

Gemäldegrundierung um 1900: Akademismus und Avantgarde

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Kunstmaterial**

Band (Jahr): **3 (2015)**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

3. Gemäldegrundierung um 1900: Akademismus und Avantgarde

In der akademischen Praxis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts (die sich in den gedruckten maltechnischen Anleitungen dieser Zeit annähernd spiegeln dürfte) wurde die Frage, wie die Grundierung für ein Staffeleibild zuzubereiten sei, als komplexes Problem mit vielen Variablen diskutiert. Als Feststoffe kamen Kreide, Gips, Kaolin, weiße und farbige Pigmente, Bariumsulfat, Lithopone, Horn- oder Knochenmehl und anderes mehr in Frage, als Bindemittel und Zusatzstoffe all diejenigen organischen Substanzen, welche auch in Öl- und Temperafarben verwendet wurden.¹ Auch die Vorleimung und Glättung des Bildträgers, der schichtenweise Aufbau der Grundierung und ihre abschliessende Behandlung nach dem Trocknen galten zu Recht als kritische Arbeitsschritte, welche die Haftung und Elastizität dieser ersten Schicht sowie die Klimaresistenz des im Entstehen begriffenen Gemäldes wesentlich mitbestimmten. Es ist daher nicht erstaunlich, dass die intensive und oft kontroverse Auseinandersetzung mit verschiedenen Aspekten der Maltechnik und des Malmaterials, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts einsetzte, sich sehr bald auch auf die Frage des idealen Gemäldegrunds ausdehnte.² Im Gegensatz zu den genannten Variablen waren die Oberflächentextur oder der Farbton des Grundes zwar nicht von existentieller Bedeutung, doch auch in dieser Hinsicht schieden sich die Geister: Während die Einen es vorzogen – ganz nach dem Vorbild der alten Venezianer –, dass die Webstruktur (das «Korn») des Bildträgergewebes sich in der Topografie ihres Malgrundes abzeichnete, mochten die Anderen ihn vollkommen glatt, wie beispielsweise Heinrich Ludwig³ oder auch der erfolgreiche Pariser Maler William-Adolphe Bouguereau,⁴ unter dessen Aufsicht der junge Amiet an der Académie Julian während mehrerer Jahre studierte.

Ein Aspekt, der in der maltechnischen Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts immer wieder ausführlich behandelt wurde, ist die Absorptions- bzw. Saugfähigkeit der Grundierung, deren Bedeutung sich wie folgt erklärt: Eine Grundierung mit nur geringer Absorptionsfähigkeit entzieht den Malfarben kein oder nur wenig Bindemittel. Für den Arbeitsprozess des Ölmalers hat das zur Folge, dass die – unvermindert bindemittelreiche – Farbschicht lange weich bleibt und dem Künstler somit ausreichend Zeit zur Verfügung steht, verschiedene

Farbtöne nass in nass zu vermalen oder fein ineinander zu vertreiben. Nach dem Trocknen weist die Malerei gesättigte Farbtöne, Tiefenlicht und hohen Oberflächenglanz auf. Eine Grundierung mit hoher Absorptionsfähigkeit hingegen saugt einen Teil des Bindemittels der Farben auf, was anstelle der genannten wiederum andere Vorteile mit sich bringt: Die nunmehr bindemittelarmen Ölfarben werden zwar vielleicht nicht schneller trocken, aber eindeutig schneller hart,⁵ weshalb unterschiedliche Farbtöne in verhältnismässig rascher Folge neben- und übereinander gelegt werden können, ohne sich miteinander zu vermischen. Die Farbschicht gewinnt an Deckkraft, bekommt eine hellere, kräftigere Färbung und eine mattere Oberfläche. Hinsichtlich ihrer optischen Wirkung sind Ölfarben unter solchen Umständen nicht mehr von den damals populären Temperafarben zu unterscheiden.⁶

Bei der Steuerung des Absorptionsgrads einer Grundierung galt die Faustregel, dass eine bindemittelreiche weniger, eine bindemittelarme stärker absorbiert.⁷ In Ergänzung dazu begegnen uns in der Literatur die drei einfachen Basisrezepte für sogenannte Öl-, Halböl- und Kreidegründe: Ölgründe (aus Blei- oder Zinkweiss und Leinöl) werden als wenig absorbierend beschrieben. Sogenannte Halböl- oder Halbkreidegründe (aus Kreide, tierischem Leim und – in der Regel vorbehandeltem – Leinöl) haben mittlere Absorptionsgrade. Als stark absorbierend werden Kreide- oder Leimgründe bezeichnet (aus Kreide und tierischem Leim). Dass die Absorptionsfähigkeit mit dem wässrigen Bindemittelanteil (Leim) zu-, mit dem Ölanteil abnimmt, geht unter anderem darauf zurück, dass das Öl beim Trocknen kaum an Masse verliert, während das wässrig gelöste Bindemittel durch das Verdunsten des Wassers stark an Volumen einbüsst, so dass sich in der Schicht fein verteilte Hohlräume und Poren ausformen, welche ihre Absorptionsfähigkeit erhöhen.

