Buchbesprechungen

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **73 (2016)**

Heft 3

PDF erstellt am: **29.03.2024**

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.

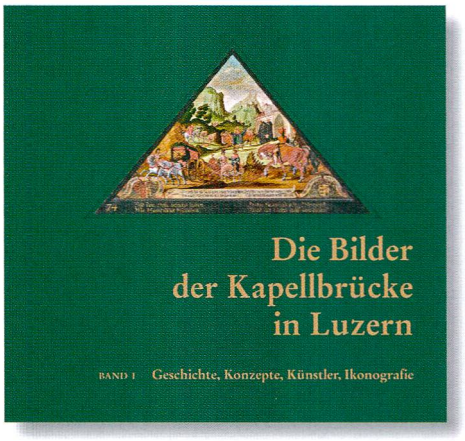
Haftungsausschluss

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

Buchbesprechungen



Heinz Horat, *Die Bilder der Kapellbrücke in Luzern*, 2 Bde., Baden 2015. Bd. 1: 208 S., 123 Abb.; Bd. 2: 356 S., 146 Farbtaf. und 63 Vergleichsabb.

Heinz Horat, ehemals kantonaler Denkmalpfleger sowie langjähriger Direktor des Historischen Museums Luzern und Doyen der Zentralschweizer Barockforschung, legt mit der zweibändigen Monografie zu den frühbarocken Bildern der Luzerner Kapellbrücke ein in vielerlei Hinsicht gewichtiges Opus vor. Band 1 behandelt auf über 200 Seiten und mit 123 Abbildungen Geschichte, Konzepte, Künstler und Ikonografie dieser «wohl grössten illustrierten Selbstdarstellung einer Stadt» (Beat Wyss, zitiert in Bd. 1, S. 31). Auf ein amüsantes, aber nicht zwingend notwendiges Schlusskapitel «Von dreieckigen Bildern» folgen ein Anhang mit transkribiertem Quellenmaterial sowie Konkordanzen der Bilderfolge. Band 2 widmet sich den rund 150 Bildtafeln, die allesamt von wohlhabenden Bürgern der Leuchtenstadt im frühen 17. Jahrhundert zur Anbringung in den Brückengiebeln gestiftet worden waren. Auf 356 Seiten werden die einzelnen Gemälde, die als Dreiecke im Durchschnitt eine Höhe von 97 cm und eine Grundlinie von 170 cm aufweisen, in Farbe abgebildet und ausführlich dokumentiert, kommentiert sowie durch Vergleichsabbildungen ergänzt.

Diese Publikation stellt den Abschluss der monografischen Reihe zu den Luzerner Bilderbrücken dar, die 1996 mit der zweibändigen Publikation zu den Totentanzbildern der Spreuerbrücke ihren Anfang nahm und 2002 mit zwei opulenten, von Sabina Kumschick besorgten Bänden zum Bilderweg der Luzerner Hofbrücke fortgesetzt wurde (beide im Raeber-Verlag in Luzern erschienen). An beiden Publikationen war Heinz Horat massgeblich beteiligt. Die nunmehr von Horat als Einzelautor beim Badener Kultur-Verlag «Hier und Jetzt» produzierte Publikation zu den Bildern der Kapellbrücke ist folgerichtig sowohl im Aufbau wie auch in der sorgfältigen grafischen Gestaltung diesen beiden Vorläufern verpflichtet.

