

Beispiele,

erläutert an Studien verschiedener Maler.

Es muss im Vorhinein bemerkt werden, dass ich nachfolgende Beispiele gewählt habe, um früher Gesagtes auf praktische Weise zum Verständniss zu bringen. Ein »Recept«, wie man zu malen hat, darf darin ja nicht gesucht werden. Dem möchte ich vorgebeugt wissen. Gewisse Dinge lassen sich nicht einfacher und fasslicher sagen als in dieser Form. Anfängern wird sie sehr erwünscht sein, da sie die verständlichste ist; man darf aber nicht glauben, dass ein Malunterricht in dieser Weise möglich wäre. Deshalb vermeide ich es, über das rein Technische hinauszugreifen.

Blumenstück von Olga Wiesinger. (Primamalerei.)

Abgesehen von dem hohen künstlerischen Werthe der Arbeiten Olga Wiesinger's ist ihre Technik eine so gesunde, ihre Farben von einer solchen Frische und Klarheit, dass es wünschenswerth erschien, gerade von dieser Künstlerin, welche in ihrer Technik eine ganze Gruppe moderner Künstler repräsentirt, in diesem Werke ein Beispiel anzuführen. Mit grösster Bereitwilligkeit stellte sie nicht nur ein kleines Bild zur Verfügung, sondern auch die Beschreibung der Technik, in der es ausgeführt wurde.

In Folgendem lassen wir sie nun selbst reden:

»Das vorliegende Bildchen ist eine Arbeit von zwei Tagen und wurde auf einem grundirten Brettchen gemalt. Folgende Farben kamen hiebei in Verwendung:

Zu den Primeln: Gelber Ultramarin, Citron Cadmium, Zinkweiss und Jaune brillant zum Licht, dazu etwas Vert Emeraude und gelbgrüner Zinnober zu den Schatten.

Zu den Blättern: Dunkler Ultramarin und Cadmium (mitteldunkel) zu den transparenten Theilen, Vert Emeraude, Deckgrün, lichter Ocker, Neapelgelb, Zinkweiss, gebrannter lichter Ocker zu den lichten Theilen.

Zu den Leberblumen: Ultramarin, dunkel Crapplack, Zinkweiss, Zinnober.

Zum Hintergrund: Vert Emeraude, Ultramarin, Cobaltblau, gebr. Sienna, Zinkweiss, gebr. lichter Ocker, etwas Blauschwarz und gebr. grüne Erde.

Zum Vordergrund: Beinschwarz, gebr. grüne Erde, Zinkweiss, Neapelgelb, lichter Ocker.

Ich nehme keinerlei Verdünnungs- oder Trockenmittel, sondern nur die reine Farbe, und diese möglichst wenig auf der Palette, sondern zumeist während der Arbeit zusammengemischt. Ich benütze fast durchwegs Borstpinsel, zumeist flache in allen Grössen. Nur zum Corrigiren einer Contour nehme ich dünne Marder-Schlepper, denn mit dem weichen Haarpinsel wird die Farbe trübe und schwer, während sie mit dem Borstpinsel aufgetragen viel leuchtender und klarer wirkt.

Der Verlauf der Arbeit war folgender :

Die Blumen lagen auf einem Tischchen etwas links vor mir, die Beleuchtung kam von links. Auf dem grundirten Brettchen wurde die Zeichnung mit Kohle leicht entworfen, sodann sofort mit der Arbeit begonnen.

Erster Tag (siehe Fig. 18):

Mit den Primeln wurde im mittleren Theile des Bildes (bei *AB*), und zwar mit den grünlich-gelben Mitteltönen angefangen, dann sofort in's Nasse die gelben Lichter derselben aufgesetzt und möglichst fertig gemacht. Damit aber gleich ein Gegensatz geschaffen wird und ich die Wirkung des Lichtes beurtheilen kann, habe ich die grünen Töne der

Blätter und Schatten sofort darangefügt, auch das Leberblümchen in die Mitte gemalt, um auch diesen Gegensatz der Farbe zu haben; dann weiter rechts die Anemone im Schatten und das Grün der Blätter, so dass das Stück *A, B, C, C* nahezu als vollendet zu betrachten war. Daran setzte ich ein Stück des Bodens (*D*), die Primeln bei *E* und ein Stück der blauen Blumen am oberen Rand der Primeln (*F*).

