



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die Technik der Aquarell-Malerei**

**Fischer, Ludwig Hans**

**Wien, 1892**

Technische Kunstgriffe

---

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

## 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  $30^{\circ}$  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.

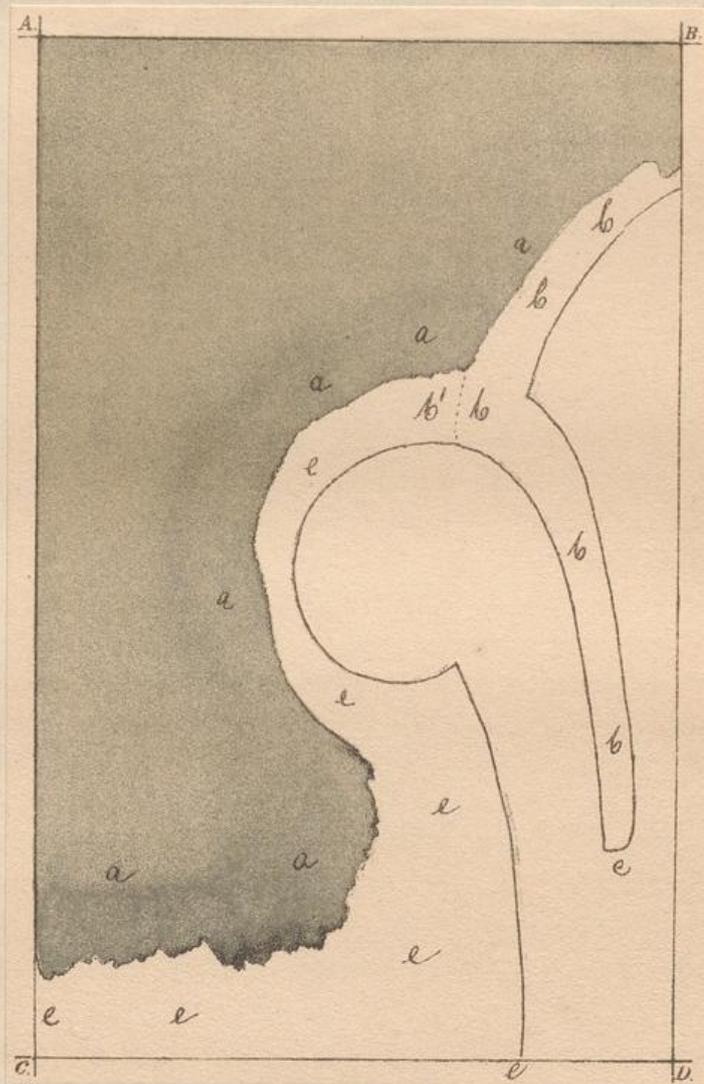
Sehr häufig kommt es aber vor, dass ungleiche Flächen anzulegen sind; da erfordert es Ueberlegung und etwas Gewandtheit, sich über die Schwierigkeiten hinweg zu helfen.

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 darübergibt. 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.

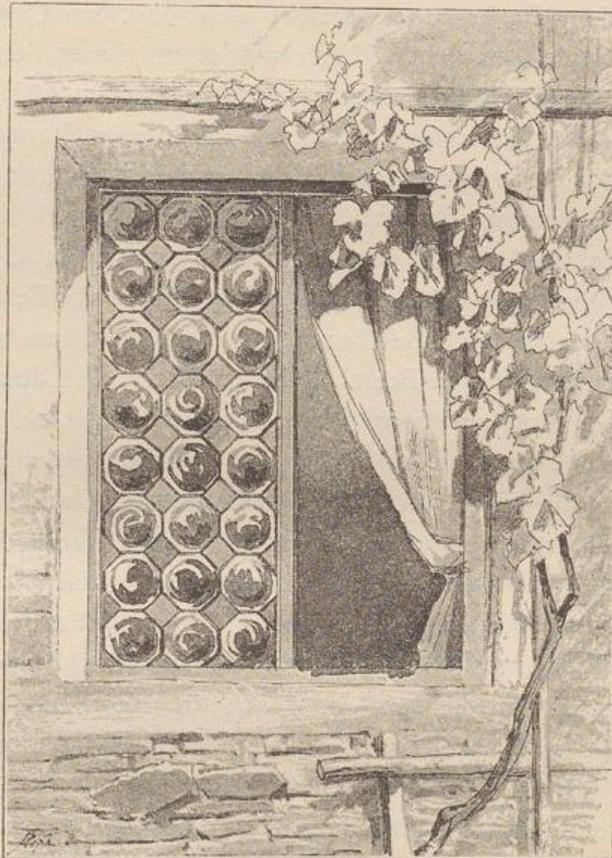
Man befeuchtet erst das ganze Papier, respective die anzulegende Fläche, und wartet den Moment ab, bis es gerade noch feucht ist, aber nirgends völlig trocken oder vom Wasser glänzend erscheint. Dann nimmt man einen grossen Pinsel mit sehr viel und intensiver Farbe und streicht den obersten Querstreifen 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 Uebriges 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.



