

# Malprozess und Bildwirkung

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Kunstmaterial**

Band (Jahr): **3 (2015)**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

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

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

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

## **Haftungsausschluss**

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

# 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.



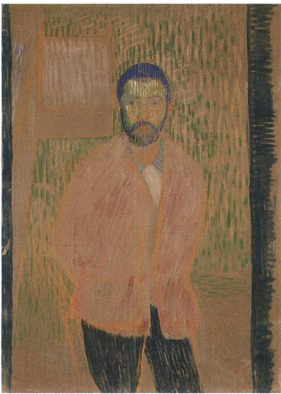
47



48

Abb. 47 | *Stilleben mit Äpfeln und Tomaten*, um 1895, Ölmalerei 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 | *Stilleben 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.



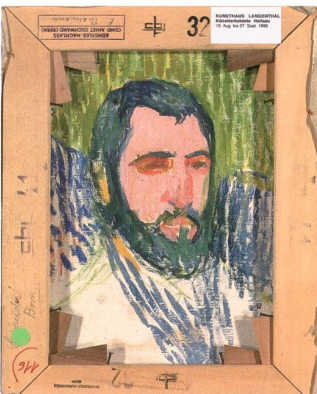
49



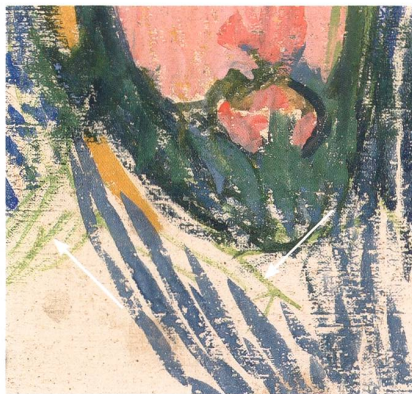
50

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 orangefarbener Malfarbe ausgeführt.

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



51

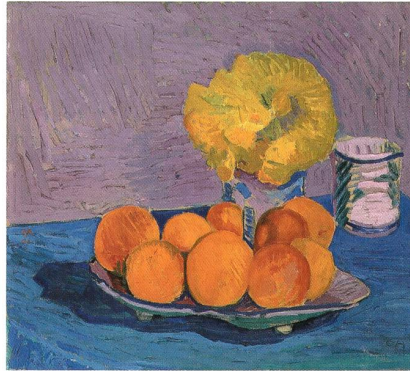


52

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.

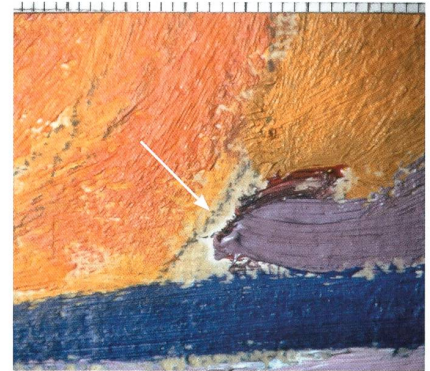
Abb. 52 | *Selbstbildnis*, Detail mit hellgrünen Linien der ersten Skizze (Pfeile).

**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.



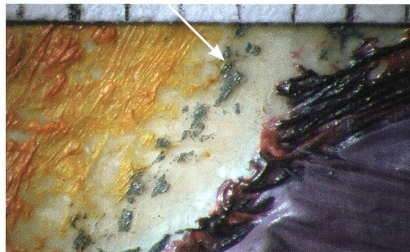
53

**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).



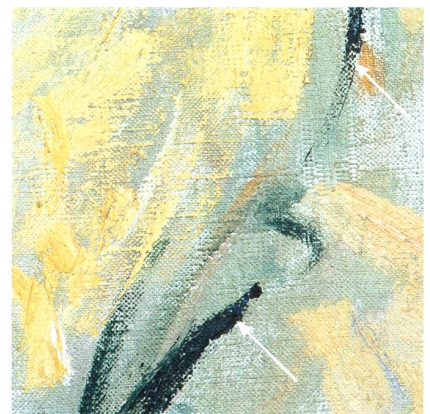
56

**Abb. 57** | *Frau und Kind*, 1911, Ölfarbe auf Gewebe, 98,5×91,5 cm, Aargauer Kunsthaut, 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.

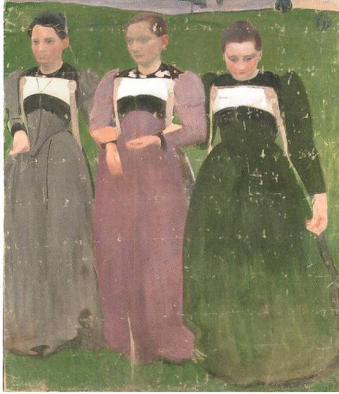


58

## 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.)

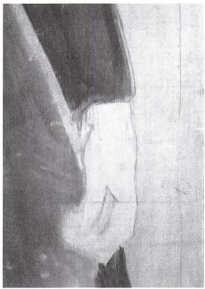
### 2.1. Linienraster



59



60



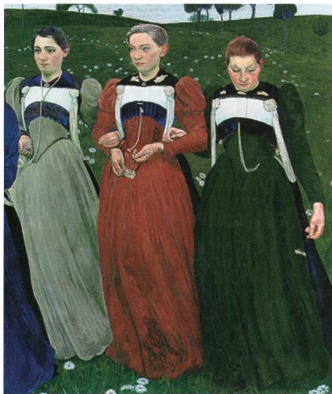
61



62



63



64

**Abb. 59** | Studie zu «Richesse du soir», 1899, Tempera auf Gewebe, 116 x 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.

