HIERSEMANNS HANDBÜCHER BAND V

P. L. Bouviers Handbuch der Ölmalerei

Achte Auflage

Revidiert von Ernst Berger

LEIPZIG, KARL W. HIERSEMANN

Leipzig
Karl W. Hiersemann

Bouviers

Handbuch
der
Ölmalerei

Handbücher V

HIERSEMANNS HANDBÜCHER

BAND V

15-

HIERSEMANNS HANDBÜCHER

BAND V

P. L. BOUVIERS

HANDBUCH DER ÖLMALEREI

FÜR KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE

ACHTE AUFLAGE

NACH DER BEARBEITUNG VON

AD. EHRHARDT

REVIDIERT UND MIT EINLEITUNG VERSEHEN VON

ERNST BERGER

MALER

LEIPZIG 1910 :: VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

HIERSEMANNS HANDBÜCHER — BAND V

P. L. BOUVIERS HANDBUCH DER ÖLMALEREI

FÜR KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE

NEBST EINEM ANHANG ÜBER KONSERVIERUNG, REGENERATION UND RESTAURATION ALTER GEMÄLDE

ACHTE AUFLAGE

NACH DER BEARBEITUNG VON

AD. EHRHARDT

REVIDIERT UND MIT EINLEITUNG VERSEHEN VON

ERNST BERGER

MALER

MIT 31 TEXTABBILDUNGEN

LEIPZIG 1910 :: VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig

VORWORT ZUR ACHTEN AUFLAGE.

Wenn ein Buch wie das vorliegende schon in der dritten Generation immer wieder gedruckt werden muß, so ist das ein Beweis, daß es verlangt wird und den Erwartungen entspricht, die an ein solches Werk gestellt werden können; um so mehr, wenn man in Betracht zieht, wie schwierig es ist, das hier zu behandelnde Thema durch das geschriebene Wort vollkommen deutlich zu machen.

Blicken wir zurück auf die Zeit der ersten Ausgaben in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, auf die primitiven Verhältnisse der Farbenfabrikation jener Zeit, die damals allgemeine Notwendigkeit des Künstlers, sich seine Farben selbst zu reiben, auf die Schwierigkeiten des Verkehrs, die es dem Kunstbeflissenen nur in seltenen Fällen ermöglichte, einen von Künstlern geleiteten Unterricht zu genießen, wenn er nicht an einem großen Platze mit Kunstschulen und Akademien, Sammlungen von Gemälden, die ihn zum Vorbilde hätten dienen können, ansässig war, dann mag ein Buch wie das erwähnte für viele erwünscht gewesen sein. Um solchen jüngeren Künstlern und Kunstliebhabern in einem Druckwerke zu bieten, was sie sonst durch persönliche Anleitung und vorbildlichen Unterricht hätten lernen können, hat Bouvier sein „Manuel des jeunes Artistes et Amateurs en Peinture“ geschrieben. Und er war auch eine zu diesem Vorhaben völlig geeignete Persönlichkeit.

M. P. L. Bouvier[1]) studierte an der Akademie der Künste zu Paris und widmete sich, in seine Vaterstadt Genf zurück-

[1]) Pierre Louis Bouvier, geboren zu Genf 1766, starb daselbst als Direktor der Ecole de Figure im November 1836.

gekehrt, der Miniaturmalerei, in der er es zu einem der besten Künstler seines Faches brachte. „Seine Bildnisse verdienen in Hinsicht der Schönheit des Ausdrucks, der Haltung und vollendeten Sorgfalt in Behandlung des Ganzen ausgezeichnetes Lob. Er weiß ihnen durch schönen landschaftlichen Hintergrund, die er immer nach dem Charakter der Personen wählt, ein doppeltes Interesse zu geben und alles dieses ist noch durch einen leichten und schmelzvollen Pinsel gehoben“ (Nagler). Neben seiner künstlerischen Tätigkeit muß er, und zwar besonders eingehend, sich mit der handwerklichen Seite der Malerei beschäftigt haben, denn seinem 1827 erstlich herausgegebenen „Manuel“ liegt eine große Menge von selbständiger Erfahrung in vielen Einzelheiten der Farbenbereitung zugrunde, die er nach seinen Angaben der Vorrede „nach vierzigjährigen Studien zum Besten der zahlreichen Amateurs und jungen Künstler, die allzuweit von Orten entfernt wohnen, in denen die besten Künstler beisammen sind und die Künste blühen,“ veröffentlichte. In diesem Buche wird alles mit Deutlichkeit und Bestimmtheit angegeben, was ein Künstler und Liebhaber vom Technischen zu wissen nötig hat. Dabei ging er von dem Grundsatze aus, daß man Anfängern in der Malerei nichts verschweigen und die geringsten Kleinigkeiten erwähnen müsse; alle Utensilien, wie Reibstein, Staffelei, Farbenkasten, Pinsel, Palette usw., werden durch Kupfertafeln erläutert. Selbst die Malerwerkstatt und deren Reinigung ist nicht vergessen.

Daß ein solches Buch in den dafür bestimmten Kreisen nicht geringes Aufsehen gemacht haben mag, beweist der Umstand, daß alsbald, schon nach einem Jahre, eine deutsche Übersetzung erschienen ist, und zwar hat sich dieser Mühe ein Mann unterzogen, der allem Anscheine nach zu schließen hierfür besonders geeignet gewesen ist: der Maler Christian Friedrich Prange in Halle. Seine Übersetzung hatte den Titel (siehe folgende Seite):

C. F. Prange bekleidete schon zu Anfang des vorigen Jahrhunderts die Stelle eines Professors der Zeichenkunst und Malerei an der Universität in Halle und war seit 1822 Vorsteher der Kunstschule daselbst. Daraus kann gefolgert werden, daß er ein tüchtiger Lehrer und Künstler gewesen ist. Als Kunst-

M. B. L. Bouvier's[1])
Mahlers, Mitgliedes der Gesellschaft der Künste zu Genf,
ehemaligen Eleven an der Akademie zu Paris,

Vollständige Anweisung
zur
Öhlmahlerei
für
Künstler und Kunstfreunde.

Aus
dem Französischen übersetzt
von
Dr. C. F. Prange,
Professor, Ehrenmitglied der Königl. Akademie der Künste zu Berlin,
und Vorsteher der Kunstschule zu Halle.

Nebst einem Anhang
Über die geheimnißvolle Kunst, alte Gemählde
zu restaurieren.

Mit vielen Kupfertafeln.

Halle,
bei Hemmerde und Schwetschke.
1828.

---

schriftsteller war er schon seit längerem tätig und bekannt[2]). Er starb 1836 in seinem 81. Lebensjahre.

Wie aus dem Titel der Übersetzung ersichtlich ist, hat Prange dem Bouvierschen Werk einen Anhang hinzugefügt, der

[1]) Die französische Ausgabe gibt die Vornamen Bouviers mit den Buchstaben M. P. L. an.

[2]) Von Pranges Veröffentlichungen seien folgende genannt: Abhandlungen über verschiedene Gegenstände der Kunst 1—5. Halle 1782/85.
Beurteilung des Schönen in den zeichnenden Künsten. Halle 1785.
Entwurf einer Akademie der bildenden Künste. 1778, 2 Bde.
Farbenlexikon. Halle 1782.
Außer von Bouviers Handbuch ist er noch als Übersetzer von Raph. Mengs' Schriften genannt.

sich mit der „geheimnißvollen Kunst“ der Gemälde-Restaurierung befaßt, mit der er sich, besonders durch den eigenen Besitz an alten Gemälden veranlaßt, eingehend beschäftigt haben mag. Durch diese Abhandlung hat er den Inhalt des Buches sehr bereichert. In den späteren französischen Ausgaben von Bouviers Manuel finden wir den Prangeschen Abschnitt ins Französische übersetzt (von V. S.) und betitelt: L'Art de Restaurer et de Conserver les vieux Tableaux; Supplément au Manuel de M. Bouvier, par C. F. Prange (so in der 3. Auflage, Strasbourg et Paris 1844)[1]).

In gewissen Zwischenräumen folgten die Neuauflagen der deutschen Übersetzung unter dem gleichen Titel und Inhalt:

Die 2. Auflage, Halle 1838.

Eine 3. Auflage, Halle 1851, beide im gleichen Schwetschkeschen Verlage.

Eine 4. Auflage erschien „neu bearbeitet“ in Braunschweig 1861 im Verlage von C. A. Schwetschke & Sohn (M. Bruhn).

Nachgerade mag sich das Bedürfnis herausgestellt haben, vielfachen in der Farbenbereitung gemachten Verbesserungen auch in dem Buche Bouviers Rechnung zu tragen, und diese Aufgabe sollte bei einer Neuauflage wieder ein Fachmann auf dem Gebiete übernehmen. Es war der Maler Ad. Ehrhardt (Verf. von „Die Kunst der Malerei“), der die 5. Auflage, nach der 4. gänzlich neu bearbeitet, in Braunschweig 1875 (Verlag von Schwetschke) herausgab.

Ehrhardt (geb. 1813 zu Berlin) studierte an der Kunstakademie zu Düsseldorf und widmete sich der Historienmalerei. Mit seinem Freunde Bendemann kam er 1839 nach Dresden, zunächst als Mitarbeiter dieses Meisters an den Freskomalereien im Königlichen Schloß, später als Professor der Kunstakademie. Gegen vierzig Jahre lang dauerte diese Tätigkeit, bis er Mitte der achtziger Jahre, durch ein schweres Augenleiden zum Übertritt in den Ruhestand genötigt, nach Wolfenbüttel übersiedelte,

---

[1]) Die französischen Auflagen von „Manuel des jeunes Artistes et Amateurs de Peinture“:

1. Aufl. X+670 p. 8° et 7 planches. Paris 1827.
2. Aufl. LII+656 p. 8° et 7 planches. Paris 1832.
3. Aufl. LII+656 p. 8° et 7 planches. Strasbourg et Paris 1844.

wo er, zuletzt völlig erblindet, am 18. November 1899 im 86. Lebensjahr gestorben ist.

Als sich Ehrhardt zur Neubearbeitung des alten „Bouvier" anschickte, wird ihm gar vieles von den Umständlichkeiten der oft allzulange ausgesponnenen Kapitel als Ballast vorgekommen sein. Er war durch seinen Lehrberuf an der Kunstakademie überdies in fortgesetztem Kontakt mit den Schülern und wußte genau, welcher Lehrgang für angehende Künstler zu verfolgen ist. Aus dieser Kenntnis heraus gestaltete er die neue Auflage um, und so entstand aus der „Anweisung zur Ölmalerei" das Handbuch der Ölmalerei für Künstler und Künstlerfreunde, das Ehrhardt selbst noch zweimal, und zwar nach der 6. Auflage (Braunschweig 1882) gänzlich neu bearbeitet, im Jahre 1895 im Verlage von Karl W. Hiersemann, Leipzig, erscheinen lassen konnte.

Wenn man die Ehrhardtschen Bearbeitungen mit den ursprünglichen Abfassungen des Bouvierschen Buches vergleicht, dann kann man ermessen, welche Mühe Ehrhardt sich gegeben hat, um ein für seine Zeit entsprechendes Lehrbuch der Ölmalerei zu schaffen. Und man wird auch aus der zweckmäßig umgestalteten Anordnung erkennen, daß es Ehrhardt auf den Ausbau eines Lehrsystemes ankam, mit dem er sich, wie wir sahen, einen großen Teil seines Lebens beschäftigt hatte.

Bei aller Schonung alles tatsächlich Guten in Bouviers Anweisung hat Ehrhardt durch Einschiebungen und Zusätze eine Menge Neues zu dem Alten hinzugefügt, vor allem dem Ganzen eine straffere und klarere Darlegung des beim Malen Notwendigen zu geben versucht und viele neue Erfahrungen, die sich auf das Material und dessen Anwendung beziehen, mit eingeflochten. Besonders wertvoll ist der ganz und gar neue Abschnitt über Erhaltung, Auffrischung und Wiederherstellung der Gemälde, da Pranges Ausführungen nach der epochemachenden, auf wissenschaftlicher Grundlage basierten Arbeit Pettenkofers, die Ehrhardt sich zu eigen gemacht hatte, nicht mehr brauchbar sein konnten.

Aber es kann nicht verschwiegen werden, daß Ehrhardt, hinsichtlich der Farben- und Materialkenntnis allzusehr von Bouviers Vorlage befangen, hier nicht mit der Sicherheit verbessern konnte, wie in den übrigen Abschnitten und noch alle die veralteten Verfahren und Benennungen beibehielt, die sich längst über-

lebt haben, seit die moderne Farbenchemie die Herstellung unserer Farben auf wissenschaftlicher Grundlage in die Hand genommen hat.

In diesem Sinne das Bouviersche „Handbuch der Ölmalerei“ auf einen neuzeitlichen Stand zu bringen, war die Aufgabe, die ich mir bei Umarbeitung der vorliegenden 8. Auflage gestellt habe, und ich glaubte, diese nicht besser lösen zu können, als durch Einfügung eines neuen Abschnittes, der Einleitung, in der über die allgemeinen Begriffe und Prinzipien bei der Herstellung und Beurteilung unseres heutigen Farbenmateriales nach den Errungenschaften der heutigen Zeit das Wichtigste dargelegt ist.

Einzelne Abschnitte, die vom historischen Standpunkte auch heute noch unser Interesse beanspruchen, habe ich gerade aus diesem Grunde dennoch aufgenommen, auch Bouviers ursprüngliche Farbenliste glaubte ich nicht streichen zu sollen, weil sie zeigt, mit wie wenigen Farben unsere Voreltern sich begnügten. Dagegen habe ich die überaus pedantische Methode Bouviers zur Kenntnis der Mischungen bei Unter- und Übermalung der Karnationsfarben, vor der Ehrhardt noch respektvoll Halt machte, vollkommen beseitigt, weil heutzutage kein Maler derart schematisch vorgehen würde, wie es dort gefordert wird und niemand zugemutet werden kann, sich 13 Reihen von Mischungen für die Untermalung und 22 Reihen für die Übermalung in Bereitschaft zu halten. Die meisten dieser Reihen setzen sich überdies noch aus drei bis vier Zwischentönen zusammen!

Abgesehen von der Einleitung und der ziemlich durchgreifenden Änderung des ersten Abschnittes über die Farben sind die übrigen Teile nur geändert, wo es unbedingt nötig war. Bei diesen ersteren Abschnitten habe ich die Werke bekannter Fachmänner auf dem Gebiete der modernen Farbentechnik benutzt, insbesondere die vortrefflichen Bücher von F. Linke, Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel (Stuttgart 1904) und von Church-Ostwald, Farben und Malerei (München 1908), auf die ich diejenigen nachdrücklich verweisen möchte, die sich für den chemischen-technischen Teil der Malerei interessieren.

Möge diese neue Auflage wieder so viele Freunde finden, wie die vorigen sie gefunden haben.

München, im Herbst 1910.

ERNST BERGER.

INHALTSVERZEICHNIS.

I. DAS MATERIAL DER ÖLMALEREI.

FARBEN, ÖLE UND MALMITTEL.

EINLEITUNG.

B. ORGANISCHE FARBSTOFFE.

ERSTER ABSCHNITT.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE IN DER ÖLMALEREI GEBRAUCHTEN FARBEN.

ZWEITER ABSCHNITT.

VON DEN ÖLEN, WELCHE ZUR ÖLMALEREI GEBRAUCHT WERDEN.

DRITTER ABSCHNITT.

VOM FARBENREIBEN UND DEN DAZU NOTWENDIGEN INSTRUMENTEN.

VIERTER ABSCHNITT.

ANHANG ZUR ERSTEN ABTEILUNG.

II. DIE ÖLMALEREI.

FÜNFTER ABSCHNITT.

DIE NOTWENDIGEN VORSTUDIEN UND VORKENNTNISSE.

SECHSTER ABSCHNITT.

DIE FARBE.

SIEBENTER ABSCHNITT.
DAS PORTRÄT.

ZUSATZ ZUM SIEBENTEN ABSCHNITT.

ACHTER ABSCHNITT.

Seite

ZUSATZ ZUM ACHTEN ABSCHNITT.
EINZELNE RATSCHLÄGE FÜR PORTRÄTMALER.

NEUNTER ABSCHNITT.
VON DEN LASUREN UND RETUSCHEN.

RÜCKBLICK, ÜBERSICHT UND ZUSATZ ZU DEN DREI LETZTEN ABSCHNITTEN.

ZEHNTER ABSCHNITT.
VON DER KLEIDUNG UND GEWANDUNG.

ELFTER ABSCHNITT.
DIE LANDSCHAFTSMALEREI.

Seite

III. DIE WERKSTATT.

MALERGERÄTSCHAFTEN, FIRNIS.

ZWÖLFTER ABSCHNITT.

DIE WERKSTATT UND DIE EINRICHTUNG.

DREIZEHNTER ABSCHNITT.

VON DEN HAAR- UND BORSTPINSELN ZUM MALEN UND VON DEN DACHSPINSELN (VERTREIBERN).

VIERZEHNTER ABSCHNITT.

FÜNFZEHNTER ABSCHNITT.

SECHZEHNTER ABSCHNITT.

VON DER GRUNDIERUNG VON LEINWAND, HOLZERNEN TAFEIN, PAPPE UND PAPIER.

SIEBZEHNTER ABSCHNITT.

DAS AUFSPANNEN DER LEINWAND AUF DEN BLENDRAHMEN.

ACHTZEHNTER ABSCHNITT.

ANHANG.

NEUNZEHNTER ABSCHNITT.

Seite

ANHANG.

UBER ERHALTUNG, AUFFRISCHUNG UND WIEDERHERSTELLUNG DER GEMÄLDE.

ÜBER ERHALTUNG (KONSERVIERUNG), AUFFRISCHUNG (REGENERATION) UND WIEDERHERSTELLUNG (RESTAURATION) DER GEMÄLDE.

I.

DAS MATERIAL DER ÖLMALEREI.

FARBEN, ÖLE UND MALMITTEL.

EINLEITUNG.

Malerei nennt man die Kunst, auf einer ebenen Fläche mittels Farben Erscheinungen der Natur oder der Phantasie wiederzugeben. Der Porträtmaler bildet die Züge des Modells nach, der Landschafter die Natur in den verschiedensten Stimmungen des Tages oder der Jahreszeiten usw. Stets bedienen sich die Maler der Farben, um sowohl Licht als auch Schatten, Kolorit, Formen und Stimmung, mit ihnen auszudrücken. Die Farben sind also hier die Mittel zum Zweck; das Wichtigste daran ist stets die Wiedergabe der Erscheinung, so zwar, daß die gebrauchten Mittel ganz und gar in zweite Linie treten, daß sie gar nicht beachtet werden sollten. Denn durch eine naturwahre Darstellung soll der Beschauer darüber hinweggetäuscht werden, daß er eine mit Farben bedeckte Leinwand vor sich hat.

Der Dekorationsmaler bedient sich zwar auch genau der nämlichen Farben zu seinen Zwecken; aber Naturwahrheit strebt er bei seinen Arbeiten nicht an, er hat vielmehr die Absicht, die von ihm mit Farben bedeckten Flächen nur dem Auge wohlgefälliger zu machen, oder die Unterlagen durch einen farbigen Anstrich zu verzieren. Niemals tritt bei ihm die Absicht zu Tage, die Farben oder Unterlagen scheinbar verschwinden zu lassen, wie es der sog. Kunstmaler bestrebt ist.

Für den Dekorationsmaler ist die Farbe Mittel und Zweck zugleich. Er läßt die Flächen nicht scheinbar verschwinden, er hebt sie vielmehr noch besonders hervor, indem er sie umrandet, unterbricht, durch Ornamentation verschönert und monotone Flächen durch Mehrfarbigkeit belebt.

Es gibt wohl in manchen Fällen Gelegenheit, durch scheinbar plastische Ornamente dekorativen Arbeiten den Charakter der Wirklichkeit zu geben, wie es z. B. bei der Plafondmalerei der Rokokozeit üblich war. Hier nähert sich aber die Dekorationsmalerei der auf Täuschung ausgehenden sog. Kunstmalerei und sie ist dann auch den nämlichen Bedingungen unterworfen.

Bei jeder Art der Malerei unterscheiden wir drei Dinge:

1. Die Unterlagen, auf denen gemalt werden soll;
2. Die Farben, mit denen gemalt wird, und
3. Die Bindemittel, die dazu dienen, die Farben miteinander und auf der Unterlage zu festigen.

Diese drei wesentlichen Momente stehen stets in einem bedingungsweisen Zusammenhange, denn Unterlagen, Farben und Bindemittel müssen sich gegenseitig unterstützen, wenn der Zweck der Malerei, sei es malerische und naturwahre Erscheinung, oder Verschönerung der Oberfläche, erreicht werden soll.

1. Für die künstlerische Malerei ist es wichtig, daß die Unterlage eine ebene Fläche bilde, womöglich auch glatt sei, damit es den darauf befindlichen Farben umso leichter werde, die durch Licht, Luft- und Linienperspektive beabsichtigte Täuschung hervorzurufen.

Meist wird eine helle, weiße Unterlage einer dunkleren vorgezogen, weil auf der weißen Unterlage eine hellere Farbenwirkung leichter möglich ist. Man sagt, die Lichtreflexion auf einer hellen Fläche ist größer als auf einer dunklen, denn auf der letzteren muß durch stärkeren Farbenauftrag die genügende Helligkeit erst erzeugt werden.

Eine Unterlage kann aufsaugend oder auch nicht saugend sein; in jeden Falle muß jedoch die Oberfläche die Eigenschaft haben, die mit den Bindemittel vermischten Farbenpulver genügend haftend zu machen. Am besten eignen sich dazu solche Unterlagen, die nach physikalischen Begriffen dicht und zugleich elastisch genug sind; Feuchtigkeitseinflüssen, die sich zumeist bei Leinwand und Holztafeln bemerkbar machen, werden sie besser widerstehen können. Außer den genannten Arten des Malgrundes (Leinwand und Holztafeln) sind mit gutem Erfolge feste Metallplatten (Zink, Kupfer, Aluminium) oder neuestens auch Linoleum verwendet worden.

Die eben berührten Einflüsse der Luftfeuchtigkeit zeigen sich in dem Zusammenziehen und Ausdehnen der Malleinwand oder in dem Schwinden und Welligwerden der Holztafeln, je nachdem die Luft trocken oder feucht ist. Die Leinwand zieht sich bei Feuchtigkeit z. B. im Frühjahr und Herbst zusammen, sie dehnt sich bei Trockenheit im Sommer oder in geheizten Räumen aus. Jahrelang fortgesetztem Wechsel dieser an sich wohl geringfügigen Flächenspannungen kann eine nach dem völligen Trocknen spröde gewordene Farbenschicht nicht folgen und es treten erst kleine, dann immer größere Risse in der Bildfläche auf, die durch die ganze Farbschicht gehen und sich nur schwer wieder vereinigen lassen.

Als Gegenmittel wird neuerer Zeit eine Schutzschicht von der Rückseite empfohlen, die entweder in der Bedeckung der Leinwand mit einer Wachsharzmischung oder durch Bekleben der Rückseite mit Stanniol gebildet wird. Oftmals genügt ein Unterspannen mit einer zweiten Leinwand, um den Einfluß der Feuchtigkeitsveränderung zu vermindern. Bei kostbareren Gemälden wird eine Glastafel von vorne und ein gut schließender Deckel von rückwärts gewiß gute Dienste leisten.

2. Von den zur Malerei geeigneten Farben muß in erster Linie verlangt werden, daß sie dem Licht widerstehen; sie müssen, wie man sagt, beständige Farben sein.

Die Prüfung der Farben auf ihre Haltbarkeit, d. i. ihre Beständigkeit gegen die Einflüsse des Lichtes und der Atmosphärilien geschieht auf verschiedene Weise. Um den Einfluß des Sonnenlichtes, als des stärksten Lichtes, das wir kennen, auf die Farben zu prüfen, streicht man verschieden starke Tönungen des zu untersuchenden Farbpulvers, mit einer Gummilösung oder als Ölfarbe angerieben, auf eine vorbereitete Fläche von Leinwand oder Papier, läßt den Aufstrich trocknen und setzt die Probe, nachdem man einen Teil davon zur gesonderten Aufbewahrung im Dunkeln weggeschnitten, unter Glasverschluß, etwa in einem Kopierrahmen, wie solche für photographische Zwecke dienen, dem direkten Sonnenlichte aus. Nach einiger Zeit der Belichtung vergleicht man die Probe mit der im Dunkeln aufbewahrten und erkennt aus dem Unterschiede des Tones oder den Veränderungen, ob die Farbe beständig ist oder nicht; auch der Grad der Eigenschaft läßt sich bei längerer Belichtungsdauer feststellen; insbesondere wenn man als Vergleichsmaßstab eine als unhaltbar bekannte Farbe z. B. Karmin verwendet hat.

Es sind wohl zahlreiche Vergleichsversuche dieser Art gemacht worden; die bei weitem wichtigsten bis jetzt veröffentlichten Versuche befinden sich in dem Berichte von Dr. Russel und Capitain (jetzt Sir) W. Abney (London 1888). Die Belichtung dauerte 22 Monate (von Mai 1886 bis März 1888), wobei die Farben als Aquarellfarben auf Whatmann-Papier aufgestrichen waren.

Folgende Farben zeigten keine Veränderung:

Gelber Ocker	Grüne Erde
Chromgelb	Chromoxyd
Zitronengelb	Preußischblau
Rohe Siena	Kobalt
Indischrot	Pariserblau
Venetianischrot	Ultramarinasche
Gebr. Siena	

Die übrigen hatten sich jedoch verändert, sie waren blasser geworden oder hatten sich im Ton geändert.

In der folgenden Reihe sind diese Farbstoffe nach ihrer Unbeständigkeit geordnet, die vergänglichsten zuerst:

*Karmin	Kadmiumgelb
*Karminlack	Cyaninblau
*Krappviolett	*Karminviolett
*Roter Lack	*Purpurkarmin
*Paynes grau	*Sepia
*Neapelgelb	Kobaltgelb

*Olivengrün	Krapp, hell
*Indigo	Permanentblau
*Krappbraun	Berlinerblau
*Gummigutt	Krapplack
*Vandyckbraun	Zinnober
*Querzitronlack	Emeraldgrün
*Indischgelb	Gebr. Umbra

Die mit Sternchen versehenen Farbstoffe hatten sich in der Farbtiefe oder in der Farbe selbst schon in viel kürzerer Zeit, von Mai bis August 1886 deutlich verändert.

Bezüglich der bei Mischungen von Farbstoffen gewonnenen Resultate sei bemerkt, daß bei der Mehrzahl der Fälle die erfolgten Veränderungen in der Farbe und Leuchtkraft derart waren, wie man sie aus den bekannten Beständigkeitsgraden der verschiedenen Bestandteile der Gemische voraussagen konnte. Interessant ist dabei die lange unbeachtet gebliebene Tatsache, daß Preußischblau oder dessen Mischungen, welche in der Sonne ausgeblichen waren, im Dunkeln ihre Farbe wieder erlangten.

Die obigen Versuche sind speziell mit Aquarellfarben ausgeführt; bei Ölfarben kommt die Eigenschaft des Vergilbens der Öle hinzu, wodurch vielfach eine Veränderung des Farbentones z. B. von blauen Farben ins Grünliche eintritt. Der „Goldton" alter Gemälde ist zumeist dem Vergilben des Ölbindemittels zuzuschreiben. Das Öl hat nun aber auf der anderen Seite den Vorteil, eine Art Schutzschicht gegen gewisse Atmosphärilien, gegen Feuchtigkeit, schwefelige Säure und bis zu einem gewissen Grade auch gegen Schwefelwasserstoff zu bilden, die noch durch Firnisüberzüge (im Freien durch sog. Öllacke) gesteigert werden kann. Alle diese Atmosphärilien würden z. B. unbedeckt verwahrten Aquarellbildern schädlich sein und dies umsomehr, wenn die Luft feucht ist.

Neueren Untersuchungen zufolge hat es sich nämlich gezeigt, daß einige sonst unbeständige Farbstoffe wie Krappbraun, Purpurkrapp, Preußischblau, Indigo und Sepia in vollkommen trockener Luft dem Licht ausgesetzt, ihre Farbe nicht veränderten, während dies bei gewöhnlicher Belichtungsart der Fall gewesen ist.

Als weiterer Umstand für die Farbenveränderungen wird vielfach die chemische Einwirkung einzelner Farbpigmente aufeinander namhaft gemacht. Mitunter wird dieser gegenseitig sich schädigende Einfluß in kurzer Zeit, oft aber erst nach Jahren, bemerkbar und aus diesem Grunde verdient die sogenannte Mischbarkeit der Farben, von der im folgenden die Rede ist, besondere Beachtung.

Im allgemeinen muß der Maler an sein Malmaterial die Forderung stellen, daß sich die von ihm benützten Farben in erster Linie nach den Gesetzen der Optik mischen und da wir es bei den Malerfarben mit Mischungen von, die farbigen Lichtstrahlen absorbierenden

Pigmenten zu tun haben, müssen die Mischfarben diesem Prinzip entsprechen. Eine rote Farbe z. B. absorbiert alle Strahlen mit Ausnahme der roten: sie erscheint also rot, eine gelbe absorbiert alle Farben mit Ausnahme von gelb, sie erscheint gelb usw. Bei Mischungen zweier sog. komplementärer Farben tritt eine doppelte Absorption ein, und es kann vorkommen, daß von den beiden Farben alle farbigen Strahlen absorbiert werden und die Mischfarbe ein Dunkel oder Schwarz zeigt; wenn z. B. Krapplack mit Berlinerblau gemischt wird, heben sie sich gegenseitig auf. Mischt man eine blaue mit einer gelben Farbe, so entsteht ein Grün, während bei der optischen Mischung der gleichen Farben durch Addition der farbigen Lichter ein neutrales Grau oder Weiß entstehen muß. Die Mischung der Pigmente folgt eben anderen Gesetzen, worauf hier nicht weiter eingegangen werden kann.[1]) Gewöhnlich werden drei Haupfarben, Gelb, Rot und Blau (Primärfarben) und drei aus diesen zu mischende Nebenfarben Orange, Grün und Violett (Sekundärfarben) in einem System (Dreifarbensystem) so angeordnet, daß sich die Farben sternförmig gegenüber stehen, also:

Orange

Gelb Rot

Grün Violett

Blau

Die sich gegenüber befindlichen Farbenpaare gelten als komplementäre Farben (obwohl sie es nach rein optischen Gesetzen in dieser Anordnung nicht sind!). Mit weißer Farbe einerseits und mit schwarzer Farbe andrerseits vermischt entsteht eine große Reihe aller erdenklichen Farbentöne vom hellsten zum dunkelsten, und überdies eine Menge grauer, brauner Mischtöne, wenn die drei Sekundärfarben paarweise miteinander vereinigt werden.

Unter Mischbarkeit der Farben in chemischer Hinsicht versteht man die Verträglichkeit der einzelnen Farbpigmente in der Mischung untereinander und mit dem Malmittel. Diese Eigenschaft haben wohl die meisten der vom Maler gebrauchten Farbstoffe, insofern als die Mehrzahl von ihnen konstante chemische Verbindungen sind, die in Mischung mit dem Bindemittel (Ölen und Harzen) ihre chemischen Eigenschaften unverändert beibehalten und auch vielfach den in den trocknenden Ölen vorhandenen Ölsäuren genügend Widerstand leisten. Nur ausnahmsweise kommt es vor, daß eine Farbe durch die Ölsäuren eine Änderung erleidet, wie z. B. das Bleiweiß oder Kremserweiß, das infolge Bildung einer Bleiseife an Deckkraft verliert und etwas nachgilbt.

Eine Reihe von Mischungen gilt als unstatthaft und deren Anwendung ist mehrfach als gefährlich bezeichnet worden. So sollten

---

[1]) Man vergleiche eines der speziellen Werke über optische Farbenlehre im Literaturverzeichnis.

schwefelhaltige Farben nicht mit solchen gemischt werden, welche Kupfer oder Blei enthalten, also dürfte z. B. Kadmiumgelb (aus Schwefel und Kadmium bestehend) nicht mit Kupferfarben (Schweinfurter- oder Deckgrün, Malachitgrün, Bremerblau) gemischt werden, da sich sonst schwarzes Schwefelkupfer bilden würde.

Ebenso gefährlich wären Mischungen von Bleiweiß mit Kadmium, mit Ultramarin, das auch schwefelhaltig ist, mit Zinnober (Schwefel-Quecksilber), von Mennige (Bleioxyd) mit Schweinfurtergrün u. a.

Neueren Untersuchungen zufolge ist aber der „chemische Schrecken", der den Malern auf diese Weise eingejagt wird, nicht so beträchtlich, weil das die kleinsten Farbenpartikelchen einschließende Öl eine Art Schutzschicht gegen das Aufeinanderwirken der sich nicht verträglichen Stoffe bildet, sodaß manche der oben erwähnten Mischungen als Ölfarbe völlig ungefährlich sind. Es ist sogar experimentell nachgewiesen worden, daß Bleiweiß mit reinem Schwefel in Öl angerieben unververändert geblieben ist und daß auch der im Ultramarin vorhandene Schwefel dem Bleiweiß nicht gefährlich wird.[1]) Selbst die Mischung von Zinnober mit Bleiweiß ist unter dem Umstande dauerhaft, wenn die Zinnoberfarbe rein ist, d. h. wenn keine Reste von freien Schwefel, die von der Herstellungsart herrühren können, zurückgeblieben sind. Bei der Mischung von Kadmiumgelb mit Schweinfurtergrün ist freilich Vorsicht geboten, denn nicht alle im Handel befindlichen Sorten von Kadmiumgelb zeigen die Eigenschaft einer absolut konstanten chemischen Verbindung. In diesem Falle gebietet also die Vernunft, entweder Kadmium nicht mit Schweinfurtergrün zu mischen, ohne vorher sicher zu sein, daß die Mischung unverändert bleibt, oder das Schweinfurtergrün, das als giftige Farbe bekannt ist, überhaupt nicht auf der Palette zu haben, eventuell durch eine indifferente Farbe zu ersetzen. Eine einfache Überlegung sagt uns, daß es unter allen Umständen besser ist, nur wenige Farben zu benützen, deren gegenseitiges Verhalten in Mischungen völlig einwandfrei ist, als eine große Anzahl von Farben, bei deren Vermischung wir irgendwie im Zweifel sind, ob die Mischfarbe auch den Ansprüchen auf Haltbarkeit entspricht. Es braucht wohl nicht besonders hervorgehoben zu werden, daß alle an sich schon veränderlichen Farben, wie Schüttgelb und andere Pflanzenlacke, Chromgelb, Kupferblau (Bremerblau), das sich durch das Nachgilben des Öls leicht in grün verändert, dann Farben, die leicht am Licht verblassen (z. B. Karmin und gewisse Anilinfarben) auch unhaltbare Mischungen ergeben müssen. Und auch diese Erwägung führt uns zu einer immer geringeren Farbenzahl, zu einer immer mehr einzuschränkenden „Palette".

Was taugen uns allerlei gelehrte Tabellen, die vor Farbenmischungen warnen, wie z. B. daß Mennige nicht mit Schweinfurtergrün, Zinnober

---

[1]) Siehe E. Täuber, Bleiweiß oder Zinkweiß? in Münch. kunsttechn. Bl. III. Jhg. Nr. 1.

nicht mit Pariserblau, Zinnober nicht mit Zinnobergrün, oder Karmin nicht mit Berlinerblau zu mischen ist? Eine solche Mischung wird doch kein vernünftiger Maler vornehmen, denn er weiß ja, daß eine rote Farbe mit einer grünen Farbe gemischt nur einen Schmutzton ergeben kann, weil ein rotes Grün oder grünliches Rot eben zu den Unmöglichkeiten gehört!

Einer Tabelle zum Nachweise der miteinander mischbaren Ölfarben, die vor etlichen Jahren die Firma A. Schmincke & Co. in Düsseldorf veröffentlicht hat, ist zu entnehmen, daß bei der Vermischung von 36 verschiedenen Farben miteinander 29 (neunundzwanzig) Mischfarben davon Unverträglichkeit zeigten, und 4 (vier) schwach verändert wurden. Dieselbe Firma hat neuerlich (1909) eine „nach den neuesten Forschungen revidierte" Mischtabelle zum Nachweis der miteinander mischbaren Mussini-Ölfarben hergestellt, aus der hervorgeht, daß bei 26 (sechsundzwanzig) ausgewählten Pigmenten nur fünf Mischungen hervorgehoben werden, die zu vermeiden sind, weil die beiden darin zusammentreffenden Pigmente sich in ihrer Mischung chemisch verändern. Die folgenden Mischungen sind zu vermeiden:

1. Kremserweiß mit Ultramaringelb (Zinkgelb, Strontiangelb).
2. Chromgelb mit Neapelgelb.
3. Kadmiumgelb mit Deckgrün (Schweinfurtergrün, Vert Paul Véronèse).
4. Kadmiumrot mit Deckgrün.
5. Zinnober mit Deckgrün.

Bezüglich der ersten beiden Mischungen ist zu bemerken, daß Ultramaringelb als entbehrliche Farbe zu betrachten ist und Chromgelb als wenig haltbare Farbe ausgeschieden werden kann. 4 und 5 sind unwahrscheinliche Mischungen, somit bleibt nur die Mischung von Kadmiumgelb mit Deckgrün als zu vermeidende übrig.

Nach dieser Tabelle sind folgende Farben ohne Gefahr der Veränderlichkeit miteinander mischbar.

Zinkweiß	Vandyck-, Kasselerbraun
Kremserweiß	Blaugrün-Oxyd
Kadmiumgelb	Grünblau-Oxyd
Neapelgelb	Cölinblau
Indischgelb	Kobaltblau
Erdfarben, natürliche	Ultramarinblau
Erdfarben, gebrannte	Ultramarinviolett
Eisenoxydfarben	Chromoxydgrün, stumpf
Krapplack (Wurzel- u. Alizarin-)	Chromoxydgrün, feurig
Kadmiumrot	Kobaltgrün
Ultramarinrot	Permanentgrün
*Zinnober	*Zinnobergrün
*Karmin (Karminlack)	Schwarz (Elfenbein-, Reben-, Lampenschwarz)
*Asphalt	

Die mit Sternchen versehenen Farben verändern sich mit der Zeit. Auf die durch das Nachgilben des Öls verursachte Tonveränderung z. B. bei natürlicher und gebrannter Siena, Kobaltblau, Pariser- und Preußischblau (das in obiger Liste gar nicht aufgenommen ist), sowie auf die Einwirkung von Schwefelwasserstoff ist keine Rücksicht genommen.

Einige Farben verändern mit Bleiweiß gemischt ihren Ton, sie erscheinen „kälter" d. h. mehr nach Blau verändert, wohl infolge der Wirkung des trübenden weißen Mediums auf die durchsichtig tiefe Farbe. Solche Farben sind:

Purpurkrapp	Karminlack
Gebr. Krapplack	Kasselerbraun

Die Liste der haltbaren Farben, die mit Bleiweiß gemischt werden können, setzt sich aus den folgenden Pigmenten zusammen:

Aureolin	Marsbraun, Marsviolett
Lichter Ocker	Kadmium, hell u. orange
Italienischer Ocker	Chromoxydgrün
Dunkler Ocker	Coeruleum
Gebr. Siena	Kobaltblau, Kobaltviolett
Alle Eisenoxydfarben (Venetianerrot, Marsrot, Marsgelb, Marsorange)	Ultramarin
	Krapplack, rosa u. dunkel
	Rebenschwarz
	Elfenbeinschwarz

Dem gewissenhaften Maler werden die obigen Hinweise genügen, um bei der Auswahl seiner Farben nur jene zu wählen, deren Haltbarkeit im Licht und deren Unveränderlichkeit bei Mischungen alle Gewähr bietet. Eine für alle erdenklichen Zwecke brauchbare Farbenskala, wie eine solche in den sog. „Normalfarben" der Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren (München) aufgestellt werden soll, ist schwer durchführbar, weil der Dekorationsmaler von anderen Gesichtspunkten auswählen muß als der Kunstmaler und weil in den verschiedenen Malarten auch andere Gesichtspunkte eingenommen werden müssen (z. B. bezüglich Aquarellmalerei, Wandmalerei, Fresko u. a.) Die bis jetzt (1910) für künstlerische Zwecke der Ölmalerei aufgestellte „Normalfarbenskala" stimmt in allen Hauptfarben mit der oben angeführten Farbenliste überein. Eine endgültige Aufstellung ist in Aussicht genommen und mit dem Erscheinen des „Deutschen Farbenbuches" wohl zu gewärtigen.

Der ungeheure Aufschwung, den unsere chemische Industrie, insbesondere der die Farbenerzeugung umfaßende Teil derselben, im Laufe der letzten Jahrzehnte genommen hat, ist die Ursache eines Reichtums unserer Farbenskalen geworden, wie dies niemals für möglich erachtet worden ist. Dazu kommt noch, daß nebst fast allen bisher in der Natur fertig gebildeten Farben auch eine beträchtliche Menge neuer

Farben künstlich hergestellt und infolge des in alle Länder der zivilisierten Welt ausgedehnten Handelsverkehrs in großen Mengen ausgeführt werden. Der Bedarf an Farbenmaterial für alle Zweige des industriellen Betriebes, für Anstriche von Bauten im Innern und Äußern, für Schiffe, Brücken, Eisenbahnwaggons, für Zwecke der Druckerfarben, Spielwaren, Firmenschilder, Tapetenfabrikation usw. ist naturgemäß ins ungemessene gestiegen, gleichzeitig aber auch die Tendenz, alles Farbenmaterial zu verbilligen, durch Surrogate das teure Material zu ersetzen und minderwertige Farben durch farbenkräftigere Zugaben zu verschönern. Unterstützt wurde dieses mitunter von unlauterer Gewinnsucht getragene Vorgehen durch die vor etwa 50 Jahren in immer größerer Farbenschönheit erzeugten Anilinfarben, die sich ganz vortrefflich dazu eignen, weniger schöne in glänzend schöne Farben umzuwandeln. Leider ist aber gerade diesen schönen Farben eine nur geringe Haltbarkeit im Licht eigentümlich, so daß auch alle mit ihrer Hilfe „geschönten" Farben den Keim der Vergänglichkeit in sich tragen.

Aber andererseits haben wir durch die großen Erfolge der analytischen Chemie die Systeme der Zusammensetzung noch so komplizierter Körper kennen gelernt und es ist unseren Chemikern gelungen, auf künstlichem Wege eine Reihe von Farben, die bisher nur als Naturprodukt zu erhalten möglich waren, künstlich zu erzeugen, deren innerer Gehalt und äußere Erscheinung mit dem Vorbilde vollkommen übereinstimmten, ja dieses sogar bezüglich der Reinheit vielfach übertreffen.

Für den schöpferisch tätigen Maler ist es deshalb nicht immer leicht, aus dem hundertfältig in den Handel gebrachten Malmaterial stets das beste auszuwählen; er ist zunächst auf die ihm von den Künstlerfarbenfabriken zubereiteten, meist in Tuben gefüllten, gebrauchsfertigen Malerfarben angewiesen. Es ist vorauszusetzen, daß unsere großen Künstlerfarbenfabriken sich nur des besten Materials, der Rohfarben, der Öle und Verdünnungsmittel bedienen, aber die richtige Verwendung bleibt dennoch Sache des Malers, der es sich angelegen sein lassen sollte, sein Farbenmaterial doch wenigstens in den Hauptgrundzügen zu studieren und dessen Herstellungsweisen in großen Umrissen kennen zu lernen.

Der hier folgende kurze Überblick über die Methoden der Farbenherstellung möge dazu dienen, das Verständnis für diesen, jedem Maler wissenswerten Gegenstand wachzurufen.

EINTEILUNG DER FARBEN.

Am einfachsten ist es, die Farben nach ihrer Herkunft einzuteilen, und zwar:

1. in die natürlichen, d. h. in schon in der Natur fertig gebildeten, und
2. in die künstlich erzeugten Farbstoffe[1]) (Pigmente).

Zu den natürlichen Farbstoffen werden alle die Kreiden, Ocker-, Rötel- und Bolusarten, die grünen und braunen Erdfarben gezählt, die zum Zwecke des Gebrauchs nur einen Reinigungs- oder Schlemmprozeß durchzumachen haben, oder die nur einem einfachen Brennprozeß unterworfen werden, damit sie die gewünschte Farbe erhalten, wie z. B. die gebrannten Ocker, gebrannte Siena; oder aber die sich schon fertig gebildet vorfinden, wie z. B. die Sepia im Tintenfisch, Asphalt usw.

Da nun aber die meisten der oben genannten Ocker- und Erdfarben auch künstlich herzustellen sind, empfiehlt es sich, die Einteilung der Farbstoffe nach ihrer Herkunft nach chemikalischen Begriffen vorzunehmen und sie

1. in die anorganischen Farbstoffe und
2. in die organischen Farbstoffe

zu teilen.

Zu den anorganischen Farbstoffen sind alle Farben zu zählen, die chemische Verbindungen der Metalle oder Metalloide unter einander oder mit anderen anorganischen Stoffen darstellen, gleichgültig ob sie in der Natur fertig gebildet vorkommen oder künstlich erzeugt werden.

Zu den organischen Farbstoffen sind alle jene, sowohl des Pflanzenreiches als auch des Tierreiches zu rechnen, die, seit alters her bekannt, aus einer Reihe von Pflanzen durch mitunter ziemlich komplizierte Prozesse hergestellt werden. Es befinden sich unter diesen die schönsten und farbenkräftigsten Nuancen, wie der rote Krapp, der aus der Krappwurzel bereitet wird, die aus Pflanzen- und Baumrinden entstandenen gelben Lacke, Karmin (aus der Schildlaus, Coccus cacti), Indischgelb usw.

Wie bereits erwähnt, werden neuerer Zeit einige dieser Pflanzenfarben künstlich aus Produkten des Steinkohlenteers hergestellt oder

---

[1]) Im allgemeinen Sprachgebrauch wird zumeist kein Unterschied gemacht zwischen Farben und Farbstoffen oder zwischen Pigment und Farbstoff. In technischem Sinne sind die Farben, die als Malerfarben in Betracht kommen und zum größten Teil in Pulverform mit dem Bindemittel ein Gemisch bilden, zu unterscheiden von Farbstoffen, die, hauptsächlich für Färberei und Druckerei bestimmt, in Form einer Lösung angewendet werden.

es sind neue bisher unbekannte Farbstoffe aus dem gleichen Ursprungsprodukte eingeführt worden, sodaß als besondere Reihe der Farbstoffe noch

3. die Teerfarbstoffe

anzufügen sind. Hierher gehört der aus Alizarin erzeugte Krapplack, der künstliche Indigo und die große Folge von Anilinfarben, die anfangs sehr wenig haltbare Farbstoffe abgegeben hatten, jetzt aber z. T. sehr vorzügliche und brauchbare Farbstoffe darstellen.

Die anorganischen Farbstoffe sind wiederum einzuteilen, in

1. die natürlichen Mineral- oder Metallfarben;

dazu gehören außer dem echten Ultramarin alle die oben erwähnten Erden, Ocker, Bolus, Umbraun, Siena usw. sowie die durch Brennen dieser Farben erzeugten Modifikationen;

2. die künstlichen Mineral- oder Metallfarben.

Diese sind entweder durch einen Brennprozeß erzeugt, also durch Einwirkung der Hitze auf bestimmte Mischungen hergestellt oder durch Fällung aus einer wässerigen Lösung. Mit anderen Worten, sie sind entweder auf trockenem Wege oder auf nassem Wege erzeugt.

a) Auf trockenem Wege hergestellte Farbstoffe sind: Zinnober, Kobaltblau, Venetianerrot, künstliches Ultramarin, Zinkweiß, Marsrot u. a.

Diese sind haltbarer als

b) die auf nassem Wege hergestellten: Chromgelb, Schweinfurtergrün, Bleiweiß, Zinkgelb u. a.

Mitunter kann ein Farbstoff sowohl auf trockenem als auch auf nassem Wege hergestellt werden. In diesem Falle gibt die erste Methode das haltbarere Produkt.

Über die Art der Präparation der natürlichen Mineral- oder Metallfarben durch den sog. Schlämmprozeß wird noch später Gelegenheit sein, Einzelheiten mitzuteilen. Hier sei als besonderes Merkmal der Mineralfarben erwähnt, daß sie ihre Färbung Metallen verdanken und daß jegliches Metall dem Farbstoff bestimmte Färbungen erteilt, die eben für das Metall charakteristisch sind. So bildet z. B. das Eisen eine Reihe von Farbstoffen, die von gelb bis rot gefärbt sind. Die gelben Ocker, die Siena-Erde, die Rötel- und Eisenoxydfarben enthalten in größerer oder geringerer Menge Eisen in Verbindung mit verschiedenen Anteilen kieselhaltiger Tonerden. Die braunen Erden (Umbraun) außerdem noch Mangan, das die färbende Basis des Brauneisensteins ist. Durch den Brennprozeß werden die gelben Erden in rote Erden umgewandelt, weil die in den ersteren vorhandenen wässerigen Anteile des Eisenoxydhydrates durch die Hitze ausgetrieben werden. Oxydiertes Eisen ist eben rot (z. B. Eisenrost).

Das Metall Kupfer bildet als färbende Basis blaue oder grüne Farbstoffe, nie anders gefärbte.

Aus Kadmium entstehen nur gelbe bis orange und orangerote Farbstoffe.

Chrom liefert durch Fällung hochgelbe bis rote Körperfarben; durch Glühen von Chrom (in Form von Chromkali mit Borsäure) entsteht eine grüne Farbe, das Chromoxyd.

Blei gibt ein Weiß, das durch Kalzination in gelb und endlich in rot (Mennige) übergeführt werden kann.

Zink wird durch Glühen in weißen Staub verwandelt.

Kobalt färbt eine gefällte Aluminiumlösung beim weiteren Glühprozeß blau, in anderen Verbindungen wird es blaugrün oder grünblau, aber auch einen gelben (Aureolin) und einen violetten Farbstoff ergibt das Kobaltmetall.

Allbekannt dürfte es sein, daß das Kalzium die Basis für Kalk und Kreide abgibt, zwei weiße Farbstoffe, die wegen ihrer geringen Lichtreflexion in der Ölmalerei unanwendbar sind; dasselbe gilt auch vom Barytweiß (Schwerspat), einer Verbindung des Metalls gleichen Namens mit Schwefel.

Eine ganze Reihe von Farbstoffen liefert das eben genannte Metalloid, der Schwefel. Außer dem Barytweiß sind das gelbe, orange und rote Schwefelkadmium, der rote Zinnober (Schwefel und Quecksilber), der echte und der künstliche Ultramarin Verbindungen des Schwefels mit noch anderen Stoffen. Rechnet man die Übergangsformen der letzten Verbindung, den grünen und violetten Ultramarin, noch hinzu, so ergibt dies eine Reihe von Schwefel haltenden Farbstoffen, die alle Farben des Spektrums in sich einschließt.

Um uns leichter begreiflich zu machen, in welcher Weise die Metallfarben entstehen, wie sie sich in der Natur bilden und künstlich hergestellt werden können, mögen ein paar Experimente hier angereiht werden, die in ihrer Einfachheit geeignet sind, von jedem wiederholt zu werden, der sich für sein Malmaterial interessiert. Da überdies die Kosten äußerst gering sind, verlohnt es sich wohl der Mühe, ein paar Stunden für diesen Zweck zu opfern.

A. ANORGANISCHE FARBSTOFFE

(Mineralische Farben).

I. GRUPPE (METALLOXYDE UND HYDRATE).

1. Versuch.

Wir nehmen eine kleine Menge von hellem, lichten Ocker, der schon den Schlämmprozeß durchgemacht hat, mithin von allen kleinen Steinchen und sonstigen Beimischungen befreit ist, legen das Pulver in dünner

Lage auf ein Eisenblech, etwa über einen gewöhnlichen Spirituskocher und lassen die Hitze einige Minuten einwirken. Alsbald wird der lichte Ocker eine rötliche Farbe annehmen. Wir nehmen das Blech vom Feuer und lassen das Pulver auskühlen. Mit Gummiwasser oder mit Öl auf dem Reibstein verrieben, erhalten wir die gebrauchsmäßige Farbe.

Je dunkler die Farbe des Ockers war (z. B. Goldocker, dunkler Ocker u. a.), desto dunkler rot wird der aus diesem gebrannte Ocker sein. Auch der Hitzegrad (Dauer des Glühens), beeinflußt den Farbenton. Den gleichen Prozeß kann man mit natürlicher Sienaerde, mit grüner Erde oder mit Umbraun vornehmen. Wir erhalten so die gebrannte Terra di Siena, gebrannte grüne Erde, gebrannte Umbra usw.

2. Versuch.

Daß die Ocker, roten Erden usw. ihre Färbung dem Eisengehalt verdanken, können wir durch das folgende Experiment ersehen.

Bekanntlich sind die meisten Metalle in Säuren löslich (es bilden sich auf diese Weise salzartige Verbindungen), und wenn wir den im Ocker enthaltenen Eisenanteil durch Salzsäure auflösen, dann wird sich in dem Rückstand das Eisen nachweisen lassen.

Zu diesem Zwecke geben wir etwa eine erbsengroße Menge von lichtem Ocker (oder einer anderen Ockerfarbe) mit etwas verdünnter Salzsäure in ein Probiergläschen und fügen ein paar Kristalle von Kali chloricum hinzu. Wir erwärmen das Gläschen langsam über einer Spiritusflamme (oder einem Bunsenbrenner, falls ein solcher zu haben ist), indem wir es anfangs mit dem Finger drehen, damit die Wärme nicht einseitig wirken kann und lassen kurze Zeit aufkochen.

Die Flüssigkeit filtrieren wir durch ein Stück Löschpapier, das in der Weise, wie es die Apotheker machen, doppelt gefaltet in einen Trichter gegeben wird. Die in ein zweites untergestelltes Gläschen filtrierte Flüssigkeit enthält die Lösung des Metalls, also hier des Eisens. Dessen Anwesenheit kann durch eine einfache Reaktion nachgewiesen werden: Ein paar Tropfen Blutlaugensalzlösung (Ferrocyankalium) zur obigen hinzugesetzt, bildet sofort einen dunklen blaugrünen Niederschlag (d. i. Berlinerblau).

Zur Kontrolle wollen wir einen

3. Versuch

anstellen und lösen ein kleines Stückchen Eisendraht in gleicher Weise wie oben in Salzsäure unter Zugabe von etwas Kali chloricum (durch Aufkochen); durch Zugabe von Blutlaugensalz wird abermals der Niederschlag von Berlinerblau sich zeigen.

Wie hier die Salzsäure das Eisen auflöste, so lösen auch andere Säuren die Metalle, z. B. die Schwefelsäure, Salpeter-

säure u. a., es entstehen Salze oder unter dem Namen Vitriol, z. B. Eisen-, Kupfervitriol u. a. bekannt sind.

4. Versuch.

Viele derartige Metallsalze dienen zur Herstellung der künstlichen Metallfarben im modernen Fabrikationsbetrieb. Große Quantitäten von Eisenvitriol (das zu sehr billigem Preis erhältlich ist) werden zur Erzeugung von künstlichen Ocker- und Eisenoxydfarben gebraucht. Als einfachen Versuch z. B. nehmen wir ein paar Eisenvitriolkristalle, lösen sie in Wasser auf, was sehr leicht unter geringem Anwärmen vor sich geht, „fällen" die Lösung durch eine Base (Soda, Kalk) und erhalten einen graugrünen Niederschlag von Eisenoxydul, das sich an der Luft sehr bald in eine gelbe Eisenoxydfarbe, deren Nuance von der Konzentration der benützten Eisenvitriollösung abhängt, verwandelt. Die gebildete Masse wird wiederholt mit Wasser behandelt, gereinigt (bis das Filtrierwasser „neutral" abfließt) und getrocknet.

Diesen künstlichen Ocker brennen wir ebenso wie den natürlichen und erhalten einen roten Ocker. So gewonnene Ocker werden mit dem Namen Marsfarben (Mars = Eisen) bezeichnet, also Marsgelb, Marsorange, Marsrot sind künstlich hergestellte Ocker und Eisenoxyde.

5. Versuch.

Alle natürlichen Ocker und Erdfarben verdanken ihre Farbe der Verbindung des Eisens (Umbraun außerdem des Metalls Mangan) mit dem Sauerstoff (lat. Oxygenium) der Luft; es sind wie Eisenrost Oxydationsstufen oder Verbrennungsstadien des Eisens. Eine besondere Eisenoxydfarbe, das Eisenviolett oder Caput mortuum (Totenkopf), wird durch Glühen des Eisensalzes ohne Zwischenoperation hergestellt.

Ein Versuch mag uns dies zeigen: Wir nehmen ein paar Kristalle von Eisenvitriol und erhitzen sie auf einem Eisenblech sehr intensiv, indem wir entweder mittels eines Lötrohrs und des Bunsenbrenners oder durch eine sog. Lötlampe, wie solche von Metallarbeitern im Gebrauch sind, die Kristalle bis zum Glühen bringen. Zuerst überzieht sich die Masse mit einer weißen Schicht, wobei das Kristallwasser entweicht, endlich wird nach dem Auskühlen die dunkelrote Farbe sichtbar, die nur noch in Wasser mehrfach gewaschen werden muß, um als Malerfarbe gebraucht zu werden.

Caput mortuum heißt die Farbe, nach der alten alchimistischen Bezeichnung für die in der Retorte nach dem Glühprozeß verbleibenden Rückstände, hier bei Herstellung der Schwefelsäure.

Diese Farbe ist, ebenso wie alle die genannten Oxydfarben, die einen natürlichen oder künstlichen Brennprozeß durchgemacht haben, von der größten Haltbarkeit.

Es gibt noch einige Farben, die Metalloxyde sind und gleicherweise zu den haltbarsten Farben zu zählen sind, nämlich:

1. Zinkweiß. Es entsteht durch Verbrennen von reinem Zink.
2. Kobaltblau und
3. Chromoxydgrün.

6. Versuch.

Kobaltblau (wie auch die Abarten Kobaltgrün, Kobaltrosa) entsteht durch Glühen einer innigen Mischung von Kobaltsalzen und Tonerde. Man bedient sich teils des phosphorsauren, teils des salpetersauren oder arsensauren Kobalts und frischgefällten Tonerdehydrates oder des Amoniakalauns.

Von den zahlreichen Anweisungen wollen wir eine einfachere wählen, um durch einen Versuch im kleinen uns die Erzeugung des Kobaltblau vor Augen zu führen.

Wir nehmen zu diesem Zwecke ein Stück gewöhnliche Holzkohle, schürfen mit einem Messer eine passende Vertiefung auf einer Stelle, um darin die zu glühende Masse aufzunehmen. Die Holzkohle legen wir etwas erhöht auf ein Eisenblech, damit die Stichflamme unserer Lötlampe sie direkt erreichen kann. Dann mischen wir 1 Teil Kobaltvitriol und 5 Teile Ammoniakalaun (oder 1 Teil phosphorsauren Kobalt und 8 Teile Tonerdehydrat) innig zusammen, kneten die Masse in die vertiefte Stelle der Holzkohle und mittels unserer Lötlampe bringen wir das Gemisch zum Glühen. Nach einiger Zeit des Glühens und nach dem Auskühlen sehen wir eine mehr oder weniger hellere oder dunkler blaue Masse.

Bei der Fabrikation im großen sind naturgemäß geeignete Tiegel oder Glühgefäße im Gebrauch und genauestes Einhalten der Gewichtsverhältnisse bürgt für den Erfolg des Fabrikates, dessen Herstellung vielfach als Geheimnis der Fabrik gilt.

7. Versuch.

In ähnlicher Art können wir uns das Chromoxydgrün herstellen, indem wir etwa 3 Teile doppelchromsaures Kalium mit 8 Teilen Borsäure vermischen und bis zur Rotglut erhitzen. Um die Farbe rein zu erhalten, wird die grüne Masse in Wasser ausgekocht, wobei die Reste von überschüssigem borsauren Kalium entfernt werden.

Das weitere über diese Farbe und das deckende Chromoxydgrün ist unter grünen Farben zu finden.

Zu den Farben, die eine Verbindung eines Metalles mit Sauerstoff darstellen, gehört noch das Bleioxyd (Massicot) und die sauerstoffreichere Mennige (Saturnrot).

II. GRUPPE (KARBONATE UND CHROMATE).

Eine Reihe von Metall-Farben sind Verbindungen von Kohlensäure mit einem Metall. Eine der bekanntesten und in der Natur am meisten verbreitet ist die weiße Kreide (kohlensaures Kalzium).

Ein

8. Versuch

mag das Vorhandensein der Kohlensäure in der Kreide erkennen lassen. Wir überschütten in einem weithalsigen Glas ein paar Brocken von weißer Kreide mit Salzsäure; es erfolgt starkes Aufbrausen und wenn das Schäumen sich gelegt hat, stecken wir einen brennenden Span in den Hals der Flasche. Der Span verlischt sofort; daran ist die Kohlensäure, die, schwerer als Luft, den Inhalt des Glases ausfüllt, zu erkennen.

9. Versuch.

Die Kohlensäure hat überdies die Eigenschaft, mit einer Reihe von Metallösungen einen Niederschlag zu bilden. Kalkwasser (Lösung von Kalzium in Wasser) wird durch Kohlensäure getrübt, und so bildet auch eine Bleilösung mit Kohlensäure gemischt einen Niederschlag.

Wir nehmen die wässerige Lösung einer kleinen Quantität von Bleizucker, das ist ein Salz, das durch Lösung von Bleimetall in Essigsäure und Auskristallisieren erhältlich ist (ähnlich wie aus der Lösung von Eisen in Schwefelsäure Eisenvitriol), und gießen eine Lösung von gewöhnlicher Soda, welche Kohlensäure enthält, hinzu. Es bildet sich ein weißer Niederschlag von kohlensaurem Blei und wir können diesen Niederschlag auf Löschpapier abfiltrieren, auswaschen und trocknen. Die erhaltene Farbe ist eine Art Bleiweiß (sog. französisches Verfahren).

Aus dem obigen Vorgang können wir die Erzeugung von Bleiweiß, wie sie seit Jahrhunderten üblich ist, verstehen lernen. Denn bei den sog. holländischen Verfahren wurden dünne Streifen von Bleimetall mit etwas Essig in Töpfe gestellt, wobei sich essigsaures Blei (Bleizucker) bildet, und die Töpfe wurden in Pferdedünger oder Gerberlohe eingegraben, wobei sich Wärme und Kohlensäure entwickeln, die den Übergang des essigsauren Blei in Bleiweiß verursachen.

Bei den neueren Verfahren (sog. Kammerverfahren) wird Wasserdampf und Essigdampf über Bleiplatten geführt und Kohlensäure in Heizgasen eingeleitet.

10. Versuch.

Zu dem oben durch Fällung der Bleizuckerlösung mit Soda (kohlensaures Natron) erhaltenen Niederschlag von Bleiweiß fügen wir tropfenweise Salpetersäure hinzu: nachgerade wird der weiße Niederschlag verschwinden und die frühere klare Flüssigkeit sich bilden. Wir sehen daraus: das Bleiweiß ist in Salpetersäure vollkommen löslich.

Wiederholen wir den Versuch mit käuflichem Bleiweiß, und es bleibt ein Rückstand zurück, dann ist das Bleiweiß nicht chemisch rein und mit ziemlicher Sicherheit durch Schwerspat (oder Gips) verfälscht.

In 8 von 10 Fällen wird man nicht ganz reines Bleiweiß im Handel finden. Unter dem Namen Venetianischweiß wird Bleiweiß mit 50% Schwerspat (schwefelsaurer Baryt), unter Hamburgerweiß mit 66% Schwerspat verkauft und es gibt alle Arten von Abstufungen, die sich auf die Güte der Farbe beziehen (prima, feinst, rein u. a.).

Das beste Bleiweiß (auch Kremserweiß genannt) ist basisch kohlensaures Blei; es enthält Bleioxyd (86%), Kohlensäure (11%) und etwas Wasser (3%), es entspricht dem Gehalt von zirka 70% kohlensaurem Blei und 30% Bleioxydhydrat.

11. Versuch.

Ein ähnlicher Vorgang: Eine wässerige Lösung von Grünspan (essigsaurem Kupfer) gibt mit kohlensaurem Natron (Soda) einen Niederschlag von hellblauer Farbe, das Bremerblau, und auch durch Fällen einer Lösung von Kupfervitriol (in schön blauen Kristallen erhältlich) mittels Soda oder auch mit Kalk bilden sich hellblaue Niederschläge von kohlensaurem Kupfer, dem künstlichen Bergblau.

12. Versuch.

Geben wir zur Lösung von Kupfervitriol (oder Grünspan) ein wenig in Pottasche gelöste arsenige Säure, so erhalten wir einen schönen grünen Niederschlag, das Schweinfurtergrün (arsenigessigsaures Kupfer).

13. Versuch.

Mit Chromsäure bilden einige Metallsalze gelbe Niederschläge. So z. B. die Salze von Blei, Zink, Baryt u. a.

Schütten wir zu einer Lösung von Bleizucker eine Lösung von chromsaurem Kali, dann erhalten wir das hochgelbe Chromgelb (Bleichromat). Durch Zugabe von doppelt-chromsaurem Kali entsteht Chromorange und Chromrot.

Zinkvitriol und chromsaures Kali gibt das Zinkgelb, ein wenig kräftiges Zitronengelb.

Baryumchlorid, ebenso behandelt, gibt Baryumchromat, Barytgelb oder sog. gelbes Ultramarin, von den Chromaten die haltbarste Farbe.

14. Versuch.

Sowohl die Karbonate als auch die Chromate der Metalle Blei, Kupfer werden durch schwefelhaltige Luft (Schwefelwasserstoff und schwefelige Säure) angegriffen und verändern sich alsbald in eine dunkelbraune bis schwarze Masse von Schwefelblei und Schwefelkupfer. Solche Farben dürfen demnach nicht an Außenseiten kohlenrußgeschwängerter Großstadtbauten angewendet werden, auch bei Temperagemälden, die ohne Schutz durch Firnis belassen werden, sollte man diese Farben meiden. Man mache den Versuch:

Ein paar Tropfen Schwefelammonium in eine wässerige Aufschwemmung obiger Farben geschüttet, färben die Flüssigkeit sofort dunkel. (Ausgenommen nur Barytgelb.)

Dies ist eine bequeme Methode, die Anwesenheit dieser Farben zu erkennen.

Mitunter wird ein wenig feuriger lichter Ocker durch Chromgelb „geschönt". Ein Aufstrich einer solchen Farbe, mit Gummiwasser oder Leim angerieben, wird sich schwärzen, wenn er den Dämpfen von Schwefelwasserstoff ausgesetzt worden ist. Bedecken wir aber einen solchen Aufstrich mit einem Öllack (Bernstein- oder Kopallack), lassen gut trocknen und legen diesen Probeanstrich auf ein Becherglas, in das etwas Schwefelammonium gegossen ist, dann wird die nicht geschützte Stelle nach kurzer Zeit schwarz oder dunkel werden.

Über die schützende Eigenschaft der Öle und Öllacke ist bereits gelegentlich der Mischungen von Bleiweiß mit schwefelhaltigen Farben die Rede gewesen. (S. oben S. 8).

III. GRUPPE (SCHWEFELVERBINDUNGEN ODER SULFIDE).

Von den Schwefelverbindungen interessiert uns das Permanentweiß oder Schwerspat (schwefelsaures Baryum), das durch Feinmahlen des natürlichen Minerales oder durch Fällen eines Baryumsalzes (z. B. Chlorbaryum) mit Schwefelsäure gewonnen wird. Es ist ein sehr haltbares Pigment, da es durch Säuren und Laugen nicht angegriffen wird. Als Ölfarbe kommt es weniger in Betracht, wegen seiner geringen Reflexionskraft, wovon schon S. 14 die Rede war.

An derselben Stelle ist bereits der übrigen Schwefelverbindungen, die als Malerfarben dienen, Erwähnung geschehen: des Zinnobers, einer Verbindung von Schwefel mit Quecksilber und des künstlichen Ultramarins, eines Produktes aus Soda (kohlensaurem Natrium) oder schwefelsaurem Natrium nebst Schwefel, Kaolin (Porzellanerde) und Kohle.

Bei beiden Farben werden die Materien innig vermahlen in Tiegeln oder Muffeln verschlossen, einer starken Glut ausgesetzt, wobei der chemische Prozeß eingeleitet und zu Ende geführt wird.

Die Haltbarkeit dieser Farben ist auch entsprechend groß und viel größer als bei den Farben, die nur durch Fällung hergestellt werden.

Das Kadmiumgelb wird durch Fällen einer Kadmiumsalzlösung hergestellt, indem Schwefelwasserstoffgas kürzere oder längere Zeit, warm oder kalt eingeleitet wird.

15. Versuch.

Wir können uns auf einfache Weise Kadmiumgelb herstellen: Eine kleine Quantität Kadmiumsulfat lösen wir in Wasser und

fügen eine Lösung von gleichen Teilen unterschwefligsauren Natrons hinzu, lassen dies in einem Becherglas über einer Spiritusflamme sieden und nach etwa einer kleinen halben Stunde wird sich ein hellgelber Niederschlag von schwefelgelber Farbe bilden, das helle Kadmiumgelb. Wir fügen nunmehr eine gleiche Menge von unterschwefligsaurem Natron hinzu und lassen weiter sieden, dann bildet sich ein Kadmiumgelb von dunklerer Farbe.

Es zeigt sich hierbei, daß die durch länger anhaltendes Kochen niedergeschlagene Farbe die haltbarere ist; während die helleren Nuancen an Licht erblassen, sind die dunklen dem Licht gegenüber stationär.

IV. GRUPPE
(MINERALFARBEN VERSCHIEDENER ZUSAMMENSETZUNG).

Der Vollständigkeit wegen reihen wir hier noch einige bekanntere Metallfarben an:

Grüne Erde, ein in der Natur fertig gebildetes Silikat, das Eisenoxydul, Kieselsäure und Mangan enthält;

Smalte, ein künstliches Silikat, gebildet aus Kobalt und Kieselsäure.

Neapelgelb, eine Farbe verschiedener Herkunft und Zusammensetzung. Ursprünglich wurde eine bei Neapel gegrabene vulkanische Erde so bezeichnet. Künstlich erzeugt wird es durch andauerndes Glühen der innig gemengten Oxyde von Blei und Antimon (antimonsaures Blei).

B. ORGANISCHE FARBSTOFFE.

Zu den organischen Farbstoffen rechnen wir alle, die teils pflanzlichen, teils tierischen Ursprungs sind. Sie sind sehr zahlreich, sie werden auch noch vielfach gebraucht. Ihre Haltbarkeit ist jedoch sehr verschieden, mitunter auch sehr gering.

Nehmen wir die Schwarzpigmente und die braunen Erden aus, so sind es zumeist Lacke aus Pflanzensäften, einige auch von Tieren.

Die Schwarzpigmente gehören in diese Gruppe, weil es verkohlte Produkte von Hölzern, Öl u. a. sind; so das

Holzkohlenschwarz,

Rebenschwarz, die aus unter Luftabschluß geglühten Hölzern bereitet werden;

Lampenschwarz,

Chinesische Tusche, sind Rußablagerungen beim Verbrennen von Öl, Teer, Kienholz, Harzen u. a.;

Beinschwarz,

Elfenbeinschwarz, entstehen durch Verglühen von tierischen Knochen und Elfenbeinabfällen in geschlossenem Gefäße, das nur mit einem Abzugsrohr für Dämpfe versehen ist.

Die braunen Erden sind im wesentlichen erdige Braunkohlen, also auch organischen Ursprungs. Hierher gehören:

Van Dyckbraun,

Kasselerbraun,

Kölner Erde.

Die teerartigen Produkte wie Asphalt und Mumie können hier angereiht werden:

Tierischen Ursprungs ist die Sepia, der Saft des Tintenfisches, der im Beutel des Tieres sich findet und rasch eingetrocknet eine feste Masse bildet, die durch Lauge wieder gelöst und mit Salzsäure gefällt, filtriert und ausgewaschen wird.

Dann einer der effektvollsten, leider aber auch vergänglichsten roten Farbstoffe, der Karmin. Bereitet wird er aus dem getrockneten flügellosen Weibchen einer Kokkusart (Coccus cacti), welche auf Teneriffa, Algier, Westindien u. a. vorkommt. Der Farbstoff wird meist mit kochendem Wasser aus den Insekten extrahiert, unter Zusatz von kleinen Mengen von Alaun, Salpeter, Cremor tartari oder auch von Zinnchlorid. Nach einigen Tagen oder Wochen setzt sich der Farbstoff als tief karminrotes Pulver zu Boden. Es wird auf Filtern gewaschen und im Dunkeln getrocknet.

Ein gelber Farbstoff, das Indischgelb, ist zu den tierischen Farbstoffen zu rechnen, da es angeblich aus dem Urin von Kühen gewonnen wird, die mit Mangoblättern gefüttert worden sind. Das Rohprodukt kommt gewöhnlich in Form von großen Kugeln in den Bazaren des Panjab (Bengal) in den Handel und muß erst durch siedendes Wasser gereinigt, mit Salmiak wiederholt behandelt werden, bevor die Farbe gebrauchsfähig wird.

Die weitaus größere Zahl der organischen Farbstoffe ist pflanzlichen Ursprungs; teils sind es die Früchte, teils die Blüten oder die Wurzeln gewisser Pflanzen, die vielfach schon im Altertum bekannt und meist auch zur Färbung von Wollen oder Seidenwaren verwendet wurden.

Solche Pflanzenfarbstoffe sind:

Indigo, der aus Indigofera Anil bereitet wird; auch aus Waid (Isatis tinctoria) erzeugte man einen blauen Farbstoff.

Gelbe Lacke lieferten einige Pflanzen, wie der Wau (Reseda luteola), Kreuzdorn (Rhamnus catharicus), Färbeginster (Genista tinctoria). Eine grüne Pflanzenfarbe, Saftgrün wurde aus den Beeren des Faulbaums, unreifen Gelbbeeren u. a. gewonnen.

Die Farbhölzer, wie Rotholz, Fernambuk, Santelholz lieferten farbige Extrakte, insbesondere ist das Querzitron, die Rinde der amerika-

nischen Färbereiche (Quercus tinctoria) zur Erzeugung gelber Lackfarben geeignet. Solche hellere oder dunklere Lackfarben sind unter dem Namen Schüttgelb, Stil de grain, Stil de grain brun, Italian Pink, Brown Pink, Querzitronlack im Gebrauch.

Die für die Malerei wichtigste dieser Lackfarben ist das Krapprot, aus den Wurzeln der Färberröthe (Rubia tinctorium) bereitet. Es gibt wohl noch Bezugsorte für den echten Wurzelkrapplack (z. B. in Frankreich) aber seit man in neuerer Zeit das Alizarin, das Purpurin und verwandte Farbstoffe aus dem Anthrazen (Bestandteil des Steinkohlenteers) zu gewinnen vermag, ist der echte Wurzelkrapp fast vollständig von dem künstlichen Produkte verdrängt worden.

16. Versuch.

Alle Pflanzenfarbstoffe sind Extrakte oder Flüssigkeiten, in denen sich der Farbstoff als Lösung verteilt befindet. Als Malerfarbe, insbesondere für Zwecke der Ölmalerei, bedürfen wir einer körperhaften Farbe, eines festen Stoffes, der zu feinem Pulver zerrieben, sich mit dem Öle zur Farbe vereinigen läßt. Dies gelingt nur, wenn die flüssige Farbe mit einem geeigneten Körper innig verbunden wird, der nach dem Trocknen körperhaft und zerreiblich wird. Eine solche Substanz ist die Tonerde, die in Form einer Lösung z. B. schwefelsaure Tonerde (Alaun) mit einer Auflösung des Farbstoffes in Soda oder in Ammoniak zusammengegossen wird, wobei die Farbstoff-Tonerde-Verbindung als Niederschlag herausfällt, dann gewaschen und getrocknet wird.

Nehmen wir z. B. eine Alaunlösung und schütten dazu eine Lösung von Soda oder Salmiak, so bildet sich eine trübe, gallertartige Masse, die dann die Unterlage, oder wie man sagt, das Substrat für den Farbstoff abgibt.

Wir wiederholen den gleichen Versuch, indem wir statt Soda oder Ammoniak eine Lösung von Alizarin zu der obigen Alaunlösung schütten. Während die Alizarin-Lösung allein durch das Filterpapier durchfließt, bleibt die durch Fällung dieser Lösung erzielte Farbmasse auf dem Filter zurück. Darauf beruht das System der Lackfarbenbereitung.

Bei der Herstellung der Krapplacke aus Alizarin spielen Zusätze von Kalksalzen, Zinnchlorid und das sog. Türkischrotöl zur Erhöhung der Leuchtkraft und Lichtbeständigkeit eine Rolle.

Durch Zusätze von Eisensalzen (Eisenvitriol), von Chrom-, Mangansalzen, werden violette und braune Tönungen erzielt.

Schließlich sind noch einige Farbstoffe zu nennen, die pflanzlichen Ursprungs sind und als harzige Ausflüsse aus gewissen Pflanzen angesehen werden müssen u. zw.:

Drachenblut, ein rotes Harz (aus Calamus draco), das in Ölen löslich ist;

Lack-Lack oder Indischer Lack, der Farbstoff des Schellacks, der aus dem Harz durch Extraktion gewonnen wird. Die Farbe geht ins Rotbraune; und

Gummi-Gutti, ein Gummiharz, das aus einigen in Siam und in Indien heimischen Garcinia-Arten gewonnen wird. Die Farbe ist hellgelb bis goldig. Da es in Wasser löslich ist, wird es in der Aquarellmalerei gebraucht. Als Ölfarbe bedarf es besonderer Präparation.

Es erübrigt noch, einige Eigenschaften des vom Maler gebrauchten Farbenmaterials zu besprechen, die ganz speziell maltechnischer Natur sind. Hierher gehören die

DECK- UND LASURFÄHIGKEIT, SOWIE DIE TROCKENFÄHIGKEIT

der Pigmente. Schon aus der Fabrikationsweise läßt sich schließen, ob wir es mit einer Deckfarbe oder einer Lasurfarbe zu tun haben. Alle aus Pflanzensäften durch Niederschlag der Lösung erhaltenen Lacke sind von Natur aus Lasurfarben, weil das Substrat (worauf der Farbstoff niedergeschlagen ist), meist Tonerdehydrat, sehr geringe Deckkraft hat.

Mineralfarben sind meist oder fast immer Deckfarben. Dies kommt von ihrer natürlichen Zusammensetzung her. Z. B. enthalten natürliche Ocker eine ziemliche Menge von weißen Tonerden, bei künstlichen Ockern wird die Eisenlösung vielfach mit Kalk gefällt und damit die Dichtigkeit der Farbe erhöht. Die Deckfähigkeit einer Farbe ist die Folge einer optischen Erscheinung, nämlich der Brechung der Strahlen. Je feiner ein solcher Farbstoff gemahlen ist, desto deckender wird er auch sein müssen. Und in demselben Maße als er mit öligem Bindemittel oder mit einem durchsichtigen Medium vermischt wird, das die Lichtstrahlen umso tiefer eindringen läßt (dabei wird die Reflexion vermindert), wenn er also sehr verdünnt zur Anwendung kommt, desto lasierender wird die Farbe wirken. Daraus folgt, daß man einen und denselben Farbstoff sowohl lasierend als auch deckend anwenden kann. Ein an sich deckender Farbstoff ist aber verdünnt dann noch nicht als Lasurfarbe anzusehen; er folgt im optischen Sinne vielmehr den Gesetzen der sog. „trüben Medien", d. h. in dünner Schicht wirkt ein solches Medium vor Dunkel blauer oder kälter, vor heller Schicht gelber oder wärmer.

Die reine Lasurfarbe mischt sich mit einer unterlegten und getrockneten Farbe nach den Gesetzen der Absorption der Lichtstrahlen, d. h. die Farben ergeben Mischtöne, deren Lichtstärken nach dem Grade der in Mischung gebrachten Farben abnehmen: also gibt ein Rot über Blau lasiert ein lichtschwächeres Violett (Dunkelviolett), Gelb

über Blau gibt ein Dunkelgrün, das naturgemäß transparent ist, aber eine geringere Lichtkraft besitzt, als ein mit deckfarbigem Blau und deckfarbigem Gelb gemischtes Grün.

Der Unterschied zwischen Deck- und Lasurfähigkeit der Farben läßt sich demnach dahin charakterisieren, daß eine Farbe dann eine umso größere deckende Eigenschaft hat, wenn sie auch in dünnster Schicht die Unterlagen nicht durchscheinen läßt, während eine lasierende Farbe auch in noch so dicker Schicht die Unterlagen (Untermalung, Grund) durchscheinen läßt.

Für die Maltechnik hat die Deckfähigkeit insoferne noch eine Bedeutung, weil man durch Häufung des Farbenauftrages ein sog. Impasto erzielen kann, durch das man das Stoffliche oder Gegenständliche der Darstellung steigern kann, z. B. beleuchteter Schnee, Weißzeug im Licht, heller Abendhimmel u. a.

Als letzte aber nicht unwichtigste Eigenschaft der Ölfarben kommt die Trockenfähigkeit der Farbstoffe in Betracht. Mit Öl angerieben trocknen die einzelnen Farben verschieden. Es mag diese Eigentümlichkeit zusammenhängen mit der verschieden zum Anreiben der Farbe benötigten Ölmenge, mit der Feinheit der Mahlung, wodurch das Volumen der Farbmasse vergrößert, die Zwischenräume also eine größere Menge des Bindemittels bedürfen, und mit dem spezifischen Gewichte des Farbstoffes.

Manche Farben sind in Öl gerieben an sich gut trocknend, andere wieder besitzen diese Eigenschaft in nur geringem Grade. So ist das Bleiweiß eine vorzüglich trocknende Ölfarbe und sie teilt diese Eigenschaft den mit ihr gemischten Farben mit; das gleiche ist von anderen Blei enthaltenden Farben bekannt, z. B. von Mennige, Neapelgelb. Auch Mangan haltige Farben (Umbra, Siena) gelten als gute Trockner. Die Eigenschaft hat von altersher dazu geführt, die Malöle durch Zusätze oder durch Kochen mit Blei- oder neuerer Zeit mit Manganpräparaten, trocknender zu machen. Solche Öle werden Trockenöle oder Sikkative genannt. Die metallischen Zusätze bei ihrer Herstellung wirken demnach wie die Überträger der trocknenden Eigenschaften, oder wie es wissenschaftlich ausgedrückt wird, sie wirken als Katalisatoren.

Da gewisse Farben als gute und andere als schlechte Trockner bekannt sind, wird bei der Herstellung der Künstlerölfarben das langsame trocknende Mohn- und Nußöl für die „besten Trockner" verwendet, während man das schneller trocknende Leinöl, mitunter bei sehr schwer trocknenden Farben auch mit Trockenmittel versehenes Malöl, bei schlecht trocknenden Farben anwendet. Auf diese Weise beabsichtigt man die Trockenzeit der Farben in Einklang zu bringen.

Zusätze von Harzen und Verdünnungsmittel dienen zu den gleichen Zwecken.

Die hier folgende Tabelle zeigt die trocknende Eigenschaft einer Reihe der meist gebrauchten Ölfarben.

Tabelle der Farben
für Ölmalerei mit Angabe ihrer Art zu trocknen.

	Gute Trockner	Mittelmäß. Trockner	Schlechte Trockner
Weiß	Kremserweiß Bleiweiß		Zinkweiß
Gelb	Neapelgelb Chromgelb Gelb. Ultramarin	Lichter Ocker Dunkler Ocker	Kadmiumgelb Gelber Lack Indischgelb Terra di Siena
Rot	Roter Ocker Dunkler „ gebr. Eisenoxydfarben Mennige	Englischrot Caput mortuum Marsrot „ orange „ violett	Zinnober Rosa Krapp Dunkler Krapp Gebr. Karminlack Krapplack
Blau	Kobaltblau Berlinerblau(Pariser-) Blaugrünoxyd Grünblauoxyd	Indigo	Ultramarin, echt „ künstlich „ grün „ violett
Grün	Chromoxydgrün	Grüne Erde Grün-Zinnober	Deckgrün Grüner Lack
Braun	Umbra, gebr. Dunkelocker, gebr. Preußischbraun	Gebr. Siena „ grüne Erde	Vandyckbraun Kasselerbraun Kölner Erde Asphalt Mumie Lacke, braune
Schwarz		Elfenbeinschwarz Blauschwarz	Beinschwarz Kernschwarz Lampenschwarz usw.

Die Verzeichnisse der Farben, welche jetzt gebraucht werden und in den meisten Farbenhandlungen vorrätig sind, enthalten eine

solche Menge von Namen, daß es eines besonderen Studiums bedarf, um sich darin zurecht zu finden.

Eine der Hauptursachen ist dem Umstande zuzuschreiben, daß ein und dieselbe Farbe unter verschiedenen Bezeichnungen in den Farbenlisten vorkommt, dann auch, daß bei Farben moderner Fabrikation die Nomenklatur alter Namen beibehalten ist, oder aber, daß Mischfarben mit neuartigen Namen bezeichnet werden, aus denen die Zusammensetzung nicht zu erkennen ist. Dazu kommt noch, daß in Malerkreisen einzelne Farben mit fremden (französischen, italienischen oder englischen) Namen benannt werden, z. B. Jaune brillant, Stil de grain, Vert émeraud, Payne's Gray, Terra di Siena u. a. Dabei sind Verwechselungen unvermeidbar, wenn in einzelnen Fällen eine Farbenbezeichnung in fremder Sprache nicht derjenigen im Deutschen entspricht, die ihr hinsichtlich der Substanz zukäme. So heißt, um ein Beispiel zu nennen, die mit Chromoxyd benannte sehr haltbare grüne Farbe in französischen Farbenlisten Vert émeraud, also wörtlich übersetzt Smaragdgrün; im Englischen wird aber unter diesem Namen (Emeraldgreen) unser Schweinfurtergrün verstanden. Für dieses Grün (arseniksaures Kupfer) gibt es eine ganze Reihe sinonymer Bezeichnungen, unter denen die Namen Mitisgrün, Deckgrün, Vert Paul Veronèse die bekanntesten sind. Es darf auch dieses letztgenannte Grün nicht mit Veroneser-Grün (grüne Erde) verwechselt werden, denn ersteres ist eine künstliche Kupferfarbe, letzteres eine natürliche Erde, die kieselsaures Eisen enthält u. dgl.

Um in dieses „Farbenbabel" einige Ordnung zu bringen, sind mannigfache Versuche gemacht worden und es wäre wohl zu wünschen, wenn man sich über die einheitliche Benennung einigen könnte. Am einfachsten wäre es wohl, wenn neben den Handelsnamen, die vielfach schon seit Jahrhunderten im Gebrauche sind (wie Zinnober, Ultramarin, Karmin, Indigo, Berlinerblau, Kremserweiß, Indischrot, Englischrot u. a.), auch die Substanzbezeichnungen allgemeiner eingeführt würden, so daß schon aus dem Namen auf die Farbe geschlossen werden könnte. Bei den sog. Metallfarben ist dies zumeist bereits der Fall. Wir nennen z. B. Bleiweiß, Zinkweiß, Barytweiß, weiße Farben, deren Basis Blei, Zink oder Baryt ist. So ist es auch bei den gelben Chrom- und Kadmiumfarben, bei den Eisenoxyden und vielen anderen. Aber es werden mitunter Mischfarben mit Namen belegt, die mit den zur Mischung verwandten Farben in gar keiner Beziehung stehen, wie die falsche Bezeichnung „Grüner Zinnober(!)" zeigt, als ob ein Zinnober je grün sein könnte; ebenso ist es eine falsche Benennung, wenn eine Farbe als „gelber Ultramarin" eingeführt wird, da es doch eine solche Nuance von Ultramarin nicht gibt!

Farben mit dem Namen des Erfinders oder Fabrikanten sind nicht selten (Turnbulls Blau, Rinmanns Grün usw.) und weit verbreitet sind die sog. Phantasiebezeichnungen (z. B. Moderot, Rehbraun,

Papageiengrün u. a.), die in den Listen der Künstlerfarben glücklicherweise einen sehr kleinen Raum einnehmen. Neueingeführte Teerfarbstoffe sollten von Anfang an in ihrer Bezeichnung schon daran kenntlich sein, daß wir es mit solchen Farben zu tun haben, z. B. durch Voransetzung der auf Teerfarben hinweisenden Silben Azo-, Thio-, Helio-, Sulfo- und ähnlichen. Die jetzt üblichen Bezeichnungen wie Mauve, Magenta, Solferino, Geraniumlack, oder Echtviolett, Echtgrün u. dgl. lassen ihren Ursprung völlig im Dunkeln.

VERZEICHNIS

DER FABRIKANTEN, WELCHE KÜNSTLER-ÖLFARBEN[1]) HERSTELLEN.

1. Deutsche Firmen:

Berlin: G. B. Moewes, Steglitzer Straße 68. Spezialität: Künstlerfarben, reine Ölfärben.

Charlottenburg: Gebr. Heyl & Co. A.-G., Künstler- und Dekorations-Ölfarben.

Dresden: Herm. Neisch & Co. Spezialität: „Saxonia"-Ölfarben.

Düsseldorf: C. Schmidt, Künstler-Ölfarben.

Dr. Fr. Schoenfeld & Co., Malerfarben- und Maltuchfabrik. Spezialität: Ludwigs Petroleumfarben. „Ariston"-Ölfarbe.

Stephan Schoenfeld. Spezialität: Ambra-Ölfarben nach Otto Boyer.

Düsseldorf-Grafenberg: H. Schmincke & Co. Spezialität: „Mussini" äther. Harz-Ölfarben.

Hannover: Günther Wagner. Spezialität: „Pelikan" Künstler-Ölfarben.

---

[1]) Unter Künstler-Ölfarben werden Fabrikate versta nden, die das beste Farbenmaterial, das zu haben ist, verarbeiten. Die zum Anreiben verwandten Rohfarben werden zu diesem Zwecke auf ihre Echtheit und Reinheit geprüft. Als Farbenbindemittel dient teils Mohnöl (für die hellen Farben) teils Leinöl für die dunklen, oder die speziellen kombinierten Mischungen von Olen, Harzen usw.

Zu den Dekorations- oder Skizzenfarben werden die nämlichen Rohfarben verwendet, aber unter Zugabe eines verbilligenden Anteils von Schwerspat, Magnesia u. a., der auf den Farbenton ohne Einfluß ist. Das Bindemittel ist das gleiche wie bei den Künstler-Ölfarben.

München: Dr. Karl Fiedler, Münch. Künstlerfarben-Fabrik. Spezialität: Harz-Ölfarben.
„ : Rich. Wurm, Ölfarben.
München-Dachau: Carl Bößenroth. Spezialität: Reine Ölfarben.
München-Grafrath: Fritz Behrendt. Spezialität: Harz-Ölfarbe mit äther. Harzölen.
Weimar: Laboratorium der großherzogl. sächs. Kunstschule. Spezialität: Weimarfarbe.

2. Ausländische Firmen.

Belgische Ölfarben: Jacques Blockx fils, Vieu Dieux b. Antwerpen.
Französische Ölfarben: Lefranc & Co., Paris.
Englische Ölfarben: Winsor and Newton, London.

VERZEICHNIS

DER

BESTEN, BESONDERS GEPRÜFTEN FARBEN FÜR DIE ÖLMALEREI, MIT ANGABE IHRER ART ZU TROCKNEN.

(Bouvier.)

WEISS.

Nr. 1. Kremnitzer oder Kremser Weiß, bestes Weiß (trocknet schnell).

„ 2. Bleiweiß, billigstes Weiß für Hintergründe usw. (trocknet schnell).

GELB.

Nr. 3. Neapelgelb (trocknet gut).

„ 4. Lichter gelber Ocker (trocknet, rein gebraucht, ziemlich langsam).

„ 5. Dunkler gelber Ocker (Mittelocker) (trocknet besser als der vorige).

„ 6. Indischgelb (trocknet schwer ohne Trockenöl).

ROT.

Nr. 7. Lichter roter Ocker (trocknet ziemlich gut).

„ 8. Dunkler roter Ocker (ebenso).

Anmerkung: Zu allen Farben, die langsam oder schwer trocknen, muß Trockenöl zugesetzt werden, aber nicht in den Tuben, auch nicht auf der Palette, sondern nur mit der Pinsel beim Malen selbst und immer nur gerade so viel als notwendig ist.

Wenn große Massen mit Schwarz, Lack, Ultramarin zu malen oder zu lasieren sind, dann wird es allerdings praktisch sein, den Zusatz Trockenöl gleich auf der Palette mit dem Spachtel zur Farbe zu mischen.

Wo Weiß, Neapelgelb oder Kobalt in der Mischung ist, wird es überflüssig, ja schädlich, noch Trockenöl hinzuzufügen.

„ 9. Englischrot (trocknet leidlich).
„ 10. Holländischer Zinnober (trocknet langsam).
„ 11. Chinesischer Zinnober (ebenso).
„ 12. Rosa oder heller Krapplack (trocknet sehr langsam).
„ 13. Dunkler Krapplack (ebenso).
„ 14. Gebrannter venetianischer Lack, oder, wenn dieser nicht zu erlangen, gebrannter guter Karminlack, eine Farbe, die man sich selbst brennen muß (trocknet langsam).

BLAU.

Nr. 15. Helles Ultramarin (trocknet, rein gebraucht, langsam).
„ 16. Dunkleres Ultramarin (ebenso).
„ 17. Englisches Berlinerblau (trocknet gut).
„ 18. Kobaltblau, Smalte (trocknet sehr schnell).
„ 19. Thenard'sches Blau, aus Kobalt (trocknet weniger schnell als das vorige).

BRAUN.

Nr. 20. Ungebrannte Terra di Siena (trocknet schwer).
„ 21. Gebrannte Terra di Siena (ebenso).
„ 22. Gewöhnliches Preußischbraun (trocknet gut).
„ 23. Englisches Preußischbraun (trocknet leidlich).
„ 24. Asphalt oder Judenpech (trocknet sehr schwer).
„ 25. Kasseler Erde (trocknet sehr langsam).
„ 26. Kölnische Erde (ebenso).
„ 27. Zusammengesetztes Braun (ebenso). [1])

SCHWARZ [2]).

Nr. 28. Elfenbeinschwarz***, sehr schwarz (trocknet leidlich).
„ 29. Kaffeeschwarz***, wenig bekannt (trocknet leidlich).
„ 30. Papierschwarz*, milde bläulich (ebenso).
„ 31. Korkenschwarz***, sehr bläulich (trocknet langsam).
„ 32. Rebenschwarz*, bläulich (ebenso).

---

[1]) Dies Braun wird erst auf der Palette gemischt.

[2]) Eine große Menge Substanzen, zu Kohle gebrannt, würde eine Art Schwarz geben, freilich in sehr verschiedenen Abstufungen der Vortrefflichkeit. Die besten sind mit *** bezeichnet usw.

„ 33. Preußischschwarz***, sehr schwarz, bläulich (trocknet schneller als jedes andere Schwarz).
„ 34. Beinschwarz, bräunlich (trocknet schwer).
„ 35. Kernschwarz, violettlich (trocknet sehr schwer).

GRÜN.

Nr. 36. Grünspan, destilliert oder in Kristallen (trocknet sehr schwer).
„ 37. Grüner Lack (ebenso).

VERZEICHNIS DER FARBEN,

WELCHE JETZT GEBRAUCHT WERDEN UND IN ALLEN FARBENHANDLUNGEN VORRÄTIG SIND.

(Ehrhardt.)

WEISS.

*Kremserweiß (trocknet schnell).
Venetianischweiß, eigentlich Bleiweiß (trocknet schnell).
*Zinkweiß (trocknet sehr langsam).

GELB.

*Neapelgelb, drei bis sechs verschiedene Färbungen (trocknet schnell).
Jaune brillant, hell und dunkel (trocknet ziemlich gut).
Chromgelb in zwei bis vier verschiedenen Färbungen (trocknet ziemlich schnell).
Kasselergelb.
Zinkgelb.
*Lichter Ocker Nr. 1 und Nr. 2 (trocknet langsam).
*Goldocker (trocknet schneller als der lichte Ocker).
Ocre de rue (ebenso).
*Steinocker (trocknet langsam).
*Terra die Siena (trocknet langsam).
Schüttgelb (s. Gelber Lack).
Gelber Lack, hell und dunkel (trocknet schwer).
*Indischgelb (trocknet sehr schwer).
*Kadmium in vier bis fünf Färbungen (trocknet langsam).

Anmerkung: Die mit * versehenen Farben gehören zu den haltbaren Farbenpigmenten.

Eisenoxyd, hellgelb und dunkelgelb.
Stil de graine jaune (s. Gelber Lack).
Laque Robert, hellgelb und dunkelgelb (trocknet langsam).

ROT.

*Gebrannter lichter Ocker (trocknet mäßig gut).
*Gebrannter Goldocker (trocknet gut).
*Fleischocker.
Kaiserrot (trocknet ziemlich gut).
*Venetianischrot (ebenso).
*Morellensalz.
*Neapelrot (trocknet ziemlich gut).
*Englischrot, hell und dunkel (trocknet gut).
*Caput mortuum, hell und dunkel (trocknet schnell).
*Indischrot, hell und dunkel (trocknet ziemlich gut).
*Persischrot (ebenso).
*Eisenoxyd, hellrotes, rotes, violettrotes, etc.
Roter Patent-Zinnober, dunkel (trocknet langsam).
*Chinesischer Zinnober (trocknet langsam).
Karminzinnober, hell (trocknet langsam).
Vandyckrot (trocknet langsam).
*Marsrot, Marsorange, Marsviolett (trocknen ziemlich gut).
Chromrot, hell und dunkel.
Roter Lack (trocknet sehr schwer).
Florentiner Lack (ebenso).
Münchener Lack (ebenso).
Karmin-Lack (trocknet sehr schwer).
Gebrannter Karminlack (ebenso).
Krapp-Karmin (Karmin de Garance) (trocknet sehr schwer).
*Krapplack, reiner (ebenso).
*Krapplack in sechs bis zehn verschiedenen Färbungen (ebenso).
Laque Robert in vier Färbungen (ebenso).

BRAUN.

Dunkelocker (trocknet schnell).
*Gebrannter dunkel Ocker (ebenso).
*Gebrannte grüne Erde (trocknet schwer).
*Preußischbraun (trocknet gut).

Kasselerbraun (trocknet sehr langsam).
Kölner Erde (ebenso).
*Umbra (trocknet sehr schnell).
*Gebrannte Umbra (ebenso).
*Gebrannte Terra di Siena, rötlich und dunkelbraun (trocknet schwer).
Mumie (trocknet sehr schwer).
Asphalt (ebenso).
Römischbraun, Florentiner Braun (trocknet langsam).
Vandyckbraun (trocknet sehr langsam).
Brauner Lack (trocknet schwer).
Laque Robert, hellbraun und dunkelbraun (trocknen langsam).
Oxyde, braun, gelbbraun, orange, orangebraun, rotbraun, kirschbraun.

BLAU.

*Pariserblau (trocknet schnell).
*Berlinerblau (ebenso).
Antwerpenerblau (ebenso).
Mineralblau (ebenso).
Pinkertsblau (ebenso).
*Kobalt in drei verschiedenen Färbungen (trocknet namentlich mit andern Farben vermischt sehr schnell).
Smalte (ebenso).
*Ultramarin (trocknet langsam).
*Künstliches Ultramarin, mehrere Färbungen (ebenso).
*Blaugrünoxyd (trocknet gut).
*Grünblauoxyd (ebenso).

GRÜN.

Gelbgrüner, hellgrüner, dunkelgrüner Zinnober.
*Chromoxydgrün.
Permanentgrün, hell, mittel und dunkel.
Mineralgrün.
Deckgrün (trocknet schnell) = Schweinfurtergrün.
Vert Paul Veronèse = Schweinfurtergrün.
*Grüne Erde.
*Veroneser grüne Erde (trocknet langsam).

*Kobaltgrün in vier Abstufungen (trocknet gut).
*Vert émeraude = Chromoxydgrün.
Hellgrüner, dunkelgrüner Lack.
Malachitgrün.

SCHWARZ.

Beinschwarz (trocknet sehr schwer).
*Elfenbeinschwarz (etwas besser).
Kernschwarz (trocknet schwer).
*Rebenschwarz (trocknet langsam).
Blauschwarz (trocknet ziemlich gut).
Korkschwarz (trocknet langsam).
Mineralschwarz.
Lampenschwarz.
Graphit.
Neutraltinte.
Samtschwarz.

ERSTER ABSCHNITT.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE IN DER ÖLMALEREI GEBRAUCHTEN FARBEN.

---

§ 1. WEISS.

1. KREMNITZER- ODER KREMSERWEISS, BLEIWEISS.

(Flake white. — White lead. — Céruse. — Blanc d'argent. — Blanc de plomb.)

Bleiweiß war schon im Altertum bekannt. Ausführliche Anweisungen über die Bereitung finden sich bei Dioskorides, Theophrastus, Vitruv und Plinius. Danach wurde Blei der Einwirkung von Essigdämpfen ausgesetzt, die entstandene Kruste abgekratzt und mit Wasser verrieben, wobei sich dann die Farbe absetzte. Dieses Verfahren hatte sich durch Jahrhunderte erhalten. Von dem Abschaben des gebildeten Bleiweiß erhielt es im 17. Jahrhundert den Namen Schulp- oder Schieferweiß. Eine geringere Sorte, die aber von den besten Malern der Zeit gebraucht wurde, wurde mit gleichen Teilen weißen, gereinigten Tons vermengt und hieß dann „Ceruse". Das holländische Bleiweiß war bis ins 18. Jahrhundert am meisten geschätzt. Im Jahre 1759 wurde die erste Bleiweiß- und Bleizuckerfabrik in Klagenfurt gegründet und dieser Fabrikationsbetrieb in Österreich und Deutschland eingeführt.

Bleiweiß (basisches Bleikarbonat) ist eine Mischung von kohlensaurem Bleioxyd mit Bleioxydhydrat; es wird erzeugt, indem Plättchen Blei auf 4 bis 6 Wochen der Wirkung warmer, mit Kohlensäure geschwängerter Essigdämpfe ausgesetzt worden sind. Dies geschieht, indem spiralig gerollte Bleiplatten

mit etwas Essig in irdene Töpfe gestellt, nur leicht bedeckt reihenweise in Pferdedünger oder Gerberlohe eingegraben werden. Durch die Verwesung entwickelt sich Kohlensäure und Wärme, welche der weiteren Zersetzung des Metalles förderlich sind. Es bildet sich Bleizucker (Bleiessig) und daraus durch die Kohlensäure Bleiweiß.

Eine Verbesserung dieses sogenannten holländischen Verfahrens besteht in dem Kammerverfahren (deutsches oder österreichisches Verfahren), wobei an Stelle der irdenen Töpfe hölzerne mit Pech wasserdicht gemachte Kisten (Tröge) in einer Reihe von heizbaren Kammern aufgestellt werden. Die zur Oxydation bestimmten Bleiplatten werden aufgehängt und dem in den Holztrögen enthaltenen Essig ausgesetzt; gleichzeitig wird Kohlensäure in die Kammern eingeleitet.

Bei dem französischen und englischen Verfahren geht man von einer Lösung von Bleiglätte in Essig resp. Bleizucker aus und fällt Bleiweiß durch gereinigte Kohlensäure. Das so gewonnene Bleiweiß mahlt man, entweder trocken oder naß; durch Auswaschen mit Wasser wird es von den unzersetzten Anteilen von Bleizucker befreit (weiches Bleiweiß) oder mitsamt den letzteren in Form kleiner Kegelchen (Hütchen) gebracht und getrocknet.

Kremserweiß kommt auch in Form von viereckigen Stücken (Broten) von ca. 450 g in den Handel. Naßgemahlenes Bleiweiß wird hierbei mit ca. 2% Bleizucker versetzt, das Wasser durch Pressen abgeschieden und unter Druck zu Broten geformt, wodurch es große Dichtigkeit erhält (hartes Bleiweiß).

In der Ölmalerei spielt Kremserweiß eine hervorragende Rolle als vollkommenste weiße Farbe, die wir haben. Es ist unentbehrlich für Fleisch, Weißzeug, Himmel und alles, was hell und rein oder auch zugleich kalt in der Farbe erscheinen soll.

Mit Öl gerieben und längere Zeit dem Licht entzogen, dunkelt es mehr oder weniger nach. Gegen Schwefelwasserstoff ist es empfindlich und wird von demselben gebräunt oder geschwärzt (Bildung von schwarzem Schwefelblei). Durch das Öl und die Firnisschichte am Bilde ist es aber genügend vor der Einwirkung des Schwefelwasserstoffes der Luft geschützt. Für

Wasserfarbenmalerei sollte es nicht verwendet werden. Ist jedoch eine Schwärzung eingetreten (z. B. bei mit Bleiweiß erhöhten Lichtern auf alten Zeichnungen), so hilft ein Betupfen der geschwärzten Stellen mit Wasserstoffsuperoxyd.

Vor Anwendung von Mischungen mit schwefelhaltigen Farben (Kadmiumgelb, Zinnober) wird gewarnt; diese Warnung ist jedoch nur zutreffend, wenn diese beiden Farbkörper nicht von entsprechender Reinheit sind.

Um Bleiweiß auf seine Reinheit zu prüfen, löst man eine Probe in verdünnter Salpetersäure auf; es darf kein Bodensatz zurückbleiben. Von Zinkweiß und Permanentweiß (Schwerspat) unterscheidet es sich dadurch, daß es durch Befeuchten mit Schwefelalkalien (Schwefelammonium) sich schwärzt, während die ersten beiden unverändert bleiben.

Zusätze von Gips, Kreide oder weißem Ton werden als Fälschung des Bleiweiß angesehen.

Zur Dekorationsmalerei, zu Skizzenfarben wird das Bleiweiß mit geringeren weißen Materien, hauptsächlich Schwerspat (schwefelsaurer Baryt), vermischt. Solche Gemenge kommen im Handel unter verschiedenen Namen vor, wie Venetianischweiß, Hamburgerweiß; noch geringer ist das Holländerweiß (vgl. S. 19). Derartige Qualitäten sind für Künstlerfarben ungeeignet; sie decken auch viel weniger.

Reines Bleiweiß oder Kremserweiß ist die raschest trocknende Ölfarbe; sie erfordert auch das geringste Ölquantum (auf 100 Gewichtsteile Farbstoff nur 10—15 Teile Öl).

Beim Reiben des trockenen Pulvers ist wegen der Giftigkeit der Bleifarbe Vorsicht am Platze. Längeres Einatmen des Bleistaubes führt die gefürchtete Erscheinung der Bleikolik herbei. Das Feinreiben sollte deshalb stets in angefeuchtetem Zustande geschehen.

Anmerkung: Das beim holländischen und deutschen Verfahren gewonnene Bleiweiß enthält immer eine gewisse Menge Bleizucker, der sich bei Verwendung der in Öl angeriebenen Farbe in der Weise bemerkbar macht, daß das Bleiweiß seine Deckkraft verliert und sich seifenartig verarbeitet. Es wird deshalb angeraten, die bleizuckerhaltige Farbe durch Auswaschen von löslichen Bleisalzen möglichst zu befreien, bevor sie mit Öl angerieben wird.

2. ZINKWEISS.

(Chinesischweiß. — Zinc white. — Blanc de zinc.)

Zinkweiß ist eine verhältnismäßig neue Farbe. Im Mittelalter war es unter dem Namen nix alba (weißes Nichts) bekannt, weil es beim Verbrennen von Zink als weißer Dampf auftritt. Als weiße Farbe wurde es im Jahre 1787 von Courtois in Dijon zuerst empfohlen. Die Fabrikation hatte jedoch wegen der kostspieligen Herstellung wenig Erfolg. Erst um 1849—50, als zahlreiche in Bleiweißfabriken beschäftigte Arbeiter an der Bleikolik erkrankten, ging man an die Prüfung der Verwendbarkeit des Zinkoxydes als Malerfarbe.

Bei der Herstellung ist wesentlich, daß das Zink rein ist. Es wird in Schmelztiegeln oder Retorten im Schmelzofen bis zu seinem Siedepunkt erhitzt, wobei der austretende Dampf zu weißem Oxyd verbrennt und in besonderen Kammern kondensiert wird.

Dieses Weiß ist weniger leuchtend und rein weiß als das Kremserweiß, dabei für die Behandlung nicht angenehm, indem es leicht etwas Schleimiges, Flüssigzähes an sich hat. Aber es verändert sich bei der Mischung mit allen anderen Farben (schwefel-, kupfer-, erdpechhaltigen) gar nicht und auch diese erleiden nur die Veränderungen, welche sie auch ohne die Mischung haben würden. Von Schwefelwasserstoff wird es nicht angegriffen. Es trocknet nur sehr schwer, während das Kremserweiß als Trockenmittel wirkt, und wenn man daher seine Malerei durchaus länger naß halten will und muß, so wird es vorteilhaft sein, sich des Zinkweiß zu bedienen.

Für die ersten Studien nach der Natur dürfte es daher Anfängern sehr willkommen sein, um dadurch die Farben mehrere Tage naß zu erhalten. Soll die Malerei schneller trocknen, so muß ein wenig Trockenöl hinzugenommen werden.

Bei der Benutzung für Kunstwerke ist darauf aufmerksam zu machen, daß dieses Weiß eine sehr geringe Leuchtkraft hat, und sehr dick aufgetragen leicht Risse bekommt. Wenn aber die Chemie ermöglichen könnte, daß dasselbe so konsistent körperlich und leuchtend würde wie das Kremserweiß, so würde es ein großer Vorteil sein, es statt dessen zu be-

nutzen, da es keine Farbe verändert, noch selbst von ihr angegriffen wird.

In neuerer Zeit wird eine Mischung von Kremserweiß und Zinkweiß als Malerfarbe empfohlen und unter dem Namen Neuweiß eingeführt. Sie verbindet die Vorzüge beider Farben.

Um die Reinheit von Zinkweiß zu prüfen, erhitzt man eine kleine Probe im Probiergläschen; sie darf kein flüchtiges Produkt abgeben und keinen dauernden Farbenwechsel aufweisen. In warmer verdünnter Salpeter- oder Salzsäure muß es sich vollständig ohne Aufbrausen lösen.

Obwohl mannigfache Versuche gemacht wurden, andere weiße Farben in der Ölmalerei zu verwenden, sind doch Bleiweiß und Zinkweiß die einzigen von Bedeutung geblieben. Weder Barytweiß (Permanentweiß, Blanc fixe), das nur als Verfälschung dient, noch Pattinsonsweiß (Bleioxychlorid) oder Lithopon (ein Gemenge von Zinksulfid mit Baryumsulfat) kommen als Ersatz in Betracht. Das letztere ist zwar deckend genug und gegen Schwefelverbindungen unempfindlich; aber es hat meist die Eigenschaft, sich am Licht grau zu färben.

§ 2. GELB.

3. NEAPELGELB.

(Naples Yellow. — Jaune de Naples. — Jaune d'Antimoin.)

Neapelgelb ist eine für Ölmalerei vorzügliche und gut deckende Farbe. Bei den Malern des 15. Jahrhunderts unter dem Namen Giallolino bekannt, wurde darunter eine vulkanische, bei Neapel gegrabene hochgelbe Erde verstanden, die jetzt künstlich hergestellt wird. Es zählt zu den Bleifarben und unterliegt wie diese dem Einfluß des Schwefelwasserstoffgases. Seiner Zusammensetzung nach ist es im wesentlichen antimonsaures Bleioxyd, welches in verschiedenen Abstufungen, nach Helligkeit und Farbe, durch die verschiedenen Methoden bei der Herstellung und namentlich durch die verschiedenen Hitzegrade beim Schmelzen hervorgebracht wird. Das Reiben und Mischen des Neapelgelb muß mit vieler Sorgfalt geschehen,

es darf niemals mit einem eisernen, stählernen Spachtel aufgenommen und angerieben werden, sonst wird es augenblicklich grün. Die Spachtel von Horn oder Elfenbein sind überhaupt und für alle Fälle die besten.

Mit Kobalt, Berliner Blau und dergleichen vermischt gibt es sehr schöne hellgrüne Töne, für Landschaftsmalerei fast unentbehrlich in den Lichtmaßen der Blätter und Baumpartien, ebenso für Blumen, gelbe Metalle, hellgelbe Gewänder u. a. m. Bei Schatten und Reflexen der Fleischtöne ist es oft besser als Weiß zu verwenden, was leicht hierfür zu kalte[1]) und schwere Töne gibt. Neapelgelb soll andere Farben angreifen und verändern, so namentlich in Mischungen mit Eisenfarben schwache Tonveränderungen erleiden.

Anmerkung: Die englischen Neapelgelb sind zumeist Mischfarben aus Kadmium und Zinkweiß, die unter der Bezeichnung Jaune brillant bekannt sind. Jetzt ist für diese Mischfarbe der Namen Brillantgelb von einer Reihe von deutschen Farbenfabriken eingeführt.

4. DIE OCKERFARBEN.

A) LICHTER OCKER.

(Yellow Ochre. — Ocre jaune.)

Alle Ockerarten, die hellen wie die dunklen, sind seit dem Altertum bekannt. Am meisten geschätzt sind jetzt die Gruben in Frankreich, Italien und England. Deutschland hat in Ocker im Harz bedeutende Fundstätten.

Um die Ocker und alle anderen Erdfarben von ihren natürlichen Verunreinigungen zu befreien, werden die Brocken oder Klumpen, meist am Fundorte selbst, zuerst in Pochwerken zerkleinert und dann einem Reinigungsprozeß durch Schlämmen in Wasser unterzogen. Die steinigen Teilchen setzen sich schnell zu Boden, während die im Wasser länger schwimmende Farbe in ein zweites Becken geleitet wird, wo sie zu Boden sinkt. Diese Operation wird 3—4 mal wiederholt. Die geschlämmten Ocker

---

[1]) Kalt nennt man in der Malerei alle Farbentöne, welche in das bläuliche, warm alle, welche in das gelbliche und gelblichrötliche gehen. Jede Farbe, jeder Farbenton kann daher kalt oder warm sein (warmrot, kaltrot, warmes Grau, kaltes Grau usw.)

sind nicht nur sandfrei, sondern auch gewaschen, d. h. von löslichen Salzen befreit, was für die Verwendbarkeit der Farbe nicht unwesentlich ist.

Die hellen, wie auch alle anderen Arten von Ocker bestehen aus Eisenoxydhydrat, Tonerde und Kieselsäure nebst Kalk in verschiedenem Mengenverhältnis.

Über das Prinzip der Herstellung der künstlichen Ocker durch Fällung der Lösungen von Eisensalzen (Eisenvitriol) mittels Soda oder Kalkmilch ist in der Einleitung bereits gehandelt worden. Man kann z. B. 1 Gewichtsteil kristallisierten Eisenvitriol und 3 Teile Alaun in viel Wasser lösen und heiß mit 5—6 Teilen gelöster Kristallsoda fällen. Der anfänglich mißfarbige Niederschlag wird filtriert, an der Luft getrocknet, verrieben und mit Wasser ausgewaschen.

Die so gewonnenen Farben werden Marsfarben[1]) oder auch Eisenlacke (Laques de fer) genannt.

Das Gelb des Ocker ist vortrefflich, obgleich dem Anschein nach gewöhnlich und keineswegs von hervorragend schöner Färbung. Für die Fleischtöne ist es unentbehrlich und überall gut zu gebrauchen. Die Farbe verliert, mit rot und weiß vermischt, niemals von ihrer Reinheit, um so weniger, da sie auch keine andere Farbe angreift und auch von keiner anderen Farbe angegriffen wird. Diese kostbare Eigenschaft verstattet dem Maler, den Ocker ohne Furcht mit allen übrigen Farben, Neapelgelb vielleicht ausgenommen, zu vermischen. Er deckt ziemlich gut auf der Leinwand, ohne undurchsichtig zu sein.

B) DUNKLER GELBER OCKER, MITTEL- ODER STEINOCKER, OCRE DE RUE[2]). GOLDOCKER.

Die dunklen Ocker sind in der Zusammensetzung den hellen ähnlich, nur sind die Anteile von Eisenoxydhydrat größer. Beim Brennen oder Glühen verliert das Eisenoxydhydrat sein chemisch gebundenes Wasser und die Farbe nimmt einen roten Ton an (siehe gebrannte Ocker). An Bindemittel bedarf Goldocker

---

[1]) Marsocker Nr. I ist künstlich bereiteter lichter Ocker. Marsocker Nr. II ebenso künstlich bereiteter Goldocker.

[2]) Fälschlicher Weise Ocre de rue geschrieben, da es eigentlich Ocre de ru (alt für ruisseau) heißen sollte.

etwa 70%, der italienische oder römische Dunkelocker etwas weniger (60%); ihre Trockenfähigkeit ist nicht geringer als die des lichten Ockers.

Mit Weiß vermischt werden die dunklen Ocker stumpfer im Ton und sind daher selten zu den Lichttönen im Fleisch, wenn diese leuchtend und brillant gefärbt erscheinen sollen, zu gebrauchen. Am brillantesten ist der Goldocker; der Mittelocker, Ocre de rue, ist stumpfer und milder in der Farbe, der Steinocker geht ein wenig ins grünlich-graue. Alle Ocker, zumeist Goldocker werden häufig mit organischen Farben (Teerfarben) aufgefärbt.

Sie decken gut, ohne zu körperlich zu sein, und mit Berliner Blau geben sie ein sehr brauchbares warmes Grün, so wie mit Schwarz und etwas Braunrot vortreffliche Töne.

5. KADMIUMGELB.

(Schwefelkadmium. — Kadmium Yellow. — Aurora Yellow. — Jaune brillant. — Jaune de Kadmium.)

Die mehrfach gemachte Beobachtung, daß unreines Zinkerz, in Säuren gelöst, mit Schwefelwasserstoff einen gelben Niederschlag gibt, führte 1818 zur Entdeckung des Kadmiums, und erst 1829 ist von Melandri die Verwendung des Schwefelkadmiums als Malerfarbe speziell für Ölmalerei eingeführt worden.

Schwefelkadmium, eine äußerst brillante, gelbe leuchtende Farbe, vom Zitronengelb bis zum Orange und Orangerot gehend, wird in vier bis fünf Nuancen hergestellt, es ist sehr deckend und äußerst stark färbend, trocknet langsam. Wegen seiner scharfen Brillanz und überaus stark färbenden Natur ist es nur in besonderen Fällen und in sehr kleinen Teilen zu andern Farben gemischt zu gebrauchen. Es hat sich aber als eine sehr beständige Farbe erwiesen; nur die ganz hellen und zitrongelben Nuancen nehmen, dem direkten Sonnenlichte ausgesetzt, mit der Zeit eine schmutziggelbe Farbe an. Mit Farben, die aus Kupfermischungen (als Malachitgrün, Schweinfurtergrün [Vert-Paul-Veronèse], Grünspan), bestehen, soll es nicht gemischt werden.

Unter der Bezeichnung Jaune brillant oder Brillantgelb ist jetzt eine sehr viel gebrauchte Farbe im Handel, in einer helleren, sehr lichten, milden, gelben und einer dunkleren stärker gefärbten, etwas rötlicheren Art, die dem Neapelgelb in der Färbung am nächsten steht. Sie ist aus Weiß und Schwefelkadmium gemischt (vgl. oben unter Neapelgelb), trocknet ganz gut, aber nicht schnell und hat sich bis jetzt als eine gute, solide Farbe bewährt, die zu hellen und sehr leuchtenden Koloriten oder Färbungen sehr gute Dienste leistet.

6. INDISCHGELB.

(Indian Yellow. — Piuri, Purree. — Jaune Indien.)

Zu den neueren Farben zählt das vor etwa 75 Jahren bekannte Indischgelb. Der eigentliche Ursprung ist ungewiß. Einige nehmen an, der Farbstoff werde aus dem Urin von mit Mangoblättern gefütterten Kühen bereitet. Nach anderen Angaben ist es der Saft eines Strauches (Memecylon tinctorium), dessen Blätter die Indier zum Gelbfärben gebrauchen.[1]) Den chemischen Bestandteilen nach ist es das Magnesiumsalz der Euxanthinsäure.

Das Rohprodukt kommt in Form von faustgroßen Kugeln in den Handel und muß für Malzwecke erst gereinigt werden, indem man es mit siedendem Wasser auswäscht, und ein oder zwei Tage eine gesättigte Lösung von Salmiak darauf wirken läßt. Die Behandlung mit heißem Wasser wird dann wiederholt.

Halb durchsichtig, dem Gummi-Gutti ähnlich, aber nicht so brillant, tiefer und milder in der Farbe, kann es lasierend gebraucht werden, um eine gelbe Farbe schöner und tiefer herzustellen. In Öl angerieben zählt Indischgelb zu den permanenten Farben. Manche Sorten sollen ein Nachdunkeln im Sonnenlicht gezeigt haben, was vermutlich von einer ungenügenden Reinigung herrühren dürfte.

---

[1]) Bouvier sagt, er wäre einer der ersten gewesen, die das Indischgelb auf dem Kontinent bekannt gemacht hätten. Vorher, d. i. 1820, war es nicht sehr bekannt. Es wurde in London die Unze für 6 Schilling, das ist ungefähr 6 Franken verkauft. „Allein," so fügt er hinzu, „es ist übrigens so leicht und so sehr ergiebig, daß man mit einer Unze viele Jahre ausreichen kann, denn man braucht nur wenig davon."

Als Lackfarbe, zu denen es gezählt werden muß, trocknet Indischgelb ohne Trockenöl schwer. In der Vermischung mit Ockern teilt es diesen etwas von seiner Eigentümlichkeit mit, macht sie durchsichtiger und schöner in der Farbe. Es soll sich gelegentlich von der Bildfläche ablösen, dies wird wahrscheinlich nur dann geschehen, wenn bei einer reinen Lasur die Stelle nicht vorher leicht mit Öl angewischt worden ist.

In dickem Auftrag ist es natürlich nicht zu gebrauchen.

7. CHROMGELB.

(Chrome Yellow. — Cromats of Lead. — Jaune de Chrome.)

Die Farbe erscheint in drei Nuancen: hochgelb, orangegelb und rot. Das Hochgelbe ist neutrales chromsaures Blei, durch Niederschlag beim Zusammenbringen einer Bleisalzlösung mit chromsaurem Kalium gebildet (vgl. Einleitung, S. 19). Basisch chromsaures Blei ist orangefarbig. In kristallinischer Form ist es rot.

Die Chromgelb sind gute deckende Farben und als Ölfarben gute Trockner. Am Sonnenlicht bräunen sie sich und gegen Schwefelgase sind sie wie alle Bleifarben äußerst empfindlich. Was vom Chromgelb gesagt ist, dasselbe gilt auch für das Chromrot und Chromgrün, denn unter diesem Namen wird eine gemischte Farbe bezeichnet, die aus Chromgelb und Berlinerblau hergestellt ist. Zwar gebrauchen gar manche Künstler diese und die vorher angeführten unsichern Farben und behaupten, keine beachtenswerten Veränderungen wahrgenommen zu haben. Anfänger aber müssen dieselben gar nicht auf die Palette bringen.

8. BARYTGELB.

(Gelber Ultramarin. — Permanentgelb. — Yellow Ultramarin. — Jaune d' Outremer.)

Unter allen Chromfarben ist das Baryumchromat die haltbarste. Es entsteht beim Zusammengießen der Lösungen von Chlorbaryum mit gelbem chromsaurem Kalium als hellgelber Niederschlag. Es ist eine sehr leuchtende Farbe für Untermalung und Übermalung. Lichter als helles Chromgelb und weniger scharf im Ton, kann es mit allen Farben gemischt

werden, ohne diesen zu schaden, oder selbst Schaden zu leiden. Im Lichte scheint die Farbe grünlicher zu werden.

In dieselbe Reihe gehört das

Zinkgelb

(chromsaures Zink) von intensiver Zitronenfarbe und das

Strontiangelb.

(chromsaures Strontium), das als beständiger gilt als Zinkgelb und ebenso wie dieses auch unter dem Namen „gelber Ultramarin" geführt wird.

Diese Farben dienen meist mit Berlinerblau gemischt zur Herstellung des sog. „grünen Zinnober" und des Permanentgrün.

9. DIE GELBEN LACKE.

(Querzitronlack. — Schüttgelb. — Yellow Madder. — Brown Pink. — Jaune de Gaude. — Stil de graine jaune.)

Unter diesen Bezeichnungen werden eine Reihe von Lackfarben zusammengefaßt, die aus gelben Pflanzenfarbstoffen hergestellt werden. Vornehmlich dienen hierzu die Rinde der amerikanischen Färbereiche (Querzitron), die Beeren von Kreuzdornarten (Rhamnus), der Wau (franz. Gaude) und die wilde Reseda (Reseda luteola).

Die zerkleinerten Pflanzenteile werden mit Wasser ausgekocht, mit einer Alaunlösung und durch Zusatz von Sodalösung (mitunter auch unter Zugabe von Zinnsalz) wie Tonerdelacke als Niederschlag gewonnen.

Aller dieser Farben soll man sich nicht bedienen: Sie gehören zu den unhaltbarsten Farben, denn sie blassen am Lichte zusehends ab, verlieren sehr bald alle Farbe, zumal die gelben Lacke, die mit einem Pigment aus Kreuzbeeren gefärbt sind, aber ebenso die aus Wau präparierten, obgleich diese noch die besten unter ihnen sind, wie Jaune de Gaude (Wau), Schüttgelb. Auch Stil de graine hat keinen Bestand.[1]) Das beste ist, sich nicht an

---

[1]) Bouvier macht an dieser Stelle die treffende Bemerkung: Was das Schüttgelb (von Troye) betrifft, so verdient es keine Erwähnung, es ist gleichsam nur ein Frühstück für die Sonne!

„Ich komme in Versuchung, zu glauben, daß die hübschen Gemählde von Breughel und seine Anverwandten, deren Bäume und Fernen so blau ge-

den Gebrauch aller dieser Farben zu gewöhnen, sie gar nicht auf die Palette kommen zu lassen. Wie alle Lacke sind es schlechte Trockner und ausgesprochene Lasurfarben.

Von gelben Farben, die früher gebraucht wurden, jetzt aber ganz entbehrlich sind, sind noch zu erwähnen:

Massicot, eine Bleifarbe, durch Glühen metallischen Bleies an der Luft gewonnen.

Auripigment (Königsgelb), eine arsenikhaltige giftige Farbe.

Kasselergelb (Mineralgelb), eine künstlich hergestellte bleihaltige Farbe.

§ 3. ROT.

10. LICHTER ROTER OCKER.

(Red Iron Ocre. — Red Chalk. — Ocre rouge.)

Der rote Ocker gehört zu den ältesten bekannten Farben, er ist vielleicht die älteste natürliche Farbe überhaupt. Im Altertum war roter Ocker unter dem Namen Rubrica, Sinopia, Miltos bekannt; roter Bolus, Hämatit (Blutstein) gehörten zur gleichen Farbart.

Alle diese Farbstoffe sind natürliche Eisenoxyde, die mit verschiedenen Mengen mineralischer Verunreinigungen wie Ton, Kreide, Kieselsäure gemischt sind, sie enthalten kein chemisch gebundenes Wasser, wie die gelben und braunen Ocker.

Sie kommen in der Natur vielfach vor, meist an Stellen, wo sie die wichtigsten Eisenerze begleiten oder sogar bilden. Kappadozische Sinopia war wegen ihrer schönen Farbe im Altertum berühmt.

Künstlich wird der rote Ocker durch Brennen des hellgelben Ockers erhalten, indem man diesen auf glühend gemachten eisernen Platten kalziniert. Wenige Minuten sind hinreichend, um ihn zu hellrotem Ocker zu brennen: vorher muß man ihn aber in kleine Stücke zerbrochen haben. Durch dieses Rösten oder

---

worden sind, mit dieser schlechten Farbe ihr Grün gemahlt haben, und daß ihr Grün während der Mahlerei von sehr gutem Farbenton war, allein das Gelb ist ganz verblichen, und nur das Ultramarin ist übrig geblieben."

Brennen des Ockers wird das Eisenoxydhydrat in Eisenoxyd verwandelt.

Diese rote Farbe ist zwar lange nicht so brillant als der Zinnober, allein in sehr vielen Fällen ist der Ocker vorzuziehen, eben weil er milde und zu verschiedenen Mischungen viel geeigneter ist, sowohl für Fleischtöne, Gewänder, in der Landschaft wie auch in bräunlichen Tönen überhaupt. Er hat außerdem noch die unschätzbare Eigenschaft, daß er andere Farben nicht angreift und von ihnen nicht verändert wird, kurz, er ist eine vortreffliche und vollständig dauerhafte Farbe.

11. GEBRANNTER DUNKLER OCKER ODER DUNKEL-BRAUNROT.

(Brunt Ochre. — Brun rouge.)

