FRIEDRICH JAENNICKE

HANDBUCH DER AQUARELLMALEREI

Friedrich Jaennicke

Handbuch der Aquarellmalerei

Nach dem heutigen Standpunkte und mit vorzüglicher Anwendung auf Landschaft und Architektur nebst einem Anhange über Holzmalerei

EAN 8596547073451

DigiCat, 2022
Contact: DigiCat@okpublishing.info

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.
1. Ueber die Aquarellmalerei im Allgemeinen.
2. Ueber Manier.
3. Ueber Zeichnung und Farbe.
Theoretischer Theil.
I. Die Geräthschaften.
II. Die Farbentheorie.
Praktischer Theil.
I. Bemerkungen über Licht und verschiedene Manipulationen.
II. Das Colorit.
III. Die technische Behandlung durchgeführter Bilder.
IV. Studien nach der Natur.
Nachtrag. Die Holzmalerei.
1. Allgemeines .
2. Material und Hilfsmittel .
3. Plan und Anlage der Zeichnung .
4. Colorit .
5. Politur .

Einleitung.

Inhaltsverzeichnis

1. Ueber die Aquarellmalerei im Allgemeinen.

Inhaltsverzeichnis

In den letzten Decennien ist kein Zweig der bildenden Kunst in so ausgiebiger Weise gefördert worden, wie die Aquarellmalerei. Die neueste Ausbildung derselben ist vorwiegend den Künstlern Englands, in zweiter Linie denen Belgiens und Frankreichs zu verdanken, wobei zu bemerken ist, daß das Aquarell seit langer Zeit schon in England sich besonderer Pflege erfreut und es dort zum guten Ton gehört, in diesem Kunstzweige einige Kenntniß, beziehungsweise Fertigkeit, sich anzueignen. Erheblichen Antheil an dieser Förderung beansprucht indessen die dortige Produktion werthvoller neuer, und was besonders zu betonen ist, sehr *haltbarer* Farben, wie nicht minder die stets fortgeschrittene Herstellung der sonstigen Materialien, wie vorzugsweise die des Papiers.

Die Bilder, welche noch vor nicht sehr langer Zeit in Deutschland Aquarelle genannt wurden, hatten wenig Anspruch darauf, als Malereien im eigentlichen Sinne des Wortes zu gelten. In den meisten Fällen waren es in den Schatten getuschte oder mit Neutraltinte behandelte, mit leichten Farbentönen angelegte Zeichnungen. Die Zeichnung war Haupt-, die Farbenwirkung Nebensache, und selbst wo kräftigere Farbenwirkung angestrebt wurde, scheiterte das Bild an den Veränderungen, welche die

früheren, theilweise wenig haltbaren Farbenstoffe, die meist Anwendung fanden, oft schon nach sehr kurzer Zeit erlitten. Daher das heutige matte, verfärbte Aussehen dieser Classe von Gemälden.

Ganz verschieden verhalten sich die heutigen englischen, beziehungsweise nach englischer Art gemalten Aquarelle, Gemälde, welche lediglich durch die *Farbe* wirken und in Bezug auf glanzvolle Darstellung der Luft und Tiefe der Farben nicht selten den Oelmalereien ebenbürtig zur Seite stehen, dabei in der Farbe *dauerhaft* sind.

Die Technik des Aquarells ist in hohem Grade für die Darstellung der verschiedensten Stimmungen der Atmosphäre nach Wetter, Beleuchtung, Tages- oder Jahreszeit geeignet und kann nach dieser Seite hin sich ohne Ueberhebung mit der Oelmalerei messen, indem die sanftesten Stimmungen wie die großartigsten und drohendsten Effekte in Licht und Luft wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht werden können.

In großem Maaße hierdurch bedingt ist die Aquarellmalerei daher ganz vorzüglich für die Darstellung der Landschaft und Architektur geeignet. In zweiter Linie leistet sie auch im Genre und Stillleben Erfreuliches und in bescheideneren Dimensionen läßt sie sich auch auf das Portrait anwenden. Sehr empfehlenswerth ist sie schließlich für Thier- und Blumenstücke.

Die Vortheile, welche die Aquarellmalerei vor anderen Malweisen voraus hat, sind folgende:

1. Das Aquarell verändert seine Farbe nicht, vorausgesetzt, daß es nach neueren Prinzipien und mit den in diesem Buche besprochenen Farben gemalt worden ist.

2. Luft- und Lichteffekte lassen sich weit naturwahrer darstellen wie in der Oelmalerei, indem das gekörnte Papier durch die transparenten Farbentöne durchshimmert, wodurch man eher *in* die Luft oder Ferne, als *auf* dieselbe zu blicken vermeint. In diesem Punkte hat das Aquarell sogar einen bestimmten Vorzug, indem bei dem Oelbilde die hellsten Lichter in Luft und Ferne stets impastirt, d. h. mit dicker, undurchsichtiger Farbe aufgetragen sind. Wo im Aquarell Luft und Ferne nicht getreu der Natur wiederspiegeln, da liegt die Schuld durchaus nicht an unzulänglichen Mitteln der Darstellung, sondern vielmehr an der Ungeschicklichkeit des Darstellers.

3. Die Schnelligkeit der Arbeit, da man nur kurze Pausen zu machen nöthig hat, indem das nasse Papier in den Fällen, wo man nicht weiter arbeiten kann, sehr rasch trocknet.

