

E a  
3771

La. 100.



Handwritten title: *Handwritten text, likely a title or chapter heading, appearing as bleed-through from the reverse side of the page.*

Handwritten text: *Handwritten text, likely a preface or introductory paragraph, appearing as bleed-through from the reverse side of the page.*

Handwritten text: *Handwritten text, likely a section of the main body, appearing as bleed-through from the reverse side of the page.*

Handwritten text: *Handwritten text, likely a section of the main body, appearing as bleed-through from the reverse side of the page.*

Handwritten text: *Handwritten text, likely a section of the main body, appearing as bleed-through from the reverse side of the page.*

Handwritten text: *Handwritten text, likely a section of the main body, appearing as bleed-through from the reverse side of the page.*

Handwritten text: *Handwritten text, likely a section of the main body, appearing as bleed-through from the reverse side of the page.*



Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page.



*Redouté's*  
**Blumenmalerkunst.**

Oder

**Anweisung, Blumen in Aquarell,**

nach der, bis jetzt unbeschriebenen Manier des berühmten französischen Blumenmalers *Redouté*,

nach der Natur zu malen;

mit

Erläuterung der andern Arten der Malerei, einer gedrängten Einleitung in die Pflanzenkenntniss, einer Anleitung zum leichten Erlernen des Blumenzeichnens, zur Composition und zu verschiedenen Vortheilen für Blumenmaler,

**besonders zum Selbstunterricht.**

Frei nach dem Französischen des *Pascal* bearbeitet und mit Zusätzen versehen

von

einem Liebhaber der Blumenmalerei.

Mit acht feinen, zum Theil colorirten Musterblättern.



Quedlinburg und Leipzig.

Druck und Verlag von Gottfr. Basse.

1839.



# Blumenalerkunst

Neunter Theil

## Anweisung, Blumen in Aquarell

nach der, bis jetzt unbeschriebenen Manier des berühmten französischen Blumenmalers Richard

nach der Natur zu malen

Lehrerung der andern Arten der Malerei, durch die Anleitung in die Theorien dermal, einer Anleitung zum leichtern Erlernen des Blauschattens, der Komposition und zu verschiedenen Ver-

**KOEN. FRIED.  
UNIVERS.  
ZU HALLE**

Besonders zum Selbstunterricht

Preis nach dem Preisverzeichniß des Verlags beizufolgt und mit Neulichen versehen

einen Liebhaber der Blumenmalerei

Mit recht leinem, zum Theil colorirten



Leipzig und Halle

Verlag von Gottl. Basse

1833

41



## Vorrede.

**Redouté's** Name, als Pflanzenmaler, ist so allgemein bekannt und berühmt, daß es überflüssig sein würde, noch ein Wort über ihn zu sagen. Diese Berühmtheit verdankt er besonders seinen beiden großen Werken, den rosen- und lilienartigen Gewächsen, deren malerisch schöne und zu gleicher Zeit richtige botanische Ausführung von jeher Liebhaber sowohl, als Kenner zur Bewunderung hingerissen hat. Und dennoch, wie weit stehen diese Werke, trotz ihrer vortrefflichen Ausführung, in Stich und Colorit hinter den Originalzeichnungen zurück! \*)

Bei der Menge von Arbeiten, welche **Redouté** in kurzer Zeit geliefert hat, dürfte man annehmen, daß er sich eine rasch fördernde Methode zu eigen gemacht habe; es müßte daher von großem Interesse sein, diese genauer kennen zu lernen, da sie nothwendig von den gewöhnlichen Manieren zu malen abweichen mußte.

Die desfallsigen Wünsche hat erst in neuerer ein Schüler **Redouté's**, **Pascal**, in einer kleinen Schrift erfüllt, in welcher er die Grundsätze, nach welcher **Redouté** arbeitet, vorgelegt hat. Dieses Schriftchen, an sich sehr interessant, ist doch so abgefaßt, daß es nur für diejenigen brauchbar wird, welche bereits in der Blumenmalerei hinlänglich geübt sind; dagegen es für Anfänger, welchen eben diese Methode sehr zu empfehlen sein möchte, fast unbrauchbar sein dürfte. Der Verfasser gegenwärtigen Schriftchens hat daher in diesen zwar die Grundsätze, welche in dem französischen Originalen enthalten sind, vollständig, unter Beibehaltung der Original-Beispiele entwickelt, aber noch sowohl im Texte, als in den Abbildungen so viel hinzugefügt, daß

diese Bearbeitung (keine im gewöhnlichen Sinne, und noch viel weniger eine Übersetzung) hinlänglich genügen wird, um auch den Anfänger vollkommen in diese schöne Manier der Malerei einzuweißen. Wir haben zwar viele Anweisungen zum Blumenmalen, welche sich indessen fast alle nur auf das eigentliche Zeichnen und die Schattengebung beschränken, und überdies bei der Aufstellung von Regeln diese meist nur einzeln hinstellen, den Grund derselben, namentlich den perspectivischen aber nicht angeben, so daß der Anfänger mehr zum Auswendiglernen, als zum wirklichen Erfassen und Begreifen, zum Handeln nach Grundsätzen veranlaßt wird. Eben so dürftig sind die allenfallsigen Anweisungen zum Malen selbst, namentlich eine neuere von **Thenot**, welche auch in das Deutsche übersetzt worden ist, bei der jedoch nur ein einziger Blick auf die in der ersten Lieferung gegebenen Blumenmuster hinlänglich zeigen wird, daß nicht einmal von einem Vergleiche die Rede sein kann; so sehr stehen die bei **Thenot** gegebenen Vorbilder gegen die von **Pascal** zurück.

Der Verfasser gegenwärtigen Schriftchens hofft und wünscht besonders, daß dasselbe zur größeren Verbreitung der Blumenmalerei Veranlassung geben möge. Diese Art Malerei in Aquarell ist eine der leichtesten und angenehmsten. Sie erfordert bei weitem die Vorstudien nicht, welche die Landschaftsmalerei, das Portrait, und, um bei dem Liebhaber stehen zu bleiben, die Genre-Malerei erheischt, denn die Historienmalerei gehört ja offenbar dem größeren, eigentlichen Künstler an. Dabei ist der Apparat zu derselben ebenfalls so einfach, leicht anzuschaffen und eben so zu handhaben, daß gerade deshalb diese Malerei sich vorzugsweise für das schöne Geschlecht eignet. Sie kann und wird demselben nicht bloß Erholung, sondern auch Nutzen gewähren. Das letztere besonders in Beziehung auf Sticken und Stricken.

\*) Letztere befanden sich vor einigen Jahren zum Verkauf bei dem Buchhändler **Bossange père** in Leipzig, welcher seitdem nach Paris zurückgekehrt ist. Das Schicksal der Zeichnungen selbst ist uns unbekannt geblieben.

Was das Stricken betrifft, so können wir damit freilich nicht wohl etwas Anderes meinen, als das Stricken mit bunten Perlen, und dazu, wird man uns entgegen, hat man bereits Muster von allen Blumen genug. Wenn wir dies auch zugeben wollen, so können wir doch antworten, daß öfterer Fälle vorkommen, wo keines der vorhandenen Muster genügt, oder sich, wie man zu sagen pflegt, schicken will; vielleicht, weil irgend eine Deutung, nach irgend einer beliebigen Blumensprache, hineingelegt werden soll. In diesem Falle wird eine Blumenmalerin nicht in Verlegenheit sein; sie wird ihre Blumen in der verlangten Größe malen, dann auf das sogenannte Tippelpapier oder das Stricknetz durchzeichnen und die kleinen Vierecke nach dem Muster ausmalen. Der Verfasser dieses weiß aus Erfahrung, daß solche Dinge oft gewünscht werden.

Ein Gleiches gilt von der Stickerie in Canevas, welche wir übrigens gern nicht mehr unter den weiblichen Arbeiten sehen möchten, da wirklich zu wenig Kunst dazu gehört, solche Muster mit Fäden zu copiren.

Desto mehr wünschten wir, daß die Blumenmalerei dazu dienen möge, Muster in Blattstich abzugeben, da diese Art von Stickerie der Malerei am nächsten kommt und wirklich eine Kunst zu nennen ist. Hier ist denn die Aquarell-Malerei ganz an ihrem Platze, denn sie erlaubt die flüchtigen Schönheiten der Natur schnell auf das Papier zu bringen, damit sich dann die Stickerin solcher Muster mit Muße bedienen könne.

Noch bei einer anderen weiblichen Beschäftigung, welche freilich nur von Wenigen geübt wird,

und auch von diesen mehr um des Gewinnes, als um der Sache selbst willen, kann die Aquarell-Malerei als Muster benutzt werden. Wir meinen die Verfertigung künstlicher Blumen. Sie ist ganz eine Beschäftigung, welche für die zarten Hände des schönen Geschlechts paßt. Die Aquarell-Malerei wird auch hier dienen, sowohl die Farben aufzufassen, als auch die Haltung, das Ansehen der ganzen Blume, sammt Knospen und Stengeln zum künftigen Vorbilde aufzubehalten. Denn eben so wenig, als der Blumenmaler nur aus der Phantasie arbeiten darf, eben so wenig kann dieses dem Verfertiger künstlicher Blumen gestattet sein; er müßte denn Phantasielilien im eigentlichen Sinne des Wortes zu liefern beabsichtigen, von welchen Arbeiten wir hier aber nicht reden. Bis zu welcher Täuschung aber man es in Nachahmung der Natur bringen kann, davon geben die feinsten Pariser Blumen, welche Naturblumen darstellen, hinlänglich Zeugniß.

Solche, der Natur treu nachgebildete Blumen können aber denjenigen, welcher die Blumenmalerei weiter zu größern Compositionen benutzen will, aufs Wesentlichste unterstützen; denn er sieht sich nun im Stande, durch Anwendung solcher Kunstproducte die allerschönsten Compositionen, als Vorbilder, nach denen er dann weiter, unter Zuratheziehung seiner übrigen Zeichnungen, arbeiten kann, zusammenzustellen und solche Zusammenstellungen so lange zu verändern, bis er die beste Wirkung erreicht hat.

Indem nun der Verfasser schließt, wünscht er, daß dieses Büchlein allen den Nutzen bringen möge, den er sich davon verspricht.



## Allgemeine Einleitung.

§. 1. Von jeher waren Blumen beliebt, wie sie es noch sind, bei Jung und Alt, bei Reichen und Armen; sie dienten zu Zierden der Feste aller Art, und die Römer stellten eine eigene Göttin derselben auf, Flora, deren Bildsäule sie uns als junges, hübsches Frauenzimmer, mit Blumen bekränzt und umhangen zeigt, ja bei manchen Völkern waren einzelne Blumen heilig, wie die Nenuphar (*Nymphaea Lotus*) bei den alten Egyptern.

§. 2. Wie aber der Mensch Alles, was ihm lieb und werth ist, auf irgend eine Weise, wenn es vergänglich, zu erhalten strebt oder wenigstens im Abbild aufzubewahren sucht, so auch mit den Blumen. Daher finden wir sie schon auf den Egyptischen Pyramiden, in den Reihen der Hieroglyphen, und Griechen und Römer schmückten später Räume und Gefäße mit gemalten Kränzen und Blumengehängen aus, um die natürlichen zu ersetzen. Freilich sind diese Darstellungen unvollkommen, eben so wie die Malerkunst jener Zeiten es an sich war; so wie aber diese weiter ausgebildet ward, finden wir auch von den holden Kindern der Flora vollkommene Darstellungen.

§. 3. In den frühern Zeiten wurden Blumengewinde hauptsächlich zur Ausschmückung der Wände nachgebildet, also auf einer Fläche, welche große Feinheit nicht zuließ; dennoch finden wir unter ihnen schon sehr schöne Erzeugnisse der Kunst, z. B. in dem Vatican zu Rom die Arbeiten Raphaels und noch mehr seiner Schüler, als Verzierungen zwischen den so berühmt gewordenen sogenannten Logen. Arbeiten dieser Art, bald in der frühern Manier *al fresco*, bald in der neuern *à la tempera* ausgeführt, können unmöglich die ganze Feinheit, welche die zarten Blumengestalten erfordern, erlangen und sind daher auch vorzugsweise zur Ausschmückung von Gebäuden außen und innen gebräuchlich und fast allein anwendbar. Ihnen vergleichen lassen sich die gedruckten Tapeten unserer Zeit. Diese Manier zu malen, wenn auch bezüglich der Farben der folgenden theilweise verwandt, hat daher nur eine sehr beschränkte Anwendungsweise.

§. 4. Anders verhält es sich mit der Gouache-Malerei. Diese Art Malerei bedient sich der Deck- und Erdfarben, und da letztere die ältesten sind, so steigt auch ihr eigenes Alter in mehr oder minder vollkommener Ausführung über das Alter der Oelmalerei hinaus, mit der sie übrigens auch noch gleichzeitig ist, da sie sich auch neben derselben lange Zeit erhalten hat, indem ihre Leistungen sich bezüglich der Kraft und Frische der Farben wohl mit der Oelmalerei messen können, gegen welche sie jedoch in

der Dauer zurückstehen muß. Betrachten wir sie ihrem Werthe nach, so können wir ihr allerdings nicht absprechen, daß sie viel zu leisten vermag, dagegen aber, weil sie, wie die Oelmalerei, soll sie anders die gehörige Wirkung thun, dunkle Hintergründe für ihre Gegenstände erfordert, in der Ausführung schwierig und langsam ist, so hat man sie in der neuern und neuesten Zeit immer mehr und mehr fallen lassen. Da überdies nicht selten eine Art Miniaturbehandlung bei der Ausführung ergriffen werden muß, welche die Arbeit noch schwieriger macht, so wird sie denn nur noch von einzelnen Künstlern, und größtentheils nur zu Compositionen für Cabinetstücke geübt; ihren Gebrauch aber im Übrigen und namentlich für die betreffende Wissenschaft, für die Botanik, hat man fast ganz fallen lassen; und dies mit Recht, denn die Zeichnung ist bei den desfallsigen Darstellungen die Hauptsache; alle Manieren aber, wodurch die Zeichnung wiedergegeben wird, sei es in Kupferstich, Stahlstich oder Steindruck, verlieren durch Überziehen mit Gouachefarben das Wesentliche, die Linien und Schatten des Abdrucks.

§. 5. Noch weniger eignet sich Miniaturmalerei, deren Wesen in der Zusammensetzung der Farbentöne aus Pünktchen und kleinen Strichen besteht, zur Darstellung von Blumen, indem dieselben eben dadurch unnatürlich erscheinen, daß ihre gleichmäßigen Flächen hier aus einzelnen Theilchen zusammen gesetzt sind, welche gleich der römischen Mosaik nur in der Entfernung als ein Ganzes erscheinen.

§. 6. Die Oelmalerei (Malerei mit Oelfarben), unstrittig die vollkommenste von allen, da sie eben so wohl die strengste Zeichnung, ja sogar Härte der Umriss, als das Verschmelzen derselben und der zartesten Übergänge der Farben in ihrer Gewalt hat, eignet sich allerdings vortrefflich zu Darstellungen von Blumen; indessen die Schwierigkeit der Ausführung, welche eben so wohl einen sehr vollkommenen Zeichner als Maler erfordert, die Unanwendbarkeit, wo es sich um Verbreitung der Gegenstände für ein größeres Publicum handelt, hat sie ebenfalls für den gewöhnlichen Gebrauch und für wissenschaftliche Zwecke zurücktreten lassen, und sie ist gleich der Gouache-Malerei nur für größere Compositionen, für eigentliche Kunstwerke angewendet.

§. 7. In der neuern Zeit ist eine Art Malerei über die Mafen gepriesen worden, wenn auch wohl nur von denjenigen, welche Unterricht in der Erlernung derselben ertheilten, eine Malerei, welche selbst derjenige, der bis da-

hin weder zeichnen noch malen konnte, in der kürzesten Zeit sich anzueignen vermochte und dann, laut den desfallsigen Anpreisungen, schon nach kaum monatlicher Übung den besten Maler zu übertreffen im Stande war. Wir meinen die sogenannte orientalische Malerei, bei den gröbern Arbeiten der Decorationsmaler längst unter dem Namen der Patronenmalerei bekannt. Wenn wir nun auch weit davon entfernt sind, dieser Manier ihren Werth abzusprechen zu wollen, ja wenn wir sogar ihren Werth höher stellen, als in der Regel zu geschehen pflegt, so können wir doch jenen Anpreisungen nicht beistimmen. Es ist allerdings richtig, daß z. B. ein nach orientalischer Manier gemaltes Blumenstück eine Frische, Kraft und Verschmelzung der Farben zeigt, welche man in der Gouache-Malerei nur schwierig, mit viel Zeit- und Müheaufwand, und nur eben so in der Oelmalerei erreichen kann, aber man kann auch nicht ablängnen, daß in der Regel die Umrissse sehr hart erscheinen, weil gerade die Verschmelzung der äußersten Grenzen der Farben an einander stoßender Blüthen oder Blättertheile in dieser Manier die größte Schwierigkeit macht. Überdies muß man ihr Schuld geben, und dieser Tadel leidet keinen Widerspruch, daß sie einen durchaus geübten Zeichner erfordert, der im Stande ist, die Composition mit aller Genauigkeit zu entwerfen, oder auch nur die Umrissse einer einzelnen Blume, damit nach solcher Zeichnung die Patronen geschnitten werden können. Eben so gehört ein geübtes Auge dazu, die jedesmaligen Farbmischungen zu treffen, um so mehr als die meisten derselben nur durch Überfahren \*) hervorgebracht werden, und endlich müssen alle sogenannte Feinheiten mit sehr geschickter Pinselführung, nach der gewöhnlichen Weise der Gouache-Malerei aufgesetzt werden, wozu denn abermals, wie wir in der Folge sehen werden, ein geschickter Zeichner gehört.

Fassen wir das eben Gesagte in kurze Worte zusammen, so ergeben sich für unsern Zweck so wenig Vorzüge der orientalischen Malerei, daß wir sie billig hinter andere Manieren zurückstellen müssen; nur da dürfte sie Empfehlung verdienen, wo es darauf ankommt, ein einzelnes Bild, möge dasselbe nun eine Blume oder eine Composition von Blumen u. s. w. darstellen, in kürzester Zeit in Gouache-Manier einige Male zu vervielfältigen, wo man denn auf diese Weise allerdings sehr schnell eine Anlage erhält, welche dann weiter ausgeführt werden kann. Sie möchte also im Allgemeinen mehr als eine erleichterte Gouache-Malerei, wohl aber nicht als selbständig zu betrachten sein \*\*).

§. 8. Die neuere Zeit hat auch eine Manier der Blumenmalerei gebracht, welche die vorher erwähnten in vieler Hinsicht übertrifft, bezüglich der Genauigkeit der Zeichnung, der Kraft und Frische der Farben, daher der Treue der Darstellung und der gleichmäßigen Anwendbarkeit bei ein-

zelnen Gegenständen sowohl, als bei Compositionen, ihnen aber ganz gleich steht, bezüglich der Wissenschaft jedoch eben so wohl, als hinsichtlich der Schnelligkeit und Leichtigkeit der Ausführung selbst unter nicht ganz günstigen Verhältnissen noch den Vorzug verdient.

Wir meinen hiermit die Aquarell-Malerei (*peinture à l'Aquarelle*), d. h. die Malerei mit durchsichtigen Wasserfarben.

Setzen wir die Haupterfordernisse jedes Gemäldes, des einfachsten wie der größten Composition, in die Zeichnung, das Helldunkel, die Farbengebung, so finden wir, daß die Aquarell-Malerei allen diesen drei Erfordernissen zu entsprechen im Stande ist, wie sofort eine Vergleichung mit den vorerwähnten Manieren, von denen wir indessen nur zwei als die hauptsächlichsten, andere größtentheils einschließenden mit derselben in Beziehung bringen.

Was zuerst die Zeichnung betrifft, so ist die Erhaltung derselben, wie sie dem Ganzen zum Grund und Anhaltspunkt dient, bei der Gouache-Malerei nicht leicht, bei der Oelmalerei noch schwieriger, dagegen die Aquarell-Malerei, in den dunkelsten Farben ausgenommen, die ganze Erhaltung derselben erlaubt.

Das Helldunkel dient bekanntermassen dazu, die Gegenstände, wie man sagt, zu runden, ihre Form hervortreten zu lassen, sowie das Nahe hervorzuheben, das Entferntere zurückzuschieben. In dieser Beziehung hat die Oelmalerei wegen ihrer Lasirfarben den Vorzug; dagegen die Gouache, welche deren entbehrt \*) zurückstehen muß; die Aquarell aber vergleicht sich eher mit der Oel-, als mit der Gouache-Malerei; sie ist im Stande, gleich jener, die tiefsten, durchsichtigsten Schatten zu liefern und die höchsten, kräftigsten Lichter blicken zu lassen, und noch mehr, wenn sie sich für das Eine, wie für das Andere, für ihre Gegenstände der dunklen Hintergründe bedienen will, welche bei der Gouache-Malerei ziemlich, bei der Oelmalerei fast ganz unerläßlich sind.

