

SUBTIL REDUZIERT

ist ein Abschnitt benannt, der den Fokus auf Farb- und Oberflächenwirkungen legt. Bei dem gewählten Fallbeispiel reduzierte der Künstler Paul Klee den Bindemittelanteil der Farbe auf ein Minimum und erzielte auf diese Weise eine leuchtende Farbwirkung durch hohe Farbsättigung. Die matte Oberflächenwirkung intensiviert zudem die Wahrnehmung der ausgeprägten Strukturen, die mittels Überlagerungen von Gewebetexturen, der stellenweise Gewebesichtigkeit und der unorthodoxen Maltechnik erzielt wurden. Klee adaptierte dafür die Pastellmalerei in einer eigens über Jahre entwickelten neuen Form der Anwendung. Die gewählte Maltechnik resultiert in einer erhöhten Fragilität der Gemälde, die der Künstler bedacht und mit maltechnischen Experimenten begleitet hat. Rezeptionsästhetisch und restaurierungsgeschichtlich lässt sich ein Wandel der Bewahrungsstrategien nachzeichnen, die ebenfalls eine neu aufkommende Beachtung der materiellen Fragilität reflektieren. Als dialogische Ergänzung zur Fallstudie wird ein Gemälde von Piet Mondrian näher betrachtet, dessen maltechnische Ausführung sich als ebenso singulär und präzise erweist, sie jedoch anders motiviert ist und andere Wirkungen anvisiert. Die Konsequenz hingegen ist vergleichbar. Auch dieses Werk weist eine erhöhte materielle Fragilität auf, und es zeichnet sich analog dazu ein Wandel in den Restaurierungskonzepten ab.

Materialisierungsformen der Farbwirkung:

Fallstudie Paul Klee

Paul Klee malte das Gemälde *Legende vom Nil* im Jahr 1937 (Abb. 2.1). Es trägt die Nummer 215 im handschriftlichen Œuvre-Katalog. Die technische Bezeichnung lautet: „Pastellfarben/weisse

Baumwolle auf Jute, Keilrahmen“.⁵⁹ Das Baumwollgewebe ist im Format etwas kleiner als das Gemälde (Abb. 2.3). Klee bemalte dieses und klebte es anschliessend auf das Jutegewebe. Die „Pastellfarben“ verwendete er für die ockerfarbenen hieroglyphenartigen Zeichen und für die in blauen, grünen und lilafarbenen Farbflächen ausgeführte, an ein Teppichmuster erinnernde Komposition. Die Zeichen und die Flächen überlagern sich nicht. Sie stehen nebeneinander, getrennt durch gewebesichtige Linien. Die helle gelbockerfarbene Umrandung hat Klee zuletzt aufgetragen. Sie überlappt den Randbereich des aufgeklebten Baumwollgewebes vor allem oben und unten und legt das finale Format der inneren Bildkomposition fest (Abb. 2.1).

Interessant ist, dass verschiedene Auftragstechniken auszumachen sind. Insbesondere die dunklen blauen Farbbereiche und die ockerfarbenen Zeichen lassen auf dichte, wiederholte Strichführung mit Pastellstiften schliessen. Parallel oder überlagernd, vor allem in den hellen, weiss ausgemischten Flächen, wurde eine – überraschenderweise fließfähige – „Pastellfarbe“ mit dem Pinsel bearbeitet (Abb. 2.7–2.9).

Über die kräftige Strichführung mit den Pastellstiften hat Klee die Bildträgerstruktur und die faserige Eigenschaft des Gewebes betont und überhöht. Zusätzlich führten die pudrnden, farbintensiven Pigmentkonglomerate sowie der Duktus der Pinselführung zu reizvollen Überlagerungen. Die gelbockerfarbene Umrandung in Kleistertempera hat Klee als deckende Schicht mit einem Palettenmesser aufgetragen. In der Technikbezeichnung ist sie nicht erwähnt.

Zunächst interessiert, was Paul Klee unter „Pastellfarben“ verstand, zumal er unter dem Terminus sowohl den Auftrag mit Pastellstiften sowie auch die dem Pastell eigentlich fremde Pinselmalerei subsumierte. Hat er Pastellstifte im Handel gekauft oder diese selbst hergestellt? Geben die maltechnischen Charakteristika Hinweise zu den Motivationen, die hinter der Verwendung der Pastellfarben und ihrer Kombination mit dem weissen Baumwollgewebe auf Jute stehen?

Paul Klees frühester schriftlicher Nachweis zu Pastellstiften datiert von 1904. Klee erwähnt sie erstmals in einem Brief vom 28. Juni an seine Frau Lily. Anlass dafür waren die kurz davor in

⁵⁹ Paul Klee hat in seinem handschriftlichen Œuvre-Katalog über vieles in einmalig ausführlicher Weise Buch geführt. Seine Beschreibung der verwendeten Materialien und die Notizen zur technischen Umsetzung stellen eine überaus reichhaltige Quelle dar, die bezüglich der Terminologie und der Vollständigkeit, bezüglich der zeitlichen Chronologie oder der späteren eigenhändigen Redaktion sowohl ein Fülle an Informationen beinhaltet wie auch ebenso viele neue Fragen aufwirft. Vgl. Wiederkehr 2000.

Buchform erschienenen *Malerbriefe* von Wilhelm Ostwald, die Klee sehr lobte.⁶⁰

*„Der Vater [von Lotmar] schaffte sich auf meine Empfehlung hin ein Malerbuch an von dem berühmten Chemiker und Physiker Ostwald; es ist eine vortreffliche wissenschaftliche Behandlung alles Technischen; ich lese es gegenwärtig mit grosser Freude. Auch enthält es schöne Rezepte, zum Beispiel über Selbstbereitung von Pastellstiften. Die Form des Werkes ist sehr reizvoll, Einteilung in Briefe, hat also literarischen Beigeschmack. Der Stil prächtig. Der Mann muss selber ein erfahrener Künstler sein.“*⁶¹

Der Naturwissenschaftler Ostwald verstand sich als moderner, auf der Basis von wissenschaftlichen Experimenten wirkender Spezialist für Maltechnik und Fotografie. Seine neuen und für die Zeit absolut überraschenden maltechnischen Anleitungen unterwanderten ebenso den akademischen Betrieb wie auch die Hierarchie der Gattungen.⁶²

*„[...] Widerspruch gegen mancherlei durch das Alter geheiligte Ansichten nicht verfehlen wird. [...] doch ich bin nicht der einzige, der den bisherigen antiquarischen und ‚philosophischen‘ Betrieb der Kunstwissenschaften unbefriedigend findet, und an seiner Stelle das wissenschaftliche Verfahren gesetzt zu sehen wünscht, durch welches allein dauerhafte Ergebnisse bisher haben erreicht werden können, das empirisch-experimentelle.“*⁶³

Klee war anfangs fasziniert von der experimentellen Herangehensweise und der engen Verknüpfung der Fotografie, Zeichnung und Malerei. Paul Klees Schichtenmalerei, der dünne Auftrag und die Lasuren auf hellem Grund, das „Pointillieren“, die Reduktion des Bindemittelanteils auf ein Minimum – alle diese, für Klees Maltechnik typischen Merkmale hat Ostwald in den *Malerbriefen*

60 Ostwald 1904. Erstmals erschienen die *Malerbriefe* in der wissenschaftlichen Beilage der Münchner Allgemeinen Zeitung von 1903/04.

61 Klee 1979, 430. Paul Klee verweist auf das Kapitel III, welches auch die „Selbsterstellung der Pastellstifte“ behandelt. Vgl. Ostwald 1904, 23–36. Die Vermutung, dass Ostwald ein „erfahrener“ Künstler sei, muss später zu einer Enttäuschung geführt haben. Das künstlerische Werk von Ostwald fand keine Anerkennung, insbesondere nicht unter den Vertretern der Avantgarde-Künstler. Moholy-Nagy, der Ostwalds Farbenlehre und sein Verständnis der Kunst als angewandte Wissenschaft geschätzt hat, soll sich sehr negativ über Ostwalds künstlerische Arbeiten geäußert haben. „Er will die Kunst revolutionieren und selbst malt er Blümchen.“ Zit. über: Pohlmann 2010, 504.

