




Insert

Cuno Amiet
Frühlingslandschaft mit blauem Zaun 1919
Öl auf Leinwand, 59 x 72 cm (Ausschnitt)
Kunstmuseum Solothurn (Dübi-Müller-Stiftung)

An abstract painting with thick, expressive brushstrokes. The color palette is dominated by earthy tones: various shades of green, red, and yellow, with some cooler blue and purple accents. The texture is highly visible, suggesting a heavy application of paint. The composition is non-representational, with no discernible figures or objects.

Cuno Amiet (1868–1961)

**Werkkatalog und kunsttechnologisches
Forschungsprojekt**

von Viola Radlach, Franz Müller und Karoline Beltinger

Der Werkkatalog



Cuno Amiet, 1911

Das Thema «Werkkatalog Cuno Amiet» gewinnt gerade in jüngster Zeit wieder besondere Aktualität, wie erfreuliche und auch weniger erfreuliche Phänomene zeigen. Gewiss mitbedingt durch die derzeitigen sprunghaften Preissteigerungen auf dem Gebiet der Schweizer Kunst gelangen zahlreiche, auch qualitativ hoch stehende, bis anhin noch unbekannte frühe Werke auf den Markt – und, leider, auch Fälschungen. Dieser Tatbestand macht eine systematische Aufarbeitung des gemalten Werks dieses Künstlers dringender denn je.

Der Werkkatalog schliesst eine empfindliche Lücke

Schon bald nach seiner Gründung im Jahr 1951 wurden am SIK vereinzelt Gemälde von Amiet inventarisiert und fotografiert,¹ besonders intensiv aber in den 1980er Jahren, als der amerikanische, 2004 verstorbene Professor George Mauner im Hinblick auf einen zu erstellenden Werkkatalog die Suche mit Hilfe des damaligen Archivleiters Paul Müller aktiv vorantrieb. Mauner verfasste eine Reihe von Publikationen über den Künstler – seine Forschungen über *Die «Obsternten» von 1912* wurden 2002 vom SIK publiziert – und zeigte überdies Amiets Werk an zwei Ausstellungen in den Vereinigten Staaten; den geplanten Œuvrekatalog aber konnte er nicht mehr bewerkstelligen.

Fast fünfzig Jahre nach dem Tode des bedeutenden Schweizer Künstlers ist das SIK nun im Begriff, mit der Bearbeitung des Amiet-Werkkatalogs unter der Federführung von Franz Müller und Viola Radlach eine empfindliche Lücke in der Kunstgeschichte der Schweizer Moderne zu schliessen, die von Forschern und Museumsleitern wie von Sammlern und Händlern im In- und Ausland immer wieder konstatiert und bedauert wurde.



Landschaft bei Pont-Aven, 1892, Öl auf Leinwand, 59 x 72 cm, Privatbesitz



Tomaten, 1893, Öl auf Leinwand, 30.5 x 45 cm, Privatbesitz

Die chronologische Auffächerung des Œuvre anhand eines Kataloges scheint uns gerade im Fall Amiet besonders aufschlussreich, da die bis heute als auffallend inkohärent angesehene stilistische Entwicklung des Künstlers auf diese Weise einer neuen Prüfung unterzogen werden kann.

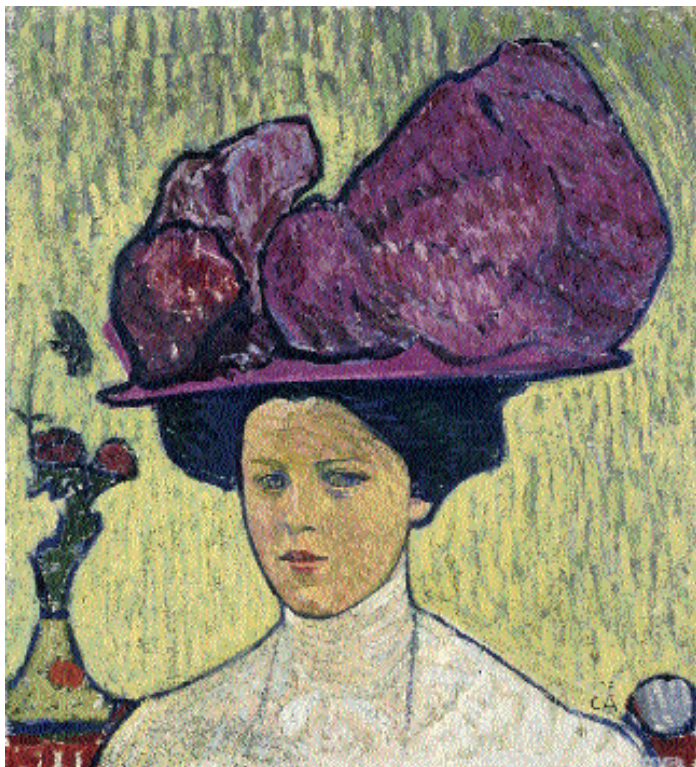


Hügel, 1902, Öl auf Leinwand, 44 x 51 cm, Privatbesitz

Cuno Amiet als herausragender Künstler der Klassischen Moderne

Wichtige biografische Stationen begründen Amiets herausragende Rolle unter den Schweizer Künstlern der frühen Klassischen Moderne. Mit seinem Aufenthalt in Pont-Aven in der Bretagne rezipierte er 1892/93 die Avantgarde im Kreis der Gauguin-Schüler aus erster Hand; er machte ihre Ideen und Formen nicht nur für sein eigenes Schaffen fruchtbar, sondern vermittelte sie auch seinen Künstlerkollegen in der Schweiz. Sie wirkten ebenso in seine umfangreiche malpädagogische Tätigkeit hinein, die bislang noch unerforscht ist.

In Pont-Aven unterhielt Amiet unter anderem mit Emile Bernard und Armand Seguin Kontakte. Eine intensive freundschaftliche Beziehung verband ihn indessen mit dem acht Jahre älteren Roderic O’Conor. Die Malweise der beiden zeigt in dieser Zeit denn auch verblüffende Parallelen; es scheint, als habe sich Amiet das neue Formenvokabular auch oder vor allem auf diesem Wege erschlossen. Der emeritierte



Der violette Hut (Bildnis Gertrud Müller), 1907, Öl auf Leinwand, 60.5 x 54 cm, Kunstmuseum Solothurn (Dübi-Müller-Stiftung)

Professor und O’Conor-Forscher Roy E. Johnston aus Oxford OH arbeitet derzeit an einer umfassenden Monografie über den irischen Maler und ist an einem Informationsaustausch sehr interessiert.

