

Zeitschrift: Kunstmaterial
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 3 (2015)

Artikel: Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Cuno Amiet 1883-1914
Autor: Beltinger, Karoline
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-882620>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

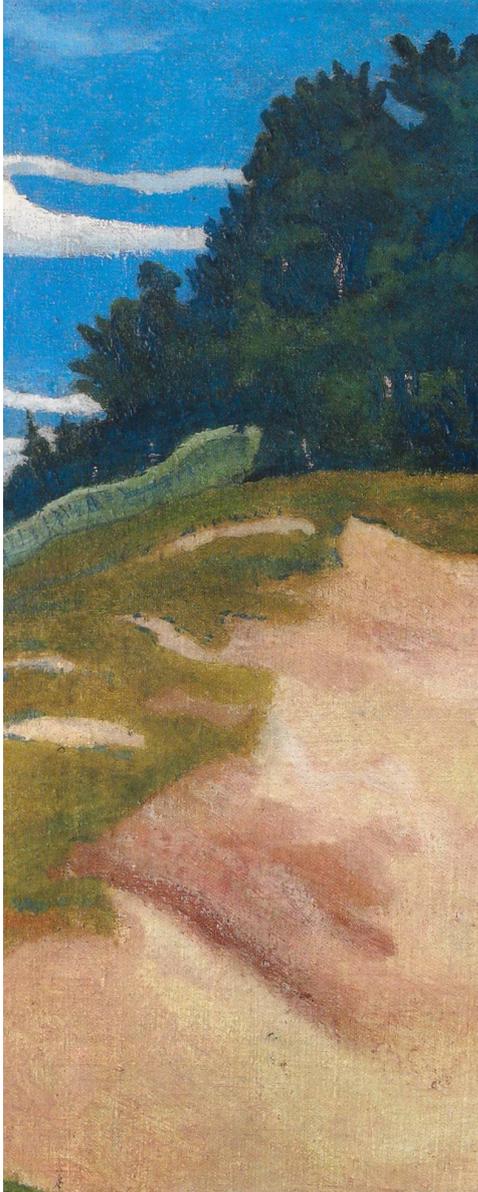
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.02.2025

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



Somniger bewaldeter Hügel
mit blauer Luft.



LEINWAND V

nr III

Mit 344 gemalt.
Oberweise sehr dick, andere
Stellen ganz dünn mit Hand.
Trocknet sehr langsam.
Nach 8 Tagen Harzfixieren.

Kunsttechnologischer Forschungen
zur Malerei von
Cuno Amiet 1883–1914

Kunsttechnologische Forschungen
zu Cuno Amiet

Kunsttechnologischer Forschungen zur Malerei von Cuno Amiet 1883–1914

Karoline Beltinger

unter Mitarbeit von Ester S. B. Ferreira und Karin Wyss

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Verlag Scheidegger und Spiess

Die kunsttechnologischen Forschungen zur Malerei von Cuno Amiet wurden finanziert durch die Swiss Re, Zürich.

Die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften und die Sophie und Karl Binding Stiftung entrichteten einen Beitrag an die Drucklegung.

Lektorat und Redaktion: Hans-Peter Wittwer, Denise Frey
Übersetzungen: Karoline Beltinger, Anthony Elmsly
Fotografie: Philipp Hitz (siehe auch Fotonachweis, S. 142)
Grafisches Konzept der Schriftenreihe: Maurice Ettlin
Satz: Hans-Peter Wittwer
Scans und Bildbearbeitung: Regula Blass, Andrea Reisner
Bildbearbeitung und Druckvorstufe: Martin Flepp, Somedia Production, Chur
Druck: Somedia Production, Chur
Buchbinderarbeiten: Schumacher AG, Schmitten

© 2015, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft und die Autorinnen
Vertrieb: Scheidegger und Spiess AG, Zürich, www.scheidegger-spiess.ch

Einband: Cuno Amiet, *Hügel*, 1902, Collection Pictet, Genf,
und Notizbucheintrag zu *Hügel*, 1902, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand

Vorwort und Dank 6

1. Malmaterial um 1900: Vielfalt und Verfügbarkeit 8

2. Ein paar Bemerkungen zu Cuno Amiets Bildträgern 13

3. Gemäldegrundierung um 1900: Akademismus und Avantgarde 17

4. Die Grundierungen der frühen Gemälde von Cuno Amiet 21

5. Die Tempera um 1900 in der Schweiz 36

6. Die Tempera im frühen Schaffen von Cuno Amiet 51

7. Malprozess und Bildwirkung 72

8. Schadensbilder 100

9. Anhang

Notizbüchlein 1902–1905 115

Rezeptkompilation von Hermann Urban 126

English summaries 130

Quellen und Literatur 136

Glossar der naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden und Hinweise zur Terminologie 138

Register 139

Fotonachweis und Copyright 142

Die Autorinnen 143

Editionsplan der Reihe KUNSTmaterial 144

Vorwort und Dank

Seit der Gründung des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) im Jahr 1951 gehört die Beschäftigung mit den Materialien des Kunstwerks zum wissenschaftlichen Selbstverständnis des Instituts – in der Überzeugung, dass die kunsttechnologische Perspektive einen integralen Bestandteil der kunstwissenschaftlichen Forschung bildet und dass für ein umfassendes Begreifen der künstlerischen Prozesse die Beschränkung auf ikonografische oder stilgeschichtliche Herangehensweisen zu kurz greifen würde. Bereits unmittelbar nach Eröffnung des Instituts fanden erste kunsttechnologische Untersuchungen statt, 1955 wurde ein «Fonds für Strahlenfotographie von Kunstwerken» eingerichtet und 1956 mit Rolf E. Straub der erste Restaurator angestellt. Die kontinuierliche Fortsetzung technologischer Untersuchungen führte in den darauffolgenden Jahrzehnten zum Aufbau eines Wissens- und Erfahrungsschatzes, der sowohl für die kunstwissenschaftliche Forschung als auch für die Dienstleistungskompetenz in den Bereichen Konservierung/Restaurierung, Analysen und Expertisen von hoher Bedeutung war und noch immer ist. Eine weitere Stärkung erfuhr die Kunsttechnologie nach der Jahrtausendwende durch die Herausbildung des Schwerpunkts «Kunst um 1900» – in Synergie mit den gleichzeitig initiierten Werkkatalogprojekten zu Ferdinand Hodler und Cuno Amiet – sowie durch die 2007 erfolgte Gründung der Publikationsreihe KUNSTmaterial.

Der nun vorliegende dritte Band untersucht die Malweise des Schweizer Künstlers Cuno Amiet (1868–1961) anhand von Werken aus den Jahren 1883 bis 1914. Die Publikation schliesst an diejenige zur Maltechnik Ferdinand Hodlers an und steht zugleich in engem Zusammenhang mit der Erarbeitung des Catalogue raisonné zum gemalten Schaffen von Cuno Amiet. Basierend auf zahlreichen schriftlichen Quellen, eigenen kunsttechnologischen Untersuchungen und aktueller, teilweise noch unveröffentlichter Forschungsliteratur zeigen Karoline Beltinger und ihre Mitautorinnen Ester S. B. Ferreira und Karin Wyss, wie Cuno Amiet und seine Schweizer Zeitgenossen die damaligen Diskussionen über Materialien und Maltechniken rezipierten, wie sie echte oder vermeintliche Erkenntnisse daraus in ihrer eigenen Arbeit zur Anwendung brachten und wie sie die maltechnischen Diskurse als Künstler und Ratgebende sowie teilweise auch als Autoren selber prägten. Ein zentrales Thema der Publikation bildet die Tempera-Malerei, die um 1900 von vielen Künstlern als die bessere Alternative zur Ölfarbe erachtet wurde. Weitere Kapitel

legen dar, wie die gute Verfügbarkeit von Malmaterialien die Künstler in die Lage versetzte, sich in der Wahl ihrer Techniken von den jeweils aktuellen künstlerischen und konservatorischen Überlegungen leiten zu lassen, betrachten Amiets Bildträger und seine Grundierungen, setzen das Thema der Gemäldegrundierungen um 1900 in den grösseren Kontext der Auseinandersetzung zwischen akademischen und avantgardistischen Positionen und behandeln Amiets Techniken des Farbauftrags. Jüngste Forschungsergebnisse zu Schadensbildern im Alterungsprozess von Amiets Werken schliessen den Band ab.

Die Forschungen zur Maltechnik von Cuno Amiet wurden ermöglicht durch das grosszügige Engagement von Swiss Re, Zürich. Ihr gebührt unser herzlicher Dank, wie auch der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften sowie der Sophie und Karl Binding Stiftung für ihre Beiträge an die Publikation. Sehr zu Dank verpflichtet sind wir ferner den Sammlungsverantwortlichen, die uns ihre Amiet-Werke zur Untersuchung zugänglich machten: Zu nennen sind hier insbesondere Christoph Vögele und Christian Müller vom Kunstmuseum Solothurn, Madeleine Schuppli und Willy Stebler vom Aargauer Kunsthaus in Aarau, Christian Klemm vom Kunsthaus Zürich, Daniel und Pia Thalman in Aarau sowie Bruno Corà vom Dicastero Attività Culturali in Lugano. Unser herzlicher Dank geht ferner an private Leihgeberinnen und Leihgeber. Françoise Rohr-Stettler sei gedankt für ihre Hilfe bei der Auswertung der Korrespondenz von Léo-Paul-Samuel Robert, Anthony Elmsly für die Redaktion der englischen Zusammenfassungen und Karin Hutter für das Zeichnen der Diagramme. Danken möchte ich aber auch allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern von SIK-ISEA, die am Zustandekommen dieser Publikation mitgewirkt haben, insbesondere den Autoren des gleichzeitig entstandenen Catalogue raisonné der Gemälde von Cuno Amiet – Franz Müller, Viola Radlach und Larissa Ullmann – für die von ihnen zur Verfügung gestellten Forschungs-Resultate, Anna Stoll für ihre genaue technologische Untersuchung verschiedener Gemälde, Nadim Scherrer für seinen Beitrag zu den Materialanalysen, Markus Küffner für die Durchsicht des Manuskripts und Hans-Peter Wittwer für die umsichtige Redaktion.

Roger Fayet
Direktor

1. Malmaterial um 1900: Vielfalt und Verfügbarkeit

Die Versorgungslage

Im Zug der industriellen Revolution entwickelte sich in Europa die Herstellung und der Vertrieb von zunehmend elaborierter werdenden Produkten für die bildenden Künstler zu einem eigenen blühenden Wirtschaftszweig.¹ Auch in der Schweiz etablierten sich in vielen Städten oft mehrere auf den Malbedarf spezialisierte Läden. Um die Wende zum 20. Jahrhundert – in der Zeit, die uns hier besonders interessiert – dürfte die höchste Dichte an Spezialgeschäften in Genf geherrscht haben, wo es damals schon eine Kunstakademie gab.² Doch selbst im Städtchen Neuenburg machte sich eine so grosse Zahl von Anbietern Konkurrenz, dass der Maler Léo-Paul-Samuel Robert einem Genfer Kleinunternehmer, der um 1907 in dieser Stadt einen Laden eröffnen wollte, von seinem Vorhaben dringend abriet.³ Wo spezialisierte Händler fehlten, übernahmen Geschäfte für die Flach- und Dekorationsmalerei, Drogerien oder Papeterien den Vertrieb, in Vevey sogar eine Buchhandlung.⁴ Auch auf dem Land war es nicht schwer, sich Material zu verschaffen. Künstler, die fernab der städtischen Zentren lebten, zum Beispiel in Maloja (wie Giovanni Segantini) oder Stampa (wie Giovanni Giacometti), auf der Oschwand (wie Cuno Amiet) oder in Aubonne (wie Abraham Hermanjat), liessen sich das, was sie in der Nähe nicht fanden, per Post aus dem In- und aus dem angrenzenden Ausland liefern. Dass Cuno Amiet bis ins Jahr 1905 gelegentlich Bildträgergewebe, Spannrahmen und Kartons, die er bereits bemalt oder schon einmal benutzt hatte, ein zweites Mal verwendete,⁵ zeugt also keineswegs von Engpässen bei der Versorgung, sondern nur von der Sparsamkeit, zu der er sich in jungen Jahren gelegentlich gezwungen sah.

Der grossen Zahl der Händler entsprach die Breite des Angebots. Werkzeuge, Bildträger und diverse andere Artikel wurden, wenn auch nicht immer vom Händler selbst, so doch häufig vor Ort angefertigt. Firnisse, Malmittel und Tubenfarben hingegen wurden – mit nur einer einzigen bisher bekannten Ausnahme⁶ – aus dem Ausland importiert (Abb. 1 und 2). Die Nachfrage bestimmte das Angebot: So liess sich der Luzerner Farbenhändler Fuchs beispielsweise 1870 von Rudolf Koller dazu überreden, Farben und andere Artikel der Marke Regnier aus Paris zu importieren.



Abb. 1 | Zwei Details einer Preisliste des Genfer Geschäfts für Künstlerbedarf Aux Beaux-Arts vom September 1920 mit der Nennung von Malfarben verschiedener Hersteller in Frankreich (Lefranc & Cie, F. Linel, J.-M. Paillard, Bourgeois Ainé), England (Winsor & Newton) und den Niederlanden (Talens & Zoon) aus dem Nachlass von Abraham Hermanjat, Fondation Abraham Hermanjat, Nyon, Archiv.

Und als fast vier Jahrzehnte später die Zürcher Papeterie Gebrüder Scholl Pastellstifte der Sorte Mengs anschaffte, tat sie dies Cuno Amiet zuliebe.

Die grosse Vielfalt der Materialien, die von damaligen Malern verwendet wurden, erschöpfte sich im Übrigen keineswegs in den Fertigprodukten des Handels. Um 1900 begann eine wachsende Zahl von Künstlern, aus Rohstoffen und Halbprodukten wie Pigmenten, Füllstoffen, Bindemitteln und Zusatzstoffen ihre eigenen Grundierungen, Malfarben, Malmittel und Firnisse zuzubereiten. Gemeinsam mit dem grossen Angebot der Händler sorgte dieser Trend, von dem im vorliegenden Band noch öfter die Rede sein wird, dafür, dass viele Gemälde der Wende zum 20. Jahrhundert eine verblüffend heterogene materielle Beschaffenheit aufweisen, die heute oft kaum noch zu ergründen ist. Sie konfrontiert die kunsttechnologische Forschung mit Fragen, deren Komplexität erst in jüngerer Zeit, dank einer neuen Aufmerksamkeit für schriftliche Quellen und dank stetiger Fortschritte in der Bindemittelanalytik, allmählich erkannt wird.

Cuno Amiets Lieferanten

Konkrete Hinweise auf Händler, bei denen Amiet in der Zeit bis und mit 1914 – in der Periode, der dieser Band gewidmet ist – einkaufte, sind uns nur selten begegnet. Die wenigen uns bekannten Informationen tragen immerhin dazu bei, die gute Versorgungslage zu bestätigen, die ihm nicht nur die internationalen Kunststädte München und Paris (wo er studierte), sondern auch seine Schweizer Heimat bieten konnten.

In seiner Münchner Studienzeit, zwischen Herbst 1886 und Frühling 1888, konnte er sich bei Jos. Bayerle an der Akademiestrasse 11 versorgt haben, direkt gegenüber dem Gebäude der Akademie, die er besuchte. Ein Keilrahmen mit dem Stempel dieser Firma (Abb. 3, Diagramm 1), den er ein gutes Jahrzehnt später für sein *Selbstbildnis mit Gattin* (Kat. 1899.01, Abb. 136) einer zweiten Verwendung zuführte, stammt vermutlich aus seiner Münchner Zeit. Es ist allerdings auch möglich, dass Amiet ihn erwarb, als er sich im Sommer 1897 zum Besuch der VII. Internationalen Kunstausstellung im Münchner Glaspalast in München aufhielt. Sein Landsmann und früherer Kommilitone Max Buri, der in den 1890er Jahren erneut in München lebte, war ebenfalls Kunde dieses Geschäfts.⁷ Auch in Paris, wo Amiet sein Studium seit Herbst 1888 fortsetzte, musste er für den Einkauf von Malmaterial keinen weiten Weg unter die Füsse nehmen: Bis im Mai 1891, solange er im Hôtel de Bordeaux an der Rue Jacob 17 einquartiert war, versorgte er sich, wie die Leinwandstempel dreier Gemälde der Pariser Zeit verraten, nur drei Hausnummern weiter bei «M. Chabod» (Abb. 4, Diagramm 1).⁸ Ab April 1892, als seine Malklasse, die bisher an der Rue du Faubourg Saint Denis untergebracht gewesen war, an die Rue du Dragon 31 und damit unmittelbar neben den Laden von Jules Chauvin mit der Hausnummer 33 verschoben wurde, scheint er auch bei diesem eingekauft zu haben.⁹ Für seinen Aufenthalt in der bretonischen Künstlerkolonie Pont-Aven von Mai 1892 bis Juni 1893 fehlen konkrete Hinweise auf Materialeinkäufe. Wir wissen lediglich, dass er sie ebenfalls vor Ort erledigen konnte,¹⁰ und dass er gegen Ende seines bretonischen Abenteuers beim dortigen Händler tief in der Kreide stand.¹¹

Dezember 1920

Gebrüder Scholl, Zürich
 Telegramme: Mletterhorn Poststrasse 3 Telefon: Selnau 566

Feinste Künstler-Ölfarben

	Rubens		Mussini		Behrendt		Schönfeld	
	Tabletten	Preis Fr.						
Weiß	7	1.-	7	1.-	6	1.-	7	1.-

Abb. 2 | Detail einer Preisliste der Zürcher Papeterie Gebrüder Scholl vom Dezember 1920 für Künstlerfarben der deutschen Sorten Rubens, Mussini, Behrendt sowie Schönfeld, aus dem Nachlass von Abraham Hermanjat, Fondation Abraham Hermanjat, Nyon, Archiv.



Abb. 3 | *Selbstbildnis mit Gattin*, 1899, Tempera auf Gewebe, 76 x 52 cm, Collezione città di Lugano (Kat. 1899.01), vgl. Abb. 136, Rückseite mit Detail des Keilrahmens und Firmenstempel: «[...] / Schreibmaterialien / Jos. Bayerle / München / 11 Akademiestrasse 11».



Abb. 4 | *Bei Hellsau*, 1891, Malfarbe auf Gewebe, 27,5 x 41 cm, Privatbesitz (Kat. 1891.24), Rückseite mit einem Detail des Bildträgergewebes und Firmenstempel: «M. CHABOD / M[archan]d de COULEURS / EXTRA FINES / TOILES à TABLEAUX / RUE JACOB, 20».

Diagramm 1 | Rückseitige Herstellerstempel auf textilen Bildträgern und Keilrahmen (54 von ca. 500 Gemälden)

- 3 Leinwände mit Stempel von M. Chabod, Paris (gewerblich aufgespannte Malleinen in französischen Normformaten)
- 4 Keilrahmen mit Stempel von Lefranc und Cie, Paris (unklar, ob gewerblich aufgespannt; in französischen Normformaten)
- 1 Keilrahmen mit Stempel von Jos. Bayerle, München
- 39 Keilrahmen mit Stempeln der Gebrüder Scholl, Zürich; teilweise mit Massstempeln (darunter drei gewerblich aufgespannte Malleinen)
- 7 Keilrahmen mit Massstempeln, ohne Angabe der Firma (Gebrüder Scholl?)

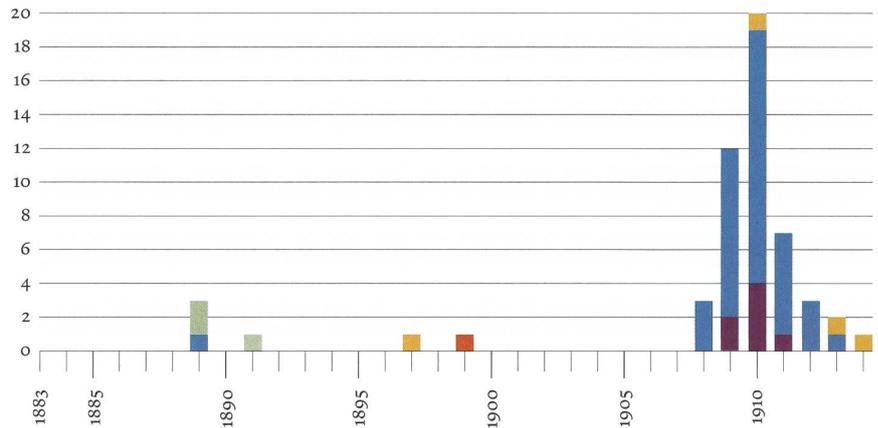


Abb. 5 | *Im Garten*, 1911, Ölfarbe auf Gewebe, 98 x 91 cm, Kunstmuseum Solothurn, Dauerleihgabe der Moos-Flury-Stiftung, Biberist (Kat. 1911.08); Rückseite mit Detail des Keilrahmens und Firmenstempel: «Gebrüder Scholl, Zürich / Künstlermagazin», in der üblichen schwarzen Tinte.



Abb. 6 | *Porträt Giacometti*, 1910, Ölfarbe auf Gewebe, 61 x 56 cm, Privatbesitz (Kat. 1910.21), vgl. Abb. 170; Rückseite mit Detail des Keilrahmens und Firmenstempel: «Gebrüder Scholl, Zürich / Künstlermagazin», in einer unüblichen roten Tinte.

Für die Zeit unmittelbar nach Amiets Heimkehr in die Schweiz im Juni 1893 nennt ein Firmenstempel auf dem Keilrahmen von *Frau mit rotem Hut (Emmy)* (Kat. 1893.01) das Geschäft Schneider Farbwaren in Bern als Bezugsquelle. Im Übrigen dürfte er damals und auch nach dem Umzug auf die Oschwand im Jahr 1898 sein Verbrauchsmaterial überwiegend in seiner Heimatstadt Solothurn gefunden haben. In der Ausgabe von 1907/1908 des Adressbuchs dieser Stadt sind sieben Papeterien, drei Drogerien sowie zwei Farben-, Lack- und Firnisgeschäfte verzeichnet, die als Vertreter von Künstlerbedarf in Betracht kommen. Auch die Farbenhandlung Borrer und Rufer an der Hauptgasse 18 ist dort genannt.¹² Dieses Geschäft wird in Amiets Korrespondenz im Zusammenhang mit dem Kauf von Skizzenbüchern, Zierrahmen und Tubenfarben erwähnt, die Amiet dort nicht nur für sich, sondern auch für seinen Freund Giovanni Giacometti erwarb.¹³ Hinzu kommen Hinweise auf diverse weitere Materialeinkäufe und Lieferanten: Im Juli 1902 teilte ihm Giacometti die Adresse der Zürcher Drogerie Wernle an der Augustinergasse 17 mit, bei welcher Zutaten für die Herstellung von Temperafarben zu finden seien.¹⁴ Im selben Jahr liess Ferdinand Hodler ihm aus Genf eine Sendung Malfarben zukommen; wohl eine Sorte, die Amiet noch nicht kannte und ausprobieren wollte.¹⁵ 1903 oder 1904 liess er aus einem Lager der Schweizerischen Eternitwerke AG in Zürich Eternit-Platten kommen.¹⁶ Anfang 1904 bezog er in der Kolonialwaren-, Farbwaren- und Tapetenhandlung von Franz Anton Zetter an der Solothurner Hauptgasse 36 mehrere Kilogramm Bleiweiss,¹⁷ möglicherweise aus Restbeständen, denn Zetter dürfte damals bereits im Begriff gewesen sein, seinen Laden aufzulösen.¹⁸ Seine Bildträgergewebe bestellte Amiet in der Zeit um 1905 offenbar in Stuttgart; bei welchem Lieferanten ist aber unklar.¹⁹ Etwas aus dem Rahmen fällt ein Hinweis auf das Pariser Geschäft Sennelier, das noch heute am Quai Voltaire gegenüber dem Louvre zu finden ist: Die Malkartons der beiden kleinen Werke *Kirche im Sommer* (Kat. 1907.47) und *Kirche im Winter* (Kat. 1907.41), welche in die Zeit um 1907 datiert werden, tragen rückseitig Etiketten dieses Händlers.²⁰ Ob die Kartons auf Umwegen

in Amiets Hände gerieten oder von ihm persönlich dort erworben wurden – er weilte im Jahr 1907 zweimal in Paris – ist unklar. Für 1905 und 1906 liegt ein Hinweis vor, dass er grosse Mengen Ölfarben von Lefranc & Cie einkaufte (Abb. 230). Wo, wissen wir auch hier nicht; die bis heute sehr bekannten Ölfarben des französischen Herstellers, der schon damals seine Waren europaweit exportierte, müssen in vielen Schweizer Geschäften zum Sortiment gehört haben. Nachdem Amiet 1905 den Zürcher Kaufmann und Sammler Richard Kisling kennengelernt hatte, hielt er und seine Gattin Anna sich jährlich mehrmals in Zürich auf und logierten dann bei Kisling am Sonnenquai (heute Limmatquai) 30.²¹ Von dort scheint Amiet den kurzen Spaziergang über die Münsterbrücke an die Poststrasse 3 nicht gescheut zu haben, zur Papeterie Scholl, die sich auf Material für Künstler spezialisiert hatte. Ein Stempel der Firma Scholl auf dem Spannrahmen des Werks *Giovanni Giacometti im Atelier in Paris* (Kat. 1889.04) von 1889 weist darauf hin, dass sich Amiet schon damals bei diesem Händler mit Malmaterial eingedeckt hatte. Für 1908 gibt es dann schriftliche Belege dafür, dass er bei Scholl regelmässiger Kunde war, 10 % Rabatt genoss und seine Einkäufe per Post auf die Oschwand schicken liess.²² 1909 nahm das Geschäft (wie eingangs erwähnt) auf Amiets Wunsch Pastellstifte der Sorte Mengs ins Sortiment.²³ 1908–1913 benutzte er Keilrahmen mit dem Firmenstempel von Scholl (Abb. 5–7, Diagramm 1),²⁴ zu dessen Kundschaft im Übrigen auch Giovanni Giacometti, Hans Emmenegger und Abraham Hermanjat gehörten.²⁵ Der Scholl'sche Stempel wurde bei Amiet noch an einem Gemälde aus dem Jahr 1913, an späteren jedoch überhaupt nicht mehr festgestellt. Auf Keilrahmen von kleinformatigen Bildern der französischen Normgrösse F 5 (35 × 27 cm) taucht nun stattdessen das Signet von Lefranc und Cie auf;²⁶ somit muss Amiet spätestens in diesem Jahr – wenigstens für seine Keilrahmen – einen anderen Lieferanten gefunden haben.

Misstrauen und Neugier

«Hast Du die neuen Holländischen Farben versucht? Ob sie auch wirklich zuverlässig sind? Letzthin hat eine neue Fabrik in Paris auch neue zuverlässige Farben anempfohlen. Es wäre doch herrlich wenn man sich auf sein Material verlassen könnte», schrieb Giovanni Giacometti im Januar 1909 an Cuno Amiet.²⁷ Dieselbe Mischung aus Misstrauen und Neugier brachten viele Zeitgenossen den neuen Malfarben entgegen, die in diesem relativ frühen Zeitalter der industriellen Farbenherstellung in grosser Zahl auf den Markt drängten. Amiet selbst legte Wert auf gute Haltbarkeit.²⁸ Bei aller Vorsicht scheint er aber in der Regel nicht lange gezögert zu haben, neue Produkte wenigstens zu testen; eine Haltung, mit der er keineswegs allein war. Die *Raffaëlli*-Ölfarbenstifte zum Beispiel, die im Herbst 1902 lanciert worden waren, und die Amiet schon in der ersten Jahreshälfte von 1903 verwendete, fanden schnell auch bei vielen seiner Schweizer Malerkollegen Anklang (Abb. 8).²⁹ Auf den Asbestzementplatten der Marke *Eternit*, die erst im Vorjahr in der Schweiz erhältlich geworden waren, malten bereits im Herbst 1904 nicht nur Amiet, sondern auch Giacometti und andere Zeitgenossen.³⁰ Eine kleine Sensation im Rahmen unserer Untersuchungen war die Entdeckung, dass Amiet schon 1910

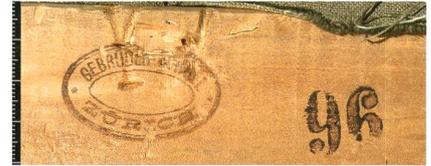


Abb. 7 | *Akt*, 1913, Ölfarbe auf Gewebe, 97 × 90,5 cm, Privatbesitz (Kat. 1913.35), vgl. Abb. 67; Rückseite mit Detail des Keilrahmens und Firmenstempel: «GEBRÜDER SCHOLL / ZÜRICH», rechts davon Massstempel «96».



Abb. 8 | *Anna Amiet*, 1904, Farbkreide auf Asbestzementplatte (Eternit), 92 × 73 cm, Privatbesitz (Kat. 1904.06). Dieses Bild ist vermutlich mit Raffaëllistiften ausgeführt (optische Beurteilung). Diese Stifte und der Bildträger aus Eternit – beide Materialien waren erst vor Kurzem auf dem Markt erschienen – bezeugen Amiets Interesse an neuen Materialien.

mit einer Ölfarbe malte, die das Pigment Cadmiumrot enthält, dessen Verarbeitung in Künstlerfarben soeben erst anfang. So früh wie in seinen beiden Ölbildern *Porträt (Annel)*, Kat. 1910.03, Abb. 168, und *Kamelien* (Kat. 1910.55, Abb. 163) wurde dieses neue Rotpigment bis dato noch nie nachgewiesen.³¹

1 Beatrix Haaf, «Industriell vorgrundierte Malleinen. Beiträge zur Entwicklungs-, Handels- und Materialgeschichte», in: *Kunsttechnologie und Konservierung*, 1 (1987), Nr. 2, S. 7–71. David Bomford, Joy Kirby, John Leighton, Ashok Roy, *Art in the making. Impressionism*, New Haven und London, 1990. Stephanie Constantin, «The Barbizon painters: a guide to their suppliers», in: *Studies in Conservation*, 46 (2001), Nr. 1, S. 49–67. | 2 Für Genf sind uns Hinweise auf die gleichzeitige Existenz folgender Spezialgeschäfte bekannt: «Aux Beaux-Arts» von Jean Zané, «Aux Beaux-Arts Perrier» von A. Perrier (bis heute am Boulevard Helvétique), ferner die Geschäfte von Brachard et Fils (bis heute an der Rue de la Corratierie), von Blanchet, von Paul Pia, von C. Geisendorf, sowie von Ch. Corfu (der später mit Jean Zané fusionierte). Siehe die Dokumentationen zu Spannrahmen- und Gewebestempeln im kunsttechnologischen Archiv von SIK-ISEA. Weitere Hinweise in folgenden Briefen: Ferdinand Hodler an Cuno Amiet, 20.12.1902, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Schweizerisches Kunstarchiv, AH MAHN, HA 17.1 [5], Depositum des Musée d'art et d'histoire, Neuenburg; Léo-Paul-Samuel Robert an Théophile Robert, 12.12.1909, Museum Neuhaus Biel, Fondation Collection Robert, Nachlass Léo-Paul-Samuel Robert. | 3 Léo-Paul-Samuel Robert an H. T. Chopard, 13.1909; ders. an Pierre de Salis, 5.11.1906; ders. an Albert Bürki, 17.3.1909, Nachlass Robert (wie Anm. 2). | 4 Im Nachlass von Abraham Hermanjat befindet sich ein 1926 datiertes Werbeschreiben des Labors von Günther Wagner in Hannover; diesem ist der Hinweis angeheftet, dass «ZET Farben / Couleurs ZET» von der Librairie Klausfelder S. A. in Vevey vertrieben wurden, Fondation Abraham Hermanjat, Nyon, Archiv. | 5 Siehe das Kapitel «Malprozess und Bildwirkung» in der vorliegenden Publikation. | 6 In Rüschiikon (ZH) wurde ab 1905 die Buss'sche Tempera hergestellt, vgl. das Kapitel «Die Tempera um 1900 in der Schweiz» in der vorliegenden Publikation. | 7 Max Buri an Hans Emmenegger, 24.8.1897, Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern, Nachlass Hans Emmenegger. | 8 Im Unterschied zu weiteren nahe gelegenen Läden für Künstlerbedarf war Chabod offizieller Lieferant der École des Beaux-Arts (und verfügte möglicherweise über ein für Studienzwecke geeignetes kostengünstiges

Sortiment), vgl. Alexis Lemaistre, *L'école des beaux-arts dessinée et racontée par un élève*, Paris: Firmin-Didot, 1889. | 9 Zwei Briefe von Chauvin an Amiet vom Oktober 1894 belegen, dass Amiet sich nach seiner Rückkehr aus Frankreich von Chauvin noch Material schicken liess, vgl. Jules Chauvin an Cuno Amiet, 3.10.1894 und 29.10.1994, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand. | 10 1876 etablierte sich in Pont-Aven ein Fachhandel für Künstler, vgl. André Cariou, *Les peintres de Pont-Aven*, Rennes: Editions de Ouest-France, 1999 (S. 13–14). | 11 Cuno Amiet an Josef Ignaz Amiet, 12.6.1893, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand. | 12 Nach einem freundlichen Hinweis von Ian Holt, Zentralbibliothek Solothurn. | 13 Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 22.7.1890, 26.7.1890, 20.9.1890, 29.9.1890 und 27. (bzw. vermutlich 26.) 5.1905, sowie Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 11.9.1890, in: Viola Radlach (Hrsg.), *Cuno Amiet – Giovanni Giacometti. Briefwechsel*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft; Scheidegger & Spiess, 2000, Nr. 20, 21, 23, 24, 25 und 248. Giovanni Giacometti an Karl Balsiger, 28.9.1922, in: Viola Radlach (Hrsg.), *Giovanni Giacometti. Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft; Scheidegger & Spiess, 2003, Nr. 625. | 14 Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 4.7.1902, in: Radlach 2000 (wie Anm. 13), Nr. 191. | 15 Ferdinand Hodler an Cuno Amiet, 20.12.1902, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Schweizerisches Kunstarchiv, AH MAHN, HA 17.1 [5], Depositum des Musée d'art et d'histoire, Neuenburg. | 16 Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 3.11.1904, in: Radlach 2000 (wie Anm. 13), Nr. 235. Siehe auch das Kapitel «Ein paar Bemerkungen zu Cuno Amiets Bildträgern» in der vorliegenden Publikation. | 17 Oscar Miller an Cuno Amiet, 14.3.1904, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand. | 18 Im April 1905 meldete das Schweizerische Handelsregister das Erlöschen des Geschäfts durch Verkauf. Nach einer freundlichen Auskunft von Tobias Krüger, Staatsarchiv Solothurn. | 19 «Sei so gut und schreib mir auf einer Karte die Adresse von dem Leinwand Lieferant in Stuttgart: Ich habe sie mir s. z. bei Dir notiert, weiss aber nicht mehr wo [...]», vgl. Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, ohne Datum (vermutlich Ende Juni, Anfang Juli 1905), in: Radlach 2000 (wie Anm. 13), Nr. 251. | 20 Die

Etiketten tragen folgenden Aufdruck: «Toile de 2 Portrait / CARTON-TOILE / POUR LA PEINTURE A L'HUILE / G. SENNELIER / 3, QUAI VOLTAIRE, 3 – PARIS». | 21 Silvia Volkart, «Die Sammlung von Richard Kising, Zürich – Aspekte ihrer Entstehungsgeschichte», in: *Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1998, S. 285–294. | 22 Gebrüder Scholl an Cuno Amiet, 3.6.1908, 10.9.1908, 23.9.1908 sowie 24.6.1909, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand. | 23 Gebrüder Scholl an Cuno Amiet (Rechnung), 26.8.1909, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand. | 24 Siehe das Kapitel «Ein paar Bemerkungen zu Cuno Amiets Bildträgern» in der vorliegenden Publikation. | 25 Bei Giacometti weisen die an seinen Gemälden gefundenen Keilrahmenstempel auf die Firma Scholl. Emmenegger erwähnt Scholl kurz nach der Jahrhundertwende in seinen *Maltechnischen Notizen*, Nachlass Emmenegger (wie Anm. 7). Im Nachlass von Hermanjat befinden sich Preislisten von Scholl sowie die Abschrift eines Schreibens des Malers an die Gebrüder Scholl, 18.2.1912, Nachlass Hermanjat (wie Anm. 4). | 26 Beispielsweise bei folgenden Gemälden aus dem Zeitraum 1913–1917: *Mädchenbildnis im Profil* (Kat. 1913.21), *Knabenporträt (Rolf Langnese)* (Kat. 1914.09), *Frauen im Garten* (Kat. 1916.18) und *Bauernwagen* (Kat. 1917.41). | 27 Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 12.1.1909, in: Radlach 2000 (wie Anm. 13), Nr. 312. | 28 Siehe das Kapitel «Schadensbilder» in der vorliegenden Publikation. | 29 Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 25.5.1903, in: Radlach 2000 (wie Anm. 13), Nr. 199. Zu den Raffaëlli-Stiften und ihrer Verwendung siehe Danièle Gros, Christoph Herm, «Die Ölfarbenstifte des J. F. Raffaëlli», in: *Kunsttechnologie und Konservierung*, 18 (2004), Nr. 1, S. 5–28; sowie Ernst Linck, «Die Maltechnik Ferdinand Hodlers», in: *Technische Mitteilungen für Malerei*, 50 (1934), S. 51–52. | 30 Zur Verwendung von Eternit siehe das Kapitel «Ein paar Bemerkungen zu Cuno Amiets Bildträgern» in der vorliegenden Publikation. | 31 Die Analysen (XRF, FTIR, REM-EDS) wurden ausgeführt von Ester S. B. Ferreira, Nadim Scherrer, Karin Wyss, alle Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, SIK-ISEA.

2. Ein paar Bemerkungen zu Cuno Amiets Bildträgern

Cuno Amiet hat bis ins Jahr 1914 seine Öl- und Temperabilder meist auf textile Träger gemalt. Diese Vorliebe lässt sich an den Inventardaten zu seinen Staffeleibildern ablesen, die vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft gesammelt wurden: Bei nur knapp 20% der Werke dieses Zeitraums sind Holz, Eternit, Sperrholz, Malkarton oder einfacher Karton, beziehungsweise Papier, das auf Karton oder Sperrholz aufgezogen wurde, als Bildträger vermerkt. Bei allen übrigen lautet die Angabe «Leinwand» (Diagramm 2).¹

Zwei der genannten Bildträgergattungen sollen nun anhand von technologischen Befunden und schriftlichen Quellen kurz betrachtet und kommentiert werden: Zum einen die wichtige Gruppe der textilen Träger, die gut 80% seiner frühen Werke umfasst, sowie die dazugehörigen Keilrahmen. Zum anderen die Gruppe der Eternit-Platten, die mit 2,5% zwar nur klein, aber doch interessant ist, weil dieses Material infolge der hohen Erwartungen, die man an seine Haltbarkeit knüpfte, während einer kurzen Zeitspanne bei Schweizer Malern ausgesprochen populär war.

Die textilen Bildträger, ihre Aufspannung, ihre Keilrahmen und Formate

Bis dato wurde für insgesamt 93 textile Bildträger Amiets aus der genannten Zeitspanne die Webart dokumentiert (Diagramm 3). Die grosse Mehrheit, nämlich 80 Gewebe, zeigt Leinenbindung. Von den übrigen 13 ist einer (von 1883) in Körperbindung gefertigt, zwei (von 1894 und 1910) in Fadenkornbindung sowie zehn weitere (die er zwischen 1909 und 1911 benutzte) in Panamabindung. Die Dichte der untersuchten Gewebe bewegt sich sowohl in Kett- als auch in Schussrichtung meist zwischen 15 und 20 Fäden pro cm. Die höchste Dichte (26/28 Fäden pro cm) wurde am Bildträger des Gemäldes *Richesse du Soir* (Kat. 1899.12) aus dem Jahr 1899 festgestellt (für dessen grosses Format ein solch feiner Träger eigentlich ungeeignet ist), die geringste Dichte (10/10 Fäden pro cm) fand sich an der *Winterlandschaft mit Weiher* (Kat. 1900.14, Abb. 125) von 1900. Zur Faserart liegen bis heute nur 17 Untersuchungen vor, die in 16 Fällen reinen Flachs ergaben.² Die einzige Ausnahme betrifft den Träger von *Bildnis Emilie Amiet-Baer* (Kat. 1894.06) aus dem Jahr 1894; hier

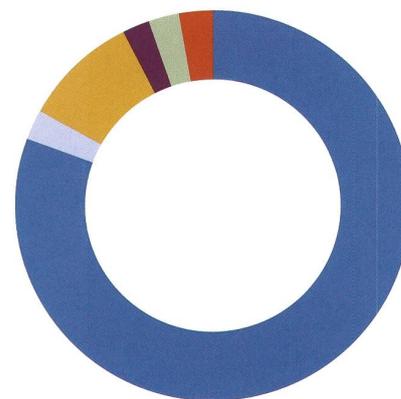


Diagramm 2 | Bildträger (ca. 800 Gemälde)

- 80,6% Textile Bildträger (davon 1,6% auch rückseitig bemalt)
- 2,6% Textile Bildträger, auf Platten aufgeklebt (wohl original)
- 9,4% Kartons (davon 0,6% auch rückseitig bemalt)
- 2,3% Holz (davon 0,6% auch rückseitig bemalt)
- 2,5% Eternit
- 2,5% Diverse

Untersuchung ohne technische Hilfsmittel
Daten aus dem Archiv von SIK-ISEA, Stand: 2013

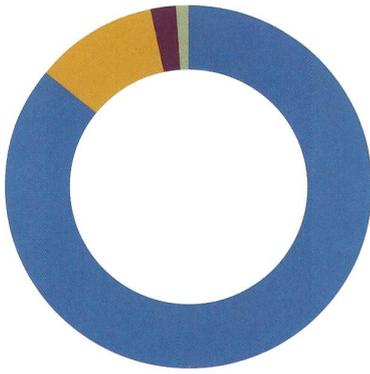


Diagramm 3 | Bindungsarten textiler Bildträger (93 Gemälde)

- 80 Leinwandbindung (1885–1914)
- 10 Panamabindung (1909–1911)
- 2 Fadenkornbindung (1894, 1910)
- 1 Körperbindung (1883)

Untersuchungsmethoden / Hilfsmittel:
Fadenzähler-Lupe

Daten aus dem Archiv von SIK-ISEA, Stand 2013

handelt es sich um einen der oben erwähnten in Fadenkornbindung gefertigten Stoffe, dessen – doppelt geführte – Kette ebenfalls aus Flachs besteht, dessen Schuss aber aus Hanf und von ausgesprochen schlechter Qualität ist. Die technologischen Befunde erlauben somit die Annahme, dass der junge Amiet in der Regel Flachsgewebe in Leinenbindung mittlerer Dichte benutzte, wie sie – gemäss einer Studie von 2004 – in der Schweiz um 1900 für Staffeleibilder die Regel waren.³

In 50 Fällen konnte eindeutig unterschieden werden, ob Amiet das Gewebe selbst auf den Spann- oder Keilrahmen montierte oder ob er es fertig aufgespannt erwarb. Letzteres traf in nur neun Fällen zu; es handelt sich um Werke von 1885, 1889, 1890, 1891, 1892, 1909 und 1910 (1889 und 1910 je zwei Gemälde).

Viel häufiger spannte Amiet seine textilen Bildträger im untersuchten Zeitraum also selbst auf. Meistens verwendete er dafür allseitig keilbare Rahmen, die – mit Ausnahme der Grossformate – keine Querstreben aufweisen. Manche sind mit Massstempeln bezeichnet (Abb. 7). In insgesamt 51 Fällen, die vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft im Lauf der vergangenen Jahrzehnte dokumentiert wurden, aber zum Teil nicht näher untersucht werden konnten, geben rückseitige Stempel Hinweise auf die Herkunft der Keilrahmen (Abb. 3 und Abb. 5–7, sowie Diagramm 1). Die mit Firmenstempeln bezeichneten Keilrahmen sind oft noch mit Massstempeln versehen, auch einige weitere weisen gestempelte Massangaben auf. Aus dem Jahr 1909 ist eine Rechnung der Papeterie der Gebrüder Scholl erhalten, die sich auf eine Lieferung von je zehn Keilrahmen in den beiden Standardformaten 60×55 cm und 73×59 cm bezieht.⁴ Die hier an erster Stelle genannte Keilrahmengrösse repräsentiert die Gruppe der damals in Mode gekommenen annähernd quadratischen Formate und ist diejenige Grösse, welcher Amiet von 1907 an den Vorzug gab. Die an zweiter Stelle genannte gehört zur Gruppe der traditionellen französischen Normformate, der zahlreiche weitere von Amiet verwendete Bildträger angehören. Wie im Zug eines früheren Forschungsprojekts festgestellt wurde, benutzten er und sein Freund Giovanni Giacometti – im Unterschied zu ihrem Zeitgenossen Ferdinand Hodler – Zeit ihres Lebens überwiegend Keilrahmen dieser beiden Formatgruppen.⁵

Eternit

Zwischen 1904 und 1908 schuf Amiet mindestens 21 Gemälde auf Asbestzementtafeln der Marke Eternit; aus früherer Zeit sind uns von ihm keine, aus späterer nur ein einziges Werk auf diesem Träger bekannt.⁶ Das für die Baubranche bestimmte Material, welches zu 80–90 % aus Portlandzement, zu 10–20 % aus Asbestfasern bestand, gegen Feuchtigkeit, Frost, Feuer, biologischen Abbau und mechanische Belastungen aller Art resistent war und, wie wir sehen werden, sogar als unzerbrechlich galt, war 1900 in Österreich erfunden und 1901 patentiert worden. Seit 1903 war der neue Werkstoff auch in der Schweiz, zunächst als Importware, erhältlich.⁷ Gleichzeitig scheinen auch andere asbesthaltige Produkte auf den Markt gekommen und als Malgrund entdeckt worden zu sein: So wurde beispielsweise im Oktober 1903 in der deutschen Zeitschrift *Technische Mitteilungen für Malerei* ein asbesthaltiges «künstliches Produkt als Ersatz für Holz und Metall» in diesem Sinn

vorgestellt.⁸ Im Dezember 1903 verwendete Wilhelm Balmer in Florenz eine Platte, die er später als Eternit bezeichnete; ob es sich tatsächlich um dieses Material handelt, bleibt zu überprüfen.⁹ Recht eigentlich in Mode kam Eternit bei Schweizer Malern erst 1904, als die Schweizerischen Eternitwerke AG in Niederurnen ihre Produktion aufnahmen. Von diesem Zeitpunkt an ist seine Verwendung nicht nur für Amiet und Balmer, sondern auch für Giovanni Giacometti, Louis de Meuron, Fritz Widmann, Viktor Baumgartner, Abraham Hermanjat und – in einem einzigen Fall – auch für Ferdinand Hodler belegt.¹⁰ Auch in Frankreich stiess das Material auf Interesse. Im Juni 1905 schrieb Paul Sérusier aus der Bretagne an Jan Verkade, er habe eine neue Bildträgersorte entdeckt: «Es sind Platten aus Zement, der mit Asbestfasern gemischt ist. Sie sind ähnlich wie Karton, aber viel stabiler, billiger als Holz und leichter als Schiefer.»¹¹

Amiet war bereits in der ersten Hälfte des Jahres 1904 im Besitz einer grösseren Anzahl von Eternit-Tafeln; allein in diesem und im darauffolgenden Jahr schuf er 19 Werke auf diesem Material. Mitte 1904 war auch sein Freund Giacometti im Besitz zweier Platten, von denen jedoch eine von der Staffelei fiel und zu seiner grossen Enttäuschung zerbrach. «Nun ist die Meinung, die ich von diesem Material hatte, wesentlich verändert. [...] Wenn [die Platten] [...] so leicht zerbrechen, werde ich mich hüten, sie weiterhin zu benützen», teilte er Amiet mit. Von den Folgen des Sturzes ebenfalls überrascht, vermutete dieser eine fehlerhafte Platte, sprach von einem «ganz unglücklichen Zufall» und riet dem Freund, sich an den Lieferanten zu wenden. Während Giacometti sich vermutlich von der Niederurner Fabrik hatte beliefern lassen, kamen Amiets Platten aus Zürich, wo dieselbe Firma seit 1903 in der Villa ihres Direktors an der Rieterstrasse 48 ein Lager unterhielt.¹² Vom geschilderten Vorfall offenbar nicht gänzlich abgeschreckt, verwendete Giacometti weiterhin Eternit. Von ihm sind heute 20 Werke auf diesem Träger bekannt.¹³

Schon bald allerdings machten die beiden Freunde eine weitere unliebsame Entdeckung: Es zeigte sich, dass die Malschichten, die sie auftrugen, nicht immer gut auf den Platten hafteten. Etliche ihrer Eternit-Bilder, so zum Beispiel das Hauptbild von Amiets Diptychon *Die Hoffnung* (Kat. 1904.07, Abb. 73) von 1904, zeigen deutliche Spuren von Rissbildungen und Abblätterungen in der Malschicht, die schon beim Malen, oder kurz danach, auftraten und repariert werden mussten. Nicht nur die beiden Künstler, auch Amiets Mäzen, der Biberister Industrielle und Sammler Oscar Miller, erkannte schnell diesen Schwachpunkt des neuen Bildträgertyps. 1905 entschied er sich gegen den eigentlich bereits vereinbarten Kauf der auf Eternit soeben fertiggestellten zweiten Fassung von Giacomettis Landschaft *La Madre*,¹⁴ weil er Sprünge in der Malschicht entdeckt hatte. Zwei Jahre später erwarb er zwar die Erstfassung von Giacomettis Werk *Fiammetta*,¹⁵ das dieser in Tempera auf Eternit geschaffen hatte, musste diesen Schritt jedoch bald schon bereuen, denn auch die Malschicht der *Fiammetta* bildete Risse und begann, vom Träger abzufallen. «Eternit, du verführerisches Material!» beklagte sich Miller im August 1908 bei Giacometti und fuhr fort: «Nun möchte ich Sie bitten, mir [...] den Eindruck nochmals auf Leinwand zu malen.»¹⁶ «Da hat mir das Eternit einen bösen Streich gespielt»,

pflichtete Giacometti in einem Brief an Amiet dem Sammler bei.¹⁷ In der Folge schuf er eine Kopie der *Fiammetta* auf Leinwand.

Die schlechte Haftung ist wohl kaum mit dem Material selbst in Verbindung zu bringen, welches mit Sicherheit eine hohe Absorptionsfähigkeit besitzt, sondern möglicherweise mit herstellungsbedingten Trennmittelrückständen auf den Oberflächen der Platten.¹⁸ Dass die beiden Maler mit wässrig gebundenen Grundierungen und Temperafarben darauf arbeiteten, dürfte das Problem noch verstärkt haben. Amiet scheint dies im Übrigen bemerkt und ab 1905 seine Platten nicht mehr grundiert, sondern direkt, und nur noch mit Ölfarben, bemalt zu haben.

1 Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft hat bis 2013 rund 800 Gemälde von Cuno Amiet aus dem Zeitraum von 1883 bis 1914 erfasst. Ca. 25 auf textilen Bildträgern scheinen erst bei späteren Eingriffen auf Kartons, Sperrholz- oder Faserplatten aufgezogen worden zu sein; sie werden hier zu den textilen Bildträgern gerechnet. | 2 Für fünfzehn dieser Faserbestimmungen vgl. Barbara Mutter-Supitar, *Untersuchung und Dokumentation ausgewählter textiler Bildträger an Gemälden in der Schweiz*, Diplomarbeit, Hochschule der Künste Bern, 2004 (unpubliziert). Zwei Analysen (PLM, FTIR) wurden vorgenommen von Nadim Scherrer und Ester S. B. Ferreira, beide SIK-ISEA. | 3 Mutter-Supitar 2004 (wie Anm. 2). | 4 Gebrüder Scholl an Cuno Amiet (Rechnung), 26.8.1909, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand. Die Verfasserin dankt Franz Müller und Viola Radlach für diesen Hinweis. | 5 Karoline Beltinger, «Die «Formatfrage». Malleinen, ihre Formate und deren Veränderungen im Zuge der Kompositionsfindung», in: *Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Ferdinand Hodler*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2007 (KUNSTmaterial 1), S. 11–60. | 6 Anouk Jaggi, *Plaques d'amiante-ciment comme support pictural – Exemple de quelques tableaux du début du 20^{ème}*

siècle, Diplomarbeit, Hochschule der Künste Bern, 2006 (unpubliziert). Die von Jaggi diskutierten Werke *Mutter und Kind in Blumenwiese* (Kat. 1904.13) und *Die Hoffnung* (Kat. 1904.07) werden heute nicht mehr in die Jahre 1899 und 1901, sondern ins Jahr 1904 datiert. Beim späteren Werk handelt es sich um *Vase mit Blumen* von 1933 (SIK 86135). | 7 Siehe <http://www.eternit.ch/unternehmen/geschichte/> (März 2014). | 8 *Technische Mitteilungen für Malerei*, 20 (1903), Nr. 8, S. 80 und 81. | 9 Francis Kervin, *Wilhelm Balmer in seinen Erinnerungen*, Erlenbach-Zürich; Leipzig: Rotapfel, 1922, S. 301. Es handelt sich um das Bild *Vier Brüder*, 1903, Tempera auf Eternit (?), 40×119,5 cm, Schweizerische Eidgenossenschaft. | 10 Jaggi 2006 (wie Anm. 6). Karoline Beltinger, ««Hermanjat l'alchimiste». La technique picturale d'Abraham Hermanjat après 1900», in: *Abraham Hermanjat. De l'Orient au Léman – Vom Orient zum Genfersee*, Ausst.-Kat. Musée historique et des porcelaines und Musée du Léman, Nyon, 2012, S. 197–209. | 11 Paul Sérusier, *ABC de la peinture, suivi d'une correspondance inédite*, Paris: Librairie Floury, 1950 (2. Aufl.), S. 115 und 116. | 12 Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 1.11.1904; Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 3.11.1904, in: Viola Radlach (Hrsg.), *Cuno Amiet – Giovanni*

Giacometti. Briefwechsel, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft; Scheidegger & Spiess, 2000, Nr. 233 und 235. | 13 Danièle Gros, «Giovanni Giacometti – Maltechnische Untersuchungen», in: Paul Müller, Viola Radlach, *Giovanni Giacometti 1868–1933, Werkkatalog der Gemälde*, 2 Bände, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1998, S. 64–101. | 14 1905, Malfarbe auf Eternit, 50×55 cm, Bündner Kunstmuseum, Chur. | 15 1907, Tempera auf Eternit, 76×60,5 cm, Privatbesitz. | 16 Oscar Müller an Giovanni Giacometti, 23.8.1908, in: Viola Radlach (Hrsg.), *Giovanni Giacometti. Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft; Scheidegger & Spiess, 2003, Nr. 327. | 17 Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 25.8.1908, in: Radlach 2000 (wie Anm. 12), Nr. 308. | 18 Die Untersuchung der Oberflächenbeschaffenheit von Eternit-Platten steht noch aus. Zur Rolle der Absorptionsfähigkeit des Untergrunds für die Haftung von Schichten siehe das Kapitel «Gemäldegrundierung um 1900: Akademismus und Avantgarde» in der vorliegenden Publikation.

3. Gemäldegrundierung um 1900: Akademismus und Avantgarde

In der akademischen Praxis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts (die sich in den gedruckten maltechnischen Anleitungen dieser Zeit annähernd spiegeln dürfte) wurde die Frage, wie die Grundierung für ein Staffeleibild zuzubereiten sei, als komplexes Problem mit vielen Variablen diskutiert. Als Feststoffe kamen Kreide, Gips, Kaolin, weiße und farbige Pigmente, Bariumsulfat, Lithopone, Horn- oder Knochenmehl und anderes mehr in Frage, als Bindemittel und Zusatzstoffe all diejenigen organischen Substanzen, welche auch in Öl- und Temperafarben verwendet wurden.¹ Auch die Vorleimung und Glättung des Bildträgers, der schichtenweise Aufbau der Grundierung und ihre abschliessende Behandlung nach dem Trocknen galten zu Recht als kritische Arbeitsschritte, welche die Haftung und Elastizität dieser ersten Schicht sowie die Klimaresistenz des im Entstehen begriffenen Gemäldes wesentlich mitbestimmten. Es ist daher nicht erstaunlich, dass die intensive und oft kontroverse Auseinandersetzung mit verschiedenen Aspekten der Maltechnik und des Malmaterials, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts einsetzte, sich sehr bald auch auf die Frage des idealen Gemäldegrunds ausdehnte.² Im Gegensatz zu den genannten Variablen waren die Oberflächentextur oder der Farbton des Grundes zwar nicht von existentieller Bedeutung, doch auch in dieser Hinsicht schieden sich die Geister: Während die Einen es vorzogen – ganz nach dem Vorbild der alten Venezianer –, dass die Webstruktur (das «Korn») des Bildträgergewebes sich in der Topografie ihres Malgrundes abzeichnete, mochten die Anderen ihn vollkommen glatt, wie beispielsweise Heinrich Ludwig³ oder auch der erfolgreiche Pariser Maler William-Adolphe Bouguereau,⁴ unter dessen Aufsicht der junge Amiet an der Académie Julian während mehrerer Jahre studierte.

Ein Aspekt, der in der maltechnischen Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts immer wieder ausführlich behandelt wurde, ist die Absorptions- bzw. Saugfähigkeit der Grundierung, deren Bedeutung sich wie folgt erklärt: Eine Grundierung mit nur geringer Absorptionsfähigkeit entzieht den Malfarben kein oder nur wenig Bindemittel. Für den Arbeitsprozess des Ölmalers hat das zur Folge, dass die – unvermindert bindemittelreiche – Farbschicht lange weich bleibt und dem Künstler somit ausreichend Zeit zur Verfügung steht, verschiedene

Farbtöne nass in nass zu vermalen oder fein ineinander zu vertreiben. Nach dem Trocknen weist die Malerei gesättigte Farbtöne, Tiefenlicht und hohen Oberflächenglanz auf. Eine Grundierung mit hoher Absorptionsfähigkeit hingegen saugt einen Teil des Bindemittels der Farben auf, was anstelle der genannten wiederum andere Vorteile mit sich bringt: Die nunmehr bindemittelarmen Ölfarben werden zwar vielleicht nicht schneller trocken, aber eindeutig schneller hart,⁵ weshalb unterschiedliche Farbtöne in verhältnismässig rascher Folge neben- und übereinander gelegt werden können, ohne sich miteinander zu vermischen. Die Farbschicht gewinnt an Deckkraft, bekommt eine hellere, kräftigere Färbung und eine mattere Oberfläche. Hinsichtlich ihrer optischen Wirkung sind Ölfarben unter solchen Umständen nicht mehr von den damals populären Temperafarben zu unterscheiden.⁶

Bei der Steuerung des Absorptionsgrads einer Grundierung galt die Faustregel, dass eine bindemittelreiche weniger, eine bindemittelarme stärker absorbiert.⁷ In Ergänzung dazu begegnen uns in der Literatur die drei einfachen Basisrezepte für sogenannte Öl-, Halböl- und Kreidegründe: Ölgründe (aus Blei- oder Zinkweiss und Leinöl) werden als wenig absorbierend beschrieben. Sogenannte Halböl- oder Halbkreidegründe (aus Kreide, tierischem Leim und – in der Regel vorbehandeltem – Leinöl) haben mittlere Absorptionsgrade. Als stark absorbierend werden Kreide- oder Leimgründe bezeichnet (aus Kreide und tierischem Leim). Dass die Absorptionsfähigkeit mit dem wässrigen Bindemittelanteil (Leim) zu-, mit dem Ölanteil abnimmt, geht unter anderem darauf zurück, dass das Öl beim Trocknen kaum an Masse verliert, während das wässrig gelöste Bindemittel durch das Verdunsten des Wassers stark an Volumen einbüsst, so dass sich in der Schicht fein verteilte Hohlräume und Poren ausformen, welche ihre Absorptionsfähigkeit erhöhen.

Viele der Grundierungsanleitungen, die in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts zu finden sind, zielen auf mittlere Absorptionsgrade, welche gute Haftung zur Farbschicht mit mechanischer Stabilität verbinden. Gänzlich ölfreie, nur mit Leim gebundene Kreide- bzw. Leimgründe wurden zwar gelegentlich beschrieben und vom Handel gebrauchsfertig angeboten,⁸ scheinen aber doch nur selten verwendet worden zu sein. Die Ursache dafür ist mit Sicherheit in ihrer geringen mechanischen Stabilität zu suchen, vor der insbesondere im Zusammenhang mit textilen Trägern und pastoser Ölmalerei gewarnt wurde.⁹ Dass 1891 in den Schriften des Pariser Malers Jehan-Georges Vibert sowie des damals in Stuttgart ansässigen österreichischen Barons Alfons von Pereira-Arnstein plötzlich regelrechte Plädoyers für ölfreie Leinwandgründe auftauchen, geht darauf zurück, dass beide Autoren weniger die Öl-, als vielmehr eine magere Temperamalerei propagierten.¹⁰

Tatsächlich gewann, als am Ende des 19. Jahrhunderts ein Teil der europäischen Künstler ihre Ölfarben gegen die sehr heterogene Farbengattung der Tempera eintauschten, die Frage der idealen Gemäldegrundierung zusätzlich an Komplexität.¹¹ So schrieb zwar der Autor des viel beachteten, 1902 erschienenen Handbuchs *Technik der Malerei*, Paul Schultze-Naumburg (ein Exemplar dieser Schrift befindet

sich in Cuno Amiets Nachlass), dass sich «ein stark geleimter und ganz weisser Kreidegrund» für Temperamalerei am besten eigne, fügte aber sogleich hinzu: «Doch kann auch Ölgrund genommen werden, auf dem Emulsionsfarbe fast immer gut, ohne zu perlen, haftet [...]. «Gummitempera» neigt dann allerdings schon zum Perlen [...], «Eitempera» nicht.»¹² Was beim ersten Lesen verwirren mag, trifft zu: Gemäss dem mit der alten Malerregel «fett auf mager» umrissenen Naturgesetz haftet auf mageren Gründen eigentlich jede Malfarbe. Doch auf einer fetten Grundierung (wie einem Ölgrund) haften nur fette Farben (wie Ölfarben oder die genannte Eitempera), magere (wie die genannte Gummitempera) hingegen nicht.

Das Angebot an gebrauchsfertigen Leinwänden, Malkartons und Holztafeln ist heute infolge der Monopolisierung des Markts vergleichsweise klein. Damals war es jedoch riesig, und der Siegeszug der Tempera trug dazu bei, es noch weiter zu vergrössern. Lokale Farbwarenhändler vertrieben nicht nur die vorpräparierten Bildträger der grossen Hersteller, sondern ergänzten ihr Sortiment auch mit eigenen Erzeugnissen. Manche taten dies auf Bestellung und gemäss Wunsch; so soll beispielsweise Amiets Pariser Lehrer Bouguereau seinem Farbwarenhändler genaue Anweisungen zum Grundieren der Leinwände, die er ihm abkaufte, gegeben haben.¹³ Andere lokale Hersteller dürften sich an gängige Handbücher oder mündlich überlieferte Traditionen gehalten haben. Die daraus resultierende Unübersichtlichkeit und schwankende Qualität im Handel erhältlicher Malgründe wurde in der Fachpresse und in Handbüchern kritisch kommentiert; mancher Autor empfahl dem Leser, lieber eigenhändig zu grundieren.¹⁴

Ungeachtet dieser Warnungen blieb die bequemere Verwendung gebrauchsfertiger Produkte stark verbreitet. Besonders üblich scheint sie in Frankreich gewesen zu sein: «Mit weisser Ölgrundierung präparierte Leinwand ist der am häufigsten verwendete Bildträger, [...] und meistens nimmt der Künstler voll Vertrauen und ohne genauere Prüfung das, was ihm der Händler anbietet», schrieb der französische Salonmaler und Schriftsteller Charles Moreau-Vauthier 1923, nachdem er über einen längeren Zeitraum hinweg Informationen über die Maltechnik seiner Landsleute gesammelt hatte.¹⁵ Auch die Maler der Schule von Barbizon und später die kleine Gruppe der Impressionisten bedienten sich vorpräparierter Malleinen und unterschieden sich von der grossen Masse der Akademiemaler nur insofern, als sie dem Ölgrund stärker absorbierende Produkte vorzogen.¹⁶

Erst die Nachfolger der Impressionisten beschränkten sich mit ihren Malgründen vollkommen neue Wege; ihre unorthodoxe, fast primitive Praxis folgte keiner gedruckten Anleitung. Im Jahr 1886 hatte der dem Postimpressionismus zugerechnete Paul Gauguin im Zug seiner Ausformung eines persönlichen Stils allmählich begonnen, seine Gewebe selbst zu grundieren oder gar ungrundiert zu bemalen.¹⁷ Sein von der kunstwissenschaftlichen Forschung viel beachteter Aufenthalt bei Vincent van Gogh in Arles Ende 1888 geriet, wie vor einigen Jahren im Rahmen einer umfassenden Studie belegt wurde, unter anderem zu einer Phase des intensiven Experimentierens mit verschiedenen simplen Grundierungstypen. Während in Gauguins arlesischen Grundierungen noch Kreide, Bariumsulfat, Blei- und in

einem Fall auch Zinkweiss sowie Leim, Stärkekleister oder Öl nachgewiesen wurden,¹⁸ konnte für die Zeit danach aufgezeigt werden, dass er seine Grundierungen vorzugsweise mit Kreide und ausschliesslich mit Leim (also als reinen Kreidegrund) zubereitete, wobei er ausdrücklichen Wert auf leicht unterbundene (d. h. zu wenig Bindemittel enthaltende) Mischungen legte, die einen besonders hohen Absorptionsgrad aufweisen.¹⁹ Gauguins Schüler Paul Sérusier, ein Mitbegründer der Künstlergruppe Nabis, begann in der Folge ebenfalls, seine Leinwände selbst zu präparieren. Wie sein Vorbild scheint er seine Grundierungen möglichst mager und ganz ohne Öl zubereitet zu haben; er beschrieb sie später als Mischung aus gelöschtem Gips oder «Blanc d’Espagne» (einer bis heute als Scheuermittel verkauften, auch als «Blanc de Meudon» bezeichneten Mischung von Kreide und Kaolin) mit möglichst wenig Leim.²⁰ Auch weitere Maler des bretonischen Kreises um Gauguin oder der Nabis, wie Maurice Denis, Maxime Maufra, Félix Vallotton und Frits Thaulow, legten Wert auf absorbierende Malgründe;²¹ ob sie wie ihr Vorbild auf Öl in der Grundierung ganz verzichteten, ist bisher noch nicht bekannt.

