

Hans Emmenegger:
«Maltechnik-Notizbuch» und Werkprozess
1901–1905

KUNST material | 6

Die kunsttechnologischen Forschungen zum Werkprozess von Hans Emmenegger wurden finanziert von der Swiss Re, Zürich, sowie der Landis & Gyr Stiftung.

Die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften SAGW und die Kulturförderung Kanton Luzern entrichteten Beiträge an die Drucklegung.

Hans Emmenegger. **«Maltechnik-Notizbuch» und Werkprozess** **1901–1905**

Karoline Beltinger
mit Beiträgen von Francesco Caruso und Nadim C. Scherrer

KUNSTmaterial 6

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Scheidegger & Spiess

Inhalt

Einleitung

1	Ein unscheinbares Büchlein	11
2	Emmeneggers künstlerische Ausbildung	13
3	Hinweise zur vorliegenden Publikation	17

Teil I Das «Maltechnik-Notizbuch»

1	Inhalt, Gliederung und Zweck	19
2	Das Verzeichnis der Leinwände	21
3	Emmeneggers Werkkategorien	23
4	Das Logbuch: Mehr Arbeit als Nutzen	24

Teil II Der Werkprozess

1	Im Atelier auf der Herdschwand	26
2	Unter freiem Himmel	28
	Die Suche nach Bildsujets – Die Fotografie als Hilfsmittel – Bleistiftskizzen und Notizen zur Farbigkeit – Standort und Format – Licht, Farbwahrnehmung und Bildkolorit – Regen, Wind und Schmutz – Flüchtige Stimmungen und veränderliche Bildgegenstände	
3	Tierdarstellungen	40
4	Studien	41
	Vorbilder, Hilfsmittel und Grundsätze für die Arbeit vor Ort – Vom Impuls, «Naturstudien aus dem Kopfe zu «verbessern»» – Schicksal der Studien nach Vollendung der Bilder	
5	Bilder, oder vom «Geschlecktmalen», von der «Russmalerei» und vom «Zusammenschwindeln»	44
6	Malvorgang und Materialien	47
	Gewerblich vorgrunder Malleinen und Keilrahmen – Auftrag einer weiteren Grundierung – Abreiben oder Waschen der Grundierung – Wiederverwenden von Bildträgern – Unterzeichnen und Fixieren, Übertragen mithilfe einer Pause – Die Tubenfarben – Untermalen – Übermalen oder «Vollenden» – Waschen der Farbschichten – Sättigen eingeschlagener Bereiche und Firnissen, Retuschieren von Frühschwundrissen – Verkleinern des Formats	

Teil III Leben und Schaffen 1901–1905

1	Februar bis Mai 1901	66
	Lasurproben – Vorbereitungen für die VIII. Internationale Kunstausstellung in München – Die beiden Bilder <i>Blausee</i> und <i>Blausee. Stämme</i> – Die beiden Esquisses <i>Der alles verschlingende Wirbel II</i> und <i>III</i>	
2	Mai bis Oktober 1901	73
	Tierstudien in Menagerien – Anlegen eines Vorrats an gebrauchsfertigen Malleinen – Tests zum Auftrag von Grundierungen	
3	Oktober bis Dezember 1901: Malerfahrt an den Gardasee	76
	Reise in den Süden – Rekognoszieren und Fotografieren – Arbeitsausrüstung und Material – Malen im Freien und im Hotel – Waschen der Ölgrundierung mit Seifenwasser – Einfluss des Malschirms auf das Bildkolorit – Fusseln in der Farbschicht – Heimkehr, Übertragung der Arbeitsnotizen und Beurteilung der neuen Studien	
4	Dezember 1901 bis April 1902	85
	Vorbereitungen für die Teilnahme an der Weihnachtsausstellung der Luzerner Künstlervereinigung – Dekoration für den Festabend der Luzerner Kunstgesellschaft – Arbeiten für die Frühjahrsausstellung der Münchner Sezession – <i>Der alles verschlingende Wirbel IV</i> , zweiter Versuch – Bilder nach Studien von San Vigilio – Vorbereitung der Bewerbung für den Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts in Paris – Vorbereitung für die Turnus-Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins 1902	
5	April 1902	88
	Studienreise in die Nordwestschweiz und nach Graubünden	
6	Mai bis Juni 1902: Malerfahrt an den Luganer- und den Comersee	90
	Reise an den Bestimmungsort – Rekognoszieren und Fotografieren – Beurteilung eines Sujets «in allen Tagesbeleuchtungen» – Ausserordentliche Hindernisse beim Freilichtmalen – Emmenegger vermauert einen Bachlauf – Heimkehr und Kritik des Bildkolorits	
7	Juni bis Oktober 1902	97
	Reise nach Paris an den Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts – Verbesserungsplan für <i>Solitude</i> – Vollendung von <i>Am Gardasee. Troller</i> – Die Rolle der «Studennotizen»	
8	Oktober bis Dezember 1902	100
	Vorbereitungen für die Weihnachtsausstellung der Luzerner Künstlervereinigung – Eine Studie dient als «Kontrollfassung» – Krokodilhautähnliche Risse in einer Temperauntermalung – Emmeneggers Furcht vor dem Abspringen und «Reissen» der Farbschicht – Unwillkommene Folgen des Fixierens mit Schellack und des Waschens von Farbschichten mit Seifenwasser	
9	Januar bis März 1903	103
	Ein Dekorationsbild für den Festabend der Luzerner Künstlervereinigung – Arbeiten für die Frühjahrsausstellung der Münchner Sezession – <i>Der alles verschlingende Wirbel IV</i> , dritter Versuch – Teilnahme an der Turnus-Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins 1903	

10	April bis Mai 1903: Malerfahrt in die Region Ligurien	105
	Hinreise und langwieriges Rekonoszieren – «Regenwetter, es ist zum Verzweifeln» – Der fortschreitende Frühling verändert die Natur zu schnell – Wolkenstudien – Rätselhafte Veränderungen in grünen Farbbereichen	
11	Mai bis Oktober 1903	112
	Entdeckung von Bildsujets in der Heimat – Vorbereitung der nächsten Malerfahrt	
12	Oktober bis November 1903: Malerfahrt nach Reiden	114
	Malen in Reiden – Anhaltendes Regenwetter – Die Schwierigkeit, ein Sujet unter veränderten Bedingungen wieder zu lokalisieren – Der fortschreitende Herbst verändert die Natur zu schnell – «Wahrscheinlich besser [...] als alles, was ich im Süden malte»	
13	November 1903 bis April 1904	118
	Vorbereitungen für die Weihnachtsausstellung der Luzerner Künstlervereinigung – «Zurück zur Natur» – Das neue Handbuch von Friedrich Linke – Arbeiten für die Turnus-Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins 1904 – Verzicht auf eine zusätzliche Grundierung – Weitere Suche nach Motiven in der Innerschweiz – Die grosse Linde bei Bremgarten – Ein zweiter Aufenthalt in Reiden	
14	Mai bis Juni 1904: Malerfahrt auf den Zugerberg	123
	Vergleich neuer Studien mit «guten Vorlagen» – Weitere rätselhafte Veränderungen in grünen Farbbereichen – Alte und neue Vorsätze	
15	Juni bis Oktober 1904	127
	Vorbereitung der Bewerbung für die VIII. Nationale Kunstaussstellung in Lausanne – Verbräunung grüner Farbbereiche – Die ersten «Farbenproben» zur Ergründung der Ursache der Verbräunung – Vorbereitung der Bewerbung für den nächsten Salon d'Automne in Paris	
16	November bis Dezember 1904: Malen in Bremgarten	129
	Der Plan eines «grossen Lindenbildes» – Malerfahrt nach Bremgarten – Fotoabzüge, Senkblei und Hilfsliniengitter – Arbeiten für die Weihnachtsausstellung der Luzerner Künstlervereinigung	
17	Januar bis Mai 1905	132
	Freilichtstudien im Schnee – Wieder ein Dekorationsbild für den Festabend der Luzerner Künstlergesellschaft – Ein grossformatiges «dekoratives Wandbild» für das Luzerner Grand Hotel Europe – Vorbereitung der Eingabe für die IX. Internationale Kunstaussstellung im Münchner Glaspalast – Malen in «Henri Martins Strichmanier»	
18	Mai bis Juni 1905	137
	Vorbereitung der «Ausstellung Hans Emmenegger» der Kunstvereine Winterthur und Solothurn – Emmenegger gibt das Logbuch auf – Das Problem der Verbräunungen der grünen Farben- mischung bleibt ungelöst	

Teil IV Acht Werke, drei Versuchsreihen

1	Studie <i>Olivenbäume in [der] Abendsonne</i> , VdL-Nr. 23	140
2	Bild <i>Solitude</i> , VdL-Nr. 37	149
3	Bild <i>Die grosse Wolke</i> , VdL-Nr. 76	168
4	Bild <i>Waldboden</i> , VdL-Nr. 72	175
5	Pochade <i>Wolken</i> , VdL-Nr. 83	184
6	Bild <i>Frühling</i> , VdL-Nr. 19	188
7	Studie <i>Sonnige Weide</i> , VdL-Nr. 71	198
8	Studie <i>Schnee am Waldrand</i> , VdL-Nr. 10	212
9	Fünf «Lasurproben», VdL-Nr. 3	220
10	Diverse Tests zum Auftragen von Grundierungen	227
11	Vier «Farbenproben» zu einer Mischung aus Mussini-Tubenfarben	233

Anhang

KAROLINE BELTINGER, FRANCESCO CARUSO UND NADIM C. SCHERRER

1	Ergebnisse der Analysen an den Malleinen	253
2	Ergebnisse der Pigment- und Bindemittelanalysen	254
3	Naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden	270
4	Bibliografie	272
5	Register der Werke	276
6	Fotonachweis	278
7	Autorin und Autoren	278
8	Impressum	279
9	Editionsplan	280

Vorwort und Dank

Motiviert durch die – keineswegs unbegründete – Angst, die Farbschichten seiner Gemälde könnten sich im Lauf der Zeit so stark verändern, dass die intendierte Bildwirkung beeinträchtigt würde, dokumentierte Hans Emmenegger in den Jahren 1901 bis 1905 in einem «Maltechnik-Notizbuch» akribisch die Wahl seiner Materialien und Techniken, den Entstehungsprozess seiner Gemälde und seine diesbezüglichen künstlerisch-technischen Überlegungen. Heute bilden diese Aufzeichnungen ein Zeugnis, das weitreichenden Aufschluss über Maltechniken und -materialien zur Zeit der frühen Moderne gibt. Besondere Aussagekraft erhalten sie durch den Umstand, dass die beschriebenen Prozesse nicht die singuläre Herangehensweise eines Exzentrikers markieren, sondern der Arbeitsweise einer Vielzahl damaliger Kunstschaffender entsprechen, die selbst bei avantgardistischen Bildfindungen oftmals eher traditionelle Verfahren bevorzugten.

Die Autorin dieser Publikation und Leiterin der Abteilung Kunsttechnologie bei SIK-ISEA, Karoline Beltinger, wertete im Rahmen eines dreijährigen Forschungsprojekts Emmeneggers Maltechnik-Notizbuch wissenschaftlich aus. Einbezogen wurden die Tagebücher des Künstlers und einzelne weitere Quellen; zudem wurden ausgewählte Gemälde aus der Zeit zwischen 1901 und 1905 technologisch untersucht und mit den sie betreffenden Tage- und Notizbucheinträgen verglichen. Die hierbei gewonnenen Erkenntnisse werden in der vorliegenden Publikation präsentiert und in vier Hauptteilen unterschiedlich fokussiert. Nach dem einleitenden ersten Teil bezieht sich die Struktur des zweiten Teils auf den Werkprozess als solchen: Emmeneggers Vorgehen bei der Suche nach Sujets und beim Skizzieren, die Funktion von Studien, die Verwendung von Hilfsmitteln und schliesslich der eigentliche Malvorgang von der Wahl des Malleinens bis hin zur Änderung von Formaten und zur Retuschierung von Frühschwundrissen werden detailliert erläutert. Der dritte Teil besteht in einer chronologischen Untersuchung des Zeitraums zwischen Februar 1901 und Juni 1905, beginnend mit Emmeneggers Lasurversuchen und den Vorbereitungen zur VIII. Internationalen Kunstausstellung in München und endend am Tag nach der Eröffnung seiner ersten monografischen Ausstellung in Winterthur. Der vierte Teil beleuchtet schliesslich exemplarisch die Genese von acht ausgewählten Werken sowie drei von Emmen-

egger durchgeführte Versuchsreihen. Den Abschluss bildet ein von Karoline Beltinger, Francesco Caruso und Nadim C. Scherrer gemeinsam erarbeiteter Anhang mit den Resultaten der naturwissenschaftlichen Analysen von Malleinen, Pigmenten und Bindemitteln.

Nicht unerwähnt bleiben soll an dieser Stelle, dass gemeinsam mit der Universitätsbibliothek Heidelberg eine Online-Edition des Maltechnik-Notizbuchs erarbeitet wurde, die nun über den Informationsdienst arthistoricum.net zugänglich ist (<https://doi.org/10.11588/diglit.27780>). Der edierte Text enthält Annotationen zu Tagesdaten, Arbeitsschritten, Werkzeugen und Produkten, Firmen, Personen, Orten, Werkkategorien und zu den schon von Emmenegger selbst beobachteten Frühschäden an seinen Malschichten. Ein Teil der im Maltechnik-Notizbuch genannten Gemälde ist mit dem Rechercheportal von SIK-ISEA verlinkt. Gemälde und annotierte Begriffe lassen sich über Register gezielt ansteuern, wodurch Zusammenhänge untersucht werden können. Bisherige Forschung soll auf diese Weise neue Forschung ermöglichen und anstossen.

Hans Emmenegger beendete seine maltechnischen Notizen eher resigniert mit der Feststellung, dass die von ihm gewählte Methode der akribischen Dokumentation aller verwendeten Materialien und Techniken nicht zum erhofften Erfolg geführt habe. Tatsächlich gelang es ihm nicht, anhand seiner Aufzeichnungen ein Instrumentarium zu erarbeiten, mit dem nachträgliche Farbveränderungen oder Rissbildungen zu verhindern gewesen wären. Dass sein Notizbuch mehr als 100 Jahre später zu einer überreichen Quelle der Erkenntnis für die Forschung über die Maltechnik der frühen Moderne werden würde, konnte er nicht ahnen.

Das Forschungsprojekt wurde ermöglicht durch das grosszügige Engagement von Swiss Re, Zürich, und einen Beitrag der Stiftung Landis & Gyr, Zug. Ihnen sei herzlich gedankt, wie auch der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften und der Kulturförderung Kanton Luzern für ihre Beiträge an die Publikation. Wir danken ferner den Sammlungsverantwortlichen, die uns ihre Emmenegger-Werke zugänglich machten: Christoph Vögele und Anabel von Schönburg vom Kunstmuseum Solothurn, Andreas Münch und Susanne Buder vom Bundesamt für Kultur, Fanni Fetzer, Alexandra Blättler und Anita Hoess

vom Kunstmuseum Luzern und Loa Haagen Pictet von der Collection Pictet, Genf. Auch an private Leihgeberinnen und Leihgeber geht unser Dank. Gedankt sei zudem Paul Gloggner, der uns nicht nur wichtige Kontakte vermittelte, sondern auch seine gesammelten Daten zu Emmeneggers Œuvre zur Verfügung stellte, Peter Kamber von der ZHB Luzern für die Erlaubnis zur Digitalisierung des Maltechnik-Notizbuchs, Isolde Bühlmann für die Unterstützung der Recherche im Archiv der Gemeinde Emmen, Georg Hilbi für den anregenden inhaltlichen Austausch, Lena Lehmann für die Mitarbeit an der Transkription und Hans-Peter Wittwer für das sorgfältige Lektorat. Unter den Kolleginnen und Kollegen von SIK-ISEA geht unser Dank insbesondere an Philipp Hitz, Martin Stollenwerk und Stefan Schreier für die technische Fotografie und die Röntgenaufnahmen der Gemälde sowie an Tabea Schindler und Monika Brunner für die kompetente Redaktion.

Roger Fayet
Direktor

Einleitung

1 Ein unscheinbares Büchlein

Im Herbst 2012, bei einer Recherche in der Sondersammlung der Zentral- und Hochschulbibliothek (ZHB) Luzern, stiess ich im Nachlass von Hans Emmenegger (1866–1940) auf ein Notizbuch, ein olivgrünes Leinenbändchen mit etwa zweihundert Seiten, das der Maler für allerlei Aufzeichnungen benutzt hatte (Abb. 2 und 3). Beim Blättern fiel zunächst eine nummerierte Liste von Bildträgern und Werktiteln auf. Etwas weiter hinten folgten Notizen, die in der Art eines Tagebuchs datiert waren und sich bei näherer Betrachtung als Logbuch entpuppten, genauer gesagt als Dokumentation der Materialien, Techniken und Arbeitsprozesse des Malers in der Zeit zwischen 1901 und 1905. Ohne Zweifel barg das unscheinbare Leinenbändchen einen Schatz, den es nun zu heben galt.

Allein schon die Qualität und Eigenständigkeit von Emmeneggers Schaffen machen die ästhetischen, praktischen und technischen Entstehungsumstände seiner Werke zu einem Forschungsthema von Interesse. Das Notizbuch, das mit keinem anderen Dokument aus der Zeit um die Wende zum 20. Jahrhundert vergleichbar zu sein scheint, beleuchtet zudem nicht nur das Schaffen des Innerschweizers selbst, sondern darüber hinaus ein besonderes Kapitel der Maltechnik dieser Epoche, das von der kunsttechnologischen Forschung noch kaum beachtet wurde. Deren Aufmerksamkeit galt bis dato fast ausschliesslich den Künstlerinnen und Künstlern, die sich von den in ihrer Ausbildungszeit erlernten Methoden weitgehend lösten. Bereits ausgiebig untersucht wurde beispielsweise die Maltechnik einiger Vertreterinnen und Vertreter des französischen Impressionismus und Post-Impressionismus sowie der Schweizer Ferdinand Hodler (1853–1918), Giovanni Giacometti (1868–1933) und Cuno Amiet (1868–1961). Dasselbe gilt für verschiedene Kunstschaffende, die als Autodidakten gelten, wie Vincent van Gogh (1853–1890) und diverse Vertreterinnen und Vertreter des deutschen Expressionismus. Emmenegger hingegen gehört zu der von der technologischen Forschung meist übersehenen Gruppe der Malerinnen und Maler des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die versuchten, ihre manchmal nicht minder modernen oder gar avantgardistischen Bildfindungen mit traditionellen Arbeitsweisen und Techniken umzusetzen.



1

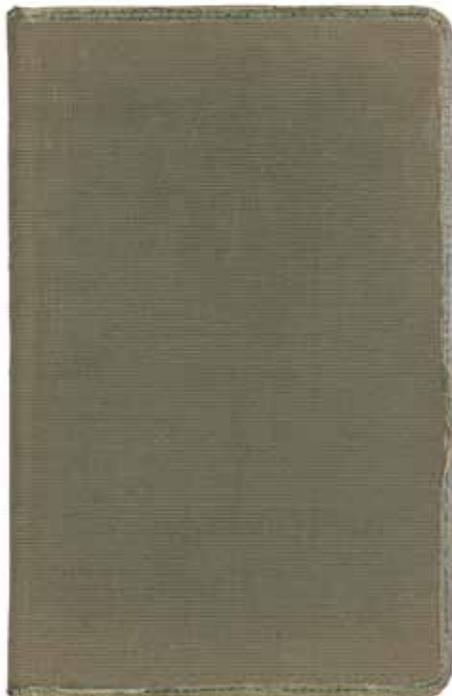
Abb. 1 Fotograf unbekannt, Hans Emmenegger, um 1910, Archiv Walter Koch, Gemeinde Emmen.

Das vorliegende Buch präsentiert die Ergebnisse eines Forschungsprojekts, das im Herbst 2012 in der Sondersammlung der ZHB Luzern als Idee geboren und zwischen 2019 und 2022 am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) durchgeführt wurde. Das Buch widmet sich der kurzen Spanne zwischen Emmeneggers 35. und 39. Lebensjahr; ganz konkret den knapp viereinhalb Jahren, in denen er zwischen Februar 1901 und Juni 1905 das erwähnte Logbuch führte. Es beleuchtet den Werkprozess des Künstlers, die Maltechnik und die von ihm verwendeten Materialien, aber auch die Begleitumstände, welche die technische Seite seiner Kunst massgeblich mitbestimmten. Es zeigt, wie Emmenegger angelernte Prozesse und Methoden einsetzte, abänderte, gelegentlich verwarf und neue erfand und an welchen Stellen diese Vorgänge in seinen Werken sichtbar werden. Es behandelt seine persönliche Vorstellung eines optimalen Werkprozesses, zeigt die Taktiken auf, die er entwickelte, um möglichst wenig von diesem Vorgehen abweichen zu müssen, und erörtert zudem seine maltechnischen Versuchsreihen.

Das olivgrüne Leinenbändchen soll von nun an als «Maltechnik-Notizbuch» bezeichnet werden, da der Maler selbst es an einer Stelle so nannte. Der Forschung war es übrigens nicht ganz unbekannt. Erstmals als Quelle benutzt wurde es in den 1980er Jahren bei der Vorbereitung der monografischen Ausstellung «Herrlich öde, einsame Gegend». Hans Emmenegger – ein Maler zwischen Böcklin und Hodler», die in Luzern, Solothurn und Schaffhausen zu sehen war und die Wiederentdeckung seines Schaffens einläutete.¹ Während das Maltechnik-Notizbuch aber bisher fast nur für Datierungen zu Rate gezogen wurde, gilt das Augenmerk der hier präsentierten Studie erstmals seinem maltechnischen Inhalt.

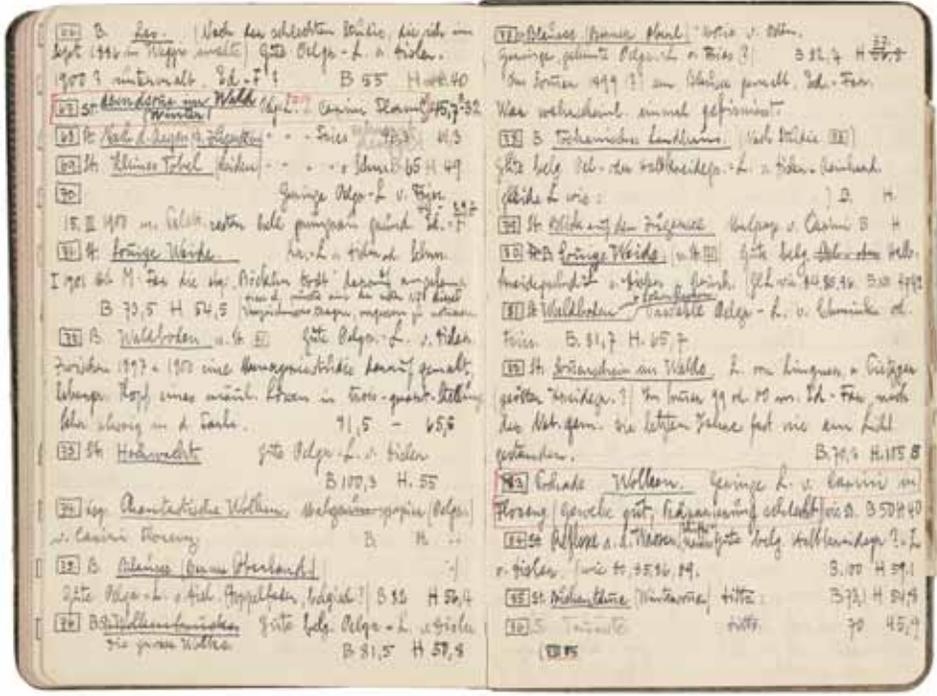
So wertvoll und einzigartig dieser Inhalt ist, erschliesst er Emmeneggers Werkprozess dennoch nicht gänzlich, denn er fokussiert hauptsächlich auf die konkrete Arbeit am physischen Gemälde. Emmeneggers Vorgehen bei der Suche nach Sujets und Standorten, die Reisen, die er unternahm, die Orte, an denen er arbeitete, seine Vorbilder, seine Hilfsmittel, die Termine, an die er sich halten musste und viele andere praktische Rahmenbedingungen seiner Arbeit werden dort nicht erwähnt. Auch Arbeitsschritte, die sich nicht physisch in seinen Werken niederschlugen, da sie lediglich der Vorbereitung dienten, wie Bleistiftskizzen, Fotografien, Überlegungen zu Format und Kolorit, Vorkehrungen zum Schutz vor direktem und reflektiertem Licht, das Herstellen von Pausen und sogenannten Kartons oder andere vorbereitende und flankierende Massnahmen dokumentierte Emmenegger nicht im Maltechnik-Notizbuch. Diese Lücken liessen sich jedoch im Rahmen des Forschungsprojekts mithilfe seiner Tagebücher, die ebenfalls in der Sondersammlung der ZHB Luzern aufbewahrt werden, weitgehend schliessen.

Ergänzend zur Auswertung dieser Quellen wurden bei SIK-ISEA technologische Untersuchungen an acht Gemälden durchgeführt, deren teils sehr rasche,



2

Abb. 2 Das Maltechnik-Notizbuch von Hans Emmenegger, Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern, Sondersammlung, Nachlass Hans Emmenegger.



3

Abb. 3 Die Doppelseite 172/173 des Maltechnik-Notizbuchs mit den Einträgen zu den VdL-Nrn. 66 bis 86 im Verzeichnis der Leinwände (VdL).

teils langwierige Entstehungs- und Überarbeitungsprozesse im Maltechnik-Notizbuch dokumentiert sind. Während die dabei erhobenen Befunde die Interpretation von Emmeneggers Aufzeichnungen unterstützten, schärften diese im Gegenzug das Auge für die Untersuchungen und beförderten ihrerseits das Verständnis der technologischen Befunde.

2 Emmeneggers künstlerische Ausbildung

Emmeneggers Gemälde vermitteln auf den ersten Blick den Eindruck, aus einer konservativen Werkstattpraxis hervorgegangen zu sein. Komplexere Entstehungsumstände, die es auch gegeben haben mag, sind ihnen – zumindest ohne technische Hilfsmittel – nicht anzusehen. Er malte mit handelsüblichen Tubenfarben und in einer stets ähnlichen Weise: in der Technik einer einfachen Schichtenmalerei, wie sie damals an Kunstakademien und in Malschulen vielleicht weniger gelehrt als vielmehr wohl vorausgesetzt und jedenfalls praktiziert wurde. Angesichts seiner wenig innovativ anmutenden Technik könnte vielleicht sogar die These gewagt werden, Emmenegger habe bis zum Ende seiner Tage an den Methoden und Regeln festgehalten, die er in einem frühen Lebensabschnitt von seinen Lehrern und vielleicht auch aus maltechnischen Handbüchern übernommen hatte.

Emmeneggers Ausbildung zum Maler bewegte sich in geordneten Bahnen. Den Auftakt bildete sein Besuch der Luzerner Kunstgewerbeschule im Schuljahr 1883/1884. Unter der Leitung des Porträt- und Fassadenmalers Seraphin Weingartner (1844–1919) verteilten sich dort die (ausschliesslich männlichen) Schüler – Emmenegger selbst und 64 Kommilitonen, die meisten von ihnen ausgelernte Handwerker – auf die vier Abteilungen «Zeichnen», «Malen» (d. h. Dekorations- und Fassadenmalen), «Metallarbeiten» und «Holzschnitzen».² Die Abteilung «Zeichnen» fungierte in der Luzerner Kunstgewerbeschule als obligatorischer Vorkurs. Es ist also wahrscheinlich, dass Emmenegger, über dessen Zeit an dieser Schule weiter nichts bekannt ist, dort den Vorkurs besuchte und folglich nie im Malen, sondern ausschliesslich im Zeichnen unterrichtet wurde.

Im Winterhalbjahr 1884/1885 setzte er seine Ausbildung in Paris fort, an der Académie Julian, einer sehr erfolgreichen, gänzlich unbürokratischen Institution, die von ihrer internationalen Kundschaft keinerlei Vorbildung oder Eignungsnachweis, sondern lediglich das monatliche Schulgeld verlangte.³ In nach Geschlechtern getrennten Klassen arbeiteten die Schülerinnen und Schüler in der Technik ihrer Wahl. Emmenegger soll in diesem ersten Pariser Halbjahr auch den «Antikensaal» von Jean-Léon Gérôme (1824–1904) in der École des Beaux-Arts frequentiert haben, in dem nach Gipsabgüssen gezeichnet wurde.⁴ Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass er in dieser erhabenen Institution als regulärer Schüler ein- und ausging, vielmehr dürfte er von ihren öffentlichen Kursen Gebrauch gemacht haben, für die sie nachmittags und abends ihre Türen öffnete.⁵

Im Herbst 1885 wechselte Emmenegger an die Münchner Kunstakademie, genauer gesagt an ihre soeben neu gegründete Vorschule, die vom Landschaftsmaler Karl Raupp (1837–1918) geleitet wurde.⁶ Die Vorschule ersetzte die bisherige Antikenklasse, fasste zukünftige Studierende der Fächer Malerei, Druckgrafik und Bildhauerei zusammen und unterrichtete sie in theoretischen Fächern und im Zeichnen, nicht jedoch im Malen.

Daraus folgt, dass Emmenegger in den ersten Jahren seiner Ausbildung nur ausserhalb des offiziellen Unterrichts Gelegenheit zum Malen hatte. Ein Bildnis, das er wohl um 1885 von seinem Freund Moritz Dürr (1864–1886) mit Ölfarben auf Leinwand malte, belegt, dass er dennoch bereits über ein beträchtliches Geschick in der Technik der Porträtmalerei mit Ölfarben verfügte.⁷

Für seine weitere Ausbildung kehrte Emmenegger nach Paris zurück. Zwischen 1887 und 1891 verbrachte er vier weitere Wintersemester an der Académie Julian;⁸ das letzte halbe Jahr unterbrach er für eine neunwöchige Algerienreise. Im Frühling 1891, seit wenigen Wochen zurück aus Nordafrika, erachtete er seine Lehrzeit als abgeschlossen und kehrte definitiv in die Schweiz zurück.⁹ Einzig an der Académie Julian war es ihm erlaubt gewesen, sich in der Technik zu üben, in der er später seine Kunst schuf, weshalb die Unterrichtsmethoden dieser Institution noch etwas genauer betrachtet werden sollen.

Die Académie Julian war bekannt für ihre unbequemen und überfüllten Schülerateliers. In den oft riesigen, auf zahlreiche Pariser Adressen verteilten Räumen versammelten sich an jedem Werktagmorgen bis zu hundert Studierende.¹⁰ Nach dem Vorbild der École des Beaux-Arts waren für jede Klasse jeweils zwei Maîtres zuständig, renommierte Mitglieder der Académie des Beaux-Arts, die meist nicht nur an der Académie Julian, sondern auch an der École des Beaux-Arts unterrichteten. Emmenegger war zuerst in der Klasse von Gustave-Rodolphe Boulanger (1824–1888) und Jules-Joseph Lefebvre (1834–1912), für seine spätere Pariser Zeit werden zudem Henri Lucien Doucet (1856–1895) und Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845–1902) als seine Lehrer genannt.¹¹ Geübt wurde das Zeichnen und Malen nach dem lebenden Modell sowie das Komponieren nach den Vorbildern im Louvre und im Palais du Luxembourg. Die beiden Maîtres wechselten sich monatlich ab. Derjenige, der an der Reihe war, kam zweimal wöchentlich für zwei bis drei Stunden ins Atelier, ging von einer Schülerstaffelei zur nächsten und äusserte sich kurz zu jeder Arbeit. Interessant ist im gegebenen Zusammenhang, dass Fragen der Technik und des Materials nicht zum offiziellen Lehrstoff gehörten und dass sich die Kommentare der Maîtres deshalb nicht auf die Methoden, sondern lediglich auf die Ergebnisse bezogen. Wie sich ehemalige Studierende der Julian später erinnerten, stellten diejenigen unter ihnen, denen es gelang, von ihren Maîtres maltechnische Ratschläge zu ergattern, manchmal fest, dass diese einander widersprachen.¹² Doch in der Regel wurden Fragen zur Technik gar nicht beantwortet. Es ist anzunehmen, dass die Maîtres Rezepte, maltechnische Tricks und Geheimnisse ausschliesslich innerhalb der Malschulen weitergaben, die sie selbst privat betrieben, und auch dort nur ihren fortgeschrittenen Meisterschülern, die sich auf den Prix de Rome vorbereiteten.¹³

Die Klassen an der Académie Julian waren zwischen den Besuchen des gerade zuständigen Maître auf sich allein gestellt. Die Julian offerierte keinen Unterricht in theoretischen Fächern, aber zusätzliche Nachmittagskurse in Porträt-, Kostüm- oder Grisaillemalerei, im Zeichnen mit Pastell sowie in Aquarell-, Öl- oder Temperamalerei.¹⁴ Ob sich die Unterrichtsmethode in diesen Kursen von der bereits geschilderten unterschied, ist nicht bekannt. Rein theoretisch ist es möglich, dass Emmenegger, sollte er von diesem nachmittäglichen Angebot Gebrauch gemacht haben, dort den einen oder anderen maltechnischen Rat erhielt. Betrachtet man den Hintergrund der Lehrpersonen, die an der Académie Julian tätig waren, wird immerhin deutlich, worauf die technisch-handwerklichen Vorgehensweisen, die er dort mitbekam, abgezielt haben müssen: Auf eine glatte, braunschattige Tonmalerei, die sich für konventionelle Erzeugnisse der Gattungen Historienbild, Akt und Porträt eignete und auch in der Landschaftsmalerei zur Anwendung kam. Genau mit dieser Malweise war Emmenegger jedoch, wie das erwähnte Porträt seines Freundes zeigt, schon früh vertraut gewesen.

Mitte der 1890er Jahre, unterdessen fast dreissigjährig, begab sich Emmenegger ein weiteres Mal in die Lehre. Zuerst liess er sich im Winter 1895/1896 in München von einem Freund, dem Maler Albert Welti (1862–1912), das Radieren beibringen.¹⁵ Weit relevanter für den gegebenen Zusammenhang ist die Tatsache, dass er im Sommer 1896 und 1897 im oberbayerischen Haimhausen die Freilichtschule des Landschaftsmalers Bernhard Buttersack (1858–1925) besuchte, die dieser soeben gegründet hatte.¹⁶ Zwei Briefe in Emmeneggers Nachlass und ein Tagebucheintrag¹⁷ sowie die beiden Studien *Backofen auf dem Lande. Oberbayern* von 1896 (VdL-Nr. 113) und *Abendsonne. Amperpettenbach* von 1897 (VdL-Nr. 93) legen von diesen beiden oberbayerischen Lernaufenthalten Zeugnis ab. Über Buttersacks Unterricht gibt es keine konkreten Berichte. Dennoch können wir uns vorstellen, worum es dabei ging, denn wer im Freien malen will, steht vor Herausforderungen, die im Atelier nicht existieren. Die Beschaffung einer leicht transportierbaren Ausrüstung ist lediglich der erste, unkomplizierteste Schritt. Die Wahl des geeigneten Standorts, die korrekte Einrichtung der Palette mit nur wenigen, aber direkt verwendbaren Farbtönen, vielleicht auch das vorbereitende Einfärben des Malgrunds mit einer passenden Tönung und das Skizzieren einer brauchbaren Unterzeichnung hingegen müssen erlernt werden. Die eigentliche Herausforderung bestand jedoch darin, im richtigen Augenblick – wenn der herbeigesehnte Moment einer bildwirksamen Beleuchtung da war – nicht zu zögern, sondern zu handeln. Es galt, blitzschnell die Fläche in helle und dunkle «Massen» einzuteilen und die vorbereiteten Farbwerte einzusetzen. Die farbige Skizze musste innert kürzester Frist einen Zustand erlangen, der noch vor Ort, nachdem die kurzlebige Stimmung sich verflüchtigt hatte, zu einer Studie ausgeführt werden konnte. Dass das Auge von der Fülle des umgebenden Lichtes vielleicht geblendet war, gehört gleichfalls zu den Widrigkeiten, mit denen umzugehen erlernt sein wollte; auch in dieser Phase war die vorbereitete Palette unabdingbar. Später, im Atelier, würde die Studie möglicherweise unter einem nach der Vorstellung weiter ausgeformten Landschaftsbild verschwinden.¹⁸

Mit den beiden Sommeraufenthalten in Haimhausen, in deren Rahmen Emmenegger bei Buttersack die in der Landschaftsmalerei der Münchner Schule übliche Praxis des separat erstellten Helldunkel (die Einteilung der Fläche in «Massen») und des tonigen Kolorits erlernt haben muss, war seine Ausbildung in technischer Hinsicht abgeschlossen. Im Jahr 1901, als er begann, sein Schaffen im Maltechnik-Notizbuch zu dokumentieren, stand er mit seiner Kunst jedoch bereits an einem anderen Punkt. Gewisse bei Buttersack eingeübte Methoden dürften ihm weiterhin nützlich gewesen sein, da mittlerweile ein wesentlicher Teil seiner künstlerischen Arbeit unter freiem Himmel stattfand. Doch hatte er unterdessen auch begonnen, eine eigene, sehr moderne Bildsprache zu entwickeln und sich um ein klares Kolorit zu bemühen, das nicht etwa einer im Voraus schon

bestimmten konventionellen Freilichtmalerpalette entspringen sollte, sondern seiner eigenen, unmittelbaren Wahrnehmung. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob die oben gewagte These, er habe möglicherweise Zeit seines Lebens an den in der Jugend einstudierten Methoden festgehalten, tatsächlich plausibel ist – oder ob er nicht vielmehr, vielleicht sogar entgegen seiner Neigung, gezwungen war, für seine Kunst neue Vorgehensweisen zu suchen. Dass er an diesem interessanten Punkt seiner Entwicklung begann, ein Logbuch zu führen, ist für die speziell an Emmeneggers Kunst interessierte Nachwelt ein Glücksfall.

3 Hinweise zur vorliegenden Publikation

Das vorliegende Buch besteht aus vier Teilen. Teil I präsentiert die wichtigste Quelle des Projekts, das Maltechnik-Notizbuch, vermittelt eine Übersicht über dessen Inhalt, erläutert die von Emmenegger selbst für seine Werke verwendeten Kategorien («Studie», «Pochade», «Esquisse», «Studie-Esquisse», «Bild» und «Panneau decoratif») und untersucht die Gründe, die den Maler dazu bewogen, im Februar 1901 ein Logbuch in Angriff zu nehmen, viereinhalb Jahre später aber wieder aufzugeben.

Teil II ist im Wesentlichen eine Zusammenfassung sämtlicher im Rahmen des Projekts gewonnener Erkenntnisse zu Emmeneggers komplexem Werkprozess. Dieser Teil schildert, wie Emmenegger sich von seinem Wohnsitz auf der Herdschwand regelmässig auf Malerfahrt begab, um im Freien zu malen, beschreibt sein Vorgehen bei der Sujetsuche und beim Schaffen von Studien, zeigt auf, gegen welche Widrigkeiten er dabei mit welchen Mitteln kämpfte, und erläutert seinen Umgang mit den Studien, die er von seinen Reisen mit nach Hause brachte. Teil II bietet zudem eine zusammenfassende Übersicht über Emmeneggers Malprozess und seine Materialien.

Teil III ist der umfangreichste Abschnitt im vorliegenden Buch. Jedes der 18 Kapitel schildert eine bestimmte Zeitspanne in Emmeneggers Leben und Schaffen zwischen 1901 und 1905. Die Grundlage für diesen Teil bilden in erster Linie seine Tagebücher, aus denen vornehmlich die Aspekte herausgegriffen werden, die mit seiner künstlerischen Arbeit in Verbindung stehen.

Die Basis für Teil IV formen Emmeneggers Maltechnik-Notizbuch und die Ergebnisse der technologischen Gemäldeuntersuchungen. Dieser Teil taucht tief in die maltechnische Materie ein. Er widmet sich der Werkgenese der acht untersuchten Gemälde¹⁹ sowie Emmeneggers drei Versuchsreihen zur Beantwortung arbeits- und materialtechnischer Fragen. Jedes der elf Kapitel beginnt mit einer Transkription von Emmeneggers Einträgen im Maltechnik-Notizbuch zum betreffenden Werk beziehungsweise zur Versuchsreihe und endet mit einem ausführlichen Kommentar.

Der Anhang schliesslich enthält die Interpretationen der Materialanalysen, die an den acht Gemälden und an einigen bis heute erhaltenen Testfeldern von

Emmeneggers «Farbenproben» durchgeführt wurden, und zeigt auf, welche Farbtuben aus dem damaligen «Mussini»-Sortiment der Maler verwendet haben muss. Zudem umfasst der Anhang ein Glossar der Methoden und Geräte, die bei den Strukturuntersuchungen und Materialanalysen zum Einsatz kamen.

Gleichzeitig mit dem vorliegenden Buch erscheint eine Online-Edition des Maltechnik-Notizbuchs.²⁰ Sie besteht aus einem Digitalisat und einer kommentierten Transkription, ist mit Suchfunktionen und Kommentaren ausgestattet und mit dem Rechercheportal von SIK-ISEA verlinkt (<https://recherche.sik-isea.ch>). Die Online-Edition ist das Ergebnis einer Zusammenarbeit zwischen SIK-ISEA und www.arthistoricum.net, dem kunstwissenschaftlichen Fachinformationsdienst der Universitätsbibliothek Heidelberg und der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB) Dresden.

- 1 Luzern/Solothurn/Schaffhausen 1987.
- 2 Akermann/Müller 2017, S. 74–83. Siehe auch: Jahresbericht 1883/1884, S. 27–28.
- 3 Weinberg 1991, S. 226.
- 4 Hablützel 1906, S. 493.
- 5 Zu den Eintrittsanforderungen der École des Beaux-Arts siehe Boime 1971, S. 23; Weinberg 1991, S. 14–15.
- 6 Digitale Edition der Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste München, https://matrikel.adbk.de/suche/#b_start=0&c13=Emmenegger, Stand Dezember 2021.
- 7 *Bildnis Moritz Dürr*, um 1885, Ölfarbe auf Gewebe, 46 × 38 cm, Privatbesitz.
- 8 Emmeneggers Name ist bis 1891 im Schülerregister der Académie Julian vertreten; siehe <https://sites.google.com/site/academiejulian/e/emmenegger>, Stand Dezember 2021.
- 9 Tb 1891–1897, 5. Mai 1891.
- 10 Der amerikanische Maler Edmund H. Wuerpel (1866–1958), der 1892 in die Académie Julian eintrat, erinnerte sich, dass wahrscheinlich 100 lärmende Studenten im selben Raum arbeiteten; Weinberg 1991, S. 227.
- 11 Hablützel 1906, S. 493. Ob Doucet und Benjamin-Constant damals ebenfalls ein Maître-Duo bildeten (also dieselbe Klasse unterrichteten), konnte im Rahmen dieser Untersuchung nicht festgestellt werden.
- 12 Lovis Corinth (1858–1925) erinnerte sich, dass William Adolphe Bouguereau (1825–1905) und Tony Robert-Fleury (1837–1911), die an der Académie Julian ein Maître-Duo bildeten, sich in technischen Fragen uneinig waren; Walker 1984, S. 55–56. Der Amerikaner Alphaeus P. Cole (1876–1988) erinnerte sich, dass auch Jean-Paul Benjamin-Constant (1845–1902) und Jean-Paul Laurens (1838–1921) in dieser Hinsicht klar differierten; Weinberg 1991, S. 223.
- 13 Für das Verhältnis zwischen Maître und *compagnon* (Kandidat für den Prix de Rome) siehe Boime 1971, S. 22–23 und 48.
- 14 Weinberg 1991, S. 226–227.
- 15 Eschler/Hiestand 1987, S. 22 und 23.
- 16 Buttersacks Umsiedelung nach Haimhausen und Gründung der Malschule soll «um 1895» stattgefunden haben; siehe Thiemann-Stoedter 1974, S. 518.
- 17 Dass Emmenegger schon im Sommer 1896 nach Haimhausen fuhr, geht aus einem Brief von Carl Theodor Meyer (1860–1932) hervor («Ihre beabsichtigten Studien bei Herrn Buttersack werden Ihnen eine fröhlichere, heiterere Naturanschauung beibringen»), siehe Meyer an Emmenegger, 10. April 1896, ZHB Luzern, Sondersammlung, Nachlass Hans Emmenegger. Emmeneggers zweiter Aufenthalt im Sommer 1897 ist belegt durch einen Tagebucheintrag («Gepackt für Haimhausen»), siehe Tb 1891–1897, 17. Juni 1897. Auch ein Brief von Max Buri (1868–1915), den Emmenegger in Haimhausen erhielt, belegt den zweiten Aufenthalt, siehe Buri aus München an Emmenegger in Haimhausen, 24. August 1897, ZHB Luzern, Sondersammlung, Nachlass Hans Emmenegger.
- 18 Die Ausrüstung und Technik der Freilichtmalerei mit Ölfarben werden in maltechnischen Handbüchern des 19. und 20. Jahrhunderts beschrieben; siehe insbesondere Raupp 1904, S. 68–78.
- 19 Bei der Auswahl wurde auf die Diversität der Werkkategorien und Entstehungsdaten geachtet. Ausschlaggebend war jeweils die Leihbereitschaft der Besitzerinnen, Besitzer und Sammlungsverantwortlichen.
- 20 <https://doi.org/10.11588/diglit.27780>; für eine Einführung zum Editionsprojekt siehe <https://www.arthistoricum.net/themen/editionen/emmenegger>, Stand April 2022.

Teil I Das «Maltechnik-Notizbuch»

1 Inhalt, Gliederung und Zweck

Hans Emmeneggers Maltechnik-Notizbuch ist ein olivgrünes, fadengeheftetes Leinenbändchen im Format 19,5 × 13,2 cm mit floral bedrucktem Vorsatz und 188 linierten Seiten (Abb. 2 und 3). Anders als für seine Tagebücher, in die er bis 1910 ausschliesslich mit Bleistift schrieb, benutzte er für das Maltechnik-Notizbuch stets einen Füllfederhalter; nur ganz wenige Korrekturen und Ergänzungen führte er mit Bleistift oder rotem Farbstift aus.

Das Büchlein selbst ist nicht paginiert; die in der vorliegenden Publikation zitierten Seitenzahlen entsprechen der für dessen Online-Edition vorgenommenen Paginierung.¹ Sein Inhalt ist dreigeteilt: Erstens umfasst das Büchlein eine dreissig Seiten lange, nummerierte Liste, die Emmenegger am 18. Februar 1901 unter dem ausführlichen Titel «Verzeichniss der in diesem Heft angeführten Leinwände»² begann und mit der er dokumentierte, welche Arten von Bildträgern er verwendete (Abb. 3); sie wird von nun an «Verzeichnis der Leinwände» oder «VdL» genannt. Zweitens enthält es den ebenfalls schon erwähnten Teil, in dem der Maler darüber Buch führte, wie und womit er auf diesen Bildträgern malte; dieser Teil, dem er als erste Überschrift nur das damals aktuelle Datum gab («18. II. 1901»³), wird hier als «Logbuch» bezeichnet. Drittens enthält das Büchlein verschiedene maltechnische Merksätze und Schlussfolgerungen, die Emmenegger selbst mit «Verschiedenes» betitelte.⁴ Ebenfalls im Februar 1901 legte er übrigens auf der allerletzten Seite des Notizbuchs eine Liste der Abkürzungen an, die er in seinen Aufzeichnungen für Produkte des Künstlerbedarfs zu verwenden gedachte; dieser Liste gab er die Überschrift «Abkürzungen».⁵

Die Einteilung des Maltechnik-Notizbuchs mag auf den ersten Blick ein wenig verwirren (siehe Diagramm): Das Verzeichnis der Leinwände begann Emmenegger auf der viertletzten Seite. Es zeigte sich schnell, dass er den Platz, den es einnehmen würde, mit nur drei Seiten deutlich unterschätzt hatte. Schon nach zehn Monaten setzte er es weiter vorne auf noch unbeschriebenen Seiten fort, bis hier ebenfalls der Platz ausging, was sich zwei weitere Male wiederholte. Das Ver-



Diagramm

Inhalt und Einteilung des Maltechnik-Notizbuchs

- «Verzeichnis der Leinwände» (1901–1924)
- Logbuch (Februar 1901 – Juni 1905)
- «Verschiedenes» (1901–1908)
- «Abkürzungen» (1901)

zeichnis beginnt also auf den Seiten 185–187, setzt sich auf den Seiten 169–177 fort, springt von hier auf die Seiten 159–166 und endet auf den damals letzten noch freien Seiten 1–8. Sein Logbuch eröffnete Emmenegger – wohl um Platz für Ergänzungen freizuhalten – auf Seite 9 und füllte damit im Lauf der folgenden knapp viereinhalb Jahre 150 aufeinanderfolgende Notizbuchseiten. Den Einträgen unter der Überschrift «Verschiedenes» erging es ähnlich wie dem Verzeichnis der Leinwände: Sie beginnen auf den Seiten 178–182, setzen sich auf den Seiten 167 und 168 fort und enden auf den Seiten 183 und 184. Die Liste mit den Abkürzungen hingegen scheint Emmenegger nie verlängert oder korrigiert zu haben. Sie wuchs nie über eine Seite hinaus und enthält einige Produkte des Künstlerbedarfs, die er offenbar beim Malen zu benutzen plante, dann aber nicht verwendete, während andere, mit denen er malte, fehlen.

Als Emmenegger im Februar 1901 mit dem Maltechnik-Notizbuch begann, stand er in technischer Hinsicht an einem Neuanfang: Anhand von Indizien im Tagebuch von 1900–1901 und im Notizbuch selbst wird deutlich, dass er damals auf eine andere Farbensorte umsattelte.⁶ Bis Ende 1900 hatte er mit den Ölfarben der kleinen Pariser Manufaktur Edouard gearbeitet.⁷ Im Spätherbst 1900, auf seiner ersten oberitalienischen Malerfahrt, hatte er im Tagebuch jedoch andere Farbensorten aufgelistet, hatte also offenbar über Alternativen zu Edouard-Farben nachgedacht, und wenig später Temperafarben bestellt. Die bestellte Lieferung hatte er am 2. Januar 1901 nach seiner Heimkehr in Empfang genommen und sofort zwei neue Werke damit untermalt.⁸ Diesen beiden in Tempera begonnenen Arbeiten – beide malte er nach Studien, die er kurz zuvor in Oberitalien geschaffen hatte – gab er die ersten Einträge im Verzeichnis der Leinwände.⁹ Doch Tempera sagte ihm nicht zu; noch im selben Monat brach er seinen Versuch mit ihr ab und wechselte auf die Harz-Ölfarben der Marke Mussini, die von der deutschen Firma H. Schmincke & Co. hergestellt wurden. Mussini-Farben waren seit zwanzig Jahren auf dem Markt und wurden insbesondere für ihre Lasierfähigkeit gerühmt. Gerade diese Eigenschaft, an der es Temperafarben übrigens weitgehend gebricht, dürfte Emmenegger damals interessiert haben: Seine ersten Logbucheinträge vom Februar 1901 beschreiben systematische «Lasurproben» (Versuchsreihen) mit Mussini-Farben für die Darstellung von Wasser und Luft. Tatsächlich zeigte schon sein erster Versuch, wie er am 18. Februar im Logbuch vermerkte, dass er auf einem weissen Untergrund mit lasierenden Mischungen von Mussini-Farben in Mussini-Firniss schöne, leuchtende Farbtöne erzielen konnte. Derselbe Eintrag im Logbuch zeigt aber auch, dass er dem guten Ergebnis nicht ganz traute, denn er fügte hinzu: «Springen diese mit Firniss gem[ischten] Fa[rben] später vielleicht ab, reissen sie, dunkeln sie nach oder vergilben sie?»¹⁰

Dieser allererste Logbucheintrag demonstriert somit bereits die beiden Absichten, die Emmenegger mit dem Maltechnik-Notizbuch verfolgte: Er wollte an der Wirkung seiner Bilder arbeiten und Fehler vermeiden, die ihre Haltbarkeit gefährdeten. Tatsächlich bezeugen zahlreiche weitere Stellen im Maltechnik-Notizbuch, dass er sich, wie viele seiner Zeitgenossen, Sorgen machte um die Beständigkeit seiner Werke. Ganz offensichtlich hatte er erlebt, dass deren Farbschichten sprangen und in Schollen vom Untergrund abfielen, dass gewisse Partien Fröhschwundrisse ausbildeten oder sich sogar verfärbten. Solche Schäden waren immer erst zu einem Zeitpunkt aufgetreten, an dem er sich an den Arbeitsprozess nicht mehr genügend gut erinnerte, um ihre Ursachen zu rekonstruieren. Nun wollte er sich mit einer genauen Dokumentation eine Basis schaffen, um gute von schlechten Produkten zu unterscheiden, um miteinander inkompatible Materialien zu erkennen und um maltechnische Fehler, die ihm unterliefen, zu vermeiden.

2 Das Verzeichnis der Leinwände

Das Verzeichnis der Leinwände im Maltechnik-Notizbuch wurde im Rahmen von Forschungen zu Emmeneggers Malerei manchmal «Werkverzeichnis» genannt.¹¹ Dieser Begriff ist allerdings ein wenig irreführend, denn es diente einem anderen Zweck. Was Emmenegger als «Leinwände» erfasste, waren nicht etwa vollendete Arbeiten, sondern lediglich Bildträger, deren technische Beschaffenheit und Herkunft er dokumentierte, bevor er sie zum Malen benutzte. Bei einigen wenigen im Verzeichnis dokumentierten Bildträgern handelt es sich um Papiere oder Kartons, bei den meisten um aufgespannte Malleinen.

Insgesamt weist das Verzeichnis der Leinwände 308 fortlaufend nummerierte Einträge auf; nur die Nummern 202 bis 209 fehlen. Lose Blätter, die hinten im Maltechnik-Notizbuch liegen, führen die Liste um einige Nummern fort. Die Eintragsnummer hob Emmenegger stets durch eine rechteckige Umrahmung hervor und schrieb sie in dieser Form auch auf die Rückseite des betreffenden Bildträgers (Abb. 4). Hier platzierte er sie in der Mitte der oberen Spannrahmenleiste. An denjenigen Werken, deren Spannrahmen nicht bei restauratorischen Eingriffen ausgetauscht wurden, sind die Nummern noch heute zu finden und stellen die Verbindung her zwischen den Werken selbst und den Aufzeichnungen zu ihrem Werdegang im Maltechnik-Notizbuch. In der vorliegenden Publikation werden sie – in Referenz zum Verzeichnis der Leinwände – als «VdL-Nummern» bezeichnet.

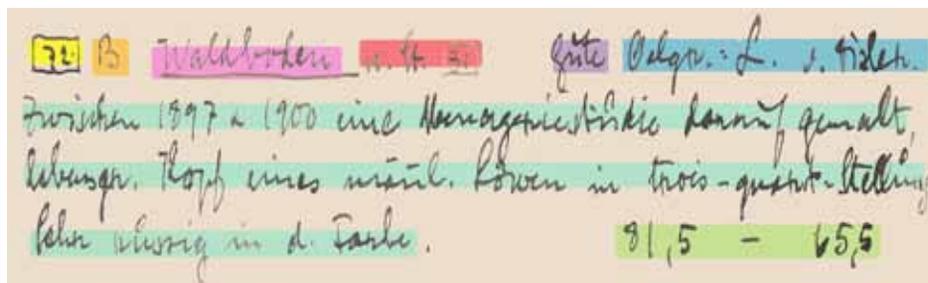
Wie ein einzelner Eintrag beschaffen sein kann, sei hier anhand eines Beispiels aufgezeigt: «72. B[ild] Waldboden n[ach] St[udie] 81. Gute Oelgr[und]-L[einwand] v[on] Disler. / Zwischen 1897 & 1900 eine Menageriestudie darauf gemalt, / lebensgr[osser] Kopf eines männl[ichen] Löwen in trois-quart-Stellung. / Sehr russig in d[er] Farbe. [Breite] 81,5 [Höhe] 65,5» (Abb. 5).¹² Die Angaben zum Bildträger verweisen im zitierten Eintrag auf ein mit einer gewerblichen Ölgrundierung versehenes Malleinen der Firma Disler & Reinhart aus dem luzernischen



4

Abb. 4 Bild *Waldboden*, 9. Juli 1904 – 17. Juni 1905, Mussini-Farbe auf Leinwand (Flachs), 65,5 × 81,5 cm, VdL-Nr. 72, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 60268. Rückseite, Detail mit der VdL-Nr. 72, die Emmenegger mit Bleistift auf den Keilrahmen schrieb.

Abb. 5 Ausschnitt aus Abb. 3, Aufbau eines Eintrags im Verzeichnis der Leinwände (VdL), hier am Beispiel der VdL-Nr. 72: An erster Stelle steht die VdL-Nr. (gelb markiert), danach die Werkkategorie (orange markiert), der Werktitel (pinkfarben markiert) sowie gegebenenfalls eine Ergänzung zum Werktitel, hier die Angabe, dass das Bild 72 nach der Studie 81 entstand (rot markiert). Hierauf folgen eine Qualitätsangabe (violett markiert) sowie weitere Angaben zum Malleinen (blau markiert). Wo vorhanden, schliessen sich Informationen zur früheren Verwendung des Malleinens an (blau-grün markiert), den Schluss bilden – in der Reihenfolge Breite vor Höhe – die genauen Masse (grün markiert).



5

Kriens. Die Erfahrungen, die Emmenegger im Laufe der Jahre mit den Bildträgern seiner Bezugsquellen machte, spiegeln sich in den Bewertungen, mit denen er sie gelegentlich versah; in unserem Beispiel handelt es sich um eine «gute» Leinwand. Sobald er ein Malleinen auf einen Keilrahmen gespannt hatte, registrierte er die genauen «aufgespannten» Masse, wobei er das Breitenmass in der Regel an die erste Stelle setzte.

Mit der Angabe der Masse am Ende eines jeden Eintrags war dieser noch nicht komplett. Da der Maler seine Bildträger im Verzeichnis erfasste, noch bevor er wusste, wofür er sie verwenden würde, sparte er zwischen der VdL-Nummer und der Angabe zum Malleinen ein wenig Platz aus, um später die Werkkategorie (in unserem Beispiel «B[ild]»), den Titel («Waldboden») und allenfalls einen ergänzenden Hinweis («n[ach] St[udie] 81.») eintragen zu können. Erst nach dieser Ergänzung war ein Eintrag abgeschlossen. Der Zeitpunkt, an dem das registrierte Werk vollendet sein würde, war für die rein technisch intendierte Dokumentation im Verzeichnis der Leinwände nicht wichtig.

Das Verzeichnis enthält also keine Datierungen. Wer es heute dennoch in der Hoffnung konsultiert, der Reihenfolge der Einträge chronologische Anhaltspunkte zu entnehmen, sei gewarnt: Zum einen spiegelt die Reihenfolge im Verzeichnis nicht diejenige der Verwendung der betreffenden Bildträger. Zum anderen integrierte Emmenegger auch frühere Arbeiten in sein Verzeichnis, nämlich Werke aus den Jahren 1896 bis 1900, die er sporadisch wieder zur Hand nahm, um sie zu vollenden oder zu überarbeiten. Bereits beim Eintrag mit der VdL-Nr. 4 handelt es sich um ein früheres Werk, nämlich um das im Herbst 1899 begonnene Bild *Blausee*.¹³ Besonders viele ältere Arbeiten, so die VdL-Nummern 93–95 und 109–122, nahm Emmenegger im Frühling 1905 ins Verzeichnis auf, als er die «Ausstellung Hans Emmenegger» der Kunstvereine Winterthur und Solothurn vorbereitete.

Es liegt in der Natur des Verzeichnisses, dass dort auch Werke aufgeführt sind, die Emmenegger nicht vollendete. Diese Angaben erwiesen sich für die hier präsentierte Untersuchung als ausgesprochen interessant. In der Regel übermalte er solche Arbeiten, strich dann die Angaben zu Werkkategorie und Titel im Verzeichnis durch und trug stattdessen neue ein. Stammte das wiederzuverwendende

Malleinen aus der Zeit vor 1901, hatte es noch keinen Eintrag; er erfasste es dann unter der nächsten freien Nummer und fügte einen Hinweis auf seine frühere Verwendung hinzu. Der oben zitierte Eintrag zur VdL-Nr. 72 mit seinem Hinweis auf die frühere «Menageriestudie» ist ein typisches Beispiel für die Integration eines älteren Malleinens anlässlich seiner Wiederverwendung.

Übrigens geht aus Emmeneggers Tagebüchern hervor, dass er schon vor Februar 1901 Bildträger mit Nummern oder auf andere Weise fortlaufend bezeichnet hatte.¹⁴ Zudem wird er in den späten 1920er und den 1930er Jahren, wiederum mit der Zahl 1 beginnend, eine neue Nummerierung aufnehmen und diese neuen Nummern mit einem Kreis umrahmen.¹⁵

3 Emmeneggers Werkkategorien

Die Kategorien, denen Emmenegger seine Werke zuordnete, und die er ebenfalls im Verzeichnis der Leinwände dokumentierte, sind zum Verständnis seines Werkprozesses ausgesprochen aufschlussreich. Er benutzte dafür deutsche und französische Begriffe, nämlich «Studie», «Pochade», «Esquisse», «Bild» und «Panneau decoratif» sowie die gemischtsprachige, eigene Wortschöpfung «Studie-Esquisse».

Die Bezeichnung «Studie» bedeutet stets, dass er das Werk vor dem Motiv malte. Diese erste Kategorie nimmt bei ihm eine überaus wichtige Stellung ein, denn sein ganzes weiteres Schaffen stützte sich weitgehend auf Studien, die er von seinen Ausflügen und Reisen nach Hause brachte. Im Zeitraum 1901 bis 1905 schuf er seine Studien wohl immer unter freiem Himmel oder zumindest durch ein Fenster blickend, wie möglicherweise die beiden Fassungen des Sujets *Abendstimmung* (VdL-Nrn. 32 und 33).¹⁶ Auch eine «Pochade», eine schnell mit Farbe und Pinseln auf einem billigen Träger ausgeführte Stimmungsskizze, entstand stets nach der Natur.¹⁷ Ein Beispiel für diese Kategorie ist die Pochade *Wolken* von 1904 (VdL-Nr. 83, Abb. 137), die er am 1. August 1904 im heimatlichen Emmenbrücke auf einem Malleinen schuf, dessen Qualität er als «schlecht» eingestuft hatte. «Esquisse», eigentlich das französische Wort für Skizze, erfuhr in Emmeneggers persönlichem Wortschatz eine Neudefinierung. Er verwendete es für seine Fantasiebilder, in denen er kein reales Sujet abbildete, sondern eine Idee «aus dem Kopfe» umsetzte. «Studie-Esquisse» bezeichnet hingegen eine Studie, die er mit einer Idee kombinierte, etwa eine Pleinairlandschaft mit frei erfundener Staffage, wie beispielsweise die Studie-Esquisse *Die grosse Wolke* (VdL-Nr. 58, Abb. 107a). Der Begriff «Bild» war bei Emmenegger ausschliesslich Werken vorbehalten, die er nach einer Vorlage ausführte; im untersuchten Zeitraum also in der Regel nach einer Studie oder, viel seltener, einer Esquisse oder Studie-Esquisse. Die Kategorie «Panneau decoratif» schliesslich kommt nur vereinzelt vor und bezeichnet, basierend auf dem Französischen, eine grossformatige Festdekoration. Ein weiterer Begriff, «Croquis», erscheint nur in den Tagebüchern und benennt dort im Freien mit Bleistift ausgeführte Skizzen.

4 Das Logbuch: Mehr Arbeit als Nutzen

Emmeneggers Logbuch ist mit seinem Umfang von 150 Seiten der wichtigste Teil im Maltechnik-Notizbuch (Diagramm S. 20). In knappen Worten, oft in einem persönlich geprägten Telegrammstil, dokumentierte er unter dem aktuellen Datum und den VdL-Nummern der betreffenden Werke die Prozesse und Aktionen, die sich unmittelbar in der Physis seiner Werke niederschlugen, etwa das «Aufzeichnen», «Fixieren», «Untermalen» und «Übermalen», das «Waschen» von Grundierungen und Farbschichten mit Wasser und Seife, den Auftrag von Zwischen- und Schlussfirnissen, formale und koloristische Überarbeitungen und das Reparieren von Schäden. Immer wieder kommentierte Emmenegger auch, ob er mit seinen Arbeitsschritten Erfolg hatte oder nicht. Interessante Einblicke ergeben sich unter anderem dadurch, dass jede Handlung datiert ist. Anhand der Datierungen kann beispielsweise rekonstruiert werden, wie lange Emmenegger seine Grundierungen oder Untermalungen aushärten liess, bevor er mit der Arbeit fortfuhr, und über welche Zeiträume er an manchen Werken immer wieder neue Überarbeitungen vornahm, um sie zu verbessern. Zudem wird dank der Datierungen die verblüffende Geschwindigkeit evident, mit der er manche Studien und Bilder malte. Auch wird deutlich, dass er für grössere Projekte, die zu einem bestimmten Termin abgeschlossen sein mussten, oft zu wenig Zeit einplante.

Neben seiner Arbeit an Gemälden dokumentierte er im Logbuch auch drei systematische Versuchsreihen. Zusätzlich zu den schon erwähnten «Lasurproben» führte er später im Jahr 1901 auch Tests zum Auftrag von Grundierungen und 1904 schliesslich ausführliche «Farbenproben» – Versuchsreihen zu Mussini-Tubenfarben – durch, mit denen er den Ursachen einer äusserst lästigen Farbveränderung auf die Spur kommen wollte.

Die bei SIK-ISEA durchgeführten technologischen Untersuchungen bestätigten Emmeneggers Logbuchangaben in jeder Hinsicht. An einigen Stellen wird lediglich klar, dass der Künstler nicht alle Einträge konsequent noch am selben Tag vornahm, sondern manche erst später – etwa, wenn er von einer Reise zurückkehrte – auf der Basis von anderen Notizen oder Tagebucheinträgen nachholte.

Im Juni 1905 gab Emmenegger das Logbuch wieder auf. Zu diesem Zeitpunkt war er endgültig zur Überzeugung gelangt, dass die in dieses teilweise aufwendige Unterfangen gesetzte Hoffnung auf eine Verbesserung der Bildwirkung und der Haltbarkeit sich nicht erfüllen würde. Obwohl er jede Handlung, die er für relevant hielt, dokumentierte, war es ihm nicht gelungen, die sichere maltechnische Basis zu erarbeiten, die er sich wünschte. Nicht einmal die Ursache der lästigen Farbveränderung konnte er eingrenzen, die sich seit dem Sommer 1904 in den grünen Partien seiner Werke hartnäckig immer wieder einstellte.

Dass das Logbuch Emmenegger enttäuschte, ist bei näherer Überlegung allerdings nicht erstaunlich: Zum einen ging unser Maler bezüglich der Produkte des Handels von falschen Voraussetzungen aus. Es war ihm wohl nicht bewusst,

dass Herstellungsprozesse und Ausgangsmaterialien variieren konnten und beispielsweise zwei mit derselben Bezeichnung etikettierte Tubenfarben desselben Produzenten nicht unbedingt in ihrer chemischen Zusammensetzung übereinstimmten, wenn er sie zu unterschiedlichen Zeitpunkten bestellte. Dass er zudem vom Ziel einer späteren Rekonstruierbarkeit seiner Handlungen weit entfernt blieb, muss ihm jedoch mit der Zeit bewusst geworden sein. Die gewünschte Rekonstruierbarkeit wäre nur unter Laborbedingungen möglich gewesen, die aber bei der Art von Malerei, die er betrieb, undenkbar sind, variierten seine Vorgehensweisen doch stets und in vielerlei Hinsicht. Die Frage, warum er sein Logbuch, nachdem er ihm mehr als vier Jahre lang die Treue gehalten hatte, wieder aufgab, beantwortete er übrigens selbst und fand dafür äusserst treffende Worte: Nach seinem letzten Eintrag vom 23. Juni 1905 notierte er nämlich, es würde «nicht weitergeführt, da sein Nutzen in keinem Verhältnis zu stehen scheint mit der Arbeit, die es verursacht».¹⁸

Unter der Überschrift «Verschiedenes» machte er bis 1908 noch einige weitere Einträge im Maltechnik-Notizbuch. Mit dem vergleichsweise wenig aufwendigen Verzeichnis der Leinwände fuhr er sogar bis 1924 fort, bis ihm schliesslich der Platz ausging.

1 <https://doi.org/10.11588/diglit.27780>.

2 MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 185.

3 Ebd., Logbuch, S. 9.

4 Ebd., Verschiedenes, S. 178.

5 Ebd., Abkürzungen, S. 188.

6 Tb 1900–1901, zwei Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (Dezember 1900) sowie 2. und 6. Januar 1901.

7 Dass Emmenegger früher mit Edouard-Farben gearbeitet hatte, geht aus diversen Einträgen im Verzeichnis der Leinwände hervor, bspw. MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 170. Zur Manufaktur Edouard siehe London 1990, S. 41–42; Constantin 2001, S. 53.

8 Tb 1900–1901, wie Anm. 6. Aus der Liste der Produkte und Materialien im Maltechnik-Notizbuch geht hervor, dass es sich bei der Lieferung um Temperafarben der Düsseldorfer Firma H. Schmincke & Co. handelte; siehe MN, Abkürzungen, S. 188.

9 Esquisse *Felsenburg III* (VdL-Nr. 1) und Bild *Einsames Ufer* (VdL-Nr. 2).

10 MN, Logbuch, 18. Februar 1901, S. 9.

11 Bspw. Wohlgemuth 1987, S. 132.

12 MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 172.

13 Diese Fassung des Bildes *Blausee* blieb unvollendet und wurde, wie Emmenegger 1914 notierte, im Jahr 1913 von ihm selbst zerstört; Tb 1914, 22. Dezember 1914.

14 Auf seiner Malerfahrt nach Nordafrika im Winter 1890/1891 hatte er dafür Grossbuchstaben, zehn Jahre später auf seiner ersten Reise nach Oberitalien römische Zahlen eingesetzt; siehe Tb 1890–1891 und Tb 1900–1901.

15 Eine Liste mit dieser späteren Nummerierung wurde bisher nicht gefunden.

16 Siehe Teil III, Kap. 3, «Oktober bis Dezember 1901: Malerfahrt an den Gardasee».

17 Im Französischen war der Begriff «pochade» rasch entstandenen Landschaftsskizzen vorbehalten, die in erster Linie dazu dienten, einen – meist flüchtigen – Farbeindruck festzuhalten. Eine Pochade hatte in der Regel ein kleines «Taschenformat» (poche ist Französisch für Tasche). Die besonders billigen Kartons, die der Künstlerbedarf um 1900 für Pochaden bereithielt, schlossen aber auch mittlere Formate bis zu 65 × 81 cm ein. Siehe auch Robert 1912, S. 145.

18 MN, Logbuch, 23. Juni 1905, S. 158.

Teil II Der Werkprozess

1 Im Atelier auf der Herdschwand

Im Jahr 1901 lebte Emmenegger bereits seit Jahren auf der Herdschwand, einer sonnigen Anhöhe oberhalb der wachsenden Arbeitersiedlung Emmenbrücke und des sich beidseits der Emme mit diversen Fabriken, Spinnereien und anderen Gewerbebauten stetig ausbreitenden Industriegebiets. Er hatte dort 1893, nach dem Tod seines Vaters, an der Herdschwandstrasse 4 ein grosses Gutshaus und dazugehöriges Land geerbt (Abb. 6). Da er regelmässig mit Sack und Pack verreiste, um in Italien, in der Innerschweiz oder auch in der näheren Umgebung en pleine air zu malen, war die Wohnlage ob Emmenbrücke günstig: Das Arbeiterdorf war nicht nur die Endstation der Seetalbahn, die sehr bald sogar bis Wildegg führte und dort Anschluss an die Schweizerische Nordostbahn von Zürich nach Olten hatte, es lag auch an der Strecke der Schweizerischen Centralbahn zwischen Olten und Luzern. Mit Luzern war Emmenbrücke überdies durch eine direkte Tramlinie verbunden und von dort – über eine Zubringerstrecke – mit der Gotthardbahn.

Seinen landwirtschaftlich nutzbaren Umschwung hatte Emmenegger verpachtet. Dass er auch Stockwerke seines grossen Wohnhauses vermietete, ist für den März 1905 durch einen Tagebucheintrag¹ und für seine spätere Lebenszeit durch die rückseitige Beschriftung einer Fotografie überliefert.² Schon 1899 und 1900 hatte er sich an der Herdschwandstrasse 7 zusätzlich ein Atelierhaus bauen lassen, wo er einen Teil seiner umfangreichen Sammlungen unterbrachte und wo er gelegentlich auch malte (Abb. 7).

Dass er das Atelierhaus auf der Herdschwand seltener zum Malen benutzte, als man von ihm als hauptberuflichem Künstler vielleicht erwartet hätte, ist unter anderem dem Umstand geschuldet, dass er sich regelmässig auf Malerfahrt begab. Einen Teil der Arbeiten, die er in seinem Logbuch dokumentierte, führte er also nicht im Atelier aus, sondern – wie noch zu zeigen sein wird – im Freien oder auch in den Hotelzimmern, in denen er auf seinen Reisen und Exkursionen logierte.

Seine Tagebuch- und Logbucheinträge belegen, dass er seine künstlerische Arbeit auf diesen Malerfahrten mit Disziplin und Hingabe verfolgte, wann immer



6

die Umstände es zuliessen. Doch zu Hause kostete es ihn Überwindung, im Atelier tätig zu werden. Insbesondere den Sommer über nahm er wochen- oder gar monatelang den Pinsel nicht auf und fand stattdessen reichlich Anlass zu anderweitiger Betätigung, etwa zur Beschäftigung mit seinen Sammlungen. «Sein Atelier in Emmenbrücke [...] beherbergt Kunstschatze, um die den Maler manches kleine öffentliche Museum beneiden würde», beschrieb 1906 der Journalist Albert Hablützel (1865–1940) nach einem Besuch auf der Herdschwand seine Eindrücke: «Etwa 600 Oelbilder, Studien, Zeichnungen, Skulpturen vertreten unsere bedeutendsten Meister. Emmenegger hält von Zeit zu Zeit Revue über seine Sammlung und bereichert und ergänzt sie».³ Aus den Tagebüchern des Künstlers geht hervor, dass ihn in den Jahren, die uns hier interessieren, auch der Unterhalt seines Anwesens in Anspruch nahm, dass er sich um diverse geschäftliche Angelegenheiten kümmerte, unter anderem einen komplizierten Landverkauf, dass er Mitglied diverser Vereine war, sich in der lokalen und nationalen Kunstpolitik engagierte⁴ und ein einigermassen reges soziales Leben führte. Auch scheint er seinen Haushalt weitgehend selbst besorgt zu haben, doch 1906 zeichnete sich zumindest in dieser Hinsicht eine Lösung ab: «Endlich bin ich so vernünftig geworden, eine Haushälterin zu engagieren, sie kommt die nächste Woche», schrieb er an einen Freund, den Bildhauer Hugo Siegwart (1865–1938), «das verdammte Salatwaschen und Pommes frites-machen ist schuld daran, dass ich jetzt mit meinen Arbeiten mehr im Rückstand bin, als je in meinem Leben einmal».⁵

Nicht nur bei dieser, sondern auch bei anderen Gelegenheiten begründete Emmenegger den Umstand, dass er seine Malerei über lange Strecken vernachlässigte, mit den vielfältigen Ablenkungen des Alltags.⁶ Doch gerade von der prakti-



7

Abb. 6 Fotograf unbekannt, *Emmeneggers Wohnhaus an der Herdschwandstrasse 4*, Datum unbekannt, Archiv Walter Koch, Gemeinde Emmen.

Abb. 7 Fotograf unbekannt, *Emmeneggers Atelierhaus an der Herdschwandstrasse 7*, 1942, Archiv Walter Koch, Gemeinde Emmen.

schen Realisierung seiner künstlerischen Projekte liess er sich vermutlich etwas allzu bereitwillig ablenken. Zwar notierte er in seinen Tagebüchern stets Hinweise auf Sujets für neue Landschaftsstudien und führte lange Listen von Motivideen für Esquisses, doch um solche Pläne in die Tat umzusetzen, benötigte er ganz offensichtlich äusseren Druck. Beim Vergleich der im Logbuch eingetragenen Daten, an denen er im Atelier tätig war, mit den Terminen, die er einhalten musste, um Werke an Ausstellungen zeigen zu können, wird ein starker Hang zum Handlungsaufschub manifest. Immer wieder nahm er Projekte zu spät in Angriff. «Wann werde ich einmal vernünftig, nicht mit allem auf den letzten Augenblick zu warten?», steht unter dem Datum des 6. Februar 1902 in seinem Tagebuch.⁷ Ein Beispiel für ein Vorhaben, zu dem er sich nur unter höchstem Druck aufraffen konnte, ist die allegorische Darstellung *Der alles verschlingende Wirbel*. Dreimal versuchte er im untersuchten Zeitraum vergeblich, ein Bild dieses Sujets für eine Kunstschau in München zu vollenden: Zum ersten Mal 1901 für die VIII. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast und zwei weitere Male 1902 und 1903 für die Frühjahrsausstellungen der Münchner Sezession. Jahr für Jahr begann er erst wenige Tage vor dem Versandtermin und kam aus Zeitmangel zu keinem Abschluss, liess in der Zwischenzeit das unvollendete Projekt aber einfach ruhen. 1908 nahm er einen neuen Anlauf, doch das Drama wiederholte sich ein weiteres Mal: «Ich hatte den ›Alles verschlingenden Wirbel‹ in grösserem Format angefangen, brachte ihn aber für die Ausstellung nicht fertig & sandte dann im letzten Augenblick den Entwurf», schrieb er im Februar 1908 an Hugo Siegwart.⁸ Erneut ging es um die Frühjahrschau der Münchner Sezession.

Es gibt zahlreiche weitere Beispiele von Arbeiten, die Emmenegger für bestimmte Ausstellungen nicht rechtzeitig abschloss. Da er unter demselben Termindruck aber andere Werke sehr wohl vollendete, darf davon ausgegangen werden, dass dieser Druck sich auf sein Schaffen insgesamt positiv auswirkte.

2 Unter freiem Himmel

Im uns interessierenden Zeitraum malte Emmenegger in erster Linie Landschaften und suchte seine Inspiration und seine Vorbilder in der freien Natur. Mit den Malerfahrten, die er zu diesem Zweck unternahm, griff er eine Freilichtmalertradition auf, die ihm zugesagt haben muss, und befreite sich von den Ablenkungen des Alltags. Wie die stets näher rückenden Termine des Ausstellungsbetriebs erzeugten auch die Malerfahrten den Druck, den er für seine künstlerische Arbeit benötigte: Je nach Destination kosteten ihn diese Fahrten nämlich so viel Zeit und Geld, dass er tatsächlich alles daransetzte, ihnen einen künstlerischen Ertrag abzurufen.

Im Sommer 1896 hatte er begonnen, sich mit den Methoden der Freilichtmalerei ernsthaft zu beschäftigen. Er war zwar schon als 24-Jähriger auf seiner Nordafrikareise im Januar und Februar 1891 in dieser Disziplin kein vollkommener

Neuling gewesen,⁹ hatte sich aber in den folgenden fünf Jahren, wenn überhaupt, nur äusserst selten darin geübt. Wie bereits erwähnt, hatte er erst 1896 im oberbayerischen Haimhausen an der Freilichtmalschule teilgenommen, die Bernhard Buttersack, ein Vertreter der deutschen Paysage intime, kurz zuvor gegründet hatte. Buttersack scheint ihm als Person nicht in jeder Hinsicht behagt zu haben,¹⁰ doch erschien ihm dessen Unterricht lehrreich genug, um im Sommer 1897 ein zweites Mal besucht zu werden.¹¹ Einen Teil der bei Buttersack erworbenen Kenntnisse wandte Emmenegger nun auf den Malerfahrten an, von denen er jährlich eine unternahm. Zunächst blieb er dafür innerhalb der Schweizer Landesgrenzen: Im Herbst 1897 malte er im Tessin, im Sommer 1898 zusammen mit seinem Freund Max Buri (1868–1915) im Emmental und im Sommer 1899 wiederum mit Buri im Berner Oberland. Im Herbst 1900 unternahm er seine erste Malerfahrt nach Oberitalien an den Lago Maggiore. Dort fand er so ansprechende Sujets, dass er beschloss, im kommenden Jahr in diese Gegend zurückzukehren und der Einfachheit halber seine Ausrüstung im Süden zurückzulassen.¹²

In den Zeitraum, der hier untersucht wird, fallen sechs weitere Reisen. Die drei ersten führten wiederum nach Oberitalien: Im Herbst 1901 an den Gardasee, im Herbst 1902 an den Luganer- und den Comersee und im Frühling 1903 in die Region Ligurien. Danach fuhr Emmenegger nicht mehr in den Süden, sondern an mit Bedacht ausgewählte Orte in der näheren Umgebung: Im Herbst 1903 malte er in Reiden, einem Dorf im unteren Wiggertal an der Kantonsgrenze zwischen Luzern und dem Aargau, im Frühling 1904 auf dem Zugerberg und im Herbst desselben Jahres in Bremgarten (AG). Diese sechs Malerfahrten werden in Teil III der vorliegenden Publikation genauer geschildert. An dieser Stelle soll jedoch schon gezeigt werden, wie umsichtig er insbesondere auf seinen Italienreisen seine künstlerischen Ziele verfolgte und wie er die kleinen und grossen Widrigkeiten der Arbeit in der freien Natur bewältigte.

Die Suche nach Bildsujets

Die ungefähren Destinationen seiner Fahrten nach Italien wählte Emmenegger mithilfe der aktuellen Reiseliteratur, etwa dem beliebten Führer von Iwan von Tschudi (1816–1887) und den Bänden über Oberitalien von Karl Baedeker (1801–1859), die er in seinen Tagebüchern erwähnt.¹³ Wo genau er sich im Süden niederlassen würde, war ihm beim Antritt einer Reise noch nicht klar. Sein Ziel war ein Hotel oder Gästehaus, das sich in erster Linie durch seine Nähe zu interessanten Sujets und geeigneten Standorten zum Malen empfehlen musste, die für ihn mit seiner Malausrüstung gut zu erreichen waren. Nach einem Quartier, das diese Bedingungen erfüllte, suchte er jeweils von einer provisorischen Unterkunft aus.

Da seine Ausrüstung und sein Malmaterial an Gewicht und Volumen bei weitem überstiegen, was er allein zu tragen vermochte, sandte er sein Gepäck, wenn er nach Italien fuhr, mit der Frachtpost; er selbst reiste mit der Gotthard-

bahn. Im Süden angekommen, nahm er sein Material in Empfang und bezog ein provisorisches Logis. Von dort aus ging er per Kutsche, Trambahn und Dampfschiff, mit einem gemieteten Boot oder auch zu Fuss in der weiteren Umgebung auf die Suche nach Sujets und nach einem festen Quartier.¹⁴ Insbesondere in den ersten Tagen hielt er meist Ausschau nach Sujets, die er sich in Gedanken bereits ausgemalt hatte, musste jedoch feststellen, dass sie in der Natur nicht existierten. Wie in Teil III zu zeigen sein wird, konnte diese erste, noch sehr ungewisse Phase einer Malerfahrt seine Geduld auf eine harte Probe stellen. Je länger sie sich hinzog, umso stärker wuchsen seine Zweifel am Sinn des beträchtlichen Aufwands, den er mit seinen Reisen betrieb. «Entweder finde ich [...] die Motive, die ich so glühend mir stets vorphantasiere – oder ich gebe die Malerei auf», schrieb er fatalistisch in einem Tagebucheintrag vom Herbst 1901.¹⁵ Seine Erleichterung war gross, wenn er sich mit den Sujets, die er vorfand, endlich angefreundet hatte, wenn das geeignete Logis gefunden und bezogen war und er schliesslich sein Malmaterial auspackte. Verschiedene Tagebucheinträge zeigen, wie sehr er sich in diesen Momenten aufs Malen freute.

Auch die Ziele seiner Malerfahrten in heimatlichen Gefilden plante Emmenegger mit grosser Sorgfalt. Schon im April 1902 – etwas früher als bisher angenommen – begann er wieder, auch innerhalb der Schweizer Landesgrenzen nach Motiven Ausschau zu halten, und unternahm eine einwöchige «Studienreise» in die Nordwestschweiz und nach Graubünden. Diese Reise blieb zwar ohne greifbares Ergebnis, aber weitere Rekognoszierausflüge, die er von der Herdschwand aus unternahm, waren durchaus erfolgreich. Erwies sich ein Ort als vielversprechend, besuchte er ihn zur Sicherheit mindestens ein weiteres Mal. Der Ortschaft Reiden und ihrer Umgebung hatte er mehrere Besuche abgestattet, bevor er sich im Herbst 1903 für sie entschied, ebenso der grossen Linde am Rand des Städtchens Bremgarten, die er im Herbst 1904 aufsuchte, um sie zu malen. Für das Hotel Schönfels auf dem Zugerberg entschied er sich Anfang Mai 1904 zwar nach nur einem einzigen Besuch und damit ungewöhnlich spontan. Doch hatte er damals eine allzu lange aufgeschobene und dann vollkommen missglückte zweite Malerfahrt nach Reiden hinter sich, mit der er Ende April viel Zeit verloren hatte, und musste sich deshalb schnell für ein neues Ziel entscheiden.¹⁶

Das Gepäck, das er an einheimische Destinationen mitnahm, war im Vergleich zu seinen Reisen in den Süden nicht weniger umfangreich. Er transportierte es jedoch selbst, in zwei Ladungen aufgeteilt, indem er den Weg mit der Eisenbahn zweimal zurücklegte. Gelegentlich akzeptierte er dabei auch Hilfe: Als er im Herbst 1904, nachdem er in Bremgarten gemalt hatte, den zweiten Teil seiner Ausrüstung nach Hause holte, stand ihm Isabelle Grüter-Brunner bei, eine ihm sehr verbundene Bekannte aus Luzern.¹⁷

Wenn er sich im Hotel oder Gästehaus einrichtete, das ihm als Basis zum Malen dienen sollte, hatte Emmenegger – gleich, wie weit er von zu Hause ent-

fernt war – schon viel investiert, viel entschieden und viel erreicht, hatte seine Vorbereitungen zum Malen aber noch nicht abgeschlossen. Bevor er seine Feldstaffelei zum ersten Mal aufstellte, galt es noch, die unmittelbare Umgebung genau zu erkunden und eine Reihe weiterer Entscheidungen zu treffen. In dieser letzten Phase des Rekognoszierens war er in der Regel zu Fuss unterwegs oder mit einem Ruderboot, das er samt Ruderer tageweise mietete. Um interessante Ansichten und Bildgegenstände zu dokumentieren, die ihm auf diesen «Bummeln» begegneten, fotografierte er und machte Bleistiftskizzen und Notizen zur Farbigkeit des skizzierten oder fotografierten Sujets.

Die Fotografie als Hilfsmittel

Emmeneggers treueste Begleiterin beim Rekognoszieren war seine Kamera. Leider sind die auf diesen Streifzügen aufgenommenen Fotografien unauffindbar, abgesehen von einem einzigen Kontaktabzug (Abb. 8). Doch weil seine Tagebücher eindeutig belegen, dass er im untersuchten Zeitraum viel von der Kamera Gebrauch machte, sollen die bis dato bekannten Fakten an dieser Stelle zusammengefasst werden.¹⁸

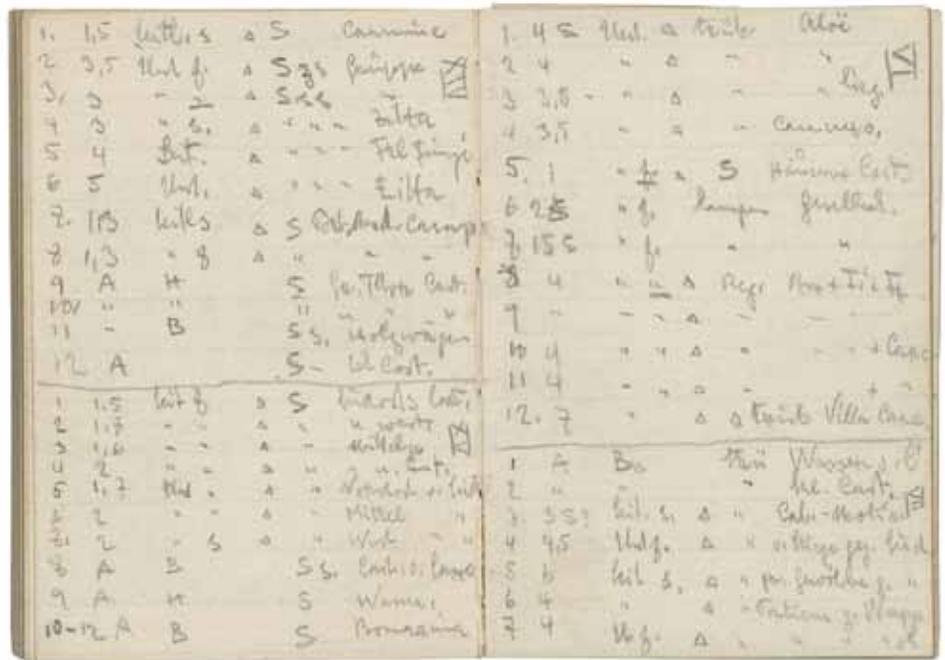
Das früheste Zeugnis dafür, dass er auf einem Spaziergang über Land fotografierte, stammt vom Februar 1899. Gemäss seinem Tagebuch war sein Sujet ein grosser Lindenbaum, doch offenbar fotografierte er auch Personen.¹⁹ Aus dem Zusammenhang geht nicht hervor, ob die Kamera ihm selbst gehörte oder vielleicht Isabelle Grüter-Brunner, die ihn auch damals begleitete. Fest steht jedoch, dass er knapp zwei Jahre später auf seiner ersten oberitalienischen Reise an den Lago Maggiore im Herbst 1900 eine eigene Kamera besass, eine Rollfilmkamera der Marke Kodak.²⁰



8

Abb. 8 Fotograf unbekannt (Hans Emmenegger?), *Unbelaubter Baum*, Datum unbekannt, ca. 9 × 9 cm (bzw. 3 ½ × 3 ½ Zoll), Archiv Walter Koch, Gemeinde Emmen.

Abb. 9 Tagebuch 1900–1901 von Hans Emmenegger, Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern, Sondersammlung, Nachlass Hans Emmenegger. Doppelseite mit Clichéverzeichnis vom Herbst 1900.



9

Das auf der Reise an den Lago Maggiore verwendete Tagebuch ist das erste, in dem Emmenegger im hinteren Teil ein «Clichéverzeichnis» anlegte. Darin notierte er die Sujets, die gerade herrschenden Lichtverhältnisse, die gewählten Kameraeinstellungen und weitere Angaben, etwa, ob er für den Apparat eine feste Unterlage gefunden hatte (Abb. 9). Das Clichéverzeichnis belegt, dass er allein auf dieser Reise 11 ½ Filmrollen à 12 Aufnahmen verbrauchte, also rund 140 Negative belichtete.²¹ Aus demselben Tagebuch geht hervor, dass er jeden belichteten Film sofort in die Schweiz sandte, an den Optiker Hans Friedinger in Luzern,²² der ihm den Apparat offenbar verkauft hatte und der, dem damals bekannten Werbeslogan von Kodak gehorchend («You Press the Button, We Do the Rest»), nun auch den dazugehörigen Entwicklerservice anbot. Die Kontaktabzüge, die ihm Friedinger umgehend nach Italien zurücksandte, wertete Emmenegger sorgfältig aus. «Sendung v[on] Herrn Fried[inger] erh[alten]. Unter den 60 clichés, die ich bisher aufgen[ommen habe], ist viel wirklich Brauchbares. Ich glaube, diese Anregung zum Weiterphotographieren wird der haupts[ächliche] Erfolg meiner Studienreise sein», steht unter dem Datum des 23. November 1900 im Tagebuch.²³ Weiter hinten im selben Heftchen füllte er eine Doppelseite mit den Lehren, die er aus seiner Fotografiertätigkeit zog. Merksätze wie «Tr[übes] W[etter] gr[osse] Blende 2 S[ekunden]», «Ohne feste Unterl[age] keine Zeitaufn[ahme]», «Gebäude nie zu schief v[on] unt[er] aufn[ehmen]» und «Rollen im Apparat aufschn[eiden] & zukl[eben]» geben ihn als Anfänger zu erkennen, der an der Verbesserung seiner Technik arbeitete.²⁴



10

Die Warnung «Nie näher als 2 ½ m», die er ebenfalls in dieser Liste notierte, weist darauf hin, dass er eine Fixfokus-Kamera besass. Die Distanz von nur 2 ½ Metern, ab der ein Sujet scharf abgebildet wurde, weist auf einen relativ kleinen Apparat und einen Film mit entsprechend geringem Bildformat hin. Da Emmenegger im Clichéverzeichnis vom Herbst 1900 manche Aufnahmen als «H[ochformat]», andere als «Br[eitformat]» kennzeichnete, kann ein quadratisches Bildformat ausgeschlossen werden. Zwei kleine, ein rechteckiges Bildformat produzierende Kodak-Kameras, die um 1900 auf dem Markt waren, zeigt **Abb. 10**; es ist wahrscheinlich, dass er eines dieser Modelle besass.²⁵

Stefan Banz und Brigitte Zimmerli stellten in den von Emmenegger ab 1900 gewählten Bildsujets eine neue Vorliebe für fotografische Ausschnitte und Blickwinkel fest,²⁶ und tatsächlich machte unser Maler von nun an keinen Rekognoszier-spaziergang mehr ohne Kamera. Seine Tagebücher enthalten fortan, stets auf den hinteren Seiten, weitere ausführliche «Clichéverzeichnisse» oder «-notizen».

Das Fotografieren sagte ihm so zu, dass er sich nach der ersten oberitalienischen Malerfahrt im Herbst 1900 einen neuen, grösseren Fotoapparat wünschte. Mit einem solchen würde er grössere Negative belichten und entsprechend grössere Bilder erhalten; ein entscheidender Vorteil in Zeiten, in denen die Herstellung von vergrösserten Papierabzügen noch teuer und wenig verbreitet war. In seiner Auflistung der Dinge, die er nach der Heimkehr erledigen wollte, steht: «Friedinger neu[er] App[arat]», und in seinen «Conclus[ionen] für neue Stud[ien]-R[eise], einer generellen Manöverkritik seiner Malerfahrt: «Grösseren Apparat anschaff[en] & nur

Abb. 10 Zwei Fixfokus Kameras der Eastman Kodak Company, Rochester, N.Y., USA. Links und Mitte: Zwei Pocket Kodak Boxkameras; die Kamera links ist geöffnet abgebildet (ohne Rollfilm), die in der Mitte geschlossen. Gehäuse: mit Leder bezogenes Holz, Masse im geschlossenen Zustand: 6 × 7,5 × 9,8 cm, Bildformat: 3,8 × 5 cm (1 ½ × 2 Zoll), produziert in den Jahren 1895–1900. Rechts: Folding Pocket Kodak, Gehäuse: mit Leder bezogenes Aluminium, Masse im geschlossenen Zustand: 9 × 17,4 × 4,3 cm, Bildformat: 5,7 × 8,3 cm (2 ¼ × 3 ¼ Zoll), produziert in den Jahren 1898–1899.

noch das Wichtigste & Interessanteste aufnehmen».²⁷ Falls er tatsächlich eine neue Kamera erwarb, war diese ebenfalls eine Kodak, denn auch später ist im Tagebuch von einer solchen die Rede.²⁸

Seine Clichéverzeichnisse verraten, dass er jedenfalls den zweiten Teil des oben zitierten Vorsatzes, nur noch das Wichtigste und Interessanteste aufzunehmen, sofort zu beherzigen begann, denn auf der nächsten Malerfahrt im Herbst 1901 an den Gardasee machte er nur noch 90 Aufnahmen.²⁹ Auf dieser Reise – der ersten des hier genauer untersuchten Zeitraums – scheinen ihn weniger die Details als der Bildausschnitt und die Aufteilung der Fläche interessiert zu haben, denn er nahm sich vor, fotografische Versuche mit unscharf eingestelltem Sujet zu machen; gleichzeitig strebte er «bei einigen [gemalten] Studien eine grösstmögliche Vereinfachung» an.³⁰ Dies weist darauf hin, dass er entweder weiterhin die Anschaffung eines grösseren Apparats erwog, bei dem der Fokus verstellt werden konnte, oder sich diesen Wunsch bereits erfüllt hatte. Die quadratischen Masse des einzigen derzeit bekannten Kontaktabzugs (Abb. 8) lassen auf einen Rollfilm mit der Bildgrösse 3½ × 3½ Zoll (ca. 9 × 9 cm) schliessen.

Von 1902 an fotografierte er noch einmal deutlich weniger und wohl tatsächlich nur noch sehr gezielt. Seine Clichénotizen belegen für die Reise an den Luganer- und den Comersee im Frühling 1902 nur noch 30 Aufnahmen, für die Malerfahrt in die Region Ligurien im Frühling 1903 nur noch zwölf, für den Aufenthalt in Reiden im Herbst 1903 achtzehn und für die Malerfahrt auf den Zugerberg im Frühling 1904 wiederum nur zwölf.³¹ Es ist übrigens nicht auszuschliessen, dass auch die mit dem Erwerb der Filme und dem Entwicklerservice verbundenen Kosten zu seiner Mässigung beim Fotografieren beitrugen.

Obschon sich die Rolle der Fotografie für Emmeneggers damaligen Werkprozess nicht abschliessend klären lässt, kann davon ausgegangen werden, dass er insbesondere die Objektivität des fotografischen Mediums schätzte, denn – wie noch zu zeigen sein wird – hatte er oft die Befürchtung, in seinen Gemälden zu «zusammengeschwindelten» oder unwahren³² Bildfindungen zu gelangen. Eine Fotografie war eine klare formale Referenz.

Bleistiftskizzen und Notizen zur Farbigkeit

Wie oft Emmenegger bei der Suche nach Sujets auch Bleistiftskizzen machte, bleibt unklar – bekannt sind so gut wie keine. Da aus den Tagebüchern hervorgeht, dass er gar nicht immer ein «Motivscizzenbuch»³³ mit sich führte, wie beispielsweise im Herbst 1903, als er in Reiden nach Sujets suchte, ist nicht auszuschliessen, dass Skizzen in seinem Arbeitsprozess eine untergeordnete Rolle spielten. Die beiden Bleistiftskizzen, die im vorliegenden Buch abgebildet sind (Abb. 11 und 46), führte er in einem der winzigen Heftchen aus, die als Tage- und Notizbücher, zusammen mit einem Bleistift, auf Reisen immer in seiner Tasche steckten.

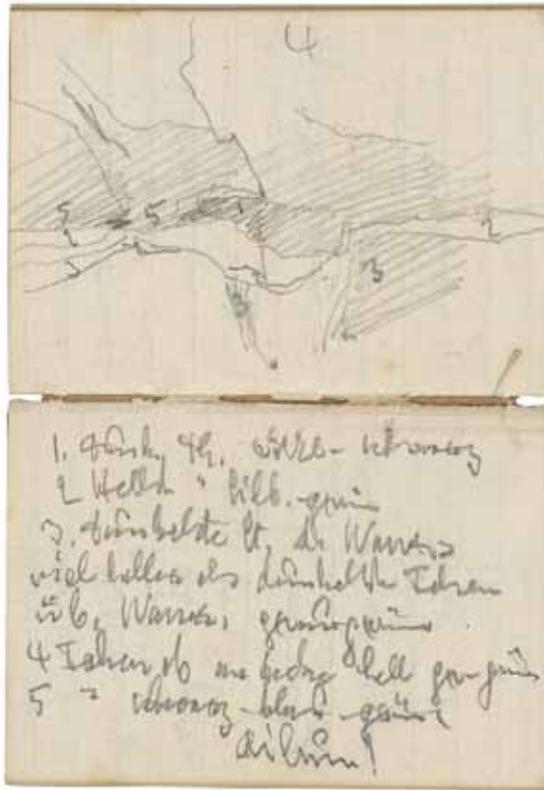


Abb. 11 Tagebuch 1902–1903 von Hans Emmenegger, Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern, Sondersammlung, Nachlass Hans Emmenegger. Doppelseite mit Eintrag vom 3. Mai 1902. Oben: Skizze der Grotta azzurra (heute Grotta dei bulberi), mit den Zahlen 1–5 für die Angaben zur Farbigkeit, Bleistift auf Papier. Unten: Angaben zum Kolorit: «1. Dunk[ler] Th[eil] röth[lich]-schwarz 2. Hellst[er Teil] Silb[er]-grün 3. Dunkelste St[elle] d[es] Wassers viel heller als dunkelste Felsen üb[er] Wasser, grau-grün 4. Felsen ob[en] an Decke hell gr[au]-grün 5. [Felsen] schwarz-blau-grün. Ailum!»

11

Es überrascht keineswegs, dass er schon auf seiner zweiten oberitalienischen Reise im Herbst 1901 begann, sein Clichéverzeichnis gelegentlich mit Angaben zu den Farbtönen und Farbtemperaturen eines fotografierten Sujets zu ergänzen, denn in den Jahren zwischen 1901 und 1905 war sein grösstes Anliegen beim Pleinairmalen die Farbigkeit. Seine allererste Notiz mit Farbtonbeschreibungen für einzelne Bildelemente bezieht sich auf eine *Kirche m[it] Wolken*, mit der er den zweiten Film dieser Reise zweimal belichtete.³⁴ Neben weiteren Beschreibungen, mit denen er seine Notizen zu fotografischen Aufnahmen ergänzte, ist vom Mai 1903 zudem eine Bleistiftskizze erhalten von einem für eine fotografische Aufnahme wohl zu dunklen Höhleninneren mit einer Legende zu seiner Farbigkeit (**Abb. 11**).

Standort und Format

Wenn Emmenegger zu Fuss oder von einem Boot aus die nähere Umgebung seines definitiven Quartiers erkundete, suchte er die Sujets, die er in Betracht zog, nach Möglichkeit mehrfach auf, um ihre Erscheinung bei unterschiedlichem Sonnenstand zu beurteilen. Im Frühling 1903, in Sarzana, umkreiste er einen ganzen Tag lang einen «Zypressenhügel», der ihn begeisterte, um das volle Potenzial des schönen Bildgegenstands zu erkunden und den Standort zum Malen, oder auch zwei Standorte, auszuwählen.³⁵

Doch nicht in jedem Fall bot die Umgebung eines interessanten Sujets auch einen geeigneten Standort. Besonders grosses Pech hatte Emmenegger in dieser Hinsicht auf seiner dritten Reise nach Oberitalien, im Frühling 1902: Zum einen konnte er ein «Zypressenmotiv», das er in der Ortschaft Bellano am Comersee wiederholt aufgesucht und ausführlich fotografiert hatte, zu seinem allergrössten Bedauern nicht für eine Studie nutzen, weil er keinen Schatten zum Malen fand.³⁶ Zum anderen traf er zwei Standortentscheide, die er später bereute: Der erste war am Fuss eines Wildbachs, der sich als ausgesprochen gefährlich entpuppte, da er Schwemmgut mit sich führte; der zweite war auf einem Boot, dessen Schaukeln ihm auf die Dauer nicht bekam. Nach dieser Reise fasste er den Vorsatz, sich vor «gesundheitsschädigenden» Standorten künftig zu hüten.³⁷

Zu den Fragen, die er klären wollte, bevor er die Arbeit an einer Studie aufnahm, gehörte die des Bildausschnitts, denn dieser bestimmte das Format des Malleinens. Wer im Freien auf kleinen Formaten arbeitet, wie noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts üblich, und als Bildträger Papiere, Kartons oder Holztäfelchen benutzt, kann ohne Weiteres eine Auswahl an Bildträgerformaten mit sich führen, braucht also nicht schon im Vorfeld eines zu bestimmen.³⁸ Doch Emmenegger hielt nichts von kleinen Studien, sie waren ihm zu ungenau. Er fürchtete, später bei der Ausführung im Bild durch Unklarheiten in Verlegenheit zu geraten. Vielleicht war er sogar der Ansicht, dass eine Studie im Idealfall grösser sein müsse als das spätere Bild, denn nach seiner zweiten oberitalienischen Reise, im Dezember 1901, nahm er sich vor, «von jeder wichtigeren Studie die schwierigste Partie in Bildgrösse oder noch grösser aus[zuführen]». ³⁹ Die für den untersuchten Zeitraum dokumentierten Malleinenformate von Emmeneggers Studien sind allerdings nie grösser als die der Bilder, die er nach ihnen schuf; ob er den zitierten Vorsatz damals umsetzte und mit welchen Mitteln, bleibt also offen. Fest steht, dass er sich schon beim Rekognoszieren Notizen zum Format machte und möglichst sicherstellte, das richtige aufgespannte Malleinen dabei zu haben, wenn er sich vor einem Sujet zum Malen niederliess.

Licht, Farbwahrnehmung und Bildkolorit

Wenn Emmenegger im untersuchten Zeitraum im Freien arbeitete, hatte er oft die Befürchtung, er könnte die Farben nicht richtig sehen. Diese Sorge war, vor allem bei sonnigem Wetter, durchaus berechtigt. Freilichtmalerinnen und -maler rüsteten sich mit Malschirmen aus, um nicht von dem Licht geblendet zu werden, das ihre eigenen hellen Malgründe reflektierten, wenn sie nicht beschattet wurden. Doch der kleine Schirm ist nur ein Kompromiss, denn Farben, die in seinem Schatten auf die Bildfläche aufgetragen werden, erscheinen dem Auge, das sich an die umgebende Lichtfülle angepasst hat, trüber und dunkler, als sie in Wirklichkeit sind. Sie werden von zu wenig routinierten Malerinnen und Malern deshalb zu hell und zu grell gewählt, mit den entsprechenden Konsequenzen für das Kolorit ihrer Bilder. Eine

Passage im technischen Handbuch des Landschaftsmalers Karl Raupp, der wie erwähnt an der Münchner Kunstakademie die von Emmenegger besuchte Vorschule leitete, beschreibt das Problem der Farbwahrnehmung beim Pleinairmalen: «Den Unerfahrenen regt dies auf, er glaubt anfänglich, durch Steigerung der Farbe die Differenz [zwischen] der lichtvollen Erscheinung der Natur und seiner matten Kopie ausgleichen zu müssen, und wenn durch rasche Veränderung der Luft, der Stimmung überhaupt, diese Verlegenheit noch gesteigert wird, so endigt die froh begonnene Arbeit in der Regel mit einer Mutlosigkeit, die man gemeinhin Katzenjammer nennt».⁴⁰ Raupps weiteren Ausführungen ist zu entnehmen, dass bei der Arbeit im Freien unter einem Malschirm die Farbtöne nicht aus der Anschauung heraus gewählt werden können, sondern aufgrund der Erfahrung und mithilfe der vorbereiteten Palette, die vor chromatischen Fehlentscheidungen schützt.

Dass koloristische Entscheidungen beim Pleinairmalen somit nicht allein aus der eigenen Beobachtung heraus, sondern aufgrund von Erfahrungswerten zu treffen sind, war Emmenegger von Buttersacks Unterricht her zweifellos bekannt. Dass ihm dieser Kompromiss immer weniger zusagte, dürfte damit zusammenhängen, dass er – wie noch zu zeigen sein wird – das «aus dem Kopfe»-Malen und das «Zusammenschwindeln» zunehmend ablehnte.⁴¹ Während er bis zu seiner Malerfahrt an den Gardasee im Herbst 1901 noch stets einen Malschirm im Gepäck hatte, beschloss er vor der Reise an den Luganer- und den Comersee im Herbst 1902, diesen Ausrüstungsgegenstand zu Hause zu lassen und sich nur noch an natürlich beschatteten Standorten einzurichten.

Doch nicht einmal dies war eine ideale Lösung. Zwar waren seine Augen nun nicht mehr geblendet, aber er fürchtete, der Malgrund bekäme durch den Schatten eine andere Farbe, weshalb er bei seiner eigenen Farbenwahl einer gewissen chromatischen Verschiebung entgegenwirken müsse. «Stets sich daran erinnern, dass der Schatten, in dem man arbeit[et], gewissermassen «eine blaue Lasur» auf die Leinw[and] macht», notierte er im Dezember 1901.⁴² Im Frühling 1902, als er seine Studie *Rescia. Tuffelsen* (VdL-Nr. 43, Abb. 39) zu Hause kritisch in Augenschein nahm, und ihm der Verdacht kam, seine Wahrnehmung müsse vor Ort durch farbiges Licht gestört worden sein, das von umgebenden farbigen Flächen auf den Malgrund reflektiert worden war, nahm er sich ein ingeniöses Mittel vor, um in Zukunft vor dem Malen die aktuelle Lichtsituation zu kontrollieren: «An Stelle d[er] Leinw[and] tadellos weisses Papier hinhalten, um d[ie] Wirkung eventueller Reflexe (blau, grün, etc.) zu konstatieren».⁴³ Nachdem er auch im Sommer 1904 vermutet hatte, beim Malen auf dem Zugerberg durch «reflektiertes L[icht] eines besonnten Abhangs» in die Irre geführt worden zu sein,⁴⁴ setzte er im Herbst 1904 schliesslich den schon zwei Jahre zuvor gefassten Plan eines grossen grauen «Malsegels» um, das reflektiertes farbiges Licht abhalten sollte.⁴⁵ Mit dessen Hilfe wollte er wohl Lichtbedingungen schaffen, die denjenigen eines Innenraums ähnlich waren. Dasselbe hatten bereits Charles-François Daubigny (1817–1878)

und Claude Monet (1840–1926) mit ihren Atelierbooten erreicht: Daubigny war von 1857 an in Auvers-sur-Oise auf der Seine und der Oise unterwegs gewesen, Monet, der es ihm nacht, von 1873 an auf der Seine bei Argenteuil und später auf der Epte nahe Giverny.⁴⁶ Dass die Kabinen dieser Boote inmitten des lichterfüllten Naturschauspiels Bedingungen schufen, die Schutz boten vor einer allzu starken Beeinträchtigung ihrer visuellen Wahrnehmung der eigenen Farben beim Malen, gehört zu den bisher übersehenen Vorteilen dieser mobilen Ateliers.

Unmittelbar nach seiner Rückkehr, so lange seine Erinnerung an den Natureindruck noch frisch war, beurteilte Emmenegger seine neuen Studien und hielt seine Schlussfolgerungen in sogenannten «Studiennotizen» fest. Diese Notizen, von denen weiter unten noch die Rede sein wird, richten sich in allererster Linie auf Fragen der Farbempfindung und des Kolorits. Vermutlich war ihm erst hier, in den gewohnten Innenräumen, eine abschliessende Einschätzung seiner im Freien entstandenen Arbeiten möglich.

Regen, Wind und Schmutz

Da Emmenegger seine Malerfahrten meist in den Frühling oder Herbst legte, traf er auch im Süden oft unbeständiges und raues Wetter an, welches die Arbeit im Freien stark erschwerte oder zeitweise ganz vereitelte. Regnerische Perioden verurteilten ihn häufig zu Untätigkeit. Insbesondere im Frühling 1903 war das der Fall, während seines Aufenthalts in der Region Ligurien, der in Teil III ausführlich geschildert wird.

Kurz vor dem hier untersuchten Zeitraum, im Dezember 1900, beschrieb Emmenegger in seinem Tagebuch so anschaulich, wie er beim Malen im Freien mit heftigem Wind zu kämpfen hatte, dass dieser Eintrag, soweit er entziffert werden kann, hier vollumfänglich zitiert werden soll. Emmenegger weilte damals am Lago Maggiore, in den Tagen zuvor hatte es häufig gestürmt. Da am betreffenden Tag immerhin kein Regen fiel, beschloss er, nicht etwa in seiner Pension, der Casa Bianca, abzuwarten, dass auch der Wind sich legte, sondern zusammen mit dem einheimischen Bootsbesitzer Minoli auszurücken, um zu arbeiten. Am Seeufer nahe der sogenannten «Puncetta» wollte er an der Studie eines «Thormotivs» weitermalen, eines Mauerrestes mit einer Toröffnung (Abb. 25). Über diesen Ausflug berichtet er in seinem Tagebuch:

7. XII. [1900] [...] Von Casa B[ianca] mit Minoli zu Fuss geg[en] Thormotiv. Im See draussen schäumende Wellenkämme, heftiger Nordwind. Luft riesig klar. Bei d[er] Puncetta entreisst ein Windstoss die Leinw[and] meiner Hand, treibt sie 2 Meter rückwärts gegen Minoli, der vergebens den Versuch macht, sie zu erwischen. Leinw[and] über die Strassenmauer hinaus geg[en] den See hinunter. Beschreibt in der Luft eine Zickzacklinie, wie ein fallendes Blatt, & kommt auf Felsen mit kleinem Strauche zu liegen, die Farbe nach

unten! Höhe 10–12 Meter. Da ich befürchte, ein Windstoss könnte die Leinw[and] in's Wasser schmeissen, so requirierten wir sofort eine Leiter, die sich als zu kurz erwies. Zweite, kleinere Leiter geholt & mit Stricken festgem[acht]. Rock ausz[iehen] und hinunter. Studie relativ wenig beschädigt. Buben & Mädels [... unleserlich] die zuschauen. [... unleserlich] Trotz dieses Abenteurers [wieder] ab geg[en] Thormotiv. Wind bei dieser geschützten Lage noch sehr heftig. Schweren Stein an Stafelei geh[ängt]. Wasser & Felsen unten geändert.⁴⁷ Minoli kann Malschirm fast nicht halten. 12.15 [Uhr] kleine Pause, etwas gegess[en]. Vorsichtshalber stelle [ich] mich vor Leinw[and]. Starker Windstoss wirft Stafelei auf mich zu. Aufgefangen, Käse in Himmelf[arbe]! sonst wäre [die Leinwand] unmittelbar in's Wasser gef[allen] & vielleicht [...] Leinw[and] verloren gew[esen]. Zusammen gepackt. Bei Landstrasse ob[en] versucht, zu essen. «Güsel»⁴⁸ auf Leinw[and]. In Casa B[ianca] Leinw[and] reinigen, Arbeit & Mühe doch nicht unnütz gewes[en], da Studie besser als vorher.⁴⁹

Die nach diesem Abenteuer notwendige Reinigung der «Leinwand» erinnert an eine bisher noch nicht erwähnte Eigenschaft frischer Ölfarbschichten, die gerade beim Freilichtmalen ausgesprochen lästig sein kann: Sie sind in einer bestimmten Phase ungeheuer klebrig. In Emmeneggers Tagebüchern werden auch Fusseln, vom Wind aufgewirbelte Schmutzpartikel und Insekten erwähnt, die er bei diversen Gelegenheiten aus den frischen Farbschichten seiner Studien klauben musste.⁵⁰

Flüchtige Stimmungen und veränderliche Bildgegenstände

Emmenegger konnte nie ganz sicher sein, ob er, um eine Studie vollenden zu können, auch an einer genügenden Anzahl von Tagen um dieselbe Zeit wieder dieselben Lichtverhältnisse vorfinden würde – oder auch nur seinen Gegenstand in derselben Verfassung. Vielleicht nicht seine erste, aber die erste im Tagebuch dokumentierte Enttäuschung mit einem Sujet, das ihn im Stich liess, erlebte er Ende November 1897 im Tessin. Er hatte einen Ausschnitt mit Büschen oder Bäumen gewählt, die noch ein wenig Herbstlaub trugen, und eine Studie in Angriff genommen. Doch ein Frost brachte das Laub und mit diesem das begonnene Projekt zu Fall.⁵¹ Auch im untersuchten Zeitraum ereignete sich Ähnliches immer wieder. In Sarzana musste er beispielsweise die Weiterarbeit an der Morgenstudie *Toskanisches Landhaus* (VdL-Nr. 53, Abb. 48) dreieinhalb Wochen lang aufschieben, da es nach dem ersten Tag jeden Morgen regnete. Danach war der Frühling so stark fortgeschritten, dass die Stimmung, die ihn interessiert hatte, verschwunden war; auch diese Studie konnte, wie so manche andere, nicht vollendet werden. Nur einmal gelang es Emmenegger, ein Sujet, das sich infolge zu trockenen Wetters auf natürlichem Weg verflüchtigt hatte, künstlich wiederherzustellen: Ein Wasserfall, den er im Frühling 1902 am Luganersee auf die Leinwand bannte (Studie *Wasser-*

fall. *Rescia*, VdL-Nr. 44), war, bevor er ihn vollenden konnte, so stark reduziert, dass er als Bildgegenstand nicht mehr taugte. Unser Maler geriet dadurch in grosse Not, denn er hatte auf dieser Reise, die sich bereits ihrem Ende näherte, erschreckend wenig produzieren können. Nun erklimmen er und ein einheimischer Arbeiter die Stelle oberhalb der Kaskade, an der sich der Bachlauf teilte (wobei sich beide löblicherweise anseilten), und vermauerten diesen so, dass das Wasser nur noch in die dem Bildgegenstand dienliche Richtung floss.⁵² Durch diesen Eingriff gelang es Emmenegger, die Studie zu retten.

3 Tierdarstellungen

Nach dem Bisherigen mag es überraschen, dass die allerersten Studien, von denen Emmeneggers Logbuch berichtet, keine Landschaften darstellen, sondern Tiere. Es handelt sich um die Studien *Löwengruppe* (VdL-Nr. 12),⁵³ *Hirschziegenantilope* (VdL-Nr. 11) und *Nilpferd* (VdL-Nr. 10, Abb. 175 und 176), an denen er im Juli 1901 in einer Menagerie arbeitete.

Tiere sind in Emmeneggers Schaffen vergleichsweise seltene, aber doch über einen längeren Zeitraum hinweg stets wiederkehrende Bildmotive. Meist malte er nur einen einzelnen Kopf, diesen jedoch in Lebensgrösse, ausnahmsweise auch ein ganzes Tier oder eine Gruppe von Tieren. Insbesondere Löwen faszinierten ihn, wie schon eine «schlechte Studie» belegt, die er als Zwanzigjähriger «im Sept[ember] 1886 in Weggis malte».⁵⁴ Auch 1891 in Paris dürfte er Löwen gemalt oder skizziert haben, als er die Menagerien Bidel und Pezou besuchte. Damals listete er in seinem Tagebuch alle Etablissements dieser Art auf, die gleichzeitig in der Seinestadt gastierten, und rechnete aus, wie viele Löwen es in Paris geben musste («etwa 90»)⁵⁵ Auch bei einem Besuch des Basler Zoos im Juni 1893 galt sein Interesse in erster Linie den Löwen.⁵⁶ Verschiedene Werktitel im Verzeichnis der Leinwände belegen ferner, dass er zwischen 1897 und 1900 ab und zu die Schweizer Gastauftritte der Dompteuse Princesse Nouma-Hawa (1877–1909) und vielleicht auch anderer Zirkusse und Tierschauen nutzte, um vor Ort Studien zu malen.⁵⁷ Welche Menagerie er im Sommer 1901 besuchte, ist leider nicht bekannt. 1904 und 1905 oder 1906 entstanden Studien eines Maultiers (Abb. 144 und 145), eines Tigers und eines Zebus.⁵⁸ Eine Studie, die er bei einem Besuch des Circus Carl Hagenbeck schuf, ist der letzte bekannte Hinweis auf sein Interesse an Löwen.⁵⁹ Damals muss Emmenegger bereits über fünfzigjährig gewesen sein, denn jener Zirkus wurde erst 1916 gegründet.

