

Hans Emmenegger - Neue Wege

Autor(en): **Hilber, Paul**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1929-1930)**

Heft 5

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-624301>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Hans Emmenegger – Neue Wege.

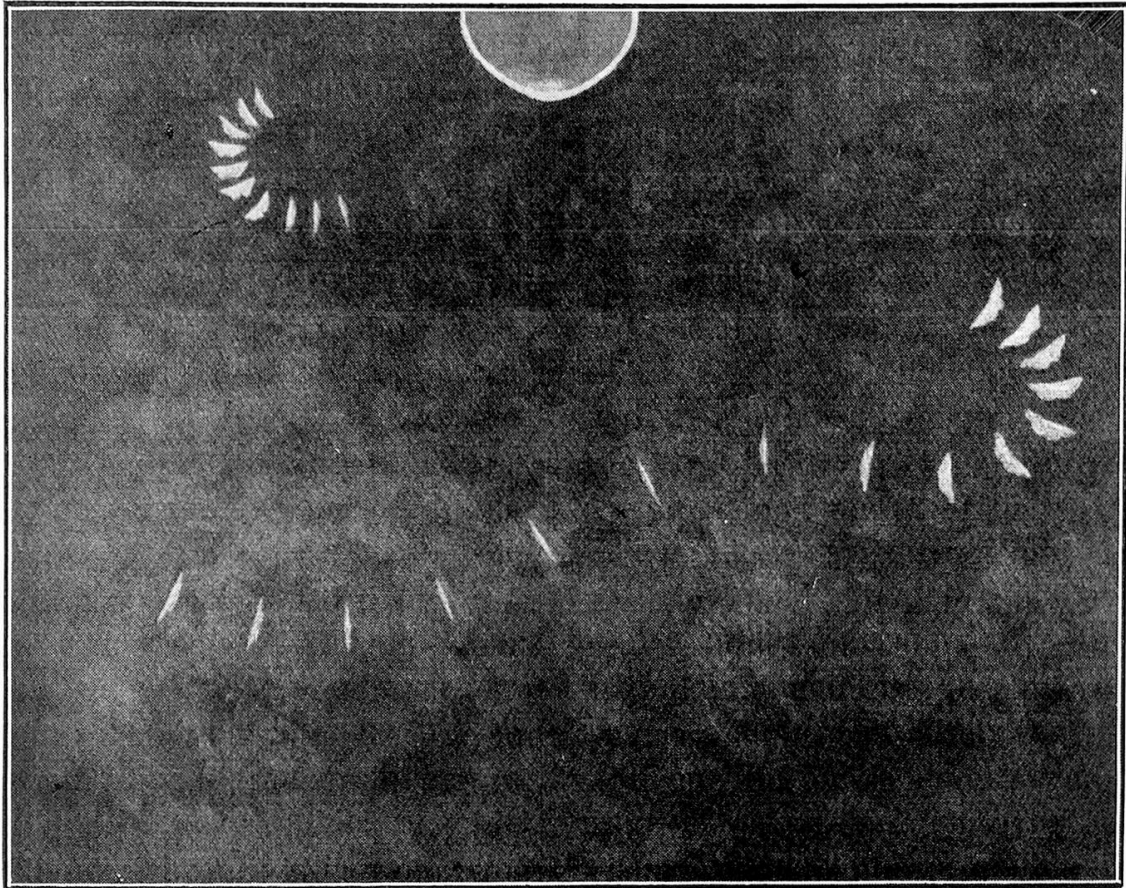
Dr. Paul Hilber, Luzern.

