

Egon Vietinghoff

Technik und Handwerk mehrschichtiger Öl-Harz-Malerei – ein europäisches Kulturerbe

Version vom 20.7.2011

- Mehrschichtige Öl-Harz-Malerei
- Autodidaktische Experimente
- Handwerkliche Vorbereitungen
- Die Bedeutung reiner Naturprodukte als Werkstoffe
- Das Handbuch zur Technik der Malerei

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 des Impressionismus war das Jahrhunderte lang kultivierte Wissen der mehrschichtigen Öl-Harz-Maltechnik versiegt – bis 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 Gegensatz zum Nass-in-Nass-Malen (alla prima) – 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 – mehrere Schichten auf der Leinwand befinden. Man kann z. B. mit einem eher dunklen 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. Viatinghoff hält sich an das bei seinen Vorbildern bewährte Prinzip, die Farben umso 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. Thema Transparenz).

Bei mehrschichtiger Malweise sind die 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 Schichten verwandter Farben bis auf die helle Grundierung der Leinwand: das Tiefenlicht reflektiert und bewirkt ein Gefühl von Leichtigkeit, Transparenz 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 mag undurchlässige Farbe dick aufgetragen sein und der Lichtreflex direkt 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 Haut, die beide Male transparent/transluzent ist.

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; die 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 oder 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. d.) 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 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 von einem ihrer Spaziergänge 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, Gummi arabicum, Kirschgummi, Lärchenterpentin, fossiles Harz und verschiedene Erden. Das Rot des Mohns, das Blau der Leinblüten und das lichte Gold der Lärchen leben 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, „kindlicher“ Weise zu, von angelerntem Wissen unbelastet, nach seiner kontemplativen Methode, der „Schule reinen Schauens“ (s. d.). 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. 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? (Seit einigen Jahren scheint eine Art Rückbesinnung stattzufinden, die Qualität einiger Produkte hat sich wieder verbessert.)

Handbuch zur Technik der Malerei

An lichtarmen Wintertagen, die ihn zu Malpausen zwingen, schreibt E. 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 Werkerfahrungen 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 verdienstvollerweise gelichtet in seinem Handbuch, der Summe seiner lebenslangen Forschungen. 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 die **Transparenz der Farbe** (s. d.) 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 Paletten-scheps genannt.“
(E.v.Vietinghoff)

Das leicht verständliche Handbuch wird bald nach seinem Erscheinen zum Standardwerk für Künstler der mehrschichtigen Öl-Harzmalerei, 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.

Themen der Download-Texte auf der Website

(einige noch in Vorbereitung, auch in Französisch und Englisch)

- Texte der kleinen Website – ein Überblick
- Biographie, Chronologie und Bibliographie
- Technik und Handwerk mehrschichtiger Öl-Harz-Malerei – ein europäisches Kulturerbe
- Die Transparenz der Farbe – das entscheidende Phänomen
- Naturähnlichkeit kontra Naturalismus – das große Missverständnis
- Die Schule reinen Schauens – ein meditativer Weg zur künstlerischen Vision
- Vietinghoff – der Mystiker und seine Zeitgenossen.
- Vietinghoffs Werk – Sujets und Statistik
- Vietinghoffs künstlerische Phasen – der Versuch einer zeitlichen Gliederung
- Bildbeschreibungen – Künstlerische, technische und anekdotische Betrachtung von 84 Gemälden
- Egon von Vietinghoffs Erinnerungen
- Anekdoten über Egon von Vietinghoff
- Egon von Vietinghoffs schicksalhafte Beziehungen – Vorfahren, Eltern, Marguerite Yourcenar
- Die Egon von Vietinghoff-Stiftung und ihre Ziele