

Egon von Vietinghoff

Handbuch zur Technik der Malerei

E. Vietinghoff

Kapitel IV

Die Technik des Farbauftrags

www.vietinghoff.org

Das Copyright bleibt im Besitze der Egon von Vietinghoff-Stiftung.
Im Übrigen gelten die Ausführungen in der Einleitung zu dieser
PDF-Version des Handbuchs zur Technik der Malerei.
Korrespondenz bitte unter mail@vietinghoff.org

IV Die Technik des Farbauftrags

Die Technik des Farbauftrages wird oft die Handschrift des Malers genannt. Der Vergleich ist insofern irreführend, als die Schrift der unmittelbare Bewegungsausdruck der Hand des Schreibenden, die Pinselführung aber eine Folge maltechnischer Erwägungen ist. Der Maler ist nicht frei, den Pinsel zu führen, wie es ihm beliebt, sondern er muß seine Technik der unterschiedlichen Beschaffenheit seiner Werkstoffe anpassen.

Die Methoden, Farbe auf den Malgrund zu bringen, sind zwar unbegrenzt (man kann sie aufstreichen, auftupfen, auftragen, aufspachteln, aufkleben, aufdrücken, aufwischen usw. – neuerdings sogar aufschleudern und aufsprühen), das Ergebnis ist aber sehr unterschiedlich und – wenn die Eigenschaften der Werkstoffe nicht berücksichtigt werden – unbefriedigend. Die Technik des Farbauftrags hat sich somit einerseits nach der erstrebten farblichen Wirkung, andererseits nach den Gegebenheiten des Malmaterials zu richten.

Sie wird im Folgenden auf sechs Grundtypen zurückgeführt; auf volle Aufträge:

1. Die Untertuschung
2. Den flachen Strich
3. Den pastosen Balsamstrich
4. Die Lasur

und auf durchbrochene Aufträge:

5. Den durchbrochenen Strich
6. Den Gleitstrich.

Die Technik des Aquarellierens bleibt hierin unberücksichtigt, da sie über viel weniger Varianten verfügt.

Die Untertuschung

Die Untertuschung bezweckt, Form- und Farbgebung des Bildes vorzubereiten, ohne ihr vorzugreifen. Die Farbe kann zeichnerisch in großen Zügen aufgesetzt werden, um die Bildfläche zu gliedern und die allgemeinen Formen und Größenverhältnisse der einzelnen Bildteile zueinander festzulegen, oder flächig aufgewischt werden, um das Bild mit wenigen Tönen farblich anzulegen. Vorteilhaft ist es, den Malgrund mit einer einzigen Farbe anzutuschen, um die Stellen, die im fertigen Bild dunkel erscheinen sollen, vorzudunkeln, und dunkle Farben später nicht zu dick auftragen und dadurch überfetten zu müssen. Die Untertuschung soll sehr dünn, halbdeckend, locker angewischt, nicht flüssig aufgestrichen werden.

Alle Farben außer den Balsam enthaltenden können zum Untertuschen verwendet werden, doch sind Leimfarbe und vor allem Kasein-Tempera wegen ihrer Magerkeit, ihres raschen Abbindens und ihrer Irreversibilität die geeignetsten. Die Tempera muß genügend Bindemittel enthalten, um trocken aufgeschummert werden zu können. Unterma- lungs-Ölfarbe sollte tunlichst ohne Zusatz von Terpentinöl verarbeitet werden. Dazu muß sie eine weiche, salbenartige Konsistenz haben und möglichst trocken mit dem Borsten- pinsel eingerieben werden. Terpentinöl wird zusammen mit dem Bindemittel von schwach isolierten Malgründen aufgesogen, so daß eine ungenügend gebundene, schlecht haftende Farbe zurückbleibt. WO-Tempera als Untertuschungsfarbe braucht viel Emulsion, damit ihre Haftung gewährleistet ist, auch wenn sie mit Terpentinöl verdünnt flüssig aufgestri- chen wird. Da WO-Tempera rasch anzieht und klebrig wird, darf einmal aufgesetzte Farbe nicht mehr verarbeitet werden, kann aber schon in halbtrockenem Zustand mit WO- Temperalasuren übermalt werden, ohne aufzureißen.

Mit OW-Tempera ausgeführte Untertuschungen sind sofort übermalbar, solche mit Öl- oder Harzölfarben erst, nachdem sie durchgetrocknet sind. Die trockene, wasserlösliche Untertuschung muß, bevor sie übermalt wird, mit stark verdünntem Dammarfirnis, – nur porenfüllend – isoliert werden. Der dünne Zwischenfirnis wird am besten mit dem Handballen eingerieben, damit kein überschüssiges Harz zurückbleibt.

Zum Untertuschen werden runde, breite oder flache Borstenpinsel verwendet. Die Farbe wird locker angewischt, verteilt und verrieben. Die Untertuschung ist der einzige Farbauftrag, für den der Pinsel steil gehalten und seitlich, d. h. im rechten Winkel zum Verlauf der Borsten, geführt werden darf. Dient die Untertuschung dazu, linear- zeichnerische Einzelheiten zu bestimmen, kann sie auch mit dünnen Haarpinseln ausge- führt werden.

Der flache Strich

Der flache Strich ist ein dünner, deckender oder halbdeckender Auftrag, der sowohl mit wasser- wie mit öllöslichen Farben angewendet werden kann. Die Farbe wird mit Borsten- oder Haarpinseln in Richtung der Pinselhaare auf dem Malgrund abgestreift. Je mehr Druck ausgeübt wird, um so mehr verliert der Aufstrich an Deckkraft und wird, wenn keine stark deckenden Pigmente verwendet werden, zur Lasur.

Der flache Strich ist die einfachste und verbreitetste Art, Ölfarbe al primo zu verwenden. Die Farben werden auf der Palette vorgemischt und nebeneinander auf den Malgrund gesetzt. Wenn die beabsichtigte Wirkung nicht erreicht wird, ist es besser, unbefriedigende Aufträge mit dem Palettmesser abzustreifen und neu aufzusetzen als sie auf dem Bild zu korrigieren. Nur so können Ölfarbenaufstriche einigermaßen rein gehalten werden. Korrekturen in frischer Ölfarbe haben eine verquälte Farbgebung zur Folge. Der flache Strich wirkt am besten auf halbsaugendem, weißem oder leicht getöntem Grund. Am ausgiebigsten haben ihn die Impressionisten gebraucht. Wird dieser Auftrag als Unterma- lung mit Ölfarbe verwendet, so muß die Ölfarbe sehr bindemittelarm und ganz trocken sein, bevor sie übermalt wird. Eingeschlagene Stellen sind vorher mit dünnem Dammarfirnis mit den Handballen einzureiben.

Der flache Strich kann mit wasserlöslicher Tempera für ungefirnißte Bilder auch strichelnd und höhend auf getöntem Papier oder auf Leimfarbengrundierung angewendet werden. Ferner ist er mit OW-Tempera zu Untermalungszwecken für darübergelegte Harzölfarben geeignet. Er gibt den Farben, besonders wenn die Übermalung lasiert wird, stark ausgeprägte Körperhaftigkeit und Textur, doch müssen dann alle Untermalungsfarben über das ganze Bild weg, mit öllöslichen Farben bedeckt werden, sonst fügt sich die magere Untermalung nicht in die ölhaltige Übermalung.

Der pastose Balsamstrich

Der pastose Balsamstrich ist ein pastoser, voller, zähflüssiger, harziger, voluminöser, glatter oder unebener, schwerer und sehr körperhafter Auftrag, der den Untergrund, im Unterschied zu den durchbrochenen Strichen, in seinem ganzen Verlauf bedeckt. Er kann in beliebig dicker Lage breit aufgetragen oder als erhabener Strich und punktförmig aufgesetzt werden. Die einzelnen Aufträge können ineinander, nebeneinander und übereinander, auf nasse, anziehende, erstarrte oder halbtrockene Balsamfarbe gelegt werden und geben der Farbe, je nach Pinselführung und Bindemittelmenge, emailartigen Schmelz oder kernige Struktur. Balsamfarbe verliert im Laufe der Jahre an Volumen, gewinnt aber an Schönheit, weil sie verglast.