Eine weitere noch nicht restlos geklärte Frage zur Stellung Amiets im internationalen Kontext der zeitgenössischen Kunstströmungen betrifft seine Beziehung zu den deutschen expressionistischen Malern, die sich im Juni 1905 in Dresden zur Künstlergruppe «Brücke» zusammenschlossen, nur zwei Wochen nachdem der dortige Kunstsalon Richter eine Reihe neuartiger Gemälde Amiets ausgestellt hatte. Im Jahr darauf wurde Amiet zur Mitgliedschaft eingeladen.

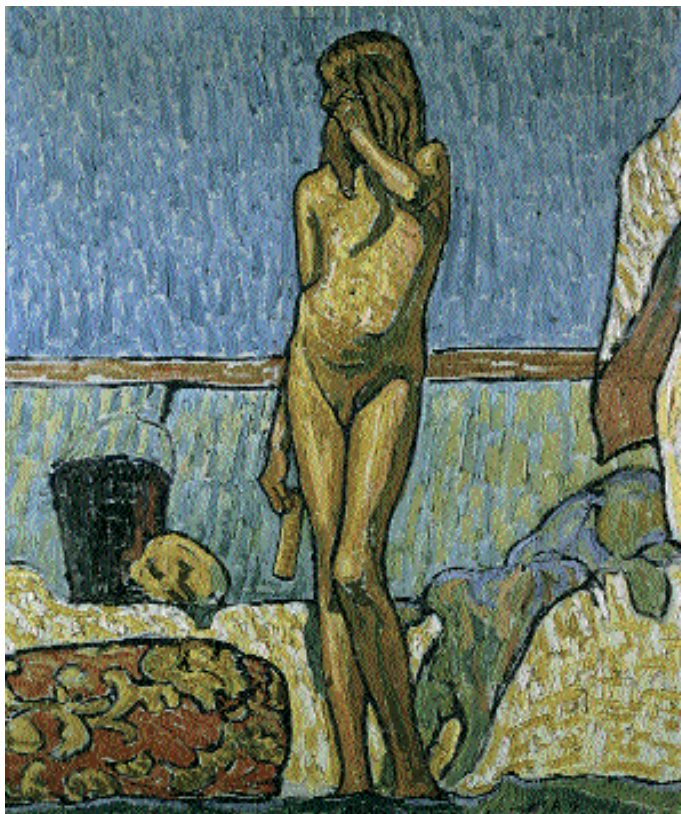
Die Einbindung des Künstlers in die französische Avantgarde um Cézanne, Matisse und Picasso wurde schon von George Mauner in der erwähnten Studie zu den *Obsternten* näher untersucht.



Cuno und Anna Amiet in ihrer Wohnung im Wirtshaus Oshwand, um 1900/1901



Cuno und Anna Amiet, Wassily Kandinsky, Helmuth Macke, Heinrich Campendonk, Louis Moilliet und August Macke (neben Anna Amiet kniend) auf dem Balkon von Kandinskys Wohnung in der Ainmillerstrasse in München am 8. Oktober 1911
Foto: Gabriele Münter



Mädchenakt mit Kamm, 1907, Öl auf Leinwand, 64,5 x 54 cm, Kunstmuseum Olten
(Depositum Einwohnergemeinde Olten)

Das Konzept des Werkkatalogs

Die bahnbrechende, innovative Kraft Cuno Amiets entfaltete sich in seinem Frühwerk. Ausgehend von seinen Erfahrungen in Pont-Aven entwickelte er eine bildnerische Sprache, die in ihrer Art für die Schweiz damals neu war, zunächst auf Kritik stiess, aber bald auch viel Anerkennung und Nachfolge fand.

War deshalb bislang eine systematische Analyse des Frühwerks bis 1914 geplant, gerät nun auch die zweite Hälfte der 1910er Jahre vermehrt ins Blickfeld der Forschung. Einzelne reduziert und spannungsvoll gestaltete Kompositionen und der noch kaum erforschte Werkkomplex zur Dekoration der Loggia im Kunsthau Zürich lassen die Einbeziehung dieses Zeitraumes als sinnvoll erscheinen. Die Zürcher Bilderfolge, 1910 in Auftrag gegeben, führte über mehrere Entwurfskonzepte mit un-



Schneelandschaft, 1907, Öl auf Leinwand, 56 x 61 cm, Privatbesitz

terschiedlichen Motiven hinweg schliesslich 1917/18 zur Realisierung der Komposition *Der Jungbrunnen*. Über die wissenschaftliche Bearbeitung der schriftlichen Quellen und der zugehörigen Skizzen, Zeichnungen und Aquarelle sind vermutlich interessante Erkenntnisse zur Genese dieses siebenteiligen Zyklus zu gewinnen.

Nach dem Tode Ferdinand Hodlers im Jahr 1918 nahm Amiet, inzwischen hoch geehrt, dessen Stelle als prominentester Schweizer Maler ein. Sein Atelier und das gastliche Wohnhaus auf der Oschwand im Berner Emmental wurden zu einem eigentlichen Pilgerort nicht nur für seine Schüler, sondern für Kunstinteressierte ganz allgemein. Als joviale, verbindliche Persönlichkeit genoss er den Ruf eines wohlwollenden Malerfürsten. Seine umfangreiche Korrespondenz enthält zahlreiche Briefe von Bewunderern und Ratsuchenden an den «Meister».

Gegen Ende des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts – Amiet war inzwischen schon über fünfzig Jahre alt – liess seine schöpferische Kraft nach, erreichte



Skispuren, 1907/1909, Öl auf Leinwand, 55 x 60,5 cm, Kunstmuseum Solothurn
(Dübi-Müller-Stiftung)

aber in einzelnen Werken und vor allem in den fünfziger Jahren, in seinem neunten Lebensjahrzehnt, wieder eine neue, kreative Qualität.

