

Egon von Vietinghoff

Handbuch zur Technik der Malerei

E. Vietinghoff

Kapitel V

Der malerische Aufbau des Bildes

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

V Der maltechnische Aufbau des Bildes

Ziel des bildenden Künstlers ist, das von seinem inneren Auge Erschaute sinnfällig darzustellen und dadurch mittelbar zu machen. Um seine Vision bildnerisch zu gestalten, verwendet er die ihr entsprechenden Ausdrucksmittel – der Zeichner Striche, der Maler Farben. Der Werdegang des Bildes ist somit einerseits der künstlerischen Vorstellung verpflichtet und andererseits von den Eigenschaften der Ausdrucksmittel abhängig. Beide bestimmen den Ablauf der verschiedenen Arbeitsgänge.

Die künstlerische Vorstellung wird auf sehr verschiedene Art wahrgenommen. Nur selten ist sie von Anfang an vollständig und in allen Teilen deutlich sichtbar. Meistens erscheint sie im Bewußtsein des Malers als ein nur undeutlich erkennbares Gebilde, das sich erst im Verlauf des Darstellungsprozesses verdichtet. Oft werden nur Vorstellungsfragmente erkannt, die sich in der Folge zusammenfügen. Die Vision kann kometenhaft im Geist auftauchen und wieder vergehen oder in einer deutlich sichtbaren Einzelheit bestehen, die sich von einer völlig unbestimmten Umgebung abhebt.

Der maltechnische Aufbau des Bildes hat sich vor allem der Art der Vorstellungsbildung anzupassen. Ein plötzlich entstehender und sich rasch verändernder malerischer Eindruck kann nur durch eine rasche, skizzierende Technik eingefangen werden, während eine erst nur verschwommen erscheinende Vision, deren Verdichtungsvorgang sich über Jahre erstrecken kann, eine Technik erfordert, die es erlaubt, tastend zu gestalten, den Arbeitsgang beliebig oft zu unterbrechen und zeitlich beliebig auszudehnen. Die Erfordernisse der Vorstellungsbildung mit den technischen Gegebenheiten der Werkstoffe in Einklang zu bringen, ist nicht einfach. Sie bedingt gründliche Kenntnis der Werkstoffe und Erfahrung in ihrer Verwendung. Der einzelne Maler muß sich die seiner Vorstellungsbildung entsprechende Technik selbst erwerben. Eine Lehre des Bildaufbaus kann somit nur darin bestehen, dem Maler Einblick in die verschiedenen Möglichkeiten zu geben, das Bild maltechnisch zu entwickeln.

Auch vollwertige Phantasiebilder können mit einfachsten Werkstoffen dargestellt werden. Chinesische Tuschzeichnungen und Rubens'sche Röteldarstellungen, deren Ausdrucksmittel auf ein Schwarz, ein Rotbraun, ein Weiß beschränkt bleiben, bezeugen es. Doch trachteten die Künstler, um ihr Phantasiebild so vollständig wie möglich darzustellen, die Bildwirkung durch differenzierte Anwendung der Ausdrucksmittel zu steigern. So gaben die Maler im Italien des 16. Jahrhunderts der Farblichkeit der Bilder wachsende Bedeutung. Ihnen genügten deshalb die hauptsächlich auf Formgebung begründeten Fresco- und Temperatechniken nicht mehr. Sie suchten nach einem, ihrer Vision besser entsprechenden Verfahren und fanden es in einer von Flandern importierten mehrschichtigen Mischtechnik (Antonello da Messina), die sie, je nach den Bedürfnissen des

einzelnen Künstlers, abwandelten. Geniale Künstler waren meistens auch bahnbrechende Maltechniker, weil die Bedeutsamkeit ihrer Vision sie nötigte, nach Mitteln zu suchen diese auszudrücken. Umgekehrt wurden manche Maler später durch die Primitivität ihrer Maltechnik gezwungen, sich mit einer fragmentarischen Darstellung ihrer Vision zu begnügen.

