

Egon von Vietinghoff

Handbuch zur Technik der Malerei

E. Vietinghoff

**Die Farbtafeln
und ihre Beschreibung**

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

Liste der Bildtafeln

1. Sandro Botticelli, La Primavera, Detail Flora, 1477, Galleria degli Uffizi, Florenz
2. Jan Brueghel d. Ä., Flussszene mit Booten und Figuren, Detail, 1606, Wellington Museum, London
3. Joos de Momper, Gebirgslandschaft mit Brücken, Wallraff-Richartz-Museum, Köln
4. Detail von 3.
5. Tiziano Vecelli, Selbstbildnis, ca. 1562, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin
6. Albrecht Dürer, Bildnis des Jacob Muffel, 1526, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin
7. Rembrandt van Rijn, Selbstbildnis als Paulus, 1661, Rijksmuseum Amsterdam
8. Peter Paul Rubens, Hélène Fourment einen Handschuh anziehend, Detail, 1630/31, Alte Pinakothek, München
9. Diego Velázquez, Infantin Margarita Teresa in blauem Kleid, 1659, Kunsthistorisches Museum Wien
10. Frans Hals, Malle Babbe, 1629/30, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin
11. Jan Vermeer, Küchenmagd, ca. 1660, Rijksmuseum Amsterdam
12. Jean-Baptiste Siméon Chardin, Geburtstagskuchen, 1763, Musée du Louvre Paris
13. Caspar David Friedrich, Flussufer im Nebel, um 1821, Wallraff-Richartz-Museum Köln
14. J. M. William Turner, Petworth House – Interior, ca. 1835/37, Tate Gallery, London
15. Claude Monet, Die Seine bei Eisgang, 1880/81, Sammlung Oskar Reinhart am Römerholz, Winterthur
16. Claude Monet, Das Parlament in London, 1904, Das Parlament in London, Musée d'Orsay, Paris
17. Vincent van Gogh, Mandelblütenzweig, 1891, Stedelijk Museum, Amsterdam
18. Paul Cézanne, Stilleben mit Apfelkorb und Flasche, 1890-94, The Art Institute of Chicago
19. Egon v.Vietinghoff, Zitrone, 1968, Privatbesitz, Online-Galerie
20. Egon v.Vietinghoff, Aufgebrochene Blutorange, 1970, Besitz der Stiftung, Online-Galerie
21. Egon v.Vietinghoff, Trockener Strauß mit Golddisteln und Strohblumen, 1980, Besitz der Stiftung, Online-Galerie
22. Egon v.Vietinghoff, Granatäpfel, 1973, Privatbesitz, Online-Galerie
23. Egon v.Vietinghoff, Zwei Birnen und Nüsse, 1954, Privatbesitz, Online-Galerie
24. Egon v.Vietinghoff, Golgatha, 1975-80, Besitz der Stiftung, Online-Galerie
25. Egon v.Vietinghoff, Winter im Engadin – Schneelandschaft bei Champfèr, 1956, Besitz der Stiftung, Online-Galerie
26. Egon v.Vietinghoff, Strauß mit Mohn, Mädesüß und Jungfer im Grünen, 1972, Besitz der Stiftung, Online-Galerie
27. Egon v.Vietinghoff, Bildnis Frau Dr. Gertrud Krek-König, 1970, Privatbesitz, Online-Galerie
28. Egon v.Vietinghoff, Wassermelone und Trauben mit Blättern, 1976, Privatbesitz, Online-Galerie, Detail
29. Egon v.Vietinghoff, Drei Silberdisteln, 1971, Besitz der Stiftung, Online-Galerie

Abb. 1 Sandro Botticelli, **La Primavera** (Detail: Allegorie der »Flora«), 1477; Uffizien, Florenz

Botticellis Bilder haben das den wasserlöslichen Farben eigene helle und magere Aussehen, selbst wenn sie durch einen Schlußfirnis verdunkelt wurden. Die Flora wurde mit Verdaccio, einem grünlichen Ton, den Cennino Cennini beschreibt, aquarellartig dünn untermalt. Die grünliche Untermalung scheint an verschiedenen Stellen des Bildes durch (Gesichts-, Haar- und Kleiderschatten).

Die hellen Bildteile wurden entweder mit Eifarbe oder mit einer Eiemulsions-Tempera strichelnd aufgesetzt. Die Strichlagen sind im Original deutlich sichtbar. Da sich die Farbeigenschaften wasserlöslicher Tempera beim Trocknen verändern, mußten die Farben, um sie wiederfinden zu können, für Licht- und Schattenseite vorgemischt und so lange naß gehalten werden, wie sie verwendet wurden. Es ist deshalb wahrscheinlich, daß Botticelli jeden einzelnen Bildteil fertigmalte, bevor er zu einem anderen überging. Daher heben sich Gesicht, Blumen und Haare hart von angrenzenden Bildteilen ab. Die hellsten Stellen (z. B. am Ärmel und an den Haaren) sind mit dickerer Tempera aufgesetzt. Der matte, stumpfe und gleichmäßige Farbauftrag des Laubes bezeugt, daß auch die dunklen Stellen mit OW-Tempera und nicht – wie in vielen, späteren Bildern der Renaissance – mit öligen oder harzigen Dunkellasuren aufgetragen wurden.

Abb. 2 Jan Brueghel d. Ä., **Flußszene mit Booten und Figuren** (Detail), 1606; Wellington Museum, London

Den Gemälden Brueghels d. Ä. ist keine Regel über die Verteilung der Farben im Bild zu entnehmen, es sei denn, man sähe eine solche in seiner Vorliebe, farbstarke Figuren in eine farblich zurückhaltende Umgebung zu setzen. Seine ungemein vielseitige Maltechnik fußt auf dem von van Eyck entwickelten Prinzip, die weiße Grundierung in die Farbgebung einzubeziehen, und das Bild abwechselnd durch dünne öllösliche Lasuren zu färben und durch wasserlösliche Farbaufträge zu formen. Die Formung vollzieht sich bei Brueghel zeichnerisch durch aufgesetzte Strichlagen, die Färbung durch hauchdünnes Übergehen ganzer Bildteile mit flüssiger Farbe. Der weiße Grund wirkt als Reflektor. Ihm ist es zu verdanken, daß die Helligkeit Brueghelscher Bilder erhalten blieb.

