Die Tempera im frühen Schaffen von Cuno Amiet

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Kunstmaterial**

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

PDF erstellt am: **05.06.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

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 «Münchner Kontroverse» mitzuerleben, 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 schwelen 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 sassen 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 könnte 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.

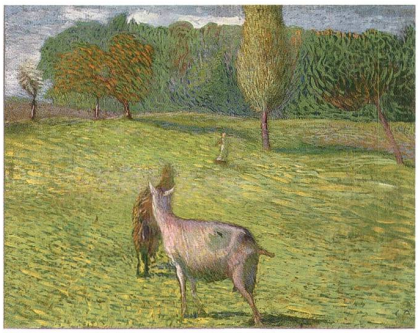

Abb. 26 | *Wiesenlandschaft mit Ziegen*, um 1897, wohl Tempera auf Gewebe, 71 x 92 cm, Privatbesitz (Kat. 1897.11).

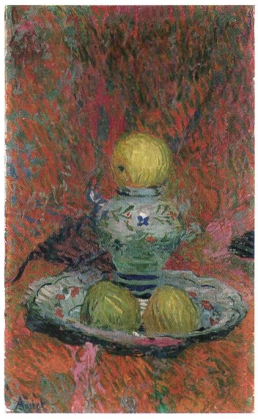

Abb. 27 | *Stillleben mit Fayence und Äpfeln*, 1893, wohl Tempera auf Gewebe, 50,5 x 30 cm, Privatbesitz (Kat. 1893.24).
Die Farbschichten beider Bilder (siehe auch Abb. 26) sind ausgesprochen empfindlich gegenüber Feuchtigkeit.

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 *Stillleben 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.

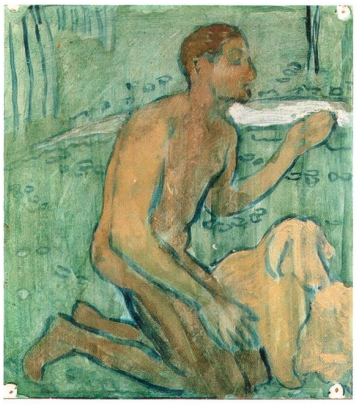

Abb. 28 | *Adam, Studie zum Paradies*, 1894, Tempera auf Papier auf Karton, 21,5 x 19 cm, Privatbesitz (Kat. 1894.21). In der Farbschicht wurden Protein (tierischer Leim), wenig Öl, wenig Naturharz und Zucker nachgewiesen (FTIR, GC-MS, DT-MS).

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 Stilllebens 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]

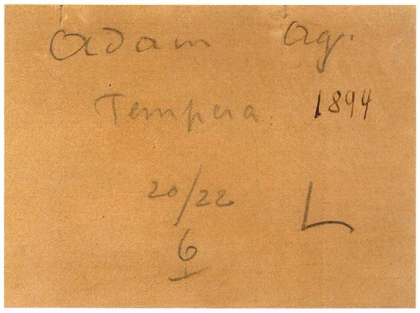

Abb. 29 | *Adam*, Detail (ca. 8 x 9 cm) der Rückseite mit der eigenhändigen Bezeichnung «Tempera».

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]

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.

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

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:

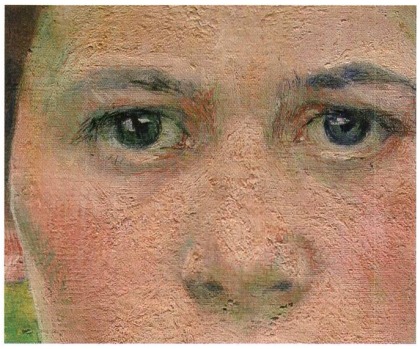

Abb. 31 | *Bernerin*, Detail. Im Gesicht ist der Farbauftrag deckend und leicht pastos.

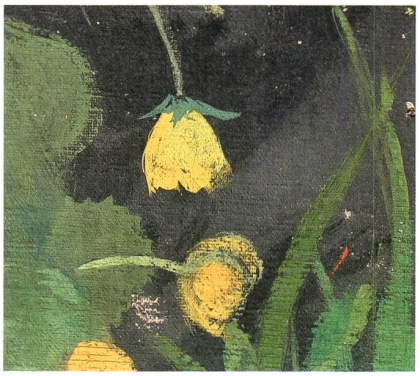

Abb. 32 | *Bernerin*, Detail links unten. In der Wiese ist die Farbe dünn, aber ebenfalls deckend.

