

# «Es gab nichts, was wir nicht versucht hätten.»

DIE KÜNSTLERFREUNDE ERNST WÜRTEMBERGER UND MAX DOERNER

ANDREAS BURMESTER

Die Künstlerfreundschaft von Ernst Würtenberger und Max Doerner reicht vom Jahr 1888, als sich beide in die Malklasse von Wilhelm von Diez an der Münchner Akademie einschrieben, über schmerzliche Erfahrungen am Ende des Studiums und intensiven maltechnischen Austausch bis hin zu einem letzten Treffen vor der «Stuppacher Madonna» im Jahr 1930.<sup>1</sup>

Würtenbergers posthum erschienenen Erinnerungen verdanken wir eine treffende Schilderung seines Freundes Max Doerner: «[Beim Studium der verschiedenen Techniken der alten Meister] erstand mir nun unter meinen Klassengenossen der Diezschule ein getreuer Helfer: Max Doerner. Ein hochaufgeschossener, junger Mensch, gebildet und mit scharfem Verstande ausgezeichnet, war Doerner in der Schule durch seine halb bissigen, halb humorvollen Sarkasmen, mit denen er unsere Arbeiten beurteilte, bekannt. Da er seine Eltern früh verloren hatte und ohne Vermögen war, so mußte er sich ziemlich schwer durchschlagen. [...] Doerner besaß eine fast genial zu nennende Gabe, das Technische eines Bildes durch alle Stufen des Aufbaues zu erkennen.» Würtenberger erinnert sich, dass Doerner und er vieles gemeinsam ausprobierten, ja, «es gab nichts, was wir nicht versucht hätten».<sup>2</sup> Von der engen Beziehung in diesen Jahren zeugen auch verschiedene Porträts seines Freundes Doerner, die Würten-

berger schuf. Ein nie abreißender Austausch über maltechnische Fragen verband die beiden Künstler ihr Leben lang, was offenbar auf Besuche im Florentiner Atelier von Arnold Böcklin in den frühen 1890er-Jahren zurückging.<sup>3</sup>

Mit dem Weggang Würtenbergers aus München – auf die Umstände wird noch zurückzukommen sein –, mit seiner Zeit in der Meisterklasse bei Ferdinand Keller in Karlsruhe ab 1896 und seinem Rückzug nach Emmishofen im Frühjahr 1899 wurden die Kontakte zwischen den beiden jungen Künstlern zunächst seltener. Nach dem Abschluss des Studiums suchten beide ihr Auskommen als freischaffende Künstler, wozu auch Doerners gelegentliche Besuche zum gemeinschaftlichen Malen auf dem Brauenberg gehörten. Wilhelm Graf, Heinrich Ernst Kromer oder Emanuel von Bodman zählten zum gemeinsamen Freundeskreis. Die wirtschaftlichen Verhältnisse, unter denen beide künstlerisch tätig waren, konnten unterschiedlicher jedoch kaum sein: Hier der vergleichsweise wohlhabende Würtenberger mit einem eigenem Atelier im elterlichen Hause, dort der finanziell weit schlechter gestellte Doerner, der im Winter 1902 in seinem bescheidenen Atelier in der Schleißheimer Straße in München fast erfror: «Heuer scheint ein böser Winter für die Maler werden zu wollen, die letzten Tage waren schon ein schöner Vorge-



Ernst Würtenberger: Max Doerner, 5.11.1891. Tuschfeder auf Papier, 23 x 16 cm. Bezeichnet mit «Diezschüler vom Ende des XIX Jahrhunderts» und Widmung «Dir Max Doerner». München: Archiv Doerner Institut, Nachlass Wilhelm Graf



Ernst Würtenberger (links) und Wilhelm Graf; 1890er-Jahre. Fotografie im Nachlass Ernst Würtenberger

schmack. 9° im Atelier trotz aller Heizung und dabei ziehts in dem Loch ganz erbärmlich.»<sup>4</sup> Selbst die Palette schien vor Kälte zu erstarren, «[...] ich dachte immer, das Malmittel sei für dich [Würtenberger] besonders geeignet. Ich machte gern einen Versuch, aber die Räumlichkeiten sind äußerst ungeeignet dazu, dabei ist eine barbarische Kälte.»<sup>5</sup>

