Zeitschrift: Kunstmaterial

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 6 (2022)

Artikel: Hans Emmenegger : "Maltechnik-Notizbuch" und Werkprozess 1901-1905

Autor: Beltinger, Karoline

Kapitel: 4: Acht Werke, drei Versuchsreihen

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: 06.01.2026

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

Teil IV Acht Werke, drei Versuchsreihen

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

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

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Eintrag im Verzeichnis der Leinwände:]
[S. 187, ohne Datum]
23. St[udie] Olivenbäume in [der] Abendsonne. Oelgr[und]-L[einwand] v[on] Disler. Cannero w[ie] 22.[1] A[ufgespannt] B[reite] 61,5 H[öhe] 46

[Einträge im Logbuch:]
[S. 41]
2. XI. 1901.
23. unter[malt.] [...] alles pure M[ussini]-Fa[rbe].

3. XI. [1901]
23. fertiguntermalt [...] (alles pure M[ussini]-Fa[rbe]). Wenn nichts spezielles bemerkt ist, so ist immer pure Fa[rbe], d[as] h[eisst] ohne irgend ein Verdünnungsmittel gemeint

[S. 43]
11. XI. [1901]
23. Himmel heller gem[acht]. Felsen und rothe Sträucher.

[S. 48]
28. XI.–3. XII. [1901]
15. 19. 22. 23. 24. 25. 26. ~~27.~~ 28. 29. 30. 31. 32. 33. waren diese Zeit [hin-]durch in Kisten verpackt.

[S. 94]
13. II. [1903]
[...] 23. Mit lau[warm]em Seifenwasser gew[aschen].

14. II. [1903]
23 Mit Vernis fin (au Mastic) v[on] Ed[ouard] gefirn[isst].

Kommentar

Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

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

Mitte der 1890er Jahre bis 1900

Den Bildträger, auf dem Emmenegger die Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne* schuf, hatte er wohl schon Mitte der 1890er Jahre vorbereitet. Damals hatte er auf der grundierten Seite der grossen Leinwandbahn eine rechteckige Fläche mit Bleistift markiert und sie mit den Massen des für sie vorgesehenen Spannrahmens beschriftet (Abb. 60). Anschliessend schnitt er das Stück aus und spannte es auf. Wie im Rahmen unserer Untersuchungen festgestellt wurde, schnitt er damals aus derselben Leinwandbahn auch dasjenige Stück zu, auf dem er «zwischen 1897 & 1900»[3] die Studie eines Löwenkopfes beginnen und später das Bild *Waldboden* malen sollte (VdL-Nr. 72, Abb. 123 und 127). TCAP-softwarebasierte Gewebeanalysen[4] zeigen, dass die beiden Abschnitte in der ursprünglichen Leinwandbahn unmittelbar aneinander angrenzten (Abb. 18 und 19).

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

56

57

58

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

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

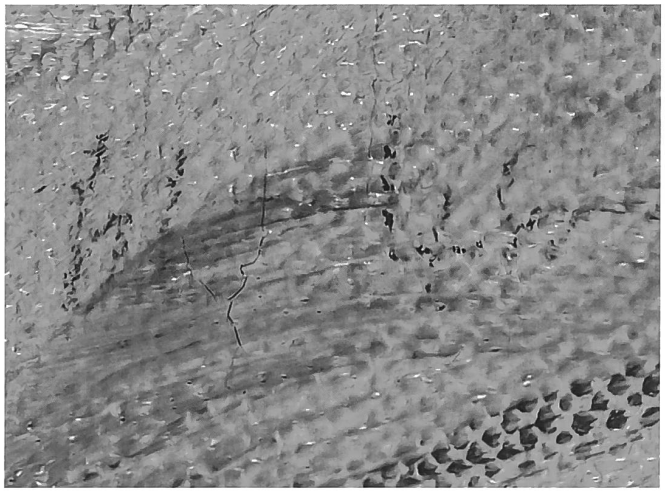
Abb. 58 Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, 2.–11. November 1901, Ölfarben (Mussini) auf Leinwand (Flachs), 46 × 61,5 cm, VdL-Nr. 23, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 1903140030.

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

1900

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

59

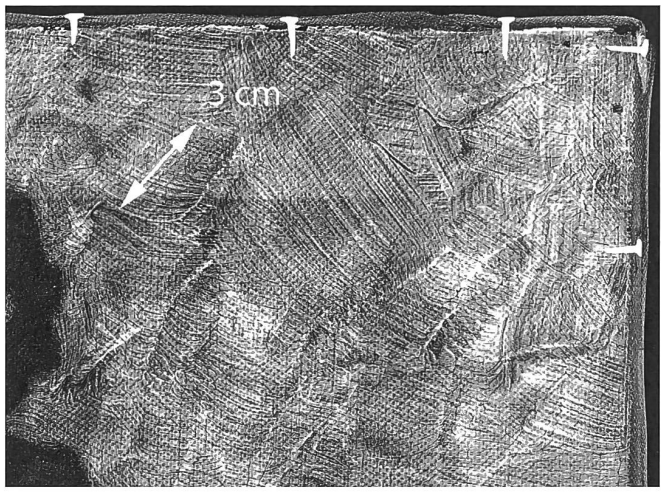


60

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

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

61

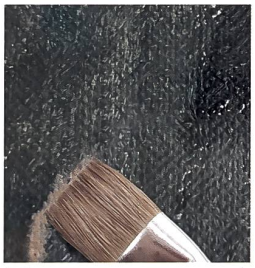


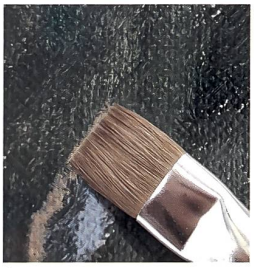
62

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

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

63a


63b


63c

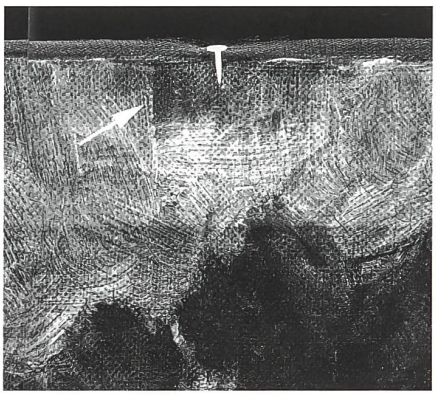
63d

63e

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

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

64


65

66

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

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

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

1901

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

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

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

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

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

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

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

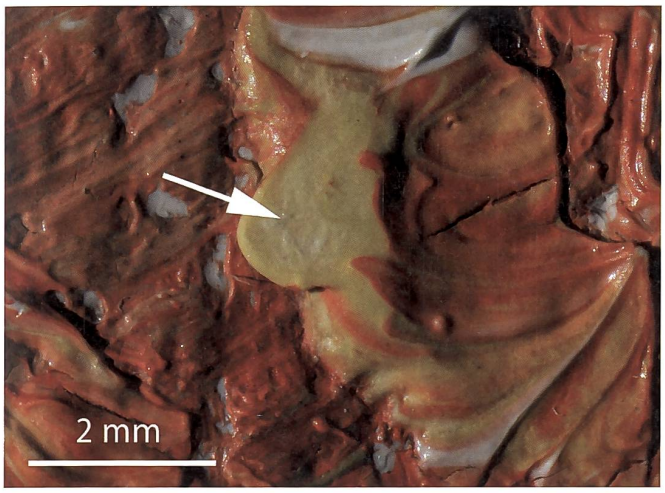
Zu Hause nahm Emmenegger alle auf der Reise gemalten Studien ins Verzeichnis der Leinwände auf.[14] *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, im Tagebuch noch provisorisch mit der römischen Ziffer III bezeichnet, erhielt die VdL-Nr. 23. Als er seine neuen Studien der üblichen kritischen Beurteilung unterzog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

1903

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

Bemerkungen zum Zustand

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

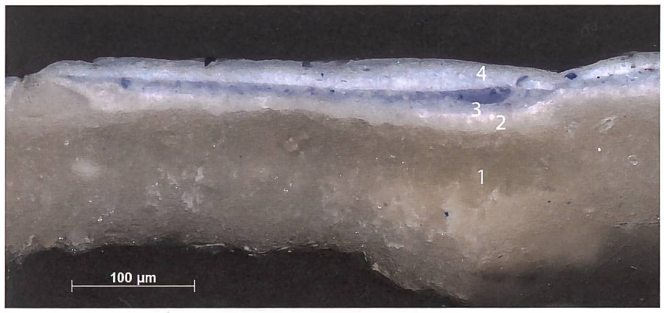


67

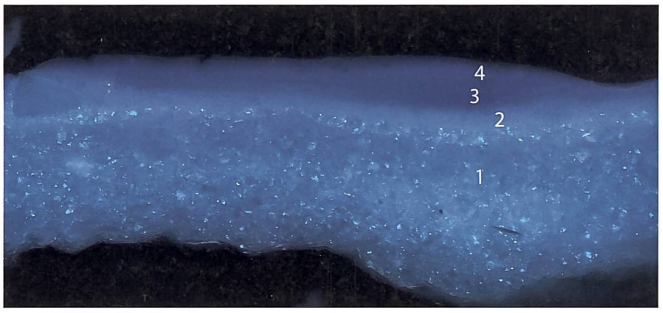
68

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

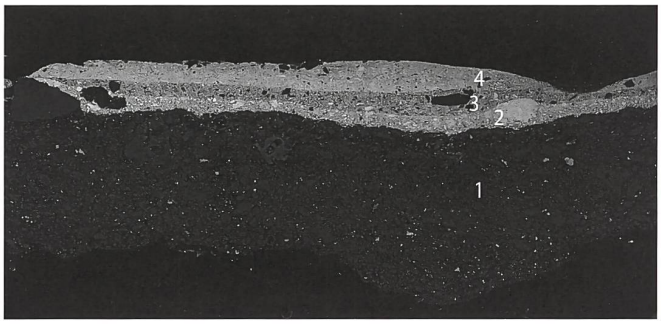
Abb. 68 Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, Detail mit dem Buchstaben «H» der Signatur, Mikroskop-Aufnahme. Die Farbe, mit der Emmenegger die Studie signierte, fällt durch ihre körnige Konsistenz auf.



69a



69b



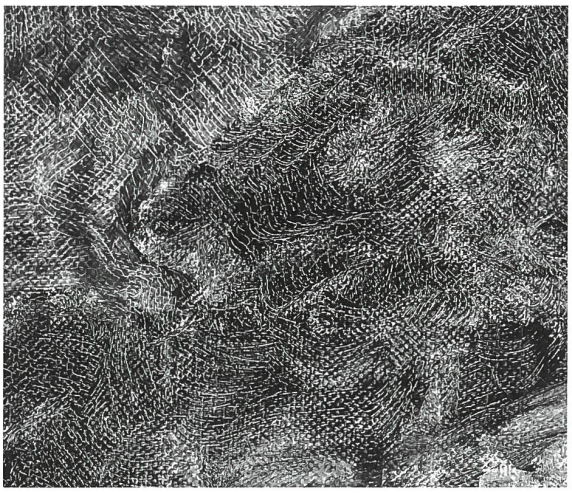
69c

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

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

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

70



71

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

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

1 «Cannero w[ie] 22» verweist auf den Eintrag für die VdL-Nr. 22 (Studie *Solitude*), in dem Emmenegger notiert hatte: «1900 m[it] Krems[erweiss] v[on] M[ussini] od[er] Bl[anc] d'arg[ent] v[on] Ed[ouard] einmal grund[iert]; jedenfalls m[it] Terb[entin]»; MN, Verzeichnis der Leinwände, Eintrag zu VdL-Nr. 22, S. 187.

2 Die grossen Gewebebahnen werden für den gewerblichen Grundierungsauftrag auf grosse Rahmen gespannt.

3 MN, Verzeichnis der Leinwände, Eintrag zu VdL-Nr. 72, S. 172.

4 Siehe «Naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden» im Anhang.

5 Siehe Anm. 1.

6 Zum Inhalt der Kisten, die er im November 1900 auf seine erste oberitalienische Reise mitnahm und von denen er zwei in Cannero zurückliess, siehe Tb 1900–1901, Liste im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Dezember 1900).

7 Auf der Hinfahrt hatte Emmenegger sein Gepäck an der schweizerisch-italienischen Grenze verzollt: «10.50 v[on] Luz[ern] ab. 5.26 Luino an. 30 Kilo[gramm] (netto/Leinw[and]) 19.50 Zoll»; ebd., 2. November 1900.

8 Weiter heisst es im Eintrag für die VdL-Nr. 22 (Studie *Solitude*, siehe Anm. 1): «War 10 Monate l[ang] m[it] den and[eren] L[einwänden] in den Kisten in Cannero eingeschlossen. Seit einigen Tagen dem Liecht ausgesetzt»; wie Anm. 1.

9 «Ab[ends] III aufzuz[eichnen] angef[angen]»; Tb 1901–1902, 29. Oktober 1901.

10 Ebd., 2., 3. und 11. November 1901.

11 Dies geht aus dem Logbucheintrag zur Studie *Am Gardasee. Buxus*, VdL-Nr. 26 (Abb. 34) hervor, an der er in diesen Tagen arbeitete; MN, Logbuch, 4. November 1901, S. 41.

12 Schmincke 1910, S. 20.

13 Hier stellt sich vielleicht die Frage, ob Emmenegger für die Studie neben den «Feinsten Mussini-Ölfarben für Staffeleimalerei Sorte 1000» auch die billigeren «Mussini-Skizzenfarben Sorte 99» einsetzte (Schmincke 1910, S. 22–24). Es wäre dann aber sehr ungewöhnlich, dass er diesen Umstand nicht erwähnte.

14 Emmenegger nahm das Maltechnik-Notizbuch nicht auf die Reise mit, machte aber im Tagebuch (Tb 1900–1901) maltechnische Notizen. Nach seiner Rückkehr übertrug er sie ins Maltechnik-Notizbuch.

15 Tb 1901–1902, Notizen im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Dezember 1901).

2 Bild *Solitude*, VdL-Nr. 37

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

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Eintrag im Verzeichnis der Leinwände:]
[S. 169, ohne Datum]
37 Bild: Solitude. (nach 22.) Oelgr[und-Leinwand] (belg[isch]) v[on] Disler.
A[ufgespannt] B[reite] 130,3 H[öhe] 96,2

[Einträge im Logbuch:]
[S. 56]
12. II. [1902]
37 Zeichn[ung] Vor[mittags] angef[angen].

13. II. [1902]
37 Mit Aufzeichn[en] etw[as] weitergefahren.

14. II. [1902]
37 Zeichn[ung] vollend[et]; fast nur Konturen, pas fameux!

15. II. [1902]
37 Ohne zu fixieren Unterm[alung] angef[angen]. Ungef[ähr] obere Hälfte zugedeckt, kein Cadm[ium] hell od[er] citron verwendet. ¼ Sic[cativ] de Harl[em] + ¾ Terb[entin].

[S. 57]
16. II. [1902] (Sonnt[ag])
37 Nachm[ittags] m[it] Unterm[alung] weiter[ge]f[ahren] wie gestern.

17 + 18 II. [1902]
37 Ohne Berg L[einwand] fertig zugedeckt. Wie bisher.

20. II. [1902]
37. Abends 4–5 [Uhr] Berg gezeichn[et] & unterm[alt.] Ditto. Bodenschatten etw[as] verändert.

21. II. [1902]
37 An Atelierdecke über d[em] Ofen zum Troknen aufgehängt, Farbe geg[en] d[as] Liecht.

[S. 59]
25 II. [1902]
37. Nachm[ittags] Boden l[inks] & Mauer (Sonne) vollend[et]. Ohne Cadmium[gelb] hell ist kein leuchtendes, intensives Grün herauszubringen; ich verwende also diese Farbe doch wieder; aber nur, wenn es absolut nothwendig ist.

26. II. [1902]
37. Boden (Schatten) mehrmals verändert. An mittl[erem] Theil der Mauer gearb[eitet] o[hne] Malm[ittel]. Mit M[ussini]-Malm[ittel] II. Lasuren auf die sonnigen Cipress[en]partien gemacht (vert ém[eraude] & Cad[mium]orange). Endlich sind diese Partien doch körperlich geworden & sind nicht mehr platt.

27. II. [1902]
37 Stämme l[inks] gez[eichnet] & gem[alt]; Mauerschatten viel heller & blauer gem[acht]. Einige Accents in sonnigen Partien der Cipr[essen].

[S. 60]
28. II. [1902]
37. Ganze Mauer vollendet. pas mal! Mit M[ussini]-Malm[ittel] II Lasur über d[er] Krone d[er] Cipr[esse] r[echts] aussen. Stämme r[echts] v[om] Ausschnitt gez[eichnet] & gem[alt]. – Schatten auf weisser Mauer etw[as] weniger blau gem[acht]. – Dunkelste Cipr[essen]-partien auf r[echter] Hälfte – Himmel dunkler gem[acht].

1. III. 1902.
37. Stamm r[echts] auss[en] gem[alt]. – Schattiger Boden total geändert. – Oberer Teil d[es] Stammes l[inks] v[om] Ausschnitt.

2. III. 1902 (Sonnt[ag])
37. Die eingeschlag[enen] dunkelsten Stellen d[er] Cipr[essen] auf r[echter] Hälfte mit Vernis à retoucher v[on J. G.] Vibert herausgeholt & r[echte] obere Hälfte d[er] L[einwand] def[initiv] vollendet.

[S. 61]
3. III [1902]
37. Schlagschatten a[uf] l[inker] Hälfte gem[alt]. Schlagsch[atten] a[uf] Mauer geändert. – Hellere Partien auf das Grün d[er] Stämme

4. III. [1902]
37. Berg & Wolke def[initiv] voll[endet]. – See ditto. – Rechte Hälfte d[er] Mauer m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] überstrichen & wärmer gem[acht]. 18 Stunden über d[en] Ofen gehängt.

5. III [1902]
37 4.30 [Uhr] auf Sempach. Müde & schläfrig heim; vor 4½ Uhr unmöglich zu arbeiten. Ganze Partie um d[en] beliechteten Stamm r[echts] aussen herum, sowie den beschatteten Theil des Stammes l[inks] v[om] Ausschnitt m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] überstrichen & dann z[um] Theil übermalt.
Mit M[ussini]-Malm[ittel] II. schwache, röthliche Las[ur] auf die grauen ...
[S. 62]
... Partien des Bodens im Schatten. Signiert & datiert. Zum Troknen üb[er] den Ofen gehängt.

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

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

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

[S. 82]
[Erste Überarbeitung:]
15. XII [19]02
37. Mit Pinsel abgestaubt. Schlagschatt[en] auf verputzter Mauer heller & viel wärmer gemacht. Steine im Schatten ebenf[alls] viel wärmer gem[acht] (Goldocker m[it] Terb[entin] las[iert]) Mauerritzen kräftig neu gez[eichnet]. Boden im Schatten wärmer & viel heller gem[acht]. 3 Farbproben hie[r]von auf die Studie 22. rechts vom Sonnenfleck am Boden gemalt.
37. Seehorizont wa[a]grecht gem[acht]. Wolke verändert r[echts] oben & andere, kleine Wolken dazu gemalt. Cipressenkronen mit Schlepper (Terb[entin]) konturiert. ...
[S. 83]
... Kalte Luftreflexe um Ausschnitt herum gem[alt]. Bild hat nun kolossal gewonnen! Die russigsten Partien im Schatten der Cipr[essen]-kronen überm[alt]; auch im sonnigen Theil derselb[en] verschied[ene Partien] retouch[iert] z[um] B[eispiel] den grössten Teil der rothen, dürren Zweige. Diese ganze Arbeit habe ich zwischen 11.0[0] und 4.40 [Uhr] bewältigt! Schlagschatten auf der mittl[eren] Cipr[esse] l[inks] oben 1 cm verbreitert.

16. XII. [1902]
37. Konturen des Bogenschattens etc. weicher gemacht. Das Roth der Stämme etw[as] gemildert, ausgen[ommen] d[en] Stamm l[inks]. – Schattenpartie des Cipr[essen]dolders [-wipfels] l[inks] v[om] Ausschn[itt] heller gem[acht]. (Bedeutend besser.) Kontur um den Luftausschnitt herum weicher & heller gem[acht]. Unterer Teil der Stämme verändert; Wurzeln gem[alt]. ...

[S. 84]
... Stämme r[echts] & Cipressenkronen [ge]zeichn[et] Haarp[insel] m[it] Terp[entin]. In Liechtpartie der Cipr[essen]kronen Details & Modelierung. Lucerne in Luzern veränd[ert]. 2.15 [Uhr] vollend[et] & zum Troknen über dem Ofen aufgeh[ängt].

[S. 88]
19. XII. [1902]
37. Alles zieml[ich] troken. Mit Pins[el] abgestaubt. Fast alles m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirnisst. [...] Einlief[ern] für Luz[erner] Weihnachtsausstell[ung].

[S. 92]
[Zweite Überarbeitung:]
4. II. [1903]
37. Zwischen d[em] 4. & 5. Stamm v[on] l[inks] oben dunkle Lasur m[it] Terb[entin]. Luftreflexe in d[er] obern Hälfte d[es] Ausschnittes bedeutend abgeschwächt.

[S. 94]
9. II. [1903]
37 [...] Die, am 4. bis 6. Februar gemalten Retouchen mit Vib[ert vernis à retoucher] gefirn[isst].

[S. 107]
[Dritte Überarbeitung:]
10. X. [1903]
37. Auf den 5 Stämmen links die grüne Flechte roth über[malt]. Ausnahms[weise] Chines[ischer] Zinnober.

[S. 62]
[Vierte Überarbeitung:]
8. II [19]04 Ich kann auch heute noch nicht die geringste Veränderung konstatieren, ausser einigen Rissen im pastos gepazten Weiss der Mauer.

[S. 113]
8. II 1904
37. Abgestaubt. Kl[einen] Luftausschnitt r[echts] auss[en] m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert bestrichen]. Himmel bis auf Wolke hinunt[er] überm[alt]. Blaukalte Luftreflexe verstärkt. Linke Mauerhälfte alle Schlagschatt[en] m[it] Vert ém[eraude] und Terb[entin] lasiert. Cipressenbusch unt[er] Ausschnitt zugedeckt & durch Mauer ersetzt. Mauer ge[gen] See etw[as] geändert. Luftausschn[itt] r[echts] auss[en] verkleinert.

[S. 114]
9. II [1904]
37 Schatten-Grün auf d[er] l[inken] Hälfte unt[en] weniger russig gem[acht]. Mauer unt[er] Ausschn[itt] nochm[als] gemalt. Boden im Schatt[en] wenig[er] roth [gemacht]. Luftausschnitt r[echts] auss[en] ganz zugedeckt. Den 2. Ausschn[itt] rechts & ob[en] etw[as] verklein[ert]. Beim Berg alle gelblichen Partien m[it] kaltem Grau od[er] Hellroth übermalt.

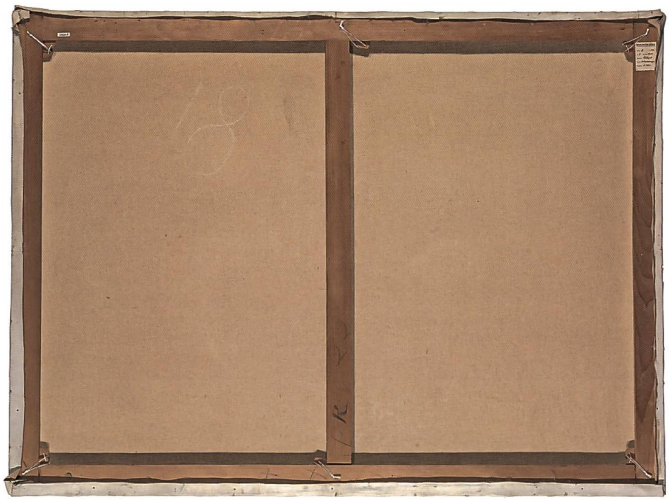
10. II. [1904]
37. An 3 Orten rothe Reflexe im Mauerschatten [angebracht]. L[einwand] an Plafond gehängt.

[S. 117]
22. II. [1904]
37 Eingeschl[agene] Stellen m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst].

Kommentar
Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

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

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



72

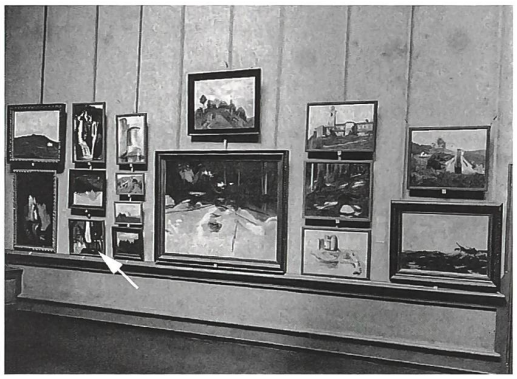
73

74

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

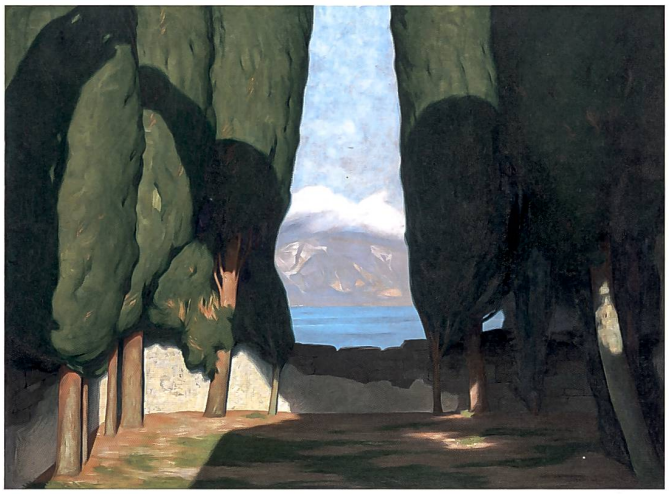
Abb. 73 Ausschnitt aus Abb. 72, mit der (von vorne gesehen) linken Keilrahmenleiste und dem umgeschlagenen Spannrand des grundierten Malleinens. Das Malleinen weist hier eine Webkante auf; von der sog. «Grundieraufspannung» (Aufspannung zum Zeitpunkt des Grundierens) sind zwei ehemalige Nagellöcher und Spanngirlanden erkennbar. Beim Umschlag sind leicht wellenförmige Deformationen im grundierten Malleinen sichtbar (Pfeile); es handelt sich um Abdrücke der Spannzange, die Emmenegger beim Aufspannen zu Hilfe nahm.

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



75

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



76

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

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

1902

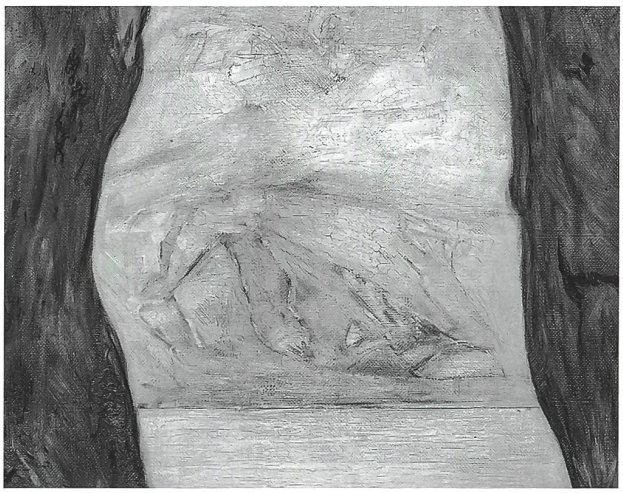
Als Emmenegger sich am 12. Februar 1902 anschickte, auf dem Bildträger mit der VdL-Nr. 37 das Bild *Solitude* auszuführen, hatte er gerade den Bewerbungstermin für die Frühjahrsausstellung der Münchner Sezession verpasst.[1] Mit *Solitude* wollte er sich nun für den Salon de la Société Nationale in Paris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

Bis Anfang März hielt er sich regelmässig im Atelier auf und arbeitete fast ausschliesslich an *Solitude*. Zunächst führte er nach dem Vorbild der Studie vermutlich mit Kohle[2] eine Unterzeichnung aus und notierte, er zeichne «fast nur Konturen». Diese Konturen sind offenbar so weitgehend deckungsgleich mit denjenigen der gemalten Darstellung, dass sie im IR-Reflektogramm des Gemäldes so gut wie unsichtbar sind. Nur im Bereich des Berges im Ausschnitt zwischen den Zypressen sind einige dunkle Linien erkennbar (Abb. 77 und 78).

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

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

77

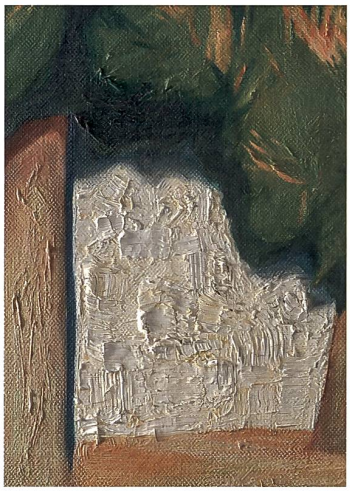


78

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

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

79



80

Abb. 79 Bild *Solitude*, IR-Lumineszenz-Aufnahme. Sichtbares Licht bewirkt im chemischen Element Kadmium und in manchen organischen Verbindungen eine Emission im Infrarot (IR); diese wird als IR-Lumineszenz bezeichnet und kann fotografisch festgehalten werden. Auf diese Weise sind die Kadmiumgelbfarben lokalisierbar, die Emmenegger am 26. Februar 1902 auf den «Boden l[inks]» (fast weiss, starke Lumineszenz) und «auf die sonnigen Cipress[en]partien» (grau, schwächere Lumineszenz) legte. Der hellgraue Fleck im linken oberen Bildviertel ist eine – ebenfalls lumineszierende – spätere Retusche.

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

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

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

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

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

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

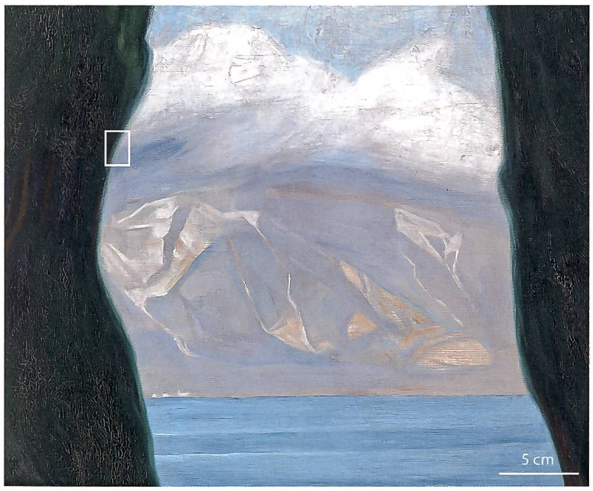
Definitive Kritik meines Bildes. 1. Stämme zu bunt; roth haupts[ächlich] zu heftig & z[u] warm. 2. Alle Schattenpartien zu dunkel & zu russig, besond[ers] Boden und Schlagsch[atten] auf Mauer links & auf Cipr[esse] r[echts] v[om] Ausschn[itt] auch Bogenschatten 3. Cipressenkronen zu glatt. 4. Gras in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

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

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

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

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



82

83

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

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

84

85

86

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

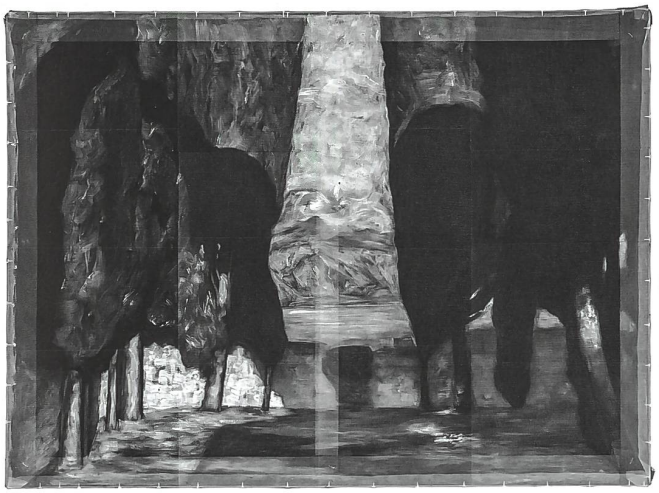
Abb. 85 Bild *Solitude*, IR-Reflektografie, Ausschnitt links oben mit dem «Schlagschatten auf der mittl[eren] Cipr[esse]»; mit IRR ist der noch nicht überarbeitete, schmalere Schlagschatten zu sehen.

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

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

89

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



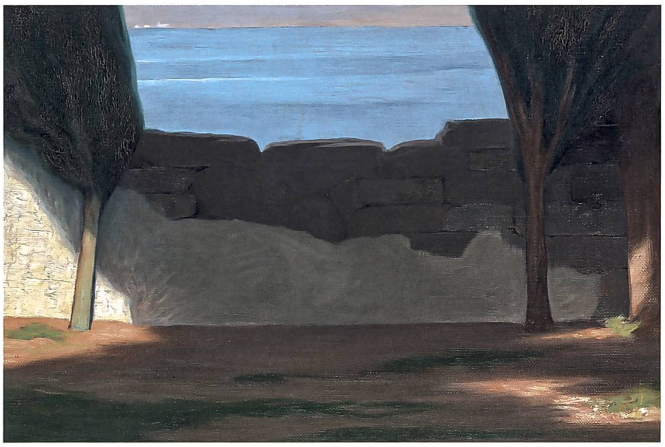
87

88

Abb. 87 Bild *Solitude*, Röntgenbild.

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

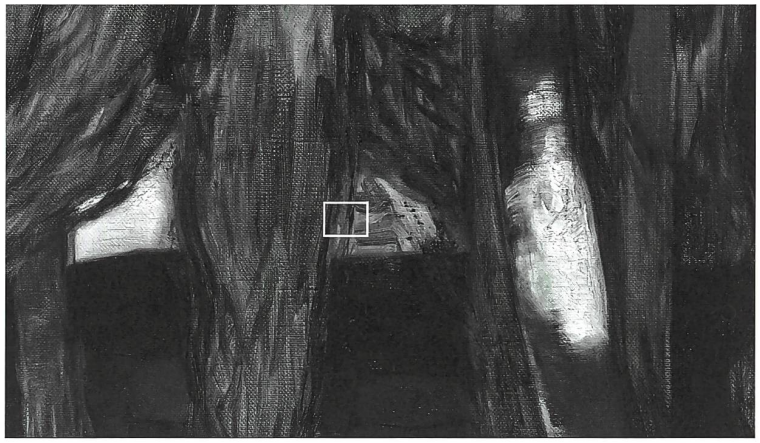
90



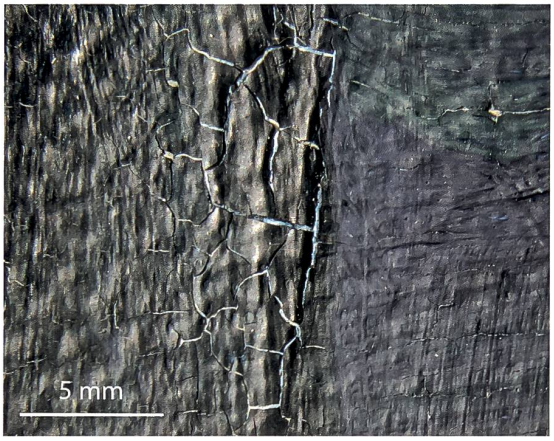
91

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

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

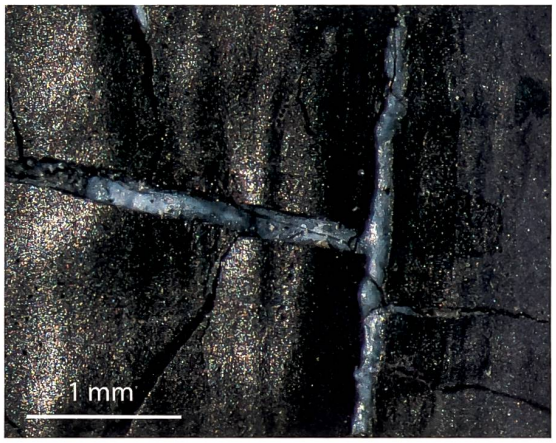


92



94

93



95

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

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

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

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

1903

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

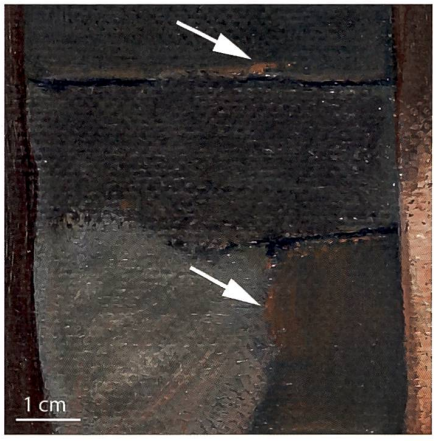
bereich ein weiteres Mal «bedeutend abgeschwächt». Am 9. Februar schickte er *Solitude* gemeinsam mit einem anderen Werk, dem Bild *Einsames Ufer* (VdL-Nr. 2, **Abb. 28**), nach München, doch wurden beide von der Jury abgelehnt.[11]

Acht Monate später, am 10. Oktober, überarbeitete Emmenegger *Solitude* zum dritten Mal. Ein besonderer Anlass scheint dafür nicht vorgelegen zu haben. Er hatte mittlerweile beschlossen, nicht mehr auf Malerfahrt in den Süden zu reisen, war nach einem dreimonatigen Unterbruch ins Atelier zurückgekehrt und bereitete, wohl im Hinblick auf seine Malerfahrt nach Reiden (LU), mehrere Malleinen vor. Als ihm dabei auch *Solitude* in die Hände geriet, beschloss er, die bis anhin offenbar grüne Farbe der Flechten auf den Baumstämmen in der linken Bildhälfte mit der roten Mussini-Farbe «Zinnober, dunkel (Chines[ischer] Zinnober)», einer geschönten Zinnoberfarbe[12], zu übermalen. Emmenegger war sich darüber im Klaren, dass dieser Tubenfarbe in den Verkaufslisten von Schmincke nur «mässige Beständigkeit» attestiert wurde,[13] und benutzte sie nach eigenen Angaben nur «ausnahmsweise».

