



Abb. 1  
Emil Orlik; «Ferdinand Hodler beim Zeichnen»,  
1912/1914 Öl/Lw, 75×85 cm, Privatbesitz

Oskar Bättschmann

## Ferdinand Hodler als Zeichner

### Hinterlassenschaft

Über die zeichnerischen Verfahren Ferdinand Hodlers informieren Fotografien, Berichte von Schülern und Dokumente von Künstlerkollegen (Abb. 1) in ungewöhnlicher Dichte. Vor allem C. A. Loosli hat durch seine Sammlung von Äusserungen des Künstlers und durch Beobachtungen und Erläuterungen die Kenntnis von Hodlers Verfahren überliefert. Im zweiten Band seiner grossen Monographie von 1921–1924 stellte Loosli auf beinahe hundert Seiten Hodlers Zeichenverfahren dar, bildete vierzig Zeichnungen ab und fügte im dritten Band weitere 111 Abbildungen hinzu.<sup>1</sup> Dem vielfachen Wunsch nach vertieftem Einblick in Hodlers Arbeitsweise willfahrte Loosli 1938 mit einem umfangreichen Buch, das allerdings weniger Informationen lieferte als die Monographie von 1921–1924.<sup>2</sup> Die Dokumente und Berichte unterstützen die Analyse von Hodlers Zeichnungen, die in ausserordentlicher Menge und Vielfalt erhalten blieben. Dazu gehören Abklatsche, Pausen, Skizzen, Modellstudien, Kompositionsstudien, Entwürfe und Kartons. Die Anzahl der hinterlassenen Zeichnungen lässt sich nur schwer abschätzen; vielleicht liegt sie zwischen zehn- und fünfzehntausend, wenn alle Kategorien berücksichtigt werden.<sup>3</sup> Kaum zu eruieren ist das Verhältnis zwischen den erhaltenen und den verlorenen Zeichnungen. Es muss vermutet werden, dass ein grosser Teil vor allem der früheren Zeichnungen verloren ging durch Achtlosigkeit oder Zerstörung. Ein Indiz dafür könnte sein, dass von wichtigen Werken wie etwa der «Nacht» nur wenige Zeichnungen bekannt sind, während etwa seit 1895 für viele Werke zwischen mehreren Dutzend und mehreren hundert Blättern erhalten blieben. Aus andern Indizien ist jedoch zu schliessen, dass Hodler erst in den neunziger Jahren zu einer weitausgreifenden und repetitiven zeichnerischen Produktion überging.

Bis um 1904 scheint Hodler seinen Zeichnungen lediglich den Wert von Studienmaterial zugemessen zu haben, das mit der Fertigstellung der Gemälde an aktueller Bedeutung einbüsste und auch nicht der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollte. Dies könnte aus der erstaunlichen Antwort vom Januar 1904 an Cuno Amiet hervorgehen, dessen Bitte um Zeichnungen für eine Ausstellung von Hodler mit den Worten abgefertigt wurde, er habe keine «sogenannten Zeichnungen».<sup>4</sup> Möglicherweise hat aber die Ablehnung von Amiets Anfrage ihren Grund in der stark abgekühlten Beziehung der beiden Maler, die von Hodlers Haltung gegenüber den Kritiken auf die 19. Ausstellung der Wiener Secession vom Januar–Februar 1904 ausging.<sup>5</sup> Die Bemerkung Hodlers belegt nicht unbedingt die Einschätzung seiner Zeichnungen, und ist auch sachlich nicht begründet, denn vor 1904 war nicht nur eine grosse Menge von Skizzen entstanden, sondern auch eine ganze Anzahl von bildmässig ausgeführten Zeich-

<sup>1</sup> Loosli, Hodler, 1921–1924, Bd. 2.

<sup>2</sup> Loosli, Hodler, 1938.

<sup>3</sup> Zur Anzahl: Die Graphische Sammlung des Kunsthauses Zürich bewahrt 1580 Zeichnungen auf, vgl. die drei Kataloge, die Bernhard von Waldkirch 1990–1998 bearbeitete; die Carnets im Musée d'art et d'histoire Genf enthalten etwa 5000–6000 Skizzen; die Sammlung des Kunstmuseums Bern erreicht 471 Zeichnungen; das Kupferstichkabinett Basel ca. 60 Zeichnungen und ein Skizzenheft; das Musée des Beaux-Arts in Montreal besitzt über 180 Blätter der Sammlung Hornstein; vereinzelte Blätter finden sich in vielen öffentlichen Sammlungen. Dazu kommen Zeichnungen in nicht überblickbarer Anzahl in Privatbesitz. – Loosli, Hodler, 1938, p. 159, schätzte die Anzahl der Gemälde auf 3500–4000, die der Zeichnungen auf «Tausende»; Phyllis Hattis, Hodler, Draftsman, 1972/1973, p. 74, kam auf die überaus hohe Zahl von 9000 Zeichnungen und 12 000 Skizzen in den 230 Skizzenheften.

<sup>4</sup> Hodler Katalog, Genf 1963, p. X (Zitat aus einem Brief Hodlers an Cuno Amiet): «Je n'ai pas encore donné de réponse au sujet des dessins, et cela pour de bonnes raisons: je n'ai pas ce qu'on appelle des dessins.» – Vgl. Brüscheiler, Hodler, 1983, p. 18: «Ich habe keine Antwort gegeben wegen den Zeichnungen, und das mit gutem Grund: Ich habe keine sogenannten Zeichnungen».

<sup>5</sup> Servaes bezeichnete in einer Kritik Amiet als Epigonen Hodlers, dieser trat der Meinung nicht klar entgegen: Servaes, Sezession 1904; vgl. Brüscheiler, Hodler Kritik, 1970, pp. 68–71. – George Mauner, Cuno Amiet, Zürich/Schwäbisch Hall: Orell Füssli, 1984, pp. 33–43; vgl. Paul Müller, «Oscar Miller. Ein Solothurner Sammler und Mäzen», in: Die Kunst zu sammeln, 1998, pp. 333–344. – In Meier-Graefes Besprechung der Pariser Weltausstellung von 1900 war die Reihenfolge umgekehrt: zuerst wurde an Amiets «Der Kranke» das Ergreifende hervorgehoben und gelobt, «dass sich der gedankliche Vorwurf nicht vordrängt», bei Hodlers «reinen Allegorien» «Nacht» und «Tag» wurde dagegen die Neigung zum «unmittelbaren Symbolismus» vermerkt. Abgebildet wurde nur Amiets Bild; vgl. Die Weltausstellung in Paris 1900, hrsg. von A. J. Meier-Graefe, Paris und Leipzig: F. Krüger, 1900, p. 94.

nungen, vor allem grossformatige farbige Entwürfe, Beteiligungen an Wettbewerben und Kompositionsstudien.<sup>6</sup> Doch wurde auch das grossformatige Blatt zur «Wahrheit» (Abb. 2), das als ausgeführte Zeichnung gelten kann, von Hodler lediglich als «Skizze zur Wahrheit» bezeichnet.<sup>7</sup> Daher ist eher anzunehmen, dass Hodler sein Ateliermaterial weder der Öffentlichkeit noch den Kollegen preisgeben und sich die spätere Auswertung in weiteren Gemälden vorbehalten wollte.

Dennoch muss sich Hodlers Wertung seiner Zeichnungen gegen Ende des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts gewandelt haben, weil die Zeichnungen neben den Gemälden auch zunehmend Käufer fanden.<sup>8</sup> Im Mai–Juni 1910 stellte die Hamburger Galerie Commeter 45 Zeichnungen von Hodler aus und bot sie zu Preisen zwischen 50 und 500 Reichsmark an; an der XXI. Ausstellung der Berliner Secession vom November–Januar 1910/1911 waren 73 Zeichnungen Hodlers ausgestellt; die Frühjahrs-Ausstellung der Münchner Secession vom März–April 1911 zeigte 61 Zeichnungen, und das Kunsthaus Zürich stellte im November 1912 mehr als 130 Skizzen und Zeichnungen Hodlers aus.<sup>9</sup> Die grosse Retrospektive von 1917 im Kunsthaus Zürich dokumentierte mit hundertfünfzig Blättern neben dem Maler auch den Zeichner Hodler.<sup>10</sup> In der Gedächtnisausstellung von 1921 zeigte das Kunstmuseum Bern 225 Zeichnungen und fast 650 Gemälde.<sup>11</sup>

Hans Mühlestein reproduzierte 1914 in seiner Hodler-Monographie 85 Zeichnungen in grossformatigen Lichtdrucken; allerdings beschränkte er sich nicht freiwillig auf die Wiedergabe von Zeichnungen, vielmehr ist dies darauf zurückzuführen, dass der Verlag Rascher & Cie. in Zürich das Reproduktionsrecht an den Gemälden monopolisiert hatte.<sup>12</sup> Carl Albert Loosli bildete in seinem Mappenwerk von 1919–1921, das von Rascher verlegt wurde, neben zweihundert Gemälden über hundert Zeichnungen Hodlers ab, und seine vierbändige Monographie von 1921–1924 enthält über 150 Abbildungen nach Zeichnungen Hodlers.<sup>13</sup> Die Reproduktion der Zeichnungen im Mappenwerk provozierte 1920 eine gehässige Kritik von Wilhelm Hausenstein, der dem Herausgeber «bedingungslos adorierende Unkritik» und dem Künstler «eine chronische Impotenz des Zeichnens» vorwarf.<sup>14</sup>