Die ganze Breite der hier skizzierten Praktiken spiegelt sich in den Grundierungen von Amiets frühen Gemälden.

1 Leslie Carlyle, *The artist's assistant. Oil painting instruction manuals and handbooks in Britain 1800–1900. With reference to selected eighteenth-century sources*, London: Archetype, 2001. Emil Bosshard, Bruno Mühlethaler, «Bindemittel in der Staffeimalerei des 19. Jahrhunderts. Eine tabellarische Übersicht aus zeitgenössischen Quellen», in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 3 (1989), Nr. 1, S. 41–99. Siehe auch das Kapitel «Die Tempera um 1900 in der Schweiz» in der vorliegenden Publikation. | 2 Siehe insbesondere die Jahrgänge 1890–1897 und 1906–1911 der Zeitschrift *Technische Mitteilungen für Malerei*. | 3 Ludwig empfahl, den Grund mit einem «glatten» Firnis zu überziehen, «weil sich auf glatten Flächen mit spitzem Pinsel flüssiger vorzeichnen lässt», H. [einrich] Ludwig, *Über die Grundsätze der Ölmalerei und das Verfahren der classischen Meister*, Leipzig: Engelmann, 1893 (2. Aufl.), S. 187–188. | 4 Michael Swicklik, «French Painting and the Use of Varnish, 1750–1900», in: *Conservation Research (Studies in the History of Art 41, Monograph Series II)*, Washington: National Gallery of Art, 1993, S. 157–164. | 5 Inwiefern die eigentliche (chemische) Öltrocknung durch diesen Vorgang ebenfalls beschleunigt wird, ist noch unklar. | 6 Siehe das Kapitel «Die Tempera um 1900 in der Schweiz» in der vorliegenden Publikation. | 7 Paul Schultze-Naumburg, *Technik der Malerei: Ein Handbuch für Künstler und Dilettanten*, Leipzig: Haberland, 1902, S. 68–70. Friedrich Linke, Emil Adam, *Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel*

und ihre Verwendung in der Maltechnik, Esslingen: Neff, 1913 (3. Aufl.), S. 114. | 8 Beatrix Haaf, «Industriell vorgrundierte Malleinen. Beiträge zur Entwicklungs-, Handels- und Materialgeschichte», in: *Kunsttechnologie und Konservierung*, 1 (1987), Nr. 2, S. 7–71. | 9 «Ein stark saugender Grund [...] vermindert die Festigkeit der Farbschichten, so dass bei pastoser Malweise das Abfallen einzelner Farbstellen stattfinden kann», siehe: Linke / Adam 1913 (wie Anm. 7), S. 114. | 10 Jehan-Georges Vibert, *La science de la peinture*, Paris, 1892, S. 168. Alfons von Pereira-Arnstein, «Baron von Pereira’s Temperamalerei» (Fortsetzung), in: *Technische Mitteilungen für Malerei*, 9 (1892), Nr. 142 und 143, S. 55–60, hier S. 57. | 11 Siehe das Kapitel «Die Tempera um 1900 in der Schweiz» in der vorliegenden Publikation. | 12 Schultze-Naumburg 1902 (wie Anm. 7), S. 112. | 13 Swicklik 1993 (wie Anm. 4). | 14 Schultze-Naumburg 1902 (wie Anm. 7). Herman Sachs, *Lehrbuch der Maltechnik. Vollständige Anleitung zum werkstattmässigen Herstellen von Fresco-, Fresco-secco-, Stucco-lustro-, Tempera-, Kasein- und Oelmalereien*, Berlin: Wasmuth, 1927. | 15 Charles Moreau-Vauthier, *Comment on peint aujourd’hui*, Paris: H. Floury, 1923, S. 44. | 16 Andreas Burmester, Christoph Heilmann, Michael Zimmermann (Hrsg.), *Barbizon: Malerei der Natur – Natur der Malerei*, München: Klinkhard & Biermann, 1999. David Bomford, Joy Kirby, John Leighton, Ashok Roy, *Art in the making. Impressionism*, New Haven und London, 1990. Iris Schäfer, Caroline von Saint-

George, Katja Lewerentz, *Impressionismus. Wie das Licht auf die Leinwand kam*, Ausst.-Kat. Wallraf-Richarz-Museum & Fondation Corboud, Köln; Palazzo Strozzi, Florenz; Mailand: Skira, 2008. | 17 Carol Christensen, «The painting materials and techniques of Paul Gauguin», in: *Conservation Research (Studies in the History of Art 41, Monograph Series II)*, Washington: National Gallery of Art, 1993, S. 63–104. | 18 Kristin Hoermann Lister, Cornelia Peres, Inge Fiedler, «Tracing an interaction: supporting evidence, experimental grounds», Appendix, in: Douglas W. Druick, Peter Kort Zegers (Hrsg.), *Van Gogh and Gauguin: The studio of the south*, New York: Thames and Hudson, 2001, S. 354–369. | 19 Christensen vermutet, dass sich Gauguin nur in Ermangelung von Kreide mit Bleiweiss und manchmal mit Zusätzen von Zinkweiss behalf, vgl. Christensen 1993 (wie Anm. 17). | 20 «Prends [...] une toile, préparée avec du plâtre éteint ou du blanc d’Espagne. Moins tu mettras de colle, plus la toile sera absorbante», vgl. Paul Sérusier, *ABC de la peinture, suivi d’une correspondance inédite*, Paris: Librairie Floury, 1950 (2. Aufl.), S. 31. | 21 «DENIS. – Encollage très faible avec blanc de Meudon et céruse presque sans huile par-dessus. Demi absorbant. [...] VALLOTTON. – Toile absorbante qu’il prépare lui-même. [...] THAULOW. – Toile très absorbante. [...] MAUFRA. – Toile fine préparée au blanc de Meudon avec encollage et un peu de céruse par-dessus», vgl. Moreau-Vauthier 1923 (wie Anm. 15), S. 49, 51 und 53.

4. Die Grundierungen der frühen Gemälde von Cuno Amiet

verfasst unter Mitarbeit von Ester S. B. Ferreira und Karin Wyss

Allgemeine Beobachtungen

Von insgesamt 108 Werken Cuno Amiets aus der Zeit bis 1914, bei denen im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft das Vorhandensein oder Fehlen einer Grundierung festgestellt und dokumentiert wurde, haben nur neun einen ungrundierten Bildträger (Tabelle 1, Diagramm 4). Dass Amiet meistens auf grundierten Trägern malte, steht somit eindeutig fest.

Von den 99 dokumentierten Grundierungen hat Amiet zwei Drittel selbst aufgetragen. Der eigenhändige Auftrag ist insbesondere bei seinen textilen Trägern recht gut vom gewerblichen zu unterscheiden: Zum Ersten anhand der Spannränder, die unbeschichtet blieben, da er die Grundierung erst nach dem Aufspannen

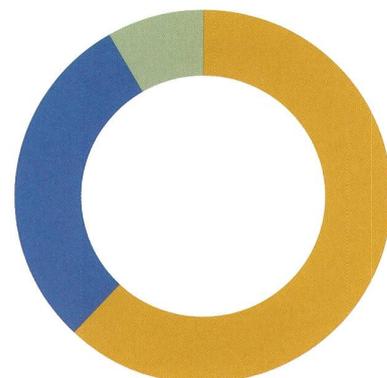


Diagramm 4 | Grundierungsauftrag (99 textile, 9 starre Bildträger)

- 67 eigenhändig grundiert (63 textile, 4 starre Bildträger)
- 32 gewerblich vorgrundiert (31 textile, 1 starrer Bildträger)
- 9 nicht grundiert (5 textile, 4 starre Bildträger)

Methoden / Hilfsmittel: Stereomikroskopie, Auswertung schriftlicher Quellen, Untersuchungszeitraum: 1990–2013

DATIERUNG	TITEL (Kat.-Nr., Abb.)	FARBSCHICHT GEMÄSS ANALYSEN UND QUELLEN (siehe Tabelle 4)	TRÄGER
1892	<i>Pont-Aven</i> (Kat. 1892.17)	nicht untersucht	Leinwand
1893	<i>Stilleben mit Tomaten</i> (Kat. 1893.23)	nicht untersucht	Gewebe
1894	<i>Sitzender Akt</i> (Kat. 1894.20)	Tempera?	Karton
1894	verso: <i>Selbstbildnis</i> (Kat. 1894.02, Abb. 49)	Tempera?	dito
um 1895	<i>Stilleben mit Äpfeln und Tomaten</i> (Kat. 1895.15, Abb. 47)	Öl	Leinwand
1896	<i>Frau mit Handarbeit</i> (Kat. 1896.06, Abb. 94)	Tempera	Gewebe
1900	<i>Selbstbildnis</i> (Kat. 1900.02)	Tempera	Papier
1904	<i>Bauerngarten</i> (Kat. 1904.23, Abb. 81)	nicht untersucht	Eternit
1906	<i>Frühling</i> (Kat. 1906.11)	nicht untersucht	Gewebe

Tabelle 1 | Ungrundierte Bildträger



Abb. 9 | *Bauerngarten*, 1908, Ölfarbe auf Gewebe, 98,5 x 91,5 cm, Privatbesitz (Kat. 1908.24), Rückseite. Die Grundierung drang während des Auftrags durch das nicht vorgeleimte Bildträgergewebe und ist nun auf der Rückseite an vielen Stellen sichtbar.

auftrag. Zum Zweiten anhand der Rückseiten, da die flüssige Grundierungsmasse beim Auftrag oft an mehreren Stellen durch das Gewebe – das er (so viel wir wissen) nicht mit einer Vorleimung versah – hindurch sickerte und an der Rückseite sichtbar wurde (Abb. 9). Und zum Dritten an den manchmal unregelmässigen, rauen Grundierungsoberflächen, die eine weitere Folge der fehlenden Vorleimung sind (Abb. 10 und 11). Der gewerbliche Auftrag, der an einem Drittel der begutachteten Grundierungen konstatiert wurde, gibt sich durch vorgeleimte, für die Grundierungsmasse undurchlässige Gewebe, durch grundierete Spannränder und durch eine routiniertere, glattere Ausführung zu erkennen.

Die Farbe der von Amiet verwendeten Grundierungen ist in der Regel weiss. Nur ganz wenige, sowohl eigenhändig als auch gewerblich applizierte, haben einen hellbeigen Farbton. Bei einigen Winterlandschaften aus den Jahren 1907–1909 hat er diesen Farbton in den Schneeflächen stellenweise sichtbar gelassen und in die farbige Umsetzung mit einbezogen, wie beispielsweise beim Werk *Skispuren* (Kat. 1909.20, Abb. 83) von 1907 (überarbeitet 1909). In anderen Fällen, wie beim Doppelporträt *Die Schwestern* (Kat. 1897.02, Abb. 96) von 1897 ist der beige Grund in der Darstellung nicht sichtbar. Ganz aus dem Rahmen fällt in farblicher Hinsicht nur der Grund von *Mädchenakt* (Kat. 1903.13, Abb. 34) von 1903, denn Amiet hat ihn dunkelgrau gefärbt. Doch auch hier liess er den Farbton in der Darstellung nicht sichtbar.

Diese optischen Beobachtungen an Amiets Grundierungen sollen nun mit den Ergebnissen unserer Materialanalysen, mit eigenen Notizen des Malers und mit biografischen Daten verknüpft werden.

Bis 1892: Die Grundierungen der Lehr- und Studienjahre

An Werken, die Amiet während seiner Lehr- und Studienjahre und bis kurz nach seiner Ankunft in der bretonischen Künstlerkolonie von Pont-Aven schuf, wurden bisher nur gewerblich präparierte Bildträger angetroffen. Zwei Grundierungen dieser sehr frühen Zeit konnten genauer betrachtet werden, nämlich diejenige von *Josef Ignaz Amiet, der Vater des Künstlers, auf der Burgruine Ramsach, BL* (Kat. 1890.03) von 1890 und diejenige des Werks *Bretonin* (Kat. 1892.06, Abb. 92), das er zwei Jahre später in der Bretagne malte. Unter dem Stereomikroskop zeigen beide die optische Erscheinung und das Verhalten einer wenig saugenden ölreichen Schicht. Die Grundierung der *Bretonin* wurde zusätzlich analysiert; sie besteht aus Bleiweiss und Öl (Tabelle 2). Während seiner Ausbildungszeit malte Amiet also auf gewerblich aufgetragenen Gründen, und wir nehmen an, dass es sich auch in den Fällen, die nicht genauer untersucht wurden, um ölleiche und damit wenig absorbierende Typen handelt.

Ölgrund war nicht nur in der Akademiemalerei üblich, sondern wurde auch Studenten ganz besonders empfohlen. Weder von seinem ersten Lehrmeister Frank Buchser, dessen Unterricht auf traditionellen akademischen Prinzipien beruhte,¹ noch an den Akademien in München und Paris dürfte dem Studenten Amiet ein anderer als ebendieser Grundierungstypus suggeriert worden sein. Der Landschaftsmaler und Münchner Akademieprofessor Karl Raupp beispielsweise (von

JAHR	TITEL (Kat.-Nr., Abb.)	FARB- SCHICHT gem. Analysen und Quellen	TRÄGER	GRUNDIERUNG					ANALYSE	FARB- TON
				ANALYSEMETHODEN						
				XRF	FTIR	PLM	MS	RAMAN		
1890	<i>Josef Ignaz Amiet, der Vater des Künstlers, auf der ...</i> (Kat. 1890.03)		Gewebe						wohl stark ölhaltig (optischer Eindruck)	weiss
1892	<i>Bretonin</i> (Kat. 1892.06, Abb. 92)	Öl	Gewebe	×	×				Bleiweiss, Öl	weiss
1897	<i>Die Schwestern</i> (Kat. 1897.02, Abb. 96)	Öl	Leinwand	×	×	×			Kaolin, wenig Eisenoxidpigmente, Protein	beige
1902	<i>Winterlandschaft</i> (Kat. 1902.21, Abb. 108)	Tempera	Karton		×		×		Kaolin, Protein	weiss
1907	<i>Sommerlandschaft</i> (Kat. 1907.43, Abb. 118)	Öl	Gewebe	×	×				Bleiweiss, Öl	weiss
1908	<i>Winterlandschaft</i> (Kat. 1908.20, Abb. 120)	Öl	Gewebe	×	×				Bleiweiss, Lithopone, Öl	hellbeige
1909	<i>Blumenstrauss mit Krug und Tasse</i> (Kat. 1909.38, Abb. 209)	Öl	Gewebe		×				Lithopone (oder Bariumsulfat und Zinkweiss), sehr wenig Bleiweiss und Kreide, Öl	weiss
1909	<i>Stilleben (Chrysanthemen und Äpfel)</i> (Kat. 1909.39, Abb. 161)	Öl	Gewebe	×	×				Lithopone (oder Bariumsulfat und Zinkweiss), Öl	weiss
1910	<i>Porträt (Annel)</i> (Kat. 1910.03, Abb. 168)	Öl	Gewebe	×	×				Lithopone, Öl	weiss
1910	<i>Porträt Giacometti</i> (Kat. 1910.21, Abb. 170)	Öl	Gewebe		×				Lithopone, Öl	weiss
1910	<i>Kamelien</i> (Kat. 1910.55, Abb. 163)	Öl	Gewebe		×				Bleiweiss, Kreide, Öl	weiss
1911	<i>Frau und Kind</i> (Kat. 1911.04, Abb. 57)	Öl	Gewebe	×	×			×	Bleiweiss, Zinkweiss, Öl	weiss
1912	<i>Die rote Obsternte</i> (Kat. 1912.19)	Öl	Gewebe		×				Kreide, Protein	weiss

Tabelle 2 | Gewerblich aufgetragene Grundierungen

dem Amiet – allerdings nicht im Malen, sondern in den Fächern Kunstgeschichte und Zeichnen – unterrichtet wurde) ging in seinem *Handbuch der Malerei* ganz selbstverständlich von käuflich erworbenem Ölgrund aus. Wie er schrieb, bewahre Ölgrund den Farben «unveränderte Frische», gestatte «leichtes Weiterarbeiten nass in nass», sei daher gerade dem Anfänger besonders nützlich und erleichtere ihm die Arbeit.² Ganz am Rand sei hier darauf hingewiesen, dass die Herrschaft des Ölgrunds im Reich der Kunstakademien bereits im Niedergang begriffen war. Das Interesse an Fragen der Maltechnik und des Malmaterials, das sich in diesen Institutionen auszubreiten begann, machte auch vor dem Thema der Grundierung nicht halt: 1891 begannen fortgeschrittene Studenten der Münchner Akademie auf eigene Faust mit Grundierungen zu experimentieren – «weil uns kein Professor raten konnte», wie der damalige Student Max Doerner später berichtete.³ Gleichzeitig fanden an der Ecole des Beaux-Arts in Paris die grundierungstechnischen Ideen Jehan-Georges Viberts durch seine Vorträge zunehmend Gehör.⁴

1892–1907: Selbst aufgetragene, magere Grundierungen

Im Übrigen hatte die akademieferne französische Avantgarde soeben mit ihrer unorthodoxen Grundierungspraxis neue, radikale Wege eingeschlagen, und es war ihr Einfluss, unter dem sich Amiet kurz darauf vom Ölgrund seiner Studienzeit abwandte.

Schon am Tag seiner Ankunft in Pont-Aven im Mai 1892 sah er in der Pension Gloanec, wo er ein Zimmer bezog, zum ersten Mal Bilder von Paul Gauguin und war davon tief beeindruckt. Gauguin selbst war bereits nach Tahiti weitergezogen. Doch andere Vertreter der Avantgarde und des Kreises um Gauguin traf Amiet, wie er später berichtete, persönlich an: Paul Sérusier (dem er schon an der Académie Julian begegnet war),⁵ Armand Séguin – «liebenswert, geistreich, alles versuchend» –, Emile Bernard – «der mit grossen Worten von Gauguin, van Gogh, Cézanne erzählte» – sowie den Iren Roderic O’Conor, mit dem er sich besonders anfreundete.⁶ Wie sehr er von der Kunst dieser Maler in formaler Hinsicht inspiriert wurde, ist bekannt. Dass er wie diese auch in Bezug auf die Grundierung bald jede Regel in den Wind schlug, vermag daher kaum zu überraschen. Während er bisher – so viel wir wissen – nur auf Karton hin und wieder die Grundierung weggelassen hatte, malte er im Jahr seiner Ankunft zum ersten Mal auch auf ungrundiertem, viel häufiger noch auf selbst grundiertem Tuch (Tabelle 1 und 3). Das von ihm schnell adaptierte und inzwischen zur Gewohnheit gewordene Vorgehen erwähnte er im März 1893 in einem Brief nach Hause: «Nachdem ich [...] [die Leinwand] auf einen Rahmen gespannt habe, präparierte ich sie selbst, was ich übrigens schon lange mache. [...] [Sie ist] dadurch viel billiger & viel angenehmer zum Arbeiten.»⁷

Seitdem er sie in Pont-Aven kennen und schätzen gelernt hatte, blieben selbst zubereitete und aufgetragene Grundierungen über Jahre hinweg Amiets bevorzugte Option. Bei der materialanalytischen Untersuchung von insgesamt 51 solcher Gründe stellte sich heraus, dass zwei Drittel rein wässrig gebunden sind (Tabelle 3). Diejenigen, die er in den 1890er Jahren während und unmittelbar nach seinem Aufenthalt in der Bretagne zubereitete, zeigen noch eine sehr ähnliche oder sogar



Abb. 10 | *Stillleben mit Fayence und Äpfeln*, 1893, integral abgebildet in Abb. 27, Detail (ca. 5 × 7 cm) aus dem Hintergrund oben, im Streiflicht.



Abb. 11 | *Bildnis Emilie Amiet-Baer*, 1894, Ölfarbe auf Hanf/Flachs-Gewebe, 66 × 80 cm, Privatbesitz (Kat. 1894.06), Detail (ca. 8 × 12 cm) im Streiflicht.

Die Grundierungen der in Abb. 10 und Abb. 11 abgebildeten Werke enthalten Partikel und Fasern aus den nicht vorgeleimten Bildträgergeweben, die sich an der Oberfläche abzeichnen.

identische Zusammensetzung und Absorptionsfähigkeit wie diejenigen von Gauguin und dessen Schüler Sérusier: Als Füllstoff enthalten sie meist Kreide, nur in drei Fällen wurden andere oder zusätzliche Füllstoffe festgestellt. Ihr stets proteinisches Bindemittel ist mit hoher Wahrscheinlichkeit tierischer Leim;⁸ erst ab 1899 sind uns weitere Bindemittelkomponenten begegnet (Tabelle 3). Dass Amiet diesen mageren Grundierungstypus als «viel angenehmer zum Arbeiten» bezeichnete, muss auf den technischen und optischen Auswirkungen der hohen Saugfähigkeit beruhen: Auf dem durch das Einsickern ihres Bindemittels bedingten rascheren Härten der Malschichten, auf der dadurch gegebenen Möglichkeit, unterschiedliche Farbtöne in schneller Folge neben- und übereinander aufzutragen, ohne dass sie sich im Bild vermischten, auf der grösseren Leuchtkraft der Farben und auf der Mattigkeit der Bildoberflächen. Nicht nur beim Malen mit Ölfarben waren ihm solch magere Gründe nützlich. Auch beim Gebrauch der mit Wasser verdünnbaren, ihrerseits meist mageren Tempera taten sie ihm einen guten Dienst, da die Farbe beim Auftrag nicht «perlte» (um Schultze-Naumburgs Ausdruck zu verwenden), sondern haften blieb.⁹

Insbesondere in den frühen 1890er Jahren erzielte Amiet mit seinen selbst applizierten Malgründen manchmal grobe, raue Texturen, wie er sie seinerzeit an Gauguins Bildern gesehen hatte.¹⁰ Ihre Rauheit wird unter anderem durch das Weglassen der Vorleimung der Bildträgergewebe verursacht, beziehungsweise durch Partikel und Fasern, die beim Auftragen der Grundiermasse aus dem nicht vorbehandelten Stoff gerissen und in die Schicht eingebettet wurden. Sie zeichnen sich durch den Farbauftrag hindurch ab und bestimmen die Oberflächenerscheinung des Bildes (Abb. 10 und 11) – übrigens ein Anblick, der das an die technische Perfektion der Akademiemalerei gewohnte Auge des durchschnittlichen Betrachters zutiefst irritieren musste.

Ganz andere Auswirkungen auf die Oberflächen seiner Gründe hatte eine kurz vor der Jahrhundertwende einsetzende Vorgehensweise, als Amiet, wie er sich später erinnerte, probierte, «ein wenig altdeutsch zu malen».¹¹ Seine in dieser Zeit stärkere Gewichtung der formalen gegenüber den farblichen Qualitäten äusserte sich durch eine feine Zeichnung und einen sehr dünnen Farbauftrag, die ihre Wirkung auf einem glatten Untergrund am besten entfalten konnten.¹² Wie gelegentlich sichtbare Spuren verraten, glättete er seine selbst aufgetragenen Gründe damals durch Schleifen (Abb. 12 und 13).

Ausnahmen

Unter den von unserem Maler bis ins Jahr 1907 bevorzugten eigenhändig aufgetragenen mageren Grundierungen wurden nur wenige Ausnahmen und Besonderheiten konstatiert (Tabelle 3). So baute er bei vier Werken den Grund aus zwei unterschiedlich zusammengesetzten Schichten auf, nämlich bei *Bildnis Max Leu* (Kat. 1898.03, Abb. 182) von 1898, bei *Selbstbildnis mit Gattin* (Kat. 1899.01, Abb. 136) von 1899, bei *Der gelbe Hügel* (Kat. 1903.15, Abb. 41) von 1903 sowie bei *Mädchenakt* (Kat. 1903.13, Abb. 34) aus demselben Jahr. Die oberen Grundierungsschichten der beiden letztgenannten Werke enthalten nur sehr wenig Bindemittel, sind also deutlich

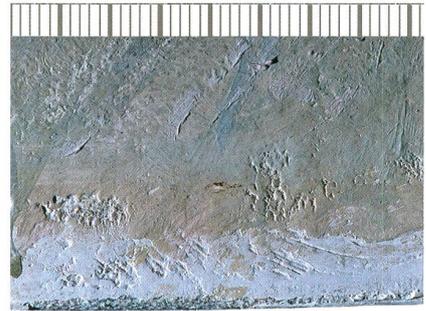


Abb. 12 | *Bildnis Max Leu*, 1898, integral abgebildet in Abb. 182, Detail (ca. 2,5 × 4 cm) der unteren Bildkante rechts, im Streiflicht. Insbesondere in der unbemalten untersten Zone sind Schleif- und Kratzspuren vom Glätten des weissen Kreidegrunds zu erkennen.



Abb. 13 | *Drei Frauen im Garten*, 1903, integral abgebildet in Abb. 70, Detail (ca. 2,5 × 3,5 cm) aus dem Gewand der linken Figur unten. In der Oberfläche der hellen Grundierung sind durch die Malschicht hindurch Schleifspuren und feine Kratzer zu erkennen.



Abb. 14 | *Bauerngarten*, 1908, Ölfarbe auf Gewebe, 98,5 × 91,5 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1908.24), Detail (ca. 3,5 × 4 cm) von rechts unten, im Kleid der Figur im Vordergrund. An diesem Gemälde wurde eine von Amiet selbst applizierte bleiweisshaltige Ölgrundierung festgestellt. Offenbar hat er den Grund nicht ausreichend trocknen lassen, bevor er ihn verwendete, denn die Farbschicht ist an vielen Stellen von feinen Fröhschwundrissen durchzogen.

unterbunden und deshalb ausgesprochen brüchig. Ausnahmen sind ferner zwei Ölgründe, die er 1904 für das Hauptbild seines Diptychons *Die Hoffnung* (Kat. 1904.07, Abb. 73) und für eine *Winterlandschaft* (Kat. 1904.19, Abb. 128) verwendete. Beide sind auf Eternitplatten ausgeführt; offenbar hatte er realisiert, dass seine gewohnten mageren Gründe auf den kaum absorbierenden Oberflächen der Platten schlecht hafteten.¹³ Weitere Ausnahmen bilden zwei Gründe, die gewerblich appliziert wurden. Der eine ist der bereits erwähnte beigefarbene des Leinwandgemäldes *Die Schwestern* (Kat. 1897.02, Abb. 96) von 1897, der andere liegt auf einem Karton, auf dem Amiet 1902 eine *Winterlandschaft* (Kat. 1902.21, Abb. 108) ausführte.

1908–1912: Gewerblich aufgetragene Ölgrundierungen

Das Werk *Sommerlandschaft* (Kat. 1907.43, Abb. 118) von 1907 ist nach langer Zeit das erste Gemälde auf textilem Träger, das einen gewerblich applizierten Ölgrund aufweist. Es ist Vorbote einer neuen Phase: Ab 1908 malte Amiet während fünf Jahren wieder fast ausschliesslich auf gewerblich grundierten Malleinen. Überdies brach er dem bisher bevorzugten mageren Grundierungstypus die Treue: unsere Untersuchungen ergaben – mit einer Ausnahme – durchwegs Ölgründe (Tabelle 2). Ihre Herstellung überliess er der Zürcher Papeterie der Gebrüder Scholl. 1908 erhielt er ein Musterbuch des Scholl'schen Sortiments an vorgrundierten Malleinen, das vermutlich in der firmeneigenen Werkstatt (durch Aufspannen, Vorleimen und Beschichtung grosser Leinwandbahnen mit unterschiedlichen Grundierungstypen) präpariert wurde. Auch Keilrahmen bezog er damals bei der Zürcher Firma (Diagramm 1), die Aufspannungen nahm er selbst vor. Einige seiner Zürcher Malleinen sind in Panamabindung gefertigt, andere jedoch in Leinenbindung (Diagramm 3). Ein Teil ihrer Ölgrundierungen enthalten den Feststoff Lithopone, andere Bleiweiss, in einem Fall wurde eine Mischung dieser beiden Füllstoffe festgestellt, in drei Fällen zusätzlich Kreide oder Zinkweiss. Nur das gewerblich grundierte Malleinen der *Roten Obsternte* von 1912 (Kat. 1912.19) weist einen rein proteinisch gebundenen Kreidegrund auf. Aus dem Scholl'schen Musterbuch wählte er also nicht nur eine, sondern verschiedene Sorten aus. Eine Grundierung aus Zinkweiss und Albumin – das in einem Geschäftsbrief von Scholl erwähnte «für Tempera und Öl geeignete» Scholl'sche Malleinen «Sorte No 18» – wurde bis dato nicht gefunden.¹⁴

Als mögliche Erklärungen für Amiets Wechsel zu gewerblichen, meist ölig vorgrundierten Malleinen bieten sich folgende maltechnische Überlegungen an: Zum einen hatte er die Farbengattung Tempera, welche auf ölreichen Gründen schlecht oder gar nicht gehaftet hätte, im Jahr 1905 – bis auf Weiteres – an den Nagel gehängt.¹⁵ Zum anderen hatte er – vielleicht als Folge seiner neuen intensiven Auseinandersetzung mit Werken Vincent van Goghs – begonnen,¹⁶ sich für einen pastosen Farbauftrag zu erwärmen und möglicherweise bemerkt, dass in Fachbüchern vor pastoser Ölmalerei auf saugenden Gründen (wegen der Gefahr eines späteren Haftungsverlusts der Malschicht) gewarnt wurde.¹⁷ Unser Maler könnte sich also im Bewusstsein seiner jüngsten Entwicklung gezielt dazu entschlossen haben, auf Ölgründe umzusatteln. Über den zusätzlichen Aufwand bei der eigen-

händigen Ausführung solcher Gründe könnte er sich auch im Klaren gewesen sein: Vor ihrer Verwendung müssen Ölgründe gelagert werden, bis sie, wie es ein zeitgenössischer Autor anschaulich ausdrückte, ihren Geruch verloren haben und beim «scharfen Falten» brechen.¹⁸ Sind sie bei ihrer Verwendung nur ungenügend durchgetrocknet, bilden sich Fröhschwundrisse in der Farbschicht (Abb. 14).¹⁹ Wer also selbst keinen Raum für ein Lager hat, erwirbt seine Ölgründe, in der Hoffnung auf ausreichend gelagerte Ware, beim Händler.

Obschon Amiets Wechsel zu den meist ölig vorgrundierten Scholl'schen Malereien mit maltechnischen Überlegungen also ganz gut zu erklären wäre, ist sein echter Beweggrund wohl dennoch ein anderer. Da er fünf Jahre später, genau wie zuvor, wieder selbst, und mit Kreidegrund (also ölfrei) grundierte, obwohl dieser erneute Wechsel jetzt keinesfalls durch seine Malweise zu begründen war, gibt eine vorübergehende Raumnot, die ihn vom eigenhändigen Grundieren abhielt, vielleicht die plausiblere Erklärung ab. In der Tat hatten seine Gattin und er sein bisheriges Malatelier, einen umfunktionierten hölzernen Wagenschuppen, abtragen lassen, um sich im Lauf des Jahres 1908 am selben Standort ein Wohnhaus zu bauen.²⁰ In der Zwischenzeit musste er im zweiten Stock des Oschwander Wirtshauses arbeiten, den er mit seiner Frau und seinen Adoptivtöchtern bewohnte. «Ich male nur oder beinahe nur Stilleben. Mit dem Haus hat alles viel länger gedauert, als wir angenommen. [...] Nicht einmal ins Atelier kann ich noch. Und ich muss oben malen. Bin fast heimatlos», schrieb er im Dezember 1908 an Giovanni Giacometti.²¹ Seine Platznot scheint nicht mit dem Einzug in das neu errichtete Wohnhaus, sondern erst 1913 ein Ende gefunden zu haben, als die Amiets ein angrenzendes Bauernhaus erworben und zu einem Atelier hatten umbauen lassen.²² In dieser neuen Werkstatt kehrte unser Maler schnurstraks zu seiner alten Liebe zurück: Zu den ölfreien, saugkräftigen Grundierungen, die er in der Bretagne kennengelernt hatte, und die er selbst herstellte.

1913: Rückkehr zum eigenhändigen Auftrag

Für 1913 und 1914 – die beiden letzten Jahre des von uns untersuchten Zeitraums – sind uns wiederum fast nur eigenhändige Grundierungsaufträge begegnet. Wie bei den früheren Werken handelt es sich um ausgesprochen stark absorbierende Mischungen aus Kreide oder Kaolin in einem proteinischen Bindemittel, bei dem es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um tierischen Leim handelt (Tabelle 3).

Die Praxis des eigenhändigen Grundierungsauftrags hatte sich mittlerweile stärker ausgebreitet und war auch bei der deutschen expressionistischen Avantgarde Usus geworden. Just in den Jahren, in denen Amiet vielleicht aus Platznot auf gewerbliche Grundierungen ausgewichen war, hatten Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel und mit ihnen wohl noch weitere junge Maler der Künstlervereinigung «Brücke» begonnen, ihre Grundierungen selbst und auf ungeleimte Gewebe zu applizieren.²³ Seit seinem eigenen Beitritt zur «Brücke» im September 1906 war Amiet mit der Grundierungspraxis dieser Maler wohl vertraut geworden, da er gemeinsame Ausstellungen nicht nur organisierte, sondern manchmal auch bei ihrer Hängung half. Vielleicht darf man mutmassen, dass er die zurückgewonnene

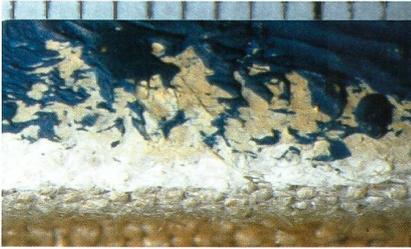


Abb. 15 | *Stilleben mit rotem Tuch*, 1913, integral abgebildet in Abb. 197, Detail (ca. 7x13 mm) der unteren Gemäldekante. Zuunterst in der Abbildung ist das Gewebe zu sehen, gefolgt von der weissen Grundierung, auf welcher der gelblich verfärbte Ölüberzug liegt. Auf diesem liegt die blaue Farbschicht.

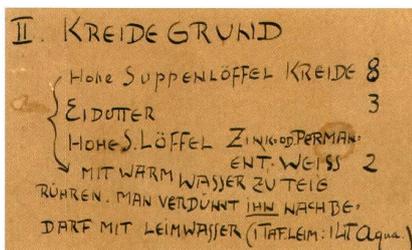


Abb. 16 | Kompilation von Rezepten des Malers Hermann Urban für die Herstellung von Temperabindemitteln und Grundierungen, Oktober 1901, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand, integral abgebildet in Abb. 46. Ausschnitt mit einem Rezept für einen eihaltigen Kreidegrund: «II. KREIDEGRUND / HOHE SUPPENLÖFFEL KREIDE 8 / EIDOTTER 3 / HOHE S. LÖFFEL ZINK-OD. PERMAN- / ENTWEISS 2 / MIT WARMWASSER ZU TEIG RÜHREN. MAN VERDÜNNT IHN NACH BE- / DARF MIT LEIMWASSER (1 TAF. [EL] LEIM : 1 LIT[ER] Aqua.)»

Abb. 17 | *Blühender Baum*, 1906, Ölfarbe auf Gewebe, 74x59 cm, Privatbesitz (Kat. 1906.12), Rückseite, Detail einer Keilrahmenleiste im Streiflicht, mit Bleistiftaufschrift «No II URBAN KREIDE GRUND / 2 MAL DÜNNER».

Möglichkeit, wieder selbst zu grundieren, nicht zuletzt im Bewusstsein einer moderneren avantgardistischen Praxis schätzte. Ein Unterschied bleibt jedoch bestehen: Anders als Amiet präparierten die deutschen Maler zwar mit absorbierenden, aber wohl nie mit gänzlich ölfreien Gründen.²⁴

Überzüge, Halbölgrundierungen und eigelbhaltige Grundierungen: Massnahmen zur Modifikation des Absorptionsgrads?

Dass Amiet die in der maltechnischen Fachpresse gelegentlich geäusserten Warnungen vor allzu stark absorbierenden Gründen kannte, insbesondere vor den von ihm gerne verwendeten Kreidegründen, ist anzunehmen, denn hin und wieder nahm er sie sich zu Herzen. Notizbucheinträge von 1902 (Abb. 223, 224) belegen für zwei Fälle, dass er den «einfachen Kreidegrund» mit Gelatine überzog und lassen ahnen, dass er das öfter tat.²⁵ Auch auf den Kreidegründen der beiden *Stilleben Orangen auf blauem Tuch* (Kat. 1907.51, Abb. 53) von 1907 und *Stilleben mit rotem Tuch* (Kat. 1913.53, Abb. 197) von 1913 wurden bei unseren materialanalytischen Untersuchungen Überzüge festgestellt, hier jedoch aus Öl (Abb. 15, Tabelle 3). Eine andere Massnahme zur Verringerung der Saugfähigkeit eines Kreidegrunds ist das Hinzufügen von öligen Komponenten (wie Öl oder Eigelb) zur Grundierungsmasse. Tatsächlich wurde mit Hilfe von Materialanalysen für den Zeitraum von 1899 bis 1902 sowie für die Jahre 1906 und 1914 festgestellt, dass Amiet genau dies tat, wobei nicht immer zwischen einer Kombination von Leim mit Öl oder mit Eigelb (in anderen Worten: zwischen Halböl- und eigelbhaltigen Gründen) unterschieden werden konnte.²⁶ Eigelbhaltige Mischungen sind immerhin durch Notizen aus dem Jahr 1902 belegt (Abb. 225, 226, 227, 228, 229) sowie durch eigenhändige rückseitige Vermerke auf den Keilrahmen zweier Werke von 1906: «Kreide, Ei, Leimwasser, 1 Mal» steht auf der Rückseite von *Stilleben* (Kat. 1906.28), «No 2 URBAN KREIDEGRUND / 2 MAL DÜNNER» auf derjenigen von *Blühender Baum* (Kat. 1906.12, Abb. 17). Letztere Aufschrift und besagte Notizen bezeichnen ein Grundierungsrezept des Münchner Malers Hermann Urban, von dem Amiet seit 1902 eine Kompilation von Rezepten besass, die Urban in Umlauf gegeben, aber nie publizierte hatte.²⁷ Es beschreibt eine Mischung aus Kreide, Eigelb, Zink- oder Bleiweiss, Wasser und nach Bedarf auch tierischem Leim (Abb. 16, 46, 234b). Die Verwendung des Urban'schen Grundierungsrezepts konnte für *Blühender Baum* übrigens auch auf materialanalytischem Wege bestätigt werden (Tabelle 3).



1 Cuno Amiet, «Erinnerungen an Frank Buchser», in: ders., *Über Kunst und Künstler*, Bern: Bernische Kunstgesellschaft, 1948, S. 15–27. | 2 Raupp gab keine Anweisungen für die Grundierung; er unterschied lediglich zwischen zwei im Handel erhältlichen Typen: dem saugenden Kreidegrund (aus Kreide und Leim) und dem nicht saugenden Ölgrund (aus Blei- oder Zinkweiss und Öl). Karl Raupp, *Handbuch der Malerei*, Leipzig: J. J. Weber, 1904 (4. Aufl.), S. 46. | 3 Max Doerner, «Der Malgrund und seine Bereitung», in: *Technische Mitteilungen für Malerei*, 26 (1909), Nr. 8, S. 61–62. | 4 Siehe das Kapitel «Gemäldegrundierung um 1900. Akademismus und Avantgarde» in der vorliegenden Publikation. | 5 Paul Sérusier war «massier» (Klassenältester) von Amiets Klasse im Schüleratelier an der Rue du Faubourg Saint Denis. 1888/1889 gründete er gemeinsam mit anderen Studenten der Académie Julian die Künstlergruppe Nabis. Siehe u. a. *Die Nabis und ihre Freunde*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Mannheim, 1963. | 6 Cuno Amiet, «Erinnerungen aus der Bretagne», in: *Das Werk*, 9/1 (1922), S. 7–9. Cuno Amiet, «Erinnerungen aus meiner Pariser Zeit», in: Amiet 1948 (wie Anm. 1), S. 32–38. | 7 Cuno Amiet an Josef Ignaz Amiet, 22.3.1893, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand. | 8 Nur wenn das Protein mit GC-MS als Collagen identifiziert wurde, handelt es sich mit Sicherheit um tierischen Leim. Wo die Bestimmung des Proteins aufgrund der zu geringen Probenmenge nicht möglich war, ist die Wahrscheinlichkeit, dass es sich um tierischen Leim handelt, zwar immer noch hoch, doch können Hühnereweiss und Kasein nicht ausgeschlossen werden. | 9 Paul Schultze-Naumburg, *Technik der Malerei: Ein Handbuch für Künstler und Dilettanten*, Leipzig:

Haberland, 1902 (S. 112). Siehe auch das Kapitel «Gemäldegrundierung um 1900: Akademismus und Avantgarde» in der vorliegenden Publikation. | 10 Amiet 1922 (wie Anm. 6). | 11 Cuno Amiet, «Ferdinand Hodler, wie ich ihn erlebt habe», in: Amiet 1948 (wie Anm. 1), S. 53–70 (S. 68). | 12 Vgl. das Kapitel «Malprozess und Bildwirkung» in der vorliegenden Publikation. | 13 Siehe das Kapitel «Ein paar Bemerkungen zu Cuno Amiets Bildträgern» in der vorliegenden Publikation. | 14 «Ihrem Wunsche entsprechend senden wir Ihnen unser Musterbuch in Malleinen und machen noch ganz besonders auf unsere Sorte No 18 aufmerksam, welche mit Albumin und Zinkweiss grundiert ist [...], für Tempera und Ölmalerei geeignet.» Gebrüder Scholl an Cuno Amiet, 3.6.1908, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand. Für den Hinweis auf dieses Dokument sei Viola Radlach und Franz Müller freundlich gedankt. | 15 Siehe das Kapitel «Die Tempera im frühen Schaffen von Cuno Amiet» in der vorliegenden Publikation. | 16 Im Mai 1907 hatte der Zürcher Sammler Richard Kisling auf Amiets Anraten das Werk *Les deux enfants* von Vincent van Gogh erworben. Ab August überliess er es für ein Jahr dem Maler, der es zwei Mal kopierte. Im Sommer 1908 holte Amiet das von der Solothurner Sammlerin Gertrud Dübi-Müller jüngst erworbene van Gogh-Gemälde *Irrenwärter von Saint Rémy* zu sich und kopierte auch dieses, und im selben Jahr kopierte er zudem dessen *L'Arlesienne*. Silvia Volkart, «Cuno Amiet und Richard Kisling: Maler und Sammler. Kunsterzieher und Kunstvermittler», in: Toni Stooss, Therese Bhattacharya-Stettler (Hrsg.), *Cuno Amiet. Von Pont-Aven zur «Brücke»*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, 1999, S. 47–65. | 17 Auf die Gefahr des Haftungsver-

lusts der Malschicht wies beispielsweise der Akademieprofessor Friedrich Linke hin, vgl. ders., *Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel und ihre Verwendung in der Maltechnik*, Stuttgart: Neff, 1904. Diese Schrift dürfte schon bald nach ihrem Erscheinen in Amiets Besitz gelangt sein: Ihre Erstauflage von 1904 befindet sich in seinem Nachlass auf der Oschwand; die zweite Auflage erschien 1908. | 18 Th. Petrouscheffsky, «Leinwand, Holz und sonstiges Material zur Herstellung von Gemäldegründen», in: *Technische Mitteilungen für Malerei*, 27 (1911), Nr. 19, S. 161–163. | 19 Doerner 1909 (wie Anm. 3). | 20 *Erinnerungen aus Jahr und Tag. Eine Auswahl von Anekdoten aus dem Malerleben von Cuno Amiet*, zusammengestellt von Urs Zaugg, Oschwand: Urs Zaugg, 2008. | 21 Cuno Amiet an die Familie Giovanni Giacometti, 29.12.1908, in: Viola Radlach (Hrsg.), *Cuno Amiet – Giovanni Giacometti. Briefwechsel*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft; Scheidegger & Spiess, 2000, Nr. 311. | 22 Zaugg 2008 (wie Anm. 20). | 23 Caroline von Saint-Georges, *Studie zur Maltechnik Erich Heckels*, Diplomarbeit, Fachhochschule Köln, 2001 (unpubliziert). Karin Schick, Heide Skowranek, «Keiner hat die Farben wie ich». *Kirchner malt*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2012. | 24 Jedenfalls wurden bei den deutschen Malern bis anhin noch keine ölfreien Gründe nachgewiesen, vgl. Saint-Georges 2001 und Schick/Skowranek 2012 (beide wie Anm. 23). | 25 Im Zug unserer naturwissenschaftlichen Untersuchungen wurden solche proteinischen Überzüge noch nicht spezifisch nachgewiesen (aber auch noch nicht gesucht). | 26 Siehe Anm. 8. | 27 Siehe das Kapitel «Die Tempera im frühen Schaffen von Cuno Amiet» in der vorliegenden Publikation.

Tabelle 3 | Eigenhändig aufgetragene Grundierungen

Abkürzungen:

Notizbuch: Notizbuch 1902–1905, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand
GC*: mit Hilfe von GC konnte die Präsenz von Protein und Lipiden bestätigt werden, doch erlaubte die zu geringe Probenmenge keine genauere Identifikation der Bestandteile.

DATIERUNG	TITEL (Kat.-Nr., Abb.)	FARBSCHICHT GEMÄSS ANALYSEN UND QUELLEN (siehe Tabelle 4)	TRÄGER
1893	<i>Stilleben mit Fayence und Äpfeln</i> (Kat. 1893.24, Abb. 27)	Öl	Gewebe
1893	<i>Frau mit rotem Hut (Emmy)</i> (SIK 1202060001, Abb. 88)	Öl	Gewebe
1894	<i>Adam, Studie zum Paradies</i> (Kat. 1894.21, Abb. 28)	Tempera	Papier / Karton
1894	<i>Bildnis Emilie Amiet-Baer</i> (Kat. 1894.06)	Öl	Gewebe
1894	<i>Bettelknabe mit Brot</i> (Kat. 1894.15, Abb. 132)	Öl	Gewebe
1896	<i>Selbstbildnis</i> (Kat. 1896.01)	Öl	Gewebe
1898	<i>Bildnis Ferdinand Hodler vor seinem Marignano-Bild</i> (Kat. 1898.05, Abb. 101)	wohl Tempera	Gewebe
1898	<i>Bildnis Max Leu</i> (Kat. 1898.03, Abb. 103, 182)	Öl	Gewebe
1899	<i>Selbstbildnis mit Gattin</i> (Kat. 1899.01, Abb. 136)	Tempera	Gewebe
1899	<i>Bernerin (Anna Amiet)</i> (Kat. 1899.04, Abb. 30)	Tempera	Gewebe
1899	<i>Studie zu «Richesse du soir»</i> (Kat. 1899.09, Abb. 59)	Tempera	Gewebe
1899	<i>Kirschbäumchen</i> (Kat. 1899.15, Abb. 112)	Tempera	Gewebe
1900	<i>Winterlandschaft mit Weiher</i> (Kat. 1900.14, Abb. 125)	Öl	Gewebe
1901	<i>Selbstbildnis mit Apfel</i> (Kat. 1901.01)	Öl	Gewebe
1901	<i>Farbenstudie (blau)</i> (Kat. 1901.19, Abb. 205)	Tempera	Gewebe
1901	<i>Bildnis des Glasmalers Adolf Kreuzer</i> (Kat. 1901.13, Abb. 106)	wohl Tempera und Öl	Gewebe
1901	<i>Oberbild von Die Hoffnung</i> (Kat. 1904.07, Abb. 73)	Öl	Gewebe
1902	<i>Else Miller</i> (Kat. 1902.16, Abb. 33)	Tempera und Öl	Gewebe
1902	<i>Graugrüne Stimmungsstudie</i> (Kat. 1902.28, Abb. 114)	Tempera	Gewebe

GRUNDIERUNG

ANGABEN IN QUELLEN

ANGABEN IN QUELLEN	ANALYSEMETHODEN				INTERPRETATION	FARB-TON
	XRF	FTIR	MS	REM-EDS		
		×	DT		Kreide, Protein	weiss
		×			Kreide, Protein	weiss
	×	×			Kaolin, Bariumsulfat, wenig Gips, Protein	weiss
	×	×			Kreide, Protein	weiss
	×	×			Kreide, Protein	weiss
		×			Kreide, Protein	weiss
		×			Kreide, Protein	weiss
	×	×			1. Grundierung (sehr dünn): Kaolin, Protein	weiss
	×	×	GC		2. Grundierung: Kreide, Spuren von Kaolin, Protein (tier. Leim)	weiss
	×	×			1. Grundierung (sehr dünn): Kaolin, Protein	weiss
	×	×	GC		2. Grundierung: Kreide, Protein (tier. Leim)	weiss
	×	×	GC*		Bleiweiss, Lithopone (oder Bariumsulfat und Zinkweiss), Kreide, Kaolin, Protein und Lipide (Leim und Öl [= Halbölgrund] oder Eigelb?)	weiss
	×	×			Bleiweiss, Lithopone (oder Bariumsulfat und Zinkweiss), Kreide, Spuren von Gips, Protein und Lipide (Leim und Öl [= Halbölgrund] oder Eigelb?)	weiss
		×			Bleiweiss, Protein und Lipide (Leim und Öl [=Halbölgrund] oder Eigelb?)	weiss
		×			Kreide, Protein	weiss
		×	GC		Kaolin, Protein (tier. Leim)	weiss
	×	×			Kreide, Protein	weiss
	×	×	GC*		Bleiweiss, Protein und Lipide (Leim und Öl [Halbölgrund] oder Eigelb?)	weiss
	×	×			Kreide, Protein	weiss
Notizbuch: «Gewöhnlicher Kreidegrund mit Gelatine sehr stark geleimt»					Kreide, Protein (tier. Leim)	
Notizbuch: «Gewöhnlicher Kreidegrund sehr stark mit Gelatine geleimt»					Kreide, Protein (tier. Leim)	

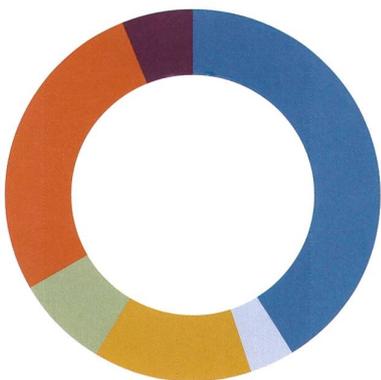


Diagramm 5 | Eigenhändig aufgetragene Grundierungen: Zusammensetzung (51 Gemälde auf diversen Trägern)

- 21 Kreidegründe (Kreide, Protein), zum Teil mit Überzügen von Gelatine
- 2 Kreidegründe mit Überzügen von Öl
- 7 proteingebundene Gründe mit diversen Füllstoffen (Kreide/Kaolin/Gips/Bariumsulfat/Bleiweiss/Zinkweiss/andere Pigmente)
- 4 Zweischichtige Gründe
- 14 Halböl- und/oder eidotterhaltige Gründe
- 3 Ölgrundierungen mit diversen Füllstoffen (Bleiweiss/Zinkweiss/Bariumsulfat/Lithopone)

Methoden / Hilfsmittel: XRF, FTIR, GC-MS, DT-MS und REM-EDS

Untersuchungszeitraum: 2007–2013

DATIERUNG	TITEL (Kat.-Nr., Abb.)	FARBSCHICHT GEMÄSS ANALYSEN UND QUELLEN (siehe Tabelle 4)	TRÄGER
1902	<i>Abendlandschaft</i> (Kat. 1902.29)	Tempera	Gewebe
1902	<i>Zwei Köpfe von «Richesse du soir»</i> (Kat. 1902.18)	Tempera	Gewebe
1902	<i>Hügel</i> (Kat. 1902.25, Abb. 36)	Tempera	Gewebe
1903	<i>Der gelbe Hügel</i> (Kat. 1903.15, Abb. 41)	Tempera	Gewebe
1903	<i>Mädchenakt</i> (Kat. 1903.13, Abb. 34)	Tempera	Holz
1903	<i>Drei Frauen im Garten</i> (Kat. 1903.02, Abb. 70)	Tempera	Karton
1904	<i>Sonnenflecken</i> (Kat. 1904.02)	Öl	Gewebe
1904	<i>Die Hoffnung</i> (Hauptbild) (Kat. 1904.07, Abb. 73)	Tempera	Eternit
1904	<i>Winterlandschaft</i> (Kat. 1904.19, Abb. 128)	nicht untersucht	Eternit
1905	<i>Sommerlandschaft mit drei Bäumen</i> (Kat. 1905.19, Abb. 79)	Öl	Gewebe
1905	<i>Frühlingslandschaft</i> (Kat. 1905.13, Abb. 130)	Öl	Gewebe
1905	<i>Der blühende Baum</i> (Kat. 1905.16, Abb. 141)	Öl	Gewebe
1906	<i>Herbstlandschaft</i> (Kat. 1906.24, Abb. 90)	Öl	Gewebe
1906	<i>Paysage du printemps</i> (Kat. 1906.15, Abb. 191)	Öl	Gewebe
1906	<i>Blühender Baum</i> (Kat. 1906.12)	Öl	Gewebe
1906	<i>Stilleben</i> (Kat. 1906.28)	nicht untersucht	Gewebe

GRUNDIERUNG

ANGABEN IN QUELLEN

ANALYSEMETHODEN

INTERPRETATION

FARB-
TON

ANGABEN IN QUELLEN	ANALYSEMETHODEN				INTERPRETATION	FARB- TON
	XRF	FTIR	MS	REM- EDS		
Notizbuch: «Urban Kreide Grund» (Kreide, Eigelb, Zinkweiss, Überzug aus Leimwasser)					Gemäss Quelle: Kreide, Zinkweiss, tier. Leim, Eigelb	
Notizbuch: «Urban Kreide Grund» (Kreide, Eigelb, Zinkweiss, Überzug aus Leimwasser)					Gemäss Quelle: Kreide, Zinkweiss, tier. Leim, Eigelb	
Notizbuch: «Urban Kreide Grund» (Kreide, Eigelb, Zinkweiss, Überzug aus Leimwasser)					Gemäss Quelle: Kreide, Zinkweiss, tier. Leim, Eigelb	
		×			1. Grundierung: Kreide, Protein und Lipide (Leim und Öl [= Halbölgrund] oder Eigelb?)	weiss
		×	GC		2. Grundierung: Kreide, Quarz (Sand), Gips, Protein (tier. Leim), Gummi?	beige
	×	×			1. Grundierung: Kreide, Protein	weiss
	×	×	GC		2. Grundierung: Gips, Silikate, Protein (tier. Leim)	grau
	×	×			Kreide, Zinkweiss?, wenig Bleiweiss, Protein (tier. Leim)	weiss
		×			Kreide, Gips, Protein?	weiss
	×	×			Bleiweiss, Öl	weiss
		×			Lithopone (oder Bariumsulfat und Zinkweiss), Öl	weiss
	×	×			Kreide, Protein?	weiss
		×	GC		Kreide, Protein (tier. Leim)	weiss
	×	×			Kreide, Protein	weiss
	×	×			Kreide, Kaolin und Protein	weiss
		×	GC*		Kreide, Protein und Lipide (Leim und Öl [= Halbölgrund] oder Eigelb?)	weiss
Eigenhändiger Vermerk auf dem Keilrahmen: «No. 2 URBAN KREIDEGRUND»	×	×	GC		Kreide, Zinkweiss, Eigelb, Protein (tier. Leim). Gemäss Quelle: Kreide, Zinkweiss, Eigelb, Leimwasser	weiss
Eigenhändiger Vermerk auf dem Keilrahmen: «Kreide, Ei, Leimwasser, 1 Mal»					Gemäss Quelle: Kreide, Protein (tier. Leim), Eigelb	

Skispuren*: Das Werk wurde zwar erst 1909 vollendet, die Grundierung stammt jedoch aus dem Jahr 1907.

DATIERUNG	TITEL (Kat.-Nr., Abb.)	FARBSCHICHT GEMÄSS ANALYSEN UND QUELLEN (siehe Tabelle 4)	TRÄGER
1907	<i>Stilleben mit drei Orangen</i> (Kat. 1907.52, Abb. 116)	Öl	Gewebe
1907	<i>Der Schnee</i> (Kat. 1907.32, Abb. 145)	Öl	Gewebe
1907	<i>Apfelbaum</i> (Kat. 1907.49)	Öl	Gewebe
1907	<i>Orangen auf blauem Tuch</i> (Kat. 1907.51, Abb. 53)	Öl	Gewebe
1907	<i>Der violette Hut</i> (Kat. 1907.17, Abb. 176)	Öl	Gewebe
1907	<i>Winterlandschaft</i> (Kat. 1907.39, Abb. 218)	Öl	Gewebe
1907	<i>Winterlandschaft</i> (Kat. 1907.40, Abb. 155)	Öl	Leinwand
1907	<i>Skispuren*</i> (Kat. 1909.20, Abb. 83)	Öl	Gewebe
1908	<i>Bauerngarten</i> (Kat. 1908.24)	Öl	Gewebe
1911	<i>Im Garten</i> (Kat. 1911.08)	Öl	Gewebe
1913	<i>Akt</i> (Kat. 1913.35, Abb. 67)	Öl	Gewebe
1913	<i>Bildnis Mme Rodo</i> (Kat. 1913.22)	Öl	Gewebe
1913	<i>Posthüsli Oschwand</i> (Kat. 1913.46, Abb. 122)	Öl	Gewebe
1913	<i>Die Wahrheit</i> (Kat. 1913.41b)	Öl	Gewebe
1913	<i>Stilleben mit rotem Tuch</i> (Kat. 1913.53, Abb. 197)	Öl	Gewebe
1914	<i>Selbstbildnis</i> (Kat. 1914.02, Abb. 165)	nicht untersucht	Gewebe

GRUNDIERUNG

ANGABEN IN QUELLEN

ANGABEN IN QUELLEN	ANALYSEMETHODEN				INTERPRETATION	FARB-TON
	XRF	FTIR	MS	REM-EDS		
	×	×	DT, GC*		Kreide, Protein und Lipide (Leim und Öl [= Halbölgrund] oder Eigelb?)	weiss
		×			Kreide, Protein und Lipide (Leim und Öl [= Halbölgrund] oder Eigelb?)	weiss
		×	GC*		Kreide, Protein und Lipide (Leim und Öl [= Halbölgrund] oder Eigelb?)	weiss
		×			Kreide, Protein und Lipide (Leim und Öl [= Halbölgrund] oder Eigelb?) Transparenter Überzug: Öl?	weiss
	×	×			Kreide, Kaolin und Protein	weiss
		×			Kreide, Protein	weiss
	×	×			Kreide, Protein	weiss
	×	×			Kreide, rote und schwarze Pigmente, Protein	beige
	×	×		×	Bleiweiss, Zinkweiss, Bariumsulfat, Öl	weiss
		×			Kreide, Protein	weiss
	×	×			Kreide, Protein	weiss
		×			Kreide, Protein	weiss
		×			Kreide, Protein	weiss
		×			Kreide, Protein, transparenter Überzug: Öl	weiss
		×			Kaolin, Protein und Lipide (Leim und Öl [= Halbölgrund] oder Eigelb?)	weiss

5. Die Tempera um 1900 in der Schweiz

Einleitung

Wie die (zum Teil noch unpublizierte) Forschung der letzten Jahre gezeigt hat, gewann die Malerei mit der Farbengattung, die man um 1900 «Tempera» nannte, und die deshalb auch hier so genannt werden soll, gegenüber der Ölmalerei damals ausserordentlich rasch an Boden. Zu dem Zeitpunkt, als der junge Cuno Amiet sich für sie begeisterte, war sie im Begriff, nicht nur in Deutschland,¹ England,² Skandinavien,³ Frankreich⁴ und Italien,⁵ sondern – wie im Folgenden gezeigt werden soll – auch in der Schweiz in Mode zu kommen.

Das Interesse an Tempera war zu diesem Zeitpunkt keineswegs eine neue Erscheinung. Wie Eva Reinkowski-Häfner umfassend untersucht und dargestellt hat, kommt es bereits in der Literatur des 18. Jahrhunderts zum Ausdruck.⁶ Schon damals, besonders aber im Lauf des 19. Jahrhunderts, waren zahlreiche Hypothesen zur Maltechnik der «Alten» entwickelt worden. Hypothesen, die sich auf historische Quellen, auf optische Beobachtungen an alten Gemälden sowie auf einzelne chemische Analysen stützten und sich bei aller Vielfalt in folgender Hinsicht einig waren: Die kräftigen Farbtöne, die sich in den Werken der klassischen Antike, des Mittelalters und der frühen Renaissance in beeindruckender Schönheit erhalten hatten, konnten mit den mittlerweile üblichen, im Handel erhältlichen Ölfarben nicht erzielt werden.⁷ Die Schuld daran gab man den modernen Bindemitteln, den trocknenden und halbtrocknenden Ölen, allen voran dem üblichen Leinöl. Da Öle mit der Zeit vergilben und Gemälde dunkler werden lassen, nahm man an, sie seien von den «Alten» nur in geringen Mengen oder gar nicht verwendet worden. Vor diesem Hintergrund hatten schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts die ersten neuzeitlichen Versuche stattgefunden, Pigmente nur mit Wachs zu binden.⁸ Die ersten dokumentierten Bemühungen, den Ölgehalt von handelsüblichen Künstlerfarben durch den Entzug von Öl zu senken und stattdessen Harze oder Wachse hinzuzufügen, erfolgten wenige Jahrzehnte später.⁹ Nach der Mitte des 19. Jahrhunderts begannen die ersten Künstler, Temperafarben herzustellen.¹⁰

Ihre Bereitschaft, Öl- gegen Temperafarben einzutauschen, wurde dadurch weiter befördert, dass im Lauf des 19. Jahrhunderts die Qualität von Ölfarben als



Abb. 18 | Temperafarrentuben des frühen 20. Jahrhunderts aus dem Nachlass von Abraham Hermanjat: «Verbesserte Ei-Tempera» und «Lukas-Temperafarbe» von Schönfeld, sowie «Feinste Temperafarbe» von Schmincke. Fondation Abraham Hermanjat, Nyon, Archive. Foto: Philipp Hitz.

Folge neuer industrieller Herstellungsverfahren sowie der unlauteren Praktiken mancher Zwischenhändler dramatisch sank. Wie durch die Schrift *Über Mal-Technik* von Adolf Wilhelm Keim insbesondere für den deutschsprachigen Raum zur Genüge belegt ist, kam es immer häufiger vor, dass Ölbilder innert kurzer Frist von hässlichen Rissen und Runzeln durchfurcht, trübe oder dunkel wurden, und dass auch diese Schäden dem öligen Bindemittel angelastet wurden.¹¹ Die Farbenindustrie wusste das wachsende Interesse ihrer Kundschaft an ölarmen oder gar ölfreien Malfarben zu nutzen: Nachdem Mitte der 1870er Jahre eine Dresdner Farbenfabrik eine erste Tempera für die Wand- und Dekorationsmalerei auf den Markt gebracht hatte, wurden weitere Sorten entwickelt, die der Verwendung im Staffeleibild dienten (Abb. 18).¹²

Die Bedeutung des Begriffs «Tempera» um 1900

Die Farbengattung, die man damals als Tempera bezeichnete, unterschied sich von der für Staffeleibilder üblichen Ölfarbe in einer wichtigen Hinsicht: Sie wurde zwar mit denselben Pigmenten hergestellt, aber mit anderen und in der Regel viel komplexeren Bindemitteln. Harze, Balsame, Wachse, Öle, tierische Leime, Kasein, Gummi, Ei, Stärke, Seife, Honig, Zucker, Glycerin und weitere Substanzen kamen als Bestandteile ihres Bindemittels in Frage. Da Tempera per definitionem mit Wasser verdünnbar zu sein hatte,¹³ wurden diejenigen Substanzen im Bindemittel, die nicht in Wasser löslich waren, bewusst mit solchen kombiniert, die emulgierend wirkten. Mit Tempera konnte viel schneller gemalt werden als mit Ölfarbe, da sie in erster Linie durch die Verdunstung des Wassers und somit innerhalb weniger Minuten trocknete (Abb. 19 und 20). Beim Trocknen neigte sie dazu, ihren Lichtbrechungsindex so zu verändern, dass sie deckender, heller, leuchtender und gleichzeitig matter wurde als Ölfarbe. Nach dem Trocknen war ihre Löslichkeit in



Abb. 19 | *Frau mit Handarbeit*, 1896, integral abgebildet in Abb. 94, Detail (ca. 5 x 8 cm) unterhalb des Kopfes.



Abb. 20 | *Frau mit Handarbeit*, Detail (ca. 6 x 8,5 cm) aus dem Hintergrund rechts oben. Die beim Auftrag dünnflüssige Temperafarbe (siehe auch Abb. 19) ist schnell wasserunlöslich aufgetrocknet, so dass sie durch den nächsten Farbauftrag nicht wieder angelöst werden konnte und sich die Farbtöne nicht vermischten.

Wasser entweder von selbst verschwunden (dies war bei Emulsionen der Fall), oder sie verging bei ihrer Überarbeitung mit Zwischenfirnissen oder mit Lasuren.

Angesichts dieser Unterschiede wird nun vielleicht überraschen, dass es selbst dem kunsttechnologisch geschulten Auge in der Regel schwerfällt, mit Sicherheit zu unterscheiden, ob ein Werk in Öl oder in Tempera gemalt ist. Die optische Wirkung kann in beiden Fällen trügen. Sie variiert erstens mit der Beschaffenheit des Bindemittels der jeweiligen Öl- oder Temperasorte, zweitens mit dem Malgrund und drittens mit dem Vorhandensein eines Firnisses. So kann Ölmalerei, die auf einem stark absorbierenden Untergrund ausgeführt wurde und ungefirnisst blieb, aussehen wie Tempera, während Temperamalerei, die mit einem Firnis überzogen wurde, oft nicht von Öl zu unterscheiden ist.