Braunrot erhält man durch Brennen der dunklen Ocker. Es gibt daher verschiedene Tönungen von gebrannten Dunkel-Ockern, je nachdem Mittel-, Stein-, Goldocker usw. dazu verwendet wurden.

Zum Teile hängt der Farbenton auch von der Temperatur ab, bei welcher die Kalzination vorgenommen wird. Am schönsten sind die Produkte aus Ockern, die möglichst frei von organischen Substanzen und kalkfrei sind.

Zu diesen Farben gehören Eisenoxydfarben verschiedener Benennung und zwar hauptsächlich:

Englischrot, Venetianischrot, Neapelrot, Terra Pozzuoli, Marsorange, Marsrot (letztere zwei aus künstlichen Ockern hergestellt).

Heller, rötlicher als die gebrannten Dunkelocker, Englischrot am wärmsten, Venetianischrot am reinsten rot, Neapelrot milder, aber auch stumpfer in der Farbe, sind sie alle zu Fleischtönen in verschiedenen Fällen mit Weiß und anderen Farben vermischt zu gebrauchen, wo es gilt, feste und leuchtende Töne zu erzielen.

12. ROTES EISENOXYD.

(Persischrot. — Caput mortuum. — Indischrot.)

Die aus mehr oder weniger reinem Eisenoxyd bestehenden Farben, von tiefrot bis violett sind teils Naturprodukte wie das

echte Indischrot oder Persischrot, das etwa 95 % Eisenoxyd enthält; meist werden diese Farben aber künstlich erzeugt, durch Glühen von Eisenvitriol. Ein Eisenoxyd von dunkelroter bis violetter Farbe ist das Caput mortuum (Kalkothar) genannte Rot. Mit etwas Kochsalz gemengt und abermals geglüht entsteht die Farbe, die den Namen Morellensalz führt (ital. Morella = Nachtschatten). Um die Farben von anhaftenden schädlichen Salzen zu befreien, werden sie gewaschen, bis die Abwässer neutral ablaufen. Diese Farben lassen sich leicht verarbeiten, trocknen ziemlich gut, allein man muß nur sehr wenig davon nehmen, besonders in Fleischtönen und sie nicht mit andern Farben gemischt statt der gebrannten Ocker gebrauchen wollen, weil sie so ergiebig sind, daß man nicht Herr darüber wird. Mit Weiß gemischt geben sie einen etwas schweren, kalt roten, zum Violett neigenden Ton.

Diese Eisenoxyde kommen auch unter anderen Namen im Handel vor; am gebräuchlichsten sind die Bezeichnungen: Pompejanischrot, Vandyckrot, Blutrot, Türkischrot, Kaiserrot, Marsviolett.

13. ZINNOBER.

(Cinnober. — Vermillion.)

Zinnober wurde schon im Altertum als Malerfarbe verwendet. Der Name stammt aus dem indischen Kinabari für Drachenblut, mit dem es auch verwechselt wurde. Die lateinische Bezeichnung war Minium (davon auch die Miniaturmaler, die in Handschriften die Buchstaben mit Minium malten). Im Mittelalter wurde die Farbe italienisch Cinaprio, französisch Vermillion (nach vermiculus) genannt.

Bestandteile sind: Schwefel und Quecksilber.

Der natürliche oder Bergzinnober findet sich in Quecksilberbergwerken fertig. Er ist jedoch seltener geworden und die Farbe wird jetzt zumeist auf künstlichem Wege hergestellt.

Das Verfahren besteht im Zusammenschmelzen von Quecksilber und Schwefelpulver in Sublimiergefäßen, wobei das schwarze Schwefelquecksilber in die rote Modifikation übergeführt wird (trockenes Verfahren). Beim sog. nassen Verfahren wird die Mischung und Digerierung bei Gegenwart von Wasser

vorgenommen und der erhaltene „Mohr“ durch Zusatz einer erwärmten Lösung von Schwefelkalium in Zinnober verwandelt.

Durch Modifikation des Verfahrens erhält man verschiedene Tönungen.

Von den allerlei Sorten, die im Handel vorkommen, ist diejenige, welcher eine sehr brillante, dabei ins gelbrot gehende Färbung hat, verdächtig, daß sie mit einem Teil Mennige vermischt ist, welche ein stechendes Orangerot hat.

Man unterscheidet hellere, gelbliche Nuancen, die manchmal wie Mennige aussehen, und dunklere, lackartige wie der sog. Karminzinnober, Scharlach- oder Patentzinnober. Am meisten geschätzt wegen seiner satten Färbung ist der echte chinesische Zinnober (an eigentümlicher Original-Papierpackung kenntlich).

Als wertvolle Farbe wird Zinnober vielfach gefälscht. Unter „Zinnoberimitation“ wird eine mit Eosin aufgefärbte Mennige oder Chromrot bezeichnet, was sich durch eine Probe mit Spiritus und Wasser feststellen läßt. Der echte Zinnober gibt an diese Flüssigkeiten nichts ab.

Die Verwendbarkeit des Zinnobers in der Malerei ist ziemlich groß. Mit Weiß vermischt, gebraucht man ihn gern zu frischen rosigen Tönen, und zu Lilatönen bei sehr frischemKolorit. Er wirkt sehr brillant, wenn er mit rosarotem oder mit karmoisinrotem Lack vermischt oder noch besser mit diesen lasiert wird. Er macht auch mit Weiß die rosigen Töne nicht so kalt als der reine Lack und weniger gelblich als die Mennige. Der Maler wird sich desselben also mit Auswahl, nicht zu allen Tönen bedienen.

Zinnober gehört zu den Farben, die man eigentlich nicht in Tuben aufbewahren sollte; er scheidet sich gerne vom Öl. Es ist besser ihn als Pulver zu haben und nicht eher mit Öl anzumachen, als bis man seine Palette aufsetzt. Man braucht dazu nicht Läufer und Glastafel, es genügt, ihn mit dem Spachtel anzureiben, da er meist sehr fein gepulvert. Man nimmt so wenig Öl als möglich hinzu und muß die Farbe steif und dick anmachen. Es genügen 15—20% Bindemittel.

Eine üble Eigenschaft haftet allen Zinnobersorten, besonders den hellen an: sie werden im Sonnenlicht geschwärzt,

indem der rote Zinnober in eine schwarze Modifikation übergeht (amorpher Zinnober).

Über die Mischbarkeit des nicht genügend gewaschenen Zinnobers, dessen Schwefelanteile der Bleifarbe schädlich sein können, s. Einleitung S. 8.

14. KRAPPLACK.

(Madder. — Madder Lake. — Laque de garance.)

Die Krappflanze und die daraus gewonnene Farbe waren schon im Altertum unter dem Namen Rubia bekannt; in Kleinasien und Indien seit den ältesten Zeiten angewendet, kam der Krapp im frühen Mittelalter nach Italien und Gallien. Südfrankreich wurde im 17. Jahrhundert der Hauptplatz für dessen Anbau und die Fabrikation des Farbstoffes.

Der Krapp, die getrocknete Wurzel der Krappflanze (Rubia tinctorium) kommt meist in gemahlenem Zustand in den Handel als gelbes bis bräunlichrotes Pulver von eigentümlichem Geruch. Das färbende Mittel ist das intensivrote Alizarin und das Purpurin. Diese Substanzen hatten i. J. 1826 Robiquet und Colin aus der Krappwurzel isoliert. Im Jahre 1869 gelang es Graeber und Liebermann, den Hauptfarbstoff des Krapp, das Alizarin, aus Anthrazen künstlich herzustellen.

Seitdem ist die Herstellung der Farbe aus der Krappwurzel fast gänzlich in Wegfall gekommen. Alle Krapplacke werden jetzt aus künstlichem Alizarin hergestellt und nur wenige echte Wurzelkrapplacke sind erhältlich.

Aus der Wurzel wird der Farbstoff durch Behandeln mit verdünnter Schwefelsäure und Auswaschen extrahiert und dann mit Alaun erwärmt, die erhaltene Flüssigkeit mit Natriumkarbonat ausgefällt. Es gibt verschiedene Methoden und auch verschiedene Tonabstufungen der Farbe vom Hellroten und Rosa bis zum Krappviolett und Krappbraun.

Aus Alizarin und Purpurin werden die Krapplacke bereitet, indem man sie in einer möglichst kleinen Menge eines Alkalis (Ammoniak oder Natriumkarbonat) auflöst und aus einer reinen Aluminiumsalzlösung (Alaun) hergestelltes Tonerdehydrat hinzufügt. Auch werden durch Zusätze von Eisen-, Chrom- und Mangansalzen die Tonabstufungen reguliert.

Die tiefroten und violetten reinen Alizerinlacke sind die lichtechtesten Lackfarben, die helleren Rosa-Krapplacke blassen etwas mehr im Lichte ab[1]).

Als Ölfarbe brauchen Krapplacke sehr viel Bindemittel (200 bis 250 %) und trocknen ohne Trockenmittel sehr langsam. In dicker Lasurschicht muß man sie nicht anwenden, wenn Eile bei der Vollendung des Bildes nötig ist.

In Mischung mit anderen haltbaren Farben sind die Krapplacke beständig; naturgemäß wird die Mischung mit Weiß einen kalten Ton annehmen; am besten eignen sie sich zur Mischung mit anderen Transparentfarben.

Krappfarben wechselnder Zusammensetzung gehen auch unter dem Namen Vandyckrot, Rubens-, Rembrandtkrapp, Bettkober-, Steinlack; auch Laque Robert, in mehrfacher Tönung gehört hierher. Man sei aber im Gebrauche dieser unsicheren Farbstoffe vorsichtig.

15. KARMINLACK.

(Kochenillelack. — Carmin. — Crimson lake. — Laque cramoisie.)

Wie andere Lackfarben besteht der Karminlack aus einem an Tonerde gebundenen organischen Farbstoffe, hier aus dem Farbstoff der Cochenille (Coccus cacti).

Man siedet die Masse mit oder ohne Weinsteinzusatz, filtriert und setzt dann Alaun mit etwas Zinnsalz hinzu. Aus der erkalteten Flüssigkeit fällt Pottaschenlösung den Farbstoff (s. S. 22).

---

[1]) Gegen alle übrigen Lacke muß man sehr mißtrauisch sein, denn sicher sind eben nur die Krapplacke. Bouvier hat mehr denn fünfzig Sorten von denen, die nicht aus dem Krapp gemacht sind, versucht und gefunden, daß keine, selbst die beste, länger als einige Monate der Luft und der Sonne Widerstand leistete.

Indessen können auch diese Lacke zum Brennen sehr wohl geeignet sein, wie der venetianische, während gerade die guten Krapplacke beim Brennen grau werden. Für diesen Zweck stellt man vorher mit ihnen Versuche an: Zitronensäure darf sie nicht verändern, durch fixes Laugensalz oder aufgelöste Pottasche dürfen sie nicht violett, vom Weinessig nicht gelblich werden. Nach solchen Versuchen kann man sie brennen und wählt dann die aus, welche die schönste Purpurfarbe geben.

So farbenprächtig auch diese Lacke sind, so wenig lichtbeständig haben sie sich erwiesen. Wenige Stunden Sonnenscheins genügen schon, um diese Farbe in dünnem Auftrage zum Verblassen zu bringen.

Im Handel kommen sog. Krappkarmine vor, meist Gemenge von Krapplack und Karminlack. Auch aus Farbhölzern werden Farblacke bereitet; sie sind jedoch nicht so farbenkräftig wie die Karminlacke.

Gebräuchliche Namen für Cochenillelacke sind Florentiner Lack, Pariser Lack, Münchener Lack.

Die geringe Haltbarkeit aller dieser, wenn auch noch so schönen Lacke, läßt den Wunsch berechtigt erscheinen, sich jeden Gebrauches derselben zu enthalten.

Vielleicht sind die neuerdings hergestellten Teerfarbstoffe Helio-Echtrot oder Permanentrot geeignet, die Karmine zu ersetzen.

Hier sei auch noch der gebrannte venetianische Lack, oder an dessen Stelle gebrannter Karmin angereiht, von dem Bouvier folgendes berichtet:

„Diese Farbe, welche man sich selbst brennen kann, ist von ganz außerordentlicher Kraft. Sie behält im ganzen einen purpurfarbenen Ton und wird durch das Brennen vollständig dauerhaft; eine Eigenschaft, die sie sonst gar nicht hat. Man erhält eine Färbung, die nur mit dem Niederschlag des Cassius-Goldpurpur verglichen werden kann, oder mit der tiefen Farbe der dunklen Purpurnelken, die durch Mischung nur annähernd und unvollkommen erreicht werden könnte. Nichts kann mit der Tiefe dieses Tones verglichen werden, der übrigens nicht ins Schwarze geht, obgleich er ebenso dunkel als dieses ist..

Man bedient sich desselben demnach, wenn er nicht zu Lasuren über ganze Gewänder verwendet wird, nur in den kräftigsten Stellen purpurfarbener, violetter oder brauner Stoffe, selten nur zu den scharfgeschnittenen Tiefen in der Karnation, etwa mit anderen Farben in den Nasenlöchern, dem Innern des Mundes etc. Natürlicherweise wird man ihn nicht immer rein, sondern auch gemischt, mit Asphalt, mit braunen Farben, der Terra di Siena, oder dem Preußischbraun und dem Bister oder auch mit dem dunklen Braunrot oder dem Englischrot ge-

brauchen, je nachdem man Ton und Art dieser Farben oder ihn selbst verändern will. Er gibt allen, aber namentlich den letztgenannten Farben mehr Kraft und Feuer. Man darf ihn aber nur an wenigen Stellen gebrauchen, muß ihn als außerordentliches Mittel für die letzten kräftigsten Drucker und Retuschen aufbewahren, wo die Mischung des Schwarz unter andere Lacke der Durchsichtigkeit der Schönheit der Farbe schaden würde, die man zu erhalten wünscht. Zu allen samtartig dunkelpurpur oder violett gefärbten Gegenständen, also auch Blumen, ist er vortrefflich zu gebrauchen."

Jetzt wird unter Brauner Lack (Brown pink — Stil de grain brun) ein Pflanzenlack verstanden, dessen Haltbarkeit zumindest sehr gering ist.

§ 4. BLAU.

15. ECHTES ULTRAMARINBLAU.

(Lapislazuli-Blau. — Lasursteinblau. — Ultramarine. — Outremer. — Blau d'azur.)

Diese geschätzteste blaue Farbe der alten Meister war durch die Kostbarkeit des dazu verwendeten Lapis lazuli auch die teuerste. Zu Dürers Zeit kostete die Unze 10—12 Golddukaten; Ende des 16. Jahrhunderts zahlte man in Venedig 60 Scudi für eine Unze.

Das Mineral, aus dem echtes Ultramarin gewonnen wurde, kam aus Tibet und transbaikalischen Landschaften auf dem Seewege nach Europa, von ultra mare, jenseits des Meeres, und davon erhielt die Farbe den Namen Azurro ultramarino, zum Unterschied von Azurro citramarino, dem europäischen Blau (Bergblau).

Die Extraktion der Farbe aus Lapis lazuli war eine ziemlich umständliche Prozedur, die manche Künstler selbst vornahmen, um nur wirklich echten Ultramarin zu haben. Welche Sorgfalt darauf gelegt wurde, ist aus den Angaben zu ersehen, die im Anhang zu diesem Abschnitt abgedruckt sind.

Hier lassen wir noch einige der wichtigsten Absätze folgen, die der Autor in seiner ersten Ausgabe dieser Farbe gewidmet hat und die dort mehr als zehn Druckseiten füllen:

„Das Ultramarin ist die edelste blaue Farbe, welche es in der Ölmalerei gibt. Es ist keine durch Kunst erzeugte Farbe, sondern eine aus einem Stein, einer Art Marmor, dem Lapis Lazuli, verfertigte. Dieser Stein ist sehr kostbar. In alter und neuer Zeit ist er nur zu den kostbarsten Ornamenten in Tempeln und prächtigen Palästen oder zu prachtvollen Mobilien verwendet worden. Er wurde früher nur im Orient gefunden, später hat man auch Adern davon in Sibirien entdeckt. Er ist durch und durch blau, durchsetzt mit Weiß, Grau und oft auch mit Schwarz und Braun; Adern, so glänzend wie Gold, durchkreuzen ihn nach jeder Seite und machen den Stein zum schönsten, den man sehen kann, besonders je mehr das Blau überwiegend vorherrscht.

„Diese schöne Farbe ist zugleich die vortrefflichste, die dauerhafteste, aber auch die kostbarste unter allen Farben, welche zur Palette gehören. Sie wird nach der Qualität in verschiedenen Arten oder Nummern und zu verschiedenen Preisen verkauft. Die am vollkommensten dunkelkornblumenblaue ist die beste und teuerste Qualität, von der aus geht es abwärts in fünf bis sechs Abstufungen bis auf die letztere, welche man Ultramarinasche nennt. Will man Ultramarin gebrauchen, so ist es ratsam, nur von den dunkeln, d. h. guten Qualitäten zu nehmen.“

Charakteristische Kennzeichen des Ultramarin.

„Dieses Blau ist keiner Veränderung unterworfen und greift keine andere Farbe an; es widersteht dem lebhaftesten Feuer ohne die Schönheit seiner Farbe zu verlieren, und wenn man ihm etwas vorwerfen wollte, so wäre es nur, daß es, mit Öl gebraucht, je älter es wird, sich gewissermaßen von diesem Bindemittel ausscheidet und dann schärfer und greller blau erscheint. Es wird dann bei Gewändern, bei einem Himmel und in den sanften Halbtönen des Fleisches usw. mit der Zeit brillanter erscheinen und zu stark hervortreten. Immer aber sind diese Übelstände beim Ultramarin außerordentlich viel geringer als andere Übelstände bei verschiedenen blauen Farben.“

Gebrauch, den man von dem Ultramarin machen muß.

„Man gebraucht diese edle und kostbare Farbe heutzutage selten, das Kobaltblau, das ihm in den dunkelsten Nummern sehr

nahe kommt, wird statt seiner genommen, während Ultramarin in früheren Zeiten fast ausschließlich angewendet worden ist.

„Natürlicherweise würde man es niemals zu Untermalungen oder zu sehr gebrochenen Farben verwenden, wo ein Blauschwarz mit einem kleinen Zusatz von Berlinerblau oder Kobalt ausreichend ist, wie etwa gelegentlich bei Gewändern, Lüften u. dgl. m.

„Man gebraucht es nur, wo es sich um sehr reine, brillante und doch nicht scharf und schreiend blaue Töne handelt. In Fleischtönen und in Lüften würde man es mit Weiß und anderen Farben gemischt anwenden müssen, sonst durchschnittlich nur lasierend. Es wird über diese Art der Verwendung seiner Zeit in dem Abschnitt von den Lasuren das Weitere bemerkt werden. Hier nur so viel davon, daß der Zusatz von Trockenöl, der bei den Lasuren notwendig ist, weil die Farbe langsam trocknet, entweder nur mit äußerst wenig Trockenöl gemacht werden muß, damit das sehr gelbe Öl das Ultramarin nicht grünlich färbt, oder, darum besser, mit dem gebleichten Mohnöl, was farblos ist.

„Da alle Eigenschaften des Ultramarin von derselben Substanz, nämlich vom Lapis Lazuli herrühren, so ist zu dem, was im Vorigen gesagt ist, nur noch wenig hinzuzufügen. Da demnach die Ultramarinarten sich nur voneinander unterscheiden, je nachdem sie mehr oder weniger mit Blau gesättigt sind, so wird man natürlicherweise die dunkelsten Arten für alle Töne, die Kraft und Tiefe fordern, oder rein nur für dunkelblaue Gegenstände anwenden.

„Wenn überhaupt, wird man diese dunkle Ultramarinart nur zu Lasuren gebrauchen, rein — wenn die zu lasierenden Gegenstände in das Kornblumenblau — mit mehr oder weniger dunklem Lack gemischt, — wenn sie mehr ins Violettblaue gehen sollen. Über den Zusatz von Trockenöl ist dasselbe zu sagen, wie bei der helleren Ultramarinart, so wie überhaupt für alles übrige hierbei Beachtenswerte auf den Abschnitt von den Lasuren zu verweisen ist.“

16. KÜNSTLICHES ULTRAMARIN.

(New Blue. — French Blue. — Gmelin's Blue. — Guimet's Blue.)

Im Jahre 1814 wurde eine blaue Färbung, die sich später

als von Ultramarin herrührend erwies, in den Sodaöfen von St. Gobain entdeckt. Zwölf Jahre später gelang es Guimet in Toulouse und 1828 Christian Gmelin, den gleichen Farbstoff künstlich herzustellen. Auch dem Arkanisten Köttig in Meißen gelang nach einer von ihm zufällig entdeckten Methode die Herstellung der ehemals so teuren Farbe. Durch Verbesserung der Methode ist Ultramarin heute eine der billigsten Farben.

Zusammensetzung und Eigenschaften der künstlichen Farbe sind die gleichen; sie unterscheiden sich nur durch größere und geringere Widerstandsfähigkeit gegen Säuren oder Alaun. Echtes Ultramarin soll, einem Strom von Wasserstoffgas ausgesetzt, seine Farbe behalten, während das beste künstliche bald grau oder grünlichgrau wird.

Die chemische Zusammensetzung ist die gleiche: Die Ultramarine bestehen aus Tonerde, Kieselerde, Schwefel und Natrium.

Je nach der Herstellungsmethode unterscheidet man Sodaultramarin und Sulfatultramarin. Bei ersterer Art entsteht die blaue Farbe durch Zusatz von Soda beim Schmelzen, bei der zweiten entsteht zunächst eine grüne Masse (grünes Ultramarin), die mit Schwefelzusatz nochmals geröstet, die blaue Farbe ergibt (s. Einleitung S. 20).

Als Ölfärbe angerieben hat Ultramarin die Eigenschaft, sich vom Öle abzusetzen; man fügt deshalb etwas Wachs hinzu.

Die guten Sorten sind absolut lichtechte Farben, sowohl für sich allein als auch in Mischungen mit andern Farben.

17. BERLINERBLAU[1]).

Die im Jahre 1704 von Diesbach in Berlin entdeckte, intensiv blaugrüne Farbe ist eine Verbindung des Eisens mit organischem Zyan (Ferro-Zyanür-Zyanid); es entsteht durch Ein-

---

[1]) Das englische Berlinerblau, bloß mit Gummiwasser angemacht, der freien Luft und im Sommer sogar der Sonne ausgesetzt, hat sich vollkommen gehalten und zwar bei Versuchen bereits weit über dreißig Jahre. Während dieser beträchtlich langen Zeit hat es gar keine merkliche Veränderung erlitten, obgleich es mit Kremserweiß sowie mit gelben und roten Ockern und verschiedenen anderen Farben vermischt war. Dagegen hat sich dasjenige, welches mit Zinnober versetzt war, ziemlich verändert, allein auch diese Veränderung erfolgte erst einige Jahre nachher, nachdem es zur Probe ausgestellt

gießen einer Lösung von gelbem Blutlaugensalz in eine Lösung von Eisenvitriol oder Eisenchlorid. Während andere Verbindungen des Zyans[1]) (z. B. Zyankalium) sehr giftig sind, ist es das Berlinerblau nicht. Die Handelsarten sind vielfach mit Zusätzen (Kreide, Gips, Ton, Stärke oder Magnesia) gestreckt, und bei der großen Ausgiebigkeit der Farbe genügt eine kleine Quantität zur Tönung einer Mischfarbe.

Berlinerblau ist eine sehr schätzbare Farbe für die Ölmalerei, weil es mit verschiedenem Gelb vermischt alle Arten schönes Grün hervorbringt und mit Weiß, Lack, Schwarz oder rotem Ocker gemischt, mannigfaltig gebraucht werden kann. Ganz rein und nur mit Weiß vermischt, hat sein Ton etwas so außerordentlich hartes und schneidendes, daß es mit anderen Farben schwer in Harmonie zu bringen ist.

So vortrefflich das Berlinerblau für die mannigfaltigsten Arten dunkeln und helleren Grüns ist, so darf man es doch niemals zu dem Grün und Grauviolett der Mittelgründe und namentlich nicht der Fernen in der Landschaft gebrauchen. Diese müssen stets mit Kobalt oder Ultramarin gemischt werden, sonst werden sie zu den Tönen der Luft unharmonisch erscheinen.

Pariserblau, Antwerpenerblau, Miloriblau, Mineralblau, Preußischblau

sind die Namen für Farben aus Eisenzyan-Verbindungen (Eisen-Zyanür-Zyanid), die wie das Berlinerblau hergestellt sind. Die Nuancen sind sehr gering und fast immer nur bei den Mischungen mit Weiß oder anderen Farben hervortretend, wobei eines mehr als das andere ein kaltes, hartes Blau oder einen etwas grünlicheren, immer aber schwereren Ton gibt. Das Mineralblau, welches am meisten ins grünlich-blaue geht, hat oft Beimengungen von Kreide. Das Antwerpenerblau ist eine hellere Mischfarbe.

---

war. Hieraus ersieht man, daß ein gutes Berlinerblau in Wasser gebraucht, fast unveränderlich ist. In Öl angewandt ist es nicht ganz das nämliche, denn es wurde etwas grünlicher oder bräunlicher, jedoch sehr wenig bei gut präparierter Farbe, viel stärker bei weniger guten Präparaten.

[1]) Zyan, chemische Verbindung von Kohlenstoff und Stickstoff.

18. KOBALTBLAU.

(Cobalt. — Bleu de Thenard.)

Als kobalthaltige Farbe war früher die Smalte (Kobaltsilikat) bekannt. Seit das Kobaltblau fabrikmäßig hergestellt wird (seit 1823 von den sächsischen Bleifarbenwerken; erfunden wurde es von dem Arkanisten Joseph Leithner in Wien im Jahre 1795), bildet es eine Hauptfarbe der Malerpalette, wegen seines helleuchtenden Tones und seiner Beständigkeit, sowohl allein als auch in Mischungen.

Die künstlich hergestellte Farbe besteht wesentlich aus Kobaltoxydul und Aluminiumoxyd, mit oder ohne Gehalt von Phosphorsäure oder Arsensäure, die von der Fabrikation herrühren (s. Einleitung S. 17).

Zum Unterschied von Ultramarin wird es von verdünnten Säuren nicht angegriffen; auch gegen Laugen ist es unempfindlich.

Mit Öl angerieben zeigt es die Eigenschaft, sehr schnell zu trocknen und teilt diese Trockenkraft auch den mit ihm gemischten Farben mit. Der Kobalt kann also mit Ultramarin, mit Schwarz und Braun in der Absicht, das Trocknen dieser Farben zu beschleunigen, vermischt werden, um so mehr, da es hierzu nur eines Zwanzigteils und noch weniger bedarf, um den gewünschten Erfolg, die Beschleunigung des Trocknens der Farben, welche von selbst sehr langsam trocknen, zu erreichen.

In den Farbenhandlungen verkauft man den Kobalt in drei Arten. Die Verschiedenheit dieser Färbungen entsteht durch den größeren oder geringeren Kobaltgehalt und durch verschiedenartige Operationen beim Glühen. Es ist eine vollkommen sichere und gute Farbe, die mit allen Farben vermischt werden kann ohne Nachteil für diese, insoweit letztere ebenfalls gute und sichere Farben sind.

Die trocknende Eigenschaft des Kobalt ist, wenn man größere Flächen damit zu decken hat, sehr unbequem, zumal mit Weiß gemischt, wie das in dem Himmel einer großen Landschaft oder eines historischen Bildes der Fall ist. Es bleibt da nichts übrig, als schnell zu arbeiten oder statt des Kremser-

weiß das langsamer trocknende Zinkweiß zu benützen, und der Anfänger muß durch öftere Übermalung die Feinheit des Tons zu erreichen suchen, die er beim erstenmal nicht hat erlangen können. Dies natürlich immer nur, wenn die Untermalung genügend trocken ist.

Eine Mischung von Kobaltblau und Pariserblau wird unter dem Namen Cyanine (Leitsh Blue) in den Handel gebracht. Es soll ziemlich beständig sein.

19. INDIGO.

Unter diesem Namen versteht man die schon im Altertum in Indien erzeugte tiefblaue Farbe, die aus der Indigofera, auch aus den Färberwau oder Waid (Isatis tinctoria) durch einen eigentümlichen Zersetzungsprozeß (Faulgärung) gewonnen wird. Je nach dem Ursprung sind die Indigosorten verschieden (Bengal, Java, Kurpah, Madras u. a.). Die guten Sorten können mit Öl angerieben als Malerfarbe dienen.

Als Ölfarbe ist Indigo ein tiefes Schwarzblau, das mit Weiß einen stumpfen Ton annimmt.

In bezug auf Haltbarkeit läßt die Farbe wohl zu wünschen übrig; sie wird auch nur gelegentlich und sehr wenig verwendet, obwohl sie in Mischungen mit Weiß und Ocker sehr gut brauchbare graue Töne gibt.

Neuester Zeit ist durch den künstlichen aus Teerprodukten hergestellten Indigo der echte fast vollständig verdrängt.

Als blaue Farbe käme noch in Betracht das ·

20. BERGBLAU.

(Bice. — Blue Verditer. — Cendres blues.)

Es wird entweder durch Vermahlen des Minerales Azurit (Kupferlasur) gewonnen oder künstlich hergestellt durch Fällung aus einer Kupferlösung (s. S. 19). Ehemals ein sehr geschätztes Blau, ist es jetzt wenig mehr im Gebrauch, weil das Öl den Farbenton sehr verändert.

§ 5. GRÜN.

21. GRÜNE ERDE.

(Green Earth. — Terre Verte. — Terre de Verone.)

Von natürlichen grünen Farben kommen in erster Reihe die grünen Erden in Betracht. Sie sind Tonerden, mit kieselsaurem Eisen als färbendes Moment.

Besonders schön ist die am Monte Baldo gegrabene Veroneser Grünerde, dann weniger tiefgefärbt die böhmische und das Tiroler Grün.

In der Ölmalerei spielt sie bei Übergangstönen im Fleisch eine gewisse Rolle, sie trocknet auch recht gut; als halbdurchsichtige Farbe kann Grünerde zum Brechen von Lasuren gute Dienste leisten.

22. GRÜNER LACK, HELL UND DUNKEL.

Man hat mehrere grüne Lackfarben, sie sind aber alle zu verwerfen. Sie bestehen aus gelbem Lack, Berliner oder Pariser Blau, der Rinde von Quercitron oder dem eingedickten Saft der Kreuzbeeren, also aus sehr vergänglichen Pflanzenstoffen und Tonerde, die sehr bald, auch mit Firnis aufgetragen, nur einen stumpfen grauen Ton zurücklassen.

23. GRÜNER ZINNOBER.

(Gemischte Grün.)

Unter dieser (eigentlich widersinnigen) Bezeichnung sind Mischfarben aus Blau und Gelb zu verstehen und zwar sind es meist Mischungen von Pariserblau oder Ultramarin mit Chromgelb, Zinkgelb oder gelben Lacken. Am haltbarsten ist die Mischung von Chromoxyd mit Kadmium oder Strontiangelb (Behrendtgrün) oder das Permanentgrün, das aus Chromoxyd und Kadmium oder Zinkgelb bereitet wird.

Hierher gehört auch Viktoriagrün, dann die sog. Olivegrüne, Seidengrün, Moosgrün, Preußischgrün und Hookersgrün. Das letztere, zumeist als Aquarellfarbe bekannt, ist eine Mischung von Pariserblau mit Gummigutt oder gelben Lacken.

Es gibt gelbgrünen, hellgrünen und dunkelgrünen Zinnober, je nach der Art der Mischung von Blau und den Chromgelben. Dieser Bestandteil ist nicht sehr zutrauenerweckend. Trotzdem werden diese sehr deckenden Farben vielfach und zwar nicht allein von Landschaftsmalern gebraucht. Am Licht sind sie oft nachgedunkelt durch die Beigabe von Chromgelb. Jedenfalls sind es unsichere Farben.

24. CHROMOXYDGRÜN, CHROMGRÜN.

(Chrome Green. — Viridian. — Vert émeraude.)

Bei der Analyse des sibirischen Rotbleierzes hatte Vauquelin das Chrom entdeckt und Chromoxydgrün zuerst hergestellt. Wann es als Malerfarbe Verwendung fand, ist unbekannt. Das lasierende Chromoxyd ist von Parmentier und gleichzeitig (1838) von Guignet entdeckt worden.

Chromoxydgrün wird hergestellt, indem man rotes, doppeltchromsaures Kalium pulvert, mit $^1/_8$ seines Gewichts Schwefelpulver mischt und das Gemenge angezündet. Die resultierende Masse wird mit Wasser ausgekocht (um die löslichen Salze zu entfernen) und nochmals geglüht.

Das Chromoxyd feurig wird durch Zusammenglühen von doppeltchromsaurem Kali mit Borsäure gewonnen.

Beide Arten von Chromoxydgrün werden von den Chemikern als unübertrefflich haltbare Farben gerühmt. Auch können sie mit allen Farben ohne Schaden verbunden werden. Ihre Trockenkraft ist gut.

25. SCHWEINFURTERGRÜN, DECKGRÜN.

(Emerald Green. — Vert Paul Véronèse.)

Dieses Grün wurde im Jahre 1814, nach einer Version von Ruß und Sattler in Schweinfurt, nach anderen von Mitis in Wien zuerst dargestellt. Aber erst 1822 hat Liebig die einfachsten Methoden bekannt gemacht. Es bildet sich durch Verbindung von essigsaurem Kupfer und Arsenik (arsenig-essigsaures Kupfer). Wie alle Kupferfarben ist Schweinfurtergrün gegen Schwefelwasserstoff sehr empfindlich und überdies eine der giftigsten Farben. In der Landschafts-Malerei wird es noch

giftigsten Farben. In der Landschafts-Malerei wird es noch vielfach angewandt, obwohl es sich nicht mit allen Farben verträgt, am wenigsten mit Kadmiumgelb, durch das es sehr bald schwarz wird.

Außer den obigen Namen hat es noch zahlreiche Benennungen wie: Mitisgrün, Patentgrün, Kaisergrün, Neuwieder-, Jasnügergrün und andere.

Das Scheelesche Grün (von dem Schweden Scheele zuerst hergestellt), ein Vorläufer des Schweinfurtergrün und ebenso giftig, ist arsenigsaures Kupfer. Es ist heute kaum mehr im Gebrauch.

26. BERGGRÜN, MALACHITGRÜN.

(Green Bice. — Vert de Montagne.)

Dieses grüne Kupfermineral wurde früher viel verwendet. Die Kupferminen in Sibirien und Australien liefern schöngefärbtes Malachitgrün, das aus Kupferhydrat und Karbonat besteht. Durch sorgfältiges Mahlen wird die Farbe für Malzwecke gebrauchfähig. In unreiner Luft wird die Farbe leicht angegriffen; mit Kadmium soll sie nicht gemischt werden.

Jedenfalls ist sie mit Vorsicht zu gebrauchen und durch Firnisschichten zu isolieren, ehe man, wenn sie rein gebraucht wird, mit anderen ganz oder halb durchsichtigen, warmen Farben darüber lasieren kann. Durch Mischung sicherer Farben lassen sich dieselben Farbentöne herstellen, und es ist deshalb ratsam, die oben genannten Kupferfarben ganz von der Palette zu verbannen.

27. KOBALTGRÜN (ZINKGRÜN).

(Cobalt Green. — Vert de Cobalt.)

Von dieser Farbe, die aus Zinkoxyd und Kobaltoxydul besteht, werden helle und dunkle Nuancen hergestellt. Sie haben sich als gute und sichere Farben erwiesen, deren Gebrauch aber doch im ganzen ein beschränkter geblieben ist, da sich der Ton und die Art dieser Farbe nicht oft verwenden läßt. Die dunklen Töne sind in Öl fast durchsichtig, die hellen enthalten bis doppelt soviel an Zinkoxyd.

Ende des 18. Jahrhunderts wurde die Farbe von dem Schwe-

den Rinmann zuerst dargestellt und führt auch nach ihm den Namen Rinmannsgrün.

28. BLAUGRÜNOXYD UND GRÜNBLAUOXYD.

Unter diesem Namen sind neuerlich künstlich erzeugte Farben im Handel, die durch Glühen inniger Gemenge von Chromoxyd, Tonerde und Kobaltoxydul hergestellt werden. Die Farben sind dem Kobaltblau verwandt und widerstehen allen Einflüssen. Aus der Art der Mischung resultiert die Verschiedenheit der Tönungen.

29. GRÜNSPAN.

(Verdigris. — Verdet de Montpellier.)

Der Farbstoff, eine Zersetzung des Kupfermetalls durch Essig (basisches Kupferazetat) war schon im Altertum bekannt. Durch das ganze Mittelalter war die Farbe wegen seiner Brillanz sehr geschätzt und man suchte die in dessen salzhaltiger Natur gelegenen Schwierigkeiten durch Isolierung von den anderen Farben zu umgehen.

Neuerer Zeit ist seine Verwendung in der Malerei geringer geworden, da beständigere Grüne aus Chrom und Kobalt seine Stelle eingenommen haben.

Eine besondere Sorte ist der kristallisierte oder destillierte Grünspan, der durch Auskochen des rohen blauen Grünspan mit Essig, Eindampfen und Auskristallisieren der Lösung gewonnen wird. Für diesen gelten die nämlichen Vorsichtsmaßregeln, wie bei der ersten Farbe. Eine solche ältere Vorschrift ist die folgende:

Mit einem Gemisch zur Hälfte aus Copaiva-Balsam, zur anderen aus Mastixfirnis muß es, nachdem es auf das feinste pulverisiert ist, sehr schnell und ziemlich flüssig auf der Glasplatte gerieben werden. Danach mit einem, der Größe der damit zu überziehenden Fläche angemessenem großem, weichem Borstpinsel, dessen Haarspitzen sich im besten Zustand befinden, schnell über die damit zu überziehende Fläche verstrichen werden. Alles darf nur einmal vom Pinsel berührt werden, da eine zweite Berührung auf einer halb trockenen Fläche diese nur aufreißen und uneben machen würde.

Der Grünspan kann nur auf vollkommen trockene Malerei aufgetragen werden, also bei einer darunter aufgetragenen Lasur in heißesten Sommertagen etwa nach 2 Wochen, im Winter, wenn auch der Wärme des Feuers ausgesetzt, nach 2 oder 3 mal so langer Zeit[1]).

§ 6. BRAUN.

30. TERRA DI SIENA, UNGEBRANNT[2].)

(Raw Sienna. — Terre de Sienne.)

Dies ist eine sehr schöne, reich gefärbte, sehr transparente Ockerart, die neben Mangan aus Eisenoxydhydrat und Kieselsäure besteht. Sie wird hauptsächlich in Toskana (Siena) und im Harz gefunden. Die Stücke haben muscheligen, glänzenden Bruch und ziemliche Dichtigkeit.

Von allen Farben braucht die Siena am meisten Öl als Anreibemittel (180—240 Teile Öl auf 100 Teile Farbe) und darin liegt wohl die Ursache, daß sie schwerer trocknet als andere Ockerarten und auch mehr dem Nachdunkeln ausgesetzt ist.

Sie gehört zu den haltbaren Farben und läßt sich mit allen Farben mischen.

Dem direkten Sonnenlichte ausgesetzt, läßt die Sienna etwas von ihrem Braun und wird gelber.

31. GEBRANNTE TERRA DI SIENA.

(Burnt Sienna. — Terre de Sienne brulé.)

Diese aus der natürlichen Terra di Siena durch Brennen hervorgebrachte Farbe von sehr schöner, warmer, orangebrauner Färbung ist durchsichtig und wie alle gebrannten Farben dem Nachdunkeln und Nachschwärzen bei weitem weniger ausgesetzt, als die ungebrannten Farben. Sie trocknet schwer. Sie

---

[1]) Aus all den angeführten Gründen ist diese Farbe von Anfängern gar nicht zu benutzen, sondern, wenn überhaupt, nur von Meistern.

[2]) Der üble Ruf dieser Farbe in bezug des Nachdunkelns ist wohl wesentlich durch unüberlegten, unverständigen Gebrauch derselben entstanden; denn sie bleibt unverändert nicht nur in Leim- und Temperafarbe, sondern auch in der Freskomalerei, wo sie dem ätzenden Einfluß des frischen Kalkbewurfs ausgesetzt ist.

ist genügend dauerhaft, und ihrer Natur nach wesentlich zum dünnen Übergehen (Lasieren) anderer Farben geeignet.

Die gebrannte Terra di Siena wirkt als Lasur, in dünner oder dicker Lage, rein oder mit andern Farben, in der eben angegebenen Art vermischt aufgetragen, so kräftig, daß sie nur für Gegenstände, welche sich im Vordergrunde befinden, gebraucht werden kann. Mag sie also zu Terrain, Laubwerk, Möbeln, zu den kräftigsten Schatten des Fleisches, zu Gewändern gebraucht worden sein, immer werden diese Gegenstände dem Auge des Beschauers als die ihm nächsten auf dem Bilde erscheinen.

32. PREUSSISCHBRAUN (FARBE DES BISTER).

Wenn diese Farbe sorgfältig präpariert ist durch Brennen von Berlinerblau, das durch Auswaschen in kochendem Wasser gereinigt ist, so erhält man eine schöne Bisterfarbe. Man bringt haselnußgroße Stücke von Berlinerblau auf eine in Rotglut erhaltene Eisenplatte. Jedes Stückchen verglimmt wie Zunder und wenn man die richtige Zeit und Hitze einhält, werden die Stücke gelblichbraun bis dunkelrötlich und schwarz gebrannt. Noch heiß schüttet man die Farbe in Wasser, wäscht und trocknet sie.

Dieses Preußischbraun vereinigt in sich die Vorteile des Asphalt, der Mumie, nur daß sie nicht so tief und kräftig ist, ebenso die der ungebrannten Terra di Siena, ohne deren Nachteile zu haben. Die Farbe ist in Wasser und Öl gleich schön. Sie verändert sich ganz und gar nicht, sie ist genügend durchsichtig und von sehr mildem Ton, sie verbindet sich mit allen übrigen Farben ohne Nachteil und überdies trocknet sie leichter als alle übrigen Farben, die zum Lasieren dienen.

Natürlich aber eignet sich diese Farbe so wie alle übrigen durchsichtigen Farben bloß zum Lasieren oder Retuschieren über andere Farben. Es würde also sehr unzweckmäßig sein, sich derselben zur Anlage zu bedienen, weil sie die Leinwand nicht genug deckt.

33. ASPHALT.

(Asphaltum. — Bitumen.)

Asphalt oder Erdpech wird als Farbstoff seit langem benutzt. Der bekannteste kommt vom Toten Meer. Andere ergiebige Quellen finden sich in Trinidad, Peru u. a. Orten.

Die pech- oder teerartige Substanz schmilzt in Wärme und löst sich in Ölen auf; dadurch erlangt sie ihre große Transparenz und Verteilbarkeit, aber sie verbindet damit den Übelstand, durch die Übermalung durchzuwachsen. Mit Deckfarben gemischt, wird sie ihren Charakter völlig einbüßen, obwohl sie mit Weiß gemischt fahle Töne von größtem Reiz ergibt.

Die alten Maler, besonders aber die Niederländer, haben sich des Asphalts viel bedient. Diese Farbe ist zum Lasieren vortrefflich wegen ihrer schönen, tiefen Bisterfarbe, wegen ihrer vollkommenen Durchsichtigkeit und wegen der Leichtigkeit, mit der sie sich, durch ihre außerordentliche Teilbarkeit in so dünnen Lasuren, als man wünscht, verarbeiten läßt. Sie vermischt sich auch mit allen übrigen durchsichtigen Farben, mithin kann man ihr den Ton geben, den man zu erlangen wünscht. Aber sie dunkelt nach. Ein Fehler, welcher aus ihrer Natur entsteht, und dann daraus, daß sie gar nicht trocknen würde, wenn man sie nicht mit Trockenfirnis anmachte.

Niemals darf man sich derselben bedienen, um Zurückliegendes zu lasieren, sei es auch nur wenig entfernt. Man muß bloß in den dunkelsten Schatten davon Gebrauch machen, oder in so dünner Lasur, daß sie eben nur den Ton etwas verändert[1]).

34. MUMIE.

(Mummy.)

Diese Farbe wird aus der Substanz der einbalsamierten Ägypterleichen gewonnen, indem man nebst dem injizierten Asphalt auch die Körpersubstanz, selbst Knochenteile pulverisiert. Die mit Öl angeriebene Farbe ist körperlicher als Asphalt. Die Farbe ist nicht immer ganz beständig. Sie hat die Farbe des Preußischen Braun, nur daß sie gelblicher ist. Sie trocknet eben so schwer als der Asphalt, aus dem sie ja eigentlich nur besteht.

Ihr Gebrauch ist dem des Asphalt ähnlich, nur daß ihre Eigentümlichkeit und die geringere Tiefe ihres Tons ihn mehr

---

[1]) Die sorgfältige Beobachtung alles dessen, was zur Erhaltung der schönen Eigenschaften dieser Farbe notwendig ist, kann nicht dringend genug eingeschärft werden. Vielfach sind die übelsten Erfahrungen bei ihrer Verwendung gemacht worden, sie wird dann blind, grau und splitterig.

beschränkt als erweitert. Oft wird die Mumie aber auch durch braun gebrannte organische Stoffe künstlich, mithin nur in der Farbe der echten Mumie hergestellt.

35. KASSELERBRAUN (KÖLNER ERDE, VANDYKBRAUN).

Dieses sind Erdfarben, in brauner Nuance, je nach dem Fundorte verschieden. Im wesentlichen sind es erdige Braunkohlen, also teils organischer Natur, etwas eisenoxydhaltig.

Zu ihrer Präparation gehört nur das Schlämmen und Feinreiben.

Am Lichte verblassen diese Farben mehr oder weniger und bekommen einen graueren Ton (besonders in Mischung mit Weiß).

Als Ölfarben gehören sie zu den schlechten Trocknern.

36. DURCH MISCHUNG ZUSAMMENGESETZTES BRAUN

kann verschiedenartig aus einer blauen Farbe, Ultramarin, Kobalt, Berlinerblau, einem roten, hellen, dunkeln oder gebrannten Lack und aus einer gelben Farbe, hellem, dunklen Ocker oder Indischgelb willkürlich, wie man es eben braucht, zusammengesetzt werden.

Durch die Anführung dieses Braun sollen nur Anfänger ohne alle Erfahrungen darauf aufmerksam gemacht werden, daß mit den drei sogenannten Grundfarben Blau, Gelb, und Rot ein vortreffliches, immer leicht zu variierendes, zum Übergehen und Lasieren geeignetes Braun sich mischen läßt.

So wie man aus je zwei jener ursprünglichen Farben die übrigen des Regenbogens mischt, aus Gelb und Blau Grün, aus Gelb und Rot Orange, aus Rot (Karmesin) und Blau Violett, so aus allen drei Farben immer ein Braun. Dies wird man ins grünliche ziehen, je weniger man Lack, ins violette, je weniger man Gelb hinzutut; es wird vom rötlichen Violett bis zum orangeartigen gehen, je nachdem man immer weniger Blau zusetzt. Speziell mit dem Zusetzen des Berlinerblau muß man sehr vorsichtig und sparsam sein, weil dies leicht die andern Farben förmlich verschluckt.

Mit diesen Mischungen, mehr oder weniger stark aufgetragen, und je nachdem man Blau, Gelb und roten Lack, hell oder dunkel dazu nimmt, erhält man alle nur denkbaren braunen Töne für Retuschen und Lasuren[1]).

37. ROHE UMBRA, GEBRANNTE UMBRA.

Die Umbra gehört zu den natürlichen Erdfarben, in der Zusammensetzung den Ockern ähnlich; ihren dunklen Ton verdankt sie dem Metall Mangan, das in Manganoxyden ihr verbunden ist.

Die beste Sorte stammt von Cypern (cyprische Umbra). Sie wird präpariert, d. h. geschlämmt, gewaschen und in dünner Schicht einige Zeit lang der Luft ausgesetzt. In Öl gerieben gehört sie zu den besten Trocknern.

Beim Brennen nimmt die Umbra eine rötliche Färbung an und bildet den als gebrannte Umbra bekannten Farbstoff. Das graue Eisenoxydhydrat geht in rotes Eisenoxyd über, auch der Gehalt an rotbraunem Manganoxyd nimmt zu.

---

[1]) Beispiele. Ein leichteres und lichteres Braun, brauchbar zum Lasieren für etwas entferntere Flächen, nicht zu dunkle Gegenstände, wie Baulichkeiten, Felsen, Dickicht, Terrain, Gewänder, selbst Schattenpartien des Fleisches, mischt man aus:

Rosa-Lack, hellem Ultramarin, oder Kobalt, hellgelbem Ocker.

Man nimmt von derjenigen dieser drei Farben, die vorherrschen soll, mehr als von den andern, wie dies soeben erklärt worden ist. Niemals aber darf man über die Fernen, die bereits einen bläulichen Ton angenommen haben, mit solch braunen Tönen lasieren.

Um ein tieferes und intensiveres Braun zu mischen, nehme man etwa:

Berlinerblau, Indischgelb*), Alizarinlack.

wiederum von der Farbe am meisten, die vorherrschen soll bei Lasuren für nahe Flächen usw.

Um dem Braun noch mehr Kraft und Tiefe zu geben, mischt man:

Berlinerblau, Indischgelb (oder Ocker), gebrannten Lack

für die kräftigsten Stellen und läßt auch hier diejenige Farbe vorherrschen, die man für passend hält.

Wenn es nötig wäre, könnte man durch diese Mischungen andere braune Lasurfarben entbehren, jedoch ist kein Grund da, um gute Farben nicht zu gebrauchen. Nur statt ungeprüfter und bedenklicher Farben möge man sich dieses ausreichenden Hilfsmittels bedienen.

*) Der dunkle Ocker ist nicht so transparent, als das Indischgelb, in vielen Fällen aber passender.

Manche Autoren (so Bouvier) meinen, mit Öl dunkle Umbra so nach, daß diese sonst so angenehme Farbe gar nicht verwendet werden sollte, höchstens zu ganz leichten, hellen Antuschungen. Die gebrannte Umbra ist, wie alle gebrannten Farben, weniger bedenklich. Seine gute Trockenfähigkeit verdankt Umbra dem Mangan, das neuerlich viel zur Herstellung von Sikkativen verwendet wird.

38. GEBRANNTE GRÜNE ERDE.

Eine schöne, dem Preußischbraun ähnliche Farbe, die durch Glühen der ungebrannten grünen Erde hergestellt wird. Wie alle gebrannten Farben, ist sie sehr dauerhaft.

39. RÖMISCHBRAUN (FLORENTINERBRAUN).

Ein rotbrauner transparenter Farbstoff, der (wie das Pariserblau) durch Fällung einer Kupferlösung mit Blutlaugensalz entsteht, mithin Ferrozyankupfer ist.

In Mischung mit anderen Farben ist es nicht verläßlich, auch blaßt es am Licht.

Unter rotbraunen und braunroten Krapplack wird mitunter Florentinerbraun zugemischt, so daß diese Farben nicht zu den verläßlichen zu zählen sind.

§ 7. SCHWARZ.

Die meisten schwarzen Farben sind Produkte der Verbrennung, wobei zumeist organische Substanzen unter Luftabschluß bis zur Rotglut erhitzt werden. Die sich entwickelnden Gase entweichen und es bleibt eine Kohle zurück. Der Ton ist bei den einen schwarz-bläulich und geht bei anderen Arten mehr ins Braune, ist samtartig tief oder heller, schärfer oder milder, ein Schwarz trocknet leicht, das andere schwer u. dgl. m.

Für das Reiben der schwarzen Farben sei gleich hier bemerkt, daß fast alle so leicht sind, daß sie obenauf schwimmen, wenn man sie mit Wasser reiben will, sei es für den Gebrauch mit Gummiwasser oder um sie als trocknes Pulver aufzubewahren und dann bei Gelegenheit mit Öl anzureiben. Dies ist bei

dem Farbenreiben sehr hinderlich. Durch folgendes einfache Mittel kann jener Übelstand vermieden werden. Ehe man Wasser hinzugießt, muß man das schwarze Pulver mit Weingeist anfeuchten, dann setzt es sich sogleich, und mischt sich leicht nach zwei oder drei Umläufen des Läufers oder durch den Spachtel; danach setzt man das nötige Wasser hinzu, um es zu reiben, und es wird nicht mehr obenauf schwimmen. Obgleich viele dieser schwarzen Farben so fein sind, daß es genügend erscheinen könnte, sie mit dem Spachtel anzureiben, so werden auch sie, wie alle Farben, durch ordentliches Reiben schöner.

40. ELFENBEINSCHWARZ,

(Ivory Black — Noir d'Ivoire)

ist ein sehr intensives reines Schwarz, eher von kaltem als warmem Ton, milde, geschmeidig und leicht zu verreiben. Es ist unveränderlich und behält den durch Mischung mit Weiß hervorgebrachten Silberton stets unverändert bei. Statt des Elfenbeins werden auch andere dichte Knochen und Geweihe zu schwarzer Farbe gebrannt.

41. REBENSCHWARZ.

(Frankfurter Schwarz. — Blueblack. — Vine Black. — Noir de vigne.)

Beim Brennen nicht harziger Hölzer in festverschlossenen Tigeln wird das Holzgewebe zu Kohlenstoff verbrannt. Die noch löslichen Mineralstoffe (Kalisalze) werden durch Waschen entfernt und die restliche Kohle als Farbe verwendet.

Die harten Schalen und Kerne von Pflaumen, Mandeln und von Kokosnuß, auch Korkabfälle, Weintrester und Weinreben liefern schöne Schwärzen, die unter den Namen: Kernschwarz, Korkschwarz, echtes Frankfurterschwarz bekannt sind.

42. LAMPENSCHWARZ.

(Lampblack. — Noir de fumée.)

Durch Verbrennen von Harzen, fetten Ölen, Steinkohlenölen bei ungenügendem Luftzutritt setzt sich ein erheblicher Teil des enthaltenen Kohlenstoffes in Form von Ruß ab. Teerige

Anteile geben dem Lampenschwarz, das so entsteht, eine mehr oder weniger warmbraune Färbung.

Sorgfältig hergestelltes Lampenschwarz gehört zu den haltbarsten Farben und ist seit alten Zeiten bekannt. Allgemein verbreitet und wegen der besonders feinen Verteilbarkeit geschätzt ist das unter dem Namen Chinesische Tusche bekannte Produkt; diese enthält noch Klebesubstanz (Fischleim?) nebst aromatischen Ölen (Moschus und Kampfer). Zur Ölmalerei kann die chinesische Tusche nicht verwendet werden.

43. BEINSCHWARZ.

Dies Schwarz wird aus nicht ganz verbrannten Knochen bereitet; es geht ins rötlichbraune, ist von durchsichtig schönem Ton. Es ist zu bemerken, daß es sehr schwer trocknet, wenn man nicht Trockenfirnis zusetzt. Der warme rötlich braune Ton, welcher es von jedem anderen Schwarz unterscheidet, würde wohl auch mit anderen Mitteln bei anderen durchsichtigen schwarzen Farben hervorzubringen sein, schwerlich aber zu gleicher Zeit die Tiefe dieser Farbe. Wie die meisten organischen braunen Farben ist Beinschwarz nicht völlig haltbar.

§ 8. SCHLUSSBEMERKUNG ZU DEM ABSCHNITT ÜBER DIE FARBEN.

Es sind die wichtigsten Farben nach ihren Bestandteilen und ihrer Dauerhaftigkeit besprochen und so weit dies im allgemeinen und in einem Buche möglich ist, auch ihre Verwendung je nach ihren Eigenschaften oder nach der Art des Werkes. Die Angaben beruhen meistenteils auf vieljährigen Beobachtungen und sorgfältigen Versuchen, einige auf zuverlässigen Mitteilungen und können so auch dem schon vorgeschrittenen Künstler brauchbar und wertvoll sein. Besonders aber sollen sie dem Anfänger die mangelnde Kenntnis und Erfahrung ersetzen und zumal denen helfen, welche nicht Gelegenheit haben, sich von einem erfahrenen Künstler Rats zu erholen.

Für diese sei denn hier bemerkt, daß viele oft ganz ähnliche Farben doch gebraucht werden und hier angeführt sind, weil

eine jede sowohl rein, namentlich aber gemischt, eine andere Färbung hat und anders wirkende Töne gibt. Aus deckenden Farben wirkt die ganz ähnliche, selbst gleiche Färbung anders als die aus durchsichtigeren gemischte, die durch dicken Farbenauftrag anders als die durch dünne Retusche oder durch Lasur hervorgebrachte, die aus brillanten und dann abgetönten Farben anders als die aus milden Farben hergestellte usw. Hier kann nur darauf aufmerksam gemacht werden. Wer genügendes Talent und eine feine Beobachtungsgabe hat, und beides gehört dazu, um ein guter Kolorist werden zu können, der wird das hier Angedeutete auch bald durch eigene Beobachtung bestätigt finden und gebrauchen lernen.

Das aber ist allein auf das entschiedenste anzuraten, daß sie sich von Anfang an gewöhnen, alles was sie von farbiger Wirkung erreichen wollen, durch sichere und dauerhafte Farben hervorzubringen, — unbekannte und zweifelhafte Farben, wenn ihr Ton noch so erwünscht erscheint, nicht ohne vorangegangene Prüfung der Farben zu gebrauchen. Ihren Werken wird diese Gewohnheit zugute kommen, wie der Mangel derselben so viele Gemälde des letzten Jahrhunderts verdorben und oft ganz zugrunde gerichtet hat.

Bei der Wahl der Farben, die man gebrauchen will, soll also ihre Dauerhaftigkeit, d. h. ihre Unveränderlichkeit maßgebend sein. Diese aber wird beeinträchtigt:

I. Durch Veränderung der Farben an und für sich, und zwar 1. durch mehr oder weniger schnelles Verblassen und Verschwinden, dem alle aus Pflanzenstoffen gezogenen Farben und die aus der Kochenille gemachten Karminlacke unterworfen sind. Also alle gelben, gelbgrünen, gelbbraunen, gelbrötlichen Stiels de graine sind ganz und gar zu verwerfen. Dagegen sind ganz sicher alle Krapplacke und das Indischgelb.

2. Durch Nachdunkeln und Schwarzwerden. Und dies tun alle Farben, welche Bitumen (Erdpech) enthalten; also: Asphalt, Mumie, Kasselerbraun, Terra di Siena (wenn sie aufgefärbt ist), ungebrannte Umbra, dunkle grüne Erde und in etwas auch mitunter der nicht gut gereinigte Dunkel- und Goldocker. Ferner einige metallische Farben, wie Mineral- und Chromgelb u. a. m.

Von diesen Farben sind aber nur ungebrannte Umbra und die dunkle grüne Erde ganz von der Palette zu verbannen, wie auch das Mineralgelb, ungebrannte Terra di Siena nur mit größter Vorsicht gebraucht werden. Die übrigen sind in der oben angegebenen Art und Weise sehr wohl zu gebrauchen.

Beide Arten der Veränderung liegen in den Farben selbst, wiederholen sich also immer, wo und wie sie auch gebraucht werden, da jedoch diese tiefen und durchsichtigen Farben, die nachdunkeln, ihrer Natur nach meistens nur dünn (lasierend) gebraucht werden, so sind sie, wie eben gesagt ist, nicht zu verwerfen.

3. Durch die Veränderung bei ihrer Mischung mit anderen Farben. Hierher gehören die Chrome, die grünen Zinnober, die Kupfer-, d. h. Grünspanfarben, Mineralgrün usw. Die Erfahrungen verschiedener Künstler über einige dieser Farben weichen wohl nur deshalb von denen anderer ab, weil die Art der Anwendung das Übel mindern oder mehren kann. Denn es ist hierbei ein großer Unterschied, ob dieselben Farben z. B. gemischt werden und sich in ihren kleinsten Teilen unendlich oft berühren oder nur übereinander gelegt werden. Die eigene, sorgsam prüfende, praktische Erfahrung muß die wesentlichste Stütze für den Gebrauch solcher zweifelhaften Farben abgeben, wenn man nicht vorzieht, dieselben nach den gegebenen Mitteilungen lieber ganz zu verwerfen oder in der angegebenen Weise zu beschränken, und durch eine andere Verfahrungsweise sich daran zu gewöhnen mit unbedenklichen Farben dieselben Resultate zu erreichen. Mit ziemlicher Sicherheit kann man aber annehmen, daß alle angeführten Veränderungen der Farben wesentlich innerhalb der ersten fünf Jahre beginnen sich zu vollziehen.

Die Dauerhaftigkeit der Farben wird ferner beeinträchtigt:

II. Durch ungenügende Sorgsamkeit bei der Herstellung und Zubereitung der Farben. Zunächst ist für gute Bezugsquellen der Farben zu sorgen. Man muß sicher sein, daß ungehörige Mischungen, etwa von Chromgelb unter Neapelgelb oder lichten Ocker, von Karmin unter rote Farben, um die Brillanz des Tons auf Kosten der Solidität dieser Farben zu

steigern, nicht vorkommen. Chemisch und technisch müssen die Farben so gut und rein hergestellt werden wie möglich. Durch sorgfältiges Waschen und Schlemmen müssen die schädlichen Teile sonst guter Farben entfernt werden, wie z. B. die bituminösen Teile der Ocker, die übermäßigen Salze und Säuren anderer, wie dies für das Neapelgelb als notwendig früher bemerkt ist. Beim Reiben müssen gute, nicht ranzige Fetteile enthaltende Öle angewandt werden, die Farbe aber muß in gehöriger Dicke gerieben sein.

Nicht fein genug geriebene Farbe ist untauglich zum Malen, zu viel Öl aber, eben so wie schlechtes Öl (viel oder wenig) macht die Farbe immer nachdunkeln.

Da nun heutzutage wohl kaum irgend jemand sich seine Farben selber präparieren wird, so kommt es um so mehr darauf an, sie nur aus guten Fabriken zu beziehen. Diese aber müßten durch eine sorgsame Aufmerksamkeit, die sich ausschließlich der Bereitung der Farben widmet, auch eigentlich bessere Resultate nach jeder Seite hin erreichen können, als die geteilte der Künstler. Die Billigkeit des Materials, wenn auch an und für sich sehr wünschenswert, darf doch niemals die Wahl der Farben bestimmen. Die Fähigkeit, dies zu beurteilen, kann aber immer nur durch eine genaue Kenntnis der Herstellungsart gefördert werden.

Es bedarf wohl kaum besonderer Erwähnung, daß ein großer Unterschied zwischen frisch geriebenen und in den Tuben alt oder wohl gar zäh gewordenen Farben stattfindet. Zäh gewordene Farben dürfen eigentlich niemals gebraucht werden, das Öl ist dann ranzig; sie trocknen wohl alle schneller, behalten aber lange etwas Klebriges und, so gebraucht, dunkeln selbst diejenigen Farben nach, welche es sonst ihrer Natur nach nicht tun.

Einen großen Einfluß auf die Dauerhaftigkeit der Farben hat ferner

III. Die Behandlung (die Technik) beim Malen selbst. Wenn Farbe gequält wird, d. h. wenn zu viel und zu lange in die schon zäh werdende Farbe hineingemalt wird, oder zu viele Versuche mit den verschiedenartigsten Farben in einander gemacht werden, um den gewünschten Ton hervorzubringen, wird

die Malerei immer nachdunkeln, je nach dem Maß und dem Umfange des hier gerügten Verfahrens, stärker und schwächer, im ganzen oder stellenweise.

Die Ölmälerei verlangt von fast allen Arten der Malerei die gewissenhafteste gleichmäßigste Behandlungsweise. Die Freiheit, die sie beim Auftrag der Farben zu gestatten scheint, ist nur scheinbar, die Nachteile treten später immer und je länger um so stärker hervor. Wenigstens müssen alle Lichtpartien gleicher Art, alle Halbtöne, alle Schattenpartien von gleicher Stärke möglichst gleichmäßig gedeckt werden, wenn sie auch späterhin ebenso wirken sollen. Sind die Farben zu willkürlich dick und dünn nebeneinander aufgetragen, so wird die Malerei im Verlauf der Zeit fleckig auftrocknen, die zu dünn gemalten Stellen werden etwas Körperloses bekommen. Auf einem hellen Untergrund wird später die dick aufgetragene dunklere Farbe dunkler, die dünn aufgetragene heller durch das Auftrocknen erscheinen, als beide ursprünglich beim Malen erschienen waren. Achtsamkeit und Übung muß diese sorgfältige technische Behandlung so zur Gewohnheit machen, daß der Maler, ohne dadurch beengt zu werden, gerade durch dieselbe mit Freiheit seine Kunst ausüben kann.

Die Eigentümlichkeit der Ölfarben, die alle durch das Bindemittel des Öls je nach ihrer Natur eine gewisse Durchsichtigkeit erhalten, verlangt, wenn die Farben leuchtend wirken sollen, einen starken Auftrag deckender Farben; wenn sich aber ihre ganze, ihnen eigentümliche Schönheit entwickeln soll, auf einer helleren Unterlage ein mehr oder weniger dünnes Übergehen. Ein solches Verfahren befördert die Beständigkeit und Dauerhaftigkeit der Farben, während, wie soeben bemerkt worden ist, zu viele Versuche, um auf der Stelle den gewünschten Ton hervorzubringen, jedenfalls das Nachdunkeln mit veranlassen.

VERFAHREN, UM UNBEKANNTE UND ZWEIFELHAFTE FARBEN ZU PRÜFEN.

Es ist anzuraten, die Masse neu auftauchender Lacke, rote, violette, braune, gelbe, grüne usw. mit Mißtrauen zu betrachten, bis genügende Versuche ihre Sicherheit dargetan haben. Vor

solchen Versuchen ist es besser, sich mit den erprobt sicheren Farben der Palette zu begnügen, als dem Reiz zweifelhafter ungeprüfter Farben die Dauer von Kunstwerken preiszugeben.

Werden aber solche neue und zugleich wünschenswerte Farben uns aus Vertrauen erweckender Quelle dargeboten, so tut man doch wohl gut, Versuche damit anzustellen, durch welche man sich überzeugen kann, ob eine Farbe an und für sich nicht nur gut und dauerhaft ist, sondern was ebenso wichtig ist, ob sie sich auch mit anderen Farben gut verträgt.

Zu diesem Zwecke mache man zwei Versuche, einen mit Gummiwasser, weil mit diesem die Sonne, Luft und das Licht viel schneller auf die Farbe wirken können, mithin weniger Zeit nötig ist, um die Beständigkeit der Farbe zu erproben. Einen anderen Versuch mit Öl. Ersteren auf einem Stückchen starken, guten, weißen Kartonpapiers von etwa 5 cm Breite und 10 cm Länge, letzteren auf grundiertem Maltuch von etwa doppelter Größe. Man setzt die Farbe stark und dick an einer Stelle auf und läßt sie dann allmählich durch immer dünner werdenden Auftrag verlaufen, so daß der Anfang die Farbe in ihrer vollen Kraft, das Ende sie fast verschwindend in dem hellen Ton des Grundes zeigt.

Neben diesem ersten Versuch mit der Farbe allein macht man Versuche, bei welchen die Farbe mit andern Farben gemischt ist, deren Vermischung mit der neuen Farbe besonders wünschenswert erscheint, vorzugsweise demnach mit Weiß, Ocker usw., und trägt diese in derselben Art auf. Auf jedem solchen Farbenstreifen des Versuchs schreibt man genau die Farben, mit welchen er gemacht ist, sowie die Zeit des Versuchs.

Jeder Versuch muß in zwei Exemplaren gemacht werden. Das eine davon (in Gummiwasser sowohl, wie in Öl) setzt man der Luft, dem Licht, ja der Sonne aus, das andere Exemplar in Gummiwasser verschließt man vollständig vor diesen Einflüssen, das in Öl nur vor dem direkten Licht.

Vergleicht man nach einiger Zeit die beiden Exemplare, das dem Licht ausgesetzte und das vor demselben verschlossene, so kann man jede etwaige Veränderung deutlich erkennen. Wenn bei den Versuchen mit Gummiwasser die Farbe sich drei bis

sechs Monate, bei Öl $1^1/_2$ bis 2 Jahre unverändert erhalten hat, kann man sich derselben mit Sicherheit bedienen.

Im allgemeinen kann man als sicher annehmen, daß, wenn sich die Farben eines Gemäldes vier bis fünf Jahre unverändert gehalten haben, Veränderungen, die von den Farben selbst herrühren, auch in Zukunft nicht zu befürchten sind. Nachdunkelnde Farben werden mit der Zeit allerdings immer schwärzer und auch wohl stumpfer und in einen blinden Ton sich verwandeln, letzteres um so mehr, je mehr das Öl schwindet. Je nach dem Zustand des Gemäldes wird dann entweder eine leichte Einreibung mit Kopaivabalsam von der Rückseite der Leinwand her, oder Belebung des alten Firnis, oder auch nach Abnahme desselben ein neuer Firnis wenigstens die Trübung oder Stumpfheit des Tones aufheben.

ZWEITER ABSCHNITT.

VON DEN ÖLEN, WELCHE ZUR ÖLMALEREI GEBRAUCHT WERDEN.

---

§ 9. VOM LEINÖL, MOHNÖL UND NUSSÖL.

Die Farben, von denen bisher in so eingehender Weise gesprochen ist, sind in den verschiedenen Arten der Malerei fast immer dieselben. Die Eigentümlichkeit einer jeden dieser Arten der Malerei wird wesentlich durch das Bindemittel herbeigeführt, welches dieselbe gebraucht, um die Farbenteilchen miteinander und auf dem Untergrunde festzuhalten, den der Künstler zum Bilde benutzt. In der Gouache- und Aquarellmalerei ist das Bindemittel das ganz geringe Quantum Gummi, in der Leimfarbe der Leim, in der Tempera die verschiedenen Arten vegetabilischen und tierischen Leims, in der Freskomalerei der Kalk oder eigentlich der über den Farben sich bildende Kalksinter. In der Ölmalerei sind es die trocknenden Öle, das Leinöl, das Mohnöl und auch das Nußöl.

Diese Öle haben nämlich die Eigenschaft, an der Luft fest und trocken zu werden, aus dem flüssigen Zustand in eine durchsichtige und feste Masse überzugehen, welche die Farben und die noch in den Ölen enthaltenen Stoffe einschließt und bindet. Bei diesem Prozeß verändern sie weder ihr Volumen in merklicher Weise, noch ihre Durchsichtigkeit, sie machen die Farbenteilchen unverschiebbar fest und dann nicht mehr verwischbar durch Fette, Öle und Firnisse.

Während überall in den anderen Arten der Malerei die frisch aufgetragene, d. h. also nasse Farbe mehr oder weniger, aber immer wesentlich anders erscheint als die getrocknete Farbe, ist dies bei der Ölmalerei nicht der Fall. Die Farben-

erscheinung ganz und das Volumen nahezu ganz sind vollkommen dieselben bei der nassen und der trocken gewordenen Ölfarbe. Diese Eigenschaft der trocknenden Öle verleiht der Ölmalerei die ihr eigentümliche Schönheit und den Vorzug, den sie vor den andern Malerarten hat. Diese ihre Eigenschaft, daß die Farben genau dieselbe Erscheinung behalten, hat die Künstler erst in den Stand gesetzt, die Mannigfaltigkeit von Tönen, welche die Natur uns zeigt, nachzubilden und den Reichtum von Harmonien und Stimmungen der Farbe, wie sie durch die verschiedenen Bedingungen der Beleuchtung hervorgebracht werden, in den Kunstwerken zur Erscheinung zu bringen. Auch die Widerstandsfähigkeit gegen schädliche Einflüsse von außen und dadurch die Dauerhaftigkeit der Ölfarbe sind nicht zu unterschätzende Vorzüge.

Die trocknenden Öle verdanken aber diese für die Malerei unschätzbaren Eigenschaften dem in ihnen enthaltenen Linoleïn. Von 100 Teilen Leinöl sind etwa:

10 Teile Myristin und Palmitin
10 Teile Elain
80 Teile Linoleïn.

100 Teile Mohnöl haben ungefähr:
25 Teile Myristin und Laurin
75 Teile Linoleïn.

100 Teile Nußöl:
33 Teile Myristin und Laurin
67 Teile Linoleïn.

Von diesen Bestandteilen der Öle ist es allein das Linoleïn, welches sie zur Herstellung der Ölfarben geeignet macht. Reines Linoleïn herzustellen ist der Chemie bis jetzt nicht gelungen.

Von diesen Ölen ist das Leinöl gelblicher und schneller trocknend als das Mohnöl. Seiner bedient man sich vorzugsweise zur Herstellung der Ölfarben und nach den Untersuchungen v. Pettenkofer's mit Recht, weil es eben das meiste Linoleïn enthält[1]). Bei den schnell trocknenden Farben, dem Weiß, dem

---

[1]) Vgl. M. v. Pettenkofer: Über Ölfarbe und Konservierung der Gemäldegalerien durch das Regenerationsverfahren. II. Aufl., Braunschweig, 1901, Seite 5.

Neapelgelb usw., auch bei den kalten Farben, welche durch die wenn auch geringe Färbung des Leinöls im Ton leiden könnten, ferner in der warmen Jahreszeit überhaupt, gebraucht man wohl lieber das langsamer trocknende Mohnöl, das von ungefärbter Durchsichtigkeit ist. Dieses Öl trocknet zwar weniger schnell als das Leinöl, geht aber (rein) viel schneller in einen zähen und dicklichen Zustand über, was nicht wünschenswert und nicht vorteilhaft ist. Das Nußöl wird sehr wenig gebraucht.

Alles Öl, zumal das gewöhnliche Mohnöl, ist in einer gläsernen Flasche aufzubewahren und dem Tageslicht, nicht aber der Sonne auszusetzen, denn das Tageslicht bleicht die Öle und die Firnisse, der direkte Sonnenschein aber macht die Öle dick und zähe. Besonders wird das Mohnöl leicht zu dick, dann ist es nur so zu verwenden, wie in dem sechsten Abschnitt gezeigt werden wird.

Die verschiedenen Farben bedürfen bei ihrer Herstellung für die Ölmalerei einer sehr verschiedenen Menge von Öl. Der Augenschein und die Erfahrung haben bestimmt, wie viel Öl für die verschiedenen Farben zu der notwendigen Konsistenz derselben gehört. Es ergeben sich dabei die größten Verschiedenheiten. So bedürfen z. B.[1]):

100	Gewichtsteile	Kremserweiß	10—12	Gewichtsteile	Öl.
„	„	Zinkweiß	14	„	„
„	„	Chromgrün	15	„	„
„	„	Chromoxydgrün	40—80	„	„
„	„	Neapelgelb	18	„	„
„	„	Chromgelb	19	„	„
„	„	Zinnober	15—25	„	„
„	„	Eisenoxyd	31	„	„
„	„	Kadmium	40	„	„
„	„	Dunkler Krapplack	wohl 200	„	„
„	„	Ultramarin	40—50	„	„
„	„	Goldocker	66—70	„	„

[1]) Nach den Angaben des Farbenfabrikanten Herrn Wurm in München. Siehe: Über Ölfarbe von M. v. Pettenkofer. Es sei ergänzend bemerkt, daß die obigen Zahlen bei anderen Fabrikanten in manchen Punkten differieren. Dies hängt mit der Verschiedenheit und dem Feinheitgrad des Farbpulvers sowie der verschiedenen Konsistenz des fertigen Ölfarbenteiges zusammen.

100	Gewichtsteile	Lichter Ocker	60—70	Gewichtsteile	Öl.
„	„	Kasselerbraun	75	„	„
„	„	Echte Umbra	80	„	„
„	„	Grüne Erde	80—100	„	„
„	„	Pariserblau	90—106	„	„
„	„	Gebrannte grüne Erde	112	„	„
„	„	Berlinerblau	112	„	„
„	„	Elfenbeinschwarz	100	„	„
„	„	Beinschwarz	90—112	„	„
„	„	Kobaltblau	100—125	„	„
„	„	Florentinerbraun	150	„	„
„	„	Gebrannte Terra di Siena	150—181	„	„
„	„	Ungebrannte Terra di Siena	240	„	„

Den Zusatz von Öl zu den Farben betreffend, ist noch zu bemerken, daß einige Farben (z. B. Umbra, Kasselerbraun, Indischgelb, Terra di Siena u. a. m.) beim Beginn des Reibens eine bei weitem größere Menge Öl zu gebrauchen scheinen, als sie wirklich brauchen. Setzte man der Farbe mehr Öl zu, so würde sie zu dünn werden und man würde, um der Farbe die notwendige Konsistenz zu geben, trockenes Farbenpulver zusetzen müssen.

Ein wissenschaftlicher Grund für diese Verschiedenheiten ist bis jetzt nicht gefunden, da weder die spezifische Schwere, noch sonst eine Eigenschaft der Farben hierfür sich als maßgebend herausgestellt hat. Nur dies läßt sich dazu bemerken, daß meist die Farben, welche wenig Öl bedürfen, auch deckender Natur, diejenigen, welche viel Öl gebrauchen, durchsichtige Lasurfarben sind. Ferner bleiben die mit wenig Öl hergestellten Farben zwar nicht immer, aber doch meist unverändert und sind am wenigsten geneigt, Risse und Sprünge zu bekommen, während die mit vielem Öl hergestellten Farben durchschnittlich geneigt sind, nachzudunkeln, die einen weniger, die andern mehr.

Es ist nun zwar von der für die Güte einer jeden Farbe notwendigen Menge von Öl, oder die für sie nötige Masse von Bindemittel nicht möglich, irgend etwas zu kürzen, aber eben so notwendig ist, sich zu hüten, mehr Öl dazu zu gebrauchen,

als unbedingt erforderlich ist. Durch zu viel Öl wird stets das Nachdunkeln, Springen und Reißen der Farben befördert, außerdem stellt sich noch später ein anderer Nachteil ein. Denn wie schon oben bemerkt ist, erleidet zwar weder das Volumen noch die Farbenerscheinung durch das Trocknen irgend eine Veränderung, aber im Laufe der Zeit lockert sich doch der Zusammenhang der kleinsten Teilchen des Öls, das dann undurchsichtig und stumpf erscheint, da überall die Luft in diese unsichtbaren Trennungen eingedrungen ist und dadurch die Farben ganz blaß, farblos und stumpf erscheinen. Immer neue Überzüge von Firnis werden dann nötig, der alte Firnis muß abgenommen werden und dies ist für die gute Erhaltung der Bilder stets eine bedenkliche Sache.

Wie also die Öle die Grundursache der eigentümlichen Schönheit der Ölmalerei sind, so ist zu viel Öl, sei es von Anfang an in die Farben genommen, sei es späterhin als Trockenöl, Verdünnungsmittel, Retuschierfirnis usw. hinzugefügt, als ein schlimmster und gefährlichster Feind derselben zu vermeiden.

Es kann nicht oft, nicht dringend genug davor gewarnt werden, daß Anfänger sich nicht daran gewöhnen möchten, den augenblicklichen Reiz, welchen die Farben in gewisser Beziehung durch einen größeren Zusatz von Öl erhalten, die Dauerhaftigkeit der Gemälde und die Stetigkeit des Aussehens derselben aufzuopfern. Ist dies einmal Gewohnheit und der Anfänger ein ordentlicher Künstler geworden, so wird er sich nicht mehr von dieser Gewohnheit freimachen können, weil es dann immer einen größeren Reiz für ihn haben wird, die von ihm beabsichtigte Wirkung so schnell wie möglich zur vollen Erscheinung zu bringen. Gewöhnt er sich von Anfang an auch an die Dauerhaftigkeit seiner Werke zu denken, so lernt er, wie durch eine vielleicht etwas mühevollere oder kunstvollere Behandlung der Farbe dieselben Wirkungen zu erreichen sind.

Das gereinigte Terpentinöl, oder Terpentinessenz, gereinigtes Steinöl, werden nicht unmittelbar zu der Ölmalerei gebraucht, nicht also zum Anmachen der Ölfarben, wohl aber braucht man diese Öle, um für den augenblicklichen Gebrauch die Ölfarbe zu verdünnen, wenn dies die darzustellenden

Gegenstände wünschenswert erscheinen lassen. Sehr bald verflüchtigen sich diese Öle, ebenso wie das Lavendelöl, welches einige Maler zu demselben Zweck benutzten. Unter den neueren Fabrikaten sind sog. Harz-Ölfarben zu nennen, bei welchen die obigen Verdünnungsmittel in Verbindung mit gelösten Harzen (Bernstein, Kopal u. a.) und dem trocknenden Leinöl oder Mohnöl in geeignetem Verhältnis als Anreibemittel gebraucht werden. Damit ist bezweckt, die Ölmenge zu verringern und die innere Festigkeit der Farbsubstanz durch die Harzbeigabe zu vergrößern. Zu diesen Präparaten gehören die sog. Mussini-Farben von H. Schmücke & Co., die Harzölfarben von Behrendt (Grafrat), Dr. Fiedler (München) und die Ludwig'schen Petroleumfarben von Schönfeld in Düsseldorf. (Siehe S. 29.)

§ 10. VOM TROCKENÖL, SICCATIV DE COURTRAY, SICCATIV DE HARLEM UND ANDEREN TROCKENMITTELN.

Um den Trockenprozeß der Öle zu beschleunigen, sind von jeher Verfahren in Übung, die bezwecken, daß durch schnelles Aufnehmen von Sauerstoff das Öl in die Linoxyn genannte feste Substanz umgewandelt wird. Daß gewisse Metalle (Blei, Mangan) die Eigenschaft haben, mit Öl angerieben, dieses zum schnelleren Trocknen zu bringen, ist bereits S. 25 erwähnt worden. Diese katalytische (d. i. übertragungsfähige) Eigenschaft des Bleies und des Mangans, wird zur Herstellung der sog. Sikkative oder Trockenöle verwendet.

Wird Leinöl mit geringem Prozentsatz von Bleioxyden (Mennige, Bleiglätte, Bleizucker) gekocht, so erhält man sog. Bleifirnisse, mit Mangan (borsaures Mangan oder Manganhydroxyd) gekocht, die Manganfirnisse. Die ersteren sind von dunkler Färbung und neigen mehr dazu, ein Nachdunkeln und Reißen der damit versetzten Ölfarben zu veranlassen.

In neuerer Zeit bedient man sich der kalt bereiteten Firnisse, indem z. B. Bleiglätte mit geklärtem Leinöl zusammengebracht und einige Zeit stehen gelassen wird, oder indem man entwässerten Bleizucker mit ein wenig Leinöl zu einer Art Salbe

verrührt (Malbutter). Solche Mittel sollen jedoch stets nur mit Vorsicht und in geringer Menge angewendet werden.

Zu fast allen im Handel befindlichen Ölfarben werden auch Spezial-Trockenmittel verschiedener Zusammensetzung bereitet, deren sich der Maler als Trockenöl bedienen kann.

Mischt man das Trockenöl mit dem Spachtel unter die Farben, so lassen sich nach Verlauf von zwei oder drei Stunden diese nicht mehr behandeln und sind unbrauchbar. Trockenöl setzt man den Tönen, welche man mit dem Spachtel mischt, nur bei Lasuren, wegen der gleichmäßigen Verteilung des Öls unter die Farbenmasse sogleich zu; oder wenn man überhaupt das Trocknen beschleunigen will, um schneller übermalen zu können, und dies immer nur bei dunklen Farben, immer auch nur wenig, höchstens ein Achtel der Farbe; dies bringt sie schnell genug zum Trocknen.

Der Asphalt ist die einzige Farbe, welche nur mit Trockenöl allein angemacht und verarbeitet werden kann, sonst würde er gar nicht trocknen, deshalb soll diese Farbe auch nur zu dünnen Lasuren benutzt werden. Zu allen übrigen Farben muß man nur so viel hinzutun, als eben hinreichend ist, um das Trocknen zu befördern. Bei gemischten Tönen (und besonders bei den Fleischfarben), muß man unter die tieferen braunen Farben, welche schwer trocknen, nur mit dem Pinsel etwas Trockenöl im Augenblick des Gebrauchs mischen. Ehe man das Trockenöl mit dem Pinsel nimmt, muß man vorher die Farbe damit genommen und an eine andere Stelle der Palette gesetzt haben, nicht aber mit dem Trockenöl in die Häufchen der Farben fahren, die dann nicht lange brauchbar bleiben.

Es ist allgemeiner Gebrauch, etwas Trockenöl in einem blechernen Näpfchen zu haben, das am Rande der Palette durch eine Feder festsitzt. Dies ist bei großen Bildern praktisch. Da es am Boden weiter, oben viel enger ist, läuft man nicht Gefahr, Öl zu verschütten, wenn man die Palette nachlässig hält, zumal dies Näpfchen ein paar Zentimeter hoch ist. In dem weißen Blech trocknet aber das Öl schnell und wird sehr zähe, auch bleibt das Öl nicht rein, da man doch immer einen Pinsel hineintaucht, der mehr oder weniger voll Farbe ist. Besser ist ein Näpfchen von Glas oder Porzellan, in das man hineinsehen

kann. Mit einer Einfassung von Blech darum kann man es auch an den Rand der Palette befestigen, wenn man es sich nicht sonst bequem zur Hand stellen kann.

Für kleine Gemälde ist ein kleines flaches Näpfchen von Glas, Porzellan oder Elfenbein vorzuziehen, um es leichter reinigen und das Trockenöl öfters wechseln zu können, wenn es anfängt dick zu werden. Dieses kleine Näpfchen befestigt man über dem Loche der Palette, durch das man den Daumen steckt. Hier ist es nicht hinderlich und doch bequem, um das Öl mit dem Pinsel zu fassen. Man befestigt es mit einem kleinen Kügelchen von weichem Wachs.[1])

Wie man überhaupt nicht mehr Öl gebrauchen soll, als durchaus notwendig ist, so besonders nicht das Trockenöl. Wenn davon viel und dick aufgetragen ist, so kann es gar nicht von Grund aus trocknen, weil die Oberfläche sehr schnell trocknet und dann das Trocknen des darunter befindlichen verhindert. Daher kommt es, daß mit Trockenöl dick gemalte Stellen lange Zeit weich und beweglich unter der trockenen Oberfläche bleiben. Im Winter muß man ein wenig mehr Trockenöl zu den schwarzen und Lackfarben zusetzen, als im Sommer. Durchschnittlich genügt eine sehr kleine Menge zur Beförderung des Trocknens. Lasuren erfordern etwas mehr. Zur Untermalung nimmt man es nur, wenn man möglichst bald wieder darüber zu malen wünscht; dann ist aber notwendig, nur verhältnismäßig gleichmäßig dünn damit zu malen.

Der achte Teil Trockenöl, im Verhältnis zu der Farbe, welche man gerade zum Malen verwendet, ist im allgemeinen hinreichend, um bald genug in einer Untermalung die Schattentöne und Drucker des Fleisches trocken zu machen. Je kleiner also die Menge Farbe ist, die zum Auftrag kommen soll, um so viel geringer muß auch wiederum der Zusatz von Trockenöl zein. Zu den schwer trocknenden Farben, Lack, Schwarz usw. muß man allerdings etwas mehr Trockenöl nehmen. Anfänger brauchen indessen immer gern zu viel davon, deshalb kann nicht

[1]) Gelbes Wachs mit Baumöl über der Flamme eines Lichts in einem Blechtopf geschmolzen und, wenn das Ganze flüssig ist, mit etwas Zinnober vermischt, gibt ein weiches Wachs, durch welches das Näpfchen genügend auf der Palette befestigt und eben so leicht davon entfernt werden kann.

genug angeraten werden, sparsam damit zu sein und es behutsam anzuwenden.

Niemals muß man Trockenöl zu Weiß, Neapelgelb oder irgend einer anderen Farbe zusetzen, die leicht ohne dieses Mittel trocknet, niemals daher zu den hellen und brillanten Fleischtönen, auch nicht zur Wäsche oder zu Gewändern von kalter oder heller Farbe. Niemals darf man es zu Fleischfarben, wohl aber kann man es zu fleischfarbenen Gewändern gebrauchen. Werden diese später mit einem Lack lasiert, so muß man es gebrauchen. Bei der Untermalung reicht das zu den Tönen gebrauchte Weiß als Trockenmittel aus.

Zu Lasuren für sehr frische, kühle Färbungen wie z. B. für helles Blau, Lila, rötliches Blaugrau, helles Blaugrün usw. wird man sich besser des gebleichten Mohnöls bedienen. Dieses Öl trocknet viel rascher als das gewöhnliche Mohnöl, ist zwar etwas zähe, auch muß die ganze Masse der Farbe, die zur Lasur dienen soll, mit diesem gebleichten Öl allein angemacht sein, dann aber wird der Ton der Lasur derselbe bleiben, und ziemlich gut trocknen, wenn auch nicht so schnell als mit Trockenöl, das aber natürlicherweise den Ton etwas bräunlichgelb färben würde. Lüfte und Fernen würden durch Trockenöl unnötigerweise verdorben werden, da das hierzu gebrauchte Weiß, zumal, wenn es mit Kobalt oder mit Berlinerblau gemischt wird, schon überaus schnell trocknet.

Ohne Zusatz von Firnis trocknet der reine, unvermischte Zinnober schwer, aber nur wenn er rein und mit anderen schwer trocknenden Farben vermischt ist. Mit Weiß gemischt ist der Firnis überflüssig. Wird der Zinnober ganz rein gebraucht (ein sehr seltener Fall), dann muß man ihn nur mit reinem gebleichten Mohnöl, nicht mit gewöhnlichem Mohnöl, anmachen, wie vorher bemerkt ist. Dagegen kann man, besonders im Winter, bei dunklen Färbungen, welche aus schwer trocknenden Farben gemischt sind, zu diesen Tönen schon etwas Trockenöl zusetzen, auch wenn zu den Lichttönen Weiß mitgebraucht ist.

Nach einiger Übung lehrt dann die Erfahrung schon, zu welchen Farben, wann, ob viel oder sehr wenig Trockenöl hinzuzusetzen ist. Unter allen Umständen aber ist es besser, zu wenig davon zu nehmen, als zu viel.

In dem Verzeichnis der Farben endlich übersieht man leicht, zu welchen Farben etwas Firnis erforderlich ist, wenn man sie ohne Weiß oder ohne eine andere Farbe gebraucht, die zum Trocknen beiträgt. Dort hat man auch gesehen, daß die Smalte und der Kobalt ebenfalls gute Trockenmittel sind.

Unter den wie oben oder in ähnlicher Weise hergestellten Trockenölen ist das Sikkativ de Courtray und das Sikkativ de Harlem, welche man überall in den Farbenhandlungen fertig vorfindet, zu rechnen.

Das Sikkativ de Courtray besteht aus einem der trocknenden Öle, gewöhnlich Leinöl, welches mit Braunstein, etwas Bleiglätte und Mennig dick zusammengekocht wird; diese Art Pflaster wird dann mit Terpentin aufgelöst und verdünnt. Das Sikkativ de Harlem wird ebenfalls aus den trocknenden Ölen und einem Zusatz von Harzen, meist Kopal, oft aber aus Kopaivabalsam, und dies würde das Bessere sein, hergestellt.

Über den Gebrauch derselben ist dasselbe zu sagen, was vorher vom Trockenöl bemerkt worden ist. Man soll die Benutzung dieser Mittel auf das notwendigste Maß beschränken, sowohl beim augenblicklichen Gebrauch, damit die Farbe nicht zu schnell trocken wird, als auch wegen der Zukunft, damit die Gemälde nicht nachdunkeln oder gar Risse in der Farbe entstehen. Aus den oben angegebenen Bestandteilen der beiden Sikkative ergibt sich, daß es im ganzen richtiger sein wird, das Sikkativ de Courtray bei Untermalungen zu gebrauchen, das Sikkativ de Harlem dagegen nur bei Übermalung und dem Fertigmachen.

In gewisser Beziehung sind zu den Trockenmitteln auch die verschiedenen Arten von Malbutter und namentlich Robersons Medium zu rechnen, die meist aus Harzen und den trocknenden Ölen hergestellt werden. Ihre Wirkung ist, in Bezug auf Trocknen, bei weitem nicht so stark, wie die der vorher besprochenen Trockenmittel. Man gebraucht sie ebensowohl zum Anwischen auf Untermalungen und mischt sie auch unmittelbar unter die Farbe, wenn man entweder dünn malen oder den Prozeß des Trocknens beschleunigen will. Sie geben der Farbe eine gewisse Geschmeidigkeit für die Behandlung

und erhöhen auch den Reiz aller Farben nach der Seite der Durchsichtigkeit, für den Augenblick wenigstens. Aber für die Erhaltung der Gemälde sind sie alle in verschiedenen Beziehungen schädlich. Beim Anwischen darf nicht mehr davon auf der Malerei bleiben, als daß man eben fühlen kann, die Farbe sei nicht ganz trocken, den Überschuß reibt man besser mit Seidenpapier ab. Man muß festhalten, daß es am vorteilhaftesten für die Gemälde ist, Trockenmittel gar nicht zu gebrauchen, wenn aber doch, dann in so geringem Maße, als irgend möglich. Denn die trocknenden Öle, welche die Ölmalerei so dauernd machen, verbinden sich nicht so vollständig mit einer bereits getrockneten, darunter befindlichen Ölfarbe, wenn andere Substanzen, die nicht gleichmäßig fest werden oder zu fettig bleiben, dazwischen liegen. Dies ist vorzugsweise den Anfängern einzuschärfen, die zu glauben scheinen, die Geheimnisse der Technik lägen in dem Gebrauch solcher Mittel.

§ 11. GEBLEICHTES MOHNÖL UND VERSCHIEDENE ANDERE MALMITTEL.

Einer älteren Anweisung Bouviers zufolge wird in dieser Weise vorgegangen:

Um das gebleichte Mohnöl zu bereiten, nehme man nach Verhältnis der Menge des Öls, das man bleichen will, eine oder mehrere Flaschen von weißem Glas. Weißes Glas muß es sein, um die Wirkung des Lichts nicht zu beeinträchtigen und um die Fortschritte der Herstellung durch das Glas deutlich zu erkennen. Man gieße einen Teil Mohnöl, kalt und so frisch gepreßt als man es bekommen kann (älter als zwei, höchstens vier Monate darf es nicht sein), in die Flaschen. Über dieses Öl gieße man zwei Teile reines destilliertes Wasser. Über dem Öl und Wasser müssen einige Zentimeter leer bleiben, damit man die Mischung von Zeit zu Zeit umschütteln kann. Die Mischung rüttele und schüttele man, nachdem man einen Pfropfen aufgesetzt hat, so stark wie möglich. Danach nehme man den Pfropfen wieder ab und lasse alles ruhig stehen, mache jedoch von starkem Papier, das mit Stecknadeln vielfach durchlöchert ist, eine Art Decke über

die Öffnung darüber und setzte dann die Flasche der Luft, dem Tageslicht und besonders der Sonne aus. Einigemal des Tages wird wieder einmal geschüttelt, besonders in den ersten sechs oder acht Tagen. Das Öl schwimmt immer bald wieder oben, aber das Wasser hat es gewaschen und gereinigt und alle fettigen, schleimigen Teile, die es trüben, und das schnelle Trocknen verhindern, von ihm getrennt. Diese schleimige Substanz trennt sich nach und nach in einigen ruhigen Stunden und setzt sich zwischen Wasser und Öl in der Gestalt einer wolkigen, weißlichen Masse, die man täglich wenigstens einmal vor dem Umschütteln wegnehmen muß. Dies muß vermittels eines kleinen reinen Quirls von weißem Holze geschickt gemacht werden. Dann schüttet man das Öl in eine andere Flasche, worin sich schon neues, reines, destilliertes Wasser befindet, und wiederholt dies in dem ersten Monat der Behandlung alle zwei, drei Tage. In der schönen Jahreszeit geht die Sache besser und schneller, weil das helle Tageslicht und besonders die Sonne zur Läuterung und Abklärung der Öle mächtig mitwirken. Zwei oder drei Monate hindurch schüttelt man die Flasche täglich mehrmals. Je öfter, desto besser; je mehr man auf diese Art das Öl wäscht, desto mehr wird es an Weiße, Schönheit und Fähigkeit zu trocknen gewinnen.

Wenn sich zwischen dem Wasser und Öl keine Unreinigkeiten mehr sammeln, läßt man alles im Schatten, aber der Luft ausgesetzt, ruhig stehen, mit durchlöchertem Papier bedeckt, um die Einwirkung der Luft zu befördern, ohne daß Staub eindringen kann. Noch weiter der Sonne ausgesetzt, würde das Öl zu zäh werden. Das Wasser, welches sich unter dem Öl befindet, verdirbt nicht, indem das darüber schwimmende Öl es gegen die Luft abschließt, und eben dieses Wasser verhindert, daß das Öl nicht trocknet und zu dick wird.

EIN ANDERES HELLES ÖL (NUSSÖL).

Viele Maler brauchen als ein gut trocknendes Öl auch Nußöl, das frisch, hell und nicht warm gepreßt ist. Es wird aus demselben auf folgende Art ein ziemlich weißes und gut trocknendes Öl verfertigt. Ungefähr 250 g frisch gepreßtes Nußöl, das

nicht warm, sondern kalt gepreßt sein muß, werden in einem Glase etwa eine Stunde lang im Wasserbade, d. h. in siedendem Wasser gekocht. So verdickt, trocknet es sehr gut; aber es ist nicht so rein und weiß, als das im Wasser gewaschene Öl, indessen kann man es sehr schnell zubereiten und sich desselben im Notfall bedienen. Bei Retuschierung großer Gemälde ist es übrigens sehr gut zu gebrauchen, weil bei diesen eine kleine Verschiedenheit in den übermalten Stellen nicht bemerkbar ist, da man große Werke nur aus der Entfernung betrachtet.

GEBRAUCH DES GEBLEICHTEN ÖLS.

Es kommt oft vor, daß man einige kleine Teile in einem Gemälde, das sonst fertig ist, retuschieren muß, etwa im Fleisch, in der Wäsche, in den Lüften oder in anderen Partien, die im vollen Lichte sind und eine große Reinheit des Tons erfordern. Um nun den Ton oder die Färbung dieser Partien abzuändern, kann man gewöhnliches Öl zum Anwischen derselben nicht gebrauchen, weil Flecke entstehen würden, wenn man stellenweis übermalte. Alles, aber also nicht nur die kleine Stelle, die man anders haben will, sondern auch das, was man nicht zu ändern wünscht, zu übermalen, ist aber auch bedenklich, denn man gerät dabei in Gefahr, eine Sache zu verderben, mit welcher man im ganzen zufrieden sein konnte, und dies wegen einer unbedeutenden, vielleicht nicht einmal wesentlichen Verbesserung.

Das gebleichte Öl hat sich allezeit bewährt, niemals, selbst nach mehreren Jahren ist auf irgendeiner mit ihm einzeln übermalten Partie der geringste Fleck zu bemerken gewesen, obgleich sich die Stellen häufig in den brillantesten und lichtesten Partien des Fleisches und der Wäsche befanden.

Man nehme einen sehr kleinen Tropfen dieses Öls und breite ihn sanft mit den Fingerspitzen auf der Stelle aus, die man retuschieren will, so, daß auf der Stelle, welche ganz trocken sein muß, nur so wenig als möglich ist, — nur so viel, als nötig, um nicht auf ganz Trockenem zu übermalen. Das Überflüssige nimmt man sanft mit einem Stückchen Seidenpapier ab, nicht aber mit Leinwand, die auf der beölten Partie Fäserchen zurücklassen könnte.

Auf diese leicht geölte Vorbereitung kann man die beabsichtigte Veränderung im Ton der Farbe oder in der Form vornehmen, ebenso leicht und bequem, als wenn die darunter befindliche Farbe noch ganz frisch wäre.

Man kann den Farbenton verändern und stimmen, allein man muß sich bemühen, die Farbe rings nach den Endigungen der Retusche dünner werden und sich allmählich verlieren zu lassen, derart, daß fast gar keine neue Farbe an den Rändern ist, die an nicht mit Farbe übergangene Teile des Gemäldes angrenzen. Niemals bediene man sich hierzu des gewöhnlich bleihaltigen Trockenöls, weder im Fleisch, noch auch in anderen lichten Gegenständen; man würde gar bald das Nachdunkeln der retuschierten Partie gewahr werden.

Gewöhnliches Trockenöl darf man nur in vollkommen dunklen Stellen, die fast niemals zu dunkel sein können, wie z. B. die starken Schatten einer schwarzen, dunkelblauen oder braunen Kleidung, in dunkeln Haaren, zu ein Paar Druckern in der Pupille des Auges usw., gebrauchen.

Das gebleichte Öl läßt sich nicht so angenehm behandeln, als das gewöhnliche Mohnöl; es ist immer etwas zähe, wenn auch nicht in zu hohem Grade, wenn man nicht etwa die Farbe damit angemacht hat, sondern es bloß dazu gebraucht, die Bildfläche mit ihm anzuwischen und geschmeidiger zu machen, wie eben beschrieben ist.

Dieses Öl ist allen Salben, welche unter dem Namen „Malbutter“ bekannt sind, weit vorzuziehen, denn diese enthalten fast immer etwas Bleizucker, der sehr schädlich ist.

Das Spiek- und Lavendelöl, deren sich einige Künstler zu dergleichen Retuschen auch bedienen und die beide sich leicht verflüchtigen, sind zu verwerfen. Diese Öle verdunsten und trocknen zu rasch, so daß der Künstler nicht Zeit behält, seine Arbeit gut zu vollenden; besonders aber sind sie zu verwerfen, weil sie dennoch mit der Zeit dunkler werden. Indessen kann man diese Öle gut gebrauchen, um mit der Spitze eines feinen Pinselns einzelne zarte Striche zu machen, wie beim Tauwerk der Schiffe und bei ähnlichen Gegenständen.

Das gebleichte Öl darf nur in dem Augenblick des Gebrauchs herausgenommen werden. Wenn man zuviel von ihm über dem

Wasser abhebt, auf dem es sich flüssig und frisch erhält, so läßt sich schlecht malen, weil es sehr bald zu zäh wird. Man muß sich auch, nachdem man mit dem Öl angewischt hat, beim Malen beeilen und nicht eher aufhören, als bis man vollständig fertig ist. Ratsam bleibt immer, die Verbesserung und Veränderung bis zu den wirklichen Grenzen einer Partie auszudehnen.

DER KOPAIVABALSAM.

Der Kopaivabalsam ist ein natürlicher, langsam trocknender Harzfirnis, der aus ziemlich gleichen Teilen ätherischen Öls und Harz besteht. Die dünnflüssigere Sorte desselben (Para) besteht aus fast gleichen Teilen Harz und ätherischem Öl, die dickflüssigere (Maracaibo) enthält mehr Harz und weniger ätherisches Öl[1]). Es ist eine besondere Eigentümlichkeit des Kopaivabalsams, daß seine ätherischen Öle sehr langsam und schwer verdunsten, während sonst bei den ätherischen Ölen, dem Terpentin usw. das Entgegengesetzte der Fall ist. Der Gebrauch dieses Kopaivabalsams ist für die Ölmalerei ganz unschädlich und von allen Verdünnungs- und Anreibemitteln das vorzüglichste und am meisten anzuratende. Er macht die Farben weder nachdunkeln[2]) noch reißen und das Anwischen der Malerei mit demselben ist, sowohl für eine Übermalung, wie auch für eine Retusche oder Lasur gleich gut. Auch er soll nur so dünn aufgerieben gebraucht werden, daß die betreffenden Stellen nur eben nicht trocken sind, ferner ist zu beachten, daß er langsamer trocknet und deshalb muß zu sehr schwer trocknenden Farben etwas Trockenfirnis genommen werden.

Der Kopaivabalsam ist auch der wesentliche Bestandteil einer Anzahl von Malmitteln, die bei Übermalungen und vorzüglich bei Retuschen und Lasuren mit dem Pinsel in sehr geringer Quantität zu den Farben hinzugesetzt werden, um diese

---

[1]) Wer sich weiter hierüber unterrichten will, vgl. Pettenkofer: Über Ölfarbe, S. 27.

[2]) Man trachte vor allem reinen unverfälschten Kopaivabalsam zu bekommen; die mit geringeren Sorten (ostindischen Ursprungs) verschnittenen Balsame gilben stark nach.

geschmeidiger zu machen und ihnen, selbst dicker aufgetragen, einen stärkeren Glanz und eine erhöhte Durchsichtigkeit zu geben. Hat man die Untermalung mit dem einen der Malmittel angerieben, so erhalten hierdurch alle darauf getragenen Farben einen fast gleichmäßigen Anteil. Alle Malmittel, bei denen Kopaivabalsam der wesentlichste Bestandteil ist, gehören zu den unschädlichsten, wie z. B.

Kopaivabalsam und Wachs. 3 Teile Kopaivabalsam und ein Teil weißes Wachs zusammengeschmolzen, wenn das Mittel mehr Konsistenz haben soll, oder 5 Teile Kopaivabalsam und ein Teil weißes Wachs desgl., wenn es etwas flüssiger sein soll. In ersterer Zusammensetzung mit dem Spachtel zu den Farben gemischt, natürlich in sehr geringer Menge, macht es die Behandlung der Farben, namentlich der durchsichtigen angenehmer, bei stärkerem Auftrag leichter und verleiht allen Farben einen gewissen milden Schmelz.

Die Verbindung derselben Ingredienzien erlangt man auch in folgender Weise. Zu 14 Gewichtsteilen (z. B. 140 g) Kopaivabalsam nimmt man 1 Gewichtsteil (10 g) weißes Wachs, welches vorher in 5 Gewichtsteilen (50 g) rektifiziertem Terpentin aufgelöst ist. Man löst erst das in kleine Stückchen geschnittene Wachs in dem Terpentin auf, welcher Prozeß durch häufiges Umschütteln sehr befördert werden kann. Sind keine schwimmenden Stückchen Wachs mehr zu bemerken, so vollendet man die Verschmelzung durch Erwärmung in der Sonne oder im Ofen. Die noch warme Auflösung schüttelt man mit dem Kopaivabalsam zusammen durch ein dünnes seidenes Tuch, welches dann alle die kleinen Stückchen Wachs, die nicht ganz aufgelöst sind, zurückhält.

Zu bemerken ist, daß durch allzureichlichen Gebrauch dieser Gemenge die Ölfarben nicht so fest auftrocknen und Lösungsmitteln gegenüber an Widerstand verlieren.

DAS SCHOENFELD'SCHE MALMITTEL.

Dies von der Farbenhandlung von Dr. Schoenfeld in Düsseldorf aus Mastix, Kopal, Kopaivabalsam und Öl hergestellte „Neue Malmittel" kann nächst dem reinen Kopaivabalsam

empfohlen werden; zum Anwischen in der oben schon mehrmals besprochenen, vorsichtigen Weise für Übermalung, Retusche, Lasur oder auch nur, um eingeschlagene, daher grau erscheinende Stellen wieder ordentlich sehen zu können, ingleichen zum Verdünnen der Farbe, wo dies bei Lasuren wünschenswert erscheint. Immer aber, bei jeder Art des Gebrauchs ist von diesem Malmittel so wenig als möglich zu nehmen. In angewischten Partien des Bildes kann man, wie beim gebleichten Mohnöl, auch einzelne Stellen übergehen, mit all der früher bereits angeratenen Vorsicht. Wie beim reinen Kopaivabalsam muß zu schwer trocknenden Farben ebenfalls ein ganz wenig Sikkativ zugesetzt werden.

Bei frisch gemalten Bildern kann man dies Malmittel mit einem kleinen Tröpfchen Sikkativ als provisorischen Firnis, um die eingeschlagenen Stellen wieder sichtbar zu machen, in ganz dünner Anreibung verwenden, was auch eine gute Zeit vorhält. Nur hüte man sich, zu viel Sikkativ zuzusetzen, das Bild dunkelt sonst sehr nach.

Ein dem vorigen gleich gutes und beim Malen ganz gleichartig zu gebrauchendes Malmittel kann man sich selbst bereiten. Man nimmt zu 5 Teilen Öl und 2 Teilen Mastix, d. h. also, den Teil 15 g gerechnet, zu 75 g und 30 g Mastix (Körner), venetianischen Terpentin in einer ungefähr drei Erbsen entsprechenden Menge. Dies läßt man bei gelindem Feuer oder im Wasserbad zergehen, rührt es dabei um, bis es vollkommen zu einer Masse gemischt worden ist und kann es dann wie das vorher besprochene Malmittel gebrauchen, namentlich, um einzelne Stellen in größeren Partien damit zu übergehen.

KOPAL UND ANDERE RETUSCHIERMITTEL.

Der Kopal ist als Firnis für Ölbilder verderblich, weil er sich, wenn er trüb und stumpf geworden, nicht oder nur in gewaltsamster Weise herunternehmen läßt. Er wird durch Hitze in Mohnöl, Leinöl oder gekochtem Leinöl aufgelöst. Das eine oder andere nimmt man, je nachdem man langsameres oder schnelleres Trocknen wünscht. Nimmt man 1 Teil zu 10 Teilen Terpentin,

so kann man dieses Malmittel wie die vorigen gebrauchen. Jenen ist aber im allgemeinen der Vorzug zu geben, weil beim Kopal zwar die einzelne übermalte oder retuschierte Stelle nicht hervortritt, aber die ganze angeriebene Partie ein wenig nachdunkelt.

Als Malmittel, Retuschier- und Trockmittel sind noch vielfache Präparate im Handel. Zu empfehlen wären zu diesem Zwecke: Täubers neuer Retuschierfirnis (hergestellt von Moewes in Berlin); dann als Mal- und Retuschiermittel

Rowneys Sikkativ, der Firma Rowney in London, das stets in Verdünnung mit gebleichtem Öl zu verwenden ist.

Zu vermeiden sind die sog. Retuschierfirnisse, die aus Spirituslacken bestehen (dem Geruch nach leicht kenntlich), z. B. der Firnis von Soehnée frères, weil diese Firnisse eine Zwischenschichte bilden und die Verbindung der Ölschichten verhindern.

Das früher in reichlichem Maße gebrauchte Eiklar als Zwischenfirnisschichte sollte auch besser vermieden werden, weil Eiklar im Lichte zu einer unlöslichen Schicht erhärtet und dann nicht leicht wieder zu entfernen ist.

Anfängern ist der Gebrauch aller solcher Mittel entschieden abzuraten, da sie nicht verstehen, Maß zu halten, und weil, um ein gutes Werk herzustellen, ihre ganze angestrengte Aufmerksamkeit unverkürzt auf das Malen allein gerichtet sein muß. Aber nicht nur den Anfängern ist der Gebrauch aller dieser Mittel abzuraten, sondern auch allen Künstlern. Denn überall wiederholt sich, daß die damit aufgetragene Farbe an der Oberfläche und unter derselben verschiedenartig trocknet. Dies verschiedenartige Trocknen bringt immer eine gewisse Bewegung der einzelnen Teile untereinander hervor, und es liegt auf der Hand, daß dies der Dauerhaftigkeit der Gemälde schädlich ist. Deshalb ist die Warnung: alle diese Mittel in so geringem Maß wie nur möglich anzuwenden, nicht ernsthaft genug einzuschärfen und nicht gewissenhaft genug zu befolgen.

DRITTER ABSCHNITT.

VOM FARBENREIBEN UND DEN DAZU NOTWENDIGEN INSTRUMENTEN.

Man muß zwei Reibsteine oder Glasplatten, zwei Läufer und zwei Spachtel, je einen großen und einen kleinen haben. Überdies ist ein wohlbefestigter Tisch erforderlich, welcher den starken Bewegungen beim Reiben Widerstand leisten kann.

§ 12. DIE REIBSTEINE UND LÄUFER.

Je größer der Stein ist, um so besser für die Arbeit. Zirka 70 cm im Quadrat ist eine passende Größe. Da aber harte, hierzu geeignete Steine, wie Porphyr, Achat usw., sehr selten und teuer sind, so kann man an ihrer Stelle Glastafeln von ungefähr 1 cm Dicke nehmen.

Das Glas ist viel härter als der größte Teil der gewöhnlich zum Reiben verwendeten Steine, als Lithographiesteine und Marmor. Selbst wenn sich Teilchen abnutzen sollten, so wird das so unbeträchtlich sein, daß es keine Beachtung verdient. Überdies hat Glas, in ganz feines Pulver verwandelt, weder Farbe noch Konsistenz; es ist trocken ein weißes, befeuchtet ein durchsichtiges Pulver, das in die Farbe gemischt, selbst in Masse fast gar keinen Schaden tut, es würde wie Kobalt das Trocknen befördern.

Die kleine Glasplatte dient zum Abreiben kleiner Portionen Farbe mit dem kleinen Läufer, um mit einigen Umgängen des Läufers pulverisierte Farben mit Öl anzureiben, die man anmacht, wenn man sie eben gebrauchen will. Die kleine Glastafel muß

ungefähr 33 cm im Quadrat haben und braucht nicht so dick als die große zu sein[1]).

DIE LÄUFER.

Der große Läufer muß an seiner Basis, d. h. an der Stelle, mit welcher die Farbe zerquetscht und gerieben wird, 9 bis 12 cm im Durchmesser haben und von einem härteren und festeren Material sein als das Glas, am besten also von Porphyr, Achat oder auch von hartem Biskuit-Porzellan, welches von sehr großer Härte ist.

Immer aber ist erforderlich, 1. daß er unten gut abgedreht ist; 2. daß er rings um den unteren Rand eine abgerundete, polierte Kante hat; 3. daß die Fläche, mit welcher die Farbe zerquetscht und gerieben wird, matt und unpoliert, wie die Glasplatte, ist. Das erste ist notwendig, um gut mit dem Spachtel daran hantieren zu können. Das zweite, um der Farbe Zugang unter den Läufer zu verschaffen, da eine scharfe Kante fest aufsitzen, die Bewegung hindern würde; poliert muß die Kante sein, damit die sich daran hängende Farbe leicht wieder davon lösen läßt.

Da aber der Porphyr kostbar ist, so macht man dergleichen Läufer nicht aus einem Stück, sondern begnügt sich mit einer guten Basis von Porphyr, etwa 2 cm stark, welche man an einem Griff von hartem Stein festkittet[2]).

---

[1]) Zum Reiben auf der kleinen Glasplatte, selbst zum Mischen der Töne und zum Aufsetzen der Palette, ist ein vollkommen gerader und fester Tisch, der mit Flanell, dann mit Wachsleinwand überzogen ist, wünschenswert. Auf einem solchen liegt die Glastafel gerade und fest auf, und von etwa verschüttetem Öl oder Wasser aber läßt sich das Wachstuch leicht reinigen. Ohne Unterlage verursacht die Bewegung und der Druck mit dem Läufer, daß die Glastafel sich hin und her bewegt, wodurch Kraft und Zeit verloren geht. Etwas Wasser zwischen der Wachsleinwand und der unteren Fläche des Glases macht dies sich gewissermaßen am Wachstuch fest saugen, so das die Glastafel fest und unbeweglich darauf bleibt. Will man sie wieder losmachen, so muß man eine dünne Messerklinge oder etwa einen Spachtel zwischen das Glas und die Leinwand einschieben.

[2]) Um eine Basis von Porphyr oder Achat an den Handgriff eines Läufers festzukitten, bedient man sich eines fetten Kittes oder

Der kleine Läufer etwa 5 cm im Durchmesser an der Basis, 10 bis 15 cm hoch, ist aus einem Stück von Porphyr, Achat, Biskuit-Porzellan, meistenteils von Glas hergestellt, und sind an ihn dieselben, für das Reiben der Farbe notwendigen Forderungen zu stellen, wie an den großen Läufer.[1])

Wenn man sich auch ausschließlich der schon ganz fertigen Farben in Tuben bedient, so ist doch allezeit eine kleine Glasplatte und ein kleiner Läufer notwendig, denn man muß sich doch öfters einige Farben zubereiten, die in besonderer Weise gebraucht werden.

Die Form des großen Läufers ist entweder konisch, kegelartig, wie die nebenstehende Figur A zeigt und dies ist die gebräuchlichste, oder mit einer Art Krücke als Handhabe versehen, auf die man sich mit beiden Händen stützen und aufdrücken kann, wie Fig. B. Erstere, 16 bis 20 cm hoch, wird mit beiden Händen von oben nach unten umfaßt, so daß das obere Ende aus den Händen hervorsteht und kann deshalb nicht schwanken; dafür kann man bei der zweiten mehr Kraft anwenden, indem zugleich die Schwere des Oberkörpers darauf lastet. Einige Einschnitte in beiden Handhaben verhindern das Glitschen derselben in den Händen.

Fig. 1.

---

eines guten Zements von fein pulverisiertem Ziegelstein mit reinem Bleiweiß gemischt, das Ganze dann mit gekochtem Leinöl oder Trockenfirnis angemacht. Dieser Zement muß fast die Konsistenz des Glaserkitts haben.

Man erwärmt langsam und bei sehr schwachem Feuer beide Stücke, wenn man sich des fetten Kitts bedient, den man in einer Kasserolle oder in einem eisernen Löffel auf dem Feuer schmelzen läßt. Mit diesem heißen Kitt reichlich bestrichen fügt man beide erwärmten Stücke aneinander und achtet darauf, daß sie durchweg, zumal aber in der Mitte, fest aneinander gepreßt sind. Zuletzt wird mit einem ziemlich heißen Messer der überflüssige Zement an dem Rand der Fugen hinweggenommen und geglättet.

Bei dem kalt angewendeten Zement braucht man die Stücke nicht warm zu machen, paßt und preßt sie ebenso sorgfältig aufeinander, muß sie aber dann drei oder vier Tage ruhen lassen, bis der Zement sich erhärtet hat.

[1]) Um das Unterteil des Läufers vollständig zu ebnen, schleift man es mit Schmiergel, wenn der Läufer von hartem Biskuit (Porzellan) oder Stein

§ 13. DER SPACHTEL

ist eine Art Messer von Horn, ganz aus einem Stück, und wird in den verschiedensten Größen gebraucht. Er ist schmal zulaufend, während die untere Seite, welche die Farbe aufzunehmen hat, breit ist und hat bei einer Länge von etwa 21 bis 24 cm unten eine Breite von vielleicht 4 bis 5 cm. Am oberen Ende ist er ungefähr 6 mm dick, von da nach dem anderen Ende nimmt die Stärke ab und ist zuletzt so dünn wie ein Kartenblatt. Diese untere Seite muß scharf und schräg abgeschnitten sein. Will man einen bloß zugeschnittenen Spachtel sich selbst zurichten, so gebraucht man erst die Feile, schabt ihn dann mit Glas zurecht oder schleift ihn mit Sandstein und Öl. Mit Öl, weil Wasser das Horn leicht krumm zieht. Gute Spachtel, welche die Farbe rein aufnehmen, sind eine große Annehmlichkeit. Je kleiner der Spachtel ist, um so dünner und biegsamer muß er sein, immer aber noch so stark, die Farbe zu zerdrücken. Dergleichen kleinere hat man auch von Elfenbein. Stählerne Spachtel, auch Palettmesser genannt, müssen eigentlich nur zum Reinigen der Palette benutzt werden, denn einige Farben verändern sich durch die Berührung mit dem Stahl; Neapelgelb z. B. wird entschieden grünlich dadurch. Man tut wohl, mindestens zwei Spachtel, einen größeren und einen kleineren zu haben.

Fig. 2.

---

ist. Der gläserne Läufer wird mit sehr gleichförmig durchgesiebtem Sand geschliffen. Auf ein gut zugerichtetes Brett von 2 cm Stärke breitet man in genügender Menge wiederholt eines von diesen Pulvern, mit etwas Öl angefeuchtet, aus und fährt darüber mit dem Läufer stark hin und her, wie wenn man Farbe reiben wollte, immer bemüht, ihn ganz gerade zu halten und dies so lange, bis man gewiß ist, daß der Läufer überall gleich vollkommen eben ist. Zu dieser Operation ist ein Brett besser, als irgend etwas anderes, weil das weichere Holz dem harten Pulver verstattet, sich festzuseten, wodurch sich ein hartes, gleichmäßiges Korn, wie eine Feile, bildet. Läufer von Porzellan oder Glas kauft man wohl immer fertig zugerichtet. Durch die vorangegangenen Erklärungen ist man in den Stand gesetzt zu erkennen, ob sie gut und brauchbar sind oder nicht.

§ 14. VERFAHREN, DIE FARBEN MIT WASSER ABZUREIBEN.

Um so gut und gleichförmig als möglich zu reiben, muß man nur eine kleine Quantität auf einmal auf den Stein bringen. Auf einen Reibstein von der vorher angegebenen Größe bringe man nur eine etwa der Größe einer Walnuß entsprechende Farbenmenge, wenn man in Öl, und etwas mehr, wenn man in Wasser reibt.

Eine viel größere Menge auf einmal genommen, erschwert die Arbeit und verschlechtert die Farbe. Eine gar zu kleine Menge von Farbe hat aber auch den Nachteil, daß die Farbe durch das Reiben, besonders mit Wasser, schmutzig wird. Man muß die Farbe in der Konsistenz eines dicken Rahms erhalten, und deshalb weder zu viel noch zu wenig Wasser dazu nehmen. Sieht man, daß sie zu dick wird, so setzt man etwas Wasser hinzu, aber niemals zu viel auf einmal.

Die Bewegung, welche man bei dem Reiben in Wasser dem Läufer zu geben hat, muß der Art sein, daß alle Farbe der Mitte des Steins zu gedrängt wird. Daher führt man ihn, rechts unten anfangend, in fortlaufenden Kreisbewegungen, die immer um den halben Durchmesser des Läufers vorrücken, in einem großen Kreise um den Stein herum, bis man wieder zum Anfangspunkt gelangt ist. Rechts aufwärts drückt man nicht stark auf, damit die Farbe unter den Läufer fließen kann, von oben links herum nach sich zu macht man die Bewegung geschwinder und drückt stark auf. Immer haben die Ecken und in der Mitte eine Stelle, etwa von der Größe der Basis des Läufers, unberührt zu bleiben. Auf diese Art macht man fünf oder sechs Touren auf dem Stein, und läßt den Läufer mit Übergehung der Ecken in einem großen Zirkel, in dem Viereck der Glastafel, in Kreisen umherlaufen.

Wenn fast alle Farbe der Mitte zugedrängt ist, hebt man den Läufer vom Glase ab, indem man ihn seitwärts biegt. Nachdem Luft zwischen Farbe und Läufer eingedrungen ist, läßt er sich auch ohne Schwierigkeit abheben. In dieser schiefen Lage, also bloß mit der abgerundeten Kante aufliegend, dreht man

den Läufer um sich selbst, um die am Rande angesetzte Farbe an einer von Farbe reinen Stelle der Platte abzustreifen. Bei Reinigung des Randes des Läufers wechselt man allmählich die Stelle, indem man ihn immer näher an sich zieht, damit das, was schon abgesetzt ist, sich nicht von neuem anlegen kann. Danach nimmt man mit dem Spachtel die Farbe ab, die sich oberhalb der Kante desselben angehängt hat, setzt hierzu den

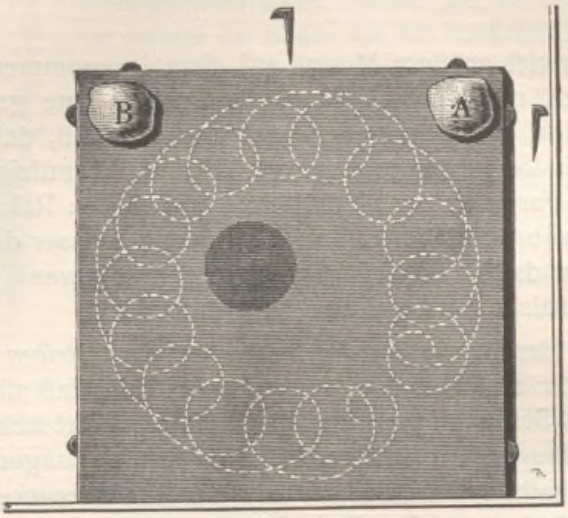

Fig. 3.

Läufer an einer reinen Stelle der Platte wieder auf seine Basis, und dreht ihn um sich selbst herum, indem man den Spachtel schräg an den Läufer hält. So wird der Läufer von der anklebenden Farbe befreit und so ist auch die ganze Masse der Farbe im Mittelpunkt des Glases beisammen. Hierauf breitet man die Farbe ein wenig aus und reibt in der vorher beschriebenen Weise von neuem weiter.

Die Farbe unterhält man beständig ungefähr in eben dem Grade der Flüssigkeit, wie etwa starker Rahm, bis sie hinlänglich gerieben zu sein scheint. Alsdann tut man kein Wasser mehr hinzu, sondern reibt so lange, bis die Farbe so dick wird, daß man sie wie Pomade abheben kann. Dann wird sie mit dem Spachtel

zusammengehäuft, auf Papier in Häufchen gesetzt, und an der Sonne oder am Ofen, vor Staub bewahrt, getrocknet.

Ob die Farbe genug gerieben, erkennt man daran, wenn sie in flüssigem Zustande (in der Konsistenz eines dicken Rahms) unter dem Läufer nicht mehr knirscht, sondern dieser, obgleich man darauf drückt, darüber wie über Stärkekleister weggleitet. Wenn die Farbe zu dieser Probe zu trocken und dick ist, so erscheint sie immer besser gerieben und viel weicher zu sein, als mit der gehörigen Quantität Wasser. Die Farbe ist daher zu diesem Zweck mit Wasser zu tränken, so wie sie zu dick befunden wird und kann dies mit dem Spachtel oder mit einem kleinen Kaffeelöffel geschehen. Man hebt aber die Farbe mit dem Spachtel rings vom Stein und vom Läufer nur selten auf, und je seltener, desto besser.

Diese ausführliche Auseinandersetzung ist auch nur für diejenigen geschrieben, denen es an Gelegenheit fehlt, das, was gemacht werden soll, in der Ausführung zu sehen. Kann man einem guten Farbenreiber eine halbe Stunde zusehen, Farben für die Malerei reiben, so wird man sich am besten über alle hier ausführlich beschriebenen Dinge unterrichten können.

§ 15. WIE DIE FARBEN IN ÖL GERIEBEN WERDEN MÜSSEN.

Bei dem Reiben der Farben in Öl ist das Verfahren anders. Ehe man mit dem Läufer reibt, rührt man mit einem starken und großen Spachtel das Farbenpulver partien- oder häufchenweis mit Öl an. Man befeuchtet es nach und nach und wendet es oft in dem auf den Stein gegossenen Öle her und hin, bis der ganze Haufen Farbe, den man reiben will, Öl eingesogen hat. Man achte aber sorgfältig darauf, daß nur so viel Öl zugesetzt wird, um das Pulver jedenfalls noch zu dick und steif erscheinen zu lassen und ja nicht weich oder gar flüssig. Denn wenn der Läufer nur einigemal darüber hin und her gegangen sein wird, erscheint sie viel weniger dick, weil sie dann überall vom Öl gleichmäßiger durchdrungen ist. Auch kann man immer etwas Öl hinzutun, wenn man die

Farbe zu dick findet. Ist sie zu dünn, so muß ungeriebene Farbe zugesetzt werden und die schon halb fertig geriebene Farbe muß von neuem ganz durchgearbeitet werden.

Man bereite also alle Farbe viel dicker zu, als man sie haben will und mache davon einen Haufen, den man in der rechten Ecke oben auf der Platte, an den Ort A aufsetzt.

Diesen Haufen kann man nicht auf einmal reiben. Man nimmt also davon eine Portion in der Größe einer kleinen Nuß, und reibt diese mit dem Läufer so lange, bis sie vollkommen so fein ist, wie man es wünscht. Diese kleine Quantität setzt man dann links in die Ecke der Platte an den Ort B. So fährt man fort, ohne Öl hinzuzusetzen, bis der ganze Haufen A gerieben ist. Alsdann nimmt man das Ganze und mischt es wohl untereinander, um nur einen ganz gleichartigen Haufen daraus zu machen, und streicht dann alle Farbe zusammen.

Die Farbe muß also vollkommen gut in Öl und in gehöriger Dicke abgerieben sein. Sie darf weder zu steif noch zu flüssig sein. Letzteres ist noch mehr zu vermeiden, als ersteres, denn mit zu flüssigen Farben kann man nicht malen, alle Farben dunkeln durch das überflüssige Öl nach, und werden überdies, weil sie so lange Zeit trocknen müssen, voll Staub. Sind die Farben zu steif, so darf man nur auf der Palette etwa Öl hinzusetzen. Für zu flüssige Farbe gibt es keine Abhilfe, außer der weitläufigen und unangenehmen Mühe, dieselbe Farbe trocken und feingerieben hinzuzusetzen; schwierig und unangenehm zu verarbeiten bleiben sie dann doch, weil das eine Zeitlang in den Tuben mit den Farben verschlossene, überflüssige Öl mehr oder weniger zähe geworden ist.