Es mag den Künstler und den Kunstfreund befremden, heute von neuen Gestaltungsproblemen des Impressionismus zu vernehmen. Wissen wir doch zur Genüge, daß über die Impressionismalerei eine ganze Welt gegensätzlichen Kunstempfindens hinweggefahren, die selbst schon wieder nach neuen Orientierungen geistiger und formaler Wertung ringt. Wir reden heute von „neuer Sachlichkeit“ und hüten uns, die inneren Zusammenhänge mit der Impressionkunst des vergangenen Jahrhunderts nachzuprüfen, aus der Furcht, altväterlicher Rückständigkeit geziehen zu werden, aus der noch größeren Furcht, die Erlebnisse der Expression für das Gestalten der Zukunft leugnen zu müssen. Wer jedoch weiss, wie subjektivierendes und objektivierendes Kunstgestalten alle Kunst von Expression zu Impression, von Gotik zu Klassik wandelt, der wird sich nicht scheuen, auch die neueste Kunstrichtung wieder unter impressionistischen Gestaltungsgesichtspunkten zu betrachten.

Das Auffallendste am Kunstgeschehen unserer Zeit ist nun gewiß die Raschlebigkeit der Entwicklung. Was früher von der kunstgestaltenden Menschheit in Jahrhunderten erdauert und erkämpft wurde, das braucht heute nur mehr Jahrzehnte zur Verwirklichung. So war es einem Künstler, wie Hans Emmenegger möglich, beim Ausbruch expressiven Kunstgestaltens, das in der schweizerischen Kunst mit Hodler eingeleitet ward, sich vom Kunstbetrieb der Oeffentlichkeit zurückzuziehen

und den Wandel der Gestaltungsgesinnung abzuwarten. Er tritt heute mit Werken einer neuen Impression vor die Kunstwelt, mit denen er an die Impression des vergangenen Jahrhunderts bewußt anschließt. Durch das Neuartige seines Gestaltungsproblems werden allerdings scheinbar expressionistische Klänge angeschlagen, sie erweisen sich jedoch bei näherem Zusehen als durchaus impressionistische Grundzüge des künstlerischen Sehens.

Bevor wir auf die Grundsätze der neuen Impression eingehen, sei hier noch eine kleine Bemerkung psychologischer Deutung eingeschaltet. Viele Freunde der schweizerischen Malerei werden das Ausscheiden Emmeneggers aus den schweizerischen Ausstellungen seinerzeit empfunden haben. Er selbst fand wohl beinahe unbewußt in einem anfänglich dilettierenden, später aber mit geradezu wissenschaftlichem Ernst gehegten Sammeltrieb eine vorübergehende Auslösung der künstlerischen Hemmungen, welche die Expressionswelle seiner Gestaltungsanlage entgegenstellte. Viele Freunde seiner Kunst verzweifelten an seinem Schaffen und hielten ihn für die Schweizerkunst künftighin als verloren. Nur wenige mehr glaubten seinen Beteuerungen, welche ein neuerliches Eingreifen in das Kunstschaffen der Schweiz versprachen. Mit den Bildern des im Dezember 1927 zu Ende gegangenen Pariser Herbstsalons hat Emmenegger diese Beteuerungen zur Tat werden lassen. Es mag nun sein, daß der Künstler, wie der Schreiber dieser Zei-



Zwei Nachtfalter unter Lampe

Emmenegger

len von der programmatischen Bedeutung der Neuschöpfungen sich ein allzu bestimmtes Bild entwerfen. Tatsache bleibt jedoch, daß führende Männer der Kunstkritik des Auslandes Emmeneggers neue Versuche im Salon sofort aufgegriffen und in ihnen einen nicht zu übergehenden Ansporn zu neuem Gestalten und neuem Sehen betrachten.

Bis heute ist das Wesen aller Kunstgestaltung die Wiedergabe eines statischen Schau-Momentes gewesen. Von Anbeginn der Kunst bis auf unsere Tage galt dem Künstler als Vorwurf ein äußeres oder inneres Sehbild der Einmaligkeit. Mochten Barok und Gotik noch so sehr nach Ausdruck der inneren oder äußeren Bewegung und des Affektes ringen, stets blieb im

Bilde oder im Kunstwerk überhaupt ein einmaliger Moment des Vorwurfs oder des inneren Sehbildes gebannt. Wohl wissen wir, daß in der einmalig wiedergegebenen Probe der künstlerischen Gestaltung eine Summe von Einzelbeobachtungen sich verbirgt, doch sammeln sich eben die Einzelbeobachtungen im Bildwerk zum statischen, gebannten Erlebnis. Emmenegger sucht nun den Bann dieser Statik zu brechen, indem er das Prinzip der Bewegung in der Natur durch die künstlerische Beobachtung auch zum künstlerischen Seh- und Gestaltungs-Prinzip nutzen will.