Der pastose Balsamstrich ist nur zur Übermalung und mit hellen, gut trocknenden Pigmenten verwendbar, zur Untermalung und mit dunklen Farben hingegen – wegen seines langsamen Durchtrocknens und der Reversibilität des Harzes – gänzlich ungeeignet. Er kann auf sehr verschiedene Art angewendet werden:

1. In einen nassen, mit Terpentinöl stark verdünnten, farblosen Anstrich von Venetianer Terpentin, dem eine geringe Menge Wachs beigegeben werden kann, um den Halt der Farbe zu verstärken (siehe S. 186).
2. Auf anziehende oder antrocknende, mit Terpentinöl verdünnte, halbdeckende oder lasierte Balsamfarbe.
3. Auf OW-Temperauntermalung, nachdem diese mit verdünntem Dammarfirnis isoliert wurde. Pastose Balsamstriche können in den nassen, auf den anziehenden oder über den trockenen Isolierfirnis gelegt werden. Diese Technik erlaubt es, das Bild auf einen Sitz zu beenden, ohne das Durchtrocknen der einzelnen Farblagen abwarten zu müssen. Die Farbgebung setzt sich dann aus vier voneinander getrennten Schichten zusammen, nämlich aus dem weißen Grund, der isolierten Tönung, der isolierten Untermalung und den pastosen Balsamaufträgen. Ist das Bild dann nicht fertig, kann es, solange die Balsamfarbe nicht trocken ist, mit neuen pastosen oder durchbrochenen Balsamstrichen überarbeitet werden. Dagegen kann trockene Balsamfarbe nicht mehr mit Balsamfarbe übermalt, sondern nur noch stellenweise mit dünnen WO-Temperalasuren oder lasierend mit Ölfarbe übergangen werden.
4. Über dünner, trockener WO-Temperauntermalung.
5. Über dünner und durchgetrockneter Ölfarbenuntermalung. Auf nasser Ölfarbe büßt der Balsamstrich seinen harzigen Charakter ein, weil er sich mit der Ölfarbe vermischt und mit ihr zu einer schleimigen bindemittelübersättigten Salbe wird.

Eine richtig angelegte Untermalung erleichtert die Übermalung mit Balsamfarbe. Die Farbe der Unterlage von Balsamstrichen sollte etwa in der Mitte des Wertintervalls liegen, der zwischen der lichten und der schattigen Seite des Gegenstandes besteht, also dunkler als die helle und heller als die dunkle Übermalungsfarbe sein. Erfüllt die Untermalung diese Bedingung nicht, so kann sie durch einen dünnen Balsamfarbenanstrich korrigiert werden. Das Terpentinöl verflüchtigt sich rasch, so daß der Anstrich schon bald anzieht und dann mit pastosen Balsamstrichen auf der Lichtseite erhellt, mit dünnen WO- oder Öllasuren auf der Schattenseite verdunkelt werden kann.

Auch der Farbton der Untermalung ist so zu wählen, daß er mit den dünner aufgetragenen, durchsichtigeren Stellen des Balsamfarbenaufstriches zusammen die gewünschte Farbe ergibt. Die Zähflüssigkeit der Balsamfarbe ermöglicht es, die Farbe ein und desselben Aufstriches sehr dick aufzutragen und sie durch verstärkten Druck auf den Pinsel dünn auslaufen zu lassen. Diese Eigentümlichkeit des Balsamstriches kann verwertet werden, um die Übergänge von Licht zu Schatten kälter erscheinen zu lassen, indem das Licht pastos über den dunkleren Untergrund gesetzt und die Farbe gegen die Schatten hin dünner und damit durchsichtiger vertrieben wird. Die Verschiebung des Farbtons durch Hellasuren nach Blau hin (vgl. auch Gesetze 3 und 5 der subtraktiven Mischungen) bewirkt dann kältere Übergänge. Durch diese Eigentümlichkeit und seine Fähigkeit, übereinandergeführte Farblagen voneinander zu trennen, ist der pastose Balsamstrich geeigneter als jeder andere Farbauftrag, helle Bildteile farblich durchzuformen, sie körperhaft erscheinen zu lassen und ihre Textur zu differenzieren. Volle, beleuchtete Oberflächen von Früchten, Haut, Stoffen, Porzellan, die erhellten Partien von Landschaften, wie Wolken, Felsen usw. können mit pastosen Balsamstrichen auf einfachste Art farblich und stofflich abgestuft werden und heben sich durch ihre kernige Struktur von den weich ineinander vermalten, transparenten Farben der Schatten ab. Für schattige, dunkle Farben ist der pastose Balsamstrich ungeeignet. Die Balsamfarbe muß dann durch Ölfarbe und Kopal- bzw. Dammarfirnis oder WO-Tempera ersetzt werden.

Für den pastosen Balsamstrich sind möglichst große, runde, langhaarige Marder- oder Ichneumonpinsel erforderlich. Andere Haarpinsel sind nicht elastisch genug, die zähflüssige Farbe aufzunehmen, Borstenpinsel sind zu hart und zerdrücken sie. Die pastose Farbe kann aber auch aufgespachtelt werden, was sehr glatte und scharfrandige Aufträge ergibt. Das rote Kleid der »Braunschweiger Familie« von Rembrandt könnte mit solchen, sehr pastosen und scharf absetzenden Spachtelaufträgen gemalt worden sein. Die sich abhebenden Kanten geben der Farbe ihre eigentümliche Textur.

Da der pastose Balsamstrich mit gut gefülltem Pinsel ausgeführt wird, und der Auftrag voluminös sein soll, darf mit Farbe nicht gespart werden. Die zu mischenden, möglichst steif angeriebenen Ölfarben werden in angemessenem Mengenverhältnis mit dem Spachtel nebeneinander auf der Palette aufgehäuft und kurz mit wenig unverdünntem Venetianer Terpentin vermischt. Um den Strich hervorzuheben, können die Farben nur flüchtig mit Lärchenterpentin angeteigt werden. Die einzelnen Farbstrahlen bleiben dann unvermischt im Aufstrich sichtbar. Zum Anteigen und Mischen der Farben sollte ein Palettmesser und kein Pinsel verwendet werden, da dieser dem Aufstrich seine Frische nimmt und die angebrauchten Farbhaufen verschmiert.

Nachdem die Farbe kurz angezogen hat, wird sie mit einem möglichst großen langhaarigen Marderpinsel aufgenommen, indem der Pinsel in Richtung seiner Haare durch den

Farbhauten gezogen wird. Der vollbeladene, flach gehaltene Pinsel wird nun der Malfläche allmählich angenähert, genau an dem Punkt gleitend angesetzt, an dem der Auftrag beginnen soll, in vorbedachter Richtung auf dem Malgrund abgezogen und an vorbestimmter Stelle sanft abgehoben. Das Ansetzen und Absetzen des Pinsels hat zu erfolgen, wie ein Flugzeug landet und startet. Fehlerhaftes Aufsetzen des Pinsels durch zu geringen Anlauf, zu steile Haltung des Pinsels oder zu plötzliches Aufstoßen ergibt häßliche Farbansammlungen, die alles andere als formgebend wirken und nicht mehr korrigiert, nur noch abgekratzt und neu übermalt werden können.

Wichtig ist es, den Pinsel richtig zu halten. Damit die Hand genügend Bewegungsfreiheit hat, muß sie den Pinselstil soweit wie möglich vom Bund entfernt halten. Der Anfänger neigt dazu, ihn wie einen Federhalter – dicht am Bund – festzuhalten, weil er glaubt, die Farbe damit bestimmter aufsetzen zu können. Das Gegenteil ist der Fall: Die Kürze der Distanz zwischen Pinselführung und Malfläche blockiert die Hand. Der Pinsel soll mit der Malfläche einen möglichst kleinen Winkel bilden, d. h. flach gehalten werden. Eine steile Haltung ergibt einen stufenden Auftrag statt eines leichten, freigleitenden Strichs. Außer für die Untertuschung darf der Pinsel nur in Strichrichtung, nie seitlich geführt werden. Für kurvige Aufträge muß die Hand deshalb einen Bogen beschreiben. Zu steile Pinselhaltung drückt die Farbe an, seitliche Führung verwischt sie, Schwerfälligkeit zerdrückt sie. Durch solchermaßen fehlerhafte Pinselführung verliert Balsamfarbe ihre hervorragende Fähigkeit, die einzelnen Aufträge zu trennen und wirkt plump und klecksig.

