



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Technik der Aquarell-Malerei

Fischer, Ludwig Hans

Wien, 1892

[urn:nbn:de:hbz:466:1-74368](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-74368)

The cover features a central illustration of a landscape with a large, dark, pointed tree in the foreground and a smaller tree to the left. A paintbrush with a wooden handle and a palette are positioned in the upper left corner. The entire scene is framed by a light-colored border with four circular fasteners at the corners. The title is written in a large, elegant, black cursive script across the middle of the cover.

Die Technik
der
Aquarell Malerei.

Ludwig Hans Fischer

ANDERER & GÖSCHL FR.

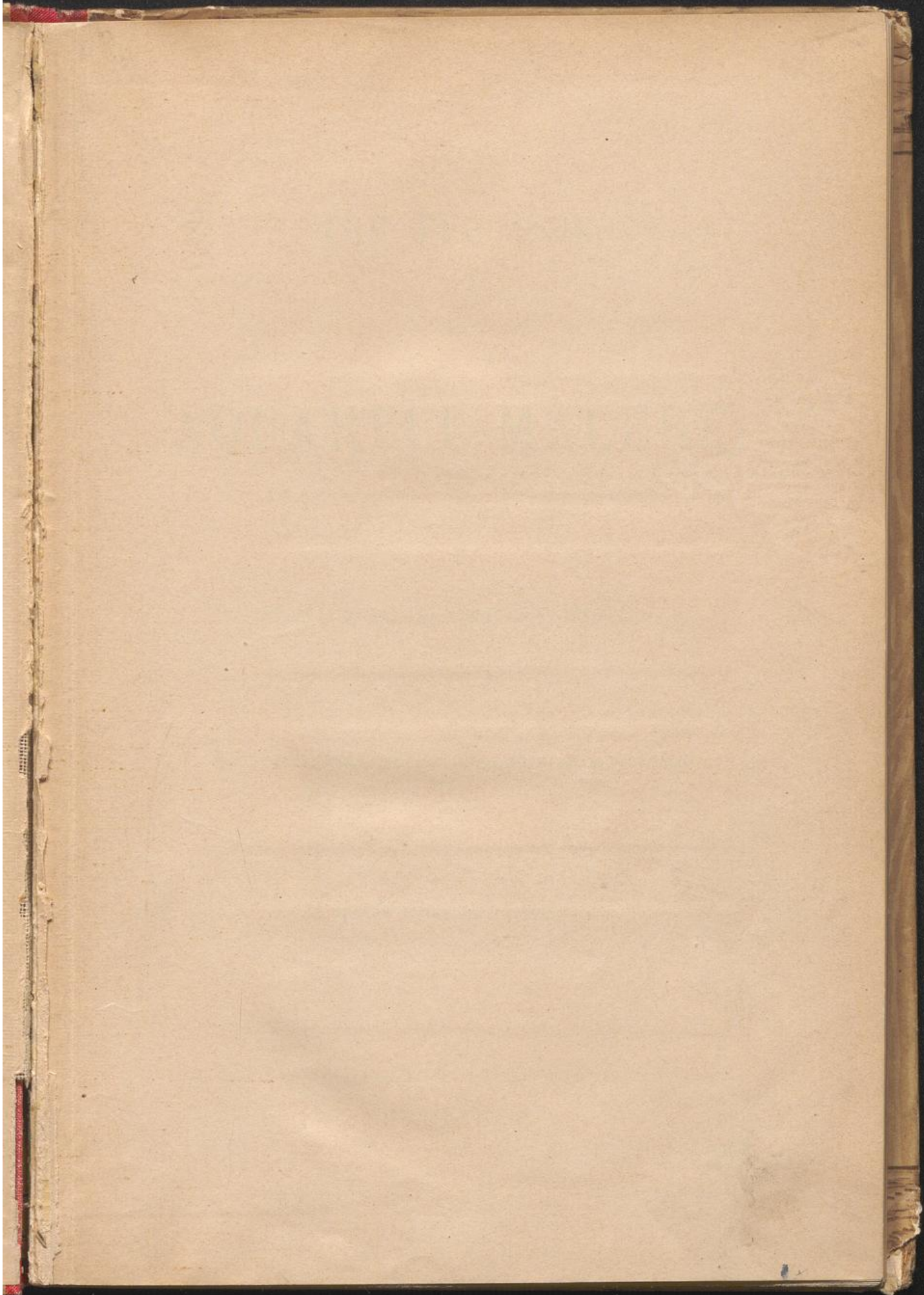
M
21 449

5-

1029.

92.





5-

6

DIE TECHNIK
DER
AQUARELL-MALEREI

VON
LUDWIG HANS FISCHER.

MIT 17 TEXTILLUSTRATIONEN UND 15 ILLUSTRATIONEN IN FARBENDRUCK.

FÜNFTE VERBESSERTE AUFLAGE.



WIEN.

DRUCK UND VERLAG VON CARL GEROLD'S SOHN.

1892



5-

03
M
21449

Geschichtliches.

Die Aquarellmalerei im weiteren Sinne ist fast so alt als die Malerei überhaupt; die ältesten Documente des Orients und die Urkunden auf Pergament liefern uns Beispiele dafür. Grosse Kunstschatze bergen die pergamentenen Bücher aus christlicher Zeit, sowie die alten kunstvoll ausgestatteten Korane.

Im engeren Sinne hängt die Aquarellmalerei mit der Erfindung des Papiere zusammen, ihre Anfänge sind in den getuschten und sepirtten Skizzen der Niederländer und Italiener zu suchen, welche Technik später in selbstständigen Kunstwerken auftrat und sich eine geraume Zeit lang grosser Beliebtheit erfreute. Allmählig gab man der Tusche oder Sepia andere Farben bei und nannte dies »laviren«, welche Technik mit den colorirten Kupferstichen zu gleicher Zeit florirte und charakteristisch für jene kunstarne und geschmacklose Zeit wurde.

Allmählig entwickelte sich aus letzterer die eigentliche Aquarellmalerei, welche später eine Höhe erreichte, die diesen Kunstzweig auf gleiche Stufe mit solchen anderer Technik stellt, ja Vortheile aufzuweisen hatte, die ihr auf einzelnen Gebieten den Vorzug erstritten und bewahrten.

Die Engländer waren die ersten, welche die Aquarellmalerei auf diese Höhe brachten und auf alle Arten der Malerei übertrugen. Nirgends ist daher dieser Kunstzweig so populär geworden wie dort, in allen Schichten der Bevölkerung interessirt

man sich dafür, und wer immerhin kann und Musse hat, versucht sich selbst in dieser Kunst, ja es gibt in den gebildeten Kreisen Englands — besonders unter den Damen — nur wenige, welche nicht aquarellmalen; und wenn die Kunst auch wenig bei diesen Versuchen gewinnt, das Interesse daran wird stets rege gehalten und das Verständniss für gute Kunstwerke geweckt.

London allein besitzt zwei grosse Aquarell-Gesellschaften (Society of British artists in water colours), deren Ausstellungen zu den wichtigsten Momenten im englischen Kunstleben gehören. Die Namen der besten Aquarellisten sind dort Jedermann geläufig.

In Frankreich und Belgien ist man längst schon in die Fussstapfen der Engländer getreten, die Spanier haben Schule gemacht, welche den Italienern als ihre Nachahmer zu jener Virtuosität verhalfen, die sie gegenwärtig auszeichnet. Ihre Bilder bestechen durchwegs durch brillante und geschickte Ausführung, abgesehen von dem inneren Kunstwerthe; manche Namen leuchten aus der grossen Masse der italienischen Aquarellisten weit hervor und sind in der ganzen Welt bekannt. Im richtigen Verständnisse für die Sache gibt es kaum einen italienischen Maler, der nicht ebenso gut wie in Oel auch in Aquarell zu malen versteht, und wo ihm letzteres besser passt, wendet er es an. Zu der grossen Fertigkeit und allgemeinen Anwendung des Aquarelles tragen nicht wenig die in Italien gebräuchlichen Abendmodelle bei, bei welchen gemeinschaftlich in Aquarell gemalt und studirt wird, besonders in Rom im Circolo internationale.

In Deutschland und Oesterreich ist das Aquarell noch nicht genügend populär geworden, manche unbegründete Vorurtheile haften noch daran, es war lange Zeit das Stiefkind der Muse und der Ausstellungen, trotzdem dass gerade in diesem Kunstzweige Namen aufzuweisen sind, welche in der ganzen Welt sich Ruhm erworben haben. Es gibt in den Sammlungen von Studien älterer und noch lebender Künstler Blätter, welche als Aquarelle sozusagen unbewusst zumeist aus der Nothwen-

digkeit der Verhältnisse und der dem Zwecke günstigen Eigenart der Aquarelltechnik entstanden sind, und diese sind gerade oft von dem grössten Interesse und Kunstwerth, als Aquarelle betrachtet. Leicht hingeworfene Skizzen, zumeist aber Studien nach der Natur, bei welchen sich der Künftler von keinem andern Motive leiten liess, als einmal recht in das Wesen des gewählten Gegenstandes einzudringen, theils um den plötzlich empfangenen Eindruck der Erscheinung möglichst rasch festzuhalten, wobei die Flüchtigkeit durch jäh wechselnde Beleuchtung des Motives bedingt ist, andererseits bei Detailstudien, um, abgesehen von der malerischen Wirkung, das Wesen der einzelnen Bestandtheile oder Formen eines Gegenstandes näher kennen zu lernen. Solche Studien sind nicht nur ein Kunstwerk an und für sich, sondern sie gewähren auch zugleich einen tiefen Einblick in den Geist und die Empfindung des Künstlers. Ich erinnere beispielsweise an einzelne Studien, welche Albrecht Dürer in Aquarell gemalt hat. Speciell in Oesterreich wurde auf diesem Gebiete schon Bedeutendes geleistet, als die moderne Kunst überhaupt noch sehr im Argen lag.

Es macht sich aber in jüngster Zeit bereits eine Strömung bemerkbar, welche mit Recht vermuthen lässt, dass Deutschland in dieser Beziehung gegen andere Staaten nicht zurückbleibt. Deutschland kann mit Stolz auf seine Aquarellisten blicken, und es bedarf nur eines Anstosses, so schiessen sie wie die Krystalle zusammen; vorläufig spricht man in Berlin bereits von einer Aquarellisten-Gesellschaft.

In Oesterreich existirt seit einigen Jahren der Aquarellisten-Club der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens und hat bereits eine stattliche Anzahl Mitglieder, sowie einen Kreis von Freunden der Kunst, welche sich speciell für Aquarellmalerei interessiren.

Wesen der Aquarellmalerei.

Die meist durchsichtigen oder wenigstens durch so feine Zertheilung durchsichtig erscheinenden und mit wenig Klebstoff verbundenen Farben der Aquarellmalerei bedingen eine Technik, welche von der Oeltechnik sehr verschieden ist.

Während letztere im Entstehen des Kunstwerkes stets mit dunklen Tönen beginnt und allmählig in lichtere Töne übergeht bis zur Steigerung in das höchste Licht, so ist bei der Aquarellmalerei das Umgekehrte der Fall. Das weisse Papier ist für den Aquarellmaler das höchste Licht, welches durch Farbe allmählig abgetönt wird, bis die dunkelsten Stellen das Gemälde zur Vollendung bringen.

Aus diesem Principe entspringt die Nothwendigkeit, mit dem Lichte so lange wie möglich zu sparen, denn einmal gedecktes Licht ist nie mehr, was immer man für Mittel anwendet, auf die ursprüngliche Helligkeit des unberührten Papiere zu bringen. Aus demselben Grunde verliert selbstverständlich das Papier stets an Licht, je mehr dasselbe während der Arbeit mit Farbe gedeckt wird. Man wird daher in der Aquarellmalerei womöglich Farben wählen, welche mit geringer Menge von Farbstoff einen möglichst starken Farbeneffect ergeben, bis sich bei einzelnen Stellen die Nothwendigkeit von selbst aufdrängt, das Licht des Papiere durch schwere Farben gänzlich zu decken, um so die grössten Dunkelheiten zu erzielen. Diese gänzlich und mit starken Farben überzogenen Stellen des Papiere sind in ihrer Tiefe beinahe gleichwerthig und lassen eine Steigerung derselben nur in geringem Maasse zu.

Im Allgemeinen aber leuchtet das Papier durch das ganze Gemälde durch, und man kann, um mit kurzen Worten das Wesen der Aquarellmalerei zu charakterisiren, nicht anders sagen, als dass ein Aquarell durch Lasur der Farben auf die weisse Fläche des Papiere entsteht.

Vor- und Nachteile der Aquarellmalerei.

Wenn man sich frägt, aus welchem Grunde und zu welchem Zwecke man überhaupt in Aquarell malt, so gibt es verschiedene Gründe, sich in bestimmten Fällen gerade für diese Technik zu entscheiden.

Vor Allem eignet sich die Aquarellmalerei zu Arbeiten in kleineren Formaten; das flüssige Element des Wassers erhält stets dem Pinsel die feine Spitze und diese erleichtert eine präzise Zeichnung und feine Durchführung des Gemäldes.

Ein Hauptvorthail dieser Technik ist die Schnelligkeit der Arbeit. Das rasche Trocknen der Farben ermöglicht eine kontinuierliche Arbeit und hindert nicht, jeden Moment dieselbe zu unterbrechen oder wieder aufzunehmen.

Wer mit der Oeltechnik vertraut ist, der weiss, wie viel Zeit man mit Vorbereitungen zur Arbeit verliert, und dass ein durchgeführtes Gemälde nie in einem Zuge fertig gemacht werden kann, ja kaum eine flüchtige Naturstudie. Die Zufälligkeiten, denen der Landschaftsmaler ausgesetzt ist und welche oft seine Arbeit gefährden, ehe er sie glücklich noch im nassen Zustande heimbringt, sind zu bekannt.

Alles dieses fällt bei der Aquarellmalerei weg, der Apparat ist ein viel einfacherer, leichter transportabler, was bei weiten Touren sehr in Betracht zu ziehen ist. Ausserdem haben die Aquarellfarben den Vorthail, dass sie nicht glänzen, in Folge dessen die Reflexe, welche die Oelmalerei in manchen Situationen geradezu unmöglich machen, fortfallen und die Arbeit im Freien nicht beeinträchtigen. Was aber beim Naturstudium die Hauptsache, ist, dass man in der Aquarellmalerei stets eine

strenge und bestimmte Zeichnung einhalten, nach Bedarf stückweise in der Arbeit fortschreiten und rasch vollenden kann, was in der Natur nicht lange stillhält.

In manchen Fällen ist die Aquarellmalerei durch die Bestimmung und den Zweck des Gemäldes geboten. Der ganz eigenthümliche Reiz aber, welchen ein gutes Aquarell bietet, und welchen jeder Kunstverständige empfindet, ist so eigentartig, dass sich diese Technik bei manchen Objecten von selbst dem Künstler aufdrängt.

Diesen Vortheilen gegenüber hat das Aquarell aber auch seine Nachtheile, welche zu überwinden die Hauptschwierigkeit dieser Technik ausmacht. Vor Allem der Umstand, dass grosse Veränderungen während der Arbeit geradezu unmöglich sind. Man kann einzelne Töne nach Belieben verstärken oder aufhellen, ja ganze Partien des Gemäldes wieder auswaschen, aber nie wird es gelingen, das Papier bei Correcturen wieder auf die ursprüngliche Helligkeit zu bringen, wenn an den betreffenden Stellen schon gemalt war, was sich bei öfteren Correcturen dahin steigert, dass das Papier ganz trübe wird, wenn es sich nicht etwa gar aufreibt, und es bleibt in manchen Fällen nichts Anderes zu thun übrig, als die Arbeit neu zu beginnen.

Die vielen technischen Schwierigkeiten, welche man bei der Aquarellmalerei zu überwinden hat, erfordern eine genaue Kenntniss der Mittel, über welche man zu verfügen hat. Mit dem ersten Pinselstriche, mit dem man ein Gemälde beginnt, muss man sich einen genauen Plan über den Verlauf der weiteren Behandlung gemacht haben und sozusagen auf den letzten Pinselstrich schon bedacht sein. Ein Aquarell ohne jede Correctur vollenden zu können, wäre in dieser Beziehung das anzustrebende Ideal.

Das Materiale.

Nicht weniger als bei irgend einer Technik ist bei der Aquarellmalerei auf das Materiale, mit dem man arbeitet, zu sehen. Schlechtes Materiale überhaupt erschwert nicht nur die Arbeit, sondern ist auch in Folge dessen auf die Qualität und Dauerhaftigkeit des Gemäldes von grossem Einflusse. Man soll sich daher zum Grundsatz machen, ja mit dem Materiale nicht zu sparen und immer die besten Qualitäten zu wählen.

Papier.

Vor Allem wichtig ist die Wahl des Papieres.

Ein gutes Aquarellpapier muss wenigstens zum grössten Theil aus Leinenfasern bestehen, welche auf natürlichem Wege gebleicht sind, und mit thierischem Leim als Bindemittel versetzt sein. Es soll stark und schwer zerreissbar, von Farbe weiss, eher gelblich-weiss sein als einen Stich in's Blaue haben und darf das Wasser nicht einsaugen.

Papiere schlechter Qualität haben häufig einen Zusatz von Blau, um dadurch den Mangel an reiner Weisse weniger auffallend zu machen, oder sind durch Chlorkalk gebleicht (welcher auf die Farben von schädlichem Einflusse ist) und auch häufig mit Thonerde oder anderen schweren Mineralien vermenget, wie beispielsweise fast alle Schreibpapiere. Letzteres erkennt man leicht, wenn man ein Stück davon verbrennt; die Asche erscheint dann verhältnissmässig schwer, zerfällt von selbst in Stücke und weist kleine glänzende Punkte auf.

Bei der Wahl des Papieres muss man sich, was die Qualität betrifft, ganz auf den Fabrikanten verlassen; die Fehler, welche eine Papiersorte aufzuweisen hat, kann man nicht immer sofort erkennen, man kommt gewöhnlich erst während der Arbeit darauf.

Leider sind die besten Firmen nicht immer verlässlich, namentlich wird seit einer Reihe von Jahren anstatt des thierischen Leimes vegetabilischer verwendet. Letzterer, vielleicht durch einen Fehler in der Manipulation bei der Leimung, vielleicht durch spätere Einflüsse der Temperatur und Feuchtigkeit zersetzt, erzeugt Mängel im Papiere, welche es zur Malerei gänzlich untauglich machen. Benützt man solches Papier, so

Fig. 1.



gewahrt man beim Anlegen einer Fläche, dass die Farbe an einzelnen Stellen sich verdichtet und Flecken bildet, es ist, als wären jene Stellen zu Fliesspapier geworden, in welche die Farbe so eindringt, dass sie auf der Rückseite des Papiere zum Vorscheine kommt.

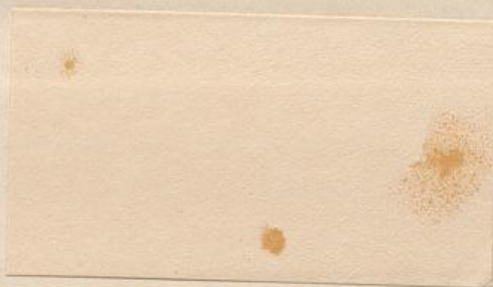
Nebstehend eine Probe solchen Papiere, welches mit einer gleichmässigen Farbe überzogen ist und auf welcher diese Flecken sichtbar geworden sind. (Fig. 1.)

Da man solchen Papieren diesen Uebelstand vorher gar nicht ansieht, so ist es gerathen, jedes Papier, bevor man es verwendet, stark feucht zu machen oder in Wasser zu legen, wonach diese Flecken, wenn welche vorhanden sind, sichtbar

werden. Den Bogen gegen das Licht gehalten, erscheinen diese Flecken fast durchsichtig und sind sofort zu erkennen.

Ein ähnlicher Uebelstand zeigt sich durch die sogenannten Rost- oder Brandflecken, welche aber sofort auf dem Papiere zu sehen sind. Sie entstehen, wenn Papier an feuchten Orten aufbewahrt wird. Diese Brandflecken erscheinen als braune Flecken von verschiedener Grösse. Ein solcher mit Brandflecken behafteter Bogen Papier ist übrigens in der Regel noch so weit zu verwenden, indem man die makellosen Theile desselben herausschneidet. (Fig. 2.)

Fig. 2.



Die Wahl des Papieres richtet sich auch nach dem zu malenden Gegenstand. Zu grösseren Gemälden und Gegenständen, welche eine derbere Behandlung verlangen, wird man ein rauheres Papier wählen, zu zarten Gemälden ein Papier mit feinerem Korn.

Im Allgemeinen sei bemerkt, dass zu rauhes Papier die Farbe zu sehr in den Vertiefungen zurückhält und ein scharf begrenzter Pinselstrich kaum zu erzielen möglich ist, während zu glattes Papier die Farbe schlecht hält, so dass bei Uebermalungen die Unterlage wieder aufgelöst wird und sich mit der darüber zu legenden Farbschicht vermischt. Ausserdem bekommen die Pinselstriche auf glattem Papier immer Ränder, welche dadurch entstehen, dass die Farbe beim Eintrocknen eines Pinselstriches sich gegen den Rand drängt und als solcher eintrocknet.

Die im Handel vorkommenden Papiere unterliegen vielen Schwankungen, insoferne als ein und dieselbe Sorte von Papier fast in jedem Bogen eine oder die andere Abweichung in Stärke und Grösse des Kornes aufweist; es ist daher nöthig, dass man sich die einzelnen Bogen nach eigenem Geschmacke auswählt. Dieser Umstand ist bei Handpapieren unvermeidlich, dem geschicktesten Arbeiter gelingt es nicht, stets genau dieselbe Qualität zu erzeugen. Viel sicherer sind in dieser Beziehung die Maschinenpapiere, welche in einigen Sorten sich ganz gut zur Aquarellmalerei eignen, besonders in Sorten, welche feines Korn haben. Es ist bis jetzt noch nicht gelungen, jenes angenehme gröbere Korn, welches die stärkeren Handpapiere haben, durch die Maschine zu erzeugen, und jenes, welches künstlich erzeugt wird, erfüllt in wenigen Fällen den gewünschten Zweck.

Die Handpapiere sind daran zu erkennen, dass jeder Bogen jene unregelmässigen Ränder hat, welche man Schöpfränder nennt; ausserdem sind sie auf beiden Seiten fast gleich in der Structur.

Es gibt Papiere, bei welchen es gleichgiltig ist, auf welcher Seite man malt, in der Regel aber ist zu beachten, dass jene Seite die richtige ist, auf welcher die Schrift des Wasserzeichens richtig zu lesen ist, während bei den Maschinpapieren die Rückseite des Papiers, also jene nicht zu bemalende, gewöhnlich eine Structur zeigt, als wäre ein Tuch darauf abgedrückt.

Es gibt eine solche Menge von Papiersorten, dass es zwecklos wäre, alle zu nennen, welche empfehlenswerth sind, besonders da es viele Sorten gibt, die einander ähnlich sind, so dass es angezeigt erscheint, nur die anerkannt besten und die Haupttypen zu nennen, um durch Anführung einer zu grossen Anzahl die ohnedies nicht leichte Wahl noch zu erschweren.

Die bekanntesten Aquarellpapiere sind jene unter dem Namen Whatmann-Papiere bekannten, welche zum grössten Theile zu empfehlen sind, wenngleich die gegenwärtig erzeugten Fabrikate den alten, aber nunmehr ausgegangenen Sorten an Güte nachstehen. Ich bemerke hier gleich, dass Whatmann-

Papiere vielfach imitirt werden, und dass jene Papiere, welche mit dem Wasserzeichen Watmann — ohne *h* geschrieben — bezeichnet, Imitationen der erstgenannten Firma sind.

Von den vielen Sorten Whatmann-Papieren gibt es von jeder wieder verschiedene Grössen und Stärken, wobei ich bemerke, dass mit der Grösse des Bogens auch die Stärke zunimmt; ebenso gibt es fast von jeder Sorte gepresste und ungespreste Bogen, welch' letztere nicht so glatt sind und sich zur Aquarellmalerei gewöhnlich besser eignen.

Die bekanntesten Sorten Whatmann-Papiere sind folgende:

Whatmann (ungesprest)	Royal,
Whatmann	» Imperial,
Whatmann	» Olifant,
Whatmann	» Antiquarium.

Diese vier Sorten sind mässig starke Papiere mit ziemlich geringem Korn und steigern sich in Grösse und Stärke mit den Bezeichnungen Royal, Imperial, Olifant, Antiquarium — die Qualität des Papieres bleibt aber dieselbe.

Die Whatmann Torchon-Papiere zeichnen sich durch Stärke und auffallend rauhes Korn aus.

Whatmann Torchon	Imperial,
Whatmann Torchon	Olifant,
Whatmann Torchon,	extra rauh.

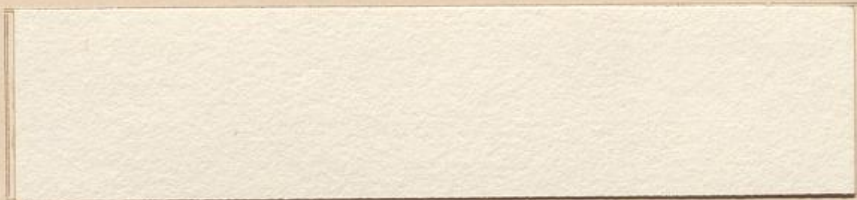
Für die meisten Zwecke dürften diese Papiere zu rauh sein; am häufigsten wird die erstgenannte Sorte (Imperial) entsprechen.

Das anerkannt beste Papier der Firma Winsor & Newton ist Whatmann Griffin Antiquarium mit dem Wasserzeichen Whatmann Turkey Mill. Es ist dies das anerkannt beste und auch theuerste Papier, welches sehr stark ist und die angenehmste Art Korn hat. Es ist aber auch bei dieser Sorte Papier jeder Bogen etwas verschieden im Korn, so dass man sich dasselbe am besten, dem jeweiligen Zwecke entsprechend, selbst auswählt. — Leider wird aber diese Sorte Papier unbegreiflicherweise gegenwärtig nicht mehr erzeugt, wiewohl es

momentan verschiedene Papierhandlungen noch am Lager haben. Der beste Ersatz für dieses Papier ist gegenwärtig Whatmann Antiquarium. Ein anderer Ersatz, und beiläufig von derselben Qualität — ein sehr empfehlenswerthes Papier — ist »Whatmann Atlas double thick«.

Harding paper, ein etwas gelbliches Papier, hat die Eigenschaft, dass es wenig geleimt ist, daher ein gleichmässiges Anlegen von Flächen leicht möglich wird. Diese Eigenschaft und der gelbliche Ton des Papiers werden von manchen Malern gerade geschätzt und man findet dieses Papier häufiger in Anwendung als es seine übrigen Eigenschaften vermuthen liessen. Geradezu ein Uebelstand dieses Papiers ist, dass es, wenn es einmal nass wird, unangenehme Falten wirft, überhaupt dünn und fetzig ist. Es scheint aber, dass man nach Ueberwindung genannter Uebelstände diesem Papier doch einen Reiz abgewinnt, da so viele Maler ausschliesslich dasselbe verwenden; ein feines Ineinandergreifen der Töne, welche einen eigenthümlichen Schmelz der Farbe hervorbringen, ist wohl die Hauptursache seiner Beliebtheit. Diesen Vorzug hat in ähnlicher Weise, bei weit besserer Qualität des Papiers, das Papier à Lavis (Grand aigle), welches in Rollen sowie per Meter zu haben ist, sich besonders zu grossen architektonischen Arbeiten eignet und ausserdem durch Billigkeit auszeichnet. Von derselben Sorte gibt es noch eine etwas stärkere, Papier à Lavis (Grand monde).

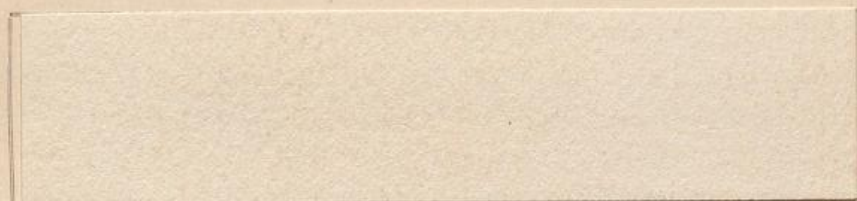
Von den Maschinpapieren in Rollen erwähne ich als besonders empfehlenswerth das animalisch geleimte Zeichenpapier Qual. Nr. 308 mit dem Wasserzeichen H. A. Schöller Söhne, die Sorte extradick, rauh. Es ist dies ein gutes, festes Papier mit feinem Korn, aber für die Aquarellmalerei gewöhnlich nur zu Arbeiten in kleineren Dimensionen verwendbar, jedoch so gut als Whatmann-Papier und entspricht beiläufig der Sorte Whatmann Olifant. Jene Sorte mit der Bezeichnung Doppel-*Cartonstärke* ist vielleicht für Manchen und manche Zwecke ein empfehlenswerthes Papier.



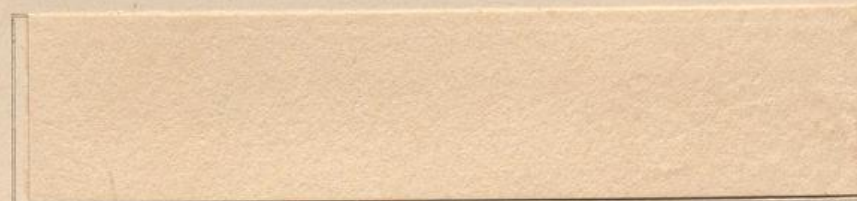
Whatmann ungepresstes Atlas.



Whatmann Torchon Imperial.



Papier à Lavis (Grand aigle).