Neben den oben genannten – sowohl echten als auch eingebildeten – Vorzügen, die für Künstler höchst interessant waren, wie schnelle Trocknung, Leuchtkraft und Dauerhaftigkeit, hatte Tempera auch Nachteile und Tücken. So liess sich ein und dieselbe Sorte dieser Farbengattung in der Regel nicht lasierend und pastos auftragen, sondern nur auf die eine oder die andere Art. Für nass in nass-Effekte, weiche Übergänge, Tiefenlicht und Transparenz – die klassischen Stärken der Ölfarbe – war Tempera wenig geeignet. Beim Trocknen wurde sie oft heller, ohne dass das Ausmass des Farbumschlags vorhersehbar war, was zu einem schier unüberwindlichen Problem werden konnte, wenn es galt, bereits getrocknete Farbtöne beim Weitermalen nachzumischen. Wer ein Temperabild mit einem Firnis überzog, musste damit rechnen, dass es dunkler wurde, dass die Farbschicht an Deckkraft einbüsste oder Flecken bildete. Anders als Ölfarbe haftete Tempera infolge ihrer anfänglich wässrigen Natur auf vielen Grundierungstypen nur schlecht, mit der Folge, dass sie schon beim Auftrag abperlte, beim Trocknen Risse bildete oder – was besonders ärgerlich war – nach einigen Wochen oder Monaten abblätterte.¹⁴ Im flüssigen Zustand war sie nicht lange haltbar: Emulsionen trennten sich in ihre Phasen auf; auch liess Fäulnis nie lang auf sich warten. Die lästigste Eigenschaft der Tempera aber war, dass sie auch für routinierte Anwender unberechenbar blieb. Systeme, die am einen Tag gut funktionierten, liessen sie am nächsten verzweifeln: Geringe Verschiebungen in der Zusammensetzung der Farbe selbst oder ihres Untergrunds, so gering, dass sie menschlichen Sinnen verborgen blieben, oder auch nur ein Umschlag im Wetter, konnten die Viskosität, das Fliessverhalten, die Oberflächenspannung und die Filmbildung bis zur Unbrauchbarkeit verändern. In der Tat beginnt sich die kunsttechnologische Forschung von der Menge der Faktoren, die innerhalb der damals verwendeten komplexen Systeme eine Rolle spielten, und von der Vielzahl ihrer wechselseitigen Beeinflussungen, erst heute allmählich eine Vorstellung zu machen.

Diverse Gründe für die Hinwendung zur Tempera

Cuno Amiets Generation ist vielleicht die letzte, die sich, getrieben durch ihr Verlangen nach leuchtenden, dauerhaften Farben, mit den «Alten Meistern» und ihrer Maltechnik intensiv auseinandersetzte. Als Studenten der Münchner Kunstakademie vertieften sich beispielsweise Max Doerner und Ernst Würtenberger, der

später für die Temperamalerei in der Schweiz eine wichtige Rolle spielen sollte, um 1890 in der Alten Pinakothek in die Werke «Alter Meister», mit dem Ziel, deren Techniken zu verstehen und sich selbst anzueignen. «Doerner besass eine fast genial zu nennende Gabe, das Technische eines Bildes durch alle Stufen des Aufbaues zu erkennen», erinnerte sich Würtenberger später. «Es war, als ob sein Auge unmittelbar auf den Grund eines Bildes sehen könnte, denn er vermochte die schwierigste Technik in allen ihren Stadien und Wechselfällen sofort aus jedem Bilde zu lösen. Wenn er mir eine Technik entwickelt hatte, probierte ich sie in allen Variationen aus».¹⁵ Auch Albert Welti inspizierte in den 1890er Jahren in derselben Sammlung und zum selben Zweck Gemälde von Ghirlandaio, Botticelli, Rembrandt, den Alten Niederländern, sowie im Basler Kunstmuseum Werke von Holbein d. J., und bemühte sich zu Hause beharrlich um die Rekonstruktion der beobachteten Effekte.¹⁶ Weltis häufig wechselnde Hypothesen zur Tempera der «Alten» sind durch seine Briefe überliefert: «Es ist dies ganz sicher die Weise der alten Meister, [...] dass sie das Bild [alla] prima von oben nach unten fertig malten und höchstens vorher aquarellando untermalten. Der Erasmus von Holbein [...] ist ja [...] das reine Aquarell», schrieb er im Juli 1895 an seinen Sammler Franz Rose.¹⁷ Zwei Jahre später hatte er seine Ansicht zur Untermalung korrigiert: Nie habe er es glauben wollen, doch hätten die «Alten» «das Fleisch und alle hellen Sachen in der Natur und auch in den Schatten ganz pastos gemalt».¹⁸ Im Jahr darauf war er dann «zur sicheren Einsicht [gelangt] [...], dass die Alten die Tempera fast nicht anders als mit Bleiweiss gemischt anwendeten»,¹⁹ um schliesslich im Februar 1901 zu verkünden: «Ich male nicht mehr ausschliesslich mit Tempera, sondern mit Ölen und Tempera abwechselnd, [...] so haben die Alten der Van Eyckzeit gemalt».²⁰ Selbst Amiets Freund Giovanni Giacometti fand in den «Alten» Vorbild und Inspiration. Das gute Gelingen einer Gruppe von Gemälden, die er 1902 und 1903 in Tempera geschaffen hatte, erklärte er mit dem tiefen Eindruck, den ihm Werke von Hans Asper in der Sammlung der Zürcher Kunstgesellschaft gemacht hatten.²¹

Neben den Meisterwerken selbst befasste man sich mit historischen maltechnischen Traktaten, deren kommentierte Neuauflagen unter anderem von Geschäften für den Künstlerbedarf vertrieben wurden. Hans Sandreuter, Filippo Franzoni und Ernest Biéler konsultierten den *Libro dell'Arte* von Cennino Cennini,²² Charles Giron las in einer Genfer Bibliothek im *Traité complet de la peinture* von Paillot de Montabert²³ und auch über Abraham Hermanjat berichten Zeitgenossen, er habe sich bei seiner Beschäftigung mit maltechnischen Fragen in «alte Bücher» vertieft.²⁴ Selbst Cuno Amiet interessierte sich für alte Quellen, als er um die Jahrhundertwende versuchte, «ein wenig altdeutsch zu malen».²⁵ Im März 1902 schrieb er an Giacometti: «Ich habe diesen Winter viel über Maltechniken studiert. Annel [Amiets Gattin Anna Amiet-Luder] hat mir zu Weihnachten ein Buch gegeben über Maltechniken des Mittelalters von Ernst Berger in München. Das ist ein ganz famoses Buch. Ich hätte es Dir gern geschickt, vorläufig kann ich es aber unmöglich für längere Zeit entbehren.»²⁶ Das «famose Buch», das im Nachlass des Künstlers erhalten ist, trägt den Titel *Quellen und Technik der Fresko-, Oel- und Temperamalerei des Mittelalters*. Es ist der 1897 erschienene dritte Band der Reihe *Beiträge zur*

Entwicklungs-Geschichte der Maltechnik, die vom Maler und profunden Kenner der kunsttechnischen Quellenliteratur Ernst Berger herausgegeben wurde.²⁷ In diesem Band formulierte Berger als erster die quellenkritisch fundierte Hypothese, die berühmte Erfindung, die Jan van Eyck zu Beginn des 15. Jahrhunderts laut Giorgio Vasaris Bericht gemacht haben soll, sei das Malen mit Öltempera gewesen.²⁸ In seinem Brief an Giacometti fuhr Amiet fort: «Mein Wunsch wäre übrigens, einmal einen Monat lang nach München zu diesem Ernst Berger zu gehen & diesen Herrn, der selbst Maler ist zu bitten, mir die ganze Temperatechnik vor Augen zu demonstrieren. Dann hätte man auch einmal Gewissheit. Berger hat nämlich in jeder Technik die verschiedensten Proben angestellt mit Kopien nach früheren Gemälden». Zu diesem Zeitpunkt hatte Amiet bereits selbst verschiedene Temperasorten erprobt, und vermutlich war ihm bekannt, dass Berger, selbst überzeugter Befürworter der Temperatechnik, in München Kurse anbot, die neben Vorträgen auch praktische Demonstrationen enthielten.²⁹ Soviel wir wissen, hat er das angedeutete Vorhaben jedoch nie ausgeführt. Nur nebenbei sei hier erwähnt, dass ein Interesse an der Umsetzung von Bergers Forschungsergebnissen zu historischen Maltechniken auch für Amiets Zeitgenossen Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner und Albert Welti nachgewiesen ist.³⁰

Dass die Tempera in der Zeit um 1900 europaweit populär geworden war, ist nicht nur gedruckten Texten zu verdanken, sondern auch dem gesprochenen Wort. Eine nicht zu unterschätzende Rolle dürften dabei Gespräche unter Kopisten gespielt haben, die sich, aus aller Herren Länder kommend, an den dafür bestimmten Wochentagen in Kunstmuseen, Gemäldegalerien und Kirchen vor den Werken Alter Meister versammelten. Gerade beim Kopieren der Alten Meister liessen manche Maler – darunter gewiss auch die beiden Kunststudenten Doerner und Würtenberger – ihre Ölfarben liegen und griffen stattdessen zu einer Tempera, von der sie aufgrund der einen oder anderen Hypothese annahmen, sie entspräche der Technik ihrer Vorlage. Dass Kopistinnen und Kopisten miteinander sprachen und einander ihre Technik erläuterten, liegt auf der Hand; zwei Unterhaltungen dieser Art, welche in den 1870er Jahren in London und Florenz stattfanden, sind sogar durch Berichte überliefert, da sie für die Verbreitung der Tempera im englischsprachigen europäischen Raum wichtige Weichen stellten.³¹ Auch Wilhelm Balmer, ein guter Freund Cuno Amiets, erinnerte sich, dass er 1889, als er in der Londoner National Gallery kopierte, von Kopistinnen (die er «Malweiber» nannte) ins Gespräch gezogen wurde, und zwar über «technische Fragen», deren genauer Inhalt uns allerdings nicht überliefert ist.³²

Neben den Alten Meistern gab es weitere Vorbilder, wie zum Beispiel Arnold Böcklin. Böcklin war bekanntlich der erste Schweizer Maler, der, inspiriert durch die Betrachtung von Werken der Antike und durch die Lektüre historischer Quellen, verschiedene Temperatechniken entwickelte, um die Farbwirkung seiner Bilder zu erhöhen. Vielleicht ähnlich dem Engländer John Roddam Spencer Stanhope, der in seiner Heimat als Meister der Temperamalerei und maltechnisches Vorbild zu Ansehen gelangte,³³ wurde Böcklin im deutschsprachigen Raum und in der gesamten Schweiz schon zu seinen Lebzeiten als Nachfolger der «Alten» und

Kenner ihrer Techniken verehrt.³⁴ Der Zürcher Rudolf Koller bat ihn bereits 1866 um Auskunft über die Temperamalerei.³⁵ Fast gleichzeitig begann der junge Maler Rudolf Schick, Böcklins Schüler und Gehilfe in Rom und Basel, sämtliche Äusserungen seines Meisters über Maltechnik gewissenhaft festzuhalten.³⁶ Auch Hans Sandreuter und Albert Welti, zwei weitere Schüler Böcklins, sowie Hans Thoma, Hans Garnjobst und Ernst Würtenberger suchten Kontakt zu Böcklin und übernahmen Aspekte seiner Praxis. Das Interesse an Böcklins Malweise zeigt sich ferner in der Rezeption der diversen Publikationen zu seiner Technik, die zwischen 1898 und 1906 erschienen.³⁷ «Den ganzen Sonntag Morgen über Schicks Tagebuch über Böcklin zugebracht. Welcher Hochgenuss!» schrieb Hans Sandreuter um die Jahreswende 1900/1901 in sein eigenes Tagebuch.³⁸ Dasselbe «sehr interessante Buch über Böcklin» las zur gleichen Zeit Cuno Amiet, kurz darauf liess er es Giovanni Giacometti, der sich begeistert zeigte,³⁹ während Fritz Widmann die Lektüre geradezu überschwänglich seinem Freund Hans Emmenegger empfahl.⁴⁰ Das Echo, das auch Ernst Würtenbergers Büchlein *Arnold Böcklin. Einiges über seine Art zu schaffen, seine Technik und seine Person* von 1902 beschieden war, zeigt sich in der schnellen Verbreitung eines darin enthaltenen Rezepts für ein Temperabindemittel auf der Basis von Kirschgummi, das Böcklin in den 1880er Jahren in Anlehnung an Theophilus' *Schedula diversarium artium* entwickelt hatte.⁴¹ Handschriftliche Kopien des Rezepts sind in Viktor Baumgartners und Giovanni Giacomettis Nachlässen erhalten,⁴² und auch Cuno Amiet war es spätestens im Sommer 1903 bekannt.⁴³

Während solche Lektüre zur eigenen Herstellung von Temperafarben anregte, fanden auch die gebrauchsfertigen Sorten des Handels ihre dankbaren Abnehmer: In Abraham Hermanjats Nachlass sind Tuben der Sorten «Lukas», «Verbesserte Ei-Tempera» und «Feinste Tempera-Farbe» erhalten, die von den beiden Düsseldorfer Firmen Schönfeld und Schmincke hergestellt wurden (Abb. 18).⁴⁴ Léo-Paul-Samuel Robert, Hans Garnjobst, Louis-Severin-Albert Calame, Karl Ludwig Born, Joseph Gasteton, Plinio Colombi, Frieda Liermann und Cuno Amiet benutzten um die Wende zum 20. Jahrhundert die «Pereira-Tempera» von Müller & Co. in Stuttgart, von der später noch die Rede sein wird.⁴⁵ Hans Sandreuter, Albert Welti, Hans Emmenegger, Ernst Würtenberger und Fritz Widmann erwähnen in ihren Tagebüchern, Kassenbüchern, Notizbüchern und Briefen «Pidoll'sche Temperafarbe», «Schminck'sche» und «Mussini-Temperafarbe» der genannten Düsseldorfer Hersteller, «Neisch-Tempera» aus Dresden sowie Temperafarben, die von Bodemüller in Karlsruhe und von Buss in Rüschtikon (ZH) produziert wurden.⁴⁶

Vom Wand- ins Staffeleibild

«Natürlich wenn Du die grossen Wandgemälde ausführen musst, musst [Du] ein anderes Material suchen als Oel.»⁴⁷ Diese lakonische Bemerkung Giovanni Giacomettis in einem Brief an Cuno Amiet vom April 1899 spiegelt einen weiteren bisher wenig beachteten Faktor, der die Ausbreitung der Farbengattung Tempera befördert haben muss: Sie war nicht nur die Alternative zu den ungeliebten Ölfarben, nicht nur die Farbe der Alten Meister und ihrer Nachfolger, nicht nur leicht im

Handel erhältlich, sondern auch das Material der Wand- und Dekorationsmaler. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden wie in anderen europäischen Ländern auch im neuen Schweizer Bundesstaat vermehrt zivile Neubauten, die mit grossformatigen Wandbildern patriotischen Inhalts geschmückt werden sollten.⁴⁸ Mit der Ausführung dieser Arbeiten wurden Künstler betraut, die sonst Staffeleibilder malten. Da ihr traditionelles Malmaterial, die Ölfarbe, sich nur wenig für die Bemalung grosser, auf Fernwirkung angelegter Kompositionen im modernen, kräftigen Kolorit eignete, hielten sie nun Ausschau nach Alternativen. Einige brachten sich die Freskotechnik bei.⁴⁹ Viele probierten Kaseinfarbe, die in der Branche der Dekorations- und Flachmalerei üblich und wie die Tempera mit Wasser zu vermahlen war. Gemäss dem Rat des jungen Dekorationsmalers Ernst Linck benutzte beispielsweise Ferdinand Hodler, «um die grossen Flächen meistern zu können», für die vier Kartons, die er 1896–1898 für die Darstellung des Rückzugs von Marignano schuf, Kasein-Anstrichfarben der Düsseldorfer Firma Ant. Richard.⁵⁰ Dass Hans Sandreuter und Léo-Paul-Samuel Robert, beide Mitglieder der Jury, die Hodlers Entwürfe zu beurteilen hatte, ihre nächsten grossformatigen Entwürfe für Wandbilder gleichfalls als Kaseinbilder abliefern, ist gewiss kein Zufall; von Sandreuter wissen wir sogar mit Sicherheit, dass er die Idee zu diesem Material von Hodler übernommen hatte, denn er liess sich von ihm die Anschrift der Düsseldorfer Firma schicken.⁵¹ Robert beauftragte eine Bieler Dekorationsmalerfirma mit der Ausführung seines Kartons, während Sandreuter selbst mit den Kaseinfarben malte (dabei allerdings feststellte, dass ihm Tempera mehr behagte).⁵²

Sowohl für Entwürfe und Kartons, als auch für das Wandbild selbst suchte man – häufiger als im Fresko oder in Kaseinfarben – das Heil in der Tempera, die dann manchem Maler so sehr zusagte, dass er sie auch beim Ausüben seines eigentlichen Metiers – im Staffeleibild – anzuwenden begann. Hans Sandreuter beispielsweise, der in den 1870er Jahren bei Arnold Böcklin die Temperatechnik zwar schon gründlich kennengelernt und angewendet hatte, aber anschliessend wieder zur Ölmalerei zurückgekehrt war, entdeckte 1889 anlässlich der Ausmalung des Saals der Basler Schmiedenzunft das System der Ei/Leinöl-Tempera und hielt ihr fortan die Treue.⁵³ Léo-Paul-Samuel Robert, bis anhin ein überzeugter Ölmaler, entschied sich, nachdem er (über einen Zeitraum von elf Jahren) das Treppenhaus des Musée d'art et d'histoire in Neuenburg mit Ölfarben ausgemalt hatte, angesichts des nächsten Treppenhaus-Projekts im alten Bundesgericht in Lausanne nach langem Suchen und Abwägen im Jahr 1902 für die sogenannte «Pereira-Tempera».⁵⁴ Dass sich Ernest Biéler und Charles Giron in den 1890er Jahren um die Erlernung der Temperatechnik bemühten, könnte mit ihren Bewerbungen um Projekte ähnlicher Grössenordnungen in Verbindung gestanden haben.⁵⁵ Selbst für Cuno Amiet lässt sich dies erkennen: 1899 stiess er bei seiner Suche nach einer geeigneten Technik für Wandbilder – die Giovanni Giacometti zur oben zitierten Bemerkung veranlasste – auf die Beschreibung eines Ei/Leinöl-Tempera-Bindemittels⁵⁶ und damit auf einen typischen Vertreter der Systeme, die aus der jahrhundertealten ungebrochenen Werkstatttradition der Dekorations- und Flachmalerei stammen.⁵⁷ Im selben Jahr schuf er damit auch sein Staffeleibild *Selbstbildnis mit Gattin* (Kat. 1899.01, Abb. 136).

Schweizer Temperamalerei

Im Folgenden soll ein Bild der Temperamalerei in der Schweiz um 1900 gezeichnet und einige Künstler, welche diese Technik über Jahre hinweg anwandten oder sich auch nur vorübergehend in ihr versuchten, kurz vorgestellt werden.

Eine überaus wichtige Figur war der Basler Maler Hans Sandreuter. Dass er sich in jungen Jahren während zweier ausgedehnter Aufenthalte in Florenz bei seinem Vorbild Arnold Böcklin die Technik der Tempera angeeignet,⁵⁸ sie danach wieder aufgegeben⁵⁹ und schliesslich Ende der 1880er Jahre neu entdeckt hatte, wurde schon kurz erwähnt. Sandreuter arbeitete mit Eitempera und wechselte dabei zwischen diversen Varianten. Für grossformatige Arbeiten stellte er sie selbst her; zwei Rezepte notierte er 1890 in sein Tagebuch (Abb. 21 und 22). Für Staffeleibilder sind in seinem Nachlass Hinweise auf drei gewerbliche Temperasorten zu finden, die von den Firmen Neisch in Dresden, Schmincke in Düsseldorf und Bodenmüller in Karlsruhe hergestellt und in Tuben verkauft wurden, und die er manchmal, vielleicht auch immer, zusätzlich mit Ei und Wasser mischte.⁶⁰ Er trug Zwischenfirnisse aus Harz, Öl oder Wachs und immer einen Schlussfirnis auf. Dabei setzte ihn die Sättigung der Farbtöne durch den Firnis stets aufs Neue in Entzücken: «Anfangs grau u. matt tritt jedes Bild sobald in Firnis so glanzvoll u. klar hervor wie auf Email gemalt. Dies ist eigentlich der Haupttriumph der Tempera», schrieb er im November 1896, nachdem er einige en plein air gemalte Landschaften gefirnisst hatte, in sein Tagebuch.⁶¹ Wie ausserordentlich solid seine selbstgefertigte Ei/Leinöl-Tempera war, belegt seine packende Schilderung eines Vorfalls, bei dem zwei grossformatige Arbeiten in einen Hagelsturm gerieten, ohne dabei Schaden zu nehmen.⁶²

Wie Paul Bouvier berichtet, riet Sandreuter anderen Malern jedoch nur ungern zur Tempera. So soll er gesagt haben, sie sei auch für ihn selbst nicht nur ein reiner Quell der Freude und eigne sich nur für Maler, die bereit seien, sich täglich erneut auf einen Kampf einzulassen.⁶³ Wohl oder übel scheint er dennoch, und zwar bis über die Landesgrenzen hinaus, als Experte für Tempera betrachtet worden zu sein und als solcher agiert zu haben. Karl von Pidoll korrespondierte mit ihm zu diesem Thema, im Mai 1897 besuchte ihn Hans Thoma und im November desselben Jahres kündigte sich der Münchner Maler Erich Kubierschky an, «der Tempera malen will», wie Sandreuter notierte.⁶⁴ Der zuletzt genannte Gast dürfte manchen nützlichen Tipp mit nach Hause genommen haben: Sechs Jahre später war Kubierschky selbst ein angesehener Temperamalerei und führte mit dem Quellenforscher Ernst Berger und mit dem Chemiker und Nobelpreisträger Wilhelm Ostwald in München ausführliche Gespräche über Maltechnik, die vermutlich in Ostwalds viel beachteten *Malerbriefen* ihre fiktive Fortsetzung fanden.⁶⁵ Schliesslich durfte Sandreuter, als er im Jahr 1900 an der Pariser Weltausstellung weilte, erleben, wie die Technik seiner beiden dortigen Exponate bei französischen und deutschen Mitgliedern der internationalen Jury (der er selbst angehörte) Neugier und Bewunderung weckte.⁶⁶

Von Sandreuters Erfahrung profitierte man aber insbesondere in der Heimat. So traf er im Sommer 1896 beim Malen von Landschaften oberhalb von Locarno auf Filippo Franzoni und Edoardo Berta, die heute zu den bedeutendsten Tessiner Malern der Jahrhundertwende gezählt werden. Beide hatten an der Mailänder Brera

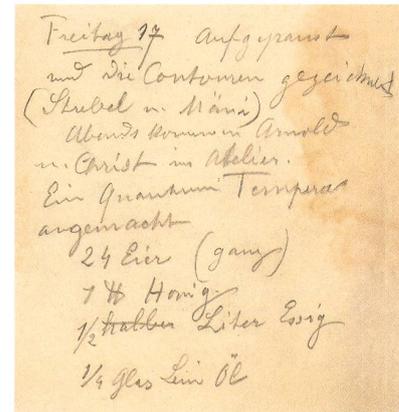


Abb. 21 | Hans Sandreuter, Tagebucheintrag vom 17. Januar 1890 mit einem Rezept für ein Temperabindemittel: «24 Eier (ganz), 1 Pfund Honig, 1/2 halber Liter Essig, 1/4 Glas Lein Öl». Universitätsbibliothek Basel, Sonder-sammlungen, Nachlass Hans Sandreuter.

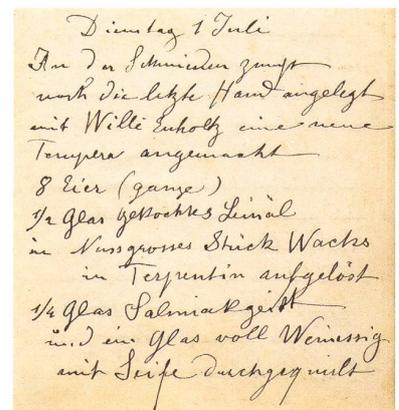


Abb. 22 | Hans Sandreuter, Tagebucheintrag vom 1. Juli 1890. An diesem Tag stellte Sandreuter ein Temperabindemittel nach einem anderen Rezept her: «8 Eier (ganze), 1/2 Glas gekochtes Leinöl, ein Nussgrosses Stück Wachs in Terpentin aufgelöst, 1/4 Glas Salmiakgeist und ein Glas voll Weinessig mit Seife durchgequirlt». Nachlass Sandreuter (siehe Abb. 21).

studiert, ohne Bekanntschaft mit der Temperamalerei geschlossen zu haben, und beide waren von Sandreuters Technik so beeindruckt, dass sie sich an Ort und Stelle bei ihm in die Lehre begaben. «Mein Freund Franzoni, der anfangs Feuer u. Flamme für die Tempera [war], geräth allmählig in Schwierigkeiten. Er wird sie wohl überwinden, wenn er ausharrt», notierte Sandreuter.⁶⁷ Beim Temperabild *Ponte Brollo*, das der Tessiner im Herbst nach dieser Begegnung an der Ausstellung des Basler Kunstvereins zeigen konnte, handelt es sich zweifellos um eine Frucht dieses spontan vereinbarten Unterrichts. Von der Kritik gelobt, fand es dennoch keinen Abnehmer. «Lassen Sie uns nicht den Mut verlieren. Wir wollen weiterhin Hühnereier zerschlagen und die Tempera hochleben lassen!»⁶⁸ ermunterte Sandreuter (der gleichfalls nichts verkauft hatte) nach Ausstellungsschluss den Kollegen. Tatsächlich könnte ein (leider undatierter) Skizzenbucheintrag Franzonis, ein Rezept für eine Tempera aus Ei, Bernsteinfirnis, einigen Tropfen Oliven- oder Mandelöl und Essig, ein Hinweis darauf sein, dass sein Interesse an der Tempera wach blieb.⁶⁹

Der Westschweizer Maler Ernest Biéler holte sich ebenfalls bei Sandreuter Rat. Nachdem Biéler dem Basler schon 1893 bei einem Besuch in Genf seine Arbeiten gezeigt hatte,⁷⁰ sandte er ihm im Februar 1897 aus Paris, wo er mittlerweile lebte, folgenden Hilferuf: «Schon seit langem will ich Ihnen schreiben in Bezug auf die Eimalerei. Ich habe an dem Bild, das Sie in Genf gesehen haben, weiter gearbeitet in dieser Technik, die mir sehr gut passt, und ich danke Ihnen sehr, sie mir empfohlen zu haben. Nur bin ich beunruhigt über die Art, wie ich sie verwende, und würde gerne wissen, ob es ihnen auch passiert, dass die Farbe sogar nach 15 Tagen Trockenzeit noch mit dem feuchten Finger oder mit Wasser wieder weggeschwemmt werden kann. Bereite ich die Eimischung falsch zu? Habe ich Ihre Angaben richtig aufgeschrieben? 6 Eier schlagen, ruhen lassen, danach mit einem halben Glas Essig und einem halben Glas Honig mischen. Stimmt das, oder fehlt etwas, das besser binden würde?»⁷¹ In seiner Antwort wird Sandreuter ihn an das bei den Zutaten offenbar vergessene Leinöl erinnert haben. Jedenfalls konnte Biéler im folgenden Jahr an die V. Nationale Kunstausstellung in Basel zwei Temperagemälde schicken, die offenbar gelungen waren: Beide wurden vom Bund angekauft, zu Preisen, von denen Sandreuter selbst nur träumen konnte.⁷² Es ist bekannt, dass Biéler 1908/1909 in Paris seine Eitempera perfektionierte, wobei unter anderem das Porträt des Schriftstellers Edouard Rod entstanden sein muss, dessen Technik durch schriftliche Quellen überliefert ist,⁷³ sowie das Temperagemälde *Les deux fillettes* (Abb. 25), in dessen Farbschicht im Rahmen unserer Forschungen anhand von Materialanalysen (und zwar mit FTIR, FTIR-FPA und GC-MS) Polysaccharide (Kirschgummi und Honig oder Zucker), Stärke und Ei identifiziert wurden.⁷⁴



Abb. 23 | Hans Sandreuter, *Gründung Berns durch Berchtold von Zähringen 1191*, 1898, Tempera auf Gewebe, 51 x 95 cm, Schweizerische Eidgenossenschaft.

Als Biéler Rods Bildnis im Pariser Salon präsentierte, wurde ihm in einer Ausstellungskritik der *Gazette de Lausanne* allerdings vorgeworfen, die Temperatechnik nur schlecht gemeistert zu haben.⁷⁵ Autor der Kritik war Charles Giron und damit ein weiterer Maler, der seine ersten Erfahrungen mit der Temperatechnik niemand anderem als Sandreuter verdankte. Bei der Suche nach Informationen zur Malerei mit den Temperafarben der Firma Schmincke war Giron von Courvoisier,

einem Basler Geschäft für Künstlerbedarf, an Sandreuter verwiesen worden.⁷⁶ Dieser hatte ihn zu sich nach Basel eingeladen und im Sommer 1897 in die Technik der Tempera eingeweiht. Als Probestück versuchte sich Giron in einem Bildnis seines Instructors. «Giron malt mein Portrait» schrieb Sandreuter in sein Tagebuch, und fügte weiter unten hinzu: «[er] hat [...] viel zu seufzen».⁷⁷

Eine ganz besondere Beharrlichkeit bei der Auseinandersetzung mit Tempera legte Albert Welti an den Tag; «hundert und aber hundert Stunden» soll er über «maltechnischen Experimenten» verbracht haben.⁷⁸ Welti hatte Ende der 1880er Jahre bei Arnold Böcklin in Zürich gearbeitet und von ihm das Verfahren übernommen, seine Weisspigmente in Eiweiss und alle übrigen Farbtöne in des Meisters kirschgummihaltigem Bindemittel anzureiben. Diese Methode gab er später wieder auf, kehrte zur Ölmalerei zurück, begann Mitte der 1890er Jahre, mit Eitempera zu malen und blieb fortan bei dieser Technik. Wie Sandreuter arbeitete er sowohl mit selbst gemischter als auch mit Eitempera aus Tuben; in seiner Korrespondenz nennt er die eihaltigen Sorten «Neisch» (Dresden) und «Pidoll'sche Tempera» (Schönfeld, Düsseldorf). Auch er versah seine Bilder mit einem Firnis, war aber vom Farbumschlag, den dieser verursachte, anders als Sandreuter, meist enttäuscht: Farbflächen, die vor dem Firnissen homogen erschienen waren, zeigten anschliessend Flecken.⁷⁹ Hinzu kam, dass er, wie aus seinen Briefen bekannt ist, fortwährend mit Rissbildungen kämpfte. Um seinem Sammler Franz Rose zu erklären, warum die Vollendung seiner Bilder oft lange auf sich warten liess, beschrieb er ihm rückhaltlos seine Pannen und Rückschläge, so zum Beispiel: «[...] ich habe mich mehrere Wochen wahrhaft gequält, [...] die Arbeit [...] bekam [...] fortwährend Sprünge».⁸⁰ Dennoch hielt er an der Tempera fest. «Ich kann in der plumpen Ölpatzerei absolut nicht meine Befriedigung finden», erklärte er im November 1896 seinem Mäzen.⁸¹

Ziemlich genau um die Wende zum 20. Jahrhundert scheint die Temperamalerei in der Schweiz weitere Anhänger gewonnen zu haben. Verschiedene Umstände könnten dazu beigetragen haben: Als Arnold Böcklin und Hans Sandreuter 1901 kurz nacheinander starben, wurden ihre Œuvres neu gewürdigt und damit auch ihre Maltechnik. Rudolf Schicks und Ernst Würtenbergers Aufzeichnungen zu Arnold Böcklins Malweise wurden publiziert und mit Eifer gelesen. In seiner oben erwähnten Quellenedition hatte Ernst Berger 1897 eine interessante Sammlung moderner Öltempera-Rezepte publiziert, die aus der Dekorationsmalerei stammten und zum Nachmischen geradezu einluden. Zudem kam im Herbst 1901 eine Kompilation von Rezepten für ölfreie Temperabindemittel in Umlauf, die der Münchner Maler Hermann Urban entwickelt hatte (Abb. 46). Neben den schon genannten fing nun eine Reihe weiterer Maler an, sich für Tempera zu interessieren, wie Cuno Amiet und Giovanni Giacometti, über dessen Temperaexperimente bereits Danièle Gros berichtet hat;⁸² von beiden Malern wird im nächsten Kapitel noch ausführlich die Rede sein. 1901 begannen auch Hans Emmenegger und Fritz Widmann, die Tempera zu erkunden. Nachdem Widmann zwei käuflich erworbene Sorten versucht hatte, beschloss er, die Farben selbst anzureiben⁸³ und schrieb im Sommer 1902 an Emmenegger: «Jetzt bin ich ganz in der Tempera, male sogar



Abb. 24 | Albert Welti, *Walpurgisnacht*, 1896/1897, Tempera auf Gewebe, 93,5 x 69 cm, Kunsthau Zürich (Gottfried Keller-Stiftung). Welti schrieb im November 1896: «Mir selbst ist es eine grosse Freude, dass die <Hexen> in Tempera vollendet sind.» Später, im September 1910, berichtete er allerdings, er habe das Bild «stark mit Öl resp. Mussini[farben] übermalt». Vgl. Adolph Frey, *Briefe Albert Weltis*, Bd. 2, Leipzig: H. Haessel, 1920, S. 91 und 267.



Abb. 25 | Ernest Biéler, *Les deux fillettes*, 1908, Tempera auf Gewebe auf Holz, 92 x 110 cm, Privatbesitz. Im Bindemittel der Farbschicht wurden Polysaccharide (Kirschgummi und Honig oder Zucker), Stärke und Ei nachgewiesen (FTIR, FTIR-FPA, GC-MS).

Naturstudien [...] u. mache alle möglichen Versuche.»⁸⁴ Mit grosser Ausdauer und besonderem Geschick nahm kurz nach der Jahrhundertwende auch Abraham Hermanjat die eigene Herstellung von Tempera auf und entwickelte dabei eine Vorliebe für wachshaltige Varianten.⁸⁵

Im gleichen Zeitraum wurde eine Gruppe von jungen Künstlern, die sich 1899 in Rüschtikon um den Maler und Lehrer Hermann Gattiker versammelt hatte und zu der auch Fritz Widmann gehörte, zur Keimzelle für ein besonderes, im Moment noch unerforschtes Kapitel der Schweizer Temperamalerei. Klar ist bisher nur, dass sich 1901 auch der junge Chemiker Dr. Otto Buss in Rüschtikon niederliess, hier eine fotochemische Fabrik aufbaute, sich alsbald «auf Veranlassung von befreundeten Malern» der Entwicklung von Temperafarben widmete und diese schliesslich in seiner Fabrik herstellte. Über die «Buss'sche Tempera», die 1905 auf den Markt kam – übrigens die einzige Künstlerfarbe, die damals auf Schweizer Boden gewerblich produziert wurde – ist bis anhin lediglich bekannt, dass sie auf der Malpalette mit verschiedenen Bindemitteln gemischt wurde. «Es sind deren drei, die überdies noch mit Wachs verbunden hergestellt werden», schrieb die *Neue Zürcher Zeitung* und berichtete weiter, Fritz Widmann und Ernst Würtenberger hätten das Buss'sche Produkt getestet und für gut befunden.⁸⁶ Würtenberger, der selbst schon länger mit Tempera arbeitete⁸⁷ und 1902 in Zürich ansässig geworden war, warb bei Schülern und Bekannten für die neue Sorte.⁸⁸

Im Übrigen scheint Würtenberger nach Sandreuters Tod dessen Nachfolge als Auskunftsperson in Sachen Temperatechnik angetreten und damit eine Funktion übernommen zu haben, die nun mehr denn je gefragt war. Interessanterweise ist der Blick, den er später auf diese Phase zurückwarf, äusserst kritisch. Eine «schlimme Epidemie» habe damals gewütet, die «Temperakrankheit, an der die meisten von uns jahrelang siech waren.» In Bezug auf die Rolle, die er selbst dabei gespielt hatte, fuhr er bedauernd fort: «Und ich war noch einer der Hauptgewährsmänner für jede Art von Tempera, da ich um Böcklin herum gewesen war. Ich wurde von allen Seiten um Rat und Auskunft gefragt, so dass ich mir zeitweilig wie ein mit allen Kräutern und Heilmitteln voll behängter Hottentotten-Medizinmann vorkam, der trotz aller Rezepte und Beschwörungsformeln niemandem helfen konnte. Nicht einmal sich selber. Das war ein verhängnisvolles Erbe von Böcklin her. Wenn auch das grosse Verdienst von Böcklin bestehen bleibt, die Malverfahren aller Zeiten noch einmal einer grandiosen Revision und Prüfung unterzogen und seinem eigenen Schaffen dienstbar gemacht zu haben, so geriet uns dies doch insofern zum Nachteil, weil wir darin unser einziges Heil suchten, ohne durch innere Gründe dazu getrieben zu sein.»⁸⁹

Ob die zeitraubende Beschäftigung mit der kapriziösen Technik die künstlerische Entwicklung ihrer Anhänger tatsächlich hemmte, wie Würtenberger hiermit wohl suggeriert, muss an dieser Stelle offen bleiben. Betrachtet man heute die Werke, die um 1900 in Tempera geschaffen wurden, gewinnt man den Eindruck, dass diese Farbengattung nicht zuletzt aufgrund ihrer Vielseitigkeit zu faszinieren vermochte. Je nach Beschaffenheit ihres Bindemittels eignete sie sich, wie diese Werke demonstrieren, für ganz unterschiedliche Zwecke: Für den strichelnden

zeichnerischen Stil oder für den flächigen deckenden Auftrag, für die schnelle direkte Malweise oder für den langsamen schichtenweisen Aufbau, und selbst für den Abschluss mit oder ohne Firnis. Anhand der Kommentare ihrer Anwender wird zudem deutlich, dass die Tempera im Vergleich zur Ölfarbe wegen ihrer schnelleren Trocknung, ihrer geringeren Gilbung und ihrer besonderen Leuchtkraft geschätzt wurde. Als Hans Sandreuter schrieb, Tempera sei «schöner und wahrer als die speckige Ölmanier», pries er nicht nur die Farbbrillanz der Tempera, sondern indirekt – über die Kritik an der Ölfarbe – auch ihre Konsistenz. Diese Form der Ölmalerei-Schelte begegnet uns nicht nur wiederholt bei Sandreuter, sondern auch bei anderen Temperamalern: Als «Öl-Gesalbe» (Sandreuter), als «plumpe Öl-Patzerei» (Albert Welti) oder auch als «schmierig» (Giovanni Giacometti, Paul Klee) wurde sie im Vergleich zur Tempera bezeichnet.⁹⁰

Nicht in jedem Fall waren diese abschätzigen Urteile unwiderruflich. Die Unberechenbarkeit der Technik konnte Temperamalern durchaus dazu bringen, wieder zum Öl zurückzukehren. Cuno Amiet, dessen Hin- und Abwendung von der Temperamalerei im nächsten Kapitel behandelt wird, ist dafür ein gutes Beispiel.

1 Rudolf H. Wackernagel, «Ich werde die Leute ... in Öl und Tempera beschwindeln, ...». Neues zur Maltechnik Wassily Kandinskys», in: *Kunsttechnologie und Konservierung*, 11 (1997), Nr. 1, S. 97–128. Karina Jagudina, «Marianne von Werefkin, Schriften und Briefe 1889–1918. Eine Auswahl und Auswertung im kunsttechnologischen Kontext», in: *Bild und Wissenschaft – Forschungsbeiträge zu Leben und Werk Alexej von Jawlenskys*, Bd. 3, Alexej von Jawlensky-Archiv S. A. Locarno, 2009, S. 211–234. Ewa Kruppa, «Farbe! Farbe! Farbe! Riesig, kräftig, energisch, scharf erfasst». *Maltechnische Beobachtungen an Werken von Otto Modersohn und Paula Modersohn-Becker vor dem Hintergrund der künstlerischen Selbstzeugnisse in Bezug auf die Verwendung von Temperafarben*, Diplomarbeit, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 2011 (unpubliziert). | 2 *Papers of the Society of Painters in Tempera*, Bd. 1, 1901–1907, Brighton: The Dolphin Press, 1928 (2. Aufl.), und Bd. 2, 1907–1924, ebd., 1925. | 3 Brian Singer, Trond E. Aslaksby, Biljana Topolova-Casadiago, Eva Storevik Tveit, «Investigation of materials used by Edvard Munch», in: *Studies in Conservation*, 55 (2010), S. 274–292. | 4 Beispielsweise Armand Point, Paul Sérusier und Edouard Vuillard, vgl. Jean-David Jumeau-Lafond, *Die Maler der Seele: Der idealistische Symbolismus in Frankreich*, Ausst.-Kat. Rupertinum, Museum für Moderne und Zeitgenössische Kunst in Salzburg, Zürich: Oehrli, 2000. Paul Sérusier, *ABC de la peinture. Suivi d'une correspondance inédite*, Paris: Librairie Floury, 1905. Jacques Salomon, *E. Vuillard – cahier*

de dessins, Paris: Quatre Chemins-Editart, 1950. | 5 Simona Rinaldi, Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, sowie Maite Rossi und Sandro Baroni, beide Fondazione Maimeri, Mailand, forschen zur Zeit über die industrielle Herstellung von Temperafarben in Italien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. | 6 Eva Reinkowski-Häfner, «Tempera. Zur Geschichte eines maltechnischen Begriffs», in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 8 (1994), S. 297–317. | 7 Laut Giorgio Vasari war die Ölmaltechnik von Jan van Eyck erfunden und erst im Laufe des 15. Jahrhunderts durch Antonello da Messina allmählich auch südlich der Alpen eingeführt worden. Als Mitte des 18. Jahrhunderts Zweifel an diesem Ablauf der Ereignisse laut wurden und die Forschung davon ausging, dass die Ölmalerei zu van Eycks Lebzeiten in Italien bereits bekannt gewesen war, begann man sich mit der Frage zu befassen, worin van Eycks Erfindung denn bestanden habe. Die diversen Hypothesen zu den Bindemitteln der Alten Meister beidseits der Alpen sind aufgearbeitet bei: Reinkowski-Häfner 1994 (wie Anm. 6). Abbie N. Sprague, «The British tempera revival: the Pre-Raphaelites and the link with America», in: *Apollo*, 150 (1999), Nr. 453, S. 47–52. Heinrich Wunderlich, «Enkaustische Maltechniken», in: *Restaurio*, 106 (2000), Nr. 2, S. 110–115. Elise Effmann, «Theories about the Eyckian painting medium from the late-eighteenth to the mid-twentieth centuries», in: *Reviews in Conservation*, 7 (2006), S. 17–26. | 8 M. le Comte de Caylus et M. Majault, *Mémoire*

sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire, Genf: Pissot, 1755. | 9 Bekannte frühe Beispiele sind Joshua Reynolds (Wachs und Öl), William Blake (Gummi und tierischer Leim) und die Maler der präraffaelitischen Bruderschaft (Kopalharz und Öl), vgl. Hélène Dubois, «Use a little wax with your colours, but don't tell anybody». Joshua Reynolds' painting experiments with wax and his sources», in: *Hamilton Kerr Institute Bulletin*, 3 (2000), S. 97–106. Bronwyn Ormsby, Joyce H. Townsend, Brian Singer, John Dean, «Blake's use of tempera in context», in: Joyce H. Townsend (Hrsg.), *William Blake. The painter at work*, London: Tate, 2003, S. 134–148. Joyce H. Townsend, Jacqueline Ridge, Stephen Hackney, *Pre-Raphaelite Painting Techniques*, London: Tate, 2004. | 10 Es sei explizit auf die Praxis von John Roddam Spencer Stanhope und Arnold Böcklin verwiesen: John Roddam Spencer Stanhope, «Yolk of Egg Tempera», in: *Papers of the Society of Painters in Tempera 1901–1907* (wie Anm. 2), S. 27–29. Hermann Kühn, «Technische Studien zur Malerei Böcklins», in: Rolf André, *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zusammenarbeit mit der Fritz Thyssen-Stiftung, Köln, und dem Kunstmuseum Basel, Basel: Reinhardt; München: Prestel, 1977, S. 106–127. Monika Dannegger, *Arnold Böcklin: Maltechnik und Effekte*, Lizentiatsarbeit, Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, 1999. Patrick Dietemann, Wibke Neugebauer, *Von Böcklin bis Kandinsky – Maltechnische und analytische Forschungen zu komplexen*

Bindemittelmischungen in der Münchner Temperamalerei um 1900, Forschungsvorhaben am Doerner Institut München (in Arbeit). | 11 Adolf Wilhelm Keim, *Über Mal-Technik. Ein Beitrag zur Beförderung rationeller Malverfahren auf Grund authentischen Aktenmaterials*, Leipzig: A. Foerster, 1903 (Reprint LaVergne, 2010). | 12 Reinkowski-Häfner 1994 (wie Anm. 6). | 13 Zur Verwendung des Begriffs «Tempera» im deutschen, französischen, italienischen und englischen Sprachgebrauch früher und heute vgl. Eva Reinkowski-Häfner 1994 (wie Anm. 6). | 14 Durch das Verdunsten des Wassers beim Trocknen erfährt Tempera einen starken Volumenschwund. Die Farbschicht gerät dadurch unter Spannung und bildet Risse, sofern die Rissbildung nicht durch eine gute Haftung zum Untergrund verhindert wird. Die Haftung ist nur gegeben, wenn der Untergrund magerer ist als die Tempera. Zur Bedeutung der Malerregel «fett auf mager» siehe das Kapitel «Gemäldegrundierung um 1900: Akademismus und Avantgarde» in der vorliegenden Publikation. | 15 Ernst Würtenberger, *Werden eines Malers*, Heidelberg: Carl Winter, 1936 (S. 137). | 16 Albert Welti an Emil Anner, 29.4.1895, und Albert Welti an Oscar Miller, 24.2.1901, in: Adolph Frey (Hrsg.), *Briefe Albert Weltis*, Bd. 1, Zürich: Rascher, 1916 (S. 58 und 259). Albert Welti an Franz Rose, 3.7.1895 und 21.11.1895, in: ders., *Briefe Albert Weltis*, Bd. 2, Leipzig: H. Haessel, 1920 (S. 40 und 53). | 17 Albert Welti an Franz Rose, 3.7.1895, in: Frey 1920 (wie Anm. 16), S. 40. | 18 Albert Welti an Franz Rose, 11.5.1897, in: Frey 1920 (wie Anm. 16), S. 109 und 110. | 19 Albert Welti an Franz Rose, 6.8.1898, in: Frey 1920 (wie Anm. 16), S. 142 und 143. | 20 Albert Welti an Oscar Miller, 24.2.1901, in: Frey 1916 (wie Anm. 16), S. 259. | 21 Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, vermutlich Anfang Dezember 1903 [nicht, wie dort noch vermutet, 28. oder 29.11.1903], in: Viola Radlach (Hrsg.), *Cuno Amiet – Giovanni Giacometti. Briefwechsel*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft; Scheidegger & Spiess, 2000, Nr. 213. | 22 Zu Sandreuter: «Es ist wirklich wie Genini [sic] sagt ein Vergnügen», vgl. Tagebucheintrag, 3.5.1895, Universitätsbibliothek Basel, Nachlass Hans Sandreuter. Drei Jahre später erwarb Sandreuter eine Ausgabe von Cenninis Traktat, vgl. Kassenbucheintrag, 5.8.1898, ebd. Zu Franzoni: In einem Skizzenbuch Franzonis befindet sich ein Eintrag mit einem Verweis auf eine Passage in Cenninis Traktat, vgl. Taccuino e, Casa Rusca, Locarno, Archivio della Fondazione Filippo Franzoni; nach einem freundlichen Hinweis von Riccardo Carazetti, Edgardo Cattori und Paola Cattori. Zu Ernest Biéler: Im Nachlass des Künstlers befinden sich seitenweise Exzerpte aus der französischen Ausgabe (1856) von Cenninis Schrift, vgl. Bibliothèque cantonale et

universitaire de Lausanne, Fond Ernest Biéler; nach einem freundlichen Hinweis von Ethel Mathier. | 23 Charles Giron an Hans Sandreuter, 6.6.1897, Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). | 24 Karoline Beltinger, «Hermanjat l'alchimiste». La technique picturale d'Abraham Hermanjat après 1900», in: *Abraham Hermanjat. De l'Orient au Léman – Vom Orient zum Genfersee*, Ausst.-Kat. Musée historique et des porcelaines und Musée du Léman, Nyon, 2012, S. 197–209. | 25 Cuno Amiet, «Ferdinand Hodler, wie ich ihn erlebt habe», in: ders., *Über Kunst und Künstler*, Bern: Bernische Kunstgesellschaft, 1948, S. 53–70 (S. 68). | 26 Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 20.3.1902, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 184. | 27 Ernst Berger, *Beiträge zur Entwicklungs-Geschichte der Maltechnik*, Band 3: *Quellen und Technik der Fresko-, Oel- und Temperamalerei des Mittelalters*, München: Callwey, 1897. | 28 Effmann 2006 (wie Anm. 7). Kathrin Kinseher, «Ernst Berger and the late 19th-century Munich controversy over painting materials», in: Sigrid Eyb-Green, Joyce H. Townsend, Mark Clarke, Jilleen Nadolny, Stefanos Kroustallis, *The Artists's Process. Technology and Interpretation. Proceedings of the fourth symposium of the Art Technological Source Research Working Group*, London: Archetype, 2012. | 29 Nach einem freundlichen Hinweis von Kathrin Kinseher, München. | 30 Zu Kandinsky vgl. Wackernagel 1997 (wie Anm. 1), S. 101. Zu Kirchner: Karin Schick, Heide Skowranek, «Keiner hat die Farben wie ich». *Kirchner malt*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2012 (S. 28). Zu Welti: Frey 1916 (wie Anm. 16), S. 259. | 31 So schilderte der englische Maler Spencer Stanhope seine Begegnung mit einem einheimischen Kunstmaler in einer Florentiner Galerie: Der Italiener teilte dem Engländer, der in Öl kodierte, seine Meinung über die Temperatechnik (in der die Vorlage ausgeführt sei) mit und brachte ihm in der Folge diese Technik bei, vgl. Spencer Stanhope 1928 (wie Anm. 10). – Ferner berichtete Roger Fry, die Forscherin, Amateurmalerin und Kunstmäzenin Christiana Herringham sei in den 1870er Jahren, als sie in der Londoner National Gallery mit Eidottertempera kodierte, mit dem Kunstschriftsteller John Ruskin ins Gespräch gekommen und habe diesem über die Temperatechnik der italienischen Renaissancemaler die Augen geöffnet, vgl. Roger E. Fry, «Tempera painting», in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 7 (1905), Nr. 27, S. 175–176. – Tatsächlich schrieb Ruskin in seinem Kunstführer über Venedig zum von Carpaccio geschaffenen Gemälde *Tod des heiligen Hieronymus*: «It is in tempera, however, not oil [...]», vgl. John Ruskin, *St. Mark's Rest: First Supplement – The Shrine of the Slaves*, Orpington, 1877 (S. 39). | 32 Francis Kervin (Hrsg.), *Wilhelm Balmer in seinen Erinnerungen*, Zürich und Leipzig: Rotapfel, 1924 (S. 163). | 33 Spencer

Stanhope 1928 (wie Anm. 10). Sprague 1999 (wie Anm. 7). | 34 Kühn 1977 (wie Anm. 10). Danneger 1999 (wie Anm. 10). – Diemann/Neugebauer (in Arbeit, wie Anm. 10). | 35 Rudolf Koller an Ernst Stückelberg, 6.10.1866, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Schweizerisches Kunstarchiv, Nachlass Ernst Stückelberg. | 36 Rudolf Schick, *Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin*, hrsg. von Hugo von Tschudi, Berlin: Fontane, 1901. | 37 Die wichtigsten sind: Schick 1901 (wie Anm. 36). Ernst Würtenberger, *Arnold Böcklin. Einiges über seine Art zu schaffen, seine Technik und seine Person*, Berlin: Dreililien, 1902. Adolph Frey (Hrsg.), *Arnold Böcklin. Nach den Erinnerungen seiner Züricher Freunde*, Stuttgart und Berlin, 1903. Ernst Berger, *Böcklins Technik* (Sammlung maltechnischer Schriften, Bd. 1), München: Georg D. W. Callwey, 1906. | 38 Tagebucheintrag, 30.12.1900, Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). | 39 Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, Samstag vor Ostern 1901; Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 22.5.1901, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 164, 165. | 40 Fritz Widmann an Hans Emmenegger, 28.12.1901, Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern, Nachlass Hans Emmenegger. | 41 Würtenberger 1902 (wie Anm. 37). | 42 Viktor Baumgartners Exemplar des Buchs *Technik der Malerei. Ein Handbuch für Künstler und Dilettanten* von Paul Schultze-Naumburg, Leipzig: Haberland, 1902, befindet sich in der Bibliothek des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft in Zürich und enthält im hinteren Teil umfassende Notizen des Malers. Bibliothek SIK-ISEA, Sign. B2 13413 / 1-100. – Zu Giovanni Giacomettis Rezeptkopie siehe Danièle Gros, «Giovanni Giacometti – Maltechnische Untersuchungen», in: Paul Müller, Viola Radlach, *Giovanni Giacometti 1868–1933, Werkkatalog der Gemälde*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1998, 2 Bde., S. 64–101 (Abb. 26). | 43 Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 29.7.1903, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 204. Vgl. auch das Kapitel «Die Tempera im frühen Schaffen von Cuno Amiet» in der vorliegenden Publikation. | 44 Beltinger 2012 (wie Anm. 24). | 45 Léo-Paul-Samuel Robert an J. G. Mueller & Co., 14.5.1902, 18.6.1902, Museum Neuhaus, Biel, Fondation Collection Robert, Nachlass Léo-Paul-Samuel Robert. – Für Pereira-Temperafarben bei diversen Schweizer Künstlerinnen und Künstlern vgl. Alfons von Pereira-Arnstein, «*Tempera rediviva!*» *An die Künstler*, Leipzig: E. Haberland, 1909, S. 119, 124, 125, 128, 134 und 136–139. | 46 Für Neisch-Temperafarben bei Hans Sandreuter vgl. Kassenbucheinträge von 1889 und 1890, sowie Tagebücher von 1892 und 1893 (Adressnotizen im jeweils hinteren Teil), Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). Für Mussini-Temperafarben bei Hans Sandreuter

vgl. Léo-Paul-Samuel Robert an Eugène Burnand, 3.3.1894, Nachlass Robert (wie Anm. 45), sowie Charles Giron an Hans Sandreuter, 9.2.1897, Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). Für Neisch- und Pidoll'sche Temperafarben bei Albert Welti vgl. Frey 1916 (wie Anm. 16), S. 71 und 259, sowie Frey 1920 (wie Anm. 16), S. 52 und 54. Für Schminck'sche Temperafarben bei Hans Emmenegger vgl. *Maltechnische Notizen*, Nachlass Emmenegger (wie Anm. 40). Für Pereira-Tempera und Schminck'sche Tempera bei Fritz Widmann vgl. Fitz Widmann an Hans Emmenegger, 28.12.1901, Nachlass Emmenegger (wie Anm. 40). Für Temperafarben von Dr. O. Buss & Co. bei Ernst Würtenberger vgl. Frey 1916 (wie Anm. 16), S. 325, sowie bei Ernst Würtenberger und Fritz Widmann vgl. «Neue Tempera und kein Ende», in: *Technische Mitteilungen für Malerei*, 21 (1904/1905), Nr. 17, S. 162–163. | 47 Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 6.4.1899, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 119. | 48 Laurent Langer, «Das Schweizer Wandbild – Ort der nationalen Selbstdarstellung?», in: *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hrsg.), Bern und Zürich: Benteli, 2006, S. 139–147. | 49 In Freskotechnik haben u. a. folgende Künstler gearbeitet: Arnold Böcklin für seine Bilder im Naturhistorischen Museum, Basel (1868–1870), Ernst Stückelberg für die Tellskapelle bei Sisikon (1877–1883), Gustave de Beaumont für die Fassade des Genfer Arsenal (1893), Ferdinand Hodler für den Rückzug von Marignano im Waffensaal des Zürcher Landesmuseums (1900–1901), Albert Welti und Wilhelm Balmer für ihre *Landsgemeinde* im Berner Ständeratssaal (1912–1914) und Ernest Biéler für die Tellskapelle in Lausanne und für das Musée Jenisch in Vevey (1915). Auch Hans Sandreuter übte sich im Jahr 1895 hinsichtlich der geplanten (aber nicht ausgeführten) Bemalung des Altdorfer Turms in Fresko, vgl. Kassenbucheintrag, 7.11.1898, Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). | 50 Ernst Linck, «Die Maltechnik Ferdinands Hodlers», in: *Technische Mitteilungen für Malerei*, 50 (1934), Nr. 7, S. 51–52. Christoph Herm, «Zur Maltechnik der Kartons», in: *Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte*, 57 (2000), Nr. 3, S. 233–256. | 51 Ferdinand Hodler an Hans Sandreuter, undatiert (Poststempel 1898), Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). | 52 Léo-Paul-Samuel Robert an Herrn Gobat, 13.11.1897, sowie ders. an Herrn Pelloni, 23.11.1897, Nachlass Robert (wie Anm. 45). Kassenbucheintrag, 7.11.1898, sowie Tagebucheinträge, 13.4.1899, 3.5.1899 und 10.6.1899, Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). | 53 Tagebücher, 27.10.1888–3.4.1890, Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). In welcher Technik Sandreuter 1887 die neue Basler Skulpturenhalle mit grossformatigen Figuren ausgeschmückt hatte, ist leider nicht über-

liefert; sie wurden wenig später übermalt. | 54 Während ein direkter Beleg für die Verwendung von Ölfarben für die Wandbilder in Neuenburg zur Zeit noch fehlt, weisen doch Roberts Überlegungen zur Ausführung seines nächsten grossen Auftrags darauf hin: Die beiden einzigen von ihm noch 1901 in Erwägung gezogenen Optionen für die Wandbilder im Treppenhaus des alten Bundesgerichts in Lausanne waren nämlich Fresko und Öl; nachdem er mit Fresko nicht vertraut war, entschied er sich zunächst wieder für Öl, vgl. Léo-Paul-Samuel Robert an einen unbekanntenen Empfänger (wahrscheinlich an den Präsidenten der Eidgenössischen Kunstkommission), 6.6.1901, Nachlass Robert (wie Anm. 45). – Nachdem ihn «verschiedene Freunde» ermuntert hatten, Pereira-Tempera zu verwenden, nutzte er einen Aufenthalt in Paris im Winter 1901/1902, um dem Farbenhändler Jules Chauvin einen Besuch abzustatten und die Pereira-Tempera auszuprobieren. Positiv überrascht, bestellte er im Mai 1902 beim Hersteller der Pereira'schen Produkte in Stuttgart das notwendige Material, vgl. Léo-Paul-Samuel Robert an J. G. Müller & Co., 14.5.1902, Nachlass Robert (wie Anm. 45); ein Auszug aus diesem Schreiben ist ausserdem publiziert in: Pereira-Arnstein 1909 (wie Anm. 45), S. 128. | 55 Ernest Biéler führte 1893/1894 in der Genfer Victoria Hall mit dem Deckengemälde *Les Harmonies terrestres et les harmonies célestes* seine ersten grossformatigen Dekorationsarbeiten aus (1984 durch Brand zerstört). Charles Giron schuf 1901 die *Wiege der Eidgenossenschaft* im Berner Nationalratssaal. Beide Künstler wandten sich in den 1890er Jahren an Hans Sandreuter um Rat bezüglich der Temperatechnik, vgl. Ernest Biéler an Hans Sandreuter, 2.2.1897, sowie Charles Giron an Hans Sandreuter, 8.2.1897, undatiert, 9.6.1897 und 6.6. (ohne Jahr, vermutlich 1898), Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). | 56 Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 18.3.1899, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 118. | 57 Diese Rezepte basieren auf Leinöl, Wasser und dem (emulgierenden) Dotter des Hühnerreis, vgl. «Briefkasten der Redaktion, Beantwortungen», in: *Technische Mitteilungen für Malerei*, 2 (1885), S. 23–24; «Kleinere Mitteilungen, Temperamalerei», in: ebd., 4 (1888), S. 44. «Moderne Oeltempera-Rezepte», in: Berger 1897 (wie Anm. 27), S. 257–260. | 58 Hans Trog, «Hans Sandreuter», in: *Neujahrsblatt der Kunstgesellschaft in Zürich*, 1904, S. 3–45 (S. 8 und 9). | 59 Die zwischenzeitliche Rückkehr zur Ölmalerei ergibt sich indirekt aus seinen Tagebuchaufzeichnungen, die allerdings bis dato nur ab dem Oktober 1888 bekannt sind, siehe Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). | 60 Die Neisch-Tempera enthält Ei; über die von Sandreuter verwendete Mussini-Tempera von Schmincke und diejenige von Bodenmüller ist

nichts bekannt. Der Hinweis auf die Verwendung von zusätzlichem Ei besteht in einer Bemerkung, die Sandreuter zum Vorgehen von Charles Giron machte, dem er beim Erlernen der Malerei mit Eitempera behilflich war, vgl. Tagebucheintrag, 3.6.1897, Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). | 61 Tagebucheintrag, 25.9.1896, Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). | 62 Als Gewinner des Wettbewerbs für vier Mosaiken, mit denen die Fassade des Zürcher Landesmuseums geschmückt werden sollte, hatte Sandreuter zwei grossformatige Kartons in Tempera auf Leinwand nach Zürich geschickt, damit sie in situ – nämlich oben an der Fassade montiert – von der Eidgenössischen Kunstkommission vom Hof aus beurteilt werden konnten. Nach dem Eintreffen der Kommission entflammte eine hitzige Diskussion, so dass, als sich ein heftiges Gewitter über Zürich zu entladen begann, es zu spät war, um Sandreuters Werke noch in Sicherheit zu bringen. «Wir ziehen uns in den Thorbogen zurück», schilderte er die nun folgende Szene. «Unterdesen stürzt sich die entfesselte Wasser- und Hagelmasse als Wolkenbruch in den Hof so dass wir selbst unter dem Thore ganz durchnässt werden. Die Bilder fangen an zu wackeln und mir läuft der Angstschweiss herunter, denn mit jedem Augenblick müssen wir sie am Boden zerschmettert und ruiniert ankommen sehen. Jetzt sieht man sie nur noch im Nebel, so dicht fällt der Regen, der Sturm peitscht ihn an die Bilder. Endlich wird er schwächer und ... Siehe da, nachdem er aufgehört hat sind die Bilder nicht nur noch vollständig intakt sondern ganz vom Wasser durchnässt leuchten sie in einer Farbenfrische wie nichts vorher. Kein einziges Fleckchen zeigt sich von herunter gelaufener Farbe. (Zeichen des guten Materials). [...] Ein einziger Striemen von einem 3 cm dicken Hagelkorn ist zu sehen.» Tagebucheintrag, 8.9.1899, Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). | 63 Paul Bouvier, «Quelques notes sur Hans Sandreuter», in: *Au Foyer romand. Etrennes littéraires pour 1903*, Lausanne: Payot, 1903. | 64 Tagebucheinträge, 5.5.1897 und 1.11.1897, Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). | 65 Kurt Hansel, «Die maltechnische Alternative», in: *Wilhelm Ostwald. Maltechnische Schriften 1904–1914. Mitteilungen der Wilhelm-Ostwald-Gesellschaft zu Grossbothen e. V.*, 10 (2005), Sonderheft 22, S. 5–14. | 66 Tagebucheintrag, 6.6.1900, Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). | 67 Tagebucheintrag, 23.6.1896, Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). | 68 Hans Sandreuter an Filippo Franzoni, Casa Rusca, Locarno, Archivio della Fondazione Filippo Franzoni. Nach einem freundlichen Hinweis von Riccardo Carazetti, Edgardo Cattori und Paola Cattori. | 69 Elfi Rüschi, Micaela Mander (Hrsg.), *I taccuini di Filippo Franzoni: un contributo alla ricerca*, Locarno: Fondazione Filippo Franzoni, 2011

(S. 126). Valeria Malossa, *Filippo Franzoni (1857–1911). Materiali, tecniche pittoriche, interventi di restauro e stato di conservazione delle opere della Fondazione Filippo Franzoni di Locarno*, Masterarbeit, Hochschule der Künste Bern, 2013 (unpubliziert). | 70 Tagebucheintrag, 29.8.1893, Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). | 71 Ernest Biéler an Hans Sandreuter, 2.2.1897, Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). | 72 Sandreuter schrieb am 5. Oktober 1898, offensichtlich verblüfft, in sein Tagebuch: «Biéler verkauft seine Tempera-Ziegenherde zu [...] 7000 [Franken]!», vgl. Tagebucheintrag, 5.10.1897, Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). Beim genannten Bild handelt es sich um *Les caprices. Bergère et chèvres. Sous-bois*, 1899, Tempera auf Gips, 128 x 207 cm, Musée d'art et d'histoire, Neuenburg, Depositum der Eidgenossenschaft. | 73 Ernest Biéler, *Portrait des Schriftstellers Edouard Rod*, 1909, Tempera auf Holz, 105 x 130 cm, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne. | 74 Die Analysen wurden ausgeführt von Ester S. B. Ferreira, Nadim Scherrer und Karin Wyss, alle Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. |

75 Ethel Mathier, Matthias Frehner, *Ernest Biéler (1863–1948. Geträumte Wirklichkeit. Réalité rêvée*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern; Fondation Pierre Gianadda, Martigny; Bern: Kunstmuseum, 2011 (S. 160). | 76 Charles Giron an Hans Sandreuter, 9.2.1897, Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). | 77 Tagebucheintrag, 3.6.1897, Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). | 78 Frey 1916 (wie Anm. 16), S. 45. | 79 Albert Welti an Franz Rose, 20.4.1898, in: Frey 1920 (wie Anm. 16), S. 130. | 80 Albert Welti an Franz Rose, 12.7.1895, in: Frey 1920 (wie Anm. 16), S. 42. | 81 Albert Welti an Franz Rose, 11.11.1896, in: Frey 1920 (wie Anm. 16), S. 92. | 82 Gros 1998 (wie Anm. 42). | 83 Tagebucheinträge, 2.1.1901 und 6.1.1901; *Maltechnische Notizen*, Liste der Abkürzungen (letzte Seite); Fritz Widmann an Hans Emmenegger, 28.12.1901, Nachlass Emmenegger (wie Anm. 40). | 84 Fritz Widmann an Hans Emmenegger, 27.7.1902, Nachlass Emmenegger (wie Anm. 40). | 85 Beltinger 2012 (wie Anm. 24). | 86 «Neue Tempera und kein Ende» 1904/1905 (wie Anm. 46). Ernst Berger, Nachschrift zu: Otto

Buss, «Über Tempera, Gummi, Leim und Kasein», in: *Münchener kunsttechnische Blätter*, 4 (1907/1908), Nr. 16, S. 63. | 87 «Er [Ernst Würtenberger] malt vor allem sehr gute Portraits, alles meist in Tempera.» Albert Welti an Hans Rose, 28.2.1900, in: Frey 1920 (wie Anm. 16), S. 174. | 88 Sein Versuch, auch seinen Freund Albert Welti dafür zu gewinnen, blieb allerdings ohne Erfolg. Albert Welti an Ernst Würtenberger, 22.1.1905, in: Frey 1916 (wie Anm. 16), S. 325. | 89 Würtenberger 1936 (wie Anm. 15), S. 155. | 90 Tagebucheinträge, 11.12.1891 und 2.1.1896, Nachlass Sandreuter (wie Anm. 22). Albert Welti an Franz Rose, 11.11.1896, in: Frey 1920 (wie Anm. 16), S. 92. Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 6.4.1899, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 119. Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition*, Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (Hrsg.), bearbeitet von Wolfgang Kersten, Bern, 1988 (Nr. 374). Nach einem freundlichen Hinweis von Nathalie Bäschlin, Hochschule der Künste, Bern.

