Paul-Bernhard Eipper

Axl Leskoscheks matte Malweise

Denk!mal Wandel, hg. v. Klein, Fuchsjäger, Reimann-Pichler 2026, S. 229–241
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-51-5_12

© 2026 bei Paul-Bernhard Eipper
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Paul-Bernhard Eipper, Restaurator und Hochschullehrer, paulbernhardeipper@gmail.com

Zusammenfassung

Das Werk von Axl Leskoschek steht im Kontext seiner Zeit und seiner Zeitgenossen. Seit dem späten 19. Jh. favorisierten Malmaterialien und -techniken zunehmend eine firnislose, matte Oberfläche, etwa bei Delacroix, Feuerbach, Schiele, van Gogh, Marc, Macke, Mueller und Munch. Leskoschek erzielte diesen Effekt durch unbemalte, grundierte Leinwand oder spezielle Farben wie Schmincke Mussini mit Harzzusatz. Auch Bresslern-Roth, Rotky und Silberbauer verwendeten matt trocknende Leimfarben oder schwach gebundene Tempera. Für das Wandbild „Allegorie der Freunde“ in der Villa Albrecher-Leskoschek wählte er Leimfarben, die günstig waren, schnelle Korrekturen erlaubten und sich rasch entfernen oder übermalen ließen. Angesichts seiner politischen Verfolgung und mehrfachen Inhaftierung könnte diese Materialwahl auch dem Schutz von ihm und seiner Familie gedient haben.

Schlagwörter: Leskoschek, Maltechnik, Materialität, Leimfarbe, Verfolgung

Axl Leskoschek’s matte painting technique

Abstract

The work of Axl Leskoschek must be understood within the context of his time and his contemporaries. Since the late nineteenth century, painting materials and techniques had increasingly favoured a varnish-free, matte surface, as seen, for example, in the works of Delacroix, Feuerbach, Schiele, van Gogh, Marc, Macke, Mueller, and Munch. Leskoschek achieved this effect by leaving the primed canvas unpainted or by using special paints such as Schmincke Mussini with the addition of resin. Bresslern-Roth, Rotky, and Silberbauer likewise used matt-drying glue paints or weakly bound tempera. For the mural *Allegory of the Friends* in the Villa Albrecher-Leskoschek, he chose glue paints, which were inexpensive, allowed for rapid corrections, and could be quickly removed or painted over. In view of his political persecution and repeated imprisonment, this choice of materials may also have served to protect him and his family.

Keywords: Leskoschek, painting, materiality, gluepaint, persecution

Es mag uns heute überraschen, dass Ölgemälde eine freskohafte Mattigkeit aufweisen können, aber schon im ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert ist diese Entwicklung als durchaus üblich anzusehen: Begonnen hatte es 1831 mit Eugène Delacroix'[1] Gemälde *Freiheit auf den Barrikaden*, welches er auf dem Pariser Salon ohne Firnis ausgestellt hatte, was ihm als Verstoß gegen maltechnische Regularien und als Ablehnung des akademischen Diktats angelastet wurde.[2] Ihm folgte Anselm Feuerbach[3] mit seiner Weigerung, einen Firnis auf seine Bilder zu applizieren, was diesem den Vorwurf einer „kalkigen" Malerei einbrachte. Bei Schiele ging die Entwicklung der ungefirnissten Oberfläche noch weiter: Er hat mit mageren, einfachen Kreidegrundschichtaufträgen einen noch viel poröseren Malgrund erzeugt, den er zudem noch teilweise stehen ließ.[4] Pierre Louis Bouvier hatte in seinem *Handbuch der Ölmalerei* von 1895 ebenfalls einen Firnisverzicht propagiert.[5] Auch bei van Gogh, Deusser[6], Marc, Macke, Munch, den französischen Impressionisten und Expressionisten etc. ist diese Auffassung vertreten. Man kann durchaus von einer gesamteuropäischen Mode bzw. Praxis sprechen. Nichtsdestotrotz finden sich heute von Restauratorenhand, also nach der Entstehung der Gemälde, aufgetragene Firnisse auf ursprünglich ungefirnisst gedachten Werken, z. B. von Heckel, Kirchner, Nolde, Schmidt-Rottluff etc., während die Leimfarbenmalerei auf Jute von Otto Mueller mehrheitlich davon verschont blieb.