Zuletzt die Farbengebung! Die Gouache-Malerei ist im Allgemeinen matt, auch in den glänzendsten Farben, und es strebt gegen ihre eigenthümliche Natur, einen Glanz anders sehen zu lassen, als durch einen Aufwand von Lichtern, welche dann gar zu leicht als unnatürliche Färbung erscheinen. Die Oelmalerei dagegen ist ganz Glanz; sie muß daher ebenfalls dem gerade auf sie blickenden Auge den Glanz durch besondern Lichtauftrag darstellen. Nicht so die Aquarell-Malerei, welche zwar bei glänzender Oberfläche der besondern Lichteffecte, welche der Glanz hervorruft, aucht nicht geradezu entbehren kann, indessen aber sehr leicht im Stande ist, denselben durch einen leichten Überzug hervorzurufen, indessen sie andere Stellen matt läßt.

Alle übrigen Arten der Malerei aber übertrifft die Aqua-

\*) Wir können hier nur der reinen Gouache-Malerei gedenken, nicht der sogenannten *Mi-Gouache* (zu Deutsch halb Gouache) bei welcher die Anlage Aquarell ist, um dadurch die Durchsichtigkeit der Schatten zu erreichen, die höheren Mittelintinten aber und höchsten Lichter mit Gouachefarben aufgesetzt werden; ein Verfahren, von dem weiter unten die Rede sein wird.

\*) Wir können uns keines andern Ausdrucks bedienen, denn eigentliche Lasirfarben werden ja nicht angewendet.

\*\*) Eine ganz gute Anweisung zur orientalischen Malerei findet man in dem kleinen Schriftchen: *Auserwählte Malerkünste*, Leipzig 1837. 8. 12 Gr.

rell-Malerei bezüglich der Leichtigkeit, mit welcher sie sich behandeln läßt und der Kürze der Zeit, in welcher man dieselben Gegenstände liefern kann und des weniger umständlichen Apparates, dessen man bedarf.

Vergleichen wir in diesen Beziehungen die Aquarell-Malerei mit der Oelmalerei, so hat diese das Beschwerliche, daß man so oft übermalen muß, um die Stärke der Farbe und überhaupt Vollendung des Bildes zu erreichen. Ferner bedarf es einer umständlichen Staffelei, und der mühsamen Herstellung und Reinigung der Palette, so daß man bezüglich der Zeit des Malens immer beschränkt ist, da, sind die Farben einmal aufgesetzt, man sie auch vermahlen muß, indem sie sonst leicht verderben.

Die Gouache-Malerei bedarf ebenfalls eines größern Apparates und mehrer Zeit, da die Farben nicht so schnell trocknen und die Ausführung ist gleichfalls schwieriger, da man kaum mehr als Anfangs große Flächen auf einmal überarbeiten kann. Insofern nun die Aquarell-Malerei die Vorzüge hat, den andern Manieren nichts nachzugeben, überdies sich als diejenige zeigt, welche am leichtesten zu handhaben ist und des wenigsten Apparates bedarf, so muß man ihr besonders in der Hinsicht vor den übrigen den Vorzug geben, als in welcher alle diese Eigenschaften sie besonders für die Wissenschaft empfehlen. Da diese vieler Darstellungen bedarf, denen die Eigenschaft nicht abgehen darf, sich in möglichst engen Raum zusammendrängen zu lassen, so kann sie sich mit den andern Manieren nicht befassen. Berücksichtigen wir übrigens noch, daß die Vielfältigkeit der für die Wissenschaft bestimmten Abbildungen in der Regel durch Kupferstich oder Steindruck und durch Coloriren der Abdrücke zu geschehen pflegt, so verdient die Aquarell-Malerei auch in der Beziehung den Vorzug zu derartigen Vorbildern, als es eben sowohl dem Kupferstecher, als dem Lithographen leichter wird, nach Aquarell-Bildern zu arbeiten, noch mehr aber dem Coloristen, seine Aquarellfarben nach den Mustern gleichmäßig aufzutragen. Aus allen diesen Vortheilen ergibt sich, warum gerade jetzt die Aquarell-Malerei gleichsam den Sieg über die andern davon getragen hat, indem sie nämlich durchaus zeitgemäß ist.

Man will jetzt Alles leicht und schnell haben, darum wird diese Manier auch selbst zu Stücken der Kunst, zu größern Compositionen angewendet, da sie, wie schon bemerkt, in der Ausführung den übrigen nicht nachsteht; eben so bedient man sich ihrer, um die leichten Vorbilder herzustellen, deren die Gewerbe als Muster für gedruckte Zeuge, für Webereien, Strickereien, Stickereien u. s. w. bedarf.

## Kurze Einleitung in die Botanik.

§. 10. Da wir in diesem Werke möglichst Alles das vereinigen wollen, was dem Aquarell-Blumenmaler, in sofern er die Sache nicht rein botanisch betreiben will, sondern mehr als Dilettant, nothwendig ist, so können wir nicht umhin, be-

vor wir zu dem eigentlichen Unterricht in der Sache übergehen, wenigstens so viel von der Botanik mitzutheilen, als für diesen Fall etwa nöthig sein dürfte. Es können dies nur kurze Umrisse sein, gleichsam nur ein leichter Ent-

Gehen wir endlich zu dem Studium der Aquarell-Malerei für Blumen insbesondere über, so müssen wir vor allen Dingen fragen, was dazu erfordert werde?

§. 9. Da ist denn das Erste, daß man tüchtig mit den Grundlehren, mit den Basen der Malerei überhaupt vertraut sein müsse.

Darunter steht das Zeichnen oben an. Demnächst die Perspective, und zwar weniger die Linearperspective, wiewohl diese auch nicht entbehrt werden kann, als noch vielmehr die Luftperspective, welche hier durchaus unentbehrlich ist. Wenn die Erstere lehrt, die Nähe oder Ferne der Körper durch richtige Linien darzustellen, so ist es die Luftperspective, welche zeigt, wie man durch Verstärkung oder Verschwächung der Farben bewirken kann, daß die Gegenstände näher oder entfernter sich zeigen. Denn sowie in der Linearperspective die Linien sich nach und nach in den Horizont verlieren, so müssen auch die Farben bei entferntern Gegenständen schwächer werden, die Ausführung darf nicht so vollendet sein, als bei nähern, da die Entfernung sowohl, als die zwischen dem Auge und dem Gegenstande sich befindende Luftschicht verhindert, Alles so deutlich zu sehen, als wenn es dem Auge näher gerückt ist. Eine richtige Luftperspective ist allein im Stande, dem Körper eine Rundung zu geben, nächst dem Helldunkel oder der Schattenlegung, dagegen die Linearperspective die Richtigkeit der Zeichnung bedingt, so daß z. B. eine Pflanze mit kreisrunden Blättern, wollte man diese letzteren alle so rund zeichnen, im höchsten Grade unnatürlich erscheinen würde, denn die Blätter nehmen ja nach ihrer Richtung einen, von den kreisrunden abweichenden Umriss an.

Ferner gehören Kenntnisse der Materialien, besonders der Farben ebenfalls dazu, um mit Glück die Aquarell-Blumenmalerei auszuüben, von welchen Gegenständen weiter unten die Rede sein wird.

Endlich ist es für den Blumenmaler unerläßlich, sich einige Kenntnisse in der Botanik zu verschaffen, denn nur mit diesen ausgerüstet, wird es ihm möglich werden, zu entscheiden, was wirklich zur Sache gehört, oder was zufällig ist, es wird gleichsam sein Auge erst sehen lernen, denn demjenigen, der nicht weiß, was zur Sache gehört, wird Vieles, oft sogar Wichtiges entgehen. Es versteht sich von selbst, daß derjenige, der nur zu seinem Vergnügen die Kunst der Blumenmalerei übt, keiner so umfassenden botanischen Kenntnisse bedarf, als ein Anderer, der Darstellungen zu liefern beabsichtigt, welche auch den strengsten Anforderungen der Wissenschaft entsprechen sollen.

wurf, denn wollten wir den Gegenstand ausführlich behandeln, so dürften leicht so viele starke Bände daraus werden, als wir jetzt demselben kaum Seiten widmen können. Doch hoffen wir, der Dilettant wird mit dem hier Gesagten auskommen können; wollte derselbe doch dereinst weiter gehen, so empfehlen wir ihm folgende Werke: G. W. BISHOFF, Handbuch der botanischen Terminologie und Systemkunde, 2te Aufl. Nürnberg 1830 — 1833. 4. m. K. — Dessen Handbuch der Botanik. Stuttg. 1833 — 1836. 3 B. 8. m. K. — L. L. WILDENOW'S Grundriss der Kräuterkunde 7. Aufl. Herausgegeben von H. F. LINK. 4 B. 8. Berlin 1831 — 1834. m. K. Da aber das schöne Geschlecht sich vorzugsweise mit der Aquarell-Blumenmalerei beschäftigt, so dürfen wir dasselbe doch auch nicht ganz übergehen und empfehlen demselben noch besonders: REICHENBACH'S Botanik für Frauenzimmer.

§. 11. Wir wollen nun die Theile der Pflanzen kurz durchgehen, um nur auf dasjenige aufmerksam zu machen, was selbst dem Dilettanten unentbehrlich ist.

Man unterscheidet bei den Pflanzen im Allgemeinen den aufsteigenden und den absteigenden Stock; jener bildet das, was man mit einem Worte den Stamm nennt, dieser entspricht der Wurzel.

Die Wurzel, meist ganz in der Erde verborgen, ist in der Regel kein Gegenstand für den Blumenmaler, doch kommen wohl Fälle vor, wo sie sich über der Erde zeigt, wie z. B. bei manchen Zwiebelgewächsen, ja es giebt sogar einige Gewächse, die sogenannten Luftpflanzen, welche, sogar aufgehängt, ihre Wurzeln frei in die Luft heraustreiben. Hier gehören denn allerdings die Wurzeln auch mit zu dem Charakteristischen der Pflanze, wie sie denn überhaupt von dem eigentlichen Pflanzenmaler streng untersucht und berücksichtigt werden müssen, da man nur durch sie manche Pflanzen von einander unterscheiden kann.

Wichtiger für den Blumenmaler ist der Stamm, der bei verschiedenen Pflanzen auch verschiedene Namen bekommt; so heißt er Stamm im engern Sinne bei den Holzpflanzen, Stengel bei den meisten übrigen krautartigen Pflanzen, Halm bei den Gräsern u. s. w. Der Stamm mit seiner Vertheilung in Äste und Zweige ist für den Pflanzenmaler höchst wichtig, er giebt die ganze Haltung der Pflanze, besonders in seiner Richtung an. Wie verschieden zeigt er sich nicht, betrachten wir z. B. die mit einer gewissen Würde gerade dastehende Lilie, gegen die sich überall empor ziehende Winde, oder den schwankenden Grashalm, den jedes Lüftchen bewegt. Der Maler hat daher genau auf die Richtung des Stammes zu achten, weil sich schon in diesem der Charakter der Pflanze so bedeutend ausspricht.

Besonders wichtig ist noch die Vertheilung des Stammes in die einzelnen Äste, namentlich wenn dieselben Blüten tragen, und die Stellung dieser, wovon weiter unten die Rede sein wird.

Nicht minder wichtig sind diejenigen Organe der Pflanzen, welche man die Blätter nennt, und die sich, sowohl hinsichtlich ihrer eigenen Form, als auch noch mehr ihrer Zusammenstellung und ihres Verhaltens zu dem Stamme

und zu den Zweigen, höchst charakteristisch zeigen. Auch als einen Schmuck der Gewächse kann man sie öfters betrachten. Bald geben sie ein steifes, grobes, bald wieder ein höchst gefälliges, zierliches Ansehen. Man denke nur an irgend eine Distel mit ihren starren, stachligen Blättern, im Vergleich zu denen der Akazie, mit welchen jedes Lüftchen spielt.

An dem Blatte hat man besonders zu betrachten die Blattfläche selbst und den Blattstiel. Fehlt ein solcher Stiel, so entspringt das Blatt mit seinem breiten Grunde, umfaßt nicht selten den Stengel scheidenförmig und heisst aufsitzend. Trägt ein Stiel nur eine Blattfläche, so giebt es ein einfaches Blatt, trägt er mehrere, so ist das Blatt zusammengesetzt. Stehen diese kleinern Blattflächen oder Blättchen am Ende des Stieles, so giebt dies gefingerte, fufsförmige, fünflings- oder fünfzählige, Drillings- und Zwillingsblätter; stehen dagegen die Blättchen der Reihe nach an beiden Seiten des Stieles, so entstehen gefiederte Blätter, welche auch, indem sich die Fiederung an den Blättchen wiederholt, als doppelt und dreifach gefiederte erscheinen. Das einfache Blatt kann diese Formen nachahmen, indem es durch Einschnitte nach denselben Gesetzen getheilt, erscheint, theils lappig oder handförmig wird, wenn die Einschnitte nach der Anheftungsstelle des Blattstieles gehen, theils fiederspaltig, wenn sie senkrecht gegen den Mittelnerv gerichtet sind. Die Form der einfachen ungetheilten Blätter ist endlich nicht weniger mannichfach, und erscheint als linien-, schwert-, lanzett-, eiförmige, kreis-, herz-, geigen-, leyer-, schild- und spatelförmig, wenn es mehr oder weniger die genannten Gestalten angenommen hat; auch dreiseitige, dreikantige und keilförmige Blätter kommen vor.

Auch die Stellung der Blätter ist wichtig. Bald stehen sie einander gegenüber, bald kreuzweis, zu drei, vier, fünf zusammen, oder in zwei Reihen, zwei zeitig, bald abwechselnd oder auch zerstreut, schuppenförmig, oder auch büschelförmig bei einander; mitunter finden sich neben dem Hauptblatte noch sogenannte Nebenblättchen, welche theils mit dem Hauptblattstiel verwachsen sind, theils frei stehen, mitunter auch wohl sich zu einer Scheide um den Stengel ausbilden.

Das Wichtigste für den Blumenmaler ist die Blüthe, denn sie ist ja das, worauf eigentlich bei seinen Darstellungen seine Absicht gerichtet ist, auf sie muß er daher vor Allem sein Augenmerk richten. Da aber die Blüten noch viel mehr Verschiedenheit zeigen, als die Blätter, so hat sie der Blumenmaler auch um so sorgfältiger zu studiren, und wo es auf wissenschaftliche Zwecke ankommt, sich bei Betrachtung der kleinern nicht auf das bloße Auge zu beschränken, sondern Vergrößerungsgläser mit zu Hülfe zu nehmen.

Die Blume besteht im Allgemeinen aus mehreren kreisförmig um einen Mittelpunkt gestellten Blättern, welche indessen, je mehr sie sich dem Innern nähern, um so mehr sich verwandeln und andere Gestalten annehmen, ganz verschieden von denen der Stengelblätter. Den ersten und

äußersten Kreis der Blätter nennt man, so lange er seine ursprüngliche grüne Farbe noch beibehalten hat, Kelch; er besitzt wie das Blatt eine mit Hautdrüsen übersäte Oberhaut.

Der zweite, gleichfalls noch aus förmlichen Blättern gebildete Kreis bildet die Krone. Sie unterscheidet sich durch ihre bunte, niemals grüne Farbe und durch den Mangel der Hautdrüsen vom Kelche. Der dritte Kreis besteht gewöhnlich aus dünnen, stielförmigen Blättern, welche an der Spitze einen mit Staub gefüllten, zweifächerigen Beutel tragen, und deswegen Staubfäden genannt werden. Die Blätter des vierten Kreises bleiben gewöhnlich mit einander verwachsen, und bilden so ein verkehrt keulenförmiges Organ, den Stengel, an welchem man die untere Verdickung als Fruchtknoten, oder Eierstock, den mittleren Stiel als Griffel und die obere, meist knopfförmige Ausbreitung als Narbe unterscheidet.

Um sich diesen Gegenstand ganz zu verdeutlichen, nehme man eine eben aufgeblühte Mohnblume. Man wird aufsen an derselben zwei leicht abfallende hohle Blätter bemerken, welche gleich den Stengelblättern grün sind. Es sind die Kelchblätter, weiter nach innen folgen nun die farbigen Blumenblätter, oder die sogenannte Krone, dann folgen eine Menge Fäden, welche auf ihrer Spitze mit Staub gefüllte Beutel tragen, es sind die Staubfäden mit ihren Staubenteln, endlich steht in der Mitte ein grüner, oben gleichsam mit einem Stern bedeckter Körper, es ist in diesem Falle zu gleicher Zeit der Griffel und der Fruchtknoten, und der Stern ist die Narbe.

Bei der Blüthe hat man demnächst auch auf die Stellung zu sehen und diese bekommt in manchen Fällen eigene Namen. Gipfelständig heißt eine Blume, wenn sie entweder an der Spitze des Hauptstengels oder eines Zweiges steht; sitzt sie aber zur Seite desselben, so heißt sie achselständig. Unter manchen Blüthen stehen noch besondere Blättchen, Stütz-, Hüll- oder Deckblätter genannt. Besondere Zusammenstände der Blüthen sind die Ähre, die Traube, wie bei den Getreidearten und dem Weine, eine Doldentraube, wenn alle Blüthenstielchen aus einem Mittelpunkte entspringen und mit ihren Blüthen eine Fläche bilden, eine Afterdolden, wenn sie zwar eine Fläche bilden, aber nicht aus einem Punkte entspringen.

Wenden wir uns demnächst zu den Verschiedenheiten im Bau der einzelnen Blumentheile, so bietet uns der Kelch wenig Bemerkenswerthes dar. Er hat nämlich ganz den Bau der Blätter, und außer deren Verrichtung noch die Aufgabe, die innern Organe vor dem Aufbrechen der Blume zu verhüllen, und gegen nachtheilige Einflüsse zu schützen. Daher öffnet er sich erst, wenn diese entwickelt und ebenfalls zur Entfaltung reif sind. Gewöhnlich besteht er aus einem Blatte, das am Rande in Zacken ausläuft, in andern Fällen ist er in mehrere, besonders vier oder fünf oder doppelt so viele Lappen getheilt, oder besteht aus eben so vielen Blättern. Sitzt er frei unter allen übrigen Blüthentheilen, so heißt er unterständig; ist er mit dem Fruchtknoten verwachsen, so daß nur die Zacken des Kelches vom Ende des Fruchtknotens frei ausgehen, so tra-

gen diese zugleich Kronenblätter und Staubgefäße, und der Kelch heißt oberständig.

Die Krone ist gleichfalls blattartig, unterscheidet sich jedoch durch die besondere Farbe und den Mangel der Hautdrüsen. Sie unterstützt den Kelch in seiner Verrichtung, doch eigentlich erst nach dem Aufblühen, und ist besonders während der Nacht die Hülle der innern Theile. Eben deshalb fällt der Kelch nach ihrer Entfaltung öfters ab. Außerdem dient die Krone, oder gewisse Organe, welche als modificirte Kronenblätter erscheinen, zum Abscheiden des Honigs, oder des mit Schleim vermischten Zuckers, welche Organe man Honigdrüsen genannt hat. Oft sitzen sie noch an der Krone selbst, oder diese ist durchaus in Honigbehälter verwandelt und scheint daher zu fehlen. Auch die Krone besteht in vielen Fällen bloß aus einem Blatte, das am Rande Einschnitte hat; in andern Fällen ist sie aus mehreren Blumenbehältern zusammengesetzt. Gewöhnlich sitzt sie an der Achse oberhalb des Kelches, bisweilen am Kelche oder auf dem Fruchtknoten.

Die Staubgefäße entstehen wieder aus Blättern, wie die rückschreitende Entwicklung der gefüllten Blumen beweist, von welchen Blättern der Stiel zum Faden, die Blattfläche zum Beutel geworden ist.

Auch der Stempel ist seinem Ursprunge nach aus Blättern gebildet, welche theils für sich allein, theils mit einander eine Höhle, den Fruchtknoten, bilden, in welcher, in der Gestalt kleiner Bläschen, die Keime der spätern Saamen, die Eierchen, enthalten sind. Von dem obern Ende der Höhle entspringt der Griffel, und dieser trägt die Narbe. Von allen diesen Theilen nehmen wir mannichfache Abweichungen wahr. Vom Fruchtknoten ist vor Allem die verschiedene Stellung hervorzuheben. Gewöhnlich sitzt er auf der Spitze der kolbenförmig zum Fruchtboden erweiterten Achse frei, oberhalb aller übrigen Blüthentheile, und heißt darnach oberständig, oder der gleichfalls vom Fruchtboden ausgehende Kelch ist mehr oder weniger mit dem Fruchtknoten verwachsen, wodurch dieser unter die übrigen Blumentheile geräth und dann unterständig genannt wird. Die Verschiedenheit seines Baues hängt besonders von der Anzahl der Blätter ab, welche sich zum Fruchtknoten verbunden haben, denn jedes Blatt bildet für sich eine besondere Höhle.

Der Griffel ist hohl, und sein oberes Ende heißt die Narbe; sie sitzt manchmal kurz auf, unmittelbar auf dem Fruchtknoten, wie bei dem eben angegebenen Beispiele vom Mohne.

