

# Egon von Vietinghoff

## Handbuch zur Technik der Malerei

### Vorwort zur Neuauflage im PDF-Format



Die Auflagen des im Kunstverlag DuMont in Köln 1983 und 1991 erschienen Handbuchs (ISBN 3-7701-1519-8) sind beide restlos vergriffen und antiquarische Exemplare tauchen immer seltener auf. Deshalb entschloss sich die **Egon von Vietinghoff-Stiftung** dazu, dieses nützliche Werk als PDF-Dokument auf ihrer Website [www.vietinghoff.org](http://www.vietinghoff.org) den Liebhabern und Schülern der Tempera- sowie Öl-Harz-Malerei kostenlos zur Verfügung zu stellen.

Das **Copyright** von Text und Bild bleibt bei der Egon von Vietinghoff-Stiftung. Die Dateien können jedoch zu privaten, pädagogischen, kulturellen und wissenschaftlichen Zwecken heruntergeladen und ausgedruckt werden. Der kommerzielle Vertrieb der PDF-Dateien, der Neudruck oder jegliche andere Art von Vervielfältigung und Verbreitung des Buches oder einzelner Kapitel daraus bedürfen einer vertraglichen Vereinbarung mit der Stiftung. Ebenso wird hiermit die Veränderung des Textes und die Verwendung des Bildmaterials ausdrücklich untersagt.

Im **Klappentext** der 1. und 2. Auflage heißt es:

„DuMont's Handbuch zur Technik der Malerei bietet eine grundlegende Darstellung der vielfältigen Techniken von Öl- und Temperamalerei. Der Autor hat hier die Ergebnisse aus jahrzehntelangen Studien der Gemälde und Maltechniken alter Meister sowie der eigenen künstlerischen Arbeit zusammengetragen. Grundlage ist die Erkenntnis, dass das überragende Können eines Pieter Brueghel oder eines Tizian auf solider Kenntnis der Farbtheorie, der Möglichkeiten von Farbpigmenten und Bindemitteln sowie der handwerklichen Techniken mehrschichtiger Malerei basierte. So beginnt Vietinghoff mit einer Einführung in die Farbtheorie; es folgen eine Übersicht über Farbstoffe und ihre Bindemittel sowie Farbsysteme, eingehende Beschreibung der Technik des Farbauftrags und maltechnischer Aufbau eines Bildes. Den Abschluss bilden ein ausführlicher Durchgang durch die Entstehung eines mehrschichtigen Bildes sowie ein Glossar wesentlicher Begriffe. Alles in allem: ein unverzichtbares Standardwerk für den professionellen Künstler, den Kunstfreund und den Malschüler.“

Vietinghoff war 80 Jahre alt als sein „Handbuch zur Technik der Malerei“ erschien. Seine gesundheitliche Konstitution erlaubte ihm bis ins hohe Alter die nötigen handwerklichen, körperlich oft anstrengenden Vorbereitungen für seine Malkunst auszuführen, so dass er sich noch bis 1989 aktiv der Malerei widmen konnte. Im selben Jahr, gut sechs Monate bevor er den Pinsel niederlegte, gründete er die **Egon von Vietinghoff-Stiftung** mit zwei Zielsetzungen: 1) eine Auswahl eigener Gemälde vom Verkauf auszusparen und für zukünftige Ausstellungen zur Verfügung zu haben sowie 2) die „durch verschiedene Einflüsse unterbrochene Kontinuität europäischer Malerei sichtbar zu machen“, wozu sowohl die Darstellung seiner Geisteshaltung als auch das Dokumentieren der verlorenen Maltechnik gehört.

Die mehrschichtige Öl-Harz-Technik ist eine spezifische Errungenschaft europäischer Kultur mit Jahrhunderte langer Tradition. Die Verdienste Egon v. Vietinghoffs bei der **Rekonstruktion dieses europäischen Kulturerbes** gründen auf seiner Erkenntnis, dass nur solides Handwerk zu guten Werken führt, auf der Liebe zu den wirklich großen Alten Meistern sowie im Festhalten an seiner künstlerischen Vision, in enormer Ausdauer und auf der unermüdlichen Entwicklung seiner Technik.

Am 14. Oktober 1994 starb der Maler und Autor. Seither hat die Egon von Vietinghoff-Stiftung eine Schrift, eine Tonbildschau (auch auf Video) und ihre umfassende, mehrsprachige **Website mit virtueller Galerie** unter [www.vietinghoff.org](http://www.vietinghoff.org) publiziert. Dort ist auch das philosophische Pendant zum diesem Handbuch, Vietinghoffs Manuskript „**Vision und Darstellung**“ publiziert, woran er parallel ebenso lange schrieb. Darin legt er seine inneren Erfahrungen und geistigen Einsichten nieder: seine meditative Arbeitsmethode „**Schule reinen Schauens**“ im Dienste der von ihm formulierten „**Visionären Malerei**“. Diese erkannte er wieder in der individuellen Handhabung der Maltechnik mehrerer Alter Meister und ganz selten auch eines Zeitgenossen. Was „**künstlerische Handschrift**“ genannt wird, lässt sich sowohl in der Gesamtgestaltung eines Werks als auch in den einzelnen Pinselstrichen nachvollziehen. Die unverwechselbare persönliche Pinselführung hat eine maltechnische und bei denen, die mehr als Handwerker oder Virtuosen sind, eine spirituelle Seite. Ohne die im Handbuch beschriebene Technik, wäre Vietinghoffs Darstellung seiner Sichtweise der Natur nicht möglich gewesen. Er war zwar in einer anderen Welt zu Hause, erarbeitete sich aber in der ersten Hälfte seines siebzig Jahre langen Schaffens das zu deren sinnlicher Veranschaulichung nötige Handwerk. Von dieser seiner Lebenserfahrung lernen heutige Kunstschaffende, welche die Bedeutung und unzähligen Anwendungs- und Variationsmöglichkeiten der mehrschichtigen Öl-Harz-Malerei erkannt haben und sie für sich wieder nutzen möchten.

Auf den folgenden Seiten stellen wir die beiden themenrelevanten Kapitel unserer Website diesem Handbuch voran. Man kann sie lesen als Einführung, Ergänzung, Kommentar, Überblick oder Zusammenfassung. (A.v.V.)

# E. Vietinghoff

## Technik und Handwerk der mehrschichtigen Öl-Harz-Malerei – ein europäisches Kulturerbe

- Mehrschichtige Öl-Harz-Technik
- Autodidaktische Experimente
- Naturprodukte
- Das Handbuch

### Mehrschichtige Öl-Harz-Malerei

Für Egon v. Vietinghoff kommt Kunst nicht nur von Können, Kunst ist kein Fabrizieren von Kunststücken: ein wahres Kunstwerk ist mehr als ein Produkt fachlicher Kenntnisse und kein Ergebnis reiner Fleißarbeit. Das Können ist allerdings unbedingt erforderlich um eine innere Vision umzusetzen, die wiederum Voraussetzung zur Schaffung eines Kunstwerks ist.