In der Nacht vom 17. auf den 18. August 1993 wurden grosse Teile der Luzerner Kapellbrücke ein Raub der Flammen. Weit über die Hälfte der dort angebrachten originalen Brückenbilder wurde zerstört, Feuer und Rauch zogen viele weitere in Mitleidenschaft. Allein, nicht erst diese verheerende Feuersbrunst, deren Ursache bis heute ungeklärt bleibt, hat dem 400-jährigen Bilderzyklus erheblich zugesetzt. Die heute noch 148 nachweisbaren, mehrheitlich zwischen 1614 und 1625 vom Zürcher Konvertiten Hans Heinrich Wägmann und weiteren Helfern gemalten Tafeln hatten schon früher viele klimatische und konservatorische Unbill zu erdulden. Immer wieder verzeichnen die Ratsprotokolle des 17., 18. und 19. Jahrhunderts aufwendige Säuberungs- und Restaurierungskampagnen zur Behebung witterungsbedingter Schäden, bei Überschwemmungen verschwanden zuweilen Bilder in den Fluten der Reuss, oder sie wurden entwendet. Weitere markante Eingriffe in das Bildensemble stellen die beidseitigen in den Jahren 1833 bis 1838 und 1898 vorgenommenen Verkürzungen der Brücke dar: da aufgrund dieser Platzbeschränkung nicht mehr alle Gemälde aufgehängt werden konnten, wurde fast ein Drittel der Werke eingelagert, sodass sich die Stadt Luzern 1837 gar einen teilweisen Verkauf der Lagerbestände überlegte. Im 20. Jahrhundert sind erneut Anstrengungen dokumentiert, welche die Bilder vor dem weiteren Zerfall bewahren und ihr ursprüngliches Erscheinungsbild erhalten sollten. 1912 wurde der Zyklus unter Bundesschutz gestellt, und die 110 noch auf der Brücke befindlichen Werke wurden bis 1918 von Jean Danner umfassend restauriert. Robert Durrer, der als Bundesexperte diese Restaurierungsarbeiten begleitete, beginnt seinen Schlussbericht mit der ernüchternden Feststellung: «Die Bilder waren nicht nur bis in die neuere Zeit unzählige Male gefirnisst, sondern im Laufe der Zeit auch vielfach mehr oder weniger übermalt worden» (Bd. 1, S. 24). Dies gilt sowohl für einzelne Kompositionen wie auch für die auf den Bildern angebrachten Stifterwappen und Bildlegenden. Von 1937 bis 1958 erfolgte eine weitere Restaurierungskampagne, in deren Verlauf sich die denkmalpflegerische Kontroverse zwischen Konservieren der vielfach veränderten Kompositionen und Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes zuspitzte. Auch in den folgenden Jahrzehnten nahmen sich Restauratoren immer wieder einzelner Werke an. Von den 43 aus der Feuersbrunst geretteten Bildern wurden 28 restauriert und zusammen mit 27 eingelagerten Werken und sieben verkohlten Tafeln, die als Mahnmal für den Brand dienen, auf der bereits im Frühjahr 1994 wieder errichteten Kapellbrücke nach einer neuen Hängeordnung präsentiert. Über die Ergänzung und den Ersatz dieses Nukleus durch moderne Kopien entbrannte in Luzern ein langer öffentlicher Streit. Dieser führte 2014 zu einer Volksabstimmung, die – der Empfehlung der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege folgend – am Status quo festhielt.

Angesichts dieser komplexen und wechselvollen Geschichte des Kapellbrückenzyklus mit mehr oder weniger gelungenen Restaurierungen und Übermalungen, Umhängungen und Zerstörungen kommt Heinz Horat das grosse Verdienst zu, nun eine akribisch recherchierte Monografie vorzulegen, die für die Leserschaft das für immer zerstörte Bildensemble anhand zahlreicher Quellen sowie umfangreichem Fotomaterial wiederaufleben lässt und es in seinen kulturellen, kunsthistorischen und politischen Kontext einbettet.

Der Autor entwirft das Bild eines prosperierenden Standes Luzern, der sich in der Eidgenossenschaft im ausgehenden 16. Jahrhundert zum Vorreiter der Innerschweizer Orte und als gegenreformatorisches Bollwerk aufschwingt. Mit diesem wachsenden Selbstbewusstsein geht eine Staatsikonografie einher, die wesentlich vom damaligen Stadtschreiber Renward Cysat (1545–1614) geprägt wurde. Bereits in den späten 1580er Jahren entwarf der italienischstämmige Apotheker und Humanist ein komplexes Bildprogramm für die Kapellbrücke, in dem er Geschichten aus Altem Testament und Antike der Geschichte Luzerns und der eidgenössischen Gründungssage gegenüberstellt und dadurch eine Analogie zwischen den Eidgenossen und dem auserwählten Volk Israel generiert. 1599 stimmte der Luzerner Rat diesem Programm grundsätzlich zu, jedoch unter dem Vorbehalt, nur weltliche Historien anzubringen. Allerdings ergriff die Regierung erst einige Jahre nach dem Neubau des Rathauses (1602 bis 1606) die Initiative und rief ihre Bürger im Jahr 1611 dazu auf, Tafeln für die Giebel der 1365 erbauten, 279 Meter langen Brücke zu stiften. Cysats ursprüngliches Programm wurde dabei nochmals entscheidend verändert: Der Rat wünschte sich nun lokalpatriotische Bilder, welche die Geschichte Luzerns und der Eidgenossenschaft schilderten und durch die Legenden der beiden Stadtheiligen Leodegar und Mauritius ergänzt werden sollten. Während sich der landesgeschichtliche Zyklus der Kapellbrücke im Wesentlichen auf handschriftliche und gedruckte Chroniken des 15. und 16. Jahrhunderts stützt (Schilling, Etterlin, Stumpf), scheinen für die beiden Zyklen der Stadtheiligen insbesondere die damals aufgeführten Heiligenspiele als Inspirationsquellen gedient zu haben, die mit entliehenen Motiven aus der zeitgenössischen Grafik (Heemskerck, Goltzius, Stimmer) illustriert wurden.