«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. Desshalb nahm ich zu diesem Rasen Oelfarbe», kommentierte er die Entstehung von *Else Miller*. Und zur *Abendlandschaft* notierte er: «gefirnisst mit selbstgemachtem Mastixfirniss. 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 überging er auch dieses Bild mit einer Lasur von «Oelfarbe &. Harzfirniss».

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-*

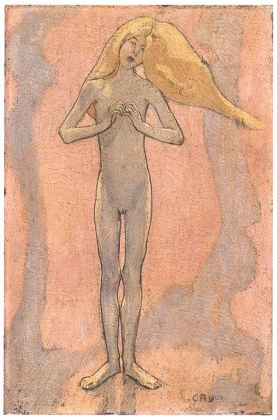

Abb. 34 | *Mädchenakt*, 1903, Tempera auf Holz, 24 x 16 cm, Privatbesitz (Kat. 1903.13).

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).

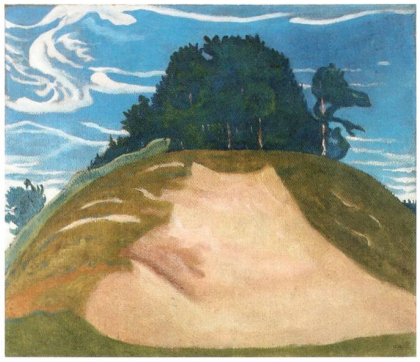

Abb. 36 | *Hügel*, 1902, Tempera auf Gewebe, 44 x 51 cm, Collection Pictet, Genf (Kat. 1902.25). Amiet malte den *Hügel* im Juni 1902 mit Farben, die er nach dem Urban'schen Rezept Nr. 344 zubereitete. Das Rezept enthält Senegalgummi, Kopaivabalsam, Mastixfirnis, Kandiszucker, Wachs und Wasser; eine 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 Rezepten[46] – 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 getroknete 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 Vorgehensbeschriebe, 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 x 12 cm).

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

Abb. 39 | *Hügel*, Detail (ca. 6 x 9 cm), im Streiflicht, 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 Streiflicht, 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.

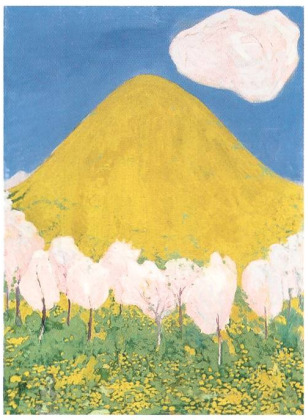

Abb. 41 | *Der gelbe Hügel*, 1903, Tempera auf Gewebe, 98 x 72 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1903.15). In der wohl von Hand angeriebenen, mager gebundenen Temperafarbschicht wurden als Bindemittel tierischer Leim und wenig Gummi identifiziert (FTIR, GC-MS).

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 Temperamaler 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 Malschichten seiner Temperabilder stellenweise vom Untergrund ablösten, dass sie, in anderen Worten, «blätterten» (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] vorzügliches Bild!» hatte Miller im Juli 1900 an Giacometti geschrieben im Zusammenhang 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 unnütz; 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 blätterte, 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 Doppelporträt erlebt, von welch 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 Vorträgen 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.

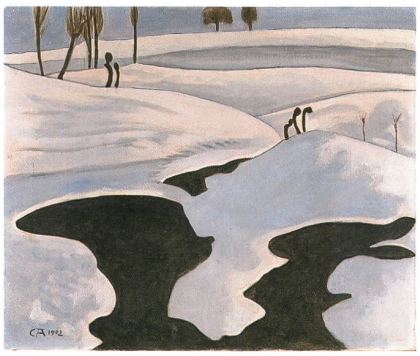

Abb. 44 | *Schneeschmelze*, 1902, Tempera auf Gewebe, 55,5 x 66 cm, Kunstmuseum Solothurn (Kat. 1902.24).

