

Phänomene, Motivationen, Bewertungen

CRAQUELÉ UND SCHWUNDRISSE

entstehen im Zuge der physikalischen und chemischen Trocknung und durch Ermüdungsbrüche im Rahmen der Materialalterung. Sie zeichnen sich über ein sichtbares, variantenreiches Liniennetz mehr oder weniger deutlich auf der Gemäldeoberfläche ab und übernehmen auf diese Weise mehrere Funktionen. Sie fungieren als Zeichen für Materialalterung und Authentizität. Sie haben eine ästhetische Funktion im Kontext der Wertschätzung von Altersspuren und sie verweisen über die Art der Ausformung auf die Materialeigenschaften und die Maltechnik. Das Zusammenwirken dieser Faktoren führt sowohl historisch wie auch aktuell betrachtet, zu Interaktionen zwischen den Intentionen und den Auslegungen, die sich wiederum für die Deutung der Fragilität und ihre Wechselbeziehung zum Alterswert als besonders aussagekräftig erwiesen. Die Fallstudie eines Gemäldes aus Francis Picabias Spätwerk legt diesbezüglich neue, überraschende Erkenntnisse vor. Daraus folgt die gegenwärtig bedeutsame Frage, wie die Risse und Defekte in der Malschicht über unsere historisch gewachsene, westlich geprägte Wahrnehmung hinaus im globalen Kontext rezipiert werden.

Das Reissen der Farbe verdeckt inszeniert:

Fallstudie Francis Picabia

Die Begriffe *Craquelé* und *Schwundrisse*¹ umfassen zahlreiche Diskurse, historische und aktuelle, rund um die sichtbaren materiellen Veränderungen bei Gemälden. Die Fallstudie Francis Picabia (1879–1953) eröffnet geradezu beispielhaft interessante Themenfelder zur historischen Herleitung der Phänomene, ermöglicht den Zugang zu einer Vielzahl an kunst- wie populärwissenschaftlichen Lesarten und mündet in Entdeckungen künstlerischer Strategien, diese zu spiegeln und – wie hier – zu vereinnahmen. Die maltechnische und materialanalytische Untersuchung am Gemälde *La main*, 1935/36, belegt eindeutig, dass Francis Picabia die Materialveränderung durch Frühschwundrisse nicht nur toleriert und in die maltechnische Umsetzung integriert, sondern diese gewollt, also künstlich, induziert hat. Picabia nutzte dafür die anspruchsvolle Reisslacktechnik, die hauptsächlich in der historisierenden Dekorationsmalerei verbreitet ist. Diese Erkenntnis ist neu und lässt sich nicht nur für die Interpretation des Spätwerks von Picabia, sondern auch für die Geschichte der Maltechnik Anfang des 20. Jahrhunderts fruchtbar machen.² Der Autorin sind keine anderen Künstler bekannt, die zu dieser Zeit Materialmutationen bewusst und mit vergleichbar anspruchsvollem technischen Können in den Malprozess integriert und auf diese Weise für ihre Malerei vereinnahmt hätten. Die Konsequenz des innovativen maltechnischen Verfahrens ist die spannungsvolle Überlagerung der visuell wahrnehmbaren und der tatsächlichen materiellen Fragilität, die ihrerseits aus den unorthodoxen technischen Umsetzungen resultiert.

Francis Picabia malte das Gemälde *La main* 1935 oder 1936 (Abb. 1.1). Im Jahr 1989 kam es als Schenkung von Olga Picabia Mohler (1905–2002) in den Besitz des Kunstmuseums Bern. Die Provenienz ist eindeutig: Der Künstler schenkte das Gemälde der Mutter von Olga, Elise Mohler, wohnhaft in Rubigen bei Bern. Die Archivkarte des Kunstmuseums führt den Vermerk, dass Olga Picabia Mohler sich anlässlich der Übergabe an das Kunstmuseum Bern vage daran erinnern konnte, das Gemälde sei 1939 in Paris ausgestellt worden. Sie war sich aber nicht mehr sicher, wo.³ Durchaus denkbar ist, dass das Gemälde erst nach Eingang in das Kunstmuseum öffentlich gezeigt wurde, zumindest sind weder schriftliche

- 1 Die Begriffe umfassen zwei verschiedene Phänomene: die Schwundrisse entstehen im Verlauf des Trocknungsprozesses in der noch weichen Farbe; die Alterscraquelés (*Craquelés*), also die Sprünge mit scharfen Bruchkanten, entstehen erst, wenn die Farbe bereits hart ist.
- 2 Bäschlin/Zumbühl 2018.
- 3 Handschriftliche undatierte Notiz zum Eingang des Gemäldes in das Kunstmuseum Bern, Archiv Werkdaten, Kunstmuseum Bern.

Notizen zu früheren Ausstellungen bekannt noch Hinweise über Etiketten oder Inschriften/Stempel auf der Rückseite des Gemäldes zu finden (Abb. 1.2).

Die Figurenkomposition zeigt in der Bildmitte ein frontal ausgerichtetes, weibliches Brustbild. Die zentrale Figur wird vom Betrachter aus gesehen links von einer senkrecht nach oben gerichteten Hand überlagert. Rechts im Bild ist das Profil einer zweiten, nach links blickenden Frau, deren Nasenspitze leicht über die Daumenwurzel der Hand des zentralen Bustbilds ragt (Abb. 1.1).

Das Gemälde ist formatgerecht auf einen Keilrahmen in französischem Normformat aufgespannt.⁴ Die Aufspannung ist original. Auf der Malschicht lassen sich vereinzelt kleine Retuschen auf dem Firnis beobachten. Die Aquarellretuschen erfolgten 1989 nach Aufnahme in den Bestand des Kunstmuseum und sind als minimale, rein ästhetisch motivierte Bilderpflege einzuordnen. Das Gemälde befindet sich in beinahe unberührtem Zustand. Diese Erkenntnis ist höchst relevant, denn dadurch gewinnt die Interpretation der kunsttechnologischen Untersuchungen und Analysen an Aussagekraft.

Betrachtet man die Gemäldeoberfläche und die Textur der Farbschichten näher, bemerkt man ein auffälliges Rissbild sowie weitere Phänomene sichtbarer Materialmutationen wie Runzeln, Borken und Schorfbildung (Abb. 1.7). Die Risse und Borken befinden sich in deutlich eingrenzenden Bereichen, die sich mit formalen Elementen der Komposition decken und diese hervorheben.

Das Reißen der Malschichten ist auf oxidative Vernetzungsprozesse der Ölfarben zurückzuführen. Diese variieren je nach Zusammensetzung, Dicke und Abfolge der Malschichten. Die grosse Variabilität der Einflussfaktoren erschwert in der Praxis eine präzise Erkennen der Ursachen anhand visuell erfassbarer Charakteristika. Erschwerend kommt hinzu, dass Rissphänomene von der Alterssprungbildung, dem eigentlichen Craquelé überlagert werden. Entsprechend vieldeutig hier ist die verwendete Terminologie⁵. Bei der vorliegenden Fallstudie ist das Phänomen der Schwundrisse prägend. Sie lassen sich anhand mehr oder weniger

4 Die Längsleisten betragen 61,0 cm, die Querleisten 41,0 cm. Auf der unteren Leiste befindet sich der Formatstempel 12 F. Das Format entspricht dem französischen Normformat 12 Figure. In Frankreich konnte man Leinwände in festgelegten Grössen, sogenannten Standardformaten, kaufen. Vgl. Schaefer/von Saint-George/Lewerentz 2008, 50.