Da alle Pflanzensysteme hauptsächlich auf die Blüthe Rücksicht nehmen, und besonders auf die in ihr enthaltenen Geschlechtstheile, nämlich Staubfäden und Griffel, so ist es nothwendig, daß auf diese eine besondere Aufmerksamkeit verwendet werde. Namentlich ist die Zahl und der Stand dieser Theile zu berücksichtigen; dabei gemachte Fehler würden nicht zu entschuldigen sein, indem sie die ganze Pflanze, so zu sagen, unkenntlich machten. Der Zeichner hat also hier genau nachzusehen, damit er in dieser Hinsicht nichts versäume. Aus der Blüthe entsteht die Frucht, welche nicht, wie gewöhnlich, mit dem eigentlichen Saamen

verwechselt werden darf, denn der eigentliche Saame ist oft erst in der Frucht enthalten, wie z. B. die Kerne in dem Apfel. Die verschiedenen Arten Früchte müssen dem Blumenmaler um so mehr interessant sein, als viele darunter durch ihre Schönheit ein Bild wahrhaft beleben können. Man nehme nur als Beispiel die Weintraube an, oder die schön gezeichneten Obstfrüchte aller Art. Auch die Früchte und ihre verschiedene Natur muß daher der Blumenmaler genauer studiren, damit man sie aus dem Abbild sicher erkenne. Sie bekommen je nach ihrer Beschaffenheit verschiedene Namen; eine Frucht welche aus blattartigen Theilen besteht, rundlich ist und im Innern zwei und mehr Fächer hat, heißt eine Kapsel; ist die Form länglich und sind nur zwei Fächer vorhanden, so wird die Kapsel zur Schote; ist die Frucht fleischig und hat eine innere Höhle, so heißt sie Apfel; fehlt ihr die Höhle, und sitzen die Kerne in der Mitte, so nennt man sie Beere; der Beere ähnlich ist die Kürbissfrucht, bei welcher jedoch die Kerne am Anfange sitzen. Steinfrucht heißt eine solche, welche außen fleischig, innen holzig ist u. s. w. Man sieht schon hieraus, daß auch eine durchgeschnittene Frucht einen malerischen Gegenstand abgeben kann. Außer den oben genannten Früchten giebt es aber noch viele andere, namentlich von ausländischen Gewächsen, welche theils durch sonderbare Formen, theils, nachdem sie sich geöffnet haben, durch auffallende oder schöne Färbung der Saamen, durch die Lage derselben malerisch erscheinen. Man nehme nur eine geöffnete Schote der sogenannten Paternoster-Bohnen (*Abrus precatorius*) mit ihren rothen, schwarzgefleckten Saamen, oder die Kapsel einer *Strelizia* und ihre schwarzen, auf hochrothen Polstern sitzenden Saamen u. s. w. Der aufmerksame Künstler wird solche Formen sich sammeln und gelegentlich bei seinen Compositionen sie zu benutzen wissen.

Außer den gedachten Hauptorganen der Pflanzen finden sich auch noch Nebenorgane, welche theils wichtig und zur Charakteristik nothwendig sind, theils mehr oder weniger zur Verschönerung beitragen. Hierher gehören die Ranken, Dornen und Stacheln, nebst manchen andern Auswüchsen. Die Ranken geben dem Gewächse einen eigenthümlichen Charakter der Schwäche und des Anschmiegens, die Dornen und Stacheln etwas Keckes, Wehrhaftes, und andere Nebentheile tragen nicht selten zur Verschönerung bei. Wir erinnern nur an die sogenannte Moosrose, an die über und über mit rothen Drespen besetzten Blütenstiele und Kelche der rothen Akazie. Auch die Haare,

mit denen manche Pflanzen bekleidet sind, verdienen Erwähnung, denn auch sie geben nicht selten dem Gewächse ein eigenthümliches und schönes Ansehen.

Nächst allen diesen hat aber der Pflanzenmaler auch gar manche Erscheinungen an den Gewächsen zu beachten, und würde ohne dieses nicht selten untreue Darstellungen liefern. Hierher gehört vor Allem der sogenannte Pflanzenschlaf. Viele Gewächse pflegen gegen die Nacht ihre Blüten zu schließen, sie lassen Blätter und Blattstiele sinken, auch die Blüten neigen sich oft. Man betrachte nur die gemeine Akazie mit ihren schönen gefiederten Blättern, wie diese auch am Tage ausgebreitet und aufgerichtet sein mögen, werden sie doch gegen Abend zusammenfallen und sich neigen; will daher der Pflanzenmaler sie vollkommen darstellen, so muß er sie zur richtigen Zeit beobachten und zeichnen. Hat man doch eine Anzahl Pflanzen deswegen als sogenannte Blumenuhr aufgestellt, weil ihre Blüten zu bestimmten Stunden des Tages sich öffnen oder schließen. Auch die Witterung hat Einfluß. So schließt sich die Blüthe der stengellosen Kerldistel bei feuchter Witterung, bei drohendem Regen. Noch auffallender ist das Verhalten der sogenannten Sinnpflanze (*Mimosa sensitiva*), welche sogar bei dunklen Tagen ihre gefiederten Blätter zusammenfaltet und sinken läßt, dasselbe noch mehr und schneller bei Berührung thut. Die sogenannte Fliegenfalle der Venus, welche am Ende des Blattes eine besondere, mit Drüsen besetzte, mit Stacheln begrenzte Erweiterung hat, schließt diese zusammen, wenn ein Insekt sich darauf setzt. Der Maler wird daher diese Pflanze vollkommener darstellen, wenn er sie mit einigen so gefangenen Insekten zeichnet. Ein besonderes ausgezeichnetes Gewächs ist auch die *Vallisneria spiralis*, deren weibliche Blüthe auf einem spiralförmigen Stengel sich zur Blüthezeit auf die Höhe des Wassers, in dem sie wächst, erhebt, indess die männliche Blüthe sich von ihrem niedrigen Stiele losreißt und neben der weiblichen auf dem Wasser schwimmt.

Daher soll der Blumenmaler im engeren Sinne, der Pflanzenmaler im weitern, durchaus Botanik verstehen, und je mehr, je besser, denn nur dann wird er erst eigentlich sehen, zu untersuchen und zu beobachten verstehen, dadurch aber seinen Darstellungen diejenige Wahrheit aufdrücken, welche jedes Bild haben muß, soll es anders schon beim ersten Blick ansprechen, bei weiterer Betrachtung den Geist fesseln. Von weitern Hilfsmitteln, solche Wahrheit zu erreichen, wird noch weiter unten die Rede sein.

## U n t e r r i c h t.

### Erstes Capitel.

#### Werkstätte, Geräthschaften, Materialien.

§. 12. Die Werkstätte des Blumenmalers muß nothwendig eine sehr verschiedene sein; denn es ist ihm nicht

immer vergönnt, die Gegenstände in einem eigens eingerichteten Locale, in seinem Malstübchen zu haben. Wie manche ausgezeichnet schöne Blüten kommen nur in Gewächshäusern vor, wo es nicht vergönnt ist, sie von ihrem Standorte wegzunehmen, und viel öfterer noch weniger, sie

abzuschneiden; daher muß er sich denn gewöhnen, auch wenn er in solchen Verhältnissen zu arbeiten genöthigt ist, Alles so aufzufassen, als ob er in dem günstigsten Locale, bei der ausgewähltesten Beleuchtung arbeite. Denn in der freien Natur findet sich theils oft ein überflüssiges Licht oder ein sehr wechselndes, theils wird der zu malende Gegenstand häufig von andern beschattet, so daß es nicht vergönnt ist, ihn im reinen Lichte und nur mit seinem eigenen Schatten zu sehen, daher es denn nothwendig wird, die etwa vorhandenen Schlagschatten sich wegzudenken und gleichsam eine künstliche Beleuchtung, als vorhanden anzunehmen. Schwer wird dies dem Anfänger allerdings werden; dieser muß aber auch dergleichen Arbeiten nicht unternehmen, da sie oft dem Geübtern Mühe und Arbeit genug machen.

Um aber eine eigentliche Werkstätte herzurichten, wähle man ein helles, geräumiges Zimmer, wo möglich nach Mitternacht gelegen, indem sonst das grellere Sonnenlicht im Winter sowohl als im Sommer, bei wolkenleerem sowohl, als bei wolkenreichem Himmel störend einwirkt, am meisten dann, wenn die Sonne bald scheint, bald verdeckt ist, wogegen dann künstliche Mittel nur unvollkommen aushelfen. Weder dunkle, noch bunte Tapeten taugen für die Wände eines solchen Malstübchens, welche am besten ein einfaches liches Grau haben. Die Fenster müssen nach Willkür durch dunkle Rouleaux bald ganz, bald zum Theil gesperrt werden können, und da das schönste Licht dasjenige ist, welches etwas von vorn und etwas von oben einfällt, so pflegt man ein Fenster von unten herauf zur Hälfte mit einem sogenannten Vorsetzer zu verdunkeln. Dieser besteht ganz einfach aus einem Blindrahmen, mit dünn durchscheinendem Papier, sogenanntem Seidenpapier überzogen, der, unten aufsitzend, oben von einer Schnur gehalten, mittelst dieser in mehr oder weniger schiefe Richtung gebracht werden kann.

§. 13. In diesem Zimmer befinde sich vor Allem ein hinlänglich großer Tisch, damit man den zu malenden Gegenstand in geeigneter Entfernung vor sich hinstellen könne; denselben aber zu erhöhen oder zu erniedrigen, werden sich ja leicht ein Paar Bücher oder passende Kästchen finden, wären es auch die jetzt überall um einen Spottpreis zu habenden Cigarrenkistchen.

Was die Geräthschaften betrifft, so bedarf man vor Allem verschiedener Mappen zur Aufbewahrung der verschiedenen Papiersorten und der Zeichnungen. Denn was das Papier betrifft, können wir nicht umhin, den Rath zu geben, immer einen tüchtigen Vorrath davon zu haben, einmal, weil man besonders in kleinern Städten oder gar auf dem Lande durch das Bestellen und Kommenlassen im Einzelnen oft viel Zeit verliert, theils aber und noch mehr um des willen, weil man im Ganzen wohlfeiler kauft und man nicht immer eine gute Sorte, die man einmal geprüft hat, wieder bekommt. Bei diesen Vorräthen sehe man auch dahin, nicht bloß auf das Gewöhnliche, sondern auch auf das Außergewöhnliche bedacht zu sein. Unverhofft kommt manchmal ein Gegenstand, der ein anderes Format als das gewöhnliche in Anspruch nimmt, und hat man dieses nicht,

so geht über die Anschaffung die beste Zeit verloren und man muß zuletzt bedauern, daß man wegen all zu großer Oeconomie oft einen großen Gewinn, sei man auch nur Liebhaber, wo von Erwerb nicht die Rede ist, verloren hat. Denn der Liebhaber wird allezeit eine schöne Zeichnung von einem seltenen Gegenstande auch als einen Gewinn betrachten.

Was die Mappen zu den Zeichnungen betrifft, so können wir auch hier nicht genug darauf dringen, nicht zu sparsam zu sein. Einige Mappen müssen beständig dazu bestimmt sein, die in der Arbeit befindlichen Zeichnungen zu bergen, da es sich im Voraus annehmen läßt, daß man nicht Jedes gleich hinter einander vollenden kann, besonders wenn es sich von Compositionen handelt. Da, wie wir weiter unten sehen werden, das Papier in der Regel auf einen Blindrahmen gespannt ist, so muß man gleich Anfangs die Mappe so einrichten lassen, daß sie im Rücken weit genug sind, ein oder vielleicht auch mehrere solcher Rahmen aufzunehmen. Immer müssen diese Mappen auf der einen Seite immer drei Klappen, die über die ganze Mappe überreichen, zwei zur Seite und eine oben von starkem Papier, noch besser von feinem Leder bekommen, damit, wenn die Mappe zugebunden ist, dem Staub aller Zugang gewehrt wird.

Was die fertigen Zeichnungen betrifft, so müssen auch diese gehörig geordnet werden, bezüglich welcher Anordnung wir freilich eine Vorschrift nicht geben können. Der Liebhaber wird seine Zeichnungen bald nach der verschiedenen Schönheit der Blumen, bald nach natürlichen Verwandtschaften, oder sonst der Künstler vielleicht nach den Gruppen zusammen ordnen, für welche er das Einzelne geeignet glaubt, zu Sträußern, zu Blumen- und Fruchtkörben, zu Blumengehängen u. s. w.

Wir empfehlen aber ein mehrfaches Auseinandersondern der Zeichnungen, daher eine größere Anzahl Mappen aus dem Grunde, weil die Zeichnungen, je mehr deren in einer Mappe zusammenliegen, besonders wenn sie von verschiedenem Format sind, sie sich um so mehr abreiben und dadurch nach und nach zu Grunde gehen. Denn nichts schadet solchen Zeichnungen mehr, als wenn sie jedesmal, wenn man etwas sucht, hin und hergeworfen werden.

Man würde sehr wenig Tüchtiges leisten können, wollte man auf das Papier, wie es vorliegt, malen, noch weniger würde es auf Velin gehen; beide Materialien müssen gespannt werden. Man hat dazu verschiedene Vorrichtungen. Eine, namentlich sonst sehr gewöhnliche, ist die mit dem sogenannten Spannrahmen. Diese besteht darin, daß ein gehörig vorgerichtetes Brett knapp genug in einen starken Rahmen paßt, um einen Bogen Papier, den man angefeuchtet auf das Brett legt, so zwischen dieses und den Rahmen einzuklemmen, daß es beim Austrocknen sich straff anspannt. Da aber das Papier nicht immer von gleicher Stärke ist, so wird es bald mehr, bald weniger stark eingeklemmt, zerreißt dann leicht im erstern Falle und spannt sich im zweiten nicht gehörig auf. Auch hat man immer viel Mühe damit, das Papier richtig ohne Falten einzuklemmen, weshalb wir um so weniger zu dieser Vorrich-

tung rathen, als dieselbe, wenn sie gut sein soll, von festem, starkem Holz sein muß und dann schwer und unbehülflich wird.

Vorzuziehen ist ein einfacher, hinlänglich starker, und besonders an den Ecken wohl verwahrter Blindrahmen. Da jedoch das auf denselben gespannte Papier, in sofern es keine Unterlage hat, wenigstens beim Zeichnen auf dasselbe leicht Schaden leiden würde, so thut man wohl, den Rahmen vorher mit einem starken, ordinären, aber recht gleichmäßigen, knotenlosen Papiere zu überspannen. Man gewinnt damit auch den Vortheil, daß man kleinere Blätter Zeichenpapiers aufspannen kann, ohne eines besondern Rahmens zu bedürfen. Solche Rahmen taugen indessen in der Regel nur für das Zimmer, oder wenn man sonst seine Bequemlichkeit haben kann, indem sie sich zum Herumtragen nicht eignen; wo dies nöthig ist, thut man besser, das Papier oder Velin auf eine Pappe zu spannen, weil diese sich leichter transportiren läßt.

Die Pappe dazu muß eine von denjenigen sein, welche man entweder durch Leimtränken und Glätten besonders zugerichtet hat \*), oder auch, die aus einzelnen, über einander geklebten Papierbogen hergestellt worden ist. Man überzieht solche Pappe gleichzeitig von beiden Seiten mit starkem, ganz glattem Papiere, und läßt sie zwischen Bretter gepreßt langsam trocknen. Auf diese Weise ist man sicher, daß sie sich bei dem nochmaligen Aufspannen des Papiers oder Velins, und wenn sie auch nicht unter der Presse wäre, sich doch wenig oder gar nicht werfen wird.

Da indessen doch der Fall vorkommen kann, daß man wenigstens eine Skizze auf nicht aufgeleimtes Papier entwerfen will und es zur Bequemlichkeit des Zeichners beiträgt, wenn die Fläche, auf der man arbeitet, etwas schief liegt, wie weiter unten vorkommen wird, so ist es nothwendig, auch für solche Arbeiten eine besondere Mappe in Bereitschaft zu haben. Diese stellt man am besten auf folgende Weise her. Man läßt eine Mappe machen, wie gewöhnlich, nur mit etwas weiterem Rücken, an die eine innere Seite werden zahnartig eingeschnitten zwei starke Pappstreifen aufgeleimt, die Spitzen der Zähne nach dem Rücken zugerichtet; auf die andere Seite oder Klappe wird auf  $\frac{3}{4}$  Höhe ein Stück Pappe quer überlaufend mit einem Ledergelenk befestigt; dieses Stück mag etwa  $\frac{1}{2}$  der Breite vom Rande zum Rücken der ganzen Pappe haben. Man wird jetzt leicht begreifen, daß, wenn man dieses Stück, welches so lang sein muß, daß es eben zwischen die zahnartigen Einschnitte paßt, zwischen diesen aufstellt, die eine Klappe der Mappe die beliebige schräge Richtung bekommt. Um aber nun auch das Papier, auf dem man zeichnen will, in einer gewissen Spannung zu erhalten, leime man auf derjenigen äußern Seite, auf welcher inwendig das Pappstück angebracht ist, einen nach den Umständen mehr oder weniger breiten Papprahmen von dünner Pappe dergestalt auf, daß er nur an den Seiten und am Rücken mit etwas

\*) Vortrefflich beschrieben in *Werne's Anweisung, Papparbeiten zu verfertigen*. Eisenach, 1828. 12 Groschen.

starkem Papier befestigt wird, dagegen die vordere Seite, wo die Bänder zum Zubinden zu sein pflegen, offen gelassen wird. Es versteht sich von selbst, daß dieser Rahmen durchaus mit Papier überzogen sein muß, und erst darnach auf die ebenfalls fertige Pappe aufgeleimt wird. Wenn man nun ein Blatt Papier, welches freilich fast die Größe der Pappe haben muß, oben in den Zwischenraum zwischen Rahmen und Mappe einschleibt, so wird man leicht einsehen, daß die Ränder des dicht aufschließenden Rahmens dasselbe so fest halten, daß man im ersten Falle allenfalls sogar mit Farben arbeiten kann. Ein solcher Mappenrahmen ist auch besonders dazu brauchbar, um bei Arbeiten im Freien, wo manchmal der Wind das Zeichenpapier in Unordnung bringt, dieses festzuhalten, welcher Vortheil indessen mehr die Landschaftsmaler, als die Blumenmaler angeht.

Der Maler bedarf Farben! Wie aber nur derjenige einen wirklichen Ordnungssinn hat, der sich nicht eher etwas anschafft, bevor er nicht weiß, wo er damit hin soll, so müssen wir auch bei dem Blumenmaler darauf dringen, für das so nothwendige Material der Farben ein Behältniß zu haben. Auch dafür hat im Voraus die neuere Zeit gesorgt. In einem ächten Akermanschen Tuschkasten \*) findet man alle nöthigen Farben bei.

Man braucht ferner ein gewöhnliches Trinkglas, um darin das Wasser zum Anmachen und Verdünnen der Farbe, so wie zum Auswaschen der Pinsel zu haben. Da man die letztern an dem Rande auszustreichen pflegt, so ist es zweckmäßig, daß der Rand etwas scharf sei, weshalb man am besten ein geschliffenes Glas wählt. Hat man außer seiner Arbeitsstube sich zu beschäftigen, so muß man dafür sorgen, daß man auch noch Wasser in einem Fläschchen mit sich führe, damit, wenn das erstere zu farbig geworden wäre, man es erneuern könne.

Verschiedene Näpfehen von Porzellan oder Fayence dienen dazu, die verschiedenen Farben-Tinten in größeren Massen anzumachen. Sie sind besser, wenn sie nicht kugelförmig gebildet, sondern gleichsam ausgehöhlt sind und einen flachen Boden haben, weil sie dann fester stehen und nicht, wie die kugeligen, dem Umkippen unterworfen sind.

Unter Palette versteht man ein flaches Täfelchen, ohne irgend eine Vertiefung oder sonstige Aushöhlung, von Elfenbein, Porzellan oder Fayence, was häufig die Stelle der Näpfehen vertritt, welches die Franzosen den letztern vorziehen. Man muß auch von ihnen eine Menge vorrätzig haben, kann sich aber besonders zu Hause statt desselben recht gut eines flachen Porzellantellers bedienen.

\*) In verschiedenen Größen und zu verschiedenen Preisen zu haben in allen guten Farbenhandlungen, in Leipzig bei *Pietro del Vecchio*. Wir nennen Leipzig, weil man von dieser allgemeinen Handelsstadt, besucht von Kaufleuten aus allen Enden und Ecken von Deutschland, doch am Ende Alles beziehen kann, besonders wenn man einen Freund hat, der die Messe besucht. Uebrigens findet man in dieser Handlung auch alle Sorten Papiere und Pinsel, so wie überhaupt Alles, was nur irgend zum Zeichnen und Malen nöthig ist.



Es versteht sich von selbst, daß man Kästchen haben muß, in denen Näpfchen oder Palette ihren Platz finden. Bequem ist es besonders bei jenen, die Näpfchen neben einander zu haben, weil man da leichter die richtige Farbe wählen kann, und da sie dann in Vertiefungen versenkt stehen, ein Umfallen um so weniger möglich ist.

