

Zeitschrift: Kunstmaterial
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 6 (2022)

Artikel: Hans Emmenegger : "Maltechnik-Notizbuch" und Werkprozess 1901-1905
Autor: Beltinger, Karoline
Kapitel: 3: Leben und Schaffen 1901-1905
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1035048>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.02.2026

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

Teil III Leben und Schaffen 1901–1905

1 Februar bis Mai 1901

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

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

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

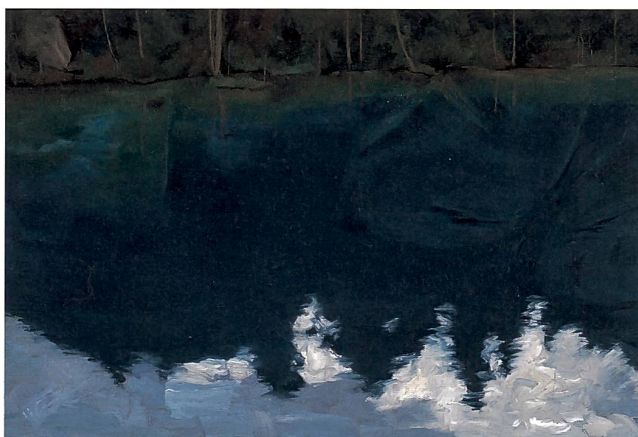


Abb. 29 Studie *Blausee*, Sommer 1899, Ölfarben (wohl Edouard) auf Gewebe, 57 × 82 cm, VdL-Nr. 77, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 1304220013.

29

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

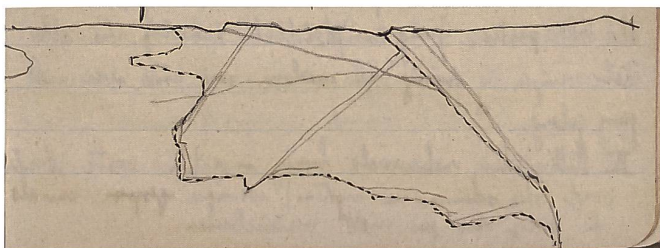
Seine «Lasurproben» bereitete Emmenegger sorgfältig vor. Während er im Herbst 1899 für die (am Ende misslungenen) Lasuren des Blauseewassers noch mit Edouard-Farben gearbeitet und zum Verdünnen lediglich Terpentin eingesetzt hatte, verfügte er nun über andere Produkte, die eine bessere Lasierfähigkeit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

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

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

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

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



30



31

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



32



33

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

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

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

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

2 Mai bis Oktober 1901

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3 Oktober bis Dezember 1901: Malerfahrt an den Gardasee

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



34



35

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



36

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2 Tb 1901–1902, 14. Oktober 1901.

3 Ebd., 15. Oktober 1901.

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

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

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

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

8 Ebd.

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

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

4 Dezember 1901 bis April 1902

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

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

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

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

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

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



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

37

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

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

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

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

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

5 April 1902

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

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

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

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

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

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

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

2 Tb 1901, 12. November 1901.

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

4 Ebd., 23. April 1902.

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

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

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

8 Ebd., 27. April 1902.

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

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

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

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

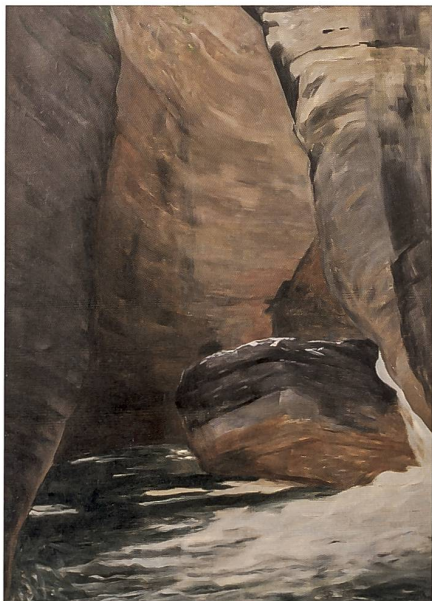
Sofort fuhr Emmenegger mit dem Dampfschiff und einem gemieteten, bemannten Kahn zu demjenigen Naturschauspiel am Rande der Ortschaft Osteno, dessen fotografisches Abbild ihn zu dieser Reise inspiriert hatte: zum Orrido di Osteno, der vom Wildbach Teno gebildeten Klamm. Schon an diesem ersten Tag fand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