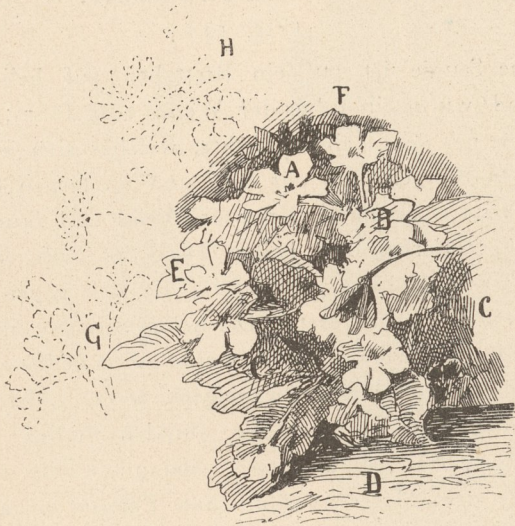


Fig. 18.

Zweiter Tag:

Nachdem nun das Centrum des Bildes fertig und die Farben noch nass waren, da kein Trockenmittel angewendet wurde, so konnte ich den zweiten Tag wieder weiter arbeiten, als hätte ich die Arbeit in einem Zuge vollendet. Erst links die blauen Blumen bei *G* und *H* und den ganzen Hintergrund angelegt. Sodann ging ich an die Vollendung des noch fehlenden rechten Theiles des Bildes und Fertigstellung des Grundes. Zum Schlusse wurden die zu hart erscheinenden Ränder einzelner Theile in den Hintergrund hineingewischt und mit diesem verbunden.

Uebermalungen vermeide ich vollständig. Ist eine grössere Correctur nothwendig, so wische ich jene Stelle ganz mit dem Lappen heraus, so lange das Bild noch nass ist, oder schabe sie aus, wenn es schon trocken ist. Nur in seltenen Fällen erlaube ich mir eine kleine Retouche auf der bereits trockenen Malerei.

Landschaftsstudie von L. H. Fischer. Primamalerei.

(Fig. 19.)

Diese Studie ist auf ein Brettchen auf hellem Grunde gemalt und wurde in folgender Weise ausgeführt: In diesem Falle wurde mit dem hellsten Lichte, welches sich in den sonnenbeleuchteten Wölkchen in der Luft und im fernen Spiegel des Meeres befand, begonnen (Kremser Weiss und Jaune brillant) und an diese Farben die hellen Töne der Luft (zu ersteren Farben etwas Cobaltblau gemischt), die sich gegen den Horizont etwas verdunkeln, gesetzt. Die hellen Streifen der schweren, darüber hängenden Gewitterwolken sind schon bedeutend dunkler als alles bis jetzt Gemalte (Neapelgelb, etwas Cobalt und Zinnober), noch dunkler aber die dunklen Stellen der Wolke (Neapelgelb, Cobalt, light Red). Sodann wurde die duftige Ferne nahe dem Meere in ähnlichen Farben gemalt und die dunklen Berge im Mittel des Bildes hineingesetzt. Dieses ist der dunkelste Theil des Bildes und steht dem hellsten Lichte gegenüber. (Zu den Bäumen wurde genommen: dunkler Ocker, gebr. Terra di Siena, Pariser Blau, im Lichte etwas Grün.) Von dieser dunklen Waldpartie gehen die Farbentöne strahlenförmig nach vorne in hellere Töne über, die Grasflächen in grüne, die Felsen in gelbgraue Farben.