Auf ein rund 850 bis 900 Nummern zählendes, vorwiegend hochinteressantes Frühwerk folgen weit über 1000 Gemälde, die aus kunsthistorischer Sicht weniger relevant sind. Deshalb plant das SIK, neben dem gedruckten wissenschaftlichen Catalogue raisonné zum Frühwerk das Gesamtwerk in elektronischer Form zu publizieren. Dank den nicht projektorientierten Tätigkeiten wie Inventarisierung, Echtheitsabklärungen, Fotoaufträgen und Restaurierungen konnten bereits etwa 1'500 Werke aller Gattungen der späteren Schaffensphasen dokumentiert werden. Dieser Prozess wird sich während der Bearbeitung des Frühwerks noch beschleunigen, so dass mit dem Erscheinen des kommentierten Frühwerks auch das Gesamtwerk nahezu vollständig erfasst vorliegen wird und als Liste im Internet publiziert werden kann.



Im Garten, um 1910, Öl auf Leinwand, 91 x 98 cm, Kunstmuseum Bern
(Legat Mme Alice Leu-Wiedmer, Lausanne)

Die einzelnen Projektphasen

Erstellung des Gesamtinventars, Erschliessung der Archive, 2007–2009

In der ersten Etappe des Projekts ist die Erstellung des Gesamtinventars vorgesehen. Dazu müssen zunächst die vorhandenen Archive gesichtet und ausgewertet werden, eine Arbeitsphase, die bereits 2006 begonnen hat.

Das umfangreichste Amiet-Archiv befindet sich am SIK in Zürich. Hier werden seit 1951 Dossiers mit schriftlichen und fotografischen Dokumenten – Zeitungsartikeln, Ausstellungsankündigungen und -listen sowie Korrespondenzen – angelegt und die Bestände der Bibliothek und des Fotoarchivs ausgebaut.

Ausserdem birgt der Nachlass des Künstlers auf der Oschwand, der noch weitgehend in seinem originalen Zustand erhalten ist, wichtiges Quellenmaterial, beispielsweise die von Amiet selbst angelegten Verzeichnisse «Verkaufte Bilder» und



Rote Obsternte, 1912, Öl auf Leinwand, 126 x 121 cm, Privatbesitz

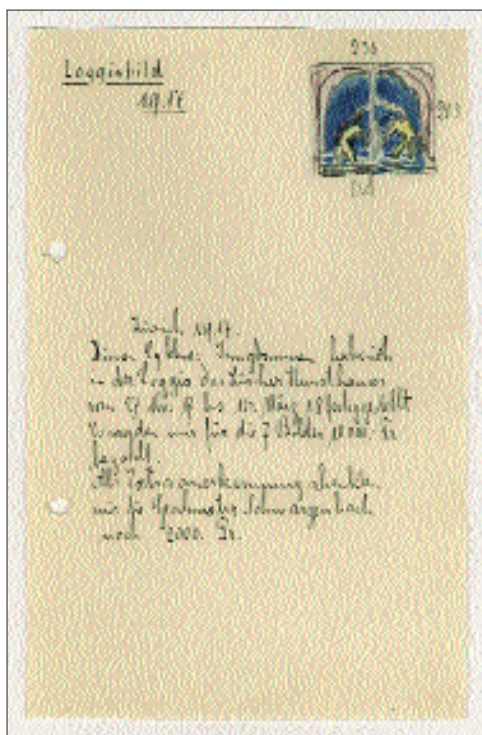
«Katalogisierte Bilder», die er mit kleinen, reizvollen Farbstiftzeichnungen nach den Gemälden illustrierte. Scans dieser Verzeichnisse befinden sich am SIK. Der Künstlernachlass enthält überdies Skizzenbücher, zahlreiche Zeichnungen, Notizen, Korrespondenzen, Zeitschriften, Literatur und Malutensilien, deren Potenzial zur Einordnung der Werke, ihrer Datierung und Deutung noch nicht ausgeschöpft ist.

Sammlungen von Dokumenten und Korrespondenzen befinden sich überdies in schweizerischen Bibliotheken und Archiven, etwa dem Literaturarchiv der Nationalbibliothek in Bern, aber auch in Museen und in privater Hand; sie verteilen sich auf mindestens fünfzehn Schweizer Städte. Die Eruierung aller Standorte und die Abschätzung des Gesamtumfangs an Dokumenten steht noch aus.

Der Jungbrunnen, 1917/1918
Siebenteiliger Zyklus für die Loggia im
Kunsthhaus Zürich

Links:
Blatt aus Amiets selbst angelegtem
Verzeichnis «Verkaufte Bilder»
(Amiet-Nachlass, Oschwand)

Rechts:
Zentrales Panneau, Öl auf Leinwand,
203.5 x 228 cm, Kunsthhaus Zürich



Aus dieser Sichtung des Quellen- und Dokumentationsmaterials ergeben sich Hinweise auf noch nicht erfasste Bilder des Künstlers, die wir mit Hilfe von Inseraten zu finden hoffen.

Eine weitere, teilweise parallel dazu erfolgende Arbeitsphase bezieht sich auf die Datenbank am SIK. Etwa 650 des auf 850 bis 900 Nummern geschätzten Frühwerks bis 1919/20 sind mit einem Kurzinventar in der Datenbank SIKART des Instituts bereits erfasst. Diese Primärangaben – Titel, Datierung (soweit vorhanden), Technik, Masse, Bezeichnungen und Standort – sind zu überprüfen und zu aktualisieren und durch die Angaben zu den Rubriken «Provenienz», «Quellen», «Literatur», «Ausstellungen» und «Auktionen» zu vervollständigen. Diese Ergänzungen werden mit zeitaufwendigen Recherchen in Literatur, Ausstellungs- und Auktionskatalogen, im Quellen- und Dokumentationsmaterial verbunden sein.



Eine Vielzahl von Reisen zur Konsultation der Archive und zur Begutachtung und Erfassung zahlreicher Gemälde an Ort und Stelle, zusammen mit dem Fotografen des SIK, sind weitere notwendige Schritte, um die Grundlagenforschung abzuschliessen und ein abgerundetes Zwischenresultat zu erreichen. Diese Basis wird eine Gesamtperspektive auf das Frühwerk, dessen Auswertung und weitergehende Analysen erlauben.

Das Raisonement, 2009–2011

Das Raisonement, d. h. die Kommentierung der einzelnen Werke, wird im Zentrum der zweiten Projektetappe stehen. Es umfasst nähere Erläuterungen zur Echtheit bzw. Eigenhändigkeit des Werks, zur Datierung, zu seiner Stellung im Gesamtœuvre, zur Rezeption, zur Situierung im nationalen und internationalen historischen Kontext sowie zum Bildmotiv und zu stilistischen Merkmalen.