Mit der zunehmenden Präsenz der Zeichnungen Hodlers in Ausstellungen und Publikationen konnten die öffentlichen Sammlungen vorerst nicht Schritt halten. 1912 kaufte die Zürcher Kunstgesellschaft 14 ausgewählte Zeichnungen und stellte sie im Kunsthaus neben Hodlers Gemälden aus. Nach der grossen Retrospektive im Sommer 1917 erwarb die Zürcher Kunstgesellschaft weitere 31 Zeichnungen vom Künstler.<sup>15</sup> Den grössten Zuwachs verzeichnete das Kunsthaus Zürich 1920 durch die Übergabe des Hodler-Archivs und des Legats Hector Hodler, ferner 1964 durch das Legat M<sup>me</sup> Hector Hodler-Ruch.<sup>16</sup> Ein Teil der Legate von Hector Hodler und M<sup>me</sup> Hector Hodler ging an das Musée d'art et d'histoire nach Genf, ein weiterer an das Kunstmuseum Bern.<sup>17</sup> 1915 reiste Paul Ganz, Konservator am Basler Kupferstichkabinett, zu Hodler nach Genf und erwarb 34 Zeichnungen zum Gesamtpreis von 3400 Franken.<sup>18</sup>

Unter den frühen privaten Sammlern, die neben Gemälden auch Zeichnungen erwarben, sind vor allem Gustav Henneberg in Zürich und der Genfer Kaufmann Louis S. Günzburger zu nennen. Henneberg präsentierte 1911 seine zweite Sammlung mit dem Schwerpunkt auf zeitgenössische Kunst, die er nach 1908 begonnen hatte. Hodler war darin mit dreizehn Gemälden und über fünfzig Stu-

<sup>6</sup> Beispiele von ausgeführten Zeichnungen vor 1904 sind die Studie für «Zwiegespräch mit der Natur» (1884, Zürich, Kunsthaus, vgl. Hodler Katalog, Zürich/Hannover 1990/1991, Nr. 26, pp. 26–27), der Konkurrenzentwurf «Die Lawine» für den Concours Calame von 1887 (Solothurn, Kunstmuseum), die Wettbewerbsentwürfe «Die Architektur» und «Die Ingenieurkunst» (1889/1890, Privatbesitz), Brüscheiler, «Architektur» und «Ingenieurkunst», 1973, pp. 3–22, die aquarellierten Zeichnungen nach den Gemälden «Soir d'automne» (1893) und «Le lac Léman vu de Chexbres le soir» (1895) für die Société des Arts in Genf (Genf, Musée d'art et d'histoire), die grossen Kompositionsstudien für «Marignano» (1898, Zürich, Kunsthaus, vgl. Hodler Katalog, Zürich/Hannover 1990/1991, Nrn. 230, 231, pp. 119–120), und «Der Tag» (1899, Zürich, Kunsthaus, vgl. Hodler Katalog, Zürich/Hannover 1990/1991, Nr. 277, p. 219). Dazu kommen die Plakatentwürfe «Die Technik» (um 1896), «Die Elektrizität» (um 1896), «Die Kunst» (1897), «Der Traum» (1887/1903); vgl. Hodler Katalog, Zürich 1983/1984, Nrn. 56, 61, 62, 66, 68, pp. 42–55.

<sup>7</sup> Vgl. Hodler Katalog, Zürich/Hannover 1990/1991, Nr. 325, p. 164.

<sup>8</sup> Vgl. Hodler Katalog, Zürich 1992, p. 10 (von Waldkirch) mit Hinweis auf Kat. Nr. 465, pp. 76–77.

<sup>9</sup> Donald E. Gordon, Modern Art Exhibitions 1900–1916. Selected Catalogue Documentation (Materialien zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14), 2 Bde., München: Prestel, 1974, Bd. 2, pp. 408, 433, 463. – Vgl. die Besprechung der Ausstellung in Zürich von M.W. (Maria Waser), in: Die Schweiz, 16, 1912, Nr. 5, pp. 110–111 (mit 7 Abb.).

<sup>10</sup> Hodler Katalog, Zürich 1917, Nrn. 461–606, pp. 22–30, die Abbildungen geben allerdings nur Gemälde wieder. Entsprechend berührt die Publikation von Weese, Werdegang, 1918, die Zeichnungen Hodlers gar nicht.

<sup>11</sup> Hodler Katalog, Bern 1921, Gemälde Nrn. 1–643; Zeichnungen Nrn. 644–868; abgebildet sind zwei Zeichnungen und 29 Gemälde.

<sup>12</sup> Mühlestein, Hodler, 1914, vgl. die Anmerkung des Autors p. 19 mit einem Dank an Ferdinand Hodler für die Erlaubnis zur Reproduktion der Zeichnungen. Mühlesteins Auswahl war weiter dadurch eingengt, dass er nur Zeichnungen wählen konnte, die sich im Januar und Februar 1913 noch im Besitz des Künstlers befanden (vgl. p. 373). – Mühlesteins Monographie kann, obwohl 1914, nicht vor 1915 erschienen sein.

<sup>13</sup> Loosli, Hodler, 1919–[1921]; Loosli, Hodler 1921–1924, Bd. 2, pp. 1–93, Tf. 1–40; Bd. 3, Tf. 1–111.

<sup>14</sup> Hausenstein, Hodler-Legende, 1920/1921, p. 717.

<sup>15</sup> Wartmann, Zeichnungen, 1912; und Wartmann, Zeichnungen, 1917.

<sup>16</sup> Das Hodler-Archiv, als dessen Urheber sich C. A. Loosli bezeichnete, wurde von den Erben Hodlers dem Zürcher Kunsthaus geschenkt. Loosli wurde zu seinem Ärger aufgefordert, das Material zu übergeben. Die Zürcher Kunstgesellschaft bestätigte die Übergabe von 641 Zeichnungen. Alles übrige Material behielt Loosli zurück; vgl. Loosli, Hodler, 1921–1924, Bd. 4, pp. 3–14 und das Verzeichnis pp. 17–35. – Zum Legat Hector Hodler vgl. Dokumentation im Archiv des Kunstmuseums Bern. Zum Legat von M<sup>me</sup> Hector Hodler in Zürich vgl. Brüscheiler, Hodler und sein Sohn, 1966/1967.

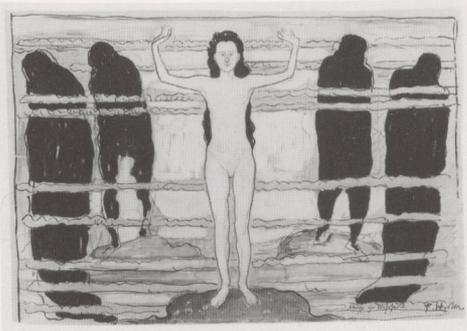


Abb. 2  
Ferdinand Hodler, Studie zu «Die Wahrheit»,  
1889/1902, Feder in Schwarz, Deckfarben und  
Tusche über Bleistift, 35,4×50,7 cm, bez. unten  
rechts mit Feder: «Skizze zur Wahrheit, F. Hod-  
ler», Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Z.  
Inv. 1922/14

dien und Entwürfen vertreten.<sup>19</sup> Über die Sammeltätigkeit des Genfers Günzburger gibt es wenig Informationen; der Versteigerungskatalog der Sammlung von 1913 verzeichnet 54 Gemälde und 17 Zeichnungen. Ein Teil seiner Sammlung ging in die Sammlung von Willy Russ-Young in Serrières über, der 1923 insgesamt 92 Gemälde und 75 Zeichnungen besass.<sup>20</sup>

## Unaufhörliches Zeichnen

Fast alle Zeichnungen Hodlers stehen im Umkreis von ausgeführten oder geplanten Gemälden. Für den Künstler war das Zeichnen Übung, Vorbereitung, Auffindung und Erprobung von Kompositionen, Variation und Kombination von Ideen, Studium des Modells, Verwertung der Modellstudien, Prüfung der Kombination von Figuren und Farben und schliesslich auch Vorbereitung von Gemälden.