Auf der dichten, weißen, glattgeschliffenen Grundierung liegt eine sehr dünne graugelbe Tönung. Sie ist entweder mit stark verdünnter Harzölfarbe oder mit einem dünnen Harzfirnis über einer wasserlöslichen Farbe ausgeführt worden. Auf den trockenen Firnis wurde die Zeichnung strichelnd und punktierend angelegt. Dunkle Bildteile (Schiffe und grünes Laubwerk) wurden flächig mit OW-Tempera oder Eifarbe aufgetragen. Die strichelnde Zeichnung wurde mit einer wasserlöslichen Farbe ausgeführt, denn nur eine wäßrige Farbe erlaubt die außerordentliche Präzision Brueghelscher Striche.

Mit der strichelnden, selten flächigen Technik seines Farbauftrags erreicht er eine Luftigkeit und Lockerheit des Bildes, die nicht mehr überboten wurde. Man vergleiche z. B. die bis ins Kleinste durchgearbeitete Verästelung der hellen Baumgruppe rechts, deren Wurzeln sich durch eine Unmenge winziger heller und dunkler Pünktchen und Strichelchen aus dem Wasser erheben und deren Laub sich in feinsten Filigranarbeit vom rötlichen Haus und der Belaubung anderer Bäume abhebt oder durch ein Netzwerk von Strichen mit ihr vereinigt. Jan Brueghel d. Ä. Bilder sind so ausgefüllt mit malerischen und maltechnischen Kostbarkeiten, daß die Betrachtung jedes einzelnen Quadratzentimeters ein Hochgenuß ist.

Abb. 3 und 4 Joos de Momper, **Gebirgslandschaft mit Brücken**, ohne Datum; Wallraf-Richartz-Museum, Köln

Momper wendet die niederländische Technik auf eigenwillige Art an. Wie viele seiner Bilder, ist auch die »Gebirgslandschaft mit Brücken« in Kulissen aufgeteilt, die sich durch ihre Farbeigenschaften deutlich voneinander abheben. Der dichte weiße Malgrund wirkt im ganzen Bild als Reflektor mit. Momper tönt ihn aber nicht einheitlich, sondern verwendet für jedes Teilstück eine andere Tönungsfarbe: Der Himmel ist mit Blau untermalt, das nach unten zu in Grün übergeht, in den Wolken mit Weiß erhellet und auf den Hügeln links und rechts mit hellen Ockertönen deckend übermalt ist. Der Vordergrund mit den Brücken ist mit Braun untermalt und mit roten und schwarzen Einschlügen versehen. Er hebt sich, durch schwarze Umrangungslinien begrenzt, scharf vom Hintergrund ab oder geht allmählich in die Schattenseite des mittleren Berges über. Die vorderste Kulisse, der bewachsene Hügel links und die umgestürzten Baumstämme, ist mit schwarzer Farbe aufgemalt.

Über die gleichmäßig aufgestrichenen Farben des Hintergrundes zaubert Momper mit bald dichten, bald locker aufgesetzten Tupfen dunkler Farbe Felspartien, bewaldete Bergrücken, Bäume und Ruinen und beleuchtet sie stellenweise mit punkt- oder strichförmigen pastosen, hellen Farbaufträgen.

Die Magerkeit der Farbe und die eigentümliche Art des tupfenden Farbauftrags verbieten es, Öle oder Edelterpentine als Bindemittel anzunehmen. Die pastosen weißen Aufträge des Himmels und die mit hellen Ockertönen beleuchteten Bergrücken links und rechts im Bild könnten mit einer WO-Ei-Tempera, die aufgetupften Stellen mit OW-Tempera aus emulgiertem Ei gemacht worden sein, wogegen die dunklen Bildteile wahrscheinlich mit mehr oder weniger verdünnter Ölharzfarbe aus fossilen Harzen (Bernstein) aufgemalt wurden.

Abb. 5 Tizian, **Selbstbildnis**, 1562; Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Die europäische Maltechnik des 15. bis 18. Jahrhunderts kann in zwei Hauptgruppen geteilt werden: Die niederländische, welche die weiße Grundierung in die Farbgebung des Bildes miteinbezieht, und die venezianische, welche die Helligkeit durch Weißhöhung über einer dunklen Tönung des Malgrundes erzeugt. In beiden Fällen erhält die Farbe Tiefenlicht. Die einzelnen Maler paßten diese Grundprinzipien ihren eignen Bedürfnissen an, ohne sie wesentlich abzuändern.

Hauptvertreter der venezianischen Schule in diesem Sinne ist Tizian, jener der niederländischen Schule Jan Brueghel d. Ä. Rembrandt, obgleich Holländer, ist der venezianischen Schule zuzurechnen. Grünewald, Velazquez, Vermeer, Frans Hals und Goya bilden eine dritte Gruppe, deren maltechnisches Anliegen nicht mehr die Wirkung des Tiefenlichts ist.

Tizian konzentriert in seinem Selbstbildnis die hellsten Bildteile auf kleinstem Raum und trennt sie durch große Wertintervalle von den dunkleren, wodurch ihre Helligkeit gesteigert wird (Kontrastgesetze 1 und 3).

Er höht den dunkelbraun getönten Malgrund (Bolusgrund) mit kräftigen Aufstrichen von pastoser deckender oder halbdeckender Farbe – aus Mischungen von Weiß, Gelbem und Gebranntem Ocker und Schwarz – und wiederholt diesen Vorgang, wo nötig. Darüber legt er Dunkellasuren, die er teils verreibt, so daß die Struktur der Untermalung hervortritt (Tisch, weißer Hemdärmel rechts) teils

durch dickflüssige, klare Dunkellasuren verstärkt, so daß man tief in die Farbe hineinzusehen vermeint, die körperhafte Untermalung aber durchscheint (roter Ärmel links, Hintergrund links). Mit der Zeit getrübt Dunkellasuren und Schlußfirnisse geben manchen Bildern Tizians ein stumpfes Aussehen. Die Leuchtkraft der Farben kann aber durch Regenerierungsverfahren wiederhergestellt werden.

