

# FERDINAND HODLER

**FERDINAND HODLER**  
27. Januar bis 26. Mai 2013

***VORSICHT: Kunstwerke bitte nicht berühren!***  
*Im Museum werden äusserst fragile Bilder gezeigt.*  
*Wir bitten Sie, die Kunstwerke auf keinen Fall zu berühren.*



*Dieses Zeichen weist in der Ausstellung auf Werke hin,  
die im Folgenden kommentiert sind. Bitte achten Sie jeweils  
auf Zahl und Zeichen an den Beschriftungen der Exponate  
sowie auf die entsprechenden Nummern im Text.*

## INHALTSVERZEICHNIS

|               |    |
|---------------|----|
| Einführung    | 4  |
| SAAL 1        | 6  |
| SAAL 2        | 8  |
| SAAL 3        | 10 |
| SAAL 4        | 11 |
| SAAL 5        | 12 |
| SAAL 6        | 14 |
| SAAL 7        | 16 |
| SAAL 8        | 18 |
| SAAL 9        | 20 |
| Informationen | 22 |
| Katalog       | 23 |
| Saalplan      | 24 |

Die Fondation Beyeler zeigt als erstes Schweizer Museum eine umfassende Ausstellung zu Ferdinand Hodlers Spätwerk. Mit den Bildern dieser letzten Schaffensphase hat Hodler einen unverzichtbaren Beitrag zur Kunst der Moderne geleistet.

Ferdinand Hodler (1853–1918) war ohne Zweifel der wichtigste Schweizer Künstler des Übergangs vom 19. ins 20. Jahrhundert. Wie kein anderer Maler hat er mit seinem Werk das Bild der Schweiz und das Selbstverständnis der Schweizerinnen und Schweizer geprägt. Die Ausstellung konzentriert sich auf Werke, die Hodler in den letzten fünf Jahren seines Lebens gemalt hat. Zu dieser Zeit war der aus schwierigen sozialen Verhältnissen stammende Künstler bereits über die Landesgrenzen hinaus berühmt und wohlhabend. Erneut wandte er sich den grossen Themen seines Schaffens zu: der Landschaftsmalerei, dem Selbstporträt, Frauenbildnissen und symbolistischen Darstellungen. Von vielen Motiven wie beispielsweise der Schweizer Alpenwelt oder den Genfersee-Landschaften schuf Hodler zahlreiche Varianten, wobei Serien von teils über 20 Gemälden entstanden sind. Seine Bildsprache wurde dabei zusehends radikaler und abstrakter.

Der Tod seiner Geliebten Valentine Godé-Darel bedeutete für Hodler einen markanten Einschnitt: In erschütternden Zeichnungen und Gemälden dokumentierte er das Sterben seiner Freundin. Niemals zuvor ist der Übergang vom Leben zum Tod mit ähnlicher Intensität und schonungslos genauer Beobachtung dargestellt worden. Durch unzählige Skizzen vorbereitet, entstand parallel dazu das monumentale Werk *Blick in die Unendlichkeit*, Hodlers letzte Figurenkomposition.

In den Monaten vor seinem Tod war der lungenkranke Hodler kaum mehr in der Lage, seine Wohnung in Genf zu verlassen. Vom Balkon aus, meist am frühen Morgen, malte er in zahlreichen Variationen den Blick über den Genfersee auf den Mont Blanc. Erst in der Serie wird man sich der formalen Variationen bewusst. Der Farbauftrag und unterschiedliche Farbkombinationen erlangten für Hodler aber einen immer höheren Stellenwert. Während er in seinen früheren Gemälden vom Umriss aus gedacht und die Kontur stark betont hatte, wurde er nun zum Maler von äusserst intensiven Farbflächen. Heute lassen diese aus der Farbe heraus komponierten Werke durchaus an die abstrakte Farbfeldmalerei eines Mark Rothko oder eines Barnett Newman denken.

Die Ausstellung ist in Zusammenarbeit mit der Neuen Galerie, New York, entstanden. Die Leihgaben stammen aus renommierten schweizerischen und amerikanischen Privatsammlungen sowie namhaften nationalen und internationalen Museen. Kuratoren der Ausstellung sind Jill Lloyd (Neue Galerie) und Ulf Küster (Fondation Beyeler).