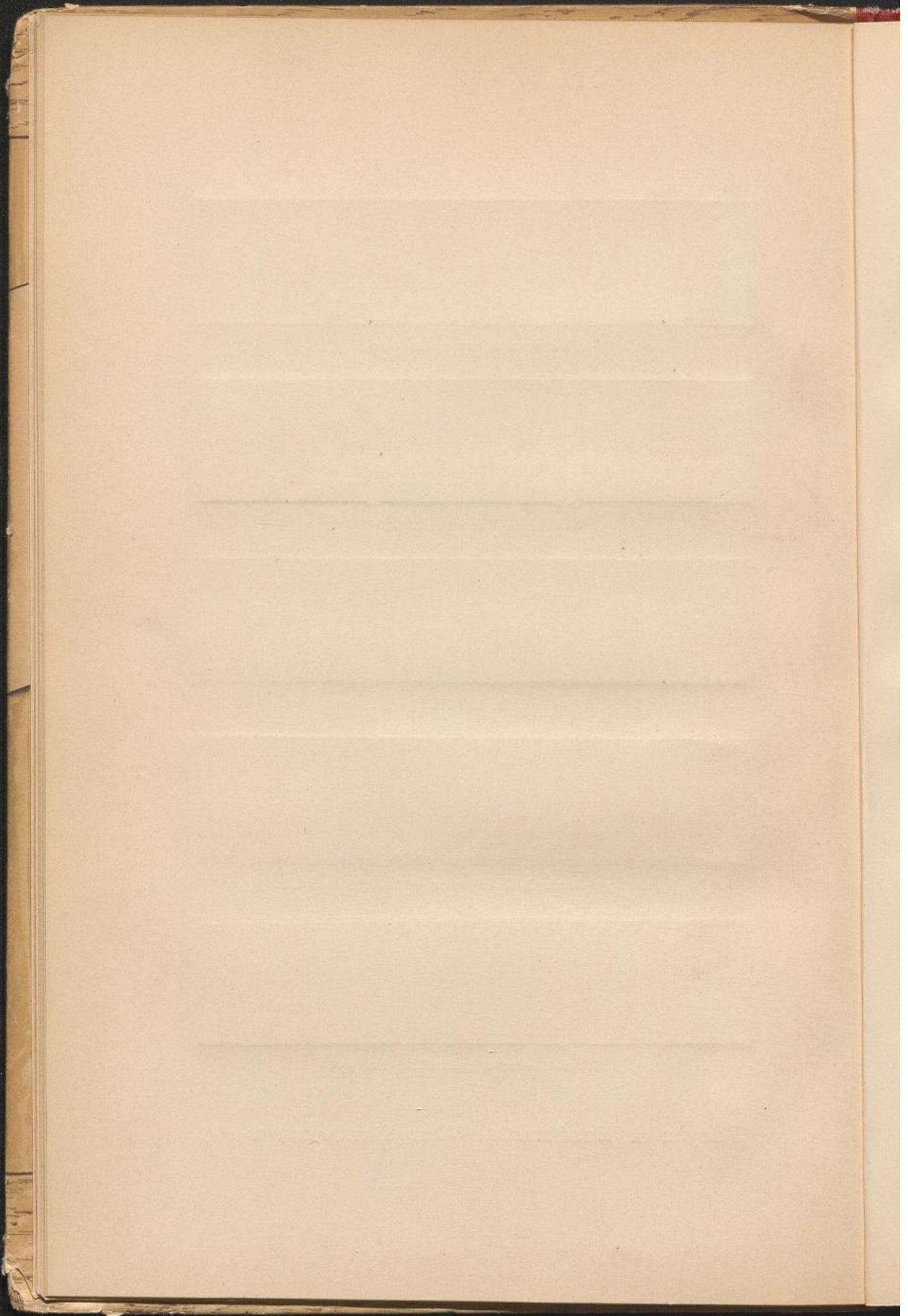


Animalisch geleimtes Zeichenpapier, extradick, rauh, Nr. 73.



Schiffstau-Papier, extradick, Nr. 39.

Theyer & Hardtmuth, Wien, Kärnthnerstrasse 9.



Dem vorigen sehr ähnlich, aber leider für grössere Arbeiten gleichfalls zu glatt, ist das Schiffstau-Papier, mitteldick, dick und extradick.

Das Papier der Firma Gaetano Barzain (Trento) ist sehr fest und gut und schliesst sich in Qualität den eben genannten Sorten an.

Jene der Firma Zander könnte man als mindere Sorten Torchon-Papiere bezeichnen. Das beste darunter ist »Zanders Olifant«.

Für kleinere Dimensionen bis circa 50 Centimeter empfiehlt es sich namentlich für Reisen Blocks anzuschaffen, um dadurch das lästige Spannen des Papieres zu ersparen. Nur ist es gerathen, den Block bei einer verlässlichen Firma zu kaufen oder sich denselben aus einer nach Wunsch zu bestimmenden Sorte Papier anfertigen zu lassen. Für Reisen und Studien nach der Natur empfehlen sich jene Blocks, welche auf zwei Seiten zu bemalen sind, da man sonst so viele Blocks mit sich führen müsste als man gerade Studien in Arbeit hat, und man ja nicht jede Studie an einem Tag fertig machen kann.

Das Spannen des Papieres auf das Reissbrett kann man sich bei kleineren Dimensionen und namentlich auf Reisen auf folgende Art erleichtern: Man biegt nicht die Ränder des Papieres ein und bestreicht dieselben mit Gummi arabicum, sondern legt das Papier wie es ist auf das Brett, benetzt es sehr stark mit Wasser und klebt über die Ränder Streifen von gummirtem Papier, die man sich entweder selbst schneidet oder solche nimmt, welche man zu diesem Zwecke käuflich bekommt. Das Papier wird durch das Benetzen mit Wasser genügend ausgedehnt, um nach dem Trocknen vollkommen gespannt zu werden. Gut ist es, wenn man während des Trocknens die Ränder des Papieres noch mit Heftnägeln befestigt, welche man später wieder entfernen kann.

Eine weitere Art, Papier bequem und schnell zu spannen und für kleinere Dimensionen sehr praktisch zu verwenden, geschieht in folgender Weise: Man lässt sich um das Reissbrett einen Holzrahmen machen, der, aus hartem Holze verfertigt,

das Reissbrett so umschliesst, als wäre letzteres der ausgesägte Theil desselben. Das Papier, welches aufgespannt werden soll, braucht dann nur gefeuchtet und über das Reissbrett gelegt zu werden, dann wird der Rahmen aufgesetzt, so dass er die über das Brett hinausragenden Papierränder in die Fuge aufnimmt. Der Rahmen hält nun das Papier genügend fest, ohne ein Klebemittel nöthig zu haben. Zwischen Rahmen und Brett muss natürlich ein kleiner Spielraum bleiben, damit die Dicke des Papieres das Aufsetzen des Rahmens nicht unmöglich macht. Man hat solche Brettchen in Requisitenhandlungen bereits vorrätzig.

Eine sehr praktische Art Papier zu spannen und welche den Vortheil hat, dass das Papier noch so nass gemacht, keine Falten wirft, ist jene mit Eiweiss. Man netzt das Papier so stark an, bis es ganz weich wird, und bestreicht es, am besten mit einem Badeschwamm, auf der Rückseite mit geschlagenem frischen Eiklar, und klebt mit diesem das Papier auf das Reissbrett, indem man dasselbe mit einem Tuch fest andrückt. Durch fortgesetztes Drücken — nicht Streichen, was das Papier aufreibt — entfernt man die sich etwa darunter bildenden Luftblasen. Klebt nun das Papier fest auf dem Brette, so thut man gut, den Rand desselben überdies mit gummirten Streifen Papieres noch zu überkleben. Ist nun die Malerei vollendet, so löst man diese Streifen ab und hebt das Aquarellpapier an einer Ecke ab, worauf es sich ohne Mühe von dem Brett löst. Zu achten hat man natürlich, dass das Brett vor der Procedur gereinigt wird, um etwaige Gummiflecken zu beseitigen, welche sonst das Papier dauernd an das Brett heften.

In neuerer Zeit gewinnt eine sehr praktische Art, Aquarellpapier zu behandeln, immer mehr Eingang: Man lässt sich das Aquarellpapier durch einen Buchbinder auf starke Cartons aufziehen und entledigt sich dadurch ein für alle Mal aller weiteren Manipulation.

Pinsel.

Die Pinsel, welche man zur Aquarellmalerei braucht, müssen aus möglichst elastischen Haaren gefertigt sein und eine feine Spitze besitzen; nur bei Pinseln zu bestimmten Zwecken werden dieselben in Form und Qualität abweichen.

Ein guter Aquarellpinsel muss, wenn er in Wasser getaucht und am Rande des Gefässes abgestreift wird, mag er noch so stark sein, eine feine Spitze bilden und dieselbe nicht verlieren, wenn man den Pinsel in was immer für einer Lage sanft auf Papier drückt oder über dasselbe hinwegführt.

Theilt sich die Spitze oder bleiben die Haare des Pinsels sichelartig gebogen, nachdem man damit auf Papier gedrückt, und nehmen nicht wieder nahezu die ursprüngliche Form an, so ist der Pinsel schlecht gebunden oder aus wenig elastischen Haaren gemacht. Lässt der Pinsel gar Haare, dann ist er ganz werthlos.

Fig. 3.



Es ist nicht gut, wenn man sich angewöhnt mit zu kleinen Pinseln zu malen; die durchschnittliche Grösse eines Pinsels ist jene von Fig. 3, denn es ist in der Regel nicht nöthig, zu feinen Arbeiten auch einen kleinen Pinsel zu verwenden, wenn der grössere gut ist und eine feine Spitze hat. Dabei wird der Strich eines grösseren Pinsels immer voller und satter als der mit einem feinen Pinsel gemachte.

Je nach Umständen und ganz der Hand des Künstlers entsprechend ändert sich Form und Grösse des Pinsels, so dass jeder Künstler am besten thut, sich denselben nach seiner Empfindung oder Gewohnheit zu wählen.

Ganz natürlich wird man zum Anlegen grosser Flächen auch grosse, ja oft breite, flache Pinsel wählen, und nur in solchen Fällen, wo man zarte Gegenstände mit halbtrockenem Pinsel zu behandeln beabsichtigt, einen kleineren Pinsel gebrauchen.

Bekannt gut und sehr elastisch — besonders für kleinere Sorten — sind die Marder- und nach diesen die Zobelpinsel.

Für grössere Sorten zu empfehlen sind die englischen (Winsor & Newton) Sable Brushes in Blechhülsen flach oder rund (Fig. 4).

Als Wasch- oder Lavirpinsel verwendet man Pinsel von der Form Fig. 5 oder die doppelten Lavirpinsel.

Fig. 4.

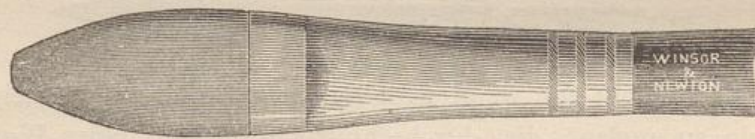


a)



b)

Fig. 5.



Sehr empfehlenswerth sind die Cherionpinsel in Schwanenkiel für mittelstarke Sorten, dieselben sind sehr elastisch mit sehr feiner Spitze. Da diese aber ziemlich kurzhaarig sind, so hat man bei Einkauf darauf zu achten, sich jene mit den längsten Haaren auszuwählen.

Weniger gut, wiewohl immerhin brauchbar und sehr billig sind die gewöhnlichen französischen Pinsel.

Camel hair brushes (Kameelhaarpinsel) halten zwischen beiden letztgenannten die Mitte.

Sehr gut sind jene in Nürnberg erzeugten Pinsel von Louis Meunier; überhaupt fangen die deutschen Fabrikate an, den fremden den Rang abzulaufen.

Für manche Zwecke dürften die sogenannten Taschenpinsel praktisch sein, dieselben sind in Blech gefasst und wie die Taschenbleistifte in eine Blechhülse zurückzuschieben.

Durch längeren Gebrauch verliert jeder Pinsel seine Spitze oder dessen Haare werden steif und unelastisch, so dass er endlich unbrauchbar wird. Leider verlieren gerade die etwas theueren Marderpinsel ihre Spitze früher, als andere weichere Sorten, da sich die zarten Spitzen der ersteren durch den Gebrauch auf dem Papiere und an den Farben abreiben. Die üble Gewohnheit, die Pinsel gar im Wasserglase stehen zu lassen, während sie nicht benützt werden, rächt sich besonders schnell bei den in Kielen gefassten Pinseln. Bei Aufbewahrung der Pinsel hat man darauf zu achten, dass dieselben mit der Spitze stets frei liegen, namentlich wenn sie nach der Arbeit in noch nassem Zustande aufbewahrt werden; besonders dann, wenn sie längere Zeit ausser Gebrauch sind, hat man sie vor Insecten zu schützen, unter welchen sie ganz gefährliche Feinde haben (insbesondere die Motten). Hat man daher Pinsel längere Zeit ausser Gebrauch, so verwahrt man sie am besten in Blechbüchsen, in welche man eventuell noch Kampfer oder Insectenpulver streut.

F a r b e n .

Fast jede Farbe, ob sie mineralischen oder vegetabilischen Ursprunges ist, eignet sich zur Aquarellmalerei, wenn sie mit einem Bindemittel gemengt ist, welches die Farbe auf dem Papier haften macht.

Von guten Aquarellfarben verlangt man, dass sie vollkommen fein gerieben, daher leicht zertheilbar und gegen die Einwirkung des Lichtes dauerhaft sind. Bekanntlich sind die mineralischen Farben weit dauerhafter als die vegetabilischen, der Maler trachtet daher so viel als möglich erstere zu verwenden, und wird nur dort, wo die mineralischen Farben nicht ausreichen, zu den vegetabilischen greifen. Chemische Farben, wenn rein, sind in den meisten Fällen dauerhaft, besonders wenn dieselben die gleiche chemische Zusammen-

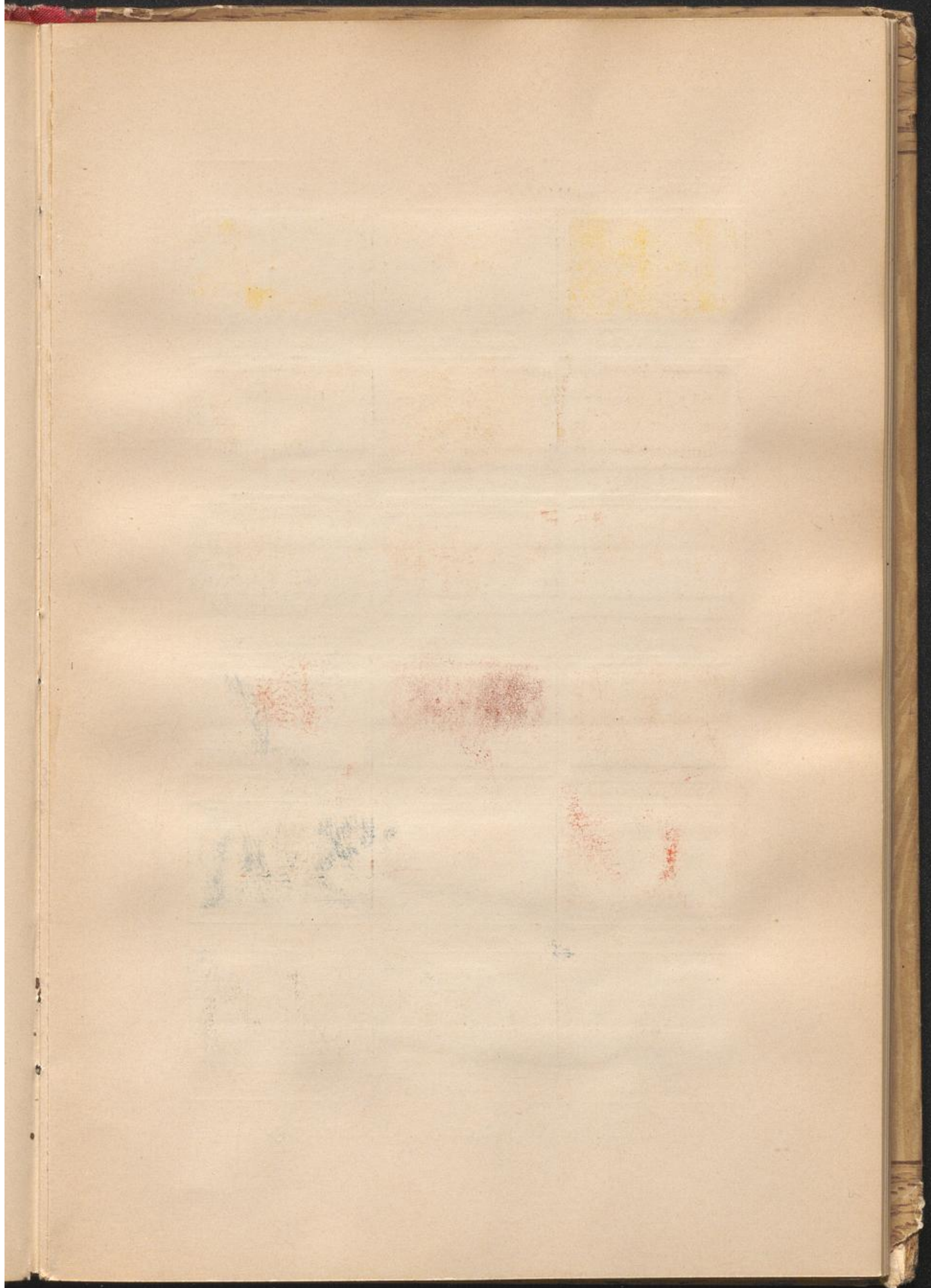
setzung wie der in der Natur vorkommende Rohstoff haben, wie z. B. bei Zinnober, Ultramarin. Eine ganze Reihe von Farben aber, welche auf chemischem Wege dargestellt sind, sollen entschieden nicht angewendet werden, da sie aus verschiedenen Ursachen entweder mit der Zeit durch die blosse Einwirkung des Lichtes die Farbe verändern oder durch die in der atmosphärischen Luft enthaltenen Substanzen zerstört werden wie alle Anilinfarben.

Ich will hier auf die chemische Beschaffenheit der Farben nicht näher eingehen, sondern weiter unten nur jene Farben nennen, welche in der Aquarellmalerei gebraucht werden können.

Die im Handel vorkommenden Aquarellfarben kann man ihrer Zubereitung nach in flüssige, halb feste und trockene Farben eintheilen.

Es ist einleuchtend, dass jene Farben, welche man im flüssigen oder halb festen Zustande erhalten will, mit einem Bindemittel versehen sein müssen, welches nicht trocknet*). Wenn dieser Umstand bei der Aquarellmalerei auch wenig in Betracht kommt, da ja die Farbe nicht so gebraucht wird wie sie ist, sondern noch mehr mit Wasser verdünnt wird, so ist er aber immerhin zu beachten und macht sich dort fühlbar, wo viele Farbe auf das Papier gebracht wurde. Auf jeden Fall bleiben solche Stellen sehr lange etwas feucht und klebrig, in Folge dessen der Staub daran haften bleibt. Ob diese Farben noch andere Nachtheile durch diesen Umstand erleiden, ist mir nicht bekannt. Meine Erfahrung geht nur dahin, dass die feuchten Farben in Tubes in vieler Beziehung hinter den halbtrockenen (Moist colours), stehen, so dass ich glaube, auf erstere nicht weiter eingehen zu müssen, als ihrer Erwähnung zu thun, nachdem sich dieselben von den Moist colours sonst durch nichts unterscheiden. Ausserdem haben Farben in Tubes den Nachtheil, dass in der Regel, bevor man die Farbe aufgebraucht hat, die Tubes eintrocknen und unbrauchbar werden,

*) Zumeist Glycerin.



Farben-Proben von Winsor & Newton in London.

		
Chrome Yellow	Cadmium Yellow	Indian Yellow
		
Yellow Ochre	Raw Sienna	Brown Ochre
		
Brown Pink	Burnt Sienna	Roman Sepia
		
Van Dycke-Brown	Indian Red	Light Red
		
Vermilion	Rose Madder	Indigo
		
Cobalt Blue	Emerald green	Ivory Black

A. Ebeseder, Wien, I., Opernring 9.

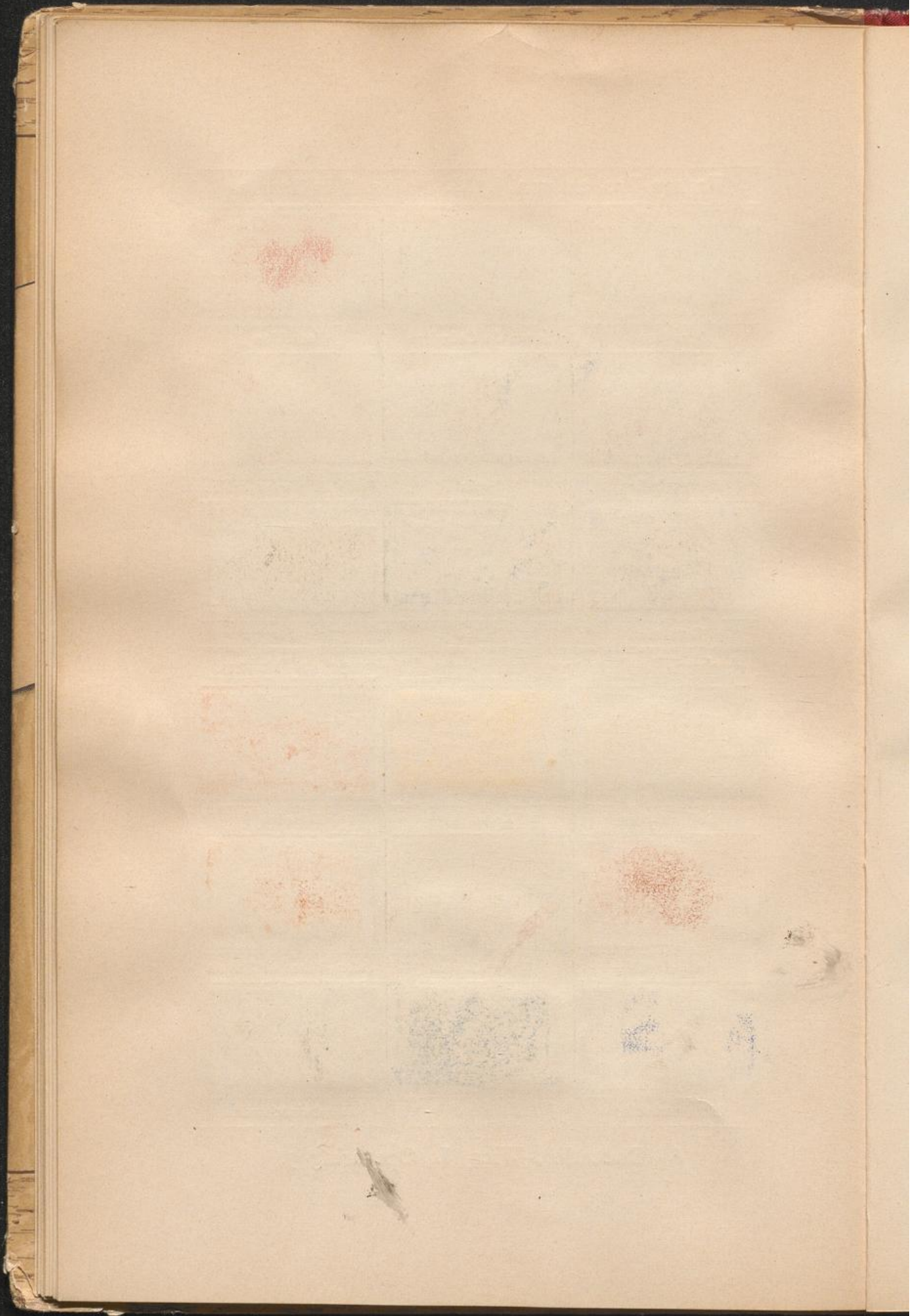
Farben-Proben von J. M. Paillard in Paris.

		
Ocre jaune	Jaune de Cadmium	Vermillon
		
Rouge Indien	Sepia	Terre de Sienne brûlée
		
Outremer	Indigo	Noir d'Ivoire

Farben-Proben von Günther Wagner in Wien.

		
Heller Ocker	Kadmium	Zinnober
		
Indischroth	Sepia römisch	Gebr. Terra di Sienna
		
Ultramarinblau	Indigo	Elfenbeinschwarz

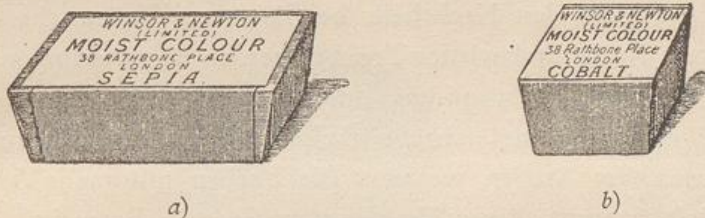
A. Ebeseder, Wien, I., Opernring 9.



also aus ökonomischen Gründen nicht zu empfehlen sind. Ganz flüssige Farben finden nur bei technischen Arbeiten Verwendung.

Anerkannt gut sind die Moist colours, welche ich halbfeuchte Farben nenne, weil sie ein Mittelding zwischen ersteren und den harten Farben in Tafeln sind. Der Vortheil, welchen die Moist colours bieten, ist der, dass sie leicht löslich sind, also wenig Zeit erfordern um mit dem Pinsel aufgelöst zu werden, und dass sie nicht wie die harten Farben sich mit der Zeit zerbröckeln, wohl aber zuweilen, wenn sie sehr lange nicht benützt werden, gänzlich verhärten und unlöslich werden.

Fig. 6.



Die besten Moist colours erzeugt die Firma Winsor & Newton, 37, 38, 39 und 40, Rathbone Place, London. Man bekommt diese Farben in entsprechenden Farbenkästen in allen grösseren Farbenhandlungen Europa's. Sie werden in Porzellannäpfchen, mit Staniol und Papier umwickelt, verkauft, und zwar in zweierlei Grössen (Fig. 6).

Es gibt zahlreiche Imitationen dieser Farben, welche aber zumeist den englischen an Güte weit nachstehen.

Die Moist colours der Fabrik H. Schminke & Comp., Düsseldorf, sind nach den Proben, welche ich damit anstellte, den englischen Farben ebenbürtig und zeichnen sich durch Reinheit der hiezu verwendeten Farben besonders aus. Der Preis ist dabei ein weit niedrigerer, Grösse und Ausstattung der Näpfchen den englischen ähnlich.

Eine Nachbildung der englischen Farben, und zwar ihnen kaum nachstehend, erzeugt die Fabrik Günther Wagner, Hannover und Wien, gleichfalls in den grösseren Farbenhandlungen zu be-

ziehen und billiger als erstere. Sie unterscheiden sich von den englischen Farben in der Ausstattung nur dadurch, dass das unter der Stanniolumhüllung auf die Farbe gelegte Wachspapierblättchen durch Kautschuk ersetzt ist, was vielleicht noch mehr gegen das Austrocknen der Farbe schützt, weiters durch die praktische Anordnung, dass auf der Unterseite des Porzellannäpfchens die Farbe bezeichnet ist, was bei den englischen Farben unangenehm entbehrt wird.

Trockene Farben. Haben auch die feuchten Farben durch ihre Weichheit manchen Vortheil beim Arbeiten nach der Natur, im Freien und überhaupt da, wo man sehr rasch zu arbeiten genöthigt ist, so würde ich die Farben in Tafelform den Moist colours noch vorziehen, namentlich wenn man zu Hause arbeitet, hätten sie nicht den Nachtheil, bei längerem Gebrauche durch das öftere Nass- und wieder Trockenwerden zu zerspringen, sich daher auf Reisen, besonders durch das Rütteln während des Gehens oder Fahrens, abzubröckeln und endlich unbrauchbar zu werden. Im Atelier, wo man die Farben mit mehr Vorsicht behandelt, kommt dieser Umstand weniger in Betracht.

Schlechte Farben in Tafelform — und namentlich alle Lackfarben — werden zwar mit der Zeit so hart, dass sie ganz unlöslich sind, gute Farben aber bleiben stets löslich. Ich besitze durch Zufall Ackermann'sche Farben, welche 40 Jahre alt und heute noch brauchbar sind.

Die besten Farben in Tafeln waren die englischen von Ackermann, welche Firma aber gegenwärtig nicht mehr so gutes Fabrikat liefert wie ehemals und die alten selten noch zu bekommen sein dürften. Die zahlreichen Imitationen, vielleicht von Nachfolgern dieser Firma, vielfach aber auch direct gefälscht, sind durchwegs schlecht. Proben, welche ich mir aus der gegenwärtigen Fabrik von Ackermann kommen liess, haben gleichfalls den Anforderungen nicht entsprochen.

Jene Farben von Faber in Paris sind empfehlenswerth. Die Farben J. M. Paillard von J. Panier in Paris (Fig. 7) sind gut, leiden aber an der scheibenartigen Form, welch' letztere sie beim Nasswerden und Wiedertrocknen verlieren, sich verbiegen

und bald in Stücke zerspringen. Viele Maler ziehen sie trotzdem allen anderen Farben vor. Aber auch sie haben den Uebelstand, dass die Lackfarben, dann ungebrannte Terra di Siena und viele Braun sehr bald unlöslich werden.

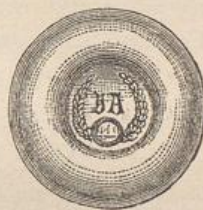
Die schon genannten Firmen Winsor & Newton und Günther & Wagner erzeugen feste Farben in Tafeln, welche der Qualität ihrer anderen Farben entsprechend und gut sind.

Für technische Zwecke genügen die für ihren geringen Preis vorzüglichen sogenannten Anreiter-Farben in Knopfform (Fig. 8). Zur Aquarellmalerei sind sie aber als unhaltbar absolut nicht verwendbar.

Fig. 7.



Fig. 8.



Wer sich daher der festen Farben bedient, thut gut, dieselben mit anderen Farben zu combiniren, nämlich die Lackfarben und Raw Siena davon auszuschneiden und sie durch Moist colours zu ersetzen. Im Allgemeinen werden feste Farben überhaupt nicht mehr verwendet, die geringen Vorzüge stehen in keinem Verhältnisse zu deren Nachtheilen, namentlich bei modernen Erzeugnissen.

In Bezug auf die chemischen Eigenschaften der Farben habe ich bereits erwähnt, dass die in der Natur vorkommenden mineralischen Farben die dauerhaftesten sind und diesen die aus organischen Stoffen erzeugten an Dauerhaftigkeit nachstehen.

Sind die Anilinfarben an und für sich gänzlich vom Gebrauche auszuschliessen, so hat man bei Farben von weniger bekannten Firmen sehr auf der Hut zu sein, da Anilinfarben nicht nur als Surrogate für gewisse Farben, sondern auch dazu

verwendet werden, sie mit anderen zu mischen, um diese schöner und feuriger erscheinen zu lassen.

Im Allgemeinen hüte man sich vor allen Farben, welche in ihrem Namen nicht schon die Substanz, aus der sie bereitet, aussprechen, so z. B. Wegfarbe, Hutweidengrün, Rebenviolett, Waldgrün, Wegebraun, Oelgrün, Fleischroth, Neutralblau etc.

Als wenig oder gar nicht dauerhaft erweisen sich ferner: Karmin, Crimsonlack, Purplelack (aus Cochenille dargestellt). Ebenso Gelber Lack, Gallstone, Dragon Blood, Italien Pink, Scarlet, Hookirs Green.

Mit grosser Vorsicht ist Preussischblau zu gebrauchen, es ist zwar schwer, dies gänzlich von der Palette zu streichen, wo es aber möglich ist, thut man besser, diese Farbe durch eine andere, in der Regel Indigo, zuersetzen.