Die Drucklegung, 2011–2012

Für die dritte Projektetappe sind die Fertigstellung der Manuskripte und die Vorbereitung der Drucklegung vorgesehen. Dazu gehören das Schlusslektorat, die Bildbearbeitung, die grafische Gestaltung und das Korrektorat sowie das Erstellen des Anhangs mit Gesamtbibliografie, Ausstellungsliste, Chronologie, Register und Fotonachweis. In einem weiteren Schritt folgt dann die Aufbereitung der Daten für die elektronische Publikation des Gesamtverzeichnisses.

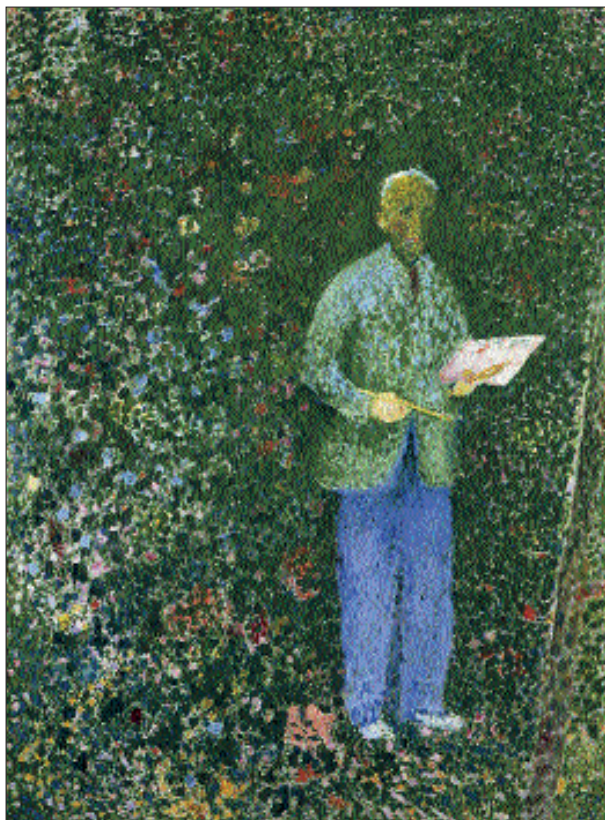
Die Kompetenz des SIK

Aus den in den SIK-Archiven über Jahrzehnte gesammelten Bild- und Textdokumenten sind in der Folge bedeutende, vom Institut herausgegebene Einzelpublikationen und Publikationsreihen hervorgegangen. 1972 startete mit *Museum zu Allerheiligen Schaffhausen. Die Zeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts* die SIK-Reihe «Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen», die bis heute auf 19 stattliche Bände angewachsen ist. Im Jahr darauf legte das Institut mit *Johann Heinrich Füssli, 1741–1825, Text und Œuvrekatalog* den ersten Titel in der Reihe «Œuvrekataloge Schweizer Künstler» vor. Allein während des letzten Jahrzehnts erschienen die Werkkataloge zu Giovanni Giacometti, Charles Gleyre, Arnold Böcklin (Die Zeichnungen), Varlin, Auguste de Niederhäusern-Rodo, Bernhard Luginbühl, und im Jahr 2005 – als 22. Publikation der Reihe – Félix Vallotton; der Œuvrekatalog Ferdinand Hodler ist zur Zeit in Arbeit. Nach Abschluss des Hodler- und des Amiet-Werkkatalogs werden zusammen mit Giovanni Giacometti und Félix Vallotton die vier wohl wichtigsten Maler, die die Kunst der Moderne in der Schweiz begründet haben, mit ihrem Gesamtwerk wissenschaftlich aufgearbeitet sein.

Im Jahr 2000 veröffentlichte das SIK den Briefwechsel *Cuno Amiet – Giovanni Giacometti*, zeitgleich zur grossen Amiet-Retrospektive im Kunstmuseum Bern und im Musée Rath in Genf. 2003 folgte *Giovanni Giacometti. Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern*.

Die Kompetenz des Instituts wird auch immer wieder von Ausstellungsleitern und Kuratoren in Anspruch genommen, so zum Beispiel von Christoph Vögele, der 2005 im Kunstmuseum Solothurn eine Ausstellung des zeichnerischen und druckgrafischen Œuvre von Amiet organisierte, oder im letzten Jahr von Erik Stephan für die Ausstellung «August Macke & Cuno Amiet» im Stadtmuseum Jena. Beide erhielten vom SIK tatkräftige Unterstützung.

Wichtig sind überdies die Synergien, die sich aus der gleichzeitigen Bearbeitung des Œuvrekatalogs Ferdinand Hodler ergeben. Hodlers Gemälde werden am SIK seit mehreren Jahren von einem Autorenteam unter der Leitung von Paul Müller



Der Maler (Selbstporträt), 1959, Öl auf Leinwand, 114 x 85 cm,
Privatbesitz

einer detaillierten Analyse unterzogen. Cuno Amiet war Lernender und Bewunderer von Hodler, er konnte diesem aber auch wichtige Impulse vermitteln – die genauere Kenntnis ihrer Beziehung wird interessante Rückschlüsse auf ihre jeweilige Stilentwicklung zulassen. Darüber hinaus wird die reichhaltige Dokumentation zu Hodler das bereits zusammengetragene Material zu Amiet wirkungsvoll ergänzen und zur Einordnung und Kommentierung von dessen Werk beitragen.

Das kunsttechnologische Forschungsprojekt Cuno Amiet

Nicht nur die dokumentarische Erfassung und stilistische Einordnung der Arbeiten von Cuno Amiet, auch ihre kunsttechnologische Erforschung ist in vollem Gange. Die Zusammenarbeit von Kunstgeschichte, Stilkritik und Technologie hat sich am SIK bewährt. Wie bei der Bearbeitung der Gemälde von Giovanni Giacometti und Ferdinand Hodler gezeigt werden konnte, behält die interdisziplinäre Herangehensweise beim Vergleich des äusseren Erscheinungsbildes mit der theoretischen künstlerischen Zielsetzung auch den praktischen, maltechnischen Umsetzungsprozess im Auge und fördert damit ein komplexes Verständnis von Kunst.