6. Die Tempera im frühen Schaffen von Cuno Amiet

verfasst unter Mitarbeit von Ester S. B. Ferreira und Karin Wyss

Erste Anregungen in München und Paris?

Falls der junge Cuno Amiet nicht schon bei seinem ersten Lehrmeister Frank Buchser oder im heimatlichen Künstlermaterialienhandel mit der Farbengattung Tempera bekannt geworden war, wird er ihr spätestens in München begegnet sein, wo er sich im Herbst 1886 nach bestandener Prüfung an der Kunstakademie immatrikuliert hatte. Die Lehranstalt, an der er nun täglich verkehrte, war nämlich in den frühen 1880er Jahren zu einem Brennpunkt der Diskussion geworden, die sich um neue Künstlerfarbensorten und ihre häufig ungenügende Qualität entfacht hatte. 1882 hatte ihr Lehrkörper, um sich selbst und die Allgemeinheit der Kunstschaffenden vor schlechten Produkten besser zu schützen, den Spezialisten Adolf Wilhelm Keim engagiert. Keim, der Erfinder der Mineralmalerei, hatte im Souterrain des Akademiegebäudes eine «Versuchsstation und Auskunftsstelle für Maltechnik» eingerichtet, wo er an Künstlerfarben des Handels naturwissenschaftliche Qualitätsprüfungen vornahm. Zudem erhielt er die Genehmigung, «Vorträge über die Technologie der Farben und deren Verwendbarkeit zu halten und so die sehr wichtige Disziplin einer Materiallehre [...] [an der Akademie] zu vertreten».¹ 1884 hatte Keim die Zeitschrift *Technische Mitteilungen für Malerei* gegründet, die von «Kunsteleven» kostenlos bezogen werden konnte.² 1886 hatte ein Gremium, dem unter anderem der Direktor der Kunstakademie, Karl von Piloty, sowie drei ihrer Professoren angehörten, die «Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren» ins Leben gerufen, die sich für die staatliche Anerkennung der Versuchsstation einsetzte.

In Keims Einschätzung führte der Weg aus der Malfarbenkrise übrigens nicht über die Verwendung von Tempera, sondern über die Rückkehr zur hochwertigen unverfälschten Ölfarbe. In den ersten Jahrgängen der *Technischen Mitteilungen*, deren Inhalt er als Redaktor, Spezialist und Meinungsmacher ganz wesentlich mit bestimmte, kam Tempera nur selten und wenn, dann nur im Zusammenhang mit Wand- und Dekorationsmalerei zur Sprache. Doch nachdem in diesem Blatt 1889 ein erster sehr günstiger Beitrag über die Verwendung von Tempera im Staffeleibild erschienen war, konnte Keim nicht verhindern, dass sich nun Befürworter

dieser Anwendung hier vermehrt zu Wort meldeten. Selbst innerhalb der Kunstakademie begann man dem Faszinosum Tempera zu erliegen. Ernst Würtenberger, der 1889 in die Malklasse von Wilhelm von Diez, die hoch angesehene «Diez-Schule», eingetreten war, berichtete später über seinen Professor: «Und so verliess er seine eigene schöne Malweise, [...] um sich auf die hohe See des Probierens zu begeben. Er wollte heller malen als bisher und bediente sich dabei der Tempera, die aber dem ausgezeichneten Ölmaler, der er war, keineswegs lag. Und da der Lehrer wankte, geriet auch die [Dietz-]Schule ins Wanken, und es setzte ein wildes Pröbeln und Experimentieren ein [...]. Und so sassen wir Schüler zwischen zwei Stühlen, der alten Malerei, die noch nicht ganz tot, und einer neuen, die für uns noch nicht lebendig war.»³

Anders als dem jungen Würtenberger blieb es dem jungen Amiet wohl erspart, den Beginn der «Münchener Kontroverse» mitzerleben, eines Streits, der in den späten 1880er Jahren zwischen dem Gegner der Tempera, Adolf Wilhelm Keim, und ihren Befürwortern (zum Beispiel Ernst Berger) ausbrach und lange Jahre schweben sollte.⁴ Unser Protagonist zählte nämlich während seines Münchner Studiums noch zum grossen Heer der Anfänger, das ausschliesslich im Zeichnen unterrichtet wurde, und konnte nur in seiner Freizeit malen. «Aussicht in die Malklasse zu kommen habe ich keine, da dieselben alle schon überfüllt sind», schrieb er im Mai 1888 verdrossen nach Hause und kehrte wenig später München den Rücken.⁵

Im Oktober 1888 setzte er sein Studium gemeinsam mit seinem Freund Giovanni Giacometti in Paris fort, an der privaten Académie Julian, wo in vielerlei Hinsicht grössere Freiheit herrschte, und wo er erstmals auch im Lehratelier Pinsel und Palette zur Hand nehmen durfte. Auch in dieser Metropole war man mittlerweile, wie sich anhand der zeitgenössischen Literatur rekonstruieren lässt, über die zweifelhafte Qualität vieler handelsüblicher Ölfarben allmählich in Rage geraten. «Besonnene Künstler» seien bezüglich ihrer Farben vorsichtig geworden, berichtete 1890 die Zeitschrift *Kunst für Alle* aus Paris. Einige wenige seien «hier in Frankreich zur alten Art der eigenen Farben- und Firniszubereitung zurückgekehrt.»⁶ Auch die staatliche Ecole des Beaux-Arts reagierte auf die allgemeine Lage und nahm kostenlose öffentliche Vorlesungen über Malmaterialkunde in ihr Angebot auf. Gehalten wurden sie vom originellen und kenntnisreichen Maler Jehan-Georges Vibert. Sein Werk *La science de la peinture*, im Wesentlichen die schriftliche Fassung dieser Vorlesungen, verrät, dass er auch über Tempera sprach, denn es enthält Vorschläge zur eigenhändigen Herstellung von ölfreien Temperabindemitteln.⁷ Aus der Korrespondenz des jungen Giacometti mit seiner Familie wissen wir, dass die beiden Freunde Kurse an der Ecole des Beaux-Arts belegten; ob dazu auch Viberts Vorlesungen gehörten, erfahren wir leider nicht.⁸

Zur gleichen Zeit begann sich die Société des Artistes Français gegen die allgemeine Farbenmisere zu organisieren. 1891 bildete sie eine Kommission zur Ausarbeitung von Massnahmen. Diese schlug – vielleicht nach dem Münchner Vorbild? – vor, ein Labor zur Prüfung im Handel erhältlicher Malfarben einzurichten und in einem nächsten Schritt vom Staat dessen Übernahme zu fordern.⁹ Das Interesse der Kommission galt ausserdem der Temperamalerei. Auf ihre Einladung hielt im

Juni 1891 der österreichische Baron Alfons von Pereira-Arnstein, der im Begriff war, unter der Bezeichnung «Pereira'sche Tempera» eine Gruppe von Produkten für die Dekorations- und Staffeleibildmalerei auf den Markt zu bringen, vor den Mitgliedern der Société einen Vortrag. Wie er dem zahlreich erschienenen Publikum zweifellos erklärte, war er überzeugt, die «Temperatechnik der Meister der Renaissance» wiederentdeckt zu haben. Den Schriften, die er im Lauf der folgenden Jahre zu Werbezwecken verfasste, ist der Umfang des damals lancierten Pereira'schen Produktesortiments zu entnehmen: Für Staffeleibilder gab es vorgrundierte Leinwände in diversen Varianten, drei Typen von bindemittelarmen Malfarben, welche nacheinander für Untermalung, Ausführung und Fertigstellung eines Gemäldes einzusetzen waren, vier Malmittelsorten, die gezielt mit den Malfarben zu mischen waren, ein Fixativ sowie einen Firnis. Als Bindemittel enthielten diese Waren, in unterschiedlichen Kombinationen, tierischen Leim mit Zusätzen von Essig, Honig und Glyzerin, Gummi, Pflanzenharze und -balsame, oder, im Fall einer der Pereira'schen Grundierungen, auch Hühnereiweiss. Pereiras sorgfältig ausgeklügeltes Verfahren sah einen vielschichtigen Aufbau der Malschicht vor, bei dem sich wasserlösliche und -unlösliche Bindemittel abwechselten, und bediente ganz klar die ästhetischen Bedürfnisse der Akademiemalerei. Doch mit dem Hinweis, alternative Anwendungen täten der grossen Leuchtkraft und langen Haltbarkeit des Ergebnisses durchaus keinen Abbruch, forderte der Baron auch die Modernen zum Gebrauch seiner Produkte auf. Das gesamte Sortiment sollte sich durch den Verzicht auf Öl auszeichnen, ein Material, das er nach Kräften verunglimpfte.¹⁰ Selbst als er Mitte der 1890er Jahre die sogenannte «Mediumfarbe» herausbrachte, eine Tempera, die sehr wohl Öl enthielt, vermied er es, diesen Inhaltsstoff zu erwähnen.¹¹ Zu sehr hatte er in früheren Jahren gegen Öl in Malfarben gewettert.

Der Kommission der Société des Artistes Français, auf deren Einladung Pereira sein Verfahren vorstellte, gehörten unter anderem die beiden prominenten und erfolgreichen Akademiemaler William-Adolphe Bouguereau und Tony Robert-Fleury an, welche als Patrons an der Académie Julian tätig und dort für Amiets Klasse im Grossraumatelier an der Rue du Foubourg Saint-Denis zuständig waren. Beide sasssen auch im Publikum, gemeinsam mit Gabriel Ferrier (einem weiteren Lehrer Amiets),¹² sowie anderen Professoren und Patrons der zahlreichen Pariser Ausbildungsinstitute für Künstler. Einige unter ihnen dürften der Aufforderung Pereiras, das Gehörte ihren Studenten weiterzugeben, Folge geleistet haben. Bouguereau beispielsweise zeigte sich ausgesprochen interessiert. Noch im selben Jahr malte er mit der Pereira'schen Tempera ein Bildnis ihres Erfinders, der ihn wohl deshalb später als «Freund und Gönner» bezeichnete.¹³ Und Ferrier schrieb dem Baron im Januar 1893: «Es bereitet mir grosse Freude, ihnen zu Ihrem Verfahren zu gratulieren, mit dem ich zunehmend zufrieden bin, und dessen ich mich täglich bediene. Ich habe es meinen Studenten gezeigt, von denen einige es nun ebenfalls verwenden.»¹⁴ Durch seine Lehrer konnte Amiet also noch in Paris das neue Malverfahren kennengelernt haben; auch im örtlichen Fachhandel könnten ihm die Pereira'schen Produkte begegnet sein.¹⁵ Dafür, dass er diese, oder eine andere Temperasorte, damals schon erwarb und ausprobierte, fehlt bis anhin aber jedes Indiz.

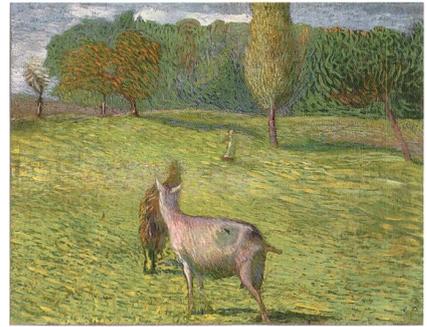


Abb. 26 | *Wiesenlandschaft mit Ziegen*, um 1897, wohl Tempera auf Gewebe, 71 × 92 cm, Privatbesitz (Kat. 1897.11).



Abb. 27 | *Stilleben mit Fayence und Äpfeln*, 1893, wohl Tempera auf Gewebe, 50,5 × 30 cm, Privatbesitz (Kat. 1893.24).

Die Farbschichten beider Bilder (siehe auch Abb. 26) sind ausgesprochen empfindlich gegenüber Feuchtigkeit.

Im Mai 1892 verliess Amiet Paris und zog ins bretonische Dorf Pont-Aven. Es ist wahrscheinlich, dass er hier zum ersten Mal mit Tempera arbeitete.

Erste Temperabilder

Die im Folgenden ausgewerteten Hinweise auf Amiets Gebrauch von Tempera und auf Gemälde, die er damit schuf, wurden nicht nur schriftlichen Quellen und den Ergebnissen unserer naturwissenschaftlichen Analysen entnommen, sondern beruhen in ganz wenigen Fällen auch auf dem Verhalten einzelner Farbschichten gegenüber Feuchtigkeit (Abb. 26 und 27). So gehört das ins Jahr 1893 datierte, in Pont-Aven entstandene *Stilleben mit Fayence und Äpfeln* (Kat. 1893.24) vermutlich zu Amiets frühesten in Tempera geschaffenen Werken (Abb. 27). Die Farbschicht ist sehr empfindlich gegenüber Feuchtigkeit und mechanischem Abrieb, was auf die Pereira'sche Tempera und eine vom Baron selbst vorgeschlagene Variante seines Verfahrens weisen könnte, bei der auf die (nicht wasserlöslichen) Zwischenfirnisse verzichtet wurde und die deshalb zu einer nur schwach mit tierischem Leim gebundenen, «pastellartigen» Farbschicht führte.

Nach seiner Rückkehr von Pont-Aven in die Schweiz erhielt Amiet im April 1894 in seinem Solothurner Atelier einen Besuch von Hans Sandreuter, von dem oben schon ausführlich die Rede war.¹⁶ Ob Amiet mit dem überzeugten Temperamaler über technische Fragen sprach, ist nicht überliefert. Sicher ist jedoch, dass er noch im selben Jahr mehrere Temperabilder schuf, und auch aus den folgenden Jahren, 1895, 1896 und 1897, sind uns verschiedene bekannt. Bei manchen dieser frühen Werke, beispielsweise bei *Wiesenlandschaft mit Ziegen* (Kat.1897.11, Abb. 26), weist die Farbschicht dieselbe Wasserempfindlichkeit auf wie die des *Stillebens* von 1893. Bei anderen ist dies nicht der Fall. Bei denjenigen, deren Farbschichten analysiert werden konnten, suggerieren die Ergebnisse unterschiedliche Bindemittelsysteme (Abb. 28, Tabelle 4). Ob es sich tatsächlich um mehrere Temperasorten handelt, muss derzeit jedoch offen bleiben, da die sehr beschränkte Anzahl und Grösse der Materialproben nicht immer ausreichend genaue Schlussfolgerungen zulassen. Insgesamt machen Amiets Temperawerke in der Mitte der 1890er Jahre noch den geringeren Teil seiner Produktion aus; meistens malte er damals noch mit Ölfarben.¹⁷

Etwas später, kurz vor der Jahrhundertwende, wurde Tempera jedoch zu seiner bevorzugten Malfarbe. Verschiedene äussere Faktoren könnten dazu beigetragen haben. So zum Beispiel der Umstand, dass er im September 1897 den Biberister Industriellen und Sammler Oscar Miller kennengelernt hatte, der sich für sein Schaffen interessierte und bereits eine Sammlung von Gemälden der Worpsweder Künstler Otto Modersohn, Fritz Mackensen und Fritz Overbeck besass,¹⁸ die in Tempera gemalt waren und auch Amiet gut gefielen.¹⁹ Hinzu kam ein erneuter Kontakt mit Hans Sandreuter im November 1897,²⁰ sowie der Umstand, dass ihm 1897 und 1898 in Bad Flüh (AG) und in seiner Heimatstadt Solothurn Aufträge für Wandbilder in Aussicht gestellt worden waren, und er sich nach einer dafür geeigneten Technik umsah. «Du wirst lachen, mein Lieber, & denken: er soll doch die verfluchte Tempera mal bei Seite lassen! Aber schau, dieselbe behext mich immer wieder», schrieb er am 18. März 1899 an Giacometti.²¹

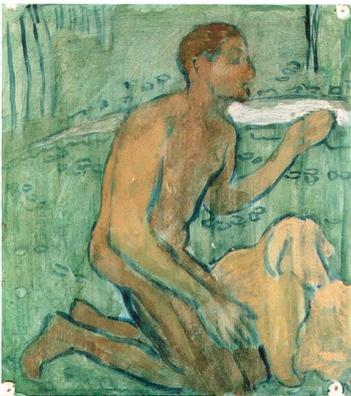


Abb. 28 | Adam, *Studie zum Paradies*, 1894, Tempera auf Papier auf Karton, 21,5×19 cm, Privatbesitz (Kat. 1894.21). In der Farbschicht wurden Protein (tierischer Leim), wenig Öl, wenig Naturharz und Zucker nachgewiesen (FTIR, GC-MS, DT-MS).

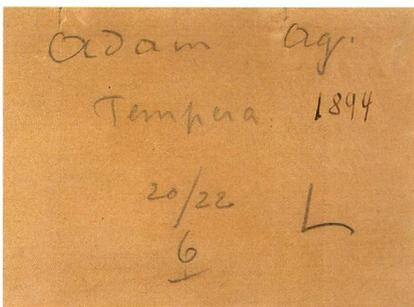


Abb. 29 | Adam, Detail (ca. 8×9 cm) der Rückseite mit der eigenhändigen Bezeichnung «Tempera».

Demselben Brief verdanken wir den ersten eindeutigen Hinweis auf eine bestimmte Temperasorte, und zwar auf die Pereira'sche. Amiet benutzte sie für Studien zum Gemälde *Richesse du soir* (Kat. 1899.12). Wie er seinem Freund mitteilte, war er damit aber nicht zufrieden. «Einiges [...] gelang sehr gut, aber im ganzen bin ich zur Überzeugung gekommen, dass die Pereira'sche Tempera unmöglich die richtige sein könne».²² Zwei Studien zum genannten Werk (*Studie zu «Richesse du Soir»*, Kat. 1899.09, Abb. 59, und *Bernerin (Anna Amiet)*, Kat. 1899.04, Abb. 30–32) konnten von uns analysiert werden, wobei tatsächlich komplexe (Tempera-)Bindemittelmischungen nachgewiesen wurden. Doch in beiden Fällen enthielt die Mischung auch Eigelb (Tabelle 4) und damit eine Substanz, die in Pereiras Farbsystem nicht vorkam.

Die Lompeck'sche Tempera – ein Farbsystem aus der Dekorations- und Wandmalerei

Die Lompeck'sche ist die zweite Temperasorte, von der wir dank verschiedener Hinweise in Quellen sicher wissen, dass Amiet sie verwendete. Oscar Miller, der zwei der Solothurner Wandbildprojekte zu vermitteln versuchte, hatte ihm im April 1899 eine Werbeschrift für Kasein weitergeleitet.²³ Sie scheint ihn jedoch nicht weiter interessiert zu haben; vermutlich, weil er bereits an anderer Stelle fündig geworden war. «Ich habe nun zufällig in einem Buche über die verschiedenen Techniken moderner Wandmalerei gerade ein interessantes Kapitel über Tempera gelesen & dem Autor desselben, einem Berliner, geschrieben, er möge mir nähere Anleitung geben. Nun bin ich natürlich gespannt auf meine ferneren Versuche», hatte er Ende März an Giacometti geschrieben.²⁴ Beim erwähnten Buch muss es sich um die 1897 in Berlin erschienene Schrift *Die Praxis in den verschiedenen Techniken moderner Wandmalerei* des Dekorationsmalers und Farbenfabrikanten August Wilhelm König, In- oder Teilhaber der Berliner Farbenfabrik F. Herz & Co., gehandelt haben.²⁵ Das «interessante Kapitel über Tempera» ist ganz auf die Empfehlung eines einzigen Bindemittels ausgerichtet, einer Eigelb/Leinöl-Emulsion. Das Rezept war laut König in den frühen 1840er Jahren aus einer italienischen Wandmalerwerkstatt nach Berlin und hier in den Besitz eines Dekorationsmalers namens Lompeck gelangt.²⁶ König hatte es bereits 1893 in den *Technischen Mitteilungen für Malerei* vorgestellt;²⁷ im selben Jahr hatte die Firma F. Herz & Co. an einer von der «Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren» in München organisierten Ausstellung für Maltechnik (wo übrigens auch Pereiras Erfindung präsentiert wurde) Arbeiten gezeigt, die mit «Lompeck'scher ächt italienischer Temperafarbe» geschaffen worden waren.²⁸

Bei sorgfältiger Lektüre entpuppt sich das Buch, das Amiet 1899 studierte, als Werbeschrift für die Dienstleistungen und Produkte der Berliner Firma. Indem der Autor mit gut fundierten und leicht verständlichen Informationen zur Kasein-, Tempera- und Wasserglasmalerei aufwartete, bestimmte Bindemittelrezepte lobte, nützliche Tipps für ihre Anwendung verriet, ihre Zusammensetzung aber nie ganz preisgab und den Leser überdies mit Warnungen vor ungeeigneten oder falsch eingesetzten Substanzen erschreckte, wird er manchen dazu gebracht haben, die Aufforderung zu beherzigen, die er seinem Buch vorangestellt hatte:



Abb. 30 | *Bernerin (Anna Amiet)*, 1899, Tempera auf Gewebe, 195 × 84,5 cm, Privatbesitz (Kat. 1899.04). Als Bindemittel enthält die Farbschicht Eigelb, Polysaccharide (wohl Kirschgummi und Zucker, Honig oder Stärke).



Abb. 31 | *Bernerin*, Detail. Im Gesicht ist der Farbauftrag deckend und leicht pastos.



Abb. 32 | *Bernerin*, Detail links unten. In der Wiese ist die Farbe dünn, aber ebenfalls deckend.

«Denjenigen verehrten Lesern, welche speziellere Auskünfte von mir zu erhalten wünschen [...], bin ich sehr gerne bereit, solche zu ertheilen und bitte [...] um gütige schriftliche Mittheilung.» Wer sich daraufhin bei der angegebenen Adresse meldete, dürfte anstelle der im Text fehlenden technischen Details vielmehr den Rat erhalten haben, sich mit den Erzeugnissen von F. Herz & Co. einzudecken. Genau dies scheint auch in Amiets Fall passiert zu sein. «Wenn ich mich recht erinnere, hat er damals Farben und Malmittel von einer Berliner Fabrik bezogen», kommentierte Albert Welti wenig später ein Temperawerk des Kollegen.²⁹ (Als «Farben» wurden gemäss dem damaligen Sprachgebrauch Pigmente, als «Malmittel» Bindemittel bezeichnet.) In der Tat verkaufte F. Herz & Co., wie es in der Dekorationsmalerbranche üblich war, Pigmente und Bindemittel nicht als fertige Malfarbe, sondern separat. Zu diesem Zeitpunkt, im Jahr 1899, dürfte Amiet also erstmals sein Bindemittel selbst mit Pigmenten zu Malfarben angerieben haben.

Wie Amiet durch Königs Buch erfahren konnte, enthielt das Lompeck'sche Bindemittel Eigelb, etwas Eiweiss, Leinöl, Seife, Essig und Wasser, sowie mindestens eine weitere Substanz, über deren Beschaffenheit sich der Autor wohlweislich in Schweigen hüllte. Harze enthalte es nicht, betonte er, und auch keine Konservierungsmittel. Letztere seien nicht nötig; gemäss dem Grundsatz, eine Farbe habe frisch zu sein, verkaufe seine Firma ihre Bindemittel stets frisch zubereitet.³⁰

Im Juni, rund drei Monate, nachdem er nach Berlin geschrieben hatte, konnte Amiet seinem Freund von Erfolgen berichten. «Meine neue Temperatechnik hat sich bis jetzt [...] ausgezeichnet bewährt. Es ist ausserordentlich angenehm damit zu malen & ich kann viel rascher arbeiten [...]. Darüber bin ich sehr froh, namentlich da ich gegenwärtig kolossal viel zu thun habe». Neben zweien seiner geplanten Wandprojekte nannte er auch drei Staffeleibilder, an denen er gerade arbeitete, nämlich die Hauptfassung von *Richesse du soir* (Kat. 1899.12), eine Fassung von *Mutter und Kind* (Kat. 1899.07) sowie sein *Selbstbildnis mit Gattin* (Kat. 1899.01, Abb. 136).³¹ Das Bindemittel des zuletzt genannten Werks wurde im Rahmen unserer Forschungen genau untersucht; tatsächlich entspricht es weitgehend Königs Angaben zur Lompeck'schen Tempera (Tabelle 4). Ob sich Giovanni Giacomettis Nachfrage vom März 1902 bezüglich der Zweitfassung des Triptychons *Die Hoffnung* (Kat. 1902.10) – «Und wie geht es Dir mit der Öltempera? Ich denke, das Bild <Hoffnung> werde fertig sein»³² – auf diese oder eine andere Tempera bezieht, beispielsweise auf eines der «modernen Oeltempera-Rezepte» Ernst Bergers,³³ bleibt bis auf Weiteres unklar. – Von Amiets Wandbildern kam übrigens nur ein (mehrteiliges) Werk im Solothurner Restaurant Bavaria zur Ausführung (Kat. 1899.13). Ob er es tatsächlich mit der Lompeck'schen Tempera schuf, kann nicht mehr überprüft werden, da es bei einem Brand zerstört wurde.



Abb. 33 | Else Miller, 1902, Tempera und Öl auf Gewebe, 58,5 x 91 cm, Privatbesitz (Kat. 1902.16). Laut seinem Notizbuch von 1902–1905 (Abb. 223) hat Amiet hier Pereira'sche Medium-Tempera sowie Ölfarbe verwendet.

Die Pereira'sche Medium-Temperafarbe

«Mit den Pereira'schen Medium Temperafarben bin ich nun sehr gut zufrieden», schrieb Amiet im März 1902 an Giacometti. «Ich bin jetzt auch zur Überzeugung gekommen, dass der Grund des Misslingens fast ausschliesslich beim Maler selbst zu suchen ist. Man kann mit Tempera nicht malen wie mit Öl & mit einer Tempera

nicht gleich wie mit der anderen.»³⁴ Nachdem ihn seine früheren Versuche mit Pereiras Farben wenig befriedigt hatten, hatte er inzwischen also die Sorte entdeckt, mit welcher der Baron Mitte der 1890er Jahre sein Sortiment ergänzt hatte, und die mit einer Leinöl/Gummi-Emulsion gebunden war.³⁵ Im selben Jahr hielt Amiet in einem Notizbuch, das er im Zeitraum 1902–1905 benutzte (Abb. 223–233), fest, dass er sie für das Bildnis *Else Miller* (Kat. 1902.16, Abb. 33) verwendete, sowie für eine *Abendlandschaft* (Kat. 1902.29), die auch durch eine Fotografie aus demselben Jahr belegt, aber heute verschollen ist. Die Medium-Temperafarbe kombinierte Amiet mit «Malmittel 18a», einem Produkt, über dessen Herkunft und Beschaffenheit uns noch nichts bekannt ist. In dieser Kombination fand er den Farbauftrag «sehr angenehm». Im Übrigen dokumentierte er gewisse Schwierigkeiten. «Den grünen Rasen konnte ich mit Pereirafarbe nicht herausbringen. Die Farbe trocknete gar arg dunkel & farblos auf. Deshalb nahm ich zu diesem Rasen Oelfarbe», kommentierte er die Entstehung von *Else Miller*. Und zur *Abendlandschaft* notierte er: «gefirnisst mit selbstgemachtem Mastixfirnis. Ziemlich viel dunkler im Ton geworden». An einer Stelle «theilte sich die Farbe in viele Sprüngchen»; warum dies geschah, blieb dem Künstler ein Rätsel. Zum Abschluss übergang er auch dieses Bild mit einer Lasur von «Oelfarbe & Harzfirnis».

Weitere Belege für die Pereira'sche Mediumfarbe bei Amiet weisen ins Jahr 1903. Ihr Erfinder, unermüdlich um die Promotion seiner Waren bemüht, wollte Werke, die damit geschaffen waren, als solche gekennzeichnet sehen, wenn sie in renommierten Ausstellungen gezeigt wurden.³⁶ Auch Amiet muss er kontaktiert haben, denn am 5. Juni 1904, kurz nachdem die Internationale Kunstausstellung im Städtischen Kunstpalast Düsseldorf ihre Türen geöffnet hatte, schrieb dieser an Pereira: «In Beantwortung auf ihre Anfrage teile ich ihnen mit, dass nur eines der beiden in Düsseldorf ausgestellten Bilder mit ihren Pereira-Mediumfarben gemalt ist; der Mädchenakt. Betreffs meiner Erfahrungen mit Ihren Pereira-Tempera und Medium-Farben kann ich Ihnen sagen, dass ich das Material bei richtiger Anwendung für ein sehr gutes halte.»³⁷ Unsere Analysen an der Farbschicht des *Mädchenakts* (Kat. 1903.13, Abb. 34) von 1903 ergaben ein Bindemittel, welches Protein, Polysaccharide (Gummi arabicum, wenig Kirschgummi und Zucker, Honig oder Stärke) und Öl enthält (Tabelle 4) und damit den in Quellen gefundenen Hinweisen zu dieser Farbensorte entspricht.³⁸ Die Analyseergebnisse zum Triptychon *Drei Frauen im Garten* (Kat. 1903.02, Abb. 70) sind fast identisch (Tabelle 4). – Der von Pereira für den akademischen Malstil entwickelte viellagige Aufbau der Malschicht ist bei diesen modernen Amiet'schen Werken natürlich nicht zu finden.

Zum Abschluss dieses Abschnitts sei noch angemerkt, dass die Pereira'schen Farben in den *Technischen Mitteilungen für Malerei* bereits in den frühen 1890er Jahren scharf kritisiert wurden;³⁹ dass Amiet diese Zeitschrift hielt, ist allerdings wenig wahrscheinlich.⁴⁰ Doch bei seiner Lektüre von Königs Buch *Die Praxis in den verschiedenen Techniken moderner Wandmalerei* werden ihm die ebenfalls abfälligen Äusserungen dieses Autors (und Konkurrenten) über die «eigenthümliche» und «komplizierte» Pereira'sche Tempera begegnet sein.⁴¹ Im Übrigen befindet sich in seinem Nachlass auf der Oschwand das damals vielbeachtete Handbuch *Die Maler-*



Abb. 34 | *Mädchenakt*, 1903, Tempera auf Holz, 24 x 16 cm, Privatbesitz (Kat. 1903.13).



Abb. 35 | *Mädchenakt*, Detail (ca. 3 x 5 cm) aus dem Haar des Mädchens. Die deckende Farbe ist körperhaft und in mehreren Schichten aufgetragen, das Krakelee folgt der Struktur des Pinselstrichs. Im Bindemittel der Farbschicht wurden Protein, Polysaccharide (Gummi arabicum, wenig Kirschgummi und Honig, Zucker oder Stärke) sowie Öl nachgewiesen (XRF, FTIR, GC-MS).



Abb. 36 | *Hügel*, 1902, Tempera auf Gewebe, 44 x 51 cm, Collection Pictet, Genf (Kat. 1902.25). Amiet malte den *Hügel* im Juni 1902 mit Farben, die er nach dem Urban'schen Rezept Nr. 344 zubereitete. Das Rezept enthält Senegalgummi, Kopaivabalsam, Mastixfirnis, Kandiszucker, Wachs und Wasser; eine Analyse hat die Inhaltsstoffe Wachs und Gummi bestätigt (FTIR). Die Farbschicht ist stellenweise sehr dünn. Sie enthält überall, besonders aber in der dunklen Baumgruppe, kleine Klümpchen. Das Bild ist sehr gut erhalten und zeigt so gut wie kein Krakelee. Siehe auch Abb. 37–39.

farben, Mal- und Bindemittel von Friedrich Linke, das gleich nach dem Erscheinen im Jahr 1904 in seinen Besitz gelangt sein muss.⁴² Die pointiert formulierte Kritik Linkes am Essiggehalt Pereira'scher Malmittel, welcher Pigmente wie Bleiweiss, Zinkweiss und Ultramarin zerstöre, ist durchaus ernst zu nehmen. Inwiefern Amiet diese Kritiken damals beachtete, entzieht sich unserer Kenntnis.

Die ölfreien Temperabindemittel von Hermann Urban

Im Frühsommer 1902 kam Amiet in den Besitz einer Kompilation von Rezepten für Temperabindemittel, die ihn auf Anhieb ungemein interessierte und knapp zwei Jahre lang in ihrem Bann hielt. Im vorangegangenen Winter hatte Giacometti, der bisher nur gelegentlich in Tempera gemalt und dabei im Handel erhältliche Sorten verwendet hatte,⁴³ es dem Freund gleich getan und ebenfalls begonnen, selbst Farben anzureiben. Wie er im März und im April 1902 berichtete, arbeitete er mit Rezepten des Münchner Malers Hermann Urban, die Gottardo Segantini von einem Aufenthalt in der bayrischen Metropole nach Hause mitgebracht habe. Doch habe er – Giacometti – damit ausgesprochenes Pech. «Meine Farben haben sich fürs erste Mal nicht extra gut bewährt – alles zersprungen», gab er zu, und wenig später schrieb er: «Ich werde schwerlich [...] etwas fertigbringen [...], da ich mit meinen neuen Farben noch nicht sehr gewand bin». Seine Versuche wolle er dennoch fortsetzen.⁴⁴ Urban, der Urheber der Rezepte, hatte wie Amiet an der Münchner Kunstakademie studiert und zuletzt gemeinsam mit Ernst Würtenberger die renommierte Diez-Schule besucht. Fasziniert von Arnold Böcklins Kunst und Maltechnik hatte er begonnen, sich der Entwicklung von ölfreien Bindemitteln für Temperafarben zu widmen.⁴⁵ Seine Rezepte – ein später in den *Technischen Mitteilungen* erschienener Artikel spricht sogar von einer «Unzahl» von Rezepten⁴⁶ – sind nie in gedruckter Form erschienen. Doch gab er sie, offenbar in jeweils aktualisierten Fassungen, an Malerkollegen weiter. Die Kompilation, die über Giacometti in Amiets Besitz kam, hatte Urban auf den Oktober 1901 datiert und mit dem Hinweis «annulliert alle vorhergehenden Listen» versehen.⁴⁷

Anhand des Briefwechsels zwischen Amiet und Giacometti kann rekonstruiert werden, dass die Urban'schen Temperarezepte das Hauptthema zweier vermutlich intensiver Experimentier- und Arbeitstreffen auf der Oschwand wurden. Das erste fand im Juni 1902 statt. Zu Beginn dieses Monats hatte Amiet bestätigt, den Freund am 5. oder 6. bei sich zu erwarten; am 7. wolle man gemeinsam an die Generalversammlung der Schweizerischen Maler und Bildhauer (GSMB) nach Genf reisen. Dass Giacometti von Genf zunächst wieder auf die Oschwand und erst zehn Tage später nach Stampa zurückfuhr, verrät sein Brief vom 19. Juni, in dem er, kaum heimgekehrt, Amiets Gattin für die «angenehmen Überraschungen in der Reisetasche» dankte.⁴⁸ Die nun wieder aufgenommene Korrespondenz der Freunde wirft ein wenig Licht auf die gemeinsam verbrachten Tage. So hatte Giacometti offenbar nicht nur die Urban'schen Rezepte, sondern auch die nötigen Zutaten auf die Oschwand mitgebracht, nicht aber ihre Bezugsadresse; diese lieferte er jetzt von zu Hause nach.⁴⁹ Fest steht ferner, dass die Frage der Urban'schen Mengenangaben diskutiert worden war. Giacometti hatte beim selbständigen, glücklosen Experi-

mentieren, das dem Treffen auf der Oschwand vorausgegangen war, in Ermangelung eines Messglases den Irrtum begangen, die von Urban verwendete Volumeneinheit «ccm» (Kubikzentimeter) ohne Umrechnung durch die Gewichtseinheit «Gramm» zu ersetzen. Amiet hatte es besser gewusst und ein Messglas aufgetrieben. Wie Recht er damit hatte, scheint Giacometti erst eingesehen zu haben, als er wieder zu Hause war und eines vor seiner Abreise geschaffenen Bildchens ansichtig wurde: «Das Kind[er]portrait, das ich felsenfest glaubte, hat Sprünge! Bitte Dich nun mir gefäll.[igst] auch so ein Messglas schicken zu lassen wie Du eins hast. Die Sache muss genau gemacht werden, um Sicherheit zu haben.»⁵⁰ «Ein solches ist unbedingt nötig», pflichtete Amiet ihm umgehend bei. «Der Unterschied zwischen Gramm & ccm ist gross genug. So wiegen z. B. 5 ccm Copaivabalsam nur etwa 3 gr.» Doch gab Amiet auch zu bedenken: «Es wäre aber sehr gut möglich, dass die Ursache im Malen liegt. Die Farben trocknen, besonders noch wenn man dick malt, viel weniger schnell als die Pereirafarben. Und da hast Du vielleicht zu schnell auf noch nicht getrocknete Farbe gemalt.»⁵¹

In den Nachlässen beider Künstler sind ihre persönlichen Abschriften der auf den Oktober 1901 datierten Urban'schen Rezeptkompilation erhalten (Abb. 46 und 234 a/b, mit Transkription). Die identische, mustergültig übersichtliche Anordnung der Informationen geht mit Sicherheit auf Urban selbst zurück. Im oberen Teil beider Blätter sind 13 Bindemittelrezepte nach ihren Hauptbestandteilen Senegalgummi, Gummi arabicum, Kasein, Eidotter und «Kirschharz» (Kirschgummi) angeordnet; ihre dreistelligen, sehr lückenhaften Nummerierungen deuten auf eine entsprechend hohe Anzahl Urban'scher Testmischungen hin, aus der nur wenige als Sieger hervorgingen. Neben den erwähnten Hauptingredienzen enthalten sie Kopaivabalsam, «Mastixfirnis» (Mastix in Terpentin), «Bernstein-» oder «Kopallack» (mit Öl verkochter Bernstein oder Kopal), hochprozentige wässrige Kandiszuckerlösung und Wachs sowie Zusätze von Borax, Pottasche oder Essig. Mit Ausnahme derjenigen, die Bernstein- oder Kopallack enthalten, sind die Rezepte also frei von Öl. Den unteren Teil füllen Vorgehensbeschreibungen, Ratschläge zur Verbesserung der Haftung zwischen den Schichten (durch Einreiben getrockneter Farbschichten mit einer der genannten Substanzen, mit einer Zwiebel, oder mit Nussöl) sowie Anleitungen zur Herstellung eines Fixativs und für drei Grundierungen.

Vom Juni 1902 an rieb Amiet mit den Urban'schen Bindemitteln Farben an und verwendete sie zum Malen. Im Notizbuch aus dem Zeitraum 1902–1905 befindet sich eine Niederschrift der Zutaten und Anweisungen für Urbans Rezept Nr. 317, aber keine Angabe, für welches Werk er es verwendete (Abb. 232). Er notierte ausserdem, dass er mit Rezept Nr. 351 das Werk *Zwei Köpfe von «Richesse du soir»* (Kat. 1902.18) malte (Abb. 228). Weitere Einträge aus demselben Jahr weisen darauf hin, dass er das unter Nr. 344 rubrizierte Rezept für die beiden Bilder *Graugrüne Stimmungsstudie* (Kat. 1902.28, Abb. 114) und *Hügel* (Kat. 1902.25, Abb. 36–39) verwendete (Abb. 224, 225, 229). Mindestens eines davon schuf er kurz nach Giacomettis Abreise. «Ich habe mit [Rezept Nr.] 344 Farben gerieben & eine Landschaft damit gemalt, & dieselbe nach 2-tägigem Trocknen an der Sonne firnissirt. Es hat bis jetzt keine



Abb. 37 | *Hügel*, Detail (ca. 8 × 12 cm).



Abb. 38 | *Hügel*, Detail (ca. 12 × 17 cm).



Abb. 39 | *Hügel*, Detail (ca. 6 × 9 cm), im Streifenlicht, mit leicht pastosem Farbauftrag in der Baumgruppe.



Abb. 40 | *Winterlandschaft*, 1902, integral abgebildet in Abb. 108, Detail (ca. 2,8 x ca. 1,9 cm) der Bäume im Hintergrund rechts, im Streifenlicht, vor der Restaurierung. In der dünn aufgetragenen, matten Temperafarbschicht der Winterlandschaft wurden Polysaccharide (Gummi arabicum und Zucker, Honig oder Stärke) sowie Protein (tierischer Leim oder Eigelb) identifiziert (FTIR, GC-MS). Bevor sie 2002 restauriert wurde, bildete die fein krakelierte Farbschicht winzige Schüsseln und war an manchen Stellen bereits abgefallen.



Abb. 41 | *Der gelbe Hügel*, 1903, Tempera auf Gewebe, 98 x 72 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1903.15). In der wohl von Hand angeriebenen, mager gebundenen Temperafarbschicht wurden als Bindemittel tierischer Leim und wenig Gummi identifiziert (FTIR, GC-MS).

Sprünge gegeben», liess er den Freund Ende Juni wissen.⁵² Das Rezept enthält Senegalgummi, Kopaivabalsam, Mastixfirnis, Kandiszucker, Wachs und Wasser. Der *Hügel* wurde von uns untersucht, wobei die an einer Farbschichtprobe durchgeführten Analysen die Verwendung des Rezepts bestätigten (Tabelle 4).

Die von Urban mit der Nummer 344 versehene Mischung wurde im Rahmen der hier präsentierten Untersuchungen mehrere Male von uns rekonstruiert, was nicht schwerfiel, da die Anweisungen des Münchner Malers an Klarheit nichts zu wünschen übrig lassen. Trotz ihrer Komplexität gelang es jeweils auf Anhieb, eine homogene Masse herzustellen, die noch nach Wochen der natürlichen Alterung stabil erschien. Mit Pigmenten vermischt, ergaben sich etwas steife, aber durchaus malbare Farbpasten. «Die Farbe ist sehr steif. Pinsel geben die Farbe nicht leicht ab (wahrsch.[einlich] wegen Wachsgehalt)» ist auch in Amiets Notizbuch zu lesen. Als Verdünnungs- bzw. Malmittel nahm er Urbans hochprozentige Kandiszuckerlösung. Die Farben trockneten, wie er notierte, nur langsam, offenbar langsamer, als er es bisher von Temperafarben gewöhnt war.

Im Anschluss an die gemeinsamen Experimente hatte auch Giacometti, wohl nicht zuletzt dank des eigenen Messglases, so erfolgreich mit den Urban'schen Temperarezepten gearbeitet, dass die Temperamalerei in seinem Schaffen, wie er im Oktober berichtete, «immer entschiedener [...] Überhand» nahm.⁵³ Doch sein Glück sollte sich bald wieder wenden. Spätestens im Frühling 1903 muss er erneut an ihr verzweifelt sein, denn Amiet schrieb ihm im Mai: «Dass Du die Tempera ganz aufgegeben, finde ich schade.»⁵⁴

«Ich würde es als das Gescheidteste ansehen, wenn Du für einige Wochen zu uns auf die Oschwand kommen würdest. Malzeug mitbringen.»⁵⁵ Mit diesen Worten ordnete Amiet im Juni 1903 das zweite Arbeitstreffen zu temperatechnischen Fragen an. Vermutlich geriet es noch ausgedehnter als das erste. Einmal mehr deuten ein Unterbruch im Briefwechsel und seine Wiederaufnahme in Form von ein paar Zeilen Giacomettis Dauer und Ende der gemeinsam verbrachten Zeitspanne an: «Habe Heute eine Landschaft mit Temp.[era] gemalt die mich befridigt. War Saulus auf dem Wege von Damascus», steht in der kurzen Nachricht vom 16. Juli aus Stampa.⁵⁶ Sie verrät, dass es Amiet gelungen war, den Freund erneut «vom Saulus zum Paulus», also vom Öl- zum Temperamalerei zu bekehren. Die Art und Weise, wie Giacometti einige Tage später einen Versuch mit dem 1902 publizierten kirschgummihaltigen Böcklin'schen Rezept beschrieb,⁵⁷ legt die Vermutung nahe, dass auch dieses auf der Oschwand diskutiert worden war.⁵⁸ Seine erneute Zähmung der widerspenstigen Materie brachte Giacometti jedenfalls reichen Ertrag: Sämtliche Gemälde, mit denen er Mitte November 1903 eine Ausstellung im Künstlerhaus Zürich bestückte,⁵⁹ sind mit selbst angeriebener Tempera geschaffen.⁶⁰

Die Abwendung von der Tempera

Angesichts von Amiets Enthusiasmus für die Temperatechnik und angesichts der Tatsache, dass er noch im November 1903 Giacometti technische Ratschläge zu ihrer besseren Anwendung erteilt hatte,⁶¹ mag es zunächst erstaunen, dass er sie wohl im Jahr 1904, spätestens aber im Jahr 1905 an den Nagel hängte.⁶² Doch lässt

sich anhand weiterer Quellen und anderer Textstellen herleiten, dass keineswegs nur sein Freund Giacometti, sondern auch er selbst mit gravierenden technischen Problemen gekämpft hatte. Immer wieder war es vorgekommen, dass sich die Mal-schichten seiner Temperabilder stellenweise vom Untergrund ablösten, dass sie, in anderen Worten, «blättern» (Abb. 40). Solche Probleme waren möglicherweise der Grund dafür gewesen, dass der Sammler Oscar Miller bereits im Jahr 1900 eine deutliche Abneigung gegen die Temperatechnik entwickelt hatte. «Mit Amiets Mutter und Kind haben wir Pech. Die Farbe springt ab & habe ich Hrn. Amiet gebeten, mir das Bild durch ein anderes zu ersetzen. Diese verfl[uchte] Tempera für so [ein] vor-zügliches Bild!» hatte Miller im Juli 1900 an Giacometti geschrieben im Zusammen-hang mit einer (verschollenen) Fassung des genannten Themas, die Amiet 1899 für ihn gemalt hatte (Kat. 1899.07).⁶³ «Diese technischen Versuche sind doch nicht ganz unnützlich; es kommen gute Werke dabei heraus»,⁶⁴ versicherte Giacometti daraufhin dem Sammler, wohl im Bemühen, ihn mit der Tempera zu versöhnen. Als Anfang April 1901 eine weitere Temperalandschaft blättern, die Miller von Amiet besass, scheint er nicht mehr Giacometti, sondern Ferdinand Hodler und Albert Welti sein Leid geklagt zu haben.⁶⁵ Doch auch sie nahmen den Kollegen in Schutz. Amiet sei ein Kolorist, liess Hodler den Sammler wissen, man könne ihm nicht übel nehmen, dass er mit Farben experimentiere.⁶⁶ Welti suggerierte, die Ursache des Problems sei weniger beim Künstler, als bei seinen Farben zu suchen. Wenn er sich recht erinnere, habe Amiet damals Farben und Malmittel von einer Berliner Fabrik bezogen (wobei er sich offenbar an dessen Verwendung der Lompeck'schen Tempera erinnerte).⁶⁷

Dass Amiet fortfuhr, seiner Passion zu frönen, stellte Millers Geduld auf eine harte Probe. Als der Maler im Herbst 1900 an einer Kopie von *Mutter und Kind* für ihn arbeitete (Kat. 1901.15), hatte er, wohl auf Millers Wunsch hin, zwar zu Ölfarben gegriffen, doch 1902 malte er – ungeachtet der Tatsache, dass Miller wiederum ausdrücklich ein Ölbild bestellt hatte – das Porträt von dessen Gattin Else (Kat. 1902.16, Abb. 33) in Tempera.⁶⁸ Zwei weitere Temperabilder von 1902, nämlich *Doppelporträt* (Kat. 1903.01) und die zweite Fassung von *Die Hoffnung* (Kat. 1902.10), welche kurz nach ihrer Vollendung in Millers Sammlung eingingen, begannen ebenfalls bald zu blättern.⁶⁹ Im Juli 1904 kam es bei einem Telefongespräch deshalb zum Streit, und am nächsten Tag schrieb Miller aufgebracht an Amiet: «Sie müssen doch zugeben, dass mir das Springen Ihrer Bilder schon lange sehr nahe ging – & dass ich Ihnen z. B. ebendeshalb ausdrücklich gesagt hatte, ich möchte das Bild meiner Frau in Öl, weil ich schon damals zurückschreckte davor, das Springen noch öfter zu erleben. Ich habe nicht gemuckst, als Sie trotzdem meine Frau in Tempera malten, & ich habe auch das Springen seither noch ein paar Mal, z. B. an Ihrem Doppel-porträt erlebt, von welchem letzterem ich niemals glaubte, dass es nur infolge schlechter Behandlung [...] gesprungen ist. [...] Wenn nun schliesslich, wie es jetzt der Fall ist, dieses häufige Wiederholen desselben Schocks meinen Nerven so zusetzt, dass es ihnen vor weiteren Repetitionen bange wird, ist dann das etwas so furchtbar Merkwürdiges?»⁷⁰ Dass sein wichtigster Sammler, der ihn in Aufsätzen und Vor-trägen verteidigte und ihn durch zahlreiche Ankäufe unterstützte, die Tempera

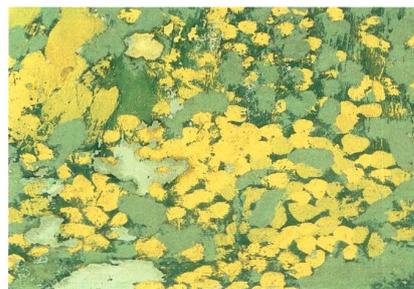


Abb. 42 | *Der gelbe Hügel*, Detail (ca. 13,5 x 20 cm) aus der Wiese im Vordergrund. Die blassgrünen Stellen im linken Teil der Abbildung sind Fehlstellen; hier ist die Farbschicht in grossen Schollen von der (weissen) Grundierung abgefallen. (Später sind diese Stellen mit dünner grüner Farbe leicht eingetönt worden.)



Abb. 43 | *Der gelbe Hügel*, Detail (ca. 8 x 12 mm). In der Wiese im Vordergrund ist insbesondere die hellgrüne Farbe sehr grobkörnig, während die gelbe weniger grob ist, aber zahlreiche Bläschen aufweist.



Abb. 44 | *Schneesmelze*, 1902, Tempera auf Gewebe, 55,5 × 66 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1902.24).



Abb. 45 | *Der Grosse Winter*, 1904, Tempera auf Gewebe, 178 × 235 cm, Musée d'Orsay, Paris (Kat. 1904.20).

entschiedener denn je ablehnte, dürfte zu Amiets Abwendung von dieser Farbengattung ganz wesentlich beigetragen haben.

Die Haftungsprobleme der Gemälde, die Amiet in den Jahren 1902 und 1903, in seiner aktivsten Temperaphase, schuf, sind in der Tat auffällig und beschränken sich nicht auf die von Miller erwähnten. Gleichzeitig wie Miller, und aus demselben Grund, reklamierte der Kunstverein Aarau, der die 1901 fertiggestellte Erstfassung der *Hoffnung* besass (Kat. 1901.09 und Kat. 1904.07).⁷¹ Die 1904 reparierte Miller'sche Fassung begann im Februar 1908 erneut zu blättern, ebenso eine *Winterlandschaft* von 1902 (Kat. 1902.22), die vermutlich auch in Tempera gemalt war.⁷² Wie ihre Restaurierungsgeschichten zeigen, wurden die 1902 geschaffenen Temperabilder *Graugrüne Stimmungsstudie* (Kat. 1902.28, Abb. 114), *Else Miller* (Kat. 1902.16, Abb. 33) und eine weitere *Winterlandschaft* (Kat. 1902.21, Abb. 108) sowie das Bild *Gelber Hügel* von 1903 (Kat. 1903.15, Abb. 41–43) später vom gleichen Schicksal ereilt. Im Lauf unserer Untersuchungen ist allerdings der Eindruck entstanden, dass zumindest ein Teil dieser Schäden nicht auf die Farbschichten, sondern auf mangelnde Kohäsion innerhalb der Grundierungen zurückzuführen ist.⁷³ Andere bereits erwähnte Temperabilder, wie das 1899 mit dem Lompeck'schen Bindemittel geschaffene *Selbstbildnis mit Gattin* (Kat. 1899.01, Abb. 136), der 1902 mit dem Urban'schen Rezept Nr. 344 gemalte *Hügel* (Kat. 1902.25, Abb. 36–39) sowie der 1903 mit den Pereira-Mediumfarben geschaffene *Mädchenakt* (Kat. 1903.13, Abb. 34 und 35) sind bis heute sehr gut erhalten.

Interessanterweise entschloss sich Amiet nun nicht nur in technischer, sondern auch in künstlerischer Hinsicht zu einer grundlegenden Neuorientierung. Sein Zerwürfnis mit Ferdinand Hodler in der Folge der Ausstellung der Wiener Sezession gab bekanntlich den Ausschlag dafür, dass er sich bewusst von dessen Einfluss löste und verstärkt auf seine eigenen Fähigkeiten und auf die in Pont-Aven gemachten Erfahrungen zurückbesann.⁷⁴ Mit den Temperabildern *Schneesmelze* (Kat. 1902.24, Abb. 44), *Hügel* (Kat. 1902.25, Abb. 36) und *Der gelbe Hügel* (Kat. 1903.15, Abb. 41) von 1903 hatte sich der Wechsel schon angekündigt. Im Lauf der folgenden Jahre, in denen er Mitglied der Künstlervereinigung «Brücke» wurde und sich intensiv mit dem Werk Vincent van Goghs befasste, wurde sein Pinselduktus grosszügiger, sein Farbauftrag pastoser und sein Arbeitsprozess schneller; auch begann er, nass in nass zu malen (Abb. 159–167). Möglich war diese Entwicklung unter anderem dank der Ölfarbe: Das «plumpe», «speckige», «schmierige» Material bot Amiet Möglichkeiten,⁷⁵ welche dem Temperamaler verschlossen blieben, und welche unser Maler nun für sich und seine Kunst entdeckte.

Zum Schluss noch ein paar Worte zu den in Tabelle 4 aufgelisteten Ergebnissen: Mit Sicherheit schuf Amiet mehr als die dort erwähnten Bilder in Tempera. Für die meisten muss – angesichts der notwendigen Begrenzung der hier präsentierten Forschungen – vorerst ungeklärt bleiben, mit welchen Temperasorten sie gemalt sind. Selbstverständlich waren dem Maler noch andere gewerbliche Sorten zugänglich und weitere Rezepte zur eigenhändigen Herstellung von Temperabindemitteln bekannt, als diejenigen, die uns in Quellen begegnet sind; auch wird er die Tempera gelegentlich mit Ölfarben kombiniert haben.