Früher wurden die handwerklichen und theoretischen Kenntnisse mündlich vom Meister zum Schüler weitergegeben. **Durch den Umbruch infolge des Impressionismus war das Jahrhunderte lang kultivierte Wissen der mehrschichtigen Öl-Harz-Maltechnik versiegt – bis E. v. Vietinghoff sie autodidaktisch neu erarbeitet, selbst virtuos anwendet und schriftlich festhält.** Auf diesen Kenntnissen basieren die charakteristische Plastizität und die warme Leuchtkraft seiner Bilder.

Mehrschichtige Maltechnik hat in Europa nicht grundlos eine lange Tradition, denn es lassen sich damit sehr differenzierte Wirkungen erzeugen. Aufgrund vieler Variationsmöglichkeiten eines Grundverfahrens eröffnet sie außerdem ein sehr individuelles Arbeiten und lässt sich besonders gut an die persönlichen Vorlieben des einzelnen Künstlers anpassen. Dabei werden zwei oder mehr Farben getrennt übereinander gelegt. Damit sie – im Gegen-

satz zum Nass-in-Nass-Malen (al primo) – getrennt bleiben und nicht ineinander verlaufen, muss die untere, zuerst aufgetragene Farbe trocken sein bzw. müssen beide Schichten einander trennende Bindemittel enthalten.

Mehrschichtige Malerei baut die endgültige Farbwirkung allmählich auf, indem der Malprozess in Entwicklungsphasen aufgeteilt wird. Von den Lasuren, flüssigen und sehr dünnen Farbaufträgen, können mehrere übereinander liegen, so dass das Zusammenwirken aller zu einem neuen Farbeindruck führt. Farben können dick, halbdeckend oder durchscheinend übereinander aufgetragen sein.

Beim Bildaufbau mehrschichtiger Malerei liegen dunkle und helle Farbschichten durchscheinend übereinander und wechseln sich mehrmals ab, so dass sich – zusammen mit der Grundierung – auf der Leinwand mehrere Schichten befinden. Man kann z. B. mit einem eher dunklem Grund beginnen und später mit hellen Farben die Formen erwirken und darüber wieder mit dunkleren Strichen abschattieren. Oder umgekehrt lässt man auf hellem Grund dunkle Formen entstehen, um sie zur Differenzierung des Dargestellten mit überlagernden Lichtpartien stellenweise aufzuhellen.

Je nach visueller Auffassung des Künstlers kann diese oder jene Methode gezielt eingesetzt werden. Fast jeder Altmeister passte sie dem Charakter der eigenen künstlerischen Vision bzw. seiner raschen und sicheren oder vorsichtig vorantastenden und ein Bild langsam aufbauenden Arbeitsweise an. Die Technik des Farbauftrags wird denn oft auch die Handschrift des Malers genannt. Egon v. Vietinghoff hält sich an das bei seinen Vorbildern bewährte Prinzip, die Farben um so dicker, pastoser aufzutragen, je heller sie sind. Die Lichter scheinen intensiver und reflektieren an der Oberfläche. Gesteigert wird ihre Wirkung durch den Kontrast zum dunkel gehaltenen Hintergrund, durch den die Grundierung hindurchscheint (s. gesondertes PDF-Skript über die Transparenz bzw. Transluzenz).

Bei der mehrschichtigen Malweise sind die einzelnen Bildteile besser aufeinander abstimmbare, weil sie nach und nach aus dem Malgrund entstehen und die gegenseitige Beeinflussung der Farben während des Malprozesses berücksichtigt werden kann. Jede hinzukommende Farbe verändert ihre Umgebung auf Grund von Wechselwirkungen und wird durch sie ebenso verändert. Man kennt diese „optischen Täuschungen“, wenn eine rote Scheibe auf schwarzem Grund einem anders vorkommt als die selbe Scheibe auf grüner oder weißer Fläche.

Auch die Textur der Leinwand und das Reflektieren des Lichteinfalls auf der Grundierung, das sogenannte „Tiefenlicht“, werden auf die letzte Wirkung hin miteinbezogen. **Durch verschiedene Stufen der Lichtreflexion entstehen eine Tiefenwirkung und Farbdifferenzierungen, die bei einschichtiger Malerei nicht zu erzielen sind.**

An einer Stelle dringt das Licht z. B. durch drei transparente (transluzente) Schichten verwandter Farben bis auf die helle Grundierung der Leinwand: das Tiefenlicht reflektiert und bewirkt ein Gefühl von Leichtigkeit, Transparenz (Transluzenz) und durchschimmernder Tiefe. Gleich daneben mögen nur zwei, jedoch komplementäre Farben übereinander liegen, wobei das Licht durch die erste dringt und von der zweiten Schicht zurückgeworfen wird, ohne die Grundierung zu erreichen. An einer dritten Stelle, da wo undurchlässige Farbe dick aufgetragen ist, mag der Lichtreflex sofort an der Oberfläche stattfinden, so dass sich wieder eine andere Farb- und Lichtqualität ergibt.

Solche drei unterschiedlichen Situationen können am gleichen Objekt mehrmals nebeneinander vorkommen: sie strukturieren und gestalten den Gegenstand auf differenzierte Art und Weise. Und es ergeben sich „wörtlich“ zu verstehende Phänomene, wenn beispielsweise transparente (transluzente) Farbe als Lasur dünn über das zuerst gemalte leuchtende Fruchtfleisch einer geschälten Orange mit leichtem Strich aufgetragen wird. Analog zur realen Frucht, schimmert auch auf der Leinwand das Orangenfleisch rot durch die darüber liegende Schicht, die beide Male transluzent ist – sei es die Haut der Frucht oder die Lasur auf dem Bild.

Das auf dem Bild ankommende Licht wird vielleicht nur zu 10% an der obersten Farbe reflektiert, weitere 70% dringen durch die gemalte Haut bis zum Rot des Fruchtfleischs und vielleicht 20% des Lichts gehen durch die Orange hindurch bis auf die Grundierung. Diese drei Reflexionsebenen suggerieren eine **„wahre“ Tiefe, die in der Frucht selbst liegt; es entsteht eine von innen her mit Licht gefüllte Plastizität; Räumlichkeit ist glaubwürdig und nachvollziehbar, da sie natürlich ist. In Millimeter-Bruchteilen gestaffelte Lichtreflexionen sind das „Geheimnis“ dieser Technik.**

Dies ist ein **Formen ausschließlich mit den Mitteln der Malfarbe**, ein Zusammenspiel von Farb-*Material* und Farb-*Anwendung*. Es werden keine anderen Hilfs- oder Ausdrucksmittel wie Relief, Collage, Fluchtpunkte einbezogen – Vietinghoff praktiziert und formuliert **reine Malerei**, ohne sich Elemente anderer Kunstgattungen auszuleihen. In Bilder hineingemalte Worte oder Gedichte, mobile oder akustische Überraschungen und Video-Installationen sind seiner Meinung nach Experimente, die zu einem missverstandenen Kunstbegriff führten und die Gattung bildender Künste verlassen oder gar missachten. In seinem Streben nach reiner und von anekdotischen sowie ideologischen Botschaften gereinigter Malerei, war er konsequent – in Theorie und Praxis.