Dieser künstlerischen Beobachtung hat natürlich eine Prüfung der optischen Leistungsfähigkeit des menschlichen Auges voranzugehen. Emmenegger hat

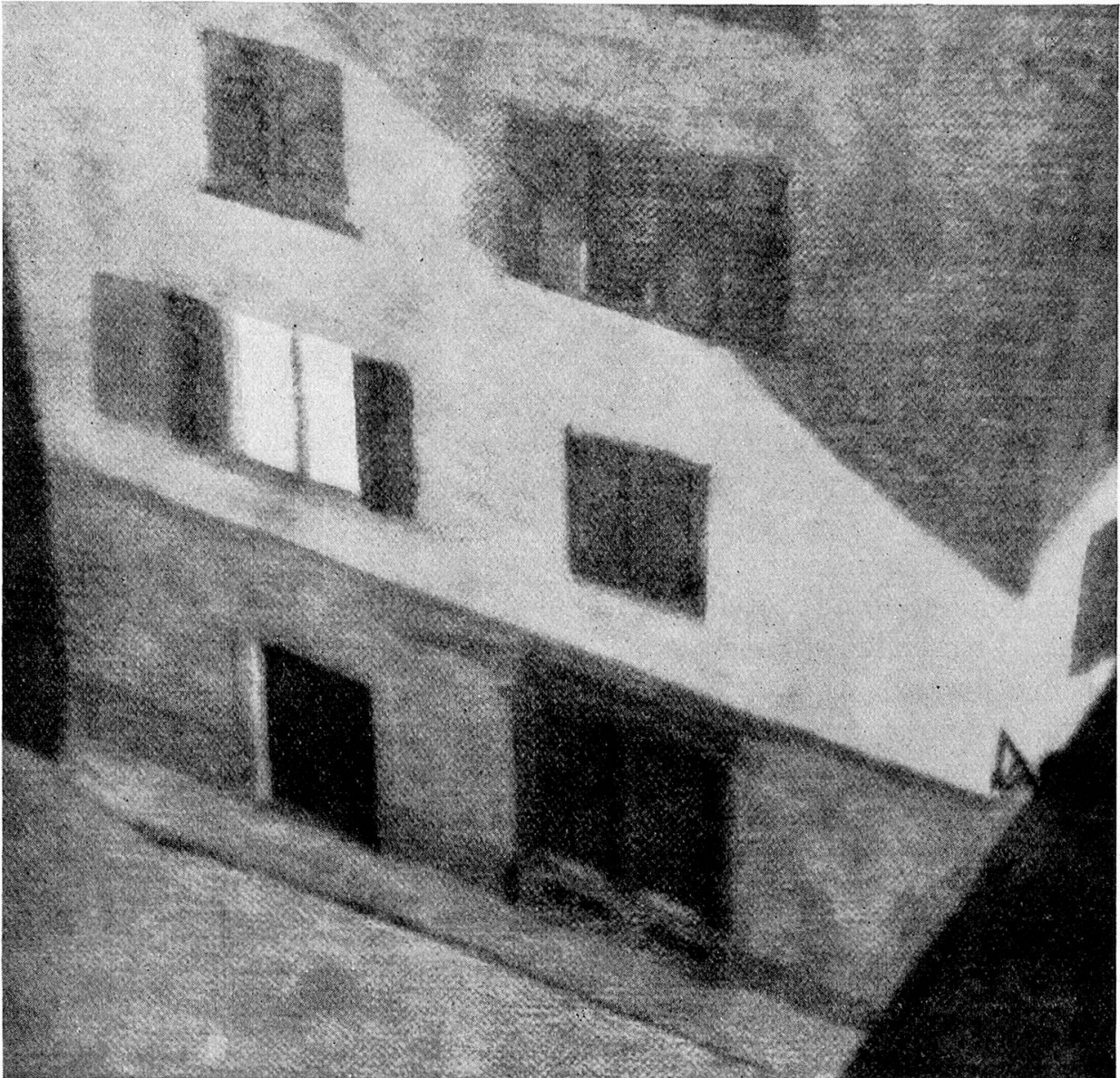
sich dieser Prüfung ohne Zuhilfenahme technischer Apparate unterzogen. Ich gebe im Folgenden einen Auszug aus seinen persönlichen Erfahrungen:

„Meine bisher gemachten Entwürfe und Bilder sind ausschließlich nach meinen Beobachtungen gemalt, mit absichtlichem Unterlassen der Benutzung von photographischen Augenblicksaufnahmen. Ich halte letzteres für gefährlich. Bei einem Kanarienvogel im Flug z. B. sieht unser Auge nur die kurzen Ruhepunkte der Flügelschläge nach oben und bei günstigen Umständen die noch kürzern Ruhepunkte der Flügelschläge nach unten, während es von den 100 Zwischenstellungen des Flügelschlages nichts formal Bestimmtes wahrnimmt. Es wäre also reiner Zufall, mit einer photographischen Augenblicksaufnahme einen dieser zwei Ruhepunkte zu erwischen. Das menschliche Auge behält Seh-Eindrücke einen Bruchteil einer Sekunde lang. In dieser Zeit macht z. B. die fliegende Krähe einen Flügelschlag nach unten und einen nach oben. Der Kanarienvogel aber, der viel kleinere Flügel hat und sie viel rascher bewegt, macht in der gleichen Zeit je 5–6 Flügelschläge nach unten und oben, von denen wir aber meist nur die Ruhepunkte der Letztern wahrnehmen, während die Ruhepunkte im Flügelschlag nach unten entweder gar nicht, oder nur schwach wie ein „Hauch“ wahrgenommen werden. Rasch schwirrende Nachtfalter, die von einer Lampe kräftig beleuchtet sind, sieht man sogar 12–15 mal in ähnlicher Stellung während dieses Sekundenbruchteils.“

Diese Beobachtungen hat nun Emmenegger zum Ausgangspunkt seiner künstlerischen Neuerung genommen, indem er versuchte, die Seh-Eindrücke des beobachtenden Auges auf der Leinwand festzuhalten und damit den Schritt zu künstlerischer Gestaltung der Bewegungsprobleme anzubahnen. Er sucht im Bilde einen *Netzhaut-Eindruck* wiederzugeben.

Man wird vielleicht einwenden, daß diese Bereicherung unserer künstlerischen Optik durch das Prinzip der Bewegung kein Novum, zum mindesten aber eine in der Auswirkung zu bezweifelnde Anregung für ein neues künstlerisches Gestalten sei. Einige werden sich der Versuche des schwedischen Jagdmalers Bruno Liljefors erinnern, der zuweilen den Flügelschlag eines Wasservogels in undeutlichen Bewegungsphasen darzustellen unternahm. Andere werden auf Versuche von Darstellungen fahrender Eisenbahnzüge und rotierender Maschinenteile oder auf die Einfälle von Busch und Gulbransson hinweisen.

Trotz all' diesen Einwänden muß Hans Emmenegger das Zeugnis ausgestellt werden, daß er mit ungewohnter Energie an die Eroberung eines neuen optischen Gestaltungsprinzips der Kunst herantrat und nicht ruhte, bis einige Bilder von seinem Willen greifbaren Ausdruck zu verleihen wußten. Ohne Zweifel vermag der „Wirbeltänzer“, der wie ein Kreisel um seine eigene Achse sich dreht, das erste Verständnis zu bieten für das, was Emmenegger als neues Darstellungsprinzip der Impression sich vorstellt. Dabei ist zu betonen, daß der Künstler in diesen ersten Versuchen noch keines-



Haus von oben

Emmenegger

wegs den künstlerischen Gewinn des neuen Programms erblickt, sondern daß sie nur als Beispiel auf die technische Fassung des Sehvorganges hinweisen wollen.