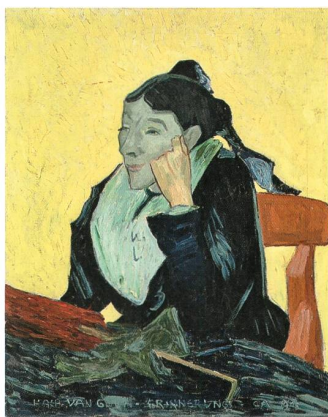
**Abb. 62** | Studie zu «Richesse du soir», Detail (ca. 3 x 4,5 cm) unten rechts. Grüner Rock der rechten Figur mit horizontaler Kratzspur in der Farbschicht (Pfeil).

**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 x 4,25 cm). Die horizontalen Linien verlaufen in Abständen von 11–12 cm.

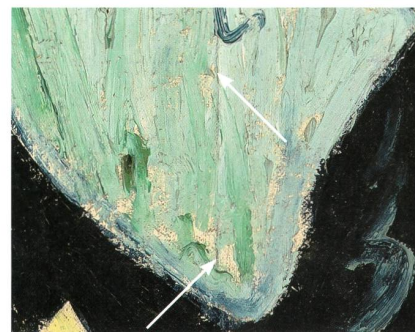
**Abb. 64** | *Richesse du soir* (Hauptfassung), 1899, Malfarbe auf Leinwand, 195 x 249 cm, Kunstmuseum Solothurn, Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur, Bern (Kat. 1899.12), Detail mit der Figurengruppe, die der Studie (Abb. 59) entspricht. (Die Hauptfassung wurde nicht 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.

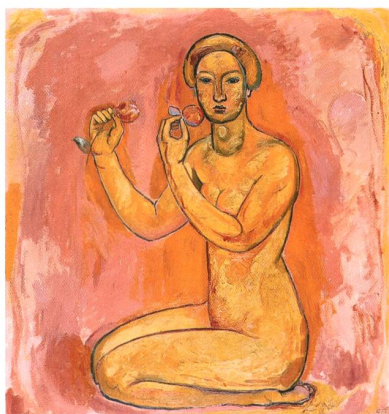


65



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

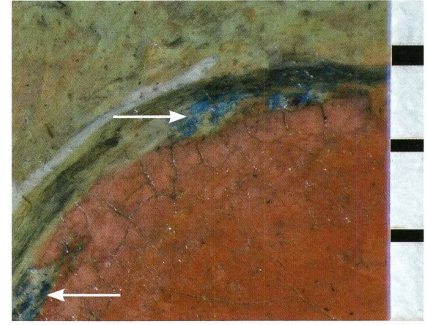
## 2.2. Pausen



70



71

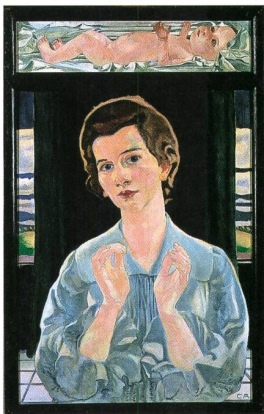


72

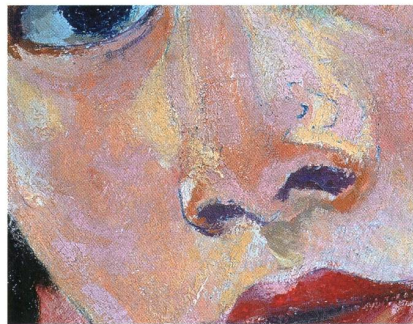
**Abb. 70** | *Drei Frauen im Garten* (Triptychon), 1903, Tempera auf Karton, 40,5 x 51,5 cm, Kunsthaus Zürich (Kat. 1903.02). Amiet scheint die Unterzeichnung wenigstens zum Teil nach einer unbekanntem Vorlage im Pausverfahren übertragen und dafür blaues Kopierpapier aus dem Bürobedarf verwendet zu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

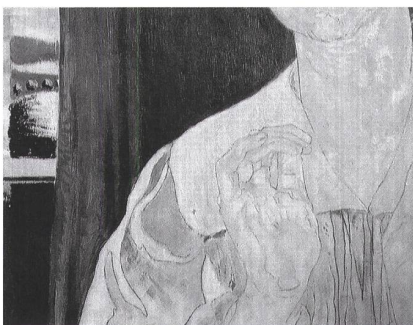


74

**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.

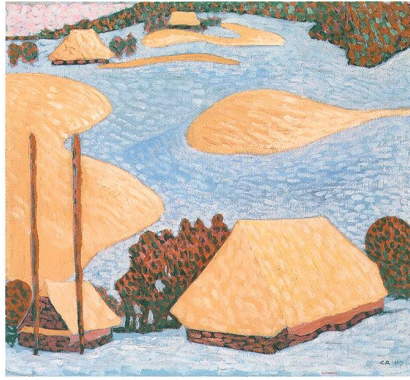


75

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 Pausen.