Ein Hauptforderniß sind die Pinsel. Ohne einen guten Pinsel ist es unmöglich, eine tüchtige Arbeit zu liefern. Man bedarf nur der feinern Haarpinsel und muß dabei keine Kosten scheuen. Mit den gewöhnlichen, für 3 und 6 Pfennige das Stück, ist wenig oder nichts anzufangen; man wähle die sogenannten elastischen Pinsel, welche in München am besten gemacht werden, von denen aber freilich das Stück zwei bis fünf Groschen kostet. Um einen guten Pinsel auszuwählen, mache man nicht die Probe wie gewöhnlich, daß man nämlich denselben durch den Mund zieht, denn es könnte sein, daß irgend Jemand vorher, der vielleicht mit böartigen Geschwüren im Munde behaftet war, eine gleiche Probe machte, wo dann Ansteckung die unmittelbare Folge wäre. Besser ist es, denselben in einem Glase reines Wassers sich gehörig vollsaugen zu lassen, dann aber auszuschnicken. Ist er gut, so muß er nur eine einzige gleichmäßige, kegelförmig zulaufende Spitze bilden und sich ganz glatt und schlank zeigen. Ist die Spitze stumpf, oder zeigen sich mehrere, so ist der Pinsel schlechthin zu verwerfen. Um aber ganz gewiß zu sein, daß er gut ist, muß man etwas Farbe mit Wasser anmachen und probiren, wie er malt. Mitunter trifft es, daß ein einzelnes Haar aus der Pinselspitze vorsteht. In diesem Falle läßt er sich verbessern, doch muß man nicht etwa das Haar abschneiden wollen, wodurch man ihn unfehlbar verderben würde; sondern man muß den Pinsel nafs machen und langsam der Spitze eines Lichtes nähern, aber schnell zurückziehen, sobald die Haarspitze abgesengt ist.

Mitunter ist ein Pinsel etwas weich. Um ihn härter zu erhalten, muß man ihn mehrere Stunden in Wasser einweichen, zuspitzen und trocknen lassen, worauf er schon härter sein wird; wo nicht, so muß man dies Verfahren wiederholen.

Oft trifft es auch, daß der Federkiel, in dem die Pinselhaare stecken, oben spaltet. Man muß dann, um das weitere Spalten zu verhüten, unter dem Spalt eine kleine Querkimme einschneiden. Noch besser ist es aber, um das Spalten zu verhüten, die Pinselstiele ganz genau passend zu machen und besonders sehr sanft zulaufen zu lassen, was man durch Abfeilen oder Abschaben mit einem Messer am besten erreicht, dann aber den Pinselstiel mit etwas dicker Auflösung von arabischem Gummi anzustreichen und den Pinsel aufzuschieben.

Man braucht drei Sorten von Pinseln, einen stärkern, mittlern und kleinen, zum Anlegen, zum Ausführen und zum Uebergehen. Auch ist es nicht unzweckmäßig, noch einen vierten zu haben, der einzig dazu dient, die Farben auf der Palette zu mischen. Manche verrichten dies auch mit den Fingerspitzen; da aber in den feinen Vertiefungen der Haut gar oft etwas Farbe sitzen bleibt, so wird dadurch die Farbe gar oft verunreinigt. Ein höchst nothwendiges Erforderniß sind noch die Pinselstiele. Man muß sie so leicht als möglich wählen und an beiden Enden zuspitzen, damit man die Pinsel paarig haben kann, nämlich an jedem Ende einen, damit man mit dem einen gelegentlich die Farbe etwa vertreiben kann oder eine Stelle rasch nafs anlegen. Die Pinselstiele wähle man 5 — 6 Zoll lang. Wenn es auch gerade nicht nöthig ist, daß man zu jeder Farbe einen besondern Pinsel habe, so ist es doch zweckmäßig und erleichternd, wenigstens für manche Farben nur ein Pinselpaar zu bestimmen, z. B. für Karmin und Ultramarin, weil es nicht ökonomisch wäre, diese Farben jedesmal wieder auszuwaschen, und wenn man es thun muß, weil es eben zur Erhaltung der Pinsel nothwendig ist, so muß man doch das Ausgewaschene in einem Näpfchen sammeln, um die Farbe wieder zu gewinnen. Manche Farben gehen auch schwer aus den Pinseln wieder heraus, z. B. schwarze Tusche, Zinnober und Weiß, weshalb man auch für diese gern eigene Pinsel aufspart. Leicht bleibt auch von andern Farben, wenn auch nur wenig in dem Pinsel, trotz aller Reinigung, und so wird man dann immer wohlthun, für jede Hauptfarbe, Gelb, Grün, Roth, Blau, Braun und die gedachten, wenigstens einzelne Pinsel zu haben. Damit man aber dann im raschen Arbeiten nicht gestört werde durch das Aussuchen der Pinsel, wähle man farbige Stiele. Läßt man diese von einem weissen, leichten Holze machen, so kann man sie selbst durch einen paarmaligen Anstrich mit Safran, Berlinerblau, Saftgrün u. s. w. färben, denn wenn man sie zuletzt auch wieder abputzen muß, um sich bei der Arbeit die Finger nicht zu färben, so wird doch immer so viel Farbe eingedrungen sein, daß man erkennen kann, was man vor sich hat. Endlich muß man noch darauf achten, die Pinsel gut zu erhalten. Dazu gehört, sie nach jedesmaligem Gebrauch durch mehrmaliges Ausspülen in reinem Wasser auszustreichen an dem Glasrande, auszudrücken mit den Fingern, und nochmaliges Ausspülen zum Reinigen, dann auszuschnicken, auf einem Blatte Fließpapier so auszustreichen, daß sie eine gute Spitze behalten und nun so trocknen zu lassen. Demnächst muß man sie in einem wohlgeschlossenen Kasten bewahren, damit nicht etwa Motten hinein gerathen, welche sie oft sammt den Federkielen verzehren.

§. 14. Wir kommen nun zu dem höchst wichtigen Material für den Blumenmaler à l'Aquarelle, nämlich zu dem, worauf er malt, welches entweder Papier oder Velin-Pergament ist \*).

\*) Dieses Pergament-Velin, oder wie es die Franzosen schlechtweg nennen, Velin, wird aus feinen Kalbsellen gemacht, und das Straßburger ist das berühmteste. Die größten französischen Künstler im naturhistorischen Fache, namentlich der Blumenmaler Redouté, pflegen ihre Meisterwerke auf Velin zu malen. Bei Werken, welche durch Steindrucke oder sonst vervielfältigt ins Publicum kommen, werden in der Regel die Original-Zeichnungen „peints sur Velin“ einem auf besonders schönem Papiere gedruckten Exemplare beigegeben, welches dann als das kostbarste, als das eigentliche Prachtexemplar betrachtet wird. Außerdem läßt die französische Regierung fortwährend die interessantesten Gegenstände des naturhistorischen Museums auf Velin malen, und diese Sammlung der Velins (*Collection des Velins*) ist eine der ausgezeichnetsten und herrlichsten, welche existiren.

Was das Papier betrifft, so muß man immer nur das beste wählen, und zwar durchaus nur Velin, und besonders rathen wir auch dem Anfänger, gutes Papier zu nehmen und nicht zu glauben, daß zu seinen mißglückenden Versuchen ein schlechteres Papier auch gut genug sei, denn auf solchem wird selbst ein tüchtiger Arbeiter nichts leisten können, geschweige denn ein Anfänger, dem dann am Ende die Lust zu weiteren Uebungen vergehen möchte, und der, wenn er es auch durchsetzen wollte, doch dabei sich Mancherlei aneignen dürfte, was ihm für die Folge Nachtheil bringen müßte.

Unter allem Velinpapier ist das englische das beste, und zwar das von Whatman, welches, um ächt zu sein, da dieser Name häufig gemißbraucht wird, als Wasserzeichen noch *Turkey chill* und die Jahreszahl führt. Ein solches Papier muß ganz gleichmäßig sein, was man am besten dadurch erkennt, daß man es gegen das Licht hält, wo man im andern Falle leicht die falschen Stellen erkennt; es muß stark sein, sich sanft anfühlen, und wenn man schräg darüber wegsieht, gleichsam einen Seidenglanz haben, in welchem keine dunklen Flecke vorkommen, welche genau betrachtet, sich rauh zeigen und nichts anders sind, als Radirungen, welche die Arbeit des Malers nicht bloß stören, sondern oft durchaus verderben, da solche Stellen die Farbe einschlucken und dadurch Flecken machen, die man nicht wieder wegbringen kann. Das Papier muß ferner gut geleimt sein. Um es darauf zu probiren, legt man es auf eine reine Tafel und trinkt es gleichmäßig mit einem Schwamme mit reinem Wasser. Es darf dabei das Wasser nicht rasch einschlucken, was eine sehr schlechte Leimung anzeigen würde; auch nicht stellenweis darf das Wasser eindringen, sondern es muß vielmehr Anfangs gleichsam stehen bleiben und sich erst nach und nach langsam einziehen; man hält es dann gegen das Licht und sieht, ob hellere Flecken darin sind, welche theils ungleiche Leimung, theils radirte Stellen verrathen. Das Papier muß ferner vollkommen weiß sein, eher mit einem unmerklichen Stich ins Gelbe, als ins Blaue, denn das Letztere läßt oft Chlorbleiche vermuthen, durch welche das Papier verdorben wird, indem es dann nicht bloß leicht bricht, sondern wegen des darin noch enthaltenen Chlors auch auf die Farben übel einwirkt.

Das französische Papier hat mehr Glanz und mehr Körper, auch mehr Weiße, zeigt sich aber beim Gebrauche nicht so gut, so daß sogar die französischen Maler englische wird gleichsam als ein Ersatz der Originale betrachtet, und von den ausgezeichnetsten französischen Naturforschern in ihren Werken eben so gut angeführt, als die Nummern der Exemplare des Museums selbst, auf welche sie sich bezieht. Man muß dieses Velin nicht mit sogenanntem Velinpapier verwechseln, welches die Franzosen immer durch Papier-Velin unterscheiden. Aber auch nicht mit unserm gewöhnlichen deutschen Kalkpergament in steifen Tafeln darf man es vergleichen wollen; indem bei dem eigentlichen Velin die Farben in ihrer größten Frische erscheinen, hat das Letztere wegen seines Kalküberzugs die üble Eigenschaft, durch chemische Einwirkung desselben viele Farben durchaus zu verändern. Das Velinpapier hat nur von seiner Aehnlichkeit mit jener Haut seinen Namen, und kann dieselbe allenfalls ersetzen, vorausgesetzt, daß die Zubereitung ihm auch bezüglich der Farben keinen Eintrag gethan hat.

sches Papier vorziehen. Wenn man gar kein anderes, als nur schlecht geleimtes Papier bekommen könnte, so muß man es selbst leimen. Meistentheils reicht es schon hin, dasselbe durch eine mäsig starke Auflösung von Alaun hindurchzuziehen und es wieder trocknen zu lassen, was am besten auf einem flach liegenden Pappdeckel geschieht. Wäre dies aber nicht hinreichend, so muß man es vollständig leimen, indem man es durch folgendes Leimwasser zieht. Man weiche zwei Loth recht weißen Leim, in Stücken zerbrochen, in drei Maß Wasser ein, und wenn er ganz aufgequollen ist, lasse man das Ganze so lange kochen, bis der Leim völlig aufgelöst ist; dann thue man fünf Quentchen weiße Seife hinzu, klar geschnitten, lasse Alles noch einmal zusammen kochen, dann zwei Loth gestossenen Alaun dazu und lasse es noch zweimal aufkochen; gieße man es durch Flanell oder Leinwand, damit es ganz rein werde. Dieses Wasser muß immer warm gebraucht werden, weil es in der Kälte fest wird; auch darf man es nicht zu lange aufheben wollen, weil es sonst leicht zersetzt oder fault.

Bevor man auf das Papier malt, muß dasselbe aufgespannt werden. Soll dasselbe auf einen Blindrahmen kommen, ohne Papier-Unterlage, so wählt man einen Rahmen, der mit seinem äußern Umkreise etwa um einen guten Zoll kleiner ist, als das Papier; man bezeichnet diesen Rand mit einem Bleistift, indem man den Rahmen darauf legt; jedoch muß dieses auf der Rückseite geschehen, welche man daran erkennt, daß der Name im Papier oder das sogenannte Wasserzeichen verkehrt erscheint. Man feuchtet nun diese Rückseite bis an die Bleistiftlinien mit reinem Wasser an und läßt das Papier eine Zeit lang gleichmäßig anziehen; unterdessen hat man den Rahmen auf seiner äußern Kante mit heißer Leimauflösung schwach überstrichen und wieder trocknen lassen. Hat das Papier gehörig angezogen, so bestreicht man den vorstehenden trocknen Rand mittelst eines Borstpinsels rasch mit starker Leimauflösung so gleichmäßig als möglich und wohl darauf achtend, daß keine Klümpchen in der Auflösung sind. Dann legt man den Rahmen auf und drückt das Papier mit dem Rande an denselben an; man thut wohl, immer die zwei entgegengesetzten Seiten zugleich und zuerst zu nehmen. Wenn das Papier überall anhängt, so richtet man den Rahmen auf und sieht nach, ob auch das Papier gleichmäßig aufgespannt ist, wo nicht, so sucht man durch Aufstützen der Finger auf den Rand und schwaches Anziehen dasselbe recht gleichmäßig aufzuspannen; da das glatte Papier sich nicht gut fassen läßt, so muß man die Finger etwas anfeuchten. Auf gleiche Weise verfährt man bei dem Ausziehen des Papiers auf einen schon mit Papier bespannten Rahmen, nur daß dann die Arbeit leichter ist. Das Papier auf Pappe zu spannen, verfährt man ganz eben so; doch kann man, um die Arbeit sich zu erleichtern, die vorstehenden Papierecken abschneiden, wiewohl es besser ist, sie daran zu lassen und umzuschlagen. Man bringt dann die Pappe, mit reinem Papier bedeckt, zwischen zwei Bretter und läßt sie, mit einem Gewichte beschwert, an einem luftigen Orte langsam trocknen.

Was das Velin betrifft, so muß man es ebenfalls recht gleichförmig auswählen und besonders darauf sehen, daß nicht etwa kleine Stückchen eingesetzt sind, was man am besten beim Durchsehen an den dunklen Rändern derselben erkennt. Um es aufzuspannen, bedient man sich am besten der Pappe. Man feuchtet es durch und durch an, bis es ganz weich ist, und spannt es dann ganz auf gleiche Weise wie das Papier durch Umschlagen der Ränder auf, und muß es ebenfalls in die Presse bringen.

Bei allem diesen Annetzen des Papiers oder des Velins muß man sich eines ganz weissen, wohl ausgebrühten und gereinigten Schwammes bedienen, damit man nicht etwa Risse hineinbringt; auch muß man denselben von Zeit zu Zeit mit etwas Aschenlauge und etwa acht Mal so viel Wasser heiß auswaschen, vor jedesmaligem Gebrauch aber immer erst mehrmals mit reinem Wasser auswaschen.

Die Bleistifte sind ein nicht minder nothwendiges Material. Die feinsten sind die englischen, welche aus reinem Graphit bestehen. Unter ihnen sind besonders zwei Sorten, die von Brookmann und Ackermann berühmt; nach ihnen folgen die französischen, künstlichen, namentlich von Conté und von Lambert; endlich die sogenannten Wiener Graphit-Bleistifte von Harmuth (bezeichnet I. H.) Man hat von denselben, so wie von den englischen und französischen verschiedene, mit Nummern bezeichnete Sorten, welche nicht sowohl in der Güte, als in der Härte verschieden sind. Man braucht zweierlei Härten, zum Entwurf eine weichere Sorte, zu genauerer Angabe der Umriss eine härtere. Nimmt man englische Bleistifte von Brookmann, so wähle man zu dem erstern die mit H. B. bezeichneten, zu der andern die mit H. Von den Contéschen französischen nehme man 2 und 3, und von den Hartmuthschen etwa 3 und 4 oder 4 und 6.

Das Schneiden und Spitzen der Bleistifte wird von den Anfängern oft sehr vernachlässigt, doch trägt ein gut gespitzter Bleistift wesentlich zu leichterer und besserer Arbeit bei. Die meisten Anfänger fehlen darin, daß sie eine kurze Spitze machen, dieß bringt aber den Nachtheil, daß man theils die Spitze nicht mit den Augen verfolgen und ihren Gang beobachten kann, theils nutzt sie sich auch zu bald ab, während eine lange Spitze sich bei sorgfältiger Führung und gehörigem Drehen immer wieder von selbst spitzt. Beim Schneiden verfährt man am besten so, daß man mit einem langen Schnitte das Holz von vier entgegengesetzten Seiten von der Rundung des Bleistiftes abnimmt, dann aber mit vorsichtigem Schnitte den Graphit entblöst; wenn er vierseitig vorsteht, schärft man die Ebene nach und nach ab, indem man ihn dabei auf einer Fingerkuppe aufliegen läßt, damit er um so weniger abbreche. Um aber die Spitze ganz fein zu gewinnen, kaufe man eine breite, ziemlich feine Feile, und schleife auf derselben die Spitze unter fortwährendem Umdrehen, jedoch ohne aufzudrücken, wodurch man sie so fein erhält, daß sie sich einer Nadel vergleichen läßt. Freilich darf man dann bei dem Zeichnen auch nicht sehr aufdrücken, um sie nicht abzubrechen; noch mehr aber hat man sich davor zu hüten, wie ebenfalls Anfänger häufig zu thun pflegen, die

Spitze im Munde anzufeuchten, indem solches Befeuchten den besten Bleistift verdirbt und noch den Nachtheil hat, daß sich die Striche schwieriger wegwischen lassen.

Ein anderes Zeichenmaterial ist die schwarze Kreide. Sie dient nur dazu, Skizzen zu machen, da man die mit ihr gefertigten Zeichnungen nur schwierig coloriren kann; indessen ist sie doch recht brauchbar, um in der Geschwindigkeit eine Zeichnung nach Schatten und Licht auszuführen, besonders wenn man sich dabei des Wischers bedient. Auch hier braucht man eine weichere und härtere Sorte. Die Pariser Kreide von Conté hat bereits einen solchen Ruf, daß man eine andere gar nicht empfehlen wird. Was das Spitzen der Kreide betrifft, so darf dieß nicht auf die Weise, wie bei dem Bleistifte vorgenommen werden, sondern man muß rückwärts schneiden, wobei man nach und nach eine recht schöne Spitze erhält. Wollte man so, wie beim Bleistift verfahren, so würde man die Spitze nur immer abbrechen. Das weitere Spitzen auf der Feile bleibt aber dasselbe, wobei sich übrigens von selbst versteht, daß man eine besondere Feile für die Kreide haben muß. Die weiche Kreide wird hier weniger zur Anlage, als vielmehr zum Wischen gebraucht.

Da wir eigentlich bloß vom Blumenmalen reden, so können wir die Kreidezeichnung nur beiläufig beachten, indem sie für unsern Zweck nur zu Skizzen dienen soll; wenn man aber reine Kreidezeichnungen beabsichtigt von feiner Ausführung, so macht man die Anlage mit Reiskohle, weil diese sich leichter wegwischen läßt, als Bleistift und überdies nicht, wie dieser, den Nachtheil hat, daß die Kreide schwierig darauf haftet. Man kann sich diese Reiskohle selbst bereiten, wenn man fingerlange und eben so dicke Stückchen Linden- oder Birkenholz zusammenbindet, dann einen guten Finger stark mit Thon umgiebt, trocknen läßt, die etwa entstandenen Fugen wieder mit Thon zustreicht, und wenn sie trocken sind, das Ganze durchglüht.

Gewischte Kreidezeichnungen herzustellen, welche einfarbiger Aquarell-Malerei sehr ähnlich gemacht werden können, dazu bedarf man der sogenannten Wischer. Man hat diese theils von Papier, theils von Leder. Zu den erstern nimmt man ein etwas starkes Druckpapier, noch besser ungeleimtes Velin, sogenanntes Druck-Velin, schneidet daraus einen handbreiten Streifen und wickelt ihn so dicht als möglich zu einer Rolle, wobei die Hauptsache ist, daß in der Mitte durchaus keine Höhlung bleibt, wie dies dem Anfänger fast immer zu passiren pflegt; dann leimt man den äußersten Rand auf und umwickelt die Rolle mit einem Faden, den man später, wenn der Leim gefaßt hat, wieder wegnimmt; man schneidet dann mit einem scharfen Messer eine Spitze daran und macht diese mit einer neuen, reinen Feile noch feiner und etwas rauh.

Eine besondere, erst in der neuern Zeit aufgekommene Art von Kreide ist die Tuschkreide, so genannt, weil man die mit ihr gemachten Zeichnungen mit Farben coloriren und ausmalen kann \*); es ist eine Art lithographische

\*) Sie ist zu haben in Gotha bei E. W. Arnoldi Söhnen und verdient für manche Zwecke bekannter zu sein, als sie zu sein scheint.

Kreide, welche sich in der Wärme biegen und drücken läßt, weshalb man sie am besten in den sogenannten Kreidehalter von Messing faßt. Sie wird eben deswegen nicht, wie die andern, durch Schneiden gespitzt, sondern man drückt die Spitze, indem man sie vorher mit warmem Wasser erweicht hat. Sie erfordert übrigens eine sichere Hand, denn die mit ihr gemachten Striche lassen sich nicht wieder wegnehmen.

Anfänger und Meister machen mitunter einen Strich, den sie wieder wegwünschen, welches mit verschiedenen Hilfsmitteln bewirkt wird.

Um Bleistiftlinien wegzuwischen, bedient man sich besonders in Frankreich häufig der Abschnitzel von weichem, weißem Handschuhleder (*Dolage*); man kauft sie bei dem Handschuhmacher; sie greifen das Papier nicht so stark an, als das elastische Harz, nehmen aber auch die Linien nicht so gut weg.