Ist man bei einer Farbe im Zweifel, ob dieselbe gegen das Licht dauerhaft ist oder nicht, so kann man sich leicht davon überzeugen, wenn diese Probe auch einige Zeit in Anspruch nimmt. Man bestreicht einen Streifen Papier mit der zu untersuchenden Farbe, trennt die Hälfte davon ab und setzt dieselbe durch einige Tage der Sonne aus, während man die andere in einem Buche im Dunklen verwahrt. Nach dieser Frist vergleicht man die beiden Theile und gewahrt sofort den Effect, welchen die Einwirkung des Lichtes auf die Farbe geübt hat.

In den Preislisten der Farbenhandlungen findet man 80 bis 100 verschiedene Farben angegeben, von welchen der Maler aber nur einen geringen Theil anwendet.

Die Palette des Malers besteht in der Regel nur aus einfachen Farben, vor Allem verschiedenen Nuancen von Gelb, Roth, Blau, Schwarz und Braun, oder höchstens einfach gemischten Farben, wie Orange und Grün. Zweifach gemischte Farben, also Tertiärfarben, wie Braunroth (aus Orange und Violett), Stahlblau (aus Grün und Violett), kommen kaum mehr vor.

Die am häufigsten gebrauchten und anerkannt dauerhaften Farben sind folgende, wobei ich bemerken will, dass ich die gebräuchlichste englische Bezeichnung wähle.

Brown	} Ochre	Vandyke Brown
Gold		Vermillion (Zinnober)
Brown Pink (Styl de grain)		Yellow Ochre
Burnt Siena		Roman Sepia
Emerald Green		Cobalt Blue
Indian Red (Indischroth)		Indian Yellow
Indigo		Viridian (Veroneser Grün)
Ivory Black		Cadmium Yellow II, III
Lamp Black		French Blue (Ultramarin)
Light Red		Rose Mader
Payne's Grey (ähnlich der Neutraltinte)		Ultramarin Asch
Raw Siena		Raw Umber (Umbraun).

Zur Ergänzung dieses Verzeichnisses und manchem Maler nicht gut entbehrlich oder als sympathischerer Ersatz für eine oder die andere erwähnte Farbe seien noch hinzugefügt:

Bistre	Permanent Carmin.	
Naples Yellow	Caput mortuum	
Camboge (Gummi-Gutti)	Terra Pozzuoli	} in englischen Farben nicht zu haben.
Sap Green	Minium	
Smalt		

Minium bezieht man am besten von der Fabrik Rowney, London, in derselben Form wie die Moist colours.

Ich kann nicht umhin, an dieser Stelle noch eine Bemerkung über den Giftgehalt der Farben zu machen, da manche Maler die üble Gewohnheit des »Pinselleckens« absolut nicht lassen können und ihnen doch der Glaube, dass die Farben giftig seien, Sorgen bereitet. Das Wort Gift ist ein sehr dehnbarer Begriff, es kommt immer auf die Qualität des Stoffes an, den man zu sich nimmt, und in dieser Beziehung, bei der geringen Quantität Farbe, welche man durch das Pinsellecken zu sich nimmt, sind die meisten Farben als nicht giftig zu betrachten. Ich möchte aber dennoch vor Veroneser Grün (Arsenikgrün) und allen Bleifarben (Bleiweiss) warnen. Ueber-

haupt ist das Pinsellecken nur eine üble Gewohnheit und nicht nöthig, in den meisten Fällen ist es sogar besser, die im Pinsel überflüssige Farbe durch Aufdrücken desselben auf Löschpapier oder einfaches Abstreifen am Rande des Papiere zu entfernen.

F a r b e n c h e m i e.

Ich lasse in Nachstehendem einige Bemerkungen über die chemische Zusammensetzung der häufigst gebrauchten Farben, über deren Dauerhaftigkeit und Erkennen der Echtheit in möglichster Kürze folgen:

Brauner Ocker besteht aus Eisenoxydhydrat und kiesel-saurer Thonerde. Diese Farbe wird von den Chemikern zu den sogenannten Dauerfarben gerechnet, da sie den Einflüssen der Luft und des Lichtes hinreichenden Widerstand bietet.

Annäherndes Erkennen der Echtheit: Wegen der grossen Billigkeit dieser Farbe dürfte eine Verfälschung derselben kaum vorkommen, will man sich aber aus irgend einem Grunde von der Echtheit derselben überzeugen, so braucht man nur einen Theil dieser Farbe auf einem Platinblech über einer Spiritusflamme der Glühhitze auszusetzen, bei welcher Procedur die braune Farbe in eine dunkel rothbraune übergehen wird, sobald die Farbe eine reine Eisenoxydfarbe ist.

Brown pink (Styl de grain). Diese Farbe ist vegetabilischen Ursprunges und kann vom chemischen Standpunkte nicht zu den Dauerfarben gerechnet werden, obwohl man dieselbe als Aquarellfarbe ohne Gefahr des Verblässens anwenden kann.

Annäherndes Erkennen der Echtheit: Am Platinblech geglüht, muss diese Farbe eine sehr geringe schwach grauweiss gefärbte Asche hinterlassen.

Ungebrannte Terra di Siena (auch Chinagelb, Casseler Gelb, Goldgelb). Diese Farbe findet sich als Mineral vor und sollen die besten Sorten in England gewonnen werden. Sie besteht der Hauptsache nach aus Eisenoxydhydrat nebst Kalk oder Dolomit, ist dem ganzen Wesen nach als eisenhaltiger Thonmergel zu betrachten und gehört zu den Dauerfarben.

Annäherndes Erkennen der Echtheit: Diese Farbe unterliegt kaum einer Verfälschung. Am Platinblech geglüht, muss sie in eine röthlichbraune Nuance übergehen.

Gebrannte Terra di Siena (auch gebrannter Sati-
nober in anderer Nuance). Sie hat dieselbe qualitative Zusam-
mensetzung wie die ungebrannte Siena und wird aus dieser
durch Erhitzen erhalten. Sie gehört gleichfalls zu den Dauer-
farben und unterliegt kaum einer Verfälschung.

Chromgelb (auch Pariser, Leipziger, Zwickauer, Gothaer,
Hamburger, Kölner, Kaiser-, Citronen- und Neu-Gelb).

Diese Farbe, das Product chemischer Fabriken, ist im
reinen Zustande als chromsaures Bleioxyd zu betrachten. Sie
wird als nicht dauerhaft angesehen und gehört zu den giftigen
Farbstoffen.

Erkennen der Echtheit: Alle Nuancen des Chrom-
gelb unterliegen häufigen Verfälschungen, und zwar wird die
lichtere Sorte gewöhnlich aus dunkleren dadurch gewonnen,
dass man letztere bis zu 80 und 90% mit Schwerspat versetzt.
Man erkennt die Echtheit dieser Farbe annähernd, wenn man
dieselbe am Platinblech heftig glüht, wobei reines Chromgelb
stark nachdunkeln muss, während ein mit Schwerspat ver-
fälschtes dies nicht in dem Maasse thun wird.

Emeraldgrün ist ein Abkömmling des Anilins und
wird zu den wenig dauerhaften Farben gerechnet, daher mit
Vorsicht anzuwenden.

Indigo ist ein vegetabilischer Farbstoff und entstammt
einer in Ostindien ursprünglich heimisch gewesenen Indigofera-
Art, zu der Familie der Papilionaceen gehörig. Die Widerstands-
fähigkeit dieser Farbe gegenüber den Einflüssen der atmosphä-
rischen Luft ist in Anbetracht des vegetabilischen Ursprunges
eine grosse.

Annäherndes Erkennen der Echtheit: Beim Glühen
auf Platinblech soll daraus wenig weisse Asche resultiren.

Elfenbeinschwarz (Casseler oder Kölner Schwarz). Diese
Farbe ist das Product, welches durch Glühen bei Ausschluss

der Luft aus Abfällen von Knochen, Elfenbein und Hirschhorn gewonnen wird. Sie ist sehr tief und gehört zu den Dauerfarben.

Erkennen der Echtheit: Ein Theilchen der Farbe, auf Platinblech geglüht, darf nur wenig weisse Asche hinterlassen.

Lampenschwarz (auch Kienruss, Lampenruss, Sood, Noir de fumé).

Die feinsten Sorten dieser Farbe werden durch Verbrennung bei mangelhafter Luftzuströmung aus schwerem Steinkohlentheeröl, gereinigtem Naphthalin, Harzen, Fetten und ätherischen Oelen gewonnen.

Der Farbstoff gehört zu den Dauerfarben, seine Echtheit wird wie bei dem vorigen geprüft.

Lichter oder gelber Ocker kommt im Naturzustande vor und ist im Wesentlichen nichts Anderes als eine Verbindung von Eisenoxydhydrat mit kieselsaurer Thonerde und Dolomit. Das Feuer der Farbe hängt nicht allein von deren Eisengehalt ab, sondern auch von der Feinheit der Vertheilung und der Natur der übrigen Bestandtheile. Sehr dolomitreicher magerer Ocker bei gleichem Eisengehalt soll der feurigste sein.

Es kommt aber auch ein Kunstproduct in den Handel, welches durch Versetzen einer Eisenvitriollösung mit Alaun und einer Lösung von Chlorkalk erhalten wird. Dieser Farbstoff ist nach gehörigem Auswässern und Trocknen der brilliantesten natürlichen Sorte an die Seite zu stellen und ist ebenso dauerhaft als jener.

Annäherndes Erkennen der Echtheit: Der lichte Ocker unterliegt kaum einer Verfälschung und wird seine Echtheit in Zweifelfällen dadurch erkannt, dass er, auf Platinblech heftig geglüht, dunkler bis rothbraun wird.

Gebrannter lichter Ocker besteht aus Eisenoxyd und kieselsaurer Thonerde und gehört zu den Dauerfarben, seine Echtheit wird wie bei dem vorigen constatirt.

Neutraltinte, ein Farbstoff von sehr unsteter Zusammensetzung, je nach der Fabrik, welche ihn erzeugt, daher wenig empfehlenswerth.

Van Dyck-Braun besteht zum grössten Theile aus Eisenoxyd und Thonerdesilicat; es wird durch Brennen aus helleren Ockersorten erhalten. Die Intensität der beim Brennen angewendeten Wärme übt einen bedeutenden Einfluss auf die Nuance. Diese dadurch entstandenen verschiedenen Nuancen kommen auch unter verschiedenen Namen in den Handel: Preussisch-, Englisch- und Nürnberger Roth. Römischer Ocker, Italian earth, Red ochre, Ocre rouge. Das echte Van Dyck-Braun, welches der Künstler, dessen Namen es trägt, selbst mit Vorliebe verwendete, soll von diesem aus den Torflagern der Umgebung von Cassel bezogen worden sein. Andere Ockerlager finden sich in Italien, im Römischen, in Frankreich zu St. Georges, Vitni, in England in der Umgebung von Surry, Nottingham und Oxford, in Deutschland zu Bairisch-Amberg und am Harze, ausserdem noch in der Steiermark.

Diese Farbe gehört zu den Dauerfarben und unterliegt kaum der Verfälschung.

Zinnober ist mineralischen Ursprunges, kommt aber zumeist als Product chemischer Fabriken in den Handel. Die Farbe ist im chemischen Sinne als eine Schwefelungsstufe des metallischen Quecksilbers aufzufassen. Die unter den Namen: chinesischer Zinnober, Patentzinnober, Bergzinnober, Karminzinnober etc. im Handel vorkommenden Präparate sind vom chemischen Standpunkte aus ein und dasselbe, und beziehen sich diese Namen theils auf die Nuancen, theils sind sie willkürlich von den Fabrikanten erfunden.

Der Zinnober zählt zu den zuverlässigen Dauerfarben.

Annäherndes Erkennen der Echtheit: Zinnober kommt im Handel hauptsächlich mit minderwerthigem Mennig verfälscht vor; diesen erkennt man, wenn man die Farbe auf Platinblech heftig glüht, wobei echter Zinnober rückstandslos verflüchtigen wird, dagegen ein mit Mennig versetzter einen mehr oder weniger dunkelgelben Rückstand hinterlässt.

Sepia ist eine Farbe animalischen Ursprunges und findet sich als Ausscheidungsproduct einer Molluske, dem Tintenfische, vor.

Das eigentlich färbende Princip dieser Farbe ist das Melaïn, ein dunkler Farbstoff, welcher identisch sein dürfte mit dem Augenschwarz und dem schwarzen Pigmente der Negerhaut.

Dieser Farbstoff ist ziemlich dauerhaft.

Annäherndes Erkennen der Echtheit: Am Platinbleche eingeäschert, muss eine geringe, sehr leichte, grauweiße Asche resultiren.

Kobaltblau (auch Blue de Thenand) ist für gewöhnlich ein Product der chemischen Fabrication und wird gewonnen, indem man ein Kobalt- und Thonerdesalz zusammen in Wasser löst, die verdünnte Lösung vorsichtig mit Aetzammoniak ausfällt, diese Fällung gut auswäscht, trocknet und bei Luftzutritt heftig glüht.

Diese Farbe ist einer der dauerhaftesten blauen Farbstoffe.

Die unter den Namen Leithner oder Wiener Blau im Handel vorkommenden Kobaltblau sind mit Hilfe arsensaurer Salze bereitete Präparate und stehen der vorher beschriebenen Art der Erzeugung bedeutend nach.

Die bei Kobaltblau vorkommenden Verfälschungen sind so complicirter Art, dass nur der Chemiker vom Fach dieselben nachweisen und bestimmen kann.

Smalteblau ist ein sehr fein gepulvertes und geschlemmtes, mit Kobaltoxyd gefärbtes Glas und gehört aus diesem Grunde zu den dauerhaften Farben.

Annäherndes Erkennen der Echtheit: Das Smalteblau, am Platinblech geglüht, darf seine schöne blaue Farbe nicht verlieren und muss der ursprüngliche Glanz nach dem Erkalten wiederkehren.

Ultramarin ist eine der schönsten blauen Farben und haben sich die alten Maler ausschliesslich jenes Productes bedient, welches aus dem in der Natur als Lazulith sich vorfindenden Minerale bereitet wurde. Der natürliche Lazulith (Lapis lazuli) besteht im Wesentlichen aus Thonerdesilicat, ferner Kalk, Natron, etwas Schwefelsäure und sehr geringen Mengen von Schwefel und Eisen. Als Fundorte des natür-

lichen Lazuliths gelten China, die Bucharei und Tibet, wo das Mineral in sehr schönen Stücken vorkommt. Für praktische Zwecke kommt gegenwärtig wegen des hohen Preises kaum mehr natürlicher Ultramarin zur Verwendung und wird für die Bedürfnisse des Malers in den chemischen Fabriken ein Ultramarinblau dargestellt, welches an Schönheit, Haltbarkeit und chemischer Zusammensetzung dem natürlichen Ultramarin ziemlich gleichkommt. Die besten Sorten Ultramarin liefern die Fabriken in Nürnberg, Frankreich und Belgien.

Verfälschungen: Als Mittel zur Verfälschung des Ultramarins dienen zumeist Schlemmkreide, Gyps und Bariumsulphat, und zwar werden diese Präparate dazu verwendet, um aus dunkleren Sorten hellere darzustellen. Der Nachweis solcher Verfälschungen gehört in den Ressort des Chemikers und muss daher von der Anführung einer leicht ausführbaren Methode zur Eruirung derselben abgesehen werden.

Ultramarinasche wird aus echtem Lapis lazuli gewonnen und hat dieselbe chemische Zusammensetzung wie dieses Mineral. Sie wird häufig gefälscht, was aber nur der Chemiker zu constatiren vermag.

Indischgelb. Diese Farbe ist sehr zweifelhaften Ursprunges und besteht aus einer organischen Säure (Euxanthinsäure) und Magnesia und soll sich in den Concrementen des Kameeldarmes vorfinden, nach anderen Chemikern soll es euxanthinsäure Talkerde sein und sich als Sediment im Kameelharn vorfinden, und zwar nur dann, wenn diese Thiere die Früchte der *Magostoma* gefressen haben. Die Farbe ist somit organischen Ursprunges, aber dennoch ziemlich dauerhaft.

Erkennen der Echtheit: Im Handel kommt diese Farbe zumeist mit Chromgelb verfälscht vor und wird man eine solche Verfälschung annähernd daran erkennen, dass sie, auf Platinblech geglüht, im Bejahungsfalle einen mehr oder weniger gelb braun gefärbten Rückstand hinterlässt, während das reine Indischgelb nur wenig weissliche, leichte Asche hinterlassen wird.

Gummi-Gutti heisst ein Gummiharz, welches zumeist aus Ostindien zu uns kommt und durch Einschnitte in Stamm und Aeste einer Guttifere, der *Stalagmites cambogioides*, gewonnen wird. Auf den Organismus wirkt es drastisch purgirend, gehört daher zu den schwachen Giften. Es unterliegt kaum der Verfälschung.

Kadmiumgelb (Kadmiumsulphur, Schwefelkadmium). Diese prachtvolle gelbe Farbe ist eine Schwefelungsstufe des metallischen Kadmiums und wird in den chemischen Fabriken in verschiedenen Nuancen erzeugt, und zwar in der Weise, dass eine schwach salzsaure Lösung des Metalles mittelst Schwefelwasserstoffgas zersetzt wird, wobei das Schwefelkadmium als citronen- bis kanariengelbes Sediment resultirt. Diese Farbe ist die echtste und beständigste gelbe Farbe, aber ihrer Kostspieligkeit wegen mannigfachen Verfälschungen unterworfen.

Verfälschungen und Erkennen derselben: Die häufigste Verfälschung geschieht mit dem ziemlich ähnlichen und billigen Chromgelb.

Im Handel finden sich solche Falsificate, welche sich dem analysirenden Chemiker zum Theile als Gemenge von Chromgelb mit Kadmiumgelb, zum Theile auch als reines, passend nuancirtes Chromgelb darstellen. Die letztere Verfälschung segelt für gewöhnlich unter der Flagge Frankreichs und werden oft für dieses ganz werthlose Präparat unglaubliche Preise gezahlt. Der Bleigehalt des Chromgelb macht den Werth der Farbe natürlich illusorisch, da solche Farben sehr nachdunkeln.

Das reine Kadmiumgelb, mit etwas Soda am Platinblech oder in einer ausgehöhlten Holzkohle vor der Löthrohrflamme behandelt, muss nach dem Erkalten einen braunen Beschlag von Kadmiumoxyd zeigen.

Bleihältige Gemische zeigen ausserdem noch nach starkem Glühen einen orangerothern oder rothbraunen Rückstand von Bleioxyd.

Neapelgelb (auch Giallolino, neapolitanische Erde) ist vom chemischen Standpunkte aus antimonsaures Bleioxyd, keine Dauerfarbe und zählt zu den giftigen Farben.

Erkennen der Echtheit: Am Platinblech gegläht, unter Abgabe eines weissen Rauches rothrauner Rückstand.

Veroneser Grün. Diese Farbe kommt im Handel unter vielen Namen vor, da sie sehr giftig ist und man den wahren Namen dadurch maskiren will; man nennt sie: Mittisgrün, Schweinfurter oder Englisch-Grün, Deckgrün, Original-, Patent-, Kaiser-, Roslar-, Wiener, Leipziger, Schweizer, Würzburger, Papagei-, Neu-, Pickel-, Berg-, Mai-, Moos-, Schön- oder Neuwieder Grün. Zuweilen kommt diese Farbe im Handel mit Chromgelb gemischt als Baseler, Casseler und Neuwieder Grün vor, Farben, welche für den Maler ganz werthlos sind.

Ihrer chemischen Zusammensetzung nach ist diese Farbe arsenik-essigsäures Kupferoxyd.

Annäherndes Erkennen der Echtheit: Diese arsenhältige Farbe gibt sich in ihrer Echtheit, wenn sie rein ist, bei der Behandlung am Platinblech in der Flamme, dadurch zu erkennen, dass sie schmilzt, sich schwärzt, einen Geruch nach Knoblauch verbreitet und den Saum der Flamme grün färbt.

War die Farbe mit Chromgelb gefälscht, so wird der Rückstand mehr oder weniger dunkelgelbbraun erscheinen.

Olivengrün ist von keiner bestimmten chemischen Zusammensetzung und ist dieselbe überhaupt von dem Ermessen des Erzeugers abhängig. Sie ist daher mit Vorsicht, besser gar nicht anzuwenden, da die Dauerhaftigkeit derselben sehr zweifelhaft ist.

Saftgrün ist eine Farbe vegetabilischen Ursprunges, und zwar findet sich der Farbstoff des echten Saftgrün in den unreifen Früchten des Kreuzdorn, *Rhamnus catharticus*, vor.

Diese Farbe unterliegt stark Verfälschungen, deren Nachweis zumeist sehr schwierig ist und dem Chemiker überlassen werden muss. Da sie ohnehin nicht sehr dauerhaft ist, so genügt diese Andeutung.

Rosalack ist in echter Form organischen Ursprunges. Die rothen Lacke werden im Allgemeinen aus Cochenille, aus Krapp und Rothholz gewonnen. Die chemische Zusammen-

setzung des in den Handel kommenden Rosalackes ist daher sehr variabel und hängt von der guten und gewissenhaften Fabrication ab. Fälschungen sind sehr schwierig nachzuweisen und werden wohl meistens durch Anilin bewirkt, welches sich, wie erwähnt, durch die Probe gegen das Sonnenlicht erkennen lässt.

Karminlack (auch Crimsonlack, Florentiner, Wiener, Münchener oder Pariser Lack). Das färbende Princip des Karminlackes entstammt einem ursprünglich in Mexiko heimischen Insect aus der Gattung der Schildläuse (*Coccus cacti*), welches auf verschiedenen Cactusarten lebt. Das Weibchen ist der eigentliche Träger des geschätzten Farbstoffes (Karminsäure). Auch dieser Farbstoff unterliegt leider mannigfachen Verfälschungen, deren Nachweis nur dem Chemiker möglich ist. Diese Farbe ist nicht sehr licht- und luftstet, aber immerhin gegen Schwefelwasserstoff unempfindlich und in Ermangelung eines mineralischen Farbstoffes unentbehrlich.

Umbraun (Umbra oder Umbraerde) ist seiner chemischen Zusammensetzung nach ein erdiger Thoneisenstein, welcher aus Eisenoxyd, Manganoxyd oder auch Bitumen besteht.

Umbraun kommt auch gebrannt vor und findet sich in Holland, Köln, Cypern, Sicilien und der Türkei.

Die Farbe ist nicht giftig und unterliegt keiner Fälschung, sie zählt zu den Dauerfarben.

Caput mortuum (Engelroth) wird erhalten durch Calcination einer an Eisenoxydhydrat reichen reinen Ockersorte. Es ist eine Dauerfarbe und unterliegt keiner Verfälschung.

Terra Pozzuoli (oder Puzzuolan-Erde) ist im Wesentlichen nichts Anderes, als eine eisenhaltige verwitterte Lava und findet sich in der Nähe des Vesuv vor.

Die Farbe ist von keiner constanten Zusammensetzung, daher auch ihre Nuance sehr wechselnd ist. Dieselbe unterliegt keiner Verfälschung und ist eine dauerhafte Farbe.

Kremser Weiss (auch Bleiweiss, Schieferweiss, Kremnitzer, Venetianer, Hamburger und Holländer Weiss, Blanc

d'Argent) ist seiner chemischen Zusammensetzung nach basisch kohlen-saures Bleioxyd und das Product chemischer Fabriken.

Die häufigsten Verfälschungen erfolgen mit Schwerspat und Gyps.

Die Farbe zählt zu den Giftfarben und gehört nicht zu den Dauerfarben, da sie an der Luft nachdunkelt.

Annäherndes Erkennen der Echtheit: Echtes Bleiweiss lässt beim Glühen auf Platinblech einen orangerothern Rückstand von Bleioxyd; ein mit Schwerspat oder Gyps gemengtes wird auffallend hellgelb erscheinen. Dieser Rückstand wird in jedem Falle während des Glühens intensiver orange erscheinen, als nach dem Erkalten, es ist mithin jene Farbe massgebend, welche während des Glühens zum Vorschein kommt.

Zinkweiss (auch Zinkblumen oder weisses Nichts) ist nichts Anderes als Zinkoxyd. Zinkweiss ist nicht giftig und widersteht den Einflüssen der atmosphärischen Luft, daher eine Dauerfarbe.

Zinkweiss ist im Vergleiche zu Bleiweiss weniger gelblich und hat weniger Deckkraft als letzteres.

Reines Zinkweiss muss während des Glühprocesses sich gelb färben, nach dem Glühen aber wieder die weisse Farbe erlangen. Es wird manchmal zur Erhöhung seiner Deckkraft mit Bleiweiss gemengt, aber nicht damit verfälscht.

Permanentweiss (auch Blanc fix oder Bariumsulphat) ist eine durch chemische Erzeugung gewonnene Farbe und zeichnet sich durch grosse Deckkraft und Dauerhaftigkeit aus.

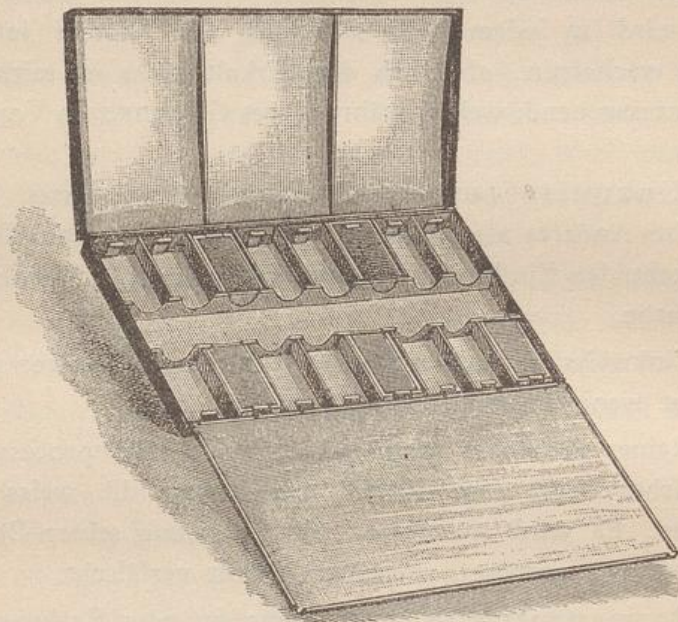
Permanentweiss ist seiner chemischen Zusammensetzung nach als reiner schwefelsaurer Baryt oder auch Bariumsulphat zu betrachten.

Die Glühproben werden am besten mit Farben in rohem ungeriebenen Zustande vorgenommen, weil die Bindemittel oft störend auf die Beobachtung wirken.

Diverse Geräthschaften.

Ich halte es für überflüssig alle Geräthschaften anzuführen, welche man beim Malen in Aquarell braucht; jeder Preiscourant enthält eine reiche Auswahl derselben, welche die meisten Maler ohnedies zur Genüge kennen. Die reiche Fülle von Gegenständen erweist sich in der Praxis zum grössten Theile als überflüssig oder kann nur in bestimmten Fällen zur Anwendung kommen.

Fig. 9.



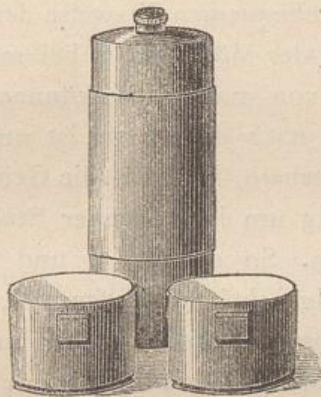
Die eingerichteten Farbenchatouillen sind gewöhnlich unpraktisch und wären besser in einer Spielwarenhandlung zu verkaufen, ebenso sind Farbenkästen von Holz nicht zu empfehlen.

Die Farben verwahrt man in Blechkästchen, welche man für alle Farbengattungen in sehr praktischen Formen bekommt, wobei in der Regel die Deckel, weiss lackirt, als Palette und Farbennäpfe eingerichtet sind. Das in Fig. 9 abgebildete Farbenkästchen ist für Moist colours eingerichtet.

Um im Freien arbeiten zu können, hat man nöthig, Wasser mit sich zu führen. Zu diesem Zwecke gibt es praktische Wasserbehälter von lackirtem Bleche, welche um eine Blechflasche zu stülpen sind (Fig. 10).

Zur Aufbewahrung und zum Transport der Pinsel auf Wanderungen und auf Reisen hat man eigens eingerichtete Blechbüchsen; es thut aber auch eine Virginier-Cigarrentasche dieselben Dienste.

Fig. 10.



Beim Arbeiten im Freien, sowie auf Reisen ist ein Block, welcher zwei verschiedene Papiersorten enthält, wie schon erwähnt, zu empfehlen. Man hat in Folge dessen den genügenden Papiervorrath bei sich und nach Bedarf zwei Sorten, und erspart sich das unangenehme Geschäft des Aufspannens von Papier auf das Zeichenbrett.

Sonst benöthigt man in der Regel nichts weiter als einen Feldsessel*) und einen Schattenspender, der an einen Spazierstock befestigt in der Regel genügt, wenn man nicht die eigens dazu gemachten Malerschirme verwenden will, um während der Arbeit von der Sonne nicht belästigt zu werden.

Die einfachste Art, seine Malrequisiten auf grösseren Touren mit sich zu führen, ist folgende: Malcassette, Wasser- und Pinsel-

*) Drei- oder vierbeinig.

behälter werden in Wachstuch eingeschlagen und mit einem Riemen oder Gummiband zusammengehalten, Feldstuhl, der Block und obiges Paket mit einem Plaidriemen zusammengeschnürt, eventuell kann man auch noch den Schirm dazwischen schieben.

Manche Maler verwenden zur grösseren Vereinfachung des Gepäcks anstatt des Sessels bloß einen Lederfleck, zu welchem man eine natürliche Bodenerhebung sucht, um sich darauf zu setzen. Das geringe Gewicht des Sessels steht aber in keinem Verhältnisse zu der unbequemen Sitzweise der eben beschriebenen Art und zur Gefahr der Möglichkeit, bei manchem Terrain gar keinen Gebrauch davon machen zu können.

Beim Arbeiten nach der Natur ist man oft genöthigt zu stehen, nicht nur deshalb, weil oft die Gelegenheit zum Sitzen fehlt, sondern häufig um in stehender Stellung einen höheren Horizont zu erhalten. So ermüdend und unbequem dies ist, so gibt es nur wenige einfache Hilfsmittel, sich die Arbeit zu erleichtern. Bei grossen Arbeiten wird man sich wohl dazu bequemen müssen, eine grössere Staffelei zu verwenden, obgleich wenige Aquarellisten darauf eingeübt sind, ihre Arbeit in nahezu verticaler Richtung vor sich zu haben. Viele Maler begnügen sich damit, selbst einen Apparat zu erfinden, so z. B. einen grösseren Block am unteren Rande unterhalb der Magengegend mittelst Riemen zu befestigen, während von den beiden oberen Ecken des Blockes oder Reissbrettes eine Schnur um den Nacken geht, welche dasselbe in beliebig schiefer Stellung erhält, je nachdem die Schnur kürzer oder länger ist. Durch dieses Verfahren wird die linke Hand um das ganze Gewicht des Blockes entlastet und braucht demselben nur den nöthigen Halt zu geben.