#### In der Porträtmühle

Mit Würtenbergers Wechsel nach Zürich im Jahr 1902 wurde der Kontakt zu Doerner wieder enger. Es sind die Jahre bis 1921, in denen sich Würtenberger zu einem gesuchten Porträtisten entwickelte, der zunehmend Einfluss auf das Kulturleben Zürichs gewann. Aus dem Maler, Kopisten und Didaktiker Doerner wurde dagegen ein weit über die Grenzen Münchens bekannter Maltechniker. Immer auf der Suche nach schnell trocknenden und gegenüber weiteren Malschichten robusten Bindemittelsystemen, nahm er an Würtenbergers Versuchen mit Tempera-farben regen Anteil, was auch seiner eigenen Leidenschaft für die Malerei in der Natur zustatten kam. So äußerte er sich gegenüber Würtenberger, er habe «viel Tempera vor der Natur gemalt; (Eige[lb], Lein-ölfirniß, Terpentin, Damar, Wasser) es ließ sich gut damit arbeiten, allerdings hat' ich auch Pech damit, einmal hat mir ein Platzregen die Arbeit mehrerer Tage abgewaschen. Schwer ists mir, wenn man nach

einigen Tagen Pause drüber gehen will, ohne den Grund zu firnissen. Die Tempera muß der deinen sehr ähnlich sein, sie hält sich auch gut.»<sup>6</sup> Und weiter: «Dass du [Würtenberger] mit Eiweißmalerei so gute Erfolge hast, interessiert mich natürlich besonders [...]. Sonst beschäftige ich mich [...] mit dem Problem der Lichtführung (auch so ein verzwicktes Ding!) und der Vereinfachung der Kontraste, wobei ich noch öfter schön aufsitze.»<sup>7</sup> Die Harmonisierung der Formen, Konturen, Kontraste, Ton- und Lichtwerte sollte auch in Würtenbergers kunsttheoretischen Schriften ein immer wiederkehrendes Thema bleiben.

Während Würtenberger in Zürich reüssierte, änderte sich Doerners Leben erst mit dem Wintersemester 1912/13, als er einen – allerdings schlecht bezahlten – Lehrauftrag für Maltechnik an der Münchner Akademie erhielt. Für seine Unterrichtsveranstaltungen, die von einer zahlreichen, begeisterten Hörschaft besucht wurden, sammelte der charismatische Lehrer Anschauungsmaterial und Informationen befreundeter Künstler, darunter auch von Kromer und Würtenberger. Als heute weitgehend verlorene Belege dieses engen Austausches gelten zwei bislang unpublizierte Briefe Würtenbergers, in denen er sich 1911/12 zu seiner Maltechnik äußert (siehe die Transkription auf den Seiten 191-194).<sup>8</sup> Zwar bezweifelt Würtenberger, ob seine mit Skizzen

illustrierte Beschreibung dem in maltechnischen Fragen versierten Doerner «etwas gibt», doch sind seine Ausführungen aufschlussreich: Neben der sorgfältigen Wahl seiner Leinwände und einer Grundierung widmet Würtenberger den Vorarbeiten besondere Aufmerksamkeit. Zu ihnen zähle eine präzise zeichnerische Festlegung, sowie die Untermalung, die er «mit dem Spachtel in großen einfachen Tönen [ausführt], die [er] sehr genau gegeneinander abwäge». Bereits in diesem Stadium der Komposition macht sich Würtenbergers grafische, an ruhigen Flächen orientierte Bildauffassung bemerkbar. Einmal so angelegt, trockne das Bild vor der endgültigen Ausführung in drei bis vier Tagen. Würtenberger betont, dass «die Farbe sekundär [sei], in erster Linie beschäftigen [ihn] beim Bild die Formelemente, vor allem das Kubische [Räumliche] und dann das Lineare. Also wie die Dinge im Raum stehen.» Die farbliche Abstimmung kontrastierender Flächen gestaltet Würtenberger bis in alle Nuancen: «Im Grunde [sei] es Nichts anderes als durch Überleitungen mit verwandten Tönen zum Contrast zu gelangen.» Würtenberger macht deutlich, dass er viel von Ferdinand Hodler, aber auch «sehr viel von den Alten», darunter vor allem El Greco, gelernt habe. Doerner mag sich hier an das gemeinsame Kopieren in den Münchner Pinakotheken zu Studienzeiten erinnern haben.