Das elastische Harz oder Kautschuk muß weich und etwas dick sein; man thut wohl, es außerdem noch besonders in warmes Wasser zu weichen, dadurch aber auch noch zu reinigen. Es dient nur zum Wegnehmen der Bleistiftlinien, indem es mit der Kreide vielen Schmutz macht.

Kreidelinien wegzunehmen, bedient man sich besonders der Semmel (an manchen Orten auch Weißbrodt genannt); sie darf jedoch nicht ganz frisch sein, sondern nur noch so weich, daß sich das Innere oder die Krume zu Kügelchen zusammendrücken läßt. Die bei dem Wischen mit derselben entstehenden Krümelchen muß man mit dem Barte einer feinen Rabenfeder entfernen.

§. 15. Für den Blumenmaler sind ferner die Farben unentbehrlich. Man hat derselben eine Menge für die Aquarell-Malerei, indessen sind viele davon theils entbehrlich, theils nicht einmal brauchbar. Zu den letzten gehören besonders die Ocker- und sonstigen Erdfarben, überhaupt alle die, welche sich im Wasser nicht genug auflösen.

Als Hauptfarben für den Blumenmaler geben wir folgende an: Indigo, — Berlinerblau, — und zwar die feinste Sorte Pariserblau, — Ultramarin, — Kobaltblau oder sogenanntes Thenardsblau, welches den Ultramarin ersetzt, — Sepia, — chinesische Tusche, — gebrannte chinesische Erde, — Gummi-Gutt, — Indisch Gelb, — Karmin, — Safran, — Terra di Siena, — Bleiweiß — und Zinnober.

Als ergänzende Farben, welche allenfalls entbehrlich sind, gelten: gelber Lack, Karminlack, Drachenblut, Saftgrün, persisch Roth, Gallenstein, gefärbte Sepia und Neutralfarbe.

Wir haben schon oben erwähnt, daß man fast alle diese Farben ganz fertig bereitet in den sogenannten Tuschkasten erhält; wir stehen daher davon ab, die Bereitungsarten aller mitzutheilen, denn man kauft in jedem Falle selbst den theuersten englischen Tuschkasten von Ackermann wohl um das Dreifache wohlfeiler, als wenn man sich dieselbe Quantität Farben selbst bereiten wollte; überdies wird der Laie, der mit dem Geschäfte nicht vertraut ist, doch die Farbe nie so rein und schön bekommen, als er

sie als Täfelchen kauft. Ueberdies hat man jetzt den Vortheil, daß man nicht einen ganzen Kasten zu kaufen braucht, in welchem sich vielleicht Farben befinden, deren man nicht bedarf, sondern man kann, wenigstens in größern Farbenhandlungen, wie die oben angegebene, auch einzelne Täfelchen bekommen.

In der neuern Zeit hat man auch noch eine besondere Art von Farben in England verfertigt, welche unter dem Namen Honigfarben verkauft werden und leichter aufzulösen sind, als die gewöhnlichen Tusche.

Aus dem eben angegebenen Grunde erwähnen wir nur derjenigen Farben besonders, welche als Tuschen nicht vorzukommen pflegen, oder welche doch für unsere Methode in dieser Gestalt nicht passen würden: dies ist der Safran und der Karmin.

Der Safran ist nichts anders, als der Griffel des Herbstsafrans (*Crocus sativus*). Wie man denselben im Handel bekommt, ist er mehr oder weniger gut und mitunter verfälscht. Man muß ihn daher vor allen Dingen nicht etwa gemahlen, sondern ganz kaufen, und zwar sogenannten ausgesuchten; hat man bei einer größern Handlung die Wahl, so nehme man österreichischen, welcher besser ist, als der französische, und wähle immer den theuersten. Aus diesem suche man nun selbst die vollkommensten Griffel von feurigster Farbe aus. Man übergieße dieselben in einem Fläschchen mit reinem Regenwasser und stelle es an einen warmen Ort, doch nicht in die Sonne, so verstopft, daß durchaus kein Staub hineinfallen kann; man lasse es so lange stehen, bis das Wasser recht dunkel orangeroth geworden ist, seihe es dann durch feines Fließpapier und dunste es, vor Staub verwahrt, in einem Schälchen ein. Man kann es zwar auch flüssig aufbewahren, dann aber hat man die Mischung nicht so in seiner Gewalt, besonders bezüglich der dunklern Tinten. Diese Farbe dient besonders dazu, um mit Karmin ein Scharlachroth zu bilden.

Der Karmin wird zu unserm Gebrauch auf zweierlei Art hergestellt, einmal, um mit dem Safran vermischt zu werden, dann aber, um allein seine Anwendung zu finden.

Man nimmt etwas ganz feinen Karmin \*) fein gerieben, und gießt 15 — 20 Tropfen Regenwasser darauf, und am andern Morgen drei bis vier Tropfen flüchtigen Salmiakgeist, worauf man das Ganze wohl schüttelt und in einem Gläschen gut verstopft hält.

Die andere Bereitung unterscheidet sich nur dadurch, daß man auf dieselbe Quantität Karmin 15 — 20 Tropfen Salmiakgeist gießt und erst beim Malen selbst denselben mit Wasser verdünnt.

Mit den vorstehend genannten Farben wird man ganz gut auskommen, da sich mit denselben eine unendliche Menge Mischungen herstellen lassen. Für diejenigen, welchen die Neutralfarbe unbekannt ist, wollen wir nur noch

\*) In unserm französischen Original von Pascal steht für „einen Frank,“ wonach sich denn das Gewicht nicht bestimmen läßt, da die Preise des Karmins so sehr verschieden sind; nach andern Angaben soll man 1 Quentchen Karmin, und eine halbe bis ganze Unze Salmiakgeist nehmen. Je weniger man von dem letztern zusetzt, desto dunkler wird die Farbe.

bemerken, daß sie bloß deswegen so genannt wird, weil sie sich als Schattenfarbe mit jeder andern verträgt. Sie ist eigentlich eine Art Schwarz, wenn sie auch nicht als reines Schwarz in den ACKERMANN'SCHEN Farben erscheint, wo sie vielmehr etwas Violett sich zeigt. Man setzt sie ganz einfach aus dem dunkelsten Roth, etwa Karminlack, dem dunkelsten Gelb, ungebrannter *Terra di Siena* und dem dunkelsten Blau (Pariser) zusammen. Es ist jedoch nothwendig, die Mischung durch allmähliges Zugeben der oder jener Farbe ins Schwarze zu treiben, indem man namentlich vom Roth und Blau viel weniger bedarf, als von dem Gelb.

## Zweites Capitel.

### Vom Zeichnen.

§. 16. Das Zeichnen ist der Grund von Allem. Wer zu zeichnen versteht, dem wird das Malen nicht schwer fallen. Dies ist ein Grundsatz, den man denjenigen nicht genug einprägen kann, die, indem sie Aquarellmaler zu werden wünschen, das Zeichnen als eine langweilige und fast unnütze Arbeit betrachten. Aller Anfang ist allerdings schwer, aber oft liegt es an nichts, als an einem guten Willen, der mit Ausdauer bekanntermassen alle Hindernisse überwindet. So wie man lebhaftes Interesse an einem Gegenstande nimmt, und so fern man sich nicht selbst unterrichtet, der Lehrer den Fleiß aufzumuntern weiß, werden auch die schweren Anfänge bald überwältigt sein. Für denjenigen, der sein eigener Lehrer sein muß, hier nur einige wenige leitende Worte.

§. 17. Er lese zuerst unser Buch durch, um sich mit dessen Inhalte und dem Gange der Sache bekannt zu machen, dann, nachdem er dem ersten Capitel gemäß seine Materialien zusammengebracht und hergestellt hat, studire er, bevor er beginnt, das gegenwärtige Capitel genau durch, und copire mittelst Croquirpapier, von dem gleich die Rede sein wird, sowohl die einfachern als überhaupt alle Zeichnungen des Werkes. Schon dadurch wird die Hand einigermaßen geübt werden, dann nehme er dünnes Briefpapier, welches die Gegenstände weniger durchscheinen läßt und copire abermals. Hierbei kann es nicht fehlen, daß manche Linien unrichtig werden, daher verbessere er diese nach dem Originale aus freier Hand. Jetzt wird das Zeichnen schon mehr Interesse erregen.

Überhaupt, wenn man das Blumenmalen anfängt, so wird man immer zuerst durch den Reiz der Farben gefesselt, darüber vergißt man die Wichtigkeit der Zeichnung und beeilt sich, zu malen, ehe man zeichnet; ist man aber darin erst zu einigen Kräften gekommen, so fängt es an, wahres Vergnügen zu machen, man fühlt den ganzen Werth einer Zeichnung, und hat man eine solche fein und kräftig ausgeführt, so bedauert man gewissermaßen, ihre eigenthümliche Schönheit durch den Glanz der Farben zu verdunkeln.

§. 18. Um gut zeichnen zu lernen, muß man zuerst zweierlei Zeichnungen unterscheiden, die geometrische und

die perspectivische. Die erstere zeigt den Gegenstand gleichsam als eine Fläche mit Länge und Breite, z. B. wenn man ein Blatt flach auf das Papier legt und den Rand desselben mit einem Bleistifte umreißt, so hat man eine geometrische Zeichnung des Blattes; aber wie sehr weicht diese von der perspectivischen Zeichnung desselben Blattes ab, wenn man dasselbe von irgend einem Punkte aus in mehr oder minderer Entfernung betrachtet, und in den verschiedenen Richtungen, welche ein Blatt an dem Stengel hat oder nimmt. Gesetzt, man hätte einen Stengel vor sich, an welchem mehrere entgegengesetzte eirunde Blätter vertheilt wären, und man betrachtete denselben, so ihn vor sich hin haltend, daß die Mitte desselben mit dem Auge in einer Höhe wäre, so würde man kaum die untern Blätter und die obern als reine Ovale vor sich sehen, die mittleren dagegen würden fast als Linien erscheinen. Wäre noch überdies das Blatt gezackt, so würden die Zacken bald ganz erscheinen, bald ganz verschwinden u. s. w.; wir bitten, darüber unsere Tafeln zu vergleichen, auf denen sich genügende Beispiele zur Erläuterung finden.

§. 19. Mag man irgend eine Pflanze oder deren einzelne Theile, Zweige, Blüten, Blätter, so perspectivisch mit einigen Linien und schwacher Angabe der Schatten gezeichnet haben, nur um den augenblicklichen Eindruck, die Stellung u. s. w. festzuhalten, so heißt dieß eine Skizze; sie ist nur eine Andeutung dessen, was später bei besserer Ruhe und Muße Vollendetes daraus werden kann; sie ist eine farbige Skizze, wenn auch die Farben, wenigstens im Allgemeinen angedeutet sind, d. h. zum Beispiel, wenn bei einer sechsblättrigen Blumenkrone nur ein Blatt colorirt ist, wenn von den Stengelblättern nur eins mit dem ihm eigenthümlichen Grün überfahren wurde u. s. w. Man mag dergleichen für etwas Unvollkommenes halten, aber oft ist es nicht möglich, anders zu arbeiten. Der Reisende in fernen Welttheilen, der viele tausend Gegenstände zu beobachten hat, und sie wenigstens mit ihren richtigen Farben darstellen will, hat kein anderes Hülfsmittel als solche Skizzen. Die genauere Ausführung bleibt ihm dann in der Heimath, wenn er die getrockneten Exemplare mit seinen Skizzen vergleicht. Ja noch mehr, auch oft in der Heimath sieht man sich bei eifersüchtigen Garteninspectoren, die immer nur alles Neue und Hübsche für sich behalten wollen und fürchten, daß es ohne ihren glorreichen Namen in die Welt komme, zu solchen — Diebstählen, wie es die Herren nennen, genöthigt, wie es denn wirklich dem Verfasser dieser Zeilen so gegangen ist, ungeachtet er bloß Liebhaber war, und seine ganzen Verhältnisse eine Benutzung eines solchen Diebstahls nicht zuliefen. Aber noch in einem andern Falle werden solche Skizzen höchst nothwendig, wenn es sich nämlich darum handelt, in kurzer Zeit etwas für die Wissenschaft Erspriessliches zu liefern. Wir haben schon in der Einleitung erwähnt, daß ein Blumenmaler zu gleicher Zeit Botaniker sein müsse; hat nun der Letztere als solcher es unternommen, in möglichst kurzen Zeiträumen ein genaues und schönes Werk den Pflanzenkennern und Liebhabern vorzulegen, so kann man ihm nicht zumuthen, daß er zu jedem zu fertigenden Kupferstiche, Stein

drucke u. s. w. ein vollkommen ausgeführtes Gemälde vorlege; es genügt, wenn eine Blüthe, vielleicht auch zwei, ein Blatt, ein Stück Stengel u. s. w. vollkommen ausgeführt sind; nach diesem Muster hat dann der Kupferstecher, der Lithograph, dem die Botanik freilich auch nicht fremd sein darf, sowie die Kunst des Zeichnens im vollen Umfange, die Sache weiter auszuführen \*).

§. 20. Nach der Skizze folgt die Ausführung. Wenn bei jener nur mit wenigen Strichen, vielleicht mit nur theilweis verstärkten Umrissen, wie unsere Tafeln dies zeigen, der Gegenstand dargestellt wurde, so wird er hier feiner, zarter, vollkommener behandelt. Diese Behandlungsweise ist aber eine sehr verschiedene. Geschieht die Ausführung mit trockner Farbe, als mit Bleistift, Kreide und Tuschkreide, so pflegt man in der Regel zu schraffiren, d. h. mit mehr oder weniger einander genäherten, stärkern und schwächern Linien die Schatten anzugeben. Man kann auch mit dem Pinsel schraffiren, doch erscheint dies immer mehr oder weniger hart, im Vergleich zur Behandlung *à l'Aquarelle*, wo auch die einfarbigen Farben immer zart in einander verfließen.

Bei dem Schraffiren gilt als Grundsatz, daß man immer der Lage des Gegenstandes und dem Baue desselben folgen muß. Wollten wir diesen Grundsatz durch Beschreibungen auseinandersetzen, so müßten wir Bogen voll schreiben, doch würde es unsern Lesern nicht so deutlich werden, als wenn wir sie auf unsere Tafeln verweisen.

Aber auch mit trocknen Farben braucht man nicht immer zu schraffiren, oder indem man die Schraffirung ganz schwach hält und die Striche mehrfach übereinander legt oder auch den Bleistift, die Kreide immer in kleinen Kreisen bewegt, erlangt man eine Weise der Darstellung, die dem Verwaschenen sehr nahe kommt.

Noch mehr ist dies bei dem sogenannten Wischen der Fall. Man schabt zu dem Endzweck etwas Bleistift oder Kreide auf etwas weiches Handschuhleder, reibt und wischt den Wischer darauf herum und streicht ihn auf einem Stückchen Papier wieder so weit ab, daß er eine gleichmäßige schwache Farbe hergibt. Nun macht man mit ihm die erste Schattenanlage und verstärkt dieselbe entweder durch mehrmaliges solches Wischen, oder indem man durch sanfte Schraffirstriche mehr Farbe aufträgt, die man dann weiter verwischt.

Mit der Tuschkreide läßt sich nur schraffirend zeichnen; doch bei richtiger Handhabung kann man mit ihr leichter, als mit der andern, die Schraffirung so in einander verfließend machen, daß sie dem Gewischten ähnlich wird. Was die Ausführung mit dem Pinsel betrifft, so kann dieselbe theils nach der Weise der Aquarell-Malerei geschehen, wozu wir keine besondere Anweisung geben, da man ganz so verfährt, wie weiter unten mit bunten Farben zu arbeiten gelehrt werden wird, nur daß man sich einer ein-

\*) Verfasser dieses führt als Beispiel die vortrefflichen, größtentheils vom Herrn Hofrath REICHENBACH in Dresden selbst nach der Natur gefertigten Zeichnungen zu dem Kupferwerke „*Plantae criticae*“ an, nach welchen Zeichnungen er selbst in Kupferstich gearbeitet hat.

zigen Farbe bedient, oder man arbeitet schraffirend. Bei dem Schraffiren mit dem Pinsel muß man eben so wie bei der andern Manier immer mit der schwächsten Tinte anfangen, wie eben auch weiter unten gelehrt werden wird, und erst nach und nach bringt man die Kraft hervor, indem man die Schraffirung mehrmals mit derselben Farbe übergeht, wodurch die Behandlung sanfter und weicher erscheint oder man nimmt auch nach und nach eine stärkere Farbe. Der Anfänger wird an unsern schwarzen Tafeln hinlängliche Beispiele finden, um das eben Gesagte zu verstehen.

Als Farbe zur Ausführung zu solchen einfarbigen Malereien empfehlen wir die Sepia.

§. 21. Bevor der Anfänger zum Zeichnen nach der Natur übergeht, ist ihm zu rathen, daß er sich erst hinlänglich nach guten Mustern übe. Man fragt im Allgemeinen, ob es gut sei, sofort auch beim ersten Anfange nach der Natur zu zeichnen, und es giebt einige Lehrmeister, welche allerdings diese Methode befolgen. Ohne uns auf eine strenge Untersuchung und Beantwortung dieser Frage einzulassen, wollen wir indessen doch Einiges darüber bemerken.

Das Zeichnen nach der Natur, und namentlich der Blumen, ist gewissermaßen eine Art Schöpfung, eine Idee, die man in derselben Zeit wiedergeben will, als eine Sache, die man nachzuahmen beabsichtigt. Um aber eine Idee wiederzugeben, muß man sich darüber auszudrücken wissen, und nur durch die Gewohnheit, auf diese Weise seine Ideen Anderen mitzutheilen, bildet man sich eine bestimmte Art der Darstellung. Wenn aber während der Darstellung die ganze Aufmerksamkeit durch rein praktische Schwierigkeiten abgezogen wird, so weiß man nicht, was man macht und wird noch weniger zu einem Urtheile darüber kommen, wie man es hätte besser machen können. Sowie Derjenige, der einen Gedanken niederschreiben will, diesen immer wieder verlieren wird, wenn er sich mit der Zeichnung der einzelnen Buchstaben abmühen muß, so wird es auch dem Zeichner gehen. Der Anfänger, der nach der Natur zeichnet, und als einziger Richter seiner Arbeit keinen Vergleichspunkt weder über die Mittel, noch über die Resultate hat, müßte im Stande sein, selbst zu urtheilen, was er indessen nur durch seine Erfahrungen könnte, die ihm eben überall abgehen; aber durch Copiren guter Originale wird seine Hand fest, sein Blick sicher, und wenn er dann nach der Natur arbeitet, so treten ihm keine Schwierigkeiten mehr in den Weg, die Darstellung, die er beabsichtigt, auch wirklich zu erreichen. Hieraus mag denn Jeder selbst abnehmen, welcher Weg der zweckmäßigste sein möchte.

§. 22. Um sich aber das Erlernen des Zeichnens möglichst zu erleichtern, übe man sich zuerst, wie oben angegeben, mittelst des Durchzeichnens, bis die Hand einige Fertigkeit, die verschiedenen Linien zu bilden, erreicht hat. Ist dies der Fall, so versuche man es auch mit dem Pinsel, wobei man aber Anfangs nur zarte Linien machen muß, weil man damit am ersten eine gute Pinselführung erreicht, indem man genöthigt ist, den Pinsel so leicht als möglich zu führen, dies aber gerade das Schwierigste

bei der Sache ist. Überhaupt gewöhne man sich an eine leichte Hand, welche deswegen keineswegs die Festigkeit ausschließt. Anfänger haben in der Regel den Fehler, daß sie zu hart aufdrücken, wobei denn jeden Augenblick die Spitzen des Bleistiftes oder der Kreide abbrechen, der Pinsel grobe, ungleich breite Striche macht. Man halte weder Stift noch Pinsel kurz, auch ein gewöhnlicher Fehler, sondern lasse beides wenigstens  $1\frac{1}{2}$  bis 2 Zoll vor den Fingern vortreten, denn man gewinnt dadurch eine bessere Übersicht der Spitze und ihres Laufes. Erst nachdem man auf diese Weise die Hand gehörig eingeübt hat, versuche man, aus freier Hand eine andere gute Zeichnung zu copiren. Auch hier dürfen Schwierigkeiten nicht abschrecken, nicht etwa, als ob wir damit sagen wollten, daß der Anfänger gleich schwierige Gegenstände vornehmen solle, sondern wir meinen gerade das Gegentheil. In der Regel nämlich finden Anfänger die einfachsten Dinge, welche sie zuerst vornehmen sollten, z. B. verschiedene Blätter- und Blüthen-Umrisse, zu einförmig und langweilig und greifen deshalb nach schwierigeren, oft gar ausschattirten Vorlegeblättern, die nicht selten der allzugewöhnliche Lehrer, wenn sie einen solchen haben, auch verabfolgen läßt; dadurch aber wird gerade der Grund zum Verderben gelegt, und diejenigen, welche auf solche Weise die Sache erlernen, bleiben in der Regel Stümper, wie man sich in allen Schulen wird überzeugen können, in welchen der Lehrer, um es mit den lieben Zöglingen nicht zu verderben, solchergestalt ihren Wünschen nachgiebt.

Erst wenn der Lernende so weit ist, daß er seine Materialien und sein Werkzeug gehörig zu handhaben weiß, fange er an, nach der Natur zu zeichnen. Es ist dabei nicht nöthig, daß er auch bereits zu malen verstehe. Wir wollen hier eben so den Stufengang für das Zeichnen angeben, wie es weiter unten für das Malen geschehen soll.