Emmenegger hatte Mühe, das Thema der Tierdarstellungen künstlerisch zu bewältigen. Es kam immer wieder vor, dass er eine Tierstudie aufgab und ihren Bildträger für eine andere Darstellung benutzte. Auch im untersuchten Zeitraum verwendete er einige verworfene Studien von Tierköpfen als neue Bildträger für Landschaften; die Köpfe sind auf Röntgen- und IR-Transmissionsaufnahmen zu erkennen (Abb. 123, 144 bzw. 145 sowie 175 bzw. 176). Insgesamt scheint Emmenegger nur

wenige Tierstudien vollendet zu haben und noch viel seltener nutzte er sie für Bilder. Eine der wenigen Ausnahmen ist das Bild *Löwin* (VdL-Nr. 48, Abb. 43), das er 1902 nach einer Studie von 1900 schuf. Er zeigte es in verschiedenen Ausstellungen, war mit ihm im Grunde aber unzufrieden. «Immer noch kolossal geschleckt»,⁶⁰ schrieb er in sein Logbuch, nachdem er im Juni 1905 schon zum zweiten Mal versucht hatte, das Bild zu verbessern.

4 Studien

Vorbilder, Hilfsmittel und Grundsätze für die Arbeit vor Ort

Emmenegger hatte genaue Vorstellungen von einem optimalen Werkprozess. Wenn es ihm an einen oder anderen Punkt nicht gelang, diesen Prozess zu befolgen, ersann er Mittel, die ihm zukünftig dabei helfen sollten, und formulierte Faustregeln oder Merksätze, die spezifische Fehler benannten und ihn selbst dazu aufriefen, sie «nie mehr» zu begehen.⁶¹

Wie schon angedeutet, spielten in der Zeit zwischen 1901 und 1905 die Freilichtstudien, von denen er jedes Jahr im Durchschnitt sechs neue schuf,⁶² in seinem Schaffen eine zentrale Rolle. Wenn man bedenkt, wie sorgfältig er jedes dieser Pleinairprojekte vorbereitete, mutet es fast widersinnig an, dass er sich bei ihrer Ausführung keineswegs nur am Naturvorbild orientieren wollte, sondern auch an Gemälden von ihm «symp[athischen] Modernen»⁶³ oder an Farbdrucken nach solchen Gemälden. Er nahm sich vor, «2–3 farbige Sachen (event[uell] Reproduktionen) auf [jede] Studienreise mit[zun]ehmen, um stets einen Vergleich zu haben».⁶⁴ Der Vergleich sollte ihm seinen Hang zur «Russmalerei» austreiben, von dem gleich noch die Rede sein wird, und ihn lehren, die Natur so farbig zu sehen wie die Urheber dieser Werke.

Anhand einer Episode, die er im Herbst 1904 im Tagebuch festhielt, wird zudem deutlich, dass er sich in der untersuchten Zeitspanne beim Pleinairmalen – wenigstens dieses eine Mal – auf eine seiner eigenen Fotografien stützte, oder dies zumindest versuchte. Sein Sujet war ein grosser Lindenbaum, den er ein halbes Jahr zuvor von allen Seiten fotografiert hatte; es ist übrigens nicht ausgeschlossen, dass es sich um den Baum handelt, von dessen Fotoaufnahme ein Abzug erhalten ist (Abb. 8). Als er sich vor der Linde installierte, hatte er neben seiner Malausrüstung auch Papierabzüge jener Fotografien dabei, höchstwahrscheinlich Kontaktkopien. Auf einem Abzug trug er vertikale Linien ein, um anhand eines Senkbleis, das er vor Ort aufhängte, seine eigenen Wahrnehmungen mit der Fotografie zu vergleichen. Eine genauere Schilderung dieser interessanten Episode, bei der Emmenegger sich zudem Gedanken über das «Messen» machte, ist in Teil III zu finden.⁶⁵

Während er sich diese Vorbilder und Hilfsmittel erlaubte, hielt er gleichzeitig an der Idealvorstellung fest, die Auseinandersetzung mit dem Naturvorbild selbst dürfe nur wenige «Séancen» in Anspruch nehmen.⁶⁶ Es fiel ihm offenbar nicht

leicht, die Anzahl der Malsitzungen zu beschränken, wenn das Wetter weitere erlaubt hätte, denn im Dezember 1901 schrieb er in sein Tagebuch: «Ein gutes, frisch wirkendes, Morceau nie mehr durch [zu ausgiebiges] übermalen verderben».⁶⁷

Vom Impuls, «Naturstudien aus dem Kopfe zu ‹verbessern›»

Von anderen Freilichtmalerinnen und -malern, insbesondere des 19. Jahrhunderts, wird vermutet, dass sie ihre unter freiem Himmel entstandenen Studien in der Werkstatt stark überarbeiteten.⁶⁸ Auch von Emmenegger wurde bisher angenommen, er habe seine Landschaften vor Ort nur untermalt und dann «wohl mehrheitlich im Atelier» geschaffen.⁶⁹ Seine Aufzeichnungen belegen jedoch, dass sein idealer Werkprozess dies eigentlich verbot. Er empfand es als Verlust, wenn eine in der freien Natur festgehaltene Impression ganz oder teilweise unter neuen Farbschichten verschwand. Im März 1902 schrieb er ins Logbuch, er habe sich «die üble Gewohnheit, Naturstudien aus dem Kopfe zu ‹verbessern›», schon vor Jahren abgewöhnt.⁷⁰

Im Idealfall hatte eine Studie so gut zu sein, dass sie keiner Überarbeitung bedurfte. Doch auch eine nicht restlos geglückte Impression wollte er wenigstens so lange unverändert lassen, bis er ein Bild ausgeführt hatte, das ihn mehr überzeugte. Eine Methode, die ihm half, eine Veränderung an einer Studie auszuprobieren, sie aber dennoch unberührt zu lassen, verrät ein Logbucheintrag vom Januar 1902: Er stellte eine Glasscheibe vor die Studie *Am Gardasee. Buxus* (VdL-Nr. 26) und probierte eine bestimmte Verbesserung nur auf der Scheibe aus.⁷¹ In die «üble» Gewohnheit fiel er dennoch manchmal zurück. Dem zuletzt zitierten Eintrag im Logbuch beispielsweise fügte er das Bekenntnis hinzu, er könne «doch nicht umhin, an dieser Pochade ein paar in die Augen springende Kleinigkeiten zu verändern». Die Änderungen, die er tatsächlich vornahm, protokollierte er gewissenhaft im Logbuch.⁷²

Eine Methode, mit der er seinen Impuls zur Überarbeitung von Studien kontrollierte und steuerte, war die Niederschrift der «Studiennotizen», von denen oben schon die Rede war; diese Notizen sind auf den hinteren Seiten seiner Tagebücher zu finden. Er schrieb sie unmittelbar nach jeder Malerfahrt nieder, wenn er seine neuen Pleinairstudien, solange die Erinnerung an den Natureindruck noch wach war, einer kritischen Beurteilung unterzog. In erster Linie drehten sich seine Gedanken dabei um Fragen der Helligkeit und des Kolorits sowie um das bereits erwähnte Problem der unterschiedlichen Lichtverhältnisse im Aussenraum, in dem die Studien entstanden waren, und im Innenraum, wo sie ihre Wirkung entfalten sollten. In Stichworten notierte er, welche kleinen Veränderungen allenfalls doch notwendig waren, um dem Sujet, wie es «in d[er] Nat[ur]»⁷³ gewirkt hatte, ganz gerecht zu werden.

Diese kleinen Überarbeitungen von Studien dokumentierte er im Logbuch. Im Rahmen der hier präsentierten Untersuchung angestellte Vergleiche zwischen

«Studiennotizen» (geplanten Veränderungen) in den Tagebüchern und Notizen (ausgeführten Veränderungen) im Logbuch zeigen, dass er sich beim Überarbeiten tatsächlich von seinen Studiennotizen leiten liess. In diesen plante er wohlgerne auch noch weitere Verbesserungen der Darstellung, die er aber erst an den Bildern umsetzen wollte, welche er nach seinen Studien auf separaten Malleinen schuf.

Nicht nach jeder Studie, die im untersuchten Zeitraum entstand, malte Emmenegger tatsächlich auch ein Bild. Nach *Olivenbäume in [der] Abendsonne* (VdL-Nr. 23, Abb. 58), *Orrido di Osteno* (VdL-Nr. 41, Abb. 38), *Kabler Hügel* (VdL-Nr. 18, Abb. 51) und *Hochwacht* (VdL-Nr. 73, Abb. 52) beispielsweise entstanden keine Bilder. Nach *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 71, Abb. 162) nahm er zwar im Sommer 1904 für den Salon d'Automne in Paris ein Bild in Angriff (Bild *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 80), kam mit der Arbeit aber nicht so recht voran. Aus Zeitnot führte er schliesslich die Änderungen, die er im Rahmen seiner Studiennotizen für das Bild geplant hatte, an der Studie selbst aus und schickte diese an die Pariser Ausstellung. Das Bild, das er begonnen hatte, gab er auf.⁷⁴

Schicksal der Studien nach Vollendung der Bilder

Da andere Studien aus dem untersuchten Zeitraum, wie beispielsweise *Solitude* (VdL-Nr. 22), *Wasserfall. Rescia* (VdL-Nr. 44), *Nach dem Regen. Der Zugerstein* (VdL-Nr. 68) und *Waldboden mit Sonnenflecken* (VdL-Nr. 81), heute nicht mehr bekannt sind, wohl aber die Bilder, die er nach ihnen malte, drängt sich die Frage auf, ob er, wenn das Bild zu seiner Zufriedenheit ausgefallen war, die Studie manchmal mit einer anderen Darstellung übermalte. Sicher belegt ist dies für die Studie *Wasserfall. Rescia*.⁷⁵

Es kam aber auch vor, dass Emmenegger eine Studie nachträglich dem Bild anpasste, das nach ihr entstanden war. Dies war beispielsweise der Fall bei *Toskanisches Landhaus* (VdL-Nr. 53, Abb. 48), das im April 1903 in Sarzana entstand und zu dem er im Mai im Tagebuch die obligaten Notizen machte.⁷⁶ Das gleichnamige Bild (VdL-Nr. 78) malte er im Dezember innerhalb von nur zwei Tagen und setzte dabei zweifellos die geplanten Verbesserungen um. Mit dem Ergebnis war er offenbar so zufrieden, dass er im Februar 1904 dieselben Korrekturen an der Studie vornahm; er dokumentierte sie im Logbuch.⁷⁷ Auch aus der Zeit unmittelbar nach der untersuchten Periode, aus dem Sommer 1905, ist ein solcher Fall bekannt. Die Studie *En été* (VdL-Nr. 124) und das wenige Monate später geschaffene Bild *Im Sommer* (VdL-Nr. 125) sind beide in der von Emmenegger kurz zuvor neu entdeckten «Strichmanier» ausgeführt. Da er sein Logbuch zu diesem Zeitpunkt nicht mehr führte, existieren zu den beiden Werken keine detaillierten Aufzeichnungen. Doch ihre Malweise deutet darauf hin, dass er das Bild von Grund auf in Stricheltechnik ausgeführt, die Studie aber erst nachträglich auf diese Weise übermalt und so dem Bild angeglichen haben muss (Abb. 12–15).

5 Bilder, oder vom «Geschlecktmalen», von der «Russmalerei» und vom «Zusammenschwindeln»

Wie oben erwähnt, plante Emmenegger im Rahmen seiner «Studiennotizen» auch Veränderungen, die er erst ausführte, wenn er nach einer Studie ein Bild schuf.⁷⁸ Im Zusammenhang mit seiner Arbeit an Bildern wird im Übrigen besonders deutlich, dass er sich in der untersuchten Zeitspanne bemühte, drei Eigenschaften seines Malstils hinter sich zu lassen, die ihn ausgesprochen störten: Das «Geschlecktmalen», die «Russmalerei» und das «Zusammenschwindeln».

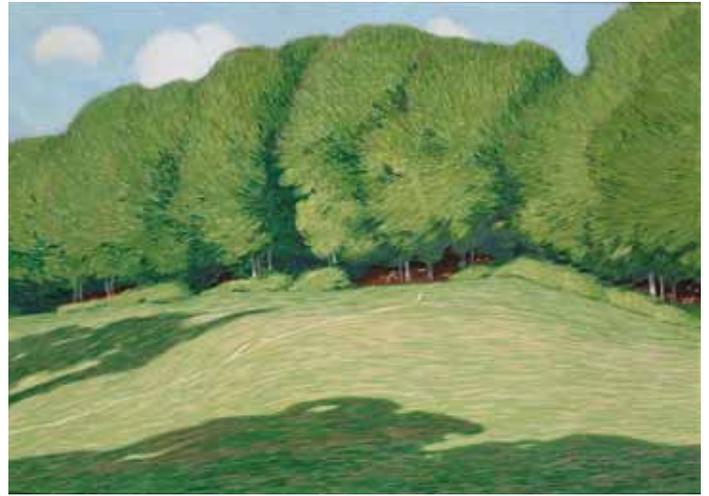
Als «geschleckt» bezeichnete er Formen, die ihm zu unorganisch und zu glatt erschienen, wie der oben erwähnte Löwinnenkopf im Bild *Löwin* (VdL-Nr. 48, Abb. 43).⁷⁹ Seine «Russmalerei» bereitete ihm besonders grosse Sorgen. Er bezeichnete damit das tonige Helldunkel mit den bräunlichen Schatten, das er sich in Paris und in Haimhausen angeeignet hatte. Mit dem Attribut «russig» war er schnell zur Hand; er bedachte damit zwar auch die Gemälde anderer Künstler, viel häufiger aber seine eigenen. In seiner Korrespondenz mit Cuno Amiet sprach er auch von «Anthrazit-» oder «Kohlensäcken».⁸⁰ «Zusammengeschwindelt» nannte er ganze Bildfindungen oder Teile davon, die nicht – oder nicht ausreichend – auf Naturbeobachtung beruhten, weil er sie entweder ganz erfunden oder zu stark «aus dem Kopfe verbessert» hatte.⁸¹ Zweifellos drückt sich in seiner Erfindung der beiden Kategorien für Fantasiewerke, «Esquisse» und «Studie-Esquisse», ein Bedürfnis aus, sie von seinen eigentlichen Werken zu trennen, die er keinesfalls «aus dem Kopfe» malen wollte. Die Maxime «Zurück zur Natur!» taucht immer dann in seinen Tagebüchern auf, wenn er seine Bilder beurteilte, auf ihren Wahrheitsgehalt prüfte und mit ihnen zufrieden war, oder auch nicht.⁸²

Mit allen drei Übeln behaftet war in seinem eigenen Urteil das Bild *Solitude* (VdL-Nr. 37, Abb. 76), an dem er im untersuchten Zeitraum arbeitete. Im Sommer 1902 notierte er zum ersten Mal, *Solitude* sei «russig» und in vielen Partien «geschleckt».⁸³ Diese Kritik wiederholte er bei verschiedenen Gelegenheiten.⁸⁴ Im Zuge der vier Überarbeitungen, die er im Lauf der nächsten zwei Jahre an *Solitude* ausführte, um diese beiden unangenehmen Eigenschaften loszuwerden, entfernte er sich zunehmend von der Vorlage, weshalb das Bild zu seinem Verdruss, wie er 1904 im Tagebuch notierte, schliesslich auch noch «zusammengeschwindelt» war.⁸⁵

Die Überarbeitungen von *Solitude* lassen besonders gut erkennen, auf welche Art und Weise er den «Russ» bekämpfte: Um auch die dunkelsten Bildpartien farbig erscheinen zu lassen, färbte er bräunlich wirkende Schatten nachträglich kräftig blau, setzte «Accents in sonnigen Partien», schuf mit blaugrünen «Luftreflexen» einen flimmernden Effekt und brach kalte dunkle Flächen gezielt mit leuchtend roten Farbtupfen.⁸⁶ Um auch dunkle Bildbereiche farbig wirken zu lassen, hatten schon die Vertreterinnen und Vertreter des französischen Impressionismus schwarze und braune Tubenfarben weitgehend von ihren Paletten verbannt. Die nächste Generation moderner Malerinnen und Maler tat es ihnen viel-



12



13



14



15

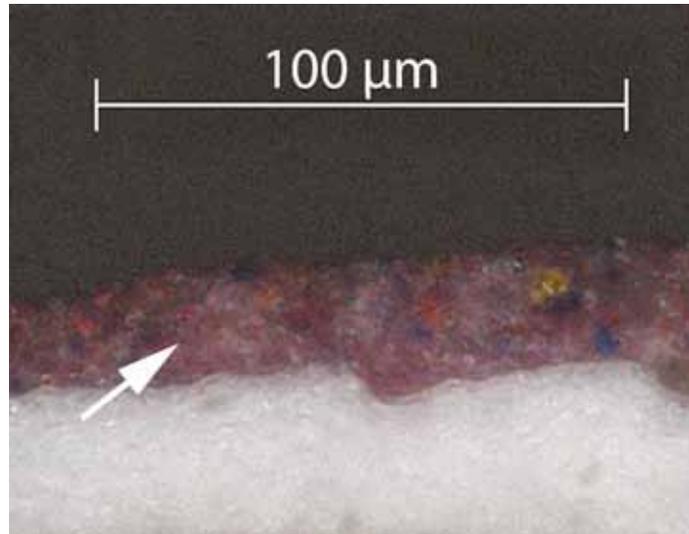
Abb. 12 Studie *En été*, Juli und September 1905, Mussini-Farben auf Gewebe (wohl Leinwand / Flachs), 81,2 × 116,3 cm, VdL-Nr. 124, Schweizerischer gemeinnütziger Frauenverein Sektion Stadt Luzern, SIK Archiv Nr. 1411110001.

Abb. 13 Bild *Im Sommer*, September 1905, Mussini-Farben auf Gewebe (wohl Leinwand / Flachs), 81,3 × 116,2 cm, VdL-Nr. 125, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 60250.

Abb. 14 Studie *En été*, Ausschnitt von Abb. 12, oben links. Die gestrichelte Farbauftrag entstand vermutlich im Zuge der Überarbeitung vom September 1905, die Emmenegger im Verzeichnis der Leinwände dokumentierte.

Abb. 15 Bild *Im Sommer*, Ausschnitt von Abb. 13, oben links. Das Bild malte Emmenegger von Anfang an mit einem gestrichelten Farbauftrag.

Abb. 20 Querschliff der Malschichtprobe P 4 des Bildes *Waldboden*, 1904–1905, Mussini-Farbe auf Leinwand (Flachs), 65,5 × 81 × 5 cm, VdL-Nr. 72, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 60268 (Abb. 127). Die Probe stammt aus dem braunen Waldboden von der unteren Bildkante, Mitte (siehe Abb. 201). Die Aufnahme des Querschliffs erfolgte im Lichtmikroskop (Hellfeld bei gekreuzten Polarisationsfiltern). Die braun-violette obere Schicht (Pfeil) ist die aus bunten Tubenfarben gemischte Farbschicht des braunen Waldbodens. Neben den rötlichen Eisenoxidpigmenten («Caput mortuum» oder «Terra Pozzuoli») enthält sie auch deutliche Anteile an rotem Zinnober («Zinnober hell» oder «dunkel») und Kobaltblau («Kobaltblau, hell» oder «dunkel»).



16

fach nach; auch Emmenegger vermied schwarze und braune Tubenfarben, so gut er konnte.

Wie unsere naturwissenschaftlichen Materialanalysen zeigen, setzte Emmenegger statt Schwarz gerne Ultramarinblau ein, um dunkle Farbtöne weiter abzdunkeln, und umging die Verwendung von Braun, indem er die Farbe für braune Erdpartien auf der Palette aus bunten Farbtönen zusammenmischte, wie zum Beispiel in der Studie *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 71, Abb. 162) und im Bild *Waldboden* (VdL-Nr. 72, Abb. 16 und 127). Doch nicht immer erreichte er auf diesem Weg die gewünschte Wirkung. Über sein Bild *Blausee. Stämme* (VdL-Nr. 5) schrieb er im Frühling 1901 ins Logbuch: «Die Schatten neben der grossen Tanne sind mit purem Blau gemalt & erscheinen auf Distanz doch noch zu schwarz».⁸⁷

Wenn Emmeneggers Werke in Ausstellungen gezeigt wurden, nutzte er diese Gelegenheiten, um sich durch den Vergleich mit den Exponaten anderer moderner Maler über die Vorzüge und Mängel seiner eigenen Gemälde klar zu werden. Solche Vergleiche zog er beispielsweise im Herbst 1901 an der VII. Nationalen Kunstausstellung in Vevey, im Sommer 1902 im Salon d'Automne in Paris und im Frühling 1904 an der Turnus-Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins in Bern. Zu Hause stellte er Vergleiche an mit Werken aus seiner eigenen Kunstsammlung, insbesondere mit denen von Cuno Amiet und Ferdinand Hodler.⁸⁸ 1904 schrieb er an Amiet: «Es ist mir letzthin wieder zu Bewusstsein gekommen, wie sehr ich Dir und Hodler Dank schuldig bin, dass Ihr mir Arbeiten für meine Sammlung überliesset. Wenn ich nicht stets Eure farbenfrohen Werke vor Augen hätte, so käme ich zeitlebens nicht aus dem Russ heraus. Vom Zugerberg habe ich, neben besseren Sachen, auch wieder einen richtigen Anthrazitsack heimgebracht».⁸⁹

Es gab immer wieder Momente, in denen sich Emmenegger dazu ermahnte, seinen Geschmack und sein Farbempfinden systematisch zu schulen. «Jeden Tag B[ilder], Holzschnitte etc. ansehen & mich dar[ein] vertief[en]»,⁹⁰ nahm er sich im Herbst 1902 vor. Im Sommer 1904 fasste er den Plan, seine Auseinandersetzung mit Werken ihm «symp[athischer]»⁹¹ Künstler noch weiter zu treiben als bisher: Nicht nur durch genaue Betrachtung, sondern auch, indem er jedes Jahr ein ihn überzeugendes Werk kopierte.⁹² Dieser Vorsatz – den er bis zum Ende des hier untersuchten Zeitraums allerdings nicht umsetzte – war aus damaliger Sicht durchaus naheliegend: Das genaue Studium von Komposition, Farbigkeit und Technik durch das Schaffen von Kopien war ein Grundpfeiler der Künstleraus- und -weiterbildung. Über Cuno Amiet ist beispielsweise bekannt, dass er 1902 und 1907 Gemälde von Ferdinand Hodler und Vincent van Gogh aus Privatsammlungen auslieh und kopierte.⁹³

6 Malvorgang und Materialien

Die beste Art und Weise, mit der Ölmaltechnik eine grosse Palette an Wirkungen zu erzielen, ist die Schichtenmalerei. In ihr hat jede Lage, von der Grundierung bis zum Firnis, in technischer und optischer Hinsicht ihre Funktion. Die Technik des schichtenweisen Bildaufbaus mit mehr oder weniger ölhaltigen Farben, in einer frühen Variante schon in der Tafelmalerei des späten Mittelalters üblich, wurde immer wieder von Grund auf erneuert und bis in die Moderne verwendet.

Die Schichtenmalerei mit den Harz-Ölfarben der Sorte Mussini, die Emmenegger pflegte, war seine persönliche Adaption dieser Technik. Im untersuchten Zeitraum arbeitete er, wie sein Logbuch belegt, an der Verbesserung seiner Methode. Fast jeden der weiter unten geschilderten Schritte im Bildaufbau überdachte er zwischen 1901 und 1905 mindestens einmal oder stellte ihn sogar ganz in Frage: War es notwendig, eine zweite Grundierung aufzutragen? Welcher Grundierungsauftrag war der richtige, wenn lasierend gemalt werden sollte? Wie liess sich eine Grundierung am besten glätten? War es richtig, die Kohleunterzeichnung zu fixieren? Welches Malmittel führte zu welcher Farbwirkung? Wie konnte verhindert werden, dass sich Frühschwundrisse bildeten? Welche Farbmischungen blieben stabil? Und war es ratsam, ein Gemälde abschliessend zu firnissen?

Indem Emmenegger über den gesamten untersuchten Zeitraum hinweg an der Schichtenmaltechnik festhielt, nahm er, wie erwähnt, eine eher konservative Haltung ein, die um 1900 aber durchaus keine Ausnahme war. Auch dass er keine neuen Farbsorten ausprobierte, obwohl ständig weitere auf den Markt kamen, ist nicht ungewöhnlich; hier sei insbesondere an seinen Freund Albert Welti erinnert, der im selben Zeitraum mit grosser Beharrlichkeit an der Verbesserung seiner Eitemperamalerei arbeitete,⁹⁴ oder auch an den deutsch-dänischen Expressionisten Emil Nolde (1867–1956), der dreissig Jahre lang derselben Harz-Ölfarbensorte einer kleinen Firma treu blieb.⁹⁵

Andere moderne Künstler in Emmeneggers Bekanntenkreis legten in Bezug auf maltechnische Fragen eine andere Haltung an den Tag. Cuno Amiet und Giovanni Giacometti etwa interessierten sich für jedes Produkt, das damals im Künstlerbedarf neu auftauchte. Wie ihr Westschweizer Kollege Abraham Hermanjat (1862–1932), und übrigens auch Welti, scheuten sie zudem nicht davor zurück, mit selbst angeriebenen Farben zu malen.⁹⁶ Es ist ein interessanter Zufall, dass Emmenegger Amiet zweimal – im Juni 1902 und im Juni 1903 – auf der Oschwand im Oberaargau (BE) besuchte,⁹⁷ just als dieser im Begriff war, gemeinsam mit Giacometti nach aktuellen Rezepten eines Münchner Zeitgenossen komplexe Tempera-Bindemittel zu mischen, mit Pigmenten zu Farben anzureiben und damit zu malen.⁹⁸ Bei seinem zweiten Besuch im Sommer 1903 waren gleichzeitig mit Emmenegger und Giacometti auch Fritz Widmann (1869–1937) und Wilhelm Balmer (1865–1922) auf der Oschwand und sprachen mit Amiet über dessen jüngste Arbeiten.⁹⁹ In dieser Gruppe war Emmenegger der einzige, der damals nicht mit einer oder mehreren Temperasorten malte. Auffällig ist, dass er in seinem Tagebuch zwar diese beiden Besuche auf der Oschwand erwähnte, über den Inhalt des Gesprächs aber kein Wort verlor. Erst nachdem er im Herbst 1904 erneut bei Amiet geweilt und erfahren hatte, dass dieser die Tempera zugunsten der Ölmalerei wieder aufgegeben hatte, notierte er dies in knappen Worten im Tagebuch.¹⁰⁰ Man kann davon ausgehen, dass es Emmenegger, der ansonsten viel auf Amiets Meinung gab, in maltechnischen Fragen nicht schwer fiel, sich dem Einfluss seines Freundes zu entziehen. Die spontane und unsystematische Art und Weise, mit der sich Amiet auf technischem Terrain bewegte,¹⁰¹ muss Emmenegger, dem ein wohlüberlegtes Vorgehen ein Grundbedürfnis war, zutiefst widerstrebt haben.

In Momenten, in denen er mit seiner Malerei unzufrieden war, erwog Emmenegger zwar, sein Glück in anderen Produkten und Farbauftragstechniken zu suchen, jedoch ohne entsprechend zu handeln. Im Mai 1903 beispielsweise, als er während seines Aufenthalts im oberitalienischen Sarzana in eine zunehmend bedrückte Stimmung geriet, weil der künstlerische Ertrag seiner Malerfahrt sehr gering auszufallen drohte, schrieb er in sein Tagebuch: «Prospektus & Preis[iste] üb[er] die Raffaällischen Farbestifte best[ellt]. Vielleicht bringen die mir die Erlösung!»¹⁰² Einige Tage vor der Abreise notierte er, er wolle folgende neuen Produkte und alternativen Techniken ausprobieren: «Majolika-Malerei, Raffaelli-Stifte, Vers[uch] in ganz breiter, wuchtiger Techn[ik], Vers[uch] in gestrichelter Manier (H[enri] M[artin])».¹⁰³ Diese diversen Vorhaben realisierte er nur insoweit, als er im Mailänder Künstlerbedarfsgeschäft Calcaterra «Raffaëllifarben» bestellte und auf der Rückreise von Sarzana dort abholte¹⁰⁴ und drei Wochen später, wohl in Luzern, auch die sogenannten Majolikafarben kaufte.¹⁰⁵ Er scheint beide Produkte, wenn überhaupt, erst nach der hier untersuchten Periode ausprobiert zu haben. In der Tat konnte es Jahre dauern, bevor er ein neues Material oder eine von ihm noch nie verwendete Technik testete. Den Plan, sich in der «ge-

strichelten Manier» des französischen Postimpressionisten Henri Martin (1860–1943) zu versuchen, hatte er, als er ihn im Frühling 1905 schliesslich umsetzte, schon sehr lange mit sich herumgetragen, möglicherweise ein ganzes Jahrzehnt.¹⁰⁶

Seine konservative Haltung in technischen Fragen hinderte Emmenegger nicht daran, grossen Gefallen an Gemälden zu finden, die mit ganz anderen Methoden als den seinigen ausgeführt waren. Die Werke, die er damals von Amiet besass, waren mindestens zum Teil in diversen Temperatechniken gemalt. Auch kommt in seinen Tagebüchern an verschiedenen Stellen seine Freude an Gemälden des Böcklin-Schülers und Eitemperamalers Hans Sandreuter (1850–1901) zum Ausdruck. Am deutlichsten drückt sich seine Akzeptanz aber in seiner grossen Bewunderung für Arnold Böcklin (1827–1901) selbst aus, dessen technische Waghalsigkeit und Versiertheit kurz nach der Jahrhundertwende in aller Munde war.¹⁰⁷

Gewerblich vorgrunderierte Malleinen und Keilrahmen

Emmeneggers Bildträgergewebe waren in der Regel Abschnitte von viel grösseren gewerblich grundierten Malleinen. Aus diesen schnitt er passende Stücke zu und spannte sie auf Keilrahmen. Relativ selten malte er auch auf Papieren oder Kartons.

Die zum Malen vorbereiteten grossen Gewebebahnen erwarb er meist bei lokalen Händlern. Diese grundierten die Gewebe entweder selbst oder erwarben sie fertig präpariert zum direkten Weiterverkauf. Im untersuchten Zeitraum besass Emmenegger davon einen grösseren Vorrat: So hatte er mit Ölgrund, Kreidegrund und Halbkreidegrund beschichtete Leinwände von «Disler» vorrätig. Mit «Disler» bezeichnete er die Firma Disler & Reinhart, die in Kriens die Fabrikation von Farben, Firnissen und Kitten betrieb und seit 1891 an der Weggisgasse 33 in Luzern ein Verkaufslokal führte.¹⁰⁸ Ferner besass er Öl- und Kreidegrundleinwände der Firma H. Schmincke & Co., die bis heute in Erkrath bei Düsseldorf ansässig ist und bereits um 1900 ihre Produkte für den Künstlerbedarf en gros ins europäische Ausland exportierte, sowie mindestens zwei Sorten Ölgrund-Leinwand aus der Luzerner Papeterie zum Rathaus; dieses Geschäft, das damals von Babette Fries-Feer¹⁰⁹ geführt wurde, bezeichnet er in seinen Notizen schlicht als «Fries». Ein einziges Mal benutzte er im untersuchten Zeitraum eine «gute Kreidegrund-Leinwand» der Zürcher Firma Gebrüder Scholl. Ausnahmsweise erwarb er auf einer seiner italienischen Reisen im florentinischen Künstlerbedarfsgeschäft Carini etliche fertig aufgespannte Ölgrund-Leinwände. Was die Beschaffenheit der Gewebe betrifft, bevorzugte er die stabile Panamabindung; er selbst nannte sie «Doppel-» oder «Römischfaden»; seltener verwendete er im untersuchten Zeitraum solche in einfacher Leinenbindung (Abb. 17).

Wie sich die Malleinen dieser diversen Bezugsquellen aus Emmeneggers Sicht in der Praxis bewährten, notierte er im Verzeichnis der Leinwände. Seine Bewertungsskala reichte von «sehr gut» über «gut», «passabel», «mittelmässig», «gering»

Abb. 17 Beispiele für Leinenbindung (links) und Panamabindung (rechts). Bei der Leinenbindung verläuft jeder Kettfaden abwechselnd über und unter einem Schussfaden. Bei der Panamabindung werden zwei (manchmal auch mehrere) jeweils parallel verlaufende Kett- und Schussfäden verwebt.



17

und «schlecht» bis zu «ganz schlecht». Während er Malleinen von «Disler» häufig als «gut» bezeichnete, stuft er die Fries'schen Grundierungen zwischen «passabel» und «schlecht» ein. Was die Malleinen von Carini betrifft, bezeichnete er ihre Gewebe zwar als «gut», ihre Ölgrundierungen aber als «gering» oder «ganz schlecht»,¹¹⁰ weil die Malschichten nicht gut darauf hafteten.

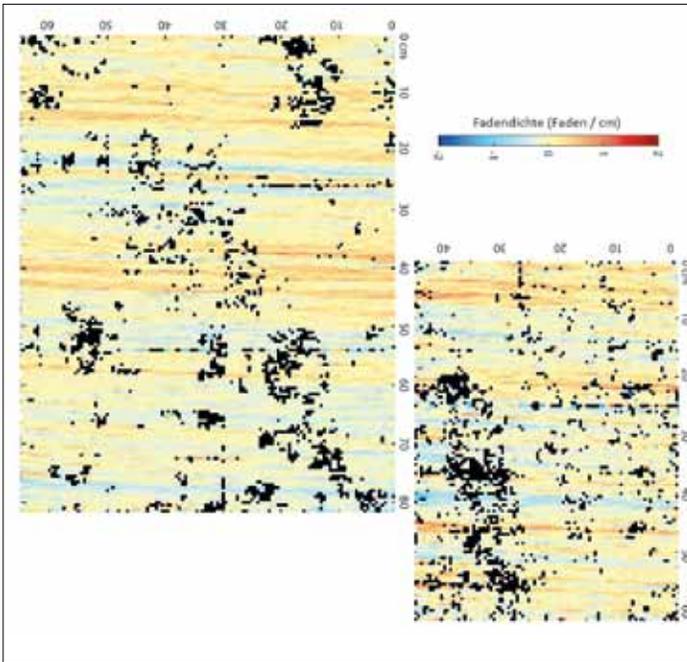
Im Rahmen der Untersuchungen bei SIK-ISEA wurden die Malleinen von acht Werken analysiert; die Ergebnisse sind in den **Tabellen 4 und 5 im Anhang** zusammengefasst. Unter anderem konnte bestätigt werden, dass die Malleinen mit den VdL-Nummern 19 und 71 (beide «Kreidegrund-Leinwand von Disler») von derselben Stoffbahn stammen, ebenso diejenigen mit den VdL-Nummern 23 und 72 (beide «gute Ölgrund-Leinwand von Disler»). Bei Letzteren handelt es sich sogar, wie mit computergestützten Gewebeanalysen gezeigt wurde,¹¹¹ um zwei unmittelbar aneinander angrenzende Abschnitte (**Abb. 18 und 19**). Während Emmenegger seine Malleinen also normalerweise aus dem Fachhandel bezog, benutzte er für zwei grossformatige Festdekorationen, die er in diesem Zeitraum malte, sehr preiswerte Gewebe anderer Herkunft.¹¹²

Seine Keilrahmen bestellte er auf Mass bei einem lokalen Lieferanten, dessen Name nicht bekannt ist. Ihre Eckverbindungen waren in der Regel leinwandseitig auf Gehrung, rückseitig stumpf geschnitten und mit einer einfachen Schlitz- und Zapfenverbindung zusammengefügt (**Abb. 20**). Beim Aufspannen der zugeschnittenen Malleinen nahm er eine Spannzange zu Hilfe, zur Befestigung benutzte er Paschnägel mit flachen, grossen Köpfen (Durchmesser 7,5–8,5 mm, **Abb. 57 und 106**).

Wie angedeutet, erwarb Emmenegger nur wenige fertig aufgespannte und zum sofortigen Gebrauch vorbereitete Bildträger. Zufälligerweise befinden sich unter den acht untersuchten Werken gleich zwei gewerblich aufgespannte Malleinen, beide sind nicht auf Keilrahmen, sondern auf einfachen Spannrahmen montiert.

Auftrag einer weiteren Grundierung

Bis im Frühling 1903 versah Emmenegger jedes gewerblich vorgrundierte Malleinen nach dem Aufspannen noch mit einer zweiten Grundierung aus Bleiweiss-



18



19

Abb. 18 Farbkodierte Wiedergabe der Gewebedichten (in Schussrichtung) der beiden Malleinen des Bildes *Waldboden* (VdL-Nr. 72, links) und der Studie *Olivenbäume* (VdL-Nr. 23, rechts). Es handelt sich um das Ergebnis einer TCAP-Software gestützten vergleichenden Analyse. Die bläuliche Färbung zeigt die geringste, die rötliche die höchste Fadendichte in Schussrichtung; nur in den schwarz eingefärbten Bereichen konnte keine Information gewonnen werden. Die von der Software berechnete Übereinstimmung zeigt, dass die beiden Gewebeabschnitte in der ursprünglichen Leinwandbahn unmittelbar aneinander angrenzten (siehe auch Abb. 19).

Abb. 19 Rekonstruktion der ursprünglichen Lage der Bildträger der beiden Werke im grösseren, mindestens 124 cm breiten Malleinen. Laut Verzeichnis der Leinwände handelt es sich um eine «Oelgr[und]-L[einwand]» der Firma Disler & Reinhart.

Abb. 20 Bild *Waldboden*, VdL-Nr. 72, Rückseite, Ausschnitt der (von hinten gesehen) linken unteren Ecke. Der Keilrahmen ist leinwandseitig auf Gehrung, rückseitig stumpf geschnitten und mit einer einfachen Schlitz- und Zapfenverbindung zusammengefügt.



20

Ölfarbe. Dafür benutzte er die Mussini-Tubenfarbe «Kremserweiss» der Firma Schmincke. Bevor er auf dieser Schicht malte, liess er sie einige Wochen aushärten. Indem er das Malleinen so aufstellte, dass die frisch grundierte Fläche beim Aushärten zwar dem Tageslicht ausgesetzt, aber vor direktem Sonnenlicht geschützt war, befolgte er eine Regel zur Vermeidung von Vergilbung ölgebundener Schichten, die er bei Bernhard Buttersack gelernt hatte.¹¹³

Wenn Emmeneggers Logbuchbucheinträge über mehrere Tage oder Wochen hinweg ausschliesslich das Grundieren verschiedener Malleinen mit Bleiweiss-Ölfarbe dokumentieren, deutet dies auf eine bevorstehende Malerfahrt hin. Als er beispielsweise zwischen Juli und September 1901 nach und nach elf vorgrundierte, aufgespannte Malleinen mit einer zusätzlichen Bleiweiss-Ölgrundierung versah, bereitete er seine Fahrt an den Gardasee vor. Aus seinen verschiedenen Grundierkampagnen sticht diese insofern hervor, als er sie zugleich für eine Versuchsreihe nutzte: Er testete Techniken des Auftrags und Methoden der Oberflächenglättung, war ihm doch einige Monate zuvor klar geworden, dass eine Grundierung, die als Untergrund für Lasuren dienen sollte, wesentlich sorgfältiger zu glätten war, als er es normalerweise tat.¹¹⁴ Ausserdem befasste er sich mit der Frage der Haftungsverbesserung zwischen der Grundierung und der Farbschicht, die darauf zu liegen kam, und experimentierte – aus reiner Neugier – mit der (schädlichen) Einwirkung von direktem Sonnenlicht auf frische Grundierungen.¹¹⁵

Vom Herbst 1903 an verzichtete er jedoch auf die zweite Grundierung; welche Überlegungen ihn zu diesem Schritt bewogen, bleibt ungeklärt. Von diesem Zeitpunkt an bis zum Ende seiner Logbuchaufzeichnungen verwendete er auch keine gewerblich vorbereiteten Malleinen mit Kreidegründen mehr, sondern ausschliesslich mit Halbkreide- und Ölgründen, wollte also offenbar nicht direkt auf Kreidegründen malen.

Abreiben oder Waschen der Grundierung

Unabhängig davon, ob er eine zweite Grundierung auftrug oder nicht, unterzog er die Grundierung meistens am Tag, bevor er einen Bildträger in Gebrauch nahm, einer Behandlung, durch die sie «aufsaugefähiger» werden und die nachfolgende Schicht besser auf ihr haften sollte.¹¹⁶ Bis zum Sommer 1901 rieb er die grundierte Fläche mit «Weingeist» beziehungsweise Spiritus, Benzin oder Terpentin ab, in zwei Fällen sogar mit Benzol. Im Herbst 1901 wechselte er die Methode und «wusch» von nun an seine Grundierungen mit Wasser und Seife.

Solche prophylaktischen Behandlungen wurden von technischen Handbüchern manchmal empfohlen. Auch das Handbuch *Technik der Malerei* von Paul Schultze-Naumburg (1869–1949), das Emmenegger kurz nach seinem Erscheinen erwarb und im Mai 1902 zum ersten Mal im Tagebuch erwähnte, rät dazu, Ölgrundierungen mit Alkohol, Terpentinöl oder «dünnem» Seifenwasser zu waschen und führt dafür folgende Begründung an: «Beim Ölgrund kommt es häufig

vor, dass sich auf ihm eine Fettschicht niedergeschlagen hat. Diese hat nicht allein die schlechte Eigenschaft, Fremdkörper leicht an sich haften zu lassen, sondern sie leistet auch der Annahme der Farbe Widerstand». ¹¹⁷ Insbesondere wenn die frische Farbe verdünnt sei, käme sie auf zu fettem Grund «ins Rieseln» (wird abgestossen, perlt ab). ¹¹⁸ Emmenegger fürchtete sich allerdings weniger vor dem «Rieseln» der Farbe beim Malen als vielmehr vor der Bildung von Frühschwundrissen im Laufe der ersten Trocknungsphase (Oxidierung) seiner Farbschichten.

Zum Waschen mit Seifenwasser benutzte er «Toiletteseife», genauer gesagt «Doeringsseife m[it] d[er] Eule», «Steinfels-S[eife]» oder «Benzoëseife v[on] Dalton». ¹¹⁹ Schultze-Naumburg empfahl, nach der Anwendung von Seifenwasser mit klarem Wasser nachzuwaschen und die Grundierung «einige Stunden in der Wärme, am besten in der Sonne trocknen [zu] lassen, bis jede Spur von Feuchtigkeit verflogen» sei. ¹²⁰ Auch dies war ein Rat, den Emmenegger befolgte.

Wiederverwenden von Bildträgern

Im untersuchten Zeitraum kam es immer wieder vor, dass Emmenegger Werke missglückten und er sie schliesslich aufgab. In solchen Fällen überstrich er die Darstellung meist mit einer Grundierung, bevor er das Malleinen für ein neues Werk verwendete. Im Verzeichnis der Leinwände korrigierte er die Werkkategorie und den Werktitel im betreffenden Eintrag. Wenn der Bildträger noch keinen Eintrag besessen hatte, erstellte er einen neuen, in dem er in der Regel auf die frühere Verwendung hinwies.

Auch zum Grundieren auf einer Malschicht verwendete er meist «Kremserweiss» der Sorte Mussini, manchmal aber auch helle Palettreste, also Mussini-Farben, die beim Reinigen der Palette am Ende des Tages anfielen. Die Verwendung von Palettresten war eine besonders sparsame Variante, konnte den Prozess aber sehr in die Länge ziehen – in einem Fall über mehrere Monate ¹²¹ –, da beim Säubern der Palette stets nur kleine Quantitäten übrig blieben.

Der Pinselstrich der übermalten Malschichten sowie der dicken Grundierungen, mit denen Emmenegger sie zudeckte, bleibt im Oberflächenrelief der späteren Malerei oft erkennbar. Angesichts des materiellen Werts von Malleinen und auch angesichts der Arbeit, die in ihrer Vorbereitung steckte, war das Wiederverwenden durchaus naheliegend. Zudem glaubte Emmenegger, dass ein Untergrund aus dicken Malschichten der Haltbarkeit eines Gemäldes zuträglich sei. Im Januar 1905 notierte er zwar, nachdem er bestimmte Versuche durchgeführte hatte, die in Teil IV ausführlich behandelt werden: «Das Malen auf reine, schwach grund[ierte] L[einwand] ist also vortheilhafter, als ein Übermalen von Leinw[änden], die schon mit Farbschichten bedeckt sind». ¹²² Ob er an diese Schlussfolgerung, die sich damals aufzudrängen schien, selbst glaubte, bleibt jedoch unklar, fest steht, dass er auch in späteren Jahren verworfene Arbeiten als Malleinen für neue wiederverwendete.

Von den acht bei SIK-ISEA untersuchten Werken führte er die Hälfte auf wiederverwendeten Bildträgern aus. In zwei Fällen liegen unter der heute sichtbaren nicht nur eine, sondern sogar zwei frühere Darstellungen. In den meisten Fällen konnten die übermalten Sujets mit Röntgen- oder IR-Transmissionsaufnahmen erkennbar gemacht werden.

Unterzeichnen und Fixieren, Übertragen mithilfe einer Pause

Emmenegger führte in der Regel eine Unterzeichnung aus; selbst die spontan wirkende Pochade *Wolken* (VdL-Nr. 83, Abb. 137) ist, wie die technologische Untersuchung zeigt, mit einigen Linien unterzeichnet. Wenn er eine Unterzeichnung aus freier Hand schuf, verwendete er Kohle oder Bleistift. Kohle-Unterzeichnungen fixierte er mit «Schellack-Fixativ». Wohl aufgrund einer Warnung Schultze-Naumburgs¹²³ schöpfte er 1902 den Verdacht, dass diese Schellackschicht die Haftung zur Untermalung gefährden und dadurch später zum Abblättern der Farbschicht führen könnte. Deshalb setzte er sein Fixativ ab März 1902 seltener und behutsamer ein als zuvor.

Wenn Emmenegger nach der Vorlage einer Studie ein Bild schaffen wollte, übertrug er die Konturen oft mit einer Pause. Sollte das Bild grösser werden als die Studie (im untersuchten Zeitraum war das meist der Fall), zeichnete er dafür zuerst aus freier Hand eine vergrösserte Pausvorlage (einen «Karton»). Die Umrisse brachte er mit sogenanntem «Indigopapier», einem blau beschichteten Durchschlagpapier, auf den weissen Malgrund des neuen Bildes. Es kam auch vor, dass er eine gepauste Unterzeichnung aus freier Hand mit Kohle abänderte beziehungsweise ergänzte, etwa für das Bild *Die grosse Wolke* (VdL-Nr. 76, Abb. 111), oder dass er noch in der letzten Phase des Malprozesses nachträglich einzelne Bildelemente in die Darstellung hineinpauste und anschliessend mit Mussini-Farben ausarbeitete, wie er im Dezember 1902 für das Bild *Einsames Ufer* (VdL-Nr. 2, Abb. 28) im Logbuch notierte.¹²⁴ In einem weiteren Fall schuf er einen Karton direkt nach der Natur und pauste nach diesem die Unterzeichnung für eine Studie durch.¹²⁵

Die Tubenfarben

Im untersuchten Zeitraum malte Emmenegger fast ausschliesslich mit ein und derselben Farbensorte, den «Mussini-Ölfarben für Staffeleimalerei, Sorte 1000» der Düsseldorfer Firma H. Schmincke & Co. Gemäss Information der Firma handelte es sich um Harz-Ölfarben, deren Bindemittel Lein- und Mohnöl, Terpentinöl (ein ätherisches Öl), Bernsteinfirnis und Kopaivabalsam enthielt;¹²⁶ tatsächlich wurde im Rahmen unserer Bindemittelmittelanaysen in den Farbschichten von Emmeneggers Gemälden neben Öl auch Harz nachgewiesen.¹²⁷ Schmincke hatte noch zwei weitere Sorten Mussini-Farben im Angebot: Die billigeren «Mussini-Skizzenfarben», die Emmenegger höchstwahrscheinlich nicht verwendete, da er nach

Möglichkeit mit hochwertigen Produkten arbeitete, und die «Matten Mussini-Farben für monumentale Wandmalerei», die er 1905 einsetzte, um für das Luzerner Grand Hotel Europe ein monumentales Landschaftsbild zu schaffen.¹²⁸

Das Sortiment der «Mussini-Ölfarben für Staffeleimalerei, Sorte 1000» umfasste rund 150 individuelle Farbtöne.¹²⁹ Wie andere Hersteller von Tubenfarben für den Künstlerbedarf setzte Schmincke Sternchen ein, um die Haltbarkeit ihrer Farben zu klassifizieren: Drei Sternchen standen für «absolute Beständigkeit», zwei für «sehr gute Beständigkeit», eines für «mäßige Beständigkeit»; Tubenfarben ohne Sternchen waren «nicht beständig» (Abb. 21). Schmincke gab zudem eine «Mischtablette zum Nachweis der miteinander mischbaren Mussini-Ölfarben» heraus, aus der hervorging, welche unter dem Einfluss von Tageslicht braun werden oder verblassen konnten und welche nicht vermischt werden durften, da ihre Inhaltsstoffe miteinander chemische Reaktionen eingehen konnten, die im Bild allmählich zu Farbtonveränderungen führten (Abb. 22).

Tabelle 1 ist eine Zusammenstellung derjenigen Tubenfarben, die Emmenegger in der Zeit zwischen 1901 und 1905 verwendete. In ihr sind die Farben aufgeführt, die er im Maltechnik-Notizbuch erwähnte sowie diejenigen, die im Rah-

Abb. 21 Ausschnitt aus der Preisliste für «Mussini-Ölfarben für Staffelei-Malerei in Tuben, Sorte 1000» der Firma H. Schmincke & Co., Schmincke 1910, S. 17.

Abb. 22 Mischtablette für Mussini-Tubenfarben der Firma H. Schmincke & Co., frühes 20. Jahrhundert, Hesse 1925, S. 3. Jede aufgeführte Tubenfarbe ist sowohl durch eine Zeile als auch durch eine Spalte repräsentiert. Die Schraffur bzw. Schwarzfärbung der Quadrate, in denen sich Zeilen und Spalten überschneiden, geben an, ob die betreffenden zwei Tubenfarben eine stabile Mischung ergeben.

17

H. Schmincke & Co., Düsseldorf-Grafenberg.

Feinste
Mussini-Ölfarben für Staffelei-Malerei
in Tuben, Sorte 1000.

Alt bewährt. — Weitgehendste Garantie
== gegen Nachdunkeln und Reissen. ==

*** bedeutet: absolute Beständigkeit, * bedeutet: mäßige Beständigkeit,
** „ sehr gute Beständigkeit, o „ nicht beständig.

Abteilung A
enthaltend die gebräuchlichsten und gangbarsten Farben.

Nr. der Farbe.	Sorte 1000.	Tube II	Tube IV	Tube VI	Tube VII	Tube IX	Tube X
		M.	M.	M.	M.	M.	M.
Weiß.							
** 1	Kremserweiß (Blanc d'argent) . .	—	—	—	—45	—80	1.20
*** 2	Zinkweiß	—	—	—	—45	—80	1.20
	Kremserweiß und Zinkweiß (Tube XI XII XIII) (Mk. 2.30 3.— 4.—)						
Gelb.							
* 5	Chromgelb 1, zitrongelb . .	—	—50	—	—90	1.30	2.—
* 6	„ 2, hell	—	—50	—	—90	1.30	2.—
* 7	„ 3, mittel	—	—50	—	—90	1.30	2.—
* 8	„ 4, dunkel	—	—50	—	—90	1.30	2.—

MISCHTABELLE
zum Nachweis der miteinander mischbaren
Mussini-Ölfarben.
Anerkannt bestes Ölfarben-Material

MISCH-TABELLE
zum Nachweis der miteinander mischbaren
Mussini-Ölfarben.

Die Farben auf schwarzem Grunde sind beständig. (Ausnahmen siehe unten).
Die Farben auf schwarz-schraffiertem Grunde verändern sich mit der Zeit.
Die Farben auf gekreuzt-schraffiertem Grunde verändern sich im Sonnenlicht. — Auch Mischungen solcher Farben mit beständigen Farben verändern sich mit der Zeit bei starker Belichtung.
Ein helles Feld bedeutet, daß die beiden darin zusammenstehenden Farben sich in ihrer Mischung chemisch nicht verändern.
Ein schwarzes Feld bedeutet, daß die beiden darin zusammenstehenden Farben sich in ihrer Mischung chemisch verändern.
Auf optische Veränderungen, hervorgerufen durch den Einfluß des Oxyd, z. B. bei rot und gelb. Blei-, Kadmium-, Pariser- und Preussischblau, wird in dieser Tabelle keine Rücksicht genommen, absonderung auf Einwirkung von Chemikalien z. B. Schwefelwasserstoff, Verdichtungs-, Castoröl, Asphalt, werden in gold-blauer Legende sowie in Anmerkungen mit der Zeit merkbar sichtbar. — Pariser- und Preussischblau sollen aus optischen Gründen nicht mit Zinnblei gemischt werden.

H. SCHMINCKE & Co., Düsseldorf-Grafenberg
Fabrik feiner Künstlerfarben.

Tabelle 1 In Emmeneggers Aufzeichnungen erwähnte und im Rahmen der Materialanalysen in seinen Farbschichten nachgewiesene Mussini-Tubenfarben

Angaben zu Mussini-Tubenfarben im Katalog der Firma H. Schmincke & Co. (Schmincke 1910, S. 17–21)		Erwähnungen von Mussini-Tubenfarben im Maltechnik-Notizbuch im Zeitraum 1901–1905 (Seitenangaben)	Nachweis durch Analysen ²		
«Abteilung» ¹	Beständigkeit		Bezeichnung der Mussini-Tubenfarbe	sicher	nicht ganz sicher
Weiss					
A	***	«Zinkweiss»	(nicht erwähnt)		x
A	**	«Kremserweiss»	S. 9–11, 16, 35–38, 40, 47, 63, 102, 108, 110, 123, 129, 131, 134, 137, 142, 147–148, 151, 155, 167	x	
B	**	«Mischweiss»	S. 150–151	x	
Gelb und Orange					
A	*	«Kadmiumgelb 1, zitron»	S. 56, 59, 129, 134		
A	***	«Kadmiumgelb 2, hell»	S. 47, 56, 63, 102–103, 120, 123, 127–129, 131, 134, 137, 147–148, 155, 157; evtl. S. 63 («Cadm[ium]»)	x ⁵	
A	***	«Kadmiumgelb 3, mittel»	S. 80; evtl. S. 63		x
A	***	«Kadmiumgelb 4, dunkel»	S. 102–103, 120, 123, 128, 131, 134, 137, 147–148, 155, 157; evtl. S. 63	x ⁵	
A	***	«Kadmiumgelb 5, orange»	S. 59, 92, 94, 180		
A	***	«Goldocker»	S. 42, 47, 80, 82, 148		x ⁵
A	***	«Lichter Ocker 1 [oder 2], Naturocker»	S. 148		
A	**	«Ultramarinegelb (Strontian-Chromat)»	S. 126, 157	x	
B	**	«Zinkgelb»	(nicht erwähnt)	x	
A	**	«Indischgelb 1a»	S. 80		
A	*	«Chromgelb [...]» ⁴	(nicht erwähnt)	x	
Rot					
A	***	«Caput mortuum, hell»	S. 63	x	
A	***	«Terra Pozzuoli»	S. 117	x	
A	**	«Wurzel- [...]» od. «Alizarin-Krapplack [...]» ⁴	S. 120		
A	*	«Zinnober, hell»	Evtl. S. 50, 52, 88, 155, 181 («Zinnober»)		
A	*	«Zinnober, dunkel (chines. Zinnober)»	S. 107; evtl. S. 50, 52, 88, 155, 181	x ⁵	
B	*	«Zinnober, scharlach»	S. 72, 117, 180; evtl. S. 50, 52, 88, 155, 181		
Braun					
A	**	«Terra di Siena, gebrannt»	S. 42		x
Blau					
A	***	«Ultramarin, hell»	Evtl. S. 9, 129 («Ultramarin»)		
A	***	«Ultramarin, dunkel»	S. 15–17, 21, 84; evtl. S. 9, 129 («Ultramarin»)	x ⁵	
A	**	«Kobaltblau, hell»	S. 16; evtl. S. 63, 120 («Cobalt[blau]»)		
A	**	«Kobaltblau, dunkel»	S. 15–17, 21; evtl. S. 63, 120 («Cobalt[blau]»)	x ⁵	
Grün					
A	***	«Vert émeraude (Chromoxydgrün, feurig)»	S. 9, 15–17, 21, 42, 58–59, 63, 80, 102, 113, 120, 123, 127–129, 131, 134, 137, 147–148	x	
A	***	«Kobaltgrün, hell»	(Nur im Tagebuch erwähnt; Tb 1903, 14. Mai 1903)		x
A	***	«Grüne Erde» od. «Veroneser Grüne Erde»	(nicht erwähnt)	x	
Schwarz					
A	***	«Elfenbeinschwarz»	S. 84	x ³	

- 1 Im Katalog der Firma H. Schmincke & Co. von 1910 werden in der «Abteilung A» die «gebräuchlichsten und gangbarsten Farben» aufgelistet, in der «Abteilung B» die «weniger gangbaren».
- 2 Siehe die Tabellen 6–14 im Anhang.
- 3 Nur selten und wenn, dann sehr wenig.
- 4 Im Katalog der Firma H. Schmincke & Co. gibt es zwei oder mehrere Varianten dieser Farbe; es ist unklar, welche Emmenegger verwendete.
- 5 Auf analytischem Weg war die Unterscheidung der betreffenden Farbvarianten nicht möglich.

men unserer Pigmentanalysen nachgewiesen werden konnten.¹³⁰ Von den rund 150 erhältlichen Tuben scheint Emmenegger nur etwa dreissig besessen und von diesen nur etwa zwanzig regelmässig benutzt zu haben. Es ist eindeutig, dass er bei der Wahl seiner Tubenfarben auf ihre Beständigkeit achtete. Als «nicht beständig» bezeichnete Farbtöne verwendete er gar nicht, «mässig beständige» nur aus der Not heraus. So benutzte er beispielsweise «mässig beständige» rote Tubenfarben, die mit Zinnober pigmentiert waren, da sich für ihr besonders leuchtendes Rot offenbar keine Alternative bot. Die betreffenden Farbpartien behielt er im Auge. «Die Partien d[er] Wolke, die viel Zinnob[er] enth[alten], scheinen [...] etw[as] dunkler geworden zu sein», notierte er beispielsweise im Februar 1903 im Logbuch.¹³¹ Nach Möglichkeit scheint er sich jedoch der «absolut beständigen» roten Tubenfarben «Terra Pozzuoli» (ein natürliches rot-oranges Eisenoxid) und «Caput mortuum, hell» oder «dunkel 1» (ein künstliches violettstichiges Eisenoxid) bedient zu haben. Von den verfügbaren blauen Tubenfarben scheint er nur die als «absolut beständig» bezeichneten Ultramarin- und die «sehr beständigen» Kobaltblaufarben benutzt zu haben und von den grünen die drei in der Tabelle aufgeführten «absolut beständigen».

Bei der Wahl seiner gelben Farben war Emmenegger hingegen ausgesprochen unsicher. Am liebsten hätte er wohl stets mit den vier Kadmiumgelbtönen gearbeitet, die in der Tabelle angegeben sind. Diese waren farbstark, galten als «absolut beständig» und wurden auch in der Mischtablette (Abb. 22) als vollkommen unbedenklich ausgewiesen. Doch Emmenegger begann, an der Richtigkeit dieser Angaben zu zweifeln. Es kam nämlich immer wieder vor, dass der warmgrüne Farbton einer bestimmten Farbenmischung, die er aus «Kadmiumgelb 2, hell», «Kadmiumgelb 4, dunkel» und zwei weiteren Tubenfarben zusammenstellte, innerhalb von etwa zwei Wochen nach dem Auftrag braun wurde. Um der Ursache der Veränderung auf die Spur zu kommen, führte er zwischen Juli 1904 und März 1905 die schon kurz erwähnten systematischen Farbentests durch, die in Teil IV dieser Publikation erörtert werden. Doch dem Rätsel der Verbräunung kam er nicht auf die Spur. Er selbst scheint vermutet zu haben, dass das Problem mit dem Kadmiumgelb in der Mischung zu tun hatte. Die Ergebnisse unserer Pigmentanalysen legen nahe, dass er damit wohl Recht hatte.

Für weniger farbstarke gelbe Töne konnte er auf gelbe Ockerfarben ausweichen, die in Bezug auf ihre Haltbarkeit völlig unproblematisch waren. Für stärkere Gelbtöne scheint er als Alternative zum Kadmiumgelb im Lauf der Jahre immer wieder andere gelbe Tubenfarben des Mussini-Sortiments ausprobiert zu haben (auch wenn diese nur zwei oder sogar nur ein Sternchen trugen), ohne jedoch zu einer unter ihnen Vertrauen zu fassen. Dies ist wohl der Grund dafür, dass die Palette der gelben Tubenfarben, die er im Maltechnik-Notizbuch erwähnte und die anhand von Pigmentanalysen in seinen Gemälden nachgewiesen wurden (Tabelle 1), deutlich umfangreicher ist als die der anderen Farbtöne.



23



24

Abb. 23 *Blick auf den Muzzanensee*, 29. Oktober 1928, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 43 × 74,5 cm, ohne VdL-Nr., Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 1411110006. Die Darstellung scheint nur untermalt zu sein, trägt aber dennoch das Monogramm «H. E.». Die dünne Untermalungsfarbe bedeckt die gesamte Bildfläche.

Abb. 24 Ausschnitt aus Abb. 23, im Bildzentrum. Durch die dünne Untermalungsfarbe scheint stellenweise die mit einem breiten Pinsel aufgetragene, weisse Grundierung durch.

Untermalen

Emmenegger teilte seinen Malprozess in zwei Phasen auf, das Unter- und das Übermalen (bzw. «Vollenden»). Diese altbewährte Aufteilung wurde auch in der um 1900 aktuellen technischen Literatur besprochen und empfohlen, beispielsweise bei Schultze-Naumburg und bei Raupp.¹³² Beim Untermalen verzichtete Emmenegger in der Regel auf den Einsatz von Malmitteln (siehe folgenden Abschnitt) und deckte die weisse Grundierung mit relativ breiten Pinseln und einem sehr dünnen Farbauftrag stets vollkommen ab. «L[einwand] zugedeckt»,¹³³ notierte er häufig im Logbuch, wenn er eine Untermalung fertiggestellt hatte. Sein Ziel war es, alle Bildbereiche bereits in der richtigen, aufeinander abgestimmten Grundfarbigkeit anzulegen. Die Studien, die er im Frühling 1902 auf seiner zweiten oberitalienischen Malerfahrt schuf, scheint er zu hell untermalt zu haben, denn er notierte nach dieser Reise im Tagebuch: «Studien stets sehr farbig aber ja nicht zu hell anfang[en] [...]. Untermalungen schon seriöser und im Ensemble besser zusammengestimmt machen».¹³⁴ Einige wenige Werke sind ganz offensichtlich im Zustand der Untermalung erhalten geblieben, wie beispielsweise die Studie *Orrido di Osteno* (VdL-Nr. 41, Abb. 38) und das viel spätere Werk *Blick auf den Muzzanensee* (Abb. 23 und 24).

Er liess die Untermalungsschicht am Tageslicht berührungstrocken werden und im Idealfall mehrere Wochen lang härten. Wenn er allerdings unter Zeitdruck stand, begnügte er sich mit nur wenigen Tagen und hängte das Gemälde in der Heizperiode manchmal sogar «üb[er] d[en] Ofen»,¹³⁵ um die Trocknung zu beschleunigen.

Übermalen oder «Vollenden»

Während Emmenegger manche seiner Studien im Zustand der Untermalung be-
liess, folgte bei seinen Bildern nun stets die Phase der Übermalung beziehungswei-
se Vollendung. In dieser Phase mischte er die Mussini-Farben ab und zu – keines-
wegs immer – mit zusätzlichen Malmitteln. Drei Sorten von flüssigen Malmitteln
sind im Logbuch erwähnt: 1901 und 1902 mischte er gelegentlich im Verhältnis
1:1 oder 1:3 mit Terpentin verdünntes Sikkativ de Harlem (eine Kopalharzlö-
sung)¹³⁶ in seine Mussini-Farben, um sie flüssiger zu machen und schneller in einen
berührungstrockenen Zustand zu versetzen. Im selben Zeitraum benutzte er zum
Lasieren hin und wieder das Mussini-Malmittel «II (langsamer trocknend)»; laut
dem Hersteller Schmincke enthielt es Leinöl, Terpentinöl, Lavendelöl, Kopaiva-
balsam und «Dammar- oder Bernsteinlack».¹³⁷ Im Herbst 1904 verwendete er
zum Lasieren stattdessen das sogenannte Fleischer-Malmittel der Variante «III
(schnell trocknend)»; wie diese Malmittelsorte sich zusammensetzte, wurde vom
Hersteller nie bekannt gegeben und ist bis heute unklar.¹³⁸ Ausnahmsweise setzte
Emmenegger auch eines dieser Malmittel, meistens aber Terpentin ein, um die
Farbe so stark zu verdünnen, dass er mit einem spitzen Pinsel sehr feine Linien
ziehen konnte. Als er im Juni 1902 an seiner Studie *Wasserfall. Rescia* (VdL-
Nr. 44) arbeitete, notierte er, er male die deckenden Stellen im Wasserfall mit Far-
ben ohne Malmittel, verdünne die Farben für die «Wasserfäden» hingegen mit
Terpentin.¹³⁹ Auch zum Signieren und Datieren verdünnte er die Farbe nicht mit
einem Malmittel, sondern nur mit Terpentin.

Malmittel mit buttriger Konsistenz, die seit dem späten 18. Jahrhundert pro-
duziert wurden und zu seiner Zeit noch immer im Angebot waren, verwendete
Emmenegger nicht. Impasto kommt im untersuchten Zeitraum in seinen Bildern
nur äusserst selten vor. Emmenegger selbst benutzte den Begriff «pastos» übri-
gens, wenn er «deckend» meinte; einen pastosen Farbauftrag bezeichnete er als
«gepatzt» (oder ausnahmsweise als «gepatzt»)¹⁴⁰.

In grösseren Flächen, insbesondere bei Darstellungen des Himmels, trug er
die Farbe meist mit den bis zu 3,5 cm breiten Flachpinseln auf, die er auch zum
Grundieren einsetzte. Diese ansehnliche Pinselbreite ist im Relief der Farbschich-
ten zu erkennen (Abb. 62 und 113). Selbst Linien zog er oft nicht auf die naheliegende
Weise mit schmalen Pinseln, sondern führte sie mit relativ breiten Flachpinseln
aus. Für kürzere Linien hielt er den Flachpinsel steil – mehr oder weniger senk-
recht – zur Bildfläche, tupfte ihn auf und erhielt dadurch einen schmalen, langen
Abdruck (Abb. 26). Längere Linien punktierte er quasi, indem er mehrere getupfte
Abdrücke an ihren Schmalseiten aneinanderreichte (Abb. 63a–63e).

Emmenegger trug in der Phase des Übermalens seine Farbschichten meist so
auf, dass sie vollkommen deckend wirkten. Auch wenn er sich grundsätzlich für
die stärker leuchtende Farbwirkung interessierte, die durch den Auftrag farbiger
Lasuren auf einem glatten weissen Untergrund erzielt werden kann, war er mit

seinen eigenen Lasuren nie ganz zufrieden. Im Frühling 1901 setzte er zwar nach einer Reihe von Tests («Lasurproben»)¹⁴¹ für das Wasser im Bild *Blausee* (VdL-Nr. 4) Lasuren ein, beherrschte diese Technik aber nie so gut, dass er damit auch grössere Flächen fleckenlos hätte einfärben können. Als er 1904 wieder einmal einen Anlauf nahm und den besonnten Teil der Wiese seiner Studie *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 71, Abb. 162) lasierend malte, überzog er ihn am nächsten Tag mit einer deckenden Schicht und notierte: «Wirkt doch besser & einheitlicher als die Lasur».¹⁴²

Waschen der Farbschichten

Zum selben Zeitpunkt, als Emmenegger im Herbst 1901 dazu übergegangen war, seine Grundierungen mit Seifenwasser zu «entfetten», begann er, auch seine Farbschichten so zu behandeln: Um die Haftung der nächsten Schicht zu verbessern und das Risiko von Fröhschwundrissen zu verringern, wusch er seine Untermalungen, bevor er mit dem Übermalen begann, aber auch die Übermalungen selbst, bevor er – manchmal nach einem Unterbruch von bis zu einem Jahr – an ihnen weiterarbeitete. Die Bildung von Fröhschwundrissen führte er richtigerweise darauf zurück, dass er eine zu bindemittelreiche, fette Schicht (er selbst nannte solche Schichten «saucig») mit einer weiteren überarbeitet hatte. «Saucigen» Stellen – in der Regel erkannte er sie an ihrem Glanz – traute er nicht über den Weg. Er wusch sie mit Seifenwasser, bis sie nicht mehr glänzten. Einmal vergass er es: Als er am 4. Februar 1903 an der Esquisse *Der alles verschlingende Wirbel IV* (VdL-Nr. 8) arbeitete, schrieb er aufgeregt ins Logbuch: «In den letzten Tagen leider vergessen abzuwaschen, jetzt nicht mehr Zeit! Da die Farbe zum grössten Theil stark eingeschlagen war, so glaubte ich, ein Abwaschen sei nicht absolut nothwendig. Daher nur m[it] Pinsel abgestaubt & dann m[it] Vib[ert vernis à retoucher] gefirn[isst]. Beim Firnissen beobachtete ich, dass die untere Hälfte d[er] L[einwand] ziemlich <fett> (d. h. saucig) ist war & daher den Firn[is] nicht gerne annahm. Retouchen auf diesem Theil dürften vielleicht spr[ingen] reissen». Und im Dezember desselben Jahres stellte er am Bild *Die grosse Wolke* (VdL-Nr. 76) fest: «Grüne Farbe <saucig>, wird vielleicht reissen».¹⁴³

Im Unterschied zum Waschen der Grundierung ist das Waschen der Farbschicht eine Massnahme, die in keinem Handbuch empfohlen wird. Emmenegger scheint sie sich aus Furcht vor Fröhschwundrissen selbst zugelegt zu haben. Wie zu erwarten, kam es manchmal vor, dass sich die frische Farbschicht dabei stellenweise im Seifenwasser löste.¹⁴⁴

Sättigen eingeschlagener Bereiche und Firnissen, Retuschieren von Fröhschwundrissen

Partien in der Unter- und Übermalung, die beim Aushärten oder Waschen ihre Sättigung zu stark verloren hatten, überzog Emmenegger mit einem Malmittel

oder Retuschierfirnis, bevor er weiterarbeitete. Meistens wählte er dafür den handelsüblichen Retuschierfirnis Vernis à retoucher J. G. Vibert, der aus β -Resen (einer unpolaren Fraktion des Dammarharzes), wenig Mohnöl und vermutlich weiteren Komponenten bestand.¹⁴⁵ Gelegentlich verwendete er dafür auch das Mussini-Malmittel «II».

Ganz zuletzt trug er manchmal weitere Lagen von Vernis à retoucher J. G. Vibert auf, insbesondere auf matt gewordene («ingeschlagene») Partien. Sein Ziel scheint dabei eine gleichmässige Sättigung gewesen zu sein; auf Glanz scheint er keinen Wert gelegt zu haben. Auf den Auftrag eines substanzielleren Abschlussfirnisses verzichtete er in der Regel. Wenn er dennoch einen solchen auftrag, nahm er den Mastixharzfirnis Vernis fin au Mastic von Edouard. Im März 1905 passierte ihm ein Missgeschick: Als er die Studie *Kabler Hügel. Reiden* (VdL-Nr. 18, Abb. 51) und die Pochade *Wolken* (VdL-Nr. 83, Abb. 137) mit diesem Firnis überzog, veränderte sich die Erscheinung beider Werke ungünstig. «Beide waren matt gewesen & beide, besonders aber das Letztere, haben durch das Firnissen an Reiz verloren», schrieb er nach dem Firnisauftrag bedauernd in sein Logbuch.¹⁴⁶

Wenn sich Frühschwundrisse gebildet hatten, retuschierte er sie mit Mussini-Farbe, die er mit Terpentin verdünnte, und feinen «Haarpinseln». Insbesondere im Juni 1905, als er seine grosse «Ausstellung Hans Emmenegger» vorbereitete, reparierte er mehrere Werke auf diese Art.¹⁴⁷

Verkleinern des Formats

Emmenegger war bemüht, von Anfang an, noch bevor er im Freien Studien schuf, das richtige Format zu wählen. Ganz selten kam es vor, dass er nachträglich Werke verkleinerte. Ein solcher Fall ist die Studie *Einsames Ufer* (ohne VdL-Nr., Abb. 25). Wie anhand des rechten Spannrandes der Studie zu erkennen ist, schnitt er den rechten Teil der bemalten Fläche ab und spannte die reduzierte Studie auf einen nur halb so breiten Keilrahmen, wodurch das Werk ein Hochformat erhielt. Der rechte Teil hatte ihm missfallen, weil Himmel und Meer zu wenig Leuchtkraft hatten.¹⁴⁸ Das Bild, das er mittlerweile nach der Studie gemalt hatte, zeigt sehr wahrscheinlich deren ursprüngliche Komposition (Abb. 25–28).

Während der Vorbereitungen für die «Ausstellung Hans Emmenegger», welche die Kunstvereine Winterthur und Solothurn im Juni und Juli 1905 durchführten, verkleinerte er die Formate von drei weiteren Werken, indem er sie ab- und auf kleineren Spannrahmen wieder aufspannte.¹⁴⁹ Auch in späterer Zeit verkleinerte er manchmal seine Werke, beispielsweise *Blick auf den Muzzanersee* (ohne VdL-Nr., Abb. 23), wie hier ebenfalls an einem der Spannränder deutlich wird. Natürlich ist es wichtig, diese Formatentscheide des Malers zu respektieren und sie nicht – wie schon geschehen – bei Restaurierungen rückgängig zu machen.



25



26



27

Abb. 25 Studie *Einsames Ufer*, 1900, ölhaltige Farbe auf Gewebe, 49,5 x 38,2 cm, ohne VdL-Nr., Kunstmuseum Luzern, SIK Archiv Nr. 141117 0003. Es handelt sich wohl um das im Tagebuch 1900–1901 erwähnte «Thormotiv». Die Studie war früher grösser, sie wurde vom Künstler selbst verkleinert (vgl. Abb. 28).

Abb. 26 Studie *Einsames Ufer*, Ausschnitt von Abb. 25, oben Mitte: Verschiedene Linien, wie hier die orangefarbene, die parallel dazu liegende blaue und die feinere blaue und dunkelrote (Pfeile) entstanden durch das Auf tupfen teilweise sehr breiter Flachpinsel; sie wurden also nicht mithilfe von schmalen, in Linienrichtung bewegten Pinseln ausgeführt.

Abb. 27 Studie *Einsames Ufer*, Ausschnitt des rechten Spannrandes. Das bemalte Bildträgergewebe wurde rechts beschnitten und neu aufgespannt. Auf dem rechten Spannrand liegt heute ein Teil der ehemaligen Bildfläche (Pfeil).

Abb. 28 Bild *Einsames Ufer*, Januar 1901 – 6. Februar 1903, Tempera und Mussini-Farbe auf Gewebe, 50 x 75 cm, VdL-Nr. 2, Hauser & Wirth Collection, Henau, SIK Archiv Nr. 60272. Das Bild zeigt die ursprüngliche, grössere Komposition. Die Studie wurde von Emmenegger nach der Vollendung des Bildes verkleinert, und dies wohl erst nach 1905, denn die Verkleinerung ist nicht im Logbuch dokumentiert.



28

- 1 «Dem Fleischli die unt[ere] Wohn[ung] vermietet»; Tb 1904–1906, 14. März 1905.
- 2 Die Fotografie, ein Schwarz-Weiss-Abzug auf Papier (ohne Datum), befindet sich im Archiv Walter Koch, Gemeinde Emmen, und wurde von SIK-ISEA unter der Archiv-Nr. 2102010005 inventarisiert.
- 3 Hablützel 1906, S. 493.
- 4 Ab 1902 präsidierte er die Sektion Luzern der GSMB (Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer), vom selben Jahr an vertrat er die Kunstgesellschaft Luzern als Delegierter im Schweizerischen Kunstverein und ab 1904 gehörte er zusätzlich dem Vorstand der Kunstgesellschaft Luzern an, siehe Eschler/Hiestand 1987, S. 24–25.
- 5 Emmenegger an Siegwart, 26. November 1906, SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Teilnachlass Hugo Siegwart, HNA 12.
- 6 Tb 1903–1904, 8. und 16. April 1904.
- 7 Tb 1901–1902, 6. Februar 1902.

- 8 Emmenegger an Siegwart, 24. Februar 1908, SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Teilnachlass Hugo Siegwart, HNA 12.
- 9 Tb 1890–1891, Januar und Februar 1891.
- 10 «Ich bin ihm ja viel Dank schuld, aber sein Schüler möchte ich nicht mehr sein, er ist noch der gleiche *décourageur* [= Entmutiger] wie früher», notierte er einige Jahre später nach einer Wiederbegegnung mit seinem ehemaligen Lehrer; Tb 1904–1906, 16. Oktober 1904.
- 11 Siehe Einleitung, Kap. «Emmeneggers künstlerische Ausbildung», Anm. 17.
- 12 Tb 1900–1901, «In Cannero gelassen», Liste im hinteren Teil ohne Datum (wohl Dezember 1900).
- 13 Tschudi 1892; Baedeker 1902; erwähnt in: Tb 1902–1903, 10. Mai 1902; Tb 1903, 11. April 1903.
- 14 Siehe Teil III, Kap. 3, «Oktober bis Dezember 1901: Malerfahrt an den Gardasee»; Kap. 6, «Mai bis Juni 1902: Malerfahrt an den Luganer- und den Comersee»; Kap. 10, «April bis Mai 1903: Malerfahrt in die Region Ligurien».
- 15 Tb 1901–1902, 9. November 1901.
- 16 Siehe Teil III, Kap. 13, «November 1903 bis April 1904», und Kap. 14, «Mai bis Juni 1904: Malerfahrt auf den Zugerberg».
- 17 Isabelle Grüter-Brunner und ihr Gatte Anton Grüter waren beide mit Emmenegger befreundet. Anton Grüter betrieb die Firma Grüter & Co., die unter anderem auch Ansichtskarten verkaufte, und führte zudem den Rathauskeller am Sternenplatz in Luzern; Hilbi 2013, S. 67. Die Lebensdaten der Eheleute sind nicht bekannt.
- 18 Bezüglich der Rolle der Fotografie für Emmeneggers spätere Bewegungsstudien siehe Hilbi 2021.
- 19 «Mit Isa [Grüter-Brunner] Bremgarten. Bummel nach Emaus. Linde mit Stafage photogr[aphiert]. !!! Stamm messen. Kleinster Umfang 7 m 92. Durchm[esser] 2 m 52. Schwestern photogr[aphiert]»; Tb 1898–1899, 18. Februar 1899.
- 20 Tb 1900–1901, «Conclus[ions] phot[ographiques] d[ie] Kodak betr[effend]», Doppelseite im hinteren Teil ohne Datum (wohl November 1900).
- 21 Tb 1900–1901, dreieinhalb Doppelseiten im hinteren Teil, ohne Datum (November und Dezember 1900).
- 22 Es handelte sich um das Optische Institut H. Friedinger an der Weggisgasse in Luzern. Friedinger verkaufte auch Kameras, unter anderem der Marke Kodak, und betrieb eine Dunkelkammer, siehe <https://www.foto-ch.ch>, Stand November 2021. Emmeneggers Listen der erledigten Korrespondenz, die er jeweils im hinteren Teil seiner Tagebücher anlegte, belegen seine Paketsendungen an Friedinger.
- 23 Tb 1900–1901, 23. November 1900.
- 24 Wie Anm. 20.
- 25 Coe 1988; McKeown 2004.
- 26 Banz/Zimmerli 1987, S. 69.
- 27 Tb 1900–1901, «Conclus[ionen] für neue Stud[ien]-R[eise]» im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Ende Dezember 1900).
- 28 Seine «Kodack» erwähnt er unter anderem auf seiner Reise an den Luganer- und den Comersee, siehe Tb 1902–1903, 16. Mai 1902.
- 29 Tb 1901–1902, den fünf Doppelseiten im hinteren Teil, ohne Datum (November und Dezember 1901).
- 30 Tb 1900–1901, «Neue Reisenotizen» im hinteren Teil, ohne Datum (Frühsommer 1901).
- 31 Tb 1902, Tb 1903, Tb 1903–1904, Tb 1904–1906, «Clichéverzeichnis» bzw. «Clichénotizen» im hinteren Teil der Tagebücher. Im Tagebuch 1903–1904 dokumentierte er noch einige weitere Aufnahmen, die bisher aber nicht genau seinen Notizen zugeordnet werden konnten.
- 32 Siehe Teil II, Kap. 5, «Malen von Bildern».
- 33 Tb 1903–1904, 11. November 1903.
- 34 Tb 1901–1902, Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (November 1901). Siehe auch Teil III, Kap. 3, «Oktober bis Dezember 1903: Malerfahrt an den Gardasee».
- 35 Tb 1903, 15. April 1903.
- 36 Tb 1902–1903, 15. Mai 1902
- 37 Ebd., «Neue Reisenotizen», Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1902).
- 38 Pierre Henri de Valenciennes (1750–1819) beispielsweise führte beim Malen im Freien seine Ölstudien stets auf Papier aus. Callen konnte nachweisen, dass de Valenciennes stets unterschiedlich vorbereitete Papiere in diversen Formaten mit sich führte; Callen 2015, S. 77.
- 39 Tb 1901–1902, «Neue Reisenotizen», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (Dezember 1901).
- 40 Raupp 1904, S. 69–70.
- 41 Siehe Teil III, Kap. 5, «Malen von Bildern».
- 42 Tb 1901–1902, «Neue Reisenotizen», Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (Dezember 1901).
- 43 Tb 1902–1903, Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1902).
- 44 Tb 1903–1904, Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1904).
- 45 «Versuch [machen] mit 2 Stangen von 2½ m Länge und 5–7½ m² grauem Stoff»; Tb 1902–1903, «Neue Reisenotizen», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1902). «Nach déj[euner] 9 m² grauen Stoff gekauft»; Tb 1904–1906, 15. November 1904. «Mit vieler Mühe Stoffwand festgem[acht]»; Tb 1904–1906, 16. November 1904.
- 46 London 1990, S. 22.
- 47 Gemeint sind das Wasser und der Felsen, die Emmenegger in der Studie (*Thormotiv / Einsames Ufer*) bereits gemalt hatte (und nun veränderte).
- 48 Dialektwort für Abfall.
- 49 Tb 1900–1901, 7. Dezember 1900.
- 50 Fusseln: Tb 1901–1902, 7. November 1901. Staub: Tb 1902–1903, 25. Mai 1903. Insekten («¾ mm lange Vi[e]cher»): MN, Logbuch, 8. Februar 1905, S. 141.
- 51 Tb 1897, 27. November 1897. Es handelte sich um die nie vollendete Studie *Roccolo. Vormittagssonne* (ohne VdL-Nr.).
- 52 Tb 1902–1903, 3. Juni 1902.
- 53 Später übermalt mit der Studie *Im Februar. Sumpf bei Herdschwandwäldli*.
- 54 MN, Verzeichnis der Leinwände, Eintrag zu VdL-Nr. 66, S. 172.
- 55 Tb 1890–1891, 25. April 1891.
- 56 «2 pracht[volle] Löwen»; Tb 1891–1897, 1. Juni 1893.
- 57 *Menageriestudie. Lebensgrosser Kopf eines männlichen Löwen in trois-quart-Stellung* (VdL-Nr. 72, später übermalt mit dem Bild *Waldboden*); Studie *Verviette, Nouma Hava* (VdL-Nr. 48); Studie *Nero. Grosser Löwe der Menagerie Nouma Hava* (VdL-Nr. 95); Bild *Leo* (VdL-Nr. 66).
- 58 *Tiger, angefangen* (VdL-Nr. 130) und Studie *Zebu. Kopf* (VdL-Nr. 131).
- 59 *Schlafender Löwe (Kopf). Hagenbeck* (VdL-Nr. 216).

- 60 MN, Logbuch, 13. Juni 1905, S. 156.
- 61 Tb 1901–1902, «Neue Reisenotizen», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (Dezember 1901).
- 62 In den viereinhalb Jahren des untersuchten Zeitraums arbeitete er an 41 Studien, von denen mindestens sieben misslangen. Unter den übrigen 34 Studien befinden sich fünf sehr schnell gemalte Wolkenstudien auf Papier; vier Studien stellen das identische Motiv *Abendstimmung* bzw. *Abendstimmung Capo San Vigilio vom Steinbruch* aus dar. Im Schnitt glückten ihm also sechs neue Sujets pro Jahr.
- 63 Tb 1903–1904, 10. Juli 1904.
- 64 Ebd., Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (Sommer 1904).
- 65 Siehe Teil III, Kap. 16, «November bis Dezember 1904».
- 66 «Kl[eine] Stud[ien] a[uf] 1–3, grössere auf 5–6 Séancen br[ingen]»; Tb 1901–1902, «Neue Reisenotizen», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (Dezember 1901).
- 67 Tb 1901–1902, «Neue Reisenotizen», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (Dezember 1901).
- 68 Roy 1999, S. 333.
- 69 Maurer/Eggenschwyler 1987, S. 59.
- 70 MN, Logbuch, 6. März 1902, S. 63.
- 71 «Auf Glasscheibe Proben gemacht, wie die Studie 26 als Bild zu verändern sei»; MN, Logbuch, 16.–19. Januar 1902, S. 52.
- 72 MN, Logbuch, 6. März 1902, S. 63.
- 73 Tb 1903, 24. Mai 1903.
- 74 Siehe Teil IV, Kap. 7, «Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71».
- 75 Diese Studie übermalte Emmenegger mit dem Bild *Spielbahn im Gleitflug*, 1915, Ölfarbe auf Gewebe, 54,2 × 81,5 cm, Kunstmuseum Luzern (VdL-Nr. 44), SIK Archiv Nr. 60271. Die Wiederverwendung des Malleinens dokumentierte er ausnahmsweise nicht im Verzeichnis der Leinwände; sie ist aber durch die rechteckig eingerahmte Zahl auf dem Keilrahmen des Bildes *Spielbahn im Gleitflug* und die identischen Masse der Studie und des Bildes belegt.
- 76 «Notizen zu 53: Krone d[er] Cipr[esse] jedenfalls etw[as] zu dunkel & zu kalt i[n] d[er] Sonnenp[artie]. (In d[er] Nat[ur] wäre wohl ist d[er] Schlagschatt[en] a[uf] d[em] Boden erheb[lich] etw[as] dunkler als die besonnte Krone). – Schlagsch[atten] a[m] Bod[en] zu hart. Ditto auf Mauer & r[echter] Seite d[er] Krone. Thor zu breit & steigt viel zu hoch hinauf. Schlagsch[atten] a[uf] Kalk etw[as] zu dunkel. R[echts] 2–3 cm wegschneiden. Schlagsch[atten] a[m] Boden ist dunkler & kälter»; Tb 1903, Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Mai 1903).
- 77 «53. Thor, Schatten d[er] Cipress[e] auf dem Gras und blauer Schatten auf weisser Mauer mit Vibert [verniss à retoucher] herausgeholt. Thor ob[en] & r[echts] beschnitten; war viel zu gross. Blauer Schatten etwas mehr Zeichn[ung] & stellenweise etwas heller ge-m[acht]. Auf Cipr[essen]stamm Las[uren] m[it] Flei[scher]-Malm[jittel] III & Terra Pozz[uoli] & Scharlachzinn[ober]. Schlagschatt[en] auf Mauer etw[as] verändert»; MN, Logbuch, 18. Februar 1904, S. 116–117.
- 78 Zur Unterscheidung zwischen dem Veränderungsplan für eine Studie und demjenigen für das spätere Bild siehe Teil III, Kap. 7, «Juni bis Oktober 1902».
- 79 MN, Logbuch, 13. Juni 1905, S. 156.
- 80 Emmenegger an Amiet, ohne Datum (1904), zit. nach Felder/Fischer 1987, S. 88; Amiet an Emmenegger, 25. Juli 1905, zit. nach ebd., S. 96; Emmenegger an Amiet, 12. August 1905, zit. nach ebd., S. 96–97.
- 81 MN, Logbuch, 6. März 1902, S. 63.
- 82 Emmenegger verwendete den Begriff «unwahr» u. a. im November 1903; Tb 1903–1904, 29. November 1903.
- 83 «Alle Schattenpartien zu dunkel & zu russig [...] Boden, Stämme & viel anderes zu geschleckt»; Tb 1902, Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (Juni oder Juli 1902).
- 84 «Wann komme ich endlich aus dem Russ heraus und aus dem Geschlecktmalen?»; Tb 1903–1904, 8. Juli 1904.
- 85 «Es kommt mir erst jetzt zum Bewusstsein, wie «zusammenschwindelt» dieser Helg eigentlich ist!»; Tb 1904–1906, 9. Februar 1904.
- 86 Siehe Teil IV, Kap. 2, «Bild *Solitude*, VdL-Nr. 37».
- 87 MN, Logbuch, 15. Mai 1901, S. 31.
- 88 Es handelt sich um Hodlers Bild *Herbstlandschaft* (Bätschmann/Müller 2008–2018, Kat. 268; siehe auch <https://recherche.sik-isea.ch/de/sik:work-6005476/in/catalogues.hodler>, Stand März 2022). Hodler hatte Emmenegger das Bild 1902 geschenkt; siehe Tb 1902, 9. Juni 1902. Von Amiet hatte er bereits in den 1890er Jahren die folgenden Werke erworben: Die doppelseitig bemalte Leinwand *Wiesenlandschaft mit Ziegen / Landschaft mit Dorf* (Müller/Radlach 2014; Kat. 1897.11 und 1899.16; siehe auch <https://recherche.sik-isea.ch/de/sik:work-6004279/in/catalogues.amiet>, Stand März 2022) sowie die beiden nicht sicher zu identifizierenden Bilder *Hügel* und *Raureif*. Erwähnt sind diese Werke in den beiden Listen *Bilder, Studien & Entwürfe* vom 16. Mai 1935, Nachlass Walter Koch, Archiv der Gemeinde Emmen. Von Amiet besass Emmenegger damals zudem eine nicht sicher zu identifizierende Fassung von «Mutter und Kind», die im Logbuch erwähnt ist (MN, Logbuch, 23. Juli 1904), sowie sein eigenes Porträt, *Bildnis Hans Emmenegger* (Müller/Radlach 2014, Kat. 1902.15; siehe auch <https://recherche.sik-isea.ch/de/sik:work-13064695/in/catalogues.amiet>, Stand März 2022).
- 89 Emmenegger an Amiet, ohne Datum (1904), zit. nach Felder/Fischer 1987, S. 88.
- 90 Tb 1901–1902, «Neue Reisenotizen», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (Dezember 1902).
- 91 Tb 1903–1904, 10. Juli 1904.
- 92 «Um in den nächsten Jahren tüchtig Fortschritte zu machen, nehme ich mir unbedingt vor, jedes Jahr ein Werk eines mir symp[athischen] Modernen für mich zu kopieren»; Tb 1903–1904, 10. Juli 1904.
- 93 1902 schuf Amiet eine Kopie nach Hodlers Gemälde *Bezauberter Knabe* (Müller/Radlach 2014, Kat. 1902.19; siehe auch <https://recherche.sik-isea.ch/de/sik:work-13014557/in/catalogues.amiet>, Stand März 2022) und 1907 zwei Kopien nach Vincent van Goghs Gemälde *Les deux enfants* von 1890 (Müller/Radlach 2014, Kat. 1907.29 und 1907.30; siehe auch <https://recherche.sik-isea.ch/de/sik:work-6010273/in/catalogues.amiet> und <https://recherche.sik-isea.ch/sik:work-6010277/in/catalogues.amiet>, Stand März 2022).
- 94 Frey 1916; Frey 1920.
- 95 Nolde benutzte die Harz-Ölfarben von Fritz Behrendt; www.nolde-maltechnik.de, Stand November 2021.
- 96 Beltinger 2012; Beltinger 2015 b.
- 97 Tb 1902–1903, 19. Juni 1902; Tb 1903, 27., 28. und 29. Juni 1903.
- 98 Beltinger 2015 c, S. 58–60.
- 99 Tb 1903, 27., 28. und 29. Juni 1903. Alle auf der Oschwand versammelten Maler waren vorher an der Generalversammlung der GSMB gewesen.

- 100 «Mit der Temperafarbe, die ihm Jahre lang zu studieren gab, ist er definitiv abgefahren». («Mit etwas abfahren» Dialekt/umgangssprachlich für «mit etwas aufhören»); Tb 1904–1906, 27. September 1904.
- 101 Beltinger 2015 c; Beltinger 2015 d.
- 102 Tb 1903, 10. Mai 1903.
- 103 Ebd., 22. Mai 1903.
- 104 Ebd., 25. Mai 1903. Die in Frankreich entwickelten Raffaëlli-Ölfarbenstifte waren 1902 auf den Markt gekommen und auch in der Schweiz sofort sehr populär geworden. Die Ölfarbenstifte werden beschrieben von Gros/Herm 2005.
- 105 «Vorm[ittags] zu Hrn. Hafner Bucher. Majolika-Farben heimgenommen»; Tb 1903, 15. Juni 1903. Diese Farben waren Bestandteil eines 1889 unter der Bezeichnung «Tempera- und Majolika-Malverfahren» in Deutschland patentierten, bis zum ersten Weltkrieg recht erfolgreichen Tempera-Malsystems, das nach dem Namen seines Erfinders auch «Pereira-Tempera» genannt wurde. Bei der Verwendung der Pereira-Tempera wurde das Bild schichtenweise aufgebaut, wobei die sogenannten Majolika-Farben, gemischt mit einem wässrigen Malmittel, zum Untermalen dienten; Beltinger 2016, S. 88–93.
- 106 Siehe Teil III, Kap. 17, «Januar bis Mai 1905».
- 107 Beltinger 2015 b, S. 41.
- 108 Nach einer freundlichen Auskunft von Max Huber, Kanton Luzern, Staatsarchiv, Juli 2019.
- 109 Lebensdaten nicht bekannt.
- 110 «Gewebe gut, Präparierung schlecht»; MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 173 (VdL-Nr. 83).
- 111 Die Analysen von Webstruktur und -dicke wurden von Francesco Caruso, Leiter naturwissenschaftliche Analytik, SIK-ISEA, auf der Basis von Röntgenbildern mithilfe der sogenannten TCAP (Thread Counting Automation Project) Software durchgeführt.
- 112 «Emballage v[on] Strommaier»; MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 174 (VdL-Nr. 90). «Ganz geringer billiger Oelgr[und]l-Baumwollenstoff v[on] Disler»; MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 169 (VdL-Nr. 36).
- 113 «Da ich schon von Herrn Buttersack weiss, dass Gemaltes, welches während des Auftrocknens nicht dem Licht ausgesetzt ist, ziemlich sicher nachdunkelt, so bin ich stets darauf bedacht, meine neuen Arbeiten wenigstens die ersten Wochen, wo möglich aber 2–3 Monate dem Licht auszusetzen. (Nie direktes oder durch Spiegel oder Fensterscheiben reflektiertes Sonnenlicht)»; MN, 1. März 1901, S. 13. Die sogenannte «Primärgilbung» ist reversibel (unter Lichteinfluss geht sie wieder zurück); in der Literatur wurde das Phänomen zuerst von Eibner und später auch von Mills/White erwähnt; siehe Eibner 1928, S. 54; Mills/White 2003, S. 40.
- 114 Siehe Teil IV, Kap. 10, «Diverse Tests zum Auftragen von Grundierungen».
- 115 Buttersack hatte Emmenegger davor gewarnt; siehe Anm. 113. Der Chemiker Alexander Eibner bezeichnete das «Trocknen im direkten Sonnenlichte» als «Gewaltmassregel, weil dadurch das Öltrocknen anormal gestaltet wird»; siehe Eibner 1928, S. 54.
- 116 Nachdem an einer Studie, die diese Behandlung noch nicht erfahren hatte, ein Stück Farbschicht abgefallen war, notierte er, es wäre «wahrscheinlich gut gewesen, die neue [grundierte] L[einwand] mit Seifenwasser abzuwaschen, um den Grund aufsaugfähiger zu machen!»; MN, Logbuch, 17. Dezember 1902, S. 85–86.
- 117 Schultze-Naumburg 1902, S. 82–83. Während seines Aufenthalts in Osteno las Emmenegger in diesem Handbuch; siehe Tb 1902, 20. Mai 1902.
- 118 Schultze-Naumburg 1902, S. 83.
- 119 MN, Logbuch, 9. Oktober 1903, S. 107, und 8. Juli 1904, S. 129.
- 120 Schultze-Naumburg 1902, S. 83.
- 121 Siehe Teil IV, Kap. 8, «Studie *Schnee am Waldrand*, VdL-Nr. 10».
- 122 MN, Logbuch, Januar 1905, S. 140.
- 123 Schultze-Naumburg 1902, S. 85.
- 124 «Himmel definit[iv] vollend[et]. Auf denselben, obgleich er stellenweise noch feucht, die Baumstämme m[it] Indigopap[per] gepaust. Sehr gut gerathen»; MN, Logbuch, 14. Dezember 1902, S. 82.
- 125 Studie *Kleines Tobel* (VdL-Nr. 69); ebd., 4. November 1903, S. 109.
- 126 Schmincke 1910, S. 12–13.
- 127 Siehe die Tabellen 6 und 8 im Anhang.
- 128 Siehe Teil III, Kap. 17, «Januar bis Mai 1905».
- 129 Schmincke 1910, S. 12–13 und 17–21.
- 130 Siehe die Tabellen 6–14 im Anhang.
- 131 MN, Logbuch, 24. Februar 1903, S. 181. Die Bemerkung bezieht sich auf die heute unbekanntere Arbeit *Wolkenstadt* (ohne VdL-Nr.).
- 132 Schultze-Naumburg, 1902, S. 85–90; Raupp 1904, S. 40–78.
- 133 Siehe bspw. MN, Logbuch, 6. November 1901, S. 41.
- 134 Tb 1902–1903, «Neue Reisenotizen», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1902).
- 135 MN, Logbuch, 25. Februar 1902, S. 59.
- 136 Duroziez 1890, S. 8–10; Vibert 1892, S. 89; White/Pilc/Kirby 1998, S. 81–82; Carlyle 2001, S. 49.
- 137 Hesse 1925, S. 19.
- 138 Siehe Teil III, Kap. 1, «Februar bis Mai 1901».
- 139 MN, Logbuch, 3. Juni 1902, S. 69.
- 140 Ebd., 7. März 1902 und 8. Februar 1904, S. 62.
- 141 Siehe Teil IV, Kap. 9, «Fünf «Lasurproben», VdL-Nr. 3».
- 142 MN, Logbuch, 26. Mai 1904, S. 120.
- 143 Ebd., 4. Februar 1903, S. 92, und 10. Dezember 1903, S. 111.
- 144 Siehe Teil III, Kap. 8, «Oktober bis Dezember 1902».
- 145 Mills/White 1987, S. 83. Vernis à retoucher J. G. Vibert war Ende des 19. Jahrhunderts vom Pariser Maler Jehan Georges Vibert (1840–1902) entwickelt und von der Pariser Manufaktur Lefranc & Co. in Produktion genommen worden und fand schnell internationale Verbreitung (Vibert 1892, S. 90; Carlyle 2001, S. 85, 87, 96 [Anm. 27], 216–217). Heute ist unter demselben Produktnamen eine Acryl- und Ketonharzlösung im Handel.
- 146 MN, Logbuch, 23. März 1905, S. 146.
- 147 Kunsthalle Winterthur, ab Ende Juni/Anfang Juli 1905, 43 Werke; Museum der Stadt Solothurn, ab Ende Juli/Anfang August 1905, 31 Werke. Organisiert wurde die Ausstellung von den Kunstvereinen der beiden Städte. Emmeneggers Vorbereitungen für diese Kunstschau werden beschrieben in Teil III, Kap. 18, «Mai bis Juni 1905».
- 148 Siehe Teil III, Kap. 1, «Februar bis Mai 1901».
- 149 Bild *Leo* (VdL-Nr. 66), Studie *Carmine* (VdL-Nr. 110) und Esquisse *Heimkehr vom Zauberschloss* (VdL-Nr. 122); MN, Logbuch, 26. Mai 1905, S. 156, und 20. Juni 1905, S. 158.

Teil III Leben und Schaffen 1901–1905

1 Februar bis Mai 1901

Der Eintrag vom 18. Februar 1901, mit dem Hans Emmeneggers Logbuch beginnt, dokumentiert die erste von insgesamt fünf «Lasurproben», die er bis Mitte April in loser Folge durchführte. Er wollte sich auf diesem Weg eine lasierende Maltechnik erarbeiten, die, sehr gezielt eingesetzt, bestimmten Farben mehr Leuchtkraft verleihen sollte.

Aus dem ersten Logbucheintrag geht hervor, dass er den Plan, eine Lasier-technik zu entwickeln, schon länger mit sich herumtrug. Offenbar hatte er schon im Herbst 1899, als er nach einer im Berner Oberland geschaffenen Studie (Abb. 29) das grosse Bild *Blausee* (VdL-Nr. 4) begonnen hatte, versucht, das transparente Wasser des Sees mithilfe von Lasuren zu malen. Wie er im Logbuch berichtete, hatte er damals, «in der Überzeugung, dass dieses Wasser lasierend leuchtender herauszubringen sei», die betreffende Fläche mit einer weissen Untermalung vorbereitet und mit blauen Lasuren überzogen, doch Letztere waren «ungleich & fleckig» geraten.¹ Ursprünglich war es wohl sein Ziel gewesen, sich mit dem grossen *Blausee* für die Kunstschau an der Pariser Weltausstellung von 1900 zu bewerben. Nachdem aber die Vollendung des Bildes an den Lasuren gescheitert war, hatte er stattdessen zwei ältere Arbeiten nach Paris geschickt.² Etwas später hatte ihn sein Freund Max Buri ermutigt, sich mit dem grossen *Blausee* für die VIII. Internationale Kunstausstellung im Münchner Glaspalast zu bewerben. Deshalb wollte er jetzt, im Februar 1901, die vor über einem Jahr abgebrochene Arbeit wieder aufnehmen. Sein Zeitplan zum Erproben und Anwenden einer geeigneten Lasier-technik schien an diesem Punkt noch realistisch, denn der Versandtermin war erst Mitte Mai.

War die Herausforderung, die sich mit dem *Blausee* stellte, mithilfe seiner neuen Technik bewältigt, wollte er diese auch für die Bilder nach seinen jüngsten Studien einsetzen, welche er erst vor wenigen Wochen, im Dezember 1900, von seiner Malerfahrt an den Lago Maggiore heimgebracht hatte. Diesen eigentlich vielversprechenden Studien mangelte es in Wasser- und Himmelpartien an Leucht-



Abb. 29 Studie *Blausee*, Sommer 1899, Ölfarben (wohl Edouard) auf Gewebe, 57 × 82 cm, VdL-Nr. 77, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 1304220013.

29

kraft. Besonders unzufrieden war Emmenegger mit der Studie *Einsames Ufer* (Abb. 25). «Himmel [soll] leuchtender [sein], auf Weis las[jieren]»,³ hatte er im Hinblick auf das Bild, das er nach ihr malen wollte, im Tagebuch notiert. Wie sehr ihm der rechte Teil der Studie, der ausschliesslich aus Wasser und Himmel bestand, missfiel, zeigt sich auch darin, dass er ihn später, nach der Vollendung des besser geglückten Bildes, kurzerhand abschnitt (Abb. 25, 26 und 28).

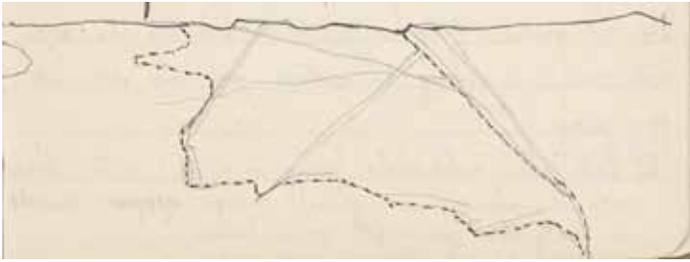
Seine «Lasurproben» bereitete Emmenegger sorgfältig vor. Während er im Herbst 1899 für die (am Ende misslungenen) Lasuren des Blauseewassers noch mit Edouard-Farben gearbeitet und zum Verdünnen lediglich Terpentin eingesetzt hatte, verfügte er nun über andere Produkte, die eine bessere Lasierfähigkeit versprachen: Die für ihren «Schmelz» gepriesenen, harzhaltigen «feinsten Mussini-Ölfarben für Staffelei-Malerei»,⁴ die beiden Mussini-Malmittel «II (langsamer trocknend)» und «III (schneller trocknend)» sowie den ebenfalls als Malmittel einsetzbaren Mussini-Firnis. Vermutlich hatte er auch schon die drei sogenannten Fleischer-Malmittel bestellt, die im März bei ihm eintrafen, Fleischer-Malmittel «I (langsam trocknend)», «II» sowie «III (schnell trocknend)». Sie waren Bestandteil eines umfassenden «neuen Malsystems»,⁵ das damals vom Münchner Panoramamalern Ernst Philipp Fleischer (1850–1927) entwickelt wurde und sich besonders gut zum Lasieren eignen sollte. Daraus, dass es damals noch gar nicht auf dem Markt war, können wir schliessen, dass Emmenegger zu einem Kreis von Malern gehörte, welche die Fleischer'schen Produkte vor ihrer definitiven Lancierung testeten.⁶ Als das genannte «Malsystem» 1903 oder 1904 in den Handel kam, enthielt es statt der drei Malmittel, mit denen Emmenegger 1901 experimentiert hatte, deren fünf.⁷

Als Untergrund für seine «Lasurproben» wählte er ein gewerblich grundiertes Malleinen, das er auf einen Spannrahmen montiert und mit der bei ihm damals üblichen zusätzlichen Grundierung aus Bleiweiss-Ölfarbe versehen hatte. Dem Malleinen, das leider nicht erhalten ist, gab er unter der VdL-Nr. 3 sogar

einen vollständigen Eintrag im Verzeichnis der Leinwände⁸ – übrigens den einzigen, mit dem er kein Werk, sondern eine Testfläche erfasste. Darauf führte er am 18. Februar 1901 seine erste «Probe» aus. Sie bestand aus zwanzig Testfeldern, genauer gesagt zwanzig verschiedenen deckenden und lasierenden Farbmischungen, zehn aus Edouard-, zehn aus Mussini-Farben, in den blau-grünlichen Tönen, die er für das Blauseewasser einzusetzen plante. Die Versuchsanordnung dieser ersten und der vier weiteren «Lasurproben», die er auf demselben Malleinen ausführte, werden in Teil IV detaillierter erläutert.⁹

Anhand seiner ersten «Probe» kam er zweifelsfrei zum Schluss, dass punkto Leuchtkraft die lasierenden den deckenden Farbaufträgen und die Mussini- den Edouard-Farben überlegen waren. Durch das klare Ergebnis ermutigt, holte er schon am nächsten Tag den unvollendeten grossen *Blausee* (VdL-Nr. 4) hervor, um die Wasserfläche wie erprobt zu lasieren. Doch er stiess auf ein unerwartetes Hindernis: Die vor über einem Jahr zur Vorbereitung der späteren Lasuren mit einer Bleiweiss-Ölfarbe bereits weiss untermalte Fläche war in der Zwischenzeit «stark gelb» geworden. «Was gäbe ich jetzt darum, wenn ich wüsste, woher dieses Gelbwerden kommt! War die Farbe Blanc d'arg[ent] v[on] Ed[ouard] oder M[ussini]-Krems[er]w[eiss]?»¹⁰ notierte Emmenegger verärgert im Logbuch. «Ist sie deswegen gelb gew[orden] weil sie zu wenig am Licht war?», fuhr er fort. Wie bereits erwähnt, hatte er vor einigen Jahren bei Bernhard Buttersack gelernt,¹¹ dass frische Ölfarbschichten im Dunkeln vergilben. Dennoch hatte er *Blausee* (VdL-Nr. 4) im Dunkeln gelagert – mit der Folge, die ihm nun vor Augen stand. Schnell entschlossen überstrich er die vergilbte Fläche mit einer weiteren Lage Bleiweissfarbe von Edouard. Dass die neue Schicht nun einige Wochen lang härten musste, bevor er an *Blausee* (VdL-Nr. 4) weiterarbeiten konnte, war unbedenklich, denn der Termin der Jurierung für die Münchner Ausstellung lag noch in weiter Ferne.

Die zweite der fünf «Lasurproben» beantwortete Emmeneggers Frage, durch welchen Farbauftrag – lasierend oder deckend – für einen blauen Himmel in verschiedenen Helligkeitsstufen die grösste Leuchtkraft zu erreichen war. Die dritte «Lasurprobe» folgte am 21. März, nachdem die Sendung Fleischer-Malmittel eingetroffen war; dabei prüfte er Kombinationen der drei Fleischer-Malmittel mit Mussini-Farben, wobei das Malmittel «I (langsam trocknend)» den Sieg davontrug. Beim vierten Versuch am 26. März muss es ihm darum gegangen sein, den lasierenden Farbton für das *Blausee*-Wasser zu bestimmen. Übrigens scheinen bei diesen «Proben» auch reine Mussini-Farben, ohne Zusatz von Malmitteln, als Lasuren gut abgeschnitten zu haben. Denn als er am 2. April 1901, nachdem die neue weisse Untermaalung ausreichend hatte «trocknen» (bzw. oxidieren und härten) können, die Arbeit an der Wasserfläche von *Blausee* (VdL-Nr. 4) wieder aufnahm, lasierte er zunächst «ohne jegliches Malm[itte]l» mit Mussini-Farben und plante, diese erst beim Auftrag einer zweiten lasierenden Schicht mit einem Malmittel zu verdünnen.



30



31

Doch die Pechsträhne, die mit *Blausee* (VdL-Nr. 4) offenbar verbunden war, setzte sich fort: Als er einen Teil der neuen weissen Fläche mit grün-blauen Mussini-Farblasuren übergangen hatte, merkte er, dass er vergessen hatte, die Fläche zuvor mit Benzin oder Weingeist abzureiben, um die nachfolgende Farbschicht vor dem «Springen» zu schützen.¹² Er machte eine Umrisskizze der voreilig überlaserten Partie in seinem Logbuch (Abb. 30 und 31), rieb nun wenigstens die übrigen Bereiche ab und notierte betrübt: «Das ganze, nicht abgeriebene Stück wird wahrscheinlich springen».¹³

Bald tauchte allerdings ein noch wesentlich näherliegendes Problem auf: Es zeigte sich, dass er die Schwierigkeit einer gleichmässigen Verteilung der Lasurfarbe auf der grossen Fläche unterschätzt hatte; die kleinformatischen Versuchsfelder seiner «Lasurproben» hatten ihn in keiner Weise darauf vorbereitet. Obendrein hatte er die weisse Untermaalung im Bild nicht ausreichend geglättet. Schon der erste Lasurauftrag, bei dem er noch mit reiner Mussini-Farbe arbeitete, gelang nur mittelmässig, und vom 11. April an, als er den Lasuren wie geplant das Fleischer-Malmittel «I (langsam trocknend)» zusetzte, wurde die Wasserfläche zunehmend fleckig. Er überlegte nun, ob und wie die ungleichmässige Lasurfarbe nachträglich auszugleichen (zu «vertreiben») sei. Der grosse Borstenpinsel, den er als Vertreiber einsetzte, erwies sich als ungeeignet, denn er grub tiefe Furchen in die blau-grüne Lasur. Tatsächlich muss der grosse *Blausee* (VdL-Nr. 4) in diesen Apriltagen des Jahres 1901 allmählich einen in Emmeneggers Augen unrettbaren Zustand angenommen haben. Am 12. April legte er zum letzten Mal Hand an das Bild. Im hier untersuchten Zeitraum – bis 1905 – kehrte er nicht zu ihm zurück; 1913 sollte er es zerstören.¹⁴

Möglicherweise hatte Emmenegger aber schon länger selbst nicht mehr daran geglaubt, diese Fassung von *Blausee* noch retten zu können, und nur daran gearbeitet, um das Lasieren grösserer Flächen zu üben. Schon am 1. März hatte er nämlich ein neues Malleinen mit einer Bleiweiss-Ölgrundierung versehen und auf diese Weise eine andere Fassung des Sujets vorbereitet, das etwas kleinere Bild *Blausee. Stämme* (VdL-Nr. 5), das er nach der Vorlage einer anderen Freilichtstudie vom Sommer 1899 ausführen wollte.¹⁵ Nach nur zwölf Tagen Trocknungszeit für die Grundierung hatte er den oberen Bildbereich zur Vorbereitung des Waldes

Abb. 30 Maltechnik-Notizbuch von Hans Emmenegger, Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern, Sondersammlung, Nachlass Hans Emmenegger. Ausschnitt aus Seite 17, Skizze Emmeneggers vom Bereich im Bild *Blausee* (VdL-Nr. 4), den er vergessen hatte, vor dem Lasieren abzureiben.

Abb. 31 Ausschnitt aus Abb. 29. Der Bereich im Bild (VdL-Nr. 4), den Emmenegger im Logbuch skizzierte, entspricht diesem Ausschnitt in der Studie *Blausee* (VdL-Nr. 77).

dunkel, den unteren zur Vorbereitung der Wasserfläche weiss untermalt, denn hier, in der Wasserfläche, wollte er später lasieren. Aufgrund der Erfahrungen mit dem grösseren Bild hatte er die weisse Untermalung sorgfältig vertrieben und geglättet.

Es ist unverkennbar, dass er in dieser weiteren Version von seinen Erfahrungen mit der ersten Fassung profitierte und gewissermassen die Früchte seiner «Lasurproben» erntete. Er vergass nicht, im weiss untermalten Bereich einige Glanzstellen abzureiben, zuerst mit Weingeist, dann mit Benzin und schliesslich mit Benzol. Unterdessen rückte der Termin für München zusehends näher. Zwar führte er am 16. April noch eine fünfte und letzte «Lasurprobe» durch, die sich auf das gleichmässige Auftragen von Lasuren konzentrierte (sie wird ebenfalls in Teil IV erläutert), doch vom 22. April an arbeitete er zügig an dem neuen Bild. Dieses hingte er vor eine schwarze Stoffbahn, um sich einen Eindruck zu verschaffen, wie das Bildkolorit in der Münchner Ausstellung wirken würde, «weil unsere Münchner Säale schwarz ausgeschlagen sind».¹⁶

In Bezug auf seine Maltechnik verrät das Logbuch, dass Emmenegger die früher – bis Ende 1900 – von ihm verwendeten Edouard-Farben schon aufgrund seiner ersten Lasurprobe ausschied und von nun an mit Mussini-Farben malte.¹⁷ Weiter ist daraus zu erfahren, dass er für die deckenden Farbaufträge als Malmittel Sikkativ de Harlem von Duroziez benutzte, welches, im Verhältnis 1:1 mit Terpentin verdünnt, die betreffenden Farbpartien ziemlich schnell in einen berührungstrockenen Zustand versetzte. Für die lasierenden Farbaufträge nahm er das Fleischer-Malmittel «III (schnell trocknend)». Um beim Trocknen «eingeschlagene» und stumpf wirkende Farbbereiche zu sättigen, überstrich er sie mit Mussini-Malmittel «II (langsam trocknend)». Am 3. Mai begann die Arbeitsphase der «Vollendung». Zwar gelang es ihm nach wie vor nicht, die Lasuren vollkommen gleichmässig aufzutragen, doch hatte er nun beim nachträglichen Egalisieren mehr Erfolg, offenbar weil er dazu einen «sauberen Malleumpen» benutzte.¹⁸ Am 4. Mai liess er von dem Bild ab, um die Farbschichten «trocknen» zu lassen.

Obwohl die Arbeit an *Blausee. Stämme* (VdL-Nr. 5) gut voranschritt, war Emmenegger in der Zwischenzeit wieder unsicher geworden, ob er sich tatsächlich mit diesem Bild für München bewerben sollte oder vielleicht doch mit einem anderen. Am 24. April hatte er nämlich Besuch von seinem Freund Wilhelm Balmer erhalten. Dieser hatte ihm zugeredet, stattdessen eine Fassung von *Der alles verschlingende Wirbel* nach München zu senden; von diesem unheimlichen Sujet¹⁹ existierte damals eine erste Ausführung, die Balmer offenbar sehr gefiel (Abb. 32). Noch am selben Tag präparierte Emmenegger ein weiteres Malleinen und erfasste es im Verzeichnis der Leinwände als *Esquisse Der alles verschlingende Wirbel II* (VdL-Nr. 6). Angespornt von Balmers Einschätzung, vielleicht auch, weil die Farbschicht von *Blausee. Stämme* einige Tage Trockenzeit benötigte, stürzte sich Emmenegger am 5. Mai trotz des nunmehr enormen Zeitdrucks in dieses alter-

native Projekt für die Münchner Ausstellung und widmete ihm fünf aufeinanderfolgende Tage intensiver Arbeit. Doch das Vorhaben stand unter keinem guten Stern. Zum Ersten war die Grundierung im Lauf von nur elf Tagen nicht so hart geworden, wie Emmenegger sich das gewünscht hatte, zum Zweiten wollte die Form des Strudels nicht gelingen. «Um für den Wirbel eine bessere Lösung zu finden»,²⁰ malte er am 7. Mai eine kleine Kontrollfassung (Esquisse *Der alles verschlingende Wirbel III*, VdL-Nr. 7, Abb. 33), doch weder diese noch ein Spaziergang entlang der Reuss für das Studium natürlicher Wasserstrudel führte zu einer überzeugenden Lösung. Und schliesslich war Emmenegger, als er das neue Werk am 9. Mai als «vollendet» bezeichnete, mit dem Kolorit nicht zufrieden. «Die alte Skizze ist als Farbe viel interessanter»,²¹ notierte er und gab wohl an diesem Punkt den Gedanken auf, sich mit dem neuen Bild für München zu bewerben. Im hier untersuchten Zeitraum sollte er übrigens nie mehr Hand an das Werk legen; sein Verbleib ist heute nicht bekannt.