Das Handwerk der Kunst wurde früher durch den Anschauungsunterricht eines Meisters gelehrt. Die Schüler vermittelten die erhaltenen Kenntnisse, um eigene Erfahrung bereichert, den folgenden Künstlergenerationen. So sammelten sich mit der Zeit maltechnische Kenntnisse an, von deren Ausmaß wir uns heute, da diese Überlieferung abgebrochen ist, keine Vorstellung mehr machen, und so stehen wir staunend vor früheren Leistungen. Hier einige Beispiele: In der Frescotechnik muß der frisch aufgetragene Mörtel an einem Tag übermalt werden; die Nahtstellen der einzelnen Mörtelaufträge bleiben sichtbar, so daß festgestellt werden kann, welche riesigen Stücke an einem einzigen Tag bewältigt wurden. Oder: Die Dauer des gemeinsamen Aufenthalts von Kaiser Karl V. und Tizian in Augsburg ist bekannt, ebenso die Anzahl großformatiger Bildnisse, die Tizian in dieser kurzen Zeit malte. Oder: Die wie Bogensaiten gespannten Striche Dürerscher Holzschnitte wurden nicht gezogen (was auch schon ein Kunststück wäre), sondern ausgespart, indem das Holz aus den Zwischenräumen herausgeschnitten wurde! Auch die wuchtigen, straff nebeneinanderliegenden Striche mancher Radierungen Rembrandts (z. B. die schnurgeraden Himmelsstrahlen im Blatt »Golgatha«) sind handwerkliche Wunder, denn sie wurden mit dem Stichel in die nackte Kupferplatte gestoßen. Noch unverständlicher ist es, wie Rubens seine vielschichtigen, fließenden, perlmuttrig-durchscheinenden, hauchdünnen bis reliefartig erhabenen Farbaufträge schuf, die bis heute weder vergilbten noch nachdunkelten noch krakelierten.

Im 19. Jahrhundert schwanden die maltechnischen Kenntnisse. Die mehrschichtige Malerei wurde auf so plumpe Art ausgeübt, daß sie in Verruf und schließlich in Vergessenheit geriet. Viele Bilder wurden mit dem wieder aufweichenden Asphalt untermalt und dadurch teilweise oder ganz zerstört (Gericault). Zu ölfreich verwendete Dunkellasuren führten zu den mit Recht verpönten Saucebildern. Dem Weg des geringsten Widerstandes folgend, verfielen die Maler immer mehr einer reinen Ölmalerei, die den Bildern ein glattes, strukturloses Aussehen gab (David, Ingres, Feuerbach, Winterhalter). Reine Ölmalerei war dementsprechend für den Malstil der letzten 100 Jahre zumindest mitbestimmend, wenn nicht ausschlaggebend.

Es ist das Verdienst der Impressionisten, sich von der saucig-dunklen Technik, die in den damaligen Akademien gelehrt wurde, abgekehrt und eine luftigere, helle Malerei angestrebt zu haben. Ihr größtes Verdienst aber ist, jeden literarischen, anekdotischen und philosophischen Einschlag in die bildende Kunst abgelehnt, vehement bekämpft und zu einer rein visuellen Kunst zurückgefunden zu haben.

In den bildenden Künsten ist der formale Ausdruck mit dem Handwerk eng verbunden, denn nur soweit die künstlerische Vision durch die ihr entsprechende, formale Gestaltung – das Handwerk – ausgedrückt wird, entsteht ein Kunstwerk. Der Werkstoff der Impressionisten war Ölfarbe – und zwar, da das Anreiben vergessen worden war, Tubenölfarbe des Handels. Die technischen Auswirkungen waren weitreichend: Ölfarbe kann nur einschichtig verwendet werden, da übereinander vermalte Lagen einschlagen, schlecht trocknen, nachgilben und mit der Zeit speckig oder krustig werden. Da Ölfarbe

einschichtig al primo aufgetragen werden muß, fällt also die Skala der transparenten, übereinandergelegten Lasurfarben weg.

Zudem wird der Maler Sklave der Trockenzeiten, denn er muß sein Bild auf einen Sitz beenden. Er kann das Trocknen der Farbe durch geeignete Kunstgriffe höchstens um einige Tage hinauszögern, um nicht die maltechnische Sünde zu begehen, auf halbtrockener Ölfarbe weiterzumalen.

Ölfarbe ist weich und buttrig. Trägt man eine solche Farbe pastos auf, so trocknet sie unansehnlich, runzelt, gilbt und wird speckig, wenn ihr Öl an die Oberfläche dringt. Daher darf sie nur in flachen Aufstrichen verwendet werden, was wiederum das Spiel von pastosen, halbdeckenden und lasierenden Farben unmöglich macht.

Ölfarbe wirkt auf weißem, halbsaugendem Grund am besten. Der Malvorgang wird dadurch aber sehr erschwert, da der Simultankontrast zwischen weißer und aufgestrichener Farbe sich mit jedem zusätzlichen Farbauftrag verändert – was den Maler zwingt, seine Farbaufträge fortlaufend zu korrigieren, will er ihre Wirkung nicht dem Zufall überlassen.