Das kunsttechnologische Forschungsprojekt zur frühen Malerei von Cuno Amiet, das vor gut zwei Jahren gestartet wurde, richtet sein Hauptaugenmerk auf die in den Jahren 1890 bis 1914 entstandenen Werke. Untersucht werden die von Amiet verwendeten Leinwände, Aufspannungen, Keilrahmen, Grundierungen, Malfarben und Firnisse in einer repräsentativen Auswahl seiner Gemälde dieser Zeitspanne. Dabei kommen neben den so genannten bildgebenden Untersuchungsmethoden² auch materialanalytische Verfahren zur Anwendung. Die dazu benötigten Geräte und das entsprechende Fachwissen können das eigene naturwissenschaftliche Labor³ und das Labor des Studiengangs Konservierung und Restaurierung der Hochschule der Künste Bern⁴ gemeinsam bieten; für bestimmte Analysen darf das SIK ein Gerät des Paul-Scherrer-Instituts in Villigen benutzen⁵. Die Untersuchungsbefunde werden laufend im eigens dafür entwickelten Teil der Datenbank SIKART erfasst. Anhand ihrer Auswertung ist der weitere Projektverlauf zu bestimmen. Die Ergebnisse des Amiet-Projekts sollen im dritten Band der SIK-Buchreihe «KUNSTmaterial» publiziert werden. Wie schon mit den *Kunsttechnologischen Forschungen zur Malerei von Ferdinand Hodler* und dem geplanten *Kompendium der Bildstörungen beim analogen Video* soll auch mit dem dritten Band dieser Reihe wieder eine Fachpublikation entstehen, die sich gleichzeitig an interessierte Laien richtet.

Neue Möglichkeiten durch wachsende Kompetenz:

Der Vergleich zwischen Hodler und Amiet

Im Laufe ihres mehrjährigen Forschungsprojektes zur Malerei von Ferdinand Hodler konnten die KunsttechnologInnen am SIK wichtige Erfahrungen sammeln, die nun dem Nachfolgeprojekt über Cuno Amiet zu Gute kommen. Sowohl in logistischer als auch in inhaltlicher Hinsicht lässt sich jetzt an Vorhandenem anknüpfen: bei Kontakten zu Leihgebern, bei der Durchführung der Untersuchungen, bei der systematisch praktizierten Interdisziplinarität, bei der Datenerfassung und -auswertung und schliesslich bei der Publikation der Ergebnisse. Neu ist, dass die Befunde zu Amiet laufend mit denjenigen verglichen werden können, die zu seinem Zeitgenossen Hodler bereits vorliegen. Der Vergleich ermöglicht über beide Künstler zusätzliche Erkenntnisse.

Schon jetzt ist abzusehen, dass sich die offensichtlichen Unterschiede in Temperament und Künstlerpersönlichkeit auch im maltechnischen Aufbau ihrer Gemälde spiegeln: so zeigen Hodlers Gemälde häufig malerische Korrekturen an Form, Grösse und Position des Bildgegenstands sowie Änderungen des Bildformats. Amiets zahlreiche malerische Korrekturen scheinen viel weniger der Form zu gelten, als vielmehr dem Kolorit; seine Bildträger lassen bis heute noch keine Spuren von Veränderungen des Bildformats erkennen.

Ein weiterer Unterschied betrifft die Grundierungen: Bei Hodler sind sie in der Regel weiss. Bei Amiet hingegen kommen auch getönte Malgründe vor, die ein Interesse an Simultankontrasten bezeugen.

Ein anderer Gegensatz, der im Rahmen des Projekts noch viel Raum einnehmen wird, betrifft die Beschaffenheit ihrer Malfarben. Amiet war Zeit seines Lebens fasziniert von den Unterschieden einzelner Farbsysteme und den sich dadurch bietenden expressiven Möglichkeiten. In seiner frühen Schaffenszeit veränderte er sein Malmaterial durch verschiedene Zusätze oder stellte aufgrund von Rezepten, die er in der Fachpresse oder bei Malerkollegen fand, sogar eigenhändig Malfarben her. Dabei folgte er sowohl seiner eigenen Neigung als auch einem Trend: Um die Wende zum 20. Jahrhunderts waren maltechnische Experimente mit Farbbindemitteln und mit Techniken des Farbauftrags unter Künstlern im deutschsprachigen Raum sehr im Schwange. Ein Trend, dem sich Hodler nie anschloss.

**Aufnahmen von Farbschichtschäden in Gemälden von Cuno Amiet,
fotografiert durch das Stereomikroskop**

In den Farbschichten vieler früherer Gemälde Amiets treten sonderbare Schäden auf, die seiner technischen Neugier und Experimentierfreudigkeit zugeschrieben werden können; seine komplexen Mischungen haben sich nämlich als mittelfristig äusserst instabil erwiesen.

1

Verschiedene übereinander applizierte Farbschichten bilden feine Sprünge, lösen sich voneinander und blättern ab.

2

In den Rissen der oberen, gelben Farbschicht wird eine tiefer liegende, orange Farbschicht sichtbar.

3

Zwischen den gelben Farbschollen quillt eine untere, rosafarbene Schicht hervor, die offensichtlich über einen längeren Zeitraum hinweg weich geblieben ist.

4

An der Oberfläche der Farbschicht haben sich bräunliche Krusten gebildet.

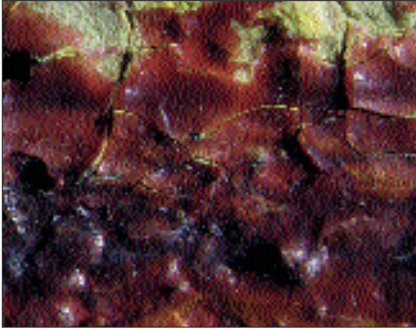
5

Einzelne Komponenten des Bindemittels haben sich voneinander getrennt und sind an der Farboberfläche auskristallisiert.

6

Aus dem Inneren der Farbschicht ist eine helle transparente Substanz blasenförmig ausgetreten.

