

Avermaete, trat zum 31.5.22 wegen eines zweijährigen Auslandsaufenthalts im Zusammenhang mit einem SNF Mobility Grant aus. Der Lehrstuhlmitarbeiter Luca Thanei schied zum 28.2.22 aus. Neues Drittmittelprojekt: „Building Identity: Character in Architectural Debate and Design, 1750–1850“ (SNF-Projekt). Leitung: Prof. Dr. Maarten Delbeke. Am Lehrstuhl von Prof. Dr. Laurent Stalder traten Conrad Kersting am 1.1.22 und Myroslava Liakhovych am 1.6.22 ein, Dr. Matthew Wells trat am 31.1.22 aus. In der Gruppe Anne Hultzsch traten Elena Rieger am 1.1.22 und Dr. Sol Pérez Matinez am 31.3.22 ein.

*Kunsthistorisches Institut der Universität*

Am Lehrstuhl Kunstgeschichte Ostasiens, Prof. Dr. Hans B. Thomsen, traten Anna Herren zum 1.1.22 und Dahi Jung zum 1.2.22 als Assistentinnen ein. Im SNF-Projekt „Konflikt & Kooperation“ am Lehrstuhl Moderne & Zeitgenössische Kunst von Prof. Dr. Bärbel Küster ist Dora Imhof seit 1.8.21 Postdoktorandin. Neue Wiss. Mitarbeiter\*innen sind seit 1.8.21 Niklas Wolf, Berit Seidel und Stefanie Rubner. Neuer Assistent am Lehr-

stuhl Kunstgeschichte des Mittelalters von Prof. Dr. David Ganz ist seit 1.8.21 Simon Breitenmoser. Neue Doktorandinnen am Lehrstuhl Kunstgeschichte der Neuzeit von Prof. Dr. Tristan Weddigen sind Geraldine Meyer (seit 1.2.21) und Virginia Marano (seit 1.8.21). Neue Postdoktorand\*innen im Projekt ERC Globecosol der Assistenzprofessur von Prof. Dr. Raphaële Preisinger sind Wei Jiang (seit 1.7.21), Hannah Friedman (seit 1.11.21), Jonathan Greenwood (seit 1.11.21) und Lucia Qerejazu Escobari (seit 1.1.22). Eingeworbene Drittmittel: Prof. Dr. Carola Jäggi: „Die Kunstdenkmäler der Schweiz“, 1.4.21–30.6.22; Prof. Weddigen: „Christine Grundig. DH-Methoden, swiss univers“, 1.1.21–31.12.24; Virginia Marano: „Disability“, 1.11.21–31.12.22; Michale Matil: „Bilder der Schweiz online“, 1.1.21–31.12.22; Prof. Küster: „Konflikt & Kooperation“, 1.8.21–31.7.24; Prof. Dr. Bettina Gockel: „Edition Camera Work“, 1.4.21–31.3.24; Prof. Dr. Joris van Gastel: „Wölfflins Werke III“, 1.1.21–31.12.24; Prof. Preisinger: „ERC Globecosol“, 1.1.21–31.12.25; „Global Economies of Salvation. Art and the Negotiation of Sanctity in the Early Modern Period“, 1.1.21–31.12.25.

# Ziemlich vielschichtig!

**Entdeckt! Maltechniken von Martini bis Monet.** Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, 8. Oktober 2021 bis 13. Februar 2022. Kat. hg. v. Iris Schaefer. Köln, Wienand Verlag 2021. 255 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-86832-660-4. € 30,00

**W**enn eines noch fernen Tages irgendjemand sich wieder einmal mit der Geschichte der Museen auseinandersetzen wird, dann wird sie oder er nicht um die Feststellung herumkommen, dass gegen Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts Kunstmuseen in der öffentlichen Wahrnehmung immer stärker auf ihren Sonder-

ausstellungsbetrieb reduziert wurden. Das Ausstellungskarussell, kurzzeitig durch eine weltweite Pandemie abgebremst, nimmt derzeit wieder Fahrt auf und setzt die Museen weiterhin unter Druck. Gängiges Modell ist dabei: Ein(e) Mitarbeiter(in) intern oder, immer öfter, auch ein(e) Angeheuerte(r) extern hat eine Idee. Um diese zu illustrieren, werden anschließend rund um den Globus Leihgaben akquiriert, katalogisiert, importiert und wieder exportiert – all das zu hohen Kosten für Versicherungen und Transporte und, im Idealfall, wenigstens ohne größere Schäden für die Exponate.