Die weiche Ölfarbe erlaubt keine Differenzierung der Oberflächenstruktur des Farbauftrags. Die Folge ist eine gleichmäßig glatte Oberfläche. Der Strich der weichen Ölfarbe ist unpräzise, so daß auf scharfe Aufträge verzichtet werden muß. Daß die Impressionisten trotz dieser, ihre Ausdrucksmittel einschränkenden Mängel der Ölfarbe Kunstwerke schufen, zeugt für ihre ungebrochene Gestaltungskraft.

Einige Regeln

1. Der Abstand

Der malerische Raum ist durch die Bildfläche gegeben. Um dem Format des Bildes zu entsprechen, muß auch das Blickfeld des Malers, wenn er nach der Natur arbeitet, im gleichen Verhältnis abgegrenzt werden. Der malerische Raum kann durch ein imaginäres, senkrecht im Blickfeld stehendes Rechteck abgesteckt werden, dessen Höhe und Breite das gleiche Größenverhältnis zueinander haben wie die Seiten des Bildes. Ein kleiner Rahmen mit verschiebbaren Seiten oder auch nur vier rechtwinklig zueinander gehaltene Pinselstiele erleichtern die Wahl des Bildausschnitts und zeigen, wo er abgesteckt werden soll.

Um formale und farbliche Verzerrungen, die immer Ursache lästiger Korrekturen sind, zu vermeiden, muß das auf den Mittelpunkt des imaginären Rechteckes gerichtete Auge den gesamten Ausschnitt, einschließlich seiner peripheren Teile, ohne Verschiebung der Sehachse bequem übersehen können.

Dazu muß die Entfernung vom Auge zum nächstliegenden Punkt des abgesteckten Blickfeldes mindestens dreimal so groß sein wie die Breitseite des imaginären Rechteckes. Bei Breitformaten fällt der untere Rand der Abgrenzung mit ihrer Breitseite zusammen. Meistens kennzeichnet er auch den nächstliegenden Punkt des Blickfeldes, so daß seine dreifache Länge die einzuhaltende Minimalentfernung zum Auge abgibt. Wenn z. B. die Grundlinie einer Landschaft 100 m mißt, muß das Auge mindestens 300 m von ihr entfernt sein, um den ganzen Landschaftsausschnitt überblicken zu können.

Die gleiche Regel gilt auch für das Bild. Der Maler sollte einen Abstand wahren, der der dreifachen Länge der Breitseite des Bildes entspricht. Während aber die Nichtbeachtung der Minimaldistanz zwischen Auge und Naturausschnitt auch für den geübten Maler stets fehlerhaftes Abschätzen der Raumverhältnisse zur Folge hat, braucht der erfahrene Maler den Abstand zum Bild nicht unbedingt einzuhalten, denn er hat es gelernt, am nahen Bild zu arbeiten, als ob er es überblicken könnte, und es genügt ihm, das Bild ab und zu aus der nötigen Entfernung zu betrachten.

2. Die Übersicht

Die zweite Regel kann nur in Verbindung mit der ersten befolgt werden: Der Maler soll sein ganzes Blickfeld ständig im Auge behalten, d. h. sich nie mit einem Teilstück befassen, ohne zugleich das Ganze samt seiner entlegensten Teile einzubeziehen. Hält der Maler diese Regel, die nicht nur dem Ungeübten große Schwierigkeiten bereitet, nicht streng ein, so verliert er unweigerlich die formale Relation der Bildteile zueinander und kann sie nicht mehr ins Ganze einfügen. Formverzerrungen und nicht endende Korrekturen sind die unausbleiblichen Folgen einer nur auf Teile des Blickfeldes gerichteten Aufmerksamkeit. Selbst der kleinste Farbauftrag sollte nicht als einzelner Arbeitsgang, sondern im Hinblick auf das ganze Bild aufgesetzt werden.

3. Vorrang der größeren Einheit

Die dritte Regel ist die wichtigste. Sie kann nur mit den beiden ersten zusammen befolgt werden: Die einzelnen Formen und Farben müssen der räumlichen und farblichen Gesamtwirkung stets untergeordnet werden. Einzelteile sollten deshalb erst herausgearbeitet werden, wenn die großen Formkomplexe und ihre allgemeine Farbgebung bestimmt sind. Es soll vom Ganzen zu seinen Teilen, von der allgemeinen Anlage zu ihrer Differenzierung gegangen werden und nicht umgekehrt; denn es ist relativ leicht, eine größere Einheit zu differenzieren, aber unmöglich, Einzelteile zu einer größeren Einheit zusammenzufügen.