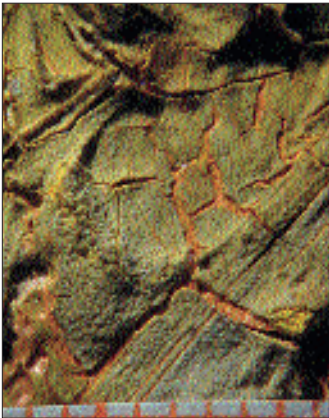
1



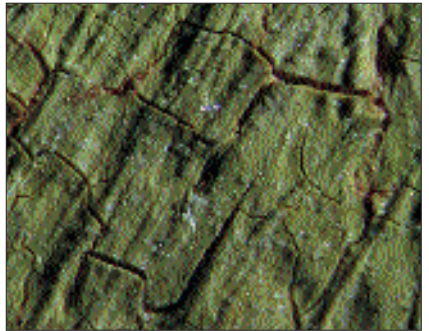
4



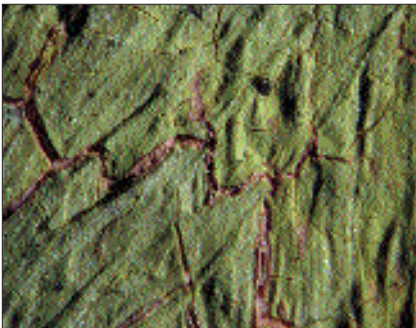
2



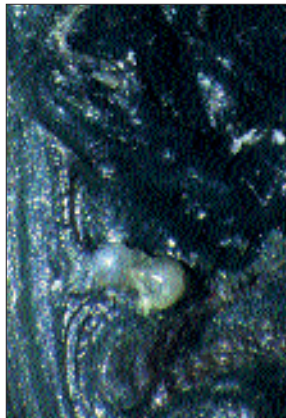
5

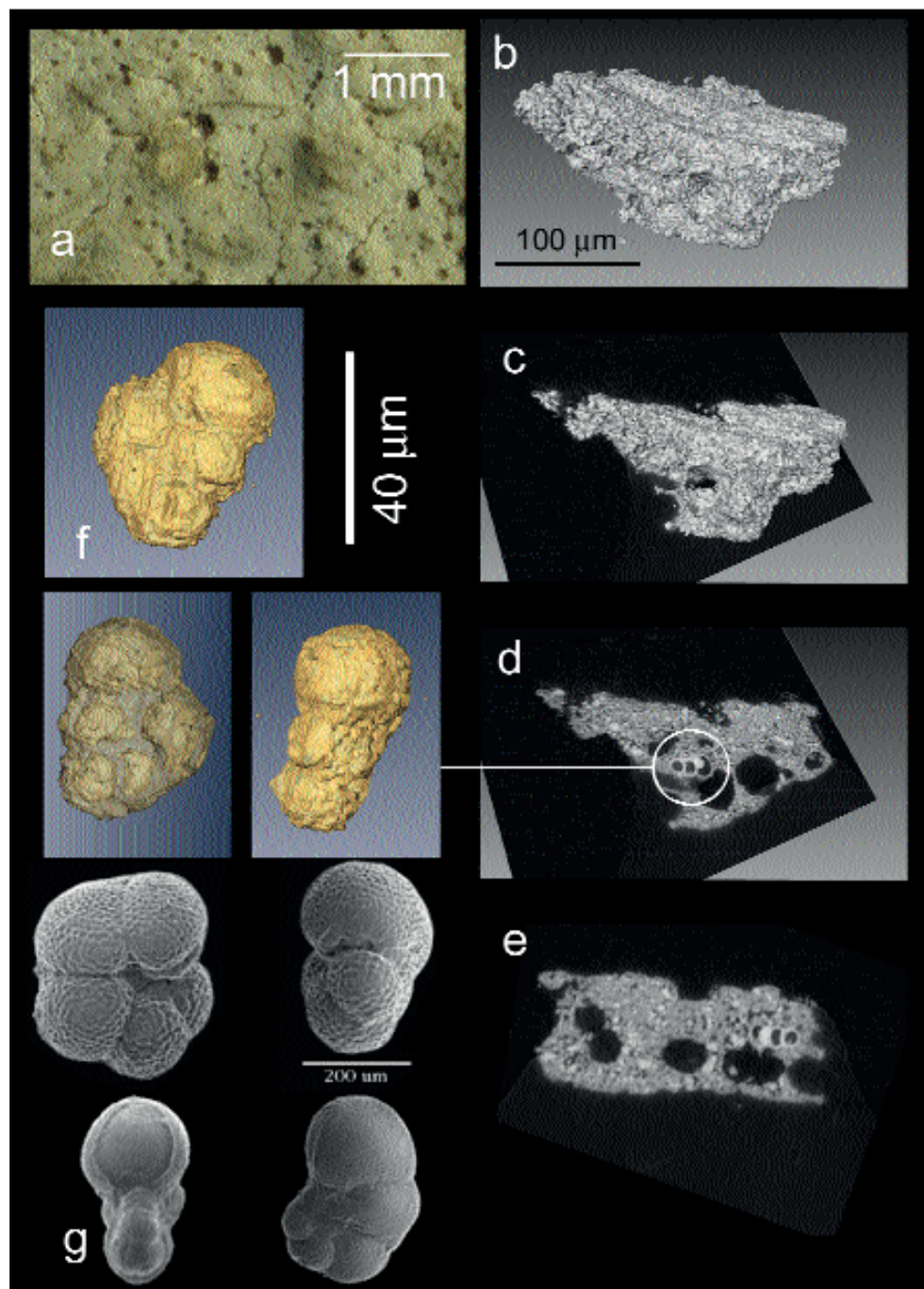


3



6





Naturwissenschaftliche Analysen

2007 konnte für das Labor des SIK mit Hilfe der Georg und Bertha Schwyzer-Winiker-Stiftung ein Gerät für die Gas-Chromatografie-Massenspektrometrie (GC-MS) angeschafft werden. Dieses Verfahren wird bei der Analyse von Amiets Farben eine wichtige Rolle spielen. Zur Zeit machen die für die Analysen unerlässlichen Vorbereitungen gute Fortschritte. Schriftliche Quellen lassen in Amiets frühen Farbschichten komplexe Mischungen erwarten, die Öle, Harze, Gummen, Wachse und Proteine enthalten können. Der Nachweis solcher in einer Vielzahl natürlicher und industriell veränderter Stoffe in den Farbproben basiert auf dem Vergleich mit zuvor angefertigten Referenzspektren eines (zumindest weitgehend) identischen Stoffes.