4. Unterbrechungen der Arbeit können mit unerheblichen Ausnahmen jederzeit eintreten.

5. Mit dem Aquarellpinsel läßt sich weit leichter und sicherer zeichnen, als es die Oelfarbe ermöglicht.

6. Das Malen nach der Natur ist bei der leichten Tragbarkeit der Materialien ungemein erleichtert.

7. Zu warme Farbentöne können durch Lasuren sehr leicht herabgestimmt und zu kalte erhöht werden.

Den aufgezählten Vortheilen stehen jedoch einige manchmal recht fühlbare Nachtheile entgegen, welche sich indessen durch Geschicklichkeit und namentlich durch reifliche Ueberlegung vor Beginn der Arbeit überwinden lassen.

In erster Linie ist hier die schwierige Behandlung einer an Farben und Wolkenbildungen reichen Atmosphäre zu

nennen. Große Veränderungen, wie in der Oelmalerei, lassen sich hier nicht leicht vornehmen und öftere Waschungen mit dem Schwamm zerstören die körnige Textur des Papiers und geben demselben ein wolliges, die Wirkung der Luft im höchsten Grade beeinträchtigendes Ansehen. Es ist deßhalb gerathen, bei Lüften dieser Art vorher reiflich den Gang der Arbeit zu überlegen. Ist die Darstellung der Luft geglückt, dann ist sehr Viel gewonnen.

In zweiter Linie steht die Aquarellmalerei in der Behandlung des Vordergrundes entschieden gegen die Oelmalerei zurück. Sie kann hier weder die Kraft und Tiefe der letzteren, noch deren hier leicht darstellbares Detail erreichen. Aus diesem Grunde wird die *getreue* Wiedergabe der Gegenstände im Vordergrund, besonders der Bäume, des Pflanzen- und Graswuchses im Aquarell auch nur selten angestrebt. Indessen aber gibt es dennoch Künstler, z. B. Birket Foster u. A., welche ungeachtet der äußerst mühseligen und zeitraubenden Arbeit in genauer Darstellung der Einzelnheiten des Vordergrundes ganz Erstaunliches geleistet haben. Ob dies jedoch wünschens- oder nachahmungswerth sei, möge dahin gestellt bleiben und da die wenigsten Dilettanten Künstler sind, so möchte ich rathen, es hier bei einer allgemeineren Darstellung und breiteren Behandlung bewenden zu lassen, welche in Charakter und Ausdruck immerhin sehr hoch stehen kann.

2. Ueber Manier.

Inhaltsverzeichnis

Manier im Sinn von Malweise ist abhängig von unserer Auffassung der Natur, dem Eindruck, welchen sie auf uns macht, sowie von der Art und Weise, wie wir die uns zu Gebote stehenden Mittel der Darstellung anwenden. Sie beruht somit einerseits auf Auffassung, andererseits auf Ausführung. Letztere ist indessen lediglich der Ausdruck der ersteren; allein hiervon abgesehen hat jeder Künstler gewisse theils technische, theils coloristische Eigenthümlichkeiten, durch welche er in seinen verschiedenen Bildern oft leicht zu erkennen ist, und diese Unterschiede in Art und Weise der Darstellung sind es, welche ich hier Manier nenne.

So ausgezeichnet und wirksam nun auch diese oder jene Manier irgend eines Künstlers sein mag, so möchte ich doch alle Dilettanten warnen, irgend welche ihnen besonders zusagende Manier eines ihnen imponirenden Künstlers, welchen sie vielleicht gerade copiren, nachzuahmen, oder etwa sich solche ganz anzueignen zu suchen, was bei Dilettanten leider sehr gebräuchlich ist. Der Lernende lasse sich nicht darin gefallen, für einen guten Copisten zu gelten, indem dieser Titel gerade kein sehr beneidenswerther ist. Jeder denke für sich selbst und bringe die Natur zum Ausdruck, wie er solche sieht oder auffaßt; dann wird sich die *eigene* Manier eines Jeden heraus bilden. Alles Frische und Ursprüngliche besitzt einen eigenthümlichen Reiz,

dessen Werth in Nachahmung verloren geht. Möge daher Jeder nach Bildung seiner eigenen Manier trachten, aber immerhin so bescheiden, daß die Natur stets die Oberhand behält, denn Bilder, in welchen die Natur von der Manier beherrscht wird, haben nur Anspruch auf künstlerische Sonderbarkeiten, wie hoch sie immerhin in verschiedenen Beziehungen stehen mögen.

3. Ueber Zeichnung und Farbe.

Inhaltsverzeichnis

Obschon sich wohl Niemand an ein Gemälde wagen dürfte, ohne bereits hinreichende Uebung und Fertigkeit im Zeichnen zu besitzen, so muß ich hier dennoch ausdrücklich darauf aufmerksam machen, daß ohne correcte Zeichnung kein gutes Bild zu Stande zu bringen ist, wie groß auch die Mühe sei, welche man darauf verwende, indem ein Mangel in der Zeichnung durch Nichts ersetzt werden kann. Mag das Colorit noch so energisch, noch so zart oder harmonisch, mag es noch so stark in Contrasten sein und die so dargestellten Gegenstände sind unansehnlich oder gar mißgestaltet in Form und Zeichnung, so ist alle coloristische Schönheit so gut wie werthlos. Es ist der Wahrheit angethane Gewalt. Correcte Umrisse sind somit bei Anlage eines Gemäldes von höchster Wichtigkeit. Man eile daher nie mit der Zeichnung und vernachlässige sie aus Begierde an die Farbe zukommen, vielleicht mit dem Gedanken, es werde sich beim Malen schon „machen“, vor welch großem Fehler Dilettanten nicht genug zu warnen sind. Es „macht“ sich in der Regel nicht, und was in der Zeichnung unrichtig oder verfehlt ist, läßt sich, wenn der Maler nicht bereits sehr nahe dem Künstler steht, auch durch die Farbe großentheils nicht mehr berichtigen.

