

Egon von Vietinghoff

Handbuch zur Technik der Malerei

E. Vietinghoff

Kapitel VI

Beispiel eines Werdegangs mehrschichtiger Malerei

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

VI Beispiel eines Werdegangs mehrschichtiger Malerei

Im folgenden wird der Ablauf einer mehrschichtigen Malerei in Arbeitsgänge unterteilt. Die schematische Darstellung muß des besseren Verstehens halber in Kauf genommen werden. Der einzelne Maler kann aber diese maltechnische Entwicklung seinen Bedürfnissen entsprechend anpassen oder abwandeln. Mit der nötigen Materialkenntnis können sehr unterschiedliche Wege beschritten werden; der hier begangene zeigt nur, welche Möglichkeiten bestehen, die Farbe materialgerecht und sinnvoll anzuwenden und soll dazu beitragen, die für jeden Maler erforderliche Kenntnis der malerischen Werkstoffe zu fördern.

Die hier beschriebene, mehrschichtige Technik erlaubt es, das Bild auf einen Sitz oder über Jahre hinweg mit beliebig vielen und beliebig langen Pausen zu vollenden, es somit außerordentlich rasch oder tastend zu entwickeln.

Arbeitsgänge einer mehrschichtigen Malerei

Herstellung des Malgrundes

- Vorbereitung des Bildträgers
- Spannen der Leinwand
- Die Leimung (Trocknet in 6 bis 12 Stunden) (Positionen 1 bis 3 = 1 Tag)
- Die Grundierung (Trocknet in 12 bis 24 Stunden)
- Hinterlegen, Aufziehen und Pressen der grundierten Leinwand (Trocknet in ca. 24 Stunden)
- Abschleifen des Malgrundes
- Die Tönung (Trocknet in ca. 4 bis 5 Tagen)
- Die Isolierung (Trocknet in ca. 4 bis 5 Tagen)

Die Herstellung des Malgrundes nimmt somit etwa 12 Tage in Anspruch. Es ist deshalb vorteilhaft, eine Anzahl Malgründe verschiedener Formate zugleich vorzubereiten.

Die Untermalung

- Entfernen der Feuchtigkeit
- Die Aufzeichnung
- Die Untertuschung
- Der Zwischenfirnis

Die bisherigen Arbeitsgänge bereiten Form- und Farbgebung des Bildes vor. Erst mit der Übermalung soll die endgültige Fassung festgelegt und vollendet werden. Auf dem

nassen, anziehenden oder trockenen Dammarzwischenfirnis kann sofort oder nach einer beliebig langen Pause weitergemalt werden.

Die Übermalung

- Übermalung dunkler Bildteile
- Übermalung der mittleren Farbwerte
- Einkratzungen und Abtragungen
- Differenzierung der dunklen Bildteile
- Auftragen der hellsten Farben
- Anwendung farbloser Striche
- Ergänzende Gleitstriche
- Schlußlasuren
- Der Schlußfirnis

Am besten ist es, den Schlußfirnis erst nach einem Jahr anzubringen. Das Bild kann aber schon nach einem Monat als fertig gelten, da es mit Glanz auf trocknet. Die ersten drei Arbeitsgänge der Übermalung sind als Vorbereitung für die endgültige Farbgebung zu betrachten. Die ersten sechs Arbeitsgänge der Übermalung können über nasse, anziehende oder trockene Unterlage fortlaufend auf einen Sitz gemacht oder durch beliebig lange Pausen unterbrochen werden, doch ist für die Übermalung mittlerer Farbwerte, die Differenzierung der dunklen Bildteile, das Auftragen der hellsten Farben und ergänzende Gleitstriche eine anziehende Unterlage günstig, für die Gleitstriche eine fast trockene sogar erforderlich. Da sowohl der Dammarzwischenfirnis wie die WO-Tempera und die Balsamfarbe rasch anziehen, ist keine lange Wartezeit erforderlich. Die beiden letzten Arbeitsgänge erfordern eine ganz trockene Unterlage.

Die Herstellung des Malgrundes

Der Bildträger

Jedes unveränderliche Material – Leinwand, Holz, Metall, Stein – wird durch Leimung und Grundierung zum verwendbaren Träger des Malgrundes. Dagegen sind ungrundierte Bildträger unbrauchbar, denn die Farbe wird von ihnen aufgesogen, haftet schlecht, wird unvermalbar und dunkelt nach, oxydiert Leinwände und macht sie brüchig wie Zunder. Preßholzplatten können verwendet werden, doch ist das Bindemittel, das den Holzstaub zusammenhält und damit auch die Beständigkeit der Platte bestimmt, in seinen Wirkungen nicht bekannt. Sperrholzplatten werfen sich mit der Zeit und verziehen sich. Lang gelagerte Holztafeln sind kaum mehr erhältlich und teuer, kurz gelagerte reißen.

Der beste Bildträger ist Leinwand, die auf Keilrahmen gespannt, auf eine feste Unterlage geklebt oder mit ihr unterlegt wird. Am besten ist möglichst knotenfreies Flachslin, für kleine Formate, z. B. Batist. Größere Formate erfordern stärkere Gewebe, die dann meistens auch knotenreicher sind. Auch Hanfleinen ist für sehr große Formate brauchbar, Jute hingegen minderwertig. Gefettete und flaumige Gewebe sind unbrauchbar. Die Baumwollfaser ist hydroskopisch, d. h. sie zieht sich bei Feuchtigkeit zusammen und dehnt sich bei Trockenheit aus. Mischgewebe (z. B. Baumwolle und Leinen) sind zu meiden, weil ihre Spannungsunterschiede von Grundierung und Farbschicht nicht mitgemacht werden, so daß sich die Leinwand wellt und die Farbschicht reißt. Die Länge der Faser bestimmt Zugfestigkeit und Qualität der Gewebe.

Die Kreuzpunkte von Schuß und Kette heißen Bindung. Die Schußfäden lassen sich ausziehen, die Kette nicht. Um die Leinwand rechtwinklig zuzuschneiden, muß ein Faden in beiden Richtungen ausgezogen und die Leinwand dann den entfernten Fäden entlang, je nach ihrer Bindung, ausgeschnitten oder abgerissen werden. Leinwände mit einfacher Bindung lassen sich sowohl in senkrechter wie in waagrechter Richtung zerreißen, ohne zu fransen. Verwickeltere Bindungen sind zu meiden, weil sie der Leinwand die Elastizität nehmen. Die Bindung kann so stark sein, daß sich Falten der Leinwand weder durch Abkochen noch durch Niederbügeln, noch durch Spannen, Leimen oder Grundieren einebnen lassen. Eine solche Leinwand ist als Bildträger unbrauchbar, weil auch die Farbschicht noch Knicke aufweist. Um die Appretur der Leinwand zu entfernen, muß sie vor Gebrauch gekocht werden. Sie zieht sich dadurch beträchtlich zusammen und wird dehnbarer.

Es ist empfehlenswert, die französischen Standardmaße sowohl für Keilrahmen wie auch für Rahmen zu verwenden. Sie sind nach Größe numeriert, in den drei Typen figure, paysage und marine zu haben und erlauben es, mit einer verhältnismäßig geringen Anzahl Keilrahmenleisten auszukommen. Abgeschrägte Keilrahmen sind besser als flache mit Randwülsten, weil geleimte Leinwand an den abgerundeten Rändern festklebt. Die Keilrahmenleisten müssen genau rechtwinklig zusammengefügt werden, damit die Leinwand fadengerade, d. h. parallel zu den Seiten gespannt werden kann. In die Ecken des Keilrahmens ist auf seiner Innenseite ein Paschnagel einzuschlagen, damit er sich beim Spannen der Leinwand nicht verkantet. Über eine harte Unterlage eingeschlagen, biegen

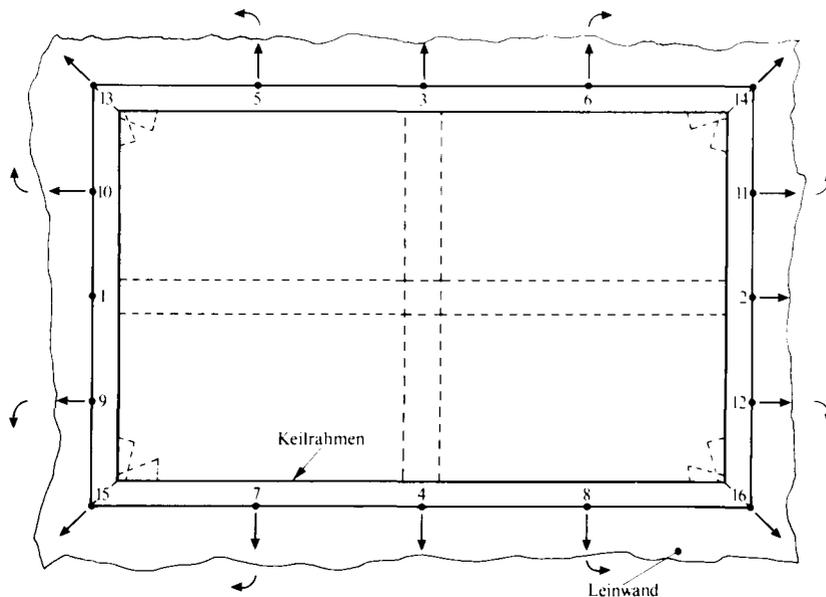
sich die Nagelspitzen um und festigen die Keilrahmenfugen zusätzlich. Falls das Bild später ausgekeilt werden soll, können die Nägel von der Rückseite her entfernt werden. Schlaff gewordene Bilder können durch vorsichtiges Auskeilen gestrafft werden. Zu starkes Auskeilen zerreißt die Farbschicht. Für einen richtig hergestellten Malgrund sind Keile überflüssig.

Das Spannen der Leinwand

Der Keilrahmen wird mit der abgechrägten Seite nach unten so auf die Leinwand gelegt, daß sie auf jeder Seite ca. 2 bis 5 cm über den Keilrahmen herausragt. Heftklammern oder Paschnägel werden in folgender Reihenfolge eingeschlagen: Erst wird die Mitte einer Seite (1), dann die ihr gegenüberliegende (2) befestigt, wobei Zug auf den gegenüberliegenden Nagel ausgeübt wird. Ebenso werden die dritte Keilrahmenseite und ihr Gegenüber behandelt (3 und 4). Die Pfeile der Abbildung zeigen die auszuübende Zugrichtung an.