5 Spike Bucklow gibt einen fundierten Überblick zur vielschichtigen historischen Entwicklungen des Begriffs Craquelé im Kontext der Gemäldeuntersuchung, vgl. Bucklow 1997. Der Terminus 'Schwundriss' hingegen bezeichnet in der Beschichtungstechnologie die Rissbildung in Beschichtungssystemen oder Wandputzen, die sich aufgrund von Materialschwind im Verlauf des physikalischen und chemischen Trocknungsprozesses bilden kann.

weit geöffneter Risse mit meist unscharfen, auslaufenden Kanten charakterisieren und grenzen sich dadurch vom Alterscraquelé ab, das sich durch scharfe Bruchkanten auszeichnet. Die visuelle Prägnanz des Rissbildes hängt in erster Linie davon ab, wie weit der Riss geöffnet und wie gross der Hell-Dunkel-Kontrast zur unterliegenden Schicht ist. Beim Gemälde *La main* legen die Risse den Blick auf die helle Grundierung frei und sind auf diese Weise gut erkennbar (Abb. 1.6).

Die Untersuchung des Malschichtaufbaus erfolgte visuell, mit bildgebenden Verfahren und anhand von mikroskopischen und chemischen Analysen von Kleinstproben, und legte einen überraschend unorthodoxen Aufbau der Malschicht offen (Abb. 1.8 und 1.9). Auf der gewerblich vorgründierten Leinwand liegt, entgegen allen Erwartungen, keine Farbschicht, sondern eine dicke transparente Öl-Harz-Schicht, die eher an eine transparente Lackierung oder an einen Firnis erinnert. Darauf legte der Künstler eine dünne pigmentierte Schicht, die weniger Bindemittel enthält und schneller trocknet. Diese Schichtabfolge entspricht der Umkehrung der verbreiteten maltechnischen Grundregel „fett auf mager“.⁶ Nach gleichem System folgen, in Abhängigkeit von der Komposition, erneut transparente Bindemittelschichten mit aufliegenden dünnen mageren Farbschichten. Picabia legte ein vielschichtiges Farbsystem an, das aufgrund seiner Trocknungseigenschaften (oxidative Vernetzung) unweigerlich zum Reißen der Farbschichten führte. Zudem liess sich im Rahmen der Fallstudie nachweisen, dass der Harzanteil der transparenten Schichten nach oben zunimmt und der Ölanteil invers abnimmt: Dadurch wirkte sich die Umkehrung der maltechnischen Regel auf das gesamte Schichtenpaket aus. Die Untersuchung der Schichtabfolge und der verwendeten Materialien brachte den eindeutigen Nachweis, dass die Schwundrisse maltechnisch induziert sind und demnach vom Künstler intendiert waren.

Helle Schraffuren entlang der Gewandfalten, pustelige Borken in der Lippe der rechten Figur und klaffende Risse in ihren Haaren sowie scharfkantige Alterssprünge entlang der Schwundrisse: Die Rissphänomene liegen variantenreich vor. Die maltechnisch induzierten Schwundrisse, eher zufällig entstandene Risse sowie material- und alterungsbedingte Rissformen überlagern sich. Die verschiedenen Riss-Kategorien können nicht scharf voneinander getrennt werden. Die irisierende Wirkung der Überlage-

6 Als „mager“ bezeichnet man weniger ölhaltige (auch wasservermalbare) und daher schneller trocknende Malfarben, als „fett“ stärker ölhaltige und damit langsamer trocknende. Die Einhaltung der „fett auf mager“-Regel ermöglicht einen optimalen Trocknungsverlauf (chemisch und physikalisch) des Malschichtaufbaus.

– zum einen der unseren Sehgewohnheiten vertrauten, historisierend wirkenden Rissbilder und zum anderen der ungewohnt zeichnerischen und texturierenden Funktionen (Schraffur, Konturlinie und Krusten) – schafft eine Spannung, die sich einer eindeutigen Zuordnung entzieht (Abb. 1.10).

Maltechnisch induzierte Risse sind in den 1930er-Jahren in der Dekorationsmalerei als Reisslacke weit verbreitet und gut dokumentiert. Die neunte Auflage des *Handbuchs für Maler* von Franz Wenzel erschien 1934, die erste 1912. Unter Reisslackierung subsumiert der Autor ein Vorgehen in mehreren Arbeitsschritten:

„Auf einen fetten Grundlack wird ein wenig Bindemittel enthaltender, Weichmachungsmittel-freier magerer Reisslack gespritzt [...]. Infolge der Spannungsunterschiede beginnt die Rissbildung, die noch intensiver eintritt, wenn der Reisslack auf den noch nicht völlig trockenen Grundlack aufgetragen wird [...]. In Hinblick auf die geringe mechanische Festigkeit der Reisslacke ist ein Überspritzen mit farblosem Überzugslack zweckmässig.“⁷

Die Beschreibung der Reisslacktechnik entspricht exakt dem Vorgehen von Picabia. Der empfohlene Überzugslack lässt sich auf dem Gemälde *La main* ebenfalls nachweisen. Nach Kochs Malerhandbuch von 1935⁸ ist der Grad des Reissens davon abhängig, wie fett der Grundlack ist und wie lange die Trocknungszeit zwischen den beiden Anstrichen war. Diese möglichen Variationen hat Picabia gezielt eingesetzt: Das Rissbild im dunkelblauen Mantel der Figur variiert je nach technischer Ausführung. Die tiefer liegende blaue Schicht zeigt ein weit geöffnetes Rissbild (Abb. 1.11). Die wohl kurze Zeit später erfolgte lokale Überarbeitung führte dazu, dass die Farbe einerseits in die Risse einlief, andererseits das Ausmass des Reissvorgangs reduzierte. Francis Picabia hat also anhand des technisch anspruchsvollen Verfahrens die Schwundrissbildung künstlich erzeugt und zudem das Ausmass des Reissprozesses mit der Variation der Trocknungszeiten gesteuert.