1904

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

96



97

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

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

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

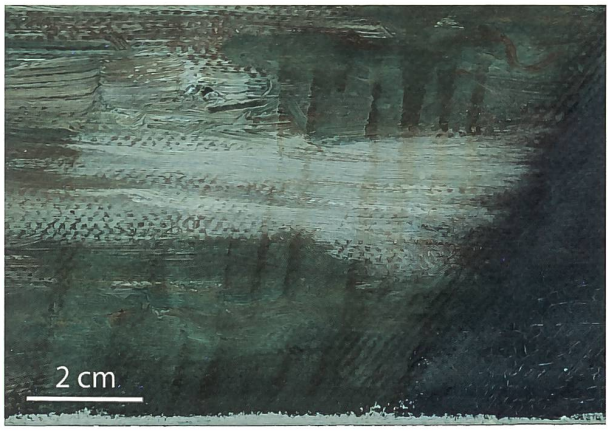
Im Zuge dieser letzten Überarbeitung erreichte Emmenegger den Punkt, an dem er bedauerte, *Solitude* so umfassend überarbeitet zu haben. «Es kommt mir erst jetzt zum Bewusstsein, wie ‹zusammengeschwindelt› dieser Helg [dieses Bild] eigentlich ist!», schrieb er am Abend des 9. Februar 1904 in sein Tagebuch.[14]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

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

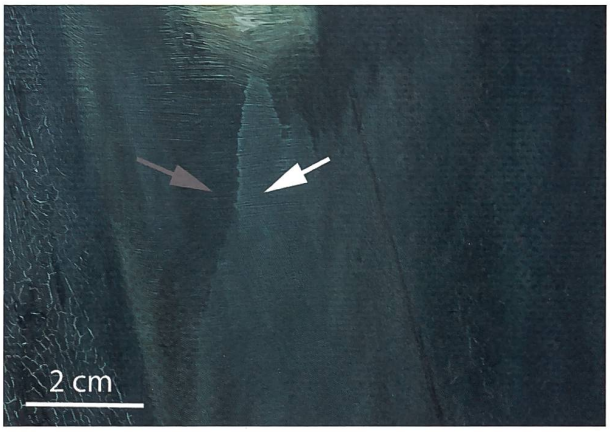
Bei der Untersuchung des Gemäldes wurde unter UV-Bestrahlung ein fluoreszierender, offenbar mit schmalen Pinseln dünn und ungleichmässig aufgetragener Überzug sichtbar (Abb. 98–100). Es ist durchaus möglich, dass es sich dabei um den Retuschierfirnis handelt, den Emmenegger während des Malprozesses,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

Emmenegger scheint *Solitude* nun nicht mehr überarbeitet zu haben, obwohl er weiterhin mit dem Bild haderte. Er war Ende Februar und Anfang März 1904 für den Turnus selbst als Juror tätig, machte sich dabei wie üblich auch zu seinen eigenen Werken Notizen und ging erneut mit *Solitude* ins Gericht («sehr russig!»).[17] Das Fehlen weiterer Erwähnungen in den Tagebüchern und im Logbuch verrät aber, dass er auf weitere Verbesserungsversuche verzichtete, auch in den Wochen vor der Eröffnung der grossen «Ausstellung Hans Emmenegger» in Winterthur und Solothurn[18] rührte er es nicht mehr an. Aus dieser Ausstellung heraus wurde *Solitude* vom Kunstverein Solothurn angekauft.

98



99

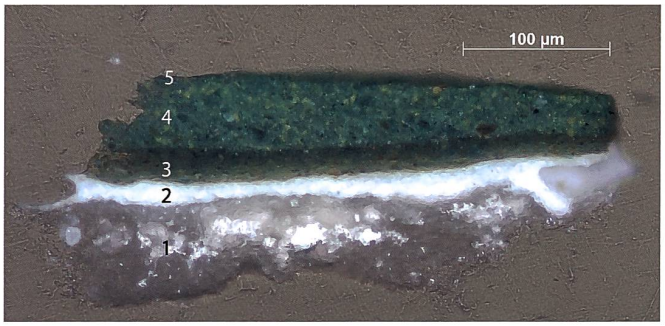


100

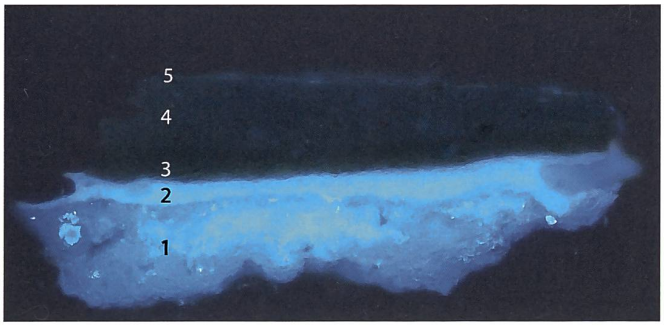
Abb. 98 Bild *Solitude*, UV. Der mit kleinen Pinseln unregelmässig aufgetragene Retuschierfirnis ist unter UV-Bestrahlung dank seiner leichten Fluoreszenz zu erkennen. Auf den dunklen Partien in den Zypressenkronen liegt mehr Firnis, in den sonnenbeschienenen weniger.

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

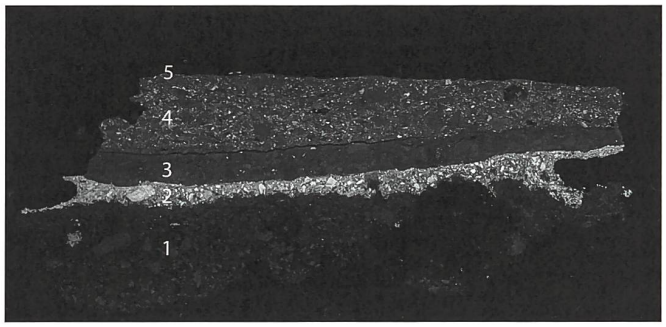
Abb. 100 Detail von Abb. 98, auf dem Baumstamm ganz rechts, direkt unterhalb des Sonnenfleckens. Heller fluorszierende Bereiche (weisser Pfeil) und dunkler fluoreszierende Bereiche (grauer Pfeil) zeigen an, wie unregelmässig Emmenegger den Firnis auftrug.



101a



101b



101c

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

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

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

Bemerkungen zum Zustand der Malschicht

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

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

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

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

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

3.–16. Dezember 1903

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Eintrag im Verzeichnis der Leinwände:]

[S. 172, ohne Datum]

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

[Einträge im Logbuch:]

[S. 110]

3. XII. [1903]

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

6. XII. [1903]

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

7. XII. [1903]

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

[S. 111]

8. XII [1903]

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

9. XII. [1903]

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

10. XII. [1903]

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

[S. 112]

12. XII. [1903]

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

13. XII. [1903] (Sonntag)

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

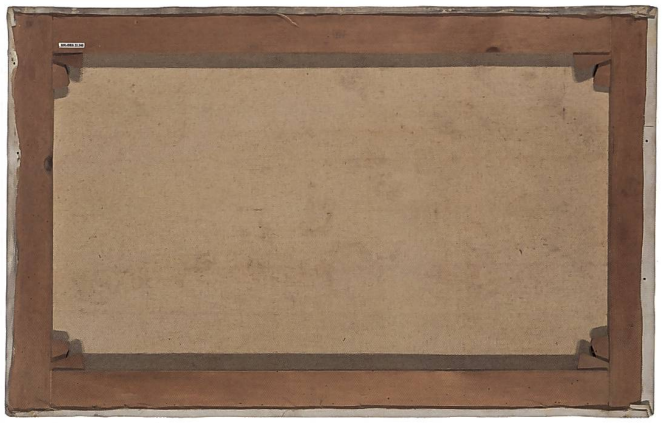
16. XII. [1903]
76. Die Farbe fühlt sich troken an. Mit Pinsel abgestaubt & m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst].

Kommentar

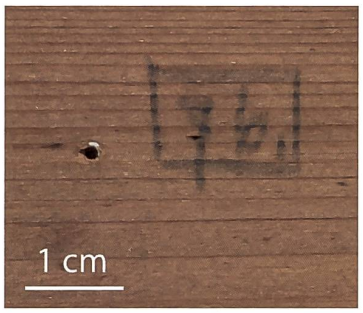
Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

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

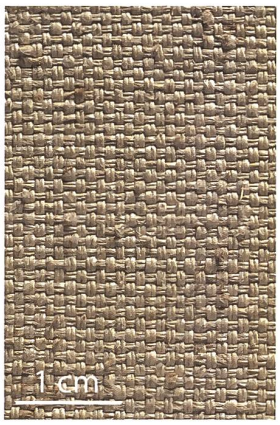
Emmenegger schnitt aus dem grösseren Malleinen ein Stück aus und spannte es auf einen nadelhölzernen Keilrahmen. Der Keilrahmen hat keine Mittelstrebe, seine Eckverbindungen sind leinwandseitig auf Gehrung geschnitten und mit einfachen Schlitz- und -Zapfenverbindungen zusammengefügt (Abb. 102). Die Leisten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



102



103



104

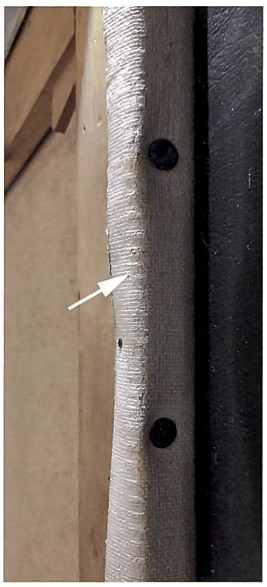
Abb. 102 Bild *Die grosse Wolke*, Rückseite (für die Gesamtaufnahme siehe Abb. 108).

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

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

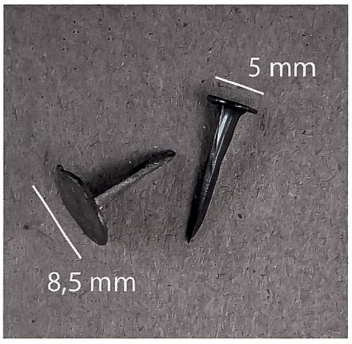
5,5 bis 5,65 cm, ihre Stärke rund 1,85 cm. Beim Aufspannen verwendete Emmenegger eine Spannzange (**Abb. 105**) und seine üblichen, mit grossen flachen Köpfen versehenen Spannnägel (Durchmesser ca. 8,5 mm, **Abb. 106**), die er in Abständen von 5,5 bis 8 cm einschlug. Die Grösse des Malleinenabschnitts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

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



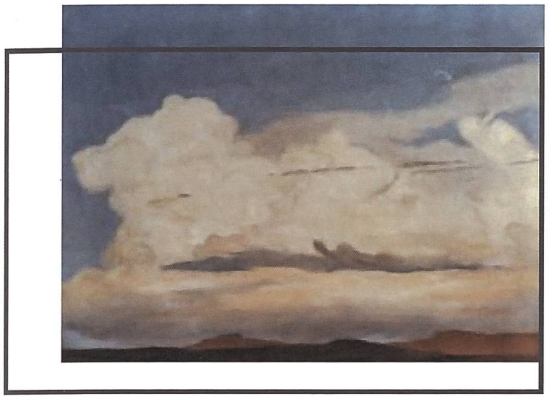
105

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



106

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



107a

107b

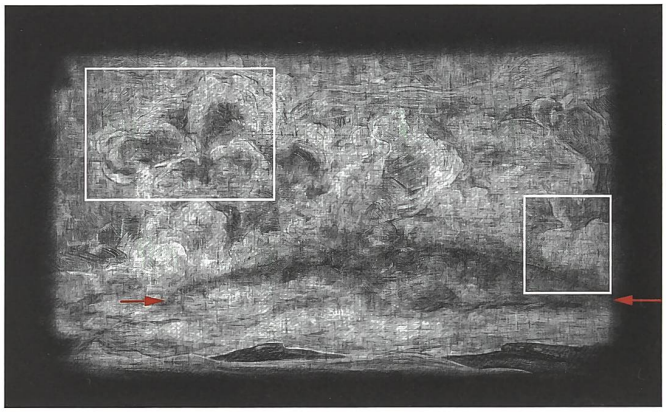
Abb. 107a Studie-Esquisse *Die grosse Wolke*, 1903, 55 × 73,5 cm, VdL-Nr. 58, Standort unbekannt. Ihr Format ist schmaler und höher als dasjenige des gleichnamigen Bildes (als Kästchen wiedergegeben, siehe auch Abb. 107b und Abb. 108).

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

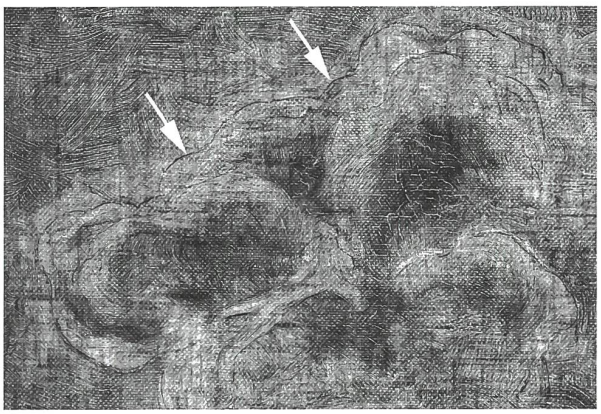
Abb. 108 Bild *Die grosse Wolke*, 3.–16. Dezember 1903, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe (Faserart nicht analysiert), 51,5 × 81,5 cm, VdL-Nr. 76, Collection Pictet, SIK Archiv Nr. 60273.

108

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



109

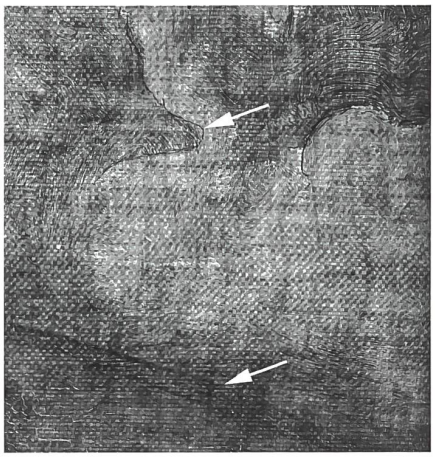


110

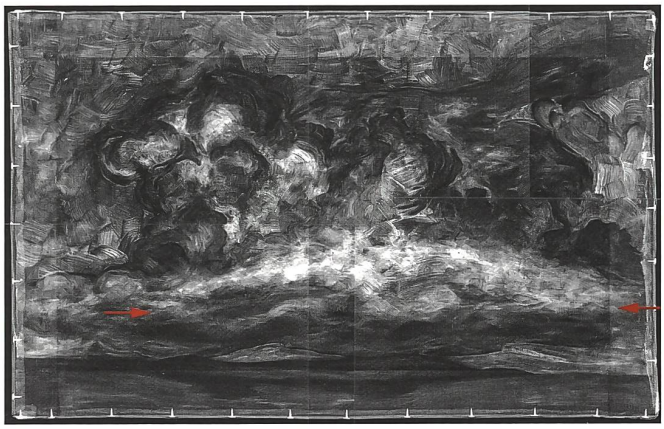
Abb. 109 Bild *Die grosse Wolke*, IR-Transmission, Gesamtaufnahme. Im unteren Teil des Himmels ist der flache Bogen der unterzeichneten und untermalten, in der Phase der «Vollendung» aber nicht ausgeführten Wolkenbrücke sichtbar (zwischen den roten Pfeilen). Die beiden Rechtecke zeigen die Lage von Abb.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

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

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



111



112

113

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

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

114

115

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

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

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

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

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

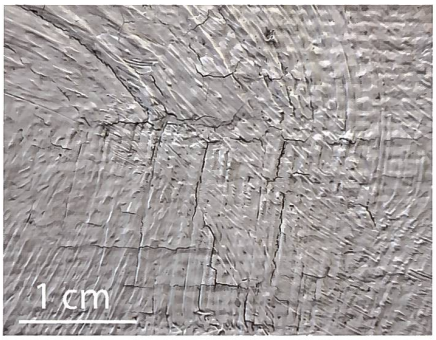
116

117

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

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

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



118

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

Das Bild *Die grosse Wolke* war ein Erfolg. Es fand schon am Eröffnungstag der Weihnachtsausstellung einen begeisterten Käufer[3] und wurde wie die beiden anderen Arbeiten, die Emmenegger in der Ausstellung zeigte, von der Presse ausgesprochen gut aufgenommen.[4]

Bemerkungen zum Zustand der Malschicht

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

1 Siehe Teil II, Kap. 6, «Malvorgang und Materialien», Abschnitt «Auftrag einer weiteren Grundierung».
2 MN, Logbuch, 12. Juli 1903, S. 106.
3 Siehe Teil III, Kap. 13, «November 1903 bis April 1904», Anm. 10.
4 Ebd., Anm. 9.

4 Bild *Waldboden*, VdL-Nr. 72

9. Juli 1904 – 17. Juni 1905

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Eintrag im Verzeichnis der Leinwände:]
[S. 172, ohne Datum]
72 B[ild] Waldboden n[ach] St[udie] 81 Gute Oelgr[und]-L[einwand] v[on] Disler. Zwischen 1897 & 1900 eine Menageriestudie darauf gemalt, lebensgr[osser] Kopf eines männl[ichen] Löwen in trois-quart-Stellung. Sehr russig in d[er] Farbe. 81,5–65,5

[Einträge im Logbuch:]
[S. 108]
11. X. [1903]
72. Mit lau[warm]em W[asser] und Döringss[eife] gew[aschen] & a[n] d[er] Sonne getrokn[et].

13. X. [1903]
72. War vielleicht einmal gefirn[isst]; daher alle glänzenden Stellen m[it] Weing[eist] tüchtig abgerieben. Mit Krems[er]w[eiss] pastos übermalt.

[S. 129]
8. VII [1904]
72 Mit Wasser und Benzoëseife v[on] Dalton gewaschen, m[it] Wass[er] nachgespült, m[it] Linnen getr[ocknet] & an kräftige Sonne gestellt. Die erste[1] vielleicht etw[as] zu stark geseift, es wurde ziemlich viel weisses Farbenpigment weggewaschen. 1 Stunde an d[er] Sonne gew[esen] [...].

9. VII [1904]
72 Die weisse Farbe ist vielerorts gerissen, jedoch nicht stark. Zeichn[ung] m[it] Indigopap[ier] aufgepaust. Boden & helles Grün unterm[alt.]

[S. 130]
10. VII [1904]
72 Fertigunterm[alt].

13. VII. [1904]
Bei 80 und 72 haben sich die hellen (m[it] den gleichen Farben, wie der «Waldstreifen» gemischten) Grün[partien] nicht im Geringsten geändert.
72 war nicht nur weiss grundiert, sondern es war schon eine Studie darauf.
Die 3 Studien, die ein Braunwerden gewisser ...

[S. 131]
... Farben am stärksten zeigen, sind alles Kreidegründe (Gerliswyl [2] sogen[annter] «geölter Kreidegr[und]»), während 72 Ölgrund & 80 eine Art, leicht saugender Halbkreidegr[und] ist.

[S. 132]
15. VII [1904]
72 Die glänzendsten Stellen d[er] unt[eren] Hälfte m[it] Weing[eist] abgerieben. Ob[ere] Hälfte m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst.] Unt[ere] Lichtflecke[n] & Umgeb[ung] neu gemalt.

[S. 138]
23. XI. [1904]
72 abgestaubt & mit [Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirnisst.

[S. 157]
14. VI. [1905]
72 In halbstünd[iger] Arb[eit] vollendet.

[S. 158]
17. VI. [1905]
72 signiert. Haarp[insel] m[it] Terbent[in].

Kommentar

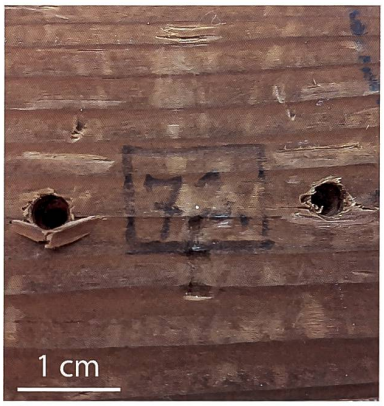
Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

1890er Jahre

Den Bildträger, auf dem Emmenegger im Juli 1904 das Bild *Waldboden* (Abb. 127) ausführte, hatte er wohl schon Mitte der 1890er Jahre präpariert. Das Gewebe war eine «gute Oelgr[und]-L[einwand]» der Firma Disler & Reinhart; sie besteht aus Flachs und ist in Panamabindung gewebt (Abb. 121). Eine Webkante mit Spuren der Aufspannung des Gewebes zum Grundieren (die hätte untersucht werden können) liegt in diesem Fall nicht vor. Der von Disler & Reinhart aufgetragene Ölgrund enthält Kreide, Zinkweiss und ein wenig Öl. Weitere Angaben zum Malleinen sind der Tabelle 4 im Anhang zu entnehmen.

Auf der grossen vorgrundierten Leinwandbahn zeichnete Emmenegger mit Bleistift ein passendes Stück auf (Abb. 122), schnitt es aus und spannte es auf den dafür vorbestimmten nadelhölzernen Keilrahmen. Der Keilrahmen hat keine Querstrebe (Abb. 119). Seine Leisten sind mit einfachen Schlitz- und Zapfenverbindungen aneinandergefügt, leinwandseitig auf Gehrung geschnitten und in beiden

119



120

121

Abb. 119 Rückseite des Bildes *Waldboden*, VdL-Nr. 72 (für die Gesamtaufnahme siehe Abb. 127). (Die Unschärfe im Bereich des Keilrahmens unten links ist beabsichtigt; hier wurde ein Besitzername unkenntlich gemacht.)

Abb. 120 Ausschnitt aus Abb. 119, oben Mitte. Auf die obere Keilrahmenleiste schrieb Emmenegger mit Bleistift die VdL-Nummer «72» und umrahmte sie mit einem Rechteck.

122

Richtungen auskeilbar. Die Leisten haben keinen Spannwulst, sind aber bildseitig abgefast. Ihre Breite beträgt 5,2 bis 5,3 cm, ihre maximale Stärke 1,7 bis 1,8 cm. Genau auf der Kante, wo die Spannränder zur Rückseite hin gefaltet sind, zeichnen sich im Holz schwach die Druckstellen der Spannzange ab, die Emmenegger beim Aufspannen benutzte. Die Spannnägel sind seine üblichen; ihre flachen Köpfe haben einen Durchmesser von mindestens 8 mm. Er schlug sie in Abständen von bis zu 9,5 cm ein, nur an zwei Stellen sind die Abstände sehr klein (3 cm).

Zur selben Zeit dürfte Emmenegger auch das Malleinen zugeschnitten und aufgespannt haben, das er 1901 für die Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne* (VdL-Nr. 23) verwenden sollte. Die material- und TCAP-softwarebasierten Gewebeanalysen zeigen, dass die beiden Abschnitte nicht nur aus derselben Malleinenbahn stammen, sondern ursprünglich sogar direkt aneinander angrenzten **(Abb. 18 und 19)**.

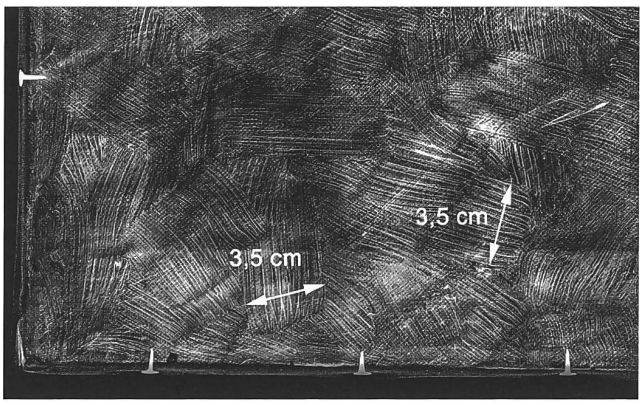
Anhand des Querschliffs einer Malschichtprobe wurde eine zweite Grundierung aus Bleiweiss-Ölfarbe nachgewiesen **(Abb. 132a–132c)**; offensichtlich versah Emmenegger also schon in den 1890er Jahren seine vorgrundierten Malleinen nach dem Aufspannen mit einer zusätzlichen Grundierung.

Abb. 121 Ausschnitt aus Abb. 119, Leinwand, um 90° gedreht. In der Abbildung verläuft die Kette (jeweils zwei Fäden) vertikal, der Schuss (dito) horizontal (im Bild *Waldboden* verhält es sich umgekehrt).

Abb. 122 Ausschnitt aus Abb. 119 mit dem (von vorn gesehen) rechten Spannrand. An der Schnittkante ist eine Bleistiftlinie zu sehen (Pfeile), mit der Emmenegger auf der vorgrundierten Seite des grossen Malleinens die Grösse des benötigten Stücks aufzeichnete, bevor er es zuschnitt.

123

Abb. 123 Bild *Waldboden*, IR-Transmissionsaufnahme, Gesamtaufnahme, um 90° gegen den Uhrzeiger gedreht. Die Studie des Löwenkopfes ist sichtbar, die Emmenegger Ende der 1890er Jahre auf demselben Malleinen begonnen hatte.



124

Abb. 124 Bild *Waldboden*, Ausschnitt der linken unteren Bildecke, Röntgenaufnahme. Im Röntgenbild tritt die dicke Bleiweissgrundierung zutage, mit der Emmenegger die Löwenstudie zugedeckt hatte. Anhand des Pinselstrichs ist zu erkennen, dass er für den Grundierungsauftrag einen ca. 3,5 cm breiten Flachpinsel verwendete.

1901–1903

Den oben beschriebenen Bildträger verwendete Emmenegger zu einem nicht näher bestimmbaren Zeitpunkt zwischen 1897 und 1900 für eine «Menageriestudie», genauer für den «lebensgr[ossen] Kopf eines männl[ichen] Löwen in trois-quart-Stellung [Dreiviertel-Ansicht]». «Sehr russig in der Farbe», urteilte er, als er im Oktober 1903 beschloss, die Löwenstudie aufzugeben und ihren Bildträger, der bisher noch nicht im Verzeichnis der Leinwände erfasst worden war, für eine andere Darstellung zu verwenden. Er gab diesem nun einen Eintrag, schrieb die zugeteilte VdL-Nr. 72 mit Bleistift auf den Keilrahmen und rahmte sie wie immer mit einem Rechteck ein **(Abb. 120)**. Die Farbschicht der Löwenstudie wusch er mit Seifenwasser und bedeckte sie mit einer ausserordentlich dicken Schicht aus «Kremserweiss» von Mussini («mit Krems[er]w[eiss] pastos übermalt»), die er mit einem etwa 3,5 cm breiten Flachpinsel auftrug **(Abb. 124)**. Selbst unter dieser dicken Schicht ist der Löwenkopf unter Anwendung von IR-Transmission in der Bildfläche noch sichtbar **(Abb. 123)**. Seine Farbschichten wurden zudem im erwähnten Querschliff nachgewiesen **(Abb. 132a–132c)**.

1904

Die Vorlage für das Bild *Waldboden*, für das Emmenegger das Malleinen mit der VdL-Nr. 72 nun verwendete, war die Studie *Waldboden mit Sonnenflecken* (VdL-

Nr. 81), die er im Mai und Juni 1904 in einem Waldstück auf dem Zugerberg geschaffen hatte. Ein wohl sehr ähnliches Motiv hatte er auch 1899 oder 1900 in einer Studie festgehalten;[3] eine Tagebuchnotiz vom Mai 1903 belegt seine Absicht, sich weiter mit dieser Bildidee zu beschäftigen.[4] Die neue Studie, die ein Jahr später entstand, erfüllte seine Erwartungen sehr schnell. «09.20–10.25 [Uhr] angef[angen]. Scheint besser zu werden als alles, was ich hier gemacht», schrieb er auf dem Zugerberg schon nach der ersten Sitzung in sein Tagebuch.[5] Nach seiner Rückkehr auf die Herdschwand analysierte er die neue Studie und notierte die Verbesserungen, die er umsetzen wollte, wenn er ein Bild nach ihr malen würde.[6] Dieses nahm er schon Anfang Juli, nach einer für ihn untypisch kurzen Bedenkzeit, in Angriff.

Am 8. Juli 1904 wusch er die dicke Bleiweiss-Ölgrundierung, mit der er im Vorjahr den Löwenkopf auf dem Malleinen mit der VdL-Nr. 72 zugedeckt hatte, mit Seifenwasser, spülte nach und liess die nasse Fläche an der Sonne trocknen. «Es wurde ziemlich viel weisses Farbpigment weggewaschen», notierte er und räumte ein, er habe die Grundierung «vielleicht etw[as] zu stark geseift».

Am selben Tag staubte er die Vorlage, die Studie *Waldboden mit Sonnenflecken* (VdL-Nr. 81), ab und firnisste sie. Vielleicht um sich seiner künstlerischen Fortschritte zu vergewissern, holte er auch die oben erwähnte ältere Studie von 1899 oder 1900 hervor, gab auch ihr unter der nächsten Nummer einen Eintrag im Verzeichnis der Leinwände (Studie *Sonnenschein im Walde*, VdL-Nr. 82), wusch und firnisste sie ebenfalls und stellte sie für einen Vergleich neben die neue Studie. Seine Beurteilung hielt er im Tagebuch fest: «Letzteres [VdL-Nr. 81] wirkt ruhig & abgeklärt; russig sind alle beide». Er fuhr fort: «Das Erstere [VdL-Nr. 82] ist viel kräftiger & vollblütiger als das and[ere]», und fügte diesem durchzogenen Fazit die mittlerweile altbekannte Klage hinzu: «Wann komme ich endlich aus dem Russ heraus & aus dem Geschlecktmalen»?[7]

Am nächsten Tag, dem 9. Juli, begann er mit dem Bild *Waldboden*. Er nahm das Malleinen mit der VdL-Nr. 72 wieder zur Hand, stellte fest, die Grundierung sei infolge der Behandlung mit Seifenwasser «vielerorts gerissen, jedoch nicht stark», und beschloss, das Malleinen dennoch sofort zu verwenden. Vermutlich liebäugelte er mit der Idee, das Bild an die VIII. Nationale Kunstausstellung in Lausanne[8] zu schicken, denn diese Ausstellung galt es jetzt vorzubereiten. Dank des identischen Formats von Studie und Bild konnte er die Umrisse des Sujets direkt mit einer Pause übertragen. Zum Abfärben der Umrisslinien auf dem neuen Malgrund benutzte er ein «Indigopapier». Bei der Analyse einer kleinen Probe einer der gepausten dunkelblauen Linien wurde übrigens festgestellt, dass diese nicht etwa mit Indigo, sondern mit Preussischblau und Kohlenschwarz pigmentiert sind (Tabelle 8 im Anhang), und dass somit die Beschichtung des von Emmenegger verwendeten Durchschlagpapiers diese beiden Farbmittel und vermutlich kein Indigo enthielt. Teile der gepausten Linien sind heute in den hellsten Partien der

Malerei von blossem Auge sichtbar (Abb. 128); in der IR-Reflektografie tritt die gesamte Umrisszeichnung deutlich hervor (Abb. 125, 126 und 129).

Danach begann Emmenegger sofort mit der Untermalung, bei der er sich fast gänzlich an das durchgepauste Liniengerüst hielt und die er schon am nächsten Tag abschloss. Das «Trocknen» dieser Untermalung beobachtete er in den folgenden Tagen mit einer gewissen Sorge. Im Hintergrund hatte er nämlich eine grüne Farbmischung verwendet (aus «Kremserweiss», «Kadmiumgelb 2, hell» und/oder «4, dunkel» sowie «Vert émeraude», siehe Tabelle 8 im Anhang), die in der ebenfalls auf dem Zugerberg geschaffenen Studie *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 71) vor Kurzem braun geworden war;[9] dasselbe hatte er schon früher in der Studie *Toskanische Villa* (VdL-Nr. 17) und im Werk *Gerliswyl*[10] konstatiert. Drei Tage lang bangte er, ob das Grün der Untermalung des Bildhintergrunds von *Waldboden* dasselbe Schicksal ereilen würde, stellte schliesslich aber erleichtert fest, es habe sich «nicht im geringsten geändert». Da er zudem vermutete, der an den drei anderen Werken aufgetretene Schaden sei durch deren Kreidegrund ausgelöst worden («die 3 Studien, die ein Braunwerden gewisser Farben am stärksten zeigen, sind alles Kreidegründe»),[11] beruhigte ihn der Umstand, dass das Malleinen mit der VdL-Nr. 72 einen Ölgrund hatte. Nach zwei weiteren Tagen rieb er die glänzenden Stellen der Untermalung mit Alkohol ab und brachte einige malerische Korrekturen an. Auffällig ist übrigens, dass er nun in den Grünflächen von *Waldboden* zusätzlich eine Chromgelbfarbe einsetzte (Tabelle 8 im Anhang) und damit ein Material, das er sonst kaum benutzte. Wenn er ursprünglich tatsächlich daran gedacht hatte, sich mit dem Bild *Waldboden* für die Ausstellung in Lausanne zu bewerben, hatte er sich mittlerweile anders entschieden, denn er vollendete es nicht und sandte stattdessen andere Werke ein.[12]

Vier Monate später trug er auf das noch unfertige Bild einen Zwischenfirnis auf und verwendete dafür seinen üblichen Vernis à retoucher J. G. Vibert. Es ist anzunehmen, dass er diesen Retuschierfirnis selektiv, kleinflächig und mit schmalen Pinseln nur dort auftrug, wo die Farboberfläche zu wenig gesättigt war. Das Erscheinungsbild, das Simon Maurer und Luzius Eggenschwyler im Zusammenhang mit ihrem Katalogbeitrag von 1987 noch dokumentieren konnten, da der Firnis zu diesem Zeitpunkt noch nicht entfernt worden war, suggeriert eindeutig dieses Vorgehen.[13]

1905

Erst am 14. Juni 1905, im Zuge seiner Vorbereitungen für die «Ausstellung Hans Emmenegger» in der Winterthurer Kunsthalle,[14] vollendete er das Bild *Waldboden* fast überstürzt, in «halbstünd[iger] Arb[eit]»; was genau er dabei veränderte oder hinzufügte, dokumentierte er nicht. Drei Tage später setzte er mit lasierender, mit Terpentin verdünnter schwarzer Farbe und einem sehr feinen Pinsel («Haarp[insel]») die Signatur «HANS/EMMENEGGER» in die linke untere Ecke. Gleichzeitig und mit denselben Mitteln signierte er sieben weitere Arbeiten. Kurz darauf wur-

125

126

127

Abb. 125 Bild *Waldboden*, IR-Reflektografie. Entlang der Konturen sind die feinen, mit «Indigopapier» gepausten Linien der Unterzeichnung sichtbar; die gemalte Darstellung folgt fast überall präzise der Unterzeichnung.