Die Leserichtung des landesgeschichtlichen Zyklus erfolgt von Süden her in Richtung Altstadt, die beiden Heiligenzyklen eröffneten sich einst den Betretenden der Kapellbrücke von Norden her in Richtung des damaligen Jesuitenkollegiums am Südufer der Reuss; an den Brückenenden waren jeweils Frontispiztafeln angebracht. Gemäss Horats Rekonstruktion umfasste der landesgeschichtliche Zyklus 75 Tafeln. Er begann mit der Gründungsgeschichte Luzerns, den Bannern der Stadt und ihrer Territorien sowie mit Darstellungen von Klostergründungen in Luzern als Verkörperungen des christlichen Fundaments. Darauf folgte die Gründungssage der Eidgenossenschaft unter anderem mit Rütlischwur und Tells Apfelschuss, Luzerns Beitritt zum Bund und die damit verbundenen Kämpfe, die in der Schlacht von Sempach kulminieren. Dieser Teil nahm 44 Tafeln ein, die restlichen rund dreissig Tafeln schilderten vor allem Schlachten der Eidgenossen im 15. Jahrhundert gegen die Burgunder und den schwäbischen Bund, und sie stellten die Söldnerdienste der Eidgenossen dar. In der Gegenrichtung eröffnete die Vita des hl. Leodegar von Norden her den Heiligenzyklus und nahm 40 Tafeln ein, um danach von den Schilderungen der Taten von Mauritius und der Thebäischen Legion auf 29 Tafeln fortgesetzt zu werden. Die heutige rudimentäre Hängung vermittelt noch einen Eindruck der ursprünglichen Abfolge.

Vielschichtig erforscht Horat die Anbringung der Tafeln auf der Kapellbrücke vor dem Hintergrund kultureller und politischer Motivationen. Zweifellos bildet der Zyklus eine Fortsetzung der 239 Bilder mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, die von 1571 bis 1578 auf der nahe gelegenen einstigen Hofbrücke angebracht worden waren. Der landesgeschichtliche Zyklus ist im Sinne einer eigentlichen Ruhmeshalle zu verstehen, der die Taten Luzerns und der Eidgenossen glorifiziert. Die damals schwelenden konfessionellen und politischen Konflikte der Zentralschweizer Orte mit den reformierten Bündnispartnern werden dabei sorgsam ausgeklammert: weder erscheinen die Kappelerkriege noch wird auf das Tridentinum angespielt. Vielmehr appelliert der Zyklus an die eidgenössische Solidarität. Die Bilderfolgen der beiden Stadtheiligen deutet Horat über das religiöse Patrozinium hinaus als eindeutige Referenz an Frankreich und Savoyen, damals zwei wichtige Verbündete und Soldgeber Luzerns. Den in Rekordzeit von Wägmann und seiner Werkstatt gemalten Tafeln der Kapellbrücke kommt somit in erster Linie belehrender und unterhaltsamer Charakter im öffentlichen Raum zu. Aus künstlerischer Sicht scheint dem Autor das aus bekannten Versatzstücken wie Chroniken, Druckgrafik und Wappenscheiben inspirierte Ensemble eher mittelklassig: es sind «typische Bilder der Spätrenaissance, mit hölzern agierenden Figuren in der für die Zeit und die Region üblichen Trockenheit und Spröde» (Bd. 1, S. 57). Gleichwohl vermitteln die erhaltenen Werke auch heute noch sehr unmittelbar die Bild- und Gedankenwelt des frühen 17. Jahrhunderts. Dank Horats beeindruckender Publikation sind die vielschichtigen Zusammenhänge des Ensembles nun wieder nachvollziehbar.

Matthias Oberli

* * * *



Karoline Beltinger, unter Mitarbeit von Ester S. B. Ferreira und Karin Wyss, *Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Cuno Amiet 1883–1914* (= KUNSTmaterial, Bd. 3), hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 2015.

Wenn Museumsleute den Schritt in die Ateliers und Nachlass-Archive verstorbener Künstler wagen und ihre Einsichten in Ausstellungen und Katalogen als authentischen Blick «hinter die