Es ist ganz natürlich, dass bei derartigen Effecten die hellsten und dunkelsten Stellen des Bildes schroff gegen einander stehen, wie es in der Natur der Sache liegt. Das ganze Licht concentrirt sich in dem Stück Luft im Centrum des Bildes und in dem Stückchen Meer, welches diese Luft spiegelt. Die eigentliche Lichtquelle, die Sonne, ist auf dem Bilde nicht



Fig. 19. Landschaft bei Pola von L. H. Fischer. Primamalerei.

sichtbar, nur wenige von ihr beleuchtete Wölkchen. Es bildet daher dieses Stück Luft für uns die Lichtquelle; die ganze Landschaft ist im Schatten, wird aber dennoch vom allgemeinen Lichte umflossen, so dass sie nicht dunkel erscheint. Nur da, wo grössere Gegenstände direct vor der Lichtquelle stehen, wie die Baumgruppe im Centrum, macht sich der ganze Contrast zwischen Licht und Schatten geltend, das sie umfliessende Licht blendet das Auge und in Folge dessen erkennen wir im Schatten keinerlei Details, wengleich in Wirklichkeit die Dunkelheit keine so grosse ist, als man vermeint.

Es ist hier vielleicht der richtige Ort, einige Worte über das Sehen in der Natur zu sagen.

Der Maler darf durchaus nicht glauben, dass er richtig malt, wenn er sich bestrebt, jede Farbe genau so zu malen, wie sie wirklich ist, — er muss sie malen, wie sie erscheint. Wenn uns beispielsweise ein Apparat zur Verfügung stünde, in welchem wir jede Farbe unabhängig von allen übrigen, jede für sich, sehen könnten, wie sie ist, und unser Bild danach malen wollten, so würden wir einen ganz falschen Effect erzielen. Wir sollen ja den Eindruck wiedergeben, den die Gesammtheit der Farben — wie sie gegenseitig zu einander stehen — auf unser Auge macht. Das ist eben der Umstand, welcher in gegenwärtiger Zeit so viele Maler auf falsche Wege bringt. Theorien zu entwickeln ist den Künstlern immer schlecht bekommen, zumal wenn sie sich auf falschen Wegen befinden, oder physiologische Erscheinungen falsch verstehen.

Der Eine sagt sich, man müsse so malen, wie der flüchtige Blick, den man auf ein Object wirft, das Bild ergibt, so gesehen, dass eigentlich kein Object des Bildes scharf in's Auge gefasst wird. Er nennt sich Vibrist und malt seine Bilder so, als wären sie gemalt gewesen und wieder weggelöscht, so dass nur ein Hauch davon übrig blieb.

Ein Anderer — er nennt sich Prigmatist — fasst sein Object so in's Auge, dass er nach langem Hinsehen auf eine Farbe in der Sonne die Contrastfarbe am Rande so sieht, als wenn er sein Object durch ein Prisma ansehen würde. Er vergisst oder weiss nichts von der ganzen Farbentheorie und der Einwirkung der Farben auf unser Auge, von der Abstumpfung unserer Sehnerven bei längerem Verweilen unter demselben Farben- und Lichteindrucke.

Es gibt noch eine ganze Reihe von ähnlichen Versuchen, nach einer aufgestellten Theorie zu malen. Ich habe aber absichtlich diese beiden Extreme hervorgehoben, um zu zeigen, dass sie von Haus aus verfehlt sind.

Das Sehen eines Objectes, oder besser gesagt des Bildes, welches wir in der Natur vor uns haben, kann man als eine räumliche und zeitliche Einwirkung auf das Auge betrachten. Die räumliche Einwirkung besteht vor Allem darin, dass unser Auge, ohne sich zu wenden, nur einen bestimmten Gesichtskreis hat, dass es im Centrum schärfer sieht, als an der Peripherie dieses Gesichtskreises, und dass die einzelnen Farben und Helligkeiten durch ihre Nebeneinanderstellung sich gegenseitig beeinflussen.