• It must be noted that the symbol  $\alpha$  is not a

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 Papieres 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.



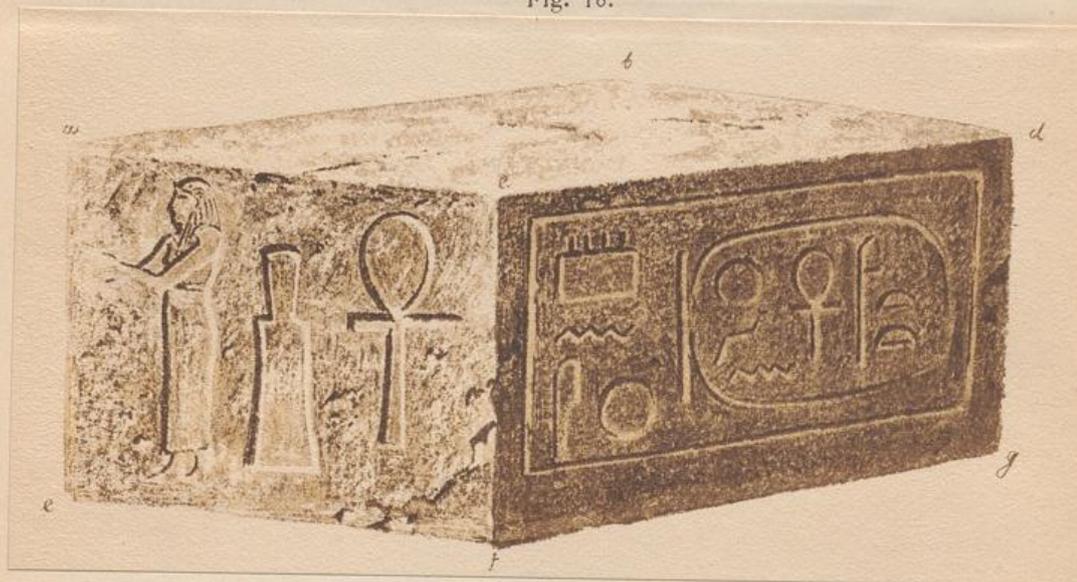
noch vermehrt wird, da die Spitze des Pinsels nicht in die Vertiefungen des Papieres dringen kann und die Wand des Pinsels über die Papierfläche gleitet.

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 Papieres 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 Ausdrucke. 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.