Am nächsten Tag, dem 10. Mai, nahm er die Arbeit an der Vollendung des Bildes *Blausee. Stämme* (VdL-Nr. 5) wieder auf. Bis zum 15. Mai hatte er es zwar abgeschlossen, war über das Ergebnis aber nicht restlos glücklich. «Das Bild ist nun sicher viel besser als die Studie», notierte er, «aber es erscheint mir immer

Abb. 32 *Der alles verschlingende Wirbel I*, 1899, Ölfarben (wohl Edouard-Farbe) auf Gewebe, 50 × 61 cm, ohne VdL-Nr., Kunstsammlung Gemeinde Emmen, SIK Archiv Nr. 63234.



32

Abb. 33 Esquisse *Der alles verschl[ingende] Wirbel III*, 7. Mai 1901, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe, 24 × 40 cm (ursprünglich 38 × 46 cm), VdL-Nr. 7, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 210621 0002. Es handelt sich um eine Kontrollfassung, die Emmenegger zur Bewältigung der Form des Wirbels diente. Später scheint er sie etwas verkleinert zu haben.



33

noch eine Idee zu dunkel, besonders die obere Hälfte. Die Schatten neben der grossen Tanne sind mit purem Blau gemalt & erscheinen auf Distanz doch noch zu schwarz. Der zusammengeschwindelte Wald ist wohl die schwächste Partie».²² Wie erwähnt, war «zusammengeschwindelt» Emmeneggers Bezeichnung für Bildfindungen, die nicht – oder nicht ausreichend – auf Naturbeobachtung beruhten und ihn nicht überzeugten.

Seine nur mässige Zufriedenheit mit dem soeben vollendeten *Blausee. Stämme*, gepaart mit dem Umstand, dass er inzwischen aus Ton erfolgreich das Modell eines Strudels geformt hatte, trieben ihn nun zu einer seltsamen Aktion. Er versuchte nämlich, die Idee einer Bewerbung für die Ausstellung im Münchner Glaspalast mit dem Sujet *Der alles verschlingende Wirbel* doch noch zu realisieren, obwohl bis zum Versand nur zwei Tage blieben. Ob er wirklich daran glaubte, innerhalb einer derart kurzen Frist eine ganz neue Fassung des schauerlichen Strudels vollenden zu können, ist unklar, fest steht nur, dass seine Einträge im Logbuch dies suggerieren. Auf einem frischen Malleinen im selben Format wie die missglückte Fassung begann er also am 15. Mai mit einem weiteren Versuch nach dem neuen Tonmodell (Esquisse *Der alles verschlingende Wirbel IV*, VdL-Nr. 8). Aus Zeitmangel war er gezwungen, auf die gewohnte zusätzliche Grundierung des gewerblich grundierten Malleinens zu verzichten. Zwei Tage lang mühte er sich mit dieser weiteren Fassung ab, arbeitete zuerst lasierend, dann deckend, erreichte aber kein akzeptables Resultat. «Aufgegeben», notierte er am 17. Mai.²³ Das Bild nahm er sich, wie noch gezeigt werden soll, im Februar 1902 und im Februar 1903 wieder vor, aber erst im Juni 1905 sollte er es schliesslich in seiner grossen «Ausstellung Hans Emmenegger» in Winterthur und Solothurn²⁴ der Öffentlichkeit präsentieren können.

«Packen für München angef[angen]», notierte er ebenfalls am 17. Mai und meinte damit sein Bild *Blausee. Stämme* (VdL-Nr. 5).²⁵ Das Werk, die Frucht seiner «Lasurproben», wurde von der Jury in die Münchner Ausstellung aufgenommen.²⁶ Interessant ist, dass es dort von der Tradition der «Vernissage» im ursprünglichen Sinn profitierte, indem es am Tag der Eröffnung einen Firnis – aber nicht von Emmeneggers Hand – erhielt, den es offenbar bitter benötigte. Wie oben geschildert, hatte Emmenegger, als er *Blausee. Stämme* malte, seine Mussini-Farben mit Terpentin, Sikkativ de Harlem und Fleischer-Malmittel «III» gemischt. Am Schluss hatte er keinen Firnis aufgetragen, sondern bis kurz vor dem Versand durch lokales Aufstreichen von Mussini-Malmittel «II» an einer gleichmässigen Sättigung der Farben gearbeitet. Zum Zeitpunkt des Verschickens dürfte die Malschicht also noch eine erhebliche Menge flüchtiger Stoffe enthalten haben, die ihr zwar für den Moment Sättigung verliehen, im Lauf der folgenden Tage jedoch verdunsteten, wodurch die Oberfläche kurz vor Ausstellungseröffnung bereits «stark eingeschlagen» (matt) war. Wilhelm Balmer, der vor Ort war, stellte diesen Mangel fest und trug den Firnis auf.²⁷

- 1 MN, Logbuch, 19. Februar 1901, S. 10.
- 2 *Junimorgen* (späterer Titel: *Trübes Wetter*, 1898, VdL-Nr. 112) und *Hügel* (1899, VdL-Nr. 94); Paris 1900, S. 6.
- 3 Tb 1900–1901, Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Dezember 1900).
- 4 Schmincke 1910, S. 12.
- 5 Ein Malsystem ist ein Produkte-Set aus miteinander kompatiblen Farben, Malmitteln, Firnissen und manchmal auch Grundierungsmaterialien derselben Marke. Wie die Fleischer'schen bilden auch die Mussini-Produkte ein Malsystem.
- 6 Damals wie heute war es üblich, neue Künstlerfarben vor ihrer Markteinführung zu testen. Ein historisches Beispiel, das genauer untersucht wurde, ist die Lancierung der sogenannten «Raffaëlli-Ölfarbenstifte» im Jahr 1903; siehe Gros/Herm 2005.
- 7 Als das Malsystem in den Handel kam, enthielt es fünf Malmittel: «A (langsam trocknend)», «B (etwas schneller trocknend)», «C (sehr schnell trocknend)» sowie, speziell für Temperafarben, «BB stark» und «BB schwach»; siehe Berger 1906, S. 22. Die von Emmenegger dokumentierten Bezeichnungen I, II und III für das Fleischer-Malmittel waren der Forschung bisher unbekannt.
- 8 «3. Lasurproben. Belgische (?) Kr[eidegrund]-L[einwand] von Disler & Reinh[art]. Aufgesp[annte] Grösse: H. 82 – B. 57»; MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 185.
- 9 Siehe Teil IV, Kap. 9, «Fünf «Lasurproben», VdL-Nr. 3».
- 10 MN, Logbuch, 19. Februar 1901, S. 11. Sowohl Blanc d'argent als auch Kremserweiss bedeuten Bleiweiss.
- 11 Emmenegger weilte 1896 und 1897 jeweils im Sommer im oberbayerischen Haimhausen, um sich in Bernhard Buttersacks Schule für Freilichtmalerei weiterzubilden.
- 12 Durch Abreiben mit einem Lösemittel glaubte er, bindemittelreiche, glänzende Farbschichten ausmagern und dadurch verhindern zu können, dass die nächste Farbschicht beim Trocknen Frühschwundrisse bildete («sprang» oder «riss»).
- 13 MN, Logbuch, 3. April 1901, S. 18.
- 14 Im Tagebuch von 1914 erwähnte Emmenegger, dass er das unvollendet gebliebene Bild im Jahr 1913 zerstört hatte; Tb 1914, 22. Dezember 1914.
- 15 *Blausee. Stämme*, 1899, 70,5 × 98, Ölfarben (wohl Edouard) auf Gewebe, Gemeinde Emmen (ohne VdL-Nr.).
- 16 MN, Logbuch, 30. April und 1. Mai 1901, S. 24.
- 17 Von nun an verwendete er noch die Tubenfarbe «Blanc d'argent» (Bleiweiss) von Edouard, und auch diese nur ausnahmsweise.
- 18 MN, Logbuch, 4. Mai 1901, S. 26.
- 19 Emmeneggers Darstellung *Der alles verschlingende Wirbel* dürfte direkt inspiriert sein vom Roman *20 000 Meilen unter dem Meer* von Jules Verne, der damit endet, dass die Nautilus in den Strudel des Mahlstroms gerät; siehe Brunner 2014, S. 31; Couvreur 2021, S. 145.
- 20 MN, Logbuch, 7. Mai 1901, S. 27.
- 21 Ebd., 8. und 9. Mai 1901, S. 28.
- 22 Ebd., 15. Mai 1901, S. 31.
- 23 Ebd., 17. Mai 1901, S. 33.
- 24 «Ausstellung Hans Emmenegger», Ende Juni/Anfang Juli 1904 in der Kunsthalle Winterthur (43 Werke) und Ende Juli/Anfang August 1904 im Museum der Stadt Solothurn (31 Werke), organisiert von den Kunstvereinen der beiden Städte; siehe Eschler/Hiestand 1987, S. 25.
- 25 MN, Logbuch, 17. Mai 1901, S. 33.
- 26 München 1901, nicht paginiert.
- 27 «Theilt Ab[ends] Balmer mir mit, er habe das stark eingeschlagene Bild (am 31. V?) (mit Vernis à retoucher von Vibert?) gefirniesst»; MN, Logbuch, 6. Juni 1901, S. 31–32.

2 Mai bis Oktober 1901

Während des Sommers 1901 und bis in den Herbst hinein machte Emmenegger nur wenige Einträge im Logbuch und war demnach nur selten im Atelier tätig. Da er damals auch kein Tagebuch führte und da keine nennenswerte Korrespondenz erhalten ist, bildet das Logbuch die wichtigste Quelle für diese Zeit.

Nachdem er sein Bild *Blausee. Stämme* (VdL-Nr. 5) an die Jury für die VIII. Internationale Kunstausstellung im Münchner Glaspalast geschickt hatte, arbeitete er im Mai 1901 noch kurz an einer neuen Studie, vermutlich einem Porträt.¹ Ob er nach München fuhr, um die Ausstellung im Glaspalast zu besuchen, ist ungewiss. Die VII. Nationale Kunstausstellung in Vevey, die am 28. Juni begann, bestückte er kurzerhand mit den beiden Landschaften der späten 1890er Jahre,

die er schon an der Pariser Weltausstellung gezeigt hatte,² bereitete dafür also keine neuen Arbeiten vor; das Fehlen entsprechender Logbucheinträge belegt zudem, dass er, obschon er ihr Kolorit längst als «russig» beurteilte, davon absah, die beiden Werke zwischen den Ausstellungen zu überarbeiten.

In der ersten Julihälfte arbeitete er bei glühender Sommerhitze einige Tage lang in einer Menagerie an neuen Studien; wo sie sich befand, ist nicht bekannt. Zuerst nahm er eine Löwengruppe (VdL-Nr. 12) in Angriff, die aber nicht über eine Unterzeichnung hinaus gedieh; er sollte sie im Februar 1907 übermalen.³ Anschliessend versuchte er sich an der Studie eines Nilpferds, das bis zu den Nüstern im Wasser lag und einzig den oberen Teil seines markanten Schädels zur Schau stellte, doch auch dieses Sujet wollte ihm nicht gelingen. «Nicht voll[endet]. Schund!», schrieb er am 8. Juli unzufrieden ins Logbuch.⁴ Auch diesen Bildträger sollte er später übermalen; im März 1905 entstand darauf die Studie *Schnee am Waldrand* (VdL-Nr. 10, Abb. 180). Die Silhouette des Nilpferdkopfes unter dieser späteren Studie wurde im Zuge der technologischen Untersuchungen in der IR-Transmissionsaufnahme sichtbar (Abb. 175 und 176). An drei weiteren heissen Julitagen widmete sich Emmenegger der Studie *Hirschziegenantilope* (VdL-Nr. 11): «Farbe wird in Folge der grossen Hitze ganz sausig», steht unter dem Datum des 13. Juli 1901 im Logbuch.⁵ Diese dritte Studie brachte er aber trotz zerfliessender Farbpasten zur Vollendung; fünf Monate später zeigte er sie an der Weihnachtsausstellung der Luzerner Künstlervereinigung.

Dass Emmenegger auch in der Menagerie auf doppelt grundierten Malleinen arbeitete und seine Tierstudien zuerst mit Kohle unterzeichnete und dann mit unverdünnten Mussini-Farben untermalte, ist ein erster Hinweis darauf, dass er unterwegs in Bezug auf Maltechnik und Bildaufbau grundsätzlich dieselben Methoden anwandte wie zu Hause; sie wurden in Teil II dieser Publikation beschrieben. Mit den Mussini-Farben, die er seit Februar benutzte, war er weiterhin zufrieden: Unabhängig davon, ob er sie deckend oder lasierend auftrug, verwendete er seit seiner ersten «Lasurprobe» während des gesamten im Logbuch dokumentierten Zeitraums fast ausschliesslich diese Sorte.

Insgesamt zehn weitere Logbucheinträge belegen, dass sich Emmenegger in den Monaten Juli, August und September 1901 sporadisch im Atelier betätigte, dort aber nicht malte, sondern Bildträger grundierte. Wie in Teil II erwähnt, pflegte er damals die gewerblich vorgrundierten Malleinen, die er in grossen aufgerollten Bahnen erwarb, selbst zuschnitt und auf Keilrahmen spannte, noch mit einer zweiten Grundierung aus Bleiweiss-Ölfarbe zu versehen. Diese Schicht musste einige Wochen trocknen, bevor sie bemalt werden konnte. Dass es sinnvoll wäre, eine gewisse Anzahl gebrauchsfertiger – zweimal grundierter – Malleinen vorrätig zu haben, hatte sich gezeigt, als er im Frühling intensiv mit den Sujets *Blausee* und *Der alles verschlingende Wirbel* beschäftigt gewesen war: Damals hatte er zwei neue Arbeiten nicht sofort in Angriff nehmen können, sondern zu-

erst Malleinen aufspannen, mit der zweiten Grundierung bestreichen und diese trocknen lassen müssen. Aufgrund des zunehmenden Zeitdrucks war er in einem Fall gezwungen gewesen, die Trocknungszeit auf nur elf Tage zu beschränken, in einem weiteren, auf eine zweite Grundierung ganz zu verzichten.⁶

Zwischen Juli und September spannte er nach und nach neun neue Malleinen in diversen Formaten auf, bestrich sie mit der Mussini-Tubenölfarbe «Kremserweiss» und grundierte auf dieselbe Weise zwei ältere, bereits bemalte Malleinen. Interessant ist, dass er beim Auftrag dieser Grundierungen verschiedene Tests zur gezielten Abklärung einer Reihe technischer Fragen durchführte; diese Tests werden in Teil IV genauer behandelt.⁷

Nachdem er am 20. September 1901 seine Grundierkampagne abgeschlossen hatte, blieben ihm noch drei Wochen bis zum Antritt seiner nächsten grossen italienischen Malerfahrt, die ihn dieses Jahr an den Gardasee führen sollte. Welche praktischen Vorbereitungen er vor seiner Abreise noch tätigte, ist nicht im Einzelnen überliefert. Sie wurden ihm aber dadurch erleichtert, dass er bei seinem ersten Malaufenthalt in Oberitalien im Herbst 1900 beschlossen hatte, im folgenden Jahr erneut in diese Gegend zu fahren, und der Einfachheit halber seine Malmaterialien und einen Teil seiner Ausrüstung dort gelassen hatte. Vor seinem Aufbruch nach Italien begann er ein neues Tagebuch und unternahm noch zwei kleine Reisen: Ende September fuhr er nach Vevey, wo er an der Generalversammlung der Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer (GSMB) teilnahm und die VII. Nationale Kunstausstellung besuchte, an der er die beiden älteren Arbeiten zeigte, die ihm selbst nicht mehr gefielen,⁸ und am 5. Oktober reiste er mit seiner guten Luzerner Freundin Isabelle Grüter-Brunner nach Basel, um im Kunstmuseum Werke von Arnold Böcklin anzuschauen und in der Kunsthalle einen letzten Blick auf die im Abbau begriffene Turnus-Ausstellung⁹ zu werfen.

1 Studie *Vonäsch* (VdL-Nr. 9); über diese Studie ist nichts Näheres bekannt.

2 Die Werke *Junimorgen* (späterer Titel: *Trübes Wetter*) von 1898 (VdL-Nr. 112) und *Hügel* von 1899 (VdL-Nr. 94), in Vevey ausgestellt als *Matinée de juin* und *Colline*; Vevey 1901, Nrn. 42 und 43, S. 12.

3 Auf demselben Bildträger malte er im Februar 1907 die Studie *Im Februar. Sumpf bei Herdschwandwäldli* (VdL-Nr. 12); MN, Verzeichnis der Leinwände, Eintrag zu VdL-Nr. 12, S. 186.

4 MN, Logbuch, 8. Juli 1901, S. 34.

5 Ebd., 13. Juli 1901, S. 34.

6 Siehe Kap. 1, «Februar bis Mai 1901»

7 Siehe Teil IV, Kap. 10, «Diverse Tests zum Auftragen von Grundierungen».

8 Siehe Anm. 2. «Meine beiden Arbeit[en] wirken russig», wiederholte er in der Ausstellung in Vevey sein schon früher gefälltes Urteil im Tagebuch; Tb 1901–1902, 1. Oktober 1901.

9 Turnus-Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins, Kunsthalle Basel, 8.–29. September 1901.

3 Oktober bis Dezember 1901: Malerfahrt an den Gardasee

Am 11. Oktober 1901 begab sich Emmenegger auf seine zweite oberitalienische Malerfahrt. Er bestieg am frühen Morgen in Luzern die Eisenbahn und erreichte am Abend das Städtchen Luino am Lago Maggiore. Hier legte er einen dreitägigen Zwischenhalt ein. Zu Fuss, per Mietkutsche oder Dampfboot unternahm er Ausflüge, besuchte Bekannte seines vorjährigen Aufenthalts und holte am gegenüberliegenden Seeufer in Cannero seine beiden Kisten mit Malmaterialien ab, die er dort zurückgelassen hatte.¹ Bei seiner Weiterreise nach Mailand am 14. Oktober war der Umfang seines Reisegepäcks beachtlich: «5 bag[ages]», die «zusammen 100 Kilogramm» auf die Waage brachten.²

In Mailand hielt er sich drei Tage auf. Allein und gemeinsam mit dem Tessiner Bildhauer Ampellio Regazzoni (1870–1931) besuchte er die Pinacoteca di Brera, das archäologische Museum und den Dom, genoss ein «Damen-Concert» im Restaurant Gambrinus-Halle, machte Spaziergänge um das Castello Sforzesco und unternahm, offensichtlich im Bestreben, seine Kunstsammlung zu ergänzen, Einkaufsbummel durch verschiedene Antiquariate. «Ab[ends] Cassasturz, habe noch 72.80! zut!», schrieb er am 15. Oktober bestürzt in sein Tagebuch.³

Am Morgen des 17. Oktober fuhr er weiter in Richtung Osten. Am Südufer des Gardasees, im Städtchen Desenzano an der Eisenbahnlinie Mailand-Verona, stieg er aus, bezog ein Quartier und begann unverzüglich, sich in der näheren und weiteren Umgebung nach dem Ort umzusehen, an dem er sich zum Malen «festsetzen» würde. «Nie mehr sich am ersten besten Orte festsetzen, der einem halbwegs gefällt», hatte er sich nach seiner letztjährigen Malerfahrt vorgenommen.⁴ Diesen Vorsatz beherzigte er jetzt: Desenzano diente ihm als Basisquartier für seine Rekognoszierausflüge zu Fuss, mit dem Dampfschiff und der Tram- oder Eisenbahn, die er in den folgenden Tagen unternahm. Sie führten ihn in südöstlicher Richtung nach San Martino della Battaglia, Pozzolengo und Sirmione, in nördlicher Richtung nach Maderno, Gargnano und Riva sowie in östlicher nach Verona und San Martino di Buonalbergo.⁵

Neben dem winzigen Tagebuch, das in seiner Tasche steckte, hatte Emmenegger stets seine Kodak dabei; die erste Aufnahme machte er in Desenzano am Tag seiner Ankunft. Wie schon auf seiner ersten oberitalienischen Reise legte er im hinteren Teil seines Tagebuchs ein «Clichéverzeichnis» an, in dem er Sujets und Kameraeinstellungen notierte (siehe auch Abb. 9). Es umfasst fünf Doppelseiten und verrät, dass er während seines gesamten Aufenthalts am Gardasee sechs Filme mit zwölf und drei mit sechs Negativen belichtete, also insgesamt 90 Aufnahmen machte. Belichtete Filme schickte er sofort zum Entwickeln an Hans Friedinger in Luzern und erhielt umgehend Kontaktabzüge zurück. Mit der Qualität seiner Aufnahmen war er mittlerweile zufrieden,⁶ mit anderen Aspekten seiner Fotografiertätigkeit noch nicht. In seinen «Neuen Reisenotizen», mit denen er nach seiner Heimkehr in einzeln durchnummerierten Punkten eine Manöverkri-

tik an seiner Reise üben sollte, beziehen sich vier Punkte unmittelbar auf das Fotografieren. Sie lauten: «7) Nie mehr das gleiche Motiv von fast der gleichen Stelle aus mehrmals phot[ographisch] aufnehmen. [...] 11) Unschärf einstellen; Versuche. 12) Einige Halb-Dutz[er] Filmrollen mitnehmen, 2er od[er] 4er. 13) Gleich Anfangs [der Reise] alle möglichen Mot[ive] photo[graphieren]». ⁷ Der unter Punkt 11 festgehaltene Vorsatz – Versuche mit unscharfer Objektiv-einstellung – ist hier vielleicht der interessanteste: Eine unscharfe Aufnahme gibt nur die grossen Formen wieder und lässt Nebensächliches verschwimmen. Denselben Gedanken drückt Punkt 18 jener Liste aus, der sich nicht auf das Fotografieren, sondern auf die Arbeit an Studien bezieht: «18) Bei einigen Studien die grösstmögliche Vereinfachung anstreben, haupts[ächlich] in Zeichn[ung] & Form». ⁸

Zudem begann er auf dieser Reise, Notizen zur Farbigekeit einiger in chromatischer Hinsicht offenbar besonders interessanter Sujets zu machen. Seine allererste Notiz dieser Art betrifft das Sujet «Kirche m[it] Wolken», das er laut Clichéverzeichnis auf seinem zweiten Film mit der dritten und vierten Belichtung festhielt. Sie lautet: «II, 3 & 4: Himmel d[unkel] Cob[altblau]. – Gr[osse] Wolke int[ensiv] warm-weiss. Durchsicht[ige Wolke] kalt-grau. – Oliven relativ dunkel. – Gras hell grau-grün. Felsen theils grau, theils int[ensiv] röthl[ich]. Kleine Büsche int[ensiv] warm-grün. Kirchenschiff schw[arz] rosa heller als gr[osse] Wolke (?). Humus roth-braun». ⁹ Diesen ersten Farbbeschreibung notierte er noch ausserhalb des Clichéverzeichnisses auf einer separaten Tagebuchseite. Einige weitere, kürzere Farbbeschreibungen stehen unmittelbar unter den aufnahmetechnischen Angaben im Verzeichnis selbst. Nach der Reise vermerkte er unter Punkt 15 in den «Neuen Reisenotizen»: «15) Viel mehr Clichénotizen machen betr[effend] Farbe, Stimm[ung]». ¹⁰

Neun Tage lang suchte Emmenegger von Desenzano aus nach Landschaftsausschnitten, die seinen Vorstellungen von Bildsujets entsprachen. Motive mit Zypressen zogen ihn besonders an. Entsprechend prominent figurieren sie in den Sujetnotizen und im Clichéverzeichnis dieser Reise, entweder als einzelne Bäume («gr[osse] Cipr[esse]»), «Cipr[esse] mit Kapelle») oder als Gruppe («gr[osse] Doppelpipr[esse]», «Cipr[essen]-Allee» oder «-wäldch[en]»). ¹¹ Während mehr als einer Woche verlief seine Suche nach Bildsujets jedoch enttäuschend, nichts vermochte seinen Erwartungen zu entsprechen.

Der Erfolg seiner Suche hing, wie er wusste, nicht allein von äusseren Faktoren ab, sondern auch von seiner inneren Verfassung. Im Jahr davor hatte er sich auf seiner Malerfahrt viel zu oft von profanen Dingen ablenken lassen, die seine Empfänglichkeit für besondere Stimmungen, wie er meinte, gestört hatten. Deshalb hatte er sich für die nächste Reise notiert: «Gesellschaft möglichst meiden, Alleinsein & allein spazieren. Träumen». ¹² Interessant ist, dass er, um in Stimmung zu kommen, abends in seinem Desenzaner Logis Schauer-geschichten von Edgar Allan Poe (1809–1849) las. «Es ist die reine Fieberphantasie, der reine Opiumrausch» und «Alles furchtbar aufregend», notierte er vor dem Einschlafen im Tagebuch. ¹³

Erst am 24. Oktober, als er von Peschiera aus gut 20 Kilometer am östlichen Seeufer gen Norden gewandert war, entdeckte er am späten Nachmittag kurz vor Torri di Benaco das in den See hineinragende, zypressenbestandene Vorgebirge San Vigilio mit der pittoresken Villa Brenzoni. «Gegen Cap San Vigilio malerische Cipr[essen]. Cap flüchtig besichtigt. Schöne Cipressengruppe & prachtvolle Aussicht. [...] Hie[r]her komme ich mit ziemlicher Sicherheit», notierte er am selben Abend.¹⁴ Den definitiven Entscheid, sich zum Malen tatsächlich dort niederzulassen, fällte er am nächsten Tag. Er war noch einmal nach Verona gefahren, hatte dort die Villa Musella besichtigt, ein Antiquariat durchstöbert und sich bis Marcellise begeben, um einen neuen Bekannten zu besuchen,¹⁵ doch am Ende dieses weiteren Ausflugs lautete sein Fazit: «Ein paar schöne Motive aber ich ziehe Cap S[an] Vigilio vor».¹⁶

Obwohl er schon in Mailand darüber erschrocken war, wie ihm das Geld zwischen den Fingern zerrann, hatte er in Verona weitere Einkäufe getätigt. Mittlerweile war die Habe, die er am 26. Oktober in Desenzano packte, um sie nach San Vigilio zu verfrachten, auf «7 Stücke Gepäck, zus[ammen] ung[efähr] 130 Kilos» angewachsen.¹⁷ Sein Gepäck und sich selbst schiffte er nach Peschiera ein, fuhr von dort per Mietkutsche auf die schöne Landzunge San Vigilio, bezog im Gästehaus der Villa Brenzoni Logis, begab sich unverzüglich mit einem Mietboot und zu Fuss auf die Suche nach Bildsujets und Standorten zum Malen und machte dabei gleich mehrere Stellen ausfindig, die ihm vollkommen zusagten. «Endlich geht's an's arbeiten!», schrieb er am selben Abend zufrieden in sein Reisetagebuch.¹⁸ Wie in Teil II bereits angemerkt, entspricht der hier geschilderte Verlauf einem auch für andere Malerfahrten festgestellten Muster: In ihm noch unbekanntes Gegenden benötigte er eine gewisse Anlaufzeit, in der er zunächst vergeblich nach Inspiration suchte. Erst nachdem sich ein gewisser Druck aufgebaut hatte, gingen ihm plötzlich die Augen auf. Sorge und Selbstzweifel schlugen dann um in fröhliche Zuversicht.

Am nächsten Tag packte er sein Material aus. Aufgrund der in den folgenden drei Wochen im Logbuch dokumentierten Handlungen dürfen wir annehmen, dass er von zu Hause eine Feldstaffelei, einen Feldstuhl, einen Malschirm, einen Malstock sowie ein «Schabmesser» mitgebracht hatte, sowie Vorräte an Zeichenkohle, Fixativ, Terpentin, Pinseln, Mussini-Farben und diversen Malmitteln.¹⁹ In den beiden Kisten, die er in Cannero eingelagert hatte, befanden sich gemäss der im Vorjahr erstellten Inventarliste²⁰ Zeichen- und Pauspapier, ein Skizzenblock, ein Holzbrett, zwei «Farbendruckli» (Blechbüchsen mit Tubenfarben), ein Glas Schmierseife, Schnüre und Seile (wohl zum Festzurren der Feldstaffelei), ein Stapel Telegrammformulare und ein Korkenzieher, vor allem aber weit mehr Malleinen, als er benötigen würde: «Habe nun 29 aufgesp[annte] L[einwände], darunter 5 von 1 m Länge, sowie versch[iedene] unaufgesp[annte] lächerlich, die Hälfte wäre zu viel», notierte er.²¹ Weil er konstatierte, dass die von ihm selbst vor über



34



35

einem Jahr auf diese Bildträger aufgetragenen Bleiweiss-Ölgrundierungen in der Dunkelheit der Kisten vergilbt waren,²² stellte er sie, um die Vergilbung rückgängig zu machen, ans Tageslicht.

Nun zog er aus, um an den vorgemerkten Standorten auf passenden Malleinen die ersten Sujets aufzuzeichnen. Auf den Sonnenschein, in dem er diese Motive ausgewählt hatte, war er von nun an angewiesen. Als sich anderntags trübes Wetter einstellte, war er gezwungen zu warten. Doch schon nach anderthalb Tagen, am 2. November, zeigte sich die Sonne wieder, und er begann zu malen. Innerhalb der knapp fünf Wochen, die er auf San Vigilio weilte, hielt er in insgesamt zehn Studien sechs neue Sujets fest. Jedes hatte seine Tageszeit: An den Studien *Solitude* (VdL-Nr. 22) und *Am Gardasee. Buxus* (VdL-Nr. 26, **Abb. 34**) arbeitete er, sofern das Wetter es zuliess, am Vormittag. Nachmittags malte er *Spiegelung im Wasser* (VdL-Nr. 28) und *Olivenbäume in [der] Abendsonne* (VdL-Nr. 23, **Abb. 58**), abends arbeitete er an *Abendstimmung Capo San Vigilio vom Steinbruch aus* (VdL-Nr. 24, **Abb. 35**) und an einem weiteren abendlichen Sujet, das er zuerst *Abendstimmung. Sonnenscheibe*, später *Sonnenuntergang am Gardasee* nannte (VdL-Nr. 29).²³ Trotz der damit verbundenen praktischen Nachteile – im Vorjahr hatte ihm beim Malen im Freien der starke Wind sehr zu schaffen gemacht²⁴ – wählte er für seine Studien wieder recht stattliche Formate: Die grösste misst 64,5 × 81 cm (VdL-Nr. 28), die kleinste immerhin 46 × 61,5 cm (VdL-Nr. 23).

In Bezug auf seine Arbeitstechnik lässt sich sagen, dass er auf San Vigilio zu einer neuen, von einer ungenannten Quelle empfohlenen Massnahme überging. Bis zum Antritt dieser Reise hatte er seine eigenen Bleiweiss-Ölgrundierungen, wenn sie ihm zu stark glänzend vorkamen und er davon ableitete, sie seien zu «fettig», mit einem organischen Lösemittel abgerieben. Vermutlich kurz vor dem Aufbruch hatte er jedoch unter der Überschrift «Farbentechni[sches]» ins Tagebuch geschrieben: «L[einwand] vor Las[ierung] oder Bemalung mit schwachem Seifen-

Abb. 34 Studie *Am Gardasee. Buxus*, 4.–27. November 1901, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe, 59,5 × 81,5, VdL-Nr. 26 (im Tagebuch: Nr. V), Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 60255.

Abb. 35 Studie *Abendstimmung Capo San Vigilio vom Steinbruch aus*, 2.–15. November 1901, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe, 46,5 × 65 cm, VdL-Nr. 24 (im Tagebuch: Nr. 1a), Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 1411110008.

wasser waschen, das man nachher mit reinem W[asser] sorgf[ältig] beseitigt. Dann mit trockenem reinem Samt abwischen».²⁵ Wie so oft steht «Leinwand» hier für die bereits grundierte Leinwand. Als er in seinem Logis auf San Vigilio die beiden ersten mit weisser Ölgrundierung präparierten Malleinen mit Seifenwasser behandelte, dokumentierte er, was dabei passierte: «Ich glaube, dass die L[einwand] tadellos abgewaschen sei; denn auf m[einen] Fingernägeln hat sich während des Abwaschens eine trüb-graue Schicht abgelagert».²⁶

Auch jetzt, beim Arbeiten im Freien, hielt er an seiner gewohnten Schichtenmalerei fest: Zuerst unterzeichnete er das Sujet mit Kohle; dazu genügte eine einzige Sitzung. Die Unterzeichnung fixierte er mit einem handelsüblichen Schellack-Fixativ. In einem Fall (VdL-Nr. 28) versuchte er, die Kohlelinien mit einer Milch-Wasser-Mischung zu fixieren, der gewünschte Effekt blieb aber aus: «Nach d[em] Troknen bemerkt, dass d[ie] Kohle abfärbt wie vorher».²⁷ Nach der Unterzeichnung folgte die Untermalung, meist mit «purer» Mussini-Farbe, also ohne verdünnendes Malmittel. Nur in einem Fall verdünnte er sie mit « $\frac{3}{4}$ Terb[entin] + $\frac{1}{4}$ Sicc[at]iv de Harl[em]».²⁸ Damit seine Untermalungen schneller einen berührungstrockenen Zustand annehmen würden, stellte er manche Malleinen wider besseres Wissen²⁹ ganz kurz ins direkte Sonnenlicht. Beim Arbeitsschritt der «Übermalung» beziehungsweise «Vollendung» verdünnte er die Mussini-Farben manchmal mit Fleischer-Malmittel «III (schnell trocknend)» oder Mussini-Malmittel «II (langsam trocknend)». Stellen, die beim Trocknen stumpf wurden, überstrich er mit einem der beiden Malmittel, oder, wenn mit einem dieser Produkte der gewünschte Sättigungseffekt nicht dauerhaft zu erzielen war, auch mit beiden. Firnisse trug er erst nach der Reise auf und verwendete dafür Mussini-Firnis.³⁰

An sonnenexponierten Standorten spannte Emmenegger seinen Malschirm auf. Wie in Teil II beschrieben, ist mit dem Malen im Schatten eines kleinen Schirms stets das Problem verbunden, dass dieser zwar den Malgrund beschattet, das umgebende helle Sonnenlicht aber weiterhin das Auge blendet, sodass die Farbtöne auf dem Bildgrund weniger farbig und kälter erscheinen, als sie wirklich sind, und folglich tendenziell zu grell gewählt werden. Emmenegger könnte das Problem bei seiner Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne* (VdL-Nr. 23, Abb. 58) gehabt haben, die er auf San Vigilio schuf. Ihre Werkgenese wird an anderer Stelle detailliert erläutert;³¹ hier sei nur so viel gesagt, dass er den zuerst sehr kräftig blauen Himmel, den er am 2. und 3. November 1901 bei sonnigem Wetter gemalt hatte, am 11. November – vermutlich ein Tag, an dem er ohne Malschirm arbeiten konnte und die Farbtöne unverfälscht wahrnahm – mit einem wesentlich blässeren Blauton übermalte. Einen Monat später, nach seiner Heimkehr, formulierte er unter Punkt 31 seiner «Neuen Reisenotizen» den Merksatz: «Stets sich daran erinnern, dass der Schatten, in dem man arbeit[et], gewissermassen «eine blaue Lasure» auf die Leinw[and] macht» (die Farben also kälter wirken lässt).³² Die Situation unter dem Malschirm irritierte ihn so sehr, dass er, wie noch zu zeigen sein

wird, diesen Ausrüstungsgegenstand auf die nächste Malerfahrt gar nicht mehr mitnehmen sollte.

Interessant ist die sehr unterschiedliche Anzahl von «Séancen», die er in die Studien im Freien investierte: Für *Solitude* (VdL-Nr. 22) benötigte er insgesamt elf, für *Olivenbäume in [der] Abendsonne* (VdL-Nr. 23) nur vier Sitzungen. *Spiegelung im Wasser* (VdL-Nr. 28) schuf er sogar, wie aus seinen «Neuen Reisenotizen» hervorgeht, während einer einzigen Sitzung und innerhalb einer Stunde.³³

Schon bald nachdem er sich auf San Vigilio eingerichtet hatte, stellte sich trübes Herbstwetter ein, das die Weiterarbeit an seinen Studien oft nicht zuließ. An mehreren Schlechtwettertagen malte er stattdessen im Zimmer an anderen Projekten. Zum Beispiel begann er an zwei nebligen Tagen nach seiner mittlerweile abgeschlossenen Freilichtstudie *Solitude* (VdL-Nr. 22) ein grösseres Bild (VdL-Nr. 19); dieses sollte er später allerdings verwerfen und mit einer anderen Darstellung übermalen. Vier Studien, die er vom Sujet *Abendstimmung Capo San Vigilio vom Steinbruch aus* schuf (VdL-Nrn. 24, 25, 32 und 33), dürfte er ausnahmsweise ganz oder zum Teil von einem Hotelfenster aus gemalt haben: Fest steht, dass er nach der ersten Studie (VdL-Nr. 24) im Hotel eine Variante vorbereitete (VdL-Nr. 25), die er am Abend des 10. November nach der Natur fortsetzte,³⁴ und dass er beiden Studien wiederum im Hotel noch den letzten Schliff verlieh.³⁵ Die beiden weiteren Fassungen des Sujets (VdL-Nrn. 32 und 33, **Abb. 36**) scheint er ganz im Hotel geschaffen zu haben. An zwei Tagen malte er ohne konkretes Naturvorbild die beiden Esquisses *Feuerzeichen I* und *II* (VdL-Nrn. 15 und 30). Während zwei weiterer bedeckter und regnerischer Tage schuf er zudem für einen Bekannten, den Marchese Alberto Carlo Rusconi,³⁶ den er zu Beginn dieser Malerfahrt in Oggebbio besucht hatte,³⁷ das Bild *Carmine* (VdL-Nr. 31) nach der gleichnamigen, im Vorjahr am Lago Maggiore ausgeführten Studie (VdL-Nr. 110).³⁸ Sie hatte sich in einer der Kisten befunden, die in Cannero geblieben waren.



36

Abb. 36 Studie *Abendstimmung*, 16. November 1901, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe, 46,5 × 65,5 cm, VdL-Nr. 32 (im Tagebuch: Nr. 1c), The Barret Collection, Dallas, SIK Archiv Nr. 1411130002.

Seinen Vorsatz, «Gesellschaft möglichst [zu] meiden» und «möglichst wenig Bekanntschaften zu machen, um möglichst wenig gesellschaftliche Verpflichtung zu haben»,³⁹ vermochte Emmenegger nur zum Teil einzuhalten. Doch an Tagen, an denen er auf das sonnige Wetter wartete, das seinen Sujets ihre Bildwürdigkeit zurückgeben würde, waren Gespräche mit neuen Bekannten nicht nur unvermeidlich, sondern manchmal sogar ein willkommener Zeitvertreib. Am 29. Oktober war zudem die Amateurkünstlerin Hedwig Schunck⁴⁰ eingetroffen, die er bei Bernhard Buttersack kennen gelernt hatte. Mit ihr führte er «längere religiös-philosophische Plaudereien», sprach über ihre und seine Arbeit und unternahm einen «Bummel [...] am Seeufer».⁴¹

Frische Ölbilder müssen in einer sauberen Umgebung lagern, bis ihre Farbschichten berührungstrocken sind, damit an ihren Oberflächen möglichst wenig Staub haften bleibt. Emmenegger einigte sich mit dem Hauspersonal auf einen Raum, in dem seine neuen Arbeiten während dieses heiklen Stadiums geschützt waren («trocknen» konnten), und schrieb am 7. November in sein Tagebuch: «Die nassen Leinw[ände] sind in's Douchezimmer transportiert worden». Leider hatte er verpasst, diese Örtlichkeit zuvor genau zu inspizieren: «Sehe mit Entsetzen, dass Ib & II (letzteres in den dunklen Partien[]) mit «Buseli» überdeckt sind! Das ganze Douchezimmer nochmals gründlich gekehrt».⁴² Ob und wie er die «Buseli» (Fusseln) aus den Farbschichten der beiden Studien⁴³ entfernte, erwähnte er nicht. Nach seiner Heimkehr schrieb er in seinen «Neuen Reisenotizen» unter Punkt 10: «Auch Raum z[um] Leinw[and]-trocknen besichtigen».⁴⁴

Während seines Aufenthalts auf San Vigilio dokumentierte Emmenegger seine Arbeitsschritte mit Bleistift im winzigen Reisetagebuch. Das Maltechnik-Notizbuch hatte er offenbar zu Hause gelassen, führte aber das darin enthaltene Logbuch nach seiner Reise sorgfältig nach. So hielt er es meistens auch auf seinen späteren Reisen. Gelegentlich sind die Nachträge im Logbuch detaillierter als die Angaben in den Reisetagebüchern; ob er sich dabei nur auf sein Gedächtnis oder auch auf zusätzliche, nicht erhaltene Notizen stützte, wissen wir nicht. Nur zwei der Malleinen, die er auf San Vigilio benutzte, hatten zum damaligen Zeitpunkt bereits einen Eintrag im Verzeichnis der Leinwände (VdL-Nrn. 15 und 19); beide hatte er im Sommer – im Rahmen seiner Grundiertests – präpariert und dann mit auf die Reise genommen. Die übrigen, die schon im Vorjahr mit ihm nach Italien gereist waren, als das Verzeichnis der Leinwände noch nicht existiert hatte, bezeichnete er im Tagebuch mit provisorischen römischen Zahlen.⁴⁵ Doch diesen Umweg wollte er in Zukunft nicht mehr gehen: «Im Verzeichniss der Arbeiten nicht mehr [römische] Nummern I–[IX] führen, wie diesmal, sondern die [Nummern] des Maltechn[ik]-Notizb[uchs]», nahm er sich nach seiner Heimkehr vor.⁴⁶

Die allerersten Arbeitsnotizen im Reisetagebuch von Ende Oktober, die das Unterzeichnen («Aufzeichnen») der ersten Studien auf San Vigilio erwähnen,⁴⁷ übertrug Emmenegger übrigens nicht ins Logbuch, sondern erst diejenigen, die ab

dem 2. November den eigentlichen Malprozess an diesen Arbeiten dokumentieren. Die Studie *Cipressen v[on] Bogenhalle aus* (VdL-Nr. 27/Tagebuch-Nr. IV) etwa, die nie über ihre Unterzeichnung hinaus gedieh, figuriert nirgends im Logbuch. Er gab dem Malleinen nach seiner Rückkehr zwar einen Eintrag im Verzeichnis der Leinwände, schenkte der unvollendeten Studie selbst aber keine Beachtung mehr und übermalte sie 1911 schliesslich mit der Studie *Kirschbaum im Herbst* (VdL-Nr. 27).

Am 29. November trat Emmenegger die Heimreise an. Nun lagerte er kein Material mehr ein, sondern sandte alles per Eilgut nach Hause. Er selbst nahm sich für die Heimkehr etwas Zeit, legte in Brescia, Como und Lugano jeweils einen Aufenthalt ein, teilweise über Nacht. Am 1. Dezember kam er zu Hause an.⁴⁸

Am 3. Dezember packte er seine neuen Arbeiten aus, registrierte sie im Verzeichnis der Leinwände und übertrug seine Arbeitsnotizen ins Logbuch. Zehn neue Studien hatte er von seinem Aufenthalt auf San Vigilio zurückgebracht. Mit nur einer, *Spiegelung* (VdL-Nr. 28), muss er vollends zufrieden gewesen sein, denn zu dieser machte er keine Notizen. Fünf unterzog er einer detaillierten Kritik, die in erster Linie das Kolorit betraf, an dem er einiges zu verbessern plante, wenn er Bilder nach ihnen malen würde.⁴⁹ Die vier übrigen Studien zeigten wohl dasselbe Sujet in unterschiedlicher Abendbeleuchtung (VdL-Nrn. 24, 25, 32 und 33, siehe auch Abb. 35 und 36); diese vier beurteilte er ablehnend. «Relativ viel weniger Abendstimmungen malen, die ganze Kraft & Zeit auf die Vor- und Nachmittagsmotive verw[enden]», nahm er sich in seinen «Neuen Reisenotizen» vor.⁵⁰ An derselben Stelle notierte er weitere Vorsätze für zukünftige Reisen: So wollte er in Zukunft darauf achten, an Freilichtstudien nicht mehr zu lange vor Ort weiterzuarbeiten, damit ihre «frische» Wirkung erhalten bleibe. «Nie mehr so verstandmässig & akademisch korrekt eine Studie vollend[en] wie die 2 v[on] S[an] Vig[ilio]», notierte er im Tagebuch und meinte damit die beiden Studien *Solitude* (VdL-Nr. 22) und *Am Gardasee. Buxus* (VdL-Nr. 26, Abb. 34), auf die er elf respektive neun Mal-sitzungen verwendet hatte. «D[er] Wasserspiegel an d[em] ich 1 Stunde malte ist v[om] künstl[erischen] Standp[unkt] besser als diese 2 Stud[ien]», fuhr er fort und meinte damit seine Studie *Spiegelung* (VdL-Nr. 28). «Kl[eine] Stud[ien] a[uf] 1–3, grössere auf 5–6 Séancen br[ingen]», ermahnte er sich selbst und nahm sich vor, in Zukunft beim Malen im Freien «ein gutes, frisch wirkendes, Morceau nie mehr durch übermalen [zu] verderben».⁵¹

1 Möglicherweise hatte er seine Kisten in der Villa des Marchese Alberto Carlo Rusconi in Oggebbio (nahe Cannero) eingelagert.

2 Tb 1901–1902, 14. Oktober 1901.

3 Ebd., 15. Oktober 1901.

4 Tb 1900–1901, «Conclus[ionen] für meine St[udien]-R[eise], Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Dezember 1900).

5 Tb 1901–1902, 17.–20. und 23.–25. Oktober 1901.

6 «Abzüge v[on] Fried[inger] d[es] 1. Dutzend. Besser als ich erwartete»; Tb 1901–1902, 26. Oktober 1901.

7 Ebd., «Neue Reisenotizen», Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Dezember 1901).

8 Ebd.

9 Tb 1901–1902, Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (November 1901).

- 10 Ebd., «Neue Reisenotizen», Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Dezember 1901).
- 11 Ebd., Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (Oktober bis Dezember 1901).
- 12 Tb 1900–1901, «Conclus[ionen] für meine S[tudien-]R[eise]», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Dezember 1900).
- 13 Tb 1901–1902, 20. und 21. Oktober 1901. Das Motiv *Der alles verschlingende Wirbel* stammt übrigens ursprünglich von Edgar Allan Poe. Emmenegger soll jedoch, wie erwähnt, von Jules Verne inspiriert worden sein, der das Motiv von Poe übernommen hatte; siehe Kap. 1, «Februar bis Mai 1901», Anm. 19.
- 14 Tb 1901–1902, 24. Oktober 1901.
- 15 Emmenegger besuchte den Cavaliere Marchesini, über den uns nichts Näheres bekannt ist; er hatte ihn ein paar Tage zuvor in San Martino di Buonalbergo kennengelernt.
- 16 Tb 1901–1902, 25. Oktober 1901.
- 17 Ebd., 26. Oktober 1901.
- 18 Ebd.
- 19 MN, Logbuch, 2.–27. November 1901.
- 20 Tb 1900–1901, Eintrag unter der Überschrift «In Cannero gelassen» im hinteren Teil, ohne Datum.
- 21 Tb 1901–1902, 27. Oktober 1901.
- 22 MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 187.
- 23 Tb 1901–1902, 2.–7., 9.–11., 19., 23., 26. und 27. November 1901. Das Malleinen mit der VdL-Nr. 29 übermalte Emmenegger 1906 mit der Studie *Sonnenschein im Walde*.
- 24 Siehe Teil II, Kap. 2, «Unter freiem Himmel», Abschnitt «Regen, Wind und Schmutz».
- 25 Tb 1901–1902, «Farbentechn[isches]», Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum.
- 26 MN, Logbuch, 19. November 1901, S. 45.
- 27 Ebd., 4. November 1901, S. 41. Gemäss den Tagebuchaufzeichnungen von Rudolf Schick soll Arnold Böcklin manchmal Kohleunterzeichnungen «durch Überschwemmen mit sehr verdünnter Milch» fixiert haben; Schick 1901, S. 268. Vermutlich wurde Emmenegger durch seine Lektüre dieses Buchs dazu angeregt, die Methode zu probieren. In der weiteren maltechnischen Literatur wird Milch zum Fixieren von Kohle nur für Arbeiten auf Papier erwähnt.
- 28 MN, Logbuch, 19. November 1901, S. 45.
- 29 «[Ich] bin [...] stets darauf bedacht, meine neuen Arbeiten [...] dem Licht auszusetzen. (Nie direktes oder durch Spiegel oder Fensterscheiben reflektiertes Sonnenlicht)»; MN, Logbuch, 1. März 1901, S. 13. Siehe auch Teil II, Kap. 6, «Malvorgang und Materialien», Abschnitt «Auftrag einer weiteren Grundierung», Anm. 113 und 115.
- 30 MN, Logbuch, 12. Dezember 1901, S. 51.
- 31 Siehe Teil IV, Kap. 1, «Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, VdL-Nr. 23».
- 32 Tb 1901–1902, «Neue Reisenotizen», Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Dezember 1901).
- 33 MN, Logbuch, 2.–27. November 1901; Tb 1901–1902, «Neue Reisenotizen», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Dezember 1901).
- 34 Tb 1901–1902, 10. und 11. November 1901.
- 35 «Regen. [...] Ia und Ib vollendet»; Tb 1901–1902, 15. November 1901.
- 36 Lebensdaten nicht bekannt.
- 37 Tb 1901–1902, 13. Oktober 1901. Emmenegger vollendete das Bild erst im Mai des nächsten Jahres; MN, Logbuch, 27. Mai 1902, S. 68.
- 38 Studie *Carmine*, 1900, Masse und Standort unbekannt (VdL-Nr. 110); Bild *Carmine*, 1901, 29,5 × 44 cm, Standort unbekannt (VdL-Nr. 31).
- 39 Tb 1900–1901, «Conclus[ionen] für meine S[tudien-]R[eise]», Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Dezember 1900).
- 40 Lebensdaten nicht bekannt.
- 41 Tb 1901–1902, 29. Oktober sowie 3., 5., 13. und 24. November 1901.
- 42 Ebd., 7. November 1901.
- 43 Betroffen waren die Studien *Abendstimmung Capo San Vigilio vom Steinbruch aus* (VdL-Nr. 25 / Tagebuch-Nr. Ib) und *Cipressenbögen geg[en] Gargnano* (später: *Solitude*, VdL-Nr. 22 / Tagebuch-Nr. II).
- 44 Tb 1901–1902, «Neue Reisenotizen», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Dezember 1901).
- 45 I bis XI. Die Ziffer I benutzte er fünfmal (I, Ia, b, c und d), die übrigen nur einmal. Eine Konkordanz der vorläufigen römischen und der definitiven arabischen Nummern befindet sich im hinteren Teil von Tb 1901–1902.
- 46 Ebd., «Neue Reisenotizen», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Dezember 1901).
- 47 Bspw. «Ab[ends] III aufzuz[eichnen] angef[angen]»; ebd., 29. Oktober 1901. Die römische Ziffer III bezeichnet die Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*; er ersetzte sie nach der Reise mit der VdL-Nr. 23.
- 48 Ebd., 29. November – 1. Dezember 1901
- 49 «Studiennot[izen] / V. 26. Himmel & See etw[as] z[u] kalt. Gr[össe]-Cipr[esse]-& aller Taxus etw[as] zu grün, etw[as] nach[er]tuschieren[er] (Goldocker): Himmel l[inke] Hälfte erheblich heller als rechte.» Für das Bild, das er aufgrund dieser Freilichtstudie schaffen wollte, nahm er sich vor: «Auf B[ild] Bogen r[rechts] weglassen od[er] r[rechts] hinausschieb[en]. Cipr[essen]reihe links & Taxus v[iel] z[u] grün & kalt. Tax[us] etwas [zu grün & kalt]. Sonne auf Bogen auch [zu grün & kalt]. Im Vergl[eich] z[um] Wass[er] & haupts[ächlich] z[um] Himmel alles m[it] Ausn[ahme] d[er] Sonnenflecke zu hell, besonders gr[össe] Cipr[esse] & Bog[en] l[inke]. – See z[u] blau-gr., Hintergr[und] desselb[en] grau-violetter, Vordergr[und] gelber. / 23. Sonne z[u] roth & z[u] kalt, mehr Cadm[ium.] Oliv[enbaum]-Stämme zieml[ich] hell. / 22. Bodenschatt[en] etw[as] z[u] dunkel. Mauersonne z[u] kalt m[it] Cadm[ium] h[ell] + d[unkel]. – Krone d[er] Cipr[esse] r[rechts] aussen etw[as] heller & wärmer. / Sonne auf Cipr[esse] wärmer. Cadm[ium] h[ell] m[it] Zinnob[er]. – Berg zu kräftig, viel blasser. Steinbruch mehr Cadm[ium] d[unkel]. / 33. Himmel ob[en] mehr Cob[altblau]. / 29. Vide Spezialnot[iz]; ebd., Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Dezember 1901).
- 50 Ebd., «Neue Reisenotizen», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Dezember 1901).
- 51 Ebd.

4 Dezember 1901 bis April 1902

Als Emmenegger Anfang Dezember 1901 von seiner Malerfahrt an den Gardasee zurückgekehrt war, seine neuen Studien einer strengen Bildkritik unterzogen und diese in Form von Studiennotizen festgehalten hatte,¹ staubte er einen Teil der Studien ab und überzog sie mit Firnissen. An dreien besserte er Stellen aus, die beim Transport beschädigt worden waren.²

Nun standen verschiedene Ausstellungen bevor, an denen er teilnehmen wollte: Die Weihnachtsausstellung der Luzerner Künstlervereinigung, die am 15. Dezember 1901 eröffnet werden sollte, 1902 die Frühjahrsausstellung der Münchner Sezession, für welche er drei Werke angemeldet hatte, die Anfang Februar zu verschicken waren, der Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts in Paris, für den er in der ersten Märzhälfte eine Bildersendung aufzugeben hoffte, sowie die Turnus-Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins, die am 13. April 1902 in Winterthur beginnen sollte.

Am 10. und 11. Dezember 1901 arbeitete er an drei Werken, mit denen er vermutlich an der Weihnachtsausstellung teilnahm. Die Esquisse *Felsenburg III* (VdL-Nr. 1) hatte er zwölf Monate zuvor mit Temperafarben untermalt, nach einer 1900 am Lago Maggiore bei schlechtem Wetter auf dem Zimmer geschaffenen Fassung des Fantasiemotivs. Als er nun *Felsenburg III* hervorholte, gefiel sie ihm ausnehmend gut: «Diese Esq[uisse] erscheint mir interessanter & künstlerischer als alles, was ich von S[an] Vigilio heimbrachte», schrieb er in sein Logbuch.³ Dass er jetzt versuchte, sie mit Mussini-Farben zu vollenden, erwies sich aber schnell als Fehler: «Die Temperafarbe erscheint durch Berührung m[it] d[er] Oelfarbe stellenweise dunkel & fleckig. [...] Durch d[ie] heutige Arbeit stark verdorben!»⁴ Bei der Menageriestudie *Hirschziegenantilope* (VdL-Nr. 11) vom Juli begnügte er sich damit, sie zu entstauben und zu firnissen.⁵ Am Bild *Blausee. Stämme* (VdL-Nr. 5), das er im April und Mai gemalt und den Sommer über an der VIII. Internationalen Kunstausstellung in München gezeigt hatte, füllte er die seither an zwei Stellen in der Farbschicht aufgetretenen «Sprünge» (Frühschwundrisse) mit Mussini-Farben, die er mit Fleischer-Malmittel «II» verdünnte und vermutlich mit einem feinen Haarpinsel auftrug.⁶

Da er erst in der zweiten Januarhälfte 1902 begann, seine Bewerbung für die Frühjahrsausstellung der Münchner Sezession vorzubereiten, stand er mit diesem Vorhaben unter hohem Zeitdruck, denn die Arbeiten würde er schon am 5. Februar der Frachtpost übergeben müssen. Überdies musste er noch ein nicht ganz kleines Dekorationsbild (95,2 × 214 cm) für den Festabend der Luzerner Kunstgesellschaft malen, der am 23. Januar im Hotel Union in Luzern stattfinden sollte.⁷ Erst am Vortag der Feier nahm er das Projekt in Angriff und arbeitete daran bis zum letzten Moment (Panneau décoratif *Frühling*, VdL-Nr. 36). «Nass in's Union transportiert», notierte er am 23. Januar im Logbuch.⁸

Emmeneggers Teilnahme an der Münchner Ausstellung sollte an seinem mangelhaften Zeitmanagement scheitern. Das Bild *Spiegelung* (VdL-Nr. 34), das er nach der Freilichtstudie *Spiegelung im Wasser* (VdL-Nr. 28) von San Vigilio im selben Format in Angriff nahm, schloss er erst am 28. Januar ab. Nachdem er noch kurz an einer Porträtstudie gearbeitet hatte, die mit der Münchner Ausstellung wohl nichts zu tun hatte,⁹ verfiel er zu diesem späten Zeitpunkt auf die Idee, in Lasiertechnik eine Fassung von *Der alles verschlingende Wirbel* zu schaffen. Wie schon gezeigt wurde, hatte er bereits im Mai 1901 bis kurz vor dem Einsendettermin für die VIII. Internationale Kunstausstellung (die ebenfalls in München stattgefunden hatte) drei missglückte Anläufe gemacht, ein Bild dieses Sujets zu malen, den letzten nur zwei Tage vor dem damaligen Versandtermin.¹⁰ Nun wiederholte sich das Drama: Viel zu kurzfristig, am 30. Januar, unternahm er auf dem Malleinen mit der VdL-Nr. 20 den Versuch, eine neue Fassung zu malen, der noch am selben Tag scheiterte. «Meer fleckig & wirkt ganz schlecht», steht im Logbuch unter diesem Datum.¹¹ Doch er gab nicht auf, sondern wandte seine Bemühungen umgehend der im Mai begonnenen Fassung des Sujets zu (*Der alles verschlingende Wirbel IV*, VdL-Nr. 8), in der Hoffnung, stattdessen diese zu vollenden, was ihm jedoch bis zum Tag des Versandtermins, dem 5. Februar, nicht gelang. Schliesslich konnte Emmenegger gar nichts an die Jury schicken, denn auch die dritte Arbeit, ein älteres Werk mit dem Titel *Vorfrühling* (ohne VdL-Nr.), war bis zum Versanddatum nicht transportbereit. Verdrossen schrieb er in sein Tagebuch: «Mit Beschickung d[er] Frühjahrsausstellung der Secession ist's wieder nichts! Ich hatte 3 Arb[eiten] angemeldet. Den «Alles verschling[enden] Wirbel» hatte ich [erst] gestern bei Seite gestellt. Die im letzten Augenblick vollendete Studie «Spiegelung» (San Vig[ilio]) ist nicht trocken & das mit Oelf[arbe] gestrichene Rähmchen für den «Vorfrühling» ist noch vollkommen nass! Wann werde ich einmal so vernünftig, nicht mit allem auf den letzten Augenblick zu warten?»¹²

Mit Sicherheit hatte Emmenegger nach diesem verpassten Termin wirklich vor, «vernünftig» zu werden, denn am 12. Februar nahm er unverzüglich die Vorbereitungen für den Salon de la Société Nationale in Paris in Angriff und arbeitete dabei sehr konzentriert: Nach zwei auf San Vigilio geschaffenen Studien (VdL-Nrn. 22 und 25) malte er das Bild *Solitude* (VdL-Nr. 37, Abb. 76), dessen Genese in Teil IV des vorliegenden Buches detailliert behandelt wird, und das Bild *Am Gardasee. Buxus* (VdL-Nr. 20). Letzteres malte er übrigens über die missglückte Fassung von *Der alles verschlingende Wirbel*, an der er sich soeben noch abgemüht hatte. An diesen beiden Bildern, insbesondere an *Solitude*, arbeitete er während vieler aufeinanderfolgender Tage mit gutem Erfolg.¹³ Warum er kurzfristig davon abkam, *Am Gardasee. Buxus* nach Paris zu senden, bleibt unklar. Stattdessen entschied er sich für die Studie *Fin d'Hiver. Am Ufer der Reuss* (VdL-Nr. 38) von 1900. Am 6. März veränderte er an dieser Studie «ein paar in die Augen springende



37

Abb. 37 Pochade *Anfang März. Zelgenwald*, 12. März 1902, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe, 44 × 60,2 cm, VdL-Nr. 39, Privatbesitz.

Kleinigkeiten»¹⁴ und sandte sie frisch gefirniss am 9. März zusammen mit *Solitude* nach Paris.¹⁵ *Fin d'hiver. Am Ufer der Reuss* wurde von der Jury refüsiert, *Solitude* hingegen angenommen.¹⁶

Am 12. März 1902 malte Emmenegger wieder im Freien. Der Logbucheintrag für dieses Datum ist der erste, der im untersuchten Zeitraum die Entstehung eines Landschaftswerks in der heimatlichen Umgebung dokumentiert: In der Nähe von Alpnach (OW) schuf er innerhalb von anderthalb Stunden die Pochade *Anfang März. Zelgenwald* (VdL-Nr. 39, **Abb. 37**);¹⁷ das kleine Werk schenkte er im Jahr darauf seinem Freund Cuno Amiet.¹⁸ Im Übrigen gönnte er sich, nachdem er nicht mehr unter Zeitdruck stand, eine Pause. Er schickte das Bild *Blausee. Stämme* (VdL-Nr. 5), das er bis Ende Januar wohl in der Luzerner Weihnachtsausstellung gezeigt hatte, an die Turnus-Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins,¹⁹ ohne daran noch einmal Hand anzulegen.

Ende März und Anfang April beschäftigte er sich noch an je einem Tag, jedoch wohl nur halbherzig, mit zwei weiteren Werken aus San Vigilio: Dem Bild *Am Gardasee* (VdL-Nr. 19), einer Fassung des Sujets *Solitude*, die er noch vor Ort im Hotelzimmer angefangen hatte, und der Studie *Cipressen v[on] Bogenhalle aus* (VdL-Nr. 27), die vor Ort nicht über eine Unterzeichnung hinaus gediehen war. Beide gab er jedoch schnell auf; ihre Malleinen benutzte er später für andere Arbeiten.²⁰

Am 11. April 1902 besuchte Emmenegger in Basel eine Ausstellung mit Werken des kurz zuvor verstorbenen Malers Hans Sandreuter.²¹ Elf Tage später trat er eine Studienreise durch die Schweiz an. Während er in den vergangenen Jahren fast nur in südlichen Gefilden nach Bildsujets gesucht hatte, wollte er nun wieder in der näheren Umgebung nach Anregungen Ausschau halten.

- 1 Siehe Anm. 49 im vorhergehenden Kapitel.
- 2 MN, Logbuch, 12.–13. Dezember 1901, S. 51.
- 3 Ebd., 10. Dezember 1901, S. 49.
- 4 Ebd., S. 49–50.
- 5 Ebd., 11. Dezember 1901, S. 50.
- 6 Ebd. Dass er mit einem feinen Haarpinsel arbeitete, erwähnt Emmenegger zwar an dieser Stelle nicht, aber an allen anderen Stellen im Logbuch, an denen er das Auffüllen von Fröhschwundrissen dokumentiert.
- 7 «1. Festabend d[er] Kunstgesellsch[aft] im Union»; Tb 1901–1902, 23. Januar 1902.
- 8 MN, Logbuch, 23. Januar 1902, S. 52.
- 9 Studie *Weiblicher Studienkopf. Frö. Kamenzind* (VdL-Nr. 35).
- 10 Siehe Kap. 1, «Februar bis Mai 1901».
- 11 MN, Logbuch, 30. Januar 1902, S. 53. Das Malleinen mit der VdL-Nr. 20 hatte er im Sommer im Rahmen seiner Grundiertests präpariert; siehe Kap. 2, «Mai bis Oktober 1901».
- 12 Tb 1901–1902, 6. Februar 1902.
- 13 MN, Logbuch, 12.–18. und 20.–28. Februar sowie 1.–5. März 1902, S. 56–61.
- 14 Ebd., 6. März 1902, S. 63.
- 15 Tb 1901–1902, 9. März 1902.
- 16 «Hurrah! No 2/37 (Solit[ude]) ist angenommen, no. 2/38 refüsiert»; Tb 1901–1902, 24. März 1902.
- 17 MN, Logbuch, 12. März 1902, S. 65.
- 18 «M[einem] Freund Amiet gesch[enkt]»; ebd., November 1903 (ohne Tagesdatum), S. 65.
- 19 Turnus 1902 (nicht paginiert). Nach Winterthur wurde die Ausstellung in Le Locle, Basel, Schaffhausen, Konstanz, Chur und St. Gallen gezeigt.
- 20 Das Malleinen mit der VdL-Nr. 19 benutzte Emmenegger später für die – unvollendet gebliebene – Studie *Fritz. Maulthier* und nach dieser für das Bild *Fröbling*; auf dem Malleinen mit der VdL-Nr. 27 entstand später die Studie *Kirschbaum im Herbst*; siehe MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 186–187.
- 21 Tb 1901–1902, 11. April 1902.

5 April 1902

Um Anregungen zu sammeln, unternahm Emmenegger Ende April 1902 eine sechstägige Studienreise in die Nordwestschweiz und nach Graubünden. Er wollte Schlösser, Burgen und Ruinen besichtigen und wenn möglich aus der Nähe fotografieren.¹ Von der Eisenbahn aus wollte er noch weitere schön gelegene Bauten oder ihre unheimlich-pittoresken Überreste, aber auch malerische Felsformationen, Höhleneingänge und Schluchten betrachten. Die Idee zu dieser Reise war ihm möglicherweise schon im Herbst 1901 bei seinem Aufenthalt am Gardasee gekommen. Damals war er an einem Schlechtwettertag, an dem er nicht im Freien arbeiten konnte, von San Vigilio nach Garda gegangen, um seine Post aufzugeben. Seiner Gewohnheit entsprechend hatte er nach alten Gebäuden Ausschau gehalten, die als Bildsujets interessant sein könnten, und unter anderem versucht, einen Blick auf die Villa der Albertini zu erhaschen. Kurz darauf hatte er auf demselben Spaziergang erkannt, dass sein Heimatland ähnlich Pittoreskes bieten konnte: «Gang um die Besitz[tümer] des Grafen Albertini herum. Auf Heimweg Pläne für die Studienreise im Frühjah. Hurrah!»²

Für diese Studienreise, die er fünf Monate später antrat, hatte er sich ein dichtes Programm vorgenommen. Ihr erster Teil führte in den Kanton Solothurn, wo er in Balsthal das Schloss Alt-Falkenstein und die Ruine Neu-Falkenstein so-

wie in Oensingen das Schloss Neu-Bechburg besichtigte und die drei Stätten aus der Nähe fotografierte.³ Bei seiner Weiterreise von Solothurn in Richtung Nordosten durch den Berner Jura und das Laufental nach Basel betrachtete er von der Eisenbahn aus Höhlen und interessante Felsformationen, die Ruine Pfeffingen, die ihm «v[on] d[er] Bahn aus ganz imposant» erschien,⁴ und die Ruinen Dorneck, Birseck und Reichenstein.

Der zweite Teil der Reise führte von Basel, mit einem Abstecher über Luzern, nach Graubünden. Während er auf dem ersten Teil auch neuere Kulturstätten besucht und sich mit Freunden getroffen hatte,⁵ galt der zweite ausschliesslich den Bündner Burgen und Schlössern und der sie umgebenden Natur, die er vom Zug aus auf sich wirken liess: «Vor Flums a[uf] Felsenhügel grosse Schlossruine. War-tau. Bad Ragaz R[uine] Freudenberg. [...] Von Bonaduz bis Thusis zusammen wenigstens 12–13 alte Schlösser & Burgen, oder deren Reste».⁶ Besonders interessante Stimmungen hatte er sich von der Viamala-Schlucht versprochen, wurde in dieser Hinsicht aber enttäuscht. «Früher war es gewiss anders», schrieb er in sein Reisetagebuch.⁷

Die Heimreise verband er mit einem Abstecher an die Turnus-Ausstellung in Winterthur, in der auch sein Gemälde *Blausee. Stämme* (VdL-Nr. 5) hing. Mit seinem eigenen Werk war er ausnahmsweise halbwegs zufrieden: «Mein Blausee hängt inmitten einer Wand & wirkt nicht schlecht. Wenn die obere Hälfte nicht so russig wäre, so wäre es eines der bessern & interess[anteren] Bilder in der ganz[en] Ausstell[ung]».⁸

Auf der Heimfahrt von Winterthur wollte es der Zufall, dass er beim Umsteigen am Bahnhof Zürich das Themenheft «Lugano» einer illustrierten Zeitschrift kaufte, das ihm den Anstoss gab zu seiner dritten oberitalienischen Malerfahrt. Diese Reise trat er – ungewöhnlich kurz entschlossen – nur fünf Tage später an.

1 Dass Emmenegger auf seiner Schweizer Studienreise fotografierte, ergibt sich unter anderem aus einem Tagebucheintrag vom Mai 1902: «Abzüge d[er] Juraburgen er[halten]»; Tb 1902–1903, 15. Mai 1902.

2 Tb 1901, 12. November 1901.

3 Tb 1902–1903, «Clichéverzeichnis» im hinteren Teil, ohne Datum (April 1902).

4 Ebd., 23. April 1902.

5 In Solothurn besuchte Emmenegger das neue Museum der Stadt, in Arlesheim das Atelier des Bildhauers und Plastiklers Jakob August Heer (1867–1922), in Basel besichtigte er die soeben fertiggestellte Pauluskirche und traf sich mit Isabelle Grüter-Brunner aus Luzern und ihrer Tochter Fanny; ebd., 22. und 23. April 1902.

6 Ebd., 25. und 26. April 1902.

7 «Via mala besichtigt. Enttäuscht! Die neue Via ist nämlich gar nicht mala. Früher war es gewiss anders»; ebd.

8 Ebd., 27. April 1902.

6 Mai bis Juni 1902: Malerfahrt an den Luganer- und den Comersee

Am 27. April 1902, am letzten Tag seiner «Studienreise» durch die Schweiz, hatte Emmenegger das Themenheft «Lugano» einer illustrierten Zeitschrift – vermutlich *La Suisse illustrée* – in die Hände bekommen und dort die Fotografie einer sogenannten Klamm (italienisch: orrido) am Luganersee entdeckt, einer durch einen Wildbach geschaffenen Felsschlucht. «Ein «Orrido» bringt mich auf die Idee, noch schnell für 14 Tage an den Luganersee zu gehen. Ai!», steht unter diesem Datum im Tagebuch.¹ Das Naturschauspiel Klamm war ihm bekannt. Bereits vor anderthalb Jahren, bei seinem Aufenthalt am Lago Maggiore im Herbst 1900 hatte ihn die Klamm am östlichen Seeufer bei Traffiume beeindruckt. «Schlucht v[on] Traffiume (Orrido genannt) sehr interess[ant]. Das Wasser von wundervoller tief grüner Färbung. Der kl[eine] See vor dem Orrido feines Motiv», hatte er damals notiert.²

Die spontane Idee für die nächste grosse Malerfahrt, die übrigens nicht bloss vierzehn Tage, sondern über einen Monat dauern sollte, setzte er zielstrebig in die Tat um. Nur fünf Tage später, am 2. Mai, bestieg er «ganz kaput» die Gotthardbahn, denn er war sehr früh aufgestanden und hatte viele Stunden lang intensiv gepackt. Die Reise ging bis Bellinzona, wo er übernachtete, und weiter bis Locarno. Dort legte er einen kurzen Aufenthalt ein, um zur Wallfahrtskirche Madonna del Sasso hinaufzusteigen, über die Maggia nach Ascona zu spazieren und sich abends mit dem Maler Filippo Franzoni (1857–1911) zu treffen. Gemeinsam mit Franzoni reiste er weiter nach Lugano. Hier bezog er ein Zimmer und deponierte sein grosses Malgepäck, um die Region um den nördlichen Luganer- und mittleren Comersee eine Zeitlang zu erkunden und sein definitives Quartier auszuwählen.³

Auch in dieser Region war das Verkehrsnetz für den Tourismus sehr gut ausgebaut: Dampfschiffe fuhren auf beiden Seen mehrmals täglich die umliegenden Ortschaften an; der Transport zu Wasser wurde von privater Seite mit bemannten Ruder- und Segelbooten ergänzt. Die beiden Seen waren durch die Eisenbahnlinie zwischen Porlezza (am Luganersee) und Menaggio (am Comersee) verbunden, Bahn- und Schiffsfahrpläne waren aufeinander abgestimmt.⁴

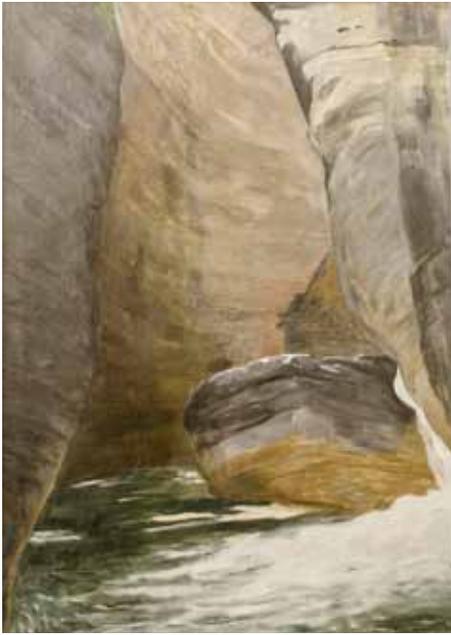
Sofort fuhr Emmenegger mit dem Dampfschiff und einem gemieteten, bemannten Kahn zu demjenigen Naturschauspiel am Rande der Ortschaft Osteno, dessen fotografisches Abbild ihn zu dieser Reise inspiriert hatte: zum Orrido di Osteno, der vom Wildbach Tenno gebildeten Klamm. Schon an diesem ersten Tag fand er Bildsujets, die ihn begeisterten. Dass er von den Anlaufschwierigkeiten, die ihm auf anderen Malerfahrten zu schaffen machten, auf dieser Reise gänzlich verschont blieb, war möglicherweise dem Umstand zu verdanken, dass ihn eine Fotografie hierher gelockt hatte und er deshalb weniger als sonst auf Sujets fixiert war, die nur in seiner Fantasie existierten. Kaum im Inneren der Höhle angelangt, in welcher der Tenno als Wasserfall endet, erblickte er gleich «mehrere sehr interessante Motive». Noch am selben Tag fuhr er zum Comersee und auf diesem bis

nach Bellagio. Von dort liess er sich von einem Bauern im Regen «auf teilweise ganz schlechtem Ziegenpfad» zur vier Kilometer entfernten Grotta azzurra (heute Grotta dei bulberi) führen.⁵ Auch diese Höhle schien ihm als Bildsujet vielversprechend. Da er offenbar kein Skizzenbuch dabei hatte, machte er in seinem winzigen Tagebuch eine Bleistiftskizze des Grotteninneren und Notizen zu den Farben, die er dort wahrnahm (Abb. 11).

Selbstverständlich hatte er wie gewohnt seine Kamera dabei. Die ersten Aufnahmen hatte er an diesem Tag schon bei der Schiffsstation Oria gemacht, wo «ganz hübsche Zypressen»⁶ standen, und später weitere vom Orrido di Osteno. Wie schon im Jahr zuvor ergänzte er auf dieser Reise seine aufnahmetechnischen Notizen im Clichéverzeichnis hinten in dem Heftchen, das er auch als Tagebuch verwendete, manchmal mit kurzen Farbbeschrieben. Die ausführlichste Beschreibung wurde dort der neunten und zehnten Aufnahme seines dritten Films zuteil. Als Sujet notierte er für beide «Quellenhöhle». In welcher Höhle er sich befand, ist leider nicht zu eruieren; eindeutig ist jedoch, wie sehr ihn die Farben begeisterten, die er dort sah.⁷ Abgesehen davon belegt sein Clichéverzeichnis, dass er lediglich einen Film mit zwölf und drei Filme mit sechs Aufnahmen belichtete,⁸ also insgesamt auf dieser dritten oberitalienischen Reise noch einmal wesentlich zurückhaltender fotografierte als auf der zweiten. Belichtete Filme liess er wie gewohnt sofort in der Heimat entwickeln und war, als er am 15. Mai die erste Sendung Kontaktabzüge erhielt, mit der Qualität seiner Aufnahmen zufrieden.⁹

Nach dem sehr erfolgreichen ersten Tag setzte Emmenegger seine Ausschau nach Sujets und Standorten zum Malen an beiden Seen fort. Einige Orte steuerte er mehrfach an, um sie bei unterschiedlichen Witterungsverhältnissen und Tageszeiten zu beurteilen, und kam dabei zur Überzeugung, eine solche Umsicht sei der Mühe wert. Bei den Vorsätzen, die er nach der Reise unter der Überschrift «Neue Reisenotizen» auflistete, steht: «24 Probestunden an einem Orte zubringen [...]. Betracht[en] d[er] Motive in allen Tagesbeleucht[ungen]».¹⁰

Einige Orte am Luganersee, die er in diesen Tagen immer wieder besuchte, wie die Tropfsteinhöhlen von Rescia und die Gegend um Morcote und Ponte Tresa, musste er von seiner Liste möglicher Sujets aber wieder streichen. Dasselbe galt für sämtliche Stätten am Comersee, wie das Castello di Vezio oberhalb von Varenna, die durch den Wildbach Pioverna gebildete Klamm von Bellano und einige «prachtvolle & schön gruppierte Zypressen» bei der Kirche San Giovanni in derselben Ortschaft.¹¹ Diese von ihm ausführlich fotografierte Zypressengruppe in Bellano kam übrigens nur deshalb nicht infrage, weil der einzige mögliche Standort zum Malen keinen Schatten bot und Emmenegger den Malschirm zu Hause gelassen hatte. Da ihn die Lichtbedingungen im Schatten des Schirms auf früheren Malerfahrten stark irritiert hatten, war er vermutlich mit der Absicht aufgebrochen, ausschliesslich in Höhlen und an anderen natürlich beschatteten Standorten zu malen. «Ohne Schirm nicht zu malen, also bleiben lassen!», ent-



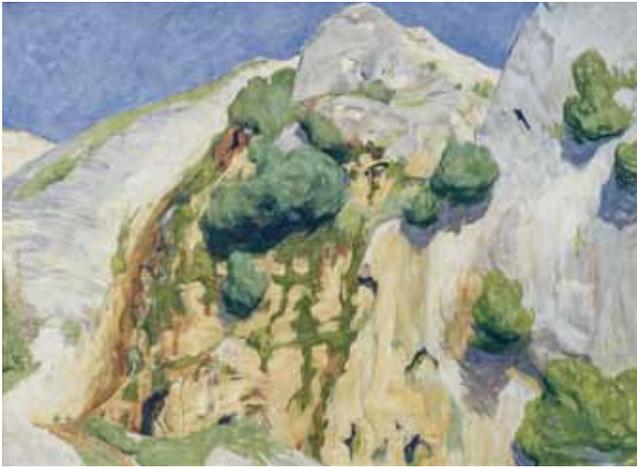
38

Abb. 38 Studie *Orrido di Osteno*, 10.–13. Mai 1902, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe, 81 × 59 cm, VdL-Nr. 41, Schweizerische Kreditanstalt, Luzern.

schied er schliesslich in Bezug auf die schöne Zypressengruppe, weil ihm nichts anderes übrig blieb.¹²

Nach nur wenigen Tagen hatte er sich ausreichend umgesehen und beschloss, sich in einer Pension in Osteno niederzulassen. Am 8. Mai, an dem «scheussliches Wetter» herrschte, zog er abends mit seinem Malgepäck dort ein.¹³ Nachdem die Reise vergleichsweise unkompliziert begonnen hatte, stellten sich Emmenegger im Lauf der folgenden dreieinhalb Wochen beim Malen im Freien ausserordentlich viele Hindernisse in den Weg. Allzu oft war das Wetter regnerisch. Sein erster Versuch, sich im Inneren der Klamm von Osteno einzurichten, wurde durch den hohen Wasserstand des Sees vereitelt, denn als Folge mehrerer Regentage war der Höhlenboden überschwemmt.¹⁴ Am nächsten Tag gelang es ihm zwar, die Studie *Orrido di Osteno* (VdL-Nr. 41, **Abb. 38**) zu unterzeichnen und an zwei weiteren Tagen zu untermalen, doch war sein Standort am tosenden Wasserfall keineswegs angenehm. «L[einwand] ganz feucht» und «wieder alles ganz feucht vom Wasserstaub», dokumentierte er am 10. und 13. Mai im Logbuch den Zustand der Studie.¹⁵ Unheimlich war die Höhle auch, und, wie Emmeneggers Tagebucheintrag vom 12. Mai zeigt, nach den vorausgegangenen regenreichen Tagen sogar richtiggehend gefährlich: «Grössere Holzstücke fliegen v[on] d[en] Felsen herab und fallen ein paar Meter v[or] mir ins Wasser. In grosser Aufregung stehe ich an d[er] Felswand, fürchtend, es kommen nun Steine und Felsstücke nach. Nach ein paar Minuten Arb[eit] wieder aufgenommen. Es ist aber doch zu aufregend, so zu arbeiten. Bei jedem aussergewöhnlichen Geräusch schaut man unwillkürlich in die Höhe. Und dann das merkwürdige Gekreische der «unheilverkündenden» Vögel!»¹⁶ Der erste Vorsatz, den er nach dieser Reise fasste, lautet: «Keine Motive mehr wählen, deren Aufnahme gefährlich od[er] gesundheitsschädig[end] sind (Orrido)».¹⁷

Am 13. Mai entschied er sich für zwei weitere Sujets, die aber beide nur abends und – im Unterschied zum *Orrido* – nur bei sonnigem Wetter seinen Ansprüchen genügten: Eine Bergflanke mit Travertinfelsen oberhalb von Rescia (Studie *Rescia. Tufffelsen*,¹⁸ VdL-Nr. 43, **Abb. 39**) und einen vielarmigen Wasserfall, der sich bei Rescia direkt in den See ergiesst (siehe **Abb. 40**). Den Wasserfall bei Rescia malte er vom See aus, installiert in einem Segelboot, das ihm offenbar samt dessen fischender Besatzung von seiner Wirtin vermittelt worden war. Diese «Barke» gab ihm Anlass zu grosser Beunruhigung. In seinem Tagebuch bezeichnete er sie als «mistfaul» und fuhr fort: «Wenn dieselbe bei stürmischem See etwas schwer beladen ist, so geschieht sicher ein Unglück! Das habe ich d[er] Wirthin schon zum 2. Mal eindringlich gesagt».¹⁹ Doch scheint er keinen Weg gefunden zu haben, das morsche Vehikel zu umgehen. Nach der Reise nahm er sich vor: «Wenn mögl[ich] Mot[ive] wählen, die zu Fuss & ohne grosse Gefahr zu erreichen sind. Kahnfahrt auf d[em] Meer [sic] w[ar] sehr gefährlich[ich]».²⁰ Wenn es windig war, wurden an Land Staub und Schmutz aufgewirbelt, die bis zur Barke getragen wurden und in der frischen Farbe seiner Studie kleben blieben, zudem störte dann



39



40

Abb. 39 Studie *Rescia. Tufffelsen*, 18. Mai – 15. Juli 1902, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe, 59 × 81,3 cm, VdL-Nr. 43, Privatbesitz.

Abb. 40 Bild *Milchbach*, begonnen am 18. Februar 1903, nach der Studie *Wasserfall. Rescia* (VdL-Nr. 44), Ölfarben (Mussini) auf Gewebe, 108,2 × 67,4 cm, VdL-Nr. 51, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 1411170008.

das Schaukeln beim Malen. «Womöglich immer auf festem Boden arbeiten, nicht in einem Schiffe, auch nicht, wenn es verankert oder m[it] einem Theil ans Land gez[ogen] ist (R[escia])», notierte er später in seinen «Neuen Reisenotizen».²¹

Die Maltechnik, die er im Freien anwandte, war weiterhin unverändert: Auf einem doppelt grundierten Malleinen führte er mit Kohle eine Unterzeichnung aus, fixierte sie mit einem Schellack-Fixativ und untermalte mit Mussini-Farben ohne Malmittel. Mittlerweile bemühte er sich übrigens, in möglichst hellen Farbtönen zu untermalen und die Untermalung nicht zu weit auszuarbeiten. Wieder zu Hause, kam er jedoch zum Schluss, er habe in dieser Hinsicht doch etwas untertrieben, habe die Untermalung zu hell gehalten und nicht ausreichend ausgeführt.²² Beim Übermalen beziehungsweise Vollenden benutzte er die Mussini-Farben teils «pur», teils verdünnte er sie in Terpentin oder, wenn er lasieren wollte, mit einer Mischung aus Terpentin und dem Mussini-Malmittel «II (langsam trocknend)» im Verhältnis 1:1.²³

Wie erwähnt, malte er beide Rescia-Studien am späten Nachmittag und nur bei schönem Wetter. In der ersten Tageshälfte und bei trübem Wetter, wenn er nicht an ihnen arbeiten konnte, unternahm er Ausflüge und Spaziergänge, las, kümmerte sich um seine Korrespondenz, erledigte Schreivarbeiten für die Sektion Luzern der GSMB²⁴ oder fuhr nach Lugano, um dort in einer öffentlichen Anstalt

oder einem Hotel zu baden.²⁵ Zudem hatte er, durch die Erfahrungen früherer Malerfahrten gewitzt, einige unvollendete Arbeiten von zu Hause mitgebracht, an denen er bei schlechtem Wetter im Zimmer malen konnte. Hier vollendete er an drei Tagen endlich das Bild *Carmine* (VdL-Nr. 31), das er dem Marchese Alberto Carlo Rusconi versprochen und schon im Herbst 1901 auf San Vigilio, ebenfalls im Zimmer, begonnen hatte. Ferner nahm er nach der auf San Vigilio geschaffenen Freilichtstudie *Solitude* (VdL-Nr. 22) eine weitere Fassung dieses Sujets in Angriff (Bild *Am Gardasee*, VdL-Nr. 42, Abb. 41), die er Viktor Troller²⁶ zugesichert hatte, dem ersten Direktor des Elektrizitätswerks Luzern.²⁷

Dass Emmenegger sich auf dieser Malerfahrt, die so gut begonnen hatte, zunehmend unwohl fühlte, hatte verschiedene Gründe. Die Pension in Osteno war weit davon entfernt, seinen Ansprüchen an Hygiene und Komfort zu genügen. Das Essen war schlecht, das Waschwasser ein Tummelplatz für «jung[e] Bluteigel»,²⁸ ein diebischer Kellner musste verjagt werden und mit der Wirtin, die ihm zutiefst unsympathisch war, hatte Emmenegger mehrere Auseinandersetzungen durchzustehen, denn seine Reisekasse war leer und die erwartete Geldsendung liess auf sich warten. Zudem war er durch verschiedene echte und eingebildete Gefahren stark verunsichert: Der Schrecken, der ihm am Fuss der Klamm von Osteno tief ins Gebirge gefahren war, hatte hierbei nur den Auftakt gebildet. Der Zustand des Segelschiffs, auf das er angewiesen war, wenn er in Rescia malen wollte, beunruhigte ihn sehr, auch verabscheute er die tierquälerischen Methoden der Fischer, mit denen er darin unterwegs war.²⁹ Zu guter Letzt hatte er in seinem Reiseführer *Der Tourist in der Schweiz und dem angrenzenden Ausland* von Iwan von Tschudi Hinweise auf den maroden Zustand der Luganerseeufer gelesen. «Zahlreiche unheimliche Unterspülungen der Ufer. [...] Mehrere Versinkungen v[on] Häusern fanden an den Ufern schon statt. [...] Die alte Ortschaft [Porlezza] versank im See», informiert von Tschudi seine Leserschaft.³⁰ Da Emmeneggers Pension direkt ans Wasser gebaut war, meinte er nun zu spüren, wie auch diese im See versank. Eines Nachts schreckte er aus dem Schlaf, weil sein Tornister polternd vom Tisch fiel: «Natürlich war wieder meine 1. Idee, unsere alte baufällige Barake senke sich langsam gegen d[en] See zu!»³¹ Auch heftiger Wind brachte ihn um seine Nachtruhe. «Die Wellen schlagen heftig ans Haus. Ai!», schrieb er eines Abends in sein Tagebuch, und am nächsten Morgen: «Schlecht geschl[afen]». ³² Während er im Jahr davor am Gardasee Edgar Allan Poe gelesen hatte, um sein Sensorium für unheimliche Atmosphären und entsprechende Sujets zu schärfen, brauchte er hier am Luganersee in dieser Hinsicht offensichtlich keine äusseren Stimulantien.

Kurz vor dem Ende der Malerfahrt, am 1. Juni, war Emmenegger ausgesprochen niedergeschlagen. Drei Tage lang hatte er wegen ungünstigen Wetters nicht im Freien malen können. Schon in einer Woche würde er an der Generalversammlung der GSMB in Genf sein müssen, doch so wenig er bedauerte, seine Zelte in Osteno bald abzubauen, so sehr beendete ihn die Aussicht, dass die beiden

Rescia-Studien, für die er auf spätnachmittäglichen Sonnenschein angewiesen war, infolge des Wetters vielleicht zu keinem Abschluss kommen würden. «Bin sehr deprimiert; wenn ich nicht noch ein paar schöne Abende habe, so bring ich nicht eine gediegene Studie heim, für all' den ausgestand[enen] Ärger, die verlorene Zeit & das weggeworfene Geld!», schrieb er in sein Tagebuch.³³

Zum Glück stellte sich schliesslich doch noch trockenes Wetter ein. Als er die Studie *Rescia. Tufffelsen* (VdL-Nr. 43, Abb. 39) vollendet hatte und die beiden letzten Tage seines Aufenthalts dazu benutzen wollte, auch die Studie *Wasserfall. Rescia* (VdL-Nr. 44) abzuschliessen, musste er jedoch feststellen, dass nach den heiss ersehnten regenfreien Tagen der Bach, der zuvor die Kaskade gespeist hatte, nicht mehr ausreichend Wasser führte. Nun griff er kurz entschlossen zu dem Trick, der in Teil II bereits geschildert wurde, und «reparierte» den Teil des Wasserfalls, der ihm als Bildgegenstand diente.³⁴ Als er aber am Nachmittag wieder seine Position im Segelboot bezogen hatte, konnte er lediglich eine halbe Stunde lang von der geglückten Operation profitieren, da ihn ein Gewitter zur Flucht ins nächste Wirtshaus zwang. Obwohl er am folgenden Nachmittag, am allerletzten Tag seines Aufenthalts am Luganersee, noch einmal an der Wasserfallstudie malen konnte, hätte er sich dafür mehr Zeit gewünscht. Zwei Monate später schrieb er in sein Logbuch: «Schade, dass ich diese Studie nicht vollenden konnte, der fertige Theil derselben ist das weitaus Beste, das ich bisher gemalt habe».³⁵

Am 5. Juni fuhr Emmenegger ohne Zwischenhalt direkt zurück nach Emmenbrücke.³⁶ Nach seiner Heimkehr übertrug er seine Arbeitsnotizen ins Logbuch. Dass sie hier nur etwas mehr als drei Seiten einnehmen, zeigt deutlich, wie selten er auf dieser Reise zum Malen gekommen war. Nur drei neue Studien brachte er zurück. An *Orrido di Osteno* (VdL-Nr. 41) scheint er nach seiner Rückkehr keinen Korrekturbedarf festgestellt zu haben, doch *Rescia. Tufffelsen* (VdL-Nr. 43) und *Wasserfall. Rescia* (VdL-Nr. 44) unterzog er im Licht des Ateliers sehr bald einer detaillierten Kritik, die wie üblich in erster Linie das Kolorit betraf. Wie gewohnt, hielt er die Verbesserungen, die er für die Studien selbst und für die Bilder nach den Studien plante, unter der Überschrift «Studiennotizen» im Tagebuch fest.³⁷ Wohl bei Betrachtung der Studie *Tufffelsen* schöpfte er übrigens den Verdacht, beim Malen sei von nahen Oberflächen farbiges Licht auf den Malgrund reflektiert worden und habe ihn bei der Wahl gewisser Farbtöne in die Irre geführt. Er beschloss, in Zukunft an einem neuen Standort als Erstes die Lichtsituation zu kontrollieren – wie er dies mit einem «tadellos weissen Papier» bewerkstelligen wollte, wurde in Teil II beschrieben.³⁸ Er überlegte auch, dass vielleicht ein grosses Malsegel aus grauem Stoff vor farbigen Reflexen schützen würde und nahm sich vor: «Versuch [machen] m[it] 2 Stangen v[on] 2 ½ m Länge und 5–7 ½ m² grauem Stoff».³⁹ Diese Idee hatte er übrigens der «mistfaulen» Barke zu verdanken, denn so sehr er sie gefürchtet hatte, so angenehm war ihm die Qualität des neutralen Schattens gewesen, den ihr grosses Segel auf ihn selbst und seinen Malgrund geworfen hatte.⁴⁰

- 1 Tb 1902–1903, 27. April 1902.
2 Tb 1900–1901, 25. November 1900.
3 Tb 1902–1903, 2–3. Mai 1902.
4 «Dampfbootfahrten auf dem Comersee [...] Schöne Salondampfer befahren den See im Anschluss an die Bahnzüge und Posten täglich mehrere Male in beiden Richtungen»; von Tschudi 1892, S. 488. «Kleinbahn von Menaggio nach Porlezza [...] Dampfboot [...] von Porlezza nach Lugano [...]»; Baedeker 1902, S. 115.
5 Tb 1902–1903, 4. Mai 1902.
6 Ebd.
7 Er schrieb: «Dunkelst[e] P[artie] r[echts] hint[er] Felsen üb[er] W[asser]spiegel[ung]; letzt[ere] fast etw[as] heller, Ferner dunkelgrün[es] Moos im Vordergr[und]. Hellste P[artie] W[asser]schaum unt[er] Cascade; dann Casc[aden-]W[asser] schwärzlich aber immer n[och] s[ehr] hell. [...] Dann grüne Blätter & Blümch[en] l[inks], dann Fels ob[en] (d[ie] Schichten, die Tageslicht haben[]). Dann Blätter & Felsen r[echts], trockenes Moos r[echts] & l[inks], dann Gewölbe & schliesslich schwär grünlich schwarz[er] Wasser Spiegel m[it] schwacher Felsspiegelung. Cap[ut] mort[uum] & Terra di S[iena] (wenig) unt[er] r[echts] von Casc[ade]. Gewölbe hint[en]: zu unterst grünlich schwarz, dann heller grün. (Flechten); dann röthlich etw[as] T[erra] di Pozz[uolo]. – zu oberst kräftig grün[er] Refl[exe] v[on] aussen. Ai. Ai. Ai!»; ebd., «Clichéverzeichnis», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (Mai 1902).
8 Ebd.
9 «Abends] Abzüge [...] d[es] obigen Motivs erh[alten]. Gut!»; ebd., 15. Mai 1902.
10 Ebd., «Neue Reisenotizen», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1902).
11 Ebd., 4. Mai 1902
12 Ebd., 15. Mai 1902.
13 Ebd., 8. Mai 1902
14 «Vormittags] d[en] Versuch gemacht im Orrido zu arb[eiten]. Wasserstand zu hoch»; ebd., 9. Mai 1902.
15 MN, Logbuch, 10. und 13. Mai 1902, S. 66.
16 Tb 1902–1903, 12. Mai 1902.
17 Wie Anm. 10.
18 Im Volksmund wird der Travertin bei Rescia bis heute «Tuff» genannt.
19 Tb 1902–1903, 16. Mai 1902.
20 Wie Anm. 10.
21 Ebd.
22 «28.) Studie stets sehr farbig aber ja nicht zu hell anfang[en] (Tuff-felsen). 29.) Untermalungen schon seriöser & im Ensemble besser zusammengestimmt machen, als die 2 v[on] Rescia»; ebd.
23 MN, Logbuch, 9. Mai – 4. Juni 1902, S. 66–69.
24 Von 1902 bis 1913 präsidierte Emmenegger die Sektion Luzern der Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer (GSMB). Siehe auch Tb 1902–1903, 14. Mai 1902.
25 «Abends Lug[ano] Bad»; ebd., 7. Mai 1902.
26 Lebensdaten nicht bekannt.
27 Im Verzeichnis der Leinwände hat das Bild den Titel «Am Gardasee (Troller)»; MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 170.
28 Tb 1902–1903, 27. Mai 1902.
29 «Gegen Thiere sind d[ie] Italiener im Allg[emeinen] ganz herzlos»; ebd., 21. Mai 1902.
30 Von Tschudi 1892, S. 320–321. «Die Notiz im Tschudi über «unheimliche Unterspülungen der Ufer» dieses Sees regen mich gewaltig auf»; Tb 1902–1903, 11. Mai 1902.
31 Ebd., 16. Mai 1902.
32 Ebd., 3.–4. Juni 1902.
33 Ebd., 1. Juni 1902.
34 «08.20 [Uhr] m[it] Pinocani ab n[ach] Rescia, zu Fuss. An d[er] Stelle, wo sich d[er] Bach, der [die] m[it]lere Cascade bildet, theilt, ½ Stunden angeseilt gearbeitet. L[inke] Seite d[es] Baches so gut wie möglich vermauert, um zur Vollendung d[er] Studie etwas mehr Wasser zu haben, dasselbe hatte von Tag zu T[ag] abgenommen»; ebd., 3. Juni 1902.
35 MN, Logbuch, 11. Juli 1902, S. 70.
36 Tb 1902–1903, 5. Juni 1902.
37 «43 Studiennotizen. Sträucher, bes[onders] r[echts] auss[en] etw[as] zu kugelig und z[u] kompakt. Gegens[at] zw[ischen] warmem und kalt[em] Grün derselben mehr accent[uiert]. Felsen in d[er] Mitte ob[en] & r[echts] w[eniger] blau, mehr gelb-grau. Schlagschatten d[er] Sträucher w[eniger] kompakt & etw[as] w[eniger] dunkel. Blaue Kont[uren] a[uf] Tuff[felsen] sind falsch. m[ehr] grün od[er] (braun?) Ai! 44 Nachträgl[ich] not[iert] Fels r[echts] u[nten] ganz od[er] zum grössten Theil weg. Himmel vielleicht etw[as] dunk[ler]. Hellere Partien a[uf] Gebüsch, besond[ers] [rechts]. Moosfelsen zw[ischen] d[en] Wassersträhnen ob[en] etw[as] z[u] dunkel. Dunkle Streif[en] l[inks] & r[echts] vom l[inken] Wasserf[all] & gelber Streifen stellenweise wie besonntes, nasses Moos in d[er] Mitte, dieses Letzt[ere] im Ganzen et[was] heller»; ebd., «Studiennotizen», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (Juni 1902).
38 Siehe Teil II, Kap. 2, «Unter freiem Himmel», Abschnitt «Licht, Farbwahrnehmung und Bildkolorit».
39 Wie Anm. 10.
40 Tb 1902–1903, 26. Mai 1902.

7 Juni bis Oktober 1902

Nach seiner Heimkehr von Osteno am 5. Juni 1902 widmete sich Emmenegger bis in den Herbst hinein kaum seiner Malerei. Während das Logbuch nur wenige Einträge aufweist, belegen zwei Tagebücher, dass er in diesen fünf Monaten häufig unterwegs war. Schon am zweiten Tag nach seiner Heimkehr rief ihn die Pflicht nach Genf an die Sektionsdelegiertensitzung und Generalversammlung der GSMB.¹ Am 19. Juni fuhr er nach Solothurn, wo er sich im neu eröffneten Museum die Kunstabteilung anschaute. Von hier begab er sich weiter nach Herzogenbuchsee und zu Fuss auf die nahegelegene Oschwand zu seinem Freund Cuno Amiet. Amiet, der sich just zu dieser Zeit für die Malerei mit selbst hergestellten Temperafarben begeisterte, zeigte ihm seine neuesten Werke und schlug ihm vor, demnächst sein Porträt zu malen.²

Drei Tage nach seiner Fahrt auf die Oschwand trat Emmenegger eine Reise nach Paris an. In erster Linie galt sein Interesse dem Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts im Grand Palais, wo sein neues Bild *Solitude* (VdL-Nr. 37, Abb. 76) ausgestellt war. Während seines elftägigen Aufenthalts in Paris besuchte er den Grand Palais mehrfach und machte sich dort Notizen. Zum einen hielt er fest, wie sich sein Bild inmitten der anderen Exponate ausnahm. Sein eigener erster Eindruck war offenbar enttäuschend: «Ganzes zu dunkel, Stämme bunt, Bild sehr klein», notierte er.³ Bei späteren Besuchen entwarf er im Rahmen einer genauen Analyse in zwanzig einzelnen Punkten einen Änderungsplan für *Solitude*, auf den in Teil IV dieses Buches genauer eingegangen wird.⁴ Zum anderen formulierte er im Tagebuch seiner Gewohnheit entsprechend in knappen und pointierten Worten sein persönliches Qualitätsurteil zu anderen Exponaten.⁵ Bei seinem dritten oder vierten Gang durch die Ausstellung beobachtete er das Interesse anderer Besucherinnen und Besucher an seinem Bild und notierte: «Vor m[einem] Helg [Bild] stehen viele still, sprechen darüber etc.», und wiederum zwei Tage später zog er das Fazit: «Letzter Eindruck über m[ein] Bild: Trotz der vielen Fehler & Mängel, die es hat, gehört es zum Mindesten in die bessere Hälfte der beiden Salons zusammengezählt. Es ist so viel hohles & fades Zeug da! 4/5 der hier ausstellenden Künstler haben ihr «Rezept»».⁶

Neben dem Grand Palais besuchte er den Louvre, die Galerie Durand-Ruel, das Musée Gustave Moreau, das Musée Galliera, den Palais du Luxembourg und das Panthéon.⁷ Auch nahm er an einem Bankett der Société Nationale des Beaux-Arts teil, traf sich mit anderen Schweizer Künstlern und besuchte die Ateliers von in Paris ansässigen Schweizern.⁸ Dass man sich in diesen Kreisen gelegentlich auch über technische Fragen unterhielt, geht aus zwei Bemerkungen im Reisetagebuch hervor.⁹

Am 3. Juli aus Paris zurückgekehrt, dürfte Emmenegger zumindest einen Teil der Änderungen, die er sich für *Solitude* vorgenommen hatte, direkt ausgeführt haben – aber nicht an der grossen Fassung, die ja in Paris geblieben war, sondern an dem für Viktor Troller bestimmten kleineren Bild, das er im Mai in

Abb. 41 Bild *Am Gardasee*. Troller, 17. Mai – 18. Juli 1902, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe, 61,5 × 80,5 cm, VdL-Nr. 42, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 60301.



41

der Pension am Luganersee begonnen hatte. Sie trug zwar den nüchterneren Titel *Am Gardasee* (VdL-Nr. 42, Abb. 41), hatte aber dieselbe Freilichtstudie (*Solitude*, VdL-Nr. 22) zur Vorlage wie die in Paris ausgestellte Fassung. Wie aus seinem Logbuch hervorgeht, arbeitete Emmenegger zwischen dem 7. und dem 18. Juli an insgesamt sechs Tagen an der Vollendung der Troller'schen Fassung.¹⁰

Im Sommer des Jahres 1902 überlegte er sich – nicht zum ersten Mal – auf welche Weise er seine Freilichtstudien vor seinem eigenen Bedürfnis schützen könnte, sie später zu stark zu verändern. Nach seiner Rückkehr von Osteno hatte er diesbezüglich in dem knappen Telegrammstil, den er oft benutzte, einen Beschluss gefasst, der vielleicht nicht auf Anhieb verständlich ist: «Studiennotizen doppelt führen. 1. St[udie] m[it] Natur vergl[e]ich[en]. 2. Veränderungen als Bild».¹¹ Diese Sätze sind vermutlich so zu deuten: Er wollte zukünftig seine «Studiennotizen» – den Verbesserungsplan, den er unmittelbar nach der Heimkehr für seine neuen Studien aufstellte – «doppelt führen», um zwei separate Aspekte auseinanderzuhalten. Zuerst wollte er jede Studie im Licht des eigenen Ateliers mit der «Natur» beziehungsweise seiner kurz nach der Reise noch frischen Erinnerung an das Sujet vergleichen und diejenigen Änderungen planen und notieren, die dazu dienen würden, dem Motiv wirklich gerecht zu werden. Erst danach wollte er diejenigen Änderungen aufschreiben, die er für nötig hielt, um – unabhängig vom erinnerten Natureindruck – ein stimmiges Bild zu schaffen. Nur die zuerst festgehaltenen Verbesserungen wollte er an der Studie selbst ausführen, die weiteren hingegen ausschliesslich am Bild, das er nach der Studie malen würde.

Tatsächlich nahm er in diesen Julitagen an den beiden am Luganersee geschaffenen Freilichtstudien, *Rescia. Tuffelsen* (VdL-Nr. 43, Abb. 39) und *Wasserfall. Rescia* (VdL-Nr. 44) einige vorsichtige kleine Änderungen vor und orientierte sich dabei an den «Studiennotizen», die er kurz nach seiner Heimkehr vom Luganersee im Tagebuch festgehalten hatte. In Bezug auf die Sträucher in der Studie *Tuffelsen* hatte er sich beispielsweise vorgenommen: «Gegens[at] zw[ischen] warmem & kalt[em] Grün derselben mehr accent[ui]eren»;¹² nun gab er verschie-

denen Stellen einen wärmeren Farbton, indem er sie mit «Scharlachzinner», einem dunklen Zinnoberrot, lasierend überzog.¹³ Beim *Wasserfall* hatte er unter anderem geplant, einen Felsen rechts unten zum Verschwinden zu bringen, und deckte diesen nun zu.¹⁴ Weitere Änderungen der beiden Darstellungen hatte er zwar geplant, setzte sie aber in den Studien nicht um, weil er sie wohl für die Bilder aufsparte. Für das Sujet *Wasserfall. Rescia* ist also anzunehmen, dass er die weiteren, ebenfalls geplanten Änderungen vornahm, als er im Februar 1903 an einem Bild nach der Studie arbeitete (Bild *Milchbach*, VdL-Nr. 51, Abb. 40).

Am 22. Juli rückte Emmenegger für zehn Tage in den Militärdienst ein – «hoffentlich mein letzter», steht in seinem Tagebuch.¹⁵ Gleich danach verband er einen Ausflug des Flobertschützen-Vereins nach Zürich mit Besuchen im neuen Atelier des Malers Fritz Widmann und im Kupferstichkabinett des Zürcher Polytechnikums (heute Graphische Sammlung der ETH Zürich), wo er Holzschnitte von Albrecht Dürer (1471–1528) mit solchen aus seiner eigenen Sammlung verglich. Im September arbeitete er während sieben Tagen im eigenen Atelier und malte das Bild *Ausonia* (VdL-Nr. 45), offenbar ein Ganzfigurenbild oder einen Akt, welches er jedoch wenig später mit Palettfarbresten zudeckte.¹⁶ Bevor er sich Ende Oktober wieder seiner Malerei zuwandte, unternahm er eine Reihe weiterer kleiner Reisen: Ende September fuhr er nach Bern, um das neu errichtete Parlamentsgebäude zu besichtigen, an dessen künstlerischer Ausschmückung zahlreiche Schweizer Maler und Bildhauer mitgewirkt hatten.¹⁷ Im Oktober besuchte er in Sursee das Atelier der Bildhauerfamilie Amlehn, am Tag danach reiste er über Bern, wo er Freunde traf und einen Atelierbesuch bei Eduard Boss (1873–1958) machte, erneut auf die Oschwand zu Cuno Amiet. Hier malte dieser zwischen dem 11. und dem 19. Oktober Emmeneggers Porträt (Abb. 42) und benutzte dafür sehr wahrscheinlich eine selbst hergestellte Temperafarbe.¹⁸



42

Abb. 42 Cuno Amiet, *Bildnis Hans Emmenegger*, 11.–19. Oktober 1902, vermutlich Tempera auf Gewebe, Masse und Standort unbekannt, SIK Archiv Nr. 1102010120, Werkkatalog-Nr. 1902.15 (Foto: Hans Emmenegger, © Daniel Thalmann, Aarau, Switzerland).

1 Tb 1902–1903, 7.–9. Juni 1902.

2 Ebd., 19. Juni 1902.

3 Tb 1902, 23. Juni 1902.

4 Siehe Teil IV, Kap. 2, «Bild *Solitude*, VdL-Nr. 37».

5 Tb 1902, 24., 25. und 30. Juni sowie 1. Juli 1902.

6 Ebd., 29. Juni und 1. Juli 1902.

7 Ebd., 23., 25.–27. Juni sowie 1.–2. Juli 1902.

8 Emmenegger traf sich in Paris unter anderem mit den Schweizern Karl Faller (1875–1908), Auguste de Niederhäusern (gen. Rodo, 1863–1913), Hans Ackermann (1870–1944), James oder Pierre-Eugène Vibert (1872–1942 bzw. 1875–1937) und Alois Habermacher (1843–1905); siehe ebd., 23.–25. Juni sowie 27. Juni – 3. Juli 1902.

9 Die eine Bemerkung betrifft eine aus heutiger konservatorisch-restauratorischer Sicht abenteuerlich erscheinende Methode zur Entfernung von Gemäldefirnissen («Alten Firniss entfernen. 1 Löffel Alkali? (flüssig) Ammoniak + [...unleserlich] 9 Löffel lauwarmes Wasser. Schnell waschen mit einem Schwamm & nachspülen mit kaltem Wasser»), die andere den vom Maler Alois Habermacher

geäusserten Hinweis, in Terpentin gelöster Gemäldefirniss sei «besser» als in Alkohol gelöster; ebd., Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (Juni oder Juli 1902).

10 MN, Logbuch, 7., 9., 11., 15., 17. und 18. Juli 1902, S. 70–72.

11 Tb 1902–1903, «Neue Reisenotizen», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1902).

12 Ebd., «Studivnotizen», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1902).

13 MN, Logbuch, 15. Juli 1902, S. 72.

14 «Fels r[rechts] u[n]ten] ganz od[er] zum grössten Theil weg»; wie Anm. 12. Dass er den Felsen wenig später tatsächlich zudeckte, geht aus dem Logbuch hervor; MN, Logbuch, 12. Juli 1902, S. 71.

15 Tb 1902–1903, 22. Juli 1902.

16 «45. Mit Palettresten fertig zugedeckt & an's Licht gest[ell]t»; MN, Logbuch, 24. Februar 1903, S. 95.

17 Tb 1902–1903, 27.–28. September 1902.

18 Siehe auch Teil II, Kap. 6, «Malvorgang und Materialien».

8 Oktober bis Dezember 1902

Ende Oktober widmete Emmenegger sich an drei Tagen dem Versuch, das Bild *Am Gardasee* (VdL-Nr. 19), eine Fassung des Sujets *Solitude*, zu vollenden. Er hatte sie auf San Vigilio nach der Freilichtstudie (VdL-Nr. 22) begonnen, als er bei schlechtem Wetter im Hotel bleiben musste. Es ist anzunehmen, dass er die Verbesserungen, die er im Juni im Salon d'Automne vor dem grossen Bild *Solitude* (VdL-Nr. 37, Abb. 76) geplant (und vermutlich an der für Viktor Troller bestimmten Fassung bereits ausgeführt) hatte, auch an dieser Version vornehmen wollte, denn er scheint sie nun radikal verändert zu haben. «Pastos überdeckt», «pastos übermalt», «wieder zugedeckt», «ganz geändert», heisst es zu den verschiedensten Bildbereichen im Logbuch.¹ Nach drei Tagen brach er den Versuch aber ohne zufriedenstellendes Ergebnis ab. Als er das Werk im Dezember noch einmal begutachtete, entschied er, es «vorläufig» aufzugeben. Im Herbst 1903 sollte er sich ganz davon trennen und den Bildträger neu grundieren.²

Nach diesem missglückten Überarbeitungsversuch kehrte Emmenegger seinem Atelier zwei Wochen lang den Rücken. In diese Zeit fällt eine kurze Reise nach Aarburg (AG), wo er den Maler Charles Welti (1868–1931) besuchen wollte, aber nicht antraf, und weiter nach Alchenstorf (BE), wo er ein kürzlich auf der Oschwand gegebenes Versprechen einlöste und bei der Malerin Frieda Liermann (1877–1958) zwei Gemälde fotografierte.³

Zwischen dem 14. November und dem 21. Dezember 1902 arbeitete er emsig und mit grosser Regelmässigkeit wieder im Atelier. In diesen fünf Wochen bereitete er seine Teilnahme an der Weihnachtsausstellung der Luzerner Künstlervereinigung vor, indem er frühere Werke überarbeitete, angefangene vollendete und neue schuf.⁴ Inzwischen war das Bild *Solitude* (VdL-Nr. 37, Abb. 76) auf die Herdswand zurückgekehrt, sodass Emmenegger die bereits in Paris geplanten Veränderungen endlich umsetzen konnte. Interessanterweise griff er dabei zu einem Hilfsmittel, das er nur selten anwandte: Bevor er nämlich einen bestimmten Schatten «wärmer & viel heller» machte, probierte er diese Änderung an der Freilichtstudie (VdL-Nr. 22) aus. «3 Farbenproben hie[r]von auf die Studie», steht für den 15. Dezember im Logbuch.⁵ Er benutzte also die Studie, an der er nicht länger interessiert war, als Kontrollfassung.

Dass die Zeit bis zur Ausstellung wieder einmal allzu knapp wurde, hat wohl damit zu tun, dass er mit einer ganzen Reihe technischer Probleme zu kämpfen hatte. Als er beispielsweise das Bild *Einsames Ufer* (VdL-Nr. 2, Abb. 28) hervorholte, das er im Januar 1901 nach der am Lago Maggiore geschaffenen gleichnamigen Studie (ohne VdL-Nr., Abb. 25) mit Temperafarben begonnen hatte, stellte er fest, dass sich dort, wo die Temperafarbe dick aufgetragen war, «krokodilhautähnliche» Fröhschwundrisse gebildet hatten. Als er nun versuchte, das Werk mit Mussini-Farben zu vollenden, sah die neue Farbschicht sehr bald an einigen Stellen aus, als würde auch sie demnächst «reissen» (Fröhschwundrisse bilden). Wenig

später musste er überdies feststellen, dass ein Stück der – mittlerweile übermalten – Temperafarbschicht vom Grund abgeblättert war.⁶

Die Furcht vor dem Abblättern, insbesondere aber vor dem «Reissen» der Farbschicht, begleitete Emmenegger ständig. Um beides zu verhindern, hatte er bis ins Jahr 1901 seine Grundierungen mit organischen Lösemitteln abgerieben, bevor er darauf zu arbeiten begann. Seit Herbst 1901 wusch er nicht nur seine Grundierungen, sondern – zwischen einzelnen Arbeitsphasen – auch seine Mal-schichten mit Seifenwasser. Diese Massnahmen sollten die Haftung der nächstfolgenden Schicht verbessern.⁷

Im Frühling 1902 hatte er im soeben erschienenen Handbuch *Technik der Malerei* von Schultze-Naumburg den ihm wichtig erscheinenden Hinweis entdeckt, dass das Fixieren von Unterzeichnungen mit Schellack zum Abblättern und «Reissen» führen könne, «da Schellack eine Schicht bildet, mit der sich in keiner Weise die aufgetragenen Farben zu verbinden mögen».⁸ Wohl aufgrund dieser Warnung beschloss Emmenegger, der bisher seine Unterzeichnungen stets mit Schellack-Fixativ überzogen hatte, seine Unterzeichnungen in Zukunft nur noch sparsam oder gar nicht mehr mit diesem Bindemittel zu fixieren. Nun ängstigte er sich zudem um die früheren Werke, die diese Behandlung erfahren hatten. Prompt bemerkte er am 17. Dezember, inmitten seiner Vorbereitungen für die Weihnachtsausstellung, einen Schaden an der Farbschicht seiner Freilichtstudie *Am Gardasee. Buxus* (VdL-Nr. 26, Abb. 34), der Schultze-Naumburgs Aussage zu bestätigen schien. «Mache soeben die Bemerkung, dass die Farbe auf dem Malgrund nur sehr lose hält & sich mit dem Messer stellenweise leicht ablösen lässt. War eben mit Schellackfixativ fixiert», schrieb er ins Logbuch und fügte bedauernd hinzu: «Auch wäre es wahrscheinlich gut gewesen, die neue [grundierte] L[einwand] mit Seifenwasser abzuwaschen, um den Grund aufsaugfähiger zu machen!»⁹ Die präventive Behandlung mit Wasser und Seife hatte zu jenem früheren Zeitpunkt noch nicht zu seiner Routine gehört.

Unterdessen war dies der Fall. Doch die Massnahme konnte auch durchaus schädlich sein, wie sich nun zeigen sollte. Als Emmenegger nämlich am 16. Dezember, nur wenige Tage vor Beginn der Weihnachtsausstellung, das auf einer in den 1890er Jahren geschaffenen Studie basierende Bild *Löwin* (VdL-Nr. 48, Abb. 43) mit lauwarmem Seifenwasser wusch, lösten sich die dunklen Bereiche der noch allzu frischen Farbschicht darin auf. «So eine Viecherei! Dass ich doch immer bis auf den letzten Augenblick warten muss!», klagte er an diesem Tag in seinem Logbuch.¹⁰ Gleichzeitig hatte er die ältere Esquisse *Feuerzeichen II* (VdL-Nr. 30) derselben Wäsche unterzogen, was auch diese offenbar nur schlecht vertrug. Obwohl ihre Farbschicht bereits ein Jahr alt war, wies sie am Tag danach «in Meer & Himmel viele Risse» auf. Emmenegger, der sich – wohl aufgrund des wachsenden Zeitdrucks – unterdessen «müde und abgehetzt» fühlte, begann diese Risse jetzt mit einem feinen Pinsel und in Terpentin verdünnter Farbe zu retu-



43

Abb. 43 Bild *Löwin* (nach Studie *Verviette. Nouma Hava*), 11. Dezember 1902 – 13. Juni 1905, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe, 59,2 × 77,3 cm, VdL-Nr. 48, Kunstsammlung Gemeinde Emmen, SIK Archiv Nr. 1411110003.



44

Abb. 44 Bild *Burgruine* (nach Studie *La Torre. Cannero*), 2. Dezember – 11. Dezember 1903, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe, 51 × 81,2 cm, VdL-Nr. 47, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 62868.

schieren.¹¹ Dass *Feuerzeichen II* nicht in die Weihnachtsausstellung gelangte, hat vielleicht mit diesem Missgeschick zu tun. In den hier beschriebenen arbeitsreichen Wochen mühte er sich noch mit zwei weiteren Werken ab, die nicht in die Ausstellung gelangen sollten: Mit der Esquisse *Feuerzeichen I* (VdL-Nr. 15) vom November 1901 sowie dem neuen Bild *Burgruine* (VdL-Nr. 47, **Abb. 44**), das auf eine Studie zurückgeht, die er 1900 am Lago Maggiore geschaffen hatte.