Dass auch ganz Anderes, in mehrfacher Hinsicht Nachhaltigeres nicht nur denkbar, sondern auch ohne weiteres realisierbar wäre, demonstrierte eine im Februar zu Ende gegangene Ausstellung des Kölner Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud, auf die zwei Worte zutreffen:

faszinierend und exemplarisch. „Entdeckt! Maltechniken von Martini bis Monet“ signalisierte, zumal mit dem Ausrufezeichen im Titel, einen hohen Anspruch. Dass das Dargebotene ihn ohne Wenn und Aber erfüllte, lag vor allem am klaren Konzept. Die Ausstellung lud den Besucher ein auf eine Reise durch den materiellen Querschnitt eines Gemäldes von hinten nach vorne, d. h. vom Bildträger über die Grundierung, die ggf. darauf angebrachte Unterzeichnung, die allererste Farbschicht, Imprimitur genannt, die Malschicht, die Zeugnis ablegt von der ungeheuren Vielfalt an Möglichkeiten des Farbauftrags, bis hin zum abschließenden Firnis. Es bedurfte keiner umständlichen Wegleitung; man wusste trotz der Fülle an Material stets, wo man sich auf seinem imaginären Weg quer durch das Objekt hindurch gerade befand.

### BILDTRÄGER

Jedem der Abschnitte in der Herstellung eines Gemäldes war mindestens ein Raum gewidmet, und diese Räume waren besetzt mit Werken, die zu etwa 90 % aus den Beständen des Museums stammten und zu etwa 10 % durch klug ausgewählte Leihgaben ergänzt wurden. Und selbst, wenn man sich mit den Beständen des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud einigermaßen vertraut wähnte, lernte man beim Durchschreiten ständig hinzu und stieß laufend auf Details, die man vorher nicht wahrgenommen hatte. Besonders erfrischend wirkte dabei, dass innerhalb der einzelnen Sektionen grundsätzlich diachron erzählt wurde, man also beispielsweise Unterzeichnungen an ausgewählten Beispielen vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert verfolgen konnte. Auch ein Bezug zur Gegenwart wurde in jeder Sektion hergestellt mit einem kurzen Statement zur Rolle des jeweiligen Themas in der heutigen Kunst. Hier kamen etwa eine Künstlerin und eine Akademieprofessorin ebenso zu Wort wie ein Händler für Künstlerbedarf und eine Galeristin. Und noch auf eine andere Weise trug Gegenwärtiges zum Verständnis der historischen Objekte bei, nämlich in kurzen, prägnanten Videosequenzen. Ein Beispiel: Bekanntlich gehört es zur restaurato-

rischen Ausbildung, sich historische Techniken durch praktische Ausübung anzueignen. So konnte man per Video etwa einer Studentin der Dresdner Hochschule für Bildende Künste über die Schulter schauen, die ein Motiv zunächst mittels Kohlepapier auf eine grundierte Tafel durchgriffelte und dies anschließend im Lochpausverfahren wiederholte, bei dem Kohlenstaub in einem kleinen, durchlässigen Stoffbeutel, der über eine mit der Nadel zuvor punktierte Zeichnung gerieben wird, auf den Bildträger übertragen wird. Der Charme dieser Vorführung entfaltete sich dadurch, dass unmittelbar daneben die Spuren einer solchen Vorgehensweise an einem riesigen Gemälde von Paris Bordone (*Bathseba im Bade*) realiter zu beobachten waren, ganz klar auf der fast maßstabsgetreuen Infrarotreflektographie davon, und bei genauem Hinsehen sogar mit bloßem Auge auf dem Werk selbst.

Eine solche Anschaulichkeit waltete bereits zu Beginn, wo unter Madonnentafeln aus Italien, den Niederlanden und Deutschland Proben der jeweils typischen Holzarten Pappel, Eiche und Linde angebracht waren. Später kam zu den Hölzern etwa Mahagoni aus Übersee hinzu, in Köln durch den großformatigen Arnold Böcklin des Museums (*Überfall von Seeräubern*, aus Platzgründen nur im Katalog) vertreten. Freilich hätte man sich in dieser Sektion mehr frei aufgestellte Exponate mit sichtbaren Rückseiten gewünscht; denn bei einem an der Wand hängenden Gemälde mit solider Grundierung und intakter Malschicht können selbst Experten die Holzart von vorne nicht erkennen. Auch ist die Kölner Cranach-Madonna didaktisch nicht das allerbeste Beispiel für eine Lindenholztafel – auch wenn es sich fraglos um eine solche handelt –, pflegten doch gerade Lucas Cranach und seine Tafelbereiter eine ausgesprochene Vorliebe für die Buche (Gunnar Heydenreich, *Lucas Cranach the Elder. Painting Materials, Techniques and Workshop Practice*, Amsterdam 2007, 48–50, 72).