Kulissen» preisen, so ist damit vor allem das Zeigen und Erforschen von Skizzenbüchern, Vorzeichnungen und Studien, von Briefen, Tagebüchern oder Fotos gemeint, aus denen sie Rückschlüsse auf die Hintergründe des Schaffens ziehen. Die Präsentation alter Tuben, Tinkturen oder Pigmente dagegen geriete schnell in den Ruch der Heiligenverehrung. Davon ist in Karoline Beltingers sehr anregendem und aufschlussreichem Werk *Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Cuno Amiet* nichts zu finden, denn sie bezieht sich mit aller Nüchternheit und den aktuellsten Untersuchungsmethoden auf das «blosse» Handwerk eines Malers, ermöglicht uns damit aber einen realistischen Blick in dessen Werkstatt, auf die eigentliche «Bühne» des malerischen Geschehens. Geprägt ist der Forschungsbericht vom akribischen Auge und dem naturwissenschaftlichen Zugang einer Restauratorin: Karoline Beltinger leitet seit 1998 die Abteilung Kunsttechnologie des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft SIK-ISEA in Zürich, die derzeit elf Mitarbeitende beschäftigt, zu denen auch Naturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler sowie eine Chemielaborantin gehören. In ihrem Buch zeigt sich die Autorin als Forscherin, zuweilen fast gar als «Kriminologin», was einiges zur Spannung dieses mit anschaulichen Tabellen und Diagrammen versehenen Sachbuches beiträgt. Ihre Beweisführung erfolgt nicht nur aufgrund mikroskopischer und chemischer Untersuchungen, sondern basiert zugleich auf hervorragenden Kenntnissen über den Künstler, seine Biografie und den untersuchten Zeitabschnitt der Jahre 1883 bis 1914. So kann man in diesem Buch auch einiges zur Schweizer Sozialgeschichte um 1900 lernen. Im ersten Kapitel zur *Vielfalt und Verfügbarkeit von Malmaterial* erfahren wir etwa, dass in Amiets Heimatstadt Solothurn sehr viele Händler in Frage kommen, bei denen der Künstler seine Malutensilien beziehen konnte: «In der Ausgabe von 1907/1908 des Adressbuches dieser Stadt sind sieben Papeterien, drei Drogerien sowie zwei Farben-, Lack- und Firnisgeschäfte verzeichnet, die als Vertreiber von Künstlerbedarf in Betracht kommen» (S.10). Dass damals selbst in einer kleinen Stadt wie Solothurn eine solche Vielzahl und Vielfalt vergleichbarer kleiner Läden nebeneinander bestehen konnten, lässt uns heute staunen – und wehmütig zurückschauen.

Das Buch ist in neun Kapitel gegliedert, die schlüssig aufeinander folgen. Nach der grundsätzlichen Beschreibung der Beschaffungswege der Materialien finden sich in der Konsequenz des handwerklichen Ablaufs vorerst Überlegungen zu den Bildträgern, hernach zu Grundierungen, schliesslich zum Malprozess. Auch das nächste Kapitel zu den «Schadensbildern» hat seinen logischen Platz, ergeben sich doch viele Probleme aus dem Gebrauch bestimmter Pigmente oder Bindemittel, die am Beispiel der um 1900 häufig verwendeten Tempera-Malerei besprochen werden. Der umfangreiche Anhang schliesslich lässt keine Wünsche offen: Da werden nicht nur «english summaries» zu den wichtigsten Ergebnissen und ein «Glossar der naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden und Hinweise zur Terminologie» angeboten, es findet sich auch ein doppeltes Register zu den Werktiteln der untersuchten Gemälde sowie zu Personen, Firmen und Produkten.

Karoline Beltingers Publikation, unter Mitarbeit von Ester S. B. Ferreira und Karin Wyss erarbeitet, ist der dritte Band einer vom SIK-ISEA herausgegeben Buchreihe unter dem Titel *KUNSTmaterial*, in der Kunstwerke für einmal nicht aus kunsthistorischer, sondern aus kunsttechnologischer Sicht betrachtet werden. Bei den beiden vorangehenden Publikationen handelt es sich um *Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Ferdinand Hodler*[1] sowie um ein *Kompendium der Bildstörungen beim analogen Video*[2]. Daran zeigt sich, wie weit das Spektrum der Betrachtung reicht – und dass selbst die «Neuen Medien», deren Pionierwerke älter und gefährdeter sind als gemeinhin angenommen, der restauratorischen Sorge und entsprechender Forschung bedürfen.

Im Vorwort des Buches weist Roger Fayet, Direktor des SIK-ISEA, auf die lange Kohabitation von Kunstgeschichte und Kunsttechnologie im 1951 gegründeten Institut hin, wo bereits 1956 die erste Restauratoren-Stelle geschaffen wurde: «Die Beschäftigung mit den Materialien des Kunstwerks» gehöre «zum wissenschaftlichen Selbstverständnis des Instituts – in der Überzeugung, dass die kunsttechnologische Perspektive einen integralen Bestandteil der kunstwissenschaftlichen Forschung bildet und dass für ein umfassendes Begreifen der künstlerischen Prozesse die Beschränkung auf ikonografische oder stilgeschichtliche Herangehensweisen zu kurz greifen würde» (S.6). Tatsächlich finden kunsttechnologische Forschungsergebnisse schon relativ früh Eingang in die vom Institut herausgegebenen Publikationen. Erinnert sei an den 1997 erschienenen Werkkatalog zum malerischen Schaffen von Giovanni Giacometti, wo sich im zweiten Band, Seite an Seite mit den kunsthistorischen Beiträgen, auch ein Aufsatz von Danièle Gros über «maltechnische Untersuchungen» findet.[3]

Auch die *Kunsttechnologischen Forschungen zur Malerei von Cuno Amiet* wollen sich nicht nur an ein spezifisches Fachkollegium von Restauratorinnen und Restauratoren, sondern ebenso an interessierte Laien wenden, zu denen für einmal auch die Berufsgruppe der Kunsthistorikerinnen und -historiker gehört. Dass die Herausgabe des Buches mit derjenigen des Amiet-Werkkataloges[4] abgestimmt wurde, unterstreicht den angestrebten Brückenschlag zwischen Kunsttechnologie und Kunstgeschichte. Erlaubt und wichtig ist deshalb die Frage nach der Relevanz der kunsttechnologischen Ergebnisse für unsere künstlerische Einschätzung Cuno Amiets.

