



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die Technik der Aquarell-Malerei**

**Fischer, Ludwig Hans**

**Wien, 1892**

F. Behandlung von Licht und Schatten

---

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

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.

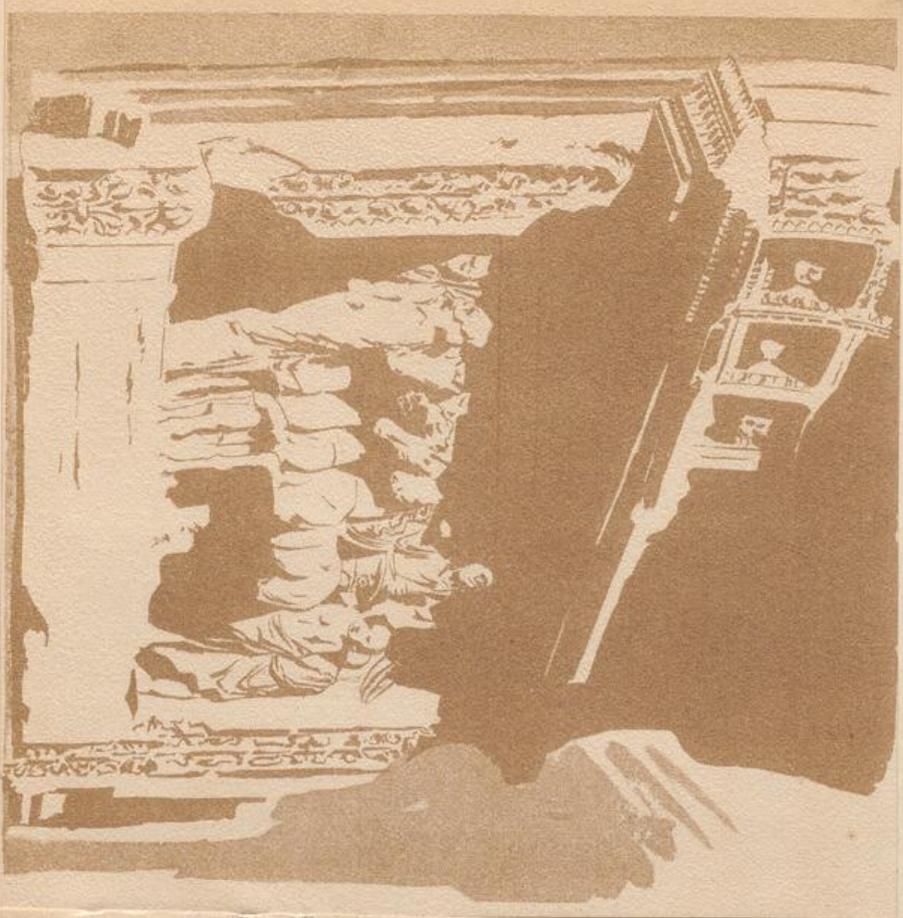


Fig. 23 a)