## Autodidaktische Experimente

So konsequent Egon v. Vietinghoff in seiner Malphilosophie Alleingänger ist, so ist er es auch als Autodidakt in der Praxis. Er entdeckt in 35 Jahren des Experimentierens das Wissen, das zu seinen Lebzeiten nicht mehr gelehrt wird. Seitdem die Impressionisten mit der Tradition gebrochen hatten und nach neuen Theorien eigene Malweisen entwickelten, waren die Kenntnisse mehrschichtiger Öl-Harz-Mischtechnik in Vergessenheit geraten.

Nach Versuchen in der kubistischen Malmode seiner Anfangszeit erkennt Vietinghoff seinen Weg ganz klar: die traditionelle Malerei im Geist der Alten Meister jedoch in eigener Manier. Die Kunstavantgarde legt auf die bewährten technischen Möglichkeiten europäischer Malkultur längst keinen Wert mehr, im Umfeld zweier Weltkriegskatastrophen sucht sie oft mehr das Plakative, Schockierende und Politische. Der provokativen Frage André Bretons „Soll man den Louvre abbrennen?“ setzt Vietinghoff pragmatisch das Erforschen und schrittweise Rekonstruieren der traditionellen Öl-Harz-Technik entgegen.

Nach hitzigen – für ihn letztlich unfruchtbaren – Debatten mit seinen später berühmten und hochbezahlten Kollegen in den Pariser Cafés wendet er sich von der Szene ab und beginnt bei Null. Diese äußerst mühsame und geduldige Suche nach den adäquaten Ausdrucksmitteln im Dienste seiner „Visionären Malerei“ (s. gesondertes PDF-Skript) erregt keine öffentliche Aufmerksamkeit und bringt weder Stipendien noch Aufträge. Als öffentlichkeitsscheuer, bescheidener und von seinen Idealen geführter Mann geht er **einen oft einsamen Weg, auf dem ihn sein künstlerisches Gewissen und die Liebe zu seinen Vorbildern begleiten.**

Auf der Suche nach den handwerklichen Voraussetzungen zur Umsetzung seiner Visionen experimentiert er systematisch mit Farben, Bindemitteln, Grundierungen und Firnissen. Er ist dabei ganz auf **analytisches Beobachten alter Werke und kontinuierliche Verbesserung seiner Versuche** angewiesen. In seinen zehn Pariser Jahren pendelt er zwischen dem Louvre und seinem Atelier, wo er Lasuren und Stricharten ausprobiert, die er bei den Alten Meistern entdeckt. Doch braucht er lange Jahre des Erprobens, der Neuentdeckungen und der Rückschläge bis erst in der Mitte seines Lebens sowohl Technik als auch Stil ausgereift sind.

Diese akribischen Studien setzt er auf späteren Reisen in zehn Ländern fort. Er entdeckt die Wirkung der **Hell-Lasuren der niederländischen Malerei** bei Bruegel und Vermeer, die der **Dunkel-Lasuren der Venezianer** bei Tizian und bewundert den virtuosen Pinselstrich und die delikaten Details eines Guardi sowie den ungezwungenen Farbauftrag eines Turner und dessen große Souveränität beim Handhaben und Mischen der Werkstoffe.

Schon bald begreift er, dass die handelsüblichen Farben seinen Ansprüchen nicht genügen. Um sich auf Konsistenz und Wirkung verlassen zu können, stellt er die meisten seiner Farben selbst her. Vielfältige Ingredienzien testet er, unterschiedlich kombiniert, auf ihre optische Wirkung anhand verschiedener Mischtechniken. **Systematisch überprüft er die Farbenlehren und Kontrastgesetze, um sie teilweise neu zu definieren.** Denn oft wurden sie von Theoretikern und nicht von ausübenden Künstlern entworfen oder beziehen sich auf Farben des Lichtspektrums und nicht auf Malfarben.

## **Handwerkliche Vorbereitungen**

Noch in seinen Pariser Jahren erkennt Egon v. Vietinghoff, dass er mit den in industriellen Schnellverfahren hergestellten Materialien seine Farbenwelt und seine künstlerischen Ansprüche nicht zufriedenstellend wiedergeben kann. Seine visionäre Sehweise verlangt nach einer Maltechnik, die nur mit ausgesuchten, natürlichen und sorgfältig verarbeiteten Substanzen erreicht werden kann. Viele der fertigen Tubenölfarben sind bei seiner Technik nicht verwendbar, sie enthalten zu wenig Pigmente, sind gestreckt und überfettet, dunkeln nach oder werden stumpf. Für ihn ist Malen also auch Handwerk und die Vorbereitungen beanspruchen bei der Entstehung eines Bildes über die Hälfte der Zeit!

**Seine Werkstoffe stellt er aus möglichst reinen Pigmenten und natürlichen Bindemitteln selbst her. Sie sind die Grundlage der Natürlichkeit und der inneren Leuchtkraft seiner unverwechselbaren Gemälde.**

Sein beschauliches Atelier verwandelt sich zeitweise in eine Werkstatt. Gebrauchte alte Tischdecken und Bettlaken werden ausgekocht, denn neues Leinen ist imprägniert, steif und knittert. Sie werden in passende Größen zerschnitten, gebügelt, auf Keilrahmen gespannt, geleimt und mit bis zu sieben Anstrichen grundiert. Falls er sie nicht spannt, klebt er sie auf Bretter, die er aus großen Spanplatten zurechtsägt. Die Herstellung des Malgrundes einschließlich der Trockenzeiten dauert insgesamt jeweils etwa zwölf Tage. Die Wartezeiten nutzt er, um mit einem schweren Stein – stundenlang stehend – die gekauften Pigmente auf einer Glasplatte zusammen mit den Bindemitteln zu homogenen Farben zu verreiben und diese in Tuben und Gläser abzufüllen. Auch die dazu erforderlichen Lösungs- und Bindemittel – Mixturen aus Ölen, Harzen, Wachs und Emulsionen – setzt er selber an. Die teilweise anstrengenden handwerklichen Handgriffe bringen jedoch auch Abwechslung in seine sitzende Arbeitsweise und halten ihn körperlich lange fit.

