

Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Cuno Amiet 1883–1914

Die Malerei von Cuno Amiet wurde bisher meist auf ihre gedanklichen Konzepte und auf ihr Erscheinungsbild hin untersucht. Erst in jüngerer Zeit bringt eine von der Kunsttechnologie ausgehende Forschung auch die materielle Seite seiner Kunst in die Diskussion ein.

Karoline Beltinger

Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) hat seine kunsttechnologischen Forschungen zur Maltechnik von Cuno Amiet in dessen Frühwerk bis 1914 zu einem erfolgreichen Abschluss gebracht: Der dritte Band der Reihe KUNSTmaterial präsentiert die Ergebnisse dieser Forschungen und stellt sie in den Kontext der Auseinandersetzung mit maltechnischen Fragen um die Wende zum 20. Jahrhundert (Abb. 1).

Das Forschungsprojekt richtete sich zum ersten auf rund 60 Gemälde, die als Leihgaben ins Institut geholt und genau untersucht oder vor Ort begutachtet wurden, zum zweiten auf das eigene Archiv und die darin bereits enthaltenen technologischen Daten und zum dritten auf schriftliche Quellen, welche Hinweise auf die Werkstoffe und Techniken von Amiet und seinen Zeitgenossen enthalten. Bei den Gemäldeuntersuchungen bildeten naturwissenschaftliche Materialanalysen und dabei insbesondere die Identifikation von Bindemitteln einen wichtigen Schwerpunkt. Obwohl nämlich um die Wende zum 20. Jahrhundert der Handel längst eine reiche Auswahl an Fertigprodukten anbot, begann eine wachsende Zahl von Künstlern – darunter auch Amiet – ihre Grundierungen, Malfarben, Malmittel und Firnisse aus Rohstoffen und Halbprodukten selbst zuzubereiten und dabei mit Bindemitteln zu experimentieren.



Abb. 1: Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Cuno Amiet 1883–1914

Amiets Ausbildungs- und frühe Schaffensjahre fallen in eine Zeit zahlloser theoretischer Auseinandersetzungen und sind geprägt von einer Folge sich rasch ablösender «-ismen». Wie im Verlauf des Projekts beobachtet wurde und in der nun vorliegenden Publikation beschrieben wird, findet der damit einhergehende Stilpluralismus seiner frühen Gemälde eine direkte Entsprechung in ihrer materiellen und technischen Vielfalt. Stets empfänglich für neue