**1 • Ferdinand Hodler mit seiner Tochter Paulette am Tag vor seinem Tode, 18. Mai 1918**

Ferdinand Hodler, der selbst nie zur Kamera griff, gehört interessanterweise zu den meistfotografierten Künstlern seiner Zeit. Er war fasziniert von dem noch jungen Medium und liebte es, sich dafür zu inszenieren. Bereits als 18-Jähriger liess er sich in Künstlerpose ablichten, und sogar am Tag vor seinem Tod, am 18. Mai 1918, sass er noch einmal im Kreise der Familie vor der Kamera seiner Freundin und Gönnerin Gertrud Müller. Die anrührende Szene zeigt den 65-Jährigen, wie er seine 4-jährige Tochter Paulette eng umschlungen auf seinen Knien festhält. Paulette war die Tochter seiner 1915 verstorbenen Geliebten Valentine Godé-Darel und wurde später von Hodlers Frau Berthe adoptiert. Hodler wirkt, als habe er trotz schlechtem Gesundheitszustand seine Zuversicht nicht verloren. Die letzte Fotografie aus der Serie von Gertrud Müller entstand am Tag darauf am Totenbett des Künstlers.

Für seine Malerei setzte Hodler oft technische Hilfsmittel ein. Gegenüber seinem Biografen Carl Albert Loosli betonte er jedoch, dass die Fotografie ihm für seine Arbeit nicht hilfreich sei, denn eine fotografische Platte sehe anders als das menschliche Auge, besonders in der Perspektive. Auch war er der Überzeugung, dass nur der malerische Prozess ermögliche, das Charakteristische einer Person herauszuarbeiten und gleichzeitig deren Befinden Ausdruck zu verleihen.

**2 • Selbstbildnis, 1900**

Streng frontal, Kopf und Oberkörper genau in die Mitte des schmalen Hochformats gerückt, blickt uns der jugendlich wirkende 47-Jährige entgegen. Auffällig ist der fein ziselierter Bart, der dem Gemälde eine zeichnerische Qualität verleiht. Besonders aufwendig hat Hodler auch das Gesicht ausgearbeitet. Mit feinem Pinsel verzahnt Hodler kurze Striche zu einem farbigen Gewebe aus Gelb-, Grün- und Rottönen. Mit fleckigem Weiss setzt er Lichtreflexe und erzeugt dadurch eine enorme Plastizität. Bereits in diesem Porträt malt er seine Gesichtszüge wie das Relief einer Landschaft, eine Tendenz, die in den späteren Selbstbildnissen zum bestimmenden Merkmal wird.

Das Selbstporträt von 1900 markiert einen Wendepunkt in Hodlers Leben: Wichtige Kämpfe in Bezug auf seinen künstlerischen Erfolg hat er ausgefochten und für sich entscheiden können, zum Beispiel den lange währenden Streit um die *Marignano*-Fresken im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich. Ausserdem werden Hodler im Jahr 1900 wichtige Ehrungen zuteil: An der Weltausstellung in Paris erhält er die Goldene Ehrenmedaille für die Gemälde *Die Nacht* und *Eurhythmie*. Auch wird er zum Mitglied der Wiener und der Berliner Sezession ernannt. Im Bild schlägt sich diese Selbstgewissheit vor allem in der Körperhaltung des Künstlers nieder.

### 3 • *Selbstbildnis (von Nérís)*, 1915

1915 litt Hodler zunehmend unter Atembeschwerden. Die Lungenkrankheit, die 1918 zu seinem Tod führen sollte, kündigte sich damals bereits an. Mit seinem Freund, dem Bildhauer James Vibert, machte er deshalb von Mitte Juni bis Anfang Juli trotz der Kriegszeiten eine Kur in Nérís-les-Bains bei Montluçon in Frankreich. Der Kurort, der für die Behandlung von Rheumakrankheiten bekannt ist, verfügt über ein Casino und ein Theater, was der operettenbegeisterte Hodler sehr geschätzt haben wird. In Nérís entstand unter anderem dieses Selbstbildnis: Skizzenhaft sind Hodlers markante Gesichtszüge in Brauntönen angedeutet; der Betrachter wird durch den stechenden Blick fixiert, zugleich aber auf Distanz gehalten. Die leichte Drehung des Kopfes in Richtung der schräg gestellten Schulterpartie verleiht der Pose Dynamik. Die Signatur mit dem für die Zeit der Renaissance typischen Hinweis, Hodler habe dieses Bild selbst gemalt – »Ferd. Hodler/par lui même« –, soll dieses Gemälde wohl in die grosse Tradition der Selbstporträts alter Meister einreihen.