Die Ölgemälde Axl Leskoscheks sind - wie die vieler seiner Zeitgenossen auch - matt und ungefirnisst.[7] Ein matter, freskohafter, also trockener Effekt wird manchmal - vor allem bei Impressionisten und Expressionisten - dadurch unterstützt, dass kleine Teile unbemalter grundierter Leinwand stehen bleiben und dadurch der Eindruck entsteht, der Maler hätte auf eine nur roh verputzte weiße Wand ein Secco-Fresko oder Pastell gemalt. Wir kennen diesen Farbauftrag nicht nur von den skizzenhaften Gemälden des rheinischen Expressionisten August Deusser[8] oder von Gemälden des italienischen Malers Umberto Noni[9], sondern ebenso konsequent vom schwedischen Maler Carl Wilhelmson[10]. Oder um in Graz zu bleiben, bei Norbertine Bresslern-Roth (1891–1978) und dem mit ihr befreundeten Carl Rotky (1892–1977). Bresslern-Roth präferierte die hochwertigen, industriellen Fertigprodukte der „Schmincke Mussini"-Öl/Harzfarben (Düsseldorf),[11] weil diese weniger glänzend als die "Lukas Schoenfeld"-Öl/Wachsfarben (Düsseldorf) auftrockneten. Der Harzzusatz der Mussini-Farben gab der Malerei bald nach dem Trocknen ein matteres Erscheinen, was ihrer Auffassung entgegenkam. Sicher ist auch, dass Bresslern-Roth ihre Ölfarben nicht selbst anrieb und anrührte,[12] sondern bisweilen nur Fertigprodukte untereinander mischte bzw. die Farben mit Zuschlagstoffen modifizierte.[13] Rotky malte gerne mit Farben auf Kaseinbasis. Der Grazer Fritz Silberbauer (1883–1974) malte ebenso matt, wofür er Leimfarben

bzw. schwach gebundene Leim/Öltempera verwendete. Gefirnisst wurden diese Oberflächen prinzipiell nicht.[14]

So ist Axl Leskoscheks matte Malweise also als zeittypisch für die Entstehungszeit seiner Bilder anzusehen. Inwiefern er dabei auf zeitgenössische Fachliteratur zur Maltechnik zurückgriff, ist nicht geklärt, es kann aber davon ausgegangen werden, dass ihm - schon wegen seiner Studien bei Alfred Schrötter[15] und Alfred Cossmann[16] in Wien - die zu dieser Zeit gängigen Nachschlagewerke vertraut waren.[17]

Nun verhält es sich mit der Wandmalerei in Herbert Eichholzers Villa Albrecher-Leskoschek in Graz anders. Das großflächige Wandgemälde *Allegorie der Freunde* aus dem Jahr 1937/38, misst circa 6 x 1,5 Meter und kann zwar als Dekorationsmalerei eines Innenraumes verstanden werden, aber es ist nicht mit Ölfarben, sondern mit Leimfarben gemalt. Die Analysen des Bundesdenkmalamtes[18] und die Untersuchungen von Dr. Robert Linke, Dipl.-conservator Christian Binder, Mag. Herwig Hubmann und dem Autor bestätigen dieses Bindemittel. Der Umstand der Acrylfarbenübermalung[19] erschwerte die Befundung bzw. Probenentnahme. Die Bindemittel konnten nicht zweifelsfrei ermittelt werden.[20]