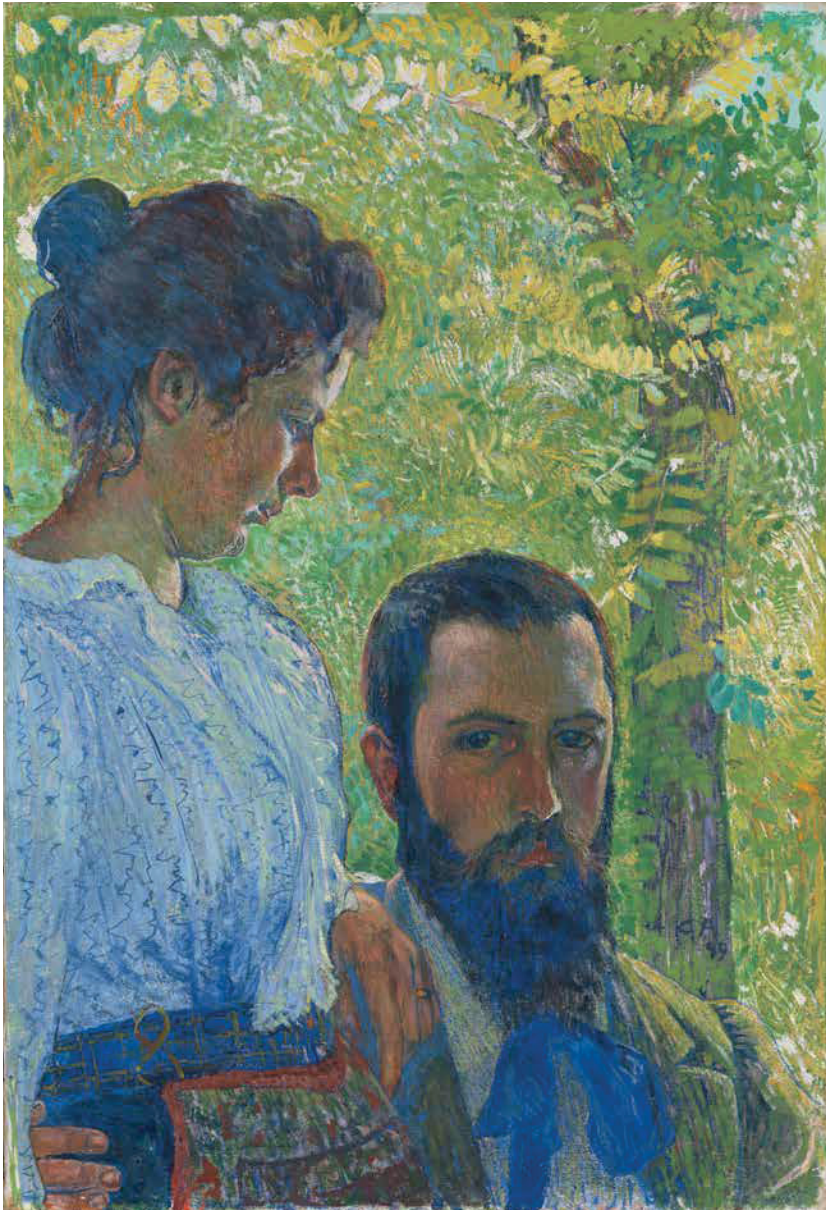


Abb. 2: *Selbstbildnis mit Gattin*, 1899, Tempera auf Gewebe, 76 × 52 cm, Collezione Città di Lugano, © M. + D. Thalmann, Herzogenbuchsee. Wie aus Quellen und Materialanalysen hervorgeht, verwendete Amiet für dieses Bild eine Ei/Öl-Tempera, die sogenannte «Lompeck'sche Tempera».

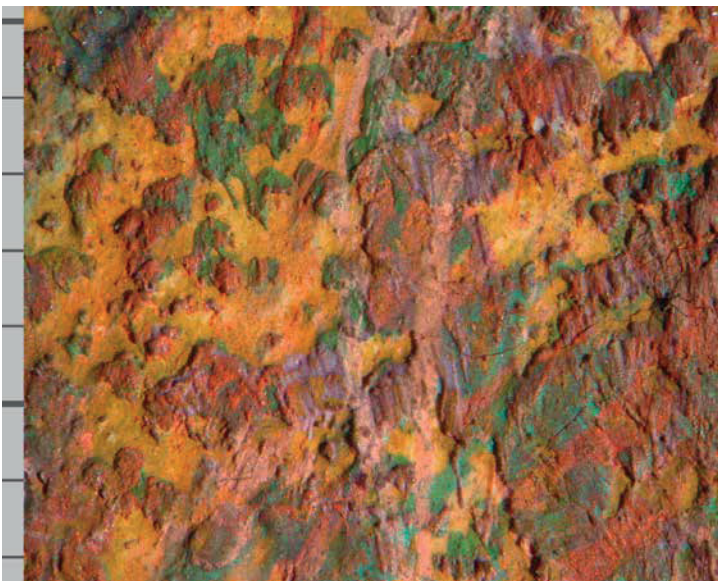


Abb. 3: *Selbstbildnis mit Gattin*, Detail (ca. 8 × 11 mm), aus der Wange von Anna Amiet. Die in vielen Schichten aufgetragene Farbe war beim Auftrag sehr zähflüssig, so dass die einzelnen Pinselzüge nicht als zusammenhängende Striche erscheinen, sondern – ähnlich wie bei Ölkreiden – als Ansammlung zahlreicher Farbfetzchen mit ausgefranzten Rändern.

