



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Technik der Aquarell-Malerei

Fischer, Ludwig Hans

Wien, 1892

Beginn eines Aquarelles

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

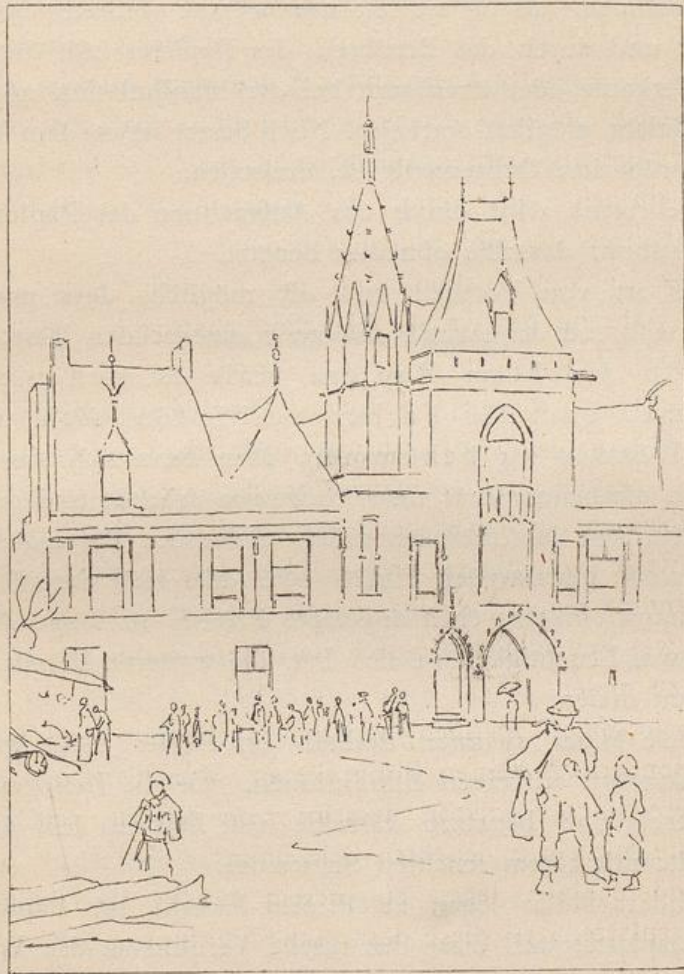
Beginn eines Aquarelles.

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.