Richtig aufgesetzte Balsamfarbe haftet an der Bildfläche, sobald sie mit ihr in Berührung kommt. Von dieser Verankerung aus wird die zähflüssige Farbe durch die Bewegung der Hand vom Pinsel abgezogen. Im Unterschied zu WO-Tempera oder Ölfarbe wird Balsamfarbe also nicht durch Aufdrücken des Pinsels, sondern – dank ihrer Zähflüssigkeit – durch das Weggleiten des Pinsels auf den Malgrund gebracht. Die Dicke des Auftrags kann durch das Tempo der Handbewegung abgestuft werden. Ein rasch abgezogener Pinsel ergibt dünne, ein langsam geführter dicke Aufträge, weil die Farbe dann Zeit hat, in größerer Menge abzufließen.

Der pastose Balsamstrich soll stehenbleiben, wie er aufgesetzt wurde und darf nicht korrigiert werden. Korrekturen an der nassen Farbe führen zu Verschmierungen, die nicht mehr zu beheben sind. Sie nehmen dem pastosen Strich seine Bestimmtheit und seinen stofflichen Reiz. Dagegen können über anziehende und erstarrte Balsamaufstriche neue gelegt werden. Da die einzelnen übereinandergelegten Aufträge durch die Zähflüssigkeit des Balsams voneinander getrennt bleiben, wird die Form- und Farbgebung nicht – wie in anderen Techniken – ausgearbeitet, indem schon bestehende Aufstriche umgeändert werden, sondern indem neue hinzugefügt und in mannigfachen Überkreuzungen formgebend übereinandergelegt werden. Das Übermalen noch nicht trockener Balsamschichten erfordert aber eine leichte Hand und eine sichere Pinselführung. Die einzelnen Aufträge dürfen nur gleitend, ohne jeden Druck, übereinandergelegt werden. Der geringste Pinseldruck vermengt die einzelnen Aufträge. Um suchend im Bild herumzupinseln, ist der Balsamstrich untauglich. Die Stelle, die er einnehmen soll, seine Richtung, seine Form und Pastosität sowie die Art seines An- und Absetzens muß vorbedacht und mit Bestimmtheit ausgeführt werden. Ein zaghaft aufgesetzter Strich verdirbt die Farbgebung unweigerlich.

Der Vergleich des meisterlich geführten Balsamstriches in Werken von Frans Hals (Abb. 10) oder in Rubens'schen Originalen (Abb. 8) mit den schwerfälligen Farbaufträgen auf den Großformaten seiner Schüler zeigt, welche Unterschiede in der Farbgebung die Strichführung bewirken kann. Eine besondere Art, den pastosen Balsamstrich zu verwenden, zeigen manche Gemälde Rembrandts und Vermeers, deren kugelförmige Erhebungen Glanzlicht widerspiegeln und deshalb heller als jede andere Farbe des Bildes hervortreten. Diese stecknadelkopf- bis perlengroßen Farbhäufchen werden mit spitzen, aber sehr gefüllten Haarpinseln aufgesetzt und die zähflüssige Farbe dann durch kreisende Bewegung des Pinsels abgedreht. Mit harzreichem Kopallack ist dieses auch möglich.

Das Mengenverhältnis der Farb- und Bindemittelkomponenten untereinander muß für Balsamstriche genau abgewogen werden. Schon der geringste Überschuß einer Komponente verändert die Beschaffenheit der Farbe und ihre Vermaalbarkeit. Ein fließender, schmelzender Strich, der sich zur Darstellung der weich ineinander übergelenden Farben von Haut, Porzellan, Wolken usw. eignet, erfordert ein weiches Material als ein körperhafter, die einzelnen Aufträge betonender Strich, der sich besser zur Darstellung gröberer Oberflächenstrukturen eignet.

Mit ein wenig Terpentinöl verdünnter Balsam ergibt dünne Farblagen und perlmuttähnliche Wirkung, ein zusätzlicher Tropfen Öl macht den Strich fließender und läßt die einzelnen Aufträge miteinander verschmelzen, eine farbstoffreiche, sehr ölarme und mit verdünntem Venetianer Terpentin vermischte Farbe ergibt einen körperhaften Strich und deutlich voneinander getrennte Aufträge. Mit trockenem, farblosem Pinsel können in die farbigen Balsamaufstriche an einzelnen Stellen weichere Übergänge oder weniger dekkende Stellen herausgeholt bzw. verstrichen werden, z. B. um die Ränder heller, runder Gegenstände besser mit einem dunklen Hintergrund zu verbinden. Dazu kann auch ein Borstenpinsel verwendet und Druck ausgeübt werden, doch darf dieser trockene Strich nur sehr sparsam angebracht werden, wenn die Textur der belichteten Stellen nicht verwischt werden soll.

Da die Edelterpentine sehr langsam trocknen und reversibel sind, dürfen sie als Malmittel nur zu hellen, die Trocknung fördernden Pigmenten (wie Bleiweiß, Neapelgelb, Kadmiumorange und -gelb) verwendet werden. Mit dunklen, schwer trocknenden Pigmenten können Balsamfarben jahrelang nachkleben.

Der pastose Balsamstrich kann also auf sehr verschiedene Art angewendet werden, je nachdem er in dicker oder dünnerer Schicht (Abb. 7), mit zähflüssiger oder fließender Farbe (Abb. 16), breit oder fadenförmig (Abb. 16, 23) oder perlenartig aufgesetzt wird (Abb. 24). Dünn vermalt ähnelt der Balsamstrich dem flachen Strich, hat aber diesem gegenüber den Vorteil, bestimmter und in den höchsten Lichtern pastoser aufgetragen werden zu können, ohne sich mit den bestehenden Farben zu vermischen (Abb. 18).

Die Lasur: Dunkellasur, Hellasur

Lasur ist der maltechnische Ausdruck für eine mehr oder weniger durchsichtige Farbschicht. Während die untere Farblage zwischen den einzelnen Teilen durchbrochener Aufträge sichtbar bleibt, tritt sie durch die Lasur hindurch in Erscheinung. Untergrundfarbe und Lasur zusammen ergeben durch subtraktive Mischung transparente Farben. Die Transparenz ist, wie Farbton, Farbwert und Farbstärke, eine Grundeigenschaft der optischen Farbe, die Durchsichtigkeit hingegen eine solche des Farbstoffes.

Zweck des Lasierens ist, die Transparenzen der Farbgebung zu differenzieren und den farblichen Aufbau des Bildes durch übereinandergelegte Farbschichten stufenweise zu entwickeln. Mit Lasuren lassen sich, je nach ihrer Beschaffenheit, sehr verschiedenartige Wirkungen im Bild erzielen.

Zu unterscheiden sind Dunkellasuren, die dunkler sind als die unter ihnen liegende Farbe, von Hellasuren, die heller als ihre Unterlage sind. Auch helle Farben sind Dunkellasuren, wenn sie über eine noch hellere Unterlage lasiert werden. So ist z. B. ein auf weißen Grund gestrichenes Hellgelb eine Dunkellasur, dagegen ein über Schwarz liegendes Dunkelgrün eine Hellasur. Zu unterscheiden sind ferner klare oder ungetrübte Lasuren, die ihr Licht vorwiegend von der unteren Farblage erhalten, von trüben oder getrübten Lasuren, deren Helligkeit vorwiegend von ihrer Oberfläche ausgeht. Das von der Unterlage reflektierte Licht heißt Tiefenlicht, das von der Lasurtrübung zurückgeworfene Oberflächenlicht. Dichte Lasuren unterscheiden sich von dünnen, weil ihre Farbpartikel dicht neben- und übereinander liegen oder grobkörnig sind, während die Pigmentteilchen dünner Lasuren spärlicher im Bindemittel verteilt oder feinkörnig sind. Eine dichte Lasur kann in eine dünne verwandelt werden, indem sie mit Malmittel verflüssigt wird.