Die Leinwand liegt nun in der Mitte über Kreuz straff. Der Rahmen wird aufgestellt und das erste und letzte Viertel einer Seite werden befestigt (5 und 6), wobei die Leinwand zugleich gegen die Ecken des Keilrahmens gezogen und von der Befestigung der gegenüberliegenden Seite weggezogen wird. Ebenso wird die gegenüberliegende Seite (7 und 8) und dann die anderen Keilrahmenseiten (9 und 10, dann 11 und 12) befestigt. Erst

Fig. 11



jetzt werden die freiliegenden Ecken (13, 14, 15, 16) befestigt. Je nach Leinwandformat werden weitere Klammern eingeschlagen, so daß überall Zwischenräume von nicht mehr als 3–5 cm frei bleiben.

Paschnägel schlägt man am besten nur halb ein, damit sie beim Umspannen leichter entfernt werden können; Heftklammern werden zu diesem Zweck mit einem schmalen Schraubenzieher abgehoben. Kette und Schuß der Leinwand sollen parallel zu den Keilrahmenseiten verlaufen. Verspannte Leinwand verzieht sich bei Temperaturschwankungen. Eine straff und regelmäßig gespannte Leinwand klingt, mit dem Finger beklopft, dunkel an. Bei zu schlaffer Leinwand werden die inneren Ränder des Keilrahmens während des Grundierens und danach durchgedrückt – ein schwer zu behebender Schaden.

Sehr große Formate und feste Leinwände müssen mit einer Spannzange gespannt werden, generell kann aber die Hand den Zug besser differenzieren als die Zange. Es gibt Leinwände, die sich so stark dehnen, daß nachgespannt werden muß. Will man das Bild auf eine Preßholzplatte malen, so muß – um die Haftung von Leimung und Grundierung zu gewährleisten – die glatte Seite der Platte mit grobem, über einen Schleifklotz gezogenen Sandpapier aufgeraut werden.

Die Leimung

Die heiße Leimlösung 1000 : 60 : 6 (bzw. 1000 : 70 : 7; siehe S. 61) wird mit einem ca. 10 bis 15 cm breiten, flachen Borstenpinsel in möglichst dünner Lage porenfüllend und gleichmäßig auf die gespannte Leinwand oder die geraute Preßholzplatte gestrichen. Da Leim, wie jedes wasserlösliche Bindemittel, nur in dünnem Auftrag elastisch bleibt, darf nur soviel Leimlösung verwendet werden, als nötig ist, den Bildträger überall gleichmäßig zu bedecken.

Nasse Leinwand wird schlaff und strafft sich beim Trocknen wieder. Dünne Leinwände müssen deshalb mit der geleimten Seite nach unten schräg gegen die Wand gestellt werden, um beim Trocknen nicht am Keilrahmen anzukleben. Geleimte Leinwand trocknet je nach Temperatur in 6 bis 12 Stunden. Beschleunigung des Trockenprozesses durch Wärme oder Zugluft verringert die Elastizität des trockenen Leims.

Die Leimung soll die Poren der Leinwand ausfüllen und das Gewebe in seiner Lage festhalten. Ungeleimte Leinwand verzieht sich. Die Leimung fördert die Haftung der Grundiermasse am Bildträger und schützt ihn vor Oxydation eindringender Öle. Ohne Leimung können die Öle flüssig vermalter Farbe durch die poröse Grundiermasse abgesaugt werden und das Gewebe mit der Zeit brüchig machen.

Die Grundierung

Die erste Lage der heißen Grundiermasse (siehe S. 121) wird mit dem für die Leimung verwendeten, breiten Borstenpinsel flüchtig auf die Leinwand gestrichen und sofort mit einer Nagelbürste gleichmäßig und porenfüllend verteilt. Da die Grundiermasse durch Verdunsten ihres Wassers schnell erstarrt, muß die Farbe sehr rasch verrieben werden, bei

größeren Bildformaten in mehreren Abschnitten. Wichtig ist, daß die Farbe gleichmäßig verrieben wird, dünn wie ein Schleier über der Leinwand liegt und alle Poren füllt.

Offene Poren oder zu wässrige Grundiermasse bilden Bläschen, die zerplatzen und nadelstichgroße Löcher hinterlassen, welche auch durch mehrfach darübergestrichene Farbe nicht beseitigt werden und im fertigen Bild störend wirken. Mit Grundiermasse ungenügend bedeckte Stellen treten beim Übermalen unangenehm in Erscheinung. Preßholzplatten werden nicht mit der Bürste behandelt, sondern schon in der ersten Lage mit breitem Borstenpinsel gestrichen. Je nach Luftfeuchtigkeit ist in etwa einer halben Stunde die erste Farblage oberflächlich angetrocknet. Dann wird die noch heiße oder wiederaufgewärmte Grundiermasse mit einem Pinsel in breiten Bahnen und in möglichst dünner Lage gleichmäßig und zügig aufgestrichen. Sobald die Oberfläche dieser Lage antrocknet, d. h. nach wiederum ca. einer halben Stunde, wird die dritte Lage aufgestrichen – und so fort, bis der Bildträger genügend bedeckt ist.

Die Anzahl der Aufstriche richtet sich nach der Korngröße der Leinwand. Grobe, dunkle, knotenreiche Gewebe benötigen sechs oder mehr Schichten, während für feine, weiße, knotenfreie schon drei Farblagen genügen können. Die dunkleren und starren Preßholzplatten vertragen mehr Farbaufträge als Gewebe.

Erkaltete Grundiermasse versteift und muß, um streichfähig zu sein, wieder aufgewärmt werden, wobei die inzwischen verdunstete Wassermenge ersetzt werden muß. Zu wässrige Leimfarbe bindet schlecht und kreydet: Sie gibt in trockenem Zustand Farbe ab, wenn mit der Hand darübergestrichen wird. Zuviel Leim enthaltende Grundiermasse reißt. Die Risse verbreitern sich mit der Zeit zu klaffenden Sprüngen, den sogenannten Leimwürmern, die nicht immer durch Aufkleben der Leinwand auf eine feste Unterlage oder nasses Niederbügeln mit heißem Eisen entfernt werden können. Zuviel Farbpulver enthaltende Grundiermasse ist zu dickflüssig, um in dünner Lage aufgetragen zu werden und ergibt holprige und ungenügend gebundene Malgründe. Vom Pinsel zurückgelassene Furchen und Erhöhungen sind nach dem Trocknen der Grundierung durch Abschleifen mit Glaspapier einzuebnen. Auf noch nicht angetrocknete Unterlage aufgetragene Leimfarbe verbindet sich mit der unteren Farblage und verhält sich dann wie eine einzige dicke Schicht. Werden ganz trockene Farblagen überstrichen, so entsteht, durch ungenügende Haftung der Schichten untereinander, ein blättereigartiger Grund, von dem sich bei starker Beanspruchung – z. B. durch Schleifen – einzelne Stellen ablösen können.

Mit Grundiermasse bedeckte Leinwandknoten bilden beim Trocknen kleine Risse, die von der Knotenmitte ausgehen und durch Abschleifen und mehrfaches Überstreichen mit Grundiermasse zu entfernen sind. Es ist vorteilhafter, solche Knoten schon nach dem ersten oder zweiten Auftrag mit einer Rasierklinge abzuschneiden und die Stelle mit den darauffolgenden Aufstrichen zu decken. Zurückbleibende Pinselhaare und Farbkörnchen können vom halbtrockenen Grund mit dem Messer abgeschabt werden.

Aberundete Kanten der Keilrahmen verursachen viel Ärger, weil – zumal dünne – Gewebe an ihnen kleben bleiben. Die festgeklebten Ränder behindern den Spannungsausgleich der trocknenden Leinwand, die sich an den Rändern wellt, Falten bildet und nur mit Gewalt vom Keilrahmen abzulösen ist. Um dadurch entstehende Knicke und Risse des Malgrundes zu vermeiden, muß das Gewebe nach dem zweiten Auftrag der Grundiermasse, wenn die verklebten Stellen durch die Nässe des warmen Auftrags aufgeweicht sind, mit einem zwischen Leinwand und Keilrahmen eingeführten, gekröpften Spachtel

vom Keilrahmenwulst abgetrennt werden. Ist das nicht möglich, sollte die Leinwand ausgeschnitten und auf eine gerauhte Preßholzplatte geklebt werden.

Die fertige Grundierung trocknet, je nach Witterung, in 12 bis 24 Stunden fest auf, ist chemisch neutral, unveränderlich, porös und sehr hell. Ihr Nachteil ist ihre Stoßempfindlichkeit. Das Bild darf deshalb nicht gerollt werden und bedarf der festen Unterlage einer hinterlegten Preßholzplatte.

Halbkreidegründe

Die Bruchfestigkeit des Malgrundes kann durch Zugabe von fetten Ölen in die Leimfarbe erhöht werden; doch sind die Nachteile eines solchen Halbkreidegrundes groß. Um stoßsicher zu sein, muß der Grundiermasse eine gehörige Menge rohes oder eingedicktes Leinöl oder Leinölfirniß zugeführt und das langsam trocknende Zinkweiß durch Bleiweiß ersetzt werden. Das Öl wird langsam in die halberkaltete Leimgrundiermasse eingerührt. Die Herstellung ölhaltiger Gründe ist langwierig, weil nach jedem Auftrag eine Pause, die der Trockenzeit des Öls entspricht, eingeschaltet werden muß. Der fertige Ölgrund darf erst übermalt werden, wenn er durchgetrocknet ist. Das anfänglich in der Leimfarbe emulgierte Öl steigt im Laufe des Trockenprozesses an die Oberfläche, die von einer fetten, gelbenden Haut überzogen wird. Damit sind alle Mängel einer Ölfarbenuntermalung schon vom Malgrund aus gegeben.

Vorgrundierte Ölgründe des Handels sind für mehrschichtige Verfahren unbrauchbar; Halbkreidegründe, nicht zu fett, können verwendet werden, doch darf die Tönung dann nicht mit wasserlöslicher Tempera, sondern muß mit dünner Harzölfarbe aufgestrichen werden, wodurch dem Bild von Anfang an überschüssiges Bindemittel zugeführt wird. Dagegen sind die unter dem Namen »Vorstreichfarbe« im Handel erhältlichen Halbkreidegründe generell brauchbar, wenn das an die Oberfläche getretene Öl mit Wasserschleifpapier abgeschliffen wurde.

WO-Temperagründe und Ölgründe

Diese entstehen durch Aufstreichen von WO-Tempera oder von Ölfarbe auf den Bildträger. Sie sind, trotz ihrer großen Elastizität, die es erlaubt, sie zu rollen, wegen ihres hohen Ölgehaltes abzulehnen.

OW-Temperagründe

Sie bieten Leim-Kreidegründen gegenüber keine Vorteile, da sie ebenso saugend und stoßempfindlich, aber durch ihren Ölgehalt fetter sind als diese.