62 Zu Wilhelm Ostwald und seinem Einfluss auf die Maler der „Brücke“, vgl. Pohlmann 2013.

63 Ostwald 1904, III, IV.

behandelt. Auch das Temperaverständnis oder die Zuwendung zur Pastellmalerei lassen sich als verbindende Elemente betrachten.⁶⁴

So gross Paul Klees Interesse für die Malerbriefe war, so heftig hat er Ostwalds Farbenlehre abgelehnt. Klee negierte Ostwalds acht Hauptfarben und stützte stattdessen die Farbenlehre von Goethe mit sechs Hauptfarben.⁶⁵ Ostwalds Forschungen zur Steigerung der Effizienz des Farbenmischens anhand einer standardisierten Farbenskala kritisierte Paul Klee ebenso scharf. 1920 verfasste er zu Ostwalds Farbenlehre einen vernichtenden Artikel im *Werkbund*⁶⁶ und er schuf die spottbehaftete Darstellung „Goethe durch Ostwald, corrigiert“.⁶⁷ Die Ablehnung von Ostwalds Farbenlehre ist auch im Kontext der Kontroversen am Bauhaus zu betrachten. László Moholy-Nagy und Walter Gropius waren fasziniert von Ostwald. Ostwald betrachtete Kunst als angewandte Wissenschaft, was Klee vehement ablehnte.⁶⁸

64 Paul Klees Maltechnik zeichnet sich durch eine vielschichtige Arbeitsweise aus, wobei der Auftrag dünner Farbschichten auf dicken mageren Grundierungen oder Weisschichten erfolgte. Den hohen Stellenwert der Grundierung erwähnte Klee früh in seinen Briefen. 1906 schreibt Klee an seine Frau Lily: „Ich habe eine interessante Arbeit [...] auf Glas in weissen Grund radiert, mit Farben hinterlegt. Ganze Vormittage und Nachmittage gehen damit dahin, dass ich solche Weissgründe möglichst egal und mit verschiedenem Korn herzustellen versuche.“ (Klee 1979, 640) Im Jahr 1932 erweiterte Paul Klee die Lasurmalerei auf hellem Grund mit einer neuen technischen Vorgehensweise: „Meine Arbeit betrifft zur Zeit weniger abzuschliessende Bilder, als Versuche mit verschiedenen neuen Grundierungen, dadurch komm ich wieder auf Lasuren, wahrscheinlich verbinde ich dann damit das sogenannte Pointillieren.“ (Klee 1979, 1180f) Materialanalysen bestätigen, dass Paul Klee den Bindemittelanteil in seinen Malfarben konsequent auf ein Minimum reduzierte. Vgl. Bäsclin/Ilg/Zeppetella 2000; Bigler-Görtler 2003; Bäsclin 2003; Winkler 2011. Alle diese Themen werden in den Malerbriefen von Wilhelm Ostwald behandelt. Vgl. Ostwald 1904, 75–75, 121, 134–36, 144.

65 Baumgartner/Okuda 2000, 38.

66 Klee 1920.

67 Die Darstellung zeigt Goethes Farbkreis mit sechs Einteilungen, korrigiert durch Ostwalds acht Einteilungen. Unter dem Kreis steht „Goethe durch Ostwald, corrigiert“. Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre: I.2 Prinzipielle Ordnung, Inv.-Nr. BG I2/165, Bleistift auf Papier, Faltblatt, 1. Seite, 33,0 x 21,0 cm, Zentrum Paul Klee, Bern. Vgl. Baumgartner/Okuda 2000, 54.

68 Pohlmann 2010, 366–385.

Wilhelm Ostwalds Pastelltechnik unterschied sich deutlich von der klassischen Pastelltechnik des 18. Jahrhunderts.⁶⁹ Ostwald empfahl die Technik für alle möglichen Gründe. Strukturierte Wandputze oder Papier und Gewebe mit ausgeprägter Textur wertete er als besonders geeignet, da die Pigmente darauf gut hafteten. Die Pastellstifte sollten mit Kreide, Pigmenten und Leimwasser (Gummen) selbst hergestellt werden. Die zu einem Farbteig gebundenen und zu einem Stift geformten Pigmente sollten in wiederholten Strichen aufgetragen werden, damit eine dichte, deckende Farbschicht entstehen konnte. Das spannungsvolle Spiel zwischen deckenden und den Grund durchscheinen lassenden Farbbereichen wertete er als reizvoll. Für die Fixierung empfahl Ostwald das nachträgliche Tränken oder Besprühen mit einem wässrigen Leim und erwähnt auch Schellack. Sein überzeugtes Plädoyer für das Pastell als breit anwendbare, künstlerische Technik weitete er später auf die Architekturgestaltung aus und publizierte 1912 ein Buch mit dem Titel *Monumentales und dekoratives Pastell*. Darin

69 Filippo Baldinucci beschreibt 1681 im Vocabolario toscano dell'arte unter „Pastelli“ die Herstellung der Pastellstifte mit Pigmenten, Füllstoffen, Gummen und Kandiszucker. In unserem Zusammenhang scheint besonders die abschließende Bemerkung interessant: „[...] lavoro che molto s'assomiglia al colorito a tempera e a fresco [...]“. Die Farbwirkung der Pastellmalerei, so Baldinucci, sei vergleichbar mit der Tempera- und der Freskomalerei. Vgl. Baldinucci 1681, 119. Der Vergleich mit Tempera und der Freskotechnik zeigt auf, dass die matte Farbwirkung und die leuchtenden Farben mit der Technik assoziiert wurden. Dem *Traité de la Peinture au Pastel* von 1788 liegt das Anliegen zugrunde, die Pastellmalerei neben den „Pinselmalereien“ zu etablieren. Als positive Eigenschaften werden die einfache Anwendung und das rasche Arbeiten ohne Malmittel, Pinsel und üblen Geruch hervorgehoben. Aus diesen Gründen etablierte sich die Pastellmalerei sowohl für die Freizeitmalerei wie auch für Künstler, die das rasche Erfassen von Bewegung, Licht und Rhythmus anstrebten. Vgl. Chaperon 1788. Das *Traité de la Peinture au pastel* charakterisiert die Pastellmalerei als „facile“ und „aimable“. Die „liebenswürdige Leichtigkeit“ im Sinne von luftig, weich und licht waren die positiv konnotierten Eigenschaften. Der einzige Mangel des Pastells sei seine geringe Haltbarkeit. Die Bestrebungen, ein geeignetes Fixiermittel zu entdecken, welches die pudrige Oberfläche nicht zerstört, erinnern an die Experimente, Debatten und Geheimrezepturen um die Wiederentdeckung der Temperamalerei. Edgar Degas' systematischen Experimente zu einer grossen Bandbreite an künstlerischen Techniken sind bezeugt. Fletschers und Townsends Untersuchungen zu Degas' Pastelltechnik belegen neben einer Vielzahl an verwendeten Fixativen harzhaltige, proteinische Medien und Gummen. Für die vorliegende Fragestellung ist aussagekräftig, dass Edgar Degas und auch Edvard Munch sehr früh die Pastellmalerei mit Pinselmalerei kombinierten: Quellen berichten davon, dass Degas Pastellskizzen mit heissem Wasserdampf benetzt und die so befeuchteten Pastellkörner mit Bürsten weiterbearbeitet habe. Untersuchungen belegen eine Schichtentechnik, die Pastellstiftmalerei, Pastellpinselmalerei, Tempera und Gouache zusammenführte. Vgl. Fletcher/Desantis 1989; Townsend 1998; Singer u.a. 2010. In einem Buch zur Pastellmalerei aus dem Jahr 1984, die sich der Technik von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert widmet, ist die Pastelltechnik von Paul Klee zwar erwähnt, die Besonderheiten seiner Umsetzung sind aber nicht beschrieben. Vgl. Monnier 1984, 85f.

erläuterte er den Farbauftrag, die Pigmente, das Fixieren und neu zusätzlich das Paraffinieren.⁷⁰

Die neue Pastellmalerei, wie sie Ostwald propagierte, hatte zudem eine Verschiebung der Konnotationen und der Bewertung zur Folge. Professor Karl Raupp, ein aus heutiger Sicht eher konservativer Vertreter der Akademie der Künste in München, betonte 1894 den weichen, femininen Reiz der Technik.