Farbe ist ein viel umfassendes Wort und bezieht sich in der Malerei auf jeden vorkommenden Ton, gehöre er nun den primären, sekundären oder tertiären Farben an. Primäre

Farben, also reines Roth, Gelb oder Blau nehmen meist nur sehr kleine Theile eines Gegenstandes oder selbst eines ganzen Bildes ein, denn jede Farbe bleibt nur so lange in primitivem Zustand, als sie nicht von grellem Licht, von Schatten oder von Reflexen alterirt wird. Jeder beleuchtete Körper wirft einen Theil der empfangenen Lichtstrahlen zurück und bringt hierdurch einen weiteren, jedoch wesentlich abgeschwächten Beleuchtungseffekt hervor, welcher *Reflex* genannt wird. Je heller und je glatter nun ein Körper ist, desto besser wirft er das Licht zurück. Ist er aber absolut glatt und dabei glänzend, so wird das Licht mit solcher Stärke zurückgeworfen, daß der Reflex fast die Wirkung des Lichtes selbst erreicht und so das *farblose* Glanzlicht entsteht. Diesen Reflexwirkungen ausgesetzt verändert jede Farbe sofort mehr oder weniger ihren Ton, wie folgender Versuch deutlicher zur Anschauung bringt. Legt man z. B. ein rothseidenes Taschentuch auf einen von der Sonne beschienenen Stuhl, so werden sich sofort sehr auffallende Veränderungen in der Farbe zeigen. Es bleibt zwar roth, allein die bedeutende Lichtwirkung und der Einfluß einer Menge zufälliger Reflexe werden eine erstaunliche Anzahl verschiedener Töne hervorbringen. Reichen Stoff in dieser Beziehung bietet die Beobachtung einer Bergkette oder ferner Waldungen bei wechselnder Beleuchtung und es ist dem Lernenden zu empfehlen, sich mit dem Charakter derartiger verschiedener Stimmungen vertraut zu machen.

Die Farbe ist somit von äußeren Umständen abhängig. Wie verschieden ist die Farbe des Waldes je nach dem Wetter oder der Jahres- oder Tageszeit. Wie unähnlich in der

Farbe sind der frische Haustein und der verwitterte Fels aus demselben Gestein; das neue Ziegeldach und das alte bemooste, in grauen, grünen, braunen und tief braunrothen Tönen prangende. Wir sehen daraus, daß jede Farbe sich mit der Zeit verändert, und da somit Charakter und Stimmung in hohem Grade von der Farbe abhängig sind, so ist es von wesentlichem Belang, daß das Auge sich durch vielseitige Beobachtung in der Natur an den Farbencontrasten und ihrer Schönheit und Harmonie belehre und bilde, denn um ein guter Colorist zu werden, ist es Bedingniß, daß man die wechselseitigen Verhältnisse der Farben, ihre Combinationen und Harmonien, sowie ihre gegenseitige Opposition und Vernichtung genau kenne. In dem Abschnitt über die Farbenmischung werde ich eingehender auf diese wichtigen Verhältnisse zurückzukommen Gelegenheit haben.

Diejenigen Leser, welche sich in Betreff des Zeichnens eingehend zu orientiren wünschen, verweise ich auf: Charles Blanc: Grammaire des arts du dessin, ein sehr zu empfehlendes Werk. Recht schätzbare Winke gibt auch das flüchtig geschriebene Werkchen: Millet: L’art du croquis pittoresque.

Daß die Auffassung in nicht geringem Grade von der geistigen Befähigung und dem Bildungsgrade des Beschauers wie andrerseits von der Stimmung desselben abhängig ist, möge noch beiläufig hier Erwähnung finden.

Oefters an mich gelangte Anfragen nach Vorlagen veranlassen mich hier ein weiteres Verzeichniß solcher anzufügen, welche in England mehr oder weniger gangbar, mir aber nicht näher bekannt sind und durch Schönfeld &

Co. in Düsseldorf oder C. F. Prestel in Frankfurt bezogen werden können:

Barnard:	Elementary Studies of Trees. 9 Nummern zu M. 2.
”	Theory and Practice of Landscape Painting in Water Colours M. 22.
”	Drawing from Nature M. 26.
Child:	English Landscape scenery. 6 Nummern zu M. 1.
”	Sketches From Nature. 9 Nummern zu M. 1.

De Haas: Marine Drawing Book. 6 Nummern zu M. 2.

Dibdin: A Guide to Water Colour Painting. 4 Hefte zu M. 6.

Harley: Studies in Water Colour. M. 22.

Mc. Kewan: Lessons on Trees for Water Colour. 6 Hefte zu M. 3.

Leitch: Lessons on Water Colour. 6 Nummern zu M. 3.

Theoretischer Theil.