Es ist schwer, mit Worten einen richtigen Begriff von dem Grad der Konsistenz, welche die Farben bekommen müssen, zu geben, man kann den Grad von Steifheit annehmen, welchen die frische Butter gemeiniglich in einem gemäßigten Klima hat. Die Farbe muß nicht laufen können, aber sie darf auch nicht dem Haar- oder Borstenpinsel Widerstand leisten, wenn man etwas davon von der Palette aufnimmt. Die Farbe darf nicht zu steif sein, aber man muß sie anhäufeln können, ohne daß sie läuft, man mag die Palette nach oben oder nach unten kehren, und wenn man mit dem Spachtel so viel wie eine kleine Nuß nimmt,

so darf sie nicht von selbst davon herabfallen. Sie muß so steif und fest sein, daß, wenn man die Spitze des Spachtels nach unten hält, die Farbe nicht durch ihre eigene Schwere herabfallen darf, ohne daß an der Rückseite des Spachtels geklopft oder geschüttelt würde.

Soll die Farbe diesen Grad der Steifheit erhalten, so muß man anfangs bei Vereinigung mit dem Öl für das Reiben nur mit etwas Kraft den Läufer hin- und herbewegen können, oder den Spachtel, wenn es solche Farben sind, die man nicht reibt, wie z. B. der Zinnober und ähnlich zu behandelnde Farben. Zu dem Ende tröpfelt man nur immer wenig Öl hinzu und nach und nach ein wenig mehr. Diese Vorschrift muß streng beobachtet werden, denn ohne dieselbe wird man immer zu viel Öl den Farben zusetzen. Im Anfang müssen sie wie gesagt zu steif oder zu trocken erscheinen; nach einigen Umläufen mit dem Läufer befinden sie sich dann im richtigen Zustande, weil das Öl sich immer mehr in alle Teilchen der Farbe einsaugt.

Da die Farbe in Öl viel dicker als in Wasser ist, so wird der Läufer nicht auf gleiche Art geführt, sondern, statt mit ihm eine Reihe kleiner Kreise zu beschreiben, führt man den Läufer von unten nach oben und von oben nach unten, und zwar lebhaft, schnell, mit Anstrengung, denn wegen der Stärke der Farbe ist er schwer zu führen. Nach fünfundzwanzig bis dreißig Hin- und Herzügen macht man einige Wendungen in die Runde, in kleinen Kreisen, um die Farbe wieder etwas gegen den Mittelpunkt zu leiten, hierauf wiederholt man das Auf- und Niederfahren mit Kraft, indem man ebenso stark aufdrückt, wie zuerst. Von Zeit zu Zeit sammelt man auch mit dem Spachtel die Farbe von den Rändern des Steins und des Läufers. Im übrigen verfährt man ebenso, wie beim Reiben im Wasser (S. 103) beschrieben worden[1]).

---

[1]) Bei dem Reiben des Bleiweiß muß man vorsichtig sein. Besonders vermeide man längere Manipulationen mit den bloßen Fingern, weil der feine Bleiweißstaub schädlich ist und durch die Hautporen in den Organismus eindringen kann. Selbstverständlich hüte man sich, mit schmutzigen Fingern ein Frühstücksbrot usw. zu berühren und wasche sich vorher gründlich mit Seife. Man muß durch Öffnen der Fenster Zugluft machen, die einem natürlich nicht entgegenkommen darf, und noch besser ist, in freier Luft zu reiben.

§ 16. VERFAHREN, DEN STEIN UND DEN LÄUFER ZU REINIGEN.

A) NACHDEM MAN IN ÖL GERIEBEN HAT.

Ehe man anfängt eine andere Farbe in Öl zu reiben, reinige man Glasplatte und Läufer mit einem Stückchen weichen Papiers oder mit einem alten leinenen Lappen, und wiederhole dies zwei- bis dreimal mit anderem Papier oder einer reinen Stelle des Lappens. Man schütte etwas Lein- oder Mohnöl auf die Glastafel und lasse den Läufer leicht darüber laufen. Dies Öl wischt man rein ab. Auf diese so gereinigte Glastafel breite man hier und da nicht zu frische Brotkrume aus, läßt den Läufer leicht über diese Brotkrume gehen, die zu kleinen Röllchen wird, welche man über die ganze Glasplatte im eigentlichen Sinne hin und her rollt. Dadurch wird die Platte vom Fette befreit und gereinigt. Dies wiederhole man mit neuer Brotkrume etwa dreimal. Aus dieser letzten Brotkrume, welche fast rein bleibt, mache man einen Ballen, den man in eine Hand und den Läufer in die andere nimmt, drücke den Rand an den Ballen und drehe den Läufer, wodurch man auch diesen vollkommen reinigt. Wenn dies geschehen, muß die Gerätschaft rein und vom Fette ganz befreit sein. Um sich dessen zu vergewissern, wasche man das Ganze mit Wasser und einem etwas groben Schwamm ab. Das Wasser muß dann überall haften. Sollte es sich an einigen Stellen zurückziehen, so nehme man gewöhnliche weiße Seife und reibe damit leicht auf der Stelle, wo das Wasser nicht haften will, lasse den Läufer mit Wasser einigemal darüber gehen, wasche endlich das Ganze und der Reibstein, sowie der Läufer werden so rein sein, als wenn sie niemals gebraucht worden wären.

Seife allein nimmt das Fett nicht so geschwind hinweg und dringt nicht so gut in die unsichtbaren Vertiefungen des Steins, als die Brotkrume, die aufgedrückt, in die feinsten Ritzen eindringt.

Wenn man nach dem Reiben, oder auch nur nach dem Farbenmischen auf der kleinen Glasplatte, nicht Zeit übrig hat, sie ganz zu reinigen, so schabe man auf der ganzen Oberfläche

etwas Seife ganz fein und verbreite es mit wenigem Wasser auf der Glastafel, indem man nur obenhin mit dem Läufer darüber weggeht, was in einer Minute geschehen ist. Alsdann seift man auch mit den Fingern die Ränder des Läufers ein, und in diesem Zustande läßt man alles liegen, bis man Zeit übrig hat, beides vollends zu reinigen. Es könnte in diesem Zustande Tage und ganze Monate verbleiben, ohne daß die Farbe antrocknet, was ohne den leichten Auftrag der Seife nicht möglich wäre. Hat man diese Vorsicht verabsäumt und die Reinigung unterlassen, so muß man dazu Terpentin und ganz feinen Sand oder Salz gebrauchen.

B) REINIGUNG DER ZUM ABREIBEN IN WASSER GEBRAUCHTEN GERÄTSCHAFTEN.

Einige Farben bleiben bei dem Abreiben im Wasser sehr fest an Glastafel und Läufer sitzen, wie das Berlinerblau, das Englischrot, das Indischgelb u. a. m., welche die Eigenschaft haben, stark zu färben. Dies sind aber gerade diejenigen Farben, die man nicht mit Wasser abzureiben braucht. Sollte man solche Farben aber doch aus irgend einem Grunde mit Wasser angerieben haben, so wird man finden, daß die Stein- oder Glasplatten, auf welchen man mit Wasser gerieben hat, viel schwerer zu reinigen sind, als die mit Öl. Dann verfährt man auf folgende Art.

Man nehme weiße Kreide oder Pfeifenton und Wasser und überziehe damit die Glastafel, indem man zuerst nur obenhin damit reibt. Dieses erste, das sehr gefärbt sein wird, werfe man gleich weg und tue dasselbe noch zwei- bis dreimal hintereinander, bis die Kreide weiß und ganz ungefärbt von der auf dem Steine geriebenen Farbe bleibt. Man wasche die Glastafel und den Läufer mit reinem Wasser und mit einem etwas harten Schwamm und trockne alles wohl ab. Dann mag man eine Farbe gerieben haben, welche man will, und wenn es Berlinerblau war, so kann man mit aller Sicherheit wieder Weiß darauf reiben. Zum Reinigen des äußeren Randes und der Basis des Läufers wendet man die Kreide mit den Händen an.

§ 17. VOM TISCH ZUM FARBENREIBEN.

Der Tisch, worauf man reibt, muß fest und dauerhaft und am Fußboden oder gegen die Wand befestigt sein, sonst wird man ihn bei jeder Tour des Läufers bewegen. Für einen Reibstein von zirka 70 cm im Quadrat ist eine ungefähr 85 cm lange und 70 cm breite Tischplatte notwendig.

Die Tischplatte muß vollkommen eben sein, so daß die Glasplatte überall fest aufliegt und man nicht Gefahr läuft, sie bei starkem Aufdrücken zu zerbrechen. Auch muß der Stein oder das Glas an den Rändern durch kleine Leisten oder Pflöcke festgehalten sein, damit es nicht bei starkem Gebrauch des Läufers hin- und hergehen kann, denn dieser würde durch die Kohäsion der Farben im wirklichen Sinne des Wortes mit ihm hin- und herfahren.

Die Leisten hierzu werden auf die Tafel geschraubt; hölzerne Pflöckchen, die man in Löcher steckt, sind vorzuziehen.

Unter der Glastafel wird ein guter und starker Flanell ausgebreitet und über diesen weiches, weißes Seidenpapier. Das letztere dient nur, damit der Grund weiß und gleichförmig sei und man desto besser sehen kann, ob das Glas gut gereinigt ist.

Vor allen Dingen ist die Farbe während des Reibens und nachher vor Staub zu bewahren. Die Werkstatt wird demnach wohl der beste Platz dazu sein.

VIERTER ABSCHNITT.

§ 18. VERFAHREN, DIE FARBEN IN TUBEN AUFZUBEWAHREN.

Die fertig zubereitete Farbe wird jetzt nur in Tuben von Zinn oder verzinntem Blei zum Gebrauch aufbewahrt und dies ist auch die beste Art der Aufbewahrung. Die untere Öffnung derselben wird, nachdem die Tube von dort her mit Farbe gefüllt ist, stark zusammengepreßt und ein paarmal umgeschlagen, oben verschließt eine aufgeschraubte Hülse die kleine Öffnung. Ein kleines in die Hülse eingelegtes Korkstückchen verhindert die Berührung der Farbe mit dem Metall, ohnedem werden die obersten Teilchen einiger Farben, wie Neapelgelb, Jaune brillant, selbst lichter Ocker, ein wenig gefärbt, doch läßt sich dies wenige leicht mit dem Spachtel entfernen. Es ist dies, wie gesagt, die beste Art der Aufbewahrung und die jetzt ausschließlich gebrauchte.

Fig. 4.

ALTES VERFAHREN, DIE FARBEN IN BLASEN AUFZUBEWAHREN.[1])

Man gebraucht hierzu eine gut getrocknete, nicht zu harte oder zu dicke Schweinsblase. Ein von dieser ausgeschnittenes,

[1]) Anmerkung. Mehr aus historischem Interesse lasse ich diese Stelle hier abdrucken, um zu zeigen, wie umständlich unsere Väter gearbeitet haben. Noch in meiner Akademiezeit war diese Methode vielfach im Gebrauch. Heute dürfte sie zwecklos sein, da leere Tuben in allen Größen zu haben sind und überdies um billiges Geld luftdicht schließende Blechdosen zu obigem Gebrauch praktischer wären. E. B.

fast rundes Stück taucht man in Wasser und wäscht mit den Fingern behutsam beide Seiten ab, besonders behutsam die innere feine Haut, die vorzugsweise die Erhaltung der Farbe ermöglicht und die daher nicht im geringsten verletzt werden darf, während die Berührung mit der äußeren fetten Haut der Farbe schädlich sein würde. Dies Waschen und Eintauchen ins Wasser darf nur ganz kurze Zeit, etwa 1 Minute, stattfinden, weil die Blase durchaus nicht aufgeweicht werden darf, wodurch sie unbrauchbar würde. Auf mehrfach zusammengelegtem Leinen trocknet man das Stück Blase, indem man auch die innere, nach oben gelegte Seite vorsichtig mit einem leinenen Lappen betupft.

Fig. 5.

Der Durchmesser des Stückes muß fünfmal so groß sein, als der des Häufchens Farbe, welches in derselben aufbewahrt werden soll.

In die Mitte der weichen, doch nicht mehr feuchten Blase, welche auf dem Tisch ausgebreitet ist, läßt man die ganze Masse der Farbe, die hineinkommen soll, vom großen Spachtel durch eine kleine Erschütterung desselben oben auf einmal herabfallen. Was von Farbe auf der Glasplatte etwa übrig geblieben und wieder in ein Häufchen an der Spitze des Spachtels gesammelt war, läßt man ebenfalls durch leichtes Schütteln desselben auf den ersten Haufen herabfallen.

Diese Farbenhülse, in zwei gleichen Teilen wie ein Buch zusammengelegt, drückt man von den beiden äußeren Enden her allmählich nach der Farbe hin zusammen und immer fester aufeinander, mit Hilfe der Nägel des Daumens und Zeigefingers, so daß alle Luft herausgedrückt und keine zwischen der Farbe und Blase verblieben ist. Dies alles, nachdem man vorher die Masse der Farbe in der gegen das Licht gehaltenen Blase deutlich gesehen hat. Nun faßt man den äußeren Rand der Blase zusammen wie einen Beutel und umwickelt sie mit einem starken Faden fünf-, sechsmal derart, daß man bis dicht an die Farbe herankommt und knotet den Faden ein paarmal zu.

Das über den zusammengebundenen Teil verbliebene Stück der Blase zieht man oben auseinander, so daß es trichterförmig nach unten sich verengt. Das längste Stück dieses Überschusses läßt man 20—30 mm breit stehen, schneidet das übrige reichlich 10 mm hoch über dem festgebundenen Stück ab. Das lange Stück zieht man nun über den anderen Teil und bis an die Blase selbst herunter und umschnürt es so fest wie möglich mit einem genügend starken Faden von unten bis oben, wodurch verhütet werden soll, daß sich Farbe irgendwie durch den zusammengefalteten Teil nach oben oder beim Ausdrücken der Farbe nach unten durchdrängen kann.

Ausgedrückt wird die Farbe immer von oben nach unten, von Anfang an bis zu ihrer vollständigen Entleerung. Drückte man weiter nach der Mitte zu, so würde man die Farbe zugleich nach oben hin drängen, auch leicht die Blase zerplatzen.

Um die Farbe aus der Blase ausdrücken zu können, macht man am besten unten einen kleinen Kreuzschnitt von etwa je 4 mm Länge. Hat man Farbe ausgedrückt, so schließt sich die Öffnung wieder, sobald man die Blase auf ihre Basis stellt. Die etwa zusammengetrockneten Schnitte sind leicht durch ein Federmesser wieder zu öffnen, wenn die Blase längere Zeit nicht benutzt ist.

Ist man genötigt, sich einen Vorrat von Farben, ohne ihn zu gebrauchen, längere Zeit aufzuheben, so genügt, sie in einem wohlverdeckten Topf an einem kühlen Ort, im Keller, jedenfalls im Schatten aufzubewahren.

ANHANG ZUR ERSTEN ABTEILUNG.

§ 19. DAS SCHLEMMEN DER ROHEN FARBEN.

Jeder natürlich gegrabene Ocker, besonders lichter, gelber und roter, enthält viele Steine und Unreinigkeiten, deshalb muß er vor dem Gebrauch geschlemmt, d. h. mit Hilfe des Wassers von den Unreinigkeiten befreit werden.

Farbenfabrikanten schlemmen die Farben meist zentnerweise in großen hölzernen Kasten oder Fässern. An diesen sind in verschiedener Höhe zwei Hähne angebracht; der eine dient zum Ablauf des oberen Wassers, auf welchem alle leichten Körper schwimmen, der andere, tiefer angebrachte dient zur Absonderung der guten Farbe von dem Bodensatz, in dem sich Steine und andere schwere Körper befinden. Hier wird natürlich nur das Schlemmen für den Bedarf einer einzelnen Person beschrieben werden.

Man nehme nur Ocker, der möglichst rein, ohne Steinadern und schön gelb oder rot ist. Dieser Ocker, in starkes Papier eingewickelt, wird auf einen Tisch gelegt, mit einigen Schlägen in Stücke geschlagen, dann mittelst eines Rollholzes so lange zerdrückt, bis er zu einem groben Pulver, etwa wie feiner Sand, zermalmt ist. Hierauf wird die Papierhülle abgenommen, ein Teil des Pulvers auf dem Reibstein ausgebreitet, und mit einer gewöhnlichen Flasche statt des hölzernen Rollholzes noch feiner zerdrückt und von allen sichtbaren Unreinigkeiten und Steinchen befreit.

Hierauf nehme man drei gewöhnliche große aber glasierte, möglichst neue, keinesfalls von Fett berührte Schüsseln, die eine Tülle, um Wasser ablaufen lassen zu können, haben müssen, von ungefähr 40 cm Durchmesser und etwa 15 cm Tiefe, schütte in die größte von ihnen den pulverisierten Ocker, und darauf

etwa die 3 bis 4 fache Menge weichen Wassers. Mit einem kleinen reinlichen Stocke rührt man dann etwa eine Minute lang die ganze Farbenmasse durcheinander, um alles auszusondern, was oben schwimmen kann, läßt hierauf die Farbe ruhig stehen, bis sie sich wieder ganz gesetzt hat und das darüber stehende Wasser wieder klar erscheint. Alsdann gießt man dies mit allem darauf Schwimmenden behutsam ab, jedoch ohne Farbe mitlaufen zu lassen, denn gerade die oberste ist die beste. Wird man noch zu große Stücke Ocker gewahr, so zerquetsche man sie in der Schüssel mit dem Ende des Rollholzes. Dieses erste Schlemmen wiederholt man zwei- bis dreimal, bis die Oberfläche des Wassers ganz rein bleibt, was nach 8 bis 12 Minuten der Fall sein wird. Hierauf rührt man die Farbe mit frischem und möglichst vielem Wasser von neuem sehr stark und lebhaft um. Während alle Farbe im Wasser gleichsam schwebend ist, gießt man das Ganze rasch in die zweite Schüssel, ausgenommen den Satz, welcher das Gröbste nebst den Steinen enthält. In die erste Schüssel schüttet man wieder frisches Wasser, rührt den Bodensatz von neuem, und gießt das Wasser, ehe es sich abklärt, in die dritte Schüssel, jedoch mit Vorsicht, damit der Bodensatz mit der guten Farbe nicht zugleich abfließt. Hierauf gießt man aus der zweiten Schüssel das Wasser, welches inzwischen klar geworden ist, ohne die Farbe mitzunehmen, auf den alten Satz der ersten Schüssel ab, und wiederholt vier- bis fünfmal nach und nach diese Operation, bis auf dem Boden der ersten Schüssel bloß ein grober Niederschlag von Sand und Steinen zurückbleibt.

Dann läßt man die Schüsseln ruhig stehen, bis aller Ocker sich gesetzt hat, und das Wasser darüber ganz klar ist. Nachdem der steinige Bodensatz weggeworfen und die Schüsseln äußerst sorgfältig ausgewaschen sind, gießt man alle gute Farbe in die erste reine leere Schüssel. Wenn diese aber nicht groß genug sein würde, um alles von den beiden anderen aufzunehmen, so gießt man von diesen, ohne Farbe zu verlieren, so viel Wasser ab, bis die erste Schüssel das ganze fassen kann. Dort wird es nun mit dem kleinen Stocke nochmals umgerührt, wonach die wenigen noch etwa übrig gebliebenen kleinen Steinchen sich zu Boden setzen, dann läßt man das Ganze so lange ruhen, bis das Wasser wieder vollkommen klar wird.

Hierauf gießt man sehr behutsam alles Wasser ab, aber hält sogleich an, wenn die Oberfläche der feinsten Farbe mit dem Wasser fortschwimmen will. Nach einiger Ruhe pumpt man mit einer kleinen Spritze und zuletzt mit dem Heber das noch übrig gebliebene klare Wasser behutsam ab. Alsdann ist die Farbe sehr gut geschlemmt, und darf nicht mehr in Bewegung gesetzt werden. Man läßt jetzt die Farbe, gegen Staub verwahrt, an der Sonne oder an einem warmen Ofen trocken werden. Ist keine Feuchtigkeit mehr darin, so wird sie Risse bekommen und bersten, wie fettes Erdreich im Sommer.

Man nimmt nun vorsichtig die einzelnen Stücke heraus, ohne sie aber zu zerbrechen, schabt das Unterste an ihnen mit einem Messer ab, um noch die kleinen feinsten Steinchen, die wegen ihrer spezifischen Schwere zuerst auf den Grund fallen mußten, abzunehmen und wegzuwerfen.

Wenn diese Arbeiten, die nicht viel Zeit wegnehmen, beendigt sind, so ist die Farbe rein und zum Abreiben fertig. Vollkommen ausgetrocknet verwahrt man sie in einer Büchse oder Flasche bis zum Gebrauch. Vor dem Anreiben mit Öl reibt man die Farbe erst mit Wasser ab, sie wird dann besser und reibt sich geschwinder. Es versteht sich, daß die Farbe alsdann nicht eher mit Öl gerieben werden kann, als nachdem sie in Häufchen gut ausgetrocknet ist.

Auf diese Art schlemmt man die Ocker und alle Erdfarben, wie Grüne oder Veroneser Erde, Umbraun, welche Unreinigkeiten oder Steine mit sich führen, vorzugsweise also den hellgelben und den hellroten.

Der dunkle und der braunrote Ocker sind selten unrein, noch weniger die Terra di Siena, die Kölner und Kasseler Erde. Letztere bedürfen des Schlemmens fast niemals, man muß jedoch nachsehen, ob sie fremde Teile mit sich führen, und dann ist überall das Schlemmen ratsam.

Zum Gebrauch muß man Ocker von rein gelber oder roter Farbe, der im Bruch lebhaft gefärbt ist, wählen; der beste ist sanft und seifenartig anzufühlen.

Die besseren Farbenhandlungen führen alle Erdfarben in schon gut geschlemmter Form. Ein Nachschlemmen ist also nicht nötig.

§. 20. VERFAHREN, DAS ULTRAMARIN AUS DEM LAPIS LAZULI ZU ZIEHEN.[1])

Je mehr der Lapis Lazuli blaue Farbenteilchen enthält, desto mehr Ultramarin gewinnt man. Es ist also vorteilhaft, sich einen solchen zu verschaffen, der so blau als möglich ist, denn die Kosten und Mühen des Zerreibens und der Scheidung bei einem an Farbe dürftigen Stein sind dieselben, wie bei einem, der sehr ergiebig ist. Der letztere ist allerdings viel seltener, mithin auch teurer, als der andere, aber trotzdem ist es weniger kostspielig, den teuren zu nehmen. Der aus den Bergwerken des nördlichen Rußland ist wohlfeiler, als der, welcher über Italien aus dem Orient zu uns kommt, übrigens aber ebenso gut.

A) ZERKLEINERUNG.

Man zerschlägt den Stein durch starke Hammerschläge in möglichst kleine Stücke und bringt diese über einem Feuer in einem Schmelztiegel zum Weißglühen.

Weißglühend werfe man sie ins Wasser, oder was noch besser ist, in weißen destillierten Weinessig, so daß sie ganz von ihm bedeckt sind.

Diese Operation wiederhole man drei- oder viermal hintereinander, bis der Stein mürbe genüg geworden ist, um ihn ohne große Schwierigkeit mit dem Hammer klein schlagen zu können. Das Brennen hat einen doppelten Nutzen, es macht den Stein viel mürber, ferner verbrennt und verflüchtigt sich aller Kupferkies und andere in ihm enthaltene Schwefelteile.

Die Stücke, welche wenige oder gar keine blauen Adern haben, werden dann mit einem kleinen scharfen Hammer getrennt, damit man nicht die Mühe des Reibens auf sie verwendet, die doch nicht lohnen würde.

---

[1]) Anmerkung. Auch diese Angaben haben heute nur mehr historisches Interesse, nachdem der künstliche Ultramarin den natürlichen völlig ersetzt hat. In einzelnen Fällen, z. B. um ein altes Werk genau in gleichem Material zu restaurieren oder zu kopieren, wird es am Platze sein, sich echten Ultramarin zu verschaffen.

Die ausgesuchten Stücke zerbricht und stößt man, wenn man keinen steinernen Mörser hat, in einem eisernen oder stählernen Mörser mit einer Keule von demselben Metall. Bronzene oder kupferne Mörser verändern und verderben die Farbe merklich.

Der Mörser wird mit so weiter Leinwand oder einem so großen Leder bedeckt, daß man die darunter gesteckte Keule mit dem Oberteile dieser Hülle fassen und leicht bewegen kann. Um den Mörser muß die Hülle mit einem Band befestigt sein. Ohne das würden die Splitter des Steins, von dem auch nicht zu viel in den Mörser getan werden darf, herausspringen.

Wenn der ganze Stein pulverisiert ist, wird er gesiebt, die groben Stücke wieder pulverisiert und gesiebt, bis alle Teile durch ein Haarsieb gehen.

Dieses feine Pulver wird auf dem Reibstein mit destilliertem Wasser so lange gerieben, bis man ein ganz feines Mehl (auf die äußerste Feinheit kommt sehr viel an) erhält, und zwar muß so viel Wasser zugesetzt worden sein, daß die Masse einem dicken Mehlkleister gleicht. Dann hebt man sie vom Reibstein und läßt sie in Häufchen trocknen.

Wenn diese Häufchen Farbe vollkommen trocken sind (was beim Trocknen durch Sonne oder durch ein schwaches Feuer etwa am folgenden Tage der Fall sein wird), zerdrückt man sie auf dem Reibstein von neuem zu einem feinen gleichmäßigen Pulver.

Dieses feine Pulver wird mit der genau gleichen Gewichtsmenge von gereinigtem Hammeltalg gemischt. Zu dem Zwecke wird der Talg in einem glasierten, ganz reinen Gefäße geschmolzen und das Pulver ganz gleichförmig, je in kleinen Mengen über die Oberfläche unter fortwährendem Umrühren der Flüssigkeit ausgestreut. Der hierbei benutzte Rührer darf weder abfärben, noch dürfen sich von ihm irgendwelche kleinste Teile ablösen. Von größter Wichtigkeit ist ein ganz gleichmäßiges inniges Vermischen des Pulvers mit dem Talg.

Ist das Pulver ganz mit dem Talg vereinigt, so entfernt man das Gefäß allmählich vom Feuer, doch muß ohne Aufhören die ganze Mischung umgerührt werden, denn sonst würde sich das Pulver auf den Boden des Gefäßes niedersenken und da-

durch die ganze Operation mißlungen sein. Hat der Talg genügende Konsistenz, um diesen Niederschlag zu verhindern, so hört man mit dem Umrühren auf und läßt das Ganze steif werden und gänzlich erkalten.

Die erkaltete Masse wird aus dem Gefäß herausgenommen, eine halbe Stunde ohne Aufhören mit den Händen hin und her geknetet oder mit einem glatten Rollholz gerollt, und zwar auf einem harten, ebenen Körper, wie Marmor, Glas usw., um die Farbe nicht zu verunreinigen, auch um nichts von ihr zu verlieren. Man sammelt hierauf sorgfältig allen Teig zusammen und bildet aus ihm eine Kugel oder eine Masse, die man bei warmer Witterung vierzehn Tage, bei kalter Witterung nur sechs bis acht Tage ruhig stehen läßt.

B) DIE SCHEIDUNG.

Die Scheidung hat den Zweck, aus der Masse, die, wie vorstehend beschrieben ist, aus Talg, farblosem Steinmehl und Ultramarin besteht, das reine Ultramarin auszuscheiden.

Man bedient sich hierzu des Wassers, mit dem sich das Ultramarin leicht verbindet, während das Steinmehl die Eigenschaft hat, fester als das Ultramarin an dem Talg zu haften.

Der Talg muß aber, um das Ultramarin nicht zu leicht, d. h. mit Steinmehl gemischt, auszuscheiden, und um andrerseits das Ultramarin nicht zu fest zu binden, eine gewisse Konsistenz haben, die von der äußeren Temperatur, bzw. also von der Jahreszeit, abhängig ist. Man hat, um diese Konsistenz zu erhalten, im Sommer dem Talg etwas fein pulverisiertes Harz (Kolophonium), im Winter etwas Schweinefett — je höchstens den zwanzigsten Teil des Talges — zuzusetzen und hierbei darauf zu achten, daß eine vollständig innige Mischung mit dem Talg erfolgt. Da nun die, nach Abschnitt A hergestellte Masse nicht aufbewahrt werden kann, weil der Lapis Lazuli, wenn lange von einer fetten Hülle umgeben, sich mit dieser derartig verbindet, daß er nicht mehr von ihr zu trennen ist, muß die Beimengung von Harz oder von Schweinefett zum Talg bei Herstellung der Masse, bzw. beim Schmelzen des Talgs bereits stattfinden.

Für die Scheidung kann man sich eines der nachstehend beschriebenen Verfahren bedienen.

1. DAS WASCHEN.

Zwei oder mehrere reine irdene Schüsseln werden bis zu etwa $^2/_3$ ihrer Höhe mit reinem Wasser gefüllt, das eine Temperatur, die der äußeren Temperatur entgegengesetzt ist, haben, also bei strenger Kälte heiß, bei großer Wärme ganz kalt sein muß.

Von der Talg- und Ultramarinpaste nimmt man etwa soviel wie eine Nuß in die Hände, wäscht dieselben mit dieser Paste und dem Wasser der einen Schüssel, indem man abwechselnd eine Hand um die andere windet und sie oft in das Wasser taucht, ganz wie beim Waschen mit Seife. Bald wird man sehen, wie sich das Wasser mit dem schönsten Azurblau färbt.

Wenn man merkt, daß die blaue Farbe nicht mehr in Masse und so stark gefärbt von den Händen abgeht, was gewöhnlich nach acht oder zehn Minuten geschieht, so lasse man die erste Schüssel stehen und stelle sich über die zweite, deren Wasser dieselbe Temperatur haben muß. Hier fährt man fort, die Hände abwechselnd zu reiben und einzutauchen, und hört nicht eher auf, als bis der Abgang von Blau sich so vermindert, daß eine längere Arbeit nicht der Mühe wert ist.

Alsdann schabe man mit einem Messer die graue oder schwärzliche Paste, die zu nichts weiter taugt, von den Fingern und Händen. Statt ihrer nimmt man neue und wäscht damit die Hände wie das erstemal, und so weiter, wobei man aber zu sorgen hat, daß das Wasser in gleicher Temperatur erhalten wird. Der Grad der Wärme oder Kälte des Wassers muß, wie schon bemerkt ist, in umgekehrtem Verhältnis zu der Temperatur der Atmosphäre stehen.

Die erste Schüssel, in welcher man die Wäsche angefangen hat, wird das reinste und dunkelste Ultramarin liefern; das aus der zweiten wird geringer, aber doch noch schön und gut sein.

Hat man die Absicht, mehre Abstufungen von Ultramarin zu machen, so wasche man die Paste nach und nach in vier bis sechs verschiedenen Schüsseln. Die letzte wird dann bloß die Ultramarinasche liefern. Auf diese Art erhält man eine

allmählich abfallende Stufenfolge von Schattierungen oder Qualitäten, von denen die erste die schönste und kostbarste ist.

Bemerkt man, daß das Blau in der Wäsche gar zu leicht abgeht, so muß man vermuten, daß zugleich Steinmehl sich damit verbindet, dann darf man nicht lange zögern, die ganze Masse wieder zusammenzuschmelzen und etwas pulverisiertes Harz hinzutun, wie am Anfange dieses Abschnittes angegeben ist.

Es ist gut, das Wasser zum Waschen öfters zu wechseln. Das reine Wasser, das noch gar keine Fetteilchen enthält, entbindet das Ultramarin besser, als wenn es schon acht bis zehn Minuten gebraucht ist. Man muß also mehrere Schüsseln mit Wasser in gehöriger Temperatur haben, deren man sich nacheinander bedient, und so wie man die eine verläßt, weil sie zu viel Fettigkeit enthält, zu einer anderen gehen, um die Loslösung der blauen Farbe durch die Wäsche zu erleichtern. Die ersten Schüsseln läßt man einige Stunden ruhig stehen, damit das Ultramarin sich auf den Boden der Gefäße setzen kann; nachher, wenn man sieht, daß der Niederschlag stattgefunden hat, gießt man den größten Teil des klaren Wassers ab. Dies muß aber behutsam und vorsichtig geschehen, damit das auf dem Boden und an den Seiten des Gefäßes sich befindende Blau nicht mit weggegossen wird. Dann aber gießt man alles übrige in den verschiedenen Schüsseln enthaltene Wasser und Blau in eine einzige große Schüssel, die bestimmt ist, allen Bodensatz von Blau zu sammeln. Man muß aber alles durch ein seidenes Sieb gießen, damit alle Fetteilchen und andere Unreinigkeiten im Siebe bleiben, durch welches bloß das Wasser mit dem Ultramarin laufen darf. Deshalb muß, ehe man abgießt, der Bodensatz mit dem übrig gebliebenen Wasser stark durcheinander gerührt werden, damit alles Blau im Wasser aufgelöst, mit diesem durch das Sieb läuft.

Wenn alle Bodensätze des Ultramarins mit dem zugehörigen Wasser in einer Schüssel zusammen sind, so läßt man sie ungefähr vierundzwanzig Stunden ruhig stehen, bis alles Blau sich gesetzt hat und das Wasser darüber vollkommen klar ist.

(Alle Bodensätze werden natürlich nur dann in eine und dieselbe Schüssel gegossen, wenn man aus der Paste nur eine Sorte Ultramarin von einerlei Güte machen will. Will man aber Abstu-

fungen machen, so muß man so viel Schüsseln nehmen, als man verschiedene Qualitäten machen will, und muß sie numerieren, um sie leichter zu erkennen.)

Um das Wasser zu entfernen, hebt und neigt man die Schüssel sehr vorsichtig, ohne irgendwo anzustoßen; denn wenn sich das Wasser mit dem Blau von neuem vermischt, so muß man es von neuem ruhen lassen.

So gießt man das Wasser gleichmäßig und langsam ab, bis man sieht, daß man auf dem Punkte ist, die Farbe in Bewegung zu bringen. Dann setzt man das Gefäß sanft nieder und läßt es ruhen, bis sich die Farbe von neuem gesetzt hat.

Es ist gut, unter das Gefäß, mit dem man gerade zu tun hat, alsdann eine Stütze unterzulegen, um den äußersten Grad der Neigung, welche man ihm gegeben hatte, beizubehalten. Dann läuft man weniger Gefahr, den Bodensatz von neuem in Bewegung zu bringen.

Wenn sich alles wieder gesetzt hat, nimmt man eine kleine Spritze von Elfenbein oder Zinn und saugt damit das übrige Wasser nach und nach sanft ab. Man kann es auch mit einem kleinen Heber abziehen, welcher aus einem Bande von Baumwolle oder einem kleinen baumwollenen Docht besteht, dessen eines Ende man ins Wasser steckt und das andere außerhalb des Gefäßes auf einen Teller hängen läßt. Dies tut man so lange, bis bei dem Anziehen des Wassers die Farbe selbst auf dem Punkte steht, in die Spritze oder den Heber zu dringen. Alsdann hört man auf und läßt die übrige Feuchtigkeit verdunsten, indem man das Gefäß, gegen Staub verwahrt, auf einen warmen Ofen oder in warme Asche stellt.

Wenn alle Farbe trocken ist, so nimmt man sie reinlich weg, indem man sie überall mit einem Stückchen sehr dünnen und biegsamen Horns von der Größe eines Kartenblatts abschabt, dem man mit den Fingern die nötige Krümmung geben kann, um die inneren Seiten des Gefäßes damit zu reinigen; auch muß das Stückchen Horn auf der Seite, mit der man schabt, scharf sein.

Das so gewonnene Pulver sammelt und schüttet man zusammen, verwahrt es in einer reinen Büchse oder einem feinen glatten Papier, bis man das Brennen vornimmt.

2. DAS SCHLAGEN.

Man wirft von seiner Paste Stücke wie eine Nuß groß in ein großes glasiertes Gefäß, das halb mit Wasser angefüllt ist, welches im Gegensatz zu der Temperatur der Witterung und Jahreszeit warm oder kalt sein und die Paste um wenigstens einen Zoll überragen muß.

Hierauf schlägt man mit einem kleinen Besen, von Ruten ohne Rinde, wie man sie zum Schlagen von Eiweiß hat, das Wasser und die Paste so stark als möglich, bis das Wasser mit Blau ganz gesättigt erscheint. Dieses Wasser gießt man durch ein seidenes Sieb, das über ein Gefäß von gleicher Art und Größe wie das erstere ausgespannt ist. Die auf dem Sieb zurückgebliebenen Stücke der Paste werden wie zuvor in reinem Wasser so lange geschlagen, bis kein Blau mehr davon geht.

Das Trennen des Wassers von der Farbe und die weitere Behandlung der letzteren erfolgt in derselben Weise, wie vorstehend beim Waschen angegeben ist.

3. DAS ABSETZEN.

Man bricht die Paste in kleine Stücke und reibt sie mit dem Läufer und mit so viel Wasser, als notwendig ist, um einen Brei in der Stärke guter Milch, aber nicht so dick wie gute Sahne, daraus zu machen. Dann bearbeitet man einige Minuten lang diesen Brei mit dem kleinen Besen ohne Rinde in einem dazu passenden Gefäß und gießt ein wenig gut aufgelöstes Gummiwasser, während man noch immer die Farbe peitscht, hinzu, etwa in dem Verhältnis, als ob man Farbe zum Gouachemalen daraus machen wollte, d. h. also: mit wenig Gummi. Wenn alles gut untereinander gemischt ist, gießt man die ganze Masse schnell (bevor sie Zeit gewinnt, sich zu setzen) in ein oder mehrere länglich geformte Gläser, wie z. B. Champagnergläser, so daß nichts in dem Gefäß, worin man die Mischung geschlagen hat, zurückbleibt.

Nun läßt man die Masse sich setzen, ohne sie während achtundvierzig Stunden zu berühren. Nach Verlauf dieser Zeit wird man durch das Glas (es muß weißes sein) die sich unterscheidenden Niederschläge der verschiedenen Bestandteile des

Lapislazuli erblicken, die sich nach ihrer spezifischen Schwere getrennt haben, wie Kalk, Talk usw. Das blaue Ultramarin befindet sich in der Mitte dieser Niederschläge. Nun gießt man das überflüssige Wasser ab, braucht dann die Spritze, den Heber, wie früher beschrieben ist, und trocknet die übriggebliebene Feuchtigkeit (immer im Glase selbst) auf dem Ofen, in heißer Asche oder im Sonnenschein vollständig auf.

In diesem Zustande nimmt man mit aller Vorsicht den ganzen durch das Gummi arabicum in allen seinen Teilchen leicht verbundenen, gleichsam geformten und gegossenen Niederschlag aus dem Glase und trennt mit einem dünnen und scharfen Messer über Papier oder einer Schüssel das Ultramarin genau von dem übrigen, das man fortwirft.

C) DAS BRENNEN.

Wenn alles Ultramarin nach einer der vorstehenden Anweisungen in ein ganz trocknes Pulver verwandelt ist, das man sorgfältig gesammelt hat, so ist noch durch eine besondere Behandlung alles Fett der Farbe zu nehmen und sie dadurch vollkommen zu machen.

Man tut jede Sorte Ultramarin in einen besonderen Schmelztiegel auf glühende Kohlen und bringt ihn bei offenem Feuer bis zum Weißglühen. Damit aber die Farbe gleichförmig, der Temperatur des Weißglühens entsprechend, erwärmt und gebrannt werde, rühre man sie von Zeit zu Zeit in den Schmelztiegeln über dem Feuer mit einem kleinen stählernen Besen, den man sich aus Stricknadeln leicht selbst anfertigen kann, um. Diesen stählernen Besen darf man aber nicht lange in den Schmelztiegeln lassen, sondern muß ihn herausnehmen, ehe er rot wird, weil sonst die Farbe durch die Abgänge des Stahls etwas verdorben wird. Man sieht bald aus den Tiegeln einen leichten Dampf aufsteigen, welcher beweist, daß das Pulver noch nicht vom Fett genügend befreit war, daher nimmt man die Schmelztiegel nicht eher vom Feuer, als bis kein Dampf mehr erscheint.

Vorsichtig nimmt man die Schmelztiegel vom Feuer, reinigt sie, wenn sie erkaltet sind, äußerlich von allem Staub und schüttet

die Farbe in ebensoviel reine, andere Schüsseln, als man Sorten Ultramarin hat

Ist die Farbe vollkommen erkaltet, so verwahre man jede Sorte, ehe Staub dazu kommen kann, in kleinen Glasfläschchen, die man numeriert und fest zumacht. Alsdann ist das Ultramarin fertig und zu allen Arten der Malerei brauchbar, in Gummiwasser, in Öl, al fresco, ohne daß es von neuem wieder gerieben zu werden braucht.

D) UNTRÜGLICHE MITTEL, ZU ERPROBEN, OB DAS ULTRAMARIN ECHT ODER VERFÄLSCHT IST.

Da Ultramarin sehr viel kostbarer und teurer ist als alle übrigen Farben der Malerei, so ist es für den Käufer nützlich, Mittel zu wissen, durch die man erkennt, ob es rein aus Lapislazuli, oder ob es mit wohlfeilen blauen Farben vermischt ist, die auf Kosten der Güte das Gewicht und die Masse vergrößern.

Auf ein Häufchen Ultramarin, etwa wie eine Erbse groß, schüttet man einen Tropfen Scheidewasser oder Salpetersäure und läßt es einige Minuten stehen. Ist das Ultramarin nur von Lapislazuli, so wird gar kein Aufbrausen entstehen, und die Farbe wird sich bald in eine rein graue Asche umändern; wenn aber in dem kleinen Haufen Asche dunkelblaue Teilchen zu sehen sind, so ist sicher etwas Kobalt oder Berlinerblau darunter, denn beide Substanzen lösen sich nicht in Scheidewasser auf.

Wenn das Pröbchen unter dem Scheidewasser kocht und braust, und man in der Asche rötliche und gelbliche Spuren entdeckt, so ist eine Mischung von Kupferblau, wie Aschblau oder Antwerpnerblau, darin, oder Mischungen aus dem Pflanzenreich, wie das Blau aus Kornblumen oder ähnlichen anderen.

Um zu entdecken, ob das Ultramarin mit Berliner- oder Kobaltblau oder mit beiden zugleich vermischt ist, nehme man ein Pröbchen von dem Ultramarin, welches im Scheidewasser sich nicht ganz auflösen ließ und das eine Viertelstunde und länger kleine Teilchen von Dunkelblau bei sich behielt, und halte es in einem eisernen Löffel, der über Feuer schon rotglühend ist, so lange über dem Feuer, bis die Farbe selbst weißglühend wird Nach dem Erkalten untersuche man die kleine Probe

genau; ist sie mit Kobalt vermischt, so wird dieser sich als Glas niederschlagen und wie kleine dunkelblaue, glänzende Kügelchen erscheinen; ist sie mit Berlinerblau vermischt, so wird man kleine rote oder dunkelgelbe Teilchen gewahr werden; denn das Berlinerblau verwandelt sich, bei offenem Feuer gebrannt, in eine dunkle Art (Berlinerbraun).

Das reine Ultramarin bleibt ebenso brillant und rein blau, wie es vor dem Brennen war, und man kann danach erkennen, wie viel die Beimischung ungefähr beträgt.

II.

DIE ÖLMALEREI.

FÜNFTER ABSCHNITT.

DIE NOTWENDIGEN VORSTUDIEN UND VORKENNTNISSE.

---

§ 21. DIE ZEICHNUNG.

Für diejenigen Anfänger, welche nicht genügend oder wohl gar nicht den Unterricht eines dazu geeigneten Künstlers haben können, soll hier eine kurze Anleitung gegeben, ein Weg gezeigt werden, auf dem sie dazu gelangen können, sich die Kenntnisse und Fertigkeiten zu erwerben, welche mindestens als notwendig betrachtet werden müssen, um gute Arbeiten zustande zu bringen. Vorausgesetzt, — daß ihre natürliche Begabung diesen ihren Wünschen entspricht. Das aber sei allen gesagt, daß nur ernste Arbeit und ein unablässiges Streben, Vollkommenes hervorzubringen, auf diesen, wie auf allen anderen Wegen allein imstande sind, auch den Begabtesten zum Ziel zu führen.

Ein Anfänger soll nicht eher Pinsel und Palette zur Hand nehmen, als bis er genügend gut zeichnen kann, das heißt, bis er einen Gegenstand, namentlich Kopf und Gestalt des Menschen, in den Umrissen und in den richtigen Verhältnissen der einzelnen Teile zueinander und zum Ganzen aufzuzeichnen imstande ist. Ebenso muß er auch mit den einfachen Mitteln der Zeichnung, Schwarz und Weiß, also durch Helligkeit und Dunkelheit, die Form, die Modellierung des Gegenstandes wiedergeben können. Durch die genaue und richtige Wiedergabe der Verhältnisse, der feinen Schwingungen der Linien, durch die Modellierung, d. h. wie weich, wie rund, wie bestimmt, wie eckig oder scharf sich der eigenartige Cha-

rakter einer Form in der Natur ausspricht, erlangt auch die Nachbildung Ähnlichkeit, Wahrheit und Leben. Dies alles muß man sehen lernen, um es nachbilden zu können. Nachbilden kann man nur mit der Hand, was man an den Gegenständen sieht, aber gerade durch die Bemühung, genau wiederzugeben, übt sich das Auge, lernt immer genauer und schärfer alle die einzelnen, charakteristischen feinen Unterschiede sehen, und dann wird auch die Hand, ein williger Diener, durch fortgesetzte und unablässige Bemühung lernen, das Gesehene nachzubilden.

Wenn nun jemand vom Zeichnen nur gelernt hat, was heutzutage in den Schulen gewöhnlich gelehrt wird, so ist ihm die Anschaffung einer guten Zeichenschule anzuraten, deren systematisch und praktisch in bestimmter Reihenfolge geordnete Vorlagen der Anfänger nachzuzeichnen hat. Vom Einfachen und Leichten, bei dem, so lange es nötig ist, in den Zeichenschulen die Anlage der Zeichnung neben der Ausführung angegeben ist, zum Schwereren fortschreitend, kann er Auge und Hand für die vorher bezeichneten, notwendigen Kenntnisse üben und sich eine gute Technik des Zeichnens erwerben. Für diesen Zweck zu empfehlen sind die Zeichenschulen von Julien, sowohl die mit Studien nach der Antike, als auch die mit Studien nach dem Leben[1]). Gleich empfehlenswert ist die Zeichenschule von Bucollet. Es ist nicht notwendig, sich diese Werke ganz vollständig anzuschaffen, die Blätter werden auch einzeln verkauft. Eine passende Auswahl genügt.

Ist durch diese Arbeiten Auge und Hand hinlänglich geübt, eine gute Technik des Zeichnens erworben, so muß man nach dem Runden, nach Gipsabgüssen zeichnen. Köpfe, Hände, Füße, Körperteile nach Abgüssen der Antike und des Lebens. Womöglich auch ganze Figuren in verkleinertem Maßstabe[2]). Dann muß

---

[1]) Die verschiedenen Ausgaben auf grauem und rötlichem Papier für die erste, auf weißem und gelblichem Papier für die zweite Reihe sind gleichgut. Doch ist zu empfehlen, auch einige Vorlagen zu nehmen, in denen Weiß zum Höhen der Lichter gebraucht ist.

In neuerer Zeit wird das Zeichnen nach Vorlagen von Pädagogen verworfen und von Anfang an das Zeichnen nach der Natur geübt. Der Schüler beginnt an einfachen Gegenständen sich zu üben und die Formen durch Licht und Schatten (mit Hilfe von Kreide, Blei oder Kohle) nachzuzeichnen.

[2]) Obgleich ein Anfänger vielleicht nicht imstande ist, die außer-

auch nach dem Leben selbst gezeichnet werden. Zunächst Köpfe — und dabei ist den Anfängern zu raten, wenigstens für die ersten Studien männliche Modelle im vollen Mannesalter zu wählen. Da sind die Formen fest, genügend gerundet, nicht von Fältchen und kleinen Unebenheiten der Haut durchkreuzt, Dinge, die den Anfänger leicht verhindern, die Hauptform richtig nachzubilden. Schöne jugendliche, weibliche Köpfe und namentlich Kinder sind wegen der weichen Unbestimmtheit und Veränderlichkeit ihrer Formen für den Anfang zu schwer.

Für die Zeichnungen sind Licht und Schatten, die mannigfaltigen Abstufen der Dunkelheit eigentlich das Material, womit modelliert wird, dasselbe, was in der Skulptur irgendein Stoff, Wachs, Ton, Marmor, Holz usw. ist. Ohne alle Beleuchtung, wie mit einer solchen, die von allen Seiten her gleichmäßig auf einen Gegenstand fällt, kann man diesen nicht zeichnen. Sowie man also anfängt, nach dem Runden zu arbeiten, soll man auf die Beleuchtung besonders achthaben. Man muß so lange versuchen, den Kopf, die Hand, den Fuß dem Licht zu- und abzuwenden, bis die Formen dadurch sich besonders deutlich zeigen und das Ganze einen malerischen Eindruck macht.

Woran immer man aber auch arbeiten mag, an Kleinem oder Großem, an Zeichnung oder Gemälde, immer behalte man dabei die nachfolgenden Ratschläge im Gedächtnis und befolge sie pünktlich mit großer, darauf gerichteter Aufmerksamkeit so lange, bis sie einem sozusagen in Fleisch und Blut überge-

---

ordentliche Schönheit der Antike genügend zu würdigen, so ist es doch ein Vorteil für ihn, die menschlichen Formen, bereits künstlerisch, d. h. mit Auswahl, dem Leben nach- und durchgebildet, in einfachster und schönster Erscheinung kennen zu lernen und seinem Gedächtnis einzuprägen. Bei den Studien nach der Natur mit ihrem Reiz der mannigfaltigsten und individuellsten Charakteristik wird ihm das ein Wegweiser sein, um auch in ihr die Schönheit zu finden, die mit der Wahrheit zusammen das Wesen der Kunst ausmacht. Ebenso lernen die Jünger der Wissenschaft die Eigentümlichkeit und Schönheit einer fremden Sprache aus den Meisterwerken dieser Sprache und dies sehr oft in einem Lebensalter, wo sie den vollen Wert der Werke zu würdigen noch nicht imstande sind.

gangen sind und man sie ausübt, ohne weiter besonders an sie zu denken.

1) Man soll immer mit der Andeutung des ganzen Gegenstandes, den man darstellen will, beginnen, ehe man auf die einzelnen Teile desselben oder die Ausführung übergeht und dann auch immer vom Allgemeinen auf das Einzelne kommen.
2) Das Ganze der Erscheinung soll man stets im Auge behalten. An welcher einzelnen Stelle man arbeiten mag, immer soll man dieselbe in dem, was man gerade daran arbeitet, mit dem Ganzen vergleichen, sowohl im Original wie in der eigenen Arbeit[1]).

Der Anfänger muß diese Vorschriften befolgen, der fertige Künstler tut es als eine selbstverständliche und notwendige Sache. — Die vollkommenste Art des Fortschreitens der Arbeit würde die sein, daß in jedem Stadium derselben, mit den Mitteln dieses Stadiums die Eigenartigkeit des darzustellenden Gegenstandes dem Beschauer lebendig entgegenträte, sei es als bloßer Kontur, als leichte Anlage und so weiter, je nach dem Fortschreiten der Ausführung. Immer soll man diese so gleichmäßig wie möglich in allen Teilen fortführen, nicht also einen einzelnen Teil

---

[1]) Beispiel: Man hat einen Kopf zu zeichnen. Dabei legt man mit ganz leichten, einzelnen oder zusammenhängenden Linien den äußeren Kontur an, gibt acht, daß er auf die Stelle des Papiers kommt, wo man ihn haben will. Dann aber zunächst, daß die Richtung des Kopfes, die Längen und Breiten in den verschiedenen Maßen, in ihrem Verhältnis zueinander möglichst richtig beobachtet und wiedergegeben werden. Danach gibt man (wieder nur mit leichten und einfachen Strichen) die Stelle der Gesichtsteile durch allgemeine Linien an, die sich als solche tatsächlich oder durch den Schatten darstellen usw. Geht man nun weiter und will z. B. ein Auge zeichnen, so soll man wieder die Konturen davon leicht angeben, indem man die Richtung, die Stellung, die Verhältnisse der Länge und Breite mit den hierfür notwendigen Punkten durch Vergleichung der Stellung dieser Punkte im Original zu den anderen Gesichtsteilen und in der Arbeit zu den übrigen Andeutungen genau beobachtet usw. — Ebenso soll man bei der Ausführung mit Schatten und Licht zuerst die wirklichen Schattenmassen leicht und nur im Gegensatz zur gesamten Lichtmasse, dann in ihnen die tieferen Dunkelheiten, im Licht nur die dunkelsten Halbtöne usw. abgeben. Auch hierbei immer die Stelle, wo man arbeitet, mit dem Ganzen im Original und in der Zeichnung auf das Maß der Dunkelheit und Helligkeit vergleichen usw.

für sich vollenden, während alles Übrige noch ganz unvollendet dasteht. Alles dies, was hier für die Zeichnung gesagt und angeraten ist, hat dieselbe, ja noch eine erhöhte Geltung und Bedeutung auch für die Malerei.

Eine sehr empfehlenswerte Übung ist, abgesehen von den voranstehenden Vorschriften, alles, was man gezeichnet hat, nachher aus dem Gedächtnis klein und in einfacher Weise zu wiederholen. Diese Erweckung und Stärkung des malerischen Gedächtnisses gewährt viele Vorteile und erleichtert namentlich der Beweglichkeit und Veränderlichkeit der Natur gegenüber das Festhalten eines Momentes, der für Bewegung und Ausdruck besonders charakteristisch und günstig erschien.

ZUSATZ ZUM VORIGEN PARAGRAPHEN.

DAS AUFSPANNEN DES PAPIERS AUF EIN REISSBRETT.

Bei der Anfertigung der vorher besprochenen Zeichnungen und Studien muß das Papier, auf dem man zeichnet, glatt und fest auf einem Reißbrett[1]) aufliegen. Man kann dies mit Heftzwecken bewirken, besser und bei ausgeführten Zeichnungen notwendig, ist, es aufzuspannen. Dies geschieht in folgender Weise.

Man legt 10 bis 15 mm breit rings herum das Papier auf allen Seiten leicht um, weil dieser Umschlag nicht naß gemacht, sondern bloß mit Leim oder Kleister bestrichen werden soll. Hierauf wendet man das Blatt um, so daß die obere Seite unterwärts zu liegen kommt und das Brett berührt. Mit einem nassen Schwamm befeuchtet man die ganze jetzt oben liegende (untere) Fläche des Papiers, ohne zu reiben, sonst würde man das Papier verderben und die obere Haut desselben abreiben. Alles ohne den umgebogenen Rand feucht zu machen. Dieses angefeuchtete Papier läßt man einige Minuten sich ausdehnen und erweichen,

---

[1]) Ein Reißbrett ist eine platte hölzerne Tafel aus drei, vier Brettchen so zusammengeleimt, daß die Holzfasern überall von oben nach unten gehen, während auf der Rückseite zwei breite Leisten in entgegengesetzter Richtung, in die Quere eingefugt sind, damit sich das Holz nicht werfen kann.

oder wenn man für nötig hält, es noch mehr anzufeuchten, so tut man dies, indem man darauf mit dem nassen Schwamm tupft, bis es so geschmeidig wird wie Leinwand. In diesem Zustande läßt man es einige Augenblicke, bis man keine glänzend feuchten Stellen mehr sieht. Hierauf wendet man vorsichtig das Blatt Papier um und legt es auf das Brett, auf welches man es, natürlich nur an den Rändern, ankleben will. Bevor man die umgeschlagenen Ränder des Papiers anklebt, zieht man das Papier überall sanft und leicht mit beiden Händen nach allen Richtungen an, so daß es rings herum gleichmäßig auseinandergezogen ist. Wenn dieses auf eine sehr gleiche Art geschehen und das Papier auf allen Seiten gleichförmig ausgezogen ist, nicht auf einer Seite mehr als auf der anderen, so schlägt man den Umschlag zurück und bestreicht ihn sehr gleichmäßig mit Leim oder Kleister, ohne über die Breite des Umschlages hinauszugehen. Hierauf klebt man das Papier geschwind und genau winkelrecht auf das Brett fest, ohne es weiter noch besonders anzuziehen, außer, um es überall gleichförmig und winkelrecht zu haben.

Statt des Leims oder Kleisters, der bequemer ist, weil er nicht so leicht trocknet, kann man auch den Mundleim gebrauchen. Wenn man dann eine auf dem Brette ausgespannte Zeichnung vollendet hat, so schneidet man sie winkelrecht ringsum mit dem Federmesser nach einem Lineal ab.

Es ist gut, einen oder mehrere Bogen glattes Papier von der Größe des befeuchteten Teils des Zeichenpapiers unter dasselbe zu legen, dadurch wird es elastischer, was vorteilhaft für das Zeichnen ist.

§ 22. HILFSWISSENSCHAFTEN[1]).

Wer sich nun ernsthaft und ordentlich zum Künstler ausbilden will, der muß von den Hilfswissenschaften der Kunst zunächst Perspektive und Anatomie studieren. Erstere nicht allein nur, um etwa notwendige Konstruktionen machen zu können, sondern besonders um richtig sehen und verstehen zu lernen, warum ein Gegenstand, wenn von verschiedenen

[1]) Man vergleiche das Literaturverzeichnis am Schluß des Buches.

Standpunkten aus betrachtet, so oder so gestaltet erscheint. Es gibt viele und gute Lehrbücher über Perspektive, von denen nur beispielsweise die von Seeberger und von Kleiber erwähnt sein mögen. Bei der Anatomie handelt es sich wesentlich und allein um die plastische Anatomie, d. h. um die Kenntnis der Formen des Skeletts und der oberen Muskellagen, dann auch in bezug auf ihre Veränderungen, wenn sie in Tätigkeit sind. Zugleich mit der Benutzung eines der Lehrbücher hierüber ist das Studium an einem Skelett und an einem sogenannten Muskelmann von Gips für diese Kenntnisse besonders empfehlenswert.

SECHSTER ABSCHNITT.

DIE FARBE.

---

§ 23. DIE FARBEN (DIE FARBENTÖNE).

Die unendliche Mannigfaltigkeit aller Farben in der Natur besteht ursprünglich aus den einfachen Farben Gelb, Rot, Blau und deren Zusammensetzungen, von denen Gelb und Rot: Orange, Gelb und Blau: Grün, Blau und Rot: Violett hervorbringen. Wenn zu solcher Zusammensetzung von je zwei Farben etwas von der dritten hinzukommt, so wird die dadurch entstehende Farbe weniger brillant und rein, zuletzt geradezu eine Art Grau, Braun oder Schwarz.

In Aquarell kann man auch wirklich mit jenen drei einfachen Farben eine sehr große Menge von Farbentönen hervorbringen. Das weiße Papier vertritt die Stelle des Lichtes, die Farben sind durchsichtig, und die Vermischung der drei Hauptfarben in ihren dunkelsten Nuancen gibt eine Art Dunkelheit, welche als Schwarz dienen kann. Mit wenig Farbe und viel Wasser wird derselbe Farbenton sehr hell, der mit mehr Farbe und weniger Wasser um so dunkler und stärker gefärbt erscheint. Nimmt man also z. B. Indischgelb für das Gelb, Karmesinlack für das Rot, Berlinerblau für das Blau, so würde man je nachdem man mehr oder weniger Wasser dazu nimmt, vom allerhellsten gelblichen Ton bis zur vollsten Intensität der Farbe, vom lichtesten Rosa, lichtesten Blau bis zur vollen Kraft der angegebenen Farben in beliebiger Abstufung gelangen können.

Ebenso auch mit den Mischungen: das Scharlachrot, die Orangefarbe, welche man durch Vermischung des Indischgelbs

und des Karmesinlacks erhält[1]), würde durch Zusatz von immer mehr Wasser bis in die hellsten Fleischtöne geführt werden können, ganz abgesehen davon, daß immer verschiedene Farbentöne hervorgebracht werden, je mehr oder je weniger man von der einen oder der andern Farbe nimmt. Ein ganz klein wenig Blau wird jeden der so erreichten Töne mildern und durch stärkeren Zusatz ihn erst in das Grau, dann ins Braun und Blauschwärzliche überführen.

Gelb und Blau gibt also Grün; wärmer, kälter, d. h. gelblicher oder blauer, je nachdem man mehr von der einen oder der anderen Farbe nimmt, immer aber rein und brillant. Will man diese Brillanz mildern, so nimmt man ein wenig Karmesinlack dazu, wenn mehr und mehr, gelangt man zum Braun und Braunschwarz oder Blauschwarz. Durch das Zunehmen von mehr Wasser demnach zu einer ganz unendlichen Menge hellerer grüner, grünlich grauer, grünlich brauner und grünlich schwärzlicher Töne.

In derselben Weise kann man das reine, vollkommene Violett, welches man durch das Blau und den Karmesinlack erhält, verändern; rötlicher, blauer, je nachdem man mehr von der einen oder andern Farbe nimmt. Durch mehr und mehr Zusatz von Gelb wird das Violett milder, stumpfer oder grauer, brauner werden, zuletzt wirklich grau, braun, bis ins Schwarze. Wiederum eine sehr große Menge von Farbentönen, alle durch die einfachen Farben, Gelb, Rot und Blau hervorgebracht. Annähernd wird man durch alles dies eine Vorstellung davon bekommen können, daß wirklich alle Farbentöne aus diesen drei ursprünglichen Farben zusammengesetzt sind und zusammengesetzt werden können.

Wenn dies so ist, warum dann die große Menge der vorn in diesem Buche aufgeführten Farben?

In der Natur erhält eine jede Farbe ein anderes Aussehen, je nach dem Stoff, an den sie gebunden ist. Wenn z. B. weißes

[1]) Beiläufig sei hier bemerkt, daß man mit den Wasserfarben einen brillanteren Ton erhält, wenn man erst Gelb aufträgt, dies trocknen läßt und dann den Lack darüberzieht, — einen weniger brillanten Ton, wenn man beide Farben vermischt.

Seidenzeug, weißes Tuch, weiße Leinwand mit einer und derselben Farbe, sei es gelb, oder rot, oder blau usw. gefärbt würden, so würde eine jede dieser Farben bei jedem dieser Stoffe anders erscheinen. Die Rauhigkeit oder Glätte der Oberflächen, die Durchsichtigkeit oder Undurchsichtigkeit, die Festigkeit oder Weichheit, kurz, die Eigenartigkeit eines jeden Stoffes lassen auch die Farben, die sie haben, in einer dafür so charakteristischen Eigentümlichkeit erscheinen, daß es schon aus diesem Grunde wünschenswert ist, Farbenmaterial von einer der Natur ähnlichen Eigentümlichkeit zu haben, um diese Gegenstände so treu und der Wahrheit gemäß, wie möglich, nachahmen zu können, fest, undurchsichtig, durchsichtig usw. Es gibt keinen Farbenstoff, der alle diese Eigenschaften in sich vereinigte, der, wo man es brauchte, leuchtend und fest oder durchsichtig und leicht erschiene. Die Färbestoffe selbst sind auch in der Farbe so eigenartig, daß man meistenteils nicht durch Zusetzen anderer Farben genau die Wirkung dritter Farben erreichen kann. Nimmermehr ist durch Zusatz von Schwarz oder Blau zum Zinnober die Färbung des Lacks, durch Zusatz von Schwarz zum Kobalt das tiefe Blau des Berlinerblaus zu erreichen u. dgl. m. Ein Vorzug der Ölmalerei besteht darin, daß sie Farbenmaterial von fester, leuchtender Art und von den verschiedensten Graden der Durchsichtigkeit in mannigfaltigster Verwendung und ihrer Art gemäß gebraucht und dadurch die reichsten und feinsten Farbenwirkungen hervorbringen kann, während die Verschiedenartigkeit des Farbenmaterials in den übrigen Arten der Malerei nicht so wirksam und mannigfaltig hervortritt. Wenn demnach auch die ganze Welt der Farbe aus jenen drei ursprünglichen Farben und ihren Mischungen besteht, so sind doch die verschiedenartigsten Farben (Farbstoffe) notwendig, um alle die Farben und Farbentöne wiederzugeben, welche die Natur uns zeigt.

Ein Maler wird sich also zunächst eine allgemeine und ungefähre Vorstellung verschaffen müssen, aus welchen Farben und Farbstoffen er einen bestimmten, von ihm gesuchten Farbenton zu mischen hat, wie viel von dieser oder jener Farbe dazuzunehmen ist.

Aber diese Kenntnis ist durchaus nicht leicht zu erlangen, sondern nur durch lange und anhaltende Übung und Erfahrung.

Vor allen Dingen aber muß die Natur demjenigen, der sich mit Erfolg um die Erlangung dieser Kenntnis bemühen will, ein reiches Maß von Farbensinn verliehen haben, diesen unerklärlichen Scharfblick des Auges, der alle, auch die allerfeinsten Unterschiede der Farbe zu sehen, zu empfinden und sie in eine harmonische Verbindung zu bringen imstande ist. Die Mannigfaltigkeit und Schönheit der Farbentöne zu sehen und zu empfinden ist selbstverständlich die wesentliche Grundbedingung, um sie nachahmen zu können.

Ein erster und notwendigster Schritt aber auf dem Wege zu jener Kenntnis hin, ist für den Anfänger jedenfalls: Die für den Anfang notwendigsten Farben und ihre Veränderung durch Mischung mit Weiß und mit Schwarz kennen zu lernen. Für die ersten Studien genügen folgende Farben: Kremserweiß, Neapelgelb (von mittlerer, reingelber Färbung), lichter Ocker, Steinocker, dunkler Ocker, gebrannter lichter Ocker, gebrannter Goldocker, Venezianisch- oder helles Englischrot, Persisch- oder dunkles Englischrot, Zinnober, heller, mittler und dunkler Krapplack, gebrannte Terra di Siena, Preußischbraun oder gebrannte grüne Erde, Bein-, Elfenbein-, Lampenschwarz, Mumie od. Asphalt, Kobalt, Berlinerblau, künstlicher Ultramarin. preußisch Blau?

Um die Veränderungen kennen zu lernen, welche die Mischung mit Weiß und dann auch mit Schwarz bei diesen Farben hervorbringt, würde genügen, diese Mischungen auf der Palette mit dem Pinsel oder Spachtel vorzunehmen. Um aber einen dauernden Nutzen davon zu haben, mache man diese Versuche auf der reinen Palette oder kleinen Glasplatte, mit jeder Farbe an einer reinen Stelle derselben wie folgt: 1 Teil Farbe und 1 Teil Weiß, 1 Teil Farbe und viel Weiß, wenigstens 2 Teile, dann noch zu der reinen Farbe $^1/_4$ Schwarz und dann zu dieser Mischung nochmals die gleiche Menge von Schwarz. Auf einen Streifen Maltuch oder Malpapier

Fig. 6.

setzt man oben die reine Farbe, daneben die erste, dann die zweite Mischung mit Weiß und auf der Gegenseite die Mischungen mit Schwarz und so fort. Unter diese Reihe von der ersten Farbe z. B. die von Neapelgelb und den folgenden Farben, den Ockern usw.

Gegen Staub und Schmutz geschützt, läßt man alles trocknen und hebt es ebenso geschützt, aber der Luft und dem Licht zugänglich, auf. Durch öftere Betrachtung der gewonnenen Töne kann der unerfahrene Anfänger sich dieselben einprägen oder bei Mischungen sich zur Hand legen. Er wird dann mit einiger Überlegung leichter und sicherer den Ton finden, den er haben möchte, als wenn er ihn auf das Geratewohl suchen müßte. Diese vorläufige Kenntnisnahme ist unter allen Umständen das Nächstliegende und Notwendigste für jeden, der mit Ölfarben zu malen gedenkt und diese noch gar nicht kennt.

§ 24. ANLEITUNG ZUR KENNTNIS DER ÖLFARBEN UND IHRER MISCHUNGEN.

Auf die nämliche eben geschilderte Art und Weise mische man sich Farbenreihen, die Übergänge von einer Farbe in die andere bilden, wie sie in der Natur vielfach vorkommen. Also etwa folgende:

Von Gelb zu Rot und von Rot nach Braun. Man beginne die Reihe:

1. Neapelgelb mit reinem Weiß gemischt;
2. Neapelgelb ohne Beimischung;
3. Neapelgelb mit gleicher Menge Kadmium;
4. Kadmium allein;
5. Kadmium mit $^1/_2$ Teil Zinnober.
6. Zinnober.

Von Rot zu Braun führen wir die Mischungen also:

1. Zinnober allein;
2. Zinnober mit gleichen Teilen gebranntem Lichtocker;
3. Dieser Mischung ist beizufügen Englischrot;
4. Englischrot allein;
5. Englischrot mit gleichen Teilen Braunrot;
6. Braunrot (oder gebrannte Umbra).

Von Gelb zu Grün und von Grün zu Braun (Olive), indem zum hellsten Gelb (Kadmium mit Weiß) durch Zusatz erst von wenig Kobalt (oder Berlinerblau), dann von mehr blauer Farbe ein intensives Grün erzielt wird. Zu diesem Grün wird gebrannte grüne Erde hinzugefügt, bis ein tiefes Olivegrün und endlich Braun erscheint.

Von Blau zu Violett und Schwarz versuche man ebenso in 6—7 Übergangstönen zu gelangen, indem von hellstem Blau (Kobalt mit Bleiweiß) durch Zusatz von Krapplack zu Violett, dann mit gereinigtem Pinsel die Mischung des Krapp und Kobalt hergestellt und diesem Schwarz beigefügt wird.

Um die feineren Farbentöne besser kennen zu lernen, mache man die gleichen Übergänge, statt mit Kobaltblau mit Ultramarinblau oder mit Berlinerblau.

Unter diese Reihen von Farbentönen notiere man sogleich die Farben, deren man sich bedient hat, und übe sein Gedächtnis, wo immer Gelegenheit gegeben ist, eine beobachtete Farbennuance an Blumen, Toiletten oder irgend anderen Geweben mit den Ölfarben nachzumischen.

Eine weitere Reihe von Tonmischungen versuche der Anfänger nur dadurch zu erzielen, daß er die Farben mit Malmittel (Öl oder Terpentinöl) verdünnt verwendet und sehr langsam in den andern Ton übergehen läßt; dazu dienen vor allem die Lasurfarben, wie Terra di Siena, Krapplack, Berlinerblau, Indischgelb, Terra di Siena gebrannt, Chromoxydgrün feurig. Mit diesen genannten Farben versuche er Übergänge und Mischtöne zu bilden, die den oben angeführten Reihen entsprechen.

Eine letzte Farbenreihe könnte versucht werden durch Benutzung der Lasurfarben auf eine entsprechend vorbereitete Untermalung. Z. B. trage man eine Reihe von Übergängen von hellstem Gelb bis dunklem Braun in deckenden Farben auf (Bleiweiß, Neapelgelb, Goldocker bis Umbraun), lasse gut trocknen und lasiere dann mit Kobaltblau, dann mit Berlinerblau, ebenso mit Krapplack, mit Indischgelb, mit Asphalt in besonderen Reihen und beobachte die feinen Übergänge, die sich bilden.

Alle diese Mischungen bewahre man zum Vergleich für später auf, der Anfänger wird sie gut gebrauchen können.

Endlich trachte der Anfänger, sich mit der Palette für Fleischmalen vertraut zu machen. Diese ist wohl viel schwieriger und erfordert ein stetes Vergleichen mit der Natur. Zu diesem Zwecke setze man sich auf die Palette:

1. Weiß (Bleiweiß)	etwa 12	Teile;
2. Neapelgelb	„ 2	„
3. gelben Ocker	„ 8	„
4. Goldocker	„ 4	„
5. hellroten Ocker	„ 5	„
6. rotbraunen Ocker oder gebrannte Siena	„ 3	„
7. Zinnober	„ 1	„
8. Rebenschwarz	„ 4	„
9. Ultramarin oder Kobalt	„ 3	„

Man mische sich nun vom hellsten Lichtton (Weiß mit wenig Neapelgelb und sehr wenig Zinnober) beginnend eine Reihe von Farben, die nach links (Lichtpartie) in ein kälteres Grau (Kobaltblau mit Schwarz und viel Weiß) und nach rechts (Schattenpartie) in ein warmes Graugrün (wenig Schwarz mit Lichtocker und Neapelgelb) überführt. An das Ende der Lichtpartie setze man energisch eine dunkle warme Farbe (gebrannte Siena mit Goldocker), welche den grauen Übergangston noch kälter erscheinen lassen wird. An den Schattenton setze man ebenso einen helleren, kalten Hintergrundston (Rebenschwarz mit Neapelgelb und sehr wenig Blau).

Der Anfänger stelle sich vor einen Spiegel und vergleiche seine eigene Hautfarbe mit den von ihm gemischten und verbessere die Töne so gut als es ihm möglich ist.

Ähnliche Reihen kann er sich bilden, wenn er die Hautfarbe eines Alten, eines von der Sonne gebräunten Arbeiters, eines jüngeren Mädchens oder eines Kindes nachbilden will, wobei stets noch die Farbe der Haare zu beachten ist, und die Übergänge vom Haaransatz zur Hautfarbe besondere Aufmerksamkeit erfordern wird.

Besondere Sorgfalt sollte den Schatten und reflektierten Teilen gewidmet werden. Schwarz mit hellgelbem Ocker und wenig rotem Ocker gemischt für die Hauptschatten ergibt verschiedene Nuancen, und sie können in grünliche, graue, mehr

oder weniger gelbrote umgeändert werden, je nachdem es die Natur des Reflexes, den man nachahmen will, erfordert. Meistenteils braucht man kein Weiß hinzuzusetzen, weil diese Reflexe in den Schatten bloß etwas von einem Lichte erhellt sind, das von einem in der Nähe befindlichen Körper zurückgeworfen ist; daher hat man nur sehr selten Weiß hinzuzusetzen. Je luftiger der Ton der Schatten sein soll und je mehr die Reflexe von blauen oder doch dem Blau verwandten, kalt gefärbten Gegenständen herrühren, um so eher wird hierbei das Weiß gebraucht werden.

Ein Anfänger, welcher noch gar keine Kenntnis und Erfahrung über die Ergebnisse von Mischungen der Farbe hatte, wird, wenn er die vorstehenden Reihen mit Aufmerksamkeit und Sorgfalt nachgemischt hat, eine Menge von Farbentönen und zugleich die Farben und das Quantum derselben, aus denen jene zusammengesetzt sind, kennen gelernt haben. Er wird sich leicht vorstellen können und wahrscheinlich schon während des Mischens die Erfahrung gemacht haben, daß, wenn das Quantum der einzelnen Farben anders genommen wird, immer wieder andere Farbentöne damit hervorgebracht werden können.

Das Gelb, Rot und Blau repräsentieren die drei ursprünglichen Farben, durch welche alles in der Natur gefärbt ist. Je mehr nur Gelb und Rot mit dem Weiß vermischt ist, um so beleuchteter und lichtvoller erscheint der Ton. Je mehr Blau und Schwarz, um so gedämpfter, weniger farbig und weniger beleuchtet wird der Ton für die Lichtpartien des Fleisches erscheinen. Bei den Mischungen für die Schatten wird der Ton um so schattiger, je dunkler und wärmer er ist, um so frischer und luftiger, je heller und kälter er genommen wird. Indem zugleich die Stellen angegeben sind, an welchen ungefähr so gemischte Töne einmal gebraucht werden könnten, prägen sie sich dem Gedächtnis besser ein, und diese ganze Arbeit wird nicht eine bloß mechanische Übung bleiben.

Da diese nach einer bestimmten Vorschrift schematisch gemischten Töne dem Anfänger aber immer nur ein Hilfsmittel für die Mischung des Tons, den er später tatsächlich haben will, sein können, um dann besser beurteilen zu können, wie viel mehr oder weniger Gelb, Rot, Blau usw. er bei der ihm

nun bereits im allgemeinen bekannten Mischung zu nehmen hat, so soll der Anfänger sich diese Reihen gemischter Töne aufbebewahren. Seinerzeit, wenn es sich darum handelt, ganz bestimmte Farbentöne einer Natur für die Untermalung zu mischen, nimmt er sie dann zur Hand und zur Hilfe. Zu dem Ende soll er die gemischten Töne, jede Reihe untereinander und Reihe für Reihe nebeneinander auf einen etwa 12—14 cm breiten, 36 cm langen Streifen Maltuch aufsetzen, gegen Staub und

Fig. 7.

Schmutz wohl verwahrt, aber für Luft und Licht zugänglich, aufbewahren und dann, wenn er Töne nach der Natur zu mischen hat, zur Hand nehmen, um die Töne, die er sucht, leichter und besser finden zu können.

Eine für Übermalung von Fleischtönen bestimmte Palette enthält folgendes erweitertes Verzeichnis der Farben für diese Mischungen:

Kremserweiß	12	Teile
Neapelgelb	2	„
hellgelber Ocker	8	„
dunkler Ocker	4	„
hellroter Ocker	4	„
braunroter Ocker	3	„
Zinnober	1	„
chinesischer Zinnober	1	„
Rosa-Krapplack	3	„
dunkler Krapplack	3	„
gebrannter Lack	2	„
gebrannte Terra di Siena . . .	1	„

Kobalt	3 Teile
Rebenschwarz	2 „
Kasselerbraun	1 „

Der Anfänger möge hierbei versuchen, die geringere oder größere Durchsichtigkeit der gemischten Töne zu benützen, um die Mannigfaltigkeit der in der Natur vorkommenden Töne zu studieren. Er wird dadurch sich schneller und sicherer einen gewissen Grad von Kenntnis der Farbenmischungen zu eigen machen, und dies wird um so mehr in seinem Interesse sein, wenn er sich nicht des unmittelbaren leitenden Rates eines Künstlers erfreuen kann.

§ 25. VOM GESETZ DER FARBE.

Die Form eines Gegenstandes bleibt unverändert, wie verschiedenartig auch die Beleuchtung sein mag, welche sie uns erkennen läßt. Die Beleuchtung kann von rechts oder links, von oben oder unten kommen, sie mag stark oder schwach, weiß oder gefärbt sein, immer wird die Form eines Gegenstandes, eines Gesichts, eines Arms, eines Beins, einer Hand usw. uns als dieselbe erscheinen. Dabei ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß eine Beleuchtung vorteilhafter für diese oder jene Form sein kann, eine malerisch interessant, eine andere ungünstig.

Die Farbe eines Gegenstandes aber erscheint verändert durch die Beleuchtung, und zwar in zwei Beziehungen.

1. Durch die Art der Beleuchtung. Die einem jeden Gegenstand eigentümliche Farbe, der Lokalton, erscheint in etwas verschiedenartig, je nachdem die Beleuchtung weiß, kalt, gelblich, warm, rötlich usw. ist. Bei irgendwelcher Färbung des Lichts erhält der Lokalton gewissermaßen eine Beimischung von dieser Färbung, welche dann auf die verschiedenen Farben eine verschiedene Wirkung macht. Eine warme, gelbliche Beleuchtung z. B. wird eine gelbliche Farbe intensiver, eine grüne wärmer, eine violette unscheinbarer, milder erscheinen lassen. Eine rötliche Beleuchtung macht das Gelb tiefer, das Grün gebrochener, das Violett vielleicht brillanter, indem es jedenfalls

rötlicher erscheint usw. — Auch die Stärke und Schwäche, die Schärfe und Milde der Beleuchtung läßt die Lokaltöne anders erscheinen, brillanter, milder, heller, tiefer.

2. Durch die Modellierungen der Form, welche eben durch die Beleuchtung zur Erscheinung kommen. Die Stellen, die Flächen eines Körpers, auf welche der Lichtstrahl in einen rechten Winkel fällt, erscheinen am hellsten. Je spitzer der Winkel wird, in welchem das Licht die Stelle oder Fläche trifft, um so abgetönter und dunkler erscheint dieselbe. Kann der Lichtstrahl die Stelle oder Fläche auch im kleinsten spitzesten Winkel nicht mehr treffen, so beginnt der Schatten. Alle diese Verschiedenheiten, welche für die Zeichnung ihren Ausdruck durch die verschiedenen Grade der Helligkeit und Dunkelheit finden, bringen für die Farbe auch eine Verschiedenartigkeit des Tons hervor. — In bezug auf die Farbe erscheint die in einem spitzen Winkel vom Licht getroffene (also abgetönte, dunklere) Stelle nicht bloß dunkler, sondern auch etwas anders gefärbt gegen die helle und anders gefärbt gegen die noch abgetöntere Stelle. Anders gefärbt dann auch der Schatten, gegen die beleuchteten Partien gehalten. Je heller eine Stelle beleuchtet ist, um so reiner und im Verhältnis brillanter ist der Lokalton an dieser Stelle zu sehen. Je abgetönter, immer aber noch beleuchtet, die Stelle ist, um so weniger hell und rein wird die Farbe des Lokaltons an dieser Stelle sein, aber zugleich abweichend und kontrastierend mit dem Lokalton. Ein gelbes Gewand z. B. würde nicht farbig dargestellt sein, wenn seine Modellierungen nur durch immer stärker darüber gezogenes Schwarz gemacht würden. Der mildere und dunklere Halbton erscheint dunkler und zugleich kälter als der Lichtton, bei den Übergangstönen in die Schatten noch dunkler und noch kälter, und in einem gewissen Farbenkontrast zum Lokalton (bei dem gelben Gewand demnach in etwas violettgrau jedoch nur gegen das Gelb des Lichtes). Überall ist also der Halbton gebrochener[1]) als der heller beleuchtete, der Über-

[1]) Unter „gebrochener Farbe" ist der Farbenton zu verstehen, der durch die Kontrastfarbe sich dem Auge fühlbar macht; dies geschieht unbewußt, je stärker die Hauptfarbe, desto intensiver ist die Wirkung des Kontrastes auf den Übergangston.

gangston in den dunkelsten aber immer noch vom Licht getroffenen Flächen noch gebrochener und verhältnismäßig kalt gegen alle heller beleuchteten Töne.

Die soeben angedeuteten Veränderungen der Farbe, welche durch die Modellierung der Form, wie sie die Beleuchtung zur Erscheinung gelangen läßt, hervorgebracht werden, sind so mannigfaltig, als mannigfaltig die Art des Stoffes ist, aus dem die Gegenstände bestehen und so mannigfaltig die Oberflächen beschaffen sind, welche sie haben. Wie schon dieselbe Farbe im Lokalton anders erscheint, je nachdem sie sich in der Färbung eines rauhen, undurchsichtigen, harten oder eines durchsichtigen, weichen glatten Körpers vorfindet, so erscheinen auch dann die Veränderungen des Lokaltons immer anders in den Halbtönen, je nach Beschaffenheit des Stoffes und der Oberfläche. Die Mannigfaltigkeit dieser Töne kommt bei dem menschlichen Kolorit am auffallendsten und in den feinsten Abweichungen zur Erscheinung. Sie ist ebenso unendlich wie die der Formen, ebenso individuell und charakteristisch. Die Farbe der Gesundheit, der Krankheit, der Jugend, des Alters, der Freude, des Schmerzes und die Farbe der individuellen Natur spricht sich einesteils im Lokalton, dann durch die verschiedenartige Beschaffenheit der Haut, veranlaßt durch die verschiedenartigen Veränderungen des Lokaltons in den Halbtönen aus.

Die unter 1. durch die Art der Beleuchtung veranlaßten Veränderungen der Farbe erscheinen immer gleichmäßig dieselben, von welcher Seite auch der Gegenstand betrachtet wird. Die Veränderung des Lokaltons in den Halbtönen und Schatten wechselt insofern die Stellen, wo sie zu sehen ist, je nachdem für den Beschauer die Beleuchtung von einer andern Stelle herkommt, oder er seinen Standpunkt zum Licht verändert. Ist ein Gegenstand von links her beleuchtet, z. B. ein Kopf, so ist die rechte Seite des Kopfes beleuchtet, nach der linken Seite zu geht es in den Halbton und zuletzt in die Schatten. Stellt sich der Beschauer dem Kopf gegenüber auch mehr nach links, so rücken die hellsten Flächen mit ihm, da immer von den beleuchteten Partien der Punkt, welcher dem Auge des Beschauers am nächsten ist, am hellsten erscheint. Natürlich bekommt dann auch der Halbton eine andere Stelle. Vorzugs-

weise könnte man also diese unter 2. angeführten Veränderungen der Farbe als optische Erscheinung bezeichnen.

Dies alles sind Veränderungen, welche eine und dieselbe Farbe durch die Beleuchtung zu erleiden scheint. Dann aber ist ferner noch in Betracht zu ziehen der Schein einer Veränderung der Farbe durch die Zusammenstellung mit anderen Farben. — Es ist bekannt, daß den ursprünglichen Farben: Gelb, Rot, Blau die gemischten: Violett, Grün und Orange als Komplementärfarben gegenüberstehen. Es schafft sich das menschliche Auge selbst zu seiner Beruhigung bei starken Farben die dazu gehörige Komplementärfarbe, andererseits wiederum erscheint eine jede Farbe neben und durch ihre Komplementärfarbe um vieles brillanter und schöner als ohne sie. Legt man einen roten Stoff neben einen grünen, gelb neben violett, blau und orange zusammen, und obenein eine dieser Farben mehr in einer kalten, die andere mehr in warmer Tönung, so werden, wie oben bemerkt worden ist, die Farben dieser Stoffe viel stärker kontrastierend erscheinen, als wenn die nicht sich gegenüberstehenden Farben nebeneinander gelegt worden wären.

Dieselbe Hand z. B., die auf einen brillant warm grünen Stoff gelegt, durchaus in rötlichen Fleischtönen erscheint, wird mit brillant kalt-violettem Hintergrund sehr entschieden gelblich, auf einem stark gelben Hintergrund eine violettliche Fleischfarbe zu haben scheinen.

Gegen einen brillant roten Vorhang oder ein solches Gewand erscheinen die Schlagschatten, auch wenn sie auf einen grauen Fußboden oder auf Weiß fallen, sehr entschieden grünlich gefärbt zu sein.

Alle diese hier aufgeführten Erscheinungen wird man zu jeder Zeit in der Natur beobachten können. Sie bleiben je nach ihrer Art immer dieselben. Nun bringt auch der Wechsel der Beleuchtung momentane Veränderungen im Kolorit hervor, die aber für die Nachbildung insofern keine Bedeutung haben, weil auf dem Bilde nur ein Moment, ein bestimmter Zustand wiedergegeben werden kann und soll.

Im menschlichen Kolorit sind überhaupt die Töne so feiner Art, daß dem Anfänger sehr oft Zweifel kommen, ob er einen Ton so oder anders gefärbt sieht. Eine Regel, ein Gesetz der

Farbe wäre da etwas sehr Wünschenswertes, welches bei und trotz dieser Veränderungen den Anfänger lehrte, die Farbe richtig zu sehen, welches ihn lehrte, was trotz aller Veränderlichkeit das sich immer Wiederholende und Gleichbleibende in der Erscheinung der Farbe sei.

Der Lokalton nun muß als das Feststehende für die Farbe angenommen werden. Die Veränderungen, welche eine tatsächlich veränderte Beleuchtung oder veränderte Zustände beim Kolorit hervorbringen, können, wie gesagt, nicht in Betracht kommen, weil ja wirklich im Bilde nur ein Moment der Erscheinung nachgeahmt werden kann und soll, und weil alle diese Veränderungen durchschnittlich doch nicht so bedeutend sind, daß nicht auch der Anfänger immer noch denselben Lokalton heraus erkennen könnte.

Der Lokalton also muß als feststehend angenommen werden. Dann aber kann man wohl nach den vorher angegebenen Beobachtungen als Regel folgendes aufstellen:

I. Das reine volle Licht muß immer den Lokalton, wie am hellsten, so auch am reinsten und verhältnismäßig am brillantesten darstellen. Die hellen Halbtöne zeigen je nach dem Maß ihrer Helligkeit und Dunkelheit den Lokalton etwas gebrochener und daher um ein geringes weniger brillant als im reinen Licht. Je dunkler der Halbton ist, je mehr er Übergangston wird, um so weniger bleibt die reine Farbe des Lokaltons unverändert, sie wird immer gebrochener und zu gleicher Zeit verhältnismäßig kälter, d. i. bläulicher, aber immer nur im Vergleich zu den reineren Tönen. Die Schatten, die ja jedenfalls immer etwas dunkler sein müssen, als irgendein, wenn auch noch so wenig beleuchteter Teil, haben verhältnismäßig am wenigsten vom Lokalton an sich, erscheinen aber warm gegen die Übergangstöne und werden nur in den Reflexen noch von der Farbe der Gegenstände, welche die Reflexe werfen, etwas verändert.

Der warme Ton der Schatten wird durch die zwischen demselben und dem Auge des Beschauers liegende beleuchtete Luftschicht gemildert. Bei der Beleuchtung im Freien werden alle,

auch nur ein wenig nach oben gekehrten Flächen durch die Helligkeit und Farbe des Himmels, welche auf sie einwirkt, heller und kälter (bläulicher) gefärbt erscheinen als sonst, dies jedenfalls im Vergleiche zu den nach unten gekehrten (warmen) Flächen im Schatten, auf welche die Luft nicht reflektieren kann.

Die hier unter I. als Regel und Gesetz der Farbe aufgeführte Erscheinung ist überall bemerkbar. Alle vorher auf die Veränderung der Farbe einwirkenden Ursachen aber lassen diese Regel in immer etwas veränderten Verhältnissen erscheinen. Bei kalter, weißlicher Beleuchtung erscheint Halbton und Übergangston nicht so kalt gegen den Licht- oder Lokalton als bei warmer Beleuchtung. Je durchsichtiger der Stoff, je glatter die Oberfläche, um so mehr erscheint der Lokalton gleichmäßig in der ganzen Lichtmasse vorherrschend gegen das Glanzlicht und auch gegen den schmalen und kälteren Übergangston und den warmen Schattenton. Je undurchsichtiger der Stoff und je rauher die Oberfläche ist, um so stärker treten die Kontraste in bezug auf die Farbe zwischen Lichtton und Halbton hervor. Bei ganz glatten Stoffen, welche eine wirkliche Spiegelung des Lichts haben, überwiegt in der Helligkeit das Glanzlicht. Dasselbe fügt immer dem Lokalton etwas von der Art des Lichtes hinzu, und läßt die ganze Lichtmasse gleichmäßig dunkler gefärbt erscheinen, von der sich eben nur der schmale, in die Schatten überleitende Übergangston kälter abhebt usw. Beim menschlichen Kolorit kommen alle diese Bedingungen und Umstände in allergrößter Mannigfaltigkeit und Abwechselung und in den feinsten Unterschieden zur Erscheinung.

II. Jede schöne Farbenwirkung wird durch das Nebeneinanderstellen und Stehen kontrastierender (gewissermaßen komplementärer) Farbentöne hervorgebracht.

Dies bewahrheitet sich sowohl bei dem Nebeneinanderstellen verschiedener Lokalfarben an verschiedenen Gegenständen, wie auch innerhalb der Färbung eines und desselben Gegenstandes. Aber alles dieses überhaupt, und namentlich das letztere muß durchaus von dem feinen Takt eines starken Farbensinnes und der genauen Beobachtung der Natur geregelt und beherrscht werden. Es wird z. B. durch die Zusammen-

stellung kontrastierender Töne, bei durchweg ins Graue gehenden Färbungen, eine sehr farbige Wirkung hervorgebracht werden können. Dagegen werden brillanteste Farben ohne solche vom Farbensinne des Künstlers geleitete und geordnete Zusammenstellung kontrastierender Farben nur schreiend und unharmonisch, aber nicht eigentlich farbig im künstlerischen Sinne, d. h. schön wirken.

Mit und über alle jede beste Anleitung hinaus muß die ununterbrochene, aufmerksame, treue Beobachtung der Natur auch bei großem Talent und einem feinen Farbensinn der eigentliche Lehrmeister und Wegweiser sein. Die hier mitgeteilten Beobachtungen und Regeln für die Farbe können hierbei von Anfang an gute Dienste leisten. Das volle Verständnis derselben wird sich erst mit den Fortschritten, welche der Anfänger macht, einfinden und steigern.

ÜBERSICHT.

In diesem siebenten Abschnitt ist in der ersten Abteilung: „Die Zeichnung", dem ganz unerfahrenen Anfänger der Weg gezeigt worden, auf dem er zu den Kenntnissen gelangen kann, welche notwendig sind, um sich erfolgreich mit der Malerei beschäftigen zu können. Diese Studien erfordern eine längere Zeit, und man soll diese nicht abkürzen. Jede Versäumnis hier macht sich später um so empfindlicher als Mangel geltend.

Was in den beiden folgenden Abteilungen, „Die Farbe und die Farben", mitgeteilt und angeraten wird, erfordert nur geringe Zeit und braucht tatsächlich eigentlich nur einmal gemacht zu werden. Aber das Ergebnis dieser Versuche muß fest im Gedächtnis bleiben. Das ist der Zweck, der erreicht werden soll. Ist der nicht erreicht, so würde die Übung immer wiederholt werden müssen.

Alle diese Übungen kann ein jeder machen, er mag wenig oder viel Talent haben. Sie werden einen jeden fördern, je nach der Aufmerksamkeit und dem Eifer, mit dem er sie macht. Die letzte Abteilung, „Vom Gesetz der Farbe", erfordert ja augenblicklich keine tatsächliche Arbeit, aber um sich den Inhalt so vollständig wie möglich anzueignen, die größte Aufmerksamkeit.

Hierbei wird immer die natürliche Begabung und der Standpunkt, auf dem sich der Studierende befindet, von wesentlicher Bedeutung sein. Außerdem ist schon erwähnt, daß das Verständnis sich vergrößern und vertiefen wird, je weiter die Fortschritte in der Ausübung der Kunst geführt haben, je größer die Fähigkeit geworden ist, die Natur scharf und richtig zu beobachten. Man versäume auch niemals, sich gute Vorbilder anzusehen und sich dabei gleich Rechenschaft zu geben, worin deren Güte gelegen ist, in den schlechten Beispielen überlege man, worin der Fehler steckt und wie er etwa beseitigt werden könnte?

SIEBENTER ABSCHNITT.

DAS PORTRÄT.

DIE UNTERMALUNG.

Wiederholt und ganz besonders an dieser Stelle ist darauf aufmerksam zu machen: daß die Ratschläge und Vorschriften, welche in diesem Buche gegeben werden, sich gegenseitig ergänzen und erläutern. Eine richtige Einsicht wird man daher erst bekommen, wenn man einen ganzen Abschnitt, eine ganze Abteilung durchstudiert und sich zu eigen gemacht hat. Ein vollkommenes Verständnis wird man erst nach praktischen Versuchen und praktischer Ausübung erlangen und so weit die von der Natur verliehene Begabung ein Eingehen gestattet.

Ebenso sei hier gleich im Anfang darauf aufmerksam gemacht, daß die nachfolgenden Vorschriften und Ratschläge unter der Überschrift „Untermalung“ überall den Anfänger darauf hinführen, die Natur so treu und genau in jeder Beziehung nachzubilden, als seine Befähigung ihm nur irgendwie gestattet. Dies ist der einzige Weg, auf dem er dazu gelangen kann, etwas Lebendiges und Künstlerisches nach einiger Übung hervorzubringen. Die Art und Weise der Untermalung wird von den verschiedenen fertigen Künstlern verschiedenartig behandelt, jedoch immer in bezug auf die Farbe von der Natur in einem oder anderem Punkte abweichen. Ratsam ist, alles Hellere weniger farbig, ja sogar in das Weißliche und Graue gehend zu behandeln,

wenn der Künstler bereits imstande ist, die volle, der Ölmalerei eigentümliche Schönheit der Farbe zu gleicher Zeit mit der Wahrheit und Natürlichkeit in seinem Gemälde vereinigt zur Anschauung zu bringen.

Wenn jemand beginnen will, in Öl zu malen, wird es sehr vorteilhaft für ihn sein, bevor er anfängt, nach der Natur zu malen, erst etwas zu kopieren, wenn es ihm möglich ist, sich zu diesem Zweck gut gemalte Porträts oder gut gemalte Studienköpfe zu verschaffen. Er wird leichter mit mehr Ruhe die zur Malerei notwendigen Töne sehen und nachmalen können, da er schon Farben und gemalte Töne vor sich sieht, nicht die bewegliche und veränderliche Natur. Auch erwirbt er sich einige Erfahrung über das Auftragen der Farben, das er tatsächlich vor sich sieht. Beim Kopieren ist in derselben Art und Weise zu beginnen, wie sie in dem Folgenden für die Untermalung nach der Natur beschrieben wird.

§ 26. VORBEREITUNG.

Was die Wahl des Modells für die ersten Arbeiten betrifft, so ist zu beachten, was hierüber bei der Zeichnung S. 129 gesagt ist. Man wähle den Kopf eines männlichen Individuums im reiferen Alter, mit charakteristischen Zügen, von kräftiger, gesunder Farbe, deren verschiedene Töne nicht zu unbestimmt und einförmig sind, wie dies bei sehr blassen oder zu sehr von der Sonne verbrannten Kolorits der Fall ist, eine Person, der es leichter wird, eine längere Zeit ruhig zu sitzen. Beim Zeichnen kann man in jedem Augenblick aufhören und beliebig wieder anfangen, beim Malen ist eine ununterbrochene längere Zeit notwendig, und deshalb muß auch das Modell ununterbrochen länger sitzen. Zunächst muß dann die Aufmerksamkeit darauf gerichtet werden, das Modell in eine günstige Beleuchtung zu bringen und die beste und vorteilhafteste Ansicht zur Darstellung auszuwählen. Für den Anfänger wird diejenige Beleuchtung die beste und günstigste sein, durch welche große, zusammenhängende, reine Lichtmassen und starke, dunkle Schattenpartien in der Natur hervorgebracht werden. Eine Ansicht nahezu oder ganz

von vorn (en face) wird ihm mehr Schwierigkeiten machen als eine mehr dem Profil zugewendete. Ein knappes, sogenanntes Dreiviertelprofil, von der Lichtseite aus gesehen, wird für den ersten Anfang das günstigste für einen Schüler sein.

DIE AUFZEICHNUNG.

Die erste und unumgänglich notwendigste Bedingung bei der Untermalung ist nun einen richtigen und treuen Umriß der Zeichnung zu erlangen. Der Umriß wird mit weißer Kreide oder mit Kohle, je nach der Färbung des Maltuches auf die Leinwand (oder einen anderen Malgrund, Pappe, Papier) gemacht, wenn der Gegenstand in ganzer oder in halber Lebensgröße dargestellt wird. Wenn aber kleiner, so macht man nur die ersten Hauptzüge mit weißer Kreide oder Kohle, und berichtigt die Einzelheiten mit schwarzer Kreide oder Rotstein, mit welchen sich zarter und feiner zeichnen läßt, da sie schärfer zugespitzt werden können. Bleistift ist niemals zu verwenden, weil sich das Blei durch dünnere Lagen Farbe förmlich durchfrißt, in ihr gebunden bleibt und wie auf der Farbe liegend später zu sehen ist.

Ist man noch nicht geübt genug, so kann man auch die Gegenstände auf dünnem Papier entwerfen. Auf diesem korrigiert und feilt man an der Zeichnung so lange, bis man damit zufrieden ist. Alsdann überträgt man die Zeichnung auf die Leinwand, indem man sie durchzeichnet.

DAS DURCHZEICHNEN (KALKIEREN)

kann man auf zweierlei Weise.

I. Man färbt die hintere Seite des Papiers sehr stark mit Rotstein oder mit einer zarten und weichen roten Kreideart (Bolus), indem man mit einer stumpfen, sehr dicken Rotsteinspitze sehr breite Striche macht, die man in freier Weise durchkreuzt, und wenn nötig, auch ein drittes Mal in einer diagonalen Richtung, damit genug Färbemittel vorhanden ist. Hierauf werden mit einem sehr dicken Wischer aus Löschpapier, das schräg durchgeschnitten ist, diese Schraffierungen überall ganz leicht

ineinander gewischt, damit das Papier ganz vollständig gedeckt wird, wie bei einem Hintergrund, den man mit dem Wischer gemacht hat. Die auf diese Art rotgefärbte Seite legt man auf die Leinwand und befestigt darauf das Papier oben in genügender Weise an zwei Ecken mit zwei oder mehr Heftzwecken. Das übrige Papier läßt man frei, damit man es von Zeit zu Zeit aufheben und sehen kann, ob die Durchzeichnung vollständig ist, oder ob man einige Teile des Umrisses vergessen hat. Dieses Verfahren hat einen doppelten Vorteil für den Anfänger: 1. die Umrisse genau und richtig herzustellen, ohne die Leinwand anzugreifen; 2. mit Ruhe und Sicherheit den Gegenstand auf die passende Stelle der Leinwand zu bringen. Zu diesem letzteren Zweck legt man versuchsweise das Papier dann höher oder niedriger, mehr links oder rechts nach Belieben, bis sich der Gegenstand am besten in dem Raume ausnimmt und diesen am befriedigendsten füllt. Dabei muß man aber darauf achten, daß die aufrecht stehenden Gegenstände auch wirklich winkelrecht auf den Rahmen zu stehen kommen, sonst erscheint natürlich alles schief und falsch.

Wenn dann das Papier befestigt ist, so fängt man an, den Umriß durchzudrücken (kalkieren). Man nimmt eine starke (Strick- oder) Radiernadel und befestigt sie in einen hölzernen Stiel. Die Spitze muß stumpf, rund und poliert sein, damit das Papier bei dem Durchdrücken nicht zerrissen wird. Mit dieser Spitze übergeht man sehr genau, aber ohne sehr stark aufzudrücken alle Striche auf dem Papier, welche man auf der Leinwand haben will. Von Zeit zu Zeit hebt man das Papier behutsam in die Höhe, um zu sehen, was man macht, und ob die Durchzeichnung deutlich ist, weder zu stark noch zu schwach. Das Papier muß dann immer wieder genau an seine Stelle gelegt werden, was sich sehr leicht macht, weil es in den oberen Winkeln befestigt ist. Man muß darauf achten, daß durch das Auflegen der Hand das Papier sich nicht verschiebt, sonst würde die Zeichnung doch falsch. Hat die Nadel überall richtig durchgedrückt und sind alle Züge getreu wiederholt, so nimmt man das Papier ab und arbeitet weiter.

II. Anstatt die Rückseite des Papiers, worauf man seine Zeichnung gemacht hat, zu färben, behandelt man auch ein an-

deres, besonderes, dünnes Blatt Papier in der vorher angegebenen Weise. Dies Kalkierpapier legt man zwischen Zeichnung und Leinwand, so daß die mit Rotstein angewischte Seite auf die Leinwand zu liegen kommt. Dieses angewischte Blatt kann viel kleiner sein, als die Zeichnung, weil man es nach Belieben hin und her legen kann. Nur muß es immer unter die Stelle, auf welcher man gerade zeichnet, zu liegen kommen, und man sieht deshalb von Zeit zu Zeit nach, ob dies auch geschieht. Übrigens verfährt man, wie vorher, und hat hierbei den Vorteil, die Rückseite der Zeichnung nicht zu beschmutzen und dasselbe gefärbte Blatt mehrmals verwenden zu können, wenn man es bei jeder neuen Kalkierung nur ein wenig von neuem anwischt. Zu diesem Zweck aber muß man sehr dünnes und glattes Papier wählen, sonst wird die Durchzeichnung unvollkommen, oder man ist genötigt, mit der Nadel sehr stark aufzudrücken, was für die Hand und den Strich unbequem ist[1]).

Je geschickter bereits jemand ist, um so weniger notwendig sind so sorgfältig ausgeführte besondere Aufzeichnungen, die dann erst kalkiert werden müssen. Dies kostet jedenfalls Zeit, auch liegt oft in den leichten, ersten Strichen ein Reiz von Leben und Frische, den sich Künstler gern bewahren. Geübte Künstler werden daher nicht erst diese für sie unnötige Vorarbeit machen. Der Anfänger aber muß sorgfältig jedes Mittel ergreifen, es koste viel oder wenig Zeit, das ihm am sichersten dazu verhilft, seine Aufzeichnung richtig herzustellen[2]).

---

[1]) In den Handlungen, welche Malutensilien verkaufen, findet man überall bereits fertig präpariertes Pauspapier, rot, blau, schwarz usw., und zwar sowohl solches, das lose aufsitzende Pausen gibt, als auch solches, welches durch eine Art Ölgrundierung nur schwer (mit Terpentin) wieder wegzuwischende Pausstriche macht.

[2]) Ist eine auf der Leinwand gemachte Zeichnung so wohl geraten und so lebendig, daß man sie gern als eine unverwischbare Unterlage für die weitere Arbeit festhalten möchte, so läßt sich dies in folgender Weise erreichen. Man füllt einen Stäuber (Pulverisateur), wie dergleichen jetzt vielfach und zu den verschiedensten Zwecken gebraucht sind, um irgendeine Flüssigkeit dunstartig über einen Gegenstand zu verbreiten, entweder mit sog. Fixativ (in Spiritus aufgelöstem Schellack) oder mit französischem Firnis, der mit $^2/_3$ Spiritus verdünnt ist und bestäubt damit die Zeichnung auf der Leinwand. Man hat dabei nur darauf zu achten, daß dies aus der gehörigen Entfernung

§ 27. DIE PALETTE.

Zur Untermalung benutzt man vorzugsweise die undurchsichtigen, deckenden Farben, da diese ihrer Natur gemäß die Leinwand besser und leichter decken, während die Behandlung der durchsichtigen Farben dem Anfänger schwer fällt und viele derselben, wie z. B. Asphalt, Mumie, gebrannte Terra di Siena, nicht mit Weiß gemischt werden sollen, während sie auf einer

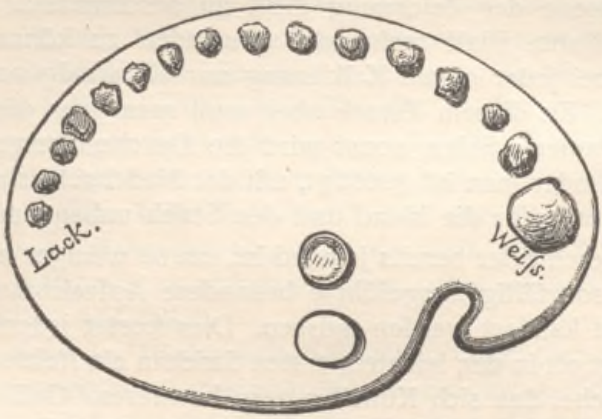

Fig. 8.

trockenen Untermalung und mit ihnen ähnlichen Farben vermischt, sehr wohl zu gebrauchen sind. Zu den im vorigen Abschnitt für die Übermalung angegebenen Farben wird man gut tun, für ein helles und leuchtendes Kolorit Jaune brillant

---

geschieht, aus der die Flüssigkeit wirklich in Dunstform auf die Bildfläche trifft; dann, daß keine Stelle so stark davon betroffen wird, daß die Flüssigkeit tropfenartig zusammenfließt. Um letzteres zu vermeiden, läßt man eine solche leichte Bestäubung erst trocken werden, was sehr schnell geschieht, und bestäubt danach von neuem die Stellen, wo die Kohlen- oder Kreidezeichnung nicht fest genug erscheint. Besser aber ist, dies alles nicht zu tun, denn sowohl das eine wie das andere dieser Mittel bildet immerhin eine wenn auch noch so dünne Scheidewand zwischen der aufzutragenden Farbe und dem Malgrund. Nur bei saugendem Grund (Kreide- oder Halbgrund) mag diese Fixierung unbesorgt vorgenommen werden.

6 Teile und jedenfalls lichtes Englischrot oder auch Venezianischrot 3 Teile immer auch für diese Palette aufzusetzen. Und, um für alle Fälle vorbereitet zu sein, auch etwas Persischrot 1 Teil und mittleren oder dunkeln Lack 2 Teile. Man hat demnach aufzusetzen: 12 Teile Weiß, 6 Teile Jaune brillant, 2 Teile Neapelgelb, 6 Teile lichter Ocker, 4 Teile Steinocker, 4 Teile Mittelocker, 4 Teile licht gebrannter Ocker, 3 Teile helles Englischrot oder Venezianischrot, 1 Teil Persischrot, 1 Teil gebrannter Goldocker, 1 Teil Zinnober, 4 Teile Rebenschwarz, 4 Teile Beinschwarz, 3 Teile Kobalt, 1 Teil Berlinerblau, 2 Teile mittleren Lack.

Für die Mischungen der Fleischtöne ist es gut, von vornherein zum Kobalt $^1/_3$ Schwarz hinzuzumischen.

Was die Menge betrifft, so wird für einen Kopf in halber Lebensgröße 1 Teil in der Größe etwa eines Kirschkerns zu nehmen sein. Soll aber ein Kopf in Lebensgröße gemalt werden, so müssen die Farbenteile viermal so groß genommen werden. Durch die Erfahrung einiger Tage lernt man, wie viel ungefähr gebraucht wird. Das aber ist eine ganze wesentliche Sache, daß man niemals zu wenig Farbe gemischt hat, denn denselben Ton trifft man selten, der Anfänger wird ihn niemals ganz genau wieder beim Nachmischen treffen.

Auf die ganz reine Palette setzt man das Weiß, ein paar Millimeter vom Rande entfernt, rechts oben auf. Ein paar Millimeter davon entfernt die anderen Farben der Reihe nach. Es ist ratsam, sich an eine bestimmte Reihenfolge der Farben beim Aufsetzen zu gewöhnen, damit man beim Malen die einzelnen Farben nicht erst besonders aufzusuchen braucht. Die Masse jeder Farbe aber setze man so aufgehäuft wie möglich auf, nicht auseinandergebreitet (auch die gemischten Töne), wodurch sie, zumal bei warmer Luft, viel leichter zäh und dadurch schwerer zu verarbeiten sein würde.

Aus diesen aufgehäuften, reinen Farben sollen nun die Töne für die Untermalung des Fleisches mit dem Pinsel gemischt werden. Was der Anfänger bis jetzt in dieser Beziehung gemacht, war nur eine Übung, um soweit möglich einige Erfahrung zu erlangen, welche Farben zu diesen und jenen Tönen

wohl genommen werden müssen. Das Resultat jener Mischungen war etwas ganz Allgemeines, nichts Individuelles und Charakteristisches. Jetzt handelt es sich um die Farbe einer bestimmten Persönlichkeit; diese Farbe ist gerade so individuell wie die Form. Wie in dieser, trotz des allen Menschen gemeinsamen, gleichartigen Baues des Knochengerüstes, derselben Muskeln, derselben ähnlichen Stellung der Teile zueinander, ein ganz eigenartiger Charakter zur Erscheinung kommt, ganz ebenso auch in der Farbe des Lokaltons und den Veränderungen desselben, welche die Eigenart der Hautbeschaffenheit in Verbindung mit der Art der Beleuchtung bei ihm verursacht. (S. Vom Gesetz der Farbe S. 145.)

Zur Erlangung dieser charakteristischen Farbentöne einer Natur sind jene vorangegangenen Vorstudien S. 142 nur ein Hilfsmittel, — um, wenn noch ohne alle Erfahrung, doch nicht ratlos zu sein. Wenn nun aber tatsächlich nach der Natur gemalt werden soll, so ist eine für den besonderen Fall aufgesetzte, charakteristische Palette die größte Erleichterung für den Anfänger, um sich in diesem ihm fremden und neuen Gebiet zurechtzufinden, ganz abgesehen von anderen Vorteilen, welche dieselbe immer auch dem schon Vorgeschrittenen gewährt. Eine solche Palette besteht aus einer Reihe von Tönen, welche zuerst die Lokaltöne des Gegenstandes, dann die Veränderungen dieser Lokaltöne in den verschiedenen Abstufungen der Beleuchtung wiedergibt. Eine Skala, eine Reihe von Anhalts- und Anfangspunkten, von denen aus man nachher mit dem Pinsel alle leichten Abweichungen dieses Tons durch Zusatz anderer Farben mischen kann, ohne sich zu weit von der dem Gesamtton eigentümlichen Färbung zu entfernen. Denn diese Unterschiede sind tatsächlich sehr gering in den Halbtönen. Man kann da nur von grünlich, violett, bläulich, im Gegensatz zu anderen Tönen, zu den Lokaltönen, sprechen, aber nicht an und für sich. Eine solche Reihe kann durch sehr zahlreiche Töne oder auch durch eine geringere Anzahl derselben gebildet werden, muß aber immer den Lichtton, welcher der Lokalton ist, einen Halbton, der der etwas gebrochene weniger direkt beleuchtete Lokalton ist, einen Übergangston für die Stellen, wo das Licht gewissermaßen den Gegenstand nur streift, und

einen Schattenton haben. Die Reihe der Töne wird demnach immer mit den hellsten und reinsten, verhältnismäßig brillantesten Fleischtönen beginnen und allmählich weniger hell, weniger rein, sondern gebrochener und kälter in der Farbe werden, bis der Schatten wieder kontrastierend und warm einsetzt. Nun hat aber das Kolorit eines Menschen verschiedene Lokaltöne. Die Stirn, die Wangen, die Partie der Augen, die untere Partie des Gesichts z. B. allein sind schon verschieden gefärbt, und man muß daher mehr als einen Lokalton mischen.

Das Notwendigste hierbei ist natürlich, die verschiedenen Töne und ihre Unterabteilungen in der Natur oder in einem Bilde zu sehen. Darnach kommt es darauf an, die für das Nachmischen der gesehenen Töne notwendigen Farben zu wissen und hierfür sind jene in dem vorigen Abschnitt angegebenen Reihen gemischter Töne ein besonders gutes Hilfsmittel. Irgendein Ton derselben wird dem Ton in der Natur gleich oder doch sehr ähnlich sein, es wird zu erkennen sein, ob die Farbe, um dem Ton in der Natur ganz gleich zu werden, etwas gelblicher, rötlicher, grünlicher, violetter usw., genug etwas mehr einem anderen schon gemischten Ton ähnlicher werden muß, dessen Zusammensetzung man ja bereits weiß. Es kommt also zumeist auf die Feinheit des Sehorgans an, auf die Befähigung für die Malerei. Das Studium entwickelt die Gaben der Natur, aber es ersetzt sie nicht. — Das Mischen dieser charakteristischen und individuellen Palette aber wird auf lange Zeit dem Anfänger ein bestes Hilfsmittel sein, ihn leichter in die Eigenartigkeit eines Kolorits einführen können, da man dabei sich ausschließlich mit der Farbe beschäftigt und die Aufmerksamkeit nicht geteilt und also verringert wird durch die Bemühung, zu gleicher Zeit die Form nachzubilden, wie dies doch beim Malen selbst unumgänglich notwendig ist.

Die Palette muß da, wo man die Lichttöne mischt, vollkommen rein sein. Ein wenig Weiß mit dem Spachtel über diese Stelle gerieben und dann wieder mit demselben abgesetzt, kann einem jeden zeigen, wie sehr oder wie wenig das der Fall war, wenn er diese abgenommene Farbe gegen das reine Weiß hält. Die Lichttöne, zumal die zarter Kolorite, sind immer ganz rein, wenn sie beleuchtet und im Vordergrund befindlich er-

scheinen sollen, sie dürfen also in keinem Fall durch irgend etwas gebrochen werden.

Eine ganz bestimmte und in das Einzelne eingehende Anweisung, welche Farben und wieviel von einer jeden zu diesem oder jenem Ton genommen werden sollen, läßt sich nicht geben, da sie stets die ganz individuelle Färbung, die bei jeder Natur anders ist, nachbilden sollen.

Zuerst mischt man die reinen Lokaltöne, welche am deutlichsten und reinsten im vollen Licht (aber wo kein Glanzlicht ist) gesehen werden. Den blasseren, helleren (der Stirn) zuerst; darnach das Glanzlicht, welches dann aber vor jenen hellen Lokalton zu setzen ist; hierauf den dunkleren, gefärbten Lokalton (auf dem Jochbein z. B.) und das Rot der Wangen. Die Halbtöne zu diesen drei Lichttönen, indem man zu jedem von ihnen ein weniges Blauschwarz hinzusetzt; möglich, daß es notwendig ist, weniger Weiß, als im reinen Lichtton und dafür etwas mehr von der einen oder andern Farbe, aus welcher dieser Ton besteht, zu nehmen, je nachdem dieser Ton farbiger, dunkler oder gebrochener erscheint. Darnach mischt man den Übergangston in die Schatten, der jedenfalls dunkler als die vorigen und kälter ist, demnach am wenigsten noch die Farbe des Lokaltons erkennen läßt. Einen dunkleren und einen helleren Schattenton (für die Reflexe), aber nicht den dunkelsten, wie er z. B. in den Nasenlöchern, an anderen Stellen und an den Einsätzen der Schlagschatten erscheint. Diese Töne stellt man aus den ungemischten, reinen Farben oder durch Mischung dieser mit dem dunkeln Schattenton her. Darnach ergibt sich folgende Reihe:

1. Das Glanzlicht. Wenn dies kälter als der Lokalton erscheint, darf doch niemals Blau hinzugenommen, sondern diese Wirkung muß immer durch den Kontrast mit dem Lichtton hervorgebracht werden. Weiß und ein wenig roter Ocker gibt einen Ton, der gegen einen gelblicheren, also noch z. B. mit lichtem Ocker gemischten, schon kälter erscheint. Ein solcher Ton nur aus Weiß mit ein wenig lichtem Englischrot ist viel kälter. Weiß und ein wenig Zinnober würde den Ton ganz bläulich gegen jenen gelblichen Lokalton erscheinen lassen. Tatsächlich aber Blau dazu genommen, würde den Ton ohne wirkliches Licht erscheinen lassen.

2. Der helle reine Lokalton, gewöhnlich der Stirn, hell, blaß und wärmer d. h. also gelblicher, als das Glanzlicht, etwas weniger warm als der Lokalton in den unteren Partien des Gesichts, blaß gegen die gefärbten Partien. Wie vorher bemerkt, ist dieser Ton vor dem des Glanzlichts zu mischen.

3. Der dunklere Lokalton auf dem Jochbein (Wangenknochen), wenigstens bei allen, welche viel der Luft ausgesetzt waren. (Dieser Ton kann auch ausfallen, wenn er nicht sehr stark von dem helleren abweicht, und dann mit dem Pinsel aus dem zweiten durch Zusatz der nötigen reinen Farbe gemischt werden).

4. Das Rot der Wangen. Rosiger, wärmer rot, bräunlicher, violetter rot, wie es gerade die besondere Natur verlangt. Alle diese vier Töne müssen aber immer rein in der Farbe gegen die nachfolgenden erscheinen.

5. Halbton zum hellen Lokalton. Wenn durch den Zusatz nur von ganz wenig Blau zu erlangen, dann würde er nicht mit auf Vorrat gemischt zu werden brauchen. Aber meist ist, wie das vorher schon angedeutet wurde, die Färbung auch etwas anders und muß durch etwas stärkeren Zusatz der gelben oder roten Farben und auch etwas weniger Weiß hervorgebracht werden.

6. Halbton für den stärkeren Lokalton. Zu diesem würden dieselben Bemerkungen, wie zu 5 gemacht werden müssen.

7. Halbton für den roten Lokalton. Dieser Ton wird sich ganz besonders verschiedenartig, je nach Beschaffenheit der Haut gestalten. Bald um etwas kälter, bald um so viel mehr gebrochen (durch Töne mit Graugrün oder Gelbgrün gegen das reine Rot).

8. Übergangston. Immer der am meisten gebrochene und kälteste, d. h. bläulichste von allen Lichttönen. Daß auch bei diesem immer noch etwas vom Lokalton zu bemerken ist, daß also auch die Übergangstöne verschiedenartig gefärbt erscheinen, versteht sich von selbst. Diese Verschiedenartigkeit jedoch ist sehr leicht durch Mischungen mit dem Pinsel hervorzubringen.

9. Schattenton der wenig reflektierten Flächen. Warm, sehr wenig farbig und immer in einem gewissen Kontrast zu der Gesamtfarbe der ganzen Lichtmasse. Z. B. würde der Schattenton

zu einem rötlich-fleischfarbenen Lichtton nicht nur bräunlich schwärzlich, sondern gegen jenen immer wahrscheinlich ein klein wenig in ein grünliches Braun zu gehen scheinen. Die dunkleren Schattentöne werden aus diesem, wie schon vorher bemerkt ist, durch Zusatz von reinen Farben, gebrannten Goldocker, Rot, Lack, Schwarz hergestellt.

10) Schattenton für die stärker reflektierten Schattenflächen. Dieser Ton ist aus dem vorigen durch Zusatz der helleren Farben zu bewirken, welche die Reflexe vorzugsweise zeigen. Sehr oft wird hierbei das Neapelgelb als Mittel zum Aufhellen zu gebrauchen sein.

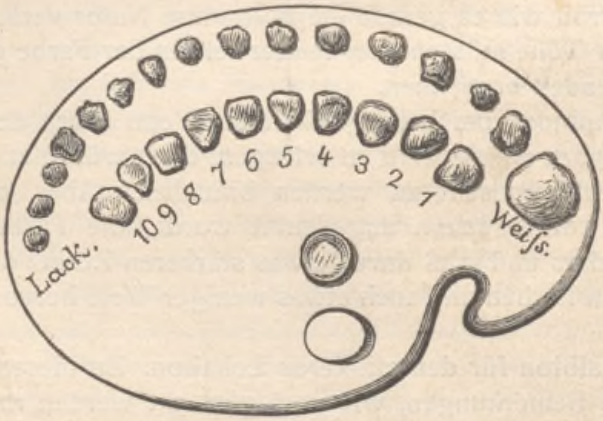

Fig. 9.

Die Reihe dieser zehn Töne kann bei fortschreitender Erfahrung des Schülers zunächst auf drei Lichttöne, zwei Halbtöne, je ein Übergangs- und ein Schattenton, vereinfacht werden, später auf zwei Lichttöne, ein Halb-, ein Übergangs-, ein Schattenton. Immer aber wird es ein Vorteil sein, die Lichttöne gemischt und in genügender Menge auf der Palette zu haben, um diesen Ton und immer genau denselben wieder rein aufsetzen und zur Mischung wenigstens für die hellen Halbtöne davon nehmen zu können. Diese Töne setzt man der Reihe nach, von rechts anfangend wie die reinen Farben, und von diesen etwa 24 mm entfernt, möglichst aufgehäuft, nicht breitgedrückt mit dem Spachtel auf die Palette.

Zweifellos wird es dem Anfänger auf diesem Wege eher gelingen, die jedesmalige Eigentümlichkeit einer Färbung zu erkennen, weil seine ganze Aufmerksamkeit ausschließlich darauf gerichtet ist. Er hat dann schon einmal durchgearbeitet und in sich aufgenommen, wie er die Farbe in der Natur sieht, und zu sehen hat, ein bleibender Vorteil für jeden Fall, selbst wenn der andere, immer die geeigneten Töne auf der Palette vorrätig zu haben, nicht damit verbunden wäre. Denn das gerade ist es, was der Anfänger zu lernen hat: die Farben in der Natur richtig zu sehen und dann die Ölfarben kennen zu lernen, welche dazu dienen, jene Farben hervorzubringen. Wer das wirklich kann, der ist schon ein sehr geschickter Künstler.

Wenn von grünlichen, violetten, grauen, bläulichen Tönen des Fleisches die Rede gewesen ist, so ist damit gemeint, daß diese Fleischtöne nur im Vergleich mit den reinen ungebrochenen Tönen sich jenen Färbungen zuneigen, gegen intensive Färbungen der Art aber müssen sie natürlich immer noch als Fleischton erscheinen.

Nach einiger Erfahrung wird ein Künstler dahin gelangen, auch noch den Unterschied der Wirkung eines Tons zu erkennen, je nachdem er aus dieser oder jener Farbe gemischt ist. Zu den brillantesten und leuchtendsten Koloriten wird man auch immer die leuchtendsten und brillantesten Farben zu nehmen haben. Zu milderen und unscheinbareren Färbungen auch mildere und unscheinbare Farben, obgleich dergleichen sich ja auch aus jenen durch Dämpfung und Brechung herstellen ließen. Man soll sich aber frühzeitig daran gewöhnen, zu einem Ton, der sich aus der Mischung von zwei Farben herstellen läßt, nicht drei oder vier zu nehmen. Nur durch eine weise Ökonomie der Mittel wird man in den Stand gesetzt, die unendliche Mannigfaltigkeit der farbigen Erscheinungen darzustellen.

Auf alle diese Dinge kann nur im allgemeinen hingedeutet werden, sie sind durch das Wort allein nicht spezieller darzulegen. Hier kann nur die Aufmerksamkeit des jungen Künstlers auf diese Dinge hingelenkt werden, um ihn auf die Bedeutung derselben nach den verschiedenen Richtungen hin aufmerksam zu machen, ihn dadurch aufzufordern, auch nach diesen Seiten hin zu studieren. Das volle Verständnis, das in der feineren

Empfindung für diese Dinge beruht, wird er sich dann je nach dem Maß seines Talentes und seiner Erfahrung aneignen können.

In einfacherer Weise, aber nach denselben Gesetzen ist die Palette für Gewänder und andere Gegenstände aufzusetzen, immer würde Glanzlicht, Lokalton, Halbton, Übergangston und Schatten zu unterscheiden sein, immer der Halbton gebrochener, als das Licht, der Übergangston noch gebrochener und kälter als der Halbton sein müssen, und zwar würden diese Töne sich nicht nur aus dem Hellen ins Dunkle, aus den reineren und brillanteren durch kalte Töne in den warmen Schattenton ziehen, sondern auch untereinander in gewissen Kontrasten stehen müssen. Nur durchsichtige und mehr oder weniger blanke, d. h. irgend welche Spiegelung noch aufnehmende Gegenstände können von dieser Regel als Ausnahme betrachtet werden und in um so stärkerem Grade, je stärker die Durchsichtigkeit oder Spiegelung ist.

Mit diesen gemischten Tönen und den aufgesetzten reinen Farben wird also gemalt werden, indem man die Töne, wie sie gemischt sind, oder mit den anderen gemischten oder auch den reinen Tönen vermischt aufträgt, was und wie es einem notwendig erscheint.

Alle Mischungen mit dem Pinsel darf man aber nicht mitten in den Farbehäufchen vornehmen, die immer möglichst rein bleiben müssen, sondern man nimmt etwas von dem Rande der einen, etwas von dem der anderen, und wenn es nötig ist, auch von der dritten Farbe, und indem man diese kleinen Farbenteile mit dem Pinsel auf einen reinen, freien Platz der Palette setzt, vermischt man sie auch mit dem Pinsel, bis man mit der Mischung zufrieden und der so gemischte Ton dem Original ähnlich ist. Das allzuviele Vermantschen der Farben sollte unter allen Umständen vermieden werden. Die Töne werden sonst allzuleicht tot oder verquält. Viel besser ist es, das Farbenspiel durch Nebeneinandersetzen der Mischtöne auf der Leinwand zu erreichen; es wird dann die Erscheinung natürlicher, während durch das „Vermahlen“ der Farben niemals eine naturwahre Erscheinung zu erreichen ist.

Wenn die Palette mit dieser Arbeit so bedeckt ist, daß kein Platz für neue Töne vorhanden wäre, ohne daß diese mit den

alten vermischt würden, so nimmt man sie alle mit dem Spachtel weg, reinigt den frei gewordenen Platz der Palette mit dem Spachtel, dann mit etwas Öl und einem kleinen Läppchen, und läßt bloß die gemischten Töne und die reinen Farben unberührt. Dies ist von Zeit zu Zeit um so nötiger, da diese kleinen Versuche, die nur dünn auf der Palette sind, trocknen, zähe und mehr oder weniger von jenem feinen und fast unsichtbaren Staub, der überall aufsteigt, bedeckt werden. Dies aber macht die Farben schmutzig, d. h. ungeeignet zum Gebrauch. Dieses Reinigen der Palette ist selbstverständlich immer zu wiederholen, wenn zu viel Reste bereits gebrauchter Töne den rein gebliebenen Platz zu sehr beengen, sei es bei einer Untermalung oder einer Übermalung.

Ganz ebenso verfährt man mit der ganzen Palette, wenn diese gereinigt werden soll, nachdem alle Farben mit dem Spachtel von derselben abgesetzt worden sind. — Nun aber wenden wir uns wieder zur Aufzeichnung selbst zurück, wo, wenn die Aufzeichnung nicht ganz richtig und außerdem fixiert ist, für den Anfänger eine Berichtigung des Umrisses mit dem Pinsel sehr anzuraten ist. Spätestens von jetzt an muß nun auch an der Staffelei gearbeitet werden. Es bedarf gewiß erst einiger Gewöhnung und Übung, ehe der Anfänger es nicht als eine Unbequemlichkeit empfindet, an der aufrecht stehenden Staffelei zu arbeiten, zu gleicher Zeit Palette, Pinsel und Malstock mit der linken Hand zu halten und sich des letzteren als Stütze für die rechte Hand zu bedienen. Aber sehr bald wird sich ihm diese Stellung, wie sie gesunder ist als das Sitzen und das Vornübergeeignetsein bei der Arbeit, auch als die angemessenste erweisen, um die Arbeit gut übersehen und beurteilen zu können.

Die Staffelei muß nur möglichst wenig nach hinten geneigt und ohne die Sicherheit des Feststehens zu beeinträchtigen, so senkrecht als möglich aufgestellt werden.