In den Farbschichten vieler früher Gemälde Amiets treten sonderbare Schäden auf, die wohl mit Fug und Recht seiner technischen Neugier und Experimentierfreudigkeit zugeschrieben werden können; seine komplexen Mischungen haben sich nämlich mittelfristig als äusserst instabil erwiesen. Im Rahmen einer Pionierstudie sollen die mit den Schäden einhergehenden physikalischen Veränderungen mittels Röntgen-Mikrotomografie sichtbar gemacht und beschrieben werden. In Zusammenarbeit mit dem Paul-Scherrer-Institut wird diese spezielle Anwendung des

Röntgen-Mikrotomografie einer Probe aus der Grundierung des Gemäldes «Skispuren» (1907/1909) von Cuno Amiet

Die Untersuchung wurde vom SIK Labor am TOMCAT- (Tomographic Microscopy and Coherent Radiology Experiments) Strahlrohr des Paul Scherrer Instituts in Villigen durchgeführt. Die hier untersuchte Grundierung hat Amiet höchstwahrscheinlich selbst hergestellt, bevor er sie eigenhändig aufgetragen hat. Bei der chemischen Analyse wurden Calciumcarbonat (Kreide) und Protein (Leim) nachgewiesen.

(a) Oberfläche der Grundierung im Normallicht, fotografiert durch das Stereomikroskop. Schon bei dieser vergleichsweise geringen Vergrösserung ist ihre «schaumige», von Bläschen durchsetzte Struktur zu erkennen.

(b) Probe aus der Grundierung, Bild hergestellt mittels Röntgen-Mikrotomografie, Ansicht von aussen.

(c) Schnittebene (angedeutet durch die schwarze Fläche) quer durch den Probenkörper.

(d) + (e) Bild des Probenquerschnitts entlang dieser Ebene. Das Bild zeigt eine Anzahl grosser Hohlräume. Einzelne Strukturen, wie die hier mit einem Ring bezeichnete, können von mehreren Richtungen her gescannt, noch stärker vergrössert und in ihrer dreidimensionalen Ausdehnung wiedergegeben werden.

(f) Dreidimensionale Ansichten der betreffenden Struktur.

(g) Bilder der Smithsonian online Datenbank (<http://paleobiology.si.edu/forums/paleoForamTypes.html>). Wie der Vergleich mit diesen Bildern zeigt, handelt es sich um eine fossilisierte Foraminifere (Einzeller) aus der Kreidezeit. Mikrofossilien wie diese sind ein Indiz für die Herkunft von Kreide aus einem natürlichen Kreidevorkommen marinen Ursprungs.

Tageslichtmalerei bei Amiet

Das Gemälde *Sonniger Wintertag* hat eine ausgesprochen dicke Farbschicht. Die Untersuchung mit dem Stereomikroskop zeigt, dass sich unter der in pastelligen Kontrastfarben gehaltenen Oberfläche des pastosen Farbauftrags frühere, ganz andersfarbige Schichten verbergen. Das Gemälde ist ein Beispiel für massive Korrekturen des Kolorits, die Amiet beim Einfangen und Umsetzen von Tageslicht in Malfarbe vornahm.

1

Cuno Amiet, *Sonniger Wintertag*, 1907
Ölhaltige Farbe auf Gewebe, 54 x 64 cm, Kunsthaus Zürich

2

Zwischen den pastosen Farbtupfern der heute sichtbaren Oberfläche ist die erste, dunkelrote Farbe der Scheunenwand noch erkennbar. Im Laufe des Malprozesses wurde das ursprünglich in kräftigen Farben angelegte Kolorit grundlegend verändert; dieses Rot verschwand vollkommen aus der Darstellung.

3

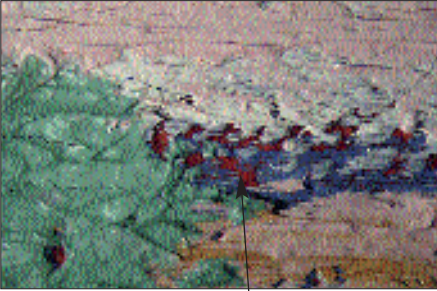
Pastoser, vielschichtiger Farbauftrag. Alle heute sichtbaren Farbtöne sind mit viel Weiss (Bleiweiss) ausgemischt.

4

Bei optischer Vergrößerung ist an manchen Stellen zwischen den mit breitem Pinsel aufgetragenen Farbflächen der heute sichtbaren Oberfläche das erste Kolorit sichtbar: Die schneebedeckten Flächen der Landschaft waren ursprünglich von kräftig gelber Farbe, die Amiet ganz übermalt hat.

Verfahrens hier erstmals erprobt. Besonders viel versprechend ist der Umstand, dass die Farbprobe vor ihrer Untersuchung keine grundlegende Veränderung erleidet, sie wird also nicht, wie für andere Verfahren, eingebettet, angeschliffen, zerquetscht, aufgelöst oder gar in ihren gasförmigen Zustand überführt. Die Röntgen-Mikrotomografie betrachtet die weitgehend unmanipulierte Farbprobe und macht ihre innere Struktur sichtbar, indem sie die Form und die Lage einzelner Komponenten und Hohlräume im Gefüge räumlich abbildet. Gerade Hohlräume wurden bisher, da sie bei chemischen Analyseverfahren naturgemäss nicht bemerkt werden, bei Überlegungen zum Prozess der Schadensbildung nicht berücksichtigt, könnten für diesen Prozess aber ein äusserst wichtiger Faktor sein.

