

Evlietinghoff

Die Transparenz (Transluzenz) der Farbe – das entscheidende Phänomen

Letzte Überarbeitung Dezember 2015

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 er im Deutschen *Transparenz* nennt, da dies ein geläufiger Begriff der Alltagssprache ist. Wissenschaftlich genauer sind der Terminus *Trans-luzenz* und das Adjektiv *transluzent*.

Die Farben bei Gauguin, van Gogh und den Expressionisten sind häufig sehr intensiv. Da sie meist deckend aufgetragen sind, fehlt ihnen die Transparenz von Lasuren, nuancierte Übergänge fallen weg. Die Bildteile stehen farblich ziemlich gleichwertig nebeneinander, die Darstellungen wirken daher flacher, bisweilen sogar plakativ. In der traditionellen Malerei entsteht die Bildtiefe nicht nur durch Perspektiven, sondern auch mittels des mehrschichtigen Farbauftrags mehr oder weniger transluzenter Schichten.

In der mündlichen und praktischen Weitergabe von Meister zu Schüler waren die Auswirkung und der Nutzen früher wohl selbstverständlich, doch nahm das Interesse daran (besonders an den Dunkel-Lasuren) bereits im Rokoko vorübergehend ab, wurde zwar noch einmal wiederbelebt, erlag dann aber 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 mehr gelehrt und die spärlichen Rückblicke und Aufzeichnungen von Rezepturen in der Literatur ersetzen die fehlende Überlieferung nicht.

Vietinghoffs Erwachen, seine Ausbildung und Anfänge fallen in die Zeit von Jugendstil und Klassischer Moderne, in den Expressionismus sowie in die Revolutionen durch den Dadaismus, den Kubismus, das Bauhaus, den Beginn der Abstrakten Malerei 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 direkt an den Originalen in den Museen und durch Experimentieren im eigenen Atelier.

Als er zu Beginn seiner Karriere nach Paris zieht, liegt der Altersdurchschnitt der damals zwanzig wichtigsten und tonangebenden Maler bei 43 Jahren (darunter Chagall, Matisse, Delaunay, Picasso, Malewitsch, Kandinsky, Klee, Feininger, Arp, Mondrian). Die meisten von ihnen hatten also ein Alter, in dem sie ihre Phase des Suchens und Experimentierens hinter sich und ihren Stil entwickelt hatten. Sie hatten sich bereits etabliert und dominierten die Kunstszene.

Im Zuge seiner Jahrzehnte langen 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. Es scheint die erste schriftliche Darstellung dieses für die europäische Malerei so entscheidenden Phänomens zu sein. Die Transluzenz ist die vierte Eigenschaft einer Farbe: die **Lichtsättigung**.

- **Transluzenz:** Lichtdurchlässigkeit (z.B. bei menschlicher Haut)
Transluzent: (in der Malerei) „lichterfüllt“ (Negation: reflektierend, opak, „stumpf“)

Dagegen Transparenz: „Blickdurchlässigkeit“
Transparent: „durchsichtig“ (wie eine Glasscheibe).

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 und wird sich dabei klar über den Unterschied zwischen der sogenannten additiven und der subtraktiven Mischung. Bei der einen ergeben sich neue Farben durch Vermischen mehrerer Ausgangsfarben schon auf der Palette zu einer einzigen Malfarbe; bei der anderen entstehen Farbergebnisse nach Überlagerung durchscheinender Schichten auf dem Bild selbst. **Die Transluzenz ist das A und O mehrschichtiger Öl-Harz-Malerei, denn sie ist ihr charakteristisches Gestaltungsmittel.** Ohne das Ziel, 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 Farbergebnissen, die so auf der Palette als Einzelfarbe gar nicht gemischt werden können. Die zuletzt im Auge des Betrachters entstehende Farbe hat eine transluzente, lichterfüllte Qualität. Deshalb ist der farbliche Gesamteindruck mehrschichtiger Malweise mit Lasuren (z.B. bei Goya, Vermeer, Chardin, Friedrich) gegenüber mehr oder weniger einschichtiger Malerei bzw. solcher mit deckenden Farben so fundamental verschieden (vgl. Monet, van Gogh, Kokoschka). Und zwar unabhängig vom persönlichen Ausdruck oder dem stilistischen Trend der jeweiligen Epoche.