SENEGAL = ARABI NATVREL KALT LÖSEN 1 Th. Se : 1 Th. Aqua Durch Seinen Sieden		265 SENEGAL cc 30 KOPALVAB 5 KOPALLACK 20 BERNSTEIN 5 KANDIS 6 Siehe I	317 SENEGAL cc 30 KOPALVAB 5 BERNSTEIN 5 MASTIXFIR 20 KANDIS 6 Siehe II	320 SENEGAL cc 30 KOPALLACK 24 MASTIXFIR 6 KANDIS 18 WACHS Terpentin 2 Siehe III	344 SENEGAL cc 30 KOPALVAB 6 MASTIXFIR 24 KANDIS 18 WACHS Terpentin 2	ARABICVM KALT LÖSEN 100gr Ar : 100ccm Aqua	220 ARABI cc 30 KOPALVAB 5 BERNSTEIN 5 MASTIXFIR 20 KANDIS 6	224 ARABI cc 30 KOPALVAB 5 KOPALLACK 5 MASTIXFIR 20 KANDIS 6	350 ARABI cc 30 KOPALLACK 24 MASTIXFIR 6 KANDIS 18 WACHS Terpentin 2	
KASEIN WARM LÖSEN Siehe 249		249 KASEIN gr 40 Aqua cc 250 TERPENT 5 BORAX 1 MESSE SPITZE KOCHEN BIS ALLES GUT LÖST IST	312 KASEIN cc 30 KOPALVAB 5 BERNSTEIN 5 KOPALLACK 15 KANDIS 6	EIDOTTER = 15-18 ccm	204 EIDOTTER 1 SENEGAL cc 20 KOPALLACK 15 KOPALVAB 5 ESSIG 60	351 EIDOTTER 1 SENEGAL cc 20 MASTIXFIR 15 KOPALVAB 5 ESSIG 60	KIRSCH-HARZ KALT LÖSEN KIRSCH-H. ZERTROBEN gr 10 PETAUNGE 1 Aqua cc 250 DURCH LEINEN DRUCKEN		240 KIRSCHH cc 30 KOPALVAB 15 BERNSTEIN 15 MASTIXFIR 30	241 KIRSCHH cc 30 KOPALLACK 20 KOPALVAB 20 MASTIXFIR 40

I KANDISZUCKER 20gr : 50cc Aqua II MASTIX 1 Th. TERPENTIN 1 Th. III WACHS 1MER FLIESSEND DER IM WARMWASSERBAD ERWÄRMEN EMULSION ZULETZT BEIRÜHREN EMULSIONS-HERSTELLUNG z.B. 317 Man RÜHRT SENEGAL 1 Th MIT COPAIVA ZUSAMMEN JE EINZELN BERNSTEIN MASTIX KANDIS BEIRÜHREN NIE ÜBER 5cc. DIESER FLÜSSIGKEITEN REIENFOLGE EINHALTEN	ANREIBE-RECEPTE 320. 344 350. VERMISCHT MAN FARBE MIT EINEM DIESER RECEPTS BIS SIE BALLIG WIRD REIBT KANDIS LÖSUNG BEI KAN MAN DIE FARBE ZUGEWOLL- TER CONSISTENZ BRINGEN. FÜLLT SIE IN GUT VERSCHLIESBARE GLÄSER ODER TUBEN REIBT MAN EINEN GUT TROCKENEN FIRNISS = ÖLGRUND MIT DURCH = SCHNITTENER ZWIEBEL AB. KAN MIT ALLEN EMULSIONEN DARAUF WEITER GEMALT WERDEN AUSGENOMMEN CASEINRECEPT IN DÜRSTE KOPALVAB MASTIX KOPALVAB NUSSÖLEINREIBUNGEN KANN MIT ALLEN EMULSIONEN WEITER GEMALT WERDEN. NICHT MIT 249 312	LEINWAND-GRUND I LEIMGRUND LEIMTAFELN 3 } HEISS ÜBER AQUA LITER 3 } LEINEN HOLZ EIDOTTER 1 } ETC STREICHEN II KREIDEGRUND HOHE SUPPENLOFFEL KREIDE 8 EIDOTTER 3 HOHE S. LÖFFEL ZINNOBERMAN- ENTWEISS 2 MIT WARM WASSER ZU TEIG RÜHREN. MAN VERDÜNNT IHM NACH DE- DARF MIT LEIMWASSER (TAFELN: 1 Th Aqua) 1 Lt. LEIMWASSER MIT 5cc ESSIGESSENZ GEKOCHT BLEIBT GUT VERKORRT MONATE FLÜSSIG KREIDE-GRUND WIRD STÜCKWEISE GENETZT V. MIT BIRNSTEIN NATVREL ABGESCHLEIFEN RÜCKWÄRTS PAPPE EINSCHIEBEN UM KEIL- RAHMEN RÄNDER ZU VERMEIDEN.	TON-GRUND AUF KREIDEGRUND MAN VERMISCHT FARBENPULVER MIT 204 ODER EIDOTTER 1 Aqua 20cc ODER MIT ALAUN LEIMWASSER ALAUNWASSER 1/3 gult LEIMWASSER 1 Th ALAUNWASSER IST RICHTIG WENN SICH NACH TAGEN ALAUN ABWÄ- GOVACHE 355. PERMANENTWEISS MIT ARABI 30cc : 5cc KANDIS ANREIBEN. SKIZZEN LEINEN KLÖTZEL LEINEN DURCH ODER HALBRAU MIT REISNAGEL AUFSPÄHEN 1-2 MAL MIT EIDOTTER 1 Aqua 20cc ÜBERSTREICHEN. WENN TROCKEN LEICHT NETZEN. DAR ABSCHEIFEN NOCH EINMAL IN ZILDRUNG DIE RUND GEFÄRBT SEIN KAN ÜBER DIESE LEINEN FÜR TEMPERA O. ALFONS VERWEN-
---	--	---	--

Abb. 46 | Rezeptkompilation von Hermann Urban in einer Abschrift von Cuno Amiet, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand

1 Adolf Wilhelm Keim, *Ueber Mal-Technik*, Leipzig, 1903, S. 172. | 2 «Anzeige der Redaktion», in: *Technische Mitteilungen für Malerei*, 2 (1885), Nr. 5, S. 9. | 3 Ernst Würtenberger, *Werden eines Malers*, Heidelberg: Carl Winter, 1936, S. 132. | 4 Kathrin Kinseher, «Ernst Berger and the late 19th-century Munich controversy over painting materials», in: Sigrild Eyb-Green, Joyce H. Townsend, Mark Clarke, Jillien Nadolny, Stefanos Kroustallis (Hrsg.), *The Artist's Process. Technology and Interpretation, Proceedings of the fourth symposium of the Art Technological Source Research Working Group*, London: Archetype, 2012, S. 158–166. | 5 Cuno Amiet an seine Eltern, 21.5.1888, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand. | 6 Adolf [Wilhelm] Keim, «Über den Kunstunterricht und die Maltechnik

im Auslande», in: *Technische Mitteilungen für Malerei*, 7 (1890), Nr. 99 und 100, S. 117–120 (S. 118). | 7 Jehan-Georges Vibert, *La science de la peinture*, Paris, 1892. | 8 Giovanni Giacometti an seine Eltern, 14.11.1888, in: Viola Radlach (Hrsg.), *Giovanni Giacometti. Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft; Scheidegger & Spiess, 2003, Nr. 13. | 9 Adolf [Wilhelm] Keim, «Bedürfnis nach einer soliden Maltechnik in Frankreich», in: *Technische Mitteilungen für Malerei*, 8 (1891), Nr. 117, 118 und 119, S. 43–44. | 10 Alfons von Pereira-Arnstein, *Erleben wir noch eine Renaissance in der Malerei?*, Stuttgart: Deutsche Verlagsgesellschaft, 1891. Ders., *Leitfaden für die Temperamalerei*, Stuttgart: J. G. Müller & Co., 1893. Ders., «*Tempera rediviva!*»

An die Künstler, Leipzig: E. Haberland, 1909. Carl Felix von Schlichtegroll, *Die Tempera-Malerei Pereira*, Leipzig: Haberland, 1897. | 11 Ernst Beutel, «Tempera rediviva». Baron von Pereira und seine Tempera. Bericht über die Veränderungen, die Alfons Freiherr von Pereira mit dem amtlich erstatteten Gutachten über seine Farben vorgenommen hat», in: *Technische Mitteilungen für Malerei*, 26 (1909/1910), S. 189–195. | 12 H. Barbara Weinberg, *The Lure of Paris. Nineteenth-Century American Painters and their French Teachers*, New York/London/Paris: Abbeville Press, 1991. | 13 Pereira-Arnstein 1909 (wie Anm. 10), S. XI und XII. Ludwig von Pereira-Arnstein, *Über Temperamalerei. Mit zahlreichen unbekanntem Bildern bedeutender Meister*, Wien: Krystall, 1926. | 14 Pereira-Arnstein 1909 (wie

Anm. 10), S. 103. | 15 Zum Beispiel bei Jules Chauvin an der Rue du Dragon 33, der, wie sein Briefkopf verrät, Pereiras Produkte in sein Sortiment aufnahm. Jules Chauvin an Cuno Amiet, 3.10.1894 und 29.10.1894, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand. Die Verfasser danken Franz Müller und Viola Radlach für den Hinweis auf diese Dokumente. | 16 Der Hinweis auf diesen Besuch wurde gefunden in: *Fin de Siècle in Basel – Hans Sandreuter 1850–1901*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Basel: Schwabe, 2001. | 17 Dass Amiet noch meistens mit Ölfarben arbeitete, belegen weitere Analyseergebnisse und schriftliche Quellen, wie die beiden Verzeichnisse «Verkaufte Bilder» und «Katalogisierte Bilder», Nachlass Cuno Amiet, Oschwand. | 18 Paul Müller, *Oscar Miller. Sammler und Wegbereiter der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solothurn, 1998. | 19 Ewa Kruppa, «Farbe! Farbe! Farbe! Riesig, kräftig, energisch, scharferfasst...». *Maltechnische Beobachtungen an Werken von Otto Modersohn und Paula Modersohn-Becker vor dem Hintergrund der künstlerischen Selbstzeugnisse in Bezug auf die Verwendung von Temperafarben*, Diplomarbeit, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 2011 (unpubliziert). | 20 Amiet stattete Sandreuter damals in Basel einen Gegenbesuch ab, vgl. Tagebucheintrag, 22.11.1897, Universitätsbibliothek Basel, Sonder-sammlungen, Nachlass Hans Sandreuter. | 21 Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 18.3.1899, in: Viola Radlach (Hrsg.), *Cuno Amiet – Giovanni Giacometti. Briefwechsel*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft; Scheidegger & Spiess, 2000, Nr. 118. | 22 Ebd. | 23 Es handelte sich um eine Beilage der Zeitschrift *Kunstwart*. Siehe Oscar Müller an Cuno Amiet, 27.4.1899, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand. | 24 Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 18.3.1899, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 118. | 25 Der erste bekannte Hinweis auf F. Herz & Co. ist ein Inserat, das im März 1893 in den *Technischen Mitteilungen für Malerei* erschien. Siehe ebd., 10 (1893/1894), S. 242. | 26 Aug.[ust] Wilh.[elm] König, *Die Praxis in den verschiedenen Techniken moderner Wandmalerei*, Berlin: Otto Elsner, 1897, S. 16 und 17. | 27 A.[ugust] Wilh.[elm] König, «Über Tempera-Technik», in: *Technische Mitteilungen für Malerei*, 10 (1893/1894), Nr. 165, S. 282–288. | 28 *Ausstellung für Maltechnik im kgl. Glaspalast München 1893, Offizieller Katalog*, München: Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren, 1893 (2. Aufl.), Kat. 18a–c, S. 38. | 29 Albert Welti an Oscar Müller, 24.2.1901, in: Adolph Frey (Hrsg.), *Briefe Albert Weltis*, Zürich: Rascher, 1916, S. 258. | 30 König 1897 (wie Anm. 26), S. 21 und 22. | 31 Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 29.6.1899, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 121. | 32 Giovanni Giacometti an Cuno

Amiet, 7.3.1902, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 182. | 33 Ernst Berger, *Beiträge zur Entwicklungs-Geschichte der Maltechnik, Band 3: Quellen und Technik der Fresko-, Oel- und Temperamalerei des Mittelalters*, München: Callwey, 1897, S. 257–260. Vgl. auch das Kapitel «Die Tempera um 1900 in der Schweiz» in der vorliegenden Publikation. | 34 Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 30.3.1902, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 184. | 35 Die Mediumfarbe wird 1897 erstmals von Schlichtegroll erwähnt, Schlichtegroll 1897 (wie Anm. 10). Zu ihrer Beschaffenheit vgl. Ernst Berger, «Neue Malerfarben v: Die Temperafarben des Handels» (Schluss), in: *Münchener kunsttechnische Blätter*, 4 (1907), S. 3–4. | 36 Pereira-Arnstein 1891; Pereira-Arnstein 1909 (beide wie Anm. 10). | 37 Pereira-Arnstein 1909 (wie Anm. 10), S. 136. | 38 Beutel 1909/1910 (wie Anm. 11). | 39 König 1893/1894 (wie Anm. 27). Ernst Friedlein, «Zur Frage der Tempera-Malerei», in: *Technische Mitteilungen für Malerei*, 10 (1893/1894), Nr. 165, S. 330. Friedrich Linke, «Chemische Streiflichter. Über die Pereira'sche Temperatechnik», in: ebd., 11 (1894/1895), S. 73–74. Leon Borucki, «Die neueren Malverfahren in der Tafelmalerei kritisch beleuchtet (Schluss). 3. Die Perreira'sche [sic] Tempera-Majolikamalerei», in: ebd., 11 (1894/1895), S. 126–134. Albert Wirth, «Ueber Tempera-Malerei», in: ebd., 14 (1897/1898), Nr. 1/2, S. 5–6. | 40 In Amiets Nachlass wurden bisher keine Exemplare der *Technischen Mitteilungen für Malerei* gefunden, obwohl seine Fachbibliothek, soweit dies beurteilt werden kann, erhalten ist. | 41 «Ich habe die Überzeugung, dass sie zu kompliziert und deshalb unpraktisch ist und dass in den darüber verschickten Prospekten eine Menge Dinge behauptet werden, die allen Erfahrungen zuwider sind.» König 1897 (wie Anm. 26), S. 21 und 22. | 42 Friedrich Linke, *Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel und ihre Verwendung in der Maltechnik*, Stuttgart: Neff, 1904, S. 108–109. Die zweite Auflage erschien im März 1908. | 43 Im November 1896 malte Giacometti seinen Wettbewerbsentwurf für den *Rückzug von der Schlacht bei Marignano* in Tempera. Im April berichtete er, er habe das Bild *Heilige Nacht* zuerst in Tempera gemalt, dann in Öl. Vgl. Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 15.11.1896 und 27.4.1897, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 83 und 90. | 44 Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 7.3.1902, 28.3.1902 und 13.4.1902, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 182, 183 und 185. | 45 Christine und Klaus J. Schönmetzler, *Kunst und Künstler in Bad Aibling. Ein bayerischer Bilderbogen*, Nepomuk, 2004. | 46 Paul Kaemmerer, «Ein neuer St. Georg, oder: Pflichten eines Künstlers – Pflichten des Staates», in: *Technische Mitteilungen für Malerei*, 17 (1917), S. 130–131. | 47 Zu Giovanni Giacomettis Rezeptkopie siehe

Danièle Gros, «Giovanni Giacometti – Maltechnische Untersuchungen», in: Paul Müller, Viola Radlach, *Giovanni Giacometti 1868–1933, Werk-katalog der Gemälde* (2 Bände), Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1998, S. 64–101 (Abb. 26). | 48 Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 19.6.1902, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 189. | 49 Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 4.7.1902, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 191. | 50 Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 19.6.1902, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 189. | 51 Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 28.6.1902, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 190. | 52 Ebd. | 53 Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 19.10.1902, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 194. | 54 Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 25.5.1903, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 199. | 55 Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 11.6.1903, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 201. | 56 Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 16.7.1903, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 202. | 57 Ernst Würtenberger, *Arnold Böcklin. Einiges über seine Art zu schaffen, seine Technik und seine Person*, Berlin: Dreililien, 1902. | 58 «Der Kirsch.H.[arz] ist mir Heute über den Topf hinaus gewachsen; habe ein paar Stückli in Wasser zum Aufweichen getan, und sind zu einer gewaltigen Masse angeschwollen. W.[ürtenberger] hatte in seinem Recept keine Prop.[ortionen] darüber angegeben.» Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 29.7.1903, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 204. | 59 *Giovanni Segantini, Giovanni Giacometti, Carl Theodor Meyer (u. a.)*, Ausst. Künstlerhaus Zürich, 14.11. bis Anfang Dez. 1903. Bei den dort von Giacometti ausgestellten Bildern handelte es sich um die Nr. 1903.15, 1903.22, 1903.24, 1903.25 und evtl. 1903.02, siehe: Müller / Radlach 1997 (wie Anm. 47). | 60 «Mit was für einer Tempera hast du nun eigentlich gemalt, ist es selbst geriebene od.[er] Perreira?», Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 29.11.1903, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 214. «Ich habe nur selbst geriebene Tempera gebraucht», Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, ohne Datum, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 213. (Die weitere Analyse dieses undatierten Briefs hat gezeigt, dass es sich um die Antwort auf Amiets Brief vom 29.11.1903 handelt, der in Radlach 2000 noch vor-, anstatt nachstehend abgedruckt ist.) | 61 «Einige Risse habe ich zwar noch entdeckt. Ich weiss zwar, dass es ungefährliche sind, sie lassen sich aber noch vermeiden, wenn man jede Farbschicht ganz trocknen lässt, bevor man eine neue darüber legt.» Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 29.11.1903, in: Radlach 2000 (wie Anm. 21), Nr. 214. | 62 *Abstraktion (Löwenzahnwiese)*, Malfarbe (nicht analysiert) auf Asbestzementplatte (Eternit), um 1905, 118x123 cm (Lichtmass), Privatbesitz

(Kat. 1905.10), könnte ebenfalls in Tempera gemalt sein und wäre dann das späteste Bild, das wir aus Amiets früherer Temperaphase kennen. | 63 Oscar Miller an Giovanni Giacometti, 17.7.1900, in: Radlach 2003 (wie Anm. 8), Nr. 165. | 64 Giovanni Giacometti an Oscar Miller, 15.10.1900, in: Radlach 2003 (wie Anm. 8), Nr. 174. | 65 Es könnte sich um *Hellsau im Winter* von 1894 (Kat. 1894.28) oder um *Winterlandschaft (Winistorf)* von 1895 (Kat. 1895.12) handeln. (Aufgrund dieser Unsicherheit wurde keines der beiden Werke in Tabelle 4 aufgenommen.) | 66 Ferdinand Hodler an Oscar Miller, 19.2.1901, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Schweizerisches Kunstarchiv, AH.MAHN, HA 18.2 [36–40], Depositum des Musée d'art et d'histoire, Neuenburg. |

67 Albert Welte an Oscar Miller, 24.2.1901, in: Adolf Frey (Hrsg.), *Briefe Albert Weltis*, Bd. 1, Zürich: Rascher, 1916, S. 258. | 68 Oscar Miller an Cuno Amiet, 7.7.1904, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand. | 69 Oscar Miller an Cuno Amiet, 25.6.1904, 5.7.1904, 6.7.1904 und 7.7.1904, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand. | 70 Oscar Miller an Cuno Amiet, 7.7.1904, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand. | 71 Beide Fassungen wurden zurück auf die Oschwand spedit, wo der Maler das Hauptbild der Aarauer Fassung durch eine Kopie ersetzte und die Miller'sche Fassung überarbeitete. Siehe die Einträge zu Kat. 1901.09, Kat. 1904.07 und Kat. 1902.10 in: Franz Müller, Viola Radlach, *Cuno Amiet. Die Gemälde 1883–1919*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft; Scheidegger &

Spiess, 2014 (Euvrekataloge Schweizer Künstler und Künstlerinnen, 28). | 72 Oscar Miller an Cuno Amiet, 14.2. und 15.2.1908, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand. *Die Hoffnung* tauschte Amiet gegen ein anderes Gemälde (Kat. 1907.26), die Landschaft gegen eine Kopie (Kat. 1908.23). | 73 Siehe das Kapitel «Die Grundierungen der frühen Gemälde von Cuno Amiet» in der vorliegenden Publikation. | 74 Viola Radlach, «Leben und Werke von Cuno Amiet im Jahr 1912 – mit Rückblicken und Ausblicken», in: Erik Stephan (Hrsg.), *August Macke – Cuno Amiet*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Jena, 2007, S. 25–33. | 75 Vgl. das Kapitel «Die Tempera um 1900 in der Schweiz» in der vorliegenden Publikation.

Tabelle 4 | Temperabilder

Abkürzungen der benutzten Quellen:

Verkaufte Bilder: Das Verzeichnis, in dem Amiet über den Verkauf seiner Werke Buch führte, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand.

Katalogisierte Bilder: Das Verzeichnis, in dem Amiet Ausstellungen festhielt, an die er seine Werke sandte, und Eigentümer eintrug, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand.

Anmeldebogen: Entwurf zum Formular, mit dem sich Amiet für die Ausstellung 1904 in Wien anmeldete, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand.

Notizbuch: von Amiet in den Jahren 1902 bis 1905 verwendet, siehe Abb. 223–233, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand.

Radlach 2000: Viola Radlach (Hrsg.), *Cuno Amiet – Giovanni Giacometti. Briefwechsel*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft; Verlag Scheidegger und Spiess, 2000.

OM an CA: Briefe von Oscar Miller an Cuno Amiet, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand.

Miller 1904: Oscar Miller, «Worin liegt der künstlerische Gehalt der Werke Cuno Amiets?», in: *Die Schweiz. Schweizerische Illustrierte Zeitschrift*, 1904, S. 321–326.

Zürich 1905: *Ausstellung moderner Kunstwerke im Künstlerhaus, Katalog der I. Serie 1905 vom 12. Januar bis 8. Februar*, Ausst.-Kat. Zürcher Kunstgesellschaft, Künstlerhaus Zürich, 1905.

Pereira 1909: Alfons Pereira-von Arnstein, «*Tempera rediviva!*» *An die Künstler*, Leipzig: Haberland, 1909, S. 136.

DATIERUNG	TITEL (Kat.-Nr., Abb.)	TRÄGER
1893	<i>Stilleben mit Fayence und Äpfeln</i> (Kat. 1893.24, Abb. 27)	Gewebe
1894	recto: <i>Sitzender Akt</i> (Kat. 1894.20) verso: <i>Selbstbildnis</i> (Kat. 1894.02, Abb. 49)	Karton
1894	<i>Adam, Studie zum Paradies</i> (Kat. 1894.21, Abb. 28)	Papier auf Karton
1895	<i>Der kranke Knabe</i> (Kat. 1895.09)	Gewebe
1896	<i>Frau mit Handarbeit</i> (Kat. 1896.06, Abb. 94)	Gewebe
1897	<i>Wiesenlandschaft mit Ziegen</i> (Kat. 1897.11, Abb. 26)	Gewebe
1899	<i>Studie zu «Richesse du soir»</i> (Kat. 1899.09, Abb. 59)	Gewebe
1899	<i>Bernerin (Anna Amiet)</i> (Kat. 1899.04, Abb. 30)	Gewebe
1899	<i>Selbstbildnis mit Gattin</i> (Kat. 1899.01, Abb. 136)	Gewebe
1899	<i>Kirschbäumchen</i> (Kat. 1899.15, Abb. 112)	Gewebe
1899	<i>Mutter und Kind</i> (Kat. 1899.07)	Gewebe
1900	<i>Selbstbildnis</i> (Kat. 1900.02)	Papier
1901	<i>Farbenstudie (blau)</i> (Kat. 1901.19, Abb. 205)	Gewebe
1901	<i>Bildnis des Glasmalers Adolf Kreuzer</i> (Kat. 1901.13, Abb. 106)	Leinwand

BINDEMittel DER FARBSCHICHT

UNTERSUCHUNG DER FARBSCHICHT OHNE TECHNISCHE HILFSMITTEL	ANGABEN IN QUELLEN	ANALYSE-METHODEN			INTERPRETATION	
		FTIR	FTIR-FPA	MS	ANALYSEERGEBNISSE	TEMPERASORTE
stark wasserempfindlich						Pereira'sche Tempera ohne Fixierung?
wasserempfindlich		x			Protein	Pereira'sche Tempera ohne Fixierung?
wasserempfindlich		x			Protein	Pereira'sche Tempera ohne Fixierung?
nicht wasserempfindlich (gefirnisst)	Eigenhändiger Vermerk Amiets auf der Kartonrückseite: «Tempera» (Abb. 29)	x		GC, DT	Protein (tier. Leim), wenig Öl, wenig Naturharz, Polysaccharide (Honig, Zucker oder Stärke)	Pereira'sche Tempera mit Fixierung? Öllasuren?
nicht untersucht	Miller 1904: «Tempera»					
nicht wasserempfindlich (gefirnisst)	Verkaufte Bilder: «Tempera»	x		GC, DT	Protein, Polysaccharide (Gummi und Honig, Zucker oder Stärke), Wachs	
wasserempfindlich						Pereira'sche Tempera ohne Fixierung?
wenig wasserempfindlich	Radlach 2000, S. 261: «für das Bernermeitschbild [...] viele Studien [...]. Mit Tempera gemalt.»	x		GC	Eigelb, Polysaccharide (Gummi [Guar?] und Honig, Zucker oder Stärke)	
nicht wasserempfindlich	Radlach 2000, S. 261: «für das Bernermeitschbild [...] viele Studien [...]. Mit Tempera gemalt.»	x		GC	Eigelb, Polysaccharide (wohl Kirschgummi und Honig, Zucker oder Stärke)	
nicht wasserempfindlich	Radlach 2000, S. 266: «meine neue Temperatechnik [...]. [...] unser Doppelporträt».	x		GC, DT	Eigelb, Öl	Lompeck'sche Tempera
nicht wasserempfindlich		x			Protein, Fett (Eigelb?)	
nicht untersucht	Verkaufte Bilder: «Tempera»					
nicht wasserempfindlich		x		GC	Eigelb, Polysaccharide (Gummi arabicum und Honig, Zucker oder Stärke)	
nicht wasserempfindlich		x		GC	Eigelb, Öl	
nicht wasserempfindlich (gefirnisst)	Anmeldebogen: «Tempera»					

* Vermerk nicht eigenhändig

DATIERUNG	TITEL (Kat.-Nr., Abb.)	TRÄGER
1902	<i>Die Hoffnung</i> (Triptychon) (Kat. 1902.10)	Karton und Sperrholz
1902	<i>Else Miller</i> (Kat. 1902.16, Abb. 33)	Gewebe
1902	<i>Graugrüne Stimmungsstudie</i> (Kat. 1902.28, Abb. 114)	Gewebe
1902	<i>Rosenbäumchen</i> (Kat. 1902.31)	Holz
1902	<i>Winterlandschaft</i> (Kat. 1902.21, Abb. 108)	Karton
1902	<i>Abendlandschaft</i> (Kat. 1902.29)	Gewebe
1902	<i>Zwei Köpfe von «Richesse du soir»</i> (Kat. 1902.18)	Gewebe

BINDEMittel DER FARBSCHICHT

UNTERSUCHUNG DER FARBSCHICHT OHNE TECHNISCHE HILFSMITTEL	ANGABEN IN QUELLEN	ANALYSE-METHODEN			INTERPRETATION	
		FTIR	FTIR-FPA	MS	ANALYSEERGEBNISSE	TEMPERASORTE
nicht untersucht	Vermerk auf Rückseite:* «Tempera» Radlach 2000, S. 335: «Und wie geht es Dir mit der Oeltempera? Ich denke, das Bild Hoffnung werde fertig sein». Anmeldebogen: «Tempera»					
nicht untersucht	Notizbuch: «Pereira-Mediumfarbe», teilweise mit «Malmittel 18a», lokal mit Ölfarbe überarbeitet OM an CA, 7.7.1904: «als Sie [...] meine Frau in Tempera malten». Anmeldebogen: «Tempera»					Pereira'sche Medium-Tempera, lokal Ölfarbe
nicht wasserempfindlich (gefirnisst)	Anmeldebogen: «Tempera» Notizbuch: «ABENDLANDSCHAFT (Bäume & Garten vor dunklem Wald) [...] Temperaemulsion No 344 (Rezept Herm. Urban, München)»					Rezept Nr. 344 von Hermann Urban
nicht untersucht	Anmeldebogen: «Tempera»					
nicht wasserempfindlich		x		GC	Protein und Fett (Eigelb?), Polysaccharide (Gummi arabicum und Honig, Zucker oder Stärke)	
nicht untersucht	Notizbuch: «1902 ABENDLANDSCHAFT (3 Kirschbäumchen vor ganz tiefem Tannenwald) [...] Pereira-Mediumfarben mit Malmittel 18»					Pereira'sche Medium-Tempera
nicht untersucht	Notizbuch: «Zwei Köpfe von den Bernermeitschi [...] mit 351 gemalt».					Rezept Nr. 351 von Hermann Urban

DATIERUNG	TITEL (Kat.-Nr., Abb.)	TRÄGER
1902	<i>Hügel</i> (Kat. 1902.25, Abb. 36)	Gewebe
1902	<i>Schneesmelze</i> (Kat. 1902.24, Abb. 44)	Gewebe
1903	<i>Bildnis Susanna Michel-Mühlemann</i> (Kat. 1903.07)	Karton
1903	<i>Doppelporträt</i> (Kat. 1903.01)	Gewebe
1903	<i>Mädchenakt</i> (Kat. 1903.13, Abb. 34)	Holz
1903	<i>Der gelbe Hügel</i> (Kat. 1903.15, Abb. 41)	Gewebe
1903	<i>Drei Frauen im Garten</i> (Kat. 1903.02, Abb. 70)	Karton
1904	<i>Der Grosse Winter</i> (Kat. 1904.20, Abb. 45)	Gewebe
1904	<i>Das Weib</i> (Kat. 1904.09)	Gewebe

BINDEMITTEL DER FARBSCHICHT

UNTERSUCHUNG DER FARBSCHICHT OHNE TECHNISCHE HILFSMITTEL	ANGABEN IN QUELLEN	ANALYSE-METHODEN			INTERPRETATION	
		FTIR	FTIR-FPA	MS	ANALYSEERGEBNISSE	TEMPERASORTE
nicht wasserempfindlich (ursprünglich gefirnisst, Farbschicht noch heute mit Firnisresten)	Notizbuch: «Sonniger bewaldeter Hügel mit blauer Luft [...] mit 344 gemalt». Radlach 2000, S. 344: «Ich habe mit 344 Farben gerieben & eine Landschaft damit gemalt [...]».	x			Wachs, Gummi	Rezept Nr. 344 von Hermann Urban
nicht untersucht	OM an CA, 3.11.1910: «Tempera Winterlandschaft [...] (mit den zwei schwarzen Flächen im Vordergrund)» Zürich 1905: «Tempera»					
nicht untersucht	Anmeldebogen: «Tempera»					
nicht untersucht	Anmeldebogen: «Tempera» OM an CA, 7.7.1904: im Zusammenhang mit dem «Springen» von Temperafarbschichten: «z.B. an Ihrem Doppelporträt». Zürich 1905: «Tempera» Katalogisierte Bilder: «Tempera»					
nicht wasserempfindlich (gefirnisst)	Anmeldebogen: «Tempera» Zürich 1905: «Tempera» Pereira 1909: «mit Ihren Pereira-Mediumfarben gemalt»	x	x	GC	Polysaccharide (Gummi arabicum, wenig Kirschgummi und Honig, Zucker oder Stärke), Protein, wenig Fett	Pereira'sche Medium-Tempera
teilweise stark wasserempfindlich		x		GC	Protein (tierischer Leim), Polysaccharide (Gummi)	
nicht wasserempfindlich (gefirnisst)	Anmeldebogen: «Tempera»	x		GC	Polysaccharide (Gummi arabicum, Kirschgummi und Honig, Zucker oder Stärke), Öl, Protein?, Harz (evtl. vom Firnis)?	Pereira'sche Medium-Tempera?
nicht untersucht	Zürich 1905: «Tempera»					
nicht untersucht	Zürich 1905: «Tempera»					

7. Malprozess und Bildwirkung

Ein auffälliges Merkmal des malerischen Schaffens von Cuno Amiet ist die grosse stilistische Vielfalt. Wie die kunsttechnologische Untersuchung von rund 60 Gemälden gezeigt hat, findet der Pluralismus der Stile eine direkte Entsprechung im Spektrum und in der Heterogenität der von ihm angewandten Techniken. Die in diesem Kapitel angeführten Beispiele illustrieren exemplarisch verschiedene Facetten des Amiet'schen Malprozesses und ergänzen die in den vorangegangenen Kapiteln aus Quellen und Analysen gewonnenen Befunde. Sie zeigen, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, was wir heute über Amiets erste Skizzen bzw. Unterzeichnungen, über die von ihm gelegentlich eingesetzten Übertragungshilfen sowie über seinen Gebrauch von farbigen Untergründen und Untermalungen wissen, und was wir über einige seiner Techniken des Farbauftrags und seine Firnisse in Erfahrung gebracht haben. Als Beispiele für die frühen Stadien des Werkprozesses werden auch unvollendete Werke herangezogen, welche Amiets Vorgehensweise besonders gut zeigen.

Der Aufbau dieses Kapitels, der sich soweit möglich, chronologisch am Ablauf des Arbeitsprozesses orientiert, ist wie folgt:

1. Skizzen und Unterzeichnungen: Abb. 47–58

2. Übertragungshilfen:

2.1. Linienraster: Abb. 59–69 | 2.2. Pausen: Abb. 70–78

3. Weisser oder farbiger Untergrund: Abb. 79–87

4. Lokale Untermalung: Abb. 88–91

5. Farbauftrag:

5.1. Feine vertikale oder formbegleitende Linien: Abb. 92–105 | 5.2. Die «altdeutsche» Phase: Abb. 106–111 |

5.3. Dünn, flächig: Abb. 112–115 | 5.4. «Cloisonistische» Werke: Abb. 116–124 |

5.5. Verwendung von Spachtel und Palettmesser: Abb. 125–131 | 5.6. Vielschichtiger Aufbau: Abb. 132–158 |

5.7. Pastos, nass in nass: Abb. 159–167 | 5.8. «Granierend»: Abb. 168–171

6. Malen en pleinair: Abb. 172–175

7. Pentimenti (Korrekturen der Form): Abb. 176–178

8. Firnisse: Abb. 179–186

9. Wiederverwendete Untergründe: Abb. 187–189

1. Skizzen und Unterzeichnungen

Amiet begann die Arbeit auf dem Malgrund in der Regel mit einer Skizze. Manchmal nahm er dafür einen schwarzen Stift zur Hand, meistens jedoch griff er gleich von Beginn an zu Pinsel und Malfarbe, zog anfänglich, mit bewusst nur wenig Material am Pinsel, noch blasse Striche, ging bei fortschreitender Klärung der Bildanlage aber bald zu kräftigeren Farblinien über. Beim Malen sparte er die Konturen dieser ersten Anlage mitunter aus. Wie bei unseren Untersuchungen immer wieder festgestellt wurde, ist die Grenze zwischen Skizze und eigentlicher Malerei nicht scharf zu ziehen; die beiden Schritte gingen fließend ineinander über.



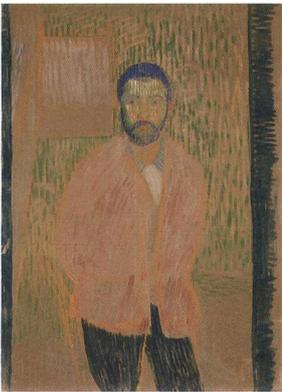
47



48

Abb. 47 | *Stillleben mit Äpfeln und Tomaten*, um 1895, Ölfarbe auf Leinwand, 34 x 47,5 cm, Aargauer Kunsthaus, Aarau (Kat. 1895.15). Das Gemälde ist nicht grundiert; die erste Skizze führte Amiet direkt auf dem Gewebe aus. Bei der malerischen Ausführung des Sujets hielt sich Amiet zunächst an diese Skizze, kratzte dann aber rechts im Bild, im Bereich des unteren Tellerrands der heute sichtbaren Darstellung, die Farbe ab und übermalte die freigelegte Stelle mit einer roten Lasur und mit dem weissen Tellerrand.

Abb. 48 | *Stillleben mit Äpfeln und Tomaten*, IR-Reflektogramm eines Ausschnitts rechts, im Bereich des weissen Tellers mit den Tomaten. Die mit einem schwarzen Stift ausgeführte erste Skizze ist sichtbar.



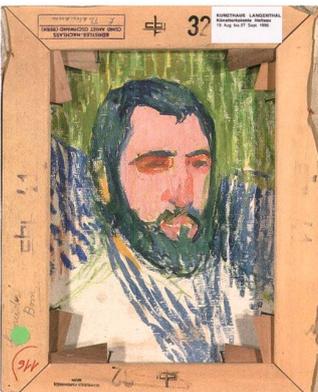
49



50

Abb. 49 | *Selbstbildnis* (unvollendet, verso von *Sitzender Akt*, Kat. 1894.20), 1894, Tempera auf Karton, 109,5 x 79 cm, Privatbesitz (Kat. 1894.02). Das unvollendete Bild weist keine Grundierung auf. Die erste Skizze ist mit Pinsel und leuchtend oranger Malfarbe ausgeführt.

Abb. 50 | *Selbstbildnis*, Detail, unten links, mit orangen Farblinien der ersten Skizze (Pfeil).



51



52

Abb. 51 | *Selbstbildnis* (unvollendet, verso von *Frau mit rotem Hut [Emmy]*, Kat. 1893.01), um 1895, Malfarbe auf Gewebe, 41,5 x 32 cm, Privatbesitz (Kat. 1895.04). Auch bei diesem unvollendeten Bild ist die mit hellgrüner Malfarbe und Pinsel auf die weisse Grundierung ausgeführte erste Skizze gut sichtbar.

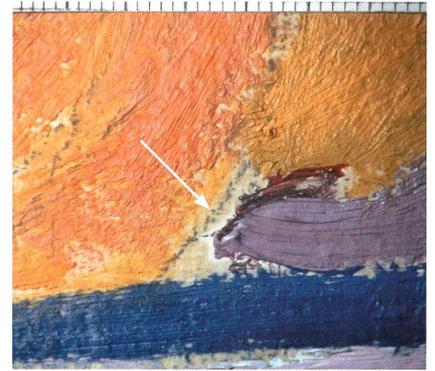
Abb. 52 | *Selbstbildnis*, Detail mit hellgrünen Linien der ersten Skizze (Pfeile).

Abb. 53 | *Orangen auf blauem Tuch*, 1907, Ölfarbe auf Gewebe, 54×60 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1907.51). Amiet skizzierte das Motiv zuerst mit einem Bleistift und anschließend mit Pinsel und dunkelblauer Malfarbe auf die weisse Grundierung.



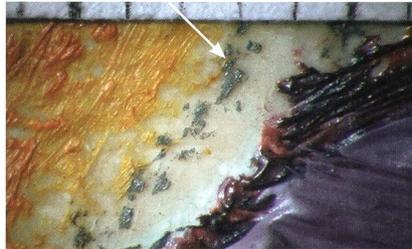
53

Abb. 54 | *Orangen auf blauem Tuch*, Detail (ca. 3,5×3,5 cm) unten Mitte. Im grundierungssichtigen Bereich zwischen den Farbflächen ist eine feine, schwarze Linie der ersten Skizze erkennbar (Pfeil).



54

Abb. 55 | *Orangen auf blauem Tuch*, Detail (ca. 5×8 mm) von Abb. 54. Der leichte Glanz der gezeichneten Linie (Pfeil) deutet auf Graphit (Bleistift).



55

Abb. 56 | *Orangen auf blauem Tuch*, Detail (ca. 3,5×2 cm) aus der Bildmitte (Vase) mit den Linien der mit Pinsel und dunkelblauer Farbe weitergeführten Skizze (Pfeil).



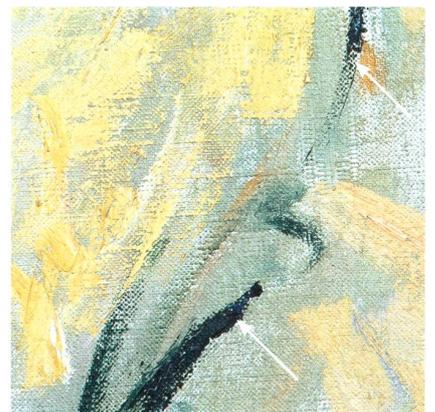
56

Abb. 57 | *Frau und Kind*, 1911, Ölfarbe auf Gewebe, 98,5×91,5 cm, Aargauer Kunsthhaus, Aarau (Kat. 1911.04).



57

Abb. 58 | *Frau und Kind*, Detail (ca. 7×7 cm) rechts oberhalb der Mitte, linke Achsel der Frau. Die dunkelblauen Linien der mit Pinsel und Malfarbe ausgeführten Unterzeichnung (Pfeile) liess Amiet beim Malen an dieser und an weiteren Stellen im Bild sichtbar.

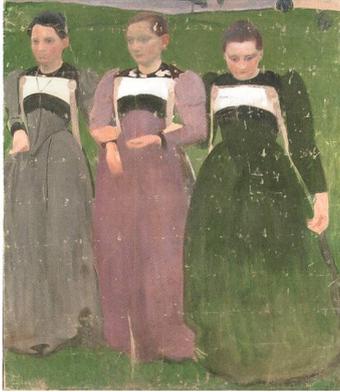


58

2. Übertragungshilfen

Wenn er die Umrisse einer bereits fertig entwickelten Komposition auf einen neuen Malgrund übertrug, führte Amiet nicht skizzenhafte, sondern präzise Unterzeichnungen aus. Hin und wieder nahm er einen Linienraster zu Hilfe. In zwei bisher bekannten Fällen – es handelt sich um Werke aus der Schaffensphase von ca. 1900–1903, in der er nach seinen eigenen Worten versuchte, ein wenig «altdeutsch» zu malen, – arbeitete Amiet mit einer Pause und Kopierpapier. (Siehe zur «altdeutschen» Phase den Abschnitt 5.2.)

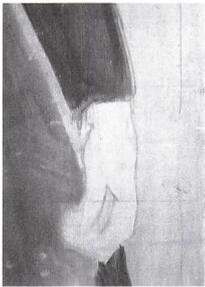
2.1. Linienraster



59



60



61



62



63



64

Abb. 59 | Studie zu «*Richesse du soir*», 1899, Tempera auf Gewebe, 116 × 98 cm, Privatbesitz (Kat. 1899.09). Auf der dünnen weissen Grundierung liegt zum Einen ein mit einem schwarzen Stift gezeichneter Linienraster, in den Amiet die Unterzeichnung übertrug. Zum Anderen weist die Farbschicht zahlreiche Kratzbeschädigungen auf, die, über die gesamte Bildbreite miteinander verbunden, in regelmässigen Abständen horizontal verlaufende Linien ergeben und möglicherweise die Spuren einer weiteren Übertragungshilfe sind, mit der Amiet die Studie auf die (grössere) Hauptfassung (*Richesse du soir*, Kat. 1899.12) transponiert haben könnte.

Abb. 60 | Studie zu «*Richesse du soir*», IR-Reflektogramm eines Ausschnitts rechts oben. Der unter der Farbschicht liegende Linienraster ist sichtbar.

Abb. 61 | Studie zu «*Richesse du soir*», IR-Reflektogramm eines Ausschnitts rechts Mitte. Der Linienraster und die Unterzeichnungslinien von Hand und Ärmel der rechten Figur sind sichtbar.

Abb. 62 | Studie zu «*Richesse du soir*», Detail (ca. 3 × 4,5 cm) unten rechts. Grüner Rock der rechten Figur mit horizontaler Kratzspur in der Farbschicht (Pfeil).

Abb. 63 | Studie zu «*Richesse du soir*» mit Kartierung des ersten, im IR-Reflektogramm sichtbaren Rasters (schwarz) und der rekonstruierten Hilfslinien für die zweite Übertragung (weiss). Der Linienabstand des ersten Rasters beträgt meist ca. 8,5 cm; zwei der vertikalen Felderreihen haben jedoch infolge der engeren Abstände ihrer vertikalen Begrenzungslinien (ca. 4,25 cm) nicht quadratische, sondern hochrechteckige Formen (ca. 8,5 × 4,25 cm). Die horizontalen Linien verlaufen in Abständen von 11–12 cm.

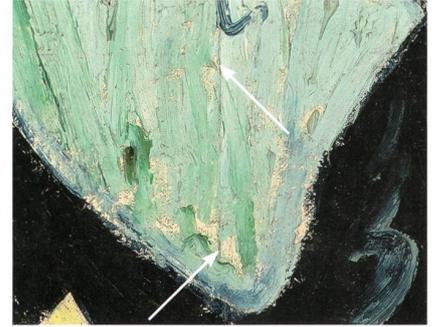
Abb. 64 | *Richesse du soir* (Hauptfassung), 1899, Malfarbe auf Leinwand, 195 × 249 cm, Kunstmuseum Solothurn, Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur, Bern (Kat. 1899.12), Detail mit der Figurengruppe, die der Studie (Abb. 59) entspricht. (Die Hauptfassung wurde nicht untersucht; ob auch hier Hilfslinien vorhanden sind, ist deshalb vorläufig unbekannt.)

Abb. 65 | *L'Arlesienne*. Kopie nach Vincent van Gogh, 1908, Malfarbe auf Gewebe, 73 x 59 cm, Privatbesitz (Kat. 1908.15). Die Kopie, die Amiet nach einer Reproduktion dieses Werks von van Gogh schuf, weist unter der Farbschicht einen Linienraster auf.

Abb. 66 | *L'Arlesienne*. Kopie nach Vincent van Gogh, Detail aus dem Bereich des hellen Brusttuchs. Der Raster ist hier auch im Normallicht zu erkennen; die Pfeile weisen auf eine der senkrechten Linien.

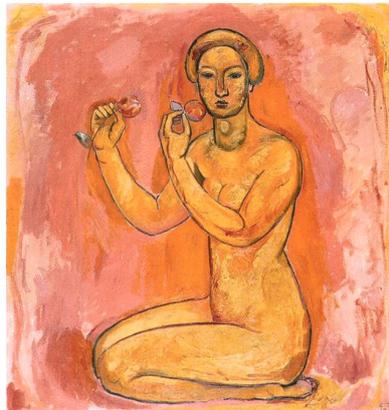


65



66

Abb. 67 | *Akt*, 1913, Ölfarbe auf Gewebe, 97 x 90,5 cm, Privatbesitz (Kat. 1913.35). Das Sujet, das Amiet im Zug seiner Entwurfsarbeiten für die Ausgestaltung der Loggia des Zürcher Kunsthauses erarbeitete, lag bereits vor. Er übertrug es mithilfe eines Linienrasters, den er mit einem spitzen Bleistift auf die weiße Grundierung zeichnete. Der Abstand zwischen den Linien betrug zunächst 9,2 cm; später scheint Amiet ihn in der Längsrichtung halbiert zu haben. Am oberen Bildrand nummerierte er die Felder (Abb. 69). Die Umriss, die er mit einem Stift in den Raster übertrug, sind mit den in Blau- und Rottönen gehaltenen Konturen der vollendeten Figur deckungsgleich.



67



68

Abb. 68 | *Akt*, IR-Reflektogramm eines Ausschnitts rechts oben, mit Linienraster.

Abb. 69 | *Akt*, IR-Reflektogramm eines Ausschnitts vom oberen Bildrand, mit Nummerierung der Felder (Pfeile).

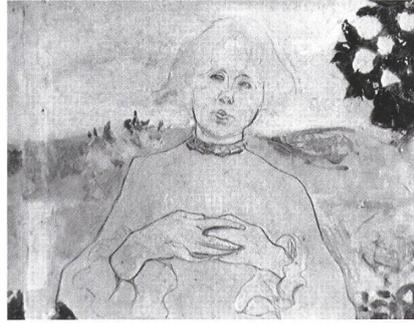


69

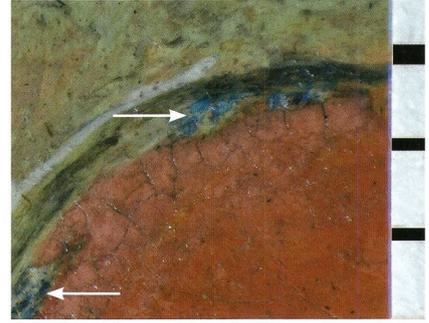
2.2. Pausen



70



71

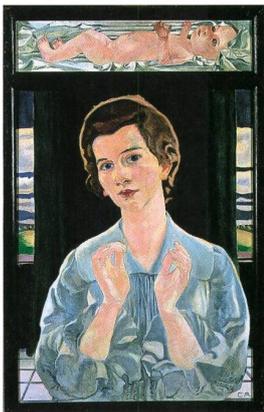


72

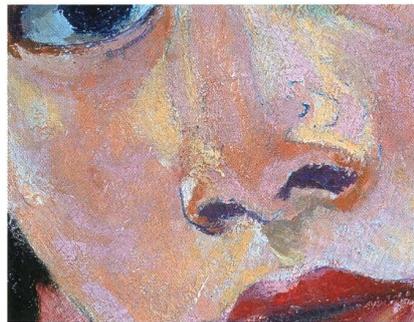
Abb. 70 | *Drei Frauen im Garten* (Triptychon), 1903, Tempera auf Karton, 40,5 x 51,5 cm, Kunsthaus Zürich (Kat. 1903.02). Amiet scheint die Unterzeichnung wenigstens zum Teil nach einer unbekanntem Vorlage im Pausverfahren übertragen und dafür blaues Kopierpapier aus dem Bürobedarf verwendet zu haben. Dieselbe Übertragungsmethode wurde beim Gemälde *Hoffnung* (Kat. 1904.07, siehe unten) festgestellt.

Abb. 71 | *Drei Frauen im Garten*, IR-Reflektogramm eines Ausschnitts der Frauenfigur rechts, mit den Linien der gepausen Unterzeichnung. Beim Malen zog Amiet den grössten Teil der Konturen mit einem spitzen Stift und einem sehr feinen Pinsel nach; bei der Auswertung muss deshalb berücksichtigt werden, dass auch diese Linien im IR-Reflektogramm sichtbar sind.

Abb. 72 | *Drei Frauen im Garten*, Detail (ca. 3,5 x 5 mm) beim rechten Handgelenk der Frauenfigur. An zwei Stellen ist die blaue (wohl mit Kopierpapier) gepausete Unterzeichnungslinie sichtbar (Pfeile).



73

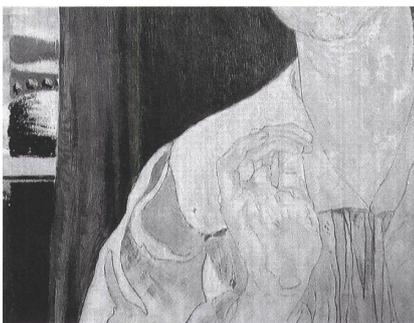


74

Abb. 73 | *Die Hoffnung*, 1904, Ölfarbe auf Asbestzementplatte (Eternit), 65 x 49 cm (Hauptbild), Aargauer Kunsthaus, Aarau (Kat. 1904.07). Bei der Figur des Hauptbilds handelt es sich um eine genaue Kopie der früheren Fassung desselben Motivs (*Die Hoffnung*, Kat. 1901.09). Die Figur ist mit feinen, mit einer Pause übertragenen dunkelblauen Linien unterzeichnet. Das Farbmittel der Linien ist Preussischblau (FTIR).

Abb. 74 | *Die Hoffnung*, Detail des Gesichts. Die blauen gepauseten Linien sind an manchen Stellen in der Farbschicht ausgespart und daher von bloßem Auge sichtbar.

Abb. 75 | *Die Hoffnung*, IR-Reflektogramm eines Ausschnitts Mitte links. Die gepausete Unterzeichnung der Hand und der Gewandfalten sind sichtbar.

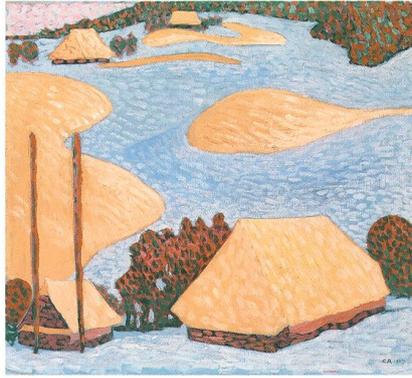


75

Abb. 76 | *Abendsonne im Winter*, 1907, Malfarbe auf Gewebe, 55 x 61 cm, Privatbesitz (Kat. 1907.36). Das Gemälde ist eine eigenhändige Kopie des gleichnamigen Werks (Kat. 1907.35) aus demselben Jahr. Sämtliche Umriss sind von der bereits ausgearbeiteten Komposition übernommen, möglicherweise mit Hilfe einer Pausse.

Abb. 77 | *Abendsonne im Winter*, Detail vom oberen Bildrand Mitte, im Streiflicht.

Abb. 78 | *Abendsonne im Winter*, IR-Reflektogramm desselben Ausschnitts mit deutlich erkennbaren Linien der Unterzeichnung.



76



77



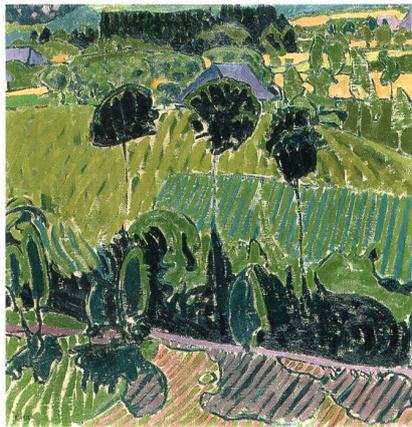
78

3. Weisser oder farbiger Untergrund

1904 begann Amiet, den Farbton des Malgrunds vermehrt in seine Darstellung mit einzubeziehen, indem er ihn im fertigen Bild an einigen Stellen sichtbar liess. Meist handelt es sich um helle, mehr oder weniger weisse, in seltenen Fällen leicht getönte Grundierungen. Hinzu kommen einige ganzflächig hellblau angemalte Untergründe. Doch auch die grau-braune Farbe von ungrundierten Kartons und Eternit-Platten integrierte er gezielt in sein Kolorit. (Siehe auch das Kapitel «Die Grundierungen der frühen Gemälde von Cuno Amiet».)

Abb. 79 | *Sommerlandschaft mit drei Bäumen*, 1905, Ölfarbe auf Gewebe, 62,5 x 60,5 cm, Aargauer Kunsthaus, Aarau (Kat. 1905.19).

Abb. 80 | *Sommerlandschaft mit drei Bäumen*, Detail, unten links. Im hellgrün/rosa gestreiften Feld trug Amiet systematisch zuerst sämtliche hellgrünen, dann alle rosafarbenen Streifen auf, im dunkelgrün/violetten Baum-schatten zuerst die dunkelgrünen, dann die violetten Streifen. Im hellgrün/weiss gestreiften Feld übernimmt die weisse Grundierung, die zwischen den hellgrünen Farbstreifen (wie auch an vielen anderen Stellen im Bild) sichtbar blieb, die Rolle des zweiten Farbtons.



79



80



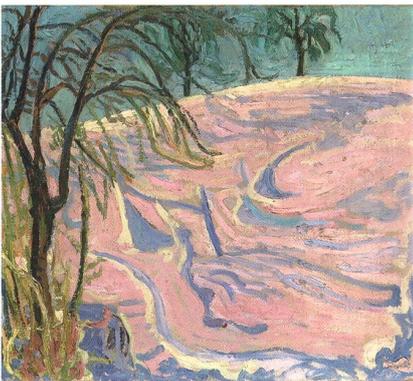
81



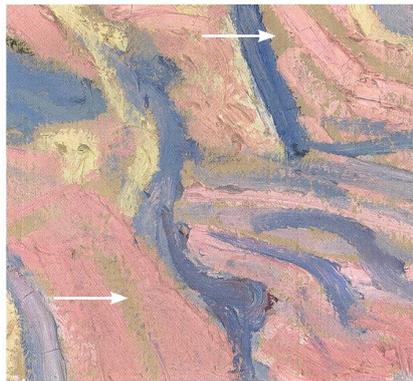
82

Abb. 81 | *Bauerngarten*, 1904, Malfarbe auf Asbestzementplatte (Eternit), 50×64 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1904.23). Die Eternit-Platte hat keine Grundierung; Amiet liess ihre graubraune Farbe an vielen Stellen sichtbar.

Abb. 82 | *Bauerngarten*, Detail, unten rechts. Zwischen den Farbtupfen ist der graubraune Farbton der Eternit-Platte sichtbar (Pfeile).



83



84

Abb. 83 | *Skispuren*, 1907 (1909 überarbeitet), Ölfarbe auf Gewebe, 120×158,5 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1909.20).

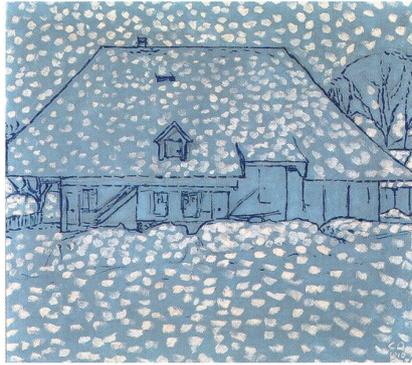
Abb. 84 | *Skispuren*, Detail (ca. 13,5×15 cm) aus dem Schneefeld links unten. Zwischen den Pinselstrichen in kühlen rosa, hellblauen und hellgelben Farbtönen liess Amiet den warmen beigen Ton der Grundierung sichtbar (Pfeile).



85

Abb. 85 | *Abendsonne im Winter*, integral abgebildet in Abb. 76, Detail links unten. Amiet überzog den Bildträger nach dem Grundieren ganzflächig mit einem hellblauen Anstrich, den er für die Darstellung als Grundton verwendete. Auch im fertigen Gemälde blieb der hellblaue Farbton sichtbar (Pfeile).

Abb. 86 | *Bauernhaus im Winter* (unvollendet), 1910, Malfarbe auf Leinwand, 55 x 61 cm, Privatbesitz (Kat. 1910.40). Auch bei diesem Werk besteht der hellblaue Grundton aus einer Farbe, die Amiet ganzflächig auf der Grundierung aufgetragen hatte. Amiet hat das Bild – vermutlich viel später – mit Bleistift monogrammiert, obwohl es nicht vollendet war.



86

Abb. 87 | *Bauernhaus im Winter*, Detail mit Dachgaube. Auf der hellblauen Schicht führte Amiet zuerst eine Bleistiftskizze und danach mit dunkelblauer Farbe eine Umrisszeichnung aus. Anschließend begann er mit dem Farbauftrag (weisse Farbtupfen), brach aber die Arbeit bald ab.



87

4. Lokale Untermalung

Bisweilen schlug Amiet einen anderen Weg ein. Insbesondere bei seinen sehr frühen Gemälden folgt auf die erste Skizze oder Unterzeichnung manchmal eine dünne Untermalung der einzelnen Bildelemente im jeweiligen Lokalton.

Abb. 88 | *Frau mit rotem Hut (Emmy)* (unvollendet, verso von *Selbstbildnis*, Kat. 1896.01), 1893, Malfarbe auf Gewebe, 45 x 37,5 cm, Kunstmuseum Solothurn (SIK 1202060001). Die einzelnen Bildelemente sind mit dünnflüssigen Farben flächig aufgetragen: Die Jacke und der Hut rötlichbraun, das Gesicht orange, der Hintergrund olivgrün.



88

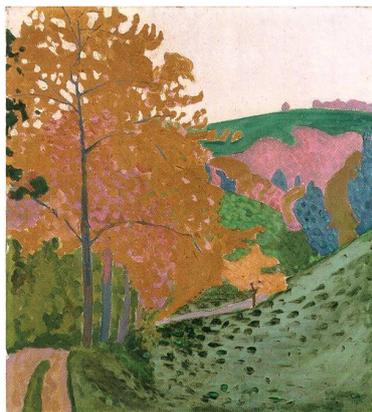
Abb. 89 | *Frau mit rotem Hut (Emmy)*, Detail. Im grünen Hintergrund ist an manchen Stellen noch die dünne, olivgrüne Untermalung zu sehen (Pfeil); die kräftig grünen senkrechten Pinselstriche gehören bereits zur Ausführung.



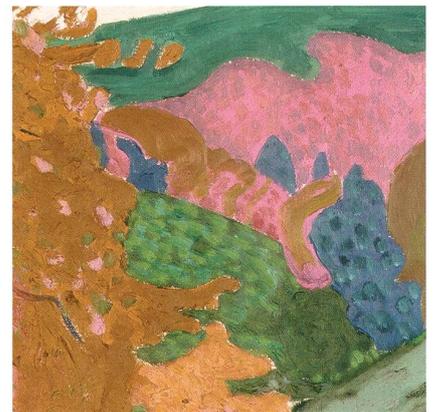
89

Abb. 90 | *Herbstlandschaft*, 1906, Ölfarbe auf Gewebe, 61 x 55 cm, Privatbesitz (Kat. 1906.24).

Abb. 91 | *Herbstlandschaft*, Detail aus der Bildmitte. Amiet begann mit einer flächigen Untermalung und korrigierte anschließend den Farbton einzelner Flächen durch einen zweiten Auftrag. Die definitive Ausarbeitung der Darstellung bestand in der Strukturierung der Bildfelder mit Tupfen und kurzen Strichen in Farbtönen, die denjenigen ihrer Untermalung ähnlich sind.



90



91

5. Farbauftrag

Bei der eigentlichen Ausführung der Malerei zog Amiet alle Register: Nie legte er sich über längere Zeit auf eine bestimmte Herangehensweise fest, sondern wechselte fast sprunghaft Stile und Methoden. Trotz dieser Unbeständigkeit lässt sich über grössere Zeiträume hinweg eine Entwicklung im Farbauftrag erkennen.

5.1. Feine vertikale oder formbegleitende Linien

In Pont-Aven, also in den Jahren 1892/1893, begann Amiet, mit dünnen zueinander in Komplementärkontrast stehenden farbigen Linien zu arbeiten. Meistens ging er von einer flächigen Untermalung aus, auf die er die Linien entweder in strikt vertikaler Richtung oder in formbegleitendem Verlauf auftrug. So modellierte er Lichter, Schatten und Zwischentöne. Diese Technik, die er manchmal zu einer regelrechten Stricheltechnik verfeinerte, wandte er bis kurz vor der Jahrhundertwende in Öl und Tempera an. Er benutzte sie aber nur für Bildnisse, für die Gesichter und die Kleidung, seltener für den Hintergrund.



92



93



94



95

Abb. 92 | *Bretonin*, 1892, Ölfarbe auf Gewebe, 45×37 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1892.06).

Abb. 93 | *Bretonin*, Detail im Streiflicht. Amiet untermalte das Gesicht zunächst flächig und legte anschliessend mit schmalen, spitz zulaufenden Pinseln vertikal ausgerichtete grüne und rosa-violette Striche darüber. In Umkehrung der üblicheren Verwendung dieser beiden Komplementärfarben für das Inkarnat malte er hier die Schatten rosa und violett, die Lichter grün.

Abb. 94 | *Frau mit Handarbeit* (unvollendet), 1896, Tempera auf Gewebe, 59,5×49,5 cm, Privatbesitz (Kat. 1896.06).

Abb. 95 | *Frau mit Handarbeit*, Detail. Dank des unfertigen Zustands ist die Technik gut zu erkennen: Das Gesicht wurde zunächst mit einzelnen Farbflächen angelegt. Im Bereich der Stirn modellierte Amiet dann mit horizontalen, auf den Schläfen und Wangenknochen mit diagonalen, in den übrigen Partien mit vertikalen Linien. In den Schatten verwendete er dazu verschiedene grüne, in den Lichthöhungen rosa, ockerfarbene oder orange, im Haar hell-oliv- und mauvefarbene Töne.



96

Abb. 96 | *Die Schwestern*, 1897, Ölfarbe auf Leinwand, 37 x 48 cm, The Barrett Collection, Dallas TX (Kat. 1897.02). Amiet legte die Bildelemente zuerst in flächigen, meist schwarzen, dunkelblauen und braunen Lokaltönen an und modellierte sie anschliessend in einer Stricheltechnik mit helleren, bunten Farbtönen. Teilweise sind die Striche vertikal ausgerichtet (Hintergrund, Gesichter), teilweise folgt ihr Verlauf der Form des Motivs (Haar, Kleider).

Abb. 97 | *Die Schwestern*, Detail aus dem Haar von Anna Luder (im Profil gezeigt). Amiet legte das Haar mit rötlichen und grünlichen, mit Weiss gemischten, tupfend aufgebracht Lokaltönen an und führte es dann mit formbegleitenden Linien und Strichen in braunroten und kräftig grünen Farbtönen aus.

Abb. 98 | *Die Schwestern*, Detail (ca. 3 x 4 cm) oben rechts. Auf der dunklen Untermalung des Hintergrunds arbeitete Amiet in Stricheltechnik weiter, zuerst mit hellem Grasgrün und hellem Blau, dann mit dunklem Olivgrün und schliesslich mit dunklem Rot.

Abb. 99 | *Die Schwestern*, Detail (ca. 2,5 x 3,2 cm) aus dem Kleid von Rosa Luder (en face dargestellt) unterhalb ihrer linken Hand. Der Ausschnitt zeigt grüne Striche auf dunkelblauem Lokaltönen.

Abb. 100 | *Die Schwestern*, Detail (1,5 x 2 cm) mit dem linken Auge von Anna Luder (im Profil dargestellt). Die mit einem dunklen Lokaltönen angelegten Schatten wurden in hellen Grüntönen strichelnd überarbeitet.

Abb. 101 | *Bildnis Ferdinand Hodler vor seinem Marignano-Bild*, 1898, wohl Tempera auf Gewebe, 70 x 47 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1898.05).

Abb. 102 | *Bildnis Ferdinand Hodler vor seinem Marignano-Bild*, Detail. Die Strichlagen folgen den Formen von Stirn und Haar.



97



98



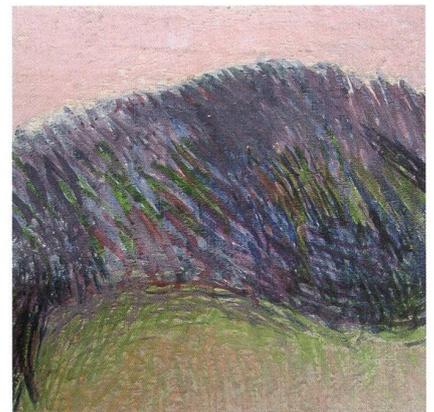
99



100



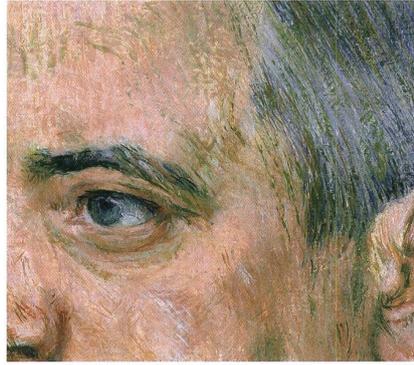
101



102



103



104



105

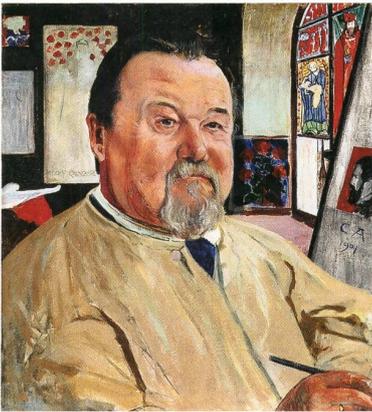
Abb. 103 | *Bildnis Max Leu*, um 1898, Ölfarbe auf Gewebe, 73,5 × 84 cm (inklusive Rahmen), Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1898.03).

Abb. 104 | *Bildnis Max Leu*, Detail. Der Farbauftrag erfolgte fast überall formbegleitend strichelnd, zuerst mit stark verdünnter, lasierender Farbe, dann auch deckend und dickflüssiger, so dass die Pinselstruktur sichtbar blieb. Im Bereich der Haut sind Amiets Striche in den lichten Bereichen rosa, in den Schatten grün, in Haar und Augenbrauen sind sie in den Lichtern grün, in den Schatten jedoch dunkelblau. Hier kündigt sich bereits die «altdeutsche» Phase an (siehe den folgenden Abschnitt).

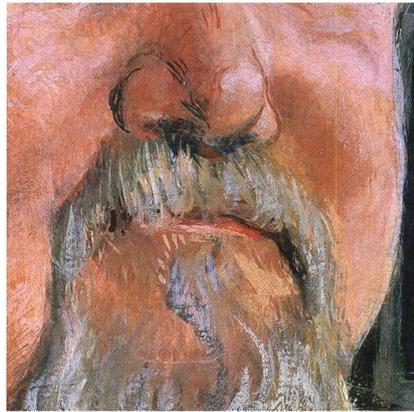
Abb. 105 | *Bildnis Max Leu*, Detail aus dem Hintergrund rechts, im Streiflicht. In diesem Bereich sind die Striche breiter als innerhalb der Figur.

5.2. Die «altdeutsche» Phase

Um 1900 brach bei Amiet eine Phase an, in der er «probierte, ein wenig altdeutsch zu malen», wie er es in *Kunst und Künstler* (Bern: Bernische Kunstgesellschaft, 1948, S. 68) formulierte. Die damals geschaffenen Werke zeichnen sich durch einen sehr dünnen Farbauftrag und durch eine ausgesprochen feine Zeichnung aus, für die Amiet in Weiterentwicklung seiner Stricheltechnik manchmal auch einen spitzen Stift verwendete. Auch in dieser Zeit arbeitete er in Öl und in Tempera.



106



107

Abb. 106 | *Bildnis des Glasmalers Adolf Kreuzer*, 1901, Tempera auf Leinwand, 56,5 × 51 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1901.13).

Abb. 107 | *Bildnis des Glasmalers Adolf Kreuzer*, Detail. Die Tempera wurde zunächst flächig und dünn aufgelegt, dann folgten feine formbegleitende Linien und Schraffen.

Abb. 108 | *Winterlandschaft*, 1902, Tempera auf Karton, 35 x 37 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1902.21).

Abb. 109 | *Winterlandschaft*, Detail (ca. 10 x 10 cm) links von der Bildmitte. Die Farbe ist gleichmässig dünn aufgetragen, der Gegenstand mit lasierenden Linien gezeichnet.



108



109

Abb. 110 | *Drei Frauen im Garten*, 1903, integral abgebildet in Abb. 70, Detail (ca. 1,2 x 1,8 cm) aus dem Gesicht der mittleren Figur. Amiet zog die Konturen und Binnenlinien der Gesichter mit einem spitzen schwarzen Stift nach, der die noch weiche Farbe verdrängte. Am Nasenrücken wurde dadurch eine blaue Linie der gepausten Unterzeichnung sichtbar (Pfeil). Vgl. den Abschnitt «2.2. Pausen».

Abb. 111 | *Drei Frauen im Garten*, Detail (ca. 25 x 32 mm) der Hände der rechten Figur. Die feinen schraffierten Linien in den beiden Daumen und im Zeigefinger der rechten Hand wurden mit einem feinen schwarzen Stift ausgeführt, die Schraffen in den anderen Bereichen mit einem feinen Pinsel.



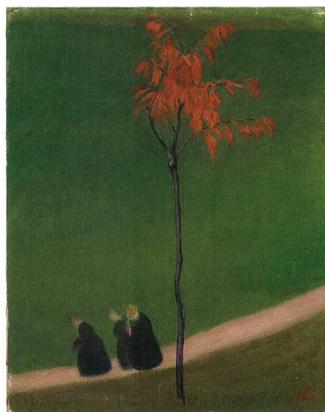
110



111

5.3. Dünn, flächig

Im selben Zeitraum, in dem seine «altdeutschen» Bilder entstanden, arbeitete Amiet gelegentlich auch mit gleichmässig eingefärbten, beinahe monochromen Flächen, die direkt – ohne trennende Linie – aneinanderstossen. Die Farbe trug er auch bei diesen Werken dünn auf.



112



113

Abb. 112 | *Kirschbäumchen*, 1899, Tempera auf Gewebe, 40 x 32 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1899.15).

Abb. 113 | *Kirschbäumchen*, Detail.



114



115

Abb. 114 | *Graugrüne Stimmungsstudie*, 1902, Tempera auf Gewebe, 50×64 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1902.28).

Abb. 115 | *Graugrüne Stimmungsstudie*, Detail.

5.4. «Cloisonistische Werke»

Ab 1905 griff Amiet den Cloisonismus auf, den er während seines Aufenthalts in Pont-Aven kennengelernt hatte. Bei seinen cloisonistischen Werken war die erste Bildanlage oft bereits identisch mit den blauen oder dunkelgrünen Stegen, welche die Kompositionen in einzelne Felder zerlegen und in vielen Fällen abschliessend definieren. Die Felder zwischen den Stegen füllte er im nächsten Schritt mit mehr oder weniger pastos aufgetragenen Tupfen- oder Streifenmustern aus (vgl. Abb. 80), oder er bemalte sie einfarbig. Doch auch die einfarbigen Flächen gestaltete er nie monochrom, sondern strukturierte sie entweder durch eine unregelmässige Durchmischung mit weisser Farbe, durch Pastosität, oder durch einen «löchrigen» bzw. «granierenden» Auftrag, der die weisse Grundierung nicht ganz abdeckt. Die Farbstege sparte er dabei aus; manchmal zog er sie an wenigen Stellen am Schluss noch einmal nach. Ihren Verlauf korrigierte er nur selten.

Von diesem Prinzip abweichend ergänzte Amiet manchmal ganz am Schluss die Darstellung (deren Farbe zu diesem Zeitpunkt noch nass war) durch weitere Farbstege.



116



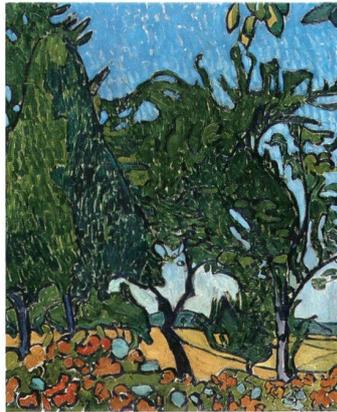
117

Abb. 116 | *Stilleben mit drei Orangen*, 1907/1908, Ölfarbe auf Gewebe, 54×60 cm, Aargauer Kunsthaus, Aarau (Kat. 1907.52).

Abb. 117 | *Stilleben mit drei Orangen*, Detail aus der Bildmitte. Beim Ausfüllen der Felder sparte Amiet die blauen Stege der ersten Bildanlage so aus, dass die weisse Grundierung in unmittelbarer Nähe der Stege (und an weiteren Stellen) sichtbar blieb.

Abb. 118 | *Sommerlandschaft*, 1907, Ölfarbe auf Gewebe, 61 x 50,5 cm, Aargauer Kunsthaus, Aarau (Kat. 1907.43).

Abb. 119 | *Sommerlandschaft*, Detail, oben Mitte. Im Laubwerk der Bäume löste Amiet den strengen Cloisonnismus auf: Die blauen Konturen und Binnenlinien wurden hier nicht schon in der ersten Bildanlage, sondern erst bei der Ausführung und zum Teil nass in die grüne Farbe gezogen.