„Das Pastell besitzt vor allem den wertvollen Vorzug der lichtvollen Erscheinung und gerade sein trockenes Material verleiht der Pastelltechnik einen ungemein weichen, samtartigen Reiz. Deshalb eignet sich dieselbe auch vorzugsweise in ihrem schmeichelnden hellen Farbenreichtum zu dankbarer Wiedergabe weiblicher graziöser Tugend, wie der naiven Kinderwelt.“⁷¹

Wilhelm Ostwald bewertete 1904 die Pastelltechnik ganz anders. Es sei ein Vorteil, dass das Pastell beim Fixieren leicht dunkler und derber werde, da sonst die Gefahr bestehe, dass die Arbeiten zu weichlich würden:

„Da ferner bei der Leichtigkeit, mit welcher sich Übergänge herstellen lassen, das Pastell ohnedies die Gefahr der weichlichen Arbeit mit sich bringt, so wird man in diesem natürlichen Härterwerden gleichfalls keinen Nachteil erblicken.“⁷²

Sein Votum bestätigt, dass nicht mehr die weichen Übergänge der Technik, sondern die Farbwirkung und ihre Dauerhaftigkeit für die Wertschätzung verantwortlich sind.

Klees *Legende vom Nil* weist einen auffällig dicken Farbauftrag auf, der Ostwalds Empfehlung entspricht.

„[...] wobei Sorge zu tragen ist, dass auch ein jeder Strich oder Fleck als kräftige Farbmasse, nicht als oberflächlicher Hauch dasteht“⁷³.

70 Ostwald 1904, 13–23; Ostwald 1912, 78 „Die Farben werden trocken in dem Tone gemischt, den sie hernach haben sollen; dann werden sie mit einer dünnen Tragantlösung zu einem plastischen Teig angemacht, aus dem die Stifte geformt werden.“ Ostwald erwähnt auch Stärke, Leim, Gummi, Dextrin, vgl. ebd., 6f., 47. Der dicke Auftrag sollte mit einem geeigneten Instrument verdichtet werden, vgl. ebd. 78. Anschließend folgte die Fixierung mit einer wässrigen Bindemittellösung, vgl. Ostwald 1912, 88–100 und zum Schluss das Paraffinieren, vgl. ebd., 100–104.

71 Raupp 1894, 81.

72 Ostwald 1904, 30f.

73 Ostwald 1912, 7.

Die Materialanalysen zur Zusammensetzung von Paul Klees Pastellfarben des Gemäldes *Legende vom Nil* sind aufschlussreich und überraschend. Es handelt sich hauptsächlich um ein mageres Farbsystem aus Öl mit Proteinanteil. Der Ölanteil variiert stark, teilweise sind gesättigte Kohlenwasserstoffe enthalten, die nicht unbedingt mit dem Ölanteil korrelieren. Eine Wachsbeimischung oder nachträglicher Überzug sind somit nicht auszuschliessen. Interessant ist zudem der Nachweis eines geringen Schellackanteils. Als Fixiermittel hat Ostwald Schellack und Kasein, später Wachs empfohlen.

Den ersten Pastelleintrag notierte Paul Klee im handschriftlichen Œuvre-Katalog 1907. 1917 nannte Klee erstmals die Technik „Pastell nass in nass“ und „Pastell auf nasses Papier“. Er erwähnt zudem das Firnissen oder die Fixierung mit Leim. Die Verknüpfung von wässrigen Techniken mit Pastellfarben führte zu den Nennungen „Pastellfarben“ oder „Pastellfarben kleistergebunden“. Sie umfassen offenbar eine Verbindung der Stift- und Pinselmalerei auf verschiedenen strukturierten Gründen, wie sie bei der *Legende vom Nil* zu beobachten ist (Abb. 2.7).⁷⁴ Die Bindemittelzusammensetzung der frühen Pastelle ist nicht analysiert. Das Gemälde *Legende vom Nil* weist Überschneidungen und auch Abweichungen von Ostwalds Rezeptur auf. Klee verwendete schwach gebundene Stifte und Pasten aus Öl und einem proteinischen Bindemittel. Er bearbeitete die Farbflächen auch mit dem Pinsel, wobei nicht überall eindeutig ist, ob im Rahmen der Fixierung oder im Sinne einer malerischen Umsetzung – vermutlich beides (Abb. 2.8). Besonders wichtig scheint aber zu sein, dass die Pastelltechnik Klee eine konsequente Umsetzung der von Ostwald propagierten Malerei „ohne Bindemittel“⁷⁵ erlaubte und über die hohe Farbsättigung der unterbundenen Pigmentkonglomerate sowie ihrer mechanischen Vernetzung auf strukturierten, gefärbten oder gealterten Gründen zu der charakteristischen, spannungsvollen Farbwirkung führte.

74 Der erste Pastelleintrag im handschriftlichen Œuvre-Katalog trägt – gemäss der Werkdatenbank des Zentrums Paul Klee – die Werknummer 1907,25 und lautet „aquarellierte Kohlezeichnung, Pastell, braune Tinte, Ingres“. Für die Nummer 1908,45 nennt Klee „Blei mit Pastell getönt/schlechtes Papier“. Die frühen Pastelle zeichnen sich durch die Kombination von Zeichentechniken mit Pastell aus, wobei Klee mit verschiedenen Papiereigenschaften und -qualitäten experimentierte. Bei der Werknummer 1917,70 nennt Klee „Pastell n.i.n./dünnes Japan“. Bei 1920,10 notierte er „Pastell auf nasses Papier/gefirnisst, Einwickelpapier“, und „Pastellfarben auf nasses Papier, dann mit Leim fixiert“ steht bei 1920,16, „Pastellfarben kleistergebunden“ bei 1930,83. Bei 1934,29 steht „Pastellfarben auf nassen Damast“ und bei 1934,30 „Pastellfarben auf nasse Baumwolle“. Die punktuell herausgegriffenen Werke (in Pastell) zeigen deutlich die Kombination der Pastelltechnik mit wässrigen Maltechniken auf unterschiedlichen Gründen.

75 Ostwald 1904, 20.

Auf den ersten Blick scheint es wenig naheliegend, dass Ostwalds maltechnische Innovationen die Maltechnik von Paul Klee bis in die 1930er-Jahre begleitet haben sollen. Betrachtet man die aktuelle kunstgeschichtliche Forschung zu Paul Klee, wird diese These aber doch gestützt: Paul Klee habe keine überraschenden oder eigenständig neue theoretische Gedanken entwickelt, jedoch die ausgewählten theoretischen Ansätze eigenständig und über sehr lange Zeit weitergeführt. Bücher, die Klee früh für sich entdeckt habe – wie Goethes Farbenlehre, Lehren zur Morphologie oder zur Mystik – sollen ihn bis weit in die 1930er-Jahre interessiert haben. Fabienne Eggelhöfer gesteht Klee keine theoretische Eigenständigkeit zu. Er habe sich um eine Synthese von Wissenschaft und Intuition bemüht. Gregor Wedekind betont, dass Klee zwar durchaus in der Lage war, eine künstlerische Theorie zu entwickeln, diese ihn aber nicht interessiert habe.⁷⁶

Vom dauerhaften zum auratischen Bild

Die Motivation Ostwalds, die Pastelltechnik unter Künstlern beliebt zu machen, lag in seiner Überzeugung, dass diese Technik aus chemischer Sicht besonders haltbar sei.