Dafür entschädigte daneben ein Video zum Anbau, der Ernte und Weiterverarbeitung von Flachs, aus dem Leinwand besteht. Verschiedene Webarten wurden vorgestellt und auch das Zusammensetzen eines großen Bildträgers aus meh-

**Abb. 1 Die Marter des heiligen Laurentius, italienisch (?), Anfang 17. Jahrhundert. Öl auf Kalksinter, 51,9 x 66,3 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (Kat., Abb. 54)**



rerer Stücken an einem Kölner Leinwandgemälde des Spätmittelalters thematisiert. Von besonderem Interesse sind natürlich die etwas ausgefalleneren Materialien, bei denen die Ausstellung mit den zwei ersten Highlights aufwartete. Christian

Schilbach porträtierte 1714 *Lothar Franz von Schönborn* auf einer Kupferplatte, die nicht plan, sondern bombiert, also durch Hammerschläge von hinten so getrieben worden ist, dass von vorn gesehen eine konvexe Wölbung entsteht. Dieses dreidimensionale Element verleiht der Büste des Kurfürsten eine enorme, skulptural anmutende Präsenz. Auch auf Stein wird spätestens seit Sebastiano del Piombo öfters gemalt. Die *Laurentiusmarter* auf Kalkstein eines unbekanntenen, wohl italienischen Malers aus dem 17. Jahrhundert im Wallraf-Richartz-Museum nutzt dabei wie üblich natürliche Farbigekeit und Musterung des Steins, um auf ökonomische Weise den Marmorpalast zu suggerieren, in dem hier der Heilige auf seinem Rost zu Tode kommt. Auf der Rückseite der rund 1 cm dicken Platte machten die Kunsttechnologininnen eine erstaunliche Entdeckung: Sie ist deutlich auf etwa die halbe Stärke abgeschliffen worden in jener Zone, die auf der Vorderseite unterhalb des Rostes liegt, offenbar, um mittels einer flackernden Kerze, deren Licht den etwas transparenten dünnen Stein durchdringt, dem dort lodernden Feuer einen geradezu magischen Realismus zu verleihen. Entsprechende Hinterleuchtung simulierte den verblüffenden Effekt in der Ausstellung (Abb. 1). Das Prinzip der im 19. Jahrhundert so populären Lithophanie kam also bereits zwei Jahrhunderte zuvor zum Einsatz. Einige Beispiele zu papierenen Bildträgern von den Bozzetti in Öl auf Papier bis hin zu Karton und Malpappe rundeten dieses Kapitel ab.

## GRUNDIERUNG UND UNTERZEICHNUNG

Wie ausschlaggebend für die künstlerische Wirkung gerade die unterste auf den Bildträger aufgebraachte Schicht ist, und das quer durch die Epochen, machten in der Sektion zur Grundierung vor allem die frühen Beispiele vom Ende des Mittelalters und die spätesten vom Ende des 19. Jahrhunderts deutlich. Bei ersteren ist die Punzierung ein entscheidender Faktor, also jene oft verschwenderisch eingesetzten Muster im Goldgrund, die nach dem Anschließen des Blattgolds durch das Sticheln oder Stempeln in die dick aufgetragene Grundiermasse erzeugt werden. Die mit mehreren Exponenten vertretenen französischen Impressionisten sparen dann die helle Grundierung häufig partiellweise ganz aus und lassen sie so farblich mitsprechen. Dies tut auch Adolph Menzel auf seiner Ölskizze auf rosafarben grundiertem Papier *Gewitter am Tempelhofer Berg* bei der Gestaltung eines Feldes (Abb. 2): Neben drei Bahnen mit Bewuchs in üppigen Grüntönen liegt die abgeerntete vierte brach. Das Motiv des Fehlens der Bepflanzung an dieser Stelle wird vom Künstler realisiert durch die tatsächliche materielle Absenz von Farbsubstanz; ist doch die hier in bräunlichem Altrosa zu Tage tretende Fläche der lehmigen Ackerscholle nichts anderes als die freigelassene Grundierschicht.