Indem er die einzelnen Vorgänge bei der Herstellung von Malgrund, Farbsubstanz und Firnis selbst ausführt, ist er schon in jeder Vorbereitungsphase

eines Bildes im Geiste mit der Auswirkung der Werkstoffe auf den Gesamteindruck eines Gemäldes beschäftigt. Er weiß welches Mischungsverhältnis er bei dem einen Gelb benötigen wird, wenn er nächste Woche auf dem Markt Kirschen findet oder seine Frau Liane einen Blumenstrauß vom Spaziergang nach Hause bringt. Bei einem anderen Gelb muss er die Mixtur vielleicht anders komponieren, wenn er daran denkt, dass er im Winter – mangels frischer Blumen und einheimischer Früchte – wieder Zitronen oder auch mal ein Spiegelei malen wird. Zur Tönung einer größeren Fläche braucht er eine andere Konsistenz als zum Setzen eines Lichtreflexes, für durchscheinende Farben eine andere als für undurchlässige und für einen teigigen Strich eine andere als für einen durchbrochenen trockenen.

## Die Rolle natürlicher Werkstoffe

Wesentlich für die warme natürliche Leuchtkraft in Vietinghoffs Werken sind – neben einiger unverzichtbarer anorganischer Pigmente – die organischen Ausgangsstoffe Ei, Kasein, Leinöl, Mohnöl, Lederleim, Kirschgummi, Lärchenterpentin, Gummi arabicum, fossiles Harz und verschiedene Erden. Das Rot des Mohn, das Blau der Leinblüten und das lichte Gold der Lärchen lebt in seinen Bildern. Für ihn sind diese „**Urmaterialien**“ die logischen Werkstoffe, **die sowohl seinen zeitlosen von der Natur angebotenen Bildinhalten als auch seiner ungekünstelten Sicht angemessen sind. Intention, Material, Technik, Form und Inhalt gehen mehrfach Wechselwirkungen ein.** Die künstlerische Phantasie ist auf Motive der Natur gelenkt. Auf sie geht er in ursprünglicher, geradezu „kindlicher“ Weise zu, von angelerntem Wissen unbelastet, nach seiner kontemplativen „Methode reinen Schauens“ (s. gesondertes PDF-Skript). Dadurch entsteht eine Vision von Farben und Lichtspielen, in der das reale Objekt als Auslöser der Vision keine konkrete Bedeutung mehr hat.

Was Vietinghoff malt, ist das in der Vision gewandelte Objekt d. h. das Farbdrama vor seinem geistigen Auge, nicht das real vor ihm liegende Objekt vor seinem physischen Auge. Außer bei der Brechung des Lichts sind Farben immer an Gegenstände gebunden. Deshalb entsteht in der Vermittlung des visuellen Erlebnisses (auch wenn es sich vor dem geistigen Auge abspielte) der Gegenstand auf der Leinwand fast wie von selber, wenn die Farbwahrnehmung sich auf eine konkrete Form bezieht und keine konstruierte Abstraktion vorliegt. Des Betrachters Auge setzt diese Farb- und Formelemente automatisch zu dem ursprünglichen Gegenstand zusammen, erkennt die Vorlage wieder. Das Künstlerische daran ist nicht eine verblüffende Kopie zu erzeugen, sondern in der Kontemplation das Wesen der Objekte zu erfassen und die Phantasie bei der Umsetzung der Farbvision.



**Für diese künstlerische Metamorphose von naturbezogenen Wahrnehmungen, ist er auf reinste Ausgangsstoffe angewiesen.** Die Auseinandersetzung mit den natürlichen Materialien hat einen – im weitesten Sinne des Wortes und teilweise unbewusst – beinahe „ökologischen“ **Aspekt**: zu seiner Zeit kommen andere, immer exotischere Werkstoffe in Mode während er selbst sich auf verschiedenen Ebenen auf Ursprüngliches besinnt. Sparsam verwertet er auch kleinste Mengen schwer erhältlicher Substanzen. Und ein Pflanzenöl z. B. muss aus vollreifen, nicht schimmlichen Samen stammen, kaltgeschlagen sowie aus erster Pressung, und darf nicht chemisch extrahiert oder mit Mineralöl oder Tiertran verschnitten sein.

Durch schlechtes Saatgut, falsche Behandlung, durch Verunreinigung mit chemischen Rückständen oder schlechtes Lagern und Verfälschen mit billigeren Surrogaten verändern sich die Eigenschaften des Öls: es wird trübe, dunkel oder vergilbt später, es wird dick, zäh, klebrig oder trocknet nicht. So wie die meisten Industrieprodukte sind schnell hergestellte, billigere Öle für Vietinghoffs Malkunst unbrauchbar – auf einige chemisch hergestellte Pigmente kann er allerdings auch nicht verzichten.

Seine Rezepturen aus Naturstoffen tragen wesentlich zur Gesamtwirkung der Gemälde bei. Es entstehen Werke aus der Natur – im umfassendsten Sinne des Wortes. **Handwerk und künstlerische Absicht führen gemeinsam hin auf in sich abgerundete Kunstwerke.** Mit seiner ganzen Persönlichkeit setzt er sich für das Ziel einer Synthese von Geist und Materie ein. Sein Ora-et-labora („Bete und arbeite“) fächert sich von meditativen Einblicken in die Natur seiner Motive bis hin zur Meisterung der Werkstoffe vorwiegend aus der Natur, die ihm die Darstellung des Geschauten ermöglichen. So entstehen Vietinghoffs **charakteristische Farben, die exakt auf die gewünschte Wirkung hin gemischt sind** und auf deren Eigenschaften und Haltbarkeit er sich verlassen kann.

Dabei hat er auch mit unzulänglichen Materialien zu kämpfen. Und natürlich misslingt immer wieder einmal etwas bei seiner häufig experimentellen Herstellungsweise der Werkstoffe. Ein chronisches Problem ist die Beschaffung bester Qualität des unersetzlichen Bleiweiß – bei seiner Malweise eine der wichtigsten Farben. Er besorgt es sich meistens aus Paris, wohin er bis in die Siebzigerjahre jedes Jahr fährt, letztmalig 1980. Über Verwandte und Bekannte sucht er danach – oft verzweifelt – in ausländischen Metropolen oder kauft sich auf seinen Reisen kleinere naturbelassene Restbestände verschiedener Materialien zusammen.