Zunächst beeindruckt, mit welcher Geduld und Hartnäckigkeit sich der Künstler neuen Farben und Techniken öffnet, um die von ihm angestrebte Leuchtkraft seiner Werke zu erreichen. Gemeinhin kümmert es das Publikum wenig, wie die Farbe auf die Leinwand kommt (und dort bleibt), empfänglich aber ist es für die Wirkung der Bilder, die wesentlich von der Eigenart der ausgewählten Farben und Techniken abhängt. Wenn sich Amiet um 1900 intensiv mit der Temperamalerei auseinandersetzt und einen beträchtlichen Teil seiner damaligen Bilder in dieser Technik ausführt, unter anderem die beiden Hauptwerke «Richesse du soir» (1899) und «Der gelbe Hügel» (1903) in der Sammlung des Kunstmuseums Solothurn, so schliesst er sich einem internationalen Trend an, der sich in der Schweiz auf das Vorbild Arnold Böcklins (1827–1901) bezieht. Dieser hat als Erster die Temperamalerei in der Schweiz wiederentdeckt und angewendet, um damit Farbstimmungen zu erzielen, wie er sie bei Werken der italienischen Frührenaissance bewundert hat. Seine beiden Schüler Hans Sandreuter (1850–1901) und Albert Welti (1862–1912) werden zu wichtigen Vermittlern der Temperatechnik, aber auch Ernst Würtenberger (1868–1934), der 1902 ein kleines Böcklin-Buch[5] mit einem Rezept zur eigenen Herstellung von Temperafarben veröffentlicht. Neben Amiet und seinem Freund Giovanni Giacometti (1868–1933) interessieren sich unter anderem auch Hans Emmenegger (1866–1940) und Ernest Biéler (1863–1948) sowie die beiden Tessiner Künstler Filippo Franzoni (1857–1911) und Edoardo Berta (1867–1931) für die schwierige und oft unberechenbare Technik. Neben ihren Gefahren und Nachteilen – beispielsweise schlechte Haftung oder unerwartete Aufhellung nach dem Trocknen – erklären einige entscheidende Vorteile die Faszination für die Temperamalerei: Neben ihrer grösseren und bleibenden Strahlkraft (gegenüber der oft nachdunkelnden Ölfarbe) schätzen die Maler vor allem das schnelle Trocknen und das Ausbleiben von Vergilbung. Die grössere Intensität der Palette und die flächig-freskale Wirkung der Tempera-Malerei entsprechen den Vorstellungen der Moderne, die Amiet seit seinem Aufenthalt in Pont-Aven (1892/93) prägen. Dass Amiets Beschäftigung mit der Temperatechnik im Haus seines Biberister Sammlers Oscar

Miller beginnt und zugleich endet, entbehrt nicht einer gewissen Ironie: In Millers Sammlung[6] haben den Künstler einst die Tempera-Bilder von Otto Modersohn (1865–1943) und Fritz Overbeck (1868–1909) angezogen; der einflussreiche Sammler (und ausgebildete Chemiker) ist es aber auch, der ihm unmissverständlich nahelegt, auf die Temperamalerei zu verzichten – nachdem es der Maler gewagt hat, selbst für das (bald Schäden aufweisende) Auftragswerk von Millers Gattin die «verbotene» Technik anzuwenden. Amiets Wiederaufnahme der Ölmalerei hat aber auch mit seiner späteren Hinwendung zur expressionistischen Malweise der Künstlergruppe *Brücke* zu tun, deren Mitglieder eine gestische und pastose, nur mit Ölfarbe mögliche Nass-in-Nass-Malerei bevorzugen.

Die Ergebnisse der *Kunsttechnologischen Forschungen* sind für die künstlerische Einschätzung von Amiets Schaffen vor allem im Bereich der Bildwirkung relevant. Und dieser kommt ja gerade in der Moderne besondere Bedeutung zu. Mit der Untersuchung der verwendeten Materialien und Maltechniken liegt der Fokus denn auch auf der Vielfalt visueller Erscheinungen, die Amiet dank seines hohen handwerklichen Bewusstseins nach Belieben zu erzielen und zu modifizieren vermag: Mit welchen Mitteln kann beim Publikum welche Bildwirkung erzeugt werden? Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass sich der Künstler mehrmals mit Giovanni Giacometti auf der Oschwand trifft, um gemeinsam mit der Temperatechnik zu experimentieren. Weit klarer als manch kunsthistorisches Traktat zeigen uns Karoline Beltingers *Kunsttechnologische Forschungen*, dass die Bildkraft von Amiets Kunstwerken von einem unermüdlich erprobten Handwerk ausgeht. Dass er hierzu über ein grosses Instrumentarium verfügt, wird im detailliert bebilderten Kapitel «Malprozess und Bildwirkung» zur lustvollen Entdeckung. Der oft gerügte Stilpluralismus des Künstlers wird hier nicht als Nachteil, sondern als Reichtum maltechnischer Möglichkeiten sichtbar: Der Künstler spielt virtuos auf der ganzen Klaviatur, vom pastosen bis hin zum granierenden (das Korn der Leinwand betonenden, hauchdünnen) Farbauftrag. Derselbe Reichtum ist an dem hier vorgestellten Buch zu loben, das mit wissenschaftlicher Sorgfalt sein Thema von allen Seiten ausleuchtet.