An die Weihnachtsausstellung gab er am 19. und am 21. Dezember insgesamt vier Bilder: *Einsames Ufer* (VdL-Nr. 2, **Abb. 28**), *Am Gardasee. Buxus* (VdL-Nr. 20), *Löwin* (VdL-Nr. 48, **Abb. 43**) sowie das schon in Paris gezeigte, mittlerweile überarbeitete Bild *Solitude* (VdL-Nr. 37, **Abb. 76**). Am 27. Dezember führte er übrigens an *Einsames Ufer* und *Löwin* in der Ausstellung noch letzte Handgriffe aus: Er staubte die Bilder ab, firnisste matte Stellen und retuschierte das Ohr der Löwin.¹²

Selbst in diesen ausgesprochen arbeitsintensiven Wochen hatte Emmenegger übrigens ein wenig Zeit für drei kurze Reisen gefunden: Am 26. November war er nach Bern gefahren, wo er im Kunstmuseum Werke von Hodler und Böcklin angeschaut hatte, und am 3. Dezember nach Neuenburg ins Kunstmuseum und zur Besichtigung einiger Gemälde Hodlers in einer Privatsammlung.¹³ Am 23. und 24. Dezember hielt er sich in Genf auf, wo er das Musée Rath und im Bâtiment électoral eine Ausstellung mit Werken von Amiet und Liermann besuchte, darunter dem Porträt, das Amiet im Oktober von ihm gemalt hatte (**Abb. 42**).¹⁴

1 MN, Logbuch, 27.–29. Oktober 1902, S. 75.

2 Ebd., 10. Dezember 1902, S. 80, und 11. Oktober 1903, S. 108.

3 Tb 1902–1903, 8.–10. Oktober 1902.

4 MN, Logbuch, 14. November – 21. Dezember 1902, S. 76–88.

5 Ebd., 15. Dezember 1902, S. 82.

6 Ebd., 14. und 20. November 1902, S. 76–77, und 13. Dezember 1902, S. 81.

7 Siehe auch Teil II, Kap. 6, «Malvorgang und Materialien», Abschnitte «Abreiben oder Waschen der Grundierung» und «Waschen der Farbschichten».

- 8 Schultze-Naumburg 1902, S. 85. Emmenegger hatte das Buch mit nach Osteno genommen und dort darin gelesen; Tb 1902–1903, 20. Mai 1902.
- 9 MN, Logbuch, 17. Dezember 1902, S. 85–86.
- 10 Ebd., 16. Dezember 1902, S. 84.
- 11 Ebd., 17. Dezember 1902, S. 85–86.
- 12 MN, Logbuch, 19., 22. und 27. Dezember 1902, S. 88–89.

- 13 «Zur Besichtigung der 5 Hodler»; Tb 1902, 3. Dezember 1902. Einige der insgesamt 26 grossformatigen Figuren, die Hodler für die Landesausstellung 1896 in Genf geschaffen hatte, befanden sich im Besitz des Neuenburgers Emile Haller. Gemeinsam mit seinem Freund Max Buri scheint Emmenegger Haller besucht zu haben.
- 14 Tb 1902–1903, 26. November – 27. Dezember 1902.

9 Januar bis März 1903

Wie im Jahr zuvor führte Emmenegger auch Ende Januar 1903 ein grosses Dekorationsbild für den am 1. Februar stattfindenden Festabend der Luzerner Kunstgesellschaft aus. Die 417 × 267 cm grosse *Südliche Landschaft* (VdL-Nr. 50) bereitete er mit einer Esquisse vor (VdL-Nr. 49) und investierte in die Ausführung des Bildes selbst deutlich mehr Zeit als im Vorjahr – damals hatte er das Panneau décoratif *Frühling* (VdL-Nr. 36) erst am Vorabend des Festes in Angriff genommen. Aus dem Logbuch geht dieses Mal auch hervor, dass er ausschliesslich preiswerte Materialien benutzte: Er verwendete einen Baumwollstoff, den ein Theatermaler für ihn grundiert hatte, und kaseingebundene «gewöhnliche Farben für Dekorations- od[er] Flachmalerei». Emmenegger hatte «schon gestern bemerkt, dass die v[on] Herrn Strommayer gelieferten Farben zum Theil sehr schlecht sind. Zinnober & Chromgelb sind sicher Anilinfarben, wahrscheinl[ich] auch Pariserblau & andere. Wie wird sich dieses Bild halten?»¹ Diese Bemerkungen im Logbuch zeigen, welch geringe Meinung Emmenegger von der Haltbarkeit moderner Anilinfarbstoffe hatte. Abgesehen davon zeugen sie eher von Neugier als von genuiner Sorge um die Festdekoration selbst.

Nachdem das Bild fertiggestellt und der Anlass vorüber war, stand seine Bewerbung um eine Teilnahme an der Frühjahrsausstellung der Münchner Sezession unmittelbar bevor. Erst am 4. Februar, fünf Tage vor dem diesjährigen Versandtermin, begann er, sich mit drei Werken zu befassen: Er überarbeitete die Bilder *Einsames Ufer* (VdL-Nr. 2, Abb. 28) und *Solitude* (VdL-Nr. 37, Abb. 76), die mittlerweile aus der Weihnachtsausstellung zurückgekehrt waren. Ausserdem versuchte er, die Esquisse *Der alles verschlingende Wirbel IV* (VdL-Nr. 8) zum Abschluss zu bringen. Ihr symbolistisches Motiv kam bei anderen Kunstschaaffenden sehr gut an: Nachdem bereits 1901 Wilhelm Balmer grossen Gefallen daran geäussert hatte, versuchte im Sommer 1902 Fritz Widmann sogar, Emmenegger zu überreden, ihm die unvollendete Esquisse im Rahmen eines Tauschgeschäfts zu überlassen.²

Als Emmenegger sie nun wieder zur Hand nahm, wiederholte sich ein uns mittlerweile gut bekanntes Szenario zum dritten Mal. Wie erwähnt, hatte er schon 1901 und 1902 die Absicht gehabt, eine Fassung von *Der alles verschlingende Wirbel* für die Ausstellung in München einzureichen. Beide Male hatte er die Arbeit jedoch erst ganz wenige Tage vor dem Versandtermin aufgenommen und war in der knappen Frist zu keinem befriedigenden Ergebnis gelangt.³ Auch

Abb. 45 Esquisse *Harte Arbeit*, 24. Februar 1903, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe, 29,5 × 43,8 cm, VdL-Nr. 52, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 2106210003.



45

jetzt versuchte er wieder, die Esquisse in grosser Eile – innerhalb von nur drei Tagen – zu vollenden und scheiterte erneut: «L[einwand] aufgegeben, weil die untere Hälfte des Meeres einfach kein Wasser ist», schrieb er am 8. Februar ins Logbuch.⁴ Die «Lasurproben», die er im Februar, März und April 1901 durchgeführt hatte, unter anderem, um Wasser überzeugender darstellen zu können, hatten offenbar keine nachhaltige Wirkung gezeigt.

Am 9. Februar überstrich er die noch frischen «Retouchen» auf *Solitude* und *Einsames Ufer* mit Firnis. «Cadmiumorange noch nass», notierte er bei dieser Gelegenheit und gab die beiden Bilder gleichentags an die Jury für die Münchner Ausstellung auf.⁵ Beide wurden abgelehnt.

Wenig später, in der zweiten Februarhälfte 1903, arbeitete Emmenegger für die nächste Turnus-Ausstellung. Er überarbeitete das Bild *Am Gardasee. Buxus* (VdL-Nr. 20), malte ferner nach der in Osteno geschaffenen Studie *Wasserfall. Rescia* (VdL-Nr. 44) das Bild *Milchbach* (VdL-Nr. 51, Abb. 40) und schuf am 24. Februar innerhalb von zwei Stunden die kleine Esquisse *Harte Arbeit* (VdL-Nr. 52, Abb. 45). In Bezug auf den Turnus – der erst Ende Mai in Aarau seine Tore öffnen würde – sollte sich Emmenegger übrigens entscheiden, das von der Jury der Münchner Ausstellung abgelehnte Bild *Einsames Ufer* (VdL-Nr. 2, Abb. 28) und das neu überarbeitete Bild *Am Gardasee. Buxus* (VdL-Nr. 20) einzureichen.⁶ Beide hatte er bereits an der Weihnachtsausstellung gezeigt.

Nach dem 1. März 1903 liess er die Pinsel ruhen, und es ist anzunehmen, dass er sich nun mit der Vorbereitung seiner nächsten grossen Malerfahrt befasste. Sie sollte ihn erneut in den Süden führen, diesmal an die ligurische Küste.

1 MN, Logbuch, 28. Januar 1903, S. 90.

2 «Er [Widmann] machte mir 2 mal den Vorschlag, seine grosse, eingerahmte Kohlezeichn[ung] v[on] Fr[ank] Buchser gegen meinen Wirbel IV [VdL-Nr. 8] zu tauschen»; Tb 1902–1903, 4. August 1902.

3 Siehe Kap. 1, «Februar bis Mai 1901», und Kap. 4, «Dezember 1901 bis April 1902».

4 MN, Logbuch, 8. Februar 1903, S. 93.

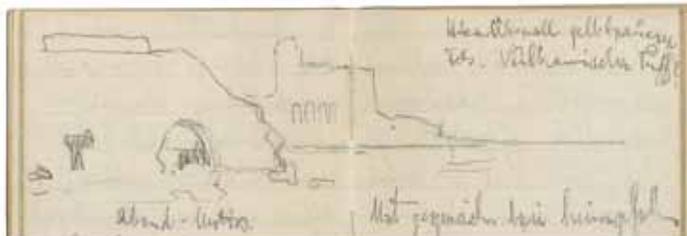
5 Ebd., 9. Februar 1903, S. 94.

6 Im Turnus-Katalog figuriert das Bild *Einsames Ufer* unter dem Titel *Verlassenes Ufer*; Turnus 1903, S. 6.

10 April bis Mai 1903: Malerfahrt in die Region Ligurien

Am 31. März 1903 bestieg Emmenegger wieder die Gotthardbahn für eine Malerfahrt nach Italien; sein Ziel war in diesem Jahr die ligurische Küste. Nach kurzen Aufenthalten in Como und Pavia erreichte er am zweiten Reisetag Genua und bezog wie üblich ein provisorisches Quartier. Er besichtigte die Museen und Paläste der historischen Hafenstadt und begann, ihre Umgebung zu erkunden. Zu Fuss, mit der elektrischen Trambahn, der Eisenbahn und dem «Omnibus» (einem Pferdefuhrwerk) suchte er entlang der Küste die Gegenden und Ortschaften auf, deren Beschreibungen im Baedeker-Reiseführer malerisches Potenzial versprachen:¹ In Richtung Westen gelangte er bis Pegli, in Richtung Osten besuchte er die Küstenorte Sturla, Recco, Camogli und Santa Margherita. Auf einem Spaziergang, den er von Santa Margherita zum Kurort Portofino unternahm, traf er auf einen guten Bekannten, den Schweizer Maler Fritz Widmann, und verbrachte den nächsten Tag in dessen Gesellschaft.²

Die Landschaft entlang der Küste sagte Emmenegger nicht besonders zu, nur das Meer zog ihn in seinen Bann: «Das Schönste [ist] bis hie[r]her immer wieder die Brandung. Meer im Vordergr[und] von unsagbarer Bläue».³ Doch wie schon auf früheren Italienreisen offenbarte sich ihm in diesen ersten Tagen – abgesehen vom Meer – partout kein Sujet, das ihn wirklich ansprach. Erst am fünften Tag, als er gegen Osten bis Chiavari gelangt war und sich mit dem Omnibus nach Sestri Levante hatte kutschieren lassen, hielt er fest: «Charakter d[er] Landschaft gefällt mir schon viel besser».⁴ Um nun diese weiter östlich gelegenen Landstriche zu erkunden, verlegte er am 7. April sein provisorisches Logis nach La Spezia, wanderte noch am selben Tag nach Portovenere und liess sich zu «4 Grotten» rudern, die ihn als Sujets interessierten, in die er sich aber nicht hineinbegab.⁵ Sein Eindruck, dass hier eine «Landung bei stürm[ischer] See gefährlich oder gar unmöglich» wäre, sollte sich anderntags, als er mit einem kleinen Dampfschiff nach Lerici fuhr, bestätigen: «Grottenmotiv Vorsicht!», notierte er angesichts des hohen Wellengangs bei Portovenere.⁶ Stattdessen explorierte er nun die im Baedeker als «reizend» beschriebene Umgebung von Lerici und wanderte landeinwärts bis nach Sarzana. «Landschaftsch[arakter] gefällt mir sehr; weniger die Thalsohle als die Berge im N[ord]-O[sten]. Kleines Kastell unt[er]. Burg d[es] Castruccio Castracani in d[er] Abends[onne] s[ehr] schön», stellte er fest und skizzierte diese An-



46

Abb. 46 Tagebuch 1903 von Hans Emmenegger, Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern, Sondersammlung, Nachlass Hans Emmenegger. Ausschnitt einer Doppelseite mit Skizze der Burg des Castruccio Castracani vom 9. April 1903.

sicht direkt ins Tagebuch (Abb. 46).⁷ Doch seine Stimmung verdüsterte sich mit jedem weiteren Tag, denn kein Motiv hatte ihn bisher wirklich zu begeistern vermocht. Als er westlich von La Spezia ohne zufriedenstellendes Ergebnis auch die Ortschaften Corniglia und Manarola, östlich die römischen Ruinen von Luna und den Ort Avenza ausgekundschaftet hatte und besonders von Letzterem bitter enttäuscht war, erreichte seine Stimmung einen Tiefpunkt: «Avenza [...]. Schauderhaft unsauberes Nest; in grausiger Osteria gegessen».⁸ Über seinen Reiseführer schrieb er wütend: «Konstatiere neuerdings die grosse Unzuverlässigkeit Bädekers. Er spricht von einem alten Schloss, dessen runde zinnenbekrönte Thürme kühn emporsteigen» während schon vor ungef[ähr] 20 Jahren das Schloss m[it] Ausnahme 1 festen runden Thurmes abgetragen wurde. Jetzt will ich einmal aufhören, in diesen grausigen Nestern [...] Motive zu suchen».⁹

Doch im unmittelbaren Anschluss an diesen in Avenza ins Tagebuch gekritzeltten Ausbruch wendete sich sein Glück. Schon auf der Rückfahrt nach La Spezia, zwischen Luni Mare und Sarzana, fiel sein Blick durch das Zugfenster auf ein Motiv, das ihn spontan entzückte: «1 Kirche m[it] 3 schönen Cipress[en]», notierte er rasch, verliess beim nächsten Halt, in Sarzana, den Zug und marschierte zurück, um das Ensemble genauer zu inspizieren. Auch aus der Nähe hielt das schöne Sujet stand: «Sicher eines d[er] besten C[ipressen]-Motive, die ich je sah!»¹⁰ Vermutlich weil er nun ohnehin bis zum nächsten Zug in Sarzana festsass, warf er einen zweiten Blick auf die Burg, die ihn schon bei seinem ersten Besuch interessiert hatte, und war plötzlich auch von dieser hingerissen: «Das Äussere ist so gewaltig, dass ich einsehe, dass dieses das malerisch bedeutendste Schloss ist, das ich je gesehen habe».¹¹ Er beschloss nun, sich zum Malen nicht an der Küste, sondern landeinwärts, in Sarzana, zu installieren. Das Meer schied als Bildsujet somit aus. «Va bene. Verzichten wir nochmals auf d[as] Meer», schrieb er an diesem Abend in sein Tagebuch.¹²

Am nächsten Tag schwelgte Emmenegger im Glück. Bei schönem Wetter suchte und fand er in der Umgebung von Sarzana neben weiteren «herrl[ichen] Mot[iven]»¹³ auch ein Hotel, in dem er sich tags darauf, am 13. April, definitiv «festsetzen» konnte.¹⁴

Wie schon erwähnt, steht bei den Vorsätzen, die er im Vorjahr nach seinem Aufenthalt in Osteno am Luganersee gefasst und hinten im Tagebuch aufgelistet hatte: «Betracht[en] d[er] Motive in allen Tagesbeleucht[ungen]».¹⁵ Diese Methode, die sich damals bewährte hatte, wandte er nun auch in Sarzana an: Den 15. April verbrachte er damit, einen «Cipr[essen]-hügel» mehrfach zu umrunden, um ihn bei unterschiedlichem Sonnenstand und von allen Seiten zu beurteilen. «Insgesamt 11 Mot[ive] [...], wovon einige s[ehr] schön!», hielt er zufrieden fest.¹⁶ Auf dieser Malerfahrt fotografierte Emmenegger übrigens wiederum deutlich weniger als noch auf der vorausgegangenen. Seine fototechnischen Notizen dokumentieren nur eine einzige Filmrolle mit 12 Aufnahmen.¹⁷

Insgesamt zweieinhalb Tage investierte er, um von Sarzana aus Sujets und

Standorte zum Malen auszuwählen und über Ansicht, Tageszeit und teilweise auch Format zu entscheiden. «Cipr[essen]-Tempel m[it] Ab[messungen] 100 : 73 grossart[ig]», hielt er auf einem seiner Rekognoszierspaziergänge fest.¹⁸ Dieses Sujet, das er im Tagebuch *Tempelmotiv* oder *Zypressentempel*, im Maltechnik-Notizbuch *Opferhain*, schliesslich aber *Zypressenhain* nannte, war das erste, das er in Angriff nahm. Als er es am Abend des 16. April, dem dritten Tag seines Aufenthalts in Sarzana, zu unterzeichnen begann, herrschte jedoch heftiger Nordwind, und der einsetzende Regen trieb ihn bald ins Hotel zurück.¹⁹

Nachdem in den Tagen, an denen er die Gegend um Sarzana herum erkundet hatte, das Wetter noch schön gewesen war, sollte die restliche Zeit von Emmeneggers ligurischem Aufenthalt von ausserordentlichem Wetterpech geprägt sein. Nicht einmal die Hälfte der Tage, die ihm bis zur Heimkehr in die Schweiz noch zur Verfügung standen, konnte er für die Freilichtmalerei nutzen, und auch diese in der Regel nur zum Teil.²⁰ Dass er schon beim Unterzeichnen des ersten Sujets von Wind und Regen unterbrochen wurde, dürfte insofern nicht so schlimm gewesen sein, als das von ihm gewählte Bildformat (100,5 × 73 cm, VdL-Nr. 21) offenbar doch nicht das richtige war.²¹ Als er das Sujet einige Tage später wieder in Angriff nahm, arbeitete er nämlich auf einem anderen Hochformat (*Studie Zypressenhain*, 91,7 × 73,1 cm, VdL-Nr. 54, Abb. 47).

Nicht nur durch Wind und Regen wurde Emmenegger an der Arbeit gehindert. Auch bittere Kälte und plötzlich zu heller Sonnenschein machten ihm zu schaffen. Wiederholt wartete er, nachdem er sich an einem Standort installiert hatte, vergeblich auf die richtige Witterung und Beleuchtung. «05.30 [Uhr]. Bin seit 1½ St[unden] b[eim] Villino warte ab, ob ich an etwas arbeiten könne! Beim «Tempelmotiv» weitere 1½ St[unden] gew[artet]», schrieb er am 13. Mai in sein Tagebuch, und fünf Tage später, am 18. Mai: «4.[00 Uhr] ab. Villino 2 St[unden] vergeb[lich] gewartet. Zu viel & zu wenig Sonne».²²

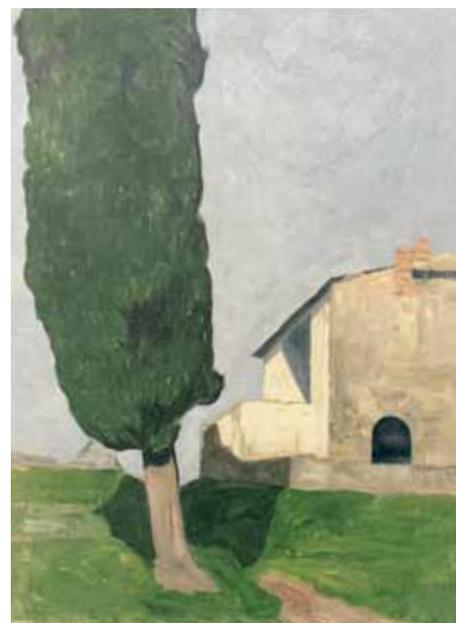
Bei der Studie *Toskanisches Landhaus* (VdL-Nr. 53, Abb. 48) handelte es sich um ein Morgensujet. Nachdem er die Studie zu Beginn seines Aufenthalts, am 18. April, unterzeichnet und gleich am nächsten Morgen bei aussergewöhnlichem «Prachtswetter» untermalt hatte, musste er die Arbeit daran für dreieinhalb Wochen unterbrechen, weil es in der ersten Tageshälfte nie möglich war, im Freien zu arbeiten. An dem Tag, an dem das Wetter morgens für eine Malsitzung im Freien wieder gut genug war, erwartete ihn eine Enttäuschung, denn der Frühling war in der Zwischenzeit stetig vorangeschritten: «Seit dem 19. IV. nie mehr an 53. arbeiten können & heute, da ich es vielleicht könnte, sehe ich, dass die Vegetation sich, (für meinen Zweck,) so ungünstig veränd[ert] hat, dass ich diese Studie überhaupt nicht mehr vollenden kann!»²³

Immerhin konnte Emmenegger in Sarzana ein Vorhaben umsetzen, nach dem ihm schon länger der Sinn gestanden hatte. Im Jahr davor hatte er nach seiner Malerfahrt an den Luganersee festgehalten, er wolle in Zukunft vermehrt



47

Abb. 47 Studie *Zypressenhain*, 29. April 1903 – 17. Juni 1905, Ölmalerei (Mussini) auf Gewebe, 91,7 × 73,1 cm, VdL-Nr. 54, Privatbesitz.



48

Abb. 48 Studie *Toskanisches Landhaus*, 16. April 1903 – 18. Februar 1904, Ölmalerei (Mussini) auf Gewebe, 91,7 × 73,1 cm, VdL-Nr. 53, Privatbesitz.

«interess[ante] Wolkenstudien» schaffen.²⁴ Ein paar Monate später, im Dezember 1902, hatten ihn bei einem Besuch des Museums von Neuenburg die Wolken in einem Gemälde sehr begeistert. «Wolken sind hervorragende ‹Stimmungsträger!›», hatte er in sein Tagebuch geschrieben und den Urheber des Bildes (wahrscheinlich Edouard-Henri Girardet, 1819–1880) als «grossen Künstler» bezeichnet.²⁵ Unverhofft war nun die Gelegenheit für eigene Wolkenstudien gekommen, denn Sarzana bot neben Kälte, Sturm und plötzlichem Sonnenschein auch interessante Himmelschauspiele. «Herr[liche] Wolke hinter d[er Fortezza di] Sarzanello! Ai. Muss unbedingt ein Dutz[end] kl[eine] Leinw[ände] haben», notierte er am 20 April.²⁶

Am 24. April, nachdem es mehr als drei Tage hintereinander geregnet hatte und keine Besserung in Sicht war, beschloss Emmenegger, für ein paar Tage wegzufahren. Mit dem sogenannten «Blitzzug»²⁷ fuhr er nach Pisa und nach ein paar Stunden Aufenthalt, in denen er die Stadt besichtigte, weiter nach Florenz. Hier besuchte er seinen Freund Wilhelm Balmer, besichtigte Kirchen, Klöster und Museen, stieg in San Domenico auf den Monte Ceneri und warf einen Blick auf die Villa des kürzlich verstorbenen Arnold Böcklin. Zudem deckte er sich im Florentiner Künstlerbedarfsgeschäft Carini mit «Kastell-Malpapier (graugelb)» und einigen fertig aufgespannten, mit Ölgrund präparierten Malleinen ein.²⁸ Nach dieser Florentiner Spritztour malte er in Sarzana an vier Tagen, an denen das Wetter ihm anderes weiterhin verwehrte, jeweils gegen Abend auf den neuen Bildträgern schnelle Studien pittoresker Wolkenformationen (Abb. 49).

Doch allmählich ging ihm die Geduld aus, denn er hatte sich von dieser Malerfahrt mehr erhofft. «Regenwetter es ist zum Verzweifeln. [...] Ärgert mich doch kolossal, dass ich nicht an's Meer gegangen bin», notierte er am 8. Mai.²⁹ Wenn er wegen Wind, Regen und Kälte nicht im Freien malen konnte, las er in Richard Muthers (1860–1909) Grundlagenwerk *Geschichte der Malerei* von 1899–1902,³⁰ besuchte neue Bekannte, unternahm Spaziergänge oder malte im Zimmer.³¹ Wie schon auf früheren Reisen hatte er eine Liste mit Ideen für Themen angelegt, vielleicht in der Hoffnung, in der Natur Sujets zu finden, die zur einen oder anderen Idee passen könnten. Von zweien dieser Motive schuf er im Hotelzimmer die beiden kleinen Esquisses *Der Kühne Reiter I* (VdL-Nr. 55) und *Der Grenzstein* (VdL-Nr. 57). Zum letztgenannten Motiv steht übrigens in seiner Ideenliste: «Der Grenzstein. Hoher Fels vor steiler Felsw[and], tiefdunkles Meer».³²

Über seine Maltechnik verrät Emmeneggers Logbuch, dass er einige Malleinen auf die Reise mitgenommen hatte, die mit einem gewerblichen Kreidegrund versehen waren und die er im Rahmen seiner «Grundierproben» im Sommer 1901 mit den üblichen zusätzlichen Bleiweiss-Ölgrundierungen präpariert hatte (VdL-Nrn. 16, 17, 18 und 21).³³ Ein Malleinen scheint er erst in Sarzana auf einen neuen Spann- beziehungsweise Blendrahmen aufgespannt zu haben (VdL-Nr. 53), denn im Verzeichnis der Leinwände steht: «Blendr[ahmen] Sarzana».³⁴ Zudem verwendete er die soeben bei Carini erworbenen Malleinen. Seiner Gewohnheit gemäss



Abb. 49 Pochade *Wolken*, Mai 1903, Ölfarben (Mussini) auf Papier, 40 × 60,3 cm, VdL-Nr. 56, 60, 61, 62 oder 63, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 1411130005.

49

wusch er die meisten Grundierungen vor dem Malen mit Seifenwasser ab. Er unterzeichnete das Sujet mit Kohle, sah neuerdings aber in der Regel davon ab, die Unterzeichnung zu fixieren; nur in einem einzigen Fall legte er ein Fixativ auf (VdL-Nr. 55).³⁵ Er malte auf dieser Reise immer mit «puren» Mussini-Farben, von Malmitteln ist im Logbuch an keiner Stelle die Rede. In seinen Aufzeichnungen erwähnte er die Tuben «Vert ém[eraude]», «Cadm[iumgelb] h[ell] & d[unkel]» und «Krems[er]w[eiss]»³⁶ sowie die Tube «Kobaltgrün hell».³⁷ Stellen, die beim Trocknen stumpf «eingeschlagen» waren, bestrich er mit dem Retuschierfirnis Vernis à retoucher J. G. Vibert. Wie immer auf Reisen schrieb er seine maltechnischen Notizen zuerst ins Tagebuch. Im Unterschied zu früher hatte er auf dieser Reise das Maltechnik-Notizbuch aber mitgenommen und übertrug die betreffenden Notizen noch vor seiner Heimkehr ins Logbuch.³⁸

Gegen Ende seines Aufenthalts stellten sich endlich geeignete Wetterbedingungen ein, mit diesen aber auch gänzlich unerwartete Rückschläge: Eine Studie, die er zuerst *Opferstein*, dann *Cipressen* nannte (VdL-Nr. 16) und an der er mehrere Vormittage lang gearbeitet hatte, wurde vom Wind zu Boden geworfen; ihre klebrige Farbschicht war nun «voll Staub und Sand».³⁹ Tags darauf, am 22. Mai, sah er sich gezwungen, sie aufzugeben, denn sie wollte ihm – wohl ganz unabhängig von diesem Unglücksfall – einfach nicht gelingen. «Kommt mir je länger je scheusslicher vor! Ai. Definitiv aufgegeb[en] oh. Ai!», steht im Tagebuch in Bezug auf diese Studie.⁴⁰

Der 22. Mai 1903 entwickelte sich trotz Sonnenschein auch in anderer Hinsicht zu einem Unglückstag, denn Emmenegger bemerkte, dass in der Studie *Toskanische Villa* (VdL-Nr. 17, **Abb. 50**), an der er vom Standort «b[eim] Villino» hin und wieder am späten Nachmittag hatte arbeiten können und die wohl von allen am weitesten fortgeschritten war, ein bestimmter Grünton sich bräunlich verfärbte. Im Logbuch steht unter diesem Datum: «Schon letzthin fiel mir auf, dass das Grün des Vordergrundes & des Laubbaumes l[in]ks v[or dem] Villino immer mehr

Abb. 50 Studie *Toskanische Villa*, 18. April – 1. Juni 1903, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe, 64,5 × 100,3 cm, VdL-Nr. 17, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 49593.



50

an Leuchtkraft verlor & bräunlich wurde. (War m[it] Vert ém[eraude], Cadm[ium] h[ell] & d[unkel] & z[um] Th[eil] m[it] Krems[er]w[eiss] gemalt. (M[ussini]-Far[ben] natürlich). Als ich nun heute das ein frisches kräftiges Grün auf das Alte setzte, sah ich erst, wie braun & stumpf das Letztere war. Es hat sich also in dieser kurzen Zeit (19 Tage) verändert!»⁴¹ Natürlich grübelte Emmenegger nun über die Ursachen der Veränderung nach: «Ist das Cadmium hell durch direkt darauffallendes Sonnenlicht verdorben worden? Nein, denn in diesem Falle wäre die Farbe nicht braun geworden, sondern bleig-grau. Einwirkung von Ammoniak? Möglich; denn im Parterre des Villino befindet sich ein kleiner Kuhstall, der schlecht gelüftet & gereinigt ist. Warum hat sich das Cadm[ium] h[ell] & d[unkel] des besonnten Hauses nicht auch geändert?»⁴² Vorläufig musste er das Problem dieser störenden Farbveränderung – das ihm übrigens, wie aus einem späteren Logbucheintrag hervorgeht, schon in früheren Jahren begegnet war⁴³ – auf sich beruhen lassen. Zu seinem Leidwesen sollte es ihn aber weiter begleiten und vom Sommer 1904 an zu den ausführlichen «Farbenproben» (Versuchsreihen) veranlassen, die in Teil IV behandelt werden.

Am Ende seines ligurischen Aufenthalts war Emmenegger trotz allem ganz versöhnlich gestimmt. Abgesehen von den beiden im Zimmer gemalten Esquisses und den schnell hingeworfenen Wolkenstudien hatte er immerhin vier Landschaftsstudien geschaffen; auf jeder figurieren übrigens Zypressen. Wie stets war er nicht umhine gekommen, unter den anderen Hotelgästen Bekanntschaften zu machen, die auf seine Arbeit neugierig waren. «Nach d[em] déj[euner] Besichtig[ung] d[er] Studien durch die Pensionäre & d[en] Hôtelier», schrieb er am Tag vor seiner Abreise ins Tagebuch.⁴⁴ Die kleine Kunstschau scheint er selbst für eine Evaluierung genutzt zu haben, denn er notierte am selben Tag: «Eingeh[ende] Betracht[ung] m[einer] Studien. Dieselben sind doch besser, als ich glaubte!»⁴⁵ Am 25. Mai, nach fünfwöchigem Aufenthalt in Sarzana, trat er die Heimfahrt an.⁴⁶

Während der gesamten Rückfahrt machte er Notizen zu Ruinen von Klöstern, Kirchen und Burgen sowie zu anderen interessanten Ansichten, die sich durch das Zugfenster boten. Zwei Nächte blieb er in Mailand, besuchte wieder die Pinacoteca di Brera, den Dom, sowie die Kirchen San Lorenzo, Sant’Ambrogio und Santa Maria delle Grazie. Ferner begab er sich in ein Antiquariat und ins Künstlerbedarfsgeschäft Calcaterra, wo er Raffaëllistifte kaufte, die er jedoch innerhalb der von uns untersuchten Zeitspanne, also vor Juni 1905, nicht in seiner Malerei verwendet zu haben scheint. Am 28. Mai war er zurück auf der Herdschwand.⁴⁷

Den üblichen Verbesserungsplan für die neuen Studien hielt er wieder auf den hinteren Seiten seines aktuellen Tagebuchs fest.⁴⁸ In der Manöverkritik, die er wie gewohnt in einzelnen Punkten formulierte, steht zudem, welche Lehren er aus dieser letzten Reise zog. «Keine weissgr[undierte] L[einwand] mehr», ist dort unter anderem zu lesen; offenbar hatte ihn das helle Weiss seiner Malgründe manchmal geblendet. Auch wollte er gewisse Ausrüstungsgegenstände verdoppeln, vielleicht um weniger Material zwischen einzelnen Standorten hin- und hertragen zu müssen, denn er notierte: «2. Palette 2. Feldstaf[felei] 2. Feldstuhl. Neue Staffeleikiste, kl[einer] Deckel aussen».⁴⁹

Im untersuchten Zeitraum war die Malerfahrt in die Region Ligurien die letzte, die ihn in südliche Gefilde führte.

- 1 Baedeker 1902, S. 376–388.
- 2 Tb 1903, 2.–5. April 1903.
- 3 Ebd., 4. April 1903.
- 4 Ebd., 6. April 1903.
- 5 Möglicherweise handelte es sich u. a. um die damals «grotta arpaia» oder «grotta Byron» genannte Höhle am Ufer der Insel Palmaria; Emmenegger schrieb lediglich, er habe «4 Grotten besicht[igt], die letzte s[ehr] schön»; ebd., 7. April 1903.
- 6 Ebd., 8. April 1903.
- 7 Ebd., 9. April 1903. Es handelt sich um die vom Söldnerführer Castruccio Castracani im 14. Jahrhundert in Sarzana angelegte Festung Sarzanello.
- 8 Ebd., 11. April 1903.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd., 12. April 1903.
- 14 «Nie mehr sich am ersten besten Orte festsetzen, der einem halbwegs gefällt»; Tb 1900–1901, «Conclus[ionen] für meine St[udien-]R[eise», Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Dezember 1900).
- 15 Tb 1902–1903, «Neue Reisenotizen», Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1902).
- 16 Tb 1903, 15. April 1903.
- 17 Ebd., Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (Mai und Juni 1903).
- 18 Ebd., 13. April 1903.
- 19 Ebd., 16. April 1903.
- 20 Ebd., 17. April – 24. Mai 1903.
- 21 Dieses erste, für das betreffende Sujet zu grosse Malleinen scheint Emmenegger nie mehr verwendet zu haben, es blieb im Verzeichnis der Leinwände ohne Titel.
- 22 Tb 1903, 13. und 18. Mai 1903.
- 23 Ebd., 13. Mai 1903.
- 24 «Interess[ante] Wolkenstudien & Wasservordergründe»; Tb 1902–1903, «Neue Reisenotizen», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1902).
- 25 «Ed.? Girardet zeigt sich in seinem Bild: Auszug der Bauern in d[en] Krieg? als ein grosser Künstler[.] Wolken sind hervorragende «Stimmungsträger!»; ebd., 3. Dezember 1902.
- 26 Tb 1903, 20. April 1903.
- 27 Baedeker 1902, S. 294.
- 28 Tb 1903, 24.–28. April 1903. Carini wollte Emmenegger beim Abrechnen betrügen, was ihm jedoch nicht gelang, siehe ebd., 27. April 1903. Die Malleinen, die Emmenegger dort kaufte, bzw. ihre Ölgründe beurteilte er später als «schlecht» oder «ganz schlecht»; MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 171 und 173.
- 29 Tb 1903, 8. Mai 1903.
- 30 Richard Muther, *Geschichte der Malerei*, Leipzig: E. Haberland, 1899–1902 (5 Bde.); siehe Tb 1903, 1. Mai 1903.
- 31 Tb 1903, 21. April – 24. Mai 1903.
- 32 Ebd., «Id[een]», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (April und Mai 1903).
- 33 Siehe Teil IV, Kap. 10, «Diverse Tests zum Auftragen von Grundierungen».
- 34 MN, Verzeichnis der Leinwände, Eintrag zu VdL-Nr. 53, S. 171.

- 35 MN, Logbuch, 30. April 1903, S. 98.
 36 Ebd., 22. Mai 1903, S. 102.
 37 «Die kleine Brighitta hatte mein Kobaltgrün hell gemaust & im Haferfelde versteckt»; Tb 1903, 14. Mai 1903.
 38 «Maltechn[isches] Notizb[uch] nachschr[eiben]»; ebd., 23. Mai 1903. Emmenegger weilte an diesem Datum noch in Sarzana.
 39 Ebd., 21. Mai 1903. Emmenegger malte diese Studie von der Terrasse eines Hauses aus, mit dessen Bewohnern er ein Arrangement getroffen hatte.
 40 Ebd., 22. Mai 1903.
 41 MN, Logbuch, 22. Mai 1903, S. 102–103.
 42 Ebd.
 43 Ebd., 14. Juni 1904, S. 123. Emmenegger erwähnt dort seine «grosse Studie <Gerliswyl>», an deren Entstehungsdatum er sich nicht mehr genau erinnerte und an der ebenfalls solche Verbräunungen aufgetreten waren.
 44 Tb 1903, 24. Mai 1903.
 45 Ebd.
 46 Ebd.
 47 Ebd., 25.–28. Mai 1903.
 48 «17 [Studie *Toskanische Villa*] Cipressen & Wolke zu viel «aufgebläuer Kautschuk». Gebüsch des Vordergr[unds] schlecht, entwed[er] entfernen od[er] durch etwas pinienartiges, dunkles ersetzen. Grün des Vordergr[unds] jetzt frisch & kräft[ig], wollen sehen, ob es bleibt. Perspektive des Vill[ino] so ändern, als wäre ich nur 100m davon entfernt statt 500. 63 [Studie *Wolke*] Wolke r[rechts] ob[en] etw[as] weniger röthl[ich]; gelber. Kl[eine] «Verbindungsw[olke]» ganz schwach. Einige Partien d[er] W[olke] weniger rund & kugelig Farbe der W[olke] & des Äthers wie das Folg[ende] [gemeint ist die Bemerkung zu 62]. 62 [Studie *Wolke*] Gewinnt wohl durch Weglas[sen] der dunklen W[olke]. Notizen zu 53. [Studie *Toskanisches Landhaus*, blieb in situ unvollendet, weil sich die Vegetation verändert hatte] Krone d[er] Cyp[resse] jedenfalls etw[as] zu dunkel und zu kalt i[n] d[er] Sonnenp[artie]. (In d[er] Nat[ur] wäre wohl ist d[er] Schlagschatt[en] a[uf] d[em] Boden erheb[lich] etw[as] dunkler als die besonnte Krone). – Schlagsch[atten] a[uf] Boden zu hart. Ditto auf Mauer & r[echter] Seite d[er] Krone. Thor zu breit & steigt viel zu hoch hinauf. Schlagsch[atten] a[uf] Kalk et[was] zu dunkel. R[echts] 2–3 cm wegschneiden. Schlagsch[atten] a[uf] Boden ist dunkler & kälter. 54 [Studie *Zypressenhain*] Grün d[es] Hügels jetzt stellenw[eise] zu dunkel»; ebd., Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Mai 1903).
 49 Ebd., «Notizen f[ür] neue R[eise]», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1903).

11 Mai bis Oktober 1903

Unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Italien beschäftigte sich Emmenegger mit den Studien *Toskanische Villa* (VdL-Nr. 17, Abb. 50) und *Zypressenhain* (VdL-Nr. 54, Abb. 47), die er in Sarzana geschaffen hatte. Die kleinen Veränderungen, die er nun vornahm, hatte er zuvor wie üblich geplant und im Tagebuch notiert.¹

In einem Tagebucheintrag vom 31. Mai 1903, dem dritten Tag nach seiner Rückkehr, kommt klar zum Ausdruck, dass Emmenegger seine Fixierung auf südliche Landschaftssujets hinter sich gelassen hatte. 1900 und 1901 hatte er seine Freilichtsujets noch ausschliesslich in Italien gesucht und gefunden, doch bereits im März 1902 hatte er, als erstes Anzeichen eines sich anbahnenden Sinneswandels, bei Alpnach (OW) die Pochade *Anfang März. Zelgenwald* (VdL-Nr. 39, Abb. 37) gemalt. Ferner hatte er im April 1902 eine Reise durch die Schweiz unternommen, um nach Sujets Ausschau zu halten, wenn auch noch ohne unmittelbar erkennbaren Erfolg. Doch jetzt, am 31. März 1903, fielen ihm in der Umgebung seines eigenen Zuhauses auf einmal Sujets ins Auge, die ihn reizten: «Ich konstatiere m[it] gr[ossem] Vergnüg[en], dass es hier Wolken gibt, die in Form & Farbe fast so schön sind, wie diej[enigen] im Süden. Auch ein paar Motive habe ich entdeckt die am Spätabend geradezu herrlich sind. Oh ai!»²

Wie so oft bei Emmenegger folgten den Gedanken nicht unmittelbar auch Taten; vielmehr lag seine künstlerische Arbeit während des Sommers und der ersten Herbsthälfte weitgehend brach. Ende Juni 1903 fuhr er wieder zur Dele-

gierten- und Generalversammlung der Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer (GSMB), die in diesem Jahr in Bern stattfand. Von dort begab er sich zusammen mit Cuno Amiet, Giovanni Giacometti und Wilhelm Balmer zum Wohnsitz der Amiets auf die Oschwand, wo sich auch Fritz Widmann einfand.³ Hier begutachtete man gemeinsam die neuesten Arbeiten des Gastgebers, der sich weiterhin für die Farbengattung Tempera in ihren unzähligen Erscheinungsformen begeisterte.⁴ Wie in Teil II bereits ausgeführt wurde, dürfte die Tempera, die ohne Zweifel ein Gesprächsthema bildete, Emmenegger selbst nur am Rande interessiert haben; im Tagebuch erwähnte er sie nicht.

Mitte Juli arbeitete Emmenegger ausnahmsweise fast eine Woche lang jeden Tag im Atelier, um verschiedene Werke zu verbessern und zu vollenden. Er nahm einige Änderungen an einer Sarzaner Wolkenstudie (VdL-Nr. 63) vor und folgte auch hier mit Sicherheit dem bereits bestehenden Plan.⁵ Eine andere Wolkenstudie ergänzte er mit einer Hügellandschaft (Studie-Esquisse *Die grosse Wolke*, VdL-Nr. 58, Abb. 107a). Es ist möglich, dass die hinzugefügte Hügellandschaft nicht gänzlich seiner Fantasie entsprang, denn am 12. Juli 1903 schrieb er in sein Logbuch: «58. gemalt, unt[en] Rigi».⁶ Ferner arbeitete er weiter an der Esquisse *Der kühne Reiter I* (VdL-Nr. 55), die er in Sarzana bei schlechtem Wetter im Hotelzimmer begonnen hatte. Auch ein wesentlich älteres Bild, *Die Doldenhörner* (VdL-Nr. 64), das er 1899 oder 1900 nach einer Freilichtstudie vom Sommer 1899 (VdL-Nr. 65) angefangen hatte, nahm er sich in dieser Woche vor. Doch sein Versuch, das Bild zu verbessern und zu vollenden, misslang. Wie er im Logbuch anmerkte, war die Studie «einfach unzulänglich», weshalb er den Versuch, nach ihr ein Bild zu malen, nun «definitiv» aufgab.⁷

In den drei folgenden Monaten rührte Emmenegger seine Pinsel nicht an. Aus seinem Tagebuch, in dem er in dieser Zeitspanne nur sehr wenige Einträge machte, ist zu erfahren, dass er – in seiner Funktion als aktives Mitglied der Luzerner Künstlervereinigung – Ende Juli eine Woche lang bei der Einrichtung der Turnus-Ausstellung im Gebäude der Luzerner Kantonsschule half.⁸ Die erste Station des Turnus war während seines ligurischen Aufenthalts im Mai in Aarau eröffnet worden; von ihm selbst zeigte die Schau, wie erwähnt, zwei Werke, die Bilder *Einsames Ufer* (VdL-Nr. 2, Abb. 28) und *Am Gardasee. Buxus* (VdL-Nr. 20). Zudem sah er sich in dieser Zeit in der näheren Umgebung nach neuen Sujets um und wurde im September und Oktober in Weggis am Vierwaldstättersee und in Reiden, von dem gleich noch die Rede sein wird, fündig.⁹

Als er im Oktober wieder fünf Tage im Atelier verbrachte, bereitete er ganz offensichtlich die nächste Malerfahrt vor, denn er präparierte eine Reihe neuer Bildträger. Drei ältere vorgrundierte Malleinen, die er bei früheren Gelegenheiten mit zusätzlichen Bleiweiss-Ölgrundierungen versehen hatte, wusch er mit Wasser und Seife und liess sie am Tageslicht trocknen (VdL-Nrn. 14, 18 und 21). Vier vorgrundierte Malleinen spannte er auf Keilrahmen auf und wusch und trocknete

sie (VdL-Nrn. 67–70). Drei ältere verworfene Arbeiten überdeckte er, nachdem er sie gewaschen und getrocknet hatte, mit einer Bleiweiss-Ölgrundierung (VdL-Nrn. 19, 71 und 72).¹⁰ Auch mit zwei älteren Werken befasste er sich in diesen Tagen: Er überarbeitete sein Bild *Solitude* (VdL-Nr. 37, Abb. 76) zum dritten Mal¹¹ und versuchte vergeblich, das schon vor Jahren begonnene Bild *Leo* (VdL-Nr. 66) zu vollenden.¹²

Mitte Oktober bestimmte er die Destination der Malerfahrt, zu der er sich rüstete: Sie sollte nach Reiden führen, einem Dorf im unteren Wiggertal an der Kantongrenze zwischen Luzern und dem Aargau. Ende September hatte er dort zum ersten Mal rekognosziert. Nachdem er an einem Regentag Mitte Oktober erneut dort gewesen war, hatte er in sein Tagebuch geschrieben: «Reiden. Regen. Herrliche Motive!! Enfin».¹³ An der Centralbahnstrecke von Luzern nach Olten gelegen, war Reiden von Emmenbrücke aus auch mit viel Gepäck bequem zu erreichen.

Über die Wochen, die bis zu seiner Abfahrt noch verstrichen, ist aus seinem Tagebuch zu erfahren, dass er nach Bern reiste, um die rund 120 in der dortigen Reithalle ausgestellten Konkurrenzarbeiten für das Denkmal des Weltpostvereins zu sehen und anschliessend ins Kunstmuseum zu gehen, und dass er in die Luzerner Museumskommission gewählt wurde.¹⁴ Am 25. Oktober unternahm er einen letzten und wiederum vergeblichen Versuch, das Bild *Leo* (VdL-Nr. 66) zu verbessern. Danach packte er sein – wie immer stattliches – Gepäck für Reiden.¹⁵

1 Siehe Anm. 48 in Kap. 10, «April bis Mai 1903: Malerfahrt in die Region Ligurien».
 2 Tb 1903, 31. Mai 1903.
 3 Ebd., 27.–29. Juni 1903.
 4 Beltinger 2015 a, insbesondere S. 60.
 5 Wie Anm. 1.
 6 MN, Logbuch, 12. Juli 1903, S. 106.
 7 Ebd., 15. Juli 1903, S. 107.
 8 Tb 1903, 25. Juni – 1. Juli 1903.
 9 Ebd., 28. September und 14.–16. Oktober 1903.
 10 MN, Logbuch, 9.–10. Oktober 1903, S. 107.

11 Siehe Teil IV, Kap. 2, «Bild *Solitude*, VdL-Nr. 37».
 12 MN, Logbuch, 9.–11. und 13. Oktober 1903, S. 107–108.
 13 Tb 1903, 16. Oktober 1903.
 14 Ebd., 20. und 23. Oktober 1903.
 15 «Gepackt & § 17 [Uhr] 24 endlich ab n[ach] Reiden»; Tb 1903–1904, 29. Oktober 1903. Der stattliche Umfang von Emmeneggers Gepäck geht aus dem Umstand hervor, dass er, um es nach Reiden zu befördern, den Weg zweimal zurücklegen musste; siehe Kap. 12, «Oktober bis November 1903: Malerfahrt nach Reiden».

12 Oktober bis November 1903: Malerfahrt nach Reiden

Auf seinen Italienreisen hatte Emmenegger sein umfangreiches Malgepäck jeweils mit der Frachtpost versandt. Dass er nun zweimal kurz hintereinander nach Reiden fuhr, kann eigentlich nur bedeuten, dass er an die viel nähere Destination sein Gepäck portionenweise selbst transportierte. Die erste Fahrt machte er am Abend des 28. Oktober. Er nahm in Reiden ein Zimmer, verbrachte dort die Nacht, unternahm am nächsten Morgen einen Rekognoszierspaziergang und fuhr wieder nach Hause. Am Morgen des 3. November reiste er zum zweiten Mal nach Reiden.¹

Obwohl trübes Wetter und «trostloser» Nebel herrschten, machte er an diesem Tag die ersten fotografischen Aufnahmen. In den Clichénotizen im hinteren Teil seines damaligen Tagebuchs sind seinem Reidener Aufenthalt insgesamt achtzehn Einträge zuzuordnen. Er fotografierte hier Sujets wie «Kl[eines] Tobel», «Haus m[it] Scheu[e]r», «Speicher», «2 Kirschb[äume]» und «Sandhüg[el] v[on] W[esten]». Mit Hinweisen wie «Nebel dunkel», «Nebel zieml[ich] hell», «S[onne] etw[as] verschl[eiert]» oder «Sonne untergeg[angen]» hielt er neuerdings auch die Wetter- und Lichtverhältnisse fest, die zum Zeitpunkt einer Aufnahme herrschten. In einem Fall notierte er zum fotografierten Sujet übrigens auch gleich das Bildformat, das er – abhängig vom Bildausschnitt als Hoch- oder Querformat – für die betreffende Freilichtstudie einzusetzen plante: «P hoch, ohne Eich[e] l[in]ks od[er] P breit m[it] Eiche».² «P» entspricht in diesem Fall der Grösse 100×81cm respektive 81×100 cm, wie ebenfalls dem Tagebuch zu entnehmen ist.³

An diesem ersten nebligen Tag fand er das Sujet zur Studie *Kleines Tobel* (VdL-Nr. 69) und schuf davon einen «Karton» auf Papier. Mit dessen Hilfe und mit Indigopapier pauste er am nächsten Morgen im Zimmer *Kleines Tobel* auf einen Malgrund, installierte sich damit vor Ort und begann, die Studie zu untermalen. Dank dem Nebel, der für gleichbleibend diffuses Tageslicht sorgte, konnte er die Arbeit am Nachmittag fortsetzen.⁴ Am 5. November machte er sich auf die Suche nach weiteren Sujets, stieg, mittlerweile schon zum zweiten Mal, auf den Reidener «Sandgrubenhügel», entdeckte von dieser erhöhten Position aus das Sujet für die Studie *Kahler Hügel* (VdL-Nr. 18, Abb. 51) und führte am Nachmittag, obwohl «eisiger Wind» wehte, vor Ort deren Unterzeichnung aus.⁵ Am nächsten Vormittag begann er, *Kahler Hügel* zu untermalen. Wieder sorgte der bedeckte Himmel für gleichbleibendes Licht, so dass er auch mit dieser Studie am Nachmittag und am nächsten Vormittag fortfahren konnte.⁶

Nachdem die ersten Tage in Reiden ausgesprochen produktiv gewesen waren – hatte er doch zwei gute Sujets gefunden und an beiden ungehindert arbeiten können –, setzte am Freitag, den 7. November, nachmittags eine Pechsträhne ein, die dafür sorgte, dass er während seines restlichen Aufenthalts in Reiden bis zum 17. November keinen Schritt mehr weiterkam. Zunächst war davon noch nichts zu merken. Im Gegenteil: Auf einem weiteren Erkundungsspaziergang in Richtung Langnau und Richenthal fand er ein neues vielversprechendes Sujet, das er im Tagebuch – vielleicht angeregt von einer topografischen Eigenart – das «Wal-fischmotiv» nannte.⁷ Er notierte die Dimensionen des Querformats, das er dafür verwenden wollte.⁸ Nun scheint er, da er gerade in diesem Format keinen Bildträger dabei hatte, von Reiden aus bei seinem üblichen Lieferanten einen entsprechenden Keilrahmen in Auftrag gegeben zu haben mit der Bitte, diesen auf die Herd-schwand zu liefern. Nachdem er sich am Sonntag bei anhaltend trübem Wetter mit einer weiteren, allerdings ergebnislosen Suche nach Sujets und einigen fotografischen Aufnahmen beschäftigt hatte, reiste er am Montag nach Hause, küm-

Abb. 51 Studie *Kahler Hügel*. Reiden, 5. November 1903 – 23. März 1905, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe und Karton, 65 × 100,5 cm, VdL-Nr. 18, Privatbesitz.



51

merte sich um die Fortsetzung diverser Unterhaltsarbeiten an seinem Anwesen, bespannte den rechtzeitig gelieferten neuen Keilrahmen mit einer vorgründerten Leinwand und fuhr abends mit diesem zurück nach Reiden.⁹

Dort musste er jedoch feststellen, dass er sich in Bezug auf das Format des neuen Keilrahmens geirrt hatte. «Besichtigung d[es] ›Walfischmotives‹ [...] wobei ich konstatiere, dass 100: 30 das richtige Format ist, während ich einen Chassis 100: 55 hatte machen lassen», kritzelte er verärgert in sein Tagebuch;¹⁰ ein ähnliches Missgeschick war ihm bereits im April in Sarzana passiert.¹¹ Zudem hatte «scheussliches Regenwetter» eingesetzt.¹² Bei Nebel hätte er weiter an *Kleines Tobel* arbeiten können, bei bedecktem Himmel hätte er *Kahler Hügel* vollendet. Doch bei Regen konnte er nicht malen.

Beim Spazieren im Regen fiel ihm auf, dass er Mühe hatte, Sujets, die er zu einer bestimmten Tageszeit und Stimmung gesichtet hatte, unter geänderten Bedingungen wieder zu lokalisieren. Er fasste also – nicht zum ersten Mal – den Vorsatz, beim Rekognoszieren noch genauere Notizen zu machen als bisher: «Von nun an immer Motivscizzenbuch mitnehmen & immer möglichst genau Format, Tagesstunde, Jahreszeit & momentane Stimmung notieren».¹³

Er beschloss, die ihm vom Regen aufgezwungene Wartezeit für einen Vergleich zu nutzen. Schon früher hatte er festgestellt, dass ihm bei der Arbeit an neuen Studien der Vergleich mit gelungenen Arbeiten nützlich war. Nun fuhr er am 11. November über Luzern, wo er unter anderem möglicherweise das fehlende Skizzenbuch kaufte, wieder nach Emmenbrücke und nahm *Kleines Tobel* und *Kahler Hügel* mit. «Die 2 Studien zum Vergleichen heimgenommen; gute Idee», notierte er.¹⁴ Tags darauf war er zurück in Reiden, rekognoszierte weiter im Regen und zeichnete «die ersten Croquis in das Motivscizzenbüchlein».¹⁵

Doch auch die letzten Tage, die er noch in Reiden verbrachte, verliefen ausgesprochen unergiebig. Zwar herrschte am 14. November endlich der Nebel, den er für *Kleines Tobel* benötigte, doch in den zehn Tagen, die unterdessen vergangen

waren, hatte der fortschreitende Herbst – wohl unterstützt durch den anhaltenden Regen – das Sujet zum Verschwinden gebracht. «Erst im nächsten Herbst» würde er das Vorhaben vollenden können, schrieb Emmenegger in sein Tagebuch.¹⁶ Auf dem Malleinen, das er für das «Walfischmotiv» vorbereitet hatte, nahm er zwar eine Kohleunterzeichnung in Angriff, blieb infolge des Regens aber auch mit diesem Projekt stecken.¹⁷ Mit seinen beiden Versuchen, vom Standort auf dem «Sandgrubenhügel» an der Studie *Kabler Hügel* (VdL-Nr. 18, Abb. 51) weiterzuarbeiten, erreichte er lediglich, dass die Studie beide Male vom Regen durchnässt wurde, der ihn schon auf dem Weg zum Motiv auf halber Höhe einholte. Immerhin zeigte sich am Nachmittag des 15. November, als das Wetter vorübergehend aufklarte, «geg[en] Westen [ein] prächtiger Himmel».¹⁸ Diesen Anblick frisch im Gedächtnis, zeichnete und untermalte er im Zimmer an diesem und am nächsten Tag, an dem es wieder regnete, auf einem Malpapier die Esquisse *Phantastische Wolken* (VdL-Nr. 74).¹⁹

In der Nacht vom 16. auf den 17. November fiel der erste Schnee. Emmenegger gab die Hoffnung auf, dieser Malerfahrt noch ein Ergebnis abzuringen, und fuhr nach Hause.²⁰ Offenbar nahm er wieder nur einen Teil seiner Ausrüstung mit und holte den zweiten Teil kurz vor Weihnachten. «Nachmitt[ags] Reiden meine Leinw[ände] etc. holen», steht für den 21. Dezember 1903 im Tagebuch.²¹

Trotz der in Reiden erlittenen Pechsträhne scheint ihn der dortige Aufenthalt vom malerischen Potenzial des Innerschweizer Herbsts überzeugt zu haben. Zurück auf der Herdschwand nahm er sich vor, «ein andermal die Zeit vom 15. X bis 15. od[er] 20. XI besser aus[zu]nützen».²² Seine Studie *Kabler Hügel* hatte er zwar nicht vollenden können, war mit ihr aber dennoch ausnehmend zufrieden. An Amiet schrieb er im Dezember: «Von Reiden habe ich eine unvollendete Studie heimgebracht, die wahrscheinlich besser ist, als alles, was ich im Süden malte».²³

1 Tb 1903–1904, 29. Oktober – 3. November 1903.

2 Ebd., Einträge im hinteren Teil, ohne Datum.

3 Ebd., Eintrag unter der Überschrift «Pro mem[oria]», ohne Datum. Aus dem Eintrag geht hervor, dass Emmenegger mit den Buchstaben «P», «L», «M», «MM» und «MMM» bestimmte Bildmasse bezeichnete.

4 Ebd., 4. November 1903.

5 Ebd., 5. November 1903. Die Vermutung, die Simon Maurer und Luzius Eggenschwyler im Rahmen ihrer Analyse der Studie *Kabler Hügel* anstellten, ist also korrekt («Es ist interessant, sich die Position des Malenden vorzustellen: Befand sich so nahe ein zweiter Hügel, der ihn den Baum praktisch auf Augenhöhe sehen liess?»); siehe Maurer/Eggenschwyler 1987, S. 52.

6 Tb 1903–1904, 6.–7. November 1903

7 Ebd., 7. November 1903. Für die Bezeichnung «Walfischmotiv» siehe ebd., 11. und 15. November 1903.

8 «Toile 100 – 50»; ebd., 7. November 1903.

9 Ebd., 8. und 9. November 1903.

10 Ebd., 11. November 1903.

11 Im April 1903, bei seinem Aufenthalt in Sarzana, hatte Emmenegger beim Aufzeichnen seiner Studie *Zypressenhain* ebenfalls gemerkt,

dass das von ihm zuvor bestimmte Bildformat nicht passte. Er wechselte deshalb vom Malleinen mit der VdL-Nr. 21 auf jenes mit der VdL-Nr. 54; siehe Kap. 10, «April und Mai 1903: Malerfahrt in die Region Ligurien».

12 Tb 1903–1904, 11. November 1903.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Ebd., 12. November 1903.

16 «Nach déj[euiner] konstatiert, dass das Motiv zu 69 sich in diesen 10 Tagen so verändert hat, das ich es erst im nächsten Herbst vollenden kann!»; ebd., 14. November 1903.

17 1904 entstand auf diesem Malleinen die Studie *Hochwacht* (VdL-Nr. 73).

18 Tb 1903–1904, 15. November 1903.

19 Ebd., 15.–16. November 1903.

20 Ebd., 17. November 1903.

21 Ebd., 21. Dezember 1903.

22 Ebd.

23 Emmenegger an Amiet, 30. Dezember 1903, zit. nach Felder/Fischer 1987, S. 94.

13 November 1903 bis April 1904

Bald nach seiner Rückkehr aus Reiden stand Emmenegger vor dem Problem, das Zimmer im Emmenbrückener Schulhaus Sprengi räumen zu müssen, in dem er einen Teil seiner umfangreichen Sammlung von Mineralien und Versteinerungen lagerte; bei dieser Gelegenheit stellte er übrigens fest, dass ihn seine «Mineralsamml[ung]» kaum noch interessierte.¹ Nachdem er Ende November mit einem Freund, dem Bildhauer Hugo Siegwart, eine pannenreiche Autofahrt nach Zürich unternommen hatte, um das im Künstlerhaus ausgestellte Triptychon *Werden, Sein, Vergehen* und andere Werke von Giovanni Segantini (1858–1899) zu sehen,² wurde es höchste Zeit, zu überlegen, mit welchen Arbeiten er an der bevorstehenden Weihnachtsausstellung der Luzerner Künstlervereinigung teilnehmen wollte.

Die Vorbereitung dieser regionalen Schau nahm er in diesem Jahr zum Anlass für eine gründliche Bilanz: Er holte zahlreiche Werke hervor, ältere und neue, und machte sich Gedanken über ihre Qualität und ihren Wahrheitsgehalt. Viele dieser Arbeiten – nämlich Esquisses, die er ganz aus der Vorstellung gemalt, und Bilder, bei deren Ausführung er sich allzu weit von der Studie entfernt hatte – fanden keine Gnade mehr vor seinen Augen. In diesem Zusammenhang erscheint in seinen Notizen, und dies nicht zum ersten Mal, die Maxime «Zurück zur Natur». So laute für ihn «das beste Lösungswort», hatte er bereits vor einem halben Jahr, am 22. Mai 1903, gegen Ende seines Aufenthalts in Sarzana, ins Tagebuch geschrieben.³ Was immer er im Einzelnen damit hatte sagen wollen, war jedoch zwei Tage später vorübergehend ins Wanken geraten, als er seine in Sarzana geschaffenen neuen Studien evaluierte, denn bei dieser Gelegenheit nahm er sich vor: «Das ‹Zurück zur Natur› will ich zwar befolgen, aber mit weiser Vorsicht!»⁴ Jetzt, Ende November, notierte er allerdings wieder: «Ich komme je länger je mehr zu der Überzeugung dass das ‹Zurück zur Natur› das ich am 24. Mai [sic] ins Tage[buch] schrieb, für mich das einzig richtige ist. Die Nō 1, 6, 7, 36, 57, 64 sind ganz unwahr & fallen auseinander. Auch noch weitere 17 andere Nō haben (etwas weniger), die gleichen Fehler. Also: ‹Zurück›! Dass ich kein Photograph werde & kein banaler Realist, weiss ich ja schon».⁵

Bei den «Nō 1, 6, 7, 36, 57, 64» handelt es sich um die vier Esquisses *Felsenburg III* (VdL-Nr. 1), *Der alles verschlingende Wirbel II* und *III* (VdL-Nrn. 6 und 7) und *Der Grenzstein* (VdL-Nr. 57), das Panneau décoratif *Frühling* (VdL-Nr. 36) sowie um das Bild *Die Doldenhörner* (VdL-Nr. 64). Im zitierten Tagebucheintrag zeigt sich somit trotz der recht dramatischen Formulierung keine eigentliche Wende. Zwar war Emmenegger über die Esquisse *Felsenburg III*, die er im Herbst 1901 im Hotelzimmer auf San Vigilio geschaffen hatte, im Dezember jenes Jahres noch ganz anderer Meinung gewesen.⁶ Doch mit seiner Umsetzung der Sujets *Der alles verschlingende Wirbel* und *Die Doldenhörner* war er nie zufrieden gewesen⁷ und auch sein Unbehagen gegenüber «unwahren» beziehungs-

weise «zusammengeschwindelten» Bildfindungen hatte er bereits bei früheren Gelegenheiten geäussert.⁸

Ab dem 3. Dezember 1903 arbeitete er zwei Wochen lang für die Weihnachtsausstellung der Luzerner Künstlervereinigung: Nach der im Juli vollendeten Studie-Esquisse *Die grosse Wolke* (VdL-Nr. 58, Abb. 107a) malte er das gleichnamige Bild (VdL-Nr. 76, Abb. 108), dessen Genese in Teil IV beschrieben wird. Auch besserte er die Studie *Zypressenhain* (VdL-Nr. 54, Abb. 47) aus, die auf dem Rücktransport von Sarzana offenbar leicht beschädigt worden war, und überarbeitete das ältere Bild *Burgruine* (VdL-Nr. 47, Abb. 44). Diese drei Werke gab er in die Weihnachtsausstellung, die am 17. Dezember 1903 eröffnet wurde. Alle drei wurden von der Presse gelobt.⁹ *Die grosse Wolke* fand gleich bei der Eröffnung einen begeisterten Käufer.¹⁰

Im Januar 1904 begann er das «Studium» des soeben erschienenen Handbuchs *Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel* des Chemikers Friedrich Linke (1854–1914), Dozent für Farbenchemie an der Akademie der bildenden Künste in Wien.¹¹ Linkes Fachbuch für Studierende und Kunstschaffende fand sofort viel Beachtung und sollte mehrere Neuauflagen erleben. Es vermittelt Grundlagen der Chemie, führt die chemische Struktur von modernen Pigmenten und Farbstoffen auf, nimmt explizit Stellung zu Fragen ihrer Stabilität und gibt Anleitungen zur Reinheitsprüfung von Tubenfarben. Vor dem Hintergrund der schlechten Erfahrungen, die Emmenegger in Sarzana wieder mit dem Verbräunen seiner grünen Farbmischung aus den Tuben «Kremserweiss», «Kadmiumgelb 2, hell», «Kadmiumgelb 4, dunkel» und «Vert émeraude» gemacht hatte, dürfte ihn diese Publikation ganz besonders interessiert haben. «Scheint ein herrliches Buch zu sein», notierte er im Tagebuch.¹²

Erst am 8. Februar war Emmenegger wieder im Atelier anzutreffen, wo er seine Eingaben für die diesjährige Turnus-Ausstellung vorbereitete, die in zwei Wochen zur Jurierung nach Bern versandt werden sollten. Eigentlich zog es ihn in die Natur hinaus. Sehnsüchtig schrieb er in sein Tagebuch: «Herrliches Frühlingswetter & ich muss im Atelier arbeiten, weil ich keine Bilder für den Turnus habe!»¹³ Er nahm zwei neue Bilder in Angriff: Innerhalb von nur zwei Tagen malte er nach der gleich betitelten Studie, die im April 1903 in Sarzana entstanden war (VdL-Nr. 53, Abb. 48), das Bild *Toskanisches Landhaus* (VdL-Nr. 78). Wohl im Mai hatte er bereits die Veränderungen notiert, die er bei der Umsetzung ins Bild am Sujet vornehmen wollte;¹⁴ diese führte er nun aus und war mit dem Ergebnis offenbar so zufrieden, dass er anschliessend auch die Studie veränderte.¹⁵ Ferner schuf er nach der im Sommer 1899 geschaffenen gleichnamigen Studie (VdL-Nr. 77) das neue Bild *Blausee. Berner Oberland* (VdL-Nr. 75). Schon zweimal hatte er versucht, eine inzwischen aufgegebene grosse Fassung (*Blausee*, VdL. Nr. 4, 140 × 195 cm) nach dieser Studie fertigzustellen – zuerst vermutlich für die Kunstschau an der Pariser Weltausstellung von 1900, dann für die VIII. Internationale Kunstausstel-

lung 1901 im Münchner Glaspalast –, war aber an der Lasiertechnik gescheitert, mit der er das Wasser ausführen wollte.¹⁶ Nun nahm er einen weiteren, wesentlich bescheideneren Anlauf, ein Bild nach dieser Studie zu malen, denn er wählte ein viel kleineres Format, dasselbe, das er auch für die Studie verwendet hatte (56,4 × 82 cm). Die Konturen des Sujets pauste er mit einer Umrisszeichnung und Indigopapier auf den neuen Malgrund und führte das Bild in zwei Tagen aus.¹⁷ Im selben Zeitraum überarbeitete er die in Reiden geschaffene Studie *Kabler Hügel* (VdL-Nr. 18, Abb. 51) sowie ein weiteres Mal die beiden älteren Bilder *Löwin* (VdL-Nr. 48, Abb. 43) und *Solitude* (VdL-Nr. 37, Abb. 76). Diese beiden letzteren gab er an die Turnus-Ausstellung.¹⁸ In Bezug auf *Solitude* bedauerte er nach dieser vierten Überarbeitung, sich mittlerweile allzu weit vom Natureindruck entfernt zu haben. «Es kommt mir erst jetzt zum Bewusstsein, wie <zusammengeschwindelt> dieser Helg [dieses Bild] eigentlich ist!», schrieb er in sein Tagebuch.¹⁹ Er war selbst in die Jury für den Turnus gewählt worden und reiste deshalb am 28. Februar 1904 nach Bern. Wie immer interessierte es ihn, wie sich seine Bilder im Vergleich mit den anderen Eingaben ausnahmen und war über seinen Befund nicht sonderlich froh. «Meine Löwin gérômemässig geschleckt. Solitude sehr russig!», schrieb er in sein Tagebuch.²⁰

Zu seinem Malmaterial sei hier angemerkt, dass er sich inzwischen über die mit Ölgrund präparierten Malleinen ärgerte, die er im Florentiner Künstlerbedarfsgeschäft Carini gekauft hatte. Zur Studie *Zypressenhain* (VdL-Nr. 54, Abb. 47) schrieb er beispielsweise ins Logbuch: «Konstatiere neuerdings, dass diese L[einwand] v[on] Carini in Florenz ganz schlecht ist. Die Farbe hat sich mit dem Grund gar nicht verbunden & lässt sich jetzt noch an jeder beliebigen Stelle mit dem Fingernagel abkrazen; die saubere, weisse L[einwand] kommt dann zum Vorschein».²¹ Hinsichtlich seiner Maltechnik lässt sich festhalten, dass er im Winter 1903 aufhörte, gewerblich vorgrundierte Malleinen mit einer zusätzlichen Bleiweiss-Ölgrundierung zu versehen. Am 19. November trug er zum letzten Mal eine solche Grundierung auf,²² danach kommt die Massnahme im Logbuch nicht mehr vor. Welche konkrete Überlegung diesem Entscheid zugrunde lag, bleibt unklar. Was das Unterzeichnen betrifft, war seine Routine unverändert: Bei den beiden neuen Bildern, für die er den Formaten der jeweiligen Studie folgte, übertrug er die Umrisse der Sujets, wie soeben erwähnt, mit Pausen und Indigopapier und ergänzte in einem Fall die gepauste Unterzeichnung mit Kohle (*Die grosse Wolke*, VdL-Nr. 76, Abb. 108 und 111). Auf das Fixieren der Unterzeichnung verzichtete er mittlerweile gänzlich. Er malte ausschliesslich mit Mussini-Farben, was längst so selbstverständlich war, dass er diesen Umstand im Logbuch nur noch selten angab. Für die Lasuren, die er einsetzte, um in der neuen Fassung von *Blausee. Berner Oberland* (VdL-Nr. 75) die Wasserpattie zu malen und um Teile der Studie *Toskanisches Landhaus* (VdL-Nr. 53, Abb. 48) chromatisch anzupassen, mischte er die Mussini-Farben mit dem Fleischer-Malmittel «III (schnell trocknend)». Zum

«Trocknen» der Farben hängte er die Bilder «an [das] Plafond (üb[er den] Ofen)», der zu dieser Jahreszeit natürlich geheizt war.²³ Einen zu stark glänzenden Farbbereich in der Studie *Kabler Hügel* (VdL-Nr. 18, Abb. 51) rieb er mit Spiritus ab, bevor er ihn überarbeitete.²⁴ «Eingeschlagene» (stumpf erscheinende) Stellen behandelte er mit Vernis à retoucher J. G. Vibert und benutzte diesen Retuschierfirnis nach Bedarf auch als Schlussfirnis.²⁵ Die Farbschicht einer älteren, «ziemlich» eingeschlagenen Studie (VdL-Nr. 77) wusch er «mit lau[warm]em Wass[er] & Toiletteseife», trocknete sie eine halbe Stunde lang an der Sonne und firnisste sie mit «einem 3–4 Jahre alten Rest von John Rahtjens Gemälde-Firnis»,²⁶ einem Produkt, das nur dieses eine Mal im Logbuch erwähnt wird und über das bis dato nichts in Erfahrung gebracht werden konnte.

In den Monaten März und April 1904 machte Emmenegger nur an drei Daten Einträge im Logbuch: Am 10. März versah er zwei Arbeiten, die er anschliessend verschenkte, mit Widmungen,²⁷ und am 15. und 16. März arbeitete er auf dem Malleinen mit der VdL-Nr. 70 unter freiem Himmel an einer «Stimmungsstudie m[it] Bürgenstock als Hintergrund».²⁸ Es fällt auf, dass er, der normalerweise auf weissem Untergrund malte, für diese Studie ein älteres, von ihm selbst grün-grau grundiertes Malleinen ausgewählt hatte. Möglicherweise versuchte er damit, einen Vorsatz vom Juni 1903 umzusetzen: Nach seiner Malerfahrt in die Region Ligurien hatte er sich vorgenommen, «keine weissgrund[ierte] L[einwand] mehr» zu benutzen.²⁹ Dass er den Eintrag zur VdL-Nr. 70 im Verzeichnis der Leinwände nie mit dem (im Logbuch erwähnten) Titel und einer Werkkategorie ergänzte, zeigt jedoch, dass der eingefärbte Malgrund sich für ihn nicht bewährte.

Im Übrigen sann Emmenegger über seine nächste Malerfahrt nach. Die Idee einer Reise in den südfranzösischen oder spanischen Frühling, die ihm im Jahr davor gekommen war,³⁰ griff er nicht wieder auf. Sein Entscheid, fortan in heimatlichen Gefilden zu malen, war durch seinen kurzen Aufenthalt in Reiden im Herbst gefestigt worden. Beim Erkunden des Seetals entdeckte er am 7. März bei Bremgarten (AG) eine grosse Linde, die zu dieser Jahreszeit noch kahl war und die er von allen Seiten fotografierte;³¹ tatsächlich hatte seine frühere Begeisterung für Zypressen einem neuen Enthusiasmus für unbelaubte Lindenbäume Platz gemacht. Am 22. März fuhr er wieder nach Bremgarten, um nach Sujets Ausschau zu halten und weitere Linden zu fotografieren.³²

Nicht nur aus künstlerischer, auch aus finanzieller Sicht erschien ihm eine Malerfahrt in die nähere Umgebung als die richtige Wahl, wie sein Tagebucheintrag vom 8. April veranschaulicht: «[Ich] bin [...] doch überglücklich bei dem Gedanken, dass ich dieses Jahr von Ende März bis E[nde] Mai mit geringen Auslagen mehr & bessere Studien zusammenbringen werde als letztes Jahr im Süden, wo ich in dieser Zeit gegen 800 Frs. ausgeben musste. Und wasfür eine Menge nothwendiger Arbeiten kann ich in dieser Zeit nebenbei in Haus & Atelier etc ausführen!»³³ Tatsächlich hatte er zu Hause viel zu tun. Ein Landverkauf an die Seetalbahn so-

wie diverse Räum- und Unterhaltsarbeiten an seinem Anwesen, darunter der Bau eines neuen Gartenzauns, hielten ihn in Atem. Während er seine Malerfahrt aufgrund dieser Arbeiten vor sich herschob, schritt der Frühling unaufhaltsam voran. Als das spriessende frische Laub ihm vor Augen führte, dass der grosse Baum in Bremgarten seine Kahlheit und damit seine Attraktivität als Bildsujet verloren haben musste, notierte er am 16. April verärgert im Tagebuch: «Einige Buchen schon grün, ich bin also für Bremgarten viel zu spät & muss unverzüg[lich] n[ach] Reiden. Der verdammte neue Gartenhag!»³⁴

Am Abend des 21. April brach er endlich auf. Tatsächlich ging die Fahrt nach Reiden, wo er sich einquartierte und den nächsten Tag mit einem am Ende völlig unergiebigem Erkundungsspaziergang verbrachte. «Keine rechte Sonne, alles nüchtern Farbe kalt», schrieb er in sein Tagebuch.³⁵ Am nächsten Tag fuhr er bei Regen wieder heim, um seine Bekannte Isabelle Grüter-Brunner bei einer geschäftlichen Angelegenheit zu unterstützen. Erst am 28. April war er zurück in Reiden. Bei der Sujetsuche durch den Reidener Frühling schenkte er der Landschaft und einzelnen Linden Aufmerksamkeit, aber auch einem Bernhardinerhund, einem Minorka-Huhn und einem Schmetterling, deren Farben und Zeichnung er im Tagebuch beschrieb.³⁶ Doch die Stimmungen, die er eigentlich suchte, fand er nicht. «Die hiesige Landschaft ist im Spätherbst viel schöner», stellte er am 29. April fest und kehrte tags darauf Reiden unverrichteter Dinge den Rücken.³⁷

- 1 Die «Mineralsamml[ung], die mich wenig mehr interessiert»; Tb 1903–1904, 26. November 1903. In einem weiteren Tagebucheintrag hielt Emmenegger fest, er habe diese Sammlung «seit vielen Jahren nie mehr» betrachtet und fügte hinzu: «Welch' grossen Platz nahm die früher in m[einem] Herzen ein!»; ebd., 1. Dezember 1903. Zur Reduzierung der Kunstsammlung siehe ebd., 21.–22. Januar 1904.
- 2 Ebd., 24. November 1903.
- 3 Tb 1903, 22. Mai 1903.
- 4 Ebd., 24. Mai 1903.
- 5 Tb 1903–1904, 29. November 1903.
- 6 Über *Felsenburg III* (VdL-Nr. 1) hatte er damals ins Logbuch geschrieben: «Diese Esq[ui]sse erscheint mir interessanter & künstlerischer als alles, was ich von S[an] Vigilio heimbrachte»; MN, Logbuch, 10. Dezember 1901, S. 49.
- 7 Zu *Der alles verschlingende Wirbel* siehe Kap. 1, «Februar bis Mai 1901», Kap. 4, «Dezember 1901 bis April 1902», und Kap. 9, «Januar bis März 1903». Zum Bild *Die Doldenhörner* lässt sich sagen, dass Emmenegger schon die Studie für «einfach unzulänglich» gehalten und das Bild im Juli 1903 eigentlich «definitiv» aufgegeben hatte; MN, Logbuch, 15. Juli 1903, S. 107.
- 8 Beispielsweise hatte er zu *Blausee. Stämme* (VdL-Nr. 5) ins Logbuch geschrieben: «Der zusammengeschwindelte Wald ist wohl die schwächste Partie»; MN, Logbuch, 15. Mai 1901, S. 31.
- 9 «Vater[and], [Luzerner] Tagblatt & Tagesanz[eiger] stellen übereinstimmend meine Arbeiten, bes[onders] die grosse Wolke in [die] 1. Linie & sind voll des Lobes»; Tb 1903–1904, 31. Dezember 1903.
- 10 «Heute die Weihnachtsausst[ellung] eröffnet; ich habe diesmal nur 3 Arbeiten. Herr Abt kaufte sofort meine «grosse Wolke»; «Herr Abt gibt mir für die «grosse Wolke[?] 400 Frs. statt der verlangten 300»; ebd., 17. und 21. Dezember 1903.
- 11 Linke 1904.
- 12 Tb 1903–1904, 24. Januar 1904.
- 13 Ebd., 9. Februar 1904.
- 14 «Notizen zu 53»; wie Kap. 10, «April bis Mai 1903: Malerfahrt in die Region Ligurien», Anm. 48.
- 15 «Thor, Schatten d[er] Cipress[e] auf dem Gras und blauer Schatten auf weisser Mauer mit [vernis à retoucher J.G.] Vibert herausgeholt. Thor ob[en] & r[echts] beschnitten; war viel zu gross. Blauer Schatten etwas mehr Zeichn[ung] & stellenweise etwas heller gem[acht]. Auf Cipr[essen]stamm Las[uren] m[it] Flei[scher]-Malm[itte]l III & Terra Pozz[uoli] & Scharlachzinn[ober]. Schlagschatt[en] auf Mauer etw[as] verändert»; MN, Logbuch, 18. Februar 1904, S. 116–117.
- 16 Siehe Kap. 1, «Februar bis Mai 1901». Immerhin konnte er 1901 stattdessen das Bild *Blausee. Stämme* (VdL-Nr. 5) nach München schicken.
- 17 MN, Logbuch, 8., 11. und 12. Februar 1904., S. 113 und 115.
- 18 Turnus 1904, S. 8.
- 19 Tb 1903–1904, 9. Februar 1904. Siehe auch Teil IV, Kap. 2, «Bild *Solitude*, VdL-Nr. 37».
- 20 Tb 1903–1904, 1. März 1904; Emmenegger bezog sich auf den erfolgreichen französischen Künstler Jean-Léon Gérôme (1824–1904), von dem er selbst im Zeichnen unterrichtet worden war.

- 21 MN, Logbuch, 8. Dezember 1903, S. 111.
 22 Ebd., 19. November 1903, S. 110.
 23 Ebd., 12. Februar 1904, S. 115.
 24 Ebd., 18. Februar 1904, S. 116.
 25 Ebd., 16. Dezember 1903, S. 112; 8. Februar 1904, S. 113;
 22. Februar 1904, S. 117.
 26 Ebd., 8. Februar 1904, S. 113.
 27 Die Pochade *Anfang März. Zelgenwald* (VdL-Nr. 39) widmete er Cuno Amiet, die Studie *Spiegelung im Wasser* (1901, VdL-Nr. 28) einer «verehrten Kollegin»; Tb 1903–1904, 10. März 1904.
 28 MN, Logbuch, 15. und 16. März 1904, S. 118.
 29 Tb 1903, «Notizen f[ür] neue R[eise]», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1903).
 30 «Ich freue mich jetzt schon auf die Studienreise v[om] nächst[en] Frühjahr n[ach] Südfrankr[eich] od[er] Spanien»; ebd., 22. Mai 1903.
 31 «Linde i[n] Emaus wunderbarer Baum 5 cl[ichés]»; Tb 1903–1904, 7. März 1904.
 32 «8.30–11.50 [Uhr] 8 Linden-cl[ichés] aufg[enommen]. Es ist einfach ein wunderbarer Baum!»; ebd., 22. März 1904; siehe auch die Clichénotizen im hinteren Teil des Tagebuchs.
 33 Ebd., 8. April 1904.
 34 Ebd., 16. April 1904.
 35 Ebd., 22. April 1904.
 36 Ebd., 22. und 29. April 1904.
 37 Ebd., 29.–30. April 1904.

14 Mai bis Juni 1904: Malerfahrt auf den Zugerberg

Am 30. April 1904 kehrte Emmenegger enttäuscht aus Reiden zurück. Doch schon am nächsten Tag unternahm er mit seinem Jugendfreund Emil Dill (1861–1938) einen weiteren Rekognoszierausflug. Dieser führte auf den Zugerberg und war äusserst erfolgreich, denn die moorige Hochebene und die spärlich bewaldeten Hügel jener Gegend gefielen Emmenegger sehr. Nur vier Tage später, am Abend des 5. Mai, kehrte er mit einem Teil seiner Malausrüstung auf den Zugerberg zurück und bezog im Grand Hotel Schönfels Logis. Bis Ende Juni hielt er sich hier so oft wie möglich auf, um allein oder gemeinsam mit Dill zu malen.¹

In der Woche nach seiner Ankunft war das Wetter allerdings kalt und regnerisch, am Abend des 6. Mai fiel – auf knapp 1000 Höhenmetern – sogar Schnee. Am nächsten Tag war es zwar bitter kalt, doch die dünne Schneedecke schmolz, der Himmel riss auf und das Licht- und Schattenspiel auf den nassen Äckern und Wiesen verführte Emmenegger zu einer ersten, spontanen Studie (*Nach dem Regen. Der Zugerstein*, VdL-Nr. 68).²

Tags darauf besuchte Emmenegger gemeinsam mit Dill in Zug die Ausstellung der Wettbewerbsentwürfe für das geplante Morgartendenkmal am Ägerisee, fuhr dann heim auf die Herdschwand, um Verschiedenes zu erledigen, begab sich aber bald, wohl mit dem Rest seines Materials, wieder auf den Zugerberg. Mittlerweile hatte wieder Regen eingesetzt. Während er auf besseres Wetter wartete, widmete er sich seiner Lektüre und unternahm Wanderungen und Erkundungsspaziergänge, auf welchen er Sujets fotografierte, die ihn reizten.³ Als es nach einer knappen Woche noch immer zu stark regnete für die Freilichtmalerei, begann er am 11. Mai an der Studie eines Maultierkopfes zu arbeiten (Studie *Fritz. Maulthier*, VdL-Nr. 19, Abb. 144 und 145), obschon ihn das Sujet nicht besonders interessierte. Tags darauf, als «endlich schönes Wetter» einsetzte, liess er ohne Bedauern davon ab und begab sich auf den Hochwacht-Gipfel, um einen Standort zum Malen zu bestimmen. Am nächsten Morgen richtete er sich dort ein und nahm seine dritte Studie in Angriff (Studie *Hochwacht*, VdL-Nr. 73, Abb. 52).⁴

Insgesamt arbeitete Emmenegger in den Wochen auf dem Zugerberg an acht Studien. Nur zwei davon, nämlich *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 71, Abb. 162) und *Hochwacht* (VdL-Nr. 73, Abb. 52), sind heute bekannt. Von den Sujets *Nach dem Regen*, *Der Zugerstein* (VdL-Nr. 68) und *Waldboden mit Sonnenflecken* (VdL-Nr. 81) hingegen kennen wir nur die Bilder, die er etwas später nach den Studien schuf (Abb. 146 und 127). Zu welcher Tageszeit er am ersten Tag *Nach dem Regen*, *Der Zugerstein* gemalt hatte, ist unklar. Fest steht, dass er an *Hochwacht* sowie *Waldboden mit Sonnenflecken* am Vormittag arbeitete⁵ und an *Sonnige Weide* am späten Nachmittag.⁶ Zu den nicht vollendeten oder aus einem anderen Grund heute unbekannt Studien, die er in der Zeit auf dem Zugerberg im Tage- und im Logbuch aufführte, gehören neben der erwähnten Maultierstudie (VdL-Nr. 19) die Darstellung *Blick auf den Zugersee* (VdL-Nr. 79), die er am Vormittag des 14. Mai, als «prachtvolles» Wetter herrschte, sehr schnell auf ein Papier warf,⁷ eine auf einem Malleinen begonnene Studie mit demselben Titel (VdL-Nr. 80), die nie über eine Unterzeichnung hinausgedieh,⁸ sowie die Pochade *Sonnenflecken* (VdL-Nr. 14), welche am 17. Juni bei «verschleierter» Sonne kurz vor Mittag innerhalb von nur 25 Minuten entstand.⁹

In maltechnischer Hinsicht unterschied sich Emmeneggers Vorgehen in diesem Sommer des Jahres 1904 nicht von dem, was bereits für den Winter 1903 festgestellt wurde. Er hatte neben älteren, doppelt grundierten¹⁰ auch neue Malleinen auf den Zugerberg mitgenommen, die nur eine gewerbliche Grundierung aufwiesen (VdL-Nrn. 68, 73 und 81), denn im Winter war er davon abgekommen, sie mit einer zweiten Grundierung zu versehen. Im Februar 1904 hatte er im Logbuch noch einmal explizit notiert, «in Zukunft nur noch diejenigen Teile der Leinw[and] m[it] Kremserweiss extra grundieren» zu wollen, welche er «zu lasieren gedenke».¹¹ Auch seinem Vorsatz, die Kohlelinien seiner Unterzeichnungen nicht mehr zu fixieren, blieb er auf dem Zugerberg treu. «Ohne Fixierung» beziehungsweise «ohne Fix[ieren]», notierte er in zwei Fällen sogar ausdrücklich.¹² Seine Mussini-Farben verwendete er unverdünnt, ohne Malmittel. Wenn er Vernis à retoucher J. G. Vibert einsetzte, dann nur als Überzug von Stellen, die beim Trocknen ihre Sättigung verloren hatten.

Leider sah sich Emmenegger auf dem Zugerberg erneut damit konfrontiert, dass gewisse grüne Bildpartien in kurzer Zeit dunkler und bräunlich wurden. Betroffen waren die Studien *Sonnige Weide* und *Hochwacht*. Als er der ersten Anzeichen des unerwünschten Phänomens gewahr wurde, glaubte er noch, es handle sich um die Folge einer sogenannten Primärgilbung des frischen Öls. Er hatte bei Bernhard Buttersack gelernt, dass frische Ölfarbschichten im Dunkeln gilben,¹³ und hatte deshalb, als er Ende Mai für einige Tage nach Hause gefahren war, das Hotelpersonal ausdrücklich – telefonisch und schriftlich – darum gebeten, die Fensterläden des Zimmers, in dem seine Studien «trockneten», nicht zu schließen. Als er am 1. Juni ins Hotel zurückkam, stellte er zu seinem Ärger fest, dass



52

Abb. 52 Studie *Hochwacht*, 23. März 1903 – 6. Juni 1904, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe, 55 × 100,3 cm, VdL-Nr. 73, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 60252.

die Läden dennoch geschlossen worden waren. Die Bildung dunkler Stellen schrieb er dem vorübergehenden Mangel an Tageslicht zu.¹⁴

Am 9. Juni unterbrach er seinen Aufenthalt auf dem Zugerberg erneut, um an der Delegierten- und Generalversammlung der GSMB in Neuenburg teilzunehmen. Er fuhr zuerst nach Hause und nahm bei dieser Gelegenheit die beiden Studien *Nach dem Regen. Der Zugerstein* und *Sonnige Weide* mit, um sie mit ihn überzeugenden Werken anderer Künstler zu vergleichen.¹⁵ Die Gegenüberstellung mit je einem Werk von Ferdinand Hodler und Cuno Amiet aus seiner Kunstsammlung und gelungenen eigenen Arbeiten fiel positiv aus und machte ihm Mut.¹⁶

Als er fünf Tage später aus Neuenburg auf die Herdschwand zurückkam, erwartete ihn eine unangenehme Überraschung: Innerhalb der kurzen Frist hatten sich gewisse grüne Partien in *Sonnige Weide* unverkennbar wieder bräunlich verfärbt. Nun wurde ihm klar, dass dieser Vorgang nicht etwa durch einen Mangel an Tageslicht bewirkt wurde, sondern durch dieselbe unbekannte Ursache, über die er schon früher, zuletzt im Mai 1903 in Sarzana, gerätselt hatte.¹⁷ Wie seinerzeit in Sarzana stellte er nun eine Reihe von Überlegungen an, um die möglichen Ursachen der Veränderung einzugrenzen.¹⁸ Die von der Verbräunung betroffenen Stellen in *Sonnige Weide* kratzte er mit einem Federmesser bis auf die Grundierung ab und nahm beide Studien wieder mit auf den Zugerberg. Dort konnte er sie bei schönem Wetter vollenden, bevor er am 21. Juni seine Zelte auf dem Zugerberg abbrach.¹⁹

Zu Hause verglich er alle neuen Studien ein weiteres Mal mit gelungenen eigenen Bildern und Werken von Hodler und Amiet. Mit *Nach dem Regen. Der Zugerstein* und *Sonnige Weide* war er nach wie vor recht zufrieden; in Bezug auf die übrigen Studien fiel sein Urteil jedoch ungünstig aus. Wie er aufschrieb, fand er sie «russig» und fügte hinzu: «Es ist ein grosses Glück für mich, dass ich farbige Arb[eiten] v[on] Amiet und Hodler im Atel[jer] habe, sonst käme ich Zeit meines Lebens nicht aus dem Russ heraus!»²⁰ Zu den Studien *Sonnige Weide* und *Waldboden mit Sonnenflecken* (VdL-Nr. 81) hielt er im Tagebuch einen schriftlichen Verbesserungsplan fest.²¹

Auf einer der hinteren Seiten im Tagebuch von 1903–1904 befindet sich zudem die übliche Liste von Resolutionen, die er nach seinen Malerfahrten jeweils fasste; diese spezifische Liste bezieht sich auf seine Erfahrungen im Herbst 1903 in Reiden und im Frühling 1904 auf dem Zugerberg. Er nahm sich vor, keine Sujets mehr im Gegenlicht zu malen und beim Spazieren stets die notwendige Ausrüstung mit sich zu führen, um spontan «Pochaden» ausführen zu können.²² Abgesehen davon tauchen in der Liste keine neuen Vorsätze auf, vielmehr rief er sich bereits früher gefasste in Erinnerung, wie zum Beispiel, «in jedem Motiv die Hauptsache sprechen [zu] lassen».²³ Auch beschäftigte ihn wieder die schon bekannte Frage der optimalen Beleuchtung des Malgrunds mit direktem oder von einer nahen Fläche reflektiertem Licht,²⁴ ebenso die anhaltend schwierige und wohl nie endgültig gelöste Frage des richtigen Umgangs mit Freilichtstudien. In diesem Zusammenhang nahm er sich nun vor, neue Studien zukünftig in einem ihm selbst noch unvollendet erscheinenden Zustand nach Hause zu bringen.²⁵ Erst zu Hause, nach einer genauen Beurteilung, wollte er fortan, wie er sich selbst ermahnte, allenfalls noch einmal Hand anlegen. Schon 1901, nach seiner Fahrt an den Gardasee, hatte er beschlossen, vor Ort nie mehr als sechs Malsitzungen auf eine Studie zu verwenden, um nicht durch zu langes Weiterarbeiten vor Ort die Frische des Natureindrucks zu verderben.²⁶ Auch 1902, nach seiner Fahrt an den Luganersee, hatte er sich zu grösserer Umsicht und Zurückhaltung beim Überarbeiten seiner Studien ermahnt.²⁷

Zuletzt notierte er in der oben genannten Liste, er wolle «2–3 farbige Sachen (event[uell] Reproduktionen) auf [jede] Studienreise mitn[ehmen], um stets einen Vergleich zu haben»;²⁸ offensichtlich hoffte er, mit guten Vorbildern vor Augen «russige» Farben vermeiden zu können. Zwar ist auch dies eine Methode, die er schon früher nicht nur bedacht, sondern auch umgesetzt hatte. Doch jetzt wollte er sich mit guten Vorlagen noch in einer anderen Form auseinandersetzen, wie wenig später im Tagebucheintrag vom 10. Juli 1904 deutlich wird: «Um in den nächsten Jahren tüchtig Fortschritte zu machen nehme ich mir unbedingt vor jedes Jahr ein Werk eines mir symp[athischen] Modernen für mich zu kopieren».²⁹

1 Tb 1903–1904, 1. Mai – 21. Juni 1904.

2 Ebd., 5.–7. Mai 1904.

3 Ebd., 8.–10. Mai 1904, sowie Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (Mai und Juni 1904). Zwölf Aufnahmen lassen sich anhand dieser Clichénotizen im Tagebuch mit Emmeneggers Aufenthalt auf dem Zugerberg in Verbindung bringen: «Wolke», «Sonn[ige] Weide», «Ziegenfuhrw[erk]», «Gänse», «Kinder und Hasen» u. a.

4 Ebd., 11.–13. Mai 1904

5 Ebd., 13.–14., 20. und 25.–26. Mai sowie 6.–8., 16.–17. und 20. Juni 1904.

6 Ebd., 25.–26. Mai sowie 4.–5., 7.–8., 16.–17. und 19.–20. Juni 1904.

7 Ebd., 14. Mai 1904.

8 Diese Studie ist nur im Tagebuch erwähnt; siehe ebd., 19. Mai 1904 sowie die Bilderliste ohne Datum im hinteren Teil. Im Verzeichnis der Leinwände erhielt die Studie keinen Titeleintrag. Dasselbe Malleinen verwendete Emmenegger im Juli 1904 für das wohl nie vollendete Bild *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 80).

9 Ebd., 17. Juni 1904.

10 Es handelte sich um einen älteren doppelt grundierten (VdL-Nr. 14) und zwei schon einmal verwendete und übergrundierte Bildträger (VdL-Nrn. 19 und 71).

11 MN, Logbuch, 12. Februar 1904, S. 167. Er arbeitete damals am Bild *Blausee. Berner Oberland* (VdL-Nr. 75), für dessen Wasserfläche er Lasuren einsetzte.

- 12 Ebd., 13. und 25. Mai, S. 119 und 120. Erst ein Jahr später, im Februar und März 1905, fixierte er ausnahmsweise wieder drei Unterzeichnungen mit Schellack: jene einer grossen Festdekoration (VdL-Nr. 90) und jene von zwei Entwürfen für ein grosses dekoratives Wandgemälde (VdL-Nrn. 91 und 92); ebd., 11.–16. Februar 1905, S. 141, und 3. März 1905, S. 143.
- 13 Ebd., 1. März 1901, S. 13. 1896 und 1897 hatte Emmenegger an Bernhard Buttersacks Freilichtschule teilgenommen. Zum Phänomen der Primärgilbung siehe Teil II, Anm. 113.
- 14 Tb 1903–1904, 1. Juni 1904.
- 15 «68. + 71. heimgen[ommen]»; MN, Logbuch, 9. Juni 1904, S. 122.
- 16 Tb 1903–1904, 9. und 22. Juni 1904.
- 17 Siehe Kap. 10, «April bis Mai 1903: Malerfahrt in die Region Ligurien».
- 18 Für eine detaillierte Darstellung von Emmeneggers Überlegungen zu den Ursachen der Verbräunung siehe Teil IV, Kap. 11, «Vier ·Farbenproben» zu einer Mischung aus Mussini-Tubenfarben».
- 19 Tb 1903–1904, 14.–21. Juni 1904.
- 20 Ebd., 22. Juni 1904.
- 21 Ebd., Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1904). Siehe auch Teil IV, Kap. 4, «Bild *Waldboden*, VdL-Nr. 72», und Kap. 7, «Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71».
- 22 «Keine contre-jour-Motive mehr. [...] Kartonschachtel m[it] Farben, Pinsel etc. ganz leicht f[ür] Pochad[en]»; Tb 1903–1904, Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1904).
- 23 Ebd.
- 24 «Direktes Licht d[es] Himm[els] auf L[einwand], nicht reflektiertes L[icht] eines besonnenen Abhangs etc. Passables Licht auf L[einwand]»; ebd.
- 25 «Studien vor Vollendung heim in[s] Atelier bringen»; ebd.
- 26 Dieser Fehler war ihm am Gardasee mit der Studie *Solitude* (VdL-Nr. 22) passiert, die im Laufe von elf Malsitzungen die Frische des Natureindrucks verloren hatte; Tb 1901–1902, «Neue Reisenotizen», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Dezember 1901).
- 27 «Studiennotizen doppelt führen. 1. St[udie] m[it] Natur vergl[e]ich[en]. 2. Veränderungen als Bild»; Tb 1902–1903, «Neue Reisenotizen» im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1902). Siehe auch Kap. 7, «Juni bis Oktober 1902».
- 28 Wie Anm. 22.
- 29 Tb 1903–1904, 10. Juli 1904.

15 Juni bis Oktober 1904

Nach seiner Rückkehr vom Zugerberg im Sommer 1904 machte Emmenegger, anders als in den drei vergangenen Jahren, viele Einträge im Logbuch, war also relativ häufig im Atelier beschäftigt.¹ Er verfolgte zwei Ziele: Mitte Juli plante er, zwei Werke an die Jury der VIII. Nationalen Kunstausstellung zu senden, die im Palais de Rumine in Lausanne stattfinden sollte,² und Mitte September wollte er sich für den Salon d'Automne in Paris bewerben.³ Diese neue Pariser Kunstschau, die für sich in Anspruch nahm, alle Tendenzen der modernen Malerei zu zeigen, hatte sein Interesse geweckt. Als sie im Herbst 1903 zum ersten Mal stattfand, hatte er ins Tagebuch geschrieben: «Den Catalogue du Salon d'Automne durchgesehen; hurrah! Im nächsten Herbst hoffe ich, einen guten Helg [ein gutes Bild] darin zu haben & in längstens 10 Jahren will ich Sociétaire sein! oh Ai!»⁴

Er staubte nun die beiden auf dem Zugerberg entstandenen Studien *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 71, Abb. 162) und *Waldboden mit Sonnenflecken* (VdL-Nr. 81) ab, firnisste sie und begann, Überlegungen anzustellen hinsichtlich der Bilder, die er nach ihnen malen wollte. Für beide zeichnete er Pausvorlagen, wobei er *Waldboden* im Massstab 1:1 übernahm, *Sonnige Weide* jedoch leicht vergrösserte, übertrug die Umriss mit «Indigopapier» auf weisse Malgründe und begann mit der Untermalung des Bildes *Waldboden* (VdL-Nr. 72, Abb. 127).⁵ Doch kam er mit keinem der beiden Projekte so recht voran. Das Problem der Verbräunung grüner Farbbereiche – im vorigen Kapitel war davon die Rede – scheint ihn anhaltend beunruhigt und so stark absorbiert zu haben, dass er sich, wann immer er in die-

sen Julitagen im Atelier weilte, auf nichts Anderes konzentrieren konnte. Er begann, systematisch nach möglichen Ursachen der Farbveränderung zu suchen, und führte im Juli die beiden ersten von insgesamt vier «Farbenproben» (Versuchsreihen mit Testfeldern) durch, eine davon auf dem rückseitigen Spannrand der Studie *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 71, Abb. 153 und 188). Diese Tests, die ihn bis im März 1905 mit wechselnder Intensität beschäftigen sollten, werden in Teil IV erläutert.⁶

In den zwei Wochen, in denen Emmenegger sich mit den beiden ersten Versuchen befasste, vollendete er immerhin für die erwähnte Ausstellung in Lausanne das schon 1902 begonnene Bild *Spiegelung* (VdL-Nr. 34).⁷ Am 17. Juli, am Tag vor dem Versand, musste er zwar feststellen, dass die hier nur fünf Tage zuvor neu gemalten grünen Flächen ebenfalls Anzeichen einer Verbräunung zeigten.⁸ Da es für eine erneute Überarbeitung aber zu spät war, schickte er das Bild, trotz der einsetzenden Farbveränderung, zusammen mit der 1903 begonnenen und im Februar 1904 überarbeiteten Studie *Toskanisches Landhaus* (VdL-Nr. 53, Abb. 48) am 18. Juli nach Lausanne.⁹ Beide Arbeiten wurden von der Jury angenommen.¹⁰

Zwischen Mitte Juli und Mitte August 1904 legte Emmenegger im Atelier eine Pause ein. In dieser Zeit machte er nur zwei Einträge im Logbuch: Der eine betrifft die auf dem Zugerberg geschaffene Pochade *Sonnenflecken* (VdL-Nr. 14), der andere dokumentiert die Entstehung der neuen Pochade *Wolken* (VdL-Nr. 83, Abb. 137), zu der er sich am 1. August von einem dramatischen Wolkengebilde anregen liess.¹¹ Die Entstehung dieser Pochade wird in Teil IV genauer beschrieben.¹²

Als er am 16. August ins Atelier zurückkehrte, hatte er noch einen Monat Zeit, um ein Werk für den Salon d'Automne fertigzustellen. Doch mit dem im Juli begonnenen Bild *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 80), das er vermutlich für die Pariser Ausstellung bestimmt hatte, kam er weiterhin nicht richtig voran. Stattdessen nahmen an den Tagen, die er im August und September im Atelier verbrachte, wieder die rätselhaften Verbräunungen, von denen der «Waldstreifen» in der gleichnamigen Studie (*Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71) besonders betroffen war, seine Aufmerksamkeit in Anspruch. Anstatt am neuen Bild zu arbeiten, nahm er in der gemalten Fläche der Studie, im Waldstreifen selbst, seinen dritten Farbentest in Angriff (Abb. 194–196), der ebenfalls in Teil IV erörtert wird.¹³ Den Entscheid, anstelle des noch immer nicht über die Untermalung hinaus gediehenen Bildes die Studie an den Salon d'Automne einzusenden, scheint er erst fünf Tage vor dem Versandtermin, am 12. September, getroffen zu haben. Er nahm nun die Anpassungen, die er für das Bild vorgesehen hatte, an der Studie vor und kaschierte dort auch die Testfelder im Waldstreifen.¹⁴ Am 18. September brachte er sie zum Bahnhof¹⁵ und erfuhr knapp einen Monat später, dass sie in die Ausstellung aufgenommen worden war.¹⁶

Drei Logbucheinträge vom Oktober und Anfang November beziehen sich erneut auf das Problem des Verbräunens: Emmenegger war zur Eröffnung der

VIII. Nationalen Kunstausstellung in Lausanne gefahren und hatte dort feststellen müssen, dass die grünen Partien seines Bildes *Spiegelung* (VdL-Nr. 34) mittlerweile noch «viel dunkler & stark braun geworden» waren.¹⁷ Wieder zu Hause, führte er seine vierte und letzte «Farbenprobe» durch; auch diese wird in Teil IV geschildert.¹⁸

- | | |
|--|--|
| <p>1 MN, Logbuch, 28. Juni – 18. Juli 1904, S. 128–133.
 2 20. August – 20. Oktober 1904; siehe Lausanne 1904.
 3 15. Oktober – 15. November 1904; siehe Paris 1904.
 4 Tb 1903–1904, 20. November 1903.
 5 Siehe Teil IV, Kap. 4, «Bild Waldboden, VdL-Nr. 72», und Kap. 7, «Studie Sonnige Weide, VdL-Nr. 71».
 6 Siehe Teil IV, Kap. 11, «Vier «Farbenproben» zu einer Mischung aus Mussini-Tubenfarben».
 7 MN, Logbuch, 8.–18. Juli 1904, S. 129–133.
 8 «34. [...] Diejenigen Partien des hellen Grün, das ich am 12. [Juli 1904] malte scheinen mir heute schon etwas braun geworden zu sein»; ebd., 17. Juli 1904, S. 132–133.</p> | <p>9 Ebd., 18. Juli 1904, S. 133.
 10 Lausanne 1904, S. 10. Die Werke wurden unter den Titeln <i>Villa Toscane</i> und <i>Reflets dans l'eau</i> ausgestellt.
 11 MN, Logbuch, 22. Juli und 1. August 1904, S. 133.
 12 Siehe Teil IV, Kap. 5, «Pochade Wolken, VdL-Nr. 83».
 13 Wie Anm. 6.
 14 Siehe Teil IV, Kap. 7, «Studie Sonnige Weide, VdL-Nr. 71».
 15 Tb 1904–1906, 18. September 1904.
 16 Ebd., 11. Oktober 1904. Die Studie wurde in Paris unter dem Titel <i>Pâturage ensoleillé</i> ausgestellt.
 17 MN, Logbuch, 22. Oktober 1904, S. 137.
 18 Wie Anm. 6.</p> |
|--|--|

16 November bis Dezember 1904: Malen in Bremgarten

Schon vor knapp sechs Jahren, im Februar 1899, hatte Emmenegger auf einem Spaziergang in der Umgebung des Städtchens Bremgarten (AG) eine riesige, zu dieser Jahreszeit natürlich vollkommen kahle Linde entdeckt. Er hatte den Umfang ihres Stammes gemessen, dessen Durchmesser berechnet und den ganzen Baum «mit Stafage» fotografiert.¹ Im März 1904 war er beim Rekognoszieren erneut auf die Linde gestossen und hatte sie wieder, und nun von allen Seiten, aufgenommen.² Seit dieser Wiederbegegnung mit dem mächtigen Baum spielte er mit dem Gedanken, sich an das Projekt eines «grossen Lindenbildes» zu wagen und sich damit für die IX. Internationale Kunstausstellung zu bewerben, die im Sommer 1905 im Münchner Glaspalast stattfinden sollte.³ Ende Juli 1904 hatte er in sein Tagebuch geschrieben: «Die Idee des Gr[ossen] Linden-Bildes für München beherrscht mich jetzt ganz. Wenn ich die Energie hätte einmal ein halbes Jahr ernsthaft zu arbeiten & mein Bestes zu geben, – ja dann!»⁴ Während diese Notiz noch recht skeptisch anmutet, belegen seine Tagebucheinträge vom November 1904, dass er mittlerweile beschlossen hatte, das Projekt zumindest zu versuchen. Da der Baum ihn nur im unbelaubten Zustand interessierte, blieben ihm für die Arbeit im Freien nur zwei kurze Zeitfenster: Das erste noch im selben Herbst zwischen dem Abwurf des Laubes und dem Einsetzen der winterlichen Temperaturen, das zweite im nächsten Frühling zwischen dem Beginn des milderen Wetters und dem Spriessen der neuen Blätter. Ende April oder Anfang Mai 1905 sollte das fertige Bild in Basel sein, wo die Jurierung des schweizerischen Beitrags an die Ausstellung durchgeführt werden würde.⁵

Als Emmenegger am 7. November zu Hause gewerblich grundierte Malleinen in verschiedenen Formaten aufspannte,⁶ geschah dies offenbar in Vorbereitung der geplanten Malerfahrt nach Bremgarten. Zwei Malleinen waren mit einer gewerblichen Ölgrundierung versehen;⁷ er wusch sie nach dem Aufspannen mit Seifenwasser und trocknete sie am Tageslicht. Auf den Auftrag einer zweiten Grundierung verzichtete er. Am 13. November fuhr er bei schönem Wetter mit der Eisenbahn nach Bremgarten, bezog dort Quartier, traf um drei Uhr nachmittags vor der Linde ein und verbrachte die Zeit bis zum frühen Sonnenuntergang («schon 4.20 MEZ») bei dem grossen Baum.⁸ Bei anhaltendem «Prachtswetter» suchte und fand er am nächsten Morgen für eine «Vormittagsstudie» den definitiven Standort, den er am Nachmittag für den nächsten Tag vorbereitete: «Hr. Kaufmann, Gemeindeamm[ann] v[on] Zufikon. Bei Linde Loch für Beine aufgemacht», steht im Tagebuch;⁹ offenbar hatte er – mit Bewilligung des zuständigen Amtes – eine Grube ausgehoben, auf deren Rand er beim Malen sitzen konnte. Diese Vorkehrung und der Umstand, dass er nur eine einzige Fahrt nach Bremgarten gemacht hatte (und nicht die beiden Fahrten, die er normalerweise benötigte, um das übliche grosse Malgepäck zu transportieren), deuten darauf hin, dass er keinen Feldstuhl und keine Feldstaffelei dabei hatte, sondern in das Loch stieg, sich auf dessen Rand setzte und das Malleinen ebenerdig aufstellte.

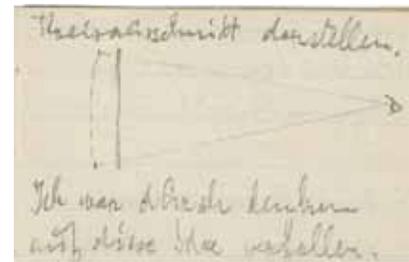
Im Verlauf dieser ersten beiden Tage in Bremgarten muss Emmenegger auch Zeichnungen geschaffen haben, denn am frühen Morgen des nächsten Tages übertrug er eine Bleistiftzeichnung auf eines seiner mitgebrachten Malleinen (*Linde, kl[lein], Morgensonne*, VdL-Nr. 87).¹⁰ Danach installierte er sich mit dem unterzeichneten Bildträger vor der Linde und begann mit der Untermalung. Dass der Baum im Sonnenlicht stand, entsprach zwar Emmeneggers Wunsch, doch auf der weissgrundierten Leinwand erwies sich das direkte Sonnenlicht als störend. Er kaufte deshalb, «um im Schatten arbeiten zu können», am selben Tag neun Quadratmeter grauen Stoff.¹¹

Emmenegger wollte die formalen Charakteristiken der Linde möglichst schnell und präzise erfassen. In seinem Tagebuch tauchen an dieser Stelle Hilfsmittel auf, die im untersuchten Zeitraum ansonsten nie erwähnt werden: Zum einen hatte er ein Senkblei dabei, zum anderen wohl vergrösserte Papierabzüge der Fotoaufnahmen, die er im März von der Linde gemacht hatte. Vielleicht hatte ihn Ferdinand Hodler, der äusserst gewandt mit verschiedenen Hilfsmitteln arbeitete,¹² auf diese Idee gebracht, waren die beiden Maler doch drei Wochen zuvor auf der Rückfahrt von Lausanne zusammen bis Bern gefahren und hatten sich angeregt über viele Themen unterhalten.¹³ «Mit Senkblei 3 senkrechte Linien genau beobachtet & das Resultat auf der Hochformat-Photo eingetragen. Differenz gegen die Natur = »;¹⁴ auf das Gleichheitszeichen folgt eine Leerstelle, die Emmenegger wohl später mit einer Verhältnisangabe ausfüllen wollte. Wie sich aber bald herausstellte, war diese Berechnung nicht nötig. Als er nämlich am Nachmittag

wieder vor Ort war, wurde ihm angesichts der senkrechten Linien, die er auf der Fotografie eingetragen hatte, plötzlich klar, dass ein Hilfsmittel, das häufig von Hodler benutzt wurde,¹⁵ ihm selbst aber bisher nicht eingeleuchtet hatte, hier ausgezeichnet funktionieren würde: «Nachmittags] zu meiner grössten Überraschung die Entdeckung gemacht, dass Hodler mit seinen flachen <Zeichengittern> doch Recht hat. Ich hatte Jahre lang die falsche Idee, diese Gitter müssten, um richtig zu sein, in horizont[aler] & vertikal[er] Richtung einen Kreischnitt darstellen».¹⁶ Dass er an dieser Stelle im Tagebuch das bekannte Schema eines Auges und dessen sich mit der Distanz ausdehnenden Sehfelds skizzierte (Abb. 53), lässt vermuten, dass ihn tatsächlich die gängige Vorstellung des Sehfelds als Kreis zu dem Glauben veranlasste hatte, ein «Zeichengitter» müsse, um korrekt zu funktionieren, nicht aus geraden, sondern aus kreisförmigen Linien aufgebaut sein. Er fuhr fort: «Ich war durch denken auf diese Idee verfallen. Hätte ich in d[er] Natur beobachtet, so hätte ich herausfinden müssen, wie falsch sie ist».¹⁷ Ob er auf seiner Fotografie und seinem Malgrund nun tatsächlich einfache Gitter mit geraden Linien zeichnete, kann nicht überprüft werden, da beide nicht erhalten sind und er das Projekt, wie noch zu zeigen sein wird, zu keinem Abschluss brachte. Er stellte nun noch weitere Überlegungen zur Frage des Messens an: «Mit ausgestrecktem Arm messen ist also auch falsch! Ein Massstab in horiz[ontaler] & vertikal[er] Lage angewendet, wie die Julianschüler das thaten, ist also einzig richtig!»¹⁸

Am nächsten Tag war Bremgarten in dichten Nebel gehüllt und an eine Fortsetzung der Arbeit nicht zu denken. Stattdessen spazierte Emmenegger der Reuss entlang nach Mellingen und zurück.¹⁹ Der folgende Morgen brachte zwar klirrende Kälte und Raureif, aber auch ein wenig Sonne, so dass er die Untermalung der grossen Linde im Schatten seiner unterdessen installierten Stoffwand fortsetzen konnte. Dass er abends im Zimmer auf einem neuen Malleinen (VdL-Nr. 86)²⁰ noch eine Unterzeichnung ausführte, weist darauf hin, dass er eine weitere Studie plante.²¹ Doch nachdem das Wetter an den beiden folgenden Tagen ein Arbeiten im Freien nicht erlaubt hatte und auch am 19. November noch «trostloser Nebel» herrschte, fuhr Emmenegger mit einem Teil seines – um ein grosses Stück grauen Stoffs erweiterten – Malgepäcks wieder heimwärts. Zwei Wochen später holte er mit Isabelle Grüter-Brunners Unterstützung sein restliches Gepäck.²² Da es ihm nicht gelungen war, eine Studie des Lindenbaums zu vollenden, ist anzunehmen, dass er zu diesem Zeitpunkt vorhatte, im Frühling nach Bremgarten zurückzukehren.

Zurück auf der Herdschwand nahm er nach einer im Mai auf dem Zugerberg geschaffenen Studie (*Nach dem Regen. Der Zugerstein*, VdL-Nr. 68) das Bild *Frühling* (VdL-Nr. 19, Abb. 146) in Angriff. Für das Bild, das etwas grösser ist als die Studie, verwendete er das Malleinen mit der VdL-Nr. 19, auf dem er, ebenfalls auf dem Zugerberg, die Studie *Fritz. Maulthier* begonnen hatte. Dass er *Frühling* am 15. Dezember 1904 signierte und datierte, lässt übrigens vermuten,



53

Abb. 53 Tagebuch 1904–1906 von Hans Emmenegger, Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern, Sondersammlung, Nachlass Hans Emmenegger. Ausschnitt mit der Skizze eines Auges (rechts) mit Sehfeld, vom 15. November 1904.

dass er sich damit an der Weihnachtsausstellung der Luzerner Künstlervereinigung dieses Jahres beteiligte. Das Bild wurde technologisch untersucht; die Befunde zu Maltechnik und Werkgenese werden in Teil IV detailliert beschrieben.²³

- 1 «Mit Isa [Grüter-Brunner] Bremgarten. Bummel nach Emaus. Linde mit Stafage fotogr[aphiert]!!! Stamm messen. Kleinster Umfang 7 m 92. Durchm[esser] 2 m 52»; Tb 1898–1899, 18. Februar 1899.
- 2 Tb 1903–1904, 7. und 22. März 1904.
- 3 München, Glaspalast: IX. Internationale Kunstausstellung im kgl. Glaspalast zu München, 1. Juni – Ende Oktober 1905.
- 4 Tb 1903–1904, 31. Juli 1904.
- 5 Das ungefähre Datum der Jurierung geht aus dem Brief von Giovanni Giacometti hervor, der Mitglied der Jury war; siehe Giacometti an Emmenegger, 12. Mai 1905, in: Radlach 2003, S. 289.
- 6 Die Malleinen mit den VdL-Nrn. 84, 85, 86, 87 und 88; MN, Logbuch, 7. November 1904, S. 138.
- 7 Die Malleinen mit den VdL-Nrn. 87 und 88.
- 8 Tb 1904–1906, 13. November 1904.
- 9 Ebd., 14. November 1904. Die Gemeinde Zufikon, auf deren Boden die Linde offenbar stand, liegt unmittelbar östlich des Bezirkshauptorts Bremgarten.
- 10 Der Titel stammt aus dem Tagebuch; siehe Tb 1904–1906, Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum. Im Verzeichnis der Leinwände erhielt das Malleinen mit der VdL-Nr. 87 keinen Titel; die Studie blieb also unvollendet.
- 11 Tb 1904–1906, 15. November 1904.
- 12 Beltinger 2019 a. Zur Rolle des Senkbleis bei Hodler siehe Beltinger 2019 b, S. 36.
- 13 Tb 1904–1906, 21. Oktober 1904.
- 14 Ebd., 15. November 1904.
- 15 Emmenegger bezieht sich auf Hodlers Netzrahmen; siehe Beltinger 2019 a, S. 24, 27–29; Beltinger 2019 b, S. 46–80.
- 16 Tb 1904–1906, 15. November 1904.
- 17 Ebd.
- 18 Ebd. Mit «Julianschüler» sind die Schüler der Académie Julian in Paris gemeint.
- 19 Ebd., 16. November 1904.
- 20 Im Verzeichnis der Leinwände erhielt auch das Malleinen mit der VdL-Nr. 86 zu diesem Zeitpunkt keinen Titel; auch diese zweite in Bremgarten begonnene Studie blieb also unvollendet. Später malte Emmenegger auf diesem Bildträger die Studie *Tannäste*.
- 21 Tb 1904–1906, 17. November 1904; MN, Logbuch, 17. November 1904, S. 138.
- 22 Ebd., 19. November und 2. Dezember 1904.
- 23 Siehe Teil IV, Kap. 6, «Bild *Frühling*, VdL-Nr. 19».