Inhaltsverzeichnis

I. Die Geräthschaften.

Inhaltsverzeichnis

Zum Aquarelliren bedarf man folgender Geräthschaften:

1. *Aquarellpapier*. 2. *Pinsel*. 3. *Farben*. 4. Eine nicht zu kleine viereckige oder ovale *Steingut-Palette* — die viereckigen größeren sind am meisten zu empfehlen — und verschiedene größere *Näpfchen* zum Präpariren der flüssigen Töne. 5. Ein weiches *Schwämmchen*. 6. Ein Stück weiches *Waschleder*. 7. Weißes *Löschpapier*. 8. Ein *Reißbrett* und 9. Ein *Radirmesser*.

Von diesen Dingen erfordern die drei ersterwähnten eine etwas nähere Betrachtung, da es unmöglich ist, mit ungeeignetem Material gute Resultate zu erzielen und gewisse Wirkungen nur mittelst gewisser Hilfsmittel darzustellen sind, welche sich für andere Zwecke wieder durchaus nicht eignen. So z. B. erfordert der Auftrag dünnflüssiger Töne andere Pinsel wie das Schleppen von dicker, fast trockener Farbe oder das Aufsetzen von Weiß. Es ist daher von äußerster Wichtigkeit, das Material zu kennen, um für bestimmte Gesichtspunkte die richtige Wahl zu treffen. Mangel an Kenntniß oder Unsicherheit in dieser Beziehung liefern unbefriedigende Arbeiten, während freie, kraft- und glanzvolle Darstellung mit durch genaue Kenntniß der Mittel bedingt sind.

1. Aquarellpapier.

Die besten Papiere sind die aus der Fabrik von Balston & Co. und zwar diejenigen mit dem Wasserzeichen Whatmann, welche früher in Deutschland mit diesem Zeichen nachgeahmt und als englisches Fabrikat verkauft wurden. In Bezug auf Qualität sind die so bezeichneten Papiere indessen sehr verschieden.

Die Güte des Papieres ist im Allgemeinen von seiner Schwere, beziehungsweise von seiner Dicke abhängig; wichtiger für seine Beurtheilung ist jedoch seine Textur oder das Korn seiner Oberfläche. Je nach der Größe und Schwere der Bogen führen die Aquarellpapiere verschiedene Namen, wie aus der Preisliste von Schönfeld & Co. in Düsseldorf zu ersehen ist. Es sind dies von den schwächsten Sorten beginnend Medium, Royal, Superroyal, Imperial, Double-Elephant und Antiquarian, zwischen welchen meist noch extradicke Zwischensorten eingeschaltet sind. Jede dieser Sorten ist in drei verschiedenen Texturen zu haben: glatt, halbrauh und ganzrauh (Torchon), wobei zu bemerken ist, daß, je schwerer das Papier, desto rauher die Textur ist. Die glatten Sorten empfehle ich nicht. Man wendet sie auch nur selten zu Gemälden an, da sie nicht die glanzvolle Darstellung ermöglichen, welche aus der Anwendung rauheren Papiers resultirt und etwas flache Bilder liefern. Sehr zu empfehlen ist indessen das glatte Papier für kleinere, miniaturartige Darstellungen mit vielem Detail, wozu sich das rauhe nicht eignet. Für gewöhnliche Zwecke sollte die Oberfläche nicht zu rauh sein, jedoch hinreichende Textur besitzen, da das Korn sehr wesentlich den Reiz der Luft im Aquarell bedingt. Ich rathe daher dem Anfänger mit Royal zu beginnen, halbrauh und Torchon, später zu Imperial

überzugehen und nach einiger Zeit das Papier zu benutzen, welches ihm am angenehmsten und für seine Zwecke dienlichsten erscheint. Die starken, ganzrauhen Papiere sind nur Geübteren zu empfehlen, da die Bewältigung des starken Kornes bereits eine große Geschicklichkeit in der Technik voraussetzt, indem das Malen darauf mit besonderen, in der groben Textur begründeten Hindernissen verknüpft ist. Starkes rauhes Papier, Double Elephant oder Antiquarian ist erwünscht für größere Werke mit farben- und wolkenreicher Luft, welche vieles Waschen und gelegentliche Anwendung des Schwammes erfordert. Immerhin sei man aber in Bezug auf die Textur vorsichtig und beachte, daß zu grobes Korn bei ungeschickter Behandlung leicht rohe Effekte liefert und Details auf demselben häufig nicht mit der gewünschten Klarheit und Schärfe gegeben werden können. Rauhes Papier ist übrigens vortrefflich für flüchtige Skizzen geeignet, da die durch das bloße Korn hervorgebrachten glänzenden Lichter und Schatten die Wirkung in besonders angenehmer Weise unterstützen und nicht selten zufällige Formen liefern, welche mit Geschmack und Geschick sehr erfolgreich zu verwerthen sind. Im Allgemeinen halte ich übrigens Imperial sowohl für kecke Skizzen wie für durchgearbeitete Bilder gleich geeignet und hinreichend, da es Luft und Ferne sehr wirksam wiederzugeben gestattet.

Das grober gekörnte Papier verlangt eine kräftigere Behandlung, begünstigt aber in hohem Grade die breite Malweise, da es geleckte, kleinlich genaue Ausführung nicht zuläßt. Aus diesem Grunde wird es daher auch von Allen gemieden, welche die Kunst lediglich in einer gewissen

materiell technischen Vollendung zu erkennen vermeinen, während der wahre Kunstkenner vor einem naturwahren, flott gemalten Originalwerke gerade in den verschiedenen Rauhheiten und technischen Zufälligkeiten den Stempel der Kunst erblickt. Der glatte Malgrund ist denn auch mit sehr seltenen Ausnahmen von den besten Meistern aller Schulen gemieden worden.

