

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 62 (2005)

Heft: 3-4: Sammlungskataloge und Werkverzeichnisse

Artikel: Oevrekatalog der Gemälde Ferdinand Hodlers : kunsthistorische und
kunsttechnologische Methoden zur Bestimmung der chronologischen
Ordnung

Autor: Beltinger, Karoline / Müller, Paul

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169743>

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: 30.03.2025

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

Œuvrekatalog der Gemälde Ferdinand Hodlers Kunsthistorische und kunsttechnologische Methoden zur Bestimmung der chronologischen Ordnung

VON KAROLINE BELTINGER und PAUL MÜLLER

Am Beispiel des Œuvrekatalogs der Gemälde von Ferdinand Hodler sollen einige Probleme der chronologischen Ordnung erörtert werden, die sich im Zusammenhang mit Wiederholungen von Bildthemen ergeben. Solche Wiederholungen können in Form von Repliken, Fassungen, Varianten und Serien auftreten.

Möglichkeiten hin erprobt. Motivreihen wie die der Stockhornlandschaften sind in Hodlers Malerei nach der Jahrhundertwende keine Seltenheit. Die Ansichten des Genfersees von Chexbres und Caux aus, die Gipfelbilder des Niesens, des Breithorns und des Mönchs, die von Leissigen und Därligen aus gemalten Thunerseelandschaften sowie

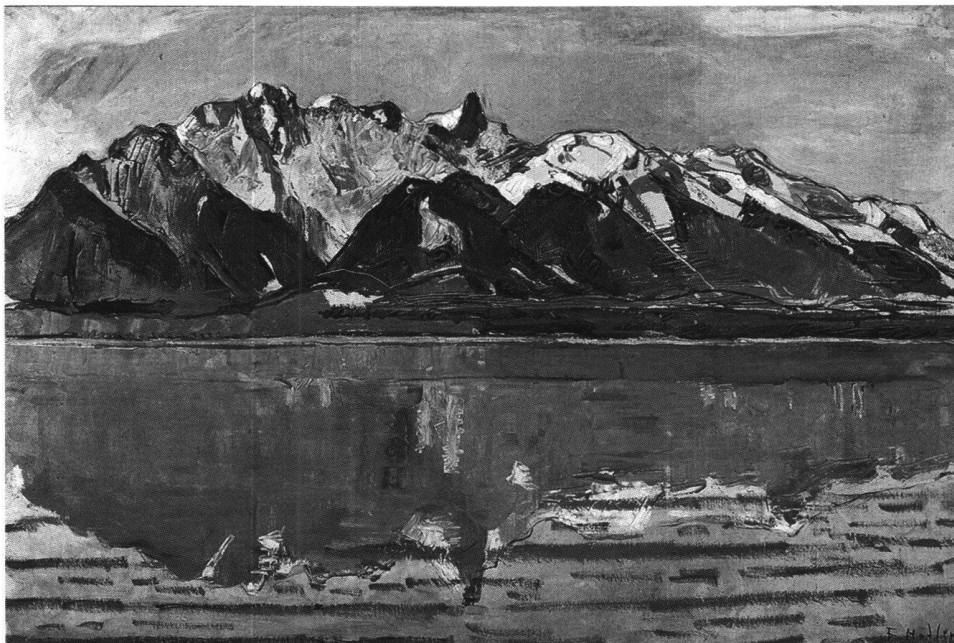


Abb. 1 Thunersee mit Stockhornkette, von Ferdinand Hodler, 1912. Öl auf Leinwand, 59,5 x 89 cm. Privatbesitz.

Zunächst zu den Serien: Mit über 30 Arbeiten die zahlenmässig umfangreichste Werkreihe bilden die Stockhornlandschaften (Abb. 1). Mit Ausnahme eines Gemäldes handelt es sich durchwegs um Querformate, in denen der Maler das Sujet des lang gestreckten, sich im See spiegelnden Gebirgszugs auf seine kompositionellen und farblichen

die Bachbilder von Champéry sind Beispiele aus der Landschaftsmalerei; die Figurenmalerei Hodlers weist ebenfalls zahlreiche Motivwiederholungen auf. Nun ist ja Hodler nicht der einzige Künstler, der um 1900 seine Bildthemen als Serien ausgeführt hat. Man denkt unwillkürlich an Monet, der mit den Ansichten der Kathedrale von Rouen,

den Heuhaufen oder der Waterloo Bridge das wechselnde Tageslicht zum eigentlichen Thema machte. Oder an Cézanne, der immer wieder die Montagne Sainte-Victoire zum Bildvorwurf nahm.

Das Phänomen der Motivreihen hat auf das Konzept eines Œuvrekatalogs unterschiedliche Auswirkungen, je nachdem, ob man der Chronologie oder der thematischen Kohärenz den Vorzug gibt. Dies gilt unabhängig davon, ob man eine grundsätzlich chronologische oder – wie das SIK es im Falle des Œuvrekatalogs Hodler tut – gattungsmässige Ausrichtung der einzelnen Bände vornimmt (Band I: Landschaften, Band II: Bildnisse und Selbstbildnisse, Band III: Genre, symbolistische und historische Figurenbilder). Innerhalb eines Bandes soll nach Möglichkeit die chronologische Ordnung befolgt werden. Das chronologische Prinzip erfährt jedoch durch die formale Kohärenz der Serie eine Störung: So ist es entscheidend, ob die Fassungen einer Serie zeitlich unmittelbar nacheinander folgen oder ob sie zu verschiedenen Perioden entstanden sind.

Versucht man die Reihe der Stockhornbilder unter den Prämissen Chronologie und Darstellung zu ordnen, so ergibt sich folgendes Bild: Von den gut 30 Ansichten der Stockhornkette mit See sind deren neun vom Maler datiert, die Mehrzahl der Fassungen sind somit undatiert. Die datierten Werke weisen die Jahreszahlen 1904, 1905, 1910, 1912 und 1913 auf. Im Unterschied zu Werken vor 1900, die Hodler oft nachträglich irrtümlich datierte, sind diese Datierungen wohl verlässlich, da Hodler auf der Höhe seines Erfolgs nicht «auf Lager» produzierte. Der Bearbeiter der Motivreihe steht somit vor der Aufgabe, die verbleibenden Fassungen, über 20 an der Zahl, zu datieren und zusammen mit den datierten Werken in eine zeitliche Folge zu stellen.