Warum nun dieser das Bindemittel betreffende Ausreißer? M. E. ist es möglich, dass Leskoschek nicht aus bloßer Verlegenheit Leimfarben verwendete. Warum nicht ein dauerhaftes, echtes Fresko? Eine stabile Kaseinmalerei, auch Öl/Wachskreiden, Pastellkreiden wären denkbar gewesen. Selbstverständlich hätte er mit Ölfarben die Wand bemalen können, mit diesem Medium war er über viele Jahre vertraut. Auf magerem, unabgesperrtem Grund trocknen Ölfarben zudem binnen Tagesfrist matt und übermalbar auf. Natürlich sind Ölfarben teurer, in Zeiten des Mangels schwerer verfügbar und beim Erwerb größerer Mengen auffälliger[21] als eine mit Celluloseleim[22] zu Hause selbst gemischte und angerührte Leimfarbe (Leskoschek verwendete hierfür preisgünstige farbige Erden, Zinkweiß, Schwerspat).[23] Technisch machbar war für Leskoschek beides. Für die Verwendung von Ölfarben hätte der Platz der Malerei gesprochen: Die Durchreiche zur Küche, die Anrichte, der Esstisch. Gebrauchsspuren wie Spritzer oder Berührungen fallen auf der Ölfarbenoberfläche wenig auf bzw. sind leicht entfernbar. Eine Leimfarbenoberfläche hingegen verzeiht nichts.

Für die Verwendung von Leimfarben hingegen spricht die gobelinhafte Mattigkeit der Oberfläche, die einen wohnlichen Charakter schafft. Auch wird die Ablesbarkeit eines matten Leimfarben-Gemäldes durch Spiegelungen der Lampen nicht beeinträchtigt. Die Farbveränderungen der Farben beim Trocknen zum Hellen hin erfordern ein vorausschauendes Denken des Malers.

Das großformatige Wandbild bedingte ein gedankliches Vorbereiten des Sujets. Die Aufteilung des großen Formats und die Positionierung der Details darin legen dies nahe. Vorliegende Vorzeichnungen und Detailskizzen belegen, dass der Maler sich bewusst war, dieses Format nicht vor Ort intuitiv frei bewältigen zu können.[24] Die Arbeit daran vollzog sich also über einen längeren Zeitraum und konnte beliebig oft unterbrochen werden. Die gewählte Technik kam Leskoschek dabei entgegen: In der Praxis lassen sich während des Malens Leimfarben leichter durch Abwaschen entfernen bzw. durch Übermalen korrigieren. Leimfarben trocknen innerhalb von Minuten. Deshalb sind Nass-in-Nass-Partien nur bei sehr flinkem Auftrag in kleinteiligen Bereichen möglich. Saugende Gründe – wie die vorhandene Kalkputzoberfläche – müssen mit einer Isolierschicht (Leimgrundierung) abgesperrt werden, damit die Farbe nicht aufbrennt. Dies ist beim Wandbild durch eine (wahrscheinlich eingetönte) weiße Grundierung mit Silikatanteilen erfolgt. Darauf legte er die größeren Flächen mit der Hintergrundfarbe an. Auch mit Isolierung ist ein Nass-in-Nass-Arbeiten beschwerlich. Durch die Zwischenschicht der Hintergrundfarbe wird dieser Effekt leicht abgemildert. Werden die Farben für die darauf angelegten Details zu stark verdünnt, sind Rinner oder Farbnasen schwer zu vermeiden. Zu wenig verdünnte Farben lassen zu viel Material plastisch sichtbar liegen (was zur Erzeugung von Oberflächeneffekten manchmal gewünscht sein kann). Bei den vorliegenden Resten der Malerei konnten Pastositäten nicht festgestellt werden, auch erschien der Auftrag eher flüssig und glatt (Verwendung von Haarpinseln) und nicht getupft bzw. pastos. (Aufgrund der Probengröße kann diese Aussage nur für die untersuchten Bereiche und nicht sicher für das gesamte Gemälde gelten, da die Proben sehr kleinteilig waren.)