Hinterlegen oder Aufziehen der grundierten Leinwand

Leimgründe sind brüchig und dürfen nicht gerollt werden. Um sie stoßsicher zu machen, muß die fertig grundierte Leinwand vom Keilrahmen abgenommen, mit einer Preßholzplatte lose hinterlegt und dann wieder aufgespannt werden – oder auf eine gerauhte Preßholzplatte aufgeklebt (aufgezogen) werden.

Kleine, dünne, regelmäßige Leinwände können, ohne sie auf Keilrahmen zu spannen, über die gerauhete und reichlich geleimte, nasse Preßholzplatte gelegt und mit der Hand glattgestrichen werden. Nach dem Trocknen werden sie, wie oben beschrieben, grundiert. Man spart sich dadurch das Auf- und wieder Abspannen der Leinwand.

Abschleifen des Malgrundes

Um Unebenheiten der grundierten Leinwand wie Knoten, Farbknollen oder stellenweise zu dick aufgetragene Grundierung abzuschleifen, wird ein mittelgrobes Sandpapier über einen Schleifklotz gezogen und die gut trockene Malfläche damit in kreisenden Bewegungen abgeschliffen.

Nicht trockene Grundierung reißt und verkrustet das Glaspapier. Zu grobes Glaspapier hinterläßt Striemen, die im gemalten Bild sichtbar bleiben, zu feines verlängert den Schleifprozeß unnötig. Mit einiger Vorsicht, also ohne Druck, kann auch eine nicht hinterlegte Leinwand abgeschliffen werden. Wünscht man einen sehr glatten, marmorhaften Grund, muß lange und mit fortlaufend feinerem Glaspapier geschliffen werden.

Die Tönung oder Imprimitur

Zweck der Tönung ist, die Mängel des weißen Grundes durch seine Vorteile wettzumachen und die endgültige Farbgebung des Bildes vorzubereiten. Die Tönung soll den Simultankontrast zwischen weißem Grund und aufgesetzter Farbe mildern, ohne ihr das vom Grund ausgehende Tiefenlicht zu entziehen, und soll das gewünschte Kolorit ansteuern, ohne der Entwicklung der Farbgebung vorzugreifen.

Um die Regel »Fett auf Mager« zu befolgen und einer Überfettung der Farbe keinen Vorschub zu leisten, darf die Tönung nur ein Minimum an Öl enthalten. Als Imprimiturfarbe kommt deshalb nur Leimfarbe oder OW-Tempera in Frage. Wässrig aufgestrichene Leimfarbe trocknet spröder auf als OW-Tempera, versinkt rascher als diese in den porösen Leimgrund und färbt ihn dementsprechend mehr. Die elastische und fest auf trocknende OW-Tempera ist infolgedessen als Tönungsfarbe vorzuziehen.

Da die Transparenz der Farbe im Bild eine wesentliche Rolle spielt und sowohl der weiße Grund wie die Tönung schon Komponenten der Farbgebung sind, ist es wichtig, Wert, Ton, Intensität und Transparenzstufe der Tönung richtig abzuwägen. Über dem weißen Grund wird jeder nicht deckende Farbauftrag zu einer Dunkellasur. Je klarer diese ist, um so mehr Helligkeit kann vom Grund reflektiert werden. Trotzdem sind klare Dunkellasuren als Tönungsfarbe zu meiden: Eine trockene klare Dunkellasur wird schon bei geringster Trübung durch eine helle Lasur darüberliegender Farbe – z. B. durch Weiß – nicht heller, sondern dunkler, weil die helle Trübung einen Teil des vom Grund reflektierten Lichts abfängt und in Oberflächenlicht verwandelt. Die Farbe büßt dadurch mehr an Tiefenlicht ein, als sie an Oberflächenlicht gewinnt. Die Folge ist eine Verdunkelung der Übermalung – ein Vorgang, den die Praxis bestätigt. Die Transparenz der

Tönungsfarbe ist folglich so zu bemessen, daß sie möglichst viel der Helligkeit des Grundes durchläßt, ohne durch darauffolgende Trübungen verdunkelt zu werden. Das wird erreicht, indem helle, deckende Pigmente – wie Gelber Ocker und Neapelgelb mit Umbra natur – flüssig, d. h. halblasierend verwendet werden, oder indem durchsichtige Pigmente wie Umbra natur, Schwarz oder Gebrannte Siena durch helle Pigmente wie Kremserweiß und Neapelgelb getrübt werden. Helle Pigmente in der Tönung haben außerdem den Vorteil, bessere Trockner zu sein. Brauchbar ist auch Grüne Erde, wenn man ihre starke Verdunkelung durch die nachfolgende, ölige Isolierung einrechnet.

Getrübt Dunkellasuren bedürfen weniger dunkles Pigment als klare. Die Farbgebung bleibt dadurch von Anfang an heller. Durch die darauf folgende Isolierung wird die OW-Tönung dunkler und kann nötigenfalls mit der Isolierfarbe weiter verdunkelt werden. Eine helle Tönung ist also einer dunklen vorzuziehen, zumal der Simultankontrast mit dem weißen Grund schon durch eine helle Tönung gemildert wird. Teilt man alle im Bild vorgesehenen Farben in eine helle und eine dunkle Hälfte und jede dieser Hälften wiederum in zwei Wertstufen, so erhält man vier Wertstufen. Die Tönung sollte höchstens so dunkel sein, wie die zweithellste dieser Wertstufen. Rechnet man z. B. in einem Porträt Kleid, Hintergrund und Haare zu der dunklen Werthälfte des Bildes und die belichteten und beschatteten Gesichtsteile zu der helleren Werthälfte, so sollte die isolierte Imprimatur nicht dunkler als die beschatteten Gesichtsteile sein.

Farbton und Farbstärke der Tönung sind so zu wählen, daß sie der Entwicklung der Farbgebung nicht vorgreifen, also die Möglichkeit offenlassen, als Komponente subtraktiver Mischungen die unterschiedlichsten Farben zu bilden. Eine helle, warme, graue, transparente Tönung erfüllt diese Bedingung am besten. Sie wurde von Valezquez und den Niederländern oft verwendet. Andere Maler tönnten ihren Malgrund mit wärmeren, bräunlich-grauen, grünlich-grauen oder, wie Goya, mit einer rötlich-grauen Farbe. Solange eine warme Tönung nicht zu farbstark ist, behindert sie eine Übermalung mit hellen, kalten Tönen nicht, weil Hellasuren (nach dem 5. Gesetz subtraktiver Mischungen) ihren Ton nach Blau hin verschieben. Durch Differenzierung der Lasurdichte können auf diese Weise reizvolle Wirkungen erzielt werden. So bricht z. B. van Goyen seinen von Dunst und Wolken bedeckten Himmel, indem er Weiß und sehr helles Orange in vielfachen Transparenzstufen über eine dunklere, warme Imprimatur vermalt und diese nur an wenigen Stellen mit reinem Blau bedeckt. Eine zu dunkle oder zu farbstarke Tönung läßt wenig Spielraum für die Differenzierung transparenter Farbgebung. Darübergelegte Dunkellasuren verdunkeln das Bild übermäßig, und helle Farben müssen deckend aufgetragen werden. Die auf dunkelbraunen Bolusgründen gemalten Bilder des 16. und 17. Jahrhunderts sind entweder mit pastosen, hellen Farben über der Imprimatur untermalt – wie z. B. die Bilder Tizians – oder – wie einige Großformate Poussins – an schwach gehöhten Stellen stark nachgedunkelt.

Die OW-Tempera-Tönung braucht gut trocknende Pigmente und eine sofort abbindende und fest durchtrocknende Emulsion, z. B.:

- für eine hellgraue Tönung: Bleiweiß mit Umbra natur und einer Spur Kobaltblau;
- für eine helle, wärmere Tönung: Bleiweiß mit wenig Neapelgelb und wenig Umbra natur;
- für eine etwas dunklere, warme Tönung: Bleiweiß mit wenig Umbra natur und wenig gebrannter Siena;

– auch Grüne Erde mit wenig Umbra natur und Weiß oder Neapelgelb ist gut brauchbar. Bleiweiß gibt der Tönungsfarbe die nötige Trübung. Als Bindemittel eignet sich eine OW-Kasein-Leinöl-Emulsion.

Herstellung

Die Farbpulver werden in einer flachen Schale mit ungefähr ihrem dreifachen Volumen OW-Kasein-Leinöl-Emulsion (siehe S. 69) mit einem Spachtel angeteigt. Es entsteht, je nach Flüssigkeitsgrad der Emulsion, ein salbenartiger Brei, der mit der nötigen Menge Wasser verdünnt wird.

Die Emulsion besteht größtenteils aus Wasser, und die Tönungsfarbe wird sehr wässrig aufgetragen. Um trotzdem eine genügende Bindung und Haftung zu gewährleisten, muß die Tönung eine beträchtliche Menge Emulsion enthalten. Auf einer Ecke des Grundes kann ausprobiert werden, ob die Tönung die gewünschte Farbe hat oder ihr Bindemittel, Pigment oder Wasser zugesetzt werden müssen.

Der Grundierpinsel wird mit der Menge Tönungsfarbe gefüllt, die annähernd benötigt wird, um die Malfläche zu bedecken, und dann in breiten, parallelen Bahnen rasch und flüssig über den Grund gestrichen. Der Auftrag muß sehr zügig vollzogen werden, da die Farbe sofort antrocknet. Sie sollte so flüssig sein, daß sie nochmals in entgegengesetzter Richtung naß verstrichen werden kann, ohne aufzureißen und häßliche Flecken zu bilden. Streifiges Aussehen der Tönung kann in der Übermalung benützt werden, um die Durchsichtigkeit der Schichten abzuschätzen. Auf niederländischen Bildern ist der streifige Auftrag der Imprimitur oft durch die Farbschicht hindurch deutlich zu sehen (Jan Breughel d. Ä., de Momper, Rubens u. a.). Zu dunkel geratene, noch nasse Tönung kann sofort mit einem in Wasser bereitgehaltenen Pinsel überstrichen werden. Zu hell geratene Tönung kann, sobald sie oberflächlich trocken ist, durch eine neue Farblage verdunkelt werden. Große Formate müssen vorgeätzt werden, um das Antrocknen der Farbe zu verzögern. Die Tönung trocknet je nach Feuchtigkeitsgehalt der Luft in drei bis fünf Tagen durch.

Die Isolierung

Der poröse, mit OW-Tempera getönte Malgrund saugt das Bindemittel darüberliegender Farbe an und verursacht, da Pigmentteilchen mitgeführt werden, das Ineinanderversinken der Farblagen. Das Aussehen der aus dieser Vermischung entstehenden Farbe ist unberechenbar, sie vermalt sich schlecht, schlägt ein, dunkelt nach und wirkt stumpf.