Viele der Grundierungsanleitungen, die in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts zu finden sind, zielen auf mittlere Absorptionsgrade, welche gute Haftung zur Farbschicht mit mechanischer Stabilität verbinden. Gänzlich ölfreie, nur mit Leim gebundene Kreide- bzw. Leimgründe wurden zwar gelegentlich beschrieben und vom Handel gebrauchsfertig angeboten,⁸ scheinen aber doch nur selten verwendet worden zu sein. Die Ursache dafür ist mit Sicherheit in ihrer geringen mechanischen Stabilität zu suchen, vor der insbesondere im Zusammenhang mit textilen Trägern und pastoser Ölmalerei gewarnt wurde.⁹ Dass 1891 in den Schriften des Pariser Malers Jehan-Georges Vibert sowie des damals in Stuttgart ansässigen österreichischen Barons Alfons von Pereira-Arnstein plötzlich regelrechte Plädoyers für ölfreie Leinwandgründe auftauchen, geht darauf zurück, dass beide Autoren weniger die Öl-, als vielmehr eine magere Temperamalerei propagierten.¹⁰

Tatsächlich gewann, als am Ende des 19. Jahrhunderts ein Teil der europäischen Künstler ihre Ölfarben gegen die sehr heterogene Farbengattung der Tempera eintauschten, die Frage der idealen Gemäldegrundierung zusätzlich an Komplexität.¹¹ So schrieb zwar der Autor des viel beachteten, 1902 erschienenen Handbuchs *Technik der Malerei*, Paul Schultze-Naumburg (ein Exemplar dieser Schrift befindet

sich in Cuno Amiets Nachlass), dass sich «ein stark geleimter und ganz weisser Kreidegrund» für Temperamalerei am besten eigne, fügte aber sogleich hinzu: «Doch kann auch Ölgrund genommen werden, auf dem Emulsionsfarbe fast immer gut, ohne zu perlen, haftet [...]. «Gummitempera» neigt dann allerdings schon zum Perlen [...], «Eitempera» nicht.»¹² Was beim ersten Lesen verwirren mag, trifft zu: Gemäss dem mit der alten Malerregel «fett auf mager» umrissenen Naturgesetz haftet auf mageren Gründen eigentlich jede Malfarbe. Doch auf einer fetten Grundierung (wie einem Ölgrund) haften nur fette Farben (wie Ölfarben oder die genannte Eitempera), magere (wie die genannte Gummitempera) hingegen nicht.

Das Angebot an gebrauchsfertigen Leinwänden, Malkartons und Holztafeln ist heute infolge der Monopolisierung des Markts vergleichsweise klein. Damals war es jedoch riesig, und der Siegeszug der Tempera trug dazu bei, es noch weiter zu vergrössern. Lokale Farbwarenhändler vertrieben nicht nur die vorpräparierten Bildträger der grossen Hersteller, sondern ergänzten ihr Sortiment auch mit eigenen Erzeugnissen. Manche taten dies auf Bestellung und gemäss Wunsch; so soll beispielsweise Amiets Pariser Lehrer Bouguereau seinem Farbwarenhändler genaue Anweisungen zum Grundieren der Leinwände, die er ihm abkaufte, gegeben haben.¹³ Andere lokale Hersteller dürften sich an gängige Handbücher oder mündlich überlieferte Traditionen gehalten haben. Die daraus resultierende Unübersichtlichkeit und schwankende Qualität im Handel erhältlichlicher Malgründe wurde in der Fachpresse und in Handbüchern kritisch kommentiert; mancher Autor empfahl dem Leser, lieber eigenhändig zu grundieren.¹⁴