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



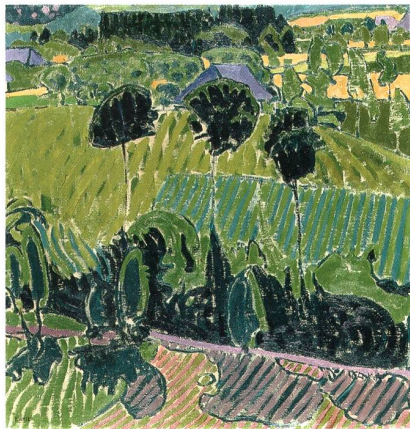
78

### 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.

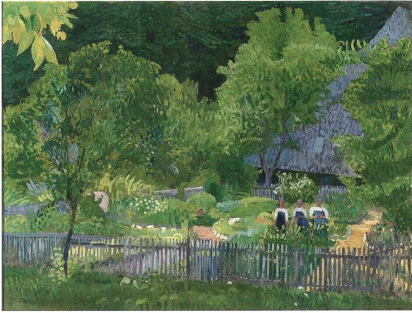


79



80





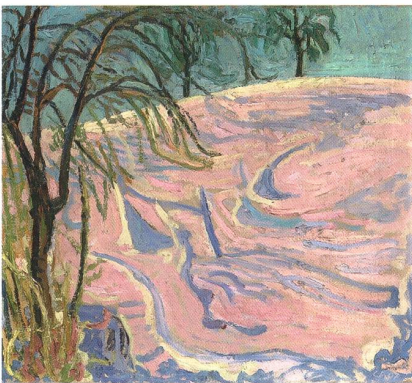
81



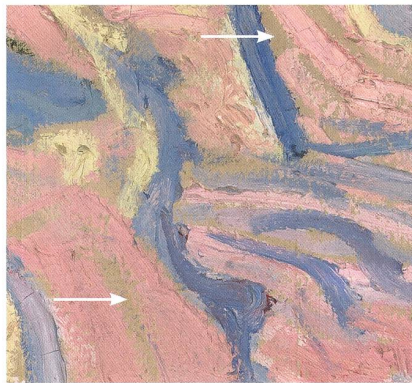
82

**Abb. 81** | *Bauerngarten*, 1904, Malfarbe auf Asbestzementplatte (Eternit), 50 x 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 x 158,5 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1909.20).

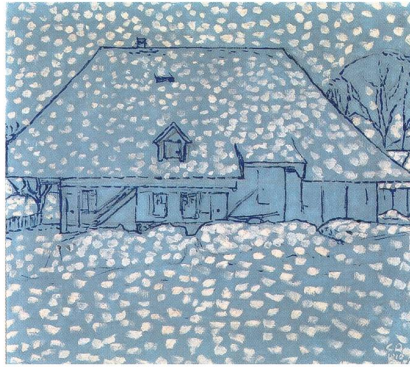
**Abb. 84** | *Skispuren*, Detail (ca. 13,5 x 15 cm) aus dem Schneefeld links unten. Zwischen den Pinselstrichen in kühlen rosa, hellblauen und hellgelben Farbtönen liess Amiet den warmen beigen Ton der Grundierung sichtbar (Pfeile).



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

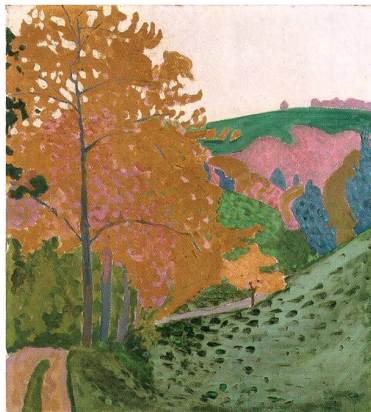
**Abb. 89** | *Frau mit rotem Hut (Emmy)*, Detail. Im grünen Hintergrund ist an manchen Stellen noch die dünne, olivgrüne Untermalung zu sehen (Pfeil); die kräftig grünen senkrechten Pinselstriche gehören bereits zur Ausführung.



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 Farbönen, 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

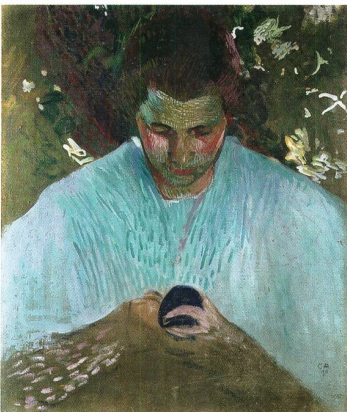
In Pont-Aven, also in den Jahren 1892/1893, begann Amiet, mit dünnen zueinander in Komplementärkontrast stehenden farbigen Linien zu arbeiten. Meistens ging er von einer flächigen Untermalung aus, auf die er die Linien entweder in strikt vertikaler Richtung oder in formbegleitendem Verlauf auftrug. So 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.



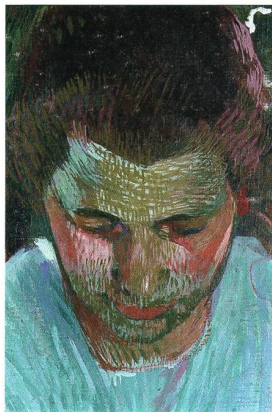
92



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 aufgebrauchten 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.

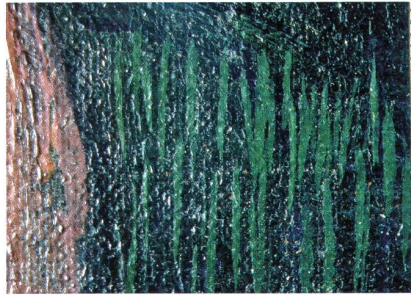
**Abb. 100** | *Die Schwestern*, Detail (1,5 x 2 cm) mit dem linken Auge von Anna Luder (im Profil dargestellt). Die mit einem dunklen Lokaltönen angelegten Schatten wurden in hellen Grüntönen strichelnd überarbeitet.