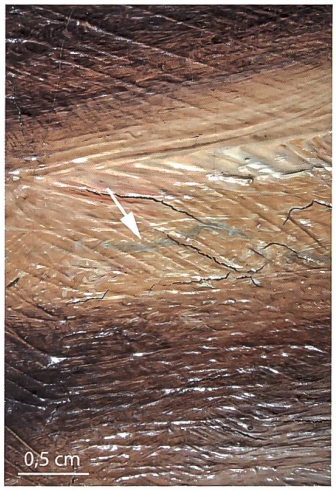
Abb. 126 Ausschnitt aus Abb. 125. Entlang der Konturen der Baumstämme, Sonnenflecken etc. sind die feinen, mit «Indigopapier» gepausten Linien der Unterzeichnung sichtbar.

Abb. 127 Bild *Waldboden*, 9. Juli 1904 – 17. Juni 1905, Ölfarben (Mussini) auf Leinwand (Flachs), 65,5 × 81,5 cm, VdL-Nr. 72, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 60268.

de in der Winterthurer Kunsthalle die Ausstellung eröffnet, an der er insgesamt 43 Werke, darunter auch *Waldboden*, präsentierte.

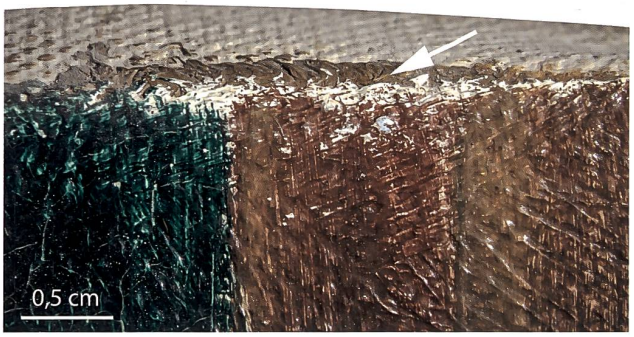
Bemerkungen zum Zustand der Malschicht

Die Risse, die Emmenegger am Tag nach dem Waschen der Grundierung mit Seifenwasser selbst feststellte, sind vermutlich diejenigen, die in der IR-Reflektografie in dieser Schicht sehr deutlich zu sehen sind **(Abb. 129)**. Auch die Farbschicht weist an

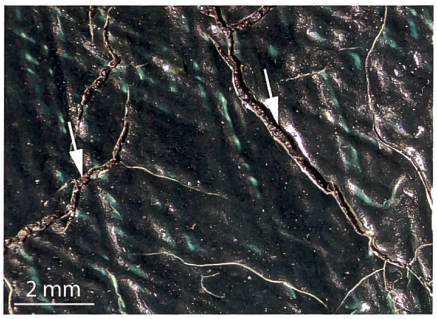


128

129



130



131

Abb. 128 Bild *Waldboden*, Ausschnitt im hellorangen Lichtfleck rechts oben im Bild. Durch die helle Malschicht scheinen stellenweise die dunkelblauen Linien der Unterzeichnung durch (Pfeil, siehe auch Abb. 129).

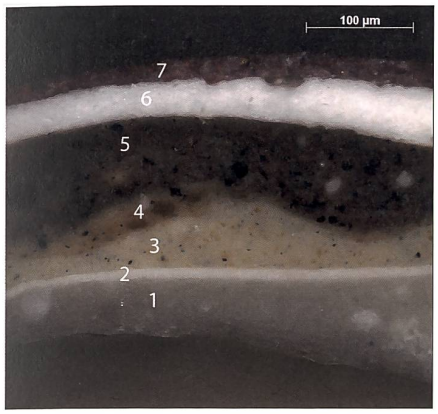
Abb. 129 Gleicher Ausschnitt wie Abb. 128, IR-Reflektografie mit gepausten Unterzeichnungslinien.

Abb. 130 Bild *Waldboden*, Detail der oberen Bildkante Mitte. Oben in der Aufnahme ist der obere Spannrand zu sehen mit der gewerblichen Vorgrundierung. An der Bildkante selbst kommt eine ockerfarbene Farbschicht (Pfeil) zum Vorschein, die dem Löwenkopf zuzuordnen ist (siehe **Abb. 123**). Ebenfalls sichtbar ist die zweite weisse Grundierung, mit der Emmenegger den Löwenkopf zudeckte. Auf der Bildvorderseite folgen die dunkelgrünen und bräunlichen Farbschichten des Bildes *Waldboden*.

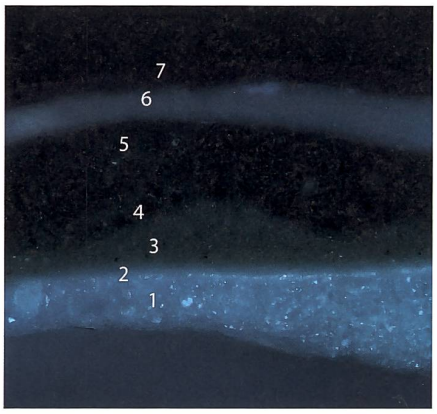
Abb. 131 Bild *Waldboden*, Detail im grünen Moos am Fuss des Baumstamms ganz rechts. In den Sprüngen der dunkelgrünen Farbschicht kommen braune Farbschichten zum Vorschein, die der Löwenstudie zuzuordnen sind.

einigen Stellen kleine, aber klaffende Sprünge auf, in denen bräunliche Partien der darunterliegenden Löwenstudie zum Vorschein kommen (**Abb. 131**).

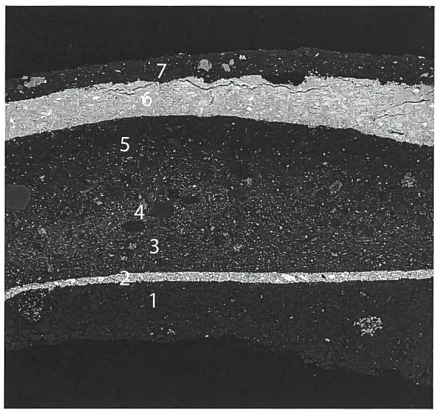
Der durch das Alterscraquelé an die Rückseite gedrungene Firnis (**Abb. 119**), aber auch der Umstand, dass Emmeneggers Signatur heute – wie unter UV-Bestrahlung deutlich wird – unter einer zusammenhängenden, leicht fluoreszierenden Schicht liegt, zeigt, dass der heutige Firnis nicht original ist. Vermutlich wurde er im selben Zeitraum aufgetragen, in dem Maurer und Eggenschwyler das Bild untersuchten, denn sie ergänzten ihre Beschreibung der originalen Oberfläche etwas später mit der Bemerkung: «Das Bild ist in der Zwischenzeit leider [...] mit einem einheitlich deckenden Firnis versehen worden».[15]



132a



132b



132c

Abb. 132a Querschliff der Malschichtprobe P4 des Bildes *Waldboden*. Die Probe stammt von der unteren Bildkante Mitte (siehe **Abb. 201** im Anhang), Aufnahme im Lichtmikroskop (Hellfeld bei gekreuzten Polarisationsfiltern). Von unten nach oben sind folgende Schichten zu erkennen: Ganz unten liegt der dicke, gewerblich aufgetragene Ölgrund (1), darauf die von Emmenegger selbst aufgetragene, sehr dünne zweite Grundierung (2). Es folgen drei Schichten, die der Löwenstudie aus den späten 1890er Jahren zuzuordnen sind (3, 4, 5). Darauf wiederum liegt die dicke Grundierung, mit der Emmenegger die Löwenstudie zudeckte (6). Die braun-rötliche oberste Schicht ist die Farbschicht des braunen Waldbodens (7). Für die Ergebnisse der Materialanalysen siehe die Angaben zur Probe P4 in der **Tabelle 8** im Anhang.

Abb. 132b Wie Abb. 132a, Aufnahme im Lichtmikroskop unter ultravioletter Strahlung (365 nm). Die Zinkweisspartikel in der gewerblichen Grundierung fluoreszieren hell grünlich.

Abb. 132c Wie Abb. 132a, Materialkontrastbild im Rasterelektronenmikroskop.

1 Emmenegger bearbeitete gleichzeitig zwei weitere Malleinen auf dieselbe Art; «die erste» bezieht sich auf das hier diskutierte Malleinen (VdL-Nr. 72).

2 *Gerliswyl* wurde nicht eindeutig identifiziert. Emmenegger listete unter der VdL-Nr. 218 eine wohl spätere Arbeit mit dem Titel *Gerliswyl* auf: «218 Gerliswyl (Teil einer gröss[eren] Leinwand) nicht aufgespannt B[reite] 39 H[öhe] 31,5»; siehe MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 166.

3 «82. St[udie] Sonnenschein im Walde. L[einwand] von Lingner & Pietzgen (geölter Kreidegr[und]?). Im Sommer [18]99 od[er] [19]00 m[it] Ed[ouard]-Far[ben] nach der Nat[ur] gem[alt]. Die letzten Jahre fast nie am Licht gestanden. B[reite] 70,3 H[öhe] 105,8»; MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 173.

4 Im Mai 1903 befand sich Emmenegger auf seiner vierten und letzten oberitalienischen Malerfahrt in Sarzana. Deprimiert von einer Reihe von Problemen, die ihm die Arbeit an der Studie *Toskanische Villa* (VdL-Nr. 17) beschert hatte, schrieb er in sein Tagebuch, wohl um sich aufzumuntern, er habe «doch noch Ressourcen genug», und listete neben Techniken und Materialien auch Sujets auf, die er auszuprobieren gedachte, darunter auch das Motiv «Gr[osses] Waldinnere[s] m[it] Sonnenfl[ecken]»; Tb 1903, 22. Mai 1903.

5 Tb 1903–1904, 25. Mai 1904.

6 «Notizen zu 81. ~~Ränder d[er] Sonnenflecken ct[was]/viel zu gelbroth. Helle Part[ien] d[er] S[onnen]fl[ecken] zu kalt sollte[n] wärmer (rötlich-gelber) sein.~~ Schlagschatten theilw[eise] erhebl[ich] dunkler. Umgeb[ung] d[er] Lichtflecke etw[as] dunkler Helles Grün etw[as] zu russig. Blau weg»; ebd., Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1904).

7 Ebd., 8. Juli 1904.

8 VIII. Nationale Kunstausstellung in Lausanne, Palais de Rumine, 20. August – 20. Oktober 1904.

9 Siehe Teil IV, Kap. 7, «Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71».

10 Siehe Anm. 2.

11 Siehe Teil IV, Kap. 11, «Vier ‹Farbenproben› zu einer Mischung aus Mussini-Tubenfarben».

12 In Lausanne zeigte er die Studie *Toskanisches Landhaus* (VdL-Nr. 53) und das Bild *Spiegelung* (VdL-Nr. 34).

13 «Emmenegger hat beim Firnisauftrag selbst die Richtung der Pinselstriche in differenzierter Weise dem Bild angepasst. Dies verleiht der Oberfläche [...] spannungsreiche Reize»; Maurer / Eggenschwyler 1987, S. 65, Anm. 21. Die Beschreibung deutet darauf hin, dass das Bild bis 1987 noch nicht von fremder Hand gleichmässig überfirnisst worden war. Die damals beobachteten deutlichen Glanzunterschiede gehen wohl darauf zurück, dass sich im Laufe der Zeit neue Unterschiede im Sättigungsgrad und Glanz herausbildeten und die einzelnen schmalen Pinselstriche des Retuschierfirnisauftrags stärker in Erscheinung treten liessen. Das spätere Erscheinungsbild dürfte aber kaum Emmeneggers Intention entsprochen haben.

14 «Ausstellung Hans Emmenegger», Kunsthalle Winterthur, Ende Juni / Anfang Juli 1905.

15 Maurer / Eggenschwyler 1987, S. 65, Anm. 21.

5 Pochade *Wolken*, VdL-Nr. 83

1. August 1904

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Eintrag im Verzeichnis der Leinwände:]
[S. 173, ohne Datum)
83. Pochade Wolken. Geringe L[einwand] v[on] Carini in Florenz. (Gewebe gut, Präparierung schlecht) wie 58.[1] B[reite] 50 H[öhe] 40

[Einträge im Logbuch:]
[S. 133]
1. VIII. [1904]
83. L[einwand] m[it] Pins[el] abgestaubt. Zeichn[ung] m[it] Bleist[ift] schwach angedeutet. Gemalt.

[S. 145]
20. III [1905]
18 19. 80 83. 86. Mit Wasser & Toiletteseife abgew[aschen] & an d[er] Sonne getroknet.

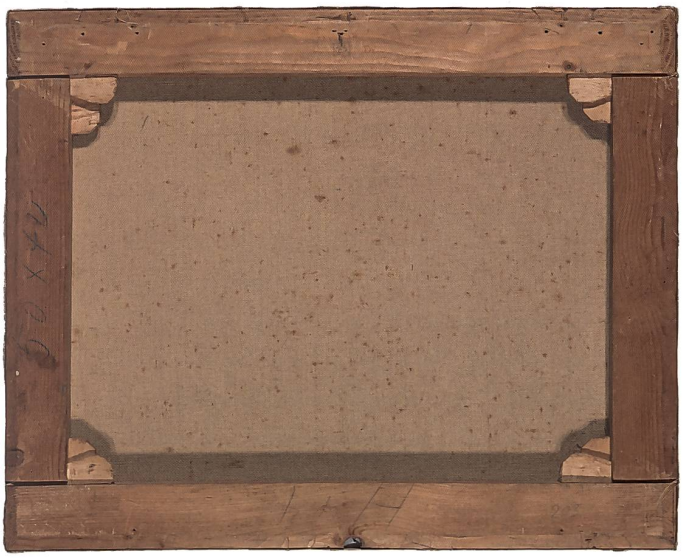
[S. 146]
23. III. [1905]
18. 83. Mit [Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst]. Beide waren matt gewesen & beide, besonders aber das Letztere, haben durch das Firnissen an Reiz verloren.

Kommentar

Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

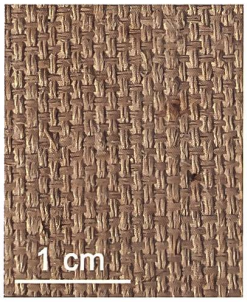
Das Malleinen, auf dem Emmenegger am 1. August 1904 die Pochade *Wolken* (Abb. 137) ausführte, hatte er 15 Monate zuvor, am 27. April 1903, im Künstlerbedarfsgeschäft Carini in Florenz gekauft. Er weilte damals auf Malerfahrt in der Region Ligurien und hatte sein Quartier in Sarzana aufgeschlagen, war bisher aber wegen des anhaltenden Regenwetters kaum zum Malen gekommen und verkürzte sich das Warten auf günstigeres Wetter mit einem Besuch in der toskanischen Hauptstadt. Dort erwarb er bei Carini Malpapier sowie vorgrundierte, aufgespannte Malleinen, um in Sarzana Wolkenstudien malen zu können.[2] Die vorliegende Wolkenpochade führte er allerdings nicht in Sarzana aus, sondern erst im folgenden Jahr vermutlich auf der Herdschwand.

Das von Carini präparierte Gewebe ist eine in Panamabindung gewebte Leinwand aus Flachs, deren Fäden hin und wieder holzige Teile aufweisen (Abb. 135).



133

134

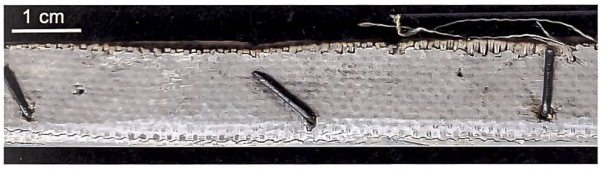


135

Abb. 133 Rückseite der Pochade *Wolken*, VdL-Nr. 83 (für die Gesamtaufnahme siehe Abb. 137). Es handelt sich um ein gewerblich aufgespanntes Malleinen aus dem Künstlerbedarfsgeschäft Carini in Florenz.

Abb. 134 Ausschnitt aus Abb. 133, obere Keilrahmenleiste Mitte, mit der von Emmenegger mit Bleistift angeschriebenen und rechteckig umrahmten VdL-Nr. «83.»

Abb. 135 Ausschnitt aus Abb. 133, Bildträgergewebe. Die Leinwand (Flachs) ist in Panamabindung gewebt. Wie in der Pochade verläuft in der Abbildung die Kette vermutlich vertikal (eine Webkante ist nicht vorhanden), der Schuss horizontal.



136

137

Abb. 136 Pochade *Wolken*, Ausschnitt der oberen Bildkante. Der mit der gewerblichen Ölgrundierung bedeckte Spannrand wurde mit Stahlstiften befestigt, die zuerst ein- und dann umgeschlagen wurden. Der Spannrand wurde bündig mit der hinteren Keilrahmenkante abgeschnitten.

Abb. 137 Pochade *Wolken*, 1. August 1904, Ölfarben (Mussini) auf Gewebe, 50 × 40 cm, VdL-Nr. 83, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 1411130003.

Die gewerblich aufgetragene Ölgrundierung[3] enthält Bleiweiss (das Bindemittel wurde nicht analysiert) und ist heute offensichtlich vergilbt. Weitere Angaben zum Malleinen sind der **Tabelle 5 im Anhang** zu entnehmen.

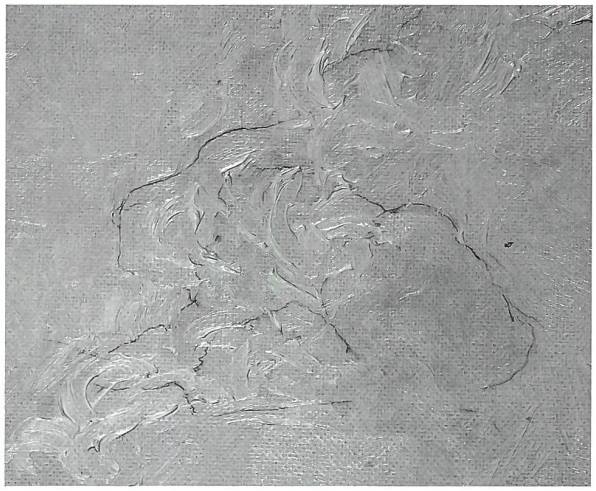
Die gewerbliche Aufspannung des grundierten Malleinens war mit Stahlstiften erfolgt, die in Abständen von ungefähr 4 bis 5,5 cm halb ein- und dann umgeschlagen worden waren **(Abb. 136)**. Dass es sich bei diesem Bildträger um ein billiges Produkt handelte, ist auch dem nadelhölzernen Keilrahmen anzusehen: Die (von hinten gesehen) linke und die untere Leiste weisen je einen Ast auf, die untere sogar ein Astloch **(Abb. 133)**. Die Eckverbindungen sind leinwandseitig auf Gehrung geschnitten mit einfachem Schlitz und Zapfen. Die Leisten haben keinen Spannwulst; sie sind bildseitig leicht und rückseitig an den äusseren Kanten stark abgefast. Wie oft bei gewerblich aufgespannten Malleinen wurden alle vier Spannkanten nach dem Aufspannen genau auf die Stärke der Keilrahmenleisten zugeschnitten, sodass sie an der hinteren Kante bündig mit diesen abschliessen **(Abb. 136)**. Eine Webkante liegt nicht vor, doch scheint es sich bei den in der Pochade horizontal verlaufenden Fäden um die Kette, bei den vertikal verlaufenden um den Schuss zu handeln **(Abb. 135 und Tabelle 5 im Anhang)**.

Beim Erfassen im Verzeichis der Leinwände bezeichnete Emmenegger die Qualität der «Präparierung» (Grundierung) dieses Malleinens als «schlecht». Schon im Dezember 1903 hatte er dieselbe Grundierung in einem Kommentar zu einem anderen Werk sogar als «ganz schlecht» beurteilt und notiert, dass die Farbschicht nur schlecht darauf hafte.[4]

Interessant ist, dass er die kurzlebige Wolkenformation nicht direkt mit Pinsel und Farbe skizzierte, sondern zuvor in der oberen Bildhälfte vom hell beleuchteten Teil der Wolke mit Bleistift eine schnelle Unterzeichnung ausführte **(Abb. 138 und 139)**. Die anderen Teile der Wolke unterzeichnete er nicht. Da er im Logbuch nichts anderes angab, muss er wieder mit Mussini-Farben gemalt haben. Er scheint in diesem Fall mit nur drei Farbtuben ausgekommen zu sein, seinem üblichen «Kremserweiss» sowie einem «Kobaltblau» und einem «Zinnober» **(Tabelle 9 im Anhang)**. Schwarze Pigmente wurden bei den Materialanalysen nicht nachgewiesen, auch nicht im Grau der Wolken. Zum Farbauftrag benutzte er unterschiedlich breite Flachpinsel. Zu erkennen sind Pinselbreiten von rund 1 cm (in den gelblich-orangen Lichtern der Wolke) und ungefähr 2 cm (in der hellblauen Luft und im Grau der Wolke). In den Lichtern ist der Farbauftrag leicht pastos. Ungewöhnlich ist, dass Emmenegger die rötlichen Farbtöne nach dem Auftrag in der Bildfläche mit den sie umgebenden Weiss- und Grautönen nass in nass vermischte **(Abb. 138)** und an manchen Stellen zwischen den Pinselstrichen die helle Grundierung sichtbar liess. An diesem Farbauftrag wird deutlich, wie schnell er arbeitete. Rechts unten ritzte er noch am selben Tag das Datum in die frische Farbe ein **(Abb. 140)**.

Im März 1905, als Emmenegger seine Ausstellung in Winterthur und Solothurn vorbereitete, wusch er die bis anhin ungefirnisste Farbschicht der Pochade

138



139

Abb. 138 Pochade *Wolken*, Ausschnitt Bildmitte oben. Nur die hier abgebildete Wolkenpartie bereitete Emmenegger mit einer Unterzeichnung vor. Die dünnen Bleistiftlinien der Unterzeichnung wurden an manchen Stellen von der Farbschicht nicht ganz abgedeckt und sind auch im Normallicht erkennbar (Pfeile).

Abb. 139 Gleicher Ausschnitt wie Abb. 138, IRR. Die Bleistiftunterzeichnung ist deutlich sichtbar.

Abb. 140 Pochade *Wolken*, Detail unten rechts. Das Datum ritzte Emmenegger in die frische Farbe ein, das Monogramm fügte er, wie aus dem Logbuch hervorgeht, ein Jahr später mit Pinsel und Farbe hinzu.

140

mit Wasser und Seife und versah sie drei Tage später mit einem Firnis. Wie gewohnt, verwendete er dafür den Retuschierfirnis Vernis à retoucher J. G. Vibert. Das Ergebnis enttäuschte ihn jedoch; er schrieb ins Logbuch, die Pochade habe durch das Firnissen «an Reiz verloren». Vermutlich fügte er zu diesem Zeitpunkt rechts unten mit Pinsel und Farbe noch das Monogramm «HE» hinzu **(Abb. 140)**.

Bemerkungen zum Zustand der Malschicht

Emmeneggers Vorbehalt gegenüber der Grundierung des Malleinens von Carini scheint berechtigt gewesen zu sein: Tatsächlich neigt die Farbschicht zum Absplittern. Insbesondere im Bereich der Bildränder befinden sich viele winzige und vereinzelte grössere Fehlstellen, die heute mit Retuschen zugedeckt sind. Emmeneggers Firnis wurde mittlerweile durch einen neuen ersetzt oder vielleicht auch nur überdeckt.

1 Das Malleinen mit der VdL-Nr. 58 hat dieselbe Herkunft wie das hier untersuchte; dort gab Emmenegger an, es handle sich um eine «Oelgr[und]-L[einwand]»; MN, Verzeichnis der Leinwände, S. 171.

2 Tb 1903, 27. April 1903. Siehe auch Teil III, Kap. 10, «April bis Mai 1903: Malerfahrt in die Region Ligurien».

3 Siehe Anm. 1.

4 «Konstatiere neuerdings, dass diese L[einwand] v[on] Carini in Florenz ganz schlecht ist. Die Farbe hat sich mit dem Grund gar nicht verbunden & lässt sich jetzt noch an jeder beliebigen Stelle mit dem Fingernagel abkrazen; die saubere, weisse L[einwand] kommt dann zum Vorschein»; MN, Logbuch, 8. Dezember 1903, S. 111.

6 Bild *Frühling*, VdL-Nr. 19

26. November 1904 – 14. Juni 1905

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Eintrag im Verzeichnis der Leinwände:]

[S. 186, ohne Datum]

St[udie] 19. ~~Bild Am Gardasee (Nach St[udie] 22) Fritz (Maulthier)~~ Frühling. (n[ach] Studie 68. [)]. Wie 17 & 18 [Kreidegrund-Leinwand von Disler (à 3.– par m²)] A[ufgespannt] H[öhe] 92,5 B[reite] 73

[Einträge im Logbuch:]

[S. 40]

20. IX. [1901]

19. Mit ditto[1] L[einwand] kräftig grundiert, nicht vertrieb[en]. Nachher 2 Stunden direktem Sonnenliecht ausgesetzt.

[S. 45]

19. XI. [1901]

19. Zuerst m[it] Schabmesser abgeschabt & dann mit lauwarmem Wass[er] & Toiletteseife (Dörings) mehrmals abgerieben, abgetroknet und an die Sonne (verschleiert) gestellt. Ich glaube, dass die L[einwand] tadellos abgewaschen sei; denn auf m[einen] Fingernägeln hat sich während des Abwaschens eine trüb-graue Schicht abgelagert.

[S. 46]

21. XI [1901]

19. Bis auf Berg und Wolke untermalt. M[ussini]-Fa[rbe] m[it] M[ussini]-Malm[ittel II. (Relativ sehr wenig Malm[ittel].)
Machte die Beob[achtung], dass wenn man einen hellen Ton zwischen dunkle hineinlasiert, der Erstere verschmiert wird. Werde in Zukunft mit dem hellsten Tone anfangen & bis zum dunkelsten weiterfahren.

22. XI [1901]

19. Berg & Wolke zuerst lasiert M[ussini]-Fa[rbe] m[it] M[ussini-]Malm[ittel] II. Wirkt nicht gut. Nachher See, Berg & Wolke pastos überm[alt] o[hne] Malm[ittel].

[S. 49]

28 XI–3. XII. 1901

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

[S. 65]
24. III. [1902]
19. Die glänzenden Stellen m[it] Weing[eist] abgerieben. Cipr[essen]-Kronen l[inks] + unt[erer] Theil derj[enigen] rechts mit M[ussini]-Malm[ittl] II überlasiert. Sonniger Th[eil] d[er] Cipr[essen] r[echts] pastos gem[alt].

[S. 74]
25. X. [1902]
13 19. 20. Mit lau[warm]em Seifenwasser abgewaschen & im geheizten Atelier zum Troknen aufgestellt.

[S. 75]
27. X. [1902]
19. Bogenschlagschatten pastos überdeckt.

28. X. [1902]
19. See, Mauer, Boden in d. Sonne besonnt pastos übermalt.

29. X. [1902]
19. See r[echts] wieder zugedeckt. Mauer M[itte] & r[echts] verän[d]ert. Boden ganz geändert.

[S. 80]
10. XII. [1902]
19. Mit gr[ossem] Pinsel abgestaubt. Alle glänzenden Partien m[it] Weingeist abgerieben; sind ganz matt geworden. Dieses B[ild] vorläufig aufgegeben.

[S. 108]
11. X. [1903]
19. 71. 72. Mit lau[warm]em W[asser] & Döringss[eife] gew[aschen] & a[n] d[er] Sonne getrokn[et].
[...] Abends 19. 71. nicht sehr pastos m[it] Kremserw[eiss] überstrich[en] mit Ausnahme der hellsten Stellen.

13. X. [1903]
71. + 19. Die dunklen Partien d[es] Grundes scheinen stark durch.

[S. 119]
11. V. [1904]
19. Abgestaubt. Maulthier aufgezeichnet & Untermalung angefang[en].

[S. 120]
21. V. [1904]
19. Abgestaubt. Die wenigen, glänzenden Pinselstr[iche] m[it] Weing[eist] abgerieb[en]. – Die eingeschlag[enen] Stell[en] m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] herausgeh[olt]. Mit Ausn[ahme] d[er] Nase ganze L[einwand] zugedeckt.

[S. 121]
1. VI. [1904]
68 19 73 71 81. Trotz m[einer] ausdrückl[ichen] Weisung wurden die Fensterladen des Zimmers, in welchem diese L[einwände] stehen, geschlossen (Fenster ebenfalls[)]; d[ie] L[einwände] waren vielleicht 4 Tage in d[er] Dunkelheit.[2] Alle fühlen sich troken an.

3. VI [1904]
19. Nasenpartie vollendet. Ganze Studie schlecht.

[S. 139]
26. XI [1904]
19. abgestaubt & die ob[eren] 2/3 unterm[alt] (Maulthierhals ob[en]).

27. XI [1904]
19. L[einwand] zugedeckt.

28. XI [1904]
19. Untermalung vollendet. Das Blau d[es] Himmels grünlicher & die Wolken viel dunkler gem[acht]. Busch n[ach] l[inks] geschoben.

10. XII [1904]
19. Linke Hälfte d[er] dunklen Wolken heller übermalt.

13. XII [1904]
19. Eingeschlag[ene] Stellen (ob[ere] Hälfte d[es] Himmels, Schlagschatt[en] auf Hügel & Acker) gefirn[isst] m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert].
Acker ganz übermalt. Besonnter Hügel l[inks] ob[en] weniger grün

14. XII. [1904]
19. Acker in d[er] Sonne stellenw[eise] m[it] blauen Farben überm[alt]. – Untere Hälfte d[es] Himmels vollendet. Wolke l[inks] in 3 Stücke zerlegt. Hügel im Schatten & Hütte ganz übermalt.

15. XII [1904]
19. Mit Terb[entin] sign[iert] & datiert.

[S. 145]
20. III [1905]
18 19. 80 83. 86. Mit Wasser & Toiletteseife abgew[aschen] & an d[er] Sonne getroknet.

[S. 156]
11. VI. [1905] (Pfingstsonnt[ag])
19. 20. 47. 75 78 109 + 110 m[it] Wasser + T[oilette]seife gew[aschen] & kurze Zeit an Sonne getroknet. (nachdem ich sie, wie immer, nach dem Waschen zuerst mit trokener Leinwand abgerieben.)

[S. 157]
14. VI. [1905]
19. In Mittelgr[und] l[inks] aussen eine Stelle giftiges Grün überm[alt].
Oben, in der Schattenpartie d[es] Hügels einige kl[eine] Stellen überm[alt].

Kommentar

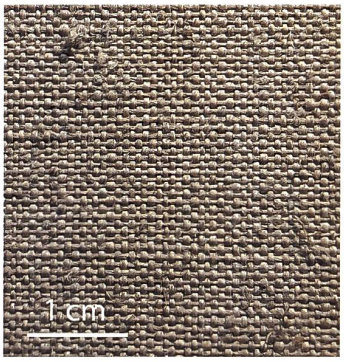
Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

Das Malleinen, auf dem Emmenegger das Bild *Frühling* (Abb. 146) schuf, stammt von der Krienser Firma Disler & Reinhart. Die Leinwand besteht aus Flachs; sie ist in einfacher Leinenbindung gewebt und weist hin und wieder leichte Fadenverdickungen und Knoten auf (Abb. 141). Der bei Disler & Reinhart auf die Leinwand aufgetragene Kreidegrund enthält natürliche Kreide und ganz wenig Zinkweiss, sein Bindemittel wurde nicht genauer analysiert, ist aber zweifellos wässrig. Entlang der Webkante (die Kante des Gewebes am – frontal gesehen – linken Bildrand ist Teil der Webkante, Abb. 142) endet der Kreidegrund kurz vor der Nagellochreihe der ersten, für den gewerblichen Auftrag der Grundierung erfolgten Aufspannung. Weitere technische Angaben sind der Tabelle 4 im Anhang zu entnehmen.

Ein grosses Stück dieses Malleinens hatte Emmenegger zum Preis von drei Franken pro Quadratmeter («à 3.- par m²») auf Vorrat erworben. Von derselben Rolle stammt vermutlich das Malleinen des Bildträgers mit der VdL-Nr. 71 (Tabelle 6 im Anhang).

1901

Der Keilrahmen, den Emmenegger damals für das vorliegende Malleinen gewählt hatte, wurde zu einem unbekannten Zeitpunkt durch den heutigen ersetzt und ist nicht erhalten. Fest steht, dass der Maler beim Aufspannen eine Spannzange zu Hilfe genommen (Abb. 142) und seine üblichen Spannnägel mit auffällig grossen Köpfen benutzt hatte; diese wurden beim Aufspannen auf den neuen Keilrahmen wiederverwendet und sind deshalb erhalten (Abb. 143).



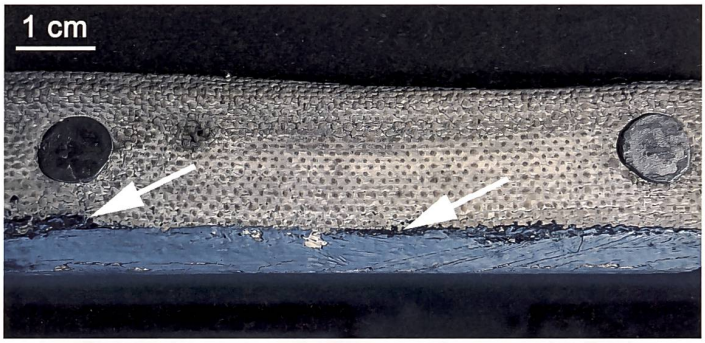
141

142

Abb. 141 Bild *Frühling,* VdL-Nr. 19, Ausschnitt der Rückseite VdL-Nr. 19 (für die Gesamtaufnahme siehe Abb. 146), Bildträger (Flachs) in Leinenbindung. Die Kette verläuft (in der Abbildung wie im Bild) vertikal, der Schuss horizontal.

Abb. 142 Bild *Frühling,* Ausschnitt der Rückseite, mit dem (von vorn gesehen) linken Bildrand. Der nach hinten umgeschlagene Spannrand des Malleinens weist hier eine Webkante auf. Im Malleinen zeichnen sich noch ganz leicht Abdrücke der Spannzange ab. Der gewerbliche Kreidegrund, der ursprünglich den Spannrand fast ganz bedeckt hatte, wurde beim wiederholten Waschen angelöst und ist nur noch in Resten vorhanden.

Abb. 143 Bild *Frühling,* Ausschnitt der oberen Spannkante. Beim Umspannen auf einen neuen Keilrahmen im Zuge einer Restaurierung wurden Emmeneggers ursprüngliche Spannnägel, die auffällig grosse Köpfe haben, wiederverwendet. Entlang der Malschichtkanten ist stellenweise die dunkle Farbschicht einer der beiden übermalten Darstellungen sichtbar (Pfeile).