Es liegen keine maltechnischen Untersuchungen zu Vergleichsbeispielen aus der Zeit zwischen 1934 und 1939 vor. Anhand visueller Charakteristika lassen sich jedoch Bezüge herstellen. Picabias Porträt von *Gertrude Stein* aus dem Jahr 1937, gemalt nach einer Fotografie von Cecil Beaton, weist auffällige Schwundrisse auf, die stellenweise eine verborgene, unterliegende Komposition mit leuchtend roter Farbschicht offenlegen.⁹ Die Form erinnert an

7 Wenzel 1934, 360.

8 Koch 1935, 631.

9 Baker u.a. 2016, 213, 225.

eine in ein rotes Tuch eingehüllte Figur, die im Hintergrund, leicht versetzt, zu einer räumlichen Doppelung führt. Im Gemälde *Paysage provençal*, ebenfalls 1937 datiert, setzte Picabia – vermutlich vergleichbar mit dem Gemälde *La main* – eine differenzierte technische Kombination der Reisslacktechnik mit Schichtenmalerei um. Die Figur im Hintergrund zeichnet sich über die Schwundrisse ab, welche die unterliegende Komposition anhand eines organisch wirkenden Netzes an Linien und Flächen durchscheinen lassen.¹⁰

Gemälde wie das *Portrait de femme*, datiert 1935, oder *Portrait de femme* und *Les Algériennes (Ann Sheridan et sa fille aux oiseaux)*, beide 1937, zeigen ein flächig angelegtes Borkenraster oder Rissnetze, die wie ein Schleier zwischen den stilisierten Porträts und der Betrachterin liegen.¹¹ Bernard Marcadé verweist auf den eher konventionellen, schematischen Stil der Porträts. Interessanterweise verknüpft er die Borkenbildung des Porträts von 1937, die ihn an Pusteln erinnert, mit der „[...] krankhaften Disposition [von] Picabias Malerei [...]“;¹² die Picabia 1939 in einem Brief an Gertrude Stein thematisiert habe: „Ich habe die Malerei vielleicht krank gemacht, aber welch ein Vergnügen[,] Arzt zu sein.“¹³

Die maltechnische Strategie, Materialmutationen künstlich zu erzeugen und auf diese Weise Zeichen der Alterung und/oder des fehlerhaften Umgangs mit dem Material Farbe zu evozieren, beinhaltet ganz offensichtlich ikonoklastische Elemente. Der Fakt, dass die Ursache der Materialmutationen nicht eindeutig lesbar ist und somit eine Vielzahl möglicher Interpretationen offenlegt, unterwandert zugleich aber auch eine Festschreibung auf die ikonoklastische Deutung. In den Vordergrund treten Lesarten, welche die Verknüpfung der künstlichen Altersspuren zum Historismus hervorheben oder eine positive Konnotation des Alterswerts und des Geschichtlichen bis hin zur Ironie des Gefälschten oder des billigen Imitats nahelegen. Alle Konnotationen schwingen gleichzeitig mit und treten in Abhängigkeit des jeweiligen Kontextes leicht in den Vordergrund. Die Festlegung auf eine einzige Interpretationsebene scheint weder sinnvoll noch notwendig, denn gerade die zuweilen verunsichernde Offenheit, die Varietät an – auch disparaten – Diskursen vermag das Interesse an diesen Gemälden immer wieder von Neuem zu wecken.

¹⁰ Arthaud u.a. 1991, 67, 101.

¹¹ Arthaud u.a. 1991, 92, 167; Baker u.a. 2016, Kat. Nr. 170, S. 213, Kat. Nr. 174, S. 216.

¹² Marcadé 2016, 209.

¹³ Zitiert nach ebd., 209.

Picabias Strategien des maltechnischen Dissens ziehen sich als roter Faden durch sein Œuvre und fanden bei Künstlern der Zeit Beachtung. Im Vorwort zu einer Ausstellung von Picabias Gemälden in Paris schreibt Marcel Duchamp als Rose Sélavy einen anerkennenden Kommentar zu Picabias Verwendung des Industrielacks *Ripolin* in den frühen 1920er-Jahren:

„His concern for inventions leads him to use ripolin instead of sanctified tube paints, which, in his view, take on too rapidly the patina of posterity. He loves the new, and his canvases [...] have this aspect of fresh paint, which keeps the intensity of the first moment [...].“¹⁴

Duchamp spricht den charakteristischen Fluss der Lackfarbe an, der ohne den in der Ölmalerei prägenden Pinselduktus zu homogen leuchtenden Farbflächen führte und sich dadurch von der warmtonigen, leicht gilbenden Ölfarbe abgrenzte. Die Farbflächen erinnerten an industriell gefertigte Bauteile. Die Faszination für das Neue, ohne warmtonige Gilbung der Ölfarbe, setzte in diesem Fall ein visuell lesbares Zeichen gegen tradierte Malverfahren. Mit der Verwendung von Reisslacken unterwanderte Picabia die Tradition der Malerei später dann mit umgekehrten Vorzeichen: ebenso radikal, aber systemimmanent und verborgen.

Picabia zeigte in einer von Gertrude Stein organisierten Ausstellung 1936 im Arts Club of Chicago eine Gruppe von Gemälden, die in dieser Zeit entstanden waren. Die Rezeption und der Verkaufserlös waren ein Misserfolg. Die Kritik stellte die Gemälde hauptsächlich als Parodie und Protest gegen die naturalistische Malerei der Zeit dar.¹⁵ Eine systematische wissenschaftliche Erforschung Picabias mit seinen überraschenden und innovativen künstlerischen Strategien setzte erst in den 1970er-Jahren ein. Hubert Martin thematisierte mit der Picabia-Ausstellung in den Galleries Nationales du Grand Palais 1976 nicht nur die Verwendung von Redewendungen und Wortspielen aus dem *Petit Larousse*, sondern auch von Strichillustrationen, wie sie in älteren Lexika zu finden sind, als Motivsammlung für die Malerei des Künstlers. Sara Cochran entdeckte und erforschte 1995 Picabias systematische

14 Rose Sélavy: Vorwort zur Ausstellung von Francis Picabias Gemälden in Paris, Hotel Drouot, Salle N: 10, Vente le Lundi 8 Mars 1926 à 2h précises. Exposition le Dimanche 7 Mars 1926, de 2 à 6 heures. Album Olga Picabia, Comité Picabia, Paris, zit. über: King/Townsend/Ormsby 2013, 246; vgl. auch Sanouillet 1964, 41f.

15 Diese Einschätzung ist im Kontext des „[...] Rappel à l'ordre en peinture [...]“ und der neuen Wertschätzung der Malerei von Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1870) in der Zwischenkriegszeit in Frankreich zu lesen. 1922 nahm Picabia mit *La Feuille de Vigne* direkt Bezug auf das neu aufkommende Interesse an Ingres und der französischen akademischen Malerei. Vgl. King/Townsend/Ormsby 2013, 246; Arnould 2016, 4.

Appropriation von Fotografien aus der Werbung, der Presse und der Pornografie.¹⁶

Für die hier diskutierte Frage ist die Publikation von William A. Camfield, 1979, von besonderem Interesse. Er leitete ein neues Kapitel der Rezeption von Picabias Spätwerk ein, indem er die Parodie und den Protest als prägende künstlerische Strategien Picabias zwar bestätigte, jedoch in Zweifel zog, dass sie als alleinige und eigentliche Motivation für die vielseitige, aber schwer einzuordnende Werkgruppe von 1933 bis 1940 Gültigkeit haben. Sein Plädoyer galt differenzierten, neuen Lesarten des Spätwerks des Künstlers, die sich von der reduzierenden Interpretation von Picabias Malerei als Scherze distanzieren und neu ihre immanente Ernsthaftigkeit – ironische Strategien miteinschliessend – thematisierten.¹⁷

