

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

Artikel: Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Cuno Amiet 1883-1914
Autor: Beltinger, Karoline
Kapitel: 2: Ein paar Bemerkungen zu Cuno Amiets Bildträgern
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-882620>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

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

2. Ein paar Bemerkungen zu Cuno Amiets Bildträgern

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

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

Die textilen Bildträger, ihre Aufspannung, ihre Keilrahmen und Formate

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

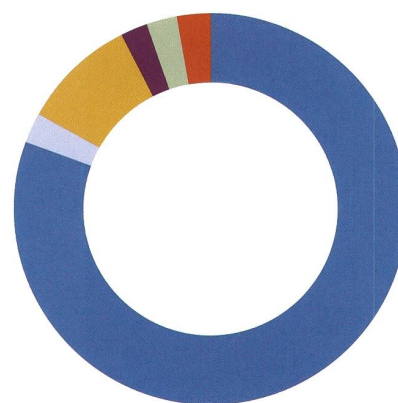


Diagramm 2 | Bildträger (ca. 800 Gemälde)

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

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

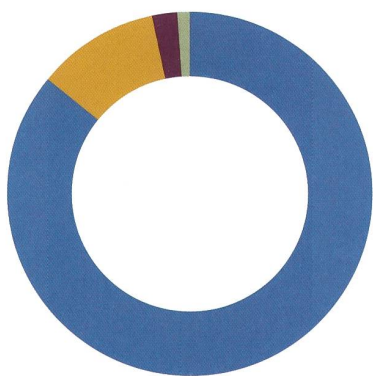


Diagramm 3 | Bindungsarten textiler Bildträger (93 Gemälde)

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

Untersuchungsmethoden / Hilfsmittel:

Fadenzähler-Lupe

Daten aus dem Archiv von SIK-ISEA, Stand 2013

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

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

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

Eternit

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

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

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

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

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

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

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

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

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