Das Zeichnen nach der Natur ist wohl immer der Zweck aller Derjenigen, welche sich überhaupt dem Blumenmalen widmen. Man braucht dazu keine andern Hilfsmittel, als die bereits angegebenen, aber man muß sich neue Ideen schaffen. Es genügt nicht mehr das bloße Begreifen, es bedarf eines gewissen Gefühls, man muß sehen, das Geschehene in der Idee gleichsam verarbeiten, bevor man sich an die Ausführung begiebt. Bei dem Zeichnen nach einem sogenannten Vorlegeblatte oder Originale unterwirft man sich allen Erfordernissen einer strengen Nachahmung; bei dem Zeichnen nach der Natur unterwirft man diese gleichsam der schaffenden Kraft, welche sie darstellen will.

Bei dem Zeichnen nach der Natur muß das Studium vor Allem auf die Wahl des Gegenstandes und auf die Weise, ihn aufzustellen, gerichtet sein. Diese beiden Punkte sind sehr wichtig und geben in gewisser Hinsicht den Maßstab für das Talent des Malers ab. Ist ein Gegenstand schlecht gewählt, so sieht man daraus, daß der Maler keinen richtigen Begriff von Schönheit der Formen und der Farben hat; ist er schlecht gestellt, so macht dies seinem künstlerischen Geschmacke wenig Ehre.

Wenn wir zwei Rosen betrachten, wie sie uns zufällig in die Hand fallen, so werden wir bald sehen, welche als

die vollkommenste vorgezogen werden muß. Nach dieser Prüfung müssen wir die beste Stellung für dieselbe aufsuchen. Sie zeigt sich vielleicht im Ganzen und nach der Lage ihrer Blumenblätter am besten, wenn man sie ziemlich von vorn betrachtet (*en face*), oder sie erscheint schöner nur von der Seite (*en profil*) gesehen, vielleicht auch sogar giebt die hintere Seite die malerischste Darstellung; darüber muß eben der Geschmack entscheiden, und man muß endlich diejenige Stellung wählen, welche die schönste Harmonie der Linien, gleichsam eine glückliche Unordnung, ohne Verwirrung, eine gefällig ausgesprochene Bildung zeigt, und besonders auch deutlich ausgesprochene Lichter und Schattentöne, welche keinen Zweifel darüber lassen dürfen, was man hat darstellen wollen.

Wir haben davon gesprochen, daß von zwei Rosen eine die vorzüglichere sein dürfte; damit ist jedoch nicht gesagt, daß sie auch der Darstellung werth wäre, denn auch unter zwanzig wird man kaum eine einzige finden, die nicht irgend etwas zu wünschen übrig ließe; daher gewöhne man sich bei der Wahl eines Vorbildes, herauszufinden, was schlecht oder gut, was gut und was besser ist!

Was das Praktische betrifft, so muß man die Blumen in die Höhe des Auges stellen, das Licht soll von der linken Hand herein fallen und etwas von oben herab; der Rahmen aber, auf dem man zeichnet, muß etwas über das Fenster, vor dem man arbeitet, hinaus gerückt werden, damit man das Licht etwas Weniges hinter sich habe. Diese Bemerkungen sind keineswegs gleichgültig, weil sich je nach der Beachtung derselben das Vorbild anders darstellt. Die Ausführung ist übrigens eben so, als ob man nach einem Vorbilde zeichne; man giebt zuerst, wie gewöhnlich, mit leichtem Umriss die Stelle an, wohin die Blume kommen soll, jedoch beachte man, daß man sie etwas größer halte.

Gleich wie bei der Übung nach Originalen, fange man auch hier mit leichten, einfachen Gegenständen an, und nur erst, wenn man diese durchgängig genügend darstellen kann, gehe man zu schwerern über. Man glaube übrigens nicht, daß solche leichtern und einfacheren Anfänge verloren sind, man wird sie späterhin immer benutzen können, indem man sie auf mancherlei Weise zusammenstellt, und sie so den Übergang zu größern Compositionen bilden läßt. Da aber jeder Mensch sich gern über seine Fortschritte freut, das Gedächtniß aber nicht immer sehr treu ist, so versäume man nicht, auf jedem Versuche die Zeit anzuzeigen, wenn er gemacht wurde. Wir sehen bei dieser Bemerkung Manchen lächeln, namentlich wohl einen Meister, der seine gegenwärtigen Werke beschauend, solche Blättchen nur des Wegwerfens werth achtet, aber jeder denkende Mensch wird gern auf die Vergangenheit zurückblicken, um aus derselben Nutzen für die Gegenwart zu schöpfen. Betrachtet man nun so eine Sammlung früherer Zeiten, so wird man bald raschere, bald langsamere Fortschritte finden; man fragt sich dann, was wohl die Veranlassung gewesen ist, lernt sich selbst besser daraus kennen, sucht üblen Einflüssen aus dem Wege zu gehen, und den eigenen Schwächen zu begegnen.

Noch eine Warnung für den Anfänger müssen wir hier

aufnehmen. Wenn er nämlich ein Vorbild nicht ganz vollkommen findet, so kommt er vielleicht in Versuchung, dasselbe verbessern zu wollen; es ist aber sehr zu wünschen, daß er dies nicht thue, sondern sich Anfangs streng an die Natur halte, und nur immer möglichst vollkommene Vorbilder wähle, das Verbessern unvollkommener aber auf die Zeit verschiebe, wo sein Geschmack besser ausgebildet, Hand und Auge mehr geübt sind.

§. 23. Bei dem Zeichnen nach der Natur kommt man vor Allem in den Fall, der Perspective zu bedürfen, wenigstens wird man viel leichteres Zeichnen haben, weil man besser sieht, wenn man die Perspective genauer kennt. Wir meinen damit nicht sowohl die sogenannte sentimentale oder Luftperspective, sondern die eigentliche geometrische. Da es aber nicht Jedermanns Sache ist, dieselbe vollkommen zu studiren, so wollen wir nur einige Hauptsätze derselben hier mittheilen, welche allenfalls für den Blumenmaler genügen mögen. Am leichtesten wird man die Sache begreifen, wenn man sie praktisch beginnt. Man stelle also vor sich senkrecht eine Glastafel und betrachte durch dieselbe einen hinter ihr stehenden Gegenstand; man richte es dabei so ein, daß die Mitte desselben auf die Mitte der Tafel trifft, und wenn man sich von dem Auge nach der Tafel eine gerade, horizontale Linie dächte, diese gerade auf diesen Punkt, den Augenpunkt aufstieße. Man ziehe durch diesen Augenpunkt in Gedanken eine wagerechte Linie, den Horizont, welcher mit dem untern Rande der Tafel, mit der Grundlinie, gleichlaufend sein wird. Alle senkrechten Linien hinter der Tafel werden auch als solche auf der Tafel erscheinen, nicht so die von der Grundlinie gerade nach dem Hintergrunde auslaufenden; denn wie diese auch auf der Grundfläche gleichlaufend sein mögen, immer werden sie sich auf der Tafel nach dem Augenpunkte zusammenneigen, und zwar die unterhalb des Horizontes aufsteigend, die oberwärts herabsteigend. Noch auffällender aber erscheinen Kreise und eckige Figuren, je nachdem sie in der Mitte oder unter der Augenlinie, oder seitwärts von derselben auf der Grundfläche aufliegend oder in verschiedener Höhe gedacht werden.

Wir gehen nicht weiter über diesen Gegenstand, sondern überlassen es unsern Lesern, durch Vergleichung der Tafeln und durch eigne Übung sich näher zu belehren. Sie werden daraus bald erkennen, wie man, einmal in den Regeln bewandert, dann genauer sehen wird, so daß, wenn man den geometrischen Umriss, z. B. eines Blattes kennt, und die Lage desselben hinter der Tafel, man auch schon die Figur desselben, wie sie sich perspectivisch darstellen muß, wird zeichnen können, ohne selbst das Blatt in dieser Lage zu sehen.

Wie viel leichter aber würde es sein, mit solchen Kenntnissen ausgerüstet das Zeichnen zu beginnen, da man immer das: Warum? weiß. Was die sogenannte Sentimental- oder Luftperspective betrifft, so beruht dieselbe darauf, daß ein Gegenstand in der Ferne gesehen, in seinen Einzelheiten weniger deutlich erscheint, als in der Nähe betrachtet, eben sowie er nach der geometrischen oder Liniensperspective desto kleiner erscheint, je weiter er sich von

der Tafel entfernt. Auch hier versuche man, sich die Sache durch Übung deutlich zu machen; man stelle in verschiedenen Entfernungen hinter einander mehrere Blumen derselben Art auf, und lasse das Auge unverrückt sie nach einander betrachten, so wird man bald finden, wie man an der nächsten alle Einzelheiten und lebhaftere Farben unterscheidet, indessen die erstern bei den entfernten sich mehr verlieren, die letztern matter erscheinen.

§. 24. Man hat auch manche Erleichterungen des Zeichnens erfunden, welche theils einfacher, theils zusammengesetzter sind, die wir indessen Denjenigen nicht vorzuenthalten wollen, welche nicht gern harte Nüsse knacken.

Das erste, einfachste und zweckmäßigste Mittel ist der Spiegel; man stelle den zu zeichnenden Gegenstand so vor einen Spiegel hin, daß er die zu zeichnende Seite dem Spiegel zugekehrt, und arbeite dann nicht nach der wirklichen Natur, sondern nach deren Abbildung im Spiegel.

Was die nachfolgenden Erleichterungsmittel betrifft, so bemerken wir, daß sie eigentlich für Diejenigen bestimmt sind, welche in möglichst kurzer Zeit ganz treue Zeichnung sich verschaffen wollen.

Wir erwähnen zuerst der sogenannten Glastafel, d. h. einer in einen Rahmen gefasteten Glastafel, vor welcher in einiger Entfernung eine stellbare Leiste mit einem kleinen Loche zum Durchsehen angebracht ist. Man stellt den Gegenstand hinter die Tafel und macht auf diese die Umriss mit schwarzer Tusche, der man etwas Ochsen-galle zusetzt, indem man einzig nur durch das kleine Löchelchen der Leiste schaut.

Dieser Apparat ist umständlich, man hat immer die doppelte Mühe, von der Glastafel wieder die Zeichnung durchzuzeichnen. Es ist zwar in der neuern Zeit ein Verfahren vorgeschlagen worden, solche Zeichnungen durch Abdruck aufs Papier zu bringen, indem man dieselben mit Oelfarbe macht, dann ein ganz schwach angefeuchtetes Papier auflegt und mit einem Falzbein sanft darauf hinfährt; indessen gerathen solche Abdrücke selten rein und erscheinen überdies verkehrt.

Der sogenannten *Camera lucida* von WOLLASTON müssen wir hier auch erwähnen, können sie jedoch nicht preisen, da einmal das Zeichnen durch dieselbe sehr viel Übung erfordert, andern Theils die Zeichnung immer verkleinert erscheint. Auch ist dieser Apparat schwer und ziemlich kostspielig.

Besser ist das SÖMMERINGSche Spiegelchen, das man jetzt bei jedem Optikus schon für wenige Thaler kauft. Es besteht in einem auf einem Gestelle von einem Querarm befestigten Metallplättchen, wie sich dergleichen über der Achse der Unruhe in den Taschenuhren befinden. Diesem Spiegelchen wird eine schiefe Lage gegeben, so daß dasselbe mit seiner polirten Fläche der zu zeichnenden Pflanze zugekehrt ist; man sieht dann mit dem einen Auge auf die Kante desselben, und durch eine optische Täuschung, deren Erklärung nicht hierher gehört, erblickt man dann auf dem unten liegenden Zeichenpapier das vollständige Bild der Pflanze so deutlich, daß man nichts weiter zu thun



braucht, als genau mit scharfer Bleistiftspitze alle Umrisse nachzufahren.

§. 25. Wenn man nicht ganz geübt ist im Zeichnen, so thut man wohl, die gefertigte Zeichnung, an welcher sich vielfache Verbesserungen befinden, und welche eben deshalb zum feinem Auszeichnen und zum Ausmalen wenig taugt, ganz von Neuem auf dasjenige Papier, auf welches man malen will, überzutragen. Da in diesem Falle an der Zeichnung selbst nicht viel liegt, so verrichtet man die Uebertragung so, daß man die Kehrseite mit Wasserblei, wie solches die Töpfer zum Anschwärzen der Oefen gebrauchen, trocken einreibt und durch Abschneiden das Uebrige entfernt, dann diese Kehrseite auf das Papier, auf welches man malen will, legt, und die Zeichnung vielleicht an den vier Ecken mit etwas Wachs befestigt; dann überfährt man alle Züge mit einem scharf zugespitzten, etwas harten Pinselstiele. Auf diese Weise drückt sich die ganze Zeichnung reinlich ab; man überzieht sie noch einmal mit dem harten Bleistift und entfernt dann alles Ueberflüssige mit leichtem Abwischen durch elastisches Harz.

Um aber überhaupt eine Zeichnung oder auch ein colorirtes Blatt schnell copiren zu können, ein Fall, der doch manchmal vorkommt, bedient man sich entweder des sogenannten Pappel- oder Pflanzenpapiers, welches an sich schon sehr durchsichtig ist; oder man macht dasselbe noch durchsichtiger, indem man es auf beiden Seiten mit Copiavabalsam überstreicht und in der Wärme wieder trocknen läßt. Statt des theuren Pflanzenpapiers kann man auch sogenanntes Seidenpapier, dasselbe, in welches Galanteriewaaren eingewickelt zu werden pflegen, gebrauchen. Um auch von diesem Papiere die Zeichnung Behufs des Ausmalens auf ein anderes zu bringen, legt man ein auf die angegebene Weise mit Wasserblei angestrichenes feines Druckpapier unter, und griffelt die Zeichnung, wie angegeben, durch.

Hat man etwa getrocknete Pflanzen zu zeichnen, so kann man sich auch dieses Durchzeichnen-Papiers bedienen, um die Pflanze wenigstens in der Hauptsache darzustellen; freilich muß man dann gar Vieles noch ändern, da bei dem gewöhnlichen Pflanzentrocknen, wie man es anwendet, um Pflanzen für das Herbarium zu erhalten, die meisten Theile, und namentlich die Blätter oft eine ganz unrichtige Stellung erhalten, besonders indem Abstehendes platt und angedrückt wird.

Wollte aber der Blumenmaler sich Gewächse, deren Darstellung er augenblicklich nicht fertigen könnte, so bewahren, daß sie ihre vollständige Gestalt und auch ziemlich die Farbe behalten, so müssen wir ihn auf ein kleines Werkchen verweisen, worin das desfallsige Verfahren vollständig gelehrt ist, es heißt: „Himfeld's Anweisung, Pflanzen zu trocknen.“

Noch wollen wir bemerken, daß man jedesmal beim Zeichnen sowohl, als auch beim Malen eines sogenannten Sicherheitspapieres sich bedienen müsse, welches nichts weiter, als ein starkes Stück Papier ist, auf dem fortwährend die Hände ruhn, damit die Zeichnung nicht verwischt werde.

### Drittes Capitel.

#### Vom Malen.

§. 26. Die drei Hauptblätter unseres vorliegenden Werkes können als Muster für drei verschiedene Farben gelten und dürften im Allgemeinen zum Unterricht genügen. Einige Blumen, wie z. B. das Stiefmütterchen, die Aurikel, deren Farben viel Tiefe haben, scheinen auf den ersten Blick schwer zu malen, aber gerade sie sind es, deren Ausführung eine mindere Schwierigkeit bietet und gerade das Vorzügliche unserer Methode hervorhebt, denn die Anlage allein genügt schon, sie herzustellen, wie tief auch immer die Farbe, wie stark der Glanz derselben sein möge. In der Aquarell-Malerei giebt es, wie überall, kleine praktische Handgriffe, welche in der Regel als Geheimnisse behandelt werden, in der Blumenmalerei giebt es ihrer aber wenige; die Anlage an und für sich nur ist ein solcher Handgriff, aus dem sich kein Handwerksgeheimniß machen läßt. Indessen müssen wir doch bemerken, daß es fast unmöglich ist, auf dem Papiere eine Blume so darzustellen, wie sie auf Velin gemalt ist, indem letzteres den so großen Vortheil hat, unter dem elastischen Harze sich nicht zu verschlechtern, die Farbe rasch aufzunehmen und ihr den Glanz und die Kraft zu erhalten, welches sie auf der Palette hatte \*).

Wenn man auf Papier malen will, so muß man so wenig als möglich wischen, sei es mit welcher Materie es wolle, weil das Papier dadurch immer angegriffen wird, und an den Stellen, wo viel gewischt wurde, in der Regel Flecken entstehen. Deshwegen ist es im Allgemeinen rathsam, wenn man recht reinliche Zeichnung haben will, die Zeichnung immer auf die oben angegebene Weise erst für sich zu machen, und dann auf das eigentliche Malpapier, wie wir es nennen möchten, durchzugriffeln, oder wie man dies gewöhnlich nennt, zu calquieren. Wo besondere Einzelheiten vorkommen, muß man dieselben immer sofort angeben, während die Anlage noch feucht ist, und wären dieselben ganz trocken geworden, so müßte man sie entweder mit reinem Wasser, oder auch mit einer ganz schwachen Farblösung übergehen, bevor man zur weitem Ausführung schreitet.

\*) Wir wollen hier noch Etwas nachtragen, welches eigentlich oben hätte berichtet werden sollen, wenn wir nicht durch die Seltenheit der Sache bestimmt worden wären, sie an eine andere Stelle zu verweisen. Wir meinen die Aquarell-Malerei auf Reispapier. Dieses Reispapier ist indessen keineswegs ein wirkliches Papier oder ein Kunstprodukt überhaupt, sondern das Werk einer röhrtigen Pflanze, welches in der Weise auseinandergeschnitten wird, wie man ein zusammengerolltes Papier aufwickelt; diese zusammengerollten Streifen werden zu kleinen Tafeln gepreßt, welche etwa das Ansehen haben, als wären sie aus dem Marke der Schößlinge des Holunderbaums gefertigt. Sie haben eine glänzende Weiße und ein sammetartiges Ansehen, und nehmen, gleich dem Velin, die Farben besser auf, als Papier, und die gemalten Gegenstände erscheinen in solcher Frische und Vollkommenheit, daß man sie für die Natur selbst halten kann. Man malt aber nur kleine, besonders schöne Gegenstände auf solches Papier, da es einmal nur in kleinen Blättern vorkommt, andertheils sehr theuer ist. Aufser London und Paris ist uns nur ein einziger Beziehungsort bekannt, nämlich bei den Gebrütern Gropius im Diorama zu Berlin.

§. 27. Was die Farben betrifft, so ist von der chinesischen Tusche zu bemerken, daß sie nach ihrem ersten Abreiben auf der Palette sofort verwendet, leicht Flecken macht, welchem Uebelstande man dadurch begegnet, daß man sie noch einmal verreibt und verdünnt. Manche Farben, z. B. das Berlinerblau, die Sepia, ein aus Gelb, Blau und sonst zusammengesetztes Grün, pflegen sich auf der Palette oder im Farbennäpfchen zu setzen, d. h. die Farbe sinkt zu Boden und das Wasser bleibt oben darüber. Man muß für diesen Fall nicht, wie Manche thun, noch mehr Gummi zusetzen, sondern nur die Farbe, so oft man davon nimmt, jedesmal mit dem Pinsel wieder umrühren, diesen am Rande wieder ausstreichen und dies einige Mal wiederholen, bis die Tinte gleichmäßig gemischt ist.

Braucht man Paletten mit oder ohne Vertiefung, so ist es zweckmäßig, für jede Farbe eine besondere zu haben, für Blau, Roth u. s. w. Bedient man sich der Näpfchen, so muß jedes eine besondere Farbe oder sogar Tinte enthalten.

Eine besondere Berücksichtigung verdient die Palette für weißer Blumen, auf welchen sich schwarze (chinesische) Tusche, Kobaltblau, Berlinerblau, Gummigutt und Indischgelb befinden müssen. Diese Farben dürfen aber nicht einzeln sein, sondern man muß aus zweien und dreien derselben besondere Tinten herstellen.

Einer besondern Sorgfalt bedarf auch die Palette fürs Grün, welches drei bis vier verschiedene Tinten enthalten muß, die eine mehr gelb, die andere mehr blau, eine dritte mit Sepia oder Karmin gebrochen u. s. w.

Man muß sie lange zusammenarbeiten, damit sie sich ganz vollkommen mischen, weil sie sich sonst doppelt setzen, wobei die schwersten Farben unten, die leichtern in der Mitte und die ganz leichte oben bleibt, weshalb man bei der Anwendung abermals sie immer gut mischen muß, indem man sonst Streifen machen würde. Hat man seine Paletten oder seine Farbennäpfchen auf diese Weise gehörig eingerichtet und man will malen, so ist fast nichts weiter nöthig, als die vorhandene Farbe mit dem Originale oder der Natur zu vergleichen, um dann durch irgend einen kleinen Zusatz die richtige Farbe zu erhalten.