Anne Trembley erkannte 1991 bei der Untersuchung des Gemäldes *La main* vornehmlich in der zentralen Figur und der offenen Handstellung mit zwei leicht gebeugten Fingern den Bezug zur christlichen Symbolik und stellte sie dem zeichenhaft Erotischen der vollen Lippen der rechten Figur gegenüber. Ihre Interpretation berücksichtigte neben der formalen Komposition auch die (materielle) Präsenz der räumlichen Staffelung teilweise transparenter Motive, die sie als Rückbezug auf die *Transparences* interpretierte.¹⁸

Roberto Ohrt entdeckte in diesem schwer fassbaren Gemälde der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre Stilzitate aus der katalanische Romanik, der Holzschnitte und der Glasfensterkunst. In der Verbindung von Volkskunst und Malerei, unverziert und roh belassen, entstehe eine neue Ebene der „Profanisierung“.¹⁹ Interessanterweise lässt sich Ohrts Deutung des Gemäldes *La main* – über die formale und stilistische Ebene hinaus – im unmittelbaren malerischen Akt Paciabas und seinem Ausloten des malerischen Spielraums von Befolgung beziehungsweise Verstoss gegen die maltechnischen Grundregeln auf einer neuen, materialbezogenen Ebene weiterführen. Die neuen maltechnischen Untersuchungen belegen, dass Picabia eine anspruchsvolle Maltechnik verwendete, die künstliche Rissbildungen in der Farbschicht induzierte und eigentlich der „profanen“ Anwendung in der historisierenden

¹⁶ Cochran 1995, 1997; Ohrt 1997, 12, 17.

¹⁷ „His taste for protest and parody is undeniable – but such interest did not provide his basic motivation, certainly not for an entire group of paintings“. Camfield 1979, 248; Ohrt 1997, 15.

¹⁸ *Transparences* bezeichnet eine Werkgruppe der 1920er-Jahre, die durch die mehrfache Überlagerung verschiedener Kompositionen charakterisiert ist, vgl. Arthaud u.a. 1991, 167.

¹⁹ Ohrt 1997, 12.

Dekorationsmalerei vorbehalten war. Picabia legte seine Anwendung der Reisslacktechnik in der Malerei nie offen. Dennoch schwingen die maltechnischen Irritationsebenen – von mangelhaft ausgeführt über gefälscht bis historisierend imitiert – in der Wahrnehmung der Malerei mit und weiten das Feld der Interpretationen jenseits von denen als Parodie und Scherz auf die Unterwanderung der technischen Ausführung der Malerei mit ihren eigens zugrunde liegenden, höchst anspruchsvollen Mitteln aus.

Technische Kenntnisse der Dekorationsmalerei erlangte Picabia bereits während seiner Ausbildung an der École des Arts Décoratifs (École de la rue Gay-Lussac).²⁰ Als weitere Inspirationsquelle drängt sich seine legendäre Faszination für Autos, Boote und deren Lackierungstechniken auf. Gemäss Olga Picabia habe er 1934 angeblich mehrere Tage bei einem Karosseriebauer verbracht, um seinen neuen Rolls Royce mit einem metallischen, ab Werk nicht erhältlichen Lack zu beschichten.²¹ Eine Anekdote, überliefert von Sanouillet, bezeugt Picabias Offenheit, neue Materialien jenseits des Künstlerbedarfs in seine Malerei zu integrieren, aber niemandem davon zu erzählen:

„Voici l'origine, longtemps restée mystérieuse, de cette colorisation insolite [de la période verte]: un plombier ayant oublié dans l'atelier de Picabia un pot de peinture argentée anti-rouille, l'artiste eut l'idée de la mélanger à ses couleurs. Il en résulta des éclats métalliques à l'origine, mais qui a pris avec l'âge la patine des vieux émaux.“²²

Die wissenschaftliche Einordnung der neuen Erkenntnis, dass der Künstler intendierte Materialmutationen in seine Malerei der 1930er-Jahre einbezogen hat, wirft ihrerseits neue Fragen auf: Welchen Stellenwert hat diese Erkenntnis im Kontext der Interpretation von Picabias Spätwerk? Wie ist die Bedeutung dieser frühen maltechnischen Umsetzungen für die Entwicklung der künstlerischen Strategien der 1960er-Jahre einzuschätzen, die über die intendierten Materialmutationen hinaus auf Materialzerfall als künstlerische Strategie abzielten oder, offener formuliert: Zeichnen sich bei Picabia Themen ab, die in ihrer Radikalität nicht nur überraschen, sondern auch die prägenden künstlerischen Strategien der Nachkriegszeit vorwegnehmen?

Die Picabia-Rezeption der 1960er-Jahre jedenfalls schätzte die Schwundrisse in Picabias Lackmalerei der 1920er-Jahre als ungewollte Alterung ein. Die typische Tendenz der Lackfarben zur

²⁰ Sanouillet 1964, 18.

²¹ „[...] métallisée avec de reflets irisés [...]“, Arthaud u.a. 1991, 160.

²² Sanouillet 1964, 55.

Runzelbildung, insbesondere bei dickem und mehrschichtigem Farbauftrag, wie ihn Picabia mit Übermalungen und Überarbeitungen wiederholt praktiziert hat,²³ wertete Sanouillet später als ungewollte, negativ konnotierte Alterserscheinungen:

*„Le temps a d'ailleurs à l'insu de Picabia ajouté aux outrages du temps [...]“*²⁴

Sanouillet nennt sie in einem Zug mit Schimmelbildung und Schmutz. Es ist aber kaum vorstellbar, dass die trocknungsbedingten Materialveränderungen erst spät sichtbar wurden. Die Bildung einer Haut durch oxidative Vernetzung der Öl-Lackfarbe erfolgt nach kurzer Zeit, ebenfalls die Runzelbildung, einzig die oxidative Vernetzung der gesamten Schichtdicke und damit Härtung des Films kann mehrere Jahre dauern. Die von Sanouillet beobachteten Altersspuren haben wohl in erster Linie mit der erhöhten Verschmutzung der noch weichen Malschicht zu tun, welche zu einer optischen Betonung der Runzeln führen kann. Francis Picabia hatte die Materialveränderung mit Sicherheit gesehen, Kommentare dazu sind nicht bekannt. Wie hat der Künstler, wie haben die Rezipienten die neuen Altersspuren, die sich von den unorthodoxen maltechnischen Verfahren ableiten, gelesen? Wie erfolgte die Transformation der Interpretation der hier von Sanouillet beschriebenen Altersspur der Lackfarbe Ripolin als unerwünschte, bestenfalls tolerierte Nebenerscheinung, die der Künstler nicht vorhergesehen hat, hin zur Wahrnehmung des ikonoklastischen Potenzials, welches Bernard Marcadé den materialisierten Bildern zugesteht – unabhängig von der Information, dass die Risse vom Künstler intendiert waren?