Die zeitliche Einwirkung liegt in der Dauer des Bildeindrucks auf das Auge. Sie fängt damit an, dass das Auge eine bestimmte Zeit braucht, einen Licht- oder Farbeindruck zu empfangen. Ist die Zeit zu kurz, so sehen wir überhaupt nichts oder nur undeutlich, daher sehen wir den Flug einer Flintenkugel und selbst die rotirenden Speichen eines schnellfahrenden Rades nicht. Ist die Zeit, in welcher die Sehnerven durch einen Licht- oder Farbeffect gereizt werden, zu lang, so ermüden sie, werden abgestumpft und sehen, kurz gesagt, falsch.

In diesen wenigen Worten ist eigentlich Alles gesagt, was jede Theorie umstösst. Wir müssen damit rechnen, wie unser Auge beschaffen ist, der Maler sowohl mit dem seinigen wie auch mit dem des Beschauers seines Bildes. Der Maler darf sich nicht einbilden, er sehe anders als jeder andere Mensch,

und darf nicht glauben, eine seiner Theorien werde andere Menschen überzeugen, wenn sie nicht darauf beruht, das Auge des Beschauers so zu führen, dass er glaubt, er habe den gemalten Gegenstand wirklich einmal so gesehen. Nur im feinen Abwägen der Farbentöne ist das Auge des Malers geübt und eine Summe von positivem Wissen und Beobachtungen über Farbenerscheinungen hat er vor dem Laien voraus.

Wenn der Maler den Eindruck, den sein Auge bei Betrachtung eines Objectes empfängt, genau wiedergibt, dann erweckt er auch im Beschauer den Eindruck der Wahrheit, selbst bei Gegenständen oder Naturerscheinungen, welche der Beschauer nie gesehen hat. Ich sehe von Hunderten von Details ab, welche ganz in der Empfindung des Malers liegen und es wäre ja ebenso unrichtig, wollte ich das jetzt Gesagte zur Theorie erheben. Dem Maler bleibt wahrlich genug zu denken übrig, wie er es zu Wege bringt, etwas richtig wiederzugeben. So führe ich hier ein Beispiel an, welches zum Nachdenken auffordert: Die Natur bleibt nie stehen, wie auch die Sonne, welche scheinbar in Bewegung ist und die Beleuchtungseffekte in der Natur bedingt; Begebenheiten spielen sich ab, das Eine ist die Folge des Andern.

Wenn ich den Eindruck einer schönen Landschaft mit nach Hause bringe, oder wenn ich von einem Feste nach Hause komme, so habe ich ein bestimmtes Bild davon in meinem Gedächtnisse. Was ist nun dieses Bild? Ist es ein bestimmter Moment, den ich mir gemerkt habe? Nein, es ist die Summe von Eindrücken, welche ich durch eine gewisse Zeit empfangen habe. Es fragt sich nun in vielen Fällen, mache ich den Eindruck der Wahrheit, wenn ich nur einen bestimmten Moment aus der Natur herausgreife?

Das Richtige zu finden, muss dem Gefühle des Künstlers überlassen werden, wie denn in solchen Dingen die Empfindung viel häufiger das Richtige findet, als noch so scharfer Verstand.

Daraus geht hervor, dass das Studium der Natur nebst Allem, was damit zusammenhängt, ebenso eine Hauptaufgabe

des Künstlers ist, wie frisches Hintreten vor die Natur und Empfinden derselben. Das Studium concentrirt sich während der Arbeit hauptsächlich auf ein genaues Beobachten der Farben und Töne, wie sie sich zu einander verhalten, wobei nicht vergessen werden darf, dem Auge auch manchmal Ruhe zu gönnen, um wieder ebenso frisch wie beim ersten Eindruck zu sehen. Namentlich bei sehr ausgesprochenen Farben ist es nöthig, das Auge öfters ruhen zu lassen, den Blick auf eine andere Umgebung zu lenken, weil starke Farben am meisten ermüden, d. h. für diese Farbe momentan unempfindlich machen. Wer zu lange in das blaue Meer, auf eine grüne Wiese oder ein rothes Gewand sieht, wird für diese Farben unempfindlich, sieht darin vorerst die feinen Abstufungen nicht mehr, später die ganze Farbe zu schwach, sowohl in der Natur, wie auf Palette und Bild, und übertreibt die Farben in Folge dessen in oft unglaublicher Weise, weil ihm durch die Ermüdung des Auges die Farbe stets zu schwach erscheint. Erst das ausgeruhte Auge bemerkt nachträglich den Irrthum; manche Maler bilden sich aber ein, gerade durch concentrirtes Hinsehen richtig zu sehen, und glauben schliesslich selbst an die Richtigkeit ihrer Arbeit.