Der Unterschied zwischen transluzent und nicht-transluzent ist ähnlich dem zwischen einem Diapositiv und einem in Farbwerten, Farbtönen und Farbintensität identischen Papierabzug desselben Dias, bei dem jedoch das durchdringende Licht fehlt. Die endgültige sich aus einzelnen gemalten Schichten zusammensetzende Farbe, die schließlich das Auge erreicht, erhält deshalb 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, 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**. Der deutschen Alltagssprache fehlt hier ein geläufiger Begriff; korrekt wäre aus den lateinischen Sprachen übernommen Transluzenz als Substantiv

bzw. transluzent als Adjektiv. In Französisch unterscheidet man selbstverständlicher „Transparence“ von „Translucidité“ und in Spanisch „transparente“ von „translúcido“, wobei der etymologische Ursprung „luc“ von „scheinen“ und „leuchten“ bzw. „lux“ von „Licht“ erkennbar ist. Das Englische hat (anders als das Deutsche) beide Fremdwörter integriert: „Transparency“ und „Translucency“.

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 Lasuren, 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 sowohl auf dem Hinweg (eventuell bis auf den Grund) und auf dem Rückweg von tieferen Schichten wieder an die Bildoberfläche. **Teilweise bleibt ein Bruchteil des Lichts zwischen den Farbschichten „gefangen“ und füllt die Farbe als solche. Das ganze Phänomen wird physikalisch „Vielstrahl-Interferenz“ genannt.** Da wir die Farben als solche nur deshalb wahrnehmen, weil die entsprechenden Pigmente unter dem Einfall des Lichts aufleuchten („Fotonen-Emission“), können die Farben in diesen zahllosen Brechungsmöglichkeiten des Lichts in unvorstellbar viele Nuancen variiert werden.

Wird z.B. der Himmel mit einer Malfarbe aus einer additiven Mischung mehrerer Tubenfarben auf der Palette in einer einzigen Schicht mehr oder weniger deckend auf die Leinwand gebracht, fehlt die Transparenz und die Farbe wirkt flach. Derselbe Himmel kann auch durch Überlagern mehrerer Lasuren auf dem Bild selbst entstehen. Dann bekommt die letztlich erst auf dem Bild entstandene Farbe, die in den drei bekannten Eigenschaften (Ton, Wert, Intensität) der anderen gleich sein kann, aufgrund ihrer Mehrschichtigkeit zusätzlich 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, wie von Stoffen und Keramik, von Bäumen, Blumen und Früchten. Immer schimmert etwas Tieferliegendes durch, die Summe übereinander liegender Einzelfarben ergibt eine objektspezifische, körperhafte Farbqualität.

Das Auge des Betrachters bekommt seinen Wiedererkennungseffekt nicht durch das Abbilden von Äußerlichkeiten, sondern durch eine natürlich wirkende Lichtsättigung der Farben. Beispiele von wolkeigem Himmel zeigen wie mit der Abkehr von der Lasurentchnik die Plastizität der Wolken und deren natürlicher Eindruck verloren geht; man vergleiche Landschaften von Malern wie Ruisdael, van Goyen, Achenbach und Constable einerseits mit solchen von van Gogh, Hodler, Monet oder Pissarro andererseits.

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 Bindemittel.
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 transluzentes Farbergebnis 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. Eine gewisse Differenzierung kann dann nur noch durch die Menge des Auftrags oder durch Hineinmalen einer anderen deckenden Farbe herbeigeführt werden. Impressionisten setzen neben(!) einen deckenden Farbstrich einen anderen, sodass in gewissem Abstand eine farbliche Mischung im Auge des Betrachters entsteht. Die Abstufungen und Übergänge der Lasurentchnik können damit jedoch nicht erreicht werden.

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 grünlichgrau, 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.“

(Egon von Vietinghoff, *Handbuch zu Technik der Malerei*)

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 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 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 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 Kräuter.

Beim einschichtigen bzw. Nass-in-Nass-Malen, d.h. seit etwa 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.**

Die Gründe für das Verlassen der traditionellen Malweise waren eher spirituuell-emotionale als handwerklich-technische. Trotzdem opferte man die von vielen Generationen geschätzten, angewandten und nützlichsten Erkenntnisse, um bald darauf mit erneuter Unzufriedenheit neue Stilrichtungen einzuschlagen. Mit dem Verlust handwerklichen Wissens gingen vermehrt auch maltechnische Darstellungsprobleme bei der Umsetzung des Geschautem auf die Leinwand einher, aus denen man teilweise eine neue Weltanschauung machte. So verstieg sich der Maler Henri Matisse zum Diktum „*Je flacher, desto mehr ist es Malerei*“. Das mag für den Anstrich von Wänden zutreffen und gipfelte in den monochromen Leinwänden von Yves Klein, der diesen Spruch besonders wörtlich nahm. Das Copyright seines „Meisterwerks“ in Blau (1962) wurde auf Wikipedia wegen mangelnder „Schöpfungstiefe“ (auch „Gestaltungshöhe“ genannt) später angezweifelt. Die „Originalität“ kippt dabei ins Nichtssagende um, woran auch die Patentierung(!) seines spezifischen Blaus nichts ändert.