Ein gewichtiger Aspekt für die Verwendung von Leimfarben ist letztlich aber der Bildinhalt selbst: Die Praxis der Nationalsozialisten, Kritiker argwöhnisch zu überwachen, machte auch vor Leskoschek nicht Halt. Als KPÖ-Mitglied war er bereits 1934, 1935 und 1936 inhaftiert worden. Auch wusste er mit Sicherheit um die sogenannten „Schandausstellungen“, deren erste bereits im April 1933 in Karlsruhe für Beunruhigung in Künstlerkreisen gesorgt hatte. Ihr folgten die „Schreckenskammern“, welche in Museen in Nürnberg und Dessau eingerichtet wurden. Die erste Ausstellung mit dem Titel „Entartete Kunst“ wurde von 23.09. bis 18.10.1933 im Rathaus Dresden und dann an zwölf weiteren Orten gezeigt. Sie wurde zum Vorbild der bekannteren Ausstellung von 19.07. bis 30.11.1937 in den Hofgartenarkaden München.[25] Leskoschek konnte sich denken, dass seine Malerei in Ausdruck, Farbigkeit und Duktus[26] nicht dem von den Nationalsozialisten

gewünschten naturalistischen Stil entsprach. So wurden seine Gemälde dann auch 1939 von der Gestapo konfisziert. Vor diesem Hintergrund ist Leskoscheks Auswahl von Leimfarben einleuchtend: Sie sind schnell abwaschbar oder mit einer anderen Leimfarbe in situ vermischbar bzw. übermalbar, die gemalte Thematik kann in Minutenschnelle unnachvollziehbar gemacht werden: So haben der Maler und seine Angehörigen oder selbst herbeigerufene ungeübte Freunde die Möglichkeit, in kürzester Zeit die Malerei unkenntlich zu machen oder diese gänzlich zu vernichten. Für diesen Zugang spricht auch, dass die surrealistische und zugleich allegorisch-verschlüsselte Thematik den Kindern auch auf Nachfrage nie erklärt wurde: Eine Zeugenschaft hätte unerträgliche Folgen für sie haben können.

Gegen eine Malerei mit Ölfarbe spricht auch, dass sich im porösen Putz beim Erstauftrag die Motive festsetzen: Spuren von Motiven einer Ölfarbenmalerei lassen sich auf porösen Malschichten leichter finden und rekonstruieren.

Letztlich lässt sich eine mit Leimfarben bemalte Wand wie auch eine abgewaschene verputzte Wand leichter und deckender mit den breiten Malerbürsten überstreichen als eine mit Ölfarben bemalte Wand. Selbst wenn man Ölfarbe für eine mehrere Quadratmeter große Wandfläche vorrätig hält, braucht man länger, um eine solche raue Wand zu bestreichen. Bis die Farbe trocknet, riecht diese verdächtig stark, und auf einer bereits einmal mit sperrenden Farben gestrichenen Wand dauert dies noch länger.[27] Diesen Geruch als Indiz für eine Abnahme der Übermalung mit Lösemittel (Terpentin) nehmend, wäre es ein Leichtes gewesen, die Malerei wieder freizulegen und somit belastendes Material gegen den Maler zu erhalten.

M. E. hat Leskoschek bewusst Leimfarben verwendet, um im Fall des Falles sein regimekritisch zu deutendes Bild leicht verschwinden zu lassen. Auch die Wahl einer stark reduzierten Farbigkeit spricht dafür: Der sonst so expressiv kolorierende Leskoschek verwendete für seine *Allegorie der Freunde* pastellige Farben und vermied darin stark akzentuierende Konturen und Kontraste, wie wir sie von seiner Ölmalerei her kennen. Er musste mit allem rechnen und zog dieses auch in Betracht. Der Maler hat also ganz bewusst aus dem ihm zur Verfügung stehenden Spektrum ein Material und eine Technik gewählt, um deren Eigenschaften er wusste.