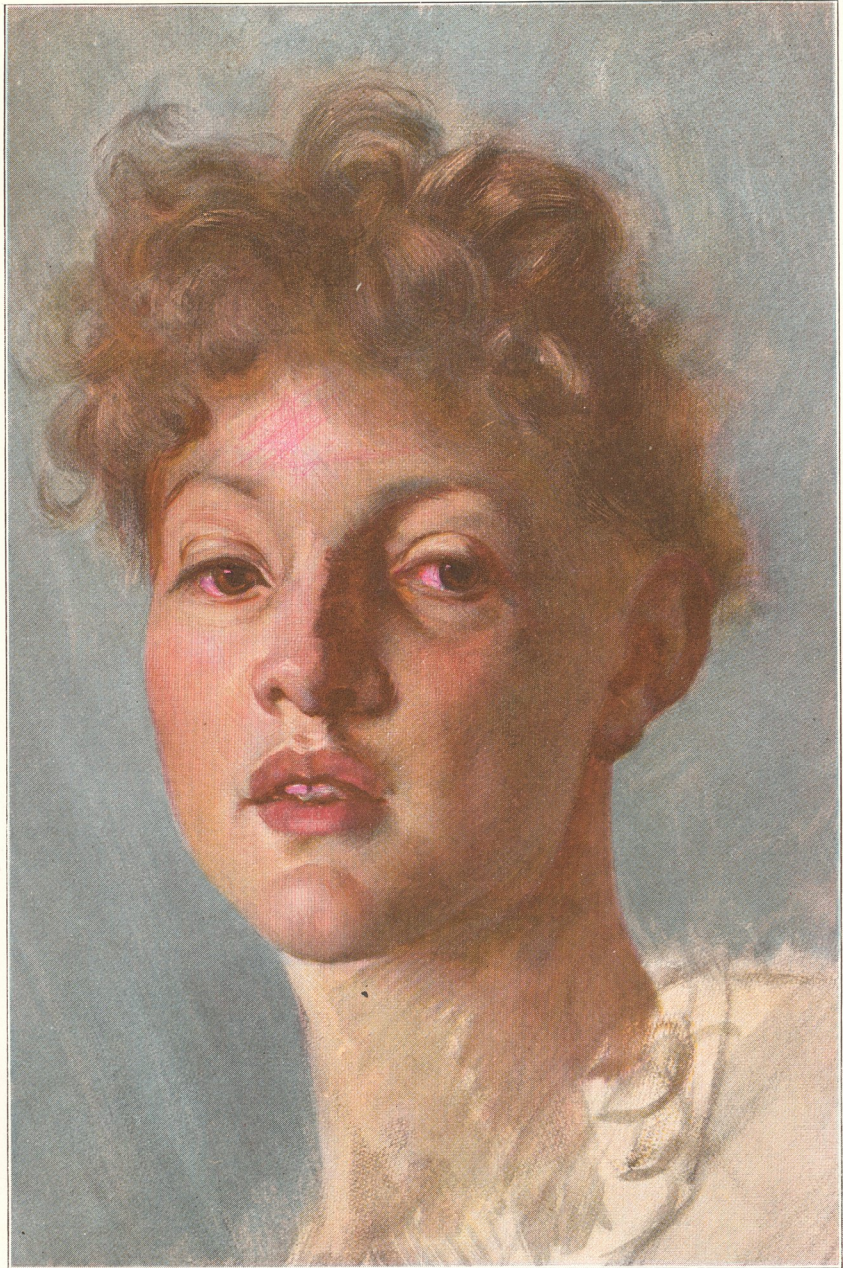
Eine ganz unglaubliche Erscheinung auf dem Gebiete der Farbenwiedergabe ist die, dass man sich auch einbilden kann, eine Farbe zu sehen. Es wird manchmal Mode, gewisse Farben in Bildern besonders zu protegiren; man sucht sie daher in der Natur und findet sie thatsächlich. Einst war Mode, Alles wie durch dunkle Brillen zu sehen, es gab fast keine Helligkeit im Bilde. Das gerade Gegentheil trat später ein. Man sah Alles grau, kein tiefer Schatten durfte gemalt werden, jede Farbe ward mit Weiss gemischt, und wo ein Grau nur zu denken war, da wurde es auch gesehen und gemalt. In jüngster Zeit gibt es Maler, die mit Vorliebe Blau und Violett sehen. Die Wahl des Stoffes und der Beleuchtung erleichtert zwar zuweilen dieses Bestreben, wie diese Künstler es aber zu Wege bringen, so zu sehen wie sie malen, ist einem gesunden Auge und Verstand unbegreiflich.