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

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

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

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



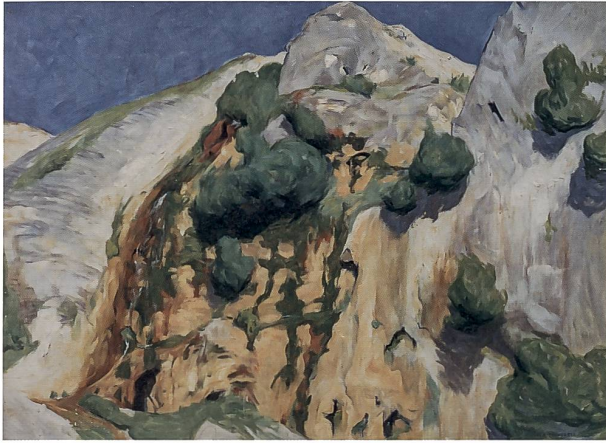
38

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

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

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

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



39



40

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

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

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

Die Maltechnik, die er im Freien anwandte, war weiterhin unverändert: Auf einem doppelt grundierten Malleinen führte er mit Kohle eine Unterzeichnung aus, fixierte sie mit einem Schellack-Fixativ und untermalte mit Mussini-Farben ohne Malmittel. Mittlerweile bemühte er sich übrigens, in möglichst hellen Farbtönen zu untermalen und die Untermalung nicht zu weit auszuarbeiten. Wieder zu Hause, kam er jedoch zum Schluss, er habe in dieser Hinsicht doch etwas untertrieben, habe die Untermalung zu hell gehalten und nicht ausreichend ausgeführt. ²² Beim Übermalen beziehungsweise Vollenden benutzte er die Mussini-Farben teils «pur», teils verdünnte er sie in Terpentin oder, wenn er lasieren wollte, mit einer Mischung aus Terpentin und dem Mussini-Malmittel «II (langsam trocknend)» im Verhältnis 1:1. ²³

Wie erwähnt, malte er beide Rescia-Studien am späten Nachmittag und nur bei schönem Wetter. In der ersten Tageshälfte und bei trübem Wetter, wenn er nicht an ihnen arbeiten konnte, unternahm er Ausflüge und Spaziergänge, las, kümmerte sich um seine Korrespondenz, erledigte Schreibarbeiten für die Sektion Luzern der GSMB ²⁴ oder fuhr nach Lugano, um dort in einer öffentlichen Anstalt

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

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

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

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

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

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

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

7 Juni bis Oktober 1902

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

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

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

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

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



41

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

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

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

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

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



42

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

1 Tb 1902–1903, 7.–9. Juni 1902.

2 Ebd., 19. Juni 1902.

3 Tb 1902, 23. Juni 1902.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

15 Tb 1902–1903, 22. Juli 1902.

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

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

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

8 Oktober bis Dezember 1902

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

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

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

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

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

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

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

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



43

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



44

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

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

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

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

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

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

3 Tb 1902–1903, 8.–10. Oktober 1902.

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

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

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

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

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

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

9 Januar bis März 1903

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

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

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

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



45

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

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

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

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

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

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

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

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

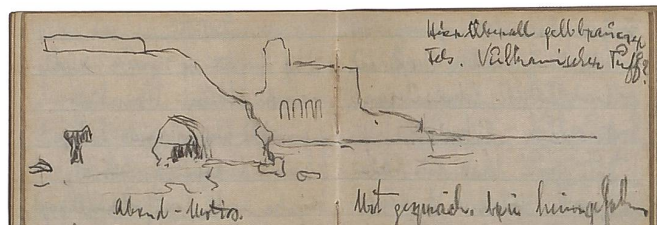
5 Ebd., 9. Februar 1903, S. 94.