Aus heutiger Perspektive und hinsichtlich der Erkundung des Stellenwerts der Fragilität in derart unorthodoxen Malverfahren interessiert, ob und inwiefern Picabia das ikonoklastische Potenzial als eng mit der Materialität verknüpft gedacht hat. Die Evidenz der neuen materialtechnischen Erkenntnisse weist eindeutig darauf hin, dass Picabia die von ihm induzierten Zeichen des Zerfalls bewusst und konkret an die Materialität gebunden hat. Dieses rückblickend sehr interessante und für diese Zeit überraschende Verfahren hat Picabia nicht offengelegt. Die Rezeption vermutete lange die Parodie als Motivation. Das langwierige und technisch anspruchsvolle Verfahren der Reisslacke setzte eine intensive bis obsessive Auseinandersetzung mit dem materiellen Zerfall im Sinne einer „Zerfallserfahrung“ voraus. Eine Zerfallserfahrung, die über eine Zeitspanne hinweg tiefgründige Verände-

23 King/Townsend/Ormsby 2013.

24 Sanouillet 1964, 42.

rung – materiell und/oder immateriell – erlebbar macht. In der Nachkriegszeit verzeichnete die Diskussion um den „intendierten Zerfall“ als künstlerische Strategie einen markanten Bedeutungszuwachs. Der von Walter Benjamin geprägte Aura-Begriff und die neue Wertschätzung des authentischen Kunstwerks stellen dabei in dem anfangs in erster Linie kunsthistorisch geprägten Diskurs Referenzpunkte dar.²⁵

Zwischen Fälschung und maltechnischer Innovation – ein Rückblick

Kunsthistorisch verbindet man das künstlich hergestellte Craquelé²⁶ mit Fälschertechniken. Eine sehr frühe Beschreibung stammt von Sir William Sanderson.²⁷ 1658 dokumentierte er in dem Buch *Graphice* die Machenschaften eines Pariser Fälschers:

„It is said that Laniere in Paris, by a cunning way of tempering his Colours with Chimney Soore, the Painting becomes dufkish, and seems ancient; which done, he roules up and thereby it crackls and so mistaken for an old Principall it being well copied from a good hand. To judge of them with facility; Originals have a Natural force of Grace; Rising copies seem to have only an imperfect and borrowed comliness.“²⁸

Sanderson bewertete das natürliche, authentische Craquelé als positiv, das künstliche hingegen als unvollkommen und plump. Die Haltung deckte sich mit der im 17. Jahrhundert aufkommenen Wertschätzung der Altersspuren: Die kunstvollsten Harmonisierungsfähigkeiten sprach man dem geduldigen und vollkommenen Kunstschaffen der Zeit zu. Die lebenden Künstler waren zu solch perfektem Schaffen nicht in der Lage, da zu sehr den Machenschaften der Konkurrenten, dem Ehrgeiz und der Gier verpflichtet.²⁹ Die künstliche Herstellung der Altersrisse erfolgte nach dieser

25 Die international ausgerichtete kunsthistorische Rezeption des Aura-Begriffs ist ausgesprochen breit. Ausgehend von den 1960er-Jahren, weitete sich die Anzahl und die Breite der Diskurse in den 1980er-Jahren aus. Für die vorliegende Forschungsfrage sind einige relevante Beispiele aufgeführt. Vgl. Jameson 1969; A. Benjamin 1986; Bennett 1988; Chow 1989; Haxthausen 2000; 2004. Im Restaurierungskontext ist die Referenz auf die Aura und die Authentizität des Kunstwerks in die 1980er-Jahre zu verorten, einhergehend mit der Maxime minimaler Konservierung. Eine frühe Nennung Benjamins im Kontext der Erhaltung moderner Kunst findet sich bei Hiltrud Schinzel. Vgl. Schinzel 1985, 15.

26 Die nachfolgende historische Herleitung der Bewertung solcher Risse umfasst beide Phänomene, die Schwundrisse und vor allem die Alterscraquelés, also die Sprünge mit scharfen Bruchkanten, die erst entstehen, wenn die Farbe bereits hart ist.

27 Sir William Sanderson, Historiker (1586–1676).

28 Sanderson 1658, 16.

29 Eine entsprechende Beschreibung im *Spectator* von 1911 stammt vom englischen Schriftsteller Joseph Addison (1672–1719), Addison/Steele 1891.

Quelle mittels Rollen und damit Brechen der steifen Malschicht auf flexiblen textilen Trägern. Sie dokumentiert indirekt die hohe Wertschätzung der Altersspuren – Wertvolles wird gefälscht. Vergleichbare Verfahren sind bis ins 20. Jahrhundert in verschiedensten Varianten dokumentiert. In Zusammenhang mit der vorangehend präsentierten Fallstudie von Picabia ist auch der Hinweis von Otto Kurz interessant, dass ebenfalls Erhitzen („baking“) der Malschicht oder „antique‘ varnish“, möglicherweise eine Form von Reisslacken, zur Anwendung kamen.³⁰

Im Umfeld der Authentifizierung interessierte man sich ebenfalls für die Erfassung und Bewertung von Craquelés. Max Friedländer schrieb 1941 (analog zu der Quelle aus dem 17. Jahrhundert), dass gefälschte Craquelés viel monotoner und natürliche Craquelés variantenreicher ausfielen, und implizierte damit, dass sie für Connaissseure in der Regel erkennbar seien.³¹ Als Begründung für die zweifelhaften Bemühungen, Altersrisse künstlich herzustellen, nannte auch Otto Kurz ihre hauptsächlich positive Bewertung:

„[... cracks are widely regarded as the supreme indication of a picture's genuineness [...],“

zu Unrecht, wie er selbst kritisierte. Er plädierte für die Unterscheidung zwischen der positiv konnotierten Patina und den Alterssprüngen, die er den unerwünschten Altersspuren zuteilte:

„Cracks are a frequent and disagreeable defect of pictures damaging both to their appearance and to their state of preservation. Yet many of those who feel attracted by old pictures tend to forget that the crackling of their surface does not endow them with any of that added charm which patina gives to bronzes or the intentional crackling of the glaze to Chinese porcelain.“³²

Kurz betonte zudem, dass der Grad der Öffnung, also das Klaffen eines Risses, kein Indiz für dessen Alter sei. Die am weitesten geöffneten Risse seien in der Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts zu beobachten und auf die Verwendung ungeeigneter Malmaterialien zurückzuführen. Seine Kategorisierung hält der Spurensuche auf Gemälden nicht stand: Es ist nicht eindeutig erkennbar, ob Risse auf Alterung, unsachgemäße Handhabung oder mangelndes technisches Können zurückzuführen sind. Alterungsbedingte Texturver-

30 Otto Kurz, Kunsthistoriker (1908–1975), zitierte zudem eine ausführliche Anleitung zur Herstellung künstlicher Craquelés des italienischen Kunstfälschers Icilio Federico Joni (1866–1946). Vgl. Kurz 1948, 28f.

31 Max Friedländer, Kunsthistoriker (1867–1958), Friedländer 1941, 195.

32 Kurz 1948, 28

änderungen können mit künstlerisch intendierten Texturen der Bildträger oder pastosen Farbspuren interferieren und zu spannungsvollen Strukturen und Texturüberlagerungen führen oder in der Form von klaffenden Rissen und hochstehenden Craquelérändern als Schadensphänomene wahrgenommen werden, die wiederum Sorge um Verlust und dringenden Handlungsbedarf evozieren. Als gut dokumentiertes Beispiel sei hierfür Joshua Reynolds bemüht.³³ Für ihn gehörten moderate sichtbare Materialveränderungen und Altersspuren zum positiv konnotierten Repertoire an Sehgewohnheiten. Er hatte die Alten Meister, vor allem Rembrandt und die venezianischen Künstler des 16. Jahrhunderts, eingehend an Originalen studiert und sie stets als Vorbilder gesehen. Künstlergenie und maltechnische Mängel sind seit Leonardo da Vinci keineswegs unvereinbar. Joshua Reynolds sticht aber insofern heraus, als dass seine extensiven Material- und Technikexperimente von den Zeitzeugen bis heute – in Abhängigkeit der Forschungsinteressen und Kontexte unterschiedlich gewichtet – immer wieder engagiert kommentiert, erforscht, begrüsst und gefürchtet worden sind.