Bei einigen Gemälden ergibt sich durch Ausstellungen, an denen sie gezeigt wurden, ein *Terminus ante quem*. Zu nennen sind insbesondere die im Jahre 1911 in Deutschland gezeigten Ausstellungen.¹ Zahlreiche der Stockhornlandschaften, aber auch mehrere Fassungen des Mönchs entstanden im Hinblick auf diese Ausstellungstournee in Deutschland oder als Folge davon. In den Fällen, wo keine Dokumente wie Ausstellungspräsenzen, Verkaufsquittungen oder Korrespondenz als Datierungshilfe vorhanden sind, muss der Stilvergleich weiterhelfen. So sind wohl zwei in Privatbesitz befindliche undatierte Fassungen aufgrund deutlicher Analogien zeitlich der 1913 datierten Fassung im Genfer Musée d'art et d'histoire an die Seite zu stellen. Unter der Annahme, dass zwischen den datierten Fassungen von 1905 und 1910 kein Thunersee mit Stockhorn entstanden ist (zumindest schweigt sich die Hodler-Literatur darüber aus), gibt es demnach zwei Gruppen, bei denen sich das Thema im Folgejahr wiederholt, nämlich die Gruppe von drei Werken der Jahre 1904 und 1905 sowie die grosse Gruppe der Jahre 1910 bis 1913.

Für das Konzept des Œuvrekatalogs, konkret des ersten, den Landschaften gewidmeten Bandes, stellt sich nun die Frage, ob die Serien ungeachtet der Sprünge in der Chronologie als kohärente Gruppen zu behandeln sind oder

ob zeitlich uneinheitliche Gruppen desselben Motivs im Werkkatalog auch gemäss ihrer chronologischen Stellung einzuordnen sind. Im ersten Fall würde das heissen, dass Hodlers Stockhornlandschaften von 1904 und 1905 zusammen mit denen der Jahre 1910 bis 1913 eine einzige Gruppe bilden würden. Der Hauptvorteil dieses Konzepts, nämlich der Priorität des Themas vor der Chronologie, wäre die Benutzerfreundlichkeit: Der unkundige Benutzer des Katalogs, der die Datierung eines Werks nicht kennt, fände das gesuchte Gemälde leichter, der Band würde übersichtlicher. Unter dem Aspekt der leichteren Auffindbarkeit müssten natürlich auch die nicht einer Serie angehörenden Werke, die jedoch ein ähnliches Bildthema aufweisen, geordnet werden, das heisst Bachbilder, Bäume, Wiesenlandschaften und sofort. Die Folge wäre ein chronologisches Durcheinander, das den Nachvollzug der Werkentwicklung gänzlich unterlaufen würde. So haben wir uns entschlossen, den Landschaftsband chronologisch anzulegen und dieses Prinzip nur bei formal einheitlichen, über mehrere Jahre laufenden Serien aufzugeben. Die Achillesferse dieses Konzepts sind die zahlreichen undatierten Werke vor 1900. Anstelle einer Jahreskadenz muss hier insbesondere bei den Landschaften wohl ein gröberes Raster gewählt und die zeitliche Unschärfe mit dem Vermerk «um» gekennzeichnet werden.

Die bei Hodler relativ häufig auftretenden Repliken werfen andere Probleme auf. Zunächst die Frage, ob es sich bei einer getreuen Wiederholung wirklich um eine Kopie des Meisters selbst handelt. Im Folgenden steht jedoch nicht die Echtheitsproblematik, sondern die Frage der Chronologie, nämlich die Bestimmung des Originals beziehungsweise der Wiederholung zur Debatte. Die spezifischen Möglichkeiten der Kunstwissenschaft beziehungsweise der Kunsttechnologie sollen zunächst anhand eines Replikenpaars erörtert werden.

Es handelt sich um die beiden Darstellungen des «Son-nigen Strässchens», die sich in den Museen von Basel beziehungsweise Zürich befinden (Abb. 2, Abb. 3). Dass es sich bei beiden Fällen um Gemälde von der Hand Hodlers handelt, steht unserer Ansicht nach aufgrund ihrer hohen Qualität ausser Frage. Folgende kunstwissenschaftliche Fakten sind bekannt: Das Basler Gemälde ist weder in Looslis Generalkatalog² noch in Müllers Landschaftskatalog³ verzeichnet, doch ist es dank dem frühen Ankauf durch den Sammler Max Geldner gesichert, der das nur 41 x 33 cm messende Bildchen 1911 bei Theodor Fischer für die damals enorme Summe von Fr. 2990.– erwarb. Die Fassung im Kunsthaus Zürich wurde 1932 von der Zürcher Kunstgesellschaft bei O. Nathan, München, für Fr. 3000.– gekauft. Im Generalkatalog Looslis figuriert sie nicht, jedoch im Landschaftskatalog von Werner Y. Müller.⁴ Weitere Angaben zur Provenienz und zeitgenössische Ausstellungspräsenzen fehlen.

Angesichts der minimalen stilistischen Unterschiede der beiden Werke vermag das Auge der Kunsthistorikerin oder des Kunsthistorikers kein verlässliches Urteil im Sinne eines vor oder nach abzugeben. Dank kunsttechnologischer

scher Untersuchungsmethoden⁵ haben wir die Möglichkeit einer eindeutigen Bestimmung von Original und Replik, wenn auch damit die tatsächliche Entstehungszeit der Werke nicht bestimmt ist. Oft ergibt schon die Betrachtung der Gemälderückseiten und -spannkanten erste Aufschlüsse.

haben gezeigt, dass er solche Malleinen in der Zeit um 1890 sehr häufig verwendete, später aber kaum noch oder gar nicht mehr. Insofern unterstützt der Befund zur Beschaffenheit der Bildträger für Erstfassung wie Replik deren bisherige zeitliche Einordnung. Bei welchem Werk es sich um



Abb. 2 Sonniges Strässchen, von Ferdinand Hodler, um 1891. Öl auf Leinwand, 41 x 33 cm. Basel, Kunstmuseum.



Abb. 3 Sonniges Strässchen, von Ferdinand Hodler, um 1891. Öl auf Leinwand, 41 x 33 cm. Zürich, Kunsthau, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung.