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

10 April bis Mai 1903: Malerfahrt in die Region Ligurien

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

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



46

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

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

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

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

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

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

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

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

Nicht nur durch Wind und Regen wurde Emmenegger an der Arbeit gehindert. Auch bittere Kälte und plötzlich zu heller Sonnenschein machten ihm zu schaffen. Wiederholt wartete er, nachdem er sich an einem Standort installiert hatte, vergeblich auf die richtige Witterung und Beleuchtung. «05.30 [Uhr]. Bin seit 1½ St[unden] b[eim] Villino warte ab, ob ich an etwas arbeiten könne! Beim «Tempelmotiv» weitere 1½ St[unden] gew[artet]», schrieb er am 13. Mai in sein Tagebuch, und fünf Tage später, am 18. Mai: «4.00 Uhr] ab. Villino 2 St[unden] vergeb[lich] gewartet. Zu viel & zu wenig Sonne».²²

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

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



47

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



48

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

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

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

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

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



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

49

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

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

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

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



50

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

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

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

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

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

1 Baedeker 1902, S. 376–388.

2 Tb 1903, 2.–5. April 1903.

3 Ebd., 4. April 1903.

4 Ebd., 6. April 1903.

5 Möglicherweise handelte es sich u. a. um die damals «grotta arpaia» oder «grotta Byron» genannte Höhle am Ufer der Insel Palmaria; Emmenegger schrieb lediglich, er habe «4 Grotten besicht[igt], die letzte s[e]hr schön»; ebd., 7. April 1903.

6 Ebd., 8. April 1903.

7 Ebd., 9. April 1903. Es handelt sich um die vom Söldnerführer Castruccio Castracani im 14. Jahrhundert in Sarzana angelegte Festung Sarzanello.

8 Ebd., 11. April 1903.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Ebd., 12. April 1903.

14 «Nie mehr sich am ersten besten Orte festsetzen, der einem halbwegs gefällt»; Tb 1900–1901, «Conclus[ionen] für meine St[udien-]R[eise], Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Dezember 1900).

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

16 Tb 1903, 15. April 1903.

17 Ebd., Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (Mai und Juni 1903).

18 Ebd., 13. April 1903.

19 Ebd., 16. April 1903.

20 Ebd., 17. April – 24. Mai 1903.

21 Dieses erste, für das betreffende Sujet zu grosse Malleinen scheint Emmenegger nie mehr verwendet zu haben, es blieb im Verzeichnis der Leinwände ohne Titel.

22 Tb 1903, 13. und 18. Mai 1903.

23 Ebd., 13. Mai 1903.

24 «Interess[ante] Wolkenstudien & Wasservordergründe»; Tb 1902–1903, «Neue Reisenotizen», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1902).

25 «Ed.? Girardet zeigt sich in seinem Bild: Auszug der Bauern in d[en] Krieg? als ein grosser Künstler[.] Wolken sind hervorragende «Stimmungsträger!»; ebd., 3. Dezember 1902.

26 Tb 1903, 20. April 1903.

27 Baedeker 1902, S. 294.

28 Tb 1903, 24.–28. April 1903. Carini wollte Emmenegger beim Abrechnen betrügen, was ihm jedoch nicht gelang, siehe ebd., 27. April 1903. Die Malleinen, die Emmenegger dort kaufte, bzw. ihre Ölgründe beurteilte er später als «schlecht» oder «ganz schlecht»; MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 171 und 173.

29 Tb 1903, 8. Mai 1903.

30 Richard Muther, *Geschichte der Malerei*, Leipzig: E. Haberland, 1899–1902 (5 Bde.); siehe Tb 1903, 1. Mai 1903.

31 Tb 1903, 21. April – 24. Mai 1903.

32 Ebd., «Id[een]», Einträge im hinteren Teil, ohne Datum (April und Mai 1903).

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

34 MN, Verzeichnis der Leinwände, Eintrag zu VdL-Nr. 53, S. 171.

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

11 Mai bis Oktober 1903

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1 Siehe Anm. 48 in Kap. 10, «April bis Mai 1903: Malerfahrt in die Region Ligurien».