William Mason dokumentierte nach dem Tod des Künstlers rückblickend den Arbeitsprozess des Malers und die Materialien, die er verwendet hat. Die Beschreibung bezieht sich auf eine Erinnerung an das Jahr 1754 und bleibt fragmentarisch. Interessant ist der Hinweis, dass die Malschicht des Gemäldes kurz nach der Fertigstellung nicht nur gerissen sei, sondern sich auch vom Malgrund abgelöst habe. Das Gemälde habe nur dank der Tatsache überlebt, dass ein Schüler von Reynolds die schadhaften Stellen restauriert habe. Gemäss der Einschätzung von Mason führte die extensive Verwendung eines roten Lacks zu den Malschichtschäden. Hätte der Künstler eine rote Erde verwendet, so Mason, die weniger leuchtend, aber dafür besser haltbar gewesen wäre, hätte er den Schaden vermeiden können. Weiter verstieg Mason sich zu der Vermutung, dass Reynolds die Technik aus Leonardos *Traktat von der Malerei* übernommen habe, womit er ihn auf die Höhe des Genies stellte. Mason zeichnete das Bild eines Künstlers, der Materialien verwendete, weil er eine bestimmte Wirkung erzielen wollte, sich aber wenig für deren Qualität und Dauerhaftigkeit interessierte.

33 Die historische Kunstgeschichtsschreibung zu Joshua Reynolds basiert in erster Linie auf anekdotischen Beschreibungen des 18. und 19. Jahrhunderts bis hin zu nachträglich heraufbeschworenen und kanonisch eingeschriebenen Legendenbildungen, wie etwa die „erfundene“ Konkurrenz zwischen Reynolds und Gainsborough (Prochno 2006, 187–220). Die hier zitierten Anekdoten sollen nicht alte Klischees zementieren, sondern punktuell Positionen der Rezeption der Zeit spiegeln.

Nach den Schilderungen der Biografen Charles Robert Leslie und Tom Taylor zögerten potenzielle Auftraggeber angesichts der geringen Haltbarkeit, Porträts von Reynolds überhaupt noch machen zu lassen.³⁴ Die maltechnische Risikobereitschaft Reynolds' schien durchaus Einfluss auf seine Auftragslage zu haben. Der Skepsis und Zurückhaltung angesichts der geringen Haltbarkeit stand die hohe Wertschätzung der Zeit für Reynolds' Porträtkunst gegenüber. Der Sammler Sir George Beaumont habe zögernden Auftraggebern dazu geraten, da auch ein gealtertes und möglicherweise verblichenes (steht hier vermutlich stellvertretend auch für andere unerwünschte Altersspuren) Porträt immer noch das Beste sei, was der Markt zu bieten habe:

„No matter, take the chance; even a faded picture from Reynolds will be the finest thing you can have.“³⁵

„All good pictures crack“³⁶ soll Reynolds entsprechend selbstsicher einem Kritiker entgegnet haben, der sich über die Risse und Runzeln beklagt haben soll, die auf vielen von Reynolds' Gemälden nach kurzer Zeit sichtbar geworden seien. Eine Anekdote, überliefert von John Thomas Smith 1829 erzählt, dass Charles Moore, 6th Earl of Drogheda, nach langer Abwesenheit sein eigenes Porträt wiedergesehen habe und feststellen durfte, dass es mit ihm gealtert und auch 30 Jahre nach dessen Entstehung immer noch sehr treffend sei.³⁷

Die Aufzählung der Überlieferungen zeigt deutlich, dass die sich manifestierenden Materialveränderungen an Reynolds' Gemälden, ganz im Geiste des 19. Jahrhunderts, über eine mehr oder minder humorvolle Anbindung an die Wertschätzung des Alterswerts Rechtfertigung fand. Kritischere Stimmen bemängelten, ihre Porträts würden gar schneller altern als sie selbst.³⁸ Als Lösung aus dem Dilemma, dass die Auftraggeber die Porträts von Reynolds zwar würdigten, die nach kurzer Zeit auftretenden Altersspuren aber ablehnten und Reynolds' Technik als ungenügend haltbar taxierten, habe Horace Walpole 1787 vorgeschlagen, man solle Reynolds anstatt der Kaufsumme einen jährlichen Geldbetrag für seine Gemälde bezahlen, dies aber nur, so lange sie hielten.³⁹

34 Charles Robert Leslie (1794–1859) und Tom Taylor (1817–1880), Biografen Joshua Reynolds', Leslie/Taylor 1865.

35 Sir George Beaumont, Sammler (1723–1827), Leslie/Taylor 1865, 134.

36 Leslie/Taylor 1865, 112f.

37 John Thomas Smith (1766–1833) über Charles Moore, 6th Earl of Drogheda (1730–1822), Smith 1829, 225.

38 Redgrave/Redgrave 1890, 54 „Painting of old was surely well designed – To keep the features of the dead in mind – But this great rascal has reversed the plan – And made his pictures die before the man“. Talley Jr. 1986, 55.

39 Horace Walpole (1717–1797) Leslie/Taylor 1865, 511.

Interessanterweise ein Vorschlag, den 2016 Walter Grasskamp für „[...] Werke fragilen Zuschnitts [...]“ für Museen erneut vorbringt.⁴⁰

Reynolds selbst spielte in einem Brief die Folgen der Risse und Farbablösungen herunter und führte andere Gründe für den desolaten Zustand seiner Malerei ins Feld.⁴¹ Er verwies etwa auf das Schütteln der Gemälde bei Transporten mit der Kutsche und vertrat eine aus heutiger Sicht sehr moderne Einschätzung: Die Gemälde dürften fragil sein. Wenn man sie entsprechend sorgfältig behandeln würde, könne man die fragilen Meisterwerke unversehr erhalten.