Hodler war ein manischer Zeichner und Maler. Produktiv ohne Unterlass erschuf er sich ein weites und vielfältiges Material von Kompositionsideen, Modell- oder Naturstudien und Entwürfen und führte sich dadurch hin zu Plänen für Gemälde. Stets trug er eines der blauen Oktavheftchen – carnets – mit 22 Blättern bei sich, von denen eines in Basel und 230 in Genf aufbewahrt werden. Das Basler Heftchen trägt auf dem blauen Umschlag die Aufschrift: «Jeudi le 29 Avril en route pour Dresde 1908».<sup>21</sup>

Anhand dieses reichen Materials und der Gemälde kann Hodlers Arbeitsverfahren mit einiger Genauigkeit analysiert werden. Im Wesentlichen lassen sich bei seinem Zeichnen vier Arbeitsbereiche unterscheiden: 1. Das zeichnerische Studium nach der Natur; 2. die Erfindung der Komposition; 3. die Zusammenführung von Naturstudien und Kompositionsentwürfen; und 4. die Vergrösserung der detaillierten Entwürfe für die Übertragung auf die Leinwand. Zur Unterscheidung dieser vier Bereiche muss ein gewichtiger und umfassender Vorbehalt angebracht werden: eine Reihenfolge für die praktische Arbeit ist damit nicht gegeben, die Bereiche entsprechen nicht aufeinander folgenden Phasen eines Arbeitens.<sup>22</sup> Es verhält sich nicht so, dass Hodler mit einer Kompositionsidee beginnt, sich dem Modellstudium zuwendet, dann sich wieder mit der Komposition beschäftigt und nach der detaillierten Vorbereitung die Ausführung des Gemäldes in Angriff nimmt. Die Ausführung des Gemäldes kann ein erneutes Studium nach Modellen notwendig machen, die Naturstudien können zur Verwerfung von ersten Kompositionsideen führen, oder die Verbindung von Modellstudien und Komposition erzwingt die Entwicklung einer neuen Idee. Zudem müssen diese Arbeitsbereiche unterschieden werden von den Phasen, die der Vorbereitung der Gemälde zugehören. Wenn die Bereiche ausreichend präzise bestimmt sind, lässt sich auch die Genese einzelner Gemälde ohne die Annahme eines schematischen Ablaufs untersuchen.

Hodlers Zeichnen umkreist in Spiralen seine Gemälde. Er verfährt insgesamt nicht zielgerichtet, geht keineswegs direkt auf ein geplantes Gemälde zu, das er im Kopf hat und bloss noch auf der Leinwand ausführen müsste. Erst zeichnend findet und entwickelt Hodler seine Vorstellungen, und erst aus dem geschaffenen weiten Kreis der Skizzen und Studien setzt er zu einer oder mehreren Realisierungen an. Hodler praktiziert das Gegenteil eines schrittweisen «akademi-

<sup>17</sup>Für Genf vgl. Jura Brüscheiler, «Catalogue des tableaux et dessins de Ferdinand Hodler légués au Musée d'art et d'histoire par M. et Mme Hector Hodler-Ruch», in: Genava, 13, n.s., 1965, pp. 157–202. – Für Bern: Eine Hodler-Schenkung an das Kunstmuseum Bern, Legat Hector Hodler (Verzeichnis der Ölbilder und Zeichnungen, vervielfältigt), 1965.

<sup>18</sup>Christian Geelhaar, «Ferdinand Hodler und Basel. Dokumente zur Rezeptionsgeschichte», in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 39, 1982, pp. 181–201. Basel erwarb 1901 die Zeichnung Schlacht von Näfels, im September 1915 zwei Zeichnungen, im Oktober 1915 weitere 32 Blätter von Hodler.

<sup>19</sup>Lukas Gloor, «Das Gästebuch der Galerie Henneberg in Zürich», in: Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900 (Jahrbuch 1984–1986 des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft), Zürich 1986, pp. 105–117. – Vgl. als Beispiel der aus der Sammlung Henneberg stammende Entwurf zu «Die Wahrheit» (Abb. 2).

<sup>20</sup>Vgl. Lüthy, Von Hodler-Sammlern, 1989, pp. 29–38; Nicole Quillet-Soguel, La Collection Willy Russ-Young (1877–1959): Hodler et les figuratifs «classiques», in: Die Kunst zu sammeln, 1998, pp. 369–376.

<sup>21</sup>Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv. 1952.3 (Skizzenbuch A. 137).

<sup>22</sup>Hattis, Hodler, Draftsman, 1972/1973; Bättschmann, Kombinatorik, 1986, vgl. bes. pp. 72–75 mit Diagramm 4, pp. 66/67; Christen, Drawings for Infinity, 1996/1997.

schen» Verfahrens, wenn darunter etwa ein absichtsvoller schematischer Prozess verstanden werden könnte, der mit der Wahl eines Themas und der Erfindung einer Komposition beginnt, zu Detailstudien übergeht, in der Erarbeitung eines Entwurfs alles festlegt und in der Ausführung des Gemäldes zum Ziel kommt. Ein solches Verfahren empfahl Charles Blanc in seiner verbreiteten *Grammaire des Arts du Dessin*, die 1867 zum ersten Mal erschien.<sup>23</sup>

Möglicherweise wurde Hodler in Genf von Barthélemy Menn, dem früheren Schüler von Ingres in Paris, in diesem Verfahren unterrichtet. Blancs *Grammaire* zählte mit Leonardos *Traité de la peinture* und Dürers Proportionslehre zu den von Menn benutzten Lehrbüchern.<sup>24</sup> Sicher hat Menn seinen Schülern die Bedeutung des Zeichnens im Sinne Ingres' eingetrichtert, aber vielleicht hat er, als Bewunderer von Delacroix, den jungen Hodler auch auf andere Möglichkeiten und auf eine völlig andere Beziehung zwischen Zeichnen und Malen hingewiesen.<sup>25</sup> Möglicherweise folgte Hodler bis zum Beginn der neunziger Jahre der Empfehlung für die Vorbereitung der Gemälde durch sorgfältige und detaillierte Zeichnungen. Allerdings führt bereits ein Entwurf zum «Zwiegespräch mit der Natur» von 1884 (Abb. 3) nicht in die Nähe einer «akademischen» Lösung, vielmehr zeigt er mit dem Gegensatz zwischen der vielfach bewegten Landschaft und einer kaum skizzierten Figur ein unbewältigtes Problem, nämlich das der Verbindung von Figur und Landschaft.<sup>26</sup>

Vom zielgerichteten Entwerfen von Gemälden scheint Hodler in den neunziger Jahren abgewichen zu sein zugunsten des ausgedehnten erfindenden und prüfenden Zeichnens und des fortwährenden Experimentierens im rastlosen Produzieren von Zeichnungen. Solche Feststellungen sind mit Unsicherheit behaftet, weil sich anhand der wenigen Zeichnungen zum wichtigen Werk «Die Nacht» von 1889/1890 kaum etwas über die Entwicklung des Gemäldes aussagen lässt. Doch bereits für das Gemälde «Der Auserwählte» von 1893/1894, und für «Eurythmie mit weiblichen Figuren» wie für «Marignano», «Tag» und «Wahrheit» zeigen sich weitausgreifende Kompositionsideen, Figurenkombinationen mit Rückgriffen auf Zurückliegendes, Entwicklung und Trennung verschiedener Kompositionen, die auf ein neues Verständnis der künstlerischen Arbeit schliessen lassen.<sup>27</sup> Das zielgerichtete Erarbeiten kann im Gegensatz dazu an den beiden Gemälden für das Diorama «Aufstieg» und «Absturz» verfolgt werden, das im Auftrag der Société Henneberg & Fils 1894 für die Weltausstellung in Antwerpen entstand (vgl. Kat. Nrn. 377–382).<sup>28</sup>

## Natur- und Modellstudien, Abklatsche und Pausen

Eine der Fotografien, die Gertrud Müller vom alten Hodler aufnahm, zeigt ihn im Schlaf auf einem Lager im Atelier (Abb. 4). Hinter dem Künstler steht sein wichtigstes Hilfsmittel für die Studien nach dem Modell, die gläserne Dürerscheibe, auf der die Spuren für das Porträt der Fotografin zu erkennen sind. Hodler lernte den Zeichenapparat, dessen Beschreibung und Illustration sich in Albrecht Dürers Lehrbuch findet, während seiner Lehrzeit bei Barthélemy Menn in Genf an der *École des Beaux-Arts* kennen und brauchte das Gerät zeitlebens für Figuren- und Porträtstudien. Dürer hatte in seinem Lehrbuch *Underweysung der messung*, das erstmals 1525 in Nürnberg publiziert wurde, verschiedene Zei-



Abb. 3  
Ferdinand Hodler, Studie zu «Zwiegespräch mit der Natur», 1884, Bleistift und Kohle gewischt, Spuren von Quadrierung, 48,6×36,6 cm, Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Z. Inv. 1920/1388



Abb. 4  
Gertrud Müller, «Hodler in seinem Atelier neben der Dürerscheibe», Oktober 1917, Schweizerische Stiftung für Photographie

<sup>23</sup> Charles Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin, Architecture, Sculpture, Peinture*, Paris: Vve Jules Renouard, 1867, 3. Buch: Peinture, Kap. VI–XIV, pp. 523–616. Zu Charles Blanc vgl. Andrea Edel, Charles Blanc (1813–1882). Die Grammatik der zeichnenden Künste (Phil. Diss. Universität Bern, 1993).