„Zu diesen sehr grossen Vorzügen gehört noch eine nahezu unverwüstliche Dauerhaftigkeit in chemischem Sinne. Man braucht z. B. nur einen Blick auf die Pastellsammlung der Dresdener Königlichen Gemäldegalerie zu werfen, wo einem die Farben der mehrere hundert Jahre alten Kunstwerke in unvergleichlich viel grösserer Frische entgegenleuchtet, als aus irgendeinem Saal mit gleichzeitigen Ölgemälden. Soweit die Farbstoffe echt sind, verändert sich nämlich ein Pastell, das gegen mechanische Unbill geschützt ist, weiter gar nicht beim Aufbewahren. Weder besteht es aus Schichten, die langsam zusammenschwinden und schliesslich von zahllosen Rissen durchsetzt werden, wie das bei jedem Ölgemälde unvermeidlich ist, noch tritt beim Pastell ein Dunkel- und Braunwerden ein, wie es gleichfalls durch das als Öl benutzte Bindemittel fast unvermeidlich bewirkt wird, noch endlich sind die Pastellbilder so sehr dem Verbleichen ausgesetzt, wie es die Aquarelle, vor allem die nach der alten Lasurentchnik hergestellten, sind. Gegenüber diesen Vorzügen steht nur die grosse Empfindlichkeit der nicht fixierten Pastellbilder gegen mechanische Verletzung.“⁷⁷

⁷⁶ Eggelhöfer 2012, 36f, 87f, 104–108; Wedekind 2014, 92f.

⁷⁷ Ostwald 1912, 23f.

Der Chemiker Alexander Eibner, Professor und Leiter der Versuchsanstalt für Maltechnik an der Technischen Hochschule in München, behandelte die Pastelltechnik in seinem Buch *Malmaterialienkunde als Grundlage der Maltechnik* aus dem Jahr 1909 in der Einleitung zu den Binde- und Bedeckungsmitteln und äusserte sich ausführlich zu Ostwalds Pastelltechnik. Ostwalds Prognose sei nur dann gültig, wenn die Pastelle vor mechanischer Einwirkung geschützt wären und qualitativ gute, lichtechte Farben zur Anwendung kämen. Wilhelm Ostwald propagierte aus diesem Grund die „Selbsterstellung“ der Pastellstifte, der er Pigmentempfehlungen und Informationen zu unterschiedlichem Bindemittelbedarf der Pigmente anfügte. Äusserst kritisch bewertete Alexander Eibner die Möglichkeiten der technischen Anwendung. Die Pastellmalerei sei sehr eingeschränkt und etwa für die Lasurmalerei völlig ungeeignet. Die plausible Schlussfolgerung Ostwalds, dass weniger Bindemittel zu weniger Gildung führe, bestätigte hingegen auch Eibner.

„Vom Standpunkt der Haltbarkeit infolge der geringen Menge des vorhandenen organischen Bindemittels steht das Pastell allerdings über manchen Erzeugnissen der Ölmalerei.“⁷⁸

Paul Klees Vorliebe für unterbundene Malfarben ist im Rahmen von kunsttechnologischen Untersuchungen mehrfach bestätigt worden.⁷⁹ Messungen an Malschichtproben des Gemäldes *Legende vom Nil* ergaben einen ausgesprochen geringen Anteil Bindemittel in den pudrigen Pigmentkonglomeraten.

Der Dresdner Künstler Wolfgang Müller⁸⁰ publizierte in den *Technischen Mitteilungen für Malerei* 1914 in einem Beitrag „Warum neue Maltechniken“ ein Plädoyer für die Abkehr von der Ölmalerei hin zu modernen wässrigen Techniken, der Pastell- und der Paraffinmalerei. Seine Begründung folgte im Wesentlichen dem vorangehend von Ostwald zitierten Lamento gegen das Gilden und Braunwerden des Öls, eine Meinung, die damals in weiten Künstlerkreisen Zustimmung fand.⁸¹ Der Chemiker Alexander Eibner, mitverantwortlicher Redakteur der *Technischen Mitteilungen*,

⁷⁸ Eibner 1909, 12.

⁷⁹ Bäschlin/Ilg/Zeppetella 2000, 178f; Bigler-Görtler 2003; Winkler 2011. Aktuelle Bindemittelanaysen, die im Rahmen der Beiträge für die internationale Konferenz „Tempera Painting between 1800 and 1950“, 15.–17. März 2018, Doerner Institut, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, vom Autorenteam Nathalie Bäschlin, Stefan Zumbühl und Patrizia Zeppetella ausgeführt worden sind, bestätigen das Ergebnis erneut.

⁸⁰ Wolfgang Müller, genannt Wolfgangmüller, (1877–1949), war ein Vertreter der Dresdener Künstlergruppe 1913. Sie steht in der Traditionslinie des Vereins bildender Künstler Dresden (Sezession (1893–1900), der nachfolgenden Gruppe der Elbier (1902–1909), der Gruppe Grün-Weiss (1910) und der Dresdner Künstlergruppe (1913).

⁸¹ Wolfgangmüller 1914.

kritisierte Wolfgang Müllers Haltung im selben Heft. Seiner Einschätzung nach war das Gilben des Öls nicht eine Frage seiner Eignung für die Malerei, sondern vielmehr ein seit dem Altertum bekanntes Problem, das dadurch entstand, dass zu viele Produkte auf dem Markt seien und die Künstler zu wenig Sachverständnis mitbringen würden.⁸²

„Die Klagen über den frühzeitigen Verfall von Werken der Malerei sind fast ebenso uralt, wie die Versuche zur Ermittlung ihrer Ursachen und deren Beseitigung. Man glaubt sich in die moderne Zeit versetzt, wenn man bei Plinius liest, dass er meint, die Bilder seiner Zeit hätten deshalb kürzere Dauer gehabt, weil es schon damals zu viel Farben gab, unter welchen sich ähnlich wie heute manche untaugliche befanden.“⁸³

Eibner bezeichnete Wolfgang Müllers Argumentation als nicht wissenschaftlich und verlangte nach einer präziseren, chemischwissenschaftlichen Darstellung. Weiter verlangte er eine Ursachenforschung und die Verbreitung von Materialkenntnis, welche die Künstler zu einem besser orientierten Umgang mit dem, aus seiner Sicht, immer noch höchst wertvollen Malmittel Öl führen könnte.⁸⁴

Die Argumentationen zeigen exemplarisch die historisch verankerte, immer wiederkehrende Diskussion um den Zerfall der handwerklichen Tradition. Für unsere Fragestellung ist besonders interessant, dass die Motivation der Neubewertung wässriger, matter und bindemittelarmer Malerei, wie sie Wolfgang Müller propagierte, eine inhaltliche Verschiebung des maltechnischen Diskurses aufzeigt. Neben den neu stärker vertretenen naturwissenschaftlichen Voten und der mehrheitlich von den konservativen Künstlerkreisen des 19. Jahrhunderts vereinnahmten Diskussion um die Malmittel der Alten Meister tritt die Neubewertung der Farbwirkung und die Erhöhung ihrer Dauerhaftigkeit durch die Abkehr von der tradierten Ölmalerei in den Vordergrund. Die Wahrnehmung des Strebens nach dauerhafter Malerei konzentrierte sich somit im Umfeld der innovationsfreudigen Maltechniker um Ostwald in erster Linie auf eine dauerhafte, intensive Farbwirkung.

⁸² Die Ergebnisse der Forschungen zum Begriff der Tempera, der künstlerischen Umsetzungen und der industriell verfügbaren Produkte zeigen eine schier unüberblickbare Palette von Produkten und individuell geprägten Anwendungen. Vgl. Pohlmann u.a. 2016; Reinkowsky-Häfner 2016.