143

Im Spätsommer 1901 bereitete Emmenegger gleichzeitig mit dem vorliegenden Malleinen eine grössere Anzahl von Bildträgern vor, indem er von verschiedenen vorgrundierten Malleinen Stücke zuschnitt, sie aufspannte, ihnen Einträge im Verzeichnis der Leinwände gab und sie, zusammen mit einigen älteren wiederverwendeten Malleinen, mit zusätzlichen Grundierungen aus Bleiweiss-Ölfarbe versah. Bei dieser Gelegenheit führte Emmenegger verschiedene Tests zum Auftrag und zur Nachbehandlung der Grundierungen durch.[3] Das vorliegende Malleinen wurde im Zuge dieser Experimente besonders «kräftig grundiert», und tatsächlich ist seine Grundierungsschicht ungewöhnlich dick **(Abb. 150a–150c)**. Sie wurde von Emmenegger «nicht vertrieben» und «nachher 2 Stunden direktem Sonnenliecht ausgesetzt».

1901 und 1902: Bild *Am Gardasee*

Im Oktober 1901 nahm Emmenegger das Malleinen mit auf seine zweite oberitalienische Reise an den Gardasee. Im Hotel auf San Vigilio wusch er es zum ersten

Mal mit Wasser und Seife, um die Grundierung aus Bleiweiss-Ölfarbe zu entfetten, und begann darauf am 21. und 22. November – an zwei nebligen Tagen, an denen er nicht im Freien arbeiten konnte – nach der Vorlage einer soeben beendeten Freilichtstudie[4] das Bild *Am Gardasee*. Monate später, im März und im Oktober 1902, malte er zu Hause daran weiter. Doch das Projekt stand unter keinem guten Stern, und im Dezember beschloss er, es «vorläufig» aufzugeben. Als er es im Oktober 1903 wieder zur Hand nahm, kapitulierte er endgültig, wusch die missglückte Malerei mit Seifenwasser und deckte sie mit einer neuen Grundierung aus Bleiweiss-Ölfarbe zu.

Das querformatige Bild *Am Gardasee* konnte bei unserer technologischen Untersuchung mit keiner bildgebenden Methode sichtbar gemacht werden; nur in den Querschliffen zweier Malschichtproben zeugen eine grüne und eine braune Farbschicht zwischen Emmeneggers erster und zweiter selbst aufgetragener Bleiweiss-Ölgrundierung von der ursprünglichen Verwendung des Malleinens mit der VdL-Nr. 19 **(Abb. 150a–150b)**.

144

Abb. 144 Bild *Frühling*, IR-Transmissionaufnahme, um 90° im Uhrzeigersinn gedreht. Der Kopf des Maultiers wird sichtbar. Beim Vergleich mit dem Röntgenbild (Abb. 146) wird insbesondere an den Ohren deutlich, dass Emmenegger verschiedene Korrekturen vornahm.

1904: Studie *Fritz. Maulthier*

Anfang Mai 1904 nahm Emmenegger das nun wieder weiss grundierte Malleinen mit auf den Zugerberg, wo er sich für rund sechs Wochen zum Malen im Hotel Schönfels einquartierte.

Am Abend seiner Ankunft fiel Schnee. Kaum war die dünne Schneedecke geschmolzen, entstand schon am nächsten Tag (auf einem anderen Bildträger) in einer einzigen Sitzung die Studie *Nach dem Regen. Der Zugerstein* (VdL-Nr. 68),[5] die Vorlage zum hier untersuchten Bild *Frühling*.

Anderntags setzte erneut Regen ein. Nach einer knappen Woche übermannte Emmenegger die Ungeduld. Auf dem vorliegenden Malleinen mit der VdL-Nr. 19 begann er nun die schon in Teil III erwähnte Studie eines Maultiers (Studie *Fritz. Maulthier*, **Abb. 144–145**), wobei er sich, wie oft bei seinen Tierstudien, auf den Kopf konzentrierte. «Die Maultierstudie ist schauderhaft schlecht. Wann höre ich einmal auf, Sachen zu malen, die mich nicht ganz und voll interessieren?», schrieb er am 25. Mai in sein Tagebuch. Zwar arbeitete er am 3. Juni, einem weiteren Regentag, an dem er «sonst nichts zu machen wusste», noch an Fritz' «Nasenpartie», gab das Sujet aber kurz danach auf.

145

Abb. 145 Bild *Frühling*, Röntgenaufnahme, um 90° im Uhrzeigersinn gedreht. Auch hier ist der Kopf des Maultiers sichtbar.

1904: Bild *Frühling*

Wenige Monate später, im November 1904, verwendete Emmenegger den Bildträger mit der VdL-Nr. 19 ein drittes und letztes Mal. Nun arbeitete er im Atelier auf der Herdschwand. «Maulthierhals ob[en]», notierte er im Logbuch und beschrieb auf diese Weise, dass er das Hochformat um 90° im Gegenuhrzeigersinn gedreht hatte und wieder als Querformat einsetzte. Ohne den Maultierkopf mit einer Zwischenschicht zu überdecken oder auch nur die neue Darstellung vorher «aufzu-

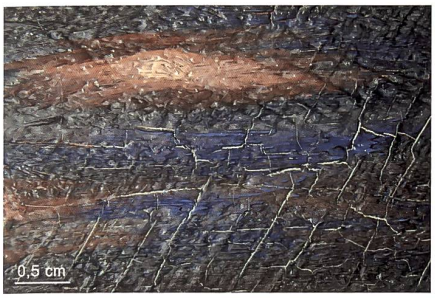
Abb. 146 Bild *Frühling*, 26. November 1904 – 14. Juni 1905, Ölfarben (Mussini) auf Leinwand (Flachs), 92,5 × 73 cm, VdL-Nr. 19, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 60256.

146

zeichnen», malte er nach der Vorlage der oben erwähnten Studie *Nach dem Regen. Der Zugerstein* (VdL- Nr. 68) das Bild *Frühling* (Abb. 146). Wer dieses aus der Nähe betrachtet, stellt fest, dass im Hellgrün der Grasfläche und im Weiss der Wolke stellenweise der graue Farbton des Maultierfells durchscheint. Die Studie ist übrigens in der IR-Transmissionsaufnahme und im Röntgenbild sichtbar (Abb. 144 und 145).

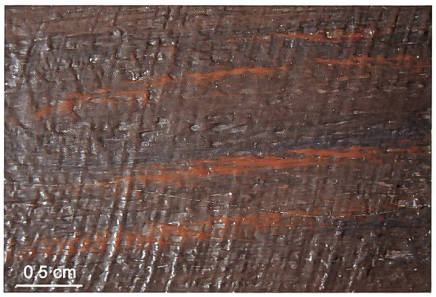
Da Emmenegger im Logbuch nichts anderes erwähnte, muss er, wie schon für die beiden früheren Darstellungen auf demselben Malleinen, auch für *Frühling* seine üblichen Mussini-Farben ohne Malmittel verwendet haben. Die Ergebnisse der Pigment- und Bindemittelanalysen sind in der Tabelle 10 im Anhang zu finden. Ab dem 26. November führte er an drei aufeinanderfolgenden Tagen die Untermalung aus. Am 28. November nahm er erste koloristische Veränderungen und eine formale Korrektur vor: «Das Blau d[es] Himmels grünlicher & die Wolken viel dunkler gem[acht]. Busch n[ach] l[inks] geschoben». Mitte Dezember fuhr er an drei weiteren Tagen mit der Übermalung fort und führte weitere Korrekturen aus, insbesondere am Kolorit: «Linke Hälfte d[er] dunklen Wolken heller übermalt. [...] Acker ganz übermalt. Besonnter Hügel l[inks] ob[en] weniger grün. [...] Acker in d[er] Sonne stellenw[eise] m[it] blauen Farben überm[alt]. [...] Hügel im Schatten & Hütte ganz übermalt». Tatsächlich sind in den Brauntönen des Ackers im Vordergrund nicht nur in der besonnten, sondern insbesondere in der beschatteten Fläche dunkelblaue Farbakzente erkennbar (Abb. 147). Die von der Sonne beschienene Fläche des Ackers erhielt zudem horizontal gesetzte rote Farbakzente (Abb. 148).

Nachdem er am 13. Dezember «eingeschlag[ene] Stellen» mit Vernis à retoucher J. G. Vibert gefirnisst hatte, fuhr er am selben und am nächsten Tag fort, am Bild zu malen; unter anderem vollendete er die «untere Hälfte des Himmels». Zwei Indizien weisen darauf hin, dass er es zu diesem Zeitpunkt für eine Ausstellung vorbereitete, vermutlich für die Weihnachtsausstellung der Luzerner Künst-



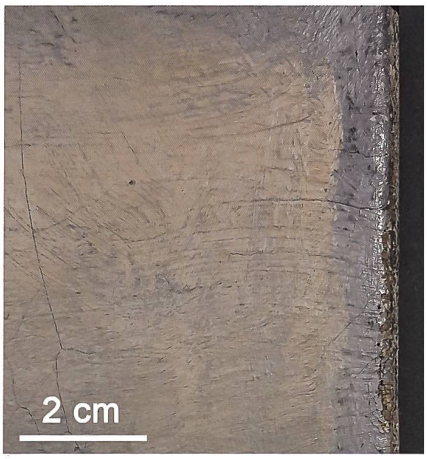
147

Abb. 147 Bild *Frühling*, Mikroskop-Aufnahme. Detail unten Mitte, im dunklen Schatten auf dem Acker. Ganz zum Schluss legte Emmenegger, offenbar zugunsten eines lebhafteren Kolorits, stellenweise eine dünne dunkelblaue Farbe auf das Braun des Ackers.



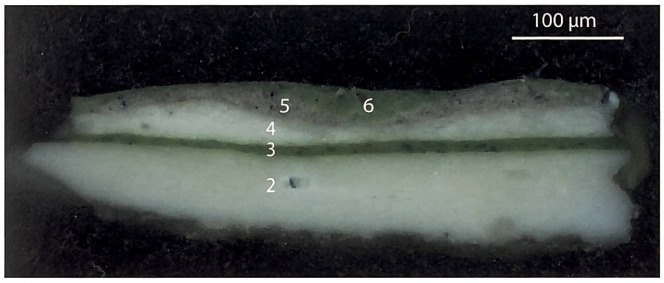
148

Abb. 148 Bild *Frühling*, Mikroskop-Aufnahme. Detail in der rechten Bildhälfte unten, in der sonnenbeschienenen Fläche des Ackers. Um ein leuchtenderes Kolorit zu erzielen, legte Emmenegger abschliessend deckende bläuliche und rote Farbstriche auf den hellbraunen Untergrund.



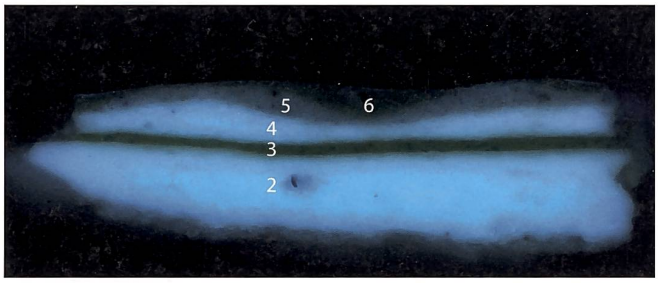
149

Abb. 149 Bild *Frühling*, Ausschnitt am rechten Bildrand. In der obersten weisslichen Farbschicht, mit der Emmenegger die Wolke übermalte, blieb der vom Rahmenfalz verdeckte Bereich ausgespart; das Bild war zum Zeitpunkt dieser späten Übermalung somit schon eingerahmt.



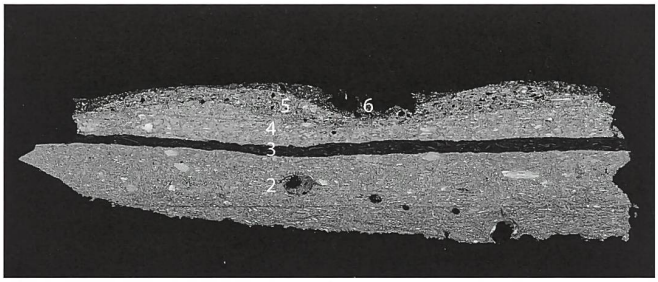
150a

Abb. 150a Querschliff der Malschichtprobe P12 des Bildes *Frühling*. Die Probe stammt aus der grünen Wiese in der linken Bildkante unten (siehe **Abb. 203** im Anhang), Aufnahme im Lichtmikroskop (Hellfeld bei gekreuzten Polarisationsfiltern). Der gewerblich aufgetragene Kreidegrund ist im Querschliff nicht enthalten. Im Übrigen sind, von unten nach oben, folgende Schichten zu erkennen: Die dicke weisse Schicht ganz unten ist Emmeneggers erste selbst aufgetragene Grundierung (2). Darauf liegt eine grüne Farbschicht, die zum Bild *Solitude* von 1901 gehört (3), gefolgt von Emmeneggers zweiter selbst aufgetragener Grundierung von 1903 (4). Die gräuliche Schicht gehört zur Maultierstudie von 1904 (5), die grüne zum Bild *Frühling* aus demselben Jahr (6).



150b

Abb. 150b Wie Abb. 150a, Aufnahme im Lichtmikroskop unter ultravioletter Strahlung (365 nm). Die Schichten 5 und 6 sind deutlicher unterscheidbar.



150c

Abb. 150c Wie Abb. 150a, Materialkontrastbild im Rasterelektronenmikroskop.

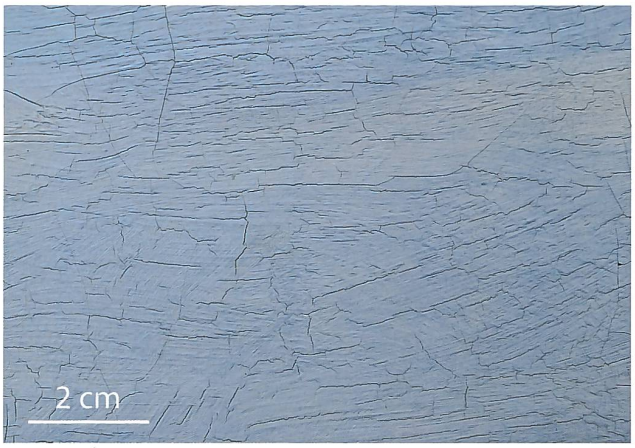
lervereinigung des Jahres 1904: Zum einen ist in der obersten hellen Farbschicht der grossen Wolkenbank, welche die «untere Hälfte des Himmels» ausmacht, der rechte Rahmenfalzbereich ausgespart (Abb. 149); das Bild muss bei seiner Vollendung am 14. Dezember also schon eingerahmt gewesen sein. Zum anderen signierte und datierte Emmenegger es am 15. Dezember; er wählte dafür übrigens dieselbe dunkelblaue Farbe, mit der er kurz zuvor den Farbton des Ackers korrigiert hatte.

Noch zweimal wusch Emmenegger sein Bild mit Wasser und Seife: Zuerst im März und dann noch einmal im Juni 1905, bevor er einige Stellen übermalte, um es für die «Ausstellung Hans Emmenegger» der Kunstvereine Winterthur und Solothurn vorzubereiten.

Bemerkungen zum Zustand

Weil Emmenegger die Grundierungen und Farbschichten, die er im Lauf von drei Jahren auf dem Bildträger mit der VdL-Nr. 19 auftrug, insgesamt fünfmal mit Wasser und Seife wusch, wurde der gewerbliche Kreidegrund an allen Spannrändern stark abgewaschen und ist hier nur noch in Resten vorhanden (Abb. 142).

151



152

Abb. 151 Bild *Frühling*, Detail des Bildzentrums. In den Farbschichten des Bildes selbst und der darunterliegenden Maultierstudie haben sich gemeinsame Frühschwundrisse gebildet, in denen die weisse Farbe der zweiten Bleiweiss-Ölgrundierung zum Vorschein kommt.

Abb. 152 Bild *Frühling*, Ausschnitt rechts oben. Auch im Himmel haben sich in den Tiefen des Pinselstrichs Frühschwundrisse gebildet, die sich allmählich zu einem Alterscraquelé weiterentwickeln.

Die obersten Lagen der Malschicht haben an vielen Stellen Frühschwundrisse gebildet. Die Farbschichten der übermalten Maultierstudie und des Bildes *Frühling* scheinen sich gut miteinander verbunden zu haben und bilden gemeinsam Frühschwundrisse, in denen Emmeneggers zweite, selbst aufgetragene Bleiweissgrundierung zum Vorschein kommt, mit der er die erste Landschaft *Am Gardasee* zugedeckt hatte (Abb. 151). Auch im Bereich des Himmels zeigen sich Frühschwundrisse (Abb. 152). Sie bildeten sich in den Tiefen des Pinselstrichs und entwickeln sich nun allmählich zu einem Alterscraquelé.

1 An der Stelle, auf die Emmenegger sich bezieht, steht «mit purem Krems[er]w[eiss] v[on] M[ussini]»; MN, Logbuch, 20. November 1901, S. 40.
2 Emmenegger fürchtete, die frische Ölfarbe könnte in der Dunkelheit vergilben; siehe Teil III, Kap. 14, «Mai bis Juni 1904: Malerfahrt auf den Zugerberg».
3 Siehe Kap. 10, «Diverse Tests zum Auftragen von Grundierungen».
4 Studie *Solitude* (VdL-Nr. 22).
5 Der heutige Standort der Studie ist nicht bekannt. Emmenegger vergass übrigens, ihre Entstehung im Logbuch zu erwähnen. Doch im Tagebuch steht: «68 gemalt. Prachtvolle Wolken & Stimmung ohai!»; Tb 1903–1904, 7. Mai 1904.

7 Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71

25. Mai 1904 – 22. April 1905

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Eintrag im Verzeichnis der Leinwände:]
[S. 172, ohne Datum]
71. St[udie] Sonnige Weide. Kr[eidegrund]-L[einwand] v[on] Disler od[er] Schm[incke]. I 1901 Mit M[ussini]-Far[ben] die ésq[uisse]: «Böcklin todt» darauf angefang[en]. B[reite] 73,5 H[öhe] 54,5 (Diese L[einwand] müsste eine der ersten Nō dieses Verzeichnisses tragen; vergessen zu notieren.[)]

[Einträge im Logbuch:]
[S. 108]
11. X. [1903]
[...] 71. [...] Mit lau[warm]em W[asser] & Döringss[eife] gew[aschen] & a[n] d[er] Sonne getrokn[et].
Abends [...] 71. nicht sehr pastos m[it] Kremserw[eiss] überstrich[en] mit Ausnahme der hellsten Stellen.

13. X. [1903]
71. [...] Die dunklen Partien d[es] Grundes scheinen stark durch. [...] L[einwand] nochmals m[it] Krems[er]w[eiss] überm[alt]; die vorgestern aufgestrichene Farbe war noch ziemlich nass.

[S. 120]
25. V. [1904]
71. Mit Kohle aufgez[eichnet], nachdem ich L[einwand] abgebürstet hatte. Besonnte Wiese Lasur (Terb[entin] m[it] Vert ém[eraude] & Cad[mium] h[ell] & dunkel. Alles Übrige pastos unterm[alt].

26. V. [1904]
71 Besonnte Wiese bis auf Weniges pastos übermalt. Wirkt doch besser & einheitlicher als die Lasur. R[echts] Wolken hineingem[alt]. Besonnte rothe Erde überm[alt]. Dunkle Äste etw[as] modeliert.
In Zukunft nur noch mit ausgesprochenen Lasurfarben (Vert ém[eraude] Krappl[ack] Cobalt[blau] etc) lasieren. Cadm[ium] h[ell] & d[unkel] sind keine Lasurfarben.

[S. 121]
1. VI. [1904]
[...] 71 [...] Trotz m[einer] ausdrückl[ichen] Weisung wurden die Fensterladen des Zimmers, in welchem diese L[einwände] stehen geschlossen (Fenster ebenfalls[)]; d[ie] L[einwände] waren vielleicht 4 Tage in d[er] Dunkelheit. Alle fühlen sich troken an. 73 scheint mir brauner geworden zu sein & dunkler & muss wohl pastos übermalt werden. 71 Besonnter Waldstreifen erscheint mir stellenw[eise] auch etw[as] brauner geworden.

4. VI. [1904]
71 Ens[e]mble. Vordergr[und] + besonnte Wiese stellenw[eise] + Waldstreifen + besonnte r[ote] Erde pastos überm[alt].

5. VI. [1904]
71. Hintergr[und] d[er] besonnten Wiese übermalt. Rechter «Garten» gem[alt].

[S. 122]
7. VI. [1904]
71 Weide & Vordergr[und] vollendet.

8. VI. [1904]
71. Ast l[inks] vollendet.

9. VI. [1904]
71. heimgen[ommen] & im Atel[ier] ans Licht gestellt. [...]

[S. 123]
14. VI. [1904] Von Neuenburg heimkommend bemerke ich mit Schrecken, dass 71 verdorben ist [...].

[S. 125]
14. + 15. VI. [1904]
71. Alle braun gewordenen Stellen mit dem Federmesser bis auf weissen Grund abgeschabt; nämlich 9/10 des besonnten Waldes, das Grün auf d[em] ob[eren] Garten, 9/10 der warmen Hälfte des unteren Gartens & die zuletzt hell überm[alte] Partie des Vordergrundes & den hellgraue[n] Theil des Schagschattens.
Auch Weide unmittelbar über d[em] ober[e]n Garten.

[S. 126]
16. VI [1904]
71. Mit Ausnahme d[er] abgeschabten Stellen, des Himmels & d[er] 2 Äste rechts alles mit [Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst].
Die abgeschabt[en] Stellen neu gem[alt], den Vordergr[und] fast überall überm[alt], die Sonnenflecke r[echts] u[nten] abgeschabt, überm[alt] & 1 Fleck etwas höher hingesetzt.
Auf d[em] besonnten Vordergr[und] 5 Streifen v[on] purem Ultram[arin]gelb L[inke] Hälfte d[es] Himmels & ein 8 cm langes Stück l[inks] v[on den] Wolken dunkler gemalt & nachher m[it] Lappen wieder abgerieben.
‹Fransen› an l[inkem] Ast etw[as] vereinfacht.

[S. 127]
17. VI. [1904]
71 2 Äste r[echts] vollend[et]. Ast l[inks] stellenw[eise] breit überm[alt].

19. VI. [1904]
71. Die eingeschl[agenen] Stellen des nur theilweise trokenen Vordergrundes m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] herausgeholt.
Ganzer Vordergr[und] überm[alt]; Farbe wärmer, als vorher. Auf dem vorderen Mittelgrund farb[ige] Modellierungen m[it] purem Cadm[ium] h[ell] & Vert ém[eraude].
Schlagschätten d[er] Gärten etw[as] verstärkt.

20. VI. [1904]
71. Die saftigen Grün d[es] vord[eren] Mittelgrundes z[um] Th[eil] wieder überm[alt], da ~~das Grün~~ d[ie] Farbe gar zu intens[iv] war.
Die eingeschlagenen Stellen d[er] 3 Äste m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] ...
[S. 128]
... herausgeh[olt]. Die Äste definit[iv] vollendet.
Beim ob[eren] Garten d[en] Haag & dunkles Grün überm[alt]. [Beim] unt[eren Garten den Hag] unte[n] l[inks] gemalt. 6 Rinder hineingem[alt].

28. VI. [1904]
71. [...] Mit Pinsel abgestaubt & m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst].

[S. 134]
6. IX. [1904]
71. Mit Pins[el] abgestaubt. Die 3 dunklen Äste m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst].

[S. 135]
12. IX [1904]
71. Mittl[erer] & r[echter] Ast mehr Detail, um sie etwas weniger stilisiert erscheinen zu lassen.
Untere Ecke d[es] rothen Ackers herabgezogen; l[inks] wieder etw[as] rothe Erde.
Weg angedeutet. Baumsch[atten] auch etwas mehr Roth.
Besonnter Wald modeliert.

13. IX. [1904]
71. 2 lieg[ende] Rinder gem[alt]. 2. Rind etw[as] heller gem[acht].
Erde im Vord[ergrund] m[it] grau-blauen Tönen überarbeitet & die Sonnenflecke darauf kälter gemacht, den grössten auch heller.
Rechte Hälfte d[es] Schattengrases z[um] Th[eil] farbig überarb[eitet]. ...
[S. 136]
... Im besonnten Vordergr[und] mehr Terrainwellen.
Sign[iert] & dat[iert].
Übergang v[on] Sonne zu Schatten im Vordergr[und] etw[as] einfacher gemacht.

14. IX [1904]
71. Besonnter Wald ist zu eintönig stilisiert. Die vorgest[ern] darauf gem[alte] Modelierung m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] herausgeholt & neuerdings überm[alt], etwas heller & kräftiger, als es sein sollte, da es ja doch wieder etwas dunkler wird.

15. IX. [1904]
71. L[einwand] in d[en] Rahmen gestellt. Sehe mit Schrecken, dass der dunkle Vordergr[und], trotz der paar Sonnenflecke, riesig fad & uninteressant ist, gegen die obere Hälfte der L[einwand]. – Bin lange unschlüssig, ob ich unten 6–7 cm wegschneiden & d[en] Rahmen verändern lassen, ~~soll~~, oder mehr rothe Erde statt Gras hinmalen soll. Entschliesse mich für das Letztere & überarbeite auch die Erde rechts nochmals m[it] bläulichen Tönen. Die gestern gemalten Stellen auf dem besonnten Wald m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] überstrichen, um die Farbe gegen Einflüsse der Luft zu schützen.

[S. 137]
18. IX. [1904]
~~80.~~ 71. Den schattigen Vordergr[und], den besonnten Wald & sonst einige mehr oder weniger eingeschlagene Stellen m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst].
Bild eingepackt.

[S. 146]
26. III. [1905]
71. Mit Pins[el] abgestaubt.
Die 2 untern Rinder & von den vieren im Hintergrund das l[inks] stehende bis auf weissen Grund ab- ...
[S. 147]
... geschabt & übermalt als Wiese

[S. 150]
9. IV. [1905]
71. Mit Pinsel abgestaubt. Schatten d[es] Vordergr[unds] gegen beson[n]te Weide zu viel heller gem[acht]. (Hat kolossal gewonnen.) Rechter Sonnenfleck im Gras ganz übermalt, die 2 and[eren] viel schmaler gemacht.
Farbenstufe (durch d[as] Abkrazen entstanden) m[it] Malmesser leicht in leere L[einwand] übergeführt.

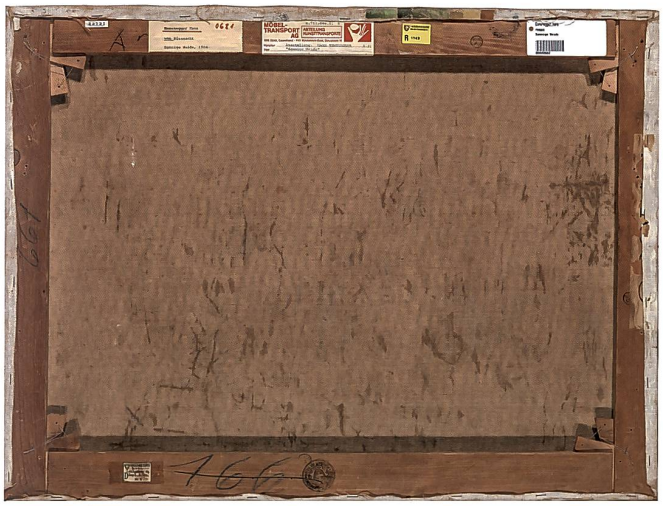
14. IV [1905]
71. (Mischweiss.) Mittl[eren] & rechten Ast vollendet.

[S. 151]
15. IV. [1905]
71. (Mischweiss) Erde im Schatten weniger russig gem[acht].
Gras etwas modeliert.

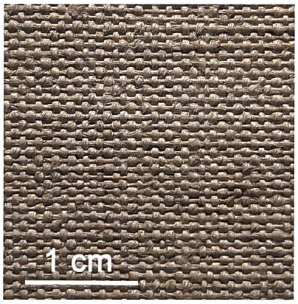
16. IV. [1905]
71. (Mischw[eiss]) Vordergr[und] vollendet. Neu signiert. Besonnte Weide üb[er] d[em] Vordergr[und]schatten einige hellere Stellen.

19. IV. [1905]
71. R[echts] ob[en] ein Streifchen des besonnten Waldes durch Himmel ersetzt. (Kremserw[eiss].)

[S. 152]
22. IV. [1905]
71. Alle 3 Äste, die etwas matt waren, m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst], den ganzen Vordergr[und] ebenfalls.
Die neue Farbe des besonnten Waldes scheint sich nicht im Geringsten geändert zu haben. Auch m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst].



153



154

Abb. 153 Rückseite der Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71 (für die Bildseite siehe Abb. 162). Auf dem umgeschlagenen oberen Spannrand liegen die acht Farbfelder der zweiten «Farbenprobe».

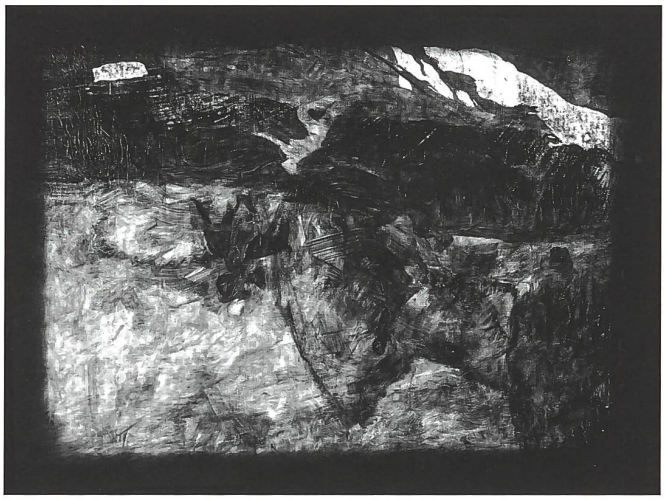
Abb. 154 Detail von Abb. 153, Leinwand, um 90° gedreht. In der Abbildung verläuft die Kette vertikal, der Schuss horizontal (im Verhältnis zur heute sichtbaren Darstellung ist es umgekehrt).

Kommentar

Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

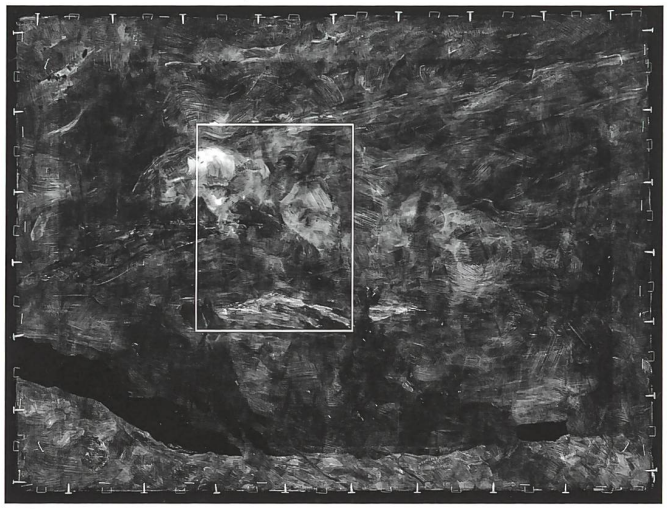
Das Bildträgergewebe der Studie *Sonnige Weide* **(Abb. 162)** besteht aus Flachs und ist in Leinenbindung gewebt. Das von Emmenegger zugeschnittene Stück weist keine Webkante auf, doch aufgrund seiner Gewebestruktur ist anzunehmen, dass die Kette – im Verhältnis zur Darstellung – horizontal, der Schuss vertikal verläuft **(Abb. 154)**. Der gewerblich aufgetragene Kreidegrund enthält natürliche Kreide, tierischen Leim und vermutlich auch ein wenig Öl **(Tabelle 11 im Anhang)**. Die Ergebnisse der Materialanalysen und der TACP-softwarebasierten Webanalyse deuten stark darauf hin, dass der Leinwandabschnitt von derselben Bahn stammt wie derjenige, den Emmenegger im Spätsommer 1901 unter der VdL-Nr. 19 im Verzeichnis der Leinwände registrierte und auf dem er im Herbst desselben Jahres das Bild *Am Gardasee* begann; zu letzterem Malleinen notierte er, es stamme «von Disler».[1] Als Herkunft des vorliegenden Malleinens vermerkte er hingegen «Disler od[er] Schm[incke]»; für weitere technische Angaben sei auf die **Tabelle 4 im Anhang** verwiesen.

Der Keilrahmen, auf den Emmenegger den Gewebeabschnitt spannte, besteht aus Nadelholz und verfügt über keine Mittelstrebe **(Abb. 153)**. Seine Leisten sind mit einfachen Schlitz- und Zapfenverbindungen zusammengefügt, leinwandseitig auf Gehrung geschnitten, haben keinen Spannwulst und wurden bildseitig abgefast. Ihre Breite beträgt 5 bis 5,3 cm, ihre Stärke 1,7 bis 1,8 cm.



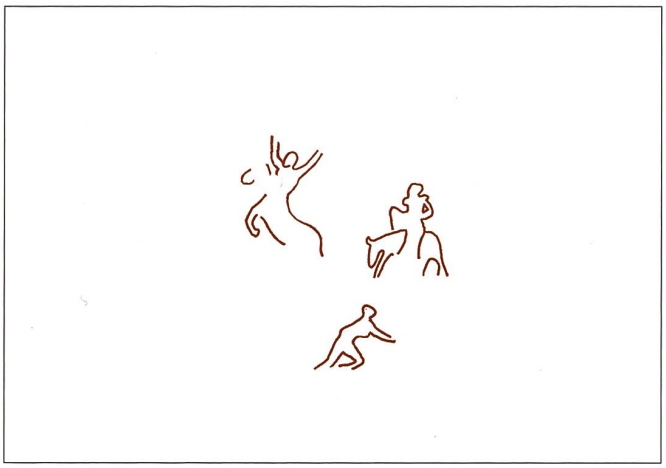
155

Abb. 155 Studie *Sonnige Weide*, IR-Transmission, um 180° gedreht. In dieser Position werden Elemente einer Szene sichtbar, die Emmenegger im Januar 1901 als Hommage an den kürzlich verstorbenen Arnold Böcklin begann. Die Szene scheint mit Figuren aus Böcklins Bildern bevölkert zu sein. Die ganz hellen Bereiche unten links und rechts in der Aufnahme sind diejenigen Felder der dritten Farbenprobe, die Emmenegger am 27. März 1905 bis auf die Leinwand abkratzte und neu übermalte (siehe das Kapitel «Vier ‹Farbenproben› zu einer Mischung aus Mussini-Tubenfarben», ebenfalls in Teil IV).



156

157



158

Abb. 156 Studie *Sonnige Weide*, Röntgenaufnahme, um 180° gedreht. Das weisse Rechteck zeigt die Lage von Abb. 157 an.

Abb. 157 Ausschnitt aus Abb. 156. Eine Reiterin oder ein Reiter mit erhobenen Armen ist zu erkennen.

Abb. 158 Studie *Sonnige Weide*, Linienzeichnung der mit IR-Transmission und Röntgendurchstrahlung (Abb. 155–157) festgestellten Umrisslinien. Es handelt sich um drei Figuren der darunterliegenden Szene.

1901

Im Januar 1901 plante Emmenegger, erschüttert durch die Nachricht vom Tod des von ihm verehrten Arnold Böcklin,[2] als Hommage an den älteren Maler eine Esquisse mit dem Titel *Böcklin todt* und machte in seinem Tagebuch Notizen zu vier Bildideen. «In Feindesland. Reitertruppe, die sich zu verstecken sucht. Festung im Hintergr[und]», beschreibt wohl die Szene, für die er sich entschied.[3]

Böcklin todt begann er auf dem vorliegenden Bildträger im Januar oder Februar 1901, kurz bevor er sein Maltechnik-Notizbuch in Gebrauch nahm, liess das Projekt aber schon bald wieder liegen. Mithilfe von IR-Transmission und Röntgendurchstrahlung wird die unvollendete Esquisse heute teilweise sichtbar. Es scheint sich um eine Szene mit mindestens drei Figuren zu handeln – zwei Reitern und einem auf allen Vieren am Boden kriechenden Menschen –, in deren Hintergrund sich ein monumentales Gebilde abzeichnet **(Abb. 155–158)**. Die Farbschichten der Esquisse wurden im Querschliff P12 nachgewiesen **(Abb. 167a–167c)**.