2 Tb 1903, 31. Mai 1903.

3 Ebd., 27.–29. Juni 1903.

4 Beltinger 2015 a, insbesondere S. 60.

5 Wie Anm. 1.

6 MN, Logbuch, 12. Juli 1903, S. 106.

7 Ebd., 15. Juli 1903, S. 107.

8 Tb 1903, 25. Juni – 1. Juli 1903.

9 Ebd., 28. September und 14.–16. Oktober 1903.

10 MN, Logbuch, 9.–10. Oktober 1903, S. 107.

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

12 MN, Logbuch, 9.–11. und 13. Oktober 1903, S. 107–108.

13 Tb 1903, 16. Oktober 1903.

14 Ebd., 20. und 23. Oktober 1903.

15 «Gepackt & § 17 [Uhr] 24 endlich ab n[ach] Reiden»; Tb 1903–1904, 29. Oktober 1903. Der stattliche Umfang von Emmeneggers Gepäck geht aus dem Umstand hervor, dass er, um es nach Reiden zu befördern, den Weg zweimal zurücklegen musste; siehe Kap. 12, «Oktober bis November 1903: Malerfahrt nach Reiden».

12 Oktober bis November 1903: Malerfahrt nach Reiden

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

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

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

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

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



51

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Ebd., 4. November 1903.

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

6 Tb 1903–1904, 6.–7. November 1903

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

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

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

10 Ebd., 11. November 1903.

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

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

12 Tb 1903–1904, 11. November 1903.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Ebd., 12. November 1903.

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

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

18 Tb 1903–1904, 15. November 1903.

19 Ebd., 15.–16. November 1903.

20 Ebd., 17. November 1903.

21 Ebd., 21. Dezember 1903.

22 Ebd.

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

13 November 1903 bis April 1904

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 1 Die «Mineralsamml[ung], die mich wenig mehr interessiert»; Tb 1903–1904, 26. November 1903. In einem weiteren Tagebucheintrag hielt Emmenegger fest, er habe diese Sammlung «seit vielen Jahren nie mehr» betrachtet und fügte hinzu: «Welch' grossen Platz nahm die früher in m[einem] Herzen ein!»; ebd., 1. Dezember 1903. Zur Reduzierung der Kunstsammlung siehe ebd., 21.–22. Januar 1904.
- 2 Ebd., 24. November 1903.
- 3 Tb 1903, 22. Mai 1903.
- 4 Ebd., 24. Mai 1903.
- 5 Tb 1903–1904, 29. November 1903.
- 6 Über *Felsenburg III* (VdL-Nr. 1) hatte er damals ins Logbuch geschrieben: «Diese Esq[ui]sse erscheint mir interessanter & künstlerischer als alles, was ich von S[an] Vigilio heimbrachte»; MN, Logbuch, 10. Dezember 1901, S. 49.
- 7 Zu *Der alles verschlingende Wirbel* siehe Kap. 1, «Februar bis Mai 1901», Kap. 4, «Dezember 1901 bis April 1902», und Kap. 9, «Januar bis März 1903». Zum Bild *Die Doldenhörner* lässt sich sagen, dass Emmenegger schon die Studie für «einfach unzulänglich» gehalten und das Bild im Juli 1903 eigentlich «definitiv» aufgegeben hatte; MN, Logbuch, 15. Juli 1903, S. 107.
- 8 Beispielsweise hatte er zu *Blausee. Stämme* (VdL-Nr. 5) ins Logbuch geschrieben: «Der zusammengeschwindelte Wald ist wohl die schwächste Partie»; MN, Logbuch, 15. Mai 1901, S. 31.
- 9 «Vaterl[and], [Luzerner] Tagblatt & Tagesanz[eiger] stellen übereinstimmend meine Arbeiten, bes[onders] die grosse Wolke in [die] 1. Linie & sind voll des Lobes»; Tb 1903–1904, 31. Dezember 1903.