⁸³ Eibner 1914, 228.

⁸⁴ Die Argumentation steht im Kontext der Wiederentdeckung der Tempera im 19. Jahrhundert und der Bemühungen um neue Malmittel, die sich an historischen Quellen orientierten. Vgl. Beltinger 2016; Kinseher 2016.

Paul Klee hat die *Malerbriefe* von Wilhelm Ostwald sehr geschätzt, und die Publikation *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* von Alexander Eibner befand sich in seiner Bibliothek. Es scheint zumindest naheliegend, dass seine zeitnah durchgeführten maltechnischen Proben das Gelesene reflektieren.⁸⁵

Die Diskussion war nicht singulär, sondern durchaus weit verbreitet. Vergleichbare Haltungen finden sich etwa auch bei Ernst Ludwig Kirchner. Er entwickelte diesbezüglich interessante technische Umsetzungen. Es sind von ihm grossflächig gemalte Pastelle erhalten, die ihn offensichtlich bei der Entwicklung einer neuen, eigenständigen Ölmalerei beeinflusst haben. Die frühen Ölbilder der Dresdner Zeit weisen technisch vergleichbare Charakteristika auf wie die Pastelle. Die Schraffur, der trockene, matt stehende Strich und das Setzen reiner, unvermischter Farben führten zu einer Farbwirkung, die sich deutlich von der mit dem Pinsel nass in nass vertriebenen Ölfarbe der akademischen Malerei der Zeit unterscheidet. Kirchner suchte dafür neue technische Umsetzungen jenseits des akademischen Umfelds. Im Rahmen eines jüngeren kunsttechnologisch ausgerichteten Forschungsprojekts konnten Kirchners Maltechnik und sein Werkprozess neu verortet werden.⁸⁶ Rückblickend schrieb Kirchner 1937:

„Zunächst musste ich mir die Technik erfinden, womit ich alles fassen konnte [...]“⁸⁷

Kirchners eigene Technik bestand im Wesentlichen darin, Ölfarben mit Benzin zu verdünnen und Wachs beizumischen.⁸⁸ Er orientierte sich an historischen Schriften, äusserte sich kritisch zu den Akademien und plädierte für eine engere Verbindung der hohen und der angewandten Kunst.⁸⁹

Welchen Niederschlag fand Paul Klees maltechnische Herangehensweise in seinem Unterricht? Die Aufzeichnungen von Petra Petitpierre aus der Malklasse von Paul Klee sind diesbezüglich sehr aussagekräftig. Sie bestätigen Klees Offenheit in der Material- und

85 Bäschlin/Ilg/Zeppetella 2000, 180.

86 BMBF-Projekt 2009–2013 „Keiner hat diese Farben wie ich“ – Studien zur Maltechnik Ernst Ludwig Kirchners, ausgeführt im Verbund des Instituts für Technologie der Malerei der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, des Kirchner Museums Davos, des Doerner Instituts der Bayrischen Staatsgemäldesammlungen München, ergänzt durch das SIK-ISEA Schweizerische Institut für Kunstwissenschaften Zürich.

87 Kirchner an Curt Valentin, 17.4.1937, zit. über: Delfs 2010, 1987.

88 Im „Attest“ von Ernst Ludwig Kirchner zum Gemälde *Alpsonntag; Scene am Brunnen* 1918–1924, 170 x 400 cm, Inv. Nr. G 1202 schrieb der Künstler zum verwendeten Bindemittel: „Reine Künstlerölfarben der Firma Talens und Marke Rembrandt. Als Bindemittel ein durch 30 Jahre bewährtes vom Künstler erfundenes, das besteht aus Wachs, ein wenig Mastix dann gelöst in Benzin.“ Attest des Künstlers, 27.04.1933, Archiv Kunstmuseum Bern.

89 Skowranek 2013, 5.

Technikwahl bei gleichzeitiger Anmahnung grösstmöglicher Präzision. Petra Petitpierre zitiert Paul Klee wie folgt:

„Es erhebt sich die Frage: Was bringt die Technik im geistigen Sinne? Dann ist noch die andere spezifische Frage im chemischen Sinne und diejenige im Sinne der Haltbarkeit. [...] Das Präzise spielt aber doch noch eine Hauptrolle.“⁹⁰

Nach den Aufzeichnungen von Petitpierre scheint Klee die Begriffe gleichwertig, je nach Situation abwägend, behandelt zu haben. Die Gleichzeitigkeit des Anspruchs an die hohe Farbsättigung, ihre Beständigkeit im chemischen Sinne und die Akzeptanz einer erhöhten Fragilität bezüglich der mechanischen Belastbarkeit schliessen sich nicht aus. Der Einbezug von Materialien schlechter Qualität, wie sie Klee explizit in seinem handschriftlichen Werkverzeichnis erwähnte, und die Frage nach der Haltbarkeit stehen gleichwertig nebeneinander. Das Abwägen und das Verbinden zwischen diesen gegensätzlichen Polen leistet der Anspruch auf grösstmögliche Präzision.

Dieser aus der aktuellen Forschungsperspektive relevante Aspekt von Paul Klees Gleichbewertung der chemischen Beständigkeit und seiner Offenheit für – in Bezug auf Haltbarkeit – ebenso riskante wie präzise technische Ausführungen fand in der Rezeption kaum Beachtung. Sie beschränkte sich lange auf die Technik im „geistigen Sinne“.

Ernst Strauss betont im Kapitel „Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe“ 1972⁹¹ die Bedeutung des Kolorits für die Bildgestalt jenseits von Farbenlehre und materieller Bildfarbe. Aufbauend auf minutiösen Forschungen zu Delacroix, van Gogh und Klee, beschreibt Strauss die Transformation der stofflichen Bildfarbe in das „geistige“ Kolorit.

„Noch reine Substanz auf der Palette, empfängt sie ihr Leben mit dem Augenblick, da der Pinsel sie aufnimmt, um sie auf das Bildfeld zu übertragen. Was mit dieser kurzen Prozedur geschieht, ist jedoch weit mehr als nur eine äussere Versetzung farbiger Substanz. Schon hier nämlich beginnt jene geheimnisvolle entscheidende Wandlung, in deren Verlauf die Farbe, soeben noch Rohstoff, ihren rudimentären Zustand verlässt, um bildwirksam, aussagefähig zu werden. Mit dem Moment ihres Auftrags auf die Malfläche gewinnt die Palettenfarbe unversehens einen geistigen Aspekt [...].“⁹²

⁹⁰ Petitpierre 1957, 16.

⁹¹ Strauss 1972, 10–24.

⁹² Ebd., 11f

Strauss verknüpft koloritgeschichtliche Forschungen zum Mittelalter mit Werken von Paul Klee. Die Methode der Koloritforschung führt Strauss hauptsächlich auf Wolfgang Schönes Buch *Über das Licht in der Malerei*⁹³ von 1954 zurück und legt – die Ursprungsstufe des Stofflichen mitdenkend – den Fokus hauptsächlich auf ihre geistige Wirkung.