Es ist eine Ironie der Geschichte, dass das Gemälde in sicheren Zeiten handwerklich beseitigt wurde: Für die neuen Eigentümer wusch man es ab, dann überspachtelte man Ausbrüche im Putz, verschliff die Oberfläche und überstrich die Wand mit roter (!), wasserverdünnbarer Acrylfarbe, die in die Leimfarbenreste –

weil wässrig – hineinsickerte und sich nahezu unlösbar mit diesen verband. In der Folge wurde die Acryloberfläche in den nachfolgenden Dekaden noch dreimal übertapeziert. Hier war nun nichts mehr zu retten. Eine immens zeitintensive Freilegung von Resten hätte bestenfalls rötlich verfärbte, unansehnliche Farbreste/-inseln ans Licht gebracht, die uns eine gänzlich falsche Vorstellung vom Original gegeben hätten. Die verlorenen Bereiche zwischen den Resten hätten einer intensiven Retusche bedurft, deren Objektivität und Sinnhaftigkeit ebenfalls zu hinterfragen gewesen wäre. Insofern ist die derzeitige Rekonstruktion des Wandgemäldes mittels Fotografie eine ehrliche, wenn auch schmerzliche - weil den Verlust deutlich vergegenwärtigende - Lösung: Eine Farbrekonstruktion des verlorenen Originals aufgrund der vorhandenen Fotografien durch referenzbasiertes Kolorieren bleibt im Bereich des akzeptablen Möglichen.



Abb. 1: Axl Leskoschek, Stillleben mit Flasche und Zitrone, Öl/Leinen, NG Inv.-Nr. I/597. Auf dem von der Gestapo konfiszierten Gemälde befindet sich rechts oben ein Papieretikett mit der Aufschrift „Gestapo, Graz 1939 No 12“ (© Universalmuseum Joanneum).



Abb. 2: Axl Leskoschek, Stillleben mit Flasche und Zitrone, Detail: Papieretikett . Unterhalb des Etiketts sieht man einen glänzenden Bereich mit so hoher Eigenspannung, dass sich zu Inseln bildende Farbe schollenartig abreißt. 2021 wurde erkannt, dass es sich hier um einen Leimauftrag handelt, der partiell zur Anbringung des Etiketts vorderseitig durch die Gestapo aufgetragen wurde (©Universalmuseum Joanneum).



Abb. 3: Axl Leskoschek, Industrieanlage, um 1935, Öl/Leinwand, 90 x 75 cm, ungefirnisst, Schenkung Dr. Spira 1948, NG Inv.-Nr. I/596 (©Universalmuseum Joanneum).



Abb. 4: Axl Leskoschek, Industrieanlage, um 1935, Detail: Aufkleber (©Universalmuseum Joanneum).

Anmerkungen

1 Ferdinand Victor Eugène Delacroix (* 26.8.1798 in Charenton-Saint-Maurice, Paris; † 13.8.1863 in Paris) war ein französischer Maler und gilt als Wegbereiter des Impressionismus.

2 Julia Feldtkeller, Der Feind Staub. Restaurierung und Sauberkeit, in: Staub. Eine interdisziplinäre Perspektive, Daniel Gethmann, Anselm Wagner (Hg.), Wien: LIT 2013, S. 63–74, hier S. 70.

3 Anselm Feuerbach (* 12.9.1829 in Speyer; † 4.1.1880 in Venedig) war ein deutscher Maler des Historismus.

4 Egon Schiele (* 12. Juni 1890 in Tulln an der Donau, Österreich-Ungarn; † 31. Oktober 1918 in Wien), *Hauswand*, 1914, Österreichische Galerie, Wien; *Junge Mutter*, 1914, Wien Museum.

5 Pierre Louis Bouvier, Handbuch der Ölmalerei für Künstler und Kunstfreunde, 7. Aufl., Braunschweig: Schwetschke 1895, zit. nach: Caroline von Saint-George, Die Ästhetik der Oberfläche - Vom Umgang mit Firnis in der deutschen Malerei um 1900 mit abschließendem Blick auf die „Brücke", in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung (27), Heft 1, Worms 2013, S. 105–124, hier S. 110.