Mit Palette, Pinsel und Malstock in der linken Hand hat man zuerst eine Berichtigung der Umrisse mit dem Pinsel vorzunehmen. Man übergeht zu diesem Zwecke mit einem hinlänglich langen, genügend feinen und spitzen, nicht zu dünnen Pinsel (am besten von Marderhaaren und der sich nicht bauscht),

die wichtigsten Umrisse in den Fleischpartien, nachdem man etwas Öl (Terpentin oder verdünntes Malmittel) zu der Farbe genommen hat, um diese dünn wie beim Tuschen fließender, leichter, durchsichtiger und schneller trocknend zu machen. Alles dieses mit leichter und sicherer Hand.

Mit gespannter Aufmerksamkeit muß man von neuem versuchen die Zeichnung des Ganzen und der einzelnen Teile zu berichtigen, besonders Zeichnung, Stellung und Verhältnis der Augen, der Nase und des Mundes, wenn ein Kopf gemalt werden soll. Die Pinselstriche sollen biegsam, gut verlaufend in allen Lichtpartien, fein und leicht, dagegen in den Schatten mit mehr Nachdruck, d. h. breit, weich und gesättigt sein. Hierbei muß man demnach den Pinsel bei den Umrissen der runden und beschatteten Formen mehr aufdrücken und da, wo die Striche feiner und schwächer werden müssen, den Pinsel nach und nach erheben: geradeso, wie man beim Schreiben schwache und starke Striche hervorbringt. Kurz, man verfährt mit dem Pinsel ebenso, wie man beim Zeichnen vor Anlegung des Schattens eines Kopfes oder einer Hand usw. mit Kreide einiges breiter, fester, charakteristischer und kräftiger als anderes angegeben hat. Diese breiten Striche, die an passenden Stellen ohne ängstliche Trockenheit gemacht sind, geben dem Kontur schon ein gewisses Leben und dem Anfänger mehr Zuversicht, die Schatten mit weniger Furcht und Zaghaftigkeit anzulegen. Hat man Trockenfirnis statt des reinen Öls in die Farbe genommen und soll diese wirklich trocken werden, ehe man weiter arbeitet, so ist sehr zu beachten, daß die Striche überall hell genug gehalten werden, um nicht als störende Dunkelheiten durch die Malerei durchzuschimmern.

Die Schatten aber müssen zuerst mit wenig aber nicht verdünnter Farbe, dünn gewissermaßen angetuscht, angelegt werden, bevor man die Lichter dick aufträgt. Ist die Zeichnung nach obiger Angabe berichtigt und charakteristischer gemacht, so nehme man also einen weichen und vollen Borstpinsel[1]) und lege mit einem bräun-

[1]) Die Stärke der Borst- oder Haarpinsel richtet sich nach der Größe des Kopfes oder des zu malenden Gegenstandes. Im allgemeinen muß man sich gleich anfangs mehr an große als zu kleine Pinsel gewöhnen; sie breiten

lichen Ton oder mit dem gemischten Schattenton die wichtigsten Schattenmassen an, ohne ins Detail zu gehen, und immer mit wenig Farbe, transparent, wie Aquarell. Man nimmt zu dem Ton etwas mehr Schwarz und ein tieferes, warmes Rot, etwa einen der roten Ocker hinzu, um damit die dunkleren Stellen auch gleich dunkler anzugeben, wie z. B. die Nasenlöcher, die Linie des Mundes zwischen den Lippen, bisweilen auch die Ecken, gelegentlich selbst auch die Dicke der Augenlider, mit einem Worte überall wo tiefe, warme Schatten stehen. Wo dann das Blut noch durchscheint und je mehr dies der Fall ist, nimmt man mehr wirklich rote Farben und Lack dazu.

Da alles dies mit einem so dünnen Auftrag der Farbe geschieht, daß die Technik des Farbenauftrags selbst keine Schwierigkeit macht und dabei mehr Rücksicht auf das Maß der Dunkelheit als auf den Farbenton genommen wird, so kann selbst der Anfänger mit einer gewissen Freiheit seine ganze Aufmerksamkeit hierbei darauf verwenden, die allgemeine Wirkung der Dunkelheiten, welche die Natur zeigt, annähernd auch auf dem Bilde wiederzugeben. Da dies doch nur eine Vorbereitung für die eigentliche Arbeit ist, so brauchen diese Schattentöne auch durchaus nicht ineinander gemalt zu werden. Es ist nur darauf zu sehen, daß die allgemeine Wirkung und Modellierung der Natur dadurch auf dem Bilde angedeutet wird. Bei dieser Gelegenheit gibt man sich auch den Ton der Dunkelheit und Farbe des Haares an, ohne Rücksicht auf die besondere Farbe der Glanzlichter, wohl aber mit Berücksichtigung der Licht- und Schattenpartien. Ebenso wenigstens den Hintergrund in der Nähe des Kopfes. Dies alles ist Vorbereitung für die eigentliche Untermalung, welche nun beginnen soll.

§ 28. DIE MALEREI SELBST

beginnt mit der Anlage der Lichtflächen, geht ällmählich von den helleren zu den dunkleren Halbtönen über und zuletzt an die Schattentöne, deren Dunkelheit schon vorher angegeben war. —

---

die Farbe viel gleichförmiger und stärker aus, als die kleinen. Uberhaupt muß man die kleinen Pinsel nur gebrauchen, wo sie durchaus notwendig sind, d. h. wo es sich um feine, scharfe, mehr lineare Zeichnung handelt.

Man nimmt eine Anzahl Pinsel, sechs bis neun von einer zur Größe des Bildes passenden Stärke in die Hand, um für die verschiedenen Färbungen, die gelblichen, die rötlichen usw. immer dieselben Pinsel wieder nehmen zu können. Einen dieser Pinsel füllt man mit dem lichtesten Lokalton Nr. 2 der Palette und deckt damit breit und genügend aber nicht zu dick alle reinen Lichtpartien. Nach Bedarf nimmt man mit demselben Pinsel von dem reinen Lokalton Nr. 3 oder auch vom roten Lokalton Nr. 4 zu dem vorigen Ton und deckt damit weiter die Lichtpartien, welche in der Natur stärker gefärbt sind, überall ein wenig über die Grenzen der Flächen hinausgehend. Diese alle waren reine Lichttöne, wenn auch nicht die allerhellsten, welche man sich für eine spätere Zeit aufbewahrt.

Hat man die Lokaltöne, die Lichter, angelegt, so setzt man ihnen zur Seite die noch sehr reinen Töne, die sie umgeben; man nimmt dazu einen Ton, der etwas weniger licht ist, aber immer noch den Lichttönen ganz nahe steht. So schreitet man in der Abstufung der Töne vor, Ton an Ton, bis man an die zurückweichenden Flächen kommt, die schon ein wenig gedämpft und bemerkbar gebrochen sind. Es sind dies fortschreitend die Töne Nr. 5, 6, 7 bis zu Nr. 8. Man muß aber besonders beachten, sie nur nach dem Grad der Abtönung zu gebrauchen, d. h. je nachdem sie sich vom direkten Licht abwenden. Zu gleicher Zeit muß aber auch die Lokalfarbe der Partie, an der man gerade arbeitet, berücksichtigt werden und ob demnach der Ton mehr oder weniger rötlich, gelblich, violettlich, grünlich, grau oder bläulich sein muß. Man muß sich also sehr in acht nehmen, diese gebrochene Farbe der Halbtöne zu übertreiben, oder sie zu weit in die Lichtmasse hineinzuziehen. Diese Halbtöne müssen mit dem Licht ein Ganzes bilden, so daß dieses nur abgestimmt zu sein scheint, und man sie kaum davon unterscheiden kann, wie in der Natur selbst, wo man so obenhin doch nur eine und eben dieselbe Fleischfarbe überall gewahr wird und man nur die Veränderung des Lokaltons, wie z. B. in der Farbe der Wangen, am Bart usw. bemerkt. Daher muß man unaufhörlich alle Teile des Kopfes oder des Gegenstandes unter sich vergleichen, denn ein falscher Ton macht den Eindruck eines auffallenden Fleckes. Man kann aber die Verschiedenheit und

die Harmonie der Töne nur in ihrem Verhältnis zueinander, in dem allein sie als Gegensätze erscheinen, recht erkennen, während sie im ganzen gleichartig sind. Es kann daher nicht genug eingeschärft werden, daß man sich daran gewöhnen muß, fortwährend alle Teile des Kopfes oder des Gegenstandes, den man eben malt, unter sich zu vergleichen, sowohl in der Arbeit, wie in der Natur und eines mit dem anderen.

Von den Halbtönen geht man durch Übergangstöne Nr. 8 der Palette nach und nach zu den wirklichen Schatten über, und endlich zu den Reflexen Nr. 10, so daß man die bräunliche Antuschung, die nur ganz dünn angelegt war, um die Wirkung ungefähr beurteilen zu können, von neuem zu decken hat. Jetzt aber bemüht man sich, allen Schatten den rechten Ton zu geben, jedoch bei den tiefsten Dunkelheiten in einem etwas wärmeren oder etwas rötlicheren Ton in der Anlage als im Original oder in der lebenden Natur. Überhaupt dürfen die Schatten durchaus nicht stärker oder dunkler angelegt werden, als sie sein sollen; sie müssen im Gegenteil etwas schwächer, und vorzugsweise die kälteren Töne ja nicht zu dunkel bei der Untermalung sein. Denn da die Schattentöne, vor den anderen Tönen in Ölfarbe, geneigt sind, nachzudunkeln, würde es nicht gut sein, wenn man bei der Übermalung einen helleren Ton über einen dunkleren legen müßte, diese Stellen werden dann trübe, mehlig und kalt im Ton, und verlieren die schöne Durchsichtigkeit, die man für die Schatten bewahren soll. Die hellere, deckendere, darüber gesetzte Farbe erscheint leicht wie ein Nebel, ein Flor oder wie Staub, wenn sie nicht sehr dick aufgetragen wird. Die Partie verliert den Schein der Wahrheit, und erhält nicht das Aussehen der Fleischfarbe ohne Beleuchtung.

Man hat also bei der Untermalung die Lichter, die Lokaltöne zuerst aufgesetzt, an sie, je nach der Modellierung der Halbtöne, die Übergangstöne. Man hat dabei immer darauf geachtet, daß die ganzen Lichtmassen scheinbar wie aus einem Ton gemalt erscheinen sollen, nur mit den Veränderungen der Lokaltöne, welche die Natur zeigt. Nach Maßgabe der Rundung und Modellierung sind dann auch wieder die Halbtöne, die Über-

gangstöne, die Schatten zusammengehalten, damit die Untermalung so recht den allgemeinen Gesamteindruck, die Gesamtwirkung der Natur wiedergebe, ohne ein weiteres Eingehen auf die Einzelheiten, als so weit dies zur Charakteristik unumgänglich notwendig ist. Jedenfalls sollte immer die Aufmerksamkeit auf die Gesamtwirkung der Erscheinung in Form und Farbe gerichtet bleiben.

Jede Untermalung ist etwas heller zu halten als das Original oder die Natur erscheint, damit später bei der Übermalung und beim Vollenden ein etwas dunklerer Ton über den helleren kommen kann, nicht umgekehrt, was die Farbe leicht schwärzlich und schwerer erscheinen ließe. Deshalb sind auch die stärksten Tiefen etwas wärmer zu halten, die großen Schattenmassen ebenfalls nicht so dunkel, als sie werden sollen. Man trage seine Farben dreist, frei und gleichförmig auf, ohne sie zu quälen; man vermeide, mit dem Pinsel die eine zu sehr in die andere zu ziehen, und zu vertreiben, denn dadurch macht man die verschiedenen Töne der Farben nicht ineinander fließen und übergehen, sondern man trägt in fast unmerklicher Folge einen Ton an die Seite des anderen auf, mit dem man ihn verbinden will. Man darf sich nicht eher mit der Vereinigung aller dieser Abstufungen beschäftigen, als bis alle Töne an Ort und Stelle sind und der Kopf in einer gewissen Entfernung sich schon durch dies Nebeneinanderstellen der Töne rundet.

Dies wird nicht nur den Anfängern in der Ausführung sehr schwer erscheinen, sondern es ist auch wirklich schwer, es ist aber ein gutes Mittel, um ein reines und frisches Kolorit malen zu lernen. Man muß gewissermaßen die Töne ebenso wählen und nebeneinander stellen, wie man in Mosaik arbeitet. Wenn man damit bis auf diesen Punkt gekommen ist, alsdann zieht man mit einem reinen Pinsel, bisweilen auch wohl mit ganz wenig Farbe von einem passenden Ton, in wenigen Augenblicken seine Arbeit leicht ineinander, indem man die Farbe nur leise berührt und bestreicht, ohne aufzudrücken. Man führt den Pinsel der Form gemäß, annähernd wie beim Zeichnen, doch nur so, daß es wie unabsichtlich erscheint. Man ziehe aber niemals mit dem Vertreiber (Dachspinsel) alle Nuancen ineinander, wodurch die Lebendigkeit und Charakteristik der Zeichnung und des

Kolorits leiden würden; besser läßt man die Farbe unverbunden, wie sie hingesetzt war, stehen.

Der unpassende Gebrauch des Vertreibers ist ein Fehler, den man mit Recht fast allen Dilettanten zum Vorwurf machen kann. Vermittelst des Vertreibers erhält man wohl eine glatte Fläche und eine weiche Verschmelzung, aber immer auf Kosten der Reinheit und Wahrheit des Kolorits, und was noch schlimmer ist, zum größten Nachteil der Modellierung und der Charakteristik der Zeichnung. Daß aber nur nebeneinander gesetzte Töne auch ohne Verschmelzung, wenn sie nur richtig sind, eine wahre und natürliche Wirkung machen können, zeigen uns vollendete Mosaiken.

Wie aber gelangt ein Anfänger dazu, die feinen Unterschiede der Färbung so zu treffen, daß der verschiedenartig gefärbte Ton doch nur als eine natürliche Fortsetzung eines anderen, etwas anders gefärbten Tons erscheint? — Nachdem man schon durch das Mischen der aufeinanderfolgenden Töne der charakteristischen Palette hierfür eine Vorstudie gemacht hat, macht man auch die weiteren Mischungen mit dem Pinsel zuerst auf der Palette. Zu diesem Zweck setze man mit dem Pinsel auf die Palette ein wenig von dem letzten Ton, den man auf das Gemälde gebracht hat. Hierauf setzt man einen ähnlichen Ton, der aber nicht so hell ist, dicht neben den ersten, man vergleicht sie, und sucht sich deutlich zu machen, ob und was noch daran zu ändern notwendig ist. Sticht er zu sehr ab, oder ist er noch nicht hinlänglich gebrochen, so setzt man entweder von dem ersten Ton ein wenig hinzu und vermischt ihn (aber vermeide das Verrühren) mit dem letzteren; oder, wenn er zu ähnlich erschien und dadurch die Abtönung aufhörte, die zur Rundung der Partie, die man eben malt, erforderlich ist, so nehme man einen etwas dunkleren Ton und vermische ihn mit dem zum Versuch aufgesetzten Fleckchen, und so weiter. Auf diese Weise erreicht man mit Vorsicht und Überlegung seinen Zweck. Dann aber setzt man den erlangten Ton dicht, ohne Zaghaftigkeit und mit sicherem Strich an den vorübergehenden. Alles dieses lernt man nicht an einem Tage. Allein man braucht auch nicht zu viel Furcht vor den Schwierigkeiten zu haben, welche diese Arbeit bei der Beschreibung zu haben scheint, denn sie ist

meist viel geschwinder und leichter ausgeführt, als beschrieben, zuletzt arbeitet man sogar so, ohne daß man daran zu denken scheint. Ein Künstler macht alles dies, wenn er sonst will, ohne auch nur eine Unterhaltung zu unterbrechen, und hat dennoch dabei alle seine Aufmerksamkeit auf Farbe, Form, Ausdruck, Ähnlichkeit usw. gerichtet. Mit einem festen, energischen und unveränderlichen Willen kommt man überall zum Ziel, wenn nur die Natur die notwendige Anlage zur Malerei verliehen hat.

Ein Beispiel wird vielleicht die vorangehenden Anweisungen anschaulicher machen. Wenn z. B. die Wange einer jungen, vollen Person von frischer Farbe zu malen wäre und nach dieser speziellen Natur die zehn (oder sechs) Töne der Palette genau und aufmerksam und den Tönen in der Natur sehr ähnlich gemischt wären, so würde man folgendermaßen verfahren müssen: Zuerst setzt man den hellen, reinen Lichtton Nr. 2 auf die Stelle, wo in der Natur auf der Höhe der Wange (da, wo der Backenknochen ist) sich dieser Ton zeigt und geht nur ein ganz klein wenig über die Grenzen desselben hinaus, ohne auf den allerhellsten Ton einstweilen Rücksicht zu nehmen. Auf der Palette setzt man mit der Spitze des Pinsels zu diesem Ton ein wenig von Nr. 3 hinzu und trägt diesen Ton neben den vorigen auf, wo in der Natur die Farbe nach Ton Nr. 3 übergeht. Erscheint er bei der Vergleichung zu dunkel an dieser Stelle, so mischt man auf der Palette noch etwas mehr von dem helleren dazu; erscheint er zu hell, etwas mehr von dem dunkleren Nr. 3, bis er richtig erscheint und dann so weit, als man ihn in der Natur sieht. An diesen Ton setzt man, in derselben Weise und unter genauer Prüfung des Farbentones und genauer Beobachtung der Form, den Ton Nr. 3 auf die Fläche des Backenknochens und soweit derselbe auf der Wange selbst sichtbar ist, nachdem man wieder zuerst auf der Palette seine Übereinstimmung mit dem vorher angewendeten geprüft hat. Wo es nun in der Natur in den vierten, den roten, reinen Lokalton übergeht, prüft man auf der Palette mit der Spitze des Pinsels, ob und wo derselbe mit Nr. 2 und wo mit Nr. 3 vermischt den Ton in der Natur am ähnlichsten wiedergibt. Dann wird man, immer zuerst auf der Palette, durch mehr Zusatz von Nr. 4 in die rein roten Töne kommen, für welche mit dem Weiß entweder gebrannter Ocker oder Venetianischrot, oder hell Englischrot mit etwas Zinnober, selten wohl nur Zinnober und Weiß genommen war. Je nach Bedarf hat man von einer dieser reinen Farbe etwas zu dem gemischten Ton hinzugenommen und alle die angedeuteten Töne auf dieselben Stellen und soweit man sie in der Natur bemerkt, aufgetragen, — immer mit genauer Beobachtung der Form. Wo diese sich nun nach der Seite oder nach unten ein wenig vom Licht abwendet, fängt das Rot an gebrochener zu werden und man hat auf der Palette zuerst zu versuchen, welcher der Töne Nr. 5, 6 oder 7, mit dem letzten Rot vermischt, dem Ton der Natur am nächsten kommt und

an welcher Stelle. Denn das Rot wird verschiedenartig, hier mehr in violette, dort mehr in wärmere, grünlich oder bläulich gebrochen rötliche Töne, übergehen. Mehr und mehr wird man von diesen gebrochenen Tönen zusetzen müssen, bis man an die Grenzen der beleuchteten Flächen in den Übergangston Nr. 8 kommt, der auch in derselben Natur, hier grauer, dort bläulicher oder auch gefärbter erscheinen kann, bis man zuletzt in die wirklichen Schattentöne hineinkommt. Immer hat man die Töne erst auf der Palette mit der Spitze des Pinsels gemischt, sie dann auf die Stellen aufgetragen, wo sie in der Natur stehen und hat immer darauf geachtet, daß dadurch auch die Form der Natur wiedergegeben werde. Man hat deshalb bald von diesem, bald von jenem gemischten Ton oder von den reinen Farben zu dem letzten Ton hinzuzusetzen gehabt.

Während die verschiedenartigen Lokaltöne wirkliche und tatsächliche Veränderungen der Farbe in der Natur sind, ist die große Verschiedenheit der Halbtöne, welche ein feiner Kolorist in der Natur sieht und nachzuahmen versteht, und in denen auch wirklich ein ganz besonderer Reiz der Farbe namentlich des menschlichen Kolorits besteht, nur scheinbar optisch; sie wird durch die Eigenartigkeit der Natur, durch die Beleuchtung, die Form und durch den jedesmaligen Standpunkt des Beschauers zu der Natur so verschiedenartig hervorgebracht. Der Lokalton einer Partie wird, wie das schon früher bemerkt ist, verändert, je nach dem Winkel, in dem die Form, die Fläche zu dem auf sie fallenden Lichte steht. Je mehr dies ein rechter Winkel ist, der Lichtstrahl also senkrecht auf dieselbe fällt, um so heller ist die Stelle, um so reiner erscheint der wirkliche Lokalton. Je spitzer der Winkel der Beleuchtung ist, um so abgetönter (dunkler) ist die Stelle, um so gemilderter, gebrochener und kälter erscheint die Farbe.

Die Mannigfaltigkeit und Verschiedenartigkeit der Halbtöne wird noch vermehrt durch den feinen, fast unsichtbaren Flaum der Haut, der für diese das unterscheidende Merkmal der Jugend und Frische ist. Dieser, der Pfirsich eigene, sammetartige Flaum einer schönen Haut ist meist nach der Farbe der Haare verschiedenartig, blond, brünett, schwarz gefärbt (mitunter auch verschieden von diesen) und hat dann auch verschiedenartige Einwirkungen auf die Halbtöne, die er gelegentlich

wärmer, gelblicher, violetter, bläulicher erscheinen läßt. Ganz besonders in den Wendungen der Form, wo dann dieser Flaum dem Auge zusammengedrängter erscheint. Das Kolorit einer Haut, welche diesen Flaum nicht hat, erscheint härter, auch wenn es sonst schön und frisch gefärbt ist, es verhält sich zu jenem, wie die Farbe eines schön gefärbten Apfels zu der einer schön gefärbten Pfirsich.

Die Schatten mit den Reflexen bilden, gegen die Farbenwirkung der Lichtmasse gehalten, eine ziemlich farblose, bräunliche, um nicht zu sagen schwärzliche Dunkelheit, wie auch schon früher bemerkt worden ist. Gegen das Licht gehalten, ist vom Lokalton nur wenig darin zu erkennen, mehr, bei Vergleichung mit Schatten anderer Lokaltöne. Auch die Einzelheiten der Form sind nur undeutlicher und unbestimmter im Schatten zu sehen. Gemildert wird die Dunkelheit durch die zwischen dem Auge des Beschauers und der Natur befindliche, erleuchtete Luftschicht, mehr noch und zugleich belebt wird die Schattenmasse durch die verschiedenen Färbungen der Reflexe, welche immer irgendwie vorhanden sind, denn ein Schatten ohne irgendeinen Reflex würde nur eine gleichartige, tiefste Dunkelheit bilden.

Die Reflexe werden durch die von beleuchteten Gegenständen zurückgeworfenen Lichtstrahlen hervorgebracht, die demnach so viel schwächer als die direkten Lichtstrahlen sind, daß sie auch nur im Schatten eine Wirkung hervorbringen können. Die Reflexe werden deshalb immer etwas von der Farbe des Gegenstandes an sich haben, welche sie hervorbringt und dieser in dem Maße immer ähnlicher werden, je leuchtender, brillanter und näher an dem Schatten der Gegenstand sich befindet, der reflektiert. Die Farbe des Reflexes ist aber immer tiefer, wärmer, milder als die Farbe selbst, durch die er hervorgebracht wird. Der Reflex geht nur in einigen Fällen, welche später erwähnt werden sollen, aus dem allgemeinen Charakter der Schattentöne heraus. Daher empfiehlt es sich, die sich besonders auszeichnenden Reflexe in die schon vorher angelegten Schattentöne hineinzumalen. Dabei hat man zu beachten, daß die später hineingesetzte Farbe des Reflexes sich mit der noch nassen Farbe des Schattentons vermischt. Mit welchen Farben

die Reflexe zu malen sind, muß der jedesmalige Fall bestimmen und kann nicht im allgemeinen angegeben werden.

Je heller, leuchtender und ungefärbter die Reflexe sind, um so deutlicher werden auch die Lokaltöne in einer gewissen Milderung wieder zu erkennen sein. Durch dergleichen sehr helle Reflexe ist daher ein ganz besonderer und pikanter Reiz der Beleuchtung und Färbung hervorzubringen. Wenn derselbe auf ganze Schattenpartien angewendet ist, bezeichnet man ihn als Helldunkel (Clairobscur), was von alten und neuen Meistern vielfach in Anwendung gebracht worden ist. So wird ein besonderer Reiz der Beleuchtung erzeugt, wenn wirkliches Licht annähernd nur von hinten auf die Figur, den Kopf, fällt, und die ganze vordere, dem Beschauer zugekehrte Seite nur von dem allgemeinen Licht des Raumes erhellt ist. Zumal im Freien wirkt dann dies Reflexlicht der Luft, wie man es nennen kann, wie wirkliche Beleuchtung und läßt die Lokaltöne, wenn auch nicht ganz so intensiv wie beim wirklichen Licht, deutlich erkennen.

VON DEN HAAREN.

Vor dem Beginn der eigentlichen Malerei sollte man sich bei Antuschung der Schattenmassen zugleich auch die Haare durch dünnen Auftrag eines Tons angeben, der die Dunkelheit oder Helligkeit, sowie auch die Farbe der Haare ungefähr wiedergibt. Zu gleicher Zeit sollten ähnlich wie bei dem Gesicht, die Schattenpartien durch dunklere Töne von den Lichtpartien getrennt werden.

Die Haare sind aber von einer hornartigen Substanz, sie sind polierte und glänzende Körper. Haare, welche gepflegt werden und besonders die von jungen Leuten und Kindern, sind seidenartiger und glänzender als die älterer Personen. Diese Eigenschaften müssen nachgeahmt werden; sie charakterisieren sich nicht allein durch die Tiefe der Schatten, die dadurch dunkler sind, als sie sonst sein würden, sondern auch durch den Glanz, der wiederum in den Glanzlichtern viel stärker ist, weil sich das Licht selbst darin spiegelt, wie auf allen polierten Körpern.

Man tut deshalb gut, bei den Haaren immer erst den dunkleren Ton dünn anzulegen und dann mit dem helleren darüber zu gehen, so daß also die Glanzlichter den stärksten Farbenauftrag erhalten. Eine solche Behandlung unterstützt die Wirkung, gibt dem allgemeinen Ton eine gewisse Durchsichtigkeit und den Lichtern einen stärkeren Glanz. Die hellen Lichter in braunen Haaren sind gemeiniglich von einem kälteren Ton, je nachdem der Haupt- oder Lokalton der Haare mehr oder weniger braun ist. Bei den blonden oder sehr hell kastanienfarbigen Haaren sind die Lichter oft goldig, mehr oder weniger gelblich, rötlich. Um nun den Glanz wahrhaft schöner blonder Haare, wie sie bei Kindern sind, zu malen, bedient man sich, statt des Weiß, für die Lichter des Neapelgelb oder Jaune brillant, Farben, die einen brillanteren Ton geben als das Weiß, und ebensogut decken. Zu diesen Farben aber kann man, wo es nötig ist, etwas Weiß hinzusetzen, besonders wenn der Ton mehr ins Helle und weniger in das entschieden Gelbe fallen soll, dieser Zusatz von Weiß wird aber nur bei den hellsten Glanzlichtern nötig sein. Überhaupt soll man sich bei der Untermalung nicht in eine zu große Ausführung der Einzelheiten verlieren, sondern nur die Hauptwirkung im Auge behalten, wie beim Fleisch. Bei der Beendigung eines Werkes dagegen muß man die größte Richtigkeit des Tons mit der größten Freiheit des Pinsels zu verbinden suchen und auch dann nicht in zu ängstliche Nachahmung eines jeden Details geraten. Denn die Grazie und Leichtigkeit eines fließenden Haares wird besser mit leichter Hand nachgeahmt, als sonst durch peinliche Mühe zu erreichen ist.

Für eine Untermalung ist es deshalb auch vorteilhaft, nicht die volle Kraft der Dunkelheit, sondern einen etwas helleren und stumpferen Ton zur Anwendung zu bringen, bei den Haaren mehr noch als beim Fleisch. Dann wird beim Vollenden die Kraft und Intensität der dunkeln, durchsichtigen Farben ganz besonders zur Geltung kommen, die bei solcher Vorbereitung niemals schwer, kalt und undurchsichtig erscheinen werden.

Jene erste Antuschung vor der Malerei des Fleisches sollte ein Hilfsmittel sein, um von vornherein Ton und Helligkeit des Fleisches besser beurteilen zu können. Ist nun nach Vollendung

der Untermalung des Gesichts jene Anlage bereits zu trocken geworden, so tut man am besten, sie vollständig trocken werden zu lassen und bei der Übermalung in bezug auf die Ausführung nachzuholen, was man jetzt nicht mehr tun kann. Jedenfalls hat man die Fleischpartien mit den angrenzenden Haartönen zu verbinden. Dies ist etwas Wesentliches, und man braucht auch nur die unmittelbar an das Fleisch grenzenden Partien dünn mit dem Ton des Haares anzugeben und mit dem Fleischton hineinzumalen, nachher die Masse des Haares so zu behandeln, wie vorher angegeben ist. Sollten diese Endigungen des Haares trocken geworden sein, so schadet das nichts, wenn man nur die Vorsicht gebraucht hat, sie dünn anzulegen und auch diesen dünnen Farbenauftrag nach innen noch verlaufen zu lassen. Dann geht man auch mit den Haartönen wiederum dünn und verlaufend über die getrocknete Farbe von der anderen Seite her und diese Endigungen haben dadurch keinen dickeren Farbenauftrag als die anderen Partien.

VERBINDUNG DER EINZELNEN TÖNE.

Wenn nun ein Kopf in der vorher beschriebenen Art durch die einzelnen, nebeneinander gesetzten Töne fertig und so gemalt ist, daß die Gesamtwirkung in bezug auf Farbe, Lichtwirkung und Modellierung richtig erscheint, so wird doch hier und da, vielleicht überall, eine vollkommenere Verschmelzung und Verbindung der Töne wünschenswert erscheinen. Ebenso auch, daß die durch den Auftrag der Farben entstandenen Unebenheiten und einzelnen Erhöhungen verschwinden möchten. Zu diesem Zweck nehme man einige weiche und reine Pinsel und berühre mit der Spitze, wo die Haare locker ausgebreitet, nicht zusammengeklebt sein müssen, ganz leicht, ohne auf die Malerei zu drücken, gleichsam in schwebender, nur durch einen geschickten Druck der Finger hervorgebrachten Bewegung hin und her die Stellen, welche nur durch die Unebenheiten stören, sonst aber richtig im Ton und Modellierung erscheinen. Wo in den Tönen selbst noch eine bessere Verbindung und Verschmelzung wünschenswert erscheint, sucht man diesen Ton aus den Mischungen und reinen

Farben auf der Palette zu treffen, und mit sehr wenig Farbe davon in den ausgebreiteten Haaren des Pinsels berührt man die Stellen, wie jene anderen, ohne Farbe im Pinsel, in zarter und fast unmerklicher Weise, ohne viel Farbe von dem einen oder dem anderen Ton mit fortzubewegen, immer aber die Bewegung im Sinn der Form.

Am richtigsten fängt man hiermit, zumal in einer Untermalung, mit den hellsten Lichtern an und geht dann weiter. Man hat bei einer geschickten Anwendung dieses Verfahrens Gelegenheit, überall und in der verschiedensten Richtung zu verbessern, je nachdem man dabei den helleren Ton noch mehr über den dunkleren zieht oder umgekehrt usw. Ebenso auch, indem man irgendeinen anderen Farbenton ganz leicht zu dem vorhandenen hinzufügt. Es erfordert dies ein großes Maß von gespannter Aufmerksamkeit und mindestens ein gutes Teil Geschicklichkeit auch der Hand. Ohne beides kann man sehr leicht mehr verderben und schaden als nützen. Deshalb wird es besser sein, lieber einige Unebenheiten stehen zu lassen, welche man doch auf andere Art beseitigen kann, als etwa die Farbe zu sehr zu quälen. Wenn nicht die vorhandenen Unrichtigkeiten in Form und Farbe es dringend notwendig machen, die Verbesserung unter allen Umständen zu versuchen, so kann man auch diese Verschmelzung der Töne später machen. Was aber auch mit diesem Verfahren gemacht wird, immer muß man, und zumal der Anfänger, fest im Auge behalten, daß für die Untermalung das Wichtigste, für spätere Übermalung das Notwendigste ist, die Form (Modellierung) und die Licht- und Schattenmassen in der allgemeinen Wirkung richtig anzugeben. Das beste Mittel zur Erreichung dieses Zwecks aber bleibt immer und ausschließlich die Gewöhnung: Unaufhörlich aufmerksam die Stelle, an der man arbeitet, nicht nur mit derselben Stelle in der Natur zu vergleichen, sondern zugleich, ebenso wie am Bilde auch mit allen übrigen Teilen. Übrigens wird diese Arbeit nur vorgenommen, wenn die aufgetragenen Farben schon eine gewisse Konsistenz erlangt haben, welche sie weniger leicht beweglich macht.

Wenn alle Töne gehörig miteinander verbunden und vereinigt sind, so darf man gar keinen Übergang, keine Grenze des einen zum anderen gewahr werden. Dann ist es erlaubt, auch noch mit dem Iltis- oder Dachspinsel sehr leicht über die Partien wegzugehen, an welchen man kleine Furchen bemerkt, welche die Pinselhaare in der Farbe zurücklassen. Wenn die Partien klein sind, so nimmt man Haarpinsel dazu, auf großen Partien dagegen arbeitet man mit Dachspinseln von passender Größe. Man darf aber mit ihnen die Oberfläche der Farbe eben nur und ganz leicht berühren, so daß man keine Spur von Farbe an dem Dachspinsel bemerken darf, der dazu gebraucht wird; sonst werden doch wieder alle Töne schmutzig. Man muß also den Dachpinsel im Sinne der Form führen, die man damit übergeht und ihn ja nicht zu viel gebrauchen, sondern sehr karg damit sein; ein paarmal hin und her ist hinreichend. Geschicktere Künstler gebrauchen denselben, vermöge ihrer geschickten Pinselführung, gar nicht. Dies muß der Anfänger zu erreichen suchen. Inzwischen ist ein beschränkter Gebrauch des Dachspinsels beim Fleisch wohl erlaubt, mehr noch in Gewändern, notwendig in den Lüften und zuweilen in Hintergründen. Was man mit dem Dachspinsel zu machen hat, ist in kürzester Zeit geschehen; je weniger man ihn braucht, desto besser ist es.

DIE LETZTEN PINSELSTRICHE UND DRUCKER ZUR VOLLENDUNG DER UNTERMALUNG.

Wenn die Untermalung eines Kopfes so weit beendet ist, kommt es darauf an, noch einmal mit der gespanntesten Aufmerksamkeit den ganzen Kopf mit der Natur zu vergleichen und zu versuchen, die Lebendigkeit und Charakteristik der Darstellung, die wohl unter den Mühen der Ausführung des einzelnen gelitten haben dürften, wieder voll zur Geltung zu bringen; und zwar indem man die höchsten Lichter und tiefsten Schatten an den nun leichter zu treffenden richtigen Stellen und mit freien, leichten und frischen Pinselstrichen gewissermaßen scharf hineinzeichnet.

Diese höchsten Lichter eines jeden Gesichtsteiles sind aber

unter sich verschiedenartig und nicht überall dieselben. Sie sind verschiedenartig in der Farbe, die einen sehr weißlich, andere gelblicher, rötlicher, sie erscheinen mitunter bläulich (obgleich sie, wie früher bemerkt, nicht mit Blau gemischt werden dürfen) und sind je nachdem hier heller, dort weniger hell. Sie müssen eben immer in Übereinstimmung und Harmonie mit dem Ton der Farbe und Dunkelheit der Partie sein, zu der sie gehören. Dies alles soll jedoch mit größter Aufmerksamkeit vorher beobachtet werden, dann aber mit möglichster Freiheit, ja sogar mit einer gewissen Keckheit der richtige, hellste Ton an die richtige Stelle frisch hingesetzt, wo möglich dieselbe Stelle nicht noch einmal berührt werden. Sie sollen nicht übermäßig weich in die nächsten hellen Töne, auf die sie aufgesetzt sind, vermalt werden. Sie geben ja vorzugsweise die Glanzlichter und die hellsten Punkte wieder, welche auf den vorspringendsten oder schärfsten Stellen der Form stehen und sollen eben den Partien festere Form und Bestimmtheit geben. Technisch erleichtert wird dies dadurch, daß die Farben, auf welche sie gesetzt werden, schon vor einiger Zeit auf die Leinwand aufgetragen sind und nun schon einen gewissen Grad von Festigkeit, wenn auch nicht Zähigkeit, bekommen haben.

Zuerst wird man die hellsten Lichter der Stirn aufsetzen, dann die Glanzlichter der Nase, die Rundung der Wange oder der Höhe des Backenknochens, an den Augen, am Mund, vielleicht auch in den Mundwinkeln, am Kinn und zuletzt an den Ohren, wenn Ansicht und Beleuchtung dies notwendig machen, überall so verschieden, als die Natur sie verschieden an Form, Helligkeit und Farbe zeigt.

Mit den Lichtern muß angefangen werden, weil es besser ist, zu hell als zu dunkel zu untermalen. Wenn nun aber durch diese letzten Striche das Äußerste für eine helle und brillante Färbung des Bildes geschehen ist, dann ist wohl nicht zu befürchten, daß der Anfänger die dunkeln Drucker zu kräftig machen werde.

Die kräftigen Drucker aber bringt man überall an, wo es bis dahin an Kraft und Schärfe zu fehlen schien. Die stärksten sind gewöhnlich in den Augen, besonders außer der Pupille in der Iris, in den Nasenlöchern, bei der Trennung der Lippen,

bisweilen auch in den Winkeln des Mundes, in den Einsätzen der Schlagschatten usw. Das Maß der Dunkelheit bestimmt die Natur, aber auch der Grad von Kraft, welchen die Untermalung bereits hat.

Im allgemeinen werden diese dunkeln Drucker eher einen warmen und farbigen Ton haben, als einen grau-schwarzen und kalten. Besonders können die Nasenlöcher und das Innere des Mundes bei der Untermalung einen röteren Ton haben, den man später bei der Vollendung des Gemäldes ändert, was sehr leicht zu machen ist. Dagegen ist es schwierig, zu schwarzen und festen Dunkelheiten Durchsichtigkeit und eine gewisse rote Tiefe zu geben. Deshalb braucht man sich nicht zu fürchten, bei dieser Art von Höhlungen in der Untermalung ein wenig nach dieser Seite, aber nur nicht zu sehr, zu übertreiben. Es ist dies besonders auch deshalb nötig, weil eine zu schwarze undurchsichtige Farbe in den Tiefen der von Natur nicht schwarz gefärbten Gegenstände, nicht wie Dunkelheit und Schatten, sondern wie materielle schwarze Farbe erscheint. Immer muß wiederholt werden, daß zu diesem Teil der Arbeit alle Aufmerksamkeit zusammengenommen werden muß, und daß sich hierbei in gewisser Beziehung konzentrieren soll, was nur von Geist und Talent im Maler vorhanden ist.

Bei dieser Gelegenheit mögen einige gute Lehren speziell für Anfänger noch ganz besonders eindringlich eingeschärft werden. Anfänger machen sehr oft das Weiße des Auges (den Augapfel, die halbdurchsichtige Hornhaut) zu weiß, so daß sie Eierschalen ähnlich sehen, was immer einen unangenehmen und lächerlichen Eindruck macht. Das Weiß des Auges hat, wie alles halbdurchsichtige Weiß (Porzellan, Milchglas) an und für sich einen viel tieferen Ton als das Weiß fester, undurchsichtiger Gegenstände. Außerdem ist es immer etwas gefärbt, bläulich, rötlich, gelblich und obenein etwas beschattet von der Dicke des oberen Augenlides und von den Augenwimpern. Ferner bringt die rundliche, sphärische Form Halbton und Schatten hervor. Eine aufmerksame Vergleichung der Helligkeit des Augapfels mit den Lichtern des Fleisches in der Natur wird auch dem Anfänger deutlich zeigen, daß der Farbe nach der Augapfel immer weißlich gegen das Fleisch

erscheint, in bezug auf die Helligkeit aber sehr abgetönt gegen das Licht desselben.

Auch das Glanzlicht auf der Pupille wird von Anfängern gewöhnlich zu weiß und zu groß gemacht. Man glaubt vielleicht den Augen dadurch mehr Glanz und Lebhaftigkeit zu geben. Im Gegenteil, ein zu großes und helles Glanzlicht gibt den Augen etwas Blödes, Dummes. Wo es größer erscheint, wird dies immer in einem milden, grauen Farbenton sein, der nur an einer kleinen Stelle einen hellsten Lichtpunkt hat. So muß auch dies Glanzlicht nachgeahmt und gemacht, nicht aber ein dicker Punkt von körperlichem Weiß hingesetzt werden. Der Kontrast mit den nebenstehenden dunkeln Farben läßt es schon glänzend genug erscheinen. Immer muß man sein Modell genau betrachten und es genau nachahmen, denn alle diese Dinge sind unendlich verschieden, je nach der Länge der Augenwimpern, nach der Lage der Augen in ihren Augenhöhlen und besonders nach der Art und Eigentümlichkeit der Beleuchtung. In der Kunst darf nichts bloß aus Gewohnheit und Praxis gemacht werden, sonst wird aus ihr ein Handwerk; man muß lebenslang studieren, immer von neuem und für jeden einzelnen Fall die Natur genau beobachten, wenn man sich nicht von ihr entfernen will.

Ferner: Der Umriß der Augen, wo die Augenwimpern ansetzen, hat niemals etwas Hartes oder Schneidendes; das Gegenteil ist auch ein Fehler, an dem man den Anfänger leicht erkennt. Selbst die schwärzesten Augenwimpern verlaufen weich in Halbtönen. Niemals, nur bei Puppenköpfen, erscheinen sie wie ein überall gleich schwarzer Federstrich. Eben dasselbe gilt von allen scharf einsetzenden Dunkelheiten, z. B. der Nasenlöcher, des Mundes, der Schlagschatten und Haarpartien u. dgl. m. Sie werden alle, wenn auch zuweilen durch ganz schmale Halbtöne mit dem Licht verbunden. Erscheinen diese tiefen Dunkelheiten falsch und zu hart, so muß man dies nur in besonderen Fällen dadurch zu ändern suchen, daß man nur die dunkle Farbe in das Licht verstreicht, richtiger muß man sie durch den Ton selbst in das Licht überführen. Die Dunkelheiten sollen immer, ebenso überall, wo man unsicher ist, lieber mit dünnem Farbenauftrag angelegt werden. Eine solche Behand-

lung erleichtert das Hineinsetzen neuer Töne, so daß man den allmählich erkannten richtigeren Ton der Dunkelheit, des Druckers, zuletzt mit Freiheit und frisch hinzusetzen kann. Immer aber auch dann nicht mit zu dicker Farbe. Ist aber doch an solchen Stellen zu viel Farbe hingekommen, so daß sie dem Maler hinderlich wird, so ist es besser, die Farbe an dieser Stelle behutsam mit einem Lappen wegzunehmen und wieder von neuem mit den verbesserten Tönen und frischer hineinzumalen.

Zuletzt möge man noch nachsehen, ob die an das Fleisch anstoßenden, nur einstweilen und vorläufig angegebenen Partien des Hintergrundes, der Kleidung, der Haare hervortretende Ränder gebildet haben. Wenn das der Fall ist, so vermale man diese Ränder, wie früher angegeben ist. Hierbei kann man sich auch eines Vertreibers bedienen, mit dem man leicht über die Stelle, wo die Partien sich treffen, hin und her geht. Aber nur leicht und mit geschickter Hand, damit nichts verdorben wird. Sonst läßt man besser die Ränder stehen und beseitigt sie durch Abschaben, wenn die Untermalung ganz trocken ist.

EINTEILUNG DER ZEIT, WELCHE ZUR UNTERMALUNG EINES KOPFES NOTWENDIG IST.

Die Zeit, welche überhaupt hierzu unumgänglich notwendig ist, hängt so sehr von der Fähigkeit, den Kenntnissen und der Geschicklichkeit des Malenden ab, daß etwas Bestimmtes hierüber nicht angegeben werden kann. Notwendig ist, daß die Untermalung eines Kopfes im Zusammenhang aller Teile desselben gemacht wird, weil dabei eine allgemeine Ähnlichkeit in Zeichnung, Farbe und Wirkung das wesentlichste Ziel ist. Wünschenswert ist, daß sie an einem Tage gemacht wird. Geübte Künstler machen sie, wenn es notwendig ist, natürlicherweise auch in noch kürzerer Zeit.

Für den Anfänger werden die nachfolgenden Angaben die für ihn richtige Zeiteinteilung bestimmen.

1. In der ersten Sitzung des Modells macht er die Aufzeichnung auf die Leinwand. War sie auf einem be-

sonderen Blatt gemacht, so kalkiert er sie in der Abwesenheit des Modells.

2. In der zweiten Sitzung, an einem folgenden Tage, übergeht er die Umrisse mit dem Pinsel und tuscht die Schatten an, wie S. 168 ausgeführt ist. Mit wenig Farbe, sehr dünn. Für den ersten Anfang, damit diese Vorarbeiten in keinem Fall verloren gehen können, wird es gut sein, ein wenig Trockenöl unter diese Farben zu nehmen, damit die Anlage am anderen Tage ganz trocken ist, wenn weiter darauf gemalt wird. Später dürfte umgekehrt gut sein, schwerer trocknende Farben dazu zu nehmen, damit man noch später beliebig hineinmalen kann.

3. Die dritte Sitzung wird die bis dahin längste werden müssen. Zuerst, wenn das Modell da ist (die Palette ist natürlich vorher fertig aufgesetzt), mischt man nach der Natur die Reihe charakteristischer Töne, wie S. 162 angeraten ist, was anfangs vielleicht eine halbe Stunde, später weniger Zeit in Anspruch nimmt und beginnt dann die Untermalung, wie vorher gelehrt worden ist. Dem Maler wird ja lieb sein, so lange wie möglich zu malen, fünf, sechs Stunden und diese Zeit wird auch lange notwendig für ihn sein. Damit aber das Modell, vielleicht auch er selbst nicht zu sehr ermüdet, ist es gut, mitten inne eine so lange Pause zu machen, als der Tag erlaubt. In langen Sommertagen kann sie ja ein paar Stunden sein. Im Winter würde kaum hierzu Zeit vorhanden sein, dafür bleiben bei kalter Witterung die Farben bis zum anderen Tage vollkommen naß und es kann diese eine Sitzung in zweie zerlegt werden.

4. An dem folgenden Tage kann dann die Untermalung der Haare, des Hintergrundes, der Kleidung vollendet werden, wenn es ein Brustbild oder ein Studienkopf ist. Sind noch andere Fleischpartien auf dem Bilde, Hände, Arme, dann müssen diese nach dem Kopf zuerst gemalt werden, wiederum mit Angabe der darangrenzenden Partien der Kleidung und des Hintergrundes.

So für den Anfang. Nach genügender, eigener Erfahrung kann und wird sich ein jeder selbst die Regeln für seine Zeiten geben. Ebenso wird auch im Anfang abgewichen werden müssen, wenn es dem Anfänger durchaus unmöglich ist, in der angegebenen Zeit mit seiner Arbeit fertig zu werden. Besser dann, am anderen Tage auch in schon zähe Farben hineinzumalen. Diese ersten Studien und Arbeiten halten sich allerdings nicht gut, weil doch fast immer in schon zähe Farben hineingemalt wird. Die Hauptsache ist, daß der Anfänger lernt und Fortschritte macht und das geschieht nur, wenn er alles so gut macht, als ihm irgend möglich ist.

DIE UNTERMALUNG DER BEIWERKE.

Sind der Kopf, sowie die übrigen Fleischpartien fertig, so geht man an die Untermalung der Beiwerke, Haare, Wäsche, Kleidung, Hintergrund. Der Hintergrund ist ein überaus wichtiger Teil eines Bildes, obgleich er niemals die besondere Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich ziehen darf. Als allgemeine Regel für denselben könnte man aufstellen: Farbe und Dunkelheit desselben muß so berechnet sein, daß sie die kräftigen Schatten nicht aufheben, doch aber stark genug sind, um das Licht des Fleisches und der Nebensachen zu heben. In der Nähe des Kopfes muß er also dunkler sein als die dunkelsten Halbtöne des Fleisches, aber heller als die stärksten Schatten, damit Luft und Raum zwischen dem Gegenstande und dem Hintergrunde, die Figur freistehend und getrennt von dem Grunde zu sein scheint, was alles durch den Ton der Farbe und das Maß der Dunkelheit des Hintergrundes erreicht wird. Indessen ist weder dies noch irgend etwas anderes als unverbrüchliche Regel aufzustellen, von der man nicht, um besondere Wirkungen hervorzubringen, abweichen dürfte. Man kann ebenso gut, wenn es malerisch günstig erscheint, z. B. die durch Reflexe ganz aufgehellten Schatten auf einen sehr dunkeln Grund absetzen, gleichgültig ob er durch seine Lokalfarbe, oder durch Schlagschatten, oder durch willkürliche Dunkelheiten in einigen Teilen so dunkel erscheint. Auch umgekehrt kann man die Lichtseite sich dunkel vom Hintergrund abheben

lassen. Es ist schließlich dem Meister alles erlaubt, was malerisch interessant und wahr ist. Immer muß Ton und Dunkelheit des Hintergrundes so beschaffen sein, daß die Gestalt sich frei davon abhebt und zwischen beiden ein genügender Zwischenraum zu sein scheint. Durch diese Regel aber wird der Anfänger vor Ratlosigkeit bewahrt[1]).

Der Hintergrund eines Brustbildes, der wenig Ausdehnung hat, darf auch nicht durch Beiwerk, z. B. Gardinen u. dgl., unterbrochen sein; er muß durch nichts sich bemerkbar machen. Alles was die Aufmerksamkeit von dem Kopfe ableitet, ist nachteilig und schädigt nur den Eindruck des Gemäldes.

Eine milde Farbe, heller genommen, wenn der Kopf und die Figur sich dunkel darauf absetzen sollen, dunkel, wenn diese recht hell und licht erscheinen sollen, kann als passend für den Hintergrund bezeichnet werden. Im allgemeinen wird immer irgendein Grau, das je nach der Wirkung, die das Kolorit oder die Kleidung machen soll, ins Grünliche, Bräunliche, Violette oder Bläuliche zu ziehen sein würde, zu empfehlen sein, wenn ein Rat hierfür notwendig ist. Nicht ganz gleichmäßig über die ganze Fläche gezogen, sondern belebt durch Abtönungen oder Schatten, die sich von links nach rechts oder von oben nach unten verlaufen, oder in diesen Richtungen mehr diagonal gehen oder auch von unten nach oben aufsteigen. Auch kann die Farbe selbst durch verschiedenartige, nicht auffallende Farbenflecke, die gegen den allgemeinen Ton mehr ins Gelbe, Grüne, Blaue, Rötliche gehen, verändert werden. Immer aber ist in der Nähe des Kopfes einfache Ruhe des Tons der Farbe und der Dunkelheit geboten; im übrigen ist erlaubt, was gefällt.

Alles hier über den Hintergrund gesagte ist durchaus nur für den Anfänger gesagt, dem es wünschenswert ist, auch hierfür einen

---

[1]) Zu vermeiden ist aber jedenfalls die dilettantische und unnatürliche Art, den Hintergrund auf der einen Seite ganz dunkel und auf der anderen Seite ganz licht zu machen. Dies würde tatsächlich nur stattfinden können, wenn der Kopf gerade gegen den Winkel eines Zimmers oder gegen verschieden gefärbte und beleuchtete Gegenstände sich absetzte. Durch wirkliche Architektur dem Ähnliches zu motivieren, kann auf größeren figurenreichen Bildern, nicht aber bei dem beschränkten Grunde eines Brustbilds versucht werden, der nicht den erforderlichen Raum darbietet.

Rat als Anhalt zu haben. Aber auch er soll versuchen, seiner eignen Vorstellung und was ihm gefällt zu folgen und nur darauf zu achten, ob nun das, was er gemacht hat, seiner Vorstellung entspricht und ihm dann noch gefällt.

Da der Hintergrund von so wesentlicher Bedeutung für die Wirkung eines Bildes ist, so tun alle Künstler wohl, sich einen Hintergrund herzustellen, wie sie ihn in bezug auf den Ton der Farbe und Dunkelheit wünschen, wenn der gerade vorhandene ihnen nicht günstig erscheint und ihnen nicht zusagt. Ein größerer Blendrahmen mit Papier überspannt und eine Anzahl verschiedener Tapetenstücke von verschiedenen einfachen und milden Farben oder Zeugstücke der Art, welche man auf jenen Rahmen befestigt, sind ein vortreffliches Hilfsmittel zu diesem Zweck. Je nachdem man diesen Rahmen dann dem Licht zukehrt oder davon abwendet, näher oder ferner vom Modell aufstellt, wird der Ton der gerade darauf befestigten Tapete oder des Zeugstückes heller, dunkler, brillanter oder milder erscheinen, so daß man sich eine große Menge verschiedenartiger Wirkungen herstellen kann.

Alle Beiwerke müssen in der Untermalung breit behandelt werden, ohne besondere Ausführung, z. B. der Falten; die Hauptwirkung, die Lokaltöne, die Schatten und Lichtmassen nur, um damit auch die Formen im allgemeinen zu charakterisieren. Dann ist man bei der Übermalung durch nichts, was sonst geradezu geändert werden müßte, gehindert.

Der Anfänger tut gut, sich auch hierzu den Lokalton, den Übergangston und den Schattenton auf der Palette mit dem Spachtel zu mischen. Sind die Massen groß, so ist dies auch bei der leichtesten Angabe (Antuschung) stets zu empfehlen, bei einer Ausführung der Malerei, wenn nicht immer, jedenfalls im Anfang notwendig. Die Farbe trage man recht gleichmäßig und nicht unnötigerweise dick auf. Die Schatten dunkler Lokalfarben dürfen nicht so dunkel untermalt oder angetuscht werden, als sie nachher werden sollen und sind immer warm zu halten. Bei sehr hellen Lokaltönen ist es dagegen praktisch, die Schatten nicht zu hell zu halten. Bei der Übermalung hilft ein solches Verfahren, den darauf gesetzten dunkleren Ton immer noch durchsichtig erscheinen zu lassen, während ein sehr dünn

über zu heller Untermalung gelegter, durchsichtiger dunkler Ton den Gegenstand leicht zu körperlos erscheinen läßt. Für die kleinen, gleich anfangs angelegten, an die Fleischpartien anstoßenden Stücke des Hintergrundes oder der Kleidung, welche vielleicht trocken geworden sind, ist in derselben Weise dasselbe zu beachten, was vorher bei den Haaren für diesen Fall angeraten war. Im allgemeinen ist auch die Aufeinanderfolge der Arbeit dieselbe wie beim Kopf. Man legt erst die Schattenmassen an, dann die Lichtmassen, verstärkt danach die Schatten, erst an den dunkelsten Stellen derselben, dann weiter, wo es notwendig erscheint. Man vergesse nicht, daß es sich nur um eine ganz allgemeine Wiedergabe der Zeichnung, der Lokalfarbe und der Wirkung handelt. Die Farbe braucht also niemals besonders dick aufgetragen zu werden. Wo Erhöhungen derselben für die Übermalung störend sein würden, kann bei diesen Beiwerken (der Kleidung, dem Hintergrunde) der Vertreiber unbedenklich gebraucht werden.

ÜBERSICHT.

In diesem Abschnitt ist gezeigt worden, daß der Wahl der Beleuchtung und der günstigen Stellung des Modells, welches gemalt werden soll, eine große Beachtung zuzuwenden sei. Dann, wie nach sorgfältig berichtigter Zeichnung und dem Mischen einer Reihe für die jedesmalige Natur charakteristischer Töne (dem Aufsetzen der Palette) eine Untermalung anzufangen und zu beendigen sei. Alles mit der Ausführlichkeit, wie sie einem Anfänger, der ohne Erfahrung und Rat ist, besonders in technischer Beziehung von Nutzen sein wird, aber auch in bezug darauf, was durch die Untermalung erreicht werden soll: Daß die Untermalung als Vorbereitung für eine spätere Vollendung nur die allgemeine Wirkung geben soll, in bezug auf die Richtigkeit der Zeichnung, die Lokalfarben, die Licht und Schattenmassen, ohne durch eine zu große Ausführung der Einzelheiten dies eigentliche Ziele zu beeinträchtigen. Dabei soll alles (Licht und Schatten) heller gehalten werden, weil dies vorteilhafter für die spätere Übermalung ist und weil doch alle Ölfarbe die Neigung zum Nachdunkeln hat; die Lichter außerdem etwas kälter, die Schatten etwas wärmer.

Immer soll mit gespannter Aufmerksamkeit die Stelle, an welcher man gerade arbeitet, nicht nur genau beobachtet und mit derselben Stelle in der Natur verglichen werden, sondern zugleich diese Stelle auch mit allen übrigen Teilen in der Natur und im Bilde, um Zeichnung, Verhältnisse, Haltung und Farbe für den richtigen Zusammenhang aller Teile zum Ganzen immer wieder von neuem zu berichtigen und zu verbessern. Dieser Rat, diese Regel gilt allerdings nicht nur für die Untermalung, sondern für jede künstlerische Arbeit.

Außerdem wird eine gewissenhafte Beobachtung aller durch das Material (die Ölfarbe) bedingter, technischer Regeln auf das eindringlichste anempfohlen. Bei allen übrigen Arten der Malerei treten fast unmittelbar die Schäden hervor, welche eine leichtsinnige Vernachlässigung solcher Regeln der Technik erzeugt. Bei der Ölmalerei meist erst nach längerer Zeit. Dies ist Ursache, daß wenn die Gewissenhaftigkeit bei der Behandlung der Ölfarben vernachlässigt wird, dies immer zum Schaden der Künstler, ihrer Werke und der Kunst selbst geschieht.

ZUSATZ ZUM SIEBENTEN ABSCHNITT.

§ 29. DIE UNTERTUSCHUNG.

Statt der Untermalung gibt es aber auch noch eine andere Art der Vorbereitung für die Übermalung, — die Untertuschung. Eine Untertuschung ist eine mit Ölfarben ausgeführte Art von Tuschmalerei. Wenn es notwendig werden sollte, die Farben hierbei zu verdünnen, nimmt man gutes rektifiziertes Terpentinöl mit einigen Tropfen Trockenöl vermischt, je nach Bedürfnis, aber immer möglichst wenig davon mit dem Pinsel zur Farbe hinzu.

Die Farbe wird also sehr dünn aufgetragen, gewissermaßen nur mit dem Pinsel aufgerieben, und man sucht nun damit die allgemeine Wirkung der Natur, was Lichtwirkung, Schattenmasse und Farbe betrifft, wiederzugeben, so daß eine recht gute Untertuschung mit Ausnahme der Ausführung im einzelnen und der naturgetreuen, körperlichen Erscheinung der Gegenstände, fast wie ein fertiges, wenn auch körperloses Bild erscheinen müßte. Da durch den sehr dünnen Auftrag der Farben die Technik gar keine Schwierigkeiten darbietet und man eben nur auf die allgemeine Wirkung im großen und ganzen hinarbeitet, so kann man eine solche Untertuschung in sehr kurzer Zeit machen und doch gleich die Wirkung des ganzen Bildes wie in einem Zuge und aus einer und derselben Empfindung heraus darstellen, nicht beirrt und abgelenkt vom Festhalten des Ganzen durch sorgsame Nachbildung des Ein-

zelnen. Das ist jedenfalls ein sehr großer Vorteil für die spätere Vollendung.

Da die Farbe sehr dünn aufgetragen ist, so trocknet eine Untertuschung auch sehr viel leichter vollständig aus und man kann in kürzester Zeit darüber malen. Der Schwerpunkt der eigentlichen Malerei liegt dann allerdings vollständig und allein in der Übermalung. Da man alsdann aber auch schon gewissermaßen die Wirkung des ganzen Bildes vor sich hat, kann man auch die Töne der Partien, die man gerade malt, leichter richtig treffen, zumal da die daneben stehenden Partien annähernd den Ton der Dunkelheit und der Farbe haben, wie er bei der Vollendung ihnen zukäme. Freilich fällt dann nicht nur die Ausführung des Einzelnen allein der Übermalung anheim, sondern auch alles, was technisch bei der Behandlung der Farben von Wichtigkeit ist, das Impastieren der Lichter z. B. u. dgl. m. Dazu ist es auch noch schwer, mit der dicken, deckenden Farbe den Reiz des dünngemalten Tones zu erreichen, aber man hat doch dadurch andrerseits einen Wegweiser zum richtigen Ziel.

Besonders vorteilhaft aber ist diese Art, ein Gemälde anzufangen, wenn mehrere Personen auf demselben Bilde dargestellt werden sollen. In diesem Fall wird man die Eigentümlichkeiten und Kontraste der Kolorite, der Gewandfarben und vor allem die allgemeine Wirkung leichter und besser feststellen können, indem man alles schnell und im Zusammenhang macht. Die Ausführung des Einzelnen fesselt die Aufmerksamkeit, man verliert leicht den Überblick über das Ganze aus den Augen und damit die Möglichkeit, die Gesamtwirkung überall festzuhalten. Historische und Genrebilder wird man deshalb sehr vorteilhaft durch solche Untertuschung anlegen können.

Die Reihenfolge der Arbeiten bleibt immer dieselbe. Zuerst die Angabe der Schatten, dann das Licht, in welches mit den Halbtönen hineinmodelliert wird. Nicht gleich im Anfang, aber nach einiger Erfahrung ist die Untertuschung sehr gut beim Porträt anzuwenden. Zumal wenn die Zeit für eine Untermalung und für das Trockenwerden der Anlage zu knapp ist und man recht bald übermalen möchte. Eine solche dünne Untertuschung trocknet in ein paar Tagen vollkommen, zumal wenn etwas Trockenfirnis mit unter die Farben genommen ist.

§ 30. A LA PRIMA-MALEREI.

Wenn man versucht, eine Malerei gleich mit einem Male in jeder Beziehung also was Zeichnung, Modellierung, Wirkung und Farbe betrifft, fertig zu malen, so nennt man das à la prima malen. Wenn auch bei dieser Art zu malen schwerlich oder wenigstens sehr selten, und dann immer nur von Meistern, alle Vorzüge der Ölmalerei und einer künstlerischen Vollendung zur Erscheinung kommen werden und können, so ist doch durch sie oft möglich, einen Zug von Frische und Leben in die Arbeit zu bringen, wie das wiederum nicht leicht bei sorgfältiger Ausführung mit Hilfe aller technischen Mittel erreicht wird. Schon daß der Künstler weiß, daß an seiner Arbeit späterhin nicht verbessert, nichts hinzugefügt werden soll, steigert unwillkürlich die Energie seiner Aufmerksamkeit und Anstrengung, und diese Energie kommt in der Arbeit mit zur Erscheinung.

Gutes oder gar Vollendetes wird in dieser Weise allerdings auch nur ein fertiger Künstler hervorbringen können; Anfängern wird unmöglich sein, dies Resultat zu erlangen. Dessen ungeachtet folgt hier die Beschreibung der à la prima-Malerei gerade für sie zu einer weiteren Erklärung und Vervollständigung dessen, was über die Untermalung gesagt ist. Die Untermalung verfolgt dasselbe Ziel, will dasselbe: Die genaue Nachahmung der Natur, nur mit Berücksichtigung der Eigentümlichkeit des Materials, der Ölfarbe, und teilt die Arbeit ein, um durch öfteres Übergehen ein vollkommenes Resultat zu erreichen, welches die eigenartige Schönheit der Ölmalerei zur Erscheinung zu bringen imstande ist. In gewisser Beziehung ist es wohl für den Anfänger gleich, ob er in dieser oder jener Weise (Untermalung oder à la prima-Malerei) das Ziel: Die Natur getreu nachzuahmen, verfolgt. Es gelingt ihm dies bei seinen ersten Studien doch nur sehr unvollkommen und immer nur, wenn er sich bemüht, das Vollkommenste zustande zu bringen. Zunächst ist das Wichtigste für ihn, daß er Erfahrungen sammelt. Diese setzen ihn erst in den Stand, richtig zu gebrauchen, wirklich zu verstehen, was ihm geraten und vorgeschrieben ist. Deshalb müßten eigentlich gerade die ersten Studien à la prima ge-

malt werden. Nur dadurch, daß der Anfänger alles fertig, d. h. so wie er es sieht, zu machen sucht, gelangt er dahin, es so gut zu machen, als ihm möglich ist. Er muß unbefangen nachahmen, was er sieht. Ohne die unmittelbare Hilfe eines Lehrers wird ihm dies das Gelingen seiner Arbeit erleichtern. Später gelangt er dann immer mehr zum Verständnis der gegebenen Ratschläge.

Die Arbeit bei der à la prima-Malerei beginnt ganz ebenso, wie es bei der Untermalung beschrieben worden ist. Zuerst die möglichst richtige Aufzeichnung. Dann sorgfältiges Mischen der Reihe charakteristischer Töne, also das Aufsetzen der Palette. Hierzu kann der ganze Reichtum der vorhandenen Farben zu Hilfe genommen werden. Also zu den bei der Untermalung genannten Farben noch, wenn die Natur es zu verlangen scheint, chinesischer Zinnober, die verschiedenen Sorten Lack, auch die gebrannte Terra di Siena, außer den beiden Arten Schwarz, Asphalt oder Kasselerbraun. — Beim Malen selbst beginnt man ebenso wie bei der Untermalung. Man gibt sich die Schatten mit ganz geringem Farbenauftrag an, — tuscht sie an, — ebenso die Lokalfarbe der Haare und wenigstens die an die Fleischpartien und an den Kopf anstoßenden Teile des Hintergrundes, der Kleidung mindestens auf den Ton der Dunkelheit hin, aber auch der Lokalfarben, zumal wenn diese einen bestimmten Charakter haben, entschieden gelb, grün, rot usw. sind.

Ist nun damit Zeichnung und Modellierung durchgesehen und berichtigt, so verstärkt man die Dunkelheiten und Tiefen zu der vollen Kraft, wie sie die Natur zeigt, überall, in den Haaren und im Gesicht. Immerhin mit möglichst geringem Auftrag der Farbe, aber vollständig genügender Kraft, um die gewünschte Dunkelheit und Tiefe hervorzubringen. Diese Töne hält man möglichst durchsichtig und im wärmsten Ton, den die Natur zeigt. Da es wünschenswert ist, die Farbe möglichst lange naß zu erhalten, so nimmt man auch zu den am schwersten trocknenden Farben nur äußerst wenig Trockenfirnis. Man hält diese Töne aber so warm und durchsichtig, weil sie dann am meisten den Eindruck der tiefen Dunkelheit machen und weil schon die Vermischung mit deckenderen Tönen später die Farben etwas kälter wird erscheinen lassen.

Alsdann ist es ratsam, sich auch die Halbtonmassen mit dünnem Farbenauftrag anzugeben. Nachdem man durch alles dies ein gewisses Bild von der Gesamtwirkung, der Beleuchtung und Modellierung erlangt hat, beginnt man die eigentliche Malerei mit dem Aufsetzen der Lokaltöne und geht von da in der früher beschriebenen Weise weiter in die Halbtöne bis zu den Übergangstönen und Schatten. Mit der alleräußersten Aufmerksamkeit muß hierbei im Auge behalten werden, was eigentlich für alle künstlerische Arbeit notwendig ist: Der Zusammenhang aller Teile unter sich und im Verhältnis zum Ganzen nach Form, Wirkung und Farbe. Der für die Arbeit gewiesene Weg wird eine Erleichterung zur Ausführung dieser Vorschrift sein, aber es ist notwendig, von vornherein sich zu bemühen, den richtigen Ton zu treffen. Auch in technischer Beziehung ist der gewiesene Weg eine Erleichterung. Hat man zuerst die Tiefen in voller Kraft und Durchsichtigkeit hingesetzt, daran mit den Halbtönen die Modellierung vervollständigt, so kann man mit den deckenderen Lichttönen leichter fertig modellieren. Das sorgfältige Aufsetzen der Palette aber hat den Maler in die Eigenartigkeit des Kolorits eingeführt und alles, was man ordentlich durchgearbeitet hat, haftet im Gedächtnis und in der Empfindung und bleibt nicht ohne Wirkung, auch wenn man sich derselben nicht vollständig bewußt ist.

Daß Anfänger hier beim Aufsetzen der Palette, wie bei der für die Untermalung, alle Hilfsmittel (nämlich die nach den Vorschriften im sechsten Abschnitt gemachten und wohl aufbewahrten Mischungen) so lange zur Hand nehmen, bis der durch diese Mischungen zu erlangende Ton ihnen deutlich im Gedächtnis geblieben ist, wird einem jeden selbst als ein großer Vorteil einleuchtend sein, wenn er andern Rat nicht zur Hand und noch nicht genügende Erfahrungen erlangt hat. Für alle diejenigen, denen es wünschenswert ist, bei ihren ersten Versuchen die Farben sehr lange naß zu erhalten, wird der Gebrauch des Zinkweiß statt des Kremnitzer Weiß vorgeschlagen werden können. Aber das Zinkweiß bleibt wiederum sehr lange naß und noch viel länger etwas klebrig. Das Trockenwerden dauert freilich überaus lange, wenn man nicht zuletzt Trockenfirnis wieder hinzugenommen hat. Deshalb ist es wünschens-

wert, nach solchen ersten Versuchen bald wieder zu dem schnell trocknenden Kremnitzer Weiß zurückzukehren.

Wenn irgendwo, so ist bei dieser Malerei gewiß vorzugsweise anzuraten, daß der Maler, wenn alles fertig und vollendet ist, noch einmal mit der ganzen Frische und Kraft der Aufmerksamkeit durch Aufsetzen der höchsten Lichter und stärksten Dunkelheiten seiner Arbeit auch alle die Frische und Lebendigkeit seiner Anschauung und Auffassung der Natur wiederzugeben sucht, welche etwa durch Ausführung der Einzelheiten beeinträchtigt worden ist. Schließlich mag darauf aufmerksam gemacht werden, daß ein möglichst starker und gleichmäßiger Auftrag der Farbe, wenigstens in allen Lichtpartien, aber doch auch annähernd in den Schattenpartien, notwendig ist, wenn sich die Farbe nicht mit der Zeit verändern soll. Die Farbe trocknet doch immer etwas zusammen, verliert dann an Volumen, Glanz, Tiefe und Körperlichkeit, die Malerei bekommt eine durchscheinige Körperlosigkeit, welche die Gesamtwirkung beeinträchtigt. Soll also eine solche à la prima-Malerei dauern, so muß die hier gegebene Weisung beachtet werden.

Schließlich sei nochmals darauf aufmerksam gemacht, daß bei den ersten Studien für den Anfänger der Unterschied zwischen Untermalung und à la prima-Malerei wegfällt. Der Anfänger muß sich bemühen, alles so vollkommen zu machen, wie ihm irgend möglich ist. Erst nach einiger Übung erlangt er das Verständnis für die bei einer Untermalung zu beobachtenden kleinen, als solche ihm bewußten Abweichungen von dem, was er in der Natur sieht. Nach weiteren Erfahrungen werden ihm dann die hier angegebenen Unterschiede zwischen Untermalung und à la prima-Malerei erst vollkommen verständlich werden.

§ 31. VORSICHTSMASSREGELN BEIM TROCKNEN EINES GEMÄLDES.

Zunächst muß man die Untermalung trocknen lassen und durch Vorsichtsmaßregeln, welche der gesunde Verstand lehrt, sie gegen Staub und gegen Beschädigung bewahren. Mit dieser Vorsicht kann man ohne Bedenken seine Untermalung dem

Tageslicht, der freien Luft und selbst der Sonne aussetzen; denn bei den Farben, die hier angegeben sind, kann man wegen ihrer Dauerhaftigkeit unbesorgt sein. Ein frisch gemaltes Bild stelle man niemals längere Zeit gegen eine Wand, denn dies ist den Farben schädlich, sie verändern sich sichtbar. Gemälde bedürfen des freien Tageslichtes, so daß im Winter, wenn die Witterung nicht erlaubt, die Untermalung auch der Luft auszusetzen, man sie wenigstens an das Licht bei geschlossenen Fenstern stellen muß. So oder so, immer muß man es so einrichten, daß die gemalte Seite oben etwa 15 cm oder mehr gegen die Basis des Rahmens vornüber geneigt ist, damit die in der Luft schwebenden Stäubchen oder gar gröberer Staub, sich nicht so leicht auf die Oberfläche der Farbe anlegen kann. Wenn man nicht alle diese Vorsichtsmaßregeln beobachtet, so hat man den Verdruß, auf seinem Gemälde einen Überzug von Staub, ja Insekten angetrocknet zu sehen, was ohne Gefahr für das Gemälde nicht leicht fortzubringen ist. Man muß diese Sorgfalt zur Vermeidung solcher Unannehmlichkeiten verdoppeln, wenn man ein eben vollendetes Gemälde trocknen lassen will, auf welchem man nicht mehr die oberste Haut der Farbe wegnehmen oder abschaben kann, wie das auf der Untermalung immer doch möglich ist.

Täglich sieht man dann nach, wie das Trocknen vorschreitet. Nach drei Tagen im Sommer und acht bis zehn Tagen im Winter betaste man das Gemälde mit der Fingerspitze ganz leicht und vorsichtig an den dunkeln Stellen der Malerei, um zu sehen, ob die Farben noch klebrig sind. Sind sie da so weit genügend trocken, so sind sie es in den lichten Stellen, wo viel Weiß gebraucht ist, jedenfalls. Ist man versichert, daß die Farben nicht mehr kleben, so kann man das Gemälde gerade stellen, selbst hintenüber neigen, damit das Tageslicht mehr senkrecht auf dasselbe falle. Dies wird das Austrocknen beschleunigen, ohne daß man dann noch zu befürchten hat, der Staub könne sich darauf festsetzen. Ob die Farbe überhaupt trocken ist, erkennt man daran, daß, wenn man darauf haucht, der Hauch haften bleibt, was er auf noch nassen Stellen nicht tut. Eine vollkommen trockene Farbe kann man mit dem Nagel oder Messer fast wie Staub abschaben, also nicht in festen und biegsamen

Streifchen. Überall, wo man genötigt gewesen ist, Trockenöl zu Hilfe zu nehmen, wird die Farbe, obgleich sie auf der Oberfläche nicht klebt, sich bei dem Schaben nicht in trockenes Pulver verwandeln, weil das Häutchen, das sich auf diesen Partien gebildet hat, das Trocknen des Öls verhindert, und die Farben unter ihm lange Zeit weich erhält, wenn sie nicht, was sehr anzuraten ist, ganz dünn aufgetragen sind. Man kann zwar darauf übermalen, weil man sonst vielleicht jahrelang warten müßte; aber man muß dann auch erwarten, daß sich an diesen Stellen früher oder später Risse bilden. Auch dies lehrt, daß man Trockenfirnis sparsam und nur solchen Farben beimischen muß, die ohne diesen Zusatz zu schwer trocknen würden.

Die schwer trocknenden Farben sind, wie man weiß, das Schwarz, Braun, Indischgelb und besonders die Lackfarben. Die letzteren würden in Monaten nicht trocknen, auch nicht mit anderen leicht trocknenden Farben vermischt, wenn man ihnen nicht Trockenfirnis auf der Palette beimischt. Verhindert auch das schwere Trocknen das Weiterarbeiten an demselben Bilde, so ist es doch nicht hinderlich, überhaupt zu arbeiten. Man macht eben mehrere andere Untermalungen hintereinander, bis die erste genügend trocken ist. Dadurch erlangt man außerdem eine größere Fertigkeit und Leichtigkeit in Behandlung der Farbe, so daß, wenn man die erste Untermalung wieder vornimmt, um sie zu übermalen, man erfahrener und geschickter geworden ist.

§ 32. WIE MAN EINE HINLÄNGLICH TROCKENE UNTERMALUNG ABSCHABT, EHE MAN DARÜBER MALT.

Wenn man sich überzeugt hat, daß die Untermalung trocken genug ist, um wieder darauf malen zu können, so nehme man eine sehr dünne Messerklinge, die überall gleich schneidend, scharf und am Ende gerundet ist, etwa wie Tafelmesser und schabe damit ganz leicht und geschickt die dicken Stellen und Erhabenheiten der Farbe ab. Um diese besser zu sehen und bloß die rechten Stellen beim Schaben zu treffen, stellt man

sich gegen das Licht und hält das Gemälde so, daß die Lichtstrahlen nur die vorstehenden Stellen der Farbe treffen, über alle übrigen Teile des Gemäldes nur hinweggleiten. Man stellt sich hierzu dem Fenster gegenüber und wendet das Gemälde vor und zwischen sich und dem Licht bis auf den richtigen Punkt, von wo aus man allmählich die zu starken Unebenheiten und zu sichtbaren Erhöhungen der Farbe entdeckt. Alsdann beschabt man diese mit Hilfe des erwähnten Messers und nimmt sich dabei nur wohl in acht, nicht zu viel zu tun. Man hält die Messerklinge fast wagerecht gegen die Bildfläche, damit man nicht hineinschneidet, statt zu schaben.

Dies Abschaben ist aber notwendig; denn wenn man diese Erhöhungen der Farbe übermalen wollte, so würde sich immer hier die neue Farbe auch noch anhäufen und das Übel vermehren. Ist eine vollkommen glatte Oberfläche der Untermalung wünschenswert, so schleift man sie noch mit Ossa sepia, welche selber natürlich erst an der inneren Seite glatt geschliffen ist, ab. Selbstverständlich ist dies nur notwendig, wo die Form immer ein gewisses glattes Äußere zeigen muß. Bei rauhen Oberflächen, zumal wenn die Rauhigkeiten unorganisch willkürliche sind, wie bei Felsen, Mauerwerk usw. können die Unebenheiten der Malerei den Schein der Wahrheit noch erhöhen[1]).

Sitzen Staub, Pinselhaare oder andere derartige Unreinlichkeiten auf den Farben, so schabt man sie vermittels des Messers mit aller Aufmerksamkeit und Behutsamkeit ab. Es ist notwendig, daß auf der Untermalung bei kleinen Bildern wenigstens gar keine Unsauberkeit der Art zurückbleibt, denn wenn das Gemälde fertig und mit Firnis überzogen ist, würde sie als sehr starke Erhöhung erscheinen.

Danach nehme man einen großen weichen Schwamm, in welchem keine harten Körper sich befinden oder weiches Wasch-

---

[1]) Anmerkung. Unsere Modernen tun im übermäßig dicken Auftrag mitunter des Guten zuviel. Durch die schichtenweise, beinahe plastische Modellierung der Farbenmassen wird wohl der Effekt gesteigert, aber der Ablagerung von Staub und Schmutz allzuviel Gelegenheit gegeben. Für Bilder größeren Formates mag das Dickmalen mitunter nicht zu vermeiden sein, für kleinere Bilder wirkt es störend.

leder und wasche mit vielem Wasser über die Untermalung immer hin und her. Man achte darauf, daß die Rückseite des Gemäldes ja nicht naß werde. Je mehr man das Gemälde mit dem nassen Schwamm abgewaschen hat, desto leichter läßt sich wieder darüber malen, denn das Abwaschen befördert den Prozeß des Trocknens und nimmt allmählich die Fettigkeit der Oberfläche ab. Dann haftet die Farbe leichter darauf, sie rutscht nicht unter dem Pinsel, indem sie auf der Leinwand weggleitet, ohne darauf zu fassen, wie dies geschieht, wenn die Oberfläche durch die Fettigkeit darauf glatt geworden ist. Das Wasser sollte eigentlich auf der Bildfläche überall haften, ohne sich stellenweise zusammen zu ziehen, wenn man ein ganz trockenes Gemälde wäscht. Wo aber fettes Öl ist, haftet das Wasser nicht; überall muß sich das Wasser ohne Mühe verbreiten lassen und die Wirkung eines schönen Firnisses so lange hervorbringen, als es nicht verdunstet ist, denn alsdann ist die Farbe doch noch nicht ganz trocken oder Fettigkeit darauf.

Man bediene sich zum Waschen bloß reinen, frischen, fließenden Wassers, das keinen Satz zurückläßt und wenn man dergleichen nicht hat, so muß es filtriert werden. Wenn man das Gemälde etwa zehn Minuten lang gut mit dem Schwamm gereinigt hat, so nehme man das darauf haftende Wasser mit dem ausgedrückten Schwamm ab. Man bediene sich nicht einer Leinwand, um damit das Gemälde vollständig abzutrocknen, denn es bleiben eine Menge unmerkbar feiner Fasern zurück, die bei dem neuen Auftrag der Farbe sehr störend sind. Die Feuchtigkeit auf der Bildfläche muß vollständig verdunstet sein, ehe man darauf malen will. Bei warmer Witterung, zumal an freier Luft oder gar an der Sonne, geschieht das in kurzer Zeit. Man kann es natürlich auch in der Nähe eines warmen Ofens oder eines Feuers trocknen, doch darf die Leinwand niemals heiß werden, äußersten Falls nur laulicht anzufühlen sein, sonst würde das Gemälde unfehlbar verderben. Wenn das Gemälde trocken und gar keine Feuchtigkeit mehr darauf ist, so entfernt man nochmals allen Staub, welcher sich darauf gesetzt haben könnte, mit einem Federwedel oder Fuchsschwanz. Dann kann man darauf malen.

In neuerer Zeit ist dies Abschaben und Waschen der Untermalung wenig im Gebrauch, obwohl die Vorzüge in die Augen springen, wenn man die technischen Manipulationen bei der Lackierung damit vergleicht. Auch hier wird das sich auf der Oberfläche gebildete Ölhäutchen durch Abschaben (mit Bimstein, Glaspapier) entfernt und die Oberfläche vor dem Auftragen weitere Schichten mit Wasser tüchtig gewaschen.

Zum Schluß sei nochmals eingeschärft, daß in der Ölmalerei keine Untermalung übermalt werden darf, bevor sie nicht genügend trocken ist. Geschieht dies dennoch, so kann man überzeugt sein, daß die Malerei nachdunkeln und auch sicherlich reißen wird, wenn zufällig in der Übermalung schnell trocknende Farben oder wohl gar Trockenfirnis über noch nicht ganz trockene Farben kommt, die alsdann erst recht schwer trocken werden. Die Zeit, welche zum Trocknen notwendig ist, hängt wesentlich vom Zustand der Atmosphäre ab. Im Sommer, bei warmer und trockner Witterung wird eine Untermalung, zumal wenn man sie unmittelbar der Luft, dem vollen Licht oder gar der Sonne aussetzt, in wenigen Tagen vollkommen trocken sein, eine Woche kann da genügen. Im Winter und zumal bei zugleich feuchter Luft werden sechs Wochen kaum hinreichen, eine Malerei genügend zu trocknen.

ACHTER ABSCHNITT.

§ 33. DIE ÜBERMALUNG.

ALLGEMEINES.

Die Übermalung bezweckt die Vollendung des in der Untermalung dargestellten Gemäldes in allen seinen Teilen und in jeder Beziehung. Es soll also durch diese stets eine vollendete Zeichnung und Modellierung der einzelnen Teile und des Ganzen, die Vollendung der Farbe und der gesamten künstlerischen Wirkung erst erlangt werden. Die Untermalung war eine Vorbereitung hierfür. Um nun ein günstiges Resultat zu erhalten, ist zunächst notwendig, nicht nur so im allgemeinen zu sehen und zu wissen, daß verändert, daß verbessert werden muß, sondern so viel als möglich ganz genau, was und wie geändert und gebessert werden soll. Man muß sich deutlich zu werden suchen, wie und nach welcher Seite die Gesamtwirkung der Farbe, des Lichteffektes, der Modellierung, so wie die der Einzelheiten zu ändern, wie weit die Ausführung im einzelnen zu vollbringen sei.

Bevor man also die Übermalung beginnt, wird man mit großer Aufmerksamkeit die Untermalung und die Natur zu betrachten, miteinander zu vergleichen, sich die Unterschiede beider deutlich zu machen haben und was im Gemälde notwendigerweise zu ändern ist, um es der Natur ähnlicher zu machen. Man wird nachzusehen haben, ob doch an der Zeichnung und Modellierung zu ändern sei und zwar was und wo, ob die Lichtwirkung durch Verstärkung oder Vergrößerung der Licht- oder der Schattenmassen und an welchen Stellen sie hergestellt werden müßte. Wie die Farbenwirkung im ganzen und im einzelnen

umzustimmen sei, um der Natur und dem Bilde, welches man als Endziel ganz oder halb bewußt in sich trägt, immer näher zu kommen. Je sorgfältiger und aufmerksamer man hierbei verfährt, um so besser ist man für die eigentliche Arbeit vorbereitet.

So wie für diese Vorbereitung zur Arbeit, so ist auch für die eigentliche Arbeit zuerst und zuletzt jedem Künstler, zumal aber dem Anfänger, dem das ja etwas neues sein dürfte, als bestes, als einziges Mittel, um zu günstigen Resultaten zu gelangen, anzuraten: Seine Aufmerksamkeit immer auf die Gesamtheit dessen, was er malt, zu richten. Es ist das schon mehrmals gesagt; es ist aber so wichtig, daß es immer von neuem gesagt werden muß:

Unaufhörlich beobachtet man die Natur, das Modell, nicht, wie man einen Gegenstand in naturgeschichtlicher Beziehung beobachtet, wenn man alle Einzelheiten desselben beschreiben will, sondern um alle Einzelheiten untereinander und mit dem Ganzen zu vergleichen und zwar in Beziehung auf die Linien, die Verhältnisse, die Form, die Lichtwirkung und die Farbe. Dies ist das einzige Mittel, um eine Arbeit gut und in allen Teilen harmonisch herzustellen. Um diesen Rat, diese Regel zur Ausführung zu bringen, wird man sich gewöhnen müssen, die Entfernung und Stellung aller Punkte unaufhörlich in ihrem Verhältnisse gegeneinander zu halten; für die Linien, die Richtung und Art derselben untereinander; für Form und Wirkung die Vergleichung mit den beiden äußersten Grenzpunkten des Lichtes und der Dunkelheit, dem hellsten Licht und dem dunkelsten Schatten, wieviel abgetönter als jenes, wieviel heller als dieses irgendeine Partie sich darstellen muß. Für die Farbe ist die Vergleichung aller Lokaltöne, der Halbtöne mit diesen und unter sich usw. notwendig.

Einzeln und hintereinander ist hier aufgeführt, was das Auge alles zu gleicher Zeit zu beobachten und zu verrichten hat. Ohne eine immerwährende und fortgesetzte Aufmerksamkeit kann nichts Gutes hervorgebracht werden, zumal da, wo viele und wichtige Details sind, wie z. B. an einem Kopf. Eine falsche Modellierung auch bei ganz richtigen Konturen kann als vollständige Unnatur erscheinen; wenn aber auch Kontur

und Modellierung richtig, die Farben aber nicht der Natur entsprechend, in sich zusammenstimmend und harmonisch sind, wird auch schon hierdurch eine unnatürliche und jedenfalls unangenehme Wirkung hervorgebracht.

Die so notwendige Richtigkeit und Übereinstimmung des Konturs, der Modellierung und der Farbe mit der Natur sind also nicht nacheinander, sondern immer zu gleicher Zeit zu erstreben, und sind durch die vorher angeratene Aufmerksamkeit und Art des Arbeitens zu erlangen. Wie beim unmittelbaren Unterricht muß auch in diesem Buche hierauf immer von neuem aufmerksam gemacht werden.

Durch eine gute Untermalung wird die Erreichung des Ziels der Übermalung, ganz abgesehen von dem offen daliegenden Vorteil, daß bereits ein gut Teil Arbeit mit ihren Resultaten festgestellt ist, besonders in doppelter Beziehung gefördert:

I. Es ist für das Mischen der Töne auf der Palette und dem Bilde schon ein Objekt der Vergleichung vorhanden, wodurch man gleich beobachten kann, ob der neue Ton besser ist als der vorige. Diesen Vorteil muß man wohl benutzen, indem man den neu gemischten Ton mit der Natur vergleicht und gegen die betreffende Stelle der Untermalung hält, ebenso beim Auftrag der Farbe mit dem Pinsel selbst.

II. Da schon ein gut Teil Farbenmasse, wie sie notwendig ist, namentlich um das Licht leuchtend erscheinen zu lassen, mit der Untermalung auf die Leinwand gebracht ist, so kann und soll der Farbenauftrag bei der Übermalung weniger dick sein. Mit nicht zu viel Farbe im Pinsel wird aber der Anfänger besser sorgfältig ausführen, zeichnen und modellieren. Die eigentliche Schönheit der Ölfarbe kommt hierdurch erst recht zur Geltung, da die halbdurchsichtige Farbe die darunter liegende immer etwas durchscheinen läßt, und gerade dies bringt Töne hervor, welche in anderen Arten der Malerei ganz unerreichbar sind.

DIE PALETTE.

Die tatsächliche Arbeit fängt auch bei der Übermalung mit dem Aufsetzen der Palette an. An reinen Farben kann nun alles

zu Hilfe genommen werden, was die in der ersten Abteilung angegebene Liste darbietet. Für das Fleisch also jedenfalls die bei der à la prima-Malerei aufgeführten Farben.

Wie bei der Untermalung gelehrt ist, werden diese auf die Palette gesetzt, wie dort, und mit derselben Aufmerksamkeit die Reihe der charakteristischen Töne nach der Natur gemischt und hierbei unter sich und mit denen der Untermalung verglichen. Der Anfänger hat sich die früher angegebenen neun Töne zu mischen, der weiter Fortgeschrittene aber wenigstens die Lokaltöne. Dem Anfänger ist es als eine notwendige Vorstudie, allen als etwas Praktisches anzuraten, um immer wieder mit denselben reinen Tönen in die gebrochenen Töne hineinmalen zu können. Deshalb ist auch notwendig, daß der Ton in genügender Menge gemischt werde, da beim Nachmischen genau derselbe Ton sehr schwer zu treffen ist. Ein Anfänger wird durch solche Palette am ehesten davor bewahrt, daß seine Malerei in das schmutzige, schwärzliche oder bräunliche gerät.

§ 34. DIE ÜBERMALUNG DES FLEISCHES FÜR DIE VOLLENDUNG DES KOPFES.

Die bei der Untermalung gegebenen Unterweisungen sind meist für alle Perioden der Herstellung eines Gemäldes anwendbar und wird angenommen werden müssen, daß diese Unterweisungen gut im Gedächtnis haften geblieben sind. Für den Anfänger unterscheidet sich überhaupt die Übermalung nur durch die eben vorher S. 205 angeführten Vorteile von der Untermalung. Von Anfang an vermag er besser zu beurteilen, was er macht, erkennt leichter, wo und wodurch er den nicht passenden Ton zu ändern hat, ob er gelber, röter, gebrochener, dunkler, heller usw. sein muß, was in der Untermalung erst gegen das Ende der Arbeit überhaupt möglich war. Dies ist ein sehr wesentlicher Vorteil für ihn. Der andere Vorteil des dünneren Farbenauftrags, die eigentliche Schönheit der Ölfarbe, wird vorzugsweise den schon vorgeschrittenen Schülern, am meisten den fertigen Künstlern zugute kommen. Einstweilen ist auch der Anfänger darauf aufmerksam gemacht und wird

beobachten und besser festhalten, was etwa der Zufall ihm an Erfahrung in dieser Beziehung zuführt.

In der Untermalung wurden zuerst alle Schatten und die Dunkelheiten der Umgebung leicht angetuscht. Dies tut man bei der Übermalung nicht, sondern man übergeht zuerst nur ganz dünn alle die Stellen, welche sich in der Natur durch eine viel größere Dunkelheit, Kraft und Durchsichtigkeit der Farbe, gegen die Untermalung gehalten, auszeichnen, mit reinen oder gemischten dunkeln, immer mehr oder weniger durchsichtigen Farben. Also wahrscheinlich zunächst die Pupille, Iris, die Augenwimpern, dann die tiefsten Schatten im Gesicht, die Schatten der Haare und ganz dünn mit demselben Ton auch die Augenbrauen. Man verstärkt diese durch tiefere Farben, vielleicht auch im verstärkten Farbenauftrag, bis die Malerei die Kraft der Natur zu haben scheint. Man wird meist mit einem dünnen Farbenauftrag die nötige Kraft erreichen, da schon ein, wenn auch noch hellerer, aber doch ziemlich dunkler Ton darunter ist, und diese tiefen, durchsichtigen Farben eine außerordentliche Kraft besitzen. Die Schatten eines dunklen Haars z. B. und zwar je nachdem es schwärzlicher oder bräunlicher ist, wird man durch einen ganz dünnen Farbenauftrag von Beinschwarz oder Elfenbeinschwarz mit (mehr oder weniger) gebrannter Terra di Siena, etwas gebrannten Lack genügend dunkel und kräftig herstellen können. Wo dadurch die Kraft und Dunkelheit der Natur nicht erreicht wird, verstärkt man natürlicherweise den Auftrag der Farbe. Bei helleren Lokalfarben des Haars wird man zu den genannten Farben von vornherein (mehr oder weniger) dunklen Ocker, Goldocker oder selbst lichten Ocker hinzunehmen müssen. Immer ist der Ton der Natur das Maßgebende, aber man soll im Anfang doch stets den transparentesten, tiefsten und wärmsten Ton der Natur nachahmen und eher etwas übertreiben. Die Gründe hierfür sind schon früher angegeben. Jedoch darf dies niemals so weit gehen, daß die Malerei hierdurch ein körperloses und glasiges Aussehen bekommt. Dasselbe gilt auch von den Schattentönen des Fleisches. Bei diesen Vorschriften darf nicht vergessen werden, daß dies nur die Vorbereitung für die eigentliche Vollendung der Übermalung ist und daß in diese Anlage noch

hineingemalt wird, ebenso auch, daß hierbei wie bei der à la prima-Malerei ratsam ist, zu den schwer trocknenden Farben vorläufig keinen Trockenfirnis zuzunehmen, damit diese Anlagen länger naß bleiben.

Wenn nun in der Untermalung durch eine zu schwache Angabe der Halb- und Übergangstöne die Formen in wirklich störender Weise anders erscheinen, als in der Natur, so tut man gut, durch ein vorläufiges Übergehen (gewissermaßen Antuschen) auch dieser Partien mit richtigeren Tönen die Gesamtwirkung der Untermalung vorerst wieder dem Eindruck der Natur näher zu bringen.

Die wirkliche Malerei beginnt man mit dem Licht. Die Töne des Lichts, die reinen Lokaltöne, sind am deutlichsten zu erkennen und zu bestimmen und — sie sind maßgebend für alles übrige. Man verfährt dabei ganz ebenso, wie bei der Untermalung, nur daß man die Farben, wie schon bemerkt ist, dünner aufträgt. Zuerst also den Lokalton der Stelle, an der man arbeiten will (zunächst der Stirn), nicht das hellste Licht, welches erst danach darauf gesetzt wird. Mit doppelter Aufmerksamkeit bemüht man sich, den richtigen Ton zu treffen oder ihn sofort zu verbessern, so wie man bemerkt, daß er nicht richtig ist. Dies ist von besonderer Wichtigkeit und kein Grad der Ausführung, den man vielleicht bereits erreicht hat, darf davon abhalten. Denn ein solcher falscher Lokalton würde die nachteiligste Wirkung ausüben. Entweder wird alles mit diesem falschen Ton in Harmonie gemalt und also auch falsch, oder man malt an anderen Stellen im richtigeren Ton und alles wird unharmonisch und ohne Zusammenhang. Der dünne Auftrag der Farbe erleichtert die Änderung und ist der Irrtum zu groß, zu schwer zu ändern, so wischt man besser den falschen Ton vorsichtig mit einem Leinwandläppchen oder weichen Leder ab.

Erscheint der hellste Lokalton der Stelle richtig, so geht man auf die zunächst liegenden Lichttöne über, nachdem man dieselben auf der Palette mit dem Pinsel gemischt und dort schon geprüft hat, ob sie der Natur und dem bereits gemalten Ton entsprechend sind oder ob sie heller, weißlicher, gelblicher, röter usw. erscheinen müssen. Ist der Ton auf die Leinwand ge-

bracht, so ist auf dieselben Dinge von neuem zu achten und dabei ist ja der vorhandene Ton der Untermalung im guten oder bösen ein Wegweiser zu einem besseren Resultat. So geht es in die helleren Halbtöne, in die dunkleren, zu den Übergangstönen, in die Schatten. Immer mit aufmerksamer Prüfung auf der Palette, auf dem Bilde, ob der Ton zur Natur, zu den bereits gemalten Tönen passend, harmonisch und wahr erscheint. Auf der Palette, indem man zum letzten Ton von dem nächsten Ton, zu dem derselbe sich hinneigen muß, an besonderer Stelle mit dem Pinsel hinzugesetzt hat, oder von den gelben, roten, blauen Farben, was notwendig schien, ganz in derselben Art und Weise, wie dies bei der Untermalung so ausführlich wie möglich beschrieben worden ist. Auf dem Bilde ist nach dünnem Auftrag von neuem zu vergleichen und zwar nicht allein in bezug auf die Farbe, sondern ebenso sehr auf die Modellierung und Zeichnung. Man sorgt dafür, daß die Töne in ganz unscheinbarer Veränderung aufeinander folgen, denn rein nebeneinander gesetzt, werden sie grade dadurch die Frische der Farbe bewahren, die leicht verloren geht, wenn sie zu sehr ineinander gezogen und gemengt werden. Die Aufmerksamkeit, die aber darauf gewendet ist, daß der Farbenton mit aller Treue die Form und Modellierung der Natur wiedergibt, gibt auch der Malerei außer der Rundung Ähnlichkeit, Ausdruck und Leben. In den Halbtönen liegt eigentlich der besondere Reiz des Kolorits. Diese feinsten und leisesten Gegensätze in den Tönen gegen den Lichtton und gegeneinander, die man in bezug auf den Ton mit den Worten wärmer, kälter und in bezug auf die Farbe mit grünlicher, violetter, bläulicher usw. bezeichnet, sind so gering und so fein, daß derselbe Ton gegen andere Töne daneben immer anders gefärbt erscheint. Daher wird es dem Anfänger immer sehr schwer werden, das richtige Maß zu treffen in dem genügend hervortretenden Gegensatz der verschiedenen Farbentöne gegen den Lichtton und tieferen Halbton und zugleich doch auch in der Ähnlichkeit und Zusammengehörigkeit mit diesen Tönen. Das heißt also z. B., daß ein Halbton noch genügend grünlich gegen den helleren rötlichen Lichtton erscheint, andererseits doch auch wieder eins mit ihm, wenigstens gegen den tieferen wieder anders gefärbten Halb- oder Übergangston;

oder ein anderer Halbton noch erkennbar violett gegen einen gelblicheren Lichtton, aber doch wiederum so passend zu ihm, daß er zu derselben beleuchteten Partie des Fleisches zu gehören scheint, und dergleichen mehr.

Grade für diese Art von Tönen und Farben ist das Material der Ölfarbe ganz besonders günstig durch den Reichtum der verschiedensten Grade von Durchsichtigkeit, welche die Farben haben. Dieser Reichtum wird noch durch den verschiedenartigen Gebrauch, welcher hiervon gemacht werden kann, auf das außerordentlichste vermehrt.

Das Maß des Durchscheinens und die Art, wie dies verwendet wird, bringt die allerverschiedensten und mit andern Mitteln unnachahmlichsten Wirkungen hervor. Dieselbe Farbe dünn über eine hellere oder dunklere, über eine warme oder kalte gelegt, erscheint ganz anders. Dieselbe Farbe über einer helleren darunter wird viel wärmer erscheinen, als ohne sie, — über einer dunkleren entschieden kälter, und zwar je dünner aufgetragen um so mehr. Die erste Wirkung verstärkt sich, wenn der untere hellere Ton auch warm ist, vermindert sich, wenn er kalt ist. Bei der zweiten Wirkung ist es umgekehrt.

Ein Stück Milchglas auf einen ganz schwarzen Grund gelegt erscheint himmelblau, auf einen ebenso tiefen, aber warmen Ton mehr ins graue gehend, auf tiefstes Rot kalt blau-violett. Der graue Dunst oder auch der Rauch erscheint auf dem ganz lichten Blau des Himmels etwas bräunlich schwärzlich, vor einer hellen Abendwolke gelb, rötlich braun und bei einem gewissen, geringen Grad der Dichtigkeit (also dünn davorstehend), oft brillant gelbrot[1]).

Analog diesen Erscheinungen haben Künstler gelegentlich ihre Behandlung der Farben eingerichtet. Einige haben über etwas dunklern und je für die Wirkung verschieden warme bräunliche und rötlicher braune Halbtöne mit reinen Lichtfarben dünn übermalt, ganz unnachahmlich fein gebrochene Töne und Farbenwirkungen erlangt. Andere ebenso dadurch, daß sie ihre

---

[1]) Anmerkung. Über diese für die Malerei wichtige Erscheinung des sog. „trüben Medium“ wird man in jeder modernen Farbenlehre Aufschluß finden.

farbigen Übermalungen auf sehr hellen und geradezu kalt, bläulich grauen Untermalungen gemacht haben. — Wenn nun ein fertiger Künstler, der eine große Menge technischer Erfahrungen gesammelt hat, so etwas in Anwendung bringt, so hat er eine deutliche Vorstellung von vornherein von der Wirkung, die er erlangen will und wird durch diese spezielle Art der Verwendung der Ölfarben Gutes leisten. Ein Anfänger kann auf sehr lange Zeit hin nichts anderes und besseres tun, als möglichst getreu die Natur nachahmen in der Untermalung, wie in der Übermalung. Wenn er hierbei immer die künstlerisch richtigen Vorschriften im Gedächtnis behält, die ihn vor Irrtümern und Mißerfolg bewahren sollen, so wird ihn das am schnellsten fördern. Bei aller Bemühung das Einzelne auf das sorgfältigste nachzubilden, keinen Augenblick den Zusammenhang dieses einzelnen Stückes mit dem Ganzen aus dem Auge zu lassen und durch stete Vergleichung den richtigen Ton der Farbe, richtig aber auch für die Modellierung die Gesamtwirkung herzustellen, das ist der richtige Weg, der ihn zum Ziele führen kann, wenn er genügendes Talent hat. Durch diese Auseinandersetzungen hier werden ihm wohl wahrscheinlich einige technische Vorschriften noch vollständiger erklärt worden sein, wie z. B. daß die Untermalung etwas heller, etwas kälter, die Schatten ebenfalls etwas wärmer, etwas heller zu halten sind u. dgl. m. Auf diese Erscheinungen aufmerksam gemacht, wird er sie stets leichter bemerken, wo sie sich ihm zufällig darbieten. Er wird eher dazu gelangen, sich seiner Erfahrungen auch in dieser Beziehung bewußt zu werden und zu bleiben und wird eher in den Stand gesetzt, nach eigener Anschauung die Mittel zur Nachahmung der Natur zu wählen, die zu gleicher Zeit seiner eigenen Empfindungsweise am entsprechendsten sind.

Da Anfänger sehr leicht übertreiben, so sollen sie hier in bezug auf Halb- und Übergangstöne noch besonders gewarnt werden, das grünliche, bläuliche, graue, violette derselben so zu übertreiben, daß es als solches von jedermann sogleich erkannt werde. Die dazu gebrauchten Farben, zumal das Blau (Kobalt weniger, Berlinerblau mehr) und das Schwarz, haben so schon die Neigung, später mehr hervorzutreten und nachzudunkeln. Die Halbtöne und besonders die Übergangstöne

müssen gebrochen sein und bläulich erscheinen, aber die Halbtöne gehören doch noch zur Lichtmasse und müssen mit ihr zu einem Ganzen, was Helligkeit und Farbe betrifft, verbunden bleiben. Die kälteren (bläulicheren) Übergangstöne stehen außerdem nur an einzelnen Stellen, sind niemals weit verbreitet. Der richtige Gebrauch dieser gebrochenen, kalten Töne läßt das Kolorit rein und frisch erscheinen, der nach Farbe oder Ausdehnung übermäßige Gebrauch aber leichenähnlich, jedenfalls trübe und schwer.

In den Schattenpartien waren vorläufig zuerst gleich die Tiefen so verstärkt, daß sie der Kraft dieser Töne in der Natur möglichst nahe kommen sollten. Nun aber müssen die Schatten und Reflexe auch ordentlich übermalt, auch diese Partien vollständig fertig gemacht werden. Man muß sich hierzu ins Gedächtnis zurückrufen, was hierüber bei der Untermalung S. 176 gesagt ist, oder dasselbe nochmals durchlesen, wenn es aus dem Gedächtnis entschwunden ist. Daraus wird deutlich werden, warum Schatten und Reflexe gemeinschaftlich behandelt werden müssen, grade so zusammengehörig wie Licht und Halbton.

Die tiefsten Schatten dürfen niemals mit einem zu kalten und zu schwärzlichen Ton übergangen oder gemalt werden, weil ein solcher Ton an diesen Stellen nicht den Eindruck eines tiefen Schattens macht, sondern den Eindruck schwarzer Farbe. Deshalb sollten die Schatten in der Untermalung heller und warm angegeben werden. Sind sie nun doch zu dunkel und gar zu schwärzlich, so darf man nicht zu dünn und nicht mit zu hellen Farben darüber gehen. Dies würde ebenfalls den Ton nicht mehr als Schatten, sondern nur mehlig erscheinen lassen. In solchem Fall muß man die nur um das notwendige Maß hellere Farbe viel feuriger d. h. tief gelbroter nehmen. Umsomehr in dieser Färbung, je dünner man damit über die zu dunkle und zu schwärzliche Stelle gehen möchte. Diese tiefsten Stellen müssen mit warmen durchscheinenden Farbentönen dünn gemalt werden, auch wenn sie schwärzlich erscheinen sollen. Im Fleisch können sie an Stellen, wo das Licht doch zu gleicher Zeit durch Haut durchscheint, ins rote gehen, z. B. gelegentlich in den Nasenlöchern, in den Ohren, am Munde usw. Dabei muß man sich vor Übertreibung hüten, daß die Stelle nicht dadurch

blutig erscheint. Natürlicherweise wird dieser rötliche transparente Ton am ehesten bei einer zarten und durchsichtigen Haut so erscheinen.

Die Schatten haben im ganzen einen farblosen, dunklen Ton, der bei jeder Beleuchtung in einem geschlossenen Raum auch gegen das Licht, jedenfalls gegen die Übergangstöne verhältnismäßig warm ist. Wenn nun auch farblos, in einem gewissen Gegensatz der Farbe gegen den Ton der Lichtmasse wird man ihn immer sehen. Je heller und stärker die ganze Masse reflektiert ist, umsomehr wird man auch etwas vom Lokalton des Gegenstandes darin erkennen können, zugleich mit der Farbe des Gegenstandes, von dem der Reflex ausgeht.

Wie überhaupt für die Farbe, so ganz besonders für die Schatten ist der Stoff, und die Oberfläche, ob sie durchsichtig, glatt oder dies nicht ist, von großer Bedeutung. Bei halb durchsichtigen, glatten Oberflächen werden die Schatten verhältnismäßig transparent, tief und warm erscheinen und zwar umsomehr, je dunkler der Lokalton ist. Je undurchsichtiger und rauher der Stoff ist, umso stumpfer wird auch der Ton des Schattens sein. Für die Schatten polierten Holzes, z. B. wird man von vornherein, jedenfalls beim Fertigmachen die tiefsten, transparentesten und wärmsten Farben, dünner oder dicker aufgetragen, verwenden, (Beinschwarz, Kasselerbraun, Asphalt, gebrannter Lack, gebrannte Terra di Siena und dergl.). Bei unpolierten oder gar rauhem und hellerem Holz wird Schwarz, Ocker oder Neapelgelb, vielleicht gar etwas Weiß den richtigen Ton geben.

Die Schatten erscheinen also immer gegen das Licht verhältnismäßig farblos, lassen nur wenig vom Lokalton erkennen. Das ist schon früher bemerkt und erklärlich, da auf einer und derselben gleichartigen, geraden Fläche Körper, Vortretendes und Zurückweichendes, dem Licht zugewendete und vom Licht abgewendete Partien desselben Gegenstandes dargestellt werden sollen. Beides wird nun mit fast denselben Farbenstoffen, aber nicht mit denselben Farbentönen hervorgebracht. Beim Zeichnen mit Schwarz und Weiß wird einfach der Schatten nur dunkler gemacht. Beim Malen würde man niemals dieselbe Farbe nur tiefer und dunkler dazu nehmen dürfen. Wollte man z. B. die

Schatten einer Rose, deren Lokalton aus Weiß und hellem Lack gemischt ist, nur durch einen stärkeren Zusatz von dunklerem Lack hervorbringen, so würde das niemals den Eindruck von Schatten machen, wohl aber, wenn nur etwas Schwärzliches noch dazu gesetzt würde, nach Maßgabe der Dunkelheit und dann in den tiefsten Stellen wieder mehr Lack oder auch irgend ein wärmeres Rot[1]). So werden dann alle Schatten verschiedener Gegenstände eine gewisse Ähnlichkeit und Gleichartigkeit gegen das Licht haben. Die Schattenmassen der verschiedenen Farben werden aber, unter sich und gegeneinandergehalten, auch immer etwas von der Eigenart ihres Lokaltons zeigen, da sie doch immer wieder mehr oder weniger durch Reflexlicht erleuchtet sein werden. Dies tritt am meisten bei den Gegensätzen heller und dunkler, kalter und warmer Lokalfarben hervor. Es werden daher die Schatten der letzteren immer nur mit warmen Farben, Ocker, Neapelgelb, Jaune brillant aufgehellt werden, die ersteren wenn die Lokalfarbe zugleich hell, kalt und zart ist, nur mit den hellen, warmen Farben, Neapelgelb, Jaune brillant oder auch selbst Weiß.

Nach allen diesen Auseinandersetzungen ergibt sich für das Kolorit des Fleisches, daß die Reflexe wesentlich mit warmen Farben Ocker, Neapelgelb aus dem Schattenton aufgelichtet werden müssen. Es können aber auch Fälle vorkommen, wo dies mit Weiß zu geschehen hat, z. B. bei sehr hellem Kolorit oder überall, wo ein sehr heller und kalter Gegenstand stark reflektiert. Je stärker der Reflex ist und von je brillanteren Farben er herrührt, umsomehr nimmt auch der Reflex etwas von der Farbe des reflektierenden Gegenstandes an. Je heller und farbloser dieser ist, umsomehr ist auch der Lokalton der Stelle bemerkbar.

Wenn irgend etwas, zunächst also ein Kopf, als in freier Luft befindlich und von dieser beleuchtet dargestellt werden soll, so tritt durch die sogenannten Luftreflexe eine andere Färbung der Schatten ein, als bei der Beleuchtung in geschlossenen Räumen. Ist dabei auch ein Kopf oder ein anderer

---

[1]) Dies ist nur beispielsweise angeführt, nicht um anzugeben, wie eine Rose gemalt werden solle.

Gegenstand mehr von einer als von der anderen Seite beleuchtet, ja selbst bei direktem Sonnenlicht, wo die Lichtmasse im ganzen in einem sehr starken Kontrast gegen die Schattenmasse stehen muß, so ist doch die Dunkelheit der Schatten durch das allgemeine Licht des Himmels fast aufgehoben. Dieses Licht des Himmels, welches von oben herkommt, erhellt vorzugsweise die nach oben gewendeten Flächen und läßt diese zugleich bläulich, jedenfalls kälter gefärbt erscheinen, als das Licht. Die warmen Schattentöne sind dann nur auf den nach unten gekehrten Flächen und in den Tiefen zu finden und erscheinen gegen den Ton der Luftreflexe umso kontrastierender. Bei direktem Sonnenschein verschwinden die Halbtöne in der Lichtmasse fast gänzlich, alles ist Lichtton, nur ganz in der Nähe der Schatten ist der Übergangston bemerkbar. Eine solche Wirkung ist sehr interessant, wird aber stets auch vom fertigen Künstler ein sehr eingehendes Studium verlangen. Der Anfänger soll sich fern davon halten. Kommt er doch dazu, so werden ihn die vorangehenden Bemerkungen bei dem Studium der Natur leiten können und ihn verhindern, einen im Zimmer gemalten Kopf mit seinen dunklen warmen Schatten, hart und unharmonisch etwa auf einen hellen Himmel abzusetzen.

§ 35. DIE HAARE.

Für die Vollendung der Haare ist zunächst auf das zu verweisen, was bereits darüber bei der Untermalung S. 177 und bei der à la prima-Malerei S. 194 gesagt ist. Nachdem beim Beginn der Übermalung die an das Gesicht anstoßenden oder in dasselbe hinneinreichenden Partien mit dem Lokalton der Haare, beziehentlich dem Schattenton übergegangen sind, um diesen genügend weich mit dem Fleischton verbinden zu können, werden die Halbtöne in den verhältnismäßig transparenten Lokalton, auf diesen der Lichtton, zuletzt die Glanzlichter gesetzt. Der Auftrag der Farbe verstärkt sich also immer mehr und mehr, indem auch die dazu gebrauchten Farben deckender sind und in der Natur lichtvoller und leuchtender hervortreten. Bei sehr hellen blonden Haaren kann, bei weißen Haaren wird dies Licht stärker als das des Fleisches sein. — Die Grazie und Leichtigkeit eines fließenden oder bewegten Haares muß immer

im Sinne dieser Bewegung und so viel als möglich durch die Pinselführung mit leichter Hand nachgeahmt werden. Dies wird die Natürlichkeit und Wahrheit der Erscheinung mehr fördern, als alle sonstige Mühe. Um dies aber zu können, muß der Richtigkeit des Tons schon auf der Palette die größte Aufmerksamkeit zugewendet werden, wobei zu bedenken ist, daß sich die aufzusetzende Farbe, durch den darunter liegenden Ton beeinflußt, im Ton ein wenig verändert. Wenn also z. B. auf einen braunen, doch warmen Haarton bläuliche, bläulich violette Lichter zu setzen sind, so ist dieser Lichtton ein klein wenig stärker und brillanter bläulich oder bläulich violett zu nehmen, als er nachher erscheinen soll, da sich doch ein wenig von dem warmen Lokalton damit vermischt.

Was die Behandlung der Farbe mit dem Pinsel auf der Palette und auf dem Bilde betrifft, so ist auf das zu verweisen, was bei der Untermalung gesagt ist, wo dieser Teil ausführlicher behandelt ist, als für die praktischen Zwecke einer Untermalung allein notwendig gewesen wäre. Die Untermalung unterscheidet sich von der Übermalung in dieser Beziehung und zumal für den Anfänger mehr durch den Gebrauch gewisser Farben als durch die Art einer besonderen Verwendung derselben.

Es ist vielfach auch schon darauf aufmerksam gemacht, daß der gegen die Untermalung dünnere Auftrag der Farbe ein Vorteil in technischer Beziehung ist, da er die Richtung der Aufmerksamkeit auf die wesentlichen Dinge, Zeichnung, Modellierung, Haltung, Farbe erleichtert. Es ist ferner darauf aufmerksam gemacht, daß dieser dünne Auftrag der Farbe durch das Durchscheinen des darunter befindlichen Tons der Farbe eigentümliche Reize verleiht, z. B. durch dunklere Töne über hellere durch etwas hellere über dunklere, durch wärmere über kältere oder ebenso umgekehrt. — So richtig und beherzigenswert diese Vorschriften für die Erreichung der damit zu erlangenden Wirkungen sind, so muß doch ausdrücklich und namentlich für den Anfänger darauf hingewiesen werden, daß die Erreichung des wesentlichen Zwecks der Arbeit die Natürlichkeit und Wahrheit der Form und der Farbe immer das Nächstliegende und

Wichtigste ist und bleibt. Nur um sie vollkommener und schöner herzustellen, sind alle diese Bemerkungen gemacht und jene Ratschläge gegeben. War nun aber die Untermalung nicht zweckentsprechend und gut genug, die Lichter z. B. nicht hell genug, nicht genügend impastiert, die Lichtmasse nicht genug zusammengehalten, die Schatten zu schwarz und dunkel, die Zeichnung nicht richtig, u. dgl. m., so ist das Nachholen, die Änderung dieser Dinge das Wichtigste und Notwendigste. — Immer bleibt richtig und ist empfehlenswert, sich mit dünnem Farbenauftrag erst überall in jeder Beziehung zurechtzufinden, dann aber wo notwendig, und unbekümmert, ob es auch Übermalung ist, mit dickerem Auftrag hineinzumalen. Eines bleibt aber immer beherzigenswert für die Wirkung und namentlich für die Dauerhaftigkeit der Gemälde, — eine gewisse Gleichartigkeit des Farbenauftrags für alles Licht, wie für die Schatten. Für ersteres ein stärkerer Farbenauftrag, für letztere ein dünnerer. Meister können durch überaus starken Auftrag der Glanzlichter bei glänzenden Gegenständen sehr starke und pikante Wirkungen hervorbringen, sodaß diese Stellen wirklich zu glänzen scheinen und wo dies an der rechten Stelle angebracht wird, ist es ja sehr empfehlenswert. Aber es gehört Sicherheit und Dreistigkeit dazu. Ehe also die erstere nicht vorhanden und die zweite nicht berechtigt ist, wird eine sorgfältige und bescheidene Technik in dieser Beziehung die richtige für den Anfänger sein.

Für die Pinselführung kann nur im allgemeinen als Vorschrift wiederholt werden, was früher gesagt ist: Daß sie stets im Sinne der Form sein muß. Ähnlich wie beim Zeichnen. Wie man dabei schwerlich eine runde Form, z. B. einen Hals durch Striche von oben nach unten modellieren wird, so auch in der Pinselführung. Bei dieser kommt noch in Betracht, daß die feinen und fast unmerklichen Unebenheiten der Farbe, welche durch die Pinselhaare hervorgebracht werden, für das geübte Auge einen merklichen Unterschied hervorbringen durch die überall entstehenden kleinen Lichter und Schatten, wie unmerklich sie an und für sich auch sind. Die Pinselführung kann einem Gemälde einen außerordentlichen Reiz verleihen. Sie ist oder kann der unmittelbarste Ausfluß der Empfindungsweise

eines Künstlers sein im großen und ganzen, wie auch für den Moment der Arbeit. Sie ist fast unnachahmlich, weil sie ganz unwillkürlich sich bildet. An ihr und durch sie kann man die Handschrift eines Meisters deutlich erkennen. Sie kann in Verbindung mit anderen das Maßgebende für die Autorschaft von Bildern werden, wenn die Urheber derselben unbekannt waren. Aber grade aus allen diesen Gründen lassen sich wenig andere Regeln für den Anfänger geben als die bei der Handschrift, möglichst ordentlich, regelmäßig und schön zu verfahren. Das andere bringt die Zukunft von selbst, im guten, wenn diese Vorschrift befolgt, im schlimmen, wenn sie zur rechten Zeit, im Anfang vernachlässigt war. Wie bei der Untermalung geschehen, ist auch bei der Übermalung vor Beendigung der Arbeit noch einmal mit gespanntester Aufmerksamkeit das Resultat der Arbeit mit der Natur zu vergleichen und durch Aufsetzen der hellsten Lichter und Nachholen der tiefsten Schatten die Lebendigkeit und Frische der Malerei herzustellen oder zu verstärken. Was dabei notwendig oder auch nur wünschenswert erscheint, soll man mit festem Blick und kecker Hand zu machen suchen.

§ 36. EINZELNE BEOBACHTUNGEN UND BEMERKUNGEN.

Nach diesen allgemeinen Weisungen und Ratschlägen soll jetzt noch eine Reihe von Bemerkungen über verschiedene Einzelheiten und Erscheinungen gemacht werden, welche sehr häufig nach der anderen Seite hin von Anfängern ebensowohl übersehen als auch übertrieben werden. Es sind alles Erscheinungen, die ein geübtes Auge bemerkt, die zum Teil bereits beim Zeichnen haben beobachtet werden müssen, zum Teil sind sie schon früher besprochen, und nur für Anfänger sollen sie hier nochmals oder noch besonders erwähnt werden.

Die Augen, die hauptsächlichsten Träger des Ausdrucks und des Lebens, nehmen mit ihren Umgebungen auch eine besondere Aufmerksamkeit in Anspruch. Die ganze Partie der Augen hat durch ihre zarte und dünne Haut auch die zartesten und feinsten Töne. Sie erscheinen gegen die anderen Töne zart,

gebrochen violett, rosig, gelegentlich bläulich, je nach Beschaffenheit der Haut und ihrer Färbung.

Die Augenbrauen dürfen nicht gleichmäßig dunkel, hart und unvermittelt ohne Halbtöne an das Licht anstoßen und nicht mit einer falschen Ausführlichkeit, die jedes Härchen nachahmen möchte, behandelt werden. Sie ziehen sich immer am Rande des Stirnbeins nach der Augenhöhle zu, längs dieses Randes hin. Wo immer sie aber hier auch stehen mögen, sie zeigen stets die Formen, auf welchen sie stehen, ganz abgesehen davon, daß sie, schon durch die Rundung des Kopfes verschiedenartig beleuchtet, hellere und dunklere Teile haben müssen. Man legt sie ganz dünn mit ihren dunkelsten Tönen an (mit den Haarfarben), malt in diese ebenfalls noch dünn mit den (durch Härchen) schattigen Fleischtönen hinein, verbindet sie durch überführende Halbtöne, welche zugleich die auslaufenden, einzelnen Härchen darstellen, mit den Lichttönen des Fleisches. Man modelliert sie endlich fertig mit den Lichttönen, welche sie haben, die je nach Beschaffenheit der Farbe der Augenbrauen anders sein werden bei schwarzen, braunen und blonden Haaren, bei dichterem oder dünnerem Haar. Wenn in einer Beziehung etwas unvollkommen übrig bleiben müßte, soll es immer in bezug auf Dunkelheit sein, die man später mit einem leichten Übergehen reiner, ganz dunkler Farben wieder nachholen kann. Da können auch, wenn nötig, Asphalt, Kasselerbraun ganz dünn oder auch dicker aufgetragen, gebraucht werden. Man soll in bezug auf Ausführung sie so machen, wie sie in einiger Entfernung (etwa 1,50 Meter) erscheinen. Man macht also die einzelnen Härchen und Haarendigungen nur, wo sie deutlich aus dieser Entfernung sichtbar sind, meist an den Endigungen nach der Seite und nach der Nasenwurzel zu. Bei Greisen sieht man wohl einmal einzelne weiße oder graue Haare abgesondert und über dem Schatten herunterhängen. Wo man das sieht, soll man es auch malen, aber mit freiem Zuge, schwebender Hand, zuletzt, nicht wie einen mit Mühe nachgeahmten, haarfeinen Strich. Genug, die Augenbrauen sollen nicht hart, trocken, sklavisch Haar um Haar nachgeahmt werden, sondern ihre Form, ihre Modellierung, ihre Farbe im Zusammenhang und im Gegensatz zu den übrigen Partien des Fleisches.

Fast ganz dasselbe, was über die Augenbrauen gesagt ist, kann auch für die Augenwimpern gelten. Sie müssen weich, ohne Härte gemacht sein, in Halbtönen nach den Seiten verlaufen, namentlich nach der inneren Seite, gegen den Tränenwinkel, wo sie einzelner stehen und kürzer sind. Niemals mit einem gleich dunklen Strich. Die einzelnen Härchen und Haarendigungen macht man nur, wenn und wo sie sich deutlich zeigen. En face und gradeaussehend fast niemals, im Dreiviertel-Profil gelegentlich einmal an einer Seite, zumal bei abgewendetem Blick, im Profil jedesmal, bei einer Wendung des Kopfes nach oben und aufwärts sehenden Augen fast immer. — Ebenso darf man nicht vergessen die Dicke der Augenlider anzugeben, wo man sie eben bei dem Modell sieht; beschattet, beleuchtet, wie die Natur es zeigt.

Man muß sich hüten, den inneren Augenwinkel und die Tränendrüse röter zu machen, als die Natur sie im Zustande der Gesundheit und des Wohlbefindens zeigt. Es ist meist eine ganz milde, warm und violett rosa erscheinende Farbe. Auch das obere Augenlid hat meist einen besonderen, milde violett rötlichen Ton, doch nur gegen die anderen Fleischtöne. Auch hierbei muß man sich hüten, ihn zu rot oder überhaupt zu brillant und zu hell zu machen. Das werden sonst weinende oder kranke oder sehr hervorstehende Augen.

Was nun das Auge selbst betrifft, so soll zuerst die Warnung wiederholt werden, den Augapfel nicht zu weiß zu machen. Er hat eine weiße Färbung, aber eine tiefe, schon weil er halb durchsichtig und außerdem immer etwas gefärbt ist, bläulich, violettbläulich, gelegentlich etwas gelblich. Dazu ist es ein runder Körper, von dem meist die nach unten gewendete, also bei dem mehr von oben kommenden Licht, abgetönte Seite zu sehen ist. — Außerdem kommt durch die Dicke des obern Augenlides und durch die Augenwimpern ein leichter Schlagschatten oben hinzu. — Die Iris ist kreisrund und muß immer so erscheinen. Sie ist tatsächlich rund, wenn die Augen den Beschauer ansehen, oval, wenn sie in der Verkürzung gesehen wird, wie jeder Kreis nach dem Gesetz der Perspektive erscheint. Demnach ist bei der Verkürzung nach der Seite, wie beim Profil, der Durchmesser von oben nach unten unverkürzt,

der von einer Seite zur andern verkürzt zu sehen. Bei der Verkürzung nach oben würde das Umgekehrte der Fall sein. Die Iris tritt ein wenig über die Rundung des Augapfels vor, daher scheint das Licht auf der dem Lichtstrahl gegenüberstehenden Seite durch und läßt die Farbe der Iris dort heller erscheinen; kleiner, größer, heller, dunkler, je nach Beschaffenheit der Iris. Niemals steht die Iris hart abgeschnitten auf dem weißen Augapfel, ein feiner graublauer Ton verbindet sie mit dem Weiß des Augapfels. Auch die leichte Feuchtigkeit des Auges, die in feinen Glanzlichtern hier und dort sich zeigt, muß man bemüht sein, richtig wiederzugeben.

Das Rot der Wangen darf niemals zu einförmig gemacht werden, das würde den Eindruck einer geschminkten Wange hervorbringen. Schon der Lokalton wechselt vielfach, zumal bei frischem und zartem Kolorit und dazu kommen die Veränderungen, welche die Modellierung durch die Beleuchtung hervorbringt. Die Wange und die Partien um den Mund sind sehr bewegliche Teile des Gesichts, die durch Abspannung und Langeweile nicht nur einen sehr verschiedenartigen Ausdruck annehmen, sondern auch wirklich die Form verändern. Man muß also diese Partien studieren und im Gedächtnis festhalten, wie sie in einem günstigen, dem Charakter des Modells angemessenen Ausdruck erscheinen. Da ist denn auch auf das nur eben bemerkbare Licht zu achten, was auf der Höhe der Wange entsteht, wenn ein leichtes Lächeln dieselbe hebt und etwas mehr rundet u. dgl. m.

Die Nasen zumal älterer Personen haben oftmals ein gefärbtes Kolorit, einen tieferen Lokalton als die benachbarten Teile des Gesichts. Das wird von Anfängern gern übertrieben. Immer müssen die beleuchteten Teile mit der Lichtmasse im Zusammenhang stehen, müssen zu ihr gehörig erscheinen. Die hellen Glanzlichter aber, und die auf der Nase gehören gewöhnlich zu den hellsten, werden dann nur umso heller auf dem tieferen Lokalton erscheinen.

Überall, wo die Haut nahezu direkt auf dem Knochen aufliegt, erscheint bei einem guten Kolorit der Lokalton heller gelblich, als an den andern Stellen, wo dies nicht der Fall ist. Ebenso z. B. auf der Stirn oben, den Backenknochen, der Nase

usw. Das Glanzlicht, das dann auf diesen doch hervorragendsten Partien steht, ist nicht so gelblich, jedoch immer heller noch als jener hellste Lokalton, da es eine Spiegelung des Lichts ist. Für den Anfänger wird hierbei darauf aufmerksam gemacht, daß diese höchsten Lichter nicht nur auf den Höhen der Form stehen, sondern gelegentlich auch in den Vertiefungen, wenn diese vom Licht ebenso getroffen werden. Stehen also bei der gewöhnlichen Beleuchtung und aufrechten Stellung des Kopfes die hellsten Lichter auf der Stirn, auf der Nase, auf dem Backenknochen, so sieht man ähnliche auch, zumal bei einer gebogenen Nase, in der Vertiefung bei der Nasenwurzel, neben den Nasenflügeln und der Wange, gelegentlich am Munde usw. Natürlich, wie auch noch gleich für die Anfänger bemerkt sein mag, ist dies nicht nur so beim Kopf, sondern bei allen Gegenständen, z. B. den Falten eines Gewandes, genug überall der Fall, wo die Beleuchtung in demselben Winkel die Höhen, wie die Tiefen trifft.