Neue Aspekte der Verknüpfung von Materialität und Werkinterpretation finden sich im Kontext der Neubewertung der materiellen Authentizität und der „auratischen“ Zuschreibungen. Im Gebiet der Restaurierungsforschung ist hier die 1985 von Heinz Althöfer herausgegebene wegweisende Publikation *Restaurierung moderner Malerei* zu nennen. Sie richtet das Augenmerk konsequent auf die Materialisierungsformen der modernen Malerei und den Stellenwert des Materials und fragt nach den Bedeutungsebenen von Original und Reproduzierbarkeit, handelt von rasanten technischen Entwicklungen und wachsender Vielfalt, die sich in einer direkten unmittelbaren Kunst der Gegenwart zeigten. Für die 1980er-Jahre steht das Material, nicht der Gegenstand im Zentrum.⁹⁴ Im Kontext der neuen Herausforderungen, die sich für den Bewahrungsauftrag der zeitgenössischen Kunst der 1960er-Jahre stellten – auch hier etablierte sich das Restaurierungszentrum Düsseldorf als Diskussionsforum – gewann die Sensibilisierung für intendierten Materialzerfall als künstlerische Strategie neuen Stellenwert.⁹⁵

Wolfgang Kersten und Anne Trembley, ein Kunsthistoriker und eine Restauratorin, publizierten gemeinsam einen engagierten Appell zugunsten der Bewahrung der materiellen Authentizität der Gemälde von Paul Klee. Die fragile Materialität der Werke diskutierten sie neu im Zusammenhang mit dem intendierten Zerfall.⁹⁶

Charles W. Haxthausen thematisierte in seinem Katalogbeitrag „Zwischen Darstellung und Parodie: Klees ‚auratische‘ Bilder“ die Einbindung von Altersspuren als künstlerische Strategie und verknüpfte eine Auswahl Gemälde, die er als „auratische“ Bilder bezeichnete, mit Riegls *Alterswert* und Benjamins *Aura*.⁹⁷ Dieser Diskurs führt uns zum Begriff der Aura als Zerfallserfahrung und dessen zentraler Rolle in der Rezeption fragiler Maltechniken.

Ebenfalls wichtig waren interdisziplinäre Forschungsinitiativen. Die Zeitschrift *Studium generale* (erschieden von 1947–1971) förderte das Zusammenwirken verschiedener Wissenschaftskulturen

93 Schöne 1997 (1954).

94 Althöfer 1985, 9–17.

95 Althöfer 1977b.

96 Kersten/Trembley 1991.

97 Haxthausen 2000.

in Bezug auf Begriffsbildung und Methoden. 1960 schrieb Rike Wankmüller den Artikel „Zur Farbe von Paul Klee“ und entwickelte, ausgehend von der Wahrnehmungspsychologie, eine Theorie zu Klees „[...] Verräumlichung der Farbe mit Hilfe verschiedener Techniken des Farbauftrags [...]“.⁹⁸

Aktuelle interdisziplinäre Forschungsinitiativen widmen sich den Verflechtungen wissenschaftshistorischer Neubewertungen des Experiments und dessen Rolle und Akzeptanz im künstlerischen Werkprozess.⁹⁹ Dieses wachsende Forschungsinteresse basiert auf der Untersuchung der materiellen Komponenten der Kunstwerke und setzt authentische Materialität voraus. Ein Desiderat, das ebenso aus kunst- wie kulturtheoretischer Perspektive an Bedeutung gewonnen hat und das im Kontext der Neubewertung der Fragilität zu beachten ist.

Farbwirkung und Restaurierungsideologie: Fallstudie Piet Mondrian

Das neue, empirisch-wissenschaftlich motivierte Interesse, mit eigenen technischen Versuchsreihen oder systematischen Recherchen die Abkehr von der akademisch tradierten Maltechnik zu erproben, war in den fortschrittlich gesinnten Künstlerkreisen weit verbreitet.¹⁰⁰ Nicht alle Künstler sprangen jedoch auf diesen Zug auf. Ferdinand Hodler (1853–1918) etwa wies Experimente mit Farben den „Colloristen“ wie Amiet und Giacometti zu und distanzierte sich mit dieser Äusserung selbst davon.¹⁰¹ Aufschlussreiche Informationen zu Hodlers Maltechnik stammen vom Maler Ernst Linck (1874–1935) aus Bern. Selbst stark von Hodler beeinflusst und bekannt als Restaurator und Kenner der Gemälde von Ferdinand

98 Wankmüller 1960, 428.

99 Exemplarisch sei auf die Publikation *Experiments in Paints* zu Joshua Reynolds verwiesen, vgl. Davis/Hallett 2015.

100 Betrachten wir beispielsweise Paul Klees maltechnische Experimente, die über seine Briefe, Tagebucheinträge und Einträge im Œuvre-Katalog dokumentiert sind, oder „die Werkstatt mit chemischem Laboratorium“ im Umfeld von Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky, so waren diese Experimente durchaus wissenschaftlich motiviert. Belegt ist das intensive Studium historischer Quellen bei der Künstlergruppe um Marianne von Werefkin. Die Künstler studierten und übersetzten nachweislich historische maltechnische Quellenschriften mit dem Ziel, über maltechnische Experimente historische Maltechniken wiederzuentdecken und neue zu entwickeln. Das Interesse der Künstler galt dem Erkenntnisgewinn im Gebiet der historischen Maltechniken, der Materialeigenschaften und der Entwicklung neuer maltechnischer Verfahren. Die Künstler führen Experimente durch, denen Literaturstudium und Austausch mit Wissenschaftlern vorausgingen.

101 Karoline Beltinger vermutet, dass Hodlers Distanz zur Experimentierfreude der Künstler wie Amiet und Giacometti nicht zuletzt auch auf seine Ausbildung in Genf bei Barthélemy Menn (1815–1893) zurückzuführen war. Die französische Schule kümmerte sich weit weniger um maltechnische Experimente, wie sie in der Münchner Schule gepflegt wurden, vgl. Beltinger 2007, 152–154.

Hodler, äusserte er sich 1934 in den *Technischen Mitteilungen für Malerei* über „Die Maltechnik Ferdinand Hodlers“. Wenn auch schwer abzugrenzen von Ernst Lincks Selbstdarstellung, gelten die Informationen gemäss aktuellen Forschungsergebnissen des SIK-ISEA als zuverlässig. Linck verwies etwa auf Hodlers Vorliebe, direkt auf die ungrundierte Leinwand zu malen oder die mit „Ölzinkweiss mit der Spachtel abgezogene Leinwand“ zu verwenden.

*„Der Grund: er konnte stets weiterarbeiten in nicht zu nasse Farbe und das Bild vollenden. Es ist aber durchaus nicht der Fall, wie man vielerorts meint, Hodler wolle die Wandmalerei imitieren oder der Arbeit einen Pastellcharakter geben. Im Gegenteil, sehr oft hat ihm die Farbe zu stark eingeschlagen und wurde zu matt.“*¹⁰²

Nach Auflistung der Techniken, die Hodler verwendet hat, schliesst Linck mit der Bemerkung:

*„Experimentiert wurde von ihm durchaus nicht.“*¹⁰³

Im vorliegenden Kontext scheint besonders Lincks Bestätigung von Interesse, dass Hodlers Maltechnik im Spiegel der damaligen Maltechnikdiskussionen durchaus beachtet und als besonders matt rezipiert und ihre Nähe zur Wand- und zur Pastellmalerei hervorgehoben wurde. Die Forschungen des SIK-ISEA vermuten die Ursache neben Hodlers Malschichtaufbau und der Verwendung der Ölfarbenstifte in der Beimischung grosser Mengen Zinkweiss, die für die kreidige Farbwirkung verantwortlich sei.¹⁰⁴ Lincks Einschätzung, Hodler habe diese matte Farbwirkung eigentlich gar nicht geschätzt, bezieht sich vermutlich auf Einzelfälle. Linck berichtete, Ferdinand Hodler habe ihm im Rahmen von Ausstellungen mehrmals den Auftrag erteilt, matte Gemälde mit wachshaltigem, also matt auf trocknendem Bindemittel zu sättigen. Diese Erfahrung bewegte ihn dazu, die Gemälde der Sammlung des Kunstmuseums Bern unter Zustimmung desselben in den 1930er-Jahren mit Wachs zu imprägnieren.¹⁰⁵ Die Massnahme verändert die Oberflächenwirkung der Gemälde und beeinflusst das Alterungsverhalten. Aus heutiger Perspektive wird die Massnahme kritisch betrachtet, es ist nachträglich nicht mehr feststellbar, ob sie im Sinne von Ferdinand Hodler war oder nicht. Die durch die Imprägnierung erfolgte Beeinträchtigung der materiellen Authentizität ging hier noch weniger weit als die später – vermutlich durch den Kunst-

¹⁰² Linck 1934, 51.