<sup>24</sup> Loosli, Hodler, 1921–1924, Bd. 1, pp. 43–44; die Bedeutung von Charles Blancs *Grammaire* für Hodler wurde verschiedentlich nachgewiesen, vgl. Eisenman, Hodler und Landschaft, 1987, Bättschmann, Landschaftswerk, 1987, Schmutz, Hodler und die Farbe, 1998.

<sup>25</sup> Vgl. die Überlieferung einer dankbaren Erinnerung Hodlers an Menn im Nachruf von Louis Haute-coeur, Hodler, 1918; ferner Hodlers Aufzeichnungen in Loosli, Hodler 1921–1924, Bd. 4, p. 211. – Daniel Baud-Bovy, Barthélemy Menn, dessinateur, Genf: Les Editions du Rhône, 1943; Jura Brüscheiler, Barthélemy Menn 1815–1893. Étude critique et biographique (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Kleine Schriften, Nr. 3), Zürich: Fretz & Wasmuth, 1960.



Abb. 5  
Albrecht Dürer, «Der Porträtist mit dem Zeichen-  
apparat», Holzschnitt, in: Dürer, *Underweysung  
der messung*, Nürnberg 1525, fol. N 2 v

<sup>26</sup> Vgl. Bättschmann, *Landschaftswerk*, 1987, pp. 24–48.

<sup>27</sup> Bättschmann, *Kombinatorik*, 1986, pp. 55–79.

<sup>28</sup> Hodler Katalog, Bern 1999, vgl. Bd. 1, pp. 86–87, zur kritischen Distanzierung Hodlers von den beiden Gemälden, die er «fast wörtlich abgestohlen» habe nach einer graphischen Vorlage, wohl den Illustrationen von Gustave Doré.

<sup>29</sup> *Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt in Linien ebenn und gantzen corporen durch Albrecht Dürer zuo samen getzogen [...]*, Nürnberg 1525, 2. Ausgabe 1538; 1. Ausgabe, fol. N v und N ij r: «Sölichs ist gut all dennen die yemand wolln ab Conterfeten / und die jrer sach nit gewiß sind / so du dann dermassen einen wild abmachen / so leyn jm das haubt an / auf das er stet unverrück halt biß das du all nostrich tuest / so das geschehen ist dann magst du dich der farben gebrauchen / aber du must ein stet liecht suchen.»

<sup>30</sup> Dürer 1525, fol. N ij r. – Der bekannteste von Dürers Zeichenapparaten – das Fadengitter – wurde erst in der zweiten Auflage, Nürnberg, 1538 publiziert; vgl. zu diesen Apparaten, die letztlich auf Albertis Beschreibung von Brunelleschis velum zurückgehen: Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, London: Yale University Press, 1990, pp. 167–220.

<sup>31</sup> Loosli, Hodler, 1921–1924, Bd. 2, pp. 17–18, 20–21.

<sup>32</sup> Francesco Carradori, *Istruzione elementare per gli studiosi della Scultura*, Florenz: s.n., 1802; für den Gebrauch von squadre (équerres) und anderer Messsysteme vgl. die Erläuterungen und Abbildungen in der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert.

<sup>33</sup> Loosli, Hodler, 1921–1924, Bd. 2, p. 21.

<sup>34</sup> Hodler Katalog, Locarno 1992, p. 43; beistimmend Marcel Baumgartner, «Hodlerbilder», in: Ferdinand Hodler. Sammlung Thomas Schmidheiny, Zürich: SIK, 1998, p. 38.

chenapparate beschrieben und illustriert, darunter auch ein transportables Gerät aus einem gerahmten Glas mit einer verstellbaren Vorrichtung für die Fixierung des Auges (Abb. 5). Dieses Gerät empfahl Dürer vor allem jenen, die beim Porträtieren ihrer Sache nicht sicher sind.<sup>29</sup> Gezeichnet wird mit Pinsel und Glaserlot, danach folgt die Übertragung auf das Papier oder auf die Holztafel: «was du dann dardurch sihest das verzeychen mit einem pensel auß einem glaserlot / darnach zeychen das selb auf das Ding darauf du malen wilt.»<sup>30</sup>

Nach Looslis Bericht bediente sich Hodler in den Anfängen des Dürerschen Fadengitters und bis um 1890 auch eines dreidimensionalen Messrahmens (Abb. 6). Loosli wusste nicht, ob Hodler dieses Gerät übernommen oder selber erfunden hatte.<sup>31</sup> Das Instrument stammt aus der Werkstatt der Bildhauer, die es vor allem für die massgerechte Übertragung und für die proportionale Verkleinerung und Vergrösserung von Modellen nutzten. Francesco Carradoris Lehrbuch der Skulptur von 1802 demonstriert auf mehreren Tafeln (Abb. 7) die Instrumente der zeitgenössischen Bildhauerwerkstätten.<sup>32</sup>

Aus der Dürer-Scheibe ergaben sich für Hodler vor allem für Porträts und Figurenstudien vier Vorteile: Erstens erlaubte die Scheibe, eine Figur durch Umrisse und Binnenzeichnung als Gegebenheit der Fläche festzuhalten unter Umgehung der perspektivischen Schwierigkeiten, zweitens konnte dank des raschen Arbeitens die Ermüdung des Modells vermieden und dieses in verschiedenen Stellungen festgehalten werden, drittens konnte er selbst mit grösster Geschwindigkeit eine Figur oder einen Kopf festhalten und viertens war von der Zeichnung auf der Glasscheibe, die mit einem feinen Pinsel und rotem oder gelbem Ocker ausgeführt wurde, auf einfache Weise ein Abklatsch zu machen, der wiederum auf der Rückseite durchgezeichnet werden konnte, so dass eine seitenrichtige lineare Zeichnung entstand. Von der Durchzeichnung des Abklatsches liessen sich wieder Pausen herstellen. Loosli berichtet, Hodler habe von einem Abklatsch von der Scheibe nie genug Pausen anfertigen können und sie in späteren Jahren von Gehilfen oder Schülern ausführen lassen.<sup>33</sup>

Es liegt auf der Hand, dass diese Pausen aus Hodlers Atelier enorme Probleme stellen. Davon machen die Authentizitätsfragen, die vielleicht nie zu bewältigen sein werden, nur einen Teil aus. Die Sammlung im Berner Kunstmuseum enthält bedeutend mehr Pausen mit ausdruckslosen Linien als die des Zürcher Kunsthauses. Natürlich besteht die Versuchung, diese Pausen als Belanglosigkeiten über den Rand von Hodlers bedeutenderem Zeichnen zu kippen oder einer unbekanntem dritten Hand zuzuschieben, um den Künstler als «einen der erfindungsreichsten und experimentierfreudigsten Zeichner seiner Generation» zu retten.<sup>34</sup> Das Problem ist, wie die kopiermaschinenmässig erstellten Pausen, wie sie sich z.B. in den Materialien zum Porträt «Sahli» (Kat. Nrn. 328–366) zahlreich finden, mit dem experimentellen Zeichnen vereinbart werden können. Die Materialien in Bern (Abb. 8) führen die Notwendigkeit einer präzisen Analyse statt eines erneuten Rückfalls in Panegyrik und Verteidigung vor Augen. Die zwanghafte Vervielfältigung und Wiederholung durch eigenhändige oder dritthändige Pausen wartet auf eine Erklärung. Dabei fällt der Hauptgrund für die Wiederholung von Gemälden, die Hodler vielfach zur Bedienung des Kunstmarktes und der Sammler betrieb, bei den Pausen kaum in Betracht, da diese sich 1918 mit Ausnahme von wenigen Blättern in seiner Hinterlassenschaft fanden und Bestandteil der Legate der Erben bildeten.

## Erfindung der Komposition

Hodler entwarf seine landschaftlichen, vor allem aber die figürlichen Kompositionen skizzenhaft in kleinem Format auf Notizblättern oder in seinen Carnets. Zu den Kompositionen seit der zweiten Hälfte der neunziger Jahre sind eine grosse Zahl von Skizzen und Studien erhalten. Die Skizzen dokumentieren die weitausgreifende und unablässige Erfindungsarbeit. Hodler notierte stets eine Vielzahl von Möglichkeiten, die sich in Bezug auf die Anzahl der Figuren und ihre Haltung, Bewegung und Gestik unterscheiden und die Anordnung der Figuren auf der Fläche oder im Raum variieren. Besonders aufschlussreich für Hodlers Vorgehen einer unaufhörlichen Variation aller Variablen ist die Entwicklung der Gemälde «Tag» und «Wahrheit». Aus Rückgriffen auf schon verwendete Figuren entstehen komplexe, vielfigurige Kompositionsideen, ferner Ideen zu einer Komposition in zwei Registern oder als Triptychon, dann setzt zu einem offenbar späteren Zeitpunkt die horizontale Teilung der Komposition ein, die zu einer getrennten Verfolgung der beiden Themen führt und zur Verwerfung einer dreiteiligen Komposition. Hodler schreibt diese Ideen auf beiläufigen Zetteln und vor allem in die Carnets nieder. Die Skizze zum «Tag» (Abb. 9), die sich in einem der Carnets in Genf findet, dokumentiert hier die Wiederaufnahme und Umwandlung von Figuren aus früheren Skizzen und Bildern wie auch den gemeinsamen Ursprung der getrennten Gemälde «Tag» und «Wahrheit».<sup>35</sup> Ähnliches ergibt sich aus den unendlichen Materialien für das grosse Gemälde «Blick in die Unendlichkeit» im Kunsthaus Zürich und das unausgeführte Wandbild «Floraison», das für die Aula der Universität Zürich geplant war.<sup>36</sup>