So ist es auch zunehmend schwierig einen Leim zu bekommen, der nicht spröde wird. Oder das Venezianer Terpentin: endlich hat er in Wien wieder einen Laden gefunden, der die erforderliche naturbelassene Qualität hat, endlich hat er die Verträglichkeit mit den anderen Ingredienzien getestet, hat den Herstellungsprozess auf die spezifischen Eigenschaften neu abgestimmt

und sich an die Wirkungsweise gewöhnt – da wird die Qualität zur Verbilligung abgesenkt. Oder noch schlimmer: die Lieferung vieler Ausgangsstoffe wird aus Rentabilitätsgründen und Mangel an Nachfrage nach und nach sogar ganz eingestellt. Wer braucht denn diese Qualität noch, wer hat noch solche Ansprüche in Zeiten allgemeiner Synthetisierungseuphorie und aufkommenden Massenkonsums, in denen man Bilder mit Acrylfarben aus der Spritzpistole fertigt? Vietinghoff erlebte es nicht mehr, dass seit einiger Zeit eine Art Rückbesinnung stattzufinden scheint und sich die Qualität einiger Produkte wieder verbessert hat.

## Handbuch zur Technik der Malerei

An lichtarmen Wintertagen, die ihn zu Malpausen zwingen, schreibt Egon v. Vietinghoff seine Erfahrungen nieder: diejenigen der handwerklichen Prozeduren und diejenigen des inneren Entstehungsprozesses seiner visionären (meditativen) Malkunst. So entstehen die beiden Manuskripte zur Technik und zur Philosophie der Malerei. Über Jahrzehnte dokumentiert er seine fortlaufenden Studien und Einsichten parallel zu seinem enormen Schaffensdrang, der seiner Nachwelt über 2700 Gemälde aus 70 Werkjahren hinterlässt.

Sein Metier und sein Ausdrucksmittel ist die mehrschichtige Öl-Harz-Malerei. Lange sucht er nach der Technik, mühsam rekonstruiert er sie, täglich wendet er sie an, langsam schreibt er sie nieder. Und endlich befreit ein guter Verlag eines der Manuskripte aus der Schublade! Die Summe seiner Werk Erfahrungen wird 1983 im renommierten DuMont Verlag als „*Handbuch zur Technik der Malerei*“ veröffentlicht (2. Auflage 1991). Die Dokumentation seiner lebenslangen Beobachtungen macht den vergessenen Erfahrungsschatz vieler Generationen von Künstlern und ihren Werkstätten wieder verfügbar.

*„Jeder angehende Künstler weiß, wie schwierig es ist, mit Strichen und Farben .... das wiederzugeben, was er mit dem geistigen oder physischen Auge sieht ...., wenn die elementarsten Kenntnisse der Farbeigenschaften fehlen. Selbst Farblexika ... und Lehrer an Kunstakademien bewegen sich in der Farbwelt oft wie im Dickicht des Dschungels.“* (E. v. Vietinghoff)

Dieses Dickicht hat Vietinghoff in seinem Handbuch, der Summe seiner lebenslangen Forschungen, in verdienstvoller Weise gelichtet. Neben einer **Farbenlehre** mit einigen eigenen Akzenten beschreibt er die **Farbmischgesetze** und verdeutlicht die Logik der **Grundeigenschaften der Farben**. Zum Inhalt gehören die **Farbwertskala** sowie die Themen der Farbstärke und Farbsättigung. Wohl erstmalig definiert er schriftlich die **Transparenz**

**(Transluzenz) der Farbe** (s. gesondertes PDF-Skript) als vierte Farbeigenschaft, die bislang in der Literatur keine Beachtung fand. Er erläutert **Misch- und Kontrastgesetze**, kommentiert Farbsysteme, stellt die Vorzüge der traditionellen Mischtechnik vor, listet Farbstoffe auf und gibt **Anleitungen zu ihrer Herstellung**.

Außerdem vermittelt er **Hinweise für den Einkauf** von Ölen, für Rezepturen von Emulsionen sowie von Bindemitteln, weist auf ungeeignete Materialien hin und warnt vor Anfängerfehlern. Er geht die einzelnen Schritte in der **Technik des Farbauftrags und die sechs verschiedenen Stricharten** durch, bis hin zur **Pinselhaltung**, führt in die Wirkung und Anwendung von **Lasuren** ein und äußert sich zum **Firnissen** eines fertigen Gemäldes. Außerdem skizziert er den maltechnisch sinnvollen **Aufbau eines Bildes** und zeigt exemplarisch den Werdegang eines Bildes in mehrschichtiger Maltechnik – umfassend und bis ins Detail.

*„Beim Mischen der Farben genügt es jedoch nicht, ihre Grundeigenschaften zu kennen, denn die Ergiebigkeit der Farbpigmente ist sehr unterschiedlich. So genügt eine Spur Preußischblau oder Titanweiß, eine vorhandene Farbe umzufärben, während eine beträchtliche Menge Bleiweiß oder Kobaltblau dazu erforderlich ist. Wie sehr die Kenntnisse der Grundeigenschaften der Farbe das Vormischen auf der Palette erleichtern, wurde mir später durch meine Schüler bestätigt. Während diejenigen mit dem entsprechenden Wissen jede beliebige Farbe auf der Palette problemlos und rasch ausmischen konnten, verbrauchten die weniger Versierten viel Zeit und eine Menge Tubenfarbe, bis die gewünschte Mischung – wenn überhaupt – zustande kam. Oft scheiterte ihr Bemühen an der Unsicherheit, die notwendige Farbdosis abzuschätzen, und es entstand durch mehrfaches, korrigierendes Zugeben von neuer Farbe eine undefinierbare Mischung, im Malerjargon Palettenscheps genannt.“*  
(E. v. Vietinghoff)

**Das leicht verständliche Handbuch wird bald nach seinem Erscheinen zum Standardwerk für Künstler der mehrschichtigen Öl-Harz-Malerei, Dozenten und Restauratoren. Es ist ebenso theoretisch und systematisch wie als Anleitung für die Praxis unentbehrlich. Denn Vietinghoff beschreibt den Malprozess von innen heraus, alles hat er selbst entdeckt und erprobt.** Erstaunlich, dass er soviel Sachkenntnis in klarem Aufbau, in einfacher Sprache und mit mehreren Grafiken, Tabellen und Definitionen auf knappe 190 Seiten konzentrieren kann. Abbildungen bekannter Meisterwerke und eigener Bilder illustrieren und belegen seine Ausführungen über die verschiedenen Maltechniken. Schwerpunkt ist das Malen mit Öl-Harz-Farben.

# E. Vietinghoff

## Die Transparenz (Transluzenz) der Farbe – das entscheidende Phänomen

Die drei bekannten Grundeigenschaften der Farbe sind :

- **Ton:** rot, gelb, blau, grün etc.
- **Wert:** hell, dunkel (und Abstufungen dazwischen)
- **Intensität:** leuchtend, grell, blass u.ä.