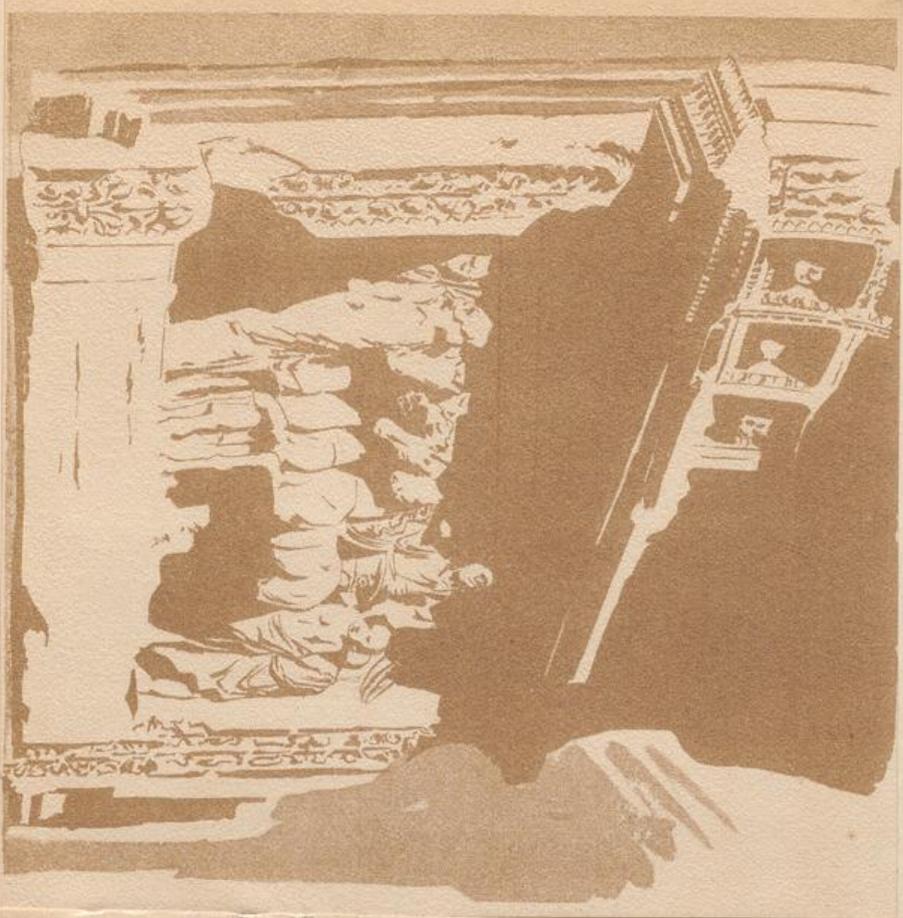


Fig. 23 a)