Hodler, ein Ideearbeiter, produzierte unablässig Kompositionsideen im Atelier, auf der Reise oder im Restaurant. Er variierte sie, nahm sie in grösserem Format auf, liess sie liegen, verwarf sie, kehrte zu ihnen zurück und kombinierte sie mit andern und früheren. Mit den Ideen verfuhr er ähnlich wie mit den Modell- und Naturstudien. Hodler verschaffte sich vor allem mit den Skizzen in den Carnets und den daraus abzuleitenden Studien grösseren Formats einen weiten Vorrat von Kompositionsideen. Offenbar nahmen die Mengen an Skizzen mit den Jahren zu – auch wenn wir einrechnen, dass Pflicht und Neigung zur Aufbewahrung der Zeichnungen bei «Floraison» grösser waren als etwa bei der «Nacht». Die Skizzen belegen eine Art von unaufhörlicher Produktion, ein beständiges Ausfliessen aus einer fortwährend sich bewegenden Hand, ein Suchen und Denken mit der Hand, die nicht einhalten kann.

Aus dem überblickbaren Teil der Skizzen ergibt sich, dass Hodlers Erfindungstätigkeit keineswegs chaotisch war. Wohl variieren die Stellungen, Haltungen und Bewegungen der Figuren und ihre Anzahl, doch die Kompositionen sind eigentümlich diszipliniert und beschränken sich auf eine relativ geringe Zahl von Grundmustern oder Matrizen. Statt dem technischen Begriff Matrize, der in der Schriftgiesserei und der industriellen Blechbearbeitung angesiedelt war, liess sich auch Schema, moule oder pattern verwenden.<sup>37</sup> Eugène Delacroix notierte in seinem Tagebuch unter dem 26. März 1854 das ungewollte Vorhandensein einer moule selbst bei den grössten und originellsten Talenten unter den Komponisten.<sup>38</sup>

Die figürlichen Gemälde Hodlers und seine Landschaften lassen sich auf eine relativ kleine Zahl von Matrizen zurückführen.<sup>39</sup> Die Frage ist, ob diese bloss als

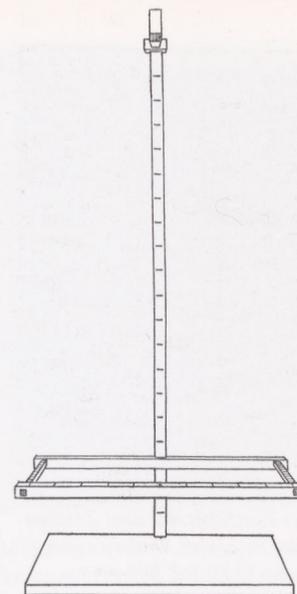


Abb. 6  
«Messrahmen», in: Loosli, Hodler, 1921–1924,  
Bd. 2, p. 20

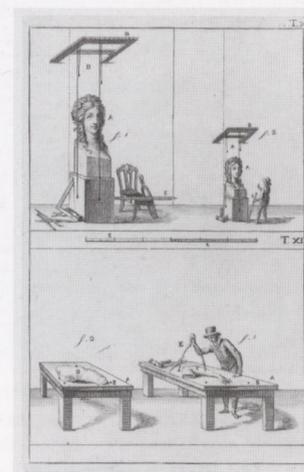


Abb. 7  
Der Gebrauch der squadre, in: Francesco Carradori,  
*Istruzione elementare per gli studiosi della  
Scultura*, Florenz: s.n., 1802, Tf. X, Vatikan, Bi-  
blioteca Apostolica Vaticana

<sup>35</sup> Vgl. zu der komplizierten Entwicklung: Bättschmann, *Kombinatorik*, 1986; Hodler Katalog, Zürich/Hannover 1990/1991, Kat. Nrn. 253–330, pp. 129–165; von Waldkirch in: Hodler Katalog, Locarno 1992.

<sup>36</sup> Zum «Blick in die Unendlichkeit»: Hodler Katalog, Zürich 1998, Nrn. 856–986, und Christen, *Drawings for Infinity*, 1996/1997; zu «Floraison»: Hodler Katalog, Zürich 1998, Nrn. 1088–1284.

<sup>37</sup> Vgl. Art. «Matrize», in: *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für gebildete Stände*, 9. Aufl., Leipzig: Brockhaus, 1846, Bd. 9, p. 398; und *Brockhaus' Konversations-Lexikon*, 14. Aufl., Leipzig: Brockhaus, 1908, Bd. 11, p. 662.

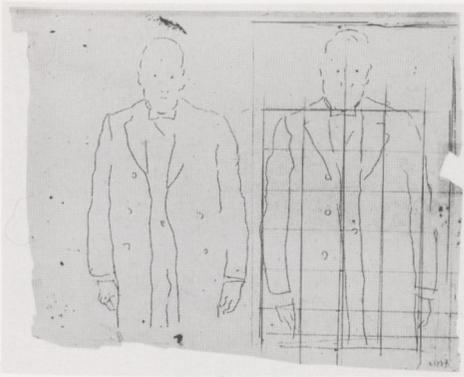


Abb. 8  
Ferdinand Hodler, Figurenstudie zum «Bildnis Prof. Hermann Sabli», Kniestück, 1904, Bleistift auf Transparentpapier, Studie rechts quadriert, ca 46,2x55,5 cm, Kat. Nr. 364

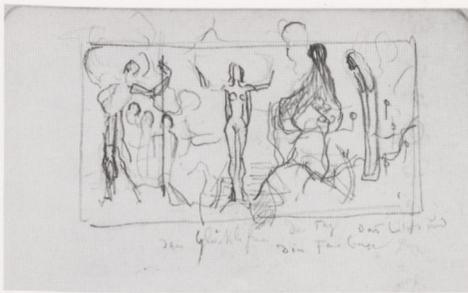


Abb. 9  
Ferdinand Hodler, Skizze zum «Tag», Bleistift, bez.: «Den Glücklichen der Tag, das Licht und die Farben», Carnet 1958–176/67, p. 10, Musée d'art et d'histoire, Genf

das Resultat einer nachträglichen Sezierarbeit zu betrachten sind oder ob sie die Arbeit des Künstlers unwillentlich steuerten. Dieses Problem kann man nicht abwehren mit dem Einwand des Schematischen oder Mechanistischen.<sup>40</sup> Hodler hat seine eigenen Kompositionen und Gemälde von Giotto bis Courbet in seinen Carnets auf einfache Schemata reduziert.<sup>41</sup> Die meisten Skizzen für das geplante Gemälde «Floraison» und seine Vorstufen halten sich an die einfachen und kombinierten Matrizen der Komposition, die sich in den realisierten Gemälden finden lassen. Den Matrizen kommt vielleicht eine ähnliche Steuerungsrolle zu wie den früheren Kompositionsschemata, die als Ordnungsvorgaben nicht den Rang der jeweiligen Realisierungen bestimmen. Bei Hodler schliessen sich die einfachen und kombinierten Matrizen mit dem Verlangen nach einer Ordnung zusammen, die das Kunstwerk offenbaren soll, wie er zum Schluss seines Freiburger Vortrags von 1896/1897 verkündet.<sup>42</sup> 1908 lieferte Hodler eine Erläuterung dieser Ordnung nach mit seiner Darlegung der symmetrischen Wiederholungen, die er «Parallelismus» nannte und störrisch als seine Erfindung reklamierte.<sup>43</sup>

Es lässt sich leicht feststellen, dass Hodler bei Gemälden wie «Tag», «Wahrheit» und «Blick in die Unendlichkeit» nach ausgreifenden und kombinierten Kompositionsideen schliesslich für die Realisierung einfache Ordnungen bevorzugt. Für den Prozess der Auswahl aus dem unüberschaubaren Skizzenmaterial ist damit ein Kriterium eruiert.

## Modellstudien und Kompositionen

Hodler nutzte die Umzeichnungen der Abklatsche und die Pausen für Korrekturen und Veränderungen und für die Erprobung der kompositionellen Einbindung der Figuren. Diese Arbeit der Zusammenführung von Modellstudien und Komposition konnte zum Studium mit der Dürerscheibe zurückleiten, indem das Modell in eine neue Stellung gebracht und der Vorgang von Abklatsch, Umzeichnung und Pausen mit anschliessender Verarbeitung wiederholt wurde.