6 Paul-Bernhard Eipper, Das Werk August Deussers. Maltechnik, Malprozess und verwendete Materialien, in: Restauro (7), München 2005, S. 511–517.

7 Für die Ausstellung: „Axl Leskoschek – Brasilien" in der Neuen Galerie Graz (1.7.–21.8.2022) wurde vom Autor der gesamte Bestand an Ölgemälden von Axl Leskoschek im Besitz des Universalmuseums Joanneum bearbeitet. Axl Leskoschek. Brasilien. Ausstellungskatalog zu: Peter Peer (Hg.), Axl Leskoschek. Brasilien. Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, 1.7.-21.08.2022. Eigenverlag Universalmuseum Joanneum, Graz 2022, S. 1–136.

8 August Deusser (1870–1942), z. B.: *Pferd mit Karre*, um 1904/1907, und *Reitender Kürassieroffizier*, um 1918/24; Paul-Bernhard Eipper, Das Werk August Deussers, 2005, S. 511–517.

9 Umberto Noni (1892–1971), ital. Maler, freskierte in Jerusalem in der Gethsemane-Grotte, im Chor der Kirche auf dem Schäferfeld, Bethlehem, und schuf auch Plakate und Werbegrafik (z. B. 1927, 1929 Deckblatt des Reisemagazins: *Sul Mare*; 1931 Busfahrplan-Deckblatt zu *Da Roma 3 Ore Funivia Aquila Gran Sasso*; 1933 *L´Aquila degli Abruzzi*). Auf Schloss Miramare, Triest, sind zwei ungefirnisste Tierbilder aus dem Jahre 1931 von ihm zu sehen.

10 Carl Wilhelmson (1866–1928), z. B.: *Aftonbild, Bohuslän*, 1903, und *Jordarbetare, Uppland*, 1904, Thielska Galleriet, Stockholm.

11 Zumindest ab den 1960ern belegt. Freundlicher Hinweis von August Trummer, der als Jugendlicher öfters bei Norbertine von Bresslern-Roth im Atelier zu Besuch war. Zu „Schmincke Mussini"-Farben siehe auch: Paul-Bernhard Eipper, Vier Künstlerfarben- und Malmaterialhersteller zwischen 1900 und 1970. Die Reinigung von Gemäldeoberflächen mit wässrigen Systemen, Bern 1997, S. 8–11.

12 Dies wird auch durch Augenzeugen gestützt (z. B. August Trummer).

13 Interview von Norbertine Bresslern-Roth mit Trude Aldrian am 11.7.1961, unveröffentlichtes Tondokument, Archiv MMS/UMJ. „*[Ich] [m]ische mir auch die Farben selbst, weil man da besser weiß, was drinnen ist. Sie sind dann chemisch sicher und sie verändern sich nicht. Ich habe überhaupt eine sehr kleine Palette. Ich habe, sie sehen dort, vielleicht acht Farben im Ganzen*." Sie bezieht sich dabei hauptsächlich auf ihre Pastellkreiden.

14 In einem Schreiben, das Ölbild *Urwald* behandelnd, datiert vom 1.11.1943, unterschrieben von Norbertine von Bresslern-Roth und ihrem Mann, heißt es: „*Das Bild […] ist auf Jute mit selbstgemachtem Kreidegurnd [alla] prima gemalt. Es soll n i c h t gefirnisst werden, sonst ist die matte Oberfläche und ein grosser Reiz beim Teufel […]*". Steiermärkisches Landesarchiv Graz, Neue Galerie, Karton 1356.

15 Alfred Schrötter, Ritter von Kristelli (1851–1935) war Leiter einer Meisterklasse für Malerei an der Zeichenakademie in Graz und hier von 1900 bis 1923 u. a. Lehrer von Marie Baselli, Norbertine Bresslern-Roth, Leo Grimm, Franz Hofer, Karl Mader, Paul Schmidtbauer, Fritz Silberbauer und Franz M. Zerlacher.