Im Falle der «Sonnigen Strässchen» handelt es sich bei beiden Bildträgern, deren Format einem handelsüblichen Normformat entspricht,⁶ um gewerblich vorgründete und aufgespannte Malleinen, wie sie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Qualitäts- und Preisstufen als Fertigprodukte erhältlich sind. Wie an den einfachen Spannrahmen zu erkennen ist, hat Hodler hier eine billige Sorte gewählt.⁷ Unsere systematischen Untersuchungen der letzten Jahre zu Hodlers Werkstattpraxis

welche Fassung handelt, bleibt an diesem Punkt der Untersuchung jedoch noch im Dunkeln.

Jetzt zur Betrachtung der Bildseiten: Der Farbauftrag beider Bilder zeigt diverse Merkmale, die für Hodlers Landschaftsmalerei um 1890 typisch sind, hier aber nicht im Einzelnen aufgezählt werden sollen. Ein deutlicher Unterschied zwischen den beiden Werken lässt sich in dem Bereich feststellen, wo Himmel und Bäume aneinander stossen: Die hellblaue Farbe des Himmels und die grüne

Farbe der Bäume wurden beim Basler Bild mit einem Pinsel neben einander gesetzt; die Pinselspuren lassen auf eine stufende Bewegung und eine relativ «trockene» Konsistenz der Farbe beim Auftrag schliessen (Abb. 4, links). Beim Zürcher Bild wurden die beiden Farben in ihrem Grenzbereich mit Hilfe eines kleinen Spachtels nass-in-

Nach den Rückseiten und Bildseiten jetzt zu den dazwischen liegenden Schichten. Hier zeigt sich ein weiterer wichtiger Unterschied. Das Basler Gemälde weist keine Unterzeichnung auf, während beim Zürcher Bild mittels Infrarot-Reflektografie und Infrarot-Transmission auf der weissen Grundierung ganz deutlich die schwarzen Linien

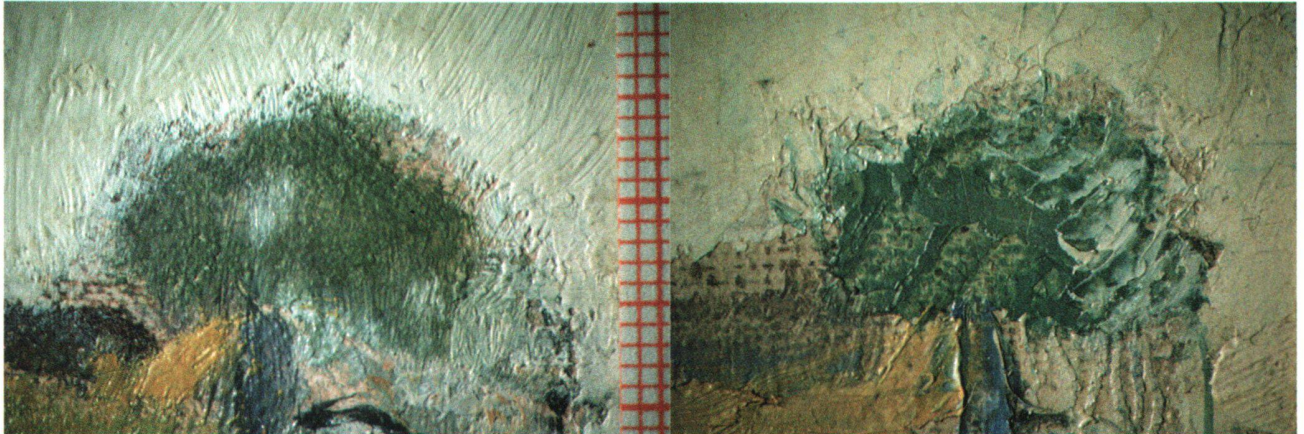


Abb. 4 Links: Sonniges Strässchen, Ausschnitt (Mikroaufnahme) aus Abb. 2, beim Übergang Bäume / Himmel. Die grüne Farbe der Bäume und die hellblaue des Himmels sind mit einem Pinsel, mit einer stufenden Bewegung, nebeneinander gesetzt. Rechts: Sonniges Strässchen, Ausschnitt (Mikroaufnahme) aus Abb. 3, beim Übergang Bäume / Himmel. Die Farben der Bäume und des Himmels sind mit einem kleinen Spachtel nass-in-nass vermischt.

nass vermischt (Abb. 4, rechts). Dieser Unterschied in der Technik des Farbauftrags zwischen Erstfassung und Replik ist uns schon einmal begegnet. Es handelte sich ebenfalls um zwei Landschaften aus der Zeit um 1890, beide mit dem Titel «Bachlandschaft».⁸ Dort ist die Erstfassung mit einem Pinsel und eher «trockener» Farbe, die Replik mit einem Spachtel und eher nass-in-nass gemalt. Ob daraus der Schluss gezogen werden kann, dass es sich, analog zu den «Bachlandschaften», beim Basler «Sonnigen Strässchen» (mit der eher trocken gestupften Farbe) um die Erstfassung, beim Zürcher (mit der teilweise nass-in-nass gespachtelten Farbe) um deren Replik handelt, ist nun die Frage.

einer Unterzeichnung zu erkennen sind. Es handelt sich um eine detaillierte Umriss-Unterzeichnung. Die Untersuchung zeigt ausserdem, dass die Darstellung des Zürcher Bilds dann genau so ausgeführt wurde, wie die Unterzeichnung es vorgab; im Farbauftrag ist keine einzige Korrektur zu entdecken.

Zur schlüssigen Interpretation dieses Befunds soll jetzt noch einmal der Farbauftrag der beiden Bilder betrachtet und miteinander verglichen werden. In der unteren Bildhälfte, wo dunkel umrandete Schottersteine auf dem Weg liegen, ist folgendes zu beobachten: Beim Basler Bild liegen die dunklen Umrissse der Steine im Farbschichtaufbau eindeutig zuoberst. Sie wurden als feine, mit dem Pinsel

gezogene Farblinien ganz am Schluss in die noch weiche helle Farbschicht gesetzt (Abb. 5, links). Im Zürcher Bild hingegen liegen die dunklen Umrisse der Steine zuunterst, direkt auf der Grundierung. Hier handelt es sich um nichts anderes als die schwarzen Linien der erwähnten Umriss-Unterzeichnung, die Hodler bei der malerischen Aus-

Zürcher Bildes ist eindeutig das Ergebnis einer Übertragung mittels Pause. Dieses Verfahren zur formatgleichen Übertragung konnte im Laufe unserer Untersuchungen von Gemälden und Pausen aus Hodlers Werkstatt rekonstruiert werden: Um eine Pause herzustellen, wurde ein Bogen halbtransparentes Papier auf die fertig gemalte Vor-