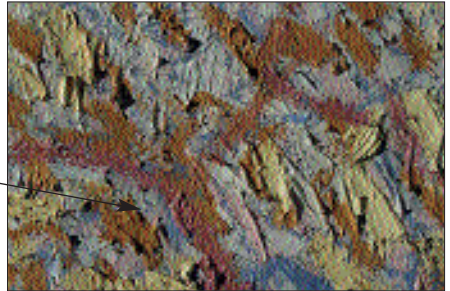
2



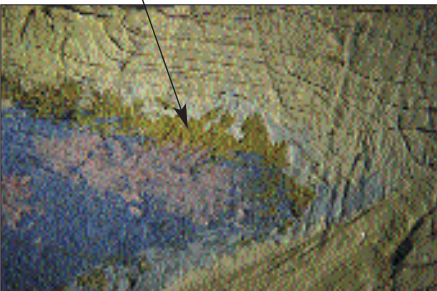
1



3



4



Auswahl der zu untersuchenden Werke

Damit Amiets Frühwerk mit den technologisch untersuchten Gemälden angemessen repräsentiert ist, sollen für ihre Auswahl neben chronologischen und die Gattung betreffenden Fragen auch stilistische Kriterien berücksichtigt werden. Auf diese Weise wird der grossen Stilvielfalt des frühen Œuvre und der damit einhergehenden Vielzahl von zu untersuchenden Techniken beim Farbauftrag Rechnung getragen: der in Kontrastfarben gestrichelte, gestreifte oder divisionistisch getupfte Farbauftrag seiner postimpressionistischen Gemälde, der monochrom-schattenlos gehaltene Farbauftrag seiner vom Jugendstil geprägten Arbeiten, die zeichnerische, dünnschichtige Präzision seiner «altdeutschen» Malerei, der einzelne Farbflächen prägnant umrandende Cloisonnismus und der streifig-pastose, fast stürmische Farbduktus seiner Van Gogh verpflichteten Werke.

Die Auswahl schliesst ferner Arbeiten mit ein, die Zeugnis ablegen von Amiets Interesse am Phänomen «Licht» und seiner individuellen Herangehensweise bei der Wiedergabe der besonderen Effekte des Tageslichts. Nichts zeigt die Bemühungen der beiden Freunde Amiet und Giovanni Giacometti zur Umsetzung von Tageslicht in Farbe deutlicher als ein Brief vom Juli 1891. Giacometti schreibt bedauernd über ein «[...] Bildchen, das voll von Licht und Sonne sein sollte, aber stattdessen voll Zinkweiss ist.»⁶ Was sich beim Einfangen und Umsetzen von Tageslicht mittels Pinseln, Spachteln, Palette und Malfarben auf Amiets Leinwand abspielte, kann durch die technologische Untersuchung ausgewählter Gemälde andeutungsweise rekonstruiert werden. Der Untersuchungsbefund des Bildes *Sonniger Wintertag* aus dem Jahr 1907 beispielsweise vermittelt eine Ahnung von den «Umwegen», auf denen der Maler das in der schneebedeckten Landschaft reflektierte winterliche Licht einfing. Unter der in pastellartigen Kontrastfarben gehaltenen Oberfläche des pastosen Farbauftrags verbergen sich frühere, ganz andersfarbige Schichten.

Finanzierung

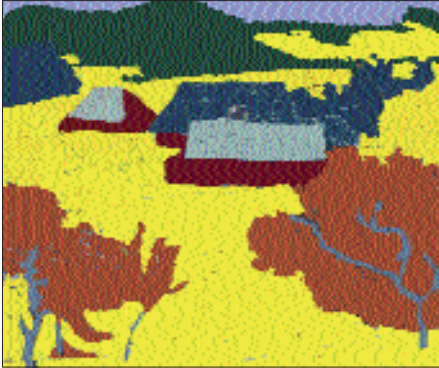
Die ersten drei Jahre des kunsttechnologischen Forschungsprojekts zur Malerei von Cuno Amiet wurden finanziert durch eine grosszügige Spende der Schweizerischen Rückversicherungs-Gesellschaft, Zürich.

Für den Œuvrekatalog hat der Schweizerische Nationalfonds eine namhafte Summe bewilligt, auch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften und eine Stiftung konnten zur Mithilfe gewonnen werden; doch steht noch ein gutes Drittel des gesamten Betrages aus, das durch weitere Anstrengungen aufgebracht werden muss.

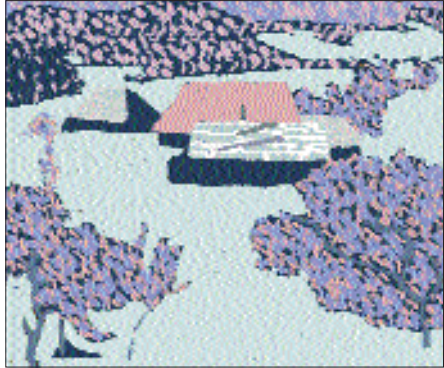
Anmerkungen

- 1 Das erste Amiet-Inventarblatt des SIK trägt die Archiv-Nummer 329 und datiert vom 9.2.1953. Es handelt sich um ein *Selbstbildnis* von 1932, das sich in der Sammlung des Glarner Kunstvereins im Kunstmuseum Glarus befindet.
- 2 Betrachtung im normalen und ultravioletten Licht, Stereomikroskopie, Infrarot-Reflektografie, Infrarot-Transmission und Röntgendurchstrahlung.
- 3 Elementaranalyse mit Röntgenfluoreszenz, Infrarot-Mikrospektrometrie, Anfertigung und Auflichtmikroskopie von Malschicht-Anschliffen, Polarisationsmikroskopie sowie Gas-Chromatografie/Massenspektrometrie.
- 4 Raman-Spektroskopie und Rasterelektronenmikroskopie. Die naturwissenschaftlichen Labors des SIK und des Studiengangs Konservierung und Restaurierung der Hochschule der Künste in Bern arbeiten eng zusammen.
- 5 Röntgen-Mikrotomografie.
- 6 Viola Radlach (Hrsg.), *Cuno Amiet - Giovanni Giacometti. Briefwechsel*, Zürich: SIK / Scheidegger & Spiess, 2000, S. 73.

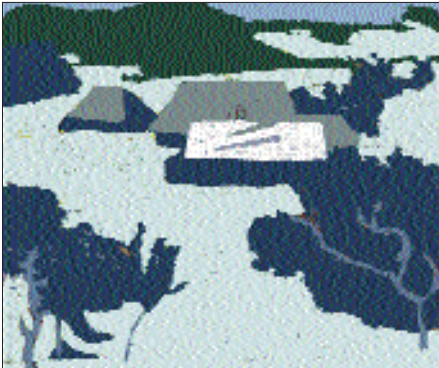
1



3



2



4



Die fünf Abbildungen auf dieser Doppelseite sind ein Versuch, den Werdegang von *Sonniger Wintertag* anhand der stereomikroskopischen Befunde annähernd zu rekonstruieren.



Cuno Amiet, *Sonniger Wintertag*, 1907
Ölhaltige Farbe auf Gewebe, 54 x 64 cm, Kunsthaus Zürich