**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



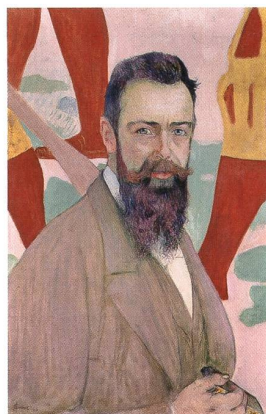
99



98



100



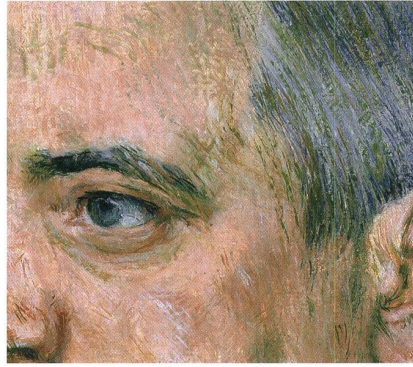
101



102



103



104



105

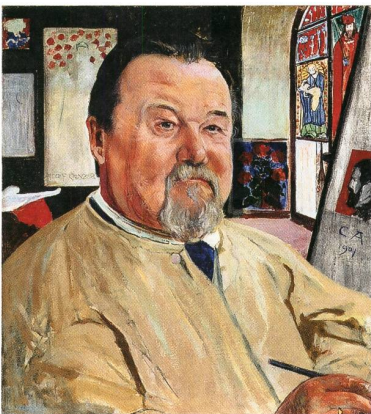
Abb. 103 | *Bildnis Max Leu*, um 1898, Ölfarbe auf Gewebe, 73,5 × 84 cm (inklusive Rahmen), Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1898.03).

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).

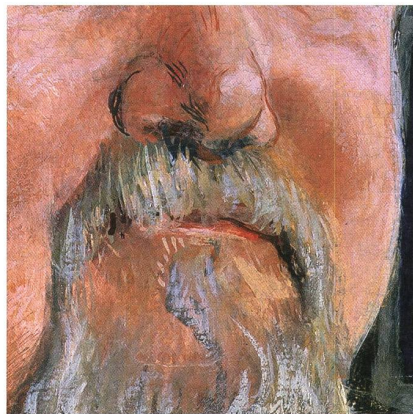
Abb. 105 | *Bildnis Max Leu*, Detail aus dem Hintergrund rechts, im Streiflicht. In diesem Bereich sind die Striche breiter als innerhalb der Figur.

## 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.



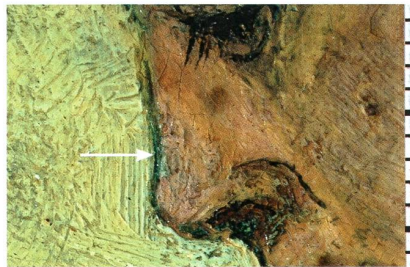
108



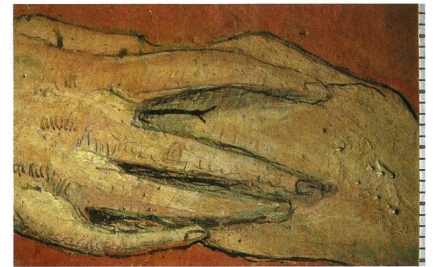
109

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



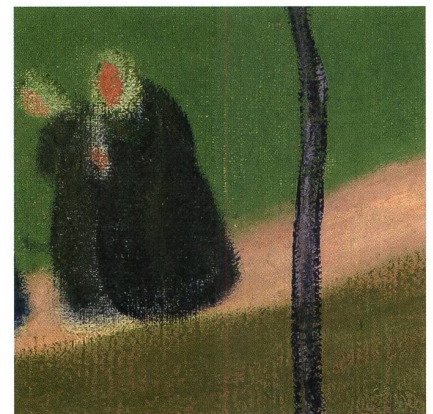
111

### 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

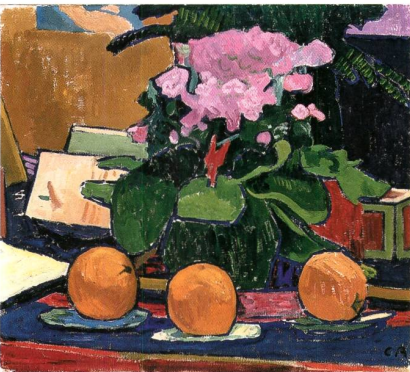
Abb. 114 | *Graugrüne Stimmungsstudie*, 1902, Tempera auf Gewebe, 50×64 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1902.28).

Abb. 115 | *Graugrüne Stimmungsstudie*, Detail.

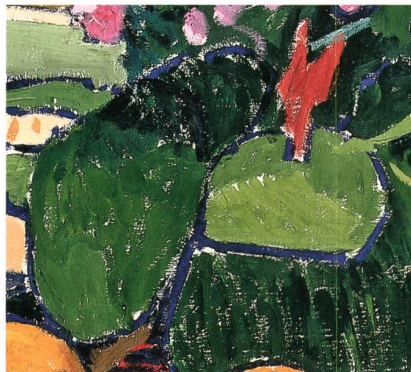
#### 5.4. «Cloisonistische Werke»

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



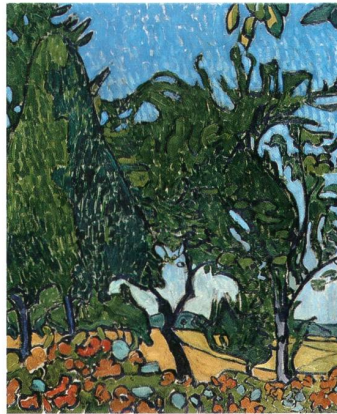
117

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

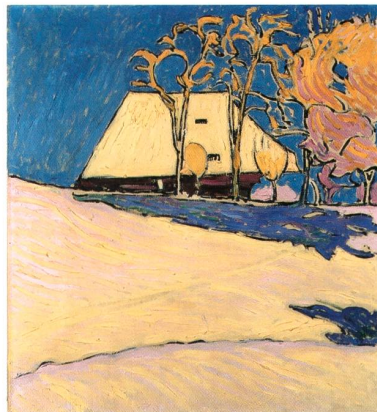
Abb. 120 | *Winterlandschaft*, 1908, Ölfarbe auf Gewebe, 60,5 x 54,5 cm, Privatbesitz (Kat. 1908.20).