Jahrhundertlang wurde die Komposition des Gemäldes auf dem grundierten Bildträger direkt zeichnerisch vorbereitet, also eine Unterzeichnung angelegt, die dazu bestimmt war, beim Ma-



**Abb. 2 Adolph Menzel, Gewitter am Tempelhofer Berg, 1846. Öl auf Papier, nachträglich auf Pappe kaschiert, 31,5 x 46 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (Kat., Abb. 104)**

len zu helfen und zugleich unter den Farbschichten zu verschwinden. Wie man sich das vorzustellen hat, brachte eine exquisite Leihgabe zur Anschauung: die unvollendete *Sacra Conversazione* Cima da Coneglianos aus der National Gallery of Scotland, Edinburgh, bei der auf weißem Kreidegrund sorgsam unterzeichnete Partien neben fast vollendeten stehen geblieben sind (Abb. 3). Letztere verdecken in der Regel die Unterzeichnung, die jedoch manchmal im Laufe der Jahrhunderte wieder zutage tritt, weil Farbschichten sich chemisch verändern und dabei mehr oder weniger transparent werden können. Im 20. Jahrhundert entdeckte man dann, dass sie auch von infraroter Strahlung durchdrungen werden können; indem man die von der hellen Grundierung reflektierten Strahlen mittels dafür geeigneter Filme oder Sensoren einfängt, kann man dementsprechend ein Bild der Unterzeichnung erzeugen. Mit dieser Technik, die in den letzten Jahrzehnten enorme Fortschritte hinsichtlich der Bildqualität gemacht hat, wurde ein ganz neues Forschungsgebiet eröffnet, das die Ausstellung knapp aber systematisch darstellte (vgl. die seit 1979 regelmäßig erscheinenden Kolloquiumsbande der Reihe *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, Louvain-la-Neuve, und ihre Nachfolgereihe *Underdrawing and Technology in Painting*, Löwen).

Den Anfang machten die verschiedenen Zeichenmittel wie Stift, Kohle, Kreide, Pinsel oder Feder mit Tusche, es folgte die Frage nach der künstlerischen Handschrift des jeweiligen

Entwerfers, schließlich wurden die verschiedenen zum Einsatz kommenden Übertragungstechniken gezeigt. Ein Werk, das in der Unterzeichnung eingetragene Farbangaben aufweist, hätte man hier noch mit einbeziehen können. Prominente Beispiele wären etwa Stefan Lochners *Apostelmartyrien* im Städel Museum, Frankfurt a. M. gewesen (Bodo Brinkmann/Stephan Kemperdick, *Deutsche Gemälde im Städel 1300–1500* [Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt a. M., Bd. 4], Mainz 2003, 177–217, hier 194–196) oder Jörg Breu d. Ä., *Die Geschichte Samsons*, Kunstmuseum Basel (<http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=2876&viewType=detailView>). Stattdessen griff die Ausstellung ein anderes interessantes Phänomen von Schriftlichkeit unter der Malschicht auf: Der Antwerpener Altar der Kölner Kreuzbrüder weist auf mehreren Tafeln Titelangaben in der Unterzeichnung auf; so ist die Heimsuchungsszene am oberen Bildrand „de vysetatie“ beschriftet. Das Verfahren scheint bei Aufträgen für monumentale und szenenreiche Ensembles öfter zum Einsatz gekommen zu sein. So konnte im Kunstmuseum Basel auf dem dort befindlichen *Marietod* vom Frankfurter Dominikaneraltar Hans Holbeins d. Ä. in der rechten oberen Ecke ein unter der Malschicht liegender Schriftzug in roter Farbe ausgemacht werden, der wohl „[m]arien hemelfart“ zu lesen ist (<http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=938&viewType=detailView>).

## FARBEN, TECHNIKEN, WERKZEUGE

Freilich: Wer ganz unvoreingenommen ein Gemälde betrachtet, der wird als prägnantesten visuellen Eindruck die von der Malschicht definierten Formen und Farben wahrnehmen, wird umgangssprachlich vielleicht einfach von der „Farbe auf dem Bild“ reden. Das Thema scheint uferlos; die Ausstellung bekam es dennoch dank einer systematischen Strukturierung in den Griff. Da sind zunächst einmal die Pigmente und Bindemittel. Anhand des Vergleichs zwischen zwei italienischen Gemälden aus dem Trecento (Bartolomeo Bulgarini, *Madonna mit Kind*) und aus dem Barock (Bernardo Strozzi, *Verleugnung Petri*) wurde die aufgrund des unterschiedlichen Trocknungsverhaltens unterschiedliche ästhetische Wirkung von Eitempera und Ölmalerei veranschaulicht.

Dass die eher langsam trocknende Ölfarbe dabei größte Flexibilität erlaubt, also auf unterschiedlichste Weise vermalt, d. h. auf den Bildträger aufgebracht werden kann, wurde an einer Reihe instruktiver Beispiele vorgeführt. Feinmalerei koexistiert im Barock mit dem offenen Duktus sichtbar gelassener Striche des virtuos geführten Pinsels; ein sorgsames Übereinanderlegen sehr vieler Farbschichten wird etwa im 19. Jahrhundert genauso gepflegt wie die *Alla prima*-Technik, bei der fast alle Partien des Bildes in einem Zug und mit einer Schicht durchgemalt werden, allenfalls noch ein paar Strukturen und Lichter in einem zweiten Durchgang aufgesetzt werden.