Die Bindemittel Tizians sind nur annähernd zu bestimmen. Für die Dunkellasuren der Übermalung ist ein harzig-öliges Bindemittel, etwa ein in Leinöl geschmolzenes fossiles Harz (Kopal oder Bernstein), für die Höhungsfarbe der Untermalung eine rasch und stark trocknende Farbe, entweder eine wasserlösliche Tempera oder, wahrscheinlicher, eine Mischfarbe aus Tempera und Ölfarbe anzunehmen. Letztere wird steinhart und kann in trockenem Zustand, ohne ihre Struktur zu verlieren, mit Lasuren bedeckt werden, welche darauf nach Bedarf auch verrieben werden können.

Abb. 6 Albrecht Dürer, **Bildnis Jakob Muffels**, 1526; Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Die harte, übergangslose Begrenzung einheitlich gefärbter Bildteile, die Schärfe der Strichführung (z. B. an der Randverzierung der Mütze und den Pelzhaaren), die strichelnde Untermalung des Hintergrundes und die starke Betonung der Eigenfarbe der dargestellten Dinge, die, ohne den Farbton abzuwandeln, ausschließlich durch eine Abstufung der Farbwerte geformt werden, sind typische Merkmale einer OW-Temperamalerei. Diese werkstoffbedingten Gegebenheiten wurden von Dürer in formvollendeter Art seinen Ausdruckszielen dienstbar gemacht.

Die zeichnerisch durchgeführte und, von einigen schwärzlichen Druckern abgesehen, in einem einzigen Farbton angelegte, nur durch fortlaufend dichtere Weißhöhung bis ins einzelne klar bestimmte Form ist eine Leistung maltechnischer Disziplin.

Für das ganze Bild wurden nur 5 Farben verwendet: Schwarz, Weiß, ein rötliches Braun für das Gesicht, ein gelblicheres für den Pelz und Blau für den Hintergrund. Ob dünne Harzlasuren verwendet wurden, ist schwer zu beantworten, da auch OW-Tempera lasiert werden kann und solche im gefirnißten Bild kaum von ölartigen zu unterscheiden sind – zumal wenn sie von WO-Firnissen abgedichtet wurden.

Abb. 7 Rembrandt Harmensz. van Rijn, **Selbstbildnis als Paulus** (Detail), vor 1661; Rijksmuseum, Amsterdam

Wie in den meisten Gemälden Rembrandts nehmen die dunklen Bildteile einen weit größeren Raum ein als die hellen. Die Farbwertintervalle zwischen beiden Gruppen sind sehr groß, während sie zwischen den einzelnen Farbaufträgen jeder Gruppe nur gering sind. Hintergrund, Haarschatten, die tiefsten Gesichtsschatten und Mantel sind nur durch kleine Wertunterschiede getrennt. Ebenso heben sich die einzelnen Farbaufträge der belichteten Gesichtshälfte und des Turbans kaum durch ihren Farbwert voneinander ab. Dadurch wird das Lichthafte der hellen und räumlich begrenzten Bildteile gesteigert und, damit kontrastierend, das Schattige der dunklen Stellen unterstrichen (Simultankontrastgesetze 1 bis 3).

Die ockrige, deckend bis pastos angelegte Untermalung, vermutlich mit OW-Tempera oder einer Mischfarbe, gibt den dunklen, lasierten Bildteilen Körper. In der Übermalung wurden die Dunkelheiten dünn, die Helligkeiten ungewöhnlich pastos aufgetragen, Gesicht und Haare erst mit einer dünnen, aber deckenden Lage Rotbraun bestrichen und die tiefsten Schatten stellenweise mit Schwarz angewischt (Brauen, Pupille, Kinngegend u. a.). Über und in diese braune, harzige Unterlage sind die hellen Farben der belichteten Gesichtshälfte mit sehr zähflüssiger Farbe pastos aufgetragen oder aufgerissen. Die Textur dieser Aufträge ist, was sowohl ihre Pastosität als auch die Richtung der Pinselstriche betrifft, außerordentlich verschiedenartig. Teils wurde die Farbe in breiten, großzügig aufgesetzten Strähnen (Turban), teils als krustige Farbansammlung aufgetragen, stellenweise durch farblose Striche gedämpft (Schläfe und Haaransatz) und mit tief in die Farbpaste eingeritzten und mit dunkler Farbe verstärkten Strichen versehen (Trennlinie von Turban und Stirn). Durch die Vielgestaltigkeit der Farbstruktur erreicht Rembrandt eine Plastizität der Formen, die bis ins einzelne abgelesen werden kann. Farbtonunterschiede spielen innerhalb der hellen wie der dunklen Bildteile nur eine untergeordnete Rolle und erscheinen lediglich hier und da als aufgewischte Schlußlasuren.

Für die dunklen Bildteile kann Ölharzfarbe aus in Leinöl gelösten fossilen Harzen (Kopal oder Bernstein) angenommen werden. Als Bindemittel für die hellen, sehr pastosen Aufträge kommt ebenfalls ein fossiles Harz oder eine steif angeriebene und anziehende Balsamfarbe in Frage. Wie die reinweißen Stellen des Turbans bezeugen, ist die Farbe selbst weder vergilbt noch nachgedunkelt. Die Ursache der Bräunung mancher Rembrandtbilder darf somit weniger im verwendeten Bindemittel als im nachgilbenden Schlußfirnis gesucht werden.

Abb. 8 Peter Paul Rubens, **Helène Fourment, einen Handschuh anziehend** (Detail), um 1630/31; Alte Pinakothek, München

Das Bildnis der Helène Fourment ist das eindruckliche Ergebnis einer konsequent durchgeführten flämischen Maltechnik. Über dem weißen Grund liegt eine dünne, bräunlich-graue Tönung, die an einigen Stellen unbedeckt blieb (Halbschatten des Halses und des Kragens), an anderen hauchdünn mit Dunkellasuren überzogen (Backenlocke, Kinn-, Backen- und Kragenschatten) oder mit dichteren Dunkellasuren eingefärbt wurde (Hintergrund, Haare, beschattete Feder, Augenbrauen, Lider, Pupillen, Nasen- und Lippenschatten). In diese Lasuren wurde schwarze Farbe mit locker aufgesetzten Strichen eingezeichnet (Haare links, Trennungslinie zwischen Kragen und Haar) oder flächig aufgewischt (Barett). Die Tönung scheint überall durch und gibt dem Bild seinen Grundton. Selbst durch die deckenden hellen Farben des Gesichts bleiben die Tönung und, da diese sehr dünn ist, auch der weiße Grund erkenntlich. Das Tiefenlicht erhellt die Farbgebung und bewahrt sie vor fortschreitender Bräunung. Das bewährte Prinzip, die Farben um so dicker aufzutragen, je heller sie sind, wurde auch hier angewandt. Nur die allerhellsten Stellen des Hemdes, die Glanzlichter auf Nase und Stirn, auf den Perlen am Hut und am Ohr sind pastos mit Weiß aufgetragen und reflektieren Oberflächenlicht.

