

**Karoline Beltinger (unter Mitarbeit von Ester S. B. Ferreira und Karin Wyss), Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Cuno Amiet 1883-1914,**

Zürich: Scheidegger und Spiess 2015 (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft [Hg.], KUNSTmaterial; 3), 144 S., zahlreiche farbige Abbildungen, ISBN 978-385-88144-8-7 und 3-85881-448-2; € 78,00.

Im Vorwort des anzuzeigenden Buches schreibt der Direktor des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), Roger Fayet, „seit der Gründung“ gehöre „die Beschäftigung mit den Materialien des Kunstwerks zum wissenschaftlichen Selbstverständnis des Instituts.“

Die Buchreihe „KUNSTmaterial“ des SIK versteht Kunsttechnologie demzufolge als untrennbaren Bestandteil der Kunstgeschichte. Dieser vorbildliche Ansatz manifestiert sich in der gesamten Arbeit des Instituts, sonst aber kaum im deutschsprachigen Raum. (Das in Manchem vergleichbare Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München verfügt über keine kunsttechnologische Abteilung.)

Die Kunst der klassischen Moderne wird noch heute meist in farbgesättigten Katalogen und – hierzu passend – apologetischen Essays abgefeiert, die materielle Gestalt der gepriesenen Werke wird dabei als zu vernachlässigende Größe behandelt, welche die Interpretation nicht stören soll. Und den wenigen kunsthistorischen Untersuchungen zu Materialaspekten mangelt häufig das Bindeglied zu den tatsächlichen Gegebenheiten – also etwas, das die vorliegende Untersuchung gerade zur Verfügung stellen will.

Cuno Amiet (1868-1961) unterscheidet sich von den anderen Künstlern der „Brücke“ in vielem – im Gegensatz zu Kirchner, Heckel und Schmidt-Rottluff erschafft er keinen neuen Stil, dafür ist er vielseitiger als sie, hat die „Schule von Pont-Aven“ besucht und sich auch sonst vielerorts künstlerisch gebildet. In kunsttechnologischer Hinsicht verkörpert er den Prototyp des modernen Künstlers, der mit stilistischen Entwicklungen ebenso technische verbindet. In dieser Hinsicht geht Amiet experimenteller vor, als seine Weggefährten aus Sachsen.

Die vorliegende Untersuchung widmet sich somit den Techniken eines Künstlers, der mit seiner Lust am Neuen die kunsttechnologische Umbruchsituation der Zeit um 1900 spiegelt. Ausgewählt wurde dabei die Schaffenszeit von 1883-1914 mit einem Korpus von rund 60 untersuchten Werken.

In den ersten sechs Kapiteln wird jeweils ein Überblick über das kunsttechnologische Thema gegeben, gefolgt von einer Darstellung der individuellen Ausprägung im Werk Amiets.

Schon das erste Kapitel zeigt die wohlüberlegte Herangehensweise, welche das Buch insgesamt auszeichnet:

Ausgangspunkt der Untersuchung bilden Angebot und Verfügbarkeit des Malmaterials um 1900, auf dessen Heterogenität und Vielfalt im Zeitalter der industriellen Revolution die Künstler mit „Misstrauen und Neugier“ (S. 11) reagierten.

Im folgenden Kapitel über Amiets Bildträger zeigt sich die Problematik in all ihrer Ambivalenz: Im neuen Werkstoff Eternit (Asbestzement) glaubten Amiet (und befreundete Künstler wie Giovanni Giacometti) eine Alternative zu den traditionellen textilen Bildträgern gefunden zu haben. Starre Bildträger erschienen – auch angesichts der Schäden, die sich am Materialgefüge von Leinwand, Ölfarbe und Ölgrund zeigten – als Gebot der Stunde. Aber gerade die auf Eternitplatten gemalten Bilder wiesen zum Teil schon nach kurzer Zeit gravierende Schäden auf (die allerdings nicht auf das Material selbst, sondern vermutlich auf die Trennmittelrückstände auf seiner Oberfläche zurück zu führen sind).

In ähnlichem Umbruch befindet sich die Gemäldegründung um 1900, der sich das dritte Kapitel widmet. Der dominierende Akademismus bevorzugt für seine „satte“ Ölmalerei die kaum saugenden Ölgründe. Für die Avantgarde, zu der Amiet und seine Freunde zählen, gehören die saugenden Leimkreidegründe zum Konzept einer technologischen und ästhetischen Alternative zur „niederträchtigen Schwere der Ölmalerei“ (Lenbach).

Die Gründungen Amiets (viertes Kapitel) zeigen bis 1914 deutlich die technischen Diskrepanzen zwischen Tradition und Innovation. Er verwendet im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung saugende wie nicht saugende Gründe, malt ebenso auf ungründeten Bildträgern. Kennzeichnend ist hierbei, dass die jungen, unabhängigen Künstler häufig selbst grundieren – im Gegensatz zu den Akademisten.