Interessanterweise scheint es keine Hinweise zu geben, dass sich Reynolds an der Diskussion um seine höchst umstrittene Maltechnik beteiligt hat. Reynolds' *Discourses* umfassen seine Reden als Präsident der Royal Academy.⁴² Die einschlägige kritische Quellenforschung sieht allerdings nur den XIV. Diskurs als gesicherte Quelle.⁴³ Die Reden wurden erst kurz nach seinem Tod erstmals umfassend publiziert. Eine Neuauflage in der Reihe *The World's Classics* folgte 1907. In den *Discourses* spricht Reynolds nie über die technische Ausführung der Malerei. Das Wort „technical“ benutzte er einige Male in Zusammenhang mit der Virtuosität eines Malers, Draperien oder Blattwerke auszuführen, eine Tätigkeit, die Reynolds – wie andere Porträtisten der Zeit – in der Regel extern vergab.⁴⁴ Der Autor des Vorworts der Ausgabe von 1907 nannte als Grund dafür, Reynolds habe die praktische Ausführung der Malerei – „Ordinary details of practice and technique [...]“ – den verantwortlichen Professoren überlassen. Eine möglicherweise plausible, aber ebenso irritierend vereinfachende Erklärung, die aufgrund der aktuellen Quellenlage nicht eindeutig bewertet werden kann.⁴⁵

Richten wir das Augenmerk auf die Rezeption der 1930er-Jahre, so fällt auf, dass die Kommentare des 18. und 19. Jahrhunderts zu Reynolds' maltechnischen Mängeln verhalten aufgenommen oder als unberechtigt taxiert werden. In der Publikation der Reihe *Maîtres de l'Art ancien* aus dem Jahr 1930 lässt sich nachzeichnen, dass das Künstlergenie und ein auf die Rückbesinnung auf die Alten Meister gerichteter Innovationsgeist zelebriert wird.⁴⁶ Es wird ein Künstlerbild kolportiert, welches im Kontext

40 Grasskamp 2016, Pos. 1871.

41 Ingamells/Edgcumbe 2000, 111.

42 Reynolds 1907.

43 Renate Prochno erachtet nur den XIV. Diskurs als gesicherte Quelle, vgl. Prochno 2006, 219.

44 Talley Jr. 1986, 87, Postle 2015.

45 Reynolds 1907, viii.

46 Dayot 1930, 42f.

von traditionsorientierten und historisierenden Strömungen wie dem erwähnten Appell des „retour à l'ordre“ und der neuen Wertschätzung der akademischen Tradition zu verorten ist.

Die Wiederentdeckung und neue Erforschung des Themas „Materialmutationen“ in Reynolds' Gemälden und die Verknüpfung mit dem Diskurs des intendierten Materialzerfalls erfolgte in den 1980er-Jahren. Das berühmte Zitat von Reynolds „All good pictures crack“ setzte M. Kirby Talley Jr. als Titel für seinen Katalogbeitrag für die Reynolds-Ausstellung an der Royal Academy of Art in London 1986. Der Artikel beginnt mit: „Impermanence: fading, flaking and cracking“. M. Kirby Talley Jr. zeichnete neu das Bild eines Künstlers, der konsequent und hartnäckig – mit den Worten des Autors: „bis hin zur Perversität“ – Materialien und Techniken angewendet habe, von denen er wusste, dass sie nicht haltbar seien.⁴⁷

Die Wallace Collection initiierte 2010 ein Forschungsprojekt, das die Rolle von Reynolds als Experimentalisten im Spiegel des aktuellen Forschungsfeldes der Interdisziplinarität thematisierte.⁴⁸ M. Kirby Talley Jr.s euphorische Interpretation eines intendierten Zerfalles der Materialien wurde jedoch durch neue Erkenntnisse relativiert. Die Forschungsergebnisse bestätigen, dass Reynolds, im Sinne der damals aufkommenden modernen Auffassung des Experiments als empirische Methodik eines neuen, positivistisch ausgerichteten Wissenschaftsverständnisses, sich ebenfalls dieser Methode bediente. Seine weitführenden technischen Experimente zur Entwicklung und Optimierung seiner Maltechnik hatte der Künstler allerdings verdeckt und abseits der Öffentlichkeit ausgeführt. Die maltechnischen Verfahren hat er sogar gegenüber seinen Assistenten geheim gehalten. Er verwendete eine schwer verständliche Mischung aus Englisch und Italienisch für seine Notizen, und auch hier liegt die Vermutung nahe, dass er seine Maltechnik nicht offenlegen wollte. Reynolds hat seinen Werkstattmitarbeitern sogar verboten, die umstrittenen Zusatzstoffe wie Wachs und Malbutter zu verwenden. Offensichtlich sah er die Verwendung derart kritischer Materialien ausschliesslich für sich vor.

Quellen und Schriften des Künstlers belegen seine hohe Verehrung für die Malerei der Venezianer und allgemein des 16. Jahrhunderts. Während seiner langen Studienaufenthalte in Italien hatte er Gelegenheit, ihre Technik eingehend zu studieren. Die Vermutung liegt nahe, dass Reynolds die prägende Textur der Körpergewebe, die gezielt gesetzten Pastositäten und die Transparenz

47 Talley Jr. 1986, 55.

48 Davis/Hallett 2015.

der Malmittel für seine Malerei übernehmen wollte.⁴⁹ Interessant ist der Hinweis von Matthew Hunter, dass Reynolds im theoretischen Diskurs die empirische Methodik des damals neuen wissenschaftlichen Experiments öffentlich ablehnte, selber aber nachweislich extensiv umsetzte.⁵⁰

Die sehr variantenreiche, nur punktuell auf das Thema Materialmutationen ausgerichtete Rezeptionsgeschichte Reynolds' zeigt auf eindrückliche Weise, dass Materialveränderungen an Gemälden bereits im 18. Jahrhundert nicht nur wahrgenommen, sondern auch höchst kontrovers diskutiert wurden – unter verschiedenen Vorzeichen aber immer mit hohem Potenzial an Reibungsenergie und Forschungsinteresse. Fragile Materialgefüge im Sinne des Forschungsgegenstandes standen – entsprechend meiner These – damals nicht im Fokus. Die angrenzende und bisweilen der gleichen Phase zuzuordnende Frage nach der Interferenz der Wertschätzung von Altersspuren auf der einen Seite und der wachsenden Toleranz gegenüber stark individualisierten, sich von tradierten Techniken abwendenden und gleichzeitig – oft verdeckt – neuen, experimentell motivierten empirischen Materialisierungsstrategien zuwendenden künstlerischen Ausdrucksformen auf der anderen Seite, tritt hingegen als ernstzunehmendes Thema der Kunst- und Kulturgeschichte in den Vordergrund.⁵¹

Craquelé als Zeichen westlicher Malerei

Der historische Rückblick bestätigt die Verankerung der Altersspuren, insbesondere der Patina, im westlichen Kulturdiskurs, hier exemplarisch vorgeführt anhand der Wertschätzung und Ablehnung von Materialmutationen bei Joshua Reynolds. Unserem historisch gewachsenen, komplexen Verhältnis zur Wertschätzung des Alterswerts, das sich heute – entsprechend der dieser Arbeit zugrunde liegenden These – in einer neuen Form, der Wertschätzung der prekären und fragilen Materialität von Gemälden manifestiert, schliesst sich die Frage an, inwiefern sich derart prägnante, historisch gewachsene Zeichen der Wertschätzung aktuell im globalen Kunst- und Kulturkontext finden lassen.