Verschiedene Modellstudien oder überarbeitete Durchzeichnungen weisen Quadrierungen und Berechnungen zur proportionalen Vergrösserung auf (Abb. 10). Die Berechnung der Vergrösserungen war bei mehrfigurigen Kompositionen notwendig, weil die Vorlagen und Pausen naturgemäss unterschiedlich grosse Figuren aufwiesen. Soweit bekannt ist, hat Hodler nicht nach Figurengruppen gezeichnet, sondern immer einzelne Modelle studiert. Bei der Erarbeitung einer Figurenkomposition durch Zusammenstellung und Übertragung konnte er nichts dem Ungefähren überlassen.

Ein von Hodler ab und zu praktiziertes Verfahren für die Erprobung einer Komposition war das Zusammenfügen von ausgeschnittenen Modellstudien oder Pausen. Die ausgeschnittenen Figuren ermöglichen das Verschieben auf dem Papier, das als Grundlage dient, und die Überprüfung der Abstände und der Beziehung der Figuren. Zudem erlaubt das Verfahren ein experimentelles Erproben der Komposition durch einfaches Hinzufügen und Wegnehmen von Gruppen. Wenn eine befriedigende Disposition gefunden war, wurden die Teile auf der Unterlage festgeklebt. Bereits für die Komposition «Der Tag» arbeitete Hodler nach dieser Methode.<sup>44</sup> Eine besonders aufwendige Collage ist die Kom-

<sup>38</sup> Eugène Delacroix, Journal, nouvelle édition, hrsg. von André Joubin, 3 Bde., Paris: Plon, 1950, Bd. 2, p. 157: «Il y a un moule consacré dans lequel on jette les idées bonnes ou mauvaises, et les plus grands talents, les plus originaux, en portent involontairement la trace.»

<sup>39</sup> Bättschmann, Kombinatorik, 1986 und Bättschmann, Figur, Landschaft, 1990.

<sup>40</sup> Marcel Baumgartner, «Hodlerbilder», in: Ferdinand Hodler, Sammlung Thomas Schmidheiny, Zürich: SIK, 1998, p. 12.

<sup>41</sup> Vgl. die in Bättschmann, Hodler, Painter, 1996/1997, Abb. 29, 30, 31, pp. 44–47, reproduzierten Seiten aus verschiedenen Carnets.

<sup>42</sup> Ferdinand Hodler, «La mission de l'artiste» [1897], in: Loosli, Hodler, 1921–1924, Bd. 4, pp. 299–306; Übersetzung pp. 307–314; Hodler Katalog, Freiburg 1981, pp. 39–62.

<sup>43</sup> Ferdinand Hodler, «Der Parallelismus», in: Der Morgen, 1, 1909, Heft 1, pp. 23–26.

positionsstudie zum «Auszug der Jenenser Studenten» (Abb. 11), mit ausgeschnittenen und bemalten Reiter- und Figurengruppen, aufgeklebt auf Karton.<sup>45</sup> Hodler prüft hier eine schon weit entwickelte Komposition in zwei Registern, versucht aber im untern Teil eine asymmetrische Anordnung mit einer Bewegung, die den Schreitenden im obern Teil entgegenläuft. Diesen Gedanken wird Hodler aufgeben und für das untere Register eine bilateral symmetrische Komposition erarbeiten, dabei aber die translative Symmetrie im obern Register beibehalten und nur die Staffelung der Gruppen verändern.

Die Collagen von ausgeschnittenen Figuren setzten das experimentierende Verfahren auf der Ebene der Zusammenfügung von Modellstudien und Komposition fort. Für die grossen Fassungen des «Blicks in die Unendlichkeit» bediente sich Hodler ausgeschnittener Zeichnungen der Figuren in der für die Gemälde vorgesehenen Grösse. Diese sind in den Fotografien des Ateliers teilweise zu erkennen (Abb. 4), doch hat Hodler die ausgeschnittenen Figuren, von denen einige Fragmente erhalten sind, anscheinend nicht als Kartons für die Gemälde benützt.<sup>46</sup> Kartons, d.h. Entwürfe in Originalgrösse, brauchte Hodler für das Wandgemälde «Rückzug von Marignano» im Schweizerischen Landesmuseum.<sup>47</sup>

Für die Übertragung der Entwürfe auf die Leinwand zog Hodler in der Regel die Vergrösserung durch Quadrierungen vor. Diese Methode gewährleistet eine grosse Sicherheit in Bezug auf die Umrisse, die Stellungen und Bewegungen der Figuren und auf die Komposition, schränkt aber die Ausführung weniger ein als die Kartons. Hodler konnte, nachdem die Figuren und die Komposition gemäss der Entwurfsarbeit übertragen waren, sich mit Freiheit an die Ausführung machen und sich der Sicherheit bedienen, die er sich im unablässigen Zeichnen erworben hatte. Korrekturen und Änderungen behielt sich Hodler stets vor.

## Zeichnen und Malen

Brüschweiler führte 1963 und 1983 eine Behauptung von Barthélemy Menn, Hodlers Lehrer in Genf, an, Malen sei nichts anderes als Zeichnen mit Farbe.<sup>48</sup> Koella fügte 1983 die wichtige Beobachtung hinzu, dass Hodler «auch auf der Leinwand erst zeichnete und die Farbe überdies so dünn und trocken auftrug, dass das zeichnerische Gerüst unter dem Pigment oft heute noch sichtbar ist» und deshalb in seiner Malerei dem Zeichnerischen grosse Bedeutung zukomme.<sup>49</sup>

Diese Beobachtung lässt sich erweitern. In «Empfindung» (Abb. 12) von 1901–1902 malte Hodler nach seinen Worten «eine Art Eurhythmie: Weiber, die durch Blumen gehen». Hodler zeichnete hier auf die Leinwand mit dem Pinsel die sich bewegenden Linien der Körper und Gewänder, modellierte die Volumina nur wenig und deutete das sich erstreckende Feld mit den Blumen durch leichte grüne Bogen und kräftige rote Farbflecken an. Die Farbe dient den Hauptträgern der Zeichnung, den Linien und der Modellierung, und steht damit in einem Dienstverhältnis zur linear betonten Form, wie es Hodler in seinem Freiburger Vortrag von 1897 ausgeführt hatte. Hodler hat diese Fassung als «Studie» bezeichnet und mit «1890» die Entstehung der Kompositions-idee datiert oder vorlegt.<sup>50</sup> In der grossen Fassung (Abb. 13) realisierte Hodler die umgekehrte Bewegungsrichtung der Frauen und arbeitete mit der Kombination von Inkar-

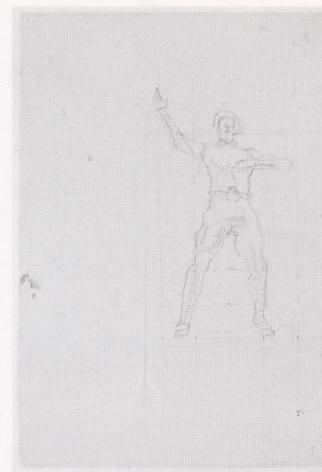


Abb. 10  
Ferdinand Hodler, Studie zu «Einmütigkeit»,  
Mittelfigur, 1911/1912, Bleistift auf Papier, quadriert, 46,9×31 cm  
Bez. unten rechts mit Bleistift: «21: 6 3.6/ 31 6»,  
Kat. Nr. 398

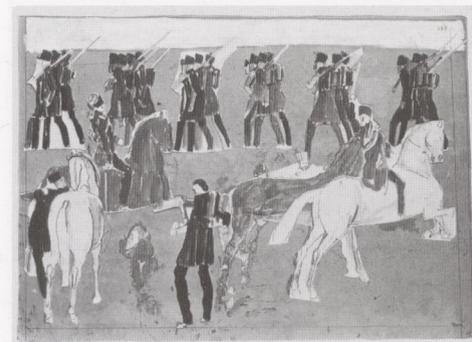


Abb. 11  
Ferdinand Hodler, Kompositionsstudie zum «Auszug der Jenenser Studenten», 1907/1909, Bleistift, Pinsel in Deckfarben, Collage, 43×61 cm, Zürich, Kunsthaus, Graphische Sammlung, Z. Inv. 1920/391

<sup>44</sup> Vgl. z.B. Hodler Katalog, Zürich/Hannover 1990/1991, Nr. 277; ferner Hodler Katalog, Zürich 1998, Nrn. 870, p. 37, 908–910, p. 53.

<sup>45</sup> Hodler Katalog Zürich 1992, Nr. 530, p. 112; Hodler Katalog, Køge 1996/1997, Abb. 8, p. 19.

<sup>46</sup> Hodler Katalog, Zürich 1998, Nrn. 1081–1084, pp. 135–136.

<sup>47</sup> Vgl. die technologischen Forschungen, die am 21. Juni 1998 von Thomas Becker, Jura Brüschweiler, Lucia Cavegn, Dr. Christoph Herm, Dr. Paul Müller und Christian Marty im Kunsthaus Zürich vorgestellt wurden; eine Publikation dieser höchst aufschlussreichen Untersuchungen ist zu erhoffen.

