

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



7

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 Kunstschätze, 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-

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

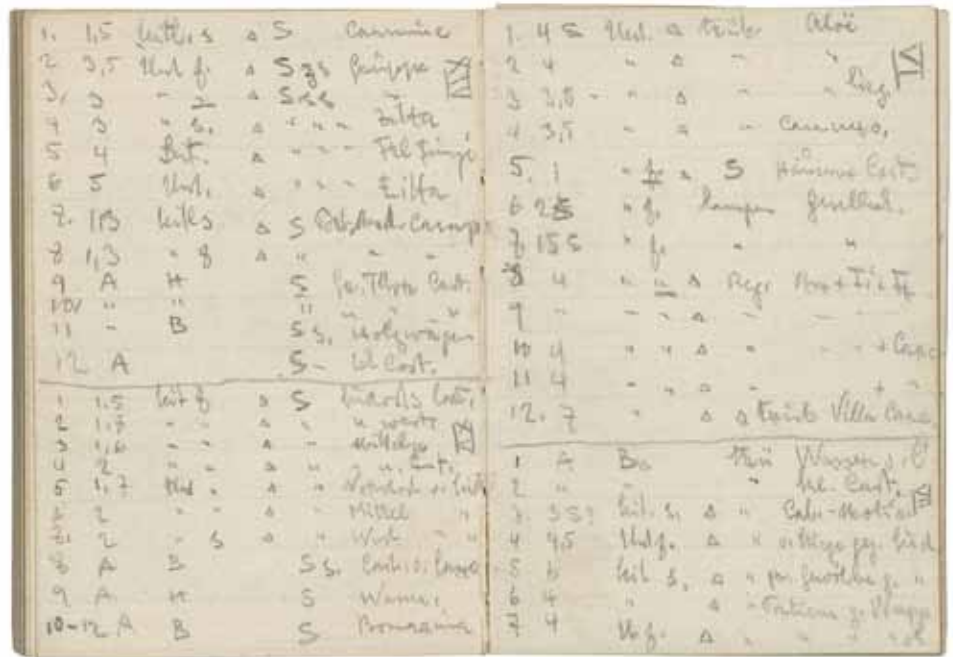
Das früheste Zeugnis dafür, dass er auf einem Spaziergang über Land fotografierte, stammt vom Februar 1899. Gemäss seinem Tagebuch war sein Sujet ein grosser Lindenbaum, doch offenbar fotografierte er auch Personen.¹⁹ Aus dem Zusammenhang geht nicht hervor, ob die Kamera ihm selbst gehörte oder vielleicht 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 Rekognoszierspaziergang 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.

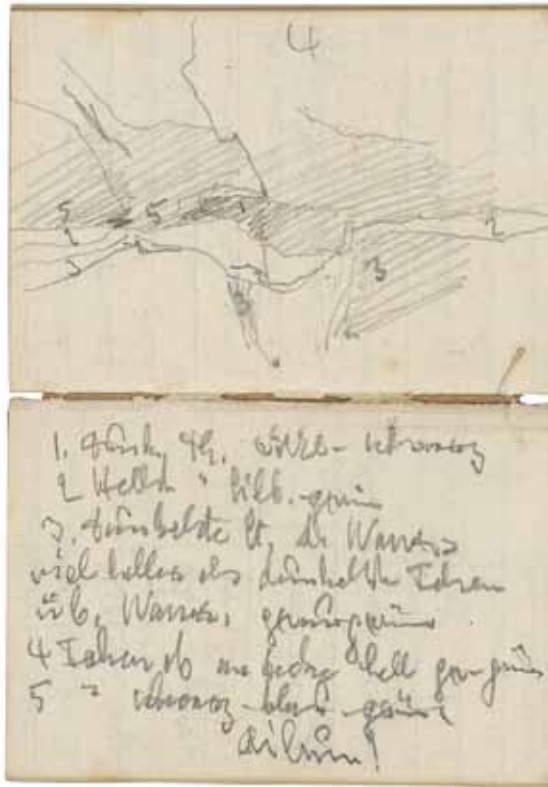


Abb. 11 Tagebuch 1902–1903 von Hans Emmenegger, Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern, Sondersammlung, Nachlass Hans Emmenegger. Doppelseite mit Eintrag vom 3. Mai 1902. Oben: Skizze der Grotta azzurra (heute Grotta dei bulberi), mit den Zahlen 1–5 für die Angaben zur Farbigkeit, Bleistift auf Papier. 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