Durch die Isolierung wird die Saugfähigkeit des Malgrundes eingeschränkt. Auf nichtsaugender Unterlage können die Farben leichter vermalt werden und bleiben stehen, wie sie aufgesetzt wurden. Der Grund darf aber nur so weit abgedichtet werden, daß eine genügende Haftung darübergerlegter Farben gewährleistet bleibt. Der Isolierfirnis darf, um den mageren Charakter des Malgrundes nicht zu beeinträchtigen, nur so viel Öl und Harz enthalten, als unbedingt erforderlich ist. Zu harzreiche Isolierung ergibt, wegen der Reversibilität des Harzes, klebrige und stark glänzende Oberflächen, auf denen jede

Farbe einschlägt. Gutes Durchtrocknen der Isolierung ist Vorbedingung für die Haltbarkeit der Übermalung.

Als Isoliermittel kann rohes und eingedicktes Leinöl mit Dammarfirnis verwendet werden. Andere fette Öle und Balsame trocknen schlechter, WO-Emulsionen, Leinölfirnis und Ölharze überfetten den Grund, wasserlösliche Emulsionen isolieren nicht, alkohollösliche Harze und Formalin bringen Fremdkörper in das Bild.

1 Raumteil Dammarfirnis 1:4 und

2 Raumteile rohes Leinöl

oder

1 Raumteil sonneingedicktes Leinöl, je nach Dickflüssigkeit mit Terpentinöl verdünnt, und

1 Raumteil Dammarfirnis 1:4 und

1 Raumteil rohes Leinöl

werden mit einem sehr geringen Zusatz von Bleiweiß oder Umbra natur kurz verspachtelt, um ihre Trockenkraft zu verbessern, flüchtig über den getönten Grund gewischt und sofort mit einem großen Stoffbausch über die Malfläche verteilt und verrieben, bis alle Poren gefüllt und jedes überschüssige Isoliermittel entfernt sind. Bei dunkler Tönung kann die Umbra natur weggelassen werden. Um eine möglichst dünne Isolierschicht zu bilden, muß dickflüssiger Isolierfirnis verwendet und so rasch verteilt werden, daß er keine Zeit hat, in den Grund einzudringen. Zu dünnflüssiges Isoliermittel versinkt im porösen Grund, ohne ihn abzudichten. Die Isolierung trocknet in drei bis fünf Tagen und darf dann keinen oder nur sehr schwachen Glanz aufweisen.

Zu wenig verwischte Isolierung ergibt eine glasige Malfläche, auf der eine ölige Übermalungsfarbe einschlägt und eine wasserlösliche nur schlecht haftet. Eine Zweitisolierung mit gleichem Bindemittel ist nur zulässig, wenn mit Ölfarbe darüber gemalt wird. Leimfarbe und sowohl wasser- wie öllösliche Tempera haften auf doppelter Isolierung schlecht.

Grundierung mit Leimfarbe, Tönung mit OW-Tempera und Isolierung mit Harzölfarbe ist erfahrungsgemäß die beste Art, den Malgrund zuzubereiten, doch können Tönung und Isolierung – wenn die Regel »Fett auf Mager« befolgt wird – auch vertauscht oder zusammengelegt und ihre Bestandteile der Technik des einzelnen Malers angepaßt werden: Wird der Grund erst isoliert und dann getönt, so muß eine ölethaltende Tönung über eine magere Isolierung gelegt werden, nicht umgekehrt. Eine Leimlösung (1000:60:6) muß, um genügend abzudichten, in mindestens zwei Lagen aufgetragen werden, wodurch der ohnehin spröde Malgrund noch stoßempfindlicher wird. Zu schwach isolierter Kreidegrund saugt. Auf zu stark isoliertem haftet die Farbe schlecht und platzt mit der Zeit ab. Eine darübergelegte ölhaltige Tönung wirkt, auch wenn deckende Farben verwendet wurden, glasfensterartig, eine dick aufgetragene überfettet das Bild vorzeitig. Es ist deshalb vorteilhafter, eine kombinierte Tönung und Isolierung aus mehreren, fetter werdenden Schichten zusammenzusetzen, also z. B.:

- ein dünner Aufstrich Kasein-Tempera mit Bleiweiß und Umbra natur, eventuell auch Neapelgelb; darüber
- eine sehr dünne Lage Harzölfirnis, bestehend aus ca. 4 Raumteilen rohen Leinöls,

1 Raumteil Dammarfirnis 1:4 und

1 Raumteil Bleiweiß mit Gebrannter Siena, eventuell Umbra natur oder Neapelgelb (wie oben mit einem Stoffbausch verrieben) als kombinierte Isolierung und Nachtönung. Doch hat die zusammengelegte Tönung und Isolierung keine Vorteile gegenüber der zuerst beschriebenen.

Die Untermalung

Entfernen des Feuchtigkeitsbelages

Bei längerem Lagern bildet sich auf dem mit Harzöl isolierten oder getönten Malgrund ein Feuchtigkeitsbelag. Darübergelegte Farbe haftet schlecht, perlt und hindert den Strich. Dieser Nachteil wird augenblicklich behoben, wenn der Malgrund kurz vor der Aufzeichnung mit einem in Terpentinöl befeuchteten Lappen abgerieben wird.

Die Aufzeichnung

Um der Farbgebung nicht vorzugreifen, ist es vorteilhaft, die Konturen mit leicht verwischbarer Kreide oder, wenn die Tönung sehr hell ist, mit weicher Zeichenkohle anzudeuten. Um die allgemeine Farbgebung, namentlich die Teilung des Bildes in Licht- und Schattenpartien, anzupeilen, kann die im nächsten Kapitel beschriebene Untertuschung mit OW-Tempera vorverlegt und Aufzeichnung und Antuschung gleichzeitig behandelt werden. So kann die Form, deren Anlage nicht in allen Teilen feststeht, abwechselnd durch Antuschung und Präzisierung der Zeichnung vervollständigt werden. Bei mehrfacher Antuschung ist darauf zu achten, daß die Untermalung hell genug bleibt, damit das Licht des weißen Grundes darübergelegte Lasuren durchdringen kann.

Bei der Aufzeichnung sollte man sich an die fünf malerischen Regeln halten (siehe S. 155) – namentlich an die dritte, welche besagt, es sei von der größeren Raumeinheit auszugehen und erst, wenn diese bestimmt ist, zu Detaillierterem überzugehen.

Die größte Raumeinheit ist durch den Ausschnitt des Blickfeldes bzw. durch die Bildfläche gegeben. Von ihr ist sowohl bei der Naturbetrachtung als auch bei der Anlage des Bildes auszugehen. Sie wird in ihre wichtigsten Teilstücke gegliedert, indem alle Formen und Farben, die der Maler als zusammengehörend empfindet, zu einer Einheit zusammengefaßt werden. Dabei sollten weder gegenstandsbedingte Abgrenzungen noch untergeordnete Farbunterschiede noch geringe Abweichungen der Hauptformen berücksichtigt werden. Wenn der Gesamteindruck es erfordert, müssen vielmehr auch gegenseitlich nicht zusammengehörende Teile, wie die beschattete Seite eines Gegenstandes, sein Schlagschatten und die ihn umgebenden Dunkelheiten zu einem einzigen Farbkomplex vereinigt werden. Es wäre verfehlt, die untergeordneten formalen und farblichen Unterschiede zwischen Gegenstand, Hintergrund und Schlagschatten etwa durch Farbwertintervalle oder eine trennende Kontur zu kennzeichnen. Der Entwicklung malerischer Gestaltung auf diese Weise vorzugreifen, hätte den Verlust der Bildeinheit zur Folge, die während des ganzen Malprozesses unbedingt erhalten bleiben muß.

Die farblichen Raumeinheiten sollen aber nicht willkürlich, sondern der rein visuellen Anschauung gemäß zusammengefügt werden. Wenn Einzelheiten zu deutlich hervortreten, um einheitliche Raumkomplexe heraussehen zu können, ist es von Nutzen, das Blickfeld mit halbgeschlossenen Augen zu betrachten. Die Wimpern verwischen dann störende Einzelheiten und erleichtern es, Nebensächliches zu übergehen.

So großzügig die Einzelteile behandelt werden, um sie in größeren Einheiten aufgehen zu lassen, so deutlich und endgültig sollen dagegen die großen Raumeinheiten festgelegt werden. Ihre Lage muß eindeutig bestimmt, ihre Formen und Größenverhältnisse untereinander und zum Bildganzen genau abgewogen werden, denn sie bilden die Grundlage der Bildgestaltung, ohne die jeder weitere Arbeitsgang ein Herumprobieren wird.

Am besten beginnt man damit, in großen Zügen die wichtigsten farblichen Raumeinheiten zu umreißen. Nötigenfalls müssen im Blickfeld nicht vorhandene imaginäre Hilfslinien gezogen werden. So kann z. B. der Raum, den ein Blumenstrauß im Blickfeld einnimmt, durch Linien kenntlich gemacht werden, welche die deutlich sichtbaren, äußersten Punkte der wichtigsten Blumengruppen verbinden. Es entsteht dann ein Vieleck, das die Lage des Straußes im Bild bestimmt. Wenn sie eindeutig festgelegt ist, können die nächstwichtigen Farbkomplexe eingezeichnet werden, indem z. B. nahe beieinander liegende Blüten zu einer Raumeinheit zusammengefaßt werden. Wieder müssen Lage und Form dieser Raumeinheit im Verhältnis zur größeren, schon vorhandenen, eindeutig bestimmt sein, bevor zur weiteren Ausführung übergegangen wird. Mit wenigen vereinfachenden Strichen kann dann die Form der einzelnen Blüten gekennzeichnet werden, und so fort. Der Maler hüte sich aber, die Einzelformen zu frühzeitig festzulegen. Der Fortgang des Malprozesses würde dadurch gehemmt und die Einheit des Bildes zerstört. Eine in großen Zügen richtig angelegte Aufzeichnung kann spielend in ihre Einzelteile gegliedert, zu genau bestimmte Einzelteile aber nicht mehr ins Ganze eingefügt werden.

An unfertigen Meisterwerken (z. B. Rubens-Entwürfen) kann mit aller Deutlichkeit verfolgt werden, wie großzügig diese Bilder angelegt wurden. Schattenseite der Körper, Stoffe und Hintergrund bestehen oft aus einer einzigen angeschummerten Farbe und werden erst im Verlauf der Arbeit durch leicht eingesetzte Konturen oder durch eine wie flüchtig aufgewischte Farbe voneinander abgehoben. Es genügt, wenn diese nur an einzelnen Stellen angebracht wird, um die Trennung sichtbar zu machen.

Da abgerundete Striche erfahrungsgemäß keine genaue Bestimmung der Raumverhältnisse ermöglichen, ist es von Vorteil, Kurven entweder abzuflachen oder in mehrere, die Hauptrichtungen der Rundungen charakterisierende Geraden aufzuteilen.