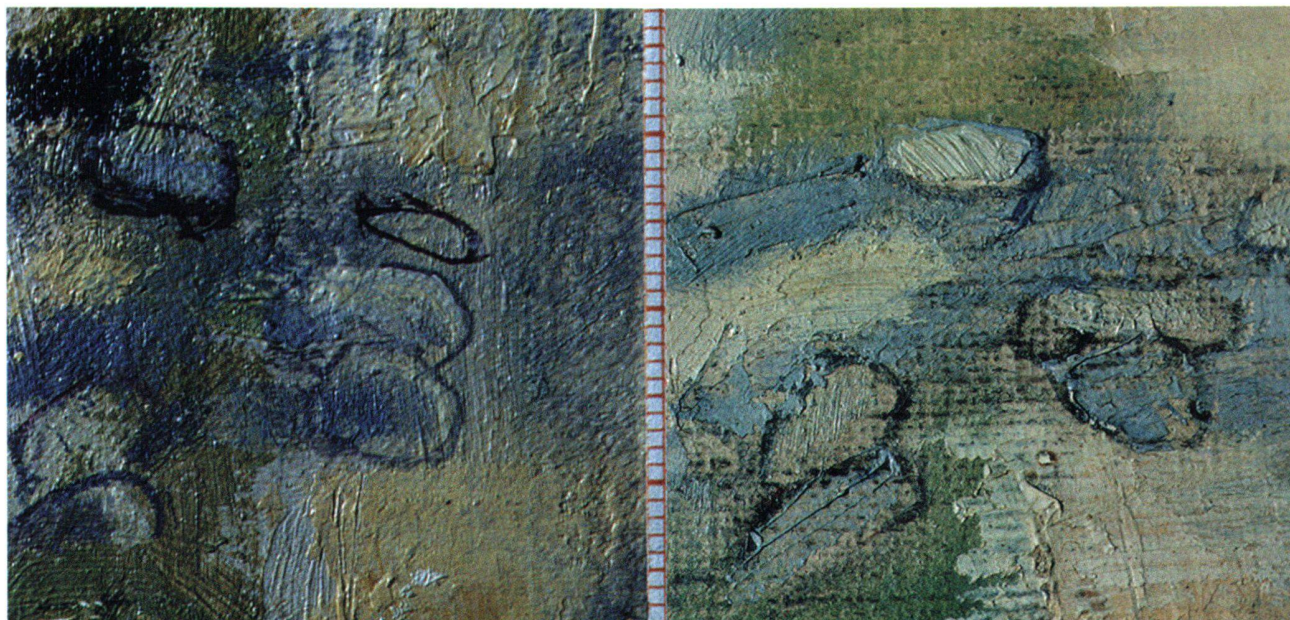


Abb. 5 Links: Sonniges Strässchen, Ausschnitt (Mikroaufnahme) aus Abb. 2, untere Bildhälfte. Die dunklen Konturen der Steine auf dem Weg sind zuletzt ausgeführt und liegen ganz oben auf der Farbschicht.
Rechts: Sonniges Strässchen, Ausschnitt (Mikroaufnahme) aus Abb. 3, untere Bildhälfte. Die Konturen der Steine sind mittels Pause übertragen. Die schwarzen Umrisse sind in der Farbschicht ausgespart und daher sichtbar geblieben. Der auf den Höhen der Gewebestruktur sichtbare schwarze Abrieb ist ebenfalls ein Hinweis auf die Verwendung einer rückseitig geschwärzten Pause.

führung nicht mit Farbe bedeckt hat und die folglich sichtbar geblieben sind (Abb. 5, rechts). Anhand der kleinen Figur des Wanderers auf dem Weg lässt sich dasselbe beobachten: Auf dem Basler Bild wurde sie erst am Schluss des Malprozesses noch auf die Farbe des Gebüschs und des Wegs gesetzt. Im Zürcher Bild war die Figur, wie die Infrarot-Transmission zeigt, schon in der Unterzeichnung vorhanden.

Hieraus folgt, dass die Darstellung «Sonniges Strässchen» im Lauf des Malprozesses des Basler Bilds «gefunden» wurde; nicht wenige Bildelemente sind erst ganz zuletzt genau definiert worden. Im Zürcher Bild hingegen war jedes Detail bereits genau umrissen, noch bevor Hodler zu Pinsel und Farbe griff. Die Umriss-Unterzeichnung des

lage gelegt (in unserem Fall also auf das Basler Bild). Die Umrisse der Darstellung wurden durchgezeichnet. Für die Übertragung der Linien auf den neuen Malgrund konnten für Hodler, wie das nächste Fallbeispiel noch besser illustrieren wird, zwei unterschiedliche Verfahren nachgewiesen werden.⁹ Im Falle des Zürcher «Sonnigen Strässchens» wurde die Rückseite der Pause im Bereich der vorderseitigen Zeichnung mit einem Bleistift geschwärzt, der beim Nachziehen der Linien dann auf der weissen Grundierung abfärbte. Dass dort, wo im Zürcher Bild die schwarzen Linien in der Darstellung sichtbar sind, auch schwarze Abriebspuren zu sehen sind, ist eines von mehreren Indizien für die Verwendung des beschriebenen Pausverfahrens (Abb. 5, rechts).

In Bezug auf die Chronologie der beiden Werke liegt die Lösung jetzt auf der Hand. Die Vermutung, die sich schon beim Vergleich mit den beiden «Bachlandschaften» eingestellt hat, ist bestätigt: Das Basler Bild ist die Erstfassung, das Zürcher dessen (gepauste) Wiederholung.

Zunächst sei der kunstwissenschaftliche Approach skizziert: Die Darstellung des Knaben mit Zweigen – als Modell diente Hodlers Sohn Hector – gehört in den Motivkreis um das Monumentalgemälde «Der Auserwählte» von 1893–94.¹⁰ Weitere Darstellungen Hectors, stehend als «Be-

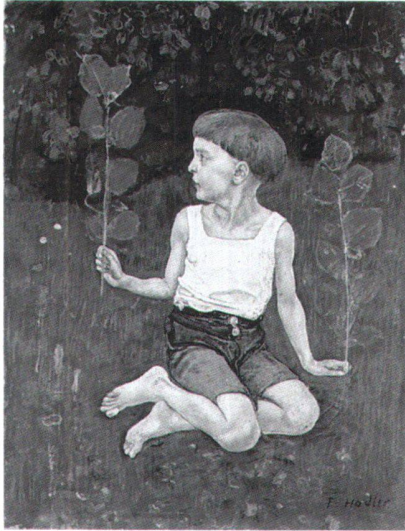


Abb. 6 Sitzender Knabe mit Zweigen, von Ferdinand Hodler, um 1893/94. Öl auf Leinwand, 35 x 27 cm. Zürich, Kunsthaus.