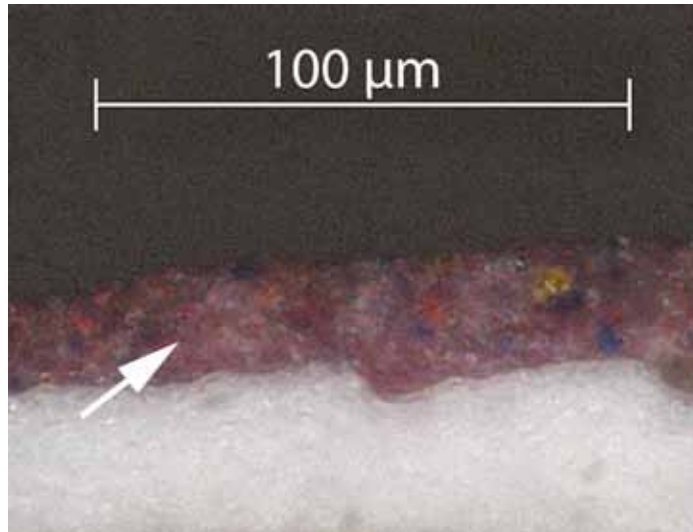
Abb. 12 Studie *En été*, Juli und September 1905, Mussini-Farben auf Gewebe (wohl Leinwand / Flachs), 81,2 × 116,3 cm, VdL-Nr. 124, Schweizerischer gemeinnütziger Frauenverein Sektion Stadt Luzern, SIK Archiv Nr. 1411110001.

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 überliasset. 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, stufte 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.

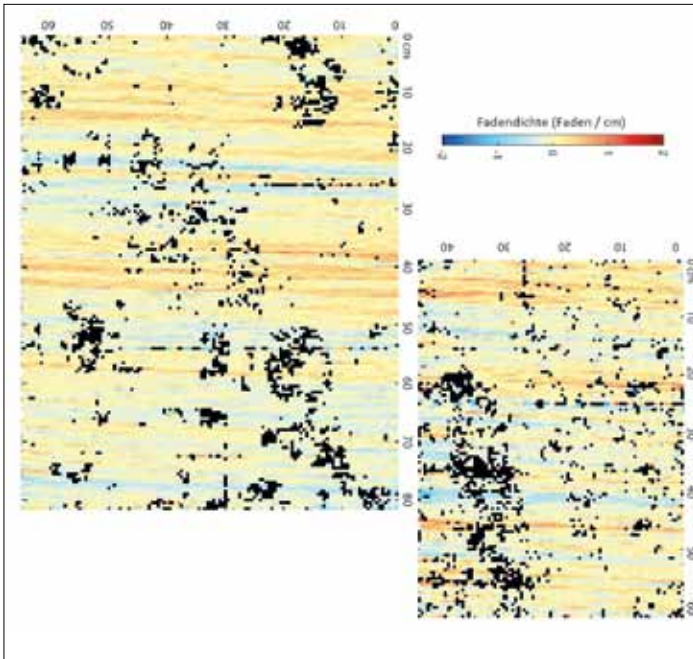
Im Rahmen der Untersuchungen bei SIK-ISEA wurden die Malleinen von acht Werken analysiert; die Ergebnisse sind in den Tabellen 4 und 5 im Anhang zusammengefasst. Unter anderem konnte bestätigt werden, dass die Malleinen mit den VdL-Nummern 19 und 71 (beide «Kreidegrund-Leinwand von Disler») von derselben 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 Ablättern 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

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 beließ, folgte bei seinen Bildern nun stets die Phase der Übermalung beziehungsweise Vollendung. In dieser Phase mischte er die Mussini-Farben ab und zu – keineswegs 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 Kopalharzlösung)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, Kopaivabalsam 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 Farben 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 produziert 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» übrigens, 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 Farbschichten 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 senkrecht – 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 auftrug, 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 × 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 × 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[ie]n 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 erhebb[ar] 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. 34.
- 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[ier] 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.