118



119

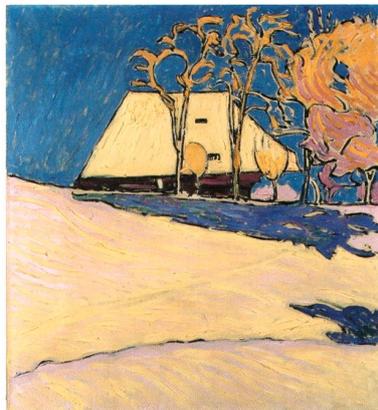
Abb. 120 | *Winterlandschaft*, 1908, Ölfarbe auf Gewebe, 60,5 x 54,5 cm, Privatbesitz (Kat. 1908.20).

Abb. 121 | *Winterlandschaft*, Detail. Auch hier führte Amiet die Farbe nicht überall ganz an die dunkelblauen Konturen heran.

Abb. 122 | *Posthüsli Oschwand*, 1913, Ölfarbe auf Gewebe, 72,5 x 59,5 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1913.46).

Abb. 123 | *Posthüsli Oschwand*, Detail (ca. 20 x 35 mm) oben rechts (Dachfirst). Die blaue Kontur stammt von der ersten Anlage, Amiet sparte sie beim Einsetzen der Farbe aus.

Abb. 124 | *Posthüsli Oschwand*, Detail (ca. 20 x 35 mm) des Giebels, knapp oberhalb des Bildzentrums. Hier wurde die blaue Kontur erst am Schluss gesetzt.



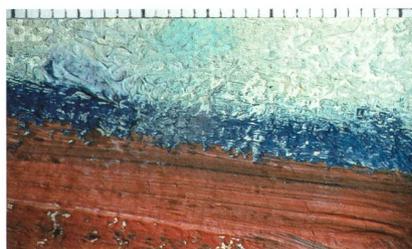
120



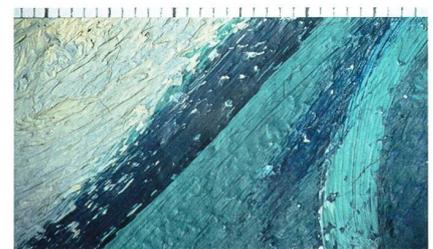
121



122



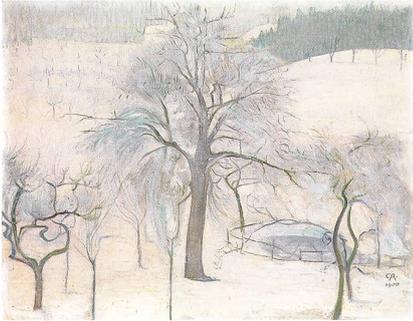
123



124

5.5. Verwendung von Spachtel und Palettmesser

In der Regel malte Amiet mit Pinseln; nur in seltenen Fällen benutzte er auch Palettmesser und Spachtel. Gelegentlich glättete er damit untere Schichten, um dann in einem weiteren Schritt den Malprozess mit einem Pinsel fortzusetzen.



125



126



127



128



129



130



131

Abb. 125 | *Winterlandschaft mit Weiher*, 1900, Ölfarbe auf Gewebe, 51 x 64,5 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1900.14).

Abb. 126 | *Winterlandschaft mit Weiher*, Detail rechts oberhalb des Bildzentrums, im Streiflicht. Die Farbschicht ist mit einem Spachtel geglättet, darauf liegen kleine mit einem Pinsel aufgetragene Farbtupfen und -fetzen (Pfeil).

Abb. 127 | *Winterlandschaft mit Weiher*, Detail unten Mitte. Hier sind deutlich Farbgrate zu erkennen (Pfeile), die von der Arbeit mit dem Spachtel herrühren.

Abb. 128 | *Winterlandschaft*, 1904, Malfarbe auf Asbestzementplatte (Eternit), 54,5 x 64,5 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1904.19).

Abb. 129 | *Winterlandschaft*, Detail (ca. 11 x 13 cm) oberhalb des Bildzentrums, im Streiflicht. Amiet führte die Farbschicht in zwei Etappen aus: Die unteren Schichten bearbeitete er mit einem breiten Palettmesser oder Spachtel (Pfeile). Auf die glatte Fläche setzte er mit einem Pinsel weisse, leicht pastose Farbtupfen und -linien und stellte auf diese Weise den Schnee dar.

Abb. 130 | *Frühlingslandschaft*, 1905, Ölfarbe auf Gewebe, 74,5 x 99,5 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1905.13).

Abb. 131 | *Frühlingslandschaft*, Detail der rechten oberen Ecke, Streiflicht von unten. Im Bereich des Himmels glättete Amiet die Farbschicht mit dem Spachtel und applizierte anschliessend mit einem Pinsel in gleichmässigem Abstand gelbe Farbtupfen.

5.6. Vielschichtiger Aufbau

Sowohl vor als auch nach seiner «altdeutschen» Phase trug Amiet einerseits die Farbe häufig ausgesprochen pastos auf und legte andererseits im Zug der Bildfindung oft eine ganze Reihe von Farbschichten aufeinander. In der Regel lässt sich dieses Vorgehen an Ölbildern, in einem Fall aber auch an einem Temperabild feststellen.

Eine besondere Eigenschaft dieser Bilder ist ihre lebhaftige Oberflächenstruktur. Gelegentlich scheint Amiet sie in den unteren pastosen Schichten sehr bewusst vorbereitet zu haben. Die Unebenheiten der unteren verbinden sich dann mit denjenigen der sichtbaren Schichten zu einem dichten, vom Darstellungsgegenstand losgelösten Relief.

Abb. 132 | *Bettelknabe mit Brot*, 1894, Ölfarbe auf Gewebe, 47,5 × 71 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1894.15).

Abb. 133 | *Bettelknabe mit Brot*, Röntgenbild. Das Röntgenbild zeigt einen durchmodellierten Kopf. Offensichtlich legte Amiet die heute sichtbaren Streifen innerhalb der Figur erst in einem zweiten Schritt an.

Abb. 134 | *Bettelknabe mit Brot*, Detail. Die Farbstriche in Komplementärkontrasten sind sehr dicht neben- und übereinander gesetzt.

Abb. 135 | *Bettelknabe mit Brot*, Detail (ca. 3 × 6 mm) mit kleiner Fehlstelle in der Stirn des Knaben. Die Bruchkante zeigt einen Teil der Schichtenabfolge, nämlich, von unten nach oben (Pfeile): 1. Braun, 2. Grün, 3. Rosa, 4. Orange, 5. Hellgrün, 6. Hellrot und 7. (zuoberst) ein gebrochenes (stellenweise mit blassem Hellgrün und Rosa gemischtes) Orange.



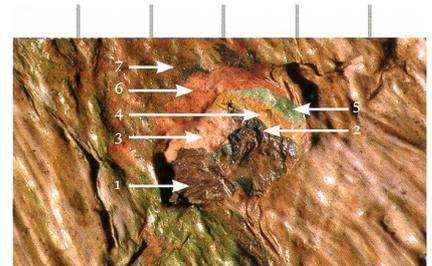
132



133

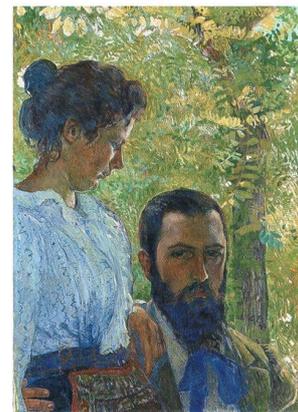


134



135

Abb. 136 | *Selbstbildnis mit Gattin*, 1899, Tempera auf Gewebe, 76 × 52 cm, Collezione città di Lugano (Kat. 1899.01). Amiet verwendete für dieses Bild eine Ei/Öl-Tempera (siehe auch das Kapitel «Die Tempera im frühen Schaffen von Cuno Amiet» in der vorliegenden Publikation). Auf die flüssig und dünn aufgetragene Unter-malung baute er die eigentliche Farbschicht in divisionistischer Manier additiv-modellierend auf. Kontrastierende Farbtöne liegen deshalb neben- und in mehreren Schichten auch aufeinander. Die Farbe war beim Auftrag sehr zähflüssig, so dass die einzelnen Pinselzüge nicht als zusammenhängende Striche erscheinen, sondern – wie bei Ölkreiden – als An-sammlung zahlreicher Farbfetzchen mit aus-gefranstem Rändern.



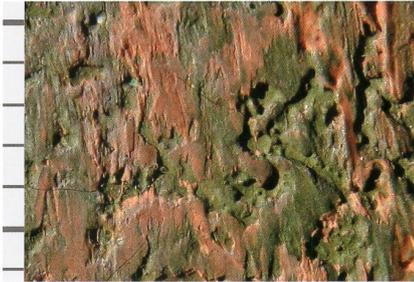
136



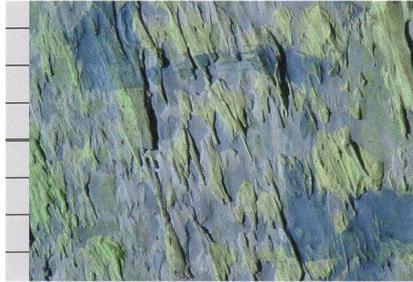
137



138



139



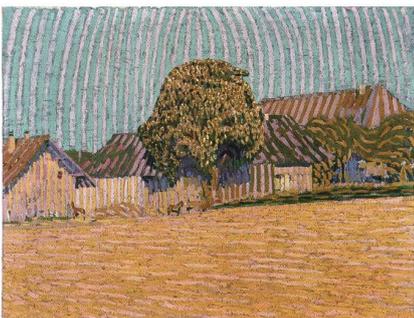
140

Abb. 137 | *Selbstbildnis mit Gattin*, Detail (3 x 4 cm) oben rechts (Ast und Laubwerk).

Abb. 138 | *Selbstbildnis mit Gattin*, Detail (7 x 11 mm) der Wange von Anna Amiet. Die in vielen Lagen aufgetragene Farbschicht präsentiert sich hier in Form gelber und grüner Farbfetzen auf ziegelrotem, flächig aufgetragenen Lokalton.

Abb. 139 | *Selbstbildnis mit Gattin*, Detail (7 x 11 mm) der Stirn von Cuno Amiet. Hier liegen grüne und rote Farbtöne über- und nebeneinander, die eventuell in halb getrocknetem Zustand mit einem Palettmesser geglättet wurden.

Abb. 140 | *Selbstbildnis mit Gattin*, Detail (8 x 12 mm) der Bluse von Anna Amiet. Auf dem blauen Lokalton liegen blassblaue und hellgrüne Farbfetzen; zuoberst liegt eine blaue, gezackt verlaufende Linie, die dünnflüssig aufgetragen ist und deshalb kein eigenes Relief hat, sondern sich dem Untergrund anschmiegt.



141



142

Abb. 141 | *Der blühende Baum*, 1905, Ölfarbe auf Gewebe, 72 x 99,5 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1905.16). Unter dem Hausdach ganz links liegt eine rote Farbschicht, unter der Farbschicht des Vordergrunds liegen Türkisgrün und Rot. Im Bereich des Himmels befindet sich unter den sichtbaren vertikal ausgerichteten hellblauen und rosafarbenen Streifen eine Schicht mit horizontal ausgerichteten dunkelblauen und violetten Farbstreifen.

Abb. 142 | *Der blühende Baum*, Detail mit einem Stück Himmel zwischen den Dächern links im Bild, im Streiflicht. Zwischen den hellblauen und rosafarbenen Streifen bleiben die dunkleren Farbtöne der darunterliegenden Schicht sichtbar. Im Relief ist zudem die Pastosität dieser tieferliegenden Schicht zu erkennen.

Abb. 143 | *Skispuren*, 1907/1909, integral abgebildet in Abb. 83, Detail (ca. 10 × 11 cm) oben rechts. Den Himmel überarbeitete Amiet mindestens einmal, den Baum jedoch mehrfach, um den Farbton zu verändern.



143

Abb. 144 | *Skispuren*, Detail (ca. 5 × 3 mm) aus dem Baumstamm. Eine kleine Fehlstelle macht den vielschichtigen Farbaufbau sichtbar. An der Bruchkante ist zuunterst das grundierete Gewebe zu erkennen (Pfeil), darüber folgen zahlreiche buntfarbene Schichten.



144

Abb. 145 | *Der Schnee*, 1907, Ölfarbe auf Gewebe, 92 × 99,5 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1907.32). Die gesamte Darstellung ist mit kräftig bunten Blau-, Grün-, Gelb-, Violett- und Rottönen untermalt; auf diese legte Amiet in mehr oder weniger locker, stellenweise pastos gesetzten Pinseltupfen die ganz in Pastelltönen gehaltene Farbschicht an. Die Untermalung blieb nur zwischen den pastellfarbenen Farbtupfen sichtbar, unter anderem im Bereich der die einzelnen Motive begrenzenden Konturen.



145

Abb. 146 | *Der Schnee*, Detail (ca. 1,2 × 1 cm) oben, Bildkante links. Unter der hellen obersten Farbschicht sind dunkelgrüne und gelbe Farbtöne sichtbar.



146

Abb. 147 | *Der Schnee*, Detail (ca. 3 × 4,2 cm) oben, mit dem Kamin des hinteren Hausdaches. Durch die Pastelltöne der obersten Schichten schimmert eine rote Schicht (Pfeile).



147

Abb. 148 | *Der Schnee*, Detail (ca. 3 × 4,8 cm) unten rechts. Unter der oberen Schicht in gelblichen und rosafarbenen Pastelltönen liegen dunkelblaue und -grüne Farbtöne.



148

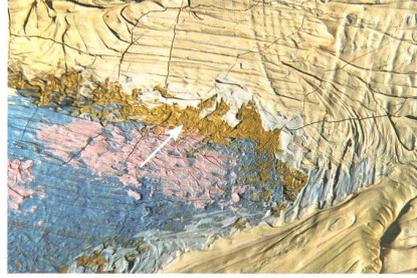
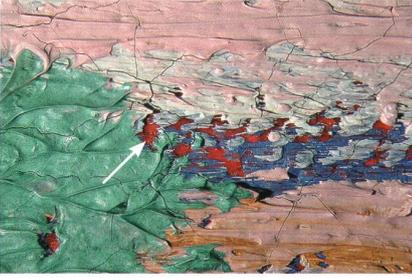


Abb. 149 | *Winterlandschaft*, 1907, integral abgebildet in Abb. 155, Detail (ca. 7 × 10 mm) der Scheunenwand rechts oberhalb des Bildzentrums. Unter der Oberfläche des pastosen Farbauftrags verbergen sich tieferliegende, ganz andersfarbige Schichten. In diesem Ausschnitt ist zwischen den pastosen Farbtupfen die erste, dunkelrote Farbe der Scheunenwand (Pfeil) noch zu erkennen.

Abb. 150 | *Winterlandschaft*, Detail (ca. 5 × 7 cm) links unten. Zwischen den hellblauen, rosafarbenen und weisslichen Farbtupfen blitzt die erste Farbe der Schneedecke, ein kräftiges Gelb, hervor (Pfeil).



Abb. 151–154 | Vier anhand von stereomikroskopischen Befunden rekonstruierte Stadien der Entstehung von *Winterlandschaft*. Die sehr kräftige Farbigkeit des ersten Zustands (Abb. 151) ist im heutigen Zustand (Abb. 155) nur noch an sehr wenigen Stellen zu erkennen.

Abb. 155 | *Winterlandschaft*, 1907, Ölfarbe auf Leinwand, 54 × 64 cm, Kunsthau Zürich (Kat. 1907.40).

Abb. 156 | *Winterlandschaft*, Röntgenaufnahme. Der Vergleich mit der Aufnahme im Normallicht (Abb. 155) zeigt, dass die Komposition, im Gegensatz zum Kolorit, im Zug der langen Bildfindung nicht verändert wurde.



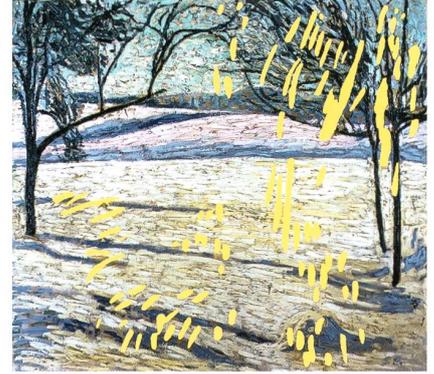
149, 151, 153, 155

150, 152, 154, 156

Abb. 157 | *Winterlandschaft*, 1907, integral abgebildet in Abb. 218, Detail links Mitte, im Streiflicht. Im rechten Teil zeichnet sich unter der heute sichtbaren Darstellung ein pastoser, gelber Farbauftrag ab (Pfeile).



157



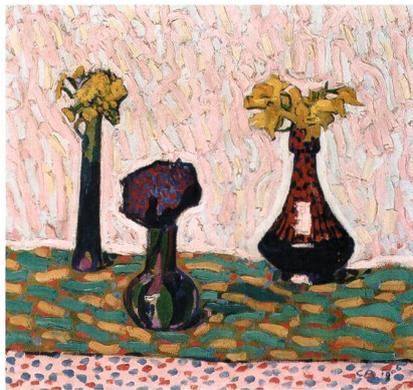
158

Abb. 158 | Anhand von stereomikroskopischen Befunden und von Röntgenaufnahmen erstellte Kartierung des ersten Farbauftrags von *Winterlandschaft*. Der gelbe Farbauftrag folgt nicht den Formen der Darstellung. Da die locker verteilten gelben Tupfen und Linien an vielen Stellen als warme Lichter sichtbar geblieben sind, ist dennoch nicht auszuschließen, dass Amiet diesen Effekt geplant hat.

5.7. Pastos, nass in nass

Von 1906 an malte Amiet gelegentlich sehr pastos, aber kaum noch in mehreren Schichten. Dabei vermischte er verschiedene Farbtöne in der Bildfläche nass in nass, oder versah einfarbige Flächen mit einer lebhaften Textur.

Abb. 159 | *Stilleben mit drei Vasen*, 1906, Malfarbe auf Gewebe, 60 x 62 cm, Privatbesitz (Kat. 1906.27).



159

Abb. 160 | *Stilleben mit drei Vasen*, Detail (ca. 15 x 15 cm) oben rechts, mit pastosem, nass in nass ausgeführtem Farbauftrag.



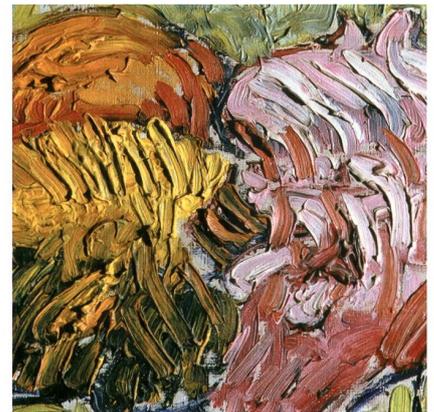
160

Abb. 161 | *Stilleben (Chrysanthemen und Äpfel)*, 1909, Ölfarbe auf Gewebe, 73,5 x 59,5 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1909.39).



161

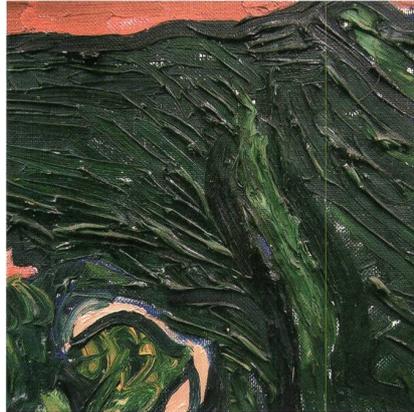
Abb. 162 | *Stilleben (Chrysanthemen und Äpfel)*, Detail oben rechts, im Streiflicht. Die Farbe ist in diesem Bereich sehr pastos aufgetragen und nass in nass vermal.



162



163



164

Abb. 163 | *Kamelien*, 1910, Ölfarbe auf Gewebe, 55,5 x 55,5 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1910.55).

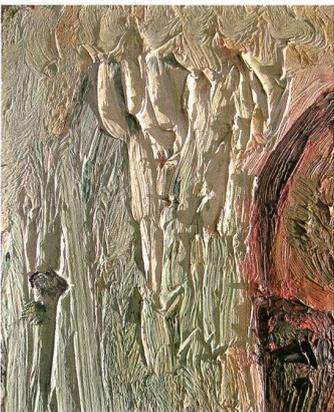
Abb. 164 | *Kamelien*, Detail oben rechts, im Streiflicht. Das dunkelgrüne Tischtuch, das den grössten Teil des Hintergrunds bildet, wird durch den die Stofffalten suggerierenden pastosen Pinselduktus strukturiert.



165



166



167

Abb. 165 | *Selbstbildnis*, 1914, Malfarbe auf Gewebe, 46 x 38,5 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1914.02).

Abb. 166 | *Selbstbildnis*, Detail, im Streiflicht, mit nass in nass vermalteter Farbe.

Abb. 167 | *Selbstbildnis*, Detail oben links, im Streiflicht, mit pastosem Farbauftrag.

5.8. «Granierend»

Um 1910 entwickelte Amiet einen transparenten, «löchrigen» Farbauftrag. Indem er die Farbe so belies, wie sie aus der Tube kam (also nicht mit einem Malmittel verdünnte) und mit dem Pinsel nur wenig davon aufnahm, blieb nur an den höher liegenden Noppen der Gewebetextur ein wenig Farbe hängen, während in den Tiefen die weisse Grundierung oder der darunterliegende Farbauftrag sichtbar blieben. In der Sprache der Flachmaler wird der damit erzielte Effekt als «granierend» (von lateinisch «granum», *das Korn*) bezeichnet.

Abb. 168 | *Porträt (Annel)*, 1910, Ölfarbe auf Gewebe, 60 x 55 cm, Aargauer Kunsthaus, Aarau (Kat. 1910.03). Insbesondere die Bluse, die Jacke und deren dunkler Aufschlag zeigen den oben beschriebenen, sehr dünnen Farbauftrag.
Abb. 169 | *Porträt (Annel)*, Detail unten rechts.



168

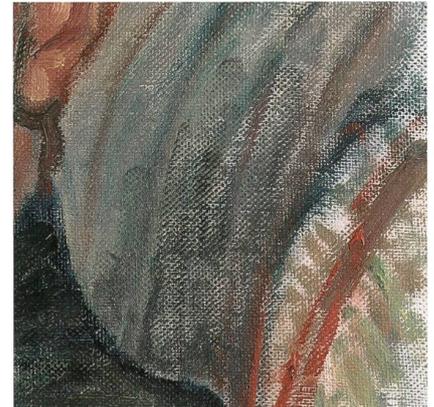


169

Abb. 170 | *Porträt Giacometti*, 1910, Ölfarbe auf Gewebe, 61 x 56 cm, Privatbesitz (Kat. 1910.21).
Abb. 171 | *Porträt Giacometti*, Detail rechts hinter dem Nacken des Porträtierten. Sehr dünner, granierender Farbauftrag.



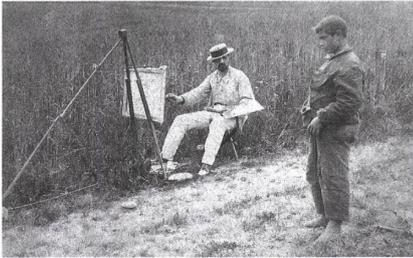
170



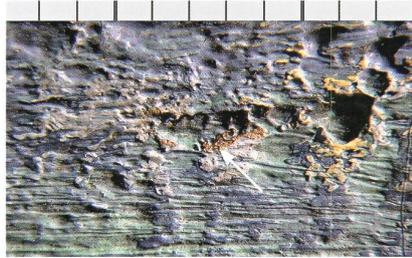
171

6. Malen en plein air

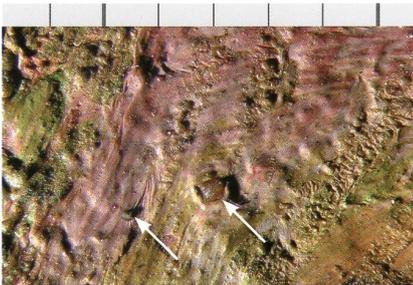
Schriftliche Quellen und zeitgenössische Fotografien belegen, dass Amiet sich zum Malen bisweilen en plein air installierte. Ein ganz eindeutiger Hinweis auf die Entstehung im Freien wurde interessanterweise nicht etwa für ein Landschaftsbild gefunden, sondern für das Bildnis des Knaben Otti (*Bettelknabe mit Brot*, Kat. 1894.15, Abb. 132), das Amiet 1894 in Hellsau schuf. Bei der Untersuchung der Farbschicht des Gemäldes wurden Verunreinigungen festgestellt, Partikel, die entweder vom Wind aufgewirbelt und gegen das Bild geschleudert wurden oder bei einem Sturz von der Staffelei an der Farbschicht kleben blieben. Es handelt sich, wie die Analyse mit FTIR bestätigte, um zahlreiche einzelne oder zusammengeklumpte Sandkörner. Auch eine halb mit Malfarbe bedeckte Blütenpelze wurde gefunden.



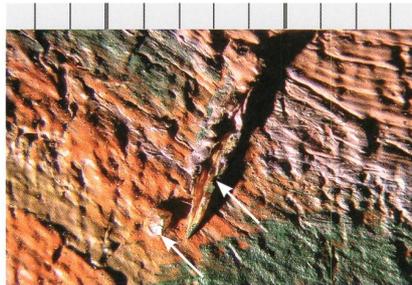
172



173



174



175

Abb. 172 | Fotograf unbekannt, *Cuno Amiet malt Otti in Hellsau*, 1894.

Abb. 173 | *Bettelknabe mit Brot*, 1894, integral abgebildet in Abb. 132, Detail (ca. 7 × 11 mm) aus dem Himmel, rechts im Bild, im Streiflicht. Der Pfeil deutet auf einen in die Farbschicht eingebetteten und grösstenteils mit Farbe bedeckten Klumpen feiner Sandkörner.

Abb. 174 | *Bettelknabe mit Brot*, Detail (ca. 4,5 × 7 mm) aus dem Ohr des Knaben, im Streiflicht, mit zwei grossen, einzelnen Sandkörnern (Pfeile).

Abb. 175 | *Bettelknabe mit Brot*, Detail (ca. 7 × 11 mm) aus dem Kragen des Knaben im Streiflicht, mit einer Blütenpelze; daneben liegt ein weiteres, einzelnes Sandkorn (Pfeile).

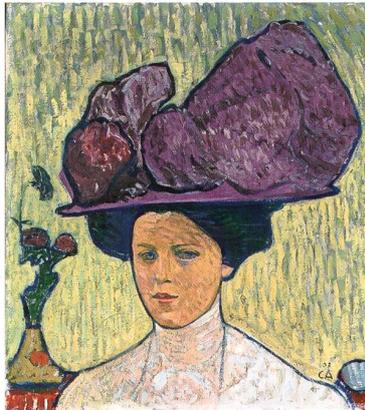
7. Pentimenti (Korrekturen der Form)

Korrekturen der Form, wie unten dargestellt, wurden bei Amiet verhältnismässig selten beobachtet; korrigiert hat er eher den Farbton (siehe Kapitel 5.6. Vielschichtiger Aufbau, Abb. 132–158).

Abb. 176 | *Der violette Hut*, 1907, Ölfarbe auf Gewebe, 60,5 x 54 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1907.17).

Abb. 177 | *Der violette Hut*, Detail, im Streifenlicht. Pentimento oberhalb der linken Schulter (Pfeile).

Abb. 178 | *Portät (Annel)*, 1910, siehe Abb. 168, IR-Transmission. Den (vom Betrachter aus gesehen) rechten Jackenaufschlag hat Amiet beim Malen etwas weiter nach rechts verschoben (Pfeile).



176



177



178

8. Firnisse

Aus der Zeit bis 1914 sind uns nur sehr wenige Gemälde bekannt, die Amiet gefirnisst hat. Zwar scheint er während seiner Ausbildungsjahre (1885–1892) seine wichtigeren Werke noch mit einem Überzug versehen zu haben (so zum Beispiel das Bild *Josef Ignaz Amiet, der Vater des Künstlers, auf der Burgruine Ramsach BL* (Kat. 1890.03), seine Studien aber schon damals nur im Ausnahmefall. Nach seiner Ankunft in Pont-Aven im Mai 1892 scheint er Ölbilder kaum mehr mit einem Firnis überzogen zu haben, Temperabilder hingegen häufiger. Zwei schriftliche Dokumente, nämlich sein Notizbuch von 1902–1905 (Abb. 223–233) und ein Brief an Giovanni Giacometti (siehe oben, S. 59 und 60), bestätigen diese Beobachtung; sie belegen den Auftrag von Firnissen auf insgesamt fünf Temperabildern im Sommer 1902. Bei diesen Werken handelt es sich um das Bild *Else Miller* (Kat. 1902.16, Abb. 33), *Graugrüne Stimmungstudie* (Kat. 1902.28, Abb. 114), *Hügel* (Kat. 1902.25, Abb. 36), *Abendlandschaft* (Kat. 1902.29)

und *Zwei Köpfe von «Richeesse du soir»* (Kat. 1902.18). Bei den von uns untersuchten Ölbildern, die heute gefirnisst sind, stammt der Firnis ausnahmslos aus späterer Zeit.

Dass Amiet ausgerechnet Temperabilder regelmässig firnisste, ist insofern interessant, als bis heute die Annahme verbreitet ist, dass die Schönheit der matten, ungesättigten Oberfläche von (ungefirnissten) Temperafarbschichten einer der Gründe war, warum sich Künstler für diese Farbengattung entschieden. In den letzten Jahren ist die kunsttechnologische Forschung zur Malerei um 1900 jedoch vermehrt auf Temperatechniken und -anwendungsformen gestossen, die den Auftrag von Zwischen- und Schlussfirnissen einschlossen. Das trifft auch auf die Pereira-Temperafarben zu, mit denen manche der unten aufgeführten Werke mit hoher Wahrscheinlichkeit gemalt wurden. In anderen Fällen könnte Amiet, der bei der Verwendung von Tempera wiederholt mit dem «Blättern» seiner Malschichten konfrontiert wurde, den Firnis zur Verbesserung der Haftung aufgetragen haben (siehe das Kapitel «Die Tempera im frühen Schaffen von Cuno Amiet» in der vorliegenden Publikation).

Wie die folgenden Beispiele illustrieren, sind die erhaltenen originalen Firnisschichten, die an Gemälden aus der Zeit zwischen 1894 und 1904 – danach aber nicht mehr – beobachtet wurden, immer unregelmässig aufgetragen. In einigen Fällen hat Amiet sie nur lokal appliziert, gelegentlich hat er nach dem Firnissen weiter gemalt. Als Material erwähnt er in den beiden genannten Quellen «Harzfirnis», in einem Fall präzisiert er diesen als «selbstgemachten Mastixfirnis», in einem anderen als «Pereira Harzfirnis». Unter UV-Strahlung zeigen seine Firnisse die für Naturharze typische grünliche Fluoreszenz; dort, wo (mit FTIR) Analysen durchgeführt wurden, wurde diese Stoffgruppe bestätigt.



179

Abb. 179 | *Adam. Studie zum Paradies*, 1894, siehe Abb. 28, UV-Fluoreszenzaufnahme. Amiet überzog das Temperawerk mit einem Naturharzfirnis (bestätigt durch FTIR), sparte jedoch einige Stellen aus. Danach malte er weiter und zum Schluss überzog er Brust und Beine der Figur mit einer braunen Lasur. Die dunkel erscheinenden Partien in der Figur, in den beiden Schafen und im Hintergrund sind diejenigen, an denen Amiet nach dem Auftrag des Firnisses weitergemalt hat.



180



181

Abb. 180 | *Die Schwestern*, integral abgebildet in Abb. 96, Detail unten Mitte. Der Firnis (an dem keine Materialanalyse durchgeführt wurde, dessen Erscheinung unter UV-Strahlung aber auf Naturharz hinweist), ist unregelmässig aufgetragen, bedeckt jedoch die gesamte Bildfläche.

Abb. 181 | *Die Schwestern*, Detail wie Abb. 180, UV-Fluoreszenzaufnahme. Die in den dunklen Bildteilen gut sichtbare grünliche Fluoreszenz des Firnisses zeigt die unregelmässige Schichtdicke. Eine Notiz Amiets auf dem Spannrahmen weist allerdings darauf hin, dass es ihm 1948 zur Begutachtung vorgelegt wurde. Es ist möglich, dass er es bei dieser Gelegenheit an wenigen Stellen leicht überarbeitete, und somit ein Teil der auf dem Firnis liegenden Farbpartien – im Strickzeug und in den Händen – aus dieser späteren Zeit stammt.

Abb. 182 | *Bildnis Max Leu*, 1898, Ölfarbe auf Gewebe, 50,5×60 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1898.03). Amiet hat den (mit FTIR bestimmten) Naturharzfirnis nur im Hintergrund aufgetragen und die Figur ausgespart.

Abb. 183 | *Bildnis Max Leu*, UV-Fluoreszenzaufnahme. Auch die Rahmenfalze sind nicht gefirnisst, da das Werk beim Firnissen offenbar bereits eingerahmt war. Im oberen Teil werden durch UV verschiedene gezackte Fliessspuren sichtbar.



182

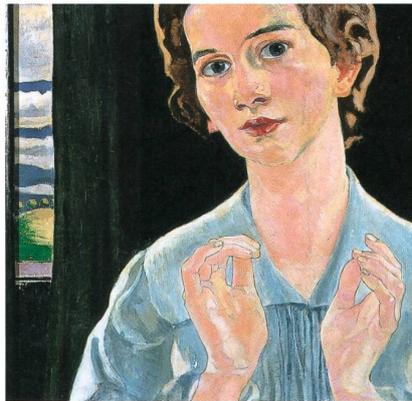


183

Abb. 184 | *Die Hoffnung*, 1904, integral abgebildet in Abb. 73, Detail. Das Bild trägt einen lokal aufgetragenen, heute stark vergilbten Naturharzfirnis (gemäss FTIR). Manche Partien sparte Amiet beim Firnissen aus.

Abb. 185 | *Die Hoffnung*, gleicher Ausschnitt wie Abb. 184, UV-Fluoreszenzaufnahme.

Abb. 186 | *Die Hoffnung*, Detail von Abb. 185, links Mitte. Nach dem lokalen Firnisauftrag malte Amiet in manchen Partien weiter; die auf dem Firnis liegende Malfarbe erscheint unter UV-Strahlung dunkel.



184



185



186

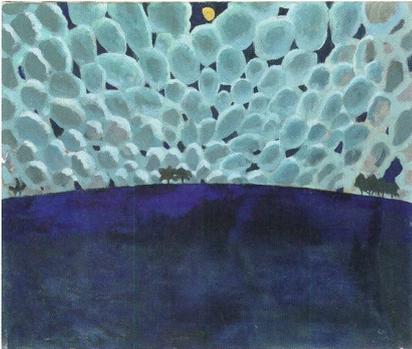
9. Wiederverwendete Untergründe

In seinen früheren Schaffensjahren bemalte Amiet manchmal Bildträger auf beiden Seiten. Am häufigsten liess sich dies für die Jahre zwischen seiner Rückkehr aus Pont-Aven und seinem Umzug auf die Oschwand, also zwischen 1893 und 1898 beobachten. Insgesamt sind uns aus der Zeit bis 1905 dafür 24 Beispiele bekannt, für die Zeit danach jedoch keine mehr. Den auf die Rückseiten verbannten Darstellungen ist häufig anzusehen, dass Amiet sie bereits in wenig fortgeschrittenem, deutlich unvollendetem Stadium aufgab (Abb. 49, 51 und 88). Hinzu kommen zwei missglückte, oder jedenfalls verworfene Versuche, deren Ergebnisse er nicht auf die Rückseite gewendet, sondern übermalt hat.

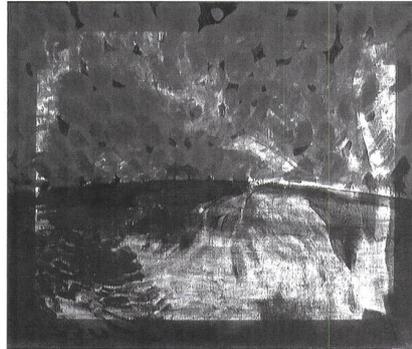


187

Abb. 187 | Rückseite von *Frau mit Handarbeit*, siehe Abb. 94, Detail (ca. 50×35 cm), um 180 Grad gedreht. Die Reste einer von der Vorderseite durchgesickerten Farbe sind sichtbar. Sie zeigen das Bildnis eines bärtigen Mannes (möglicherweise ein Selbstporträt), das Amiet vor der Wiederverwendung des Gewebes abkratzte.



188



189

Abb. 188 | *Mondlandschaft (Föhn)*, 1904, Ölfarbe (heute sichtbare Darstellung) bzw. Tempera (darunter liegende Darstellung) auf Gewebe, 54×64 cm, Privatbesitz (Kat. 1904.25). Der Gegenstand der darunter liegenden Darstellung lässt sich nicht erkennen.

Abb. 189 | *Mondlandschaft (Föhn)*, IRT-Aufnahme. Die mit Hilfe von IRT sichtbar werdenden Formen zeugen von einem vermutlich früh abgebrochenen Versuch.

8. Schadensbilder

verfasst unter Mitarbeit von Ester S. B. Ferreira und Karin WYSS



Abb. 190 | D. Krebs, F. Kinkelin, *Leitfaden der Chemie*, Leipzig, 1881, Titelseite. Es handelt sich um das Chemiebuch aus Amiets Schulzeit.

Obgleich mitunter der Eindruck entsteht, Amiet habe die technischen Ratschläge seiner Freunde und Bekannten (zum Beispiel diejenigen Oscar Millers) ignoriert,¹ war ihm die Frage der Haltbarkeit seiner Werke doch keineswegs gleichgültig. Sein Interesse für besonders dauerhafte Materialien und Techniken, das uns bereits verschiedentlich begegnet ist,² wird durch die Zusammensetzung seiner bis heute im Atelier auf der Oschwand erhaltenen Fachbibliothek bestätigt. Dort steht beispielsweise die von Adolf Wilhelm Keim 1903 herausgegebene Schrift *Ueber Mal-Technik*; in Keims eigenen Worten eine Sammlung von «Aktenmaterial», mit welcher er den dramatischen Verfall der Maltechniken und -materialien dokumentierte, der im Lauf der letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts eingetreten war. In Amiets Bibliothek befinden sich ferner drei maltechnische Handbücher, die zwischen 1902 und 1904 erschienen und einen im deutschsprachigen Raum damals neuen Typus ihres Genres repräsentierten: *Technik der Malerei* von Paul Schultze-Naumburg, *Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel* von Friedrich Linke und die *Malerbriefe* von Wilhelm Ostwald.³ Diese Werke waren weniger als Anleitungen zum Malen verfasst worden, als vielmehr in der Absicht, der verunsicherten Künstlerschaft bei der Wahl und der Verwendung ihrer Materialien beizustehen, und wurden gerade deshalb schnell zu Referenzwerken. Alle drei müssen schon kurz nach ihrem Erscheinen in Amiets Besitz gekommen sein. Und schliesslich bekam auch das Schulbuch für Chemie aus Amiets Jugend (Abb. 190) einen festen Platz im Atelier des erwachsenen Künstlers, der offenbar eine – sich damals ausbreitende – Auffassung teilte: Dass dem modernen Maler, der seine Werke vor allzu frühem Verfall schützen wollte, chemisches Grundwissen vonnöten sei.

Die Angst vor dem Schwefelblei

Zu den Gefahren, deren sich ein Künstler bewusst zu sein hatte, gehörte die des Schwefelwasserstoffs in der Luft. Diese Verbindung entstand, wenn die schwefelhaltigen Substanzen, die beim Heizen mit Braun- und Steinkohle frei wurden, in der Luft mit Wasser reagierten. Schwefelwasserstoff war Teil der urbanen Realität geworden und wurde nicht nur für das gängigste aller Weisspigmente, sondern

auch für jedes andere bleihaltige Malmaterial als Bedrohung erachtet. «Alle Bleiverbindungen sind gegen Schwefelwasserstoff [...] äusserst empfindlich», hatte man schon 1887 in den *Technischen Mitteilungen für Malerei* lesen können. Zwar sei Bleiweiss auf der Malpalette unentbehrlich, hatte der Autor, ein Chemiker, zugegeben, doch empfahl er dem Maler wenigstens – im Sinne einer Schadensbegrenzung – anstelle bleihaltiger Sikkative andere Trockenmittel zu benutzen, sei es doch «unvermeidlich, dass sich das im Malmittel enthaltene Blei mit der Länge der Zeit immer vollständiger in Schwefelblei verwandelt, wodurch alle lichten Partien des Gemäldes unfehlbar verdorben werden müssen.»⁴ Amiets wichtigster Mäzen, der Biberister Fabrikdirektor Oscar Miller, selbst zum Chemiker ausgebildet, nahm derlei Warnungen ernst. Den Materialkenntnissen seines Schützlings nicht immer vertrauend,⁵ scheint er sich in der Fachpresse über Fragen der Haltbarkeit von Malmaterialien selbst informiert zu haben. Im März 1904, als Amiet an seiner grössten Temperakomposition, am *Grossen Winter* (Kat. 1904.20, Abb. 45), malte, erhielt er von Miller folgende Zeilen: «Hanni [eine Tochter Millers, die bei Amiet Malunterricht nahm] sagte mir, Sie hätten schon 3 Kgr Weiss verstrichen für Ihren neuen grossen Winter. Und da fiel mir dann ein: Himmel, das wird doch nicht Bleiweiss sein. Zetter [Franz Anton Zetter, Inhaber einer Kolonialwaren-, Farbwaren- und Tapetenhandlung in Solothurn] sagte mir, er habe Ihnen geben müssen, weil er kein anderes Weiss mehr gehabt habe. Und Bleiweiss wird unfehlbar im Laufe weniger Jahre trübe, schwarz, Schwefelblei. Doch, Sie wissen das so gut wie ich, aber ich wollte Sie [...] noch einmal darauf aufmerksam machen.»⁶ – Amiets Antwort auf Millers Warnung ist nicht bekannt.

Bleiweiss blieb in der von uns untersuchten Periode trotz der Furcht vor seiner Umwandlung in Schwefelblei und ungeachtet seiner längst bekannten Giftigkeit nicht nur auf Amiets Palette, sondern auch bei seinen Zeitgenossen das beliebteste Weisspigment. Da es besser deckte und die Öltrocknung günstig beeinflusste, wurde es dem Zinkweiss, das seit den 1840er Jahren in Ölfarben verarbeitet wird, vorgezogen. Eine Verschwärzung von Bleiweiss ist an Amiets Gemälden bisher nicht nachgewiesen worden; auch den *Grossen Winter*, der heute zur Sammlung des Musée d'Orsay gehört und im Rahmen unserer Forschungen nicht untersucht wurde, hat dieses Schicksal nicht ereilt. – Wie im Folgenden dargelegt werden soll, blieben Amiets Gemälde von anderen Schäden aber nicht verschont.

Instabile Pigmente

Der oben erwähnte, kurz nach der Jahrhundertwende im deutschsprachigen Raum erschienene neue Typus von maltechnischem Handbuch zeichnete sich unter anderem durch eine detaillierte Behandlung der verfügbaren Farbpigmente bezüglich ihrer chemischen Zusammensetzung und ihrer Haltbarkeit aus. Gerade in der Frage der Haltbarkeit waren die Autoren allerdings nicht immer gleicher Meinung. Vermutlich stützten sich die Schreibenden auf unterschiedliche Erfahrungen und waren sich nicht immer darüber im Klaren, dass die damals noch nicht ausgereiften Syntheseverfahren unterschiedlich stabile Formen derselben Farbmittel hervorbrachten, und dass sie auch herstellungsbedingte Verunreinigungen zurücklassen

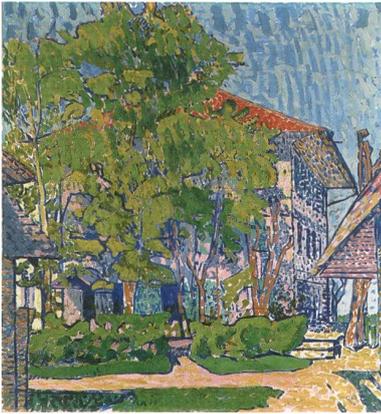


Abb. 191 | *Paysage du printemps*, 1906, Ölfarbe auf Gewebe, 99,5 × 92 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1906.15). Das Gemälde weist mit Chromorange und Bleiweiss pigmentierte Farbpartien auf (gemäss FTIR), die ursprünglich kräftig orange gefärbt waren und heute zu einem gedämpften Ockerton verfärbt sind.

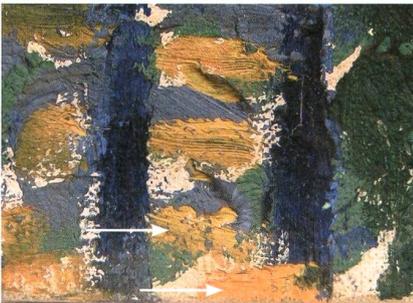


Abb. 192 | *Paysage du printemps*, Detail (ca. 3,5 × 4,5 cm) von der unteren Bildkante links. Im Rahmenfalzbereich, einer normalerweise durch den Zierrahmenfalz vor Licht geschützten Zone, hat sich die ursprüngliche orange Farbe erhalten (unterer Pfeil). Im übrigen Bild ist sie in einen dumpfen Ockerton umgeschlagen (oberer Pfeil).

konnten, welche die Alterung auf unterschiedliche Weise beeinflussten. Selbst für den gut informierten Maler verband sich deshalb mit den Künstlerfarben des Handels so manches Risiko; umso mehr, als zudem Farbmittel, deren Instabilität sehr wohl bekannt war, auf Farbtuben nicht immer korrekt deklariert wurden.

Was tun, um sich davor zu schützen? – Amiets Zeitgenosse Abraham Hermanjat griff zum Hilfsmittel eines Langzeittests für die Gelbtöne einer handelsüblichen Farbensorte.⁷ Auch sein Freund Hans Emmenegger entschied sich für dieses Vorgehen, das allerdings ausgesprochen zeitraubend war.⁸ Der gänzliche Verzicht auf die verräterischen Tuben war als Alternative kaum weniger aufwendig; wer die Mühsal der eigenen Herstellung von Malfarben mit guten Pigmenten aus verlässlicher Quelle auf sich nahm, tat dies deshalb meistens nur vorübergehend.⁹ Und so scheinen die verschiedenen Malfarbensorten, in rascher Folge vom Handel lanciert und von ihren Herstellern in den höchsten Tönen angepriesen, jeweils neue Hoffnung auf Verlässlichkeit geweckt und dadurch einen gewissen Absatz erzielt zu haben. Fest steht, dass uns an Gemälden aus dieser frühen Zeit der industriellen Farbenherstellung immer wieder Farbtöne begegnen, die nicht der Wahl ihrer Urheber entsprechen, sondern das Ergebnis von nachträglichen Veränderungen an Pigmenten sind.

Chromgelb, Chromorange, Cadmiumgelb, Schweinfurtergrün und synthetischer Ultramarin

Auch an Amiets Gemälden wurden Schäden festgestellt, die auf den chemischen Zerfall von Pigmenten zurückzuführen sind. Veränderungen von Farbschichten unseres Malers, welche die Pigmente Chromgelb, Chromorange, Cadmiumgelb, Schweinfurtergrün oder synthetischen Ultramarin enthalten, werden im Folgenden exemplarisch beschrieben.

Das Pigment Chromgelb (Bleichromat, in den helleren Sorten auch Bleichromatsulfat) und seine Variante Chromorange (basisches Bleichromat) neigen zum Verbräunen. Der Vorgang ist die Folge eines Reduktionsvorgangs von Cr^{+4} zu Cr^{+3} , der in Abhängigkeit zur Kristallform des Bleichromats steht. Die Anwesenheit von Schwefel (zum Beispiel im Bleichromatsulfat) befördert diesen Vorgang.¹⁰ Vor Chromgelb hatte der Pariser Maler Jehan-Georges Vibert schon 1892 in seiner Schrift *La science de la peinture*, die zwar im französischsprachigen Raum und – dank einer Übersetzung – auch in England stark beachtet, im deutschsprachigen Raum aber nur wenig bekannt wurde, dezidiert gewarnt.¹¹ Paul Schultze-Naumburg hingegen, Autor eines der erwähnten Handbücher, hatte verlauten lassen, dieses Gelbpigment halte sich «ziemlich sicher», solange es nicht mit anderen Pigmenten gemischt würde.¹² Im Vertrauen auf Schultze-Naumburgs Entwarnung hatte Amiets Freund Giovanni Giacometti für sein in Rot und Gelb als wahres Feuerwerk der Farbe konzipiertes Werk *Fiammetta* von 1907 verschiedene Chromgelbsorten verwendet, diesen Schritt aber alsbald bereut. Im Januar 1909 schrieb er entrüstet an Amiet: «Erinnerst Du Dich [...] als wir das letzte mal in Zürich über die Haltbarkeit des Chromgelb sprachen? Bei diesem Bilde [*Fiammetta*] hatte ich die drei Chromgelbe ungemischt gebraucht. Nun bin ich sicher dass sich die Farben alterirt haben.



Abb. 193 | *Der blühende Baum*, 1905, integral abgebildet in Abb. 141, Detail (ca. 10 × 11,5 cm) oben rechts im Streiflicht. Die gelben Farbtupfen enthalten Chromgelb (Bleichromat) und Öl (XRF, FTIR). Sie sind stellenweise weisslich verbleicht (Pfeile).

Abb. 194 | *Der blühende Baum*, Detail (ca. 3,4 × 3,6 cm). In manchen verbleichten Bereichen ist ausserdem ein weisses, flockiges Material (Pfeil) ausgetreten, bei dem es sich um Palmitinsäure handelt (gemäss FTIR), offenbar ein Abbauprodukt aus dem Öl des Bindemittels. Aufgrund welcher Vorgänge die gelbe Farbe begonnen hat, auszubleichen, und die genaue Rolle des Pigments Chromgelb in diesem Prozess, sind zurzeit Gegenstand einer Untersuchung.

Besonders Chromgelb mittel ist ganz abgestumpft.¹³ Die Farbenharmonie [sic] auf dem Bilde ist ganz verschoben. Chromgelb ungemischt ist sicher nicht ratsam, trotz Schultze-Naumburg, auf dem [sic] ich mich verlassen hatte».¹⁴

Amiet selbst hatte zum Zeitpunkt der von Giacometti erwähnten Zürcher Unterhaltung das Chromgelb möglicherweise schon von seiner Malpalette verbannt, denn für 1908 und die Zeit danach wurde es bei ihm bisher nicht festgestellt. Doch bis 1907 war es sein häufigstes Gelbpigment nicht nur in gelben, sondern auch als Beimischung in grünen und orangen Farbtönen.¹⁵ Manche von Amiets chromgelbhaltigen Farbschichten haben sich sichtlich verändert. Ursprünglich gelbe, heute bräunlich verfärbte Partien sind z. B. in den Bildern *Sonnenflecken* (Kat. 1904.02) von 1904 und *Sommerlandschaft* (Kat. 1907.43, Abb. 118) von 1907 anzutreffen; bei beiden enthalten die betroffenen Bereiche neben Chromgelb (Bleichromatsulfat) auch Bleiweiss (gemäss FTIR). In *Paysage du printemps* (Kat. 1906.15, Abb. 191) von 1906 und *Apfelbaum* (Kat. 1907.49) von 1907 sind Verfärbungen von Partien festzustellen, die Chromorange enthalten (Abb. 191 und 192); bei diesen beiden enthält die Farbschicht auch Bleiweiss, aber keine Sulfate (festgestellt durch FTIR).¹⁶ In *Herbstlandschaft* (Kat. 1906.24, Abb. 90) von 1906 ist schliesslich eine Veränderung in einer Farbschicht konstatiert worden, die neben Chromgelb keine weiteren Pigmente enthält. Allfällige Mechanismen, die zu einer anderen Form der Verfärbung von Chromgelb führen, nämlich zu einer Aufhellung, wie es vielleicht im Bild *Der blühende Baum* (Kat. 1905.16, Abb. 141, 193 und 194) von 1905 geschehen ist, wurden bis anhin noch nicht erforscht.

Unter den Gelbpigmenten in Amiets Farbschichten überwiegt ab 1908 das Cadmiumgelb (Cadmiumsulfid). Allerdings wurde auch die Alterung dieses Pigments, mit dem Amiet das Chromgelb offenbar ersetzte, in der Literatur, die ihm zur Verfügung stand, unterschiedlich beurteilt. Friedrich Linke hatte die Erfahrung gemacht, dass die hellen (stärker schwefelhaltigen) Typen durch Lichteinfluss lediglich verblassten, während Schultze-Naumburg von der Kombination aller Cadmiumgelbsorten mit kupferhaltigen Pigmenten abriet und im Übrigen angab, sie würden dunkel.¹⁷ Heute wird die Degradation des Pigments auf seine Oxidation und auf die Bildung von Cadmiumsulfat zurückgeführt.¹⁸ Die Folge

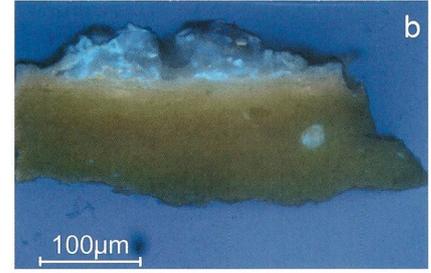
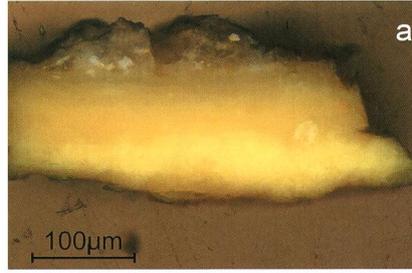


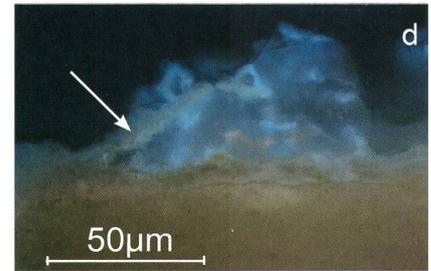
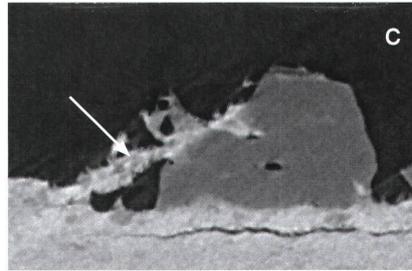
Abb. 195 | *Akt*, 1913, integral abgebildet in Abb. 67, Detail (ca. 5 x 7 mm) des rechten Arms, im Streiflicht. Die mit Cadmiumgelb pigmentierte Farbschicht ist mit einer Schicht von kristallförmigen Ausblühungen von Cadmiumsulfat und Cadmium-Zink-Ammoniumsulfat überzogen; die grösseren Kristalle sehen aus wie Zuckerkörnchen (Pfeil).

Abb. 196a | *Akt*, Querschliff einer Farbprobe aus der mit Cadmiumgelb pigmentierten Farbschicht mit der halbtransparenten Ausblüfung an der Oberfläche, Aufnahme im Lichtmikroskop (Hellfeld bei gekreuzten Polarisationsfiltern).

Abb. 196b | wie Abb. 196a, Aufnahme im Lichtmikroskop, unter ultravioletter Strahlung (365 nm). Die Ausblüfung fluoresziert hell. Rechts unten im Farbquerschliff ist eine Ansammlung desselben Materials sichtbar, das vermutlich im Begriff ist, an die Oberfläche der Farbschicht zu wandern.

Abb. 196c | wie Abb. 196d, 3D-Synchrotron Röntgen-Mikrotomografie (SRXTM). Die Ausblüfung (dunkelgrau) ist aus der Farbschicht an die Oberfläche gedrunken. Mit ihrer linken Flanke hat sie ein Stück Farbschicht verschoben; es ist im Begriff, abgesprengt zu werden (Pfeil).

Abb. 196d | Detail von Abb. 196b.



dieses Vorgangs sieht beispielsweise am *Akt* (Kat. 1913.35, Abb. 67) von 1913 wie folgt aus: Die gelbe Farbe ist heute pudrig und an ihrer Oberfläche mit zahllosen kristallförmigen Ausblühungen von Cadmiumsulfat und Cadmium-Zink-Ammoniumsulfat (analysiert mit XRF und FTIR) überzogen (Abb. 195). Anhand eines Farbschichtquerschliffs und mittels 3D-Synchrotron Röntgen-Mikrotomografie (SRXTM) hat sich gezeigt, dass solche Kristalle sich innerhalb der Farbschicht bilden und von hier an die Oberfläche migrieren (Abb. 196a–d). Zur Zeit wird untersucht, inwieweit dieses Schadensbild, für das bei Amiet noch weitere Beispiele gefunden wurden, mit dem Syntheseverfahren zur Herstellung des Pigments zusammenhängt.¹⁹

Ein Beispiel für die Degradation der Mischung von Cadmiumgelb mit einem weiteren chromhaltigen Gelbpigment, dem Strontiumgelb (Strontiumchromat) ist *Stilleben mit rotem Tuch* (Kat. 1913.53, Abb. 197) von 1913. Hier ist die Farbe der gelben Blüten, welche (gemäss FTIR) beide Pigmente enthält, heute stellenweise stark verbräunt und weist an der Farboberfläche einzelne kristalline Ausblühungen auf. In einem Querschliff der gelben Farbschicht kann übrigens erkannt werden, dass die braune Verfärbung nur an ihrer Oberfläche auftritt (Abb. 200a).

Vor dem Pigment Schweinfurtergrün (Kupferarsenit, bzw. Kupferacetoarsenit) wurde wegen seiner enormen Giftigkeit und wegen seiner Inkompatibilität mit schwefelhaltigen Pigmenten gewarnt.²⁰ In Amiets Gemälden kommt es nur selten vor. Mit seiner *Herbstlandschaft* (Kat. 1906.24, Abb. 90) von 1906 liegt zwar ein Beispiel für die deutliche Veränderung einer ursprünglich kräftig-grünen Farbschicht vor, die (gemäss XRF und FTIR) Schweinfurtergrün enthält. In diesem Fall führen wir die Verfärbung – eine starke Aufhellung (Abb. 201 und 202) – aber nicht auf eine Reaktion mit Schwefel, sondern auf die Bildung von mikrokristallinem Bleicarbonat in der Farbschicht zurück.²¹

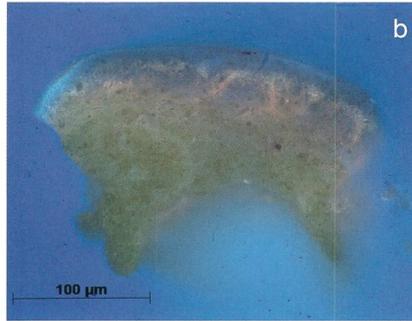
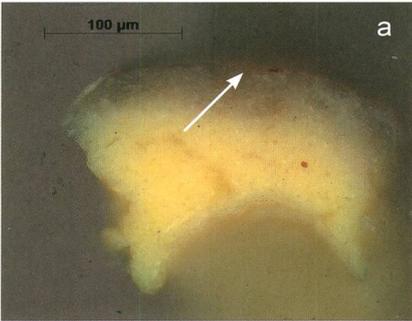


Abb. 197 | *Stilleben mit rotem Tuch*, 1913, Ölfarbe auf Gewebe, 59 x 72,5 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1913.53). Die Farbe der gelben Blüten ist (laut FTIR) mit Strontium- und Cadmiumgelb pigmentiert und ist heute stellenweise stark verbräunt.

Abb. 198 | *Stilleben mit rotem Tuch*, Detail im Streiflicht, mit verbräunten Partien.

Abb. 199 | *Stilleben mit rotem Tuch*, Detail (ca. 12 x 6 mm) im Streiflicht. In einigen verbräunten Partien liegen zahlreiche weisse Klümpchen auf der Farboberfläche. Sie bestehen aus Ammonium-Zinksulfat und Cadmiumoxalat (gemäss FTIR) und sind offenbar Abbauprodukte aus der Farbe.

Abb. 200a | *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.

Abb. 200b | wie Abb. 200a, Aufnahme im Lichtmikroskop, unter ultravioletter Strahlung (365 nm). Die veränderte Oberfläche enthält leicht fluoreszierende Komponenten.

Die Haltbarkeit des von Amiet sehr häufig verwendeten synthetischen Ultramarinblaus (es besteht aus schwefelhaltigen Natrium-Aluminumsilikaten) wurde in Bezug auf seine Verwendung im Staffeleibild kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert als «tadellos» bezeichnet.²² Interessanterweise geschah dies noch zu einer Zeit, als längst das Gegenteil konstatiert worden war. «Bei den Ultramarinen [...] ist die Beobachtung gemacht worden, dass die Farbe manchmal im Laufe der Zeit «blind» und weisslich wird», war beispielsweise 1906 in den *Technischen Mitteilungen* zu lesen. Wie der Autor darlegte, stünde die Beantwortung der Frage nach den Ursachen dieser «Ultramarinkrankheit» mit den diversen Strukturen des Pigments im Zusammenhang, doch seien diese so komplex, dass sie für die Forschung noch ein Rätsel bildeten.²³ Auch einige Werke von Amiet sind von einer Form der «Ultramarinkrankheit» betroffen. In *Stilleben mit drei Orangen* (Kat. 1907.52, Abb. 116) von 1907/1908 beispielsweise beginnt die (gemäss XRF und FTIR) mit Ultramarin pigmentierte Farbschicht der blauen Konturen auszubleichen. Bei optischer Vergrösserung sind in der kräftig blauen Matrix helle, sehr feine, spinnwebenförmig verlaufende Linien erkennbar (Abb. 203 und 204). Die komplizierte Struktur der Ultramarine ist inzwischen zwar weitgehend bekannt, ihr Zerfall und seine Ursachen sind jedoch – insbesondere in Bezug auf das künstlich hergestellte Pigment – noch nicht geklärt.²⁴ Auch diesem Themenkomplex widmet sich zur Zeit die Forschung.²⁵

Abb. 201 | *Herbstlandschaft*, 1906, integral abgebildet in Abb. 90, Detail aus der Wiese unten rechts. Amiet legte die Wiese zuerst in einem bläulichen Grünton flächig an und verwendete dabei eine mit Schweinfurtergrün und Bleiweiss pigmentierte Ölfarbe (gemäss XRF, FTIR). Diese Fläche lockerte er anschliessend mit Farbtupfen in einem etwas dunkleren Grünton auf, der Schweinfurtergrün und Chromoxidhydratgrün enthält (gemäss XRF, FTIR). Heute ist die untere Schicht gesamthaft verblasst, die Tupfen teilweise. Überdies liegen weisse, «schneeartige» Ausblühungen auf fast der gesamten hellgrünen Farbfläche im rechten unteren Bildteil.

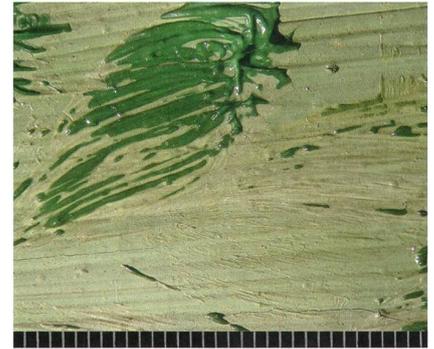


Abb. 202 | *Herbstlandschaft*, Detail (ca. 25 x 33 mm) von Abb. 201 mit teilweise ausgebleichtem Farbtupfen auf ganz verbleichendem Untergrund. In den erhabenen (dickeren) Stellen des Tupfenreliefs ist der dunkelgrüne Farbton noch erhalten.

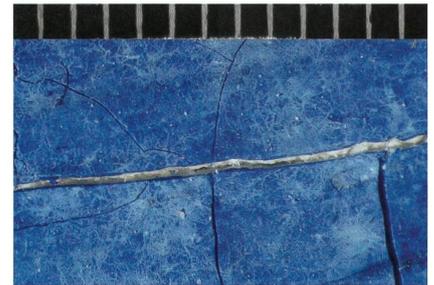


Abb. 203 | *Stilleben mit drei Orangen*, 1907, integral abgebildet in Abb. 116, rechts unten.

Abb. 204 | *Stilleben mit drei Orangen*, Detail (ca. 3,5 x 6,5 mm) von Abb. 203. Die mit synthetischem Ultramarin pigmentierte Ölfarbe zeigt (gemäss XRF, FTIR) unter optischer Vergrösserung (Stereomikroskop) weisslich ausgebleichene Stellen, die sich spinnwebenförmig auszubreiten scheinen.