1903

Im Herbst 1903, kurz bevor Emmenegger für einen Malaufenthalt nach Reiden fuhr,[4] sorgte er für einen neuen Vorrat gebrauchsfertiger Bildträger: Er wusch neue Malleinen mit Wasser und Seife und grundierte sie mit «Kremserweiss».[5] Auch ältere, aufgegebene Arbeiten, darunter die Esquisse *Böcklin todt*, wusch und grundierte er, um sie wiederzuverwenden. Bei dieser Gelegenheit nahm er jenen Bildträger, der bisher noch keine VdL-Nummer hatte, ins Verzeichnis der Leinwände auf.

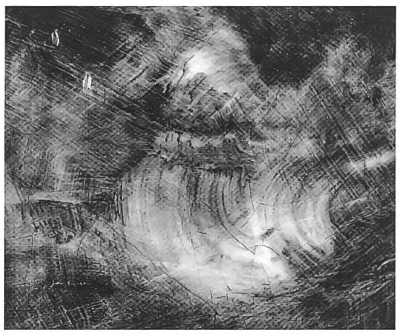
«Die dunklen Partien [...] scheinen stark durch», konstatierte er zwei Tage nach dem Auftrag der Grundierschicht und bedeckte die Stellen, an denen die Esquisse noch nicht ganz abgedeckt war, mit weiteren Schichten «Kremserweiss». Wie üblich benutzte er einen breiten Flachpinsel. Das teils sehr lebhafte Pinselrelief des ersten, flächendeckenden und des zweiten, nur lokalen Grundierungsauftrags zeichnet sich heute insbesondere im hellen Grün der besonnten Wiese an der Oberfläche ab und ist auch im Röntgenbild deutlich zu erkennen **(Abb. 159–161)**. Den neu präparierten Bildträger verwendete Emmenegger jedoch erst ein halbes Jahr später.

1904

Der Zeitraum, während dessen Emmenegger an der Studie *Sonnige Weide* arbeitete, ist mit einem Jahr nicht ungewöhnlich lang. Die Zahl der Einträge im Logbuch, die sich auf die VdL-Nr. 71 beziehen, und insbesondere deren Umfang, lassen jedoch von Anfang an vermuten, dass die Genese dieses Werks ausserordentlich bewegt ist. Sie begann im Frühling 1904, als Emmenegger zum Malen auf dem Zugerberg weilte. Am späten Nachmittag des 25. Mai, bei «herrl[ichem] Wetter»,[6] führte er auf dem weiss grundierten Malleinen mit der VdL-Nr. 71 mit Kohle die Unterzeichnung für die Studie *Sonnige Weide* aus und noch in derselben Sitzung

159

160



161

Abb. 159 Studie *Sonnige Weide*, Ausschnitt rechts der Bildmitte.

Abb. 160 Gleicher Ausschnitt wie Abb. 159, Streiflicht. Das grobe Pinselrelief an der Oberfläche der Malerei rührt vom Auftrag der dicken Grundierung, mit der Emmenegger im Oktober 1903 die unvollendete Esquisse *Böcklin todt* bedeckte.

Abb. 161 Gleicher Ausschnitt wie Abb. 159, Röntgenbild. Wo Emmenegger die neue bleiweisshaltige Grundierung besonders dick auftrug, sind im Röntgenbild helle Stellen zu sehen.

die Untermalung. Zum Malen benutzte er Mussini-Farben; die Ergebnisse der Pigment- und Bindemittelanalysen sind in der **Tabelle 11 im Anhang** zu finden.

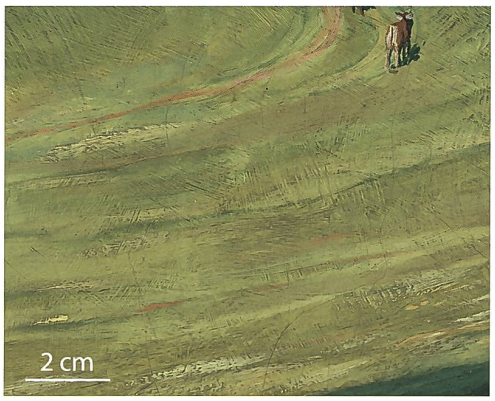
Interessant ist, dass er wieder einmal versuchte, mit Lasuren zu arbeiten; offenbar wünschte er sich für die besonnte Wiese ein besonders leuchtendes Grün. Er lasierte diesen Bereich mit einer Mischung der Mussini-Tubenfarben «Vert émeraude», «Kadmiumgelb 2, hell» und «Kadmiumgelb 4, dunkel», was seiner favorisierten Grünmischung weitgehend entsprach (sie enthielt, wenn er deckend malte, auch «Kremserweiss»). Doch am nächsten Tag übermalte er die besonnte Wiese deckend. «Wirkt noch besser & einheitlicher als die Lasur», notierte er und fügte hinzu, «Cadmium hell» und «dunkel» seien keine Lasurfarben; in Zukunft wolle er «nur noch mit ausgesprochenen Lasurfarben [...] lasieren».

Danach wurde Emmenegger für einige Tage nach Hause gerufen. Nach seiner Rückkehr auf den Zugerberg stellte er fest, dass alle im Hotelzimmer zurückgebliebenen neuen Studien während seiner Abwesenheit entgegen seiner Weisung im Dunkeln gestanden hatten[7] und dass der Farbton des grünen Waldstreifens im Hintergund von *Sonnige Weide* «stellenweise [...] etw[as] brauner geworden war». Die Farbveränderung hielt er für die Folge des mehrtägigen Lichtmangels.[8] Zwischen dem 4. und dem 8. Juni arbeitete er bei schönem Wetter fast täglich weiter an der Studie. Die braun gewordenen Partien übermalte er.

Am 9. Juni musste er seinen Aufenthalt auf dem Zugerberg erneut unterbrechen und benutzte die Gelegenheit, die unvollendete Studie mit nach Hause zu nehmen, um sie mit je einem Werk von Ferdinand Hodler und Cuno Amiet aus seiner Sammlung und mit gelungenen eigenen Arbeiten zu vergleichen. Zu seiner Freude schnitt *Sonnige Weide* dabei sehr gut ab. «71 scheint luftiger & sonniger als alles, was im Atelier ist & die Intensität d[er] Farbe scheint Hodlers Landschaft gleichzukommen. Es ist fast lächerlich [das] zu sagen!», schrieb er ins Tagebuch. Gewisse Details wollte er jedoch ändern: «Weide noch etw[as] zu platt. Vordergr[und] haupts[ächlich] r[echts] viel zu russig. – Auch 1 Idee zu dunkel Waldstreifen zu braun».[9]

Er stellte die Studie nun sehr bewusst in seinem Atelier «ans Licht», damit sich der, wie er meinte, durch Tageslichtmangel provozierte Schaden nicht wiederhole. Doch fünf Tage später stellte er zu seinem Schrecken fest, dass sich viele grüne Farbpartien erneut bräunlich verfärbt hatten. Weil damit bewiesen war, dass die Verfärbung andere Gründe haben musste, begann er, über ihre möglichen Ursachen zu grübeln; seine diesbezüglichen Überlegungen werden im letzten Kapitel von Teil IV erläutert.[10] Seine vielversprechende Studie wollte er nicht aufgeben und hoffte, ihr rätselhaftes Problem durch eine vollständige Entfernung und Erneuerung der beschädigten Farbpartien loszuwerden. Der «weisse Grund», bis zu dem er die Farbe am 14. und 15. Juni in den erwähnten Partien abschabte, war die Bleiweiss-Öl-Grundierung, mit der er die Esquisse *Böcklin todt* überstrichen hatte.

162



164

163

165

Abb. 162 Studie *Sonnige Weide*, 25. Mai 1904 – 16. April 1905, Ölfarben (Mussini) auf Leinwand (Flachs), 55 × 73,5 cm, VdL-Nr. 71, Bundesamt für Kultur, Bern, SIK Archiv Nr. 62963.

Abb. 163 Studie *Sonnige Weide*, UV-Fluoreszenzaufnahme. Bei den hell grünlich fluoreszierenden Partien handelt es sich um eine Farbe, die Emmenegger mit «Mischweiss» aufhellte. Die rot fluoreszierenden Bereiche in der Bildmitte sind Retuschen.

Abb. 164 Studie *Sonnige Weide*, Ausschnitt im Bildzentrum.

Abb. 165 Gleicher Ausschnitt wie Abb. 164, UV-Fluoreszenzaufnahme. Die letzten Korrekturen vom 14., 15. und 16. April 1905 fluoreszieren aufgrund ihres Zinkweissgehalts hell grünlich.

Zurück auf dem Zugerberg arbeitete er am späten Nachmittag des 16. Juni wieder an der Studie. An drei weiteren Spätnachmittagen, an denen ebenfalls schönes Wetter herrschte, nahm er vor dem Naturmotiv noch kleine formale Änderungen und vor allem koloristische Korrekturen vor, die er zum Teil aber schon am nächsten Tag wieder rückgängig machte. Eine Korrektur im Himmel rieb er noch in derselben Sitzung mit einem Lappen von der bereits leicht gehärteten Farbschicht wieder ab. Der allerletzte Handgriff, den er während seines Aufenthalts auf dem Zugerberg in situ vornahm, bestand am 20. Juni darin, sechs winzige Rinder auf die Weide zu stellen.

Zu Hause verglich er die neue Studie nochmals mit eigenen Bildern und mit Werken von Hodler und Amiet, war nun aber nicht mehr restlos zufrieden mit ihr. «Zu schwer in der Farbe», schrieb er ins Tagebuch.[11] Für das Bild, das er demnächst nach der Studie malen wollte, nahm er sich verschiedene Änderungen vor, die er ebenfalls im Tagebuch notierte.[12]

Anfang Juli stellte Emmenegger zu seinem grossen Verdruss fest, dass der grüne «Waldstreifen» im Hintergrund der Studie abermals braun geworden war. Nun beschloss er, die besagte grüne Mischung der vier Mussini-Tubenfarben in einem ersten, noch sehr einfachen Versuch aus nur zwei Farbfeldern zu testen. Insgesamt sollte er vier unterschiedlich komplexe Versuchsreihen («Farbenproben») ausführen und bis im März 1905 die dabei angelegten Testfelder sporadisch untersuchen und beurteilen.[13] Es gibt übrigens einige Hinweise darauf, dass Emmenegger selbst vermutete, eine der beiden gelben Tubenfarben in der grünen Mischung trage die Schuld am Verbräunen. So erwähnte er am 16. Juni 1904, kurz nachdem er auf das Problem aufmerksam geworden war, er verwende in der Studie *Sonnige Weide* eine andere gelbe Tubenfarbe, nämlich «Ultramaringelb» (Strontiumchromat),[14] was sich im Zuge unserer Pigmentanalysen bestätigte **(Tabelle 11 im Anhang)**. Es ist sehr wahrscheinlich, dass er diese Farbe, die er normalerweise nicht benutzte, hier als Alternative ausprobierte. Es gibt aber bis dato keinen Hinweis darauf, dass er sie fortan regelmässig verwendete.[15]

Vermutlich hatte Emmenegger die Absicht, sich mit dem geplanten Bild nach der Studie *Sonnige Weide* für den Salon d'Automne in Paris zu bewerben.[16] Er begann nun, dieses Bild zu malen (*Sonnige Weide*, VdL-Nr. 80). Doch die wenigen Tage, die er im Juli und August im Atelier verbrachte, widmete er nicht dem neuen Werk, sondern einer zweiten Versuchsreihe, die er auf dem umgeschlagenen oberen Spannrand der Studie *Sonnige Weide* ausführte **(Abb. 153 und 188)**, und anschliessend einer dritten, deren zwölf Testfelder er interessanterweise in der Darstellung der Studie selbst, genauer gesagt, im grünen Waldstreifen, anlegte **(Abb. 192)**.

Da das nach der Studie begonnene Bild am 12. September, fünf Tage vor dem Versandtermin für die Pariser Ausstellung, von seiner Vollendung noch weit entfernt war, beschloss Emmenegger, stattdessen die Studie einzusenden. In aller Eile überarbeitete er nun die Testfelder der dritten Farbenprobe im «besonnten Wald»,

sodass sie nicht mehr als solche erkennbar waren, und nahm zudem diejenigen Änderungen vor, die er eigentlich für das Bild geplant hatte. «D[er] rote Acker geht nicht recht zurück», hatte er im Juni hinsichtlich des geplanten Bildes im Tagebuch notiert;[17] jetzt, am 12. September, dokumentierte er folgende Änderung an der Studie im Logbuch: «Untere Ecke d[es] rothen Ackers herabgezogen; l[inks] wieder et[was] rothe Erde». Während er im Juni im Tagebuch vermerkt hatte: «2. Rind zu kräftig» und «Vordergr[und] farb[ige] Zeichn[ung] Terrainwellen»,[18] schrieb er am 13. September ins Logbuch: «2. Rind etw[as] heller gem[acht]» und «Im besonnten Vordergrund mehr Terrainwellen [gemalt]». Den sechs kleinen Rindern gesellte er zwei weitere hinzu, brachte Signatur und Datierung an und nahm weitere kleine Änderungen vor, von denen er annahm, es seien die letzten.

Doch als er die Studie am 15. September für vollendet hielt und einrahmte, erschrak er über den, wie er plötzlich fand, vollkommen missglückten Vordergrund. Er fragte sich, ob er «unten 6–7 cm wegschneiden & d[en] Rahmen verändern lassen soll[e]», beschloss aber, stattdessen «die Erde rechts nochmals m[it] bläulichen Tönen» zu überarbeiten. Drei Tage später bestrich er einige stumpf gewordene Stellen mit Retuschierfirnis und brachte die Studie zum Bahnhof.[19] Am 11. Oktober teilte ihm das Sekretariat des Salon d'Automne mit, sie sei in die Ausstellung aufgenommen worden.[20]

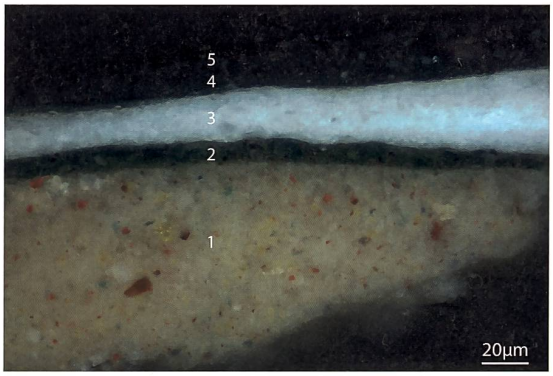
1905

Ende Januar 1905 war die Studie zurück in Emmeneggers Atelier. Er begutachtete nun die zwölf Testfelder seiner dritten Versuchsreihe im Waldstreifen.[21] Im März schabte er von den mittlerweile acht kleinen Rindern drei wieder ab und übermalte die betreffenden Stellen «als Wiese»; die Darstellung weist heute tatsächlich nur fünf Rinder auf. Im April beschloss er, sich mit der Studie auch für die IX. Internationale Kunstausstellung im Münchner Glaspalast[22] zu bewerben und überarbeitete sie erneut. Allerdings war ihm die Tubenfarbe «Kremserweiss» ausgegangen. Schon im März hatte sie ihm gefehlt, sodass er bei der Arbeit an der Studie *Schnee am Waldrand* (VdL-Nr. 10) auf «Mischweiss», das Bleiweiss und Zinkweiss enthält, und auf eine alte Tube «Blanc d'argent» (Bleiweiss) der Sorte Edouard hatte ausweichen müssen.[23] Dass er auch die Farben seiner letzten Überarbeitung der Studie *Sonnige Weide* mit «Mischweiss» aufhellen musste, das er normalerweise nicht verwendete, notierte er explizit im Logbuch. Aufgrund ihres Gehalts an Zinkweiss sind diese letzten Überarbeitungen in *Sonnige Weide* unter UV-Bestrahlung deutlich zu erkennen, denn sie fluoreszieren in einem hellen grünlichen Farbton **(Abb. 163 und 165)**.

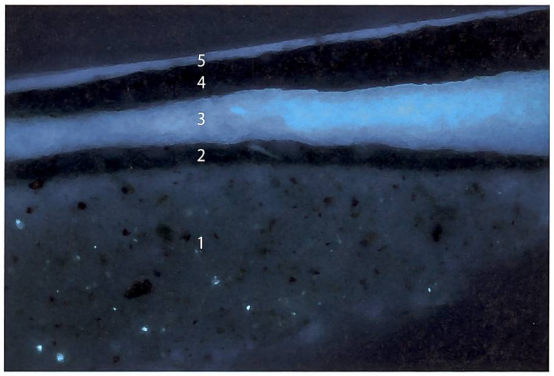
Erst als Emmenegger drei Tage später, am 19. April, erneut eine Änderung vornahm – eine Korrektur der Silhouette des Waldes im Hintergrund **(Abb. 166)** –, stand ihm wieder «Kremserweiss» zur Verfügung, und auch diesen Umstand notierte er im Logbuch. Nachdem er verschiedene Partien, die noch nicht ausrei-

166

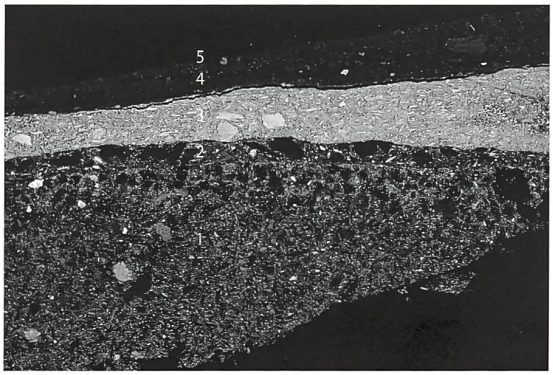
Abb. 166 Studie *Sonnige Weide*, Ausschnitt rechts oben. Die heute etwas dunklere Partie im Himmel direkt oberhalb des bewaldeten Hügels (Pfeil) zeigt an, wo Emmenegger eine allerletzte formale Korrektur ausführte, indem er, wie er im Logbuch notierte, «ein Streifchen» des bewaldeten Hügels himmelblau übermalte (MN, Logbuch, 19. April 1905, S. 151).



167a



167b



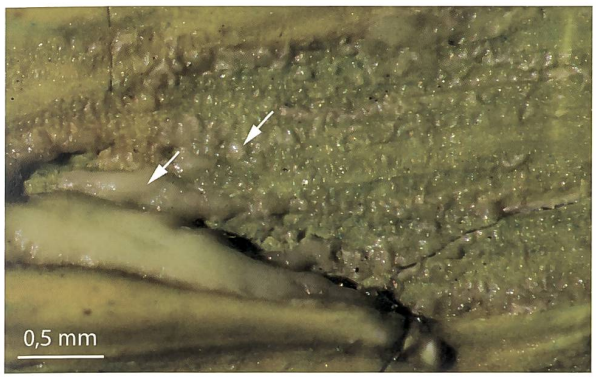
167c

Abb. 167a Querschliff der Malschichtprobe P12 der Studie *Sonnige Weide*, linke Bildkante oben (siehe **Abb. 204** im Anhang), Aufnahme im Lichtmikroskop (Hellfeld bei gekreuzten Polarisationsfiltern). Die gewerblich aufgetragene Grundierung ist in der Malschichtprobe nicht enthalten. Abgesehen davon lassen sich von unten nach oben folgende Schichten erkennen: Ganz unten liegt eine gelbliche Schicht mit diversen bunten Pigmenten (1), darauf folgt eine dünne dunkelgrüne Schicht (2); beide gehören zur nie vollendeten Esquisse *Böcklin todt* von 1901. Darauf liegt die von Emmenegger 1903 aufgetragene dicke zweite Grundierung (3). Es folgt eine sehr dunkle grüne Schicht, bei der es sich um den von links ins Bild hineinragenden Tannenzweig der Studie *Sonnige Weide* handelt (4). Zuoberst liegt ein Firnis, der im Hellfeld jedoch nicht sichtbar ist. Für die Pigmentierung der Schichten siehe die diversen Angaben zur Probe P12 in der **Tabelle 11** im Anhang.

Abb. 167b Wie Abb. 167a, Aufnahme im Lichtmikroskop unter ultravioletter Strahlung (365 nm). Die Zinkweisspartikel in der dicken gelben Farbschicht fluoreszieren hell grünlich (1). Auch der (nicht originale) Firnis ist aufgrund seiner Fluoreszenz sichtbar (5).

Abb. 167c Wie Abb. 167a, Materialkontrastbild im Rasterelektronenmikroskop.

chend gesättigt waren, mit Vernis à retoucher J. G. Vibert gefirnisst hatte, sandte er die Studie am 22. April an die Ausstellungsjury für die Münchner Schau nach Basel.[24] Auch hier war er mit seiner Bewerbung erfolgreich. Interessanterweise beurteilte Giovanni Giacometti, der Mitglied der Jury war, *Sonnige Weide* ganz ähnlich wie Emmenegger selbst. Er schrieb am 12. Mai an den Freund, die Landschaft gefiele ihm recht gut; er fände sie «sehr frisch in der Farbe und leuchtend im Licht». Nur der Vordergund sei «nicht so gut gestimmt und [nicht] so angenehm in der Farbe wie das übrige».[25] Da die Studie 1906 aus der Münchner Ausstellung von der Schweizerischen Eidgenossenschaft angekauft wurde, kann jedoch ausgeschlossen werden, dass Emmenegger sie ein weiteres Mal überarbeitete.



168

Abb. 168 Studie *Sonnige Weide*, Detail in der unteren Bildhälfte Mitte. An der Oberfläche tritt eine weissliche, durchscheinende Substanz aus (Pfeile). Möglicherweise handelt es sich um die Folge einer Degradation der gelben Farbe.

Bemerkungen zum Zustand der Studie

In einer gelben Partie im Bildzentrum sind bei optischer Vergrösserung (Stereomikroskop) weissliche blasenförmige Ausblühungen zu sehen, die möglicherweise auf eine Degradation der gelben Farbe zurückgehen **(Abb. 168)**.[26] Eine Verbräunung grüner Partien ist hingegen in der Studie nicht festzustellen, doch die Testfelder der zweiten Versuchsreihe auf ihrem oberen rückseitigen Spannrand zeigen eine dunkle Haut **(Abb. 190 und 191)**. Möglicherweise war die Verbräunung, die Emmenegger störte, also durch die Bildung einer dunklen Haut verursacht, die bei späteren Reinigungen der Bildoberfläche entfernt wurde. Nur in den Testfedern blieb sie erhalten.

Im Dunkelgrün der Tannenzweige am oberen Bildrand hat sich, ausgehend von einem feinen Frühschwundrissnetz, ein Alterscraquelé ausgebildet.

1 Siehe Kap. 6, «Bild *Frühling*, VdL-Nr. 19».
2 Für Emmeneggers Beziehung zu Böcklin siehe Gerster/Helbling/Mollet 1987.
3 Tb 1900–1901, Eintrag im hinteren Teil, datiert 1901 (wohl Januar).
4 Siehe Teil III, Kap. 12, «Oktober bis November 1903: Malerfahrt nach Reiden».
5 Siehe Kap. 10, «Diverse Tests zum Auftragen von Grundierungen».
6 Tb 1903–1904, 25. Mai 1904.
7 Siehe Teil III, Kap. 14, «Mai und Juni 1904: Malerfahrt auf den Zugerberg».
8 Emmenegger hatte bei Bernhard Buttersack gelernt, dass Ölfarbschichten am Licht trocknen müssen, um nicht zu vergilben; siehe MN, Logbuch, 1. März 1901, S. 13.
9 Tb 1903–1904, 9. Juni 1904.
10 Siehe Kap. 11, «Vier ‹Farbenproben› zu einer Mischung aus Mussini-Tubenfarben».
11 Tb 1903–1904, 22. Juni 1904.
12 «Grün i[m] Mittelgr[und] etw[as] zu saftig. (Ganzes etw[as] heller & weniger intens[ives] Grün?) 2. Rind zu kräftig 5 + 6 R[ind] zu fahl. D[er] rote Acker geht nicht recht zurück. Vordergr[und] farb[ige] Zeichn[ung] Terrainwellen, Waldstreifen etw[as] z[u] dunk[el], Härte b[ei] roth[em] Acker»; ebd., Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum (wohl Juni 1904).
13 Wie Anm. 10.
14 MN, Logbuch, 16. Juni 1904, S. 126.
15 Möglicherweise war er mit der geringen Deckkraft von Ultramaringelb nicht zufrieden. Ein Jahr später erwähnte er, er benutze es für eine Lasur: «21. Blau des Himmels überlasiert. Terb[entin] + gelb[er] Ultram[arin]»; ebd., 14. Juni 1905, S. 157.
16 Salon d'Automne, Paris, Grand Palais, 15. Oktober – 15. November 1904.
17 Siehe Anm. 12.
18 Ebd.
19 Tb 1904–1906, 18. September 1904.
20 Ebd., 11. Oktober 1904. Die Studie wurde in Paris unter dem Titel *Pâturage ensoleillé* ausgestellt; Paris 1904, S. 47, Nr. 448.
21 Wie Anm. 10.
22 IX. Internationale Kunstausstellung, München, Königlicher Glaspalast, 1. Juni – Ende Oktober 1905.
23 Siehe Kap. 8, «Studie *Schnee am Waldrand*, VdL-Nr. 10».
24 Die Jurierung der Schweizer Eingaben fand in Basel statt.
25 Giacometti an Emmenegger, 13. Mai 1905, in: Radlach 2003, S. 289.
26 Dieses spezifische Phänomen wurde nicht genauer untersucht.

8 Studie *Schnee am Waldrand,* VdL-Nr. 10

12. und 13. März 1905

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Eintrag im Verzeichnis der Leinwände:]

[S. 185, ohne Datum]

10. St[udie] ~~Nilpferd~~ Belg[ische]? Oelgr[und-Leinwand] Römischfaden v[on] Disler? Aufg[espannte] Gr[össe] B[reite] 61 H[öhe] 49 ½ ~~Letzter~~ Schnee am Waldrand

[Einträge im Logbuch:]

[S. 34]

4? VII 1901

10 Direckt auf den, im letzten ~~Winter~~ Herbst angef[angenen], Italienerknaben aufgez[eichnet] & untermalt. M[ussini]-Fa[rben] o[hne] Malm[ittel].

8. VII. [1901]

10. Untermalung fühlt sich troken an. Stellenweise überm[alt]. M[ussini]-Fa[rben] o[hne] Malm[ittel]. Nicht voll[endet]. Schund!

[S. 144]

12. III. [1905]

10. Im Verlaufe d[er] letzten Monate L[einwand] m[it] hellen Palettresten überm[alt]. (Diese Farbschicht ist nicht glänzend) Heute m[it] Pinsel abgestaubt, m[it] Kohle ein paar Striche aufgezeichn[et] & Studie: «Letzter Schnee» gemalt.
Im Atel[ier] Schatten auf Schnee & Boden viel heller gemacht.
Die Farbe dieser Studie wird voraussichtlich leicht reissen (trotzdem die Untermalung matt aufgetrokn[et] war), weil diese Leinw[and] schon mit mehreren Farbschichten bedeckt war.

[S. 145]

13. III. [1905]

10. vollendet. (heute ausnahmsweise altes, zähes Blanc d'arg[ent] von Lefranc verwendet.)
Schatten auf d[em] Schnee durchweg noch heller gemacht m[it] Terbent[in].
Sonnenflecke auf [dem Schnee] weniger warm.
Rasen d[es] Vordergr[unds] heller & wärmer gem[acht]; 2 Rasenflecke.
Farbe d[es] Hintergr[unds] etwas heller. Rothe Streifen.

Kommentar

Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

Vor 1900

Der Bildträger, auf dem Emmenegger im März 1905 die Studie *Schnee am Waldrand* (Abb. 180) schuf, stellt in der Reihe der hier untersuchten Fälle eine Ausnahme dar. Das Malleinen selbst – im Verzeichnis der Leinwände lautet seine Beschreibung «Oelgr[und-Leinwand] Römischfaden[1] v[on] Disler» – ist zwar durchaus nicht auffallend. Es ist ein Flachsgewebe in Panamabindung (Abb. 172), das am (frontal gesehen) rechten Bildrand eine Webkante aufweist. Der Ölgrund enthält Bleiweiss, Zinkweiss und höchstwahrscheinlich Öl (Tabelle 12 im Anhang) und wurde über die Nagellochreihe der für den gewerblichen Grundierungsauftrag notwendigen Aufspannung gestrichen (Abb. 173). Weitere Angaben zum Malleinen sind in der Tabelle 5 im Anhang aufgeführt.

Ungewöhnlich ist, dass Emmenegger dieses Malleinen nicht selbst aufgespannt, sondern von der Firma Disler & Reinhart wohl fertig aufgespannt erworben hatte.[2] Ein erstes Indiz ist der starre Spannrahmen. Er verfügt über gestemmte Eckverbindungen mit Federn und Zapfen (Abb. 169 und 171), die Leisten besitzen keinen Spannwulst, sind bildseitig nur wenig abgefast, rund 4,8 cm breit und rund 2,2 cm stark. Weitere Indizien sind die Nägel mit vergleichsweise kleinen Köpfen (Durchmesser ca. 0,5 cm, Abb. 173). Emmenegger verwendete in der Regel bildseitig auf Gehrung geschnittene Keilrahmen, an seinen eigenhändigen Aufspannungen wurden bisher nur Nägel mit grösseren Köpfen festgestellt,[3] und schliesslich weisen die Ränder der von ihm aufgespannten Bildträger Abdrücke seiner Spannzange auf und sind nicht so knapp beschnitten wie das Malleinen von VdL-Nr. 10 (Abb. 169).

Dass Emmenegger die Bildfläche des Malleinens selbst mit einer zusätzlichen Bleiweissgrundierung versehen hatte, konnte anhand des Querschliffs einer Malschichtprobe nachgewiesen werden (Abb. 186); diese Schicht liegt nur auf der Bildfläche, nicht auf den Spannrändern.

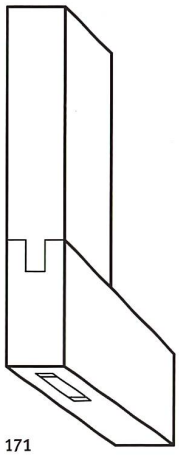
1900/1901

Wann Emmenegger die zusätzliche Grundierung auftrug, ist nicht bekannt; fest steht jedoch, dass er den so präparierten Bildträger im Herbst 1900 auf seine erste oberitalienische Malerfahrt an den Lago Maggiore mitnahm und dort für die Bildnisstudie eines «Italienerknaben» verwendete (Abb. 174). Damals malte er noch mit Edouard-Farben.

Das Knabenbildnis vollendete er nicht. Ohne sich die Zeit zu nehmen, es mit einer Grundierung zuzudecken, übermalte er es im Sommer 1901 – er arbeitete damals in einer Menagerie – mit der querformatigen Studie eines Nilpferdkopfes (Abb. 175 und 176). Dass er direkt auf die andere Darstellung malte, ist zwar kein Einzelfall,[4] geschah in diesem Fall aber wohl aus der Not heraus: Sein Vorrat an ge-

169

170



171

Abb. 169 Rückseite der Studie *Schnee am Waldrand* (für die Bildseite siehe Abb. 180). Vermutlich handelt es sich um ein gewerblich aufgespanntes Malleinen.

Abb. 170 Detail von Abb. 169, untere Spannrahmenleiste Mitte, um 180° gedreht. Die von Emmenegger mit Bleistift angeschriebene und rechteckig umrahmte VdL-Nummer «10» steht heute auf dem Kopf, da er das Malleinen bei der zweiten Wiederverwendung um 180° drehte.

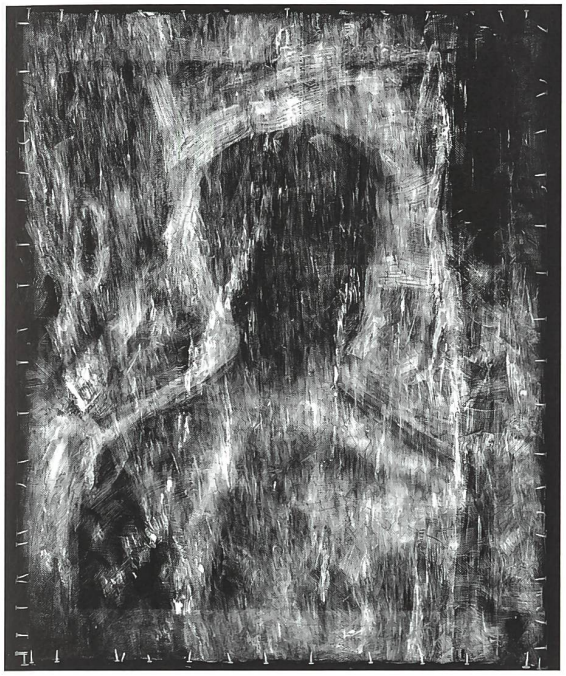
Abb. 171 Schema der Eckverbindung des Spannrahmens der Studie *Schnee am Waldrand*. Es handelt sich um eine gestemmte Verbindung mit Feder und Zapfen.

172

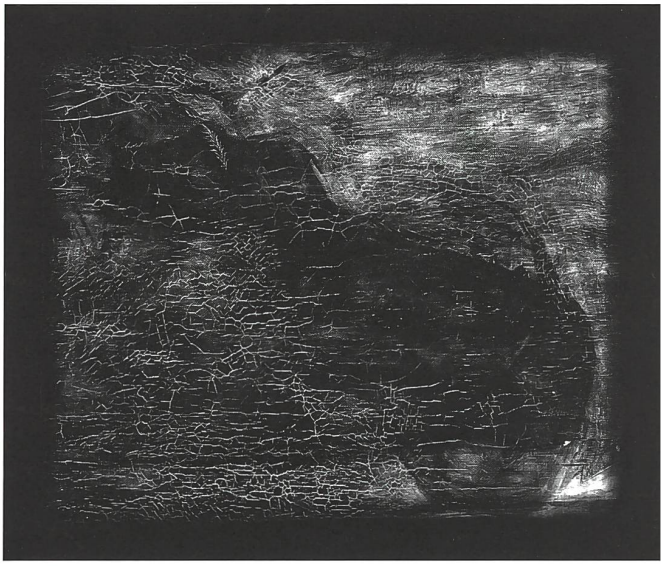
173

Abb. 172 Detail der Rückseite, Bildträgergewebe. Es handelt sich um eine in Panamabindung gefertigte Leinwand (Flachs). In der Abbildung (wie auch in der Studie) verläuft die Kette (jeweils zwei Fäden) vertikal, der Schuss (dito) horizontal.

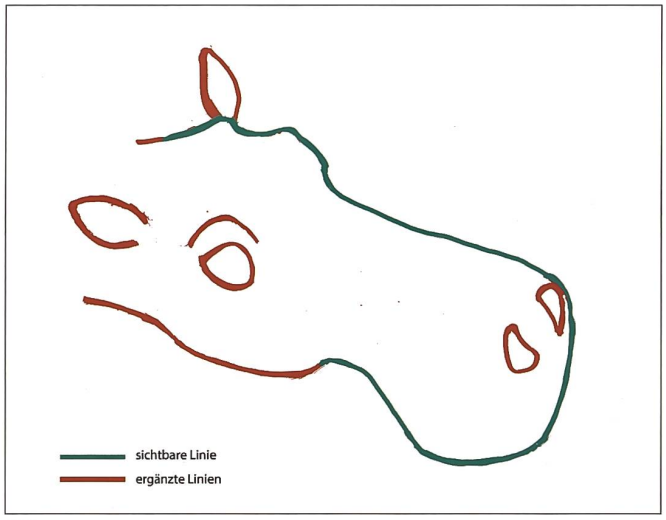
Abb. 173 Studie *Schnee am Waldrand*, Detail des rechten Spannrandes. Der weisse Ölgrund aus gewerblicher Produktion wurde bis an die Webkante und die hier vorhandenen Nagellöcher der Aufspannung (schwarzer Pfeil) aufgestrichen. An der bildseitigen Kante kommt an einigen Stellen eine tieferliegende dunkle Farbschicht zum Vorschein (weisse Pfeile); es bleibt jedoch unklar, welcher der beiden übermalten Studien sie zuzuordnen ist. Bei der mit dem unteren weissen Pfeil bezeichneten Stelle wurden µRFA-Messungen durchgeführt (P16, siehe **Tabelle 12 und Abb. 205**, beide im Anhang).



