Bildanlagen mit den ausgeführten Darstellungen zu vergleichen. Bei diesem Vergleich zeigte sich, dass Hodler im Zeitraum von 1913 bis 1916 nicht nur nacheinander, sondern auch parallel an den fünf Fassungen von *Blick in die Unendlichkeit* gearbeitet und sie untereinander angeglichen hat.

Eine Anordnung der fünf Fassungen mit weiterem Bildmaterial zu einem Tableau (S. 102–103) macht diese Zusammenhänge deutlich. Diese Bilder werden hier zum ersten Mal in dieser Anordnung präsentiert.

Die Untersuchung der Rückseiten hat einmal mehr gezeigt, dass Hodler während der letzten Phase der Entstehung einer Komposition, der Ausführungsphase, in der Regel noch erhebliche Veränderungen vornahm. Dies tat er auch dann, wenn er die Komposition mit zahlreichen Skizzen, Zeichnungen und Studien sorgfältig vorbereitet hatte.

### *View into Infinity. A contribution to the creation of the composition and its five oil versions. Summary*

Late in his career, Ferdinand Hodler often left his canvases unprimed and applied the initial outlines of his compositions with diluted paints. Traces of these lines can often be seen on the reverses of the canvases.

In connection with a recent art historical investigation of Hodler's last symbolic figure composition, *View into Infinity* (1913–1916), the Swiss Institute for Art Research examined and photographed the reverses of three of five versions in oil of the work. Comparison of the initial outline traces with the final compositions enabled a meaningful reassessment of the way in which the group of works was created, suggesting that Hodler painted the five versions not consecutively, as had been supposed, but mostly in juxtaposition, copying changes from one version to another.

Photographs taken of the reverses were later used to generate linear graphics that enabled differences between the initial outline traces and the final compositions to be seen quite clearly. A sequence of thirteen illustrations (pp. 102–103) gives a new overview of the chronological genesis of the five versions.

The investigation of the paintings' reverses confirms that Hodler made significant composition changes even during the last phase of the development of a composition, the execution in paint. He did so despite meticulous planning of his composition with numerous sketches and drawings.