1921 publizierte Doerner das aus seinen Vorlesungsaufzeichnungen hervorgegangene Buch «Malmaterial und seine Verwendung im Bilde»,<sup>9</sup> mit dem er eine enorme Breitenwirkung erzielte: Noch heute fehlt dieses Werk in kaum einem Künstleratelier. Würtenberger besprach Doerners Buch in der «Neuen Züricher Zeitung»<sup>10</sup> und vertrat in seiner Rezension die Auffassung, dass das Studium historischer Maler-Traktate wie die Texte von Cennino Cennini<sup>11</sup> oder des Malerbuchs vom Berg Athos für einen praktizierenden Künstler nur geringen Wert habe. In diese Lücke stoße Doerner mit seinem Buch, in dem er die Maltechnik der alten Meister – van Eyck, Tizian, Rubens, Greco, Rembrandt und Vermeer – «erörtert und darstellt und uns absolut zuverlässige Handhaben gibt, ähnliche, wenn nicht gleiche technische Resultate zu erzielen [...]. Es sind vor allem die sogenannte Mischtechnik der Flamen und Altdeutschen (Tempera in Verbindung mit Harzöllasuren) und das abgekürzte Untermalungsverfahren von Rubens (Harzölfarbenmalerei)», die «spielend Wirkungen [erzielten], die [der Künstler] sonst vergeblich zu erreichen versucht hatte.»

#### Wider die Moderne

Wie schon in seinen eigenen kunsttheoretischen Schriften, wandte sich Würtenberger auch in seiner Buchbesprechung gegen die Primamalerei der «letz-



Ernst Würtenberger: Michelangelo in Carrara. Reproduktion nach dem Gemälde in der Fassung von 1927. Standort unbekannt

ten dreißig Jahre». Ja, man sei der «Fapresto-Malerei [Schnellmalerei] des Impressionismus müde, vor allem müde der flüchtigen Skizzistik, der geistreichen Naturabschrift.»<sup>12</sup> In seinen letzten Zürcher Jahren – bevor er 1921 die Stadt an der Limmat in Richtung Karlsruhe verließ – vollzog sich in Würtenberger eine völlige Abkehr von der Moderne, beginnend bei den Impressionisten und Neo-Impressionisten, die er noch wenige Jahre zuvor als Vorsitzender der Sammlungs- und Mitglied der Ausstellungscommission des Kunsthauses Zürich geschätzt, gefördert und ausgestellt hatte.<sup>13</sup> Es ist eine von tiefer Überzeugung getragene Abkehr: Würtenbergers Forderung nach einer an der Antike geschulten Darstellung vor der Natur, sein Plädoyer für das Zeichnen nach der Antike<sup>14</sup> – zu Ende des 19. Jahrhunderts aus den meisten Akademien verbannt –,<sup>15</sup> seine Kritik an einer die Individualität fördernden Ausbildung und der in seinen Augen schädlichen Rolle der Kunstkritik,<sup>16</sup> seine Orientierung an Raphael und seine kategorische Ablehnung des barocken Rubens,<sup>17</sup> seine Widerrede gegen alle kurzlebigen Strömungen und «Ismen» – vom Impressionismus<sup>18</sup> bis zum Kubismus –, sollten im Oktober 1925 ihren wortmächtigen Niederschlag in seiner kunsttheoretischen Schrift über die malerischen Prinzipien von Jean-Auguste-Dominique Ingres finden.<sup>19</sup> Dass Würtenbergers großes Vorbild Hodler in Barthélémy

Menn einen Ingres-Schüler als Lehrer hatte und auch Vallotton sich stark an Ingres orientierte,<sup>20</sup> zeichnet für ihn einen Weg jenseits der Moderne vor.

Doerner dürfte Würtenbergers kritische Haltung gegenüber der Weimarer Republik wie auch seine Ablehnung der Moderne<sup>21</sup> geteilt haben, auch wenn er noch 1923 in einem Rückblick auf eine Reise durch holländische Museen die Qualität eines Gemäldes von (vermutlich Aelbert Jacobsz) Cuyyp «wegen seiner großen malerischen, fast impressionistischen Auffassung» rühmte.<sup>22</sup> Doch diese Bemerkung blieb ein Einzelfall. In Doerners malerischem Werk, seinen wenigen Schriften und seiner uns heute bekannten Korrespondenz fand die Moderne ansonsten keinerlei Niederschlag. Vielmehr wurden beide Künstler, Doerner wie Würtenberger, bald zu einem Sprachrohr der Anti-Moderne, ja aus Doerner wurde in den 1930er-Jahren sogar der Hoffnungsträger einer breiten Künstlerschaft, die das Ende der Moderne herbeiwünschte. Doerner suchte, die Kunst aus dem «Chaos» zu führen, in das sie «ohne Handwerk als feste Grundlage» gelangt sei.<sup>23</sup>

Anlässlich des Erscheinens von Würtenbergers Buch über Ingres erinnerte sich Doerner an «das Gespräch, das wir in meinem Atelier über dein Bild «Michelangelo» führten, wobei du den Verzicht auf starke Farbe zugunsten der unmittelbaren Wirkung der Idee aussprachst. Und ich der Meinung war, dass