16 Alfred Cossmann (1870–1951) war Kupferstecher, Gebrauchsgrafiker und Illustrator.

[17] Etwa: Max Doerner, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, 1. Aufl., München/Berlin/Leipzig: Verlag für praktische Kunstwissenschaft 1921; Kurt Wehlte, Ölmalerei, Ravensburg: Otto Maier Verlag 1938; ders., Wandmalerei, Ravensburg: Otto Maier Verlag 1938; ders., Temperamalerei, Ravensburg: Otto Maier Verlag 1940; Carl Koch, Großes Malereihandbuch, Nordhausen: Killinger 1936.

[18] Ein Gutachten des Bundesdenkmalamtes wurde nach der Baubegehung der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark an der Universität Graz mit dem Bundesdenkmalamt am 22.5.2012 erstellt.

[19] Acrylfarben werden auch als Abtön-Farben, Binder-Farben, Dispersions-Farben, Emulsions-Farben, Kunstharz-Dispersionsfarben, Kunstharz-Suspensionsfarben, Kunststoff-Latex-Farben, Plastik-Farben, Polymer-Farben oder Vollton-Farben bezeichnet. Dispersion steht allgemein für die Verteilung eines Stoffes in einer Flüssigkeit. Der Oberbegriff „Dispersion" umfasst Emulsionen (flüssiger Stoff in Flüssigkeit) und Suspension (fester Stoff in Flüssigkeit). Eine Kunststoffdispersion bezeichnet die Verteilung eines Kunstharzes (Polymer) in einer Flüssigkeit.

[20] Eva Klein / Herwig Hubmann / Robert Linke, Interdisziplinäre Befundsicherung und Untersuchung in der Denkmalpflege am Beispiel der Villa Albrecher-Leskoschek, in: Denk!mal Zukunft. Der Umgang mit historischem Kulturgut im Spannungsfeld von Gesellschaft, Forschung und Praxis, Eva Klein / Rosmarie Schiestl / Margit Stadlober (Hg.), Graz 2012, S. 81–95, hier S. 88, 92 ff.

[21] Die Nationalsozialisten belegten Emil Nolde 1941 mit einem offiziellen Berufs- und Malverbot. Bis Kriegsende malte er im Verborgenen nur mit den ihm verbleibenden Aquarellfarben.

[22] Norbertine Bresslern-Roth nutzte zeitgleich Celluloseleim zur Grundierung ihrer Jutegewebe. Paul-Bernhard Eipper, Malmaterial, Malprozess, Maltechnik und Restaurierung. Gemälde von Norbertine von Bresslern-Roth, in: Restauro (8), München 2015, S. 32–41, hier S. 33.