Ungeachtet dieser Warnungen blieb die bequemere Verwendung gebrauchsfertiger Produkte stark verbreitet. Besonders üblich scheint sie in Frankreich gewesen zu sein: «Mit weisser Ölgrundierung präparierte Leinwand ist der am häufigsten verwendete Bildträger, [...] und meistens nimmt der Künstler voll Vertrauen und ohne genauere Prüfung das, was ihm der Händler anbietet», schrieb der französische Salonmaler und Schriftsteller Charles Moreau-Vauthier 1923, nachdem er über einen längeren Zeitraum hinweg Informationen über die Maltechnik seiner Landsleute gesammelt hatte.¹⁵ Auch die Maler der Schule von Barbizon und später die kleine Gruppe der Impressionisten bedienten sich vorpräparierter Malleinen und unterschieden sich von der grossen Masse der Akademiemaler nur insofern, als sie dem Ölgrund stärker absorbierende Produkte vorzogen.¹⁶

Erst die Nachfolger der Impressionisten beschränkten sich mit ihren Malgründen vollkommen neue Wege; ihre unorthodoxe, fast primitive Praxis folgte keiner gedruckten Anleitung. Im Jahr 1886 hatte der dem Postimpressionismus zugerechnete Paul Gauguin im Zug seiner Ausformung eines persönlichen Stils allmählich begonnen, seine Gewebe selbst zu grundieren oder gar ungrundiert zu bemalen.¹⁷ Sein von der kunstwissenschaftlichen Forschung viel beachteter Aufenthalt bei Vincent van Gogh in Arles Ende 1888 geriet, wie vor einigen Jahren im Rahmen einer umfassenden Studie belegt wurde, unter anderem zu einer Phase des intensiven Experimentierens mit verschiedenen simplen Grundierungstypen. Während in Gauguins arlesischen Grundierungen noch Kreide, Bariumsulfat, Blei- und in

einem Fall auch Zinkweiss sowie Leim, Stärkekleister oder Öl nachgewiesen wurden,¹⁸ konnte für die Zeit danach aufgezeigt werden, dass er seine Grundierungen vorzugsweise mit Kreide und ausschliesslich mit Leim (also als reinen Kreidegrund) zubereitete, wobei er ausdrücklichen Wert auf leicht unterbundene (d. h. zu wenig Bindemittel enthaltende) Mischungen legte, die einen besonders hohen Absorptionsgrad aufweisen.¹⁹ Gauguins Schüler Paul Sérusier, ein Mitbegründer der Künstlergruppe Nabis, begann in der Folge ebenfalls, seine Leinwände selbst zu präparieren. Wie sein Vorbild scheint er seine Grundierungen möglichst mager und ganz ohne Öl zubereitet zu haben; er beschrieb sie später als Mischung aus gelöschtem Gips oder «Blanc d’Espagne» (einer bis heute als Scheuermittel verkauften, auch als «Blanc de Meudon» bezeichneten Mischung von Kreide und Kaolin) mit möglichst wenig Leim.²⁰ Auch weitere Maler des bretonischen Kreises um Gauguin oder der Nabis, wie Maurice Denis, Maxime Maufra, Félix Vallotton und Frits Thaulow, legten Wert auf absorbierende Malgründe;²¹ ob sie wie ihr Vorbild auf Öl in der Grundierung ganz verzichteten, ist bisher noch nicht bekannt.

Die ganze Breite der hier skizzierten Praktiken spiegelt sich in den Grundierungen von Amiets frühen Gemälden.

1 Leslie Carlyle, *The artist's assistant. Oil painting instruction manuals and handbooks in Britain 1800–1900. With reference to selected eighteenth-century sources*, London: Archetype, 2001. Emil Bosshard, Bruno Mühlethaler, «Bindemittel in der Staffealerei des 19. Jahrhunderts. Eine tabellarische Übersicht aus zeitgenössischen Quellen», in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 3 (1989), Nr. 1, S. 41–99. Siehe auch das Kapitel «Die Tempera um 1900 in der Schweiz» in der vorliegenden Publikation. | 2 Siehe insbesondere die Jahrgänge 1890–1897 und 1906–1911 der Zeitschrift *Technische Mitteilungen für Malerei*. | 3 Ludwig empfahl, den Grund mit einem «glatten» Firnis zu überziehen, «weil sich auf glatten Flächen mit spitzen Pinsel flüssiger vorzeichnen lässt», H. [einrich] Ludwig, *Über die Grundsätze der Ölmalerei und das Verfahren der klassischen Meister*, Leipzig: Engelmann, 1893 (2. Aufl.), S. 187–188. | 4 Michael Swicklik, «French Painting and the Use of Varnish, 1750–1900», in: *Conservation Research (Studies in the History of Art 41, Monograph Series II)*, Washington: National Gallery of Art, 1993, S. 157–164. | 5 Inwiefern die eigentliche (chemische) Öltrocknung durch diesen Vorgang ebenfalls beschleunigt wird, ist noch unklar. | 6 Siehe das Kapitel «Die Tempera um 1900 in der Schweiz» in der vorliegenden Publikation. | 7 Paul Schultze-Naumburg, *Technik der Malerei: Ein Handbuch für Künstler und Dilettanten*, Leipzig: Haberland, 1902, S. 68–70. Friedrich Linke, Emil Adam, *Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel*