174



175



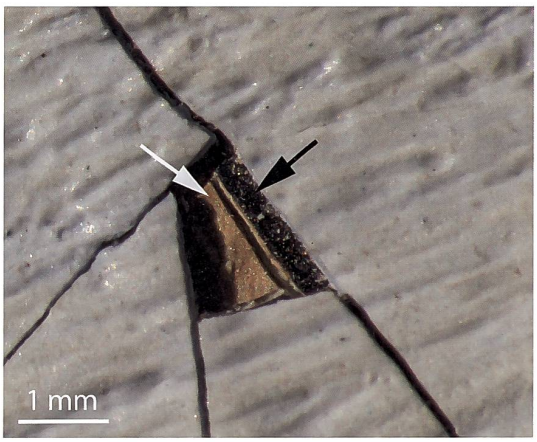
176

Abb. 174 Studie *Schnee am Waldrand*, Röntgenaufnahme, um 90° im Uhrzeigersinn gedreht. Die Umrisse der Porträtstudie des «Italienerknaben» von 1900 wird sichtbar.

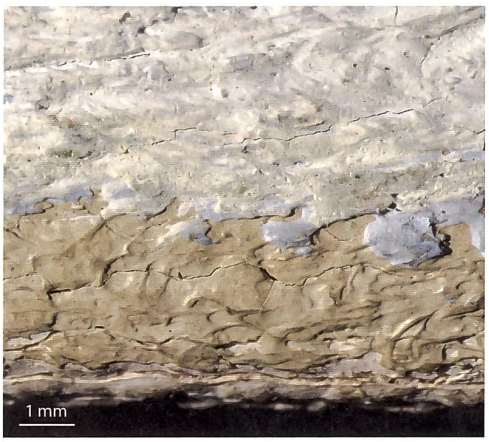
Abb. 175 Studie *Schnee am Waldrand*, IR-Transmission, um 180° gedreht. Die Porträtstudie tritt in dieser Aufnahme kaum noch hervor, hingegen werden Umrisse der Studie des Nilpferdkopfes sichtbar, an dem Emmenegger im Juli 1901 arbeitete.

Abb. 176 Studie *Schnee am Waldrand*, Linienzeichnung der mit IR-Transmission festgestellten (grün) und der ergänzten (rot) Umrisslinien des Nilpferdkopfes von 1901.

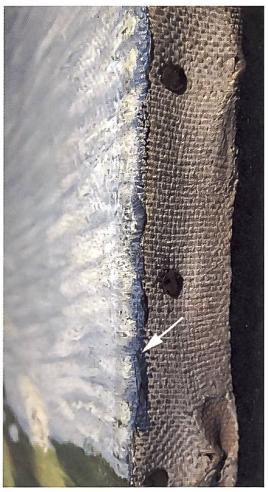
brauchsfertigen Malleinen war vermutlich erschöpft, und hätte er eine Grundierung aufgetragen, hätte diese zuerst trocknen müssen. Für die zweite Verwendung – den Nilpferdkopf – gab er dem Bildträger unter der VdL-Nr. 10 einen Eintrag im Verzeichnis der Leinwände. Aber auch diese Studie gelangte nicht zum Abschluss; schon nach der zweiten Malsitzung gab Emmenegger sie auf. «Nicht voll[endet]. Schund!», schrieb er damals in sein Logbuch. Ein winziger Ausbruch in der Farbschicht der heutigen Darstellung lässt die tieferliegenden dunklen Farbschichten der beiden Studien von 1900 und 1901 erkennen **(Abb. 177)**.



177



178



179

Abb. 177 Studie *Schnee am Waldrand*, Detail, winziger Ausbruch in der Farbschicht im Schneefeld rechts. In diesem Ausbruch sind zwei tiefer liegende Farbschichten zu unterscheiden; zuunterst ein Hellbraun (weisser Pfeil, eventuell Porträtstudie von 1900?), darauf ein Dunkelbraun (schwarzer Pfeil, eventuell Nilpferdstudie von 1901?).

Abb. 178 Studie *Schnee am Waldrand*, Ausschnitt der unteren Bildkante links. Im unteren Bereich des Ausschnitts ist die gelbliche Schicht aus hellen Palettresten sichtbar, mit der Emmenegger die Nilpferdstudie zudeckte.

Abb. 179 Studie *Schnee am Waldrand*, Ausschnitt des rechten Spannrandes. An der bildseitigen Kante ist unter der hellen Farbe des Schneefeldes eine deutlich dunklere blaue Farbschicht sichtbar (Pfeil). Sie stammt offenbar von der Arbeit im Freien und wurde im Atelier mit viel helleren Tönen übermalt.

1904/1905

Erst dreieinhalb Jahre später, im Lauf des Winters 1904/1905, bereitete er das Malleinen nach und nach für eine erneute Verwendung vor: Jedesmal, wenn er Farbreste von seiner Palette entfernte, strich er die hellen Reste über den missglückten Nilpferdkopf, bis allmählich die gesamte Bildfläche mit einer hellen, in manchen Bereichen gelblich getönten Schicht bedeckt war **(Abb. 178)**.

Am 12. März 1905, als er für Pleinairstudien in der näheren Umgebung Bildträger benötigte, prüfte er die Schicht aus hellen Palettresten, konstatierte, sie sei «nicht glänzend», verzichtete deshalb darauf, sie mit Wasser und Seife zu waschen,[5] und staubte sie lediglich ab. Mit dem nunmehr gebrauchsfertigen Bildträger begab er sich noch am selben Tag bei strahlendem Sonnenschein zum Galgenwald von Emmen, in die Ebene unmittelbar nördlich des Zusammenflusses von Emme und Reuss,[6] und begann dort die Studie *Schnee am Waldrand*. Als Unterzeichnung setzte er lediglich «m[it] Kohle ein paar Striche»[7] und führte umgehend die Untermalung aus. Er malte die Studie mit Mussini-Farben; die Ergebnisse der Pigment- und Bindemittelanalysen sind in der **Tabelle 12 im Anhang** zu finden.

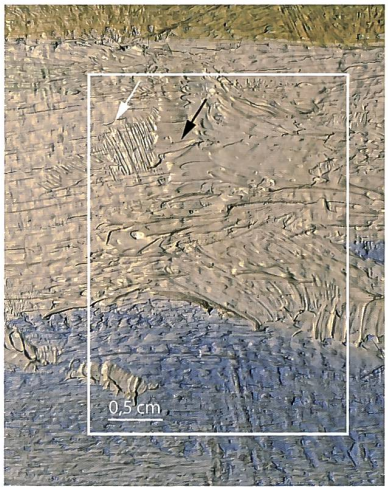
Zurück im Atelier fiel ihm offenbar auf, dass die Schatten im Vordergrund viel zu dunkel geraten waren, denn er überarbeitete diese Bereiche noch am selben Tag mit sehr viel helleren Farben **(Abb. 179)**. Wie unsere technologische Untersuchung und

180

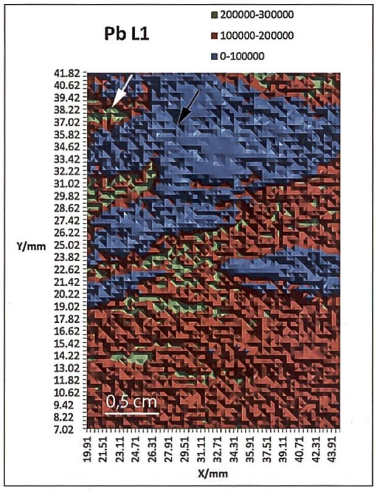
181

Abb. 180 Studie *Schnee am Waldrand*, 12. und 13. März 1905, Ölfarben (Mussini) auf Leinwand (Flachs), 49,5 × 61 cm, VdL-Nr. 10, Privatbesitz, SIK Archiv Nr. 63233.

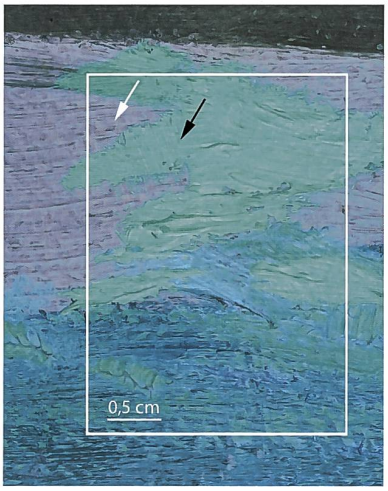
Abb. 181 Studie *Schnee am Waldrand*, UV-Fluoreszenzaufnahme. Die Farbe, die Emmenegger am Nachmittag oder Abend des 12. März 1905 auftrug, um ein erstes Mal das Schneefeld aufzuhellen, erscheint im ultravioletten Fluoreszenzlicht grünlich. Statt Bleiweiss verwendete er nämlich Zinkweiss, das unter UV-Bestrahlung hell grünlich fluoresziert.



182



183

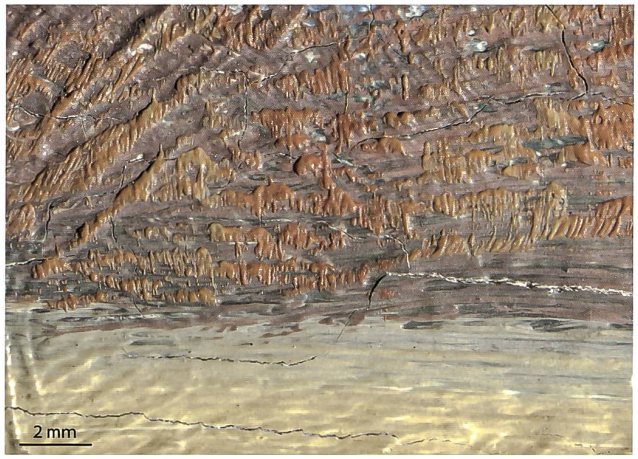


184

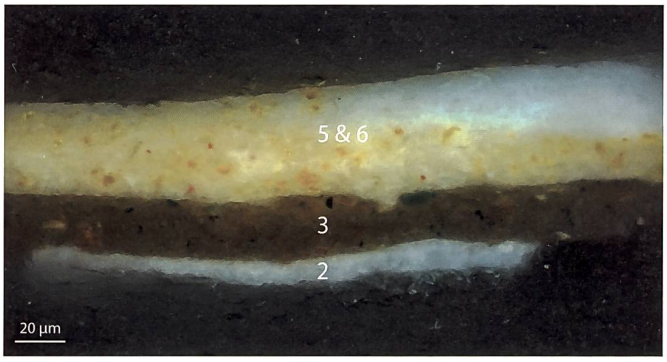
Abb. 182 Studie *Schnee am Waldrand*, Ausschnitt am unteren Bildrand. Im Normallicht ist die erste Überarbeitung mit dem weniger deckkräftigen Zinkweiss (schwarzer Pfeil) nicht immer von der zweiten Überarbeitung mit Bleiweiss (weisser Pfeil) zu unterscheiden.

Abb. 183 Kartierung des Elements Blei (Pb) mit µRFA; die kartierte Fläche liegt innerhalb des weissen Rahmens in den Abb. 182 und 184. Die stark bleiweisshaltigen Farbbereiche sind rot und grün eingefärbt, die nicht oder kaum bleiweisshaltigen blau.

Abb. 184 Wie Abb. 182, UVF-Aufnahme. Zinkweiss- (schwarzer Pfeil) und bleiweisshaltige (weisser Pfeil) Farbaufträge sind anhand ihres unterschiedlichen Fluoreszenzverhaltens eindeutig zu unterscheiden.



185



186

Abb. 185 Studie *Schnee am Waldrand*, Ausschnitt des Hintergrunds oben rechts. Emmenegger überging den zuerst bräunlichen Streifen ganz zum Schluss noch mit einer dünnen Farbe in einem heller leuchtenden Rotton.

Abb. 186 Querschliff der Malschichtprobe P6 der Studie *Schnee am Waldrand*, aus dem gelben Hintergrund, linke Bildkante oben (siehe **Abb. 205** im Anhang), Aufnahme im Lichtmikroskop (Hellfeld bei gekreuzten Polarisationsfiltern). Die unterste Schicht im Bildaufbau, der gewerbliche Ölgrund, ist im abgebildeten Querschliff nicht enthalten. Die erste Schicht von unten ist die von Emmenegger selbst aufgetragene Grundierung (2). Darauf liegt eine braune Farbschicht (3), die der Porträtstudie von 1900 oder der Nilpferdstudie von 1901 zuzuordnen ist. Die im Bildaufbau beobachtete Schicht aus Palettresten ist an der beprobten Stelle nicht vorhanden. Die gelbe (5) und weisse (6) Farbschicht gehören zur gelben Hintergrundpartie in *Schnee am Waldrand*. Für die Pigmentierung der Schichten siehe die Angaben zur Probe P6 in der **Tabelle 12** im Anhang.

eine Bemerkung im Logbuch zeigen, muss ihm an diesem Punkt die Bleiweissfarbe von Mussini ausgegangenen sein, denn er vermengte für die Aufhellung der Schatten seine Farben mit der Tubenfarbe «Mischweiss», einer Kombination von Bleiweiss und Zinkweiss, die er normalerweise nicht verwendete.[8] Schon am nächsten Tag vollendete er die Studie und hellte dabei das Schneefeld noch stärker auf; offenbar unzufrieden mit der geringeren Deckkraft des «Mischweiss», verwendete er dafür «ausnahmsweise» (wie er betonte) eine ältere Tube Bleiweissfarbe des Herstellers Lefranc («Blanc d'arg[ent]»). Diese Farbe war gemäss seinen Notizen schon ziemlich «zäh», und tatsächlich sind die Lichter im Schneefeld ungewöhnlich pastos aufgetragen. Der Wechsel zwischen zink- und bleiweisshaltigen Farbaufträgen ist unter UV-Bestrahlung gut zu erkennen **(Abb. 181 und 184)**.

Nachdem er auch den Grasstreifen im Vorder- und gewisse Partien im Hintergrund aufgehellt hatte, vollendete er schliesslich die Studie mit einer letzten Korrektur des Kolorits, indem er auf zwei horizontale bräunliche Streifen im Hintergrund, die vielleicht einen winterbraunen Buchenwald darstellen, noch eine dünne, kräftig braun-rote Farbe legte **(Abb. 185)**. «Rothe Streifen», lautet sein knapper Beschrieb dieses letzten Eingriffs. Er liess die Studie *Schnee am Waldrand* ungefirnisst.

Bemerkungen zum Zustand

Entgegen Emmeneggers Befürchtung, dass die «Farbe dieser Studie [...] voraussichtlich leicht reissen» werde, weist sie keine Frühschwundrisse auf, sondern nur lokal ausgeprägte Altersprünge.

1 Andere Bezeichnung für Panamabindung.

2 Da er sich zum Zeitpunkt des Eintrags offenbar nicht mehr ganz genau an die Herkunft des Bildträgers erinnerte, versah er die Angabe «Disler» mit einem Fragezeichen.

3 Nur in der unteren und linken Kante befindet sich je einer von Emmeneggers üblichen Spannnägeln mit Köpfen, die einen Durchmesser von etwa 0,8 cm aufweisen und damit deutlich grösser sind. An diesen Stellen scheint er Nägel ersetzt zu haben, die schon früh verloren gegangen waren.

4 Im November 1904 hatte Emmenegger über seiner Studie *Fritz. Maulthier* (VdL-Nr. 19) das Bild *Frühling* geschaffen, ohne die Studie vorher mit einer Zwischenschicht zu überdecken; siehe Kap. 6, «Bild *Frühling*, VdL-Nr. 19».

5 Glänzende Schichten standen bei Emmenegger im Verdacht, zu fett zu sein. Nicht zu Unrecht fürchtete er, spätere Schichten würden darauf nur schlecht haften und Frühschwundrisse ausbilden.

6 An derselben Stelle hatte Emmenegger bereits im Februar die Studie *Schnee am Waldrand* (VdL-Nr. 89) gemalt. Diese frühere Studie hatte er im Tagebuch in Klammern mit dem Zusatz «Galgenwald» versehen; Tb 1904–1906, Eintrag im hinteren Teil, ohne Datum.

7 Die Unterzeichnung wurde bei unserer technologischen Untersuchung leider auch mithilfe von IR-Reflektografie nicht sichtbar.

8 Um dieselbe Zeit dokumentierte er im Logbuch die Überarbeitung der Studie *Sonnige Weide*. Dass er vorübergehend mit «Mischweiss» arbeiten musste, geht nicht aus den Einträgen zu *Schnee am Waldrand*, sondern aus denjenigen zu *Sonnige Weide* hervor; siehe Kap. 7, «Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71».

9 Fünf «Lasurproben», VdL-Nr. 3

18. Februar – 17. Juli 1901

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Eintrag im Verzeichnis der Leinwände:]

[S. 185, ohne Datum (Februar 1901)]

3. Lasurproben. Belgische (?) Kr[eidegrund]-L[einwand] von Disler & Reinh[art]. – Aufgesp[annt] Grösse: H[öhe] 82 – B[reite] 57.

[Einträge im Logbuch:]

[S. 9]

18. II. 1901

3. Auf eine L[einwand] (Kreidegr[und]), die ich vor 10 Monaten mit Bl[anc] d'arg[ent] v[on] Edou[ard] (?) grundiert hatte, habe ich Lasurproben mit Muss[ini]-Firn[is] gemacht. Je 5 Abstufungen v[on] M[ussini]-Ultram[arin] + vert ém[eraude] und v[on] Edou[ard]-Ultr[amarin] + vert ém[eraude]. Die Las[uren] m[it] M[ussini]-Fa[rben] liessen sich gleichmässiger verteilen & sind eher leuchtender als die Las[uren] m[it] Ed[ouard]-Fa[rben]. Daneben setzte ich pastose Farben von ungef[ähr] gleicher Valeur, M[ussini]-Cremserw[eiss] + Ultr[amarin] + v[ert] ém[eraude] & Ed[ouard]-Bl[anc] d'arg[ent] + Ultr[amarin] + v[ert] ém[eraude] – & da sah ich dann neuerdings, wie schon früher, dass die lasierten Fa[rben] kolossal viel leuchtender sind, als die mit Weiss gemischten. Die Frage ist nun die: Springen diese mit Firniss gem[ischten] Fa[rben] später vielleicht ab, reissen sie, dunkeln sie nach oder vergilben sie? Wenn nicht, so würde man gut thun, eine gute Kreidegr[und]-L[einwand] 2 mal in Intervallen v[on] 1–3 Monaten (?) mit Kremser-w[eiss] v[on] M[ussini] (oder m[it] Bl[anc d'arg[ent] v[on] Ed[ouard]) zu grundieren, das Ganze ein paar Monate am Licht troknen zu lassen & darauf mit M[ussini]-Fir[nis] & -Fa[rben] (oder and[erem] Fir[nis] & and[eren] Fa[rben]?) das Meiste lasierend zu malen.

23 II. [1901] Die hellern Las[uren] sind schon troken, die dunklern (mehr Farbe enth[altend]) noch nicht.

1. III. [1901] Alle Las[uren] troken.

[S. 10]

22. III. [1901] Die rechte Seite dieser Las[uren] mit M[ussini]-Fir[nis] gefirn[isst]. Sie waren ziemlich stark eingeschlag[en]; besonders die dunklern Töne.

19. II. [1901]

Auf die gestrigen Lasurversuche fasste ich den Entschluss, die grosse Blausee-L[einwand], die ich vor ung[efähr] 14 Monaten angef[angen] hatte, zu vollenden. 4. (Belg[ische] Kr[eidegrund]-L[einwand] v[on] Disler; zuerst m[it]

Terb[entin] & Ed[ouard]-Fa[rben] untermalt. Dann die ganze Seefläche mit Bl[anc] d'arg[ent] v[on] Ed[ouard] (?) od[er] Krems[er]w[eiss] v[on] M[ussini] überstrichen, in der Überzeugung, dass dieses Wasser lasierend leuchtender herauszubringen sei, als pastos malend. Daraufhin hatte ich ein ½ m² grosses Stück obere Hälfte rechts mit Terbent[in] v[on] Ed[ouard] + Ed[ouard]-Fa[rben] lasierend gem[alt].
Da aber diese Lasuren ungleich & fleckig wurden, gab ich das Bild auf).
Heute habe ich nun konstatiert, dass von diesen ...
[S. 11]
... Lasuren die dunklern, etwas pastoser gem[alten] Stellen stärker ~~gesprungen~~ gerissen sind & dass die übrige, weissgrundierte Seefläche stark gelb geworden ist! Was gäbe ich jetzt darum, wenn ich wüsste, woher dieses Gelbwerden kommt! War die Farbe Blanc d'arg[ent] v[on] Ed[ouard] oder M[ussini]-Krems[er]w[eiss]? Ist sie desswegen gelb gew[orden] weil sie zu wenig am Licht war? Die Leinw[and], auf die ich gestern die Lasurproben machte 3., ist nicht im Geringsten gelb geworden. Sie war, die letzten Monate wenigstens, konstant dem Licht ausgesetzt.
Ich habe nun die Blausee-L[einwand] 4. neuerdings für Lasuren präpariert & zwar, um mit meinen Ed[ouard]-Fa[rben] etwas aufzuräumen, mit Ed[ouard]-Fa[rben] (Bl[anc] d[']arg[ent].) Ich habe mit purem Weiss die im letzten Jahr lasierte Fläche überstrichen & alle Stellen auf dem Seegrund, die besonders leuchtend werden sollten.
Das «Vertreiben» der Farbe gelang mir weitaus am besten mit einem flachen Marderpinsel (Sorte V. v[on] Schmin[c]ke), viel besser als mit richtigem Vertreiber v[on] Dachshaar (Sorte L. von Schmin[c]ke).

22 II. [1901] Bl[anc] d'arg[ent] auf ganzer Leinw[and] schon troken.

[S. 12]
20. II. [1901]
Auf die gleiche L[einwand] 3., wie vorgestern, 3 weitere Lasurproben gemacht; dunkleres & helleres Himmelsblau. M[ussini]-Fir[nis] + M[ussini]-Fa[rben].
Ich glaube beobachtet zu haben, dass dunkle blaue Himmel ~~mit~~ durch Lasieren ätherischer & schöner werden, als durch mischen m[it] Weiss; helle Himmel dagegen scheinen mir mit T[empera]-Fa[rben] & wohl auch mit M[ussini]-Fa[rben] durch Mischen m[it] Weiss leuchtender zu werden, als durch lasieren.

23 II. [1901] Diese Las[uren] schon troken.

[S. 13]
1. III. 1901
Da ich schon von Herrn Buttersack weiss, dass Gemaltes, welches während des Auftroknens nicht dem Liecht ausgesetzt ist, ziemlich sicher nachdunkelt, so bin

ich stets darauf bedacht, meine neuen Arbeiten wenigstens die ersten Wochen, wo möglich aber 2–3 Monate, dem Liecht auszusetzen. (Nie direktes oder durch Spiegel oder Fensterscheiben reflektiertes Sonnenliecht.) – Ich werde fortan nur Ausnahmen von dieser Regel notieren.

[S. 15]
21. III. [1901]
3. Neben die frühern Blausee-Farbproben neue gestrichen. M[ussini]-Fa[rben] (Cobalt d[unkel] + vert ém[eraude] in die dunkelsten Stellen noch Ultram[arin] d[unkel]) mit Flei[scher]-Malm[ittel], das ich gestern erhielt. Links Flei[scher]-Malm[ittel] III, Mitte II, rechts I.

[S. 16]
22. III. [1901] Diese Proben scheinen noch bedeutend leuchtender & intensiver, als die mit M[ussini]-Fir[nis] lasierten, die ich soeben zur Hälfte gefirniesst habe.

25. III. [1901] Die 2 hellsten Lasuren mit III sind troken.

29 III [1901] Alle Las[uren] troken; die dunklern Töne mit I harzen aber noch.

22. III. [1901]
3. Die untern 2/5 & ein handbreiter Streifen links war gelbgrün grundiert. Dieses habe ich nun m[it] purem Krems[er]w[eiss] v[on] M[ussini] zugedeckt & m[it] Marderpins[el] vertr[ieben].

26. III. [1901]
3. Über den Blauseefarb-Las[uren] 3 weitere Proben gestrichen. M[ussini]-Fa[rben] mit Flei[scher]-Malm[ittel] I (langsam trokn[end]). Links Cob[alt]blau hell m[it] vert ém[eraude], Mitte Cob[alt]blau dunkel m[it] ditto & rechts Ultram[arin] dunkel m[it] ditto.

[S. 21]
16. IV. [1901]
3. Links ob[en] 7 weitere Blauseefarb-Las[uren] hingemalt [aus] M[ussini]-Fa[rben] + M[ussini]-Malm[ittel] III. (mit grüner Etiq[uette].) Die hellern Töne Cob[altblau] d[unkel] m[it] Vert ém[eraude]; im dunkelsten Ton auch Ultram[arin] d[unkel]. Die Farbe liess sich zieml[ich] gleichmäss[ig] vertr[eiben].

18 IV. [1901] Hellste Las[ur] troken. Temperat[ur] im Atel[ier] sehr niedrig, da ich seit 3. IV nicht mehr heize & es diese Tage durch wieder schneite.

22. IV. [1901] Alles troken; die 8 dunkelsten Töne aber noch klebrig.

17. VII. [1901] Nichts mehr klebrig & bis jetzt gar nichts gesprungen oder gerissen; alles stark eingeschlagen.

[S. 37]
15. IX. [1901] (eidg[enössischer] Betttag).
3. Die obern 3/5 d[er] L[einwand] mit Ausnahme eines handbreiten Streifens links & der mit Las[ur]-Proben bedeckten Stellen, mit purem Krems[er]w[eiss] v[on] M[ussini] nochmals zugedeckt, weil die Leinw[and] stark durchschimmerte.
2 Stunden nachher mit Marderp[insel] vertr[ieben].

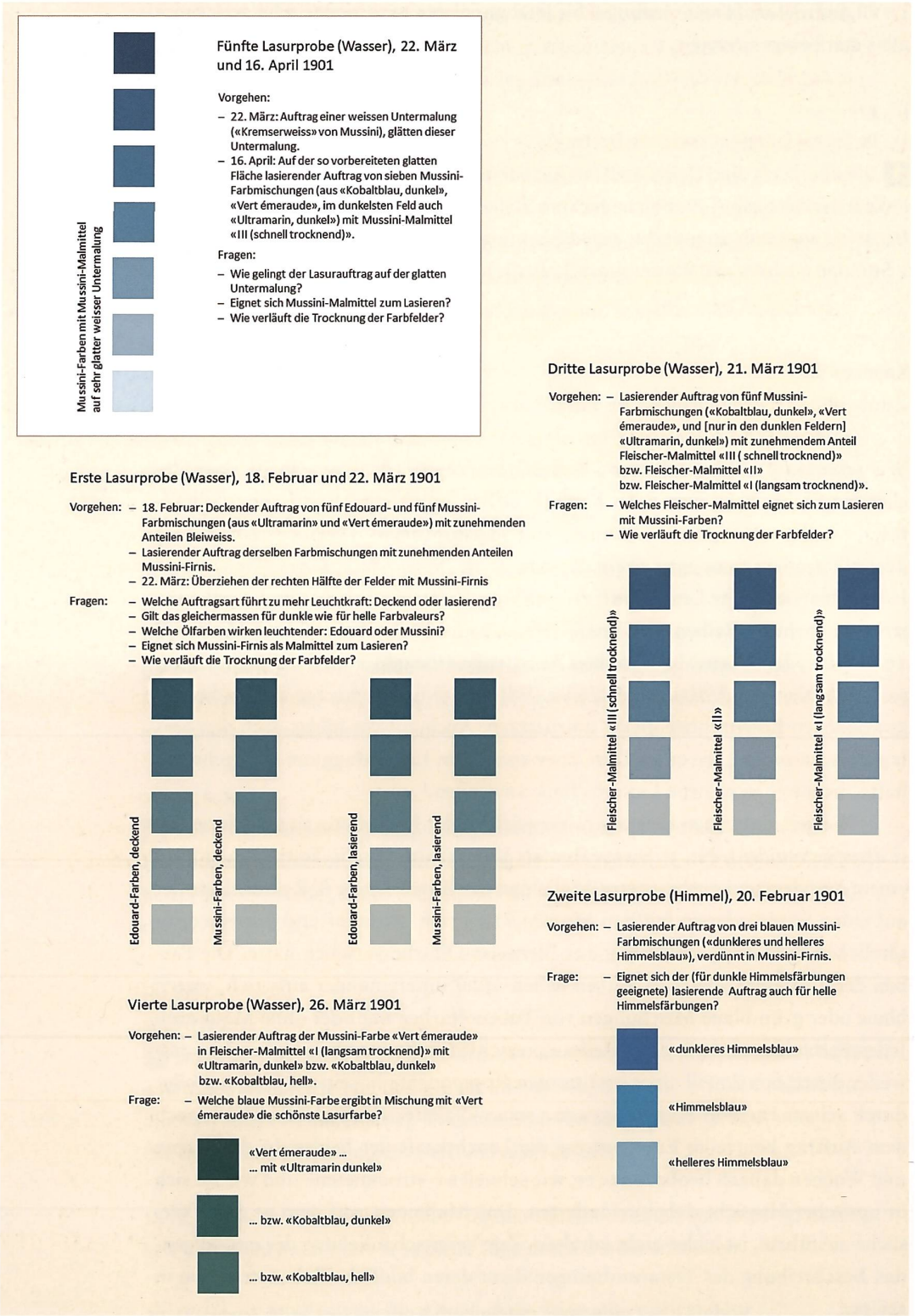
Kommentar

Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

Wie schon in Teil III geschildert, wollte Emmenegger, der zuvor meist einen deckenden Farbauftrag verwendet hatte (er selbst sprach von «pastosem» Farbauftrag), im Februar 1901 im Rahmen von «Lasurproben» (Versuchsreihen) eine Technik des Lasierens entwickeln. Er hoffte, auf diesem Weg seinen Wasser- und Himmelpartien mehr Leuchtkraft zu verleihen. Zwischen Februar und April 1901 strich er mehrere Reihen von Testfeldern auf und beobachtete sie bis Mitte Juli 1901 beim «Trocknen». In derselben Zeitspanne arbeitete er an den Bildern *Blausee* (VdL-Nr. 4) und *Blausee. Stämme* (VdL-Nr. 5) und versuchte dabei, die neu gewonnenen Erkenntnisse gleich umzusetzen. Auch auf die Bilder nach den Seelandschaftsstudien, die er im Dezember 1900 vom Lago Maggiore heimgebracht hatte, wollte er seine neue Lasiertechnik anwenden.[1]

Wie seinem dritten Eintrag im Verzeichnis der Leinwände zu entnehmen ist (*Lasurproben*, VdL-Nr. 3), diente ihm als Untergrund für die Testreihen ein mit einem Kreidegrund vorbereitetes Malleinen der Firma Disler & Reinhart, das er auf einen Spannrahmen mit den Massen 82 × 57 cm gespannt und mit einer zusätzlichen weissen Grundierung aus Bleiweiss-Ölfarbe versehen hatte. Die Farben der Testfelder, die er in Reihen neben- oder untereinander aufstrich, waren blaue oder grün-blaue Mischungen von Tubenölfarben mit oder ohne Malmittel. Jedes Farbfeld innerhalb einer Reihe unterschied sich vom vorhergehenden, entweder durch den Anteil einer bestimmten Komponente in seiner Mischung oder durch seinen Farbton beziehungsweise seine «Valeur» (Helligkeit). Gleich nach dem Auftrag beurteilte Emmenegger die Leuchtkraft der Felder. In den Tagen und Wochen danach beobachtete er, wie schnell sie «trockneten» und wie sie sich in optischer Hinsicht dabei veränderten. Das Malleinen, auf dem er diese Versuche ausführte, ist leider nicht erhalten. Zur Veranschaulichung der nun folgenden Beschreibung der Testanordnungen dient deren bildliche Rekonstruktion in **Abb. 187.**

Abb. 187 Grafische Rekonstruktion von Hans Emmeneggers Malleinen *Lasurproben*, VdL-Nr. 3. Die Anordnung der Testfelder in der Fläche entspricht, soweit vorhanden, Emmeneggers Angaben. Die Legenden wurden hinzugefügt. Das Malleinen selbst ist nicht erhalten.



187

18. Februar 1901, erste «Lasurprobe» (Wasser)

Im Rahmen der ersten Lasurprobe trug Emmenegger auf der weiss grundierten Fläche vier Reihen aus je fünf zunehmend heller werdenden grün-blauen Testfeldern auf, also insgesamt 20 Felder. Zwei Reihen bestanden aus deckenden, zwei aus lasierenden Farbmischungen, davon jeweils eine aus der Ölfarbensorte Edouard, die andere aus der Ölfarbensorte Mussini. Die deckenden Farben mischte er mit den Tubenfarben «Ultramarin» (Ultramarinblau) und «Vert émeraude» (Chromoxidhydrat- bzw. Guignetgrün) mit zunehmenden Anteilen von «Blanc d'argent» (Bleiweiss der Sorte Edouard) beziehungsweise «Kremserweiss» (Bleiweiss der Sorte Mussini). Die lasierenden Farben waren ohne Bleiweiss, aber mit zunehmenden Anteilen von Mussini-Firnis angerührt, denn je mehr er die lasierende Mischung mit Mussini-Firnis verdünnte, desto stärker wurde die transparente Farbschicht vom weissen Untergrund aufgehellt. Mit diesem ersten Test, mit dem Emmenegger gezielt nach einer Lösung für das Wasser in seinen beiden Blauseebildern suchte, wollte er gleich mehrere Fragen beantworten: In erster Linie wollte er wissen, ob er mit einem lasierenden Farbauftrag mehr Leuchtkraft erzielen könne als mit einem deckenden; in zweiter, ob die Beziehung zwischen Farbauftrag und Leuchtkraft auch in Abhängigkeit stand zur Farbvaleur. Ferner wollte er die Lasierfähigkeit der beiden Ölfarbensorten Edouard und Mussini vergleichen sowie die Eignung von Mussini-Firnis als Malmittel für Lasuren testen.

Anhand der zwanzig Farbfelder dieser ersten Lasurprobe gelangte Emmenegger zum Schluss, «dass die lasierten Fa[rben] kolossal viel leuchtender» waren «als die mit Weiss gemischten». Die stärkste Leuchtkraft entfalteten die grünblauen Lasuren aus Mussini-Farben. Schon nach dieser ersten Lasurprobe schied er deshalb Edouard-Farben aus. Im Verlauf der nächsten Wochen verfolgte er, wie die Testfelder trockneten und stellte fest, dass sie mit der Zeit «einschlugen» (matt wurden). Um aus seinen weiteren Beobachtungen möglichst viel zu lernen, überzog er daraufhin nur die rechte Hälfte jedes Feldes mit Mussini-Firnis.

20. Februar 1901, zweite «Lasurprobe» (Himmel)

Zwei Tage nach der ersten Probe führte Emmenegger eine weitere aus, die nur drei Testfelder umfasste. Es ging nun um die Frage, wie der Himmel zu malen sei, lasierend oder deckend, wobei Emmenegger von vorneherein vermutete, dass dies von der Farbvaleur abhing. Alle drei Testaufträge bestanden aus lasierenden Mischungen von in Mussini-Firnis verdünnten Mussini-Farben (zu den individuellen Tuben machte er in diesem Fall keine Angaben) in drei verschiedenen Helligkeitsstufen. Edouard-Farben testete er nicht mehr. Sein späteres Fazit notierte er nicht explizit, doch dürfte sich seine schon am 20. Februar festgehaltene Einschätzung – dass nämlich für dunkelblaue Bereiche «durch Lasieren», für hellblaue «durch mischen m[it] Weiss» (durch deckenden Auftrag) das bessere Ergebnis zu erzielen sei – im Rahmen dieser zweiten Lasurprobe bestätigt haben.