Christoph Vögele

ANMERKUNGEN

1 Karoline Beltinger / Gabriele Englisch / Danièle Gros et al., *Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Ferdinand Hodler*, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 2007.

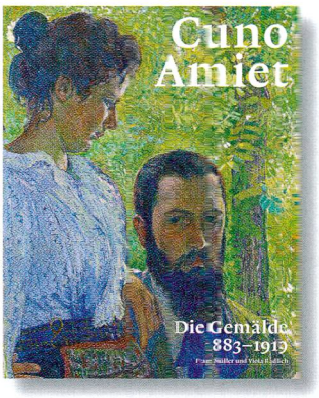
2 Johannes Gfeller / Agathe Jarczyk / Johanna Phillips, *Kompendium der Bildstörungen beim analogen Video/ Compendium of Image Errors in Analogue Video*, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 2012.

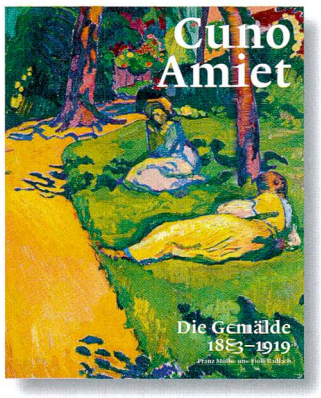
3 Danièle Gros, *Giovanni Giacometti – Maltechnische Untersuchungen*, in: Paul Müller / Viola Radlach, *Giovanni Giacometti 1868–1933, Werkkatalog der Gemälde*, Œuvrekataloge Schweizer Künstler und Künstlerinnen, Bd. 16/2, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1997, S. 64–101.

4 Franz Müller / Viola Radlach, unter Mitarbeit von Larissa Ullmann, *Cuno Amiet, Die Gemälde 1883–1919*, Œuvrekataloge Schweizer Künstler und Künstlerinnen, Bd. 28, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 2014.

5 Ernst Würtenberger, *Arnold Böcklin. Einiges über seine Art zu schaffen, seine Technik und seine Person*, Berlin 1902.

6 Siehe dazu *Oscar Miller. Sammler und Wegbereiter der Schweizer Moderne* (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Solothurn), Solothurn 1998.





Franz Müller / Viola Radlach / Larissa Ullmann, *Cuno Amiet. Die Gemälde 1883–1919*, Œuvrekataloge Schweizer Künstler und Künstlerinnen, Bd. 28, SIK-ISEA Zürich, Zürich 2014. Gleichzeitig online geschaltet: *Cuno Amiet. Die Gemälde 1920–1961*, www.sik-isea.ch.

Als 28. Band in der Reihe Œuvrekataloge Schweizer Künstler und Künstlerinnen legt das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) Zürich, den Katalog der Gemälde von Cuno Amiet vor, erarbeitet von Franz Müller und Viola Radlach, unter der Mitarbeit von Larissa Ullmann. Allerdings macht der Untertitel auf eine wichtige Einschränkung aufmerksam: Es handelt sich um den Katalog der Gemälde aus der Zeit zwischen 1883 und 1919, also derjenigen Werke, die der Künstler zwischen seinem 15. und 51. Lebensjahr schuf. Im Juli 1961 verstarb Cuno Amiet 93-jährig, das Schaffen der 42 letzten Jahre seines Lebens erschliesst die Online-Ausgabe einer Werkliste, die kostenlos auf der SIK-ISEA-Website eingesehen werden kann und auch den gedruckten ersten Teil umfasst.