Das nächste Kapitel behandelte die Werkzeuge, die dem Maler zum Aufbringen der Farben zur Verfügung stehen. Zuvörderst denkt man natürlich an Pinsel unterschiedlicher Stärke; aber seit



Abb. 3 Giovanni Battista Cima da Conegliano (Nachfolge), *Die Jungfrau und das Kind mit dem hl. Andreas und dem hl. Petrus (unvollendet)*, spätes 15. oder frühes 16. Jahrhundert. Öl auf Pappelholz, 55,5, x 47,2 cm. Edinburgh, National Gallery of Scotland (<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/giovanni-battista-cima-da-conegliano>; CC by NC; Foto: Antonia Reeve)

langem ist beobachtet worden, dass z. B. schon Albrecht Dürer gerne mit Fingern und Handballen nachhalf. Stoffballen kommen ebenfalls bereits im 16. Jahrhundert zum Einsatz, einerseits, weil sie interessante Strukturen hinterlassen können, andererseits, weil sie das leichte Verteilen dünnflüssiger Farbe über größere Flächen ermöglichen. Man hätte hier noch die Abklatsch-Technik holländischer Stillebenmaler anschließen können, die beispielsweise echte Schmetterlinge in die feuchte Farbschicht drückten und so auf einfachste Weise eine originalgetreue ‚Vorzeichnung‘ für ihre Wiedergabe des Insekts erhielten. Otto Marseus van Schrieck war ein Experte auf diesem Gebiet (Gero Seelig [Hg.], *Die Menagerie der Medusa. Otto Marseus van Schrieck und die Gelehrten*. Ausst.-Kat., München 2017, 22); aber die Technik scheint doch weit verbreitet gewesen zu sein: Sie konnte



**Abb. 4** Gustave Courbet, *Dame auf der Terrasse*, 1858. Öl/Lw., 103,5 x 138,5 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud [Kat., Abb. 202]

auch am Kunstmuseum Basel etwa an einem *Blumenstilleben* von Cornelis Kick nachgewiesen werden (<http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=47992&viewType=detailView>. Sophie Eichner hat die zugrundeliegende Untersuchung 2020 durchgeführt.).

Aber auch mit metallischen Werkzeugen lässt sich Farbe auftragen: Das Palettmesser war ursprünglich zum Anmischen und Aufsetzen der Farben auf die Palette gedacht. Schon Rembrandt benutzt es auch an der Leinwand, und sehr häufig bedient sich seiner Gustave Courbet, wie an seinem Kölner Bild der *Dame auf der Terrasse* von 1858 in der Ausstellung beobachtet werden konnte (Abb. 4). Courbets virtuoser Einsatz des Palettmessers führte dazu, dass es in Münchner Künstlerkreisen um 1900 „Courbetmesser“ genannt wurde (Kat., 185). Dort konnte auch Gabriele Münter diese Technik kennenlernen: Die Ausstellung zeigte ihr Gemälde *Villa in Sèvres*, das sie ohne einen Pinselstrich und ausschließlich mit dem Malspachtel, dem Pendant des Palettmessers, anfertigte, wobei das Relief der Farbschicht infolge des sehr kleinen Formats extrem zur Geltung kommt.

Mit Arbeitsgeräten, die eine gewisse Steifheit aufweisen, kann Farbe aber nicht nur appliziert, sondern auch ohne Lösungsmittel entfernt werden. Die Sgraffito-Technik, bei der mit einem spitzen Werkzeug in die frische Malschicht gekratzt und Untermalung oder gar Grundierung freigelegt wird, war schon im Mittelalter gebräuchlich; der

Katalog (170) verweist zum Beleg dafür auf eine Fellpartie in Stefan Lochners *Weltgericht*. Oft werden die Maler einfach ihren Pinsel umgedreht und mit der Spitze von dessen Stiel gekratzt haben. Mit mehr Mühe und künstlerischem Kalkül ging da-

gegen Jan Lievens in seinem Kölner Bild *Der Federschneider* vor, das einen über seinen Rechnungsbüchern sitzenden Kaufmann darstellt, der im Begriff ist, seine Schreibfeder anzuspitzen. Mit eben einer solchen Kielfeder, wie sie im Zentrum seiner Komposition steht, hat nun der Künstler den Bart des Mannes in Sgraffito-Manier strukturiert, zu erkennen am charakteristischen Aufspreizen der beiden Hälften der Federspitze, die zu sich verzweigenden Strichen führt, ein Phänomen, das die Rohrfeder eben nicht kennt und andere Zeichenmittel auch nicht. Als einen mehr als nur augenzwinkernden Hinweis des Malers auf diesen Umstand muss man es wohl verstehen, dass die Spitze der abgebildeten Feder genau auf die entsprechend bearbeitete Partie des Bartes zeigt.