<sup>48</sup> Hodler Katalog, Genf 1963, p. XI: «Menn affirmait que «peindre n'est pas autre chose que dessiner avec la couleur»; vgl. Brüschweiler, Hodler, 1983, p. 21.

<sup>49</sup> Koella, Zeichnerisches Werk, 1983, p. 289.

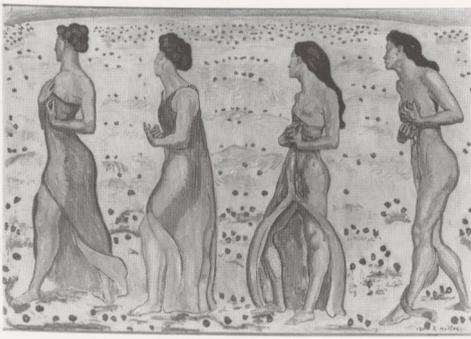


Abb. 12  
Ferdinand Hodler, «Empfindung», 1901/1902,  
Öl/Lw, 120×172 cm, bez. unten rechts: «1890.  
F. Hodler», Privatbesitz

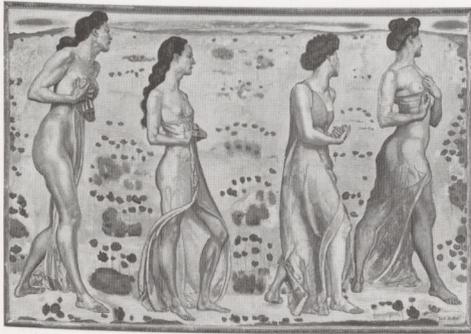


Abb. 13  
Ferdinand Hodler, «Empfindung», 1901/1902,  
Öl/Lw, 193×280,5 cm, Privatbesitz

nat, blauen Gewändern und einem Rosa mit roten und grünen Flecken. Der Farbauftrag ist weit dichter als in der Studie, der Kontrast von Blau und Rosa erlangt ein bedeutendes Gewicht gegenüber dem Rhythmus der Linien und dem Fluss der Bewegungen, die Plastizität der Figuren ist verstärkt und entsprechend ist der lineare Umriss zurückgenommen. Dennoch stehen die Figuren scharf umrissen vor der rosa Fläche, sie bilden eine bewegte Reihe, aber sie sind nicht eingefügt in einen aus Farbe und Licht gebildeten Raum.

Das Zeichnen mit Farbe ist bei Hodler eine Fortführung des Experiments, das in den Zeichnungen umfassend dokumentiert wird. Trotz aller Berechnungen, Quadrierungen, Übertragungen von Studien in Entwürfe und Leinwände versuchte Hodler, die Ausführung des Gemäldes als Fortsetzung des Experiments zu betreiben. Viele der Figurenbilder präsentieren sich als grossformatige farbige Zeichnungen und bewahren sich diesen Charakter durch den skizzenhaften Farbauftrag und die Betonung des Linearen, der Umrissbeschreibung, der bewegten Linien und ihres Rhythmus auf der Fläche. Schliesslich weist der zeichnerische Charakter der Gemälde diese als fast ebenso transitorisch und revidierbar wie die Zeichnungen aus.

Zur Erkenntnis dessen, worum es geht, verhelfen Delacroix' Ausführungen über die Beziehung zwischen Skizze und Ausführung des Gemäldes, die im Gegensatz zu einer Praxis, die man als akademisch kennzeichnen kann, entwickelt wurden. Die Rückkehr im Gemälde zur Skizze, dem Croquis als der *idée première* oder der *l'expression par excellence de l'idée*, nannte Delacroix die ernsthafteste aller künstlerischen Schwierigkeiten. Er vermutete, dass alle grossen Künstler mit diesem Problem zu kämpfen hatten, während die mittelmässigen es nicht einmal zu erkennen vermochten: «Bei den grossen Künstlern ist die Skizze kein Traum, keine verworrene Wolke, sie ist etwas anderes als ein Zusammenkommen von kaum greifbaren Linienzügen; nur die grossen Künstler gehen von einem festen Punkt aus, und es ist dieser reine Ausdruck, den wiederzuerlangen ihnen so schwer wird in der langwierigen oder raschen Ausführung des Werkes.»<sup>51</sup>

Delacroix' Reflexionen kreisen um eine neue Auffassung vom künstlerischen Prozess gemäss der wichtigsten künstlerischen Fähigkeit, der Imagination.<sup>52</sup> Während Ingres in unzähligen Studien und Entwürfen seine Bilder in allen Details peinlich genau vorbereitete, um den festgezurrten Kompositionen am Ende noch Farbe beizufügen, war die Arbeit Delacroix' darauf gerichtet, im Gemälde mit den Farben die kreative Imagination wiederzuerlangen, die sich in der Skizze äussert. Deshalb dient die Zeichnung bei Delacroix nicht mehr der Vorbereitung des Gemäldes, sondern liefert diesem die Idee für die Verbindung mit der Imagination. Nach Delacroix sollte die Perfektion des Gemäldes nicht durch die handwerkliche Vollendung (*fini*) sondern durch die erhabene Wirkung (*sublime*) definiert werden. Delacroix wurde heftig kritisiert wegen der Ausstellung von Gemälden im Zustand von gemalten Skizzen. Im Nachruf auf Delacroix verwies Charles Baudelaire auf dessen Überzeugung, dass die Imagination steril bleibe, wenn ihr nicht eine flinke Geschicklichkeit diene.<sup>53</sup>

Die Ausführungen von Delacroix können zum Verständnis von Hodlers Zeichnen mit den Stiften und dem Malen mit Pinsel und Farben beitragen. Die Gemälde sollen als farbige Zeichnungen ihren Zusammenhang mit der Skizze und dem Modellstudium aufrechterhalten und darstellen. Der Primat kommt nach 1890 dem zeichnerischen Element der Linie zu (Abb. 14), in Übereinstim-

<sup>50</sup> Vgl. Baumgartner, «Hodlerbilder», in: Ferdinand Hodler, Sammlung Thomas Schmidheiny, Zürich: SIK, 1998, pp. 52–54; und in: Hodler Katalog, Ittingen, 1989, Nr. 18, pp. 74–75.

<sup>51</sup> Eugène Delacroix, *Journal, nouvelle édition*, hrsg. von André Joubin, 3 Bde., Paris: Plon, 1950, Bd. 2, p. 170: «Chez les grands artistes, ce croquis n'est pas un songe, un nuage confus, il est autre chose qu'une réunion de linéaments à peine saisissables; les grands artistes seuls partent d'un point fixe, et c'est à cette expression pure qu'il leur est si difficile de revenir dans l'exécution longue ou rapide de l'ouvrage.» – Vgl. Oskar Bätschmann, «Zeichnen und Zeichnung im 19. Jahrhundert», in: «Zeichnen ist Sehen». Meisterwerke von Ingres bis Cézanne. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern und in der Kunsthalle Hamburg 1996, hrsg. von Judit Geskó und Josef Helfenstein, Ostfildern-Ruit: G. Hatje, 1996, pp. 24–33.

<sup>52</sup> George P. Mras, *Eugène Delacroix's Theory of Art*, Princeton, N. Y.: Princeton University Press, 1966, bes. pp. 72–98.

mung mit der Ideologie der Linie, die Henry van de Velde, Walter Crane, Adolf Hölzel und Hodler selbst vertreten.<sup>54</sup> Erst 1917 stellte Hodler im Gespräch fest, er habe durch die jahrlange Beschäftigung mit der Form, dem Aufriss und der Komposition die Farbe vernachlässigt, um sogleich beizufügen, jetzt habe er beides, Farbe und Form.<sup>55</sup>

## Die Wiederholung: Das endlose Experiment

Die Wiederholung in Hodlers Schaffen ist ein umso schwierigeres Problem, als der Maler mit dem Parallelismus jede Art von Wiederholung zum Prinzip seiner Kunst erhob. Es durchzieht das Zeichnen, die Pausen, die Matrizen der Komposition und die mehrfache Wiederholung ähnlicher oder gering variiertes Figuren in den Gemälden, die mehrfache Anfertigung von Gemälden und die Repetition einzelner Figuren. Hodler war der Auffassung, die Wiederholung von Figuren oder Berggipfeln sei geeignet, die Wirkung eines Bildes zu steigern. Theoretiker und Analytiker der Symmetrien (der Wiederholungen) wie Ernst Mach oder Gustav Theodor Fechner hätten diese Ansicht stützen können.<sup>56</sup>