Der chinesische Maler Ni Youyu lebt und arbeitet in Shanghai.⁵² Seine Arbeitsweise reflektiert die chinesische Tradition der Gelehrten und Maler der späten Ming-Dynastie (1386–1644), indem er sich mit Alltagserfahrungen und der Erforschung der eigenen

49 Weiterführende Literatur zu Joshua Reynolds' Maltechnik, vgl. Morrison 2010; Gent 2015.

50 Hunter 2015, 102f.

51 Einen wichtigen Beitrag dazu leistete Ernst van de Wetering, van de Wetering 2000.

52 Ni Youyu, Künstler (*1984).

künstlerischen Sprache beschäftigt. Die Auseinandersetzung mit der chinesischen Tradition bedeutet im chinesischen Kontext vor allem die Auseinandersetzung mit der Landschaftsmalerei.⁵³ Anlässlich der Ausstellung *Chinese Whispers*⁵⁴ führte Li Qi ein Interview mit dem Künstler und befragte ihn zu den grossformatigen Gemälden *Forest* und *Forest II* aus den Jahren 2013 und 2014 (Abb. 7.1 und Abb. 7.2). Die Gemälde stellen je einen Wald dar.

„Bei den Wäldern in meinen Malereien Forest (2013) und Forest II (2014) handelt es sich um kunstgeschichtliche Wälder. Meiner Meinung nach ist Kunstgeschichte ein Ökosystem, das sich im Osten und im Westen unterscheidet. Kunstgeschichte gründet letztendlich auf einer persönlichen Geschichte. Dieser Wald ist das, was meine Augen sehen können. Forest stellt einen ‚chinesischen‘ Wald dar. Er ist eng und die Bäume stehen in einer intimen und engen Beziehung zueinander, da ihre Wurzeln und Äste miteinander verwoben sind. In alten Zeiten liebten die Chinesen das Bild eines ‚gefrorenen Walds‘. Im Gegensatz zu einem gepflegten Wald stellt ein gefrorener Wald eine leere, kalte und verlassene Umgebung dar. Er ist ein Reich der Askese. Bei genauerer Betrachtung sieht man, dass die Äste sich nicht gabeln. Dadurch wirkt das Bild in gewisser Weise abstrakt. Jeder Baum sieht aus wie ein Pfeiler, was zugleich ein phallomorphisches Bild impliziert.“⁵⁵

Die beiden kunstgeschichtlichen Wälder kontrastieren sehr deutlich in Bezug auf die Technik. Den chinesischen Wald malte der Künstler mit einer eigens entwickelten Technik, die an die chinesische Philosophie angelehnt ist. Die Farbe Gold – technisch mit einem flächigen Metallpulveranstrich realisiert – nutzte er, weil sie in Künstlerkreisen lange als Tabu-Farbe galt. Er bestätigt im Interview, dass er die Aufmerksamkeit gern auf Dinge lenke, die von anderen übersehen würden. Die Vermutung liegt nahe, dass Ni Youyu beim nordeuropäischen Wald *Forest II* die Aufmerksamkeit unter anderem auch auf das Craquelé gelenkt hat. Auffällige Risse durchziehen den hellen, wohl schneebedeckten Boden. Der Künstler erzielte die deutliche Zeichnung des Rissbildes, indem er die Fläche mit einer schwarzen Untermalung unterlegte, sie scheint in den Farbausbrüchen dunkel durch (Abb. 7.3). Die gerissene Farb-

⁵³ Bühler 2016, 74, 98.

⁵⁴ *Chinese Whispers. Neue Kunst aus den Sigg und M+ Sigg Collections*, Kunstmuseum Bern 19.02.–25.09.2016. Eine Ausstellung organisiert von Kunstmuseum Bern und Zentrum Paul Klee im Dialog mit M+ West Kowloon Cultural District, Hongkong, und Dr. Uli Sigg in Kooperation mit dem MAK Wien, kuratiert von Dr. Kathleen Bühler.

⁵⁵ Qi 2016, 98, 99.

schicht hat er weiterführend überarbeitet und mit einem transparenten Firnis überzogen. Das fragil wirkende Gefüge wurde auf diese Weise stabilisiert.

Das traditionelle asiatische ästhetische Empfinden impliziert, über das Zeichenhafte eines künstlich erzeugten Alterscraquelés hinaus, die Durchdringung des Gegenstandes mit den Spuren seiner Geschichte.⁵⁶ Auf Zeitschichten verweist Youyu zudem mit den Lebensdaten berühmter westlicher Künstler von der Renaissance bis zur Gegenwart, die wie nachträglich gesetzte Beschriftungen oder Nummerierungen unter die Baumwurzeln gesetzt sind. Es ist anzunehmen, dass Ni Youyu in *Forest II* die Visualisierung von Zeitschichten spiegelt, die im asiatischen und westlichen Kontext unterschiedliche Konnotationen beinhalten. Im Vergleich zu der eingangs diskutierten Fallstudie Francis Picabia – besonders dem Gemälde *La main* –, mag hier Lesart und Verknüpfung der negativ konnotierten, fehlerhaften technischen Ausführung oder der historisierenden Dekorationsmalerei eine geringere Rolle spielen. Vielmehr überzeugt der Befund, dass die reflektierte Aussensicht des chinesischen Künstlers Ni Youyu auf die westliche Kunstgeschichte offenbar das Craquelé als Zeichen westlicher Malerei bestätigt. Wie ein kurzer Exkurs in die Geschichte des japanischen Raku und der westlichen Adaption dieser Technik aufzuzeigen vermag, lassen sich sogar Verknüpfungen der historisierenden, künstlich erzeugten zeichenhaften Altersspuren mit der asiatischen Ästhetik spinnen: Die ursprüngliche japanische Raku-Technik entstand im 16. Jahrhundert. Raku ist eine freigeformte, auf niedriger Temperatur gebrannte Keramik mit rasch erstarrter Glasur. Haarrisse, abhängende Tropfen und zufällige Unregelmässigkeiten sind zentrale ästhetische Merkmale dieser Technik. Sie sind nicht künstlich hergestellt, sondern Teil des technischen Prozesses. Das Gewicht, die taktilen Eigenschaften und die harmonische Verbindung mit den traditionellen japanischen Materialien im Raum gehören als ebenbürtige Charakteristika dazu.⁵⁷ Die europäische Interpretation⁵⁸ des japanischen Raku fokussiert ausschliesslich auf das Craquelé und überhöht dieses zu einem stilisierten, zeichenhaften Merkmal für Altersspuren. Eine

⁵⁶ Tanizaki 2010, 60.

⁵⁷ Die ersten Raku-Schalen entstanden auf Anregung eines Teezeremonienmeisters von dem Dachziegelmacher Chojiro in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Kyoto, vgl. Riedlinger 2017.

⁵⁸ Der erste Bericht über Raku in Europa stammt von Bernhard Leach (1887–1979). Der Amerikaner Paul Soldner (1921–2011) entwickelte die westliche (amerikanische) Raku-Technik, indem er die Gefässe nach dem Herausnehmen aus dem Ofen in dünne Blätter steckte. Mit dieser nachträglichen Reduktion ausserhalb des Ofens erreichte er die historisierende Ästhetik des heute weit verbreiteten westlichen Rakus. Vgl. Riedlinger 2017.

Vorgehensweise, die mit der westlichen historisierenden Reisslacktechnik verwandt ist. Sie erzeugt ein dunkles Craquelénetz als Dekoeffekt, welches die im japanischen Raku angelegte Toleranz für Zufälle und Defekte überblendet. Die Ästhetik der Reisslacke als Zeichen für gealterte historische Malschichten bestätigt sich aus dieser Perspektive als ein rein westliches Konzept.