expressive Möglichkeiten, übernahm Amiet gerne Vorgehensweisen und Techniken, die neu oder gerade en vogue waren. Dies lässt sich zum Beispiel an seinen Grundierungen beobachten: Während seiner Lehr- und Studienjahre malte er auf gewerblich aufgetragenen, wenig absorbierenden, ölreichen Malgründen, wie sie in der Akademiemalerei üblich waren und insbesondere Studenten empfohlen wurden. In der bretonischen Künstlerkolonie von Pont-Aven übernahm er jedoch rasch die unorthodoxe Grundierungspraxis der akademiefernen französischen Avantgarde. Er präparierte nun seine Leinwände selbst: mit stark absorbierenden,

wässrig gebundenen Grundierungen. Als er später seine Ölfarben häufig liegen liess und stattdessen mit Tempera malte, folgte er ebenfalls einem aktuellen Trend. Das Interesse an dieser kapriziösen Farbengattung (die man für die «Maltechnik der Alten» hielt) strahlte, von Arnold Böcklin vorbereitet, vom Kunstzentrum München, wo Amiet zwei Jahre studiert hatte, in umliegende Länder aus und wurde, wie hier erstmals anhand von Quellen belegt werden konnte, auch von vielen Schweizer Malern geteilt. Eine kleine Sensation war im Übrigen die Entdeckung, dass Amiet schon 1910 mit einer Ölfarbe malte, die das Pigment Cadmiumrot enthält, dessen Verarbeitung in Künstlerfarben im selben Jahr erst anlief. So früh wie bei ihm wurde dieses neue Rotpigment bis dato noch bei keinem seiner Zeitgenossen nachgewiesen.

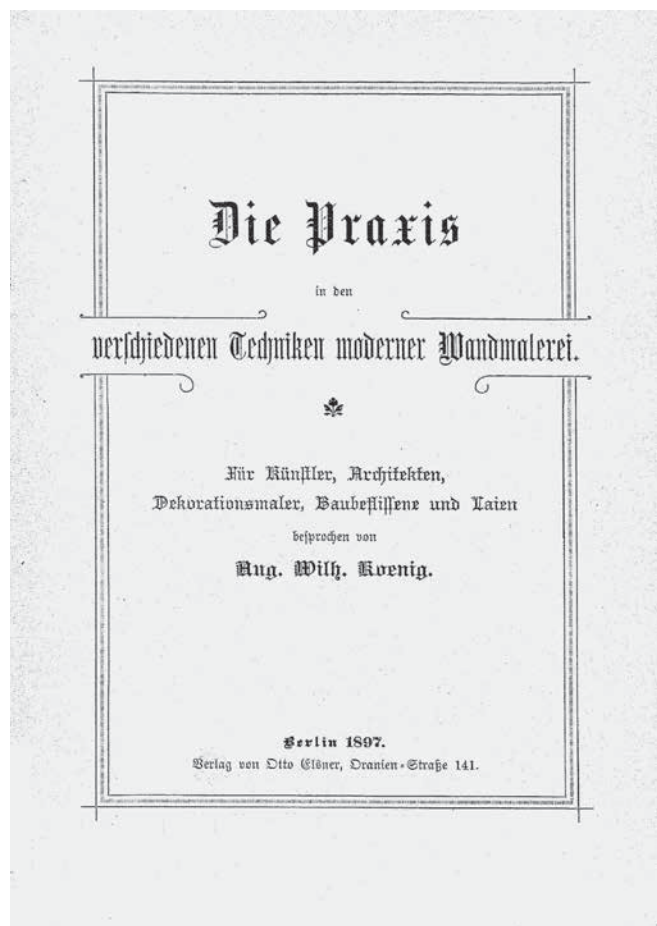


Abb. 4: Titelseite von: August Wilhelm König, *Die Praxis in den verschiedenen Techniken moderner Wandmalerei*, Berlin: Otto Elsner, 1897. 1899 fand Amiet bei der Suche nach einem geeigneten Material für grossformatige Wandbilder dieses Buch des Berliner Farbenherstellers und darin den Hinweis auf die «Lompeck'sche Tempera». Wenig später malte er mit diesem Material sein *Selbstbildnis mit Gattin* (Abb. 1).