Georg Siebert vor seinem Gemälde «Meine Kameraden in Polen 1939» (links), 1940

es in Fresko ausgeführt werden sollte. Mich interessiert natürlich als Lehrer ganz besonders die von Dir entwickelte Theorie der reinen Formdarstellung im Bilde, bei der die Farbe nur als eine Art Begleitmusik erscheint. Nachteilig ist für mich, dass ich so wenig kenne von Ingres und du hast recht, es ist dieser Meister in Deutschland weniger bekannt als alle anderen französischen Maler.»<sup>24</sup> Würtenbergers «Ingres»-Schrift hielt er deswegen für eine «Pionierarbeit», bei deren Lektüre er – die Entwicklung der Malerei im Nationalsozialismus vorausahnend – zum Schluss gelangte, dass die Zeit der «reinen Malerei» vorbei sei und «die straffe Formdarstellung» bei geschlossenen, großen Massen (Formen) sowie das Fresko als Mittel der Wahl für die Monumentalmalerei Boden gewinnen werde.<sup>25</sup>

#### Eine deutsche maltechnische Anstalt

Während Würtenberger in Karlsruhe eine erfolgreiche Lehrtätigkeit entfaltete, stieg Doerner ab 1933 zum Fixstern am maltechnischen Himmel eines nationalsozialistischen Deutschland auf. Die neuen Machthaber verhalfen seiner Lehre endgültig zum Durchbruch und trugen sie in die Kunsthochschulen zwischen Karlsruhe und Königsberg. Anlässlich Würtenbergers 65. Geburtstag im Oktober 1933 erwähnt Doerner deshalb voller Stolz, dass seine Schüler Siegfried Czerny-Heidelberg und Georg Siebert



Siegfried Czerny-Heidelberg (zweiter von rechts) während seiner Zeit an der Karlsruher Kunstakademie.

jetzt Anstellungen in der Kunsthochschule Karlsruhe bekommen hätten – wodurch sie zu Würtenbergers Kollegen wurden.<sup>26</sup> Für andere Künstler hingegen hatte die «Machtergreifung» ihren Preis: Von den Nationalsozialisten verfeimte Karlsruher Professoren wie Georg Scholz und Karl Hubbuch – beide ehemalige Assistenten Würtenbergers – wurden im Juli 1933 fristlos entlassen, was in der bekannten Korrespondenz zwischen Würtenberger und Doerner allerdings unerwähnt blieb. Mit Adolf Ziegler, dem Professor an der Münchner Akademie und ab 1936 Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, und Kurt Wehlte, dem für das Gebiet der Restaurierung und der Kunsttechnologie einflussreichen Professor an der Hochschule für bildende Künste in Berlin wusste Doerner hingegen vier seiner Schüler auf Professuren: Sie alle waren Garanten seiner Lehre und überzeugte Nationalsozialisten.

Zugleich aber wurde Doerners persönlicher Aktionsradius krankheitsbedingt kleiner. Zu einem letzten persönlichen Treffen mit Würtenberger und seiner Frau Lina war es bereits im August 1930 in Karlsruhe gekommen<sup>27</sup> – ein Besuch, der mit der Besichtigung von Grünewalds frisch restaurierter «Stuppacher Madonna» in Stuttgart gekrönt wurde.<sup>28</sup> 1934 starb Würtenberger. Die Todesnachricht erreichte Doerner über Czerny-Heidelberg, worauf er schrieb: «[...] es ist schade um [Würtenberger] und

um sein großes Können. Ich denke daran, was wir alles zusammen erlebten und wie im Leben der Weg immer einsamer wird.»<sup>29</sup> Auch wenn beide auf diesem gemeinsamen Weg über weit mehr als über die Bedeutung der Maltechnik geredet haben dürften, scheint Doerner damals nicht geahnt zu haben, dass ihm wenige Wochen nach dem Tod seines Freundes von der Reichskammer der bildenden Künste der Auftrag zufallen sollte, eine «Deutsche maltechnische Anstalt» in München aufzubauen.<sup>30</sup> Würtenberger hätte die Krönung von Doerners Lebenswerk vermutlich mit Freude aufgenommen, der Kampf um die Kunst<sup>31</sup> schien damit gewonnen.