Die Untertuschung mit OW-Tempera

Die Untertuschung gibt die Grundfarbe für die Hell- und Dunkellasuren der Übermalung ab. Sie dient außerdem dazu, das gesamte Bild in seine dunklen und hellen Teile zu gliedern, die Form dieser Teile auszuarbeiten und die dunkelsten Stellen des Bildes mit sofort übermalbarer Farbe anzudunkeln, ohne der endgültigen Farbgebung vorzugreifen und ohne den mageren Charakter zu beeinträchtigen.

Würden die Stellen, die im fertigen Bild dunkel sein sollen, von vornherein mit dunklen, öllöslichen Farben gemacht, so müßten diese, um die nötige Dunkelheit über der hellen Imprimitur zu erreichen, in dicker Lage aufgetragen werden. Jede dunkle, öllösliche Farbe trocknet aber in dicker Lage langsam und schlecht, wirkt fettig und schränkt die

Möglichkeit ein, Farbtöne und Farbwerte im Verlauf der Arbeit zu verstärken oder zu differenzieren. Über eine schon ziemlich dunkle OW-Temperalasure hingegen können sofort dünne WO-Tempera- oder Ölmalerei-Dunkellasuren gelegt werden, die eine entsprechend geringere Menge des abträglichen fetten Öls ins Bild einführen, und deren Dunkelheit sich spielend durch Abstufung der Dichte des Auftrags differenzieren läßt. Die Verdunkelung der Schatten kann auf diese Weise durch wiederholte Aufstriche, sei es der WO-Untermalung oder der öllöslichen Übermalungsfarbe, allmählich gesteigert werden. Die Untertuschung mit OW-Tempera-Dunkellasuren darf aber, um eine weitere Verdunkelung durch Dunkellasuren der Übermalung zu ermöglichen, nicht zu dunkel ausfallen, denn mit der OW-Tempera-Untertuschung soll die Hell-Dunkel-Wirkung des Bildes angestrebt, nicht aber endgültig festgelegt werden.

Für einfarbige Untertuschung kann ein halblasierendes Pigment, z. B. Gebrannte Siena mit oder ohne Zusatz von Schwarz, Kassler Braun oder Gelbem Ocker verwendet werden. Der warme Ton der Gebrannten Siena hat sich als Untermalungsfarbe bewährt, und ihre Verwendbarkeit als halbdeckende bis hauchdünne Dunkellasure macht sie zu einer sehr geeigneten Untermalungsfarbe.

Zieht man es vor, zweifarbig mit einem warmen und einem kalten Ton zu untermalen, so kann, nebst der Gebrannten Siena, Elfenbeinschwarz mit einem Zusatz von Kremserweiß oder Neapelgelb verwendet werden. Erstere Mischung ergibt eine sehr kalte, letztere grünliche Tönung. Der Zusatz von Kremserweiß oder Neapelgelb ist notwendig, weil Schwarz allein rußig oder glasfensterartig wirkt und schlecht durchtrocknet.

Das Farbpulver wird mit dem Spachtel kurz mit OW-Emulsion angeteigt und, da diese rasch trocknet, sofort mit Wasser vermalt. Angetrocknete Tempera ist nicht mehr brauchbar. Um eine gute Haftung der Farbe auf dem leicht isolierten Grund zu erreichen, ist darauf zu achten, daß dem Pigment genügend Emulsion zugeführt wird. Ungeübte neigen dazu, die Emulsion zu sparsam, das Wasser aber zu ausgiebig zu verwenden. Man übersieht leicht, daß die Emulsion zum größten Teil aus dem nicht bindenden Wasser besteht und die Tempera zusätzlich mit Wasser vermalt wird. Zu wässrige Tempera haftet nicht und verändert sich übermäßig, wenn sie mit öllöslichen Bindemitteln in Berührung kommt. Die Farbe soll flächig, dünn, streichfähig, aber nicht naß aufgeschummert werden. Zu naß vermalte oder rinnende OW-Tempera bindet und haftet schlecht, platzt mit der Zeit über isoliertem Grund ab oder versinkt in der porösen Grundierung. Kasein-Emulsion (siehe S. 69) ist das geeignetste Bindemittel für Untertuschungsfarbe. Kasein-Tempera bindet sehr rasch ab und kann infolgedessen sofort mit Wasser- oder öllöslicher Farbe übermalt werden. Die Bildung der Kaseinleim-Emulsion ist für warme und dunkle Töne belanglos, die Veränderung, welche Kasein-Tempera bei Berührung mit öllöslichen Farben erleidet, unbedeutend.

Anfänglich werden die dunkelsten Stellen des Bildes angetuscht und dann mit den nächsthelleren Stellen zusammen nochmals übergangen. Mit der dritten Lage für die nächsthelleren Werte werden die beiden ersten Anstriche wiederum mitlasiert. Auf diese Weise können durch wiederholtes Übergehen schon vorhandener Lasuren die Farbwerte abgestuft werden. Die sofort abbindende und antrocknende Kasein-Tempera erlaubt es, mehrere Farblagen übereinander aufzutragen, ohne das Trocknen der unteren Farbschicht abwarten zu müssen. Mit Ei-Tempera ist dies nicht möglich, weil sie nur langsam abbindet und folglich von darübergestrichener Farbe aufgerissen wird.

Je mehr Dunkellasuren übereinandergelegt werden, um so dünner muß der einzelne Auftrag sein, damit die Helligkeit des Grundes auch durch dunkle Bildteile noch hindurchscheint. Lasierend gemalte Dunkelheiten haben einen anderen, schattigen Charakter als deckend gemalte. Darum sollten auch tiefe Schatten noch etwas Tiefenlicht vom weißen Grund erhalten, selbst wenn dies im fertigen Bild nicht mit bloßem Auge erkennbar ist. Die Transparenz der Farbe ist am größten, wenn ihre Komponenten zu gleichen Teilen sichtbar sind (2. Gesetz der subtraktiven Mischungen). Das Optimum an Transparenz entsteht somit, wenn die Imprimitur mit der Untertuschungs-Dunkellasure das Licht des weißen Grundes nur halb verschluckt. Die Transparenz nimmt sowohl mit abnehmender wie mit zunehmender Dichte der Dunkellasuren ab. Nur die dunkelsten Stellen des Bildes haben keine Transparenz, weil kein Tiefenlicht mehr durchgelassen wird. Schon eine helle Imprimitur schluckt eine geringe Menge der Grundhelligkeit und die Transparenzskala wird durch die Temperauntertuschung weiter eingeschränkt sowie durch darübergestrichene, öllösliche Dunkellasuren noch gekürzt. Je dunkler die Imprimitur ist, je mehr Dunkellasuren übereinander liegen, und je dichter diese ist, um so enger ist der Spielraum der Transparenzstufen. Es empfiehlt sich deshalb, die Untermaalungslasuren umsichtig und sparsam zu verwenden.

Die Untertuschung mit OW-Tempera ist aber nicht nur Trägerin öllöslicher Dunkellasuren, sondern auch aller mittleren und hellen Übermalungsfarben, die nicht pastos aufgetragen werden und deren Transparenz im fertigen Bild zur Geltung kommen soll – also aller Hellasuren.

Da in subtraktiven Mischungen die Grundfarbe dunkler als die darüberliegende Hellasure sein muß, ist die Untermaalung nach Untertuschung der Dunkelheiten erst abgeschlossen, wenn sie dunkel genug ist, um darübergelegten Hellasuren als Grundfarbe zu dienen. Über einer hellen Imprimitur müssen deshalb auch jene Bildteile, die nicht untertuscht wurden, eine leichte Tönung erhalten, um darübergelegten Hellasuren eine genügend dunkle Unterlage zu schaffen. Zu diesem Zweck wird über die ganze Malfläche, einschließlich der schon vorhandenen Dunkellasuren, eine dünne Tönung mit OW-Tempera gelegt. Nur jene Bildteile sind davon auszuschließen, die Träger sehr heller oder sehr farbstarker Farben werden sollen, denn diese stehen auf hellem Grund besser als auf dunklem. Dies gilt vor allem für farbstarkes Rot, das als halbdeckende Farbe über einem möglichst hellen Grund am leuchtendsten erscheint.

Farbton und Farbwert der Untertuschung hell gebliebener Bildteile sind so zu bemessen, daß sie mit den darübergelegten Hellasuren zusammen die gewünschte Mischfarbe ergeben. Dabei ist zu beachten, daß die gemischte Farbe um so transparenter ist, je größer das Wertintervall ihrer Komponenten ist (3. Gesetz der subtraktiven Mischungen). Eine hohe Transparenzstufe der endgültigen Mischfarbe erfordert somit eine beträchtlich dunklere Unterlage für darüberliegende Hellasuren.

Ferner ist bei dieser dünnen OW-Temperalasierung zu beachten, daß die Mischfarbe um so transparenter ist, je größer das Tonintervall ihrer Komponenten ist (4. Gesetz subtraktiver Mischungen). Hier zeigt es sich, daß die warme Untertuschung mit Gebrannter Siena auch für solche Farben günstig ist, die im fertigen Bild kalte Blau- und Grüntöne aufweisen sollen. Nach dem 5. Gesetz der subtraktiven Mischungen verschiebt sich der Ton einer Mischfarbe nach Blau hin, wenn die Trübungsfarbe heller ist als die Grundfarbe. Durch Hellasuren wird die Mischfarbe somit – insbesondere, wenn das Wertintervall

beider Komponenten groß ist – kälter ausfallen. Wie stark diese Verschiebung des Tons zu Blau hin sein kann, zeigen z. B. die Himmel in van Goyens Landschaften. Die Grundfarbe ist ein ziemlich dunkles, gelbliches oder rötliches Braun, das unter den Kremserweiß-Hellasuren je nach der Dichte des Auftrags mehr oder weniger sichtbar bleibt. Die weißen Hellasuren verwandeln die Farbe ihrer Unterlage in bläuliche bis blaugraue Töne, über welche stellenweise die hellsten Weiß oder Blau deckend aufgesetzt wurden.

Der warme Ton der Siena-Untertuschung behindert das Zustandekommen kalter Töne auch dann nicht, wenn die Untertuschung dunkel ist, denn ein großes Wertintervall zwischen Grundfarbe und Hellasur fördert sowohl die Tonverschiebung nach Blau (4. Gesetz) als auch die Transparenz der Mischfarbe (3. Gesetz). Der durch mehr oder weniger dichte Hellasuren durchscheinende Grund gibt der Farbe eine Differenziertheit und einen Reiz, der anders nicht erreicht wird. Selbst die dunkelste Siena-Untertuschungsfarbe kann durch Übergehen mit dünnen Lasuren aus Hellorange, Hellgelb oder Weiß spielend nach Belieben in Grau, Grüngrau oder Blaugrau umgestimmt werden.