Rote Farblacke

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatte sich in der Künstlerfarbenproduktion als Ersatz für den natürlichen roten Alizarinkrapplack dessen synthetische Variante durchgesetzt. Es wurde schnell bekannt, dass sie gleich ihrem natürlichen Pendant unter dem Einfluss von Licht ausbleichen kann, und dass ihre Ausmischung mit Bleiweiss diesen Prozess noch stark beschleunigt.²⁶ Dass sie trotzdem billigen Künstlerfarben beigemischt und diese Beimischungen vom Handel hinter Fantasienamen versteckt wurden, blieb ebenfalls nicht lange verborgen. Wider besseres Wissen liess sich jedoch so mancher Maler vom günstigen Preis, von der Leuchtkraft und der Attraktivität der roten Lacke verführen. Eine Briefstelle aus der Feder Vincent van Goghs ist dafür das wohl bekannteste schriftliche Zeugnis: Über ihr unweigerliches Verblässen sehr wohl informiert, vermied van Gogh sie nicht etwa, sondern trug sie besonders dick auf. «Die Zeit wird sie schon mehr als nötig dämpfen»,²⁷ kommentierte er sein Vorgehen in einem Brief. Amiet war die erste deutschsprachige Ausgabe von Briefen van Goghs – welche auch denjenigen mit dieser Bemerkung enthält – seit dem Frühling 1907 bekannt,²⁸ und es ist sogar möglich, dass er sich als einer der ersten der fatalen Folgen des van Gogh'schen Leichtsinns bewusst wurde: Im August 1907 erhielt er nämlich die Gelegenheit, das Gemälde *Les deux enfants*, das van Gogh 1890 geschaffen hatte, aus nächster Nähe zu studieren und in aller Musse zu kopieren. Wie Paolo Cadorin in seinem Aufsatz von 1991 vermutet hat, könnte das Bild schon damals (mit Ausnahme der unter dem Zierahmenfalz lichtgeschützten Randpartien) in den Rosa- und Rottönen deutlich ausgebleicht gewesen sein.²⁹

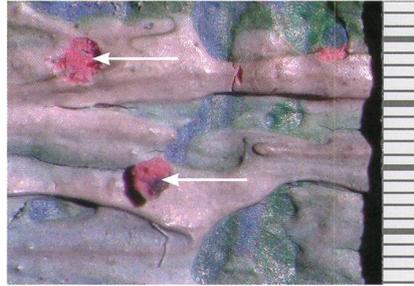
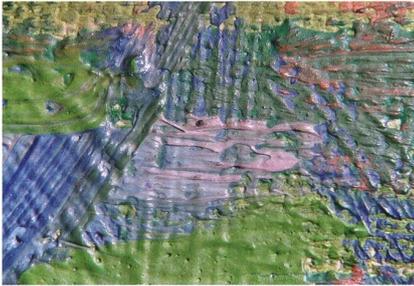
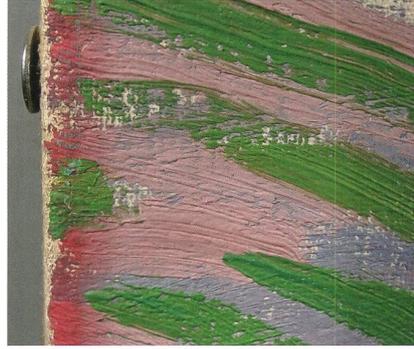
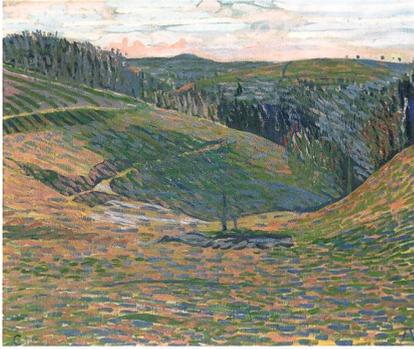


Abb. 205 | *Farbenstudie (blau)*, 1901, Tempera auf Gewebe, 54×64 cm, Privatbesitz (Kat. 1901.19).

Das Gemälde weist blossrosa Bereiche auf, die einen mit Bleiweiss gemischten organischen roten Farblack enthalten (Nachweis durch XRF, FTIR, GC-MS). Da dieser Farblack auch in anderen (ursprünglich) roten und violetten Bereichen enthalten, aber stark verblasst ist, hat sich das Kolorit des Bildes mit Sicherheit stark verändert.

Abb. 206 | *Farbenstudie (blau)*, Detail von der linken Bildkante oben. Im Rahmenfalz ist die Farbschicht normalerweise vor Licht geschützt, weshalb das kräftige Rosa in diesem Bereich noch erhalten ist.

Abb. 207 | *Farbenstudie (blau)*, Detail (ca. 9×12 mm) oben, mit blossrosa Farbtupfen.

Abb. 208 | *Farbenstudie (blau)*, Detail (ca. 2,5×3 mm) von Abb. 207. Ein winziger Ausbruch in der blossrosa Farbe (oberer Pfeil) und die Unterseite des ausgebrochenen, daneben liegenden Farbschichtpartikels (unterer Pfeil) lassen erkennen, dass der Farbton nur an der Oberfläche der Farbschicht verblasst, im Inneren aber unverändert ist.

Über die Gefahr des Verblässens synthetischer Farbmittel war Amiet sich jedenfalls im Klaren. Als die Zürcher Papeterie Scholl Probesortimente der deutschen Ölfarbensorte Rubens im Rahmen einer Werbekampagne an ihre Kunden, darunter auch an Amiet, verschickt hatte, erkundigte sich unser Maler im September 1909 bei Scholl nach der Bedeutung der ihm offenbar verdächtigen Bezeichnung «Echtrot». «Diese Farbe ist [...] als ein Ersatz für Zinnober von grossem Werte», steht in der Antwort des Zürcher Geschäfts. ««Echtrot» ist in allen Teilen, sowohl in der Lichtechtheit als auch in der Mischbarkeit absolut einwandfrei.»³⁰ Tatsächlich wurde der Begriff nach heutigem Kenntnisstand für einen roten Azo-Pigmentfarbstoff verwendet, der 1904 erstmals hergestellt worden war und sich durch gute Lichtechtheit auszeichnete.

Ob diese Auskunft Amiet in Bezug auf den Farbton Echtrot der Marke Rubens beruhigte, ist nicht bekannt. Klar ist hingegen, dass auch er auf rote Farblacke nicht verzichten wollte, denn in seinen frühen Gemälden wurden sie sehr häufig nachgewiesen.³¹ Beispiele für eine markante Veränderung des Kolorits als Folge ihres Verblässens sind *Farbenstudie (blau)* von 1901 (Kat. 1901.19, Abb. 205–208) und *Blumenstrauß mit Krug und Tasse* aus dem Jahr 1909 (Kat. 1909.38, Abb. 209 und 210). Die zum Teil bis zur Unkenntlichkeit verblassten ursprünglich rosafarbenen Partien dieser beiden Bilder enthalten (gemäss FTIR) sehr viel Bleiweiss und einen (nicht näher identifizierten) roten Farblack. Im zuletzt genannten Werk ist an manchen Stellen jedoch dick aufgetragener, ungemischter Farblack vorhanden, der gut erhalten ist.

Abb. 209 | Blumenstrauss mit Krug und Tasse, 1909, Ölfarbe auf Gewebe, 51 x 60 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1909,38).

Abb. 210 | Blumenstrauss mit Krug und Tasse, Detail von der linken Bildkante unten. Im lichtgeschützten Bereich des Rahmenfalzes ist das kräftige Rosa entlang der Bildkante bis heute erhalten. Die Farbe enthält einen organischen, auf Tonerdehydrat niedergeschlagenen roten Farblack (gemäss FTIR).



Abb. 211 | Skispuren, 1907/1909, integral abgebildet in Abb. 83, Detail (ca. 2,5 x 3 cm) vom linken Bildrand Mitte. Die Fehlstelle im Zentrum der Abbildung entstand, da die von Amiet aufgetragene magere, rein proteinisch gebundene Grundierung sich gemeinsam mit der Farbschicht vom Bildträgergewebe löste und abfiel. Die Abbildung dient der Illustration einer bei Amiets frühen mageren Grundierungen wiederholt festgestellten Situation. Inwiefern im Einzelfall nicht nur die unterbundene Grundierung, sondern auch andere Faktoren zur Entwicklung solcher Schäden beitragen, konnte noch nicht geklärt werden.

Fehlende Vorleimung, unterbundene Grundierung

«Der Grund ist [...] von ganz ausserordentlichem Einfluss auf die Haltbarkeit des Bildes» hielt Max Doerner in seinem bekannten Referenzwerk fest. Beim Grundieren eines Bildträgergewebes sei der erste Schritt, schrieb er ferner – eine altbekannte Regel wiederholend – dessen Vorleimung.³²

Amiet scheint sich in der von uns untersuchten Periode nicht an diese Regel gehalten und seine eigenhändig präparierten Bildträgergewebe meistens nicht vorgeleimt zu haben.³³ Gleich dem modernen «Erfinder» der besonders stark absorbierenden Grundierung für Leinwandbilder, Paul Gauguin, scheint er ausserdem beim Herstellen seiner – sehr oft rein proteinisch gebundenen – Grundiermassen oft zu Gunsten einer sehr hohen Saugfähigkeit zu wenig Bindemittel beigefügt zu haben.³⁴ Diese Schichten sind deshalb, wie der Restaurator Emil Bosshard übrigens schon 1979 vermutet hat, die Ursache für einen Teil der Schäden, die uns heute an seinen Bildern begegnen.³⁵ Arm an Bindemittel und ohne Vorleimung aufgetragen, neigen sie dazu, schlecht am Bildträger zu haften und im Lauf der Zeit gemeinsam mit der Farbschicht abzufallen (Abb. 211), oder zu bröckeln, das heisst, die bildträger-nahen Zonen bleiben haften, der Rest aber fällt mit der Farbschicht ab (Abb. 212). Übrigens werden auch in Gauguins Fall bindemittelarme, magere Gründe für den schlechten Erhaltungszustand von einer Gruppe seiner Gemälde verantwortlich gemacht.³⁶

Betrachtet man die von diesem Problem betroffenen meist proteinisch gebundenen Amiet'schen Grundierungen mit Hilfe eines Stereomikroskops, gewinnt man den Eindruck einer hohen Porosität. Bei unseren Untersuchungen, in deren Rahmen eine Materialprobe aus einer proteingebundenen Grundierung Amiets mittels 3D-Synchrotron Röntgen-Mikrotomografie (SRXTM) untersucht wurde – es handelt sich um den allerersten Einsatz dieser Methode im Kontext der Gemäldeuntersuchung – wurde eine Porosität von ca. 15 % festgestellt (Abb. 213), ohne dass die Frage, wie dieser Wert einzustufen ist, schon beantwortet werden konnte.³⁷ Mit Sicherheit führt Porosität zu einer mechanischen Schwäche. Darüber hinaus ist es

möglich (aber noch nicht bewiesen), dass sie den Alterungsprozess der Malschichten beschleunigt, weil sie dafür sorgt, dass sich in den Hohlräumen Wasser und damit ein wichtiges Reagens für den chemischen Abbau einlagert. – Die Bedeutung der Porosität für die Alterung von Malschichten ist zur Zeit Gegenstand eines Forschungsprojekts am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft.³⁸

Protrusionen

An einigen wenigen Werken Amiets treten sogenannte «Protrusionen» auf. Dieses Schadensphänomen wird durch Ansammlungen von Metallseifen verursacht und wurzelt in den bei Amiet beobachteten Fällen ebenfalls in der Grundierung. Von aussen betrachtet, macht sich eine Protrusion zunächst als winzige Erhöhung in der Schichtoberfläche bemerkbar. Im Lauf der Zeit tritt der kleine Buckel immer ausgeprägter in Erscheinung, bis er durch eine äussere mechanische Einwirkung «geköpft» wird oder von selbst aufplatzt und in der kraterförmigen Öffnung ein relativ weiches, aber festes, milchig-weisses Material sichtbar wird. Nach bisherigem Kenntnisstand handelt es sich um Ansammlungen von Blei- oder Zinkseifen, die durch die Reaktion von Fettsäuren (aus dem Öl) mit blei- oder zinkhaltigen Materialien (wie Pigmenten oder Sikkativen) gebildet werden. Man vermutet, dass die Seifen innerhalb der Schichten mobil sind, sich zu Aggregaten zusammenballen und als solche an die Bildoberfläche migrieren.³⁹

Zwei Beispiele für dieses Schadensbild an Gemälden Amiets sind *Herbstlandschaft* von 1906 (Kat. 1906.24, Abb. 90) und *Winterlandschaft* von 1908 (Kat. 1908.20, Abb. 120). Die von Amiet eigenhändig aufgetragene Grundierung der *Herbstlandschaft* besteht aus Kreide und Kaolin in einem proteinischen Bindemittel (wohl tierischem Leim, vgl. Tabelle 3). Die Farbschicht ist ölgebunden (gemäss FTIR). In der Bildfläche treten einige wenige Protrusionen auf (Abb. 214 und 215a/b), von denen manche ungewöhnlich gross sind. Interessanterweise handelt es sich bei der an die Oberfläche drängenden milchig-weissen Substanz um eine Calciumseife (FTIR, DT-MS), ein Material, das als Ursache für eine Protrusionsbildung bis anhin noch nie festgestellt wurde. Anhand unserer Materialanalysen und unserer mikroskopischen



Abb. 212 | *Stilleben mit Fayence und Äpfeln*, 1893, integral abgebildet in Abb. 27, Detail (ca. 9 × 12 mm) der unteren Bildkante. Der unterbundene Kreidegrund bröckelt und nimmt dabei die Farbschicht mit, ein Teil des Grundes (Pfeil) haftet weiterhin auf dem Bildträger.

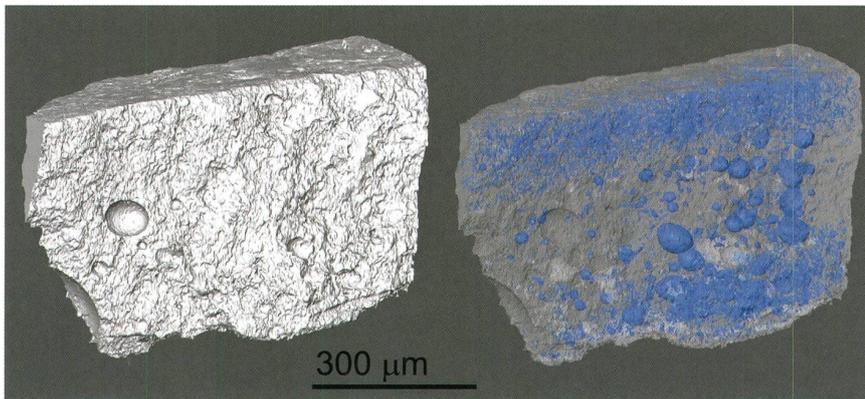


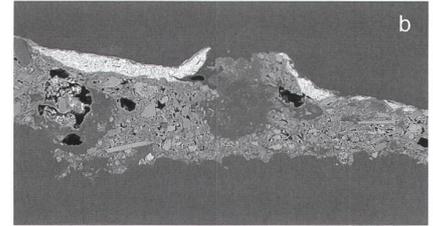
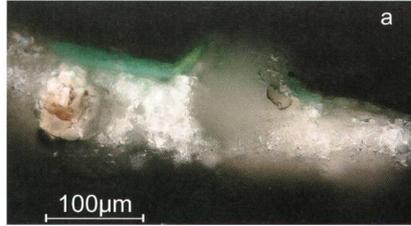
Abb. 213 | *Bildnis Max Leu*, 1899, integral abgebildet in Abb. 182, 3D-Synchrotron Röntgen-Mikrotomografie (SRXTM) einer Probe aus der Grundierung. Die Porenverteilung in der Probe wurde anhand von Materialsegmentation (basierend auf Grauwerten) und Clusteranalyse rekonstruiert. Links ist die Oberfläche der Probe zu sehen, rechts die Verteilung der Poren im Inneren der Probe; hier sind die Poren blau, der Feststoff grau bzw. transparent dargestellt.



Abb. 214 | *Herbstlandschaft*, 1906, integral abgebildet in Abb. 90, Detail (ca. 8 x 6 mm) aus der Wiese im rechten unteren Bildviertel, Streiflicht, mit «Protrusion». Eine weissliche Substanz (Pfeil) ist aus der Grundierung ausgetreten und hat die grüne Farbschicht abgesprengt; die Substanz besteht aus Calciumseifen (Nachweis durch FTIR, DT-MS).

Abb. 215a | *Herbstlandschaft*, Querschliff einer Malschichtprobe (weisse Grundierung, grüne Farbschicht) mit einer Protrusion, Aufnahme im Lichtmikroskop (Hellfeld, mit gekreuzten Polarisationsfiltern). Die halbtransparente Masse drängt durch die Farbschicht an die Oberfläche und verursacht dadurch einen kleinen Krater.

Abb. 215b | *Herbstlandschaft*, Querschliff wie Abb. 215a, Materialkontrastbild im Rasterelektronenmikroskop (REM/BSE). Der aufgestülpte Kratertrand ist deutlich sichtbar.



Untersuchungen (mit LM, REM-EDS und SRXTM) wurde folgende Hypothese zum Schadenshergang entwickelt: Im Zug des Malprozesses dürfte die rein wässrig gebundene, stark saugende Grundierung aus der Farbschicht Öl absorbiert haben. Die Präsenz von Kaolin könnte den pH-Wert der Grundierung gesenkt, dadurch die Kreide (Calciumcarbonat) destabilisiert und die Reaktion zwischen Calcium (aus der Kreide) und Fettsäuren (aus dem Öl) zu Calciumseifen befördert haben. Ein Faktor, der diesen Prozess unterstützt haben könnte, ist die Porosität der Grundierung: Es ist denkbar, dass sie bei hoher Luftfeuchtigkeit zu einem regelrechten Feuchtespeicher wird und auf diese Weise die chemischen Abbauprozesse beschleunigt. Zum Zeitpunkt der Drucklegung dieses Bandes ist die Prüfung der skizzierten Hypothese (anhand weiterer Beispiele calciumseifenbedingter Protrusionen und anhand von Tests an Rekonstruktionen) noch im Gang.

Im Bereich der grundierten, aber unbemalten Spannblätter der *Winterlandschaft* zeigt die gewerblich applizierte Grundierung an ihrer Oberfläche zahllose winzige Buckel (Abb. 216). Die Grundierung besteht aus Bleiweiss, Lithopone (Zinksulfid und Bariumsulfat) und Öl (Tabelle 2), die Protrusionen werden (gemäss FTIR) von Zinkseifenaggregaten verursacht. Mit Hilfe von SRXTM gelang es, an einer kleinen Probe aus der Grundierung erstmals die Form und die Lage dieser Aggregate innerhalb der Schicht sichtbar zu machen und damit verschiedene Stadien der Protrusionsbildung bildlich nachzuvollziehen (Abb. 217).⁴⁰ – Die bisherigen Untersuchungsergebnisse zu den Protrusionsbildungen in den beiden Grundierungen wurden andernorts und in grösserer Ausführlichkeit bereits publiziert.⁴¹

Wie oben angedeutet, wurden Protrusionen an Amiets frühen Gemälden nur selten angetroffen. Das hängt wahrscheinlich mit ihrer Tendenz zu Ölarmut zusammen: Zum einen überwiegen die eigenhändig aufgetragenen, rein proteinisch gebundenen Grundierungen, zum anderen ist ein beträchtlicher Teil seiner frühen Werke in Tempera ausgeführt.

Schluss

Ganz zum Schluss sei noch auf ein Schadensbild hingewiesen, das nur zum Teil eine Folge von Amiets Technik ist. Es tritt manchmal an Gemälden auf, die er auf einen mageren Kreidegrund malte und ungefirnisst beliess und die nicht zuletzt deshalb ursprünglich ein helles und kräftiges Kolorit aufwiesen. Einige dieser Bilder wurden bei Restaurierungen – zum Teil als Remedur gegen ihre Neigung zum Abblättern – mit Festigungsmitteln imprägniert, gefirnisst, oder beides, wodurch

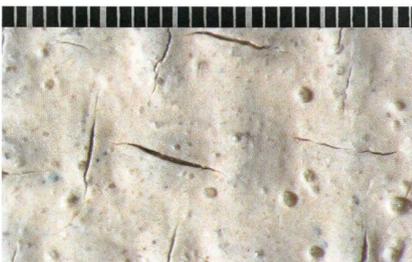


Abb. 216 | *Winterlandschaft*, integral abgebildet in Abb. 120, Detail (ca. 1,7 x 3 cm) des grundierten, nicht bemalten Spannblatts. In der Oberfläche der Ölgrundierung zeichnen sich winzige Buckel ab («Protrusionen»).

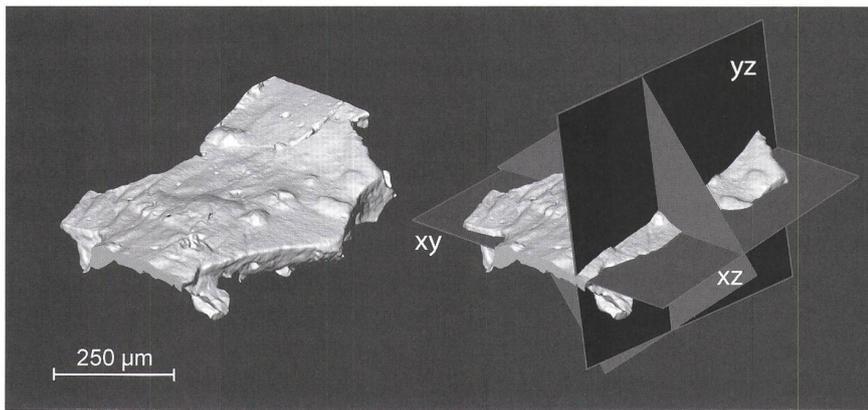
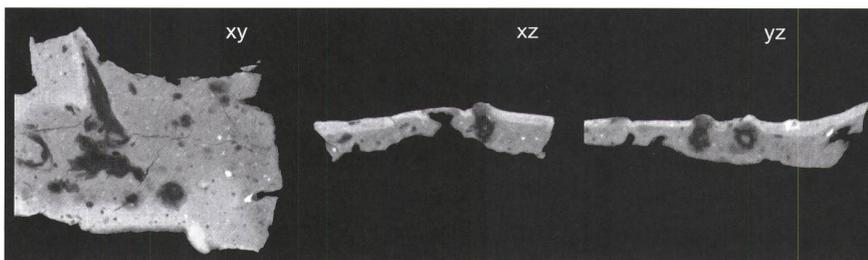


Abb. 217 | *Winterlandschaft*, integral abgebildet in Abb. 120, 3D-Synchrotron Röntgen-Mikrotomografien (SRXTM) einer Probe aus der Grundierung. Anhand der tomografischen Bilddatei der Probe kann ihre Oberfläche sowie jeder beliebige Querschnitt dargestellt werden. Oben links: Oberfläche der Probe. Oben rechts: Angabe der Ebenen, entlang derer die drei unten gezeigten Schnitte ausgerichtet sind. Unten links: Schnitt parallel zur xy-Ebene. Unten Mitte: Schnitt parallel zur xz-Ebene. Unten rechts: Schnitt parallel zur yz-Ebene. Die Schnitte zeigen unter anderem die Verteilung der Zinkseifenaggregate (dunkelgraue Bereiche) in der Probe.



die ursprünglich ungesättigten, hellen Farbtöne, insbesondere die ursprünglich weisse Farbe der stellenweise freiliegenden Grundierung, leider stark verdunkelt wurden (Abb. 218–221).

Die bei den Gemälden Amiets beobachteten Schäden treten selbstverständlich auch an denjenigen anderer Künstler auf und erschöpfen sich keineswegs in den oben beschriebenen. Wie schon wiederholt zum Ausdruck kam, steht ihre Untersuchung und Erklärung in vielen Fällen noch am Anfang. Ein weiteres Phänomen, das noch nicht auf seine Ursache hin untersucht werden konnte, obwohl es gerade

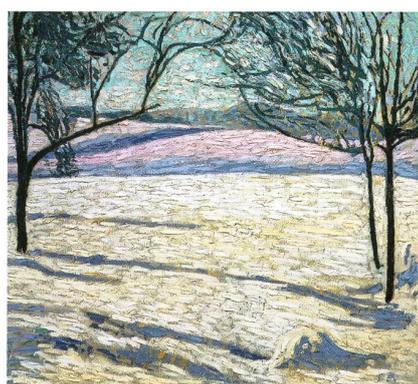


Abb. 218 | *Winterlandschaft*, 1907, Ölmalerei auf Gewebe, 92 x 100 cm, Aargauer Kunsthhaus, Aarau (Kat. 1907.39). Die Landschaft besitzt einen von Amiet selbst applizierten Kreidegrund, der zwischen den locker gesetzten Pinselstrichen an vielen Stellen sichtbar geblieben ist. Als die Malschicht sich abzulösen begann, wurde die gesamte Bildstruktur zu einem heute unbekanntem Zeitpunkt mit einem Festigungsmittel getränkt. Insbesondere die helle Kreidegrundierung wurde dadurch irreversibel verdunkelt.

Abb. 219 | *Winterlandschaft*, Detail (ca. 16 x 16 cm) aus dem Vordergrund links. Die Stellen, an denen die Kreidegrundierung bloss liegt, waren ursprünglich weiss, sind heute aber grau (Pfeile). Die Veränderung des Lichtbrechungsindex bewirkt nämlich, dass der Kreidegrund fast transparent wird und den Farbton des Bildträgergewebes durchscheinen lässt.

Abb. 220 | *Pfingstrosen*, 1914, Malfarbe auf Gewebe, 85 x 56 cm, Standort unbekannt (Kat. 1914.60). Auch bei diesem Bild trug Amiet den Grund selbst auf, sehr wahrscheinlich handelt es sich um einen Kreidegrund (nicht analysiert). Bei einer früheren Doublierung wurde die gesamte Bildstruktur mit einer wachshaltigen Klebemasse durchtränkt.

Abb. 221 | *Pfingstrosen*, Detail (ca. 9 x 8 cm), Mitte rechts. Die durch die Imprägnierung eingetretene Verdunklung betrifft besonders die Stellen, an denen der ursprünglich weisse Grund sichtbar war; diese Stellen sind heute braun (Pfeile).



an Amiets Werken besonders häufig auftritt (und deshalb in Konservierungs- und Restaurierungsberichten zu seinen Werken häufig erwähnt wird), ist beispielsweise das Abblättern ölgebundener Farbschichten, die mit einem dunkelgrünen Farbmittel pigmentiert sind. Ob es sich immer um dasselbe Pigment handelt, ob der Schaden mit dem Untergrund, mit dem Pigment selbst, oder mit einem schlecht dosierten, vielleicht farbsortenspezifischen Sikkativ zusammenhängt, ist bis heute unklar. Da mittlerweile eine ganze Reihe von internationalen Forschergruppen an Hochschulen und anderen Institutionen das Terrain der Kunsttechnologie entdeckt haben, sind in den kommenden Jahren jedoch beträchtliche Fortschritte bei der Erforschung solcher Schadensbilder, ihrer Ursachen und möglichen Verhinderung zu erwarten. Auch zum Verständnis und zur Erhaltung von Cuno Amiets Werken wird diese Forschung weiter beitragen.

1 Vgl. das Kapitel «Die Tempera im frühen Schaffen von Cuno Amiet» in der vorliegenden Publikation. | 2 Gemeint ist Amiets Interesse an Bildträgern aus Eternit, am Grundieren nach den Angaben von Hermann Urban und an der Malerei mit Tempera, vgl. die Kapitel «Ein paar Bemerkungen zu Cuno Amiets Bildträgern», «Die Grundierungen der frühen Gemälde von Cuno Amiet» und «Die Tempera im frühen Schaffen von Cuno Amiet» in der vorliegenden Publikation. | 3 Paul Schultze-Naumburg, *Technik der Malerei. Ein Handbuch für Künstler und Dilettanten*, Leipzig: Haberland, 1902. Friedrich Linke, *Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel und ihre Verwendung in der Maltechnik*, Stuttgart: Neff, 1904. Wilhelm Ostwald, *Malerbriefe*, Leipzig: Hirzel, 1904. | 4 Hermann Schwitzer, «Gegen die bleihaltigen Mal- und Bindemittel», in: *Technische Mitteilungen für Malerei*, 4 (1887), S. 65 und 66. | 5 Vgl. das Kapitel «Die Tempera im frühen Schaffen von Cuno Amiet» in der

vorliegenden Publikation. | 6 Oscar Miller an Cuno Amiet, 14.3.1904, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand. | 7 Karoline Beltinger, «Hermanjat l'alchimiste». La technique picturale d'Abraham Hermanjat après 1900», in: *Abraham Hermanjat. De l'Orient au Léman – Vom Orient zum Genfersee*, Ausst.-Kat. Musée historique et des porcelaines und Musée du Léman, Nyon, 2012, S. 197–209. | 8 Hans Emmenegger, *Maltechnisches Notizbüchlein*, Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern, Nachlass Hans Emmenegger. Nach einem freundlichen Hinweis von Georg Hilbi. | 9 Für das damals verbreitete Interesse an selbst angeriebenen Temperafarben, das Amiet eine Zeitlang lebhaft teilte, war der Wunsch nach Haltbarkeit ein wichtiger Motor, vgl. die Kapitel «Die Tempera um 1900 in der Schweiz» und «Die Tempera im frühen Schaffen von Cuno Amiet» in der vorliegenden Publikation. | 10 Letizia Monico, Geert van der Snickt, Koen Janssens, Wout de Nolf, Costanza Miliani, Johan

Verbeeck, He Tian, Haiyan Tan, Joris Dik, Marie Radepon, Marine Cotte, «Degradation process of lead chromate in paintings by Vincent van Gogh studied by means of synchrotron X-ray spectromicroscopy and related methods. 1. Artificially aged model samples», in: *Analytical Chemistry*, 83 (2011), Nr. 4, S. 1214–1223. Letizia Monico, Koen Janssens, Costanza Miliani, Geert van der Snickt, Brunetto Giovanni Brunetti, Mariangela Cestelli Guidi, Marie Radepon, Marine Cotte, «Degradation process of lead chromate in paintings by Vincent van Gogh studied by means of synchrotron X-ray spectromicroscopic methods. 4. Artificially aging of model samples of co-precipitates of lead chromate and lead sulfate», in: *Analytical Chemistry*, 85 (2013), Nr. 2, S. 860–867. | 11 Jehan-Georges Vibert, *La science de la peinture*, Paris, 1892, S. 286. Englische Ausgabe: Ders., *The science of painting. A translation from the eighth edition, revised by the author*, London: Percy

- Young, 1892. | 12 Schultze-Naumburg 1902 (wie Anm. 3), S. 22 und 23. | 13 «Chromgelb mittel» ist die Bezeichnung einer der zahlreichen Helligkeitsstufen, in denen chromgelbhaltige gelbe Künstlerfarben bis heute angeboten werden. | 14 Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 12.1.1909, in: Viola Radlach (Hrsg.), *Cuno Amiet – Giovanni Giacometti. Briefwechsel*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft; Scheidegger & Spiess, 2000, Nr. 312. Giacometti schuf zu diesem Zeitpunkt eine Kopie der *Fiammetta*. | 15 In Amiets Gemälden aus dem untersuchten Zeitraum wurden sechs verschiedene Gelbpigmente angetroffen. Nicht selten liegen im selben Bild mehrere Gelbpigmente vor; im Fall von *Drei Frauen im Garten* (Kat. 1903.02) sind es allein in den Gelbtönen deren vier. | 16 Bereits Jehan-Georges Vibert hat vor der Mischung von Chromgelb mit Bleiweiss gewarnt, vgl. Vibert 1892 (wie Anm. 11). Die Rolle von Bleiweiss bei der Degradation von Chromgelb ist jedoch bis heute noch nicht genau untersucht. | 17 Schultze-Naumburg 1902, Linke 1904 (beide wie Anm. 3). | 18 Geert van der Snickt, Koen Janssens, Joris Dik, Wout de Nolf, Frederik Vanmeert, Jacob Jaroszewicz, Gerald Falkenberg, Luuk van der Loeff, «Combined use of synchrotron radiation based micro-X-ray fluorescence, micro-X-ray diffraction, micro-X-ray absorption near-edge, and micro-fourier transform infrared spectroscopies for revealing an alternative degradation pathway of the pigment cadmium yellow in a painting by Van Gogh», in: *Analytical Chemistry*, 84 (2012) Nr. 23, S. 10221–10228. Geert van der Snickt, Joris Dik, Marine Cotte, Koen Janssens, Jacob Jaroszewicz, Wout de Nolf, Jasper Groenewegen, Luuk van der Loeff, «Characterization of a degraded cadmium yellow (CdS) pigment in an oil painting by means of synchrotron radiation based X-ray techniques», in: *Analytical Chemistry*, 81 (2009), Nr. 7, S. 2600–2610. Jennifer L. Mass, Robert Opila, Barbara Buckley, Marine Cotte, Jonathan Church, Apurva Mehta, «The photodegradation of cadmium yellow paints in Henri Matisse's «Le Bonheur de vivre» (1905–1906)», in: *Applied Physics A* (2013) 111:59–68 DOI 10.1007/s00339-012-7418-0. | 19 Zur Zeit forschen Eleanor Cato, Jaap J. Boon und Ester S. B. Ferreira am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft zum Zerfall von Cadmiumgelb und Ultramarin. | 20 Schultze-Naumburg 1902, Linke 1904 (beide wie Anm. 3). | 21 Die Analysen wurden in enger Zusammenarbeit mit Jaap J. Boon durchgeführt; sein Beitrag bestand in der Untersuchung mit REM-EDS und Röntgen-Photoelektronen-Spektroskopie (XPS). | 22 Schultze-Naumburg 1902, Linke 1904 (beide wie Anm. 3). | 23 P. Rohland, «Über die Ultramarine als Malerfarben», in: *Technische Mitteilungen für Malerei*, 22 (1906), Nr. 17, S. 229–231. | 24 Zu Schadenphänomenen an natürlichem Ultramarin ist vor kurzem folgende Publikation erschienen: Jörg Klaas, «Die «Ultramarinkrankheit». Studien zu Veränderungen in ultramarinhaltigen Farbschichten an Gemälden», in: *Studien aus dem Institut für Baugeschichte, Kunstgeschichte, Restaurierung*, München: Technische Universität, 2011. | 25 Siehe Anm. 19. | 26 Cornelia Peres, «An impressionist concept of painting technique», in: *A closer look, Cahier Vincent*, 3, Rijksmuseum Vincent van Gogh (Hrsg.), Zwolle: Waanders, 1991, S. 24–38. Aviva Burnstock, Ibbby Lanfear, Klaas Jan van den Berg, Leslie Carlyle, Mark Clarke, Ella Hendriks, Jo Kirby, «Comparison of the fading and surface deterioration of red lake pigments in six paintings by Vincent van Gogh with artificially aged paint reconstructions», in: *ICOM-CC 14th Triennial meeting in The Hague*, 2005, S. 459–466. | 27 *Vincent van Gogh. Briefe*, Berlin: Cassirer (um 1900), S. 97. | 28 Im März 1907 hatte Giovanni Giacometti die erste deutsche Ausgabe von Briefen van Goghs, die er seinerseits von René Auberjonois ausgeliehen hatte, an Amiet weiter geleitet, vgl. René Auberjonois an Giovanni Giacometti, 20.11.1906, in: Viola Radlach (Hrsg.), *Giovanni Giacometti – Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft; Scheidegger & Spiess, 2003, Nr. 245. Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 21.3.1907, in: Radlach 2000 (wie Anm. 14), Nr. 278. Giovanni Giacometti an Cuno Amiet, 24.3.1907, ebd., Nr. 279. | 29 Paolo Cadorin, «Colour fading in van Gogh and Gauguin», in: *A closer look, Cahier Vincent*, 3, Rijksmuseum Vincent van Gogh (Hrsg.), Zwolle: Waanders, 1991, S. 12–19. | 30 Gebrüder Scholl an Cuno Amiet, 10.9.1908 und 23.9.1908, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand. Für diesen Hinweis sei Viola Radlach und Franz Müller freundlich gedankt. | 31 Ein beträchtlicher Teil der roten Farblacke wurde von Nadim Scherrer, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, analysiert (PLM, REM-EDS). | 32 Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Berlin/Wien: Benjamin Harz, 1928 (3. Aufl.). | 33 Die Vermutung beruht auf optischen Beobachtungen, vgl. das Kapitel «Die Grundierungen der frühen Gemälde von Cuno Amiet» in der vorliegenden Publikation. | 34 Vgl. das Kapitel «Gemäldegrundierung um 1900. Akademismus und Avantgarde» in der vorliegenden Publikation. | 35 Emil Bosshard, «Erhaltungsprobleme bei Gemälden von Cuno Amiet», in: *Cuno Amiet und die Maler der Brücke*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich; Brücke-Museum, Berlin; Zürich 1979, S. 39–43. | 36 Carol Christensen, «The painting materials and techniques of Paul Gauguin», in: *Conservation Research* (Studies in the History of Art, 41, Monograph Series II), Washington: National Gallery of Art, 1993, S. 63–104. | 37 Claire Gervais, Jaap J. Boon, Federica Marone, Ester S. B. Ferreira, «Characterisation of Porosity in a 19th Century Painting Ground by Synchrotron Radiation X-ray Tomography», in: *Applied Physics A. Material Science and Processing*, 111 (2013), Nr. 1, S. 31–38. | 38 Zur Zeit forschen Roel Hendrickx, Jaap J. Boon und Ester S. B. Ferreira am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft zum Thema Wasseraufnahme und -transport in Gemälden auf textilen Bildträgern. | 39 Jaap J. Boon, Jaap van der Weerd, Katrien Keune, Petria Noble, Jørgen Wadum, «Mechanical and chemical changes in Old Master paintings: Dissolution, metal soap formation and remineralization processes in lead pigmented ground/intermediate paint layers of 17th century paintings», in: *Preprints of the ICOM-CC 13th Triennial meeting in Rio de Janeiro*, London: James & James, 2002, S. 401–406. Katrien Keune, Jaap J. Boon, «Analytical Imaging Studies of Cross-Sections of Paintings Affected by Lead Soap Aggregate Formation», in: *Studies in Conservation*, 53 (2007), Nr. 3, S. 161–176. | 40 Ester S. B. Ferreira, Jaap J. Boon, Jerre van der Horst, Nadim C. Scherrer, Federica Marone, Marco Stampanoni, «3D Synchrotron X-ray Microtomography of Paint Samples», in: Luca Pezzati, Renzo Salimbeni (Hrsg.), *O3A: Optics for Arts, Architecture and Archeology II, Proceedings of SPIE*, Vol. 7391, Bellingham WA: SPIE 2009, 72910L-1. | 41 Ester S. B. Ferreira, Jaap J. Boon, Marco Stampanoni, «Study of the mechanism of formation of calcium soaps in an early 20th-century easel painting with correlative 2D and 3D microscopy», in: *Preprints of the ICOM-CC 16th Triennial Conference in Lisbon*, London: James & James, 2011, CD (ISBN 978-989-97522-0-7): paper 1604.

9. Anhang

Notizbüchlein
1902-1905

Bildniss der Frau Miller
—
LEINWAND gewöhnlicher
Kreidegrund mit Gelatine
sehr stark geleimt.
Pereira-Medium Farbe
zuerst mit etwas Malmittel
No 18a vermischt, dann
pur. Dünne Harzfirniss-
schicht.
Den grünen Rasen konnte ich
mit Pereirafarbe nicht herauskriegen.
Die Farbe trocknete gar arg dunkel
& farblos auf. Deshalb nahm
ich zu diesem Rasen Oelfarbe.

Abb. 223

Bildniss der Frau Miller / [siehe *Else Miller*, Kat. 1902.16, Abb. 33]
LEINWAND gewöhnlicher /
Kreidegrund mit Gelatine /
sehr stark geleimt. /
Pereira-Medium Farbe /
zuerst mit etwas Malmittel /
No 18a vermischt, dann /
pur. Dünne Harzfirniss- /
schicht. /
Den grünen Rasen konnte ich /
mit Pereirafarbe nicht herauskriegen. /
Die Farbe trocknete gar arg dunkel /
& farblos auf. Deshalb nahm /
ich zu diesem Rasen Oelfarben.

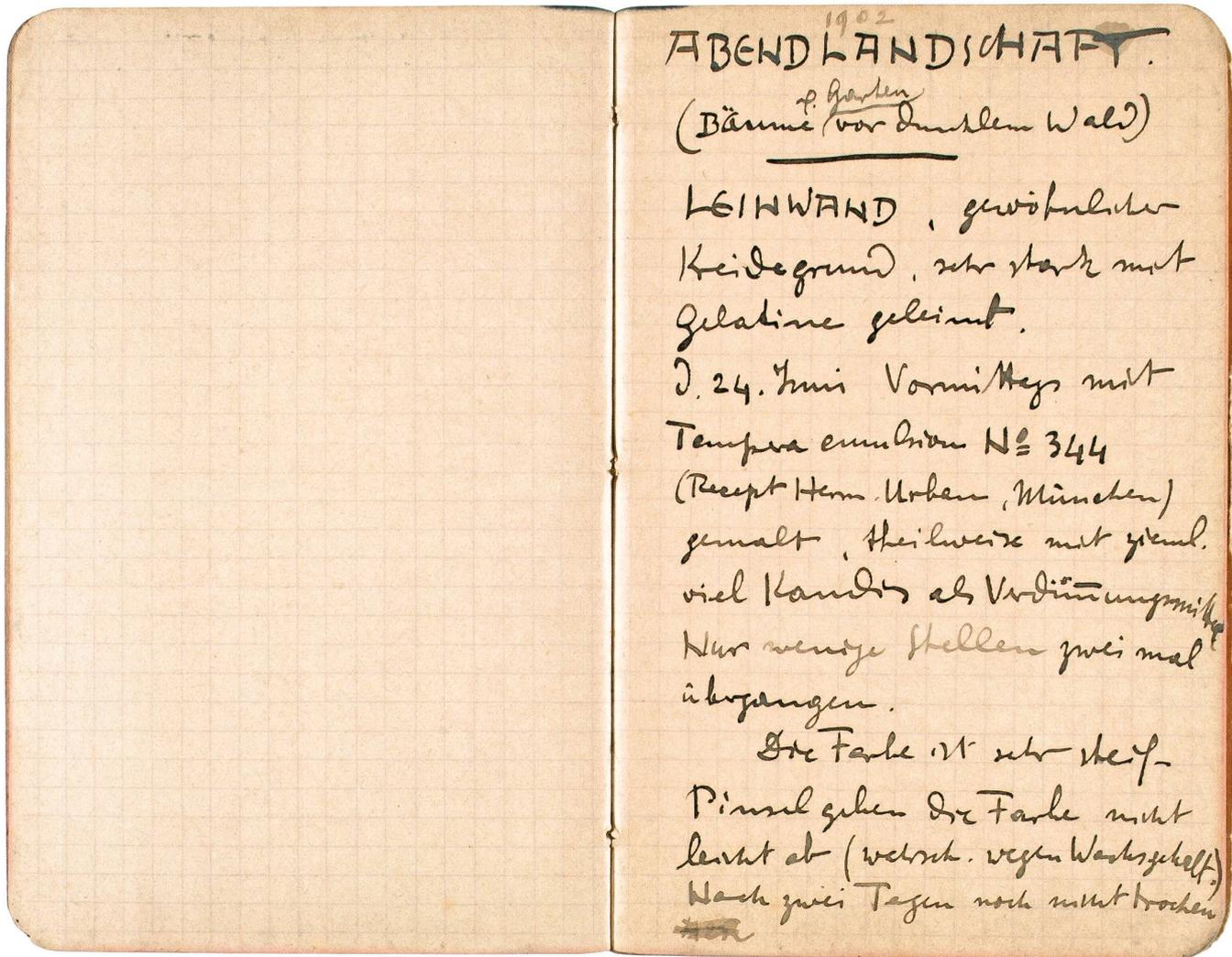
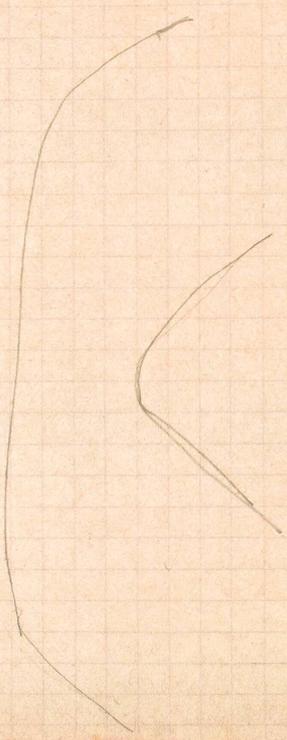


Abb. 224 | [Fortsetzung in Abb. 225]

ABENDLANDSCHAFT / [siehe Graugrüne Stimmungsstudie, Kat. 1902.28, Abb. 114]
(Bäume & Garten vor dunklem Wald) /
LEINWAND, gewöhnlicher /
Kreidegrund, sehr stark mit /
Gelatine geleimt. /
D. 24. Juni Vormittags mit /
Temperaemulsion No 344 /
(Rezept Herm. Urban, München) /
gemalt, theilweise mit ziempl. /
viel Kandis als Verdünnungsmittel. /
Nur wenige Stellen zwei mal /
übergangen. /
Die Farbe ist sehr steif. /
Pinsel geben die Farbe nicht /
leicht ab (wahrsch. wegen Wachsgehalt.) /
Nach zwei Tagen noch nicht trocken

Am 29. Juni einige Stunden an der
Sonne vollständig getrocknet &
dann mit Pereira Harz Firnis über-
zogen.



Leinwand No 1

LEINWAND (No 1)

Grundiert mit Kreide, Ei, Zinkweiss
(Urban Kr. Gr.) Leimwasser
zieml. dick. 1 mal

Abb. 225 | [Fortsetzung von Abb. 224]

Am 29. Juni einige Stunden an der /
Sonne vollständig getrocknet & /
dann mit Pereira Harz Firnis über- /
zogen.

LEINWAND (No 1) /
Grundiert mit Kreide, Ei, Zinkweiss /
(Urban Kr. Gr.) Leimwasser /
zieml. dick. 1 mal

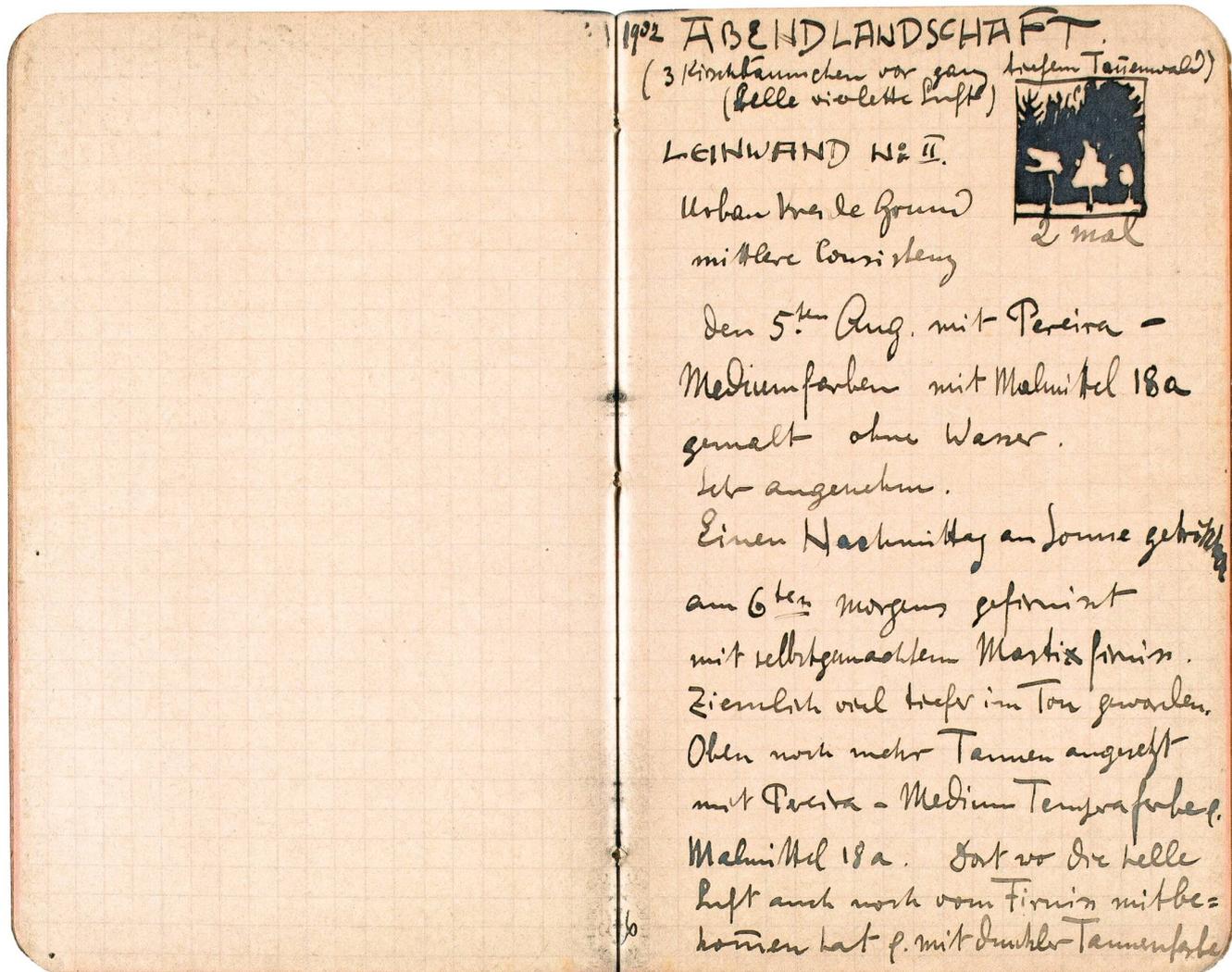


Abb. 226 | [Fortsetzung in Abb. 227]

1902 ABENDLANDSCHAFT / [siehe Abendlandschaft, Kat. 1902.29]
 (3 Kirschbäumchen vor ganz tiefem Tannenwald) / (helle violette Luft) /
 LEINWAND No II. /
 Urban Kreide Grund / mittlere Consistenz 2 mal /
 den 5.^{ten} Aug. mit Pereira- /
 Mediumfarben mit Malmittel 18a / gemalt ohne Wasser. /
 Sehr angenehm. /
 Einen Nachmittag an Sonne getrocknet /
 am 6.^{ten} morgens gefirnisst / mit selbstgemachtem Mastixfirnis. /
 Ziemlich viel tiefer im Ton geworden. /
 Oben noch mehr Tannen angesetzt /
 mit Pereira-Medium Temperafarbe & /
 Malmittel 18a. Dort wo die helle / Luft auch noch vom Firnis mitbe- /
 kommen hat & mit dunkler Tannenfarbe /

darüber gegangen bin, theilte sich
die Farbe in viele Sprüngehen.
Wahrscheinl. weil der Firnis noch
nicht trocken war. Aber warum nur
auf dem Weissen?

An der Sonne getrocknet & am
gleichen Vormittag noch mit
Oelfarbe & Harzfirnis
übergangen. (Als Lasur).

LEINWAND III

Urban Kreide Grund
mittlere Consistenz 1 mal

Abb. 227 | [Fortsetzung von Abb. 226]

darüber gegangen bin, theilte sich /
die Farbe in viele Sprüngehen. /
Wahrscheinl. weil der Firnis noch /
nicht trocken war. Aber warum nur /
auf dem Weissen? /
An der Sonne getrocknet & am /
gleichen Vormittag noch mit /
Oelfarbe & Harzfirnis /
übergangen. (Als Lasur).

LEINWAND III /
Urban Kreide Grund /
mittlere Consistenz 1 mal /

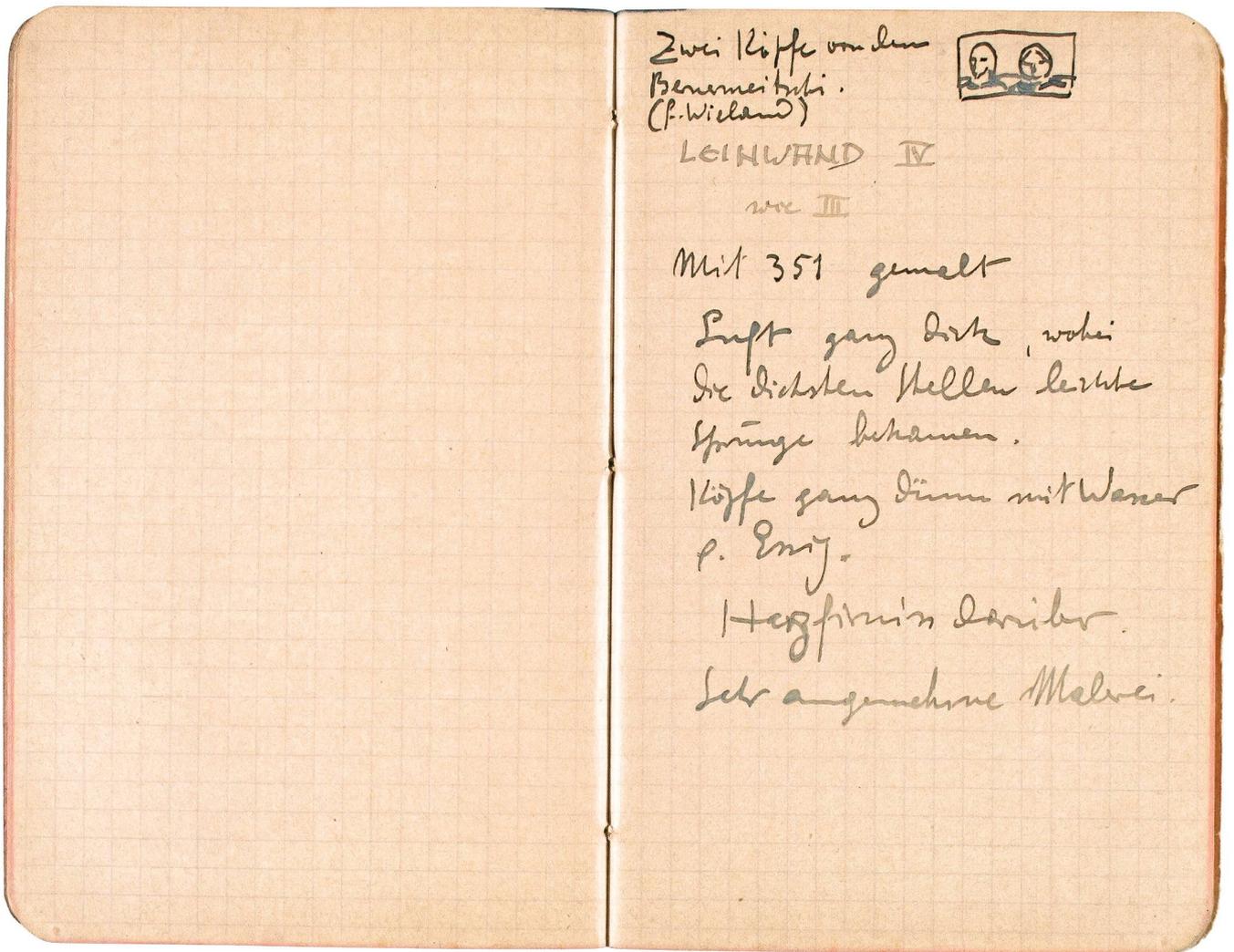


Abb. 228

Zwei Köpfe von den /
Bernermeitschi. / [siehe Zwei Köpfe von «Richesse du soir», Kat. 1902.18]
(f. Wieland) /
LEINWAND IV /
wie III /
Mit 351 gemalt /
Luft ganz dick, wobei /
die dicksten Stellen leichte /
Sprünge bekamen. /
Köpfe ganz dünn mit Wasser /
& Essig. /
Harzfirniss darüber. /
Sehr angenehme Malerei.

Sonniger bewaldeter Hügel
mit blauer Luft.



LEINWAND V

wie III

Mit 344 gemalt.
Theilweise sehr dick, andere
Stellen ganz dünn mit Kandis.
Trocknet sehr langsam.
Nach 8 Tagen Harzfirniss.

Abb. 229

Sonniger bewaldeter Hügel /
mit blauer Luft. / [siehe Hügel, Kat. 1902.25, Abb. 36]
LEINWAND V /
wie III /

Mit 344 gemalt. /
Theilweise sehr dick, andere /
Stellen ganz dünn mit Kandis. /
Trocknet sehr langsam. /
Nach 8 Tagen Harzfirniss.

10. Blanc d'argent	6.	frs 6.75	X
6 Chrome clair	6.	5.40	X
foncé orange			X
6 Vert émeraude	6	13.50	X
6 " veronèse	6	5.40	X
6 Bleu de Cobalt	6	16.20	X
6 " Prusse ord.	6	5.40	X
" " fin		6.75	X
6 Outremer foncé	6	8.10	X
clair			X
6 Garance ord.	6	13.50	X
6 " foncée	6	16.20	X
6 Vermillion franç.	6	8.10	X
6 Carmin de garance			X

24
240
2160

Malutensilien 1905

		genommen	bezahlt
Farben von LFR vom 29. Mai - 17 Juli			96.55
17 Juli	6 Vert émeraude	13.50	
"	6 Chrome clair	5.40	
"	Aquarellblok		3.50
31.	Blanc 6	6.75	
"	6 Chrome cl.	5.40	
"	6 garance ord.	13.50	
"	A. Blok Farbstifte. A. Farben	8.10	8.60
11 Sept.	6 chrome clair	5.40	
"	6 Blanc	6.75	56.70
14 Sept.	6 chrome cl.	5.40	
"	6 " foncé	5.40	
"	6 Vert émeraude	13.50	
"	6 Outremer 1	8.10	
"	6 " 2	8.10	
"	6 Carmin de garance	21.60	
1906	ganze Rechnung.		116.-

Abb. 230

10	Blanc d'argent	6.	frs. 6.75
6	Chrome clair	6.	5.40
	foncé orange		
6	Vert émeraude	6	13.50
6	" veronèse	6	5.40
6	Bleu de Cobalt	6	16.20
6	" Prusse ord.	6	5.40
"	" fin		6.75
6	Outremer foncé	6	8.10
	clair		
6	Garance ord.	6	13.50
6	foncée	6	16.20
6	Vermillion franç.	6	8.10
6	Carmin de garance		

Malutensilien 1905

		genommen	bezahlt
Farben von LFR vom 29. Mai - 17. Juli			96.55
17. Juli	6 Vert émeraude	13.50	
"	6 Chrome clair	5.40	
"	Aquarellblok		3.50
31.	Blanc 6	6.75	
"	6 Chrome cl.	5.40	
"	6 garance ord.	13.50	
"	A. Blok Farbstifte. A. Farben		8.60
11 Sept.	6 chrome cl.	5.40	
"	6 Blanc	6.75	
14 Sept.	6 chrome clair	5.40	
"	6 " foncé	5.40	
"	6 Vert émeraude	13.50	
"	6 Outremer 1	8.10	
"	6 Outremer 2	8.10	
"	6 Carmin de garance	21.60	
1906	ganze Rechnung		116.-

Mai		genommen	bezahlt
13	Rechnung v. 25 Febr. 9. März. 7. Mai		106.25
13	12 Blanc	13.50	
	12 Vert emeraude	27.-	
	12 Vert véronèse	10.80	
	12 J. de Chrome cl.	10.80	
	6 Garance foncée	16.20	

Abb. 231

Mai		genommen	bezahlt
13	Rechnung v. 23 Febr. 9. März. 7. Mai		106.25
13	12 Blanc	13.50	
	12 Vert emeraude	27.-	
	12 Vert véronèse	10.80	
	12 J. de Chrome cl.	10.80	
	6 Garance foncée	16.20	

Tempera

100 gr. arab. Gummi ⁱⁿ _{Fl- / asche}
 100 gr. Wasser
 von diesem 30 Teile
 5 gr. Copaiva-
 balsam
 5 gr. Bernsteinlack
 20 gr. Mastixfirnis
 langsam rühren.
 70 gr. Candis } von
 50 " Wasser } diesem
 6 gr. zu obigem.

An Rodo gegeben:
 Anfangs Januar 1906 für die
 Bürde von Griebel im Silber
 zum Voraus fr. 30. —
 am 25. Jan. in Montreux fr. 40. —
 am 2 Jan 1907. an Rodo
 Buffet de la gare Bern
 gerührt für drei Bürden
 (2 x 80 = 160 + 35 = 195)
 abzüglich obige fr. 70) = 125

Abb. 232

Tempera. /
 100 gr. arab. Gummi in /
 100 gr. Wasser e. Fl- /
 asche /
 von diesem 30 Teile /
 5 gr. Copaiva- /
 balsam /
 5 gr. Bernsteinlack /
 20 gr. Mastixfirnis /
 langsam rühren. /
 70 gr. Candis von /
 50 " Wasser diesem /
 6 gr. zu obigem.

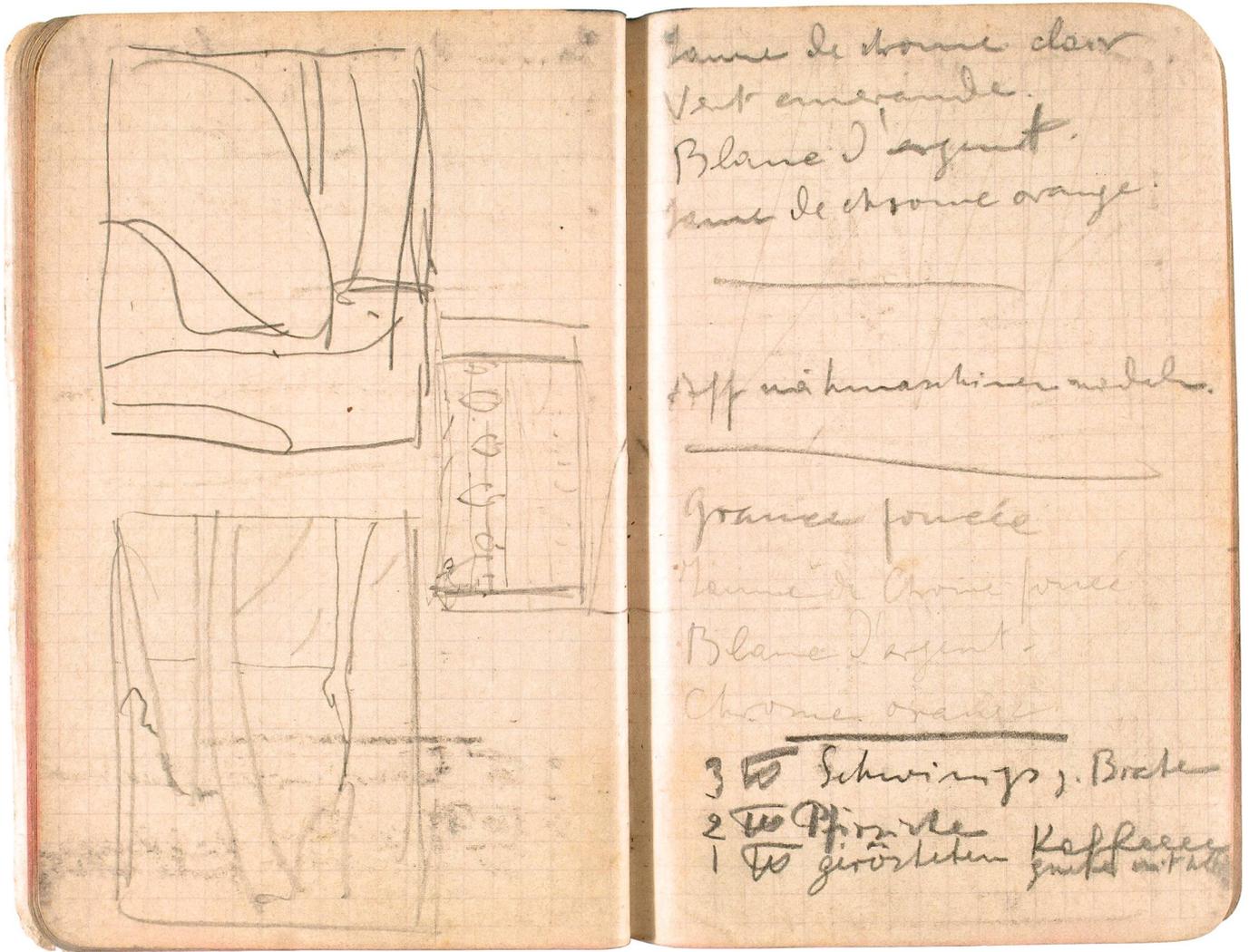


Abb. 233

Jaune de chrome clair. /
 Vert émeraude. /
 Blanc d'argent. /
 Jaune de chrome orange. /
 [...] /
 G[a]rance foncée /
 Jaune de Chrome foncé /
 Blanc d'argent. /
 Chrome orange /
 [...] /

Rezeptkompilation von Hermann Urban

<p><u>SENEGAL</u></p> <p>= ARABI NATVREL KALT LÖSEN</p> <p>1 Th. SE : 1 Th. Aqua Durch Seinen Inischen</p>	<p>265</p> <p>SENEGAL ccm 30 KOPAIVAB. 5 KOPALLACK 20 BERNSTEINL 5 KANDIS 6 SIEHE I</p>	<p>317</p> <p>SENEGAL ccm 30 KOPAIVAB 5 BERNSTEINL 5 MASTIXFIR 20 KANDIS 6 SIEHE II</p>	<p>320.</p> <p>SENEGAL ccm 30 KOPALLACK 24 MASTIXFIR 6 KANDIS 18 WACHS Thelöffel 2 SIEHE III</p>
<p><u>KASEIN</u></p> <p>WARM LÖSEN</p> <p>Siehe 249</p>	<p>249</p> <p>KASEIN gr. 40 Aqua ccm 250 TERPENT 5 BORAX 1 MESSER SPITZE KOCHEN BIS ALLES GELÖST IST</p>	<p>312</p> <p>KASEIN ccm 30 KOPAIVAB 5 BERNSTEINL 5 KOPALL 15 KANDIS 6</p>	<p><u>EIDOTTER</u></p> <p>= 15-18 ccm</p>

I KANDISZUCKER 70gr.: 50cc. Aqua
II MASTIX 1 Th.: TERPENTIN 1 Th.
III WACHS IMER FLIESSEND DER IM WARMWASSERBAD ERWARMTEN EMULSION ZULETZT BEIRÜHREN

EMULSIONS-HERSTELLUNG.
 z.B. 317.
 Man RÜHRT SENEGAL INIG MIT COPAIVA ZUSAMEN, JE EINZELN BERNSTEIN, MASTIX, KANDIS BEIRÜHREN, NIE ÜBER 5cc. DIESER FLÜSSIGKEITEN. REIENFOLGE EINHALTEN

260. WACHS-TIXATIF.
 FEUERTEMPERA, GOVACHE OLFARBE
 WACHS 10gr. } ZUERST WACHS
 SCHWEFEL } GANZ LÖSEN.
 FÄTHER 80cc } DANN ALCOHOL
 ABS. ALCOHOL 150. } NACHGIESSEN.
 VOR GEBRAUCH SCHÜTTELN.
 WENN ÜBERSPRÜHTE FLÄCHEN TROCKEN SIND, REIBT MAN SIE MIT WEISSEM WOLLAPPEN AB.
 FEUERGEFÄHRLICH

ANREIBE-RECEPTE
 320. 344. 350.
 VERMISCHT MAN FARBE MIT EINEM DIESER RECEPTS BIS SIE BALLIG WIRD. REIBT KANDIS LÖSUNG BEI, KAN MAN DIE FARBE ZUGEWOLLTER CONSISTENZ BRINGEN. FÜLLT SIE IN GUT VERSCHLIESSBARE GLÄSER ODER TUBEN
 REIBT MAN EINEN GUT TROCKENEN FIRNISS- O. ÖLGRUND MIT DURCHSCHNITTENER ZWIEBEL AB, KAN MIT ALLEN EMULSIONEN DARAUFGEMALT WEITER GEMALT WERDEN.
 AUSGENOMMEN CASEINRECEPT.
 IN DÜRSTE KOPAL, MASTIX KOPAIVA, NUSSÖLEINTREIBUNGEN KANN MIT ALLEN EMULSIONEN WEITER GEMALT WERDEN.
 NICHT MIT 249. 312

Abb. 234a | Rezeptkompilation von Hermann Urban in einer Abschrift von Cuno Amiet, linke Hälfte, integral abgebildet in Abb. 46, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand; auf der gegenüberliegenden Seite Transkription.