Um den maltechnischen Ablauf zu charakterisieren, werden im folgenden Anfangs-, Zwischen- und Schlußlasuren unterschieden. Anfangslasuren sind solche, die als Unterlage für weitere Farbaufträge vorgesehen sind, Schlußlasuren solche, die zuoberst über eine oder mehrere schon bestehende Farbschichten zu liegen kommen. Die Tönung ist eine Anfangslasur. Auf weißen Malgrund gestrichene Farben sind in einschichtigen Verfahren Schlußlasuren, weil sie mit dem Weiß des Grundes zusammen die endgültige Farbe ergeben, in mehrschichtigen Techniken aber Anfangslasuren, weil sie als Unterlage für weitere Farbaufträge dienen. Einfarbige Untermauerung über isolierter Tönung, wie Weißhöhung auf Bolusgründen oder Antuschung mit dunkler Tempera, kann weder als Anfangs- noch als Schlußlasur bezeichnet werden, weil sie über der Tönung liegt, die endgültige Farbgebung aber größtenteils noch bevorsteht. Solche Farbaufträge werden hier Zwischenlasuren genannt. Eine transparente Farbe kann aus einer oder aus mehreren Zwischenlasuren zusammengesetzt sein. Die Unterscheidung von Lasuren ist nötig, um die verschiedenen Möglichkeiten, sie anzuwenden und die sich daraus ergebenden malerischen Wirkungen im Vorhinein zu kennen. Die Verwendung von Lasuren erfordert Materialkenntnis und Einsicht in den Vorgang der Entstehung transparenter Farben. Um Wiederholungen zu vermeiden, sei auf die Abschnitte über die Transparenz (s. S. 15) und subtraktive Mischungen (s. S. 32) hingewiesen.

Eine lasierende Technik vervielfacht die malerischen Ausdrucksmittel, weil sie die Skala der zu Gebote stehenden Farben um die praktisch unbegrenzte Anzahl transparenter Farben bereichert. Dazu kommt, daß jede transparente Farbe auf vielerlei Art

zusammengesetzt werden kann und jedes Mal einen neuen farblichen Charakter erhält. So wirkt z. B. dasselbe Dunkelgrün anders, wenn es durch eine schwarze Lasur über Grün oder durch eine blaugrüne Lasur über Gelb oder durch eine braune Lasur über Blaugrün oder durch eine blaue Lasur über Orange usw. zustande kommt.

Lasierende Techniken haben den großen Vorteil, die gewünschte Farbe nicht auf der Palette vormischen und dann auf die Leinwand übertragen zu müssen. Die Farbgebung entsteht nicht additiv auf der Palette, sondern subtraktiv auf dem Bild selbst. Eine additiv gemischte Farbe verändert sich, wenn sie von der Palette aufs Bild kommt, weil der Wechsel ihrer Umgebung auch neue Simultankontraste auslöst. Um die Farbe ihrer neuen Umgebung anzupassen, muß sie korrigiert, d. h. noch einmal nachgemischt werden. Dieser Umweg bleibt erspart, wenn eine schon bestehende farbliche Unterlage mit einer Lasur übermalt wird. Die Farbe paßt sich dann von selbst ihrer Umgebung an. Die lasierende Technik ist direkter, müheloser und beansprucht weniger Zeit, als eine Deckfarbentechnik.

Die Mühelosigkeit des Lasierens darf aber nicht dazu verleiten, die endgültige Farbe nur zögernd anzupeilen und sie erst allmählich durch wiederholtes Lasieren hervorzubringen. Der direkte Weg über möglichst wenig Lasuren ist der beste, zumal der Farbe durch jede zusätzliche Lasur wertvolles Tiefenlicht entzogen wird. Auch die Farben lasierter Bilder können verquält werden.

Lasuren sind sparsam zu verwenden. Den größten Teil des Bildes sollten halbdeckende und deckende Farben ausfüllen. Übermäßig lasierte Bilder reagieren auf jeden Beleuchtungswechsel mit starken Veränderungen ihres Kolorits. Ein in normaler Beleuchtung gemaltes, aber zu ausgiebig lasiertes Bild verfinstert sich, wenn es in einen weniger beleuchteten Raum gebracht wird, weil das schwächere Licht nicht ausreicht, die Farben zu durchdringen. Die Lasuren verlieren ihr Tiefenlicht. Die Veränderung ist noch größer, wenn dasselbe Bild in die Sonne oder in die Nähe einer starken Lichtquelle gestellt wird. Das stärkere Licht dringt dann tiefer in die Lasuren ein und die darunterliegenden Farben treten vordergründiger in Erscheinung. Zudem wird das von deckenden Farben zurückgeworfene Oberflächenlicht heller, was den Kontrast zwischen Tiefen- und Oberflächenlicht verschärft und die Struktur der Farbgebung in krasser Deutlichkeit erscheinen läßt. Übermäßig lasierte Bilder, die aus der Werkstatt des Malers z. B. in die starke Beleuchtung einer Galerie versetzt werden, können auf diese Weise ihre farbliche Harmonie einbüßen.

Lasuren werden ziemlich flüssig aufgetragen oder mit Borstenpinseln verrieben. Alle Farben, sowohl wasser- wie öllösliche, sind zum Lasieren geeignet und alle Pigmente, auch die deckendsten, können lasierend verwendet werden, wenn die Farbe genügend verdünnt wird.

Grundbedingung für das Zustandekommen jeder Art Lasur ist ihre Abtrennung von anderen Farblagen. Um von ihrer Unterlage getrennt zu bleiben, muß diese trocken und so gut isoliert sein, daß die Lasur nicht in ihr versinken oder sich mit ihr vermischen kann. Auf saugendem Untergrund büßt jede durchsichtige Farblage ihren lasierenden Charakter ein. Deshalb müssen Ölfarben, die stellenweise eingeschlagen sind, mit dünnem Dammarfirnis eingerieben werden, bevor darüber lasiert wird.

Nur in zwei Fällen kann über eine noch nicht durchgetrocknete Unterlage lasiert werden:

1. Über einer OW-Kasein-Tempera, deren Wasser verdunstet, deren Öl aber noch nicht trocken ist, können sowohl wasser- wie öllösliche Lasuren aufgetragen werden, weil die Kasein-Tempera sofort gegen Wasser und gegen Öl abbindet.
2. Anziehende oder antrocknende WO-Gummi-Tempera kann ohne Pinseldruck mit dünnen Gummi-Tempera-Lasuren übermalt werden, weil das Gummi auch halbtrockene Farbschichten voneinander trennt.

In allen anderen Fällen muß die Unterlage vollständig trocken sein, wenn sie mit Lasuren übermalt wird.

Anfangs- und erste Zwischenlasuren sollten, wenn möglich, nicht mit öllöslichen Farben gemacht werden, um – den Grundsatz »Fett auf Mager« befolgend – das Bild nicht vorzeitig zu überfetten und die Wartezeit des Öltrocknens zu vermeiden. Werden trotzdem öllösliche Farben zu Anfangslasuren verwendet, so dürfen sie nur Pigmente enthalten, die das Trocknen der Öle fördern: Kremserweiß statt Zink- und Titanweiß, Neapelgelb, Preußisch- und Kobaltblau, gebrannter Ocker usw. Jedenfalls sind wasserlösliche Farben für Anfangslasuren vorzuziehen; sie trocknen fest durch und können sofort übermalt werden.