[23] Rein theoretisch ist die Zugabe von einem Emulsionsbindemittel denkbar, es kann sich aber auch um in die Leimfarbe eingesickertes Bindemittel der roten Acrylfarbenübermalung oder einen Tiefgrund zur Absperrung der Leimfarbe vor dem Überstreichen mit der roten Acrylfarbe handeln. Mit Vorläufern der heute gebräuchlichen wasserverdünnbaren Acrylfarben ist erst ab 1936 zu rechnen. Aus dem Zeitkontext heraus ist es m. E. äußerst unwahrscheinlich, dass der eher konventionelle Malmaterialien und -techniken nutzende Axl Leskoschek am Wandbild ein Emulsionsbindemittel – quasi experimentell – eingesetzt hat. Allerdings kam bereits 1928 das wässrige Dispersionsbindemittel Caparol® über die Deutschen Amphibolinwerke auf den Markt, mit dessen Hilfe Maler aus Pigmenten und Füllstoffen ihre Anstrichfarbe selbst herstellen konnten. Dabei handelte es sich aber nicht um Bindemittel auf Kunstharz-Dispersionsbasis, sondern um eine Mischung aus Kasein, Paraffin und Oleum (Heizöl). Diese Komponenten sind in den entnommenen Farbproben des Wandbildes aber nicht nachweisbar. Die Deutschen Amphibolinwerke setzten erstmalig 1936 eine Kunstharz-Dispersion anstelle von Öl im Caparol®-Binder ein: Die Caparol-Paste ölfrei (50%ige Dispersion in Wasser) markiert somit den Beginn der modernen Dispersionsfarbentechnik. Die Adaption dieser Entwicklungen durch die Künstler erforderte Zeit, sie vollzog sich zunehmend ab den 40er-Jahren, aber vor allem nach dem Krieg und somit nach der Entstehung des Wandbilds. So verbreitete sich auch Immunin®, ein Produkt auf Polyvinylacetatbasis der Temperolwerke Hamburg, seit den 40er-Jahren und wurde sogar vom Doerner Institut vor allem zur Grundierung von Leinwänden empfohlen. Auch bei der Künstlerfarbenfabrik Schmincke wurde der Wechsel von Leim-Öl-Kreidegründen zu kunstharzgebundenen Malgründen auf textilen Trägern diskutiert und vollzogen (Otto Ernst Hesse: Kunstharz für Künstler, in: Maltechnik, 3, 1965, S. 86ff). Für die Übermalung von Lekoscheks Wandbild waren ab1956 folgende Farben verfügbar: Amphibolin® auf Basis von Vinylpropionat sowie 1965 die AVA®-Abtönfarben auf Basis eines Copolymerisationsproduktes aus Vinylacetat und Dibutylmaleinat bei den Deutschen Amphibolinwerken, Ober-Ramstadt. Aus den 60er-Jahren stammen auch die Produkte Herbol® der Herbol GmbH Köln und Colorvit® der Habich's Farbenfabriken Reinhardshagen (Paul-Bernhard Eipper, Reinigung von Acrylfarbenoberflächen, in: Handbuch der Oberflächenreinigung. 5. + 6. Aufl. Verlag Dr. Müller-Straten, München 2018, S. 159–195, hier S. 160).

[24] Eva Klein, Verborgene Moderne: Das Wandgemälde Allegorie der Freunde von Axl Leskoschek in der Villa Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, in: Klein / Schiestl / Stadlober 2012, S. 61–79, hier S. 72–76.

[25] Nach der Ausstellung in München wanderte die Ausstellung von 1937 bis 1941 weiter nach Berlin (Februar–Mai 1938), Leipzig (Mai–Juni 1938), Düsseldorf (Juni–August 1938), Salzburg (September–Oktober 1938), Hamburg (November–Dezember 1938), Stettin (Januar–Februar 1939), Weimar (März–April 1939), Wien (Mai–Juni 1939), Frankfurt am Main (Juni–Juli 1939), Chemnitz (August 1939), Waldenburg (Schlesien) (Januar–Februar 1940), Halle an der Saale (März–April 1941); <https://de.wikipedia.org/wiki/Entartete_Kunst_(Ausstellung)> (Zugriff: 14.6.2026).

[26] Besonders Anklänge an den französischen Impressionismus und Expressionismus waren spätestens seit dem Vinnen-Streit 1911 in deutschnationalen Kreisen in Verruf; <https://de.wikipedia.org/wiki/Bremer_K%C3%BCnstlerstreit> (Zugriff: 14.6.2026).

[27] Angemerkt werden muss, dass rein theoretisch ab Mitte/Ende der 30er-Jahre auch schon die schnell trocknenden Alkydharzfarben in Österreich erhältlich gewesen sein könnten. Paul-Bernhard Eipper, Zur Reinigung von Alkydharzfarben, in: Handbuch der Oberflächenreinigung, Paul-Bernhard Eipper (Hg.), 7. Aufl., München 2021, Bd. III., S. 303–315.