4. Das Farben- und Formgefüge, nicht den Gegenstand betrachten

Nie den Gegenstand als solchen betrachten oder wiederzugeben suchen, sondern das Gefüge seiner Farben und Formen. Den inneren Rhythmus seiner Farben und Formen zu erfassen und darzustellen, heißt künstlerisch gestalten.

5. Eine maltechnische Grundregel

Fett auf mager malen, nicht umgekehrt. Fette Farbe haftet auf magerer, aber magere schlecht auf fetter. Ganz magere Farbe (Leimfarbe) gehört deshalb in die unterste Bildschicht, etwas fettere (OW-Tempera) in die nächste, noch fettere (WO-Tempera) darüber und die fetteste (Ölfarbe) in die oberste Schicht.

Ein- und mehrschichtige Malerei

Mehrschichtige Technik heißt, daß zwei oder mehr Farblagen getrennt übereinandergelegt werden. Damit sie getrennt bleiben, muß die untere Farbe trocken sein bzw. beide Farbschichten ein trennendes Bindemittel enthalten. Einschichtig ist dagegen jede Technik, die von vornherein die endgültige Wirkung mit frischer Farbe erstrebt. Strenggenommen, ergibt eine über dem weißen Malgrund liegende Farbe schon eine zweischichtige Technik, doch werden im folgenden nur zwei oder mehr Farblagen als mehrschichtig bezeichnet.

Ölfarbe über Ölfarbe vermalte, ist eine mehrschichtige Technik, wenn die Übermalungsfarbe auf eine trockene Untermalung zu liegen kommt, aber eine einschichtige, wenn auf noch frischer Farbe gemalt wird. Beide Farblagen vermischen sich dann zu einer einzigen, und die Übermalungsfarbe wirkt lediglich als Korrektur des ersten Auftrags. Enthält naß auf naß vermalte, bindemittelarme Ölfarbe Balsame, so kann die Technik wohl al primo, nicht aber einschichtig genannt werden, denn Balsame trennen auch frisch übereinandergelegte Farben.

Öllösliche Farbe über eine dünn aufgetragene, trockene Tönung des weißen Grundes vermalte, bildet den Übergang von einschichtiger zu mehrschichtiger Malerei. Diese Methode gehört zur mehrschichtigen Mischtechnik, wenn die Imprimitur mit wasserlöslichen Bindemitteln aufgetragen wurde, aber zur mehrschichtigen Ölmalerei, wenn öllösliche Bindemittel dazu verwendet wurden. In beiden Fällen wirkt die trockene Tönung als erste Farblage, die zusammen mit der darüberliegenden durch subtraktive Mischung die endgültige Farbe ergibt.

Um die allgemeine Schatten- und Lichtverteilung anzudeuten und die endgültige Farbgebung vorzubereiten, kann die Tönung durch eine dünne, farblich zurückhaltende, halblasierende Antuschung des weißen Grundes ersetzt werden. Wenn eine solche Antuschung mit wasserlöslicher Farbe gemacht wird, kann sie sofort übermalte werden; wenn sie mit farbstoffreicher, durch Terpentinöl verdünnter und guttrocknender Öl- oder Harzölfarbe gemacht wird, ist sie maltechnisch die harmloseste Form der Öluntermalung. Sie muß aber ganz trocken sein, bevor sie übermalte werden kann und darf keine öllöslichen Pigmente wie Asphalt, Rußschwarz, Kasslerbraun oder natürliche Umbra enthalten, weil die Lagen sonst ineinander sinken.

Einschichtige Ölmalerei

Die leicht vermalbare Tubenölfarbe des Handels erreicht ihr optimales Asehen, wenn sie in dünner Lage über einen nur wenig isolierten, weißen Untergrund gestrichen wird. Die Helligkeit des Grundes vermittelt der Farbe Licht von unten und die Porosität der Unterlage saugt überschüssiges Öl ab, so daß die Farbe hell und mager auf trocknet. Der Schlußfirnis ersetzt das abgesaugte Bindemittel und gibt der Farbe ihre Leuchtkraft zurück.