**E**ine aufschlussreiche Fallstudie, die einige Landschaftsgemälde zu einem Video in Bezug setzte, rundete diese Sektion ab. Hier ging es um den seit Karel van Mander in den Malereitraktaten so genannten Blätter- oder Baumschlag („slach van bladen“ bei van Mander; Kat., 177), d. h. um die Technik, mit einer kurzen, unzählige Male wiederholten Pinselbewegung eine Baumkrone oder einen ganzen Wald überzeugend als aus Laubwerk bestehend erscheinen zu lassen. Das Museum hatte den Kölner Maler Tim Ernst (\*1977) eingeladen, die historischen Quellentexte ebenso wie Gemälde der Sammlung zu studieren und danach eigene Versuche zu unternehmen. Deren Videoaufzeichnung mit begleitendem

**Abb. 5 Wilhelm Steinhausen, Selbstbildnis des Malers mit seiner Frau, 1892/93. Tempera (?) auf Pappe, 79,5 x 100 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (Kat., Abb. 249)**



Kommentar des Künstlers bot ein lehrreiches Stück experimenteller Archäologie, dessen Ausgang die Aussage der Traktate bestätigte, jeder Maler müsse hier durch Versuch und Übung die ihm genehme, gleichzeitig effiziente und zu einem visuell ansprechenden Ergebnis führende Geste finden – wie beim Finden der individuellen Handschrift. Woraus folgt, dass die kunsthistorische Praxis, den Baumschlag in Zuschreibungsfragen als ein Indiz heranzuziehen, durchaus ihre Berechtigung hat.

### **PENTIMENTI UND FIRNIS**

Natürlich verläuft der kreative Prozess von der ersten Idee bis zum fertigen Gemälde nicht immer völlig geradlinig. Oft werden künstlerische Entscheidungen revidiert, es kommt zu *Pentimenti* (Reuezügen). Derlei Veränderungen können auch und gerade in einer Phase des Farbauftrags geschehen, so dass die Malschicht sie widerspiegelt. Die Ausstellung präsentierte zwei von der Chronologie im Entstehungsprozess her extreme Beispiele, beginnend mit einem abgebrochenen Projekt und anschließender Zweitverwendung der dafür benutzten Tafel für ein anderes (Andrea und Raffaello del Brescianino, *Allegorie der Geometrie*, mit einer unvollendeten *Madonna mit Kind* unter der heutigen Malerei). Typisch ist dabei die Drehung des Bildträgers um 180°, in anderen Fällen um 90°, um sich beim Neuanfang die Orientierung zu erleichtern. Dann führte die Sektion in den neuesten Forschungsstand zu den gravierenden Veränderungen am Kölner *Selbstbildnis* des lachenden Rembrandt ein: Das Abdecken der wohl schon gealterten ursprünglichen Malschicht im Zuge der Veränderungen (Übermalung des kompletten rechten Arms, Öffnung des Mundes) spricht eher

dafür, dass diese nicht von Rembrandt selbst stammt, sondern später vorgenommen wurde. Aber das Wallraf-Richartz-Museum kann auch mit zwei der spektakulärsten Fälle aufwarten, in denen ein Künstler sein Bildkonzept während des Malens grundlegend umkremelte. Die bereits erwähnte unbekannt *Dame auf der Terrasse* von Courbet teilte ihr Tischchen ursprünglich mit einem Herrn, der ihr Tee einschenkte. Warum der Maler den Begleiter eliminiert hat, wissen wir nicht. Im Falle von Max Liebermann hingegen erschließt sich die fundamentale Umarbeitung, die er seiner *Rasenbleiche* von 1882 nach ihrer Ausstellung im Pariser Salon unterzog, aus einer Mischung aus eigener Unzufriedenheit und vernichtender Kunstkritik. Letztere stieß sich vor allem an den zwei heute verschwundenen Hauptfiguren, eine davon riesig groß im Vordergrund. Die Ästhetik der Szene änderte sich also vollkommen; überspitzt gesagt, transponierte Liebermann sein Gemälde in eine andere Gattung und machte aus einer Figurenkomposition ein Landschaftsbild. Dazu passt, dass er sogar das Format neu definierte: Indem er unten einen Streifen von etwa 1/5 der Bildhöhe abschnitt, verwandelte er ein sehr moderates in ein deutliches Querformat – eben *landscape*, wie die englische Übersetzung von Querformat lautet.