¹⁰³ Ebd., 52.

¹⁰⁴ Vgl. Beltinger 2007, 158.

¹⁰⁵ Vgl. Künstleratteste mit Restaurierungsinformationen von Ernst Linck, Archiv Werkdaten Kunstmuseum Bern.

handel motiviert – aufgetragenen, sehr glänzenden Firnisse. Derart erhebliche Veränderungen der Oberflächenwirkung sind heute bei einer grossen Anzahl Gemälde zu beobachten. Zurück zu Lincks Wachsimprägnierungen:

„Es ist tatsächlich so, dass viele dieser auf ungrundierte Leinwand gemalten Bilder zu wenig Bindemittel in der Farbschicht tragen und deswegen pulverig werden oder blättern. Sogar die Bilder, die mit der kleinen Spachtel ziemlich dick fertig gemalt wurden, bedürfen der Zufuhr eines Bindemittels. Wenn dies nicht mit zu fetten Mitteln geschieht, ist die Gefahr der Veränderung des ursprünglichen Eindrucks nicht da.“¹⁰⁶

Linck legitimierte seine Massnahmen mit seiner profunden Kenntnis, dem Respekt vor der künstlerischen Intention Hodlers und der Sorge um deren geringe Haltbarkeit. Nach heutiger Einschätzung gelten die brüchigen, da spröden Malschichten mit matter und kreidiger Farbwirkung nicht primär als gering haltbar, sondern als besonders fragil, was mit einer zentralen Verschiebung der Bewertung der Materialität und des Anspruchs an die mechanische Belastbarkeit von Gemälden einhergeht. Integrale Imprägnierungen, auch wenn sie den Grad der Sättigung gering halten, werden heute unter Berufung auf den Respekt für die materielle Authentizität bei matten Gemälden nach Möglichkeit vermieden. Die kritische Rezeption im Kontext der neu aufkommenden Wertschätzung der authentischen Farbwirkung schrieb derart invasiven Massnahmen gar die Nähe zum Ikonoklasmus zu.

Ebenfalls kaum auf Experimente bedacht war Piet Mondrian (1872–1944). Für die 1920er-Jahre, die Phase der Entwicklung des *Neo-Plastizismus*, sind, wie eine Studie des Stedelijk Museum Amsterdam belegt, nur marginal technische Versuche dokumentiert. Mondrian beschrieb in einem Brief an Gerard Hordijk (1899–1958) ein Experiment aus dem Jahr 1928 zum mechanischen Verhalten einer mineralisch gebundenen Farbe und ihrer Eignung für seine Malerei. Mineralfarben galten als innovativ und chemisch beständig. Mondrians Schlussfolgerung aus dem Versuch war, dass sich die wenig elastische Farbe für die Anwendung auf textile Bildträger nicht eigne, denn sie reisse beim Aufspannen.¹⁰⁷ Neben dem Anliegen, Risse zu vermeiden, stand seine beständige Suche nach den „richtigen Farben“ im Vordergrund. Er suchte immer wie-

¹⁰⁶ Linck 1934, 52.

¹⁰⁷ „[...] ik heb met Keimswit een ongeprepareed linnen bestreken, geschuurd en weer bestreken maar met spannen komen er krakkels.“ Brief an G. Hordijk, 22.02.1928, zit. über: Blok/Bracht/Wijnberg 2011, 216.

der nach reinen Farbtönen, die über die Lieferanten jedoch nicht nach seinen Vorstellungen verfügbar waren. In der Konsequenz hat Mondrian die Farbtöne selbst gemischt und die gewünschte Farbwirkung mittels mehrschichtigen Farbauftrags erzielt. Die genaue Betrachtung der Gemälde lässt auf eine intuitive Arbeitsweise schliessen. Zwei parallele Linien wirken visuell parallel, sie sind nicht nach Mass parallel gelegt. Die Pinselführung ist hauptsächlich manuell. Der mehrschichtige Aufbau der monochromen Flächen verweist auf ein malerisches Herantasten bis hin zum zufriedenstellenden Endresultat. Mondrian bestätigte seine intuitive Arbeitsweise, die er mit theoretischen Grundlagen abzustützen pflegte, in einem Brief an Theo van Doesburg (1883–1931).¹⁰⁸ Mondrians präzise Vorstellungen zu den Farbtönen betrafen sowohl die Weiss- wie auch die Schwarztöne. 1917 notierte Mondrian seine Unzufriedenheit mit dem Reissen einer weissen Grundierung und fragte, ob vielleicht seine erstmalige Verwendung des Zinkweiss anstelle des Bleiweiss dazu geführt haben könnte. Die Farbe (der Farbton) sei von der Veränderung zum Glück nicht betroffen, was erneut belegt, dass er der Farbwirkung grosse Bedeutung beigemessen hat.¹⁰⁹

Die kunsttechnologische Untersuchung des Gemäldes *Tableau N: II* (Abb. 3.1) mit Grau und Schwarz aus dem Jahr 1925 stützt die oben aufgeführten Auswertungen und lässt weitere Präzisierungen zu (vgl. Katalog, Fallstudie 3. Piet Mondrian, *Tableau N: II, 1925 (mit Schwarz und Grau)*, 1925, S. 191): Die vom Künstler eigenhändig vorgrundierte Leinwand ist auf einen soliden, gewerblich hergestellten Keilrahmen gespannt (Abb. 3.2). An einzelnen Stellen lassen sich zwischen den schwarzen Linien und den hellen Flächen Kohlevorzeichnungen erkennen. Bei diesem Gemälde liegen keine Anzeichen für Kompositionsänderungen vor, wie sie etwa die Amsterdamer Untersuchungen belegen. Auf die helle Grundierung trug Mondrian erst eine Bleiweiss/Ölschicht auf, meist mit quer verlaufendem Pinselduktus. Teilweise arbeitete er mit einem Hilfsmittel (vermutlich Lineal) als Abgrenzungshilfe. Anschliessend zog er zunächst die waagrecht verlaufenden und dann die senkrecht verlaufenden schwarzen Linien. Bei diesem Arbeitsschritt ist ebenfalls ein Hilfsmittel für die Abgrenzung zur Bleiweisssschicht zu vermuten. Auf das Bleiweiss legte Mondrian erst eine grau ausgemischte Bleiweissölfarbe in der rechten, nach aussen offenen hellen Fläche. In mehrheitlich senkrecht verlaufendem

108 „[...] ik doe 't maar op intuïtie, dat zei ik Vantongerloo ook maar ik vind wel dat het theoretische voor de Nieuwe Beelding in 't algemeen van groot belang kan zijn.“ Brief von Mondrian an Theo van Doesburg, 12.06.1920, zit. über: Ebd., 216.

109 „De kleuren beïjven gelukkig ongeschonden.“ Brief an Hendricus Petrus Bremmer (1871–1956), 04.05.1917, zit. über: Ebd., 217.

Pinselduktus überarbeitet er sowohl die weisse wie auch die graue Fläche mit einer Zinkweissölfarbe beziehungsweise einer hauptsächlich mit blauen Pigmenten grau ausgemischten Zinkweissölfarbe. Dieselbe Vorgehensweise ist auch am Rahmen zu beobachten.