Wer Block und Farbenkasten mit dem Wassernäpfchen daran einmal stundenlang in der linken Hand gehalten hat, wird diese Andeutung ergreifen oder selbst erfinderisch werden, um die Anfangs scheinbar geringe Last leichter tragen zu können.

Technische Kunstgriffe,

welche im Verlaufe der Vollendung eines Aquarells zur Anwendung kommen.

A. Anlegen von Flächen in gleichmässigen Tönen.

Das Anlegen von grossen Flächen erfordert einige Uebung und Geschicklichkeit; lässt man aber während der Arbeit keinen Umstand, der störend einwirken könnte, ausser Augen, so ist das Gelingen ziemlich sicher.

Vor Allem will ich bemerken, dass sich zum Anlegen grosser Flächen die feinst vertheilten Farben am besten eignen, besonders vegetabilische Farben, denn es liegt auf der Hand, dass schwere Farben, wie z. B. Zinnober, sich rasch zu Boden setzen, ehe man noch Zeit hat die Flüssigkeit auf dem Papier zu vertheilen, daher leicht Flecken erzeugen.

Architekten und Ingenieure, welche oft besonders grosse Flächen anzulegen haben, wenden deshalb gerne zu diesem Zwecke einen Absud von Kaffee, Tabak etc. an. Solche fein vertheilte Farben sind auch: Camboge, Karmin, Berliner Blau, Indigo, Payne's Gray, Brown Pink, Chromgelb, Sap Green, Indian Yellow. Zu den schweren Farben zählen besonders:

Zinnober, Kobaltblau, Ultramarin, Mennig, Indian Red, Naples Yellow. Alle übrigen Farben halten die Mitte zwischen beiden Reihen.

Der Maler wird daher, wenn er die Wahl hat, in solchen Fällen diese Farben berücksichtigen.

Nehmen wir nun an, es sei die ganze Fläche eines aufgespannten Papiere mit einem Tone anzulegen, so verfährt man dabei wie folgt:

Man benetzt erst das ganze Papier mit einem Pinsel oder Badeschwamm mit reinem Wasser und lässt es soweit wieder trocknen, dass es sich gerade noch feucht anfühlt. Auf keinen Fall darf das Wasser noch darauf stehen, wovon man sich am besten überzeugt, wenn das Papier, gegen das Licht gehalten, keine von Wasser glänzenden Stellen mehr aufweist.

Diese Procedur hat den Zweck, das Papier leichter zur Aufnahme der Farben empfänglich zu machen, und es ist bei Beginn jedes Aquarells thunlich, das Papier vorerst zu benetzen oder zu waschen.

Die nöthige Farbe reibt oder mischt man sich erst in einer Schale oder Tiegel in genügender Menge an und versucht an einem anderen Stücke Papier, bis der gewünschte Ton erreicht ist. Hierauf stellt man das Brett oder den Block unter einem Winkel von circa 30° schräge und beginnt von oben mit einem sehr nassen und sehr grossen oder auch flächen Pinsel einen horizontalen Streifen anzulegen, so dass die Flüssigkeit nach unten vermöge der schrägen Stellung des Papiere sich ansammelt; jedoch muss man achten, dass sie nicht abrinnt, was bei gleichmässigem raschen Streichen nicht vorkommt. An diesen angelegten Streifen wird sofort ein zweiter gesetzt, jedoch diesmal mit etwas weniger nassem Pinsel und die vom ersten Streifen angesammelte Flüssigkeit mit herabgezogen und so fortgeföhren, bis man unten ankommt. Es ist zu beachten, dass, wenn man in die Nähe des unteren Randes gelangt, man nur mehr so viel Farbe in den Pinsel nimmt, als nöthig ist, um den letzten Streifen noch zu bemalen. Ebenso ist darauf zu sehen, dass

man beim jedesmaligen Eintauchen des Pinsels die Farbe wieder aufrührt und die überflüssige Farbe am Rande des Gefässes abstreift.

Man kann grosse Flächen auch sehr leicht und gleichmässig mit einem in Farbe getauchten Badeschwamm anlegen, aber nur dann, wenn man auf keine Zeichnung Rücksicht zu nehmen hat, die etwa ausgespart werden soll.

Kleine Flächen sind oft mit einmalig gefülltem Pinsel anzulegen, nur erfordert es einige Uebung, dass man gerade so viel Farbe in den Pinsel nimmt, um in die letzte Ecke der Fläche zu gelangen, ohne dass sich noch überschüssige Farbe unten ansammelt. Geschieht dies aber, so drückt man rasch den Pinsel etwas aus und saugt damit die überschüssige Farbe auf.

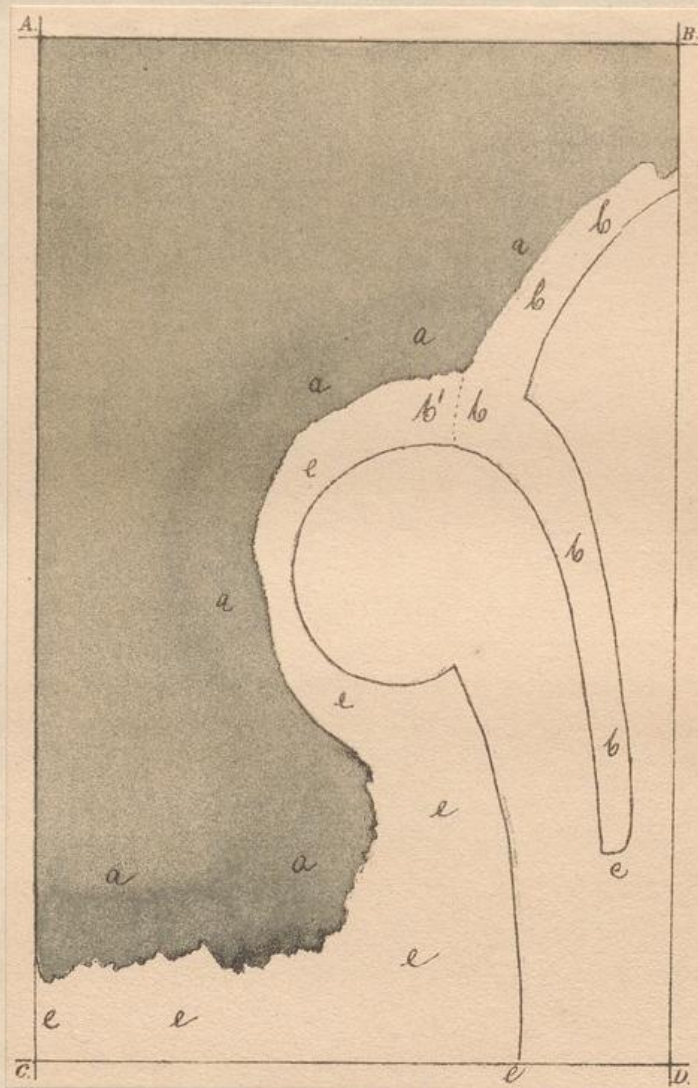
Sehr häufig kommt es aber vor, dass ungleiche Flächen anzulegen sind; da erfordert es Ueberlegung und etwas Gewandtheit, sich über die Schwierigkeiten hinweg zu helfen.

Am besten erklärt sich ein solcher Fall durch ein Beispiel. Es wäre demnach folgende Fläche (Fig. 11) anzulegen, so dass das Ornament ausgespart würde.

Man würde in diesem Falle dem Papiere wieder jene schiefe Stellung geben, aber so, dass *D* nach unten kommt, und bei dem höchsten Punkte *A* anzulegen beginnen, und zwar wieder mit sehr nassem Pinsel, so dass schliesslich jene Fläche, welche auf Fig. 11 ersichtlich, angelegt ist und die Farbe sich am Rande der Linie *aaa...* sammelt. Diese hier gleichsam als Vorrath angesammelte Farbe genügt bei der Grösse dieser Figur, um, ohne neue Farbe in den Pinsel zu thun, von oben angefangen die noch übrige Fläche *bbb...* anzulegen, bis man die unterste Ecke *c* erreicht, dann aber rasch zu *b'* an der in der Zeichnung punktirten Linie zurückgekehrt, beginnt man auf dieselbe Weise die Fläche *eee* anzulegen, wobei man wieder vom oben stehen gebliebenen Rande die Farbe herabstreicht, bis man bei der Linie *CD* angekommen ist.

In diesem Falle muss möglichst rasch gearbeitet werden, denn es ist begreiflich, dass man dem Rande *aaaa...* nicht Zeit lassen darf, nur im Geringsten einzutrocknen.

Fig. 11.



Sind Flächen mit oben genannten schweren Farben anzulegen, so ist es leichter, eine gleichmässige Fläche zu

erzielen, wenn man dieselben mehrmals, aber mit dünnerer Farbe anlegt, anstatt den Ton auf einmal in der gewünschten Stärke hinzulegen.

Es ist nicht oft genug hervorzuheben, dass bei all' diesen Manipulationen mit möglichster Raschheit zu Werke gegangen wird, damit die Farbe weder Zeit hat, sich während der Arbeit zu Boden zu setzen, noch dass die Ränder zu trocknen beginnen, was dann die gefürchteten »Ränder« gibt, welche so schwierig zu corrigiren sind.

Diesen sogenannten Rändern liegt ein bestimmtes physikalisches Gesetz zu Grunde, nach welchem die in Wasser vertheilten Farbentheilchen das Bestreben haben, sich gegen den Rand des Tropfens anzusammeln, der beispielsweise mit beliebiger Farbe auf Papier gemacht wurde. Beachtet man zugleich, in welcher Weise ein solcher Tropfen auf trocknet, so gibt dies eine Reihe von Beobachtungen, welche der Aquarellmaler nutzbringend dahin anwenden kann, dass er jene dadurch entstehenden Effecte bald aufzuheben im Stande ist, bald für seine Zwecke nutzbar machen kann.

So wird auf halbfeuchtem Papiere der entstehende Rand weit weniger ausgesprochen erscheinen als auf trockenem Papiere, aus welchem Grunde ich oben das Benetzen des Papiere vor dem Anlegen gleichmässiger Flächen empfohlen habe.

B. Anlegen von Flächen mit verlaufendem Tone.

Es ist wieder die Aufgabe gestellt, eine grössere Fläche aber diesmal von oben nach unten, mit verlaufendem Tone anzulegen.

In diesem Falle stellt man das Brett wieder etwas geneig, und mischt sich die verschiedenen Abstufungen der Töne in Schälchen. Man beginnt nun mit dem stärksten Tone oben

einen Streifen der Breite nach anzulegen, verfährt dabei wie im vorigen Absatze beschrieben, nur mit dem Unterschiede, dass man zu jedem neu angesetzten Streifen einen helleren Ton Farbe nimmt.

Viele Maler ziehen es auch hier vor, nicht gleich auf einmal die ganze gewünschte Stärke des Tones anzubringen, sondern lieber die ganze Operation mit schwächeren Tönen auf zwei- bis dreimaliges Ueberziehen der Fläche zu berechnen. Der Vortheil liegt hier darin, dass die Fehler, welche sich während der Arbeit einschleichen, durch das öftere Uebergehen sich von selbst corrigiren. Sehr ist aber darauf zu achten, dass die erste angelegte Fläche sehr gut trocken sein muss, bevor man ein zweites Mal darübergeht. Sollte eine Stelle noch nicht ganz trocken sein und man übergeht die ganze Fläche ein zweites Mal, so löst sich an jener Stelle die erst gemalte Farbe auf und nimmt von der zweiten auch wenig an, so dass auf diese Weise Flecken der unangenehmsten Sorte entstehen.

Dieselbe Operation kann man auch in umgekehrter Weise machen, nämlich mit ganz reinem Wasser beginnen und allmählig jede weitere Lage mit Farbe verstärken. Letzteres Verfahren, wo es anwendbar ist, wäre ersterer Art vorzuziehen, denn häufig kommt es vor, dass man den erst eingesetzten Ton zu stark nimmt und dort angekommen, wo die Farbe schon sehr licht sein soll, man dadurch genöthigt wird, die Farbe noch weiter herunter zu ziehen. Ausserdem kommt es vor, dass die Farbe nach unten abnimmt und daher die dunklen Töne in die hellen hineingerathen. Fängt man aber umgekehrt an, also mit reinem Wasser oder ganz lichtem Ton, so sind diese Uebelstände unmöglich gemacht.

Für Flächen von kleineren Dimensionen gibt es auch noch ein anderes Verfahren, welches oft gute Dienste thut, aber etwas Uebung erfordert. Ich nehme an, es wäre ein verlaufender Ton, etwa wie man ihn beim Anlegen einer wolkenlosen Luft benöthigt, wo gegen den Zenith die Farbe kräftiger und dunkler wird.

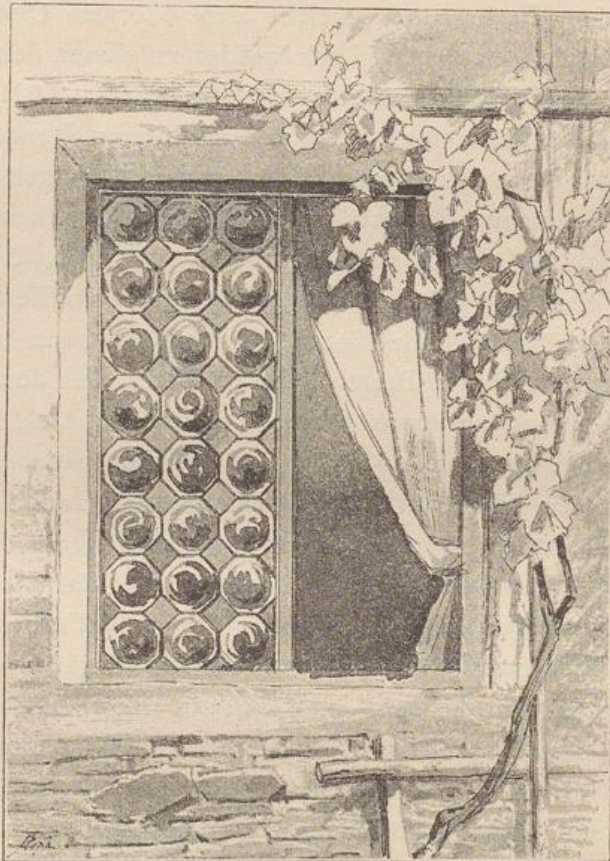
Man befeuchtet erst das ganze Papier, respective die anzulegende Fläche, und wartet den Moment ab, bis es gerade noch feucht ist, aber nirgends völlig trocken oder vom Wasser glänzend erscheint. Dann nimmt man einen grossen Pinsel mit sehr viel und intensiver Farbe und streicht den obersten Querstreifen über das Papier, setzt aber gleich wieder an diesen den zweiten an, ohne den Pinsel mit neuer Farbe zu füllen und setzt dieses Verfahren fort, bis man am unteren Rande der zu bemalenden Fläche angekommen ist. Die Flüssigkeit, welche durch die Befeuchtung noch im Papiere steckt, besorgt die Verdünnung der Farbe in Verbindung mit dem Umstande, dass der Pinsel mit jeder Strichlage an Farbe verliert und so von selbst der verlaufende Ton entsteht. Man kann noch ein Uebrigtes thun und das Brett oder den Block bei den unteren Enden fassen und so etwas vor sich hinschwenken, wodurch sich die Farbe, wenn sie noch nass ist, gleichmässiger verbindet und durch die Flugkraft gegen den oberen Rand gedrängt wird. Jedoch ist es gerathen, etwas über den Rand des Bildes nach oben hinaus zu malen, denn durch das Schwenken sammelt sich oben ein sehr starker Streifen Farbe an, der später abgeschnitten werden muss. Man darf bei diesem Verfahren den Pinsel sehr couragirt in die Farbe tauchen, denn nach dem Trocknen wird die bemalte Fläche auffallend lichter.

Bei sehr kleinen Flächen kann man eine Abschattirung der Farbe von oben nach unten einfach dadurch erzielen, dass man den Pinsel sehr voll nimmt und mehr Flüssigkeit, als zum Anlegen dieser Fläche nöthig wäre, auf die Fläche nimmt. Durch die schräge Haltung des Reissbrettes verdickt sich nach unten die Flüssigkeit und in Folge dessen auch die Farbe. Mit einiger Geschicklichkeit angewendet, kann man aus diesem Verfahren häufig Vorthail ziehen.

In nachfolgender Abbildung sind z. B. die runden Putzen-scheiben des Fensters nur dadurch schattirt, dass an einigen Stellen die Farbe stark sitzen gelassen wurde; ebenso ist die

Fläche zwischen Fenster und Vorhang auf dieselbe Weise abschattirt.

Fig. 12.



C. Ausgleichen der Flächen.

Bei aller Vorsicht, welche man beim Anlegen von Flächen beachtet, entstehen doch immer Ungleichheiten, deren Ursachen man sich oft gar nicht erklären kann, die jedoch häufig in der Natur des Papieres liegen. Es kommt vor, dass beim raschen

Ueberstreichen mit dem Pinsel eine kleine Stelle nicht mit Farbe bedeckt wird oder es löst sich bei Uebermalungen an irgend einer Stelle die unten liegende Farbe theilweise auf, was gleichfalls hellere Flecken verursacht.

Die hellen Flecken corrigirt man gewöhnlich dadurch, dass man einen ziemlich feinen Pinsel nimmt, denselben in sehr blasse Farbe taucht und auf Löschpapier so lange streicht, bis er auf dem Aquarellpapiere kaum mehr Farbe von sich gibt. Diese wenige Farbe genügt, um die zarten Flächen zu übergehen und mit den benachbarten Tönen gleichzustellen. Genügt ein einmaliges Uebergehen nicht, so bewirkt dieses eine zweite und dritte Uebermalung. Diese Farbe muss so schwach sein, dass man den damit erreichten Effect kaum merkt. Das Auge ist nämlich für Ungleichmässigkeit in einer Fläche so empfindlich, dass man in der Regel überrascht ist, mit wie wenig Farbe die Gleichheit hergestellt werden kann. Zarte helle Pünktchen werden mit der Spitze des Pinsels sorgfältig ausgefüllt.

Bei Flächen, welche mit starken Tönen angelegt sind, kann man natürlich in der Correctur auch stärkere Töne anwenden.

Es kommt aber auch vor, dass einzelne Töne in einer Fläche zu stark werden; diese werden in der Regel mit dem Pinsel befeuchtet und mit dem Löschpapier wieder abgetrocknet, was den Farbenton unbedeutend erhellt, oder wenn der Fleck sehr dunkel ist, mit dem Tuche ausgewischt.

Im Uebrigen ergeben sich diese Correcturen aus dem folgenden Capitel (*D*).

Das Ausgleichen von Flächen erfordert auf diese Weise sehr viel Zeit und Geduld. Architekten, welche mit sehr grossen Flächen zu arbeiten haben, wissen davon zu erzählen, und das ganze Geschäft der Retoucheure bei Photographen beruht auf diesem Verfahren.

D. Auswaschen einzelner Stellen aus bereits angelegten Flächen.

Es kommt sehr häufig vor, theils um Correcturen vorzunehmen, theils um sich die Arbeit des Aussparens zu ersparen, dass man einzelne Theile des Gemäldes aufhellen oder gewisse Stellen ganz herausnehmen will. Solche Fälle kommen in der Aquarellmalerei nicht nur sehr häufig vor, sondern es ist für den Maler auch wichtig zu wissen, welche technischen Handgriffe in dieser Beziehung möglich sind, denn je mehr er deren weiss, um so grössere Freiheit kann er sich während des Malens gestatten, besonders wenn er das ängstliche Aussparen von Lichtern vermeiden kann und sich dadurch zu Effecten verhilft, die er auf andere Weise oft schwer oder gar nicht erreicht.

Ich glaube durch eine Reihe von Beispielen, an denen ich die verschiedenen Verfahren erkläre, am besten zum Ziele zu gelangen, und setze der Einfachheit halber voraus, immer gleichmässig angelegte Töne vor mir zu haben, aus welchen ich einzelne Partien aufzuhellen oder herauszunehmen wünsche.

Ich nehme als erstes Beispiel an, dass ich eine Fläche (Fig. 13) mit irgend einer Farbe angelegt habe und beabsichtige, Wolkenformen als hellere Flecken nicht auszuspären, sondern auszuwaschen. Würde ich in diesem Falle gleich beim Anlegen der Fläche Wolkenformen aussparen, so blieben dieselben als harte weisse Flächen stehen, wie dies bei *a* der Fall wäre, was ja oft in meiner Absicht liegen könnte. In diesem Falle habe ich die Stelle *a* aber nur ausgespart, um den Unterschied des Effectes deutlich zu machen, gegenüber jenen, welche ich zu machen beabsichtige.

Man denke sich also die ganze Fläche, mit Ausnahme des Fleckens *a*, mit Farbe angelegt, und es wäre nun die Aufgabe, daraus einzelne Flecken wieder nach Bedarf herauszunehmen. So lange diese Fläche noch nass ist, drückt

Fig. 13.



... ..

man den Pinsel rasch zwischen den Fingern aus und zeichnet mit dem nunmehr fast trockenen Pinsel die gewünschten Formen in die Fläche. Der Pinsel nimmt an jenen Stellen die Flüssigkeit und Farbe wieder zu sich auf und so erscheint die

Fig. 14.



Zeichnung hell, zuweilen fast weiss. Nach wenigen Strichen, wenn der Pinsel wieder einige Flüssigkeit aufgenommen hat, versagt er den Dienst und muss wieder neu ausgedrückt werden. Es ist begreiflich, dass man in diesem Falle ziemlich

rasch arbeiten muss, da die beabsichtigte Zeichnung vollendet werden muss, ehe die angelegte Fläche Zeit hat zu trocknen, und muss schliessen, sobald man merkt, dass sie zu trocknen beginnt. Was auf diese Weise gezeichnet ist, erscheint als weiche Form ohne harte Ränder und eignet sich diese Technik besonders zur Behandlung der Lüfte bei Landschaften.

Es geschieht aber häufig, bei trockener Luft besonders im Sommer, dass man mit diesem Verfahren nicht Zeit genug hat, Alles zu vollenden, was man zu machen sich vorgenommen. Für diesen Fall müsste die Fortsetzung der Arbeit auf der trockenen Fläche dadurch gemacht werden, dass man mit reinem Wasser jene Stellen zeichnet und mit Löschpapier sorgsam abtrocknet, sodann mit Brotkrume leicht darüber reibt. Auf diese Weise erzielt man einen ähnlichen Effect.

Ich schliesse als zweites Beispiel daran eine mit ziemlich starker Farbe angelegte und bereits trocken gewordene Fläche, aus welcher ich verschiedene Zeichnungen licht herausheben will (Fig. 14).

Wenn man mit einem Pinsel, mit reinem Wasser gefüllt, einen Strich auf diese Fläche führt und mit einem Leinwandlappen oder besser einem Stück Rehleder kräftig und rasch darüber wischt, so erscheint dieser Strich nahezu weiss, besonders wenn derselbe sehr nass und der Druck mit dem Lappen ein sehr kräftiger war.

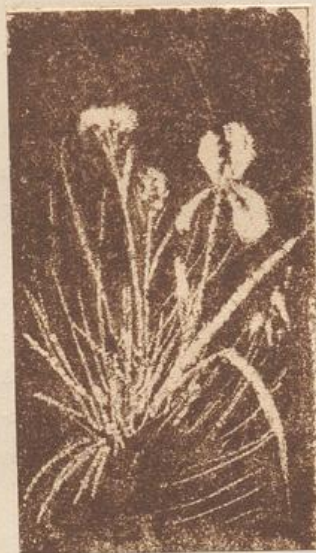
Durch einige Uebung kann man jede beliebige Stärke des Tones auf diese Weise herauswischen, je nachdem man den Strich mehr oder weniger nass führt oder den Druck zarter oder kräftiger macht. Man kann beispielsweise aus einer dunkel angelegten Fläche auf diese Art einen Kopf oder eine Figur vollkommen herausmodelliren.

Man muss sich aber hüten, zu grosse Flächen oder zu lange Linien auf diese Weise auf einmal auswischen zu wollen, man darf nur ein Stück, höchstens 1 Centimeter lang, mit Wasser zeichnen und dann auswischen, und dieses Verfahren Stück für Stück fortsetzen.

Es ist aber wohl zu beachten, dass bei diesem und dem vorigen Verfahren das Weiss des Papiere doch nie wieder vollständig zu erreichen ist; wo man also ein kräftiges helles Licht braucht, thut man besser, es von Anfang an auszusparen. Es gibt aber immer Fälle genug, wo dieses Verfahren nicht nur ausreicht, sondern gerade wegen der Weichheit der Töne angewendet wird.

Mit Löschpapier kann man eine mit Wasser befeuchtete Stelle aufhellen, indem man das Wasser damit aufsaugt, wobei immer etwas Farbe mitgenommen wird. Der Effect ist aber in diesem Falle ein sehr geringer.

Fig. 15.



Auch der Radirgummi ist als Mittel zur Aufhellung zu verwenden, besonders da, wo es sich um geringe Nuancen handelt. In einer hellen Luft kann man z. B. eine Stelle, welche zu dunkel gerathen, durch vorsichtiges Reiben mit einem zugespitzten Gumm aufhellen, nur ist es blos da anzuwenden, wo nicht mehr darüber gemalt wird.

Ein Borstenpinsel, wie man ihn in der Oelmalerei gebraucht, in Wasser getaucht, thut auch manchmal seine guten Dienste; oft um einzelne Flecken aufzuhellen, oft um hart neben einander gesetzte Töne zu verbinden oder zu verwaschen.

Das Radirmesser, wenn es scharf geschliffen, kann oft mit grossem Vortheile angewendet werden, um scharfe, helle Linien in das Papier zu kratzen. Die mit der Spitze des Messers ausgekratzten Linien sind weit schärfer als jene ausgewaschenen und eignen sich dazu, um einzelne Haare oder Grashalme besonders herausleuchten zu lassen, was häufig gerade da vorkommt, wo ein Aussparen so feiner Linien geradezu unmöglich ist. (Fig. 15.)

Ein breites Messer dient dazu, um ganze Flächen aufzuhellen und rauh zu machen. Man denke sich auf etwas rauhem Papier eine Fläche angelegt und vollkommen trocken. Schabt man nun mit dem breiten Messer darüber, so nimmt dasselbe die Farbe von den Rauigkeiten des Papiers weg, während dieselbe in den Tiefen stehen bleibt. Die so behandelte Fläche wird sonach mit vielen weissen oder lichten Punkten bedeckt sein und die Fläche rauh erscheinen lassen, wie etwa die von der Sonne beschienene Fläche einer Mauer oder eines Steines.

Man kann über so behandelte Flächen wieder malen, besser ist es aber, dieses Verfahren dort anzuwenden, wo eine Uebermalung nicht mehr nöthig ist.

Das Messer ist übrigens mit Vorsicht zu gebrauchen und es sieht nicht gut aus, wenn es im Uebermasse angewendet wird. Anfänger gerathen häufig in diesen Fehler, weil sie die Möglichkeit der Anwendung des Messers in der Regel überschätzen.

Ganze Partien aus einem Gemälde auszuwaschen hat seine Schwierigkeit nur dort, wo man noch der unberührten Helligkeit des Papiers bedarf. Aber nahezu kann man eine bestimmte Fläche aus einem Gemälde auf folgende Weise auswaschen:

Man nimmt ein Stück Aquarellpapier und schneidet in dasselbe eine Fläche aus von Form und Grösse des auszuwaschenden Fleckes, legt es dann über das Bild und wäscht mit einem nicht allzu feuchten Schwamm so lange darüber, als nöthig ist.

Das Waschen des ganzen Gemäldes, was sehr häufig in verschiedenen Stadien der Arbeit ausgeführt wird, und was die Töne verbinden soll, halte ich in den meisten Fällen für entschieden schlecht. Die scheinbare Harmonie ist nichts Anderes als ein Schmutzigwerden der Farben, dadurch entstanden, dass durch das Waschen sich Farbtheile lösen und sich so unter einander in geringem Grade mischen.

E. Malen mit halbtrockenem Pinsel.



Fig. 16.

Oft verlangt es der zu malende Vorwurf und es entspricht der Empfindung des Malers, dass einzelne Theile des Gemäldes dem Stoffe entsprechend anders behandelt werden müssen. Besonders rauhe Gegenstände, Mauern, altes Holz, Baumstämme, Steine etc. kann man unmöglich stofflich charakterisiren, wenn man nicht auf Mittel sinnt, die Farbe anders aufzutragen als man dies etwa bei Behandlung von Luft, Wasser oder glatten Gegenständen überhaupt thun würde, in welch' letzterem Falle man der Natur entsprechend sich bemühen wird, die Farbe möglichst glatt und gleichmässig auf das Papier zu bringen.

Hat man in dem Pinsel sehr wenig Farbe und führt denselben unter einem ziemlich kleinen Winkel über das Papier, so wird die Farbe nicht gut auf dem Papiere haften, sondern zahlreiche Stellen werden von der Flüssigkeit unbenetzt bleiben. Hiedurch entstandene Zufälligkeiten können oft mit Vortheil verwendet werden. Mit einiger Uebung bringt es der Maler dahin, dieselben vollkommen in der Hand zu haben, je nachdem er mehr

oder weniger Farbe in den Pinsel nimmt und ob er langsamer oder rascher über das Papier fährt. Bei einem halbgefüllten Pinsel werden verhältnissmässig grössere Flecken des Papieres theils gedeckt, theils ausgelassen, bei noch grösserer Trockenheit des Pinsels bleibt die Farbe nur auf den Erhöhungen des Papierkornes hängen, was durch die schräge Führung des Pinsels

Fig. 17.



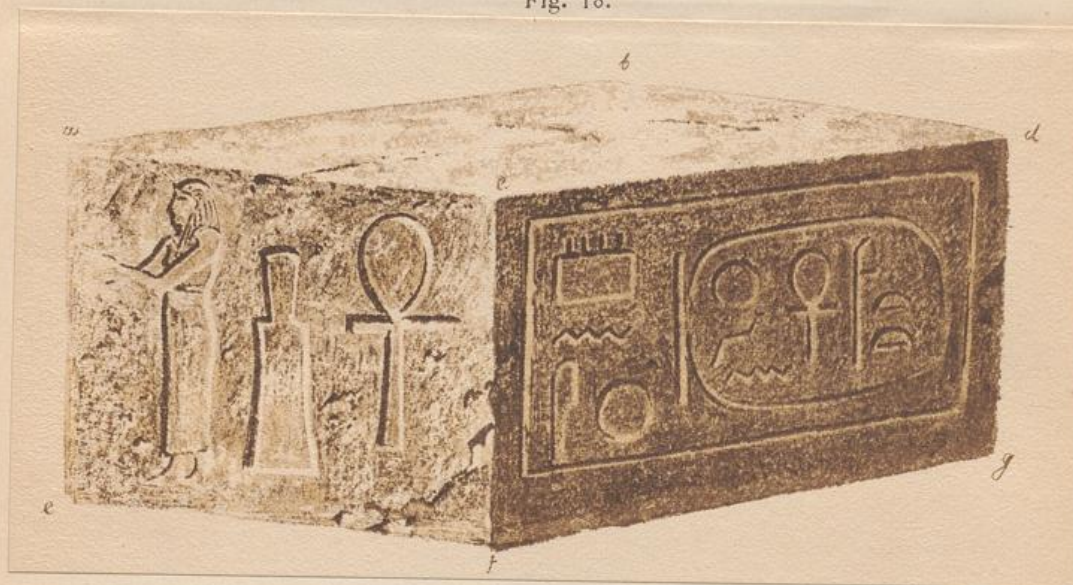
noch vermehrt wird, da die Spitze des Pinsels nicht in die Vertiefungen des Papieres dringen kann und die Wand des Pinsels über die Papierfläche gleitet.