Abb. 7 Sitzender Knabe mit Zweigen, von Ferdinand Hodler, um 1900. Öl auf Leinwand, 34 x 26 cm. Schweiz, Sammlung der Credit Suisse.



Abb. 8 Sitzender Knabe mit Zweigen, von Ferdinand Hodler, nach 1910. Öl auf Leinwand, 34 x 24 cm. Kanton Bern, Privatbesitz.

Ein weiteres Fallbeispiel für die Schwierigkeiten der Datierung von Motivwiederholungen bilden die drei Fassungen des «Knaben mit Zweigen» (Abb. 6, 7, 8). Die drei kleinformigen Werke besitzen annähernd dieselbe Masse, nämlich 35 x 27 cm. Die aus Berner Privatbesitz stammende Arbeit (Abb. 8) weicht offensichtlich nicht nur durch eine motivische Veränderung – der Knabe trägt eine weisse Hose – von den andern Versionen ab, sondern ganz deutlich auch im Stil. Diese frappante Abweichung hat Diskussionen bezüglich der Echtheit dieser Fassung ausgelöst. Unabhängig von der Echtheitsfrage lässt sich die relative zeitliche Stellung der drei Fassungen bestimmen.

zauberter Knabe» – die Hauptfassung datiert 1893¹¹ –, kniend unter dem Titel «Anbetung»¹², davon eine 1894 datiert, zählen dazu. Mehrere dieser Darstellungen Hectors einschliesslich des «Knaben mit Zweigen» aus der Sammlung des Zürcher Kunsthauses (Abb. 6) gehörten dem Solothurner Sammler Oscar Miller, der die «Anbetung» als Umschlagillustration seiner Aufsatzsammlung verwendete. Die «Anbetung» ist das erste von Miller im Jahre 1897 erworbene Gemälde Hodlers. Der Zeitpunkt des Ankaufs des «Knaben mit Zweigen» ist nicht bekannt, muss aber vor 1904 erfolgt sein, da Miller das Gemälde in einem Aufsatz aus jenem Jahr erwähnt. Diese Fakten ergeben somit nur eine grobe Datierungshilfe. Der stilistische

Vergleich mit den beiden datierten, wenn auch markant grösseren Fassungen der «Anbetung» und des «Bezauberten Knaben» bekräftigt hingegen die bisher von sämtlichen Hodler-Spezialisten angenommene Datierung um 1893–94.

Von der zweiten Fassung im Besitz der Credit Suisse ist nur bekannt, dass sie aus der Sammlung des St. Galler

den, im Haar und bei den Hosenfalten. Dass diese Beobachtung im Sinne eines zeitlichen nach zu interpretieren ist, belegt der Vergleich mit einem Gemälde, das den Sohn des genannten Oscar Miller, nämlich den 1892 geborenen Werner Miller, im Gras sitzend darstellt (Abb. 9). Hier wie dort ist die Binnenzeichnung und Konturierung gegenüber den

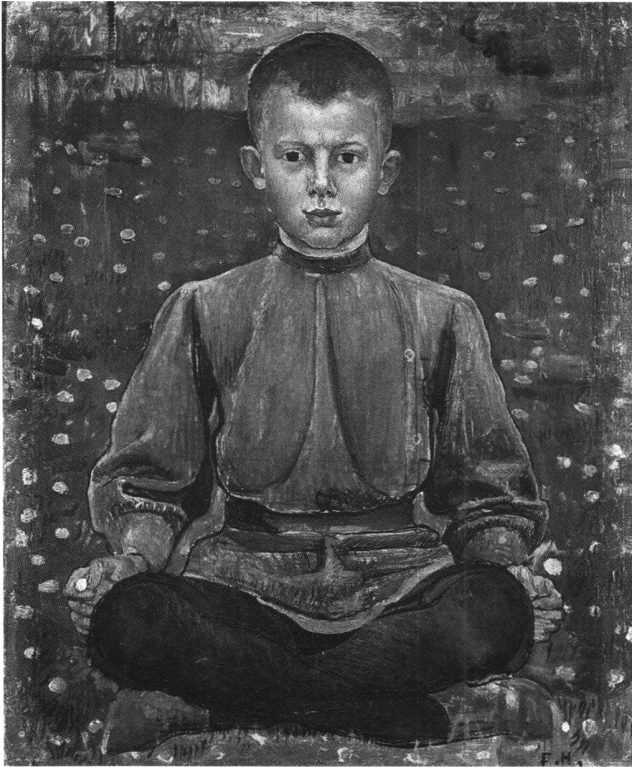


Abb. 9 Knabenbildnis Werner Miller, von Ferdinand Hodler, um 1900–1902. Öl auf Leinwand, 56 x 40 cm. Privatbesitz.



Abb. 10 Figurenstudie zu «Sitzender Knabe mit Zweigen», von Ferdinand Hodler, 1893–1894. Bleistift auf Konzeptpapier, quadriert, 32,5 x 25 cm. Bern, Kunstmuseum.

Industriellen Arnold Mettler stammt, der noch Werke von Hodler direkt erwarb. Wann Mettler das Gemälde erwarb, wissen wir nicht, ebenso wenig, wann es bei Thannhauser war, worauf ein rückseitiges Etikett verweist. So bleibt dem Kunsthistoriker nur der stilistische Vergleich zur zeitlichen Situierung. Die Unterschiede zur Miller'schen Fassung fallen ins Auge: Die Fassung der Credit Suisse ist etwas summarischer ausgeführt, die Pinselschrift ist lockerer, an die Stelle detailgetreuer Modellierung tritt eine Akzentuierung des Zeichnerischen, besonders deutlich an den Hän-

Werken um 1894 deutlich stärker ausgeprägt. Unter der Annahme, dass der junge Miller hier ungefähr 8- bis 10-jährig ist, wäre das Bild etwa 1900–1902 entstanden, womit sich auch ein Anhaltspunkt für die Wiederholung des «Knaben mit Zweigen» ergäbe.