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 Transluzenz und deren Anwendung bereits Geschichte – sich daran zu erinnern passte nicht ins Image der Moderne.

Egon von 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-Lasurentechnik mit ihren einmaligen Möglichkeiten 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, flach oder sogar „steril“. 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 Transluzenz mehrerer Schichten die Farbflächen selbst von innen heraus durchgestaltet sind, wird eine dem Objekt immanente Plastizität wahrgenommen. Das auf mehreren Ebenen reflektierende Licht füllt die Farbe, lässt sie atmen, sodass 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 kompensierend eingeführt werden müssen.

Die von Egon von Vietinghoff formulierte **Methode „Schule reinen Schauens“** (siehe den Text dazu) 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 physikalischen Eigenschaft der Transluzenz des Farbmaterials basiert. Mit der *Schule reinen Schauens* kombiniert ermöglicht sie, den inneren Aufbau, die geistige Schwingung, den Puls der Dinge zu vermitteln. Der im Sinne *visionärer Malerei* arbeitende Künstler taucht während seiner „Meditation“ über die optische Auflösung der Objekte in ein Spiel von Farben und transzendiert die äußeren Formen. Er durchdringt die Natur der Objekte, stößt zu deren Wesensgrund vor, er charakterisiert ihre innere Beschaffenheit und Dynamik mit ausschließlich visuellen Mitteln (d.h. ohne gedankliche Absichten) und holt einzig die farblichen Erscheinungen ins Sichtbare, an die Oberfläche der Leinwand.

Die Transluzenz der endgültigen Farbe, die von der Lichtbrechung in den Einzellasuren abhängt, ist einerseits ein *physikalisches* Phänomen, dessen Anwendung subtile optische Effekte bewirkt. Andererseits ist sie auch geeignet, Wesentliches transluzent / transparent(!) d.h. erkennbar zu machen.

Der Transluzenz kommt also 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. *Vietinghoff – der Mystiker und seine Zeitgenossen*)

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“**. 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 eine allfällige Botschaft interessieren dabei gar nicht. **Deshalb sind Vietinghoffs Werke, wie alle anderen aus visionärer Malerei entstanden, primär keine Illustrationen und haben deshalb auch mit Naturalismus (s.d.) nichts zu tun, obwohl sie gegenständlich sind.**

Siehe auch: Egon von Vietinghoff, *DuMonts Handbuch zur Technik der Malerei*, Köln 1983 (1991).

Themen der kostenlosen Download-Texte auf der Website

Jeweils beim Kapitelanfang oder auf der Download-Seite

Überblick

- Kurze illustrierte Erstinformationen
- Dreispaltiger Flyer (ohne Illustrationen)
- Texte der kleinen Website

Biographie

- Leben, Chronologie, Bibliographie
- Egon von Vietinghoffs Erinnerungen
- Anekdoten über Egon von Vietinghoff
- Egon von Vietinghoffs schicksalhafte Beziehungen – Vorfahren, Eltern, Marguerite Yourcenar

Technik und Handwerk

- Mehrschichtige Öl-Harz-Malerei – ein europäisches Kulturerbe
- Transparenz der Farbe – das entscheidende Phänomen
- Das vergriffene *Handbuch zur Technik der Malerei*
- Bildentstehung
- Stricharten

Philosophie – Visionäre Malerei

- Naturähnlichkeit kontra Naturalismus – das große Missverständnis
- Die Schule reinen Schauens – ein meditativer Weg zur künstlerischen Vision
- Vietinghoff – der Mystiker und seine Zeitgenossen
- Manuskript *Das Wesen der bildenden Kunst* (in 5 Kapiteln)

Werk

- Sujets und Stil
- Künstlerische Phasen, Versuch einer zeitlichen Gliederung
- Statistik

Galerie

- Bildbeschreibungen – Künstlerische, technische und anekdotische Betrachtung von 84 Gemälden
 - 1) Einzel aus der Galerie
 - 2) Bilder in der Stiftungssammlung zusammen in 1 PDF-Dokument
 - 3) Bilder in Privatbesitz zusammen in 1 PDF-Dokument

Stiftung

- Die Egon von Vietinghoff-Stiftung und ihre Ziele
- Verschiedene Newsletter

Verkäufliche Werke

- Situation, Preisniveau, Dringende Bitte, Kooperation, Galerie