#### Der Wechselbalg

Jedoch – auf der Freundschaft zwischen Würtenberger und Doerner lastete eine schwere Hypothek. Schon bei Erscheinen von Würtenbergers Buch zu Ingres erinnerte sich Doerner an ein Ereignis,<sup>32</sup> das ihm durch Würtenbergers posthum erschienenen Erinnerungsband vom «Werden eines Malers» 1936 noch einmal schmerzlich ins Gedächtnis gerufen wurde. Zwar spiegeln die Passagen, in denen Würtenberger von seinem Studienfreund Max spricht, eine jahrzehntelange Freundschaft wieder, ja, Doerner genoss in schwierigen Zeiten sogar Würtenbergers finanzielle Unterstützung. Gegenüber Lina Würtenberger aber bekannte Doerner dann sein tiefes

Bedauern, den Freund «mit dem Thronfolger auf falsche Bahn gedrängt zu haben. Aber Irren ist eben menschlich.»<sup>33</sup> Das weit zurückliegende Geschehen war dem sensiblen Doerner noch immer gegenwärtig: Nach dem Abschluss der Meisterklasse bei Ferdinand Keller in Karlsruhe war Würtenberger 1897/98 nach München zurückgekehrt. In seinem Atelier in der Zieblandstraße mit Blick auf den Nordfriedhof arbeitete er an der sorgsam konzeptionell angelegten Komposition «Der Thronfolger». Eines Tages kam Doerner zu Besuch und kritisierte das vor einen durchgängig dunklen Grund gestellte Halbfigurenbild als kompositorisch misslungen. Doch damit nicht genug: «Da er es von früher her gewohnt war», schreibt Würtenberger in seinen Erinnerungen, «nahm er [Doerner] meine Palette, mischte einen tiefen, rotbraunen Ton [...] und ließ das ganze Bild damit ein.» Damit sah sich Würtenberger um das über Monate «erhoffte Resultat gebracht», ja, er bezeichnete den «Thronfolger» als «Wechselbalg». Selbstkritisch schrieb er den Ausgang des Geschehens seiner «eigenen Unsicherheit und Widerstandslosigkeit» zu, und kam zum Schluss, «nicht im geringsten Verständnis für meine künstlerischen Ziele» gefunden zu haben – selbst nicht bei Doerner. Aus diesem Grund verließ Würtenberger damals München, doch seine Freundschaft zu Doerner sollte überleben.<sup>34</sup>



Ernst Würtenberger: Der Thronfolger, ohne Jahr. Mischtechnik auf Holz, 76 x 59,5 cm. Konstanzer Wessenberg-Galerie



Ernst Würtenberger: Max Doerner, 1889. Aquarell auf Papier, 34,5 x 25 cm. Nachlass Ernst Würtenberger

#### Anmerkungen

- 1 Andreas Burmester: Der Kampf um die Kunst. Max Doerner und sein Reichsinstitut für Maltechnik. Köln, Weimar, Wien 2016, Kap. 5, S. 225-322.
- 2 Ernst Würtenberger: Das Werden eines Malers. Erinnerungen. Heidelberg 1936, S. 136 f.
- 3 Ernst Würtenberger: Arnold Boecklin. Einiges ueber seine Art zu schaffen, seine Technik und seine Person. Berlin 1902.
- 4 Max Doerner (München) an Ernst Würtenberger am 18.11.1902 (Datum handschriftlich von fremder Hand zugefügt). Kopien dieses Briefes wie auch der im Folgenden zitierten finden sich als Kopien im Archiv des Doerner Institutes München unter dem Nachlass Max Doerner in Privatbesitz.
- 5 Max Doerner an Ernst Würtenberger (Konstanz), vermutlich Ende 1902.
- 6 Max Doerner (Marzling bei Freising) an Ernst Würtenberger am 18.10.1902.
- 7 Max Doerner (München) an Ernst Würtenberger am 18.11.1902 (Datum handschriftlich von fremder Hand zugefügt).
- 8 Alle Zitate dieses Absatzes aus: Ernst Würtenberger (Zürich) an Max Doerner (München) am 20.11.1911 und am 24.11.1912.
- 9 Max Doerner: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, 1. Aufl., Verlag für praktische Kunstwissenschaft F. Schmidt KG, München 1921.
- 10 Ernst Würtenberger: Ein neues Malerbuch, Buchbesprechung von Max Doerner, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, München 1921. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 162, 5. Februar 1922.
- 11 Würtenberger greift möglichenfalls auf die 1916 in Deutsch erschienene Übersetzung von Willibrord Verkade, Des Cennino Cennini Handbüchlein der Kunst, Straßburg, zurück.
- 12 Würtenberger 1922 (wie Anm. 10). Ähnlich formuliert in Ernst Würtenberger: Hans Thoma. Aufzeichnungen und Betrachtungen, Zürich Leipzig 1924, S. 26.
- 13 Siehe Silvia Volkart: Ernst Würtenberger – Ein deutscher Maler als Kunstvermittler in Zürich. In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hrsg.), Die Kunst zu sammeln. Schweizerische Kunstsammlungen seit 1848. Zürich 1998, S. 73-80 und die dort zitierten Einführungstexte Würtenbergers zu den Katalogen Französische Impressionisten und Félix Vallotton des Künstlerhauses Zürich aus den Jahren 1908 und 1909. Ich danke Karoline Bellingier und dem Kunsthau Zürich für die Bereitstellung von Kopien dieser Texte.
- 14 Ernst Würtenberger: I A D Ingres. Eine Darstellung seiner Form und seiner Lehre, Basel 1925, S. 44.
- 15 Würtenberger 1925 (wie Anm. 14), S. 28 f.
- 16 Würtenberger 1924 (wie Anm. 12), S. 28 f.
- 17 Würtenberger 1925 (wie Anm. 14), S. 20 f.
- 18 Würtenberger 1924 (wie Anm.12), S. 38 f.
- 19 Würtenberger 1925 (wie Anm. 14), siehe auch die Buchbesprechung von Lili Fröhlich-Bume, in: Belvedere, 8, 1929, Heft 7, S. 243 f.
- 20 Würtenberger 1925 (wie Anm. 14), S. 58.
- 21 Würtenberger 1925 (wie Anm. 14), S. 72 f.
- 22 Max Doerner: Streifzüge in holländischen Galerien. In: Technische Mitteilungen für Malerei, 39, 1923, Heft 2, S. 17-20.