Zu guter Letzt: der Firnis. Wer denkt heute, wenn er auf eine Vernissage eingeladen ist, noch daran, dass das französische Lehnwort sich ursprünglich auf das Firnissen von Gemälden, also

den Auftrag eines farblosen Schutzlacks, des *vernis*, bezog? Der Katalog zur Ausstellung (216) erzählt auch diese Anekdote, die mit dem Pariser Salon zusammenhängt. Dort wurden die eingereichten Gemälde grundsätzlich am Tag vor der offiziellen Eröffnung gefirnisset, und zwar deswegen, weil die Künstler, die sie fristgerecht sechs Wochen zuvor (Trocknungszeit) hatten einliefern müssen, naturgemäß bis zur letzten Sekunde daran arbeiteten. Zugleich etablierte sich die Praxis der Vorbesichtigung an diesem Tag der Vernissage. Den Schock, der die Pariser Kunstinteressierten dann allerdings vor den ungefirnissten Gemälden der Impressionisten erteilte, stellte die Ausstellung überzeugend dar anhand von Konfrontationen gut ausgewählter Werke jener Zeit mit und ohne Firnis. So konnte man sich unmittelbar davon überzeugen, dass ein glänzender Firnis das deutliche Relief der Farbschicht eher verunklart, das seit den Impressionisten zu einem bevorzugten künstlerischen Ausdrucksmittel wurde.

Vielleicht ein wenig zu kurz kam dabei die andere ästhetische Seite des Firnisauftrags, die man etwa an einem mitten in Restaurierung befindlichen Werk mit gefirnissten und ungefirnissten Partien hätte vorführen können: dass erst der transparente Lack den Farben die Tiefe und Leuchtkraft verleiht, die an den vorimpressionistischen Exponaten der Ausstellung durchweg zu bewundern war. Jahrhundertlang haben Künstler diesen visuellen Effekt außerordentlich geschätzt: Noch 1875 schwärmte der ansonsten recht nüchterne Adolph Menzel von einer „Farbenaufreisterung“, die der Vorgang auslöse, und er firnisste ein Hauptwerk wie sein *Eisenwalzwerk* (Berlin, Alte Nationalgalerie) nicht etwa selbst, sondern delegierte dies an einen Spezialisten, dem er magische Kräfte attestierte: „Ist's noch Dein Wunsch der Farbenaufreisterung auf meinem Bilde beizuwohnen, so sei hiermit benachrichtigt, daß morgen Dienstag 23. Februar 4 Uhr Herrn Schmidt's firnißgetränkter Pinsel diesen Zauber vollführen wird.“ (Schreiben an Paul Meyerheim vom 22.02.1875, in: Claude Keisch/Marie Ursula Riemann-Reyher [Hg.], *Adolph Menzel. Briefe*, Bd. 2, Berlin/München 2009, 714, Nr. 876) In der Aus-

stellung faszinierte vor allem Wilhelm Steinhausens großes *Selbstbildnis des Malers mit seiner Frau* (Abb. 5); teilten die Kölner Restauratorinnen doch ihre Beobachtungen dazu mit, wie der Künstler mit einem partiellen Zwischenfirnis operiert hatte, um matte und glänzende Partien miteinander zu kontrastieren.

### IMMENSE FORSCHUNGSLEISTUNG

Die Ausstellung „Entdeckt!“ dokumentierte in eindrucksvoller Weise die forschende Tätigkeit von Restaurator(inn)en und Kunstwissenschaftler(inne)n am Haus. In Köln wird seit langer Zeit in Forschung investiert, und es werden Kollaborationen gepflegt, etwa mit dem einschlägigen Institut der dortigen Technischen Hochschule, aber auch mit der Hochschule für Bildende Künste Dresden und dem Münchner Doerner-Institut. Infolgedessen musste man bei den Vorbereitungen für „Entdeckt!“ auch nicht bei Null anfangen. Mit Untersuchungskampagnen, die sich jeweils auch in Ausstellungen materialisierten, zur spätmittelalterlichen Maltechnik und zu derjenigen der Impressionisten, hatte man zuvor bereits wichtige Eckpfeiler eingeschlagen (*Die Sprache des Materials. Die Technologie der Kölner Tafelmalerie vom „Meister der heiligen Veronika“ bis Stefan Lochner*, hg. v. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud und Doerner-Institut, Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Berlin/München 2013; vgl. hierzu Manfred Koller, Was das Material dem Betrachter zu sagen hat: ein Projekt zur frühen Kölner Malerei, in: *Kunstchronik* 68/1, 2015, 31–40; Katja von Baum/Iris Schaefer, *Köln im Mittelalter – Geheimnisse der Maler*. Ausst.-Kat., Berlin/München 2013; vgl. auch die Beiträge des 2011 abgehaltenen Symposiums zum Thema in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 26, H. 1, 2012; Iris Schaefer/Caroline von Saint-George/Katja Lewerentz, *Impressionismus. Wie das Licht auf die Leinwand kam*. Ausst.-Kat., Mailand 2008). Es war naheliegend, nun den Zeitraum zwischen diesen weit auseinanderliegenden Epochen zu überspannen und Entwicklungen vom 14./15. bis zum späten 19. und frühen 20. Jahrhundert nachzuzeichnen.