17 Januar bis Mai 1905

Nachdem Emmenegger in der zweiten Dezemberhälfte 1904 und im Januar 1905 nicht an Gemälden gearbeitet hatte, zog es ihn Anfang Februar in die schneebedeckte, von der Wintersonne verzauberte Natur hinaus. Wohl auf der Herdschwand selbst oder ganz in der Nähe suchte und fand er neue Sujets. «Föhnwetter. Prächtige Sonne. Nachmittags bis 5.30 [Uhr] Motivs[uche]. Unsagbar schön», schrieb er am 2. Februar in sein Tagebuch.¹ Am selben Tag schuf er die Studie *Föhnstimmung im Februar* (VdL-Nr. 88, Abb. 54).² Das sonnige Wetter hielt an, und drei Tage später notierte er begeistert: «Die Natur fesselt & bezaubert mich je länger je mehr, sogar die Tannen fangen an mir zu gefallen. Das Stilisieren, wenn es einen gewissen Grad überschreitet, erscheint mir jetzt fast anmassend & dünnkelhaft, ausgenommen, es gehe einer darauf aus, z. B. etwas rein Dekoratives zu schaffen, das mit der Natur nichts zu thun hat. Das «Zurück z[ur] Natur», das ich in Sarzana schrieb, ist Thatsache geworden».³ Vom 6. Februar an arbeitete er beim Emmener Galgenwald – in der Ebene unmittelbar nördlich des Zusammenflusses von Emme und Reuss – an der Studie *Schnee am Waldrand* (VdL-Nr. 89, Abb. 55).⁴ Wie so oft zeigte sich die Natur allerdings nicht nur von ihrer schönen, sondern auch von ihrer lästigen Seite: Erste Schwärme von Insekten waren unterwegs, die prompt in der frischen Farbe kleben blieben. «250 kl[eine] $\frac{3}{4}$ mm lange



54



55

Abb. 54 Studie *Föhnstimmung im Februar*, 2. Februar 1905, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe, 38 × 55 cm, VdL-Nr. 88, Privatbesitz.

Abb. 55 Studie *Schnee am Waldrand*, 6.–28. Februar 1905, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe, 50,4 × 100 cm, VdL-Nr. 89, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 1502120002.

Vi[e]cher in d[er] Farbe sorgfält[ig] herausgenommen», steht unter dem Datum des 8. Februar im Logbuch.⁵

Auch in diesem Jahr sollte für den Festabend der Luzerner Künstlergesellschaft, der auf den 19. Februar angesetzt war, der grosse Saal im Hotel Union in Luzern dekoriert werden und Emmenegger eines der drei dafür vorgesehenen grossformatigen Bilder liefern. Für dieses Projekt, eine freie Kopie nach dem Werk *Hero und Leander* von Ferdinand Keller (1842–1922), unterbrach er am 11. Februar die Arbeit in der Natur. Wie bei früheren Gelegenheiten, wenn er Dekorationsbilder zum Festabend beigeleitet hatte, benutzte er preiswerte Materialien: Als Bildträger nahm er eine «Emballage»,⁶ die vom Luzerner Malermeister und Dekorationsmaler Fritz Strommayer (1864–1959) grundiert worden war,⁷ und vermutlich wie schon vor zwei Jahren Kaseinfarben für Dekorations- oder Flachmalerei.⁸ Das Unterzeichnen und Fixieren war in diesem Jahr erst nach einer knappen Woche bewältigt. Einen weiteren Tag benötigte Emmenegger zum Untermalen und für den Transport ins Hotel Union, wo die beiden anderen Grossformate bereits angekommen waren.⁹ Alle drei Werke, insbesondere Emmeneggers, nahmen sich im Festsaal leider zu dunkel aus, weshalb unser Maler zwei weitere Tage investierte, um vor Ort die offensichtlich wasserlösliche Untermalungsfarbe in den dunkelsten Partien mit einem Schwamm wieder abzuwaschen und die Arbeit «mit möglichst dünnen Lasuren» abzuschliessen (Bild *Hero + Leander*, VdL-Nr. 90).¹⁰

Nachdem Emmenegger Ende Februar noch einige schöne Tage genutzt hatte, um die Freilichtstudie *Schnee am Waldrand* (VdL-Nr. 89, Abb. 55) zu vollenden,¹¹ machte er sich Anfang März an ein neues grosses Projekt: Das Luzerner Grand Hotel Europe wollte sein Vestibül mit einem monumentalen dekorativen Landschaftsbild schmücken. Gestützt auf verschiedene Landschaften aus seinem Fundus schuf Emmenegger fünf Entwürfe.¹² Doch als er sie am 7. März den potenziel-

len Auftraggebern vorlegte, fiel deren Reaktion ausserordentlich enttäuschend aus: «Mit den 5 Entw[ürfen] f[für] das Wandgem[älde] ins Hotel Europe geg[angen]. Bestellung futsch. Wieder eine Hoffnung beerdigt, die wievielte? Kopf hoch & arb[eiten]!»¹³ Wohl einigermaßen niedergeschlagen fuhr er am 10. März nach Zürich an eine Ausstellung mit Gemälden von Cuno Amiet.¹⁴

Zurück auf der Herdswand lockte ihn am 12. und 13. März das sonnige Vorfrühlingswetter wieder in die Natur hinaus, und es entstand mit der Studie *Schnee am Waldrand* (VdL-Nr. 10, Abb. 180) eine weitere Fassung des Blicks vom Galgenwald gegen den Rooterberg.¹⁵ Dieses Werk wurde technologisch untersucht und wird in Teil IV detailliert besprochen. Es ist anzunehmen, dass Emmenegger zu diesem Zeitpunkt auch an die mächtige Linde in Bremgarten dachte. Noch war sie ja unbelaubt, und angesichts des freundlichen Wetters wäre gerade jetzt der Zeitpunkt ideal gewesen, um das Projekt eines «grossen Lindenbildes» für die nahende IX. Internationale Kunstausstellung im Münchner Glaspalast weiterzuverfolgen. Dass er am 13. März im Atelier wieder mehrere Bildträger in unterschiedlichen Formaten präparierte, weist darauf hin, dass er eine zweite Exkursion nach Bremgarten plante.¹⁶ Doch er unternahm die Reise nicht. Es stellte sich nämlich heraus, dass das Grand Hotel Europe das Interesse an Emmeneggers Vorschlägen gar nicht verloren hatte, wie er der Reaktion der Jury irrtümlich entnommen hatte. Bereits Mitte März arbeitete Emmenegger wieder an Entwürfen. Er schuf zwei neue,¹⁷ überarbeitete einen der bestehenden¹⁸ und sprach mit diesen und drei seiner früheren am 16. März zum zweiten Mal vor. Am selben Abend schrieb er ins Tagebuch: «Ich habe die Bestellung (900.- Frs) nun doch definitiv».¹⁹

Für die Ausführung des monumentalen Bildes besorgte Emmenegger andere Farben des Mussini-Sortiments, nämlich «Mussini-Ölfarben, Sorte 1000 matt, für monumentale Wandmalerei», die der Hersteller Schmincke als «guten Fresco-Ersatz» bezeichnete, zusammen mit dem dazugehörigen Malmittel «I (matt)».²⁰ Die bisherigen Entwürfe hatte er im Format 24 × 53 cm auf Malpapier geschaffen. Nun wurden noch zwei grössere Entwürfe auf Leinwand von ihm erwartet, deren Ausführung er sich in der ersten Aprilhälfte widmete (VdL-Nrn. 106 und 107, beide 65,8 × 142,3 cm). Er nutzte die beiden grösseren Entwürfe auch, um die neuen Farben der Sorte «1000 matt» zu testen und die Präparierung des Untergrundes zu klären: Für den ersten Entwurf griff er zu einem mit Kreidegrund präparierten Malleinen, führte darauf die Unterzeichnung wie üblich mit Kohle aus, bestrich dann die Bildfläche mit einer Mischung aus Kleister und Leim, führte mit den neuen Farben, denen er «viel Malm[itte]l I (matt)» hinzufügte, die Untermalung aus und vollendete den Entwurf mit denselben Farben, aber ohne Malmittel. Zwischendurch schabte er Teile der Farbschicht mit einem Messer wieder ab und malte sie neu. Für den zweiten Entwurf nahm er ein Malleinen mit Halbkreidegrund und verzichtete nach der Unterzeichnung auf die zusätzliche Zwischenschicht.²¹ «2. Versuch m[it] matten Muss[ini] Oelf[arben] L[einwand] weder

mit Kleister noch Leimwasser bes[t]richen», steht für den 13. April 1905 im Logbuch.²² Tatsächlich gab die Firma Schmincke an, bei Verwendung von Farben der Sorte «1000 matt» bedürfe es keiner besonderen Präparierung, lediglich eines trockenen Untergrunds.²³ Mit den Farben scheint Emmenegger gut zurechtgekommen zu sein.

Neben der Arbeit für das Grand Hotel war er von der zweiten Märzhälfte an noch mit anderen Unternehmungen beschäftigt: In seinem Tagebuch erwähnt er eine Reise nach Zürich an eine Ausstellung im Künstlerhaus, die Teilnahme an der Delegiertenversammlung des Friedensvereins, die gründliche Durchsicht der Medaillensammlung seines Freundes Anton Grüter (Isabelle Grüter-Brunners Gatte) sowie eine Fahrt nach Solothurn, wo er in der Jury für die diesjährige Turnus-Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins mitwirkte²⁴ und von wo er nach Baden, Winterthur und Zürich weiterfuhr.²⁵

Die Studie *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 71, Abb. 162) war längst vom Pariser Salon d'Automne zurückgekehrt, wo sie übrigens von der Kritik positiv aufgenommen worden war.²⁶ Wie dem Logbuch zu entnehmen ist, nahm Emmenegger Ende März seine Auseinandersetzung mit den zwölf Testfeldern wieder auf, die er im Sommer 1904 im Rahmen seiner dritten Versuchsreihe im grünen Waldstreifen der Studie angelegt hatte (Abb. 192–196). In acht Feldern war die Farbe mittlerweile stark verbräunt; erneut schabte er diese Felder ab und übermalte sie.²⁷ Da er den Plan eines «grossen Lindenbildes» aufgeschoben oder aufgegeben hatte, beschloss er im April, sich für die Ausstellung im Münchner Glaspalast stattdessen mit der Studie *Sonnige Weide* zu bewerben, obwohl sie ihm nach wie vor auch als Testfläche diente. Bis zum 22. April nahm er noch mehrere kleine formale Änderungen an der Studie vor,²⁸ danach schickte er sie nach Basel, wo sie die Jurierung für München erfolgreich passierte.²⁹

Zwischen dem 18. und dem 28. April arbeitete Emmenegger wieder fast ausschliesslich für das Grand Hotel Europe.³⁰ Der nicht speziell präparierte Untergrund des zweiten grösseren Entwurfs (VdL-Nr. 107) scheint sich für die Mussini-Farben der Sorte «1000 matt» als geeignet erwiesen zu haben, denn auf einem ebensolchen Grund – einem gewerblichen Halbkreidegrund, den er nicht zusätzlich präpariert hatte – führte er wenig später das eigentliche Monumentalbild aus (Bild *Herbst*, 198 × 426,5 cm, VdL-Nr. 108). Bei der Arbeit an den grossen Flächen versuchte er sich zum ersten Mal in einer gestrichelten Farbauftragstechnik, die auszuprobieren ihn schon lange gereizt hatte. Bereits 1891 in Paris hatte er sie beim Besuch einer Vernissage in einem Gemälde des französischen Postimpressionisten Henri Martin gesehen. Dieses Werk hatte ihn damals begeistert, wie aus seinem Eintrag im Tagebuch hervorgeht: «Henri Martin hat das beste Bild: <Chaqu'un sa chimère>. In diesem Bilde ist die grossartigste Idee mit meisterhafter Technik & Luminismus verbunden».³¹ Elf Jahre später hatte er, wiederum in Paris, im Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts zwei weitere Werke von Mar-

tin gesehen und muss erneut beeindruckt gewesen sein.³² Auch als er die Technik nun endlich selbst einsetzte, war er von ihrer Wirkung ausgesprochen angetan: «Ganzen Hügel unterm[alt] in Henri Martin's Strichmanier. Die Wirkung besond[ers] d[er] recht[en] Hälfte, wo die einzelnen Pinselstriche am deutlichsten wahrnehmbar sind & die reine Leinw[and] dazwischensteht, ist famos! Ich will unbedingt in dieser Technik weitere Versuche machen».³³ Die «reine» Leinwand bedeutet bei Emmenegger das grundierte Malleinen; was zwischen den Pinselstrichen sichtbar blieb, war also die weisse Farbe des gewerblichen Halbkreidegrunds. Den zitierten Vorsatz setzte er schon im Herbst desselben Jahres um (Abb. 12–15), später sollten weitere Werke folgen.³⁴

Nach einer Studie von 1900 (*La Torre, Cannero*, ohne VdL-Nr.) ergänzte er das monumentale Bild abschliessend mit einem Turm.³⁵ Nicht ohne Mühe brachte er es am 26. April an den Ort seiner Bestimmung: «Abends bei Regen in[s] Hôtel de l'Europe transportiert, flach auf Brückenwagen gelegt, Farbe n[ach] oben; dieselbe mit Packpap[ier] zugedeckt & eine leichte Wagenblache drüber. Die Letztere rieb, durch die Beweg[ung] d[es] Wagens die am meisten vorstehenden Farbpartien glänzend».³⁶ Die Auftraggeber, vertreten durch die Herren Tschannen und Spycher,³⁷ scheinen sofort gewisse Änderungswünsche geäussert zu haben, denn an den beiden folgenden Tagen nahm Emmenegger vor Ort noch formale und koloristische Korrekturen vor. Beim Abschaben einiger Bereiche entstanden in der Farbe wiederum Glanzstellen, die erneut mattiert werden mussten. Am 28. April konnte der Maler sein Monogramm und die Jahreszahl anbringen – zweieinhalb Wochen später, am 17. Mai, führte er die allerletzten Korrekturen aus.³⁸

1 Tb 1904–1906, 2. Februar 1905.

2 Im Tagebuch heisst die Studie *Föhnstimmung* (b[ei] 1. Herdswand W[ald]); ebd., Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (Februar 1905).

3 Ebd., 5. Februar 1905.

4 MN, Logbuch, 6., 8. und 10. Februar 1905, S. 140–141. Der Titel der Studie erhielt im Tagebuch in Klammern den Zusatz *Galgenwald*; Tb 1904–1906, Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (Februar 1905).

5 MN, Logbuch, 8. Februar 1905, S. 141.

6 Ein billiger grober Stoff, mit dem auch Wände bespannt wurden. Emmenegger liess im Sommer 1903 sein Atelier mit einer «Emballage» bespannen; siehe Emmenegger an Amiet, 20. Juli 1902, Amiet-Archiv, Fondation Cuno Amiet, Aarau.

7 MN, Verzeichnis der Leinwände, Eintrag zu VdL-Nr. 90, S. 174.

8 MN, Logbuch, 27. Januar 1903, S. 90.

9 Ebd., 11.–18. Februar 1905, S. 141–142.

10 Ebd., 18. Februar 1905, S. 142.

11 Ebd., 24.–28. Februar 1905, S. 142–143.

12 Er schuf die Entwürfe *Sorengo-Motiv* (VdL-Nr. 91), *Cremignone-Motiv* (VdL-Nr. 96) und *Spanische Landschaft* (VdL-Nr. 97) sowie zwei Entwürfe mit dem Titel *Kahler Hügel-Motiv* (VdL-Nrn. 92 und 98); siehe MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 174–175; MN, Logbuch, 3.–6. März 1905, S. 143.

13 Tb 1904–1906, 7. März 1905.

14 Ebd., 10. März 1905.

15 MN, Logbuch, 12.–13. März 1905, S. 144–145.

16 Die Malleinen mit den VdL-Nrn. 46, 67, 85, 99, 100, 101, 102 und 103; siehe ebd., 13. März 1905, S. 145.

17 *Felsenburg III-Motiv* (VdL-Nr. 104) und *Schnee am Wald[and]-Motiv* (VdL-Nr. 105); siehe MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 175.

18 Er überarbeitete seinen Entwurf *Kahler Hügel-Motiv* (VdL-Nr. 92), indem er dessen frühlingshaftes in ein herbstliches Kolorit umwandelte; MN, Logbuch, 16. März 1905, S. 145.

19 Tb 1904–1906, 16. März 1905.

20 «Erster Versuch m[it] matten Mussinifarben. (für monumentale Malerei.»; MN, Logbuch, 2. April 1905, S. 148. Zu den Farben der Sorte «1000 matt» siehe auch Schmincke 1910, S. 25–29; Hesse 1925, S. 20.

21 MN, Logbuch, 15. März – 9. April 1905, S. 145–150.

22 Ebd., 13. April 1905, S. 150.

23 Schmincke 1910, S. 26.

24 Emmenegger war seit 1904 Vorstandsmitglied des Luzerner Kunstvereins und vertrat diesen als Delegierter im Schweizerischen Kunstverein; siehe Eschler/Hiestand 1987, S. 25.

25 Tb 1904–1906, 18.–19. März sowie 7. und 10.–12. April 1905.

- 26 Eschler/Hiestand 1987, S. 25.
- 27 MN, Logbuch, 25. Januar 1905, S. 140. Siehe auch Teil IV, Kap. 11, «Vier Farbenproben» zu einer Mischung aus Mussini-Tubenfarben».
- 28 MN, Logbuch, 9., 14.–16. und 19. April 1905, S. 150–152.
- 29 Der Schweizer Beitrag für die Münchner Ausstellung wurde in Basel juriiert; siehe Emmenegger an Giacometti, 19. April 1905, in: Radlach 2003, S. 285–286 (S. 286) sowie S. 288, Anm. 3.
- 30 MN, Logbuch, 18.–28. April 1905, S. 150–154.
- 31 Tb 1890–1891, 30. April 1891.
- 32 In seinem Tagebuch notierte er den Namen des Künstlers und zwei Katalognummern; Tb 1902, 30. Juni 1902.
- 33 Tb 1904–1906, 22. April 1905.
- 34 Im November 1905 schuf Emmenegger das nächste Werk in der Martin'schen Strichmanier (Bild *Im Sommer*, VdL-Nr. 125, siehe Abb. 13 und 15). Die Studie vom Juli 1905, auf der das Bild beruht, überarbeitete er im November auf ähnliche Weise (Studie *En été*, VdL-Nr. 124, siehe Abb. 12 und 14). Aus späteren Jahren sind weitere gestrichelt gemalte Werke bekannt, wie das Bild *Kleiner Dampfer, sich im Wasser spiegelnd*, 1909, wohl Ölfarbe auf Gewebe, 85,3 × 150,2 cm, Privatbesitz, VdL-Nr. 151, SIK Archiv Nr. 60245, und das Bild *Schneesmelze*, 1909, wohl Ölfarbe auf Gewebe, 148 × 217,3 cm, Privatbesitz, VdL-Nr. 149, SIK Archiv Nr. 1304220020.
- 35 «Auf Komthureihügel ‹La Torre› gez[eichnet] & gem[alt]»; MN, Logbuch, 24. April 1905, S. 153.
- 36 Ebd., 26. April 1905, S. 154.
- 37 Die Vornamen der beiden Herren sind nicht bekannt.
- 38 MN, Logbuch, 17. Mai 1905, S. 155.

18 Mai bis Juni 1905

Der letzte im Logbuch dokumentierte Zeitabschnitt wird von der Vorbereitung der «Ausstellung Hans Emmenegger» bestimmt, der ersten monografischen Ausstellung, zu der unser Maler eingeladen wurde. Sie sollte am 24. Juni 1905 vom Kunstverein Winterthur eröffnet und Ende Juli vom Kunstverein Solothurn übernommen werden.¹

Der Winterthurer Kunstverein plante eine Schau mit über vierzig Gemälden. Mit den ersten Vorbereitungen hatte Emmenegger wohl schon im März begonnen, als er zwei Studien von 1897 und 1900 sowie ein Bild von 1899 hervorgeholt, leicht überarbeitet und die stumpf gewordenen Bereiche mit Retuschierfirnis bestrichen hatte.² Eines dieser Werke hatte er mit einer Widmung an einen Freund, den Fotografen Hermann Linck (1866–1938) versehen, der ihm helfen sollte, die Gemälde in der Winterthurer Kunsthalle aufzuhängen.³ Später im März hatte er zudem drei Werke von 1903 und 1904 hervorgekommen, sie mit Seifenwasser gewaschen und getrocknet.⁴ Zwei hatte er anschliessend gefirnisst, diesen Schritt jedoch sofort bereut, denn beide hatten «durch das Firnissen an Reiz verloren».⁵

Obwohl die grosse Ausstellung allmählich näher rückte, blieb Emmenegger ab Ende April seinem Atelier fern. Am 30. April war er in Weggis gesellig unterwegs. Dabei muss er über die Stränge geschlagen haben, denn laut Tagebuch kurierte er am 1. Mai einen «für[ch]terlichen Kater» aus.⁶ Bald darauf begab er sich mit seinen Freunden Isabelle und Anton Grüter(-Brunner) nach Engelberg. Dann fuhr er an die Delegiertenversammlungen des Schweizerischen Kunstvereins und der Sektion Winterthur des Schweizerischen Alpenclubs. Zudem reiste er zweimal nach Zürich, unter anderem, um nachgelassene Werke des im Januar verstorbenen Malers Rudolf Koller (1828–1905) zu besichtigen und vermutlich das eine oder andere zu erwerben.⁷ Nur für die erwähnten letzten Korrekturen an seinem monumentalen Landschaftsbild im Grand Hotel Europe und die Vollendung des 1900 begonnenen Bildes *Leo* (VdL-Nr. 66) griff er im Mai zu Pinseln und Palette, liess sie aber anschliessend wieder ruhen.

Erst am Pfingstsonntag, dem 11. Juni, kehrte Emmenegger ins Atelier zurück, um diejenigen Werke auszuwählen, zu kontrollieren, zu überarbeiten, zu vollenden und zu verpacken, die spätestens am Vorabend des 24. Juni in der Winterthurer Kunsthalle hängen sollten. In den folgenden Tagen dokumentierte er zahlreiche Handgriffe an zwölf Studien, acht Esquisses, einer Studie-Esquisse und elf Bildern aus dem Zeitraum 1896 bis 1905.⁸ Je nach Bedarf wusch er sie mit Seifenwasser und liess sie trocknen, sättigte einzelne Partien mit Retuschierfirnis, nahm formale und koloristische Korrekturen vor, retuschierte feine Frühschwundrisse in der Farbschicht, verkleinerte in drei Fällen die Formate, liess zwei Studien und eine Esquisse, die er auf Malpapier geschaffen hatte, auf Kartons aufkleben, «um sie ausstellen zu können»,⁹ und brachte dort, wo dies noch nicht geschehen war, seine Signatur und das Datum an. Angesichts seiner Werke ging ihm so manches durch den Kopf: «Zurück zur Natur heisst die für mich einzig vernünftige Losung», bestätigte er sich selbst am 13. Juni im Tagebuch.¹⁰

Dass Emmenegger am 17. Juni abends «ein unerhört schroffes Schreiben von Herrn Alfr[ed] Ernst»¹¹ erhielt, kann nur so gedeutet werden, dass Alfred Ernst (1817–1910), der Konservator der Winterthurer Kunsthalle, den säumigen Künstler mit sehr deutlichen Worten zur Eile antrieb. Am 22. Juni schrieb dieser in sein Tagebuch: «Vorgest[ern] & besond[ers] gest[ern] & heute kolossal gearb[eitet]. 42 Bilder & St[udien] für W[inter]thur gepackt».¹² Am selben Tag begleitete er seine Arbeiten an den Ausstellungsort, wo er am 23. Juni – am Tag vor der Eröffnung – mit der Hilfe von Ernst und Linck insgesamt «43 Arbeiten» aufhängte.¹³ Vor Ort wusch er noch drei Werke «mit Wasser (ohne Seife)» und behandelte zwei weitere lokal mit Retuschierfirnis.¹⁴ «Meine Ausstellung wirkt ganz gut. Statt der 43 hätte ich lieber nur 30 Arbeiten ausgestellt, dann wäre d[er] Eindruck auch im Einzelnen ein Guter», notierte er am ersten Ausstellungstag ins Tagebuch.¹⁵ Tatsächlich reduzierte er die Zahl der ausgestellten Arbeiten für die vom Solothurner Kunstverein organisierte Schau auf 31.¹⁶

Der Eintrag vom 23. Juni 1905 in Winterthur war der letzte im Logbuch. Auf diesen folgt eine nicht datierte Bemerkung, das Logbuch werde nicht weitergeführt, «da sein Nutzen in keinem Verhältnis zu stehen scheint mit der Arbeit, die es verursacht».¹⁷ Insbesondere der Umstand, dass die systematischen, sorgfältig dokumentierten Versuchsreihen zu seiner grünen Farbmischung – sie werden in Teil IV beschrieben – zu keinem schlüssigen Ergebnis geführt hatten, muss Emmenegger ausserordentlich entmutigt haben. In seinen Augen hatte das Logbuch seinen Zweck verfehlt.

Zu diesem Zeitpunkt hatte das Maltechnik-Notizbuch noch zehn leere Seiten. Diese benutzte er einerseits, um bis 1908 gelegentlich maltechnische Beobachtungen an einzelnen Gemälden und diverse Merksätze zu notieren. Andererseits führte er auf diesen Seiten bis ins Jahr 1924 sein Verzeichnis der Leinwände weiter.

- 1 «Ausstellung Hans Emmenegger», Ende Juni/Anfang Juli 1904 in
 der Kunsthalle Winterthur (43 Werke) und Ende Juli/Anfang August
 1904 im Museum der Stadt Solothurn (31 Werke); siehe Esch-
 ler/Hiestand 1987, S. 25.
- 2 Die Studie *Abendsonne* von 1897 (VdL-Nr. 93), das Bild *Hügel* von
 1899 (VdL-Nr. 94) und die Studie *Nero* von 1900 (VdL-Nr. 95); siehe
 MN, Logbuch, 3., 6. und 8. März 1905.
- 3 Ebd., 8. März 1905.
- 4 Ebd., 20. und 23. März 1905, S. 145–146.
- 5 Es handelte sich um die Studie *Kahler Hügel* (VdL-Nr. 18) und die
 Pochade *Wolken* (VdL-Nr. 83). «Beide [Werke] waren matt gewe-
 sen & beide, besonders aber das Letztere, haben durch das Firnissen
 an Reiz verloren», hatte Emmenegger anschliessend notiert; ebd.,
 23. März 1905, S. 146.
- 6 Tb 1904–1906, 1. Mai 1905.
- 7 Ebd., 14. Mai – 1. Juni 1905.
- 8 MN, Logbuch, 11.–20. Juni 1905, S. 156–158. Laut Logbuch arbeite-
 te Emmenegger in dieser Zeit an folgenden Werken aus dem Zeit-
 raum 1896 bis 1905, die er für die Ausstellung in Winterthur vor-
 bereitete: Bild *Blausee. Stämme* (VdL-Nr. 5), Esquisse *Der alles
 verschlingende Wirbel IV* (VdL-Nr. 8), Esquisse *Feuerzeichen I*
 (VdL-Nr. 15), Bild *Am Gardasee. Buxus* (VdL-Nr. 20), Studie [ohne
 Titelangabe im VdL] (VdL-Nr. 21), Studie *Solitude* (VdL-Nr. 22),
 Studie *Abendstimmung Capo San Vigilio vom Steinbruch aus*
 (VdL-Nr. 24), Esquisse *Feuerzeichen II* (VdL-Nr. 30), Bild *Burgruine*
 (VdL-Nr. 47), Bild *Löwin* (VdL-Nr. 48), Esquisse *Harte Arbeit*
 (VdL-Nr. 52), Studie *Zypressenbain* (VdL-Nr. 54), Studie *Wolke*
 (VdL-Nr. 62), Studie *Wolke* (VdL-Nr. 63), Bild *Waldboden* (VdL-
 Nr. 72), Bild *Blausee. Berner Oberland* (VdL-Nr. 75), Bild *Toskani-
 sches Landhaus* (VdL-Nr. 78), Esquisse *Kahler Hügel-Motiv*
 (VdL-Nr. 98), Studie *Sorengo* (VdL-Nr. 109), Studie *Carmine* (VdL-
 Nr. 110), Studie *Vermauerter Burgeingang* (VdL-Nr. 111), Studie
Trübes Wetter (VdL-Nr. 112), Studie *Backofen auf dem Lande*
 (VdL-Nr. 113), Studie *Spiegelung* (VdL-Nr. 114), Esquisse *Felsen-
 burg* (VdL-Nr. 115), Studie-Esquisse *Hochwacht. Langnau* (VdL-
 Nr. 116), Esquisse *Die schwarze Stadt* (VdL-Nr. 117), Bild *In der
 Jurazeit* (VdL-Nr. 118), Bild *Herbst* (VdL-Nr. 119), Bild *Fischreiber*
 (VdL-Nr. 120), Bild *Porträt der Frau Grüter* (VdL-Nr. 121) und
 Esquisse *Heimkehr vom Zauberschloss* (VdL-Nr. 122).
- 9 Ebd., 16. Juni 1905, S. 157.
- 10 Tb 1904–1906, 13. Juni 1905.
- 11 Ebd., 17. Juni 1905.
- 12 Ebd., 22. Juni 1905.
- 13 Ebd., 23. Juni 1905.
- 14 MN, Logbuch, 22. Juni 1905, S. 158.
- 15 Tb 1904–1906, 24. Juni 1905.
- 16 Eschler/Hiestand 1987, S. 25.
- 17 MN, Logbuch, ohne Datum, S. 158.

Teil IV Acht Werke, drei Versuchsreihen

1 Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, VdL-Nr. 23

2.–11. November 1901, bis zum 14. Februar 1903 signiert und gefirnisst

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Eintrag im Verzeichnis der Leinwände:]

[S. 187, ohne Datum]

23. St[udie] Olivenbäume in [der] Abendsonne. Oelgr[und]-L[einwand] v[on] Disler. Cannero w[ie] 22.¹ A[ufgespannt] B[reite] 61,5 H[öhe] 46

[Einträge im Logbuch:]

[S. 41]

2. XI. 1901.

23. unter[malt.][...] alles pure M[ussini]-Fa[rbe].

3. XI. [1901]

23. fertiguntermalt [...] (alles pure M[ussini]-Fa[rbe]). Wenn nichts spezielles bemerkt ist, so ist immer pure Fa[rbe], d[as] h[eißt] ohne irgend ein Verdünnungsmittel gemeint

[S. 43]

11. XI. [1901]

23. Himmel heller gem[acht]. Felsen und rothe Sträucher.

[S. 48]

28. XI.–3. XII. [1901]

15. 19. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. waren diese Zeit [hin-]durch in Kisten verpackt.

[S. 94]

13. II. [1903]

[...] **23.** Mit lau[warm]em Seifenwasser gew[aschen].

14. II. [1903]

23 Mit Vernis fin (au Mastic) v[on] Ed[ouard] gefirn[isst].

Kommentar

Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

Beim Bildträgergewebe der Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne* (Abb. 58) handelt es sich um eine «Oelgr[und]-L[einwand] v[on] Disler», genauer gesagt um den Abschnitt einer grossen ölgründierten Leinwandbahn, die Emmenegger bei der Krienser Firma Disler & Reinhart erworben hatte. Die Leinwand besteht aus Flachs und ist in Panamabindung gewebt (Abb. 56). Der gewerblich aufgetragene Ölgrund enthält Kreide, Zinkweiss und ein wenig Öl. Er endet jenseits der Nagelreihe, die durch die Aufspannung für den gewerblichen Grundierungsauftrag entstand,² knapp vor der Webkante (am unteren Rand der Studie ist ein Stück Webkante erhalten). Weitere technische Angaben sind der Tabelle 4 im Anhang zu entnehmen.

Mitte der 1890er Jahre bis 1900

Den Bildträger, auf dem Emmenegger die Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne* schuf, hatte er wohl schon Mitte der 1890er Jahre vorbereitet. Damals hatte er auf der grundierten Seite der grossen Leinwandbahn eine rechteckige Fläche mit Bleistift markiert und sie mit den Massen des für sie vorgesehenen Spannrahmens beschriftet (Abb. 60). Anschliessend schnitt er das Stück aus und spannte es auf. Wie im Rahmen unserer Untersuchungen festgestellt wurde, schnitt er damals aus derselben Leinwandbahn auch dasjenige Stück zu, auf dem er «zwischen 1897 & 1900»³ die Studie eines Löwenkopfes beginnen und später das Bild *Waldboden* malen sollte (VdL-Nr. 72, Abb. 123 und 127). TCAP-softwarebasierte Gewebeanalysen⁴ zeigen, dass die beiden Abschnitte in der ursprünglichen Leinwandbahn unmittelbar aneinander angrenzten (Abb. 18 und 19).

Wie der von Emmenegger gewählte Spannrahmen beschaffen war, ist nicht bekannt, denn er wurde später bei einem restauratorischen Eingriff durch einen neuen ersetzt. Zum Aufspannen verwendete der Maler seine üblichen Nägel mit auffallend grossen Köpfen (Durchmesser ca. 8,5 mm, vgl. Abb. 106). Auch sie gingen beim Austausch des Spannrahmens verloren, doch weisen die hellen – weniger verschmutzten – kreisrunden Höfe der originalen Nagelpunkte auf ihre Verwendung hin (Abb. 57). Die neuen Spannnägel besitzen deutlich kleinere Köpfe (Durchmesser ca. 5 mm).



56

Abb. 56 Rückseite der Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, VdL-Nr. 23 (für die Gesamtaufnahme siehe Abb. 58), Detail mit Leinwand, um 90° im Uhrzeigersinn gedreht. Die Leinwand (Flachs) ist in Panamabindung gewebt. In der Abbildung verläuft die Kette vertikal, der Schuss horizontal (im Gemälde ist es umgekehrt).



57

Abb. 57 Rechter oberer Spannrand der Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, Detail. Die heutige Aufspannung ist nicht original. Wo originale Spannähgel entfernt wurden, sind um die nun leeren Nagellöcher herum helle – weniger verschmutzte – Höfe zu erkennen. Sie belegen, dass die originalen Nägel deutlich grössere Köpfe hatten als die heutigen.



58

Abb. 58 Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, 2.–11. November 1901, Ölfarben (Mussini) auf Leinwand (Flachs), 46 × 61,5 cm, VdL-Nr. 23, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 1903140030.

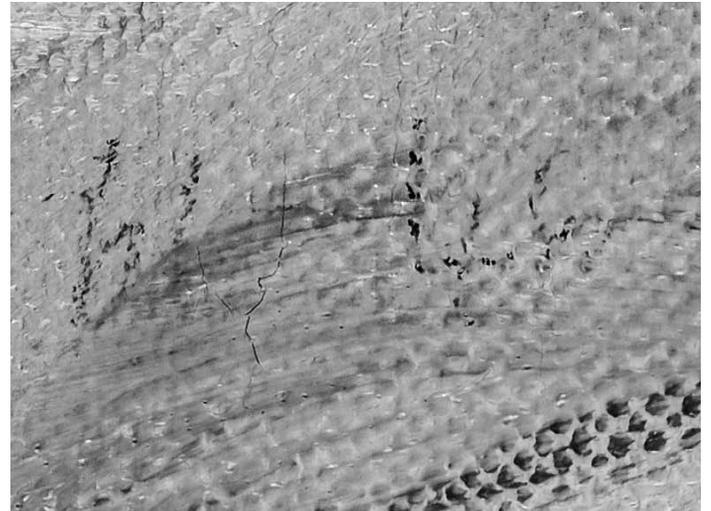
Das aufgespannte Malleinen versah Emmenegger im Jahr 1900 mit einer zweiten, dünnen Grundierung aus in Terpentin verdünnter Bleiweiss-Ölfarbe. Als er den Auftrag dieser Grundierung nachträglich im Logbuch erwähnte, erinnerte er sich nicht mehr genau, ob er dafür «Krems[erweiss] v[on] M[ussini]» oder «Bl[anc] d'arg[ent] v[on] Ed[ouard]» verwendet hatte.⁵ Dank unserer Materialanalysen steht fest, dass dieser zweite Grund Bleiweiss und Öl enthält und wesentlich dünner ist als der gewerbliche Ölgrund. Da Emmenegger die Schicht auftrug, als die Leinwand schon aufgespannt war, bedeckt sie ausschliesslich die Bildfläche und nicht wie die gewerblich aufgetragene Grundierung auch die Spannänder. Die beiden Grundierungsschichten sind im Querschliff gut zu unterscheiden (Abb. 69a–69c).

1900

Den auf diese Weise vorbereiteten Bildträger nahm Emmenegger bereits Anfang November 1900 – also ein Jahr, bevor er ihn für die hier untersuchte Studie verwendete – mit nach Italien, als er an den Lago Maggiore fuhr. Vor seiner Rückkehr nach Emmenbrücke hatte er offensichtlich beschlossen, im darauffolgenden Jahr wieder in dieser Gegend zu arbeiten, denn er liess einen Teil seiner Ausrüstung in zwei Kisten in Cannero zurück.⁶ Unter den eingelagerten, noch unbenutzten Bildträgern befand sich auch derjenige der Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*.⁷



59



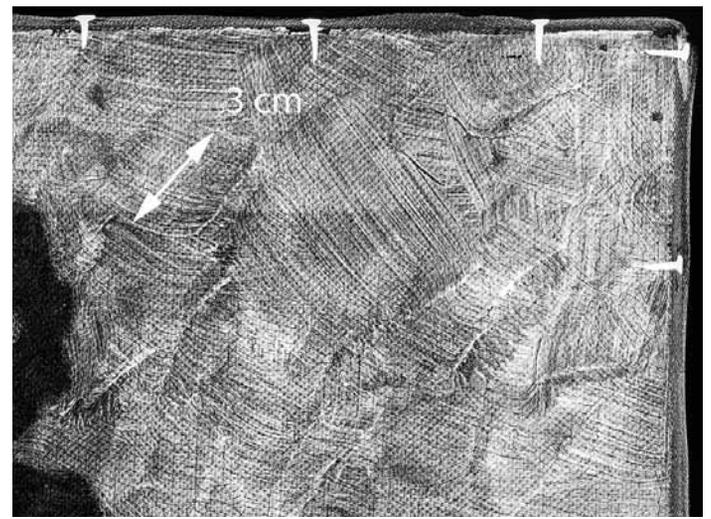
60

Abb. 59 Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, IR-Reflektografie (IRR). Im Unterschied zum linken Teil der Baumgruppe scheint Emmenegger den Baum rechts mit einer hellen Unterma- lung vorbereitet zu haben, die hier sichtbar wird. Das weiße Rechteck gibt die Lage von Abb. 60 an.

Abb. 60 Ausschnitt aus Abb. 59. Mittels IRR ist die Massangabe «61×46» zu erkennen, die Emmenegger auf die gewerblich grundierte Seite des Leinwandstücks schrieb, bevor er es aufspannte. Wie meistens gab er das Breiten- vor dem Höhenmass an.



61



62

Abb. 61 Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, Röntgenbild.

Abb. 62 Ausschnitt aus Abb. 61, rechte obere Bildecke. Anhand des im Röntgenbild deutlich sichtbaren Pinselstrichs in der pastos aufgetragenen Farbe des Himmels ist die erhebliche Breite (2,5 bis 3 cm) des hier verwendeten Flachpinsels erkennbar.



63a



63b



63c



63d



63e

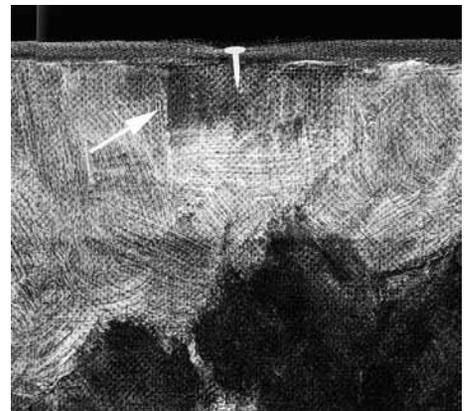
Abb. 63a–63d Die Abbildungen demonstrieren, wie Emmenegger in der Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne* die hellen Linien (Lichter) auf den Stämmen der Olivenbäume malte: Mit einem ca. 1,5 cm breiten Flachpinsel reihte er einzelne beigefarbene Farbtupfer in Linienrichtung aneinander.

Abb. 63e Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, Ausschnitt aus dem Baum rechts.



64

Abb. 64 Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, Detail im Himmel direkt über einem der Bäume, oben Mitte, Mikroskop-Aufnahme. Das zuerst wesentlich dunklere Blau des Himmels ist dort sichtbar (Pfeil), wo das später aufgetragene hellere Blau den Untergrund nicht ganz abdeckt.



65

Abb. 65 Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, Detail von Abb. 61 (Röntgenbild), Ausschnitt am oberen Bildrand Mitte. Eine dunklere Stelle (Pfeil) zeigt an, wo das Malleinen an der Feldstaffelei befestigt war, sodass beim Malen eine etwa 1,5 × 2 cm grosse Fläche ausgespart blieb.



66

Abb. 66 Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, gleicher Ausschnitt wie Abb. 65, UV-Fluoreszenzaufnahme. Auf der Aussparung liegt heute eine von Restauratorenhand ausgeführte Retusche, die bei normaler Betrachtung und auch im Röntgenbild nicht auffällt, sich aber unter UV-Bestrahlung dunkel abzeichnet (Pfeil).

1901

Als Emmenegger im November 1901 auf seiner zweiten oberitalienischen Reise die im Jahr zuvor zurückgelassenen Kisten wieder behändigt hatte und auf San Vigilio am Gardasee auspackte, konstatierte er, dass die von ihm selbst aufgetragenen Bleiweiss-Ölgrundierungen in der Dunkelheit der Kisten vergilbt waren. Um die Vergilbung rückgängig zu machen, stellte er die betroffenen Bildträger einige Tage ans Licht.⁸

Am Abend des 29. Oktober hatte Emmenegger auf San Vigilio oder in der nahen Umgebung die Unterzeichnung für die Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne* ausgeführt;⁹ nach drei Sitzungen – am 2., 3. und 11. November – war die Darstellung, die wir heute vor uns haben, vollendet. An den drei Tagen, an denen er daran malte, herrschte trockenes und zeitweise sonniges Wetter.¹⁰ Anders als im Bildtitel angegeben, arbeitete er nicht erst abends an der Studie, sondern jeweils schon am frühen Nachmittag; die Länge des Schattens, in dem er sich installierte, um nicht von dem auf den Bildträger fallenden Sonnenlicht geblendet zu werden, ist auf den tiefen Sonnenstand im Herbst zurückzuführen. Dass die Studie beim Malen auf der Feldstaffelei sicherheitshalber befestigt war, ist unter UV-Bestrahlung am oberen Bildrand zu erkennen (Abb. 65–66).

Zum Unterzeichnen benutzte Emmenegger Kohle,¹¹ zum Malen Mussini-farben «ohne irgendein Verdünnungsmittel». Bei den Materialanalysen fiel auf, dass er die kostengünstige Tubenfarbe «Zinkgelb» verwendet hatte, die im Verkaufskatalog von Schmincke in der «Abteilung B», also bei den «weniger gangbaren Farben» aufgelistet ist;¹² normalerweise verwendete Emmenegger Farben der «Abteilung A». Als Beimischung zu Kadmiungelb wurde ein historisches synthetisches organisches Gelbpigment gefunden, das heute nicht mehr bekannt ist; es ist möglich, dass die Mischung von Kadmiungelb mit diesem Pigment auf die Mussini-Tubenfarbe «Kadmiungelb 3, mittel» verweist. Warum bei den Materialanalysen an mehreren Stellen in der Farbschicht Kreide als Füllstoff festgestellt wurde, bleibt ungeklärt.¹³ Weitere Angaben zur Zusammensetzung der Tubenfarben, die Emmenegger für die Studie benutzte, sind in der Tabelle 6 im Anhang zu finden.

Wie in der IR-Reflektografie sichtbar wird, muss Emmenegger die Kronen der Bäume links in der ersten Malsitzung dunkel, rechts hingegen hell angelegt haben (Abb. 59); erst in einer späteren Sitzung gab er allen Baumkronen denselben Farbton. Für den Himmel wählte er zuerst einen kräftigen Blauton, in der dritten Sitzung übergang er diesen jedoch mit einem helleren Blau (Abb. 64 und 69a–69c). Im Logbuch berichtet er nur vom «Untermalen». Vom «Malen», «Übermalen» oder «Vollenden», wie er die zweite Malphase nannte, ist im Zusammenhang mit dieser Studie an keiner Stelle die Rede; ganz offensichtlich verzichtete Emmenegger auf diesen zweiten Schritt.

Die Farben trug er deckend auf. Mit Ausnahme der leicht pastos ausgeführten, leuchtend roten Sträucher ist die Farbschicht im Bereich der Landschaft überall relativ dünn, sodass die Gewebetextur des Malleinens sichtbar bleibt und die

Oberfläche bestimmt. Im Himmel ist der Farbauftrag wesentlich dicker. Anhand des Pinselstrichreliefs ist im Streiflicht die erhebliche Breite des Flachpinsels ablesbar, den er hier einsetzte; besonders deutlich erkennbar ist dies aber im Röntgenbild (Abb. 61 und 62). Auch die Spuren eines etwas schmaleren Flachpinsels sind zu sehen. Linien, wie etwa die Lichter auf den dünnen Baumstämmen, führte Emmenegger aus, indem er einen seiner schmaleren Flachpinsel quer zur Linienrichtung ansetzte und dessen längliche Abdrücke in Linienrichtung tupfend aneinanderreichte (Abb. 63a–63e). Dieselbe Technik zum Malen von Linien ist übrigens auch in der Studie *Einsames Ufer* erkennbar (ohne VdL-Nr., Abb. 25 und 26).

Auf der Rückreise in die Schweiz wurde die in den roten Sträuchern pastos aufgetragene Farbe, die zu diesem Zeitpunkt – dreieinhalb Wochen nach dem Auftrag – noch plastisch verformbar war, an einigen Stellen leicht gequetscht (Abb. 67).

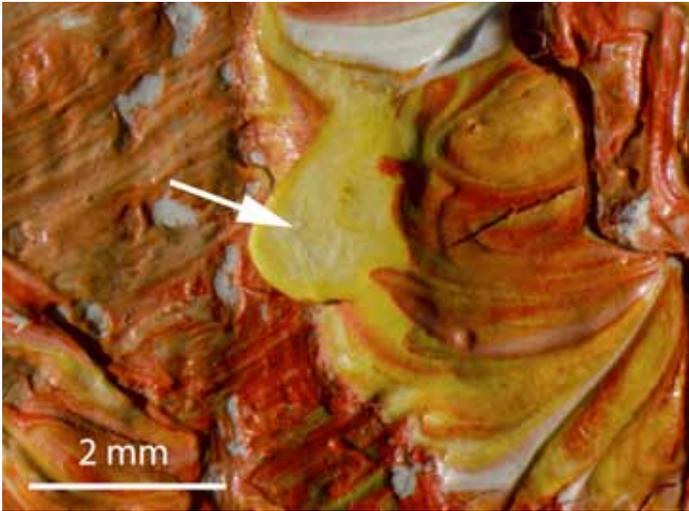
Zu Hause nahm Emmenegger alle auf der Reise gemalten Studien ins Verzeichnis der Leinwände auf.¹⁴ *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, im Tagebuch noch provisorisch mit der römischen Ziffer III bezeichnet, erhielt die VdL-Nr. 23. Als er seine neuen Studien der üblichen kritischen Beurteilung unterzog und das Ergebnis hinten im Tagebuch notierte, hielt er zu *Olivenbäume* fest: «Sonne z[u] roth & z[u] kalt, mehr Cadm[ium]. Oliv[enbaum]-Stämme zieml[ich] hell».¹⁵ Diese geringen koloristischen Änderungen führte er jedoch nicht aus. Nicht einmal die etwa 1,5 × 2 cm grosse, annähernd rechteckige Farbaussparung am oberen Bildrand, die von der Befestigung an der Feldstaffelei herrührt, übergang er mit Farbe; die Stelle wurde erst viel später im Zuge einer Restaurierung retuschiert (Abb. 65 und 66) und ist dadurch im Normallicht unsichtbar.

1903

Vierzehn Monate später, im Februar 1903, wusch Emmenegger *Olivenbäume in [der] Abendsonne* «mit lau[warm]em Seifenwasser» und trug einen Firnis auf («Vernis fin (au Mastic) von Edouard»). Wann er die Studie rechts unten mit «HANS/EMMENEGGER» signierte, dokumentierte er nicht, doch muss dies noch vor dem Firnisauftrag geschehen sein. Zum Signieren nahm er eine dunkelbraune, auffallend grobkörnige Farbe (Abb. 68), mit der er offensichtlich zum selben Zeitpunkt auch einige kleine Beschädigungen der Farbschicht in der rechten unteren Bildecke retuschierte.

Bemerkungen zum Zustand

Der originale Spannrahmen ist, wie erwähnt, nicht erhalten. Im Himmel ist die Malschicht heute von einem feinen, dem Pinselstrich folgenden Sprungrissnetz durchzogen, das in den Tiefen des Pinselstrichs in Form von Frühschwundrissen begann und sich mittlerweile zu einem Alterscraquelé weiterentwickelt hat (Abb. 70 und 71). Die übrige Farbschicht weist kein nennenswertes Craquelé auf. Der Firnis, den Emmenegger selbst auftrug, ist heute nicht mehr vorhanden.



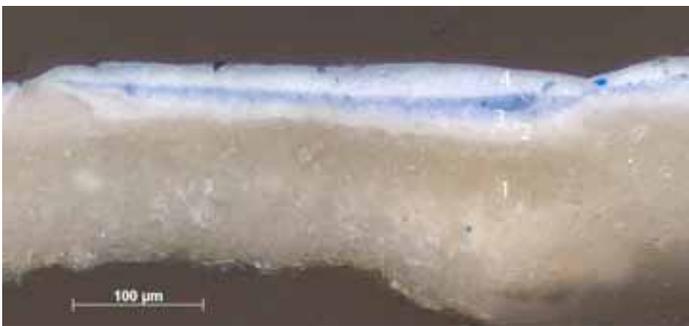
67

Abb. 67 Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, Detail der roten Sträucher im rechten oberen Bildviertel, Mikroskop-Aufnahme. Beim Transport nach Emmenbrücke wurden einige pastose Farbpartien in der Transportkiste flachgedrückt (Pfeil).



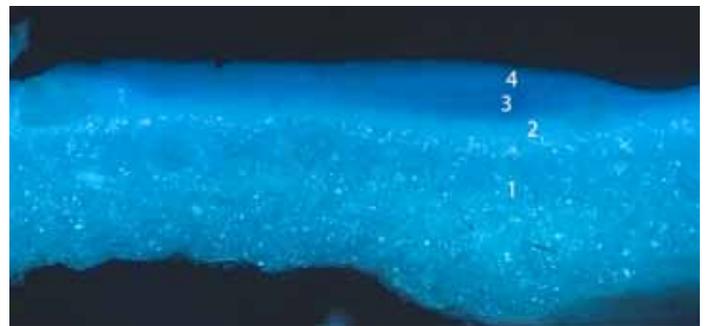
68

Abb. 68 Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, Detail mit dem Buchstaben «H» der Signatur, Mikroskop-Aufnahme. Die Farbe, mit der Emmenegger die Studie signierte, fällt durch ihre körnige Konsistenz auf.



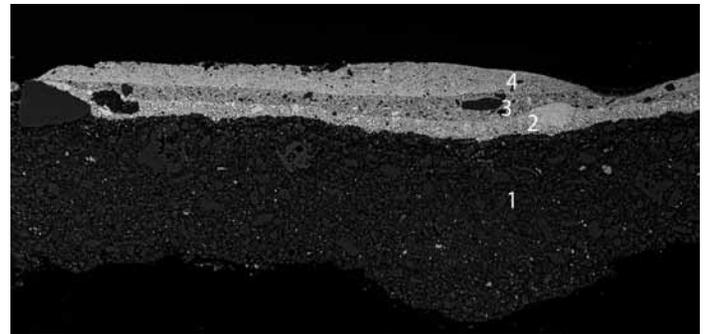
69a

Abb. 69a Querschliff der Malschichtprobe P4 der Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, von der linken Bildkante, oben (siehe Abb. 199 im Anhang), Aufnahme im Lichtmikroskop (Hellfeld bei gekreuzten Polarisationsfiltern). Von unten nach oben lassen sich folgende Schichten erkennen: Ganz unten liegt der dicke, gewerblich aufgetragene Ölgrund (1), darauf liegt die von Emmenegger aufgetragene, sehr dünne zweite Grundierung (2). Es folgt das erste dunklere Blau des Himmels (3), zuoberst liegt das hellere Blau des Himmels (4). Für die Pigmentierung der Schichten siehe die diversen Angaben zur Probe P4 in Tabelle 6 im Anhang.



69b

Abb. 69b Wie Abb. 69a, Aufnahme im Lichtmikroskop unter ultravioletter Strahlung (365 nm).



69c

Abb. 69c Wie Abb. 69a, Materialkontrastbild im Rasterelektronenmikroskop.



70



71

Abb. 70 *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, Ausschnitt links; gleicher Ausschnitt wie Abb. 71.

Abb. 71 *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, IR-Transmissionsaufnahme (IRT), gleicher Ausschnitt wie Abb. 70. Die Farbschicht ist von einem feinen Frühschwundrissnetz durchzogen, das dem Pinselstrich folgt und sich zu einem Alterssprungnetz weiterbildete. In der IRT-Aufnahme zeichnet es hell.

- 1 «Cannero w[ie] 22» verweist auf den Eintrag für die VdL-Nr. 22 (Studie *Solitude*), in dem Emmenegger notiert hatte: «1900 m[it] Krems[erweiss] v[on] M[ussini] od[er] B[anc] d'arg[ent] v[on] Ed[ouard] einmal grund[iert]; jedenfalls m[it] Terb[entin]»; MN, Verzeichnis der Leinwände, Eintrag zu VdL-Nr. 22, S. 187.
- 2 Die grossen Gewebbahnen werden für den gewerblichen Grundierungsauftrag auf grosse Rahmen gespannt.
- 3 MN, Verzeichnis der Leinwände, Eintrag zu VdL-Nr. 72, S. 172.
- 4 Siehe «Naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden» im Anhang.
- 5 Siehe Anm. 1.
- 6 Zum Inhalt der Kisten, die er im November 1900 auf seine erste oberitalienische Reise mitnahm und von denen er zwei in Cannero zurückliess, siehe Tb 1900–1901, Liste im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Dezember 1900).
- 7 Auf der Hinfahrt hatte Emmenegger sein Gepäck an der schweizerisch-italienischen Grenze verzollt: «10,50 v[on] Luz[ern] ab. 5,26 Luino an. 30 Kilo[gramm] (netto/Leinw[and]) 19,50 Zoll»; ebd., 2. November 1900.
- 8 Weiter heisst es im Eintrag für die VdL-Nr. 22 (Studie *Solitude*, siehe Anm. 1): «War 10 Monate l[ang] m[it] den and[eren] L[einwänden] in

- den Kisten in Cannero eingeschlossen. Seit einigen Tagen dem Liecht ausgesetzt»; wie Anm. 1.
- 9 «Ab[ends] III aufzuz[eichnen] angef[angen]»; Tb 1901–1902, 29. Oktober 1901.
- 10 Ebd., 2., 3. und 11. November 1901.
- 11 Dies geht aus dem Logbucheintrag zur Studie *Am Gardasee. Buxus*, VdL-Nr. 26 (Abb. 34) hervor, an der er in diesen Tagen arbeitet; MN, Logbuch, 4. November 1901, S. 41.
- 12 Schmincke 1910, S. 20.
- 13 Hier stellt sich vielleicht die Frage, ob Emmenegger für die Studie neben den «Feinsten Mussini-Ölfarben für Staffeleimalerei Sorte 1000» auch die billigeren «Mussini-Skizzenfarben Sorte 99» einsetzte (Schmincke 1910, S. 22–24). Es wäre dann aber sehr ungewöhnlich, dass er diesen Umstand nicht erwähnte.
- 14 Emmenegger nahm das Maltechnik-Notizbuch nicht auf die Reise mit, machte aber im Tagebuch (Tb 1900–1901) maltechnische Notizen. Nach seiner Rückkehr übertrug er sie ins Maltechnik-Notizbuch.
- 15 Tb 1901–1902, Notizen im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Dezember 1901).

2 Bild *Solitude*, VdL-Nr. 37

12. Februar – 8. März 1903, dreimal überarbeitet bis zum 22. Februar 1904

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Eintrag im Verzeichnis der Leinwände:]

[S. 169, ohne Datum]

37 Bild: Solitude. (nach 22.) Oelgr[und-Leinwand] (belg[isch]) v[on] Disler.
A[ufgespannt] B[reite] 130,3 H[öhe] 96,2

[Einträge im Logbuch:]

[S. 56]

12. II. [1902]

37 Zeichn[ung] Vor[mittags] angef[angen].

13. II. [1902]

37 Mit Aufzeichn[en] etw[as] weitergefahren.

14. II. [1902]

37 Zeichn[ung] vollend[et]; fast nur Konturen, pas fameux!

15. II. [1902]

37 Ohne zu fixieren Unterm[alung] angef[angen]. Ungef[ähr] obere Hälfte zuge-
deckt, kein Cadm[ium] hell od[er] citron verwendet. $\frac{1}{4}$ Sic[cativ] de Harl[em] +
 $\frac{3}{4}$ Terb[entin].

[S. 57]

16. II. [1902] (Sonnt[ag])

37 Nachm[ittags] m[it] Unterm[alung] weiter[ge]f[ahren] wie gestern.

17 + 18 II. [1902]

37 Ohne Berg L[einwand] fertig zugedeckt. Wie bisher.

20. II. [1902]

37. Abends 4–5 [Uhr] Berg gezeichn[et] & unterm[alt.] Ditto. Bodenschatten
etw[as] verändert.

21. II. [1902]

37 An Atelierdecke über d[em] Ofen zum Troknen aufgehängt, Farbe geg[en]
d[as] Licht.

[S. 59]

25. II. [1902]

37. Nachmittags Boden l[inks] & Mauer (Sonne) vollendet. Ohne Cadmium[gelb] hell ist kein leuchtendes, intensives Grün herauszubringen; ich verwende also diese Farbe doch wieder; aber nur, wenn es absolut notwendig ist.

26. II. [1902]

37. Boden (Schatten) mehrmals verändert. An mittl[erem] Theil der Mauer gearb[eitet] o[hne] Malm[ittel]. Mit M[ussini]-Malm[ittel] II. Lasuren auf die sonnigen Cipress[en]partien gemacht (vert ém[eraude] & Cad[mium]orange). Endlich sind diese Partien doch körperlich geworden & sind nicht mehr platt.

27. II. [1902]

37. Stämme l[inks] gez[eichnet] & gem[alt]; Mauerschatten viel heller & blauer gem[acht]. Einige Accents in sonnigen Partien der Cipr[essen].

[S. 60]

28. II. [1902]

37. Ganze Mauer vollendet. pas mal! Mit M[ussini]-Malm[ittel] II Lasur über d[er] Krone d[er] Cipr[esse] r[echts] aussen. Stämme r[echts] v[om] Ausschnitt gez[eichnet] & gem[alt]. – Schatten auf weisser Mauer etw[as] weniger blau gem[acht]. – Dunkelste Cipr[essen]-partien auf r[echter] Hälfte – Himmel dunkler gem[acht].

1. III. 1902.

37. Stamm r[echts] auss[en] gem[alt]. – Schattiger Boden total geändert. – Oberer Teil d[es] Stammes l[inks] v[om] Ausschnitt.

2. III. 1902 (Sonnt[ag])

37. Die eingeschlag[enen] dunkelsten Stellen d[er] Cipr[essen] auf r[echter] Hälfte mit Vernis à retoucher v[on] J. G.] Vibert herausgeholt & r[echte] obere Hälfte d[er] L[einwand] def[initiv] vollendet.

[S. 61]

3. III [1902]

37. Schlagschatten a[uf] l[inker] Hälfte gem[alt]. Schlagsch[atten] a[uf] Mauer geändert. – Hellere Partien auf das Grün d[er] Stämme

4. III. [1902]

37. Berg & Wolke def[initiv] voll[endet]. – See ditto. – Rechte Hälfte d[er] Mauer m[it] Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] überstrichen & wärmer gem[acht]. 18 Stunden über d[en] Ofen gehängt.

5. III [1902]

37 4.30 [Uhr] auf Sempach. Müde & schläfrig heim; vor 4½ Uhr unmöglich zu arbeiten. Ganze Partie um d[en] beliehteten Stamm r[echts] aussen herum, sowie den beschatteten Theil des Stammes l[inke] v[om] Ausschnitt m[it] Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] überstrichen & dann z[um] Theil übermalt.

Mit M[ussini]-Malm[itte]l II. schwache, röthliche Las[ur] auf die grauen ...

[S. 62]

... Partien des Bodens im Schatten. Signiert & datiert. Zum Troknen üb[er] den Ofen gehängt.

7. III [1902] Heute Ab[end] war das Bild, über dem Ofen hängend, ¾ Stunden grosser Hitze ausgesetzt, da der Ofen sehr warm geworden war. Sofort heruntergen[ommen].

8. III [1902] Mittags ganze L[einwand], mit Ausnahme der hellen, gepätzten Mauer, mit [Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirnisst; einige dunkle, stark eingeschlagene Stellen 2–3 Mal überstrichen. In den dunklen Cipr[essen]partien rechts einige Retouchen mit [Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gemalt. Ab[ends] eingepackt.

6. XI. [19]02. Trotz der barbarischen Schnelltrocknerei & des darauffolgenden 8-tägigen Liechtmangels (in d[er] Kiste) hat sich d[as] Bild bis jetzt nicht im Geringsten verändert.

[S. 82]

[Erste Überarbeitung:]

15. XII [19]02

37. Mit Pinsel abgestaubt. Schlagschatt[en] auf verputzter Mauer heller & viel wärmer gemacht. Steine im Schatten ebenf[alls] viel wärmer gem[acht] (Goldocker m[it] Terb[entin] las[iert]) Mauerritzen kräftig neu gez[eichnet]. Boden im Schatten wärmer & viel heller gem[acht]. 3 Farbproben hie[r]von auf die Studie **22**. rechts vom Sonnenfleck am Boden gemalt.

37. Seehorizont wa[a]grecht gem[acht]. Wolke verändert r[echts] oben & andere, kleine Wolken dazu gemalt. Cipressenkronen mit Schlepper (Terb[entin]) konturiert. ...

[S. 83]

... Kalte Luftreflexe um Ausschnitt herum gem[alt]. Bild hat nun kolossal gewonnen! Die russigsten Partien im Schatten der Cipr[essen]-kronen überm[alt]; auch im sonnigen Theil derselb[en] verschied[ene Partien] retouch[iert] z[um] B[ei]spiel den grössten Teil der rothen, dünnen Zweige. Diese ganze Arbeit habe ich zwischen 11.00 und 4.40 [Uhr] bewältigt! Schlagschatten auf der mittl[eren] Cipr[esse] l[inke] oben 1 cm verbreitert.

16. XII. [1902]

37. Konturen des Bogenschattens etc. weicher gemacht. Das Roth der Stämme etw[as] gemildert, ausgen[ommen] d[en] Stamm l[inks]. – Schattenpartie des Cipr[essen]dolders [-wipfels] l[inks] v[om] Ausschn[itt] heller gem[acht]. (Bedeutend besser.) Kontur um den Luftausschnitt herum weicher & heller gem[acht]. Unterer Teil der Stämme verändert; Wurzeln gem[alt]. ...

[S. 84]

... Stämme r[echts] & Cipressenkronen [ge]zeichn[et] Haarp[insel] m[it] Terp[entin]. In Liechtpartie der Cipr[essen]kronen Details & Modelierung. Lucerne in Luzern veränd[ert]. 2.15 [Uhr] vollend[et] & zum Troknen über dem Ofen aufgeh[ängt].

[S. 88]

19. XII. [1902]

37. Alles zieml[ich] trocken. Mit Pins[el] abgestaubt. Fast alles m[it] Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirnisst. [...] Einlief[ern] für Luz[erner] Weihnachtsausstell[ung].

[S. 92]

[Zweite Überarbeitung:]

4. II. [1903]

37. Zwischen d[em] 4. & 5. Stamm v[on] l[inks] oben dunkle Lasur m[it] Terb[entin]. Luftreflexe in d[er] obern Hälfte d[es] Ausschnittes bedeutend abgeschwächt.

[S. 94]

9. II. [1903]

37. [...] Die, am 4. bis 6. Februar gemalten Retouchen mit Vib[ert] vernis à retoucher] gefirn[isst].

[S. 107]

[Dritte Überarbeitung:]

10. X. [1903]

37. Auf den 5 Stämmen links die grüne Flechte roth über[malt]. Ausnahms[weise] Chines[ischer] Zinnober.

[S. 62]

[Vierte Überarbeitung:]

8. II [19]04 Ich kann auch heute noch nicht die geringste Veränderung konstatieren, ausser einigen Rissen im pastos gepazten Weiss der Mauer.

[S. 113]

8. II 1904

37. Abgestaubt. Kl[einen] Luftausschnitt r[echts] auss[en] m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] bestrichen]. Himmel bis auf Wolke hinunt[er] überm[alt]. Blaukalte Luftreflexe verstärkt. Linke Mauerhälfte alle Schlagschatt[en] m[it] Vert ém[eraude] und Terb[entin] lasiert. Cipressenbusch unt[er] Ausschnitt zugedeckt & durch Mauer ersetzt. Mauer ge[gen] See etw[as] geändert. Luftausschn[itt] r[echts] auss[en] verkleinert.

[S. 114]

9. II [1904]

37. Schatten-Grün auf d[er] l[inken] Hälfte unt[en] weniger russig gem[acht]. Mauer unt[er] Ausschn[itt] nochm[als] gemalt. Boden im Schatt[en] wenig[er] roth [gemacht]. Luftausschnitt r[echts] auss[en] ganz zugedeckt. Den 2. Ausschn[itt] rechts & ob[en] etw[as] verklein[er]t]. Beim Berg alle gelblichen Partien m[it] kaltem Grau od[er] Hellroth übermalt.

10. II. [1904]

37. An 3 Orten rothe Reflexe im Mauerschatten [angebracht]. L[einwand] an Plafond gehängt.

[S. 117]

22. II. [1904]

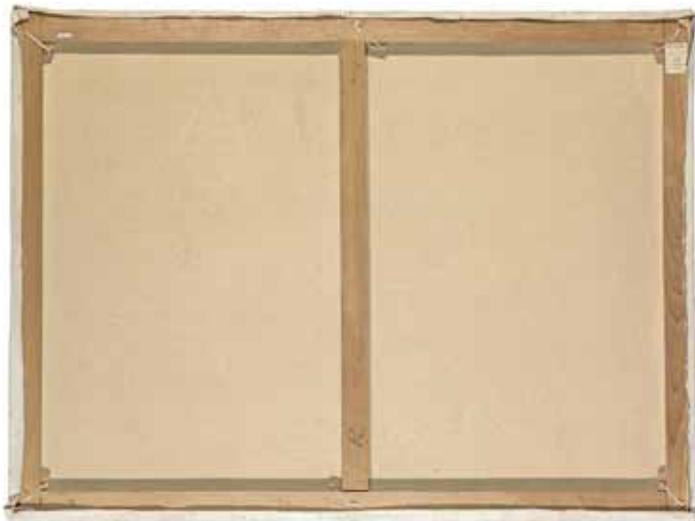
37. Eingeschl[agene] Stellen m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst].

Kommentar

Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

Emmenegger malte das Bild *Solitude* (Abb. 76) auf einer «Oelgr[und]-Leinwand (belg[isch]) v[on] Disler». Das Textil besteht aus Flachs und Baumwolle und ist in Panamabindung gewebt (Abb. 74); es war von der Krienser Firma Disler & Reinhart als grosse Leinwandbahn offenbar aus Belgien importiert, mit einem «Ölgrund» aus Kreide, Zinkweiss und Öl zu einem Malleinen aufbereitet und an Emmenegger verkauft worden. Der Ölgrund endet an der Webkante (die sich heute an der – frontal gesehen – linken Bildkante befindet) kurz vor der Nagellochreihe, die durch die Aufspannung für den gewerblichen Grundierungsauftrag entstand (Abb. 73). Weitere technische Angaben zum Malleinen sind in der Tabelle 4 im Anhang zu finden.

Emmenegger schnitt aus dem grossen Malleinen ein passendes Stück zu. Dieses spannte er auf einen nadelhölzernen Keilrahmen mit einer senkrechten, auskeilbaren Mittelstrebe (Abb. 72), dessen Eckverbindungen mit einfachem Schlitz



72

Abb. 72 Bild *Solitude*, Rückseite (für die Gesamtaufnahme siehe Abb. 76).



73

Abb. 73 Ausschnitt aus Abb. 72, mit der (von vorne gesehen) linken Keilrahmenleiste und dem umgeschlagenen Spannrand des grundierten Malleinens. Das Malleinen weist hier eine Webkante auf; von der sog. «Grundieraufspannung» (Aufspannung zum Zeitpunkt des Grundierens)

sind zwei ehemalige Nagellöcher und Spann-
girlanden erkennbar. Beim Umschlag sind leicht
wellenförmige Deformationen im grundierten
Malleinen sichtbar (Pfeile); es handelt sich um
Abdrücke der Spannzange, die Emmenegger
beim Aufspannen zu Hilfe nahm.



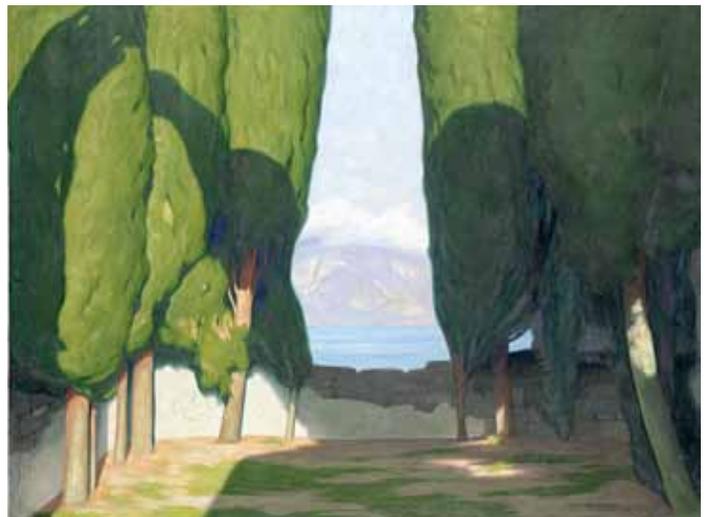
74

Abb. 74 Ausschnitt aus Abb. 72, Bildträgerge-
webe. Es handelt sich um ein in Panamabindung
gefertigtes Flachs-Baumwollgewebe. In der
Abbildung (wie auch im Gemälde) verläuft die
Kette (jeweils zwei Fäden) vertikal, der Schuss
(dito) horizontal.



75

Abb. 75 Saalaufnahme der Ausstellung «Hans
Emmenegger» im Museum der Stadt Solothurn,
1905, Fotograf unbekannt, Privatbesitz. Links
unten (Pfeil) hängt die Studie, die Emmenegger
im November 1901 auf San Vigilio schuf und die
ihm als Vorlage zum Bild *Solitude* diente (Studie
Solitude, 1901, Mussini-Farben auf Gewebe,
50 × 61,5 cm, VdL-Nr. 22, Standort unbekannt).



76

Abb. 76 Bild *Solitude*, 12. Februar 1902 –
22. Februar 1904, Ölfarben (Mussini) auf Baum-
woll-Flachs-Gewebe, 96,5 × 130 cm, VdL-Nr. 37,
Kunstmuseum Solothurn, SIK Archiv Nr. 60246.

und Zapfen zusammengefügt und leinwandseitig auf Gehrung geschnitten sind. Die Leisten haben keinen Spannwalst und sind bildseitig abgefast, ihre Breite beträgt 5,75 bis 5,9 cm, ihre Stärke 1,8 bis 2 cm. Dass Emmenegger beim Aufspannen eine Spannzange zu Hilfe nahm, ist an den leichten Abdrücken im Gewebe zu erkennen (Abb. 73). Die Spannnägel, die er in Abständen von 7 bis 9,5 cm einschlug, fallen durch den Durchmesser ihrer Köpfe auf (8,5 mm). Abschliessend versah er den neuen Malgrund, wie es damals seine Gewohnheit war, mit einer zweiten Grundierung aus weisser Bleiweiss-Ölfarbe. Die zweite Grundierung ist in seinen Aufzeichnungen nicht erwähnt, kam jedoch bei der technologischen Untersuchung zum Vorschein (Abb. 101a–101c). Sie enthält Bleiweiss und Öl (siehe Tabelle 7 im Anhang) und liegt nur auf der Bildfläche, nicht auf den Spannrändern. Dem fertigen Bildträger gab Emmenegger die VdL-Nr. 37.

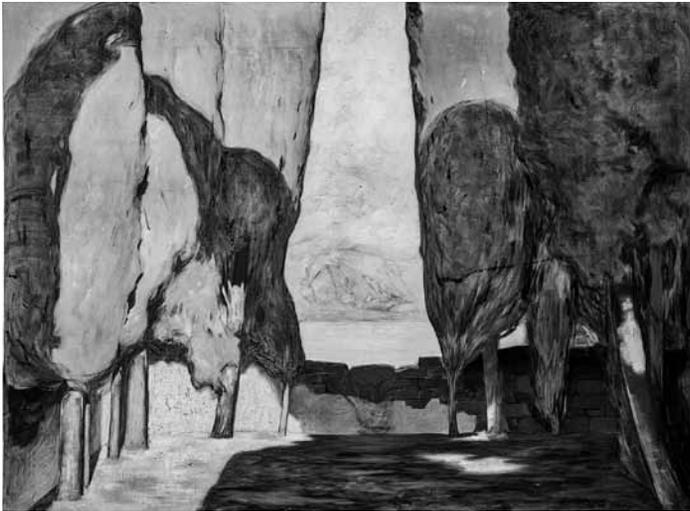
1902

Als Emmenegger sich am 12. Februar 1902 anschickte, auf dem Bildträger mit der VdL-Nr. 37 das Bild *Solitude* auszuführen, hatte er gerade den Bewerbungstermin für die Frühjahrsausstellung der Münchner Sezession verpasst.¹ Mit *Solitude* wollte er sich nun für den Salon de la Société Nationale in Paris bewerben. Genau vier Wochen blieben ihm für die Ausführung des Bildes, das er nach der Vorlage einer kleineren, im November 1901 am Gardasee geschaffenen Studie malte (Abb. 75).

Bis Anfang März hielt er sich regelmässig im Atelier auf und arbeitete fast ausschliesslich an *Solitude*. Zunächst führte er nach dem Vorbild der Studie vermutlich mit Kohle² eine Unterzeichnung aus und notierte, er zeichne «fast nur Konturen». Diese Konturen sind offenbar so weitgehend deckungsgleich mit denjenigen der gemalten Darstellung, dass sie im IR-Reflektogramm des Gemäldes so gut wie unsichtbar sind. Nur im Bereich des Berges im Ausschnitt zwischen den Zypressen sind einige dunkle Linien erkennbar (Abb. 77 und 78).

Ohne die Unterzeichnung mit einem Schellacküberzug zu fixieren, wie es damals bei ihm noch üblich war,³ begann er mit der Untermalung. Er arbeitete wie gewohnt mit Mussini-Farben.⁴ Für die Untermalung mischte er sie auf der Palette mit viel Terpentin und ein wenig Sikkativ de Harlem, um eine dünne, in-ert kurzer Zeit berührungstrockene Farbschicht zu erhalten. Anhand des Eintrags vom 15. Februar 1902 zur Untermalung von *Solitude* wird im Logbuch zum ersten Mal deutlich, dass Emmenegger den hellgelben Tubenfarben mit den Beschriftungen «Kadmiumgelb 1, zitron» und «Kadmiumgelb 2, hell» misstraute.⁵ Er zweifelte an der Haltbarkeit dieser hellen Gelbtöne und beschloss, für die grünen Partien der Untermalung auf diese Farben zu verzichten. «Kein Cadm[iumgelb] hell oder citron verwendet», schrieb er ins Logbuch.

Nachdem er an vier Tagen die Untermalung weitergeführt und am Berg jenseits des Sees eine grössere Korrektur vorgenommen hatte, war die Untermalung abgeschlossen. Der ehemals weisse Untergrund war ganz mit Farbe bedeckt. Am



77

Abb. 77 Bild *Solitude*, IR-Reflektografie, Gesamtaufnahme.



78

Abb. 78 Ausschnitt aus Abb. 77, Detail mit dem Berg in der Bildmitte. Nur im Berg ist die dunkle Kohleunterzeichnung sichtbar.



79

Abb. 79 Bild *Solitude*, IR-Lumineszenz-Aufnahme. Sichtbares Licht bewirkt im chemischen Element Kadmium und in manchen organischen Verbindungen eine Emission im Infrarot (IR); diese wird als IR-Lumineszenz bezeichnet und kann fotografisch festgehalten werden. Auf diese Weise sind die Kadmiumgelbfarben lokalisierbar, die Emmenegger am 26. Februar 1902 auf den



80

«Boden l[inks]» (fast weiss, starke Lumineszenz) und «auf die sonnigen Cipress[en]partien» (grau, schwächere Lumineszenz) legte. Der hellgraue Fleck im linken oberen Bildviertel ist eine – ebenfalls lumineszierende – spätere Retusche.

Abb. 80 Bild *Solitude*, Ausschnitt mit Mauer links unten, Streiflicht. Während Emmenegger die Farbe in den übrigen Bereichen glatt verstrich, malte er die Baumstämme und mehr noch den hellen Teil der Mauer pastos; er selbst nannte den pastosen Farbauftrag «gepa[t]zt».

21. Februar hängte er das Bild zum Trocknen über den angeheizten Atelierofen, die Malschicht dem Licht zugewandt.

Als er am 25. Februar die zweite Phase des Malprozesses, die Übermalung beziehungsweise Vollendung, in Angriff nahm, merkte er, dass er auf mindestens einen der oben erwähnten Gelbtöne nicht verzichten konnte, da er sonst nicht in der Lage war, den Grünton zu erzielen, den er sich für die sonnenbeschienenen Bereiche des Zypressenlaubes wünschte: «Ohne Cadmium hell ist kein leuchtendes, intensives Grün herauszubringen; ich verwende also diese Farbe doch wieder; aber nur, wenn es absolut notwendig ist». Bei der technologischen Untersuchung des Gemäldes liessen sich anhand der Verteilung des Pigments Kadmiumgelb die als Untermalung aufgetragenen grünen Farbschichten von denjenigen der Vollendung unter anderem dadurch unterscheiden, dass nur letztere das chemische Element Cadmium enthalten (Abb. 79 und 101a).

Beim Vollenden mischte Emmenegger die Mussini-Farben auf der Palette mit dem Mussini-Malmittel «III (schneller trocknend)»⁶ und trug sie in gleichmässig dünnen, deckenden Lagen auf. Nur an wenigen Stellen, zum Beispiel in der hellen Mauer, verwendete er die Farbpaste unverdünnt und trug sie pastos auf (Abb. 80). Zuletzt übergang er zur Korrektur des Kolorits einzelne Partien mit einer Lasur, wozu er die Mussini-Farben mit Mussini-Malmittel «II (langsamer trocknend)» verdünnte, und nahm dabei auch einige formale Korrekturen vor. Beim «Trocknen» (Oxidieren) der Farben wurden einige Partien matt; er behandelte sie vom 2. März an, indem er mehrmals den Retuschierfirnis Vernis à retoucher J. G. Vibert aufpinselte, der die mattgewordenen Partien sättigte und ihr Tiefenlicht wiederherstellte. Am 4. März bezeichnete er *Solitude* als «definitiv vollendet» und liess die Farbschicht achtzehn Stunden lang erneut über dem heissen Atelierofen härten. In den folgenden Tagen signierte und datierte er das Bild, nahm danach aber weitere Korrekturen vor und hängte es zum Trocknen wieder über den Ofen. Hier ereignete sich am 7. März ein Unglück: Das Bild wurde versehentlich «grosser Hitze ausgesetzt», wie Emmenegger notierte. Er befürchtete, die Farbschicht habe dabei einen Schaden erlitten, der sich schon bald zeigen würde.

Am 8. März firnisste er das Bild mehrmals mit dem oben erwähnten Retuschierfirnis, brachte weitere kleine «Retouchen» an, verpackte es am selben Tag und gab es nach Paris auf, gemeinsam mit einem anderen Werk, der Freilichtstudie *Fin d'Hiver. Am Ufer der Reuss* (VdL-Nr. 38), die er am 6. März noch überarbeitet hatte.⁷ *Solitude* wurde von der Jury angenommen, *Fin d'Hiver* hingegen abgelehnt.⁸

Im Juni 1902 reiste Emmenegger selbst nach Paris, um den Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts zu besuchen und mit eigenen Augen zu sehen, wie sich *Solitude* zwischen den anderen Exponaten ausnahm. In der Ausstellung unterzog er sein Bild einer detaillierten formalen und koloristischen Analyse. In zwanzig Punkten notierte er in sein Tagebuch, was ihm an *Solitude* misslungen erschien:

Definitive Kritik meines Bildes. 1. Stämme zu bunt; roth haupts[ächlich] zu heftig & z[u] warm. 2. Alle Schattenpartien zu dunkel & zu russig, besond[ers] Boden und Schlagsch[atten] auf Mauer links & auf Cipr[esse] r[rechts] v[om] Ausschn[itt] auch Bogenschatten 3. Cipressenkronen zu glatt. 4. Gras in Bodenschatten viel int[ensiv] grün & nicht so moosartig flach. 5. Boden, Stämme & viel anderes zu geschleckt. 6. Berg etw[as] farbiger & zugleich duftiger. 7. Sonne a[uf] Mauer etw[as] zu warm. 8. Zeichn[ung] des Stammes r[rechts], des Ausschnittes & der Mauer dezidierter & künstlerischer. 9. Himmel ist nicht gewöl[b]t & geht nicht zurück, Wolke zu wurmartig 10. Busch in Mitte andere Form [hier Zeichnung der Form]. 11. Luftreflexe links & r[rechts] v[om] Ausschnitt & auf Mauer. 12. Kleine, dürre Ästchen weniger roth & m[it] Haarpinseln gezeich[et]. 13. Einige Härten. 14. Stämme andere Form, nicht so walzenförmig. Wurzeln. 15. Mauer l[inks] weniger blau, ähnl[ich] wie unt[erhalb] Ausschn[itt] 16. Segelschiff, Figur? 17. Viel flüchtiger künstlerischer, weniger gleichmässig die Leinw[and] bedecken & alles fertig [... unleserlich]. [...] 18. Wasserstreifen i[m] Hintergr[und] horizontal. 19. Alle Schatten i[m] Vordergr[und] wärmer bes[onders] Mauer, als Kontrast m[it] d[em] kalten Ausschnitt. 20. Nicht Goldrahmen.⁹

Seine Kritik betraf somit das Kolorit («zu bunt», «z[u] warm», «zu dunkel & zu russig», «etw[as] farbiger», «weniger blau», etc.), den Farbauftrag («zu geschleckt», «duftiger», «dezidierter», «viel flüchtiger», «weniger gleichmässig die Leinw[and] bedecken», etc.), die Form («nicht so moosartig flach», «zu wurmartig», «nicht so walzenförmig», etc.) und schliesslich auch noch den Rahmen («nicht Goldrahmen»),¹⁰

Wieder zu Hause, vollendete Emmenegger für Viktor Troller, den Direktor des Elektrizitätswerks Luzern, eine kleinere Fassung des *Solitude*-Motivs, das im Mai begonnene Bild *Am Gardasee*. Troller (VdL-Nr. 42, Abb. 41), und setzte dabei einen Teil der in Paris geplanten Änderungen um.

Als *Solitude* Anfang November aus Paris nach Emmenbrücke zurückgekehrt war, stellte Emmenegger zunächst erleichtert fest: «Trotz der barbarischen Schnell-trocknerei & des darauffolgenden 8-tägigen Lichtmangels (in d[er] Kiste)» – er meinte die am 7. März über dem Atelierofen erlittene Hitze und den Aufenthalt in der dunklen Transportkiste während des Versands nach Paris – habe sich das Bild «bis jetzt nicht im Geringsten verändert». Er beschloss, *Solitude*, gestützt auf die Pariser Notizen, sofort zu verbessern und an die Weihnachtsausstellung der Luzerner Künstlervereinigung zu geben. Zwischen dem 15. und 19. Dezember 1902 nahm er zunächst verschiedene Veränderungen am Kolorit vor. Bevor er unter anderem den Schatten auf dem Boden im Vordergrund «viel heller und wärmer» machte, griff er zu einem für ihn ungewöhnlichen Hilfsmittel, indem er die Überarbeitung zuerst an der Studie ausprobierte, diese also als Kontrollfassung be-

nutzte («3 Farbproben hiervon auf die Studie»). Was Emmenegger unter den in Paris geplanten «Luftreflexen» verstand, geht aus seinen Notizen nicht hervor. Er führte auch diese nun aus, und bei der Untersuchung des Gemäldes wurde deutlich, dass es sich um die lasierenden, bläulich-grünen Farbkonturen entlang des Ausschnitts handeln muss, der zwischen den Zypressen den Blick auf den See freigibt (Abb. 82 und 83). Durch die «Luftreflexe» habe das Bild «kolossal gewonnen», schrieb er begeistert ins Logbuch. Dennoch schwächte er die blau-grünen Konturen schon am nächsten Tag wieder etwas ab («Kontur um den Luftausschnitt herum weicher & heller gem[acht]»). Die «russigsten» Schattenpartien in den Zypressenkronen tönnte er an mehreren Stellen blau ein (Abb. 84) und den geheimnisvollen bogenförmigen Schlagschatten «auf der mittl[eren] Cipr[esse] l[in]ks oben» verbreiterte er leicht (Abb. 85 und 86). Wann er den Goldrahmen, der ihm in Paris missfallen hatte, gegen die heutige einfache, braun gestrichene Leiste ersetzte, bleibt unklar. Sicher ist, dass Emmenegger schon bei dieser ersten Überarbeitung von *Solitude* im Dezember 1902 auch Veränderungen vornahm, an die er in Paris noch nicht gedacht hatte. So justierte er die ursprünglich nach links abfallende Wasserlinie («Seehorizont wa[a]recht gem[acht]») und malte zusätzliche Wolken in den Himmel (Abb. 87 und 88).



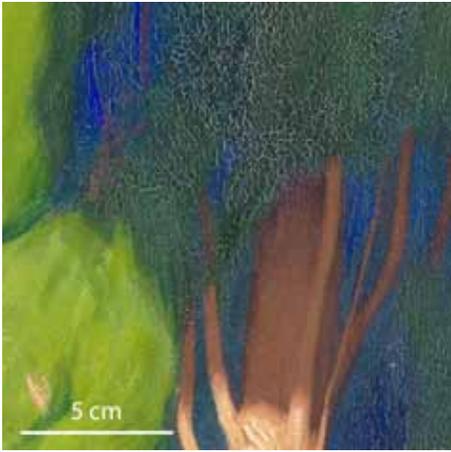
82



83

Abb. 82 Bild *Solitude*, Ausschnitt Mitte. Bei der ersten Überarbeitung realisierte Emmenegger die in Paris geplanten «Luftreflexe», indem er die Umrise der Zypressen dort, wo sie den Ausblick auf den See begrenzen, mit einer lasierenden bläulich-grünen Farbe ergänzte. Das weiße Rechteck gibt die Lage von Abb. 83 an.

Abb. 83 Detail innerhalb des Rechtecks in Abb. 82. Auf der bläulich-grünen Kontur liegt der dünne helle Farbauftrag, mit dem Emmenegger ihre allzu kräftige Farbe schon am nächsten Tag wieder abschwächte.



84

Abb. 84 Bild *Solitude*, Ausschnitt Mitte rechts. Die «russigen», heute oft von einem feinen hellen Frühschwundrissnetz durchbrochenen Schatten in den Zypressenkronen belebte Emmenegger im Zuge der ersten Überarbeitung im Dezember 1902 mit einem kräftigen Blau (wohl Ultramarinblau, siehe **Tabelle 7** im Anhang).



85

Abb. 85 Bild *Solitude*, IR-Reflektografie, Ausschnitt links oben mit dem «Schlagschatten auf der mittl[eren] Cipr[esse]»; mit IRR ist der noch nicht überarbeitete, schmalere Schlagschatten zu sehen.



86

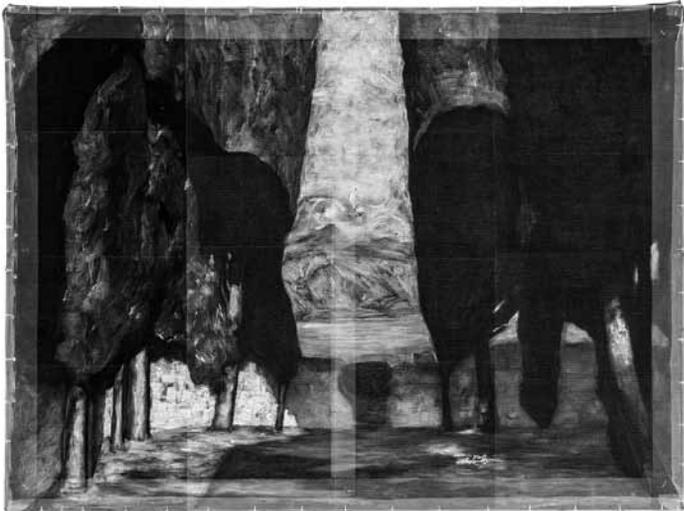
Abb. 86 Gleicher Ausschnitt wie Abb. 85 im Normallicht. Im Zuge der ersten Überarbeitung verbreiterte Emmenegger den Schlagschatten um einen Zentimeter; im Normallicht ist der überarbeitete, breitere Schatten zu sehen.

An seiner Signatur («HANS EMMENEGGER/LUCERNE 1902») änderte er die für die Pariser Ausstellung gewählte französische Schreibweise des Ortsnamens zu «LUZERN» (**Abb. 89**). Nachdem er die Farbe erneut über dem Ofen hatte härten lassen, brachte er das Bild am 22. Dezember 1902 an die Luzerner Weihnachtsausstellung.



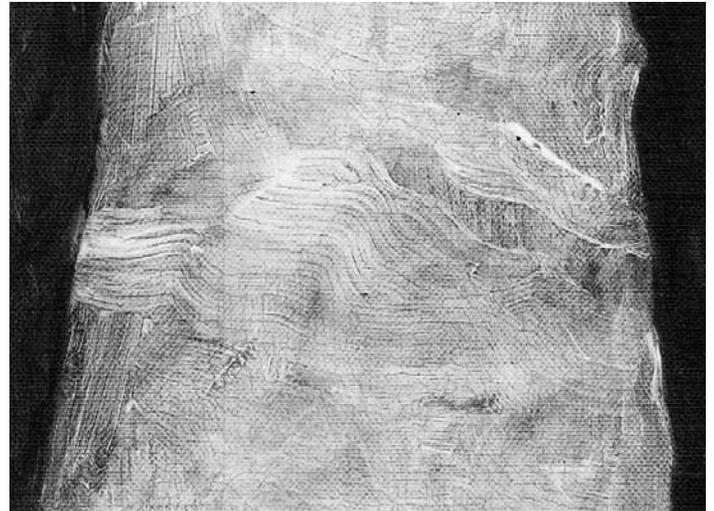
89

Abb. 89 Bild *Solitude*, Ausschnitt unten rechts mit Signatur und Datierung. «Lucerne in Luzern veränd[ert]», notierte Emmenegger am 16. Dezember 1902 im Logbuch. Das am Ende des Ortsnamens ausgelöschte «E» ist heute teilweise noch sichtbar.



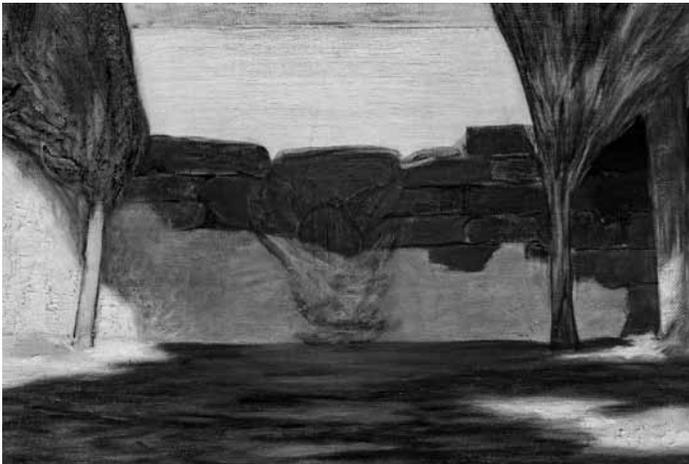
87

Abb. 87 Bild *Solitude*, Röntgenbild.



88

Abb. 88 Ausschnitt aus Abb. 87, Himmel. Dieser Ausschnitt des Himmels ist im Normallicht gleichmäßig hellblau, zeigt aber im Röntgenbild lebhaftige Pinselspuren. Sie dürften von den Wolken stammen, die Emmenegger bei der ersten Überarbeitung hinzufügte. Im Februar 1904 sollte er sie im Zuge der vierten und letzten Überarbeitung wieder zudecken.



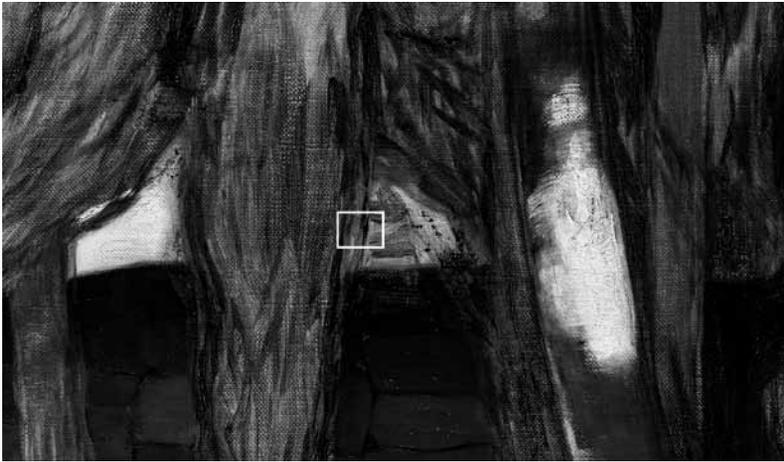
90

Abb. 90 Bild *Solitude*, IR-Reflektografie, Ausschnitt unten Mitte. Der Busch vor der Mauer, den Emmenegger später übermalte, ist schemenhaft sichtbar.

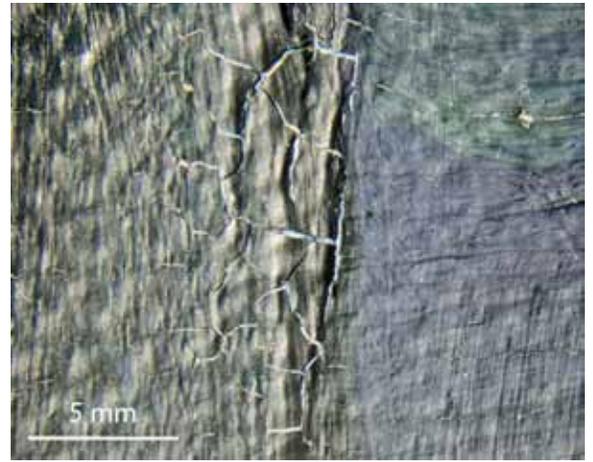


91

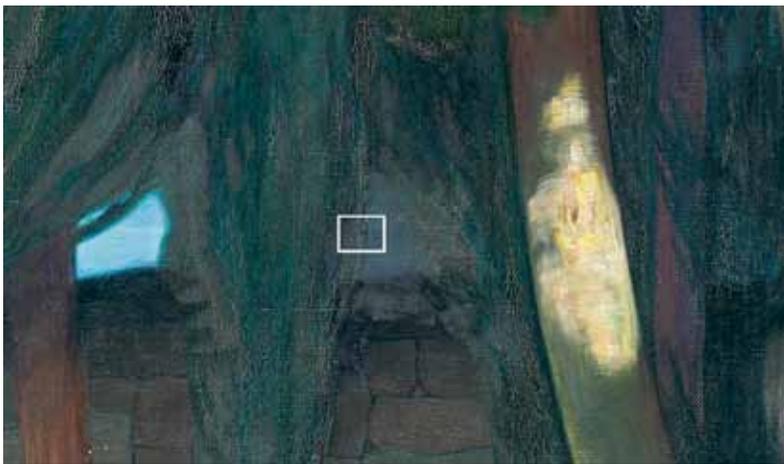
Abb. 91 Gleicher Ausschnitt wie Abb. 90. Im Zuge der vierten Überarbeitung deckte Emmenegger den Busch zu.



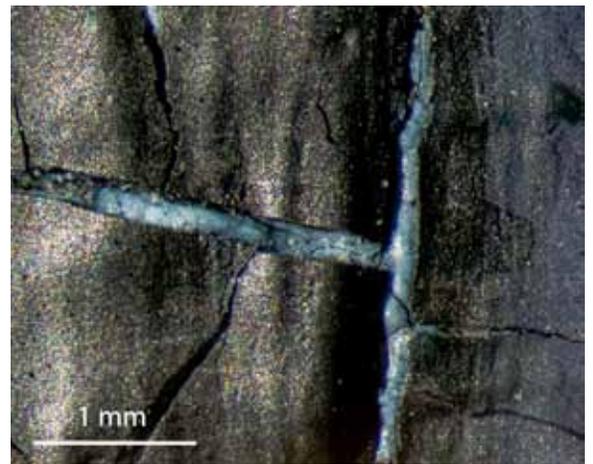
92



94



93



95

Abb. 92 Bild *Solitude*, IR-Reflektografie, Ausschnitt untere Bildhälfte rechts. In der Mitte der Abbildung ist der ehemalige kleine «Luftausschnitt r[echts] auss[en]» zu erkennen, der ursprünglich zwischen den Zweigen der Zypressen die blaue Seeoberfläche sichtbar liess. Das weisse Rechteck gibt die Lage von Abb. 94 an.

Abb. 93 Gleicher Ausschnitt wie Abb. 92. Bei der vierten Überarbeitung deckte Emmenegger den kleinen «Luftausschnitt» zu. Das weisse Rechteck gibt die Lage von Abb. 94 an.

Abb. 95 Detail von Abb. 94, Mikroskop-Aufnahme. Frühschwundrisse geben den Blick frei auf die darunterliegende blaue Farbe des Sees.

Abb. 94 Detail von Abb. 93 im Streiflicht. Die Abbildung zeigt den linken Rand des zuletzt übermalten «Luftausschnitts»: Links ist die dunkelgrüne Farbe der kleinen Zypresse, rechts ein dunkelblauer (matter) Schatten sichtbar. Wo die Farbschicht dicker ist, bildet sie Frühschwundrisse, in denen die blaue Farbe der ehemaligen Seewasserfläche zum Vorschein kommt.

1903

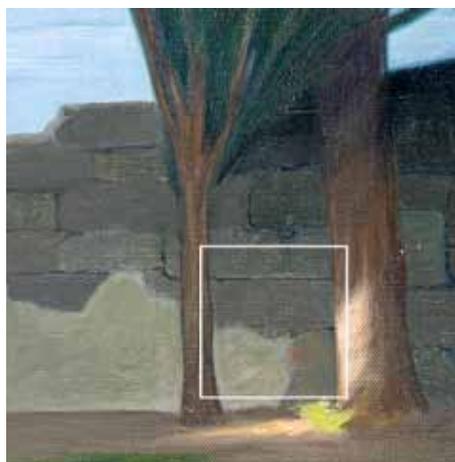
Anfang Februar 1903 war *Solitude* zurück im Atelier. In der Absicht, sich mit dem Bild nun an der Frühjahrsausstellung der Münchner Sezession zu bewerben, deren Eingabetermin er im Vorjahr verpasst hatte, nahm Emmenegger erneut kleine Änderungen vor. Interessant ist, dass er notierte, er habe die «Luftreflexe», die er in Paris unter Punkt 11 geplant, im Zuge der ersten Überarbeitung zuerst ausgeführt, dann aber «weicher & heller gem[acht]» hatte, nun im oberen Bild-

bereich ein weiteres Mal «bedeutend abgeschwächt». Am 9. Februar schickte er *Solitude* gemeinsam mit einem anderen Werk, dem Bild *Einsames Ufer* (VdL-Nr. 2, Abb. 28), nach München, doch wurden beide von der Jury abgelehnt.¹¹

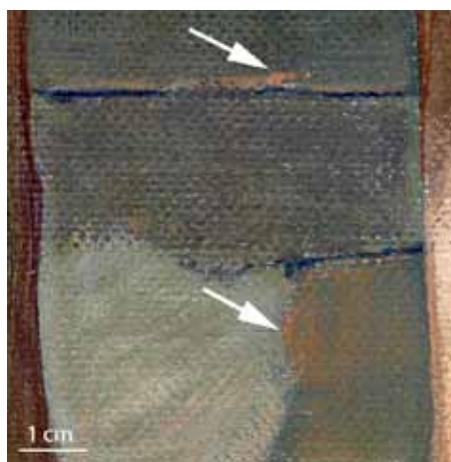
Acht Monate später, am 10. Oktober, überarbeitete Emmenegger *Solitude* zum dritten Mal. Ein besonderer Anlass scheint dafür nicht vorgelegen zu haben. Er hatte mittlerweile beschlossen, nicht mehr auf Malerfahrt in den Süden zu reisen, war nach einem dreimonatigen Unterbruch ins Atelier zurückgekehrt und bereitete, wohl im Hinblick auf seine Malerfahrt nach Reiden (LU), mehrere Malereien vor. Als ihm dabei auch *Solitude* in die Hände geriet, beschloss er, die bis anhin offenbar grüne Farbe der Flechten auf den Baumstämmen in der linken Bildhälfte mit der roten Mussini-Farbe «Zinnober, dunkel (Chines[ischer] Zinnober)», einer geschönten Zinnoberfarbe¹², zu übermalen. Emmenegger war sich darüber im Klaren, dass dieser Tubenfarbe in den Verkaufslisten von Schmincke nur «mässige Beständigkeit» attestiert wurde,¹³ und benutzte sie nach eigenen Angaben nur «ausnahmsweise».

1904

Bevor er *Solitude* an die Turnus-Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins gab, die am 6. März 1904 in Bern eröffnet werden sollte, überarbeitete er das Bild im Februar zum vierten und letzten Mal. Als er es zur Hand nahm, überprüfte er zunächst, ob sich die Farbschicht in den vergangenen Monaten verändert hatte. «Ich kann auch heute noch nicht die geringste Veränderung konstatieren», notierte er, «ausser einigen Rissen im pastos gepatzten Weiss der Mauer». Interessanterweise nahm er bei dieser letzten Überarbeitung formale Korrekturen vor, die im Vergleich zu den früheren fast radikal anmuten: Er übermalte den Himmel und deckte dabei alle Wolken wieder zu bis auf diejenige, die unmittelbar über dem Berg steht. Einen Busch, der bisher mitten vor der Mauer gestanden hatte, entfernte er ganz, indem er die Mauer neu malte und dabei die Pflanze überdeckte



96



97

Abb. 96 Bild *Solitude*, Ausschnitt rechts unten mit beschatteter Mauer und zwei Zypressenstämmen. Das weisse Rechteck gibt die Lage von Abb. 97 an.

Abb. 97 Detail von Abb. 96. Bei der vierten Überarbeitung, im Februar 1904, trug Emmenegger kleine rote Farbtupfer auf (Pfeile); in seinem Tagebuch beschreibt er sie als «rothe Reflexe». Die betreffenden Stellen des Verputzes und der Steine der Mauer reflektieren das Licht auf dem rötlichen Zypressenstamm.

(Abb. 90 und 91). Rechts im Bild verkleinerte er zwei Durchblicke zwischen den Zypressenstämmen auf die hellblaue Wasserfläche; einen schloss er schliesslich sogar ganz (Abb. 92–95). Wie diese beiden Partien vor der vierten Überarbeitung aussahen, zeigt der Vergleich mit der im Juli 1902 vollendeten Troller'schen Fassung (Abb. 41). Hinzu kamen Veränderungen am Kolorit, unter anderem an den «Luftreflexen», die er nun wieder verstärkte.

Im Zuge dieser letzten Überarbeitung erreichte Emmenegger den Punkt, an dem er bedauerte, *Solitude* so umfassend überarbeitet zu haben. «Es kommt mir erst jetzt zum Bewusstsein, wie <zusammengeschwindelt> dieser Helg [dieses Bild] eigentlich ist!», schrieb er am Abend des 9. Februar 1904 in sein Tagebuch.¹⁴ Tatsächlich hatte sich die Darstellung mit den Überarbeitungen zunehmend von der Vorlage, die vor der Natur entstanden war, entfernt. In Bezug auf die internationale Rezeption des Bildes hatte sich schon die erste Überarbeitung nicht bezahlt gemacht: Nachdem es im Urzustand vom Salon de la Société Nationale angenommen worden war, war es im ersten überarbeiteten Zustand von der Münchner Sezession abgelehnt worden.

Auch seine Bemühungen um das Kolorit hielt er für gescheitert: «Mit der Solit[-ude] glaubte ich einmal definit[iv] aus der Russmalerei herausgekommen zu sein, es ist aber nicht wahr!»¹⁵ Im letzten Bemühen um ein bunteres Kolorit brachte er am folgenden Tag im beschatteten Teil der Mauer noch drei «rothe Reflexe» an – Farbtupfer, die suggerieren, dass die warmtonigen Sonnenflecken der Zypressenstämmen von den glatten dunklen Steinen der Mauer und vom helleren Verputz reflektiert werden (Abb. 96 und 97). Nachdem er matt gewordene («eingeschl[agene]») Stellen der Farbschicht mit dem Retuschierfirnis Vernis à retoucher J. G. Vibert gesättigt hatte, schickte er das Bild an die Jury der Turnus-Ausstellung, die es annahm.

Bei der Untersuchung des Gemäldes wurde unter UV-Bestrahlung ein fluoreszierender, offenbar mit schmalen Pinseln dünn und ungleichmässig aufgetragener Überzug sichtbar (Abb. 98–100). Es ist durchaus möglich, dass es sich dabei um den Retuschierfirnis handelt, den Emmenegger während des Malprozesses, aber auch abschliessend zur Sättigung der Farbschicht auftrug. Seine aus der Literatur bekannten Bestandteile (β -Resen und Mohnöl)¹⁶ konnten bei den Analysen jedoch nicht nachgewiesen werden (siehe Tabelle 7 im Anhang).

Emmenegger scheint *Solitude* nun nicht mehr überarbeitet zu haben, obwohl er weiterhin mit dem Bild haderte. Er war Ende Februar und Anfang März 1904 für den Turnus selbst als Juror tätig, machte sich dabei wie üblich auch zu seinen eigenen Werken Notizen und ging erneut mit *Solitude* ins Gericht («sehr russig!»).¹⁷ Das Fehlen weiterer Erwähnungen in den Tagebüchern und im Logbuch verrät aber, dass er auf weitere Verbesserungsversuche verzichtete, auch in den Wochen vor der Eröffnung der grossen «Ausstellung Hans Emmenegger» in Winterthur und Solothurn¹⁸ rührte er es nicht mehr an. Aus dieser Ausstellung heraus wurde *Solitude* vom Kunstverein Solothurn angekauft.

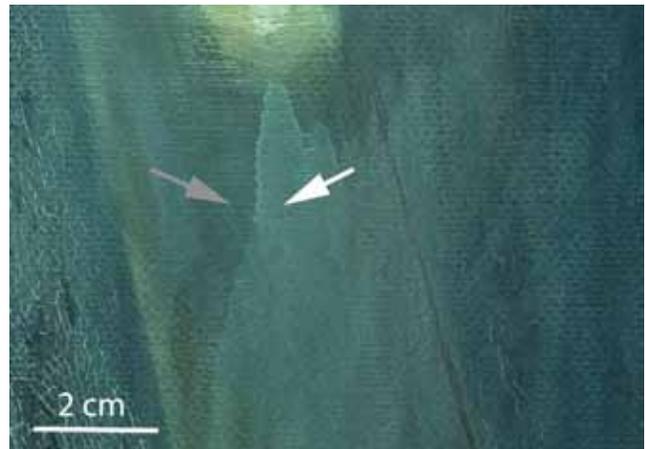


98



99

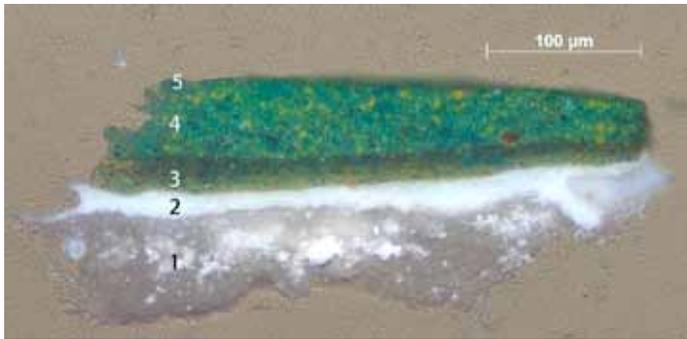
Abb. 98 Bild *Solitude*, UV. Der mit kleinen Pinseln unregelmässig aufgetragene Retuschierfirnis ist unter UV-Bestrahlung dank seiner leichten Fluoreszenz zu erkennen. Auf den dunklen Partien in den Zypressenkronen liegt mehr Firnis, in den sonnenbeschienenen weniger.



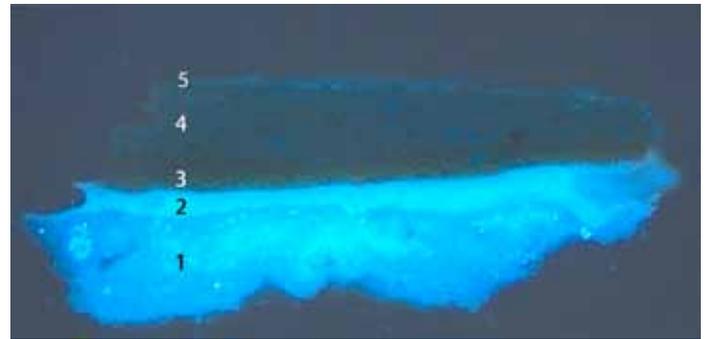
100

Abb. 99 Detail von Abb. 98, am unteren Bildrand links. Der horizontal strichelnde Firnisaustrag ist anhand seiner Fluoreszenz zu erkennen.

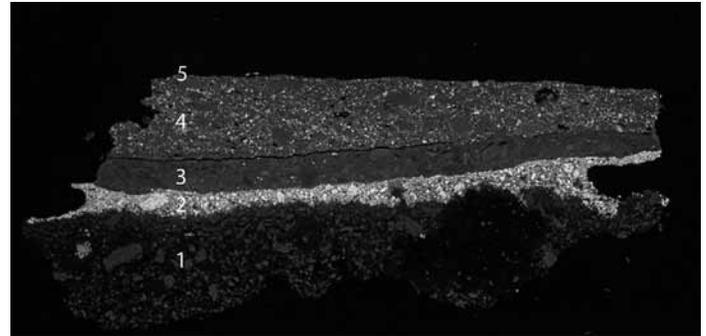
Abb. 100 Detail von Abb. 98, auf dem Baumstamm ganz rechts, direkt unterhalb des Sonnenfleckens. Heller fluoreszierende Bereiche (weisser Pfeil) und dunkler fluoreszierende Bereiche (grauer Pfeil) zeigen an, wie unregelmässig Emmenegger den Firnis auftrug.



101a



101b



101c

Abb. 101a Querschliff der Malschichtprobe P12 des Bildes *Solitude*. Die Probe stammt aus der sonnenbeschienenen Zypressenkrone ganz links im Bild (siehe **Abb. 200** im Anhang), Aufnahme im Lichtmikroskop (Hellfeld bei gekreuzten Polarisationsfiltern). Von unten nach oben lassen sich folgende Schichten erkennen: Ganz unten liegt der dicke, gewerblich aufgetragene «Oelgrund» (1), darauf die von Emmenegger aufgetragene, dünne zweite Grundierung (2). Es folgen die dunkelgrüne Unterma- lung (3), die dickere, hellere, kadmiumgelbhaltige Überma- lung (4) und zuletzt eine dünne Firnissschicht (5). Für die Ergebnisse der Materialanalysen siehe die Angaben zur Probe P12 in **Tabelle 7** im Anhang.

Abb. 101b Wie Abb. 101a, Aufnahme im Licht- mikroskop unter ultravioletter Strahlung (365 nm). Die Firnissschicht (5) ist dank ihrer schwachen Fluoreszenz zu erkennen.

Abb. 101c Wie Abb. 101a, Materialkontrastbild im Rasterelektronenmikroskop.

Bemerkungen zum Zustand der Malschicht

Der Himmel und mehr noch die helle Mauer, also die Farbbereiche, die viel Blei- weiss enthalten, sind von einem Alterscraquelé durchzogen. In der Mauer bildete sich das Craquelé sehr früh; es wurde von Emmenegger selbst schon im Februar 1904 bemerkt (einige Risse «im gepatzten Weiss der Mauer»).

In den dunklen Partien der Zypressenkronen hingegen ist eine ausgedehnte Frühschwundrisbildung festzustellen; das feine Rissnetz, in dem die helle Grundierung zum Vorschein kommt (**Abb. 84**), folgt meist dem Pinselstrich. Auch wo Emmenegger im Zuge der vierten Überarbeitung einen der beiden Durchblicke auf den See zwischen den Zypressenstämmen rechts im Bild übermalte und den anderen verkleinerte, sind starke Frühschwundrisse vorhanden; innerhalb der Risse ist die blaue Farbe des darunterliegenden Sees zu erkennen (**Abb. 94 und 95**). Die Frühschwundrisse haben zu winzigen Abblätterungen der Farbschicht geführt, welche im Rahmen einer früheren Behandlung retuschiert wurden (sichtbar in der UV-Fluoreszenzaufnahme, **Abb. 98**).

Auf der Oberfläche liegt ein wohl nicht originaler, bienenwachshaltiger, dünner Überzug.

- 1 Siehe Teil III, Kap. 4, «Dezember 1901 bis April 1902».
- 2 Emmenegger notierte im Logbuch zwar nicht explizit, dass er *Solitude* mit Kohle unterzeichnete, doch war Kohle im untersuchten Zeitraum 1901–1905 sein übliches Unterzeichnungsmittel, sofern er beim Unterzeichnen nicht pauste.
- 3 Erst im Herbst 1902 hörte Emmenegger auf, seine Kohleunterzeichnungen routinemässig mit Schellackfixativ zu behandeln; siehe Teil III, Kap. 8, «Oktober bis Dezember 1902».
- 4 Emmenegger selbst wies im Logbuch ab und zu darauf hin, er arbeite, wenn er nichts anderes vermerke, immer mit Mussini-Farben.
- 5 Siehe Teil III, Kap. 11, «Juni bis Oktober 1904», und Teil IV, Kap. 11, «Vier Farbenproben zu einer Mischung aus Mussini-Tubenfarben».
- 6 Emmenegger spezifizierte nicht explizit, welches Mussini-Malmittel er für *Solitude* benutzte, scheint aber, wenn er Malmittel benutzte, meist dieses verwendet zu haben.
- 7 MN, Logbuch, 6. und 8. März 1903, S. 63–64.
- 8 Tb 1901–1902, 24. März 1902.
- 9 Tb 1902, Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (Juni oder Juli 1902).
- 10 Tatsächlich muss er den «Goldrahmen» später ausgetauscht haben. Der Zierrahmen, in dem das Museum der Stadt Solothurn das Bild 1905 ankaufte und in den es bis heute eingerahmt ist, hat einen dunklen Farbanstrich.
- 11 Tb 1902–1903, 9. und 27. Februar 1903. Für die geplante Ausstellungsteilnahme in München hatte Emmenegger *Solitude* mit *Einsamkeit* übersetzt und den Titel *Einsames Ufer* in *Am Meer* geändert.
- 12 Damals soll in China ein «ausserordentlich dichter, feuriger Zinnober» hergestellt worden sein, der von deutschen Fabriken nachgeahmt wurde. Diese Nachahmungen kamen hier unter der Bezeichnung Chinesischer Zinnober auf den Markt; siehe Linke/Adam 1913, S. 53.
- 13 Schmincke 1910, S. 19.
- 14 Tb 1903–1904, 9. Februar 1904.
- 15 Ebd.
- 16 Siehe Teil II, Kap. 6, «Malvorgang und Materialien», Abschnitt «Sättigen eingeschlagener Bereiche und Firnissen, Retuschieren von Frühschwundrissen», Anm. 145.
- 17 Tb 1903–1904, 1. März 1904.
- 18 «Ausstellung Hans Emmenegger», Ende Juni/Anfang Juli 1904 in der Kunsthalle Winterthur (43 Werke) und Ende Juli/Anfang August 1904 im Museum der Stadt Solothurn (31 Werke); siehe Eschler/Hiestand 1987, S. 25.

3 Bild *Die grosse Wolke*, VdL-Nr. 76

3.–16. Dezember 1903

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Eintrag im Verzeichnis der Leinwände:]

[S. 172, ohne Datum]

76 B[ild] ~~Die Wolkenbrücke~~. Die grosse Wolke. Gute belg[ische] Oelgr[und]-
Leinw[and] v[on] Disler [& Reinhart] B[reite] 81,5 H[öhe] 50,8

[Einträge im Logbuch:]

[S. 110]

3. XII. [1903]

76 Zeichn[ung] m[it] Indigopap[ier] aufgemaust.

6. XII. [1903]

76. «Brücke[»] m[it] Kohle aufgeze[eichnet].