Die Herkunft der dritten Fassung (Abb. 8) lässt sich leider ebenfalls nicht ins Atelier des Künstlers zurückverfolgen. Es gehörte dem Schwiegersohn von David Schmidt, dem wichtigsten Genfer Förderer Hodlers. Drei Jahre nach Hodlers Tod wurde das Werk anlässlich der

grossen Retrospektive im Kunstmuseum Bern gezeigt. In derselben Ausstellung hing eine Zeichnung,¹³ die dem Gemälde stilistisch sehr nahe steht. Das Gemälde scheint aufgrund der freien Pinselschrift viel später, um 1910–1915 anzusetzen sein.



Abb. 11 «Sitzender Knabe mit Zweigen», Fassung aus dem Kunsthaus Zürich (vgl. Abb. 6), Ausschnitt mittels Infrarot-Transmission. Zu Beginn des Malprozesses waren Hüftpartie und Beine des Knaben stärker abgewinkelt und ein Bein weiter in den linken Bildteil gestreckt. Diese ursprüngliche Haltung des Knaben entspricht einer Zeichnung aus der Sammlung des Berner Kunstmuseums.

Beim kunsttechnologischen Vergleich¹⁴ der drei Werke fällt zunächst auf, dass die Umrisse des Knaben auf allen drei Darstellungen weitgehend deckungsgleich sind. Es kann also davon ausgegangen werden, dass zwei der Werke mit Hilfe des oben beschriebenen Verfahrens zur formatgleichen Übertragung, also mit Hilfe einer Pause, geschaf-

fen wurden. Vor diesem Hintergrund gewinnt die Feststellung, dass die Leinwand der Fassung aus dem Zürcher Kunsthaus als einzige nicht grundiert ist, sofort an Bedeutung: Da eine ungrundierte Leinwand sich nicht als Untergrund für das beschriebene Pausverfahren eignet, müsste das ungrundierte Bild, die Fassung aus dem Kunsthaus Zürich, die (ungepauste) Erstfassung sein.

Die Richtigkeit dieser Schlussfolgerung kann durch die weitere Untersuchung bestätigt werden. Das Röntgenbild und die Infrarot-Transmissionsuntersuchung der Kunsthaus-Fassung zeigen im ganzen unteren Teil der Figur ein Pentimento. Zu Beginn des Malprozesses waren Hüftpartie und Beine des Knaben stärker abgewinkelt und ein Bein weiter in den linken Bildteil gestreckt (Abb. 11). Diese ursprüngliche Haltung des Knaben entspricht einer Zeichnung aus der Sammlung des Berner Kunstmuseums, bei der es sich zweifellos um eine Vorzeichnung handelt (Abb. 10). Die beiden anderen Fassungen sind bei ihrer malerischen Ausführung nicht mehr verändert worden. An diesem Punkt der Untersuchung ist endgültig klar, dass es sich bei der Fassung aus dem Zürcher Kunsthaus, mit der Hodler, noch von der Vorzeichnung ausgehend, die endgültige formale Lösung fand, um die erste der drei gemalten Fassungen handeln muss.

Bezüglich der zeitlichen Abfolge der beiden anderen Fassungen sei zunächst folgende Überlegung angestellt: Was ihre malerische Ausführung betrifft, ist die Fassung aus dem Besitz der Credit Suisse der Erstfassung aus dem Kunsthaus in manchen Details so ähnlich, dass letztere unseres Erachtens bei der Schaffung der Credit Suisse-Fassung als Vorlage gedient haben und zu diesem Zeitpunkt folglich noch physisch präsent gewesen sein muss. Die Fassung aus Berner Privatbesitz hingegen könnte ohne weiteres auch nach dem Verkauf der beiden anderen Fassungen entstanden sein. Als Vorlage könnte hier stattdessen eine Umrisszeichnung gedient haben.¹⁵ Aufgrund dieser Überlegungen wäre anzunehmen, dass die Fassung aus Berner Privatbesitz die letzte ist.

Die Leinwände der beiden noch einzuordnenden Fassungen sind, wie bereits erwähnt, grundiert (die Leinwand des Gemäldes aus dem Besitz der Credit Suisse ist gewerblich, die der Version aus Berner Privatbesitz von Hand grundiert). Sie haben beide, wie zu erwarten war, mittels Pausen auf diese Grundierungen übertragene Umriss-Unterzeichnungen. Deren Linien in der Fassung aus der Sammlung der Credit Suisse sind auf der weissen Grundierung schwärzlich abgefärbt. Dies verweist auf das Vorgehen, das oben beim Zürcher «Sonnigen Strässchen» beschrieben wurde und für das es zahlreiche weitere Beispiele gibt. Bei der Fassung aus Berner Privatbesitz ist ein anderes Pausverfahren zu erkennen, für das ebenfalls schon zahlreiche Vergleichsbeispiele vorliegen: Hier sind die Linien mit einem spitzen Bleistift durch das halbtransparente Papier (das dabei zerriss) hindurch in die frisch aufgetragene und noch weiche Grundierung eingedrückt worden.

Aufgrund der bisherigen Befunde zu Hodlers Praxis der formatgleichen Formübertragung mittels Pausen, die bis-

her an rund 30 formatgleichen Motivwiederholungen gesammelt werden konnten, lässt sich folgende Aussage machen: Das für die Fassung aus dem Besitz der Credit Suisse angewandte Verfahren, bei dem die Umrisszeichnung rückseitig geschwärzt und dann abgefärbt wurde, konnte bisher an Gemälden festgestellt werden, die vor 1903 datiert sind. Das für die Fassung aus Berner Privatbesitz gewählte Vorgehen, bei dem die Unterzeichnungslinien in die noch weiche Grundierung gedrückt wurden,

scheint Hodler erst ab 1904 benutzt zu haben. Wollte man sich auf diese Vergleichsbefunde verlassen, müsste die Fassung aus dem Besitz der Credit Suisse die zweite, die aus Berner Privatbesitz die dritte sein.

Damit haben die von der kunsthistorischen und von der kunsttechnologischen Warte aus gesammelten Indizien in Bezug auf die zeitliche Folge der drei Werke zum selben Schluss geführt.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb.1, 4, 5, 7–9, 11: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.