- 10 «Heute die Weihnachtsausst[ellung] eröffnet; ich habe diesmal nur 3 Arbeiten. Herr Abt kaufte sofort meine «grosse Wolke»; «Herr Abt gibt mir für die «grosse Wolke[?] 400 Frs. statt der verlangten 300»; ebd., 17. und 21. Dezember 1903.
- 11 Linke 1904.
- 12 Tb 1903–1904, 24. Januar 1904.
- 13 Ebd., 9. Februar 1904.
- 14 «Notizen zu 53»; wie Kap. 10, «April bis Mai 1903: Malerfahrt in die Region Ligurien», Anm. 48.
- 15 «Thor, Schatten d[er] Cipress[e] auf dem Gras und blauer Schatten auf weisser Mauer mit [vern[is] à retoucher J.G.] Vibert herausgeholt. Thor ob[en] & r[echts] beschnitten; war viel zu gross. Blauer Schatten etwas mehr Zeichn[ung] & stellenweise etwas heller gem[acht]. Auf Cipr[essen]stamm Las[uren] m[it] Flei[scher]-Malm[ittel] III & Terra Pozz[uoli] & Scharlachzinn[ober]. Schlagschatt[en] auf Mauer etw[as] verändert»; MN, Logbuch, 18. Februar 1904, S. 116–117.
- 16 Siehe Kap. 1, «Februar bis Mai 1901». Immerhin konnte er 1901 stattdessen das Bild *Blausee. Stämme* (VdL-Nr. 5) nach München schicken.
- 17 MN, Logbuch, 8., 11. und 12. Februar 1904., S. 113 und 115.
- 18 Turnus 1904, S. 8.
- 19 Tb 1903–1904, 9. Februar 1904. Siehe auch Teil IV, Kap. 2, «Bild *Solitude*, VdL-Nr. 37».
- 20 Tb 1903–1904, 1. März 1904; Emmenegger bezog sich auf den erfolgreichen französischen Künstler Jean-Léon Gérôme (1824–1904), von dem er selbst im Zeichnen unterrichtet worden war.

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

14 Mai bis Juni 1904: Malerfahrt auf den Zugerberg

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

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

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

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

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

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



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

52

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

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

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

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

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

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

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

2 Ebd., 5.–7. Mai 1904.

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

4 Ebd., 11.–13. Mai 1904

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

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

7 Ebd., 14. Mai 1904.

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

9 Ebd., 17. Juni 1904.

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

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

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

15 Juni bis Oktober 1904

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

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

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

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

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

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

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

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

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

16 November bis Dezember 1904: Malen in Bremgarten

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

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

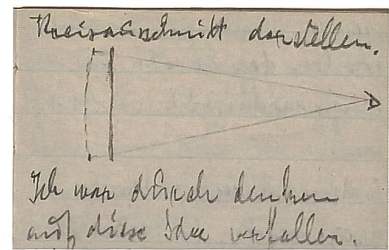
Im Verlauf dieser ersten beiden Tage in Bremgarten muss Emmenegger auch Zeichnungen geschaffen haben, denn am frühen Morgen des nächsten Tages übertrug er eine Bleistiftzeichnung auf eines seiner mitgebrachten Malleinen (*Linde, kl[ein], Morgensonne*, VdL-Nr. 87).¹⁰ Danach installierte er sich mit dem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

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

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

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

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



53

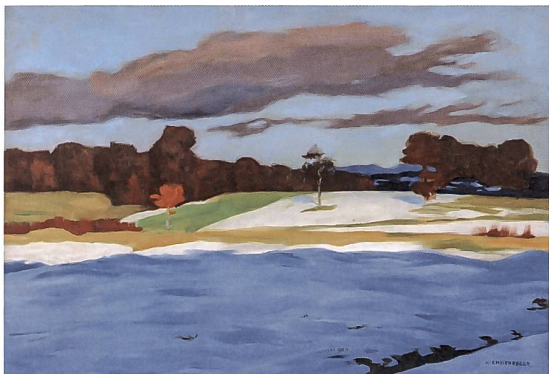
Abb. 53 Tagebuch 1904–1906 von Hans Emmenegger, Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern, Sondersammlung, Nachlass Hans Emmenegger. Ausschnitt mit der Skizze eines Auges (rechts) mit Sehfeld, vom 15. November 1904.