Einige Beispiele von Facsimilepinselstrichen, Fig. 16, erklären den Effect zur Genüge, bei welcher Figur zu beachten ist, dass von *A* nach *E* der Pinsel immer trockener genommen ist.

Die Anwendung dieses Verfahrens ergibt sich fast von selbst; zur näheren Erklärung will ich noch einige Beispiele anführen. So ist z. B. obenstehende Fig. 17 mit sehr trockenem Pinsel, aber mehr mit der Spitze desselben gemalt.

Um sich über den Effect vorher klar zu sein, welchen der ziemlich trocken genommene Pinsel macht, ist es nöthig, denselben erst am Rande des Papiere zu probiren; wenn noch zu viel Farbe in dem Pinsel ist, so wischt man den Pinsel so

Fig. 18.



lange auf diesem Papiere (oder auf Löschpapier) hin und her, bis er die gewünschte Trockenheit erreicht hat.

Wie die Charakterisirung des Stoffes, in diesem Falle die Rauigkeit des Steines, durch dieses Verfahren erzielt wird, soll Fig. 18 zeigen.

Die beleuchteten Flächen *a, b, c, d* und *a, c, e, f* sind mit halbtrockenem Pinsel überwischt, dann die Schattenfläche *c, d, f, g* mit dem dunklen Localtone angelegt. Die darin befindliche helle Zeichnung der Hieroglyphen wurde mit dem Rehleder herausgewischt nach der Fig. 14 beschriebenen Art, während jene auf der Fläche *a, c, e, f* ausgespart wurden, um schärfer

zu erscheinen. Dann wurden die Schattenlinien daran gezogen, sowie die wenigen dunklen Stellen an den lichten Flächen. Die Rauigkeit der Flächen zwischen den Hieroglyphen wurde mit sehr trockenem Pinsel, aber starker Farbe überwischt.

Dass diese Figur nur in einer Farbe ausgeführt ist, geschah nur deshalb, um die Deutlichkeit des zu Beschreibenden nicht zu beeinträchtigen und bleibt sich der Effect gleich, ob eine oder verschiedene Farben zur Verwendung kommen.

F. Behandlung von Licht und Schatten.

In der Oelmalerei charakterisirt man Licht und Schatten eines Gegenstandes in der Regel dadurch, dass man zu ersterem helle, deckende Farben pastös aufgetragen anwendet, zu letzterem mehr die durchsichtigen dunklen Lasurfarben, weil diese Behandlung dem Eindrücke, welchen die Wirklichkeit auf das Auge macht, am besten entspricht. Jene Farbentöne, welche auf einer grell beleuchteten Fläche sichtbar sind, stehen hart neben einander, während dieselben in Schattenflächen mehr in einander zu schmelzen scheinen.

In der Aquarellmalerei ist es viel schwieriger, diesen Unterschied zum Ausdruck zu bringen. Dennoch ist dies mit Hilfe der eben besprochenen halbtrockenen oder nassen Pinselführung möglich, was den Deck- oder Lasurfarben der Oelmalerei entspricht.

Es wäre z. B. in der vorigen Fig. 18 die Schattenfläche *c, d, f, g*, falls dieselbe verschiedene Farbentöne aufweisen würde, etwa in Braun, Violett, Gelblich, der Farbe des Steines entsprechend, dadurch hervorzubringen, dass man diese Farben nass neben einander setzt und in einander fließen lässt, während man Farbenunterschiede in der Lichtfläche trocken und hart neben einander setzen müsste.

Auf ähnliche Weise behandeln viele Figurenmaler den Hintergrund zu ihrer Figur, welcher zugleich für die Vollendung der Figur einen Massstab gibt, wie weit man in der

Fig. 19.



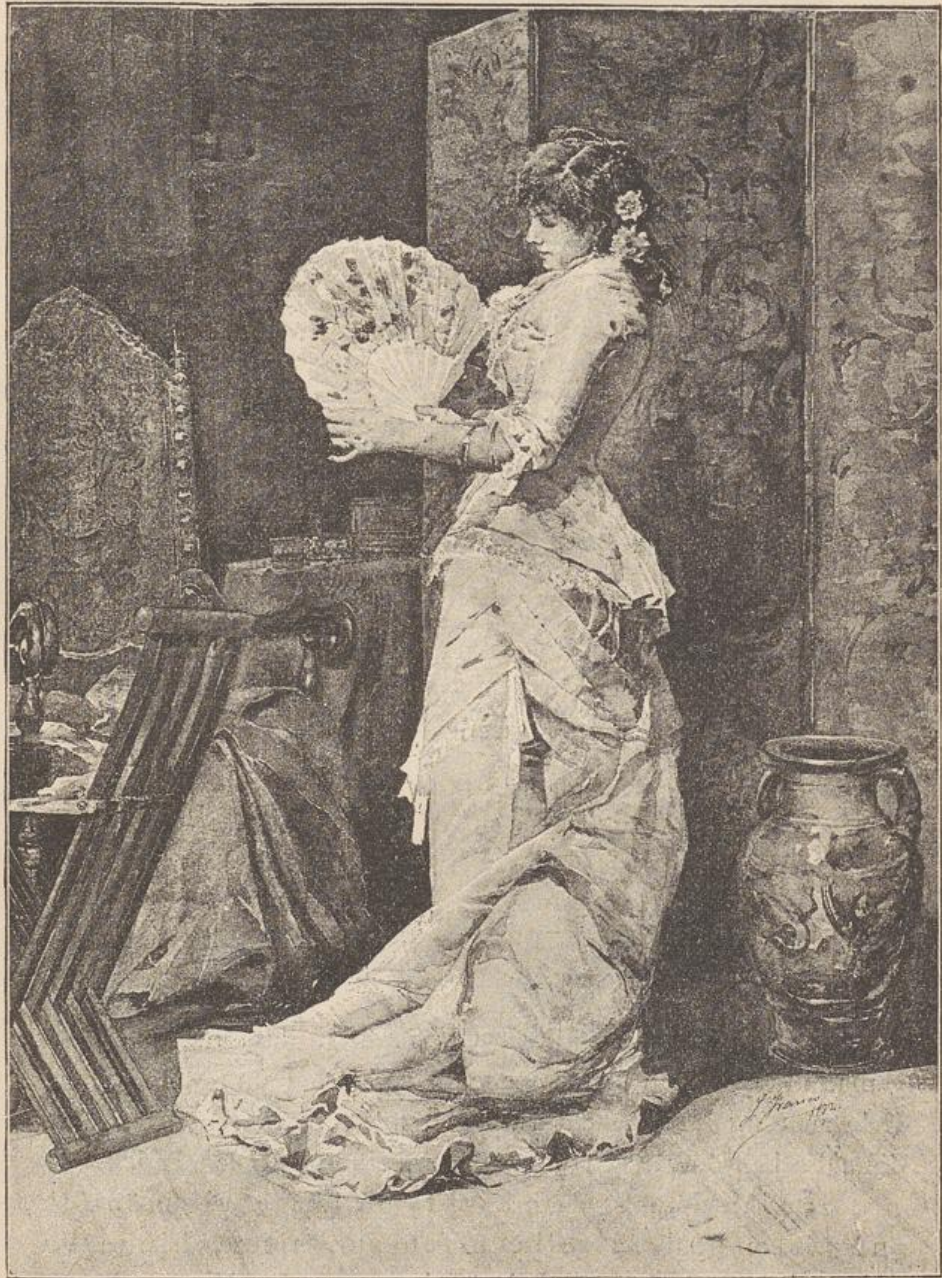
Figur mit dem Decken des Lichtes gehen darf, um dieselbe licht hervortreten zu lassen. Man setzt mit sehr vollem Pinsel und kräftigen Farben eine Farbe ein und fügt die folgenden Farben nass in Nass daran, wo nöthig, gleich am Papiere in einander mischend. (Fig. 19.) Als praktische Beispiele hiezu mögen die Reproduktionen nach Gemälden, Fig. 21 und Fig. 22 dienen.

Fig. 20.



Ich bemerke bei dieser Gelegenheit, dass nass in Nass gemalte Farben sich sehr angenehm verbinden und ohne weitere Uebermalung ihre Leuchtkraft viel mehr bewahren, als wären diese Farbentöne durch öfteres Uebereinandermalen erzielt.

Das Princip, mit dem Lichte so lange wie möglich zu sparen und dasselbe offen zu halten, hingegen die Schatten tief und kräftig nass in Nass einzusetzen, ist eines der wichtigsten in der Aquarellmalerei.



Nach einem Aquarell von Franco.

Das Licht, namentlich direct von der Sonne beschienene Flächen, bedarf zumeist wenig Variationen in der Farbe, hingegen concentrirt sich Ton und Farbe im Schatten.

In beifolgendem Beispiele, Fig. 23, beabsichtige ich zu zeigen, wie man ein von der Sonne beschienenes Relief zu malen beginnen sollte, ohne vorläufig auf das Licht Rücksicht zu nehmen, d. h. die Lichtpartien gänzlich unbemalt zu lassen. Schon die einfache Anlage der Schattenfläche Fig. 23 a bringt den sonnigen Charakter zum Ausdruck. Die Tiefen des Schattens genügen aber in diesem Falle noch nicht und sind deshalb Fig. 23 b noch durch einzelne Töne verstärkt worden. Es würde in diesem Falle nur äusserst wenig Farbe bedürfen, wenn man in den Lichtern noch weiter mit der Bemalung gehen wollte. Auf jeden Fall müsste sich die Modellirung des Reliefs auf die Schattenfläche concentriren, um den sonnigen Eindruck nicht zu stören.

Ebenso will ich in Fig. 20 zeigen, wie man beiläufig eine Architektur zu beginnen hätte, wobei vorläufig nur die Schattenflächen gemalt wurden. Ist man so weit gekommen, so läuft man kaum mehr Gefahr, für die Behandlung des Lichtes nicht den richtigen Massstab zu finden, während man umgekehrt, zuerst das Licht malend, leicht in die Versuchung geräth, dasselbe zu dunkel zu machen und dann die Schatten so tief malen müsste, dass das ganze Gemälde zu schwer im Tone gerathen würde.

Fig. 22.



Aquarell von Bedini.

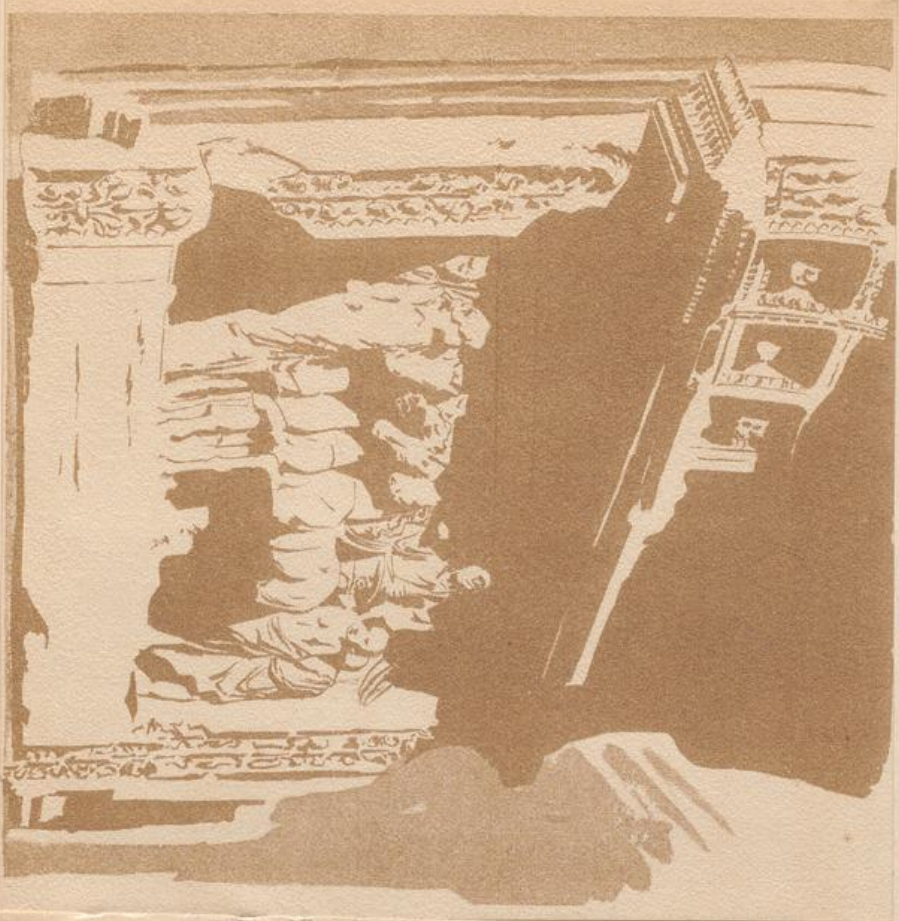


Fig. 23 a)

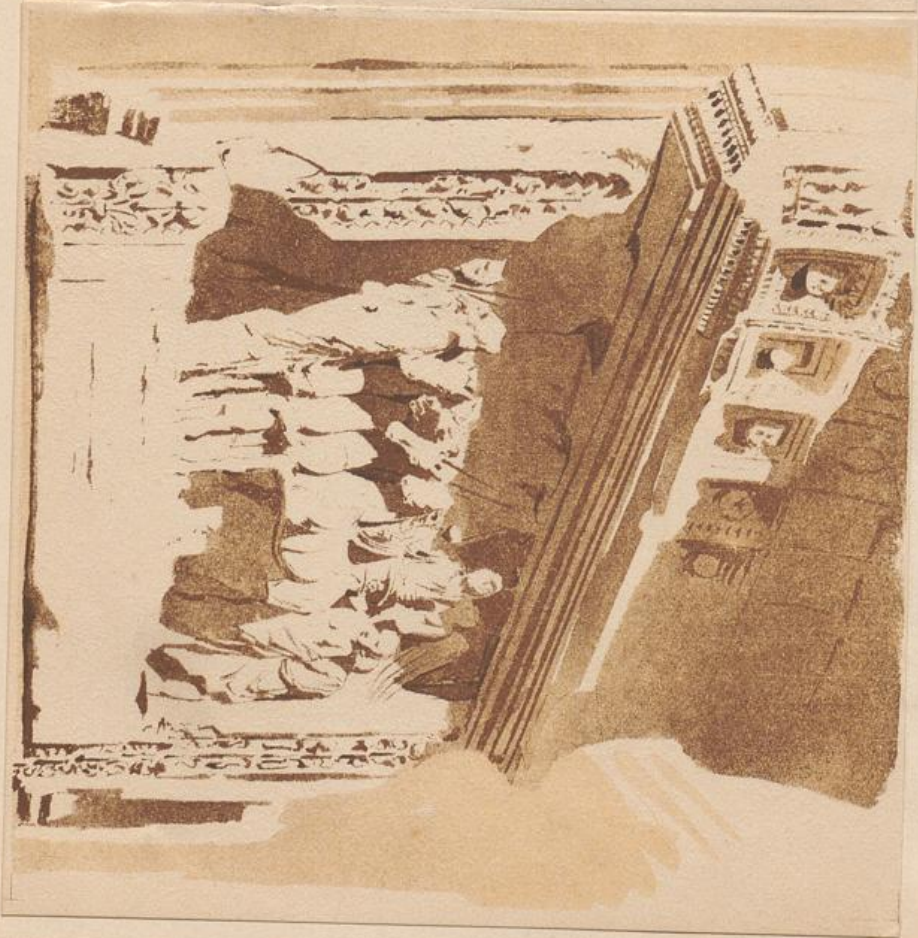
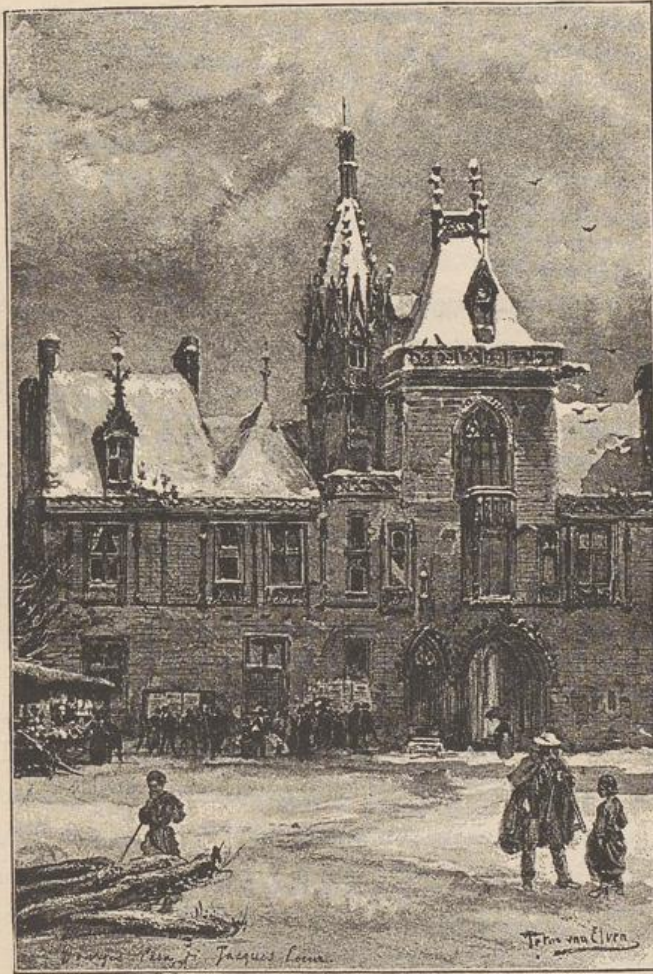


Fig. 23 b)

Man sieht aus diesem Beispiele wohl, dass bei kleinen Gegenständen oder bei entfernten es vollkommen genügt, die Schatten allein zu malen; die Tonunterschiede im Lichte sind so

Fig. 24.



Aquarell nach von Tetsu van Elven.

gering, dass sie auf einige Entfernung nicht mehr wahrgenommen werden können und malt man mehr hinein, als allenfalls einen über die ganze Lichtfläche ziehenden Localton, so wird die Zeichnung verwirrt und verliert den sonnigen Charakter. Die richtige

Zeichnung des Schattens wirkt in der Regel so überzeugend, dass sich die Phantasie alles Fehlende ergänzt. Ich erinnere hier an den Umstand, der häufig bei sehr guten Bildern vorkommt, dass sie beim ersten Anblicke durch eine in's kleinste Detail eingehende Zeichnung überraschen, während dieselben bei näherer Betrachtung durchaus nicht so durchgeführt erscheinen. Die Täuschung liegt eben darin, dass jene gemalten Farbflecken so richtig am Flecke sitzen, dass die Phantasie des Beschauers sich unwillkürlich alles Fehlende ergänzt.

Aus dem Gemälde von T. van Elven (Fig. 24) ersieht man, wie Licht- und Schattenpartien, breit neben einander gesetzt, die Gesamtwirkung des Bildes sofort zum Ausdrucke bringen.

Die Contraste von Licht und Schatten in der Natur, am auffallendsten in einer von der Sonne beschienenen Landschaft mit weitem Horizonte zu beobachten, stehen immer in einem bestimmten Verhältnisse zu einander, und zwar so, dass bei jenen dem Beschauer zunächst stehenden Objecten dieselben am stärksten sind, und je weiter gegen den Horizont gerückt, die Unterschiede von Licht und Schatten immer kleiner werden, ja bei sehr entfernten Gegenständen im Tone sich oft gar nicht mehr unterscheiden, sondern nur durch die Farbe.

Aber auch jeder einzelne Theil für sich, Licht sowohl wie Schatten, nimmt in demselben Verhältnisse mit der Entfernung ab. Besondere Beleuchtungseffecte können wohl manchmal eine Abweichung von dieser Regel hervorbringen. Der häufig gebrauchte Ausdruck Luftperspective wurzelt in dem eben Gesagten, oder wenn man will, in der scharfen Beobachtung der durch Zufälligkeiten oder Beleuchtungseffecte bedingten Abweichungen.

In einem ähnlichen Verhältnisse wie Licht und Schatten stehen auch die Schatten zu ihren Reflexen, deren genaue Beobachtung von nicht geringer Wichtigkeit ist. Jeder von der Sonne beschienene Körper hat bekanntlich seinen eigenen Schatten, den Selbstschatten, und jenen Schatten, den er auf seine Umgebung wirft, den Schlagschatten. Je nach

der Stellung der Flächen des Körpers werden reine Schattenflächen von der ihn umgebenden Lichtfläche, auf welche der Schlagschatten fällt, Licht reflectirt erhalten und daher wieder theilweise aufgehellert werden. In Folge dessen ist der Selbstschatten immer heller als der Schlagschatten. Jene Stellen des Selbstschattens, welche dem Schlagschatten gegenüberstehen, werden daher nur sehr wenig Licht erhalten und den Kernschatten bilden, während jene Stellen oder Flächen, welche der Lichtmasse gegenüber stehen, nicht nur Licht, sondern auch die Farbe des Lichtes theilweise annehmen werden — und dies sind die Reflexlichter. Die Reflexe, welche ihr Licht von der Bodenfläche oder anderen Körpern erhalten, sind stets wärmer in der Farbe als der Schlagschatten. Jene Flächen des Körpers, welche im Schatten sind und dem blauen Firmamente gegenüber stehen, werden von diesem Licht empfangen und immer kaltes Licht. Diese kalten Reflexe nennt der Maler Luftreflexe.

Betrachtet man beispielsweise eine Stiege im Freien, welche beschattet ist, so wird man stets finden, dass die verticalen Flächen der Stufen wärmer und die horizontalen heller und kälter in der Farbe sind.

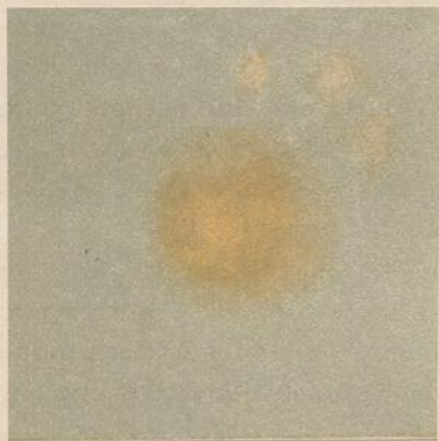
Luftreflexe gibt es im Freien aber bei jeder Beleuchtung, ja jeder Beleuchtungsunterschied erzeugt Reflexe, nur sind dieselben häufig so gering, dass sie für das menschliche Auge nicht mehr wahrnehmbar sind; das Bewusstsein ihres Vorhandenseins soll aber den Maler zur scharfen Beobachtung desselben anregen.

Sind die Gegenstände auf der Erde nicht mehr von der Sonne beleuchtet, wie am Abend nach Sonnenuntergang, so wirken die Luftreflexe allein, und zwar häufig so stark, dass sie fast ausschliesslich die Farben und Stimmung der Landschaft bedingen.

Bei glatten, glänzenden Gegenständen steigert sich natürlich der Effect der Reflexe, was am meisten bei Wasserflächen zu beobachten ist, dazu kommt aber noch die Farbe und

Durchsichtigkeit dieses Lichtmediums, welche neue Complicationen bilden und in ihrem Extrem Naturerscheinungen zur Folge haben, wie die blaue und grüne Grotte auf Capri. Die Gesetze der Spiegelung sind sehr einfach, werden aber bekanntlich durch die Bewegung des Wassers so complicirt, dass sich der Maler stets auf die genaue Beobachtung des gegebenen Falles beschränken muss. Eine Thatsache ist für den Maler zu wissen wichtig, dass das Spiegelbild eines Gegenstandes im Wasser stets an Licht mehr oder weniger verliert, und dafür von der wirklichen Farbe des Wassers einen Theil aufnimmt.

Fig. 25.



So wird der Spiegel eines weissen Gegenstandes im blauen Meere bläulich, in einer braunen Moorpfütze bräunlich werden.

Ich glaube an dieser Stelle auf eine Eigenschaft der flüssigen Wasserfarbe aufmerksam machen zu müssen, deren Nutzenanwendung aber nicht gut durch praktische Beispiele erklärt werden kann, wohl aber häufig und in verschiedenen Variationen bei sehr ver-

schiedenen Gelegenheiten Anwendung findet, so dass ich mich damit begnüge, die einfache Thatsache zur Kenntniss zu bringen.

Wenn man eine Fläche (Fig. 25) mit einer beliebigen Farbe anlegt und so lange dieselbe noch nass ist mit einem andern Pinsel und anderer Farbe einen Flecken durch einfaches Betupfen hineinmalt, so verdrängt die zweite Farbe die erste an dieser Stelle fast vollkommen, nicht, wie man vielleicht glauben sollte, dass sie sich mit ihr mischt.

Ich erwähne diese Eigenschaft hauptsächlich deshalb, weil beim Nassinnassmalen die Kenntniss dieser Eigenschaft nöthig

und namentlich zur Hervorbringung von Reflexen in Schattenflächen von Vortheil ist.

G. Ton und Farbe.

Es war im vorigen Capitel die Rede von Ton und Farbe eines Gegenstandes oder Gemäldes. Die häufig unrichtige Auffassung des Wortes »Ton« in der Malerei, welche man oft zu hören Gelegenheit hat, veranlasst mich darauf zurückzukommen und entschuldigt mich zugleich, wenn ich, wie ich das an anderen Stellen gleichfalls zu thun mich veranlasst fühlte, von dem eigentlichen Thema des Buches abweiche.

Der Ausdruck Ton in der Malerei ist offenbar aus einer Vergleichung mit dem Worte Ton in der Musik entsprungen und hat auch seine volle Berechtigung, gleichviel ob man dem Gefühle für Empfindungen von Auge und Ohr nachgibt oder ob man die Theorie der Licht- und Schallwellen anerkennt.

Man kann von dem Tone einer einzelnen Farbe so gut sprechen als von dem Gesamttone eines Gemäldes.

Der Ausdruck für die Lichtstärke einer Farbe ist der Ton. Es ist damit nicht nur die Lichtstärke, welche jeder Farbe eigen ist, gemeint, sondern auch das Verhältniss der Lichtstärke einer Reihe Farben oder Farbenmischungen einer Gattung.

Am leichtesten wird der Begriff Ton klar, wenn man sich ein Gemälde mit einer Farbe gemalt denkt, wie etwa eine sepirte Zeichnung in Braun. Die verschiedenen Abstufungen der Farbe sind hier zugleich der Ausdruck für den Ton. Bei Uebersetzung eines Gemäldes in eine Zeichnung in Sepia müsste daher die Lichtstärke einer jeden darauf vorkommenden Farbe genau abgewogen und entsprechend in Sepia übertragen werden. So ist die Reproduction eines Gemäldes in Kupferstich nichts Anderes als die genaue Uebersetzung der Farbentöne in einer Farbe ausgedrückt, nämlich in Schwarz. Es ist, als wären Ton und Farbe zwei sich deckende Begriffe, von denen der eine im Kupferstiche ausgeschieden und nur der Ton beibehalten wurde.

Wie eine Malerei grau in Grau nur durch die Tonunterschiede eine optische Wirkung auf das Auge macht, so ist dies auch bei einem Gemälde in Farben der Fall. Wir sprechen daher von hellen, dunklen oder tiefen Tönen.

Jede Farbe hat schon von Natur aus eine Neigung zu hellen oder dunklen Tönen. Gelb und Roth (mit der grösseren Anzahl Schwingungen der Lichtwellen) wirken im Allgemeinen auf das Auge heller als Blau, haben aber in Wirklichkeit einen tieferen Ton. Blau erscheint dem Auge namentlich in tieferen Nuancen dunkler als gleichstarke rothe oder gelbe Farben. Dies ist theilweise die Ursache, dass in der Photographie Gelb und Roth immer zu dunkel, Blau stets zu hell erscheint, sowie unser Auge gelbe und rothe Farben bei schwachem Lichte oder auf weite Entfernungen besser zu unterscheiden vermag, als blaue und grüne Farben.

Man kann bekanntlich jede Farbe in einer Farbenscala von hell nach dunkel in ihrer Intensivität steigern, bis die Enden aller Farbenscalen sich dem Schwarz nähern. Daraus ergibt sich, dass sich zu jedem beliebigen Farbentone ein gleichstarker einer anderen Farbe finden lässt, also beispielsweise von Roth und Grün. Das Empfinden der Stärke eines Farbentones ist aber ganz Sache des empfindenden und geübten Auges.

Hat jeder Farbenton allein einen bestimmten Werth, so beeinflussen sich neben einander gestellte Töne gradeso wie neben einander gestellte Farben. Ein dunkler Ton neben einen hellen gesetzt macht denselben noch heller, und umgekehrt erscheint auch der dunkle Ton dunkler.

Wie in der Musik der Grundton, so ist in jedem Gemälde ein Ton, welcher vorherrscht und die Stimmung für die übrigen Töne bedingt. Das richtige Verhältniss der Töne zu einander erwirkt die richtige Wiedergabe der Natur. Den richtigen Grundton zu finden, nämlich dass die Farben- und Tonscala, welche die Palette des Malers bietet, nach dem hellsten Lichte auf der einen und den dunkelsten Tönen auf der andern Seite ausreicht, ist einer der wichtigsten und

am schwersten zu bewältigenden Factoren in der Malerei überhaupt.

Die harmonische Zusammenwirkung aller Töne eines Gemäldes nennt man den Gesammtton, in der Natur die Stimmung, welche Bezeichnung man auch auf Landschaftsgemälde, die die Stimmung wiedergeben, überträgt. (Stimmungsbilder.)

Zum Unterschiede von jenen Tönen, welche in der Natur durch die Zusammenstimmung die Stimmung hervorbringen, nennt man den Ton eines einzelnen Gegenstandes, ohne Berücksichtigung der Stimmung oder der Beziehung zu den umgebenden Tönen, seinen Localton, gerade so, wie man die Farbe des Gegenstandes, von demselben Gesichtspunkte aus betrachtet, seine Localfarbe nennt.

Die von den Kunstgelehrten häufig gebrauchten Ausdrücke Silber- und Goldton sind von diesen erfundene Bezeichnungen, welche unter den Malern nicht gebräuchlich sind.