Für die Rundung im ganzen und im einzelnen ist von größter Wichtigkeit, daß die zurückweichenden, verschwindenden Partien und Flächen sich niemals hart, scharf und schneidend absetzen dürfen. Sei dies nun an den Konturen gegen den Grund oder gegen den Hals, oder gegen irgend eine Partie, in die sich die zurückweichende Fläche verliert oder auf die sie aufstößt. Wie sehr sie auch zur Lichtmasse gehören, abgetönt müssen sie sein und der Ton muß sich mit den anstoßenden verbinden und verschmelzen. Dies ist natürlich bei allen runden Gegenständen der Fall. Fehlt diese unmerkliche Abtönung, so wird der Gegenstand nie rund, sondern wie ausgeschnitten und auf seinen Hintergrund geklebt erscheinen.

Ganz besonders schwer sind alle diese Bedingungen bei einem schönen, weißen weiblichen Hals zu erfüllen. Wie weiß und leuchtend auch das Kolorit ist, es muß doch gegen das starke und volle Licht der hellsten Partien des Kopfes zurücktreten, da der Hals tatsächlich gegen das Gesicht zurücksteht und das von oben kommende Licht über die mehr senkrechte Form fortgleitet, während es stark auf den mehr wagerecht liegenden Flächen und Formen des Gesichts ruhen bleibt. Dabei hat der Hals auch eine sehr runde Form, ist also noch dazu nach den

Konturen hin abgetönt, wenn auch je nach der Form verschiedenartig. Gegen die reinen Lichttöne muß demnach die Lokalfarbe eines solchen Halses durch gebrochene Halbtöne grünlicher, grauvioletter, bläulicher erscheinen und zwar mehr und mehr, je mehr sich die Fläche vom Beschauer oder vom Licht abwendet. Der Ton ist so fein, so schwer zu treffen, daß anfangs viel geirrt, viel geändert und viel versucht werden muß, um ihn nicht mit der Abtönung zugleich grau, schmutzig oder von zu bestimmter Färbung in der Farbe werden zu lassen. — Bei einer Profilansicht und wenn dabei der Rücken dem Licht zugekehrt ist, bekommt man wohl den Hals so beleuchtet zu sehen, daß wirkliches volles, ja stärkstes Licht auf ihm ruht, während dann allerdings das Gesicht meist im Halbton und Schatten stehen wird.

Der Hals ist bei Frauen oft auch viel gelblicher gefärbt, als das Gesicht. Auf der Höhe des Nackens, wo der Hals ansetzt, ist vielfach ein mehr goldiger d. h. mehr oder weniger gelblich rötlicher Ton sichtbar. Ein großer, starker Muskel, der Kappenmuskel, bildet hier den hinteren Teil des Halses, bedeckt den Nacken, den größten Teil der Schulterblätter und endigt hinten in einer Spitze, wie eine Kapuze. Die auf so starken Muskeln meist dickere Haut nimmt nun öfters so gefärbte Lokaltöne an. Es läßt sich nur die eine bestimmte Regel aufstellen, zu malen was man sieht, nirgends zu übertreiben, am wenigsten die gelben und gelbroten Töne beim weiblichen Kolorit.

Außer diesen auf das Kolorit des Halses bezüglichen Bemerkungen ist der Anfänger noch darauf aufmerksam zu machen, daß die richtige Zeichnung des Halses von ganz besonderer Wichtigkeit ist, da durch ihn die Verbindung zwischen Kopf und Körper hergestellt wird. In dieser Beziehung ist ganz besonders auf die richtige Stellung des Ohres oder vielmehr der unmittelbar hinter dem Ohr liegenden Erhöhung, des Felsenbeins und der Halsgrube zueinander zu achten. Diese beiden Punkte durch den großen Kopfnicker (Musculus sternocleidomastoideus) verbunden, der sich unten mit einem Kopf an das Brustbein ansetzt und dadurch die Halsgrube bildet, (mit dem andern Kopf an das Schlüsselbein) stehen je nach Bewegung und Ansicht anders zueinander. Dies muß genau und aufmerk-

sam beobachtet werden und, man mag nun den Muskel selbst mehr oder weniger oder fast gar nicht sehen, immer muß er in leicht fließender Linie von dem einen der angegebenen Punkte zum andern zu ziehen wenigstens möglich sein.

Gegen den abgetönten Hals tritt dann wieder die Brustfläche, der Busen, ordentlich vor und ist deshalb überall mit hellen Lichttönen zu malen. Mit den reinsten, frischesten und hellsten Lichttönen zumal bei einem schönen weiblichen Busen. Auch alle für die Modellierung hierbei notwendigen Halbtöne sind ebenso frisch rein und kaum bemerkbar, in Farbe und Dunkelheit wenig von den Lichttönen zu unterscheiden, in welche sie sich ganz unmerklich verlieren müssen. Diese, wie alle großen Partien des Körpers, zunächst also Schultern und Arme, sind frei zu behandeln und mit einem genügend großen elastischen Pinsel stark zu impastieren. Auf der dick aufgetragenen Farbe ruht dann das Licht und hebt diese Partien besonders hervor. Wenn ein Akt, d. h. eine nackte oder fast nackte Figur gemalt wird, muß die Beobachtung und Anwendung dieser Vorschrift in mannigfaltigster Weise zur Geltung kommen.

In der genauen Nachbildung der Form aller wesentlichen Partien und Dinge kann man nicht genug tun und die sorgfältig charakteristische Ausführung und Vollendung in dieser Beziehung wird stets ein Zeugnis für die künstlerische Empfindungsweise des Malers sein. Aber vor einer zu großen und deshalb kleinlichen, trocknen Nachbildung aller unbedeutenden Einzelheiten und Zufälligkeiten der Form muß der Anfänger um so mehr gewarnt werden, weil vielfach Nichtkünstler fälschlicherweise ein so großes Gewicht darauf legen. Alle diese kleinen Fehler und Mängel der Haut, wie Falten, Runzeln, Narben u. dgl. m. sollen durchaus nicht fortgelassen, sondern nur richtig und so gemacht werden, wie die Natur sie zeigt. Wer da aufmerksam den Schatten einer solchen Hauptfalte in der Lichtmasse mit den Schattenmassen der Hauptformen oder gar den tiefen Schatten vergleicht, der wird deutlich sehen, wie außerordentlich viel heller jene sind als diese, weil die Wendung der Fläche vom Lichte ab gering und der geringe Schatten dann noch von der lichten Umgebung oder durch die

Durchsichtigkeit der Haut fast ganz wieder aufgehoben wird. — Außerdem ist zu beachten, daß man alle diese Dinge viel genauer, aufmerksamer und ausschließlicher ins Auge faßt beim Nachbilden, als jemals sonst, oder als man sie eigentlich im Zusammenhang mit der ganzen Erscheinung und im Verhältnis zu ihr betrachten sollte. Deshalb erscheinen diese Kleinigkeiten bedeutender und dies ist noch besonders verstärkt durch das schärfere und geschlossenere Licht einer Werkstatt, welches alles bestimmter und schärfer zeigt, als eine andere Beleuchtung. Die Beleuchtung des Ateliers ist aber für den Maler die günstigste, weil sie die Formen am deutlichsten zeigt. Diese soll man so eingehend wie möglich nachbilden, die Einzelheiten im richtigen Verhältnis zum Ganzen und so weit man sie von dem Standpunkt, von wo aus man das Ganze übersehen kann, bemerkt. — So sind Form, Bewegung, die Art des Felles eines Tieres schön und interessant, wert sie genau zu studieren und nachzubilden, aber die einzelnen Haare braucht man auch in der genauesten Nachbildung doch nicht überall zu sehen. Die getreue Nachahmung einer blühenden Wiese, eines Baumes wird uns erfreuen können durch eine außerordentliche Ausführlichkeit, ohne daß wir die Gräser und Kräuter oder die Blätter dabei zu zählen wünschen.

In den Werken von Rafael, Leonardo da Vinci, Titian, Rubens, Rembrandt, Holbein, Dürer — und es könnte noch eine sehr lange Reihe ruhmgekrönter Namen hier angeführt werden, — bewegt uns die Fülle und Tiefe einer lebendigen, künstlerischen Empfindung, die in denselben zur Erscheinung kommt; die naturgetreue Ausführung dieser Meister galt nicht der Nachahmung von Einzelheiten, sondern ging aus der Vertiefung in die Formfülle der Natur und dem Ausdruck, welche diese dadurch erhält, hervor.

§ 37. DER HINTERGRUND.

Wenn jemand der Meinung sein sollte, daß der Hintergrund, und selbst der einfachste, ein gleichgültiger Teil eines Gemäldes sei, der befindet sich in einem großen Irrtum. Nicht nur so im allgemeinen, ob er heller oder dunkler, ob er in dieser

oder jener Färbung gehalten sei, sondern mit der sorgfältigsten Feinheit muß der Grad der Helligkeit oder Dunkelheit, der Ton der Farbe abgewogen werden, weil ein Hintergrund die ganze Wirkung eines Bildes außerordentlich heben oder schädigen kann. Die Art des Kolorits, die Kleidung, die Wirkung der Licht- und Schattenmassen, der Farben, dies alles ist maßgebend für den Hintergrund und muß daher sorgfältig bei der Wahl der Färbung und des Grades der Dunkelheit in Betracht gezogen werden. Bei alle dem muß auch der Ton des Hintergrundes genug zurückweichend erscheinen, d. h. es muß ein genügender Zwischenraum zwischen der Figur und dem Hintergrund vorhanden zu sein scheinen. Auch darf ein Hintergrund nicht zu gleichförmig und eintönig erscheinen, sondern muß, zumal wenn er einen größeren Raum einnimmt, belebt werden durch eine gewisse Verschiedenartigkeit der Farbe oder der Dunkelheit. Ist es dem dargestellten Gegenstand angemessen, so können manche Teile beschattet werden, um die Lichtwirkung einzelner Teile der Figur zu heben, während andere Teile des Grundes durch hellere Töne die Schatten und Dunkelheiten der Figur um so stärker hervortreten lassen. — Die aufmerksame Betrachtung guter Bilder, selbst guter Kupferstiche oder sonstiger Nachbildungen, vermag hierüber weitere Aufklärung zu geben. Der Studierende muß nur dabei festhalten, daß dort (im Bilde) nichts bloßer Zufall, sondern alles durch die Empfindung eines guten Künstlers bestimmt ist. Für das Studium ist dann wichtig, sich die Gründe dafür klar zu machen. Tatsächlich kann hierbei auf dem Bilde dann nach bester Überlegung hin und her versucht werden. Den Tönen eines Hintergrundes wird es kaum schaden können, wenn auch die Farbe etwas gequält oder schließlich abgewischt wird, um anderen Versuchen Platz zu machen.

Da ein Hintergrund von so großer Bedeutung für die Wirkung eines Bildes ist und er dem Ausdruck des auf dem Bilde Dargestellten, dem Kolorit der Personen, den Farben der Kleidung angepaßt sein muß, so lassen sich ganz bestimmte Regeln für einzelne und für alle Fälle auch nicht aufstellen. Mit Bestimmtheit läßt sich wohl sagen, daß eine milde Farbe, ein gewisses Maß von Farblosigkeit, also die mannigfaltigsten grauen

und bräunlichen Töne bei einem passenden Grad der Dunkelheit kaum schädlich wirken können. Ebenso: Wenn man etwas recht hell und lichtvoll herausheben will, so macht man den Hintergrund dunkel, und zwar mindestens dunkler, als den dunkelsten Halbton. Will man haben, daß irgend etwas, also die Figur dunkel erscheinen soll, nun so muß der Hintergrund wenigstens heller sein. Soll bei einer schwarzen, grauen oder weißen Kleidung, bei einem eintönigen Kolorit das Bild doch einen gewissen reichen und farbigen Eindruck machen, so wird der Hintergrund farbiger als sonst sein müssen. Ist unter diesen Umständen auch der Hintergrund einfarbig, so kann das Bild wohl vielleicht einen eintönigen, aber auch je nachdem, einen sehr ernsten Eindruck machen; bei viel Farbe im Vordergrund um so einfacher, damit das Auge Ruhe findet. — Ein Hintergrund, der einen verhältnismäßig kleinen Raum einnimmt, muß so einfach wie möglich gehalten werden. Nimmt er einen sehr großen Raum ein, wird es ratsam sein, ihn zu beleben. Ist ein Wechsel der Farbentöne und Dunkelheit nicht ausreichend, so sind ein Paar architektonische Linien, wirkliche Architektur, Fernsichten, Wolken u. dgl. m. wohl zu empfehlen. Bei allen diesen guten Ratschlägen ist aber immer das Maß, die Art und Weise ihrer Verwendung die Hauptsache. Das Studium guter Bilder, das eine Menge von Möglichkeiten der Darstellung dem jungen Künstler zur Verfügung stellt, wird die besten Dienste leisten, um in der Natur Wirkungen zu sehen und aus ihnen zu nehmen, was entweder eine eigene, passende Vorstellung hervorruft, oder einer schon vorhandenen dienlich ist.

Immer ist ratsam, sich den Hintergrund, so viel es irgend möglich ist, in natura so herzustellen, wie man ihn zu haben wünscht und wie dies bereits bei der Untermalung auseinander gesetzt ist, damit man die Natur auch in bezug auf das Kolorit des Modells möglichst getreu nachahmen kann. Dasselbe Kolorit erscheint ja anders auf einem grauen, anders auf einem grünen, roten, braunen usw. Hintergrund und da kann man wählen und studieren.

Eine graue, bedeckte Luft kann oft ein sehr passender Hintergrund sein. Die milden grauen Töne der Wolken sind für vieles sehr günstig und es steht dem Maler frei, den Ton

in jeder Beziehung wechseln zu lassen und selbst bis zum Blau an einzelnen Stellen zu kommen. Das aber ist immer in einiger Entfernung vom Fleisch mehr nach dem Rande des Bildes anzubringen. Auf eine helle und rein blaue Luft einen Kopf harmonisch abzusetzen, ist sehr schwer und einem Anfänger entschieden abzuraten.

Man kann den Hintergrund bei der Untermalung und bei der Übermalung zuerst malen, unwillkürlich wird sich dann die ganze Malerei danach richten, unwillkürlich damit harmonisch gestalten oder wenigstens gestalten wollen. Man kann ihn aber auch nach dem Kopf und nach der Figur fertig malen und wird ihn dann zu jenem schon fertiger gemalten harmonisch stimmen und stimmen müssen. Daß man hierbei ganz besondere Wirkungen nach der Seite der Tiefe durch Lasuren von Farben, die entweder nach Dunkelheit oder nach Farbe verschieden von der Untermalung sind, hervorbringt, Töne, die klar, tief, dunkel und doch dabei nicht schwärzlich erscheinen, wird nach allem Vorangehenden verständlich sein. Vor allen zu dunkeln Hintergründen, gegen die sich auch die tiefen Schatten dunkler Lokaltöne der Figur nicht dunkel abheben, ist zu warnen. Ebenso vor dem starken Gebrauch nachdunkelnder Farben, wie namentlich Kasselerbraun und Asphalt. Alles Schwarz dunkelt gern nach, daran soll man denken, und deshalb in der Dunkelheit des Tons und im Gebrauch dieser dunklen Farben, auch beim Lasieren, Maß halten.

§ 38. STELLUNG UND BELEUCHTUNG DES MODELLS.

Nachdem der Anfänger verschiedene Studien gemacht hat, seien es nun Untermalung, à la prima-Malerei usw., soll dies sehr wichtige Thema, das bereits kurz bei der Untermalung berührt ist, hier eingehender und ausführlicher behandelt werden. Es ist anzunehmen, daß nach einiger Erfahrung ein besseres Verständnis hierfür sich ergeben wird.

Nur hin und wieder wird es richtig sein, Bewegung, Stellung und Ansicht so nachzuahmen, wie dieselben zufällig vom Modell gemacht sind. Die Stellung und Bewegung des Modells

muß zwar so ungezwungen, natürlich und einfach wie nur irgend möglich sein, aber meistenteils kommt sie von selbst nicht so heraus oder entspricht nicht der Vorstellung, welche der Künstler von der Persönlichkeit seines Modells empfangen hatte.

Der Künstler wird ja auch bei kurzem Zusammensein mit seinem Modell Gelegenheit gehabt haben, es bald in dieser oder jener Ansicht, bei einer zufälligen kleinen Bewegung, wie sie beim Gespräch sich von selbst macht, zu sehen und zu beobachten. Er wird bemerkt haben, daß die eine oder die andere Ansicht das Gesicht am vorteilhaftesten, diese oder jene leichte Bewegung am besten den Eindruck, welchen die Persönlichkeit überhaupt macht, zur Anschauung bringt. Oder es kommt dem Künstler auch aus einem innern und unwillkürlichen Antrieb eine Vorstellung, wie er sein Modell sehen möchte, was ihm für dieses besonders günstig und ausdrucksvoll erscheint. Solchen Beobachtungen und inneren Vorstellungen muß der Künstler Folge geben und von seinem Modell die Bewegung machen, die Stellung einnehmen lassen, die ihm vorschwebt. Nur muß er Sorge tragen, daß dann diese seine Anordnung nicht ungeschickt, steif ausgeführt wird, die Glieder nicht angestrengt, starr und steif gehalten werden. Der Maler darf nicht ruhen, bis die Bewegung einfach und natürlich herauskommt.

Spezielle Anweisungen oder Regeln lassen sich hierfür nur in sehr beschränktem Maße geben. Unbeschränkt mannigfaltig, wie die Naturen, die Charaktere der Menschen, sind auch die Bewegungen, die Ansichten, in denen sich jene am ausdrucksvollsten und charakteristischsten aussprechen. Im allgemeinen kann aber doch als Richtschnur aufgestellt werden: Es ist zu vermeiden, daß Kopf, Hals und Körper in ein und derselben Richtung und Wendung gesehen werden. Zu vermeiden ist auch, daß die Arme, wenn auch nur wenig von ihnen gesehen wird, zu fest am Körper angedrückt erscheinen. Beim Porträt speziell ist zu vermeiden, daß irgendein Teil des Körpers, am wenigsten das Gesicht, in auffällig starker Verkürzung zu sehen ist.

Für Anordnungen der Art ist das Natürlichste, daß der beweglichste Teil des Menschen, die Augen, sich zuerst und zu-

meist dahin wenden, wohin ein augenblickliches Interesse sie zieht. Kopf und Hals folgen dann in etwas. Man kann also anraten, das Modell so zu setzen oder zu stellen, daß der Körper gegen die Richtung des Blickes etwas abgewendet erscheint. Je nach der darzustellenden Persönlichkeit wird sich auch eine ganz geringe Neigung des Kopfes nach einer Seite, nach oben oder nach unten vorteilhaft erweisen, um grade die Natur lebendiger oder anziehender erscheinen zu lassen. Bei freien Studienköpfen oder bei Bildern können diese Bewegungen nach Ermessen des Künstlers natürlich viel stärker sein. Beim Porträt dürfen sie immer nur gering und unscheinbar sein. Wenn sich nun ein Anfänger eine Anzahl guter Porträts (Gemälde, Kupferstiche, Photographien, Altes, Neues) mit Aufmerksamkeit und unter den vorher aufgeführten Gesichtspunkten betrachtet, so wird ihm sicher ein richtiges Verständnis des Gesagten aufgehen. Der Regel bedarf der Anfänger zum Lernen und Sichbewußtwerden, um später frei nach seiner Empfindung, die zuerst durch die Lehre, dann aber vorzugsweise durch die eigene ernsthafte Arbeit zu immer größerer Feinheit herangebildet ist, vorzugehen.

Wie die Stellung und Ansicht, so ist auch die Beleuchtung für die Malerei von größter Wichtigkeit. Was für den ersten Anfang ratsam ist, wurde schon bei der Untermalung gesagt: starke, große, einfache Licht- und Schattenmassen, starke Gegensätze, die Halbtöne wenig vorherrschend. Aber in der Natur ist auch hierbei die Mannigfaltigkeit unendlich und daher ebenso in der Kunst. Es hat sich da auch im Laufe der Jahrhunderte die Art der Beleuchtung von jener einfachsten, die nur eben ausreichte, eine Form modellieren zu können, in einer langen Reihe und großen Fülle verschiedenster Erscheinungen bis zu den reizvollen Darstellungen des Helldunkels eines Correggio und der Dunkelheit des Rembrandt heraufgearbeitet. Alle Spezialitäten der Beleuchtung, direktes Sonnen-, Mondlicht, Dämmerung, Licht- und Feuerbeleuchtung sind charakteristisch dargestellt.

Auch dies Gebiet stellt sich demnach unendlich groß und ebenfalls niemals abgeschlossen dar und der Künstler soll frei

darin schalten. Nur für den Anfang ist der bei der Untermalung gegebene gute Rat als Regel zu betrachten, weil durch diese Beleuchtung die Farbe der Lichtmasse leicht erkennbar und bestimmbar und dadurch leichter nachzuahmen ist, wie auch durch den starken Kontrast mit der Dunkelheit der zusammengehaltenen Schattenmassen. — So vorherrschend und maßgebend nun auch bei der Beleuchtung das malerische und koloristische Interesse, auch selbst beim Porträt, sein soll, so muß doch zu gleicher Zeit dabei die Hauptsache, die Darstellung der Persönlichkeit, des Gegenstandes unterstützt und deutlicher oder reizvoller zur Erscheinung gebracht werden; frei nach der Empfindung des Künstlers, aber doch niemals gegen die Natur und den Charakter des dargestellten Gegenstandes. Bei einer jugendlichen und anmutigen Person wird man daher keine großen und sehr dunklen Schattenmassen anbringen oder man wird sie durch sehr starke Reflexe auflichten, fast aufheben. Für die Gesamtwirkung des Bildes sei aber noch an alles das erinnert, was bei dem „Hintergrund“ gesagt ist.

§ 39. AUFFASSUNG, ÄHNLICHKEIT.

Alle Anleitung zur Herstellung eines guten Ölgemäldes war darauf gerichtet gewesen, einen Gegenstand, zunächst einen Kopf oder auch eine Figur durch eine möglichst gute und vollendete Malerei so naturgetreu, charakteristisch und zugleich interessant, wie eben nur möglich, darzustellen. Die allein dahin führenden Mittel und Wege waren größtmögliche Vollendung, in bezug auf die Form, in Zeichnung und Modellierung und in der Farbe. Nun gibt es aber Porträts, die Zug um Zug des Gesichts im einzelnen ganz getreu sind und doch keine Ähnlichkeit haben. Da es auch vielfach vorkommt, daß ein ziemlich häßlicher Mensch seiner schönen Schwester, ein kleines Kind seinen Eltern oder Großeltern ähnlich sieht, so scheint die Ähnlichkeit noch etwas anderes zu erfordern als nur die getreue Wiedergabe aller einzelnen Teile eines Gesichts, und dies ist auch ganz richtig.

Es ist schon früher darauf aufmerksam gemacht, daß ebenso wichtig, wie die getreue Nachbildung aller einzelnen Teile

ist, auch ihr Zusammenhang und ihre Übereinstimmung untereinander wenn nicht von größerer, doch von gleicher Bedeutung sind für die Naturwahrheit irgendeines Gegenstandes, zumal aber eines lebenden Wesens. Diese Übereinstimmung ist aber eben nicht so leicht herzustellen (und zwar nicht nur für Anfänger), auch wenn man sein Modell so lange man wollte, zur Verfügung hätte. Denn während der Dauer der Sitzungen wird sich Ausdruck und Aussehen vielfach verändern. Der Ausdruck von Glück und Freudigkeit weicht dem des Zwanges und Verdrusses, die ein Mensch, und besonders Damen, bei einer langen Sitzung empfinden.

Hierdurch sei nur darauf aufmerksam gemacht, daß wenn man die Natur Zug um Zug nachahmen wollte, wie man sie grade im Augenblick eben vor sich sieht, man im Verlaufe der Arbeit und bei ihrer Zeitdauer ein Auge heiter, das andere schläfrig, einen Teil des Gesichts belebt und gehoben, einen andern schlaff und abgespannt machen würde.

Hiergegen gibt es nur ein Mittel: Der Vorstellung folgen, die dem Maler als besonders charakteristisch, interessant oder reizvoll grade für diese Persönlichkeit erschien. — Den besonderen Ausdruck, diesen bestimmten, jeder Persönlichkeit eigenen Charakter des Gesichts, der den Maler schon bei der Anordnung des Ganzen für Bewegung, Beleuchtung und Ansicht leiten sollte, muß er auch vollauf im Gedächtnis festhalten und gewissermaßen nach diesem Bilde in seinem Innern den augenblicklichen Zustand der Züge der Natur verändern und dann so wiedergeben.

Je lebendiger dies Bild in ihm ist, um so unwillkürlicher, man könnte fast sagen, unbewußter wird er jenes tun. — Diese innere Tätigkeit, die in dem Werke sichtbar wird, bei einem Kopf, einer Persönlichkeit, bei einem Porträt, ist das, was man Auffassung nennt.

Je mehr diese dem wirklichen Charakter der Person entspricht und je mehr der Maler bereits die künstlerischen und technischen Mittel der Ausführung beherrscht, um so vollkommener wird das Gemälde, um so größer die Ähnlichkeit sein.

Wie aber erlangt der Maler die nötige Kenntnis von diesem so eigentümlichen Ausdruck, den eine jede Persönlichkeit ebenso

hat, wie den ihr eigentümlichen Ton der Stimme? — Zunächst durch seine Begabung hierfür. Denn es gibt manche ausgezeichnete Künstler, welche doch keine eigentliche Begabung für das Porträt haben. Dann aber zunächst durch Beobachtung der Natur, wenn diese zufällig oder durch eine lebhafte Unterhaltung zu einem lebendigen Ausdruck, zu einer gewissen ganz natürlichen und nicht störenden Beweglichkeit ihrer Gesichtszüge gekommen ist. Bringt der Zufall das nicht, so muß der Maler eine solche durch Unterhaltung herbeiführen (ohne daß das Modell diese Absicht merkt), und dann die Züge des Gesichts studieren und seinem Gedächtnis einprägen, welche Art des Ausdrucks ihm am besten und geeignetsten für die Persönlichkeit erschienen ist.

ZUSATZ ZUM ACHTEN ABSCHNITT.

EINZELNE RATSCHLÄGE FÜR PORTRÄTMALER.

§ 40. DER MALER UND SEIN MODELL.

Es ist also notwendig für den Porträtmaler, immer auf dies eine, in seinem Gedächtnis ruhende Bild bei der Ausführung zurückzugreifen. In gewisser Beziehung also aus dem Gedächtnis zu malen, — aber niemals, ohne die Natur dabei zu haben, ohne diese gewissermaßen auf jenes Bild im Gedächtnis hin immer von neuem zu studieren. Für jeden Maler aber ist wünschenswert, für den Anfänger in ganz besonderer Weise, das Gesicht seines Modells nicht mit erschlafften Zügen, sondern belebt vor sich zu sehen, so lange wie irgend möglich.

Das beste Mittel hierzu ist zweifellos, daß der Maler sich auch während der Arbeit mit seinem Modell unterhält. Gelingt ihm der Zweck seiner Unterhaltung, so wird er dabei zu gleicher Zeit sehr angestrengt und mit Erfolg arbeiten.

Ist eine solche Unterhaltung dem Maler unmöglich, so wird es am besten sein, jemanden hinter dem Maler aufzustellen, der bekannt mit dem Modell, die Unterhaltung in der soeben angegebenen Weise führt. Dies hat den Vorteil, daß die Richtung des Modells von selbst dem Maler zugewendet bleibt. Das Auge des Modells kann ja auch so nicht immer auf denselben Punkt geheftet sein, ein Wort des Malers lenkt es mit Leichtigkeit auf ihn selbst.

Wenn das Porträt den Beschauer nicht ansieht, so ist der Unterhaltende natürlich so zu stellen, daß das Auge des Porträtierten dieselbe Richtung nimmt, die im Porträt wiedergegeben werden soll.

Das Vorlesen zu diesem Zweck bringt leicht, wenn es nicht eine sehr geistreiche und dabei doch leichte Lektüre ist, einen gewissen nachdenkenden und gesammelten Ausdruck hervor, der meist traurig, wenigstens beschaulich erscheint und nur bei wenigen Personen der gewöhnliche sein wird. Dagegen ist das Vorlesen ein vortreffliches Mittel zur Unterhaltung des Modells, wenn an irgend etwas anderem, außer dem Gesicht gemalt wird[1]). In einem Porträtbilde mit mehreren Figuren wird der Maler, wie bei der Stellung, so auch in Beziehung auf den Blick, die Wendung des Auges, Verschiedenheit eintreten lassen. Das Gegenteil von beiden würde leicht einen lächerlichen, ja sogar unangenehmen Eindruck hervorbringen. Wie bei den verschiedenen Ansichten, wird auch beim Blick dem Ermessen des Malers überlassen bleiben müssen, für welchen Kopf es vorteilhafter ist, daß das Auge den Beschauer ansieht oder anderswohin gewendet ist. Sollte keines der angegebenen Mittel, den Ausdruck des Modells lebendig zu erhalten, dem Maler zu Gebote stehen und ihm die Fähigkeit abgehen, aus dem Gedächtnis das Mangelnde zu ersetzen, so bleibt natürlich nur übrig, den Augenblick abzuwarten, wo das Modell einen, mit den übrigen Partien übereinstimmenden Ausdruck hat, und sich unterdessen mit andern Partien zu beschäftigen.

Alle diese einzelnen Beobachtungen und Bemerkungen können den Anfänger, wenn er sie verständig verwendet, viel sonst vorlorene Arbeit resp. viel Erfahrung, die erst durch mißlungene Arbeiten gemacht werden müßte, ersparen.

Ein talentvoller und geschickter Künstler bedarf aller dieser Bemerkungen nicht, er ordnet ein Porträt, wie es ihm passend erscheint. Für ihn handelt es sich dann nur um die vortreffliche

---

[1]) Wenn auf einem Bilde mehrere Personen dargestellt sind, so muß Veränderung und Wechsel der Stellungen und Ansichten eintreten, auch Verkürzungen. Nur muß das alles die Grenzen des Passenden für den Charakter der Persönlichkeit niemals überschreiten. In allen übrigen Bildern, welche keine Portraits sind, ist alles, — Bewegung, Beleuchtung, dem Maler und seiner Auffassung vom Gegenstand überlassen. Jede Bewegung, die charakteristisch für die dargestellte Situation oder Handlung ist, jede Ansicht, volles Licht, Abtönung, Halbschatten, Schatten kann er anwenden und dadurch hervorheben oder unterordnen, was und wie es ihm gut dünkt. Nur muß alles durch etwas im Bilde Befindliches motiviert und verständlich gemacht werden.

Ausführung desselben. Für den Anfänger möge aber in dieser Beziehung noch bemerkt werden, daß für ein Porträt zu starke Verkürzungen, wie des Kopfes, so auch der Glieder sehr ungünstig wirken. Mehr noch, wenn eine Stellung eine Beschäftigung oder Arbeit darstellen sollte, die eine anhaltende Bewegung der Arme, des Leibes oder der Beine, überhaupt irgend eine starke und momentane Bewegung erfordert. Die nicht zu umgehende Unbeweglichkeit einer gemalten Figur kann sehr unangenehm mit dieser Bewegung kontrastieren. Soll bei der Darstellung einer Person jedoch an eine Tätigkeit erinnert werden, welche ihren Stand oder ihr Gewerbe bezeichnet, so kann man ein Werkzug, die Instrumente, die in einer Wissenschaft, Kunst oder einem Handwerk gebraucht werden, sehen lassen, sie der Person in die Hand geben, aber so, daß sie nicht tätig damit ist, sondern sie ruhig hält.

Zur Erleichterung der Ausführung und auch, um dem Modell Zeit zu sparen, werden vielfach photographische Aufnahmen gute Dienste leisten. Der Maler kann dabei mehrere Ansichten nebeneinander in Vergleich ziehen und diejenige wählen, die für das Modell am günstigsten erscheint.

NACHBILDUNG VON MÄNGELN UND FEHLERN DER FORM UND FARBE.

Wie schon vorher geschehen, ist der angehende Porträtmaler ganz besonders davor zu warnen, daß er die Einzelheiten von Fehlern der Haut und körperlichen Mängeln in der Nachbildung übertreibt, Runzeln, Pockennarben, Warzen, Leberflecke u. dgl. m. zu sehr hervortreten läßt. Er soll beachten, daß alle diese Dinge in der scharfen Beleuchtung des Ateliers, die für die Formenwiedergabe so vorteilhaft ist, auch viel schärfer hervortreten, weit mehr bemerkbar sind, als sonst im Leben. Außerdem sieht der Maler das alles viel schärfer an, richtet soviel ausschließlicher seine Aufmerksamkeit darauf, als dies sonst geschieht, daß der Anfänger immer die Neigung hat, diese Dinge zu übertreiben und sie so scharf, hart und trocken nachzuahmen als möglich, weil er ihnen eine größere Bedeutung beilegt als sie haben.

Es ist durchaus nicht nötig und soll keineswegs angeraten werden, etwas fortzulassen, was die Natur doch hat und was bei ihr zu sehen ist. Das soll alles gemacht werden, aber nur wie es in der Entfernung von ein paar Schritten, wo man den Kopf mit einem Blick vollständig übersehen kann, erscheint. Bei der Ausführung aber soll immer genau die Kraft der Modellierung und der Schatten, die Stärke der dunklen Färbung solcher Stellen mit den übrigen Schattenmassen, Modellierungen und Farbenwirkungen, in denen sich der Charakter der Form ausspricht, verglichen werden. So wenig jemandem in seinem Porträt geschmeichelt werden soll, so wird es doch nur gerecht und der Wahrheit gemäß sein, die Ähnlichkeit nicht durch die Nachahmung der Mängel und Fehler, sondern der charakteristischen Formen herzustellen. Dem angehenden Porträtmaler ist also ganz besonders anzuraten, im Gedächtnis zu behalten, was über diesen Punkt bereits früher gesagt ist.

Dieselbe Mäßigung in der Nachbildung von Mängeln und Unschönheiten der Natur ist dem Porträtmaler erlaubt und zu empfehlen, z. B. wenn bei mageren Personen die beiden großen Halsmuskeln (Sternocleidomastoïdeen) oder die Schlüsselbeine beim Atmen sehr stark hervortreten, oder wenn bei fetten Personen die charakteristische Form fast verschwunden erscheint. Jeder Anfänger mag sich nur immer wiederholen, daß er die Neigung hat, solche Härten und Mängel zu übertreiben. Auch Fehlern der Figur, z. B. schiefen Schultern u. dgl. m. gegenüber mag er sich ebenso verhalten. Niemals aber soll und darf man sich bei diesem Bestreben von der Art der Natur so weit entfernen, daß in dem Bilde alle diese Eigentümlichkeiten der dargestellten Persönlichkeit nicht auch zu erkennen wären. Die Nachbildung soll nur auf das richtige Maß gestellt werden, zumal vorübergehenden und veränderlichen Fehlern und Mängeln gegenüber. — Dasselbe was bisher von der Form gesagt ist, gilt auch von der Farbe, so weit diese nicht eben für die Eigentümlichkeit der darzustellenden Person charakteristisch ist. Es kann demnach z. B. die übermäßig gelbe Färbung eines Halses gemildert werden, aber gelblich muß sie unter allen Umständen bleiben. Der gute Rat geht im Grunde nur dahin, niemals nach der Seite des Fehlers, des Unschönen hin zu übertreiben.

DIE ANORDNUNG UND STELLUNG DER ARME UND HÄNDE

in einem Porträt muß leicht, geschmeidig, natürlich erscheinen und alle nur mögliche Grazie entwickeln. Man muß schon früher, wie dies auch bereits bei Besprechung der notwendigen Vorstudien S. 129 geschehen ist, eine gute Kenntnis der Formen dieser Teile sich angeeignet haben, ebenso durch eingehende Studien der Form und Farbe nach guten und schönen Modellen, die man hat erlangen können, sich eine Vorstellung von der eigentlichen und schönen Form dieser Partien erworben haben. Dann wird es nicht zu schwer werden, auch bei Mängeln in der Natur zu unterscheiden, was notwendig und bleibend sein muß, und was veränderlich und der Milderung fähig ist. Kann man sich dazu ein anderes Modell von ähnlicher Gestalt und Farbe, aber besseren Formen verschaffen, so kann man dies sehr wohl zur Vollendung gebrauchen und dadurch zugleich dem Porträtierten einige Sitzungen ersparen. Aber hierbei ist sehr zu beachten, daß alle diese Teile, Hals, Brust, Arme, Hände, wie verschiedenartig gefärbt sie auch erscheinen, immer mit dem Kolorit des Kopfes in Harmonie sind, und daß ein gewisser Zusammenhang der Lokaltöne immer vorhanden ist. Wollte man Brust, Arme usw. einer blonden, zart gefärbten Natur an den Kopf einer Brünette malen, oder umgekehrt, so würde die Unwahrheit und Unmöglichkeit einer solchen Verbindung selbst dem ungeübtesten Auge einleuchtend sein.

Schon früher ist erwähnt, daß die Behandlung der Farbe bei allen diesen Partien dieselbe ist, wie beim Kopf, etwas dreister, mit stärkerem Farbenauftrag in den Lichtmassen, mit einer geringeren Abwechslung der Töne, schon beim Aufsetzen der Palette. Je größer die zu malenden Partien sind, umso größere Pinsel nehme man dazu, lieber etwas zu groß als zu klein, da die Farbe dick aufgetragen werden muß.

DIE KLEIDUNG

verlangt, zumal in einem größeren Porträt, eine ganz besondere Aufmerksamkeit und Beachtung. Sie darf dem Alter, dem

Stande, der Sitte und Schicklichkeit nicht entgegen und muß dem Ausdruck und Kolorit des Modells günstig sein. Bei freien Darstellungen kann man das bestimmte Kostüm einer Zeit, eines Volkes oder auch ein ganz phantastisches, freies wählen, wie es dem Maler für die betreffende Natur oder in malerischer Beziehung am wünschenswertesten und interessantesten erscheint. — Beim wirklichen Porträt ist nicht dasselbe Maß von Freiheit in dieser Beziehung vorhanden, immer aber doch noch ein genügender Spielraum für die Vorstellung des Künstlers. Selbst beim männlichen Porträt stehen Hausrock, Rock, Überrock, Mantel, Pelz in all den Farben und Stoffen, welche die Sitte erlaubt oder die der Gewohnheit der Persönlichkeit entsprechen, dem Maler zur Verfügung. Die Kleidung der Frauen bietet eine noch bei weitem größere Auswahl und die Mode unserer Zeit eine große Freiheit, dies oder jenes hinzuzufügen oder fort zu lassen. So gut nun auch Frauen sich auf die Toilette verstehen, noch viel besser muß der Maler das verstehen, was einem Bilde gut und vorteilhaft ist, und seine Meinung muß auch die entscheidende auf diesem Felde bleiben.

Die Wahl der Farben wird sich nach dem Charakter und dem Kolorit des zu Malenden richten. Dunkle Farben und vor allem Schwarz machen einen einfacheren, ernsteren und selbst vornehmeren Eindruck in Verbindung mit der Färbung und Haltung des Hintergrundes, als lichtere oder brillante Farben. Diese geben dem Bilde einen heiteren oder reichen und eben dadurch gelegentlich auch vornehmen Eindruck, aber immer nur im Zusammenhang und Harmonie mit allen übrigen und also auch mit dem Hintergrunde. — Ein blühendes und frisches Kolorit wird durch milde Farben gehoben, ein einförmiges, bleiches wiederum durch tiefe, auch durch brillante aber zugleich tiefe Farben, Rot, Braun, Nelkenfarbe, Braunviolett u. dgl. m. Weiß kann je nach dem Stoff allen Koloriten günstig sein, vielleicht nur das harte Weiß des Kanevas ausgenommen. Besonders günstig wirken sehr oft durchsichtige Stoffe: Krepp, Gaze, Musselin. Überall, namentlich aber bei sehr dunkeln Farben der Kleidung, ist ein wenig Weiß am Rande, von angesetzter Spitze oder von Leinenzeug darunterherrührend, sehr vorteilhaft.

Daß nächst dem Charakter des Gesichts, die großen Massen der Gewandfarben in Verbindung mit der farbigen oder einfachen Haltung des Hintergrundes dem ganzen Bilde ein bestimmtes Gepräge, einen bestimmten Ausdruck geben können und geben, daß dasselbe dadurch einen einfachen oder reichen, einen heiteren oder ernsten, einen schlichten oder vornehmen Eindruck machen kann, wird jedermann empfinden. — Bestimmte Regeln lassen sich am allerwenigsten hierfür geben. Die Betrachtung und Prüfung guter Gemälde auf die hier gegebenen Bemerkungen hin und vor allem aufmerksame Beobachtung der Natur, im allgemeinen und im einzelnen auf diese Wirkungen hin, wird das beste Hilfsmittel für den angehenden Künstler sein, die gegebenen Ratschläge zu verstehen, seine Vorstellungen zu regeln und zu ordnen, und sich seiner Empfindungen in dieser Beziehung bewußt zu werden.

EINTEILUNG DER ARBEIT.

Die Eigenart der Ölmalerei macht es notwendig, daß mindestens die zusammengehörigen Partien eines Bildes (ein Kopf, Arm und Hand, ein Gewand usw.) auch zusammen mit der noch genügend nassen Farbe fertig gemalt werden. Die Vollendung einer solchen Partie in allen Beziehungen verlangt für den Anfänger, daß die Zeit zu dieser Arbeit so lange wie nur irgend möglich ausgedehnt werde. Das Wünschenswerte ist daher z. B., einen Kopf, wenigstens das Gesicht, an einem und demselben Tage anzulegen und fertig zu malen. Das aber ist wenigen Künstlern möglich, einem Anfänger gewiß nicht.

Ist die Jahreszeit kühl und feucht, so kann die Arbeit mit Sicherheit am folgenden Tage ja selbst am dritten fortgesetzt werden. Aber auch hierbei ist Vorsorge notwendig. Gleich nach beendigter Tagesarbeit setzt man das Bild an einen kühlen und dunkeln Ort, wo es keinen Schaden nehmen kann; keinesfalls aber wird es frei aufgehängt, wo es sich um sich selbst bewegen könnte, — der Luftzug macht es nur um so schneller trocknen. — Ferner ist zu beachten, daß alle frisch geriebene Farbe sich länger naß erhält, als die schon vor längerer Zeit geriebene. Die Verschiedenheit der Farben in bezug auf das Trocknen ist vorn angegeben. Es ist für diesen Fall sehr vor-

teilhaft, wenigstens die schnell trocknenden Farben an jedem Tage frisch aufzusetzen, auch wenn man die Palette ebenfalls an dem kühlen und dunkeln Ort aufbewahrt. Außerdem bleibt gelegentlich einem Maler die Farbe auf dem Bilde noch einmal so lange naß, als dem andern, was wohl seinen Grund in der Art der Behandlung und Farbe hat[1]).

Für den geübteren Maler wird diese Vorsicht ausreichen, dem wenig Geübten wird eine stückweise Übermalung eines Kopfes auch in der kälteren Jahreszeit der sichere Weg sein. Dabei handelt es sich dann um die passenden Stellen, wo eine Tagesarbeit aufzuhören hat.

Man muß vermeiden, dies in der Mitte einer großen Partie zu tun, z. B. einer unverkürzten Wange. An dieser Stelle kann man es nur tun, wenn zufällig dort viel schwer trocknende Farbe (Krapplack, Zinnober) gebraucht ist, die unter allen Umständen naß bleibt. Im allgemeinen ist folgende Einteilung der Arbeit anzuraten:

Erster Tag: Die erste Anlage der Schatten und Dunkelheiten und dann die möglichst vollendete Malerei der Stirn, so daß an den Schläfen oberhalb des Jochbeins, an den Augenbrauen und bei der Nasenwurzel aufzuhören ist. Besser noch, wenn auch schon an diesem Tage die Partien oben um das Auge bis zu den Augenwimpern gemalt werden.

Zweiter Tag: Von den Augenwimpern ab das Innere der Augen, dann die Partie im Licht darunter und die ganze Lichtseite des Kopfes, Wange, Nase, Mundpartie, Kinn bis zu dem Ansatz des Halses, wo immer irgendeine durch einen Schatten oder Halbton gebildete natürliche Linie zu sehen ist.

Dritter Tag: Bei dem Unterteil der Wange, um den Mund herum und bei der Kinnpartie sind die Lichter nur im Zusammenhang mit den Halbtönen bis in die Schatten zu malen. Ist dem-

---

[1]) Anmerkung. Hier sei auch auf die Natur der Leinwandgrundierung aufmerksam gemacht. Auf ölgrundierter Leinwand oder auf Holztafel wird die Ölfarbe länger naß bleiben als auf sog. Kreidegrund, der aufsaugend wirkt. Zum längern Naßhalten für Malereien wenden Künstler neuerer Zeit langsam trocknende Mittel an, wie Zugabe von Copaiva-Öl, Nelkenöl oder ähnlichen. Nur möge man sich vor allzureichlichem Gebrauch solcher Mittel in acht nehmen. Der Anfänger vermeide sie ganz und gar.

nach am vorigen Tag hierbei an der Vollendung etwas übrig geblieben, so ist das jedenfalls zuerst nachzuholen und dann die Schattenseite vom Auge an abwärts und die Augäpfel fertig zu malen. — Diese, sowie die Haare, die Ohren können ja auch an einem vierten Tag gemalt werden.

Die Art des Arbeitens, die Verbindung mit den anliegenden Partien ist vorn beschrieben. Hier nur noch dies: Für den Zweck der Verbindung der Farbe von einem Tage zum andern läßt man den Farbenauftrag nach der Grenze hin, wo man aufhört, immer dünner werden, so daß die Farbe zuletzt nur eben aufgerieben erscheint. Will man dann außerdem ganz besonders vorsichtig sein, so nimmt man mit einem straffen aber doch weichen Pinsel ganz wenig reines Öl und übergeht damit ganz dünn, kaum merklich, den Rand der Malerei und verreibt auch dies noch sorgfältig mit der Fingerspitze nach außen, immer so wenig Öl, wie möglich, damit nicht später die Stelle nachgelbt. Dann wird der letzte Rand der Malerei wenigstens sicher für den folgenden Tag naß bleiben, da schon die dünner aufgetragene Farbe dies begünstigt. Man kann auch dies ganz wenige Öl gleich mit der Farbe vermischt haben, um die letzten ganz dünn aufzutragenden Ränder der Farbe zu machen.

Wünschenswert bleibt also immer, ohne Absätze im Zusammenhang zu arbeiten, und bei kühler Jahreszeit und Zuhilfenahme der schwer trocknenden Farben kann man das auch ganz gut. Für einen Anfänger aber ist das Notwendigste: Alles so gut zu machen, als es ihm irgend möglich ist, und deshalb lieber stückweise in der angegebenen Art dies notwendigste Ziel erreichen zu suchen, ja auch im Anfang selbst einen trocken gewordenen Ansatz der Farbe nicht zu scheuen oder einige andere Übelstände, welche sich gelegentlich einstellen werden; so das mögliche Einschlagen trocken gewordener Stellen, was die Farbe stumpf und grau erscheinen läßt und der herzustellenden Gleichartigkeit des Tons sehr im Wege ist. Ebenso ist auch das Arbeiten mit eben derselben Palette ein nicht zu unterschätzender Vorteil hierfür. Aber da niemand in der Kunst weiter kommen kann, außer wenn er alles so gut macht, wie ihm nur irgend möglich, so muß dies zunächst erstrebt werden.

Für die Arbeit in warmer Jahreszeit ist mit verdoppelter Aufmerksamkeit zu befolgen, was vorher in dieser Beziehung angeraten ist, namentlich der Rat, jedesmal die Grenzen der Malerei mit etwas reinem Öl in der angegebenen Weise ganz leicht anzuwischen, nicht anzufeuchten. — Man kann also niemals zu wenig Öl dazu nehmen.

Ganz ebenso verfährt man bei allen Gegenständen und Partien, die man übergehen und mit dem Ganzen verbinden will: bei Haaren, Gewändern, dem Grunde u. dgl. m. Bei sehr reinem Weiß, sehr hellen, zarten und kalten Farben muß man besonders vorsichtig mit dem Öl in den hellsten Partien sein, damit keine Flecken entstehen. Mischungen aus Krapplack oder echtem Ultramarin bleiben immer sehr lange naß und ist dabei diese Vorsicht unnötig.

Zu solchem Anreiben der Grenzen, sowie zum Anreiben der ganzen Stelle oder Partie, die man übermalen will, ist der Kopaivabalsam dem Öl vorzuziehen. Er trocknet sehr langsam und vermindert die Besorgnis vor Flecken, die durch das Anreiben entstehen könnten. Immer aber muß eine jede derartige Anreibung so dünn wie möglich gemacht werden.

Töne, zu denen Trockenfirnis genommen ist, werden andern Tags fast immer trocken sein. Wo man dies also nicht wünscht, muß man anfangs auch die schwer trocknenden Farben ohne oder mit so wenig Trockenfirnis gebrauchen, daß sie im Trockenwerden nur den andern Farben gleich kommen. Solche Töne mit Trockenfirnis muß man nach den Rändern besonders sanft verlaufen lassen, wenn nicht Erhöhungen und Krusten entstehen sollen. Daß alle stark mit Trockenfirnis versetzte Farbe nicht einschlägt, ist schon früher bemerkt.

Daß übrigens, wenn die Übermalung des Kopfes beendet ist, sich sogleich die der übrigen Fleischpartien anschließen muß, ist schon früher bemerkt. In einem weiblichen Bildnis wird Hals und Busen immer zusammen an einem Tage gemalt werden müssen. Die Einheit der Farbe solcher Partien ist in keiner andern Weise herzustellen. Dies würde demnach am vierten Arbeitstage zu geschehen haben. Am fünften, wenn ein Arm und eine Hand auf dem Bilde zu malen sind, und dann

so weiter. Alles in der Art und Weise, die vorne gelehrt ist, und mit den Vorsichtsmaßregeln, die hier mitgeteilt sind.

All die Sorge wegen des Naßbleibens der Farbe auf mehrere Tage fällt fort, sowie man sich statt des Kremnitzerweiß des Zinkweiß bedient, das selbst eine Reihe von Tagen naß bleibt und andere damit vermischte Farben naß erhält. Solange das Naßbleiben der Farbe ein größerer Vorteil für das Gelingen der Arbeit ist, als das Trockenwerden, solange wird man sich mit Vorteil dieses Zinkweißes bedienen, bei dem neben wünschenswerten Eigenschaften (s. S. 41) nur das sehr schwere Trockenwerden, die etwas schleimige Zähigkeit und eine geringere Leuchtkraft als Nachteile angeführt werden müssen.

So wie nur erst ein angehender Maler sich genügende Kenntnisse erworben hat, seine Leistungen vollkommener, seine Erfahrungen über die Farben reicher geworden sind, so wird er sich eine Art und Weise der Behandlung der Farbe auswählen können, die in diesem oder jenem Stück von dem vorher angeratenen abweicht. Jemand, der an einem Tage imstande ist, ein Gesicht gut und genügend zu übermalen, was so viel heißt, als vollenden, der kann ohne Sorge das erneute Aufsetzen der hellsten Lichter und der tiefsten Drucker auf den folgenden Tag versparen. Ebenso das ganze Innere des Auges, Augapfel und Iris, die Ausführung des Mundes; abgesehen von den Partien, die selbstverständlich einem folgenden Tage vorbehalten bleiben können. In welcher Weise, mit welchen Mitteln auch ein Maler seine Arbeit beginnen und fortführen mag, die zwei Punkte, auf die sich seine volle Aufmerksamkeit zu richten und die er während der Arbeit festzuhalten hat, müssen immer die sein: Zuerst auf die Gesamtwirkung in Farbe, Modellierung, Licht und Schatten, dann auf die Vertiefung und Vollendung in allen diesen Beziehungen bis in das Einzelnste hinein hinzuarbeiten.

NEUNTER ABSCHNITT.

VON DEN LASUREN UND RETUSCHEN.

§ 41. VON DEN LASUREN.

Im eigentlichen Sinn nennt man Lasur den dünnen, durchsichtigen und gleichförmig aufgetragenen Überzug einer Farbe über ganz trockene Teile eines Gemäldes, welche in bezug auf Zeichnung, Modellierung und Wirkung im ganzen und in allen Einzelheiten hinreichend fertig gelten können. Es fehlt diesen Partien nur noch eine Änderung in ihrem Gesamtton, um sie je nach der Empfindung und Absicht des Künstlers vollständig harmonisch mit allen übrigen Teilen des Gemäldes herzustellen.

Man ändert also mit diesen Lasuren den Ton der Farbe in den betreffenden Teilen der Gemälde in der verschiedenartigsten Weise, ohne daß die darunter befindliche Malerei oder irgendein Detail derselben verloren geht; mag man nun damit der Partie nur mehr Kraft geben, sie kälter oder wärmer machen oder den Lokalton brillanter, milder, in einem andern Farbenton herstellen wollen.

Alle diese Veränderungen macht man nur mit durchsichtigen Farben, welche man sehr dünn und durchschnittlich gleichmäßig aufträgt. Man verfährt gewissermaßen mit der Ölfarbe, wie in der Aquarellmalerei beim Tuschen. Man verändert damit nur den Farbenton, sieht aber alle Ausführung in Zeichnung und Modellierung durch die durchsichtige Farbe durch. Wesentlich ändern kann man an der Ausführung aller Einzelheiten nicht mehr durch die Lasur. Wohl aber kann man durch dieselbe die Modellierung und Haltung sowohl in den Massen, wie in den Details verstärken, indem man den Ton der Dunkelheit

entweder durch etwas stärkeren Auftrag der lasierenden Farbe oder durch Zusatz anderer, dunklerer, durchsichtiger Farben tiefer und kräftiger herstellt.

Das Verfahren des Lasierens ist in der Ölmalerei von allem Anfang an stets zur Hervorbringung brillanter, schöner Farben und schöner, harmonisch gestimmter Farbenwirkungen angewendet und benutzt worden. Zuerst von alten Malerschulen, namentlich von den alten Niederländern, vorzugsweise um schöne und tiefe Farben herzustellen, später ganz besonders von den Venetianern, die damit bewundernswürdig harmonisch schöne Farbenwirkungen hervorgebracht haben. Die Schönheit und Tiefe der Farbe, dieser eigentümliche Reiz der Ölmalerei, kommt durch dies Verfahren am vollkommensten zur Erscheinung. Nur muß es stets mit Verständnis und Kenntnis, in nicht zu starker Weise und nicht zu ausgedehnt angewendet werden, weil es sonst leicht den Gegenständen ein unnatürliches, unkörperliches und glasiges Aussehen gibt.

Die durchsichtigen, körperlosen Farben sind am geeignetsten für die Lasur. Mithin: 1. Die Lacke, vor allem die aus Krapp angefertigten roten Lacke, also auch Laque Robert u. a. m. — 2. Das Ultramarin, der Kobalt. — 3. Alle von Natur durchsichtigen schwarzen Farben. — 4. Der gebrannte Venetianische Lack, oder der gebrannte Karmin für die stärksten Drucker, oder überhaupt tiefe Färbungen. — 5. Das Berlinerblau. — 6. Die gebrannte Terra di Siena. — 7. Asphalt und die Mumie. — 8. Die Kasseler Erde (aber nur sehr selten, da sie sehr nachdunkelt). — 9. Das gebrannte Preußischbraun. — 10. Gebrannte grüne Erde. — 11. Das Indischgelb. — 12. Der krystallisierte Grünspan (der aber nur in sehr seltenen Fällen zu gebrauchen ist).

Indessen ist alle Ölfarbe bis zu einem gewissen Grade durchsichtig mit Ausnahme einiger ganz deckender, wie Kadmium, Neapelgelb, Zinnober, Englischrot, Caput mortuum, Kernschwarz, Korkschwarz, grüner Zinnober und diesen ähnliche. Deshalb kann man sehr wohl auch mit anderen Farben, wie z. B. einigen Ockern lasieren an allen Stellen, wo das Indischgelb zu brillant und erst durch Zusatz von Rot zu mildern sein würde. Immer aber ist notwendig:

Daß die lasierende Farbe entschieden dunkler ist als die zu lasierende Partie.

Das Verfahren beim Lasieren ist folgendes: Zuerst reibt man die betreffende Partie mit einem der erprobten (in der ersten Abteilung angeführten) Retuschier- oder Malmittel ganz leicht und fast unmerklich an. Dadurch wird 1. die mehr oder weniger eingeschlagene Malerei für das Auge wieder hergestellt, wie sie wirklich gemalt ist; 2. verbindet sich die nur sehr dünn aufgetragene Farbe der Lasur fester mit der darunter befindlichen. Außerdem bedürfen fast alle Lasurfarben eines Zusatzes von Trockenfirnis und wenn die Lasur sehr dünn sein soll, eines geringen Zusatzes von dem zum Anwischen gebrauchten Malmittel. Immer hierbei, wie zum Anwischen, so wenig als möglich. Zu sehr lichten und zugleich reinen und kalten Tönen ist statt des Trockenfirnis und Malmittels, das gebleichte Mohnöl zu nehmen, da jene doch immer etwas gelb, ja sogar bräunlich färben. Damit dieser ganz geringe Zusatz eines dieser Mittel recht gleichmäßig unter die Farbe verteilt wird, ist es gut, ihn mit dem Spachtel auf der Palette an einer ganz reinen Stelle mit der Farbe zu vermischen. Danach bringt man mit einem weichen, gut zusammenhaltenden Borst- oder Marderpinsel die Farbe in möglichst gleichartiger Dicke und mit gleichartiger Pinselführung auf die Stelle des Bildes, wo sie hinkommen soll. Die Behandlung der Lasur muß so sein, daß selbst der Sachverständige dieselbe nur an der Wirkung, der Laie sie gar nicht als einen über die eigentliche Malerei gebrachten Überzug einer besonderen Farbe erkennt.

Alles, was für eine Lasur vorbereitet werden soll, muß, wie schon bemerkt ist, gut getrocknet und vollkommen fertig in der Modellierung und Haltung sein, aber heller, als es nachher erscheinen soll. Die Lichtmassen sind so breit zu halten, als es die Form erlaubt, und bei sehr hellen und reinen Farben kann man in den hellsten Lichtern bis zum reinen Weiß, je nach dem Farbenton mit etwas mehr oder weniger Gelb gemischt, gehen.

Man lasiert danach ebensowohl mit einer der durchsichtigen Farben als mit einer Mischung mehrerer und kann

mit derselben Farbe auf verschieden gefärbten Unterlagen die mannigfaltigsten Farbenwirkungen hervorbringen, wie umgekehrt auf derselben Unterlage durch die verschiedenen lasierenden Farben. Z. B.: Ein in der beschriebenen Weise fertig gemaltes grünes Gewand, das aber etwas zu grün erscheint, wird durch eine ganz leichte Lasur von hellem roten Lack und zwar je nach der Dicke dieser Lasur eine milde grüne Färbung bekommen. Dieselbe Lasur über ein sehr hell in den Lichtern gemaltes graues Gewand wird dies in einem rosavioletten Ton erscheinen lassen. Über dasselbe graue Gewand eine leichte Lasur des purpurfarbigen Lacks wird es intensiv violett färben. Eine Lasur von Kobalt oder Berliner Blau wird es blau erscheinen lassen, usw. Bei keiner Technik der Ölmalerei ist die Erfahrung und Überlegung notwendiger als bei der Lasur. Hier kann nur auf die außerordentliche Mannigfaltigkeit des durch sie Erreichbaren aufmerksam gemacht werden, die nicht nur auf die Verstärkung der farbigen Wirkung ins brillante, sondern auch auf die Milderung der Farbe sich erstreckt. So wird z. B. ein zinnoberrotes Gewand durch eine ganz leichte, dem Auge des Beschauers gar nicht bemerkbare Lasur von Elfenbeinschwarz, das Gewand immer noch zinnoberrot, aber milder erscheinen lassen.

Auch die allerdünnste Lasur bringt eine Änderung des Tons hervor, selbst wenn man sie mit Seide oder Seidenpapier abwischt (frottiert). Ein Verfahren, das gelegentlich bei Gegenständen mit rauher Oberfläche sehr wirksam sein kann, indem in den kleinen Vertiefungen der Malerei die Farbe der Lasur dann doch stehen bleibt.

Durch die Lasur erhält aber auch ein Gewand einen sehr einheitlichen Farbenton. Damit aber diese sehr wünschenswerte Wirkung nicht zu stark wird und die stoffliche, körperliche Erscheinung des Gegenstandes zu sehr beeinträchtigt, ist notwendig: Entweder, daß in der Vorbereitung die Töne des Lichts, des Übergangstons, des Schattens genügend verschieden und stark getrennt sind durch kontrastierende wärmere und kältere Töne, — oder man fügt beim Lasieren für die Halbtöne kalte Farben (Kobalt, Ultramarin, Berliner Blau, Blauschwarz) und für die Schatten wärmere (Beinschwarz, Asphalt, Kasseler Braun, gebrannte Terra di Siena), für die tiefsten Drucker immer

die wärmsten Töne hinzu. Mit diesen verschiedenen Tönen kann man auch die Wirkung im ganzen und einzelnen (also z. B. einzelner Falten) verstärken, aber niemals durch eine Lasur die Zeichnung tatsächlich verändern.

Das Gewand ist fast ausschließlich als Beispiel für die Lasuren genommen worden, weil sich das Wesen der Lasur am besten dabei durch Worte erklären läßt. Alle anderen Partien und Gegenstände eines Gemäldes sind für die Lasur ebenso geeignet, wenn sie, fertig gezeichnet und modelliert, im Ton geändert, namentlich tiefer, kräftiger oder brillanter in Farbe und Dunkelheit werden sollen. Alle Vertiefungen der Architektur, der Felsen, Bäume, ferner dunkles Haar, schönes, poliertes Hausgerät, Metalle, Waffen, alle Schattenpartien dunkler und heller Lokalfarben eignen sich, lasiert zu werden. Auch wohl die Schatten des Fleisches, sehr selten die reinen, hell beleuchteten Lichtpartien desselben (beim Porträt hiervon wohl fast garnichts) eignen sich zum Lasieren in der angeführten Weise. In den Beiwerken und in dunkeln, sowie in hellen Hintergründen wird man lasierend meist am besten die erwünschte und beabsichtigte Stimmung erreichen können. In figurenreichen Bildern kann man selbst ganze Figuren und Partien oft am einfachsten und leichtesten in Harmonie bringen durch verschiedenartige Lasuren, die über Licht und Schatten gehen, entweder mit den selben oder verschiedenen Farbentönen. So können z. B. Fleischpartien durch einen ganz dünnen, nicht bemerkbaren Überzug von Kobalt im Lokalton zarter, in der Wirkung milder und abgetönter gestimmt werden. Ganz besonders müssen alle Lasuren sehr dünn aufgetragen werden und man hat sehr darauf zu achten, daß die Bilder durch die Lasur nicht etwa ein glasiges oder speckiges Aussehen bekommen. Ist das doch der Fall, so muß man auch wieder mit deckenderen Tönen hineinmalen.

Befriedigt der durch die Lasur erlangte Ton nicht, so kann man gleich mit einer andern Farbe, durch die man den gewünschten Ton zu erhalten glaubt, lasierend hineinzumalen versuchen. Dazu gehört aber schon viel technische Geschicklichkeit. Hierbei und auch sonst kann man versuchen, mit einem weichen, elastischen Borstpinsel oder einem Vertreiber die Farbe gleichmäßig zu vertupfen. Man könnte auch versuchen, über die

ganz trockene erste Lasur eine zweite, dann allerdings mit noch durchsichtigerer Farbe, zu legen. Im allgemeinen ist aber davon wegen des unkörperlichen, glasigen Aussehens und wegen des Nachdunkelns abzuraten. Da zu der verhältnismäßig geringen Masse der Lasurfarben doch immer mehr Öl oder Trockenöl genommen wird, als sonst geschieht, könnte die Lasur mit der Zeit immer mehr nachschwärzen.

Ist eine Lasur mißglückt, so nimmt man sie am besten fort. Man darf aber die Lasur, die man wieder wegnehmen will, nicht lange Zeit stehen lassen, sonst läßt sie sich ohne Beschädigung des Gemäldes nicht wieder entfernen, weil sie entweder schon zu trocken ist oder die darunter befindlichen Farben sich gewissermaßen erweicht und mit der Lasur verbunden haben. Man muß sich durchschnittlich nach einer halben oder spätestens ganzen Stunde entschließen, besonders wenn man Farben gebraucht, die viel Trockenöl erfordert haben.

Um eine Lasur wegzunehmen, mit welcher man unzufrieden ist, rolle man mit der flachen Hand geriebene Brotkrume darüber; und wenn man befürchtet, daß die Brotkrume, wenn sie weiter rollt, sich an andere frisch gemalte Stellen anhängen möchte, so gibt man dem Gemälde, um das zu vermeiden, die dazu nötige Neigung, so daß die Krumen unmittelbar auf die Erde oder auf eine trockne Stelle des Gemäldes fallen. Sieht man, daß die Brotkrume von der abgehobenen Lasur nicht mehr beschmutzt wird, sondern sauber und rein bleibt, so reinigt man vorsichtig die betreffende Stelle und breitet eine neue Lasur darüber, indem man an dem Ton derselben verbessert, was mangelhaft erschienen war und die Änderung nötig gemacht hatte.

Einfacher nimmt man mit kleinen Ballen weicher Baumwolle (Watte) solche Lasuren ab, indem man immer neue, kleine, zusammengeballte Stücke dabei so lange verwendet, bis dieselben ganz rein bleiben. Zieht man dann mit einem weichen Pinsel etwas Öl über die so gereinigte, vorher lasierte Partie und wiederholt das Verfahren mit der Baumwolle, so muß zuletzt die Stelle ganz rein von Farbe und Öl sein. Ratsam ist bei alledem, mit der neuen Lasur einige Zeit zu warten, damit ja nicht die Farbe der unteren Malerei erweicht und wieder löslich wird.

In manchen Fällen wird es sich empfehlen, durch Auflegen eines entsprechend großen Stückes Seidenpapieres das Überflüssige der Lasur zu entfernen und diese Prozedur wenn nötig zu wiederholen. Zu ganz kleinen Partien genügen Stückchen von Zigarettenpapier, um die Farbenschicht abzuheben.

Klare Lüfte und Fernen sind, — wenn überhaupt, — nur mit Kobalt und irgend einem kleinen Zusatz einer andern Farbe zu lasieren. Wenn Meister auch an diesen Stellen durch Lasuren mit andern Farben ganz wundervolle Farbenwirkungen erreichen, so ist derartiges Anfängern auf das entschiedenste abzuraten. Diesen möge auch noch gesagt sein: Daß man niemals durch eine Lasur von helleren und deckenden Farben irgend etwas heller zu machen imstande ist. Ist dies notwendig, so muß man diese Stelle ziemlich dick übermalen (impastieren) und das Untere vollkommen decken, aber nicht lasieren; will man diese Partien später doch noch lasieren, so bereite man sie dazu durch eine Übermalung mit verhältnismäßig um so viel helleren Tönen vor, da die Lasur immer mit dunkleren Tönen gemacht werden muß.

Bei einer solchen Übermalung einer Partie, die man heller machen will, darf man aber doch nicht die Farbe zu dick auftragen, so daß sie sich etwa als ein wirklicher Vorsprung auf der Leinwand dem Auge darstellen könnte: nur so dick, als eben nötig sein wird, das Untere zu decken. Ein zu dünner Auftrag deckender Farben würde die betreffende Stelle nur trüb und nebelicht, dann aber auch lichtlos erscheinen lassen.

Das darf man also nie vergessen, daß, wenn man lasiert, dieses immer mit einem dunkleren Ton geschehen muß, als die Unterlage. Dem darf man niemals zuwider handeln. Daher ist es gut, die Malerei unter der Lasur überhaupt in einem helleren und leuchtenderen Ton zu halten, als den, welchen der Gegenstand eigentlich haben soll, damit, wenn man mit den Retuschen und Lasuren wieder darüber kommt, man das Ganze und die allgemeine Haltung des Gemäldes nicht zu sehr ins Dunkle zieht.

§ 42. VON DEN RETUSCHEN.

Retuschieren nennt man das ganz dünne Übergehen einer Partie in einem Gemälde mit mehr oder weniger durchsichtigen

Farben, in welche dann aber mit mehr oder weniger deckenden Farben hineingemalt wird, um diese Partie in Farbe, Haltung, Wirkung und Form in sich zu vollenden und sie mit dem Ganzen harmonisch zu verbinden. Es ist dies Verfahren nur an der rechten Stelle anzuwenden, wenn die Malerei bis zu einem gewissen Grade fertig und vollendet ist, so daß keine wesentliche Veränderung der Form vorgenommen, sondern sie nur in jeder Beziehung dadurch vollendeter gemacht werden soll. Wie bei jeder Wiedervornahme eines Gemäldes oder einer Partie desselben ist notwendig, daß die Malerei vollkommen getrocknet ist.

Während die Lasur in einem möglichst gleichartigen Überzug von Farbe besteht, der nur hier und da in den Schatten verstärkt wird, braucht die Retusche nicht mit dieser sorgfältigen Gleichartigkeit aufgetragen zu werden, da doch noch hineingemalt wird. Die Lasur verändert den Ton der Farbe und Haltung im Ganzen und verstärkt nur gelegentlich die Zeichnung, die Form. Retusche aber vervollkommnet auch die Zeichnung und ist daher auch anzuwenden, wo man bei beleuchteten und hellen Gegenständen in allen diesen Beziehungen noch zu ändern hat.

Der Ton, mit welchem die Retusche begonnen wird, muß durchsichtig und mindestens eben so dunkel sein als die zu übergehende Partie; aber er braucht nicht aus ganz durchsichtigen Farben allein gemischt zu werden, sondern schon hierzu können weniger durchsichtige Farbentöne mit verwendet werden. Wird dann weiter mit deckenderen oder deckenden Farben hineingemalt, so wird sich das harmonischer und weicher mit dem Übrigen verbinden und nichts Geschnittenes und Hartes haben. Gewissermaßen ist die Retusche eine Art von ganz dünner Übermalung, die aber für die Farbe den Vorteil der transparenten Töne hat, und die die Vollendung der Form, durch die leichtere Technik mit der dünn aufgetragenen Farbe zu zeichnen, im ganzen und einzelnen vollkommener und besser erreichen läßt.

Wie bei der Lasur ist die Malerei ganz dünn und leicht mit Öl oder einem der guten Retuschierfirnisse anzureiben, damit alle eingeschlagenen Stellen verschwinden und die Malerei so zu sehen ist, wie sie wirklich gemalt worden war. Danach

erst läßt sich beurteilen, mit welchen Tönen das Vorhandene zu übergehen sei.

Die Töne solcher Retuschen sind mit großer Aufmerksamkeit zu mischen und werden nicht allein von dem Gegenstand, den man malt, sondern auch von dem Ton bestimmt, den man in der vorhandenen Malerei zu verbessern oder zu verändern hat.

Ist man mit dem vorhandenen Ton zufrieden, was sehr oft der Fall sein kann, so läßt man die betreffende Stelle unberührt oder man legt nur eine ganz leichte Retusche von demselben Ton darüber, so daß der darunter befindliche keine Veränderung dadurch erleidet, und man hat dann doch den Vorteil, die Details, welche man der früheren Malerei hinzufügt, ganz weich und zart malen zu können, ohne den Lokalton, mit dem man zufrieden ist, zu verlieren.

Man läßt also, bald da bald dort, wie es einem gut scheint, die untere Malerei stehen oder durch diese leichte Retusche durchscheinen. Wenn dann der Ton solcher Partien richtig und gut genug ist, so daß man ihn beibehalten will, macht man nur die Details genauer und bestimmter, sowohl durch kräftige Drucker, wie auch durch eine zarte Malerei mit halbdurchsichtigen Tönen, und läßt unberührt, womit man zufrieden ist. Diese Art und Weise ist besonders gut anwendbar in Landschaften, in der Architektur, auch bei Gewandungen, wenn nach Auftrag der ersten Retuschen der Ton die gewünschte Färbung hat. Bei sehr hellen und leuchtenden Partien, wie eine klare Luft, in Lichtpartien des Fleisches, bei denen schon das leichteste Übergehen mit Ölen und Firnissen eigentlich nicht grade wünschenswert ist, muß ein Anfänger auch mit der Retusche doppelt vorsichtig sein. Durch den dünnen Überzug eines halbdurchsichtigen Tons, durch das frische und leichte Hineinmalen alles des zur Vollendung Notwendigen (was durch den Grad von Ausführung, der schon vorhanden ist und der nicht verloren geht, erleichtert wird), durch dies alles wird einem Gemälde ein ganz besonderer Reiz gegeben werden können, aber dazu gehört allerdings schon viel Erfahrung, geübte Augen und eine geschickte Hand.

Nachdem alle Mühe angewendet ist, um möglichst gutes hervorzubringen, und in vieler Beziehung dies auch wirklich

erreicht ist, soll sich die Aufmerksamkeit des Künstlers konzentrieren, einmal auf die Gesamtwirkung in jeder Beziehung, dann auf die lebensvolle Gestaltung der Form in allen Einzelheiten. Die glücklich angewendete Retusche bietet dazu die besten Mittel. Die leichtere Behandlung der Farbe zieht die Aufmerksamkeit nicht von den wichtigen Punkten ab, die Technik ist dazu angetan, die reizvollsten Töne durch den Grad ihrer Durchsichtigkeit hervorzubringen, stets kann die ganze Partie und im Zusammenhang mit allem übrigen im Auge behalten werden, dazu die verhältnismäßige Freiheit, etwas dicker oder nur dünn zu malen, — dies alles sind vortreffliche Mittel, Ausgezeichnetes zu leisten, aber freilich Talent und bereits erlangtes Geschick sind die notwendigen Bedingungen, um damit zu jenem Ziel zu gelangen.

Wenn nun auch nicht alle diese Vorteile dem Anfänger zugänglich sind, so soll er doch darauf aufmerksam gemacht werden, damit er sich jeder Erfahrung, die er nach dieser Seite macht, bewußt werde. Vieles davon wird er sehr bald benutzen können. Er wird leicht den Lokalton ändern und oft durch einen einfachen Überzug durchsichtiger Farbe oder durch wenige Pinselstriche mit derselben einer Partie, einem Gegenstand den Grad von Kraft geben können, der ihn dann von seiner Umgebung klarer und deutlicher hervorhebt. Sorgfältig erwägen und sorgfältig die Wirkung beachten muß man immer, am meisten beim Fleisch, wie überhaupt bei der menschlichen Gestalt. Für die Gesamtwirkung, bei der Landschaft und Architektur wird dies Verfahren durch seine Mannigfaltigkeit in der Anwendung dem Anfänger am zugänglichsten sein. Bei Landschaften bringen die Striche des Borstpinsels und die Ungleichheiten, welche sie zurücklassen, angenehme Zufälligkeiten hervor, die das Auge und das Gefühl eines geschickten Künstlers nicht verachtet. Er benutzt im Gegenteil jedes glückliche Ungefähr, das ein leichter Pinsel unter seinen Händen hervorbringt. Allein man muß schon ordentliche Fortschritte in der Kunst gemacht haben, um mit Verstand von diesen Zufalligkeiten Gebrauch machen zu können; es gehört schon viel Geschicklichkeit dazu, sie absichtlich herbeizuführen.

Die Retuschen verlangen weniger Trockenöl zu den schwer

trocknenden Farben als die Lasuren, denn da man mit mehr oder weniger undurchsichtigen und ihrer Natur nach trocknenden Farben über die Anlage geht, hat man für das Trocknen der Arbeit nichts zu fürchten. Die Erfahrung aber lehrt, daß eine dick und undurchsichtig, also zum starken Auftrag geeignete Farbe auch desto eher zum Trocknen neigt, und daß dagegen eine dünnere und durchsichtigere Farbe umso schwerer trocknet, wenn man nicht Trockenöl hinzusetzt.

Bleiben nach allen Bearbeitungen auf einem Gemälde doch noch einzelne Stellen, die unbefriedigt lassen und die man zu ändern wünscht, so diene hierfür folgendes:

VERFAHREN BEI DEM RETUSCHIEREN VEREINZELTER STELLEN IN ÜBRIGENS BEREITS FERTIGEN GEMÄLDEN, OHNE DADURCH FLECKE ZU VERURSACHEN.

Wenn ein Bild nach einer oder mehreren Übermalungen, Lasuren und Retuschen eingerechnet, fertig und vollkommen trocken ist, so ist doch oft wünschenswert, diese oder jene Stelle zu ändern und zu verbessern: bald um eine Partie, ein schreiendes Licht mehr abzutönen, eine Stelle kräftiger, eine andere frischer oder wärmer, noch eine andere Stelle weniger hart, einen Ton transparenter zu machen, oder eine Stelle kräftiger herauszuheben durch Licht oder Dunkelheit u. dgl. m.; dies alles, bald um einzelnen Partien, bald um der Harmonie des Ganzen oder auch der Zeichnung und Modellierung eine größere Vollendung zu geben. Da ist es nun sehr wünschenswert, wenn man nur grade das zu überarbeiten braucht, was man anders zu haben wünscht, nicht die ganze Partie, obgleich es stets für die Unveränderlichkeit und Dauerhaftigkeit des Bildes das beste sein würde, die ganze Partie gleichmäßig zu übergehen. Dies würde aber eine sehr beträchtliche Arbeit sein, bei der zumal ein Anfänger überdies Gefahr läuft, das, was gut ist, zu zerstören: auch ist niemand sicher, schon Gelungenes noch einmal mit gleich gutem Erfolg übermalen zu können. In keinem Fall aber dürfte man so ohne weiteres diese Verbesserungen oder Veränderungen einzelner Stellen in einer Partie des Bildes vornehmen und auf die trockene Farbe malen. Ganz abgesehen davon, daß der Ton, die Farbe, die Haltung und mithin auch die

Modellierung einer eingeschlagenen Partie, und das sind mehr oder weniger alle Übermalungen, durchaus nicht deutlich zu erkennen sind, so werden in größeren, zusammenhängenden Partien einzeln aufgesetzte Farben immer Flecke. Sie dunkeln sehr merklich, wesentlich und schon in kürzester Zeit nach. Allenfalls können Einzelheiten, die eine geringe Ausdehnung haben und eine freie und charakteristische Pinselführung erfordern, trocken bearbeitet werden, wie z. B. die brillanten Glanzlichter auf Metall, Glas, Stickereien, überhaupt Einzelheiten, sie mögen dunkel oder hell sein.

Schon bei jeder Retusche, d. h. bei leichtem Übergehen mit dünn aufgetragener Farbe, ist das Anreiben mit Öl oder einem der erprobten Malmittel angeraten. Hier bei dem Retuschieren einzelner ganz kleiner Stellen ist es unbedingt notwendig, um jene stark hervortretenden Flecken, die sonst immer entstehen, zu vermeiden.

Es lassen sich hierzu empfehlen: Das gebleichte Mohnöl, der Kopaivabalsam, der für die ätherischen Harzölfarben bestimmte Retuschierfirnis, das Schönfeldsche Malmittel, die Kopallösungen oder aus Mastix bereitete Malmittel. Sie sind alle zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Künstlern zu diesen Zwecken verwendet worden. Wie bereits immer betont ist, darf die Fläche, die damit angerieben wurde, nur eben nicht trocken sein, d. h. es soll so wenig wie möglich davon und dazu verwendet werden. Im übrigen wurden von den verschiedenen Künstlern mit jedem dieser Retuschiermittel seinerzeit gute Erfahrungen in bezug darauf, daß dadurch Retuschen nicht als Flecke hervortreten, gemacht.

Das gebleichte Mohnöl kann als das unschuldigste d. h. am wenigsten schädliche betrachtet werden. Das gebleichte Mohnöl verlangt beim Gebrauch insofern einige Vorsicht, als es, schon an und für sich sehr zähe, dünn aufgetragen sehr bald trocknet. Man darf deshalb immer nur die Partie damit anreiben, an der man unmittelbar gleich arbeiten und malen will. — Überhaupt aber soll man nicht vergessen, daß alle Öle und Harze die Bilder um ein geringes nachgelben machen, und daß man deshalb immer so wenig wie möglich davon verwenden muß. Von Anfang an aber bemerkt man, daß gegen gebleichtes Mohnöl, das

ganz klar ist, alle übrigen Mittel gelblicher sind, ja sogar in das Bräunliche gehen. Heller werden sie nun niemals, und schon danach tut man wohl, die Auswahl unter den verschiedenen Malmitteln zu treffen, d. h. je nach dem Farbenton und der Tiefe der betreffenden Partie.

Vermittels dieser verschiedenen Retuschen und Lasuren kann man ein Gemälde ganz vollenden. Da alle dünnen und durchsichtigen Farben, welche gebraucht werden, schwerer trocknen, so muß man das Gemälde nachher der Luft und dem Tageslicht, auf kurze Zeit sogar der Sonne, wenn sie nicht brennend ist, aussetzen, es aber sorgfältig gegen Staub und andere widrige Zufälle schützen. Auf den mit den Malmitteln angeriebenen Stellen, über die gar keine Farbe gekommen ist, würde der Staub, welcher sich darauf setzt und antrocknet, am meisten sichtbar und störend bleiben.

RÜCKBLICK, ÜBERSICHT U. ZUSATZ ZU DEN DREI LETZTEN ABSCHNITTEN.

Die Untermalung soll in erster Linie die Richtigstellung der Zeichnung und Modellierung bewerkstelligen und die Gesamtwirkung der Farbe, Licht und Schattenmassen, gewissermaßen in dekorativer, im allgemeinen genügender, wirkungsvoller Weise wiedergeben. Durch die Untermalung soll die Form, Farbe, Lichtwirkung im allgemeinen richtig, aber heller, blasser und kälter angegeben werden. Alles mit deckenden Farben gemalt, besser unbestimmt in der Form als etwa zu bestimmt und vor allem in den Größenverhältnissen richtig. In den hellsten Lichtern kann annähernd oder auch wirklich bis in das reine Weiß gegangen werden.

Die Übermalung soll die weitere Vollendung der Malerei in bezug auf die Formen (Zeichnung und Modellierung) die Lichtwirkung und namentlich auch für die Farbe herbeiführen. Ist durch Untermalung oder Antuschung alles bis auf einen gewissen Grad richtig vorbereitet, so soll mit gleichmäßigem, nicht zu dickem Farbenauftrag dieser Zweck der Übermalung verfolgt werden. Doch kann auch alle Kraft der durchsichtigen Farben namentlich beim Beginn und Schluß der Arbeit verwendet werden. Die eigentümliche Schönheit der Ölfarben durch ihr mehr oder weniger deckendes, halbdurchsichtiges Material kann erst bei solcher Behandlung recht zur Erscheinung kommen.

Die Retusche und die Lasur soll nach allen Seiten hin vollenden, was nicht ganz vollkommen, nicht ganz harmonisch geordnet ist, die Farbe, die Haltung, die Wirkung, die Modellierung im ganzen und im einzelnen — alles so naturgetreu

wie möglich. Die Retusche gebraucht mit größter Freiheit alle Mittel, deckende, durchsichtige Töne, ganz transparente Farben, durchschnittlich und vorzugsweise mit dünnem Auftrag der Farbe. Wo es notwendig wird, braucht sie die Farbe auch dicker, gelegentlich geradezu dick aufgetragen. Die Lasur wirkt nur durch dünnen Auftrag transparenter Farben. Sie verändert wesentlich die Farbe, den Ton, die Dunkelheit ganzer Partien.

Dies ist die regelrechte Aufeinanderfolge und Einteilung der Arbeiten, durch welche ein gutes Ölgemälde hergestellt werden kann, wie es sich von selbst aus der Notwendigkeit der Behandlung des Materials, der Ölfarbe und den Bedingungen geistiger Arbeit ergibt. Keine der späteren Arbeiten darf auf dem Gemälde vorgenommen werden, ehe die vorangegangene vollständig trocken ist. Der Anfänger zumal wird sich genau an diese Folge halten müssen, wenn er einen guten Erfolg von seiner Arbeit wünscht, nur daß er beim Mißlingen einer dieser Arbeiten gelegentlich dieselbe noch einmal vornehmen muß. Überhaupt aber hat der Anfänger alles gleich so gut und vollendet zu machen, als ihm möglich ist, bis er genügende Erfahrungen und Kenntnisse gesammelt hat. Für den Anfang sind für ihn daher Untermalung und à la prima-Malerei eigentlich gleichbedeutend. Der vorgeschrittene Künstler, der schon so manche Erfahrung gesammelt hat, wird nach seinem Ermessen und seiner Eigentümlichkeit handeln: eine gelungene à la prima-Malerei, eine sehr vollendete Untermalung vielleicht durch eine Retusche fertig machen, oder schon durch die Übermalung allein sein Bild vollenden, dann auch wohl, wenn notwendig noch wieder über eine Lasur gehen. Denn Vollendung ist das Ziel. Der Anfänger wird auf bereits gebahnten Wegen ehestens dahin gelangen, ein Meister seinen eigenen Weg gehen.

Allen aber, die ihren Arbeiten Dauerhaftigkeit wünschen, sei eingeschärft, den Gebrauch aller Öle, Trockenfirnisse, Malmittel auf das knappste Maß zu beschränken, auch wo sie notwendig sind. Der an und für sich ganz berechtigte Wunsch, recht bald, ohne die lange Zeit des Trocknens abzuwarten, über diese und jene Partie wieder malen zu können, hat die Benutzung der Trocken- und Malmittel sehr weit ausgedehnt. Das ist gefährlich,

zumal bei dick aufgetragener Farbe, deren Oberfläche schnell trocknet und dann die darunter befindliche Farbe überaus lange Zeit vollständig naß erhält. Außer der Schädigung durch Nachdunkeln reißen und springen dergleichen Bilder.

Hierbei soll niemals das Prinzip außer acht gelassen werden, die Farben der Untertuschungen besser durch Terpentinzusatz zu verarbeiten als mit langsam trocknenden Malmitteln, wie Öle oder Balsam, und niemals über eine langsam trocknend gemachte Untermalung (z. B. mit Zinkweiß) allzurasch weiterzumalen.

Der Farbenauftrag muß verschiedenartig sein, gelegentlich dick (pastos), gelegentlich dünn. Das Maß der Dicke richtet sich wesentlich nach der Größe des Gegenstandes und des Bildes. Bei einem Kopf in halber Lebensgröße wird schon sehr dick erscheinen, was bei einem lebensgroßen Kopf noch als ein sehr mäßiger Farbenauftrag zu gelten hat. Schon die, bei den verschiedenen Größen der Bilder gebrauchten größeren und kleineren Pinsel bringen das mit sich. — Alles, was hell und leuchtend sein soll, verlangt einen starken Auftrag der Farbe. Jede lichte Farbe wirkt ja nur hell-leuchtend, wenn sie zugleich dick aufgetragen ist. Dieselbe Farbe dünn oder dick aufgetragen macht eine andere Wirkung. — Die dunkeln Farben können, die Schatten sollen dünn gegen den pastosen Auftrag der Lichter und ohne besondere Unebenheiten glatt, wenigstens gleichmäßig gemalt werden, — gleichmäßig, weil das Licht sich an den kleinen Unebenheiten brechen und die ruhige Wirkung der Dunkelheit der Schatten verhindern würde. Der Grad der doch immer noch vorhandenen Helligkeit in den Schatten und die Größe des Bildes geben auch hierfür das Maß an. Je kleiner das Bild, umso sorgfältiger muß die Behandlung des Bildes, umso weniger in die Augen fallend die Verschiedenheit des Farbenauftrags sein.

Eine große Erhöhung der Farbe gibt einem starken Licht etwas sehr Wirkungsvolles und Pikantes. Daher müssen die starken und pikanten Glanzlichter der Metalle, des polierten Holzes, der Gläser, das schäumende Wasser sehr stark und dick aufgetragen werden. Die kleinen Schatten, welche hinter der scharf und stark aufgesetzten Farbe entstehen, erhöhen die

Wirkung. Deshalb wird ein starker und ungleichartiger Auftrag der Farbe bei hervortretenden und rauhen Gegenständen im Vordergrunde, bei Felsen, Steinen, Baumstämmen, Terrains, Pflanzen usw. die Lebendigkeit der Erscheinung erhöhen und den Gegensatz gegen die Ruhe der Schatten verstärken.

Bei den menschlichen Formen ist das Impastieren der großen Lichtmassen, im Gesicht, der Brust, den Schultern usw. von großer Wichtigkeit, um diese Partien recht leuchtend zu machen. Das scharfe Aufsetzen einzelner, höchster Lichter muß immer mit Maß geschehen, niemals darf es dabei zu jenen kleinen Schatten kommen, die nur sehr störend und falsch wirken würden. Die hellen Lichter in Gewändern und namentlich bei dickeren oder gröberen Stoffen sind ebenfalls ordentlich dick zu malen.

Die meisten großen Koloristen haben sehr stark impastiert, manche, wie z. B. Rembrandt, wenigstens später, Farbe auf Farbe gehäuft. Dies aber würde kein Beweis seiner außerordentlichen Meisterschaft sein, sondern es ist die bewunderungswürdige Wirkung, die er dadurch erreicht hat. Diese zu erlangen, hat er nicht geruht, sondern in immer neuen Versuchen gestrebt, vollkommen zu geben, was ihm vorschwebte. Der Anfänger aber muß Maß halten.

Die Behandlung der Farbe und die Pinselführung sind aufs engste miteinander verbunden. Schon dem Anfänger ist angeraten, die Farbe nicht zu quälen, d. h. nicht mit zu viel neuen Versuchen immer wieder in die Farbe hineinzumalen, am wenigsten, wenn sie bereits anfängt, zähe zu werden. Der Ton wird schmutzig, die Farben dunkeln nach. — Die Pinselführung aber ist der unmittelbare und momentane Ausfluß der Empfindung und Persönlichkeit des Malers, sofern derselbe zur Meisterschaft gelangt ist, d. h. sofern er wirklich zu machen imstande ist, was er will. Wie beim Spielen eines Instruments ist auch beim Malen eine leichte, gewissermaßen schwebende Hand notwendig, die Gelenke müssen elastisch beweglich, nicht steif angespannt sein.

Dies ist ganz besonders da notwendig, wenigstens sehr wünschenswert, wo eine fließende oder bewegliche Form (Haare, Wasser) oder der bewegliche Glanz des Lichtes uns

vor Augen gebracht werden soll. Ein einziger dreister, kräftiger, breiter oder feiner Zug des Pinsels vermag da die Form und Natur des darzustellenden Gegenstandes lebendig zu charakterisieren. Und wenn er kühn, mit kundiger Hand im rechten Ton an die richtige Stelle gesetzt ist, so hat er etwas ungemein geistreiches, elegant reizvolles, wie alles, was im Fluge das Richtige trifft. Wogegen ein Pinselstrich, der wiederholt und geleckt ist, aufhört, ein einziger Pinselstrich zu sein; er hat dann verloren, was den Reiz und Wert eines einzigen geistreichen, kühnen und kundigen Pinselstriches ausmacht.

Wenn man mit schwebender Hand eine Verzierung oder Initiale entwirft, so hat die Arbeit bei allen ihren Unvollkommenheiten mehr Eleganz, als diejenige, welche man ängstlich und bedächtig mit aller Aufmerksamkeit und möglichster Symmetrie gezeichnet hat. So verhält es sich auch mit einem dreisten Pinselstrich. Ob mit dem Pinsel, mit dem Stift oder mit der Feder gemacht, er hat immer etwas unerklärlich Anziehendes und Geistreiches, so daß das Talent und die Absicht des Künstlers umsomehr herausleuchten, je weniger Zaudern und Zaghaftigkeit darin sichtbar ist.

Daher haben Skizzen eines talentvollen Künstlers, obgleich sie in bezug auf Richtigkeit und Durchführung weit hinter vollendet ausgeführten Bildern zurückstehen, für den Kenner einen so großen Reiz und Wert, vor solchen Bildern, wenn in diesen die Mühe der Arbeit die Wärme der Empfindung beeinträchtigt hat. Jene versetzen uns mitten in die Empfindung des schaffenden Künstlers, wir werden dadurch angezogen und erwärmt.

Jeder Künstler aber, welcher eine Skizze oder einen Entwurf geistreich zu machen imstande ist, wird notwendig eine geistreiche Pinselführung und Behandlung der Farbe auch in seinen ausgeführtesten Werken haben, wenn er erlangt hat, Herr der Behandlung seiner Farben zu sein.

Daher ist es auch besonders geübten Augen möglich, an der Art und Weise der Farbenbehandlung und der Pinselführung zu erkennen, ob ein Gemälde von diesem oder jenem Meister ist, und sie werden fast niemals eine Kopie, so gut sie auch gemacht ist, für ein Original halten. Die Pinselführung eines großen Meisters hat einen so unterscheidenden Charakter, daß es tau-

sendmal schwerer ist, sie vollkommen nachzuahmen, als eine Namensignatur oder irgendwelche Schrift.

Ein Kopist kann die Umrisse von dem Original kalkieren, er kann sogar die Wirkung, die Farbe und den Ausdruck des Kopfs, wenn er Talent hat, gut nachahmen; allein bei der Pinselführung, welche die Signatur des Originals ist, wird immer nur die Hand des Meisters das Richtige treffen. Ja dieser selbst, wenn er sich kopiert, hat nicht mehr dieselbe Freiheit des Pinselstrichs in seiner Kopie, wenn er sich auferlegt hat, zu kopieren, weil er nicht mehr unmittelbar und ausschließlich seiner Empfindung folgt.

Natürlicherweise aber tun es nicht die Pinselstriche, die dem talentvollen und fertigen Künstler von selbst in die Hand kommen und die sich nicht lehren und nicht erlernen lassen. Durch ernsthafte und ehrliche Arbeit nach allen Seiten hin muß ein Talent ausgebildet und reif geworden sein, ehe es fähig ist, für seine Eigentümlichkeit auch durch die Pinselführung und Behandlung der Farbe einen Ausdruck zu finden, ganz abgesehen davon, daß dieses sich von selbst macht und immer machen wird. Der Anfänger kann nur mit stets gleicher Sorgfalt, Ordnung und eifrigem Bemühen arbeiten, um zu lernen, die Natur so treu und so wahr wie möglich nachzuahmen. Das allein kann und wird ihn zum Ziel führen. Jenes ist und bleibt die Frucht des Könnens, das unterscheidende Merkmal eines vollendeten Malers, es wird niemals Eigentum des Anfängers oder eines gewöhnlichen Talents werden. Es mußte dem Anfänger aber auch gezeigt werden, daß es in der Kunst der Ölmalerei Dinge gibt, die sich nicht unmittelbar erstreben lassen, die aber doch eine Frucht des Strebens und des Talents sind.

Der angehende Künstler und der Dilettant dürfen aber nicht denken, daß es eine und dieselbe Art der Pinselführung und Farbenbehandlung sei, die sich bei jedem vortrefflichen Werk vorfinde. Im Gegenteil, so viel Meister, so viel verschiedene Arten. Wenn man Raffaels Porträts an das eine Ende und vielleicht Franz Hals an das andere stellt (dort Pinselführung und Behandlung als solche nur dem geübten Auge erkennbar, hier die pikanteste, scharf accentuierte Lebendigkeit der Darstellung), so gibt es zwischen zwei solchen Endpunkten eine

unendlich große Reihe der verschiedenartigsten Erscheinungen dieser Technik, und zwar bei ganz vortrefflichen Meisterwerken.

Hier mag auch noch bemerkt werden: Ein kleines Staffeleigemälde, das nahebei gesehen wird, darf nicht ebenso behandelt sein, wie ein großes Gemälde. Die Art und die größere oder geringere Delikatesse der Behandlung muß, je nach der Größe des Gegenstandes, der Entfernung angemessen sein, aus welcher das Gemälde betrachtet werden wird. Wie unverständig würde es sein, ein Gemälde von 50 cm Größe ebenso zu behandeln, wie ein anderes von mehreren Metern. Das erste muß zart, das zweite breit behandelt werden, sonst würde jenes eine rauhe und sehr unangenehme Wirkung für das Auge, das demselben sehr nahe kommen wird, haben, und dieses würde seine Kraft und Wirkung verlieren, weil es nur aus einer gehörigen Entfernung beurteilt werden kann. Die Entfernung, aus welcher der Zuschauer ein Gemälde gut sehen und beurteilen kann, muß erfahrungsgemäß zweimal so groß sein, als die Diagonale des Bildes. Nach dieser Regel können die Maler den Grad der Ausführung oder Vollendung der Behandlung in ihren Gemälden bestimmen, um die Wirkung zu erreichen, die sie wünschen. Auch soll der Maler beachten, wie hoch sein Gemälde aufgestellt werden wird, und seinen Augenpunkt passend und der Art wählen, daß alle Gegenstände so erscheinen, wie sie sein sollen, so daß die Perspektive darin angenehm und natürlich erscheint.

DIE TECHNIK DER ALTEN MEISTER.

Zur Vervollständigung der in den letzten vier Abschnitten gegebenen Vorschriften und auch zu ihrer Vergleichung soll nun noch zuletzt hier die Technik der alten Meister der Renaissance, des Cinquecento, dargelegt und besprochen werden. Denn die bewunderungswürdige Entfaltung und Dauerhaftigkeit der Gemälde aus jener Zeit verdanken sie wohl zumindest dieser Technik, welche sich natürlicherweise dabei fast ausschließlich nur bewährter Farben bedient hat. — Bei den Restaurationen der Gemälde aus jener Zeit und bei besonders hierzu angestellten genaueren Untersuchungen hat sich eine durchaus gleiche Behandlung in verschiedenen Farbenlagen, die in allen Gemäl-

den fast gleichartig aufeinander folgen, herausgestellt. Diese Technik wurde überall vom Meister dem Schüler, beziehentlich Lehrling, angelernt, als der einzig richtige Weg auf dem man dazu gelangen könnte, wirklich gute Kunstwerke herzustellen. Diese Tradition ist erst unterbrochen worden, als in den folgenden Jahrhunderten das Virtuosentum die Herrschaft erlangte und nicht mehr das vollendete Kunstwerk, sondern die geistreiche Mache als das erstrebenswerteste betrachtet wurde.

Bei jenen Untersuchungen ist überall fast gleichmäßig folgende Behandlung der Farben gefunden worden:

Auf dem Malgrund ist mit feinen Konturen die ganze Komposition, oder was immer dargestellt wurde, aufgezeichnet. Diese Aufzeichnung ist dann durch einen Sepia ähnlichen braunen Ton (wie etwa Umbra und gebrannte Umbra) in ganz dünner Untertuschung, als eine zwar nicht ausgeführte, aber doch vollständig deutliche Zeichnung zur Anschauung gebracht. Ob die Verdünnung durch ätherisches oder fettes Öl hervorgebracht worden ist, kann man umso weniger erkennen, als damals die Gemälde überwiegend auf Brettern, die mit Kreide grundiert waren und deshalb einen Teil des Öls verschlucken konnten, gemacht sind. Jedoch wurde nicht ausschließlich auf Brettern gemalt, sondern auch auf Leinwand, wofür ein berühmtes Beispiel Raphaels Sixtinische Madonna in Dresden ist. Immer ist die Antuschung leicht und licht, und obwohl die Zeichnung, Haltung und die Beleuchtung im allgemeinen charakteristisch und richtig dargestellt sind, so ist die Dunkelheit doch niemals, auch nicht einmal an den tiefsten Stellen zur vollen Kraft der Umbra gesteigert. Der weiße Malgrund bildete dagegen das Licht.

Auf diese Antuschung folgt dann jedesmal eine stark impastierte Lage, mit welcher die ganze Komposition gewissermaßen Grau in Grau ausgeführt ist. Die hellsten Lichter sind bis in das reine Weiß gehöht, die Schatten und beabsichtigte dunkle Lokalfarben der Gewänder nur mit mäßig dunklen Tönen gemalt, und die Gewänder nur in großen Massen und in den Hauptzügen der Falten ausgeführt; gelegentlich diese auch wohl in einem kontrastierenden farbigen Ton, der vorteilhaft für die farbige Ausführung der Übermalung sein konnte.

Hierauf folgte die eigentliche farbige Malerei mit nicht

dickem, wenn auch nicht vorzugsweis dünnem Auftrag der Farben. Die Zeichnung der vorkommenden Gegenstände, Form und Ausdruck der Gesichter, die gesamte Lichtwirkung und Haltung des Bildes waren bereits so sorgfältig durchgearbeitet und angegeben, daß fernerhin nur die letzte Vollendung und der Reiz der Farbe fehlten. Dies alles ließ sich gerade am vollkommensten mit dem nicht dicken Auftrag der Farbe herstellen, da wesentliche Veränderungen der Zeichnung und Haltung nicht mehr zu machen waren. Die Ölfarbe aber konnte, halb durchscheinend auf der soviel helleren Unterlage, den ihr eigentümlichen Reiz am vollständigsten entfalten. Für die Farben der Gewänder, die erst durch eine Lasur ihren vollen Wert erhielten, wurde Zeichnung und Modellierung so vollendet fertig wie möglich hergestellt, worauf dann späterhin durch einen gleichmäßigen lasierenden Überzug erst die Farbenwirkung, wie sie sein sollte, hervorgebracht wurde.

Was dann noch fehlte an Durchführung der Form, Vollendung der Farben und Lichtwirkung, ist später sicherlich durch eine abermalige Übermalung mit noch dünnerem Auftrag der Farbe hergestellt worden. Wenn dies, was namentlich bei der Gewandung meistenteils geschehen ist, nicht schon durch eine wirkliche Lasur bewerkstelligt wurde.

Durch diese Art und Weise, indem dem Künstler Gelegenheit geboten war, die volle Kraft seiner Aufmerksamkeit nach und nach zunächst der Zeichnung und Formengebung und dann der Farbe vorzugsweise zuzuwenden, ist jene Vollendung der Kunstwerke ermöglicht und erleichtert worden. Dabei wurde es jedenfalls leichter den Gesamteindruck des Ganzen stets im Auge zu behalten, da man ihn, immer schon zum Teil wenigstens, wirklich vor Augen hatte.

Daß bei dieser Technik die eigentümliche Schönheit der Ölfarbe, welche undurchsichtig, halb und ganz durchsichtig wirkend gebraucht werden kann, vollständig zur Geltung kommt, ist leicht einzusehen; andrerseits ist aber darauf aufmerksam zu machen, daß diese Technik das Festhalten der ersten Darstellung verlangt, daß also eine Veränderung der Darstellung die Vorzüge dieser Technik aufheben würde.

ZEHNTER ABSCHNITT.

VON DER KLEIDUNG UND GEWANDUNG.

---

§ 43. ALLGEMEINES.

Bei einem Porträt richtet sich die Kleidung wesentlich wohl immer nach der herrschenden Mode. Der Geschmack des Künstlers wird sich dennoch geltend machen können, wenn auch der Schnitt und selbst die Farbe ziemlich festgestellt erscheinen.

Hierüber ist zunächst auf das zu verweisen, was im siebenten Abschnitt S. 187 gesagt ist. Vor dem übermäßig Phantastischen, was sehr leicht geschmacklos wird, ist beim Porträt zu warnen. Soll aber das Kostüm einer bestimmten Zeit angegeben werden, so hat sich der Künstler darüber aus einem der vielen Kostümwerke auf das genaueste zu unterrichten. Aus den gewählten Stoffen ist das Kostüm dann nach diesen Angaben für die betreffende Person zu fertigen, damit es der Maler nach der Natur malen kann.

Was die Wahl der Farbe betrifft, so läßt sich darüber nur allgemeines und wenig mehr sagen, als was bereits S. 188 u. f. hierüber bemerkt ist. Man braucht nicht gerade Maler zu sein, um beurteilen zu können, ob diese oder jene Farbe besser zum Kolorit und der Eigentümlichkeit der Person, die gemalt werden soll, paßt. Daß helle, brillante und zugleich kalte Farben bestenfalls nur Personen mit sehr klarem und frischem Teint gut stehen, einem gelblichen und noch dazu bleichen Kolorit schlecht kleiden würden, daß alle sehr tiefen, dem Schwarz sich nähernden Farben und dieses selbst fast keinem Kolorit ungünstig sind, ist schon früher gesagt. Fast dasselbe gilt vom Weiß, nur nicht bei einem bleichen und zugleich gelblichen Kolorit.

Die buntscheckigen und blumigen Stoffe von Seide, Wolle oder gar bedruckter Kattun sind niemals günstig für die Malerei. Es ist schwer, alle die zahlreichen Einzelheiten, welche sie enthalten, ohne Nachteil für die allgemeine Wirkung, mithin also auch für den Kopf, nachzuahmen. Ebenso ist dabei auch schwer, die Falten gehörig und doch naturgetreu zu modellieren. Muß dergleichen gemacht werden, so sind alle diese Blätter, Blumen und Bordüren mit ihrem bunten Farbengewirr in einer leichten und weichen, nicht zu bestimmten Weise zu malen. So getreu als man kann und will, aber ohne zu sehr die Einzelheiten zu betonen, sonst erscheint es wie bemaltes weißes Blech, während doch in der Natur der samtartige Flaum der wollenen Stoffe, Farben und Muster sanft verbindet und ineinander führt. Meistenteils wird es dabei vorteilhaft sein, das betreffende Kleidungsstück in der Grundfarbe ziemlich fertig zu modellieren und auf einer solchen trocken gewordenen Untermalung, nachdem sie wie bei allen Retuschen angewischt ist, die Muster leicht darauf zu malen. Beim wirklichen Vollenden später ist dann nachzuholen, was an Bestimmtheit der Zeichnung oder Weichheit der Muster vorher noch nicht erreicht war.

Mag es nun eine moderne Kleidung mit oder ohne Überwurf, Schal oder dergl., ein Kostüm oder eine Gewandung sein, immer kommt es darauf an, daß man die Form und Bewegung der menschlichen Gestalt, welche durch jene verhüllt wird, doch herausempfinden und verfolgen kann. Man muß die Lage und selbst die Form der einzelnen Teile des Körpers bis zu einem gewissen Grade durch und unter den Falten verstehen und erkennen können. Oft zeigt uns das die Natur ohne alles Zutun, oft aber nicht genügend, oft gar nicht. Da muß dann der Künstler der Erscheinung in der Natur zu Hilfe kommen. Denn wenn er ohne Wahl und Verständnis dessen, was für ein Kunstwerk notwendig ist, jede beliebige Erscheinung in der Natur nachmachen wollte, so würde er sehr häufig Geschmackloses, dem Eindruck seines Bildes sehr Nachteiliges nachahmen. Denn solche ungünstige und nachteilige Falten und Gewandungen können den Zusammenhang und Fortgang der Glieder ganz undeutlich machen, nur wie ein verworrener Haufen Stoffs, der darüber geworfen ist, erscheinen, und mit den Tiefen ihrer

Falten geradezu in die Glieder hineinschneiden. Da also muß der Künstler an der Natur durch Versuche einer veränderten Anordnung der Falten die offenbar ungünstige Erscheinung in eine für die Darstellung günstige umwandeln. Damit nun der angehende Künstler verstehen lerne, worauf er bei solchen Versuchen seine Aufmerksamkeit zu richten hat, sollen ihm die nachfolgenden Bemerkungen in ihrer Gesamtheit eine Anleitung zu einer verständigen Anordnung der Falten geben.

Bei mehr oder weniger eng anliegender Kleidung macht sich eine solche Anordnung von selbst. Auf den größeren Flächen und Rundungen der Glieder liegt da der Stoff glatt und flach auf. In den Biegungen verläßt der Stoff die Form und es bilden sich dadurch Falten, die durch die Linien ihrer Dunkelheiten und Tiefen die Trennung der Glieder bezeichnen und die Art der Bewegung, durch welche die Glieder in diese Lage gekommen sind, charakterisieren. Außerdem sieht man bei eng anliegender Kleidung oder engeren Teilen derselben Form, Zusammenhang und Fortgang der verschiedenen Teile des Körpers.

Etwas, der Deutlichkeit in diesen Beziehungen Ähnliches, muß nun auch bei weiten und faltigen Kleidungsstücken oder Gewändern erlangt werden. Diese verhüllen die Form überhaupt, an manchen Stellen vollständig, an andern weniger, einige Stellen aber gibt es, welche die Höhe und Rundung des betreffenden Körperteils deutlich zeigen. Wie faltig das Gewand, wie weit das Tuch, der Schal sein mag, einige Stützpunkte, wo das Zeug aufliegt, müssen vorhanden sein und diese sind immer die Höhen der Formen, welche das Gewand bedeckt. An diesen und von diesen aufliegenden Punkten an beginnen sich die Falten zu bilden. Je mehr sich diese durch die Menge des Stoffs von der Form des Körpers entfernen, desto tiefer werden sie. Aber nicht nur auf solchen Höhenpunkten der Form, Schultern, Brust, Hüften, liegt der Stoff auf, sondern auch auf den Flächen und Rundungen horizontal liegender Glieder, z. B. des Unterarms, wenn der Arm gebogen, der Oberschenkel, der Knie bei sitzenden Gestalten. Über diese dürfen dann auch solche tiefe Falten nicht quer durchgehen. Ein darübergehender Faltenzug wird da immer nur flach und aufliegend erscheinen dürfen. Solche vor andern Körperteilen vorspringende Par-

tien wird es aber bei jeder Stellung, welche das Modell annimmt, immer geben; da auf diesen der Stoff aufliegt, wird man dort auch immer mehr oder weniger ihre Form erkennen müssen.

Größere parallellaufende Falten, die sich sehr ähnlich sind, muß man vermeiden, zumal, wenn sie nahe beieinander liegen. Es ist eine Mannigfaltigkeit der Erscheinung zu erstreben. Eine Falte ist breiter als die andere oder breiter auslaufend zu machen, oder hervortretender oder über andere fortgehend anzuordnen, so daß Weite, Form, Lage, Richtung, die Winkel, in denen sie zueinander stehen, dem Auge eine angenehme Mannigfaltigkeit darbieten. Alles dies kann und muß geschehen, ohne daß dem Stoffe Unnatürliches oder auch nur bemerkbar Absichtliches zugemutet werden darf. Dies ist besonders bei den heruntergehenden Falten der Bekleidung aufrecht stehender Personen zu beachten. Bei starken Stoffen, die kernig und fest sind, dickem Tuch, Sammet und starken seidenen Stoffen muß man nicht zu viele Falten anbringen, sondern große und schöne Hauptfalten, die breite Massen geben, was ohne Nachteil für die darunter befindlichen, doch nicht sichtbaren Formen ist. Wenn man einen weichen und dünnen Stoff zu ordnen hat, so gibt es natürlich eine größere Anzahl dünner, schmaler und kleiner Falten. Da müssen dann einige von ihnen zusammengenommen größere Partien bilden, die von kleineren bestimmt geschieden sind, um Mannigfaltigkeit und doch Deutlichkeit in die Licht- und Schattenmassen zu bringen.

Diese schmalen und kleinen Falten sind überall da am häufigsten, wo das Zeug gepreßt und zusammengedrückt ist, wie an dem Gürtel, den Ärmeln usw. Im Gegensatz zu diesen kleinen Falten muß das Auge dann auf großen, glatten oder wenigstens breiten und fast einfachen Partien ausruhen können.

Rat und Belehrung über schöne Anordnung der Gewänder wird man sich am besten durch das Studium der Werke der großen Meister der Renaissance und der bedeutendsten Meister der jüngst vergangenen Zeit und Gegenwart verschaffen können. Kupferstiche und Photographien sind jetzt überall hierfür leicht zu erreichende Hilfsmittel.

Vor allen Dingen muß man die Falten in der Natur an dem Modell selbst gut ordnen, in den soeben besprochenen

Beziehungen. Man kann sich nicht damit entschuldigen, daß man es so gesehen habe, denn man soll eben das Bessere wählen. Die Natur bewegt sich, sie stellt sich uns innerhalb weniger Augenblicke in verschiedensten Erscheinungen und Formen dar, so daß uns kein Anblick derselben lange aufgenötigt wird. Das Gemälde dagegen bleibt immer dasselbe, mithin muß die künstlerische Empfindung bei allen dargestellten Gegenständen die Richtschnur abgeben.

Aus eben dem Grunde muß man auch manche Verkürzungen vermeiden, die schlecht aussehen, auch wenn sie schön gezeichnet und gemalt sind. Man kann sie richtig nachgeahmt haben, aber in der Natur löst sich die unangenehme Erscheinung leicht und bald auf, nur eine kleine Bewegung nach rechts oder links verändert den Anblick, während man bei einer Malerei genötigt ist, eine unangenehme Erscheinung beständig und immer so und nicht anders als sie dargestellt ist, zu betrachten.

Man soll sich daher von alle dem fern halten, was undeutlich oder unangenehm erscheinen könnte, zunächst bei der Anordnung der Natur, man soll aber auch unbedeutende Details, z. B. einen Wirrwarr von Falten ohne Motiv und Charakter, weglassen, der die Gesamtwirkung des Gewandes zu stören imstande ist. Besonders ist dies notwendig, wenn man nicht in natürlicher Größe, sondern viel kleiner malt. Da muß man sich nur an die Hauptmassen halten, aber allerdings muß mit Geschmack verfahren werden, damit nicht der Hang zur Einfachheit in Armseligkeit ausarte, und immer muß man die Art und die Eigenschaft eines jeden Stoffes und der Kostümierung wiedererkennen.

Nun kommt es aber sehr wesentlich darauf an, daß der Maler nicht nur den Anblick einer solchen guten Anordnung einmal habe, sondern daß er ihn auch festhalten und für sein Werk nutzbar machen und verwenden kann. Sobald der Maler eine günstige und gute Anordnung in der Natur vor sich hat, sei sie von selbst durch Zufall oder durch seine Bemühungen hervorgebracht, so muß er eilig bei der Hand sein, sie für sich festzuhalten, indem er sie sich alsbald so vollkommen, wie ihm nur möglich ist, wenigstens aber in ihren Hauptzügen und in ihrer Hauptwirkung, als Studie oder Skizze aufzeichnet.

Eine solche nach der Natur gemachte Studie oder Skizze muß ihm dann später bei der Ausführung auf dem Bilde neben anderen Hilfsmitteln stets als Wegweiser und als Grundlage dienen, wonach er sich zu richten hat. Die Richtigkeit und Ähnlichkeit der Gestalt und der Bewegung ist durch nichts anderes zu erlangen, wenn nicht der Maler sein Bild unmittelbar nach der Natur malen kann. Dies ist aber sehr oft, ja meistens nicht möglich, zumal auf einem Bilde von größerem Umfange. Bei einem einfachen Brustbilde, in dem der darauf sichtbare Teil des Körpers und also auch der Kleidung, nur einen kleinen Raum einnimmt, wird auch der Anfänger diese, wenn sie einfach genug ist, gleich unmittelbar nach der Natur malen können. Bei größeren Gemälden, wenn die Arbeit nicht in einer Sitzung oder einem Tage zu vollenden möglich ist, wird der Maler zunächst nach der Natur und seiner Studie die Gestalt und Kleidung auf der Leinwand aufzeichnen, später immer nach der Natur unter Zugrundelegung seiner Studien alles ausführen.

Die Gewandung mit ihren Falten ist ein sehr wichtiger und wesentlicher Teil künstlerischer Darstellung. Auffälligerweise zeigt sich in Zeiten des Verfalls der Kunst dieser am ersten und deutlichsten gerade in der Gewandung und dem Faltenwesen, während die Köpfe noch lange Zeit hindurch denen der guten und besten Zeiten gleichkommen. Angehende Künstler werden daher gut tun, im Anfang und bevor sie zur Ausführung von Gemälden kommen, einige sorgfältig durchgeführte Gewandstudien zu machen, wobei sie auf das genaueste die Art und Weise, wie sich der Stoff bricht und Falten bildet, die Form und die Art ihres ganzen Verlaufs und wie sie die darunter liegende Form zwar verhüllen, aber doch erkennen lassen, nachbilden. Solche allgemeine Studien werden hierfür zuerst und am passendsten nach einem nicht zu dicken Wollstoff, etwa Flanell, gemacht. Dieser Stoff macht weiche nicht zu scharfe und kleine, aber doch bestimmte Falten. Hat ein Künstler gelernt, die Art und Form der Falten eines Stoffes richtig zu sehen und nachzubilden, indem er deutlich ihre Formenbildung versteht, d. h. nachempfindet, so wird es ihm leicht werden, die Eigentümlichkeit anderer Stoffe zu sehen und sie charakteristisch nachzuahmen.

Die Wiedergabe des charakteristischen Aussehens verschiedener Stoffe hängt vorzugsweise nur von der getreuen Nachbildung der Form ihrer Falten, sowie von der ihres rauheren, sammetartigen oder glatten Aussehens ab. Niemandem kann es einfallen, die Verschiedenartigkeit der Gewebe selbst nachahmen zu wollen, das ist unmöglich. Wenn man also verschiedene Stoffe, z. B. Tuch, Sammet, Atlas, Taffet, Kattun u. dgl. hat, und alle diese Stoffe mit einer und derselben Farbe gleich gefärbt sind, so wird ein Maler mit nur einiger Geschicklichkeit den Beschauer über die Art des nachgeahmten Zeuges gar nicht in Ungewißheit lassen. Und dies wesentlich, weil ein jeder dieser Stoffe eine ganz eigentümliche Art von Falten bildet und eine mattere oder glänzendere Oberfläche hat, so daß wir ihn in einer ziemlich großen Entfernung in der Natur erkennen, ohne sein Gewebe anzufühlen.

Die äußere Erscheinung, d. h. die Gestaltung der Falten und das mehr oder weniger matte, das mehr oder weniger glatte und glänzende Aussehen also ist es, was der Maler nachahmen muß, um den Charakter irgendeines Stoffes, seiner Stärke und seiner Substanz wahrnehmen zu lassen. Nur hierdurch charakterisiert man die verschiedenen Grade der Feinheit und Stärke, welche die Stoffe in der Natur haben. Alles dies kann man mit Hilfe der Farbe nachahmen, viel besser als mit dem Zeichenstift, weil das für den Stoff Charakteristische wesentlich in der Farbe liegt. Man muß also schlechterdings nach der Natur selbst die Eigentümlichkeiten, den Charakter der Falten dieser verschiedenen Stoffe studieren. Einige erscheinen weich und rundlich, andere eckig und scharf geschnitten, noch andere weich, biegsam und immer in großer Menge beisammen, wie bei dem Musselin und überhaupt allen feinen Linnen usw.

An aller Nachahmung hat die Farbe auch einen wesentlichen Anteil. Der Atlas z. B., besonders der weiße, zeigt ein solches Spiel von Farben, daß er sozusagen fast zu einem Spiegel wird, in welchem alle Töne der umliegenden Gegenstände reflektieren. Alle seidenen Stoffe tun etwas Ähnliches, Sammet und einige matte Arten wie Musselin usw. ausgenommen. Andererseits ist zwischen Atlas und Taffet oder anderen leichten seidenen Zeugen auch der Unterschied, daß

die Falten von den letzteren dünner und in größerer Menge beisammen sind, als bei den starken seidenen Zeugen und bei Atlas. Letzterer zumal macht herunterhängend, große ziemlich runde Falten, welche den Orgelpfeifen ähnlich erscheinen könnten, ein so metallisches Aussehen haben sie durch ihre Lichter und starken Reflexe, wenn man nicht die Glätte der Falten durch kleine Brüche und Aufstauchen aufhöbe.

Die Stoffe von Linnen, Hanf oder Kattun haben gar keinen Glanz, außer wenn sie geglättet sind. Die rohe Seide ist ebenso beschaffen, aber es ist unnötig, hier alle diese Besonderheiten aufzählen zu wollen, der Maler wird sie selbst unterscheiden. Er darf doch niemals einen dieser Stoffe malen, ohne die Natur vor Augen zu haben.

Der Sammet und der Plüsch haben die stärksten Lichter und daher auch die brillanteste Farbe in den Abrundungen der Falten an den Orten, wo die anderen Stoffe Halbtöne haben würden. Dagegen da, wo das Licht auf die stärksten und dem Auge des Beschauers nächsten Erhöhungen fällt, aber immer nur den tieferen Lokalton. Denn auf den Höhen scheint das Licht gerade auf die unzählige Menge der kleinen Spitzen der Seide, welche den Flaum des Sammets bilden und die sich untereinander beschatten. Da diese kleinen Spitzen von Seide einander so nahe sind, so entsteht eine einförmige, tiefgefärbte Oberfläche, welche kein Licht oder doch nur sehr wenig zeigt. Fällt dagegen das Licht auf diese Art von Flaum oder Haarbüschel von der Seite (wie dieses bei den Biegungen der Falten, also in den Abrundungen ihrer Form geschieht), so sehen wir die Fädchen und Härchen der Länge nach. Das Licht ruht dann auf den Längen aller dieser kleinen Spitzen, welche durch die Biegung des Stoffs ein wenig auseinander gebogen sind und uns nun die glänzenden Farben der Seide zeigen.

Dieser Gegensatz schmaler aber starker Lichter auf einem milden, dunklen Lokalton der Masse, ohne hart abgeschnitten zu sein, wirkt sehr angenehm; eben weil die brillanten und hellen Stellen viel seltener und weniger ausgebreitet sind, als die dunklen, werden die Augen durch die brillante Farbe nicht ermüdet und nicht übersättigt, wie dies bei dem Anblick der

Stoffe, die überall brillant erscheinen, geschieht. Auch steht Sammet zu allen Koloriten sehr gut.

Tuch hat in geringem Maße etwas dem Sammet Ähnliches an sich. An den zurückweichenden Rändern der Falten nimmt es bisweilen lebhafteres Licht auf, als irgendwo sonst. Dies ist aber geringer, als beim Sammet, weil das Tuch kein gleichförmig geschorener Stoff ist, wie die Sarsche von Wolle usw.

Alle diese Bemerkungen sind nur im Interesse der Anfänger aufgeführt, um sie auf die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen auf diesem Felde aufmerksam zu machen.

§ 44. WIE DIE KLEIDUNG UND GEWANDUNG ZU MALEN IST,

bedarf keiner besonderen technischen Anweisungen und Vorschriften, die anders wären, als die für die Malerei überhaupt. Helle, leuchtende Farben verlangen einen starken Auftrag der Farbe; helle und brillante Farben wird man in den meisten Fällen am besten durch Lasur über eine fertige und in den Lichtern sehr hell gehaltene Unterlage herausbekommen. Das alles ist wesentlich in den früheren Abschnitten genügend ausführlich behandelt. Hier soll nur noch der Gang und Verlauf der Arbeit beim Malen der Kleidung erörtert werden, worüber nur einzelne Bemerkungen gelegentlich früher schon gemacht worden sind.

Nachdem die Aufzeichnung befriedigend, d. h. so hergestellt ist, daß dadurch die Gestalt der Person, der Schnitt der Kleidung, die Art des Stoffes und wenn wesentliche Falten dabei vorkommen, Gang, Form und Verlauf derselben richtig charakterisiert sind, soll man die farbige Anlage eines solchen Kleidungsstückes oder Gewandes leicht und dünn angeben, ohne viel Einzelheiten. Die Körperform, so weit sie sich durch jede Art von Kleidung und Gewandung erkennen läßt, die damit gewissermaßen verbundene allgemeine Wirkung der Schatten- und Lichtmassen, der Lokalton, diese Dinge sind es, welche in der Untermalung oder eigentlich Untertuschung allein wiedergegeben werden sollen. Man legt also dabei zuerst die Schatten mit dem dunkeln Schattenton an, der aber durchweg

heller und viel wärmer, als die Natur ihn zeigt, zu halten ist, dann ganz dünn ebenfalls den Lokalton. Unterscheiden sich die Lichter besonders stark in Helligkeit oder Farbe von den Halbtönen, so tut man gut, auch dies gleich bei der Antuschung zu berücksichtigen. Eine solche Anlage läßt dem Maler alle Freiheit für die Übermalung, trocknet bald und hat doch schon einen Anhalt für Form, Haltung und Wirkung gegeben. Zu schwer trocknenden Farben hat man selbstverständlich Trockenfirnis zugesetzt und kann ihn, wenn sehr schnelles Trocknen besonders erwünscht ist, bei so dünner Malerei auch zu allen andern Farben hinzunehmen.

Für die Übermalung ist anzuraten, sich eine Palette aufzusetzen, d. h. eine zusammengehörige Reihe von Tönen, die nach der Natur gemischt, sich je nach Art des Stoffes und der Farbe anders zueinander verhalten werden. Der Anfänger soll dies immer, der Künstler jedenfalls dann tun, wenn das Gewand größere Dimensionen hat. Hierfür ist wenigstens zu mischen: 1. Ein hellster Lichtton, 2. der Lokalton (dieser immer zuerst), 3. ein Übergangston und 4. ein Schattenton. Ratsam ist, zwischen 2. und 3. noch einen Halbton mehr, der aber entschieden noch zur Lichtmasse gehören muß.

Bei nicht glatten, glänzenden, namentlich wollenen Stoffen von milder Farbe sind die Töne leicht aus Mischungen der dunkeln Farben mit Weiß oder einer lichten deckenden Farbe herzustellen. Die Lichttöne werden immer die farbigsten sein, oft, bei Wollenstoffen wenigstens, etwas wärmer gefärbt erscheinen. Der Übergangston stets kälter (bläulicher), der Schattenton wärmer, farbloser, um nicht zu sagen schwärzlicher, — bräunlicher dagegen bei dunkeln Farben. Die Schattenmassen eines Kleides sind immer von Gegenständen der Umgebung durch mehr oder weniger schwache Reflexe, meist in warmen Tönen verändert und diese Reflexe befinden sich immer auf den dem Licht entgegengesetzten Flächen. Wie hell immer, sie gehören zur Schattenmasse und sind milder und gebrochener im Ton, als das Licht.

Indessen gibt es Fälle, wo Stoffe, besonders seidene, ziemlich brillante Reflexe haben und zwar, wenn eine helle Partie ihr Licht auf eine andere, nahe Schattenpartie, zurückwirft. Es

ist in diesem Falle der Ton dieses Reflexes weniger durch Helligkeit, sondern mehr durch seine Farbe hervorzuheben. Z. B. also, wenn zwei große rundliche Falten von roter, rosafarbener, gelber, blauer, grüner, oder irgend einer bestimmten Farbe nahe aneinander liegen, eine dieser Falten ein starkes Licht, gegenüber dem Schatten der andern Falte hat, so verdoppelt der dadurch entstandene Reflex gewissermaßen die Intensität de Farbe, so daß sie auf dieser Stelle tiefer und brillant, und nicht durch den Schatten gebrochen erscheint. Wer darauf achtet, wird dies in allen Fällen bestätigt finden. Eine goldene, in ihrem Scharnier halb geöffnete Dose zeigt in der Farbe, welche die beiden Flächen gegenseitig aufeinander zurückwerfen, eine viel tiefere Färbung, als das Metall im Lichte hat. Die Goldfarbe wird durch den Widerschein der beleuchteten Partie auf die nicht beleuchtete Partie tiefer koloriert. Dieser starke Widerschein findet also allemal da statt, wo zwei Partien von derselben Farbe und demselben Stoff einander sehr nahe und besonders, wenn diese Körper eben, glatt, poliert und von heller Farbe sind. Man merkt dies sogar in den Fleischpartien, wo dann im Reflex ein stärker gefärbter Fleischton zu stehen scheint. Bei reinem Weiß findet man eine fast ähnliche Wirkung. Der Reflex scheint nämlich nicht grauer oder brauner zu sein, sondern nimmt einen silberfarbigen Ton an, oder auch bisweilen ein leichtes helles Gelb, je nach der Eigenschaft des Stoffes und der Beleuchtung, welche diese Reflexe verursachen. Aber mit Ausnahme der jetzt angeführten Fälle muß die Farbe der Schatten stets nicht nur dunkler, sondern auch farbloser sein als die Lokalfarbe des Gegenstandes. Es ist nicht leicht, den Schattenton überzeugend wahr herzustellen, so daß er nicht grau oder als Fleck und doch auch nicht unkörperlich erscheint, wie dies durch ähnliche und nur tiefer gefärbte Töne, als das Licht sie hat, geschehen würde.

Bei glatten und glänzenden Stoffen wird immer der Gegensatz der hellsten, glänzenden Lichter zum Lokalton in Farbe und Helligkeit ein größerer sein, sie werden stets brillanter noch als dieser erscheinen. Ist es ratsam, eine helle oder tiefe, aber brillante Farbe bei einem Gewand durch Lasuren herzustellen, so ist hierüber im 10. Abschnitt das Nötige gesagt.

In sehr vielen Fällen wird es geraten sein, auch die brillanten Farben nach der Natur gleich mit sorgfältig gemischten Tönen so brillant zu malen, namentlich wenn die Art des Stoffes durch eine Lasur weniger natürlich, nicht körperlich genug erscheinen könnte. Den Anfängern, die noch keine Erfahrungen haben, mit Lasuren geschickt umzugehen, dürfte dies immer anzuraten sein. Was die Brillanz betrifft, so ermöglichen das die Farben genügend. Die Feinheit des Tons, die durch die Lasur zu erreichen ist, verlangt schon eine größere Ausbildung des Auges und der Hand. Zu brillant gewordene Färbungen aber sind nach der früher gegebenen Anleitung zu mildern und zu dämpfen.