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

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

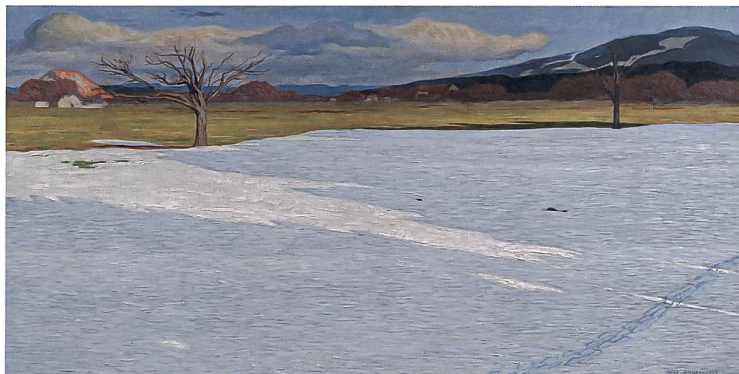
17 Januar bis Mai 1905

Nachdem Emmenegger in der zweiten Dezemberhälfte 1904 und im Januar 1905 nicht an Gemälden gearbeitet hatte, zog es ihn Anfang Februar in die schneebedeckte, von der Wintersonne verzauberte Natur hinaus. Wohl auf der Herdswand selbst oder ganz in der Nähe suchte und fand er neue Sujets. «Föhnwetter. Prächtige Sonne. Nachmittags bis 5.30 [Uhr] Motivs[uche]. Unsagbar schön», schrieb er am 2. Februar in sein Tagebuch.¹ Am selben Tag schuf er die Studie *Föhnstimmung im Februar* (VdL-Nr. 88, Abb. 54).² Das sonnige Wetter hielt an, und drei Tage später notierte er begeistert: «Die Natur fesselt & bezaubert mich je länger je mehr, sogar die Tannen fangen an mir zu gefallen. Das Stilisieren, wenn es einen gewissen Grad überschreitet, erscheint mir jetzt fast anmassend & dünnkelhaft, ausgenommen, es gehe einer darauf aus, z. B. etwas rein Dekoratives zu schaffen, das mit der Natur nichts zu thun hat. Das «Zurück z[ur] Natur», das ich in Sarzana schrieb, ist Thatsache geworden».³ Vom 6. Februar an arbeitete er beim Emmener Galgenwald – in der Ebene unmittelbar nördlich des Zusammenflusses von Emme und Reuss – an der Studie *Schnee am Waldrand* (VdL-Nr. 89, Abb. 55).⁴ Wie so oft zeigte sich die Natur allerdings nicht nur von ihrer schönen, sondern auch von ihrer lästigen Seite: Erste Schwärme von Insekten waren unterwegs, die prompt in der frischen Farbe kleben blieben. «250 kl[eine] ¾ mm lange



54

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



55

Abb. 55 Studie *Schnee am Waldrand*,
6.–28. Februar 1905, Ölfarben (Mussini) auf
Gewebe, 50,4 × 100 cm, VdL-Nr. 89, Privatbesitz,
SIK Archiv Nr. 150210002.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1 Tb 1904–1906, 2. Februar 1905.

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

3 Ebd., 5. Februar 1905.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13 Tb 1904–1906, 7. März 1905.

14 Ebd., 10. März 1905.

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

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

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

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

19 Tb 1904–1906, 16. März 1905.

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

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

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

23 Schmincke 1910, S. 26.

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

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

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

18 Mai bis Juni 1905

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

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

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

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

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

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

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

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