Während vieler Jahrzehnte war die Herausgabe der Œuvrekataloge fast ein wenig die Raison d'être des 1951 unter dem Eindruck der Kriegsverluste ins Leben gerufenen SIK-ISEA, das sich der Inventarisation der beweglichen Schweizer Kunstgüter verschrieben hatte. Der Amiet-Katalog erscheint sozusagen im Windschatten des grössten aller zu erarbeitenden Werkkataloge, dem Katalog von Ferdinand Hodler, dessen letzter Band 2018 erscheint und damit eine sich über 67 Jahre hinziehende Inventarisations- und Forschungsarbeit abschliessen wird. Auch Cuno Amiet zählt zu denjenigen Künstlern, deren Werk das SIK-ISEA seit ihrer Gründung systematisch inventarisiert hat, wie dies auch für Giovanni Giacometti der Fall war, den Dritten im Bunde der «Deutschschweizer Modernen» um 1900, dessen Werkverzeichnis 1997 erschienen ist. Es fällt schwer, im verschränkten Erscheinen der beiden Kataloge von Amiet und Hodler nicht einen symbolischen Ausdruck für das Verhältnis zu sehen, das die beiden international erfolgreichen Schweizer um die Jahrhundertwende ebenso miteinander verbunden wie voneinander getrennt hat. Es ist bekannt, dass Amiet namentlich seit Hodlers grossem Erfolg an der gemeinsam beschickten Ausstellung der Wiener Secession 1904 den älteren Kollegen nicht mehr ganz neidlos verehrte, doch blieb die Beziehung intensiv genug, dass Amiet den 1918 verstorbenen Hodler im Sarg malte.

Zwischen dem Erscheinungsjahr des ersten, Johann Heinrich Füssli gewidmeten Werkkatalogs der Reihe aus dem Jahr 1973 und dem Amiet-Katalog 2014 liegen Jahrzehnte, in denen das SIK-ISEA Erfahrungen sammeln konnte, von denen jedes neue Projekt wieder profitierte. Der Katalog zu Cuno Amiets Werk ist demzufolge nicht nur hinsichtlich der Bearbeitung, sondern auch bezüglich der Ausstattung von einer Perfektion, die beim SIK-ISEA inzwischen stillschweigend vorausgesetzt wird. Seine Gestaltung orientiert sich an dem auch beim Hodler-Katalog

bewährten Prinzip, bei dem ein über dem Text durchlaufender Bilderstreifen die Werke gleichsam zur kompletten Retrospektive vereint. Viola Radlach spiegelt in ihrem Beitrag das Werk im Kontext der schriftlichen Zeugnisse, mit denen Amiet kenntnisreich und engagiert sein Schaffen begleitet hatte. Seine führende Stellung in der unter dem Banner der Moderne ab 1900 im ganzen deutschsprachigen Raum erfolgreichen «Schweizer Schule» hatte zur Folge, dass Amiet bis zum Ersten Weltkrieg stark ins Netz der entstehenden internationalen Avantgarde eingebunden war. 1906 wurde er zur Teilnahme an der Künstlergemeinschaft «Die Brücke» eingeladen, 1912 setzte er sich, bereits in Kenntnis von Kandinskys Kunsttheorien, mit der Abstraktion auseinander, und bei der Kölner Sonderbund-Ausstellung im gleichen Jahr wurde die Schweizer Delegation nicht mehr von Hodler, sondern von Amiet angeführt.

Darin kündigte sich eine Entwicklung an, die für Amiet allerdings mehr verhiess, als sich für ihn zuletzt erfüllte. Zwar erwies sich jetzt als bedeutungsvoll, dass er seine Ausbildung in Paris mit einem Aufenthalt in der Bretagne abgerundet hatte und dabei mit der Hinterlassenschaft Paul Gauguins in Berührung gekommen war. Doch sicherte die Verankerung in der europäischen Avantgarde der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg nur bedingt Amiets Stellung auch in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, als dieselbe Avantgarde eine zweite, radikale Geschichte der modernen Malerei einleitete. Inzwischen war Amiets Werk in den Augen der Zeitgenossen geradezu zum Prototyp eines konservativen Kunstbegriffs geworden, und die Produktion aus den Zwischenkriegsjahren überlagerte jetzt die Erinnerung an den modernen Amiet vor 1914. Genau dieser Widerspruch gab Anlass zur Entscheidung, den Werkkatalog auf die frühen Jahre einzuschränken. Dass dies nicht im naiven Fortschreiben einer heute entschwundenen Avantgarde-Seligkeit geschah, belegt Franz Müllers klug argumentierende Einleitung. Müller zeigt, dass sich die Ausklammerung des in der Zwischenkriegszeit entstandenen Werks schon bei der zweiten Biennale-Beteiligung in Venedig 1954 nachweisen lässt und dort mit Billigung des Künstlers geschah. Die Wahl des Jahres 1919 als Schlusspunkt für die im Werkkatalog vollständig erfasste Periode ist deshalb glücklich zu nennen, weil das Jahr weder mit Ausbruch oder Ende des Ersten Weltkriegs noch etwa mit dem Tod Ferdinand Hodlers eine Zäsur bildet, die bedeutungsschwanger missverstanden werden könnte. 1919 stellt vielmehr neutral den Anfang der Phase dar, in der Cuno Amiet in die Rolle eines «Staatskünstlers» hineinwuchs, soweit das in einem kulturell nüchtern gestimmten Land wie der Schweiz überhaupt möglich war.