Ganz im Anfang dieser Abteilung ist schon darauf aufmerksam gemacht, daß die Wirkung einer Farbe durch die Zusammenstellung mit kontrastierenden Farben gehoben wird. Bei der Anordnung eines Bildes wird und muß ja hierauf Bedacht genommen werden. Jedoch muß dies mit feinem Takt geschehen und niemals darf diese Absicht zu bemerken, ja kaum bewußt vom Künstler selbst darauf gerichtet sein. Er muß eben nur seiner gut und fein ausgebildeten Empfindung folgen.

Was die Behandlung der Farbe bei Gewändern betrifft, so muß sie breit und dreist aufgetragen sein. Die sorgfältige Ausführung der Details ist beim Porträt und je nach der Empfindungsweise des Künstlers nur so weit notwendig, als sie zur Charakteristik des Stoffes der Kleidung, des Kostüms, der Form der Gestalt oder bei Stickereien, Spitzen u. dgl. m. wesentlich ist für die Natürlichkeit und Lebendigkeit. Wie überhaupt sollen die Lichtmassen dick, die Schattenpartien weniger dick in der Farbe aufgetragen werden. Man braucht dazu dem Umfang des Gegenstandes angemessen große Pinsel und muß, sozusagen, mit schwebender Hand die großen und fließenden Züge einer Gewandung nachzuahmen suchen.

Bei dunklen Lokalfarben der Gewänder ist es praktisch, die Malerei derselben mit den dunkelsten, den Schattentönen zu beginnen, dann die Übergangs-, die Halbtöne und zuletzt den Lokalton aufzusetzen, mit dem man, wo nötig, wieder breiter über die dunkleren Töne hinübergehen muß. Auf diesen bringt man das hellste Licht in der Weise, daß man zum Lokalton

etwa ein Drittel oder die Hälfte des hellsten Lichttons zusetzt. Den hellsten gemischten Ton braucht man dann nur für die höchsten Lichter. Bei Tuch dürfen diese ja nicht zu hell sein, sonst erhält dies das Aussehen von Seide oder geglätteten Stoffen, während es doch keine glatte Oberfläche hat.

Wie beim Fleisch dürfen auch bei den Gewändern und Kleidungen die Konturen, sowohl in bezug auf die Farbe wie auf die Wirkung, sich niemals hart gegen den Hintergrund oder andere hinter der Kleidung befindliche Gegenstände absetzen. Durch schmalere oder breitere Halbtöne, in den Schattenmassen durch die Reflexe, müssen sie sich weich oder mindestens gerundet von den dahinterliegenden trennen. Die dunkelsten Töne der Schatten aber sitzen niemals an den Konturen runder Formen, sondern an den Stellen, welche an der Gestalt dem Auge des Beschauers näher sind, und in den Schlagschatten bei ihren Einsätzen.

Man empfiehlt wohl im allgemeinen, bei Porträts nicht zu viel Gewicht auf die Kleidung zu legen, sowie auch auf alle übrigen Nebenpartien, und zwar mit Recht. Denn eine zu ängstliche Ausarbeitung dieser Dinge wird dann leicht den Kopf und die übrigen Partien des Fleisches nicht genügend vollendet erscheinen lassen. Allein man muß diesen Rat so verstehen, wie er gemeint ist, das heißt, man muß nicht glauben, einer naturgetreuen Behandlung der Nebensachen entbunden zu sein, sondern man soll sich einfach bemühen, das Wesentliche und Charakteristische der Sache wiederzugeben, ohne sich mit ängstlicher Ausführlichkeit dabei aufzuhalten.

Für Anfänger sollen noch verschiedene einzelne hierher gehörige Beobachtungen ausführlich mitgeteilt werden, welche sie schneller in den Stand setzen, das Richtige zu sehen und nachzuahmen.

Ein dünner weißer Stoff erscheint nur weißlich grau, nicht weiß. Nur wo der Stoff mehrfach übereinander oder wenn festes, dichtes Weiß darunterliegt auf den Höhen der Form, den Schultern, der Hebung des Busens, an den Hüften usw., nähert sich die Farbe dem Weiß. Dagegen haben feste oder

grobe weiße Stoffe den hellen Lichtton des Weiß auch außer jenen Höhenpunkten noch über größere Flächen und Massen ausgebreitet.

Weiße Stickereien auf solchen dünnen, weißen Stoffen können dem Maler behilflich sein, die Durchsichtigkeit des leichten Stoffes umso bemerkbarer zu machen. Nur darf er bei deren Ausführung nicht bemüht sein, alles Einzelne überall und am wenigsten es gleichmäßig sehen zu lassen. Alles davon, was das volle Licht empfängt und bestimmt vor dem Anderen hervortritt, muß mit nicht zu dickem Auftrag der Farbe deutlich gemalt werden. Das übrige milde, ja undeutlich, so wie es auf den ersten Blick in der Natur erscheint, nicht — wie wenn es des Malens wegen auf alle Einzelheiten hin ganz genau betrachtet würde.

Alle leichten und durchsichtigen Stoffe, Gaze, Musseline, Flore usw. müssen vorzugsweise mit freiem Pinsel, leichter Hand und nicht zu viel Farbe behandelt werden. Sie erscheinen mit ihren so vielen kleinen Zufälligkeiten in einer gewissen verwirrenden Verwickelung von Falten, die unter- und übereinander liegen und durcheinander zu sehen sind. Alles dies mit vollkommenster Genauigkeit nachzuahmen würde eine unnütze und ertötende Arbeit sein, das ganz Unwesentliche kann fortgelassen werden. Was für die Form, die Bewegung, den Stoff charakteristisch ist, und das Bild mäßig befördert, das genügt. Zu dieser Auswahl gehört allerdings Geschmack, feine Empfindung und obenein muß doch die Arbeit mühelos erscheinen.

Am sichersten würde man ja gehen, wenn man die unten liegenden Falten mit Beobachtung der Hauptform, auf der sie aufliegen, leicht und weich malte, dies trocken werden ließe und darauf dann, ebenfalls leicht, die darüber liegenden Falten. Es wird aber genügen und in gewisser Beziehung das Beste sein, wenn bei ganz durchsichtigen Stoffen, die darunter liegende Form in ihrer Farbe leicht gemalt und trocken geworden ist, dann alles dünn darüber sogleich fertig zu malen.

Liegt nun ein hellerer leichter Stoff über einem dunkleren festen, so wäre eben der hellere Ton nur bald stärker, bald dünner aufzutragen, um damit die Falten zu zeichnen. Ist es

umgekehrt, so würde man lasierend mit gemischten Tönen (deckenden, halb durchsichtigen, ganz durchsichtigen) auf der hellen Unterlage die Stoffe mit ihren Falten dunkel darüber malen. Die Farbe, also die Lasur (blau, rot, violett usw.) ist zu verstärken, je mehr Zeug, je mehr Falten übereinander liegen. Alle diese leichten, durchsichtigen Stoffe muß man sich bemühen, gleich mit den ihnen zukommenden Farbentönen fertig herzustellen, vorzugsweise, wo ein dunklerer, durchsichtiger Stoff auf einem helleren Grunde liegt. Mit dünnerem oder dickerem Farbenauftrag werden dort durch die Lichter, hier durch die Dunkelheiten die Falten hineingezeichnet.

Für Weitervorgeschrittene mag auch noch bemerkt sein, daß alle blauen, überhaupt alle entschieden kalten Farben, z. B. also kaltes Violett einen milden und feinen Ton erhalten, wenn die Töne solcher Gewänder auf eine gelbe, gelbrote, gelb- oder rötlichbräunliche Untertuschung oder Untermalung aufgetragen werden. Die Farbe ist deckend, aber nicht zu dick auf jene Unterlage, deren Färbung sich nach dem späteren Lokalton richtet, aufzutragen. Daher für reines Blau, was sich dem Grünen zuneigt, gelbrötlich, für dunkle Farben der Art rötlichbraun, je mehr es sich dem Violett zuneigt gelblich und gelblichbraun. Immer muß dabei die Unterlage ein wenig heller sein als die Töne, welche darüber gemalt werden. Man kann aber hierdurch für ziemlich brillante Farben sehr feine und sehr milde Töne und Stimmungen erlangen.

Tuche erscheinen dem Auge außerordentlich viel brillanter und lebhafter gefärbt, wenn der Stoff statt von vorn beleuchtet, sich zwischen dem Licht und dem Beschauer befindet. In dieser Stellung ist der größte Teil in einer allgemeinen großen Dunkelheit, allein an den Rändern und Biegungen des Stoffs, wo das Licht durch die Wolle des Tuches scheint, sieht man die Lichter von einer viel schöneren Farbe, als wenn man das Tuch vom Lichte beleuchtet sieht. In diesem Falle hat das Tuch fast das Aussehen des Sammets, der auch an den Rändern vorzugsweise brillant erscheint. Diese Wirkung soll hier nur erwähnt werden, obgleich sie bei Porträts wohl äußerst selten zur Anwendung kommen wird. Vielleicht nur bei figurenreichen Porträts oder bei historischen und Genrebildern, wo dann der Reiz dieser

Beleuchtung aus anderen Gründen, nicht wegen des brillanter erscheinenden Tuches zu wählen war.

§ 45. VOM GLIEDERMANN UND VON DER KUNST IHN ZU BEKLEIDEN.

Um Kleider und Gewänder gut studieren und nachbilden zu können, bedient man sich eines Gliedermannes. — Jedermann weiß, daß der Gliedermann eine große Puppe ist, entweder ganz von Holz, oder von Holz mit metallenen Scharnieren bei allen Gelenken der Knochen, und wegen der Muskeln und des Fleisches kunstreich gepolstert, um alle Formen und Proportionen einer männlichen Figur, einer Frau oder eines Kindes nachzuahmen. Einen solchen Gliedermann mit einer Bekleidung so zu ordnen, daß dies gut aussieht und die Figur der Person, die gemalt werden soll, dabei deutlich zur Erscheinung kommt, erfordert viel Kenntnis, Geschmack und Geduld. Oft muß man einen ganzen Tag darauf verwenden und ist doch nicht davon befriedigt.

Bei der Bekleidung des Gliedermannes ist das erste wichtigste aber schwierige Erfordernis, demselben unter der Kleidung die Stellung, natürliche Haltung und fließende Bewegung der lebenden Natur zu geben. Eine Puppe, so gut sie auch gemacht ist, hat etwas Ungestaltetes, und man muß schon ein sehr gutes Verständnis dessen, was zur Darstellung notwendig ist, haben, wenn man sich derselben mit gutem Erfolge bedienen will. Unerläßlich aber ist auch dann immer, daß die Bewegung und die Verhältnisse der Figur schon vorher nach der Natur selbst richtig und gut gezeichnet sind. Dies darf niemals verabsäumt werden und man darf sich in dieser Beziehung nicht auf den Gebrauch des Gliedermanns verlassen, sonst wird die Figur hölzern und hat weder Leben noch Anmut.

Der Gliedermann dient nur dazu, um die einzelnen Falten, die Art und Wirkung des Stoffs und der ganzen Figur in der gewählten Beleuchtung in jeder Beziehung, Zeichnung, Farbe, Haltung studieren und genau nachahmen zu können.

Es ist daher nötig, ihn so viel als möglich in die wirkliche Stellung des Modells zu versetzen, damit die Falten der Bewegung der Glieder folgen. Ist aber auch dies alles geschehen, so darf man doch niemals eine Aufzeichnung nach dem Gliedermann machen, sondern nur nach dem Leben oder der danach gemachten Studie, beziehentlich Skizze.

Wenn eine Person sich z. B. setzt oder irgend eine Bewegung macht, so folgt das Gewand ihren Bewegungen, und die dadurch entstehenden Falten sind natürlich. Sie können öfter nicht gut und eben glücklich genug erscheinen, um gleich gemalt zu werden, wie das schon früher bemerkt ist: allein sie sind doch niemals mit der Bewegung und Stellung der Person so sehr in Widerspruch, daß dadurch etwas Widersinniges und ein unmöglicher Faltenwurf entsteht. Anders verhält es sich mit den Falten des Gliedermannes. Diesem wird seine Stellung nach und nach gegeben, er hat keine freie Bewegung. Die Falten sind nicht der Bewegung der Glieder gefolgt, der Stoff ist tatsächlich nur mit den Händen gelegt. Kommt daher dem Künstler nicht seine Kenntnis zu Hilfe, so wird er durch den Gliedermann allein kaum etwas Erträgliches für seinen Zweck finden.

Diese Bemerkungen werden angehende Künstler überzeugen, daß, wenn die Bekleidung des Gliedermannes glücklich und natürlich ausfallen soll, nachdem man ihm die Stellung des Modells gegeben hat, man fortwährend bei dieser Arbeit durch eine Skizze oder kleine Zeichnung nach der Natur geleitet und unterstützt werden muß. Man erinnert sich dadurch an das Aussehen der ganzen Erscheinung, wie die lebende Natur sie hervorbrachte. Eine solche Studie nach der Natur zeigt auch, wie deutlich man dabei noch die Form der Glieder erkennen kann; mithin auch, wie weit die Bewegung z. B. der Hüften oder Beine usw. erkennbar ist. Demgemäß muß der Gliedermann bekleidet werden.

Selbstverständlich sind alle die Bemerkungen und Anweisungen, welche vorher über Kleidung und Gewandung für das Studium nach der Natur gemacht sind, von derselben Bedeutung bei der Bekleidung des Gliedermannes, da jenes Studium (Zeichnung oder Skizze) der maßgebende Führer hierbei sein soll

und muß. Es wird demnach richtig sein, mit aller Mühe zu versuchen, den Gliedermann so zu bekleiden, daß er der Natur so ähnlich wie möglich wird. Dann kann man um so einfacher und treuer nachbilden, was man vor sich hat. Man muß aber schon zufrieden sein, wenn man ungefähr den Gang und Zug der Hauptfalten, ähnlich geordnete Partien und dieselbe Wirkung der Schatten und Lichtmassen erlangt. Wegen der kleinen Details braucht man nicht mit zu ängstlicher Sorge zu verfahren. Sie können meistenteils so oder auch etwas anders sein. Da muß man beim Anordnen der Gewänder lernen, den Zufall zu benutzen, ergreifen und festhalten, was er günstiges bietet, auch wenn man ursprünglich etwas anderes gewollt hätte.

Alles dies lernt man nicht in einem Tage, man muß Geschmack und Ausdauer haben, zu gleicher Zeit wissen zu wählen und sich schnell zu entschließen. Dies alles wird besonders notwendig, wenn man zu verschiedenen Zeiten dasselbe Gewand legen will, um vielleicht zu vollenden, was früher nicht fertig geworden ist. Da könnte man wochenlang legen und ordnen, ohne genau das nämliche zu erhalten.

Zur geschickten Anordnung kleinster Falten auf dem Gliedermann kann man, wenn es mit den Fingern nicht gelingt, kleine, vorn abgerundete Stöckchen oder auch sehr starke Stricknadeln gebrauchen. Damit lassen sich die kleinen Falten leicht anders gestalten, ohne daß die großen Massen von neuem in Unordnung kommen. Dann aber bietet ein Gliedermann den großen Vorteil, für den Anfänger namentlich, daß man die Arbeit in verständiger Weise einteilen und stückweis malen kann, z. B. bei einem weiblichen Kostüm erst die Taille, dann die Ärmel, dann den Rock usw.

Da man Personen von verschiedener Konstitution zu malen hat (dicke, starke, magere und schwache), so ist denen, die sich einen Gliedermann kaufen, anzuraten, einen solchen zu wählen, der eher etwas dünn ist, und dessen Glieder nicht zu stark sind. Denn, einen dünnen und schlanken Gliedermann kann man auspolstern und mit Streifen von Zeug für die Bekleidung stärkerer Personen leicht dicker machen. Auf diese Art kann solch ein Gliedermann für alle Personen benutzt werden. Auch nehme man einen weiblichen Gliedermann von mäßiger Höhe, und zwar

einen weiblichen deshalb, weil die Kleider und verschiedenen Stoffe, womit sich Frauen bekleiden, meist viel schwerer zu malen sind, als die der Männer.

Eben diesen Gliedermann kann man dann auch mit einiger Umsicht für die Kleidung der Männer gebrauchen. Man hat nur alle Formen und Glieder, die Brust ausgenommen, gehörig dicker zu machen. Dies alles nach dem nach der Natur gezeichneten Entwurf. Über die Auspolsterung kann man eine Uniform und jede andere Kleidung, die viel Details hat, mit mehr Bequemlichkeit malen, als nach dem wirklichen Modell; dessenungeachtet aber würde das Beste sein, alle diese Dinge unmittelbar nach dem Leben selbst zu machen.

Für Bildhauer und gelegentlich für Historienmaler kann in gewissen Fällen gut sein, wenn es sich darum handelt, vorzugsweise die Körperformen durch das Gewand sehen zu lassen, sich dann wohl selbst kleine Figuren in Ton und Gips (Maquettes) von $^1/_3$, $^1/_4$ oder noch weniger Lebensgröße, aber genau in der Stellung, die man braucht, zu modellieren. Die Anfertigung dieser Maquetten und deren Gebrauch erfordert allerdings einen gewissen Grad von Talent und Kenntnis, denn ob man sie gleich nur roh modelliert, so müssen sie doch proportioniert sein und besonders die richtige Bewegung und Stellung der Figur haben, wenn sie als Gliedermann dienen sollen. Übung und Verständnis der Form machen das möglich. Damit die Gewandung dieser kleinen Figuren eine gewisse Geschmeidigkeit und verhältnismäßige Schwere zu ihrer Größe hat, so drapiert man sie mit nasser, in mehr oder weniger starkes Gipswasser getauchter Leinwand, die dadurch je nachdem dicker, dünner, fein und doch nicht steif erscheint, wie Stückchen starker Stoffe von gleicher Größe dies tun würden. Sie haben dann auch genug Gewicht und Geschmeidigkeit, um sich von selbst fest an den Körper und die Glieder dieser kleinen nur obenhin modellierten Figuren anzulegen.

Um die allgemeine Wirkung der Beleuchtung eines Gemäldes, (das aus einer großen Anzahl von Figuren besteht), und die Harmonie der Farben der Gewänder vorher beurteilen und studieren zu können, haben sich Maler mitunter folgenden Mittels bedient. Sie verfertigen aus Holz oder Pappe einen

inneren Raum, welcher dem in ihrem Gemälde angenommenen ähnlich ist, sei es nun ein Palast, eine Kirche, ein Portikus oder sonst ein Interieur. In diesem kleinen Lokal werden die Fenster angebracht, wo auch in dem Gemälde dergleichen sein sollten, so daß das Licht auf keinem anderen Wege hineinkommen kann. Diese Art von Kasten, welcher zirka ein Meter groß ist, wird so eingerichtet, daß man Decke und Seitenwände wegnehmen und dann die kleinen Figuren hineinstellen kann, wie es die Komposition des Gemäldes erfordert. Die Maler bekleiden diese kleinen Maquetten mit den Farben und Stoffen, die sie für dieselben gewählt haben, machen das Lokal wieder zu und lassen bloß eine Seite offen, wo das Licht nicht einfällt. So beobachten sie die allgemeine Wirkung des Ganzen, der Schatten, die eine Figur auf die andere wirft und beurteilen danach die Wirkung der verschiedenen Farben, der Stoffe, der Reflexe, die sie zurückwerfen, der Lichtmassen und der Lichter, welche am brillantesten sind. Sie ändern dann sowohl in bezug auf die Wahl der Farben, oder der allgemeinen Wirkung der Abtönung usw. in der kleinen Wirklichkeit, indem sie den auf dem Tische stehenden Kasten von neuem öffnen und im Innern alle dazu notwendigen Veränderungen vornehmen.

Ohne Überlegung und Talent dieses Innere mit den darin befindlichen Maquetten gewissermaßen zu kopieren, würde gewiß ein sehr schlechtes Gemälde entstehen lassen, allein ein geschickter Künstler kann wohl Vorteil daraus ziehen.

VON FLATTERNDEN, VON DER LUFT BEWEGTEN GEWÄNDERN.

Fliegende Gewänder kann man nicht nach der Natur kopieren. Man muß viele Beobachtungen angestellt und schon viele Kenntnisse und Übung haben, wenn man dergleichen gut darstellen will. Einige Künstler hängen solche Gewänder oder Gewandstücke an Drähten auf, aber schon dies Verfahren selbst setzt, wenn es nicht ganz verunglückte Resultate liefern soll, eben sehr viel Beobachtung und Geschmack voraus. Mithin kann man jungen Künstlern und Anfängern nur anraten, bei ihren Spaziergängen die biegsamen Umrisse der Endigungen

und die bewegten Linien der Gewänder genau zu beobachten, wie diese durch schnellen Gang und heftige Bewegung des Körpers von einer Person oder vom Wind hervorgebracht werden. In einem Porträt ist es übrigens nicht passend, fliegende Gewänder anzubringen. Nichtsdestoweniger kann auch bei einem Porträt in ganzer Figur gelegentlich ein weniges und in sehr bescheidener Weise von Bewegungen der Gewandung mit gutem Erfolg angewendet werden. Allein es muß dies mit Geschmack gemacht sein und überhaupt natürlich und angenehm erscheinen. Auch stellt man nur ganz dünne Stoffe so bewegt dar, sonst müßte statt einer leisen Bewegung der Luft ein Sturmwind angenommen werden und dann auch alles in dem Gemälde mit dieser Vorstellung übereinstimmen.

Für historische und Genrebilder, in welchen alles erlaubt ist, außer was der Wahrheit und Schönheit zuwider wäre, lassen sich Studien für fliegende Gewänder vielleicht am besten in folgender Weise machen. Man legt einen Mannequin in der Bewegung, welche die betreffende Figur haben soll, auf eine ziemlich horizontale Fläche und dann das nasse Gewand mit den Faltenzügen, wie man sie beabsichtigt, über den Mannequin. Die Endigungen des Gewandes kann man auf der Fläche mit Geschick ordnen, wie man auch auf solcher Fläche die Züge und Linien eines Schleiers oder flatternden Tuches mit einigem Geschick sich genügend gut legen kann. Nicht zur vollständigen Nachahmung ausreichend, aber doch als Beihilfe. Man hat hierbei zu beachten, daß eine solche fast liegende Figur anders gegen das Licht zu stellen ist, als die aufrecht stehende, um dieselbe Beleuchtung zu erlangen, meist mehr so, als ob man sie liegend mehr von oben (vom Kopf) her beleuchten wolle. Aber auch der Benutzung dieses Hilfsmittels muß das Studium der Natur vorausgehen, welches allein uns in den Stand setzt, das durch dieses Hilfsmittel Dargebotene zu verwerten.

ELFTER ABSCHNITT.

DIE LANDSCHAFTSMALEREI.

§ 46. ALLGEMEINE BEMERKUNGEN.

Von allen Fächern der Malerei hat die Landschaftsmalerei in diesem Jahrhundert die größten Veränderungen erfahren. Sie, die jüngste Tochter des Hauses, die erst seit ihrer vollständigen Trennung von der Figurenmalerei und mit der ausschließlichen Anwendung der Ölmalerei zu einer eigenen und selbständigen Ausbildung gelangen konnte, hat eine so ungewöhnlich große und außerordentliche Entfaltung und Entwickelung erlangt, sowohl was den Inhalt als auch was die Mittel der Darstellung betrifft, wie keine ihrer älteren Schwestern in demselben Zeitraum zu erlangen vermochte.

In den andern Fächern der Malerei sind die Elemente der Kunstwerke eigentlich dieselben geblieben, wie sie schon bei den Meistern der Renaissance waren. In die Landschaftsmalerei aber sind durch die eingehendere Aufmerksamkeit auf die Erscheinungen, welche das Licht und die Luft hervorbringen, gewissermaßen neue Elemente hinzugekommen oder sie erscheinen wenigstens als solche. Die alten großen Meister, wie Claude Lorrain, Poussin, Ruysdael, Hobbema, Berghem, van der Meer u. a. m. haben bei ihren Landschaften wesentlich die Schönheit entweder der Natur, einzelner Effekte oder des vollendet harmonischen Bildes als Endziele ihres Strebens vor Augen gehabt. Jetzt aber sind in die Landschaft durch jene schärfere Beobachtung der Einwirkungen des Lichts und der Luft insofern wenigstens neue Elemente hinzugekommen, als die Freiheit des Tons nun nicht allein dazu dient, das schöne und harmonische Kunstwerk herzustellen, sondern sie

ist auch ein ganz besonderes Ausdrucksmittel für die menschlichen Empfindungen und Stimmungen geworden. Außerdem ist durch die wissenschaftliche Forschung das Verständnis der Natur so viel genauer geworden, daß die Nachbildung der Natur dieselbe ebenfalls genau in allen Einzelheiten wiedergeben mußte. So geht demnach jetzt das Gebiet der Landschaftsmalerei von der Porträtdarstellung bei fast wissenschaftlich genauer Nachahmung der einzelnen Gegenstände der Landschaft bis zur Widerspiegelung der subjektivsten Stimmung eines Künstlers; von der festen und sicheren Darstellung der schönen Form und Linie in der Landschaft bis zu der ganz äußerlichen aber doch naturgetreuen Nachahmung vorübergehender Licht- und Farbenwirkungen. — Die ganze lange Reihe der Darstellungen, die zwischen diesen Endpunkten liegt, ist ganz und vollkommen von der Landschaftsmalerei in Besitz genommen.

Einerseits hat wohl die vollständige Ausbildung der Ölmalerei, wie bereits bemerkt worden ist, zu dieser Entwicklung wesentlich beigetragen, indem durch diese dem Künstler ein Material geboten wurde, mit dem er selbst die feinsten Unterschiede des Tons herstellen konnte, andererseits ist auch die allgemeine, geistige Strömung unserer Zeit durch den Aufschwung, welchen die Naturwissenschaften genommen haben, dieser Entfaltung überaus günstig gewesen. Das tiefere Eindringen in die Gesetze der Natur und ihre genauere Kenntnis, die heutzutage so weit verbreitet sind, haben auch deren Darstellung ein erhöhtes, allgemeines Interesse und größeres Verständnis gebracht und das „Wo du es packst, da ist es interessant“ gilt jetzt nicht mehr allein für das Menschenleben, sondern ebenso lebendig empfunden für die Natur außerhalb des Menschen. Diese genauere Kenntnis der Natur macht in unserer Zeit eine Landschaftsmalerei unmöglich, in der Bäume oder andere Teile durch irgendeine angelernte Art und Weise nur als etwas Allgemeines, Generelles, ohne Individualität dargestellt wären. Heute ist uns Bedürfnis, den ganz individuellen Charakter aller in der Landschaft vorkommenden Gegenstände, zumal der Bäume, Sträucher und Kräuter, sie seien auch noch so leicht und flüchtig angegeben, doch im Gemälde ihrer Eigentümlich-

keit nach wieder zu erkennen; ebenso aber auch des Erdreichs, der Felsen, und aller übrigen in der Landschaft vorkommenden Gegenstände, und dies alles umgeben von derselben Luft und den durch sie bezeichneten Witterungsverhältnissen klar und deutlich dargestellt. Unter dieser Bedingung kann der Einzelne nach seiner persönlichen Eigentümlichkeit zur Erscheinung bringen, was er will und vermag: der eine die Schönheit durch strenge und feste Form, der andere durch charakteristische Darstellungsweise, durch den mannigfaltigsten Zauber der Beleuchtung, durch den flüchtigen Reiz vorübergehender Effekte, — was davon und wie er es am lebendigsten empfindet und am liebsten geben möchte, sei es durch getreuste Ausführung des Einzelnen oder durch Nachbildung des allgemeinen Scheins.

Die Eigentümlichkeit des Landschaftsmalers kann und soll sich sowohl in der Wahl der Gegenstände, wie auch in der Wahl der künstlerischen Ausdrucksmittel, also der charakteristischen und schönen Wiedergabe der Formen und der charakteristischen und malerischen Wiedergabe der Farbe und Wirkung frei bewegen. Der Landschaftsmaler hat aber ganz besonders die genaue Innehaltung desselben Zustandes der Atmosphäre und der von dieser stets abhängigen Beleuchtung zu beachten; viel mehr und ausschließlicher als der Historien- und Genremaler. Denn jene Dinge gerade geben in der Landschaft den darin vorkommenden festen Formen ein so verändertes Aussehen: die Ferne, Fels, Wald und Flur erscheinen ganz anders im Sonnenschein als bei bewölktem Himmel, anders in der Abendsonne als mittags usw. und erhalten je nachdem einen anderen Ausdruck. Bei der Darstellung des Menschen und überhaupt lebender Wesen wird der Ausdruck dagegen durch die Form und ihre Veränderungen zur Erscheinung gebracht.

Dem jungen Anfänger soll nun ein Weg gezeigt werden, wie und mit welcher Art von Studien er zu dem gewünschten Ziele, eine gute Landschaft zu malen, gelangen kann, wenn er Talent und Eifer genug hat, immer weiter nach dem Vollkommensten zu streben.

§ 47. DIE STUDIEN DES LANDSCHAFTSMALERS.

Die vorbereitenden Studien sind für den Landschaftsmaler dieselben wie für alle andern Künstler. Er muß die Formen der Gegenstände in ihren Konturen und Modellierungen richtig sehen und nachbilden lernen. Das läßt sich am besten an den Formen des organischen Lebens lernen und deshalb sind die im fünften Abschnitt angegebenen Vorstudien auch für den Landschaftsmaler die förderlichsten und besten. Alsdann muß der angehende Landschaftsmaler sich zunächst eine genaue Kenntnis von der Form der Gegenstände, welche immer in der Landschaft vorkommen, verschaffen, — durch aufmerksames Zeichnen derselben nach der Natur; im einzelnen und im ganzen, — im Umriß und mit Schattierung — d. h. durch die Linie und durch Modellierung, und zwar zunächst der verschiedenen Baumarten. Hierfür zeichnet man sich den Stamm mit den Ästen und Zweigen, gewissermaßen das Gerippe des Baumes. Man wird sogleich bemerken, in welch verschiedener Art und Weise dieses Geäste bei den verschiedenen Baumgattungen ansetzt, in wie verschiedenartigen Winkeln es aus dem Stamm und Ästen hervorgewachsen ist, sich dann weiter dreht und windet, sich fächerartig ausbreitet, rutenartig verläuft usw. In solchen Eigentümlichkeiten zeigt sich uns schon der Charakter eines Baumes bereits deutlich in einer Entfernung, in der wir noch nicht das Geringste von der Form seiner Blätter erkennen können.

Ebenso eigentümlich verschieden wie das Geäste und die Form der einzelnen Blätter bei den verschiedenen Baumarten ist auch die Hauptform der Blättermassen, der ganze Kontur, die Silhouette des belaubten Baumes. Dies hat seinen Grund nicht nur in der besonderen Form der Blätter, sondern auch in der Art und Weise, wie die Blätter an den Zweigen ansetzen: buschartig rings um den Zweig herumgehend, wie etwa bei der Eiche und dadurch gerade an den Endigungen besonders voll heraustretend; oder flach sich gegenüber an den Seiten ansetzend, wie bei der Buche und dann in feinen und schlanken Endigungen auslaufend; oder wie beim Ahorn flach und im Kreuz sich gegenüberstehend, usw. — Es wird dem

jungen Künstler von großem Nutzen sein, wenn er sich eine kleine Partie des Baumes, den er studieren will, aus solcher Nähe zeichnet, daß er auch die einzelnen Blätter und mit ihnen die Art und Weise, wie sie ansetzen, zeichnen und sich einprägen kann. Den ganzen Baum natürlich muß er dann aus einer solchen Entfernung zeichnen, aus der er diese Details gar nicht sehen kann, die er daher auch nicht machen soll. Durch jenes vorangegangene Studium der Einzelheiten aber werden ihm die charakteristischen Formen der verschiedenen Bäume, wie sie sich in den Blätterpartien zeigen, besonders verständlich werden, er wird sie leichter und besser verstehen und zeichnen können. Auch wird er eher dadurch eine Art und Weise finden, durch die er, auch ohne in die Details einzugehen, doch die charakteristische Art der Form und des Ansatzes der Blätter wird ausdrücken können.

Wenn derartige Baumstudien nach der Natur gezeichnet werden, so möge man sich immer die nächste Umgebung und den nächstanliegenden Hintergrund, in leichten Konturen wenigstens, mit angeben, um sich zugleich den Maßstab und das Verhältnis mit einzuprägen, das etwa weiter zurückstehende Bäume, danebenliegende Felsen oder was es für Gegenstände seien, zueinander haben. Wie die Bäume, so müssen auch alle übrigen Teile der Landschaft mit derselben großen Aufmerksamkeit studiert werden: Felsblöcke, Felspartien, ganze Bergzüge, wie sie näher oder ferner liegen, ja ganze Gebirgszüge, auch wenn sie als wirkliche Ferne sich nur wie eine blaue Silhouette darstellen. Durch diese Studien muß der junge Künstler das Verständnis des Terrains erlernen, des Zusammenhangs der verschiedenen Flächen desselben und wie sich dies durch die Linie und wie durch Abtönungen der Schatten, sowohl direkt im Sonnenlicht, wie auch in der milderen Beleuchtung des bedeckten Himmels darstellt. Was ferner nur irgend in einem Vordergrund vorkommen kann, Stege, Brücken, Baulichkeiten aller Art, genug alles, was in der Landschaft gesehen werden kann, muß nach der Natur studiert werden und wenn auch nicht im allgemeinen und im voraus, doch jedenfalls, wenn etwas der Art in irgendeinem Bilde ausgeführt werden soll.

Jedenfalls muß der junge Künstler auch die Gesetze der Perspektive kennen lernen und sie sich zu eigen machen. Nur in besonderen Fällen wird es notwendig sein, perspektivische Konstruktionen zu machen. Immer aber wird die Perspektive gebraucht, um alles richtig und mit Verständnis sehen zu lernen.

Von der vorher angegebenen genauen Art des Studiums sind selbst die Gebilde der Luft, die Wolken nicht ausgenommen, soweit dies möglich ist; jedenfalls aber werden diese besser wohl noch gleich mit der Farbe gemacht. Sie verändern sich ja fortwährend, sie sind beweglich und halten nicht still, um sich genau abzeichnen oder malen zu lassen. Um so aufmerksamer muß man dies alles durch Sehen studieren, sich einprägen und unmittelbar danach den Versuch machen, es aus dem Gedächtnis darzustellen. Dies Studium ist auch um deswillen sehr wichtig, damit man das Verständnis dafür erlangt, welche Formen der Wolken bei diesen, welche bei andern Witterungsverhältnissen, bei diesen und jenen Einflüssen des Klimas und Bodens sich immer wieder der Haupterscheinung nach darstellen und charakteristisch dafür sind. Wie unendlich mannigfaltig, wie fast niemals genau sich wiederholend die Erscheinungen des Himmels auch sind, abhängig sind sie doch von jenen Bedingungen und willkürlich lassen sich nicht die Wolkenerscheinungen eines heißen Sommertages für die kühlere Herbstzeit verwenden, wenn da auch Gewitter und Regenschauer drohen sollten. Schon das Blau des Himmels ist dann immer ein verschiedenes und dies führt uns darauf, daß alle die besprochenen Studien auch noch nach der Natur mit der Farbe gemacht werden müssen. Ja, diese gemalten Studien sind für den Landschafter eigentlich die wesentlichen. Sie zuerst zu zeichnen ist deshalb ratsam, weil dabei die volle Aufmerksamkeit nur auf die Form gerichtet, diese leichter und vollkommner verstehen lehrt.

Jeder aufmerksame Beobachter bemerkt, daß dieselben Gegenstände in den verschiedenen Beleuchtungen auch eine ganz andere Wirkung hervorbringen. Nicht nur der Lokalton erscheint anders in der Morgen-, anders in der Mittags- oder Abendsonne, auch die Halbtöne und Schatten stehen in andern Farben und Dunkelheitsverhältnissen zueinander, — anders in

jeder Art der Beleuchtung. Durch was anderes vermöchte ein junger Künstler das zu erkennen, als wenn er versuchte, es nachzuahmen! Die Töne trennen und zerlegen muß sich, wer sie nachbilden will, während doch an und für sich die Farbe ein zusammengehöriges harmonisches Ganze ist.

Schon beim Zeichnen nach der Natur wird es dem Anfänger Mühe gemacht haben, größere Partien in derselben Beleuchtung zu zeichnen, weil die fortrückende Sonne die Beleuchtung verändert, 6 Uhr morgens und 6 Uhr abends kommt sie ja geradezu von der entgegengesetzten Seite. Beim Malen ist diese Veränderlichkeit der Beleuchtung noch störender, weil nicht nur die Licht- und Schattenmassen sich verändern, sondern auch die Farbe, wenigstens im wirklichen Sonnenlicht. — Dies ist für den Anfänger ein sehr großer Übelstand und ihm zu begegnen könnte nur etwa folgendes dienen. Gleich beim Beginn der Arbeit gibt man sich, wenn auch ganz leicht, sämtliche Schattenmassen an, wie man sie da sieht und hält diese Angabe fest, obgleich sie sich in der Natur mit der Zeit und eigentlich fortwährend anders gestalten. Außerdem sollte man auch nur kürzere Zeit, etwa 2, höchstens 3 Stunden, immer an ein und derselben Studie arbeiten. In dieser Zeit sind die Veränderungen in den meisten Fällen nicht so störend, daß man nicht mit Leichtigkeit die erste Angabe festhalten könnte. Man kann dann auch noch verschiedene Studien an einem Tage beginnen und setzt sie immer an folgenden Tagen in je denselben Stunden fort, wenn das Wetter die gleiche oder ganz ähnliche Beleuchtung gebracht hat. Mit der Zeit bekommt man die Übung für das eine wie für das andere, d. h. man kann leichter im Gedächtnis behalten, was man zuerst gesehen, und hat gelernt, die Studien in kürzerer Zeit zu machen. Wegen aller dieser Ursachen macht auch der Landschaftsmaler, ausschließlich für die Stimmung einer Landschaft, koloristische Studien, durch die er die Zusammenstimmung der Töne, der Luft und der festen Gegenstände, der Fernen, der Terrains, der Massen in kürzester Zeit festzuhalten und wiederzugeben versucht. Für die Einzelheiten, die Details werden besondere, je nach Bedürfnis gezeichnete oder gemalte Studien gemacht.

Was jemand aber auch darstellen will, er muß es nach

der Natur studieren und diese so getreu wie möglich in seinen Bildern nachahmen. Um so genauer muß er sie vielfach studiert haben, weil er in diesem oder jenem Punkt von einer einzelnen Studie abweichen muß, weil die Natur, welche er gerade haben kann, nicht vollkommen genug der gleich ist, die er eigentlich hat darstellen wollen: sei dies nun insbesondere der Glanz des Lichtes, die eigentümliche Schönheit der Färbung oder das durch besondere Zustände der Natur veranlaßte Aussehen der dargestellten Gegenstände.

§ 48. DER HIMMEL UND DAS GRÜN DER VEGETATION IN DER LANDSCHAFTSMALEREI.

Zum Blau des Himmels und zum Grün der Vegetation nehmen Anfänger vielfach Farben, die unpassend dafür sind und einen günstigen Erfolg ihrer Arbeit verhindern, mindestens erschweren. Für sie folgen hier in dieser Beziehung einige gute Ratschläge: Die Färbung und Tönunng des Himmels ist zunächst maßgebend für die Haltung, Stimmung und Färbung der ganzen Landschaft, und es muß daher ein großes Gewicht darauf gelegt werden, diesen Teil so vollkommen wie möglich darzustellen. Ein Himmel soll hell und leuchtend sein, dabei farbig, aber doch auch meist milde.

Zur Herstellung der Helligkeit des Himmels sind alle lichten Farben da, die überhaupt gebraucht werden können, Weiß, Jaune brillant, das Neapelgelb, lichter Ocker, ein wenig Zinnober, in besonderen Fällen ein wenig Kadmium oder etwas Lack. Für das Blau haben wir den Kobalt und den Ultramarin. Nur mit Vorsicht soll man zum Himmel Berliner- oder ein ähnliches Blau nehmen, denn dessen schwerer und scharfer Ton ist unerträglich und immer hervorstechend, selbst wenn er durch andere Farben gebrochen, ganz milde geworden zu sein scheint.

Ganz abgesehen von der Mannigfaltigkeit, in der das Blau des Himmels erscheint — weshalb schon immer noch andere Farben zu der Mischung des Kobalt und Weiß hinzugenommen werden müssen —, würde auch für das reinste Blau des Himmels diese Mischung zu scharf erscheinen und deshalb immer eines

Zusatzes und einer Milderung bedürfen. Je nach dem Ton des Blau kann man dazu sehr gut ein wenig Persischrot oder, wenn das Blau wärmer erscheinen soll, ein wenig Ocker hinzunehmen. Gelegentlich kann auch ein weniges Blauschwarz oder Beinschwarz, je nach dem gesuchten Ton, das einfachste und passendste Mittel zur Milderung des Blau sein.

Zusätze von lichtem und rotem Ocker zu diesem Zweck werden noch intensiver färben, die helleren und brillanteren Farben aber nur die Farbe ändern, nicht die Schärfe des Tons mildern. Je mehr die Helligkeit das Vorherrschende sein soll, um so milder werden natürlicherweise auch die brillanten Farben durch den starken Zusatz von Weiß erscheinen.

Auch für die grauen Töne des Himmels, in den Wolken, darf man nicht zu schwere Farben nehmen. Am besten deshalb Korkschwarz oder auch Elfenbeinschwarz, zu deren Mischung mit Weiß man dann von den andern Farben hinzunimmt, was notwendig ist. Je leichter der Ton sein soll, um so richtiger wird es sein, auch leichtere Farben dazu zu nehmen, je schwerer und kompakter, um so körperlichere und festere Farben. Für die leuchtenden Lichter heller Wolken müssen die Töne äußerst rein und klar gemischt und aufgesetzt werden. Das lichte Grau ganz leichter Wölkchen ist oft am besten mit Hilfe des Kobalt zu mischen, der dann mit wärmeren oder kälteren roten Farben und etwas Gelb bis zu dem gewünschten Ton des Grau gebrochen werden muß.

Um nun einen Himmel zu malen, mischt man sich je nach der Ausdehnung der Färbung, — vom Ton des Horizontes, der immer viel heller und meist, zumal abends und morgens, viel gefärbter ist, bis zum obersten dunkelsten Blau, das je weiter nach oben auch immer tiefer wird — vier oder mehr aufeinanderfolgende Töne, von denen der erste den hellsten, der letzte den dunkelsten Ton darstellt; die dazwischenliegenden dann als die stufenweise sich folgenden Übergänge von dem einen zum andern Ton. Bei den Übergangstönen, die aber je weiter nach oben dunkler und auch blauer werden, tritt zu gleicher Zeit auch meist ein gewisser Wechsel der Farbe hinzu. Mit einem genügend großen (besser zu großen als zu kleinen) elastischen Borstpinsel trägt man dann diese Töne

mit dreisten und kurzen Strichen, wie wenn man kurze Schraffierungen von oben nach unten gehend machen wollte, in ziemlich horizontalen Streifen auf die Leinwand auf. Man muß natürlich beachten, wie weit jeder Ton nach seiner Helligkeit und Farbe gehen soll, und vom nächsten Ton, wenn man sich ihm nähert, immer zuerst ein wenig, dann mehr und mehr zum vorigen Ton zusetzen und die Farben so ineinander malen, daß man durch eine ganz unmerkliche ineinandergehende Reihenfolge von Tönen den Anschein einer gleichen Fläche hervorbringt. Mit ganz leichter Führung eines reinen Borstpinsels legt man dann durch horizontale Striche die hervorstehendsten Pinselstriche nieder und übergeht alles zuletzt ganz leicht mit dem Vertreiber. Schon vorher natürlich wird man bemerkt haben, daß, wo der warme Ton des Himmels mit dem kälteren blauen Ton zusammengemalt ist, die Farbe gewöhnlich durch das Zusammenmalen der beiden Töne etwas schwerer und auch dunkler erscheint als auf der einen und der anderen Seite davon. Man muß also diese beiden Töne von Haus aus mit Spachtel oder Pinsel in ganz gleichem Ton der Helligkeit mischen und dann doch noch an dieser Stelle immer etwas Weiß hinzunehmen und nach Bedarf von neuem noch auch von der warmen oder kalten Farbe, wenn durch das Weiß allein die Stelle zwar heller, aber auch auffällig farbloser werden sollte.

Sind bedeutendere Wolkenmassen auf dem Himmel, so kann man den Raum für diese, aber nur ungefähr, aussparen. Sind die Wolken sehr licht, so tut man gut, nur sehr wenig über ihren Kontur mit der Farbe des Himmels hineinzugehen, weil sonst die lichten Töne der Wolke sich mit zu viel Blau vermischen. Es wird für den Anfänger sehr geraten sein, sich auch die Haupttöne der Wolken zu mischen und damit erst leicht der ganzen Masse den allgemeinen Ton zu geben, dann aber frei und immer pastoser hineinzumalen.

Die Töne der Ferne sind denen des Himmels fast immer sehr nahe liegend, wenngleich meist ein wenig fester im Ton, d. h. es wird also zu den Tönen des Himmels immer etwas weniges warmes Rot, oder dem ähnliches hinzugesetzt werden müssen. Etwaige Lichtflächen, welche in der Ferne zu be-

merken sind, werden immer dem Ton des Himmels am Horizont sehr nahe stehen.

Alle diese Ratschläge und Vorschriften, so richtig sie auch an und für sich unter allen Umständen sind, werden hier nur für den Anfänger ausgesprochen. Das Wichtigste, daß der Maler gerade das, was ihm vorschwebt, der Natur entsprechend darstellt, wird mittelbar durch Befolgen der Vorschriften erleichtert, aber nicht unmittelbar durch dieselben erlangt. Das unmittelbare fortgesetzte Studium nach der Natur ist für die Landschaft im ganzen und großen, sowie für jede Einzelheit in derselben, die unabweisliche Bedingung zur Schaffung eines guten Kunstwerks.

Eine andere oft schwer zu treffende Farbe, um die es sich in der Landschaftsmalerei handeln kann, ist das Grün der Bäume und Sträucher, wie auch das der Gründe, der Flächen. Durchschnittlich wird das Berlinerblau mit den Ockern oder dem Neapelgelb genügend grüne Töne geben, wobei zum Neapelgelb sehr wenig Blau zu nehmen ist, wenn es kein ganz kalter Ton werden soll, dagegen liefern die Ocker, je nach ihrer Dunkelheit, um so wärmere und mildere Töne. Ja es gibt viele grüne Töne in der Natur, in den Schatten und auch in den Lokaltönen, wo selbst diese grünen Farben noch gemildert werden müssen durch Zusatz roter Farben oder auch, indem statt des Berlinerblau, oder mit ihm zugleich wenigstens, Blauschwarz zur Mischung der Töne genommen wird.

Allerdings wenn ein besonderer Nachdruck auf die Brillanz, Frische und Transparenz des Grün in der Landschaft gelegt werden soll, dann ist ein brillanteres Grün notwendig oder erscheint vielleicht wenigstens wünschenswert. Von den Chromgelben muß man zu diesem Zweck (brillanteres Grün herzustellen) auf das entschiedenste abraten, sie verändern sich sehr stark und sind zu giftig (d. h. widersprechend, unharmonisch brillant) in der Farbe. Das Kadmium (hellere und tiefere Färbung) dagegen kann man wohl zu diesem Zweck empfehlen, es ist dauerhaft, aber da es sehr stark färbend ist, wird nur sehr weniges davon gebraucht. — Von vielen Malern werden die grünen Zinnober gebraucht, die aber (s. vorn: Die Farben),

falls sie eine Mischfarbe aus Chromgelb und Berliner- oder ein dem ähnlichen Blau sind, daher nichts weniger als sicher sind. Die Erfahrungen mit ihnen sind nicht gleichmäßig schlecht und nicht immer dieselben, weil verschiedene Mischungsarten bei der Fabrikation verschiedene Resultate liefern. Dem Künstler ist anzuraten, diese Farben selbst zu mischen oder nur zuverlässige zu gebrauchen. Will man von dieser Art Farben Gebrauch machen, so sind das Permanent-Grün, das Vert émeraude oder das Chromoxydgrün sichere Farben. Vor allen gelben und grünen Lacken ist in diesem Buche bereits gewarnt worden und muß stets von neuem gewarnt werden, sie vergehen alle und dauern nur sehr kurze Zeit. Eine Lasur mit Grünspan würde überhaupt wohl nur höchst selten anzuwenden sein, dem Anfänger ist entschieden davon abzuraten, schon weil er gar nicht imstande ist, den nahezu entgegengesetzten Ton zu berechnen, welcher zu diesem Zweck der Malerei vorher gegeben werden muß.

Wenn daher die Ockerfarben und das Neapelgelb nicht ausreichen, so nehme man von dem hellen Kadmium dazu, oder man sucht das brillante Grün durch eine Lasur von oder mit Indischgelb herzustellen. Zu diesem Zweck muß man allerdings in einem kälteren und etwas helleren Ton die betreffenden Stellen möglichst vollkommen und fertig gemalt haben, und dann mit dem Indischgelb nur lasierend darüber gehen, wenn dies auch der Natur des Dargestellten entsprechend nicht so gleichmäßig zu geschehen braucht, wie etwa bei einem Gewande. Überdies mag man aber noch bedenken, daß durch Gegensätze der Farbe sich überaus viele Effekte herstellen lassen, zu denen sonst sehr brillante Farben genommen werden müßten. Für die Harmonie der Farbe eines Bildes ist aber durchschnittlich sehr wünschenswert, daß nicht zu brillante Farben und grelle Effekte gebraucht sind. Die Harmonie ist dann um so schwerer herzustellen, und überdies beruht die schöne und farbige Wirkung eines Bildes nicht in der Bilanz der Farben.

Daß zu dem Grün der Bäume und Flächen, welche weiter im Bilde zurückliegen, nicht im entferntesten von dunklem oder brillantem Grün die Rede sein kann, ist selbstverständlich. Die Ocker, gelbe und rote, das Neapelgelb und der Kobalt würden

schon sehr bald ohne Weiß einen viel zu starken Ton geben. Je weiter nach hinten, um so mehr müssen sie mit aus dem Luftton der Ferne gemischt werden, bis sie sich endlich ganz in demselben verlieren.

§ 49. ÜBER DIE ART UND WEISE, WIE EINE LANDSCHAFT ANZUFANGEN UND ZU MALEN IST.

Wenn das Bild, welches man auszuführen gedenkt, mehr ist, als vielleicht nur das etwas vergrößerte Motiv einer Studie, so wird es sehr gut sein, sich erst von dem Bilde eine Zeichnung, eine Skizze, wenn auch viel kleiner als es selbst werden soll, zu machen, in welcher nicht nur die Linien, sondern auch schon die Wirkung der Landschaft, so viel als möglich, angegeben ist. Jedenfalls trägt man danach, zunächst in Konturen, diese Zeichnung auf die Leinwand, entweder frei nach dem Augenmaß oder durch Quadrate. Letzteres geschieht, indem man die Zeichnung und die viel größere Leinwand, jede der beiden in gleich viele Quadrate teilt, — auf der Zeichnung mit Bleistift, oder wenn man sie schonen will, mit darüber befestigten Fäden, auf der reinen Leinwand mit Kohle. Durch dieses Hilfsmittel kann man eine Zeichnung sehr genau vergrößern oder verkleinern, indem die Quadrate hier und dort immer genügenden Anhalt geben, um denselben Punkt ziemlich genau auf dieselbe Stelle in den größeren oder kleineren Raum zu bringen, welche er auf dem anderen Blatte innehat. Steht die Zeichnung in befriedigender Weise auf der Leinwand, so zieht man wohl die Konturen mit der Feder (oder einem spitzen Pinsel) und schwarzer Tusche aus, wenigstens wenn gerade Linie und Form vorzugsweise den beabsichtigten Eindruck hervorbringen sollen. Dabei bemüht man sich fortwährend alle Linien noch belebter und ausdrucksvoller oder harmonischer und fließender zu machen, je nachdem das eine oder andere als das Notwendigste und Wünschenswerteste erscheint.

Im Anfange wird es dann immer das beste sein, wenn der junge Künstler sich zuerst die Landschaft antuscht, ganz dünn mit möglichst wenig Farbe, die außerdem noch etwas verdünnt wird mit Terpentin, das mit ein paar Tropfen Trockenöl

vermischt war. Diese mischt man mit dem Pinsel zur Farbe, wie dies bereits bei der Untertuschung beschrieben worden ist. Mit dieser Untertuschung, die ebensowohl aus Tönen mit Weiß wie ohne Weiß bestehen wird, sucht man sich die allgemeine Wirkung, was Helligkeit, Dunkelheit und die Farbe betrifft, so zutreffend wie möglich anzugeben. Zuerst den Himmel und die Ferne, dann weiter nach vorn bis zum Vordergrund. Überall gibt man nur den Haupt-Lokalton, den man beabsichtigt, ohne weitere Ausführung an, nur daß man die hellen und dunkeln Lokaltöne, die Licht- und Schattenmassen genügend voneinander hält und trennt, und man wird hierbei gut tun, überall vorzugsweise die transparenten und warmen Töne hervorzuheben. Außerdem wird alles, namentlich die Schatten, heller zu halten sein, als es werden soll.

Bei den Baumpartien, welche sich gegen die Luft absetzen und die innerhalb ihres Umrisses viele kleineren und größeren Stellen haben, wo die Luft durch die Zweige und die Blätterpartien wieder zu sehen ist, braucht man nicht etwa, und am allerwenigsten bei einer solchen Untertuschung, diese kleinen und kleinsten Zwischenräume auszusparen. Nur wenn sie größer sind und wesentlich zur Charakteristik der Form im ganzen und einzelnen beitragen, dann ist es gut, mitunter notwendig, sie gleich mit anzugeben, und dasselbe gilt auch in diesen Fällen für die später folgende Übermalung. Dagegen sind leichte Ausläufer in die Luft hinein erst auszuführen, wenn sie fertig gemalt ist. Indem man so das Ganze in einem Zuge und in kurzer Zeit, ohne Ausführung der Details, welche die Aufmerksamkeit vom Ganzen ablenken würde, anlegt, ist man um so besser imstande, auch eben das Allgemeine in Farbe und Wirkung, wie man es beabsichtigte, vorzugsweise im Auge zu behalten und wiederzugeben. Diese Untertuschungen lassen sich nur gut auf weißer oder doch nahezu weißer, jedenfalls ganz heller Leinwand machen.

Ist diese Untertuschung vollkommen trocken, was bei heißem Wetter in wenigen Tagen geschehen kann, in der Sonne in einem, in der kühlen und feuchten Jahreszeit doch in 10 bis 14 Tagen, so übermalt man mit genügend dickem Farbenauftrag. Wiederum beginnt man mit dem Himmel, als dem Teil des

Bildes, der vom größten Einfluß auf die Färbung und Stimmung des Ganzen ist. Jetzt versucht man alles in jeder Beziehung so zu machen, wie man es zu haben wünscht. Sind jedoch ganz leichte, lichte und kleine, einzelne Wölkchen auf dem Himmel, so kann man diese auch später auf das Trockene malen. Keinesfalls unterbricht man ihretwegen die Anlage der großen Massen und spart diese kleinen Stellen aus. Größere Wolkenmassen müssen, und wenn die kleineren Wolken wesentlich für den Eindruck sind (wie z. B. kleine, feine, graue oder violette, linienartige Wölkchen auf einem lichten Abendhimmel), so ist es gut, — gleich mitgemalt werden, naß in naß, wenn auch erst, nachdem man den Himmel im übrigen fertig gemalt hat. Verhältnismäßig starker Auftrag der Farbe ist, wie das auch schon oft bemerkt worden, überall notwendig, wenn eine Partie leuchten soll und dies ist selbstverständlich beim Himmel gerade überwiegend der Fall.

Die Ferne muß immer mit dem Himmel zusammen gemalt werden, denn die Farben der Luft und der Ferne müssen sanft ineinander fließen. Dies würde auch noch weiterhin wünschenswert sein, ist aber, zumal bei etwas größeren Bildern, gar nicht ausführbar. Bei solchen Gelegenheiten verfährt man, wie das früher bereits auseinandergesetzt ist. Man läßt die Farbe nach ihrem Ende hin immer dünner werden und geht damit ein ganz klein wenig über den Kontur hinaus. So rückt man mit der Malerei immer weiter bis zum Vordergrund vor, nicht dünn malend, aber auch nicht dicker als notwendig ist, so daß man die Farbenmasse bewältigen kann.

Man hat natürlicherweise darauf zu achten, daß, je weiter nach vorn, die Intensität der verschiedenen Lokaltöne und die Kraft der Schatten zunimmt. Je weiter nach der Ferne, um so mehr sind die Lokaltöne der Gegenstände durch die dazwischenliegende Luft abgeschwächt und gebrochen, gemildert und einander in dem Luftton genähert, sowie auch die Schatten immer mehr vom Ton der Ferne annehmen, mit dem sie zuletzt ganz zusammenfließen.

Die Einzelheiten des Vordergrundes, wie etwa Felsblöcke, einen Zaun von Pfählen u. dgl. m. läßt man einstweilen untertuscht stehen, wenn der Ton nicht zu störend ist. Sonst ändert

man auch einstweilen nur diesen Ton mit geringem Farbenauftrag, um später auf die Ausführung der Einzelheiten zurückzukommen, während man im Augenblick immer in erster Linie die Darstellung der größeren Massen im Auge behält. So legt man auch bei Grasflächen und beim Vordergrund zuerst den dunkleren Ton an, der meistenteils etwas von einem Schatten oder transparenten Ton an sich haben wird, und zwar nicht zu dick, damit man die sich hell oder dunkel darauf abhebenden Grasspitzen und Pflanzenendigungen bequem daraufsetzen kann, fast in derselben Art und Weise, wie es für die Retusche angegeben ist.

Sind nun Baumgruppen oder Partien, die in der Luft übergreifen, zu malen, so macht man diese, nachdem die Luft trocken ist, da man mit dieser doch jedenfalls mehr oder weniger weit über die Konturen hineingegangen ist, zusammen mit den übrigen Teilen und Partien, welche nicht übergreifen. Sind die Blätterpartien zerstreut, sehr einzeln oder dünn auf der Luft und ist diese überall zwischen ihnen und den Ästen zu sehen, so malt man zuerst die Luft gleich ganz durch. Von der Aufzeichnung oder Untertuschung her wird man zur Genüge noch die Anhaltepunkte für die Konture durch die darüber gestrichene Farbe durchsehen können und — wenn nicht, nun dann muß man sie von neuem mit dem Pinsel zu finden und zu treffen wissen.

Diese ganze Arbeit der Übermalung ist wie eine scheinbar fortlaufend ununterbrochene geschildert worden, was sie ihrem inneren Wesen nach ja auch ist. Tatsächlich ist sie das ja aber natürlicherweise nicht, sondern sie kann über viele Tage, selbst Wochen ausgedehnt sein, denn man malt an jedem Tage eben nur so viel und so weit man kommen kann. Die Luft mit der Ferne muß immer an einem und demselben Tage gemalt sein und ebenso müssen die Partien, welche durch ihren Ton oder als Gegenstand zusammengehören, auch immer zusammengemalt werden und womöglich an demselben Tage.

Wenn dann diese Übermalung ebenfalls vollkommen trocken und man sich selbst klar darüber geworden ist, was man alles anders wünscht, im Ton, in der Farbe, in der Haltung oder Ausführung, und es sind hierzu nicht wesentliche Ver-

änderungen auf dem Bilde vorzunehmen, so versucht man alle diese gewünschten Änderungen durch eine Retusche, d. h. eine dünne Übermalung, gelegentlich durch Lasuren hineinzubringen. Um dies auszuführen, wischt man den Teil, an welchem man eben arbeiten will, ganz leicht, wie das auch früher schon genügend ausführlich besprochen ist, so dünn als möglich, am besten mit Mohnöl, oder einem der anderen vorn empfohlenen Retuschierfirnisse an, aber, nochmals sei es eingeschärft, ganz dünn.

Nehmen wir z. B. an, es sei ein Himmel zu malen, dem wir im ganzen einen etwas tieferen, milderen und gebrocheneren Ton geben wollen, so würde sich dies auf zwei verschiedene Arten ausführen lassen.

1. Man mischt die Töne oder den Ton, welchen man dem Himmel geben will, natürlich weniger brillant aber dunkler, als der bereits vorhandene und mit einem stärkeren Zusatz von Lack, Ockern, vielleicht auch von etwas Schwarz als vorher darin war. So gemischt trägt man ihn ganz dünn und gleichmäßig auf. Ein weniges dunkler, halbdurchsichtig durch den dünnen Auftrag, kann der Ton alles leisten, was man von ihm gewünscht hatte.

2. Es kann auch, aber nur selten, eine wirkliche Lasur von den vorher gebrauchten Farben, aber ohne Weiß und möglicherweise mit weniger Kobalt, über die Malerei gezogen werden. So dünn und so vollständig gleichmäßig, daß späterhin niemand mehr zu erkennen vermag, daß hier überhaupt nur eine Lasur aufliegt.

Für den Anfang ist jedenfalls die erste Art und Weise des Fertigmachens anzuraten. Der Anfänger wird sicherer damit erreichen können, was er möchte und auch in derselben Art und Weise in der ganzen Landschaft seine Änderungen durchführen können. Es ist ja tatsächlich eine wirkliche, wenn auch meist sehr dünne Übermalung mit den verschiedensten, den Gegenständen natürlich zukommenden Farben, während mit der zweiten Art der Ton leicht etwas Speckiges, Schweres und Trübes oder auch Glasiges und Unkörperliches bekommen kann. Die zweite Art erfordert auch wirklich bereits viele Kenntnisse. Dem Unkundigen kann durch sie leicht die ganze Frische der

Farbe, die Leichtigkeit des Tons und das Luftige verloren gehen, aber freilich lassen sich auch mit ihr wundervolle Wirkungen für den Ton und den Schmelz der Farbe erreichen.

Außer in der Luft, braucht man aber dann auch nirgends Anstand zu nehmen, neben dünn übergangenen Stellen und in diese hinein, irgendwo mit dicker Farbe hineinzumalen, zumal im Vordergrund. Wenn da harte, rauhe Gegenstände zu malen sind, Felsblöcke, Steintrümmer u. dgl. m., so ist sogar eine möglichst starke Ungleichheit des Farbenauftrags, die fast bis an das Übertriebene streifen kann, die Benutzung jeder Zufälligkeit, genug, der entschiedene Gegensatz vom Glatten und Geleckten notwendig, wenn nicht alles leblos und langweilig, unnatürlich erscheinen soll. So also lasiert und retuschiert man erst die Gegenstände im Vordergrund mit mehr oder weniger durchsichtigen Farben, je nach Bedürfnis. Dann malt man mit deckenden Farben wieder hinein, wie man sie in der Natur gesehen hat und gebraucht alles, um dem Gegenstand durch die Farbe und vielleicht auch durch die Pinselführung ein natürliches Ansehen zu verleihen.

Niemals aber darf man bei der Vollendung des Einzelnen die Wirkung des Ganzen aus den Augen verlieren, immer muß man das Gefühl für die Natürlichkeit und Wahrheit der Erscheinung im Ganzen, wie man sie gerade beabsichtigt, in sich wach erhalten. Dann wird man imstande sein, sein Gemälde zu vollenden. Und sollte das nicht geglückt sein mit Partien, welche doch zu wesentlich und wichtig für den Totaleindruck des Ganzen sind, dann bleibt nichts übrig, als noch einmal diese Partien in ähnlicher Weise durchzuarbeiten, um ihnen mit besserem Erfolg die Erscheinung zu geben, die man für notwendig hält. Aber, wie schon gesagt ist, das muß man immer festhalten, daß ein Gemälde, ein Kunstwerk durch und in allen seinen Teilen als ein zusammengehöriges Ganze herzustellen ist.

Eine andere Art, die Malerei einer Landschaft anzufangen, wäre, daß man gleich so begönne, wie vorher bei der ersten Übermalung (nach der Untertuschung); gewissermaßen also mit einer Art von Prima-Malerei. In der Beziehung wenigstens,

daß man versuchte, alles in der ihr zukommenden Wirkung fertig hinzustellen. Da man in der Landschaft ja überhaupt vorzugsweise mit deckenden Farben und Tönen malt, weil die Luft auf alles, was in der Landschaft dargestellt wird, stark einwirkt und lasierende Farben überhaupt nur an wenigen und kleinen Stellen eine Anwendung finden, so ist eine Prima-Malerei auch bei der Landschaft vorzugsweise anwendbar. Dazu kommt in bezug auf die Form, daß diese ja beim Erdreich und allem, was zu ihm gehört unorganisch ist, bis zu einem gewissen Punkt in den Details wenigstens willkürlich, denn wirklich nur ein Zufall ist es, ob diese und jene kleine Erhöhung oder Vertiefung im Terrain des Vordergrundes oder an einem Felsen gerade an der Stelle oder einige Zoll weiter irgendwo sitzt. Deshalb kann ein geschickter Landschaftsmaler auch jeden zufälligen Fleck, den sein Pinsel gemacht hat, zu einer lebensvollen Ausführung ausnutzen, er kann seine Gedanken ungehinderter stets auf die Gesamtwirkung richten und daher sofort auf die fertige Gesamterscheinung hinarbeiten.

Wenn in dieser Weise à la prima gemalt wird, auf die Wirkung im großen und ganzen, so kann man die Details nicht gut, wenigstens nicht überall gleich mit ausführen. Man legt sie nur mit einer der Dunkelheit oder Helligkeit nach passenden Farbe an, welche den Lokalton und die Wirkung des Gegenstandes wiedergibt. Die Ausführung verspart man auf spätere Zeit und kann hierbei in ziemlich willkürlicher Weise technisch verfahren. Man wischt vielleicht nur dünn mit Mohnöl oder einem der Retuschiermittel an und malt willkürlich dick und dünn an dieser und jener Stelle des Felsenblocks, des Terrainabschnitts, des Zaunes oder was es nun ist. Oder man übergeht das ganze Stück mit einer dünnen Retusche, wenn man den ganzen Ton nach Farbe oder Dunkelheit erst stimmen will, und malt dann gleich in die noch nasse Farbe so hinein, wie vorher angedeutet ist. Oder man malt von neuem mit mehr oder weniger deckenden Tönen, stark oder dünn aufgetragen, — als wirkliche Übermalung für den kleinen Teil. Das soll aber hierbei wiederholt bemerkt sein, daß für die Dauerhaftigkeit und gute Erhaltung der Gemälde die Gleichmäßigkeit und Gleichartigkeit der Behandlung eine wesentliche Bedingung ist.

Ist dann alles in dieser Art beendet, so muß in derjenigen Weise fertig gemacht, retuschiert und lasiert werden, wie dies vorher angegeben ist. Nur hüte man sich bei diesen dünnen Retuschen zu durchsichtige oder zu warme Farben anzuwenden, die nur in Schattenflächen, welche nach unten geneigt sind und in Dunkelheiten, wohin keine Einwirkung der Luft gelangen kann, an der passenden Stelle sind, sonst erhalten die Töne einer Landschaft dadurch leicht etwas Glasiges oder Speckiges.

Einem Anfänger, wenn er in dieser Weise ein Bild malen will, müßte man jedenfalls anraten, sich vorher eine Farbenskizze zu machen. In dem kleinen Maßstabe, in dem weder Technik noch Ausführung ihm hinderlich sein konnten, kann er alles naß in naß in kurzer Zeit zueinander stimmen, abwägen und fertig machen. In dieser ist die Gesamtwirkung des Bildes nach Farbe, Ton, Licht und Dunkelheit so lebendig und klar wie möglich anzugeben. Nach solch einer Farbenskizze würde er dann für sein Bild die passenden und richtigen Töne leichter und besser finden und mischen können. Denn wenn er auch seine Studien nach der Natur beim Malen als leitende Anhaltspunkte bei sich hat, die Stelle, welche die betreffenden Gegenstände im Bilde einnehmen, wird immer eine Abweichung von der Studie in Ton und Haltung notwendig machen.

Um nun eine Landschaft in dieser Art zu malen, wird vorteilhaft sein, es nicht auf ganz weiße Leinwand zu tun. Ein kalter grauer Ton der Grundierung würde auch nicht günstig dafür sein. Am passendsten ist ein heller warmer rötlicher, oder rötlich grauer, aber ja nicht zu dunkler Ton[1]).

Beiläufig sei hier noch erwähnt, daß manche ausgezeichnete Landschaftsmaler, denen jede Art von Glätte im Bilde besonders zuwider ist, und welche das Feste und Körperliche der Dinge gern hervorheben, es wohl lieben, auf früher schon ganz

---

[1]) Es ist nicht anzunehmen, daß in unserer Zeit jemand auf den Gedanken kommen könnte, wieder auf Bolus oder schwarzer Grundierung malen zu wollen, wie das in der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert geschehen ist. Es ist bekannt, daß diese Grundierungen die darauf gemalten Bilder sehr beeinträchtigt haben.

anders bemalter Leinwand neues und anderes zu malen. Andere bestreichen erst mit willkürlich dickem Auftrag und breiten Pinselstrichzügen in neutralen nicht ganz hellen Tönen die Leinwand und malen auf dieser sehr ungleichen und ungleichartigen Grundierungsfläche, wenn die Farbe ganz trocken geworden ist. — Entsteht dann darauf ein wirklich schönes Kunstwerk, so kümmern uns die Mittel nicht, welche der Künstler gebraucht hat, es herzustellen. Aber jungen Künstlern ist dies Verfahren entschieden abzuraten. Wo Geist und Talent vorhanden, kommen sie schon zur Erscheinung, aber einfangen lassen sich diese köstlichen Dinge durch kein technisches Mittel.

Noch eine andere gute Art, Landschaften anzulegen, empfiehlt sich besonders in einigen Fällen und dann vorzugsweise denen, welche schon einige Kenntnisse gesammelt haben und die mit größerer Sicherheit überall schon die richtigen Töne zu treffen imstande sind, welche sie zu haben wünschen.

Wenn es sich nämlich vorzugsweise um größere Massen von Laub oder Vegetation aller Art handelt, Bäume, Sträucher, Grasflächen u. dgl. m., so ist es vorteilhaft, diese Massen mit dem mittleren Ton der transparenten Stellen, d. i. dem der wärmsten und nicht tiefen Schatten anzulegen und erst später, wenn diese Anlage ganz trocken ist, die Lichter, mögen sie durch Sonnenbeleuchtung oder nur durch das allgemeine Licht des Himmels hervorgebracht sein, aufzusetzen und ebenso die tieferen Töne des Schattens mit luftigeren, festeren oder auch warmen Tönen.

Besonders günstig ist es, die Partien des Grün so anzulegen, wenn die Beleuchtung mehr von hinten kommt und die großen Massen also hauptsächlich und wesentlich transparent erscheinen. Denn, je nach der dichteren oder dünneren Masse von Blättern, durch welche das Licht dringt, dunkler oder heller in ihren transparenten Tönen angelegt, hält eine solche Anlage immer den Hauptton der Masse fest. Später sind ebensowohl die dichteren, weniger oder gar nicht transparenten Partien im Schatten, ohne und mit Einwirkung der Luft, und ebenso auch die Lichter aufzusetzen. Die Wirkung

wird der Natur sehr ähnlich, die transparenten Töne, mit verhältnismäßig milden Farben durch dünneren Auftrag doch hell und brillant erscheinend, leuchten dadurch etwas weniger als die stark aufgesetzten Lichter. Diese bekommen, auf den dunkleren Ton aufgesetzt, etwas Festes und mit der deckenden Farbe lassen sich die Formen auf den tieferen Grund charakteristisch und lebendig bequem zeichnen. Nur muß man sich in acht nehmen, daß nicht etwas Scharfes und Hartes, ja auch Trockenes, Dekoratives in diese so aufgesetzten Lichter kommt, was sich durch den Wechsel hellerer und tieferer Töne, die sich den dunkeln nähern, wohl vermeiden läßt. Es bedürfte viel brillanterer Farben, um für die transparenten Schatten dieselbe Brillanz herauszubekommen, wenn man dick und deckend malen wollte und es ist schwer, mit sehr brillanten Farben die milde Harmonie hervorzubringen, welche uns die Natur immer zeigt.

Wenn jemand so weit ist, daß er selbst Bilder malt oder malen will, dann muß er nicht nur die guten Werke unserer Zeit, sondern ebenso auch die Werke der großen älteren Meister, wie Claude Lorrain und Poussin, der großen Niederländer Ruisdael, Hobbema, Berghem, van der Meer u. a. m. mit Aufmerksamkeit betrachten und studieren. Was immer er auch von den Zeitgenossen Vortreffliches lernen kann, mit Bewunderung wird er bei jenen sehen, in wie einfacher und naiver Weise sie ihrer künstlerischen Empfindung gefolgt sind. Mit den einfachsten Mitteln haben sie große Wirkungen hervorgebracht und aus der Natur nachgeahmt, was ihnen schön und interessant erschien und haben dies zu einer überaus harmonischen Erscheinung gestaltet. Die Einfachheit und namentlich die Absichtslosigkeit verleihen den Werken eine Größe, welche oft selbst bewunderungswürdigen Arbeiten fehlt, die nicht so einfach und absichtslos aus der Seele, der Empfindung der Künstler geflossen sind, sondern die Wirkung auf den Beschauer als Ziel des Schaffens gehabt haben. Wer malt, was ihm so recht gefällt und das Herz bewegt hat, der wird, seien es große oder kleine Gegenstände, die er malt, damit auch andere bewegen. Keine Kunstfertigkeit, keine Brillanz des Könnens allein vermag

ohne jenen lebendigen Herzschlag der eigenen Empfindung, deren Spiegelbild das Werk ist, die Menschen hinzureißen und auf die Dauer zu erwärmen. Überall aber muß die Empfindung des Künstlers ein reiner Spiegel der Natur sein und nur, wenn es dem Künstler gelingt, uns die Eindrücke der Natur wiederzugeben, die sie auf ihn selbst gemacht haben, wird er das Gemüt des Beschauers bewegen.

Was immer einem Maler die Anregung zu einem Landschaftsgemälde gibt, immer hat er für die Ausführung seiner Idee die Natur zu studieren und immer von neuem zu studieren. Nicht nur, um die auf dem Gemälde dargestellten Gegenstände so charakteristisch darzustellen, als ihm nur irgend möglich ist, sondern ebenso charakteristisch gerade dasjenige, was ihm die Anregung zu dem ganzen Gemälde gegeben hat. Sei dies die Wirkung oder Schönheit der Farbe, oder des Lichtes, der Wolkenbildungen des Himmels, oder der festen Körper; genug, immer muß alles natürlich und charakteristisch für die Tageszeit, die Besonderheit des Landes, der Bodenverhältnisse und des Klimas, unter dem sich diese befinden, sein. Aus der empfangenen Anregung wird sich dies wie von selbst ergeben, die Studien werden den Künstler in den Stand setzen, sich des Charakters aller zugehörigen Einzelheiten um so bewußter zu werden.

III.

DIE WERKSTATT.

MALERGERÄTSCHAFTEN. FIRNIS.

ZWÖLFTER ABSCHNITT.

DIE WERKSTATT UND IHRE EINRICHTUNG.

Da dies Werk wesentlich, wenigstens in erster Linie, für Anfänger und Kunstfreunde bestimmt ist, muß deshalb auf Einzelheiten eingegangen werden, die für die Künstler von Fach überflüssig, für Personen, die sich nicht mit der Malerei beschäftigen, gleichgültig, für den Anfänger aber von großer Wichtigkeit sind, zumal da er dieselben, in anderen Büchern beisammen und in einer passenden Ordnung aufgestellt, vergebens suchen würde. Aus diesem Grunde sind und werden auch jetzt viele oft schon bekannte Dinge so eingehend und ausführlich beschrieben, weil dies Buch eben denen vorzugsweise eine Hilfe sein soll, welche sonst keinen Ratgeber haben.

§ 50. LICHT, BELEUCHTUNG.

Das Notwendigste und Wichtigste in einer Malwerkstatt ist, außer dem Raum an und für sich, gutes Licht für eine gute Beleuchtung. Hierzu ist wesentlich notwendig:

I. Daß das Licht von Norden in die Werkstatt kommt, denn Sonnenschein in ihr läßt alles übrige als Schatten erscheinen, der nur Reflexlicht von der sonnenbeleuchteten Stelle erhält; dies ist aber eine Beleuchtung, die nur für diese eine Wirkung brauchbar ist. — Außerdem aber ist die vollständige Veränderung der Beleuchtung, die entsteht, wenn vorüberziehende Wolken die Sonne verdecken, äußerst hinderlich[1]).

[1]) Indessen kann man nicht vermeiden, auch wenn das Fenster nach Norden geht, daß nicht gelegentlich weiße und leuchtende Wolken die Art der Beleuchtung verändern sollten, allein dies läßt sich ertragen, es ist von kurzer Dauer. Ja, leuchtendes Gewölk kann sogar bisweilen Veranlassung

— Wie der Sonnenschein sind aber auch die Reflexe von Häusern, Dächern, Wänden, Bäumen usw. zu vermeiden. Je näher, je stärker beleuchtet diese sind, um so nachteiliger wirken sie, da die Beleuchtung und Färbung dadurch vollständig verändert wird.

II. Das Licht muß von **einem** Fenster (einer Lichtquelle) herkommen, nicht nur von einer Seite. Wo dies nicht der Fall ist, da hebt das Licht von dem einen Fenster die Halbtöne, Schatten, Schlagschatten von der Beleuchtung des andern Fensters zum Teil auf. Die Formen werden undeutlicher und unverständlicher. Da die Beleuchtung, Licht, Halbton, Schatten, Reflex dem Maler das liefert, wodurch er die Form nachbildet, würde eine solche verwirrende Beleuchtung die Formengebung nicht nur erschweren, sondern oft unmöglich machen. Dasselbe würde in noch verstärktem Maße der Fall sein, wenn gleich starkes Licht von verschiedenen Seiten her das Modell beleuchtete.

III. Das Licht muß von oben her kommen. Mehr oder weniger, immer aber doch ein wenig von oben. Diese Beleuchtung läßt die Formen einfacher, ruhiger, schöner erscheinen. Wie die Beleuchtung von der Seite die seitliche Abrundung, die seitliche Abweichung der Flächen voneinander am deutlichsten zeigt, so zeigt die Beleuchtung von oben am deutlichsten die vorspringenden Partien und Flächen vor den mehr zurückweichenden. — Außerdem ist diese Art der Beleuchtung dem Bau des menschlichen Auges am entsprechendsten und vorteilhaftesten, da eine Beleuchtung anderswoher die Augen irritiert und angreift.

Die beiden ersten Bedingungen einer guten Beleuchtung sind nur durch bauliche Einrichtungen, die letzte ist überall leicht herzustellen, vorausgesetzt, daß das Fenster dazu hoch genug ist:

---

sein, einen charakteristisch stärkeren und besseren Effekt von Schatten und Licht zu sehen und diesen dann wiederzugeben. Ist dies dem Künstler wünschenswert, so muß er suchen, diese Wirkung im Gedächtnis festzuhalten, damit im Bilde ebenfalls etwas von dieser pikanteren Lichtwirkung zur Erscheinung komme.

Man hängt nämlich eine dunkle Gardine, welche das Licht nicht durchläßt, an zwei Ringen auf beiden Seiten des Fensters in beliebiger Höhe (etwas über Mannshöhe genügt) auf.

Will man den sehr schneidenden Gegensatz von Hell und Dunkel, der für die dem Fenster zugewendeten Augen des Modells sehr ermüdend sein würde, vermeiden, so setzt man auf den dunkeln Stoff der Gardine innen weißes Zeug, welches den Eindruck der Dunkelheit sehr mildert. Läßt man dies weiße Zeug noch, und zwar doppelt gelegt, den Rand des dunkeln Stoffs oben, vielleicht 5 cm, überragen, so bringt man dadurch einen noch mildern Übergang aus der Dunkelheit in die Helligkeit hervor.

§ 51. GRÖSSE, VERHÄLTNIS.

Die notwendige Größe der Werkstatt hängt von den Gegenständen ab, die in ihr gemalt werden sollen. Größere und figurenreiche Gemälde verlangen selbstverständlich einen größeren Raum als Brustbilder und Studienköpfe. Gewisse Raum-Verhältnisse sind aber unter allen Umständen notwendig.

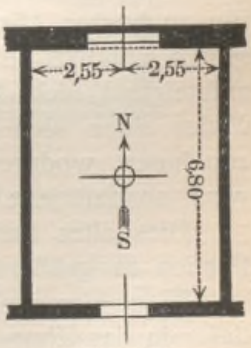

Fig. 10.

Das Model muß ungefähr 2 m vom Fenster entfernt seinen Platz haben. 1. Damit das volle Licht von dem bis zu einer gewissen Höhe verhängten Fenster auf dasselbe fallen kann. 2. Weil der Maler seinen Platz fast immer zwischen dem Fenster und dem Modell haben wird, das Fenster, dem er eher etwas den Rücken zukehrt, sich zur Linken[1]). Er muß, auch bei einem Brustbilde oder Studienkopf, von seinem Modell 1,5 bis 2 m entfernt sein, damit er alles mit einem Blick übersehen kann. Außerdem muß er Raum hinter sich haben, damit er zurück-

[1]) Ein Maler muß das Licht von der linken Seite her haben, weil sonst die rechte Hand, wenigstens die Pinselspitze, einen Schatten auf die Stelle wirft, wo er gerade malt. Dessenungeachtet kann man das Modell von vorn oder von rechts beleuchten, wenn die Wirkung der Natur so besser erscheint oder wenn das Bild später in derselben Beleuchtung aufgehängt werden soll.

treten und sein Gemälde aus einiger Entfernung betrachten und so die allgemeine Wirkung desselben besser beurteilen kann. Auch hinter dem Modell muß ein ausreichender Raum sein, damit der Hintergrund genügend zurücktritt. Das Gegenteil ist wenigstens oft sehr störend und, wenn man nach der Natur malt, nur in besonderen Fällen passend, dagegen beim Kopieren nicht hinderlich.

Dies alles würde schon eine Länge der Fensterwand von 5 bis 6 m verlangen. Annähernd auch eine ebensolche Tiefe des Raums, da man oftmals das Modell, namentlich Kinder und junge Mädchen, die eine blühende Farbe haben, gern in volles Licht (also dem Fenster mehr gegenüber) setzen wird; man wird überhaupt meist das Modell etwas entfernt vom Fenster setzen. Das Bild muß der Maler zwischen dem Modell und dem Fenster aufstellen, annähernd in einem rechten Winkel gegen dieses, damit es nicht mehr Licht erhalte, als jemals später.

Handelt es sich nun um ganze Figuren, so muß die Entfernung des Malers von seinem Modell ungefähr noch einmal so groß sein, mindestens für die Studie und für die Aufzeichnung. Ein zu kurzer Abstand vom Modell würde das Unterteil desselben verkürzt und falsch, ebenso alle horizontalen Flächen aufsteigend, nicht horizontal erscheinen lassen. Immer hat der Maler einen niedrigeren Standpunkt, einen tieferen Sitz einzunehmen, wodurch sein Augenmerk und Horizont niedriger wird, so daß jene Übelstände nicht eintreten.

Dies alles muß innegehalten werden, auch wenn einige Partien in größerer Nähe des Modells auszuführen sind.

Wenn das Modell, eines noch weiteren Abstandes wegen, tiefer in das Zimmer zurückgestellt, dann nicht mehr das volle Licht, namentlich oben erhalten könnte, so muß der Maler sich lieber so weit zurückziehen, um die nötige Entfernung vom Modell zu erlangen, dieses aber muß jedenfalls die volle Beleuchtung erhalten.

Ein Modelltisch ist immer ein sehr wünschenswertes, ja notwendiges Ausstattungsstück eines Ateliers. Dies ist ein fester Tisch oder Kasten von 0,25 bis 0,50 m Höhe, etwa 1,20 m Breite und 1,70 m Länge, besser noch von 1,40 bis 1,70 m im Quadrat, auf welchen das Modell gestellt oder gesetzt werden kann. Dann

kann der Maler stehend oder sitzend sich um so leichter die passende Augenhöhe wählen.

Aus dem Vorangegangenen kann man leicht entnehmen, daß für die Höhe der Werkstatt mindestens 4 m erforderlich, 4,50 m ausreichend und noch mehr sehr wünschenswert sind.

Alle diese Angaben über die verschiedenen Abmessungen der Werkstatt sind natürlicherweise nur ungefähre und sollen nur dazu dienen, dem Unkundigen eine Vorstellung zu geben von dem, was in dieser Beziehung notwendig, was wünschenswert ist. Fast überall muß man sich mit Räumen behelfen, die man vorfindet. Nach den obigen Mitteilungen kann aber ein

Fig. 11.

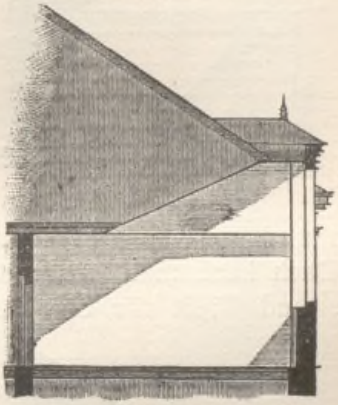

Fig. 12.

jeder beurteilen, ob der Raum brauchbar für seine Malerwerkstatt ist oder nicht.

Manches kann ohne Nachteil doch auch anders sein. So darf der Raum links vom Fenster viel geringer sein, im Notfall ganz gering. Fehlt der Raum rechts vom Fenster, so ist das viel störender und kann nur in etwas durch die Tiefe (Breite) des Raums bei genügend großem Fenster ersetzt werden. Fehlt es dem Raum an Tiefe, so muß der Raum rechts vom Fenster entsprechend größer sein. Die tatsächlichen Maße aber werden, selbst wenn man das Atelier neu baut, durch die Größe der Gemälde, die darin gemalt werden sollen, bestimmt.

Über die Höhe ist vorher ebenfalls das Notwendige bemerkt. Das seitliche Licht ist um so schöner, je mehr es von oben her kommt. Die Beleuchtung in einem Raum unmittelbar unter dem

Dache kann in dieser Beziehung leicht verbessert werden. In der Breite des Fensters wird ein weit hineinreichender Ausschnitt aus der Decke gemacht, das Fenster beliebig erhöht, die Öffnung der Decke oben und seitlich, etwa wie ein Dachfenster, geschlossen. Oder: man läßt das Fenster bis zum Dach hinauf-

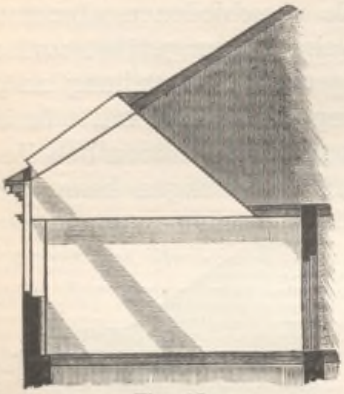

Fig. 13.

Fig. 14.

gehen und hier ein Oberlicht anschließen. Unmittelbar unter dem Dach kann man, wenn der Raum sich sonst nach Höhe, Breite und Tiefe für eine Malerwerkstatt eignet, eine sehr

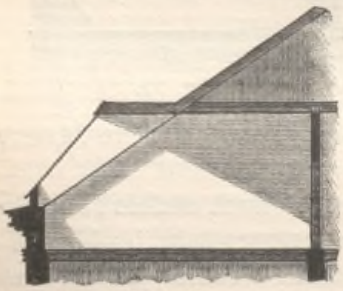

Fig. 15.

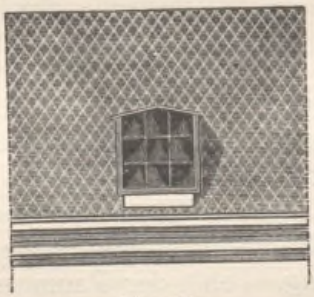

Fig. 16.

schöne Beleuchtung herstellen. Genügend hoch vom Fußboden, also mindestens 1,75 bis zu 2,50 m wird für das Fenster eine Öffnung in das Dach gemacht und dann, zwar immer noch in etwas schräger Lage, oben aber doch weit vor der Dachlinie ein Malfenster angebracht und mansardenartig mit dem Dach verbunden. Jede dieser Vorrichtungen wird ein wirklich schönes und reines Licht für die Natur und die Gemälde hervorbringen.

Meist aber wird es sich darum handeln, ein gewöhnliches Zimmer als Werkstatt einzurichten. Je mehr ein solcher Raum die an ein Atelier zu stellenden vorher besprochenen Bedingungen erfüllt, um so besser eignet er sich zu einer Malerwerkstatt. Wenn der Raum und die Fenster hoch, eines von diesen ungefähr in der Mitte des Zimmers und nach Norden gelegen ist, so kann ein solcher Raum sehr wohl als ausreichend gutes Atelier benutzt werden.

Gelegentlich kann es sehr wünschenswert für den Maler sein, das ganze Licht des Fensters für seine Arbeit zur Verfügung zu haben, das Modell aber möglichst von oben zu beleuchten. Hierfür wird — statt der gewöhnlichen, vorher (Seite 315) angeratenen Verhängung des Fensters — folgende Einrichtung gute Dienste tun. An dem kleinen Schenkel eines von runden Eisenstäben gemachten Winkels wird eine Gardine gehängt, die bis zur Erde zu reichen hat und ganz ebenso wie die zum Verhängen des Fensters gebrauchte gemacht sein muß. Der lange vertikale Schenkel steckt in zwei an der rechten Seite des Fensters angebrachten Ösen, in denen er sich wie eine Tür drehen und durch hineingebohrte kleine Löcher und einen kleinen Pflock hoch und niedrig gestellt werden kann. Die Länge des kleinen Schenkels richtet sich nach der Breite des Fensters und wird am passendsten immer ein wenig geringer als diese genommen. Dreht man nun die Gardine vom Fenster ab, so läßt sie an der linken Seite das ganze Licht des Fensters zum Gebrauch für den Maler frei, während das nach rechts und zurücksitzende Modell seine Beleuchtung nach Belieben hoch von oben her erhält.

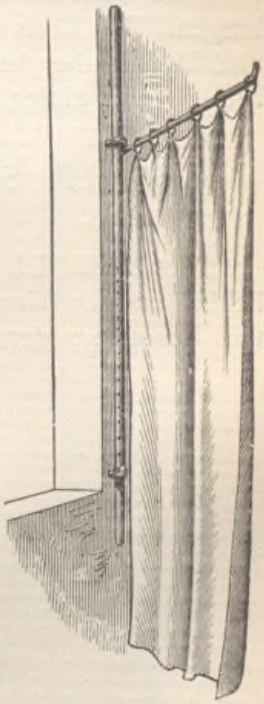

Fig. 17.

In einem zweifenstrigen Zimmer, dessen Fenster ziemlich in der Mitte und durch keine breite Wand (etwa nur von 0,50 m) getrennt sind, ist dieselbe Vorrichtung mit Vorteil an-

zuwenden. Hierbei ist der Winkel von Holz zu machen, der lange Schenkel, wie auch die Gardine, reicht von nahe der Decke bis nahe zum Fußboden, der kurze von der Mitte der Fensterwand bis zur gegenüberstehenden Seite des Fensters. Die Gardine ist auf beiden Seiten dunkel und wird, mehr nach der einen oder anderen Seite gedreht, das Licht eines jeden Fensters verhindern, auf die entgegengesetzte Seite zu gelangen. Der Kreis der Beleuchtung und des Lichtes für Maler und Modell aber ist dadurch um so viel größer geworden. Für Modell und Maler, getrennt aber einheitlich.

§ 52. EIN SCHUTZ GEGEN DIE REFLEXE VON AUSSEN.

Man kann sich gegen den Widerschein benachbarter Baulichkeiten oder Bäume verwahren, wenn diese nicht gar zu hoch und besonders der Werkstatt nicht zu nahe sind.

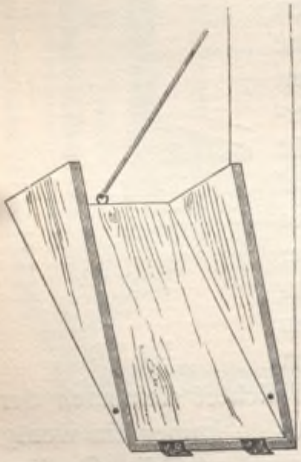

Fig. 18.

Dieses geschieht durch einen mit Wachstuch überspannten Rahmen, außerhalb und in der Art angewendet, wie dies bei den Fenstern der Gefängnisse üblich ist, oder durch einen hölzernen, schrägen Fensterladen, den man mit dunkler Ölfarbe streicht.

Ein solcher Fensterladen besteht aus der nach außen überhängenden Platte (dem Boden), der so breit als das Fenster sein muß, und aus zwei Seitenstücken, welche, noch innerhalb der Mauerdicke verbleibend, oben genügend breit, nach unten spitz zugeschnitten, mit dem Mittelstück verbunden sind. Mit der spitzen Kante auf der Fensterbrüstung immer fest ruhend, läßt sich die so zusammengefügte Einrichtung nach außen hin beliebig neigen.

Unten in der Mitte der Platte läßt man eine kleine Öffnung zum Abfluß des Regenwassers, und oben schraubt man einen Ring ein, durch welchen eine Schnur geht, um damit den Fensterladen zu halten und ihn in der notwendigen Nei-

gung festzustellen. Diese Neigung wird durch die Höhe der Gegenstände, die man verdecken will, bestimmt. Je mehr man die Schnur anzieht, desto mehr verdeckt der Fensterladen die Gegenstände; je mehr man ihn neigt, desto mehr Licht fällt in das Innere des Zimmers. Das Unterteil des Fensterladens wird durch zwei Zapfen, die in der Mauer angebracht sind, oder durch Scharniere befestigt.

Die Seitenstücke des Fensterladens verschließen die Lücke, die durch die Neigung entstehen würde, und müssen daher oben eine Breite haben, die der größten Öffnung, die man dem Fensterladen zu geben veranlaßt ist, entspricht.

Ein solcher Fensterladen bedeckt die Gegenstände, welche reflektieren würden, vollständig und läßt dessenungeachtet das Licht wie durch einen Trichter bis unten an das Fenster einfallen, wogegen eine Gardine der Werkstatt eine Strecke das Licht hinein entziehen würde.

ZUM SCHUTZ GEGEN DEN SONNENSCHEIN

bedient man sich eines viereckigen Rahmens aus leichtem Holz, der etwas breiter als die Fensteröffnung und ohne Querholz gemacht sein muß und der mit dünnem Pergamentpapier oder mit Paus-Leinwand bespannt wird.

Um ein Verziehen des Rahmens durch die Spannung des Papiers zu verhindern, werden die sich in der Diagonale gegenüberstehenden Winkel des Rahmens je durch einen straff gezogenen Bindfaden miteinander verbunden und die Bindfäden in der Mitte, wo sie sich kreuzen, miteinander verknotet.

Der Rahmen wird an zwei Schnüren aufgehängt, die über Rollen geleitet werden und mit einem Gegengewicht zu versehen sind, das der Schwere des Rahmens entspricht und denselben ohne weiteres in jeder beliebigen Höhe festhält.

Wird der Rahmen so hoch gemacht, daß, wenn er den Fußboden berührt, sein oberer Teil die am Fenster befestigte dunkle Gardine nicht überragt, so hat man selten nötig, den Rahmen ganz abzunehmen.

Diese bequeme Handhabung des Rahmens ist, wenn bei einem veränderlichen Himmel die Sonne sich zeigt und alle

Augenblicke wieder verschwindet, besonders angenehm; denn dieser fortwährende Wechsel des Lichts würde ganz unerträglich sein, wenn allemal der Rahmen tatsächlich aufgehängt und abgehängt werden müßte.

§ 53. AUSSTATTUNG DER WERKSTATT.

Der Maler, der ja doch Freude hat an der farbenreichen Mannigfaltigkeit der Erscheinung der Dinge, am Glanz und Spiel des Lichts, stattet sich gern seine Werkstatt mit schönen Stoffen, Teppichen, Möbeln, womöglich alten Waffen, Gefäßen, Gipsabgüssen nach seinem Geschmack schön und malerisch aus. Studien, Skizzen, Kartons, Kupferstiche, Photographien bedecken die Wände, damit seinen Blicken, wohin sie auch fallen, Anregendes und Wohlgefälliges begegne. Was gerade und wieviel von allen diesen Dingen, das bestimmen die Umstände natürlich und die Eigentümlichkeit des Künstlers. Daß, wenn sich die Ausstattung des Ateliers auf das Notwendige zu beschränken hat, diese so gut und brauchbar, wie gerade möglich, sein muß, wird jedem Maler nahe liegen.

Zu der notwendigen Ausstattung der Werkstatt aber gehört ein Modelltisch, dann Vorkehrungen, um sich verschiedene Hintergründe herstellen zu können, von deren Bedeutung vorher genügend gesprochen ist, ebenso von dem Vorteil, wenn man ihn sich wirklich so herstellen kann, wie man ihn wünscht. (S. Untermalung u. Übermalung.) Denn wie immer der Anstrich[1]) der Werkstatt sei, für alle Persönlichkeiten und Darstellungen wird niemals ein und derselbe Hintergrund der passendste und beste sein, weder in bezug auf die Farbe, noch auf den Grad der Dunkelheit.

Tapetenstücke oder mit Leimfarbe bemalte Leinwand an Rollen befestigt und an einem Ständer aufgehängt, ermöglichen diese Hintergründe in der mannigfaltigsten Weise, nah und fern, dem Lichte zu- und abgekehrt, wie es gerade vorteil-

---

[1]) Eine sehr passende Farbe hierfür ist ein nicht zu heller und nicht zu kalter, bläulich grauer Ton, etwa so wie größere Architektur-Komplexe aus einiger Entfernung und gegen die Sonne gesehen, also als Schattenmasse, erscheinen.

haft für das Aussehen des Modells ist, aufzustellen. Wie verschiedenartig hell und dunkel Farbe, Licht und Schatten wirken, ist oben genügend auseinandergesetzt. Vorzugsweise nützlich wird diese Einrichtung sein, wenn der Hintergrund einen Himmel darstellen soll, wo dann die einzelnen Streifen an und für sich und durch ihre Stellung gegen das Modell, durch Färbung und Helligkeit, dem jungen Künstler die besten Dienste leisten können. Handelt es sich um eine wirkliche Darstellung im Freien, so ist das Natürlichste und Beste, dieselbe auch im Freien zu studieren und da zu malen.

§ 54. WIE DIE WERKSTATT EINES MALERS GEKEHRT WERDEN MUSS, UM DABEI STAUB SO VIEL ALS MÖGLICH ZU VERMEIDEN.

Wie trivial es auch erscheinen mag, dennoch wird es gut sein, denen, welche keine Idee davon haben, eine Unterweisung über die beste Art der Reinigung der Malerwerkstatt zu geben. Die Sache ist wichtig genug, weil Staub und Schmutz überaus schädliche Dinge für die Ölmalerei sind.

Man rollt eine genügende Menge von Sägespäne, welche durch warmes Wasser feucht gemacht sind, mit einem Besen von Birkenreisern über den Fußboden hin, wodurch aller vorhandene Schmutz und Staub von den Sägespänen aufgesogen wird. Danach kann man den Fußboden mit jedem Besen wirklich kehren und zuletzt noch mit einem Borstbesen. So wird Schmutz und Staub des Fußbodens beseitigt, ohne daß er sich in der Luft verbreitet und den Bildern schädlich wird.

Ein anderes Mittel, sich vor dem feinen Staub zu schützen, und zwar das beste für eine Malerwerkstatt ist, dem Fußboden einen Ölanstrich zu geben, um ihn öfters waschen zu können, ohne doch die Feuchtigkeit in das Holz einziehen und dadurch lange nachwirken zu lassen. Zu einem guten Ölanstrich des Fußbodens gehört aber, daß man ihn auch mehrere Male mit heißem Leinöl tränkt, bis dies nicht mehr einzieht, und nach guter Trocknung mehrmals mit einem dünnen Ölanstrich, zu dem stets Bleiweiß mitgebraucht worden ist, und

nachdem man vorher mit Glaserkitt[1]) alle Fugen und etwaige Löcher ausgefüllt hat, übergeht.

Um einen so gestrichenen Fußboden zu waschen, faßt man ein in reinem Wasser naß gemachtes Tuch an den zwei Enden und zieht dies rückwärtsgehend über den Fußboden sich nach. Indem man am Ende jedesmal das schmutzige Wasser aus dem Tuch auswringt, nachdem man es mehrmals, in reines Wasser getaucht, wiederholt hat, zieht man in der gleichen Weise wie vorher und dicht an demselben einen neuen Streifen, und so weiter, bis der ganze Raum in dieser Weise aufgewaschen ist. In gleicher Weise wiederholt man nachher dasselbe Verfahren mit einem reinen und immer in reines Wasser getauchten, aber vollständig ausgewrungenen Tuche, um den Fußboden abzureiben, der dann auch in kürzester Zeit trocken wird, da die Feuchtigkeit nicht in den Fußboden einziehen kann.

---

[1]) Soll der Glaserkitt gut und dauerhaft sein, so muß er aus Bleiweiß ohne Beimischung von Kreide verfertigt sein; man kann aber etwas roten oder gelben Ocker oder Schwarz hinzutun, um ihm die weiße Farbe zu nehmen. Man vermischt das Bleiweiß mit gekochtem Leinöl und tut nur so viel von diesem hinzu, als nötig ist, um eine sehr steife Paste zu machen, die man mit einem starken runden Holze und auf einem harten Steine oder starken Brette stößt und wendet, — wenn dies genügend geschehen ist, so ist der Kitt fertig.

DREIZEHNTER ABSCHNITT.

VON DEN HAAR- UND BORSTPINSELN ZUM MALEN UND VON DEN DACHSPINSELN (VERTREIBERN).

§ 55. VON DEN HAARPINSELN.

Ein guter Haarpinsel muß eine konische Form haben und beim Austritt aus der Blechfassung keinen Bauch bilden. Man nimmt also diejenigen, welche keine solche Ausbauchung haben, sondern einer Pfeilspitze ähnlich sind. Die Spitze darf weder in ein Paar Haare auslaufen, noch zu stumpf, sondern muß etwas abgerundet sein. Die Haare, gleich und fein am Ende, müssen sich insgesamt so vereinigen, daß sie nur eine einzige weiche Spitze bilden. Niemals nehme man Pinsel, die sich ausspreitzen und zwei oder mehrere Spitzen bilden, was man erkennen kann, wenn man sie naß gemacht hat. Sie müssen auch gut und fest gebunden sein und die Spitze darf nur von den Haarspitzen selbst gebildet werden, welche diese Spitze des Pinsels durch die eigene allmähliche Verjüngung eines jeden Haares bilden. Nicht dadurch, daß am Ende etwa weniger Haare wären als oben an der Bindung. Überdies muß der Pinsel elastisch sein und sich von selbst wieder heben, wenn man auf die Spitze gedrückt hat und ihn dann wieder aufhebt. Pinsel, welche diese Eigenschaft in einem hohen Grade haben, sind von den Haaren aus dem Ende des Marderschwanzes. Sie sind gewöhnlich etwas rötlich, indessen auch einige derselben schwärzlicher als andere. Diese Pinsel sind teuer, indessen sind sie vorzugsweise zu empfehlen, sie sind besser als Fisch- und Ichneumonpinsel. Man findet sie in verschiedenen Größen vorrätig.

Außer den rund gebundenen gibt es flach oder platt gefaßte, in ebensoviel Größen wie die runden. Die kleineren von diesen müssen ebenfalls immer eine ordentliche und gute Spitze machen, die größeren können das allerdings nicht, aber naß gemacht und ausgedrückt dürfen sie sich ebenfalls nicht in einzelne Partien spalten oder einzelne Haare abstehen lassen.

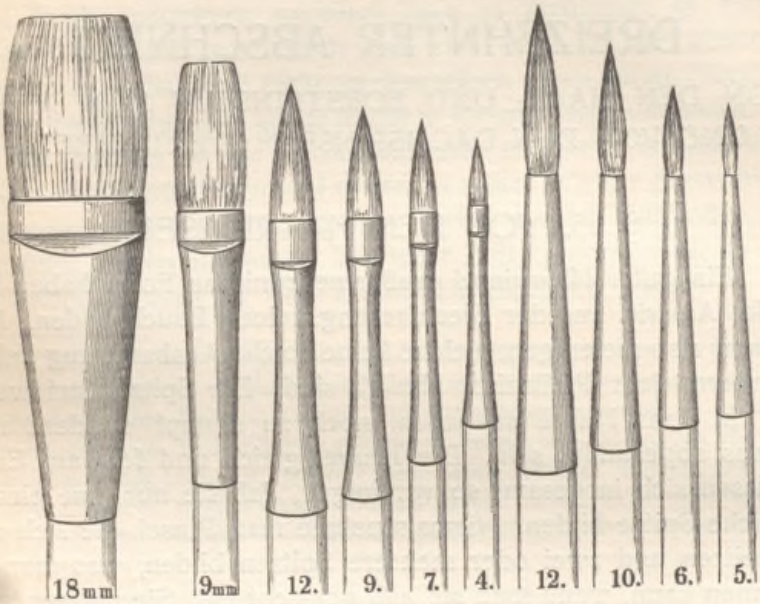

Fig. 19.

Auch diese sind in verschiedenen Größen, bis 18 mm Breite, vorhanden.

Die Stiele der Pinsel müssen wenigstens 35 bis 40 cm lang sein; mit zu kurzen Pinselstielen malt es sich schlecht und unbequem. Um den Pinsel gut und frei zu führen, muß die Hand ungefähr 5 bis 10 cm und sogar noch weiter vom Gemälde entfernt sein können.

§ 56. VON DEN BORSTPINSELN.

Die Borstpinsel, ebenfalls in Weißblech sowohl rund wie flach gefaßt, müssen auch eine beinahe konische Form haben, dürfen aber keine wirkliche Spitze bilden. Bei den Borstpinseln

ist die flache Fassung der Pinsel besonders zu empfehlen, sie sind dadurch noch elastischer. Mit der breiten Seite sind die Flächen bequem zu modellieren, mit der schmalen kann man bestimmter, schärfer und strichartig malen. Das Haar dieser Pinsel ist immer weißlich. Die dicksten sind von stärkeren Borsten als die dünneren, zu denen feinere Borsten genommen werden. Die runden und die flachen Borstpinsel sind in sehr

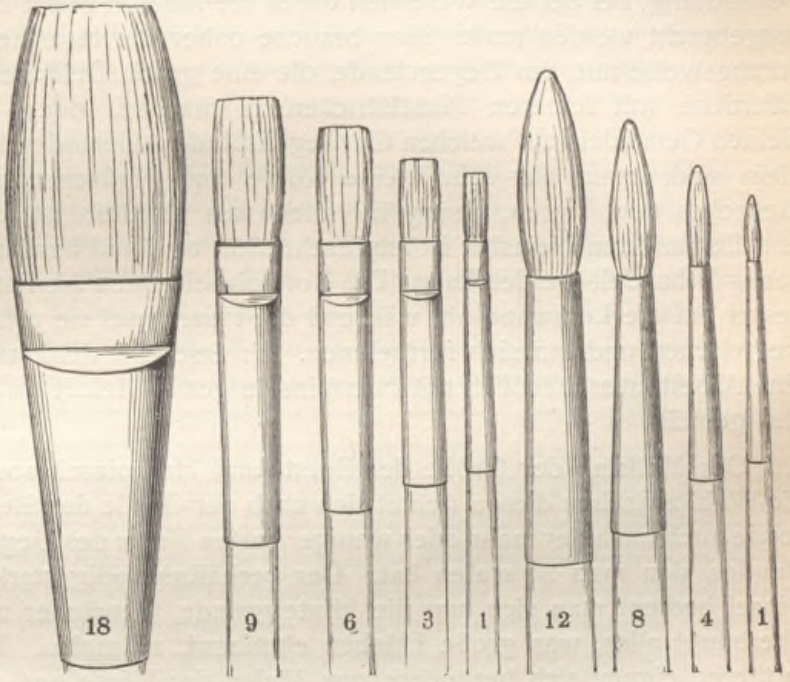

Fig. 20.

verschiedenen Größen in den Handlungen zu erhalten. Die allerkleinsten Pinsel dieser Art sind von Ziegenhaaren, alle übrigen von Schweinsborsten.

Weder Haar- noch Borstpinsel darf jemals auf den Seiten, etwa mit der Schere, spitz zugeschnitten sein, sondern die feine Spitze des Haares, die von Natur spitz zuläuft, muß auch allein die Spitze des Pinsels bilden. Sobald auch nur ein oder zwei abgeschnittene Haare im Pinsel sind, macht er in die damit aufgetragene Farbe Furchen. Dergleichen Pinsel

muß man beiseitelegen und (wenn überhaupt) sie nur bei Hintergründen, Haaren oder an Stellen gebrauchen, in welchen einige leichte Furchen nicht nachteilig sind.

Man bediene sich so viel als möglich und vorzugsweise der Borstpinsel, wie dies schon früher anempfohlen ist. Alle Anfänger sind immer sehr geneigt, die Haarpinsel dem Borstpinsel vorzuziehen. Die Ölmalerei aber verlangt eine fette und breite Behandlung, bei der die Weichheit durch die Malerei selbst hervorgebracht werden muß. Man brauche daher die Haarpinsel vorzugsweise nur, um Gegenstände, die eine große Delikatesse erfordern, mit feineren Pinselstrichen zu machen, oder bei kleinen Gemälden, auf welchen die Gegenstände außerordentlich klein sind, zumal für sehr kleine Köpfe und Figürchen von Menschen und Tieren, genug für alles, was so klein ist, daß es selbst mit den kleinsten Borstpinseln nicht rein und bestimmt genug behandelt werden kann. Die Borstpinsel setzen die Farbe besser auf die Leinwand ab, während die Haarpinsel sie rollen, wegwischen und mit sich fortnehmen. Es erscheint denn auch eine Arbeit, ausschließlich mit Haarpinseln gemalt, leicht mager und gequält.

Der Maßstab der Größe der Borst- und Haarpinsel, sowie die Wahl zwischen diesen richtet sich nach der Größe der Stelle, sowie auch nach der mehr oder weniger zarten Natur des Gegenstandes, den man zu malen hat. Der verhältnismäßig starken Pinsel bedient man sich, um die Hintergründe, Gewänder und überhaupt alles, was große Flächen einnimmt, zu malen. Die mittleren eignen sich besonders zum Malen der Köpfe und der Details der Gewänder, der Haare usw. Die kleinsten werden zu den kleinen Details gebraucht, also besonders zu Pinselstrichen im Schatten oder im Licht, in den Augen, in der Nase, im Munde, bei der Ausführung von Spitzen, feinen Stickereien usw. Immer aber nimmt man verhältnismäßig große Borstpinsel, um einen Hintergrund, einen Himmel oder Gewandungen anzulegen, selbst in kleinen Gemälden.

Die allgemeine Regel ist: Lieber zu große Pinsel als zu kleine zu nehmen, es läßt sich mit ihnen alles viel fließender ineinander malen, die Arbeit mag sein, welche sie will.

Es ist nicht ratsam, in der linken Hand eine zu große Anzahl von Pinseln zu halten. Sechs bis neun Borstpinsel und zwei bis drei Haarpinsel sind zu allem hinreichend. Eine größere Anzahl ist mehr hinderlich und man verliert nur Zeit, sie nach dem Ton, mit dem sie schon gebraucht sind, wieder auszusuchen. Ist es einmal wünschenswert, mehr Pinsel zu gebrauchen, so wird es besser sein, einige davon beiseite zu legen und für andere Töne reine zu nehmen, und jene, welche man weglegt, wieder aufzunehmen, nur, um sie zu denselben oder ähnlichen Farbentönen zu benutzen, zu welchen sie schon gebraucht waren.

Man gebraucht demnach denselben Pinsel wohl zu verschiedenen, aber doch gleichartigen Tönen, wischt ihn mit dem Mallappen aus, wenn ein Ton damit aufgetragen werden soll, der sich weiter von dem vorigen entfernt. Zu ganz verschiedenen Tönen nimmt man andere Pinsel. Es würde aber kaum möglich sein, zu all den verschiedenen Tönen des Kolorits immer neue, reine Pinsel zu nehmen. Das Aussuchen erfordert auch einige Aufmerksamkeit, die der Arbeit selbst entzogen wird, das Auswischen mit dem Lappen entfernt wohl die außen befindliche Farbe, nicht die zwischen den Pinselhaaren, und über das alles ist oft ein Pinsel nach Größe, Elastizität usw. dem Maler so zusagend, daß er ihn gern weiter gebraucht. Für diesen Zweck der Pinselreinigung während der Arbeit stellt man sich irgendein topfartiges Gefäß, zur Hälfte ungefähr mit Terpentinöl gefüllt, zur Hand, in welchem man den mit dem Lappen ausgewischten Pinsel ausspült und an den Seitenwänden und am Rand oben ausdrückt. Dann wischt man mit dem Lappen das Terpentinöl, welches die Farbe im Pinsel aufgelöst und fortgenommen hat, möglichst vollkommen aus. Der Rest verdunstet auf der Stelle, und der Pinsel ist genügend rein, um ihn zu jeder anderen beliebigen Farbe zu gebrauchen.

Da man aber bei fortgesetztem Gebrauch die von den verschiedenen Pinselreinigungen auf den Boden des Gefäßes niedergesunkene Farbe fast immer aufrühren würde, so bedient man sich gern eines runden blechernen Gefäßes, ungefähr von umstehender Form, etwa 7 bis 8 cm hoch. Im Durchmesser, unten

10 bis 14 cm, oben 7 cm, dessen Boden mit Blei ausgegossen ist, damit es aufrecht stehen bleibt, wenn man mit dem Pinsel gegen die Seitenwände reibt und drückt. Vom oberen Rand, auf den es nur aufgelegt ist, reicht ein Sieb bis über die Hälfte des inneren, leeren Raums hinab. Ist nun Terpentin eingegossen, etwa bis zu $^1/_3$ Höhe des Siebs, und man hat den Pinsel darin ausgespült, ausgedrückt usw., so fällt die aufgelöste Farbe durch die Sieböffnungen auf den Boden, wo sie sich ansammelt, während oben das Terpentinöl sich wieder klärt. Ein Deckel verhindert das zu schnelle Verdunsten des Terpentins und ein beweglicher Bügel von Draht macht das Anfassen und Versetzen des Gefäßes von einer Stelle zur andern bequemer. Von Zeit zu Zeit muß das Gefäß entleert und gereinigt werden, dann nimmt man das Sieb heraus, schüttet den Inhalt fort und reinigt mit Soda oder Seife Inneres und Äußeres.

Fig. 21.

Einfacher ist noch zu demselben Zweck der Pinselreinigung während des Malens ein viereckiges blechernes Kästchen, etwa 14 cm lang, 9 bis 11 cm breit und 7 cm hoch, dessen Boden höchstens bis zu $1^1/_2$ cm mit trockenem, weißem Sand bedeckt wird, um dem Gefäß mehr Festigkeit zu geben. Die siebartig durchlöcherte Blechplatte wird ungefähr $1^1/_2$ cm vom oberen Rand hinein und auf ein vorstehendes Rändchen aufgelegt, ein Deckel, ein beweglicher Drahtbügel zu denselben Zwecken, wie bei dem vorigen, hinzugefügt.

Fig. 22.

Dieses Verfahren nutzt natürlicherweise die Pinsel sehr schnell ab, schneller als die sorgfältige Reinigung, von der nachher die Rede sein wird. Das Terpentinöl macht die Pinselhaare spröde, zerbrechlich und zu gleicher Zeit mürbe, die feinen Haarspitzen brechen ab, und von Zeit zu Zeit ist doch eine vollständige Reinigung mit Seife unumgänglich notwendig. Es müssen daher öfter neue Pinsel angeschafft werden, und nun hat man zu wählen, ob man dies lieber tun oder, um die Pinsel zu schonen, seine Aufmerksamkeit während der Arbeit

auf derart von der eigentlichen Arbeit abseitsliegende, aber doch notwendige Nebensachen richten will.

WAS ZUR ERHALTUNG DER PINSEL NOTWENDIG UND WELCHE ART DER REINIGUNG DIE VORTEILHAFTESTE FÜR SIE IST.

Allgemein klagt man über Zerstörung der Pinsel durch Mieten (eine Art Made, welche die Pinsel zerfrißt), und einige verwahren sie deshalb sorgfältig in Kästchen mit gestoßenem Pfeffer, andere wickeln sie in Papier, das mit Terpentinessenz getränkt ist usw. Auf die Länge aber helfen diese Verwahrungsmittel nicht, die Insekten zerfressen die Pinsel doch.

Dagegen ist folgendes Mittel erprobt: Man muß jeden Haar- oder Borstenpinsel einzeln mit Olivenöl tränken. Die Würmer vergreifen sich nicht an öligen Gegenständen, solange das Öl, womit sie getränkt sind, nicht eingetrocknet ist. Da das Olivenöl die Eigenschaft hat, sehr schwer zu trocknen und jahrelang seine ölige Beschaffenheit zu bewahren, so hält dies eben die Insekten ab oder läßt sie umkommen, wenn sie davon berührt werden.

Man tauche daher alle neuen Haar- und Borstpinsel in Olivenöl, ja sogar alle schon zum Malen gebrauchten, die aber so gut gereinigt worden sind, daß sie doch mit der Zeit die Mieten nicht mehr abschrecken. Eingetaucht drückt man wieder einen nach dem andern mit einem feinen Lappen ganz leicht aus, um das überflüssige Öl fortzuschaffen. In diesem Zustand verwahrt man sie in einem oder mehreren Kästchen, je nach ihrer Größe.

Will man sie dann gebrauchen, so muß man sie nur gut ausdrücken und das übriggebliebene Öl zwischen den Fingern mit einem Läppchen feiner Leinwand abwischen. Darauf, ohne sie mit Seifenwasser zu waschen, braucht man sie nur sieben- oder achtmal mit Mohnöl zu tränken und sie jedesmal auf dem Bügel des Ölnäpfchens sanft abzustreichen, so wie man für gewöhnlich die Pinsel reinigt. Alsdann kann man sich derselben mit aller Sicherheit bedienen, und man hat nicht zu befürchten, daß die Farben am Trocknen verhindert werden. Dieses einfache Mittel hat außerdem noch den großen Vorteil, daß die

Pinsel eine wünschenswerte Geschmeidigkeit behalten. Indessen muß man die Pinsel nicht länger als acht oder zehn Monate mit demselben Olivenöl getränkt lassen. Dann jedenfalls sie auswischen und mit frischem Öl tränken. Sie werden sonst durch die Länge der Zeit schmierig und klebrig, so daß es schwer werden würde, sie nur mit Mohnöl genügend gut zu waschen.

Die Haar- und Borstpinsel, die man täglich braucht, soll man eigentlich keinen Tag liegen lassen, ohne sie zu reinigen, besonders im Sommer, sonst fängt das Öl und die Farbe an, zähe zu werden, und es verursacht viel Mühe, sie wieder so rein und so geschmeidig zu machen, wie notwendig ist. Überdies aber gehen bei einer solchen sehr starken Reinigung die Haarspitzen verloren, spalten sich leicht, genug, die Pinsel verderben.

Kann man sich also nicht alle Abende mit dem Pinselwaschen selbst abgeben, so muß man, wenn man die Pinsel möglichst lange gut und brauchbar erhalten will, jemanden anleiten, sie so sorgfältig zu behandeln, wie jetzt angegeben wird.

Man drücke zuerst mit einem weichen ungeleimten Papier oder mit Leinwand die überflüssige Farbe oder das Öl zwischen den Fingern aus und wische es ab. Hierauf nimmt man einen Pinsel nach dem andern, taucht ihn in das zu diesen und ähnlichen Zwecken vorhandene Näpfchen mit Mohnöl. Während man nun den Pinselstiel in der Hand und den Zeigefinger auf die Pinselhaare hält, reibt man nach jeder Eintauchung in das Öl (welches aber nicht etwa zu unrein sein darf) auf dem Blech dieses Näpfchens das Haar leicht und ohne sehr zu schaben mit dem Zeigefinger, indem man die Hand an sich zieht. Bemerkt man, daß das Öl, welches aus dem Pinsel geht, ziemlich farblos ist, so trocknet man Finger und Pinsel ein wenig an einem Stück Leinwand, dem Mallappen, ab und setzt die Reinigung desselben Pinsels dadurch noch fort, daß man ihn diesmal in ein Gefäß mit ganz reinem Öl taucht. Das Öl aber, welches nun aus dem Pinsel geht, läßt man wieder in das erste Gefäß fallen, damit eins von beiden immer ganz rein bleibt. In einer halben Stunde kann man dreißig bis vierzig Pinsel so reinigen.

Die Pinsel, die man einige Tage nicht gebraucht hat, müssen nachher mit Seife und Wasser ausgewaschen werden, bis sie kein Öl mehr enthalten, hierauf spült man sie in ganz reinem Wasser ab, drückt sie in einer ihrer Form entsprechenden Weise aus und läßt sie trocken werden, worauf man sie verwahrt. Ohne diese Vorsicht würden sie zähe und schmierig werden, eintrocknen und schwer wieder zu reinigen sein.

Die kleinen und weichen mit Öl gereinigten Pinsel darf man aber, besonders im Sommer, nicht fünf oder sechs Tage mit demselben Mohnöl getränkt lassen, sonst würden sie doch auch eintrocknen. Man muß dann also mit dem Finger das alte Öl auf dem Blech des Ölnäpfchens ausdrücken und sie wieder von neuem mit frischem Öl versehen.

Nach jeder Reinigung soll man die Pinsel immer mit etwas reinem Öl tränken, ehe man sie beiseitelegt, und dies ist das Öl, welches man wenigstens alle fünf oder sechs Tage erneuern muß, wenn man die Pinsel in dieser Zeit nicht gebraucht hat.

Sieht man voraus, daß dergleichen Haar- und Borstpinsel in längerer Zeit, das heißt also in mehreren Wochen, nicht wieder gebraucht werden, so tränkt man sie mit Olivenöl, nachdem man alles Mohnöl zuvor ausgedrückt hat.

Beim Reinigen hält man den Pinsel geradeso in der Hand wie ein Messer, mit dem man Fleisch schneiden will, die Handfläche also nach unten gekehrt, den Pinselstiel mit dem Daumen und den drei letzten Fingern, den Zeigefinger aber ausgestreckt auf dem Stiel. Mit der Spitze dieses Fingers drückt man die Haare des Pinsels ein wenig, indem man ihn auf dem runden Blech abstreift, das über dem Gefäß mit dem weniger reinen Öl ist. So taucht man den Pinsel acht- bis zehnmal in das Öl und streicht ihn jedesmal sanft auf dem Blech zwei- oder dreimal ab, ehe man ihn wieder von neuem eintaucht. Man streicht ihn ab, indem man die Fläche der Hand etwas hebt, dadurch neigt sich Fingerspitze und Pinsel, und nun zieht man den Arm zurück, so, wie man überhaupt eine Flüssigkeit aus irgendeinem Gegenstande ausdrückt. Man wendet dabei den Pinsel in der Hand von Zeit zu Zeit um, damit man ihn ringsum gleichmäßig abstreift. Selbstverständlich darf man niemals den Pinsel gegen

das Haar drücken, sondern man zieht nur die Hand gegen sich zurück.

Ist der Pinsel hierdurch ziemlich rein geworden, so behandle man ihn, wie vorher ausgeführt ist. Man legt ihn, wenn er rein ist, auf die zwei Drähte des Pinseltrogs, die Seite der Pinselhaare etwas niedriger, damit das Öl in den Haaren des Pinsels bleibt und nicht an dem Pinselstiel zurückläuft, den man immer rein erhalten muß.

Nimmt man am folgenden Tag den Pinsel wieder zum Malen in die Hand, so muß man das in demselben enthaltene Öl sorgfältig ausdrücken, damit nichts mehr darin ist, was sonst ja in die Farbe käme, die man mit ihm von der Palette nimmt.

Wohin immer man die Pinsel weglegt, auf den Draht, in eine Schachtel, oder in die Schubladen des Farbenkastens, immer muß man sorgfältig darauf acht haben, daß die Pinselspitzen nicht anstoßen, denn dadurch werden sie verbogen und bleiben am Ende krumm, was sich nie wieder beseitigen läßt.

Hat man es gar zu lange verabsäumt, die gewöhnlich gebrauchten Pinsel mit Mohnöl zu tränken, haben sie ihre Geschmeidigkeit verloren und sind klebrig geworden, so muß ganz ordentliches Auswaschen sie wieder in brauchbaren Stand setzen, allein ganz so gut sind sie dann nicht mehr.

Zum Auswaschen der Pinsel hat man in der linken Hand ein Stück weiße Seife und neben sich ein Gefäß mit weichem Wasser, das im Winter warm und im Sommer kalt sein sollte. Nachdem man das Öl gut aus dem Pinsel gedrückt und ihn in Wasser getaucht hat, wendet und dreht man ihn auf der Seife herum, spült ihn von Zeit zu Zeit aus, seift ihn dann nochmals ein, bis man sieht, daß das Haar wieder ganz dünn und vom Öl befreit ist. Man muß die Haare durch zu starkes Reiben nicht ineinander wirren, das verdirbt sie. Man kann wohl mit einer gewissen Kraft darauf und zwischen den Fingern ihn drücken, um aus der Wurzel des Pinsels das Öl zu bringen, aber man darf nicht zu stark quetschen. Diese Bewegungen macht man so lange, bis man den Pinsel für vollkommen rein halten darf, dann spült man ihn stark in reinem Wasser, um die Seife auszuwaschen, und läßt ihn trocknen, nachdem man das Wasser ausgedrückt

und ihm, wenn nötig, mit den Fingern oder den Lippen seine ordentliche Form wiedergegeben hat.[1])

Da die Seife die Haarspitzen verdirbt, so ist es ratsam, die Pinsel, sobald sie trocken genug sind, in Olivenöl zu tauchen.

Man vermenge nur niemals beim Malen die in Olivenöl getränkten Pinsel mit den in Mohnöl getränkten, denn ganz wenig Olivenöl würde alle Farben am Trocknen verhindern. Man muß sie also getrennt verwahren, so daß keine Verwechselung möglich ist.

Man kann den Anfängern Ordnung und Reinlichkeit für alles Malgerät nicht genug empfehlen, sie müssen dies als eine Notwendigkeit betrachten, oder um so öfter neue anschaffen, da eine gute Technik nur mit guten Pinseln möglich ist. Es ist von großer Wichtigkeit, daß diese ihrem Gebrauch und Zweck wirklich entsprechend die Haare zusammenhalten und elastisch sind, das allein macht sie zu den feinsten und geschicktesten Werkzeugen, indem sie dann dem leisesten Druck nachgeben. Pinsel, welche diese Eigenschaften nicht oder nicht genügend haben, sind als solche gar nicht zu gebrauchen. Demnach entweder sorgfältige Reinigung oder öftere Ergänzung des Vorrats durch neue Pinsel!

§ 57. ¡VON DEN DACHS- UND ILTISPINSELN (VERTREIBER).

Die Iltis- und Dachspinsel sind zwei Arten Pinsel, die man niemals in Öl taucht, außer in Olivenöl, um sie gegen Insekten zu schützen, wenn man sie lange Zeit nicht braucht. In diesem Falle muß man sie vor dem Gebrauch vollkommen von der Fettigkeit reinigen, indem man sie mit Seife und Wasser wäscht,

---

[1]) Zu empfehlen sind neuerdings eingeführte Pinselwaschapparate, durch die die langwierige, oben beschriebene Manipulation des Pinselwaschens vereinfacht wird: Urbans Pinselreiniger besteht aus einem Blechgefäß, dessen Boden buckelartige Erhöhungen hat; in das Gefäß gibt man eine Quantität von in Wasser gelöster weißer Seife (Schmierseife) und wäscht stets gleichlange Pinsel gleichzeitig, um die Haar- resp. Borstpinsel zu schonen.

In G. Vigiers Pinselreiniger „Rapid“ werden die Pinsel in einer Metallbüchse, die mit Seifenlösung gefüllt ist, durch Kurbelantrieb auf einer festen Bürste gewaschen.

wie vorher angegeben ist. Nachher in ganz reinem Wasser ausgespült, läßt man sie ganz trocken werden, nachdem man sie vorher gegen eine Kante abgeklopft oder in den Händen, wie einen Quirl beim Quirlen, herumgewirbelt hat, um sie soviel wie möglich vom Wasser zu befreien. Denn man gebraucht diese Pinsel nur trocken.

Die Iltispinsel haben ein steifes schwarzes Haar, machen niemals eine Spitze, sind wie ein Besen gestaltet und dienen

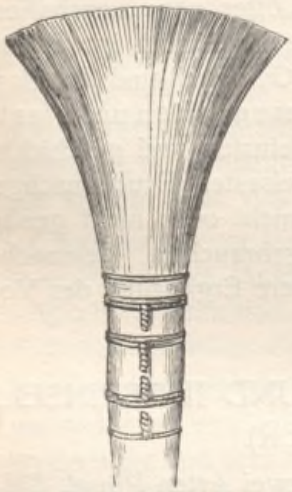

Fig. 23.