Harding ist ein recht gutes Papier, etwas weicher als Whatmann, scheint mir aber die Waschungen mit dem Schwamm nicht so gut zu ertragen, obwohl es fraglich ist, ob ich das *englische* Fabrikat, welches sehr gerühmt wird, erhalten habe. Das Creswick-Papier, welches ebenfalls mit dem Wasserzeichen Whatmann versehen von Balston & Co. geliefert wird, ist gelblich im Ton, stark gekörnt und fast noch besser als Whatmann. Es ist zum Theil Nachahmung, als solche, — Imitation Creswick — vom ächten kaum zu unterscheiden. Als Curiosum sei hier auch erwähnt, daß Winsor und Newton in London vor mehreren Jahren ein Aquarellpapier unter dem Namen Griffin Antiquarian in den Handel gebracht haben, welches von den englischen Malern sehr gerühmt wird, allein der Preis desselben, ℳ. 7. 20. per Bogen schließt seine allgemeinere Anwendung zur Zeit noch aus.

Vor der Anwendung anderer, nicht speziell für das Aquarell bestimmter Papiere muß ich warnen. Zu stark geleimtes Papier läßt die Farbe nicht gut fließen und breite Farbenanlagen lassen sich auf solchem nicht mit der nothwendigen Leichtigkeit herstellen, während zu wenig geleimtes Papier die Farbe begierig einsaugt und nach dem Trocknen der Farbe ein mattes, todtes Ansehen verleiht. Das

Aquarelliren ist an sich schon schwierig genug, weßhalb man durch Anwendung unpassender Materialien nicht die Schwierigkeiten noch vermehren sollte.

Schließlich sei noch bemerkt, daß das Aquarellpapier mit dem Alter besser wird und die Farbe leichter annimmt.

Als zuverlässige Bezugsquelle für die oben angeführten verschiedenen Papiere, wie für englisches Material überhaupt, kann ich F. Schönfeld und Comp. in Düsseldorf, sowie F. A. C. Prestel in Frankfurt a/M. empfehlen.

2. Pinsel.

Die besten Pinsel sind die englischen Sable brushes. Sie sind fest, sehr elastisch und behalten, selbst wenn vollständig gefüllt, ihre feine Spitze. Da sie jedoch sehr theuer sind und die ihnen nachgemachten zehnmal billigeren französischen und deutschen Pinsel ganz dieselben Dienste leisten, so rathe ich zu letzteren, sowie zu den elastischen Marderpinseln.

Die Pinsel wurden früher allgemein in Federkiele gefaßt, weßhalb in England noch die verschiedenen Nummern nach den dazu verwendeten Federkielen genannt werden und zwar die stärksten „Eagle“, hierauf „Swan“ in fünf Größen, — Extra large, large, middle, small und Extra small, — dann „Goose“, „Duck“ und die kleinsten „Crow“. Ein englischer „Eagle“ Zobelpinsel kostet beispielsweise bei Winsor & Newton ℳ. 21. 60.

Angenehmer und haltbarer sind die neueren, nach Art der Oelpinsel, in Blech gefaßten Pinsel mit langen Stielen, welche in denselben Größen geliefert werden. Man hat solche auch flach gebunden, in welcher Form sie für Laub,

Gras und wo es auf entschieden scharfe oder eckige Pinselführung ankommt, sehr zu empfehlen sind. Als billige Bezugsquelle kann ich Schönfeld & Co. in Düsseldorf empfehlen.

Außerdem bedarf man zur ersten Befeuchtung des Papiers sowie zur Anlage umfangreicherer Lüfte einen *großen*, *weichen*, etwa 20 bis 25 Millimeter *breiten*, *flachen* in Blech gefaßten Pinsel (Sky-brush). Die besten sind die aus Eichhörnchen-Haaren, welche unter dem Namen „camel-hair“ gehen. Ihrer Weichheit wegen bedient man sich derselben bei allen Waschungen mit reinem Wasser, da kleinere Pinsel hierzu nicht ausreichen, sowie zum Uebergehen zu starker Töne.

Als größere Verwaschpinsel sind in den letzten Jahren die doppelten in Blech gefaßten Pinsel allenthalben beliebt geworden, da man hier 2 Pinsel verschiedener Nummern an einem Stiele hat, was auch für sonstige Zwecke Annehmlichkeit bieten kann. Zweckmäßige Combinationen bieten die Nummern 8/6, 14/10, 16/12.

Die flachen, in der Oelmalerei dienenden Dachspinsel, lassen sich ebenfalls in gewissen Fällen vortheilhaft verwenden, besonders wo dicke Farbe von kräftigem, tiefem Ton aufgesetzt werden soll, da letztere sich mit den gewöhnlichen, weicheren Pinseln nicht so effektvoll auftragen läßt.