Das ausgezeichnete Bleiweiß der Niederländer erlaubte es Rubens, unbeschadet Hellasuren zu verwenden. So wurde der Kragen über dem schwarzen Kleid und am Hals mit unterschiedlich dichten Hellasuren übermalt, die (5. Gesetz subtraktiver Mischungen) kälter als ihr eigentlicher Farbton erscheinen.

Die Wertintervalle innerhalb der lichten Bildteile sind sehr klein. Das Gesicht wird fast ausschließlich durch Unterschiede der Dichte des Farbauftrags und der Tönung geformt: Die Schatten unter den Lippen und am Unterkiefer sind grünlich, die Wangen rötlich, Busen und Hals werden durch geringe Kalt- und Warmunterschiede modelliert. Das Zusammenrücken der hellen Farbwerte und ihre Umrahmung mit dunklen Farben (Gesicht mit Haaren, Kleid, Barett und Hintergrund) bewirken die außerordentliche Helligkeit der Haut.

Die Übergänge von lichten zu schattigen Partien sind sehr weich, oft mehr spürbar als wahrnehmbar (Gesicht zu Haarlocke links, Backenschatten zum Hintergrund) oder werden durch einen deutlichen Strich voneinander getrennt (zwischen Kragen und Haar). Starke Farben werden (wie von allen großen Farbkünstlern) sparsam verwendet (Hutschleife, Lippen) und beeinflussen das harmonische Gefüge der übrigen Farbgebung (Simultankontrastgesetz 1 und 2).

Als Bindemittel kann für die Tönung eine flüssig aufgestrichene und isolierte OW-Tempera, für die dunklen Bildteile Ölfarbe mit einem Zusatz von sonnegedicktem Leinöl oder fossilem Harz (Bernstein), für die hellen Farben nicht sehr steif angeriebene und mit Edelterpentin (Straßburger Terpentin) angereicherte Ölfarbe angenommen werden. Die lockere, flüssige Malweise von Rubens setzt eine meisterliche Beherrschung der Technik, eine lebhaftere Vorstellungsgabe und ein dichtes, nicht zu feinkörniges Bleiweiß voraus. Für einen sich nur langsam vortastenden Arbeitsgang oder für eine sich erst allmählich verdichtende Bildvorstellung ist sie ungeeignet.

Abb. 9 Diego Velazquez, **Bildnis der Infantin Margarita Teresa** (Detail), 1659; Kunsthistorisches Museum, Wien

Die Pracht der Farbgebung dieses Velazquez-Bildnisses wurde mit sparsamsten Mitteln erreicht. Farbton- und Farbwertintervalle sind innerhalb der belichteten Bildteile außerordentlich gering: Die Haarwellen werden nur durch einige, etwas dunklere Drücker angedeutet; die Halbschatten des Gesichts (Umgebung der Augen, Nasen-, Kinn- und Stirnschatten) sind kaum dunkler als die voll belichteten Teile des Gesichts, und ebenso unscheinbar ist die das Gesicht modellierende, leicht rötliche Färbung der Wangen. Form und stoffliche Beschaffenheit des weißen Kragens und des Ärmels werden fast ausschließlich durch minimale Unterschiede in der Dichte des Auftrags erkennbar gemacht. Der Farbton- und Farbwertunterschied zwischen dem belichteten Gesicht und dem Kragen ist sehr klein und verschwindet fast, wo die Farbe mit den angrenzenden Dunkelheiten des Hintergrundes, der Pupillen, der Lippen, der Haar- und Brustschleifen kontrastiert (Simultangesetze 1 bis 3).

Der Übergang von belichteten zu beschatteten Bildteilen (z. B. von den Locken zum Hintergrund, von Stirn und Wange zum Haar, von der Hand zum Reifrock) sind außerordentlich weich, Konturen nirgends erkennbar. Trotzdem ist die Form deutlich abzulesen. Die unüberbietbare Präzision, mit der diese Übergänge gemalt wurden, bestimmt deutlich die Form der Hand und des Gesichts. Im Gegensatz zum weichen Übergang von helleren zu dunkleren Farben heben sich dunkle Farbaufträge von ihrer helleren Umgebung scharf ab (Brust- und Haarschleifen).

Die Farbaufträge sind nirgends gegenständlich bedingt, sondern der farblichen Vorstellung verpflichtet, was z. B. an der formal unbestimmbaren Halskette, dem quer über der Brust liegenden Band oder den gegenständlich nicht ausgeführten, aber farblich sehr präzise in ihre Umgebung gesetzten Haarschleifen illustriert wird.

Die hellbraune Tönung wurde vermutlich mit OW-Temperaweiß halbdeckend gehöht, so daß eine hellgraue Untermalung entstand, die den darübergerlegten Farben Körper gibt. Die Übermalung ist al primo, flüssig, deckend oder pastos, locker, wahrscheinlich mit Balsamfarbe aufgetragen, welcher vielleicht für die hellsten Stellen Eidotter (Gesicht), für die dunklen eingedicktes Leinöl oder Kopalfirnis beigegeben wurde. Zuletzt wurden hie und da sparsam Schlußlasuren angebracht.

Abb. 10 Frans Hals, **Malle Babbe**, 1656; Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Die bräunliche Grundtönung ist an einigen Stellen noch sichtbar. Von der Vorzeichnung und der Untermalung, die es gegeben haben muß, um den sicheren Strich der Übermalung zu ermöglichen, ist aber nichts mehr zu sehen, da sie mit deckenden Farben übermalt wurde. Frans Hals verwendet keine Lasuren. Die Übermalung ist eindeutig mit pastosen Balsamstrichen aufs Trockene oder in einen farblosen Anstrich (siehe S. 186) zügig und al primo ausgeführt worden. An der Kappe, dem Kragen und der belichteten Gesichtshälfte ist zu erkennen, wie die Farbe erst flach aufgestrichen und in diesen noch flüssigen Auftrag pastose Helligkeiten aufgesetzt wurden. Das ausgezeichnete holländische Bleiweiß begünstigte die außerordentlich rasche Malweise des Frans Hals.