Infolge der systematischen Auseinandersetzung mit der traditionellen **mehrschichtigen Maltechnik** und des Arbeitens mit **Lasuren** (durchscheinenden Farbschichten) stößt Egon von Vietinghoff zwangsläufig auf eine weitere Eigenschaft: die Transparenz, korrekter Transluzenz. In der mündlichen und praktischen Weitergabe von Meister zu Schüler waren Auswirkung und Nutzen früher wohl selbstverständlich, doch nahm das Interesse daran (besonders an den Dunkel-Lasuren) bereits im Rokoko vorübergehend ab, wurde danach noch einmal wiederbelebt, und erlag im Impressionismus. Als Vietinghoff zu malen beginnt, kennt er keine fundierte Erklärung des Phänomens oder detaillierte Anleitung zur praktischen Handhabung der Transparenz (Transluzenz). An den von ihm besuchten Akademien wurde es nicht gelehrt und die spärlichen Rückblicke und Aufzeichnungen von Rezepturen in der Literatur ersetzen die fehlende Überlieferung nicht.

Sein Erwachen, seine Ausbildung und Anfänge fallen in die Spätzeit der „Klassischen Moderne“ und in den Expressionismus sowie in die Revolutionen durch den Dadaismus, den Kubismus, das Bauhaus, den Beginn der Abstraktion und des Surrealismus. Alle diese neu entstandenen Richtungen, entsprechen jedoch nicht seinen Vorstellungen – sein Aufbruch sollte anderer Art sein. So wird er Autodidakt und erwirbt sich das notwendige Wissen im Selbststudium, d. h. über Vergleiche an den Originalen in den Museen und durch Experimentieren im eigenen Atelier.

Im Zuge seiner jahrzehntelangen Studien schreibt er – parallel zu seinem künstlerischen Schaffen – an einem Manuskript über die Technik der Öl-Harz-Malerei, in dem er auch die Transparenz (Transluzenz) der Farbe definiert. Dies scheint die erste Darstellung dieser Art zu sein. Transparenz (Transluzenz) bezeichnet als vierte Eigenschaft die **Lichtsättigung** einer Farbe.

- **Transparent** (korrekt **transluzent**): lichtdurchlässig, „lichterfüllt“  
(Gegenteil: reflektierend, trüb, stumpf, opak)

Jede Malfarbe – Weiß genauso wie Schwarz – kann durchscheinend oder deckend sein. Der Deckungs- bzw. Durchlässigkeitsgrad hängt dabei nicht nur von der Farbmenge ab, sondern auch von der Pigmentdichte und vom Bindemittel, also von der Verarbeitung der Pigmente zur Malfarbe. Auch blasse Farben können undurchlässiger sein als leuchtende, wenn sie das Licht stärker reflektieren und die darunter liegende Farbe nicht durchscheinen lassen. Umgekehrt können dunkle Farben so angerührt und aufgetragen werden, dass sie transparenter (transluzenter) erscheinen als helle.

Mit dieser Thematik befasst sich Vietinghoff besonders intensiv, um sich über den Unterschied der sogenannten additiven und subtraktiven Mischungen klar zu werden (Farbgergebnisse nach Vermischen mehrerer Farben zu einer (1) Malfarbe bzw. nach Überlagerung durchscheinender Schichten auf dem Bild selbst). **Die Transparenz (Transluzenz) ist das A und O der mehrschichtigen Öl-Harz-Malerei, ihr charakteristisches Gestaltungsmittel.** Ohne das Ziel, Transparenz (Transluzenz) erzeugen zu wollen, hätte es wenig Sinn, mehrschichtig zu malen. Das Zusammenwirken aller Schichten führt in der Summe – aber erst auf der Leinwand – zu neuen Farbgergebnissen, die so auf der Palette als Einzelfarbe gar nicht gemischt werden können. Die zuletzt im Auge des Betrachters entstehende Farbe hat eine transparente (transluzente) Qualität. Deshalb ist der farbliche Gesamteindruck mehrschichtiger Malweise (z. B. bei Vermeer, Goya und C. D. Friedrich) gegenüber einschichtiger so fundamental verschieden (vgl. Monet, van Gogh oder Kokoschka). Und zwar unabhängig vom persönlichen Ausdruck oder dem stilistischen Trend der jeweiligen Epoche.

Der Unterschied zwischen transparent (transluzent) und nicht-transparent (opak) ist der zwischen einem Diapositiv und einem in Farbwerten, Farbtönen und Farbintensität identischen Papierabzug des selben Dias, bei dem das durchdringende Licht fehlt. Die endgültige sich aus einzelnen gemalten Schichten zusammensetzende Farbe, die schließlich das Auge erreicht, bekommt deshalb Transparenz (Transluzenz), weil das Licht nicht an der ersten Oberfläche zurückgeworfen wird, sondern eindringt und durch die verschiedenen Farblagen auf mehreren Ebenen gebrochen wird. Das **Farbmaterial** der einzelnen Lasur selbst ist nach Vietinghoffs Definition nicht transparent (transluzent), sondern mehr oder weniger „durchscheinend“

(deutscher Begriff). Das Fremdwort „Transparenz“ gebraucht er hingegen für den Lichtsättigungsgrad, der aufgrund von Mehrschichtigkeit zu Stande gekommenen **optischen Endfarbe**. Mit „Transparenz“ meint Vietinghoff das, was eigentlich mit „Transluzenz“ gemeint ist, ein spezifischer Terminus, in der deutschen Alltagssprache ungebräuchlich. Transparent ist eine farblose Folie oder ein farbloses Glas, während ein buntes Kirchenfenster, eine Kamee oder das Blatt einer Pflanze transluzent sind bzw. sein können. In Englisch unterscheidet man klarer und selbstverständlicher Transparency von Translucency ebenso wie in Französisch Transparence von Translucidité, wobei die griechisch-lateinischen Ursprünge „par“ und „luc“ von „scheinen“ und „leuchten/Licht“ erkennbar sind.

Von den **Lasuren** genannten flüssigen und durchscheinenden Farbaufträgen, liegen meistens mehrere übereinander. **Aufgrund der unterschiedlichen Durchlässigkeit einzelner Farbschichten reflektiert das Einfallslight abgestuft in verschiedenen Tiefen.** Von „Tiefenlicht“ spricht man, wenn das Licht durch andere Schichten auf die helle Grundierung trifft und von dort – nur unbewusst wahrgenommen – zurückscheint. Auf dem Rückweg wird das Licht nochmals verändert, denn es trifft während der Reflexion noch einmal von unten her auf die Pigmente der Lasur, die es auf dem Hinweg schon einmal durchdrungen hat. Die Lichtbrechungen gehen unmerkliche und vielfältige Wechselwirkungen ein, solche von Schicht zu Schicht (je nach ihrer Beschaffenheit) und solche innerhalb einer einzelnen Schicht, dabei entsteht „Vielstrahl-Interferenz“ und dies sowohl auf dem Hinweg (eventuell bis auf den Grund) und auf dem Rückweg von tieferen Schichten wieder an die Bildoberfläche. Da wir die Farben als solche nur deshalb wahrnehmen, weil die entsprechenden Pigmente unter dem Einfall des Lichts aufleuchten („Fotonen-Emission“ genanntes Phänomen), können die Farben in diesen zahllosen Brechungsmöglichkeiten des Lichts in unvorstellbar viele Nuancen variiert werden.