Allerdings ist für eine erfolgreiche Anwendung dieser Technik ein gutes, dichtes Kremserweiß unerlässlich. Der Maler, dem dieses ausgezeichnete Kremserweiß der Niederländer heute fehlt, wird sich notgedrungen damit abfinden müssen, die während des Trockenprozesses durchsichtig und unscheinbar werdende Kremserweiß-Aufträge mehrmals zu übergehen, was der Frische der Farbgebung sehr abträglich ist. Gründliches Auswaschen des Kremserweiß oder ein geringer Zusatz von Titanweiß können die Farbe etwas verbessern, aber ein gutes Kremserweiß nicht ersetzen.

Die OW-Tempera kann, solange sie naß ist, abgewischt oder abgetupft werden. Da sie durch die Verdunstung ihres Wassergehalts sehr rasch antrocknet, ist diese Zeitspanne kurz. Einmal angetrocknete Farbe kann nicht mehr entfernt, aber, obgleich sie erst mit der Oxydation ihres Ölgehalts durchtrocknet, sofort übermalt werden. Die Farbe soll möglichst trocken und schimmernd auf den Malgrund aufgewischt werden.

Sind die Formen der fertigen Tempera-Untermalung der endgültigen Fassung richtig angenähert worden, erscheint die Farbgebung flau und kontrastlos, denn ihre Dunkelheiten sind heller, ihre Helligkeiten dunkler angelegt, als sie für das fertige Bild vorgesehen sind.

Der Zwischenfirnis

OW-Tempera kann zwar sofort übermalt werden, verändert sich aber farblich, wenn sie mit öllöslichen Bindemitteln in Berührung kommt: Helle Farben werden durchsichtiger, dunkle satter, dunkler und lasierender. Außerdem verliert die Farbe ihren mageren Charakter. Sie wird ölfarbenähnlicher.

Da sich Temperafarben sehr unterschiedlich und nur an jenen Stellen verändern, die gerade übermalt werden, während die übrigen ihr ursprüngliches Aussehen beibehalten, wird eine Öl- oder Harzfarbenübermalung auf trockenem Tempera-Untergrund zu einem unübersichtlichen und unberechenbaren Unternehmen: Der magere Temperakern paßt sich den fetteren, schon übermalten Stellen nicht an, die Dunkellasuren platzen zu dunkel, zu satt und zu klar aus der Farbgebung heraus, und lasierend aufgetragene, helle Tempera versinkt, weil sie durchsichtiger wird.

Diesen Schwierigkeiten wird durch einen dünnen Firnisauflage über die Tempera-Untermalung begegnet, der die Einwirkung öllöslicher Stoffe auf die Farben vorwegnimmt. Am besten wird dazu ein mit Terpentinöl verdünnter Dammarfirnis (etwa 1 : 10) dünn aufgestrichen und jeder Überschuss mit dem Handballen sofort weggewischt.

Alkohol-Zwischenfirnisse bilden einen Fremdkörper im Bild, sind spröde und können zum Abplatzen der Farbschicht führen. Öl im Anstrich überfettet die Farbe, weil es in die Poren der Tempera-Untermalung dringt. Auf nassem, Öl enthaltenden Firnis wirkt Übermalungsfarbe schleimig. Ein trockener, Öl enthaltender Anstrich bildet eine isolierende Haut, über welcher die Farbe einschlägt, speckig wirkt und nachdunkelt. Verarbeitete Öle, Harzöle und Kopale im Anstrich überfetten die Farbe ebenfalls, beeinträchtigen ihre Vermalbarkeit und gilben. Balsam im Anstrich ist nur vorteilhaft, wenn das Bild auf einen Sitz beendet und auf Lasuren verzichtet wird.

Der Zwischenfirnis dient nicht nur dazu, die Tempera-Untermalung gleichmäßig sichtbar zu machen, er erhöht auch ihre Elastizität, fördert die Haftung der Farbschichten untereinander und gewährleistet einen flüssigen Übermalungsstrich. Ohne Zwischenfirnis dringen die Übermalungsfarben in die poröse Tempera der Untermalung ein und vermischen sich mit ihr. Die Folge ist eine unbestimmte Farbgebung, die namentlich Lasuren benachteiligt. Der harzige, leicht isolierende Zwischenfirnis erleichtert es, die gewünschte Farbe durch subtraktive Mischungen zu erzielen. Ohne Zwischenfirnis wird der Übermalungsfarbe Bindemittel entzogen, was ihre Vermalbarkeit erschwert. Die Farbe klebt und krustet, so daß ihr ölige Bindemittel zugesetzt werden müssen, um sie streichfähig zu machen. Jeder Bindemittelüberschuß ist dem Bild abträglich: Helle Farbaufträge schwimmen, dunkle trocknen speckig und ledern auf, und das Bild dunkelt fortschreitend nach. Ein dünner, harziger Zwischenfirnis erspart viel Bindemittel, weil er die Poren der saugenden Tempera-Untermalung schließt, ohne Öl ins Bild einzuführen.

Ein harziger Zwischenfirnis über der Tempera-Untermalung ist somit unerlässlich:

1. um die Tempera in allen Teilen gleichmäßig sichtbar zu machen;
 2. um ihre Geschmeidigkeit zu erhöhen;
 3. um die Haftung der Farbschichten untereinander zu verbessern;
 4. um die Vermischung der Farbschichten zu verhindern;
 5. um die Übermalungsfarbe flüssig auftragen zu können, ohne sie zu überfetten.
- Der Zwischenfirnis kann sofort oder getrocknet übermalt werden.

Die Übermalung

Die Übermalung kann in Etappen geteilt werden, die einer allgemeinen Gliederung des Bildes in vier Wertstufen entsprechen: Einer dunklen und einer hellen, die ihrerseits in je zwei Unterstufen aufgeteilt sind. Der Raum, den die Wertstufen einnehmen, und die Größe ihrer Wertintervalle bestimmen weitgehend die farbliche Grundhaltung des Bildes. Ein kleines Intervall zwischen dunklen und mittelwertigen Bildteilen drängt sie farblich zusammen, so daß sie wie eine Einheit wirken, die zu den hellen Bildteilen in Kontrast steht. Das Bild scheint dann nur in zwei Wertstufen gegliedert zu sein. Ein großes Intervall zwischen dunklen und hellen Bildteilen verstärkt diese Wirkung. Nehmen die dunklen Bildteile zudem einen bedeutend größeren Teil der Bildfläche ein, so erscheinen die hellen Farben noch heller – und zwar um so heller, je kleiner die Intervalle der hellen Unterstufen untereinander sind. So wurde z. B. die ungewöhnliche Helligkeit der Gesichtsfarbe mancher Rubens'schen Bildnisse erzielt (siehe Abb. 8). Die Wertintervalle zwischen hellen und dunklen Bildteilen sind hier sehr groß, und die dunkle Komponente bedeckt einen etwas größeren Teil der Bildfläche als die helle. Ferner sind die Wertintervalle der Farben, die den beleuchteten Teil des Gesichts ausmachen, sehr klein. Um sie auseinanderzuhalten, wurden die Farbtonintervalle vergrößert. Die entgegengesetzte Wirkung entsteht, wenn die Ausdehnung der hellen und mittelwertigen Farben groß ist, während die dunklen Werte auf kleinem Raum zusammengedrängt sind. Diese Verteilung der Farbwerte ist für viele impressionistische und neoimpressionistische Bilder charakteristisch, da dunkle Farben damals verpönt waren.

In Bildnissen von Rembrandt und Tizian nimmt die dunkle Wertstufe oft den größten Teil des Bildes ein, während die mittleren Wertstufen auf kleinem Raum zusammengedrängt sind und die hellste Wertstufe einen minimalen Platz einnimmt (siehe Abb. 5, 7).

Große, über die ganze Malfläche verteilte Farbtonintervalle geben dem Bild ein buntes Aussehen und – mit Farben hoher Intensitätsstufen – einen unruhigen, grellen Aspekt, der die Harmonie der Farbgebung sprengt. Große Koloristen betten deshalb farbstarke Töne in eine größere, farbschwache Umgebung ein – z. B. Jan Breughel in eine weitläufige Meerlandschaft, Altdorfer in eine in blauer Ferne verdunstende Berglandschaft (Alexanderschlacht) usw. Am stärksten ist die farbliche Wirkung eines Bildes, wenn fast seine gesamte Ausdehnung aus farbschwachen Farben und geringen Tonintervallen besteht und nur ein verschwindend kleiner Teil des Bildraums Träger intensiver Farben ist.

Um die Farbgebung des Bildes eindeutig zu bestimmen, ist es vorteilhaft, sie in zwei Hauptwerte einzuteilen, die von vornherein einheitlich angelegt werden, und jeden dieser Hauptwerte in zwei Wertstufen zu unterteilen, indem die dunkle Hauptstufe teilweise verdunkelt, die helle teilweise erhellt wird. So entstehen vier Wertstufen, die, der leichteren Mittelbarkeit wegen, hier von 1 bis 4 numeriert werden, wobei 1 die hellste, 4 die dunkelste Farbe bezeichnet.

Übermalung dunkler Bildteile

Da es erfahrungsgemäß einfacher ist, von den Dunkelheiten des Bildes auszugehen, d. h. vom Dunklen ins Helle zu malen als umgekehrt, einer weiteren Verdunkelung der Farbgebung aber nicht vorgegriffen werden soll, werden zuerst alle, den Wertstufen 3 und 4 zugehörigen Bildteile mit einer einheitlichen Dunkellasur überzogen, die zusammen mit der Untermalungsfarbe die Wertstufe 3 ergibt.

Dazu wird eine möglichst farbstoffreiche Ölfarbe mit einer genügenden Menge WO-Emulsion vermengt oder nach Bedarf mit etwas stark verdünntem Dammarfirnis (etwa 1:10) zügig aufgestrichen. Auf trockenem Zwischenfirnis kann auch reine Ölfarbe trocken mit dem Borstenpinsel verrieben werden. Diese Technik hat den Vorteil, weniger einzuschlagen als mit WO-Emulsion. Dunkle Lasurfarben trocknen schlecht und wirken glasfensterartig. Es ist deshalb gut, solchen Farben eine gut trocknende und verdichtende Farbe zuzusetzen (dem Schwarz eine Spur Bleiweiß, Neapelgelb oder Kadmiumrot). Die damit verbundene Verdichtung und somit Verdunkelung der Lasur kann aber nur in Kauf genommen werden, wenn die Untermalungsfarbe hell genug ist. Über einer schon dunklen Untermalung verlöre die Dunkellasur ihren lasierenden Charakter und würde das Bild stark verdunkeln. Wenn der Ölfarbe WO-Emulsion zugesetzt wird, schlägt sie ein und muß, bevor sie übermalt wird, mit dünnflüssigem Dammarfirnis überzogen werden.