7. XII. [1903]

76. Blau d[es] Himmels & einen Theil d[er] Wolke unterm[alt].

[S. 111]

8. XII [1903]

76. Terrain & Wolke unt[en] unterm[alt].

9. XII. [1903]

76 Wolke fertigunterm[alt]. Wolkenbrücke zugestrichen. Terrain wieder übermalt.

10. XII. [1903]

76. Terrain neuerdings übermalt; dunkler gemacht. Grüne Farbe «saucig», wird
vielleicht reissen.

[S. 112]

12. XII. [1903]

76 Wolke verschiedene Stellen übermalt. Flieg[ende] Vögel.

13. XII. [1903] (Sonntag)

76. Dunkle Wolke r[echts] unt[en] hineingem[alt]. Terrain vollendet;
Strasse m[it] 2 Reitern.
Zum Troknen ans Plafond gehängt.

16. XII. [1903]

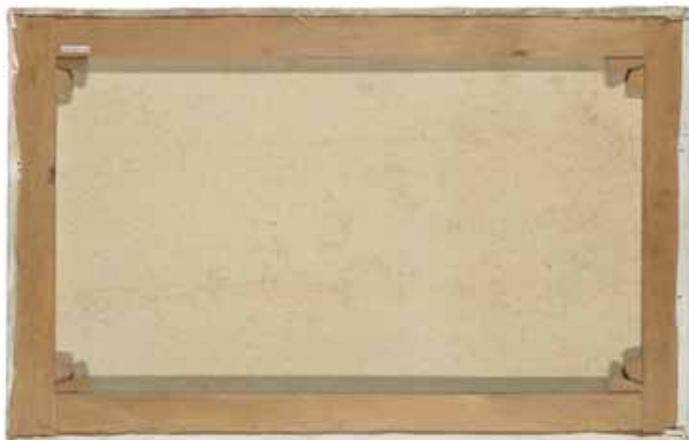
76. Die Farbe fühlt sich trocken an. Mit Pinsel abgestaubt & m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst].

Kommentar

Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

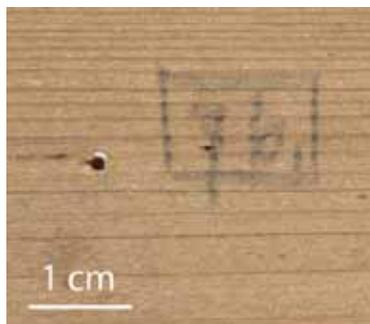
Das Bild *Die grosse Wolke* (Abb. 108) malte Emmenegger auf einer wohl in Belgien produzierten Leinwand, die von der Krienser Firma Disler & Reinhart mit einem Ölgrund vorbereitet worden war. Die Leinwand besteht aus Flachs, ist in Panamabindung gewebt und weist hin und wieder leichte Fadenverdickungen und Knoten auf (Abb. 104). Die Nägel der ersten, der Grundierung dienenden Aufspannung der noch unzertheilten grossen Leinwandbahn wurden in Abständen von 12 bis 12,5 cm ganz dicht vor der Webkante eingeschlagen (ein Stück Webkante liegt am – frontal gesehen – rechten Bildrand). Diese erste Aufspannung verursachte sogenannte primäre Spannungirlanden im Gewebe. Der gewerbliche, mit Bleiweiss und Zinkweiss pigmentierte Ölgrund wurde über die Nagelung bis ganz zur Webkante hin aufgestrichen und fixierte die primären Spannungirlanden. Für weitere Angaben zum Malleinen siehe Tabelle 4 im Anhang.

Emmenegger schnitt aus dem grösseren Malleinen ein Stück aus und spannte es auf einen nadelhölzernen Keilrahmen. Der Keilrahmen hat keine Mittelstrebe, seine Eckverbindungen sind leinwandseitig auf Gehrung geschnitten und mit einfachen Schlitz- und -Zapfenverbindungen zusammengefügt (Abb. 102). Die Leisten haben keinen Spannwalst und sind bildseitig abgefast, ihre Breite beträgt



102

Abb. 102 Bild *Die grosse Wolke*, Rückseite (für die Gesamtaufnahme siehe Abb. 108).



103

Abb. 103 Ausschnitt aus Abb. 102, obere Keilrahmenleiste Mitte, mit der von Emmenegger mit Bleistift angeschriebenen und rechteckig umrahmten VdL-Nr. «76.»



104

Abb. 104 Ausschnitt aus Abb. 102, Bildträgergewebe. Es handelt sich um eine in Panamabindung gefertigte Leinwand (Flachs). In der Abbildung (wie auch im Gemälde) verläuft die Kette (jeweils zwei Fäden) vertikal, der Schuss (dito) horizontal.

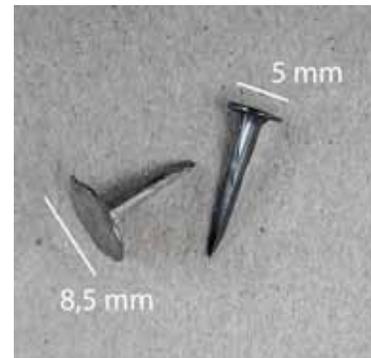
5,5 bis 5,65 cm, ihre Stärke rund 1,85 cm. Beim Aufspannen verwendete Emmenegger eine Spannzange (Abb. 105) und seine üblichen, mit grossen flachen Köpfen versehenen Spannägeln (Durchmesser ca. 8,5 mm, Abb. 106), die er in Abständen von 5,5 bis 8 cm einschlug. Die Grösse des Malleinenabschnitts hatte er so geplant, dass alle Spannränder die Rückseite leicht überlappen. Dass er nun nicht, wie es bis anhin bei ihm üblich gewesen war, eine eigene, zweite Grundierung auftrug, markiert einen Wendepunkt in seiner Praxis.¹ Den fertigen Bildträger nahm er ins Verzeichnis der Leinwände auf und schrieb auf den Keilrahmen mit Bleistift die VdL-Nr. 76 (Abb. 103).

Vom 3. Dezember 1903 an bereitete Emmenegger zwei Wochen lang die Weihnachtsausstellung der Luzerner Künstlervereinigung vor. In diesem Zeitraum malte er auch das Bild *Die grosse Wolke*. Es beruht auf einer sogenannten Studie-Esquisse, die er im Mai 1903 auf seiner vierten oberitalienischen Reise in Sarzana als Wolkenstudie begonnen und im Juli zu Hause im Atelier mit einer flachen Hügellandschaft ergänzt hatte (Studie-Esquisse *Die grosse Wolke*, VdL-Nr. 58, Abb. 107a). Die Landschaft war, wie schon erwähnt, nicht gänzlich seiner Fantasie entsprungen. Vielmehr scheint in ihr die Silhouette der Rigi enthalten zu sein, denn am 12. Juli 1903 schrieb er in sein Logbuch: «58. gemalt, unt[en] Rigi».²



105

Abb. 105 Rückseiten des Bildes *Die grosse Wolke*, Ausschnitt des (von vorne gesehen) rechten Spannrandes mit feinen Abdrücken der Spannzange im Malleinen der hinteren Umschlagkante (Pfeil).



106

Abb. 106 Ein Spannagel des Bildes *Die grosse Wolke* (links) im Vergleich mit dem üblicheren Spannageltyp mit etwas längerem Schaft und kleinerem Kopf (rechts).



107a



107b

Abb. 107a Studie-Esquisse *Die grosse Wolke*, 1903, 55 × 73,5 cm, VdL-Nr. 58, Standort unbekannt. Ihr Format ist schmaler und höher als dasjenige des gleichnamigen Bildes (als Kästchen wiedergegeben, siehe auch Abb. 107b und Abb. 108).

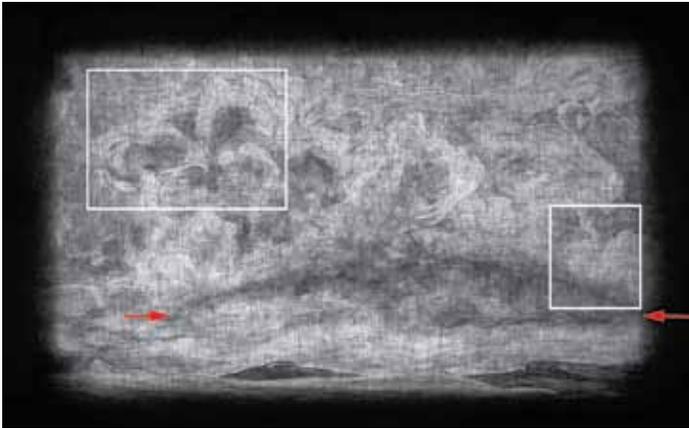
Abb. 107b Bild *Die grosse Wolke*, Vergleich mit dem Format der Studie-Esquisse (als Kästchen wiedergegeben), siehe Abb. 107a. Die Darstellung übernahm Emmenegger im Massstab 1:1.

Abb. 108 Bild *Die grosse Wolke*, 3.–16. Dezember 1903, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe (Faserart nicht analysiert), 51,5 × 81,5 cm, VdL-Nr. 76, Collection Pictet, SIK Archiv Nr. 60273.

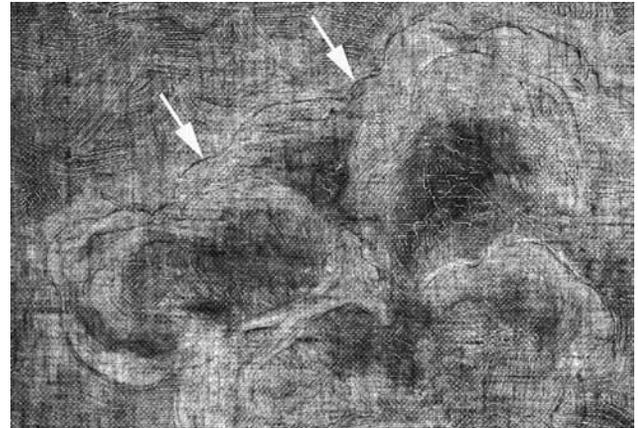


108

Das Malleinen mit der VdL-Nr. 76 zeigt ein im Vergleich zur Vorlage stärker ausgeprägtes Querformat (Abb. 107a und 107b), doch das Sujet übernahm Emmenegger genau im Massstab 1:1. Er übertrug die Konturen mithilfe einer Pausen- und sogenanntem «Indigopapier»; heute sind die feinen gepausen Linien im Normallicht an vereinzelt Stellen und mithilfe von IR-Transmission überall sichtbar (Abb. 110 und 111). Die gepausete Unterzeichnung ergänzte er mit Kohle um eine Wolkenformation, eine «Wolkenbrücke», die er offenbar bei einer anderen Gelegenheit in der Natur beobachtet und wohl fotografiert oder skizziert hatte. Interessant ist, dass ihn diese, nachdem er die Darstellung vom 7. bis zum 9. Dezember



109

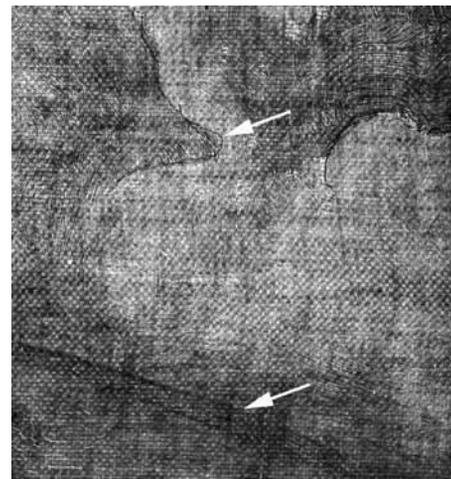


110

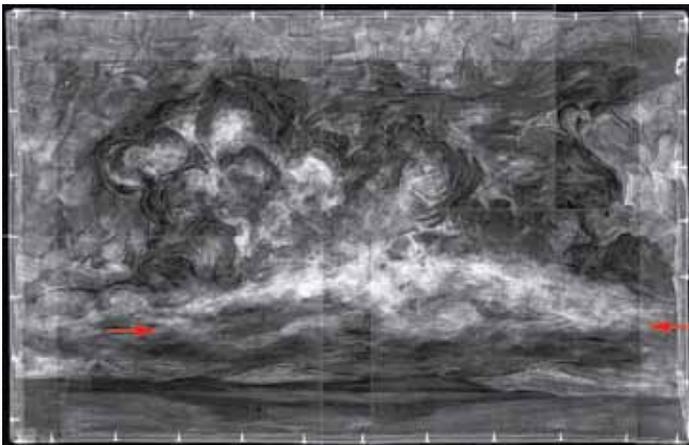
Abb. 109 Bild *Die grosse Wolke*, IR-Transmission, Gesamtaufnahme. Im unteren Teil des Himmels ist der flache Bogen der unterzeichneten und untermalten, in der Phase der «Vollendung» aber nicht ausgeführten Wolkenbrücke sichtbar (zwischen den roten Pfeilen). Die beiden Rechtecke zeigen die Lage von Abb. 110 und 111 an.

Abb. 110 Ausschnitt aus Abb. 109. Die feinen gepausten Unterzeichnungslinien der Wolken sind sichtbar (Pfeile).

Abb. 111 Ausschnitt aus Abb. 109. Neben den feinen gepausten Unterzeichnungslinien (oberer Pfeil) sind auch die breiteren, mit Kohle ausgeführten Linien der Unterzeichnung der Wolkenbrücke sichtbar (unterer Pfeil).



111



112

Abb. 112 Bild *Die grosse Wolke*, Röntgenaufnahme. Im unteren Teil des Himmels ist der flache Bogen der Wolkenbrücke als helle Form erkennbar (zwischen den roten Pfeilen).



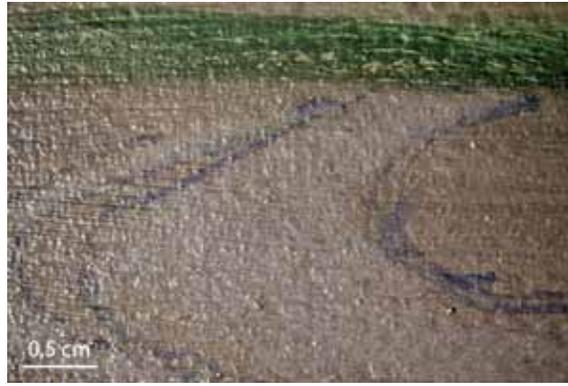
113

Abb. 113 Bild *Die grosse Wolke*, Ausschnitt aus dem Himmel oben links im Streiflicht. Im Farbschichtrelief zeichnet sich die Breite des verwendeten Flachpinsels ab.



114

Abb. 114 Bild *Die grosse Wolke*, Ausschnitt unten links. Ganz zum Schluss malte Emmenegger die Staffage im linken unteren Bildviertel. Die dünne blaue Farbe der beiden Reiter legte er auf die bereits angetrocknete braune, orangefarbene und weisse Fläche.



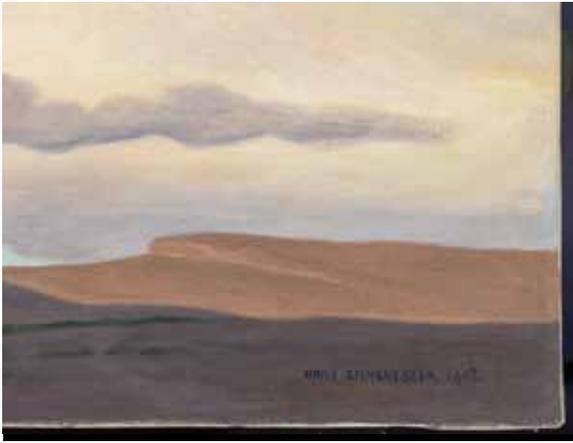
115

Abb. 115 Bild *Die grosse Wolke*, Ausschnitt unten links. Die lasierten blauen Wegränder liegen auf der braunen Farbfläche des Vordergrundes. Ganz zuletzt hellte Emmenegger den Weg mit einer dünnen gräulichen Farbe auf.

untermalt hatte, nicht mehr überzeugte und er sie in der nächsten Malphase, beim Übermalen, zudeckte. «Wolkenbrücke zugestrichen», schrieb er ins Logbuch und veränderte auch den Bildtitel im Verzeichnis der Leinwände. Heute ist die äussere Form der Wolkenbrücke nur noch mittels IR-Transmission und in der Röntgenaufnahme sichtbar (Abb. 109 und 112).

Anschliessend ging er jedoch – wie oft, wenn er sich seiner Sache sicher war – beim Weitermalen sehr zielstrebig vor. Der Übermalung, bei der er die Wolke schliesslich genau wie in der Vorlage ausführte, widmete er sich an drei weiteren Tagen. In den grauen Partien der Wolke und in der Landschaft trug er die Farbe dünn auf, in den hellen Wolkenpartien und im Himmel hingegen leicht körperhaft und mit einem mindestens 2,5 cm breiten Flachpinsel (Abb. 113). Dennoch blieb die Oberflächentextur der überwiegend dünnen Malschicht in erster Linie von der Leinwand in Panamabindung bestimmt, selbst dort, wo der Pinselstrich ein leichtes Relief hinterliess. Zuletzt entschied sich Emmenegger, links unten eine kleine Staffage hinzuzufügen und legte mit sehr dünner blauer Farbe den Vogelschwarm, die beiden Reiter und den Weg auf die bereits gehärtete Farbe (Abb. 114 und 115). Da er sich im Logbuch nicht anderslautend äusserte, kann geschlossen werden, dass er *Die grosse Wolke* mit Mussini-Farben ausführte und dabei keine Malmittel verwendete. Auf Wunsch der heutigen Besitzer wurden bei der Untersuchung des Bildes keine Materialanalysen an der Farbschicht durchgeführt.

Emmenegger signierte und datierte sein Bild mit einem feinen Pinsel und firnisste es am 16. Dezember, dem Tag vor der Ausstellungseröffnung, mit Vernis à retoucher J. G. Vibert. Dieser Firnis scheint heute noch vorhanden zu sein; er fluoresziert unter UV-Bestrahlung grünlich und lässt Emmeneggers Pinselführung



116

Abb. 116 Bild *Die grosse Wolke*, rechte untere Bildecke.



117

Abb. 117 Gleicher Ausschnitt wie Abb. 116, UV. Der sehr dünne Retuschierfirnis, Vernis à retoucher J. G. Vibert, fluoresziert leicht grünlich, weshalb der ungleichmässig gepinselte Auftrag der Firnisschicht erkennbar ist.

Abb. 118 Bild *Die grosse Wolke*, Detail rechts im Weiss der grossen Wolke, direkt oberhalb der kleinen dunklen Wolke. Das Alterscraquelé geht hier von Frühschwundrissen aus, welche sich in den Tiefen des Pinselstrichs bildeten.



118

beim Firnissen erkennen (Abb. 117). Die Signatur und die Datierung liegen unter der fluoreszierenden Schicht.

Das Bild *Die grosse Wolke* war ein Erfolg. Es fand schon am Eröffnungstag der Weihnachtsausstellung einen begeisterten Käufer³ und wurde wie die beiden anderen Arbeiten, die Emmenegger in der Ausstellung zeigte, von der Presse ausgesprochen gut aufgenommen.⁴

Bemerkungen zum Zustand der Malschicht

In den hellsten Bereichen der Wolke hat sich stellenweise ein Alterscraquelé gebildet. Es geht von Frühschwundrissen aus, die wohl schon kurz nach der Vollendung des Werks in den Tiefen des Pinselstrichs auftraten (Abb. 118). Die Haftung der Farbschicht auf der Grundierung ist ziemlich schlecht, was wohl darauf zurückzuführen ist, dass die mit einer Öl-Harz-Mischung gebundenen Mussini-Farben im Verhältnis zur gewerblichen Ölgrundierung zu mager gebunden sind. Die Farbschicht weist zahlreiche winzige retuschierte Ausbrüche auf.

¹ Siehe Teil II, Kap. 6, «Malvorgang und Materialien», Abschnitt «Auftrag einer weiteren Grundierung».

² MN, Logbuch, 12. Juli 1903, S. 106.

³ Siehe Teil III, Kap. 13, «November 1903 bis April 1904», Anm. 10.

⁴ Ebd., Anm. 9.

4 Bild *Waldboden*, VdL-Nr. 72

9. Juli 1904 – 17. Juni 1905

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Eintrag im Verzeichnis der Leinwände:]

[S. 172, ohne Datum]

72 B[ild] Waldboden n[ach] St[udie] **81** Gute Oelgr[und]-L[einwand] v[on]
Disler. Zwischen 1897 & 1900 eine Menageriestudie darauf gemalt, lebensgr[osser]
Kopf eines männl[ichen] Löwen in trois-quart-Stellung. Sehr russig in d[er] Farbe.
81,5–65,5

[Einträge im Logbuch:]

[S. 108]

11. X. [1903]

72. Mit lau[warm]em W[asser] und Döringss[eife] gew[aschen] & a[n] d[er] Sonne
getrokn[et].

13. X. [1903]

72. War vielleicht einmal gefirn[isst]; daher alle glänzenden Stellen m[it]
Weing[eist] tüchtig abgerieben. Mit Krems[er]w[eiss] pastos übermalt.

[S. 129]

8. VII [1904]

72 Mit Wasser und Benzoëseife v[on] Dalton gewaschen, m[it] Wass[er] nach-
gespült, m[it] Linnen getr[ocknet] & an kräftige Sonne gestellt. Die erste¹
vielleicht etw[as] zu stark geseift, es wurde ziemlich viel weisses Farbpigment
weggewaschen. 1 Stunde an d[er] Sonne gew[esen] [...].

9. VII [1904]

72 Die weisse Farbe ist vielerorts gerissen, jedoch nicht stark. Zeichn[ung] m[it]
Indigopap[ier] aufgebraust. Boden & helles Grün unterm[alt].

[S. 130]

10. VII [1904]

72 Fertigungunterm[alt].

13. VII. [1904]

Bei **80** und **72** haben sich die hellen (m[it] den gleichen Farben, wie der
«Waldstreifen» gemischten) Grün[partien] nicht im Geringsten geändert.

72 war nicht nur weiss grundiert, sondern es war schon eine Studie darauf.
Die 3 Studien, die ein Braunwerden gewisser ...

[S. 131]

... Farben am stärksten zeigen, sind alles Kreidegründe (Gerliswyl² sogen[annter] «geölter Kreidegr[und]»), während 72 Ölgrund & 80 eine Art, leicht saugender Halbkreidegr[und] ist.

[S. 132]

15. VII [1904]

72 Die glänzendsten Stellen d[er] unt[eren] Hälfte m[it] Weing[eist] abgerieben. Ob[ere] Hälfte m[it] Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst.] Unt[ere] Lichtfleck[e]n & Umgeb[ung] neu gemalt.

[S. 138]

23. XI. [1904]

72 abgestaubt & mit [Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirnisst.

[S. 157]

14. VI. [1905]

72 In halbstünd[iger] Arb[eit] vollendet.

[S. 158]

17. VI. [1905]

72 signiert. Haarp[insel] m[it] Terbent[in].

Kommentar

Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

1890er Jahre

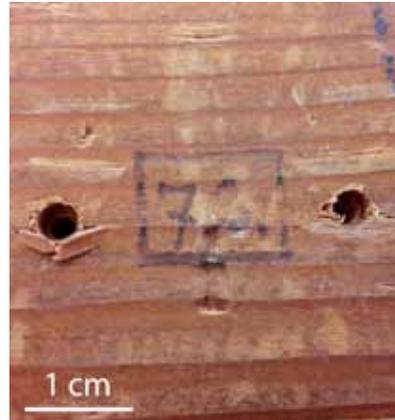
Den Bildträger, auf dem Emmenegger im Juli 1904 das Bild *Waldboden* (Abb. 127) ausführte, hatte er wohl schon Mitte der 1890er Jahre präpariert. Das Gewebe war eine «gute Oelgr[und]-L[einwand]» der Firma Disler & Reinhart; sie besteht aus Flachs und ist in Panamabindung gewebt (Abb. 121). Eine Webkante mit Spuren der Aufspannung des Gewebes zum Grundieren (die hätte untersucht werden können) liegt in diesem Fall nicht vor. Der von Disler & Reinhart aufgetragene Ölgrund enthält Kreide, Zinkweiss und ein wenig Öl. Weitere Angaben zum Mal-leinen sind der Tabelle 4 im Anhang zu entnehmen.

Auf der grossen vorgründerten Leinwandbahn zeichnete Emmenegger mit Bleistift ein passendes Stück auf (Abb. 122), schnitt es aus und spannte es auf den dafür vorbestimmten nadelhölzernen Keilrahmen. Der Keilrahmen hat keine Querstrebe (Abb. 119). Seine Leisten sind mit einfachen Schlitz- und Zapfenverbindungen aneinandergesetzt, leinwandseitig auf Gehrung geschnitten und in beiden



119

Abb. 119 Rückseite des Bildes *Waldboden*, VdL-Nr. 72 (für die Gesamtaufnahme siehe Abb. 127). (Die Unschärfe im Bereich des Keilrahmens unten links ist beabsichtigt; hier wurde ein Besitzernamen unkenntlich gemacht.)



120

Abb. 120 Ausschnitt aus Abb. 119, oben Mitte. Auf die obere Keilrahmenleiste schrieb Emmenegger mit Bleistift die VdL-Nummer «72» und umrahmte sie mit einem Rechteck.



121

Richtungen auskeilbar. Die Leisten haben keinen Spannwulst, sind aber bildseitig abgefast. Ihre Breite beträgt 5,2 bis 5,3 cm, ihre maximale Stärke 1,7 bis 1,8 cm. Genau auf der Kante, wo die Spannblätter zur Rückseite hin gefaltet sind, zeichnen sich im Holz schwach die Druckstellen der Spannzanze ab, die Emmenegger beim Aufspannen benutzte. Die Spannnägel sind seine üblichen; ihre flachen Köpfe haben einen Durchmesser von mindestens 8 mm. Er schlug sie in Abständen von bis zu 9,5 cm ein, nur an zwei Stellen sind die Abstände sehr klein (3 cm).

Zur selben Zeit dürfte Emmenegger auch das Malleinen zugeschnitten und aufgespannt haben, das er 1901 für die Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne* (VdL-Nr. 23) verwenden sollte. Die material- und TCAP-softwarebasierten Gewebepfehlungen zeigen, dass die beiden Abschnitte nicht nur aus derselben Malleinenbahn stammen, sondern ursprünglich sogar direkt aneinander angrenzten (Abb. 18 und 19).

Anhand des Querschliffs einer Malschichtprobe wurde eine zweite Grundierung aus Bleiweiss-Ölfarbe nachgewiesen (Abb. 132a–132c); offensichtlich versah Emmenegger also schon in den 1890er Jahren seine vorgrundierten Malleinen nach dem Aufspannen mit einer zusätzlichen Grundierung.



122

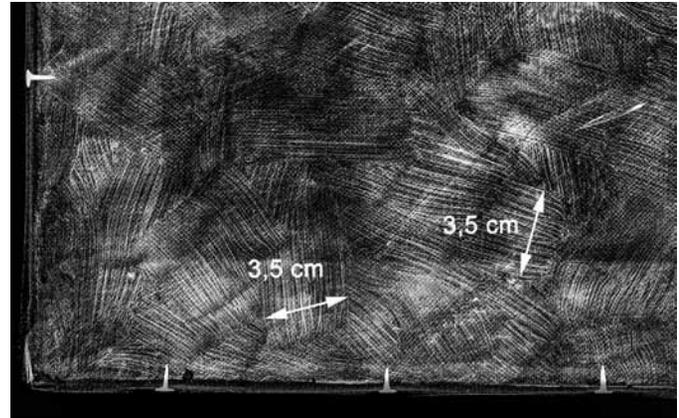
Abb. 121 Ausschnitt aus Abb. 119, Leinwand, um 90° gedreht. In der Abbildung verläuft die Kette (jeweils zwei Fäden) vertikal, der Schuss (dito) horizontal (im Bild *Waldboden* verhält es sich umgekehrt).

Abb. 122 Ausschnitt aus Abb. 119 mit dem (von vorn gesehen) rechten Spannrand. An der Schnittkante ist eine Bleistiftlinie zu sehen (Pfeile), mit der Emmenegger auf der vorgrundierten Seite des grossen Malleinens die Grösse des benötigten Stücks aufzeichnete, bevor er es zuschnitt.



123

Abb. 123 Bild *Waldboden*, IR-Transmissionsaufnahme, Gesamtaufnahme, um 90° gegen den Uhrzeiger gedreht. Die Studie des Löwenkopfes ist sichtbar, die Emmenegger Ende der 1890er Jahre auf demselben Malleinen begonnen hatte.



124

Abb. 124 Bild *Waldboden*, Ausschnitt der linken unteren Bildecke, Röntgenaufnahme. Im Röntgenbild tritt die dicke Bleiweissgrundierung zutage, mit der Emmenegger die Löwenstudie zugedeckt hatte. Anhand des Pinselstrichs ist zu erkennen, dass er für den Grundierungsauftrag einen ca. 3,5 cm breiten Flachpinsel verwendete.

1901–1903

Den oben beschriebenen Bildträger verwendete Emmenegger zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt zwischen 1897 und 1900 für eine «Menageriestudie», genauer für den «lebensgr[ossen] Kopf eines männl[ichen] Löwen in trois-quart-Stellung [Dreiviertel-Ansicht]». «Sehr russig in der Farbe», urteilte er, als er im Oktober 1903 beschloss, die Löwenstudie aufzugeben und ihren Bildträger, der bisher noch nicht im Verzeichnis der Leinwände erfasst worden war, für eine andere Darstellung zu verwenden. Er gab diesem nun einen Eintrag, schrieb die zugeteilte VdL-Nr. 72 mit Bleistift auf den Keilrahmen und rahmte sie wie immer mit einem Rechteck ein (Abb. 120). Die Farbschicht der Löwenstudie wusch er mit Seifenwasser und bedeckte sie mit einer ausserordentlich dicken Schicht aus «Krems[er]weiss» von Mussini («mit Krems[er]w[eiss] pastos übermalt»), die er mit einem etwa 3,5 cm breiten Flachpinsel auftrug (Abb. 124). Selbst unter dieser dicken Schicht ist der Löwenkopf unter Anwendung von IR-Transmission in der Bildfläche noch sichtbar (Abb. 123). Seine Farbschichten wurden zudem im erwähnten Querschliff nachgewiesen (Abb. 132a–132c).

1904

Die Vorlage für das Bild *Waldboden*, für das Emmenegger das Malleinen mit der VdL-Nr. 72 nun verwendete, war die Studie *Waldboden mit Sonnenflecken* (VdL-

Nr. 81), die er im Mai und Juni 1904 in einem Waldstück auf dem Zugerberg geschaffen hatte. Ein wohl sehr ähnliches Motiv hatte er auch 1899 oder 1900 in einer Studie festgehalten;³ eine Tagebuchnotiz vom Mai 1903 belegt seine Absicht, sich weiter mit dieser Bildidee zu beschäftigen.⁴ Die neue Studie, die ein Jahr später entstand, erfüllte seine Erwartungen sehr schnell. «09.20–10.25 [Uhr] angefangen]. Scheint besser zu werden als alles, was ich hier gemacht», schrieb er auf dem Zugerberg schon nach der ersten Sitzung in sein Tagebuch.⁵ Nach seiner Rückkehr auf die Herdschwand analysierte er die neue Studie und notierte die Verbesserungen, die er umsetzen wollte, wenn er ein Bild nach ihr malen würde.⁶ Dieses nahm er schon Anfang Juli, nach einer für ihn untypisch kurzen Bedenkzeit, in Angriff.

Am 8. Juli 1904 wusch er die dicke Bleiweiss-Ölgrundierung, mit der er im Vorjahr den Löwenkopf auf dem Malleinen mit der VdL-Nr. 72 zugedeckt hatte, mit Seifenwasser, spülte nach und liess die nasse Fläche an der Sonne trocknen. «Es wurde ziemlich viel weisses Farbpigment weggewaschen», notierte er und räumte ein, er habe die Grundierung «vielleicht etw[as] zu stark geseift».

Am selben Tag staubte er die Vorlage, die Studie *Waldboden mit Sonnenflecken* (VdL-Nr. 81), ab und firnisste sie. Vielleicht um sich seiner künstlerischen Fortschritte zu vergewissern, holte er auch die oben erwähnte ältere Studie von 1899 oder 1900 hervor, gab auch ihr unter der nächsten Nummer einen Eintrag im Verzeichnis der Leinwände (Studie *Sonnenschein im Walde*, VdL-Nr. 82), wusch und firnisste sie ebenfalls und stellte sie für einen Vergleich neben die neue Studie. Seine Beurteilung hielt er im Tagebuch fest: «Letzteres [VdL-Nr. 81] wirkt ruhig & abgeklärt; russig sind alle beide». Er fuhr fort: «Das Erstere [VdL-Nr. 82] ist viel kräftiger & vollblütiger als das and[ere]», und fügte diesem durchgezogenen Fazit die mittlerweile altbekannte Klage hinzu: «Wann komme ich endlich aus dem Russ heraus & aus dem Geschlecktmalen?»⁷

Am nächsten Tag, dem 9. Juli, begann er mit dem Bild *Waldboden*. Er nahm das Malleinen mit der VdL-Nr. 72 wieder zur Hand, stellte fest, die Grundierung sei infolge der Behandlung mit Seifenwasser «vielerorts gerissen, jedoch nicht stark», und beschloss, das Malleinen dennoch sofort zu verwenden. Vermutlich liebäugelte er mit der Idee, das Bild an die VIII. Nationale Kunstaussstellung in Lausanne⁸ zu schicken, denn diese Ausstellung galt es jetzt vorzubereiten. Dank des identischen Formats von Studie und Bild konnte er die Umrisse des Sujets direkt mit einer Pause übertragen. Zum Abfärben der Umrisslinien auf dem neuen Malgrund benutzte er ein «Indigopapier». Bei der Analyse einer kleinen Probe einer der gepausten dunkelblauen Linien wurde übrigens festgestellt, dass diese nicht etwa mit Indigo, sondern mit Preussischblau und Kohlen schwarz pigmentiert sind (Tabelle 8 im Anhang), und dass somit die Beschichtung des von Emmenegger verwendeten Durchschlagpapiers diese beiden Farbmittel und vermutlich kein Indigo enthielt. Teile der gepausten Linien sind heute in den hellsten Partien der

Malerei von blossen Auge sichtbar (Abb. 128); in der IR-Reflektografie tritt die gesamte Umrisszeichnung deutlich hervor (Abb. 125, 126 und 129).

Danach begann Emmenegger sofort mit der Untermalung, bei der er sich fast gänzlich an das durchgepauste Liniengerüst hielt und die er schon am nächsten Tag abschloss. Das «Trocknen» dieser Untermalung beobachtete er in den folgenden Tagen mit einer gewissen Sorge. Im Hintergrund hatte er nämlich eine grüne Farbmischung verwendet (aus «Kremserweiss», «Kadmiumgelb 2, hell» und/oder «4, dunkel» sowie «Vert émeraude», siehe Tabelle 8 im Anhang), die in der ebenfalls auf dem Zugerberg geschaffenen Studie *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 71) vor Kurzem braun geworden war;⁹ dasselbe hatte er schon früher in der Studie *Toskanische Villa* (VdL-Nr. 17) und im Werk *Gerliswyl*¹⁰ konstatiert. Drei Tage lang bangte er, ob das Grün der Untermalung des Bildhintergrunds von *Waldboden* dasselbe Schicksal ereilen würde, stellte schliesslich aber erleichtert fest, es habe sich «nicht im geringsten geändert». Da er zudem vermutete, dass an den drei anderen Werken aufgetretene Schaden sei durch deren Kreidegrund ausgelöst worden («die 3 Studien, die ein Braunwerden gewisser Farben am stärksten zeigen, sind alles Kreidegründe»),¹¹ beruhigte ihn der Umstand, dass das Malleinen mit der VdL-Nr. 72 einen Ölgrund hatte. Nach zwei weiteren Tagen rieb er die glänzenden Stellen der Untermalung mit Alkohol ab und brachte einige malerische Korrekturen an. Auffällig ist übrigens, dass er nun in den Grünflächen von *Waldboden* zusätzlich eine Chromgelbfarbe einsetzte (Tabelle 8 im Anhang) und damit ein Material, das er sonst kaum benutzte. Wenn er ursprünglich tatsächlich daran gedacht hatte, sich mit dem Bild *Waldboden* für die Ausstellung in Lausanne zu bewerben, hatte er sich mittlerweile anders entschieden, denn er vollendete es nicht und sandte stattdessen andere Werke ein.¹²

Vier Monate später trug er auf das noch unfertige Bild einen Zwischenfirnis auf und verwendete dafür seinen üblichen Vernis à retoucher J. G. Vibert. Es ist anzunehmen, dass er diesen Retuschierfirnis selektiv, kleinflächig und mit schmalen Pinseln nur dort auftrug, wo die Farboberfläche zu wenig gesättigt war. Das Erscheinungsbild, das Simon Maurer und Luzius Eggenschwyler im Zusammenhang mit ihrem Katalogbeitrag von 1987 noch dokumentieren konnten, da der Firnis zu diesem Zeitpunkt noch nicht entfernt worden war, suggeriert eindeutig dieses Vorgehen.¹³

1905

Erst am 14. Juni 1905, im Zuge seiner Vorbereitungen für die «Ausstellung Hans Emmenegger» in der Winterthurer Kunsthalle,¹⁴ vollendete er das Bild *Waldboden* fast überstürzt, in «halbstünd[iger] Arb[eit]»; was genau er dabei veränderte oder hinzufügte, dokumentierte er nicht. Drei Tage später setzte er mit lasierender, mit Terpentin verdünnter schwarzer Farbe und einem sehr feinen Pinsel («Haarp[insel]») die Signatur «HANS/EMMENEGGER» in die linke untere Ecke. Gleichzeitig und mit denselben Mitteln signierte er sieben weitere Arbeiten. Kurz darauf wur-



125



126



127

Abb. 125 Bild *Waldboden*, IR-Reflektografie. Entlang der Konturen sind die feinen, mit «Indigopapier» gepausten Linien der Unterzeichnung sichtbar; die gemalte Darstellung folgt fast überall präzise der Unterzeichnung.

Abb. 126 Ausschnitt aus Abb. 125. Entlang der Konturen der Baumstämme, Sonnenflecken etc. sind die feinen, mit «Indigopapier» gepausten Linien der Unterzeichnung sichtbar.

Abb. 127 Bild *Waldboden*, 9. Juli 1904 – 17. Juni 1905, Ölfarben (Mussini) auf Leinwand (Flachs), 65,5 × 81,5 cm, VdL-Nr. 72, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 60268.

de in der Winterthurer Kunsthalle die Ausstellung eröffnet, an der er insgesamt 43 Werke, darunter auch *Waldboden*, präsentierte.

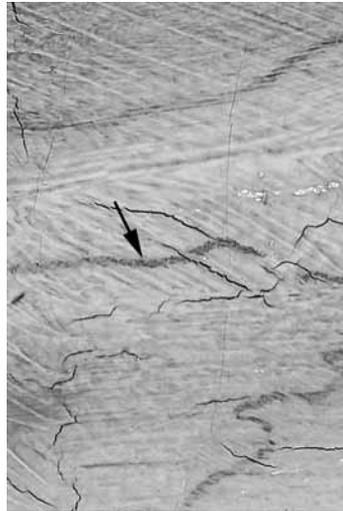
Bemerkungen zum Zustand der Malschicht

Die Risse, die Emmenegger am Tag nach dem Waschen der Grundierung mit Seifenwasser selbst feststellte, sind vermutlich diejenigen, die in der IR-Reflektografie in dieser Schicht sehr deutlich zu sehen sind (Abb. 129). Auch die Farbschicht weist an



128

Abb. 128 Bild *Waldboden*, Ausschnitt im hell-orangen Lichtfleck rechts oben im Bild. Durch die helle Malschicht scheinen stellenweise die dunkelblauen Linien der Unterzeichnung durch (Pfeil, siehe auch Abb. 129).



129

Abb. 129 Gleicher Ausschnitt wie Abb. 128, IR-Reflektografie mit gepausten Unterzeichnungslinien.



130

Abb. 130 Bild *Waldboden*, Detail der oberen Bildkante Mitte. Oben in der Aufnahme ist der obere Spannrand zu sehen mit der gewerblichen Vorgrundierung. An der Bildkante selbst kommt eine ockerfarbene Farbschicht (Pfeil) zum Vorschein, die dem Löwenkopf zuzuordnen ist (siehe **Abb. 123**). Ebenfalls sichtbar ist die zweite weisse Grundierung, mit der Emmenegger den Löwenkopf zudeckte. Auf der Bildvorderseite folgen die dunkelgrünen und bräunlichen Farbschichten des Bildes *Waldboden*.

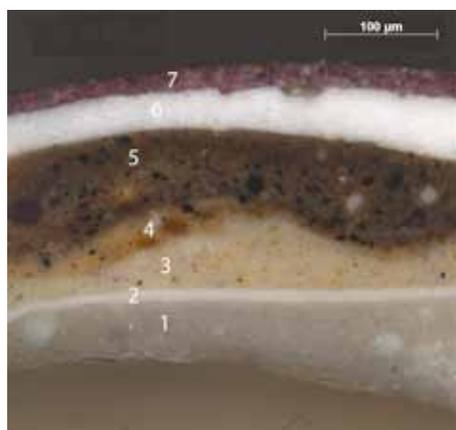


131

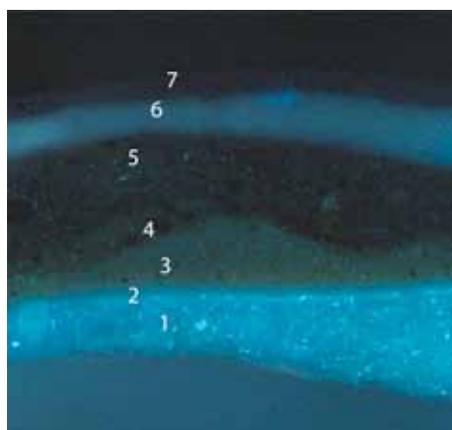
Abb. 131 Bild *Waldboden*, Detail im grünen Moos am Fuss des Baumstamms ganz rechts. In den Sprüngen der dunkelgrünen Farbschicht kommen braune Farbschichten zum Vorschein, die der Löwenstudie zuzuordnen sind.

einigen Stellen kleine, aber klaffende Sprünge auf, in denen bräunliche Partien der darunterliegenden Löwenstudie zum Vorschein kommen (**Abb. 131**).

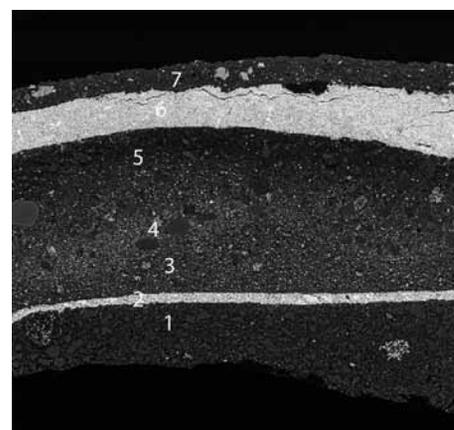
Der durch das Alterscraquelé an die Rückseite gedrungene Firnis (**Abb. 119**), aber auch der Umstand, dass Emmeneggers Signatur heute – wie unter UV-Be-strahlung deutlich wird – unter einer zusammenhängenden, leicht fluoreszieren-den Schicht liegt, zeigt, dass der heutige Firnis nicht original ist. Vermutlich wurde er im selben Zeitraum aufgetragen, in dem Maurer und Eggenschwyler das Bild untersuchten, denn sie ergänzten ihre Beschreibung der originalen Ober-fläche etwas später mit der Bemerkung: «Das Bild ist in der Zwischenzeit leider [...] mit einem einheitlich deckenden Firnis versehen worden».¹⁵



132a



132b



132c

Abb. 132a Querschnitt der Malschichtprobe P₄ des Bildes *Waldboden*. Die Probe stammt von der unteren Bildkante Mitte (siehe **Abb. 201** im Anhang), Aufnahme im Lichtmikroskop (Hellfeld bei gekreuzten Polarisationsfiltern). Von unten nach oben sind folgende Schichten zu erkennen: Ganz unten liegt der dicke, gewerblich aufgetragene Ölgrund (1), darauf die von Emmenegger selbst aufgetragene, sehr dünne zweite

Grundierung (2). Es folgen drei Schichten, die der Löwenstudie aus den späten 1890er Jahren zuzuordnen sind (3, 4, 5). Darauf wiederum liegt die dicke Grundierung, mit der Emmenegger die Löwenstudie zudeckte (6). Die braun-rötliche oberste Schicht ist die Farbschicht des braunen *Waldbodens* (7). Für die Ergebnisse der Materialanalysen siehe die Angaben zur Probe P₄ in der **Tabelle 8** im Anhang.

Abb. 132b Wie **Abb. 132a**, Aufnahme im Lichtmikroskop unter ultravioletter Strahlung (365 nm). Die Zinkweisspartikel in der gewerblichen Grundierung fluoreszieren hell grünlich.

Abb. 132c Wie **Abb. 132a**, Materialkontrastbild im Rasterelektronenmikroskop.

- 1 Emmenegger bearbeitete gleichzeitig zwei weitere Malleinen auf dieselbe Art; «die erste» bezieht sich auf das hier diskutierte Malleinen (VdL-Nr. 72).
- 2 *Gerliswyl* wurde nicht eindeutig identifiziert. Emmenegger listete unter der VdL-Nr. 218 eine wohl spätere Arbeit mit dem Titel *Gerliswyl* auf: «218 Gerliswyl (Teil einer gröss[eren] Leinwand) nicht aufgespannt B[reite] 39 H[öhe] 31,5»; siehe MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 166.
- 3 «82. St[udie] Sonnenschein im Walde. L[einwand] von Lingner & Pietzgen (geölter Kreidegr[und]?). Im Sommer [18]99 od[er] [19]00 m[it] Ed[ouard]-Far[ben] nach der Nat[ur] gem[alt]. Die letzten Jahre fast nie am Licht gestanden. B[reite] 70,3 H[öhe] 105,8»; MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 173.
- 4 Im Mai 1903 befand sich Emmenegger auf seiner vierten und letzten oberitalienischen Malerfahrt in Sarzana. Deprimiert von einer Reihe von Problemen, die ihm die Arbeit an der Studie *Toskanische Villa* (VdL-Nr. 17) beschert hatte, schrieb er in sein Tagebuch, wohl um sich aufzumuntern, er habe «doch noch Ressourcen genug», und listete neben Techniken und Materialien auch Sujets auf, die er auszuprobieren gedachte, darunter auch das Motiv «Gr[össes] Waldinnere[s] m[it] Sonnenfl[ecken]»; Tb 1903, 22. Mai 1903.
- 5 Tb 1903–1904, 25. Mai 1904.
- 6 «Notizen zu 81. Ränder d[er] Sonnenflecken et[was]/viel zu gelbroth-Helle Part[ien] d[er] S[onnen]fl[ecken] zu kalt sollte[n] wärmer (rötlich-gelber) sein. Schlagschatten theilw[eise] erhebl[ich] dunkler. Umgeb[ung]

- d[er] Lichtflecke etw[as] dunkler Helles Grün etw[as] zu russig. Blau weg»; ebd., Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1904).
- 7 Ebd., 8. Juli 1904.
- 8 VIII. Nationale Kunstausstellung in Lausanne, Palais de Rumine, 20. August – 20. Oktober 1904.
- 9 Siehe Teil IV, Kap. 7, «Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71».
- 10 Siehe Anm. 2.
- 11 Siehe Teil IV, Kap. 11, «Vier Farbenproben» zu einer Mischung aus Mussini-Tubenfarben».
- 12 In Lausanne zeigte er die Studie *Toskanisches Landhaus* (VdL-Nr. 53) und das Bild *Spiegelung* (VdL-Nr. 34).
- 13 «Emmenegger hat beim Firnis Auftrag selbst die Richtung der Pinselstriche in differenzierter Weise dem Bild angepasst. Dies verleiht der Oberfläche [...] spannungsreiche Reize»; Maurer/Eggenschwyler 1987, S. 65, Anm. 21. Die Beschreibung deutet darauf hin, dass das Bild bis 1987 noch nicht von fremder Hand gleichmässig überfirnisst worden war. Die damals beobachteten deutlichen Glanzunterschiede gehen wohl darauf zurück, dass sich im Laufe der Zeit neue Unterschiede im Sättigungsgrad und Glanz herausbildeten und die einzelnen schmalen Pinselstriche des Retuschierfirnis Auftrags stärker in Erscheinung treten liessen. Das spätere Erscheinungsbild dürfte aber kaum Emmeneggers Intention entsprechen haben.
- 14 «Ausstellung Hans Emmenegger», Kunsthalle Winterthur, Ende Juni/Anfang Juli 1905.
- 15 Maurer/Eggenschwyler 1987, S. 65, Anm. 21.

5 Pochade *Wolken*, VdL-Nr. 83

1. August 1904

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Eintrag im Verzeichnis der Leinwände:]

[S. 173, ohne Datum]

83. Pochade Wolken. Geringe L[einwand] v[on] Carini in Florenz. (Gewebe gut, Präparierung schlecht) wie 58.¹ B[reite] 50 H[öhe] 40

[Einträge im Logbuch:]

[S. 133]

1. VIII. [1904]

83. L[einwand] m[it] Pins[el] abgestaubt. Zeichn[ung] m[it] Bleist[ift] schwach angedeutet. Gemalt.

[S. 145]

20. III [1905]

18. 19. 80. 83. 86. Mit Wasser & Toiletteseife abgew[aschen] & an d[er] Sonne getrocknet.

[S. 146]

23. III. [1905]

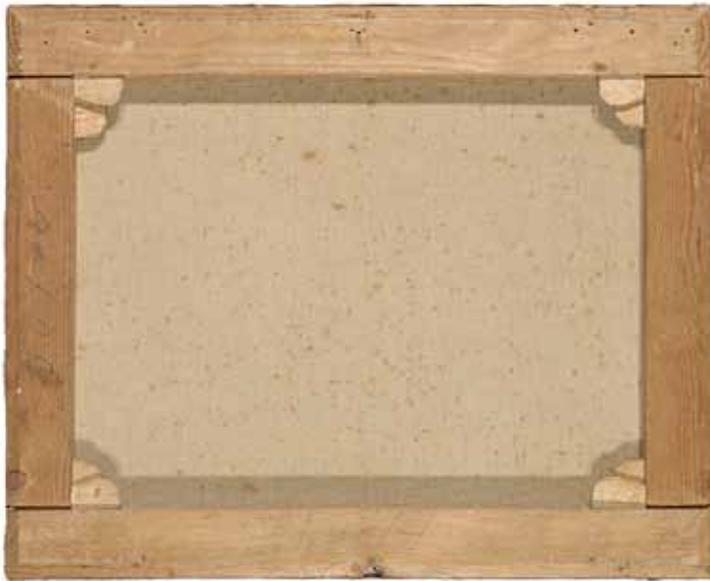
18. 83. Mit [Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst]. Beide waren matt gewesen & beide, besonders aber das Letztere, haben durch das Firnissen an Reiz verloren.

Kommentar

Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

Das Malleinen, auf dem Emmenegger am 1. August 1904 die Pochade *Wolken* (Abb. 137) ausführte, hatte er 15 Monate zuvor, am 27. April 1903, im Künstlerbedarfsgeschäft Carini in Florenz gekauft. Er weilte damals auf Malerfahrt in der Region Ligurien und hatte sein Quartier in Sarzana aufgeschlagen, war bisher aber wegen des anhaltenden Regenwetters kaum zum Malen gekommen und verkürzte sich das Warten auf günstigeres Wetter mit einem Besuch in der toskanischen Hauptstadt. Dort erwarb er bei Carini Malpapier sowie vorgrundierte, aufgespannte Malleinen, um in Sarzana Wolkenstudien malen zu können.² Die vorliegende Wolkenpochade führte er allerdings nicht in Sarzana aus, sondern erst im folgenden Jahr vermutlich auf der Herdschwand.

Das von Carini präparierte Gewebe ist eine in Panamabindung gewebte Leinwand aus Flachs, deren Fäden hin und wieder holzige Teile aufweisen (Abb. 135).



133

Abb. 133 Rückseite der Pochade *Wolken*, VdL-Nr. 83 (für die Gesamtaufnahme siehe Abb. 137). Es handelt sich um ein gewerblich aufgespanntes Malleinen aus dem Künstlerbedarfsgeschäft Carini in Florenz.



134

Abb. 134 Ausschnitt aus Abb. 133, obere Keilrahmenleiste Mitte, mit der von Emmenegger mit Bleistift angeschriebenen und rechteckig umrahmten VdL-Nr. «83.»



135

Abb. 135 Ausschnitt aus Abb. 133, Bildträgergewebe. Die Leinwand (Flachs) ist in Panama-Bindung gewebt. Wie in der Pochade verläuft in der Abbildung die Kette vermutlich vertikal (eine Webkante ist nicht vorhanden), der Schuss horizontal.



136

Abb. 136 Pochade *Wolken*, Ausschnitt der oberen Bildkante. Der mit der gewerblichen Ölgrundierung bedeckte Spannrand wurde mit Stahlstiften befestigt, die zuerst ein- und dann umgeschlagen wurden. Der Spannrand wurde bündig mit der hinteren Keilrahmenkante abgeschnitten.



137

Abb. 137 Pochade *Wolken*, 1. August 1904, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe, 50 × 40 cm, VdL-Nr. 83, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 1411130003.

Die gewerblich aufgetragene Ölgrundierung³ enthält Bleiweiss (das Bindemittel wurde nicht analysiert) und ist heute offensichtlich vergilbt. Weitere Angaben zum Malleinen sind der **Tabelle 5 im Anhang** zu entnehmen.

Die gewerbliche Aufspannung des grundierten Malleinens war mit Stahlstiften erfolgt, die in Abständen von ungefähr 4 bis 5,5 cm halb ein- und dann umgeschlagen worden waren (**Abb. 136**). Dass es sich bei diesem Bildträger um ein billiges Produkt handelte, ist auch dem nadelhölzernen Keilrahmen anzusehen: Die (von hinten gesehen) linke und die untere Leiste weisen je einen Ast auf, die untere sogar ein Astloch (**Abb. 133**). Die Eckverbindungen sind leinwandseitig auf Gehrung geschnitten mit einfachem Schlitz und Zapfen. Die Leisten haben keinen Spannwulst; sie sind bildseitig leicht und rückseitig an den äusseren Kanten stark abgefast. Wie oft bei gewerblich aufgespannten Malleinen wurden alle vier Spannkanten nach dem Aufspannen genau auf die Stärke der Keilrahmenleisten zugeschnitten, sodass sie an der hinteren Kante bündig mit diesen abschliessen (**Abb. 136**). Eine Webkante liegt nicht vor, doch scheint es sich bei den in der Pochade horizontal verlaufenden Fäden um die Kette, bei den vertikal verlaufenden um den Schuss zu handeln (**Abb. 135 und Tabelle 5 im Anhang**).

Beim Erfassen im Verzeichis der Leinwände bezeichnete Emmenegger die Qualität der «Präparierung» (Grundierung) dieses Malleinens als «schlecht». Schon im Dezember 1903 hatte er dieselbe Grundierung in einem Kommentar zu einem anderen Werk sogar als «ganz schlecht» beurteilt und notiert, dass die Farbschicht nur schlecht darauf hafte.⁴

Interessant ist, dass er die kurzlebige Wolkenformation nicht direkt mit Pinsel und Farbe skizzierte, sondern zuvor in der oberen Bildhälfte vom hell beleuchteten Teil der Wolke mit Bleistift eine schnelle Unterzeichnung ausführte (**Abb. 138 und 139**). Die anderen Teile der Wolke unterzeichnete er nicht. Da er im Logbuch nichts anderes angab, muss er wieder mit Mussini-Farben gemalt haben. Er scheint in diesem Fall mit nur drei Farbtuben ausgekommen zu sein, seinem üblichen «Kremserweiss» sowie einem «Kobaltblau» und einem «Zinnober» (**Tabelle 9 im Anhang**). Schwarze Pigmente wurden bei den Materialanalysen nicht nachgewiesen, auch nicht im Grau der Wolken. Zum Farbauftrag benutzte er unterschiedlich breite Flachpinsel. Zu erkennen sind Pinselbreiten von rund 1 cm (in den gelblich-orangen Lichtern der Wolke) und ungefähr 2 cm (in der hellblauen Luft und im Grau der Wolke). In den Lichtern ist der Farbauftrag leicht pastos. Ungewöhnlich ist, dass Emmenegger die rötlichen Farbtöne nach dem Auftrag in der Bildfläche mit den sie umgebenden Weiss- und Grautönen nass in nass vermischte (**Abb. 138**) und an manchen Stellen zwischen den Pinselstrichen die helle Grundierung sichtbar liess. An diesem Farbauftrag wird deutlich, wie schnell er arbeitete. Rechts unten ritzte er noch am selben Tag das Datum in die frische Farbe ein (**Abb. 140**).

Im März 1905, als Emmenegger seine Ausstellung in Winterthur und Solothurn vorbereitete, wusch er die bis anhin ungefirnisste Farbschicht der Pochade



138

Abb. 138 Pochade *Wolken*, Ausschnitt Bildmitte oben. Nur die hier abgebildete Wolkenpartie bereitete Emmenegger mit einer Unterzeichnung vor. Die dünnen Bleistiftlinien der Unterzeichnung wurden an manchen Stellen von der Farbschicht nicht ganz abgedeckt und sind auch im Normallicht erkennbar (Pfeile).



139

Abb. 139 Gleicher Ausschnitt wie Abb. 138, IRR. Die Bleistiftunterzeichnung ist deutlich sichtbar.

Abb. 140 Pochade *Wolken*, Detail unten rechts. Das Datum ritzte Emmenegger in die frische Farbe ein, das Monogramm fügte er, wie aus dem Logbuch hervorgeht, ein Jahr später mit Pinsel und Farbe hinzu.



140

mit Wasser und Seife und versah sie drei Tage später mit einem Firnis. Wie gewohnt, verwendete er dafür den Retuschierfirnis Vernis à retoucher J. G. Vibert. Das Ergebnis enttäuschte ihn jedoch; er schrieb ins Logbuch, die Pochade habe durch das Firnissen «an Reiz verloren». Vermutlich fügte er zu diesem Zeitpunkt rechts unten mit Pinsel und Farbe noch das Monogramm «HE» hinzu (Abb. 140).

Bemerkungen zum Zustand der Malschicht

Emmeneggers Vorbehalt gegenüber der Grundierung des Malleinens von Carini scheint berechtigt gewesen zu sein: Tatsächlich neigt die Farbschicht zum Absplittern. Insbesondere im Bereich der Bildränder befinden sich viele winzige und vereinzelte grössere Fehlstellen, die heute mit Retuschen zugedeckt sind. Emmeneggers Firnis wurde mittlerweile durch einen neuen ersetzt oder vielleicht auch nur überdeckt.

- 1 Das Malleinen mit der VdL-Nr. 58 hat dieselbe Herkunft wie das hier untersuchte; dort gab Emmenegger an, es handle sich um eine «Oelgr[und]-L[einwand]»; MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 171.
- 2 Tb 1903, 27. April 1903. Siehe auch Teil III, Kap. 10, «April bis Mai 1903: Malerfahrt in die Region Ligurien».
- 3 Siehe Anm. 1.

- 4 «Konstatiere neuerdings, dass diese L[einwand] v[on] Carini in Florenz ganz schlecht ist. Die Farbe hat sich mit dem Grund gar nicht verbunden & lässt sich jetzt noch an jeder beliebigen Stelle mit dem Fingernagel abkrazen; die saubere, weisse L[einwand] kommt dann zum Vorschein»; MN, Logbuch, 8. Dezember 1903, S. 111.

6 Bild *Frühling*, VdL-Nr. 19

26. November 1904 – 14. Juni 1905

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Eintrag im Verzeichnis der Leinwände:]

[S. 186, ohne Datum]

St[udie] **19.** Bild Am Gardasee (Nach St[udie] 22) Fritz (Mauthier) Frühling.
(n[ach] Studie **68.** []). Wie 17 & 18 [Kreidegrund-Leinwand von Disler
(à 3.– par m²)] A[ufgespannt] H[öhe] 92,5 B[reite] 73

[Einträge im Logbuch:]

[S. 40]

20. IX. [1901]

19. Mit ditto¹ L[einwand] kräftig grundiert, nicht vertrieb[en].
Nachher 2 Stunden direktem Sonnenlicht ausgesetzt.

[S. 45]

19. XI. [1901]

19. Zuerst m[it] Schabmesser abgeschabt & dann mit lauwarmem Wass[er] &
Toiletteseife (Dörings) mehrmals abgerieben, abgetrocknet und an die Sonne
(verschleiert) gestellt. Ich glaube, dass die L[einwand] tadellos abgewaschen sei;
denn auf m[einen] Fingernägeln hat sich während des Abwaschens eine
trüb-graue Schicht abgelagert.

[S. 46]

21. XI [1901]

19. Bis auf Berg und Wolke untermalt. M[ussini]-Fa[rbe] m[it] M[ussini]-Malm[ittel]
II. (Relativ sehr wenig Malm[ittel].)

Machte die Beob[achtung], dass wenn man einen hellen Ton zwischen dunkle
hineinlasiert, der Erstere verschmiert wird. Werde in Zukunft mit dem hellsten
Tone anfangen & bis zum dunkelsten weiterfahren.

22. XI [1901]

19. Berg & Wolke zuerst lasiert M[ussini]-Fa[rbe] m[it] M[ussini]-Malm[ittel] II. Wirkt
nicht gut. Nachher See, Berg & Wolke pastos überm[alt] o[hne] Malm[ittel].

[S. 49]

28 XI–3. XII. 1901

15 **19.** **22** **23** **24** **25** **26** ~~**27**~~ **28** **29** **30** **31** **32** **33** waren diese Zeit [hin]durch in
Kisten verpackt.

[S. 65]

24. III. [1902]

19. Die glänzenden Stellen m[it] Weing[eist] abgerieben. Cipr[essen]-Kronen l[inks] + unt[erer] Theil derj[enigen] rechts mit M[ussini]-Malm[ittl] II überlasirt.

Sonniger Th[eil] d[er] Cipr[essen] r[echts] pastos gem[alt].

[S. 74]

25. X. [1902]

13 19. 20. Mit lau[warm]em Seifenwasser abgewaschen & im geheizten Atelier zum Troknen aufgestellt.

[S. 75]

27. X. [1902]

19. Bogenschlagschatten pastos überdeckt.

28. X. [1902]

19. See, Mauer, Boden in d. Sonne besonnt pastos übermalt.

29. X. [1902]

19. See r[echts] wieder zugedeckt. Mauer M[itte] & r[echts] veränd[ert]. Boden ganz geändert.

[S. 80]

10. XII. [1902]

19. Mit gr[ossem] Pinsel abgestaubt. Alle glänzenden Partien m[it] Weingeist abgerieben; sind ganz matt geworden. Dieses B[ild] vorläufig aufgegeben.

[S. 108]

11. X. [1903]

19. 71. 72. Mit lau[warm]em W[asser] & Döringss[eife] gew[aschen] & a[n] d[er] Sonne getroknet[et].

[...] Abends **19. 71.** nicht sehr pastos m[it] Kremserw[eiss] überstrich[en] mit Ausnahme der hellsten Stellen.

13. X. [1903]

71. + 19. Die dunklen Partien d[es] Grundes scheinen stark durch.

[S. 119]

11. V. [1904]

19. Abgestaubt. Malthier aufgezeichnet & Untermalung angefang[en].

[S. 120]

21. V. [1904]

19. Abgestaubt. Die wenigen, glänzenden Pinselstr[iche] m[it] Weing[eist] abgerieb[en]. – Die eingeschlag[enen] Stell[en] m[it] Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] herausgeh[olt]. Mit Ausn[ahme] d[er] Nase ganze L[einwand] zugedeckt.

[S. 121]

1. VI. [1904]

68 19 73 71 81. Trotz m[einer] ausdrückl[ichen] Weisung wurden die Fensterladen des Zimmers, in welchem diese L[einwände] stehen, geschlossen (Fenster ebenfalls[]); d[ie] L[einwände] waren vielleicht 4 Tage in d[er] Dunkelheit.² Alle fühlen sich trocken an.

3. VI [1904]

19. Nasenpartie vollendet. Ganze Studie schlecht.

[S. 139]

26. XI [1904]

19. abgestaubt & die ob[eren] 2/3 unterm[alt] (Maulthierhals ob[en]).

27. XI [1904]

19. L[einwand] zugedeckt.

28. XI [1904]

19. Untermalung vollendet. Das Blau d[es] Himmels grünlicher & die Wolken viel dunkler gem[acht]. Busch n[ach] l[inks] geschoben.

10. XII [1904]

19. Linke Hälfte d[er] dunklen Wolken heller übermalt.

13. XII [1904]

19. Eingeschlag[ene] Stellen (ob[ere] Hälfte d[es] Himmels, Schlagschatt[en] auf Hügel & Acker) gefirn[isst] m[it] Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert]. Acker ganz übermalt. Besonnter Hügel l[inks] ob[en] weniger grün

14. XII. [1904]

19. Acker in d[er] Sonne stellenw[eise] m[it] blauen Farben überm[alt]. – Untere Hälfte d[es] Himmels vollendet. Wolke l[inks] in 3 Stücke zerlegt. Hügel im Schatten & Hütte ganz übermalt.

15. XII [1904]

19. Mit Terb[entin] sign[iert] & datiert.

[S. 145]

20. III [1905]

18 19. 80 83. 86. Mit Wasser & Toiletteseife abgew[aschen] & an d[er] Sonne getroknet.

[S. 156]

11. VI. [1905] (Pfingstsonnt[ag])

19. 20. 47. 75 78 109 + 110 m[it] Wasser + T[oilette]seife gew[aschen] & kurze Zeit an Sonne getroknet. (nachdem ich sie, wie immer, nach dem Waschen zuerst mit trokener Leinwand abgerieben.)

[S. 157]

14. VI. [1905]

19. In Mittelgr[und] l[inks] aussen eine Stelle giftiges Grün überm[alt].
Oben, in der Schattenpartie d[es] Hügels einige kl[eine] Stellen überm[alt].

Kommentar

Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

Das Malleinen, auf dem Emmenegger das Bild *Frühling* (Abb. 146) schuf, stammt von der Krienser Firma Disler & Reinhart. Die Leinwand besteht aus Flachs; sie ist in einfacher Leinenbindung gewebt und weist hin und wieder leichte Fadenverdickungen und Knoten auf (Abb. 141). Der bei Disler & Reinhart auf die Leinwand aufgetragene Kreidegrund enthält natürliche Kreide und ganz wenig Zinkweiss, sein Bindemittel wurde nicht genauer analysiert, ist aber zweifellos wässrig. Entlang der Webkante (die Kante des Gewebes am – frontal gesehen – linken Bildrand ist Teil der Webkante, Abb. 142) endet der Kreidegrund kurz vor der Nagellochreihe der ersten, für den gewerblichen Auftrag der Grundierung erfolgten Aufspannung. Weitere technische Angaben sind der Tabelle 4 im Anhang zu entnehmen.

Ein grosses Stück dieses Malleinens hatte Emmenegger zum Preis von drei Franken pro Quadratmeter («à 3.- par m²») auf Vorrat erworben. Von derselben Rolle stammt vermutlich das Malleinen des Bildträgers mit der VdL-Nr. 71 (Tabelle 6 im Anhang).

1901

Der Keilrahmen, den Emmenegger damals für das vorliegende Malleinen gewählt hatte, wurde zu einem unbekanntem Zeitpunkt durch den heutigen ersetzt und ist nicht erhalten. Fest steht, dass der Maler beim Aufspannen eine Spannzange zu Hilfe genommen (Abb. 142) und seine üblichen Spannnägel mit auffällig grossen Köpfen benutzt hatte; diese wurden beim Aufspannen auf den neuen Keilrahmen wiederverwendet und sind deshalb erhalten (Abb. 143).



141



142

Abb. 141 Bild *Frühling*, VdL-Nr. 19, Ausschnitt der Rückseite VdL-Nr. 19 (für die Gesamtaufnahme siehe Abb. 146), Bildträger (Flachs) in Leinenbindung. Die Kette verläuft (in der Abbildung wie im Bild) vertikal, der Schuss horizontal.

Abb. 142 Bild *Frühling*, Ausschnitt der Rückseite, mit dem (von vorn gesehen) linken Bildrand. Der nach hinten umgeschlagene Spannrand des Malleinens weist hier eine Webkante auf. Im Malleinen zeichnen sich noch ganz leicht Abdrücke der Spannzange ab. Der gewerbliche Kreidegrund, der ursprünglich den Spannrand fast ganz bedeckt hatte, wurde beim wiederholten Waschen angelöst und ist nur noch in Resten vorhanden.

Abb. 143 Bild *Frühling*, Ausschnitt der oberen Spannkante. Beim Umspannen auf einen neuen Keilrahmen im Zuge einer Restaurierung wurden Emmeneggers ursprüngliche Spannnägel, die auffällig grosse Köpfe haben, wiederverwendet. Entlang der Malschichtkanten ist stellenweise die dunkle Farbschicht einer der beiden übermalten Darstellungen sichtbar (Pfeile).



143

Im Spätsommer 1901 bereitete Emmenegger gleichzeitig mit dem vorliegenden Malleinen eine grössere Anzahl von Bildträgern vor, indem er von verschiedenen vorgrundierten Malleinen Stücke zuschnitt, sie aufspannte, ihnen Einträge im Verzeichnis der Leinwände gab und sie, zusammen mit einigen älteren wiederverwendeten Malleinen, mit zusätzlichen Grundierungen aus Bleiweiss-Ölfarbe versah. Bei dieser Gelegenheit führte Emmenegger verschiedene Tests zum Auftrag und zur Nachbehandlung der Grundierungen durch.³ Das vorliegende Malleinen wurde im Zuge dieser Experimente besonders «kräftig grundiert», und tatsächlich ist seine Grundierungsschicht ungewöhnlich dick (Abb. 150a–150c). Sie wurde von Emmenegger «nicht vertrieben» und «nachher 2 Stunden direktem Sonnenlicht ausgesetzt».

1901 und 1902: Bild *Am Gardasee*

Im Oktober 1901 nahm Emmenegger das Malleinen mit auf seine zweite oberitalienische Reise an den Gardasee. Im Hotel auf San Vigilio wusch er es zum ersten

Mal mit Wasser und Seife, um die Grundierung aus Bleiweiss-Ölfarbe zu entfetten, und begann darauf am 21. und 22. November – an zwei nebligen Tagen, an denen er nicht im Freien arbeiten konnte – nach der Vorlage einer soeben beendeten Freilichtstudie⁴ das Bild *Am Gardasee*. Monate später, im März und im Oktober 1902, malte er zu Hause daran weiter. Doch das Projekt stand unter keinem guten Stern, und im Dezember beschloss er, es «vorläufig» aufzugeben. Als er es im Oktober 1903 wieder zur Hand nahm, kapitulierte er endgültig, wusch die missglückte Malerei mit Seifenwasser und deckte sie mit einer neuen Grundierung aus Bleiweiss-Ölfarbe zu.

Das querformatige Bild *Am Gardasee* konnte bei unserer technologischen Untersuchung mit keiner bildgebenden Methode sichtbar gemacht werden; nur in den Querschliffen zweier Malschichtproben zeugen eine grüne und eine braune Farbschicht zwischen Emmeneggers erster und zweiter selbst aufgetragener Bleiweiss-Ölgrundierung von der ursprünglichen Verwendung des Malleinens mit der VdL-Nr. 19 (Abb. 150a–150b).

1904: Studie *Fritz. Maulthier*

Anfang Mai 1904 nahm Emmenegger das nun wieder weiss grundierte Malleinen mit auf den Zugerberg, wo er sich für rund sechs Wochen zum Malen im Hotel Schönfels einquartierte.

Am Abend seiner Ankunft fiel Schnee. Kaum war die dünne Schneedecke geschmolzen, entstand schon am nächsten Tag (auf einem anderen Bildträger) in einer einzigen Sitzung die Studie *Nach dem Regen. Der Zugerstein* (VdL-Nr. 68),⁵ die Vorlage zum hier untersuchten Bild *Frühling*.

Anderntags setzte erneut Regen ein. Nach einer knappen Woche übermannte Emmenegger die Ungeduld. Auf dem vorliegenden Malleinen mit der VdL-Nr. 19 begann er nun die schon in Teil III erwähnte Studie eines Maultiers (Studie *Fritz. Maulthier*, Abb. 144–145), wobei er sich, wie oft bei seinen Tierstudien, auf den Kopf konzentrierte. «Die Maultierstudie ist schauderhaft schlecht. Wann höre ich einmal auf, Sachen zu malen, die mich nicht ganz und voll interessieren?», schrieb er am 25. Mai in sein Tagebuch. Zwar arbeitete er am 3. Juni, einem weiteren Regentag, an dem er «sonst nichts zu machen wusste», noch an Fritz' «Nasenpartie», gab das Sujet aber kurz danach auf.

1904: Bild *Frühling*

Wenige Monate später, im November 1904, verwendete Emmenegger den Bildträger mit der VdL-Nr. 19 ein drittes und letztes Mal. Nun arbeitete er im Atelier auf der Herdschwand. «Maulthierhals ob[en]», notierte er im Logbuch und beschrieb auf diese Weise, dass er das Hochformat um 90° im Gegenuhrzeigersinn gedreht hatte und wieder als Querformat einsetzte. Ohne den Maultierkopf mit einer Zwischenschicht zu überdecken oder auch nur die neue Darstellung vorher «aufzu-



144

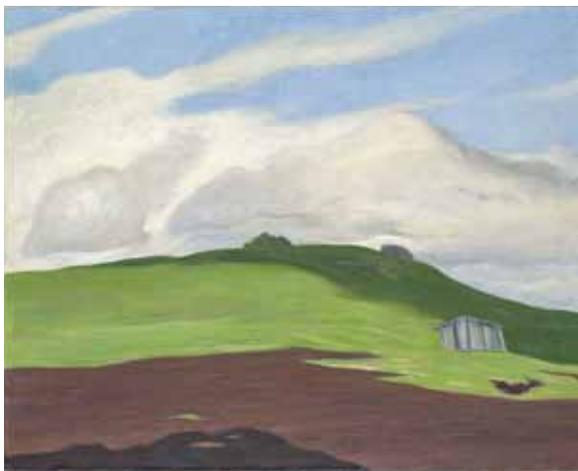
Abb. 144 Bild *Frühling*, IR-Transmissionaufnahme, um 90° im Uhrzeigersinn gedreht. Der Kopf des Maultiers wird sichtbar. Beim Vergleich mit dem Röntgenbild (Abb. 146) wird insbesondere an den Ohren deutlich, dass Emmenegger verschiedene Korrekturen vornahm.



145

Abb. 145 Bild *Frühling*, Röntgenaufnahme, um 90° im Uhrzeigersinn gedreht. Auch hier ist der Kopf des Maultiers sichtbar.

Abb. 146 Bild *Frühling*, 26. November 1904 – 14. Juni 1905, Ölfarben (Mussini) auf Leinwand (Flachs), 92,5 × 73 cm, VdL-Nr. 19, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 60256.

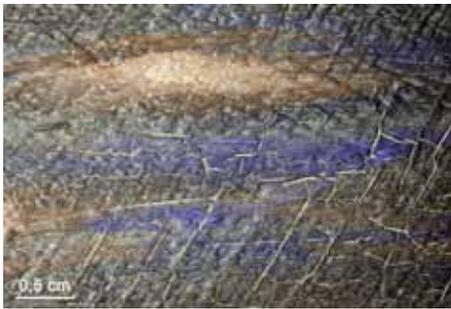


146

zeichnen», malte er nach der Vorlage der oben erwähnten Studie *Nach dem Regen. Der Zugerstein* (VdL- Nr. 68) das Bild *Frühling* (Abb. 146). Wer dieses aus der Nähe betrachtet, stellt fest, dass im Hellgrün der Grasfläche und im Weiss der Wolke stellenweise der graue Farbton des Maultierfells durchscheint. Die Studie ist übrigens in der IR-Transmissionsaufnahme und im Röntgenbild sichtbar (Abb. 144 und 145).

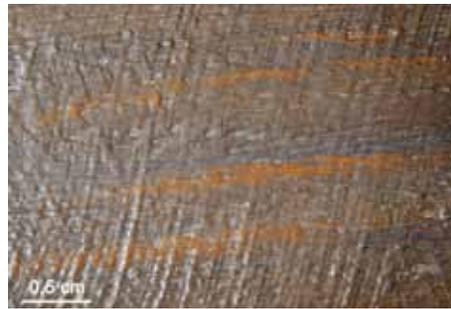
Da Emmenegger im Logbuch nichts anderes erwähnte, muss er, wie schon für die beiden früheren Darstellungen auf demselben Malleinen, auch für *Frühling* seine üblichen Mussini-Farben ohne Malmittel verwendet haben. Die Ergebnisse der Pigment- und Bindemittelanalysen sind in der Tabelle 10 im Anhang zu finden. Ab dem 26. November führte er an drei aufeinanderfolgenden Tagen die Untermalung aus. Am 28. November nahm er erste koloristische Veränderungen und eine formale Korrektur vor: «Das Blau d[es] Himmels grünlicher & die Wolken viel dunkler gem[acht]. Busch n[ach] l[in]ks geschoben». Mitte Dezember fuhr er an drei weiteren Tagen mit der Übermalung fort und führte weitere Korrekturen aus, insbesondere am Kolorit: «Linke Hälfte d[er] dunklen Wolken heller übermalt. [...] Acker ganz übermalt. Besonnter Hügel l[in]ks ob[en] weniger grün. [...] Acker in d[er] Sonne stellenw[eise] m[it] blauen Farben überm[alt]. [...] Hügel im Schatten & Hütte ganz übermalt». Tatsächlich sind in den Brauntönen des Ackers im Vordergrund nicht nur in der besonnten, sondern insbesondere in der beschatteten Fläche dunkelblaue Farbakzente erkennbar (Abb. 147). Die von der Sonne beschienene Fläche des Ackers erhielt zudem horizontal gesetzte rote Farbakzente (Abb. 148).

Nachdem er am 13. Dezember «eingeschlag[ene] Stellen» mit Vernis à retoucher J. G. Vibert gefirnisst hatte, fuhr er am selben und am nächsten Tag fort, am Bild zu malen; unter anderem vollendete er die «untere Hälfte des Himmels». Zwei Indizien weisen darauf hin, dass er es zu diesem Zeitpunkt für eine Ausstellung vorbereitete, vermutlich für die Weihnachtsausstellung der Luzerner Künst-



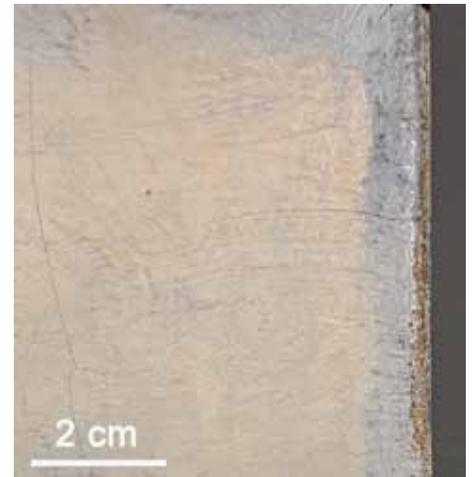
147

Abb. 147 Bild *Frühling*, Mikroskop-Aufnahme. Detail unten Mitte, im dunklen Schatten auf dem Acker. Ganz zum Schluss legte Emmenegger, offenbar zugunsten eines lebhafteren Kolorits, stellenweise eine dünne dunkelblaue Farbe auf das Braun des Ackers.



148

Abb. 148 Bild *Frühling*, Mikroskop-Aufnahme. Detail in der rechten Bildhälfte unten, in der sonnenbeschienenen Fläche des Ackers. Um ein leuchtenderes Kolorit zu erzielen, legte Emmenegger abschliessend deckende bläuliche und rote Farbstriche auf den hellbraunen Untergrund.



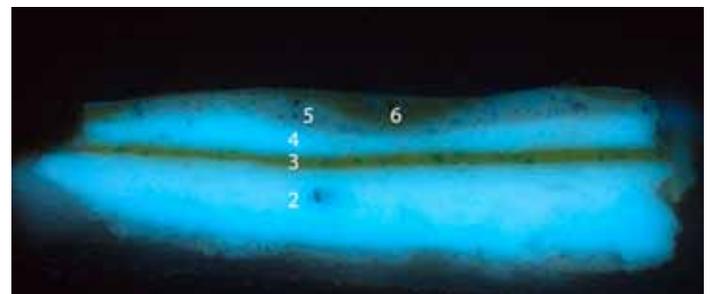
149

Abb. 149 Bild *Frühling*, Ausschnitt am rechten Bildrand. In der obersten weisslichen Farbschicht, mit der Emmenegger die Wolke übermalte, blieb der vom Rahmenfalz verdeckte Bereich ausgespart; das Bild war zum Zeitpunkt dieser späten Übermalung somit schon eingerahmt.



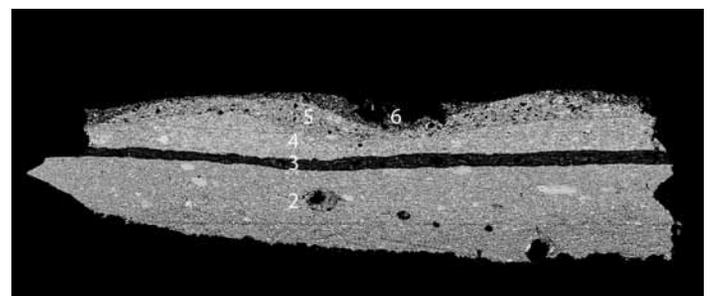
150a

Abb. 150a Querschliff der Malschichtprobe P12 des Bildes *Frühling*. Die Probe stammt aus der grünen Wiese in der linken Bildkante unten (siehe **Abb. 203** im Anhang), Aufnahme im Lichtmikroskop (Hellfeld bei gekreuzten Polarisationsfiltern). Der gewerblich aufgetragene Kreidegrund ist im Querschliff nicht enthalten. Im Übrigen sind, von unten nach oben, folgende Schichten zu erkennen: Die dicke weisse Schicht ganz unten ist Emmeneggers erste selbst aufgetragene Grundierung (2). Darauf liegt eine grüne Farbschicht, die zum Bild *Solitude* von 1901 gehört (3), gefolgt von Emmeneggers zweiter selbst aufgetragener Grundierung von 1903 (4). Die gräuliche Schicht gehört zur Maultierstudie von 1904 (5), die grüne zum Bild *Frühling* aus demselben Jahr (6).



150b

Abb. 150b Wie Abb. 150a, Aufnahme im Lichtmikroskop unter ultravioletter Strahlung (365 nm). Die Schichten 5 und 6 sind deutlicher unterscheidbar.



150c

Abb. 150c Wie Abb. 150a, Materialkontrastbild im Rasterelektronenmikroskop.

lervereinigung des Jahres 1904: Zum einen ist in der obersten hellen Farbschicht der grossen Wolkenbank, welche die «untere Hälfte des Himmels» ausmacht, der rechte Rahmenfalzbereich ausgespart (Abb. 149); das Bild muss bei seiner Vollen- dung am 14. Dezember also schon eingerahmt gewesen sein. Zum anderen sig- nierte und datierte Emmenegger es am 15. Dezember; er wählte dafür übrigens dieselbe dunkelblaue Farbe, mit der er kurz zuvor den Farbton des Ackers korri- giert hatte.

Noch zweimal wusch Emmenegger sein Bild mit Wasser und Seife: Zuerst im März und dann noch einmal im Juni 1905, bevor er einige Stellen übermalte, um es für die «Ausstellung Hans Emmenegger» der Kunstvereine Winterthur und So- lothurn vorzubereiten.

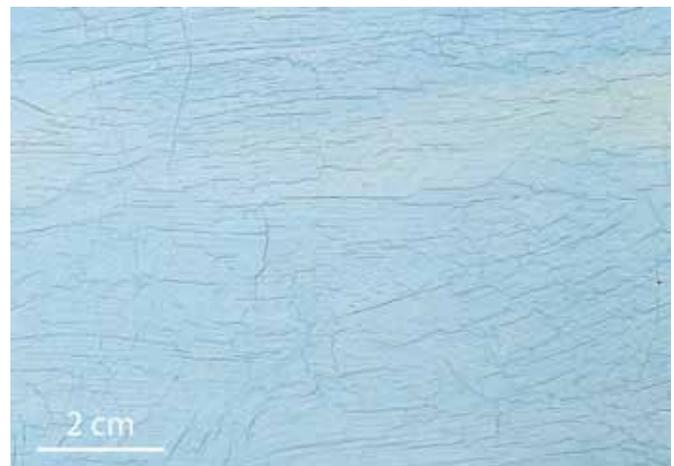
Bemerkungen zum Zustand

Weil Emmenegger die Grundierungen und Farbschichten, die er im Lauf von drei Jahren auf dem Bildträger mit der VdL-Nr. 19 auftrug, insgesamt fünfmal mit Wasser und Seife wusch, wurde der gewerbliche Kreidegrund an allen Spannrän- dern stark abgewaschen und ist hier nur noch in Resten vorhanden (Abb. 142).



151

Abb. 151 Bild *Frühling*, Detail des Bildzentrums. In den Farbschichten des Bildes selbst und der darunterliegenden Maultierstudie haben sich gemeinsame Fröhschwundrisse gebildet, in denen die weisse Farbe der zweiten Bleiweiss- Ölgrundierung zum Vorschein kommt.



152

Abb. 152 Bild *Frühling*, Ausschnitt rechts oben. Auch im Himmel haben sich in den Tiefen des Pinselstrichs Fröhschwundrisse gebildet, die sich allmählich zu einem Alterscraquelé weiterent- wickeln.

Die obersten Lagen der Malschicht haben an vielen Stellen Fröhschwundrisse gebildet. Die Farbschichten der übermalten Maultierstudie und des Bildes *Fröbling* scheinen sich gut miteinander verbunden zu haben und bilden gemeinsam Fröhschwundrisse, in denen Emmeneggers zweite, selbst aufgetragene Bleiweissgrundierung zum Vorschein kommt, mit der er die erste Landschaft *Am Gardasee* zugedeckt hatte (Abb. 151). Auch im Bereich des Himmels zeigen sich Fröhschwundrisse (Abb. 152). Sie bildeten sich in den Tiefen des Pinselstrichs und entwickeln sich nun allmählich zu einem Alterscraquelé.

- 1 An der Stelle, auf die Emmenegger sich bezieht, steht «mit purem Krens[er]w[eiss] v[on] M[ussini]»; MN, Logbuch, 20. November 1901, S. 40.
- 2 Emmenegger fürchtete, die frische Ölfarbe könnte in der Dunkelheit vergilben; siehe Teil III, Kap. 14, «Mai bis Juni 1904: Malerfahrt auf den Zugerberg».
- 3 Siehe Kap. 10, «Diverse Tests zum Auftragen von Grundierungen».
- 4 Studie *Solitude* (VdL-Nr. 22).
- 5 Der heutige Standort der Studie ist nicht bekannt. Emmenegger vergass übrigens, ihre Entstehung im Logbuch zu erwähnen. Doch im Tagebuch steht: «68 gemalt. Prachtvolle Wolken & Stimmung ohai!»; Tb 1903–1904, 7. Mai 1904.

7 Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71

25. Mai 1904 – 22. April 1905

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Eintrag im Verzeichnis der Leinwände:]

[S. 172, ohne Datum]

71. St[udie] Sonnige Weide. Kr[eidegrund]-L[einwand] v[on] Disler od[er] Schm[incke]. I 1901 Mit M[ussini]-Far[ben] die ésq[uisse]: «Böcklin todt» darauf angefang[en]. B[reite] 73,5 H[öhe] 54,5 (Diese L[einwand] müsste eine der ersten Nō dieses Verzeichnisses tragen; vergessen zu notieren.[])

[Einträge im Logbuch:]

[S. 108]

11. X. [1903]

[...] **71.** [...] Mit lau[warm]em W[asser] & Döringss[eife] gew[aschen] & a[n] d[er] Sonne getrok[n]et].

Abends [...] **71.** nicht sehr pastos m[it] Kremserw[eiss] überstrich[en] mit Ausnahme der hellsten Stellen.

13. X. [1903]

71. [...] Die dunklen Partien d[es] Grundes scheinen stark durch. [...] L[einwand] nochmals m[it] Krems[er]w[eiss] überm[alt]; die vorgestern aufgestrichene Farbe war noch ziemlich nass.

[S. 120]

25. V. [1904]

71. Mit Kohle aufgeze[eichnet], nachdem ich L[einwand] abgebürstet hatte. Besonnte Wiese Lasur (Terb[entin] m[it] Vert ém[eraude] & Cad[mium] h[ell] & dunkel. Alles Übrige pastos unterm[alt].

26. V. [1904]

71. Besonnte Wiese bis auf Weniges pastos übermalt. Wirkt doch besser & einheitlicher als die Lasur. R[echts] Wolken hineingem[alt]. Besonnte rothe Erde überm[alt]. Dunkle Äste etw[as] modelliert.

In Zukunft nur noch mit ausgesprochenen Lasurfarben (Vert ém[eraude] Krapp[ack] Cobalt[blau] etc) lasieren. Cadm[ium] h[ell] & d[unkel] sind keine Lasurfarben.

[S. 121]

1. VI. [1904]

[...] **71** [...] Trotz m[einer] ausdrück[lichen] Weisung wurden die Fensterladen des Zimmers, in welchem diese L[einwände] stehen geschlossen (Fenster ebenfalls[]); d[ie] L[einwände] waren vielleicht 4 Tage in d[er] Dunkelheit. Alle fühlen sich trocken an. **73** scheint mir brauner geworden zu sein & dunkler & muss wohl pastos übermalt werden. **71** Besonnter Waldstreifen erscheint mir stellenw[eise] auch etw[as] brauner geworden.

4. VI. [1904]

71 Ens[e]mble. Vordergr[und] + besonnte Wiese stellenw[eise] + Waldstreifen + besonnte r[ote] Erde pastos überm[alt].

5. VI. [1904]

71. Hintergr[und] d[er] besonnten Wiese übermalt. Rechter «Garten» gem[alt].

[S. 122]

7. VI. [1904]

71 Weide & Vordergr[und] vollendet.

8. VI. [1904]

71. Ast l[inks] vollendet.

9. VI. [1904]

71. heimgen[ommen] & im Atel[ier] ans Licht gestellt. [...]

[S. 123]

14. VI. [1904] Von Neuenburg heimkommend bemerke ich mit Schrecken, dass **71** verdorben ist [...].

[S. 125]

14. + 15. VI. [1904]

71. Alle braun gewordenen Stellen mit dem Federmesser bis auf weissen Grund abgeschabt; nämlich 9/10 des besonnten Waldes, das Grün auf d[em] ob[eren] Garten, 9/10 der warmen Hälfte des unteren Gartens & die zuletzt hell überm[alte] Partie des Vordergrundes & den hellgraue[n] Theil des Schagschattens. Auch Weide unmittelbar über d[em] ober[e]n Garten.

[S. 126]

16. VI [1904]

71. Mit Ausnahme d[er] abgeschabten Stellen, des Himmels & d[er] 2 Äste rechts alles mit [Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst].

Die abgeschabt[en] Stellen neu gem[alt], den Vordergr[und] fast überall überm[alt], die Sonnenflecke r[echts] u[nten] abgeschabt, überm[alt] & 1 Fleck etwas höher hingesezt.

Auf d[em] besonnten Vordergr[und] 5 Streifen v[on] purem Ultramar[arin]gelb l[inke] Hälfte d[es] Himmels & ein 8 cm langes Stück l[inke] v[on] den Wolken dunkler gemalt & nachher m[it] Lappen wieder abgerieben.

«Fransen» an l[inke] Ast etw[as] vereinfacht.

[S. 127]

17. VI. [1904]

71 2 Äste r[echts] vollend[et]. Ast l[inke] stellenw[eise] breit überm[alt].

19. VI. [1904]

71. Die eingeschl[agenen] Stellen des nur theilweise trokenen Vordergrundes m[it] Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] herausgeholt.

Ganzer Vordergr[und] überm[alt]; Farbe wärmer, als vorher. Auf dem vorderen Mittelgrund farb[ige] Modellierungen m[it] purem Cadm[ium] h[ell] & Vert ém[eraude].

Schlagschatten d[er] Gärten etw[as] verstärkt.

20. VI. [1904]

71. Die saftigen Grün d[es] vord[eren] Mittelgrundes z[um] Th[eil] wieder überm[alt], da ~~das Grün~~ d[ie] Farbe gar zu intens[iv] war.

Die eingeschlagenen Stellen d[er] 3 Äste m[it] Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] ...

[S. 128]

... herausgeh[olt]. Die Äste definit[iv] vollendet.

Beim ob[eren] Garten d[en] Haag & dunkles Grün überm[alt]. [Beim] unt[eren] Garten den Hag] unte[n] l[inke] gemalt. 6 Rinder hineingem[alt].

28. VI. [1904]

71. [...] Mit Pinsel abgestaubt & m[it] Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst].

[S. 134]

6. IX. [1904]

71. Mit Pins[el] abgestaubt. Die 3 dunklen Äste m[it] Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst].

[S. 135]

12. IX [1904]

71. Mittl[erer] & r[echter] Ast mehr Detail, um sie etwas weniger stilisiert erscheinen zu lassen.

Untere Ecke d[es] rothen Ackers herabgezogen; l[inks] wieder etw[as] rothe Erde.

Weg angedeutet. Baumsch[atten] auch etwas mehr Roth.

Besonnter Wald modelliert.

13. IX. [1904]

71. 2 lieg[ende] Rinder gem[alt]. 2. Rind etw[as] heller gem[acht].

Erde im Vord[ergrund] m[it] grau-blauen Tönen überarbeitet & die Sonnenflecke darauf kälter gemacht, den grössten auch heller.

Rechte Hälfte d[es] Schattengrases z[um] Th[eil] farbig überarb[eitet]. ...

[S. 136]

... Im besonnten Vordergr[und] mehr Terrainwellen.

Sign[iert] & dat[iert].

Übergang v[on] Sonne zu Schatten im Vordergr[und] etw[as] einfacher gemacht.

14. IX [1904]

71. Besonnter Wald ist zu eintönig stilisiert. Die vorgest[ern] darauf gem[alte] Modellierung m[it] Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] herausgeholt & neuerdings überm[alt], etwas heller & kräftiger, als es sein sollte, da es ja doch wieder etwas dunkler wird.

15. IX. [1904]

71. L[einwand] in d[en] Rahmen gestellt. Sehe mit Schrecken, dass der dunkle Vordergr[und], trotz der paar Sonnenflecke, riesig fad & uninteressant ist, gegen die obere Hälfte der L[einwand]. – Bin lange unschlüssig, ob ich unten 6–7 cm wegschneiden & d[en] Rahmen verändern lassen, ~~so~~, oder mehr rothe Erde statt Gras hinmalen soll. Entschliesse mich für das Letztere & überarbeite auch die Erde rechts nochmals m[it] bläulichen Tönen. Die gestern gemalten Stellen auf dem besonnten Wald m[it] Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] überstrichen, um die Farbe gegen Einflüsse der Luft zu schützen.

[S. 137]

18. IX. [1904]

~~80.~~ **71.** Den schattigen Vordergr[und], den besonnten Wald & sonst einige mehr oder weniger eingeschlagene Stellen m[it] Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst].

Bild eingepackt.

[S. 146]

26. III. [1905]

71. Mit Pins[el] abgestaubt.

Die 2 untern Rinder & von den vieren im Hintergrund das l[inks] stehende bis auf weissen Grund ab- ...

[S. 147]

... geschabt & übermalt als Wiese

[S. 150]

9. IV. [1905]

71. Mit Pinsel abgestaubt. Schatten d[es] Vordergr[unds] gegen beson[n]te Weide zu viel heller gem[acht]. (Hat kolossal gewonnen.) Rechter Sonnenfleck im Gras ganz übermalt, die 2 and[eren] viel schmaler gemacht.

Farbenstufe (durch d[as] Abkrazen entstanden) m[it] Malmesser leicht in leere L[einwand] übergeführt.

14. IV [1905]

71. (Mischweiss.) Mittl[eren] & rechten Ast vollendet.

[S. 151]

15. IV. [1905]

71. (Mischweiss) Erde im Schatten weniger russig gem[acht].

Gras etwas modelliert.

16. IV. [1905]

71. (Mischw[eiss]) Vordergr[und] vollendet. Neu signiert. Besonnte Weide üb[er] d[em] Vordergr[und]schatten einige hellere Stellen.

19. IV. [1905]

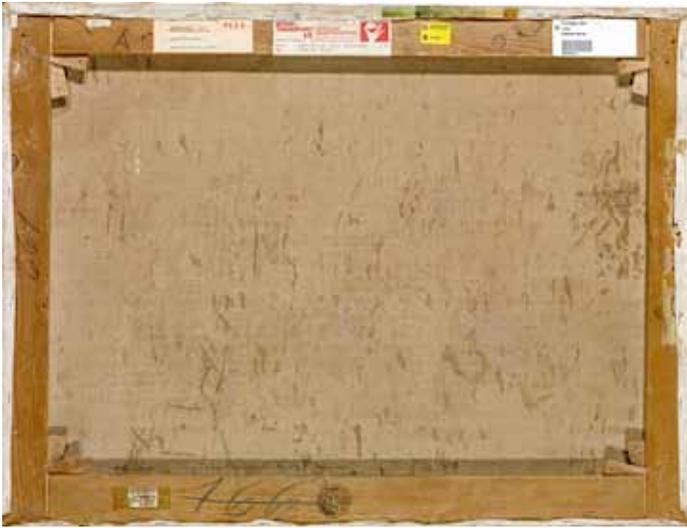
71. R[echts] ob[en] ein Streifchen des besonnten Waldes durch Himmel ersetzt. (Kremserw[eiss].)

[S. 152]

22. IV. [1905]

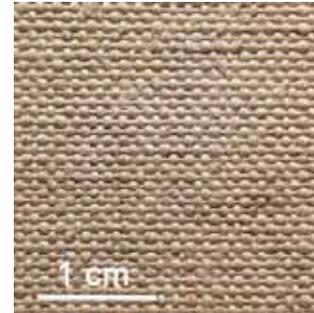
71. Alle 3 Äste, die etwas matt waren, m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst], den ganzen Vordergr[und] ebenfalls.

Die neue Farbe des besonnten Waldes scheint sich nicht im Geringsten geändert zu haben. Auch m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst].



153

Abb. 153 Rückseite der Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71 (für die Bildseite siehe Abb. 162). Auf dem umgeschlagenen oberen Spannrand liegen die acht Farbfelder der zweiten «Farbenprobe».



154

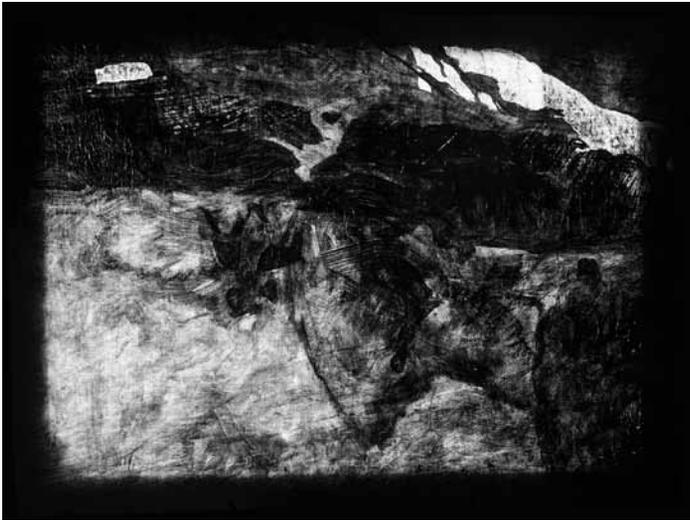
Abb. 154 Detail von Abb. 153, Leinwand, um 90° gedreht. In der Abbildung verläuft die Kette vertikal, der Schuss horizontal (im Verhältnis zur heute sichtbaren Darstellung ist es umgekehrt).

Kommentar

Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

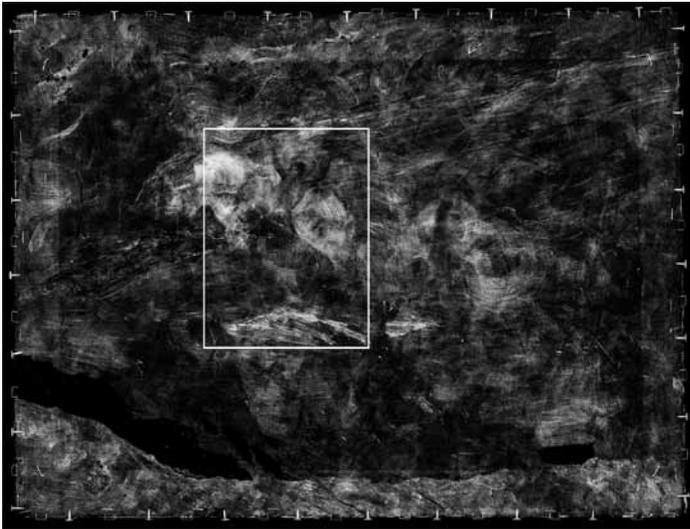
Das Bildträgergewebe der Studie *Sonnige Weide* (Abb. 162) besteht aus Flachs und ist in Leinenbindung gewebt. Das von Emmenegger zugeschnittene Stück weist keine Webkante auf, doch aufgrund seiner Gewebestruktur ist anzunehmen, dass die Kette – im Verhältnis zur Darstellung – horizontal, der Schuss vertikal verläuft (Abb. 154). Der gewerblich aufgetragene Kreidegrund enthält natürliche Kreide, tierischen Leim und vermutlich auch ein wenig Öl (Tabelle 11 im Anhang). Die Ergebnisse der Materialanalysen und der TACP-softwarebasierten Webanalyse deuten stark darauf hin, dass der Leinwandabschnitt von derselben Bahn stammt wie derjenige, den Emmenegger im Spätsommer 1901 unter der VdL-Nr. 19 im Verzeichnis der Leinwände registrierte und auf dem er im Herbst desselben Jahres das Bild *Am Gardasee* begann; zu letzterem Malleinen notierte er, es stamme «von Disler».¹ Als Herkunft des vorliegenden Malleinens vermerkte er hingegen «Disler od[er] Schm[incke]»; für weitere technische Angaben sei auf die Tabelle 4 im Anhang verwiesen.

Der Keilrahmen, auf den Emmenegger den Gewebeabschnitt spannte, besteht aus Nadelholz und verfügt über keine Mittelstrebe (Abb. 153). Seine Leisten sind mit einfachen Schlitz- und Zapfenverbindungen zusammengefügt, leinwandseitig auf Gehrung geschnitten, haben keinen Spannwalst und wurden bildseitig abgefast. Ihre Breite beträgt 5 bis 5,3 cm, ihre Stärke 1,7 bis 1,8 cm.



155

Abb. 155 Studie *Sonnige Weide*, IR-Transmission, um 180° gedreht. In dieser Position werden Elemente einer Szene sichtbar, die Emmenegger im Januar 1901 als Hommage an den kürzlich verstorbenen Arnold Böcklin begann. Die Szene scheint mit Figuren aus Böcklins Bildern bevölkert zu sein. Die ganz hellen Bereiche unten links und rechts in der Aufnahme sind diejenigen Felder der dritten Farbenprobe, die Emmenegger am 27. März 1905 bis auf die Leinwand abkratzte und neu übermalte (siehe das Kapitel «Vier «Farbenproben» zu einer Mischung aus Mussini-Tubenfarben», ebenfalls in Teil IV).



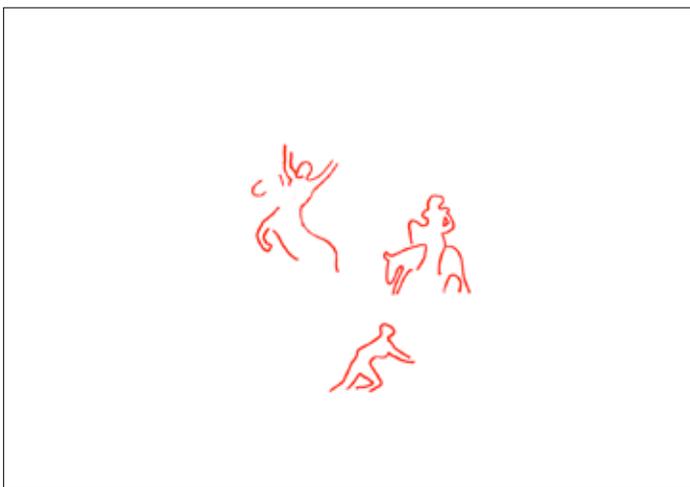
156



157

Abb. 156 Studie *Sonnige Weide*, Röntgenaufnahme, um 180° gedreht. Das weiße Rechteck zeigt die Lage von Abb. 157 an.

Abb. 157 Ausschnitt aus Abb. 156. Eine Reiterin oder ein Reiter mit erhobenen Armen ist zu erkennen.



158

Abb. 158 Studie *Sonnige Weide*, Linienzeichnung der mit IR-Transmission und Röntgendurchstrahlung (Abb. 155–157) festgestellten Umrisslinien. Es handelt sich um drei Figuren der darunterliegenden Szene.

1901

Im Januar 1901 plante Emmenegger, erschüttert durch die Nachricht vom Tod des von ihm verehrten Arnold Böcklin,² als Hommage an den älteren Maler eine Esquisse mit dem Titel *Böcklin todt* und machte in seinem Tagebuch Notizen zu vier Bildideen. «In Feindesland. Reitertruppe, die sich zu verstecken sucht. Festung im Hintergr[und]», beschreibt wohl die Szene, für die er sich entschied.³

Böcklin todt begann er auf dem vorliegenden Bildträger im Januar oder Februar 1901, kurz bevor er sein Maltechnik-Notizbuch in Gebrauch nahm, liess das Projekt aber schon bald wieder liegen. Mithilfe von IR-Transmission und Röntgendurchstrahlung wird die unvollendete Esquisse heute teilweise sichtbar. Es scheint sich um eine Szene mit mindestens drei Figuren zu handeln – zwei Reitern und einem auf allen Vieren am Boden kriechenden Menschen –, in deren Hintergrund sich ein monumentales Gebilde abzeichnet (Abb. 155–158). Die Farbschichten der Esquisse wurden im Querschliff P12 nachgewiesen (Abb. 167a–167c).

1903

Im Herbst 1903, kurz bevor Emmenegger für einen Malaufenthalt nach Reiden fuhr,⁴ sorgte er für einen neuen Vorrat gebrauchsfertiger Bildträger: Er wusch neue Malleinen mit Wasser und Seife und grundierte sie mit «Kremserweiss».⁵ Auch ältere, aufgegebene Arbeiten, darunter die Esquisse *Böcklin todt*, wusch und grundierte er, um sie wiederzuverwenden. Bei dieser Gelegenheit nahm er jenen Bildträger, der bisher noch keine VdL-Nummer hatte, ins Verzeichnis der Leinwände auf.

«Die dunklen Partien [...] scheinen stark durch», konstatierte er zwei Tage nach dem Auftrag der Grundierschicht und bedeckte die Stellen, an denen die Esquisse noch nicht ganz abgedeckt war, mit weiteren Schichten «Kremserweiss». Wie üblich benutzte er einen breiten Flachpinsel. Das teils sehr lebhaftes Pinselrelief des ersten, flächendeckenden und des zweiten, nur lokalen Grundierungsauftrags zeichnet sich heute insbesondere im hellen Grün der besonnenen Wiese an der Oberfläche ab und ist auch im Röntgenbild deutlich zu erkennen (Abb. 159–161). Den neu präparierten Bildträger verwendete Emmenegger jedoch erst ein halbes Jahr später.

1904

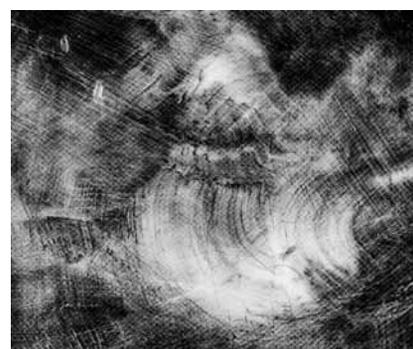
Der Zeitraum, während dessen Emmenegger an der Studie *Sonnige Weide* arbeitete, ist mit einem Jahr nicht ungewöhnlich lang. Die Zahl der Einträge im Logbuch, die sich auf die VdL-Nr. 71 beziehen, und insbesondere deren Umfang, lassen jedoch von Anfang an vermuten, dass die Genese dieses Werks ausserordentlich bewegt ist. Sie begann im Frühling 1904, als Emmenegger zum Malen auf dem Zugerberg weilte. Am späten Nachmittag des 25. Mai, bei «herrl[lichem] Wetter»,⁶ führte er auf dem weiss grundierten Malleinen mit der VdL-Nr. 71 mit Kohle die Unterzeichnung für die Studie *Sonnige Weide* aus und noch in derselben Sitzung



159



160



161

Abb. 159 Studie *Sonnige Weide*, Ausschnitt rechts der Bildmitte.

Abb. 160 Gleicher Ausschnitt wie Abb. 159, Streiflicht. Das grobe Pinselrelief an der Oberfläche der Malerei rührt vom Auftrag der dicken Grundierung, mit der Emmenegger im Oktober 1903 die unvollendete Esquisse *Böcklin todt* bedeckte.

Abb. 161 Gleicher Ausschnitt wie Abb. 159, Röntgenbild. Wo Emmenegger die neue bleiweiss-haltige Grundierung besonders dick auftrug, sind im Röntgenbild helle Stellen zu sehen.

die Untermalung. Zum Malen benutzte er Mussini-Farben; die Ergebnisse der Pigment- und Bindemittelanalysen sind in der **Tabelle 11 im Anhang** zu finden.

Interessant ist, dass er wieder einmal versuchte, mit Lasuren zu arbeiten; offenbar wünschte er sich für die besonnte Wiese ein besonders leuchtendes Grün. Er lasierte diesen Bereich mit einer Mischung der Mussini-Tubenfarben «Vert émeraude», «Kadmiumgelb 2, hell» und «Kadmiumgelb 4, dunkel», was seiner favorisierten Grünmischung weitgehend entsprach (sie enthielt, wenn er deckend malte, auch «Kremserweiss»). Doch am nächsten Tag übermalte er die besonnte Wiese deckend. «Wirkt noch besser & einheitlicher als die Lasur», notierte er und fügte hinzu, «Cadmium hell» und «dunkel» seien keine Lasurfarben; in Zukunft wolle er «nur noch mit ausgesprochenen Lasurfarben [...] lasieren».

Danach wurde Emmenegger für einige Tage nach Hause gerufen. Nach seiner Rückkehr auf den Zugerberg stellte er fest, dass alle im Hotelzimmer zurückgebliebenen neuen Studien während seiner Abwesenheit entgegen seiner Weisung im Dunkeln gestanden hatten⁷ und dass der Farbton des grünen Waldstreifens im Hintergrund von *Sonnige Weide* «stellenweise [...] etw[as] brauner geworden war». Die Farbveränderung hielt er für die Folge des mehrtägigen Lichtmangels.⁸ Zwischen dem 4. und dem 8. Juni arbeitete er bei schönem Wetter fast täglich weiter an der Studie. Die braun gewordenen Partien übermalte er.

Am 9. Juni musste er seinen Aufenthalt auf dem Zugerberg erneut unterbrechen und benutzte die Gelegenheit, die unvollendete Studie mit nach Hause zu nehmen, um sie mit je einem Werk von Ferdinand Hodler und Cuno Amiet aus seiner Sammlung und mit gelungenen eigenen Arbeiten zu vergleichen. Zu seiner Freude schnitt *Sonnige Weide* dabei sehr gut ab. «71 scheint luftiger & sonniger als alles, was im Atelier ist & die Intensität d[er] Farbe scheint Hodlers Landschaft gleichzukommen. Es ist fast lächerlich [das] zu sagen!», schrieb er ins Tagebuch. Gewisse Details wollte er jedoch ändern: «Weide noch etw[as] zu platt. Vordergrund[und] haupts[ächlich] r[echts] viel zu russig. – Auch 1 Idee zu dunkel Waldstreifen zu braun».⁹

Er stellte die Studie nun sehr bewusst in seinem Atelier «ans Licht», damit sich der, wie er meinte, durch Tageslichtmangel provozierte Schaden nicht wiederhole. Doch fünf Tage später stellte er zu seinem Schrecken fest, dass sich viele grüne Farbpartien erneut bräunlich verfärbt hatten. Weil damit bewiesen war, dass die Verfärbung andere Gründe haben musste, begann er, über ihre möglichen Ursachen zu grübeln; seine diesbezüglichen Überlegungen werden im letzten Kapitel von Teil IV erläutert.¹⁰ Seine vielversprechende Studie wollte er nicht aufgeben und hoffte, ihr rätselhaftes Problem durch eine vollständige Entfernung und Erneuerung der beschädigten Farbpartien loszuwerden. Der «weisse Grund», bis zu dem er die Farbe am 14. und 15. Juni in den erwähnten Partien abschabte, war die Bleiweiss-Öl-Grundierung, mit der er die Esquisse *Böcklin todt* überstrichen hatte.



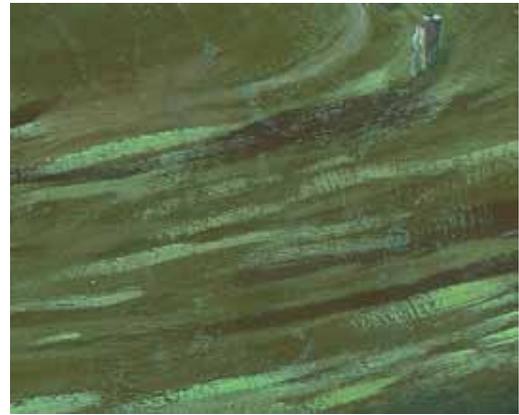
162



164



163



165

Abb. 162 Studie *Sonnige Weide*, 25. Mai 1904 – 16. April 1905, Ölfarben (Mussini) auf Leinwand (Flachs), 55 × 73,5 cm, VdL-Nr. 71, Bundesamt für Kultur, Bern, SIK Archiv Nr. 62963.

Abb. 163 Studie *Sonnige Weide*, UV-Fluoreszenzaufnahme. Bei den hell grünlich fluoreszierenden Partien handelt es sich um eine Farbe, die Emmenegger mit «Mischweiss» aufhellte. Die rot fluoreszierenden Bereiche in der Bildmitte sind Retuschen.

Abb. 164 Studie *Sonnige Weide*, Ausschnitt im Bildzentrum.

Abb. 165 Gleicher Ausschnitt wie Abb. 164, UV-Fluoreszenzaufnahme. Die letzten Korrekturen vom 14., 15. und 16. April 1905 fluoreszieren aufgrund ihres Zinkweissgehalts hell grünlich.

Zurück auf dem Zugerberg arbeitete er am späten Nachmittag des 16. Juni wieder an der Studie. An drei weiteren Spätnachmittagen, an denen ebenfalls schönes Wetter herrschte, nahm er vor dem Naturmotiv noch kleine formale Änderungen und vor allem koloristische Korrekturen vor, die er zum Teil aber schon am nächsten Tag wieder rückgängig machte. Eine Korrektur im Himmel rieb er noch in derselben Sitzung mit einem Lappen von der bereits leicht gehärteten Farbschicht wieder ab. Der allerletzte Handgriff, den er während seines Aufenthalts auf dem Zugerberg in situ vornahm, bestand am 20. Juni darin, sechs winzige Rinder auf die Weide zu stellen.

Zu Hause verglich er die neue Studie nochmals mit eigenen Bildern und mit Werken von Hodler und Amiet, war nun aber nicht mehr restlos zufrieden mit ihr. «Zu schwer in der Farbe», schrieb er ins Tagebuch.¹¹ Für das Bild, das er demnächst nach der Studie malen wollte, nahm er sich verschiedene Änderungen vor, die er ebenfalls im Tagebuch notierte.¹²

Anfang Juli stellte Emmenegger zu seinem grossen Verdruss fest, dass der grüne «Waldstreifen» im Hintergrund der Studie abermals braun geworden war. Nun beschloss er, die besagte grüne Mischung der vier Mussini-Tubenfarben in einem ersten, noch sehr einfachen Versuch aus nur zwei Farbfeldern zu testen. Insgesamt sollte er vier unterschiedlich komplexe Versuchsreihen («Farbenproben») ausführen und bis im März 1905 die dabei angelegten Testfelder sporadisch untersuchen und beurteilen.¹³ Es gibt übrigens einige Hinweise darauf, dass Emmenegger selbst vermutete, eine der beiden gelben Tubenfarben in der grünen Mischung trage die Schuld am Verbräunen. So erwähnte er am 16. Juni 1904, kurz nachdem er auf das Problem aufmerksam geworden war, er verwende in der Studie *Sonnige Weide* eine andere gelbe Tubenfarbe, nämlich «Ultramaringelb» (Strontiumchromat),¹⁴ was sich im Zuge unserer Pigmentanalysen bestätigte (Tabelle 11 im Anhang). Es ist sehr wahrscheinlich, dass er diese Farbe, die er normalerweise nicht benutzte, hier als Alternative ausprobierte. Es gibt aber bis dato keinen Hinweis darauf, dass er sie fortan regelmässig verwendete.¹⁵

Vermutlich hatte Emmenegger die Absicht, sich mit dem geplanten Bild nach der Studie *Sonnige Weide* für den Salon d'Automne in Paris zu bewerben.¹⁶ Er begann nun, dieses Bild zu malen (*Sonnige Weide*, VdL-Nr. 80). Doch die wenigen Tage, die er im Juli und August im Atelier verbrachte, widmete er nicht dem neuen Werk, sondern einer zweiten Versuchsreihe, die er auf dem umgeschlagenen oberen Spannrand der Studie *Sonnige Weide* ausführte (Abb. 153 und 188), und anschliessend einer dritten, deren zwölf Testfelder er interessanterweise in der Darstellung der Studie selbst, genauer gesagt, im grünen Waldstreifen, anlegte (Abb. 192).

Da das nach der Studie begonnene Bild am 12. September, fünf Tage vor dem Versandtermin für die Pariser Ausstellung, von seiner Vollendung noch weit entfernt war, beschloss Emmenegger, stattdessen die Studie einzusenden. In aller Eile überarbeitete er nun die Testfelder der dritten Farbenprobe im «besonnten Wald»,

sodass sie nicht mehr als solche erkennbar waren, und nahm zudem diejenigen Änderungen vor, die er eigentlich für das Bild geplant hatte. «D[er] rote Acker geht nicht recht zurück», hatte er im Juni hinsichtlich des geplanten Bildes im Tagebuch notiert;¹⁷ jetzt, am 12. September, dokumentierte er folgende Änderung an der Studie im Logbuch: «Untere Ecke d[es] rothen Ackers herabgezogen; l[in]ks wieder et[was] rothe Erde». Während er im Juni im Tagebuch vermerkt hatte: «2. Rind zu kräftig» und «Vordergr[und] farb[ige] Zeichn[ung] Terrainwellen»,¹⁸ schrieb er am 13. September ins Logbuch: «2. Rind etw[as] heller gem[acht]» und «Im besonnten Vordergrund mehr Terrainwellen [gemalt]». Den sechs kleinen Rindern gesellte er zwei weitere hinzu, brachte Signatur und Datierung an und nahm weitere kleine Änderungen vor, von denen er annahm, es seien die letzten.