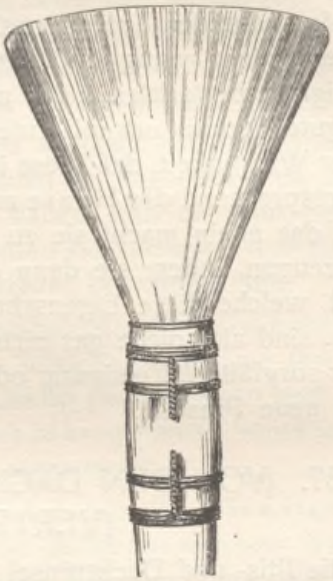

Fig. 24.

bloß dazu, um einen Ton mit dem benachbarten Ton leicht zu vereinigen, indem man den Iltispinsel so führt, wie die Form es verlangt, aber ohne im geringsten aufzudrücken. Man gebraucht sie nur, um die Oberfläche der Farbe ganz leicht damit zu berühren, wenn diese bereits fester geworden ist als bei dem Auftragen, was nach Verlauf von sechs bis sieben Stunden etwa geschehen sein kann.

Die meisten Anfänger und dann schlechte Maler machen von den Iltis- und Dachspinseln einen übermäßigen und vorzeitigen Gebrauch. Sie finden es viel bequemer, ihre Töne auf diese Art ineinander zu verschmelzen, anstatt eine große Skala wohlab-

gestufter Töne hierfür anzuwenden. Allein sie verderben dadurch nur alle Töne, indem sie auf diese Art in die Farben reiben. Sie zerstören alle Form, und solche geschmacklose Arbeiten haben weder Frische noch Feinheit des Tons, weder Wirkung noch Charakter. Man brauche daher die Iltis- und Dachspinsel ausschließlich nur, um damit die Furchen und Eindrücke zu verwischen, welche die Haare des Borstpinsels zurücklassen, aber niemals um einen Ton in den anderen zu verschmelzen. Bisweilen und stellenweise kann man aber doch sich auch dieses Mittel zum Vertreiben sehr wohl bedienen. Man muß aber so wenig als möglich davon Gebrauch machen, und mit dieser Art Pinsel bloß zwei- oder dreimal leicht über die Stelle gehen, die man vertreiben will, sonst wird die Farbe unrein.

Obgleich Iltis- und Dachspinsel niemals in Öl gereinigt und nur trocken gebraucht werden, so behalten die äußersten Haarspitzen doch immer etwas Farbe, von der man sie befreien muß, indem man sie, wenn es sich dabei nur um sehr wenig Farbe handelt, auf folgende Art reinigt.

Man nimmt ein Stück Tuch, ungefähr 30 cm lang, und befestigt es mit einigen Nägeln auf ein Brett. Darüber streicht man zwölf- bis fünfzehnmal den Pinsel schnell, sanft und leicht hin und her, ohne sehr auf das Tuch zu drücken. Hierauf klopft man ihn an die scharfe Kante irgend eines Möbels ab und bläst stark auf ihn. Dieses geringe Abreiben wird, wenn er nur wenige Farbe an sich hatte, diese wegnehmen. War dies nicht hinreichend, so wiederholt man dies eben so oft, immer aber sehr leicht, auf dem Fußboden oder an der Wand. Das wenige von Staub, das sich hier befindet, umhüllt die Spitzchen Farbe, rollt sie auf und läßt sie leicht fahren, wenn man den Pinsel am Stiel klopft und auf die Haare bläst. Aus Vorsicht kann man ihn dann noch fünf- bis sechsmal auf dem Ärmel oder Rockschoß seiner Kleidung hin und her wischen, während man zwischendurch sehr stark und öfter in das Haar bläst, um allen daran befindlichen Staub zu entfernen. Meist genügt dies, die Iltis- und Dachspinsel ganz zu reinigen, wenn eben nicht viel Farbe daran ist, sondern bloß an den feinsten Haarspitzen. Ist aber der Pinsel zu voll von Farbe, so muß man ihn mit Seife waschen,

in frischem Wasser ausspülen und abklopfen, bis er ganz trocken ist.

Einige haben ein kleines Schubkästchen mit sehr feinem Sand, in diesem streichen sie ihre Pinsel hin und her, dadurch häuft und rollt sich die Farbe in kleine Kügelchen, die leicht von dem glatten Haar der Pinsel abfallen, wenn man ihn wiederholt klopft und wechselweise darauf bläst. Dies Mittel ist ebensogut als das vorige, aber ebenfalls nur, wenn sich wenig Farbe und diese nur an die Haarspitzen des Pinsels gesetzt hat.

Ist ein Iltis- oder Dachspinsel so voll Farbe, daß man ihn nicht länger gebrauchen, aber auch nicht gleich reinigen kann, so nimmt man einen anderen, um nicht während des Malens Zeit zu verlieren.

Der Unterschied zwischen Iltis- und Dachspinseln besteht hauptsächlich darin, daß die ersteren niemals so stark wie Dachspinsel sind, welche in allen Größen verfertigt werden. Außerdem ist das Haar der letzteren nicht so hart, weniger steif, und doch ebenso elastisch als die Iltishaare. Man hat Dachspinsel von den kleinsten Formaten bis zu den größten, die man beim Glattmachen eines Himmels, von Hintergründen oder großen Gewandmassen gebraucht. Diese letzteren werden auch zum Aufstreichen des Firnis genommen. Die allergrößten haben immer die Gestalt eines platten Besens oder einer sogenannten Gänsepfote.

Die großen Dachspinsel sind immer gebunden und in Weißblech eingefaßt. Bei kleineren Gemälden braucht man die kleinen Dachspinsel, die 4 bis 5 cm breit sind.

Um durch den Gebrauch des Verreibers nicht die Formen und Farben zu sehr ineinander zu ziehen und zu verwirren, empfiehlt es sich, erst wenn die Farbe des Gemäldes bereits eine gewisse Konsistenz erlangt hat, den Dachspinsel zu gebrauchen.

Bei einem Himmel, auch bei inneren Hintergründen, muß man den Dachspinsel nach einer Richtung brauchen, damit er nicht selbst bei dem Übergehen auf der Farbe eine zu sichtbare Spur zurückläßt, was, wenn man nach allen Richtungen hin vertriebe, leicht geschehen würde. Zu dem Ende fängt man oben im Winkel links an und bewegt die Hand in diagonaler Richtung herunter, als wollte man anfangen von dem linken oberen

Winkel bis zum rechten unteren weiter zu gehen, aber man bewegt eben nur die Hand an derselben Stelle in dieser Richtung. Ist dies geschehen, so erhebt man den Dachspinsel und macht damit eine zweite Bewegung derselben Art, die entweder oberhalb oder unterhalb der ersteren mit dieser parallel läuft, und so fort, bis man auf diese Art alle Stellen des Grundes übergangen hat. Bei allen Stellen, die nicht zum Grunde gehören, hält man natürlicherweise inne und fährt darunter oder darüber in derselben Bewegung weiter fort. Auf eben die Art führt man auch den Dachspinsel in die Quere von der Linken zur Rechten und indem man von oben nach unten geht, dadurch wird man die Furchen noch weniger gewahr. Mit dem Verreiber aufwärts zu streichen, muß man vermeiden, die Pinselstriche müssen so geführt werden, wie etwa die Schraffierung eines Hintergrundes bei dem Zeichnen mit Kreide, wo die Striche durchschnittlich auch nach einer Richtung gehen.

Diese zwei Arten von Pinsel dürfen, ebensowenig wie alle übrigen Arten, niemals mit der Schere geschnitten werden, denn wenn sie gut sein und keine Furchen auf der Farbe zurücklassen sollen, müssen sie die wirklichen Haarspitzen behalten.

Zum Firnissen der fertigen Bilder bedient man sich besonderer breit gefaßter, sehr langhaariger Borstpinsel. Wenn ein Pinsel zu Mastix-Firnis benutzt worden ist, so braucht man sich nicht die Mühe zu geben, ihn zu reinigen. Es ist besser wenn man ihn an der Luft, gegen Staub verwahrt, eintrocknen läßt, nachdem man ihn zuvor an der Gefäßkante gut ausgestrichen hat. Er wird so hart wie eine feste Masse. Will man ihn dann brauchen, so weicht man ihn nur eine halbe Stunde in einer tiefen Tasse ein, die bis zur Hälfte mit gut rektifiziertem Terpentin angefüllt ist. Dieser wird den Firnis, welcher den Pinsel zusammenklebt, auflösen und, wenn man sicher ist, daß dies geschehen ist, so schüttelt man ihn, um die Terpentinessenz wegzuschaffen. Hierauf bedient man sich desselben, um damit von neuem Firnis auf ein Gemälde zu bringen.

Wenn man den Pinsel nicht lange genug im Terpentin oder in dem Firnis selbst liegen läßt, erfolgt die Auflösung nicht vollständig. Dann erscheinen auf dem Gemälde, welches man firnist, eine Menge kleiner Körner wie Sand, was nichts anderes

ist als Überbleibsel des harten Firnis, die bis dahin sich nicht vollkommen hatten auflösen können. In diesem unangenehmen Falle ist man genötigt, den sandigen Firnis mit dem Finger abzunehmen (eine langweilige, verdrießliche Arbeit), dann aber an dessen Stelle einen neuen aufzutragen. Eine gründliche Waschung dürfte deshalb stets empfehlenswert sein.

§ 58. VOM MALKASTEN.

Für die handliche und bequeme Aufbewahrung aller beim Malen notwendigen Utensilien hat man Malkasten, in denen Farben, Öle, Pinsel, Palette usw. Platz finden müssen. Man findet sie in den Handlungen größerer Städte überall vorrätig. Von möglichst einfach und leicht eingerichteten, um sie beim Malen landschaftlicher Studien bequem mit sich führen zu können, an, bis zu sehr umfänglichen, tisch- oder schrankartig gestalteten, mit mehreren Schubfächern untereinander, die dann alles aufnehmen, was irgendwie beim Malen gebraucht werden kann.

Fig. 25.

Das Wesentliche aber ist folgendes: Das Innere muß von Weißblech gemacht sein und getrennte Abteilungen für Pinsel, Farben, Öle, Ölnäpfchen usw. haben. Je einfacher und leichter der Kasten sein soll, um so einfacher und weniger tief müssen die Abteilungen gehalten sein. Eine in der ganzen Länge für die Pinsel, eine geteilt für die Farben und die Ölflaschen, eine dritte ebenfalls geteilt für die Ölnäpfchen, Farben, Mallappen u. dgl. m. Die Palette liegt darüber und in dem gleich tiefen oder tieferen Deckel befindet sich ein dünnes Brettchen mit hohen Rändern, auf dem mit Heftnägeln die noch nasse Studie befestigt wird, ohne daß irgend etwas sie berühren und dadurch schädigen kann.

In größeren Malkasten befinden sich gewöhnlich zwei muldenartige, halbrunde Abteilungen für die Pinsel (Pinseltröge). In diesen ist von den zwei mit ähnlicher Krümmung

darin befindlichen freiliegenden Drähten, der eine 2 cm höher als der andere, befestigt. Die Pinsel liegen nur mit den Stielen auf den Drähten, die Haarspitze nach unten. Diese Einrichtung ist besonders praktisch, wenn Öl oder Farbe in dem Pinsel ist. Sorgfältig ist aber darauf zu achten, daß die Pinselhaare nicht gegen das Blech liegen und sich krumm biegen. Sie werden dann später fast niemals wieder gerade.

Die Ölnäpfchen werden wesentlich zum Reinigen der Pinsel gebraucht. Eins derselben hat deshalb einen freistehenden Bügel, dessen oberer Rand aber nicht scharf sein darf und der meist von umgebogenem Blech [()] hergestellt ist. In beiden ist Öl, man erhalte sich das Öl im Näpfchen ohne Bügel so ungetrübt und rein wie möglich.

VIERZEHNTER ABSCHNITT.

§ 59. DIE PALETTE.

Es gibt Paletten von verschiedenen Holzarten, Formen und Größen.

Das Holz der Palette darf keine Ast- oder Wurzelknorren haben, weil, so eben und glatt es auch verarbeitet sein mag, der Spachtel leicht daran hängen bleiben würde. Am besten ist demnach Holz ohne irgendeinen Ast. Das Holz von der Eberesche, wildem Apfel- oder Birnbaum, demnächst von Ahorn ist wegen seiner Härte und schönen Farbe das geeignetste. Die Paletten von Mahagoniholz spalten sich leicht, denn dies Holz ist zu spröde, die von Nußbaum verwerfen sich, das Lindenholz ist zu weich.

Man muß also ein hartes, sehr gesundes Holz wählen, das keine mürben Adern hat, das gar nicht porös, sondern ganz gleich und ohne Äste ist. Man läßt die Adern des Holzes der Länge nach in der Richtung des großen Durchmessers laufen, weil es dann nicht so leicht zerbricht und der Hornspachtel besser darüber hingleitet.

Was die Form der Palette betrifft, so ist dieselbe länglich viereckig mit weniger oder mehr abgerundeten Ecken bis zum vollkommen Ovalen. Auf der rechten Seite läßt man sie weit vor das Daumenloch vorspringen, weil man dahin die gemischten Töne setzt, und dann, wenn man diese mit dem Pinsel nehmen will, nicht nötig hat, mit der rechten Hand weit hinüber zu greifen. Dies ist auch vorteilhaft für das Gleichgewicht der Palette.

Die Größe der Palette richtet sich nach der Größe des Gemäldes. Zu größeren Gemälden bedient man sich auch größerer Paletten, zu kleinen kleinerer. Die gewöhnlich und am

meisten gebrauchten haben etwa 35 bis 38 cm im großen Durchmesser, 26 bis 28 cm im kleinen.

Die Dicke des Holzes muß an der Basis, also rechts nach unten und um das Loch herum, durch welches der Daumen gesteckt wird, am stärksten sein, reichlich 4 mm. Diese Dicke vermindert sich allmählich bis an den äußeren Rand in seinem ganzen Umfange, namentlich links oben, wo die Palette kaum halb so dick sein darf.

Das Loch für den Daumen der linken Hand befindet sich mehr nach rechts, aber ungefähr in der Mitte der Palette, so daß sie im Gleichgewicht auf der Hand ruht. Dieses Loch muß ungefähr 33 mm vom Rande der Palette entfernt, im größten Durchmesser 42 mm und im kleinen Durchmesser 32 bis 34 mm weit sein, so daß der Daumen in keiner Weise beengt und gedrückt darin ist. Zur Rechten des Loches, da wo sich der Daumen auf die Palette legt, schrägt und rundet man sie ab, damit die scharfe Kante des Holzes nicht schneide und eben dieses macht man auf der entgegengesetzten Seite, aber unten an der Palette, der oberen Abrundung gegenüber, und in der entgegengesetzten Richtung. Dies alles ist notwendig, um die Hand nicht zu schädigen.

Fig. 26.

Die beiden Seiten der Palette müssen sehr gleich und gut gehobelt sein, der obere Teil aber, auf den die Farbe kommt, muß vollkommen eben und glatt, aber ohne Wachs und Firnis, poliert sein. Zu dem Ende muß der Tischler, wenn er das Holz mit Hobel und Schabeisen gut zubereitet hat, es dann mit

Bimsstein, der selbst glatt und an allen Rändern nach unten zu abgeschrägt ist, wohl abschleifen. Man schleift aber nicht trocken, sondern mit etwas Nuß-, Mohn- oder Leinöl, niemals aber mit Baumöl nud darf nicht zu stark darauf drücken, um keine Streifen und Risse in das Holz zu machen. Besonders aber muß man verhindern, daß von dem Bimsstein sich nicht kleine Bröckchen loslösen, die tiefe und kaum herauszubringende Furchen zurücklassen würden. Wenn die Palette durch dieses Mittel gut hergerichtet und geebnet ist, so nehme man ein altes leinenes Läppchen, mache aus demselben eine Art Ballen, überstreue die Palette mit feinem gelben Tripel, tränke ihn mit Öl und reibe damit sehr stark in der Richtung der Holzfasern und immer gleichförmig, bis das Holz ganz glänzend wird. Das Tripelpulver muß aber sehr gleich, fein und ohne alle harten Bestandteile sein. Zu dem Ende muß man ein Stück wählen, das sehr weich anzufühlen ist, davon schabt man mit dem Messer auf die Palette, bis eine genügende Dosis Pulver vorhanden ist, und wiederholt dies von Zeit zu Zeit. Man muß hierbei die Palette auf einen ebenen, gut gehobelten Tisch legen, sonst wird sie während des Polierens durch den Druck gespalten werden. Diese Arbeit kostet viel Zeit, allein der Erfolg lohnt die Mühe, man erhält eine Palette, deren Fläche glatt und poliert wie ein Spiegel ist.

Hierauf wird das Holz der Palette auf beiden Seiten mit so viel Leinöl getränkt, als einziehen will, damit alle Poren verstopft sind und kein Öl aus den Farben eingesogen werden kann. Dies geschieht auf folgende Art:

Nachdem die Politur vollständig beendet und das Holz von allem Tripel gut gereinigt ist, tränkt man die ganze Palette mit ungekochtem Leinöl, sowohl unten als oben. Man kann auch Nußöl dazu nehmen, allein das Leinöl wird härter und ist deshalb besser dazu. Diese Arbeit muß man aber nur in der warmen Jahreszeit vornehmen, um schneller damit fertig zu werden. Hierauf hängt man die Palette an einem Faden, der Zugluft ausgesetzt, auf, aber nicht an die Sonne, wo sie sich leicht verwerfen könnte, wohl aber läßt man sie vom Winde bewegt werden, was zum Trocknen des Öls viel beiträgt. Man bringt täglich zwei- bis dreimal Öl darauf, oder vielmehr so oft

als man findet, daß das Öl eingesogen ist. Besonders versorgt man damit die obere Seite der Palette so lange, bis nichts mehr eingesogen werden kann. Dies dauert mehrere Wochen und würde noch länger währen, wenn man es nicht in einer warmen und trockenen Jahreszeit vornimmt. Will man anfangen, die Palette zu gebrauchen, so reibt man sie erst noch mit Mohnöl und feiner Leinwand ab, um sie gut zu reinigen. Hat man Farbe darauf gebracht und bemerkt, daß die Palette noch einsaugt, indem die Farben trocken werden, so ist die Palette nicht genug mit Öl getränkt. Danach muß man sie einige Tage ungebraucht lassen, bis sie von Grund aus getrocknet und das Öl hart genug geworden ist.

Ist eine Palette gut zubereitet, so krümmt und wirft sie sich nicht mehr, das Holz bleibt gerade, die Witterung mag sein wie sie will, und dies ist auch durchaus notwendig.

Es ist nützlich, mehrere Paletten zum Wechseln zu haben, um die Farbe von einer auf die andere zu bringen, wenn man sie länger als einen Tag erhalten kann, auch ist es gut, für kleinere Arbeiten eine kleinere Palette zu haben. Wer sich dergleichen zurecht macht, der mag sich zu gleicher Zeit mehrere von verschiedener Größe herrichten. Das kostet nicht mehr Mühe, mehrere statt einer zu tränken, jedoch sind immer Wochen erforderlich, ehe man Farben daraufsetzen kann.

Je älter eine Palette wird, desto besser ist sie, wenn man sie nur beständig reinlich hält und mit dem Spachtel keine Risse hineinbringt. Dazu aber ist es notwendig, daß man die Farben auf der Palette nicht antrocknen läßt, denn sonst sitzen sie so fest, daß man lange schaben muß, um sie wegzubringen und dadurch wird das Holz zerkratzt und verdorben. Viele nehmen dann wohl ihre Zuflucht zum Terpentin, wodurch man allerdings alte Farben leicht wegbringen kann; allein diese Essenz verdirbt die Paletten und erweicht zugleich das getrocknete, feste Leinöl. Dadurch werden die Paletten schlecht und wieder porös, wie sie vor der Einölung waren. Hat man einmal versäumt, die Palette zu reinigen, ist die Farbe fest darauf angetrocknet, so tut man am besten, zuerst mit dem Palettmesser (dem stählernen Spachtel) so viel wie möglich von der angetrockneten Farbe wegzunehmen, aber dabei muß man sorgfältig

darauf achten, keine Schrammen oder Risse in die Palette zu machen. Dann nimmt man etwas Salz, Leinöl und einen großen Kork und reibt damit über die angetrocknete Farbe, welche hierdurch vollkommen abgerieben wird. Man kann dabei stark aufdrücken und hat nicht zu befürchten, daß das Salz irgendwelche Eindrücke oder Spuren in dem Holz der Palette zurückläßt. Dies ist das beste Mittel, um ohne Schädigung solche festgetrocknete Paletten wieder brauchbar zu machen. Selbst ein vorsichtiges Abschaben der festgetrockneten Farbe mit rundlichen abgebrochenen Glasstückchen ist jener Reinigung mit Terpentin vorzuziehen.

Man sollte niemals eine seit dem Morgen gebrauchte Palette über Nacht stehen lassen, ohne sie zu reinigen und ohne die Farben, die noch gut und brauchbar sind, auf eine andere Palette zu übertragen. Besonders leicht trocknen die äußeren Ränder eines jeden kleinen Fleckchens Farbe, sowie dasjenige, was mit dem Pinsel gemischt ist. Wenn man also Töne von einer Palette auf die andere versetzt, so muß man demnach vermeiden, diese Ränder mitzunehmen und bloß die Mitte der Häufchen abheben, die noch frisch genug zu sein scheinen, um sie den folgenden Tag brauchen zu können.

Man setzt sie in eben der Ordnung auf die reine Palette und wieder in hohe Häufchen, nicht ausgebreitet und nicht zu ängstlich alles zusammengeschabt. Also nicht zweimaliges Abheben oder Aufsetzen mit dem Spachtel, denn diese neuen Ränder würden auch oft den folgenden Tag nicht mehr zu gebrauchen sein.

Wenn man des Abends von der Palette alles abgenommen hat, was die Mühe lohnt, auf eine andere gebracht zu werden, so schabt und hebt man mit dem großen Spachtel alles übrige ab und wirft es weg. Ist dies geschehen, so gießt man ein wenig Öl auf die Palette und breitet es mit der Fläche des Spachtels über die ganze Oberfläche aus. Hierauf kehrt man mit der Schärfe des Spachtels überall das schmutzige Öl zusammen und schafft es auf die Seite, aber da es nicht mehr zu gebrauchen ist, nicht etwa in die Ölnäpfchen. Alsdann geht man über die ganze Fläche der Palette mit einem Stück weißen weichen Papiers oder alten Zeuges. Hierauf nimmt man wieder einige

Tropfen reinen Öls und wiederholt von neuem, was eben geschehen ist. Dieses Öl kann man aufheben, wenn es nicht so voll Farbe wie das vorhergehende ist, und dasselbe in das weniger reine Näpfchen abschaben. Nun geht man nochmals mit einem Lappen darüber, der reiner als der erste ist, reibt damit überall, nimmt wieder etwas reines Öl, breitet es aus, reibt und schabt wie bei den beiden ersten Malen, schüttet dieses Öl in das Näpfchen mit dem weniger reinen Öl und wischt zuletzt mit einem reinen Lappen die Palette überall vollkommen ab. In diesem Zustande kann sie so lange verbleiben, als man will.

Die Ränder, d. h. die Dicke des Holzes, sowie auch die untere Seite der Palette wischt man ein wenig mit dem Lappen ab, damit man sie, ohne sich zu beschmutzen, dann wieder in die Hand nehmen kann.

Die Töne einer umfangreichen Palette kann man sehr wohl, besonders im Winter, zwei und mehrere Tage erhalten, wenn man dabei die früher angeratene Vorsicht übt. Das aber, was anfängt trocken und zähe zu werden, muß man immer absetzen und wegnehmen, besonders alle die kleinen mit dem Pinsel gemachten Mischungen, die, weil unbeträchtlich, viel geschwinder trocknen, als die Häufchen, von welchen sie genommen sind.

Diese kleinen Versuche müssen sogar, wenn ihrer zu viele auf der Palette geworden sind, den Tag über öfter abgenommen werden, damit man diese Stellen zu neuen Mischungen besser benutzen kann.

So oft man die zerstreuten Farbenversuche abnimmt, gehe man mit dem spitzen Winkel des Spachtels um die kleinen Häufchen herum, ohne sie aufzurühren, nur um sie von allen schon zähen und unreinen Rändern frei zu machen. So weitläufig die Beschreibung dieser Arbeiten war, so schnell sind sie doch tatsächlich getan. Alle diese Aufmerksamkeit und die äußerste Reinlichkeit ist aber unerläßlich, wenn man Porträts oder ganze Figuren weit unter Lebensgröße malt, weil kleine Flecke darauf sehr groß erscheinen. Bei natürlicher Größe kann man eher von dieser Vorsicht nachlassen.

Allerdings findet man in dem Gewirr der Farbenfleckchen, die von den Mischungen mit dem Pinsel auf der Palette her-

rühren, oft Töne, die außerordentlich brauchbar sind oder wenigstens leichter finden lassen, was man eigentlich gebraucht. Auch hat die Mannigfaltigkeit und der bunte Wechsel der Töne nebeneinander auf der Palette etwas Anregendes und kann daher oft gute Dienste leisten. Dies veranlaßt viele Maler, auf ihren Paletten nur einen allernotwendigsten, kleinen Raum zu reinigen, auf der Palette sonst aber die Farben antrocknen zu lassen und darauf immer neue Farben aufzusetzen und neue Töne zu mischen. Wenn nun auch jeder Maler immer alles benutzen wird und soll, was ihm dazu verhilft, etwas Vortreffliches zustande zu bringen, so ist dies Mittel doch äußerst bedenklich. Es ist dabei, abgesehen von dem Staub und Schmutz, der mit in die Farben gerät, nicht zu vermeiden, daß zähe, neu aufgeweichte, ganz trockene Farbenteilchen mit der frischen Farbe vermengt, mit in die Malerei kommen. Die Farbenwirkung und die Dauerhaftigkeit einer so hergestellten Malerei ist außerordentlich gefährdet, der Vorteil eines solchen Verfahrens im Interesse des Kolorits daher illusorisch.

FÜNFZEHNTER ABSCHNITT.

§ 60. VON DER STAFFELEI.

Eine Staffelei ist ein Gestell zum Aufstellen des Bildes bei dessen Anfertigung, so eingerichtet, daß der Teil, auf dem das Bild steht, das Malbrett, hoch und niedrig gestellt werden kann.

In ihrer einfachsten Form besteht eine Staffelei aus zwei Streben, die oben durch ein kurzes, unten durch ein längeres Querstück miteinander verbunden sind. Auf der Rückseite ist eine bewegliche, am oberen Querstück befestigte Stütze, der Schwanz, der, je nach dem er mit seinem unteren Ende von den vorderen Streben entfernt oder ihnen genähert wird, der Staffelei eine mehr oder weniger schräge Stellung gibt. Die vorderen Streben erhalten in gleichen Abständen Löcher, in welche Pflöcke gesteckt werden, die das Malbrett tragen. Dasselbe ist vorn mit einer kleinen Leiste versehen, um das Heruntergleiten aufgelegter Gegenstände zu verhindern.

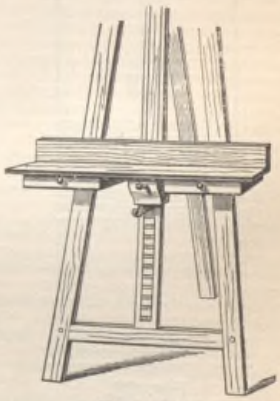

Fig. 27.

Die Unbequemlichkeit, die ein jedes Höher- oder Niedrigstellen des Malbretts bei dieser Staffelei verursacht, hat mehrere andere Konstruktionen veranlaßt, die ein rasches und leichtes Auf- und Niederstellen des Malbretts ermöglichen.

Bei der vorstehend abgebildeten Einrichtung befindet sich zwischen dem oberen und unteren Querstück eine Strebe, die mit einer vertieft liegenden Verzahnung versehen ist und in der eine am Malbrett befestigte Schiene seitlich geführt wird. In

der Mitte unter dem Malbrett ist an demselben ein hölzernes, mit einem Griff versehenes Gehäuse befestigt, in dem eine Feder liegt, deren Riegel in die Verzahnung der Mittelstrebe eingreift und deren vorspringender Teil beim Auslösen der Feder angezogen wird. Auf der Rückseite des Malbrettes angebrachte Kloben, welche die seitlichen Streben umfassen, verhindern ein Schwanken bzw. Vorbeugen des Malbretts. Die

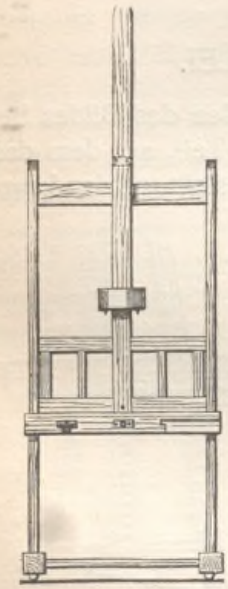

Fig. 28.

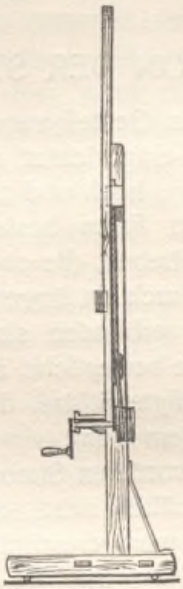

Fig. 29.

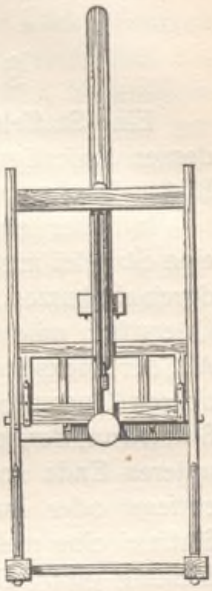

Fig. 30.

beiden in der Abbildung angegebenen Schubkästen unter dem Malbrett dienen zur Aufnahme von Pinseln oder anderer Gegenstände (Läppchen, Öl usw.).

Bei einer andern, durch vorstehende drei Abbildungen erläuterten Konstruktion, wird das Malbrett, das hier, außer mit einer Mittelschiene, noch mit einer hohen, gitterartigen Rückwand versehen ist, zwischen zwei festen Ständern geführt. Unter dem Malbrett ist eine Windewelle mit Kurbel, Trommel und Sperrrad gelagert, das Seil oder die Kette geht von der Trommel über eine im oberen Querholz gelagerte Rolle, ihr Ende ist an der Rückwand des Malbretts befestigt. Wird die in das Sperrrad eingreifende Sperrklinke ausgelöst, was durch

Ziehen an einem vorn am Malbrett befindlichen Ring geschieht, so läßt sich das Malbrett durch Drehen an der Kurbel leicht auf und nieder bewegen. In der am Malbrett befestigten Schiene führt sich ein mit zwei kurzen eisernen Spitzen versehenes verschiebbares Holz, das dazu dient, die obere Seite des Bildes zu halten, so daß dieses ganz senkrecht, oder auch etwas vorgebeugt stehen kann. Vier unter dem Fußgestell befindliche Rollen ermöglichen diese an und für sich schwere Staffelei leicht in jeder Richtung zu bewegen. Neuere Konstruktionen solcher Staffeleien findet man in den größeren einschlägigen Handlungen.

Für den Maler ist es wichtig, sich beizeiten daran zu gewöhnen, auf einer Staffelei, die nahezu senkrecht steht, zu zeichnen und zu malen.

VON DEN STÜTZEN FÜR ARM UND HAND. DER EINFACHE MALSTOCK.

Da der Maler an seinem Gemälde auf einer Fläche arbeiten muß, welche fast oder ganz senkrecht steht, so muß er etwas haben, um während des Arbeitens seine Hand zu stützen, wenn sie nicht sicher genug ist, um kleine und zarte Gegenstände zu malen. Gewöhnlich braucht man dazu einen runden glatten Stock von 1,5 m oder noch größerer Länge, oben mit einem Knopf versehen, der mit etwas Baumwolle, über die Handschuhleder gebunden ist, umwickelt wird. Dieser weiche Knopf soll eine Beschädigung der Bildfläche verhindern, der man mit dem Ende des Malstocks möglichenfalls so nahe kommen kann, daß sie berührt wird. Der Durchmesser dieses Stocks ist unten, wo man ihn mit der linken Hand anfaßt, höchstens 15 mm und verjüngt sich bis unter den Knopf zu einem Durchmesser von 10 mm oder noch weniger. Man macht die Malstöcke von weichem Holz, damit sie so leicht als möglich sind, und hat sie aus diesem Grunde sogar aus Schilf oder Rohr hergestellt.

Zur Stütze der Hand sind diese Malstöcke fast ganz allein und ausschließlich im Gebrauch. Maler, welche die feinsten Sachen machen, sind an sie gewöhnt und verlangen gewöhnlich nichts anderes.

Statt dieses Malstocks gebrauchen viele Künstler eine lange, glatt gehobelte Latte von weichem, leichtem Holz, etwa 3 bis 4 cm breit, etwa 2 cm dick und lang genug, daß sie vom Fußboden bis weit über den obern Rand des Gemäldes hinüberragt. Sie wird auf den Fußboden aufgesetzt und an den obern Rand des Bildes gelehnt, wo sie dann ebenfalls mit weichem Zeug umwickelt ist, um das Gemälde oder den Rahmen desselben nicht zu beschädigen. Die linke Hand braucht sie also nicht zu halten, auch ist die Stütze fester, aber allerdings steht sie doch auch fast senkrecht. Man muß sich daran gewöhnen und außerdem achtgeben, daß sie nicht umfällt.

Man kann und hat wohl gelegentlich noch komplizierte Konstruktionen ersonnen, um Arm und Hand recht fest auflegen zu können. Ganz abgesehen davon, daß die Sicherheit und Festigkeit der Hand wesentlich durch Übung gefördert und gestärkt wird — und dies ist eigentlich das einzig Notwendige und Richtige —, werden die bisher gemachten Angaben genügende Hilfsmittel zur Unterstützung von Arm und Hand darbieten. Ganz besondere Bedürfnisse wird ein jeder für ganz besondere Fälle am besten und entsprechendsten selbst befriedigen können.

SECHZEHNTER ABSCHNITT.

VON DER GRUNDIERUNG VON LEINWAND, HÖLZERNEN TAFELN, PAPPE, PAPIER, UM DARAUF ZU MALEN.

Alle diese Materialien erhält man in den Handlungen fertig zum sofortigen Gebrauch, und wird sie meistenteils auch daher beziehen. Indessen ist es doch notwendig, daß ein Maler wisse, um was es sich dabei wesentlich handelt, und daß er die Zubereitung und Herstellung kenne, sowohl um sie beurteilen, als auch um sie sich selbst bereiten zu können, wenn dies einmal nötig sein sollte.

§ 61. VON DER WAHL DER BESTEN LEINWAND ZUM MALEN.

Die Hanfleinwand ist hierzu die beste, weil sie sehr fest ist und starkes Anziehen ertragen kann, ohne zu reißen.

Die eigentliche Leinwand von Flachs ist nicht so fest und wird oft nach dem Aufspannen doch locker.

Baumwolle taugt gar nicht für diesen Zweck.

Man malt auch wohl sehr kleine Gegenstände auf starken Taffet, wenn aber ein Rahmen auch nur 21 cm groß ist, so zerreißt der Taffet leicht beim Aufspannen.

Man muß rohe Leinwand, ohne alle Zubereitung, ungebleicht und ohne jede Appretur nehmen.

Das Gewebe muß sehr gleich sein und so wenig Knoten wie möglich haben.

Zu kleinen Gemälden bis zu 35 cm etwa nimmt man feine Leinwand und immer stärkere, je nach der Größe der Bilder. Die Feinheit und das Korn des Gewebes der Leinwand ist auch nach der Art der Arbeit zu bemessen. Zu Blumenstücken etwa

oder einem Gemälde, das aus vielen kleinen Figuren besteht, deren Köpfe nur ein Paar Zentimeter groß sind, nimmt man ziemlich feine Leinwand, wenn auch das ganze Gemälde nicht gerade klein ist, weil so kleine Köpfe und Hände doch auf ein gleiches und feines Korn gemalt werden müssen.

Malt man in natürlicher Größe, so ist eine weniger feine Leinwand vorzuziehen, sie faßt die Farbe besser, die ungleichen Fäden sind nicht störend durch die Grundierung hindurch, und man betrachtet überdies solche Werke nur aus einer gewissen Entfernung.

Für sehr große Gemälde nimmt man die Leinwand noch viel stärker, am besten sogar starken und guten Zwillich (Gradl). Leinwand würde sonst bei starker Ausdehnung zerreißen; alles aber muß immer von gleichem Faden und ohne starke Knoten sein. Übrigens ist ein kleines Korn im Gewebe der Leinwand, das immer etwas durch die Grundierung durchschimmert, in einem großen Gemälde eher vorteilhaft als schädlich. Daher ist es auch besser, niemals den Überzug, der die Löcher der Leinwand verstopfen soll, zu dick aufzutragen. Wenn man gar keinen Überzug zu machen nötig hätte, so würde es in dieser Beziehung um so viel besser sein, besonders bei einem großen Maßstab. Dies ist aber nicht tunlich, die Farbe würde durch die Leinwand dringen und man würde viel Mühe haben, sie genügend stark aufzutragen. Deshalb aber soll man nicht stärker grundieren als unumgänglich notwendig ist.

Man malt mit Ölfarben zwar gewöhnlich und meistenteils auf Leinwand, aber auch auf Holztafeln (Paneelen), auf Pappe und auf Papier, auf letzteres allerdings meist nur Studien. Auf alle diese Stoffe muß ebenfalls, wie auf die Leinwand, eine Grundierung aufgetragen werden.

Die dünnsten der vom Tischler anzufertigenden hölzernen Tafeln (Paneele, panneaux), auf denen man malt, sind bei nur 20 bis 30 cm ins Gevierte im Holze nur 5 bis 6 mm stark, sie müssen aber aus sehr altem Holze verfertigt werden, sonst krümmt und verwirft es sich. Die größten Paneele brauchen auch nur 9 bis 12 mm dick zu sein, müssen aber vollkommen gerade und glatt gehobelt sein. Am sichersten und besten sind

die Paneele, welche aus zwei, drei oder vier übereinander geleimten dünnen Holzplatten bestehen, von denen jede so gelegt ist, daß die Holzfaser nach einer anderen Richtung geht als die der anliegenden. In früheren Zeiten hat man fast ausschließlich auf Holz gemalt, selbst sehr große Bilder. Vorzugsweise auf Eichenholz, später auch auf Fichtenholz, selten auf Lindenholz. Heut nimmt man vielfach ganz dünne Platten sehr fester Hölzer, wie Mahagoni, Jakaranden usw. übereinander geleimt dazu. Immer nur bei verhältnismäßig kleineren Dimensionen. Bei großen Dimensionen der Gemälde verwendet man durchschnittlich immer Leinwand respektive Zwillich.

Die Pappe und das starke Papier können ebenso wie die Leinwand und die hölzernen Tafeln mit einem Öl- oder Leimgrund grundiert werden und sind dann sehr wohl zu benutzen, um darauf mit Ölfarbe zu malen. Will man sich dieselben selbst hierfür zubereiten, so muß man möglichst glatte und feste Pappen, die nicht zu dick sind, Papier ebenfalls möglichst fest und stark, wählen. Beides muß man für das Grundieren aufspannen, die Pappe an den Rändern wenigstens mit so viel Nägeln befestigen, daß es dem Aufspannen nahekommt. Durch das Feuchtwerden beim Grundieren werfen sie sich sonst, bekommen Buckeln, die man durch nichts wieder entfernen kann, wenn sie als solche aufgetrocknet sind.

VERFAHREN, DIE GRUNDIERUNG VON ÖLFARBE AUF DIE NEUE, ROHE LEINWAND ZU BRINGEN.

Man gebraucht ungebleichte, rohe, dunkle Leinwand zu Gemälden, weil sie fester ist als die gebleichte.

In dem Grade der Stärke oder Feinheit der Leinwand muß man eine gewisse Mittelstraße beobachten. Das Wesentlichste dabei ist, daß sie fest ist, keine Knoten hat, und daß sowohl Gewebe als Fäden gleichförmig sind.

Diese Leinwand spannt man auf einen Rahmen und tränkt sie mit einer Lage von Handschuh- oder holländischem Leim. Dieses Leimwasser muß lauwarm und ganz hell sein und darf nicht die Konsistenz einer Gallerte haben. Der Überzug mit Leim bewirkt, daß alle kleinen Fäden und Fasern der Leinwand sich fest anlegen und die kleinen Öffnungen zwischen den Fäden

geschlossen werden. Man streicht ihn mit einem starken Pinsel, etwa 4 cm im Durchmesser, 7 cm lang, auf und läßt die Leinwand an der Luft ganz trocken werden, welches je nach der Jahreszeit ein oder zwei Stunden erfordert.

Ist die Leinwand getränkt und trocken geworden, so werden die Knoten wie auch die Fasern leicht mit Bimsstein abgeschliffen, dann aber aller Bimssteinstaub abgekehrt. Hierauf überzieht man die Leinwand mit einer sehr dicken, genügend gut geriebenen Ölfarbe. Diese Farbe muß so dick sein, daß sie sich nur wie eine zarte Salbe ausbreiten läßt, und man setzt daher nicht so viel Öl hinzu als den Farben beim Malen. Um diesen Überzug auf die Leinwand auszubreiten, nimmt man entweder eine große eiserne Klinge (47 cm lang, 4 cm breit), oder eine solche von Buchsbaum oder Horn von eben der Größe.

Diese Messerklinge muß sehr glatt und zugleich stark genug sein, damit man stark mit ihr drücken kann, ohne Gefahr zu laufen, sie zu zerbrechen. Denn wenn man nicht darauf drücken wollte, würde die Farbe nicht in die kleinen Zwischenräume der Leinwand eindringen und nicht alle Vertiefungen ausfüllen.

Man verrichtet diese Arbeit im Stehen bloß durch die Bewegung der Arme. Man nimmt viele Farbe auf das Messer, streicht diese aber so gleichmäßig als möglich überall auf. Dies ist nicht schwer, weil das Korn der Leinwand den Maßstab dazu gibt und man demnach leicht so viel wegstreicht, bis man sieht, daß auf einer Stelle nicht mehr ist als auf der andern.

Die also mit dem großen Messer aufgetragene Farbe dringt in das Gewebe der Leinwand und legt sich fest an dieselbe. Man soll nicht mehr auf die Oberfläche bringen als hinreichend ist, um die Fäden zu bedecken; denn wenn man mehr darauf bringt, so würde dadurch die Leinwand nicht nur unnötig schwer und obenein der Auftrag zerbrechlich werden, sondern es würde auch der Auftrag erst in einem Jahre so vollkommen werden, daß andere Farben ohne Nachteil aufgetragen werden könnten. Indessen gibt es keine andere Farbe hierfür bei der Ölgrundierung; nur bei der Leimfarbengrundierung tritt die Kreide in ihre Stelle. Ist die Leinwand gleichmäßig grundiert, so setzt man sie der freien Luft und selbst der Sonnenhitze aus, um das Austrocknen zu befördern.

Einige mischen unter das Nuß- oder Leinöl einen Teil Terpentinöl, um jenen mehr Flüssigkeit zu geben, allein dies Verfahren ist nicht gut, die Leinwand wird dann leicht brüchig und schon die Farbe der Grundierung dunkelt nach. Noch andere machen eine Mischung von Öl und Wasser und schlagen beides zusammen, bis eine Art von Pomade daraus entsteht. Hiermit vermischen sie ihre Farbe, wodurch die Masse dann ohne viel Öl flüssig genug wird. Dies Verfahren hätte viel für sich, weil aber weniger Öl dazu gebraucht wird, ist andererseits zu befürchten, daß, wenn auch die Masse mit dem wenigen Öl auf der Leinwand eben haftet, die Grundierung bei der geringsten Falte und Biegung der Leinwand bröckelig werden und wirklich stückweise abblättern könnte, weil nicht genug Öl darunter ist.

Man kann auch Leinwand in einer Weise grundieren, welche diese sehr geschmeidig macht, so daß sie sich behandeln läßt, wie man will, ohne daß sie brüchig wird. Diese Eigenschaft erhält sie dadurch, daß man ein wenig Honig und Wachs unter die Farbe der Grundierung mischt.

Das beste Verfahren bei der Ölgrundierung der Leinwand bleibt dies, daß man gutes, klares und gereinigtes Lein- oder Nußöl ohne irgendeinen anderen Zusatz gebraucht und dies mit gutem Bleiweiß oder einer Mischung mit Bleiweiß und Zinkweiß mischt. Will man die grelle Helligkeit des Weiß mildern, so setzt man etwas gelben Ocker und sehr wenig hellroten Ocker dazu, so daß der Ton hell, goldfarbig oder schwach gelbrot wird. Dieser Grund ist hell-leuchtend genug, weniger hart und kalt als das reine Weiß. Was auf eine derartige Grundierung gemalt wird, erscheint leichter harmonisch und warm. Man kann aber auch zu dieser Mischung noch ganz wenig Schwarz hinzusetzen, wenn man lieber einen milden, grauen Ton haben will. Nur Schwarz zum Bleiweiß genommen, gibt ein kaltes und hartes Grau.

EINE GRUNDIERUNG OHNE ÖL.

Eine Grundierung der Leinwand, Paneele, Pappe, Papiere usw. mit einem Färbestoff, der bloß mit Stärkekleister angerieben ist, hat große Vorteile. Zwar saugen bei ihr die Farben

bei der ersten Untermalung sehr schnell ein und sind daher schwer zu behandeln, allein dies ist nichts Wesentliches, man hat nur etwas mehr Mühe damit.

Die Vorteile aber bestehen darin: 1. daß man keine Bleifarbe dazu gebraucht; 2. daß man nach Verlauf einiger Stunden auf diesen Grund malen kann, ohne daß man, wie bei nicht genügend getrockneter Ölgrundierung, befürchten muß, daß sich die Farben verändern werden. Man kann daher, wenn Eile not tut, in einem Tage die Leinwand aufspannen, grundieren und untermalen, wenn die Tage lang, warm und trocken sind; 3. ist diese Leinwand dergestalt absorbierend, daß man, zwei oder drei Stunden nach dem Anlegen einer Partie, diese auf der beinahe festen — wenn auch nicht trockenen — Farbe übergehen kann, so daß später nur Retuschen oder Lasuren nötig sind, um das Gemälde ganz zu vollenden; 4. der zu dieser Grundierung verwendete Bindestoff ist so unschädlich, daß er in keiner Weise den Farben des Gemäldes nachteilig werden kann. Dies sind die hauptsächlichsten Vorteile. Alle Gemälde, welche auf diese Grundierung gemalt sind, müssen sich viel längere Zeit gut erhalten als die anderen, weil eben weder Bleiweiß noch Öl dazu gebraucht ist.[1])

Überdies wird diese Grundierung in viel kürzerer Zeit und mit weniger Kosten hergestellt als die Grundierung mit Öl, wovon man sich leicht überzeugen kann. Auch bietet sie denen, welche nicht in einer größeren Stadt wohnen, den Vorteil, von einem Tag auf den anderen eine fertig zubereitete Leinwand sich herstellen zu können, die gleich gebraucht werden kann.

Ist man gar aus irgendeinem Grunde genötigt, à la prima zu malen, so ist dies unstreitig viel leichter auf dieser Grundierung als auf einer Ölgrundierung, weil, wie schon gesagt, die Farbe schnell auf der Oberfläche der Leinwand haftet und das Öl dergestalt eindringt, daß sie nach zwei oder drei Stunden, ohne trocken zu sein, dennoch fest genug ist, um darauf und darüber von neuem arbeiten zu können, ohne daß die untere

---

[1]) Allerdings ist das Reflexionsvermögen einer solchen ohne Weiß hergestellten Grundierung geringer.

Lage der Farbe beweglich wäre, mit welcher sich die neu aufgetragene Farbe aber doch vollkommen fest und gut verbindet.

Wenn übrigens bei dieser Grundierung auch die Untermalung unbequemer zu behandeln ist, so hört diese Unbequemlichkeit ganz auf, wenn man das Gemälde übermalt, denn alsdann vertritt die Untermalung die Stelle der Ölgrundierung, und man malt darüber wie auf jeder anderen Untermalung. Mithin ist die Unbequemlichkeit nicht groß und die Vorteile sind es entschieden. Man kennzeichnet diese Leinwand als absorbierend, weil sie in der Tat schnell nach der Rückseite zu alles überflüssige Öl aus den Farben der Palette zieht, wodurch das Trocknen sehr beschleunigt und das Nachdunkeln der Töne verhindert wird, da das überflüssige Öl sich nicht nach der Oberfläche hinzieht, sondern seinen Durchgang auf der Kehrseite des Gemäldes findet. Ja man hat sogar etwas Öl zu den Farben der Untermalung hinzuzusetzen oder die Grundierung mit einem wenig gekochten Leinöl leicht zu übergehen, damit nicht zu viel Öl aus den Farben gesogen wird und diese zu wenig Bindemittel für die Zukunft haben.

Dies ist auch das einzige Bedenken, welches gegen diese Art der Grundierung erhoben werden kann, daß nämlich zu wenig Bindemittel bleiben, um die Farbe sowohl an dem Grunde als auch in sich selbst zusammen- und festzuhalten. Denn die festwerdenden trocknenden Öle sind es wesentlich allein, welche der Ölmalerei ihre Beständigkeit und Festigkeit geben.

§ 62. DAS VERFAHREN, MIT TONERDE UND KLEISTER ZU GRUNDIEREN.

Man verfertigt einen guten Kleister aus Stärke oder feinem Mehl. Letzterer ist besser. Man gibt ihm die Konsistenz des Kleisters, womit man Papier klebt, und setzt noch ebensoviel, d. h. also gleich der anderen Masse, Pfeifenton hinzu, der so weiß und rein sein muß, als man ihn irgend haben kann. Diesen Ton schlemmt und reinigt man von allen Unreinigkeiten und Sandkörnern, reibt ihn mit einem Paar Umläufen des Läufers etwas an und noch naß vermischt man ihn mit dem Kleister.

Unter die Tonerde, die das Weiß ist, kann man, wenn man einen solchen Ton der Grundierung vorzieht, etwas hellgelben Ocker und sehr wenig hellroten Ocker mischen. Der Ton, den man wünscht, gibt das Maß für die Menge der zuzusetzenden Farben. Sollte das Gemenge etwas zu dick erscheinen, um es schnell und leicht ausstreichen zu können, so setzt man warmes Wasser hinzu, bis das Ganze die Konsistenz eines nicht zu dicken Milchrahms hat.

Die rohe Leinwand muß schon mit Leim getränkt, mit Bimsstein abgeschliffen sein usw., wie vorher ausführlich bei der Ölgrundierung angegeben ist. Pappe, Holz oder Papier dagegen braucht man nicht eher mit Bimsstein abzureiben, als bis der Grund aufgetragen und trocken ist.

Man muß einen großen Pinsel, 7 cm lang und verhältnismäßig dick im Durchmesser, haben, wie ihn Lackierer gebrauchen. Nachdem man dann die Grundierung in dem Topfe wohl untereinandergerührt hat, trägt man sie sehr geschwind und mit ganz gleichförmigem Strich auf, ohne dieselbe Stelle zweimal zu berühren, damit der Auftrag nicht ungleichförmig dick wird. Denn die Leinwand verschluckt die Feuchtigkeit sehr schnell und die Grundierung wird augenblicklich fest.

Jedesmal wenn man den Pinsel in den Topf taucht, muß man das Material umrühren und Sorge tragen, daß die Grundierung immer die nämliche Konsistenz behält.

Diesen ersten Auftrag läßt man an der Luft trocknen, und wenn er trocken ist, macht man einen zweiten; ist dieser trocken geworden, einen dritten und sogar einen vierten, wenn es nötig zu sein scheint, damit alle Löcher überall gleich verstopft und die Fäden der Leinwand gedeckt werden. Wenn der Überzug gehörig aufgetragen ist, was, wie gesagt, sehr geschwind geschehen muß, so muß die Oberfläche der Leinwand sehr schön eben und die Farbe an keiner Stelle dicker als an einer anderen aufgetragen sein. Gegen das Licht gehalten, muß sie halb durchsichtig erscheinen, denn ein zu dickes Auftragen ist schädlich und macht die Grundierung brüchig. Man darf durch die Grundierung noch die Fäden der Leinwand gewahr werden, wenn auch nicht allzu sehr. Dies macht ein kleines Korn, das bei einem Kopfe in natürlicher Größe oder bei einer

Landschaft durchaus nicht unangenehm ist. Ist aber die Leinwand für ein Porträt unter Lebensgröße bestimmt, oder für ganze Figuren weit unter Lebensgröße, so muß die ganze Oberfläche stärker gedeckt sein, um sie so eben schleifen zu können, daß das Gewebe nur in nächster Nähe bemerkbar ist. Die Tonerde ist nicht dem Abspringen unterworfen, wenn sie gehörig mit dem Kleister verbunden und nicht zu dick aufgetragen wird. Unter allen Mergelarten ist sie außerdem die geschmeidigste — unschädlich, was die Wirkung betrifft, die sie auf Farben haben könnte, mit denen sie in Berührung kommt. Der Mehlkleister aber enthält einen sehr starken Bindestoff, der, wenn er gut gemacht ist, sogar längere Zeit selbst heißem Wasser widersteht, was Leim nicht tut. Überdies hat er den großen Vorteil, daß er die mit ihm vermischten Substanzen nicht färbt, nud daß er sehr absorbierend ist, so daß ihn das Öl bis auf die Rückseite der Leinwand durchdringt und den Farben nur so viel davon läßt, um sie auf dem Gemälde festzumachen.

Wenn die ganze Grundierung trocken ist, was nach Verlauf einiger Stunden der Fall ist, so schleift man sie überall ganz leicht mit Bimsstein, wie das schon vorher ausführlich beschrieben ist. Sollte der Pinsel durch zu dicken Auftrag der Farbe irgendwo Ungleichheiten hervorgebracht haben, so schleift man auf diesen Stellen etwas mehr ab als auf den anderen, um das Ganze eben und vollkommen gleichmäßig zu machen.

Wenn man Pappe mit dieser Grundierung herstellen will, so muß man diese auf einem Brett ringsum annageln, damit sie nach der Grundierung ausgespannt bleibt. Es ist sogar ratsam, sie nicht eher anzunageln, als bis man eine Lage aufgestrichen hat und während diese noch feucht ist. Dadurch wird die Pappe noch besser aufgespannt und bleibt später gerade und eben.

Auf Papier und Pappe bedarf es nur einer Lage oder höchstens zweier, falls der erste Anstrich nicht gleichmäßig genug geworden sein sollte; denn bei diesen ist keine Textur auszufüllen, wie bei der Leinwand. Wenn man zu viel Grundierung auftrüge, könnte diese abspringen, weil sie auf einen glatten Körper aufgetragen ist.

Die Pappe bleibt, nach vollkommenem Trocknen der Grundierung losgenommen, ebenso wie das Papier immer ganz ge-

rade und glatt, wenn man sie nicht naß macht und nur Ölfarbe darauf bringt. Um das Werfen zu verhindern, empfiehlt sich auch die Pappe von der Rückseite zu grundieren.

Um Pappe anzunageln, ohne zwischen jedem Nagel zu große Zwischenräume zu lassen, nimmt man Nägel mit Doppelköpfen, am besten Heftnägel, und setzt sie höchstens 2 cm weit auseinander auf.

Die vorangegangenen Beschreibungen und Erklärungen setzen einen jeden in den Stand, die Güte und Brauchbarkeit der Leinwand, die er kauft, auch beurteilen zu können. Die Leinwand selbst muß also dicht und fest gewebt sein, der Auftrag der Grundierung darf nicht zu dick sein und eine noch nicht ganz trockene Ölgrundierung soll man nicht in Gebrauch nehmen. Wenn man eine kleine Ecke solchen Maltuches umbiegt und stark aufeinander drückt, darf dies nur gleichmäßige Sprünge verursachen, die sich jedoch wieder glatt zusammenlegen; die Farbe darf aber nicht in kleinen Plättchen oder Stückchen sich davon loslösen, sonst ist zu befürchten, daß aus irgend einer Ursache die Masse nicht recht auf der Leinwand haftet oder zu dick aufgetragen ist.

Die mit Tonerde oder Gips grundierte Leinwand präpariert man sich am besten selbst, jedoch ist auch diese in den Handlungen vorrätig und jedenfalls aus größeren Städten zu beziehen.

Schon seit längerer Zeit verfertigt man Malpappen aus äußerst stark zusammengepreßter, je nach der Größe auch immer ziemlich dicker Pappe. Genügende Erfahrungen kann man allerdings darüber noch nicht haben. Soviel man ohne dies urteilen kann, müßten die sorgfältig präparierten Pappen eigentlich das allerdauerhafteste sein, da die Würmer ihnen schwerlich Schaden tun werden, wie den Holztafeln. Dies alles muß ganz besonders von den englischen Malpappen gelten, die aus ursprünglich geteertem Hanf (aufgedrehten Schiffstauen) verfertigt sind. Immer aber sind die Dimensionen solcher Pappen nicht besonders groß und sie können schon aus diesem Grunde nur zu kleineren Bildern gebraucht werden.

Läßt man sich fertige Malleinwand aus größerer Entfernung zusenden, so muß die Verpackung der Leinwand (die wegen

der Grundierung mit Bleiweiß sehr schwer ist) auf folgende Art besorgt worden sein:

Die Leinwand muß über ein rundes Holz gerollt werden, das an jedem Ende (2 cm) länger als jene breit ist, und zwar so, daß die mit Farbe grundierte Seite nach außen kommt, und zwar aus folgendem Grunde: Wenn nämlich die Leinwand in angegebener Art aufgerollt worden ist und sich dadurch auch einige ganz kleine Sprünge oder Brüche vorfinden sollten, so legen sich diese wieder zusammen, wenn man sie auf den Rahmen spannt. Dagegen springt und blättert sich die Grundierung von der Leinwand ab, wenn die Farbe nach innen zusammengerollt gewesen ist. Im ersten Fall waren schlimmstens feine Sprünge entstanden, im zweiten werden durch das Zusammendrücken kleine Plättchen losgelöst, beim Aufspannen, dann die kleinen Spalten auseinander gezogen, so daß mindestens dann die Grundierung nicht überall haftet und gleichmäßig fest aufsitzt.

Außer in diesem Fall darf gut grundierte Leinwand nicht brüchig werden, und wenn sie es ist, so ist dies ein Beweis, daß in das Öl, womit die Grundierfarbe angemacht ist, viel Terpentinöl, was dazu nicht taugt, gekommen war. Die Leinwand muß eben mit reinem Öle, ohne Beimischung von Terpentinessenz, grundiert sein, alsdann bleibt sie biegsam und wird nicht brüchig.

Sehr notwendig ist, daß die Grundierung vollkommen ausgetrocknet und längere Zeit der freien Luft ausgesetzt worden war, ehe man darauf malt, sonst gelben die Farben nach. Gutes Maltuch muß eigentlich über ein Jahr alt sein, wenn die Farben nicht nachdunkeln sollen. Deshalb ist denjenigen, die sich dergleichen kaufen, anzuraten, dies lange vor dem Gebrauch der Leinwand zu tun, damit sie in dieser Hinsicht keine üble Erfahrung machen. Mit ein paar Nägeln befestigt hängt man das Stück grundierte Leinwand an die Wand und setzt es sogar in einer Dachstube, wo man bei guter Jahreszeit die Fenster ohne Nachteil offen lassen kann, der Sonne aus. Dies ist immer ratsam, man mag nun die Leinwand mit Ölfarbe selbst grundieren, oder schon zubereitet kommen lassen.

SIEBZEHNTER ABSCHNITT.

DAS AUFSPANNEN DER LEINWAND AUF DEN BLENDRAHMEN.

---

§ 63. EINRICHTUNG DER BLENDRAHMEN MIT DEN KEILEN.

Zum Aufspannen der Leinwand nimmt man statt einfacher Blendrahmen, auf die man das Maltuch aufspannen könnte, Blendrahmen mit Keilen, weil jede noch so fest aufgespannte Leinwand nach einiger Zeit schlaff und locker wird. Ein paar Hammerschläge auf die Keile genügen dann, sie wieder straff angespannt zu machen.

Man läßt den Blendrahmen in der Größe des Gemäldes machen, welches man malen will und gibt hierzu dem Tischler die Höhe und Breite für den äußeren Rand an. Er wird immer von weichem Tannenholz gemacht, schon der Leichtigkeit wegen. Man kann ihn aber auch von hartem Holz anfertigen lassen.

Kleine Rahmen bis zu 1 m Höhe oder Breite bestehen aus den 4 schmalen Brettchen, welche im rechten Winkel zusammengesetzt den Umfang des Gemäldes bilden. Größere erhalten eine Querleiste, die größten zwei, oder ein Kreuz.

Die Breite und Dicke des Holzes richtet sich nach der Größe des Rahmens, z. B. zu einem Rahmen von 0,60 m im Geviert nimmt man Holz von ungefähr 6 cm Breite und zirka 15 mm Dicke.

Man verbindet die Rahmen durch eine Fuge in dem einen Stück, in welche dann ein flacher Zapfen des andern Stückes hineingreift, derart wie alle Zusammenfügungen gemacht werden, allein hier dürfen sie nur ineinander geschoben werden,

ohne Pflöcke, Nägel oder Leim. Denn wenn alle Stücke nicht frei wären und durch die Keile nicht auseinander getrieben werden könnten, würden diese ganz unnütz sein. Der Rahmen wird also bloß durch die Leinwand, die rings um denselben befestigt ist, zusammengehalten, so daß er nicht anders auseinander gehen kann, als nur indem man die Leinwand abnagelt.

Die einfachen Leisten, die Querleisten, und die im Kreuz müssen dieselbe Freiheit der Bewegung haben, um durch die Keile etwas voneinander entfernt werden zu können, und so die Leinwand stärker anzuspannen.

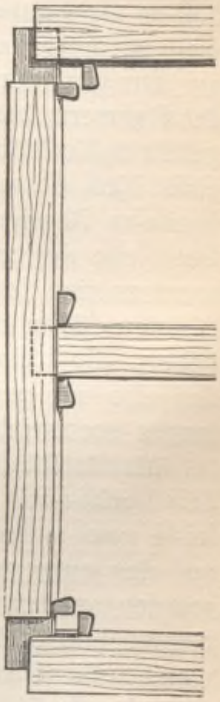

Fig. 31.

Die Keile sind kleine flache Eckstücken von hartem Holz, die in Öffnungen eingetrieben werden, die zu dem Ende bei allen Zusammenfügungen angebracht sind. Da die Keile an einem Ende schmäler und spitzer sind als am anderen und man das spitze Ende eingesteckt hat, dann auf die breite Seite schlägt, so werden dadurch die Seitenbretter gezwungen, so weit auseinander zu gehen, als es die Leinwand erlaubt, und die letztere wird dadurch gespannt wie eine Trommel. Man muß aber einen Keil nicht weiter eintreiben als den andern und muß einem wie dem anderen gleich viele und gleich starke Hammerschläge geben, sonst würde man die Leinwand stellenweise zu sehr auseinander ziehen und außerdem Gefahr laufen, sie zu zerreißen oder die Fugen des Rahmens zu zerbrechen. Man darf die Leinwand auch nicht so stark anspannen, daß der Rahmen sich krumm zieht, sondern muß zur rechten Zeit innehalten und erkennt dies auch leicht an dem Widerstand des Keils unter dem Hammer.

Man darf ferner einen einzelnen Keil nicht zu tief einschlagen, sonst treibt man den Rahmen aus dem rechten Winkel. Man gibt demnach zuerst dem einen ein paar mäßige Schläge, dann ebenso den übrigen, bis man sie alle gleichmäßig rings um den Rahmen herum eingeschlagen hat. Dann fängt

man ebenso wieder von vorne an und fährt damit fort, bis die Leinwand überall gleich angespannt zu sein scheint.

Man befestigt auch auf den vier Winkeln des Rahmens Backen zur Verstärkung, allein man nagelt oder leimt bloß einen Backen an die Stelle der Kreuzungspunkte, wo man zu befürchten hat, daß das Holz durch die Fuge zu schwach für die Größe des Rahmens und für die starke Spannung der Leinwand geworden ist. Diese Backen verstärken das Holz und bewirken, daß es nicht auseinander geht oder sich biegt. Für große Rahmen ist diese Vorkehrung die sicherste.

Die Größe und Dicke der Keile richtet sich nach der Größe des Rahmens, beziehentlich nach Breite der Fugen. Um ein ungefähres Verhältnis als Beispiel anzugeben, so kann man für einen Keil, dessen Dicke gleichmäßig 3 mm beträgt, die obere Breite zu 20 mm und das spitze Ende auf 3 bis 5 mm ansetzen. Die Keile dürfen am Ende nicht zu spitzig zugehen, weil sie sonst zu tief eindringen und dann die Leinwand durchlöchern könnten. Man muß ihnen hier eine etwas abgerundete Form geben. Sie können ungefähr 4 bis 9 cm Länge haben und bilden also mit und in den angegebenen Verhältnissen ein sehr langes rechtwinkliges Dreieck, dessen Spitze abgerundet ist.

Man treibt zwei Keile in jeden Winkel des Rahmens, so daß deren acht nötig sind, alsdann braucht man noch für jede Querleiste zwei andere, von denen der eine oben, der andere unten auf der entgegengesetzten Seite eingetrieben wird. Ebenso würden an den Kreuzriegeln noch zwei Keile kommen. Das Rahmenholz darf nach innen und auf der Seite, auf der die Leinwand aufliegt, keine scharfe Kante haben, sondern muß dergestalt abgeflacht oder abgeschrägt sein, daß die Leinwand bloß den äußeren Rand des Rahmens berührt. Die inneren Ränder würden sonst, wenn sie die Leinwand berühren, sich eindrücken und auf der Seite der Malerei als Streifen hervortreten, was doch sorgfältig vermieden werden muß. Zu dem Ende verjüngt sich die ganze Breite des Rahmenholzes, wie eine Böschung von den äußern nach den innern Rändern, wo dann das Holz etwa 5 mm dünner ist als am äußeren Rand.

Überdies rundet man auch noch die Kanten des Holzes rings um den Rahmen ab, sowohl an der inneren Seite, wie

auch oben wo die Leinwand aufliegt, damit sie nicht in die Leinwand schneiden, was sicher geschehen würde, wenn man diese Kanten scharf ließe.

WIE DIE LEINWAND NACH DEM MASSE DES BLENDRAHMENS ZUZUSCHNEIDEN IST.

Man breitet das Stück Leinwand auf einem großen Tische oder auf dem Fußboden aus und legt den Rahmen so darauf, daß jedenfalls 4 cm von der Leinwand rings um denselben her vorstehen, damit genug Leinwand da ist, um die Nägel in die Dicke des Holzes einschlagen zu können, und außerdem noch etwa 2 cm übrig bleibe, um die Leinwand mit der Zange fassen und straff anziehen zu können. Nachdem das richtige Maß des Rahmens mit Kreide oder einem Stift bemerkt ist, wird der Rahmen abgehoben und man zieht mit einem Lineal, also 4 cm von dem äußern Rand des Rahmens, eine Linie rings um die ersteren herum. Dann schneidet man mit einer großen Schere auf dieser Linie die noch immer platt aufliegende Leinwand ab.

Hierbei muß man wohl acht geben, daß man die Leinwand nicht schief, sondern nach dem Faden und nach der Richtung des Gewebes schneidet, sonst läßt sich die Leinwand niemals gleichmäßig aufspannen, ja es ist sogar zu befürchten, daß sie während des Anziehens reißt.

Die Zangen, welche man zum Aufspannen der Leinwand braucht, sind solche, deren sich die Tapezierer zum Anziehen der Zeuge auf gepolsterten Stühlen und dem ähnlichen bedienen. Sie haben nach innen kannelierte Backen, bei denen eine runde, erhabene Kannelierung in die entgegengesetzte ausgehöhlte eingreift, wodurch die Leinwand, ohne sie zu zerreißen, festgegriffen werden kann. Dies um so mehr, je breiter die Backen dieser Zangen sind. Sie haben ungefähr 6 bis 9,5 cm Breite, und wenn sie geschlossen sind, die Gestalt eines Hammers. Der Griff der Zange ist genügend lang (ungefähr 21 bis 23 cm), so daß er zugleich als Hebel gebraucht werden kann, und besteht aus den zwei Armen, deren jeder an einem der Backen festsitzt, wie bei jeder Zange; das Ganze ist von Eisen. Alle Tapezierer haben dergleichen Zangen, jedes andere Instrument

zerreißt die Leinwand und faßt ein zu kleines Stück in der Breite, während dies hier die Leinwand in der ganzen Länge der Backe faßt, also mindestens 6 cm, was für Rahmen von mittlerer Größe hinlänglich ist.

WIE MAN DIE LEINWAND UM EINEN RAHMEN HERUM FESTNAGELT.

Man lege die Leinwand so, daß die zum Malen vorgerichtete Seite auf den Tisch und die Rückseite nach oben kommt. Dann lege man den Rahmen so auf die Leinwand, daß die abgeschrägte Seite des Rahmens auf die Leinwand und auf dieselbe Stelle zu liegen kommt, wo man vorher den Umfang des Rahmens und ebenso die 4 cm Überschuß angegeben hatte.

Ist dies geschehen und liegt der Rahmen ganz winkelrecht auf der Leinwand, so legt man den Überschuß der einen Seite der Leinwand genau in der Mitte des Rahmens um und schlägt den ersten Nagel ein, und zwar noch nicht auf die Dicke (die Schmalseite) des Holzes, sondern auf die hintere Seite desselben. Man schlägt ihn nur halb ein, damit man ihn leicht wieder herausnehmen kann.

Nachdem dieser erste Nagel zur Hälfte eingeschlagen ist, so schlägt man gerade gegenüber einen zweiten auf die Mitte der entgegengesetzten Leiste des Rahmens ein. Diesmal zieht man aber die Leinwand mit der Zange an, jedoch nicht zu stark, um nicht die Lage der Leinwand in Unordnung zu bringen. Zum Annageln der Leinwand bedient man sich kurzer Nägel mit breiten Köpfen, welche die Leinwand nicht so sehr durchlöchern und besser fassen, weil die Köpfe nach allen Seiten weiter übergreifen. Eine Länge der Nägel von 12 bis 16 mm genügt für kleinere Rahmen und nicht zu starke Leinwand.

Nachdem diese beiden ersten Nägel die Leinwand an dem Rahmen befestigt haben, hebt man die Leinwand und den Rahmen auf und hält, weil die Leinwand, die schon zwei Nägel hat, nicht mehr losgehen kann, ihn so, daß man zwei andere Nägel in der Mitte der Seiten, die noch keine haben, einschlagen kann. Die erste dieser Seiten zieht man mit der Zange nur schwach an, die zweite aber viel stärker, und beide Nägel schlägt man in die Dicke des Holzes ein, nicht hinten, wo die ersten

beiden Nägel nur vorläufig und halb eingeschlagen worden waren.

Man muß bemüht sein, alle Nägel eines Rahmens einander gegenüberstehend einzuschlagen, damit man die Leinwand nicht schief zieht. Ebenso auch in gleicher Entfernung voneinander, aber nur nach dem Augenmaß, bei kleinen Rahmen 4 cm weit und bei den größten 7 cm, aber niemals weiter voneinander. Mit Ausnahme der beiden ersten Nägel, die man nur halb einschlägt, um sie wieder herauszunehmen, werden alle übrigen tiefer eingeschlagen, jedoch ist es ratsam, dies erst zuletzt ganz vollständig zu tun.

Hat man die vier Nägel so angebracht, so zieht man den ersten Nagel wieder heraus, zieht die Leinwand mit der Zange stark an, und nachdem man mit einer Pfrieme auf der Dicke des Holzes ein Loch gestochen, steckt man den Nagel hinein, indem man mit der Zange die Leinwand gespannt hält, und schlägt den Nagel fast ganz ein. Nun wendet man den Rahmen von unten nach oben, zieht den zweiten halb eingeschlagenen Nagel an der zweiten Leiste hinten am Rahmen heraus, zieht die Leinwand mit der Zange straff an, sticht mit der Pfrieme ein Loch in die Dicke des Holzes, steckt einen Nagel hinein und schlägt ihn ganz wie den vorigen ein. Sind die vier ersten Nägel fest gemacht, so lassen sich die übrigen leicht und geschwind in derselben Art und Weise anbringen. Man vergesse nicht, daß die vier ersten Nägel in der Mitte einer jeden Seite angebracht sein müssen, so daß sie die vier Endpunkte eines + bilden. Nun schlägt man in der angegebenen Entfernung voneinander, rechts und links von den vier ersten Nägeln, zwei andere ein. Man verfährt dabei wie vorher angegeben worden ist, nämlich man macht auf der hohen Seite des Rahmens zwei Nägel rechts und links neben den vorher eingeschlagenen fest. Dann wendet man den Rahmen um, so daß die Seite, welche schon drei Nägel hat, nach unten zu stehen kommt, und macht die zwei folgenden Nägel gerade gegenüber auf der anderen Kante des Rahmens, die jetzt oben steht, fest. Hierauf verfährt man ebenso mit den beiden anderen Seiten, bis auf allen vier Seiten des Rahmens drei Nägel eingeschlagen sind. Man wiederholt dieses Verfahren von neuem und macht immer zwei andere

Nägel rechts und links auf allen Seiten fest und so fort, bis die Leinwand nicht weiter unbefestigt ist, als nur 4 oder 7 cm breit an allen vier Ecken.

Daß man, ehe man jeden Nagel einschlägt, die Leinwand zuvor mit der Zange gefaßt und straff angezogen haben muß, ist bereits eingeschärft und versteht sich von selbst. Wie aber dieses Fassen angefangen werden muß, ohne die Leinwand zu zerreißen, und wie man sie nach und nach durch mäßiges Drücken und kleine Rucke anziehen muß, soll jetzt erläutert werden.

Um die Leinwand anzuziehen, ohne sie zu zerreißen, nimmt man sie unterwärts doppelt mit der Zange und setzt die Backen so ein, daß sie die Leinwand von einem Ende dieser Backen zum anderen gleichmäßig fassen. Das heißt, die Backen müssen mit dem Rande des Rahmens parallel stehen und, ohne die Leinwand zu verdrehen, sie gleichmäßig in dem ganzen gefaßten Teile anziehen. Dies geschieht aber eben nur mit der ganzen Breite der Backe.

Nachdem man hierzu die Leinwand mit den Fingern unterwärts umgeschlagen und dadurch verdoppelt hat, faßt man sie mit der Zange, indem man den Ellbogen und den Griff der Zange etwas hebt und dann nach und nach in kleinen und gelinden Rucken wieder niederdrückt. Dabei stemmt man den unteren Backen gegen das Rahmenholz, wodurch die Hand mehr Kraft erhält. Auf diese Art zieht man die Leinwand vorsichtig so lange an, bis man merkt, daß sie zu großen Widerstand leistet. Ohne die Zange, deren Backen jetzt viel niedriger stehen als zu Anfang, fahren zu lassen, und indem man immer die Backen gegen das Rahmenholz unterwärts stemmt, sticht man mit der Pfrieme das Loch durch die Leinwand in die Mitte der Dicke des Holzes, nimmt einen Nagel, den man mit den Lippen gehalten oder nahe bei sich gehabt hat, und steckt ihn in das vorgestochene Loch, schlägt ihn mit dem Hammer ein, und nun erst läßt man die Zange los. — So verfährt man bei jedem Nagel und nimmt sich nur in acht, die Leinwand an einer Stelle stärker anzuziehen als an der anderen, weil dies Falten verursachen würde.

Deshalb muß man aufmerken, daß man mit der Zange jedesmal gleich weit in die Leinwand greift, und wenn man ja einmal mehr gefaßt hat als ein anderes Mal und man mehr Kraft anwenden muß, um die Backen unter den Rahmen zu bringen, so ist es besser, von neuem und dann etwas weniger Leinwand zu greifen, um dieselbe überall gleichmäßig und mit derselben Kraftanstrengung anzuspannen.

Wenn die Leinwand auf dem Rahmen überall gleich angespannt ist, so werden alle Zapfenlöcher in den Winkeln stark zusammengepreßt, fest schließen. Die Keile sind für den Augenblick unnötig, und man bedient sich ihrer erst nach kürzerer oder längerer Zeit, nach drei bis sechs Wochen, wenn man sieht, daß die Leinwand anfängt schlaff zu werden. Man muß also zu der Zeit, wo man die Leinwand aufspannt, die Keile nicht einsetzen, weil dies das Zusammenpressen des Rahmenholzes verhindern würde, indem dadurch die Fugen auseinander gehalten werden. Erst wenn die Leinwand schlaffer auf dem Rahmen wird, dann erst gebraucht man die Keile.

Das Verfahren beim Aufspannen ist dasselbe für schon grundierte, wie für einfach rohe Leinwand ohne Grundierung. Indessen erfordert die schon grundierte Leinwand noch mehr Aufmerksamkeit und Sorgfalt, weil die Grundierung leicht brüchig wird und nicht so geschmeidig und leicht anzuziehen ist als die rohe Leinwand.

Die Leinwand muß immer so straff und so gleichmäßig wie möglich aufgespannt sein. Man darf dies nicht durch das Eintreiben der Keile bewerkstelligen wollen, die nur zur Nachhilfe ausreichend sind. Abgesehen davon, daß dadurch die Leinwand nicht überall gleichmäßig angespannt wird, bringt ein zu starkes Eintreiben der Keile leicht den Rahmen aus dem rechten Winkel. Dies ist aber sehr störend, zumal wenn senkrechte Linien im Gemälde vorkommen oder gar wirkliche Architektur. Man muß also von Anfang an und ohne Hilfe der Keile, die nur für den Notfall gebraucht werden sollen, die Leinwand gehörig aufspannen, allerdings nur nicht so straff, daß der Rahmen sich krumm zieht oder gar die Leinwand zerreißt.

Nun ist nur noch anzugeben, wie man Leinwand an den vier Ecken anzieht und befestigt.

Ist man bis auf 7 cm den Ecken nahe gekommen, so muß man die Nägel so einschlagen, daß dadurch die Rahmenhölzer nicht verhindert werden, auseinander gehen zu können, wenn man die Keile gebraucht. Dies ist sehr zu beachten und erfordert einige Aufmerksamkeit, daß die acht Nägel demgemäß eingeschlagen werden; damit nicht dadurch die Teile des Rahmens, welche auseinandergehen sollen, aneinander festgemacht werden. Am sichersten ist es, wenn man die Nägel in der Mitte des Holzes einschlägt, welches den Zapfen bildet. Es sind dies also nicht diejenigen Teile des Rahmens, welche gabelförmig gespalten sind, sondern diejenigen, welche genau in die gabelförmigen Einschnitte der Backen eingreifen.

Hat man diese letzten acht Nägel angebracht, so brauchen nur noch die vier kleinen spitzen Winkel der Leinwand umgeschlagen und befestigt zu werden. Diese aufstehenden Ecken faltet man in Form einer Kapuze, drückt sie im Winkel zusammen, biegt das Ende dieser so gefalteten Ecken auf eine der Seiten, befestigt es mit einem sehr kleinen Nagel — und nun ist die Leinwand vollkommen aufgespannt.

WIE AUFGESPANNTE LEINWAND MIT BIMSSTEIN ABZUSCHLEIFEN IST.

Es ist schon erwähnt, daß es gut ist, alle Leinwand mit Ölgrundierung der freien Luft, ja sogar der Sonne auszusetzen, damit sie bleicht. Sonst ist sie fast immer ölig und nachgegelbt, besonders wenn sie zusammengerollt war. Ein warmer klarer Sonnentag reicht hin, um sie brauchbar zu machen; noch besser ist, sie an die Luft zu bringen, nachdem man sie mit Bimsstein recht gleich abgeschliffen hat. Das, was der Bimsstein abnimmt, vermindert den Überzug, den Luft und Sonne bleichen, d. h. abnehmen sollen.

Zu solchem Abschleifen nimmt man ein Stück recht guten Bimsstein, d. h. der glänzend, recht weiß, nicht zu hart und zu fest ist, außerdem etwas rundlich gestaltet und im Durchmesser etwa 7 bis 9 cm. Diesen schleife man auf einem auch schon geschliffenen Sandstein (wie Treppenstufen) so lange, bis er eine ebene Oberfläche von einigen Zentimetern im Durchmesser erhalten hat. Die an der Kante vorspringenden Ecken schleife

man auch ab, weil diese durch Abbröckeln leicht Risse in der Leinwand verursachen. (Neuerer Zeit bekommt man Bimsstein in mehreren Rauhigkeitsgraden, und man reibt je zwei Stücke miteinander, um eine ebene Fläche zu erhalten.) Man schüttelt und bürstet ihn gut ab, damit keine harten Körner oder Sand an ihm haften, und mit diesem so geschliffenen Bimsstein fährt man über die ganze Leinwand, ohne stark aufzudrücken, indem man ein Stück Pappdeckel flach unter die Leinwand hält, immer unter die Stelle, auf welche man mit dem Bimsstein reibt, damit sich die Leinwand dort nicht biegen kann. So fährt man mit beiden Händen, die eine oberhalb, die andere unterhalb der Leinwand, so lange fort, bis diese überall ein gleiches Korn hat. Wenn man nun gerade über dem Holz des Rahmens schleift, so muß dies mit noch mehr Leichtigkeit und Vorsicht geschehen; denn wenn man hier zu stark aufdrückt, wird die Leinwand, die sich immer etwas biegt, das Rahmenholz berühren und dadurch könnte die Grundierung und sogar das Gewebe selbst beschädigt werden. Schon deshalb muß demnach das Holz des Blendrahmens abgeschrägt sein.

Man muß den Stein im Kreise bewegen, wie man Farbe reibt; dies gibt ein viel feineres und gleichförmigeres mattes Korn, als wenn man bald lang und breit, bald hoch und niedrig damit schleift.

Wenn eine Leinwand recht gut abgeschliffen ist, ist es ein wahres Vergnügen, auf ihr zu zeichnen; alle Arten von Zeichenstiften, Kreide, Kohle, Rotstift haften so gut wie auf Papier.

Ehe man irgendeinen Gegenstand auf der abgeschliffenen Leinwand entwirft, muß man sie mit einem nassen Schwamme mehrmals waschen, und zwar so lange, bis das Wasser hell und klar abläuft, damit von der abgeschliffenen Farbe und von dem Bimsstein keine Spur übrigbleibt. Dann trocknet man sie mit einem sehr reinen, weichen Lappen, der keine Fäden verliert, ab. Leinwand, die vom Bimsstein nicht eben geschliffen und entfettet ist, nimmt die Farbe viel schwerer an, während diese so überall auf der Stelle faßt.

In allen diesen Dingen muß man jedoch die rechte Mitte halten, allzu starkes Schleifen vermeiden und ebenso auch keine Streifen und Ungleichheiten auf der Grundierung zurücklassen.

Alle diejenigen Stellen, auf welche Fleischpartien kommen, müssen mit ganz besonderer Sorgfalt abgeschliffen werden, besonders bei kleinen Gemälden, die man gewöhnlich in nächster Nähe betrachtet. Bei großen Bildflächen, wo solches Abschleifen kaum möglich ist, muß man durch oftmaliges Abwaschen und Bleichen die fettige Oberfläche der Leinwand wegschaffen. Durchschnittene Zwiebeln, mit denen man die Leinwand reibt, nehmen die Fettigkeit vollkommen fort. Natürlicherweise muß die Leinwand danach aber rein abgewaschen werden.

Abwaschen mit Alkohol oder mit verdünntem Salmiak bewirkt auch das Entfetten der ölgrundierten Leinwand.

ACHTZEHNTER ABSCHNITT.

§ 64. TERPENTIN- ODER GEMÄLDEFIRNIS.

Zur Konservierung der Gemälde ist der Firnis aus Mastixkörnern, die in wohl rektifizierter Terpentinessenz aufgelöst sind, der beste, und man nennt ihn deshalb auch wohl Gemäldefirnis.

Man kann diesen Gemäldefirnis überall kaufen. Ist er jedoch nicht gut und sorgfältig hergestellt, so wird er leicht gelb und trübe und schadet also dem Gemälde. Ein guter Gemäldefirnis muß fast so hell und flüssig sein als das reinste Wasser. Spiritusfirnis und Ölfirnisse soll man nicht gebrauchen, obgleich einige Arten oft sehr schön und hell sind.

Man muß nämlich einen Firnis von dem Gemälde abnehmen können, wenn er schmutzig und gelb, durch Zufall beschädigt oder stumpf und trübe geworden ist. Der Ölfirnis läßt sich aber nur durch ein gefährliches Verfahren wegbringen, das immer das Gemälde mehr oder weniger schädigt. Denn die hierzu gebrauchten ätzenden Mittel können zwar den Firnis auflösen, zerstören aber zugleich fast immer alle Feinheiten und fast alle Lasuren.

Die andern, auch die hellen Firnisse haben denselben Nachteil. Andere haben wiederum eine so gelbe Farbe, daß man an ihren Gebrauch gar nicht denken darf.

Es soll deshalb hier mitgeteilt werden, wie man einen sehr guten Firnis selbst bereiten kann; hierauf, wie man ihn gebrauchen soll und welche große Vorsicht dabei durchaus zu beobachten ist.

Man kauft bei den Drogisten die beste Terpentinessenz, die man finden kann, die so hell wie Wasser, ebenso flüssig und ohne Fettigkeit ist, und die, wenn man die Flasche schüttelt,

an den Seiten des Glases stark rauscht.[1]) Das Material, welches dann dem Firnis Körper und Konsistenz gibt, sind die Mastixkörner (Mastix in Tränen). Man unterscheidet männlichen und weiblichen Mastix. Der männliche ist der beste. Man muß ihn selbst auswählen und aussuchen und bloß die hellsten und klarsten Körner nehmen, wie man das beim Gummi arabicum auch tut.

Die Auflösung kann man dann auf dem Feuer bewerkstelligen. Es muß aber ein sehr gelindes und mäßiges Feuer sein und die größte Vorsicht beobachtet werden[2]), damit sich die Terpentinessenz nicht entzündet, wodurch sich die damit beschäftigte Person der größten Gefahr aussetzen würde.

Dem Verfahren auf dem Feuer ist das durch kochendes Wasser vorzuziehen, diesem im Sommer das durch die Sonnenwärme, welches die beste aber langwierigste Art der Bereitung ist.

In allen Fällen sind alle Bereitungsarten an hellen Tagen vorzunehmen; denn der klare Himmel und besonders der Sonnenschein trägt mehr als man gewöhnlich glaubt dazu bei, allen Auflösungen, welche durchsichtig sein sollen, Klarheit zu verleihen.

ERSTES VERFAHREN:
DEN FIRNIS ÜBER FEUER ZU BEREITEN.

Man nehme einen Kolben oder eine große Flasche von weißem, sehr dünnem Glase, so wie die Apotheker sie gebrauchen. Diese Flasche muß die Gestalt einer Birne haben, der Hals ziemlich lang sein, der Bauch ungefähr 11 cm im Durchmesser haben und das Glas so dünn wie möglich sein.

In dieses Glas schüttet man 3 g männlichen Mastix in Körnern, der gut ausgesucht, recht weiß und rein ist. Hierüber gießt man, nicht dem Gewichte, sondern dem Volumen nach, eben so viel Essenz, als Mastix im Glase ist. Die Essenz muß vollkommen gereinigt und wasserklar sein.

---

[1]) Die Terpentinessenz amerikanischer, französischer und österreichischer Provenienz ist die beste; allein es gibt eine Reihe von Terpentin-Surrogaten, die nur durch chemische Analyse von ersteren zu unterscheiden sind.

[2]) Der hierzu notwendige Kolben ist nämlich gewöhnlich von Glas, in verschiedenen Formen und Größen.

Man verfertigt eine Art von papiernem Griff um den Hals des Glases, um es halten zu können, ohne sich zu verbrennen. Zu dem Ende nimmt man ein großes Blatt graues stark und gut geleimtes Papier, das steif und hart ist. Dies legt man der Länge nach vielfach aufeinander und um den Hals der Flasche wie ein Band, nachher dreht man es so lange um, bis es das Glas fest umschlossen hält; die Enden, welche 15 oder 20 cm lang übrigbleiben müssen, dreht man zusammen und bedient sich derselben als eines Henkels. Man muß sorgfältig darauf achten, das Papier fest um den Hals der Flasche zu wickeln, damit es bei dem Aufheben nicht locker wird und der Hals der Flasche durch den Ring des Papiers, der ihn umgibt, nicht gleiten kann. Denn fällt die Flasche ins Feuer, so zerbricht das Glas und die Essenz entzündet sich, was äußerst gefährlich sein würde.

Man halte den Kolben 15 bis 20 cm, damit er sich allmählich an die Hitze gewöhnt, über ein sehr gelindes Feuer, dann immer ein wenig niedriger und untersucht ab und zu mit den Fingern unten den Grad der Wärme. So verfährt man drei bis vier Minuten, indem man den Kolben dem Feuer immer etwas näher hält. Während der ganzen Operation bleibt das Glas beständig offen, auch nachher, bis alles erkaltet ist.

Es ist ratsam, daß man die Finger oft an den Boden des Glases hält, um den Grad der Hitze zu beobachten, die nicht so groß sein darf, daß man sich dabei die Finger verbrennt, auch dann nicht, wenn das Glas nur 2 oder 4 cm vom Feuer entfernt ist. Dann läßt man es sich noch etwas mehr erhitzen, sollte man aber merken, daß das Glas so heiß ist, daß es zerspringen könnte, so bringt man es behutsam an eine weniger heiße Stelle am Feuer, etwa in warme Asche. Man läßt es einen Augenblick auf dieser Stelle und rückt es nach und nach allmählich wieder an etwas lebhafteres Feuer. Um Unglück zu verhüten, muß man dafür sorgen, daß von dem Feuer keine Flammen und Funken umhersprühen können.

Man schüttelt die Flasche öfter, indem man sie an dem Henkel des Papiers hält und bringt sie endlich allmählich an die Stelle des lebhaftesten Feuers. Man halte sein Auge beständig auf den Kolben gerichtet und schüttele ihn öfters, be-

sonders wenn man sieht, daß der Mastix anfängt, sich aufzulösen. Man darf nicht hoch und niedrig schütteln, sondern bloß horizontal und ganz schwach, so daß die Essenz sich um sich selbst dreht, weil ein einziger Tropfen, der ins Feuer fällt, sogleich das Ganze entzünden kann.

Bemerkt man, daß sich im Glase ein kleiner Dampf bildet, so nehme man es behutsam fort und halte es an einen weniger heißen Ort, denn dies ist ein Beweis, daß sich die Essenz zu sehr erhitzt hat. Sieht man, daß aller Mastix geschmolzen ist, einige unlösliche, feste Teile vielleicht ausgenommen, so ist der Firnis fertig. Man nimmt ihn vom Feuer und stellt ihn auf warme oder laue Asche, um einen zu schnellen Übergang von der Wärme zur Kälte zu verhindern. Nachdem er ein wenig erkaltet, und während er noch lau ist, gieße man ihn in ein anderes dickeres Glas und seihe ihn dabei zugleich durch ein seidenes Sieb. Diese zweite Flasche darf nicht kalt, sondern muß lau sein, sowie auch der gläserne Trichter, den man zum Durchfiltrieren gebraucht.

Man läßt den Firnis im offenen Glase kalt werden, und erst wenn er ganz erkaltet ist, stopft man die Flasche zu, damit weder Unreinigkeit noch Staub hineinfällt, aber ebenso auch, damit der Firnis durch das Verdunsten des Terpentins nicht dick wird. Man läßt ihn zwei oder drei Tage ruhig stehen, damit sich auf dem Boden der Flasche noch jede Unreinigkeit setzen kann, dann aber kann man ihn mit aller Sicherheit gebrauchen. Nimmt man das Firnisglas wieder in die Hand, so vermeide man alles Schütteln, um den kleinen Bodensatz im Glase nicht aufzurühren.

Ist der Firnis nicht an zu starkem Feuer bereitet und sind die Ingredienzen gut ausgesucht, so muß er eine nur sehr wenig gelbliche Farbe haben; er muß flüssig sein und darf nicht wie Sirup erscheinen.

Wenn man Firnis machen will, so besorge man zuvor alles, was zu dieser Operation nötig ist, also den Glaskolben, der auch etwas erwärmt werden muß, man mache das Feuer so an, daß keine Kohle Funken sprüht, man halte das Papier zur Handhabe bereit, den Trichter, das seidene Läppchen usw., denn man darf das Präparat, solange es am Feuer ist, nicht aus den Augen lassen. Besonders muß man darauf achtgeben, daß an dem

Glase und an dem Trichter nicht die geringste Feuchtigkeit ist.

Es sind hier die geringfügigsten Kleinigkeiten besprochen, damit diejenigen, welche sich dieses Rezepts bedienen wollen, vor jedem übeln Zufall bewahrt werden, denn man kann dabei nicht vorsichtig genug sein.

ZWEITES VERFAHREN: MIT KOCHENDEM WASSER (WASSERBAD).

Eben dieser Firnis wird auch im Wasserbade verfertigt. Die Ingredienzen bleiben dieselben, auch das Glas, die Dosis und ebenso ist dieselbe Sorgfalt notwendig. Der Unterschied besteht bloß darin, daß man das Glas in kochendes Wasser stellt, anstatt über Feuer. Zuerst muß man das Glas aber erwärmen, indem man es unten über die Dämpfe des siedenden Wassers hält, ehe man es eintaucht, und wenn es einmal mit dem Material eingetaucht ist, so muß man das Feuer unter dem Topfe mit dem Wasser so unterhalten, daß dieses beständig im Sieden bleibt.

Das Glas muß so tief eingetaucht sein, daß die darin enthaltenen Ingredienzen ein paar Zentimeter unter der Oberfläche des Wassers stehen. Der Mastix wird sich viel langsamer auflösen, als wenn er unmittelbar über dem Feuer wäre, wie dies bei dem vorhergehenden Verfahren der Fall war. Er löst sich aber besser auf, wenn man das Wasser dieses heißen Bades beständig siedend erhält; der Firnis wird alsdann viel reiner und weißer. Auch ist bei einem etwaigen Zerspringen des Glases die Gefahr nicht so groß; indessen muß man beständig auf der Hut sein, daß nicht das Feuer unter dem Topfe durch einen Funken die Essenz entzünde. Man wende also kein Auge davon und sorge, daß nicht etwa ein Tropfen herausspritze, denn die Entzündung würde dann ebenso augenblicklich erfolgen und für den, der dabei ist, sehr verderblich werden können.

Ist der Firnis aufgelöst, so gieße man ihn aus, nachdem man alle Feuchtigkeit außerhalb der Flasche abgetrocknet, und beobachte übrigens alle diejenige Vorsicht, die hierfür bei dem vorigen Verfahren angegeben worden ist.

DRITTES VERFAHREN: IM GLÜHENDEN SANDE (SANDBAD).

Man kann auch den Firnis im Sandbade auflösen. Zu dem Ende nimmt man feinen trockenen Sand, den man in irgendein Gefäß[1]) tut, das der Tiefe nach die Flasche fassen kann, und zwar so, daß das Sandbad 4 oder wenigstens 2 cm höher ist als die darin befindlichen Ingredienzen. Das Gefäß muß das Feuer aushalten, ohne zu zerspringen, und der Sand muß beständig so heiß sein, daß man die Finger nicht darin halten kann. Hier hinein scharrt man das Glas, jedoch so, daß es den Boden des Gefäßes nicht berührt, sondern unter dem Glase wenigstens noch 4 cm hoch Sand ist. Sonst erhält der Firnis die volle Hitze, welche das Feuer dem Boden des Gefäßes mitteilt; dies würde nichts taugen und könnte überdies für den, welcher die Operation macht, leicht sehr gefährlich werden.

Diese Hitze des Sandbades ist gemäßigt und weniger gefährlich als das unmittelbare Feuer, allein möglichen Unglücks wegen würde doch das Wasserbad vorzuziehen sein, noch mehr aber die Auflösung durch die Sonnenhitze, die, wenn auch nicht so geschwind, doch auf jeden Fall die beste Auflösung, mithin den besten Firnis und ohne jede Gefahr hervorbringt.

VIERTES VERFAHREN: DURCH DIE SONNENHITZE IM SOMMER.

Man tue in ein Glas dieselbe Quantität derselben Ingredienzen, die oben S. 000 angegeben sind, und setze das Glas mitten im Sommer der stärksten Sonnenhitze aus, die man möglichst beständig einwirken läßt, so daß die Flasche nur möglichst kurze Zeit diese Hitze entbehrt. Öfter, etwa fünf- bis sechsmal täglich, muß man das Glas rütteln.

Wird aber die Witterung feucht, so setze man die Flasche zurück und verstopfe sie. Man versäume diese Vorsicht ja nicht, denn bei trüber, feuchter Witterung löst sich der Mastix nicht auf, sondern der Firnis wird sogar ein blindes, getrübtes An-

---

[1]) Eiserne Töpfe sind die besten, um den Sand darin zu erhitzen, weil sie nicht so leicht wie die tönernen zerspringen.

sehen annehmen, was Feuchtigkeit immer bei allen Arten von Firnis hervorbringt.

Öfters ist viel Zeit erforderlich, um den Mastix an der Sonnenhitze aufzulösen, bisweilen mehrere Wochen, was von dem Grade der Hitze und der Reinheit des Himmels abhängt; aber stets hat man einen um so schöneren Firnis zu erwarten.[1])

Ist man genötigt, die Flasche lange Zeit der Luft auszusetzen, so muß man sie zumachen, aber nur leicht, indem man dünnen Flor über den Hals der Flasche legt und über diesen Flor außerdem eine Decke von starkem Papier, das mit Nadelstichen durchlöchert ist, abweichend von dem anderen Verfahren, wo während der ganzen Operation die Flasche ganz offen erhalten werden mußte.

Sollte die Essenz stark verdunsten, ungeachtet der eben angegebenen Art, die Flasche zu verwahren, so muß man so viel Essenz hinzutun, bis diese zu derselben Höhe steigt, die sie vorher hatte. Auch kann man immer etwas reine Essenz hinzusetzen, wenn der Firnis etwa zu dick geworden sein sollte.[2])

Man filtriert diesen Firnis, sowie die vorigen, durch ein seidenes Haarsieb, und ist er einmal fertig, so verwahrt man ihn gut verschlossen an einem Orte, wo er Tageslicht, aber keinen Sonnenschein hat, weil dieser den Firnis in kurzer Zeit dick machen würde.

§ 65. VERFAHREN, UM GEMÄLDE MIT DEM FIRNIS ZU ÜBERZIEHEN.

Wenn ein Gemälde vollkommen trocken ist, also etwa nach einem halben Jahre, wenn die Malerei postos war, etwa nach einem Jahre, dann kann und soll es gefirnißt werden. Dies be-

---

[1]) Der Mastix löst sich schneller an der Sonne auf, wenn er in einem Mörser von Marmor oder Porzellan (er darf niemals von Erz sein), zu Pulver gestoßen ist.

[2]) Indessen würde es ein großer Fehler sein, für eine bestimmte Quantität Mastix zu viel Essenz hinzuzusetzen. Man hat zu befürchten, daß der Firnis zu dünn wird und bei dem Auftrag auf das Gemälde die Farben selbst auflösen könnte. Denn nichts greift die Farben so sehr an, als die Terpentinessenz, sogar wenn die Farben sehr ausgetrocknet und mehrere Jahre alt sind. Mithin muß man das richtige Verhältnis beibehalten.

zweckt zunächst einen allgemeinen Schutz zu bieten und auch gleichzeitig alle Farben frischer erscheinen zu lassen.

Es ist anzuraten, das Gemälde vor dem Überziehen mit Firnis erst von allen an der Oberfläche haftenden Unreinigkeiten, Staub usw. zu reinigen und dabei zu „entfetten". Man fängt damit an, das Gemälde mit einem feinen Schwamm und klaren Wasser zu waschen, was aber sehr behutsam geschehen muß, denn starkes Reiben auch nur mit reinem Wasser kann die Lasuren und die zarten Retuschen schädigen.

Vorher muß man sich vergewissert haben, daß in dem Schwamm keine fremden, harten Körper sind, z. B. Steinchen oder Stücke von Muschelschalen, was häufig der Fall ist, die unfehlbar das Gemälde zerkratzen würden.

Nach dem Abwaschen nimmt man den größten Teil des Wassers mit demselben Schwamm von dem Gemälde ab, nachdem man ihn zuvor stark ausgedrückt hat.

Damit nun keine Spur von Feuchtigkeit auf dem Gemälde zurückbleibt, muß es der Luft, selbst der Sonne ausgesetzt werden, um es vollständig zu trocknen. Im Winter bringt man es in einer Entfernung von 1 bis 1,50 m an Flammenfeuer, indem man es in den Händen dreht und wendet, um überall eine gleiche, aber schwache Wärme zu erhalten. Man betaste es hinten mit der Hand, um sich zu überzeugen, daß die Wärme nur mäßig sei. Hierbei darf niemals Rauch an das Bild kommen und das Gemälde also bloß an die Seite des Feuers gehalten werden. Daß auch nicht die geringste Feuchtigkeit auf dem Bilde bleibt, ist aber unumgänglich notwendig. Kann man dies nicht anders erreichen, so läßt man es in einem warmen Zimmer, vor Staub geschützt, lieber 24 Stunden stehen. Die geringste Feuchtigkeit, auch wenn sie weder dem Auge noch dem Gefühl bemerkbar ist, würde den Firnis von den Farben trennen, mit denen er eng verbunden sein soll, und außerdem den Firnis trüben.

Von dem Firnis gießt man eine gewisse Quantität in eine ganz reine Tasse, aber immer etwas mehr als man braucht, damit man in der Arbeit durch nötig gewordenes Zugießen nicht unterbrochen wird. Eine geringe Verzögerung ist hinreichend, um den Firnis steifer werden zu lassen, und alsdann

trägt man denselben wider seinen Willen ungleich dick auf. Das aber bringt eine sehr schlechte Wirkung hervor und verursacht immer früher oder später Schaden.

Man lege das Gemälde flach auf den Tisch, damit der Firnis ruhig an derselben Stelle bleibt, was auch bei geringer Neigung nicht der Fall sein würde, weil der Firnis, im ersten Augenblick außerordentlich flüssig und laufend, der Neigung nach unten folgt. Vorausgesetzt ist, daß man sich an einem sehr reinen Orte befindet, der frei von allem Staub ist — eine unerläßliche Bedingung. Man muß selbst sein Möglichstes tun, um das Atmen und die Bewegungen, die man bei der Arbeit machen muß, soviel als möglich zu mäßigen, denn jedes Stäubchen in der Luft wird gleichsam vom Firnis angezogen und setzt sich fest, ohne daß es möglich ist, es abzuhalten oder wegzubringen. Daher muß man an dem Orte, wo man firnißt, ganz allein und seit einer halben Stunde die Luft daselbst und rings umher nicht in Bewegung gesetzt worden sein.

Man tauche einen Breitpinsel bloß bis zur Hälfte der Haare in das Gefäß mit dem Firnis und streiche ihn auf beiden Seiten an dem Rande des Gefäßes ab, um den Überschuß wieder ablaufen zu lassen. Dies tue man jedesmal, wenn man Firnis nimmt, denn man darf nicht zu viel davon im Pinsel haben. Im Gegenteil, je dünner der Auftrag ist, besonders wenn man das Gemälde zum ersten Male firnißt, desto besser ist es. Sollte es ja nicht genug sein, so kann man immer einige Tage nachher eine zweite Lage auftragen, nachdem die erste vollkommen trocken und hart ist. Allein dies ist fast niemals nötig, weil eine ganz dünne, aber gleichmäßige Ausbreitung der ersten Lage schon hinreichend ist, den Farben ihre volle Wirkung wiederzugeben. Darauf aber kommt es allein an, — nicht das Gemälde etwa spiegelblank zu machen. Je weniger dick der Firnis aufgetragen ist, desto weniger wird er mit der Zeit gelb. Was die Arbeit selbst betrifft, so trage man den Firnis von oben nach unten in Streifen auf, und wenn man unten angekommen ist, so streiche man nicht wieder zurück, sondern hebe den Pinsel in die Höhe ohne Absatz. Man fange sogleich seitwärts einen zweiten Streifen neben dem ersten an, hierauf einen dritten, einen vierten usw., und zwar immer von der Linken zur Rech-

ten, bis die ganze Fläche mit Firnis bedeckt ist. Ist dies geschehen, so nehme man keinen Firnis weiter, sondern streiche mit dem Pinsel von der Linken zur Rechten der Breite des Gemäldes nach, um sowohl den Firnis gleich auszubreiten wie auch diejenigen kleinen Stellen zu treffen, die etwa nicht berührt sein könnten. Endlich, wenn es kalte Witterung ist, in welcher der Firnis viel geschwinder steif wird, darf man das Firnissen nur in einem gut erwärmten und in gleichmäßiger Wärme erhaltenem Zimmer vornehmen. Dort läßt man das Gemälde ruhig liegen, ohne jemandem einen halben Tag lang den Eintritt zu gestatten.

Man darf keinen Augenblick saumselig sein und sich durch nichts abhalten lassen, wenn man diese Arbeit begonnen hat, die man so schnell als möglich beendigen muß, um das Flüssigsein des Firnisses zu benutzen. Indessen darf man doch die Pinselstriche nicht zu geschwind machen, weil dann der Firnis schäumt und öfters nicht Zeit gewinnt, sich überall festzusetzen. Man muß also den Pinsel mit Gleichmäßigkeit führen und zugleich etwas auf ihn drücken, so daß sich die Haare dadurch ein wenig krümmen[1]).

Der gewöhnlichste Fehler aller derjenigen, welche zum ersten Mal firnissen, besteht darin, daß sie zuviel Firnis in den Pinsel nehmen, mithin auch zuviel auf das Gemälde bringen. Indessen darf man auch nicht in den entgegengesetzten Fehlen verfallen, denn wenn der Pinsel zu trocken ist, so setzt er nicht überall genügend ab, die Haare spreizen sich auseinander und lassen Streifen stehen, auf welchen der Firnis nicht gehaftet hat. Übrigens ist es keine zu schwere Sache. Ein wenig Erfahrung setzt bald in den Stand, wenn der erste Versuch nicht vollkommen gelungen ist, den zweiten besser herzustellen. Wenn sich der Firnis nach einigen Stunden vollständig festgesetzt hat und sich nicht mehr bewegen kann, so kann man das Gemälde an die Wand hängen. Es wird dort nicht so viel Staub bekommen. Vollständig trocken bis zu dem Grad von Härte, den es über-

---

[1]) Die Größe, d. h. Breite des Pinsels muß sich immer nach der Oberfläche richten, die man zu überziehen hat, denn die Arbeit muß geschwind geschehen.

haupt erreichen kann, wird es je nach der Temperatur erst nach Verlauf von fünf oder sechs Tagen. Von da ab stäubt man dann. wenn dies notwendig, das Gemälde mit einem weichen, gut eingerichteten Federwisch ab, oder, was noch besser ist, mit einem Fuchsschwanz und reinigt es so, wie man dies überhaupt mit Gemälden tut. Man darf nur ganz leicht darüber wegfahren und nicht etwa stark peitschen, denn sonst ritzt man die leicht verletzbare Oberfläche des Firnisses, oder man läßt blinde Stellen zurück, welche die Durchsichtigkeit vernichten würden.

Man kann bei dem Firnissen eines Gemäldes nicht Vorsicht genug anwenden, es von innen und außen gegen Staub und gegen Insekten zu verwahren, die zu gewissen Jahreszeiten überall umherfliegen. Alle Öle und Firnisse sind ihnen verderblich, sie kommen durch sie um, allein sie fliegen ihnen zu, bleiben an ihnen kleben und man kann sie nicht wieder losmachen. Es würde sogar gefährlich sein, wenn man dies tun wollte, es würde auf dem Gemälde einen Fleck zurücklassen, und das klügste in einem solchen Falle ist, zu warten, bis der Firnis ordentlich gefaßt hat. Alsdann bemüht man sich, das Insekt mit möglichster Vorsicht abzunehmen, und da es nicht unter die Oberfläche hat kommen können, sondern nur auf der Oberfläche sitzen geblieben ist, kann man es so fortbringen, daß von ihm nur eine möglichst geringe Spur zurückbleibt.

Außer dem oben beschriebenen, aus Mastix und Terpentinessenz bestehenden Gemäldefirnis, der wohl der am meisten gebräuchliche ist, gibt es noch andere, ebenfalls aus Harzen bereitete Firnisse. Hierher gehört der

Dammarfirnis. Das blaßgelbe, durchsichtige muschelige Harz wird in Terpentinöl aufgelöst, wie Mastix, die Lösung ist jedoch trübe, wenn das Harz nicht vorher geschmolzen wurde.

Wie bei den meisten Essenzfirnissen (Lösungen von Harzen in Terpentinöl), so tritt beim Dammarfirnis oft ein „Blauanlaufen“ der damit überzogenen Gemälde ein, was infolge des Feuchtigkeits-Niederschlags leicht möglich ist. Manchen Gemäldefirnissen wird deshalb eine kleine Menge von fettem Öl

(Leinöl, Mohnöl) oder etwas Balsam (Kopaivabalsam) zugegeben, um diesen Übelstand zu verhüten.

Solche Gemäldefirnisse werden von den meisten größeren Künstlerfarbenfabrikanten unter Spezialnamen hergestellt. Sie bestehen mitunter auch aus Lösungen von harten Harzen (Kopale, Bernstein), die zuerst einem Röstprozeß unterworfen sind, damit sie in fettem oder ätherischem Öl (Terpentinöl) gelöst werden können, ohne allzu dunkel zu werden. Es gibt Bernstein-Gemäldefirnisse, die deshalb (in gehöriger Verdünnung) weniger nachdunkeln. Ein besonders gutes Präparat dieser Art ist der Bernsteinfirnis von F. Martini (Weimar), bei dem die Lösungsmittel aus Mohnöl und Terpentinöl zusammengesetzt ist.

Das spätere Abnehmen solcher mit Ölen bereiteter Firnisse (sog. Öllacke), zu denen auch der „englische Kutschenlack" gehört, bietet allerdings Schwierigkeiten. Ihre Verwendung ist demnach eher bei Arbeiten dekorativen Charakters zu empfehlen.

WIEDERHOLUNG ALLER VORSICHTSMASSREGELN, DIE MAN ÜBERHAUPT BEIM FIRNISSEN ZU BEACHTEN HAT.

1. Man tauche den Pinsel nur bis zur Hälfte der Haare ein und streiche ihn am Rande des Gefäßes ab, um überflüssiges wieder abzusetzen.

2. Man trage den Firnis nach Vorschrift ziemlich geschwind, jedoch ohne den Pinsel gar zu schnell zu führen, streifenweise auf, indem man unmittelbar rechts neben dem vorigen Streifen und zwar immer wieder oben anfängt.

3. Man trage den Firnis gleichmäßig auf und so, daß der Pinsel einmal nicht voller ist als das andere Mal. Man streiche wenig Firnis auf, jedoch überall und sehe öfter von der Seite, ob eine Stelle vergessen ist. Man übergehe aber eine und dieselbe Stelle nicht öfter als ein- oder höchstens zweimal, denn sonst trägt man mehr auf als nötig ist, und je mehr man suchen würde, dies wieder durch Auseinanderstreichen auszugleichen, desto größer würden die Ungleichheiten des Aufstrichs werden.

4. Führt man den Pinsel gegen das erste Mal in die Quere, so nehme man keinen Firnis, es muß aber dabei die Bewegung

geschwinder sein, weil der Firnis nicht mehr so flüssig ist als im Anfange.

5. Man verstöpsele die Firnisflasche, sowohl, wenn man herausgegossen hat, was zum Eintauchen des Pinsels dienen soll, als auch wenn wieder eingegossen ist, was man zu viel genommen hatte.

6. Allen denjenigen, die im Firnissen ihre ersten Versuche machen, ist anzuraten, nicht eher große Gemälde zu firnissen, als bis sie auf kleinen einige Erfahrungen erlangt haben.

7. Ist der Pinsel neu, so reinige man ihn vor der Benutzung sorgfältig vom Staub, damit er keine Unreinigkeiten absetzt.

8. Wenn der gebrauchte Dachspinsel noch frisch und weich ist, wie dies gewöhnlich der Fall, muß man nicht versuchen, ihn zu reinigen, man streiche ihn nur auf dem Rande der Tasse gut aus, damit so wenig Firnis wie möglich in ihm bleibt. In diesem Zustande lege man ihn, gegen Staub verwahrt, auf ein reines Papier und lasse ihn trocknen, bis man ihn einwickeln und eine Art von Papierfutteral um ihn machen kann, muß sich aber hierbei in acht nehmen, daß die Haare sich nicht krumm biegen, was sich niemals wieder ändern und bessern ließe.

9. Will man sich desselben Pinsels ein andermal bedienen, so wickelt man ihn vorsichtig auf und läßt ihn eine halbe Stunde in Terpentinessenz eingetaucht stehen. Dies wird den alten Firnis auflösen und der Pinsel wird wieder so geschmeidig wie zuvor. Sollte er es aber nicht sein, so muß man ihn von neuem und so lange in Terpentinessenz getaucht lassen, bis er vollkommen gut zu sein scheint und man nicht das geringste Körnchen unaufgelösten Firnisses mehr erblickt. Nichts ist so unangenehm, als wenn Körner von trockenem Firnis sich auf frischen Firnis setzen. Diese sind gleichsam lauter Sandkörner. Man muß sie, d. h. den Firnis, wieder abnehmen, nachdem alles ganz trocken und hart geworden ist.

10. Bei dieser ganzen Arbeit kann man die größte Reinlichkeit nicht genug empfehlen.

11. Sollte man nicht genug Firnis auf das Gemälde aufgetragen haben, oder er auf einer Stelle fehlen, so lasse man ihn mehrere Tage trocknen und trage alsdann eine neue Lage auf, aber sehr dünn.

12. Wenn ein Zufall den Firnis des Gemäldes verdorben hat, oder wenn er durch zu starkes Abputzen blind geworden ist, so übergehe man ihn (mit dem Pinsel) nur einfach, sehr geschwind und leicht mit ganz reiner Terpentinessenz oder mit gutem, starkem Spiritus. Diese werden dem Firnis seinen Glanz und seine Durchsichtigkeit wiedergeben. Diese letztere Operation muß aber sehr schnell geschehen, weil sonst die Essenz den Firnis vollständig auflösen würde, während dies nur mit der äußersten Oberfläche desselben geschehen soll. Schließlich sei noch bemerkt, daß man den Firnis eines Gemäldes, er mag noch so trocken und fest sein, niemals mit den Fingern berühren darf, wie es so oft unbedachtsamerweise geschieht, solche Berührung macht jedesmal eine blinde Stelle.

Vor allen Dingen muß man den eigentlichen Zweck, um dessentwillen Firnis auf ein Gemälde gebracht wird, im Auge behalten. Der Firnis soll eigentlich nur in die unendlich kleinen, dem Auge nicht sichtbaren Zwischenräume der Farbe eindringen und dadurch die in sie eingedrungene Luft vertreiben. Durch diese eingedrungene Luft erscheinen die Farben stumpf und grau (eingeschlagen). Der Firnis soll also durchaus keinen Überzug über dem Gemälde bilden, im Gegenteil, könnte man allen Firnis, der mehr auf das Bild gebracht als zur Erfüllung des oben angegebenen Zweckes notwendig ist, wieder wegnehmen und fortbringen, so würde dies das beste sein. Weiß man dies und behält es im Gedächtnis, so wird man am ehesten ein Urteil über das Maß des aufzustreichenden Firnis sich bilden können.

ANHANG.

§ 66. DER FRANZÖSISCHE FIRNIS.[1])

Seit mehr als sechzig Jahren wird ein Spiritusfirnis gebraucht, vielfach zu sehr verschiedenen Zwecken. Es ist dies

[1]) Anmerkung: Der hier beschriebene französische Firnis wird neuerer Zeit nicht mehr so allgemein verwendet wie ehemals; man will es vermeiden, zwischen Ölfarbenschichten eine schnell trocknende Schicht anzubringen, die eine innige Verbindung der Ölschichten eher zu verhindern geeignet ist. Als Retuschierfirnis bediene man sich besser der oben S. 97 erwähnten Mittel.

der „Nouveau vernis à tableaux Nr. 3 et à retoucher la peinture à l'huile" von Soehnée frères zu Paris. Man überzieht mit ihm fertige Bilder und kann dies früher tun, als mit dem Terpentin-Mastixfirnis, weil es ein so überaus dünner Überzug ist. Je mehr man nun Alkohol dazusetzt (etwa bis zur Hälfte), um so viel geringer wird die Masse des Harzes, das doch eigentlich den Firnis ausmacht, der die Farbe wieder, wie sie ist, sichtbar werden läßt. So verdünnt kann man ihn früher anwenden und auch über die mit ihm überzogenen Stellen wieder dicker oder dünner malen, ohne Nachteile befürchten zu müssen. Allerdings hat dann die Malerei eine für die Behandlung sehr unangenehme Glätte. Außer dieser Unannehmlichkeit haben sich bis jetzt andere Übelstände nicht bemerkbar gemacht. So hat es sich in der Praxis ergeben. Theoretisch allerdings steht dem Gebrauch dieses Firnisses, um darauf zu malen, entgegen, daß er, wenn auch noch so dünn, die Übermalung von der Untermalung vollständig trennt, oder richtiger gesagt: trennen müßte; wenn sich nicht durch unsäglich kleine Zwischenräume die Farbe der Übermalung mit der darunter liegenden verbände.

Um nachteilige Folgen zu verhüten, muß dieser Firnis mit aller der Vorsicht gebraucht werden, die dabei unumgänglich notwendig ist. Es ist aber doch ein großer Vorteil, daß ein Bild, welches noch zu frisch ist, um den Terpentin-Mastixfirnis darauf bringen zu dürfen, doch mit diesem Firnis bereits vorläufig wenigstens überzogen werden kann, da dadurch zugleich die obersten Lasuren und Retuschen geschützt werden. Aus diesem Grunde ist sogar ratsam, ihn bei ganz trockenen Bildern anzuwenden, ehe man sie mit dem Terpentin-Mastixfirnis überzieht. (? E. B.)

Über die Herstellung dieses Firnis ist zu bemerken, daß jedenfalls ein Harz (Kopal oder Mastix) und Kopaivabalsam nebst Lavendelöl in Alkohol aufgelöst worden ist.

Das Nachdunkeln des auf den Firnis Gemalten wird wahrscheinlich durch den vollständigen, wenngleich ganz dünnen Abschluß gegen die darunterliegende Malerei verhindert, oder durch einen eigentümlichen Prozeß des Öls, der beim Aufstreichen vor sich geht. Es stellt sich, je frischer die Malerei

ist, für eine kurze Zeit oft ein ganz weißlich trübes, milchiges Aussehen ein, das aber dann sehr bald immer verschwindet. Stets aber hat sich gezeigt, und zwar ebenfalls um so stärker, je frischer noch die Malerei unter dem Firnis war, daß, wenn kleine Stellen zufällig oder zu einem Versuch absichtlich, und etwa in einer bestimmten Form mitten in einer Partie, nicht von Firnis bedeckt worden waren, die Übermalung, wenn sie auch aus einem und demselben Ton bestand, der auch gleichmäßig mit demselben Pinselstrich aufgetragen war, doch in diesen nicht vom Firnis bedeckten Stellen um sehr vieles dunkler auftrocknete, was sichtbar wurde, sobald die Farbe zu trocknen anfing.

Der Auftrag dieses Firnis erfordert allerdings Aufmerksamkeit und Übung und die sorgfältigste Beobachtung alles dessen, was hierüber angeraten werden wird.

Jede Malerei, die man mit diesem französischen Firnis überziehen will, muß mindestens so trocken sein, daß sie den Hauch annimmt oder sich mit dem Finger betasten läßt, ohne zu kleben. Bestand die Malerei aus wenig Farbe und mehr Öl als gewöhnlich, welcher Art es sei, so ist ein genügender Grad des Trockenseins um so nötiger, weil der äußerst schnell trocknende Firnis sonst leicht eine unzählige Menge kleiner Falten bildet, die das Aussehen von Sprüngen haben, tatsächlich aber kleine Erhöhungen sind. Zugleich mag hier im Voraus bemerkt werden, daß dieser Firnis mit um so weicherem Pinsel und um so leichterem und leiserem Strich aufgetragen werden muß, je frischer die Malerei ist, weil sonst die Farben durch denselben aufgelöst und verwischt werden können. Mit dieser sorgfältigsten Vorsicht aber wird es sogar möglich, ganz kleine Stellen, die fast noch naß sind, mit ihm zu bedecken und so auch diese mit übergehen zu können. Jedoch ist das jedenfalls, wenn irgend möglich, zu vermeiden. Denn die unter dem Firnis von der Luft abgeschnittene Farbe trocknet sehr schwer, da die Luft nur von der Rückseite zu ihr gelangen kann.

Es ist ratsam, das Bild vorher in der früher angegebenen Art zu waschen; dann aber ist auf das sorgfältigste darüber zu wachen, daß dasselbe vollständig trocken und frei von

aller und jeder Feuchtigkeit ist, ehe man den Firnis darauf bringt. Dies ist nicht genug einzuschärfen, denn die allergeringste, ganz unbemerkbare Feuchtigkeit bildet eine vollständige Scheidewand zwischen der darunter liegenden Malerei und dem Firnis, so daß der Firnis nachher eigentlich als äußerst dünne Haut locker darauf liegen würde, wenn die Feuchtigkeit allgemein und gleichmäßig verbreitet wäre. Oder sie hat sich in unzähligen kleinen, netzartig ausgebreiteten Erhöhungen zusammengezogen, und dies würde meistenteils der Fall sein, während dazwischen einzelne kleine und kleinste trockene Stellen fest mit dem Firnis verbunden sind. Deshalb muß man ein abgewaschenes und getrocknetes Bild doch 24 Stunden in einem warmen Raum stehen lassen, ehe man es mit diesem Firnis überzieht; d. h. also mit wenigen Worten, man muß das Bild an einem Tage waschen, trocknen lassen und erst am folgenden Tage mit dem Firnis überziehen.

Der Firnis ist sehr dünn und ohne jede Fettigkeit und trocknet bis zu einem gewissen Grade auf der Stelle nach ein paar Sekunden. In der Gebrauchsanweisung ist besonders hervorgehoben, daß man keine Stelle mehrmals berühren darf, sondern dies erst am folgenden Tage, wenn der Firnis ganz trocken geworden ist, tun kann. Man trägt ihn mit weichen und um so weicheren Pinseln auf, je frischer die Malerei ist, und muß dies also stellenweise in einzelnen Partien oder in Streifen vornehmen. Diese Partien muß man mit größter Schnelligkeit, aber ganz gleichmäßig mit dünnem Auftrag und mit verstrichenen Rändern sogleich fertig machen. Dann macht man nebenan ein anderes Stück oder einen anderen Streifen, immer möglichst dünn, immer mit tunlichster Vermeidung eines neuen Übergehens schon überzogener Stellen, und verstreicht immer den letzten Rand. Kleine Bläschen, wenn sie nicht von selbst verschwinden, zerstört man sogleich mit leiser Berührung des Pinsels, weil sie sonst trocknen und dann stehen bleiben.

Sind kleine Stellen von Firnis unberührt stehen geblieben zwischen den anderen gefirnißten Stücken, so übergeht man diese am folgenden Tage mit dem Firnis und kann dies einzeln in kleinen Stellen tun, nur immer ganz dünn und ohne Ränder stehen zu lassen.

Auch das Übermalen der gefirnißten Stellen schiebt man besser um einen Tag hinaus, obgleich der Firnis auf der Stelle, im Augenblick fest geworden, nach einer oder zwei Stunden so trocken ist, daß man da schon glaubt, es tun zu können, indes ritzt dann doch gelegentlich eine scharfe Borste des Pinsels leicht die ganz dünne Firnishaut auf und dies bleibt später als dunklere Linie sichtbar.

Man ist durchaus nicht genötigt, das ganze Bild mit dem Firnis zu überziehen, wenn man eben, nur um eine einzelne Stelle übermalen zu können, diese zu übergehen wünscht, aber man muß sich hüten, dann Gefirnißtes und Nichtgefirnißtes zu übermalen, es sei denn, daß letzteres vollkommen trocken, also einige Monate alt ist, weil sonst derselbe Ton, wie oben angegeben, verschieden auftrocknet.

Wenn der Firnis bei fertigen Gemälden statt des Mastix gebraucht werden sollte, so müßte er wohl mehrmals wiederholt werden, da der einzelne Überzug so äußerst dünn ist. Eine Wiederholung desselben kann den folgenden Tag oder nach jedem beliebigen Zwischenraum, auch nach Jahren vorgenommen werden. Hat er aber durch Wiederholungen doch zuletzt eine gewisse Stärke erlangt, so würde allerdings auch von ihm gelten, was von allen Spiritusfirnissen bemerkt ist, daß er von äußeren Einflüssen leiden, aber nicht abgenommen werden kann, oder nur in sehr gefährlicher Weise für das Gemälde.

Man erhält diesen Vernis in allen Handlungen, die Malutensilien verkaufen. In den kleinen Originalfläschchen, wenn sie nicht angebrochen werden, erhält sich derselbe solange, als überhaupt sich Spiritus erhalten kann, wenn keine Luft dazutritt.

NEUNZEHNTER ABSCHNITT.

§ 67. WIE MAN EINEN ALTEN FIRNIS ABNIMMT, UM IHN DURCH EINEN NEUEN ZU ERSETZEN.

Auch der Firnis eines Gemäldes dunkelt nach, wird gelb und braun, namentlich wenn er zu dick oder zu oft auf das Gemälde gebracht ist, oder durch die in der Luft enthaltenen schädlichen Gase, durch Rauch u. dergl. m. Durch Feuchtigkeit wird er stumpf, undurchsichtig und bekommt zuletzt ein ganz weißliches, alle Farbe verdeckendes Aussehen. Ist es ein Terpentinfirnis, so kann man ihn abnehmen, ist es aber ein Öl- oder Spiritusfirnis, so ist dies sehr schwierig und mit großer Gefahr für das Gemälde verbunden.

Einen Terpentinfirnis, so wie er vorher beschrieben worden, kann man entweder trocken mit den Fingern abreiben, oder durch Spiritus auflösen.

Viele Restauratoren halten das eine Verfahren für besser, andere das andere. Damit man also über beide Arten selber urteilen kann, sollen beide beschrieben werden.

Wenn auf einem alten Gemälde die Farbe Sprünge hat, so muß vor allen Dingen die Farbe erst wieder befestigt werden, wie dies bei dem Restaurationsverfahren auseinandergesetzt werden wird. Handelt es sich aber um ein neueres Gemälde, das wenig oder gar keine Risse hat, so ist es ratsam, den Firnis mit den Fingern trocken abzunehmen, besonders wenn das Gemälde nur zwei oder drei Jahr alt ist, weil in diesem Zeitraume die Farben noch nicht so erhärtet sind, daß sie von dem Weingeiste nicht angegriffen werden könnten.

VERFAHREN, DEN FIRNIS MIT WEINGEIST ABZUNEHMEN.

Man legt das Gemälde auf einen Tisch und nimmt guten Weingeist, befeuchtet damit einen Teil des Gemäldes einige

Augenblicke hindurch mit einem reinen, feinen Leinwandlappen, ohne stark zu reiben. Nach sieben oder acht Sekunden wäscht man ganz gelinde diesen Teil mit einem weichen, in frisches, reines Wasser getauchten Schwamm. Dies alles wiederholt man verschiedene Male, hört aber augenblicklich damit auf, um die Malerei nicht zu beschädigen, so wie man sieht, daß der Firnis abgenommen ist. Das bedeutet aber, man nimmt den Firnis nicht ganz vollständig ab, denn so wie man bis auf die Farbe selbst kommen würde, so würde man mindestens die oberste Schicht derselben durch den Spiritus auflösen und die Malerei zerstören. Dies sind aber gerade die dünnen Lasuren und Retuschen, welche dem Bilde recht eigentlich erst die letzte Vollendung gegeben haben. Aus diesem Grunde ist anzuraten, die Feuchtigkeit von der Stelle immer mit einem aus Baumwolle (Watte) gemachten Ballen sanft aufzutupfen. Auf der weißen Baumwolle würde man die geringste Färbung derselben sogleich bemerken. Dann geht man von Stelle zu Stelle ebenso weiter, braucht aber immer nur reine Stellen der Leinwand, ebenso immer auch reine Baumwolle, weil man sonst die Stellen beschmutzen würde, die man reinigen will.