Abb. 45 | *Der Grosse Winter*, 1904, Tempera auf Gewebe, 178 x 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 *Schneeschmelze* (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.

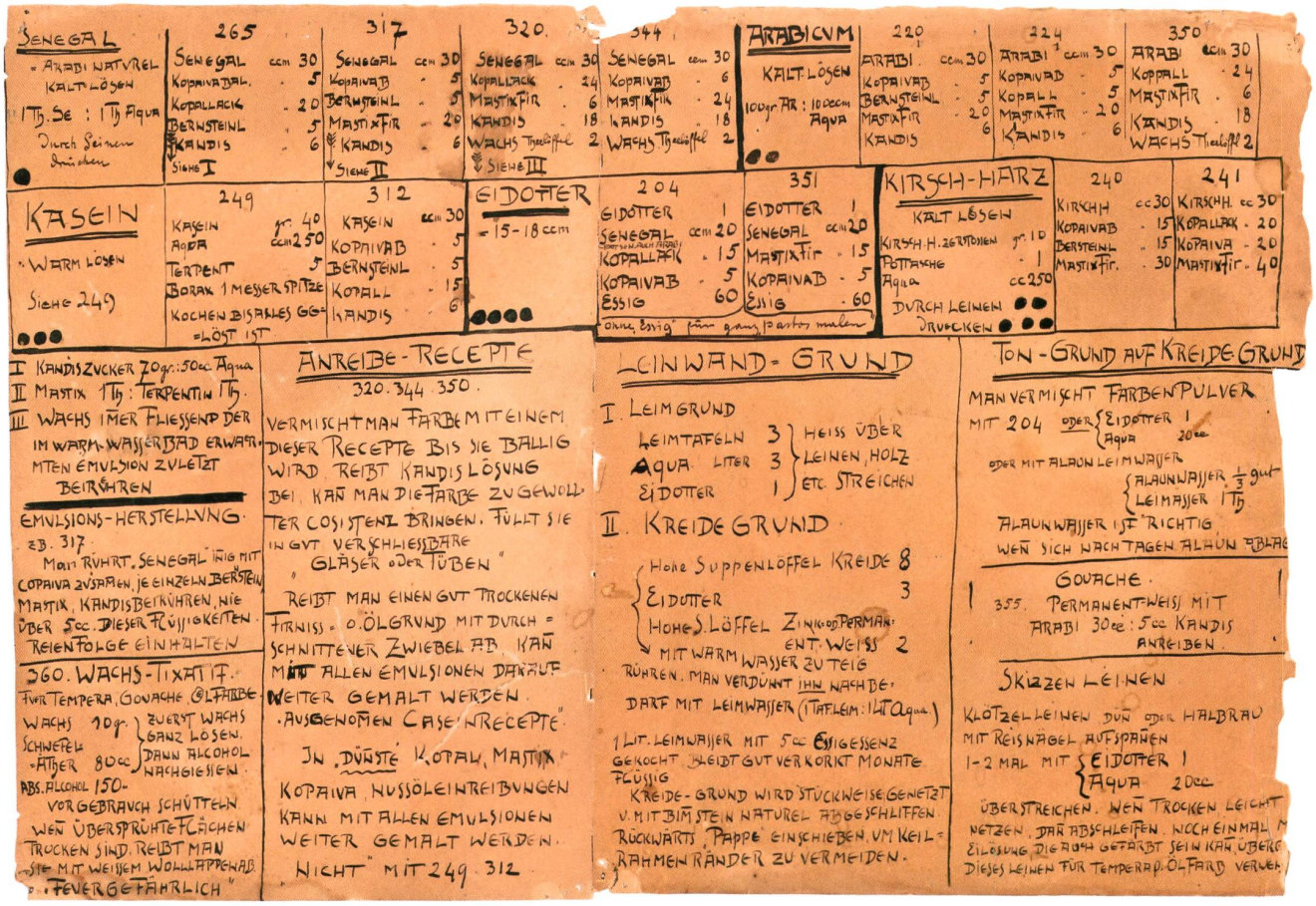

Abb. 46 | *Rezeptkompilation von Hermann Urban in einer Abschrift von Cuno Amiet*, Nachlass Cuno Amiet, Oschwand