Abb. 11 Jan Vermeer van Delft, **Die Küchenmagd** (Detail), um 1658–60; Rijksmuseum, Amsterdam

Vermeers Bilder zeigen, wie abwandlungsfähig die niederländische Technik ist, wenn ein großer Könner sie seinen malerischen Zielen anpaßt. Die hellen Farben nehmen in seinen Bildern meistens mehr Raum ein als die dunklen und setzen sich durch ein deutliches Wertintervall voneinander ab. Alle Farben werden von vornherein deckend aufgesetzt. Sie sind deshalb weniger als bei anderen niederländischen Malereien vom weißen Grund und seinem Tiefenlicht abhängig. Den Kontrast zwischen schattigen und belichteten Bildteilen erreicht Vermeer, indem er letztere bedeutend pastoser aufträgt als dunkle (Haube, Kragen, Lichtseite des Gesichts). Er befolgt damit die bewährte Regel, die Farbe um so dicker aufzutragen, je heller sie ist.

Die sehr pastosen Helligkeiten könnten mit einer aus Ei- oder Kaseinemulsions-Tempera und einer aus nicht zu fest angeriebener Ölfarbe bestehenden Mischfarbe aufgetragen sein. Dafür spricht ihre Holprigkeit (siehe Haube) und die darin eingebetteten Farbkörnchen. Diese deuten die für Vermeer typischen hellen Pünktchen an und werden durch erhabene, stecknadelkopfgroße Punkte ergänzt, die dem Licht eine flimmernde Konsistenz geben (Gesicht, Hand, Rock u. a.).

Auf der sehr dick aufgetragenen Farbe wurden teils flüssige, dünne Lasuren (Nähte des Kragens und der Haube), teils dichte Dunkellasuren (Schatten zwischen Haube und Gesicht, Lider, Mieder, Rock u. a.) angebracht. Gesichts- und Miederschatten sind mit dünnen Schlußlasuren farblich differenziert worden. Mit zäher Balsamfarbe lassen sich ähnliche, aber glattere Bildwirkungen erzielen.

Abb. 12 Jean-Baptiste Chardin, **Der Geburtstagskuchen**, 1763; Musée du Louvre, Paris

Chardins Technik ist so vielseitig und vielgestaltig, daß sie den Eindruck erweckt, der Maler habe sie immer aufs Neue erprobt. Die Hell-Dunkel-Verteilung in diesem Bild verdankt ihre Differenziertheit einem bewunderungswürdigen, malerischen Takt. Man beachte beispielsweise, wie die Schatten des Kuchens und der Blätter sich nur durch ein geringes Wertintervall vom Hintergrund abheben, oder wie abgestuft die Gegenstände rechts allmählich ins Dunkle übergehen, ohne ihre Form zu verlieren.

Das Bild wurde vermutlich mit einer OW-Tempera über einem getönten Grund hellgrau untermalt, mit Balsamfarbe (Straßburger Terpentin) deckend übermalt, die hellsten Stellen stark impastiert und die Dunkelheiten mit Ölharzfarbe (Kopal oder Bernstein) lasiert. Der helle magere Untermaalungskern bleibt auch unter der deckenden Farbe überall spürbar und gibt im Gegensatz zu Ölfarbenbildern (z. B. Corots) der Farbe Körperhaftigkeit. Die figürlichen Bilder Chardins und einige seiner Stillleben sind weniger streng untermalt und deshalb flauer.

Abb. 13 Caspar David Friedrich, **Flußufer im Nebel**, um 1820/30; Wallraf-Richartz-Museum, Köln

Das Bild ist mit sehr fein behandelter, mit Terpentinöl verdünnter Ölfarbe aquarellierend und al primo gemalt. Eine leichte bläuliche Tönung und gut isolierter Malgrund sind anzunehmen. Über die trockene Farbe des Himmels sind die Zweige, vermutlich mit einem Zusatz von Harzfirnis, strichelnd und punktförmig aufgesetzt. Die Entfernung der nebligen Berge und des Schiffes wird durch Aufwischen einer kaum dunkleren Farbe angedeutet, während die schattigen Gräser und Stämme durch einen dunklen, dickeren und harzigeren Auftrag dargestellt werden.

Abb. 14 William Turner, **Interior at Petworth**, um 1837; The Tate Gallery, London

Turner geht nie von abstrakter Form und Farbe, sondern von einem visuellen Naturerlebnis aus, das er, besonders in seinen späten Bildern, mit großer Freiheit und überbordender Phantasie behandelt. Die Farbgebung bleibt gegenständlich motiviert, auch wenn der Gegenstand kaum mehr erkennbar ist. Eine rein dekorative Bildwirkung wird damit ausgeschlossen.

Ebenso souverän wie über den Gegenstand verfügt Turner über die Werkstoffe: Wasserfarbe, Leimfarbe, Tempera, Öl- und Harzfarben werden auf dem gleichen Bild neben-, über- und ineinander vermalt, mal hauchdünn oder gleitend angelegt, so daß die Textur der Leinwand sichtbar bleibt, mal kräftig impastiert. Bei dieser ungezwungenen Art des Farbauftrags war es nicht zu vermeiden, daß maltechnische Fehler unterliefen; so wurde z. B. das noch nicht durchgetrocknete Rot des Vordergrundes übermalt, was klaffende Risse verursachte (auf der Abbildung nicht erkennbar).

Abb. 15 Claude Monet, **Der Eisgang auf der Seine**, 1881; Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur

Monet nutzt die optimale Verwendung reiner Ölfarbe auf weißem Grund aus, indem er flache Aufstriche nebeneinander setzt und nicht mehr übermalt. Überschüssige Bindemittel werden vom

Grund aufgesaugt und durch den Schlußfirnis ersetzt. Der weiße Grund wirkt als Reflektor von unten und verhindert ein Nachdunkeln oder Vergilben der Farbe.