und ihre Verwendung in der Maltechnik, Esslingen: Neff, 1913 (3. Aufl.), S. 114. | 8 Beatrix Haaf, «Industriell vorgrundierte Malleinen. Beiträge zur Entwicklungs-, Handels- und Materialgeschichte», in: *Kunsttechnologie und Konservierung*, 1 (1987), Nr. 2, S. 7–71. | 9 «Ein stark saugender Grund [...] vermindert die Festigkeit der Farbschichten, so dass bei pastoser Malweise das Abfallen einzelner Farbstellen stattfinden kann», siehe: Linke / Adam 1913 (wie Anm. 7), S. 114. | 10 Jehan-Georges Vibert, *La science de la peinture*, Paris, 1892, S. 168. Alfons von Pereira-Arnstein, «Baron von Pereira's Temperamalerei» (Fortsetzung), in: *Technische Mitteilungen für Malerei*, 9 (1892), Nr. 142 und 143, S. 55–60, hier S. 57. | 11 Siehe das Kapitel «Die Tempera um 1900 in der Schweiz» in der vorliegenden Publikation. | 12 Schultze-Naumburg 1902 (wie Anm. 7), S. 112. | 13 Swicklik 1993 (wie Anm. 4). | 14 Schultze-Naumburg 1902 (wie Anm. 7). Herman Sachs, *Lehrbuch der Maltechnik. Vollständige Anleitung zum werkstattmässigen Herstellen von Fresco-, Fresco-secco-, Stucco-lustro-, Tempera-, Kasein- und Oelmalereien*, Berlin: Wasmuth, 1927. | 15 Charles Moreau-Vauthier, *Comment on peint aujourd'hui*, Paris: H. Floury, 1923, S. 44. | 16 Andreas Burmester, Christoph Heilmann, Michael Zimmermann (Hrsg.), *Barbizon: Malerei der Natur – Natur der Malerei*, München: Klinkhard & Biermann, 1999. David Bomford, Joy Kirby, John Leighton, Ashok Roy, *Art in the making. Impressionism*, New Haven und London, 1990. Iris Schäfer, Caroline von Saint-

George, Katja Lewerentz, *Impressionismus. Wie das Licht auf die Leinwand kam*, Ausst.-Kat. Wallraf-Richarz-Museum & Fondation Corboud, Köln; Palazzo Strozzi, Florenz; Mailand: Skira, 2008. | 17 Carol Christensen, «The painting materials and techniques of Paul Gauguin», in: *Conservation Research (Studies in the History of Art 41, Monograph Series II)*, Washington: National Gallery of Art, 1993, S. 63–104. | 18 Kristin Hoermann Lister, Cornelia Peres, Inge Fiedler, «Tracing an interaction: supporting evidence, experimental grounds», Appendix, in: Douglas W. Druick, Peter Kort Zegers (Hrsg.), *Van Gogh and Gauguin: The studio of the south*, New York: Thames and Hudson, 2001, S. 354–369. | 19 Christensen vermutet, dass sich Gauguin nur in Ermangelung von Kreide mit Bleiweiss und manchmal mit Zusätzen von Zinkweiss behalf, vgl. Christensen 1993 (wie Anm. 17). | 20 «Prends [...] une toile, préparée avec du plâtre éteint ou du blanc d’Espagne. Moins tu mettras de colle, plus la toile sera absorbante», vgl. Paul Sérusier, *ABC de la peinture, suivi d’une correspondance inédite*, Paris: Librairie Floury, 1950 (2. Aufl.), S. 31. | 21 «DENIS. – Encollage très faible avec blanc de Meudon et céruse presque sans huile par-dessus. Demi absorbant. [...] VALLOTTON. – Toile absorbante qu’il prépare lui-même. [...] THAULOW. – Toile très absorbante. [...] MAUFRA. – Toile fine préparée au blanc de Meudon avec encollage et un peu de céruse par-dessus», vgl. Moreau-Vauthier 1923 (wie Anm. 15), S. 49, 51 und 53.