### 4 • *Selbstbildnis*, 1916

Im Jahr 1916 schuf Hodler insgesamt acht gemalte und ungefähr elf gezeichnete Selbstporträts. Inzwischen bestand bei den Sammlern eine grosse Nachfrage nach Selbstdarstellungen des berühmten Malers. Doch nicht nur in seiner Popularität mögen die Gründe für die grosse Anzahl zu suchen sein. Hodler muss sich in diesem Jahr intensiv mit dem Älterwerden, der Krankheit und dem Sterben auseinandergesetzt haben; denn nicht nur der Tod Valentine Godé-Darels, seiner Geliebten und Mutter seiner Tochter, fiel in diesen Lebensabschnitt, sondern auch die gesundheitlichen Probleme seines Sohnes Hector sowie die Behandlung der eigenen Lungenkrankheit – Ereignisse, die sichtbare Spuren im Gesicht des 63-Jährigen hinterlassen haben. Hodler bemühte sich immer um eine naturalistische Wiedergabe seines Äusseren. In diesem Selbstbildnis gelingt es ihm vorzüglich, auch seinem Wesen und Befinden Ausdruck zu verleihen. Mit kurzen, breiten Pinselstrichen und pastosem Farbauftrag modelliert er das zerfurchte, ernste Gesicht, als sei es eine alpine Gebirgslandschaft.

**5 • *Das Jungfraumassiv von Mürren aus*, 1914**

Das imposante Jungfraumassiv mit dem Schwarzmönch im Vordergrund stellt Hodler in einer Nahansicht dar, als ob er die beiden Gipfel mit dem Fernglas herangeholt habe. Gerade deshalb wirkt die Szenerie überhöht. Unvermittelt taucht das Gebirge aus den Wolken auf. Beinahe der gesamte Bildraum wird vom gewaltigen Bergmassiv beherrscht, das sich nur durch die Konturierung farblich von den Grau- und Weissstönen des Himmels und des Nebels unterscheidet. Oft sind die Bergansichten Hodlers auch als Selbstbildnisse verstanden worden: Der einsame Gipfel kann tatsächlich als Sinnbild für Lebenskraft und Standhaftigkeit des Individuums oder aber als Symbol seiner Einsamkeit gedeutet werden.

**6 • *Waldbach bei Champéry*, 1916**

In einem engen Bildausschnitt sieht der Betrachter in Nahsicht einen Waldbach, der sich seinen Weg durch das Geröll bahnt, wobei im Hintergrund die waldige Umgebung zu erahnen ist. Ein dichtes Gefüge von Steinen, Blattwerk und Wasser verhindert eine einfache Orientierung im Gemälde. Hodler greift hier ausnahmsweise nicht »ordnend« in die Landschaft ein, sondern präsentiert die Natur als Zusammenspiel verschiedener, entgegengesetzter Kräfte oder Zustände: Ruhe trifft auf Bewegung, Festes auf Flüssiges. Entstanden ist das Gemälde als Teil einer Serie von fünf Darstellungen verschiedener Bachläufe bei Champéry, wo der Maler den Sommer 1916 verbrachte, um intensiv zu »landschaften«.

**7 • *Die Dents du Midi von Caux aus*, 1917**

Den Sommer 1917 verbrachte Hodler in Caux, oberhalb von Montreux. Von dort hat man einen atemraubenden Blick nach Süden, ins Wallis, und nach Westen über den fast 700 Meter tiefer liegenden Genfersee (→ 8 •). Möglicherweise hat Hodler damals von demselben Standort aus zwei seiner aussergewöhnlichsten Landschafts- und Wolkengemälde geschaffen. Der Blick nach Süden offenbart eine Komposition aus Diagonalen, den zum Rhonetal hin abfallenden, gestaffelten Bergzügen und den zwischen ihnen aufsteigenden, körperhaften Wolken. Im Hintergrund sieht man die Bergkette der »Dents du Midi«, die Hodler von Champéry aus schon mehrfach dargestellt hatte.