Voraussetzung ist, daß eine einzige Farbschicht al primo aufgetragen wird. Übermalte Ölfarbe zeigt alle Nachteile mehrschichtiger Ölmalerei, nämlich speckige und trübe Wirkung, Nachdunkeln, Verkrustung (Monets Seerosen in der Orangerie in Paris sind dafür ein gutes Beispiel).

Abb. 16 Claude Monet, **London, Das Parlament**, 1904; Musée du Louvre, Paris

Die Farbgebung Monets änderte sich, als er von impressionistischen Theorien beeinflußt wurde. Steigerung der Farbtensitäten, Ausschluß dunkler und farbschwacher Farben, das Verbot, Schwarz und Weiß zu verwenden und die Überbetonung reiner Komplementärfarben waren die Folgen.

Während Turner auch in seinen nebligen und verschwommenen Seebildern die verschiedenen Farbeigenschaften mit großer Präzision einsetzte, befolgte Monet die spätimpressionistischen Grundsätze.

Abb. 17 Vincent van Gogh, **Mandelblütenzweig**, 1890; Stedelijk Museum, Amsterdam

Dieser lichte Blütenzweig zeigt, wie frisch und spontan empfunden eine gelungene Al primo-Malerei sein kann. Durch schwarze Umrandungslinien heben sich die vielfach verästelten, japanisch anmutenden Blütenzweige vom hellblauen Hintergrund ab. Die krausen Windungen, die rund schraffierten Äste und die locker hingepinselten Blüten gehören zum besten van Gogh-Stil.

Alle Aufträge sind mit deckenden Ölfarben al primo und ohne Korrekturen auf den weißen Grund gesetzt worden.

Abb. 18 Paul Cézanne, **Stilleben mit Apfelkorb**, 1890–94; The Art Institute of Chicago

Cézanne steht zwischen Impressionismus und Expressionismus. Letzterem sind die schwarzen Konturen zuzurechnen, welche die Hauptformen hervorheben. Zum Impressionismus gehört seine al primo über weißen Grund geführte Maltechnik. Diese zwang ihn zu einer mühsamen Arbeitsweise, weil sich mit fortschreitender Bedeckung des weißen Grundes auch die Simultankontraste veränderten, so daß die Farbaufträge laufend korrigiert werden mußten (s. S. 158).

Die Farbe Cézannes wurde mit breiten, flachen Ölfarbenstrichen aufgetragen, die nur eine sehr geringe Differenzierung sowohl der Form als auch der Farbe erlaubten. Die Farbe ist in den mittleren Tönen flüssig mit durch Terpentinöl verdünnter Ölfarbe aufgetragen, so daß der weiße Untergrund stellenweise noch durchscheint (Obst im Korb). Hingegen sind sowohl Schatten wie Lichtpartien des Tuches deckend behandelt und die Form durch ein bläulicheres Weiß in den Schatten angedeutet.

Abb. 19 E. v. Vietinghoff, **Zitrone**, 1968; Privatbesitz, Berlin

Über eine isolierte Untertuschung aus OW-Kaseinemulsion und dem Pigment Gebrannter Siena

wurde der Hintergrund mit dunkler Ölfarbe und verdünntem Dammarfirnis aufgestrichen und die Zitronenschale einheitlich mit einer bräunlich-orangen Balsamfarbe bedeckt.

Die holprige Beschaffenheit der Fruchtschale entstand, indem über den bräunlichen Anstrich auf die belichtete Seite sehr pastose, zähflüssige, gelbe, unterbrochene Balsamstriche gelegt und schattige Stellen (wie Übergänge zum Hintergrund) durch Auswischen mit dem Borstenpinsel verdunkelt wurden. Übergehen der Fruchtmitte mit pastosen, weißen, durchbrochenen Balsamstrichen ergab die Wölbung und glatte Aufstriche von pastosem Weiß die Schnittflächen der Zitronenschale.

Zuletzt wurde der Hintergrund teilweise mit schwarzer Ölfarbe verdunkelt und im Vordergrund mit Gleitstrichen erhellt.

Abb. 20 E. v. Vietinghoff, **Aufgebrochene Apfelsine**, 1970; im Besitz des Künstlers

Über dem mittelwertigen warmen Grau der isolierten Tönung wurde der Hintergrund mit Kasein-Emulsions-Tempera und Gebrannter Siena-Pigment überschummert, so daß die Frucht sich vom Hintergrund abhob. Dann wurden die Orangenschnitten mit dunkelroter Harzölfarbe (Kadmiumrot und Alizarin Krapplack) lasiert, die Orangenschalen mit pastosen, unterbrochenen Balsamstrichen aufgetragen, und die Helligkeit der abgeschnittenen Orangenkappe nebst Zapfen sowie die Ränder der Schalen mit sehr pastoser, zähflüssiger, weißer Balsamfarbe teils flächig, teils durchbrochen, teils fadenförmig aufgesetzt. Der kältere, bläuliche Ton der Halbschatten im Innern der Schale entstand durch Druck auf den Pinsel, wodurch die verdünnte Farblage die Tönung durchscheinen ließ (5. Gesetz der subtraktiven Mischungen).

Die gleiche Art des Farbauftrags wurde zur Formung der Orangenschnitte angewendet, indem pastose Balsamfarbe mal dick, mal dünn über die anziehende oder trockene Lasur gezogen wurde.

Zuletzt wurden Hintergrund und Boden mit Ölfarbenschwarz verdunkelt und die ihm zugekehrten Schalteile, wie die Form es verlangte, mit schwarzer oder dunkelroter Ölfarbe übergangen.

Abb. 21 E. v. Vietinghoff, **Trockener Strauß** (Detail), 1980; im Besitz des Künstlers

Über eine hellbraune, schwach isolierte Tönung wurde mit Kreide die Zeichnung in großen Zügen gelegt, die Striche mit Gebrannter Siena-Kasein-Emulsions-Tempera nachgezogen und die Dunkelheiten angeschummert. Nach Isolierung mit dünnem, mit dem Handballen eingeriebenem Dammarfirnis wurde der Hintergrund mit schwarzer Tubenölfarbe, der dunkles Kadmiumrot und flüssige WO-Emulsion zugesetzt waren, breitflächig aufgestrichen, ohne auf die hellen Disteln und Gräser zu achten, und die Beeren mit Kadmiumrot in den nassen Aufstrich gesetzt. Über diese trockene oder anziehende Untermaalung wurden mit sehr pastoser Balsamfarbe aus Neapelgelb und Bleiweiß die Disteln und – mit spitz zulaufendem, langhaarigem Marderpinsel – fadenförmig die Gräser aufgesetzt. Zum Schluß wurde der Hintergrund stellenweise mit schwarzer Ölfarbe verdunkelt.