Der nun vorliegende dritte Band der Reihe KUNST-material diskutiert in acht meist reich bebilderten Kapiteln folgende Themen: Die Herkunft von Amiets Malmaterialien vor dem Hintergrund der allgemeinen Versorgungslage, seine Bildträger, seine Grundierungen im Kontext der diversen Grundierungspraktiken der Wende zum 20. Jahrhundert, das Interesse an der Tempera bei ihm selbst (Abb. 2–4) und bei seinen Zeitgenossen, die Bandbreite und die Heterogenität seiner Maltechniken und schliesslich die Schäden, welche heute an seinen Gemälden auftreten (Abb. 5–7). Fünf Diagramme und vier Tabellen versammeln die Ergebnisse der Materialanalysen auf übersichtliche Weise. Der Anhang bietet englische Zusammenfassungen, Transkriptionen einiger Notizen und Rezepte, eine Auswahl von Literatur und unpublizierten Quellen, ein Glossar der naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden sowie ein Werk- und ein Personenregister.

An den Forschungen beteiligt waren in erster Linie drei Personen: Die Leiterin der Abteilung Kunsttechnologie und Autorin dieser Zeilen, Karoline Beltinger, die Leiterin der naturwissenschaftlichen Analytik, Ester S. B. Ferreira, und ihre Mitarbeiterin Karin Wyss. Sie wurden tatkräftig unterstützt von Franz Müller, Viola Radlach und Larissa Ullmann, die zeitgleich den *Catalogue raisonné* und das Online-Werkverzeichnis der Gemälde Amiets erarbeiteten. Unverzichtbar war das Engagement und Verständnis der Personen und Institutionen, die ihre Gemälde zur Verfügung stellten. Gesponsert wurde das Projekt von Swiss Re Zürich; die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften und die Sophie und Karl Binding Stiftung leisteten Beiträge an die Publikation.



Abb. 5: *Stilleben mit rotem Tuch*, 1913, Ölfarbe auf Gewebe, 59 × 72,5 cm, Kunstmuseum Solothurn. Die Farbe der gelben Blüten ist (laut Fourier Transformations-Infrarot-Mikrospektroskopie) mit Strontium- und Cadmiumgelb pigmentiert und ist heute stellenweise stark verbräunt.



Abb. 6: *Stilleben mit rotem Tuch*, Detail, im Streiflicht, mit verbräunten Partien (Pfeile).

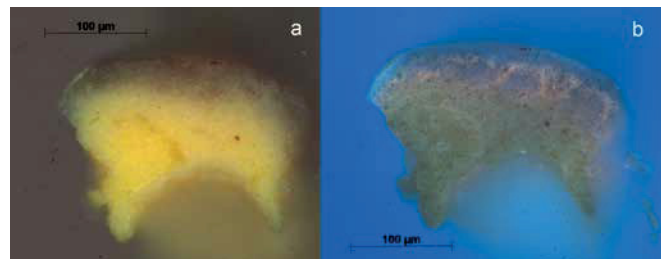


Abb. 7: *Stilleben mit rotem Tuch*, Querschliff einer Farbprobe aus einer ursprünglich gelben, heute verbräunten Partie, Aufnahme im Lichtmikroskop (Hellfeld, mit gekreuzten Polarisationsfiltern). Die Verbräunung hat nur an der Oberfläche stattgefunden (Pfeil); im Inneren ist der Farbton unverändert.