**8 • *Landschaft bei Caux mit aufsteigenden Wolken*, 1917**

Der Komposition des Gemäldes *Landschaft bei Caux mit aufsteigenden Wolken* liegt ein imaginiertes Oval zugrunde, das von zarten, stilisierten Wölkchen begrenzt ist. Zwischen ihnen scheint es eine innere Verbindung zu geben, sie wirken so, als formierten sie sich zu einem Reigen. Auch der im Vordergrund aufragende Berggipfel folgt der formal strengen Bildanlage und präsentiert sich zugleich als verspielte, beinahe beseelt wirkende Natur. Hodlers pantheistische Vision von Landschaft und sein Bemühen, Natur als von Gott durchwirkte Einheit darzustellen, werden hier besonders deutlich.

9 • *Genfer See mit Mont Blanc am frühen Morgen*, 1916

In seinen letzten Lebensmonaten widmete sich Ferdinand Hodler fast ausschliesslich der Darstellung des Genfersees mit dem Mont Blanc im wechselnden Tageslicht. Wegen seines schlechten Gesundheitszustands konnte er seine Genfer Wohnung nur noch selten verlassen und malte deshalb, was sich ihm von seinem Fenster aus darbot. So entstand die berühmte, über 20 Gemälde umfassende Serie, die das Zusammenspiel der Wasser- und Himmelsfläche mit der sich davon abhebenden Bergkette in wechselnden Lichtverhältnissen zeigt.

Die bereits zwei Jahre zuvor, 1916, gemalte Landschaft *Genfer See mit Mont Blanc am frühen Morgen* zeigt eine besonders dramatische Farbgebung. Bemerkenswert sind die vor das Blau der Bergkette gesetzten roten Farbakzente, die der Szenerie den Eindruck ausgeprägter Tiefe verleihen. Grundsätzlich weist das Gemälde schon viele Gemeinsamkeiten mit den Genfersee-Landschaften der folgenden Jahre auf, ist aber noch stärker von einem parallelistischen Bildaufbau geprägt. Das von Hodler entwickelte Prinzip des Parallelismus beruht auf der Vorstellung, dass die Wiederholung gleichartiger Formen die Einheit des Bildganzen stärkt und zugleich mit den Gesetzmässigkeiten der Natur im Einklang steht. Das abgerundete Wolkenband am oberen Rand des Gemäldes bildet zusammen mit der dunklen Bergsilhouette eine Klammer, wodurch das darin eingeschlossene Stück Himmel als Oval erscheint. Auch die angedeutete Uferlinie am unteren Rand biegt sich zu den Seiten hin ganz leicht nach oben und spiegelt so das Wolkenband.

Im Vergleich dazu sind die Symmetrien bei den letzten Landschaften abgeschwächt. Es scheint fast, als habe sich Hodler bei seinen spätesten Gemälden von den strengen Regeln des parallelistischen Bildaufbaus allmählich gelöst.

10 • *Genfer See mit Mont Blanc und Schwänen*, 1918

An diesem unvollendet gebliebenen Gemälde lässt sich anschaulich verfolgen, wie der Maler sein Werk aus der Farbe heraus entwickelt und dabei den Konturen eine eher untergeordnete Rolle zuweist. Mit breitem Pinselzug arbeitet er das blauviolette Relief der Bergkette heraus, das sich im See in horizontalen Linien spiegelt. Und mit zügigem Strich füllt er den leuchtenden Morgenhimmel in stark kontrastierendem Gelb-orange und Rosé. Die Dunkelheit weicht in blaugrüulichen Wellenlinien im Himmel zurück. Der See im Mittel- und Vordergrund ist flächiger gestaltet und in einem neutraleren Farbton gehalten. Am unteren Bildrand heben sich sechs Schwäne von der Fläche ab und fügen sich in ihrer Reihung zu einem ornamentalen Fries. Hodler scheint die Platzierung der Schwäne während des Malprozesses geändert zu haben. Davon zeugen gut sichtbare Spuren der Übermalung.