Abb. 22 E. v. Vietinghoff, **Granatäpfel** (Detail), 1973; im Besitz des Künstlers

Auf der trockenen, mit eingeriebenem Dammarfirnis isolierten Tönung aus Gebrannter Siena-Pigment und Kaseinemulsion wurde der Hintergrund mit schwarzer und kadmiumroter Ölfarbe angeschummert und Granatäpfel sowie Beeren mit Kadmiumrot und verdünntem Venetianer Terpentin bedeckt. Über die anziehende rote Farbe wurden sodann auf die belichtete Seite der ganzen und auf die hellen Teile der aufgebrochenen Frucht hellgelbe Balsamfarbe gelegt, stellenweise durch farblosen Strich gedämpft oder in grünliches Gelb überführt. Auf die Glanzlichter der Beeren, der ganzen und die hellsten Teile der aufgebrochenen Frucht wurde sehr pastose, weiße Balsamfarbe aufgetragen, auf der Schattenseite schwarze Lasuren strichelnd aufgepinselt. Hinter- und Untergrund wurden mit Schwarz und Kadmiumrot lasierend verdunkelt und, nachdem die Farbe trocken war, im Vordergrund hauchdünne Hellasuren angebracht, die (5. Gesetz subtraktiver Mischungen) bläulich erscheinen.

Abb. 23 E. v. Vietinghoff, **Birnen und Nüsse**, 1954; im Besitz des Künstlers

Über einer bräunlichen, mit Dammarfirnis dünn isolierten Tönung wurde, nachdem die Hauptformen mit Kreide aufgezeichnet waren, der Hintergrund mit OW-Kaseinemulsions-Tempera aus Gebrannter Siena angeschummert und, nach Isolierung mit dünnem Dammarfirnis, Ölfarbenschwarz und Kadmiumrot halbdeckend bis deckend darüber gestrichen. Birnen und Nüsse wurden mit einem einheitlichen Anstrich rotgelber, farbstoffreicher, ölarmer Balsamfarbe unterlegt und darüber breite, sich überlagernde, gegen die Mitte der Frucht heller und pastoser werdende Balsamfarbe aufgetragen. Da die Randgebiete der Birnen weniger dicht bedeckt waren als die Fruchtmitte, ließen sie die rotbraune Farbe des Anstrichs durchscheinen. Dadurch rundet sich die Frucht dem Hintergrund zu (4. Gesetz der Simultankontraste).

Das Weiß der Nußkerne und die Glanzlichter der Birnen wurden sehr pastos aufgesetzt und die Birnenhaut stellenweise mit dünn aufgewischten Lasuren aus reinem Preußischblau belebt, das auf dem Gelb der Frucht grünlich wirkt. Zum Schluß wurde der anziehende dunkel-rotbraune Hintergrund durch leicht aufgerissene Neapelgelb-Gleitstriche erhellt, die (5. Gesetz subtraktiver Mischungen) bläulich erscheinen.

Abb. 24 E. v. Vietinghoff, **Golgatha** (Detail), 1970; im Besitz des Künstlers

Über die fertige Übermalung sind mit farbstoffreicher Ölfarbe weiße Gleitstriche angebracht, welche die Gestalten in flimmerndes Licht tauchen.

Abb. 25 E. v. Vietinghoff, **Engadiner Schneelandschaft**, 1956; im Besitz des Künstlers

Da das Bild bei tiefster Kälte gemalt wurde, stockte die Farbe und verlieh den pastosen Stellen Körperhaftigkeit. *Bei minus 25°C fangen die Farben an einzufrieren.*

Über eine bräunlich-graue Tönung, die rechts unten unbedeckt blieb, wurden mit verdünnter Balsamfarbe Weiß und Coelinblau über Berge und Himmel gelegt. Für den Bergrücken links wurde der Farbe etwas Ultramarinblau und Schwarz zugefügt. Über die sofort anziehende Farbe wurden Schneeberge und Vordergrund mit sehr pastosen, weißen, durchbrochenen Balsamstrichen gemalt und stellenweise mit trockenen Strichen geglättet. Dorf und Bewaldung des Bergrückens sind durch einige, strichelnd aufgetragene Dunkellasuren angedeutet; die Lärchengruppe wurde mit Gebrannter Siena, Schwarz und Kopalfirnis strichelnd aufgesetzt.

Abb. 26 E. v. Vietinghoff, **Strauß** (Detail), 1972; im Besitz des Künstlers

Über einer graubraunen, mit Dammarfirnis 1:5 isolierten Kasein-Tempera-Tönung, die an einigen Stellen unbedeckt blieb, wurde die allgemeine Form der Spyräen mit weißer Balsamfarbe deckend angelegt, stellenweise mit trockenen Strichen gedämpft oder strichelnd mit pastoser Farbe erhellt; das Weiß der Spyräenknospen wurde mit farbstoffreicher, zähflüssiger, sehr pastoser Balsamfarbe perlenförmig aufgesetzt und mit einem langhaarigen Pinsel zu Kugeln abgedreht, um reliefartige Glanzlichter zu erzeugen.

Stiele und Gräser wurden mit derselben Farbe über den Hintergrund gezogen, die gelben, roten und blauen Blüten mit ölfreicher Balsamfarbe aufgemalt und der Hintergrund stellenweise mit Ölschwarz verdunkelt.

Abb. 27 E. v. Vietinghoff, **Bildnis G. K.** (Detail), 1970; Privatbesitz, Zürich

Die Tönung wurde streifig und flüssig mit einer hellgrauen Kaseinemulsions-Tempera aufgetragen und mit dünnem Dammarfirnis isoliert. Die Streifen, die an dünn übermalten Stellen sichtbar bleiben, bezwecken, die Dichte des Farbauftrags während der Arbeit überwachen zu können.

Der Hintergrund wurde mit Ölfarbenschwarz und Kadmiumrot dunkel ziemlich deckend, das Haar mit derselben Farbe lasierend aufgemalt und durch eingekratzte Linien belebt.