Man pflegt die Farben überhaupt in drei Abtheilungen zu bringen, in reine oder natürliche, d. h. wie die Farbe an sich ist, z. B. Gummigutt, Zinnober, Berlinerblau u. s. w.; in zusammengesetzte, welche aus zwei oder mehreren bestehen, wie z. B. das Violet aus Roth und Blau, das Grün aus Gelb und Blau; in gebrochene, wenn man irgend eine Farbe zusetzt, welche nur den Ton etwas verändert, ohne die Farbe an sich in eine andere zu verwandeln. So kann man z. B. das Grün, das bloß aus Gelb und Blau zusammengesetzt, selten sich so rein anwenden läßt, mit Sepia, mit gebrannter Terra de Siena, mit Karmin brechen; es wird immer eine andere Tinte darstellen und dabei noch immer Grün bleiben.

Auf alle Zusammensetzungen der verschiedenen Tinten einzugehen, würde auf der einen Seite unmöglich, auf der andern unnütz sein, unmöglich, weil man eine Farbe bis in das Unendliche brechen kann, unnütz, weil man auf den

ersten Blick bei nur einiger Erfahrung erkennt, aus welchen Hauptfarben eine Tinte zusammengesetzt ist, und eine kleine Zeichnung, die man nach und nach macht, bald den richtigen Ton treffen läßt; ja man kann sogar durch verschiedene Zusammensetzungen doch zuletzt den verschiedenen Farbenton erreichen.

Nehmen wir als Beispiel das grauliche Grün, welches zum Schattiren weißer Blumen gebraucht wird, so kann man dasselbe zusammensetzen aus Berlinerblau, Indischgelb und chinesischer Tusche, oder aus Indigo, Gummigutt und Sepia, oder aus Kobaltblau und ungebrannter Terra de Siena. Diese drei Zusammensetzungen, die man noch vielfältigen kann, geben ungefähr den nämlichen Farbenton (Tinte); man kann sie aber in das Unendliche vielfältigen durch das verschiedene Verhältniß, in welchem man die einzelnen Farben zu einander mischt. Wir können also getrost aussprechen, daß Farbentabellen, welche die verschiedenen Tinten darstellen und als Muster gelten sollen, nur dazu dienen, den Anfänger in Verlegenheit zu setzen, insofern der Geübtere weiß, daß ein solches Werk nicht für den Gebrauch von Unwissenden, sondern bloß für dumme Leute geeignet ist \*).

Wenn man erst einige Uebung in der Mischung der Farben hat, so wird man bald bemerken, daß man sich

\*) Wir geben hier die Uebersetzung der Ausdrücke Pascals selbst wieder, meinent, daß derselbe ganz Recht hat. Dieses Rechthaben läßt sich aber sehr leicht beweisen. Es giebt nur eine Wissenschaft, welche ganz gewiß ist, in der Alles, was behauptet, auch bewiesen wird, und diese Wissenschaft ist die Mathematik. Nun beweist aber die Mathematik, daß, wenn nur 12 Personen täglich zusammensitzen an einem Tische und ihre Sitze täglich ändern, daß alle 12 Personen, bis in ihr höchstes Alter angenommen, es nicht erleben können, die abwechselnden Sitze durchzumachen, d. h. das Ende des Wechsels der Sitze zu erleben. Wenn wir nur zurückgehen auf die ursprünglichen Farben, die wir oben angenommen haben, und wir nun diese mit einander in Verbindung haben wollen und nur alle zusammengesetzte Farben, so wird man leicht begreifen, daß ein Werk von vielen Bänden dazu gehört, um diese Zusammensetzungen anzugeben. Wollen wir aber noch die sogenannten gebrochenen Farben dazu nehmen, so sieht auch der gesunde Menschenverstand ein, daß es rein unmöglich sein würde, darüber Vorschriften anzugeben, sollten sie nicht am Ende für sich eine recht anständige Bibliothek bilden. Dies wird genug sein, um den obigen Ausspruch zu rechtfertigen. Dennoch sind von Leuten, die sich die Sache wohl nicht so klar dargestellt hatten, Versuche der Art gemacht worden; namentlich hat dies Professor Prange in Halle gethan in seinem „Farbenlexicon“, worin die möglichsten Farben der Natur, nicht nur nach ihren Eigenschaften, Benennungen, Verhältnissen und Zusammensetzungen, sondern auch durch die wirkliche Ausmalung enthalten sind. Zum Gebrauch für Maler, Fabrikanten, welche mit Farben umgehen. gr. 8. Halle. 782. 3 Thlr. 12 Gr.

Wer übrigens noch Lust hätte, in unsere Worte Zweifel zu setzen, darf nur mit dem Grün, einer zusammengesetzten Farbe aus Gummigutt und Berlinerblau anfangen und vom Gelbgrün bis zum Blaugrün fortschreiten, dann aber einer jeden solchen Tinte, die er bekommen hat, Sepia, gebrannte Terra de Siena, Bleiweiß, englisch Roth, Safran, ungebrannte Terra de Siena, Bleiweiß, Zinnober, Kobaltblau, chinesische Tusche, Saftgrün u. s. w. zusetzen, um sich schon beim ersten Versuche zu überzeugen, daß ein Menschenalter gar nicht hinreicht, solche Mischungen alle auf das Papier zu bringen, und daß unser obiger und Pascals Ausspruch ganz vollkommen gerechtfertigt ist.

auf eine kleine Anzahl beschränken kann, ja dafs man sogar einige natürliche Farben durch Mischung ersetzen kann, z. B. gebrannte Terra de Siena wird sehr oft mit Nutzen künstlich hergestellt durch eine Tinte, gemischt aus Karmin, indisch Gelb und chinesischer Tusche.

Noch machen wir die Bemerkung, dafs die Tafel, auf welcher man malen will, etwas geneigt sein mufs, wobei die Pultmappe, der wir oben gedachten, gute Dienste leistet. Der Grund aber, warum eine solche Neigung erforderlich ist, wird aus dem Folgenden klar werden.

§. 28. Eine Zeichnung, die gemalt werden soll, bedarf nicht so vieler Ausführung, als eine solche, welche als Zeichnung selbst bestehen soll, wenn sie auch im Allgemeinen auf ähnliche Weise behandelt wird.

Man legt zu dem Ende mit dem weichen Bleistifte zuerst die allgemeine Form der Blumen an, und zeichnet dann in diesem Umrifs das Hauptblumenblatt, welches gleichsam der Schlüssel der Skizze ist und um welches sich die übrigen gruppieren. Der Stengel wird mit einer einzigen Linie angedeutet, welche seine Stellung und Biegung anzeigt. Was die Blätter betrifft, so macht man gleichfalls ihren Umrifs und gibt ihre Hauptadern an, ohne die Zähne des Randes und andere Einzelheiten zu berücksichtigen. Diese erste Zeichnung mufs ganz frei gemacht werden, indem man den Bleistift weniger zwischen den Fingern, als vielmehr unter der Hand hält, und mit frei schwebenden Armen mehr durch die Bewegung von diesen, als mit der Finger zeichnet. Hat man sich nun versichert, dafs die Verhältnisse so ziemlich genau sind, so geht man nun zur genauern Skizze über, wobei man sich des härtern Bleistiftes bedient, den man wie einen Pinsel hält. Jetzt verfolgt man alle Biegungen, alle Einzelheiten des Vorbildes, ohne auf den ersten Umrifs Rücksicht zu nehmen, der gleichsam blofs als Wegweiser dient, aber nicht mit in die Skizze aufgenommen wird. Indem man aber jeden einzelnen Theil der Blume zeichnet, mufs man nicht das Ganze aus den Augen verlieren, und das Auge, indem es jeden Strich des Bleistiftes verfolgt, mufs zugleich immer auf das Ganze gerichtet sein.

Diese Skizze kann als der Anfang des Gemäldes betrachtet werden; man mufs sich dabei nicht darauf beschränken, nur den äufsern Umrifs eines jeden Blattes oder Blumenblattes zu machen, sondern man mufs auch die innern Theile mehr oder weniger, je nach ihrer Wichtigkeit anzeigen; ja man kann selbst durch einige leichte Schraffirungen die Schatten angeben, welche die Blume und jeden einzeln Theil runden.

Wenn die Skizze auf diese Weise beendet ist, so übergeht man die ganze Zeichnung leicht mit dem elastischen Harz oder mit Semmelkrume; beide nehmen nur den weichern Bleistift und von dem härtern etwa das Ueberflüssige weg und die Zeichnung ist nun zum Malen fertig.

§. 29. Es folgt nun die Anlage (*Ebauche*) als ein Hauptstück.

Die ganze Methode beruht eigentlich auf der Weise der Anlage. Man kann recht gut zu zeichnen verstehen, die Mischung der Farben vollkommen inne haben, und doch

wird im Anfang die Arbeit mißlingen, weil bei dieser Art der Anlage Gewandtheit fast so hoch angeschlagen werden mufs, als Talent. Der erste Versuch wird vielleicht weit unter dem sein, was man langsam und mit Mühe auf anderm Wege dargestellt hat; aber von dem Augenblicke an, wo man die Sache nur einmal begriffen hat, wird aller Unterricht überflüssig, und es bedarf nichts mehr, als einer fortdauernden Uebung.

Wenn man auf weißes Papier einen Tropfen Farbe fallen läßt und ihn durch Neigen des Papiers sich auszuweiten zwingt, so wird er gleichsam einen gefärbten Weg hinter sich lassen; dies ist die Art, anzulegen auf die einfachste Weise zurückgeführt. Es handelt sich nur darum, nicht darauf zu warten, bis dieser Tropfen sich erschöpft hat, sondern ihn durch Zufügung neuer Tinten, je nachdem es das Original erfordert, zu unterhalten; dann wird der Farbenweg verschiedene Farbentöne zeigen, welche ohne Abschnitt und ohne Härte immer in den andern übergeht. Man begreift leicht, dafs es hier keiner großen Arbeit mit dem Pinsel bedarf, sondern dafs er einzig nur dazu dient, die Farbe an diejenigen Stellen zu leiten, wo man sie hinhaben will.

Als erste Uebung mache man auf der Palette eine Farbenleiter von vier Farbentönen oder Tinten mit der nämlichen Farbe z. B. Grün an. Die erste wird ganz schwach sein, die zweite etwas dunkler und so die beiden folgenden; alle müssen gehörig flüssig, fließend und in hinlänglicher Menge vorhanden sein. Mit dem Anlegepinsel, den man sich ganz voll Farbe saugen läßt, bringe man nun die erste Tinte auf das Papier; man leite sie senkrecht abwärts, öfters frische Farbe in den Pinsel nehmend; unmittelbar an das untere Ende setze man die zweite Tinte und vertreibe sie eben so nach unten; man verfähre eben so mit den andern, und man wird so die gewünschte Farbenleiter erhalten. Auf der Palette standen die Farben alle einzeln abgeschnitten neben einander; auf dem Papiere werden sie unmerklich in einander übergehen. Man wiederhole diesen Versuch mit verschiedenen Farben, fange mit Gelb an, setze daran Blau, an dieses Rosa und schliesse mit Violet. Man warte nur nicht, bis der Pinsel seine Farbe völlig hergegeben hat, ein gewöhnlicher Fehler der Anfänger; es mufs immer so viel Farbe auf dem Papiere bleiben, dass sie sich mit der nächsten vermischen kann. Man kann den Pinsel ausdrücken, um eine andere Farbe zu nehmen, wiewohl es besser ist, einen reinen zu nehmen, aber es ist unnütz, Wasser einzufassen, weil die Farbe schon so verdünnt sein mufs, dafs sie den richtigen Ton hat; man würde daher durch Hinzufügen von Wasser, wäre es nur auch ein Pinsel voll, den Ton verändern und überhaupt einen Fleck machen.

Man könnte diese Tinten umgekehrt anlegen, nämlich mit dem tiefsten oder dunkelsten anfangen; es ist dies eine Uebung, an die man sich gewöhnen mag, weil es unnütz ist, obgleich diese Methode schwieriger ist, als die andere. Da man aber nach einer allgemeinen Regel bei Blüthen und Blättern immer mit der schwächsten Tinte anfängt, so wird man, wenn es nöthig ist, das Papier umdrehen, so dafs

dann der hellere Ton oben ist, und man bei dem dunkelsten endigt.

Wenn der erste Ton, den man auf dem Papiere verarbeiten will, so schwach wäre, daß man ihn kaum bemerkte, so muß man Anfangs nur reines Wasser anwenden und dasselbe gerade wie Farbe behandeln, dann aber die weitere Farbe ansetzen. Oft, wenn man an das untere Ende der Anlage gekommen ist, bleibt noch eine Menge Farbe übrig, welche man dadurch wegschafft, daß man den Pinsel auf Druck- oder Seidenpapier auswischt und ihn dann sanft an die Farbe hält, die sofort in ihn einziehen wird.

Die ersten Betrachtungen, welche sich den Personen, die sich diese Weise anzulegen annehmen, darbieten, werden sich darauf beziehen, daß man gleichzeitig das Licht, die Halbtinte und den Schatten anlegen kann, daß man die Anlage immer nur herunterwärts arbeitend machen darf, und daß gerade adernlose Blätter am leichtesten zu malen sind. Und in der That sind die Blätter der Tulpen und Narzissen, und überhaupt alle geraden und glatten schon durch die Anlage vollendet, und wenn man an den eigentlichen Ton des Blattes kommt, so genügen einige innere Retouchen (Nachhülfen), um die längslaufenden Adern anzudeuten. Bei den meisten Rosenblättern und allen denjenigen, welche Queradern haben, muß man nach und nach die Räume zwischen den Adern anlegen, indem man immer am hellsten Theile anfängt. Das Nämliche gilt von den Blüten, und wenn Blütenblätter, je nach ihrem Baue oder ihrer Ausdehnung, nicht im Ganzen angelegt werden können, so theilt man sie in zwei oder mehrere Theile, indem man eine Ader, eine Falte, einen Bruch als Grenze annimmt, um die Wiederaufnahme der Farben zu verstecken, deren Zusammenstoßen übrigens auch bei der Vollendung noch verschwindet.

Die Anlage muß in dem Farbentone des Vorbildes gemacht werden, mit steter Berücksichtigung der darüber liegenden Einzelheiten. Wäre sie zu schwach ausgefallen, so würde es besser sein, eine zweite darüber zu legen, als eine langweilige Vollendung vorzunehmen, welche der Arbeit nur eine gewisse Trockenheit geben würde.

Bevor wir zu der weiteren Vollendung und zu den Beispielen übergehen, dürfte es von Nutzen sein, auf die Fehler aufmerksam zu machen, in welche Anfänger leicht verfallen. Diese Fehler rühren fast immer von einem Uebermaß des zu Wenigen oder des zu Vielen von einer Farbe her. Wenn der Pinsel zu wenig Farbe enthält, so kann man nur kleine Stellen vornehmen und muß dabei das Papier zu stark angreifen; die Farbe verschmilzt dann nicht mehr mit der bereits aufgetragenen, und man muß immer wieder übergehen, wodurch Absätze entstehen. Bringt man dagegen zu viel Farbe auf das Papier, so braucht die Farbe zu lange Zeit, um zu trocknen, wirft sich auf die Ränder und bewirkt dadurch harte, dunkle Umrisse. Manchmal bilden sich Flecken, an denen bald das Papier, bald schlecht zubereitete Farbe schuld ist; man muß sich um dieselben nicht bekümmern, sie haben nichts zu bedeuten und verlieren sich im Verfolg der Arbeit; wollte man, um sie zu

verbessern, noch etwas Farbe darauf bringen, ehe die untere trocken wäre, so würde sich ein Kreis bilden, der sich nach und nach weiter ausdehnte und die ganze Arbeit entstellen würde.

§. 30. Wir kommen nun zur weiteren Ausführung.

Die Ausführung, Ausmalung oder Vollendung des Bildes ist zwar nicht so wichtig, als die Anlage, hat aber auch ihre Schwierigkeiten; sie ist aber viel willkürlicher in den Mitteln; ihr Endzweck ist, den Einzelheiten, die man bei der Anlage übergang, das verschiedene Zusammentreffen der einzelnen Farrentinten zu verstecken und mit einem Worte der Darstellung die gehörige Rundung zu geben. Man bedient sich dabei des zweiten Pinsels und malt stellenweise nach der Richtung der Theile, wobei man sich in Acht nehmen muß, nicht zu lange auf einer Stelle zu verweilen oder, bevor sie trocken wäre, noch einmal darauf zurückzukommen, weil man sonst die untere Farbe wieder auflösen würde. Man wendet bei dieser Ausmalung eine weniger flüssige Farbe an.

Man kann auch durch das sogenannte Lasiren die Vollendung bewirken, welches gewissermaßen eine Art Anlage ist; man trägt auf das Papier durch etwas mehr Arbeit auf; man muß aber auf solche Lasirung mit dem dritten Pinsel und einer stärkern Farbe Schraffirungen anbringen, um die Details genauer anzugeben, besonders um die Bewegung der Blätter, die Richtung der Blätter oder Blumenblätter anzuzeigen und das Ganze zu runden, denn mit der Lasirung allein würde die Darstellung ein flaches, gleichsam welliges Ansehen erhalten.

§. 31. Wir kommen nun zu den Beispielen.

### 1. Die Dichter-Narzisse (*Narcissus poeticus*).

Die Dichter-Narzisse ist eine der einfachsten Blumen, welche sich ganz für den Anfänger eignet. Die Zusammensetzung der Tinte, welche dazu dient, die weißen Blumenblätter zu schattiren, kann allein einige Schwierigkeiten bieten. Sie besteht aus Kobaltblau, chinesischer Tusche, Berlinerblau und Gummi-Gutt, doch darf man von den beiden letztern Farben nur sehr wenig nehmen. Diese Tinte muß ganz hell und sehr flüssig sein. Man bereitet dann eine zweite, mit indisch Gelb (das man auch durch Gummi-Gutt mit einem schwachen Zusatz von Blasengrün ersetzen kann, wenn man es nicht haben könnte), für das Nectarium oder Honiggefäß (in der Mitte) der Blume; der kleine, gekerbte, rothe Rand des letztern wird mit einer Mischung von Karmin und Safran gemacht.

Man wird nach und nach jede Hälfte eines Blumenblattes anlegen. Nehmen wir z. B. dasjenige, welches unterhalb der Blumen auf unserer Tafel sich befindet. Um die Hälfte zur linken Hand, auf welcher man den Schatten von dem nächsten Blumenblatte bemerkt, anzulegen, bringt man auf die Mitte dieser Hälfte etwas reines Wasser und vertreibt es langsam mit dem Pinsel nach unten; dann setzt man die erste der gemischten Tinten an und vertreibt sie bis an das Ende. Um diese Hälfte des Blumenblattes zu vollenden, dreht man nun das Papier vollkommen herum, so daß der früher unten gelegene Theil nach oben kommt,

man beginnt wieder mit Wasser und vertreibt nachher die Farbe bis an das Nectarium; das Papier bleibt in derselben Lage, um die zweite Hälfte des Nectariums anzulegen; man fängt wieder mit Wasser an und vertreibt die Farbe bis an das Nectarium u. s. w. So fährt man mit allen einzelnen Blumenblättern fort, nur dafs man die schattigen Theile nicht mit Wasser beginnt, da diese weniger verschmolzen sind und der Schatten sich nicht so unmerklich in die Grundfarbe verliert.

Der lichte Theil des Nectariums wird mit dem zubereiteten Gelb gemalt, der schattige Theil mit dem nämlichen, dem man etwas von der Schattenfarbe der Blumenblätter zusetzt.

Die Vollendung dieser Blume beschränkt sich nur auf Weniges, da sie schon nach dem Tone des Urbildes angelegt ist; nun wird man mit dem dritten Pinsel die Adern in jedem Blatte auftragen. Die leichte gelbliche Tinte, welche man an der Wurzel jedes Blumenblattes bemerkt, ist nur ein schwaches, mit Gummi-Gutt gefärbtes Wasser, und wird nach der Anlage aufgetragen.

Die grünen oder eigentlichen Blätter sind die leichtesten, um sich in der Anlage zu versuchen. Das Grün wird mit Berlinerblau, Gummi-Gutt und etwas Sepia zusammengesetzt. Diese erste Tinte, in welcher das Blau vorherrschen muß, muß die dunkelste sein; man nimmt davon einen Theil, um durch Hinzufügung von noch etwas Gelb eine zweite zu erhalten; und endlich dient jene Grundfarbe zu einer dritten, indem man noch etwas Kobaltblau einmischt; diese letztere dient dann für alle Lichtstellen.

Als Beispiel wollen wir annehmen, dafs wir zuerst das einzelne Blatt linker Hand, welches von den beiden andern absteht, anlegen. Es geschieht dies seiner ganzen Länge nach zwei Mal.

Für die erste Hälfte fängt man mit der letzten Tinte an; wenn man an das Grüngelb gekommen ist, ändert man rasch die Farbe und trägt die zweite der obengenannten auf. Die zweite Hälfte wird mit eben dem Kobaltblau angefangen, bis man an die dunklere Farbe kommt, wo man dann sofort die erste der gedachten Mischungen auflegt und vertreibt.

Die übrigen Blätter werden auf dieselbe Weise ausgeführt, jedoch ohne das Gelbgrün. Die Scheide, welche unter der Blume den Stengel umgiebt, wird mit etwas Terra di Siena angelegt und ausgeführt. Die Vollendung aller Blätter besteht darin, die Schatten zu verstärken und die Adern anzugeben. In das Grün des Stengels muß man etwas Kobaltblau einmischen.