Der Tänzer als Paradigma dürfte ohne weiteres überzeugen, wie Emmenegger die neue Impression der Bewegung erfaßt wissen will. Die Wahl ist insofern eine glückliche, als ein in der Ruhe leicht verstellbarer Körper normaler Dimensionen hier im Zustand der raschen Bewegung bildlich erfaßt

ist. So wenig bedeutend im künstlerischen Sinne das Bild sein mag, so überzeugt es doch von neuen Möglichkeiten des Sehens und des Gestaltens, von neuem Erleben des Stofflich-Körperlichen wie auch von neuem Erleben der Farbe und ihren, durch die Bewegung noch erhöhten Schwingungen. Schwieriger ist es dem Meister zu folgen, wenn er mit beinahe quälerischer Beobachtung den Nachtfalter, der um die leuchtende Lampe schwirrt, im Bilde festhalten will. Und auch der

Flug des Kanarienvogels in der *Volière* erweckt in uns erst die Frage des Staunens, ob denn das menschliche Auge solcher Beobachtung ohne optische Hilfsmittel fähig sei. Nur wer Emmeneggers künstlerische und persönliche Gewissenhaftigkeit kennt, wird ihm glauben, daß die Unermüdlichkeit der Beobachtung dem unbewehrten Auge solche Schaubilder darzubieten vermag. Und wiederum muß betont werden, daß Emmenegger in diesen Versuchen nicht das Kunstwerk als solches erblickt wissen will, sondern nur den Weg weisen möchte zu neuem Erleben der Natur und zu neuer künstlerischer Erschließung derselben. Ich habe ihm geraten, er möchte zur größeren Verständlichmachung seines künstlerischen Programms möglichst großkörperliche Bewegungsmotive aussuchen, damit in den Augen der Betrachter um so rascher der Weg zur künstlerischen Deutung seiner Initiative gefunden werde. Doch bedarf eben jedes Ding und jede Idee der natürlichen Reifung.

Es liegt im heutigen Hinweis auf Emmeneggers Versuche zu einer Belebung der optischen und damit der künstlerischen Stoffwelt eine nicht zu verkennende Gefahr. Die nämlich, daß unberufene Alles-Könnner glauben, es eröffne sich ihnen hier ein ungeahnter Weg zu neuem Verblüffen der sensationshungrigen Kunstwelt.

Hans Emmenegger wird sicherlich mit der größten Gewissenhaftigkeit die Wege selbst bahnen, die zu einer ehrlichen Bewältigung dieser neuen Darstellungswelten führen. Mit dem heutigen Hinweis wollte nichts anderes bezweckt werden, als auf das stille

und intensive Schaffen dieses Künstlers die Aufmerksamkeit jener hinzulenken, die sich um ihn und sein früheres Werk ernstlich interessierten, aber auch jener, die gerne Fühlung nehmen, wenn neue Aussichten für eine Entwicklung der Kunst in neuen Gebieten des Inhaltes oder der Technik sich eröffnen.