Der lasierende Charakter der Farbe kommt um so mehr zur Geltung, je größer das Wertintervall zwischen Lasur und ihrer Unterlage ist. Eine dunkle Lasur über Weiß wirkt lasierender als über Grau, eine Hellasur über Schwarz ebenfalls. Wenn die Dunkellasur ungetrübt und die Hellasur dünn ist, tritt der lasierende Charakter noch offensichtlicher zu Tage. Hauchdünne Hellasuren wirken auf dunklem Grund wie darüber gebreite Schleier, klare Dunkellasuren auf Weiß wie Glasfenster. Eine zu ausgiebige Verwendung solcher Lasuren hat für das Bild allerdings schwerwiegende Folgen:

Eine ungetrübt Dunkellasur, z. B. Krapplack über Weiß, reflektiert nur Tiefenlicht, das sie von der hellen Unterlage bezieht. Schon die geringste Trübung einer solchen Lasur durch deckende Farbstoffe, z. B. des Krapplackes durch gebrannten Ocker, genügt, um die daraus entstehende Mischfarbe zu verdunkeln, denn die Trübung fängt das einfallende Licht teilweise ab, bevor es auf die reflektierende Unterlage trifft, und reduziert den verbleibenden Teil nochmals, wenn er als Tiefenlicht aus der Lasur austritt. Selbst eine leichte Trübung durch helle Pigmente, z. B. durch Weiß, wirkt verdunkelnd, wenn das Oberflächenlicht den Verlust an Tiefenlicht nicht kompensiert. Erst wenn die Trübung so dicht ist, daß gleichviel Oberflächen- wie Tiefenlicht reflektiert wird, hört der Verdunkelungsvorgang auf. Aus der klaren ist dann eine trübe Dunkellasur geworden. Unterlage und Lasur sind zu gleichen Teilen sichtbar und damit das optimale Verhältnis der Komponenten einer subtraktiven Mischung geschaffen. Die sich daraus ergebende Farbe hat die höchste Transparenzstufe erreicht. Wird der Anteil der Trübung und damit das Oberflächenlicht weiter verstärkt, so nimmt die Transparenz der daraus entstehenden Farbe ab und die Lasur wird einem deckenden Auftrag angenähert. Der Verdunkelungseffekt nimmt mit dem Wertintervall zwischen Trübung und Dunkellasur zu.

Klare Dunkellasuren mit großem Wertintervall zu ihrer Unterlage dürfen – wegen der Verdunkelung, der sie durch trübende Farben ausgesetzt sind – in der Untermalung nur verwendet werden, wenn sie durch nachfolgende Farbaufträge nicht getrübt werden. In allen anderen Fällen sind klare Dunkellasuren als Untermalungsfarbe zu meiden.

Daraus folgt, daß sich ungetrübte Dunkellasuren in der Untermalung nur für die Bildteile eignen, für die auch im fertigen Bild klare Farben vorgesehen sind. Also müssen klare Lasuren entweder als Schlußlasuren stehenbleiben oder dürfen nur mit klaren Dunkellasuren übermalt werden. Anfangs-, Zwischen- und Schlußlasur wirken dann zusammen wie eine einzige klare Dunkellasur. Dient die Untermalungslasur einer zweiten und dritten Dunkellasur als Unterlage, so muß sie entsprechend heller angelegt werden, denn darübergelegte Dunkellasuren können sie nur noch weiter verdunkeln.

Um Schattenpartien des Bildes im Verlauf der Arbeit ohne Trübung der Farbe abzustufen zu können, muß man die Möglichkeit offen lassen, die Schatten mehrfach mit klaren Dunkellasuren zu übermalen. Eine zu dunkle Anfangslasur bietet dafür keinen genügenden Spielraum. Durch mehrfaches Lasieren läßt sich der Übergang von hellen zu dunklen Bildteilen weicher herausarbeiten, wenn die endgültige Dunkelheit nicht schon von vornherein festgesetzt ist. So fügt sich z. B. bei Portraits die belichtete Gesichtsseite besser in einen dunklen Hintergrund ein, wenn nur die erste Dunkellasur bis an die Kontur des Gesichts geführt wird, die darauffolgenden aber schon vorher abgebrochen werden, so daß zwischen dem Gesicht und den schattigsten Stellen des Hintergrundes eine hellere Zone stehenbleibt.

Wertkontraste lassen sich in der Übermalung kaum mehr mildern, hingegen ohne Schwierigkeit verstärken.

Unterschiedliche Farbtöne der einzelnen Zwischenlasuren ergeben reizvolle farbliche Wirkungen. So ist z. B. ein Dunkelgrün, das aus einer Preußischblaulasur entsteht, die über gebrannter Siena liegt, farblich interessanter als wenn es aus einer schwarzen Lasur über Grün zusammengesetzt ist. Der Farbton kann gesteigert oder gedämpft werden – je nachdem, ob mit Farben lasiert wird, die mit der Grundfarbe verwandt sind oder mit ihr kontrastieren. Orange über Gelb ergibt ein intensives Dunkelgelb, Violett über Gelb ein nur schwachfarbiges Gelb – bei genügender Dichte der Violettlasur – Grau.

Für Zwischen- und Schlußlasuren sind öllösliche Farben zu verwenden, die flüssig aufgestrichen oder trocken angewischt werden. Durch stärkeren oder schwächeren Pinseldruck oder indem die Farbe stellenweise weggewischt wird, läßt die Lasur sich spielend abstufen. Wenn klare Dunkellasuren ihre endgültige Dunkelheit erreicht haben, dürfen sie nur noch mit Gleitstrichen (siehe Abb. 16) übermalt werden. Jede andere Übermalung trübt die Farbe und verfinstert das Bild.

Über einer halbdeckenden oder deckenden, gut durchgetrockneten Untermalung sind klare Dunkellasuren ungefährlicher als auf einfarbig lasierten Unterlagen. Namentlich über helle körperhafte OW-Tempera-Untermalung gelegte, dichte und klare Dunkellasuren geben dem Bild einen eigenartigen, weichen und schattenhaften Reiz. Auf Gemälden von Tizian und Bassano erhalten beschattete Stoffe ihre samtartig satte Tiefe von solchen Dunkellasuren und ihre körperhafte Struktur von der Tempera-Untermalung, die das Tiefenlicht abgibt. Man glaubt tief in die Farbe hineinzusehen. Solche Lasuren sind naturgemäß von einer guten Beleuchtung sehr abhängig und dürfen, wenn die Farbgebung nicht lichtlos erscheinen soll, nur an einzelnen, wenig Raum einnehmenden Stellen des Bildes angebracht werden.

Über das fertig gemalte Bild können dünne Schlußlasuren gelegt werden, um vereinzelte Akzente zu setzen. Sie können auf der trockenen Farbe oder über den trockenen Schlußfirnis gestrichen werden. Zweckmäßig werden dazu weich angeriebene Ölfarben

und durchsichtige, farbstarke Pigmente, wie Krapplack, Preußisch- und Ultramarinblau, Chromoxydhydratgrün und Kadmiumorange verwendet. Solche Lasuren lassen sich so stark verdünnen, daß sie wie gefärbtes Malmittel aussehen. Die Lasur wird flüssig, hauchdünn über die trockene Unterlage gewischt und darf nicht überarbeitet werden. Nicht gelungene Aufträge sind mit einem trockenen oder leicht mit Terpentinöl befeuchteten Lappen sofort zu entfernen.

Als Verdünnungsmittel für Schlußlasuren ist eine Mischung des wenig gilbenden Mohnöls mit dünnem Dammarfirnis (ca. 1:4), eventuell mit einem sehr geringen Zusatz von Kopalfirnis, geeignet. Terpentinöl allein ist zur Verdünnung der Farbe nicht brauchbar, weil es harzhaltige Farben aufweicht, zerfließt und Ränder bildet.

Mit ungetrübten, dünnen Dunkellasuren läßt sich das Kolorit des Bildes – je nachdem, ob verwandte oder entfernte Lasurtöne gewählt werden – steigern, dämpfen, umtönen oder verdunkeln. Das Gebot, dichte Dunkellasuren sparsam zu verwenden, gilt auch für dünne Schluß-Dunkellasuren. Beim Restaurieren sind die dünnen, harzhaltigen Schlußlasuren der Gefahr ausgesetzt, mit dem alten, trüben Schlußfirnis zusammen weggeputzt zu werden. Durch einen Tropfen sonneingedicktes Leinöl zur Lasur wird diese Gefahr gebannt.