Von flachen wie runden Pinseln, deren Nummern von 1 bis 12 gehen (Abbildungen in Schönfeld’s Katalog), schaffe man sich die Nummern 1 bis 7, von den runden auch noch mehrere stärkere an. Spezielle Vorschriften betreffs Anwendung der einzelnen Nummern lassen sich

selbstverständlich nicht geben, doch werden folgende Angaben für die Praxis genügen. Im Allgemeinen stehe die Größe des Pinsels stets im Verhältniß der mit Farbe zu bedeckenden Fläche, damit weder augenblicklicher Ueberschuß oder andererseits Mangel an Farbe dem Auftragen Eintrag thue. Große Flächen erfordern daher große, kleinere Flächen kleinere Pinsel; doch gewöhne man sich nicht an zu kleine, da solche der anzustrebenden breiten Behandlung schaden und zu Tüftelei verleiten. Für Schatten nehme man, sofern nicht größere Schattenpartien zu behandeln sind, den Pinsel nicht zu stark, da dann der Ton leicht zu voll gegeben oder der Rand des Schattens überschritten wird. Für Bäume in Bildern mittlerer Größe eignen sich die flachen Pinsel 3 bis 5 und für architektonisches Detail, Umrißlinien, wie überhaupt zum Zeichnen, Markiren und für die letzten Drucker die kleineren Nummern. Chinesisches Weiß trage man mit der Spitze der kleinsten Pinsel auf.

Das Arbeiten mit den flachen Pinseln erfordert Uebung und eine eigenthümliche Pinselführung, mehr mit der Seite und in Absätzen, d. h. indem man nach jeder Berührung des Papiers den Pinsel wieder vom Papiere wegnimmt.

3. Farben.

Die englischen Aquarellfarben sind, besonders in Rücksicht auf Feinheit, allen anderen Fabrikaten in *Tafelform* vorzuziehen und sofern die höheren Preise derselben keine Rücksicht verlangen, würde ich rathen, nur englische Farben zu verwenden. Vorzugsweise gangbar, wenigstens in Deutschland, sind die Farben von *Winsor & Newton* und von

R. und A. *Ackermann* 191 Regent-Street in London, jedoch liefern auch die folgenden Londoner Firmen — *Newman*, 24 Soho Square — *Rowney & Co.*, 52 Rathbone Place — *Robertson*, 99 Long Acre, sowie *Reeves & Sons*, Cheapside — sehr empfehlenswerthe Fabrikate. Farben anderer englischen Fabriken rathe ich zu meiden. Ich muß indessen hier bemerken, daß in Deutschland auch viele Farben mit dem Stempel *Ackermann* in London nachgemacht worden sind, welche aber bei ihrer schlechten Qualität kaum zu täuschen vermögen. Wer auf billigeres Material zu sehen Ursache hat, dem rathe ich zu den französischen Farben von Chenal, welche ebenfalls zu empfehlen sind. Von erheblich geringerer Qualität sind die Farben mit dem Stempel „*Lambertie*“ oder „*Paillard*“.

Wer nicht auf die Tafelform sieht, dem rathe ich, sich der feuchten deutschen Farben von F. *Schönfeld* & Co. in Düsseldorf zu bedienen, welche bei verhältnißmäßig außerordentlich billigem Preise den englischen kaum nachstehen und in den letzten Jahren erheblich feiner als früher hergestellt worden sind.

Was die Form anlangt, in welcher die Aquarellfarben im Handel vorkommen, so sind zu den altbekannten Täfelchen in den letzten Jahrzehnten noch zwei andere Formen gekommen, die sogenannten feuchten Farben — moist colours — und zwar a, in länglichen viereckigen Porzellannäpfchen, — pans — oder b, nach Art der Oelfarben in dickflüssigem Zustand in zusammendrückbaren Zinnkapseln — tubes. —

Im Allgemeinen erfreuen sich Farben in der älteren Tafelform noch immer der Gunst der Künstler sowohl wie der

Dilettanten, weil sich solche sehr rein erhalten lassen, während die Anwendung der feuchten Farben in Näpfchen, wenn man solche rein erhalten will, etwas umständlich ist. Zum Malen nach der Natur sind letztere indessen allen anderen entschieden vorzuziehen, da es hierbei in den meisten Fällen auf etwas mehr oder weniger reine Farbe weniger ankommt, weil man ferner mit Reiben keine Zeit verliert und diese Farben in für diesen Zweck besonders eingerichteten Blechkästchen erhält, deren doppelter Deckel auf einer Seite als Palette dient, während die andere drei Abtheilungen für flüssigere Töne enthält. — Zu Farben in „tubes“, welche sonst die angenehmsten sind, rathe ich jedoch nur solchen Personen, welche *beständig* oder nur mit geringer Unterbrechung malen, da sie mit der Zeit doch trocknen und man alsdann genöthigt ist, die Kapseln aufzuschneiden, die Farben in Näpfchen zu leeren und, um eine glatte Oberfläche zu erhalten, mit Wasser wieder aufzuweichen. Um das abermalige Eintrocknen solcher wieder aufgeweichter Farben zu verhüten, empfiehlt es sich, ein Paar Tropfen Glycerin zuzusetzen. Nur einige Farben, welche man in der Regel nur in tiefen Tönen anwendet, wie Brown Madder, Brown Pink und Vandyke Brown, oder Rose Madder, welche letztere sich schwer anreibt, möchte ich rathen, in dieser Form zu erwerben, sowie endlich noch Permanent Chinese White, und zwar dieses *nur* in besagter Form. Mit Ausnahme der eben angeführten Farben, welche in Zinnkapseln anzuschaffen wären, rathe ich daher für das Malen im Zimmer nur Farben in Tafelform zu verwenden. Dieselben sind in zwei Größen, in ganzen und halben

Täfelchen zu haben, deren letztere auch im Preise nur die Hälfte kosten.