- 23 Sinngemäß zitiert nach Doerners Einführungstext in: Doerner 1921 (wie Anm. 9), S. VI.
- 24 Max Doerner an Ernst Würtenberger am 16.05.1929.
- 25 Max Doerner (München) an Ernst Würtenberger (Karlsruhe) am 16.05.1929.
- 26 Max Doerner (München) an Ernst Würtenberger (Karlsruhe) am 25.10.1933.
- 27 Max Doerner (München) an Karolina Würtenberger (Stockach) am 06.08.1930.
- 28 Max Doerner (Weßling) an Wilhelm Graf (Kempten) am 05.09.1930.
- 29 Max Doerner (München) an Wilhelm Graf (München) am 07.02.1934.
- 30 Burmester 2016 (wie Anm. 1), Kap. 4, S. 137-223.
- 31 Burmester 2016 (wie Anm. 1), Kap. 12, S. 731-761.
- 32 Max Doerner an Ernst Würtenberger am 16.05.1929.
- 33 Max Doerner (München) an Karolina Würtenberger (Karlsruhe) an Allerheiligen 01.11.1936.
- 34 Würtenberger 1936 (wie Anm. 2), S. 165 f.

Ernst Würtenberger: Skizzen in seinem Brief an Max Doerner vom 20. November 1911 [Abb. 1 + 2]



*Im Nachlass Max Doerners findet sich ein mit «Ernst Würtenberger, Maler in Zürich. Mitteilungen über seine Technik» beschrifteter Umschlag mit zwei Briefen aus den Jahren 1911/12.<sup>1</sup>*

Zürich, Zollikonstr. 204  
20. Nov. 1911

Lieber Doerner  
also meine herzlichste Gratulation zur offiziellen Anstellung [Lehrauftrag an der Akademie der bildenden Künste München]! Das gleiche von meiner Frau. Du hast hier wirklich nichts Unverdientes bekommen, es müsste eigentlich jeder dir diese Anstellung von Herzen gönnen.

Also hier meine Malweise; sie ist zwar so primitiv, daß ich zweifle, ob sie dir etwas gibt. Ich nehme in der Hauptsache saugenden Grund und zwar Albumin-Grund (Eiweiß - Zinkweiß)[,] der ziemlich dünn das feine Leinwandkorn (ich glaube Neischfabrikat [Leinwand der Fa. Hermann Neisch, Dresden])[,] dann zeichne ich das Bild in den Conturen auf mit dem langen feinen Schlepper [einer Pinselsorte], genaue Verhältnisse, genaue Einteilung. Die Conturen oft mehr, oft weniger detailliert; jedenfalls sehr sehr genau. Dann lege ich das ganze Bild mit dem Spachtel an in großen einfachen Tönen, die ich sehr genau gegeneinander abwäge in Farbstärke, Tonstärke. Die

Farbe detailliere ich also noch nicht, außer was sie an Spiel durch das Suchen mit dem Spachtel (mehrmals übereinander streichen und wieder wegnehmen) so gewinnt. Zugleich erneuere ich unter neuem Suchen der Contur,<sup>2</sup> d. h. die trennende[n] Flächen, soweit sie durch hellere oder dunklere Contur ~~in der~~ Natur im Bild betont werden können. Wenn das Bild z. B. auf Licht gestellt ist, so suche ich das Verhältnis von Licht zu Schatten; wenn mehr voll-Licht[, ] also lokaler dekorativer, so suche ich den dekorativen Wert in ganz großen Massen [, ] aber durch die Spachtel, die aber nie Ansätze oder Rauflächen stehen lässt, sondern ich mache alles glatt.