Hat man auf diese Art das ganze Gemälde Stelle für Stelle gereinigt, so wäscht man es ganz und gar mit Wasser und feiner Leinwand, tupft es dann trocken mit einem andern Stück weicher und feiner Leinwand, um zu sehen, ob noch von einigen Stellen der Firnis abzunehmen ist. Ist dies der Fall, so befeuchtet man diese Stellen von neuem mit Weingeist, wie man es zuerst gemacht hat, wäscht dann wiederum mit reinem Wasser, trocknet es ab usw. Wenn alles ganz trocken ist, stäubt man sorgfältig mit einem Federwedel oder Fuchsschwanz den Staub und alle Fäserchen, die von der Leinwand möglichenfalls hängen geblieben sind, vom ganzen Bilde ab, und wenn alles vollkommen trocken ist, kann man den neuen Firnis auftragen. Man muß bei dieser Arbeit sich sehr in acht nehmen, zu stark zu reiben, besonders im Fleisch und überall da, wo man annehmen kann, daß der Maler lasiert hat. Denn gelegentlich kann eine Lasur für eine Unreinheit gehalten werden, nimmt man sie dann weg, so zerstört man die Harmonie des Gemäldes.

Sind zu gleicher Zeit Sprünge in dem Gemälde, die bis zur Grundierung oder gar bis auf die Leinwand gehen, so muß man zuerst für die Schließung der Sprünge (s. weiter unten) Sorge tragen, denn weder von dem Weingeist und noch weniger von dem Wasser darf das geringste in die Sprünge eindringen und die Leinwand unten feucht machen, dies würde den Leim der Grundierung auflösen, und die Farbenteilchen abheben und somit das Gemälde vollständig verderben[1]).

VERFAHREN, DEN FIRNIS TROCKEN MIT DEN FINGERN ABZUNEHMEN.

Man legt das Gemälde auf einen Tisch und bringt zum Anfang auf eine Ecke des Gemäldes, auf eine wenig wichtige Stelle etwas pulverisiertes Kolophonium, mit welchem man mit der Spitze des Fingers die gewählte Stelle anreibt.

Dies wird alsbald den Firnis dieser Stelle in Staub verwandeln, und ist dies geschehen, so braucht man zum Aufreiben des übrigen nicht weiter Kolophonium. Gerade der Saub von dem alten Firnis dient dazu, alles übrige ebenfalls in Staub zu verwandeln.

Man darf kein anderes Werkzeug als die Finger gebrauchen, weil man mittels derselben fühlt, was man tut und am ehesten bemerkt, wann man aufhören muß.

Geduld ist dazu notwendig, denn die Arbeit erfordert viel Zeit. Man darf nicht zu lange auf einer und derselben Stelle reiben, besonders in den Fleischpartien und da, wo man Lasuren vermuten kann, weil man immer befürchten muß, zuviel abzuschleifen und die Malerei anzugreifen. Es ist besser, anfangs nur das gröbste wegzunehmen, und von Zeit zu Zeit den Staub wegzuschaffen, um besser zu sehen, was man tut, aber hierbei darf man nichts naß machen. Man nimmt zu dem Ende eine Feder oder Hasenpfote, um diesen Staub abzuwischen und bläst das übrige weg. Wenn man in dieser Weise die ganze

---

[1]) Anmerkung des Herausgebers: Nach dieser Beschreibung des Firnisabnehmens handelt es sich um ein sehr drastisches Mittel, von dem eher abzuraten ist. Die Gefahr, auf diese Weise die oberflächlichen Lasuren abzureiben, ist jedenfalls sehr groß!

Bildfläche behandelt hat und sie überall matt erscheint, so reinigt man sie noch vollkommener, aber immer noch ohne sie naß zu machen, reibt und schleift von neuem alles das ab, was noch vom Firnis hier oder dort übrig geblieben ist. Sieht man, daß eine Partie keinen Staub mehr gibt, so geht man weiter von einer Stelle zur andern, aber nicht in einzelnen auseinanderliegenden Partien, bis man sich überzeugt hat, daß der Firnis ganz abgenommen ist. Es ist leicht einzusehen, daß man gegen Ende des Reibens mit noch größerer Vorsicht zu Werke gehen muß, denn auch bei diesem trockenen Verfahren darf man die Farbe selbst nicht angreifen, deren dünnste Schichten gleich abgeschliffen sein würden. Besser ist, etwas Firnis, aber doch nur unmerklich wenig, auf der ganzen Fläche stehen lassen. In keinem Fall darf man mit den Fingern stark auf die Leinwand drücken, teils um keine Höhlung zu verursachen, teils um die Malerei zu schonen. Deshalb ist es ratsam, um einen solchen Schaden zu verhüten, die linke Hand unter die Stelle zu halten, die man gerade reibt, dadurch wird die Leinwand gehalten und man weiß besser, was man tut.

Zunächst bemüht man sich, mit ganz besonderer Sorgfalt den Firnis auf allen lichten und hellen Stellen, auf welchen eine geschädigte Färbung am schädlichsten wirkt, wie im Fleisch, Leinenzeug, der Luft u. dergl., vollkommen abzunehmen. Man darf indessen doch die dunkeln Partien nicht vernachlässigen, wenn dieselben auch an und für sich nicht wichtig sind. Die Schatten der Fleischpartien erfordern ganz besonders viel Sorgfalt, wenn man ihnen ihre erste Durchsichtigkeit wiedergeben will, ohne welche sie mit dem Licht nicht in Harmonie, sondern als zu dunkle Flecke erscheinen würden.

Ist alles dieses geschehen, so wäscht man das Gemälde mit einem nassen Schwamm und trocknet es in der oben angegebenen Weise ab.

Ist es vollkommen trocken, so firnißt man es, wie vorher gelehrt worden, und zwar so, als wenn das Gemälde niemals einen Firnis gehabt hätte. Es wird dann seine erste Frische wiedererhalten, wenn es nicht zu sehr vernachlässigt war oder durch unglückliche Zufälle, Risse, Rauch zu sehr gelitten hatte und der Schmutz nicht dergestalt eingefressen und mit der

Farbe selbst verwachsen ist, daß man, um sie besser zu reinigen, zu chemischen und gefährlichen Mitteln seine Zuflucht nehmen müßte.

Will man Gemälde gut erhalten, so muß man sie vor Ausdünstungen aller Art, vor Rauch (besonders Tabaksrauch), zerstörenden, vorzüglich Schwefelwasserstoff enthaltenden Dämpfen schützen, sie niemals irgendwelchen zu starken Gerüchen aussetzen. Vor allem aber sind sie vor Feuchtigkeit zu bewahren, welche die metallischen Farben aus Blei, Eisen, Quecksilber, Antimon usw. umgestaltet, den Zusammenhang des getrockneten Öles auflöst und diese schädlichen Einflüsse immer zunächst beim Firnis bemerken läßt. Niemals lasse man die Sonnenstrahlen unmittelbar auf Gemälde fallen, diese erzeugen Risse und machen sie bersten. Dieselben Übel bringt auch gar zu starke Stubenhitze und Nähe der Feuerung hervor. Niemals darf man aber Gemälden das Tageslicht entziehen, das ihnen nicht nur nützlich, sondern notwendig ist. Vor Fliegenschmutz, namentlich aber vor dem Schmutz der Spinnen muß man Gemälde zu bewahren suchen. Dieser ist bestenfalls nur durch Waschen und Reiben, das immer der Oberfläche des Firnis und des Gemäldes schädlich ist, zu entfernen. Wenn man die Beschmutzung nicht in anderer Weise verhüten kann, wird in Privatwohnungen ein Vorhang von Musselin, der um den Rahmen greift, damit die Fliegen nicht darunterkriechen können, dies tun.

ANHANG.

ÜBER ERHALTUNG, AUFFRISCHUNG UND WIEDERHERSTELLUNG DER GEMÄLDE

VON

ADOLF EHRHARDT, pp.

ÜBER
ERHALTUNG (KONSERVIERUNG), AUFFRISCHUNG (REGENERATION) UND WIEDERHERSTELLUNG (RESTAURATION) DER GEMÄLDE.

ERHALTUNG DER GEMÄLDE.

Wenn ein Gemälde als vollendet aus den Händen des Künstlers entlassen ist, befindet es sich nach den Intentionen und Fähigkeiten des Malers in seinem vollkommensten Zustande. Es käme alles darauf an, es in diesem Zustande dauernd zu erhalten.

Soll nun nicht jede dahin zielende Bemühung vergeblich sein, so muß der Maler mit Gewissenhaftigkeit, Sorgfalt und Kenntnis das Material seiner Farben und die Art ihrer Behandlung gewählt und angewendet haben. Denn wenn die Farben selbst oder die dabei gebrauchten Bindemittel, Öle, Firnisse, sich verändern, sei es durch Nachdunkeln, durch Verschwinden oder dadurch, daß sie mit anderen Farben neue chemische Verbindungen eingehen, d. h. zerstört werden, so ist jede Bemühung gegen diese Art von Verderben unzureichend. Wenn sich diese Übel nicht im Lauf der ersten 5 bis 10 Jahre nach der Vollendung zeigen, sind sie später nicht zu befürchten. Zeigen sie sich aber, so werden sie mit der Zeit immer stärker.

Das Gemälde muß ferner mit einem Firnis überzogen sein, um die sonst eingeschlagenen, d. h. gleichartig unscheinbar, farblos und grau erscheinenden Farben deutlich und in ihrer Frische wieder herzustellen, so wie sie ursprünglich vom Künst-

ler beabsichtigt und hingesetzt waren. Dieser Schaden des Eingeschlagenseins ist ein vorübergehender. Er hört auf, sowie die unsichtbar kleinen Zwischenräume, die sich mit Luft gefüllt haben, durch den Firnis ausgefüllt sind.

In jedem Falle sind alle Farben und alle Öle trotz des Firnisses doch den Einwirkungen des Lichtes und der Luft unterworfen, und gleichermaßen wirken Wärme, Kälte und ganz besonders Feuchtigkeit auf ein Gemälde ein, und zwar ebensowohl auf die Farben als auf das Material der Flächen, auf denen gemalt ist, wie Leinwand, Holz u. dgl. m.

Es ist eine festgestellte Tatsache und jedermann weiß sie, daß alle öligen Substanzen, je mehr sie des Lichtes beraubt waren, um so dunkler und gelber wurden, und je mehr sie wiederum dem Lichte ausgesetzt werden, wieder um so reiner und heller werden. Dagegen können viele Farben wiederholte und andauernde Einwirkungen wenigstens des direkten Sonnenlichts nicht vertragen, sie erleiden dadurch Veränderungen.

Es ist ebenso bekannt, daß die Wärme alle Gegenstände ausdehnt, die Kälte sie zusammenzieht, und zwar nach ihrer Beschaffenheit verschiedenartig. Ein fortgesetzter starker Wechsel der Temperatur, namentlich also auch direkte und andauernde Einwirkung der Sonnenstrahlen, oder was sonst noch immer auf eine Fläche des Gemäldes stärker wirkt als auf die andere, muß eine immerwährende Bewegung aller einzelnen Partikelchen, und noch dazu in verschiedener Weise bei der Farbenmasse und bei dem Material, welche dieselbe trägt, hervorbringen. Es liegt auf der Hand, daß dies ein sehr schädlicher Einfluß werden kann und jedenfalls mit der Zeit die Lockerung und Trennung der einzelnen kleinsten Teile des Ganzen (verschiedenartig nach ihren Substanzen) herbeiführen wird. Andauernde oder oft wiederkehrende Feuchtigkeit aber, und wenn es auch nur Niederschläge sind, die aus der Luft stammen, übt den schädlichsten Einfluß auf die Leinwand oder das Holz, auf dem gemalt ist — den allerübelsten aber auf die Öle und Harze, welche zur Malerei selbst oder zum Firnis verwendet worden sind. Sie dringt in die feinen, dem Auge unsichtbaren Zwischenräume dieser mit der Zeit doch immer zusammentrocknenden Substanzen, vergrößert und vervielfältigt dieselben

und führt so in viel kürzerer Zeit und viel stärkerem Maße ein mehr oder weniger vollständiges Erblinden der Farben und Firnisse, zugleich mit einer Lockerung des Zusammenhangs der kleinsten Teile herbei.

Daß die schlechten Bestandteile einer verdorbenen und unreinen Luft, namentlich Schwefelwasserstoff, Firnis und Farben verderben, daß Rauch, Staub und jede Unreinlichkeit die Oberfläche aller Gegenstände und also auch die der Gemälde angreifen, die Farben unkenntlich machen, sich allmählich festsetzen, zumal in den kleinen Unebenheiten, jenen unbedeutenden Erhöhungen und Vertiefungen fast aller Bildflächen — das kann ein jeder sich leicht denken, der es nicht aus Erfahrung weiß.

Aus allen diesen Erwägungen ergibt sich, daß ein sehr reinlich gehaltener, gut gelüfteter und vor allen Dingen ganz trockener Raum, der seine Beleuchtung von Norden her erhält und soviel dies möglich ist, in gleichmäßiger Temperatur erhalten, oder von dem doch mindestens schneller und starker Wechsel von Wärme und Kälte abgehalten wird, am geeignetsten ist zur Bewahrung und Erhaltung von allen, zumal aber von alten Gemälden. Diese Vorsorge hat sich nicht nur auf die Räume, in denen die Bilder aufbewahrt werden, sondern namentlich auch auf die Wände, an denen die Gemälde aufgehängt sind, zu erstrecken. Deshalb ist eine Bekleidung derselben mit Holz und Tapeten (womöglich Zeugtapeten) sehr zu empfehlen. Je wertvoller die Gemälde sind, je gebrechlicher ihr Zustand ist, um so mehr wird selbst die allergrößte und ins einzelne gehende Sorgfalt gegen jeden der angeführten schädlichen Einflüsse am Platze sein, und selbstverständlich wird man streben müssen, so viele Vorsichtsmaßregeln als möglich gegen das Verderben zu nehmen, wenn man außer stande ist, alle dagegen anzuwenden. Immer lassen sich Schäden leichter durch Vorsorge verhüten als heilen.

AUFFRISCHUNG (REGENERATION) DER GEMÄLDE.

Wenn aber auch alle Vorsichtsmaßregeln gegen das Verderben der Gemälde so sorgfältig wie möglich genommen sind, so wird sich doch nach Verlauf längerer oder kürzerer Zeit eine Trübung des Firnisses einstellen, die Farben werden allmählich immer matter, stumpfer und unscheinbarer, zuletzt wird sogar äußersten Falles das Bild wie eine blinde, graue Fläche erscheinen. Das sind also ähnliche Erscheinungen wie vor dem Firnissen des Gemäldes, die sich dann aber mit der Zeit immer schlimmer gestalten. Diese unausweichbare Trübung, die sich auch bei neueren Bildern einstellt, entsteht durch das Zusammentrocknen der Öle und Harze, welche zur Malerei und zum Firnis verwendet worden sind, was später noch eingehender besprochen werden soll. Bei alten Bildern tritt diese Trübung ganz außerordentlich viel stärker auf und wird durch nachgedunkelte Farben, festsitzenden Schmutz u. dgl. m. verstärkt und um so bedenklicher.

Man hatte bisher angenommen, der Grund dieser Erscheinung sei eine chemische Veränderung der Farben, oder auch des Firnisses durch nachweisbare und nicht nachweisbare Einwirkungen, durch welche der Firnis abgestorben wäre und dem ähnliches. Die Glätte und Durchsichtigkeit eines sonst noch guten Harzfirnisses (Mastix, Dammar), dessen Oberfläche durch die gegen den Staub notwendigen Reinigungen (trocken mit Federwedel und Fuchsschwanz oder naß mit weichem Schwamm) gelitten hat, kann man auch leicht und einfach wieder herstellen:

Man streicht mit einem breiten, weichen Pinsel reinen, 80prozentigen Weingeist durch gleichmäßi-

gen, langen, einmaligen, ganz leichten Aufstrich auf die übrigens reine (oder gereinigte) und nur etwas getrübte Firnisfläche.

Unter solchen Voraussetzungen, wie eben angenommen, wird dadurch der Firnis vollkommen regeneriert und er wie frisch aufgestrichen erscheinen und sich so erhalten.

Im Gegensatz zu jenen bisherigen Annahmen und Vorstellungen von den Ursachen des Verderbens der Gemälde hat unser berühmter Landsmann Max von Pettenkofer durch sorgfältige, wissenschaftliche Untersuchungen wohl zweifellos festgestellt, daß grade alle diese Schäden, welche sich mit der Zeit mehr oder weniger bei allen Gemälden, aber vorzugsweise und in besonderer Stärke bei alten Bildern zeigen, fast niemals chemischer, sondern durchaus optischer Natur sind.

Die Zerstörung des kontinuierlichen, molekularen Zusammenhanges der kleinsten Teilchen sowohl des Firnisses wie auch des zusammengetrockneten Bindemittels der Farben, des Öles und der hierbei gebrauchten Harze

ist von ihm als der wesentliche Grund des Hervortretens dieser Art des Verderbens erkannt und nachgewiesen worden. Indem nämlich durch das Zusammentrocknen der Masse die kleinsten Teilchen dieser Masse gelockert werden, tritt Luft zwischen diese Moleküle des Öles und des Harzes und macht sie dadurch eben so undurchsichtig und stumpf erscheinen, wie ja auch selbst das ganz durchsichtige Glas, zu Pulver gerieben, undurchsichtig und weiß erscheint, weil überall Luft zwischen die kleinen Teilchen getreten ist und das Licht nun verschiedenartig von den verschiedenen Stoffen (z. B. des Glases und der Luft) gebrochen wird

Mit der Zeit, mit dem vollständigen Austrocknen der trocknenden Öle und des Firnisses, d. h. der Harze wird diese Art des Verderbens überall eintreten und eintreten müssen. In ganz außerordentlicher Weise wird dies Verderben aber durch abwechselndes und wiederkehrendes Feucht- und Trockenwerden der Bilder beschleunigt und verstärkt. Aus diesem Grunde verdirbt ja auch Ölfarbe und jeder Ölanstrich in der freien Luft, wo er dem häufigsten und stärksten Wechsel von Naß-

und Trockenwerden ausgesetzt ist, so außerordentlich viel schneller als Ölanstrich in geschlossenen Räumen; auf den im Freien gegen die Wetterseiten gerichteten Flächen so viel schneller als auf der entgegengesetzten Seite.

Zur Beseitigung dieses Verderbens der Gemälde ist nun Pettenkofer bemüht gewesen, ein Verfahren zu erfinden, wodurch eben nur jenes optische Hindernis beseitigt, der molekulare Zusammenhang der kleinsten Teilchen wieder hergestellt, also gewissermaßen eine neue Quellung derselben hervorgebracht werde, ohne daß dem Gemälde neue Stoffe zugeführt, irgend eine Veränderung mit der Substanz desselben vorgenommen werde. Das Resultat dieser Bemühungen ist:

DAS REGENERATIONSVERFAHREN MAX VON PETTENKOFERS[1]),

dessen Basis folgende Beobachtungen sind. Alkoholhaltige Luft wird von den Harzen (also Mastix, Dammar, welche zu den Firnissen genommen werden) in bestimmter Menge kondensiert, diese werden also durch jene gewissermaßen von neuem aufgelöst und quellen. Dadurch aber rücken die kleinsten Teile wieder vollständig zusammen, die Luft wird aus den kleinen Zwischenräumen verdrängt und der molekulare Zusammenhang der Teile wieder vollständig hergestellt, so daß die optische Behinderung aufhört und man die Farben wieder so sieht, wie sie ursprünglich waren.

Wenn durch ein Verfahren, welches die Malerei vollständig unberührt, in sehr vielen Fällen die Substanz des Bildes ebenfalls ganz unverändert läßt, ein Gemälde aus einem verdorbenen Zustand in einen guten, dem ursprünglichen Zustand möglichst nahen gebracht werden kann, so liegt auf der Hand, daß ein solches Verfahren, solange es leistet, was es soll, von allen Arten der Wiederherstellung das beste und für die Gemälde vorteilhafteste ist.

---

[1]) Wer sich eingehender über dieses Thema belehren will, der lese die kleine, aber sehr bedeutsame Schrift Max von Pettenkofers: Über Ölfarbe und Konservierung der Gemäldegalerien durch das Regenerationsverfahren. Braunschweig 1872; II. Aufl. 1907.

I.

Bei einem der Wiederherstellung bedürftigen Gemälde wird es zunächst das Notwendigste sein, zu untersuchen, wie die alkoholhaltige Luft auf das Gemälde einwirkt und man macht zu dem Ende an einer kleinen Stelle einen Versuch. Man nimmt eine leichte Papp- oder Holzschachtel von 2 bis 4 cm Durchmesser, streicht dieselbe inwendig mit Tischlerleim aus und leimt damit am Boden ein rundes Stück Zeug (Tuch, Flanell, Baumwolle) fest. Ist der Leim getrocknet, befeuchtet man das Zeug mit 96prozentigem Weingeist, jedoch nur so, daß kein Tropfen davon abwärts fließen kann und legt die Schachtel mit dem Boden nach aufwärts auf eine Stelle des von allem Staub und Schmutz gereinigten Gemäldes. Nach einigen Minuten hebt man die Schachtel wieder auf, beobachtet die Wirkung, legt sie genau wieder auf dieselbe Stelle und fährt in derselben Weise weiter fort. Wird die so behandelte Stelle auf einem trüben Gemälde klar, so eignet sich das ganze Bild für diese Behandlung. Jene Stelle des ersten Versuchs wird im Anfang dem Zustand des Ganzen immer an Klarheit voraus ein, — ist nun die Stelle vom übrigen nicht mehr zu unterscheiden, so ist die Operation beendet.

Für die Behandlung ganzer und etwas größerer Bilder läßt man sich Holzkisten von 1 bis 2 m im Geviert machen, etwa 9 cm hoch und mit einem in Angeln beweglichen, gut schließenden Deckel versehen, an dessen Innenseite die Gemälde mit Flügelschrauben befestigt werden. Der Boden der Kiste wird mit Tuch belegt, dieses mit Weingeist befeuchtet, der Deckel mit dem Bilde darüber schließt alles ab. Von Zeit zu Zeit beobachtet man den Fortgang der Einwirkung und betrachtet die Operation als beendet, wenn, wie oben angegeben war, die Stelle des ersten Versuchs von der übrigen Fläche des Bildes nicht mehr zu unterscheiden ist.

II.

Die alkoholhaltige Luft wirkt indessen nur auf die Harze ein, während sie auf die feste Masse des getrockneten Öles gar keine Einwirkung hat, für welches ein solches aufweichen-

des und aufquellen machendes Mittel, das von ihm aufgenommen würde, bis jetzt nicht entdeckt ist. Wird nun bei der Vorprobe ein trübes Gemälde durch die alkoholhaltige Luft nicht genügend klarer oder gar nicht verändert oder sogar trüber, so können zwar verschiedene Ursachen hierzu vorhanden sein, zunächst aber würde dieser Prozeß des Aufquellens oder des Ausfüllens der kleinen Zwischenräume mit anderen Mitteln zu versuchen sein. Hierbei wird auf die Anwendung des Kopaivabalsams, der ja schon immer beim Malen wie auch bei der Restauration von Gemälden in Gebrauch gewesen ist, ein ganz besonderes Gewicht gelegt.

Die Eigentümlichkeit des Kopaivabalsams, daß er zur Hälfte aus Harzen besteht, zur anderen Hälfte aus ätherischen Ölen, welche im Gegensatz zu anderen ätherischen Ölen sich gar nicht leicht verflüchtigen und verdampfen, sondern im Gegenteil sehr langsam, macht ihn in hervorragender Weise geeignet, in die Masse des getrockneten Öls einzudringen. Denn auch hier ist es der durch das zusammengetrocknete Bindemittel, die trocknenden Öle, geschwundene molekulare Zusammenhang der Teilchen, welcher die Trübung veranlaßt. Man tränkt also in diesem Fall die Farbenmasse mit Kopaivabalsam. Die fetten und trocknenden Öle, die man vielfach zur Tränkung alter Farbenmassen genommen hatte und etwa noch nehmen könnte, werden sich doch viel schneller bei ihrem Eindringen allmählich verhärten, das Nachdringen weiterer flüssiger und weicher Teile verhindern und früher oder später die Übelstände der Trübung noch verstärken. Beim Kopaivabalsam bleiben die ätherischen Öle aber sehr lange flüssig und können lange und tief hinein regenerierend auf die molekularen Trennungen der kleinsten Farbenteilchen wirken. Zugleich führen sie aber dahinein Harze, die gleich oder späterhin der alkoholhaltigen Luft Einwirkung verstatten und dadurch wieder zu lösen und zum Quellen zu bringen sind, wodurch der ungetrübte Zustand des Gemäldes gesichert wird.

III.

Auf regenerierten Gemälden zeigen sich öfters dann noch einzelne Stellen von größerer Trübung, welche dem Regenerationsverfahren nicht weichen. Ein leichter Überzug von Firnis

würde diese Trübung heben; man kann aber einen solchen nicht anwenden, weil der Harzfirnis nicht über einzelne abgegrenzte Stellen, sondern nur über die ganze Bildfläche gezogen werden kann. In solchen Fällen ist dann an ihrer Stelle Kopaivabalsam anzuwenden, der aber nur äußerst dünn über die betreffenden Stellen gestrichen zu werden braucht. Bei Bildern, welche auf Leinwand gemalt sind, führt man denselben meistenteils noch besser durch Aufstrich auf der Rückseite des Gemäldes vollständig und sicher in die molekularen Trennungen und füllt diese mit neuer Nahrung und mit Teilen des Harzes genügend aus. Setzt man dann diese Stellen von neuem der alkoholhaltigen Luft aus, so fördert man damit auf das entschiedenste das Eindringen der frischen Masse, mithin den molekularen Zusammenhang der Farben, d. h. also, man bringt wieder die Farbe des Gemäldes, wie sie wirklich gemalt war, zur Erscheinung.

Ein solches abwechselndes Verfahren mit Kopaivabalsam und alkoholhaltiger Luft kann, wenn notwendig, mehrmals wiederholt werden und muß dies bei einigen Farben geschehen, welche dem Verfahren oft lange widerstehen, wie namentlich das Ultramarin. Jedoch hat das Verfahren gerade bei dieser Farbe eine besondere Wirksamkeit bewiesen. Denn während man bisher die lichtgraue, ganz farblose Erscheinung des Ultramarins, welche alle Modellierung verschwinden läßt, die sogenannte Ultramarinkrankheit, nur durch Übergehen mit frischer Farbe, d. h. also durch eine eigentlich willkürliche Übermalung glaubte heben zu können, die niemals das wirkliche alte Gemälde wieder zur Erscheinung bringen kann, ist in vielen Fällen durch lang fortgesetzten Gebrauch dieser beiden Mittel die volle Schönheit dieser Farbe und das ursprüngliche Aussehen des Gemäldes wieder hergestellt worden. Ähnlich hartnäckigen Widerstand setzt diesem Verfahren die grüne Erde entgegen und alle sehr viel tonerdehaltigen Farben, welche die Wasserkondensation aus der Luft sehr begünstigen. Bei diesen also muß man auf oftmalige Wiederholung dieses Verfahrens, abwechselnd Kopaivabalsam und alkoholhaltige Luft anzuwenden, sich gefaßt machen.

IV.

Wenn die ganze Farbenmasse eines Gemäldes von Anbeginn an kein Harz oder keinen Harzfirnis enthalten hatte und durch das Zusammentrocknen der molekulare Zusammenhang der Farben aufgehoben war, dieselben unscheinbar geworden sind, so ist die Wiederherstellung eines solchen Gemäldes durch Austränken dieser erhärteten Farben mit Kopaivabalsam, sowie durch Überstreichen von Harzfirnis am ehesten zu erreichen. Bei Gemälden auf Holz muß der Kopaivabalsam von vorn, bei Gemälden auf Leinwand kann er noch besser von der Rückseite eingeführt werden, und dann, wenn er genügend eingesogen ist, übergeht man das Gemälde auf der Vorderseite mit einem Harzfirnis.

Wird dann ein solches Gemälde danach wieder der alkoholhaltigen Luft ausgesetzt, so verschwindet oft die ganze glänzende Oberfläche des Firnisses, weil das Harz durch dies Verfahren, was auch in solchen Fällen oft lange fortgesetzt werden muß, eben in die Tiefe eingedrungen ist. Man kann hierdurch eine vollständige Sättigung der Farben wieder erreichen und dem Gemälde eine große Widerstandsfähigkeit gegen die übeln Einwirkungen der Atmosphäre geben.

Daß das namentlich früher öfters angewendete Tränken solcher Gemälde mit trocknenden Ölen den Zweck gar nicht oder nur unvollkommen erfüllt, ist schon früher gesagt worden. Allmählich wie diese Öle in die kleinen Zwischenräume eindringen, erhärten sie auch und versperren dadurch dem nachfolgenden den Weg in die Tiefen und werden nach kürzerer oder längerer Zeit selbst wieder trübe, ohne daß man sie durch ein einfaches Mittel und Verfahren regenerieren könnte.

V.

Wenn bei einem Gemälde aber Harz und Ölfirnisse zusammen angewendet sind, so wirkt die Anwendung des Regenerationsverfahrens, d. h. der alkoholhaltigen Luft, nur beim Beginn der Operation einigermaßen vorteilhaft. Bei fortgesetzter Anwendung desselben läßt es die Oberfläche des Gemäldes meist matt und rauh erscheinen. Denn da die alkoholhaltige

Luft nur auf die Harzteile wirkt und diese in die Trennungen hinein verschwinden macht, so wird das auf der Oberfläche nun allein liegende, zusammengetrocknete Öl um so sichtbarer. In sehr vielen Fällen wird hierbei das Einreiben aller der Stellen mit Kopaivabalsam oder des ganzen Bildes, wenn das Öl oder der Ölfirnis ganz über dasselbe gebreitet war, doch der am meisten anzuratende Versuch sein, um die Krusten des Ölfirnisses wieder durchsichtig zu machen. Man erhält dann durch dies Verfahren doch die ursprüngliche Art der Farbe des Bildes, wenngleich wahrscheinlich ein mehr oder weniger stark gefärbter gelblicher Schein darüber ausgebreitet sein wird. So weit Pettenkofer.

Dieses ganz vortreffliche Regenerationsverfahren hat einen Übelstand. Man kann dabei den Fortgang und den augenblicklichen Stand des Prozesses der Wiederbelebung nicht immer und also nicht genügend beobachten und beurteilen. Wird das Verfahren zu lange angewendet, so kann es den Firnis zu weich machen, es kann an verschiedenen Stellen ungleich wirken. Letzteres zumal bei alten Bildern, wo der Firnis sehr ungleichartig dick aufsitzt. Würde nun das Verfahren zu lange angewendet, der Firnis zu sehr erweicht, so können sich möglicherweise die obersten Lasuren, zumal wenn bei dem Auftrag derselben auch Harzverbindungen gebraucht sind, mehr von der Malerei lösen und mit dem Firnis verbinden, augenblicklich eine veränderte Erscheinung zeigen und bei etwaigem späteren Abnehmen des Firnis rettungslos verloren gehen.

Daher ziehen viele Restauratoren doch jenes vorher S. 000 angegebene Verfahren mit Alkohol vor, wo ein weicher Firnispinsel, mäßig mit Alkohol gefüllt, mit leichter Hand und leiser Berührung stellenweise oder ganz über die Bildfläche geführt wird. Man sieht dabei allerdings was vorgeht und kann demgemäß innehalten oder fortfahren, aber es wirkt auch eben nur auf die Oberfläche und dringt nicht in die Tiefen. Bei jedem Restaurationsverfahren aber ist allergrößte Vorsicht und eine große Geschicklichkeit der Hand unumgängliche und notwendigste Bedingung.

WIEDERHERSTELLUNG (RESTAURATION) DER GEMÄLDE.

Die notwendigste Vorbedingung, um irgendeine Operation mit einem Bilde vornehmen zu können, ist die, daß Farbenmasse und Grundierung fest auf der Unterlage sitzen, sich nicht etwa in kleinen Plättchen oder Schuppen irgendwo abgehoben haben und durch diese Abhebungen kleine Spalten bis auf die Grundierung oder gar bis auf den Untergrund gebildet worden sind. Alle zu spröden Grundierungen und namentlich die Bolusgrundierungen haben diese Neigung. — In einem solchen Fall muß zuerst die Farbe und Grundierung wieder fest und glatt auf den Untergrund (Leinwand, Holz, Pappe usw.) befestigt sein, ehe irgendeine Operation mit dem Bilde vorgenommen werden darf.

Die Wiederbefestigung dieser beginnenden Abblätterungen geschieht durch irgendeinen Klebstoff. Leim, vorzugsweise Hausenblase wird warm in die Spalten und beginnenden Öffnungen gegossen, hauptsächlich von der Vorderseite, aber auch von der Rückseite. Vorder- und Rückseite werden dann genügend mit weichem, ungeleimtem Papier belegt und dann die vom Blendrahmen abgenommene Leinwand (auf einer ganz ebenen Tischplatte liegend) mit einem mäßig heißen Bügeleisen übergangen. Auf der ebenen, glatten Tafel liegend und mit einer ebenfalls ganz glatten und beschwerten Holztafel bedeckt, läßt man alles vollkommen trocken werden. Danach nimmt man das Papier fort und den über die Malerei gequollenen Leim mit einem feuchten Schwamm ab — die widerstrebendsten, dicken Überquellungen des Leims auch mit dem Messer.

Als Klebstoff wären dem Leim Harze (Mastix, Dammar), durch Wärme aufgelöst und mit einem Zusatz von $^1/_{20}$ Wachs gleichmäßig vermischt, vorzuziehen. Damit wäre dann ganz gleichmäßig zu verfahren wie mit dem Leim: Warm eingießen, mit Papier bedecken, bügeln, trocknen lassen. Aber dann allerdings kann der über die Malerei getretene Klebstoff nicht durch einen feuchten Schwamm, sondern nur durch sorgfältiges Abschaben und Abkratzen beseitigt werden, und dazu gehören sehr geschickte Hände und viel Erfahrung. — Jedenfalls aber kann irgendeine Operation mit Öl oder Wasser an dem Gemälde nicht eher vorgenommen werden, als bis alles auf der Bildfläche wieder vollkommen fest aufsitzt.

I.

DAS ABNEHMEN DES ALTEN FIRNIS.

Wenn nun der dunkle, gelbe, braune oder auch undurchsichtige Zustand des Firnisses, d. h. also der Oberfläche des Gemäldes dem Regenerationsverfahren nicht gewichen ist, so bleibt nichts anderes übrig, als den Firnis herunterzunehmen. Dieser Zustand der Gemälde tritt bei Harzfirnissen gewöhnlich ein, wenn zu dicke Massen davon, entweder durch öfter wiederholtes, oder durch zu reichliches Auftragen, oder durch beides auf der Bildfläche lagern. Bei Ölfirnissen findet sich dieser Zustand mit der Zeit immer ein. Weicht er den angegebenen milden Mitteln nicht, und ist er zu störend, so bleibt natürlicherweise auch da nichts übrig, als die oft schwierige und jedenfalls bedenkliche Prozedur, ihn herunter zu nehmen.

1. TERPENTINFIRNIS.

Ist der abzunehmende Firnis ein mit Terpentin aufgelöster Harzfirnis, zumal Mastix, so ist die Operation nicht schwer zu bewerkstelligen.

Man kann ihn trocken abnehmen, indem man mit den Fingerspitzen und ein wenig Pulver von irgendeinem Harz (Kolophonium, Mastix u. dgl. m.) an irgendeiner Stelle zu reiben beginnt, wodurch sich sehr bald der alte Firnis daselbst eben-

falls in Pulver verwandeln wird. Weiter reibend verwandelt man den Firnis des ganzen Bildes in Pulver und nimmt ihn so von der Malerei ab.

Natürlich ist die allergrößte Vorsicht und Behutsamkeit notwendig, damit die Malerei und zumal die zunächst unter dem Firnis liegenden Retuschen und Lasuren, die gerade dem Bilde den Reiz und Zauber der Farbe und des Tons gegeben haben, nicht angegriffen und beschädigt werden. Aus diesem Grunde, sowie auch um keine Vertiefungen (Eindrücke), zumal in alte Leinwand, zu verursachen, darf man durchaus nicht stark aufdrücken und muß den Staub des Firnisses mit einer Feder, Hasenpfote o. dgl. m. oft entfernen, um immer genau sehen und beurteilen zu können, ob auch ja nicht die Malerei selbst angegriffen wird. Um dieses für alle Restauration wichtigste Ziel zu erreichen, nimmt man den Firnis nicht ganz vollständig fort, weil, wenn das geschähe, man niemals während des Verfahrens ganz genau die oberste Fläche der Malerei von der unmittelbar daranschließenden des Firnis, der ja überdies auch in die Farben eingedrungen ist, zu unterscheiden vermöchte. Immer aber ist dies trockene Verfahren doch noch das weniger gefährliche und sicherste. Ein geübter und aufmerksamer Restaurator hat es doch dabei in seiner Gewalt, keinen Schaden anzurichten, indem er äußersten Falles lieber etwas zu früh als zu spät aufhört.

Man entfernt aber auch den alten Firnis auf nassem Wege und zwar entweder mit reinem Alkohol, wobei zunächst auf die schon früher Seite 000 ausführlich beschriebene Art zu verweisen ist. Man überstreicht aber auch zu diesem Zweck die Firnisfläche mit Terpentinöl oder auch mit Kopaivabalsam und läßt sie so eine Zeitlang ruhig und unberührt stehen. Dann wischt man sie mit weichen Leinwandlappen ab und wiederholt dies Verfahren, solange es notwendig ist, hört aber auf, ehe man damit die Farbe selbst berührt.

Das zum Abnehmen des Firnis am schnellsten und stärksten wirkende Mittel, daher auch das bedenklichste, welches nur angewendet werden sollte, wenn die anderen Mittel nicht zum Ziel führen wollen, ist das sogenannte Putzwasser.

Das Putzwasser ist eine Mischung, wesentlich aus rektifiziertem Terpentin und Spiritus bestehend, die man, je nachdem man es bedarf, aus zwei Teilen Spiritus und einem Teil Terpentin, oder aus zwei Teilen Spiritus und drei Teilen Terpentin bereiten kann. Um die Schärfe dieser Mischung zu mildern, setzt man ein wenig (etwa den zwanzigsten Teil des Ganzen) Mohnöl oder besser Kopaivabalsam hinzu.

Es ist wohl kaum notwendig, besonders darauf aufmerksam zu machen, daß sowohl der reine Spiritus, das Terpentinöl und ganz besonders das Putzwasser den Farben äußerst verderblich werden können. Da die größte Aufmerksamkeit und Sorgfalt bei jeder Operation zur Herstellung geschädigter Gemälde das Notwendigste ist, so soll keine Gelegenheit versäumt werden, dieses immer von neuem einzuschärfen und deshalb wird hier auf das Gefährliche dieser Mittel nochmals aufmerksam gemacht.

Das Verfahren mit dem Putzwasser ist nun folgendes: Man nimmt einen kleinen Ballen Baumwolle in jede Hand, den einen mit Putzwasser, den anderen mit Öl befeuchtet, reibt mit dem Putzwasser eine Stelle ein paar Sekunden lang, bis sich daselbst der Firnis aufgelöst hat und wischt dann mit dem anderen, ölgetränkten Ballen die Stellen ab, um eine weitere Einwirkung des Putzwassers daselbst zu verhindern. Ist auf diese Weise die Stelle gereinigt, so geht man mit demselben Verfahren weiter, bis der Firnis von dem ganzen Bilde vollständig entfernt ist. Man wechselt mit der Baumwolle, sowie dieselbe beschmutzt ist, damit nicht, was auf einer Stelle aufgehoben ist, auf eine andere Stelle hingebracht werde und betrachtet die Baumwolle auf das Sorgfältigste, um nachzusehen, ob auch nicht das Geringste von der Farbe selbst mit aufgelöst ist, — eine Sache, die allen denen nicht genug anempfohlen und eingeschärft werden kann, die ihre Bedeutsamkeit nicht aus eigener Erfahrung wissen.

Im allgemeinen muß noch bemerkt werden, daß sehr alter Firnis oft mit Seifenwasser gut aufgelöst werden kann, da diese alten, trockenen Harze sich selbst leicht in Seifen verwandeln lassen. Deshalb kann Seifenwasser zum Abnehmen eines alten Firnisses ebenfalls gebraucht werden, wo seine Anwendung

ratsamer erscheint, als die früher angegebenen Mittel, oder wo diese noch um anderer Gründe willen wünschenswert ist.

Immer wieder ist darauf aufmerksam zu machen, daß alle Mittel, welche die Ölfarbe auflösen können, nur mit der allergrößten Vorsicht angewendet werden dürfen und daß vor allen Dingen jede Art von Ungeduld, welche schnell Wirkungen sehen will, verbannt sein muß. Namentlich aber ist zu wiederholen, daß das Wasser schon unter gewissen Umständen das Bedenklichste und Gefährlichste für Gemälde sein kann; daß alle Mittel, welche Öl auflösen können, es sind (Terpentin, Spiritus, Seife), ist auch dem Unerfahrenen verständlich.

Ist der Firnis ganz abgenommen, so reinigt man das Gemälde mit einem Schwamm und reinem Wasser, eine Operation, die jedoch ebenfalls sehr bedenklich sein würde, wenn noch vorhandene Risse und Sprünge die Feuchtigkeit zwischen die Farbenmasse und das Holz oder die Leinwand gelangen lassen könnten, wodurch dem Verderben erst recht Tor und Tür geöffnet würde. Ist aber die Malerei abgewaschen und dann vollständig trocken geworden, so daß auch nicht die geringste Feuchtigkeit darauf zurückgeblieben ist, so wird das Gemälde von neuem mit Firnis überzogen.

Erst nach Durchlesung des ganzen Aufsatzes wird man sich eine deutlichere Vorstellung von dem überall zu beobachtenden Verfahren machen können, soweit dies überhaupt durch Beschreibung bei einer Angelegenheit wie die Restauration alter Bilder möglich ist. Denn hierbei muß der jedesmalige spezielle und individuelle Zustand der herzustellenden Schäden immer erst die besten Mittel dagegen angeben. In der verständigen und praktischen Anwendung liegt aber immer die eigentliche Schwierigkeit.

2. OLFIRNIS.

Wenn der fortzunehmende Firnis kein Terpentin-, sondern ein Ölfirnis ist, wie z. B. der Kopal, so müssen viel stärkere Mittel, oder vielmehr die Mittel müssen in einem viel stärkeren Maße angewendet werden. Um so größerer Vorsicht bedarf es nun aber bei ihrer Anwendung, zumal gegen das Ende der Operation, damit durch diese selbst nicht doch die oberste Schicht

der Malerei, die noch dazu meistenteils aus dünnen und dünnsten Lagen von Farbe besteht, angegriffen und beschädigt werde.

Bei diesen Firnissen wird es oft eines mehrere Tage anhaltenden Erweichens und Reibens[1]) mit einem Gemenge von Terpentin und Öl oder reinem Terpentin, mit Putzwasser oder auch reinem Spiritus bedürfen, um nur den Firnis genügend zu erweichen. Ist dies erreicht, so muß man, je nachdem es am zweckmäßigsten erscheint, ihn entweder durch Abwaschen mit schwachem Spiritus vollständig fortschaffen, wobei an dem kleinen Ballen Baumwolle oder Leinwand immer nachzusehen ist, ob auch die Farbe selbst sich nicht mit auflöst. Wenn dieser Fall eintritt, muß jede weitere lösende Einwirkung sogleich durch Öl aufgehoben werden, wie dies in dem Vorhergehenden bereits gesagt ist. Oder man kann auch den Versuch machen, die Kruste des Ölfirnisses mit einem dazu passenden Messer, einem Radiermesser oder einem besonders handlichen Schabeisen abzuschaben. Pettenkofer schlägt ein Gemenge von gleichen Teilen Ätzammoniak und Kopaivabalsam vor, mit welchem Baumwolle befeuchtet und dann damit die Ölkruste abgewischt und weggeputzt werden soll. Aufmerksamkeit und Sorgfalt, Überlegung und Erfahrung müssen die Auswahl der Mittel und die Art ihrer Anwendung bestimmen und leiten.

Sehr oft findet man alte Bilder, die nur mit Leinölfirnis (entweder reinem gekochten Leinöl oder noch mit einem Zusatz von Bleizucker) überzogen sind, dessen Fortschaffung meistenteils noch schwieriger und doch unbedingt notwendig ist. Außer den angegebenen Mitteln hilft hier sowie auch in dem vorigen Falle mitunter ein milderes, nämlich: daß man in warmer Jahreszeit oder gleichmäßig sehr warm gehaltenen Räumen den alten Firnis mit frischem, heißem Leinöl bestreicht und dies wiederholt, sowie das Öl irgendwo eingesogen zu sein

---

[1]) Anmerkung: Das Erweichen des eingetrockneten Ölfirnisses geschieht nach meinen Erfahrungen am besten, indem man ein Stück Flanell mit dem Lösungsmittel tränkt, auf die zu lösende Stelle legt, und um das Verdunsten zu verhindern, mit einer Glasplatte bedeckt. Von Zeit zu Zeit sieht man nach, wie weit die Auflösung gediehen ist. Vielfaches „Reiben" mit derartigen Mitteln ist durchaus schädlich. Auf solche Art wird die Oberfläche allzu leicht „verputzt". E. B.

scheint. Nach längerer Zeit, oft erst nach vierzehn Tagen, wird alles eine klebrige Masse, die man mit dem Messer oder mit nicht zu starkem Spiritus vorsichtig abnehmen muß, wodurch selbstverständlich das frisch darauf gebrachte Öl zu gleicher Zeit fortgeschafft wird.

Bei Ölkrusten, welche allen angeführten Mitteln widerstehen, werden wohl gelegentlich außer dem Putzwasser noch andere sehr drastische Mittel in Anwendung gebracht, Alkalien. Man mischt dann wohl einen Teil kaustischen Salmiakgeist mit zwei Teilen Weingeist von 90 Prozent und betupft damit die Krusten. Zur Auflösung der hartnäckigsten Stellen nehmen Restauratoren auch wohl eine Mischung von einem Teil Salzsäure oder andern ätzenden Alkalien und sieben Teilen Weingeist, um damit diese Stellen zu betupfen. Es ist unnötig, bei solchen Mitteln darauf aufmerksam zu machen, wie dies schon vorher bereits beim Putzwasser bemerkt worden ist, daß dies äußerst gefährliche Mittel sind, deren Wirkung verderblicher für die Gemälde werden kann, wie das Übel, das sie fortschaffen sollten. Anraten kann man nur die milden Mittel, d. h. diejenigen, welche die Farbe selbst am wenigsten angreifen können und lieber durch fortgesetzten und wiederholten Gebrauch dieser die Wiederherstellung der Gemälde erstreben, als durch die starken Wirkungen so äußerst gefährlicher Mittel.

3. EIWEISSFIRNIS.

Einen Eiweißfirnis kann man natürlicherweise nur mit Wasser abnehmen, es sollen jedoch alte und vielleicht vielfach übereinander gelegte Überzüge von Eiweiß eine kaum zu überwältigende Härte und Widerstandsfähigkeit bekommen. Hilft da das kalte Wasser nicht, so muß man es mit warmem versuchen, widersteht der Firnis auch diesem, so bereitet man aus frischem Eiweiß einen neuen Firnis, überzieht damit den alten und nimmt nach vierundzwanzig Stunden mit warmem Wasser denselben wieder ab, wobei meistenteils auch der alte mit heruntergehen wird.

II.
DAS ÜBERTRAGEN DER MALEREI AUF EINE NEUE LEINWAND.

Ist die Farbenmasse eines Gemäldes nicht nur von kleinen Rissen und Sprüngen durchzogen, sondern ist dieselbe im Begriff, sich in kleinen Stückchen von dem Grunde zu lösen, was durch Alter, Feuchtigkeit, sonst ungünstige Umstände und tausend Zufälligkeiten hervorgebracht sein kann, — ist die Leinwand zu mürbe geworden, so daß die Fäden keine sichere Unterlage mehr bilden, — ist sie zerrissen, durch Feuchtigkeit ganz oder teilweise bereits zerstört, haben die Bretter sich geworfen, sind sie gespalten, — oder ist der Wurm in ihnen, dann ist es notwendig, die Malerei von ihrer alten und unbrauchbaren Unterlage abzuheben und auf eine neue Leinwand zu übertragen. Dies ist zwar eine mühsame, die größte Sorgfalt und Geschicklichkeit erfordernde Operation, sie wird aber von den erfahrenen Restauratoren unserer Zeit mit sicherstem Erfolge fortwährend in Anwendung gebracht.

1. VON GEMÄLDEN AUF LEINWAND.

Sind die Gemälde auf Leinwand gemalt und sitzt die Malerei überall noch vollständig fest, ist die Leinwand nur hier oder da zerstört, wenn selbst nur an den Rändern und derart, daß man sie nicht mehr aufspannen kann, da kein Nagel sie festhalten würde, — so braucht man nur die ganze Leinwand auf eine neue festzukleben. Die sorgfältigste Art dieser Operation kann man sich aus dem nachfolgend beschriebenen Verfahren vollständig entnehmen.

Droht aber die Malerei sich mehr oder weniger von der Leinwand abzulösen, so muß sie von der alten Leinwand abgenommen und auf eine neue Leinwand gebracht werden. In beiden Fällen muß man, um ohne Gefahr für die Malerei damit hantieren zu können, sie erst dadurch schützen, daß man über die ganze Oberfläche der Farben ungeleimtes Papier klebt, und zwar in mehreren Lagen übereinander, um dadurch jedes Verfahren ungefährlicher für die Malerei selbst zu machen.

Man bedient sich hierzu einer dünnen, wenig geleimten, sehr glatten Sorte von Papier, dessen etwaige Unebenheiten

noch außerdem sorgfältig abgeschabt werden müssen und bereitet sich

eine Klebmasse, die aus Kleister von grobem Roggenmehl, Venezianischem Terpentin und einem sehr kleinen Quantum guten (russischen) Leims besteht.

Das grobe Roggenmehl oder auch Hafermehl ist aber dem Weizenmehl um deswillen vorzuziehen, weil es länger feucht bleibt und, wenn es getrocknet ist, nicht so spröde wird als letzteres.

Ist die Masse der Ölfarbe zu ausgetrocknet, so muß man sie erst ein paarmal mit Öl, in das ein wenig Terpentin gemischt ist, oder besser mit Kopaivabalsam überstreichen, damit dies in die ganz ausgetrocknete Farbe eindringen und so etwaige spröde Partikelchen der Farbe, die sich sonst loslösen würden, wieder fester mit der ganzen Masse verbinden kann. Freilich ist danach dann die ganze Oberfläche, weil sonst die Klebmasse nicht recht haften würde, erst wieder sorgfältig zu entfetten, und zwar nicht allein durch sorgfältiges Abwischen, sondern indem man mit durchgeschnittenen Zwiebeln darüber geht, oder besser noch mit durchgeschnittenem Knoblauch, dessen Saft nicht nur alles Fett fortnimmt, sondern, da er selbst ein starker Klebstoff ist, ebenfalls noch dazu dient, wo er eindringt, lose Partikelchen der Farbe festzuleimen.

Nun ist es von großer Wichtigkeit, daß das Papier überall vollständig gefaßt hat und fest sitzt, daß nirgends Blasen, d. h. Luft zwischen der Malerei und dem Papier zurückgeblieben sind. Deshalb klebt man zuerst dünne Gaze über die Bildfläche, wo die Luft überall austreten kann, und dann erst das Papier, indem man jedes einzelne Stück von seiner Mitte aus feststreicht.

Ist die Bildfläche auf diese Weise durch mehrfache Lagen von Papier genügend geschützt und kein Partikelchen Farbe in Gefahr, verloren zu gehen, so legt man, wenn alles trocken genug ist, das Gemälde, welches bereits vorher vom Blendrahmen gelöst ist, umgekehrt auf eine vollkommen ebene und glatte Tischfläche und entfernt nun die alte Leinwand. Hat man sich überzeugt, daß diese vor ihrer Grundierung mit Leim überzogen war, so würde es nur eines Schwammes und warmen

Wassers bedürfen, um dieselbe bald und mit Leichtigkeit überall abheben zu können, sobald der Leim sich durch die Feuchtigkeit aufgelöst hat. Meistenteils und fast immer wird es bedenklich sein, zuviel Feuchtigkeit an die Farbenmasse kommen zu lassen, deshalb ist für alle Fälle folgendes Verfahren als das bessere, wenn auch mühsamere, vorzuziehen. Man macht die Leinwand leichthin auf der Rückseite mit einem Schwamm feucht, geht dann schnell mit einem warmen Bügeleisen darüber und löst nun die einzelnen Fäden ab und zieht sie aus, was sich meistenteils ohne große Schwierigkeit bewerkstelligen läßt. Sitzen die Fäden dennoch zu fest, so ist es nicht ratsam, sie etwa mit einer feinen Raspel und dann mit Bimsstein zu entfernen, wie vielfach geschieht, weil, noch so vorsichtig vorgenommen, die alte, vielfach gesprungene Farbenmasse doch zu sehr dadurch erschüttert wird. In diesem Falle wendet man besser Salzsäure[1]) an, mit der man die zu festen Fäden der Leinwand, und allerdings nur diese, und zwar sehr vorsichtig bestreicht und sie dann einzeln mit einer feinen Zange, damit man sich nicht die Finger beschädigt, abhebt. Ist die Leinwand vollständig abgenommen, so beseitigt man zuletzt sorgfältig alle Unebenheiten, die sich etwa noch auf der Rückseite des Gemäldes zeigen könnten.

Diese letzte Operation ist besonders schwierig und mühsam, wenn ein auf Bolus gemaltes Bild von dieser so schädlichen Grundierung befreit und dadurch gerettet und erhalten werden soll. Man tut dies aber bei guten Bildern, welche auf Bolusgrund gemalt sind, (sofern die rote Farbe des Grundes nicht zur Bildwirkung mit beiträgt,) jetzt immer, wenn auch die Leinwand noch vollkommen erhalten ist, weil diese Bilder sonst ihrem sicheren Verderben entgegengehen. Wenn bei solchen Gemälden die Leinwand abgehoben ist, muß nun noch der ganze Bolusgrund auf das vollständigste durch sorgfältiges und mühsames Abschaben entfernt werden. Dies kann man zwar durch Befeuchten mit Spiritus erleichtern, selten aber durch den Gebrauch desselben ganz vermeiden.

---

[1]) Jedoch nur im Fall der Grund beim Betupfen mit der Säure nicht aufbraust, da sonst die Grundierung (Kreidegrund) zu leicht Schaden leidet.

Neue, gute, starke und glatte Leinwand, deren Knötchen noch sorgfältig mit Bimsstein abgeschliffen sind, wird nun auf einen Blendrahmen gespannt — so gleichmäßig wie irgend möglich mit der oben angegebenen Klebmasse überzogen, ebenso die gereinigte Rückseite der Malerei und beide übereinandergelegt. Hierbei muß auf das sorgfältigste vermieden werden, daß irgendwo Zwischenräume und Luftblasen bleiben, deshalb macht man beide Teile nur nach und nach aufeinander fest, und zwar immer von der Mitte ausgehend, damit sowohl die Luft als auch jeder etwaige Überschuß der Klebmasse an den Seiten austreten kann.

Ist die Klebmasse beinahe trocken geworden, so übergeht man die ganze Oberfläche mit einem warmen Bügeleisen, nicht so heiß, daß es irgend der Ölfarbe schädlich werden könnte, aber doch heiß genug, um die Klebmasse wieder flüssig zu machen, sie dadurch in alle Risse und Spalten hineinzupressen und somit jedes kleine Stückchen, daß sich von der Farbenmasse gelöst hatte oder lösen wollte, sowie beide Teile überhaupt fest aneinander zu befestigen. Selbstverständlich muß bei dieser Operation die ganze Bildfläche auf einer vollkommen glatten ebenen und festen Unterlage aufliegen.

Da bei und durch diesen Teil des ganzen Verfahrens Gelegenheit geboten ist, die Oberfläche vollständig gleichmäßig und eben auf der neuen Leinwand festzumachen, so wird man dies Übergehen mit dem Bügeleisen so oft wiederholen als zweckmäßig erscheint. Hierbei aber ist es vorteilhaft, stets von den Rändern anzufangen, weil sich am Blendrahmen die Feuchtigkeit immer am längsten halten wird.

Mehrere Tage hindurch läßt man nun das Gemälde in einem vollkommen trockenen Raume ruhen, dann wird mit Hilfe eines Schwamms und warmen Wassers das über die Oberfläche des Bildes geklebte Papier samt der dazu verwandten Klebmasse entfernt. Man tut dies immer in kleinen Partien, um nicht mehr Feuchtigkeit auf das Bild zu bringen als unumgänglich notwendig ist, wovor man sich sorgfältig zu hüten hat, ja man schützt sogar die Ränder, wo sich doch sonst leicht Partikelchen der befestigten Farbenmasse lösen könnten, durch aufgeklebte

Papierstreifen, die eben nur über den Rand der Malerei selbst hinüberreichen.

Mitunter, wenngleich sehr selten, findet man nach Beseitigung des aufgeklebten Papiers auf der Bildfläche Eindrücke und Unebenheiten, die bei dem Bügeln durch die übereinandergeklebten Ränder des Papiers entstanden sind, falls diese oder das Papier überhaupt zu dick waren oder sich eine Falte gebildet hatte u. dgl. m. In diesem Fall müssen bei noch sorgfältigerer Auswahl eines dünnen und glatten Papiers diese Stellen von neuem beklebt werden, wobei man die Ränder des nun verwandten Papiers auf andere Plätze, als wo sie vorher waren, bringt. Die Stellen, wo die Eindrücke waren, übergeht man von neuem mit dem Bügeleisen und befreit dann die Oberfläche des Bildes von dem neu aufgeklebten Papier in derselben Weise wie vorher ausführlich beschrieben worden ist. Man wird dann diese störenden Unebenheiten vollkommen beseitigt finden.

Nachdem das Verfahren für die Übertragung eines Bildes auf eine neue Leinwand in ununterbrochener Folge beschrieben ist, verdient noch bemerkt zu werden, daß man allen Gemälden, natürlich also auch den auf neue Leinwand übertragenen, einen vorsorglichen und sehr anzuratenden Schutz dadurch gewähren kann, daß man über den Blendrahmen eine zweite neue, gute und starke Leinwand aufspannt, ehe die kommt, welche die Malerei trägt. Man hemmt und verhindert hierdurch einerseits die schädlichen und zerstörenden Einwirkungen der Feuchtigkeit und des Schmutzes, die durch nichts sonst auf der Rückseite abgehalten werden, und mildert andererseits durch eine solche festere Unterlage alle zufälligen Schwankungen und Erschütterungen, die das Bild treffen können.

Ebenso ist über die Zusammensetzung der Klebmasse nachzuholen, daß man sich vielfach statt der angegebenen einer anderen bedient, die zur Hälfte aus Leim und zur Hälfte aus Roggen- oder Haferkleister besteht, d. h. also, daß wesentlich viel mehr Leim darin ist nud der Venetianische Terpentin fehlt. Wenn die Gemälde in vollkommen trockenen und gut gehaltenen Räumen, wie unsere Museen und öffentlichen Galerien es sind, aufbewahrt werden, so ist die Anwendung so vielen Leims, wodurch die Operation selbst in einigen Punkten allerdings

sehr erleichtert wird, auch unbedenklich, sonst aber doch sehr davon abzuraten, weil, je mehr Leim genommen ist, um so mehr werden immerwährend Veränderungen der Klebmasse bei dem Wechsel des Feuchtigkeitsgehaltes der Luft in den Räumen eintreten. Ist es daher gar nicht zu umgehen, daß ein Gemälde an einem Orte bleiben muß, wo in den Mauern oder in der Atmosphäre verhältnismäßig mehr Feuchtigkeit vorhanden ist als in Räumen, welche in gleichmäßiger Temperatur erhalten werden, so wird es besser sein, anstatt mit der früher angegebenen Klebmasse die abgenommene Malerei und die neue Leinwand sogar mit einem Ölkitt zu verbinden.

Recht dick gekochtes Leinöl, da hinein geriebenes Bleiweiß, und ein wenig ganz fein geriebene Mennige geben einen solchen Kitt,

der entweder mit einem sehr harten Borstenpinsel oder mit einem breiten Messer, wie man es zum Auftragen der Grundierung gebraucht, sowohl auf die Rückseite der Malerei als auch auf die Leinwand möglichst gleichmäßig aufgetragen wird. Wenn dieser Auftrag halb trocken ist, bringt man beide Teile zusammen und drückt sie nach und nach, von einem Ende anfangend bis zum anderen sorgfältig und fest aufeinander. In allen übrigen hier nicht erwähnten Punkten bleibt das oben ausführlich beschriebene Verfahren dasselbe.

2. VON GEMÄLDEN AUF HOLZ.

Die Umstände, welche es zu einer Notwendigkeit machen, auf Holz gemalte Bilder abzunehmen und auf neue Leinwand zu übertragen, sind größtenteils dieselben wie bei den auf Leinwand gemalten Bildern: Wenn die Farbenmasse, in Stückchen zersprungen, sich mehr oder weniger abzulösen und abzufallen droht; oder wenn das Holz, welches die Farbe zu tragen hat, dem Verderben entgegengeht, sei es durch Risse und Spalten, durch Verfaulen und Morschwerden, oder aus was immer für einer Ursache; dann aber auch, wenn Würmer im Holz sind, welche dabei die Malerei selbst durchbohren, jedenfalls das Gemälde dem Verderben entgegenführen.

Soll nun ein Gemälde von Holz abgenommen werden, so muß die Malerei in derselben Weise sichergestellt werden, wie

das bei den auf Leinwand gemalten Bildern notwendig war, d. h. nachdem die Farbenmasse erst mit Kopaivabalsam getränkt, die Oberfläche dann entfettet ist, macht man mit der oben angegebenen Klebmasse erst eine dünne Gaze über der ganzen Bildfläche fest und klebt darüber Papier in mehrfachen Lagen, bis die Malerei genügend geschützt ist.

Ist dies alles vollkommen getrocknet, so legt man das Gemälde ebenfalls auf eine durchaus glatte und ebene Tafel, so daß die Rückseite nach oben kommt. Mit einer feinen Säge, die so eingerichtet und gestellt ist, daß sie nicht vollständig durch die Dicke des Holzes dringen kann, sägt man in das Holz derart hinein, daß eine große Masse sehr kleiner Vierecke entstehen, die sich leicht mit einem Meißel müssen abheben lassen. Vorsichtig arbeitet man dann mit einem feinen Hobel oder einer Raspel weiter und beseitigt damit alles Holz bis auf einen so geringen und zarten Rest, daß dieser leicht mit einem feuchten Schwamm weggebracht werden kann. Alsdann liegt der Kreidegrund (die Grundierung der Holztafeln) bloß, den man schon von Tausenden kleiner, feiner Sprünge durchzogen finden wird, wahrscheinlich eine Folge der steten Bewegung des Holzes und der Erschütterungen bei den vorangegangenen Manipulationen. Auch diese Grundierung wird abgenommen, die innere Fläche der Farbenmasse gereinigt, geebnet und, um die Malerei auf neue Leinwand zu befestigen, zu ebnen und durch mehrfach untergezogene Leinwand zu schützen, wird ganz in derselben Weise verfahren, wie es oben beschrieben ist.

III.

DIE HERSTELLUNG EINZELNER STELLEN.

1. AUF LEINWAND.

Ist die Leinwand eines Gemäldes nur durch einzelne kleine Risse oder namentlich Löcher beschädigt, die Malerei selbst aber sonst noch fest und sicher auf derselben, so würde es unnötig sein, das Bild auf eine neue Leinwand zu übertragen. — Einen derartigen Schaden bessert man in folgender Weise aus: Man macht einen Temperakitt, wie ihn die Vergolder gewöhnlich gebrauchen, der aus Leim, Kreide und etwas Honig, der

Geschmeidigkeit wegen, besteht. Dann legt man das Bild mit der vorderen Seite auf eine vollständig ebene und glatte Tafel und klebt auf der Rückseite des Bildes mit dem Kitt Stückchen Gaze mehrfach übereinander über die ganze geschädigte Stelle fest, so daß sie ein gut Stück deren Grenzen überschreiten. Auf die ganze Stelle legt man dann eine glatte, ebene Platte von Holz oder Stein, die man genügend beschwert, und läßt alles ruhig liegen, bis der Kitt getrocknet und hart geworden ist, was bei dem oben angegebenen Temperakitt ungefähr nach 24 Stunden der Fall ist.

Statt dieses Temperakittes kann man sich auch des Ölkittes aus sehr dick gekochtem Leinöl und geriebenem Bleiweiß bedienen, sonst dasselbe Verfahren beobachten und hat dann nur zu bedenken, daß das Trocknen hier viel längere Zeit erfordert als beim Temperakitt.

2. AUF HOLZ.

Bei sonst wohl erhaltenen, auf Holz gemalten Bildern kommen einzelne Stellen vor, wo sich die in Stücken gesprungene Farbe vom Grunde zu lösen droht. Dies ist meistenteils eine Folge von Feuchtigkeit, die durch das Holz gedrungen war, sich unter der Farbenmasse gesammelt hatte und, da sie nicht schnell genug verdunsten konnte, diese abhob, sie spröde machte, springen und sich spalten ließ, während das Holz sonst noch gesund und gut war und blieb. Auch hierbei ist es nicht nötig, die ganze Malerei abzuheben und auf neue Leinwand zu bringen, sondern man versucht den Schaden auf folgende Weise herzustellen:

Nachdem man einen starken Leim bereitet und mit etwa einem Achtel Trockenfirnis aus Mohnöl vermischt hat, legt man das Bild mit der Bildfläche nach oben auf eine Tafel und gießt den Leim sehr heiß über die ganze schadhafte Stelle, so daß derselbe in alle Risse und Spalten eindringt und so auch unter die Farbenstückchen gelangt, die im Begriff waren, sich abzulösen. Ist der Leim trocken geworden, so nimmt man den auf der Oberfläche zurückgebliebenen ab, klebt mit nicht zu starker Klebmasse auf der ganzen schadhaften Stelle dünnes, glattes Papier auf- und mehrmals übereinander, wie dies bei dem

vorigen Verfahren über die ganze Bildfläche ausgedehnt geschehen mußte. Wenn dann alles trocken ist, geht man in der ebenfalls oben angegebenen Weise mit dem warmen Bügeleisen darüber. Der zwischen und unter der Farbe befindliche Klebstoff wird dadurch wieder flüssig, in alle kleinsten und feinsten Spalten gepreßt und so die Stückchen Farbenmasse, die sich ablösen wollten, von neuem und dauerhaft an den Grund und aneinander befestigt. Das unter den Leim gemischte dicke Mohnöl aber soll einen Schutz gegen erneutes Ein- und Vordringen der Feuchtigkeit gewähren, die sonst auch leichter den Leim aufzulösen imstande sein würde.

Dem Verwerfen und dem dadurch entstehenden Zerspalten der Holztafeln alter Bilder, dem man bei neuen Zusammenfügungen von Holzplatten durch verschiedenartiges Zusammenleimen der Hölzer vorzubeugen sucht, begegnet man durch ein auf der Rückseite angebrachtes sogenanntes Parkett. Dies ist eine Art von Rost von verhältnismäßig starkem Fichtenholz, dessen mit den Holzfasern der Bildtafeln gleichlaufenden Stäbe auf diesem festgeleimt sind. Die durch passende Falze oder Einschnitte in den Längenstäben gehenden Querstäbe sind nicht auf den Bildtafeln festgeleimt, weil die durch Wärme und Kälte, durch Feuchtigkeit und Trockenheit verursachte stete Bewegung des Holzes dies verwehrt; durch ihren Druck aber halten sie die Bildtafeln in ihrer Lage fest und verhindern so das Werfen der Oberfläche.

IV.

DIE REINIGUNG DER GEMÄLDE.

Wie alle Gegenstände müssen namentlich Kunstwerke, die, um so mehr an Bedeutung und Wert verlieren, je weniger sie das Aussehen behalten, das ihnen der Künstler gab, vor Schmutz bewahrt werden. Wie oft schon sind alte Gemälde gering geachtet worden, die sich nach vollständiger Reinigung und Herstellung als außerordentliche Kunstwerke erwiesen haben! — Also ist die Reinigung der Gemälde die erste und wichtigste Restauration, in vielen Fällen aber auch eine der bedenklichsten.

Denn abgesehen davon, daß der oft Jahrhunderte alte Schmutz von Staub, Rauch, Dampf und Insekten sich fast unerweichbar erhärtet und fast unlösbar mit der Malerei verbunden scheint, so treffen auch alle zur Reinigung angewandten Mittel vorzugsweise die obersten Schichten jeder Malerei, und diese sind ihrer Natur nach die zerstörbarsten, weil sowohl die Farbe in dünnen und dünnsten Lagen aufgetragen ist als auch, weil hierbei gerade lasierende Farben vielfach gebraucht sind, die schon an und für sich wenig Körper haben. So können denn die einfachsten und an und für sich gelindesten Mittel äußerst verderblich werden. Wer ein ganz ausgetrocknetes Gemälde ohne weiteres, wenn auch sonst behutsam, mit Wasser abwaschen wollte, der könnte leicht diese oder jene Farbe, wo das Öl seine bindende und schützende Kraft verloren hat, auch auflösen und mit abwaschen. Sind nun gar Risse und Sprünge in der Farbenmasse, in die das Wasser eindringen und unter die Farbe gelangen kann, so können diese Stücke zuweilen vollständig abgehoben werden, jedenfalls aber kann die ganze Farbenmasse noch spröder, zu Sprüngen und Rissen geneigter gemacht und dem Abfallen näher gebracht werden. Trotz aller dieser Bedenken muß aber doch selbstverständlich ein jedes Bild, das nicht rein ist, gereinigt werden, und zwar vor dem Abnehmen des Firnis ebensogut wie auch nach dessen Abnahme, nach der Vollendung der zuletzt angegebenen Restaurationen, wie nach Übertragung der ganzen Malerei auf eine neue Leinwand — hierbei sollen und müssen aber diese Erwägungen die größte Aufmerksamkeit, Sorgfalt und Überlegung veranlassen.

Die Mittel zur Reinigung sind dieselben, die überhaupt Schmutz aller Art fortbringen und beseitigen können, aber es ist die Eigentümlichkeit des Materials eines Gemäldes zu berücksichtigen. Zur Verwendung kommen:

An Substanzen: Wasser, Seife, schwarze Seife, Leinöl, Mohnöl, Nußöl, Terpentinöl, Spiritus, Putzwasser.

An Werkzeugen: Schwämme, Baumwolle, Leinwand, Borstpinsel, Messer verschiedener Art, Schabeisen, Nadeln, spitze Hölzchen usw.

Alles sind einfache, dem Zweck entsprechende Mittel, keine Geheimmittel, die es hierbei nicht gibt. Das Geheimnis beruht in der verständigen Anwendung, die für jeden besonderen Fall eine besondere sein muß. Im allgemeinen läßt sich nur feststellen, daß das gelindere und unschädlichere Mittel dem schärferen und gefährlicheren vorgezogen werden muß. Wo also Wasser genügt, nimmt man keine Seife und noch weniger Spiritus oder Putzwasser, wo das Reiben mit dem Finger ausreicht, nimmt man keinen Schwamm oder Borstpinsel usw. usw. Auf die Sorgfalt aber, mit welcher auch das scheinbar einfachste Mittel, das Wasser, allein verwendet werden soll, ist schon immer in bestimmtester Weise aufmerksam gemacht worden.

Vielfältig ist und wird noch jetzt bald als ein verstärkendes Mittel zur Reinigung, bald als ein milderndes für den Spiritus, die Pottasche bei der Bilderrestauration gebraucht. Von ihrer Anwendung ist jedoch entschieden abzuraten, da es scheint, daß sie nicht ganz wieder fortgeschafft werden kann und dann, wenn nicht sogleich, doch nach einiger Zeit einen schädlichen Einfluß auf die aus Pflanzenstoffen gezogenen Farben, also namentlich den Krapp, ausübt, der dann fast immer einen bläulichen Ton bekommt.

In vielen Fällen, wenn die Farbenmasse sehr ausgetrocknet ist, also bei den meisten alten Gemälden, wird es geraten, wenn nicht sogar geboten sein, die Farbenmasse mit Kopaivabalsam zu tränken, und zwar, wenn es möglich ist, von der Rückseite, sonst von der Oberfläche aus. Viele Restauratoren bedienen sich statt dessen des Mohnöls, andere des Nußöls, noch andere des Leinöls, das zwar dunkler gefärbt als die vorigen ist, aber durch Luft und Licht heller wird. Am besten aber und jetzt wohl am gebräuchlichsten ist, sich auch hierzu des Kopaivabalsams zu bedienen, der dem Nachdunkeln am wenigsten ausgesetzt ist und dessen vorzügliche Eigenschaften für diesen Zweck bei dem Regenerationsverfahren ausführlich dargelegt sind. Durch dieses Verfahren wird die Bindekraft der ganzen Farbenmasse belebt und verstärkt, und etwa lockere kleine und kleinste Farbenpartikelchen werden wieder fest gemacht.

Erst nach Vollendung dieser Vorsichtsmaßregeln beginnt man mit der eigentlichen Reinigung, die sich nach dem Zustand

des Gemäldes und nach der Art der Malerei zu richten hat. Sehr oft wird es notwendig sein, die gesamte Schmutzmasse erst gewissermaßen zu erweichen, und da kann es im Gegensatz zu der oben bemerkten und hervorgehobenen Gefährlichkeit des Wassers oft das ratsamste sein, Seifenwasser, ja besonders von schwarzer Seife, deren beizende Eigenschaft durch zugesetztes Leinöl gemildert werden dürfte, einige Zeit auf dem Bilde stehen zu lassen. Da dies jedoch, wie ebenfalls schon früher bemerkt ist, sehr alten Firnis mehr oder weniger mit auflösen wird, so muß man sich von Zeit zu Zeit bei einem solchen Verfahren versichern, daß die Malerei nicht von dem Seifenwasser angegriffen wird. Denn Seife darf mit der Ölfarbe selbst in keiner Weise in Berührung kommen, weil diese jedenfalls davon aufgelöst werden würde. Aus alle dem ergibt sich, daß, wenn irgend möglich, ein so drastisches Mittel zu vermeiden ist.

Manche Arten fettigen Schmutzes werden sich auch oft besser durch die angeführten Öle als durch Wasser erweichen lassen, was jedenfalls — wo sie geeignet sind — sicherer für das Bild ist. Terpentin, Spiritus und Putzwasser sind natürlich die schärfsten Mittel, müssen daher mit Vorsicht angewandt werden, doch aber gibt es Fälle, wo der Gebrauch dieser Mittel dem der anderen, des Wassers u. dergl. vorzuziehen ist.

Wenn die Schmutzmasse oder die Schmutzflecken auf diese Weise genügend erweicht sind, nimmt man sie mit dem Schwamme fort. Sitzt sie hartnäckiger fest, so versucht man sie durch Reiben mit den Fingern, mit dem Schwamm, mit Leinwand usw. fortzubringen. In vielen Fällen wird ein Borstpinsel von weicherer oder härterer Beschaffenheit, größerer oder kleinerer Dimension die besten Dienste tun. Zumal — wenn es sich um die Reinigung der Unebenheiten handelt, die durch die Art der Pinselführung des Künstlers hervorgebracht sind, sowie bei kleinen Erhöhungen und Vertiefungen der Pinselstriche selbst, oder wenn bei dünnem und glattem Auftrag der Farben die Unebenheiten des Gewebes Gelegenheit gegeben haben, daß sich der Schmutz in diesen kleinen Vertiefungen der Leinwand festsetzen konnte. Statt fortgesetzten Reibens tut dann oft ein spitzes Hölzchen, eine Nadel bessere Dienste, sowie in

andern Fällen von vornherein Messer und Schabeisen nützlicher sein können als Wasser, Öle und Putzwasser.

Die Anführungen und Ausführungen sollen natürlich nicht einen bestimmten Gang, eine bestimmte Art des Verfahrens vorschreiben. Dies ist bei der Mannigfaltigkeit und Besonderheit der einzelnen Fälle nicht möglich. Sie sollen nur die verschiedenen Mittel bezeichnen und eine Aussicht auf die Mannigfaltigkeit und Verschiedenartigkeit der Anwendung dieser Mittel eröffnen. Sie sollen daran erinnern, wie die Anwendung allein ein Mittel schädlich oder nützlich machen kann, und wie bedenklich fast alle diese Mittel sind, außer in einer durch verständige Überlegung und Erfahrung geleiteten, geschickten Hand.

V.

DAS ABNEHMEN UNBEFUGTER, SPÄTERER ÜBERMALUNGEN IN ALTEN BILDERN.

Nach diesen Bemerkungen über die Reinigung alter Gemälde von Schmutz mag hier gleich die Notwendigkeit der bewußten Befreiung von den Übermalungen kleinerer und größerer Stellen, die in einer späteren und roheren Zeit verübt sind, besprochen werden. Man hat in Landschaften Staffagen von Tieren und Menschen in einem passenden und unpassenden Maßstab hineingemalt, man hat in die milde Farbenwirkung eines Bildes grelle und brillante Farben gebracht, sowohl bei Gewändern, wie beim Kolorit, genug, man hat, wo überhaupt derartiges geschehen konnte, die Intentionen und Charakteristik der früheren Meister in keiner Weise geachtet und hoch gehalten. Es ist Pflicht, gute alte Werke von den Folgen solcher Roheit zu befreien, und liegt irgendwo gegründeter Verdacht vor, daß derartiges vorhanden sei, so kann ein geschickter Restaurator bei einem vorsichtigen Versuch mit seinem Putzwasser dies leicht erkennen. Denn das Putzwasser, je nach seinem Stärkegrade, d. h. mit mehr oder weniger Spiritus, mehr oder weniger Terpentin, einem geringeren oder größeren Zusatz von milderndem Öl oder Kopaivabalsam, wird auf Farben, deren Auftrag viele Jahrzehnte, ja Jahrtausende auseinander

liegt, eine sehr verschiedene Wirkung haben. Teils durch die schnellere Lösbarkeit frischerer Farben gegen ältere, wie auch durch die Verschiedenartigkeit der in verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Schulen gebrauchten Bindemittel und Zusätze zum Öl.

Wenn also durch innere Gründe und durch einen vorsichtigen kleinen Versuch der Verdacht zur Gewißheit geworden ist, indem das Putzwasser hier gleich wirkte, während es an andern Stellen des Bildes keinen Einfluß übte, so wird mit dem Putzwasser weiter der ganze unrechtmäßig aufgedrungene Zusatz fortgeschafft und so das Bild in seiner ursprünglichen Reinheit wieder hergestellt. Außer den wesentlich inneren Gründen und der bei genauer Betrachtung sich etwa herausstellenden Verschiedenheit der äußerlichen Erscheinung so verschiedenen Machwerks, wird zur Begründung und für die Ausdehnung dieser Art von Reinigung alter Bilder die genaue Beobachtung der Wirkung dieses auflösenden Mittels einen ziemlich sichern Maßstab bieten.

VI.

DAS AUSFÜLLEN FEHLENDER STÜCKCHEN DER FARBENMASSE.

Nach vollendeter vollständiger Reinigung wird man erst deutlich alle die Stellen gewahr werden und übersehen können, wo Stücke oder Stückchen der Farbenmasse ausgesprungen und verloren gegangen sind. Diese verschiedenartig gestalteten Löcher, Risse und Sprünge, die bis auf die Grundierung oder bis auf die Leinwand gehen, müssen geschlossen werden.

Man bereitet einen Temperakitt aus weißer Kreide, Leim und etwas Honig, so wie die Grundierung ist, welche die Vergolder als Unterlage für ihre Vergoldungen gebrauchen. Mit diesem Kitt füllt man die Löcher bis zu genau gleicher Höhe der Oberfläche des Gemäldes aus. Ist z. B. die Malerei des Gemäldes so, daß man überall das Korn der Leinwand durchsieht, so nimmt man eine Leinwand ähnlichen Gewebes und drückt diese auf den Kitt, wenn derselbe noch naß ist, ab, wodurch diese mit Kitt ausgefüllten Stellen ein dem übrigen gleiches Aus-

sehen (Korn) erhalten. Gehen diese Löcher durch sehr pastos gemalte Stellen, in denen die Pinselführung sich deutlich durch Erhöhungen und Vertiefungen darstellt, so müssen auch diese Erhöhungen und Vertiefungen in dem Kitt fortgeführt werden. Ist dies alles geschehen, so müssen dann diese nun weißen Stellen und Flecken noch harmonisch mit dem übrigen übermalt werden.

VII.

DIE ÜBERMALUNG DER SO WIEDERHERGESTELLTEN STELLEN.

Hierbei ist zuerst die Schwierigkeit zu überwinden, sowohl den Ton und die Farbe des Bildes im ganzen, als auch ganz besonders in der unmittelbaren Umgebung der mit dem Kitt ausgefüllten Löcher und Sprünge genau und deutlich zu erkennen. Einige Restauratoren reiben zu diesem Ende die Umgebung der zu übermalenden Stellen mit etwas Öl oder Kopaivabalsam an und wischen dies dann sorgfältig ab, wonach der Ton zwar ein weniges stumpfer und weniger tief, als er eigentlich ist, aber doch noch deutlich genug erscheint, um als Führer bei dieser Übermalung dienen zu können. Außer dem Übelstand, daß man bei diesem Verfahren das Ganze durchaus nicht übersehen kann, ist dann noch immer zu fürchten, daß die eingeriebenen Stellen doch etwas nachdunkeln und brauner werden. Deshalb ist das Verfahren vorzuziehen und weiter anzuraten, wonach dem ganzen Bilde ein leichter Überzug von Firnis gegeben und dann auf diesem erst gemalt wird. Freilich ist zu fürchten, daß bei einer späteren Abnahme des Firnisses auch diese Restaurationen mit abgenommen werden, wenn aber die zu restaurierenden Stellen sich gar etwa über die ganze Bildfläche, wenn auch in kleinen und kleinsten Dimensionen ausbreiten, so würde ja doch kein anderes Verfahren am Platze sein.

Nachdem man auf diese Weise erlangt hat, zu sehen, was zu machen ist, darf man nicht mit der gewöhnlichen Ölfarbe in gewöhnlicher Weise diese Stellen dick übermalen. Denn wenn der Ton auch noch so gut getroffen ist, so wird das un-

ausbleibliche Nachdunkeln jeder Ölfarbe diese Stücke später immer wieder als Flecken hervortreten lassen. Wollte man aber auf dieses Nachdunkeln hin die Stellen heller und anders malen, so würde das doch nur ein unberechenbarer, unsicherer, wohl niemals gelingender Versuch sein. Wenn daher zu diesen Restaurationen durchaus Ölfarbe gebraucht werden soll, so darf man nur mit einem dünnen Auftrag lasierend malen, und trocknen diese Stellen dann heller auf, so ist mit einer leichten Lasur bequem nachzuhelfen.

Wo es die Art der Malerei des alten Bildes erlaubt, können solche Ausbesserungen in Tempera gemacht werden, da diese Farben sich nicht wie die Ölfarben durch ihr Bindemittel verändern. Durch ein leichtestes Übergehen mit Ölfarbe oder französischem Firnis wird dann die Tempera fest gemacht.

Als das passendste und beste, allein zu empfehlende Material zu solchen Restaurationen müssen nach allen Erfahrungen die Harzfarben betrachtet werden, d. h. Farben, die mit einem in Terpentin aufgelösten Harze (Mastix, Dammar usw.) angemacht, auf der Palette getrocknet, stehen bleiben und dann mit Terpentin im Pinsel nach Bedürfnis flüssig gemacht werden. Dies Material hat den Vorteil der Unveränderlichkeit und Dauerhaftigkeit der Farben und erlaubt je nach dem Bedürfnis ebensowohl einen dicken, wie einen dünnen Auftrag. Dies ist aber eine sehr wichtige und notwendige Sache, denn wenn z. B. ein solches ausgebessertes Loch sich inmitten einer pastos behandelten Stelle von freier und frischer Pinselführung befand, so wird es geradezu notwendig sein, daß die Erhöhungen und Vertiefungen, die der Pinsel gemacht hat, und welche nicht im Kitt aus irgend einem Grunde fortgeführt werden konnten, nun gleichartig fortgeführt werden. Denn ein mit derselben Farbe glatt nud flach gemaltes Stück wird ganz anders im Ton erscheinen, als ein mit derselben Farbe pastos und frei behandeltes Stück. Die Vorteile dieses Materials zu diesem Zweck sind unverkennbar und wohl schon überall anerkannt, aber freilich hat die Behandlung desselben im Anfang etwas sehr unbequemes und beschwerliches, jedoch kann und wird ein jeder, der sich damit befaßt, immer eine Art und Weise der Anwendung selbst finden, die ihm allmählich bequem und handgerecht wird.

Da der Zweck einer guten Restauration die Erhaltung und, wenn nötig und möglich, die Herstellung des ursprünglichen Aussehens der Gemälde ist, nicht aber eine Veränderung derselben nach dem Sinn und Geschmack späterer Zeiten und Personen, so wird sie ihre Einwirkung durch Malerei bei alten Bildern auf das knappste und unumgänglich notwendigste Maß beschränken müssen. Aber sie wird zumeist vielleicht außer der Herstellung der vorher besprochenen Stellen auch noch anderes auszubessern und durch Malerei herzustellen haben; namentlich einen Schaden, der als Fleck erscheint. Wenn z. B. durch irgend welche Zufälle oder Mißachtung einer früheren Zeit irgendwo vielleicht Stellen einer Lasur, eines Gewandes, eines Kolorits, eines Himmels usw. usw. in so auffälliger Weise und in so bestimmt erkennbaren Formen zerstört und weggekommen sind, daß das Verbleiben der Flecke störend, ein Zusammenführen der gut erhaltenen Stellen aber notwendig ist, so wird es erlaubt, ja sogar Pflicht einer guten Restauration sein, durch Malerei diese störenden Flecke zu beseitigen.

Ja es gibt Fälle, wo aus den vorhandenen gut erhaltenen, wenn auch sehr kleinen Teilen derselben Partien, sowie sonst auch aus der Art und Wirkung des ganzen Gemäldes, verbunden mit der Kenntnis und Vergleichung anderer Werke desselben Meisters und seiner ganzen Art und Weise zu empfinden und zu arbeiten, mit Sicherheit geschlossen und angenommen werden darf, daß dies oder jenes ursprünglich anders in diesem Gemälde, und zwar so oder so gewesen sein dürfte. Auch dann dürfte es doch nur erlaubt sein, den Mangel nach Maßgabe aller dieser Erwägungen zu ändern und auch dann nur, wenn das Verbleiben dieses Übelstandes das Kunstwerk und die deutlich erkennbare Intention des alten Meisters zu sehr beeinträchtigte. Alles dies aber dürfte nur auf den Rat vollständig dazu befähigter Männer ins Werk gesetzt werden. Denn, wie schon gesagt, nicht die Verwandlung eines alten, möglicherweise unscheinbaren Bildes in ein dem Sinne des Besitzers, der Zeit, des Restaurators zusagendes, ist die Aufgabe der Kunst der Wiederherstellung alter Gemälde, sondern die Erhaltung und möglichste Annäherung an den ursprünglichen Zustand derselben. Eine wahrhaft fein empfindende Kunstbildung wird

unendlich mehr Nahrung und Erhebung aus der geschmälerten und hier und da verstümmelten Existenz des Werkes eines wirklichen Meisters gewinnen, als aus der mit unechten und falschen Flittern herausgeputzten.

VIII.

SCHWER HERZUSTELLENDE SCHÄDEN.

Zwei Dinge setzen der Wiederherstellung eigentlich nicht besiegbare Hindernisse entgegen:

1. Die Risse, welche Malereien durchfurchen, wenn über Farben, die noch nicht trocken genug waren, neue, schneller trocknende gemalt worden sind, oder wenn der Firnis über ein noch nicht genügend trockenes Bild gezogen war, oder die durch irgendwelche andere Ursachen entstanden sind.

2. Die Beulen, die durch den Druck scharfer Kanten nachhaltig in die Leinwand auf der einen oder der anderen Seite eingedrückt worden sind.

Was die Risse betrifft, so soll bei noch nicht alten Bildern, auf denen die Farbenmasse noch nicht vollständig ausgetrocknet ist, eine natürlich sehr lange andauernde horizontale Lage des Bildes, nachdem der Firnis vollkommen abgenommen war, öfters geholfen haben, die Farben sollen sich allmählich genähert und die Risse geschlossen haben. — Für alte und vollkommen ausgetrocknete Gemälde bleibt wohl nur die höchst mühsame Arbeit des Ausfüllens mit Farbe, wenn dieser Schaden ausgebessert werden soll und muß.

Ganz feine und kleine Risse, die sich oftmals über eine ganze Bildfläche verbreitet vorfinden, können auch durch das Regenerationsverfahren in folgender Weise zum Verschwinden gebracht und geschlossen werden. Zuerst wird die Farbenmasse mit Kopaivabalsam in der bereits vorher angegebenen Art von der Rückseite getränkt und hierdurch eine Quellung der Farbenmasse bewirkt. Dann, wenn der Kopaivabalsam genügend getrocknet ist, wird durch Einwirkung der alkoholhaltigen Luft diese Quellung befördert und gemehrt und, wenn nötig, dies Verfahren wiederholt, bis diese feinen kleinen

Zwischenräume von der Farbenmasse geschlossen sind. Das mehrfache Bügeln mit heißen Eisen kann hierbei mitunter die besten Dienste leisten.

Gegen die durch Druck scharfer Kanten entstandenen Beulen sind die Hilfsmittel ebenfalls oft, eigentlich meistenteils, nicht vollständig ausreichend. Nachdem die Leinwand von neuem so straff wie möglich aufgespannt ist, muß man das Gemälde horizontal auf eine vollkommen ebene und glatte Fläche legen, und mit einer gleichfalls glatten Platte von Holz oder Stein, sosehr als notwendig erscheint, beschweren. Beides läßt man dann längere Zeit so ruhen oder man versucht die Beule mit einem möglichst heißen, der Malerei jedoch noch nicht schädlichen, Bügeleisen auszubügeln. Ein stärkeres, jedoch nicht überall anzuwendendes Mittel, was bei neuer Leinwand und einem nicht zu schweren Schaden dieser Art sich fast immer bewährt hat, ist, die Fäden der Leinwand auf der Rückseite ein wenig feucht zu machen, wonach sie sich beim Auftrocknen wieder straff ziehen können. Verstärkt kann dies Verfahren noch dadurch werden, daß die noch feuchte Leinwand mit dem warmen Bügeleisen übergangen wird. Natürlich darf das Feuchtmachen nicht übertrieben werden, weil sich sonst die Grundierung von der Leinwand ablösen könnte, und bei sehr alter Leinwand bleibt es immer ein gewagtes und oft gar nicht erfolgreiches Experiment.

In den Fällen, wo durchaus Abhilfe geschaffen werden muß, weil der Schaden zu störend und die bisher angegebenen Mittel unwirksam geblieben sind, wird nichts erübrigen, als einen Einschnitt zu machen oder wohl gar den Überschuß auszuschneiden, wenn der Schaden es verlangt und die Stelle des Bildes, wo er sich befindet, es erlaubt. Dann werden die zugeschärften Enden übereinander gelegt und so aufeinander befestigt, wie dies im Abschnitt III beschrieben ist. Als äußerstes und letztes Mittel bleibt nur das Abnehmen der ganzen Malerei von der alten Leinwand und das Übertragen (Rentoilieren) auf eine neue.

SCHLUSSBEMERKUNG.

Bei einem allgemeinen Überblick über den Inhalt der vorangegangenen Abschnitte ergibt sich in bezug auf die Mittel, die bei der Restauration alter Bilder gebraucht werden, daß einige von ihnen auf den ersten Blick schon gefährlich für Malereien erscheinen, wenn nicht eine geschickte Hand sie anwendet. Andere Mittel, auf den ersten Blick gefahrloser erscheinend, haben sich bei genauerer Betrachtung ebenso gefahrbringend erwiesen, außer wenn Erfahrung und Geschicklichkeit ihre Anwendung leitet. Es ergibt sich daraus, daß weniger in den Mitteln, als vielmehr in deren richtigem Gebrauch der Schwerpunkt der Kunst der Restauration liegt, daß nur eine große und hingebende Sorgfalt, viel Geschicklichkeit und eine möglichst reiche Erfahrung dieselben beherrschen können, und daß bei der notwendigen Befähigung diese Beschäftigung zur Lebensaufgabe gemacht werden muß, um genügende Resultate zu erzielen. Nicht das Wasser, das Öl, der Spiritus, das Putzwasser, die Klebmasse oder der Kitt tun es, nicht Reiben, Waschen, Schaben, Kleben und was sonst noch dazu gehört, sondern nur die verständige und hingebende Sorgfalt und eine gründliche Kenntnis, welche alle Mittel mit Geschicklichkeit verwendet.

Die durch eine gute Restauration erzielten Wirkungen sind dann freilich oft wahrhaft bewunderungswürdig. Gemälde, auf denen nicht nur äußerst wenig mehr zu erkennen war, sondern denen auch schon in nächster Zeit eine vollkommene Vernichtung drohte, zeigen wieder mit Klarheit die Darstellung ihres Meisters und scheinen wie mit frischer Farbe ausgerüstet, eine neue und lange Dauerhaftigkeit gewonnen zu haben. Auf anderen Gemälden, die durch äußere gewaltsame Zufälle Beschädigungen, Löcher und Risse bekommen hatten, sucht der kundige und aufmerksame Beschauer vergebens die Spuren der ihm bekannten Schäden. Wie aber eine natürliche Begabung nur durch die ernsthafteste Anstrengung und Hingabe Kunstwerke schaffen kann, so ist auch durch sie allein nur möglich, bei der Wiederherstellung von Ölgemälden Vortreffliches zu leisten.

LITERATUR.

1. MALTECHNIK.

Barret, G., Anleitung zur Aquarellmalerei. Stuttgart 1898.

Berger, E., Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik: I. u. II. Die Maltechnik des Altertums. 1904. — III. Quellen und Technik der Fresko-, Öl- und Temperatechnik des Mittelalters. 1897. — IV. Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit. 1901. — V. Fresko und Sgraffito. 1908 (Verlag von Georg D. W. Callwey, München).

— Die Technik der Aquarellmalerei. 2. Aufl. (E. Haberland) Leipzig 1909.

— Böcklins Technik. (Sammlung maltechn. Schriften, Bd. I.) München 1905.

Cartlidge, S. J., Ölmalerei. Übersetzt von Otto Marpurg, Ravensburg 1903.

Cremer, F. G., Studium zur Geschichte der Ölfarbentechnik. Düsseldorf 1895.

— Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei. Düsseldorf 1899.

Elbinger, A., Handbuch der Ölmalerei zum Selbstunterricht. Halle 1898.

Ehrhardt, Ad., Die Kunst der Malerei. 3. Aufl. Leipzig 1910 (Karl W. Hiersemann).

Fischer, C. H., Die Technik der Ölmalerei. Wien 1898.

— Die Technik der Aquarellmalerei. Wien 1901.

Gussow, C., Maltechnische Winke und Erfahrungen. München 1907 (E. Reinhardt).

Hauser, A., Anleitung zur Technik der Ölmalerei. München 1896.

Jaennicke, Fr., Handbuch der Aquarellmalerei. Stuttgart 1902.

— Handbuch der Ölmalerei. Stuttgart 1903.

Kiesling, C., Wesen und Technik der Malerei. Leipzig (Karl W. Hiersemann) 1908.

Ludwig, H., Über die Grundsätze der Olmalerei und das Verfahren der klassischen Meister. Leipzig 1893 (W. Engelmann).

— Technik der Ölmalerei. 2 Bde. Leipzig 1893 (W. Engelmann).

Ostwald, W., Malerbriefe. Beiträge zur Theorie und Praxis der Malerei. Leipzig 1904.

Raupp, C., Handbuch der Malerei. 4. Aufl. Leipzig 1904 (J. J. Weber).

Schmincke, H. & Co., Maltechnische Mitteilungen. Düsseldorf 1902/1908.

Schultze-Naumburg, P., Technik der Malerei. Leipzig 1902.

Templeton, H. S., Anleitung zur Ölmalerei. Stuttgart 1893.

Winsor & Newton, Kurzer Bericht über die Zusammensetzung und Dauerhaftigkeit von Winsor & Newtons Kunstfarben. O. J.

v. Wouvermans, Alw., Die Farben und die Aquarellmalerei. Wien 1896.

2. THEORIE DER FARBEN (FARBENLEHRE).

Berger, E., Handbuch der Farbenlehre. 2. Aufl. Leipzig 1909 (J. J. Weber).
Brücke, E., Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe. Leipzig 1887 (S. Hirzel).
Grätz, L., Das Licht und die Farben. Leipzig 1900 (B. G. Teubner).
v. Petzold, W., Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe. Braunschweig 1874.
Pisko, Licht und Farbe. 2. Aufl. München 1876.
Rood, O. R., Die moderne Farbenlehre, mit Hinweisung auf ihre Benutzungen in Malerei und Kunstgewerbe. Leipzig 1880.
Jaennicke, Fr., Die Farbenharmonie. Stuttgart 1902.

Zur Physiologie der Farben:

Field, G., Chromotographie (aus dem Englischen). Weimar 1836.
Goethe, Beiträge zur Optik.
— Zur Farbenlehre.
— Zur Geschichte der Farbenlehre.
Helmholtz, Handbuch der physiologischen Optik. 3. Bde. 3. Aufl. Hannover 1909.

3. FARBEN- UND MALMATERIALIENKUNDE.

Andés, L. Edg., Die trocknenden Öle, ihre Eigenschaften, Zusammensetzung und Veränderungen. Braunschweig 1882.
— Die Fabrikation der Kopal-, Terpentinöl- und Spirituslacke. (A. Hartleben) Wien 1905.
Bersch, Jos., Die Fabrikation der Mineral- und Lackfarben. Wien 1893.
— Die Fabrikation der Erdfarben. Wien 1893.
— Lexikon der Farbentechnik. Wien 1902.
— Die Malerfarben und Malmittel. Wien 1903.
Beutel, E., Die Materialien des Kunst- u. Dekorationsmalers. Wien 1907 (Gerlach & Wiedling).
Church-Ostwald, Farben und Malerei. Sammlung maltechn. Schriften, Bd. III. München 1908 (G. D. W. Callwey).
Eibner, A., Malmaterialienkunde als Grundlage der Maltechnik. Berlin 1909 (Julius Springer).
Gentele, J. S., Lehrbuch der Farbenfabrikation. 3. Aufl. Braunschweig 1906 (Fr. Vieweg & Sohn).
Linke, Fr., Die Malerfarben, Mal- u. Bindemittel. Stuttgart 1904 (Paul Neff).
Munkert, Dr. A., Die Normalfarben. Stuttgart 1905 (Ferd. Enke).
Mierzinski, St., Handbuch der Farbenfabrikation. 2 Bde. Wien 1898.
Tolomëi, F., Die dauerhaften Farben der Ölmalerei. Landsberg a. d. Warthe 1869.
Zerr, Gg. u. R. Rübenkamp, Handbuch der Farbenfabrikation. Dresden 1906 (Steinkopf & Springer).

4. RESTAURIERUNG.

Frimmel, Th., Katechismus der Gemäldekunde. Leipzig 1894 (J. J. Weber).
Lucanus, Dr., Vollständige Anleitung zur Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Gemälde. 4. Aufl. Halberstadt 1881.
v. Pettenkofer, M., Uber Ölfarbe und Konservierung der Gemäldegalerien durch das Regenerationsverfahren. 2. Aufl. Braunschweig 1907 (Fr. Vieweg & Sohn).
Tyck-Crano, C., Das Restaurieren von Gemälden. Wien 1895.
Voss, Eug., Bilderpflege. Ein Handbuch für Bilderbesitzer. Leipzig 1899.

5. ANATOMIEN FÜR KÜNSTLER.

Brünner, C., Anatomie für Künstler. Cassel 1896 (L. Döll).
Duval, M., Grundriß der Anatomie für Künstler. Deutsch von Dr. C. Gamp. 3. Aufl. Stuttgart 1908 (Ferd. Enke).
Fritsch, G., Die Gestalt des Menschen. Mit Benutzung der Werke von E. Harless u. C. Schmidt für Künstler u. Anthropologen dargestellt. Stuttgart 1899.
Froriep, A., Anatomie für Künstler. 3. Aufl. Leipzig 1899.
Pfeiffer, L., Handbuch der angewandten Anatomie für Bildhauer, Maler etc. Leipzig 1899.
Richer, P., Anatomie für Künstler. Deutsch von C. C. Schmidt-Risse Stuttgart 1907.
Roth, Chr., Plastisch-anatomischer Atlas z. Studium des Modells u. d. Antike. Stuttgart 1870.
Schadow, G., Polyklet oder von den Maassen d. Menschen nach Geschlecht u. Alter. 5. Aufl. Berlin 1886.
Schider, F., Plast.-anatom. Studien f. Akadem., Kunstgewerbeschüler u. zum Selbstunterricht. 3 Bde. Leipzig 1891.

Ellenberger, W., H. Baum u. H. Dittrich, Handbuch der Anatomie der Tiere für Künstler. I. Pferd und Rind. Leipzig 1901.

6. PERSPEKTIVE UND STILLEHRE.

Berger, G., Lehre der Perspektive in kurzer, leicht faßlicher Darstellung. 2. Aufl. Leipzig.
Göller, A., Lehrbuch der Schattenkonstruktion u. Beleuchtungskunde. Stuttgart 1895.
Gottgetreu, R., Praktische Perspektive zum Gebrauch f. d. Unterricht, sowie f. d. Selbststudium. München 1856.
Hauck, G., Die malerische Perspektive, ihre Praxis, Begründung und ästhetische Wirkung. Berlin 1882.
Kleiber, M., Katechismus der angewandten Perspektive. 2. Aufl. Leipzig 1896.
Schreiber, G., Lehrbuch der Perspektive. 2. Aufl. Leipzig 1874.
Seeberger, G., Grundzüge d. perspektiv. Schattenlehre. München 1876.

REGISTER.

Insbesondere empfehle ich die folgenden Werke freundl. Beachtung:

Kiesling, Ernst

Wesen und Technik der Malerei

Ein Handbuch für Künstler und Kunstfreunde

(Hiersemanns Handbücher, Band II)

Oktav. 165 Seiten mit 10 Textabbildungen und 17 Tafeln

:: **Preis geheftet M. 3.60** ::
gebunden in Ganzleinenband M. 4.80.

Dieses Handbuch der Malerei enthält nicht bloß die Ergebnisse langjähriger praktisch-technischer Erfahrungen auf dem Gebiete der Malerei, sondern es gibt zugleich Aufschluß über die verschiedenen mit der Kunst der Malerei eng verknüpften Zweige des Wissens, indem es die Entstehung der Farbe und die Eigenschaften der Farbenwerte behandelt, Wesen, Zeichnung und Form der bildlichen Komposition erläutert, sowie die Konstruktion der Perspektive darlegt.

Der als Kunstschriftsteller und ausübender Künstler bekannte Verfasser stellt in diesem Buch keineswegs trockene Lehrsätze auf, vielmehr behandelt er die verschiedenartigen Teile der Kunst der Malerei in leichtflüssigem, anregendem Stil und allgemeinverständlicher Form; während der Inhalt dem ausübenden Künstler gewiß manchen Hinweis und Anhalt zu geben vermag, wird er zugleich dem Kunstfreunde willkommene Auskunft über die Entstehung eines Gemäldes und die Art der Betrachtung eines derartigen Kunstwerks bieten.

Wohl kann die Ausbildung des Malers und dessen künstlerische Entwicklung sich nur durch stetige Betätigung und unausgesetzte Naturbeobachtung vollziehen, aber bei alledem wird

er dennoch gewisser theoretischer Kenntnisse nicht entbehren können, wenn sein Schaffen sich frei und sicher entfalten und es nicht in fruchtloses Experimentieren auslaufen soll. Es liegt daher nahe, daß dies Buch auch an Kunstschulen bei Ausbildung der Schüler als geeignetes Hilfsmittel Verwendung finden wird.

Die knappen und sachlichen, immer auf den Kern des Gegenstandes hinzielenden Ausführungen des Verfassers werden durch sorgfältig ausgewähltes, die Anschauung unterstützendes Bildermaterial ergänzt, wodurch der Leser volle Klarheit über das Wesentliche eines Gemäldes gewinnt.

In den allgemeinen Betrachtungen, die der Verfasser seiner Schrift eingefügt hat, weist er mit Entschiedenheit auf das höchste Ziel des Künstlers, das stets das Kennzeichen jeder großen Kunst war und sein wird, auf das Streben zur Erreichung des Ideales hin.

Inhalts-Verzeichnis:

Neue Auflage. *Neue Auflage.*

Hiersemanns Handbücher Bd. VI:

Ehrhardt, Ad.

Die Kunst der Malerei

Eine Einleitung zur Ausbildung für die Kunst nebst einem Anhang zur Nachhilfe bei dem Studium der Perspektive.

8°. XXV, 298 Seiten. Mit 53 Tafeln und Text-Illustrationen in Holzschnitt.
3. Auflage.

Revidiert von **Ernst Berger.**

Elegant gebunden. Preis M. 8.—.

Das Werk zerfällt in 4 Abteilungen. Die erste gibt eine Übersicht über alles, was von jedem, der die Malerei gründlich betreiben will, erlernt werden muß. Nach einer allgemeinen Einleitung über Begabung und die Mittel der Darstellung behandeln die einzelnen Kapitel die Zeichnung, insbesondere das Zeichnen nach gezeichneten Vorlagen, nach Gipsabgüssen, der menschlichen Figur, nach dem lebenden Modell, weiter Gewandstudien, Beleuchtung, Komposition, Kunstunterricht, die Ölmalerei in allen ihren Stufen, sowie das benötigte Material und Handwerkszeug.

In der zweiten Abteilung wird die Besonderheit und Eigenart der verschiedenen Kunstzweige, der Fächer der Malerei in bestimmter und knapper Darlegung erörtert, insbesondere die Porträt-, Historien-, Genre-, Landschafts-, Tier-, Architektur-, Blumen- und Stilleben-Malerei.

Die dritte Abteilung beschäftigt sich speziell mit den Bedingungen für die Architekturmalerei und spricht über monumentale, dekorative, Wand-, Tempera-, Fresko-Malerei, über Präparation der verschiedenen Flächen, Bindemittel, Farbenbehandlung etc.

Die vierte Abteilung endlich bringt in Kürze das für Maler Notwendige aus der Perspektive, eine ausreichende Anatomie des menschlichen Skeletts und der Muskeln mit zahlreichen Abbildungen und Tabellen über Ursprung, Ansatz und Wirkung der Muskeln; das letzte Kapitel handelt von den Maßen und Verhältnissen des Menschen nach Gottfried Schadows »Polyklet« und bringt viele Tafeln Abbildungen aus diesem.

Ferner ist in meinem Verlage erschienen:

Aubert, Andreas, Die malerische Dekoration der San Francesco-Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage.

(Kunstgeschichtliche Monographien Band VI.)

Groß-Oktav. 149 Seiten Text und 80 Abbildungen auf 69 Lichtdrucktafeln. davon 1 farbig. In Ganzleinen (grün) gebunden.

Preis M. 36.—

Cimabue gilt heute für eine gewisse Richtung der modernen Kunstkritik, die immer mehr Anhänger findet, als ein Name ohne kunsthistorische Bedeutung, eine Unterschätzung, die ihren Höhepunkt in dem Verdikt von Douglas: „Für die wissenschaftliche Kritik ist Cimabue als Künstler eine unbekannte Person" erreicht. Hand in Hand mit dieser Unterschätzung des Meisters geht eine Vernachlässigung seiner von der Zeit schon stark mitgenommenen Werke, die langsam dem Verfall entgegengehen. Blieb doch der schon 1885 ausgesprochene Vorschlag Thodes, die ganze malerische Entwickelung der San Francesco-Kirche in Assisi mit allen Mitteln moderner Reproduktionskunst zu verewigen, bisher nur ein frommer Wunsch. Und doch zeigen die Reste jener vorgiottesken Kunstepoche auch in ihrem traurig verwüsteten Zustande eine monumentale Größe und dekorative Werke, die sich mit Giottos Kunst wohl messen können, ja die Voraussetzung Giottos bilden.

Bassermann-Jordan, Ernst, Unveröffentlichte Gemälde alter Meister aus dem Besitze des Bayerischen Staates.

I. Band: Die Gemälde-Galerie im Kgl. Schlosse zu Aschaffenburg. Groß-Folio, 50 Tafeln und 10 Textbilder in Lichtdruck. Mit 32 Seiten Text, Titel und Inhaltsverzeichnis.

In eleganter Leinwandmappe mit Goldprägung M. 100.—

II. Band: Die Gemäldegalerien in den Kgl. Schlössern zu Ansbach, Bamberg und Würzburg und die Gemälde aus Bayer. Staatsbesitze in der Städtischen Galerie zu Bamberg. Groß-Folio, 42 Tafeln und 8 Textbilder in Lichtdruck. Mit 20 Seiten Text, Titel und Inhaltsverzeichnis.

In eleganter Leinwandmappe mit Goldprägung M. 100.—

III. Band: Die Gemäldegalerie im Kgl. Schlosse zu Schleißheim. Groß-Folio, 50 Tafeln und 14 Textbilder in Lichtdruck. Mit 29 Seiten Text, Titel und Inhaltsverzeichnis.

In eleganter Leinwandmappe mit Goldprägung M. 120.—

Graefe, Felix, Jan Sanders van Hemessen und seine Identifikation mit dem Braunschweiger Monogrammisten.
(Kunstgeschichtliche Monographien Band XIII.)
Groß-Oktav. 62 Seiten Text und 28 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. In elegantem Ganzleinenband. Preis M. 12.—

Für die Beurteilung der immer mehr das kunstgeschichtliche Interesse in Anspruch nehmenden Frage, in welcher Weise zu der Zeit des Romanismus in den Niederlanden die nationalen künstlerischen Ideale sich entwickelten, erscheint eine erneute eingehende Beschäftigung mit der Kunst des Braunschweiger Monogrammisten und des Jan Sanders van Hemessen von Wichtigkeit. Handelt es sich hier um ein und denselben Meister? Noch immer ist dies nicht entschieden.

Ein vom Verfasser dieser Arbeit im holländischen Kunsthandel im Jahre 1904 erworbenes Bild, den „Zug Christi nach Jerusalem" darstellend, veranlaßte ihn, nach so manchen anderen, sich seinerseits auch mit der Frage zu beschäftigen und zu deren Lösung seinen Teil beizutragen.

Graff, Anton, von Winterthur, Bildnisse des Meisters. Herausgegeben vom Kunstverein Winterthur, mit biographischer Einleitung und erklärendem Text von Otto Waser. 57 Seiten Text mit 13 Abbildungen in demselben und 40 Tafeln (nach photographischen Originalaufnahmen). 4. Origlwd.
Preis M. 32.—

Das vorliegende Graffsche Album ist vom Winterthurer Kunstverein als ein Erinnerungszeichen an die dortige Graff-Ausstellung vom Jahre 1901 und als eine Ergänzung zu dem Tafelwerk J. Vogels ausgegeben.

Die 40 Tafeln bringen eine Auswahl der schönsten Porträte dieses Meisters in vorzüglicher Reproduktion mit ausführlichem erklärenden Text. Anton Graff (1736—1813) war der Modemaler seiner Zeit, und es gab in Deutschland nur wenige Leute von Bedeutung, welche er nicht porträtiert hätte; er darf auch sehr wohl als der Porträtist unserer Klassiker bezeichnet werden: ihm saßen Gellert, Lessing, Geßner und Bodmer, Wieland, Herder, Schiller, Bürger — leider aber nicht Goethe. Graff darf geradezu als der einzige deutsche Bildnismaler des 18. Jahrhunderts gelten, der mit Geschmack und Erfolg einen gewissen Realismus im Bildnis durchgesetzt hat, wie sein von ihm porträtierter Freund Daniel Chodowiecki auf dem Gebiete der Illustration bürgerlicher Zustände als Realist gewirkt hat.

Guthmann, Johannes, Die Landschaftsmalerei der Toskanischen und Umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael.

Oktav. VIII, 456 Seiten Text mit 53 Abbildungen in demselben und 14 Lichtdrucktafeln. Preis M. 22.—

Der Verfasser hat es versucht, von dem speziellen Fall der Landschaftsmalerei ausgehend und die gewonnenen Ergebnisse mit dem allgemeinen Schaffen der einzelnen Meister vergleichend, die Geschichte der mittelitalienischen Malerei von Giotto bis Raffael in großen Umrissen zu entwerfen. Nachdem er auf die Anfänge einer konsequenten Raumkunst bei Giotto hingewiesen und aus der Verquickung ihrer einzelnen Elemente mit den Einflüssen der phantasiereicheren aber sorgloseren sienesischen Malerei den Untergang der Trecento-Kunst, zugleich aber die Anfänge einer neuen Naturanschauung zu erklären versucht hat, widmet er dem Quattrocento seine Betrachtung.

Aus der Betrachtung der Naturdarstellungen der Malerei ergeben sich dem Autor Schlüsse auf das Naturgefühl der Renaissance, die in einem Vergleich mit verwandten Erscheinungen der Literatur ihre Bestätigung erhalten. Nur von einem solchen größeren Gesichtspunkte aus ist es dem Verfasser möglich erschienen, einen Einblick in die Entstehung des eigenartigen Landschaftsideals Lionardos da Vinci und in das Verhältnis dieses universalsten Genies der Renaissance zur Natur zu gewinnen.

Guthmann, Johannes, Über Otto Greiner.

Groß-Quart. 57 Seiten Text mit verschiedenen, teils ganzseitigen Abbildungen und 3 Lichtdrucktafeln. Steif broschiert.

Preis M. 2.—

In diesem mit 17 Reproduktionen Greinerscher Bilder und Skizzen ausgestatteten Werkchen macht der Verfasser den Versuch, die absprechenden Urteile über Greiners Kunst auf das richtige Maß zu beschränken. Er ist — wie er selbst in der Vorrede sagt — nicht der Meinung, daß seine Worte da, wo die Kunst Greiners sich nicht verständlich zu machen vermocht hat, mehr Aufklärung zu geben wissen werden. Sie sind für alle diejenigen bestimmt, denen irgendeins der Werke Greiners herzlich entgegengekommen ist und die nun mehr von dem Künstler wissen wollen, als daß er ein „Klingerschüler“ und Aktzeichner ist. Sie suchen die Entwicklung dieser Kunst, wie sie anfing, wie sie wurde und wie sie ist, zu bezeichnen. Nicht jedes einzelne Werk konnte hierbei berücksichtigt werden, obwohl ein jedes eine weitere Stufe in dem reichen Werdegange bildet.

Heidrich, Ernst, Geschichte des Dürerschen Marienbildes.
(Kunstgeschichtliche Monographien Band III.)
Groß-8. XIV, 209 Seiten Text mit 26 Abbildungen in demselben. Elegant kartoniert. Preis M. 11.—

Das Buch gibt zunächst einen wertvollen Beitrag zur genaueren Kenntnis der Kunst Albrecht Dürers, indem es die eine inhaltlich und formal bestimmte Linie des Dürerschen Schaffens im Zusammenhange ihrer Entwicklung verfolgt: eine Geschichte des Dürerschen Marienbildes nicht im Sinne einer bloßen Aufreihung der einzelnen Mariendarstellungen, sondern im Sinne einer in sich geschlossenen und mit der Gesamtentwicklung Dürers zusammenhängenden notwendigen Folge. An zweiter Stelle erscheint das Buch als ein Ausschnitt aus einer Geschichte der religiösen Themata in der deutschen Kunst der Reformationszeit. Im Interesse sowohl einer reineren Form wie einer größeren materiellen Eindringlichkeit der Darstellung sind aus dem eigentlichen Text alle kritischen Erörterungen ausgeschieden. Soweit diese letzteren nicht durch eine kurze Anmerkung zu erledigen waren, wurden sie in einem besonderen Anhang zusammengefaßt.

Hoerth, Otto, Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Ein Beitrag zur Frage seiner künstlerischen Rekonstruktion.
(Kunstgeschichtliche Monographien Band VIII.)
Groß-Oktav. 250 Seiten Text und 25 Abbildungen in Lichtdruck auf 23 Tafeln. In Ganzleinen (grün) gebunden.
Preis M. 20.—

In dem Abendmahl des Leonardo da Vinci verkörpert sich schlechtweg unsere Vorstellung von dem letzten Passamahl Christi. Zu dieser Bedeutung des Werkes aber steht in innerem Widerspruche der ruinöse Zustand des Originals in S. Maria delle Grazie sowie auch, daß mittelmäßigen Nachbildungen bisher die Vermittlerrolle überlassen bleiben mußte. Da das Original aus Pietätsgründen nur konserviert, niemals restauriert oder gar ergänzt werden darf, so läßt sich jener Widerspruch nur durch Erstellung einer den ursprünglichen Zustand des Originals wiedergebenden Kopie beheben, die jedoch eine vollständige und genaue Kenntnis der Komposition voraussetzt. Die Hauptaufgabe, die die Schrift sich stellte, war demgemäß, das Werk zu erkennen. Die Untersuchungen des zweiten und dritten und eines Teils des vierten Kapitels sind diesem Zweck gewidmet: dann erst konnte das zur Schaffung einer Musterkopie brauchbare Material, soweit es der heutigen Forschung zugänglich ist, nachgewiesen werden.

Josef Israëls und seine Kunst.

:: Fünfzig Photogravüren mit Text nach Jan Veth ::
Auf holländischem Büttenpapier in Imperial-Folio (74×54 cm). Format der Bildfläche durchschnittlich 50×38 cm. Textumfang in gleichem Format 8 Bogen.

:: In Leinwandmappe M. 600.— ::
In künstlerisch ausgeführter Ledermappe M. 700.—

Josef Israëls ist wohl der bedeutendste holländische Maler der Gegenwart. Was der jetzt 83jährige im Haag lebende Künstler in seinen Fischertypen, in der schlichten lebenswahren Schilderung des natürlichen Volkslebens geleistet, sichert ihm unvergänglichen Ruhm. Neben einigen französischen Künstlern hat Israëls den bedeutendsten Einfluß auf die neue deutsche Malerei ausgeübt.

Die Werke dieses Meisters der modernen holländischen Malerei werden durch die Publikation in prächtiger Photogravüre weiteren Kreisen zugänglich gemacht. Die Gemälde des Künstlers sind vorher in größeren Reproduktionen noch nicht veröffentlicht worden. Das Werk wird daher nicht nur dazu beitragen, dem Kunstliebhaber einen Genuß zu verschaffen, es wird besonders auch dazu dienen, den Ruhm des Künstlers noch mehr zu verbreiten und ein genaueres Bild von des Meisters großer Bedeutung in der Kunst dieser Zeit zu geben. Nicht nur die bekannten, in niederländischen öffentlichen Sammlungen ausgestellten Werke werden durch vorliegende Publikation wiedergegeben, sondern hauptsächlich auch solche aus weniger zugänglichen Privatsammlungen in Holland und anderen Ländern Europas.

Der weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus bekannte und geschätzte Kunsthistoriker Jan Veth, der bereits in mehreren Werken Beweise von seiner Vertrautheit mit des Meisters Kunst geliefert, hat den Text dazu geschrieben und darin eine eingehende Lebensbeschreibung und Würdigung des Künstlers, sowie eine ausführliche Beschreibung der abgebildeten Werke gegeben.

Die Ausstattung der Publikation ist eine ihrer Bedeutung würdige. Gravüren und Text sind auf holländisches Büttenpapier im Format von 74×54 cm gedruckt, der Text mit einer eigens für das Werk gegossenen Type. Die herrlichen hellblau gedruckten Initialen und Initialziffern des Textes stammen von dem holländischen Buchkünstler R. W. P. de Vries jr. Die Mappe ist ganz aus feinstem braunen Samtleder hergestellt und mit seidenen Schnüren und weißen Pergamentstreifen künstlerisch verziert.

Justi, Ludwig, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers. Untersuchungen und Rekonstruktionen.

Groß-Quart. II, 71 Seiten Text mit 27 Abbildungen in demselben und 8 Tafeln. Eleganter Leinwandband. Preis M. 20.—

Die vorliegende Untersuchung übernimmt es, den Nachweis zu führen, daß von einer bestimmten Zeit an Dürer seine Idealfiguren und Idealköpfe nach mathematischen Schemata konstruiert hat. Den sicheren Ausgangspunkt für die Untersuchung bilden die erhaltenen Schemata auf der Rückseite mehrerer Zeichnungen, die dann auf die anderen Blätter gleichen künstlerischen Charakters und gleicher Zeit genau passen. Von dieser Zeit, dem Beginn des XVI. Jahrhunderts an, begleiten wir die Geschichte der Dürerschen Proportionsstudien bis zu seinem Tod; die Beziehungen zu den italienischen Theoretikern werden klargestellt.

Katalog der Gemäldegalerie des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien. Alte Meister. 2. Auflage.

Klein-Oktav. V, 413 Seiten Text mit 200 ganzseitigen Abbildungen auf Einschalttafeln (in Autotypie gedruckt). In Ganzleinen gebunden. Preis M. 10.—

Diese zweite Auflage des illustrierten Führers durch die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien ist nach dem Muster der ersten Auflage bearbeitet, wobei die letzten Auflagen des nicht illustrierten Führers zugrunde gelegt worden sind. Der Katalog enthält neben der kurzen Beschreibung von 1717 Bildern, die Angabe ihrer Maße und ihres künstlerischen Materials, ihre Provenienz, die hauptsächlichsten Daten aus dem Leben und dem Bildungsgange ihrer Meister.

Klopfleisch, Dr. Friedrich, Drei Denkmäler mittelalterlicher Malerei aus den obersächsischen Landen, nebst einem Anhang über zerstörte alte Malereien zu Jena.

8. 133 Seiten Text mit 66 Holzschnitten in demselben und 11 Tafeln. (Ursprünglich M. 4.50). Jetziger Preis M. 3.—

Tafel 1—3 behandeln die Glasmalereien in der Kirche zu Veitsberg, 4—11 die Wandmalereien zu Weida, Lichtenhain und Jena.

Kurzwelly, Albrecht, Forschungen zu Georg Pencz.

8. 94 Seiten Text. Preis M. 3.—

Inhalt: I. Pencz als Wandmaler. — II. Sandrarts Nachrichten über die italienischen Reisen der deutschen Kleinmeister Barthel Beham, Binck und Pencz. — III. Zur Annahme einer niederländischen Reise des Pencz. — IV. Beschreibende Verzeichnisse der Werke des Pencz.

Lehmann, Alfred, Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer.

8. XVI, 252 Seiten Text mit 72 Abbildungen in demselben. Steif broschiert. Preis M. 16.—

Eine Geschichte des „Deutschen Bildnisses" existierte bisher noch nicht. Die vorliegende Arbeit umfaßt in erschöpfender Weise das Werden des Bildnisses in Deutschland von seinen frühesten Anfängen bis zur allgemeinen Verbreitung der Formschneidekunst, das ist etwa bis zur Hälfte des 15. Jahrhunderts, wo der Bilddruck die Feder- und Pinselzeichnung zu verdrängen beginnt.

Lichtenberg, Dr. Reinhold Freiherr von, Über einige Fragen der modernen Malerei.

8. 66 Seiten Text. Preis M. 1.20

Der Verfasser dieser interessanten Studie legt in derselben, wie er im Vorwort sagt, die Früchte seiner Vorträge nieder, die er als Dozent für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule Fridericiana bei Gelegenheit von Führungen durch die „Jubiläums-Kunst-Ausstellung" zu Karlsruhe 1902 gesammelt hat. Es sind ihm bei der Betrachtung und Erläuterung der ausgestellten Bilder manche neue Gedanken gekommen, die er in vorliegender Schrift in einigen allgemein verständlichen Aufsätzen „Über den Inhalt in der Kunst", „Über den Standpunkt des Beschauers zum Bilde" u. s. f. niedergelegt hat.

Mayer, August L., Jusepe de Ribera (lo spagnoletto).

(Kunstgeschichtliche Monographien Band X.)

Groß-Oktav. 196 Seiten Text und 59 Abbildungen auf 43 Lichtdrucktafeln. In elegantem Ganzleinenband.

Preis M. 24.—

In der Geschichte der spanischen Malerei des Seicento stand bisher die Sevillaner Schule mit ihrem Dreigestirn Velasquez, Murillo, Zurbaran fast ausschließlich im Vordergrund des Interesses. Ihr wird hier zum ersten Male die Valencianer Schule gegenübergestellt in ihren Hauptvertretern Ribalta und Ribera.

Wenn auch Ribera, „der kleine Spanier", die größte Zeit seines Lebens in Italien verbracht hat, so ist er doch seinem innersten Wesen nach stets ein Valencianer, ein Schüler Ribaltas geblieben.

Schubring, Paul, Altichiero und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Malerei im Trecento.
Groß-Oktav. X, 144 Seiten Text und 10 Lichtdrucktafeln nach Fresken in Padua, Verona und Treviso. Broschiert.
Preis M. 8.—

Die Untersuchung geht nicht in erster Linie darauf aus, den Anteil Altichieros und Avanzos an den Paduaner Freskenzyklen mit Sicherheit abzugrenzen; eine Zuweisung im Einzelnen ist versucht worden, ohne daß sie den Anspruch auf definitive Gültigkeit machte. Es kam dem Verfasser vielmehr vor allem darauf an, den wichtigen Beitrag, den die oberitalienische Trecentomalerei für die Gesamtentwicklung der italienischen Kunst leistet, heller zu beleuchten, als es bisher geschehen ist. Wir müssen durchaus von dem Irrtum loskommen, den uns Vasari immer wieder aufdrängen will, als ob alles Heil nur aus Florenz gekommen sei.

Sievers, Johannes, Pieter Aertsen. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert.
(Kunstgeschichtliche Monographien Band IX.)
Groß-Oktav. 148 Seiten Text und 35 Abbildungen auf 32 Lichtdrucktafeln. In elegantem Leinenband. Preis M. 18.—

Pieter Aertsen, den wir heute fast nur als Genre- und Stillebenmaler kennen, hat um die Mitte des XVI. Jahrhunderts in den Niederlanden, insbesondere in seiner Vaterstadt Amsterdam, auch als Maler religiöser Kompositionen u. a. großer Altarwerke, die meist im Bildersturm zugrunde gingen, und als Porträtist außerordentlichen Ruf genossen, wie uns die zahlreichen Bestellungen für die Hauptkirchen der Stadt und für deren erste Bürger beweisen.

Sirén, Osvald, Dessins et Tableaux Italiens de la Renaissance Italienne dans les Collections de Suède.
Gr.-8. 144 Seiten Text und 39 Tafeln. Faksimile-Reproduktionen der schönsten Handzeichnungen und Gemälde.
Geheftet Preis M. 24.—
In Ganzleinwandband Preis M. 27.—

Das Buch bringt ganz neues Material zur Geschichte der italienischen Renaissance-Kunst, ein Material, das in verschiedener Hinsicht von großem Wert ist. Nur sehr selten haben sich Kunsthistoriker nach Schweden verirrt und die Sammlungen der Handzeichnungen im National-Museum zu Stockholm kritisch durchforscht, obgleich dieses eine nicht geringe Anzahl guter Blätter enthält. Der Verfasser behandelt kritisch die Handzeichnungen der Meister von Fra Angelico an bis nach dem Verfall der Renaissance (Baroccio und Zuccaro) und sucht dabei die verschiedenen Künstler als Zeichner zu charakterisieren.

Voß, Hermann, Der Ursprung des Donaustiles. Ein Stück Entwickelungsgeschichte deutscher Malerei.
(Kunstgeschichtliche Monographien Band VII.)
Gr.-Oktav. 222 Seiten Text und 30 Abbildungen in demselben und auf 16 Tafeln. In Ganzleinen (grün) gebunden.
Preis M. 18.—

Wie der Untertitel verrät, war es die Absicht des Verfassers, einen Beitrag entwickelungsgeschichtlicher Art zur deutschen Malerei zu liefern. Gegenstand war ihm dabei die Kunstübung der oberdeutschen, besonders der bayrischen Lande seit etwa 1450; Zweck der Arbeit ist zu zeigen, wie aus einheimischen und fremden Vorbedingungen zusammen die Kunst des „Donaustiles", also Altdorfer und seines Kreises in weiterem Sinne, sich entfaltet hat.

Weese, Arthur, Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina. Nebst einem Anhange: „Il taccuino di Baldassare-Peruzzi" in der Kommunalbibliothek zu Siena.
8. 90 Seiten. Preis M. 3.–
(Schmarsow, A., Studien und Forschungen zur Kunstgeschichte, Heft I.)

Alle hier angezeigten Werke können — auch zur Ansicht — durch jede Buchhandlung bezogen werden, eventuell wende man sich direkt an den Verlag

Leipzig, Königstraße 29.

Karl W. Hiersemann.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.