Die meisten Mißgeschicke beim Lasieren entstehen, weil unter Lasuren heute nur noch ungetrübte Dunkellasuren verstanden und unbedenklich angewendet werden. Das muß schon deshalb zu Fehlschlägen führen, weil klare Lasuren sich schlecht in eine deckende Farbgebung einfügen. Als Beispiel dafür kann eine falsch angewandte Mischtechnik der Venetianer dienen. Diese besteht darin, einen dunkel getönten Malgrund mit Temperaweiß zu höhen und dann mit öllöslicher Farbe lasierend zu übermalen. Um getönt zu werden, muß die helle und dichte Weißuntermalung, je nach gewünschter Helligkeit, mit dünnen oder dichten Dunkellasuren übermalt werden. Wird diese Übermalung in Unkenntnis lasierender Technik mit klaren Dunkellasuren ausgeführt, so liegen diese wie farbiges Glas über der hellen Untermalung, ohne sich mit ihr zu verbinden. Sie wirken wie Fremdkörper, die keine Beziehung zur Untermalungsfarbe haben. Der Versuch, die licht- und luftlose Wirkung solcher Lasuren zu korrigieren, indem das Bild teilweise mit deckenden Farben übermalt wird, scheitert, weil die deckenden Farben sich nicht in die glasfensterartigen Lasuren einfügen, und diese neben den deckenden Farben wie dunkle Löcher wirken. Um dieser unliebsamen Erscheinung zu begegnen, muß das ganze Bild mit deckenden Farben übermalt werden. Dann ist weder vom weißen Malgrund, noch von der Tönung, noch von der Weißhöhung, noch von den Lasuren mehr etwas zu sehen und die Frage stellt sich, wozu der Umweg über Untermalung und Lasuren gewählt wurde, wenn nachträglich beide überdeckt werden, zumal eine direkt auf den hellen Malgrund aufgetragene Farbe magerer und frischer ausgefallen wäre.

Der Grund solcher Fehlschläge ist immer die einseitige Anwendung ungetrübter Dunkellasuren, die glasfensterartiges Aussehen und übertriebene Gegensätze der Transparenzen zur Folge hat. »Lasuren fressen Licht und Luft« ist ein Malerausspruch, der nur für klare Dunkellasuren gilt.

Wie Schwarz und Weiß entgegengesetzte Pole der Farbwerte sind, bilden auch klare Lasuren und deckende Farben entgegengesetzte Pole der Transparenzen (in Fig. 7 sind diese Pole mit X und X1 bezeichnet). Ein Bild, das nur gegensätzliche Farbwerte, d. h. nur sehr helle und sehr dunkle Farben oder nur gegensätzliche Farbtöne wie Giftgrün und

Knallrot enthält, wird farblich auseinandergerissen. Ebenso wird das Kolorit eines Bildes gesprengt, wenn es nur aus dem extremen Transparenzkontrast klarer Lasuren und deckender Farben besteht.

Wie Farbtöne, Farbwerte und Farbstärke im Bild abgestuft werden müssen, um ein harmonisches Ganzes zu bilden, müssen auch die Transparenzen abgestuft werden. Ganz klare und ganz trübe, d. h. deckende Farben, sollen nur die Endpunkte einer Skala mehr oder weniger getrübler Farben bilden. »Die Kunst der Malerei besteht im Beschmutzen der Farbe«, soll Tizian gesagt haben. Wahrscheinlich hat dieser große Meister des Lasierens damit ausdrücken wollen, wie wichtig es ist, Dunkellasuren in vielfachen Abstufungen zu trüben.

Neuerdings wird versucht, die Schwierigkeit des Lasierens zu umgehen, indem der weiße Grund erst mit dichten, ungetrühten Dunkellasuren bedeckt wird, die dann, stellenweise mit einem Messer abgeschabt, den Grund je nach gewünschter Helligkeit mehr oder weniger durchscheinen lassen. Diese Methode mag für dekorative Arbeiten gangbar sein, für künstlerische Arbeiten ist sie aber ungeeignet, weil sie die Differenzierung der Farbgebung durch unterschiedliche Transparenzintervalle einschränkt und dem in vielen Bildern bewährten Grundsatz, Schatten lasierend und Lichter deckend zu malen, widerspricht.

Trübe Dunkellasuren neigen weniger dazu, das Bild zu verdunkeln, als klare. Mit der Trübung büßt die Farbe einen Teil ihres Tiefenlichts ein. Infolgedessen benötigt eine trübe Dunkellasure weniger dunkles Pigment als eine klare, um eine Mischfarbe desselben Wertes hervorzubringen. Der geringere Anteil an dunklem Pigment bewirkt, daß in die darübergelegten Farben mehr Licht von unten reflektiert. Trübe Dunkellasuren, insbesondere dünn aufgetragene, können bedenkenlos auch als Anfangs- und Zwischenlasuren verwendet werden.

Die Deckkraft von Bleiweiß enthaltenden Ölfarben schwindet mit der Zeit. Indem die Trübung zurückgeht, büßt die helle Lasur einen Teil ihres Oberflächenlichts und damit ihrer Helligkeit ein. Sie wird durchsichtiger und läßt die darunter liegende, dunklere Farbe vermehrt durchscheinen. Trübe Dunkellasuren, die Kremserweiß enthalten, sind deshalb möglichst mit wasserlöslichen oder ölarmen Farben zu machen, die weniger als ölfreiche dazu neigen, durchsichtig zu werden. Das Wertintervall zwischen trüber Dunkellasure und ihrer Unterlage darf nicht zu klein sein, damit genügend Tiefenlicht den durch Ölverseifung bewirkten Schwund an Oberflächenlicht kompensieren kann.

Zusammenfassung: Klare Dunkellasuren sind möglichst in den oberen Schichten der Farbgebung und mit öllöslichen Farben, trübe Dunkellasuren nicht über zu dunkler Unterlage und mit möglichst ölarmer Farben anzuwenden. Klare Hellasuren gibt es nicht, weil jede Helligkeit zugleich Trübung ist. Maßgebend für die Trübung ist die Dichte der Hellasuren. Mit ihrer Dichte nehmen auch ihre Trübung, ihr Oberflächenlicht und ihre Helligkeit zu. Dichte und Trübung sind für Hellasuren gleichzusetzen.

Halbdeckende Hellasuren ergeben die transparentesten Farben, weil Trübung und Grundfarbe zu gleichen Teilen sichtbar sind. Mit zunehmender Sichtbarkeit einer der Komponenten nimmt die Transparenz der Farbe ab, sei es, weil die Lasur dichter oder weil sie dünner wird.

Wenn klare Dunkellasuren stellenweise mit sehr dichten Hellasuren oder deckend übermalt werden, verliert die Farbgebung ihren Zusammenhang. Klare Lasuren und

Deckfarben streben auseinander, wenn keine ausgleichenden Zwischenstufen getrüberter Farben sie verbinden.

Große Wertintervalle zwischen Hellasur und ihrer Unterlage betonen den lasierenden Charakter der Farbe. Ein halbdeckendes Weiß über Schwarz wirkt lasierender als über Hellgrau. Verschieden getönte Komponenten steigern die Wirkung der Lasur ebenfalls. Eine gelbe Hellasur über Blau ist wirksamer als über Dunkelgelb.

Nach dem 5. Gesetz subtraktiver Mischungen (siehe S. 34) verschieben Hellasuren den Farbton nach Blau hin. Dieser Tonverschiebung muß beim Lasieren Rechnung getragen werden, indem die Hellasur um einiges wärmer veranlagt wird als sie erscheinen soll. Ein halbdeckendes Weiß über Schwarz wirkt bläulich, besonders, wenn es in Kontrast zu warmen Farben steht, die durch Übermalen eines hellen Grundes mit trüben Dunkellasuren entstanden. Mittels der Tonverschiebung lassen sich transparente kalte Farben ohne Zuhilfenahme kalter Pigmente erzielen.

Um die Dichte von Hellasuren zweckdienlich abzustufen und ihre Wertintervalle richtig abzuwägen, ist die Beachtung der Gesetze subtraktiver Mischungen unerlässlich. Sie wurden von niederländischen Malern meisterhaft verwertet und setzten sie in die Lage, die verschiedenartigsten Farbwirkungen mit einem Minimum an Farbstoffen zu erzielen. Während Rubens subtraktive Mischungen in immer neuer Variationen anwendete, hielten andere Maler am einmal gefundenen Verfahren fest. An solchen Bildern (z. B. Brouwers, Teniers, van Goyens u. a.) läßt sich die Technik, in der sie gemalt wurden, sehr leicht ablesen:

Über einer warmen, bräunlichen oder grünlichen, trüben Dunkellasur, wahrscheinlich mit OW-Tempera, die den weißen Grund tönnte, wurden mit öllöslicher Tempera oder mit Balsamfarbe auf die lichte Seite der Gegenstände deckende helle Farben gesetzt. Diese bestanden oft nur aus Ocker und Weiß und wurden gegen die Schatten hin, in fortschreitend dünnerem Auftrag, über die dunklere Tönung gezogen. Dank der Tonverschiebung heller Lasuren ergaben diese Zwischentöne kalte Übergänge, die mit den wärmeren Deckfarben und der wärmeren, noch freiliegenden Tönungsfarbe kontrastierten. Die Kontrastwirkung wurde nutzbar gemacht, um die Gegenstände zu formen. Andererseits wurden die Schatten, unter Verwendung der Tonverschiebung zu Orange (3. Gesetz der subtraktiven Mischungen), durch klare Dunkellasuren erwärmt, stellenweise durch abgestufte Trübungen differenziert oder mit sehr dunklen Druckern vertieft. Dünne und sparsam verteilte Schlußasuren und warme Reflexe in den Schatten mit reinem Orange oder Rot beendeten die Farbgebung.