Der Genfer Schriftsteller, Kunstkritiker und Hodler-Biograf Johannes Widmer besuchte den Künstler in den letzten Monaten vor dessen Tod mehrmals und verfasste über diese Begegnungen ein Buch. Darin beschreibt er ausführlich das grossformatige Bild und schildert den Austausch über dessen Entstehung: »Sie [die Landschaft] vereinigte zwei Typen in sich. Der obere Teil war, atmosphärisch bewegter und struktiv wuchtiger, eines der Morgenbilder oder, wie wir sie nannten, der *paysages flamboyants*; der untere Teil war ein Schwanenzug, ins Traumhaft-Grosse übertragen. Von Mal zu Mal drang ich in Hodler, er möchte dieses Werk vollenden, dem zum Abschluss fast nichts gebrach. Sei es, dass andere Malgelüste ihn ablenkten, sei es, dass zur Bewältigung der riesigen Leinwand die Kraft nicht mehr reichen wollte, die Landschaftssymphonie ist ein Torso geblieben.«

**11 • *Stockhornkette mit Thuner See im Winter*, um 1913**

Der Thunersee mit Stockhornkette zählte zu Hodlers bevorzugten Motiven. Zwischen 1904 und 1913 entstanden 33 Ansichten des prägnanten Gebirgszugs mit dem spitz herausragenden Stockhorn. Als Standort wählte Hodler das rechte Ufer des Thunersees nahe den Ortschaften Hilterfingen und Oberhofen. Vermutlich hat er die meisten der Ansichten aber nicht vor Ort, sondern in seinem Atelier gemalt.

Das Gemälde gehört zu einer grösseren Gruppe von Werken mit Darstellungen dieses Sujets, die 1912/13 entstand, als Hodler seine zur Kur weilende Freundin Valentine Godé-Darel in Hilterfingen besuchte. Die Farbgebung lässt die Kälte des Winters spürbar werden. In der blauen, bewegt-unbewegten Wasseroberfläche spiegelt sich die schneebedeckte Gebirgskette. Die Uferlinie trennt das Bild in zwei deutlich voneinander abgesetzte Hälften, eine naturalistische und eine nahezu abstrakte, die sich in ihrer Wirkung gegenseitig potenzieren. In der Gebirgsformation lassen sich anthropomorphe Züge ausmachen; ein im Profil liegendes Gesicht mit dem Stockhorn als Nase. Hodlers letzte Darstellungen der sterbenden und toten Valentine Godé-Darel erinnern in ihrer reliefartigen horizontalen Struktur ebenfalls an Gebirgslandschaften wie diese.

**12 • *Die Bella Tola von Montana aus*, 1915**

Im Spätsommer 1915 hielt sich Ferdinand Hodler längere Zeit in Montana im Wallis bei seinem lungenkranken Sohn Hector auf. Dort entstand unter anderem auch diese kleine Studie, die den Blick über das neblige Rhonetal auf das Bergmassiv der Bella Tola einfängt. Das Bild widmete und schenkte er Isabella Russ-Young, der Ehefrau von Willy Russ-Young. Die Russ-Youngs waren wohlhabende Industrielle aus Neuchâtel, die Hodlers Werke sammelten und mit dem Künstler befreundet waren. Fast ihre gesamte Kunstsammlung wurde 1939 vom Musée d'art et d'histoire in Genf angekauft.

Dieses Bild hat auch in Bezug auf die Fondation Beyeler eine besondere Geschichte: Es gehörte lange Zeit Hildy Beyeler und hing bis zu ihrem Tod 2008 über ihrem Schreibtisch in der Galerie Beyeler an der Bäumleingasse in Basel.