H. Mischen und Uebereinanderlegen der Farben.

Wenn man zwei Farben mit einander mischt, sollte man immer ihre chemische Zusammensetzung vor Augen haben, um zu vermeiden, dass dieselben etwa eine chemische Verbindung gleich oder im Laufe der Zeit mit einander eingehen und sich dadurch verändern. Es würde aber dies die Aufmerksamkeit des Malers während der Arbeit zu sehr in Anspruch nehmen, wollte er dabei noch an solche Dinge denken, ausserdem sind die Erfahrungen in dieser Beziehung noch nicht abgeschlossen und genau festgestellt. So viel ist aber gewiss, dass die Aquarellfarben weit weniger chemischen Einwirkungen ausgesetzt sind als Oelfarben, so dass man mit Beruhigung in Aquarell malen kann, ohne besonders auf die Farbenzusammensetzung Acht haben zu müssen.

Im Allgemeinen lehrt aber die Erfahrung, dass unter einander gemischte Farben weit weniger hell und frisch wirken als nass in Nass neben einander gesetzte oder vielfach über einander gelegte Farben.

Das Mischen der Farben ist aber nicht zu vermeiden. Es geschieht in der Regel auf den den meisten Farbenbehältern beigegebenen weiss lackirten Blechpaletten oder auf solchen von Porzellan, die ihrer Reinheit wegen sich sehr gut eignen, aber in der Hand zu halten durch ihr Gewicht unangenehm werden. Für anzulegende grosse Flächen mischt man sich die Farben in eigenen Porzellanschälchen, muss aber, wie schon einmal erwähnt, die Farbe öfters aufrühren, da sich viele Farben sehr leicht zu Boden setzen.

Ganz natürlich sind bei der Aquarellmalerei alle jene optischen Gesetze ebenso gültig wie in der Oelmalerei.

Es wird aber vielleicht manchem Anfänger oder jenen, welche bisher gewohnt waren in Oel zu malen, nicht unerwünscht sein, wenn ich eine Reihe von Farbenmischungen aufzähle, da ja doch manche Abweichungen von den in der Oeltechnik gebräuchlichen vorkommen. Bekanntlich gibt es eigentlich nur drei Farben: Gelb, Blau und Roth; alle übrigen sind Mischfarben, welche aus diesen erzeugt werden können. Leider ist dies aber nur in der Theorie möglich, vielleicht wenn man mit den Farben des Sonnenspectrums Experimente macht. Der Maler, dem leider solche Normalfarben nicht zur Verfügung stehen, muss sich mit den in der Natur vorkommenden oder durch die auf chemischem Wege erzeugten Farben behelfen, welche aber auf keinen Fall als reine Farben zu betrachten sind, sondern mehr oder weniger mit anderen Farben gemischt zu denken sind. Betrachten wir nur z. B. die Reihe des gebräuchlichen Blau, so finden wir Kobalt, Ultramarin, Indigo, jedes in einer anderen Nuance mit Roth gemischt, also ein Blau zum Violett hinneigend, während Preussisch-Blau und Bremer Blau einen Stich in's Grüne haben. Dasselbe gilt von allen anderen Farben. Wir haben ganze Reihen von Gelb und

Roth und gebrauchen ausserdem noch viele in der Natur als solche vorkommende Mischfarben, weil sie als solche erwünscht erscheinen, so alle Erdfarben. Es wird wohl jedes Gelb und jedes Blau gemischt Grün geben, aber jedes Blau wird, mit einem andern Gelb gemischt, verschiedene Nuancen von Grün hervorbringen. Ist auf diese Weise die Reihe der Mischfarben schon bedeutend, so geht dieselbe aber in's Unendliche, sobald man die Verhältnisse der Mischung ihrem Percentsatze nach in Beachtung zieht. Gibt Gelb und Blau irgend ein Grün, so wird dasselbe Gelb mit doppelt so viel Blau ein Blaugrün geben.

Betrachten wir eingehender die Mischungen von Gelb und Blau, so finden wir folgende Mischungen als die am meisten gebräuchlichen:

Camboge (oder Indian Yellow) mit Veroneser Grün gibt das hellste und schönste Grün, etwas dem Gelbgrün hinneigend.

Indigo oder Preussisch-Blau mit Brown Pink das dunkelste saftige Grün. Aehnliche Mischungen, aber weniger leuchtend, sind anstatt mit Brown Pink durch Terra di Siena gebrannt oder ungebrannt zu erzielen.

Indigo mit Kadmium gibt ein stumpfes Grün — beiläufig wie grüner Zinnober.

Kobaltblau oder Ultramarin mit jedem Gelb gemischt gibt immer ein kaltes Grün.

Kobaltblau mit Veroneser Grün gibt Türkisgrün.

Die Mischungen von Blau und Roth sind weit weniger complicirt:

Kobaltblau oder Ultramarin mit Rosa mader geben die schönsten Mischungen von Violett.

Indigo mit Rosa mader geben ein dunkles, stumpferes Violett. Zinnober mit jedem Blau gemischt gibt ein Violett, welches bereits so stumpf und unausgesprochen ist, dass es in der Regel schon mit dem Namen Grau belegt wird.

Die Mischungen von Gelb und Roth, welche Orange geben, sind ebenfalls ziemlich einfach und ist wenig darüber zu sagen:

Kadmium mit Zinnober gibt das intensivste Orange, Kadmium mit Rosa mader ein mehr dem Roth hinneigendes Orange.

Betrachtet man Zinnober neben Rosa mader, so erscheint ersteres fast schon als Orange, wenn auch beide den Namen Roth tragen. Es ist daher begreiflich, dass man, um ein Orange zu erzeugen, zur selben Qualität Gelb weit weniger Rosa mader zu nehmen braucht als Zinnober, weil letzterer (vom optischen Standpunkte betrachtet) bereits eine gewisse Quantität Gelb in sich birgt.

Das Ergebniss der Mischungen aus zwei Complementärfarben im Sinne der eben besprochenen Mischungen nennt man einfach gemischte Farben, hingegen jene, welche aus diesen wieder zusammen gemischt werden, zweifach gemischte u. s. f. Wenn ich z. B. Grün in Orange mische, erhalte ich ein Grün, welches man Moosgrün benennen könnte, ein warmes Gelbgrün. Orange mit Violett ergibt ein Braunroth, Violett mit Grün ein Stahlblau.

Die Mischungen aus dreifach gemischten Farben werden aber schon so unbestimmt, dass man ihnen kaum mehr einen Namen geben kann.

Es kommt häufig vor, dass es dennoch nöthig ist, solche Mischungen mit Namen zu bezeichnen. Leider ist es bis jetzt noch nicht gelungen, nur halbwegs solche Namen festzustellen und dieser Uebelstand macht sich in wissenschaftlichen und technischen Werken oft sehr fühlbar, da jeder Autor nach seinem Gutdünken die Namen wählt oder selbst erfindet. Am sichersten geht man bei solchen Bezeichnungen, wenn man den Namen der fraglichen Farbe nach einem bekannten Gegenstande wählt, der Variationen und Veränderungen wenig unterworfen ist. So wären Farbennuancen etwa wie folgende Beispiele zu benennen: Granatroth, Aquamaringrün, Schiefergrau, Moosgrün, Citronengelb, Stahlblau, Apfelgrün, Türkisblau.

In sehr vielen Fällen, häufig bei grossen Flächen und zarten Lufttönen, ist es nicht einerlei, ob man die Farben,

welche dazu benöthigt werden, gleich mischt oder diese Mischung durch Uebereinanderlegen derselben erzielt. Wenn man beispielsweise bei Anlage einer blauen Luft, welche aber durch Gelb stark gebrochen werden muss, diese beiden Farben vorher mischt, so wird man dadurch stets ein meist schmutziges Grün bekommen, welches dem beabsichtigten Effecte durchaus nicht entsprechen wird. Wenn man aber erst mit reinem Blau (Cobalt) anlegt und nachdem dies gut trocken, einen leichten Ton von lichtem Ocker oder Kadmium darüberlegt, so wird das Blau gebrochen, ohne grün zu werden, wobei vorausgesetzt wird, dass nur sehr wenig Gelb gebraucht wird.

Die zu oben liegende Schicht Farben wirkt, wie leicht begreiflich, eben dadurch, dass ihre Farbentheilchen an der Oberfläche liegen, verhältnissmässig stärker. Legt man zwei ganz gleich tonstarke Farben übereinander, z. B. erst Roth und dann Blau, so wird letztere Farbe vorschlagen und man erhält ein Blauviolett, im umgekehrten Falle ein Violett, in welchem das Roth vorschlägt.

Unter dem Ausdrücke: Brechen der Farben versteht man eine Art Mischung, welche aber nur den Zweck hat, einer Farbe ihre Kraft zu nehmen. Directe oder Mischfarben wünscht man häufig abzuschwächen, um ihnen den intensiven Charakter zu nehmen, sie milde und weniger in die Augen fallend zu machen. Man bricht eine Farbe dadurch, dass man ihr, und es genügt in der Regel sehr wenig, von ihrer Complementärfarbe beimischt. Hätte man beispielsweise ein Roth, welches direct genommen zu ausgesprochen Roth ist, so genügt eine kleine Zuthat von Grün, um ihm das Feuer zu nehmen, d. h. um es zu brechen. Ebenso wird Grün durch Roth gebrochen, Blau durch Gelb und umgekehrt.

Das Princip der Complementärfarben spielt sonach bei dem Mischen der Farben eine Hauptrolle, denn nicht nur bei einfachen und einfach gemischten Farben findet es seine Anwendung, sondern bei allen beliebigen Mischungen. Ein aus verschiedenen Farben gemischtes Grau hat beispielsweise einen

Stich in's Rothe, der nicht erwünscht ist; eine kleine Zugabe von Grün wird daher das Roth brechen und das Grau neutralisiren.

Es ist eine bekannte Thatsache, dass jede Farbe in der Umgebung von stark gebrochenen Farben, besonders wenn in denselben die Complementärfarbe enthalten ist, gehoben wird und fast immer harmonisch mit der Umgebung zusammen klingt.

Diese Thatsache wird aber so vielfach missverstanden, dass ich doch nicht umhin kann, mich weiter über diesen Gegenstand auszusprechen. Die Wirkung der Complementärfarben auf einander und die harmonische Verbindung zweier Farben durch Einschubung einer dritten oder Trennung derselben durch Weiss ist bereits in so feste Gesetze gebracht und in jedem Physikbuche oder Farbenlehre enthalten, dass ich die Kenntniss derselben als bekannt voraussetzen darf. Es gibt Menschen und ganze Völker, welche unbewusst nach diesen Gesetzen die Farben zusammenstellen, ob es sich nun um ein Gemälde handelt oder um decorative Kunst auf dem Gebiete der Wandmalerei, Keramik oder der textilen Kunst. Die ungemischten Farben harmonisch neben einander zu setzen ist besonders den Völkern des Orientes angeboren. Wir bewundern den feinen Farbensinn der alten Egypter und Inder in ihren Architekturen, gleichwie den der Araber, und staunen über den Geschmack jener Völker, die heute noch den classischen Boden bewohnen, welcher sich in ihrer textilen Industrie beurkundet. Die anscheinend und an sich grellen Farben sind stets durch ihre Zusammenstellung und wohl abgemessene Vertheilung zu einem harmonischen Ganzen verbunden. Wie ein Gedicht in Farben wirkt ein guter persischer Teppich wohlthuend und erfrischend auf das Auge.

Bis zu einem gewissen Grade geht dieses Princip durch die antike Kunst in Europa und ist bis zur höchsten Blüthe in's Mittelalter hinein zu verfolgen. Mit der Vervollkommnung

der Malerei, mit dem sich immer mehr naturgemäss aufdringenden Realismus wurden die Farben auch immer reicher an Mischtönen, welche in der modernen Kunst nur zu häufig allein das Feld beherrschen.

So wohlthätig die gebrochenen Farben wirken, und so sehr sie im Stande sind, die Harmonie zu ermöglichen, so sehr können sie, unverstanden angewendet, nur den Eindruck der Oede und Langweile hervorrufen. Die sprechendste Illustration hiezu bilden leider so viele moderne kunstgewerbliche Gegenstände, deren Farben angeblich »abgetont, gestimmt« sein sollten, ja eine Zeit lang nannte man sie gar mit unbewusster Ironie »Makartfarben«.

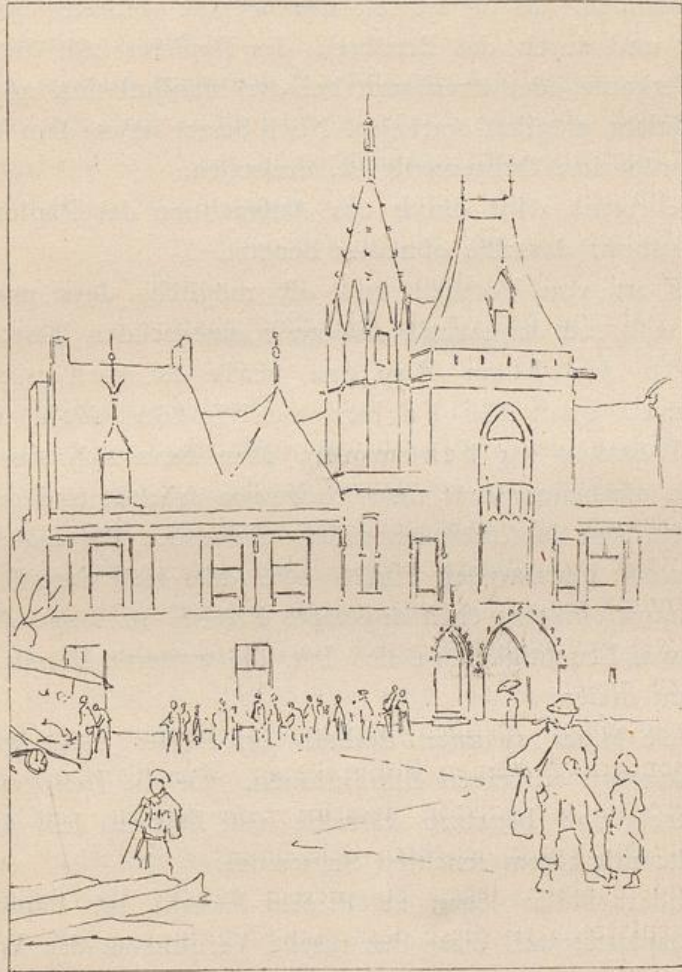
Beginn eines Aquarelles.

Es empfiehlt sich sehr, vor dem Beginn eines Aquarelles eine genaue Skizze, wo möglich in derselben Grösse des auszuführenden Bildes, zu machen, und dann, wenn man über alle Punkte der Arbeit im Klaren ist, mit der eigentlichen Arbeit zu beginnen. Man darf durchaus nicht glauben, dass diese Skizze ein Zeitverlust ist; die Erfahrung lehrt, dass man auf diese Weise viel rascher und sicherer zum Ziele gelangt, besonders wenn es dadurch erspart wird, Correcturen vorzunehmen, welche in der Regel weit zeitraubender sind, abgesehen davon, dass die Arbeit durch Correcturen selten, viel Gutes gewinnt. Dieser Entwurf ist auf das Papier aufzupausen, hauptsächlich aus dem Grunde, um mit Gummi elasticum so wenig als möglich auf dem Papiere hantiren zu müssen, damit man es nicht aufreibe. Sind die gepausen Linien durch sehr harten Blei fixirt, so überreibe man das Ganze mit Brotkrume, damit die Zeichnung so weit entfernt wird, dass gerade noch die Linien sichtbar bleiben.

Die Zeichnung, welche man für ein Aquarell benöthigt, ist in der Regel sehr einfacher Natur; die Hauptsache dabei ist, dass in wenigen Linien und mit grösstmöglicher Genauigkeit die wesentlichsten Formen ausgedrückt und die Grenzen der Flächen bestimmt sind. Je nachdem der Maler geübt ist, Details prima vista zwischen die Hauptlinien ohne vorhergegangene Zeichnung hinein zu malen, kann er seine Zeichnung vereinfachen. Das auf Seite 61 reproducirte Gemälde würde etwa in folgender Weise aufgezeichnet werden (Fig. 26).

Bei Studien vor der Natur fällt natürlich die Anfertigung einer Skizze weg, die Zeichnung wird mit sehr hartem Blei aufgetragen. Weicher Blei haftet auf Aquarellpapier nicht,

Fig. 26.



obwohl er sehr intensiv angreift, aber der Graphit liegt nun an der Oberfläche des Papiers und würde sich mit den Aquarellfarben auflösen und diese grau und schmutzig machen.

Bevor man mit der Malerei beginnt, übergeht man die ganze Fläche des Papiers mit reinem Wasser, welche Operation den Zweck hat, die später aufzusetzende Farbe gleichmässig angreifen zu machen; denn es kommt vor, dass auf noch nicht benetztem Papiere Stellen vorkommen, welche die Farbe nicht gut annehmen, als ob sie fett wären, was vielleicht auch der Fall ist und durch das Berühren des Papiers mit der Hand beim Verkaufe oder überhaupt bei der Manipulation mit demselben leicht möglich erscheint. Noch besser ist es, dem Wasser etwas präparirte Ochsen-galle beizumischen.

Uebrigens wird durch das Aufspannen des Papiers auf das Reissbrett dasselbe ohnedies benetzt.

Es ist von Vortheil und oft möglich, dass man das Papier während der Arbeit nie ganz austrocknen lässt; denn auf halb feuchtem Papiere malt es sich viel angenehmer und die Farben verbinden sich weich, ohne Ränder zu bekommen. Man kann sich die Arbeit leicht so eintheilen, dass man stückweise arbeitet und dadurch von selbst jene in Arbeit befindliche Stelle des Papiers immer eine gewisse Feuchtigkeit erhält, oder dass man darauf Rücksicht nimmt, in eine eben angelegte Fläche, so lange dieselbe noch etwas Feuchtigkeit in sich hat, die weiteren Details gleich hinein zu malen.

Viele Maler spannen deshalb ihr Papier nicht auf ein Brett, sondern auf einen Blindrahmen, wie die Leinwand zur Oelmalerei, und benetzen dasselbe von Zeit zu Zeit auf der Rückseite mit einem feuchten Schwamm.

Andere Maler legen zu diesem Zwecke ihr Papier auf eine Glasplatte, weil diese das rasche Verdunsten des Wassers verhindert.

Das Papier vor Beginn der Malerei mit einem gelben Tone anzulegen, ist entschieden unvortheilhaft und nur in Ausnahmefällen anzuwenden. Es ist nämlich ein alter Aberglaube, nicht auf dem weissen Papiere zu malen, sondern vor Allem einen Ton von lichtem Ocker über

das Papier zu legen. Es braucht nicht erst gesagt zu werden, dass dieser gelbe Ton genügt, eine ganze Reihe von Farben schmutzig oder grün zu machen, daher auf diese Weise gemalte Bilder meist einen vergilbten, trüben Eindruck machen.

Ebenso ist es ganz zwecklos und unvortheilhaft, auf gelblichem Papiere zu malen, wenn man nicht einen bestimmten Zweck damit verbindet.

Es sei hier auch gleich erwähnt, dass man zu berücksichtigen hat, dass jede Farbe, so lange sie noch nass am Papiere ist, um eine Nuance dunkler erscheint als nach dem Trocknen.

Zusammenwirkung.

Wie schon erwähnt, ist es bei Beginn eines Aquarellgemäldes nöthig, sich einen genauen Plan über den Fortgang der Arbeit zu machen. Zwei Principien sind es aber, welche die Aquarellmaler in zwei Lager theilen. Die einen beginnen mit dem Localtone des Gemäldes, die anderen mit dem tiefsten Schatten. Beide Arten haben ihre Berechtigung und Vortheile, wie aber in der Kunst jeder Versuch, strenge Regeln aufzustellen, scheitert, so dürfte dies auch hier der Fall sein, und das Richtige, wenigstens das Praktische in der Mitte liegen. Erstere Art hat den Vortheil, dass man viel früher den Effect seines Bildes gewahr wird, während bei letzterer Art ein sehr geübter, in seiner Sache sicherer Maler dazu gehört, welcher aber dafür seine Farben weit klarer erhalten wird.

Ich wähle zum Verständnisse des Gesagten ein einfaches Beispiel:

Es wäre ein Berg zu malen, dessen beleuchtete Fläche von der Abendsonne orangegelb beleuchtet, seine Schatten aber in duftigem Blauviolett sich verlieren, und sehe von Details und übrigen Gegenständen, welche auf dem Gemälde vorkommen könnten, ab. Der Maler, welcher nach dem ersten Principe

malt, wird damit beginnen, seinen Berg in den verschiedenen Nuancen von Orange zu malen, und erst nachher wird er die blauvioletten Schattenflächen hineinmalen. Nun tritt aber der unangenehme Umstand zu Tage, dass durch die Vermischung von Blauviolett und Orange als complementäre Farben eine Mischfarbe entsteht, welche das Blau sehr beeinträchtigt und wahrscheinlich eine Neigung zum Grün besitzt, eine Farbe, die kaum den Intentionen des Malers entsprechen wird. — Jener, welcher nach dem zweiten Principe malt, wird zuerst die blauen Schatten seines Berges und dann erst die Lichtflächen orange bemalen, dadurch wird er beide Farben rein erhalten, wohl aber leicht in den Fehler gerathen, zu bunt zu werden, da beide Farben schroff gegenüber stehen. Dieser Fehler ist aber leicht zu corrigiren, ein Hauch von Orange genügt, um das Blau zu brechen und harmonisch zu machen.

Dieses etwas derbe Beispiel regt aber vielleicht den Leser in einem ähnlichen Falle an, darüber nachzudenken, wie er beide Arten verbinden kann, und ein Verfahren auszudenken, welches beiden die Mitte hält. erinnert man sich auf früher Gesagtes (Fig. 25), dass ein Ton, nass in Nass gemalt, eine Farbe die andere verdrängt, so wäre vielleicht der besagte Vorwurf am besten auf folgende Art zu behandeln:

Ich male meinen Berg mit blassem Orange und setze die blauen Schattentöne nass in Nass ein, dieselben verbinden sich auf diese Weise nur theilweise mit dem Orange, die breiteren Flächen werden genügend blau erscheinen und weich ineinander fließen. Wenn diese Arbeit so weit gediehen, so bleibt es noch immer offen, nach dem Trocknen die Töne im Orange sowohl als jene Schattentöne zu verstärken; ich habe dabei noch Gelegenheit, durch diese Correctur Details hineinzuzichnen, wo sie nöthig sind.

Ich möchte nicht zur Meinung Anlass gegeben haben, als wollte ich ein Recept angeben, wie man Berge zu malen hat, benütze aber diese Gelegenheit, bei obigem Beispiele noch zu verweilen, um an dieses gleich ein anderes anzufügen, welches

Fig. 27.



in der Landschaftsmalerei sehr häufig vorkommt und dessen Behandlung, wenn ich sie in einem Beispiele erkläre, den Schlüssel zur Behandlung verschiedener ähnlichen Fälle an die Hand gibt.

Habe ich im vorigen Beispiele Farben gewählt, welche sich schroff gegenüber stehen, so gibt es weit mehr Fälle, wo die Farben viel mehr ineinander gehen. Ein mässig weit entfernter Berg bei heller, feucht dunstiger Tagesbeleuchtung zeigt häufig gleichmässige, in der Farbe gleich starke Schatten, welche zwar einen blauvioletten Eindruck machen, aber dennoch die Farbe des Localtones durchscheinen lassen. In diesem Falle brauche ich die Töne nicht neben einander zu setzen, sondern kann den ganzen Berg mit seinem Localtone anlegen und nach dem Trocknen die Schatten mit Blauviolett darauf malen. Der Localton, welcher in diesem Schatten durchschimmert, kommt in solchem Falle dem gewünschten Effecte zu Gute (Fig. 27).

Es geschieht Anfängern und Malern, welche gewohnt sind, in Oel zu malen, sehr leicht, dass sie sich sozusagen vorzeitig mit der Farbe ausgeben, nämlich die hellen Töne zu tief einsetzen und dann, auf die tieferen Töne übergehend, bald an dem Punkte anlangen, ihrem Bilde keine weitere Kraft geben zu können, lange bevor sie die tiefste Stelle ihres Bildes erreicht haben. Dem vorzubeugen ist es gut, so bald wie möglich die tiefsten Stellen einzusetzen und von diesen aus gegen das Licht zu die Töne abzuschwächen. Man täuscht sich, wenn man glaubt, um eine grosse Tiefe der Farbe zu erzielen, dies durch öfteres Uebereinandermalen und dickes Auftragen der Farben zu erreichen. Hat die Aquarellfarbe einmal eine gewisse Consistenz erreicht und scheint das Papier nicht mehr durch so ist weiteres Auftragen der Farbe zwecklos, ja dieselbe wird trübe und stumpf. Geringe Hilfsmittel gibt es zwar, solche Stellen klar zu machen, wie Ochsen-galle, Gummi arabicum, Firniss und Leinöl, von denen später die Rede sein wird, aber der Charakter der Aquarellmalerei geht mit der Leuchtkraft verloren, und ein derartiges Aquarell sieht aus, als wollte

man sich bemühen, die Oeltechnik zu imitiren. Der klare, durchsichtige Ton, welcher der Aquarellfarbe eigen ist, soll stets festgehalten werden.

Während der Arbeit hat man stets zu bedenken, dass die auf das Papier aufgetragene Farbe nicht als vollkommen fest an dem Papiere haftend zu betrachten ist, sondern durch Wasser zum grössten Theile wieder aufgelöst werden kann. Diesen Umstand hat man bei Uebermalungen sehr zu berücksichtigen. Man wird demnach dunkle Gegenstände, welche in eine lichte Fläche hineinragen, wo möglich erst dann malen, wenn die lichte Fläche fertig gemalt ist, besonders wenn der dunkle Gegenstand zart in der Zeichnung erscheinen soll.

Wäre z. B. ein zarter Baum in eine helle Luft ragend zu malen, so müsste die Luft erst fertig gemacht werden, und der Baum, so weit er in die Luft ragt, später darauf gemalt werden. Würde ich in diesem Falle erst den Baum malen und dann die Luft darüber, so liefe ich sehr Gefahr, durch die ziemlich nasse Behandlung der Luft die Farbe des Baumes aufzulösen, dadurch die Farbe der Luft zu verunreinigen und den scharf gezeichneten Baum wieder undeutlich zu machen.

Es kann aber vorkommen, dass man dennoch genöthigt ist, über einen solchen dunklen Gegenstand einen Ton zu legen, dann muss das mit möglichster Schnelligkeit und mit einem Pinselstriche geschehen, denn es ist begreiflich, dass bei einem zweiten darüber geführten Pinselstriche der erstangelegte Ton hatte, die Farbe zu lösen, welche dann vom zweiten Pinselstriche mitgenommen wird.

Für solche Fälle ist die Thatsache auch wichtig, zu wissen, dass die Farbe, welche ein oder mehrere Tage Zeit zum Trocknen hatte, viel schwerer löslich ist als eine eben gemalte, wenn auch vollkommen trockene.

Aus dem eben Gesagten entspringt auch, dass man bei solchen Gegenständen, welche eine sehr präzise Zeichnung ver-

langen, erst die Localtöne feststellt und die Zeichnung zuletzt malt, so dass über dieselbe nicht mehr gemalt wird, um der Zeichnung die Schärfe nicht zu benehmen.

Es gibt eine ganze Reihe optischer Gesetze, welche in der Malerei ihre Anwendung finden, und welche häufig nur durch die Construction unseres Auges bedingt sind. So ist für den Maler wichtig zu wissen, dass Farbentöne, scharf neben einander gesetzt, auf das Auge einen viel stärkeren Eindruck machen als solche, welche ineinander verlaufen. Wenn man daher Farben in einzelnen Flecken neben einander zu setzen versteht, so dass sie zwar zusammenstossen, nicht aber ineinander fließen, so erzielt man eine viel intensivere Wirkung, da die Farben mehr in ihrem Gegensatze zu einander wirken. Man kann sich von dieser Wirkung leicht überzeugen, wenn man einen verlaufenden Ton anlegt, worin eine Farbe langsam in eine andere übergeht. Die Grenze, wo die eine aufhört und die andere beginnt, wird sehr schwer zu finden sein. Man wird aber Ton- und Farbenunterschiede sofort sehr gut gewahr, wenn man entweder aus diesen verlaufenden Streifen ein Stück herausschneidet und die übrig gebliebenen Enden wieder zusammenfügt, oder wenn man ein Stück weisses Papier darüber legt, in welches in einem gewissen Abstände zwei Oeffnungen ausgeschnitten wurden. Die Chromolithographen bedienen sich auch dieses Mittels, um einen bestimmten Ton oder Farbe eines Bildes genau zu ermitteln. Ueber die fragliche Stelle wird ein Papier mit einem quadratischen Ausschnitte von circa $\frac{1}{2}$ Centimeter gelegt, und so der Ton von seiner Umgebung scharf abgegrenzt und auf diese Weise leichter beurtheilt.

Dieses Nebeneinandersetzen der Farben kann, geschickt angewendet, besonders in der Figurenmalerei zu schönen Effecten verhelfen, leicht aber auch zur Brutalität verleiten. Die guten spanischen und italienischen Maler sind Meister darin; ihre farbenprächtigen, klaren Bilder verdanken ihre Entstehung der

feinen Beobachtung und Anwendung dieser Thatsache zum grossen Theile, die ungeschickten Maler aber fallen durch die sprichwörtlich gewordene »Fleckchenmanier« auf.

Ich habe schon erwähnt, dass jeder Maler sich seine eigene Technik bilden muss; was ich daher im Vorhergehenden gesagt, halte ich für gut, dass es ein Maler weiss, möchte aber nicht den Versuch machen, zu sagen, so oder so soll man malen, es führen nämlich alle Wege zum Ziele. Der eine Maler malt gerade nach den entgegengesetzten Principien wie der andere und beide leisten in ihrer Art gleich Vortreffliches. Ja es gibt Maler, welche scheinbar allen Gesetzen in's Gesicht schlagen, bei einer Ecke des Bildes beginnen und an der entgegengesetzten angelangt, dasselbe vollendet haben — wer dies kann, hat auch hierin Recht.

Motive.

Es gibt wohl nichts, was man nicht in Aquarell malen könnte, jedoch hat jede Technik der Malerei in dem Sinne eine Beschränkung, dass Zweck und Stoff derselben entsprechen sollen.

Entschieden eignet sich die Aquarellmalerei am besten nur zur Kleinmalerei, und da gibt es wieder ganz bestimmte Motive, welche sich besonders für diese Technik eignen.

Es liegt in der Natur dieser Technik, dass an Details sehr reiche und bestimmt gezeichnete Motive sich besonders hiezu eignen, ebenso jene Motive, wo Licht und Schatten in starken Gegensätzen neben einander stehen.