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.

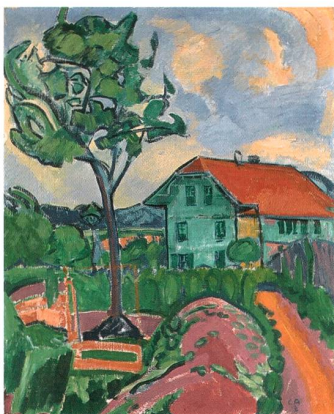
Abb. 124 | *Posthüsli Oschwand*, Detail (ca. 20 x 35 mm) des Giebels, knapp oberhalb des Bildzentrums. Hier wurde die blaue Kontur erst am Schluss gesetzt.



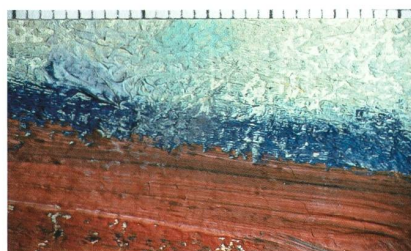
120



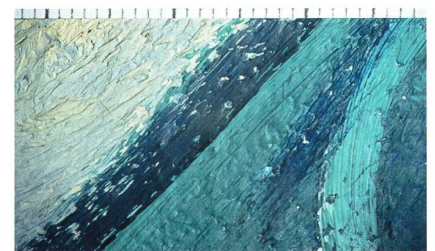
121



122



123

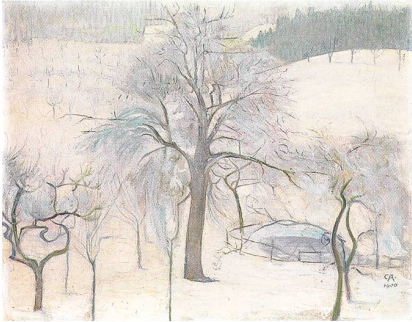


124

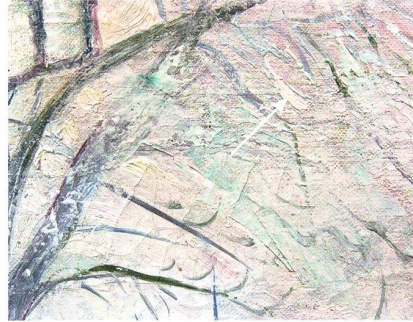


### 5.5. Verwendung von Spachtel und Palettmesser

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



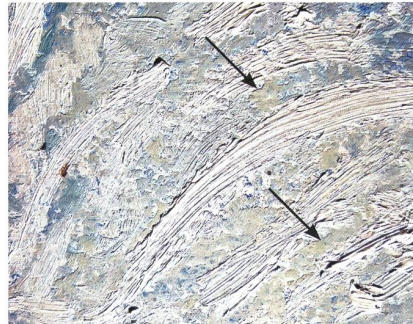
126



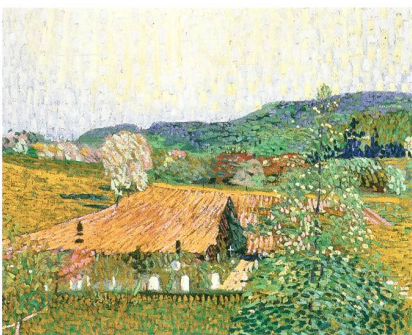
127



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.

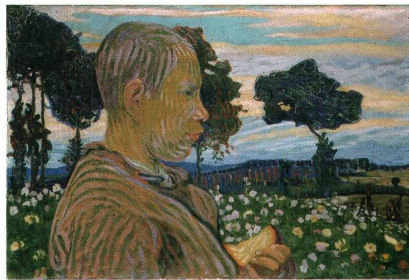
Eine besondere Eigenschaft dieser Bilder ist ihre lebhaftige Oberflächenstruktur. Gelegentlich scheint Amiet sie in den unteren pastosen Schichten sehr bewusst vorbereitet zu haben. Die Unebenheiten der unteren verbinden sich dann mit denjenigen der sichtbaren Schichten zu einem dichten, vom Darstellungsgegenstand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



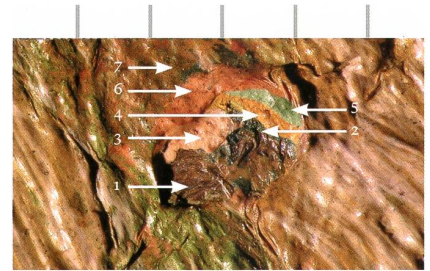
132



133

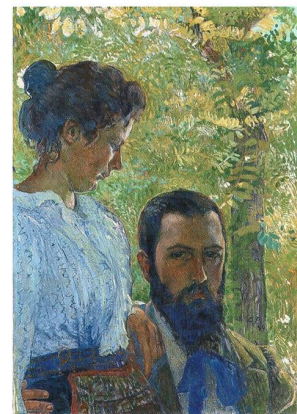


134

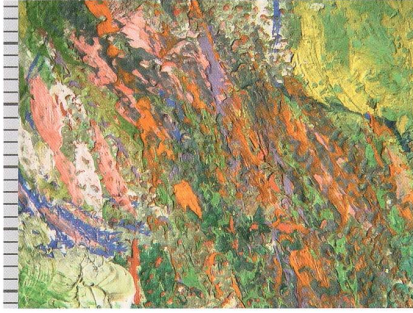


135

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-gefransten Rändern.