<p>SENEGAL ARABINATUREL KALT LÖSEN 1Th. SE 1: TH. Aqua Durch Leinen drücken •</p>	<p>265 SENEGAL ccm 30 KOPAIVABAL. 5 KOPALLACK 20 BERNSTEINL 5 KANDIS 6 ↓ SIEHE I</p>	<p>317 SENEGAL ccm 30 KOPAIVAB 5 BERNSTEINL 5 MASTIXFIR 20 KANDIS 6 ↓ SIEHE II</p>	<p>320 SENEGAL ccm 30 KOPALLACK 24 MASTIXFIR 6 KANDIS 18 WACHS Theelöffel 2 ↓ SIEHE III</p>
<p><u>KASEIN</u> WARM LÖSEN SIEHE 249 •••</p>	<p>249 KASEIN gr 40 AQUA ccm 250 TERPENT 5 BORAX 1 MESSERSPITZE KOCHEN BIS ALLES GE- LÖST IST</p>	<p>312 KASEIN ccm 30 KOPAIVAB 5 BERNSTEINL 5 KOPALL. 15 KANDIS 6</p>	<p><u>EIDOTTER</u> = 15 - 18 ccm ••••</p>
<p>I KANDISZUCKER 70 gr; 50 cc Aqua II MASTIX 1 Th.; TERPENTIN 1 Th. III WACHS IMMER FLIESEND DER IM WARMWASSERBAD ERWÄR- MTEN EMULSION ZULETZT BEIRÜHREN</p>	<p style="text-align: center;"><u>ANREIBE-REZEPTE</u> 320. 344. 350</p> <p>VERMISCHT MAN FARBE MIT EINEM DIESER RECEPTS BIS SIE BALLIG WIRD, REIBT KANDISLÖSUNG BEI, KANN MAN DIE FARBE ZU GEWOLL- TER CO[N]SISTENZ BRINGEN. FÜLLT SIE IN GUT VERSCHLIESSBARE "GLÄSER ODER TUBEN"</p> <p>REIBT MAN EINEN GUT TROCKENEN FIRNISS- O. ÖLGRUND MIT DURCH- SCHNITTENER ZWIEBEL AB, KANN MIT ALLEN EMULSIONEN DARAUF WEITERGEMALT WERDEN. "AUSGENOMMEN CASEINREZEPTE"</p> <p>IN "DÜNNSTE" KOPAL, MASTIX, KOPAIVA, NUSSÖLEINREIBUNGEN KANN MIT ALLEN EMULSIONEN WEITER GEMALT WERDEN.</p> <p>"NICHT" MIT 249. 312.</p>		
<p>EMULSIONS-HERSTELLUNG ZB. 317 MAN RÜHRT "SENEGAL" INNIG MIT COPAIVA ZUSAMMEN, JE EINZELN BERNSTEIN, MASTIX, KANDIS BEIRÜHREN. NIE ÜBER 5 cc DIESER FLÜSSIGKEITEN. REI[H]ENFOLGE EINHALTEN</p>			
<p>360. WACHS-FIXATIV. FÜR TEMPERA, GOUACHE, ÖLFARBE.</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 50%; border: none;"> <p>WACHS 10 GR. SCHWEFEL ÄTHER 80 cc ABS. ALCOHOL 150 "</p> </td> <td style="width: 5%; border: none; text-align: center;"> <p>} }</p> </td> <td style="width: 45%; border: none;"> <p>ZUERST WACHS GANZ LÖSEN DANN ALCOHOL NACHGIESSEN</p> </td> </tr> </table> <p>VOR GEBRAUCH SCHÜTTELN. WENN ÜBERSPRÜHTE FLÄCHEN TROCKEN SIND, REIBT MAN SIE MIT WEISSEM WOLLAPPEN AB. "FEUERGEFÄHRlich"</p>			
<p>WACHS 10 GR. SCHWEFEL ÄTHER 80 cc ABS. ALCOHOL 150 "</p>	<p>} }</p>	<p>ZUERST WACHS GANZ LÖSEN DANN ALCOHOL NACHGIESSEN</p>	

<p>344</p> <p>SENEGAL ccm 30</p> <p>KOPAIVAB 6</p> <p>MASTIXFIR 24</p> <p>KANDIS 18</p> <p>WACHS Theelöffel 2</p>	<p><u>ARABICUM</u></p> <p>KALT LÖSEN</p> <p>100 gr AR:100 ccm</p> <p>Aqua</p> <p>••</p>	<p>220</p> <p>ARABI ccm 30</p> <p>KOPAIVAB 5</p> <p>BERNSTEINL 5</p> <p>MASTIXFIR 20</p> <p>KANDIS 6</p>	<p>224</p> <p>ARABI ccm 30</p> <p>KOPAIVAB 5</p> <p>KOPALL 5</p> <p>MASTIXFIR 20</p> <p>KANDIS 6</p>	<p>350</p> <p>ARAB ccm 30</p> <p>KOPALL 24</p> <p>MASTIXFIR 6</p> <p>KANDIS 18</p> <p>WACHS Theelöffel 2</p>
<p>204</p> <p>EIDOTTER 1</p> <p>SENEGAL ccm 20</p> <p>STATT SEN. AUCHARABI</p> <p>KOPALLACK 15</p> <p>KOPAIVAB 5</p> <p>ESSIG 60</p> <p>Ohne "Essig" für ganz pastos malen</p>	<p>351</p> <p>EIDOTTER 1</p> <p>SENEGAL ccm 20</p> <p>MASTIXFIR 15</p> <p>KOPAIVAB 5</p> <p>ESSIG 60</p>	<p><u>KIRSCH-HARZ</u></p> <p>KALT LÖSEN</p> <p>KIRSCH. H. ZERSTOSSEN gr. 10</p> <p>POTTASCHE " 1</p> <p>Aqua cc 250</p> <p>DURCH LEINEN ••</p> <p>DRUECKEN •••</p>	<p>240</p> <p>KIRSCHH cc 30</p> <p>KOPAIVAB 15</p> <p>BERNSTEINL 15</p> <p>MASTIXFir. 30</p>	<p>241</p> <p>KIRSCHH cc 30</p> <p>KOPALLACK 20</p> <p>KOPAIVA 20</p> <p>MASTIXFir 40</p>
<p><u>LEINWAND-GRUND</u></p> <p>I LEIMGRUND</p> <p>LEIMTAFELN 3 } HEISS ÜBER</p> <p>AQUA LITER 3 } LEINEN, HOLZ</p> <p>EIDOTTER 1 } ETC. STREICHEN</p> <p>II KREIDEGRUND</p> <p>HOHE SUPPENLÖFFEL KREIDE 8</p> <p>EIDOTTER 3</p> <p>HOHES LÖFFEL ZINK-OD PERMANENTWEISS 2</p> <p>MIT WARMWASSER ZUTEIG</p> <p>RÜHREN. MAN VERDÜNNT IHN NACHBEDARF MIT LEIMWASSER (1 TAF. LEIM : 1 LIT. Aqua)</p> <p>1 LIT. LEIMWASSER MIT 5 cc ESSIGESSENZ</p> <p>GEKOCHT, BLEIBT GUT VERKORKT MONATE FLÜSSIG</p> <p>KREIDE-GRUND WIRD STÜCKWEISE GENETZT U. MIT BIMSSTEIN NATUREL ABGESCHLIFFEN. RÜCKWÄRTS "PAPPE" EINSCHIEBEN, UM KEILRAHMENRÄNDER ZU VERMEIDEN.</p>		<p><u>TON-GRUND AUF KREIDEGRUND</u></p> <p>MAN VERMISCHT FARBENPULVER MIT 204 ODER { EIDOTTER 1</p> <p>{ Aqua 20 cc</p> <p>ODER MIT ALAUNLEIMWASSER</p> <p>ALAUNWASSER { 1/3 gut</p> <p>LEIM[W]ASSER { 1 Th</p> <p>ALAUNWASSER IST RICHTIG, WENN SICH NACH TAGEN ALAUN ABLA[GERT]</p> <p>GOUACHE.</p> <p>355. PERMANENTWEISS MIT ARABI 30 cc : 5 cc KANDIS ANREIBEN.</p> <p>SKIZZENLEINEN.</p> <p>KLÖTZELLEINEN DÜNN ODER HALBRAU MIT REISNÄGEL AUFSPANNEN.</p> <p>1 - 2 MAL MIT { EIDOTTER 1</p> <p>{ Aqua 20 cc</p> <p>ÜBERSTREICHEN. WENN TROCKEN LEICHT NETZEN, DANN ABSCHLEIFEN. NOCH EINMAL M[IT] EILÖSUNG, DIE AUCH GEFÄRBT SEIN KANN, ÜBERG[EHEN]. DIESES LEINEN FÜR TEMPERA O ÖLFARB VERWEN[DBAR.]</p>		

344	<u>ARABICUM</u>	220	224	350
SENEGAL cc 30	KALT LÖSEN	ARABI cc 30	ARABI cc 30	ARABI cc 30
KOPAIVAB - 6	100gr AR: 10ccm	KOPAIVAB - 5	KOPAIVAB - 5	KOPALL - 24
MASTIXFIR - 24	Aqua	BERNSTEINL - 5	KOPALL - 5	MASTIXFIR - 6
KANDIS - 18		MASTIXFIR - 20	MASTIXFIR - 20	KANDIS - 18
WACHS Thielöffel 2		KANDIS - 6	KANDIS - 6	WACHS Thielöffel 2

204	351	<u>KIRSCH-HARZ</u>	240	241
EIDOTTER 1	EIDOTTER 1	KALT LÖSEN	KIRSCHH cc 30	KIRSCHH cc 30
SENEGAL cc 20	SENEGAL cc 20	KIRSCHH-ZERSTONEN gr 10	KOPAIVAB - 15	KOPALLACK - 20
KOPALLACK - 15	MASTIXFIR - 15	POTTASCHE - 1	BERNSTEINL - 15	KOPAIVA - 20
KOPAIVAB - 5	KOPAIVAB - 5	Aqua cc 250	MASTIXFIR - 30	MASTIXFIR - 40
ESSIG 60	ESSIG - 60	DURCH LEINEN		
ohne Essig für ganz partes malen		DRUCKEN		

LEINWAND-GRUND

I. LEIMGRUND

LEIMTAFELN 3	} HEISS ÜBER LEINEN, HOLZ ETC. STREICHEN
AQUA LITER 3	
EIDOTTER 1	

II. KREIDEGRUND

Hohes Suppenlöffel KREIDE 8
 EIDOTTER 3
 Hohes Löffel ZINK-OD. PERMANENTWEISS 2
 MIT WARM WASSER ZU TEIG RÜHREN. MAN VERDÜNNT IHN NACHBE-
 DARF MIT LEIMWASSER (1 TAFELN: 1 LIT Aqua.)

1 LIT. LEIMWASSER MIT 5cc ESSIGESSENZ
 GEKOCHT BLEIBT GUT VERKORRT MONATE
 FLÜSSIG
 KREIDE-GRUND WIRD STÜCKWEISE GENETZT
 V. MIT BISMSTEIN NATUREL ABGESCHLIFFEN.
 RÜCKWÄRTS PAPPE EINSCHIEBEN, UM KEIL-
 RAHMEN RÄNDER ZU VERMEIDEN.

TON-GRUND AUF KREIDEGRUND

MAN VERMISCHT FARBENPULVER
 MIT 204 ODER { EIDOTTER 1
 Aqua 20cc

ODER MIT ALAUNLEIMWASSER
 { ALAUNWASSER 1/3 gut
 LEIMWASSER 1 Tg.

ALAUNWASSER IST RICHTIG
 WENN SICH NACH TAGEN ALAUN ABLAGT

GOVACHE.

355. PERMANENTWEISS MIT
 ARABI 30cc: 5cc KANDIS
 ANREIBEN.

SKIZZEN LEINEN

KLÖTZELLEINEN DÜNN ODER HALBRAU
 MIT REISNÄGEL AUFSPÄNNEN
 1-2 MAL MIT { EIDOTTER 1
 Aqua 20cc

ÜBERSTREICHEN. WENN TROCKEN LEICHT
 NETZEN, DANN ABSCHLEIFEN. NOCH EINMAL
 EILÖSUNG DIE AUCH GEFÄRBT SEIN KANN. ÜBER
 DIESES LEINEN FÜR TEMPERA- u. ÖLFARBEN VERWENDET.

Abb. 234b | Rezeptkompilation von Hermann Urban in einer Abschrift von Cuno Amiet, rechte Hälfte, integral abgebildet in Abb. 46, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand; auf der gegenüberliegenden Seite Transkription.

English summaries

The research presented in this volume is focussed on paintings Cuno Amiet (1868–1961) created early in his output, between 1883 and the end of 1914. The findings are discussed in context with general information on painting materials and techniques used in Switzerland in the late 19th and early 20th centuries.

1. Materials for painting and their availability around 1900

Materials for painting were readily available around 1900. Few references indicate where Cuno Amiet purchased his materials, but those we've found contribute to the overall impression of an excellent supply situation, not only in the cities of Munich and Paris (where Amiet studied between 1886 and 1892) and the Breton artists' colony of Pont-Aven (where he continued his studies until the summer of 1893), but also in his home country Switzerland. There was a rich supply of ready-made products, and Amiet was clearly interested in trying them. At the same time a growing number of painters, including Amiet, were buying raw materials (pigments, fillers, binding media and additives) and making their own grounds, paints, vehicles and varnishes. Because of this, the material composition of many of the paintings created around the turn of the 20th century is much more complex than might be expected. Thanks to new study of written sources and thanks to continual progress in binding media analysis this complexity is increasingly recognised by art technical research.

2. Some notes on Cuno Amiet's supports

Amiet created over 80% of his oil and tempera paintings on textile supports. The remainder are on wood, Eternit (asbestos cement panels), artists' board, cardboard, or paper pasted on cardboard or plywood. This chapter discusses briefly his textile supports and stretchers, and his use of Eternit.

Most of Amiet's textile supports are of pure flax in plain weave. Amongst the few exceptions is a group of at least ten supports from between 1909 and 1911 that are in Panama weave. The weave density of all these supports is somewhere between 15 and 20 threads per cm (in both directions). Amiet usually mounted his textile supports himself, using stretchers keyable in all directions. With the exception of a

small number of large formats amongst them no crossbars are fitted. The stretchers he used between 1908 and 1912 often display stamps indicating the length of the individual stretcher member, and the name of the supplier Gebrüder Scholl in Zürich.

Amiet's use of Eternit brand asbestos cement panels was principally limited to the period between 1904 and 1908, when he created 21 paintings on this type of support. Eternit was produced for the building sector. When the company Schweizerische Eternitwerke AG began its production in Niederurnen (in canton Glaris) in 1904, it quickly became popular amongst Swiss artists because of their high expectations for its durability. However, as Amiet and his friend Giovanni Giacometti were to learn, ground and paint layers applied on Eternit panels often evidenced poor adhesion.

3. Painting grounds around 1900: between academicism and the avant-garde

In academic painting, the question of how to prepare a ground layer for an easel painting was treated as a complex problem with many variables. One aspect discussed at great length in the technical literature of the 19th and early 20th centuries was the absorption capacity of the ground. The preparation of the support, the choice of ground ingredients, the (sometimes multi-layered) build-up and final treatment of the ground were rightly considered as critical steps that predetermined the elasticity, adhesion, sensitivity to humidity and therefore durability of a painting. Nevertheless, artists very often did not prepare their grounds themselves; the range of pre-primed ready-to-use canvases and artists' boards on offer was huge compared to today, and they were widely used.

In the 1880s, the French avant-garde, the successors of the impressionists – starting with Paul Gauguin and his pupil Paul Sérusier – completely broke with this tradition and began to paint on unprepared canvasses, or prepared their canvasses themselves. Their grounds were predominantly bound with animal glue, were generally weakly bound and were therefore extremely absorbent.

4. The grounds of Cuno Amiet's early paintings

During his years as an apprentice and student, and until shortly after his arrival in Pont-Aven, Amiet painted on commercially applied, oil-rich and therefore not absorbent grounds. Given their widespread use and the fact that they were recommended to beginners, his choice is hardly surprising. However, when he arrived in Pont-Aven in 1892, Amiet became familiar with the unorthodox practice of the anti-academic French avant-garde and soon adopted it as his own; he prepared and applied most of his grounds himself. The grounds he used in the 1890s (during and immediately after his time in Pont-Aven) contain chalk as the filler and a proteinaceous binder, almost certainly animal glue; only from 1899 were additional constituents found as binders in his grounds. During the 1890s Amiet aimed for coarse, rough surface textures, but just before the turn of the century – when for a while he tried to paint like the old German masters – he smoothed his grounds by abrading them. Although there are exceptions, self-prepared and applied grounds remained his preferred option. He used them both for his tempera and his oil painting.

Striking exceptions to this rule occurred during the five years between 1908 and 1912, when Amiet returned to the use of commercially applied oil grounds. It's very likely that this was not motivated by technical considerations, rather by a temporary lack of working space; he'd had to give up his studio and work at home. However, as soon as he'd set up a new spacious studio, he returned to his self-prepared, highly absorbent grounds. The use of this type of ground had in the meantime spread, and had been adopted by the German expressionists. However they, unlike Amiet, appear to have never used oil-free mixtures.

There is some evidence of attempts by Amiet to reduce the absorbency of his grounds: From entries in a notebook from 1902 we know that he sometimes applied a glue coating over his chalk and glue grounds. Oil coatings on chalk and glue grounds were found on two works from 1907 and 1913 through materials analysis. Materials analysis, notes by Amiet and inscriptions on the versos of two stretchers evidence that he sometimes added oily components such as oil or egg yolk to his grounds.

5. The use of tempera around 1900 in Switzerland

Interest in the type of artists' paint called tempera is already evident in the literature of the 18th century. During the 19th century its use became increasingly popular. By the time young Cuno Amiet's enthusiasm for it developed, it had become fashionable all over Europe.

Tempera as it was understood around 1900 was soluble in water. It was made with the same pigments as oil paint, but with different and usually much more complex binding media; resins, balsams, waxes, oils, animal glues, casein, gums, egg, starch, honey, sugar, glycerine and other substances could be part of its binding medium. Tempera had some qualities that were highly valued by artists, such as fast drying, high luminosity of colour and (reputedly) good resistance against ageing, and it had some draw-backs. For example, its hue changed after application in ways that could never quite be foreseen; it changed when the paint dried and then again when it was varnished. Unlike oil paint, due to its initially aqueous nature tempera did not adhere well to many types of ground. It remained unpredictable even for the experienced user.

There were many reasons for the interest in tempera around 1900: It was a welcome alternative to oil paints, the quality of which had sunk dramatically as a result of both the paint industry's new mass production methods and the unfair business practices of some distributors. Tempera was considered to be the paint of the old masters; their technique was explored by studying historical treatises and old master paintings. It was also the paint used by Arnold Böcklin, who was widely admired as a great artist and a successor to the old masters. Tempera was beginning to be mass produced and therefore easily available. It could also be used by painters who were trained in easel painting, but were entrusted with the execution of large format mural and decorative painting in newly-built public buildings.

Based on a range of written sources (memoirs, correspondence, notes, and diaries) this chapter draws a picture of the use of tempera in easel painting in Switzerland

around 1900. Among the Swiss painters who used it besides Cuno Amiet – either briefly or over many years – were Hans Sandreuter, Filippo Franzoni, Edoardo Berta, Ernest Biéler, Charles Giron, Albert Welti, Giovanni Giacometti, Fritz Widmann, Abraham Hermanjat, Paul Klee, and Ernst Würtenberger. There is substantial evidence of the many difficulties they encountered with the capricious technique. Hans Sandreuter and later Ernst Würtenberger were considered authorities on all tempera related matters and were often approached for advice.

When looking at paintings created in tempera around 1900, the versatility of this paint type becomes very apparent. Depending on its composition it was suitable for quite opposite purposes: for a stippled graphic style or a solid opaque application, for a fast, direct working method or a slow, layered build-up, for a finish with a varnish or a finish without a varnish.

6. Tempera in Cuno Amiet's early paintings

Amiet probably became aware of the then fashionable and much discussed paint type tempera during his two years studying at the Munich Academy of Fine Arts (1886–1888), although he was only enrolled there as a drawing student. Its use was also spreading in Paris – where Amiet continued his studies at the Académie Julian (1888–1892) – especially after 1891 when the Austrian Baron Alfons von Pereira-Arnstein presented his new product “Pereira'sche Tempera” to the Société des Artistes Français. Amiet probably used tempera for the first time during his sojourn in Pont-Aven, but continued to paint mostly in oil until just before the turn of the 20th century. At that time – as evidenced by his two record books “Sold Paintings” and “Catalogued Paintings”, by his correspondence with Giovanni Giacometti, by other contemporary sources, and by the results of our materials analyses – tempera became his favourite painting medium.

The first unambiguous evidence of Amiet's use of a specific tempera type is a reference from 1899 referring to the product “Pereira'sche Tempera”, which had become widely available. In the same year he painted with a tempera he mixed himself, using a ready-made egg/linseed oil emulsion called “Lompeck'sche Tempera” he'd ordered from the Berlin based painter and decorator August Wilhelm König (owner or part owner of the Berlin paint factory F. Herz & Co.). A third tempera Amiet used in 1902 and 1903 was another “Pereira” product, “Pereira'sche Medium-Tempera-farbe”, a linseed oil/gum emulsion that had been added to the Pereira range in the mid-1890s.

In the early summer of 1902 Amiet came into possession of a compilation of recipes for tempera binders developed by the Munich based painter Hermann Urban. The recipes contained, in various combinations: two types of gum arabic (Senegalgummi and Gummi arabicum), casein, egg yolk, cherry gum, copaiba balsam, mastic varnish (mastic in turpentine), amber and copal varnish (amber or copal cooked with oil), sugar solution, and wax, with additions of sodium borate, potash or vinegar. Making paints based on Urban's recipes was the focus of two meetings of Amiet and Giacometti at Amiet's home in Oschwand (in canton Bern) in the summers of 1902 and 1903, each of which lasted several days. During the second meeting they also experimented with

a tempera binder Arnold Böcklin had used containing cherry gum, that had just been published in a book.

Amiet must have known of and had access to other commercial tempera types, and many more recipes for making tempera. For some of Amiet's works, specific tempera types referred to in sources could be confirmed through binding medium analyses (FTIR, FTIR-FPA, GC-MS, and DT-MS).

Sources show that despite his great enthusiasm for tempera, Amiet battled with serious technical problems with it. Again and again his tempera paint layers came away from the ground and partially flaked off not long after their completion. Because of this, the collector Oscar Miller, on whose support Amiet depended, had developed a clear aversion to tempera as early as 1900. Following a dispute with Miller, Amiet gave up using tempera in 1904 or 1905, and painted from then on with oil colours. In the course of the following years he explored new artistic and technical ground; he became a member of the "Brücke" group of artists and intensively studied (on some occasions copied) Vincent van Gogh's work. His brushwork became more generous, he used increasingly medium-rich paint with a glossier surface, worked faster, applied paint wet-into-wet, and used impasto. This development was possible basically because he now worked in oil.

7. Painting process and effect

A conspicuous characteristic of Amiet's painted work is its immense stylistic diversity. As the technical study of approximately 60 paintings has shown, the diversity of his styles corresponds to the richness and heterogeneity of the working techniques he chose.

The examples given in this chapter illustrate a number of aspects of Amiet's painting process and thereby supplement the findings presented in earlier chapters that were gained from written sources and through materials analyses. Without claiming to be exhaustive, they represent what we know today about his initial sketches and underdrawings, about his occasional use of transfer techniques, about his use of overall or local underpainting and about his methods of paint application. To illustrate the early stages of his working process, works are used that remained unfinished. The chapter ends with a few remarks on his painting en pleinair, on his (rare) pentimenti, his varnishing practice and his occasional use of "recycled" supports.

8. Ageing phenomena

Amiet was by no means indifferent to the question of the durability of his works. He owned a number of technical reference books, in which the chemical structure and durability of pigments used in artists' paints at the time were discussed in detail. However, the inconsistent advice given in these books reflects that pigments on the market with the same name had different stability characteristics, due to the relatively unsophisticated manufacturing processes of the fledgling paint industry. There were also issues with pigment contamination by manufacturing residues, the destructive implications of which were not foreseen. Another problem was that pigments known for their instability, were knowingly, deceptively not identified

on paint tube labels. As a result of these factors, paintings created in this early period of industrial paint manufacture often exhibit tints that are not as chosen by their creators, but the result of changes the pigments in their paints have undergone.

Such changes have been observed in Amiet's paintings. This chapter discusses some examples of these changes; metamorphoses of the pigments chrome yellow, chrome orange, cadmium yellow, emerald green, synthetic ultramarine, and red lakes. The degradation of a cadmium yellow containing paint layer for example, led to a powdery texture as well as to the crystalline efflorescence of cadmium sulphate and cadmium zinc ammonium sulphate (analysed with XRF and FTIR). With the help of a paint cross section and 3D-synchrotron x-ray microtomography it was determined that these crystals form first within the layer and then migrate to its surface.

A type of degradation seen repeatedly in Amiet's work is the crumbling and flaking off of grounds due to bad cohesion and/or adhesion. Some of the examples of this must have been caused by Amiet's failure to pre-size his canvasses. He also appears to have excessively reduced the amounts of binding medium in his usually aqueous self-prepared grounds, with the aim of increasing their absorbency; these grounds seem to be rather porous. The contribution of their porosity to their degradation is currently under investigation at the Swiss Institute for Art Research.

So-called "protrusions" have occasionally been observed in Amiet's paintings. In two of the cases investigated they could be traced back to the formation in the grounds of zinc and calcium soaps respectively.

Some paintings Amiet executed on very lean aqueous grounds and left unvarnished have unfortunately been damaged via restorations. They were impregnated with a consolidant, or varnished, or both, so that their originally unsaturated, bright colours – in particular the originally bright white of the partly visible areas of ground – were irreparably darkened.

The catalogue of types of degradation found in Amiet's paintings is not exhausted by the examples given above. In many cases the investigation of their nature and causes is still at a very early stage.

Quellen und Literatur

Publizierte Quellen

Viola Radlach (Hrsg.), *Cuno Amiet – Giovanni Giacometti. Briefwechsel*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft; Scheidegger & Spiess, 2000.

Viola Radlach (Hrsg.), *Giovanni Giacometti. Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft; Scheidegger & Spiess, 2003.

Oscar Miller, «Worin liegt der künstlerische Gehalt der Werke Cuno Amiets?», in: *Die Schweiz. Schweizerische Illustrierte Zeitschrift*, 1904, S. 321–326.

Ausstellung moderner Kunstwerke im Künstlerhaus, Katalog der I. Serie 1905 vom 12. Januar bis 8. Februar, Ausst.-Kat. Zürcher Kunstgesellschaft, Künstlerhaus Zürich, 1905.

Alfons Pereira-von Arnstein, «*Tempera rediviva!*» *An die Künstler*, Leipzig: E. Haberland, 1909, S. 136.

Emil Bosshard, «Erhaltungsprobleme bei Gemälden von Cuno Amiet», in: *Cuno Amiet und die Maler der Brücke*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich; Brücke-Museum Berlin, Zürich: Kunsthaus Zürich, 1979, S. 39–43.

Unpublizierte Quellen

Herrmann Urban, *Rezepte für Temperabindemittel und Grundierungen*, Oktober 1901 (Abschrift von Cuno Amiet), Nachlass Cuno Amiet, Oschwand.

Cuno Amiet, *Entwurf für den «Anmeldebogen» für die Sezessionsausstellung Wien 1904*, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand.

Cuno Amiet, *Notizbüchlein 1902–1905*, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand.

Cuno Amiet, «Verkaufte Bilder», 1892–1924, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand.

Cuno Amiet, «Katalogisierte Bilder», 1893–1924, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand.

Korrespondenz von Cuno Amiet an Oscar Miller 1897–1914, Galerie Kornfeld, Bern.

Korrespondenz von Oscar Miller an Cuno Amiet, 1897–1914, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand.

Eléonore Gruffel, *Cuno Amiet (1868–1961): étude de sa technique picturale de 1885 à 1920*, Diplomarbeit, Höhere Fachschule für Gestaltung Bern, 1995.

Barbara Mutter-Supitar, *Untersuchung und Dokumentation ausgewählter textiler Bildträger an Gemälden in der Schweiz*, Diplomarbeit, Hochschule der Künste Bern, 2004.

Anouk Jaggi, *Plaques d'amiante-ciment comme support pictural – Exemple de quelques tableaux du début du 20^{ème} siècle*, Diplomarbeit, Hochschule der Künste Bern, 2006.

Von Cuno Amiet verwendete maltechnische Literatur

Im Nachlass vorhanden (und teilweise in Quellen erwähnt)

Ernst Berger, *Quellen und Technik der Fresko-, Öl- und Temperamalerei des Mittelalters* (Beiträge zur Entwicklungs-Geschichte der Maltechnik, 3), München: Callwey, 1897.

Wilhelm Ostwald, *Malerbriefe. Beiträge zur Theorie und Praxis der Malerei*, Leipzig: Hirzel, 1904.

Adolf Wilhelm Keim, *Über Mal-Technik. Ein Beitrag zur Beförderung rationeller Malverfahren auf Grund authentischen Aktenmaterials*, Leipzig: A. Foerster, 1903.

Paul Schultze-Naumburg, *Technik der Malerei: Ein Handbuch für Künstler und Dilettanten*, Leipzig: Haberland, 1902.

Friedrich Linke, *Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel und ihre Verwendung in der Maltechnik*, Stuttgart: Neff, 1904.

In Quellen erwähnt (im Nachlass nicht vorhanden)

August Wilhelm Koenig, *Die Praxis in den verschiedenen Techniken moderner Wandmalerei*, Berlin: Otto Elsner, 1897. [vgl. Cuno Amiet an Giovanni Giacometti, 18.3.1899, in: Radlach 2000, S. 261]

Wilhelm Ostwald, *Monumentales und dekoratives Pastell*, Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft, 1911. [vgl. Wilhelm Wartmann an Cuno Amiet, 2.2.1912, Korrespondenz der Zürcher Kunstgesellschaft, Archiv der Zürcher Kunstgesellschaft und des Kunsthauses Zürich]

Weitere ausgewählte Literatur

Cuno Amiet, «Erinnerungen an Frank Buchser», in: ders., *Über Kunst und Künstler*, Bern: Bernische Kunstgesellschaft, 1948, S. 15–27.

Karoline Beltinger, ««Hermanjat l'alchimiste». La technique picturale d'Abraham Hermanjat

après 1900», in: *Abraham Hermanjat. De l'Orient au Léman – Vom Orient zum Genfersee*, Ausst.-Kat. Musée historique et des porcelaines und Musée du Léman, Nyon, 2012, S. 197–209.

Emil Bosshard, Bruno Mühlethaler, «Bindemittel in der Staffeleimalerei des 19. Jahrhunderts. Eine tabellarische Übersicht aus zeitgenössischen Quellen», in: *Kunsttechnologie und Konservierung*, 3 (1989), Nr. 1, S. 41–99.

Aviva Burnstock, Ibby Lanfear, Klaas Jan van den Berg, Leslie Carlyle, Mark Clarke, Ella Hendriks, Jo Kirby, «Comparison of the fading and surface deterioration of red lake pigments in six paintings by Vincent van Gogh with artificially aged paint reconstructions», in: *ICOM-CC 14th Triennial meeting in The Hague*, 2005, S. 459–466.

Paolo Cadorin, «Colour fading in van Gogh and Gauguin», in: Rijksmuseum Vincent van Gogh (Hrsg.), *A closer look, Cahier Vincent 3*, Zwolle: Waanders, 1991, S. 12–19.

Leslie Carlyle, *The artist's assistant. Oil painting instruction manuals and handbooks in Britain 1800–1900*. With reference to selected eighteenth-century sources, London: Archetype, 2001.

Carol Christensen, «The painting materials and techniques of Paul Gauguin», in: *Conservation Research* (Studies in the History of Art 41, Monograph Series II), Washington: National Gallery of Art, 1993, S. 63–104.

Elise Effmann, «Theories about the Eyckian painting medium from the late-eighteenth to the mid-twentieth centuries», in: *Reviews in Conservation*, 7 (2006), S. 17–26.

Danièle Gros, «Giovanni Giacometti. Maltechnische Untersuchungen», in: Paul Müller, Viola Radlach, *Giovanni Giacometti 1868–1933, Werkkatalog der Gemälde, I–II*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1998, S. 64–101.

Beatrix Haaf, «Industriell vorgrundierte Malleinen. Beiträge zur Entwicklungs-, Handels- und Materialgeschichte», in: *Kunsttechnologie und Konservierung*, 1 (1987), Nr. 2, 1987, S. 7–71.

Kathrin Kinseher, «Ernst Berger and the late 19th-century Munich controversy over painting materials», in: Sigrid Eyb-Green, Joyce H. Townsend, Mark Clarke, Jilleen Nadolny, Stefanos Kroustallis (Hrsg.), *The Artist's Process. Technology and Interpretation, Proceedings of the fourth symposium of the Art Technological Source Research Working Group*, London: Archetype, 2012, S. 158–166.

Manfred Koller, «Das Staffeleibild der Neuzeit», in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Stuttgart: Reclam, 1984, S. 261–434.

Ewa Kruppa, «Farbe! Farbe! Farbe! Riesig, kräftig, energisch, scharferfasst». *Maltechnische Beobachtungen an Werken von Otto Modersohn und Paula Modersohn-Becker vor dem Hintergrund der künstlerischen Selbstzeugnisse in Bezug auf die Verwendung von Temperafarben*, Diplomarbeit, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 2011. (unpubliziert)

Hermann Kühn, «Farbmaterialien, Pigmente und Bindemittel», in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Stuttgart: Reclam, 1984, S. 7–54.

Franz Müller, Viola Radlach, Larissa Ullmann, *Cuno Amiet. Die Gemälde 1883–1919* (Œuvrekata-

loge Schweizer Künstler und Künstlerinnen, 28), Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft; Scheidegger und Spiess, 2014.

Paul Müller, *Oscar Miller. Sammler und Wegbereiter der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solothurn, 1998.

Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, New York: Da Capo Press, 1973. [2. Aufl.]

Eva Reinkowski-Häfner, «Tempera. Zur Geschichte eines maltechnischen Begriffs», in: *Kunsttechnologie und Konservierung*, 8 (1994), Nr. 2, S. 297–317.

Rudolf Schick, *Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin*, hrsg. von Hugo von Tschudi, Berlin: F. Fontane, 1901.

Karin Temme, «Industrielle Malsysteme des 19. Jahrhunderts», in: Heinz Althöfer (Hrsg.), *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung*, München: Callwey, 1987, S. 233–236.

H. Barbara Weinberg, *The Lure of Paris. Nineteenth-Century American Painters and their French Teachers*, New York/London/Paris: Abbeville Press, 1991.

Ernst Würtenberger, *Werden eines Malers*, Heidelberg: Carl Winter, 1936.

Glossar der naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden und Hinweise zur Terminologie

Grossfeldstereomikroskopie

Technoskop Zeiss, Vergrößerungen von 4-fach bis 105-fach

Untersuchung mit ultravioletter Strahlung (UV)

Strahlenquellen: (Schwarzlicht 320–400 nm)
Dr. Hönle, uvahand 250 / UVASPOT 400T

Infrarot-Reflektografie (IRR)

Strahlenquelle: LED Infrarot Scheinwerfer (900 nm); Kamera: CCD s/w (Ikegami)

Infrarot-Transmission (IRT)

Strahlenquelle: Gedimmte Halogenstrahler;
Kamera: CCD s/w (Ikegami)

Röntgendurchstrahlung

Gilardoni-Röntgengerät (*Art-Gil*, 5 mA);
Filmmaterial: Agfa Strukturix D4 DW

Mikro-Röntgenfluoreszenz (XRF)

Tracor Spectrace 6000/50 (Rh-Target,
max. 30 kV/0,3 mA)

sowie:

Artax 800 Spektrometer Bruker (Rh Target,
Heliumspülung, max. 50 kV, Messpunkt: 70 µm)

Fourier Transformations-Infrarot-Mikrospektroskopie (FTIR)

Perkin Elmer System 2000 mit IR/vis-Mikroskop (Perkin Elmer i-series); Präparation mit Stahlwalze auf ein CVD-Diamant-Fenster

Bildgebende «Focal Plane Array»-Infrarot-Mikrospektroskopie (FTIR-FPA)

Bruker Hyperion 3000 / Tensor 27 FTIR-Spektrometer mit 64×64 Multielement-MCT-Detektor (4500–900cm⁻¹), Messfeld: 32×32 µm, Messung mit einem 250 µm ATR-Objektiv mit Ge-Kristall

Raman-Spektroskopie (Raman)

Renishaw inVia Raman Mikroskop (01/2007);
Laser 785 nm (Diode); Renishaw HP NIR785 (300 mW); Laser 633 nm (Gas); Renishaw HeNe 633 (17 mW); Laser 514 nm (Gas); Spectra-Physics Ar ion laser (24 mW)

Massenspektrometrie (MS)

(siehe folgenden Eintrag)

«Direct Temperature»-Massenspektrometrie (DT-MS)

DSQII-Thermoelectron-Gerät; Heizrate: 10° C/s (bis 1000° C); EI 16 eV; Quadrupole Massen-Spektrometer; Messbereich 45–1050 m/z

Gas-Chromatografie-Massenspektrometrie (GC-MS)

Focus GC, gekoppelt mit DSQII-Thermoelectron-Gerät; geteilte/ungeteilte Injektion; kapillare Zebtron ZB 5MS 30 m, 0,25 mm id; 0,25 m Film-dicke; Transportgas Helium; EI (70 eV); Quadrupole Massen-Spektrometer

Polarisationsmikroskopie (PLM)

Polarisationsmikroskop (Olympus BH2-Pol); Vergrößerungen von 100-fach bis 1000-fach. Kristalloptische Untersuchung von Streupräparaten; Einschlussmittel: Cargille Melt-mount® (n_D=1,662/25° C)

Lichtmikroskopie (LM)

Lichtmikroskop *Zeiss AXIO Scope A1*; verschiedene Beleuchtungsmodi. Untersuchung von Anschliffen von Mikroproben; Einschlussmittel: *CEM 4000 Lightfix*; Härtung mit Blaulicht; trockener Anschliff; Politur mit *Micromesh*® (bis 12000 = P1400 = 2–6 µm Körnung)

Raster-Elektronenmikroskopie (REM-EDS)

CamScan 4, ausgestattet mit SE & RE-Detektoren

und einem energiedispersiven Röntgenspektroskopie-System (EDS) von Noran Instruments (Modell 960G)

Synchrotron Röntgen-Mikrotomografie (SRXTM)

Scans durchgeführt an der TOMCAT-Strahllinie der Swiss Light Source in Villigen (AG); 1501 Projektionen pro Scan (jeweils um 0,12° verschoben); Kühlung mit Cryojet. Vergrößerung der Bilder mit optischem Objektiv, resultierend in einer Pixelgrösse von 0,32 µm; weitere Bearbeitung der Daten mit Software AVIZO 8.1

Malfarbe

Die Beschaffenheit des Bindemittels ist unbekannt.

Ölfarbe

Eine oder mehrere schriftliche Quellen und/oder die Ergebnisse von Analysen weisen auf Ölfarbe hin.

Tempera

Eine oder mehrere schriftliche Quellen und/oder die Ergebnisse von Analysen weisen auf Tempera hin.

Gewebe

Die Beschaffenheit der Faser des gewobenen Bildträgers ist unbekannt.

Leinwand

Bei einer Faseranalyse wurde Flachs festgestellt.

Register

Werke

- A**
Abendlandschaft, Kat. 1902.29, S. 32/33, 57, 68/69, 97, 118
Abendsonne im Winter, Kat. 1907.35, S. 78
Abendsonne im Winter, Kat. 1907.36, S. 78, 79
Adam, Studie zum Paradies, Kat. 1894.21, S. 30/31, 54, 66/67, 97
Akt, Kat. 1913.35, S. 11, 34/35, 76, 104
Anna Amiet, Kat. 1904.06, S. 11
Apfelbaum, Kat. 1907.49, S. 34/35, 103
- B**
Bauerngarten, Kat. 1904.23, S. 21, 79
Bauerngarten, Kat. 1908.24, S. 22, 26, 34/35
Bauernhaus im Winter (unvollendet), Kat. 1910.40, S. 80
Bauernwagen, Kat. 1917.41, S. 12, Anm.
Bei Hellsau, Kat. 1891.24, S. 9
Bernerin (Anna Amiet), Kat. 1899.04, S. 30/31, 55, 66/67
Bettelknabe mit Brot, Kat. 1894.15, S. 30/31, 88, 95
Bildnis des Glasmalers Adolf Kreuzer, Kat. 1901.13, S. 30/31, 66/67, 83
Bildnis Emilie Amiet-Baer, Kat. 1894.06, S. 13, 24, 30/31
Bildnis Ferdinand Hodler vor seinem Marignano-Bild, Kat. 1898.05, S. 30/31, 82
Bildnis Max Leu, Kat. 1898.03, S. 25, 30/31, 83, 98, 109
Bildnis Mme Rodo, Kat. 1913.22, S. 34/35
Bildnis Susanna Michel-Mühlemann, Kat. 1903.07, S. 70/71
Blühender Baum, Kat. 1906.12, S. 28, 32/33
Blumenstraus mit Krug und Tasse, Kat. 1909.38, S. 23, 107
Bretonin, Kat. 1892.06, S. 22, 23, 81
- D**
Das Weib, Kat. 1904.09, S. 70/71
- Dekoration für das Café Bavaria, Solothurn*, Kat. 1899.13, S. 56
Der blühende Baum, Kat. 1905.16, S. 32/33, 89, 103
Der gelbe Hügel, Kat. 1903.15, S. 25, 32/33, 60, 61, 62, 70/71
Der grosse Winter, Kat. 1904.20, S. 62, 70/71
Der kranke Knabe, Kat. 1895.09, S. 66/67
Der Schnee, Kat. 1907.32, S. 34/35, 90
Der violette Hut, Kat. 1907.17, S. 34/35, 96
Die Hoffnung (Erstfassung), Kat. 1901.09, S. 77
Die Hoffnung (Triptychon), Kat. 1902.10, S. 56, 61, 68/69
Die Hoffnung (Diptychon), Kat. 1904.07, S. 15, 16, Anm.; 26, 32/33, 77, 98
Die rote Obsternte, Kat. 1912.19, S. 23
Die Schwestern, Kat. 1897.02, S. 22, 23, 26, 82, 97
Die Wahrheit, Kat. 1913.41b, S. 34/35
Doppelporträt, Kat. 1903.01, S. 61, 70/71
Drei Frauen im Garten (Triptychon), Kat. 1903.02, S. 25, 32/33, 77, 70/71, 84, 113, Anm.
- E**
Else Miller, Kat. 1902.16, S. 30/31, 56, 57, 62, 68/69, 96, 115
- F**
Farbenstudie (blau), Kat. 1901.19, S. 30/31, 66/67, 107
Frau mit Handarbeit (unvollendet), Kat. 1896.06, S. 21, 37, 66/67, 81, 99
Frau mit rotem Hut (Emmy) (recto von Selbstbildnis), Kat. 1896.01, SIK 1202060001, S. 30/31, 80
Frau mit rotem Hut (Emmy), Kat. 1893.01, S. 10, 73
Frau und Kind, Kat. 1911.04, S. 23, 74
Frauen im Garten, Kat. 1916.18, S. 12, Anm.
Frühling, Kat. 1906.11, S. 21
Frühlingslandschaft, Kat. 1905.13, S. 32/33, 87
- G**
Giovanni Giacometti im Atelier in Paris, Kat. 1889.04, S. 11
Graugrüne Stimmungsstudie, Kat. 1902.28, S. 30/31, 59, 62, 68/69, 85, 96, 116
- H**
Hellsau im Winter, Kat. 1894.28, S. 65, Anm.
Herbstlandschaft, Kat. 1906.24, S. 32/33, 80, 103, 104, 106, 109, 110
Hügel, Kat. 1902.25, Einband, S. 32/33, 58, 59, 60, 62, 70/71, 97, 121
- I/J**
Im Garten, Kat. 1911.08, S. 10, 34/35
Josef Ignaz Amiet, der Vater des Künstlers, auf der Burgruine Ramsach, BL, Kat. 1890.03, S. 22, 23, 96
- K**
Kameliën, Kat. 1910.55, S. 12, 23, 93
Kirche im Sommer, Kat. 1907.47, S. 10
Kirche im Winter, Kat. 1907.41, S. 10
Kirschbäumchen, Kat. 1899.15, S. 30/31, 66/67, 84, 118
Knabenporträt (Rolf Langnese), Kat. 1914.09, S. 12, Anm.
- L**
L'Arlesienne. Kopie nach Vincent van Gogh, Kat. 1894.09, S. 29, Anm.; 76
- M**
Mädchenakt, Kat. 1903.13, S. 22, 25, 32/33, 57, 62, 70/71
Mädchenbildnis im Profil, Kat. 1913.21, S. 12, Anm.
Mondlandschaft (Föhn), Kat. 1904.25, S. 99
Mutter und Kind, Kat. 1899.07, S. 56, 61, 66/67
Mutter und Kind, Kat. 1901.15, S. 61
Mutter und Kind, Kat. 1904.13, S. 16, Anm.
- O**
Orangen auf blauem Tuch, Kat. 1907.51, S. 28, 34/35, 74
- P**
Paysage du printemps, Kat. 1906.15, S. 32/33, 102, 103
Pfingstrosen, Kat. 1914.60, S. 112

Pont-Aven, Kat. 1892.17, S. 21
Potrrät (Annel), Kat. 1910.03, S. 12, 23, 94
Porträt Giacometti, Kat. 1910.21, S. 10, 23, 94
Posthüsil Oschwand, Kat. 1913.46, S. 34/35, 86

R
Richesse du soir, Kat. 1899.12, S. 13, 55, 56, 75
Rosenbäumchen, Kat. 1902.31, S. 68/69

S
Schneeschmelze, Kat. 1902.24, S. 62, 70/71
Selbstbildnis, Kat. 1900.02, S. 21, 66/67
Selbstbildnis, Kat. 1914.02, S. 34/35, 93
Selbstbildnis (unvollendet, verso von *Frau mit rotem Hut [Emmy]*), Studie, Kat. 1893.01, Kat. 1895.04, S. 73
Selbstbildnis (unvollendet, verso von *Sitzender Akt*, Kat. 1894.20), Kat. 1894.02, S. 21, 66/67, 73
Selbstbildnis (recto von *Frau mit rotem Hut [Emmy]* [unvollendet]), SIK 1202060001, Kat. 1896.01, S. 30/31
Selbstbildnis mit Apfel, Kat. 1901.01, S. 30/31

Selbstbildnis mit Gattin, Kat. 1899.01, S. 9, 25, 30/31, 42, 56, 66/67, 88, 89
Sitzender Akt (recto von *Selbstbildnis*, Kat. 1894.02), Kat. 1894.20, S. 21, 66/67
Skispuren, Kat. 1909.20, S. 22, 34/35, 79, 90, 108
Sommerlandschaft, Kat. 1907.43, S. 23, 26, 86, 103
Sommerlandschaft mit drei Bäumen, Kat. 1905.19, S. 32/33, 78
Sonnenflecken, Kat. 1904.02, S. 32/33, 103
Stilleben, Kat. 1906.28, S. 28, 32/33
Stilleben (Chrysanthemen und Äpfel), Kat. 1909.39, S. 23, 92
Stilleben mit Äpfeln und Tomaten, Kat. 1895.15, S. 21, 73
Stilleben mit drei Orangen, Kat. 1907.52, S. 34/35, 85, 105, 106
Stilleben mit drei Vasen, Kat. 1906.27, S. 92
Stilleben mit Fayence und Äpfeln, Kat. 1893.24, S. 24, 30/31, 53, 54, 66/67, 109
Stilleben mit rotem Tuch, Kat. 1913.53, S. 28, 34/35, 104, 105
Stilleben mit Tomaten, Kat. 1893.23, S. 21

Studie zu «Richesse du soir», Kat. 1899.09, S. 30/31, 55, 66/67, 75

V
Vase mit Blumen, SIK 86135, S. 16, Anm.

W
Wiesenlandschaft mit Ziegen, Kat. 1897.11, S. 53, 54, 66/67
Winterlandschaft, Kat. 1902.21, S. 23, 26, 60, 62, 68/69, 84
Winterlandschaft, Kat. 1908.20, S. 23, 86, 109, 110
Winterlandschaft, Kat. 1904.19, S. 26, 32/33, 87
Winterlandschaft, Kat. 1907.40, S. 34/35, 91
Winterlandschaft, Kat. 1907.39, S. 34/35, 92, 111
Winterlandschaft, Kat. 1902.22, S. 62
Winterlandschaft mit Weiher, Kat. 1900.14, S. 30/31, 87, 13
Winterlandschaft (Winistorf), Kat. 1895.12, S. 65, Anm.
Zwei Köpfe von «Richesse du soir», Kat. 1902.18, S. 32/33, 59, 68/69, 97, 120

Personen, Firmen, Produkte

A
Josef Ignaz Amiet (1829–1895), S. 12, Anm.; 29, Anm.
Anna Amiet-Luder (1874–1953), S. 39
Emil Anner (1870–1925), S. 48, Anm.
Hans Asper (1499–1571), S. 39
René Auberjonois (1872–1957), S. 113, Anm.

B
Wilhelm Balmer (1865–1922), S. 15, 40, 49, Anm.
Karl Balsiger (1871–1931), S. 12, Anm.
Viktor Baumgartner (1870–1948), S. 15, 41, 48, Anm.
Jos. Bayerle, München, S. 9, 10
Gustave de Beaumont (1851–1922), S. 49, Anm.
Fritz Behrendt, Grafrath, S. 9
Ernst Berger (1857–1919), S. 39, 40, 43, 45, 52, 56
Emile Bernard (1868–1941), S. 24
Edoardo Berta (1867–1931), S. 43, 133
Ernest Biéler (1863–1848), S. 39, 42, 44, 45, 48, Anm.; 49, Anm.; 50, Anm.; 133
William Blake (1757–1827), S. 47, Anm.
Blanchet, Genf, S. 12, Anm.

Arnold Böcklin (1827–1901), S. 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, Anm.; 49, Anm.; 58, 60, 131, 134
Bodenmüller, Karlsruhe, S. 41, 43, 49, Anm.
Karl Ludwig Born (1864–1914), S. 41
Borrer und Rufer, Solothurn, S. 10
Emil Bosshard (1945–2006), S. 108
Sandro Botticelli (1445–1510), S. 39
William-Adolphe Bouguereau (1825–1905), S. 17, 19, 53
Bourgeois Ainé, Paris, S. 8
Paul Bouvier (1857–1940), S. 43
Brachard & Fils, Genf, S. 12, Anm.
Frank Buchser (1828–1890), S. 22, 51
Max Buri (1868–1915), S. 9, 12, Anm.
Albert Bürki (Lebensdaten unbekannt), S. 12, Anm.
Eugène Burnand (1850–1921), S. 48, Anm.
Otto Buss (1871–1906), S. 12, Anm.; 41, 46, 49, Anm.; 50, Anm.

C
Paolo Cadorin (1918–2014), S. 106
Louis-Severin-Albert Calame (1863–1931), S. 41
Vittore Carpaccio (um 1460–um 1526), S. 48, Anm.

Cennino Cennini (um 1370–um 1430), S. 39, 48, Anm.
Paul Cézanne (1839–1906), S. 24
M. Chabod, Paris, S. 9, 10, 12, Anm.
Jules Chauvin, Paris, S. 9, 12, Anm.; 49, Anm.; 63/64, Anm.
H. T. Chopard (Lebensdaten unbekannt), S. 12, Anm.
Plinio Colombi (1873–1951), S. 41
Roderic O'Conor (1860–1940), S. 24
Ch. Corfu, Genf, S. 12, Anm.
Courvoisier, Basel, S. 44

D
Maurice Denis (1870–1943), S. 20, Anm.
Wilhelm von Diez (1839–1907), S. 52
Max Doerner (1870–1939), S. 24, 38, 39, 40, 108

E
Hans Emmenegger (1866–1940), S. 11, 12, Anm.; 41, 45, 48, Anm.; 49, Anm.; 50, Anm.; 102
Jan van Eyck (um 1390–1441), S. 39, 40, 47, Anm.

F
Gabriel Ferrier (1847–1914), S. 53

- Filippo Franzoni (1857–1911), S. 39, 43, 44, 48, Anm.; 49, Anm.; 133
 Roger Fry (1866–1934), S. 48
 Fuchs, Luzern, S. 8
- G
- Hans Garnjobst (1863–1955), S. 41
 Joseph Gasteton (geb. 1865), S. 41
 Hermann Gattiker (1865–1915), S. 46
 Paul Gauguin (1848–1903), S. 19, 20, Anm.; 24, 25, 108, 131
 C. Geisendorf, Genf, S. 12, Anm.
 Domenico Ghirlandaio (1449–1494), S. 39
 Giovanni Giacometti (1862–1933), S. 8, 10, 11, 12, Anm.; 14, 15, 16, Anm.; 27, 29, Anm.; 39, 40, 41, 42, 45, 47, 48, Anm.; 52, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 64, Anm.; 102, 103, 113, Anm.; 131, 133
 Charles Giron (1850–1914), S. 39, 42, 44, 45, 48, Anm.; 49, Anm.; 50, Anm.; 133
 Gobat (Vorname und Lebensdaten unbekannt), S. 49, Anm.
 Vincent van Gogh (1853–1890), S. 19, 24, 26, 29, Anm.; 62, 76, 106, 112, Anm.; 134
- H
- Erich Heckel (1883–1970), S. 27
 Abraham Hermanjat (1861–1931), S. 8, 9, 11, 12, Anm.; 15, 37, 39, 41, 46, 102, 133
 Christiana Herringham (1852–1929), S. 48, Anm.
 F. Herz & Co., Berlin, S. 55, 56, 64, Anm.; 133
 Ferdinand Hodler (1853–1918), S. 10, 12, Anm.; 14, 15, 42, 49, Anm.; 61, 62, 65, Anm.
 Hans Holbein d. J. (1497 oder 1498–1543), S. 39
- K
- Wassily Kandinsky (1866–1944), S. 40, 48, Anm.
 Adolf Wilhelm Keim (1851–1913), S. 37, 51, 52, 100
 Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), S. 27, 40, 48, Anm.
 Richard Kisling (1862–1917), S. 11, 29, Anm.
 Librairie Klausfelder S. A., Vevey, S. 12, Anm.
 Paul Klee (1879–1940), S. 47, 133
 Rudolf Koller (1828–1905), S. 8, 41, 48, Anm.
 August Wilhelm König (Lebensdaten unbekannt), S. 55, 56, 57, 133
 Erich Kubierschky (1854–1944), S. 43
- L
- Lefranc & Cie, Paris, S. 8, 10, 11
 Frieda Liermann (1877–1958), S. 41
 Ernst Linck (1874–1935), S. 42
 F. Linel, Paris, S. 8
 Friedrich Linke (1854–1914), S. 29, Anm.; 58, 100, 103
 Lompeck (Vorname und Lebensdaten unbekannt), S. 55, 56, 61, 62, 67, 100, 133
 Heinrich Ludwig (1829–1897), S. 17, 20, Anm.
- M
- Fritz Mackensen (1866–1953), S. 54
 Maxime Maufra (1861–1918), S. 20, Anm.
- Mengs-Pastellstifte, S. 9, 11
 Louis de Meuron (1868–1949), S. 15
 Hanni Miller (Lebensdaten unbekannt), S. 101
 Oscar Miller (1862–1934), S. 12, Anm.; 15, 16, Anm.; 48, Anm.; 54, 55, 61, 62, 64, Anm.; 65, Anm.; 66, 69, 71, 100, 101, 112, Anm.; 134
 Otto Modersohn (1865–1943), S. 54
 Charles Moreau-Vauthier (1857–1924), S. 19
 Gertrud Müller (später Dübi-Müller, 1888–1980), S. 29, Anm.
 J. G. Müller & Co., Stuttgart, S. 41, 48, Anm.; 49, Anm.; 63, Anm.
 Mussini-Farben, S. 9, 41, 45, 48, Anm.; 49, Anm.
- N
- Neisch-Farben, S. 41, 43, 45, 48, Anm.; 49, Anm.
- O
- Wilhelm Ostwald (1853–1932), S. 43, 100
 Otti (Familiennamen und Lebensdaten unbekannt), S. 95
 Fritz Overbeck (1869–1909), S. 54
- P
- J.-M. Paillard, Paris, S. 8
 Jacques-Nicolas Paillot de Montabert (1771–1849), S. 39
 Pelloni (Vorname und Lebensdaten unbekannt), S. 49, Anm.
 Alfons von Pereira-Arnstein (1845–1931), S. 18, 41, 42, 48, Anm.; 49, Anm.; 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 63, Anm.; 64, Anm.; 67, 71, 69, 97, 115, 117, 118, 133
 A. Perrier, Genf, S. 12, Anm.
 Paul Pia, Genf, S. 12, Anm.
 Karl von Pidoll (1847–1901), S. 41, 43, 45, 49, Anm.
 Karl von Piloty (1826–1886), S. 51
 Armand Point (1860–1932), S. 47, Anm.
- R
- Jean François Raffaëlli (1850–1914), S. 11, 12, Anm.
 Karl Raupp (1837–1918), S. 22, 29, Anm.
 Joshua Reynolds (1723–1792), S. 47
 Regnier, Paris, S. 8
 Rembrandt van Rijn (1606–1669), S. 39
 Ant. Richard, Düsseldorf, S. 42
 Léo-Paul-Samuel Robert (1851–1923), S. 8, 12, Anm.; 41, 42, 48, Anm.; 49, Anm.
 Théophile Robert (1879–1954), S. 12, Anm.
 Tony Robert-Fleury (1837–1911), S. 53, 54
 Franz Rose (1854–1912), S. 39, 45, 48, Anm.; 50, Anm.
 Rubens-Farben, S. 9, 107
 John Ruskin (1819–1900), S. 48, Anm.
- S
- Pierre de Salis (1827–1919), S. 12, Anm.
 Hans Sandreuter (1850–1901), S. 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, Anm.; 49, Anm.; 50, Anm.; 54, 64, Anm.; 133
- Rudolf Schick (1840–1887), S. 41, 45
 Carl Felix von Schlichtegroll (1862–1946), S. 63, Anm.; 64, Anm.
 Schmincke, Düsseldorf, S. 37, 41, 43, 44, 49, Anm.
 Schneider Farbwaren, Bern, S. 10
 Gebrüder Scholl, Zürich, S. 9, 10, 11, 12, Anm.; 14, 16, Anm.; 26, 27, 29, Anm.; 107, 113, 131
 Schönfeld, Düsseldorf, S. 9, 37, 41, 45
 Paul Schultze-Naumburg (1869–1949), S. 18, 25, 100, 102, 103, 106
 Schweizerische Eternitwerke AG, Niederurnen, GL, S. 10, 15, 131
 Giovanni Segantini (1858–1899), S. 8
 Gottardo Segantini (1882–1974), S. 58
 Armand Séguin (1867–1935), S. 24
 G. Sennelier, Paris, S. 10, 12, Anm.
 Paul Sérusier (1864–1927), S. 15, 20, 24, 25, 29, Anm.; 47, Anm.; 131
 John Roddam Spencer Stanhope (1829–1908), S. 40, 47, Anm.; 48, Anm.
 Ernst Stückelberg (1831–1903), S. 48, Anm.; 49, Anm.
- T
- Talens & Zoon, Apeldoorn, S. 8
 Frits Thaulow (1847–1906), S. 20, Anm.
 Theophilus Presbyter (12. Jh.), S. 41
 Hans Thoma (1839–1924), S. 41, 43
- U
- Hermann Urban (1866–1948), S. 28, 33, 45, 58, 59, 60, 62, 63, 69, 71, 112, Anm.; 116, 117, 118, 119, 126, 129, 132, 133
- V
- Félix Vallotton (1865–1925), S. 20, Anm.
 Giorgio Vasari (1511–1574), S. 40, 47
 Jan Verkade (1868–1946), S. 15
 Jehan-Georges Vibert (1840–1902), S. 18, 24, 52, 102, 113, Anm.
 Edouard Vuillard (1868–1940), S. 47, Anm.
- W
- Günther Wagner, Hannover, S. 12, Anm.
 Albert Welti (1862–1912), S. 39, 40, 41, 45, 47, 48, Anm.; 49, Anm.; 50, Anm.; 56, 61, 64, Anm.; 65, Anm.; 133
 Drogerie Wernle, Zürich, S. 10
 Fritz Widmann (1869–1937), S. 15, 41, 45, 46, 48, Anm.; 49, Anm.; 50, Anm.; 133
 Winsor & Newton, London, S. 8
 Ernst Würtenberger (1868–1934), S. 38, 39, 40, 41, 45, 46, 49, Anm.; 50, Anm.; 52, 58, 64, Anm.; 133
- Z
- Jean Zané, Genf, S. 12, Anm.
 Franz Anton Zetter (1854–1916), S. 10, 101

Fotonachweis und Copyright

Fotonachweis

Aargauer Kunsthaus, Aarau (Jörg Müller), Abb. 168
The Barrett Collection, Dallas, TX, Abb. 96
Collection Pictet, Genf, Abb. 36 und Einband
Fotograf unbekannt, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand, Abb. 172
Kunsthaus Zürich, Abb. 70
Kunstmuseum Solothurn (Pascale Hegner), Abb. 103
Kunstmuseum Solothurn (Claudia Leuenberger), Abb. 101, 141
Kunstmuseum Solothurn (Mario Schenker), Abb. 130
Scan aus Publikation, Abb. 24
Schweizerische Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur, Bern, Abb. 23
SIK-ISEA, Zürich (Philipp Hitz), Abb. 8, 18, 26, 28, 30, 34, 41, 45, 49, 51, 53, 64, 65, 76, 81, 83, 86, 88, 92, 108, 112, 114, 122, 128, 145, 161, 163, 165, 176, 191, 197, 205, 209, 220, 223–233
SIK-ISEA, Zürich (Lutz Hartmann), Abb. 27, 47, 67, 90, 94, 106, 118, 120, 132, 136, 155, 159, 170
SIK-ISEA, Zürich (Jean-Pierre Kuhn), Abb. 33, 73, 79, 116, 218
SIK-ISEA, Zürich, Abb. 25, 57, 59
M. + D. Thalmann, Herzogenbuchsee, Abb. 46, 234 a/b

Copyright

2015 M. + D. Thalmann, Herzogenbuchsee, für die Werke und Dokumente von Cuno Amiet

Die Autorinnen

Karoline Beltinger

Dipl. Rest. FH

Leiterin der Abteilung Kunsttechnologie,

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, SIK-ISEA

Ester S. B. Ferreira

Ph. D.

Leiterin der Naturwissenschaftlichen Analytik, Abteilung Kunsttechnologie,

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, SIK-ISEA

Karin Wyss

Chemielaborantin

Mitarbeiterin der Naturwissenschaftlichen Analytik, Abteilung Kunsttechnologie,

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, SIK-ISEA

herausgegeben vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft

- 1 Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Ferdinand Hodler (2007)
- 2 Kompodium der Bildstörungen beim analogen Video / Compendium of Image Errors in Analogue Video (2012)
- 3 Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Cuno Amiet 1883–1914 (2015)
- 4 Tempera in easel painting around 1900 (2016)
- 5 Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Ferdinand Hodler, Teil 2 (2017)
- 6 Hans Emmenegger: Maltechnische Notizen 1901–1905 (2020)

Cuno Amiet (1868–1961) zählt zu den erfolgreichsten Künstlern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Schweiz. Die Jahre seiner Ausbildung und die Anfänge seiner eigenen Ausdrucksweise fallen in eine Zeit zahlloser theoretischer Auseinandersetzungen und werden geprägt von einer Folge sich rasch ablösender «-ismen». Der damit einhergehende Stilpluralismus wurde bisher in der Kunstgeschichte meist auf seine gedanklichen Konzepte und auf sein Erscheinungsbild hin untersucht, während erst in jüngerer Zeit eine von der Kunsttechnologie ausgehende Forschung die materielle Seite dieser Kunst – Maltechnik und verwendete Stoffe – in die Diskussion einbrachte.

Der vorliegende Band präsentiert kunsttechnologische, unter Einbezug von schriftlichen Quellen durchgeführte, Untersuchungen zu rund 60 Gemälden von Cuno Amiet aus dem Zeitraum von 1883 bis 1914. Vorgestellt werden die Herkunft von Amiets Malmaterialien vor dem Hintergrund der damaligen Versorgungslage, seine Bildträger, seine Grundierungen im Kontext der Grundierungspraxis an der Wende zum 20. Jahrhundert, sein Interesse an der kapriziösen Farbengattung «Tempera», der Reichtum und die Heterogenität seiner Maltechniken sowie Schäden, die heute an seinen Gemälden auftreten.



Scheidegger & Spiess