Man würde sich beinahe wünschen, dass diese rundum beglückende Kölner Ausstellung als Dauerausstellung beibehalten werden könnte. Natürlich wird dies ein frommer Wunsch bleiben. Trösten wir uns mit dem reich illustrierten, mit vielen Literaturhinweisen und einem Glossar versehenen Katalog, der bleiben wird und das Zeug dazu hat, in der universitären Lehre als *textbook* zu dienen. Denn eine Einführung, wie sie Katalog und Ausstellung bieten, sollte obligatorischer Bestandteil des kunsthistorischen *curriculums* sein. Schließlich hatte schon im 14. Jahrhundert ein Dichter, nämlich Giovanni Boccaccio, erkannt, dass eine gemalte Gestalt letztlich nichts anderes ist als „ein bisschen Farbe, mit einer gewissen Kunstfertigkeit auf eine Tafel aufgebracht“. Diese Kunstfertigkeit aber verleihe ihr die Macht, „die

Augen der Betrachter ganz oder teilweise zu überlisten und glauben zu machen, sie sei etwas, was sie gar nicht ist“ („[...] la figura dipinta da sè, la quale non è altro che un poco di colore con certo artificio posto sopra una tavola [...] che essa possa gli occhi de' riguardanti o in parte o in tutto ingannare, facendo di sè credere che ella sia quello che ella non è [...]“; *Il comento sopra la Commedia di Dante Alighieri di Giovanni Boccaccio nuovamente corretto sopra un testo a penna*, Bd. 3, Florenz 1832, 55; vgl. Kat., 10).

---

**DR. BODO BRINKMANN**  
Kurator für Alte Meister am  
Kunstmuseum Basel  
[BodoBrinkmann@gmx.net](mailto:BodoBrinkmann@gmx.net)

## Piet Mondrian zum 150. Geburtstag

**Mondrian Evolution.** Fondation Beyeler, Riehen, 5.6.–9.10.2022. K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 29.10.2022–10.2.2023. Kat. hg. v. Sam Keller und Ulf Küster für die Fondation Beyeler, Kathrin Beßen und Susanne Meyer-Büser für die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Berlin, Hatje Cantz 2022. 264 S., 308 Abb. ISBN 978-3-7757-5236-7 (dt.), 978-3-7757-5237-4 (engl.). CHF 58,00. € 54,00

---

**J**ohn Cage, ein Freund meiner Eltern, erzählte mir einmal nach einem gemeinsamen Besuch im Kunstmuseum Basel, dass Mondrian in New York in einer schönen Wohnung mit rundbogigen Türöffnungen gewohnt habe. Doch ihm war nicht wohl dabei, und so habe er die Rundungen oben sorgfältig mas-

kiert, zugeklebt, damit der Durchgang rechteckig würde. Cage war es auch, der mich darauf aufmerksam machte, wie wunderbar die Spuren des Alterns gerade diesen platonisch reinen Bildern anstehen. Er erwähnte die teils nahezu kreisrunden Risse in ihren Malschichten sogar in einem Gedicht. Eine Ironie des Schicksals? Ich frage mich bis heute, ob das ein unerwünscht hoher Preis für Mondrians Experimentieren mit der Farbe oder nicht eher mit eingepplant war. Tatsache ist: Die ab 1920 gemalten Ikonen der Neuen Gestaltung sind sehr unterschiedlich gealtert und wurden ganz verschieden, teils sehr stark restauriert.

Die Bilder aus der Sammlung Beyeler wirken unglaublich frisch, etwa die Komposition mit Gelb und Blau von 1932 (Kat. 169, 250 und 259) oder jene mit Doppellinie und Blau von 1935 (Kat. 171 und 251), auf den ersten Blick makellos. Das liegt aber nicht zuletzt daran, dass sie hier für ein paar Wochen so gezeigt werden, wie sie Mondrian selbst aufgehängt hätte: flach auf der Wand als mit ihren doppelten, weiss lasierten Randleisten dreistufig leicht vorstehende Objekte, also ohne begrenzenden Rahmen, ohne schützenden Kasten,