Der weiße Malgrund stellt die einschichtigen Techniken aber vor schier unlösbare Probleme: Die durch Simultankontrast (Kontrastgesetz 3) bewirkte Wertverschiebung jeder auf weißen Grund gelegten Farbe ist so groß, daß keine Farbe auf ersten Anhub endgültig eingesetzt werden kann. Jede Farbe erscheint auf dem Weiß des Grundes dunkler als beabsichtigt und muß, um der Kontrastwirkung zu begegnen, heller als vorgesehen eingesetzt werden. Die Wirksamkeit des Simultankontrastes nimmt aber im Verlauf der Arbeit in dem Maße ab, wie der weiße Grund mit anderen Farben überdeckt wird, um schließlich, wenn kein Weiß mehr sichtbar ist, ganz fortzufallen. Um sich dem beabsichtigten, endgültigen Wert zu nähern, muß die anfangs zu hell eingesetzte Farbe nun fortlaufend verdunkelt werden. Der Simultankontrast beeinflusst alle Farbeigenschaften und verändert infolgedessen jede neu hinzukommende Farbe, die ihrerseits alle schon vorhandenen Farben beeinflusst, so daß diese laufend korrigiert werden müssen.

Ölfarbe läßt sich nur durch eine andere darübergestrichene Ölfarbe korrigieren, oder indem sie mit dem Spachtel abgekratzt und durch neue ersetzt wird. Eine Farbe so auf der Palette vorzumischen, daß sie mit den schon vorhandenen zusammen genau die gewünschte Mischung ergibt, bedeutet eine Geduldsprobe, die selten zu befriedigenden Ergebnissen führt. Durch mehrfaches Übereinandermalen frischer Ölfarbe entsteht nämlich ein immer dicker werdender, stumpfer, speckiger, verquälter Brei, in dem jeder eindeutige Farbauftrag und jede Vorzeichnung untergehen. Die zeitraubende Methode, einen zu korrigierenden Farbauftrag mit dem Spachtel zu entfernen und durch einen neuen zu ersetzen, ist deshalb der Korrektur durch Zumischung noch vorzuziehen. Die auf den ersten Blick bestechend einfache Al primo-Technik erweist sich somit als langwierige Flickarbeit.

Wie mühselig und umständlich es ist, auf dem Umweg ständiger Korrekturen zur erstrebten Farbgebung zu gelangen, zeigt der Ärger, den es Cézanne kostete, mit der Schwierigkeit fertig zu werden, die richtigen Farben nebeneinander auf den weißen Malgrund zu setzen. Um ein Bildnis von A. Vollard zu beenden, brauchte er 150 Sitzungen und war dann nur mit dem Kragen zufrieden. Im Gegensatz dazu vollendeten Maler wie Tizian, Rubens und Goya ihre Bilder in mehrschichtigen Verfahren mit einer heute unvorstellbaren Schnelligkeit.

Wird der weiße Grund getönt, um den Kontrast mit der aufgesetzten Farbe zu mildern, so ergibt sich, da die trockene Tönung als Farblage wirkt, eine mehrschichtige Technik. Einschichtig ist ein Verfahren nur, wenn das Bild mit frischer Farbe angefangen und beendet wird; der Malvorgang ist dann von der Trockenzeit der Pigmente und Öle abhängig. Wenn das Bild nicht auf einen Sitz beendet werden kann, ist der Maler gezwungen, Notbehelfe zu finden, die das Trocknen der Farbe hinausschieben. So werden, um die fortschreitende Oxydation zu verzögern, langsam trocknende Pigmente und Öle gewählt und das angefangene Bild in dunklen und feuchten Räumen abgestellt. Der normale Trockenprozeß wird aber dadurch höchstens um ein paar Tage verzögert, und da diese Zeitspanne selten genügt, um das Bild zu beenden, wird auf nicht durchgetrockneter Farbe weiter gemalt – eine maltechnische Sünde, die schwere Folgen hat: Frische Ölfarbe versinkt in halbtrockener und hindert sie, durchzutrocknen. Auf noch klebender Unterlage vermalte Ölfarbe schlecht; um sie streichfähiger zu machen, muß sie mit zusätzlichem Öl angereichert werden. Das führt zu einer überfetteten, runzelnden, einschlagenden, nachdunkelnden, fleckigen und Krusten bildenden Farbe. Um diesen

Schwierigkeiten zu begegnen, beenden viele Maler ein Bild auf einen Sitz – »der Not gehorchend, nicht dem eigenen Triebe«, wie u. a. aus Aussprüchen von Hodler zu ersehen ist.