### 13 • *Bildnis Valentine Godé-Darel mit Paulette*, 1914

Mit gesenktem Kopf richtet die bereits an Krebs erkrankte Valentine Godé-Darel ihren Blick auf ihr erst wenige Monate altes Töchterchen Paulette. Das Haupt der Mutter ist in Ölfarbe ausgeführt, während der Säugling nur in schemenhaften Umrisslinien angedeutet ist. Trotz oder vielleicht gerade wegen des unfertigen Zustands zeigt das Bildnis die innige Verbindung zwischen Mutter und Kind. Stellt man das Bild quer, erkennt man ausserdem eine Kopfstudie Valentines. Hodler scheint ursprünglich ein Breitformat geplant zu haben. Im Wissen um den baldigen Tod seiner Geliebten wirkt diese ältere Bildschicht wie eine Vorahnung der später liegend dargestellten Sterbenden und Toten.

Paulette kam am 13. Oktober 1913 zur Welt. Valentine, ihre Mutter, war zu diesem Zeitpunkt bereits erkrankt. Kurze Zeit später erhielt sie wohl die Diagnose Krebs. Sie starb im Januar 1915. Das Zusammentreffen von Geburt, Krankheit und Tod hat Hodler wie kein anderes Ereignis in seinem Leben zeichnend und malend festgehalten und so verarbeitet. Der heute so berühmte Zyklus sorgt nach wie vor für Irritation. Die Frage nach den Beweggründen Hodlers, die zu dieser sehr intimen und schonungslos genau beobachteten Wiedergabe des Zerfalls eines nahestehenden Menschen geführt haben, ist wohl nicht endgültig zu beantworten. Seine obsessive Beschäftigung mit dem Tod kann aber zumindest teilweise durch seine Biografie, vor allem durch den frühen Verlust der engsten Familienangehörigen, erklärt werden.

### 14 • *Bildnis der toten Valentine Godé-Darel*, 1915 *Bildnis der toten Valentine Godé-Darel*, 1915 *Die tote Valentine Godé-Darel*, 1915

Das Erlebnis des Todes war für Ferdinand Hodler ständig präsent. Seine Eltern und alle seine Geschwister hat er früh verloren. Besonders schrecklich muss für ihn der Tod seiner Mutter gewesen sein, den er unmittelbar miterlebte. Noch in einem seiner letzten Notizhefte hat er den nachhaltigen Eindruck beschrieben, den ein toter Mensch auf ihn hinterlassen hat, die »Dauer seines Schweigens«. Ähnliches überlieferte sein Biograf Carl Albert Loosli aus Hodlers Aufzeichnungen: »Die Stille des Todes. Die Unbeweglichkeit des Todes. Man wird durch dieses Phänomen sehr erschreckt.«

Die Endgültigkeit des Todes wird im Bild aus der Sammlung Staechelin mit höchster Eindringlichkeit dargestellt. Der Leichnam der am 25. Januar 1915 verstorbenen Valentine Godé-Darel scheint auf Farbhorizontalen aufgebahrt. Die Flächigkeit, die Hodler durch diese Schichtung in der unteren Bildhälfte erzielt, verstärkt sich im leeren, weissen Bildbereich darüber, der durch die schmalen blauen Linien am oberen Bildrand abgeschlossen wird. Die lang gestreckte Figur wird am Kopf und an den Füßen durch kurze rotbraune Vertikalen akzentuiert. Hodler gelingt es, das Unaussprechliche des Todes in eine Form zu bringen. Das Vorbild für diese Komposition war das Gemälde *Der tote Christus im Grab* von Hans Holbein dem Jüngeren von 1521/22, das er 1885 im Kunstmuseum Basel gesehen hatte.

- 15 • *Sonnenuntergang am Genfer See von Lausanne aus*, 1914  
*Genfer See mit Wolken von Lausanne aus*, 1914  
*Sonnenuntergang am Genfer See von Lausanne aus*, 1914**

Der Überlieferung nach sollen diese drei atmosphärischen Landschaftsstudien als Hodlers unmittelbare Reaktion auf den Tod Valentine Godé-Darels am 25. Januar 1915 entstanden sein. Eine genauere Bildbetrachtung und die Überprüfung der geografischen Fakten haben aber berechtigte Zweifel an dieser Annahme aufkommen lassen. Alle drei Bilder zeigen die Abendstimmung über dem Genfersee mit Blickrichtung aus Lausanne, nachdem die Sonne gerade untergegangen ist. Auf zweien der Bilder ist im Hintergrund links der »Salève«, der Hausberg Genfs, zu erkennen, der so nur von Lausanne aus gesehen werden kann. Valentine starb wohl kurz nach 17 Uhr. Genau um diese Zeit geht dort im Januar die Sonne unter. Doch Valentine starb in Vevey, von wo aus man den Salève gar nicht sehen kann.