Was übrigens die Einbildung in Bezug auf Farben leistet, davon kann sich Jeder überzeugen. Das Mondlicht in unseren Klimaten hat die Eigenschaft — vielleicht weil es zu schwach ist — Farben nicht erkennen zu lassen. Mit ganz geringen Ausnahmen (manches Roth zum Beispiel) erkennt man die meisten Farben, wie Grün, Orange, Blau, Violett nicht. Trotzdem aber glauben wir die Farben im Mondschein zu sehen; wir bilden es uns ein, weil wir wissen, dass die Wiese grün ist etc.

Und wenn wir eine bekannte Blume sehen, deren Farbe wir kennen, so glauben wir auch, sie zu erkennen. Es ist oft schwer, sich von der Richtigkeit dieser Thatsache zu überzeugen. Ich wollte einst bei Mondschein aus einem Garten in Capri Orangen holen und wusste, dass die Bäume voller Früchte waren. Es gelang weder mir noch meinem Begleiter auch nur eine zu finden, da wir die Farbe der Frucht von der der Blätter nicht unterscheiden konnten.

Studienkopf von Prof. A. Groll (Primamalerei).

Die Zeichnung wurde mit bestimmten, mehr notirenden Kohlenstrichen entworfen und dann sofort die Schattenmassen mit dünner brauner Farbe (Umbra und Terpentin), sowie die dunkleren Localtöne (Haare und Augen) angegeben, so dass ein in Braun modellirtes Bild entstand. Auch der Hintergrund ist vorläufig flüchtig mit kühleren Tönen (Elfenbeinschwarz und grüne Erde) dünn angelegt worden. Nachdem nun auf diese Weise ein Grund geschaffen war, welcher zugleich die Zeichnung des Kopfes zum Ausdruck brachte, folgte die Malerei in dicken, kräftigen Farben. Mit Terra di Pozzuoli und grüner Erde mit den Schatten bei der Nasenwurzel beginnend, breit hingesezt, wurde jedoch, wo die Schatten durch Reflexe aufgehellt sind, gleich die Farbenvariation, so entschiedene Dunkelheiten mit Krapplack und Umbra, hineingestrichen. Nun erst wurde der Localton (Weiss, Terra di Siena ungebr. und Pozzuoli) im Licht, an der Stirne beginnend, so dick als möglich hingesezt und darauf die Ueber-



gangstöne, aus grüner Erde mit dem Localton gemischt, so aufgetragen, dass sie mit einer zickzackförmigen Pinselführung den Localton mit dem Schattenton verbanden. Zum Schlusse wurden die höchsten Lichter aufgesetzt.

Die Farben sind so wenig als möglich auf der Palette zusammengemischt, die einzelnen Farben und Farbenvariationen möglichst klar auseinandergehalten, hingesezt.