136



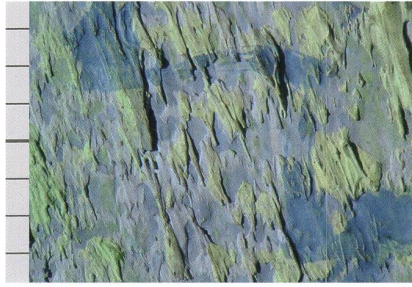
137



138



139



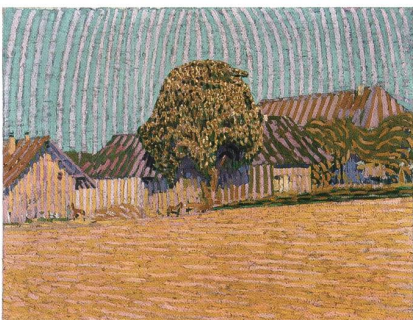
140

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.



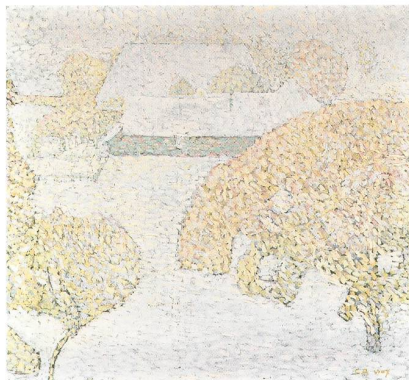
143

**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.

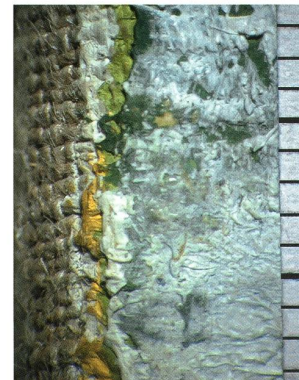


144

**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



146

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



147

**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).



148

**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.

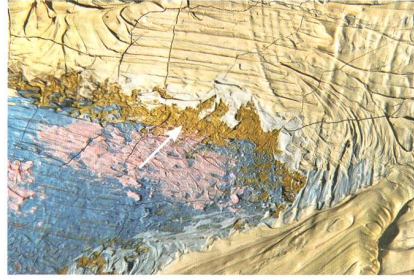
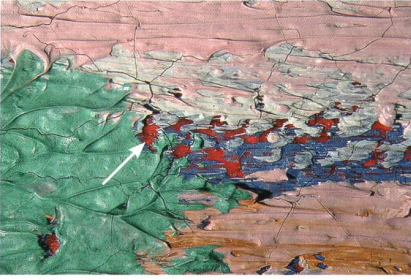


Abb. 149 | *Winterlandschaft*, 1907, integral abgebildet in Abb. 155, Detail (ca. 7 × 10 mm) der Scheunenwand rechts oberhalb des Bildzentrums. Unter der Oberfläche des pastosen Farbauftrags verbergen sich tieferliegende, ganz andersfarbige Schichten. In diesem Ausschnitt ist zwischen den pastosen Farbtupfen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

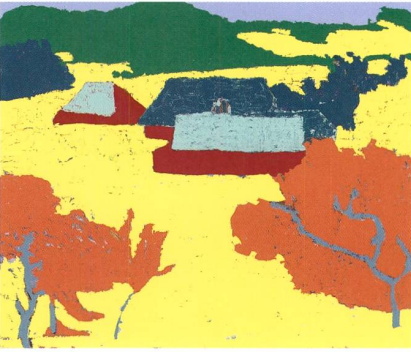
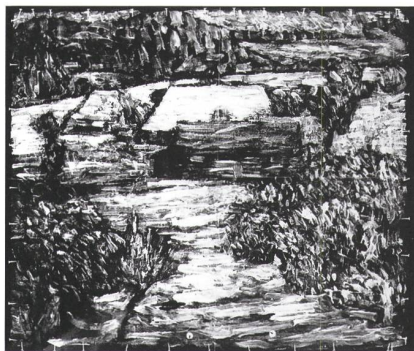
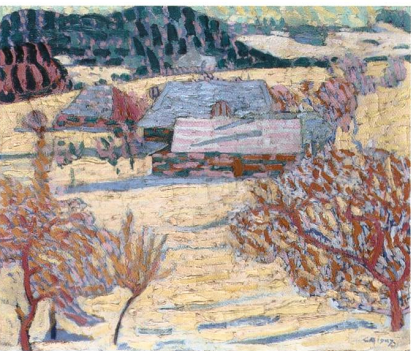
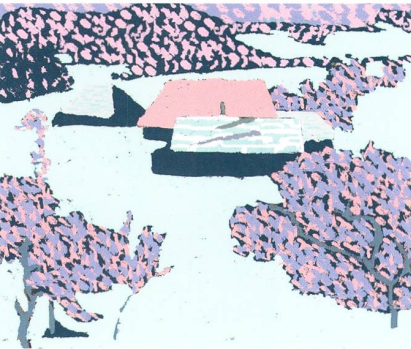


Abb. 151–154 | Vier anhand von stereomikroskopischen Befunden rekonstruierte Stadien der Entstehung von *Winterlandschaft*. Die sehr kräftige Farbigkeit des ersten Zustands (Abb. 151) ist im heutigen Zustand (Abb. 155) nur noch an sehr wenigen Stellen zu erkennen.