Das wirft eine Reihe von Fragen auf: War Hodler bei ihrem Tod gar nicht anwesend? Hat er in Lausanne von ihrem Tod erfahren und darauf die Bilder von dort aus gemalt? Hat er die Landschaften, gegen seine Gewohnheit, in ihrem Sterbezimmer aus dem Gedächtnis gemalt? Oder sind sie ein Jahr früher entstanden, als Valentine schon an Krebs erkrankt war und sich in Lausanne aufhielt? Diese Bilder zeigen unterschiedliche Wetterstimmungen, und es ist kaum anzunehmen, dass der Künstler sie alle an einem Tag geschaffen hat.

Die in Öl auf Papier gefertigten Werke dokumentieren aber in besonders anschaulicher Weise die Entwicklung Hodlers in seinen späten Jahren: Aus einem Maler, der vor allem an klaren Linien und starken Konturen interessiert war, wurde zusehends ein Gestalter von Farbflächen, wie sie insbesondere in den späten Mont-Blanc-Landschaften (Saal 5) bewundert werden können.

### 16 • Studie zu »*Blick in die Unendlichkeit*«, um 1915

Hodler war ein akribischer Arbeiter, der nichts an seinen Bildern dem Zufall überlassen wollte. Durch unzählige Skizzen wurden die Gemälde vorbereitet. Zunächst legte er die Gesamtkomposition des Werkes in seinen Skizzenbüchern an, dann machte er sich mithilfe von Modellen an die Ausarbeitung der einzelnen Figuren. Bei Porträts bediente er sich der sogenannten Dürerscheibe: Vor das Modell hielt er eine Glasscheibe, auf die er mit flüssiger Ölfarbe die Umrisslinien der Figur malte. In einem Abklatschverfahren brachte er dann die Konturen des Modells zu Papier. In unterschiedlicher Grösse wurden die Figuren farbig dargestellt und mithilfe eines Gitterrasters vergrössert. Gerne benützte Hodler auch variierend grosse Scherenschnitte bis hin zum Format 1:1, mit denen er die Anordnung der Figuren erprobte. Auf Fotografien, die ihn bei der Arbeit an seinem Monumentalgemälde *Blick in die Unendlichkeit* zeigen, kann man diese Scherenschnitte sehen (siehe den Katalog zur Ausstellung).

Die in Saal 9 präsentierten Einzelfiguren sind sorgfältig ausgeführte Ölstudien für das grossformatige Gemälde, mit denen Hodler unter anderem auch die Wirkung der einzelnen Bewegungen und Gesten überprüfen wollte, um deren Darstellung es ihm in erster Linie ging. Das hier ausgewählte Beispiel zeigt Gertrud Müller, die nicht nur eine bedeutende Sammlerin seiner Werke und vertraute Freundin war, sondern auch eines der Lieblingsmodelle in seinen späten Jahren.

### 17 • *Blick in die Unendlichkeit*, 1913/14–1916 *Blick in die Unendlichkeit*, 1913–16

Für das 446 x 895 Zentimeter grosse Gemälde fertigte Hodler unzählige Skizzen und Körperstudien an und überarbeitete sie so lange, bis er die idealen Lösungen gefunden hatte, die er anschliessend in die Gesamtkomposition integrierte. Die fünf daraus resultierenden monumentalen Frauenfiguren scheinen in einer leichten Rechtsdrehung begriffen, wobei ihre Tanzbewegungen nur durch feine Gesten angedeutet sind. Die enorme Plastizität der Körper kontrastiert stark mit der Flächigkeit des Hintergrunds, die durch das zarte Blumenornament betont wird. Der Blick der Frauen wendet sich langsam vom Betrachter ab in Richtung Unendlichkeit. Für Hodler war die Unendlichkeit eng mit dem Gedanken des Todes verknüpft: »Er [der Tod] ist furchtbar und doch schön, weil er das Individuum mit dem Ganzen verbindet, weil er zugleich das Mysterium und das Unendliche ist und weil es ihn gibt.«