21. März 1901, dritte «Lasurprobe» (Wasser)

Die dritte Lasurprobe, aus drei Reihen mit je fünf Testfeldern, galt wieder dem Problem des Wassers. Emmenegger benutzte nun eine etwas andere Mischung von Mussini-Tubenfarben, nämlich «Kobaltblau, dunkel» und «Vert émeraude» mit und ohne «Ultramarin dunkel» (eine dunkle Sorte Ultramarinblau) mit zunehmenden Anteilen dreier Malmittel, die sich gut zum Lasieren eignen sollten, nämlich Fleischer-Malmittel «I (langsam trocknend)», «II» und «III (schnell trocknend)».[2] Im Rahmen der dritten Lasurprobe scheint das zuerst genannte Malmittel besser abgeschnitten zu haben als die beiden anderen, die Emmenegger nun vermutlich ausschied.

26. März 1901, vierte «Lasurprobe» (Wasser)

Einige Tage später verwendete Emmenegger das Fleischer-Malmittel «I (langsam trocknend)», das in der dritten Probe offenbar gute Resultate erzielt hatte, in einer weiteren Reihe aus nur drei Testfeldern, mit der er wiederum die Lasierfähigkeit von Mischungen aus vier Mussini-Tubenfarben prüfte. Er vermengte die Tubenfarbe «Vert émeraude» mit je einer der blauen Farben «Ultramarin, dunkel», «Kobaltblau, dunkel» und «Kobaltblau, hell». Was er aus dieser vierten Probe lernte, formulierte er nicht im Logbuch. In der Folge beobachtete er das Trocknen auch dieser lasierenden Felder.

16. April 1901, fünfte «Lasurprobe» (Wasser)

Bis Mitte April 1901 hatte Emmenegger bei der Arbeit an seinen neuen Bildern festgestellt, wie schwierig es ist, auf weissem Untergrund Lasuren gleichmässig aufzutragen, insbesondere über grössere Flächen. Auch war ihm klar geworden, wie wichtig es ist, dass der Untergrund eine glatte Oberfläche besitzt.[3] Mit seiner fünften und letzten «Probe» wollte er auf einer glatten Fläche eine gleichmässige Auftragstechnik entwickeln.

Als Vorbereitung hatte er schon im März 1901 einen Bereich seines Malleinens mit Bleiweiss-Ölfarbe bestrichen und diese sehr glatt vertrieben. Darauf trug er nun eine Reihe von sieben Testfeldern auf. Die sieben Farbmischungen bestanden aus den Mussini-Tubenfarben «Kobaltblau, dunkel», «Vert émeraude» und teilweise auch «Ultramarin, dunkel», in Mischung mit dem bisher noch nicht getesteten Mussini-Malmittel «III (schneller trocknend)». Der Lasurauftrag gelang zu seiner Zufriedenheit: «Die Farbe liess sich zieml[ich] gleichmäss[ig] vertr[eiben]».

Das Trocknen sämtlicher Testfelder seiner fünf Lasurproben dürfte Emmenegger wiederholt kontrolliert haben. Am 18. und am 22. April sowie am 17. Juli dokumentierte er seine Beobachtungen im Logbuch. Das Malleinen *Lasurproben* (VdL-Nr. 3) überstrich er vier Monate später, im September 1901, mit einer Grundierung, um es als Bildträger weiterzuverwenden. Ob es tatsächlich zu einer Wiederverwendung kam, ist allerdings nicht bekannt.

1 Siehe Teil III, Kap. 1, «Februar bis Mai 1901».
2 Zu den Fleischer-Malmitteln siehe ebd.
3 Siehe ebd.

10 Diverse Tests zum Auftragen von Grundierungen

28. Juli – 21. September 1901

Transkription der Einträge im Maltechnik-Notizbuch

[Einträge im Verzeichnis der Leinwände:]

[Als Emmenegger im Rahmen der hier beschriebenen Grundiertests insgesamt elf Malleinen grundierte, hatte er der Mehrheit dieser Malleinen im Verzeichnis der Leinwände noch keine Werkkategorien und Werktitel zugeordnet. Die damals nicht vorhandenen, erst später nachgeführten Kategorien und Titel sind hier deshalb nicht transkribiert.]

[S. 185, ohne Datum]
3. Lasurproben. Belgische (?) Kr[eidegrund]-L[einwand] von Disler & Reinh[art]. Aufgesp[annt] Grösse: H[öhe] 82 – B[reite] 57.
[S. 186, ohne Datum]
12. [...] Pereira-Leinw[and]. Zuerst mit Palettenresten (Edouardf[arben]? + Terb[entin]?) grund[iert], dann Ende III 1900 am Reussufer Mittelgrundstudie zu der ~~Skizze~~ Pochade «Vorfrühling» angefangen, m[it] Ed[ouard]-F[arbe]. 30 V. 1901 mit (Kremserw[eiss] v[on] M[ussini]?) zugestrichen. Anf[ang] VII 1901 Löwengruppe darauf angef[angen]. Aufgesp[annt] B[reite] 81,5 – H[öhe] 54,5 I II [19]07
13. [...] Kr[eidegrund]-L[einwand] v[on] Disler. Aufgesp[annt] B[reite] 121 H[öhe] 65
14. [...] Schlechte geleimte Oelgr[und]-L[einwand] v[on] Fries. Aufgesp[annt] B[reite] 55,5 H[öhe] 38
15. [...] Passable Oelgr[und]-L[einwand] v[on] Fries. Aufgesp[annt] 51,3 – 40
16. [...] Kr[eidegrund]-L[einwand] v[on] Schm[incke]? Aufgesp[annt] B[reite] ~~100,5~~ 65,2 H[öhe] ~~65~~ 100,3
17 [...] Kr[eidegrund]-L[einwand] v[on] Disler (à 3.- per m²). Aufgesp[annt] 100,3 ~~65~~ 64,5
18. [...] Wie 17 [Kreidegrund-Leinwand von Disler (à 3.- per m²)] Aufgesp[annt] B[reite] 100,5 H[öhe] 65
[...] **19.** [...] Wie 17 & 18 [Kreidegrund-Leinwand von Disler (à 3.- per m²)] A[ufgespannt] H[öhe] 92,5 B[reite] 73
[S. 187, ohne Datum]
20. [...] Kr[eidegrund]-L[einwand] von Schm[incke]? Vor ung[efähr] 3 Monaten (VI 1901) mit Ed[ouard]-Fa[rbe] (?) + Terb[entin] grund[iert]. – A[ufgespannt] B[reite] 100,6 H[öhe] 73
21. [...] Wie 20. [Kreidegrund-Leinwand von Schmincke? Vor ungefähr 3 Monaten (VI 1901) mit Edouard-Farbe (?) und Terpentin grundiert.] A[ufgespannt] 100,5 73

[Einträge im Logbuch:]
[S. 35]
28. VII [1901]
12 Angef[angene] Löwengruppe m[it] M[ussini]-Kremserw[eiss] + Terb[entin] v[on] Schm[incke] zugestrichen.
13. 14. 15. Ditto ganz zugestrichen. Nichts vertrieben.

15 IX 1901 Nō 14. schon ziemlich gesprungen, 13. + 15. aber gar nicht.

13. VIII. 1901.
13. Ganze Leinw[and] mit Taschenmesser abgeschabt, um sie zu ebnen. In Ermangelung ...
[S. 36]
... von M[ussini]-Kremserw[eiss] die ganze L[einwand] mit Bl[anc] d'arg[ent] v[on] Ed[ouard] + Terb[entin] v[on] Schm[incke] überstrichen & mit gewöhnl[ichem] Blaireau[1] vertrieben.

19. VIII [1901]
13. Die Mitte der r[echten] Hälfte d[er] L[einwand] aus Versehen mit Fixativ, sowie ein kleines Stück mit Weing[eist] abgerieben. L[einwand] glänzt fast durchweg. Wollen nun sehen, ob Farbe springt, wenn Leinw[and] nicht mit Benz[in] od[er] Weing[eist] abgerieben wird.

14. IX 1901
16. L[einwand] mit purem Krems[er]w[eiss] v[on] M[ussini] grund[iert]; so stark, dass L[einwand] nur noch wenig durchschimmert. Nachher mit flachem Marderp[insel] (V) je einmal horizont[al] & vertik[al] vertr[ieben].
[S. 37]
17 1/3 d[er] L[einwand] mit ditto grund[iert]; sehr stark, so dass L[einwand] fast nicht mehr durchschimmert

15. IX. [1901] (eidg[enössischer] Betttag)
17. Fertig grund[iert] auf gleiche Art, jedoch nichts vertr[ieben]. Zuletzt die Stellen, wo L[einwand] noch durchschimmerte mit Fa[rbe] übertupft.

3. Die obern 3/5 d[er] L[einwand] mit Ausnahme eines handbreiten Streifens links & der mit Las[ur]-Proben bedeckten Stellen, mit purem Krems[er]w[eiss] v[on] M[ussini] nochmals zugedeckt, weil die Leinw[and] stark durchschimmerte. 2 Stunden nachher mit Marderp[insel] vertr[ieben].
18. Auf gleiche Art grund[iert], wie 17, jedoch sofort nachher mit Marderp[insel] vertr[ieben].
15. 12. Alle Stellen, die nicht ganz weiss waren, mit pu[rem] Krems[er]w[eiss] v[on] M[ussini] betupft oder überschummert.
14. Alles mit ditto dünn überstrichen. Die letztern 3 L[einwände] nichts vertr[ieben].

[S. 38]
16. IX. [1901]
20 + 21. Beim Aufspannen bemerkte ich, dass die L[einwand] ziemlich brüchig ist & dass am Rande des Blendr[ahmens] die Fa[rbe] sehr leicht abfällt. Alle Stellen, an denen die L[einwand] stark durchschimmerte, habe ich mit purem Krems[er]-w[eiss] v[on] M[ussini] überstrichen od[er] überschummert. Machte dabei zum ersten Mal die Beob[achtung], dass dieses Weiss, dünn lasiert dunkler ausschaut, als der Grund, während es sehr pastos aufgetragen eventuell (d. h. wenn die L[einwand] etwas gelblich od[er] grau ist) hell losgeht.
Ein 2-maliges, dünnes grundieren d[er] L[einwand] scheint mir verwerflich zu sein; besser ist wohl einmaliges, ...
[S. 39]
... aber kräftiges grundieren.*
12 Nochmals die dunkelsten Stellen zugedeckt.
20 1 Stunde lang d[em] direkten Sonnenliecht ausges[etzt].

20 IX [19]01. * Dieses Letztere ist sehr fraglich; denn soeben habe ich beob[achtet], dass alles Weiss, das ich vor 4 Tagen auf die L[einwand] 21. (z.B.) strich, ~~heu~~ nun erheblich heller ist, als die erste Grundierung. Ist dieses 2. Weiss in den 4 Tagen am Liecht heller geworden oder erscheint es nur heller durch das «Anziehen»?

17 IX. [1901]
16 + 20 5 Stunden lang theils kräftigem, theils verschleiertem Sonnenliecht ausgesetzt.

19. IX. [1901]
16 20 7 Stunden l[ang] kräftigem Sonnenliecht ausges[etzt].
20 IX. [19]01. Glaube jetzt schon konstatieren zu können, dass diese 2 L[einwände] die 12 bez[iehungs]w[eise] 13 Stunden dem direkten Sonnenliecht ausgesetzt waren, schon etwas dunkler & gelber sind, als die andern L[einwände]!

[S. 40]
20. IX. [1901]
21. Alle Stellen, wo die L[einwand] noch durchschimmert habe [ich] nochmals mit purem Krems[er]w[eiss] v[on] M[ussini] zugestrichen oder überschummert, hauptsächlich diejenigen Stellen, die nur einmal grundiert waren. Heute erscheint mir das neu daraufgestrichene Weiss nirgends dunkler, als die Unterlage (vide[2] 16. IX. [1901])
19. Mit ditto L[einwand] kräftig grundiert, nicht vertrieb[en]. Nachher 2 Stunden direktem Sonnenliecht ausgesetzt.

21 IX. [1901]
15. 45 Min[uten] direkt[em] Sonnenl[icht ausgesetzt]. 19 21 3 ½ Stund[en] ditto.

Kommentar
Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

Bis ins Jahr 1903 pflegte Emmenegger seine gewerblich vorgrundierten, in grossen Bahnen erworbenen Malleinen nach dem Zuschneiden und Aufspannen noch mit einer zweiten Grundierung aus Bleiweiss-Ölfarbe zu versehen. Als er zwischen Juli und September 1901 nach und nach insgesamt elf vorgrundierte, aufgespannte Malleinen auf diese Weise behandelte, war es zum einen offenbar seine Absicht, sich – unter anderem für seine bevorstehende Malerfahrt an den Gardasee – einen Vorrat gebrauchsfertiger Bildträger anzulegen. Zum anderen benutzte er die Gelegenheit aber auch für Versuche, genauer gesagt zur gezielten Abklärung einer Reihe technischer Fragen rund um das Grundieren. Er ging bei diesen Versuchen weniger strukturiert und generell spontaner vor als im Februar 1901 bei seinen «Lasurproben» oder bei den «Farbenproben», die er 1904 und 1905 ausführte,[3] doch war die Bandbreite der technischen Fragen, denen er nachging, nicht minder umfassend.

So scheint er erstens einige der gewerblich aufgetragenen Grundierungen getestet zu haben, die seinen eigenen als Untergründe dienten, denn er wählte unterschiedlich vorbehandelte Malleinen: vier mit Kreidegrund präparierte der Firma Disler & Reinhart, drei mit Kreidegrund präparierte von Fries sowie zwei unterschiedliche mit Ölgrundierung versehene derselben Firma (eine «schlechte geleimte» und eine «passable»). Zusätzlich wählte er zwei ältere Malleinen, die von früheren

Verwendungen bereits mit diversen Grundier- und Farbschichten bedeckt waren, nämlich das Malleinen, auf dem er Anfang 1901 seine Lasurproben ausgeführt hatte (VdL-Nr. 3), sowie dasjenige, auf dem er im Juli 1901 die Studie einer Löwengruppe begonnen hatte (VdL-Nr. 12).

Neben der Frage des Untergrundes interessierten ihn zweitens die verschiedenen möglichen Techniken für den Auftrag seiner eigenen Bleiweiss-Ölgründe. Nachdem er beispielsweise zwei übereinander aufgestrichene Schichten mit Terpentin verdünnter weisser Ölfarbe mit einer dicker aufgetragenen, unverdünnten Schicht verglichen hatte, notierte er am 16. September, dass letztere Technik zu bevorzugen sei.

Drittens probierte er verschiedene Möglichkeiten aus, seine Grundierungen nach dem Auftrag zu glätten: Manche Gründe liess er ungeglättet trocknen, andere vertrieb er – entweder sofort oder nach zwei Stunden – mit einem Pinsel. Im August 1901 probierte er dafür einen Dachshaarpinsel aus,[4] im September einen Marderhaarpinsel. Eine der Grundierungen glättete er sogar erst nach zwei Wochen, indem er sie oberflächlich abschabte, sah sich anschliessend aber gezwungen, noch einmal eine Schicht aufzustreichen.

Viertens beobachtete er seine Grundierungen über einen gewissen Zeitraum hinweg, um festzustellen, ob sie beim Aushärten Sprünge bildeten. Als er im September drei im Juli auf unterschiedlichen Untergründen (den Malleinen mit den VdL-Nrn. 13, 14 und 15) aufgestrichene Grundierungen miteinander verglich, stellte er fest, eine sei «schon ziemlich gesprungen», die beiden anderen «aber gar nicht».

Fünftens wollte er herausfinden, ob eine bei ihm übliche Massnahme, das Abreiben der berührungstrockenen Grundierung mit Benzin oder Weingeist, später wirklich die Wirkung hätte, die er sich von ihr versprach, nämlich Sprünge in der Farbschicht zu verhindern. Er rieb deshalb eine seiner Grundierungen nur auf einer begrenzten Fläche ab.

Sechstens stellte er Beobachtungen an zu Deckkraft und Helligkeit seiner Grundierungen und zum Einfluss der Trocknung auf diese beiden Eigenschaften.

Im September kam ihm schliesslich noch die Idee, im Rahmen eines allerletzten Tests den Einfluss von Licht auf die Vergilbung seiner Bleiweiss-Ölgrundierungen zu untersuchen. Auf diese Idee dürften ihn zwei Beobachtungen gebracht haben, die er kurz zuvor zufällig gemacht hatte: Zuerst hatte er im Juni 1901 an einer mit Bleiweiss-Ölfarbe gestrichenen Zimmerwand eine lokale Vergilbung festgestellt, und zwar an einer Stelle, die eine Zeit lang abgedeckt gewesen war. Die Vergilbung erklärte er sich richtigerweise mit Lichtmangel. Rund einen Monat später hatte er beobachtet, wie einige Ölgründe, die im Dunkeln vergilbt waren, sich wieder aufhellten, als er sie dem Licht aussetzte. Obwohl ihm das Phänomen der «Primärgilbung» ölhaltiger Grundier- oder Farbschichten nicht unbekannt war, muss es ihm interessant erschienen sein, selbst Augenzeuge sol-

cher Vorgänge zu werden, denn er notierte beide Beobachtungen unter der Überschrift «Verschiedenes» im Maltechnik-Notizbuch.[5] Nun, im September 1901, beschloss er, anhand seiner frisch grundierten Malleinen ein weiteres Phänomen zu überprüfen, von dem er bei Bernhard Buttersack erfahren hatte. Dieser hatte ihn gelehrt, dass frische Ölfarbschichten zum Trocknen zwar unbedingt ans Licht zu stellen seien, um hell zu bleiben, keinesfalls aber ins direkte Sonnenlicht, da sie dann sehr wohl vergilben würden.[6] Vom 16. bis zum 19. September 1901 verpasste er, das offenbar sehr sonnige Wetter nutzend, zweien seiner frisch grundierten Malleinen ausgedehnte Sonnenbäder. Am 20. September meinte er, sie seien wohl «schon etwas dunkler & gelber», war sich aber offenbar nicht ganz sicher. Dieses letzte Experiment verlängerte er am nächsten Tag noch um einige Stunden und schloss damit seine Testreihe ab.

1 Abkürzung der französischen Bezeichnung pinceau en poils de blaireau (französisch für Dachshaarpinsel).
2 Vide (lateinisch) für siehe.
3 Siehe Kap. 9, «Fünf ‹Lasurproben›, VdL-Nr. 3», und Kap. 11, «Vier ‹Farbenproben› zu einer Mischung aus Mussini-Tubenfarben».
4 Wie Anm. 1.
5 MN, Einträge unter «Verschiedenes», 28. Juni und 8. Juli 1901, S. 178 und 179.
6 «Nie direktes oder durch Spiegel oder Fensterscheiben reflektiertes Sonnenliecht»; MN, Logbuch, 1. März 1901, S. 13.

11 Vier «Farbenproben» zu einer Mischung aus Mussini-Tubenfarben

7. Juli 1904 – 27. März 1905

Ausgangslage

Transkription der Einträge im Logbuch

[S. 122]
9. VI. [1904]
71. heimgen[ommen] & im Atel[ier] ans Licht gestellt. Am nächsten Tag Rodos Morgarten, das vor wenigstens 6 ½ Wochen gegossen wurde, ebenfalls ins Atelier gestellt; (unterer Fensterflügel konstant halb geöffnet.)

[S. 123]
14. VI. [1904] Von Neuenburg heimkommend bemerke ich mit Schrecken, dass 71 verdorben ist, während 68 & and[ere] L[einwände] sich anscheinend nicht geändert haben.
Nach reiflicher Überlegung glaube ich folgendes festgestellt zu haben.

1. Die Ursache der Zerstörung ist Schwefelwasserstoff erzeugt durch das nicht vollkommen ausgetroknete Morgart[en]gipsmodell, welches ich sofort in den Estrich trug & dort lassen werde bis zu vollständiger Austroknung, (vielleicht 1 Jahr lang.)
2. Es ist sicher, dass im Sommer [Leerstelle[1]] meine grosse Studie «Gerliswyl» nur durch die 2 nass in[s] Atelier gestellten Gipsbüsten v[on] Rodo verdorben wurde.
3. Bräunlich od[er] braun wurden die Farben, die mit Cadm[ium] h[ell], Cadm[ium] d[unkel], Kremserweiss & Vert émeraude gemalt waren & zwar:

a. Die mit viel Vert ém[eraude] gemalten dunklern Töne änderten sich sehr wenig oder gar nicht.
b. Die zuletzt gemalten, am wenigsten trokenen Partien änderten sich am stärksten, während die besser trokenen Partien sich (in diesen 4 Tagen) wenig oder nicht veränderten.

[S. 124]

4. Die Verwendung von Terbent[in] oder [Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] scheint ohne Einfluss auf das Verändern gewesen zu sein. Malm[ittel], Firn[is] oder sonst eine Flüssigkeit hatte ich bei dieser Studie überhaupt nicht verwendet.

[S. 128]
2. VII. [1904]
71. Schon am ~~23~~. 22. VI. a[uf] Schönf[els] konstatierte ich, dass der ganze Waldstreifen mit Ausn[ahme] eines kleinen Stückes r[echts] auss[en], das schon am 25. od[er] 26. V gem[alt] worden war, etwas dunkler geworden ~~war~~ sei. Seither ist dieser Streifen stets dunkler geworden & d[as] Meiste auch brauner; am meisten

diejenigen Partien, die m[it] viel Cadm[ium] h[ell] & d[unkel] gemalt waren, während die Schattenpart[ien], die mehr vert ém[eraude] enthielten, sich relativ wenig änderten. Weitaus am stärksten braun wurde die Partie über dem Ast r[echts], welche Partie ich ~~zum 2. mal~~ übermalt hatte.

Kommentar

Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

Die «Farbenproben», die Emmenegger zwischen Juli 1904 und März 1905 ausführte, galten der grünen Farbenmischung, die er aus vier Mussini-Tubenfarben der «Sorte 1000» herstellte, nämlich «Kadmiumgelb 2, hell», «Kadmiumgelb 4, dunkel», «Kremserweiss» (Bleiweiss) sowie «Vert émeraude» (Chromoxidhydratgrün mit einem Anteil Chromborat, sogenanntes «Guignetgrün»), und im untersuchten Zeitraum in seinen Landschaften häufig verwendete.[2] Jede dieser Tubenfarben galt als haltbar: Die Herstellerin der Mussini-Farben, die Firma H. Schmincke & Co., bezeichnete ihr «Kremserweiss» als «sehr gut beständig», die drei anderen Tubenfarben sogar als «absolut beständig».[3] Gemäss der von Schmincke herausgegebenen Mischtabelle **(Abb. 22)** waren die vier Farben obendrein bedenkenlos miteinander kompatibel. Doch Emmenegger hatte im Juni 1904 bemerkt, dass mit dieser Mischung gemalte grüne Farbpartien der damals noch unvollendeten Studie *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 71)[4] innert ein bis zwei Wochen dunkel beziehungsweise bräunlich geworden waren. Er hatte die Verfärbungen zunächst für die Folge eines temporären Mangels an Tageslicht gehalten und die betroffenen Partien einfach mit einer frischen grünen Farbe derselben Zusammensetzung übermalt.[5]

Am 9. Juni brachte er die noch unfertige Freilichtstudie vom Zugerberg, wo er an ihr gearbeitet hatte, ins Atelier auf der Herdschwand und sorgte dafür, dass sie hier zum «Trocknen» (Aushärten) am Tageslicht stand. Fünf Tage später, am 14. Juni, stellte er jedoch fest, dass erneut grüne Partien dunkel und braun geworden waren. Wie schon beim ersten Mal war insbesondere der «Waldstreifen» im Bildhintergrund betroffen, jetzt aber deutlich schlimmer.

Da Lichtmangel als Schadensursache nun auszuschliessen war, stellte Emmenegger die – damals durchaus naheliegende – Hypothese auf, der Schadensverursacher sei Schwefelwasserstoff (H_2S). Dieser gasförmige Schadstoff, der beim Heizen mit Braun- und Steinkohle frei wird und seit dem späten 19. Jahrhundert vor allem in den Städten die Luft zunehmend verunreinigte, beunruhigte die Branche der Kunst- und Flachmaler sehr. In einschlägigen Handbüchern und Journalen, auch in der Malerzeitung, die Emmenegger abonnierte,[6] wurde erklärt, Schwefelwasserstoff gehe mit gewissen Metallen Reaktionen ein und könne Farbschichten, die Bleiweiss oder auch nur Bleisikkative enthielten, «schwärzen».[7] Der Chemiker Friedrich Linke, dessen ausgezeichnetes Handbuch Emmenegger kannte, wies zudem darauf hin, dass Schwefelwasserstoff nicht nur mit blei-, son-

dern auch mit kupfer-, quecksilber- und chromhaltigen Farbmitteln reagieren könne.[8] Doch wie war das heimtückische Gas in die Atelierluft gelangt? Auch dazu formte Emmenegger eine Hypothese: Die Quelle des Schwefelwasserstoffs musste eine frische Gipsplastik von Rodo von Niederhäusern (1863–1913) sein, die er kürzlich erworben und in sein Atelier gestellt hatte («Rodos Morgarten»).[9]

Zwar stimmt es, dass Gips ($CaSO_4$) Schwefel enthält, doch kann dieser aus der stabilen Verbindung nicht einfach austreten und sich neu zu Schwefelwasserstoffgas verbinden. Emmeneggers Verdacht schien ihm aber umso plausibler, als er sich – interessanterweise just in diesem Moment – daran erinnerte, dass solche Verbräunungen vor einigen Jahren schon einmal aufgetreten waren und dass damals ebenfalls frische Gipse im Atelier gelagert hatten.[10] Nun verfrachtete er das Gipsmodell unverzüglich auf den Dachboden. Dass er, wie seinem Eintrag vom 2. Juli zu entnehmen ist, die verbräunten Farbpartien in der Studie ganz entfernte und durch eine neue grüne Mischung derselben Zusammensetzung ersetzte, erwies sich jedoch als nutzlos, denn bald ereilte auch die frische Farbe dasselbe Schicksal.

Soweit zum Hintergrund der vier unterschiedlich komplexen «Farbenproben», die im Folgenden rekonstruiert werden. Emmenegger führte sie zwischen Juli und Oktober 1904 mit den vier oben genannten und zwei weiteren Tubenfarben des Mussini-Sortiments «Sorte 1000» durch mit dem Ziel, die Ursachen des sich wiederholenden Schadens aufzudecken. Neben den Tubenfarben selbst bezog er auch den Untergrund mit ein. Er überprüfte zudem seine erste Hypothese bezüglich des Schwefelwasserstoffs noch einmal (war also noch nicht ganz überzeugt, dass sie wirklich widerlegt war). Die Testfelder der ersten drei «Farbenproben» sollte er bis im März 1905 beobachten, die der vierten möglicherweise noch länger.

Die erste «Farbenprobe» (in der Untermalung des Bildes *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 80)

7. Juli 1904 – 24. Marz 1905

Transkription der Einträge im Logbuch

[S. 129]

7. VII [1904]

80. [...] Vordergr[und] unterm[alt] & Partie in d[er] Mitte d[es] Bildes. Links i[n] d[en] rothen Sonnenfl[ecken] 2 Hand gross Grün m[it] Cadm[ium] citron (erstmalige Verwendung in M[ussini]-Far[ben]), vert ém[eraude] & Krems[er]w[eiss] – 3 Hand gross Grün unter Acker m[it] Cadm[ium] h[ell], vert ém[eraude] & Krems[er]w[eiss].

[S. 134]
6. IX. [1904]
80. Das vor 2 Monaten m[it] Cadm[ium] citron etc. gemalte Stück ist prächtig leuchtend geblieb[en]. Diese Farbe ist also weiter zu verwenden.

[S. 146]
24. III. [1905]
80 In der hellsten Schattenpartie im Grün d[es] Vordergrundes (Streifen von 2–3 cm unter d[er] besonnt[en] Wiese) sind einzelne Partien braun geworden, im Grün der link[en] Ecke des rothen Ackers ebenfalls. Die braun gew[ordenen] Stellen d[es] Vordergr[unds] waren Farbe, die direckt auf der grundierten L[einwand] aufgesetzt waren. Nachher aufgesetzte Pinselstr[iche] waren schön grün geblieben. Im Übrigen scheint sich diese Unterm[alung] nicht im Geringsten verändert zu haben.
Alle braunen Stellen bis auf L[einwand] abgeschabt.
Vordergr[und] & besonnte Weide fast ganz übermalt. Erde d[es Vordergrunds] ist jetzt zu hell.

Kommentar

Zitate ohne Quellennachweis sind der Transkription entnommen.

Die erste «Farbenprobe», die nur aus zwei Versuchsfeldern bestand, führte Emmenegger in der Bildfläche des Bildes *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 80) aus, das er nach der gleichnamigen Studie begonnen hatte.

Im Juli 1904, im Vorfeld dieses ersten Versuchs, hatte er schon überlegt, ob es vielleicht ratsam wäre, in der grünen Farbenmischung die gelbe Tubenfarbe «Kadmiumgelb 2, hell» durch «Kadmiumgelb 1, zitron» zu ersetzen, die hellste der fünf als «Kadmiumgelb» bezeichneten Tuben. Als einzige in der Reihe wurde diese Tubenfarbe im Verkaufskatalog von Schmincke als nur «mässig beständig» bezeichnet, weshalb Emmenegger sie in den vergangenen Jahren konsequent gemieden hatte.[11] Auch die beiden Handbücher von Schultze-Naumburg und Linke warnen vor ihrer Instabilität.[12] Linke wies allerdings darauf hin, dass die anderen Varianten von Kadmiumgelb ebenfalls verbräunen konnten, sofern sie, was nicht selten der Fall sei, im Zwischenhandel mit dem wenig beständigen (und deutlich billigeren) Chromgelb verfälscht worden seien.[13] Auch aus anderen zeitgenössischen Quellen ist bekannt, dass Pigmente, sehr zum Leidwesen von Kunstschaffenden und seriösen Künstlerfarbenherstellern, im Zwischenhandel gepanscht wurden.[14]

Dass Emmenegger trotz dieser Unsicherheit für seine Grüntöne auf Kadmiumgelb nicht verzichten konnte, hatte er schon im Februar 1902 im Logbuch notiert.[15] Um die Stabilität der beiden hellen Kadmiumgelbvarianten von Mussini («Kadmiumgelb 1, zitron» und «2, hell») zu prüfen und miteinander zu vergleichen, legte er

am 7. Juli 1904 zwei Versuchsfelder an; diese beiden Felder waren gleichzeitig Teil der grünen Untermalung des Bildes *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 80). Die Untermalung eines Bildbereichs links mischte er aus «Vert émeraude», «Kremserweiss» und «Kadmiumgelb 2, hell», für eine Partie in der Bildmitte ersetzte er «Kadmiumgelb 2, hell» durch «Kadmiumgelb 1, zitron». Wie seinem Logbucheintrag von jenem Tag zu entnehmen ist, entsprach letzteres Versuchsfeld einem Acker in der Bildmitte, und es ist anzunehmen, dass auch die Form der ersten Testfläche einem Teil der Darstellung entsprach.

Da er bis zum 6. September keine Veränderung bemerkt hatte, schrieb er ins Logbuch, diese Tubenfarbe sei «also weiter zu verwenden». Ein halbes Jahr später, am 24. März 1905, stellte er allerdings fest, dass verschiedene Bereiche der grünen Untermalung mittlerweile doch braun geworden waren. Ob die Veränderung eine seiner Testflächen betraf, oder gar beide, dokumentierte er leider nicht im Logbuch. Er hielt zu diesem späten Zeitpunkt auch gar keine Überlegungen mehr zur möglichen Schadensursache fest, was vielleicht damit zu erklären ist, dass sein Glaube an den Nutzen seiner Logbuchaufzeichnungen bereits erschüttert war.[16] Kurzerhand schabte er die braunen Stellen bis auf die Leinwand ab und übermalte sie, ohne sich noch einmal schriftlich dazu zu äussern. Es ist natürlich möglich, dass er sich an diesem Punkt vornahm, «Kadmiumgelb 1, zitron» in Zukunft doch zu meiden.

Die zweite «Farbenprobe» (auf dem rückseitig umgeschlagenen Spannrand der Studie *Sonnige Weide,* VdL-Nr. 71)

2. Juli 1904 – 27. März 1905

Transkription der Einträge im Logbuch

[S. 128]
2. VII. [1904]
Soeben konstatierte ich, dass von den 3 L[einwänden], die ein Braunwerden ~~der~~ einiger Farben am stärksten zeigen, 71. & 17., weiss grundiert waren & «Gerliswyl» (m[it] Palettresten?) hellgrau. ...
[S. 129]
... Sollte ein Grundieren d[er] L[einwand] die Einwirkung von Schwefelwasserstoff auf gewisse Farben begünstigen?

[S. 130]
13.VII. [1904]
71. Der ganze Waldstreifen scheint immer noch dunkler & brauner geworden zu sein; während sich Vorder- & Mittelgr[und] anscheinend nicht oder nur unmerklich verändert haben. Beim mittl[eren] & r[echten] Ast~~en~~ & auch beim Waldstreifen ist

die Farbe stellenw[eise] schwach gerissen. Bei 80 & 72 haben sich die hellen (m[it] den gleichen Farben wie der «Waldstreifen» gemischten) Grün[töne] nicht im Geringsten geändert. 72 war nicht nur weiss grundiert, sondern es war schon eine Studie darauf.
Die 3 Studien, die ein Braunwerden gewisser ...

[S. 131]
... Farben am stärksten zeigen sind alles Kreidegründe (Gerliswyl sogen[annter] «geölter Kreidegr[und»]), während 72 Oelgrund & 80. eine Art, leicht saugender Halbkreidegr[und] ist.
Sollte der Gips (schwefelsaurer Kalk) welcher der Kreide beigemischt ist, dieses Braunwerden erzeugen, oder wenigstens begünstigen?
71. Hinten auf die neue Kreidegr[und]-L[einwand] (grundierte Seite) folgende 8 Proben gestrichen, um zu sehen, wie sich diese Farben halten:

Alle Farben waren in kurzer Zeit stark eingeschlagen.

Reines Cadm[ium] h[ell] + Vert ém[eraude]	Ditto + Krems[er]w[eiss]	R[eines] Cadm[ium] dunk[el] + Vert ém[eraude] (dunkler Ton)	Ditto + Krems[er]w[eiss] + Cadm[ium] d[unkel]	wie voriges + Cadm[ium] h[ell]	Reines Cadm[ium] h[ell]	Ditto + Krems[er]w[eiss]	R[eines] Cadm[ium] d[unkel]

[S. 132]
15. VII [1904]
71 Die 8 Farb-proben zu je einem Drittel mit der gleichen Farbe, mit der sie gemalt waren, überstrichen. Nō 4 ist viel heller als die Unterm[alung] 1, 3 & 5 etw[as] heller 2, 6, 7 & 8 sind in der Valeur gleich.

[S. 147]
27. III [1905]
71. Die am 13. VII. [19]04 hinten aufgestrich[enen] Farbenproben haben alle an Schönheit & Leuchtkraft etwas eingebüsst, wie die soeben darüber gestrichenen, 3 mm breiten Streifen von Mischungen der gleichen Farben beweisen. Die ob[ere] Hälfte der alten Streifen m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst]. Von den am 15. VII [19]04 aufgestrichenen Dritteln ~~ist~~ sind nō 4 + 3 gleich gebl[ieben] nō 1 ist eine Idee nachgedunkelt, während nō 5 viel dunkler & braun geword[en] ist.

Es scheint also nachgewiesen zu sein, dass eine Mischung von: Cadm[ium] d[unkel], Vert ém[eraude], Kremserw[eiss] & Cadm[ium] h[ell] zwei mal übereinander gestrichen braun wird. !?