Vielleicht werden auch andere sich berufen fühlen, die von ihm angedeuteten Wege der künstlerischen Stoffbezwungung einzuschlagen. Doch wird hier nur die Ehrlichkeit der Beobachtung zum Erfolg führen können, während leichtsinniges und oberflächliches Pröbeln und Nachklügeln, der Kunst unserer Zeit nur eine neue Enttäuschung bereiten würde. Hans Emmenegger aber wird selbst dafür besorgt sein, uns trotz seiner 62 Jahre den Weg zu weisen zur künstlerischen Deutung seines neuen Erlebens von Natur und Bewegungsspiel derselben. Emmenegger hat sich im Laufe der Jahre auch um die Erschließung anderer künstlerischer Gestaltungsprobleme bemüht. So um das Problem der Vertikalperspektive, wovon eine Abbildung aus dem Jahre 1918 Zeugnis ablegt. Dieses Problem beschäftigte ihn schon seit Jahren und er glaubte, als erster eine künstlerische Lösung desselben gefunden zu haben, bis ihn das Werk Baudelaires: „Vom Wesen des Lachens“ übersetzt von Wilhelm Fraenger (Rentsch Erlenbach) überzeugte, daß der französische Zeichner J. J. Grandville schon vor Mitte des vergangenen Jahrhunderts die vertikale Verkürzung künstlerisch zum Ausdruck gebracht hatte.

Geschichte der künstlerischen Gestaltung unterdrückt worden. Doch sollte man glauben, daß kaum eine Zeit wie die unsrige geeignet wäre, Emmeneggers Beobachtungen zu einer programmatischen Erschließung unseres Sehens und Gestaltens aufzugreifen. Beweisen uns doch auch andere Gebiete des menschlichen Ringens den

Drang nach Erschließung ungeahnter Geheimkammern der Natur.

Warum sollte dem XX. Jahrhundert nicht auch die künstlerische Bewältigung neuer Probleme beschieden sein? Und das Problem der Bewegung ist ja so Manchem verwandt, was die heutige Welt, ihr Sinnen und Trachten erfüllt.

Al Fresco.

Nicht im streng technischen Sinne ist's gemeint, sondern in einem höheren geistigen Sinne. Auf frischen Grund geistiger Auffassung können und dürfen unsere innerschweizerischen Künstler hie und da ein künstlerisches Ausrufzeichen wagen. Selten zwar sind noch die Gelegenheiten. Und hätten wir nicht unter den neuzeitlich schaffenden Architekten einige Vorkämpfer, dann suchten unsere Maler wohl meist umsonst nach ausholenden Flächen.

Zwar böte manch älteres Bauwerk vorab in der Stadt Luzern noch willigen Raum. Doch zehrt unsere Geisteswelt allzustark am Erbe eines Seraphim Weingartner, der aus dem Geist des vergangenen Jahrhunderts die Sünden an Holbein „reichlich“ gutgemacht. (Bekanntlich wurden Hans Holbeins Luzerner Fresken um 1824 sinnlos zerstört. Weingartners Nachschöpfungen sind aber derart säuberlich auf Holbein eingestellt, daß ich keinem unserer Fremdenführer und Kutscheninhaber zürnen würde, wenn er seinen gläubigen Hörern aus Transozeanien den Respekt der Jahrhunderte auf den Hals laden würde).

Weil nun aber nicht nur die Frem-

denwelt, sondern vielfach auch die heimische Gutgläubigkeit in Kunst-sachen an der Schwelle des vergangenen Jahrhunderts tüchtig auszuschnaufen beliebt, ist es für uns Luzerner und Innerschweizer jedesmal ein Erlebnis, wenn ein Auftrag das Herausschreiten aus der historischen Atmosphäre ins neue Leben gestattet. Je stärker aber im breiten Volksempfinden die historischen Momente mitsprechen, – was bei unserer konservativen Anlage in Architektur und Kunstwelt überhaupt nicht verwundern darf, desto frischer wird die Tat gewertet. Deshalb nannte ich den Ausblick auf einige Werke neuzeitlicher Fassadenmalerei der Innerschweiz ein geistiges Al fresco.

Man spürt aber auch bei einzelnen Neuschöpfungen eine gewisse Vorsicht der Künstler. So, wenn Eduard Renggli den Auftrag erhält, das dem Staate gehörende alte Zeughaus mit sinnigem Schmuck zu versehen. Daß ihm da wehrhafte Landsknechte und Bannerträger aus dem Pinsel wachsen, wer wirds im Hinblick auf den Bau verargen. Zwar hat er sich von Hodler eine gesunde Reduktion der Gestal-