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: 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. | 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 unbekannten 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, 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). | **20** Amiet stattete Sandreuter damals in Basel einen Gegenbesuch ab, vgl. Tagebucheintrag, 22.11.1897, Universitätsbibliothek Basel, Sondersammlungen, 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 Miller 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 Miller, 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 Entwickelungs-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: *Münchner 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, Werkkatalog 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 Theoder 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] Pereira?», 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 troknen 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, 118 x 123 cm (Lichtmass), Privatbesitz

(Kat. 1905.10), könnte ebenfalls in Tempera gemalt sein und wäre dann das späteste Bild, das wir aus Amiets früher 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 Welti 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 spediert, 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 (Œuvrekataloge 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	*Stillleben mit Fayence und Äpfeln* (Kat. 1893.24, Abb. 27)	Gewebe
1894	recto: *Sitzender Akt* (Kat. 1894.20) verso: *Selbstbildnis* (Kat. 1894.02, Abb. 49)	Karton
1894	*Adam, Studie zum Paradies* (Kat. 1894.21, Abb. 28)	Papier auf Karton
1895	*Der kranke Knabe* (Kat. 1895.09)	Gewebe
1896	*Frau mit Handarbeit* (Kat. 1896.06, Abb. 94)	Gewebe
1897	*Wiesenlandschaft mit Ziegen* (Kat. 1897.11, Abb. 26)	Gewebe
1899	*Studie zu «Richesse du soir»* (Kat. 1899.09, Abb. 59)	Gewebe
1899	*Bernerin (Anna Amiet)* (Kat. 1899.04, Abb. 30)	Gewebe
1899	*Selbstbildnis mit Gattin* (Kat. 1899.01, Abb. 136)	Gewebe
1899	*Kirschbäumchen* (Kat. 1899.15, Abb. 112)	Gewebe
1899	*Mutter und Kind* (Kat. 1899.07)	Gewebe
1900	*Selbstbildnis* (Kat. 1900.02)	Papier
1901	*Farbenstudie (blau)* (Kat. 1901.19, Abb. 205)	Gewebe
1901	*Bildnis des Glasmalers Adolf Kreuzer* (Kat. 1901.13, Abb. 106)	Leinwand

BINDEMITTEL DER FARBSCHICHT

UNTERSUCHUNG DER FARBSCHICHT OHNE TECHNISCHE HILFSMITTEL	ANGABEN IN QUELLEN	ANALYSEMETHODEN			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 Bernermeitschibild [...] viele Studien [...]. Mit Tempera gemalt.»	x		GC	Eigelb, Polysaccharide (Gummi [Guar?] und Honig, Zucker oder Stärke)	
nicht wasserempfindlich	**Radlach 2000,** S. 261: «für das Bernermeitschibild [...] 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»					

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

* Vermerk nicht eigenhändig

BINDEMITTEL DER FARBSCHICHT

UNTERSUCHUNG DER FARBSCHICHT OHNE TECHNISCHE HILFSMITTEL	ANGABEN IN QUELLEN	ANALYSEMETHODEN			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	*Hügel* (Kat. 1902.25, Abb. 36)	Gewebe
1902	*Schneeschmelze* (Kat. 1902.24, Abb. 44)	Gewebe
1903	*Bildnis Susanna Michel-Mühlemann* (Kat. 1903.07)	Karton
1903	*Doppelporträt* (Kat. 1903.01)	Gewebe
1903	*Mädchenakt* (Kat. 1903.13, Abb. 34)	Holz
1903	*Der gelbe Hügel* (Kat. 1903.15, Abb. 41)	Gewebe
1903	*Drei Frauen im Garten* (Kat. 1903.02, Abb. 70)	Karton
1904	*Der Grosse Winter* (Kat. 1904.20, Abb. 45)	Gewebe
1904	*Das Weib* (Kat. 1904.09)	Gewebe

BINDEMITTEL DER FARBSCHICHT

UNTERSUCHUNG DER FARBSCHICHT OHNE TECHNISCHE HILFSMITTEL	ANGABEN IN QUELLEN	ANALYSEMETHODEN			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»					