Feingestimmte Landschaften, überhaupt Motive, in welchen der Hauptreiz, aber auch die Schwierigkeit in den richtigen und genau abgewogenen Ton- und Farbenunterschieden liegt, gehören zu den schwierigsten Aufgaben in der Aquarellmalerei, die wohl zu bewältigen, aber besser und leichter in der Oeltechnik zu erreichen sind.

In der Natur der Aquarellfarben liegt es auch, dass sich die Aquarelltechnik mehr für hell als dunkel gestimmte Gemälde eignet, zum mindesten erstere leichter zu behandeln sind, da dem Aquarell viel weniger Farbentöne der Tiefe nach zur Verfügung stehen wie der Oeltechnik.

Aus bereits erwähnten Gründen eignet sie sich auch besonders zu Reisestudien und zur Vedutenmalerei. Ueberhaupt auf dem Gebiete der Studien hat sich das Aquarell in den letzten Jahren immer mehr und mehr eingebürgert, ebenso, wie es in seiner Natur liegt, in der Genremalerei. Detailreiche Interieurs,

einzelne Genrefiguren, sonnige Architekturen, überhaupt Gemälde, in welchen der Maler mit dem zarten Aquarellpinsel so recht der Zeichnung nachgehen und sich darin vertiefen kann, sind die wahren Motive für Aquarellmalerei. Man darf aber durchaus nicht glauben, dass der Reiz eines Aquarelles gerade darin zu suchen ist; man kann ebenso breit und keck, sowie skizzenhaft eine flüchtige Stimmung der Natur fixiren, was die Reisemappen so manches Weltdurchseglers beweisen.

Auch auf dem Gebiete der Porträtmalerei in kleineren Dimensionen beginnt das Aquarell wieder Boden zu fassen und bietet einen Ersatz für die leider fast ganz ausser Übung gekommene Miniaturmalerei. Die Vorliebe, mit welcher in den letzten Jahren Miniaturen geschätzt und gesammelt werden, wird wohl das Interesse und die Liebe diesem Kunstzweige, wenn auch heute in anderer Form, wieder zuführen.

Gebrauch des Permanent-Weiss.

Es galt bis vor Kurzem allgemein als Regel, dass man bei einem Aquarelle absolut kein Deckweiss verwenden dürfe, und ein Aquarell, bei welchem man die Entdeckung machte, dass irgend ein Lichtchen, anstatt ausgespart zu werden, mit Deckweiss aufgesetzt würde, bürste, wenn nicht den ganzen, so doch einen grossen Theil seines Werthes als Aquarell ein.

Dieser Ansicht war man mit vollem Rechte, denn die angewendete Deckfarbe war gewöhnlich Bleiweiss, welches nach Kurzem grau oder, wie ich die Bemerkung an alten, mit Weiss aufgesetzten Zeichnungen machte, gelbroth wurde oder gar sich abblätterte.

Heutzutage besitzt man aber das in jeder Beziehung vortreffliche Permanent-Chinese-White (Winsor & Newton), welches allen Anforderungen entspricht. Nach meiner Empfindung ist es zwar immerhin besser, davon nur den unumgänglich nothwendigen Gebrauch zu machen, in manchen Fällen ist man aber doch genöthigt, zu diesem Mittel zu greifen.

Die Behandlung des Deckweiss, wobei es sich hauptsächlich darum handelt, scharfe Lichter aufzusetzen, ist sehr einfach. Die mit dem Deckweiss angesetzten Lichter übergeht man nach dem Trocknen mit einer beliebigen Farbe dem Zwecke entsprechend, und muss nur darauf Acht haben, beim Uebergehen rasch über das Weiss zu malen, damit es sich nicht wieder auflöst. Diese so behandelten Lichter erhalten durch diese Lasur den Charakter der Aquarellfarbe nicht wie etwa dieselbe Farbe durch eine andere Deckfarbe aufgesetzt,

welche durch ihre andere Consistenz sofort in die Augen springt.

Manchmal wird dieses Deckweiss, und mit Vortheil, verwendet, gewisse Farben undurchsichtiger zu machen, um dadurch einen Wechsel in der Durchsichtigkeit und Festigkeit der Farbe hervorzubringen, was der Stofflichkeit verschiedener Gegenstände entspricht. So verwenden manche Maler das Deckweiss, um durch eine kleine Beigabe in die Töne der Luft diese zarter erscheinen zu lassen, oder um die Luft gegen den Horizont undurchsichtiger zu machen, wenn die übrige Luft mit reinen Aquarellfarben gemalt wurde.

Ich wiederhole aber, dass der Gebrauch des Deckweiss nur in sehr beschränktem Masse zulässig ist, und man sehr leicht geneigt ist, über die erlaubte Grenze zu schreiten, da die Bequemlichkeit der Arbeit leicht dazu verführt.

Man kann gegenwärtig auch genug Bilder auf den Ausstellungen begegnen, bei welchen man die Grenze schwer findet, wo das Aquarell aufhört und das Gouachegemälde beginnt. Ein Nachtheil, den diese gemischte Technik haben mag, ist immerhin der, dass manche Papiere, ja mehr oder weniger alle mit der Zeit gelber werden und sonach das unveränderliche Weiss in einem anderen Tonverhältnisse zu den übrigen Farben oder dem nun veränderten Weiss des Papieres steht.

Malen mit Deckfarben (Gouache- malerei).

Unter Deckfarben versteht man alle undurchsichtigen Farben, welche mit wenig Bindemittel angerieben sind. Man kann aber auch transparente Farben verwenden, wenn man sie mit Deckfarben mischt.

Die Tempera-Malerei der Alten war eigentlich nichts anderes als Deckfarben-Malerei, die ja ausser der Wachsmalerei bis dahin die einzige Technik war, die man ausübte. Nur dem Bedürfnisse, diese Malereien vor Witterungseinflüssen oder vor Beschädigung durch Nasswerden zu schützen, entsprang die Tempera-Malerei im engeren Sinne, nämlich das gefirnisste Temperabild — womit sozusagen der erste Schritt zur Ölmalerei gethan war. Die zur Tempera-Malerei verwendeten Bindemittel richten sich je nach dem Zwecke, in unserem Falle beim Malen mit Deckfarben auf Papier, ist es in der Regel Gummi arabicum.

Die im Handel vorkommenden Deckfarben sind zumeist schlecht und eigentlich zum Gebrauche für die niederste Art der Fächermalerei fabricirt.

Will man gute Deckfarben haben, so erzeugt man sich dieselben am besten selbst, indem man sich die Farben fein mit Wasser anreiben lässt und dann mit sehr wenig Gummi arabicum mischt. Noch einfacher stellt man sie dar, indem man gewöhnliche feste Farben in Tafeln dazu verwendet. Man legt die Farbe in eine Schale, giesst laues Wasser darüber und lässt dasselbe circa 24 Stunden darauf ruhig stehen, ohne die Flüssigkeit zu rütteln. Das Wasser löst das Bindemittel der Farbe zum grössten Theile auf und wird dann vorsichtig abgezogen, die Farbe in einer Muschel oder einem Schälchen aufbewahrt. Dieselbe enthält gerade noch so viel Bindemittel als

nöthig ist, diese zusammen zu halten. Natürlich können zu Deckfarben nur mineralische Farben verwendet werden. Die käuflichen Deckfarben haben gewöhnlich zu viel Bindemittel und können auf oben beschriebene Weise brauchbar gemacht werden.

Die Deckfarbe, auf Papier aufgetragen, erscheint ziemlich dick und wird nach dem Trocknen matt, sehr leuchtend und hat die Eigenschaft, übereinander gelegt zu decken.

Die Deckfarbe, während sie noch nass ist, erscheint wenigstens doppelt so dunkel als sie nach dem Auftrocknen wird. Aus diesem Grunde erfordert das Malen mit Deckfarbe einige Uebung. Der damit erzielte Effect zeichnet sich durch starke Contraste, aber auch durch die Ermöglichung sehr fein ineinander übergehender Töne aus.

Die wichtigste Farbe in der Gouachemalerei ist das Weiss, welches nicht nur als solches, sondern mit anderen Farben vermischt gebraucht wird. Man benützt gewöhnlich das in Fläschchen verkäufliche Permanentweiss von Winsor & Newton oder von Rowney & Comp. Man kann nach Belieben oder in Ermanglung anderer Deckfarben dieses Weiss mit gewöhnlichen Aquarellfarben mischen, durch welche Mischung letztere die Eigenschaft der Deckfarben annehmen.

Die Malerei mit Deckfarben ergibt sich fast von selbst, wenn man sich nur einmal darin versucht hat. Sehr angenehm und leicht zu behandeln sind grössere Flächen, die, gleichmässig aufgetragen, keine Flecken geben. Eine Correctur ist aber nur durch vollständiges Uebermalen der zu corrigirenden Fläche zu erzielen, da wegen des starken Aufhellens nach dem Trocknen ein Ton sehr schwer wieder genau so zu mischen ist. Für solche eventuelle Correctur ist es gut, wenn man sich von den gemischten Tönen auf einer Glasplatte oder in Schälchen etwas davon als Reserve aufbewahrt. Wichtig zu wissen ist nur, dass man ein Gemälde mit Deckfarben in den Haupttönen wenigstens nass in Nass zu malen hat und in diesem Zustande das Gemälde so viel wie möglich fertig zu machen, da auf diese Weise sich

die Farben am besten weich und harmonisch verbinden. Im Allgemeinen malt man wie in der Oelmalerei, indem man mit den dunklen Tönen beginnt und die lichten darauf setzt. Bei grösseren Arbeiten kann man auch Borstenpinsel in Anwendung bringen und ist es auch hier gut, das Papier auf einen Rahmen zu spannen, um die Arbeit von der Rückseite befeuchten zu können. Die Gouachefarben haben nämlich die Eigenthümlichkeit, dass, wenn sie einmal ganz trocken sind, eine weitere Uebermalung schlecht angreift und daher unangenehm darauf zu malen ist. Sehr vortheilhaft ist es, bei der Gouachemalerei nicht auf weissem, sondern auf getontem Papier zu malen; man wähle dazu ein starkes, nicht allzu rauhes Papier von warmgrauer Farbe. Das sogenannte Naturpapier eignet sich nicht gut dazu, da es eigentlich ein Zeichenpapier und zu wenig geleimt ist.

Wer sich in der Gouachemalerei üben will, thut gut, einmal den Versuch zu machen, ein Gemälde oder eine Studie grau in Grau auszuführen und wird dabei am schnellsten auf die Eigenheiten dieser Technik aufmerksam werden.

Es gibt noch eine andere Art der Malerei mit Deckfarben, bei welcher diese mit der Aquarellmalerei verbunden wird und die noch vollkommener ist. Sie besteht darin, dass man das Gemälde zuerst mit gewöhnlichen Aquarellfarben malt, wobei man besonders die dunklen Partien berücksichtigt und dann die lichten Stellen mit Deckfarben übergeht. Dieses Verfahren hat den Vortheil, dass die dunklen Schattenpartien die Klarheit und Transparenz der Aquarellfarben erhalten und die Lichter mit Deckfarben gemalt um so besser wirken, wenn ein Ton bereits darunter liegt. Ausserdem kann durch die Verschiedenheit dieser beiden Farben sehr häufig der Stoff besser charakterisirt werden als durch eine dieser Techniken allein. Es ist ohnedies ein Nachtheil der reinen Gouachemalerei, dass die dunklen Stellen zumeist stumpf und undurchsichtig werden, was eben in der Natur dieser Farben liegt.

Das Malen auf Pergament.

Pergament ist das schönste und vornehmste Material zur Bemalung, der feine gelbliche Ton und seine eigenthümliche Structur bieten einen Untergrund, auf welchem die darauf gelegten Farben einen ganz eigenthümlichen Zauber entfalten, aber es ist auch das am schwierigsten zu behandelnde Material und der technischen Schwierigkeiten wegen auch zur Aquarellmalerei im gewöhnlichen Sinne nicht zu verwenden.

In früherer Zeit, vor der Erfindung des Aquarellpapieres, war Pergament stets das Material zu Gemälden in Aquarell, zumeist aber einem bestimmten Zwecke untergeordnet. Kleine Porträts, Miniaturen überhaupt, die einst so sehr schwunghaften Dosengemälde, namentlich aber Vignetten und Initialien für Bücher boten ein reiches Feld für die Pergamentmalerei.

Die Hauptschwierigkeit in der Behandlung liegt darin, dass mit gewöhnlichen Aquarellfarben gleichmässige Flächen anzulegen geradezu unmöglich ist. Man ist daher genöthigt, fast immer, wo grössere Flächen anzulegen sind, die Farben mit Permanentweiss zu mischen, überhaupt stets die Aquarelltechnik mit der Gouachetechnik zu verbinden. Freilich ist dies für die Arbeit kein Nachtheil, denn die in der Gouachetechnik gemalten Theile des Gemäldes verbinden sich auf Pergament sowohl ganz angenehm mit dem Untergrund als auch mit den in Aquarell ausgeführten Theilen. Es ist übrigens bei einiger Uebung auch das Ausgleichen von Flächen durchaus nicht ausgeschlossen.

Ich möchte daher die Malerei auf Pergament auch in keinem anderen Sinne angewendet wissen als sie im Mittelalter gebräuchlich war, hauptsächlich aber, wie es ja häufig auch geschieht, zur künstlerischen Ausschmückung von Diplomen und Urkunden; denn gerade da, wo ein Gemälde nicht die

ganze Fläche des Pergamentes deckt, sondern wo nur ein verhältnissmässig kleiner Theil desselben bemalt wird, stimmt der feine Ton des Pergamentes so harmonisch mit den Farben zusammen. Da diese Art Malerei zumeist in Verbindung mit ornamentalen Verzierungen steht, so ist die Anwendung von Gold sehr von Vortheil.

Das echte Gold, wie es in Miessmuscheln angemacht käuflich zu haben ist, wird auf zweierlei Art angewendet. Mit dem Pinsel oder der Feder aufgetragen, hat es einen matten, angenehmen Goldglanz. Auf alten Pergamenten kommt es aber häufig vor, dass das Gold mit scharfem Glanze verwendet wird. Gewöhnlich erscheinen einzelne Punkte glänzend, welche auf diese Weise hervorgebracht sind, dass jene Punkte erst mit Deckweiss gemalt werden und dann erst das Gold darauf kommt. Ist Beides gut getrocknet, so übergeht man diese Punkte mit dem Achatstift durch mässiges Aufdrücken, wodurch das Gold den Glanz bekommt. Oft erscheinen ganze Flächen (z. B. Heiligenscheine) mit mattem Golde gemalt und in diese hinein eine Zeichnung von Ornamenten in glänzenden Linien. Diese Fläche wird in diesem Falle gleichfalls mit Deckweiss untermalt, und die Linien, welche glänzen sollen, mit dem Achat hineingezeichnet.

Beim Malen auf Pergament muss man stets die Vorsicht gebrauchen, die Hand nicht direct auf das Pergament, sondern auf ein Schutzpapier zu legen, um ersteres vor etwaigem Fettwerden zu bewahren. Auch sei erwähnt, dass Correcturen so gut wie gar nicht zu machen sind, namentlich ist es unmöglich, etwas vollkommen wegzulöschen, die Arbeit daher mit besonderer Ueberlegung und Delicatesse zu machen ist. Wie weit diese Delicatesse zu gehen hat, mag man daraus entnehmen, dass durch blosses Bestreichen mit klarem Wasser die pelzartige Oberfläche des Pergamentes alterirt wird und auf diese Art eine zarte Tonverschiedenheit auf dem reinen Grunde erzielt werden kann, welcher Vorgang häufig angewendet wird, um ausgesparte Lichter abzurunden oder zu dämpfen.

Ein sehr angenehmes Material und dem Pergament in der Behandlung sehr ähnlich ist die sogenannte Capaunhaut (wahrscheinlich gespaltenes Leder von sehr jungen Ziegen), welche wegen ihrer Zartheit zumeist für die Fächermalerei im besseren Styl angewendet wird.

Capaunhaut wird in Paris in überraschend grossen Flächen erzeugt. Man bestellt sich dieselbe am besten durch eine Galanteriewaarenfabrik. Diese Häute sind wohl immer schon für Fächer zugeschnitten, ergeben aber genügend grosse Flächen für ein Gemälde von 30—40 Centimeter im Quadrat. Gemälde auf Capaun gemalt, haben eine überraschende Leuchtkraft der Farben und lassen eine ausserordentlich zarte und feine Behandlung zu. Ausserdem kann man Töne noch weit besser mit dem Rehleder auswischen, wie auf Papier.

Ein grosser Uebelstand der Capaunhaut ist, dass sie immer etwas fett ist, daher die Farbe Anfangs gar nicht angreift. Ich habe diesem Uebelstand dadurch mit Erfolg abgeholfen, dass ich die ganze Fläche erst mit Spiritus benetzte und die Farben, bis der Grund einmal bedeckt ist, mit Spiritus versetzte. Vielleicht gibt es noch andere Mittel, diesem Uebelstande zu begegnen. Ochsen-galle, die sonst in solchen Fällen ihre Dienste thut, wirkt in diesem Falle nicht.

Ist die Haut aber einmal mit Farbe bedeckt, dann malt es sich sehr angenehm weiter.

Die Capaunhaut lässt sich auch wie Aquarellpapier und auf dieselbe Weise spannen.

Zur genauen Reproduction von Oelgemälden, strengen Copien alter Gemälde, kann es kein besseres Materiale geben, ebenso, scheint mir, müsste es sich zur Genre- und Porträtmalerei vorzüglich eignen.

Aquarellfirnisse.

Für diesen Artikel sollte man eigentlich einen andern Namen erfinden, denn derselbe hat schon manches Aquarell zu Grunde gerichtet, nachdem viele Laien glauben, derselbe habe eine ähnliche Aufgabe wie der Firniss in der Oelmalerei. Es werden wohl auch eigene Lacke zu solchen Zwecken verkauft, die Anwendung derselben ist aber höchstens bei Wandkarten begreiflich; ein Aquarell zu firnissen wäre ebenso barbarisch als ein Oelgemälde mit Spiritus zu waschen.

Die Aufgabe der eigentlichen Aquarellfirnisse ist einzig und allein diese, jene Stellen, welche durch starkes Auftragen der Farbe trübe geworden sind, wieder durchsichtig zu machen.

Derlei Mittel gibt es verschiedene; eine schwache Lösung von Gummi arabicum genügt sehr häufig; die Menge des Gummi muss aber so gering sein, dass jene übergangene Stelle nicht stark zu glänzen beginnt, denn trägt man Gummi zu stark auf, so springt derselbe, verbiegt an jener Stelle das Papier und wirkt durch den Glanz unschön.

Nichts Anderes als Gummi arabicum ist der in den Handel kommende Liquid-Cement in Fläschchen.

Zu demselben Zwecke wendet man auch präparirte Ochsen-galle an, welche man in Fläschchen und auch in festem Zustande zu kaufen bekommt. Dieselbe erfüllt ihren Zweck in der Regel und ist ein ganz unschuldiges Mittel und von Allen am meisten zu empfehlen, um trübe gewordene Farben wieder aufzufrischen. Ausserdem wird Ochsen-galle verwendet, wo die Aquarellfarbe in Folge von Fettigkeit nicht haftet. Fächer-maler beispielsweise

verwenden dieselbe, um auf Seide die Farbe besser haften zu machen. Uebrigens kann es ja vorkommen, dass das Papier durch das Berühren mit der Hand fett wird und das Wasser nicht haftet. In diesem Falle hilft ein Ueberstreichen dieser Stelle mit Ochsen-galle.

Die käufliche präparirte Ochsen-galle leidet aber häufig an dem Uebelstande, dass sie trotz der Präparirung in Fäulniss übergeht und einen widerlich faulen Geruch erhält, der viele Maler von dem Gebrauch derselben abhält. Die präparirte Ochsen-galle von Günter Wagner leidet meines Wissens an diesem Uebelstande nicht.

Es empfiehlt sich, wenn man dieselbe als Auffrischungsmittel für Aquarelle verwendet und nicht als Entfettungsmittel, 2—3 Tropfen weissen Gummi arabicum in das Flacon zu geben.

Eiweiss kann auch zu demselben Zwecke dienen, ist aber leider nicht aufzubewahren und muss deshalb stets frisch verwendet werden. Gut zu Schaum geschlagenes Eiweiss lässt man einige Zeit stehen, bis sich am Grunde des Gefässes das Eiweiss wieder als Flüssigkeit sammelt. Mit dieser, nach Bedarf mit Wasser verdünnt, übergeht man die trüben Stellen des Aquarelles.

Ausserdem erwähne ich noch: den Aquarellfirniss von Soehnée frères (Paris, rue de filles du Calvaire 19), der aus in ätherischen Oelen und Spiritus gelösten Harzen besteht, mit welchem Mittel man ebenfalls jene aufzufrischenden und durchsichtig zu machenden Stellen übergeht. Auch bei Gebrauch dieses Mittels ist vor »zu viel« zu warnen. Die zu übergehende Stelle soll nicht öfter als zweimal übergangen werden, sonst gibt es auch hier jene glänzenden unschönen Flecken. Der eigentliche Zweck dieses Firnisses ist aber, als solcher angewendet zu werden und hat den Vortheil, dass er wenig glänzt.

Manche Maler wenden auch Leinöl, welches die Oelmaler gebrauchen, an, indem sie einzelne Stellen, welche besonders dunkel und tief erscheinen sollen, mit dem mit Leinöl benetzten Finger einreiben.

Sehr tief gehaltene Bilder kann man auch mit Wachs bürsten. Man nimmt hierzu weich gemachtes Wachs, wie es die Photographen zum Glänzen der Photographien brauchen, bestreicht damit eine Bürste, reibt dieselbe erst auf einem Papiere ab, so dass nur sehr wenig Wachs auf den Borsten hängen bleibt und übergeht damit das ganze Aquarell. Dasselbe bekommt dadurch einen matten Glanz und die Farben erscheinen durchsichtig.

Alle diese Verfahren sind selbstverständlich ganz zum Schlusse der Arbeit zu machen; bei Anwendung von Gummi, Ochsen-galle und Soehnée frères-Firniss kann man übrigens im Bedarfsfalle noch über die damit behandelten Stellen malen, über Oel und Wachs aber nicht.

Gummi, Ochsen-galle und Eiweiss sind die unschuldigsten Mittel und können ohne Gefahr angewendet werden; die übrigen Mittel möchte ich nur erwähnt haben, aber niemanden zum Gebrauch derselben animiren.

Haltbarkeit und Aufbewahrung von Aquarellen.

Man ist über die Haltbarkeit der Aquarelle vielfach im Unklaren und muthet diesen in der Regel wenig Dauerhaftigkeit zu. Mit welchem Rechte, ist eigentlich nicht gut einzusehen, denn die Farben, welche der Aquarellmaler braucht, sind mit gar keinen Zuständen verbunden, welche auf das Gemälde mit der Zeit schädlich wirken könnten. Auch von der Veränderung der Farben durch das Licht hat man sehr wenig zu fürchten und das den Oelgemälden so verderbliche Nachdunkeln fällt bei der Aquarellmalerei ganz weg.

Ich habe in Egypten Versuche gemacht und Farbenproben auf Papierstreifen aufgetragen und diese durch 14 Tage der stärksten Sonne ausgesetzt. Mit den mittlerweile im Dunkeln aufbewahrten gleichen Proben nach dieser Zeit verglichen, ergab sich nur bei sehr wenigen Farben eine kaum merkliche Differenz; diese Differenz kommt aber bei Gemälden gewiss nicht in Betracht, wenn man bedenkt, dass Aquarelle gewöhnlich in Mappen verwahrt oder doch nie in die Sonne gehängt werden. Dass bei dem Gemälde keine Farben verwendet wurden, welche im Lichte vergänglich sind, kann man wohl voraussetzen.

Die fast einzige Gefahr, welcher ein Aquarell unterliegt, ist in dem Papier zu suchen. Auch soll es gegen äussere Einflüsse geschützt werden.

Das Papier, wenn es längere Zeit an feuchten Orten liegt, geht Veränderungen ein, welche dadurch entstehen, dass die

thierischen oder vegetabilischen Bindemittel zersetzt werden und schliesslich in Fäulniss übergehen, was zur Folge hat, dass diese und somit das Papier die Farbe ganz oder theilweise verändert. Das Papier bekommt durch die Feuchtigkeit braune Flecken mit dunklen Rändern oder wenn es schimmelig wird, die bereits erwähnten Schimmelflecken. Kupferstiche kann man durch Waschen und Reinigen mit etwas Chlorkalk wieder davon befreien, welche Procedur man aber mit Aquarellen nicht machen kann.

Aquarelle sind daher vor Allem vor Feuchtigkeit zu schützen und in trockenen Zimmern aufzubewahren. Sollte man bei Aquarellen, welche in Rahmen an die Wand gehängt werden, im Zweifel sein, ob die Wand genügend trocken ist, so thut man gut, die Rückwand des Rahmens mit Stanniol zu verkleben.

Hilfsapparate.

Es wäre eine irrige Ansicht, zu glauben, der Maler dürfe nicht alle Mittel anwenden, welche ihm seine Arbeit in irgend welcher Weise fördern oder erleichtern würden. Unerlaubte Mittel wären nur jene, welche etwa in einem Angriff auf das geistige Eigenthum Anderer oder in Mitteln beständen, welche auf die technische Qualität der Arbeit von nachtheiligem Einflusse wären. Manchmal ist freilich die Grenze schwer zu finden. So gab es einen sehr bekannten Landschaftsmaler in München, der, wenn er bei seinen Compositionen in Verlegenheit gerieth und in seiner Studienmappe keinen passenden Felsen fand, in den Kohlenkübel griff und sich ein Stück Steinkohle zurechtlegte, welche freilich eine auffallende Aehnlichkeit mit der Structur der Kalkfelsen hat, und nach dieser malte. Aehnliche Fälle kommen in den verschiedensten Variationen, oft durch die Noth an Studien oder der momentanen Unmöglichkeit, welche zu machen, erfunden, vor. Der Erfolg ist stets der Richter über solche Mittel.

Welche Rolle die Photographie heute in der Kunst spielt, ist allbekannt, wie sehr dieselbe, weise benützt, zum Vortheile gereichen, schlecht verstanden und angewendet aber auch leicht zum blinden Glauben an dieselbe verleiten kann. So drängen sich in manchen Bildern gerade die Schattenseiten der Photographie auf und erinnere ich nur an die unschönen Bewegungen, welche durch die Momentphotographie häufig entstehen und im blinden Glauben an die Richtigkeit auch gemalt werden.

Ich glaube wohl jene einfachen mechanischen Hilfsmittel übergehen zu können, welche man allenfalls im Atelier anwendet, um eine Zeichnung zu übertragen, wie den Gebrauch des Pantographen, durch das Netz zu verkleinern oder zu vergrössern, Dinge, welche wohl Jedermann geläufig sind, aber bei Studien vor der Natur, wo sich namentlich der noch nicht daran Gewöhnte eine Erleichterung gewähren kann, da wird ein Hilfsapparat Manchem erwünscht erscheinen.

Für Jeden, der noch nicht sehr geübt ist, nach der Natur Landschaften zu malen, beginnt die Schwierigkeit schon im Aufsuchen des Motives. Die grosse Natur, in welcher der Blick unstät und ungehindert umherirrt, macht es geradezu zur Schwierigkeit, ein Stück davon heraus zu fassen und in die Grenzen eines Bildes zu bringen. Dem Ungeübten wird es stets geschehen, dass er mit dem Papiere nicht auskommt, mit einem Worte er wird stets im Unklaren über die Grenzen seines Motives sein.

Der einfache Apparat, welcher über diese Uebelstände hinweghilft, ist ein Stück Carton, in welchem eine rechteckige Oeffnung ausgeschnitten ist, das Ganze etwa vom Aussehen wie ein Passepartout zu einer Photographie für Cabinetformat.

Die Anwendung dieses Apparates ist folgende: Hat man in der Natur ein Motiv gefunden, von welchem man glaubt, dass es sich als Bild zu malen eignet, so hält man den Rahmen circa 40 Centimeter vor das Auge und sieht durch denselben das Motiv an, wodurch dasselbe abgegrenzt erscheint. Man kann nun mit dem Rahmen so lange hin- und herrücken, eventuell denselben der Breite oder Höhe nach gebrauchen, bis man die richtige Abgrenzung des Motives gefunden hat.

Es braucht wohl nicht erst erwähnt zu werden, dass, je näher man diesen Rahmen an das Auge hält, das Gesichtsfeld grösser wird, und je weiter entfernt, ein kleinerer Theil des Bildes in die Ausschnittsfläche fällt. Hat man nun die richtige Abgrenzung des Bildes gefunden, so braucht man sich nur die

Grenzen desselben zu merken, um darnach sein Bild auf dem Papiere aufzuzeichnen.

So einfach dieser Apparat ist, so überraschend gute Dienste leistet er namentlich für den in dieser Beziehung Ungeübten.

Der in früheren Zeiten so häufig angewendete convexe Schwarzspiegel ist in neuerer Zeit weniger gebräuchlich; der Zweck desselben ist, die Tonunterschiede der nebeneinander stehenden Farben deutlicher zu sehen. Nachdem aber durch das Schwarz des Spiegels die Farbe getrübt erscheint, so ist es gleich besser, sich eines klaren Convexspiegels zu bedienen. Nur bei sehr hellen Gegenständen, z. B. bei Wolken, wo man über die Form und den Zusammenhang der einzelnen Partien im Unklaren ist, ist das Ansehen durch den Schwarzspiegel von Vortheil. Weit bessere Dienste leistet aber ein Augenglas aus grauem Glase, welches den Vortheil hat, dass man das zu beobachtende Object nicht verkehrt sieht. Es ist überraschend, wie man auf diese Weise sich schnell über den Zusammenhang und die Perspective der Wolken im Klaren ist.

Der convexe weisse Spiegel vereinigt aber alle Vortheile in sich schon allein dadurch, dass er verkleinert und die in der Natur oft weit auseinander stehenden Farben näher rückt, und dadurch eine Beurtheilung derselben auf Stärke und Ton sehr erleichtert. Es ist nicht uninteressant und für Anfänger im Malen vor der Natur von Vortheil, einmal eine Studie direct nach diesem Spiegelbilde zu malen. Dass das Bild natürlich verkehrt erscheint, hat hier nichts zu sagen.