Also Hintergrund ein Farbton, Boden ein Ton. [Abb. 1] Der rote Rock im Licht ein Ton, im Schatten ein Ton[, ] Kopf des gleichen Schatten[, ] auf dem Boden ein Ton etc. ...

Hier auch dekorativ: [Abb. 2] Kappe ein Ton, Hintergrund ein Ton[, ] Kleid Rock, Schurz immer alles ein Ton.

Ich komme oft mit diesem bis jetzt beschriebenen Prozedere unglaublich weit. Mir fehlt gewöhnlich Nichts mehr als ein bißchen Innenmodellierung, ein wenig Details. Diese Malerei trocknet natürlich matt auf und zwar fast von einem Tag zum andern. Will ich nun weiter gehen, genauer durchführen, oder auch ändern, so lasse ich gewöhnlich die Ar-



Ernst Würtenberger: Skizzen in seinem Brief an Max Doerner vom 24. November 1912 [Abb. 3 + 4]

beit 3-4 Tage stehen, so daß ich Nichts mehr verwische, wenn ich mit leichtem Mastix, oder sonstigem Malmittel / leichter Bernstein oder auch etwas Copal mit Leinöl [darübergehe.] Kurzum du siehst[,] ich bin nicht wählerisch, ich will nur die Farbe etwas herausholen und ihr etwas Bindung geben. Dann male ich entweder mit dem Pinsel oder wieder mit dem Spachtel, wenn es sich um Änderungen größerer Partien im Farbwert oder Tonwert handelt. Ich firniße dann gewöhnlich nicht mehr, oder nur ganz partiell. Weil die Farbe nicht mehr so stark einschlägt, da sie von unten herauf durch den Firniß etwas getränkt wird. Die Farbe nehme ich pur, ohne Terpentin, außer bei fein zeichnerischen ~~Sachen~~ Stellen[.] Dies ist also meine Malweise d. h. farbige Bildaufstellung. Diese Technik, Combination von Spachtel und Pinsel, Spachtel für die größeren Flächen, Pinsel zum Zeichnen in der Hauptsache, gefällt mir ausnehmend[.] Ich komme recht rasch voran, sehr schnell zu der Erscheinung die mir vorschwebt. Ich glaube, so etwa ist die Technik von Degas; sicher aber ist es die Technik Hodlers wie er noch Staffeleibilder kleineren oder größeren Formates gemalt hat. Er benutzte zwar ganz früher fast ausschließlich Oelgrund für dieses Vorgehen; seine Bilder haben sich wunderbar schön erhalten. Später und jetzt nahm er ungrundierte, weiße Berner Leinwand, die er dann,

bevor er malt mit Zinkweiß spachtelt und leicht wieder abkratzt, dann kombiniert er Spachtel und Pinsel wie es ihm gerade paßt, verdünnt die Farbe mit Petroleum beim Konturenziehen, sonst nimmt er die reine Farbe aus der Tube. Ob sich die jetzigen Bilder so gut halten werden wie seine früheren, weiß ich nicht; jedenfalls haben sich diese ganz großartig gehalten und sind also so gemacht wie beschrieben. Vielleicht komme ich nach Weihnachten nach München. Jetzt gerade bin ich in der Portraitmühle.

Es grüßt dich herzlich  
dein Ernst.

Zürich den 24. November 1912

Lieber Doerner, besten Dank für deine Karte. Es freut mich sehr, daß du meine Malweise für solid hältst. Was nun deine Anfrage wegen des farbigen Aufbaues (Contrast etc.) betrifft, so will ich sie dir kurz beantworten, obgleich ich zweifle, ob sie dir in irgend einer Weise dient. Denn was ich mir darin herausgetipfelt habe, ist eben eine zu persönliche Sache und dient eben nur *meinen* Absichten am besten. Bei meinen Sachen ist überhaupt die Farbe sekundär; in erster Linie beschäftigen mich beim Bild die Formelemente, vor allem das Kubische und

Ernst Würtenberger: Skizzen in seinem Brief an Max Doerner vom 24. November 1912 [Abb. 5 + 6]



dann das Lineare. Also wie die Dinge im Raum stehen, wie z. B. 2 Figuren zueinander stehen, daß sie das und das ausdrücken. etc. Auch hell und dunkel der Fleckwirkung tritt zu den erstgenannten Faktoren. Dies beschäftigt mich am längsten beim Bild, das ich anfangen.