Dessen ungeachtet schwingt bei Werkkatalogen, die nur eine Phase aus dem Schaffen eines Künstlers erfassen, immer auch eine Wertung mit. Im Unterschied zu anderen Katalogen, welche die Eingrenzung gleichsam als gegeben hinnehmen und sich vertiefter Reflexion nicht stellen – erinnert sei an Maïthé Vallès Bleds Katalog der Gemälde von Maurice de Vlaminck, der sich ohne Umschweife auf die sieben auch für den Kunsthandel «fetten» Jahre der «période fauve» beschränkt – hat das SIK-ISEA eine Strategie entwickelt, um dem entstehenden Ungleichgewicht zumindest für die Forschung begegnen zu können. Die für Amiet angebotene Lösung liegt in der parallelen Publikation eines traditionellen, gewichtigen Buches und eines Online-Katalogs, der im Unterschied dazu weiter gefasst ist und erstmals die Voraussetzung schaffen soll «zur fundierten Überprüfung» der herkömmlichen Vorstellung, wonach die Kunst Cuno Amiets in ein kunsthistorisch relevantes avantgardistisches Frühwerk von europäischem Zuschnitt und in ein bestenfalls kulturhistorisch interessantes konservatives Spätwerk von knapp nationaler Bedeutung zerfalle. Der Katalog von Müller/Radlach bietet die reizvolle Gelegenheit, die beiden Publikationsvarianten zu vergleichen und ihre Vor- und Nachteile gegeneinander abzuwägen. Die Einträge im Buch Teil I umfassen, was vom klassischen Œuvrekatalog erwartet wird, also neben den Primärangaben die vollständigen Provenienz- und Ausstellungsgeschichten sowie Literaturangaben. Ausserdem enthält der Catalogue raisonné Teil I seinem Wesen entsprechend Kommentare. In der richtigen Erkenntnis, dass der Werkkatalog nur ganz ausnahmsweise der Ort für ganze Werkmonografien ist, sind die Kommentare knapp gehalten und konzentrieren sich weitgehend auf sachdienliche Informationen. Der nur online publizierte Teil II enthält einzig eine Werkliste mit den Primärangaben, ohne jeden Zusatz. Das SIK-ISEA stellt in Aussicht, neue Erkenntnisse und Korrekturen zum Katalog nachträglich einzufügen, präzisiert allerdings nicht, ob dies für beide Teile gilt oder bloss für Teil I. Neben dem aktiven Umgang mit Daten zur Provenienz- und Ausstellungsgeschichte, die sich mittels Mausklick zu aussagekräftigen Einheiten zusammenfassen lassen, ist es vor allem diese Möglichkeit einer unkomplizierten und kostengünstigen Aktualisierung, die zur Attraktivität der Online-Variante beiträgt. Dass der dynamischere Online-Katalog dann allerdings nicht mehr mit derselben abschliessenden Kraft der Autorität auftreten kann, die dem gedruckten Œuvrekatalog eigen ist, ist die Kehrseite der Medaille. Dem wäre vielleicht abzuhelfen, wenn zwischen wesentlichen Änderungen unterschieden wird, wie etwa die Neuaufnahme eines Werks oder neue Erkenntnisse aus der Provenienzforschung, die jeweils in grösseren zeitlichen Abständen zu eigentlichen, als solche gekennzeichneten Neu-Auflagen zusammengefasst werden, während Änderungen beziehungsweise Ergänzungen, die den Benutzenden dienlich sind, aber das Wissen um ein Werk nicht grundlegend verändern, stillschweigend und laufend nachgeführt werden. Für Teil I wie für Teil II des vorliegenden Amiet-Katalogs etwas zu bedauern ist das Fehlen von Quellenangaben zu den Fotografien in denjenigen Fällen, in denen die Kenntnis von einem Bild einzig auf einer Fotografie beruht. Auch widerspiegelt die dem Katalog vorangestellte Biografie leider ein wenig die Struktur des Werks und des Katalogs, indem sie dazu tendiert, die Zweiteilung in ein wichtiges Leben vor 1914 und ein weniger wichtiges danach zu wiederholen – ob die Fahrstunden, die dem 78-Jährigen 1946 zu einer zweiten Fahrprüfung verhalfen, wirklich wichtiger waren als der (mit keinem Wort gewürdigte) Kauf eines frühen Amiet-Stilllebens 1953 durch Oskar Reinhart, muss dahingestellt bleiben. Eine Bebilderung der Biografie mit Werken aus Teil II hätte ohne grossen Aufwand manche dieser Bilder in einen für die Benutzenden leicht erfassbaren Zusammenhang gebracht. Doch erfüllt ohne jeden Zweifel auch der vorliegende Catalogue raisonné incomplet für Cuno Amiet eine ganz wichtige Funktion und schafft die Voraussetzung dafür, dass seinem Werk die verdiente Aufmerksamkeit erhalten bleibt.

Lukas Gloor

* * * *