WO-Emulsionen bestehen zu mehr als der Hälfte aus den Lösemitteln Wasser und Terpentinöl; sie dürfen einer festen Ölfarbe deshalb nicht zu sparsam zugesetzt werden. Die Farbe wird mit einem großen Haarpinsel rasch aufgestrichen und dann nicht mehr übergangen, bevor sie anzieht, denn das darin enthaltene Wasser verdunstet bald und hinterläßt eine klebrige, unvermalbare Farbe, welche – wenn sie weiter verstrichen wird – zähflüssige, unschöne Farbansammlungen bildet. Die Dunkellasur wird am besten gegen die hellen Teile des Bildes gestrichen und durch stärkeren Druck des Pinsels vor Erreichung der Helligkeiten abgesetzt, so daß eine mittelwertige Zwischenzone entsteht.

Die Dunkellasur gibt den Grundton aller dunklen Bildteile an. Ihr Farbton muß deshalb so gewählt sein, daß zusammen mit der Untermalungsfarbe und den später darüberzulegenden, klaren Dunkellasuren der endgültige Farbton erreicht wird (wenn z. B. eine gelbbraune Grundlasur durch Darüberlegen einer klaren Krappacklasur in Dunkelrot, durch eine Preußischblaulasur in Dunkelgrün übergeführt wird). Nur wenn die endgültige Farbe dunkel und zugleich sehr farbstark sein soll (wie z. B. das dunkle Krapprot mancher Tizianstoffe), muß die Stelle schon anfangs mit einem Rot angelegt werden, das mit der darüberliegenden Krappacklasur den gewünschten farbstarken Schattenton ergibt. Kadmiumrot ist stets dünn aufzutragen.

Bei der Wahl des Grundlasurtons ist zu bedenken, daß sich Dunkellasuren (nach dem 6. Gesetz der subtraktiven Mischungen) zum warmen Pol des Farbtonkreises hin verschieben, über einer gelbbraunen Grundfarbe eine Preußischblau-Dunkellasur folglich ein warmes Dunkelgrün, eine Ultramarinlasur ein kaltes Dunkelgrün ergibt.

Um die Farbgebung durch darüberzulegende Schlußlasuren noch differenzieren zu können, muß sie heller, durchsichtiger und farbschwächer als die endgültig erstrebte Farbe sein. Außerdem sollte sie noch etwas Tiefenlicht des weißen Grundes durchlassen. Da Tönung, Imprimitur und OW-Tempera-Untertuschung das Tiefenlicht schon beträchtlich schwächen, muß die Dichte der Grundlasur vorsichtig abgewogen werden. Viel WO-

Emulsion, Verdünnung mit Terpentinöl und lasierende Pigmente machen sie durchsichtig, während unverdünnt aufgetragene WO-Tempera und deckende Pigmente sie verdichten. Zu dicht oder zu dunkel geratene Dunkellasuren können gleich nach ihrem Auftrag durch Betupfen mit dem Finger oder Handballen, in schwierigen Fällen durch ein darübergelegtes und angepreßtes Seidenpapier aufgehellt und durchsichtiger gemacht werden.

Übermalung mittlerer Farbwerte

Jetzt werden alle Bildteile, die im fertigen Bild die Wertstufen 1 und 2 einnehmen sollen, mit einer Farbe angelegt, die mit der Untermalung zusammen die Wertstufe 2 ergibt. Manchmal läßt sich eine einheitliche Farbe finden, die einer weiteren Differenzierung des Kolorits keinen Vorschub leistet; meistens erfordern die einzelnen Bildteile aber unterschiedliche Farben. Man wähle solche, die den dunklen Stellen heller Bildteile entsprechen (z. B. die Farbe der Schattenseite eines Gesichts). Für orange Bildteile kann beispielsweise Kadmiumorange mit Gebrannter Siena, für grüne Bildteile mit Schwarz verdunkelt werden.

Es genügt, eine farbstoffreiche, trockene Ölfarbe mit einem Borstenpinsel auf den Malgrund aufzureiben oder sie mit den Fingern aufzutupfen, denn der darunterliegende Dammar-Zwischenfirnis wird durch die Berührung mit Ölfarbe wieder leicht erweicht und sorgt für genügende Haftung der Farbe. Man kann der trockenen Ölfarbe auch eine Spur Venetianer Terpentin zusetzen, muß aber dann warten, bis dieses anzieht, bevor weitergemalt wird. Die Farbe sollte halbdeckend eine dünne, das Tiefenlicht durchlassende Lage bilden. Sie sollte – zusammen mit der Untermalungsfarbe – die Wertstufe 2 und so die Grundfarbe für später aufzusetzende Farben der Stufe 1 abgeben. Ist die Farbe trocken genug verarbeitet worden, so kann sie sofort übermalt werden, mit Balsamzusatz aber erst, sobald dieser anzieht.

Die Farbe muß so gewählt werden, daß sie den darübergelegten, deckenden und pastosen oder durchbrochenen Aufträgen der Wertstufe 1 als Grundfarbe dient. Es ist besser, sie möglichst trocken, bindemittelarm aufzustreichen. Denn, büßt die Farbe einmal ihre harzige Trockenheit ein, lassen sich darübergelegte pastose Farben der Wertstufe 1 nicht mit genügender Bestimmtheit und Schärfe aufsetzen. Sie verschwimmen in einer zu weichen Grundlasur. Aus demselben Grund sollte weder weiche Ölfarbe noch WO-Tempera verwendet werden: Darübergelegte Balsamfarben würden darin versinken. Eine trockene, harzige Unterlage ist für Balsamstriche um so erforderlicher, je ausgeprägter ihre Struktur sein soll.

Einkratzungen und Abtragungen

In diesem Zustand kann die nasse oder anziehende Farbe stellenweise mit einem flachen, spitz zulaufenden Instrument behandelt werden, um zeichnerische Einzelheiten einzusetzen oder abzuändern, nicht gelungene Farbaufträge abzuschaben oder Strichlagen einzukratzen.

Differenzierung der Dunkelheiten

Nun werden die Grundlasuren der Wertstufe 3 durch darübergelegte klare Dunkellasuren umgetönt oder durch dichtere Dunkellasuren teilweise verdunkelt. WO-Tempera oder weiche Ölfarbe eignen sich dazu am ehesten. Wenn die Grundlasur leicht angetrocknet ist, lassen sich mit WO-Tempera klare Dunkellasuren darüberlegen, ohne sie aufzureißen. Voraussetzung für das Gelingen solcher Lasuren ist, daß der mit Farbe gefüllte Haarpinsel sehr leicht gehandhabt wird. Schon geringer Druck genügt, um die halbtrockene WO-Grundlasur zu verschieben, zu verkrusten und aufzureißen. Eine zu ölige oder gar terpeninöhlhaltige Farbe steigert diese Gefahr. Warten, bis die Grundfarbe trockener ist, bleibt dann der einzige Ausweg.

Auf trockener Grundlasur kann auch mit reiner Ölfarbe gemalt werden. Ebenso kann diese Lasur mit wenig Dammarfirnis oder verdünnter Ölfarbe – die Grundlasur teilweise färbend oder verdunkelnd – ausgeführt werden. Wenn pastose Ölfarbe ohne Druck sehr locker als unterbrochener oder Gleitstrich über die trockene oder fast trockene Grundlasur gerissen wird, so daß der Grund nur teilweise und mit auslaufendem Strich bedeckt wird, können insbesondere große, dunkle Flächen reizvoll belebt werden.

Auftragen der hellsten Farben

Die hellen Bildteile der Wertstufe 1 werden nun mit flachen, deckenden, pastosen, vollen oder durchbrochenen Balsamstrichen bedeckt. Die Technik des Farbauftrags ist für flache Striche S. 136, für pastose Balsamstriche S. 137, für durchbrochene Balsamstriche S. 148 ausführlich beschrieben worden.

Man fängt am besten mit flachen, aber deckenden Aufstrichen bei den dunkleren Teilen der Wertstufe 1 an, soweit sie nicht schon durch den zweiten Übermalungsgang bestimmt worden sind, und steigert durch darüber- und danebengelegte volle oder durchbrochene Balsamaufträge Helligkeit und Pastosität der Farbe, so daß als letzte Aufträge die hellsten und erhabendsten Akzente auf schon stark strukturierte und pastose Lagen gesetzt werden. In Meisterbildnissen ist dieser hellste Akzent oft nur ein erhabener weißer Strich, der den Kragenrand oder ein punktartiges Glanzlicht aufleuchten läßt (Abb. 5, 6, 10).

Einmal aufgestrichene Balsamfarbe sollte nicht mehr berührt werden, sondern nur durch darübergelegte pastose oder durchbrochene Balsamstriche formal entwickelt und farblich verändert werden. Da richtig dosierte, übereinandergelegte Balsamfarbenaufstriche sich nicht vermischen, kann Form und Farbe durch die Richtung des Strichs hervorgehoben und entwickelt, umgetönt und bestimmt werden. Voraussetzung ist allerdings, daß die Farbe sicher und locker aufgesetzt und nicht mehr berührt wird. Unsicher aufgesetzte, zerdrückte oder korrigierte Balsamfarbenaufträge sind ein Greuel. Auch wenn solche Farbe entfernt und neu aufgesetzt wird, kann die körnerhafte Textur pastoser Balsamfarbe nicht mehr erreicht werden.

Man überlege genau, wo der farbgefüllte Pinsel angesetzt und in welcher Richtung er abgezogen wird. Vor allem müssen Konsistenz, Viskosität und Menge der aufzutragenden Farbe sowie Form und Größe des verwendeten Pinsels sorgfältig abgeschätzt werden, damit ein breit angelegter Strich nicht vorzeitig wegen fehlender Farbe abgebrochen und

dann angestückt werden muß. Die Größe des Pinsels und die Menge der aufgenommenen Farbe werden leicht zu knapp bemessen, weil nicht genügend in Rechnung gestellt wird, welche Farbmenge eine hohe Pastosität erfordert. Mit welcher Unmenge von Farbe mußte Rembrandts Pinsel beladen sein, um mit wenigen Aufträgen die weiße Mütze seines Selbstbildnisses (Abb. 7) so plastisch erscheinen zu lassen, daß die einzelnen Rillen des Auftrags noch nach Jahrhunderten als Vertiefungen sichtbar geblieben sind. Eine ganz besonders sichere Hand erfordert pastose Balsamfarbe, wenn sie als dünne erhabene Fäden aufgesetzt werden soll, um z. B. Halme auf dunklem Hintergrund oder belichtete Haarsträhnen darzustellen (Abb. 26).