Als besondere Entdeckung der kunsttechnologischen Untersuchung erweist sich der höchst präzise ausgeführte Firnis auf den schwarzen Linien (Abb. 3.6). Es ist bekannt, dass Mondrian die schwarzen Linien gefirnisst hat. Er wolle die Linien glänzen lassen, sonst würden sie ihn an einen Sarg erinnern.¹¹⁰ Beim Gemälde *Tableau N: II* stechen die hohe Präzision der Ausführung und das verwendete Firnismaterial heraus: Mondrian trug den Firnis nicht insgesamt auf die schwarze Farbe auf, sondern er behandelte die schwarzen Flächen und die Linien separat. Zwischen den schwarzen Farbflächen und der schwarzen Linie liess er eine dünne, aber gut sichtbare matte Begrenzungslinie stehen. Als Firnismaterial verwendete er Eiweiss. Die Verwendung von Eiweiss war bisher bei Mondrian nicht nachgewiesen worden. Es ist zu vermuten, dass der allgemein geschätzte Mattglanz, aber auch die fehlende Verschiebung in warme Farbtöne, wie sie bei harzhaltigen Firnismaterialien nicht zu vermeiden ist, Mondrian zu dieser Wahl bewogen haben. Eiklarüberzüge werden in den maltechnischen Quellen insbesondere als Zwischenfirnisse empfohlen. Der schöne Glanz und die geringe Dauerhaftigkeit/Vergrauung – insbesondere bei dickem Auftrag – wurden kontrovers diskutiert.¹¹¹ Die Untersuchungsergebnisse verweisen auf eine technisch höchst versierte und radikal präzise Ausführung.

Regine Prange betont, dank einer nach Gesetzlichkeit und Entwicklungslogik fragenden, umfassenden Werkanalyse, den Dualismus Mondrians historischer Leistung der 1920er-Jahre. Das ikonografisch und formal ikonoklastische Vorgehen des Künstlers diene, so Prange, nicht der Auflösung, sondern der Wiederherstellung einer alternativen Gestalt, der des Bildes selbst. Prange misst diesem kritischen, nicht auf das subjektive Bewusstsein des Künstlers zurückzuführenden Prozess historische Bedeutung zu.¹¹²

Mondrian stellt die Technik in einem Aufsatz, den er in Dialogform verfasste, als einen Teil der seiner Ansicht nach notwendigen Entwicklung dar, weg vom individuellen Element hin zum Universalen – insgesamt als positiv konnotiertes Fernziel verstanden. Die *eigenhändige individuelle Technik* und die Technik für die *abstrakt-reale Malerei* sollen neuen Anforderungen für die *Neue*

110 Ebd., 199.

111 von Saint-George 2013, 107.

112 Prange 2005, 108, 373f.

Plastik weichen. Die Person des Künstlers soll zugunsten des neuen „Stils“ in den Hintergrund treten.¹¹³

Dem steht die gegenwärtige Rezeption entgegen: Die Untersuchungen an dem oben erwähnten Gemälde sowie die Amsterdamer Forschungen belegen eine radikal eigenständige technische Ausführung. Sie ist mit ausschlaggebend für die aktuelle Werkrezeption, die Mondrians Wahl des Mediums Malerei, seine Wahl der Bildträger und Formate als Verdichtung und Entwicklung neuer Möglichkeiten malerischer Bildentwürfe wertet und ihr einen geradezu hohen Grad an Individualisierung, somit einem starken Einfluss durch die Person des Künstlers, zuschreibt.

Die enge Verknüpfung des Wandels der kunst- und kulturhistorischen Rezeption eines Künstlers und der sich wandelnden Erhaltungskonzepte lassen sich anhand des restauratorischen Umgangs mit Mondrians Werk im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestens aufzeigen. Die Erhaltungskonzepte folgten der Fort- und Umschreibung der kunsthistorischen Rezeption. Rezeptionsästhetisch rückte die künstlerische Haltung Mondrians in der Nachkriegszeit in den Vordergrund. Man folgte und schätzte, so Regina Pranges Kritik, lange Mondrians Selbstdarstellung und habe die Entmaterialisierungsutopie seiner Malerei unterstrichen. Mondrians Ziel war demnach die Entrückung des materiellen, dreidimensionalen Gemäldeobjekts hin zu einer geistigen, „entmaterialisierten“ Wahrnehmung. Sichtbare Spuren der Materialalterung wie Risse, Schüsselbildung, Deformationen und Flecken, so die Einschätzung der damaligen Fachleute, hätten ein solches Konzept nachhaltig gestört. Aus diesem Grund wurden zahlreiche Werke des Künstlers nach dem Krieg übermalt, im Format beschnitten oder vergrößert, doubliert, geglättet und umgerahmt. Aus heutiger Perspektive lassen sich die Massnahmen nahe beim Ikonoklasmus ansiedeln. Das drastisch anmutende Vorgehen basiert auf der Einschätzung der Zeit, dass die sichtbaren Altersspuren die radikale Haltung Mondrians überlagern würden. Man versuchte durch die Versteifung der Bildträger die störenden Deformationen zu planieren und mit Übermalung und Firnis Auftrag sichtbare Materialveränderungen zu eliminieren.¹¹⁴ Ziel war es, Mondrians Entmaterialisierungsutopie durch das Eliminieren von Zeichen der Materialalterung, die offenbar als unnötige Zeichen für die Präsenz des Materiellen eingeschätzt wurden, zu stützen.

113 Mondrian 1957, 340f.

114 Herkömmliche Entscheidungsmuster schienen für neue innovative künstlerische Konzepte, wie sie Mondrian vorführte, nicht mehr anwendbar, veraltet. Es schien angebracht, sich von ihnen zu distanzieren und neue Wege zu suchen (Blok/Bracht/Wijnberg 2011).

Rückblickend ist diese Zielsetzung gescheitert. Die damals verwendeten Restaurierungsmaterialien erweisen sich heute infolge ihrer Materialdegradation als ästhetisch weit störender als die natürlichen Altersspuren, die ausschlaggebend waren für die invasiven Massnahmen. Die damals unkritische Verwendung neuer Materialien und Techniken basierte auf dem Glauben an lineare Entwicklungsprozesse, welche neue beständige Konservierungsstoffe hervorbringen sollten. Einige der damals durchgeführten Restaurierungen entbehrten rückblickend zudem einer sorgfältigen Recherche zum Kunstwerk und seiner Geschichte, wohl bedingt durch die geringe historische Distanz ihrer Ausführung. Viele dieser Massnahmen wurden später – soweit möglich – wieder rückgeführt.

Das eigenständige und singuläre künstlerische Œuvre Mondrians wird nach wie vor wertgeschätzt. Aus aktueller Perspektive liegt der Fokus auf der Erfahrbarkeit der authentischen Materialität. Nur sie vermag aus heutiger Sicht die radikale künstlerische Innovation Mondrians zu vermitteln. Diese Haltung setzte neue Vorzeichen für die Konzeption von Erhaltungsmassnahmen. Die Altersspuren und ihre wahrnehmbare fragile Materialität markieren die Geschichtlichkeit der Werke und sind Teil der heute gesteigerten Wertschätzung. Sie werden nicht mehr abgedeckt, versteckt und eliminiert, sondern als Authentizitätsstiftende Merkmale, als positiv konnotierte Patina gelesen und mit erhöhter Sorgfalt bewahrt. Die neue Einbindung der materiellen Authentizität, die als Voraussetzung für die Erfahrbarkeit der Aura des Kunstwerks gewertet wurde, zeigt sich etwa in Hiltrud Schinzels 1985 publizierter Grundlage einer Verknüpfung von Restaurierung moderner Kunst und Forschung. Sie erwähnt drei Hauptprobleme, der sich die Restaurierung zu stellen habe¹¹⁵: Zum einen seien die Kunstideologien widersprüchlich und verlangten nach vollkommen konträren Restaurierungspraktiken. Zudem bedinge die Erfahrbarkeit der Auflösung des Originalbegriffs – sie nennt Duchamps Readymades und Walter Benjamins Reproduktionsthese – die Wahrnehmung des materiellen Artefakts, das diese verkörpere. Der dritte Punkt sei das der Restaurierung zugrunde liegende Prinzip der Reversibilität, das sich neuer Herausforderungen stellen müsse. Schinzel verweist auf die Gefahr der Verfälschung durch die restauratorische Praxis, die sich im Kontext der modernen Kunst und der neuen Sicht auf die Kunst und auf die Ziele des Bewahrungsauftrags stellten.

115 Schinzel 1985, 21.