Ursprünglich war das Werk *Blick in die Unendlichkeit* als Wandgemälde für das Treppenhaus des Kunstauses Zürich bestimmt. Als das Bild gehängt werden sollte, stellte es sich als zu gross heraus, worauf der Künstler eine zweite, kleinere Fassung realisierte. Das grössere der beiden Gemälde fand 1927 seinen Weg in die Öffentliche Kunstsammlung Basel. Neben den monumentalen Fassungen malte Hodler auch drei kleinere Versionen, wovon die hier ebenfalls gezeigte in seinem Besitz blieb und prominent im Jugendstilsalon des Ehepaars Hodler hing. Dies spricht für die besondere Bedeutung, die Hodler dieser Fassung, aber auch der gesamten Werkgruppe beigemessen hat.

Saaltexte: Ulf Küster, Noëlle Pia

Redaktion: Stefanie Bringezu, Daniel Kramer, Janine Schmutz

Lektorat: Holger Steinemann

Wir freuen uns auf Ihr Feedback an

[fondation@fondationbeyeler.ch](mailto:fondation@fondationbeyeler.ch)

**FB**NEWS

[www.fondationbeyeler.ch/news](http://www.fondationbeyeler.ch/news)



[www.facebook.com/FondationBeyeler](https://www.facebook.com/FondationBeyeler)

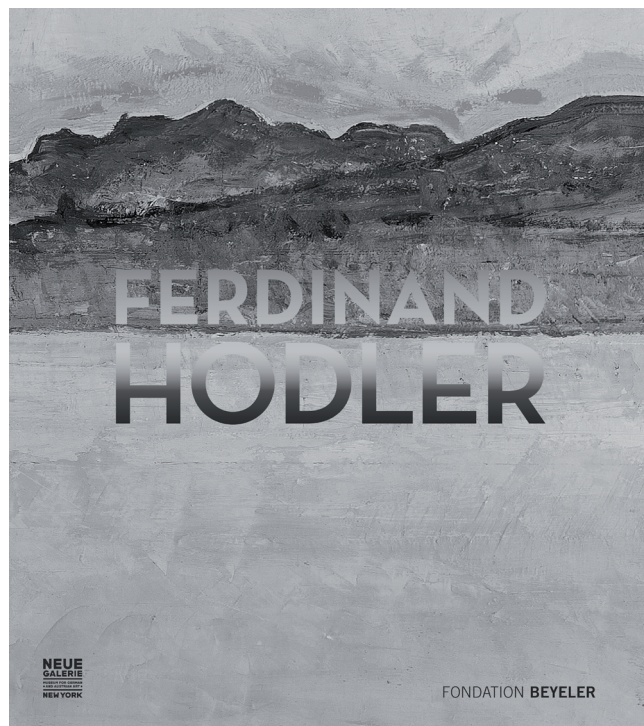


[twitter.com/Fond\\_Beyeler](https://twitter.com/Fond_Beyeler)

FONDATION **BEYELER**

Baselstrasse 101, CH-4125 Riehen/Basel

[www.fondationbeyeler.ch](http://www.fondationbeyeler.ch)



Zur Ausstellung **FERDINAND HODLER** ist im Hatje Cantz Verlag ein Katalog in deutscher und englischer Sprache erschienen. Er enthält ein Vorwort von Sam Keller und Ulf Küster, Essays von Oskar Bätschmann, Sharon Hirsh, Ulf Küster, Jill Lloyd und Paul Müller sowie einen Exkurs von Peter Pfrunder. 212 Seiten, 197 Abbildungen, CHF 68.–

Im Art Shop der Fondation Beyeler sind weitere Publikationen zu Ferdinand Hodler erhältlich:

[www.fondationbeyeler.ch/artshop](http://www.fondationbeyeler.ch/artshop)

■ **Ferdinand Hodler**

□ **SAMMLUNG BEYELER und Werke der DAROS COLLECTION**

**VORSICHT: Kunstwerke bitte nicht berühren!**  
**Im Museum werden äusserst fragile Bilder und Skulpturen gezeigt. Wir bitten Sie, die Kunstwerke auf keinen Fall zu berühren.**