Bei durchbrochenen Balsamstrichen ist darauf zu achten, daß die Unterlage dunkel genug ist, um in den Lücken des helleren Aufstrichs genügend mit ihm zu kontrastieren und die Pastosität der Helligkeiten dadurch hervorzuheben. Holprige Oberflächen wie Nüsse, Felspartien, grobe Stoffalten usw. können auf einem genügend dunklen Untergrund mit durchbrochenen Balsamstrichen spielend dargestellt werden.

Anwendung farbloser Striche

Pastose, noch nasse Balsamfarbe kann stellenweise mit einem trockenen Borstenpinsel angedrückt oder verwischt werden. Besonders in sehr pastos aufgetragener Balsamfarbe gibt der farblose Strich eine reizvolle Differenzierung der Textur, denn die angedrückte Farbe erscheint, im Kontrast zur unberührten, glatt. Je dicker die Balsamfarbe aufgetragen wurde, um so deutlicher hebt sie sich von flachgedrückten Stellen ab, am deutlichsten die unterbrochenen Balsamstriche.

Der farblose Strich sollte aber nur sehr sparsam, etwa an Übergängen vom Licht zum Schatten, angewendet werden, damit Struktur und Körperhaftigkeit der pastosen Balsamstriche nicht verlorengehen.

Durch unterschiedlichen Druck auf den Borstenpinsel wird die Farbschicht mehr oder weniger abgewischt. Die Randzonen heller, runder Gegenstände können auf diese Art verdunkelt, einem dunklen Hintergrund angenähert und der Gegenstand dadurch geformt werden.

Ergänzende Gleitstriche

Großflächige, zu dunkel oder zu eintönig geratene Bildteile können durch helle, ergänzende Gleitstriche farblich abgewandelt und belebt werden. Dazu muß die zu übermalende Farbe trocken oder zumindest stark angetrocknet sein. Möglichst große Haarpinsel werden durch eine deckende, farbstoffreiche Ölfarbe gezogen, im Farbhaufen angedrückt und gespreizt, dann ohne jeglichen Druck so leicht über die Malfläche geführt, daß die Farbe nur punktiert auf den kleinsten Erhebungen hängen bleibt. Es entsteht ein wie mit feinem Sand überstreuter Untergrund oder, wenn die Grundfarbe nicht ganz trocken ist, eine bucklige Oberfläche. Der Gleitstrich kann, ohne eine Trockenzeit einzuschalten, mehrmals wiederholt werden, bis die beabsichtigte Wirkung erreicht ist. Vorbedingung ist, daß er mit sehr leichter Hand geführt wird.

Helle Gleitstriche über dunklem Grund wirken um so lebhafter, je größer das Wert-, Ton- und Transparenzintervall zwischen ihrer Farbe und jener des Grundes ist. Am wirksamsten sind deshalb über klare Dunkellasuren gelegte helle Gleitstriche, z. B. mit Kadmiumrot, -orange oder Neapelgelb. Einzuzurechnen ist die Tonverschiebung zum kalten Pol hin. Neapelgelb wirkt auf Schwarz bläulich, Kadmiumgelb grünlich, Kadmiumrot orange. Um einen roten Gleitstrich zu erzeugen, muß Kadmiumrot mit Krapplack gemischt werden.

Die mit hellen Gleitstrichen behandelten Bildteile treten zurück. Dunkle Hintergründe fügen sich durch unterschiedliche Dichte des Gleitstrichs in die übrigen Bildteile ein, werden aufgelockert und umgetönt. Die Anwendung dunkler Gleitstriche ist begrenzter als die der hellen, weil die Schatten weich ineinander übergehen sollen, doch werden auch großflächige Bildteile (z. B. Hintergründe, Mauern u. a.) belebt und ihre Textur verstärkt, wenn sie mit noch dunkleren Gleitstrichen stellenweise übergangen werden. Schwarz und Krapplack sind dafür am geeignetsten. Auch hier bewirkt die auf den Unebenheiten haftende Farbe durch ihre Textur eine Differenzierung des Gesamtkolorits.

Schlußlasuren

Schlußlasuren sollen möglichst sparsam verwendet werden, um hellen Farben durch geringe Drucker Akzente aufzusetzen. Sie benötigen eine trockene Unterlage. Sonneingedicktes Leinöl kann in feinsten Verteilung zu einer weichen Ölfarbe mit einem Haarpinsel aufgetupft werden. Nötigenfalls kann die Farbe mit dem Finger oder einem Lappen vertrieben oder weggewischt werden. Auf manchen Rembrandtbildern sind solche, nur leicht hingewetzten Schlußlasuren zu erkennen.

Der Schlußfirnis

Die Farbschicht arbeitet auch nach ihrem Trocknen noch lange weiter. Wird der Schlußfirnis zu früh aufgetragen, kann er die Bewegung der Farbe nicht mitvollziehen und reißt. Es bilden sich feine, netzartige Haarrisse (Krakelüren). Der Schlußfirnis sollte deshalb möglichst spät, am besten erst nach einem Jahr und nur über gut durchgetrocknete Farbe aufgestrichen werden. Ist dies nicht möglich, so überziehe man das Bild provisorisch mit verdünntem Dammarfirnis.

Dammarfirnis 1:4 (Dammarharz 1 Teil, rektifiziertes Terpentinöl 4 Teile) und ein Tropfen sonneingedicktes Leinöl werden mit breitem Haarpinsel zügig über das Bild gestrichen. Ein größerer Zusatz von fettem Öl trübt und gilbt auf die Dauer die Farbgebung. Ölschlußfirnisse überziehen das Bild mit einer bräunenden Sauce, die kaum mehr zu entfernen ist, ohne darunterliegende Lasuren zu beschädigen. Selbst nach der fachlich einwandfrei ausgeführten Abnahme des vergilbten Firnisses der »Nachtwache« von Rembrandt vermißt man die feinen Schlußlasuren, die dem Bild vor seiner Restaurierung zusätzlichen Reiz gaben.

Man achte darauf, daß alle Bildteile gleichmäßig vom Firnis bedeckt werden. Nachträgliches Übergehen ausgelassener Stellen gibt dem Firnis ein fleckiges Aussehen. Der Firnis

soll dünn aufgetragen werden; dicker Firnis läßt sich schwer verteilen und dichtet die Farbe zu stark ab. Einreiben mit dem Handballen ist günstig, weil der überschüssige Firnis weggerieben und die Poren der Farbe geschlossen werden.

Mit der Zeit überzieht die Luftfeuchtigkeit die mit Dammar gefirnißten dunklen Bildteile mit einem bläulichen Schleier. Das Blauen kann vorübergehend behoben werden, indem ein angewärmter Stoffbausch angedrückt wird, doch ist es wirksamer, dem Firnis von vornherein einen Tropfen sonneingedicktes Leinöl beizumischen. Das gefirnißte Bild ist für kurze Zeit flach zu legen, um den Firnis am Verlaufen zu hindern und dann 1 bis 2 Stunden staubfrei trocknen zu lassen. Eingeschlagene Stellen, die sich noch nach einer langen Zeitspanne bilden können, überstreicht man mit dünnem Dammarfirnis (1:4 oder 1:5).

Al primo-Übermalung auf nassem Anstrich

Als Variante der Übermalungstechnik kann über die Untermalung ein farbloser Anstrich gelegt werden, der in nassem Zustand al primo übermalt wird. Diese Technik erfordert sicheren Pinselstrich und rasche Ausführung. Dazu werden

- ca. 6 Raumteile dickflüssiges Venetianer Terpentin,
- ca. $\frac{1}{3}$ Raumteil rohes Leinöl (Mohn- oder Nußöl trocken schlechter) oder
 $\frac{1}{3}$ Raumteil sonneingedicktes Leinöl,
- ca. $\frac{1}{3}$ Raumteil rektifiziertes Terpentinöl und
 $\frac{1}{3}$ Raumteil Wachspaste (aus ca. 1 Teil Wachs in 3 Teilen Terpentinöl geschmolzen)

bei mäßiger Wärme vermennt und mit breitem Pinsel über die trockene Untermalung gestrichen.

Das Verhältnis der Bestandteile kann je nach erstrebter Wirkung abgeändert werden. Der Balsam gibt dem Strich der Übermalung Bestimmtheit und Schmelz, er beschleunigt das Anziehen der Farbe, verzögert ihr Trocknen und trocknet nach Volumenverlust spröde auf. Das Terpentinöl verflüssigt den Anstrich und macht ihn streichfähig, ohne ihn zu fetten. Je nach Menge des Terpentinöls kann der Anstrich dünner oder dicker aufgetragen werden. Sehr dünn aufgetragen, wirkt er wie ein Dammarzwischenfirnis, trocknet aber langsamer als dieser. Das Leinöl verdünnt den Anstrich, verzögert sein Anziehen und fördert die Trocknung und Elastizität darübergerlegter Farbschichten. Im Übermaß verwendet, überfettet es die Farbe, nimmt ihr den perlmuttrigen Schmelz und läßt sie – besonders bei dick aufgetragenem Anstrich – zerfließen.

Sonneingedicktes Leinöl verhält sich im Anstrich besser als rohes Öl, weil seine Binde- und Trockenkraft größer ist, muß aber in entsprechend geringerer Menge als rohes Leinöl zugesetzt und, um den Anstrich nicht zu zähflüssig zu machen, mit etwas rektifiziertem Terpentinöl verdünnt werden.

Der Wachszusatz befestigt den Anstrich und verhindert – besonders wenn dieser dick aufgetragen wurde – daß die darübergerlegte Farbe zerfließt, schwimmt oder abrutscht. Wird mit Temperafarben gemalt, ist ein Wachszusatz überflüssig, ebenso, wenn eine weiche Tubenölfarbe Wachs oder ähnliche Zusätze enthält.

Im nassen Balsamanstrich bleibt jeder Pinselstrich bestimmt stehen. Die einzelnen Farbaufträge fügen sich mit Schmelz ineinander, ohne zu verschwimmen. Helle Farben müssen pastos, dunkle deckend aufgetragen werden. Schwer trocknende Lasurfarben, wie Krapplack, Ultramarin, Chromoxyhydratgrün sind zu meiden, da sie auf dem Balsamanstrich sehr lange brauchen, um durchzutrocknen. Schwarz sollte mit einem zusätzlichen Trockenmittel (z. B. Kopalfirnis) gehärtet werden. Da Hellasuren beim Trocknen unscheinbar werden und dunkle Farben deckend aufgetragen werden, ist der Spielraum für Transparenzen in dieser Technik sehr eingeschränkt. Dafür ergibt sie bei zügiger Anwendung eine lebhaftere Farbgebung. Einige sehr rasch gemalte Bilder des Frans Hals könnten in dieser Technik gemalt worden sein (Abb. 10). Für tastendes Vorgehen ist diese Technik ungeeignet, da sie auf einen Sitz beendet werden sollte.