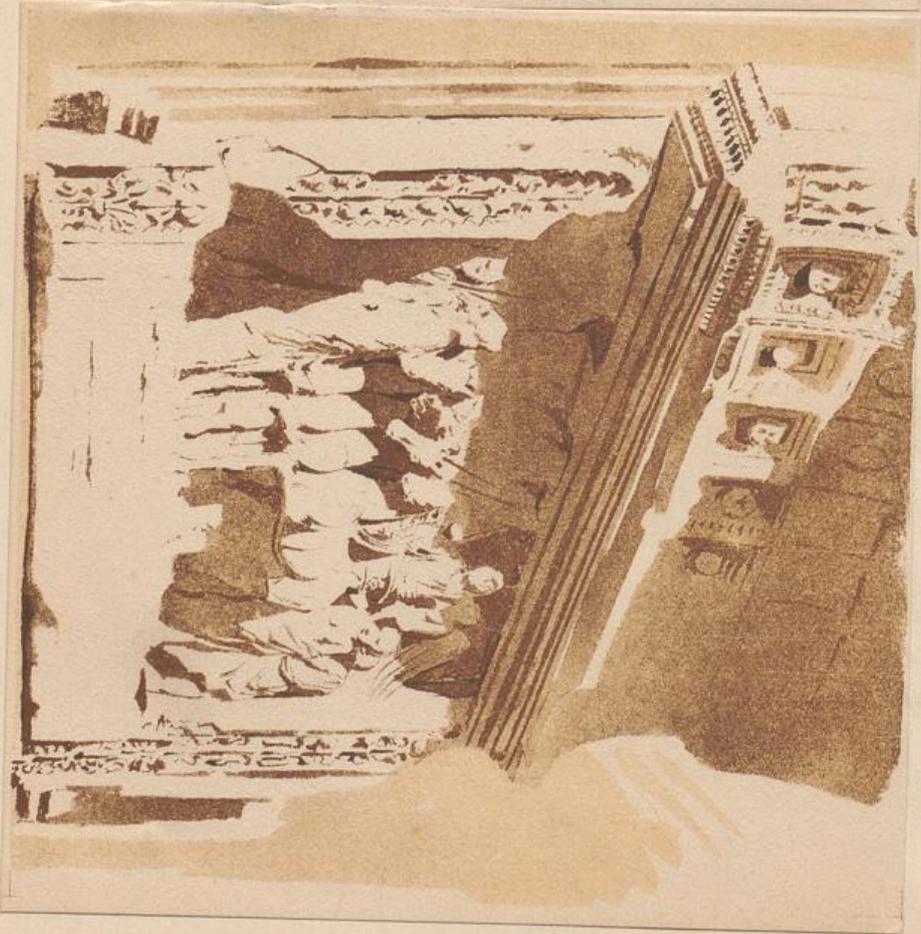
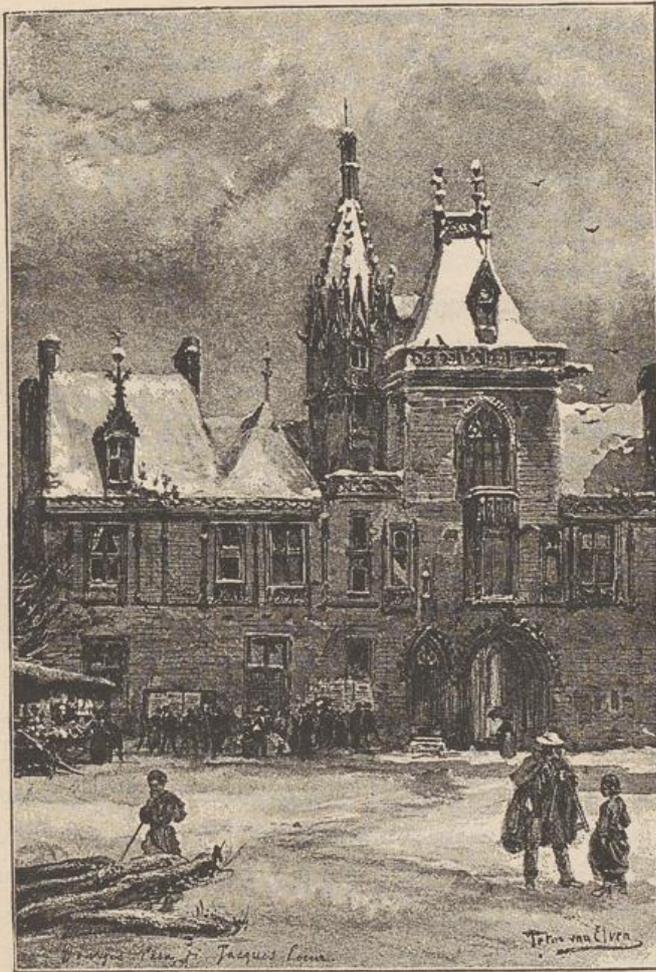


Fig. 23 b)

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 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.

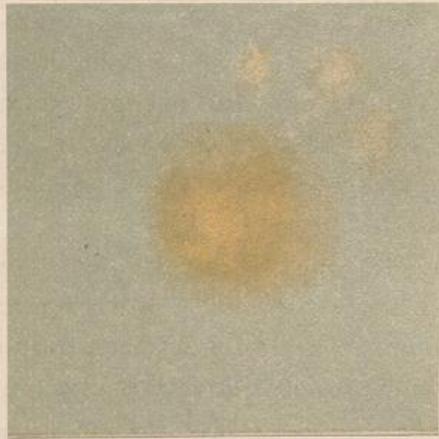
Luftreflexe gibt es im Freien aber bei jeder Beleuchtung, ja jeder Beleuchtungsunterschied erzeugt Reflexe, nur sind dieselben häufig so gering, dass sie für das menschliche Auge nicht mehr wahrnehmbar sind; das Bewusstsein ihres Vorhandenseins soll aber den Maler zur scharfen Beobachtung desselben anregen.

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.