

Einleitung

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Kunstmaterial**

Band (Jahr): **6 (2022)**

PDF erstellt am: **25.06.2024**

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

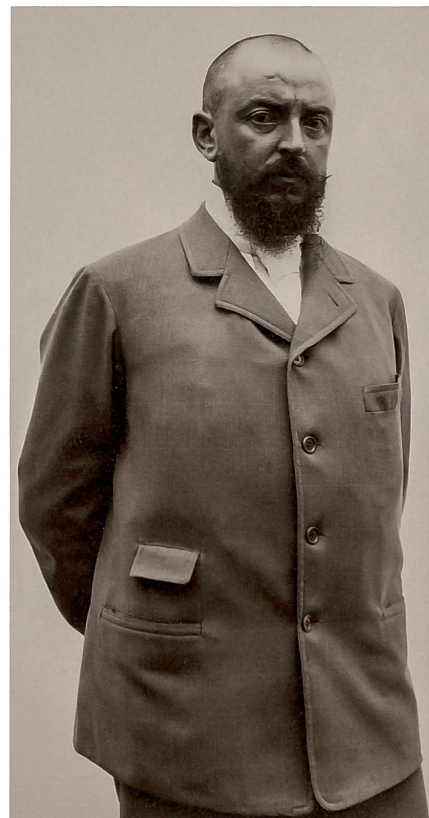
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Einleitung

1 Ein unscheinbares Büchlein

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

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



1

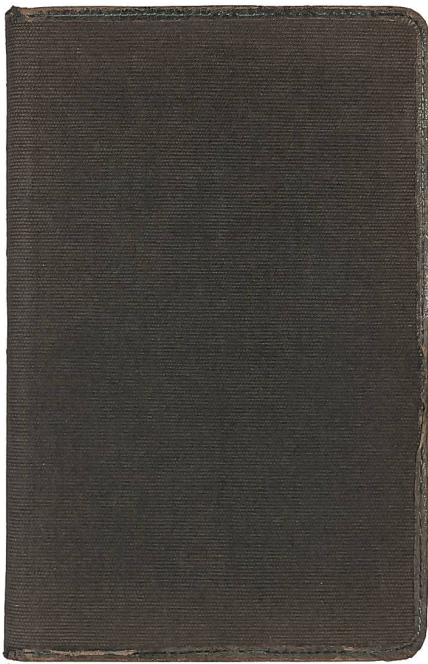
Abb. 1 Fotograf unbekannt, Hans Emmenegger, um 1910, Archiv Walter Koch, Gemeinde Emmen.

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

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

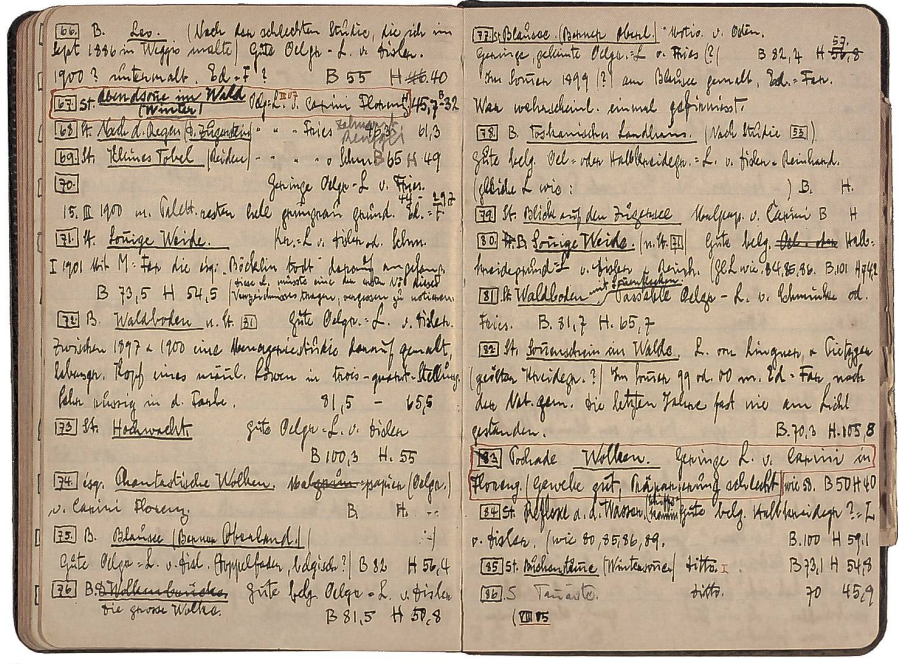
So wertvoll und einzigartig dieser Inhalt ist, erschliesst er Emmeneggers Werkprozess dennoch nicht gänzlich, denn er fokussiert hauptsächlich auf die konkrete Arbeit am physischen Gemälde. Emmeneggers Vorgehen bei der Suche nach Sujets und Standorten, die Reisen, die er unternahm, die Orte, an denen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

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



2

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



3

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

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

2 Emmeneggers künstlerische Ausbildung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3 Hinweise zur vorliegenden Publikation

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

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

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

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

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

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

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

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