Dann kommt allerdings gleich das Farbige. Hier baue ich nun ebenso sehr mit verwandten Tönen, als mit contrastierenden. Also wenn ich z. B. ein Rot sprechen lassen will im Bilde, so bereite ich es vor durch gelbgrau, rötlich grau gelb und kontrastiere es durch z. B. durch grün[,] das vielleicht wieder durch ein kaltes gelb vorbereitet ist. Dann bringe ich vielleicht ein violettblaugrau, das gleichermaßen zu rot und grün balanciert. Bringe dann vielleicht das Rot wieder irgendwo abgeschwächt.

Dies veranschaulicht z. B. die Skizze No. 1 [Abb. 3], Oder No. 2 [Abb. 4]. Hier ist ein Blau die Dominante (ein grüneres und ein blaueres)[,] dann tritt als Kontrast ein liches holzbraun, das gelbbrot und violette Nuancen enthält, die in der Schüssel eine dunkle Siena note bekommen[,] also den Contrast verstärken[.] Dann in kleineren Partien scharf gelb grüne Äpfel[,] die wieder im Kleinen kontrastieren im Rot und wieder eine Nuance der Bluse bringen[.] Der Mann hinten ist grau violett schwarz mit grünlichen Lufttönen.

No. 3 [Abb. 5] ist gleichermaßen auf violettrosa grau und grüngrau gebaut (~~zu dem ein fahlgelbgrauer Boden kommt~~) der einzige Kontrast zu diesen zwei Tönen ist ein rötlich olivgelber dunklerer Fleischtönen in der vorder[e]n und den hinter[e]n Figuren, die Harmonisierung geschieht hier durch ein hell Ocker bis neapelgelber Boden, der das Grün mit dem olivrot verbindet. Dann kommen verwandte Töne von Olivbraungrau im Dach und gelbere Nuancen in den Stützen.

Zu No. 4 [Abb. 6] ist wieder etwas Ähnliches wie No. 1 [Abb. 3]. Rot durch gelbgrau und gelbgrün (Haar) zu grünlichen und bläulichgrauen Tönen hinübergeleitet.

Diese paar Beispiele geben ungefähr meine farbige Rechnung, die ich natürlich in jedem neuen Bilde mir absolut stelle und zu lösen suche. Im Grunde ist es Nichts anderes als durch Überleitungen mit verwandten Tönen zum Contrast zu gelangen. Sehr oft mache ich mir zwei farbige Grau z. B. ein violettrotgrau und ein grüngrau und setze dazu in kleinen Partien ein ausgesprochenes Rot. Oder ich nehme mir rot und setze dazu ein grünschwartz und noch ein graugelb oder grüngelb. Ich suche möglichst einfache farbige Erscheinung. D[as] h[eißt] ich arbeite nur auf eine Hauptfarbe hin. Ich finde[,] so komme ich immer noch am besten zu

dem, was ich mir vorstelle. Ich habe sehr lange gebraucht, bis ich mir darüber ganz im Klaren war. Viel habe ich dabei von Hodler gelernt[,] sehr viel von den Alten. Auch von Greco, der der größte Meister in Überleitungen mir zu sein scheint. Also dies in Kürze meine Prinzipien. Ich hoffe du kommst draus. Mündlich ginge es ja schon besser und ich will es auch mit dir einmal besprechen. Also auf baldiges Wiedersehen und

beste Grüße dein  
Ernst

[PS] Alles, was ich hier geschrieben habe, ist natürlich ein ungemein rohes Gerippe, das aber die Grundlage für die feinsten raffiniertesten [der restliche Text fehlt]

#### Anmerkungen

- 1 In Kopie im Archiv Doerner Institut (München), Nachlass Max Doerner aus Privatbesitz, Briefe/Notizen 1874-1931, Bl. 25 ff.
- 2 Würtemberger verwendet den Begriff der Kontur in Anlehnung an das Französische «le contour» in seiner männlichen Form, also «der Contur», z. B. Ernst Würtemberger: I A D Ingres. Eine Darstellung seiner Form und seiner Lehre, Basel 1925, hier S. 33.