Abb. 2: Kunstmuseum Basel.

Abb. 3, 6: Kunsthaus Zürich.

Abb. 10: Kunstmuseum Bern.

ANMERKUNGEN

- ¹ *Ferdinand Hodler (XIV. Jahrgang, I. Ausstellung)* (= Ausstellungskatalog), Berlin, Paul Cassirer, 10.1911–11.1911. – *Hodler-Ausstellung. Ein Überblick über das gesamte bisherige Schaffen Ferdinand Hodlers in ausgewählten Werken seiner Hand* (= Ausstellungskatalog), Einleitung: ROBERT SCHWERDTFEGGER, Frankfurt am Main, Frankfurter Kunstverein, 16.7.1911–1.10.1911. – *Ausstellung Ferdinand Hodler* (= Ausstellungskatalog), Köln, Kölnischer Kunstverein, 26.5.1911–6.1911. – «Kollektiv-Ausstellung Ferd. Hodler», ca. 100 Werke aus den Jahren 1872–1911, München, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, 22.11.1911–18.12.1911.
- ² C[ARL] A[LBERT] LOOSLI, *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass*, 4 Bde., Bern 1921–1924 («Generalkatalog» in: Band 4 (1924), S. 52–161).
- ³ WERNER Y. MÜLLER, *Die Kunst Ferdinand Hodlers. Gesamtdarstellung*, Bd. 2: *Reife und Spätwerk 1895–1918*, Zürich 1941 («Landschafts-Katalog», S. 379–469).
- ⁴ WERNER Y. MÜLLER (vgl. Anm. 3), S. 409, Nr. 173 («Sonniger Weg», 1889 [?]).
- ⁵ Die beiden «Sonnigen Strässchen» wurden untersucht von dipl. natw. Anna Stoll, Konservatorin-Restauratorin am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft. Die Untersuchung erfolgte im Normal- und im Ultraviolettlicht, mittels Stereomikroskop, Infrarot-Reflektografie, Infrarot-Transmission und Röntgendurchstrahlung. Da die Ergebnisse der ebenfalls durchgeführten Materialanalysen für die Entstehungszeit und -reihenfolge der beiden Bilder keine echten Anhaltspunkte lieferten, wird hier nicht darauf eingegangen.
- ⁶ Es handelt sich um das Normformat «6 Figure» (41 x 33 cm), Katalog der Firma Lefranc & Cie von 1890 im Archiv von Lefranc & Bourgeois (Le Mans, Frankreich). Die Malleinen von Lefranc & Cie wurden auch in der Schweiz vertrieben und konnten bei Hodler für die 1880er- und frühen 1890er-Jahre wiederholt nachgewiesen werden.
- ⁷ Katalog der Firma Lefranc & Cie von 1890 (wie Anm. 6).
- ⁸ «Bachlandschaft» (Erstfassung), um 1890; Öl auf Leinwand, 54,5 x 37 cm; Privatbesitz, SIK-Archiv-Nr. 33456, und «Bachlandschaft» (Replik), um 1890; Öl auf Leinwand, 54,5 x 37 cm; Privatbesitz, SIK-Archiv-Nr. 80284.
- ⁹ Über Hodlers Verwendung von Pausen als Hilfsmittel bei der formatgleichen Formreproduktion wird in einer demnächst erscheinenden Publikation des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, die Ergebnisse eines kunsttechnologischen Forschungsprojekts zu Hodlers Werkstattpraxis gewidmet ist, mehr zu erfahren sein.
- ¹⁰ Erste Fassung 1893–1894; Mischtechnik, 219 x 296 cm, Kunstmuseum Bern, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung. Vgl. RUDOLF KOELLA, *Zu Hodlers Auserwähltem*, in: Ferdinand Hodler (= Ausstellungskatalog), München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 1999; Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 1999/2000, München 1999, S. 39–55, S. 37, 38 mit Abb.
- ¹¹ Kunsthause Zürich, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung. Siehe RUDOLF KOELLA (vgl. Anm. 10), S. 41, 42 mit Abb.
- ¹² Fassungen im ehemaligen Besitz von Oscar Miller: «Anbetung II» im Museo cantonale d'arte Lugano, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung; siehe RUDOLF KOELLA (vgl. Anm. 10), S. 44 (Abb.). – «Anbetung III» im Kunsthause Zürich, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung; siehe *Oscar Miller. Sammler und Wegbereiter der Schweizer Moderne* (= Ausstellungskatalog), Kunstmuseum Solothurn 1998, S. 51 (Farbabb.).
- ¹³ *Hodler-Gedächtnis-Ausstellung* (= Ausstellungskatalog), Kunstmuseum Bern, 20.8.–23.10.1921, Nr. 686.
- ¹⁴ Bei der technologischen Untersuchung der drei Werke kamen dieselben Methoden zur Anwendung wie bei der Untersuchung der «Sonnigen Strässchen» (siehe Anm. 5). Die Untersuchung wurde durchgeführt von Gabriele Englisch, Konservatorin-Restauratorin am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft.
- ¹⁵ Beispielweise die erwähnte verschollene Umrisszeichnung, von der im Kunstmuseum Bern noch eine Fotografie existiert.

Der überwiegende Teil der publizierten Werkkataloge befolgt den chronologischen Ansatz. Dies wohl aus der Erkenntnis, dass allein das chronologische Modell die stilistische Entwicklung eines Künstlers nachvollziehbar abbildet. Der geplante Œvrekatalog der Gemälde Ferdinand Hodlers soll jedoch in drei thematisch ausgerichteten Bänden erscheinen (I: Landschaften, II: Bildnisse und Selbstbildnisse, III: Figurenbilder). Angesichts der grossen Zahl von ca. 2000 Gemälden erleichtert diese Aufteilung dem Benutzer das Auffinden der Werke im Katalog. Ausserdem wird dieses Modell Hodlers Schaffen mit seinen Repliken und sich oft über mehrere Jahre erstreckenden Variantenreihen und symbolistischen Zyklen gerecht. Innerhalb eines Bandes soll dennoch die chronologische Ordnung befolgt werden. Die Feststellung der zeitlichen Folge stösst jedoch gerade wegen der zahlreichen Wiederholungen, der häufigen Überarbeitungen und nicht zuletzt wegen der irrtümlichen Datierungen durch Hodler selbst auf Schwierigkeiten. Kunsttechnologische Untersuchungen helfen solche Fragen zu lösen. Während genaue Datierungen auch für die Kunsttechnologie nach wie vor ausserordentlich schwierig sind, konnten im Verlauf der vergangenen drei Jahre diverse Anhaltspunkte für die Unterscheidung zwischen Erstfassung und später entstandener Fassung, Variante oder Replik erarbeitet werden. Starke Indizien für eine Erstfassung sind Befunde, die von der Auseinandersetzung des Künstlers mit der Bildfindung zeugen, wie malerische Korrekturen, Verschiebungen der ganzen Bildkomposition oder Veränderungen des Bildformats noch während des Malprozesses. Wichtige Indizien gegen eine Erstfassung sind Spuren diverser typischer Übertragungsvorgänge, die eine Bildwiederholung belegen. Anhand zweier kleiner Werkgruppen werden die kunstwissenschaftlichen und kunsttechnologischen Möglichkeiten und Grenzen bei der Bestimmung der Chronologie von Hodlers Werkreihen und -zyklen aufgezeigt.