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

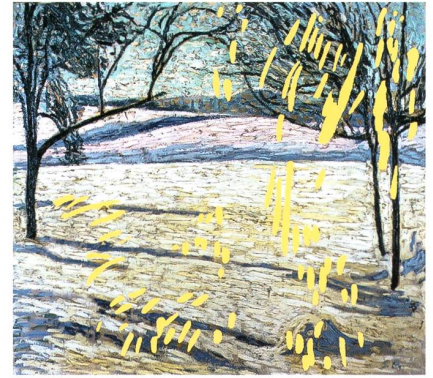
150, 152, 154, 156

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

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.



158

### 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).



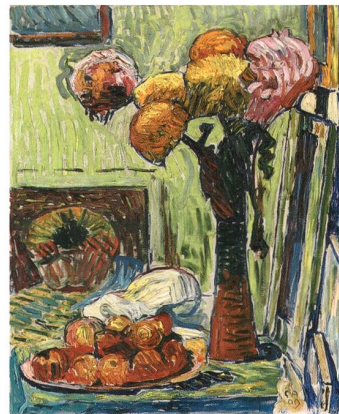
159

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

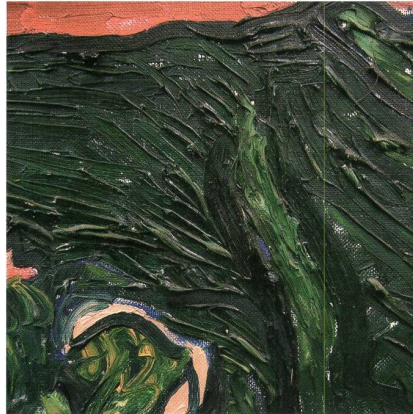
Abb. 162 | *Stilleben (Chrysanthemen und Äpfel)*, Detail oben rechts, im Streiflicht. Die Farbe ist in diesem Bereich sehr pastos aufgetragen und nass in nass vermalte.



162



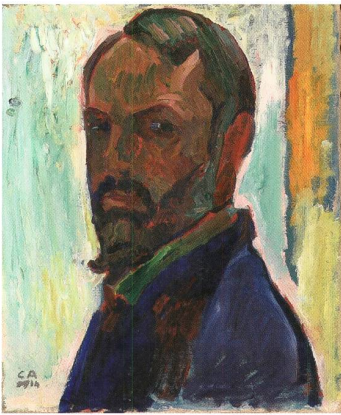
163



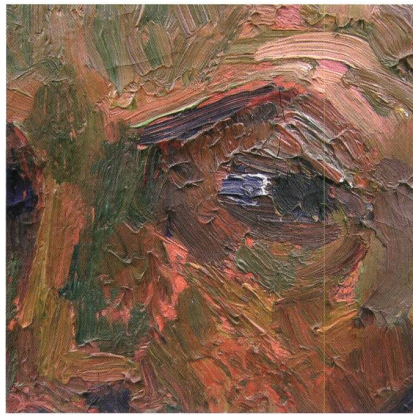
164

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.



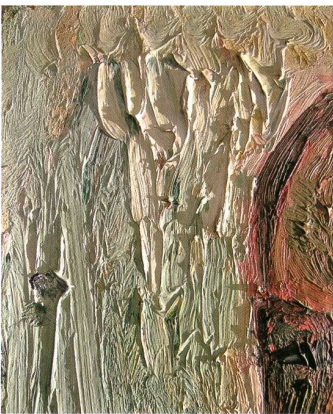
165



166

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.



167

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 beliess, 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.

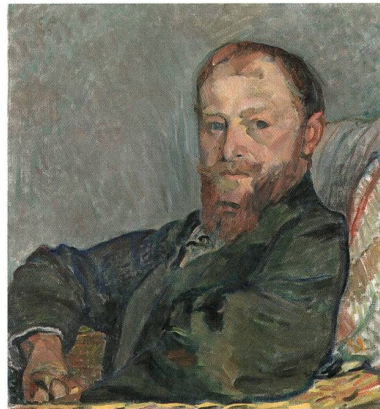


168

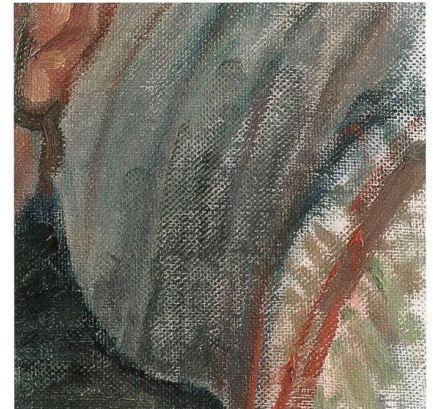


169

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

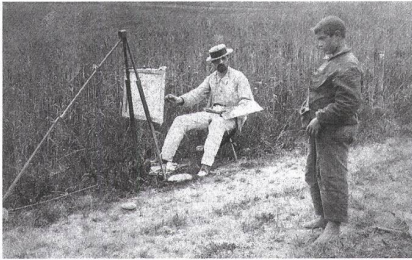


171

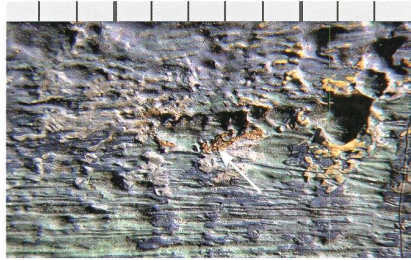


## 6. Malen en plein air

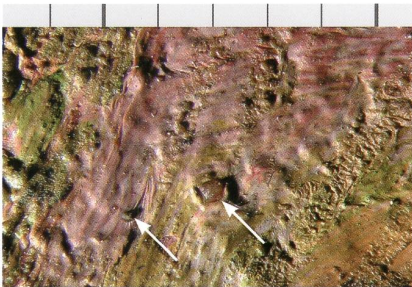
Schriftliche Quellen und zeitgenössische Fotografien belegen, dass Amiet sich zum Malen bisweilen en plein air installierte. Ein ganz eindeutiger Hinweis auf die Entstehung im Freien wurde interessanterweise nicht etwa für ein Landschaftsbild gefunden, sondern für das Bildnis des Knaben Otti (*Bettelknabe 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.