Charakteristik der einzelnen Farben.

Die Kataloge der Farbenfabrikanten enthalten eine große Anzahl theils ganz entbehrlicher, theils für unseren speziellen Zweck mehr oder weniger unnöthiger Präparate, welche zum Theil lediglich durch Mischung oder auch durch geringfügige Nüancirung längst bekannter gewonnen worden sind. Indessen kommen nicht selten Fälle vor, wo es sehr angenehm ist, eine bestimmte Farbennüance in größerer Menge, also als fertige Farbe zu besitzen, besonders im Genre und Stillleben, überhaupt da, wo es sich um glanzvolle Darstellung handelt, da zu vieles Mischen den Glanz der Farbe beeinträchtigt und daher Combinationen von mehr als drei Farben nur in einzelnen Fällen statthaft erscheinen, beziehungsweise zu vermeiden sind. Die nachstehend ausgeführten Farben sind solche, welche in Landschaft-, Marine- und Architekturmalerei vorzugsweise Anwendung finden und ist keine hierher gehörige ausgelassen worden. Wie sehr auch manche derselben anderen ähnlich sehen, so sind solche dennoch in mancher Beziehung sehr verschieden, besonders in Bezug auf Transparenz, Ton, Art des Auftrags und Haltbarkeit. Zur Annehmlichkeit der Interessenten habe ich jeder Farbe die Preise von Winsor & Newton (W. & N.), welche auch für Ackermann gelten und Schönfeld & Co. (S. & C.) beigesetzt. Erstere beziehen sich auf ganze Täfelchen, ganze Näpfchen (Pans) und Tuben —, halbe Täfelchen und Näpfchen kosten die Hälfte —; letztere (S. & C.) auf Tuben und ganze

Näpfchen; halbe Näpfchen kosten hier etwa zwei Drittel des Preises.

Um der möglichsten Vollständigkeit zu genügen, habe ich indessen auch die für unsere Zwecke entbehrlichen Farben überall, wo es passend schien, nach Namen und Farbennüancen eingereiht, da sich unter solchen immerhin einzelne finden, welche für gewisse Zwecke hier und da wünschenswerth erscheinen können.

Alle Farben kommen zwischen den zwei Endpunkten Licht und Finsterniß — Weiß und Schwarz zur Erscheinung.

Weiß.

Allgemeines. Weiß ist Licht, Abwesenheit jeder Farbe und steht blassem Gelb am nächsten. Der schwächste Farbenauftrag wird durch Weiß nicht verändert, weßhalb es als Malgrund von hohem Werth ist. Während alle anderen Farben durch die Ferne bald neutrale Töne annehmen, bleibt Weiß am längsten unverändert. Es tritt daher vor, d. h. es bringt die betreffenden Gegenstände dem Auge näher. In Combination mit Gelb hat es dieselbe Eigenschaft, nicht aber in derjenigen mit Roth. Mit Blau und Schwarz tritt es zurück und gibt jenen Farben Lufttöne. Sehr werthvoll unter Umständen ist seine Anwendung im Vordergrund, da es durch seinen Gegenwerth alle anderen Farben hebt. Absolutes Weiß kommt indessen in Gemälden selten und dann nur mit letzterer Absicht vor, indem reichlichere Anwendung einen matten Gesammtton und kreidiges Ansehen zur Folge hat. Grelle Lichter sind überhaupt stets wenig umfangreich und finden sich nur an vorstehenden Kanten und Ecken, ebenso wie ganz tiefe, dunkle Stellen

immer nur klein sind. Neben einander gesetzt werden sie zu den stärksten Contrasten und verleihen bei sinnreicher Anwendung bedeutende Kraft. Die Anwendung dieser Farbe verlangt daher Ueberlegung.

Permanent Chinese White.

W. & N. 1 3 S. & C. 35

Von den verschiedenen Arten Weiß ist dieses aus schwefelsaurem Baryt bestehende das einzige, welches im Aquarell Anwendung findet und verdient, da die übrigen aus Bleipräparaten bestehenden weißen Farben im Aquarell bald durch den in der Atmosphäre enthaltenen Schwefelwasserstoff getrübt und später schwarz werden, weil sie nicht, wie auf den Oelgemälden durch den Firniß von der Luft abgeschlossen sind.

Das chinesische Weiß ist dauerhaft, besitzt Körper, läßt sich angenehm verarbeiten und mischt sich leicht mit den anderen Farben. Um eine vollkommene Wirkung zu erzielen, erfordert seine Anwendung aber Geschick und Ueberlegung. Man merke, daß, wo man es immer verwenden mag, der Beschauer nur den *Effekt* sehen darf, nicht aber, daß dieser Effekt durch *Chinesisches Weiß* hervorgebracht worden ist.

Ich bemerke noch, daß es mir wohl bekannt ist, daß viele Künstler den Gebrauch desselben, als dem Aquarell nicht entsprechend, verwerfen; allein dieselben würden nach öfterer Besichtigung guter englischer Aquarelle anderer Ansicht werden.

Mit besonderem Erfolge benutzt man es in folgenden Fällen:

1. Luft, Wolken und Ferne werden durch Zusatz von sehr wenig Weiß zu der betreffenden Mischung, wenigstens in den letzten Aufträgen, im Luftton sehr verstärkt.