Nach dieser breiten, auf die Zusammenwirkung hinzielenden Anlage begann die Durchbildung des Kopfes von den Augen aus über die weiteren Gesichtstheile. Zu diesem Zwecke wurden spitz zulaufende Pinsel verwendet, welche sich zum zeichnenden Detailliren der Augen eignen; zum Modelliren der breiten Fleischtheile dagegen breite Pinsel, sehr dünn an Haaren, wovon einzelne spitz vorstehen, damit der Pinsel die Farben wohl ineinander verstreicht, aber nicht von der Leinwand wegnimmt.

Während des Malens des Gesichts wurde auch ab und zu je nach Bedürfniss der Hintergrund mit dicker Farbe weiter ausgeführt.

Auf der Palette waren folgende Farben:

Weiss: Englisches Kremser Weiss,

Gelb: Ungebrannte Terra di Siena,

Roth: Terra di Pozzuoli, dunkel Krapplack, chinesis.
Zinnober,

Braun: Umbra natural,

Schwarz: Elfenbeinschwarz,

Grün: Grüne Erde,

Blau: Ultramarin.

Anschliessend an diese Zusammenstellung dürfte es nicht uninteressant sein, die Palettenfarben anderer Maler kennen zu lernen. Hat doch Jeder seine Eigenheiten und seine Vorliebe für oder Abneigung gegen gewisse Farben. So hatte Meissonnier eine ganz ungerechtfertigte Abneigung gegen Cobaltblau und verwendete dafür Preussischblau oder echten Ultramarin.

Die Palette von **Delacroix** enthielt:

Terra di Siena nat., Laque brulée, Emeraldgrün, Cobaltblau, Brun rouge, Zinnober, Italie naturell (Pozzuoli?), Lichter Ocker, Neapelgelb, Weiss, Terra di Siena gebrannt, Casseler Erde, Elfenbeinschwarz, Umbra natur., Umbra gebr., Preussischblau, Laque jaune de Rome, Rouge de Rome, Laque jaune de Gand, Chromgelb dunkel, Zinkweiss, Mumie.

Die Palette von **Diaz**:

Terra di Siena gebr., Zinnober, Brun rouge, Siena nat., Indischgelb, Lichter Ocker, Neapelgelb, Cobaltblau, Kremser Weiss, Veroneser Grün, Emeraldgrün, Elfenbeinschwarz, Mumie, Laque fix, Laque fine, Laque Nr. 5 und Laque fonce Nr. 1 und 2.

Die Palette von **Böcklin**:

Zur ersten Untermaalung: Bleiweiss, Terra majolica, Neapelgelb, Lichter Ocker, Gebrannter Ocker, Gebr. Umbra, Gebr. und ungebr. grüne Erde, Eisenoxyd, Graphit, Korkschwarz.

Zur Uebermaalung: Cobaltblau, Elfenbeinschwarz, Krapplack, Zinnober, Cadmium.

Malmittel: Emulsion von Gummi arabicum mit hellem, reinem Nussöl und Balsam Copaiva di Para.

Die Palette von **H. Lefler**:

Flake white, Jaune brillant hell, Heller Ocker, Dunkler Ocker, Goldocker, Gebr. Siena, Cobaltblau dunkel, Ultramarin dunkel, Cadmium hell, Cadmium dunkel, Krapplack mittel, Grüner Zinnober hellst (Kreul), Grüner Zinnober dunkel, Deckgrün oder Permanentgrün, Rebenschwarz, Caput mortuum hell, Terra di Pozzuoli.

Die Palette von **Wereschtschagin**:

Kremser Weiss, Jaune brill., Cadmium, Neapelgelb, Jaune pinnar 3, Lichter Ocker, Goldocker, Ocre de rue, Terra di Siena beide, Brun rouge, Zinnober, Carminlack, Umbra, Mumie, Bitum, Casseler Braun, Beinschwarz, Gebrannte Fischgräten, Berliner Blau, Ultramarin, Cobalt, Grüner Lack, Emeraldgrün, Terre vert, Veroneser Grün, Vert de shell, Grüner Zinnober.