Doch als er die Studie am 15. September für vollendet hielt und einrahmte, erschrak er über den, wie er plötzlich fand, vollkommen missglückten Vordergrund. Er fragte sich, ob er «unten 6–7 cm wegschneiden & d[en] Rahmen verändern lassen soll[e]», beschloss aber, stattdessen «die Erde rechts nochmals m[it] bläulichen Tönen» zu überarbeiten. Drei Tage später bestrich er einige stumpf gewordene Stellen mit Retuschierfirnis und brachte die Studie zum Bahnhof.¹⁹ Am 11. Oktober teilte ihm das Sekretariat des Salon d'Automne mit, sie sei in die Ausstellung aufgenommen worden.²⁰

1905

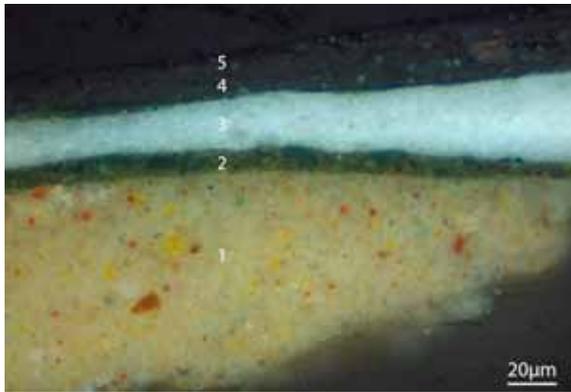
Ende Januar 1905 war die Studie zurück in Emmeneggers Atelier. Er begutachtete nun die zwölf Testfelder seiner dritten Versuchsreihe im Waldstreifen.²¹ Im März schabte er von den mittlerweile acht kleinen Rindern drei wieder ab und übermalte die betreffenden Stellen «als Wiese»; die Darstellung weist heute tatsächlich nur fünf Rinder auf. Im April beschloss er, sich mit der Studie auch für die IX. Internationale Kunstausstellung im Münchner Glaspalast²² zu bewerben und überarbeitete sie erneut. Allerdings war ihm die Tubenfarbe «Kremserweiss» ausgegangen. Schon im März hatte sie ihm gefehlt, sodass er bei der Arbeit an der Studie *Schnee am Waldrand* (VdL-Nr. 10) auf «Mischweiss», das Bleiweiss und Zinkweiss enthält, und auf eine alte Tube «Blanc d'argent» (Bleiweiss) der Sorte Edouard hatte ausweichen müssen.²³ Dass er auch die Farben seiner letzten Überarbeitung der Studie *Sonnige Weide* mit «Mischweiss» aufhellen musste, das er normalerweise nicht verwendete, notierte er explizit im Logbuch. Aufgrund ihres Gehalts an Zinkweiss sind diese letzten Überarbeitungen in *Sonnige Weide* unter UV-Bestrahlung deutlich zu erkennen, denn sie fluoreszieren in einem hellen grünen Farbton (Abb. 163 und 165).

Erst als Emmenegger drei Tage später, am 19. April, erneut eine Änderung vornahm – eine Korrektur der Silhouette des Waldes im Hintergrund (Abb. 166) –, stand ihm wieder «Kremserweiss» zur Verfügung, und auch diesen Umstand notierte er im Logbuch. Nachdem er verschiedene Partien, die noch nicht ausrei-

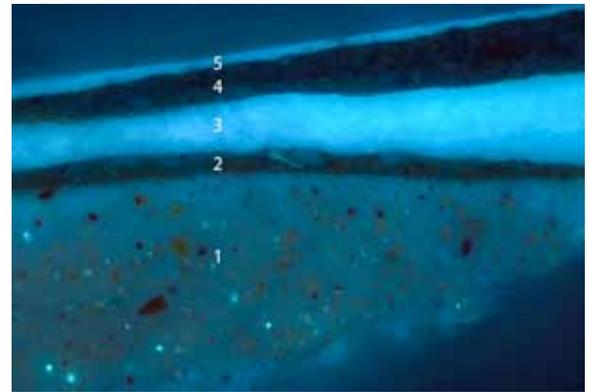


166

Abb. 166 Studie *Sonnige Weide*, Ausschnitt rechts oben. Die heute etwas dunklere Partie im Himmel direkt oberhalb des bewaldeten Hügels (Pfeil zeigt an, wo Emmenegger eine allerletzte formale Korrektur ausführte, indem er, wie er im Logbuch notierte, «ein Streifchen» des bewaldeten Hügels himmelblau übermalte (MN, Logbuch, 19. April 1905, S. 151).

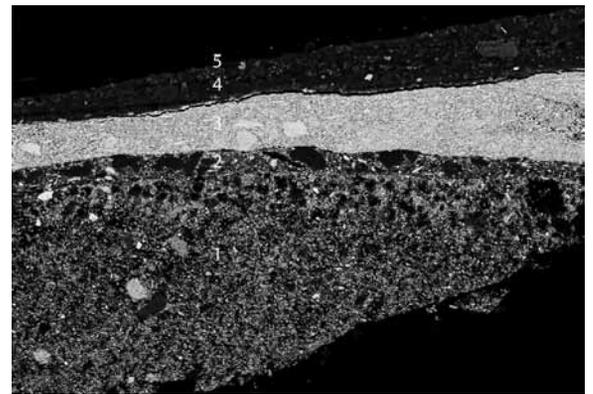


167a



167b

Abb. 167a Querschliff der Malschichtprobe P12 der Studie *Sonnige Weide*, linke Bildkante oben (siehe **Abb. 204** im Anhang), Aufnahme im Lichtmikroskop (Hellfeld bei gekreuzten Polarisationsfiltern). Die gewerblich aufgetragene Grundierung ist in der Malschichtprobe nicht enthalten. Abgesehen davon lassen sich von unten nach oben folgende Schichten erkennen: Ganz unten liegt eine gelbliche Schicht mit diversen bunten Pigmenten (1), darauf folgt eine dünne dunkelgrüne Schicht (2); beide gehören zur nie vollendeten Esquisse *Böcklin todt* von 1901. Darauf liegt die von Emmenegger 1903 aufgetragene dicke zweite Grundierung (3). Es folgt eine sehr dunkle grüne Schicht, bei der es sich um den von links ins Bild hineinragenden Tannenzweig der Studie *Sonnige Weide* handelt (4). Zuoberst liegt ein Firnis, der im Hellfeld jedoch nicht sichtbar ist. Für die Pigmentierung der Schichten siehe die diversen Angaben zur Probe P12 in der **Tabelle 11** im Anhang.



167c

Abb. 167b Wie **Abb. 167a**, Aufnahme im Lichtmikroskop unter ultravioletter Strahlung (365 nm). Die Zinkweisspartikel in der dicken gelben Farbschicht fluoreszieren hell grünlich (1). Auch der (nicht originale) Firnis ist aufgrund seiner Fluoreszenz sichtbar (5).

Abb. 167c Wie **Abb. 167a**, Materialkontrastbild im Rasterelektronenmikroskop.

chend gesättigt waren, mit Vernis à retoucher J. G. Vibert gefirnisst hatte, sandte er die Studie am 22. April an die Ausstellungsjury für die Münchner Schau nach Basel.²⁴ Auch hier war er mit seiner Bewerbung erfolgreich. Interessanterweise beurteilte Giovanni Giacometti, der Mitglied der Jury war, *Sonnige Weide* ganz ähnlich wie Emmenegger selbst. Er schrieb am 12. Mai an den Freund, die Landschaft gefele ihm recht gut; er fände sie «sehr frisch in der Farbe und leuchtend im Licht». Nur der Vordergrund sei «nicht so gut gestimmt und [nicht] so angenehm in der Farbe wie das übrige».²⁵ Da die Studie 1906 aus der Münchner Ausstellung von der Schweizerischen Eidgenossenschaft angekauft wurde, kann jedoch ausgeschlossen werden, dass Emmenegger sie ein weiteres Mal überarbeitete.



168

Abb. 168 Studie *Sonnige Weide*, Detail in der unteren Bildhälfte Mitte. An der Oberfläche tritt eine weissliche, durchscheinende Substanz aus (Pfeile). Möglicherweise handelt es sich um die Folge einer Degradation der gelben Farbe.

Bemerkungen zum Zustand der Studie

In einer gelben Partie im Bildzentrum sind bei optischer Vergrößerung (Stereomikroskop) weissliche blasenförmige Ausblühungen zu sehen, die möglicherweise auf eine Degradation der gelben Farbe zurückgehen (Abb. 168).²⁶ Eine Verbräunung grüner Partien ist hingegen in der Studie nicht festzustellen, doch die Testfelder der zweiten Versuchsreihe auf ihrem oberen rückseitigen Spannrand zeigen eine dunkle Haut (Abb. 190 und 191). Möglicherweise war die Verbräunung, die Emmenegger störte, also durch die Bildung einer dunklen Haut verursacht, die bei späteren Reinigungen der Bildoberfläche entfernt wurde. Nur in den Testfeldern blieb sie erhalten.

Im Dunkelgrün der Tannenzweige am oberen Bildrand hat sich, ausgehend von einem feinen Frühschwundrissnetz, ein Alterscraquelé ausgebildet.

- 1 Siehe Kap. 6, «Bild *Frühling*, VdL-Nr. 19».
- 2 Für Emmeneggers Beziehung zu Böcklin siehe Gerster/Helbling/Mollet 1987.
- 3 Tb 1900–1901, Eintrag im hinteren Teil, datiert 1901 (wohl Januar).
- 4 Siehe Teil III, Kap. 12, «Oktober bis November 1903: Malerfahrt nach Reiden».
- 5 Siehe Kap. 10, «Diverse Tests zum Auftragen von Grundierungen».
- 6 Tb 1903–1904, 25. Mai 1904.
- 7 Siehe Teil III, Kap. 14, «Mai und Juni 1904: Malerfahrt auf den Zugerberg».
- 8 Emmenegger hatte bei Bernhard Buttersack gelernt, dass Ölfarbschichten am Licht trocknen müssen, um nicht zu vergilben; siehe MN, Logbuch, 1. März 1901, S. 13.
- 9 Tb 1903–1904, 9. Juni 1904.
- 10 Siehe Kap. 11, «Vier «Farbenproben» zu einer Mischung aus Mussini-Tubenfarben».
- 11 Tb 1903–1904, 22. Juni 1904.
- 12 «Grün i[m] Mittelgr[und] etw[as] zu saftig. (Ganzes etw[as] heller & weniger intens[ives] Grün?) 2. Rind zu kräftig 5 + 6 R[ind] zu fahl. D[er] rote Acker geht nicht recht zurück. Vordergr[und] farb[ige] Zeichn[ung] Terrainwellen, Waldstreifen etw[as] z[u] dunk[el], Härte b[ei] roth[em] Acker»; ebd., Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1904).
- 13 Wie Anm. 10.
- 14 MN, Logbuch, 16. Juni 1904, S. 126.
- 15 Möglicherweise war er mit der geringen Deckkraft von Ultramarin-gelb nicht zufrieden. Ein Jahr später erwähnte er, er benutze es für eine Lasur: «21 Blau des Himmels überlasirt. Terb[entin] + gelb[er] Ultramar[arin]»; ebd., 14. Juni 1905, S. 157.
- 16 Salon d'Automne, Paris, Grand Palais, 15. Oktober – 15. November 1904.
- 17 Siehe Anm. 12.
- 18 Ebd.
- 19 Tb 1904–1906, 18. September 1904.
- 20 Ebd., 11. Oktober 1904. Die Studie wurde in Paris unter dem Titel *Pâturage ensoleillé* ausgestellt; Paris 1904, S. 47, Nr. 448.
- 21 Wie Anm. 10.
- 22 IX. Internationale Kunstausstellung, München, Königlicher Glaspalast, 1. Juni – Ende Oktober 1905.
- 23 Siehe Kap. 8, «Studie *Schnee am Waldrand*, VdL-Nr. 10».
- 24 Die Jurierung der Schweizer Eingaben fand in Basel statt.
- 25 Giacometti an Emmenegger, 13. Mai 1905, in: Radlach 2003, S. 289.
- 26 Dieses spezifische Phänomen wurde nicht genauer untersucht.

8 Studie *Schnee am Waldrand*, VdL-Nr. 10

12. und 13. März 1905

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Eintrag im Verzeichnis der Leinwände:]

[S. 185, ohne Datum]

10. St[udie] ~~Ni[ppere]~~ Belg[ische]? Oelgr[und-Leinwand] Römischfaden v[on] Disler?
Aufg[espannte] Gr[össe] B[reite] 61 H[öhe] 49 ½ Letzter Schnee am Waldrand

[Einträge im Logbuch:]

[S. 34]

4? VII 1901

10 Direkt auf den, im letzten Winter Herbst angef[angenen], Italienerknaben
aufgez[eichnet] & untermalt. M[ussini]-Fa[rben] o[hne] Malm[ittel].

8. VII. [1901]

10. Untermalung fühlt sich trocken an. Stellenweise überm[alt]. M[ussini]-Fa[rben]
o[hne] Malm[ittel]. Nicht voll[endet]. Schund!

[S. 144]

12. III. [1905]

10. Im Verlaufe d[er] letzten Monate L[einwand] m[it] hellen Palettresten
überm[alt]. (Diese Farbschicht ist nicht glänzend) Heute m[it] Pinsel abgestaubt,
m[it] Kohle ein paar Striche aufgezeichn[et] & Studie: «Letzter Schnee» gemalt.
Im Atel[ier] Schatten auf Schnee & Boden viel heller gemacht.
Die Farbe dieser Studie wird voraussichtlich leicht reissen (trotzdem die
Untermalung matt aufgetrockn[et] war), weil diese Leinw[and] schon mit mehreren
Farbschichten bedeckt war.

[S. 145]

13. III. [1905]

10. vollendet. (heute ausnahmsweise altes, zähes Blanc d'arg[ent] von Lefranc
verwendet.)

Schatten auf d[em] Schnee durchweg noch heller gemacht m[it] Terbent[in].

Sonnenflecke auf [dem Schnee] weniger warm.

Rasen d[es] Vordergr[unds] heller & wärmer gem[acht]; 2 Rasenflecke.

Farbe d[es] Hintergr[unds] etwas heller. Rothe Streifen.

Kommentar

Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

Vor 1900

Der Bildträger, auf dem Emmenegger im März 1905 die Studie *Schnee am Waldrand* (Abb. 180) schuf, stellt in der Reihe der hier untersuchten Fälle eine Ausnahme dar. Das Malleinen selbst – im Verzeichnis der Leinwände lautet seine Beschreibung «Oelgr[und-Leinwand] Römischfaden¹ v[on] Disler» – ist zwar durchaus nicht auffallend. Es ist ein Flachsgewebe in Panamabindung (Abb. 172), das am (frontal gesehen) rechten Bildrand eine Webkante aufweist. Der Ölgrund enthält Bleiweiss, Zinkweiss und höchstwahrscheinlich Öl (Tabelle 12 im Anhang) und wurde über die Nagellochreihe der für den gewerblichen Grundierungsauftrag notwendigen Aufspannung gestrichen (Abb. 173). Weitere Angaben zum Malleinen sind in der Tabelle 5 im Anhang aufgeführt.

Ungewöhnlich ist, dass Emmenegger dieses Malleinen nicht selbst aufspannt, sondern von der Firma Disler & Reinhart wohl fertig aufgespannt erworben hatte.² Ein erstes Indiz ist der starre Spannrahmen. Er verfügt über gestemmte Eckverbindungen mit Federn und Zapfen (Abb. 169 und 171), die Leisten besitzen keinen Spannwalst, sind bildseitig nur wenig abgefast, rund 4,8 cm breit und rund 2,2 cm stark. Weitere Indizien sind die Nägel mit vergleichsweise kleinen Köpfen (Durchmesser ca. 0,5 cm, Abb. 173). Emmenegger verwendete in der Regel bildseitig auf Gehrung geschnittene Keilrahmen, an seinen eigenhändigen Aufspannungen wurden bisher nur Nägel mit grösseren Köpfen festgestellt,³ und schliesslich weisen die Ränder der von ihm aufgespannten Bildträger Abdrücke seiner Spannzange auf und sind nicht so knapp beschnitten wie das Malleinen von VdL-Nr. 10 (Abb. 169).

Dass Emmenegger die Bildfläche des Malleinens selbst mit einer zusätzlichen Bleiweissgrundierung versehen hatte, konnte anhand des Querschliffs einer Malerschichtprobe nachgewiesen werden (Abb. 186); diese Schicht liegt nur auf der Bildfläche, nicht auf den Spannrändern.

1900/1901

Wann Emmenegger die zusätzliche Grundierung auftrug, ist nicht bekannt; fest steht jedoch, dass er den so präparierten Bildträger im Herbst 1900 auf seine erste oberitalienische Malerfahrt an den Lago Maggiore mitnahm und dort für die Bildnisstudie eines «Italienerknaben» verwendete (Abb. 174). Damals malte er noch mit Edouard-Farben.

Das Knabenbildnis vollendete er nicht. Ohne sich die Zeit zu nehmen, es mit einer Grundierung zuzudecken, übermalte er es im Sommer 1901 – er arbeitete damals in einer Menagerie – mit der querformatigen Studie eines Nilpferdkopfes (Abb. 175 und 176). Dass er direkt auf die andere Darstellung malte, ist zwar kein Einzelfall,⁴ geschah in diesem Fall aber wohl aus der Not heraus: Sein Vorrat an ge-



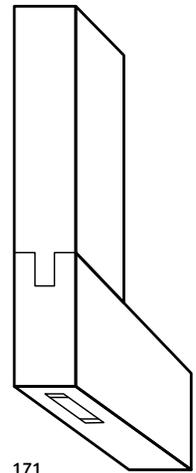
169

Abb. 169 Rückseite der Studie *Schnee am Waldrand* (für die Bildseite siehe Abb. 180). Vermutlich handelt es sich um ein gewerblich aufgespanntes Malleinen.



170

Abb. 170 Detail von Abb. 169, untere Spannrahmenleiste Mitte, um 180° gedreht. Die von Emmenegger mit Bleistift angeschriebene und rechteckig umrahmte VdL-Nummer «10» steht heute auf dem Kopf, da er das Malleinen bei der zweiten Wiederverwendung um 180° drehte.



171

Abb. 171 Schema der Eckverbindung des Spannrahmens der Studie *Schnee am Waldrand*. Es handelt sich um eine gestemte Verbindung mit Feder und Zapfen.



172

Abb. 172 Detail der Rückseite, Bildträgergewebe. Es handelt sich um eine in Panamabindung gefertigte Leinwand (Flachs). In der Abbildung (wie auch in der Studie) verläuft die Kette (jeweils zwei Fäden) vertikal, der Schuss (dito) horizontal.



173

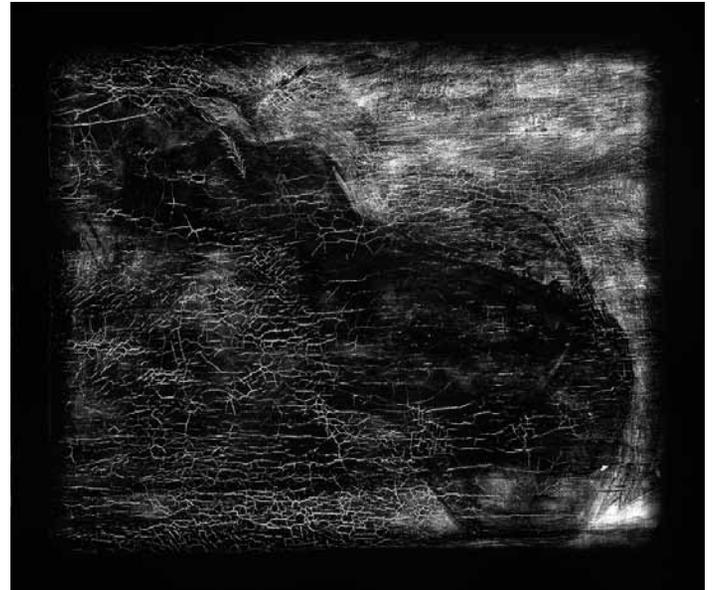
Abb. 173 Studie *Schnee am Waldrand*, Detail des rechten Spannrands. Der weisse Ölgrund aus gewerblicher Produktion wurde bis an die Webkante und die hier vorhandenen Nagellöcher der Aufspannung (schwarzer Pfeil) aufgestrichen. An der bildseitigen Kante kommt an einigen Stellen eine tieferliegende dunkle Farbschicht

zum Vorschein (weisse Pfeile); es bleibt jedoch unklar, welcher der beiden übermalten Studien sie zuzuordnen ist. Bei der mit dem unteren weissen Pfeil bezeichneten Stelle wurden μ RFA-Messungen durchgeführt (P16, siehe Tabelle 12 und Abb. 205, beide im Anhang).



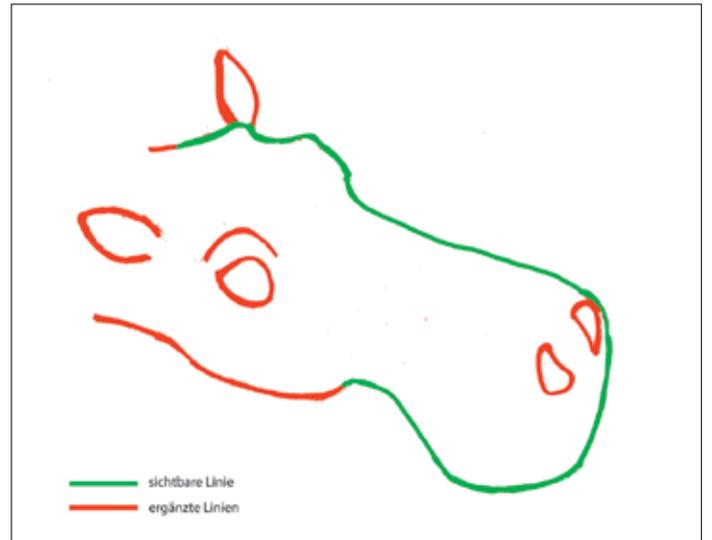
174

Abb. 174 Studie *Schnee am Waldrand*, Röntgenaufnahme, um 90° im Uhrzeigersinn gedreht. Die Umrise der Porträtstudie des «Italienerknaben» von 1900 wird sichtbar.



175

Abb. 175 Studie *Schnee am Waldrand*, IR-Transmission, um 180° gedreht. Die Porträtstudie tritt in dieser Aufnahme kaum noch hervor, hingegen werden Umrise der Studie des Nilpferdkopfes sichtbar, an dem Emmenegger im Juli 1901 arbeitete.



176

Abb. 176 Studie *Schnee am Waldrand*, Linienzeichnung der mit IR-Transmission festgestellten (grün) und der ergänzten (rot) Umrisslinien des Nilpferdkopfes von 1901.

brauchsfertigen Malleinen war vermutlich erschöpft, und hätte er eine Grundierung aufgetragen, hätte diese zuerst trocknen müssen. Für die zweite Verwendung – den Nilpferdkopf – gab er dem Bildträger unter der VdL-Nr. 10 einen Eintrag im Verzeichnis der Leinwände. Aber auch diese Studie gelangte nicht zum Abschluss; schon nach der zweiten Malsitzung gab Emmenegger sie auf. «Nicht voll[endet]. Schund!», schrieb er damals in sein Logbuch. Ein winziger Ausbruch in der Farbschicht der heutigen Darstellung lässt die tieferliegenden dunklen Farbschichten der beiden Studien von 1900 und 1901 erkennen (Abb. 177).



177

Abb. 177 Studie *Schnee am Waldrand*, Detail, winziger Ausbruch in der Farbschicht im Schneefeld rechts. In diesem Ausbruch sind zwei tiefer liegende Farbschichten zu unterscheiden; zu-unterst ein Hellbraun (weisser Pfeil, eventuell Porträtstudie von 1900?), darauf ein Dunkelbraun (schwarzer Pfeil, eventuell Nilpferdstudie von 1901?).



178

Abb. 178 Studie *Schnee am Waldrand*, Ausschnitt der unteren Bildkante links. Im unteren Bereich des Ausschnitts ist die gelbliche Schicht aus hellen Palettresten sichtbar, mit der Emmenegger die Nilpferdstudie zudeckte.



179

Abb. 179 Studie *Schnee am Waldrand*, Ausschnitt des rechten Spannrandes. An der bildseitigen Kante ist unter der hellen Farbe des Schneefeldes eine deutlich dunklere blaue Farbschicht sichtbar (Pfeil). Sie stammt offenbar von der Arbeit im Freien und wurde im Atelier mit viel helleren Tönen übermalt.

1904/1905

Erst dreieinhalb Jahre später, im Lauf des Winters 1904/1905, bereitete er das Mallein nach und nach für eine erneute Verwendung vor: Jedesmal, wenn er Farbreste von seiner Palette entfernte, strich er die hellen Reste über den missglückten Nilpferdkopf, bis allmählich die gesamte Bildfläche mit einer hellen, in manchen Bereichen gelblich getönten Schicht bedeckt war (Abb. 178).

Am 12. März 1905, als er für Pleinairstudien in der näheren Umgebung Bildträger benötigte, prüfte er die Schicht aus hellen Palettresten, konstatierte, sie sei «nicht glänzend», verzichtete deshalb darauf, sie mit Wasser und Seife zu waschen,⁵ und staubte sie lediglich ab. Mit dem nunmehr gebrauchsfertigen Bildträger begab er sich noch am selben Tag bei strahlendem Sonnenschein zum Galgenwald von Emmen, in die Ebene unmittelbar nördlich des Zusammenflusses von Emme und Reuss,⁶ und begann dort die Studie *Schnee am Waldrand*. Als Unterzeichnung setzte er lediglich «m[it] Kohle ein paar Striche»⁷ und führte umgehend die Untermalung aus. Er malte die Studie mit Mussini-Farben; die Ergebnisse der Pigment- und Bindemittelanalysen sind in der Tabelle 12 im Anhang zu finden.

Zurück im Atelier fiel ihm offenbar auf, dass die Schatten im Vordergrund viel zu dunkel geraten waren, denn er überarbeitete diese Bereiche noch am selben Tag mit sehr viel helleren Farben (Abb. 179). Wie unsere technologische Untersuchung und



180

Abb. 180 Studie *Schnee am Waldrand*, 12. und 13. März 1905, Ölfarben (Mussini) auf Leinwand (Flachs), 49,5 × 61 cm, VdL-Nr. 10, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 63233.



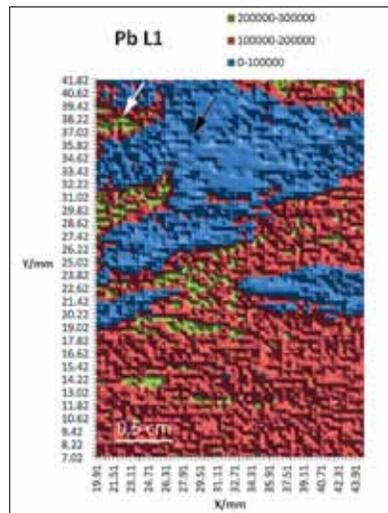
181

Abb. 181 Studie *Schnee am Waldrand*, UV-Fluoreszenzaufnahme. Die Farbe, die Emmenegger am Nachmittag oder Abend des 12. März 1905 auftrug, um ein erstes Mal das Schneefeld aufzuhellen, erscheint im ultravioletten Fluoreszenzlicht grünlich. Statt Bleiweiss verwendete er nämlich Zinkweiss, das unter UV-Bestrahlung hell grünlich fluoresziert.



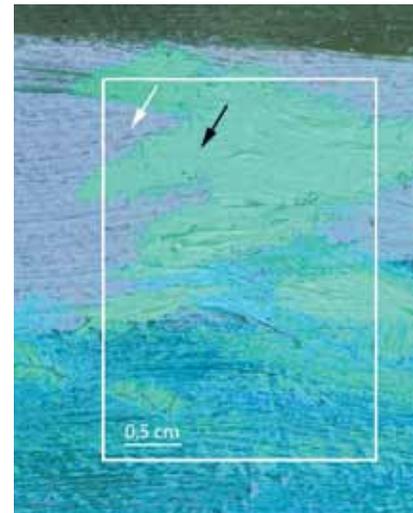
182

Abb. 182 Studie *Schnee am Waldrand*, Ausschnitt am unteren Bildrand. Im Normallicht ist die erste Überarbeitung mit dem weniger deckkräftigen Zinkweiss (schwarzer Pfeil) nicht immer von der zweiten Überarbeitung mit Bleiweiss (weisser Pfeil) zu unterscheiden.



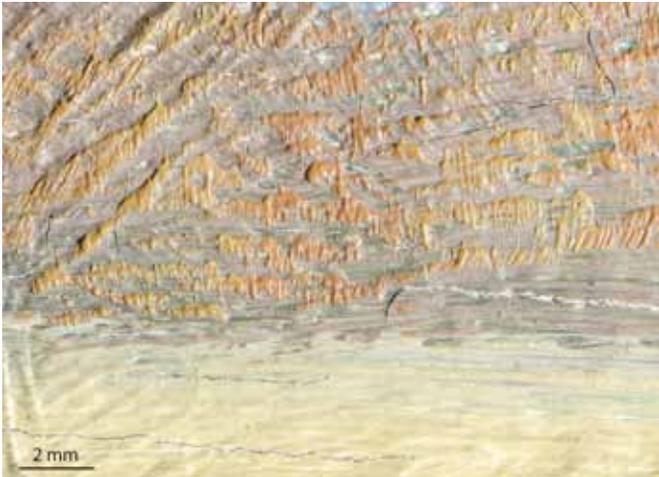
183

Abb. 183 Kartierung des Elements Blei (Pb) mit μ RFA; die kartierte Fläche liegt innerhalb des weissen Rahmens in den Abb. 182 und 184. Die stark bleiweisshaltigen Farbbereiche sind rot und grün eingefärbt, die nicht oder kaum bleiweisshaltigen blau.



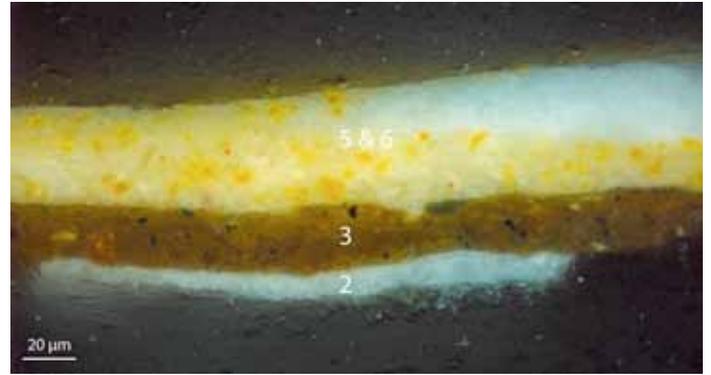
184

Abb. 184 Wie Abb. 182, UVF-Aufnahme. Zinkweiss- (schwarzer Pfeil) und bleiweisshaltige (weisser Pfeil) Farbaufträge sind anhand ihres unterschiedlichen Fluoreszenzverhaltens eindeutig zu unterscheiden.



185

Abb. 185 Studie *Schnee am Waldrand*, Ausschnitt des Hintergrunds oben rechts. Emmenegger übergibt den zuerst bräunlichen Streifen ganz zum Schluss noch mit einer dünnen Farbe in einem heller leuchtenden Rotton.



186

Abb. 186 Querschliff der Malschichtprobe P6 der Studie *Schnee am Waldrand*, aus dem gelben Hintergrund, linke Bildkante oben (siehe **Abb. 205** im Anhang), Aufnahme im Lichtmikroskop (Hellfeld bei gekreuzten Polarisationsfiltern). Die unterste Schicht im Bildaufbau, der gewerbliche Ölgrund, ist im abgebildeten Querschliff nicht enthalten. Die erste Schicht von unten ist die von Emmenegger selbst aufgetragene Grundierung (2). Darauf liegt eine braune Farbschicht (3), die

der Porträtstudie von 1900 oder der Nilpferdstudie von 1901 zuzuordnen ist. Die im Bildaufbau beobachtete Schicht aus Palettresten ist an der beprobten Stelle nicht vorhanden. Die gelbe (5) und weisse (6) Farbschicht gehören zur gelben Hintergrundpartie in *Schnee am Waldrand*. Für die Pigmentierung der Schichten siehe die Angaben zur Probe P6 in der **Tabelle 12** im Anhang.

eine Bemerkung im Logbuch zeigen, muss ihm an diesem Punkt die Bleiweissfarbe von Mussini ausgegangen sein, denn er vermengte für die Aufhellung der Schatten seine Farben mit der Tubenfarbe «Mischweiss», einer Kombination von Bleiweiss und Zinkweiss, die er normalerweise nicht verwendete.⁸ Schon am nächsten Tag vollendete er die Studie und hellte dabei das Schneefeld noch stärker auf; offenbar unzufrieden mit der geringeren Deckkraft des «Mischweiss», verwendete er dafür «ausnahmsweise» (wie er betonte) eine ältere Tube Bleiweissfarbe des Herstellers Lefranc («Blanc d'arg[ent]»). Diese Farbe war gemäss seinen Notizen schon ziemlich «zäh», und tatsächlich sind die Lichter im Schneefeld ungewöhnlich pastos aufgetragen. Der Wechsel zwischen zink- und bleiweisshaltigen Farbaufträgen ist unter UV-Bestrahlung gut zu erkennen (**Abb. 181 und 184**).

Nachdem er auch den Grasstreifen im Vorder- und gewisse Partien im Hintergrund aufgehellt hatte, vollendete er schliesslich die Studie mit einer letzten Korrektur des Kolorits, indem er auf zwei horizontale bräunliche Streifen im Hintergrund, die vielleicht einen winterbraunen Buchenwald darstellen, noch eine dünne, kräftig braun-rote Farbe legte (**Abb. 185**). «Rothe Streifen», lautet sein knapper Beschrieb dieses letzten Eingriffs. Er liess die Studie *Schnee am Waldrand* ungefirnisst.

Bemerkungen zum Zustand

Entgegen Emmeneggers Befürchtung, dass die «Farbe dieser Studie [...] voraussichtlich leicht reissen» werde, weist sie keine Fröhschwundrisse auf, sondern nur lokal ausgeprägte Alterssprünge.

- 1 Andere Bezeichnung für Panamabindung.
- 2 Da er sich zum Zeitpunkt des Eintrags offenbar nicht mehr ganz genau an die Herkunft des Bildträgers erinnerte, versah er die Angabe «Disler» mit einem Fragezeichen.
- 3 Nur in der unteren und linken Kante befindet sich je einer von Emmeneggers üblichen Spannnägeln mit Köpfen, die einen Durchmesser von etwa 0,8 cm aufweisen und damit deutlich grösser sind. An diesen Stellen scheint er Nägel ersetzt zu haben, die schon früh verloren gegangen waren.
- 4 Im November 1904 hatte Emmenegger über seiner Studie *Fritz. Maulthier* (VdL-Nr. 19) das Bild *Frühling* geschaffen, ohne die Studie vorher mit einer Zwischenschicht zu überdecken; siehe Kap. 6, «Bild *Frühling*, VdL-Nr. 19».
- 5 Glänzende Schichten standen bei Emmenegger im Verdacht, zu fett zu sein. Nicht zu Unrecht fürchtete er, spätere Schichten würden darauf nur schlecht haften und Fröhschwundrisse ausbilden.
- 6 An derselben Stelle hatte Emmenegger bereits im Februar die Studie *Schnee am Waldrand* (VdL-Nr. 89) gemalt. Diese frühere Studie hatte er im Tagebuch in Klammern mit dem Zusatz «Galgenwald» versehen; Tb 1904–1906, Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum.
- 7 Die Unterzeichnung wurde bei unserer technologischen Untersuchung leider auch mithilfe von IR-Reflektografie nicht sichtbar.
- 8 Um dieselbe Zeit dokumentierte er im Logbuch die Überarbeitung der Studie *Sonnige Weide*. Dass er vorübergehend mit «Mischweiss» arbeiten musste, geht nicht aus den Einträgen zu *Schnee am Waldrand*, sondern aus denjenigen zu *Sonnige Weide* hervor; siehe Kap. 7, «Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71».

9 Fünf «Lasurproben», VdL-Nr. 3

18. Februar – 17. Juli 1901

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Eintrag im Verzeichnis der Leinwände:]

[S. 185, ohne Datum (Februar 1901)]

3. Lasurproben. Belgische (?) Kr[eidegrund]-L[einwand] von Disler & Reinh[art]. – Aufgesp[annt] Grösse: H[öhe] 82 – B[reite] 57.

[Einträge im Logbuch:]

[S. 9]

18. II. 1901

3. Auf eine L[einwand] (Kreidegr[und]), die ich vor 10 Monaten mit Bl[anc] d'arg[ent] v[on] Edou[ard] (?) grundiert hatte, habe ich Lasurproben mit Muss[ini]-Firn[is] gemacht. Je 5 Abstufungen v[on] M[ussini]-Ultr[amarin] + vert ém[eraude] und v[on] Edou[ard]-Ultr[amarin] + vert ém[eraude]. Die Las[uren] m[it] M[ussini]-Fa[rben] liessen sich gleichmässiger verteilen & sind eher leuchtender als die Las[uren] m[it] Ed[ouard]-Fa[rben]. Daneben setzte ich pastose Farben von ungef[ähr] gleicher Valeur, M[ussini]-Cremserw[eiss] + Ultr[amarin] + v[ert] ém[eraude] & Ed[ouard]-Bl[anc] d'arg[ent] + Ultr[amarin] + v[ert] ém[eraude] – & da sah ich dann neuerdings, wie schon früher, dass die lasierten Fa[rben] kolossal viel leuchtender sind, als die mit Weiss gemischten. Die Frage ist nun die: Springen diese mit Firniss gem[ischten] Fa[rben] später vielleicht ab, reissen sie, dunkeln sie nach oder vergilben sie? Wenn nicht, so würde man gut thun, eine gute Kreidegr[und]-L[einwand] 2 mal in Intervallen v[on] 1–3 Monaten (?) mit Kremser-w[eiss] v[on] M[ussini] (oder m[it] Bl[anc] d'arg[ent] v[on] Ed[ouard]) zu grundieren, das Ganze ein paar Monate am Licht trocknen zu lassen & darauf mit M[ussini]-Fir[nis] & -Fa[rben] (oder and[erem] Fir[nis] & and[eren] Fa[rben]?) das Meiste lasierend zu malen.

23 II. [1901] Die hellern Las[uren] sind schon trocken, die dunklern (mehr Farbe enth[altend]) noch nicht.

1. III. [1901] Alle Las[uren] trocken.

[S. 10]

22. III. [1901] Die rechte Seite dieser Las[uren] mit M[ussini]-Fir[nis] gefirn[isst]. Sie waren ziemlich stark eingeschlag[en]; besonders die dunklern Töne.

19. II. [1901]

Auf die gestrigen Lasurversuche fasste ich den Entschluss, die grosse Blau-see-L[einwand], die ich vor ungf[ähr] 14 Monaten angef[angen] hatte, zu vollenden. **4.** (Belg[ische] Kr[eidegrund]-L[einwand] v[on] Disler; zuerst m[it]

Terb[entin] & Ed[ouard]-Fa[rben] untermalt. Dann die ganze Seefläche mit Bl[anc] d'arg[ent] v[on] Ed[ouard] (?) od[er] Krems[er]w[eiss] v[on] M[ussini] überstrichen, in der Überzeugung, dass dieses Wasser lasierend leuchtender herauszubringen sei, als pastos malend. Daraufhin hatte ich ein ½ m² grosses Stück obere Hälfte rechts mit Terbent[in] v[on] Ed[ouard] + Ed[ouard]-Fa[rben] lasierend gem[alt].

Da aber diese Lasuren ungleich & fleckig wurden, gab ich das Bild auf).

Heute habe ich nun konstatiert, dass von diesen ...

[S. 11]

... Lasuren die dunklern, etwas pastoser gem[alten] Stellen stärker ~~gesprungen~~ gerissen sind & dass die übrige, weissgrundierte Seefläche stark gelb geworden ist! Was gäbe ich jetzt darum, wenn ich wüsste, woher dieses Gelbwerden kommt! War die Farbe Blanc d'arg[ent] v[on] Ed[ouard] oder M[ussini]-Krems[er]w[eiss]? Ist sie deswegen gelb gew[orden] weil sie zu wenig am Licht war? Die Leinw[and], auf die ich gestern die Lasurproben machte **3.**, ist nicht im Geringsten gelb geworden. Sie war, die letzten Monate wenigstens, konstant dem Licht ausgesetzt.

Ich habe nun die Blausee-L[einwand] **4.** neuerdings für Lasuren präpariert & zwar, um mit meinen Ed[ouard]-Fa[rben] etwas aufzuräumen, mit Ed[ouard]-Fa[rben] (Bl[anc] d'arg[ent].) Ich habe mit purem Weiss die im letzten Jahr lasierte Fläche überstrichen & alle Stellen auf dem Seegrund, die besonders leuchtend werden sollten.

Das «Vertreiben» der Farbe gelang mir weitaus am besten mit einem flachen Marderpinsel (Sorte V. v[on] Schmin[c]ke), viel besser als mit richtigem Vertreiber v[on] Dachshaar (Sorte L. von Schmin[c]ke).

22 II. [1901] Bl[anc] d'arg[ent] auf ganzer Leinw[and] schon trocken.

[S. 12]

20. II. [1901]

Auf die gleiche L[einwand] **3.**, wie vorgestern, 3 weitere Lasurproben gemacht; dunkleres & helleres Himmelsblau. M[ussini]-Fir[nis] + M[ussini]-Fa[rben].

Ich glaube beobachtet zu haben, dass dunkle blaue Himmel ~~mit~~ durch Lasieren ätherischer & schöner werden, als durch mischen m[it] Weiss; helle Himmel dagegen scheinen mir mit T[empera]-Fa[rben] & wohl auch mit M[ussini]-Fa[rben] durch Mischen m[it] Weiss leuchtender zu werden, als durch lasieren.

23 II. [1901] Diese Las[uren] schon trocken.

[S. 13]

1. III. 1901

Da ich schon von Herrn Buttersack weiss, dass Gemaltes, welches während des Auftrocknens nicht dem Liecht ausgesetzt ist, ziemlich sicher nachdunkelt, so bin

ich stets darauf bedacht, meine neuen Arbeiten wenigstens die ersten Wochen, wo möglich aber 2–3 Monate, dem Licht auszusetzen. (Nie direktes oder durch Spiegel oder Fensterscheiben reflektiertes Sonnenlicht.) – Ich werde fortan nur Ausnahmen von dieser Regel notieren.

[S. 15]

21. III. [1901]

3. Neben die frühern Blausee-Farbproben neue gestrichen. M[ussini]-Fa[rben] (Cobalt d[unkel] + vert ém[eraude] in die dunkelsten Stellen noch Ultram[arin] d[unkel]) mit Flei[scher]-Malm[ittel], das ich gestern erhielt. Links Flei[scher]-Malm[ittel] III, Mitte II, rechts I.

[S. 16]

22. III. [1901] Diese Proben scheinen noch bedeutend leuchtender & intensiver, als die mit M[ussini]-Fir[nis] lasierten, die ich soeben zur Hälfte gefirnisst habe.

25. III. [1901] Die 2 hellsten Lasuren mit III sind trocken.

29 III [1901] Alle Las[uren] trocken; die dunklern Töne mit I harzen aber noch.

22. III. [1901]

3. Die untern 2/5 & ein handbreiter Streifen links war gelbgrün grundiert. Dieses habe ich nun m[it] purem Krems[er]w[eiss] v[on] M[ussini] zugedeckt & m[it] Marderpins[el] vertr[ieben].

26. III. [1901]

3. Über den Blauseefarb-Las[uren] 3 weitere Proben gestrichen. M[ussini]-Fa[rben] mit Flei[scher]-Malm[ittel] I (langsam trokn[end]). Links Cob[alt]blau hell m[it] vert ém[eraude], Mitte Cob[alt]blau dunkel m[it] ditto & rechts Ultram[arin] dunkel m[it] ditto.

[S. 21]

16. IV. [1901]

3. Links ob[en] 7 weitere Blauseefarb-Las[uren] hingemalt [aus] M[ussini]-Fa[rben] + M[ussini]-Malm[ittel] III. (mit grüner Etiq[uiette].) Die hellern Töne Cob[alt]blau d[unkel] m[it] Vert ém[eraude]; im dunkelsten Ton auch Ultram[arin] d[unkel]. Die Farbe liess sich zieml[ich] gleichmäss[ig] vertr[eiben].

18 IV. [1901] Hellste Las[ur] trocken. Temperat[ur] im Atel[ier] sehr niedrig, da ich seit 3. IV nicht mehr heize & es diese Tage durch wieder schneite.

22. IV. [1901] Alles trocken; die 8 dunkelsten Töne aber noch klebrig.

17. VII. [1901] Nichts mehr klebrig & bis jetzt gar nichts gesprungen oder gerissen; alles stark eingeschlagen.

[S. 37]

15. IX. [1901] (eidg[enössischer] Betttag).

3. Die obern 3/5 d[er] L[einwand] mit Ausnahme eines handbreiten Streifens links & der mit Las[ur]-Proben bedeckten Stellen, mit purem Krems[er]w[eiss] v[on] M[ussini] nochmals zugedeckt, weil die Leinw[and] stark durchschimmerte. 2 Stunden nachher mit Marderp[insel] vertr[ieben].

Kommentar

Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

Wie schon in Teil III geschildert, wollte Emmenegger, der zuvor meist einen deckenden Farbauftrag verwendet hatte (er selbst sprach von «pastosem» Farbauftrag), im Februar 1901 im Rahmen von «Lasurproben» (Versuchsreihen) eine Technik des Lasierens entwickeln. Er hoffte, auf diesem Weg seinen Wasser- und Himmelpartien mehr Leuchtkraft zu verleihen. Zwischen Februar und April 1901 strich er mehrere Reihen von Testfeldern auf und beobachtete sie bis Mitte Juli 1901 beim «Trocknen». In derselben Zeitspanne arbeitete er an den Bildern *Blausee* (VdL-Nr. 4) und *Blausee. Stämme* (VdL-Nr. 5) und versuchte dabei, die neu gewonnenen Erkenntnisse gleich umzusetzen. Auch auf die Bilder nach den Seelandschaftsstudien, die er im Dezember 1900 vom Lago Maggiore heimgebracht hatte, wollte er seine neue Lasiertechnik anwenden.¹

Wie seinem dritten Eintrag im Verzeichnis der Leinwände zu entnehmen ist (*Lasurproben*, VdL-Nr. 3), diente ihm als Untergrund für die Testreihen ein mit einem Kreidegrund vorbereitetes Malleinen der Firma Disler & Reinhart, das er auf einen Spannrahmen mit den Massen 82 × 57 cm gespannt und mit einer zusätzlichen weissen Grundierung aus Bleiweiss-Ölfarbe versehen hatte. Die Farben der Testfelder, die er in Reihen neben- oder untereinander aufstrich, waren blaue oder grün-blaue Mischungen von Tubenölfarben mit oder ohne Malmittel. Jedes Farbfeld innerhalb einer Reihe unterschied sich vom vorhergehenden, entweder durch den Anteil einer bestimmten Komponente in seiner Mischung oder durch seinen Farbton beziehungsweise seine «Valeur» (Helligkeit). Gleich nach dem Auftrag beurteilte Emmenegger die Leuchtkraft der Felder. In den Tagen und Wochen danach beobachtete er, wie schnell sie «trockneten» und wie sie sich in optischer Hinsicht dabei veränderten. Das Malleinen, auf dem er diese Versuche ausführte, ist leider nicht erhalten. Zur Veranschaulichung der nun folgenden Beschreibung der Testanordnungen dient deren bildliche Rekonstruktion in **Abb. 187**.

Abb. 187 Grafische Rekonstruktion von Hans Emmeneggers Malleinen *Lasurproben*, VdL-Nr. 3. Die Anordnung der Testfelder in der Fläche entspricht, soweit vorhanden, Emmeneggers Angaben. Die Legenden wurden hinzugefügt. Das Malleinen selbst ist nicht erhalten.

Fünfte Lasurprobe (Wasser), 22. März und 16. April 1901

Mussini-Farben mit Mussini-Malmittel auf sehr glatter wasser Unterma-king



Vorgehen:

- 22. März: Auftrag einer weissen Unterma-king («Kremerweiss» von Mussini), glätten dieser Unterma-king.
- 16. April: Auf der so vorbereiteten glatten Fläche lasierender Auftrag von sieben Mussini-Farbmischungen (aus «Kobaltblau, dunkel», «Vert émeraude», im dunkelsten Feld auch «Ultramarin, dunkel») mit Mussini-Malmittel «III (schnell trocknend)».

Fragen:

- Wie gelingt der Lasurauftrag auf der glatten Unterma-king?
- Eignet sich Mussini-Malmittel zum Lasieren?
- Wie verläuft die Trocknung der Farbfelder?

Dritte Lasurprobe (Wasser), 21. März 1901

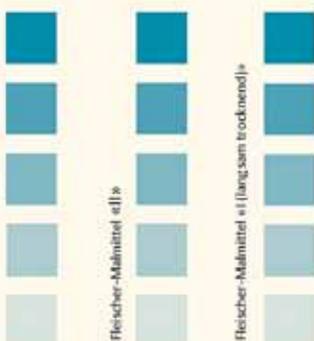
Vorgehen: – Lasierender Auftrag von fünf Mussini-Farbmischungen («Kobaltblau, dunkel», «Vert émeraude», und [nur in den dunklen Feldern] «Ultramarin, dunkel») mit zunehmendem Anteil Fleischer-Malmittel «III (schnell trocknend)» bzw. Fleischer-Malmittel «I» bzw. Fleischer-Malmittel «I (langsam trocknend)».

Fragen: – Welches Fleischer-Malmittel eignet sich zum Lasieren mit Mussini-Farben?
– Wie verläuft die Trocknung der Farbfelder?

Fleischer-Malmittel «III (schnell trocknend)»

Fleischer-Malmittel «I»

Fleischer-Malmittel «I (langsam trocknend)»



Erste Lasurprobe (Wasser), 18. Februar und 22. März 1901

Vorgehen: – 18. Februar: Deckender Auftrag von fünf Edouard- und fünf Mussini-Farbmischungen (aus «Ultramarin» und «Vert émeraude») mit zunehmenden Anteilen Bleiweiss.
– Lasierender Auftrag derselben Farbmischungen mit zunehmenden Anteilen Mussini-Firnis.
– 22. März: Überziehen der rechten Hälfte der Felder mit Mussini-Firnis

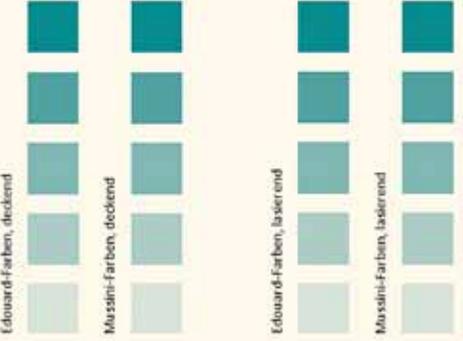
Fragen: – Welche Auftragsart führt zu mehr Leuchtkraft: Deckend oder lasierend?
– Gilt das gleichermaßen für dunkle wie für helle Farbvalours?
– Welche Ölfarben wirken leuchtender: Edouard oder Mussini?
– Eignet sich Mussini-Firnis als Malmittel zum Lasieren?
– Wie verläuft die Trocknung der Farbfelder?

Edouard-Farben, deckend

Mussini-Farben, deckend

Edouard-Farben, lasierend

Mussini-Farben, lasierend



Vierte Lasurprobe (Wasser), 26. März 1901

Vorgehen: – Lasierender Auftrag der Mussini-Farbe «Vert émeraude» in Fleischer-Malmittel «I (langsam trocknend)» mit «Ultramarin, dunkel» bzw. «Kobaltblau, dunkel» bzw. «Kobaltblau, hell».

Frage: – Welche blaue Mussini-Farbe ergibt in Mischung mit «Vert émeraude» die schönste Lasurfarbe?

 «Vert émeraude» ...
... mit «Ultramarin dunkel»
  ... bzw. «Kobaltblau, dunkel»
  ... bzw. «Kobaltblau, hell»

Zweite Lasurprobe (Himmel), 20. Februar 1901

Vorgehen: – Lasierender Auftrag von drei blauen Mussini-Farbmischungen («dunkleres und helleres Himmelsblau»), verdünnt in Mussini-Firnis.

Frage: – Eignet sich der (für dunkle Himmelsfärbungen geeignete) lasierende Auftrag auch für helle Himmelsfärbungen?

 «dunkleres Himmelsblau»
  «Himmelsblau»
  «helleres Himmelsblau»

18. Februar 1901, erste «Lasurprobe» (Wasser)

Im Rahmen der ersten Lasurprobe trug Emmenegger auf der weiss grundierten Fläche vier Reihen aus je fünf zunehmend heller werdenden grün-blauen Testfeldern auf, also insgesamt 20 Felder. Zwei Reihen bestanden aus deckenden, zwei aus lasierenden Farbmischungen, davon jeweils eine aus der Ölfarbensorte Edouard, die andere aus der Ölfarbensorte Mussini. Die deckenden Farben mischte er mit den Tubenfarben «Ultramarin» (Ultramarinblau) und «Vert émeraude» (Chromoxidhydrat- bzw. Guignetgrün) mit zunehmenden Anteilen von «Blanc d'argent» (Bleiweiss der Sorte Edouard) beziehungsweise «Kremserweiss» (Bleiweiss der Sorte Mussini). Die lasierenden Farben waren ohne Bleiweiss, aber mit zunehmenden Anteilen von Mussini-Firnis angerührt, denn je mehr er die lasierende Mischung mit Mussini-Firnis verdünnte, desto stärker wurde die transparente Farbschicht vom weissen Untergrund aufgehellt. Mit diesem ersten Test, mit dem Emmenegger gezielt nach einer Lösung für das Wasser in seinen beiden Blauseebildern suchte, wollte er gleich mehrere Fragen beantworten: In erster Linie wollte er wissen, ob er mit einem lasierenden Farbauftrag mehr Leuchtkraft erzielen könne als mit einem deckenden; in zweiter, ob die Beziehung zwischen Farbauftrag und Leuchtkraft auch in Abhängigkeit stand zur Farbvaieur. Ferner wollte er die Lasierfähigkeit der beiden Ölfarbensorten Edouard und Mussini vergleichen sowie die Eignung von Mussini-Firnis als Malmittel für Lasuren testen.

Anhand der zwanzig Farbfelder dieser ersten Lasurprobe gelangte Emmenegger zum Schluss, «dass die lasierten Fa[rben] kolossal viel leuchtender» waren «als die mit Weiss gemischten». Die stärkste Leuchtkraft entfalteten die grün-blauen Lasuren aus Mussini-Farben. Schon nach dieser ersten Lasurprobe schied er deshalb Edouard-Farben aus. Im Verlauf der nächsten Wochen verfolgte er, wie die Testfelder trockneten und stellte fest, dass sie mit der Zeit «einschlugen» (matt wurden). Um aus seinen weiteren Beobachtungen möglichst viel zu lernen, überzog er daraufhin nur die rechte Hälfte jedes Feldes mit Mussini-Firnis.

20. Februar 1901, zweite «Lasurprobe» (Himmel)

Zwei Tage nach der ersten Probe führte Emmenegger eine weitere aus, die nur drei Testfelder umfasste. Es ging nun um die Frage, wie der Himmel zu malen sei, lasierend oder deckend, wobei Emmenegger von vorneherein vermutete, dass dies von der Farbvaieur abhing. Alle drei Testaufträge bestanden aus lasierenden Mischungen von in Mussini-Firnis verdünnten Mussini-Farben (zu den individuellen Tuben machte er in diesem Fall keine Angaben) in drei verschiedenen Helligkeitsstufen. Edouard-Farben testete er nicht mehr. Sein späteres Fazit notierte er nicht explizit, doch dürfte sich seine schon am 20. Februar festgehaltene Einschätzung – dass nämlich für dunkelblaue Bereiche «durch Lasieren», für hellblaue «durch mischen m[it] Weiss» (durch deckenden Auftrag) das bessere Ergebnis zu erzielen sei – im Rahmen dieser zweiten Lasurprobe bestätigt haben.

21. März 1901, dritte «Lasurprobe» (Wasser)

Die dritte Lasurprobe, aus drei Reihen mit je fünf Testfeldern, galt wieder dem Problem des Wassers. Emmenegger benutzte nun eine etwas andere Mischung von Mussini-Tubenfarben, nämlich «Kobaltblau, dunkel» und «Vert émeraude» mit und ohne «Ultramarin dunkel» (eine dunkle Sorte Ultramarinblau) mit zunehmenden Anteilen dreier Malmittel, die sich gut zum Lasieren eignen sollten, nämlich Fleischer-Malmittel «I (langsam trocknend)», «II» und «III (schnell trocknend)».² Im Rahmen der dritten Lasurprobe scheint das zuerst genannte Malmittel besser abgeschnitten zu haben als die beiden anderen, die Emmenegger nun vermutlich ausschied.

26. März 1901, vierte «Lasurprobe» (Wasser)

Einige Tage später verwendete Emmenegger das Fleischer-Malmittel «I (langsam trocknend)», das in der dritten Probe offenbar gute Resultate erzielt hatte, in einer weiteren Reihe aus nur drei Testfeldern, mit der er wiederum die Lasierfähigkeit von Mischungen aus vier Mussini-Tubenfarben prüfte. Er vermengte die Tubenfarbe «Vert émeraude» mit je einer der blauen Farben «Ultramarin, dunkel», «Kobaltblau, dunkel» und «Kobaltblau, hell». Was er aus dieser vierten Probe lernte, formulierte er nicht im Logbuch. In der Folge beobachtete er das Trocknen auch dieser lasierenden Felder.

16. April 1901, fünfte «Lasurprobe» (Wasser)

Bis Mitte April 1901 hatte Emmenegger bei der Arbeit an seinen neuen Bildern festgestellt, wie schwierig es ist, auf weissem Untergrund Lasuren gleichmässig aufzutragen, insbesondere über grössere Flächen. Auch war ihm klar geworden, wie wichtig es ist, dass der Untergrund eine glatte Oberfläche besitzt.³ Mit seiner fünften und letzten «Probe» wollte er auf einer glatten Fläche eine gleichmässige Auftragstechnik entwickeln.

Als Vorbereitung hatte er schon im März 1901 einen Bereich seines Malleinens mit Bleiweiss-Ölfarbe bestrichen und diese sehr glatt vertrieben. Darauf trug er nun eine Reihe von sieben Testfeldern auf. Die sieben Farbmischungen bestanden aus den Mussini-Tubenfarben «Kobaltblau, dunkel», «Vert émeraude» und teilweise auch «Ultramarin, dunkel», in Mischung mit dem bisher noch nicht getesteten Mussini-Malmittel «III (schneller trocknend)». Der Lasurauftrag gelang zu seiner Zufriedenheit: «Die Farbe liess sich zieml[ich] gleichmäss[ig] vertr[eiben]».

Das Trocknen sämtlicher Testfelder seiner fünf Lasurproben dürfte Emmenegger wiederholt kontrolliert haben. Am 18. und am 22. April sowie am 17. Juli dokumentierte er seine Beobachtungen im Logbuch. Das Malleinen *Lasurproben* (VdL-Nr. 3) überstrich er vier Monate später, im September 1901, mit einer Grundierung, um es als Bildträger weiterzuverwenden. Ob es tatsächlich zu einer Wiederverwendung kam, ist allerdings nicht bekannt.

1 Siehe Teil III, Kap. 1, «Februar bis Mai 1901».

2 Zu den Fleischer-Malmitteln siehe ebd.

3 Siehe ebd.

10 Diverse Tests zum Auftragen von Grundierungen

28. Juli – 21. September 1901

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Einträge im Verzeichnis der Leinwände:]

[Als Emmenegger im Rahmen der hier beschriebenen Grundiertests insgesamt elf Malleinen grundierte, hatte er der Mehrheit dieser Malleinen im Verzeichnis der Leinwände noch keine Werkkategorien und Werktitel zugeordnet. Die damals nicht vorhandenen, erst später nachgeführten Kategorien und Titel sind hier deshalb nicht transkribiert.]

[S. 185, ohne Datum]

3. Lasurproben. Belgische (?) Kr[eidegrund]-L[einwand] von Disler & Reinh[art]. Aufgesp[annt] Grösse: H[öhe] 82 – B[reite] 57.

[S. 186, ohne Datum]

12. [...] Pereira-Leinw[and]. Zuerst mit Palettenresten (Edouardf[arben]? + Terb[entin]?) grund[iert], dann Ende III 1900 am Reussufer Mittelgrundstudie zu der Skizze Pochade «Vorfrühling» angefangen, m[it] Ed[ouard]-F[arbe]. 30 V. 1901 mit (Kremserw[eiss] v[on] M[ussini]?) zugestrichen. Anf[ang] VII 1901 Löwengruppe darauf angef[angen]. Aufgesp[annt] B[reite] 81,5 – H[öhe] 54,5 I II [19]07

13. [...] Kr[eidegrund]-L[einwand] v[on] Disler. Aufgesp[annt] B[reite] 121 H[öhe] 65

14. [...] Schlechte geleimte Oelgr[und]-L[einwand] v[on] Fries. Aufgesp[annt] B[reite] 55,5 H[öhe] 38

15. [...] Passable Oelgr[und]-L[einwand] v[on] Fries. Aufgesp[annt] 51,3 – 40

16. [...] Kr[eidegrund]-L[einwand] v[on] Schmincke? Aufgesp[annt] B[reite] ~~100,5~~ 65,2 H[öhe] 65 100,3

17. [...] Kr[eidegrund]-L[einwand] v[on] Disler (à 3.- per m²). Aufgesp[annt] 100,3 ~~65~~ 64,5

18. [...] Wie 17 [Kreidegrund-Leinwand von Disler (à 3.- per m²)] Aufgesp[annt] B[reite] 100,5 H[öhe] 65

[...] **19.** [...] Wie 17 & 18 [Kreidegrund-Leinwand von Disler (à 3.- per m²)]

A[ufgespannt] H[öhe] 92,5 B[reite] 73

[S. 187, ohne Datum]

20. [...] Kr[eidegrund]-L[einwand] von Schmincke? Vor un[gef]ähr 3 Monaten (VI 1901) mit Ed[ouard]-F[arbe] (?) + Terb[entin] grund[iert]. – A[ufgespannt] B[reite] 100,6 H[öhe] 73

21. [...] Wie 20. [Kreidegrund-Leinwand von Schmincke? Vor un[gef]ähr 3 Monaten (VI 1901) mit Edouard-Farbe (?) und Terpentin grundiert.] A[ufgespannt] 100,5 73

[Einträge im Logbuch:]

[S. 35]

28. VII [1901]

12 Angef[angene] Löwengruppe m[it] M[ussini]-Kremserw[eiss] + Terb[entin] v[on] Schm[incke] zugestrichen.

13. 14. 15. Ditto ganz zugestrichen. Nichts vertrieben.

15 IX 1901 Nō **14.** schon ziemlich gesprungen, **13. + 15.** aber gar nicht.

13. VIII. 1901.

13. Ganze Leinw[and] mit Taschenmesser abgeschabt, um sie zu ebnen. In Ermangelung ...

[S. 36]

... von M[ussini]-Kremserw[eiss] die ganze L[einwand] mit Bl[anc] d'arg[ent] v[on] Ed[ouard] + Terb[entin] v[on] Schm[incke] überstrichen & mit gewöhnl[ichem] Blaireau¹ vertrieben.

19. VIII [1901]

13. Die Mitte der r[echten] Hälfte d[er] L[einwand] aus Versehen mit Fixativ, sowie ein kleines Stück mit Weing[eist] abgerieben. L[einwand] glänzt fast durchweg. Wollen nun sehen, ob Farbe springt, wenn Leinw[and] nicht mit Benz[in] od[er] Weing[eist] abgerieben wird.

14. IX 1901

16. L[einwand] mit purem Krems[er]w[eiss] v[on] M[ussini] grund[iert]; so stark, dass L[einwand] nur noch wenig durchschimmert. Nachher mit flachem Marderp[insel] (V) je einmal horizont[al] & vertik[al] vertr[ieben].

[S. 37]

17 1/3 d[er] L[einwand] mit ditto grund[iert]; sehr stark, so dass L[einwand] fast nicht mehr durchschimmert

15. IX. [1901] (eidg[enössischer] Betttag)

17. Fertig grund[iert] auf gleiche Art, jedoch nichts vertr[ieben]. Zuletzt die Stellen, wo L[einwand] noch durchschimmerte mit Fa[rbe] übertupft.

3. Die obern 3/5 d[er] L[einwand] mit Ausnahme eines handbreiten Streifens links & der mit Las[ur]-Proben bedeckten Stellen, mit purem Krems[er]w[eiss] v[on] M[ussini] nochmals zugedeckt, weil die Leinw[and] stark durchschimmerte. 2 Stunden nachher mit Marderp[insel] vertr[ieben].

18. Auf gleiche Art grund[iert], wie 17, jedoch sofort nachher mit Marderp[insel] vertr[ieben].

15. 12. Alle Stellen, die nicht ganz weiss waren, mit pu[rem] Krems[er]w[eiss] v[on] M[ussini] betupft oder überschummert.

14. Alles mit ditto dünn überstrichen. Die letztern 3 L[einwände] nichts vertr[ieben].

[S. 38]

16. IX. [1901]

20 + 21. Beim Aufspannen bemerkte ich, dass die L[einwand] ziemlich brüchig ist & dass am Rande des Blendr[ahmens] die Fa[rbe] sehr leicht abfällt. Alle Stellen, an denen die L[einwand] stark durchschimmerte, habe ich mit purem Krems[er]w[eiss] v[on] M[ussini] überstrichen od[er] überschummert. Machte dabei zum ersten Mal die Beob[achtung], dass dieses Weiss, dünn lasiert dunkler ausschaut, als der Grund, während es sehr pastos aufgetragen eventuell (d. h. wenn die L[einwand] etwas gelblich od[er] grau ist) hell losgeht.

Ein 2-maliges, dünnes grundieren d[er] L[einwand] scheint mir verwerflich zu sein; besser ist wohl einmaliges, ...

[S. 39]

... aber kräftiges grundieren.*

12 Nochmals die dunkelsten Stellen zugedeckt.

20 1 Stunde lang d[em] direkten Sonnenlicht ausgesetzt.

20 IX [19]01. * Dieses Letztere ist sehr fraglich; denn soeben habe ich beob[achtet], dass alles Weiss, das ich vor 4 Tagen auf die L[einwand] 21. (z.B.) strich, ~~heut~~ nun erheblich heller ist, als die erste Grundierung. Ist dieses 2. Weiss in den 4 Tagen am Licht heller geworden oder erscheint es nur heller durch das «Anziehen»?

17 IX. [1901]

16 + 20 5 Stunden lang theils kräftigem, theils verschleiertem Sonnenlicht ausgesetzt.

19. IX. [1901]

16 **20** 7 Stunden [ang] kräftigem Sonnenlicht ausgesetzt.

20 IX. [19]01. Glaube jetzt schon konstatieren zu können, dass diese 2 L[einwände] die 12 bez[iehungs]w[eise] 13 Stunden dem direkten Sonnenlicht ausgesetzt waren, schon etwas dunkler & gelber sind, als die andern L[einwände]!

[S. 40]

20. IX. [1901]

21. Alle Stellen, wo die L[einwand] noch durchschimmert habe [ich] nochmals mit purem Krems[er]w[eiss] v[on] M[ussini] zugestrichen oder überschummert, hauptsächlich diejenigen Stellen, die nur einmal grundiert waren. Heute erscheint mir das neu daraufgestrichene Weiss nirgends dunkler, als die Unterlage (vide² 16. IX. [1901])

19. Mit ditto L[einwand] kräftig grundiert, nicht vertrieb[en]. Nachher 2 Stunden direktem Sonnenlicht ausgesetzt.

21 IX. [1901]

15. 45 Min[uten] direkt[em] Sonnen[licht ausgesetzt]. **19** **21** 3 ½ Stund[en] ditto.

Kommentar

Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

Bis ins Jahr 1903 pflegte Emmenegger seine gewerblich vorgrundierten, in grossen Bahnen erworbenen Malleinen nach dem Zuschneiden und Aufspannen noch mit einer zweiten Grundierung aus Bleiweiss-Ölfarbe zu versehen. Als er zwischen Juli und September 1901 nach und nach insgesamt elf vorgrundierte, aufgespannte Malleinen auf diese Weise behandelte, war es zum einen offenbar seine Absicht, sich – unter anderem für seine bevorstehende Malerfahrt an den Gardasee – einen Vorrat gebrauchsfertiger Bildträger anzulegen. Zum anderen benutzte er die Gelegenheit aber auch für Versuche, genauer gesagt zur gezielten Abklärung einer Reihe technischer Fragen rund um das Grundieren. Er ging bei diesen Versuchen weniger strukturiert und generell spontaner vor als im Februar 1901 bei seinen «Lasurproben» oder bei den «Farbenproben», die er 1904 und 1905 ausführte,³ doch war die Bandbreite der technischen Fragen, denen er nachging, nicht minder umfassend.

So scheint er erstens einige der gewerblich aufgetragenen Grundierungen getestet zu haben, die seinen eigenen als Untergründe dienten, denn er wählte unterschiedlich vorbehandelte Malleinen: vier mit Kreidegrund präparierte der Firma Disler & Reinhart, drei mit Kreidegrund präparierte von Fries sowie zwei unterschiedliche mit Ölgrundierung versehene derselben Firma (eine «schlechte geleimte» und eine «passable»). Zusätzlich wählte er zwei ältere Malleinen, die von früheren

Verwendungen bereits mit diversen Grundier- und Farbschichten bedeckt waren, nämlich das Malleinen, auf dem er Anfang 1901 seine Lasurproben ausgeführt hatte (VdL-Nr. 3), sowie dasjenige, auf dem er im Juli 1901 die Studie einer Löwengruppe begonnen hatte (VdL-Nr. 12).

Neben der Frage des Untergrundes interessierten ihn zweitens die verschiedenen möglichen Techniken für den Auftrag seiner eigenen Bleiweiss-Ölgründe. Nachdem er beispielsweise zwei übereinander aufgestrichene Schichten mit Terpentin verdünnter weisser Ölfarbe mit einer dicker aufgetragenen, unverdünnten Schicht verglichen hatte, notierte er am 16. September, dass letztere Technik zu bevorzugen sei.

Drittens probierte er verschiedene Möglichkeiten aus, seine Grundierungen nach dem Auftrag zu glätten: Manche Gründe liess er ungeglättet trocknen, andere vertrieb er – entweder sofort oder nach zwei Stunden – mit einem Pinsel. Im August 1901 probierte er dafür einen Dachshaarpinsel aus,⁴ im September einen Marderhaarpinsel. Eine der Grundierungen glättete er sogar erst nach zwei Wochen, indem er sie oberflächlich abschabte, sah sich anschliessend aber gezwungen, noch einmal eine Schicht aufzustreichen.

Viertens beobachtete er seine Grundierungen über einen gewissen Zeitraum hinweg, um festzustellen, ob sie beim Aushärten Sprünge bildeten. Als er im September drei im Juli auf unterschiedlichen Untergründen (den Malleinen mit den VdL-Nrn. 13, 14 und 15) aufgestrichene Grundierungen miteinander verglich, stellte er fest, eine sei «schon ziemlich gesprungen», die beiden anderen «aber gar nicht».

Fünftens wollte er herausfinden, ob eine bei ihm übliche Massnahme, das Abreiben der berührungstrockenen Grundierung mit Benzin oder Weingeist, später wirklich die Wirkung hätte, die er sich von ihr versprach, nämlich Sprünge in der Farbschicht zu verhindern. Er rieb deshalb eine seiner Grundierungen nur auf einer begrenzten Fläche ab.

Sechstens stellte er Beobachtungen an zu Deckkraft und Helligkeit seiner Grundierungen und zum Einfluss der Trocknung auf diese beiden Eigenschaften.

Im September kam ihm schliesslich noch die Idee, im Rahmen eines allerletzten Tests den Einfluss von Licht auf die Vergilbung seiner Bleiweiss-Ölgrundierungen zu untersuchen. Auf diese Idee dürften ihn zwei Beobachtungen gebracht haben, die er kurz zuvor zufällig gemacht hatte: Zuerst hatte er im Juni 1901 an einer mit Bleiweiss-Ölfarbe gestrichenen Zimmerwand eine lokale Vergilbung festgestellt, und zwar an einer Stelle, die eine Zeit lang abgedeckt gewesen war. Die Vergilbung erklärte er sich richtigerweise mit Lichtmangel. Rund einen Monat später hatte er beobachtet, wie einige Ölgründe, die im Dunkeln vergilbt waren, sich wieder aufhellten, als er sie dem Licht aussetzte. Obwohl ihm das Phänomen der «Primärgilbung» ölhaltiger Grundier- oder Farbschichten nicht unbekannt war, muss es ihm interessant erschienen sein, selbst Augenzeuge sol-

cher Vorgänge zu werden, denn er notierte beide Beobachtungen unter der Überschrift «Verschiedenes» im Maltechnik-Notizbuch.⁵ Nun, im September 1901, beschloss er, anhand seiner frisch grundierten Malleinen ein weiteres Phänomen zu überprüfen, von dem er bei Bernhard Buttersack erfahren hatte. Dieser hatte ihn gelehrt, dass frische Ölfarbschichten zum Trocknen zwar unbedingt ans Licht zu stellen seien, um hell zu bleiben, keinesfalls aber ins direkte Sonnenlicht, da sie dann sehr wohl vergilben würden.⁶ Vom 16. bis zum 19. September 1901 verpass- te er, das offenbar sehr sonnige Wetter nutzend, zweien seiner frisch grundierten Malleinen ausgedehnte Sonnenbäder. Am 20. September meinte er, sie seien wohl «schon etwas dunkler & gelber», war sich aber offenbar nicht ganz sicher. Dieses letzte Experiment verlängerte er am nächsten Tag noch um einige Stunden und schloss damit seine Testreihe ab.

1 Abkürzung der französischen Bezeichnung pinceau en poils de blaireau (französisch für Dachshaarpinsel).

2 Vide (lateinisch) für siehe.

3 Siehe Kap. 9, «Fünf «Lasurproben», VdL-Nr. 3», und Kap. 11, «Vier «Farbenproben» zu einer Mischung aus Mussini-Tubenfarben».

4 Wie Anm. 1.

5 MN, Einträge unter «Verschiedenes», 28. Juni und 8. Juli 1901, S. 178 und 179.

6 «Nie direktes oder durch Spiegel oder Fensterscheiben reflektiertes Sonnenlicht»; MN, Logbuch, 1. März 1901, S. 13.

11 Vier «Farbenproben» zu einer Mischung aus Mussini-Tubenfarben

7. Juli 1904 – 27. März 1905

Ausgangslage

Transkription der Einträge im Logbuch

[S. 122]

9. VI. [1904]

71. heimgen[ommen] & im Atel[ier] ans Licht gestellt. Am nächsten Tag Rodos Morgarten, das vor wenigstens 6 ½ Wochen gegossen wurde, ebenfalls ins Atelier gestellt; (unterer Fensterflügel konstant halb geöffnet.)

[S. 123]

14. VI. [1904] Von Neuenburg heimkommend bemerke ich mit Schrecken, dass 71 verdorben ist, während 68 & and[ere] L[einwände] sich anscheinend nicht geändert haben.

Nach reiflicher Überlegung glaube ich folgendes festgestellt zu haben.

1. Die Ursache der Zerstörung ist Schwefelwasserstoff erzeugt durch das nicht vollkommen ausgetrocknete Morgart[en]gipsmodell, welches ich sofort in den Estrich trug & dort lassen werde bis zu vollständiger Austrocknung, (vielleicht 1 Jahr lang.)
2. Es ist sicher, dass im Sommer [Leerstelle!] meine grosse Studie «Gerliswyl» nur durch die 2 nass in[s] Atelier gestellten Gipsbüsten v[on] Rodo verdorben wurde.
3. Bräunlich od[er] braun wurden die Farben, die mit Cadm[ium] h[ell], Cadm[ium] d[unkel], Kremserweiss & Vert émeraude gemalt waren & zwar:
 - a. Die mit viel Vert ém[eraude] gemalten dunklern Töne änderten sich sehr wenig oder gar nicht.
 - b. Die zuletzt gemalten, am wenigsten trockenen Partien änderten sich am stärksten, während die besser trockenen Partien sich (in diesen 4 Tagen) wenig oder nicht veränderten.

[S. 124]

4. Die Verwendung von Terbent[in] oder [Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] scheint ohne Einfluss auf das Verändern gewesen zu sein. Malm[ittel], Firn[is] oder sonst eine Flüssigkeit hatte ich bei dieser Studie überhaupt nicht verwendet.

[S. 128]

2. VII. [1904]

71. Schon am 23. 22. VI. a[uf] Schönf[els] konstatierte ich, dass der ganze Waldstreifen mit Ausn[ahme] eines kleinen Stückes r[echts] auss[en], das schon am 25. od[er] 26. V gem[alt] worden war, etwas dunkler geworden war sei. Seither ist dieser Streifen stets dunkler geworden & d[as] Meiste auch brauner; am meisten

diejenigen Partien, die m[it] viel Cadm[ium] h[ell] & d[unkel] gemalt waren, während die Schattenpart[ien], die mehr vert émeraude enthielten, sich relativ wenig änderten. Weitaus am stärksten braun wurde die Partie über dem Ast r[echts], welche Partie ich ~~zum 2. mal~~ übermalt hatte.

Kommentar

Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

Die «Farbenproben», die Emmenegger zwischen Juli 1904 und März 1905 ausführte, galten der grünen Farbmischung, die er aus vier Mussini-Tubenfarben der «Sorte 1000» herstellte, nämlich «Kadmiumgelb 2, hell», «Kadmiumgelb 4, dunkel», «Kremserweiss» (Bleiweiss) sowie «Vert émeraude» (Chromoxidhydratgrün mit einem Anteil Chromborat, sogenanntes «Guignetgrün»), und im untersuchten Zeitraum in seinen Landschaften häufig verwendete.² Jede dieser Tubenfarben galt als haltbar: Die Herstellerin der Mussini-Farben, die Firma H. Schmincke & Co., bezeichnete ihr «Kremserweiss» als «sehr gut beständig», die drei anderen Tubenfarben sogar als «absolut beständig».³ Gemäss der von Schmincke herausgegebenen Mischtafel (Abb. 22) waren die vier Farben obendrein bedenkenlos miteinander kompatibel. Doch Emmenegger hatte im Juni 1904 bemerkt, dass mit dieser Mischung gemalte grüne Farbpartien der damals noch unvollendeten Studie *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 71)⁴ innert ein bis zwei Wochen dunkel beziehungsweise bräunlich geworden waren. Er hatte die Verfärbungen zunächst für die Folge eines temporären Mangels an Tageslicht gehalten und die betroffenen Partien einfach mit einer frischen grünen Farbe derselben Zusammensetzung übermalt.⁵

Am 9. Juni brachte er die noch unfertige Freilichtstudie vom Zugerberg, wo er an ihr gearbeitet hatte, ins Atelier auf der Herdschwand und sorgte dafür, dass sie hier zum «Trocknen» (Aushärten) am Tageslicht stand. Fünf Tage später, am 14. Juni, stellte er jedoch fest, dass erneut grüne Partien dunkel und braun geworden waren. Wie schon beim ersten Mal war insbesondere der «Waldstreifen» im Bildhintergrund betroffen, jetzt aber deutlich schlimmer.

Da Lichtmangel als Schadensursache nun auszuschliessen war, stellte Emmenegger die – damals durchaus naheliegende – Hypothese auf, der Schadensverursacher sei Schwefelwasserstoff (H₂S). Dieser gasförmige Schadstoff, der beim Heizen mit Braun- und Steinkohle frei wird und seit dem späten 19. Jahrhundert vor allem in den Städten die Luft zunehmend verunreinigte, beunruhigte die Branche der Kunst- und Flachmaler sehr. In einschlägigen Handbüchern und Journalen, auch in der Malerzeitung, die Emmenegger abonnierte,⁶ wurde erklärt, Schwefelwasserstoff gehe mit gewissen Metallen Reaktionen ein und könne Farbschichten, die Bleiweiss oder auch nur Bleisikkative enthielten, «schwärzen».⁷ Der Chemiker Friedrich Linke, dessen ausgezeichnetes Handbuch Emmenegger kannte, wies zudem darauf hin, dass Schwefelwasserstoff nicht nur mit blei-, son-

dern auch mit kupfer-, quecksilber- und chromhaltigen Farbmitteln reagieren könne.⁸ Doch wie war das heimtückische Gas in die Atelierluft gelangt? Auch dazu formte Emmenegger eine Hypothese: Die Quelle des Schwefelwasserstoffs musste eine frische Gipsplastik von Rodo von Niederhäusern (1863–1913) sein, die er kürzlich erworben und in sein Atelier gestellt hatte («Rodos Morgarten».)⁹

Zwar stimmt es, dass Gips (CaSO_4) Schwefel enthält, doch kann dieser aus der stabilen Verbindung nicht einfach austreten und sich neu zu Schwefelwasserstoffgas verbinden. Emmeneggers Verdacht schien ihm aber umso plausibler, als er sich – interessanterweise just in diesem Moment – daran erinnerte, dass solche Verbräunungen vor einigen Jahren schon einmal aufgetreten waren und dass damals ebenfalls frische Gipse im Atelier gelagert hatten.¹⁰ Nun verfrachtete er das Gipsmodell unverzüglich auf den Dachboden. Dass er, wie seinem Eintrag vom 2. Juli zu entnehmen ist, die verbräunten Farbpartien in der Studie ganz entfernte und durch eine neue grüne Mischung derselben Zusammensetzung ersetzte, erwies sich jedoch als nutzlos, denn bald ereilte auch die frische Farbe dasselbe Schicksal.

Soweit zum Hintergrund der vier unterschiedlich komplexen «Farbenproben», die im Folgenden rekonstruiert werden. Emmenegger führte sie zwischen Juli und Oktober 1904 mit den vier oben genannten und zwei weiteren Tubenfarben des Mussini-Sortiments «Sorte 1000» durch mit dem Ziel, die Ursachen des sich wiederholenden Schadens aufzudecken. Neben den Tubenfarben selbst bezog er auch den Untergrund mit ein. Er überprüfte zudem seine erste Hypothese bezüglich des Schwefelwasserstoffs noch einmal (war also noch nicht ganz überzeugt, dass sie wirklich widerlegt war). Die Testfelder der ersten drei «Farbenproben» sollte er bis im März 1905 beobachten, die der vierten möglicherweise noch länger.

Die erste «Farbenprobe» (in der Untermalung des Bildes *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 80)

7. Juli 1904 – 24. März 1905

Transkription der Einträge im Logbuch

[S. 129]

7. VII [1904]

80. [...] Vordergr[und] unterm[alt] & Partie in d[er] Mitte d[es] Bildes. Links i[n] d[en] rothen Sonnenfl[ecken] 2 Hand gross Grün m[it] Cadm[ium] citron (erstmalige Verwendung in M[ussini]-Far[ben]), vert ém[eraude] & Krems[er]w[eiss] – 3 Hand gross Grün unter Acker m[it] Cadm[ium] h[ell], vert ém[eraude] & Krems[er]w[eiss].

[S. 134]

6. IX. [1904]

80. Das vor 2 Monaten m[it] Cadm[ium] citron etc. gemalte Stück ist prächtig leuchtend geblieb[en]. Diese Farbe ist also weiter zu verwenden.

[S. 146]

24. III. [1905]

80 In der hellsten Schattenpartie im Grün d[es] Vordergrundes (Streifen von 2–3 cm unter d[er] besonnt[en] Wiese) sind einzelne Partien braun geworden, im Grün der link[en] Ecke des rothen Ackers ebenfalls. Die braun gew[ordenen] Stellen d[es] Vordergr[unds] waren Farbe, die direkt auf der grundierten L[einwand] aufgesetzt waren. Nachher aufgesetzte Pinselstr[iche] waren schön grün geblieben. Im Übrigen scheint sich diese Unterm[alung] nicht im Geringsten verändert zu haben.

Alle braunen Stellen bis auf L[einwand] abgeschabt.

Vordergr[und] & besonnte Weide fast ganz übermalt. Erde d[es] Vordergrunds] ist jetzt zu hell.

Kommentar

Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

Die erste «Farbenprobe», die nur aus zwei Versuchsfeldern bestand, führte Emmenegger in der Bildfläche des Bildes *Sonmige Weide* (VdL-Nr. 80) aus, das er nach der gleichnamigen Studie begonnen hatte.

Im Juli 1904, im Vorfeld dieses ersten Versuchs, hatte er schon überlegt, ob es vielleicht ratsam wäre, in der grünen Farbmischung die gelbe Tubenfarbe «Kadmiumgelb 2, hell» durch «Kadmiumgelb 1, zitron» zu ersetzen, die hellste der fünf als «Kadmiumgelb» bezeichneten Tuben. Als einzige in der Reihe wurde diese Tubenfarbe im Verkaufskatalog von Schmincke als nur «mässig beständig» bezeichnet, weshalb Emmenegger sie in den vergangenen Jahren konsequent gemieden hatte.¹¹ Auch die beiden Handbücher von Schultze-Naumburg und Linke warnen vor ihrer Instabilität.¹² Linke wies allerdings darauf hin, dass die anderen Varianten von Kadmiumgelb ebenfalls verbräunen konnten, sofern sie, was nicht selten der Fall sei, im Zwischenhandel mit dem wenig beständigen (und deutlich billigeren) Chromgelb verfälscht worden seien.¹³ Auch aus anderen zeitgenössischen Quellen ist bekannt, dass Pigmente, sehr zum Leidwesen von Kunstschaffenden und seriösen Künstlerfarbenherstellern, im Zwischenhandel gepanscht wurden.¹⁴

Dass Emmenegger trotz dieser Unsicherheit für seine Grüntöne auf Kadmiumgelb nicht verzichten konnte, hatte er schon im Februar 1902 im Logbuch notiert.¹⁵ Um die Stabilität der beiden hellen Kadmiumgelbvarianten von Mussini («Kadmiumgelb 1, zitron» und «2, hell») zu prüfen und miteinander zu vergleichen, legte er

am 7. Juli 1904 zwei Versuchsfelder an; diese beiden Felder waren gleichzeitig Teil der grünen Untermalung des Bildes *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 80). Die Untermalung eines Bildbereichs links mischte er aus «Vert émeraude», «Kremserweiss» und «Kadmiumgelb 2, hell», für eine Partie in der Bildmitte ersetzte er «Kadmiumgelb 2, hell» durch «Kadmiumgelb 1, zitron». Wie seinem Logbucheintrag von jenem Tag zu entnehmen ist, entsprach letzteres Versuchsfeld einem Acker in der Bildmitte, und es ist anzunehmen, dass auch die Form der ersten Testfläche einem Teil der Darstellung entsprach.

Da er bis zum 6. September keine Veränderung bemerkt hatte, schrieb er ins Logbuch, diese Tubenfarbe sei «also weiter zu verwenden». Ein halbes Jahr später, am 24. März 1905, stellte er allerdings fest, dass verschiedene Bereiche der grünen Untermalung mittlerweile doch braun geworden waren. Ob die Veränderung eine seiner Testflächen betraf, oder gar beide, dokumentierte er leider nicht im Logbuch. Er hielt zu diesem späten Zeitpunkt auch gar keine Überlegungen mehr zur möglichen Schadensursache fest, was vielleicht damit zu erklären ist, dass sein Glaube an den Nutzen seiner Logbuchaufzeichnungen bereits erschüttert war.¹⁶ Kurzerhand schabte er die braunen Stellen bis auf die Leinwand ab und übermalte sie, ohne sich noch einmal schriftlich dazu zu äussern. Es ist natürlich möglich, dass er sich an diesem Punkt vornahm, «Kadmiumgelb 1, zitron» in Zukunft doch zu meiden.

Die zweite «Farbenprobe» (auf dem rückseitig umgeschlagenen Spannrand der Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71)

2. Juli 1904 – 27. März 1905

Transkription der Einträge im Logbuch

[S. 128]

2. VII. [1904]

Soeben konstatierte ich, dass von den 3 L[einwänden], die ein Braunwerden der einiger Farben am stärksten zeigen, **71.** & **17.**, weiss grundiert waren & «Gerliswyl» (m[it] Palettresten?) hellgrau. ...

[S. 129]

... Sollte ein Grundieren d[er] L[einwand] die Einwirkung von Schwefelwasserstoff auf gewisse Farben begünstigen?

[S. 130]

13.VII. [1904]

71. Der ganze Waldstreifen scheint immer noch dunkler & brauner geworden zu sein; während sich Vorder- & Mittelgr[und] anscheinend nicht oder nur unmerklich verändert haben. Beim mittl[eren] & r[echten] Asten & auch beim Waldstreifen ist

die Farbe stellenw[eise] schwach gerissen. Bei **80** & **72** haben sich die hellen (m[it] den gleichen Farben wie der «Waldstreifen» gemischten) Grün[töne] nicht im Geringsten geändert. **72** war nicht nur weiss grundiert, sondern es war schon eine Studie darauf.

Die 3 Studien, die ein Braunwerden gewisser ...

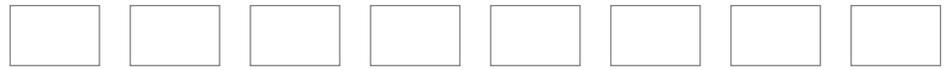
[S. 131]

... Farben am stärksten zeigen sind alles Kreidegründe (Gerliswyl sogen[annter] «geölter Kreidegr[und]»), während **72** Oelgrund & **80** eine Art, leicht saugender Halbkreidegr[und] ist.

Sollte der Gips (schwefelsaurer Kalk) welcher der Kreide beigemischt ist, dieses Braunwerden erzeugen, oder wenigstens begünstigen?

71. Hinten auf die neue Kreidegr[und]-L[einwand] (grundierte Seite) folgende 8 Proben gestrichen, um zu sehen, wie sich diese Farben halten:

Alle Farben waren in kurzer Zeit stark eingeschlagen.



Reines Cadm[ium] h[ell] + Vert
ém[eraude]

Ditto + Krems[er]w[eiss]

R[eines] Cadm[ium] dunk[el] +
Vert ém[eraude] (dunkler Ton)

Ditto + Krems[er]w[eiss] +
Cadm[ium] d[unkel]

wie voriges + Cadm[ium] h[ell]

Reines Cadm[ium] h[ell]

Ditto + Krems[er]w[eiss]

R[eines] Cadm[ium] d[unkel]

[S. 132]

15. VII [1904]

71 Die 8 Farb-proben zu je einem Drittel mit der gleichen Farbe, mit der sie gemalt waren, überstrichen. Nō 4 ist viel heller als die Unterm[alung] 1, 3 & 5 etw[as] heller 2, 6, 7 & 8 sind in der Valeur gleich.

[S. 147]

27. III [1905]

71. Die am 13. VII. [19]04 hinten aufgestrich[enen] Farbenproben haben alle an Schönheit & Leuchtkraft etwas eingebüsst, wie die soeben darüber gestrichenen, 3 mm breiten Streifen von Mischungen der gleichen Farben beweisen. Die ob[ere] Hälfte der alten Streifen m[it] Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst]. Von den am 15. VII [19]04 aufgestrichenen Dritteln ~~ist~~ sind nō 4 + 3 gleich geb[ie]ben nō 1 ist eine Idee nachgedunkelt, während nō 5 viel dunkler & braun geword[en] ist.

Es scheint also nachgewiesen zu sein, dass eine Mischung von: Cadm[ium] d[unkel], Vert é[m]eraude], Kremserw[eiss] & Cadm[ium] h[ell] zwei mal übereinander gestrichen braun wird. !?

Kommentar

Noch vor der Durchführung seiner ersten «Farbenprobe» am 7. Juli 1904 hatte Emmenegger gewisse weiterführende Überlegungen angestellt, welche die Anordnung auch seiner zweiten und dritten Versuchsreihen bestimmen sollten: Wie er am 2. Juli notierte, zeigten zwei andere Arbeiten, die Studie *Toskanische Villa* von 1903 (VdL-Nr. 17, Abb. 50) und das Werk *Gerliswyl* (1900 oder früher, VdL-Nr. 218), denselben Schaden wie die Studie *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 71, Abb. 162). Da alle drei auf Kreidegrundierungen gemalt waren, brachte ihn dies am 2. Juli auf den Gedanken, der Schaden ginge eventuell von der Grundierung aus. Elf Tage später, am 13. Juli, machte er noch eine Feststellung, die diese Annahme zu bekräftigen schien: In zwei weiteren mittlerweile angefangenen Bildern, *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 80) und *Waldboden* (VdL-Nr. 72, Abb. 127), die nicht über eine Kreidegrundierung verfügten, schien sich keine Verbräunung einzustellen, obwohl er in ihren Untermalungen dieselbe grüne Mischung verwendet hatte (im Bild *Sonnige Weide* sollte später, was Emmenegger noch nicht wissen konnte, dennoch eine Verbräunung eintreten).

Kreide kam manchmal mit Gips vermischt in den Handel, und einmal mehr richtete sich Emmeneggers Verdacht auf das Material Gips, genauer gesagt auf den Gips, der sich eventuell in der Kreide verbarg, als Quelle für austretenden Schwefel. Er beschloss, auch diese neue Hypothese zu prüfen und eine zweite Versuchsreihe auf einem Kreidegrund durchzuführen. Der um den Keilrahmen bis auf die Rückseite umgeschlagene Spannrand des mit Kreide grundierten Malleins der Studie *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 71) bot sich dafür als Versuchsfläche an.

Am 13. Juli legte Emmenegger auf dem rückseitigen oberen Spannrand der Studie acht Testfelder an, die aus den Mussini-Tubenfarben «Kadmiumgelb 2, hell» und «Kadmiumgelb 4, dunkel» allein oder in Mischung mit «Vert émeraude» und «Kremserweiss» bestanden. Eine Übersicht über die Versuchsanordnung gibt die **Tabelle 2**. Die Testfelder selbst sind bis heute an der Rückseite der Studie erhalten (**Abb. 188**).

Nur zwei Tage später, am 15. Juli, kontrollierte Emmenegger, ob sich die Farbtöne der Testfelder verändert hatten, indem er das linke Drittel jedes Testfelds mit derselben Farbe oder Farbmischung überstrich, die er zwei Tage zuvor benutzt hatte (**Abb. 189–191**) und den Farbton des neuen mit dem des vorigen Farbaufstrichs verglich. Dabei stellte er fest, dass einige Felder tatsächlich bereits dunkler geworden waren.

Erst am 27. März 1905 kam er dazu, die acht Versuchsfelder erneut auf dieselbe Weise zu überprüfen. Er setzte die frischen Farbaufträge als schmale Streifen

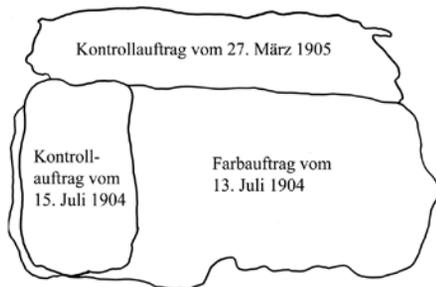
Nummern der Testfelder:		1	2	3	4	5	6	7	8
13. Juli 1904:	Auftrag der Testfelder aus den Tubenfarben (rein oder in Mischung):								
	«Kadmiumgelb 2, hell»								
	«Kadmiumgelb 4, dunkel»								
	«Vert émeraude»								
	«Kremserweiss»								
15. Juli 1904:	Urteil über Veränderung des Farbtons: *	x	-	x	X	x	-	-	-
27. März 1905:	Erneutes Urteil über Veränderung des Farbtons: *	x	-	-	-	X	-	-	-
		* - unverändert x etwas dunkler X viel dunkler							

Tabelle 2 Versuchsanordnung der zweiten «Farbenprobe» (8 Testfelder)

Abb. 188 Testfelder der zweiten «Farbenprobe» auf dem rückseitigen Spannrand der Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71 (siehe Abb. 162 und 193).



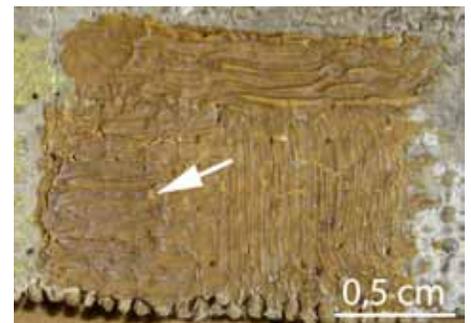
188



189



190



191

Abb. 189 Schema des Aufbaus eines der Testfelder der zweiten «Farbenprobe»; der Aufbau ist für alle acht Testfelder der zweiten «Farbenprobe» derselbe.

Abb. 190 Detail von Abb. 188, zweites Testfeld von links. Die grüne Farbmischung dieses Testfelds besteht aus den Tubenfarben «Kadmiumgelb 2, hell», «Vert émeraude» und «Kremserweiss» (bestätigt durch Materialanalysen, siehe Tabelle 13 im Anhang). An Stellen, wo heute die oberste Farbhaut abgesprungen ist, kommt die ursprünglich hellgrüne Farbe zum Vorschein (Pfeil), wo die Oberfläche physisch intakt blieb, veränderte sie sich zu einem Olivgrün.

Abb. 191 Detail von Abb. 188, achtes Testfeld von links. Auch in diesem Testfeld – es besteht nur aus der Tubenfarbe «Kadmiumgelb 4, dunkel» (bestätigt durch Materialanalysen, siehe Tabelle 13 im Anhang) – kommt an einer Stelle, wo die oberste Farbhaut abgesprungen ist, eine ursprünglich hellorange Farbe zum Vorschein (Pfeil), wo die Oberfläche physisch intakt blieb, ist sie verbräunt.

an die obere Breitseite jedes Testfelds (Abb. 189–191) und stellte fest, dass mittlerweile alle am 13. Juli 1904 aufgestrichenen Farben beim Vergleich mit dem jüngsten Farbauftrag an «Schönheit & Leuchtkraft» eingebüsst hatten. Von den am 15. Juli aufgestrichenen Feldern hingegen schienen zwei unverändert (Felder 3 und 4), eines war nur wenig (Feld 1) und eines sehr stark nachgedunkelt – nämlich dasjenige, für das er seine übliche grüne Mischung aus vier Tubenfarben verwendet hatte (Feld 5). Dass diese Mischung «zwei mal übereinander gestrichen» braun würde, scheine also nachgewiesen zu sein, notierte er. Diese Schlussfolgerung musste, da sie auf genauen Beobachtungen beruhte, in gewisser Hinsicht korrekt gewesen sein, aber hilfreich war sie nicht. In der Folge dürfte er beschlossen haben, die Tubenfarbe «Kadmiumgelb 4, dunkel» aus seiner grünen Farbmischung zu verbannen. Ob er in den Jahren danach an diesem Entschluss festhielt, kann im Rahmen unserer nur bis ins Jahr 1905 reichenden Untersuchung nicht beantwortet werden.¹⁷

Bis heute sind sämtliche acht Testfelder der zweiten Versuchsreihe dunkler geworden, nicht nur diejenigen, die Emmenegger damals Sorgen bereiteten. Alle weisen an der Oberfläche eine deutlich dunklere, bräunliche Farbhaut auf, während in der Tiefe der Farbschichten die ursprünglichen Farbtöne erhalten zu sein scheinen (Abb. 190 und 191). Die Ergebnisse der Materialanalysen an den Testfeldern der zweiten «Farbenprobe» sind in der Tabelle 13 im Anhang zu finden.

Die dritte «Farbenprobe» (in der Bildfläche der Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71)

16. August 1904 – 27. März 1905

Transkription der Einträge im Logbuch

[S. 133]

16. VIII [1904]

71. Vide Pause & Spezialnotiz nō 1. Felder 7 + 8 tadellos bis auf weisse Grundierung abgeschabt. Felder 11 + 12 ...

[S. 134]

... bis auf L[einwand] abgeschabt. –

Felder 3 + 4, 7 + 8, 11 + 12 m[it] Seifenw[asser] gewaschen & abgetroknet.

20. VIII. [1904]

71 Vide Pause & Spezialnotiz. Felder 2, 4, 6, 8, 10. & 12 mit [Vernis à retoucher].

G.] Vib[ert] gefirn[isst].

Felder 1–12 gleichmässig neu überm[alt]. Helles Grün = Cadm[ium] h[ell] + d[unkel], vert ém[eraude] & Kremserw[eiss].

1. IX [1904]

71. Noch nicht die geringste Veränderung zu bemerken; alle 12 Felder sind in der Farbe gleich. 11, 12, 9 + 10 sind natürlich eingeschlagen, die andern glänzend.

[S. 135]

8. IX [1904]

71. Die Felder 11, 12, 9 + 10 m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst]. Die 12 Felder sind ganz gleich. Die Farbe ist eine kleine Idee dunkler geworden, hat sich aber sonst gar nicht geändert.

[S. 140]

1905

25. I. [1905]

71. Die Farbe der Felder nō 1, 2, 3, 4, 7, 8, 6 + 5 hat sich wieder stark gebräunt. Ein Unterschied zwischen diesen Feldern ist bis jetzt nicht zu bemerken. Die Farbe d[er] Felder nō 11, 12, 9 + 10 scheint sich auch ein wenig gebräunt zu haben, aber nicht annähernd so stark. Auf diesen 4 Feldern hatte ich alle Farbe bis auf die blosse Leinw[and], welche noch ein wenig, braun gewordene, Kreide enthielt, abgeschabt.

Das Malen auf neue, schwach grund[ierte] L[einwände] ist also vorteilhafter, als ein Übermalen von Leinw[änden], die schon mit Farbschichten bedeckt sind.

[S. 147]

27. III [1905]

71. [...] Die Beob[achtung] über die 12 Felder des besonnten Waldes zeigt heute folgendes: Die Farbe d[er] Felder 1, 2, 3 & 4 hat sich am meisten gebräunt Fast gleich stark gebräunt hat sich die Far[be] d[er] Felder 5, 6, 7, 8 (vor dem Bemalen bis auf d[en] weissen Grund abgeschabt) Relativ wenig gebräunt hat sich d[ie] Farbe d[er] Felder 9, 10, 11 & 12. ...

[S. 148]

... Es zeigt sich kein Unterschied, ob direkt übermalt wurde, ob vorher m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst] wurde, ob mit Seifenwasser abgew[aschen] wurde oder ob mit Seifenw[asser] abgew[aschen] & nachher, vor Übermalung, mit [Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst] wurde.

Die Farbe der Felder 1, 2, 3, 4, 7, 8 & die Partie links auss[en] des Feldes 5 tadello bis auf die reine Leinw[and] (+ kleine Reste von braun gew[ordener] Kreide) abgeschabt & dann überm[alt]. Die erste Farbschicht ohne Cadm[ium] h[ell] oder d[unkel] aufgetragen, also nur vert ém[eraude], Lichtock[er], Goldock[er] & Kremserw[eiss]. Nachher noch Cadm[ium] h[ell] zu diesen Farben gemischt & die erste Farbschicht überdeckt. Mit dieser gleichen Farbe auf allen übrigen Feldern hellere Partien aufgesetzt.

Kommentar

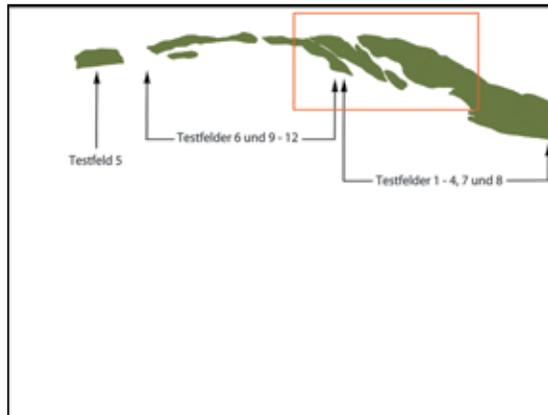
Die Frage, ob die fortschreitende Verbräunung des grünen Waldstreifens im Hintergrund der Studie *Sonnige Weide* die Folge einer Reaktion mit dem darunterliegenden Kreidegrund war, beschäftigte Emmenegger erneut in seiner dritten Versuchsreihe, die er am 16. August 1904 begann. Es handelte sich um eine wesentlich komplexere Testreihe, die er nun nicht mehr auf der Rückseite der Studie, sondern erstaunlicherweise als Teil ihrer sichtbaren Bildfläche durchführte. Er teilte den grünen Waldstreifen in zwölf Testfelder ein (Abb. 192 und 194), deren Lage er mit einer Pause und einer «Spezialnotiz» dokumentierte, die beide leider nicht erhalten sind.

Am 16. und 20. August schuf er innerhalb des Waldstreifens für jedes Testfeld einen anderen Untergrund: In vier Feldern (1–4) liess er die zu diesem Zeitpunkt vorhandenen Malschichten stehen, in vier weiteren (5–8) kratzte er nur die Farbschicht ab und liess die Kreidegrundierung stehen, in den vier letzten (9–12) schabte er hingegen alles bis auf die Leinwand ab. Sechs Felder (3 und 4, 7 und 8, 11 und 12) wusch er mit Wasser und Seife. Nachdem diese getrocknet waren, versah er jedes zweite Feld (2, 4, 6, 8, 10, 12) mit einem Firnis. Alle zwölf Felder, von denen nun jedes einzelne einen anderen (beziehungsweise anders behandelten) Untergrund bot, übermalte er anschliessend mit derselben bekannten grünen Farbenmischung aus «Kadmiumgelb 2, hell», «Kadmiumgelb 4, dunkel», «Vert émeraude» und «Kremserweiss». Eine Übersicht über die Versuchsanordnung gibt **Tabelle 3**.

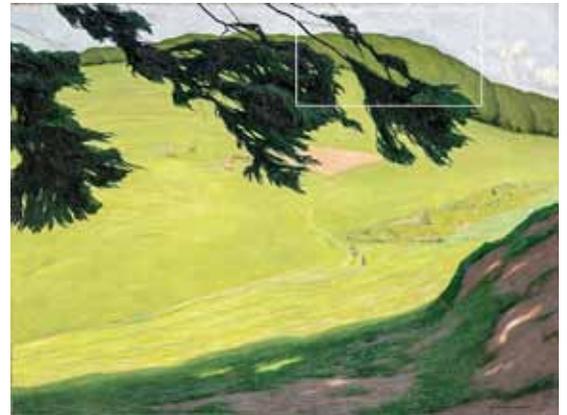
Am 1. September notierte er im Logbuch, innerhalb des grünen Waldstreifens sei keine Veränderung im Farbton zu bemerken, nur die Felder 9–12 (deren Untergrund er bis auf die Leinwand abgeschabt hatte), seien «natürlich eingeschlagen» (stumpf geworden);¹⁸ eine Woche später trug er auf die «eingeschlagenen» Felder einen Firnis auf. Zu diesem Zeitpunkt stellte er fest, dass der grüne

Nummern der Testfelder:		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
16./20. August 1904: Behandlung des Untergrunds: *						-	-	-	-	=	=	=	=
Mit Wasser und Seife gewaschen (v):			v	v			v	v			v	v	
Gefirnisst (v):			v		v		v		v		v		v
20. August 1904: Testfelder aufgetragen aus «Kadmiumgelb 2, hell», «Kadmiumgelb 4, dunkel», «Vert émeraude» und «Kremserweiss» (v):		v	v	v	v	v	v	v	v	v	v	v	v
8. September 1904: Eingeschlagene Testfelder gefirnisst (v):										v	v	v	v
27. März 1905: Veränderung des Farbtons beurteilt: **		x	x	x	x	X	X	X	X	x	x	x	x
Bis auf die Leinwand abgeschabt. Übermalt, zuerst mit einer Mischung aus «Lichtocker», «Goldocker», «Vert émeraude» und «Kremserweiss», danach mit derselben Mischung plus «Kadmiumgelb 2, hell» (v):		v	v	v	v	v		v	v				
* Behandlung des Untergrunds: - abgeschabt bis auf die Grundierung = abgeschabt bis auf die Leinwand													
** Beurteilung des Farbtons: x stark verändert X verändert x nur wenig verändert													

Tabelle 3 Versuchsanordnung der dritten «Farbenprobe» (12 Testfelder)



192



193

Abb. 192 Grafik, Lage der Testfelder der dritten «Farbenprobe» in der Bildfläche der Studie *Sonnige Weide*. Die Testfelder 6 und 9–12 sind bis heute unverändert erhalten. Die übrigen Testfelder schabte Emmenegger am 27. März 1905 ein letztes Mal bis auf die Leinwand ab und

trug in zwei Schichten neue grüne Farben auf. Der rote Rahmen gibt die Lage von Abb. 194 an.

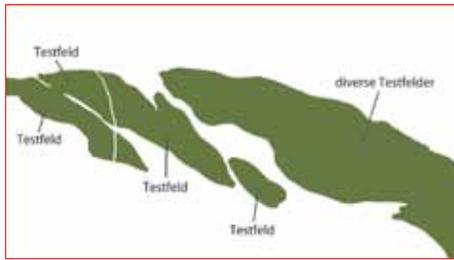
Abb. 193 Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71 (siehe auch Abb. 162). Der weiße Rahmen gibt die Lage von Abb. 195 und 196 an.

Farbton in allen Feldern einheitlich geblieben, aber insgesamt «eine kleine Idee dunkler geworden» sei. Bevor er die Studie an den Salon d'Automne in Paris schickte, sorgte er dafür, dass die Testfelder dieses dritten Versuchs als solche nicht erkennbar waren.

Am 25. Januar 1905, nach der Rückkehr der Studie aus Paris, stellte er fest, dass die grüne Farbe mittlerweile in den Feldern 1–8 stark gebräunt war, in den Feldern 9–12, wo er den Untergrund zuvor ganz abgeschabt hatte, hingegen weniger. Er kam nun zum – wiederum nicht besonders aussagekräftigen – Schluss, ein nur sehr dünn grundierter Untergrund müsse «vorteilhafter» sein.

Am 27. März kontrollierte er den Waldstreifen erneut, da er sich mit der Studie jetzt für die IX. Internationale Kunstausstellung im Münchner Glaspalast bewerben wollte, und stellte fest, dass der gesamte grüne Waldstreifen wieder verbräunt war. Die vier Felder, in denen er die vor der Durchführung der Farbenprobe schon vorhandenen Malschichten nicht entfernt, sondern nur übermalt hatte (1–4), waren am stärksten verbräunt, die vier, in denen er den Untergrund ganz abgeschabt hatte (9–12), am wenigsten. Das Waschen oder Firnissen des Untergrundes hatte übrigens in keinem Fall den Farbton beeinflusst.

Fast gleichzeitig kam er anhand der zweiten «Farbenprobe», der acht Testfelder auf dem rückseitigen Spannrand der Studie, zum schon erwähnten Schluss, dass es ratsam sei, auf «Kadmiumgelb 4, dunkel» in der grünen Mischung zu verzichten. Tatsächlich liess er bei der finalen Überarbeitung der Studie diese Tubenfarbe in der Mischung weg. Er schabte alle stärker braun gewordenen Felder (1–5,



194

Abb. 194 Grafik, Ausschnitt wie in Abb. 192 angegeben. Die Form der einzelnen Testfelder passte Emmenegger der Darstellung an.



195

Abb. 195 Studie *Sonnige Weide*, Ausschnitt wie in Abb. 193 angegeben, im Streiflicht. Im Bereich der Testfelder, die Emmenegger im März 1905 bis auf die Leinwand abkratzte und dann übermalte (graue Pfeile), tritt die Webstruktur des Bildträgers deutlich hervor. Wo er die Testfelder nicht abkratzte (weisser Pfeil), ist die Schicht viel dicker und die Farboberfläche glatter.



196

Abb. 196 Gleicher Ausschnitt wie Abb. 195, IR-Transmission. Die bis auf die Leinwand abgekratzten Testfelder (graue Pfeile) erscheinen in der IR-Transmission sehr hell. In den übrigen Testfeldern (weisser Pfeil) ist die Malschicht viel dicker und erscheint deshalb dunkler.

7 und 8) «tadellos bis auf die Leinwand» ab und strich zuerst eine grüne Mischung aus «Vert eméraude», «Kremserweiss» sowie den Tubenfarben «Lichter Ocker 1 (oder 2), Naturocker» und «Goldocker» auf, danach dieselbe Mischung, welcher er noch «Kadmiumgelb 2, hell» hinzugefügt hatte. Die nur wenig gebräunten Felder (6 und 9–12) überarbeitete er nicht.

In diesem Zustand ist die gesamte dritte «Farbenprobe» in der Bildfläche der Studie bis heute erhalten, ohne dass dieser Umstand im Normallicht sichtbar wird. Aufgrund von Emmeneggers Notizen und unserer technologischen Untersuchung ist die Lage von Feld 5 genau bekannt (Abb. 192); wo die übrigen liegen, wissen wir nur ungefähr. Die Felder 1–5, 7 und 8, die Emmenegger zuletzt noch einmal ganz abschabte und dann übermalte, sind viel dünner und unterscheiden sich in ihrer Oberflächenstruktur von den anderen und vom ganzen übrigen Bild. Dies wird im Streiflicht (Abb. 195) und in der IR-Transmissionsaufnahme des Gemäldes deutlich (Abb. 196). Die Ergebnisse zu den Materialanalysen an drei Bereichen der dritten «Farbenprobe» sind in der Tabelle 14 im Anhang zu finden.

Die vierte «Farbenprobe» (auf einem separaten Malleinen, 21 Farbfelder)

ab 31. Oktober 1904, Dauer unbekannt

Transkription der Einträge im Logbuch

[S. 137]

31. X [1904]

Um einmal sicher zu sein, ob das Braunwerden von Cadm[ium] in ~~Verbindung~~ Mischung m[it] Vert ém[eraude] auf die Einwirkung von Gasen zurückzuführen sei, die durch das Troknen von frischgegossenem Gips entstehen, habe ich 21 Farbproben bezw. Mischungen von Cadm[ium] citron, C[admium] hell, C[admium] dunk[el], & C[admium] orange, vert ém[eraude] & Kremserweiss aufgestrichen, im Estrich in gutes ...

[S. 138]

... Licht gehängt & die, noch ganz feuchte Giacometti-Büste von Rodo davor gestellt. Die Farben sind nur 3 bis 12 cm vom Gips entfernt.

3. XI. [1904]

Auf Rodos Wunsch die Büste heute wieder eingepackt & nach Bern gesandt. Die Farbenproben sind noch ganz gleich; dieselben im Atel[ier] ans Licht gehängt.

Kommentar

Wie eingangs erwähnt, war Emmenegger im Juni 1904 zum ersten Mal der Verdacht gekommen, die Ausdünstung eines frischen Gipsabgusses – Schwefelwasserstoffgas, wie er glaubte – sei einer der Gründe für das Braunwerden seiner grünen Farbenmischung. Als er am 31. Oktober wieder einen frischen Gipsabguss zu Hause hatte, beschloss er, die Gelegenheit zu nutzen und diesem Verdacht noch einmal nachzugehen. Er trug deshalb auf einem separaten Malleinen einundzwanzig Testfelder auf. Sie bestanden aus der üblichen grünen Mischung der vier Farben, den vier reinen Farben, sowie den beiden zusätzlichen Farben «Kadmiumgelb 1, zitron» und «5, orange». Er hängt das Malleinen ans Licht und stellte die Gipsbüste davor. Allerdings musste er den Versuch schon nach drei Tagen, am 3. November 1904, teilweise abbrechen, da die Gipsbüste anderweitig benötigt wurde. Die Testfelder hängt er wieder ins Licht; wie und ob sie sich hier veränderten, ist nicht bekannt. Das Malleinen mit dieser vierten «Farbenprobe» ist nicht erhalten, und auch die genaue Anordnung der Versuchsreihe – der letzten, von der wir Kenntnis haben – ist nicht überliefert, denn Emmenegger hielt sie nicht im Logbuch fest.

Fazit: Zusätze in mit Kadmiungelb pigmentierten Tubenfarben

Emmeneggers «Farbenproben» blieben, zumindest für ihn selbst, ohne schlüssiges Ergebnis. Die Enttäuschung darüber trug vermutlich dazu bei, dass er im Juni 1905 endgültig zur Überzeugung gelangte, das Logbuch habe seinen Zweck verfehlt.

Dass Farbveränderungen so schnell auftreten konnten, wie durch Emmeneggers Logbuch bezeugt wird, war bisher nicht bekannt. Die chemischen Vorgänge, die dafür verantwortlich waren, werden möglicherweise nie im Einzelnen geklärt werden können. Grundsätzlich erscheint jedoch Emmeneggers Misstrauen gegenüber Kadmiungelbpigmenten aus heutiger Sicht berechtigt, denn aus der neueren konservierungswissenschaftlichen Forschung ist bekannt, dass diese Pigmente viel weniger haltbar waren, als man damals glaubte.¹⁹ Die diversen Verfahren, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert bei der Synthese von Kadmiungelb angewandt wurden, brachten neben stabilen auch instabile Formen des gelben Farbmittels hervor und hinterliessen zudem unterschiedliche herstellungsbedingte Verunreinigungen, welche dessen Haltbarkeit zusätzlich ungünstig beeinflussen konnten. Heute sind zahlreiche Gemälde aus dieser Zeit bekannt, die verbräunte und verblichene Kadmiungelbpartien aufweisen.

Zu den instabilen Formen von Kadmiungelb gehören beispielsweise die hellgelben Kadmiuzinksulfide ($\text{Cd}_{1-x}\text{Zn}_x\text{S}$).²⁰ Sie wurden zwar zur hellgelben Tubenfarbe «Kadmiungelb 1, zitron» verarbeitet, doch vor dieser wurde auch gewarnt, da ihre Instabilität bekannt war. «Cadmiumgelb [...]. Das hell-zitronfarbige – welches meist noch Zinkverbindungen und andere Cadmiumverbindungen enthält – bläst im Lichte ab», schrieb beispielsweise Linke 1904.²¹ Auch die Firma Schmincke bezeichnete ihr «Kadmiungelb 1, zitron» gewissenhaft als nur «mässig beständig».²² Aus ebendiesem Grund mied Emmenegger die Tubenfarbe «Kadmiungelb 1, zitron».