Diese Bilder sind im wahrsten Sinne des Wortes transparent. Ihre farbliche Struktur kann Schicht für Schicht bis auf den weißen Grund eingesehen werden. Sie haben mehr als drei Jahrhunderte überstanden, ohne Schaden zu nehmen, die Farbe ist so frisch wie am ersten Tag, das Weiß noch so hell wie es aufgesetzt wurde. Damit ist nicht nur die Tauglichkeit lasierender Technik, sondern auch die hochwertige Qualität der damals gebräuchlichen Werkstoffe, namentlich des Bleiweiß, der Öle und Harze erwiesen.

Leider ist die Verwendung von Hellasuren heute durch die schlechte Qualität des Bleiweiß und der Öle in Frage gestellt. Die Verseifung der Öle durch Kremsersweiß trifft Hellasuren insbesondere Maße, weil jeder Verlust ihrer Dichte eine Verdunkelung der Farbe zur Folge hat. Den Mängeln moderner Werkstoffe kann nur teilweise begegnet werden – am wirksamsten, indem Hellasuren mit wasserlöslichen oder ölarmen Farben

gemacht werden. Wichtig ist ferner die Wahl eines guten, kaltgeschlagenen und, wenn möglich, nicht gebleichten Leinöls, das auf mechanischem und nicht auf chemischem Weg gereinigt wurde. Hellasuren, die in Öl angeriebenes Kremserweiß enthalten, scheinen sich am besten zu halten, wenn dem Kremserweiß etwa ein Fünftel seines Volumens Titanweiß zugesetzt wird. Titanweiß allein färbt schon dünnste Farblagen so stark, daß die Trübung der Hellasuren schwer abzustufen ist. Zinkweiß verhält sich nicht viel besser als Kremserweiß, seine Deckkraft ist geringer, es trocknet langsam und ist konsistenzloser als Bleiweiß. Zu dunkle und vor allem zu klare Dunkellasuren als Unterlage für Hellasuren erhöhen die Gefahr, die der Farbe durch den Schwund ihrer Dichte ausgesetzt ist.

Der durchbrochene Strich

Der durchbrochene Strich ist ein pastoser Farbauftrag, der aus vielen unregelmäßigen Erhebungen, Buckeln, Strähnen oder Fäden zusammengesetzt ist, die durch Lücken oder Furchen voneinander getrennt bleiben. Während der Untergrund von vollen, pastosen Aufträgen bedeckt wird, bleibt er in den ausgelassenen Stellen des durchbrochenen Strichs sichtbar und bildet mit den erhabenen Teilen des Auftrags einen farblichen und stofflichen Kontrast. Der durchbrochene Strich wirkt ungemein plastisch und körperhaft. Er eignet sich vor allem dazu, vordergründige Bildteile reliefartig abzuheben. Holprige oder bucklige Oberflächen von Zitrusfrüchten und Nüssen, der fadenförmige Verlauf von Haarsträhnen und Pelzen, die krausen Verästelungen des Laubwerks, die Musterung rauher Gewebe, die zerfransten Ränder von Wiesen, Federn, Quasten usw. können mit durchbrochenen Strichen auf einfachste Art dargestellt werden, ohne die Striche einzeln aufsetzen zu müssen.

Der durchbrochene Strich wird mit zähflüssiger, ölarmer Balsamfarbe oder mit einer fädenziehenden Ölharzfarbe ausgeführt. Letztere wird hergestellt, indem 2 Raumteile feingepulvertes Dammarharz in

1 Raumteil Kopallack (Kopal in Leinöl. Dieser ist neuerdings nicht mehr erhältlich.

Als Ersatz kann an der Luft verharzter Kopalfirnis verwendet werden.)

heiß geschmolzen und der steif angeriebenen Ölfarbe auf der Palette als Malmittel zugesetzt werden. Die klebrige, fädenziehende, zähflüssige Farbe ist gerade noch streichfähig und trocknet mit starkem Glanz rasch auf.

In einem Raumteil von Kopal in Leinöl lassen sich bis zu vier Raumteile Dammarpulver einschmelzen. In warmem Zustand ist ein solches Bindemittel noch leidlich flüssig, in kaltem aber so zäh, daß es nur noch mit dem Spachtel gehandhabt werden kann. Es zieht lange Fäden und kann als Notbehelf in kleinen Mengen dazu dienen, Ölfarben einen längeren Strich zu geben. Zuviel Dammar enthaltende Farbe trocknet schlecht und klebt lange nach. Der durchbrochene Balsamstrich hat ein zusammenhängenderes, weniger zerfurchtes Gefüge als der durchbrochene Ölharzstrich, der sich vor allem zu einem faden-, gitter- oder netzförmigen Auftrag eignet. Beide Arten des durchbrochenen Strichs können gleichzeitig verwendet werden, indem einer farbstoffreichen Ölfarbe je nach Bedarf Venetianer Terpentin oder Ölharz als Malmittel zugesetzt wird. Meistens wird man mit der leichter zu verarbeitenden und weniger gilbenden Balsamfarbe auskommen und auf Ölharz nur für besondere Zwecke zurückgreifen.

Der durchbrochene Strich braucht eine ölarme, farbstoffreiche Farbe. Durch den geringsten Überschuß an fettem Öl verliert der Auftrag seine Pastosität und seine Schärfe, er schwimmt. Terpentinöl als Verdünnungsmittel, um die Farbe streichfähiger zu machen, muß gänzlich ausgeschlossen werden. Schon im Pinsel zurückbleibende Spuren von Terpentinöl nehmen dem Strich seine Körperhaftigkeit.

Sowohl Balsam- wie Ölharzfarbe büßen während des Trocknens einen Teil ihres Volumens ein. Die erhabenen Strähnen und Höcker des Auftrags schrumpfen. Durch die Kontraktion der pastosen Erhebungen werden die Lücken verbreitert und der dunklere Untergrund sichtbar. Die Farbe erscheint deshalb in trockenem Zustand dunkler als in frischem. Dazu kommt, daß durchbrochene Striche hauptsächlich mit hellen Farben wie Kremserweiß und Neapelgelb verwendet werden, die auch zurückgehen und das Bild infolgedessen zusätzlich verdunkeln. Der Volumenverlust der Öle kann das Bild schon in kurzer Zeit verändern. Um der Verdunkelung entgegenzuwirken, ist es unerlässlich, den durchbrochenen Strich so pastos und farbstoffreich wie irgend möglich zu verwenden.

Durchbrochene Striche sind nur zur Übermalung geeignet und zwar:

1. Auf einer mit verdünntem Dammarfirnis isolierten OW-Tempera-Untermalung, nachdem der Isolierfirnis trocken ist.
2. Auf dünner und trockener oder stark anziehender WO-Tempera-Untermalung.
3. Auf magerer, dünner und durchgetrockneter Ölfarbenuntertuschung.
4. Über halbtrockener oder trockener Balsamfarbe.

Für den durchbrochenen Balsamstrich sind langhaarige, abgebrauchte, große Haarpinsel mit ausgefranster Spitze zu verwenden. Für den durchbrochenen Ölharzstrich sind auch breite, flache Borstenpinsel verwendbar, die so abgenutzt sind, daß die Borsten einzeln oder in dünnen Büscheln aus der Bindung ragen.