2. In allen Fällen, wo durch häufiges Waschen oder Ueberarbeiten unreine, gequälte Farbentöne entstanden sind, gibt ein wenig Weiß, zu dem gewünschten Ton gemischt und über die betreffende Stelle gelegt, die Farbe in einer Frische wieder, welche alle Erwartung übertrifft.

3. Wo man im Vordergrund helle Gegenstände, wie Mauern etc. zu malen hat, mischt man zu den grauen, röthlichen oder gelblichen Tönen ein wenig Weiß, welches letzteren Körper gibt. Der dadurch erzielte Effekt ist ein sehr naturwahrer, während ohne Weiß behandelt die betreffenden Gegenstände nicht selten sehr matt und flach aussehen. — Auch wo zwischen Steinen der weiße Mörtel sichtbar ist, bringt Weiß mit spitzem Pinsel dick und mit kecken Strichen eingesetzt oft günstigere Wirkung hervor, als ausgesparte, ausgewischte oder radirte Lichter. Doch hüte man sich vor *übermäßiger* Anwendung.

4. Kleinere Steine von heller Farbe auf Rasen etc. spare man nicht aus, sondern setze sie nach Beendigung des Untergrundes mit Weiß zu dem betreffenden Ton gemischt auf.

5. Kleinere Figuren, Vieh etc., deren Aussparen der einheitlichen Behandlung des Grundes Eintrag thun würde, setzt man bei Beendigung der Arbeit mit Weiß dick auf und colorirt nach dessen gänzlichem Trocknen vorsichtig mit den nöthigen Tönen, ohne jedoch zu viel zu wischen.

Für diejenigen Fälle, wo Weiß ohne Zusatz aufgesetzt wird, ist es räthlich, der Farbe, wie sie aus der Zinnkapsel

gedrückt wird, eine unbedeutende Kleinigkeit Wasser zuzusetzen und sie damit auf der Palette zu verreiben, da die Farbe ohne diesen Zusatz meist etwas zu zähe ist. Ist die Farbe aber ganz frisch, so bedarf es dieses Zusatzes in der Regel nicht. Die Praxis wird bald auf die richtige Consistenz leiten.

Anstatt des Permanent Chinese White läßt sich in Fällen wo absolutes Weiß nicht erforderlich ist, auch das stark deckende, blaßgelbe Jaune brillant, mit gleicher Wirkung verwenden. Es ist dies eine aus Neapelgelb, Weiß und Schwefelkalium bereitete Mischfarbe, von welcher man mehrere Nüancen hat, welche für helle, sehr leuchtende Stellen hier und da Verwendung finden können.

Gelb.

Allgemeines. Gelb ist mit Weiß am nächsten verwandt und bildet in blassen Tönen den Uebergang von Licht in Farbe. Es tritt vor und wird von der Ferne ebenfalls wenig alterirt. Gelb ist eine warme Farbe und wo ein Gemälde warme Töne verlangt, bildet es in Verbindung mit rothen Tönen ein Hauptmittel zur Darstellung derselben. Es contrastirt mit Violett, findet in den meisten gemischten Tönen Anwendung, und ist sehr empfindlich gegen Blau, von dessen geringster Menge es sofort verändert wird.

Yellow Ochre.

W. & N. 1 M. 3 S. & C. 35

Gelber Ocker ist permanent, von großer Brauchbarkeit und *unentbehrlich*. Er macht sich vorzugsweise in Ferne und Mittelgrund nützlich, theils weil sein Gelb ein gebrochenes ist, theils weil er schwach deckt. In schwachen Tönen ist er von großer Schönheit und bringt das herrschende Licht in das Bild, da er in Mischung mit Rose Madder, Brown Madder, Light Red, Indian Red und Vermilion jeden nur wünschenswerthen warmen Ton für die Lichter von Luft, Wasser, Wolken, Bergen, Gebäuden, Felsen, Steinen, Bäumen etc. hervorbringt. Ein sehr schönes, luftiges Grau entsteht bei Zusatz, von ein wenig Yellow Ochre zu der Mischung von Cobalt mit Rose Madder. Mit Cobalt oder French Blue gemischt liefert er eine Reihe sehr weicher brauchbarer Töne für das Grün der Ferne, welchen man, um sie etwas zu brechen, ein wenig Rose Madder oder Light Red zusetzen kann. Je nach dem Ueberschuß des Blau oder Gelb lassen sich eine Unzahl von Tönen darstellen. Der eigenthümliche Charakter des gelben Ocker als halbe Deckfarbe, sowie sein in jedem Grade von Consistenz lichter Ton ermöglichen das Grün aus der Mischung mit Cobalt, nach Art der Oeltechnik, ganz entschieden und kräftig aufzutragen, was immer wünschenswerth ist, wenn die Formen so verschwommen sind, wie es in der Ferne meistens der Fall ist. Den zur Herstellung des Grün im Vordergrunde dienenden Farben zugesetzt, verleiht Yellow Ochre bei der Untermalung Kraft und Körper. Für Gras etc. ist er ebenfalls gut zu verwenden und zwar liefert er in Mischung mit Gamboge und wenig Cobalt oder French Blue sehr brauchbare Töne für sonniges Grün. So sehr er aber für die Mischung des Grüns der Ferne paßt, so ist er doch für