Bei der Untersuchung seiner Farbschichten und Testflächen wurde jedoch festgestellt, dass in den Tubenfarben «Kadmiungelb 2, hell», «3, mittel» und «4, dunkel», die er verwendete, ebenfalls Kadmiuzinksulfide vorhanden gewesen sein müssen. Erste Hinweise lieferten die Elementmessungen in gelben Farbbereichen. Hier wurden Spuren des Elements Zink festgestellt, obwohl Emmenegger ganz sicher kein «Kadmiungelb 1, zitron» verwendet hatte. Den Beleg brachten schliesslich einige Probenanschliffe, in denen sich die Kadmiuzinksulfide durch ihre typische Morphologie zu erkennen gaben (Abb. 197 und 198).²³

Bezüglich der möglichen Ursache des Problems, dem Emmenegger auf den Grund zu gehen suchte, sind noch weitere Ergebnisse unserer Analysen interessant. Sie zeigen nämlich, dass sich in den von ihm damals verwendeten kadmiungelbhaltigen Mussini-Farben noch andere, chemisch nicht stabile Pigmente versteckten, die wohl im Zwischenhandel unter die Kadmiumpigmente gemischt

worden waren. Dabei handelte es sich nicht etwa um Chromgelb, also nicht um das häufig zum Panschen verwendete Pigment, vor dem damals in der zeitgenössischen Literatur gewarnt wurde, sondern vielmehr um den ebenfalls schlecht haltbaren roten Zinnober²⁴ und um ein – allerdings von uns nur einmal nachgewiesenes – synthetisches organisches Gelbpigment, das mit keinem bekannten identifiziert werden konnte.²⁵ Roter Zinnober war in Emmeneggers Tubenfarbe «Kadmiumgelb 4, dunkel» vorhanden und gab dieser ganz offensichtlich ihren dunklen Farbton.²⁶ Das kräftig-gelbe synthetische organische Gelbpigment war möglicherweise ein Zusatz zu «Kadmiumgelb 3, mittel».

Dass die verschiedenen Arten von Kadmiumgelb der Sorte Mussini, die Emmenegger verwendete, deutliche Anteile an Kadmiumzinksulfiden und weitere nicht haltbare Pigmente enthielten, dürfte übrigens nicht nur ihm, sondern auch der Firma Schmincke selbst unbekannt gewesen sein. Die Pigmente, welche die Firma zu Künstlerfarben weiterverarbeitete, kamen vermutlich nicht aus eigener Herstellung. Wie manche anderen Hersteller war auch Schmincke wohl nicht immer in der Lage, gepanschte Ware zu erkennen.



197

Abb. 197 Morphologie von zinkhaltigem Kadmiumgelb: Traubenförmige Agglomerationen von Partikeln. Detail des Querschliffs der Malschichtprobe P12, Schicht 1 (Farbschicht der Esquisse *Böcklin todt*, die Emmenegger später mit der Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71, übermalte; Gesamtaufnahmen des Querschliffs zeigen die Abb. 167a und 167c). Links: Aufnahme im Lichtmikroskop (Hellfeld bei gekreuzten Polarisationsfiltern). Rechts: Gleicher Ausschnitt, Materialkontrastbild im Rasterelektronenmikroskop; im Zentrum dieses Ausschnitts ist ein typisches «traubiges» Agglomerat runder zinkhaltiger Kadmiumgelbpartikel sichtbar.



198

Abb. 198 Morphologie von zinkhaltigem Kadmiumgelb: Sphäritstruktur der einzelnen Partikel. Detail des Querschliffs der Malschichtprobe P232 aus dem Testfeld 3 von Emmeneggers zweiter «Farbenprobe». Das Testfeld, aus dem die Probe stammt, befindet sich auf dem rückseitigen Spannrand der Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71. Links: Aufnahme im Lichtmikroskop (Hellfeld bei gekreuzten Polarisationsfiltern). In der Farbschicht des Testfeldes vorhandene zinkhaltige Kadmiumgelbpartikel sind an ihrem sog. Sphäritenkreuz zu erkennen (Pfeil). Rechts: Gleicher Ausschnitt, Materialkontrastbild im Rasterelektronenmikroskop; hier ist derselbe Partikel als einfache runde Form zu erkennen (Pfeil).

«Nach Linke: Die Malerfarben hast Du entschieden Unrecht mit Deiner Idee über die Haltbarkeit des Chrom- & Cadmiumgelb», schrieb Emmenegger im August 1905 an Cuno Amiet.²⁷ Offensichtlich dachte er weiterhin über das Problem der unzuverlässigen Gelbtöne nach und tauschte sich mit dem Freund darüber aus. Welche «Idee» Amiet geäußert hatte, ist nicht bekannt. Wäre Emmenegger seinerseits auf den Gedanken gekommen, das Problem der Verbräunung nicht nur Amiet, sondern auch der Firma Schmincke mitzuteilen, hätte diese – in ihrem eigenen Interesse – sein Anliegen ohne Zweifel ernst genommen.

- 1 Hier wollte Emmenegger offenbar später eine Jahreszahl einfügen.
- 2 Siehe auch die Ergebnisse der Materialanalysen, Tabellen 6–14 im Anhang.
- 3 Schmincke 1910, S. 17 und 19; siehe auch Teil II, Kap. 6, «Malvorgang und Materialien», Abschnitt «Die Tubenfarben».
- 4 Siehe Kap. 7, «Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71».
- 5 Siehe Teil III, Kap. 14, «Mai bis Juni 1904: Malerfahrt auf den Zugerberg».
- 6 Er erwähnt die «Malerzeitung» in den «Conclus[ionen] für neue St[udien]-R[eise]»; Tb 1900–1901, Eintrag auf den hinteren Seiten (ohne Datum, wohl Ende Dezember 1900). Es dürfte sich um die *Schweizerische Malerzeitung* gehandelt haben, die der Zürcher Verlag Juchli und Beck herausgab.
- 7 Bspw. Schwitzer 1887.
- 8 Linke 1904, S. 30 und 39.
- 9 Es handelte sich um das Gipsmodell, das Rodo beim Wettbewerb für das Morgartendenkmal eingereicht und das Emmenegger soeben aus der Ausstellung in Zug gekauft hatte; siehe Teil III, Kap. 14, «Mai bis Juni 1904: Malerfahrt auf den Zugerberg».
- 10 «Es ist sicher, dass im Sommer [Leerstelle] meine grosse Studie «Gerliswyl» nur durch die 2 nass in[s] Atelier gestellten Gipsbüsten v[on] Rodo verdorben wurde»; MN, Logbuch, 14. Juni 1904, S. 123.
- 11 Schmincke 1910, S. 17. Dass Emmenegger diese Tubenfarben mied, geht schon aus einem seiner allerersten Logbucheinträge hervor; MN, Logbuch, 15. Februar 1901, S. 56.
- 12 Schultze-Naumburg 1902, S. 22; Linke 1904, S. 41.
- 13 «Ein solches [mit Chromgelb verfälschtes] Cadmiumgelb wird durch Schwefelwasserstoff oder Schwefelnatriumlösung missfarbig (Bildung von Schwefelblei). Die verfälschten Cadmiumfarben bräunen sich im Lichte»; Linke 1904, S. 42.
- 14 Für eine ausführliche Schilderung des Problems siehe Keim 1903.
- 15 «Ohne Cadmium[gelb] hell ist kein leuchtendes, intensives Grün herauszubringen»; MN, Logbuch, 25. Februar 1902, S. 59.
- 16 Siehe Teil I, Kap. 1, «Inhalt, Gliederung und Zweck».
- 17 Es wurden keine Werke untersucht, die später als *Sonnige Weide* entstanden.
- 18 Diese Felder waren «natürlich» eingeschlagen, weil ihr stark saugender Untergrund das Bindemittel der Farbmischung, wie Emmenegger wusste, stärker absorbierte.
- 19 In den vergangenen Jahren wurden zahlreiche Studien zu den möglichen Ursachen der Degradation von Cadmiumgelb publiziert; siehe Anm. 20 und 23.
- 20 Diese Verbindungen sind photokatalytischen (durch Licht ausgelöst) Degradationsprozessen wesentlich stärker unterworfen als reines Cadmiumgelb (CdS); siehe Monico et al. 2018, S. 11585 und 11591. Die Autorinnen und Autoren weisen übrigens darauf hin, dass es im Rahmen von Analysen unter Umständen nicht ganz einfach ist, im Cadmiumgelb enthaltenes Zink von Zinkseifen (Zinkcarboxylaten) zu unterscheiden, die in relativ kurzer Zeit von Zinkweiss (ZnO) in Verbindung mit Öl gebildet werden können.
- 21 Linke 1904, S. 41.
- 22 Schmincke 1910, S. 17.
- 23 Dieselbe Morphologie sowie Spuren von Zink wurden auch in historischen Cadmiumgelbfarben von Winsor & Newton beobachtet, welche mit CdCl_{2(aq)} als Cadmiumquelle, H₂S(aq) als Schwefelquelle und ZnCl_{2(aq)} als Additiv hergestellt wurden; siehe Ghirardello et al. 2021, S. 3 und 6.
- 24 Die damals verbreiteten Zinnoberverbindungen waren generell nur wenig beständig; entsprechend wurde vor ihnen gewarnt. Schmincke kennzeichnete die beiden Mussini-Tubenfarben «Zinnober, hell» und «Zinnober, dunkel (Chines. Zinnober)» mit nur einem Sternchen und versah in ihrer Mischtafel (Abb. 22) den Eintrag zu Zinnober mit einer warnenden Schraffur; Hesse 1925, S. 3.
- 25 Siehe Kap. 1, «Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, VdL-Nr. 23», sowie Tabelle 6 im Anhang.
- 26 Wichtige Indizien dazu liefern die Testfelder 3, 4, 5 und 8 von Emmeneggers zweiter Versuchsreihe. Für diese wählte er die Tubenfarbe «Cadmiumgelb 4, dunkel» und ganz sicher keine Zinnoberfarbe. Dennoch enthalten sie roten Zinnober (HgS); siehe Tabelle 13 im Anhang. Die Probe P303 von Emmeneggers dritter Versuchsreihe lieferte ein weiteres klares Indiz; siehe Tabelle 14 im Anhang.
- 27 Emmenegger an Amiet, 12. August 1905, Amiet-Archiv, Fondation Cuno Amiet, Aarau. Linke schrieb, dass Chromgelb am Licht braun würde, Cadmiumgelb hingegen nur dann, wenn es mit Chromgelb verfälscht sei, und dass Schwefelwasserstoff beiden Pigmenten schade; siehe Linke 1904, S. 39–42.

Anhang

1 Ergebnisse der Analysen an den Malleinen

Tabelle 4 Eigenhändig aufgespannte Malleinen

Bezeichnung im Verzeichnis der Leinwände	Webart	Ausrichtung im Gemälde		Fadenpaare pro cm	Lage im Gewebe	Fadenbeschaffenheit				Zusammensetzung der gewerblichen Grundierung	Zeitpunkt der eigenhändigen Aufspannung	VdL-Nr.	Verwendet für
						Faser (PLM)	Drehung	Drall	Stärke (im Vergleich zur anderen Richtung)				
«Oelgr[und-Leinwand] v[on] Disler»	Panama-bindung	Kette	horiz.	10,2	windet sich um Schussfäden herum	Flachs	Z	> 45°	etwas dicker	Kreide, Zinkweiss, wenig Öl (s. Tabelle 6)	Mitte 1890er Jahre	23	1901 Studie <i>Olivenbäume in Abendsonne</i>
		Schuss	vertik.	9,8	gestreckt	Flachs	Z	> 45°	etwas dünner				
«Gute Oelgr[und]-L[einwand] v[on] Disler»	Panama-bindung	Kette	horiz.	10,2	windet sich um Schussfäden herum	Flachs	Z	ca. 45°	etwas dicker	Kreide, wenig Zinkweiss, Öl (s. Tabelle 8)	Mitte 1890er Jahre	72	1897 / 1900 Studie <i>Kopf eines männlichen Löwen</i>
		Schuss	vertik.	9,8	gestreckt	Flachs	Z	> 45°	etwas dünner				1904 Bild <i>Waldboden</i>
«Kreidegrund Leinwand von Disler à 3.- par m2»	Leinen-bindung	Kette	vertik.	14	windet sich um Schussfäden herum	Flachs	Z	> 45°	etwas dicker	Natürliche Kreide, sehr wenig Zinkweiss (s. Tabelle 10), vermutl. tierischer Leim (Bindemittel nicht analysiert)	1901	19	1901 - 1902 Bild <i>Am Gardasee</i>
		Schuss	horiz.	12,5	gestreckt	Flachs	Z	> 45°	etwas dünner				1904 Studie <i>Fritz, Maulthier</i>
«Kr[eidegrund]-L[einwand] v[on] Disler od[er] Schm[incke]»	Leinen-bindung	Kette	horiz.	14	windet sich um Schussfäden herum	Flachs	Z	> 45°	etwas dicker	Natürliche Kreide, tierischer Leim, eventuell Leinöl (s. Tabelle 11)	vermutlich 1901	71	1901 Esquisse <i>Böcklin tod</i>
		Schuss	vertik.	12,8	gestreckt	Flachs	Z	> 45°	etwas dünner				1904 Bild <i>Sonnige Weide</i>
«Oelgr[und-Leinwand] (belg[isch]) v[on] Disler»	Panama-bindung	Kette	horiz.	10,1	windet sich um Schussfäden herum	Flachs	Z	ca. 45°	etwas dicker	Kreide, Zinkweiss, Öl (s. Tabelle 7)	1902 oder früher	37	1902 - 1904 Bild <i>Solitude</i>
		Schuss	vertik.	9,1	gestreckt	Flachs und Baumwolle	Z	> 45°	etwas dünner				
«Gute belg[ische] Oelgr[und]-Leinw[and] v[on] Disler»	Panama-bindung	Kette	vertik.	10,3	windet sich um Schussfäden herum	Flachs	Z	> 45°	etwas dicker	Bleiweiss, Zinkweiss (µRFA), vermutl. Öl (Bindemittel nicht analysiert)	1903 oder früher	76	1903 Bild <i>Die grosse Wolke</i>
		Schuss	horiz.	9,3	gestreckt	Flachs	Z	> 45°	etwas dünner				

Tabelle 5 Gewerblich aufgespannte Malleinen

Bezeichnung im Verzeichnis der Leinwände	Webart	Ausrichtung im Gemälde		Fadenpaare pro cm	Lage im Gewebe	Fadenbeschaffenheit				Zusammensetzung der gewerblichen Grundierung	Zeitpunkt des Erwerbs des fertig aufgespannten Malleinens	VdL-Nr.	Verwendet für
						Faser (PLM)	Drehung	Drall	Stärke (im Vergleich zur anderen Richtung)				
«Oelgr[und-Leinwand] Römischfaden v[on] Disler?»	Panama-bindung	Kette	vertik.	10,1	windet sich um Schussfäden herum	Flachs	Z	> 45°	etwas dicker	Bleiweiss, Zinkweiss (s. Tabelle 12), vermutl. Öl (Bindemittel nicht analysiert)	1900 oder früher	10	1900 Studie <i>Italienerknabe</i>
		Schuss	horiz.	9,3	gestreckt	Flachs	Z	> 45°	etwas dünner				1901 Studie <i>Nilpferd</i>
«Geringe [Oelgrund]-L[einwand] v[on] Carini in Florenz»	Panama-bindung	Kette	vertik.	9,5	windet sich um Schussfäden herum	Flachs	Z	ca. 45°	deutlich dicker	Bleiweiss (s. Tabelle 9), vermutl. Öl (Bindemittel nicht analysiert)	1903	83	1905 Studie <i>Schnee am Waldrand</i>
		Schuss	horiz.	9,7	gestreckt	Flachs	Z	> 45°	deutlich dünner				1904 Pochade <i>Wolken</i>

2 Ergebnisse der Pigment- und Bindemittelanalysen

2.1 Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, VdL-Nr. 23



Abb. 199 Lage der Mess- und Probenentnahmestellen

Tabelle 6

Schicht (Angaben im Maltechnik- Notizbuch)	Weitere Angaben	Proben- Nr.	Interpretation der Analyseergebnisse		Analyseverfahren und -ergebnisse						
			Mussini-Farbtube (gemäss Schmincke 1910, S. 17–24)	Material	Partikel- form/ -farbe im Quer- schnitt	μRFA	FTIR	ATR-FTIR	Raman (Laser)	REM- EDS	GC-MS
Doppelte Grundierung											
Gewerbliche weisse Grundierung («Oelgr[und] [...] v[on] Disler»), unter UV grünliche Fluoreszenz		4	gewerbliche Grundierung	viel Kreide				Calciumcarbonat		Ca	
				Zinkweiss		Zn			Zn		
Eigenhändige weisse Grundierung («Krems[erweiss] v[on] M[ussini] od[er] Bl[anc] d'argent] v[on] Ed[ouard]»)		4, 15	** «Krems[erweiss]» oder «Blanc d'argent» von Edouard	Bleiweiss				bas. Bleicarbonat		Pb	
				wenig Kreide				Calciumcarbonat		Ca	
Unterzeichnung («Kohle») nicht analysiert											
Farbschichten											
(«Mussini-Farben»)	Weiss	5, 14	** «Krems[erweiss]» Bindemittel	Bleiweiss		Pb		bas. Bleicarbonat			
				Öl (vermutlich Leinöl)			Öl			Leinöl?	
	Gelb	6	*** «Kadmiumgelb 2, mittel»	Kadmiumgelb		Cd			synthet. organ. Gelbpigment (785)		Cd, S
				synthetisches organisches Gelbpigment ²							
	Orange	13	*** «Kadmiumgelb 4, dunkel» ** «Krems[erweiss]»	roter Zinnober		Hg			roter Zinnober (785)		
				Kadmiumgelb (Hinweis)	gelb	Cd					
	Rot	7	* «Zinnober [...]» (drei Sorten) ** «Krems[erweiss]» Bindemittel Alterungsprodukte	roter Zinnober		Hg			roter Zinnober (785)		
				Bleiweiss		Pb	bas. Bleicarbonat				
				Öl, Harz			Öl, Harz				
				Metallseife, Sulfat, Fett- säure, Harz (Hinweise)			Metallseife, Sulfat, Fettsäure				

Schicht (Angaben im Maltechnik- Notizbuch)	Weitere Angaben	Proben- Nr.	Interpretation der Analyseergebnisse		Analyseverfahren und -ergebnisse							
			Mussini-Farbtube (gemäss Schmincke 1910, S. 17–24)	Material	Partikel- form/ -farbe im Quer- schliff	µRFA	FTIR	ATR-FTIR	Raman (Laser)	REM- EDS	GC-MS	
	Blau (Himmel), untere Schicht	4, 8	*** «Kobaltblau [...]» (zwei Sorten)	Kobaltblau		Co, Al					Al, Co	
			** «Kremserweiss»	Bleiweiss		Pb		bas. Bleicarbonat	Bleiweiss (785)	Pb		
			Füllstoff?	Kreide		Ca					Ca	
			Bindemittel	Öl				Öl				
	Hellblau (Himmel), obere Schicht	4	*** «Kobaltblau [...]» (zwei Sorten)	Kobaltblau		(Co)					Al, Co	
			** «Kremserweiss»	Bleiweiss				bas. Bleicarbonat		Pb		
			Füllstoff?	Kreide		Ca					Ca	
			Bindemittel	Öl				Öl				
	Hellgrün, enthält viel gelbe und wenig grüne Partikel	9	*** «Kadmiumgelb 2, hell»	Kadmiumgelb (viel)							Cd, S	
			** «Mischweiss»	Bleiweiss Zinkweiss			Bleiweiss		Bleiweiss (785)	Pb		
			Füllstoff	Bariumsulfat			Bariumsulfat				Ba, S	
			* «Zinnober [...]» (drei Sorten)	roter Zinnober					roter Zinnober (785)	Hg, S		
			*** «Grüne Erde» oder «Veroneser Grüne Erde»	Grüne Erde (Hinweis)			Silikat					
			*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹			Chromoxidhydrat- grün mit Chromborat-Anteil				Cr	
			Bindemittel	Öl			Öl					
	Dunkelgrün, kalt	10	** «Zinkgelb»	Zinkchromat (viel)	gelb	Zn				Zinkchromat (514)	Zn, Cr	
			*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹		Cr	Chromoxidhydrat- grün mit Chromborat-Anteil				Cr	
			* «Zinnober [...]» (drei Sorten)	roter Zinnober		Hg				Hg, S		
			Füllstoffe?	Bariumsulfat Kreide		Ba Ca	Bariumsulfat Calciumcarbonat		Bariumsulfat (785)		Ba, S	
			Bindemittel	Öl, Harz			Öl					
			Alterungsprodukte	Fettsäure, Calciumoxalat, Metallseife (Hinweise)			freie Fettsäuren, Harz, Calcium- oxalat, Metallseife (Hinweise)					
	Dunkelgrün, warm	11	*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹			Chromoxidhydrat- grün mit Chromborat-Anteil		Chromoxid- hydratgrün (514)		Cr	
			*** «Ultramarin [...]» (zwei Sorten)	Ultramarinblau					Ultramarinblau (785)		Na, Al, Si, S	
			*** «Terra pozzuoli» oder *** «Caput mortuum» (zwei Sorten)	rotes Eisenpigment	rot						Fe	
			*** «Elfenbeinschwarz»	Knochenschwarz							Ca, P	
			** «Kremserweiss»	Bleiweiss			bas. Bleicarbonat			Pb		
			*** «Grüne Erde» oder «Veroneser Grüne Erde»	Grüne Erde (Hinweis)			Silikat					
			Bindemittel	Öl, Harz			Öl					
Alterungsprodukte			Fettsäuren, Oxalat, Metallseife			Fettsäuren, Harz, Oxalat, Metallseife						
Braun	12	* «Zinnober [...]» (drei Sorten)	roter Zinnober		Hg				roter Zinnober (785)			
		*** «Lichter Ocker [...]» (zwei Sorten) oder *** «Goldocker»	Eisenpigment (Hinweis)	gelb	Fe							
		*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹ (Hinweis)	grün	Cr							
		** «Kremserweiss»	Bleiweiss		Pb	bas. Bleicarbonat						
		*** «Grüne Erde» oder «Veroneser Grüne Erde»	Grüne Erde (Hinweis)	grün		Silikat (Hinweis)						
		Füllstoffe?	Bariumsulfat (Hinweis) Kreide		Ba? Ca	Bariumsulfat? Calciumcarbonat						
		Bindemittel	Öl, Harz			Öl, Harz						
		Alterungsprodukte	Fettsäuren, Oxalat, Metallseife (Hinweise)			Fettsäuren, Harz, Oxalat, Metallseife (Hinweise)						
		Überzug (nicht original)	7, 9, 10, 11, 12, 14		Wachs			Wachs (teils nur Hinweise)				

Rot: Angaben im Maltechnik-Notizbuch
Grau: Kein Nachweis, nur Hinweis (aufgrund von µRFA)

2.2 Bild *Solitude*, VdL-Nr. 37



Abb. 200 Lage der Mess- und Probenentnahmestellen

Tabelle 7

Schicht (Angaben im Maltechnik Notizbuch)	Weitere Angaben	Proben-Nr.	Interpretation der Analyseergebnisse		Analyseverfahren und -ergebnisse				
			Mussini-Farbtube (gemäss Schmincke 1910, S. 17–24)	Material	Partikel- form/ -farbe im Quer- schnitt	μRFA	ATR-FTIR	REM-EDS	GC-MS (DT-MS)
Doppelte Grundierung									
Gewerbliche weisse Grundierung («Oelgr[und] [...] v[on] Disler»)		12, 24, 25, 26	Gewerb- liche Ölgrund- ierung	Kreide			Calciumcarbonat	Ca	
				Zinkweiss Öl			Öl	Zn	
Eigenhändige weisse Grundierung (im Maltechnik-Notizbuch nicht erwähnt)		12, 24, 25, 26	** «Kremerweiss»	Bleiweiss Öl			bas. Bleicarbonat Öl	Pb	
Unterzeichnung (wohl Kohle) <i>nicht analysiert</i>									
Farbschichten («Mussini-Farben»)									
Untermalung (explizit kein «Kadmiumgelb 2, hell»)	Dunkelgrün	12, 25, 26	*** «Vert émeraude»	Guignetgrün	bohnen- förmig	Cr	Chromoxidhydratgrün mit Chromborat-Anteil	Cr	
			*** «Grüne Erde» oder «Veroneser Grüne Erde»	Grüne Erde			Grüne Erde	Fe, Si	
			*** «Ultramarin [...]» (zwei Sorten)	Ultramarinblau				Na, Al, Si, S	
			Füllstoff Bindemittel	Bariumsulfat Öl			Öl	Ba, S	Öl
Übermalung bzw. Vollendung (explizit mit «Kadmiumgelb 2, hell»)	Weiss	1, 2, 3	** «Kremerweiss»	Bleiweiss (Hinweis)		Pb			
	Gelb	5	*** «Kadmiumgelb 2, hell»	Kadmiumgelb (Hinweis)		Cd			
	Violett	4	** «Kremerweiss»	Bleiweiss (Hinweis)		Pb			
			*** «Kobaltblau [...]» (zwei Sorten)	Kobaltblau (Hinweis)		(Co)			
	Hellblau, im See	17	*** «Kobaltblau [...]» (zwei Sorten)	Kobaltblau (Hinweis)		Co			
Kräftiges Blau	16	*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹ (Hinweis)		Cr				
		*** «Ultramarin [...]» (zwei Sorten)	ev. Ultramarinblau? (schwacher Hinweis)		(Al), (Si), (S)				

Schicht (Angaben im Maltechnik Notizbuch)	Weitere Angaben	Proben-Nr.	Interpretation der Analyseergebnisse		Analyseverfahren und -ergebnisse					
			Mussini-Farbtube (gemäss Schmincke 1910, S. 17–24)	Material	Partikel- form/ -farbe im Querschnitt	µRFA	ATR-FTIR	REM-EDS	GC-MS (DT-MS)	
	Dunkelgrün	12	*** «Vert émeraude»	Guignetgrün	bohnenförmig	Cr	Chromoxidhydratgrün mit Chromborat-Anteil	Cr		
			*** «Kadmiumgelb 2, hell»	Kadmiumgelb		(Cd)		Cd		
			** «Kremserweiss»	Bleiweiss		Pb		Pb		
				Bindemittel	Öl		Öl			
	Dunkelgrün	7, 9, 10, 11	*** «Vert émeraude»	Guignetgrün (Hinweis)		Cr				
			Ungewöhnliche Basis für Interaktion	Eisenpigmente (Hinweis)		Fe				
	Hellgrün	6, 8	*** «Vert émeraude»	Chromoxidhydratgrün (ev. Guignetgrün?) (Hinweis)		Cr				
			*** «Kadmiumgelb 2, hell»	Kadmiumgelb (Hinweis)		Cd				
	Hellgrün	24	*** «Vert émeraude»	Guignetgrün	bohnenförmig		Chromoxidhydratgrün mit Chromborat-Anteil	Cr		
			** «Kremserweiss»	Bleiweiss			bas. Bleicarbonat	Pb		
			*** «Kadmiumgelb 2, hell»	Kadmiumgelb		(Cd)		Cd, S		
			Füllstoff	Bariumsulfat				Ba, S		
			Bindemittel	Öl			Öl		Öl	
	Hellgrün	25	*** «Vert émeraude»	Guignetgrün	bohnenförmig		Chromoxidhydratgrün mit Chromborat-Anteil	Cr		
			** «Kremserweiss»	Bleiweiss			bas. Bleicarbonat	Pb		
			*** «Kadmiumgelb 2, hell»	Kadmiumgelb				Cd, S		
			*** «Ultramarin [...]» (zwei Sorten)	Ultramarinblau (wenig)				Na, Al, Si, S		
				Bindemittel	Öl		Öl			
	Braun	22, 23	*** «Grüne Erde» oder «Veroneser Grüne Erde»	grüne Erde (Hinweis)		Fe, Si				
			*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹ (Hinweis)		Cr				
			*** «Kobaltblau [...]» (zwei Sorten)	wenig Kobaltblau? (Hinweis)		(Co)				
	Eigenhändige Überarbeitungen									
	Erste und zweite Überarbeitung <i>nicht analysiert</i>									
	Dritte Überarbeitung («chines[ischer] Zinnober»)	Rot, Baumstamm	19	*** «Terra pozzuoli» oder *** «Caput mortuum [...]» (zwei Sorten)	Eisenpigmente (Hinweis)		Fe			
«Zinnober, dunkel (chines. Zinnober)»				wenig roter Zinnober (Hinweis)		(Hg)				
*** «Vert émeraude»				Guignetgrün ¹ (wenig, Hinweis)		Cr				
Füllstoff				Bariumsulfat (Hinweis)		Ba, S				
Vierte Überarbeitung	Dunkelblau	13	Ungewöhnliche Basis für Interaktion	Eisenpigmente (Hinweis), ev. Ultramarin		Fe				
			*** «Kobaltblau [...]» (zwei Sorten)	wenig Kobaltblau (Hinweis)		(Co)				
	Dunkelblau	14, 15	Ungewöhnliche Basis für Interaktion	Eisenpigmente (Hinweis), ev. Ultramarin		Fe				
			*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹ (Hinweis)		Cr				
Überzüge										
Originaler Firnis («[Vermis à retoucher J. G.] Vib[ert]») <i>nicht nachgewiesen</i>										
Weiterer Überzug (wohl nicht original)	24, 26	Überzug (wohl nicht original)	Bienenwachs						Bienenwachs	
			Bienenwachs						Bienenwachs (DT-MS)	

Rot: Angaben im Maltechnik-Notizbuch
 Grau: Kein Nachweis, nur Hinweis (aufgrund von µRFA)

2.3 Bild Waldboden, VdL-Nr. 72

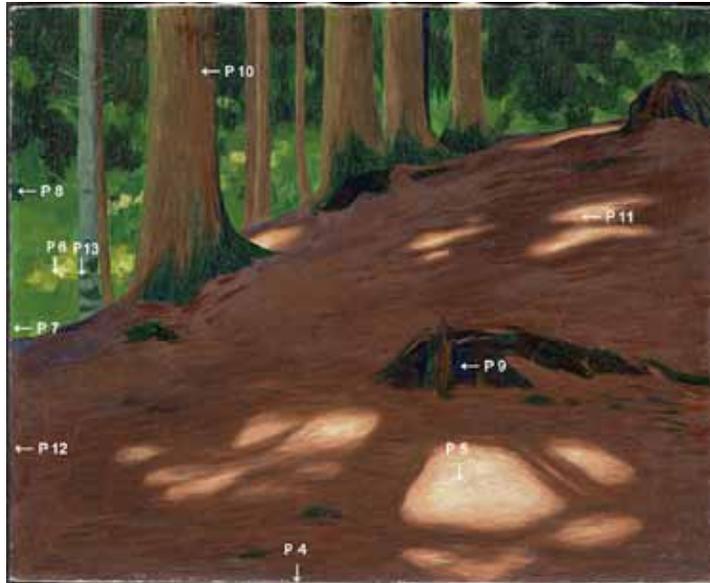


Abb. 201 Lage der Mess- und Probenentnahmestellen

Tabelle 8

Schicht (Angaben im Maltechnik- Notizbuch)	Weitere Angaben	Proben- Nr.	Interpretation der Analyseergebnisse		Analyseverfahren und -ergebnisse						
			Mussini-Farbtube (gemäss Schmincke 1910, S. 17–24)	Material	Partikelform/ -farbe im Querschliff	μRFA	FTIR	ATR-FTIR	Raman (Laser)	REM-EDS	GC-MS
Doppelte Grundierung											
Gewerbliche weisse Grundierung («Oelgr[und] [...] v[on] Disler»)		4		Kreide Zinkweiss (wenig) Öl			Ca Zn	Calciumcarbonat Zinkseifen			Ca Zn
Eigenhändige weisse Grundierung		4	Vermutlich Ölfarbe von Edouard	Bleiweiss Zinkweiss (wenig) Kreide (wenig) Öl			Pb Zn Ca		bas. Blei- carbonat		Pb Zn Ca
Erste Darstellung: Kopf eines männlichen Löwen in trois-quart Stellung (von 1897/1900)											
Farbschichten («Mussini- Farben»)	Beige	4	Vermutlich Ölfarbe von Edouard	Zinkweiss Eisenpigmente (wenig) Öl			Zn Fe				Zn Fe
	Braun	4	Vermutlich Ölfarbe von Edouard	Eisenpigmente Eisenpigmente Öl			Zn Fe		Öl		Zn Fe
	Dunkelbraun	4	Vermutlich Ölfarbe von Edouard	Zinkweiss Eisenpigmente (viel) Knochenschwarz Öl			Zn Fe				Zn Fe Ca, P
Zwischenschicht											
Zweite, eigenhändige weisse Grundierung («Krems[er]w[eiss]»)		4	** «Kremerweiss»	Bleiweiss Öl			Pb		Bleiweiss Öl		Pb

Schicht (Angaben im Maltechnik- Notizbuch)	Weitere Angaben	Proben- Nr.	Interpretation der Analyseergebnisse			Analyseverfahren und -ergebnisse							
			Mussini-Farbtube (gemäss Schmincke 1910, S. 17–24)	Material	Partikelform/ -farbe im Querschliff	µRFA	FTIR	ATR-FTIR	Raman (Laser)	REM-EDS	GC-MS		
Zweite Darstellung: Waldboden													
Unterzeichnung («Indigo- pap[er]»)	Dunkelblau	11	Abdruck von «Indigopapier»	Preussischblau		Fe	Preussischblau		Preussischblau (785)				
				Kohlenschwarz					Kohlenschwarz (785)				
				Öl				Öl					
Farbschichten («Mussini- Farben»)	weiss, in Lichtfleck auf Waldboden	5	** «Kremerweiss»	Bleiweiss		Pb	bas. Bleicarbonat		Bleiweiss (785)				
				Öl			Öl						
	Gelb-ockerfarben, in Unterholz links	6	*** «Kadmiumgelb 4, dunkel»	Kadmiumgelb		Cd			Kadmiumgelb (514)				
				Roter Zinnober (wenig)		Hg, S			roter Zinnober (785)				
				Öl				Öl					
	Rotbraun, Waldboden		4	*** «Terra Pozzuoli»	Eisenpigment	orange	Fe				Fe		
				*** «Kobaltblau [...]» (zwei Sorten)	Kobaltblau		Co				Co, Al		
				* «Zinnober [...]» (drei Sorten)	Roter Zinnober (wenig)		(Hg)				Hg, S		
				*** «Zinkweiss»	Zinkweiss (wenig)		Zn				Zn		
				Füllstoffe	Kreide		Ca			Calcium- carbonat		Ca	
					Bariumsulfat (wenig)							Ba, S	
	Kaolin (wenig)							Kaolin	Si, Al				
				Bindemittel	Öl				Öl				
	Dunkelblau, Schatten auf Waldboden, nahe Bildzentrum		9	*** «Kobaltblau [...]» (zwei Sorten)	Kobaltblau		(Al)				Co, Al		
				*** «Caput mortuum [...]» (zwei Sorten)	synth. Eisenoxidrot	rot	Fe				Fe		
				Füllstoff	Kreide		Ca				Fe		
				Bindemittel	Öl Harz				Öl Harz				
	Grün, in Unterholz, links		7	*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹		Cr			Chromoxid- hydratgrün (514)			
				* «Chromgelb [...]» (fünf Sorten)	Chromgelb		Cr, Pb			Chromgelb (514)			
*** «Kadmiumgelb 2, hell» oder «3, mittel»				Kadmiumgelb		Cd			Kadmiumgelb (514)				
** «Kremerweiss»				Bleiweiss		Pb		Bleiweiss					
Füllstoff				Kreide (wenig)		(Ca)	(Calcium-carbonat)						
Bindemittel				Öl				Öl					
Dunkelgrün (warm), in Unterholz, links		8	*** «Vert émeraude»	Guignetgrün		Cr	Chromoxid- hydratgrün (mit Chromborat- Anteil)						
			* «Chromgelb [...]» (fünf Sorten)	Chromgelb		Cr			Pb, Cr				
			*** «Kadmiumgelb, hell»	Kadmiumgelb					Cd, S				
			*** «Ultramarin [...]» (zwei Sorten)	Ultramarin					Na, Al, Si, S				
			Füllstoff	Bariumsulfat (wenig)		Ba			Ba, S				
			Bindemittel	Öl				Öl					
Firniss (nicht original)		10	Firniss	Triterpenharz			Harz				Triterpen- harz		
		Öl					Öl			Öl			

Rot: Angaben im Maltechnik-Notizbuch
 Grau: Kein Nachweis, nur Hinweis (aufgrund von µRFA)

2.4 Pochade *Wolken*, VdL-Nr. 83



Abb. 202 Lage der Mess- und Probeentnahmestellen

Tabelle 9

Schicht (Angaben im Maltechnik- Notizbuch)	Weitere Angaben	Proben- Nr.	Interpretation der Analyseergebnisse		Analyseverfahren und -ergebnisse	
			Mussini-Farbtube (gemäss Schmincke 1910, S. 17–24)	Material	pRFA («Tracer»)	REM-EDS
Einfache Grundierung						
Gewerbliche weisse Grundierung («[Oelgrund] v[on] Carini in Florenz»)		3	Gewerb- liche Grund- ierung	Bleiweiss	Pb	Pb
Unterzeichnung (schwarz) <i>nicht analysiert</i>						
Farbschichten						
«Mussini-Farben»	Weiss	4.4	** «Kremserweiss»	Bleiweiss (Hinweis)	Pb	
	Blasses Orange	6	** «Kremserweiss»	Bleiweiss (Hinweis)	Pb	
			* «Zinnober [...]» (drei Sorten)	wenig roter Zinnober (Hinweis)	Hg	
	Hellblau	5	** «Kremserweiss»	Bleiweiss (Hinweis)	Hg	
			*** «Kobaltblau [...]» (zwei Sorten)	Cobaltblau (Hinweis)	Co	
	Hellgrau	7	** «Kremserweiss»	Bleiweiss (Hinweis)	Ca	
			* «Zinnober [...]» (drei Sorten)	roter Zinnober (Hinweis)	Hg	
			*** «Kobaltblau [...]» (zwei Sorten)	Kobaltblau (Hinweis)	Co	

Rot: Angaben im Maltechnik-Notizbuch
 Grau: Kein Nachweis, nur Hinweis (aufgrund von pRFA)

2.5 Bild *Frühling*, VdL-Nr. 19

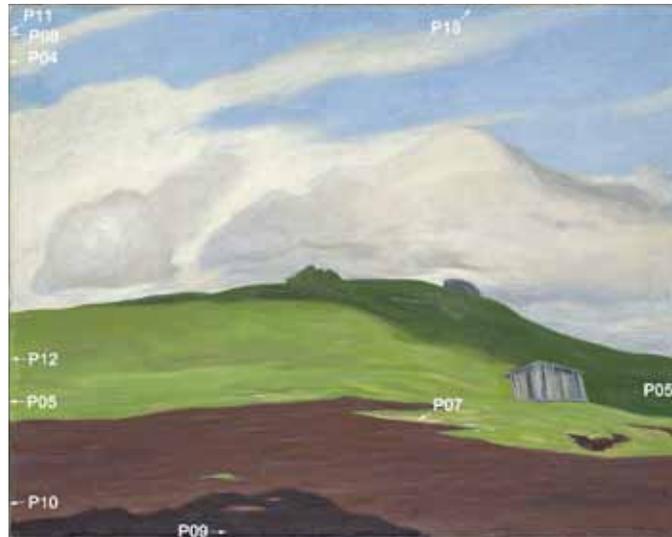


Tabelle 10

Abb. 203 Lage der Mess- und Probeentnahmestellen

Schicht (Angaben im Maltechnik-Notizbuch)	Weitere Angaben	Proben-Nr.	Interpretation der Analyseergebnisse		Analyseverfahren und -ergebnisse			
			Mussini-Farbtube (gemäss Schmincke 1910, S. 17–24)	Material	Partikelform/-farbe im Querschliff	pRFA «Tracer»	FTIR	REM-EDS
Doppelte Grundierung								
Gewerbliche weisse Grundierung («Kreidegrund [...] von Disler») Rot		3	Berwerbliche Grundierung	Natürliche Kreide wenig Zinkweiss (Hinweis)	Coccolithen	Ca Zn		Ca
Eigenhändige weisse Grundierung («Kremserweiss») Rot		12, 13	** «Kremserweiss»	Bleiweiss		Pb		Pb
Erste Darstellung: Bild <i>Solitude</i> von 1901								
Farbschichten («Mussini-Farben») Rot	Grün	12	*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹		Cr		Cr
			*** «Kadmiumgelb 2, hell»	Kadmiumgelb		(Cd)		Cd
	Braun	13	*** «Terra Pozzuoli»	Eisenoxidrot	rot			Fe
			*** «Ultramarin [...]» (zwei Sorten)	Ultramarinblau				Na, Al, Si, S
			** «Kremserweiss»	Bleiweiss				Pb
*** «Elfenbeinschwarz»	Knochenschwarz					Ca, P		
Zwischenschicht:								
Zweite, eigenhändige weisse Grundierung («Kremserweiss») Rot		12, 13	** «Kremserweiss»	Bleiweiss		Pb		Pb
Zweite Darstellung: Studie <i>Fritz Mauthier</i> von 1904								
Farbschicht («Mussini-Farben») Rot	Helles Blaugrau	12	*** «Kremserweiss»	Bleiweiss		Pb		Pb
			*** «Ultramarin [...]» (zwei Sorten)	Ultramarinblau				Na, Al, Si, S
			*** «Elfenbeinschwarz»	Kochenschwarz (wenig)				Ca, P
Dritte Darstellung: Bild <i>Frühling</i>								
Unterzeichnung: <i>Keine</i>								
Farbschichten («Kremserweiss», «Kadmiumgelb 2, hell» und/oder «4, dunkel», «Vert émeraude») Rot	Weiss	4	** «Kremserweiss»	Bleiweiss (Hinweis)		Pb		
	Gelb	7	*** «Lichter Ocker [...]» (zwei Sorten) oder *** «Goldocker»	eisenhaltiges Gelbpigment (Hinweis)		Fe		
	Hellgrün	5, 12	*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹		Cr		Cr
			*** «Kadmiumgelb 2, hell»	Kadmiumgelb		(Cd)		Cd
	Dunkelgrün	6	*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹ (Hinweis)		Cr		
	Hellblau	8	*** «Kobaltblau [...]» (zwei Sorten)	Kobaltblau (Hinweis)		Co		
	Dunkelblau (auf dem Braun des Ackers)	9	*** «Ultramarin [...]» (zwei Sorten)	Ultramarinblau			Ultramarin	
	Braun	10	Ungeklärte Basis für Interpretation	eisenhaltige Pigmente (Hinweis)		Fe		

Rot: Angaben im Maltechnik-Notizbuch
 Grau: Kein Nachweis, nur Hinweis (aufgrund von pRFA)

2.6 Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71



Abb. 204 Lage der Mess- und Probeentnahmestellen

Tabelle 11

Schicht (Angaben im Maltechnik- Notizbuch)	Weitere Angaben	Proben- Nr.	Interpretation der Analyseergebnisse		Analyseverfahren und -ergebnisse					
			Mussini-Farbtube (gemäss Schmincke 1910, S. 17–24)	Material	Partikelform/ -farbe im Querschliff	pRFA («Tracer»)	FTIR	Raman (Laser)	REM-EDS	
Grundierung										
Gewerbliche weisse Grundierung («Kr[eidegrund] [...] v[on] Disler od[er] Schm[incke]»)		3.1, 3.2, 3.3, 3.4, 3.5, 232, 243, 252, 253, 261, 271, 282		Natürliche Kreide (viel) Dolomit, Kaolin, Silikate, Eisenverbindung: Natürliche Begleitstoffe der Kreide (von allem sehr wenig) Tierischer Leim, ev. Leinöl	Coccolithen	Ca Fe		Calcit, Dolomit, Silikat		Ca Mg / Al, Si / Si / Fe
Erste Darstellung: Esquisse <i>Böcklin tott</i> von 1901										
Farbschichten	Tieferliegende dicke gelbliche Schicht mit diversen bunten Pigmenten (siehe Abb. 167 a)	12	*** «Kadmiumgelb 4, dunkel»	Kadmiumgelb Zink (tritt mit Kadmiumgelb auf) ³ roter Zinnober	Sphärith- struktur (wie Abb. 198) ³					Cd, S Zn Hg, S
			*** «Kadmiumgelb 2, hell oder «3, mittel»	Kadmiumgelb Zink (tritt mit Kadmiumgelb auf) ³	Sphärith- struktur (wie Abb. 198) ³					Cd, S Zn
			*** «Zinkweiss»	Zinkweiss (wenig)	Fluoreszenz im UV					Zn
			*** «Terra pozzuoli» oder	Rot-oranges Eisenpigment	rot-orange	Fe		Eisenoxid- hydrat (633)		Fe
			*** «Kobaltblau [...]» (zwei Sorten)	Kobaltblau						Co, Al
			*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹	bohnenförmig	Cr				Cr
	Darüberliegende dünnere dunkelgrüne Schicht (siehe Abb. 167 a)	12	*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹	bohnenförmig	Cr				Cr
			*** «Ultramarin [...]» (zwei Sorten)	Ultramarinblau (sehr wenig)						Na, Al, Si, S
			*** «Kadmiumgelb 2, hell oder «3, mittel»	Kadmiumgelb						Cd, S
			** «Mischweiss»	Zinkweiss (wenig) Bleiweiss (wenig)			Pb			Zn Pb
			*** «Terra pozzuoli»	Rot-oranges Eisenpigment	rot-orange	Fe		Eisenoxid- hydrat (633)		Fe
			*** «Elfenbeinschwarz»	Knochenschwarz (sehr wenig)	1 Partikel					Ca, P

Schicht (Angaben im Maltechnik- Notizbuch)	Weitere Angaben	Proben- Nr.	Interpretation der Analyseergebnisse		Analyseverfahren und -ergebnisse					
			Mussini-Farbtube (gemäss Schmincke 1910, S. 17–24)	Material	Partikelform/ -farbe im Querschiff	pRFA («Tracer»)	FTIR	Raman (Laser)	REM-EDS	
Zwischenschicht										
Zweite, eigenhändige Grundierung («Kremserweiss»)	weiss	12	** «Kremserweiss»	Bleiweiss						Pb
				Zinkweiss (sehr wenig)						Zn
Zweite Darstellung: Studie <i>Sonnige Weide</i>										
Unterzeichnung («Kohles»)	nicht sichtbar, nicht analysiert									
Farbschichten («Mussini-Farben»)	Weiss, unter UV nicht fluoreszierend	4	** «Kremserweiss»	Bleiweiss (Hinweis)			Pb			
	Gelb	5	** «Kremserweiss»	Bleiweiss (Hinweis)			Pb			
			*** »Kadmiumgelb 2, hell« oder »3, mittel«	Kadmiumgelb (wenig, Hinweis)			(Cd)			
			*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹ (wenig, Hinweis)			(Cr)			
	Blassrosa, unter UV nicht fluoreszierend	13	** «Kremserweiss»	Bleiweiss (Hinweis)			Pb			
			*** »Kadmiumgelb 4, dunkel«	Kadmiumgelb (Hinweis) roter Zinnober (sehr wenig, Hinweis)			Cd, S Hg, S			
	Beige-Grün, unter UV sehr dunkel	8	** «Kremserweiss»	Bleiweiss (Hinweis)			Pb			
			** «Ultramarinegelb (Strontian-Chromat)»	Strontiumchromat (Hinweis)			Cr, Sr			
			*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹ (wenig, Hinweis)			Cr			
	Hellgrün, unter UV nicht fluoreszierend	9	** «Kremserweiss»	Bleiweiss (Hinweis)			Pb			
			*** »Kadmiumgelb 2, hell«	Kadmiumgelb (Hinweis)			(Cd)			
			*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹ (wenig, Hinweis)			(Cr)			
	Grün	11	*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹	bohnenförmig		Cr			Cr
				Kadmiumgelb			Cd, S			Cd, S
			*** »Kadmiumgelb 2, hell«	Zink, tritt mit Kadmiumgelb auf						(Zn)
			** «Kremserweiss»	Bleiweiss (wenig)			Pb			Pb
			*** «Terra pozzuoli»	Rot-oranges Eisenpigment (zwei Partikel) Quarz	rot-orange	Fe		Eisenoxid- hydrat (633)		Fe Si
	Sehr dunkles Grün	12	*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹	bohnenförmig	Cr				Cr
			*** «Terra Pozzuoli»	Rot-oranges Eisenpigment	rot-orange	Fe				Fe
			*** »Ultramarin [...]« (zwei Sorten)	Ultramarinblau						Na, Al, Si, S
			*** »Kadmiumgelb 4, dunkel«	Kadmiumgelb roter Zinnober			Cd			Cd, S Hg, S
			** «Kremserweiss»	Bleiweiss (ganz wenig)			Pb			Pb
	Hellblau	15	** «Kremserweiss»	Bleiweiss (Hinweis)			Pb			
*** »Kobaltblau [...]« (zwei Sorten)			Kobaltblau (wenig, Hinweis)			(Co)				
Letzte Überarbeitung (mit «Mischweiss»)	Blassrosa, unter UV grünliche Fluoreszenz	6	** «Mischweiss»	Zinkweiss (viel, Hinweis)			Zn			
				Bleiweiss			Pb			
	Hellrot	7	«Zinnober [...]» (drei Sorten)	roter Zinnober (sehr wenig, Hinweis)			Hg			
			** «Mischweiss»	Bleiweiss (viel, Hinweis)			Pb			
				Zinkweiss (Hinweis)			Zn			
			*** »Terra Pozzuoli« oder *** »Caput mortuum [...]« (zwei Sorten)	Eisenpigment (Hinweis)			Fe			
	Kaltes Grün, unter UV hellgrün fluoreszierend	10	«Zinnober [...]» (drei Sorten)	roter Zinnober (Hinweis)			Hg			
			** «Mischweiss»	Bleiweiss (Hinweis)			Pb			
				Zinkweiss (Hinweis)			Zn			
			*** »Kadmiumgelb 2, hell«	Kadmiumgelb			(Cd)			
			*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹ (wenig, Hinweis)			(Cr)			

Tabelle 11 Fortsetzung

Schicht (Angaben im Maltechnik-Notizbuch)	Weitere Angaben	Proben-Nr.	Interpretation der Analyseergebnisse		Analyseverfahren und -ergebnisse				
			Mussini-Farbtube (gemäss Schmincke 1910, S. 17–24)	Material	Partikelform/-farbe im Querschliff	pRFA («Tracer»)	FTIR	Raman (Laser)	REM-EDS
	Rosa, unter UV hellgrün fluoreszierend	14	** «Mischweiss»	Bleiweiss (Hinweis) Zinkweiss (Hinweis)		Pb Zn			
			*** «Kadmiumgelb 4, dunkel»	Kadmiumgelb (wenig, Hinweis) roter Zinnober (sehr wenig, Hinweis)		Cd Hg			
			** «Mischweiss»	Bleiweiss (Hinweis) Zinkweiss (Hinweis)		Pb Zn			
			Unge-nü-gende Basis für Interpretation	Eisenpigmente (Hinweis)		Fe			
	Braun-rot, unter UV leichte Fluoreszenz	16	*** «Kobaltblau [...]» (zwei Sorten)	Kobaltblau (Hinweis)		Co			
			*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹ (wenig, Hinweis)		Cr			
			* «Zinnober [...]» (drei Sorten)	roter Zinnober (sehr wenig, Hinweis)		(Hg)			

Rot: Angaben im Maltechnik-Notizbuch

Grau: Kein Nachweis, nur Hinweis (aufgrund von pRFA)

2.7 Studie Schnee am Waldrand, VdL-Nr. 10

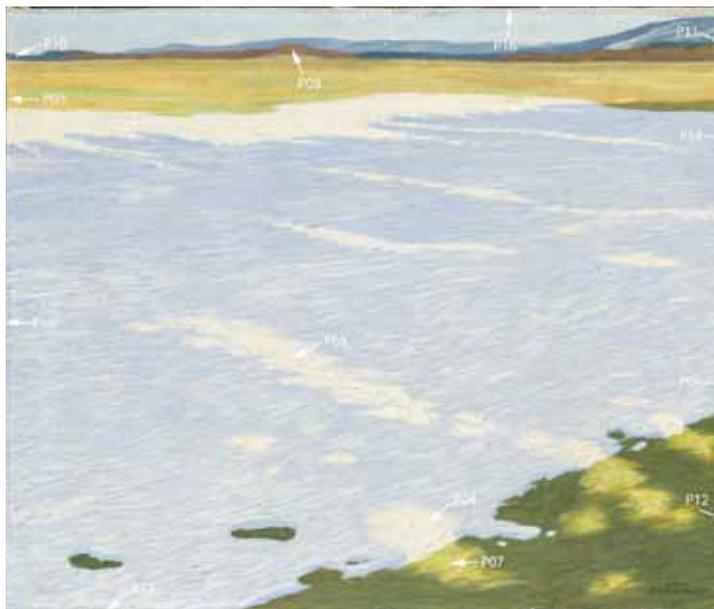


Abb. 205 Lage der Mess- und Probeentnahmestellen

Tabelle 12

Schicht (Angaben im Maltechnik-Notizbuch)	Weitere Angaben	Proben-Nr.	Interpretation der Analyseergebnisse			Analyseverfahren und -ergebnisse			
			Mussini-Farbtube (gemäss Schmincke 1910, S. 17–24)	Material	Partikel-form/-farbe im Querschiff	μRFA	FTIR	Raman (Laser)	REM-EDS
Doppelte Grundierung									
Gewerbliche weisse Grundierung («Oelgr[und] [...] v[on] Disler»)		3		Bleiweiss (Hinweis)		Pb			
Eigenhändige weisse Grundierung		6	** «Kremserweiss»	Bleiweiss		Pb			Pb
Erste und zweite Darstellung: Studie <i>Bildnis eines Italienerknaben</i> von 1900 und Studie <i>Nilpferd</i> von 1901 (Schichten nicht unterscheidbar)									
Unterzeichnungen nicht sichtbar (nicht analysiert)									
Farbschichten									
(1. «Edouard-Farben», 2. «Mussini-Farben»)	Olivgrün, diverse Brauntöne	6, 14, 15, 16.2, 16.3	Diverse Edouard- oder Mussini-Farben	Grüne Erde (Hinweis)		Fe, (Si), (K), Mn			
				Bleiweiss		Pb			Pb
				Aluminiumsilikate					Al, Si, K
				Eisenhaltige Pigmente		Fe			Fe
				Knochen schwarz		(Ca)			Ca, P
				Guignetgrün	bohnenförmig	(Cr)			Cr
				Ultramarinblau					Na, Al, Si, S
Zwischenschicht									
Zweite, eigenhändige Grundierung (aus «hellen Palettresten»)	gelblich bis gräulich	13	** «Kremserweiss»	Bleiweiss		Pb	bas. Bleicarbonat		Pb
			** «Mischweiss»	Bleiweiss		Pb	bas. Bleicarbonat		Pb
			*** «Lichter Ocker [...]» (zwei Sorten) oder	Zinkweiss (Hinweis)		Zn			
			*** «Goldocker»	gelber Ocker	gelb	Fe		Eisenhydroxid-gelb (785)	Fe
			Füllstoff	Kreide (wenig)		Ca	Calciumcarbonat		
			Bindemittel	Leinöl			Leinöl		
			Alterungsprodukt?	Metaliseife			Carboxylat		
Dritte Darstellung: Studie <i>Schnee am Waldrand</i>									
Unterzeichnung («Kohle») nicht sichtbar (nicht analysiert)									

Tabelle 12 Fortsetzung

Schicht (Angaben im Maltechnik-Notizbuch)	Weitere Angaben	Proben-Nr.	Interpretation der Analyseergebnisse		Partikel-form/-farbe im Querschliff	Analyseverfahren und -ergebnisse				
			Mussini-Farbtube (gemäss Schmincke 1910, S. 17–24)	Material		µRFA	FTIR	Raman (Laser)	REM-EDS	
Farbschichten										
(«Mussini-Farben» und «Blanc d'argent von Edouard»)	Weiss, unter UV ohne Fluoreszenz	4	Keine Mussini-Farbe, sondern «Blanc d'argent» von Edouard	Bleiweiss (Hinweis)		Pb				
	Weiss, unter UV grünl. Fluoreszenz	5	** «Mischweiss»	Zinkweiss (Hinweis) Bleiweiss (Hinweis)		Zn Pb				
	Dunkelgelb	6	** «Kremserweiss»	Bleiweiss		Pb				Pb
			*** «Lichter Ocker [...]» (zwei Sorten) oder *** «Goldocker»	gelbe Ockerpigmente		Fe				Fe
			*** «Kadmiumgelb dunkel»	Kadmiumgelb roter Zinnober		(Cd) (Hg)				Cd, S Hg, S
	Hellgelb	7	** «Kremserweiss»	Bleiweiss (Hinweis)		Pb				
			* «Chromgelb [...]» (fünf Sorten) *** «Kadmiumgelb, hell»	Barytgelb (Bariumchromat) (Hinweis) Kadmiumgelb (Hinweis)		Ba, Cr (Cd)				
	Rot	8	*** «Terra Pozzuoli» oder *** «Caput mortuum [...]» (zwei Sorten)	rotes Eisenpigment (Hinweis)		Fe				
			*** «Vert émeraude»	Guignetgrün [†] (aus tiefer liegender Schicht? Hinweis)		Cr				
	Blau	9	** «Kremserweiss»	Bleiweiss		Pb	bas. Bleicarbonat	Bleiweiss (785)		Pb
			*** «Kobaltblau [...]» (zwei Sorten) Bindemittel	Kobaltblau Leinöl		Co				Al, Co
			Alterungsprodukt?	Bleiseife				Leinöl Bleicarboxylat		
	Dunkelblau	10	*** «Vert émeraude»	Guignetgrün [†] (Hinweis)		Cr				
			Ungewöhnliche Basis für eine Interpretation *** «Kobaltblau [...]» (zwei Sorten)	eisenhaltige Pigmente (Hinweis) Kobaltblau (Hinweis)		Fe Co				
	Dunkles Blaugrün	11	*** «Grüne Erde» oder «Veroneser grüne Erde»	Grüne Erde (Hinweis)		Fe, (Si), (K), (Mn)				
			*** «Vert émeraude»	Guignetgrün [†] (Hinweis)		Cr				
			*** «Kobaltblau [...]» (zwei Sorten)	Kobaltblau (Hinweis)		Co				
	Grün	12	*** «Grüne Erde» oder «Veroneser grüne Erde»	Grüne Erde (Hinweis)		Fe, (Si), (Mn), (K)				
			*** «Vert émeraude»	Guignetgrün [†] (Hinweis)		Cr				

Rot: Angaben im Maltechnik-Notizbuch
 Grau: Kein Nachweis, nur Hinweis (aufgrund von µRFA)

2.8 Vier «Farbenproben» zu einer Mischung aus Mussini-Tubenfarben:
 Zweite «Farbenprobe» (auf der Rückseite der Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr 71)

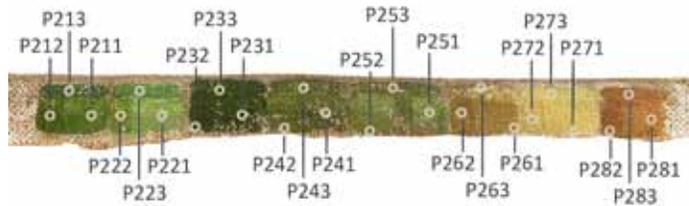


Abb. 206 Zweite Farbenprobe: Lage der Mess- und Probeentnahmestellen

Tabelle 13

Farbschicht bzw. Testfeld (Angaben im Logbuch)	Datum des Auftrags			Proben-Nr.	Interpretation der Analyseergebnisse		Analyseverfahren und -ergebnisse				
	13. Juli 1904	15. Juli 1904	27. März 1905		Mussini-Farbtube (gemäss Schmincke 1910, S. 17–24)	Material	Partikelform / -farbe im Querschliff	μRFA	ATR-FTIR	REM-EDS	
Testfeld 1, grün («Kadmiumgelb, hell» und «Vert émeraude»)	x			211	*** «Kadmiumgelb 2, hell»	Kadmiumgelb (Hinweis) (Zink, tritt mit Kadmiumgelb auf)		Cd			
	x	x			*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹ (Hinweis)		Zn			
			x		212	wie 211			Cr		
Testfeld 2, grün («Kadmiumgelb, hell», «Vert émeraude» und «Kremserweiss»)				221	*** «Kadmiumgelb 2, hell»	Kadmiumgelb (Hinweis) (Zink, tritt mit Kadmiumgelb auf) ³		Cd			
	x	x			*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹ (Hinweis)		Zn			
			x		222	** «Kremserweiss»	Bleiweiss (viel)		Cr		
	x				223	wie 221	wie 221		Pb		
Testfeld 3, dunkelgrün («Kadmiumgelb, dunkel» und «Vert émeraude»)				231	wie 221	wie 221		wie 221			
	x	x			*** «Kadmiumgelb 4, dunkel»	Kadmiumgelb (Hinweis) (Zink, tritt mit Kadmiumgelb auf) ³	Sphäritstruktur (Abb. 198) ¹	Cd		Cd, S	
					*** «Vert émeraude»	Roter Zinnober (Hinweis)		Zn			
					*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹	bohnenförmig	Hg	Cr		Cr
Testfeld 4, dunkelgrün («Kadmiumgelb, dunkel», «Vert émeraude» und «Kremserweiss»)			x	233	wie 232	wie 232		wie 232			
	x			241	wie 242	wie 242		wie 242			
				242	*** «Kadmiumgelb 4, dunkel» (viel)	roter Zinnober		Cd		Hg, S	
	x	x			** «Kremserweiss»	Kadmiumgelb (Zink, tritt mit Kadmiumgelb auf) ³	Sphäritstruktur (Abb. 198) ¹	Hg		Cd, S	
					*** «Vert émeraude»	Bleiweiss		Zn			
			243	wie 242	wie 242		Pb		Pb		
		x			*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹	bohnenförmig	Cr	Chromoxidhydratgrün mit Chromborat-Anteil	Cr	
					wie 242	wie 242		wie 242		wie 242	

Tabelle 13 Fortsetzung

Farbschicht bzw. Testfeld (Angaben im Logbuch)	Datum des Auftrags			Proben-Nr.	Interpretation der Analyseergebnisse		Analyseverfahren und -ergebnisse			
	13. Juli 1904	15. Juli 1904	27. März 1905		Mussini-Farbtube (gemäss Schmincke 1910, S. 17–24)	Material	Partikelform / -farbe im Querschliff	µRFA	ATR-FTIR	REM-EDS
Testfeld 5, grün («Kadmiumgelb, hell», «Kadmiumgelb, dunkel», «Vert émeraude» und «Kremserweiss»)	x			251	wie 252	wie 252		wie 252		
				252	*** «Kadmiumgelb 4, dunkel» (viel)	Kadmiumgelb (Zink, tritt mit Kadmiumgelb auf) ³ roter Zinnober	Sphäritstruktur (Abb. 198) ³	Cd Zn		Cd, S Zn
	x	x			*** «Vert émeraude»	Guignetgrün ¹	bohnenförmig	Cr		Cr
					** «Kremserweiss»	Bleiweiss		Pb		Pb
				253	*** «Kadmiumgelb 2, hell»	Kadmiumgelb (Zink, tritt mit Kadmiumgelb auf) ³	Sphäritstruktur (Abb. 198) ³	Cd Zn		Cd, S Zn
			x		wie 252	wie 252		wie 252		wie 252
Testfeld 6, ockerfarben («Kadmiumgelb, hell»)	x			261	*** «Kadmiumgelb 2, hell»	Kadmiumgelb (Zink, tritt mit Kadmiumgelb auf) ³	Sphäritstruktur (Abb. 198) ³	Cd Zn		Cd, S
				262	*** «Vert émeraude» (liegt als Verunreinigung vor)	Guignetgrün ¹	bohnenförmig			Cr
	x	x			wie 261 (ohne «Vert émeraude»)	wie 261 (ohne Guignetgrün)		wie 261		wie 261 (ohne Cr)
			x	263	wie 261 (ohne «Vert émeraude»)	wie 261 (ohne Guignetgrün)		wie 261		wie 261 (ohne Cr)
Testfeld 7, gelb («Kadmiumgelb, hell» und «Kremserweiss»)	x			271	*** «Kadmiumgelb 2, hell»	Kadmiumgelb (Zink, tritt mit Kadmiumgelb auf) ³	Sphäritstruktur (Abb. 198) ³	Cd Zn		Cd, S
				272	** «Kremserweiss»	Bleiweiss		Pb		Pb
	x	x			wie 271	wie 271 (Hinweis)		wie 271		
		x	273	wie 271	wie 271 (Hinweis)		wie 271			
Testfeld 8, braunorange («Kadmiumgelb, dunkel»)	x			281	*** «Kadmiumgelb 4, dunkel»	Kadmiumgelb (Zink, tritt mit Kadmiumgelb auf) ³ roter Zinnober	Sphäritstruktur (Abb. 198) ³	Cd Zn		Cd, S
	x	x		282	wie 281	wie 281 (Hinweis)		wie 281		Hg, S
			x	283	wie 281	wie 281 (Hinweis)		wie 281		

Rot: Angaben im Maltechnik-Notizbuch
 Grau: Kein Nachweis, nur Hinweis (aufgrund von µRFA)

- 1 Wenn chromhaltige Grünpigmente nach der ersten p- oder µRFA-Messung anhand von Proben genauer analysiert wurden, wurde stets Chromoxidhydratgrün festgestellt (Raman 795nm) oder – noch genauer – Guignetgrün, ein Chromoxidhydratgrün mit einem Chromborat-Anteil (FTIR und ATR-FTIR), das im Farbschichtquerschliff auch an der Bohnenform seiner Partikel erkannt werden kann (Zumbühl et al. 2009). Deshalb wurden chromhaltige Grünpigmente stets als Guignetgrün interpretiert, auch wenn nach der p- oder µRFA-Messung keine weiterführenden Analysen stattfanden.
- 2 Das synthetische organische Gelbpigment, das hier als originaler Zusatz zu Kadmiumgelb festgestellt wurde, liefert mit Raman 785nm ein klares Spektrum (1480vs, 1445m, 1422, 1299m, 1133m, 1065, 982m, 926m, 898, 859, 530s, 512s, 239m, 210m, 192m, 142, 129 cm-1). Bisher konnte dafür allerdings keine passende Referenz gefunden werden. Möglicherweise handelt es sich um ein Pigment, welches sich nicht bewährte und deshalb bald wieder aus dem Verkehr gezogen wurde. In den mit Raman 785nm untersuchten kadmiumgelbhaltigen Farbschichten der anderen Gemälde Emmeneggers wurde es nicht nachgewiesen.
- 3 Spuren von Zink, die im Zusammenhang mit Kadmiumgelb (CdS) auftreten, können auf eine zinkhaltige Kadmiumgelbvariante (Cd_{1-x}Zn_xS) hinweisen, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert

- in Künstlerfarben eingesetzt wurde (Monico et al. 2018, S. 11585). Ihre Morphologie zeichnet sich durch traubige Aggregate sphäritischer Partikel aus (Abb. 197 und 198). Dieselbe Morphologie sowie Spuren von Zink wurden auch in historischen Kadmiumgelbprodukten von Winsor & Newton beobachtet, welche mit Cd Cl_{2(aq)} als Kadmiumquelle, H₂S_(aq) als Schwefelquelle und Zn Cl_{2(aq)} als Additiv hergestellt wurden (Ghirardello et al. 2021, S. 3 und 6). Verbindungen der Formel Cd_{1-x}Zn_xS sind photokatalytischen Degradationsprozessen stärker unterworfen als reines CdS (Monico et al. 2018, S. 11591). Im Rahmen von Analysen ist es unter Umständen jedoch nicht ganz einfach, im Kadmiumgelb enthaltenes Zink von Zinkseifen (Zinkcarboxylaten) zu unterscheiden, die in relativ kurzer Zeit von Zinkweiss (ZnO) in Verbindung mit Öl gebildet werden können (vgl. Monico et al. 2018, S. 11591).
- 4 Es handelt sich um eine Mussini-Farbtube aus der «Abteilung B» im Katalog der Firma H. Schmincke & Co. von 1910. Normalerweise verwendete Emmenegger Farbtuben aus der «Abteilung A» (Schmincke 1910, S. 17–21).

2.9 Vier «Farbenproben» zu einer Mischung aus Mussini-Tubenfarben:
 Dritte «Farbenprobe» (in der Darstellung der Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71)

Lage der Mess- und Probenentnahmestellen: Siehe Abb. 204

Tabelle 14

Schicht (Angaben im Maltechnik-Notizbuch)	Proben-Nr.	Interpretation der Analyseergebnisse		Analyseverfahren und -ergebnisse	
		Mussini-Farbtube (gemäss Schmincke 1910, S. 17–24)	Material	pRFA («Tracer»)	FTIR
Testfeld 5, grün («Kadmiumgelb 2, hell», «Lichtocker», «Goldocker», «Vert émeraude» und «Kremserweiss»)	301	*** «Vert émeraude»	Guignetgrün	Cr	Chromoxidhydratgrün (mit Chromboratanteil)
		** «Kremserweiss»	Bleiweiss	Pb	basisches Bleicarbonat
		*** «Lichter Ocker [...]» (zwei Sorten)	Eisenpigment (Hinweis) Quarz, Kaolin	Fe	Quarz, Kaolin
		*** «Goldocker»	Eisenpigment (Hinweis) Quarz, Kaolin	Fe	Quarz, Kaolin
		*** «Kadmiumgelb 2, hell»	Kadmiumgelb (Hinweis)	Cd	
		Bindemittel	Öl, Harz		Öl, Harz
		Alterungsprodukte	Calciumoxalat, Bleiseife		Calciumoxalat, Bleicarboxylat
		Testfeld 1–4, 7 und 8, grün (wie 301)	302	*** «Vert émeraude»	Guignetgrün
** «Kremserweiss»	Bleiweiss			Pb	basisches Bleicarbonat
*** «Lichter Ocker [...]» (zwei Sorten)	Eisenpigment (Hinweis)			Fe	
*** «Goldocker»	Eisenpigment (Hinweis)			Fe	
*** «Kadmiumgelb 2, hell»	Kadmiumgelb (Hinweis) Zink (tritt mit Kadmiumgelb auf, Hinweis) ³			Cd	Zinkcarboxylat
Füllstoff?	Bariumcarbonat (Witherit)				Bariumcarbonat (Witherit)
Bindemittel	Öl				Öl
Alterungsprodukte	Calciumoxalat, Zinkseife				Calciumoxalat, Zinkcarboxylat
Testfelder 6 und 9–12, grün («Kadmiumgelb 2, hell», «Kadmiumgelb 4, dunkel», «Vert émeraude» und «Kremserweiss»)	303	*** «Vert émeraude»	Guignetgrün	Cr	Chromoxidhydratgrün (mit Chromboratanteil)
		** «Kremserweiss»	Bleiweiss	Pb	basisches Bleicarbonat
		*** «Kadmiumgelb 2, hell»	Kadmiumgelb (Hinweis)	Cd	
		*** «Kadmiumgelb 4, dunkel»	Kadmiumgelb (Hinweis) roter Zinnober (Hinweis)	Cd Hg	
		Spuren des gewerblichen Kreidegrunds?	Kreide Begleitstoff der Kreide?		Calciumcarbonat Kaolin
		Bindemittel	Öl, Harz		Öl, Harz
		Alterungsprodukte	Bleiseife, Calciumoxalat		Bleicarboxylat, Calciumoxalat

Rot: Angaben im Maltechnik-Notizbuch
 Grau: Kein Nachweis, nur Hinweis (aufgrund von pRFA)

3 Naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden

Kommentar

Mit ultravioletter Bestrahlung (UV), Stereomikroskopie, Infrarot-Reflektografie (IRR), Infrarot-Transmission (IRT) und Infrarot-Lumineszenz (IRL) sowie Röntgendurchstrahlung wurden an den Gemälden Informationen zur Unterzeichnung, zum Bildaufbau, zur Technik des Farbauftrags, zu Veränderungen der Komposition und zu nachträglichen formalen und koloristischen Korrekturen gewonnen, sowie zu früheren Darstellungen, die Emmenegger verwarf und übermalte, die aber unter den späteren Mal-schichten noch erhalten sind. Die computerbasierte Gewebeanalyse (auf Basis der TCAP-Software) unterstützte die Zuordnung von Emmeneggers Malleinen und zeigte an, welche Abschnitte er von derselben Malleinenrolle zuschnitt.

Mit Mikro- und portabler Röntgenfluoreszenz Spektroskopie (μ RFA und pRFA) wurden an den Gemälden Hinweise auf die Pigmente und Füllstoffe gewonnen, die in Emmeneggers Farbschichten und in den Testfeldern der «Farbenproben» enthalten sind, die Emmenegger an einer seiner Studien vornahm. Diese Untersuchungen wurden ohne Entnahme von Materialproben durchgeführt.

Mithilfe der übrigen aufgelisteten Methoden wurden anhand winziger Materialproben Gewebefasern bestimmt und Hinweise auf die chemische Zusammensetzung der Grundierungen, Farbschichten, Firnisse und Testfelder gewonnen. Die Analysen der chemischen Zusammensetzung waren unter anderem wichtig für die Rekonstruktion von Emmeneggers «Farbenproben».

Grossfeldstereomikroskopie

Technoskop Zeiss, Vergrößerungen von 4-fach bis 105-fach.

Untersuchung mit ultravioletter Strahlung (UV)

Strahlenquellen: Dr. Höhle, UVASpot 400T (Spektralbereich 320–400 nm). Kamera: Hasselblad H6D-100C, 53,4 × 40,0 mm CMOS Sensor, 100 Megapixel. Objektiv: Nikon Micro-Nikkor AF-S VR 105 mm $f/2,8$ G IF-ED. Filter: IR-Neutralisationsfilter NG Makario (Bandpass 400–700 nm), kombiniert mit Kodak Wratten E2 (Longpass 420 nm).

IR-Reflektografie (IRR)

Strahlenquelle: Gedimmte Halogenstrahler. Kamera: Nikon D600 modifiziert für Spektralbereich 350–1100 nm. Objektiv: Nikon Micro-Nikkor AF-S VR 105 mm $f/2,8$ G IF-ED. Filter: Longpass 830 nm.

Infrarot-Transmission (IRT)

Strahlenquelle: Gedimmte Halogenstrahler. Kamera: Nikon D600 modifiziert für Spektralbereich 350–1100 nm. Objektiv: Nikon Micro-Nikkor AF-S VR 105 mm $f/2,8$ G IF-ED. Filter: Longpass 700 nm/830 nm.

Infrarot-Lumineszenzfotografie (IRL)

Strahlungsquelle: Beamer, Sony 3LCD, Bright Era, kombiniert mit Bandpassfilter 400–700 nm (NG Makario). Kamera: Nikon D 600

modifiziert für Spektralbereich 350–1100 nm. Filter: Longpass 700 nm/830 nm. Objektiv: Nikon Micro-Nikkor AF-S VR 105 mm $f/2,8$ G IF-ED.

Röntgendurchstrahlung

Strahlenquelle: Gilardoni-Röntgengerät (Art-Gil, max. 80 kV/5 mA). Filmmaterial: Agfa Strukturix D4 DW.

TCAP-Software

Eine Software für die computergestützte Analyse der Struktur und Webdichte von Bildträgergeweben auf der Basis von Röntgenbildern. Die Software wurde im Rahmen des Thread Counting Automation Projects (TCAP) unter der Leitung von C. Richard Johnson (Cornell University, USA) und Don H. Johnson (Rice University, USA) entwickelt.

Mikro-Röntgenfluoreszenz Spektroskopie (μ RFA)

Bruker Artax 800 Mikro-Röntgenfluoreszenz-Spektrometer, Rh-Röntgenröhre bei 50 kV und 600 μ A, Siliziumdriftdetektor, Helium-Spülung, Messungsdiameter: 70 μ m.

Mikro-Röntgenfluoreszenz Spektroskopie (pRFA)

Bruker Tracer 5g portabler Röntgenfluoreszenz-Spektrometer; Rh-Röntgenröhre bei 40 kV und 15 μ A, Siliziumdriftdetektor mit Graphen-Fenster, Messungen in Luft, Messungsdiameter: 8 mm.

Polarisationsmikroskopie (PLM)

Streupräparate von Mikroproben, Einschlussmittel Cargille Meltmount® (nD=1,662 bei 25° C), kristalloptische Untersuchung und Faseruntersuchung mit Polarisationsmikroskop (Olympus BH2-Pol), Vergrößerungen von 100-fach bis 1000-fach.

Anschliff-Präparation und Lichtmikroskopie (LM)

Einschlussmittel: CEM 4000 Lightfix, Härtung mit Blaulicht; trockener Anschliff; Politur mit Micromesh; Lichtmikroskop Zeiss AXIO Scope A, verschiedene Beleuchtungsmodi.

Fourier Transformations-Infrarot-Mikrospektroskopie (FTIR)

PerkinElmer Frontier Fourier-Transform-Infrarotspektrometer (FTIR) mit PerkinElmer Spotlight 400 FTIR-Mikroskop-Kopplung. Die Proben wurden in Transmission zwischen zwei Strahlungsfenstern aus CVD-Diamant analysiert. Konfiguration: 64 Scans/4 cm⁻¹ Auflösung/Spektralbereich: 4000–600 cm⁻¹. Analytierte Bereiche 100 μ m × 100 μ m.

Bildgebende «Abgeschwächte Total Reflexion»-Infrarot-Mikrospektroskopie (ATR-FTIR)

Gerät wie oben. Analytierte Bereiche: 400 μ m × 400 μ m. Messung mit einem Germanium ATR Kristall von 566 μ m Durchmesser. Probenpräparation: Einschlussmittel CEM 4000 Lightfix; Härtung mit Blau-

licht; trockener Anschliff; Politur mit Micromesh (bis 12000 = P1400 = 2–6 µm Körnung).

Raman-Spektroskopie (Raman)

Renishaw inVia Raman Mikroskop (01/2007); Laser 785 nm (Diode); Renishaw HP NIR785 (300 mW); Laser 633 nm (Gas); Renishaw HeNe 633 (17 mW); Laser 514 nm (Gas); Spectra-Physics Ar ion laser (24 mW).

Rasterelektronenmikroskop (REM) mit variablem Druck

Zeiss EVO MA 10 (2014); Hochvakuum Modus 10-5 Pa, Niedervakuum Modus 10-400 Pa; 5-achsige Probenaufnahme; Sekundärelektronen Detektor (SE); 5-Segment Halbleiter Rückstreuelektronen Detektor (LM 5SBSD); 3DSM Software Modul für 3D-Modellierung der Oberflächen.

Energiedispersives Röntgenspektroskopie-System (EDS) für Elementanalytik

Thermo NORAN System 7 (2014); Peltier gekühlter Silicon Drift Detektor (SDD, UltraDry), 30 mm² Detektorfläche; spektrale Auflösung Mn Ka 129 eV; COMPASS & X-Phase Software Modul.

«Direct Temperature»-Massenspektrometrie (DT-MS)

DSQ II-Thermoelectron-Gerät; Heizrate: 10° C/s (bis 10000 C); EI 16 eV; Quadrupole Massen-Spektrometer. Messbereich 45–1050 m/z.

Gas-Chromatografie-Massenspektrometrie (GC-MS)

Focus GC, gekoppelt mit DSQ II-Thermoelectron-Gerät; geteilte / ungeteilte Injektion; kapillare Zebron ZB 5MS 30 m, 0,25 mm id; 0,25 m Filmdicke; Transportgas Helium; EI (70 eV); Quadrupole Massen-Spektrometer.

4 Bibliografie

Quellen

MN

Hans Emmenegger, Maltechnik-Notizbuch, 1901–1924, Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern, Sondersammlungen, Nachlass Hans Emmenegger, N.5/27.

Tb 1890–1891

Tb 1891–1897

Tb 1897

Tb 1898–1899

Tb 1900–1901

Tb 1901–1902

Tb 1902

Tb 1902–1903

Tb 1903

Tb 1903–1904

Tb 1904–1906

Tb 1914

Hans Emmenegger, Tagebücher, Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern, Sondersammlungen, Nachlass Hans Emmenegger, N.5.

Für die Korrespondenz mit Cuno Amiet: Amiet-Archiv, Fondation Cuno Amiet, Aarau.

Literatur

Akermann / Müller 2017

Martina Akermann, Julia Müller, «Die ›Ära Weingartner‹ – zwischen Aufbruch und Stillstand», in: «*Kurzum, alles ist in Bewegung und im Umbruch*». *Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule Luzern – Design & Kunst (1877–2017)*, hrsg. von Gabriela Christen, Luzern: Hochschule Luzern – Design und Kunst/Edizioni Periferia, 2017, S. 74–107.

Baedeker 1902

Karl Baedeker, *Italien. Handbuch für Reisende, Erster Teil: Ober-Italien, Ligurien, das nördliche Toskana*, Leipzig: Baedeker, 1902 (16. Aufl.).

Banz / Zimmerli 1987

Stefan Banz, Brigitte Zimmerli, «Denn in Wirklichkeit steht die Zeit nicht still. Zu Emmeneggers ›kinetischen‹ Malereien», in: *Luzern/Solothurn/Schaffhausen 1987*, S. 67–81.

Bätschmann / Müller 2008–2018

Oskar Bätschmann, Paul Müller, *Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde*, 4 Bde., Zürich: SIK-ISEA/Scheidegger & Spiess, 2008–2018.

Beltinger 2012

Karoline Beltinger, «Hermanjat l'alchimiste». La technique picturale d'Abraham Hermanjat après 1900», in: *Abraham Hermanjat. De l'Orient au Léman – Vom Orient zum Genfersee*, hrsg. von Laurent Langer, Ausst.-Kat. Musée historique et des porcelaines, Château de Nyon, und Musée du Léman, Nyon, 11.5.–9.9.2012, Nyon: Fondation Abraham Hermanjat/Bern: Benteli, 2012, S. 197–209.

Beltinger 2015 a

Karoline Beltinger, «Malmaterial um 1900. Vielfalt und Verfügbarkeit», in: *Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Cuno Amiet, 1883–1914* (KUNSTmaterial, 3), hrsg. von Karoline Beltinger, Zürich: SIK-ISEA/Scheidegger & Spiess, 2015, S. 8–12.

Beltinger 2015 b

Karoline Beltinger, «Die Tempera um 1900 in der Schweiz», in: *Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Cuno Amiet, 1883–1914* (KUNSTmaterial, 3), hrsg. von Karoline Beltinger, Zürich: SIK-ISEA/Scheidegger & Spiess, 2015, S. 36–50.

Beltinger 2015 c

Karoline Beltinger, «Die Tempera im frühen Schaffen von Cuno Amiet», in: *Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Cuno Amiet, 1883–1914* (KUNSTmaterial, 3), hrsg. von Karoline Beltinger, Zürich: SIK-ISEA/Scheidegger & Spiess, 2015, S. 51–71.

Beltinger 2015 d

Karoline Beltinger, «Malprozess und Bildwirkung», in: *Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Cuno Amiet, 1883–1914* (KUNSTmaterial, 3), hrsg. von Karoline Beltinger, Zürich: SIK-ISEA/Scheidegger & Spiess, 2015, S. 72–99.

Beltinger 2016

Karoline Beltinger, «The Pereira tempera system», in: *Painting in Tempera, c. 1900* (KUNSTmaterial, 4), hrsg. von Karoline Beltinger und Jilleen Nadolny, Zürich: SIK-ISEA/London: Archetype Publications, 2016, S. 85–117 und 228–249 (Bibliografie).

Beltinger 2019 a

Karoline Beltinger, «Die Arbeitsverfahren von Ferdinand Hodler. Eine Übersicht», in: *Hodler malt. Neue kunsttechnologische Forschungen zu Ferdinand Hodler* (KUNSTmaterial, 5), hrsg. von Karoline Beltinger, Zürich: SIK-ISEA/Scheidegger & Spiess, 2019, S. 23–30.

Beltinger 2019 b

Karoline Beltinger, «Ich habe ihn durchs Netz gezeichnet, Millimeter für Millimeter». Hilfslinien in Ferdinand Hodlers Gemälden», in: *Hodler malt. Neue kunsttechnologische Forschungen zu Ferdinand Hodler* (KUNSTmaterial, 5), hrsg. von Karoline Beltinger, Zürich: SIK-ISEA/Scheidegger & Spiess, 2019, S. 31–82.

Berger 1906/1907

Ernst Berger, «Neue Malerfarben. I. Professor Ph. Fleischers Meisterfarben der Renaissance», in: *Münchener kunsttechnische Blätter*, 3 (1906–1907), Nr. 3, S. 10–11; 3 (1906–1907), Nr. 5, S. 18–19; 3 (1906–1907), Nr. 6, S. 22–23.

Boime 1971

Albert Boime, *The academy & French painting in the nineteenth century*, New York: Phaidon, 1971.

Brunner 2014

Monika Brunner, «Der fokussierte Blick auf das Unscheinbare», in: *Emmenegger*, hrsg. von Fanni Fetzter und Heinz Stahlhut, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, 5.7.–12.10.2014, Luzern: Kunstmuseum/Köln: Snoeck, 2014, S. 22–35.

Callen 2015

Anthea Callen, *The work of art. Plein-air painting and artistic identity in nineteenth-century France*, London: Reaktion Books, 2015.

Carlyle 2001

Leslie Carlyle, *The artist's assistant. Oil painting instruction manuals and handbooks in Britain 1800–1900. With reference to selected eighteenth-century sources*, London: Archetype, 2001.

Coe 1988

Brian Coe, *Kodak cameras. The first hundred years*, Hove: Hove Foto Books, 1988.

Constantin 2001

Stephanie Constantin, «The Barbizon painters. A guide to their suppliers», in: *Studies in Conservation*, 46 (2001), Nr. 1, S. 49–67.

Couvreur 2021

Auréli Couvreur, «Le Passé recomposé de Hans Emmenegger», in: *Hans Emmenegger (1866–1940)*, hrsg. von Sylvie Wuhrmann und Corinne Currat, Ausst.-Kat. Fondation de l'Hermitage, Lausanne, 25.6.–31.10.2021, Lausanne: Fondation de l'Hermitage/Gent: Snoeck, 2021, S. 138–147.

Duroziez 1890

A. M. Duroziez, *De la peinture à l'huile [...]. Indications pratiques sur l'emploi du Siccatif de Harlem. De la peinture à la cire [...]*, revue par A. Gérard-Vaudin, Paris: J. B. Soudée & Cie, Successeurs, um 1890 (5. Aufl.).

Eibner 1928

Alexander Eibner, *Entwicklung und Werkstoffe der Tafelmalerei*, München: B. Heller, 1928.

Eschler/Hiestand 1987

Carmen Eschler, Iris Hiestand, «Hans Emmenegger – eine Biographie in Stichworten», in: Luzern/Solothurn/Schaffhausen 1987, S. 21–29.

Felder/Fischer 1987

Sabine Felder, Peter Fischer, «Hans Emmenegger im Spiegel seines Briefwechsels», in: Luzern/Solothurn/Schaffhausen 1987, S. 83–102.

Frey 1916

Adolph Frey (Hrsg.), *Briefe Albert Weltis*, Bd. 1, Zürich: Rascher, 1916.

Frey 1920

Adolph Frey (Hrsg.), *Briefe Albert Weltis*, Bd. 2, Leipzig: H. Haessel, 1920.

Gerster/Helbling/Mollet 1987

Ulrich Gerster, Regine Helbling, Dominique Mollet, «Böcklin – das war so eine Art Herrgott für mich», in: Luzern/Solothurn/Schaffhausen 1987, S. 41–49.

Ghirardello et al. 2021

M. Ghirardello, V. Otero, D. Comelli, L. Toniolo, D. Dellasega, L. Nessi, M. Cantoni, G. Valentini, A. Nevin, M. J. Melo, «An investigation into the synthesis of cadmium sulfide pigments for a better understanding of their reactivity in artworks», in: *Dyes and Pigments*, 186 (2021), Nr. 108998, S. 1–9, DOI: <https://doi.org/10.1016/j.dyepig.2020.108998>.

Gros/Herm 2005

Danièle Gros, Christoph Herm, «Die Ölfarbenstifte des J.-F. Raffaëlli», in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 18 (2005), Nr. 1, S. 5–28.

Hablützel 1906

A[blert] H[ablützel], «Hans Emmenegger», in: *Die Schweiz*, 10 (1906), Nr. 21, S. 493.

Hesse 1925

Jul. Hesse, *Schmincke Künstler-Farben*, Maltechnische Mitteilungen, Lieferung Nr. 1 bis 10, neu bearbeitet, Düsseldorf: H. Schmincke & Co., Künstlerfarben und Malgründe, 1925.

Hilbi 2013

Georg M. Hilbi, *Transformation, Sublimation und Individuation im modernen Portrait. Fallstudien zu Albert Anker, Gustave Courbet und Hans Emmenegger*, Diss. Univ. Zürich, 2013, DOI: <https://doi.org/10.5167/uzh-164267>.

Hilbi 2021

Georg Hilbi, «Existe-t-il vraiment une peinture qui n'a rien avoir avec la vision?» Hans Emmenegger et la photographie», in: *Hans Emmenegger*

(1866–1940), hrsg. von Sylvie Wuhrmann und Corinne Currat, Ausst.-Kat. Fondation de l'Hermitage, Lausanne, 25.6.–31.10.2021, Lausanne: Fondation de l'Hermitage / Gent: Snoeck, 2021, S. 154–161.

Jahresbericht 1883/1884

Jahresbericht über die Kantonsschule und die Theologie zu Luzern für das Schuljahr 1883/84, Luzern: Räber, 1884.

Keim 1903

Adolf Wilhelm Keim, *Über Mal-Technik. Ein Beitrag zur Beförderung rationeller Malverfahren*, Leipzig: A. Foerster, 1903.

Lausanne 1904

VIII^{me} Exposition Nationale Suisse des Beaux-Arts, Ausst.-Kat. Palais de Rumine, Lausanne, 20.8.–20.10.1904.

Linke 1904

Friedrich Linke, *Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel*, Stuttgart: Paul Neff, 1904.

Linke / Adam 1913

Friedrich Linke, Emil Adam, *Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel*, Esslingen: Paul Neff, 1913.

London 1990

Impressionism (Art in the Making), hrsg. von David Bomford, Joy Kirby, John Leighton und Ashok Roy, Ausst.-Kat. The National Gallery, London, 28.11.1990–21.4.1991, London: The National Gallery / New Haven: Yale University Press, 1990.

Luzern / Solothurn / Schaffhausen 1987

«Herrlich öde, einsame Gegend». *Hans Emmenegger – ein Maler zwischen Böcklin und Hodler*, hrsg. von Franz Zelger, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, 6.12.1987–20.1.1988; Kunstmuseum Solothurn, 30.1.–20.3.1988; Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, 8.5.–26.6.1988, Luzern: Kunstmuseum, 1987.

Maurer / Eggenschwyler 1987

Simon Maurer und Luzius Eggenschwyler, «Wege zu Emmeneggers Bildwelt», in: Luzern / Solothurn / Schaffhausen 1987, S. 51–66.

McKeown 2004

James M. McKeown, Joan C. McKeown (Hrsg.), *McKeown's price guide to antique and classic cameras*, 12. Ausg.: 2005–2006, Grantsburg, WI: Centennial Photo Service, 2004.

Mills / White 2003

John S. Mills, Raymond White, *The organic chemistry of museum objects*, Oxford: Butterworth-Heinemann, 2003 (2. Aufl., [Nachdruck]).

Monico et al. 2018

L. Monico, A. Chieli, S. De Meyer, M. Cotte, W. de Nolf, G. Falkenberg, K. Janssens, A. Romani, C. Miliani, «Role of the relative humidity and the Cd/Zn stoichiometry in the photooxidation process of cadmium yellows (CdS/Cd_{1-x}Zn_xS) in oil paintings», in: *Chemistry – A European Journal*, 24 (2018), S. 11584–11593, DOI: <https://doi.org/10.1002/chem.20181503>.

Müller / Radlach 2014

Franz Müller, Viola Radlach, *Cuno Amiet. Catalogue raisonné der Gemälde*, 2 Bde., Zürich: SIK-ISEA / Scheidegger & Spiess, 2014.

München 1901

Offizieller Katalog der VIII. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1901, hrsg. von der Münchener Künstler-Genossenschaft, München: Mosse, 1901.

Paris 1900

Catalogue officiel des sections suisses, Ausst.-Kat. Exposition universelle, Paris, 1900, Zürich: Institut polygraphique, 1900.

Paris 1904

Catalogue de Peinture, Dessin, Sculpture, Gravure, Architecture et Arts Décoratifs exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 15 Octobre au 15 Novembre 1904, hrsg. von der Société du Salon d'Automne, Evreux: Ch. Hérissey, 1904.

Radlach 2003

Viola Radlach (Hrsg.), *Giovanni Giacometti. Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern*, Zürich: SIK-ISEA / Scheidegger & Spiess, 2003.

Raupp 1904

Karl Raupp, *Handbuch der Malerei*, Leipzig: J. J. Weber, 1904 (4. Aufl.).

Robert 1912

Karl Robert (Pseudonym von Georges Meusnier), *Traité pratique de peinture à l'huile: paysage*, Paris: Henry Laurens, 1912 (1. Aufl. 1878).

Roy 1999

Ashok Roy, «Barbizon painters. Tradition and innovation in artists' materials», in: *Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei*, hrsg. von Andreas Burmester, Christoph Heilmann und Michael F. Zimmermann, München: Klinkhard & Biermann, 1999, S. 330–342.

Schick 1901

Rudolf Schick, *Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin*, hrsg. von Hugo von Tschudi, Berlin: Fontane, 1901.

Schmincke 1910

Preisliste: *B. Für Österreich Ungarn*, Düsseldorf: H. Schmincke & Co., 1910.

Schwitzer 1887

Hermann Schwitzer, «Gegen die bleihaltigen Mal- und Bindemittel», in: *Technische Mitteilungen für Malerei*, 4 (1887), S. 65–66.

Schultze-Naumburg 1902

Paul Schultze-Naumburg, *Technik der Malerei*, Leipzig: Haberland, 1902.

Thiemann-Stoedter 1974

Ottlie Thiemann-Stoedter, «Die Malerkolonie Haimhausen», in: *Amperland*, 10 (1974), S. 518–527.

Tschudi 1892

Iwan von Tschudi, *Der Tourist in der Schweiz und dem angrenzenden Süd-Deutschland, Ober-Italien und Savoyen*, Zürich: Orell Füssli, 1892 (32. Aufl.).

Turnus 1902

Katalog der Turnus-Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins in Winterthur, 13.–27.4.1902, Winterthur: Buchdruckerei Winterthur, 1902.

Turnus 1903

Katalog der Turnus-Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins in Aarau, 24.5.–7.6.1903, Aarau: Aargauischer Kunstverein, 1903.

Turnus 1904

Katalog der Schweizerischen Kunstausstellung in Bern, 6.–20.3.1904, o. O.: Schweizerischer Kunstverein, 1904.

Vevey 1901

Illustrierter Katalog der VII. Nationalen Kunstausstellung der Schweiz, Vevey, 28.6.–30.9.1901, Bern: Schweizerischer Bundesrat, 1901.

Vibert 1892

Jehan-Georges Vibert, *La science de la peinture*, Paris: o. V., 1892.

Walker 1984

Marc Steven Walker, «Bouguereau au travail», in: *William Bouguereau, 1825–1905*, Ausst.-Kat. Musée du Petit-Palais, Paris, 9.2.–6.5.1984; Musée des Beaux-arts, Montréal, 22.6.–23.9.1984; The Wadsworth Atheneum, Hartford, 27.10.1984–13.1.1985, Montréal: Musée des Beaux-arts/Paris: Ville de Paris, 1984, S. 71–82.

Weinberg 1991

H. Barbara Weinberg, *The Lure of Paris. Nineteenth-Century American Painters and their French Teachers*, New York/London/Paris: Abbeville Press, 1991.

White/Pilc/Kirby 1998

Raymond White, Jennifer Pilc, Jo Kirby, «Analyses of Paint Media», in: *National Gallery Technical Bulletin*, Bd. 19, 1998, S. 74–95.

Wohlgemuth 1987

Matthias Wohlgemuth, «Katalog», in: Luzern/Solothurn/Schaffhausen 1987, S. 131–219.

Zumbühl et al. 2009

Stefan Zumbühl, Nadim C. Scherrer, Alfons Berger, Urs Eggenberger, «Early viridian pigment composition. Characterization of a (hydrated) chromium oxide borate pigment», in: *Studies in Conservation*, 54 (2009), Nr. 3, S. 149–159, DOI: 10.1179/sic.2009.54.3.149.

5 Register der Werke

Werke von Hans Emmenegger

- Abendsonne. Amperpettenbach* (Studie), VdL-Nr. 93 S. 16, 139 (Anm. 2)
- Abendstimmung* (Studie), VdL-Nr. 32 S. 23, 64 (Anm. 62), 81
- Abendstimmung* (Studie), VdL-Nr. 33 S. 23, 64 (Anm. 62)
- Abendstimmung Capo San Vigilio vom Steinbruch aus* (Studie), VdL-Nr. 24 S. 64 (Anm. 62), 79, 81, 83, 139 (Anm. 8)
- Am Gardasee. Buxus* (Bild), VdL-Nr. 20 S. 86, 102, 104, 113, 139 (Anm. 8), 189, 191
- Am Gardasee* (Bild, im Sommer 1904 übermalt mit der Studie *Fritz. Maulthier*), VdL-Nr. 19 S. 87, 100, 188, 192, 193, 197, 203, 253
- Am Gardasee. Buxus* (Studie), VdL-Nr. 26 S. 42, 79, 83, 101, 148 (Anm. 11)
- Am Gardasee. Troller* (Bild), VdL-Nr. 42 S. 94, 98, 158
- Anfang März. Zelgenwald* (Pochade), VdL-Nr. 39 S. 87, 112, 123 (Anm. 27)
- Ausonia* (Bild), VdL-Nr. 45 S. 99
- Backofen auf dem Lande. Oberbayern* (Studie), VdL-Nr. 113 S. 16, 139 (Anm. 8)
- Blausee* (Bild, zerstört 1913), VdL-Nr. 4 S. 22, 66, 68, 69, 119, 220, 221, 223
- Blausee. Berner Oberland* (Bild), VdL-Nr. 75 S. 119, 120, 126 (Anm. 11), 139 (Anm. 8), 191
- Blausee. Berner Oberland* (Studie), VdL-Nr. 77 S. 67, 69, 119, 121
- Blausee. Stämme* (Bild), VdL-Nr. 5 S. 46, 69, 70–73, 85, 87, 89, 122 (Anm. 8 und 16), 139 (Anm. 8), 223
- Blick auf den Muzzanensee* (keine Angabe zur Kategorie), ohne VdL-Nr. S. 58, 61
- Blick auf den Zugersee* (Studie), VdL-Nr. 79 S. 124
- Böcklin tod* (Esquisse, 1904–1905 übermalt mit der Studie *Sonnige Weide*), VdL-Nr. 71 S. 198, 204–206, 210, 248, 253, 262
- Burgruine* (Bild), VdL-Nr. 47 S. 102, 119, 139 (Anm. 8), 191
- Carmine* (Studie), VdL-Nr. 110 S. 65 (Anm. 149), 81, 84 (Anm. 38), 139 (Anm. 8), 191
- Carmine* (Bild), VdL-Nr. 31 S. 81, 84 (Anm. 38), 94
- Cipressen* (Studie), VdL-Nr. 16 S. 109
- Cipressen v[on] Bogenhalle aus* (Studie, 1911 übermalt mit der Studie *Kirschbaum im Herbst*), VdL-Nr. 27 S. 83, 87
- Cremignone-Mot[iv]* (Esquisse), VdL-Nr. 96 S. 136 (Anm. 12)
- Der alles verschlingende Wirbel I* (keine Angabe zur Kategorie), ohne VdL-Nr. S. 28, 71
- Der alles verschlingende Wirbel II* (Esquisse), VdL-Nr. 6 S. 28, 70, 118
- Der alles verschlingende Wirbel III* (Esquisse), VdL-Nr. 7 S. 28, 71, 118
- Der alles verschlingende Wirbel IV* (Esquisse), VdL-Nr. 8 S. 28, 60, 72, 86, 103, 139 (Anm. 8)
- Der Grenzstein* (Esquisse), VdL-Nr. 57 S. 108, 118
- Der Kühne Reiter I* (Esquisse), VdL-Nr. 55 S. 108, 109, 113
- Die Doldenhörner* (Studie), VdL-Nr. 65 S. 113
- Die Doldenhörner* (Bild, später übermalt, eventuell 1905 zerstört), VdL-Nr. 64 S. 113, 118, 122 (Anm. 7)
- Die grosse Wolke* (Studie-Esquisse), VdL-Nr. 58 S. 113, 119, 170, 171, 184
- Die grosse Wolke* (Bild), VdL-Nr. 76 S. 23, 54, 60, 119, 120, 168–174, 253
- Die schwarze Stadt* (Esquisse), VdL-Nr. 117 S. 139 (Anm. 8)
- Einsames Ufer* (Studie), ohne VdL-Nr. S. 61, 62, 67, 146
- Einsames Ufer* (Bild), VdL-Nr. 2 S. 25 (Anm. 9), 54, 62, 100, 102–104, 113, 163, 167 (Anm. 11)
- En été* (Studie), VdL-Nr. 124 S. 43, 45, 137 (Anm. 34)
- Felsenburg* (Esquisse), VdL-Nr. 115 S. 139 (Anm. 8)
- Felsenburg III* (Esquisse), VdL-Nr. 1 S. 25 (Anm. 9), 85, 118, 122 (Anm. 6)
- Felsenburg III-Motiv* (Esquisse), VdL-Nr. 104 S. 136 (Anm. 17)
- Feuerzeichen I* (Esquisse), VdL-Nr. 15 S. 81, 82, 102, 139 (Anm. 8)
- Feuerzeichen II* (Esquisse), VdL-Nr. 30 S. 81, 101, 102, 139 (Anm. 8)
- Fin d'Hiver. Am Ufer der Reuss* (Studie), VdL-Nr. 38 S. 86, 87, 157
- Fischreiher* (Bild), VdL-Nr. 120 S. 139 (Anm. 8)
- Föhnstimmung im Februar* (Studie), VdL-Nr. 88 S. 132, 133
- Fritz. Maulthier* (Studie, 1904–1905 übermalt mit dem Bild *Frühling*), VdL-Nr. 19 S. 40, 88 (Anm. 20), 123, 124, 131, 188–190, 193–197, 219 (Anm. 4), 253, 261
- Frühling* (Bild), VdL-Nr. 19 S. 88 (Anm. 20), 131, 184, 188–197, 219 (Anm. 4), 253, 261
- Frühling* (Panneau décoratif), VdL-Nr. 36 S. 85, 103, 118
- Gerliswyl* (Teil einer grösseren Leinwand), VdL-Nr. 218 S. 112 (Anm. 43), 176, 180, 183 (Anm. 2), 233, 237–239, 249 (Anm. 10)
- Harte Arbeit* (Esquisse), VdL-Nr. 52 S. 104, 139 (Anm. 8)
- Heimkehr vom Zauberschloss* (Esquisse), VdL-Nr. 122 S. 65 (Anm. 149), 139 (Anm. 8)
- Herbst* (Bild), VdL-Nr. 108 S. 135
- Hero + Leander* (Bild), VdL-Nr. 90 S. 127 (Anm. 12), 133
- Hirschziegenantilope* (Studie), VdL-Nr. 11 S. 40, 74, 85
- Hochwacht* (Studie), VdL-Nr. 73 S. 43, 117 (Anm. 17), 123–125, 190
- Hochwacht. Langnau* (Studie-Esquisse), VdL-Nr. 116 S. 139 (Anm. 8)
- Hügel* (Bild), VdL-Nr. 94 S. 73 (Anm. 2), 75 (Anm. 2), 139 (Anm. 2)
- Im Februar. Sumpf bei Herdschwandwäldli* (Studie), VdL-Nr. 12 S. 63 (Anm. 53), 75 (Anm. 3)
- Im Sommer* (Bild), VdL-Nr. 125 S. 43, 45, 137 (Anm. 34)
- In der Jurazeit* (Bild), VdL-Nr. 118 S. 139 (Anm. 8)
- Italienerknabe* (Studie, übermalt im Sommer 1901 mit der Studie *Nilpferd*), VdL-Nr. 10 S. 212, 213, 215, 253, 265
- Junimorgen* (keine Angabe der Kategorie, späterer Titel: *Trübes Wetter*), VdL-Nr. 112 S. 73 (Anm. 2), 75 (Anm. 2)
- Kahler Hügel. Reiden* (Studie), VdL-Nr. 18 S. 43, 61, 113, 115–117, 120, 121, 139 (Anm. 5), 184, 191
- Kahler Hügel-Mot[iv]* (Esquisse), VdL-Nr. 92 S. 127 (Anm. 12), 136 (Anm. 12 und 18)
- Kahler Hügel-Mot[iv]* (Esquisse), VdL-Nr. 98 S. 136 (Anm. 12), 139 (Anm. 8)

- Kleines Tobel* (Studie), VdL-Nr. 69 S. 65 (Anm. 125), 114–116
- Kleiner Dampfer, sich im Wasser spiegelnd* (Bild), VdL-Nr. 151 S. 137 (Anm. 34)
- La Torre. Cannero* (Studie), ohne VdL-Nr. S. 102, 136
- Lasurproben* (Lasurversuche), VdL-Nr. 3 S. 20, 24, 60, 66–70, 72, 73 (Anm. 8), 104, 220–227, 230, 231
- Leo* (Bild), VdL-Nr. 66 S. 63 (Anm. 54 und 57), 65 (Anm. 149), 114, 137
- Linde, kl[lein]. Morgensonne* (keine Angabe zur Kategorie), VdL-Nr. 87 S. 130, 132 (Anm. 6 und 7)
- Löwengruppe* (Studie, im Februar 1907 übermalt mit der Studie *Im Februar. Sumpf bei Herdschwandwäldli*), VdL-Nr. 12 S. 40, 74, 227, 228, 231
- Löwin* (Bild), VdL-Nr. 48 S. 41, 44, 63 (Anm. 57), 101, 102, 120, 139 (Anm. 8)
- Milchbach* (Bild), VdL-Nr. 51 S. 93, 99, 104
- Nach dem Regen. Der Zugerstein* (Studie), VdL-Nr. 68 S. 43, 114, 123–125, 131, 188, 190, 193, 194, 233
- Nero* (Studie), VdL-Nr. 95 S. 63 (Anm. 57), 139 (Anm. 2)
- Nilpferd* (Studie, im Februar 1905 übermalt mit dem Bild *Schnee am Waldrand*), VdL-Nr. 10 S. 40, 74, 212, 213, 215, 216, 218, 253, 265
- Olivenbäume in [der] Abendsonne* (Studie), VdL-Nr. 23 S. 43, 51, 79–81, 84 (Anm. 47), 140–148, 177, 253, 254
- Orrido di Osteno* (Studie), VdL-Nr. 41 S. 43, 58, 92, 95
- Phantastische Wolken* (Esquisse), VdL-Nr. 74 S. 117
- Porträt der Frau Grüter* (Bild), VdL-Nr. 121 S. 139 (Anm. 8)
- Rescia. Tuffelsen* (Studie), VdL-Nr. 43 S. 37, 92, 93, 95, 98
- Schnee am Waldrand* (Studie), VdL-Nr. 10 S. 74, 134, 209, 212–219, 253, 265
- Schnee am Waldrand* (Studie), VdL-Nr. 89 S. 132, 133, 219 (Anm. 6)
- Schnee am Wald[and]-Motiv* (Esquisse), VdL-Nr. 105 S. 136 (Anm. 17)
- Schneeschemelze* (Bild), VdL-Nr. 149 S. 137 (Anm. 34)
- Solitude* (Studie, später übermalt), VdL-Nr. 22 S. 79, 81, 83, 84 (Anm. 43), 94, 98, 100, 127 (Anm. 26), 139 (Anm. 8), 148 (Anm. 1 und 8), 151, 154, 188, 195, 197 (Anm. 4)
- Solitude* (Bild), VdL-Nr. 37 S. 43, 44, 86, 87, 97, 100, 102–104, 114, 120, 149–167, 253, 256, 261
- Sonnenflecken* (Pochade), VdL-Nr. 14 S. 113, 124, 126 (Anm. 10), 128, 231
- Sonnenschein im Walde* (Studie), VdL-Nr. 82 S. 84 (Anm. 23), 179, 183 (Anm. 3)
- Sonnenuntergang am Gardasee* (Studie, 1906 übermalt mit der Studie *Sonnenschein im Walde*), VdL-Nr. 29 S. 79
- Sonnige Weide* (Studie), VdL-Nr. 71 S. 43, 46, 60, 114, 124, 125, 126 (Anm. 10), 127, 128, 135, 180, 190, 198–211, 219 (Anm. 8), 233, 234, 237–249, 253, 262, 263, 267, 269
- Sonnige Weide* (Bild), VdL-Nr. 80 S. 43, 126 (Anm. 8), 128, 208, 235–239
- Sorengo* (Studie), VdL-Nr. 109 S. 139 (Anm. 8), 191
- Sorengo-Motiv* (Esquisse), VdL-Nr. 91 S. 127 (Anm. 12), 136 (Anm. 12)
- Spanische Landsch[aft]* (Esquisse), VdL-Nr. 97 S. 136 (Anm. 12)
- Spiegelung* (Bild), VdL-Nr. 34 S. 86, 128, 129, 183 (Anm. 12)
- Spiegelung* (Studie), VdL-Nr. 114 S. 139 (Anm. 8)
- Spiegelung im Wasser* (Studie), VdL-Nr. 28 S. 79–81, 83, 86, 123 (Anm. 27)
- Spielhahn im Gleitflug*, VdL-Nr. 44 S. 64 (Anm. 75)
- Stimmungsstudie mit Bürgerstock als Hintergrund* (Studie), VdL-Nr. 70 S. 121
- Südliche Landschaft* (Esquisse), VdL-Nr. 49 S. 103
- Südliche Landschaft* (Bild), VdL-Nr. 50 S. 103
- Tannäste* (Studie), VdL-Nr. 107 S. 132 (Anm. 20)
- Toskanische Villa* (Studie), VdL-Nr. 17 S. 109, 110, 112 (Anm. 48), 112, 180, 183 (Anm. 4), 237, 239
- Toskanisches Landhaus* (Studie, nicht vollendet), VdL-Nr. 53 S. 39, 43, 107, 108, 112 (Anm. 48), 119, 120, 128
- Toskanisches Landhaus* (Bild), VdL-Nr. 78 S. 43, 119, 139 (Anm. 8), 191
- Trübes Wetter* (Studie), VdL-Nr. 112 S. 73 (Anm. 2), 75 (Anm. 2), 139 (Anm. 8)
- Vermauerter Burgeingang* (Studie), VdL-Nr. 111 S. 139 (Anm. 8)
- Vonäsch* (Studie), VdL-Nr. 9 S. 75 (Anm. 1)
- Vorfrühling* (keine Angabe zur Kategorie), ohne VdL-Nr. S. 86, 227
- Waldboden* (Bild), VdL-Nr. 72 S. 21–23, 46, 51, 63 (Anm. 57), 114, 127, 139 (Anm. 8), 141, 175–183, 238, 239, 253, 258, 259
- Waldboden mit Sonnenflecken* (Studie), VdL-Nr. 81 S. 43, 124, 125, 127, 175, 178, 179, 190
- Wasserfall. Rescia* (Studie, übermalt mit dem Bild *Spielhahn im Gleitflug*), VdL-Nr. 44 S. 39, 40, 43, 93, 95, 98, 99, 104
- Weiblicher Studienkopf. Fr. Kamenzind* (Studie), VdL-Nr. 35 S. 88 (Anm. 9)
- Wolke* (Studie), VdL-Nr. 63 S. 109, 112 (Anm. 48), 113, 139 (Anm. 8)
- Wolken* (Pochade), VdL-Nr. 83 S. 23, 54, 61, 128, 139 (Anm. 5), 184–187, 191, 260
- Zypressenhain* (Studie), VdL-Nr. 54 S. 107, 112 (Anm. 48), 112, 117 (Anm. 11), 119, 120, 139 (Anm. 8)

Werke anderer Künstler

- Cuno Amiet, «*Bezauberter Knabe*», Kopie nach Ferdinand Hodlers Gemälde von 1894 S. 64 (Anm. 93)
- Cuno Amiet, *Bildnis Hans Emmenegger* S. 64 (Anm. 88), 99
- Cuno Amiet, *Hügel* S. 64 (Anm. 88)
- Cuno Amiet, *Mutter und Kind* S. 64 (Anm. 88)
- Cuno Amiet, *Raureif* S. 64 (Anm. 88)
- Cuno Amiet, *Wiesenlandschaft mit Ziegen/Landschaft mit Dorf* S. 64 (Anm. 88)
- Cuno Amiet, *Zwei Kinder. Kopie nach Vincent van Gogh* S. 64 (Anm. 93)
- Cuno Amiet, *Zwei Kinder (nach van Gogh)* S. 64 (Anm. 93)
- Ferdinand Hodler, *Herbstlandschaft* S. 64 (Anm. 88)
- Ferdinand Keller, *Hero und Leander* S. 133
- Giovanni Segantini, *Werden, Sein, Vergehen* S. 118
- Henri Martin, *Chaque'un sa chimère* S. 135

6 Fotonachweis

Beurret & Bailly, Basel

55

Andri Stadler, Luzern

47

Fotograf unbekannt

1, 6, 7, 30, 37, 51, 54, 75, 107a

Fotograf unbekannt (ev. Hans Emmenegger)

8, 42

Raini Sicher, Gurtneilen

33, 45

Walter Koch

38, 39, 48

ZHB Luzern Sondersammlung

9, 11, 46, 53

SIK-ISEA, Zürich (Philipp Hitz)

2, 3, 12, 13, 25, 28, 29, 31, 34, 35, 36, 40, 43, 48, 50, 52, 58, 59, 60, 72, 74, 76, 77, 78, 81, 82, 84, 85, 86, 90, 91, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 107b, 108, 109, 110, 111, 113, 116, 117, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 133, 137, 138, 139, 169, 170, 172, 175, 180, 181

SIK-ISEA, Zürich (Martin Stollenwerk)

10, 144, 146, 153, 155, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 193, 195, 196

SIK-ISEA, Zürich

32, 41, 44

SIK-ISEA, Zürich (Kunsttechnologie)

Alle übrigen Abbildungen

7 Autorin und Autoren

Karoline Beltinger

Dipl. Rest. FH

Leiterin der Abteilung Kunsttechnologie,

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, SIK-ISEA

karoline.beltinger@sik-isea.ch

ORCID Nr. 0000-0001-8325-6236

Francesco Caruso

Dr. phil. nat.

Leiter der Naturwissenschaftlichen Analytik,

Abteilung Kunsttechnologie

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, SIK-ISEA

francesco.caruso@sik-isea.ch

ORCID Nr. 0000-0002-0369-3194

Nadim C. Scherrer

Dr. phil. nat.

Mitarbeiter der Naturwissenschaftlichen Analytik,

Abteilung Kunsttechnologie

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, SIK-ISEA

nadim.scherrer@sik-isea.ch

ORCID Nr. 0000-0002-6576-885X

Impressum

Redaktion: Tabea Schindler (SIK-ISEA), Monika Brunner (SIK-ISEA)
Lektorat: Hans-Peter Wittwer, Zürich
Transkriptionen: Lena Lehmann, Luzern, Karoline Beltinger (SIK-ISEA)
Grafische Gestaltung und Satz: Guido Widmer, Zürich
Bildbearbeitung: Martin Flepp, Viaduct, Chur
Druck: Merkur Druck, Langenthal
Bindung: Buchbinderei Grollimund, Reinach

Verwendete Schriften: FF MetaPlus und Sabon Linotype
Inhaltspapier: Allegro weiss, halbmatt gestrichen, 135 g/m², holzfrei

Umschlagbild: Hans Emmenegger, *Waldboden*, 1904–1905, Privatbesitz, Ausschnitte im Normallicht und in IR-Reflektografie, und Maltechnik-Notizbuch, ZHB Luzern, Sondersammlung, N5 (Eigentum Korporation), Ausschnitt mit Eintrag zum Bild *Waldboden*.
Fotos: SIK-ISEA, Zürich (Philipp Hitz)

© 2022 Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, die Autorin und Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zürich

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA
Zollikerstrasse 32
8032 Zürich
Schweiz
www.sik-isea.ch

Verlag Scheidegger & Spiess AG
Niederdorfstrasse 54
8001 Zurich
Schweiz
www.scheidegger-spiess.ch

Der Verlag Scheidegger & Spiess wird vom Bundesamt für Kultur mit einem Strukturbeitrag für die Jahre 2021–2024 unterstützt.

Alle Rechte vorbehalten; kein Teil dieses Werks darf in irgendeiner Form ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlags reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

ISBN 978-3-03942-079-7
ISSN 1661-8815

URN: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1054-3
DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1054>
e-ISBN: 978-3-98501-103-2 (PDF)

Editionsplan

herausgegeben vom

Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA)

Die Schriftenreihe KUNSTmaterial präsentiert Forschungsergebnisse, welche die Abteilung Kunsttechnologie von SIK-ISEA allein oder im wissenschaftlichen Austausch mit anderen Disziplinen, Institutionen und Fachpersonen erarbeitet hat. Thema der Reihe, in der die untenstehenden Titel bereits erschienen bzw. in Arbeit sind, ist die Untersuchung und Konservierung von Kunstwerken. Verantwortlich ist Karoline Beltinger, die Artikelvergabe erfolgt auf Einladung.

- 1 Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Ferdinand Hodler (2007)
- 2 Kompendium der Bildstörungen beim analogen Video / Compendium of image errors in analogue video (2012)
- 3 Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Cuno Amiet 1883–1914 (2015)
- 4 Painting in Tempera, c. 1900 (2016)
- 5 Hodler malt. Neue kunsttechnologische Forschungen zu Ferdinand Hodler (2019)
- 6 Hans Emmenegger. «Maltechnik-Notizbuch» und Werkprozess 1901–1905 (2022)
- 7 Robert Zünd und Rudolf Koller. Maltechnik und Werkprozess (Arbeitstitel, 2026)

Mit dem Ziel, seine Maltechnik weiterzuentwickeln und die Haltbarkeit seiner Gemälde zu verbessern, dokumentierte Hans Emmenegger (1866–1940) zwischen Februar 1901 und Juni 1905 seine Arbeitsprozesse, Materialien und Techniken akribisch in einem «Maltechnik-Notizbuch». Im Rahmen eines Forschungsprojekts am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) wurden diese Aufzeichnungen des Künstlers unter Einbeziehung seiner Tagebücher ausgewertet und mit den Ergebnissen technologischer Gemäldeanalysen verknüpft. Der vorliegende Band präsentiert das Ergebnis dieser Forschungen: Er rekonstruiert Emmeneggers Malvorgang und seine Versuchsreihen, schildert seine Suche nach Sujets in der freien Natur, erörtert seine intensive Auseinandersetzung mit dem Bildkolorit und untersucht die Rolle von Fotografien, Bleistiftskizzen, Pochaden und Studien. Gleichzeitig mit diesem Buch erscheint eine Online-Edition des «Maltechnik-Notizbuchs».



Scheidegger & Spiess

Printed in Switzerland
ISBN 978-3-03942-079-7
ISSN 1661-8815