Das Gesicht wurde mit weich angeriebener Ölfarbe und etwas Venetianer Terpentin sehr dünn in der Farbe der beschatteten Gesichtshälfte angelegt, die Augenbrauen, Pupillen u. a. mit dunkler Farbe eingezeichnet. Darüber wurde die belichtete Seite des Gesichts mit deckenderem Weiß und Neapelgelb locker übergangen, nur die hellsten Stellen impastiert. Rötliche Wischer auf Lippen und Backen, kältere auf Kinn und ~~Pupillen~~ vervollständigen die Farbgebung des Gesichts. Das Kleid wurde blau lasiert, Hintergrund und Haarschatten mit Schwarz verstärkt. *→ Augen*

Der Teint erscheint, mit der dunklen Umgebung, den Pupillen und Augenbrauen kontrastierend, hell und, trotz sparsamster Verwendung warmer Töne durch Kontrast mit dem Blau des Kleides, warm (Simultankontrastgesetze 1 und 2).

Abb. 28 E. v. Vietinghoff, **Wassermelone und Trauben** (Detail), 1976; Privatbesitz, Berlin

Auf einer mit dünnem Dammarfirnis isolierten OW-Temperatönung wurde mit Kreide die Zeichnung in großen Zügen angelegt, mit Gebrannter Siena-OW-Tempera schimmernd fixiert und mit

eingeriebenem Dammarfirnis isoliert. Dann wurde der Hintergrund mit schwarzer und kadmiumroter Ölfarbe aufgewischt, die Wassermelone einheitlich mit kadmiumroter, der Rand mit hellgrüner pastoser Balsamfarbe bedeckt. Die hellen Trauben wurden mit Neapelgelb und Venetianer Terpentin, die dunklen mit schwarzer Ölfarbe und einem Zusatz von Kopalfirnis aufgesetzt.

Auf der unterdessen anziehenden roten Balsamfarbe wurden breite Gleitstriche aus Neapelgelb und Weiß angebracht, die auf der Struktur des roten Farbauftrags als eine Unzahl von Strichelchen und Pünktchen erscheinen. Durch Einkratzen von Strichlagen entstand der Übergang zum dunkelroten Schatten, der stellenweise durch Krapplack- und Schwarzlasuren verstärkt wurde. Die Außenseite der Wassermelone und der Hintergrund wurden mit schwarzen Dammarfirnislasuren verdunkelt, die hellen Trauben mit Weiß, die dunklen mit dünn vermalteten Neapelgelb-Hellasuren geformt. Letztere wirken (5. Gesetz subtraktiver Mischungen) bläulich. Zum Schluß wurde der Hintergrund durch einen sehr locker geführten Gleitstrich mit einem Kadmiumgelbschleier stellenweise erhellt.

Abb. 29 E. v. Vietinghoff, **Silberdisteln**, 1971; im Besitz des Künstlers

Die weiße Grundierung wurde mit einer flüssig aufgetragenen OW-Kaseinemulsions-Tempera aus Neapelgelb und Umbrapigment getönt, mit Dammarfirnis 1 : 4 isoliert und überschüssiges Isoliermittel mit dem Handballen verteilt. Nach Entfernung des Feuchtigkeitsbelags mit terpentinölbefeuchtem Lappen wurden mit Kreide die allgemeinen Formen der Baumflechte und des Distellaubes in großen Zügen angelegt und mit Gebrannter Siena-OW-Tempera die dunkelsten Bildteile (Hintergrund und Boden) schummernd bedeckt. Außer den mit einem Kreidekreis bezeichneten Disteln wurde das ganze Bild nochmals mit der Siena-Tempera lasierend übergangen. Die nur einmal eingefärbte allgemeine Form der Flechten und des Distellaubes hoben sich jetzt vom zweimal verdunkelten Hintergrund heller ab. Als Zwischenfirnis wurde wiederum Dammarfirnis 1 : 4 mit dem Handballen eingerieben.

Die Übermalung begann, indem die dunkelsten Bildteile (Hintergrund und Boden) mit tubenweichem Öl-Elfenbeinschwarz und einem Zusatz von WO-Gummiemulsion halb lasierend bedeckt wurden. Gegen die noch unbestimmten Formen des Laubes und der Flechte hin wurde der Aufstrich auslaufend behandelt, durch Einkratzungen die rotbraune Tönungsfarbe freigelegt und die Formen der Flechten und des Distellaubes herausgearbeitet. Dann wurde das Distellaub stellenweise mit dünner Balsamfarbe aus Gebrannter Siena, Neapelgelb und Kadmiumrot, die Flechten mit Neapelgelb und Schwarz eingefärbt. Wie das 5. Gesetz subtraktiver Mischung besagt, wirken letztere bläulich. Die hellsten Spitzen der Flechten und des Laubes wurden entweder eingeritzt oder mit sehr pastoser Balsamfarbe aus Neapelgelb und Weiß fadenförmig und reliefartig aufgesetzt. Ebenso wurden die Blütenblätter der Disteln mit sehr pastoser Balsamfarbe aus farbstoffreich angeriebenem Bleiweiß, einer Spur Neapelgelb und unverdünntem Venetianer Terpentin aufgemalt. Diese sicher gesetzten Aufträge durften nicht mehr abgewandelt werden. Durch leichten Druck auf den Pinsel entstanden im Weiß durchlässige Stellen, welche die dunklere Tönungsfarbe durchscheinen lassen und die beschatteten Teile der Disteln bezeichnen. Stark beleuchtete, scharfe Ränder wurden stellenweise mit reliefartigen, weißen Fäden nachgezogen. Der gewölbte Distelboden ist mit Kadmium- und Neapelgelb und Weiß, die Wölbung des Blütenbodens strichelnd herausgearbeitet worden.

Hintergrund, Boden sowie die Lücken zwischen den Distelblütenblättern wurden mit weichem Elfenbein-Ölschwarz verdunkelt. Da die pastose Farbe der Distelblätter schon aufgetrocknet und eine erhöhte Plattform bildete, bereitete das Ausfüllen ihrer Zwischenräume mit schwarzer Farbe keine Schwierigkeit.

Schließlich wurden mit starkfarbigen Schlußlasuren das Distellaub und die Disteln selbst belebt und der inzwischen angetrocknete, braunschwarze Hintergrund im Gleitstrich mit einem kadmiumroten Schleier erhellt.