Eine einschichtige Technik ist nicht dazu geeignet, das Bild organisch zu entwickeln, und manche Maler entziehen sich der Umständlichkeit des Verfahrens, indem sie einmal auf den weißen Grund gesetzte Farbe auch dann stehen lassen, wenn sie der beabsichtigten Farbe nur annähernd gleicht. Die Folge davon ist ein fahriges Aussehen des Bildes.

Der größte Nachteil jeder einschichtigen Technik ist merkwürdigerweise wenig beachtet worden: Es ist der durch diese Technik erzwungene Verzicht auf die Transparenz der Farbe. Da diese nur durch Übermalen trockener Farbschichten entsteht, sind – außer Dunkellasuren über Weiß – alle Transparenzen der verfügbaren Farbskala ausgeschlossen.

Mehrschichtige Mischtechnik

Während eine einschichtige Technik die endgültige Farbgebung von vornherein anstrebt, wird diese bei mehrschichtigen Verfahren allmählich angesteuert, indem sie durch das Übereinanderlegen verschiedenartiger Farben in mehrere Entwicklungsphasen aufgeteilt wird.

Der größte Vorteil mehrschichtiger Techniken ist ihre Anpassungsfähigkeit an die individuelle Arbeitsweise des einzelnen Künstlers: Während die Niederländer des 15. Jahrhunderts (van Eyck, Rogier van der Weyden u. a.) die zeichnerische Formgebung weitgehend schon durch eine OW-Tempera-Untermalung über sehr hellem Grund bestimmten und sich erst durch die Übermalung mit dem Kolorit befaßten, wurde das endgültige Kolorit von den Italienern der gleichen Zeit – soweit sie nicht Freskisten waren – von vornherein festgelegt und in wenigen, vorgemischten, leicht wiederzufindenden OW-Tempera-Tönen herausgearbeitet. Beide Verfahren dienten einer Bildvorstellung, die das Hauptgewicht auf die Form legte.

Rembrandt bereitete die endgültige Farbgebung durch eine pastose, aber farblich zurückhaltende Untermalung vor, die Zeichnung und Hell-Dunkel-Verteilung in großen Zügen schon festlegte. Diese Untermalung wurde mit harzreicher, meist halbdeckender Farbe übermalt und durch dickflüssige Dunkellasuren abgetönt.

In Rubens'schen Bildern lösen sich die Leiber weich aus dem silbrigen Grau des Untergrundes oder versinken in den schattigen Tiefen der Lasuren. Er erreicht diese Wirkung mit einer auf Kalt-Warm-Kontraste aufgebauten Technik, indem er WO-Tempera oder Balsamfarbe locker skizzierend, bald hauchdünn lasierend, bald pastos, über eine helle, halbdeckende OW-Tempera- oder Leim-Imprimatur des weißen Grundes wischt. Dieses außerordentlich rasche Verfahren entspricht dem genialen Einfallsreichtum von Rubens und kann an eigenhändigen Werken besser als an seinen, wohl größtenteils von Schülern ausgeführten, großformatigen Bildern eingesehen werden. Sie

ist auf eine rasche und sichere, nicht auf eine tastende Entwicklung des Bildes ausgerichtet.

Die Niederländer des 17. Jahrhunderts (Brouwer, Teniers, van Goyen, Terborch u. a.) wandten eine ähnliche, aber systematischer gehandhabte Technik an. Sie tönnten den weißen Grund mit einer sehr dünnen, halbdeckenden, bräunlich-grauen bis grünlich-grauen Imprimatur, über die sie für schattige Bildteile Dunkellasuren, für lichte Bildteile halbdeckende Farben legten. Daraufhin wurden die hellsten Stellen des Bildes mit deckender, die dunkelsten mit lasierender Farbe überarbeitet. Die schwimmende und doch sehr bestimmte Farbgebung deutet auf WO-Tempera oder Balsamfarbe (Straßburger Terpentin). Die verschiedenen Farbschichten sind – mit Ausnahme der hellsten – so dünn und durchsichtig, daß sie bis auf den Grund eingesehen werden können und haben ihre Helligkeit über mehr als drei Jahrhunderte beibehalten.

Velazquez geht von der hellen Erscheinung aus und höht den grauen oder rötlichen Grund nur stellenweise mit weißen und grauen, halb- oder ganzdeckenden Farben, die er mit deckender Übermalungsfarbe verdunkelt. Tizian dagegen holt seine Figuren aus dem Dunkel seiner Bolusgründe durch teilweise sehr pastose Temperahöhung heraus, deren Textur sichtbar bleibt, und färbt, dämpft, bricht oder vertieft sie durch darübergelegte dickflüssige Dunkellasuren.