Aus der zeitgenössischen Kritik der bislang dominierenden Ölmalerei entspringt die Beschäftigung mit der Temperamalerei – das fünfte Kapitel widmet sich der „Tempera-Renaissance um 1900“ (einem länderübergreifenden Phänomen) in der Schweiz. Von großer Bedeutung sind hier die Erfahrungen des Schweizer Kollegen Hans Sandreuter, aber auch die Rezepte des Münchener Malers Hermann Urban, die als Abschriften unter den Künstlern zirkulierten. Neben erhofften maltechnischen Verbesserungen stand die Tempera auch für die Ästhetik matter Oberflächen, wie sie von vielen Modernen bevorzugt wurde.

Cuno Amiet machte ausgiebig Gebrauch von diesem „alternativen“ Bindemittel, wie das sechste Kapitel zeigt. Möglicherweise beeinflusste er damit auch die Ästhetik des „mageren“ Farbauftrags bei den „Brücke“-Genossen – sei es nun in der tatsächlichen Verwendung von Tempera, wie bei Erich Heckel, sei es im matten Auftrag der Ölfarben, hervorgerufen durch saugende Gründe, Verdünnung des Bindemittels oder Wachszusätze wie bei Ernst Ludwig Kirchner.

Das bei weitem umfangreichste siebente Kapitel widmet sich „Malprozess und Bildwirkung“. Hier werden exemplarisch anhand eindrücklicher Beschreibungen und Bildbeispiele die stilistischen Wandlungen Amiets auf kunsttechnologischer Ebene nachgezeichnet. In diesen Untersuchungen liegt der unmittelbare, werkgeschichtliche Erkenntnisgewinn, von dem die Kunstgeschichte hinfort Gebrauch machen muss, will sie substanzielle Untersuchungen zu Amiets Werk anstellen. Auf die Vielfalt der untersuchten Aspekte kann hier nur hingewiesen werden. Die äußerst konzentrierte Engführung von Werkprozess, Kunsttechnologie und Ästhetik führt zu erhellenden Einsichten, die über das Besondere des Amietschen Werkes weit hinausweisen und beispielhaft für künftige Untersuchungen von Maltechnik und Bildwirkung der klassischen Moderne überhaupt sind.

Schließlich widmet sich das letzte Kapitel – unter wesentlicher Mitarbeit der Naturwissenschaftlerinnen des SIK – den Schadensbildern an Werken Amiets. Hierbei spielen zunächst die Veränderungen der neueren Pigmente und Farblacke eine zentrale Rolle. An dieser Stelle muss ergänzt werden, was möglicherweise der Verdichtung des Textes zum Opfer gefallen ist: Die besonders lichtempfindlichen roten Farblacke, die bereits van Gogh verwendete, enthielten kein synthetisches Alizarin. (S. 106) Das künstliche Surrogat der farbgebenden Hauptkomponente des Krappfarbstoffs galt sogar als lichtechter, als das Naturprodukt (vgl. dazu die Dissertation von Dieter Köcher, HfBK Dresden 2006). Beinahe gleichzeitig kamen jedoch auch synthetische rote Farblacke in den Handel, welche stark lichtempfindlichen Farbstoffe der Eosin-Reihe (entdeckt 1871) enthielten, die tatsächlich nicht nur einigen Gemälden Van Goghs zum Verhängnis wurden.

Die Schadensuntersuchungen tragen schließlich zu einem relativ jungen Forschungsgebiet bei, indem sie Art und Entstehung von Protrusionen untersuchen, einem Phänomen, das zum Komplex der Fettsäureabspaltungen und Verseifungsprozesse in Ölmalschichten gehört. Erstmals konnte hierbei auch eine Calciumseife detektiert werden. Hinzu kommen eindrucksvolle Visualisierungen am Querschliff von Metallseifenaggregaten in verschiedenen Stadien der Migration durch die Malschicht. Protrusionen treten im Frühwerk Amiets nur selten auf – was möglicherweise auf die Öllarmut seiner Malschichten zurück zu führen ist, wie die Autorin vermutet.

Der wichtigste Teil des Anhangs schließlich besteht in der Faksimile-Edition von Amiets „Notizbüchlein 1902-1905“, das vor allem maltechnische Notizen zu einzelnen Gemälden enthält, sowie in seiner Rezepte-Tafel nach den Angaben Hermann Urbans.

Das Buch ist nicht nur schön und leserfreundlich gestaltet – sondern grundsätzlich von Gründlichkeit, Genauigkeit,

Umsicht und gedanklicher Prägnanz gekennzeichnet. Den einzelnen Themen sind statistische Bildgrafiken und Tabellen zugeordnet, die Übersicht über die Häufigkeiten von Materialien und Techniken im Korpus der untersuchten Werke bieten.

Die vorliegende Untersuchung stützt sich zum großen Teil auf die Primärquellen, nämlich Amiets Bilder, und auf einen erstaunlichen Fundus von Selbstzeugnissen, die der Künstler und seine Kollegen hinterlassen haben und die sich heute im SIK und in anderen Schweizer Archiven und Nachlässen befinden. Die Autorin schnitzt also aus ganzem Holz, was dem Buch zusätzlichen Wert als Referenzwerk verleiht.

Dr. Albrecht Pohlmann