La plupart des catalogues d'œuvres publiés respectent le critère chronologique. Cela repose sans doute sur la constatation que seul le modèle chronologique est à même d'illustrer, d'une manière aisément compréhensible, l'évolution stylistique d'un artiste. Et pourtant, le catalogue complet des tableaux de Ferdinand Hodler doit être publié en trois volumes thématiques (I : Paysages, II : Portraits et autoportraits, III : Figures). En raison du nombre important de peintures – environ 2000 – cette répartition facilite au lecteur la recherche des œuvres dans le catalogue. De surcroît, ce modèle s'accorde avec la production artistique de Hodler, qui compte de nombreuses répliques ainsi que des séries de variantes et des cycles symbolistes réalisés sur plusieurs années. L'ordre chronologique est néanmoins maintenu dans l'un des tomes, ce qui se heurte à des difficultés justement en raison des nombreuses répétitions, des fréquentes retouches et, en partie aussi, des datations erronées de Hodler lui-même. Les analyses propres de la technologie de l'art contribuent à résoudre ce genre de problèmes. S'il est encore extrêmement difficile d'effectuer des datations précises, durant les trois dernières années différents outils ont été élaborés pour permettre de distinguer la première version d'une version plus tardive, ou une variante d'une réplique. Les corrections picturales, les décalages de l'ensemble de la composition d'un tableau, ou les changements de format encore durant le processus créateur, sont des éléments qui penchent fortement en faveur d'une première version, car ils traduisent les préoccupations de l'artiste au niveau de la recherche figurative. Par contre, il est très improbable que l'on ait affaire à une première version lorsqu'on observe les traces de divers procédés typiques de transposition, révélateurs d'une répétition de l'œuvre. L'analyse de deux petits groupes de tableaux montre les possibilités ainsi que les limites de l'étude et de la technologie de l'art en ce qui concerne la détermination chronologique des séries réalisées par Hodler.

RIASSUNTO

La maggior parte dei cataloghi di opere pubblicate è stilata secondo criteri cronologici. Ciò è dovuto probabilmente alla constatazione che soltanto il rispetto del modello cronologico permette di illustrare in maniera comprensibile l'evoluzione del lavoro di un artista. Il progettato catalogo di dipinti di Ferdinand Hodler sarà tuttavia suddiviso in tre volumi tematici (I paesaggi, II: ritratti e autoritratti, III: dipinti figurativi). Tenendo conto del considerevole numero di dipinti (circa 2000), detta suddivisione facilita la ricerca delle opere catalogate. Il modello scelto combacia inoltre con la produzione di Hodler, caratterizzata da riproduzioni, serie di varianti e di cicli simbolistici spesso elaborati nel corso di diversi anni. All'interno dei singoli volumi, le opere dell'artista saranno tuttavia pubblicate in ordine cronologico. Accertare tale ordine ha però causato diverse difficoltà, dovute soprattutto alle numerose ripetizioni e alle frequenti rielaborazioni di un soggetto, come pure alla datazione delle opere, spesso sbagliata, da parte dello stesso Hodler. Indagini eseguite applicando strumenti tecnologici hanno contribuito a fare luce su tali aspetti. Benché rimanga tuttora eccezionalmente difficile stabilire con precisione la data d'esecuzione delle opere, nel corso dell'ultimo triennio è stato possibile elaborare diversi strumenti che hanno permesso di distinguere un'opera originale da una versione successiva, da una variante successiva o da una replica. Indizi sostanziali per identificare un'opera iniziale sono forniti da reperti che documentano il percorso dell'artista nell'ambito della fase di composizione del dipinto: le correzioni pittoriche, la trasposizione della composizione del dipinto o il cambio di formato al momento dell'esecuzione dell'opera. Indizi importanti per determinare il tipo di opera sono costituiti dalle tracce rilasciate dalle diverse procedure tipiche di trasposizione che documentano la ripetizione di un soggetto. Partendo dall'analisi di due gruppi di opere minori, il saggio illustra le possibilità e i limiti offerti dalle operazioni svolte per determinare la cronologia delle opere e delle serie di opere realizzate dall'artista.

SUMMARY

Most published catalogues raisonnés take a chronological approach, for it is undoubtedly the best way to trace an artist's stylistic development. Nonetheless, the catalogue raisonné that is planned on the paintings of Ferdinand Hodler will appear in three volumes organised by genre: landscapes (vol. 1), portraits and self-portraits (vol. 2) and paintings of figures (vol. 3). In view of the great number of paintings, some 2000 all told, this subdivision makes it easier for users to find the works in the catalogue. In addition, it is useful in identifying Hodler's work involving replicas and series of variations, often created over a period of several years, as well as his symbolic cycles. Within each volume, the order will still be chronological. Even then, it is difficult to define order conclusively, owing to several renditions of the same composition, the frequent reworking of paintings and mistakes in dating made by Hodler himself. Art technological investigations assist in resolving such questions. Although precise dating is still extraordinarily difficult even with the new technologies, it has been possible over the past three years to work out diverse criteria for distinguishing between a first version and subsequent variations or replicas. Findings regarding the artist's work on composition, painted corrections, shifts in the entire composition or changes of format while still in the process of painting, are all strong indications of a first version. On the other hand, traces of diverse procedures typical of transferral point towards a later version. Two small groups of work serve to illustrate the scholarly and technological potentials and limits of determining the chronology of Hodler's series and cycles.