Wird z. B. der Himmel mit einer Malfarbe aus (additiver) Mischung mehrerer Tubenfarben auf der Palette in 1 Schicht mehr oder weniger deckend auf die Leinwand gebracht, fehlt die Transparenz (Transluzenz): die Farbe wirkt flach. Der selbe Himmel kann auch durch Überlagern mehrerer Lasuren auf dem Bild selbst entstehen. Dann bekommt hier die Farbe, die in den drei bekannten Eigenschaften (Ton, Wert, Intensität) der anderen gleich sein kann, aufgrund ihrer Mehrschichtigkeit zusätzlich Transparenz (Transluzenz): **die Farbe wirkt tiefer, das Licht natürlicher, die Darstellung glaubwürdiger.** Das Blau des realen Himmels ist übrigens ebenfalls ein transluzentes, ergibt sich die Farbe für uns doch aus dem Eindruck der Atmosphäre vor dem dunklen Raum des Alls, denn für uns wirkt der Dunst der „milchigen“ Atmosphäre wie eine Lasur auf einem Hintergrund.

**In der Darstellung natürlicher Phänomene und Objekte ist die mehrschichtige Malerei im Vorteil, denn sie schafft eine Parallele zu natürlichen Vorgängen.** Dies trifft ebenso zu beim Malen von Wolken und Wasser, von Augen, Haut und Haaren, von Stoffen und Keramik, von Bäumen, Blumen und Früchten. Immer schimmert etwas Tieferliegendes durch, die Summe übereinander liegender Einzelfarben ergibt eine objektspezifische, körperhafte Farbqualität. Sofern die Information über die Zeichensprache von Symbolen (Icons) hinausgeht, erhält das Auge des Betrachters eines Gemäldes den Wiedererkennungseffekt des Sujets nicht durch das Abbilden von Äußerlichkeiten, sondern durch eine natürlich wirkende Lichtsättigung der Farben.

Die subtraktive Mischung unterliegt den festen Regeln der Optik. Folgende Faktoren beeinflussen die Wege des Lichts und die Transluzenz der endgültigen Farbwirkung.

**A Herstellung der Malfarbe**

1. Unterschiedliche Pigmentdichte, d. h. Menge des Farbpulvers pro Volumen des Bindemittels.
2. Unterschiedliche Rezepturen von Bindemitteln (z. B. Mengenverhältnisse, ob mit dem Harz der Lärche oder des Kirschbaums, ob mit oder ohne Wachs etc. etc.)

**B Auftrag der Malfarbe**

3. Unterschiedlich dicke Lasuren: die Lichtdurchlässigkeit verringert sich mit zunehmender Menge der aufgetragenen Farbe.
4. Unterschiedliche Reihenfolge des Auftragens auf die Leinwand. Ein transparentes (transluzentes) Farbresultat ist nicht gleich, wenn Farbe A durch Farbe B scheint oder umgekehrt,  $A + B$  ist nicht gleich  $B + A$ . Ähnlich wie die Endsumme 20 aus der Reihe  $1 + 2 + 4 + 6 + 7$  gebildet werden kann oder aus  $4 + 6 + 7 + 3$  oder aus  $2 + 9 + 2 + 4 + 3$  u.s.w. Eine solche Logik entfällt bei einschichtiger Malweise, da eine noch so raffiniert vorgemischte Farbe in sich eine einheitliche Konsistenz hat, als solche aufgetragen wird und Differenzierung nur noch durch die Menge des Auftrags herbeigeführt werden kann.

Auf diesen Kenntnissen basieren die Tiefenwirkung, Wärme und Leuchtkraft, die sowohl für die Werke der Alten Meister als auch für Vietinghoffs eigene Bilder so typisch sind.

*„Ein halbdurchsichtiges Weiß, auf einen trockenen und isolierten schwarzen Grund gestrichen, erscheint bläulich, eine schwarze Lasur auf weißem Grund bräunlich. Ein helles Orange, über Schwarz lasiert, wird grünlich-grau, eine Preußischblaulasur über Weiß verfärbt sich ins Grünliche usw. Niederländer und Flamen – namentlich Rubens, van Goyen und Jan Bruegel d. Ä. – die ausgiebigen Gebrauch von Hell- und Dunkellasuren machten, erzielten – je nachdem, ob sie die gleiche Farbe über eine hellere oder eine dunklere auftrugen – warme und kalte Grautöne, deren Schönheit sie mit additiv vorgemischten Farben nie erreicht hätten.“ (E. v. Vietinghoff)*

Auf je mehr Farblasuren das Licht trifft, desto komplexer ist das Geschehen. Alle Faktoren variieren die Lichtdurchlässigkeit und das menschliche Auge ist ein derart differenzierendes Organ, dass es diese beinahe unendlichen Nuancen wahrnimmt, je nachdem ob eine Farbe vorgemischt und einschichtig gemalt wurde oder ob das gleiche Farbergebnis mehrschichtig zu Stande kommt und transparent (transluzent) ist. Als ob das Auge sehen kann, aus welchen Zahlen und in welcher Reihenfolge die Endsumme 20 entstanden ist (20 ist nicht einfach gleich 20, Grünblau ist eben nicht einfach Grünblau).

Dadurch hat die mehrschichtige Maltechnik die Möglichkeit, die Abstufungen im Farbspektrum erheblich zu bereichern. Wenn das Ziel eine plakative Aussage sein soll oder aus anderen Gründen kein Wert auf transparente (transluzente) Zwischentöne gelegt wird, mag mehrschichtige Malerei zu aufwändig sein. Eine visuell anspruchsvolle und zum Wesen der Dinge vorstoßende Malerei wie Vietinghoff sie vertritt, kommt ohne sie jedoch nicht aus. Sie nicht zu benutzen, heißt für ihn, Farbspektrum, Plastizität und natürliche Wirkung auf einen Bruchteil zu reduzieren – wie Kochen ohne Salz und Kräuter.