Solche Spiegel bekommt man nirgends fertig zu kaufen, man kann sich dieselben aber bei jedem Optiker nach Wunsch machen lassen. Derselbe, ein Rechteck von circa 8×10 Centimeter bildend, darf nicht allzustark gekrümmt sein, das heisst, er muss ein Segment einer Kugel mit sehr grossem Halbmesser bilden. Die Rückseite des Spiegels kann plan sein, und ist es gut, die versilberte Fläche durch einen Ueberzug von Papier

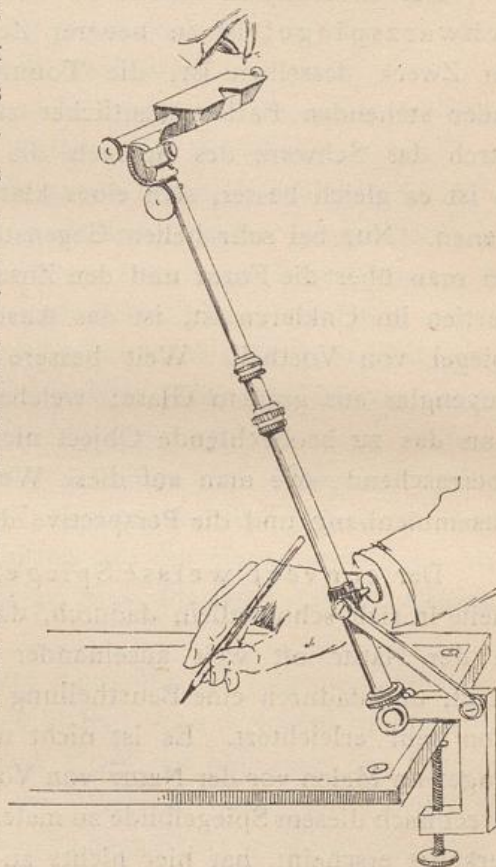
oder Leder vor Verletzungen zu schützen. Ausserdem verwahrt man denselben in einem Ledersäckchen oder Etui.

Die Camera lucida ist ein von Künstlern sehr häufig gebrauchter Apparat, mit Hilfe dessen das Bild eines Gegenstandes direct auf das Papier zu übertragen und darnach zu zeichnen ist. Das Princip desselben ist ein Glasprisma, welches das Bild des vor demselben stehenden Objectes auf die horizontal liegende Papierfläche wirft. Der Apparat wird nur dadurch etwas complicirt, das Prisma zu fixiren und in beliebige Entfernung zu der Papierfläche zu bringen.

Der Apparat wird in der Fig. 28 angegebenen Weise an das Brett befestigt und ist darauf zu achten, dass Brett und Prisma in vollkommen horizontaler Stellung erhalten werden, was am besten geschieht, wenn man sich das Malbrett auf einer Staffelei befestigt wie ein Messtisch. In den meisten Fällen, falls man keinen hohen Horizont des Bildes braucht, genügt es auch, das Brett auf den Feldsessel aufzulegen.

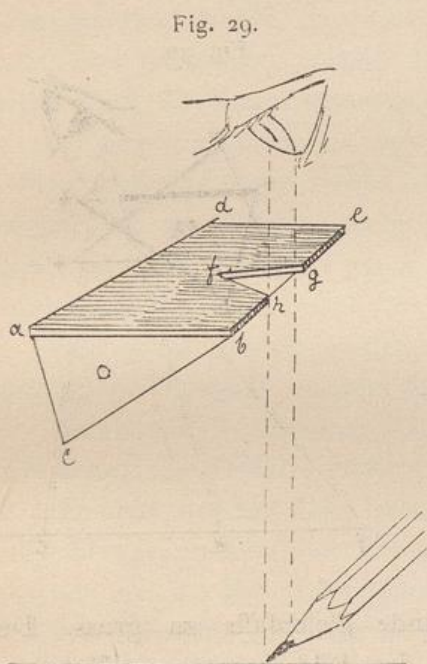
Die Schwierigkeit, und es kostet einige Uebung diese zu überwinden, liegt beim Gebrauche dieses Apparates darin, dass man nicht nur das Bild gewahrt, welches durch Hineinsehen

Fig 28.



in den kleinen Ausschnitt der Blechplatte auf der oberen Fläche des Prisma's auf der Papierfläche sichtbar wird, sondern dass man gleichzeitig die Spitze seines Bleistiftes sieht, mit welchem man die Umrisse des gesehenen Bildes machen will. Der Ungeübte sieht nämlich entweder das Bild oder den Bleistift, nie aber beide zugleich.

Dieser Umstand wird aber behoben, wenn man weiss, dass man möglichst an der Kante des Prisma's durchzusehen hat, so dass man mit halbem Auge durch und mit der anderen Hälfte neben der Kante des Prisma's hinabsieht.



In der ganz schematisch gezeichneten Figur 29 ist $abde$ die metallene Deckplatte mit dem Ausschnitte fhg , durch welchen man ein Stück des Prisma's und durch welches man auf das Bild und den Bleistift sieht. Man hat also längs der Kante hg zu sehen. Sieht man nämlich blos durch das Prisma, so sieht man nur das Bild.

Das Bild, welches man durch das Prisma sieht, hat nur einen beschränkten Gesichtskreis, und oft kommt es vor, dass man nicht das ganze Bild auf einmal zu sehen bekommt. In diesem Falle stellt man das Prisma erst auf die untere Hälfte des Bildes ein, zeichnet und dreht dann das Prisma um seine Achse A (Fig. 30).

Man hat z. B. das Prisma in die Lage abc gebracht und bekommt dadurch ein Bild so gross wie de . Dreht man nun das Prisma, so dass es die Stellung $a'b'c'$ einnimmt, so bekommt

man ein weiteres Stück des Bildes df zu sehen. Das Drehen des Prisma's muss aber mit der äussersten Vorsicht geschehen, dass das Bild nicht verschoben wird. Besser ist es, wenn man dies vermeiden kann.

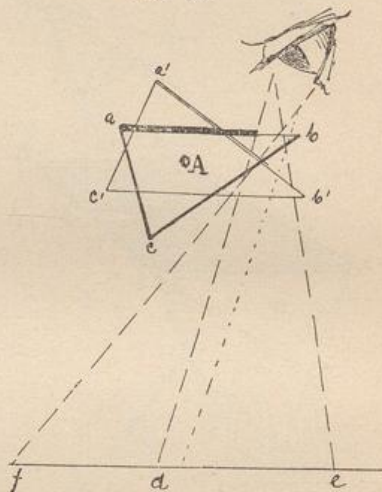
Bei Aufnahmen vor der Natur ist darauf zu achten, dass man entweder gar keinen Hut am Kopfe trägt oder denselben während des Zeichnens mit diesem Apparate möglichst von der Stirne entfernt, weil sonst das Bild nicht sichtbar ist, indem es durch die vorstehende Hutkrümpe verdeckt ist.

Bei Zeichnungen von Figuren hat man sich sehr davor zu hüten, dieselben zu nahe aufzustellen, und bei Landschaften, nicht zu nahe Gegenstände auf das Bild bringen zu wollen. In ersterem Falle erscheint die Figur verzeichnet, da die zu vorderst stehenden Körpertheile zu gross erscheinen, die Perspective zu rasch sich verjüngt, wie dies auch bei photographischen Aufnahmen in solchen Fällen vorkommt. Im zweiten Falle erscheinen die nahen Gegenstände gleichfalls zu gross. Der nächste Gegenstand, der auf das Bild kommen soll, muss wenigstens vier Schritte vom Apparat entfernt sein.

Der Apparat ist so verschiebbar, dass das Prisma von der Papierfläche näher oder weiter zu stehen kommt; je weiter dasselbe von der Papierfläche entfernt ist, um so grösser wird das Bild.

Während man das Bild in wenigen Umrissen auf das Papier bringt, muss man sich sehr hüten, das Brett oder den Apparat nur im Geringsten zu bewegen und in Folge dessen mit dem Bleistift auch so wenig als möglich aufdrücken. Wie

Fig. 30.



empfindlich der Apparat gegen Verschiebungen ist, kann man daraus entnehmen, dass bei halbwegs starkem Winde die Zeichnung schon sehr unsicher wird.

Die Camera lucida wird am besten in Paris erzeugt und kostete vor einigen Jahren noch sehr viel; heute bekommt man schon eine sehr gute um circa 30 fl. Vor billigen Sorten ist aber zu warnen, denn wenn ein Apparat nicht verlässlich ist, so ist auch um wenig ausgegebenes Geld schade.

Der Zeichenapparat von Doppler. Jedem, der Perspectivlehre studirt, ist dieser Apparat aus der Theorie bekannt, jene Glasplatte, welche die Bildfläche vorstellt und auf welche man die Durchschnittspunkte jener Sehstrahlen fixirt, die von dem perspectivisch zu zeichnenden Gegenstande das dahinter stehende Auge treffen. Diese Punkte oder eine Reihe von solchen, also Linien, nicht nur theoretisch, sondern tatsächlich auf der Platte zu fixiren, ist die Aufgabe, welche der Doppler'sche Apparat einfach löst und in's Praktische überträgt.

Vor Allem handelt es sich darum, die Glasplatte vertical aufzustellen. Dieses ist in dem Apparat dadurch bewerkstelligt, dass die Glasplatte in einen Rahmen gefasst ist, welcher auf einem Stativ, als Staffelei gleichzeitig zu benützen, befestigt ist. Der Augpunkt, welcher fixirt werden muss, wird durch eine horizontale Stange, an der eine verschiebbare verticale mit einer durchlöcherten Scheibe zum Durchsehen angebracht ist, repräsentirt.

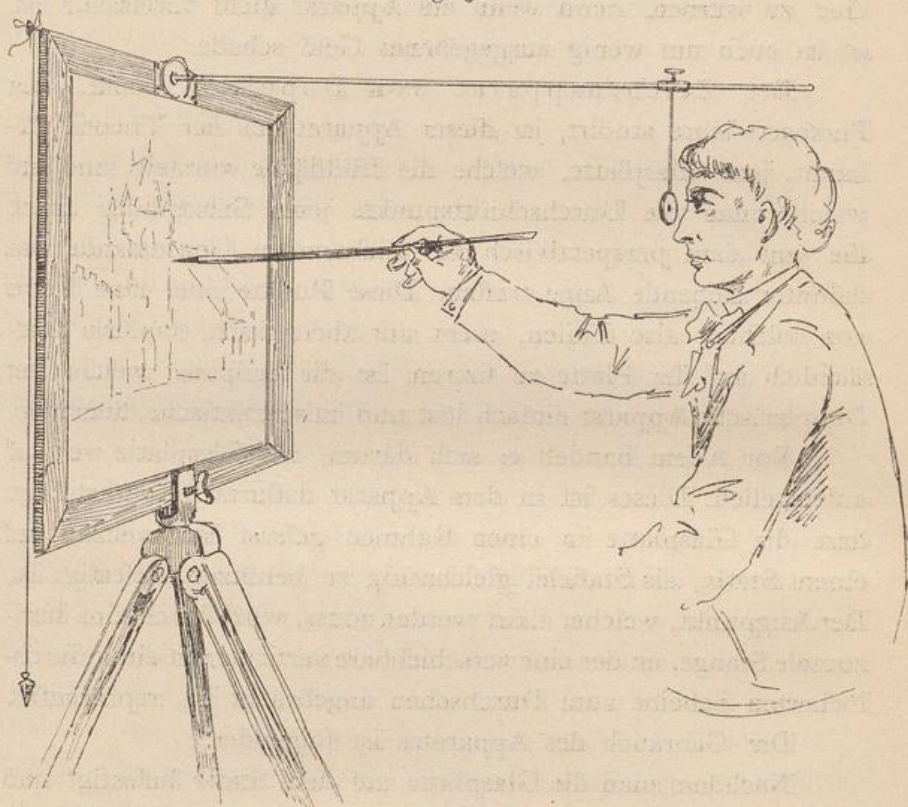
Der Gebrauch des Apparates ist folgender:

Nachdem man die Glasplatte auf dem Stativ befestigt und mittelst des angehängten Senkbleies genau vertical gestellt hat, setzt oder stellt man sich vor die den Augpunkt repräsentirende Scheibe und sieht durch die darin angebrachte Oeffnung auf die Glasplatte, und durch dieselbe auf das zu zeichnende Object.

Da die Entfernung des Augpunktes von der Glasplatte, also der Bildfläche, die Distanz des Bildes bedeutet, so ist man genöthigt, ersteren so weit wie möglich von der Glasplatte zu entfernen, so dass man einen ziemlich langen Stift benöthigt,

um mit ausgestrecktem Arme die Glasplatte zu erreichen. Dieser Stift ist ein weicher Fettstift, welcher auf der Glasplatte sichtbare Linien zurücklässt. Hat man nun auf diese Weise das zu zeichnende Object in wenigen Umrissen auf der Glasplatte gezeichnet, so kann man dieses Bild entweder auf das Papier

Fig. 31.



durch eine Pausse übertragen oder man legt das Papier auf die Glasplatte und zeichnet diese Umrissse direct durch das Licht auf das Papier durch.

Man darf sich nicht vorstellen, dass man durch beide angeführten Apparate ein Bild bis in alle Details auszuführen im Stande wäre; man kann mit einiger Uebung und viel Geduld schliesslich viel erreichen, in der Regel handelt es sich nur

darum, die Grössenverhältnisse richtig zu stellen. Man bedenke nur, welche Erleichterung es bietet, wenn man z. B. in einer perspectivisch zu zeichnenden Arcadenhalle alle perspectivischen Linien der Bogen- und Säulendicken richtig fixirt hat; die Details hinein zu zeichnen wird dann keine Schwierigkeiten mehr machen. Es gibt oft Motive, welche fast unmöglich zu construiren sind, da man ja die Grössen nicht messen kann und eine Zeichnung nach dem Augenmasse sehr viel Zeit erfordert — wenige Linien mit diesen Apparaten bieten dann so viel Anhaltspunkte, dass die weitere Zeichnung keine Schwierigkeiten mehr bietet.

Auch zu figuralen Zeichnungen eignen sich diese Apparate; mit wenigen Strichen wird man die Bewegung einer Figur oder die Hauptlinien eines Kopfes fixirt haben.

Dieser Apparat ist auf Bestellung zu haben bei Lenoir & Forster, Wien, IV., Waaggasse 5, die Camera lucida ist stets vorrätzig.

Die Camera obscura kann gleichfalls als Hilfsapparat verwendet werden, und zwar in verschiedenen Gestalten, da dieselbe aber entweder keine besonderen Vortheile bietet oder gut und bequem construirt zu voluminös ist, als dass man sie praktisch nennen könnte und nur zu ganz aussergewöhnlichen Arbeiten (Aufnahmen von Panoramen) von Werth wäre, so brauche ich füglich nicht weiter darauf einzugehen.

Uebungen.

Auf die Frage: »Wie soll man lernen in Aquarell zu malen?« gibt es natürlich so viele Antworten als Fragen, denn vor Allem hängt dies von dem künstlerischen Bildungsgrade desjenigen ab, der lernen will. Der Rath eines erfahrenen Künstlers, der aber auch das Talent besitzt, sein eigenes Wissen auf Andere zu übertragen, ist wohl stets das beste Mittel, sich künstlerisch zu bilden.

Es gibt aber eine grosse Anzahl Menschen, welche glauben dies allein besorgen zu können und der Meinung sind, durch vieles Wissen, durch Studium aller einschlägigen Wissenschaften auch in den Stand gesetzt zu werden, in der Kunst etwas zu leisten. Gewiss ist das Wissen die Basis, auf welcher der Künstler zu stehen hat, aber es ist auch nur die Basis, auf der der Künstler emporwachsen soll. Die Empfindung und die Gabe, das in sich Aufgenommene, durch sich Empfundene wiederzugeben, ist seine höhere Aufgabe, die er nur dann zu lösen im Stande ist, wenn ihm die Natur das Talent dazu verliehen oder wenn ein guter Lehrer es versteht, dieses in ihm zu wecken, und dann kann er auch die Flügel gebrauchen, die ihm die Phantasie geliehen hat. Ich war mir daher im Vorstehenden stets meiner Aufgabe bewusst und möchte nichts Anderes darin erblicken, als einen Stein zum Baue dieser Basis geliefert zu haben.

Es ist eine weit verbreitete Meinung, dass das Copiren von Bildern guter Meister das beste Mittel zur Ausbildung in der Malerei wäre, und wie es thatsächlich der Fall ist, quälen sich Dilettanten und Anfänger in der Kunst beständig mit

Copiren, ohne in der Regel auch nur einen Schritt weiter in ihrer eigentlichen künstlerischen Ausbildung zu gelangen. Die Ursache davon ist auch sehr einleuchtend, wenn man sich fragt: »Mit welchem Verständnisse sitzt ein Anfänger copirend vor einem Gemälde von Rafael?« Ein gutes Bild zu begreifen, setzt eben schon einen grossen Grad von künstlerischer Bildung voraus. Denkende Lehrer werden daher stets trachten, ihren Schüler erst mit der Natur vertraut zu machen, ihm beizubringen trachten, in der Natur das Schöne herauszufinden und dann erst durch Betrachtung der Meisterwerke grosser Künstler ihn in den Geist dieser Werke einzuführen. Dazu bedarf es aber nicht der Copie, sondern nur der Anschauung, denn begreift der Schüler das Gemälde und dessen Schönheit nicht sofort, so wird er durch geistloses Copiren dies auch nicht erreichen.

Das Copiren von Bildern ist nur da von Vortheil, wo es sich um die Nachahmung und Erlernung der Technik handelt und in dieser Beziehung ist das Copiren bei Erlernung der Aquarelltechnik auch von Vortheil, jedoch ist zu beachten, nicht zu viel und nicht zu oft nach einem Meister zu copiren, denn nur zu leicht gewöhnt sich der Schüler die Eigenheiten, ja gerade die Fehler des Originalen an und wird dadurch seine eigene Ausdrucksweise beeinträchtigt.

Stets bleibt der beste Meister die Natur und das Malen nach der Natur der einzig richtige Weg zur Ausbildung. Mit dem Eindringen in die Natur wächst das Verständniss und dadurch ergibt sich von selbst die Technik, welche sich dann jeder Maler nach seiner Empfindung zurechtlegt und nur auf diese Weise kommt unbewusst die Eigenart des Künstlers zum Ausdruck. Mit einfachen Objecten begonnen und mit solchen, welche keiner Bewegung und keinem Wechsel in der Beleuchtung ausgesetzt sind, steigert sich Wissen und Können von selbst mit den höheren Anforderungen, welche an den Künstler herantreten.

Bezeichnung

der am häufigsten verwendeten und in den Handel kommenden
Farben.

Deutsch.	Englisch.	Französisch.
Lichter Ocker.	Yellow Ochre.	Ocre jaune.
Gold-Ocker.	Gold Ochre.	Ocre d'or.
Römischer Ocker.	Roman Ochre.	Ocre de Rome.
(Terra di Siena) { gebrannt. } ungebrannt.	Siena { burnt. } raw.	Terra de Sienen { brûlée } nelle.
Neapelgelb.	Naples Yellow.	Jaune de Naples.
Chromgelb.	Chrome Yellow.	Jaune de Chrome.
(Stil de grain).	Brown Pink.	Stil de grain.
Indisch-Gelb.	Indian Yellow.	Jaune de Indien.
Kadmium.	Cadmium.	Jaune d' Cadmium.
Gummigutti.	Campoge.	Gomme gute.
—————		
Mars-Roth.	Mars Red.	Rouge de Mars.
Indisch-Roth.	Indian Red.	Rouge Indien.
Eisenviolet.	Caput mortuum.	Violet Mars.
Chinesischer Zinnober.	Vermillon.	Vermillon.
Krapplack.	Pink Madder.	Lacque grance.
Rosalack.	Rosa Madder.	Lacque rosé.
Karminlack.	Carmin Lake, Crimson (Permanent Crimson).	Carmin.
Saturnroth (Minium).	Minium(SaturnineRed).	Rouge de Saturn.
—————		
Brauner Ocker.	Brown Ochre.	Ocre brun.
Grüne Erde.	Terra vert.	Terre verte.
Casseler Braun.	Cassel Earth.	Terre de Cassel.
Umber.	Umber.	Terre d'ombre.
Römische Sepia.	Roman Sepia.	Sepia.
Van Dyck-Braun.	Van Dycke Brown.	Brun Van Dyck.

Deutsch.	Englisch.	Französisch.
Kobaltblau.	Cobald Blue.	Bleu de Cobalt.
Ultramarin.	French Blue.	Outremer.
Berlinerblau.	Prussian Blue.	Bleu de Berlin.
Smalte.	Smalte.	Smalte.
Indigo.	Indigo.	Indigo.
<hr/>		
Grüner Zinnober.	Vermillon.	Vermillon vert.
Gelb-grüner Zinnober.	— — —	Vermillon jaune-vert.
Veroneser Grün.	Veroneser Green.	Vert Paul Veronese.
Emeraldgrün.	Emerald Green.	Vert Emerande.
Saftgrün.	Sap Green.	Vert de vessie.
Malachitgrün.	Malachit Green.	Vert de Malachit.
<hr/>		
Elfenbeinschwarz.	Ivory Black.	Noir d'ivory.
Lampenschwarz.	Lamp Black.	Noir de bougie.
Beinschwarz.	Bone Brown.	Noir brun d'os.
Rebenschwarz.	Blue Black.	Noir de vigne.
<hr/>		
Venetianisch Weiss,	Chinese White.	Blanc d'argent.
Bleiweiss, Kremser-		
weiss.		
Zinkweiss.	Flake White.	Blanc de Zinc.

Inhalts - Verzeichniss.

	Seite
Geschichtliches	1
Wesen der Aquarellmalerei	4
Vor- und Nachtheile der Aquarellmalerei.....	5
Das Material	7
Papier	7
Pinsel.....	15
Farben.....	17
Farbenchemie	24
Diverse Geräthschaften ..	34
Technische Kunstgriffe	37
A. Anlegen von Flächen in gleichmässigen Tönen.....	37
B. Anlegen von Flächen mit verlaufendem Tone.....	41
C. Ausgleichen der Flächen ..	44
D. Auswaschen einzelner Stellen aus bereits angelegten Flächen	46
E. Malen mit halbtrockenem Pinsel	52
F. Behandlung von Licht und Schatten.....	55
G. Ton und Farbe	65
H. Mischen und Uebereinanderlegen der Farben.....	67
Beginn eines Aquarelles .	74
Zusammenwirkung	77
Motive.....	84
Gebrauch des Permanentweiss	86
Malen mit Deckfarben (Gouachemalerei).....	88
Das Malen auf Pergament	91
Aquarellfirnisse	94
Haltbarkeit und Aufbewahrung von Aquarellen.....	97
Hilfsapparate	99
Uebungen	108
Bezeichnung der am häufigsten verwendeten und in den Handel kommenden Farben	110

Günther Wagner, Hannover & Wien.

GÜNTHER WAGNER



Hannover & Wien.

Wien, IV., Hungelbrunnngasse 28.

Feuchte Aquarell-Farben (Moist colours).

Sortiment zur Aquarellmalerei zusammengestellt von

L. H. Fischer.

Sämmtlich nicht anilinhaltig.

Sorte 44 in Zinnhülsen (Tubes).



Sorte 48.
Ganze Näpfchen.



Sorte 49.
Halbe Näpfchen.

S. 44 und 48 das Stück 1 M. 50 Pf. = 90 kr.

S. 49 das Stück 85 Pf. = 50 kr.

Feinster Carmin Ultramarin, extra Smalt.

S. 44 und 48 das Stück 1 M. = 60 kr.

S. 49 das Stück 60 Pf. = 35 kr.

Carmin, extra
Gebr. Carmin
Krapp-Carmin

Scharlach
nur in Näpfchen
Purpur-Krapplack

S. 44 u. 48 das Stück 75 Pf. = 45 kr. — S. 49 das Stück 45 Pf. = 27 kr.

Carmin, hell
Krapplack, hell
Krapplack, rosa
Krapplack, dunkel
Ruben's Krapplack
Rothbr. Krapplack
Indischgelb I
Citrongelb, Cadminium

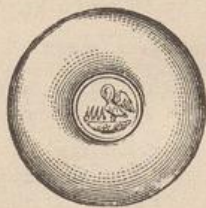
Cadmium, hell
Brillantgelb
(Cadmium, gelb)
Cadmium, dunkel
Cadmium, orange
Peruvian. Gelb
Capuzinergelb
(Laque de Smyrne)

Kobaltblau
Ultramarin (French Blue)
Permanentblau
Coeruleum
Chromoxydgrün
Vert émeraude
(Viridian)
Braun Madder

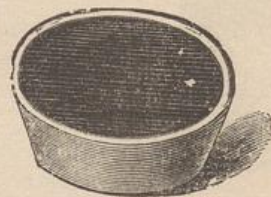
Einlage zu L. H. Fischer, »Technik der Aquarell-Malerei«.

S. 44. Zinnhülsen. S. 48. Ganze Näpfchen. S. 49. Halbe Näpfchen.
 S. 44 und 48 das Stück 40 Pf. = 24 kr. — S. 49. das Stück 25 Pf. = 15 kr.

Deckweiss	Gelber Lack	Preussischgrün
Kremserweiss	Hellgelber Lack	Olivengrün
Permanentweiss	Mineralgelb	Saftgrün I
Silberweiss	Neapelgelb	Saftgrün II
Zinkweiss	Röthl. Neapelgelb	Hooker's Grün I
Permanent chines.	Königsgelb	Hooker's Grün II
Weiss	Chromgelb, hell	Zinnobergrün, hell
Lampenschwarz	Chromgelb, mittel	Zinnobergrün, dkl.
Rebenswarz	Chromgelb, dunkel	Hütungsgrün
Elfenbeinschwarz	Orange	Schwarzgrün
Beinschwarz	Indischgelb III	Gelber Ocker
Schinkelschwarz	Gummigutt	Römischer Ocker
Kernschwarz	Ital. Pink	Gold-Ocker II
Neutraltinte	Jaune de Gaude	Brauner Ocker
Payne's Grau	Violetter Lack	Gebr. gelber Ocker
Holzkohlengrau	Bergblau	Gebr. röm. Ocker
Graphit	Preussischblau	Umber
Zinnober I	Mineralblau	Gebr. Umber
Zinnober II	Pariserblau	Sienna
Saturnroth	Indigo	Gebr. Sienna
Carminlack, hell	Berlinerblau	Bister
Drachenblut	Französischgrün	Cölnische Erde
Braunroth	Mittisgrün	Casseler Braun
Venetianischroth	Smaragdgrün II	Sepia, natürliche
Lichtroth	Parisergrün	Sepia, colorirte
Indischroth	Ultramaringrün	Sepia, römische II
Hell Englischroth	Grüner Lack	Krappbraun
Dunkel Englischroth	Hellgrüner Lack	Bitumen
Persischroth	Dunkelgrüner Lack	Van Dyke-Braun
Pompejanischroth	Permanentgrün	Stil de grain
Caput mortuum	Grüne Erde	Stil de grain brun
	Mineralgrün	(Brown Pink).



Sorte 38.
Techn. Knopffarben.



Sorte 43.
Deckfarben.

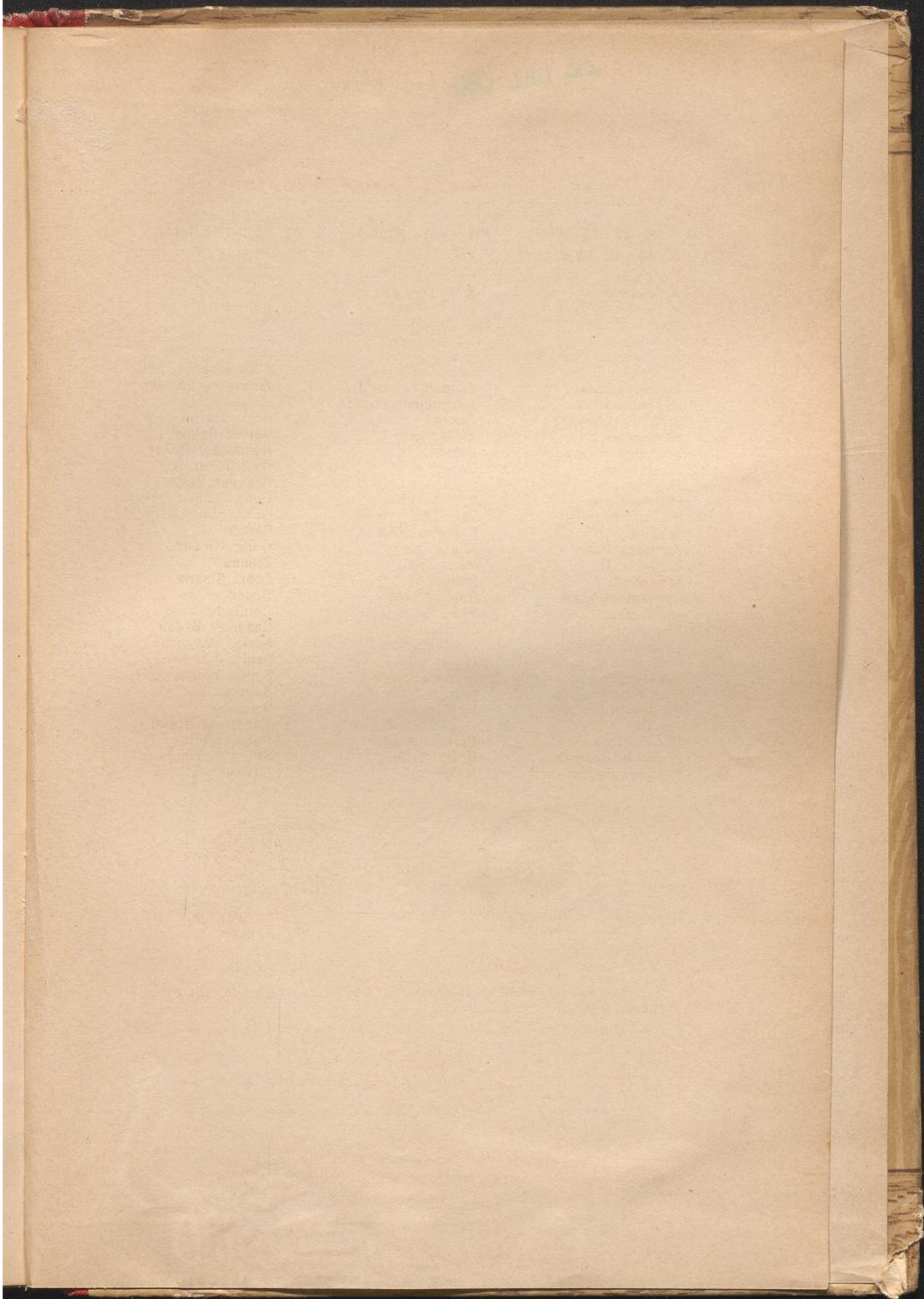
Man verlange **Preisverzeichniss B.** Dasselbst Näheres über alle Farben, Farbkasten, Tinten, Malerzubehör u. s. w.

Zu beziehen durch jede grössere Papier- und Malergeräthe-Handlung.

Günther Wagner, Hannover & Wien.

Wien, IV., Hungelbrunnengasse 28.

Einlage zu L. H. Fischer, »Technik der Aquarell-Malerei«.



22. Dez. 1980

20. Okt. 2005

09. Juli 2003

15. Juni 2004

Verlag
von
Carl Gerold's Sohn

Wien.



GHP: 03 M21449

P
03