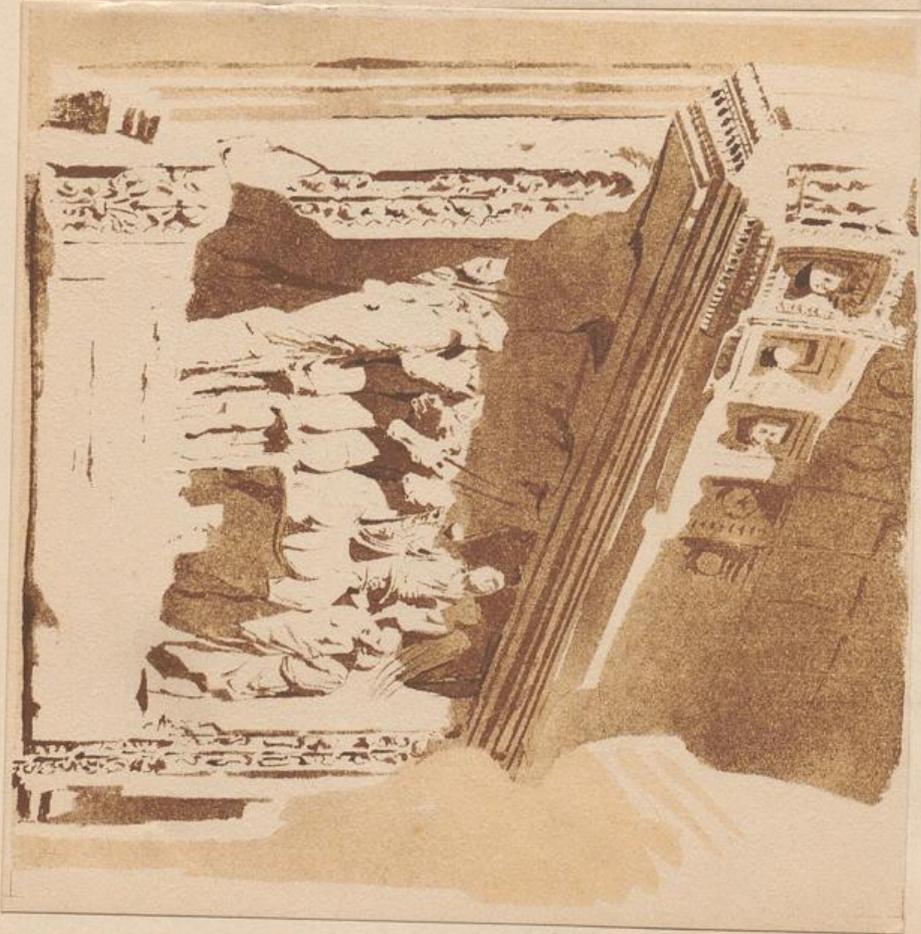
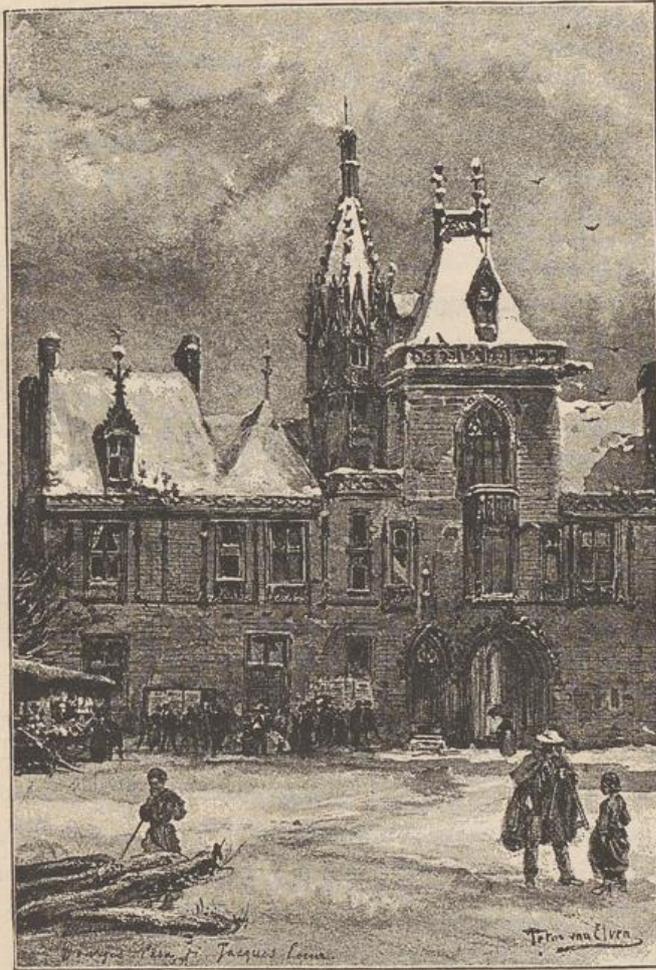


Fig. 23 b)

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 Teta 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 Ausdruck 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.

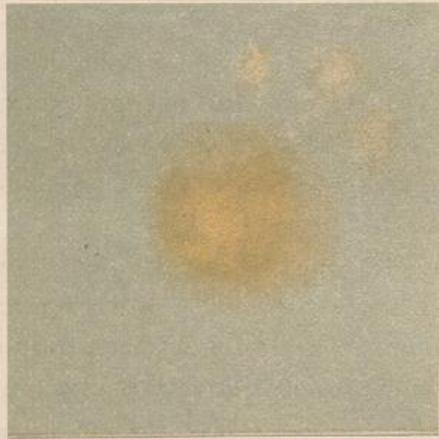
Luftreflexe gibt es im Freien aber bei jeder Beleuchtung, ja jeder Beleuchtungsunterschied erzeugt Reflexe, nur sind dieselben häufig so gering, dass sie für das menschliche Auge nicht mehr wahrnehmbar sind; das Bewusstsein ihres Vorhandenseins soll aber den Maler zur scharfen Beobachtung desselben anregen.

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«.