Kommentar

Noch vor der Durchführung seiner ersten «Farbenprobe» am 7. Juli 1904 hatte Emmenegger gewisse weiterführende Überlegungen angestellt, welche die Anordnung auch seiner zweiten und dritten Versuchsreihen bestimmen sollten: Wie er am 2. Juli notierte, zeigten zwei andere Arbeiten, die Studie *Toskanische Villa* von 1903 (VdL-Nr. 17, **Abb. 50**) und das Werk *Gerliswyl* (1900 oder früher, VdL-Nr. 218), denselben Schaden wie die Studie *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 71, **Abb. 162**). Da alle drei auf Kreidegrundierungen gemalt waren, brachte ihn dies am 2. Juli auf den Gedanken, der Schaden ginge eventuell von der Grundierung aus. Elf Tage später, am 13. Juli, machte er noch eine Feststellung, die diese Annahme zu bekräftigen schien: In zwei weiteren mittlerweile angefangenen Bildern, *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 80) und *Waldboden* (VdL-Nr. 72, **Abb. 127**), die nicht über eine Kreidegrundierung verfügten, schien sich keine Verbräunung einzustellen, obwohl er in ihren Untermalungen dieselbe grüne Mischung verwendet hatte (im Bild *Sonnige Weide* sollte später, was Emmenegger noch nicht wissen konnte, dennoch eine Verbräunung eintreten).

Kreide kam manchmal mit Gips vermischt in den Handel, und einmal mehr richtete sich Emmeneggers Verdacht auf das Material Gips, genauer gesagt auf den Gips, der sich eventuell in der Kreide verbarg, als Quelle für austretenden Schwefel. Er beschloss, auch diese neue Hypothese zu prüfen und eine zweite Versuchsreihe auf einem Kreidegrund durchzuführen. Der um den Keilrahmen bis auf die Rückseite umgeschlagene Spannrand des mit Kreide grundierten Malleinens der Studie *Sonnige Weide* (VdL-Nr. 71) bot sich dafür als Versuchsfläche an.

Am 13. Juli legte Emmenegger auf dem rückseitigen oberen Spannrand der Studie acht Testfelder an, die aus den Mussini-Tubenfarben «Kadmiumgelb 2, hell» und «Kadmiumgelb 4, dunkel» allein oder in Mischung mit «Vert émeraude» und «Kremserweiss» bestanden. Eine Übersicht über die Versuchsanordnung gibt die **Tabelle 2**. Die Testfelder selbst sind bis heute an der Rückseite der Studie erhalten (**Abb. 188**).

Nur zwei Tage später, am 15. Juli, kontrollierte Emmenegger, ob sich die Farbtöne der Testfelder verändert hatten, indem er das linke Drittel jedes Testfelds mit derselben Farbe oder Farbenmischung überstrich, die er zwei Tage zuvor benutzt hatte (**Abb. 189–191**) und den Farbton des neuen mit dem des vorigen Farbaufstrichs verglich. Dabei stellte er fest, dass einige Felder tatsächlich bereits dunkler geworden waren.

Erst am 27. März 1905 kam er dazu, die acht Versuchsfelder erneut auf dieselbe Weise zu überprüfen. Er setzte die frischen Farbaufträge als schmale Streifen

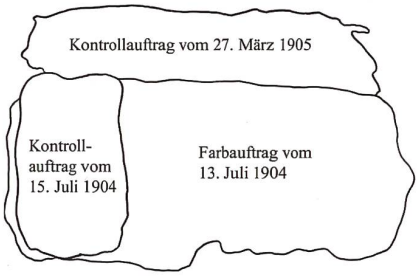
Nummern der Testfelder:		1	2	3	4	5	6	7	8
13. Juli 1904:	Auftrag der Testfelder aus den Tubenfarben (rein oder in Mischung):								
	«Kadmiumgelb 2, hell»								
	«Kadmiumgelb 4, dunkel»								
	«Vert émeraude»								
	«Kremserweiss»								
15. Juli 1904:	Urteil über Veränderung des Farbtons: *	x	-	x	**X**	x	-	-	-
27. März 1905:	Erneutes Urteil über Veränderung des Farbtons: *	x	-	-	-	**X**	-	-	-

* - unverändert x etwas dunkler **X** viel dunkler

Tabelle 2 Versuchsanordnung der zweiten «Farbenprobe» (8 Testfelder)

188

Abb. 188 Testfelder der zweiten «Farbenprobe» auf dem rückseitigen Spannrand der Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71 (siehe Abb. 162 und 193).



189

190

191

Abb. 189 Schema des Aufbaus eines der Testfelder der zweiten «Farbenprobe»; der Aufbau ist für alle acht Testfelder der zweiten «Farbenprobe» derselbe.

Abb. 190 Detail von Abb. 188, zweites Testfeld von links. Die grüne Farbmischung dieses Testfelds besteht aus den Tubenfarben «Kadmiumgelb 2, hell», «Vert émeraude» und «Kremserweiss» (bestätigt durch Materialanalysen, siehe **Tabelle 13** im Anhang). An Stellen, wo heute die oberste Farbhaut abgesprungen ist, kommt die ursprünglich hellgrüne Farbe zum Vorschein (Pfeil), wo die Oberfläche physisch intakt blieb, veränderte sie sich zu einem Olivgrün.

Abb. 191 Detail von Abb. 188, achtes Testfeld von links. Auch in diesem Testfeld – es besteht nur aus der Tubenfarbe «Kadmiumgelb 4, dunkel» (bestätigt durch Materianalanalysen, siehe **Tabelle 13** im Anhang) – kommt an einer Stelle, wo die oberste Farbhaut abgesprungen ist, eine ursprünglich hellorange Farbe zum Vorschein (Pfeil), wo die Oberfläche physisch intakt blieb, ist sie verbräunt.

an die obere Breitseite jedes Testfelds (Abb. 189–191) und stellte fest, dass mittlerweile alle am 13. Juli 1904 aufgestrichenen Farben beim Vergleich mit dem jüngsten Farbauftrag an «Schönheit & Leuchtkraft» eingebüsst hatten. Von den am 15. Juli aufgestrichenen Feldern hingegen schienen zwei unverändert (Felder 3 und 4), eines war nur wenig (Feld 1) und eines sehr stark nachgedunkelt – nämlich dasjenige, für das er seine übliche grüne Mischung aus vier Tubenfarben verwendet hatte (Feld 5). Dass diese Mischung «zwei mal übereinander gestrichen» braun würde, scheine also nachgewiesen zu sein, notierte er. Diese Schlussfolgerung musste, da sie auf genauen Beobachtungen beruhte, in gewisser Hinsicht korrekt gewesen sein, aber hilfreich war sie nicht. In der Folge dürfte er beschlossen haben, die Tubenfarbe «Kadmiumgelb 4, dunkel» aus seiner grünen Farbenmischung zu verbannen. Ob er in den Jahren danach an diesem Entschluss festhielt, kann im Rahmen unserer nur bis ins Jahr 1905 reichenden Untersuchung nicht beantwortet werden.[17]

Bis heute sind sämtliche acht Testfelder der zweiten Versuchsreihe dunkler geworden, nicht nur diejenigen, die Emmenegger damals Sorgen bereiteten. Alle weisen an der Oberfläche eine deutlich dunklere, bräunliche Farbhaut auf, während in der Tiefe der Farbschichten die ursprünglichen Farbtöne erhalten zu sein scheinen (Abb. 190 und 191). Die Ergebnisse der Materialanalysen an den Testfeldern der zweiten «Farbenprobe» sind in der Tabelle 13 im Anhang zu finden.

Die dritte «Farbenprobe» (in der Bildfläche der Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71)

16. August 1904 – 27. März 1905

Transkription der Einträge im Logbuch

[S. 133]
16. VIII [1904]
71. Vide Pause & Spezialnotiz nō 1. Felder 7 + 8 tadellos bis auf weisse Grundierung abgeschabt. Felder 11 + 12 ...
[S. 134]
... bis auf L[einwand] abgeschabt. –
Felder 3 + 4, 7 + 8, 11 + 12 m[it] Seifenw[asser] gewaschen & abgetroknet.

20. VIII. [1904]
71 Vide Pause & Spezialnotiz. Felder 2, 4, 6, 8. 10. & 12 mit [Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst].
Felder 1–12 gleichmässig neu überm[alt]. Helles Grün = Cadm[ium] h[ell] +d[unkel], vert ém[eraude] & Kremserw[eiss].

1. IX [1904]
71. Noch nicht die geringste Veränderung zu bemerken; alle 12 Felder sind in der Farbe gleich. 11, 12, 9 + 10 sind natürlich eingeschlagen, die andern glänzend.

[S. 135]
8. IX [1904]
71. Die Felder 11, 12, 9 + 10 m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst].
Die 12 Felder sind ganz gleich. Die Farbe ist eine kleine Idee dunkler geworden, hat sich aber sonst gar nicht geändert.

[S. 140]
1905
25. I. [1905]
71. Die Farbe der Felder nō 1, 2, 3, 4, 7, 8, 6 + 5 hat sich wieder stark gebräunt. Ein Unterschied zwischen diesen Feldern ist bis jetzt nicht zu bemerken. Die Farbe d[er] Felder nō 11, 12, 9 + 10 scheint sich auch ein wenig gebräunt zu haben, aber nicht annähernd so stark. Auf diesen 4 Feldern hatte ich alle Farbe bis auf die blosse Leinw[and], welche noch ein wenig, braun gewordene, Kreide enthielt, abgeschabt.
Das Malen auf neue, schwach grund[ierte] L[einwände] ist also vortheilhafter, als ein Übermalen von Leinw[änden], die schon mit Farbschichten bedeckt sind.

[S. 147]
27. III [1905]
71. [...] Die Beob[achtung] über die 12 Felder des besonnten Waldes zeigt heute folgendes: Die Farbe d[er] Felder 1, 2, 3 & 4 hat sich am meisten gebräunt Fast gleich stark gebräunt hat sich die Far[be] d[er] Felder 5, 6, 7, 8 (vor dem Bemalen bis auf d[en] weissen Grund abgeschabt) Relativ wenig gebräunt hat sich d[ie] Farbe d[er] Felder 9, 10, 11 & 12. ...
[S. 148]
... Es zeigt sich kein Unterschied, ob direckt übermalt wurde, ob vorher m[it Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst] wurde, ob mit Seifenwasser abgew[aschen] wurde oder ob mit Seifenw[asser] abgew[aschen] & nachher, vor Übermalung, mit [Vernis à retoucher J. G.] Vib[ert] gefirn[isst] wurde.
Die Farbe der Felder 1, 2, 3, 4, 7, 8 & die Partie links auss[en] des Feldes 5 tadellos bis auf die reine Leinw[and] (+ kleine Reste von braun gew[ordener] Kreide) abgeschabt & dann überm[alt]. Die erste Farbschicht ohne Cadm[ium] h[ell] oder d[unkel] aufgetragen, also nur vert ém[eraude], Lichtock[er], Goldock[er] & Kremserw[eiss]. Nachher noch Cadm[ium] h[ell] zu diesen Farben gemischt & die erste Farbschicht überdeckt. Mit dieser gleichen Farbe auf allen übrigen Feldern hellere Partien aufgesetzt.

Kommentar

Die Frage, ob die fortschreitende Verbräunung des grünen Waldstreifens im Hintergrund der Studie *Sonnige Weide* die Folge einer Reaktion mit dem darunterliegenden Kreidegrund war, beschäftigte Emmenegger erneut in seiner dritten Versuchsreihe, die er am 16. August 1904 begann. Es handelte sich um eine wesentlich komplexere Testreihe, die er nun nicht mehr auf der Rückseite der Studie, sondern erstaunlicherweise als Teil ihrer sichtbaren Bildfläche durchführte. Er teilte den grünen Waldstreifen in zwölf Testfelder ein (**Abb. 192 und 194**), deren Lage er mit einer Pause und einer «Spezialnotiz» dokumentierte, die beide leider nicht erhalten sind.

Am 16. und 20. August schuf er innerhalb des Waldstreifens für jedes Testfeld einen anderen Untergrund: In vier Feldern (1–4) liess er die zu diesem Zeitpunkt vorhandenen Malschichten stehen, in vier weiteren (5–8) kratzte er nur die Farbschicht ab und liess die Kreidegrundierung stehen, in den vier letzten (9–12) schabte er hingegen alles bis auf die Leinwand ab. Sechs Felder (3 und 4, 7 und 8, 11 und 12) wusch er mit Wasser und Seife. Nachdem diese getrocknet waren, versah er jedes zweite Feld (2, 4, 6, 8, 10, 12) mit einem Firnis. Alle zwölf Felder, von denen nun jedes einzelne einen anderen (beziehungsweise anders behandelten) Untergrund bot, übermalte er anschliessend mit derselben bekannten grünen Farbenmischung aus «Kadmiumgelb 2, hell», «Kadmiumgelb 4, dunkel», «Vert émeraude» und «Kremserweiss». Eine Übersicht über die Versuchsanordnung gibt **Tabelle 3**.

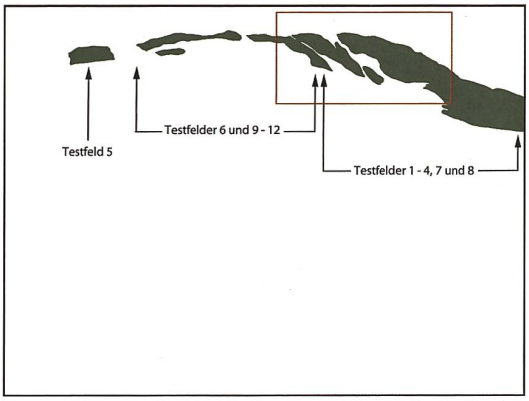
Am 1. September notierte er im Logbuch, innerhalb des grünen Waldstreifens sei keine Veränderung im Farbton zu bemerken, nur die Felder 9–12 (deren Untergrund er bis auf die Leinwand abgeschabt hatte), seien «natürlich eingeschlagen» (stumpf geworden);[18] eine Woche später trug er auf die «eingeschlagenen» Felder einen Firnis auf. Zu diesem Zeitpunkt stellte er fest, dass der grüne

	Nummern der Testfelder:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
16./20. August 1904:	Behandlung des Untergrunds: *					-	-	-	-	=	=	=	=
	Mit Wasser und Seife gewaschen (√):			√	√			√	√			√	√
	Gefirnisst (√):		√		√		√		√		√		√
20. August 1904:	Testfelder aufgetragen aus «Kadmiumgelb 2, hell», «Kadmiumgelb 4, dunkel», «Vert émeraude» und «Kremserweiss» (√):	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√
8. September 1904:	Eingeschlagene Testfelder gefirnisst (√):									√	√	√	√
27. März 1905:	Veränderung des Farbtons beurteilt: **	x	x	x	x	X	X	X	X	x	x	x	x
	Bis auf die Leinwand abgeschabt. Übermalt, zuerst mit einer Mischung aus «Lichtocker», «Goldocker», «Vert émeraude» und «Kremserweiss», danach mit derselben Mischung plus «Kadmiumgelb 2, hell» (√):	√	√	√	√	√		√	√				

* Behandlung des Untergrunds: - abgeschabt bis auf die Grundierung = abgeschabt bis auf die Leinwand

** Beurteilung des Farbtons: x stark verändert X verändert x nur wenig verändert

Tabelle 3 Versuchsanordnung der dritten «Farbenprobe» (12 Testfelder)



192

193

Abb. 192 Grafik, Lage der Testfelder der dritten «Farbenprobe» in der Bildfläche der Studie *Sonnige Weide*. Die Testfelder 6 und 9–12 sind bis heute unverändert erhalten. Die übrigen Testfelder schabte Emmenegger am 27. März 1905 ein letztes Mal bis auf die Leinwand ab und trug in zwei Schichten neue grüne Farben auf. Der rote Rahmen gibt die Lage von Abb. 194 an.

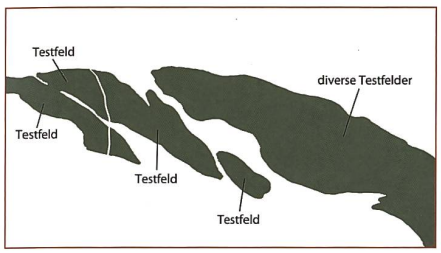
Abb. 193 Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71 (siehe auch Abb. 162). Der weisse Rahmen gibt die Lage von Abb. 195 und 196 an.

Farbton in allen Feldern einheitlich geblieben, aber insgesamt «eine kleine Idee dunkler geworden» sei. Bevor er die Studie an den Salon d'Automne in Paris schickte, sorgte er dafür, dass die Testfelder dieses dritten Versuchs als solche nicht erkennbar waren.

Am 25. Januar 1905, nach der Rückkehr der Studie aus Paris, stellte er fest, dass die grüne Farbe mittlerweile in den Feldern 1–8 stark gebräunt war, in den Feldern 9–12, wo er den Untergrund zuvor ganz abgeschabt hatte, hingegen weniger. Er kam nun zum – wiederum nicht besonders aussagekräftigen – Schluss, ein nur sehr dünn grundierter Untergrund müsse «vortheilhafter» sein.

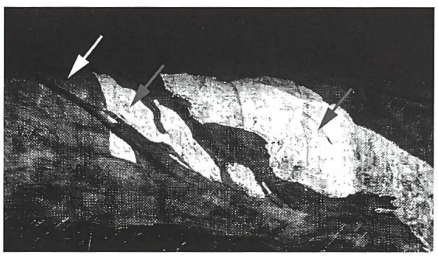
Am 27. März kontrollierte er den Waldstreifen erneut, da er sich mit der Studie jetzt für die IX. Internationale Kunstausstellung im Münchner Glaspalast bewerben wollte, und stellte fest, dass der gesamte grüne Waldstreifen wieder verbräunt war. Die vier Felder, in denen er die vor der Durchführung der Farbenprobe schon vorhandenen Malschichten nicht entfernt, sondern nur übermalt hatte (1–4), waren am stärksten verbräunt, die vier, in denen er den Untergrund ganz abgeschabt hatte (9–12), am wenigsten. Das Waschen oder Firnissen des Untergrundes hatte übrigens in keinem Fall den Farbton beeinflusst.

Fast gleichzeitig kam er anhand der zweiten «Farbenprobe», der acht Testfelder auf dem rückseitigen Spannrand der Studie, zum schon erwähnten Schluss, dass es ratsam sei, auf «Kadmiumgelb 4, dunkel» in der grünen Mischung zu verzichten. Tatsächlich liess er bei der finalen Überarbeitung der Studie diese Tubenfarbe in der Mischung weg. Er schabte alle stärker braun gewordenen Felder (1–5,



194

195



196

Abb. 194 Grafik, Ausschnitt wie in Abb. 192 angegeben. Die Form der einzelnen Testfelder passte Emmenegger der Darstellung an.

Abb. 195 Studie *Sonnige Weide*, Ausschnitt wie in Abb. 193 angegeben, im Streiflicht. Im Bereich der Testfelder, die Emmenegger im März 1905 bis auf die Leinwand abkratzte und dann übermalte (graue Pfeile), tritt die Webstruktur des Bildträgers deutlich hervor. Wo er die Testfelder nicht abkratzte (weisser Pfeil), ist die Schicht viel dicker und die Farboberfläche glatter.

Abb. 196 Gleicher Ausschnitt wie Abb. 195, IR-Transmission. Die bis auf die Leinwand abgekratzten Testfelder (graue Pfeile) erscheinen in der IR-Transmission sehr hell. In den übrigen Testfeldern (weisser Pfeil) ist die Malschicht viel dicker und erscheint deshalb dunkler.

7 und 8) «tadellos bis auf die Leinwand» ab und strich zuerst eine grüne Mischung aus «Vert eméraude», «Kremserweiss» sowie den Tubenfarben «Lichter Ocker 1 (oder 2), Naturocker» und «Goldocker» auf, danach dieselbe Mischung, welcher er noch «Kadmiumgelb 2, hell» hinzugefügt hatte. Die nur wenig gebräunten Felder (6 und 9–12) überarbeitete er nicht.

In diesem Zustand ist die gesamte dritte «Farbenprobe» in der Bildfläche der Studie bis heute erhalten, ohne dass dieser Umstand im Normallicht sichtbar wird. Aufgrund von Emmeneggers Notizen und unserer technologischen Untersuchung ist die Lage von Feld 5 genau bekannt **(Abb. 192)**; wo die übrigen liegen, wissen wir nur ungefähr. Die Felder 1–5, 7 und 8, die Emmenegger zuletzt noch einmal ganz abschabte und dann übermalte, sind viel dünner und unterscheiden sich in ihrer Oberflächenstruktur von den anderen und vom ganzen übrigen Bild. Dies wird im Streiflicht **(Abb. 195)** und in der IR-Transmissionsaufnahme des Gemäldes deutlich **(Abb. 196)**. Die Ergebnisse zu den Materialanalysen an drei Bereichen der dritten «Farbenprobe» sind in der **Tabelle 14 im Anhang** zu finden.

Die vierte «Farbenprobe» (auf einem separaten Malleinen, 21 Farbfelder)

ab 31. Oktober 1904, Dauer unbekannt

Transkription der Einträge im Logbuch

[S. 137]
31. X [1904]
Um einmal sicher zu sein, ob das Braunwerden von Cadm[ium] in ~~Verbind[ung]~~ Mischung m[it] Vert ém[eraude] auf die Einwirkung von Gasen zurückzuführen sei, die durch das Troknen von frischgegossenem Gips entstehen, habe ich 21 Farbproben bezw. Mischungen von Cadm[ium] citron, C[admium] hell, C[admium] dunk[el], & C[admium] orange, vert ém[eraude] & Kremserweiss aufgestrichen, im Estrich in gutes ...
[S. 138]
... Licht gehängt & die, noch ganz feuchte Giacometti-Büste von Rodo davor gestellt. Die Farben sind nur 3 bis 12 cm vom Gips entfernt.

3. XI. [1904]
Auf Rodos Wunsch die Büste heute wieder eingepackt & nach Bern gesandt. Die Farbenproben sind noch ganz gleich; dieselben im Atel[ier] ans Licht gehängt.

Kommentar

Wie eingangs erwähnt, war Emmenegger im Juni 1904 zum ersten Mal der Verdacht gekommen, die Ausdünstung eines frischen Gipsabgusses – Schwefelwasserstoffgas, wie er glaubte – sei einer der Gründe für das Braunwerden seiner grünen Farbenmischung. Als er am 31. Oktober wieder einen frischen Gipsabguss zu Hause hatte, beschloss er, die Gelegenheit zu nutzen und diesem Verdacht noch einmal nachzugehen. Er trug deshalb auf einem separaten Malleinen einundzwanzig Testfelder auf. Sie bestanden aus der üblichen grünen Mischung der vier Farben, den vier reinen Farben, sowie den beiden zusätzlichen Farben «Kadmiumgelb 1, zitron» und «5, orange». Er hängte das Malleinen ans Licht und stellte die Gipsbüste davor. Allerdings musste er den Versuch schon nach drei Tagen, am 3. November 1904, teilweise abbrechen, da die Gipsbüste anderweitig benötigt wurde. Die Testfelder hängte er wieder ins Licht; wie und ob sie sich hier veränderten, ist nicht bekannt. Das Malleinen mit dieser vierten «Farbenprobe» ist nicht erhalten, und auch die genaue Anordnung der Versuchsreihe – der letzten, von der wir Kenntnis haben – ist nicht überliefert, denn Emmenegger hielt sie nicht im Logbuch fest.

Fazit: Zusätze in mit Kadmiumgelb pigmentierten Tubenfarben

Emmeneggers «Farbenproben» blieben, zumindest für ihn selbst, ohne schlüssiges Ergebnis. Die Enttäuschung darüber trug vermutlich dazu bei, dass er im Juni 1905 endgültig zur Überzeugung gelangte, das Logbuch habe seinen Zweck verfehlt.

Dass Farbveränderungen so schnell auftreten konnten, wie durch Emmeneggers Logbuch bezeugt wird, war bisher nicht bekannt. Die chemischen Vorgänge, die dafür verantwortlich waren, werden möglicherweise nie im Einzelnen geklärt werden können. Grudsätzlich erscheint jedoch Emmeneggers Misstrauen gegenüber Kadmiumgelbpigmenten aus heutiger Sicht berechtigt, denn aus der neueren konservierungswissenschaftlichen Forschung ist bekannt, dass diese Pigmente viel weniger haltbar waren, als man damals glaubte.[19] Die diversen Verfahren, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert bei der Synthese von Kadmiumgelb angewandt wurden, brachten neben stabilen auch instabile Formen des gelben Farbmittels hervor und hinterliessen zudem unterschiedliche herstellungsbedingte Verunreinigungen, welche dessen Haltbarkeit zusätzlich ungünstig beeinflussen konnten. Heute sind zahlreiche Gemälde aus dieser Zeit bekannt, die verbräunte und verblichene Kadmiumgelbpartien aufweisen.

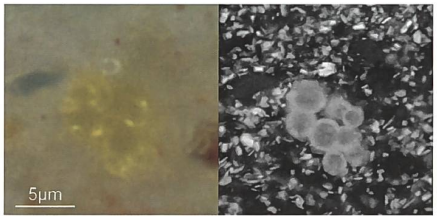
Zu den instabilen Formen von Kadmiumgelb gehören beispielsweise die hellgelben Kadmiumzinksulfide ($Cd_{1-X}Zn_XS$).[20] Sie wurden zwar zur hellgelben Tubenfarbe «Kadmiumgelb 1, zitron» verarbeitet, doch vor dieser wurde auch gewarnt, da ihre Instabilität bekannt war. «Cadmiumgelb [...]. Das hell-zitronfarbige – welches meist noch Zinkverbindungen und andere Cadmiumverbindungen enthält – blasst im Lichte ab», schrieb beispielsweise Linke 1904.[21] Auch die Firma Schmincke bezeichnete ihr «Kadmiumgelb 1, zitron» gewissenhaft als nur «mässig beständig».[22] Aus ebendiesem Grund mied Emmenegger die Tubenfarbe «Kadmiumgelb 1, zitron».

Bei der Untersuchung seiner Farbschichten und Testflächen wurde jedoch festgestellt, dass in den Tubenfarben «Kadmiumgelb 2, hell», «3, mittel» und «4, dunkel», die er verwendete, ebenfalls Kadmiumzinksulfide vorhanden gewesen sein müssen. Erste Hinweise lieferten die Elementmessungen in gelben Farbbereichen. Hier wurden Spuren des Elements Zink festgestellt, obwohl Emmenegger ganz sicher kein «Kadmiumgelb 1, zitron» verwendet hatte. Den Beleg brachten schliesslich einige Probenanschliffe, in denen sich die Kadmiumzinksulfide durch ihre typische Morphologie zu erkennen gaben **(Abb. 197 und 198)**.[23]

Bezüglich der möglichen Ursache des Problems, dem Emmenegger auf den Grund zu gehen suchte, sind noch weitere Ergebnisse unserer Analysen interessant. Sie zeigen nämlich, dass sich in den von ihm damals verwendeten kadmiumgelbhaltigen Mussini-Farben noch andere, chemisch nicht stabile Pigmente versteckten, die wohl im Zwischenhandel unter die Kadmiumpigmente gemischt

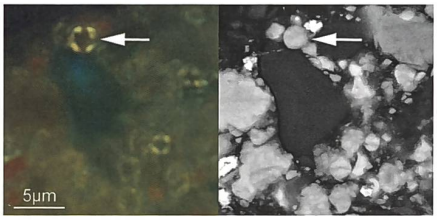
worden waren. Dabei handelte es sich nicht etwa um Chromgelb, also nicht um das häufig zum Panschen verwendete Pigment, vor dem damals in der zeitgenössischen Literatur gewarnt wurde, sondern vielmehr um den ebenfalls schlecht haltbaren roten Zinnober[24] und um ein – allerdings von uns nur einmal nachgewiesenes – synthetisches organisches Gelbpigment, das mit keinem bekannten identifiziert werden konnte.[25] Roter Zinnober war in Emmeneggers Tubenfarbe «Kadmiumgelb 4, dunkel» vorhanden und gab dieser ganz offensichtlich ihren dunklen Farbton.[26] Das kräftig-gelbe synthetische organische Gelbpigment war möglicherweise ein Zusatz zu «Kadmiumgelb 3, mittel».

Dass die verschiedenen Arten von Kadmiumgelb der Sorte Mussini, die Emmenegger verwendete, deutliche Anteile an Kadmiumzinksulfiden und weitere nicht haltbare Pigmente enthielten, dürfte übrigens nicht nur ihm, sondern auch der Firma Schmincke selbst unbekannt gewesen sein. Die Pigmente, welche die Firma zu Künstlerfarben weiterverarbeitete, kamen vermutlich nicht aus eigener Herstellung. Wie manche anderen Hersteller war auch Schmincke wohl nicht immer in der Lage, gepanschte Ware zu erkennen.



197

Abb. 197 Morphologie von zinkhaltigem Kadmiumgelb: Traubenförmige Agglomerationen von Partikeln. Detail des Querschliffs der Malschichtprobe P12, Schicht 1 (Farbschicht der Esquisse *Böcklin todt*, die Emmenegger später mit der Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71, übermalte; Gesamtaufnahmen des Querschliffs zeigen die Abb. 167a und 167c). Links: Aufnahme im Lichtmikroskop (Hellfeld bei gekreuzten Polarisationsfiltern). Rechts: Gleicher Ausschnitt, Materialkontrastbild im Rasterelektronenmikroskop; im Zentrum dieses Ausschnitts ist ein typisches «traubiges» Agglomerat runder zinkhaltiger Kadmiumgelbpartikel sichtbar.



198

Abb. 198 Morphologie von zinkhaltigem Kadmiumgelb: Sphäritstruktur der einzelnen Partikel. Detail des Querschliffs der Malschichtprobe P232 aus dem Testfeld 3 von Emmeneggers zweiter «Farbenprobe». Das Testfeld, aus dem die Probe stammt, befindet sich auf dem rückseitigen Spannrand der Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71. Links: Aufnahme im Lichtmikroskop (Hellfeld bei gekreuzten Polarisationsfiltern). In der Farbschicht des Testfeldes vorhandene zinkhaltige Kadmiumgelbpartikel sind an ihrem sog. Sphäritenkreuz zu erkennen (Pfeil). Rechts: Gleicher Ausschnitt, Materialkontrastbild im Rasterelektronenmikroskop; hier ist derselbe Partikel als einfache runde Form zu erkennen (Pfeil).

«Nach Linke: Die Malerfarben hast Du entschieden Unrecht mit Deiner Idee über die Haltbarkeit des Chrom- & Cadmiumgelb», schrieb Emmenengger im August 1905 an Cuno Amiet.[27] Offensichtlich dachte er weiterhin über das Problem der unzuverlässigen Gelbtöne nach und tauschte sich mit dem Freund darüber aus. Welche «Idee» Amiet geäussert hatte, ist nicht bekannt. Wäre Emmenegger seinerseits auf den Gedanken gekommen, das Problem der Verbräunung nicht nur Amiet, sondern auch der Firma Schmincke mitzuteilen, hätte diese – in ihrem eigenen Interesse – sein Anliegen ohne Zweifel ernst genommen.

1 Hier wollte Emmenegger offenbar später eine Jahreszahl einfügen.
2 Siehe auch die Ergebnisse der Materialanalysen, Tabellen 6–14 im Anhang.
3 Schmincke 1910, S. 17 und 19; siehe auch Teil II, Kap. 6, «Malvorgang und Materialien», Abschnitt «Die Tubenfarben».
4 Siehe Kap. 7, «Studie *Sonnige Weide*, VdL-Nr. 71».
5 Siehe Teil III, Kap. 14, «Mai bis Juni 1904: Malerfahrt auf den Zugerberg».
6 Er erwähnt die «Malerzeitung» in den «Conclus[ionen] für neue St[udien-]R[eise]»; Tb 1900–1901, Eintrag auf den hinteren Seiten (ohne Datum, wohl Ende Dezember 1900). Es dürfte sich um die *Schweizerische Malerzeitung* gehandelt haben, die der Zürcher Verlag Juchli und Beck herausgab.
7 Bspw. Schwitzer 1887.
8 Linke 1904, S. 30 und 39.
9 Es handelte sich um das Gipsmodell, das Rodo beim Wettbewerb für das Morgartendenkmal eingereicht und das Emmenegger soeben aus der Ausstellung in Zug gekauft hatte; siehe Teil III, Kap. 14, «Mai bis Juni 1904: Malerfahrt auf den Zugerberg».
10 «Es ist sicher, dass im Sommer [Leerstelle] meine grosse Studie ‹Gerliswyl› nur durch die 2 nass in[s] Atelier gestellten Gipsbüsten v[on] Rodo verdorben wurde»; MN, Logbuch, 14. Juni 1904, S. 123.
11 Schmincke 1910, S. 17. Dass Emmenegger diese Tubenfarben mied, geht schon aus einem seiner allerersten Logbucheinträge hervor; MN, Logbuch, 15. Februar 1901, S. 56.
12 Schultze-Naumburg 1902, S. 22; Linke 1904, S. 41.
13 «Ein solches [mit Chromgelb verfälschtes] Cadmiumgelb wird durch Schwefelwasserstoff oder Schwefelnatriumlösung missfarbig (Bildung von Schwefelblei). Die verfälschten Cadmiumfarben bräunen sich im Lichte»; Linke 1904, S. 42.
14 Für eine ausführliche Schilderung des Problems siehe Keim 1903.
15 «Ohne Cadmium[gelb] hell ist kein leuchtendes, intensives Grün herauszubringen»; MN, Logbuch, 25. Februar 1902, S. 59.
16 Siehe Teil I, Kap. 1, «Inhalt, Gliederung und Zweck».
17 Es wurden keine Werke untersucht, die später als *Sonnige Weide* entstanden.
18 Diese Felder waren «natürlich» eingeschlagen, weil ihr stark saugender Untergrund das Bindemittel der Farbenmischung, wie Emmenegger wusste, stärker absorbierte.
19 In den vergangenen Jahren wurden zahlreiche Studien zu den möglichen Ursachen der Degradation von Kadmiumgelb publiziert; siehe Anm. 20 und 23.
20 Diese Verbindungen sind photokatalytischen (durch Licht ausgelösten) Degradationsprozessen wesentlich stärker unterworfen als reines Kadmiumgelb (CdS); siehe Monico et al. 2018, S. 11585 und 11591. Die Autorinnen und Autoren weisen übrigens darauf hin, dass es im Rahmen von Analysen unter Umständen nicht ganz einfach ist, im Kadmiumgelb enthaltenes Zink von Zinkseifen (Zinkcarboxylaten) zu unterscheiden, die in relativ kurzer Zeit von Zinkweiss (ZnO) in Verbindung mit Öl gebildet werden können.
21 Linke 1904, S. 41.
22 Schmincke 1910, S. 17.
23 Dieselbe Morphologie sowie Spuren von Zink wurden auch in historischen Kadmiumgelbfarben von Winsor & Newton beobachtet, welche mit $CdCl_{2(aq)}$ als Kadmiumquelle, $H_2S_{(aq)}$ als Schwefelquelle und $ZnCl_{2(aq)}$ als Additiv hergestellt wurden; siehe Ghirardello et al. 2021, S. 3 und 6.
24 Die damals verbreiteten Zinnoberverbindungen waren generell nur wenig beständig; entsprechend wurde vor ihnen gewarnt. Schmincke kennzeichnete die beiden Mussini-Tubenfarben «Zinnober, hell» und «Zinnober, dunkel (Chines. Zinnober)» mit nur einem Sternchen und versah in ihrer Mischtabelle (Abb. 22) den Eintrag zu Zinnober mit einer warnenden Schraffur; Hesse 1925, S. 3.
25 Siehe Kap. 1, «Studie *Olivenbäume in [der] Abendsonne*, VdL-Nr. 23», sowie Tabelle 6 im Anhang.
26 Wichtige Indizien dazu liefern die Testfelder 3, 4, 5 und 8 von Emmeneggers zweiter Versuchsreihe. Für diese wählte er die Tubenfarbe «Kadmiumgelb 4, dunkel» und ganz sicher keine Zinnoberfarbe. Dennoch enthalten sie roten Zinnober (HgS); siehe Tabelle 13 im Anhang. Die Probe P303 von Emmeneggers dritter Versuchsreihe lieferte ein weiteres klares Indiz; siehe Tabelle 14 im Anhang.
27 Emmenegger an Amiet, 12. August 1905, Amiet-Archiv, Fondation Cuno Amiet, Aarau. Linke schrieb, dass Chromgelb am Licht braun würde, Kadmiumgelb hingegen nur dann, wenn es mit Chromgelb verfälscht sei, und dass Schwefelwasserstoff beiden Pigmenten schade; siehe Linke 1904, S. 39–42.