Wie für den pastosen Balsamstrich werden die Farbhäufchen nebeneinander auf die Palette gesetzt und kurz mit der nötigen Menge Malmittel verspachtelt. Da die zähe Farbe rasch anzieht und dann nicht mehr vermalbar ist, sollte das Malmittel der Farbe erst kurz vor Gebrauch zugesetzt werden. Um die Farbe aufzunehmen, wird der ausgefranste Pinsel in Strichrichtung durch den vorbereiteten Farbhaufen gezogen. Haarpinsel müssen zweimal durchgezogen werden: Einmal, indem sie angedrückt werden, um die Haare fächerförmig zu spreizen, das zweite Mal, nachdem die Farbe mit dem Spachtel wieder aufgehäuft wurde, um die auseinanderstehenden Haare mit Farbe zu füllen. Auch große Pinsel sind mit möglichst viel Farbe zu beladen.

Der Pinsel muß so leicht angesetzt und so gleitend über den Malgrund geführt werden, daß nicht die Spitzen seiner Haare, sondern nur die von ihnen abfließende Farbe mit dem Malgrund in Berührung kommt. Die zähflüssige Farbe setzt sich an der Malfläche fest und wird, wie beim pastosen Balsamstrich, durch die Bewegung der Hand, von den einzelnen Haaren oder Borsten, je nach Beschaffenheit des Pinsels, als dicke Strähnen, als erhabene Fäden oder als unregelmäßige Höcker auf dem Malgrund abgezogen. Mit flachen ausgefransten Borstenpinseln kann auf diese Weise ein ganzer Wald von pastosen Fäden mit ein paar Strichen angelegt werden. Da die einzelnen Strähnen des Auftrags sichtbar bleiben und formgebend wirken, ist der Strichrichtung besondere Aufmerksamkeit zu schenken.

Durchbrochene Striche dürfen ebensowenig wie pastose Balsamstriche korrigiert werden, können aber, sobald der Auftrag genügend erstarrt oder trocken ist, mit einer

neuen Lage durchbrochener Striche übermalt werden. Da sowohl Balsam- wie Ölharzfarbe rasch anziehen, können mehrere Aufträge ohne große Pausen übereinandergelegt werden. Vorbedingung ist aber, daß der Farbauftrag farbstoffreich ist, und daß die einzelnen Strähnen nicht zu nahe beieinander liegen, damit der Grund auch nach mehrfacher Übermalung mit durchbrochenen Strichen noch sichtbar bleibt. Je sichtbarer er in den Vertiefungen ist, um so plastischer heben sich die pastosen Striche von ihm ab. Es ist deshalb günstig, das Wertintervall zwischen Untergrund und aufgetragener Farbe groß zu halten.

Übereinandergeführte, gitterförmige Aufträge dürfen nicht zu engmaschig sein, sollten sich farblich voneinander unterscheiden und sich in einem Winkel von mindestens 45 Grad überkreuzen, damit kein wirres Gekräusel entsteht. Durch große Farbintervalle zwischen den sich überkreuzenden Aufträgen entstehen Gitter von reizvoll netzartiger Wirkung.

Der Gleitstrich

Der Gleitstrich gehört zu den durchbrochenen Strichen, weil der Untergrund zwischen den einzelnen Teilen des Auftrags unbedeckt bleibt. Statt sich – wie der durchbrochene Strich – aus Farbsträhnen und -fäden zusammensetzen, wird der Gleitstrich aus einer Unzahl punktförmiger Erhöhungen gebildet, die den Untergrund wie winzige Körnchen überstäuben. Je nach Dichte, Größe und Pastosität der Farbkörnchen bleibt der Untergrund mehr oder weniger sichtbar. Mit fortschreitender Dichte der Farbpunkte nähert er sich einem deckendem Auftrag an.

Der Gleitstrich erfordert eine trockene oder zumindest stark angetrocknete Unterlage und wird mit farbstoffreicher, bindemittelarmer Öl- oder Harzfarbe ausgeführt. Auch Mischungen von OW-Tempera und Ölfarbe sind brauchbar, müssen aber, da sie rasch stocken, sofort vermalt werden. Der helle Gleitstrich soll mit möglichst deckenden und mit seiner Unterlage farblich kontrastierenden Farben angelegt werden, damit sich seine Farbteilchen deutlich vom Untergrund abheben. Zu weiche oder gar mit Terpentinöl verdünnte Farbe taugt dazu nicht; sie schmiert, fleckt und kann nicht pastos genug aufgetragen werden.

Ein großer, langhaariger, elastischer, runder Haarpinsel wird durch Andrücken auf die Palette fächerförmig gespreizt, durch die aufgehäufte Farbe gezogen und, ohne beim Ansetzen aufzustoßen, rasch und locker über die Malfläche geführt und auslaufend abgesetzt. Der Pinsel sollte im spitzen Winkel zur Malfläche und in Strichrichtung gehalten werden und so leicht über die Malfläche gleiten, daß nur die an den Haarspitzen haftende Farbe mit dem Untergrund in Berührung kommt. Die Farbe setzt sich auf den kleinsten Unebenheiten fest und bildet dort punktförmige Erhebungen. Der übermalte Bildteil sieht dann aus, als ob feiner Sand darübergestreut wäre. Farbanhäufungen und verklebte Stellen sind sofort restlos abzuschaben und mit der Farbe des Untergrundes zu retuschieren. Sobald die erste Lage des Gleitstrichs anzieht, können weitere darübergerlegt werden.

Der Gleitstrich eignet sich in hohem Maße dazu, der Farbe Körper und Textur zu geben, große Bildteile umzutönen und eintönige Flächen zu beleben. Die große Leichtigkeit, mit der ganze Bildteile durch den Gleitstrich verändert werden können, verleitet dazu, ihn zu

ausgiebig zu verwenden. Das Bild erhält dann ein fades Aussehen, weil die Kontrastwirkung zwischen lasierten, halbdeckenden und pastosen Aufträgen verlorengeht.

Helle Gleitstriche auf dunklem Untergrund wirken belichtend und auflockernd. Namentlich zu dunkel oder zu klar geratene Dunkellasuren erhalten durch helle Gleitstriche Stofflichkeit, Oberflächenlicht, räumliche Tiefe, verlieren ihr glasfensterartiges Aussehen, werden aufgehellt und treten zurück. Schon in allen Einzelheiten ausgeführte Bildteile wachsen durch ein paar richtig angebrachte Gleitstriche zusammen und erhalten Relief. Am schönsten wirkt ein heller, nicht zu dichter Gleitstrich über Dunkellasuren, insbesondere, wenn die Farbintervalle zwischen Lasur und Gleitstrich groß sind.

Die Textur der beleuchteten Seite von Gegenständen wird durch helle Gleitstriche in hohem Maße verdeutlicht. Durch wiederholtes Übergehen können die Dichte der Farbteilchen reguliert und die Gegenstände dadurch geformt werden. Mit einiger Übung lassen sich mit hellen Gleitstrichen ganze Bildteile wie Waldungen, Felspartien oder Stoffe reizvoll beleben und erhalten eine Körperlichkeit, die mit anderen Mitteln nicht erreichbar ist. Die samtigen Erhellungen auf Pfirsichen, der Dunst nebliger Landschaften, die Trübung von in dunkle Räume einfallendem Licht können durch helle Gleitstriche spielend dargestellt werden. Ferne Landschaftspartien erscheinen durch sehr helle, darübergelegte Gleitstriche wie in flimmerndes Licht getaucht. Auch große, eintönig gefärbte Bildteile werden durch Gleitstriche auf einfachste Art umgetönt.

Dunkle Gleitstriche auf heller Unterlage müssen dick und mit deckender Farbe aufgetragen werden. Sie ergeben aufgelockerte, körperhafte, grobkörnige Oberflächen, die sich zur Darstellung z. B. von Mauern, Felsen, groben Stoffen, Gebirgen eignen und dunklen Hintergründen Körper geben.

Werden mehrere Gleitstriche übereinandergeführt, so sollten sie sich farblich deutlich voneinander unterscheiden. Das Gewirr farblich unterschiedlicher Pünktchen mischt sich optisch wie die Flecken der Neoimpressionisten. Es lockert die Farbgebung auf und gibt ihr Körper.