**Beim einschichtigen bzw. Nass-in-Nass-Malen, d. h. seit der 2. Hälfte des 19. Jhs., wurde auf eine der wesentlichsten Errungenschaften europäischer Malkunst verzichtet – anfangs bewusst, später aus Unkenntnis, da der Faden bereits gerissen war. Die Ausdrucksweise verschob sich. Bei der Revolution gegen Starre und falsches Pathos von Akademismus und Romantik wurde das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Durch das Ausbrechen aus der Tradition zahlte man für die Erneuerungen einen sehr hohen Preis – einen zu hohen wie Vietinghoff meint.**

Obwohl die Gründe eher spirituuell-emotionale als handwerklich-technische Krisen waren, opferte man die nützlichsten Erkenntnisse von Generationen, um bald darauf mit erneuter Unzufriedenheit neue Stilrichtungen einzuschlagen. Mit dem Verlust handwerklichen Wissens gingen vermehrt auch maltechnische Darstellungsprobleme bei der Umsetzung von Geschautem auf die Leinwand einher, aus denen man teilweise eine neue Weltanschauung machte. So verstieg sich der Maler Henri Matisse (1869-1954) zum Diktum „Je flacher, desto mehr ist es Malerei“. Man hatte das wertvolle Tafelsilber



nicht von Verkrustungen und Staub befreit, zu neuen Anlässen serviert oder seinen Stil verändert, sondern stellte es in den Keller bis es von der nächsten Generation der Enkel weggeworfen wurde. Diese kam mit dem Dadaismus, doch da war das Wissen um die Transparenz (Transluzenz) und deren Anwendung bereits Geschichte – sich daran zu erinnern passte nicht ins Image der Moderne.

Vietinghoff empfindet die Reaktionen auf jeweils vorangehende Stilbildungen in immer kürzeren Intervallen wie schnelle Symptombehandlungen bei einer Krankheit. Er selbst packt das Thema bei den Wurzeln und besinnt sich auf das Ursprüngliche: einerseits auf die bewährte Öl-Harz-Mischtechnik mit ihren einmaligen Möglichkeiten besonders der Dunkellasuren und andererseits auf das, was künstlerischem Schaffen philosophisch zu Grunde liegt – so wie er es an sich selbst erlebt und in den Werken seiner Vorbilder wiedererkennt.

**Plastizität und naturnahe Wirkung** ergibt sich bei mehrschichtiger Maltechnik nicht hauptsächlich aus perspektivischem Darstellungsvermögen und gekonnten Schattierungen. Auch ein in Proportionen und Perspektiven korrekt gemaltes Abbild kann – wie eine wissenschaftliche Zeichnung – Räumlichkeit anschaulich vermitteln, und dennoch wirkt es wenig sinnlich und flach. Dagegen kann eine andere Darstellung mit kaum vorhandenen echten Perspektiven und unauffälligen Schatten in der Wahrnehmung des Betrachters letztlich sogar plastischer ausfallen, wenn deren sinnlicher Eindruck auf der Tiefenwirkung der Farben selbst beruht.

**Wenn per Transparenz (Transluzenz) mehrerer Schichten die Farbflächen selbst lebendig und von innen heraus durchgestaltet sind, wird eine dem Objekt immanente Plastizität wahrgenommen.** Das auf mehreren Ebenen reflektierende Licht füllt die Farbe, lässt sie atmen, so dass sie fülliger wahrgenommen wird, ohne besonders dick aufgetragen zu sein. Daraus entstehende Tiefenwirkung wirkt natürlicher als offensichtliche Perspektiven und betonte Schraffuren oder Schatten. Ein inneres Leuchten, das aus der Farbfläche selbst zu kommen scheint, sowie lebendige Strukturen und Rhythmen sich abwechselnder Hell- und Dunkellasuren ersetzen dann viele äußere Attribute und „Zeichentricks“, die bei anderer Malweise zur Verdeutlichung von Raum und Perspektive eingeführt werden müssen.

Vietinghoff formulierte die **Methode „Schule reinen Schauens“** (s. gesondertes PDF-Skript). Sie geht von rein farblich orientiertem Sehen aus, d. h. formale und gedankliche Inhalte werden in einer Art von Versenkung, „Meditation“ (ein von Vietinghoff persönlich nicht verwendeter Begriff) ausgeschaltet. Die „Schule reinen Schauens“ gehört zur geistigen Seite seines Kunstverständnisses. **Zum handwerklichen Rüstzeug trägt die mehrschichtige Lasurentchnik bei, die auf der Tatsache der Transparenz (Transluzenz) von Farbe basiert. Mit der „Schule reinen Schau-**

ens“ kombiniert ermöglicht sie, den inneren Aufbau, die geistige Schwingung, den Puls der Dinge zu vermitteln. Der im Sinne „visionärer Malerei“ (s. gesondertes PDF-Skript) arbeitende Künstler taucht über die Auflösung der Objekte in ein Spiel von Farben, durch deren äußere Form hindurch (transzendierend) direkt in die Natur der Objekte. Er dringt zu deren Wesensgrund vor, er charakterisiert ihre *innere Beschaffenheit und Dynamik mit ausschließlich visuellen Mitteln*, d. h. ohne gedankliche Absichten. Er holt dabei die rein *farblichen* Erscheinungen ins Sichtbare, an die Oberfläche der Leinwand.

**Die Transparenz (Transluzenz) der endgültigen Farbe, die von der Lichtbrechung in den Einzellasuren abhängt, ist einerseits ein *physikalisches* Phänomen, dessen Anwendung raffinierte optische Effekte bewirkt. Andererseits ist sie auch geeignet, Wesentliches transparent (!), d. h. erkennbar zu machen. Der Transparenz (Transluzenz) kommt in der Umsetzung und Vermittlung visueller Erlebnisse eine entscheidende Rolle zu – sowohl auf handwerklicher als auch auf philosophischer Ebene. Vietinghoff selbst steht also in der Polarität Physik – Metaphysik und reiht sich damit *de facto* – wenngleich absichtslos – unter die Mystiker.** (s. gesondertes PDF-Skript)

**Es ist gleichzeitig ein nach innen und nach außen auf das Wesen des Objekts gerichtetes Wahrnehmen sowie ein Aufbauen des Objekts durch Farbschichten von „innen“ her.** Man könnte sagen, das Objekt wird nicht *auf*-gemalt (auf die Leinwand appliziert), eher aus dem Malgrund allmählich „*heraus*-modelliert“. Die Herausforderung beim Malen ist dabei, dies ausschließlich per Farbe auf einem zweidimensionalen Bildträger zu erreichen.

Dies geschieht in kontemplativer, im weitesten Sinne meditativer Arbeitsweise. Das Wissen um die Transluzenz der Farbe und deren gekonntes Handhaben sind für Vietinghoff die theoretische und technische Voraussetzung, um seine Schau dem Betrachter vermitteln zu können. Die äußere Form ist dabei bloß eine Vorlage und nach dem künstlerischen Prozess auch ein – allerdings gewandeltes – Ergebnis. Die Form an sich, anekdotischer Inhalt oder allfällige Botschaft interessieren dabei gar nicht. Deshalb sind Vietinghoffs Werke, wie alle anderen aus visionärer Malerei entstandenen, primär keine Illustrationen und haben deshalb auch mit Naturalismus (s. gesondertes PDF-Skript) nichts zu tun, obwohl sie gegenständlich sind.