In weiterer Einsicht als sie der Wahrnehmungspsychologie oder der Ästhetik zugänglich war, äusserte sich Henri Matisse 1925 in einem Interview kurz über die Wiederholung: «Beachten Sie, dass die Klassiker immer das gleiche Gemälde wiederholt haben, und immer auf unterschiedliche Weise. Von einem bestimmten Zeitpunkt an hat Cézanne immer die gleiche Leinwand der «Badenden» gemalt.»<sup>57</sup> Die Klarsicht dieser Bemerkung entgeht dem Fragesteller, er hakt nicht nach. Matisse bezieht sich nicht auf ein serielles Arbeiten wie das von Claude Monet an Kathedraalfassaden, Heuhaufen oder Pappelreihen, an denen Tag- und Jahreszeiten sich unterscheiden lassen. Vielmehr nimmt er den Gegenpol dieses Schaffens in den Blick, den Künstlertraum vom einen und absoluten Werk, das alle Teile der Kunst – die Bildelemente, die Syntax der Bewegungen, die Farben, die Gegenstände und Inhalte – zu einer Synthese zusammenfassen würde. Paul Klee umschrieb im Jenaer Vortrag von 1924 das Meisterwerk als einen unerfüllbaren, gleichwohl notwendigen Traum: «Manchmal träume ich ein Werk von einer ganz grossen Spannweite durch das ganze elementare, gegenständliche, inhaltliche und stilistische Gebiet.»<sup>58</sup>

Cézanne nahm sich um 1895 das Meisterwerk vor im Bewusstsein der Unmöglichkeit, die Balzacs Erzählung von 1831, Rodins Unternehmen der «Höllenförte» und Zolas Roman von 1886 demonstrierten. Er verdreifachte die Schwierigkeiten, indem er das Meisterwerk der «Badenden» auf drei grosse Leinwände verteilte, die er in der gleichen Zeit bearbeitete.<sup>59</sup> Die Sisyphusarbeit führte durch zahllose Studien von Kompositionen und Figuren, Aquarelle und Zeichnungen zur Beendigung des Traums vom einen und absoluten Werk zugunsten der vielen, sich wiederholenden Bilder, die aus der unablässigen Tätigkeit hervorgehen. Durch die qualvoll rastlose Tätigkeit erlöst sich der Künstler vom Makel des unerreichbaren Meisterwerks, indem es fragmentiert und im Lebenswerk aufgehoben wird.

Nach der «Nacht» von 1889/1890 befreite sich Hodler von der Vorstellung des vollendet ausgeführten Meisterwerks und überantwortete sich dem gegensätzlichen unablässigen Produzieren. Zeichnend erzeugt er einen kontinuier-

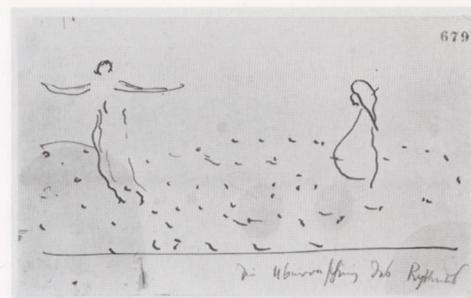


Abb. 14  
Ferdinand Hodler, «Die Überraschung des Rhythmus». Zweifigurige Ideenskizze zu «Floraison», 1910/1917, Feder in Schwarz, Randlinien, aufgezogen, 13×21 cm, Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Z. Inv. 1920/883

<sup>53</sup> Charles Baudelaire, «L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix», in: *L'Opinion nationale*, 2. Sept., 14. und 22. November 1863; und in: Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, hrsg. von Henri Lemaître, Paris: Garnier, 1962, pp. 421–451, bes. pp. 426–427; vgl. auch pp. 305–396, bes. Kap. IV: *Le gouvernement de l'imagination*, pp. 324–330.

<sup>54</sup> Henry van de Velde, «Die Linie», in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, pp. 39–74; Walter Crane, *Line and Form*, London: Bell, 1900; Adolf Hölzel, «Über künstlerische Ausdrucksmittel und deren Verhältnis zu Natur und Bild», in: *Die Kunst. Monatshefte für Freie und Angewandte Kunst*, 20, 1904/05, pp. 81–142; Hodler 1897, vgl. Loosli, Hodler 1921–1924, Bd. 4, pp. 307–314.

<sup>55</sup> Im nächtlichen Gespräch mit Johannes Widmer, Von Hodlers letztem Lebensjahr, Zürich: Rascher, 1919, pp. 42–43. – Vgl. Baumann, *Farbe*, 1983, pp. 363–370; Schmutz, *Hodler und die Farbe*, 1998.

<sup>56</sup> Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* [1875], 5. Aufl., Jena: Gustav Fischer, 1906, pp. 87–89; Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, 2 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876, Bd. 1, pp. 53–80. – Loa Haagen hat 1996 darauf aufmerksam gemacht, dass Søren Kierkegaard 1843 einen Text über die Wiederholung (Gjentagelsen) veröffentlicht hat; vgl. Hodler, Køge 1996, pp. 18–19. Kierkegaard gab als Untertitel «Ein Versuch in der experimentierenden Psychologie» und bezeichnete «Wiederholung» und «Erinnerung» als gleiche Bewegungen mit entgegengesetzter Richtung und Wirkung: Erinnerung nach rückwärts (unglücklich), Wiederholung nach vorwärts (glücklich); vgl. Søren Kierkegaard, «Die Wiederholung» [1843], in: *Gesammelte Werke*, 5. u. 6. Abt., Düsseldorf: E. Dieterichs, 1955, pp. 1–97.

<sup>57</sup> Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, hrsg. von Dominique Fourcade, Paris: Hermann, 1972, pp. 83–84 (Entretien avec Jacques Guenne, 1925): «Remarquez que les classiques ont toujours refait le même tableau, et toujours de façon différente. A partir d'une certaine époque, Cézanne a toujours peint la même toile des Baigneuses.»

lichen Strom, dessen Fließen die Wiederholungen sichern und aus dem sich die Gemälde gleich schäumenden Wellenkämmen erheben. Weder Zeichnungen noch Gemälde werden zu festen Felsblöcken im Strom: Hodler akzeptierte einen Endzustand nie anders denn als transitorischen Abschluss, der bei nächster Gelegenheit wieder überarbeitet werden sollte.

Um welche Art von Besessenheit es dabei geht, zeigt Martin Disler im 19. Bild seiner Bilder vom Maler, einem Märchen vom Malrausch eines troglodytischen Künstlers.<sup>60</sup> Dieser ist eine Maschine, aus allen Teilen der Bevölkerung zusammengesetzt, und darf keinen Moment mit dem Malen aufhören, weil die rieselnde Farbe sonst für immer versiegt. Der Maler produziert unaufhörlich, und Milliarden von Bildern überschwemmen das Land zur Begeisterung des Volkes, zum Missfallen des Königs. Dieser, der eigentlich der Tod ist, schickt ein Heer von fünftausend Reitern, die mit den Pferden die Bilder zertrampeln, womit der Maler vom Malen abgelenkt wird und folglich die Farbe eintrocknet. Der König feiert den Triumph, doch der Sieg verwandelt die Hauptstadt in eine Attrappe von bemaltem Karton. Das Volk trauert, der Maler flieht (die Metapher seines Todes), aber es stellt sich ein glückliches Ende ein, indem das Volk sich zu einem Maler zusammensetzt. Natürlich schrieb Disler von sich, nicht von Hodler.

Cézanne, Hodler und Disler repräsentieren verschiedene Formen des vielleicht troglodytischen Malzwangs: Cézanne steht für das absurde Ziel des Meisterwerks und die unwillentliche Realisierung des Lebenswerks in Fragmenten, Hodler für die Ausstossung der Gemälde aus dem unaufhörlichen Prozess des Zeichnens, Disler für die von äusserer Gewalt gefährdete kontinuierliche Produktion.

<sup>58</sup> Paul Klee, Vortrag, gehalten aus Anlass einer Bilderausstellung im Kunstverein zu Jena am 26. Januar 1924, Ms., Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung, Inv.-Nr. Sch 2. Das Manuskript ist faksimiliert und transkribiert in: Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag. Katalog der Ausstellung im Stadtmuseum Göhre, Jena 1999, hrsg. von Thomas Kain, Mona Meister, Franz-Joachim Verspohl, Jena 1999, pp. 11–46, 47–69. Die Publikation des Jenaer Vortrags erfolgte 1945 unter dem Titel: Paul Klee, Über die moderne Kunst, Bern: Benteli, 1945, 2. Aufl. 1979, p. 53; siehe dazu den Beitrag von Wolfgang Kersten in: Paul Klee in Jena 1924, pp. 71–76.

<sup>59</sup> Paul Cézanne: Die Badenden. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel 1989, hrsg. von Mary Louise Krümmel, Basel: Kunstmuseum und Einsiedeln: Eidolon, 1989. – Zur Unmöglichkeit des Chef-d'œuvre: Honoré de Balzac, «Le Chef-d'Œuvre inconnu» [1831], in: La Comédie humaine (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 10: Etudes philosophiques, hrsg. von Pierre-Georges Castex, Paris: Gallimard, 1979, pp. 413–438; Émile Zola, L'Œuvre, Paris 1886; in: Zola, Les Rougon-Macquart, 5 Bde., Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1966. Vgl. Cézannes Kommentar zu Rodins Meisterwerk in: Conversations avec Cézanne, hrsg. von P. M. Doran, Paris: Macula, 1978, p. 128.

<sup>60</sup> Martin Disler, Bilder vom Maler (1980), 2. Auflage, Dudweiler: AQ Verlag, 1981, pp. 133–138.