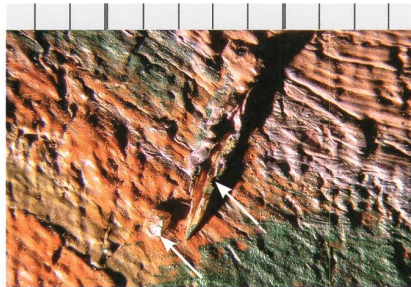
172



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).

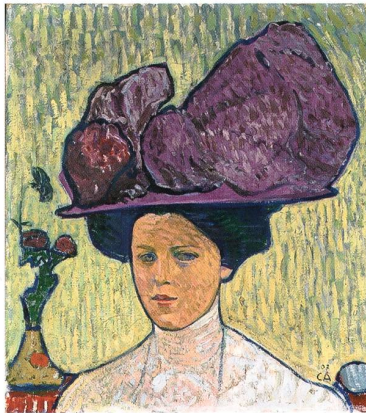
## 7. Pentimenti (Korrekturen der Form)

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

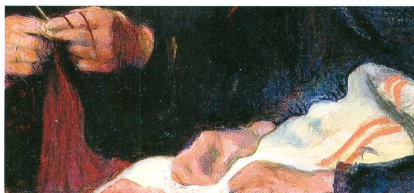
Dass Amiet ausgerechnet Temperabilder regelmässig firnisste, ist insofern interessant, als bis heute die Annahme verbreitet ist, dass die Schönheit der matten, ungesättigten Oberfläche von (ungefirnissten) Temperafarbschichten einer der Gründe war, warum sich Künstler für diese Farbengattung entschieden. 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 Firnissschichten, 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



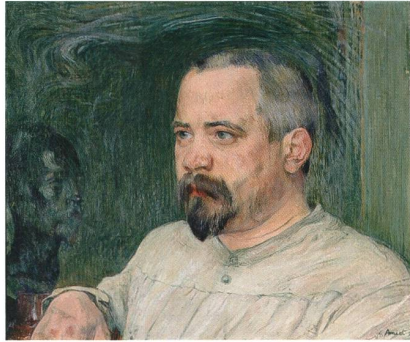
181

**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.

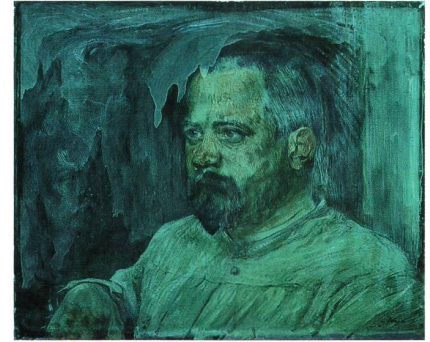
**Abb. 181** | *Die Schwestern*, Detail wie Abb. 180, UV-Fluoreszenzaufnahme. Die in den dunklen Bildteilen gut sichtbare grünliche Fluoreszenz des Firnisses zeigt die unregelmässige Schichtdicke. Eine Notiz Amiets auf dem Spannrahmen weist allerdings darauf hin, dass es ihm 1948 zur Begutachtung vorgelegt 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

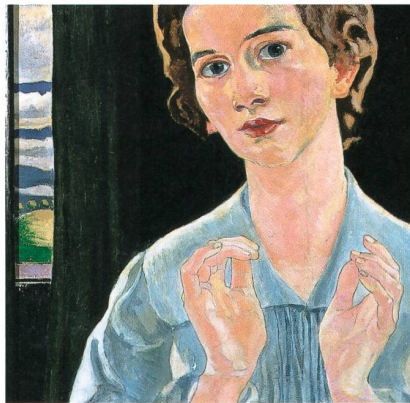


183

**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



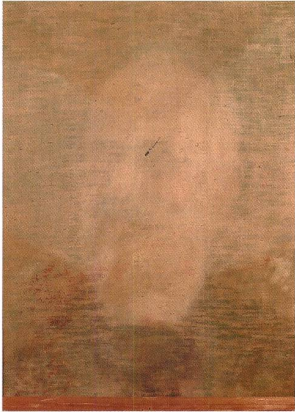
185



186

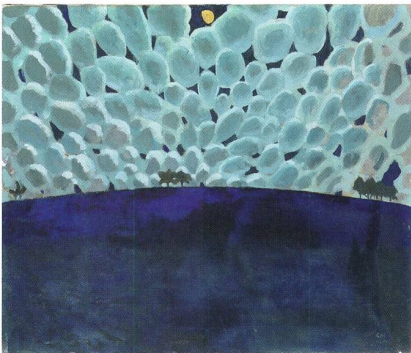
### 9. Wiederverwendete Untergründe

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.

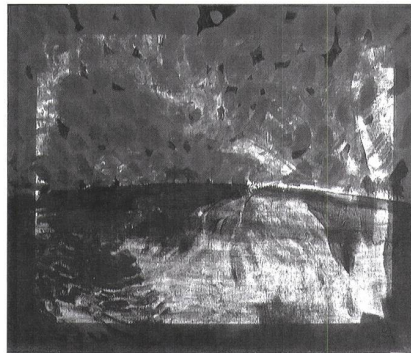


187

**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.