#### Die Ipomea (*Ipomea violacea*).

Die Ipomea, wie alle mit Kobalt gemalten Blumen, wird nur dann gut ausfallen, wenn die Farbe von besonderer Qualität ist, da diese ihrer Natur nach sandig und wenig auflöslich und flüssig ist. Wenn man über ihre Bereitung nicht ganz sicher wäre, so müßte man sie lieber durch Hinzufügen von etwas arabischem Gummi zu verbessern suchen. Die Hauptfarbe wird aus Kobaltblau und sehr wenig Karmin zusammengesetzt. Von dieser Haupttinte nimmt

man Etwas und bildet durch Hinzufügen von noch mehr Karmin ein zweites Violet. Für die fünf rothen Rippen, welche die Abtheilung der Blumenkrone bilden, bereitet man ein Roth aus Karmin mit Gelb gebrochen, und aus diesem ein anderes stärkeres durch Hinzufügen von Kobalt. Man muß ferner ein ganz schwaches Grün sich bereiten. Bei Vergleichung der Tafel mit der Zusammensetzung dieser Tinten wird man bald sehen, wie sie angewendet werden müssen. Jeder Raum zwischen den Rippen der Blume muß auf zweimal angelegt werden. Man fängt mit der ersten angegebenen Tinte an bis an den Uebergang in das Violet. Eine Seite der Blumenkrone scheint dunkler nach dem Mittelpunkte der Blume; es wäre unnütz, um diesen Schatten zu erhalten, eine andere Tinte aufzusetzen; es genügt, die erste Tinte nur einen Augenblick auf dieser schattigen Stelle stehen zu lassen, um ihr mehr Kraft zu geben; dann wird das Violet aufgetragen.

Die fünf Rippen der Blumenkrone werden mit dem Roth angefangen; in der Mitte nimmt man das nämliche Roth mit Kobalt gebrochen, wie angegeben, und zuletzt trägt man den grünlichen Ton auf, was zugleich ein Beispiel ist von dem Uebergange dreier Töne in einander.

Die Röhre der Blume wird mit einem Male angelegt. Man dreht dabei das Papier um und fängt mit dem grünlichen Tone an, der dann in das Violette übergeht. Man kann die Schattenseite, wie vorhin angegeben, so behandeln, dafs man ihr etwas mehr Farbe giebt.

Die grünen Blätter sind eine Mischung von Berlinerblau, Gummi-Gutt und Sepia, mit vorherrschendem Blau. Dies ist die Grundtinte. Man nimmt einen Theil derselben zu einer zweiten, der man noch Kobalt und etwas Karmin zusetzt. Diese letztere ist für die Lichtstellen bestimmt.

Man hat nach und nach jeden Raum zwischen den Queradern der Blätter anzulegen. Für die Hälfte des Blattes zur linken Hand fängt man bei dem Rande an, für die zur rechten dagegen in der Mitte des Blattes.

Die Ausführung geschieht dadurch, dafs man jeden Theil der Blume mit der bei der Anlage gebrauchten Farbe übergeht, die Schatten nach der Rundung der Blume hervorhebt und zuletzt einige stärkere Schraffirungen mit einer Farbe aus Karmin und Berlinerblau anbringt, die sich nicht ganz in die Grundfarbe verlaufen dürfen.

Die Blätter werden mehr Schwierigkeiten bei der Ausführung bieten, als bei der Anlage. Man muß versuchen, rasch die Haupteinheiten anzudeuten; erschiene dann die Arbeit zu trocken, so müßte man das Ganze mit etwas Kobalt und sehr wenig Karmin lasiren, um dem Blatte den natürlichen graugrünen Ton zu geben.

Wir sagen weiter nichts, weder über die andern Blätter, noch über Stengel, Kelche und Knospen, denn wir setzen voraus, dafs der Anfänger aus dem bisher Mitgetheilten nun schon so viel gelernt hat, dafs ihm nach genauer Betrachtung des Originals die Ausführung nicht schwer fallen wird.

#### Die Rose (*Rosa centifolia*).

Die Rose gilt für eine schwer darzustellende Blume;

indessen liegt die Schwierigkeit weniger in der Anlage, als in der Zusammensetzung der Tinten. Wenn die hellen Theile zu roth gemacht sind, so wird die Blume plump aussehen; sind sie dagegen zu blau, so wird sie ein wider-natürliches Ansehen erhalten.

Drei Haupttinten genügen; alle müssen sehr dünn und flüssig sein.

Die erste, zu den lichtern Stellen der Blume bestimmt, wird aus Kobaltblau, chinesischer Tusche und Karmin zusammengesetzt; der letztere muß die Hauptfarbe bilden.

Die zweite, für die Schatten, muß dunkler sein und besteht aus Karmin und Berlinerblau, chinesischer Tusche und wenig Kobaltblau. Auch hier muß der Karmin vorherrschen.

Die dritte, für das Innere oder das Herz der Blume, besteht nur aus Karmin mit Gummi-Gutt oder indisch Gelb gebrochen.

Diese drei Tinten müssen in ziemlicher Menge gemacht werden, und außerdem noch eine vierte von ganz schwachem Gummi-Gutt.

Wir wollen nun die Weise der Anlage selbst abhandeln, und dabei mit dem untersten Blatte, welches lose herabhängt, anfangen. Es muß auf zweimal angelegt werden, und der leichte Strich in der Mitte giebt die Hälften an.

An die Wurzel dieses Blattes bringt man einen Tropfen der schwachen Gummi-Gutt-Tinte und vertreibt ihn nur wenig; dann setzt man die erste der angegebenen Tinten an und fährt damit fort bis an den dunklen Theil, der durch das Wellige des Blattes sich bildet; hier faßt man nicht etwa andere Farben, sondern verweilt nur etwas mit derselben, wodurch sie, wie schon oben bemerkt, die nöthige Dunkelheit erhält; dann legt man mit derselben Tinte weiter das Blatt bis zum Rande an. Auf dieselbe Weise wird auch die zweite Hälfte behandelt. Dieses Anhalten mit der Farbe, von der wir eben sprachen, darf, wenn man auf Pergament-Velin malt, nicht zu lange dauern, indem das Velin sehr schnell die Farbe einsaugt und die Stelle dann zu dunkel werden würde.

Für die Blätter, welche die Rose selbst bilden, bedarf es keines Gelbs, und man fängt bei denselben immer am obern Ende an. Die kleinern Blumenblätter, welche zunächst das Herz der Blume umgeben, werden mit der nämlichen Farbe gemalt; man kann dieselbe noch mit etwas Wasser verdünnen, für diejenigen, welche weniger dunkel sind. Eben so verhält es sich mit denjenigen Theilen der Blumenblätter, welche zurückgebogen sind und in den Schattenstellen stehen. Um sie anzulegen, theilt man die zweite Tinte noch einmal, was wir oben bei Angabe der Palette übergangen, um die jetzige Auseinandersetzung deutlicher zu machen.

Man vollendet mit denselben Farben, besonders vermittlest Lasirens, und hätte man sich dabei zu weit von dem Originale entfernt, so müßte man die richtige Farbe wieder zu finden suchen, indem man zuletzt mit einer etwas abweichenden Farbe vollendet.

Die grünen Blätter bestehen aus Berlinerblau, Gummi-Gutt, Kobalt und Sepia, weil man mit diesen Farben sehr

verschiedenes Grün darstellen kann, je nachdem man die eine oder die andere mehr vorwalten läßt. Was die Knospen und die Fruchtknoten unter denselben betrifft, so muß man etwas Gummi-Gutt oder indisch Gelb zufügen, und für die Stiele fügt man noch etwas Karmin hinzu. Jeder Raum zwischen den Queradern muß einzeln angelegt werden. Man kann fast für alle Blätter die nämliche Farbe benutzen, mit Ausnahme des untern Blattes, dessen Spitze stärker ist. Das Blatt oberhalb der Rose wird bei der Mittelrippe angefangen.

Man sieht aus dem Muster, daß hier Manches bei der Anlage ausgespart werden muß d. h., nicht mit Farbe überzogen, so die Hauptrippen bei den Blättern, die Blicklichter an den Knospen, die man nicht mit Weiß aufsetzen soll.

§. 32. Was die Vollendung betrifft, so können wir uns auf das bei der vorigen Blume Gesagte beziehen, denn wir wollen es dem Anfänger auch nicht gar zu leicht machen; ein Blick auf das Vorbild wird ihn belehren, welche Farben er zu mischen, und wie er dieselben anzulegen habe.

§. 33. Wir haben nun noch Einiges über die Hintergründe zu bemerken. Am häufigsten läßt man in der Blumenmalerei den Grund, auf dem man gemalt hat, weiß; will man aber der Arbeit das Ansehen eines eigentlichen Gemäldes geben, so macht man den Grund auch wohl farbig. Obgleich die Farbe des Grundes sehr willkürlich ist, so zieht man doch im Allgemeinen ein bräunliches oder bronzefarbenes Grau vor, weil man erkannt hat, daß sich dies am besten mit den Farben und Compositionen verträgt. Wenn man Blumen bouquetweise in einem Gefäße, einer Vase u. s. w. vorgestellt hat, so kann man allenfalls eine Landschaft als Grund malen, doch müssen dann die Farben derselben immer matt gehalten werden, damit die Vase mit ihrem Inhalte desto besser hervortritt. Eine andere Weise, einen Grund anzulegen, läßt sich nur auf Pergament ausführen, nämlich so, daß man die Hinterseite des auf einen Blendrahmen gespannten Pergamentes überall da, wo keine Blumen gezeichnet sind, mit einer dicken Farbe stark bedeckt, z. B. mit einer Mischung aus Zinnober und Indigo, diese Farbe scheint dann durch und wird dadurch gemildert.

Wenn man zu irgend einer Composition oder auch einer einzeln Blume einen Grund fügt, so wird dadurch die Harmonie so verändert, daß man für den Fall immer daran denken muß, daß man später einen Grund dazu geben will, weil durch den Grund alle Farben matter, blässer werden.

Wenn man auf einem Grunde malt, der weiß bleiben soll, so sind alle Blumen oder Blätter, welche die Grenze nach außen bilden, schwächer von Farbe und sollen sich unmerklich in den Grund verlieren, damit das Auge nicht von dem Effect abgeleitet werde, den man durch die Hauptgruppe in der Mitte hervorbringen will. Beim bedeckten Grunde dagegen muß man diesen Zweck durch entgegengesetzte Mittel zu erreichen suchen; die äußern Partien

müssen stärker sein, damit sie sich in den Grund verlieren, sonst würde das Bouquet aussehen, als wäre es ausgeschnitten und aufgeklebt, und das Auge würde keinen richtigen Ruhepunkt gewinnen.

Der Grund darf nicht ganz einförmig sein; man muß ihn auf der Lichtseite der Blume stärker halten, schwächer an der Schattenseite, obgleich dies eigentlich gegen die Regeln der Optik ist.

Nach unserer Manier anzulegen, wird es unmöglich sein, einen Grund auf einmal aufzutragen; man muß sich daher mit einem Bleistifte schwache Linien ziehen, welche alle nach einem Mittelpunkte laufen und dies nur nach und nach vornehmen, zuletzt aber mit einem großen Pinsel endigen und damit die Grenzen der Linien verwischen.

Oft legt man die erste Tinte des Grundes mit einer Gouachefarbe an, oder indem man überhaupt Weiß unter die Farbe mischt, endigt aber mit Aquarell-Farben, indem man mit größeren Schraffirungen nach und nach eine gewisse Gleichförmigkeit hervorzubringen sucht.

§. 31. Wir müssen nun noch einiges Allgemeine über manches bei dem Malen zu Betrachtende sagen.

Wenn man die Blumen betrachtet, um sie zu malen, so muß man sie als Maler betrachten, also ganz anders, als andere Personen, die sie nur so gerade zum Vergnügen ansehen. Der Maler, nachdem er hinsichtlich der Gestalt und Stellung befriedigt ist, untersucht nun die Farben und beobachtet genau, wie diese durch Schatten und Halblicht verändert werden. Er bemerkt bald, daß die wahre Farbe einer Blume oder eines Blattes nur die Mittelstufe ist; ein Blatt, das auf dem ersten Anblick einförmig grau erscheint, darf nicht durchaus mit derselben Farbe gemalt werden. Der beleuchtete Theil wird mehr ins Blaugrünliche spielen, die angrenzende Halbstufe die wahre Farbe des Blattes zeigen, und diese sich wieder in Schatten verändern. Diese Beobachtungen wird man recht leicht an glatten glänzenden Blättern, wie z. B. der Camellie machen können.

Eine Blume befindet sich dann im Halblichte, wenn das Tageslicht sie nicht unmittelbar trifft; in dieser Stellung hat sie keine sogenannten Blicklichter, sondern nur helle Stellen und Schatten; sie nimmt dann Farbentöne an, welche zu beschreiben ganz unmöglich ist, und die man allein in der Natur beobachten und entziffern muß.

Unter Composition versteht man eine Vermengung oder Gruppe von Blumen, bei denen alle Theile und alle Farben auf eine gemeinschaftliche Wirkung berechnet sind. Die Composition kann mehr oder weniger zusammengesetzt sein, ja man kann eine Composition mit einer einzigen Rose und ihren Blättern bilden, denn von dem Augenblicke an, wo man die Blätter anders ordnet, als sie sich darstellen und sie so zu einander stellt, daß eine allgemeine Wirkung dadurch erreicht wird, so ist dies eine Composition. Was die großen Compositionen betrifft, so sind die besten Beispiele die Gemälde großer Meister, auf denen man Alles im Voraus überlegt und berechnet sieht, um einen starken Effect hervorzubringen.

Die ersten Regeln, die man bei einer Composition zu beobachten hat, sind die Harmonie der Farben, die Anord-

nung der Gründe, d. h. bezüglich der Stellung, was vorn oder hinten, in der Mitte u. s. w. sein soll, und die Luftperspective, die davon die Folge ist.

Die Blumenmaler, die über die glänzendsten Farben der Natur zu gebieten haben, können sie auf sehr verschiedene Weise zusammenstellen.

Seit langer Zeit, schon seit Mignon und van Huisum haben sie bezüglich der ganzen Zusammenstellung fast allgemein eine eigne Composition angenommen; sie stellen nämlich in ihren Gemälden jede Blume nach ihrer bezüglichen Farbe an eine andere Stelle, so die weisen in das höchste Licht; unmittelbar darnach die Blumen mit Neutraltinten, wie Rosa und Blau; endlich in den Schatten Violett und Dunkelroth. Eine solche Anordnung rundet das Ganze, erhält die glänzenden Farben jeder Blume und macht Effect, ohne die schattigen Theile zu übertreiben.

Wenn man z. B. ein Bouquet von zwei Rosen, einer weisen und einer rothen zusammenstellen wollte, so könnte man dies auf zweierlei Weise.

Einmal könnte man die weiße Rose in das höchste Licht setzen, die rothe dahinter oder zur Seite und sie beide mit den Blättern einfassen, um sie dadurch vortreten zu lassen, wobei die Blätter der weisen Rose am meisten genähert sein müßten.

Oder man stelle die rothe Rose vorn hin, die weiße dahinter, wodurch deutlich zwei Gründe angedeutet wären, und wobei auch die Blätter so gestellt werden müßten, daß sie deutlich zwei solche Gründe errathen lassen. Alle Compositionen sind nach der einen oder der andern Weise angeordnet, sowohl bezüglich des Ganzen, als jeder einzelnen Blume.

Bei der Landschaft sind die Gründe deutlich durch die Natur unterschieden; Alles, was in der Nähe des Beschauers sich findet, nimmt eine lebhaftere Färbung an; über alles Entferntere, in den Hintergrund Zurücktretende zieht die Masse der zwischen dem Beschauer und dem Gegenstande sich befindenden Luft gleichsam einen Schleier, und es ist dies Dasjenige, was man unter der Luft oder Farbenperspective versteht, und diese kann man leicht im Bilde wiedergeben. Nicht so ist es bei den Blumen; bei einer Composition sind sie einander zu sehr genähert, das Auge bemerkt zwar den Raum, in dem sie hinter einander und von einander entfernt sind; aber im Bilde ist es um so schwieriger, dies darzustellen, als selbst die Linearperspective die Linien nur wenig verändert.

Man muß daher für die Blumen die Luftperspective etwas übertreiben, d. h. man muß diejenigen auf dem hintern Grunde mit schwächeren Tinten malen, die Einzelheiten derselben weniger ausführen, sie mittelst der Lasirung gleichsam mit einem Schleier überziehen, der sie entfernt und in die Tiefe der Composition stellt.

Personen, denen die Blumenmalerei fremd ist, glauben, daß, um eine Composition zu machen, man eine Gruppe natürlicher Pflanzen zusammenstelle, und diese nun, eben so wie sie sich zeigen, mache. Dem ist aber keineswegs so!

Für Compositionen in Aquarell malt man Anfangs auf

Papier oder Velin eine Blume, ohne noch von denen etwas zu wissen, welche man mit ihr verbinden will, doch Rücksicht nehmend auf den Platz, den sie bekommen sollen, und die Farben, welche mit der erstern harmoniren; die Blumen der entgegengesetzten Farben werden sich immer mit einander vertragen, mittelst der grünen Blätter, welche als Übergang dienen \*).

Ein sichereres Mittel zu componiren ist dasjenige, welches jetzt die Oelmalers anzuwenden pflegen, nämlich eine Menge sogenannter Studien nach lebenden Blumen in verschiedenen Stellungen vorrätig zu haben und diese nun nach Belieben zusammenzuordnen, danach aber das ganze Bild auszuführen.

Es giebt eine Menge Kleinigkeiten hierbei, die wir, um nicht zu weitläufig zu werden, übergehen müssen, da man sie überdiß leicht durch einige Aufmerksamkeit selbst findet. Das Genie der Composition ist gewissermaßen nichts anders, als der Geist des Uebereinstimmenden und Schicklichen. Man darf einer Composition das Zusammensuchen nicht ansehen, nur muß man beständig bedenken, daß das Wahre oft unwahrscheinlich erscheinen kann, aber man muß auch nicht aus den Augen verlieren, daß auch das Wahrscheinliche seine Grenzen hat, welche man bei einiger Kenntniß der Botanik zu überschreiten, wohl nicht in Versuchung kommen wird \*\*).

Wenn es die Nothdurft einer Composition erfordert, daß man über das Maß den Stengel einiger Blumen, wie z. B. der Stiefmütterchen, der Primel verlängere, so wird das ein Fehler sein, den wohl manche Personen nicht bemerken werden, aber die Billigung dieser Personen wird auch in den Augen des Künstlers wenig Werth haben.

Es ist bei den Blumen nicht, wie bei der Landschaft und der Figur, wo man nach den gemachten Erfahrungen Bilder nach der Idee liefern kann. In der Landschaft kann die Einbildungskraft sich Wolken verschiedener Gestalt schaffen, eben so Baumschlag, ein besonderer Umstand, Zufälle können unvorhergesehene Effecte hervorbringen. Rücksichtlich der Figur ist Alles willkürlich, wenn man nur die einmal bekannten Verhältnisse berücksichtigt. Nicht so ist es bei den Blumen, wo man der Einbildungskraft nichts überlassen darf, jede Blume derselben Art, wie sie sich auch in der Form und in den Einzelheiten abändert, muß doch

\*) So schreibt Pascal das Verfahren vor; doch können wir dies weder für ein leichtes, noch für ein zweckmäßiges erkennen; denn da man nicht ein Blatt über das andere legen kann, ohne dadurch dem Bilde Nachtheil zu bringen, indem ja immer das untere durchscheinen würde, so müßte dies ein schlechtes Bild geben. Wir glauben vielmehr, daß, obgleich Pascal ausdrücklich vom Malen spricht, er sich nur verschrieben hat und nur das Zeichnen meint, und zwar bloß die Skizze. Erst wenn man mit dieser ganz einig und zufrieden ist, wird man an das Malen denken und denken können. Ehe ließen wir noch diese Manier zu componiren, für die Malerei in Oel gelten; aber auch hier würden durch dieselbe eine Menge sogenannter Pentimenti d. h. Uebermalen des bereits Gemalten entstehen, welche, wie jeder Maler in Oel weiß, dem Bilde immer Nachtheil bringen.

\*\*) Wir rechnen unter diese Unwahrscheinlichkeiten, die von manchen Malern fast bis zur Unverschämtheit getrieben werden, Zusammenstellung von Blumen, welche durchaus nicht in einer Jahreszeit blühen.

übrigens getreu nach der Natur gezeichnet sein. Kaum darf man sich erlauben, ohne Vorbild einige Blätter oder manche kleine wohlbekannte Blumen aus dem Gedächtnisse zu zeichnen, die inderß ein geübtes Auge immer wieder entdecken wird; bei einer gefüllten Blume, jedoch wo die Anzahl der Blumenblätter keine bestimmte ist, kann man immer einmal eins oder das andere hinzufügen oder unterdrücken. So sieht man z. B. auf unserer Tafel an der Rose in dem Schatten ein abgesondertes Blatt, welches in der Natur nicht vorhanden war, das aber nicht entbehrt werden konnte, wollte man anders einen richtigen Schattengegensatz zu der großen Menge Licht auf der andern Seite haben.

Fast alle diejenigen, welche nach der Natur anfangen zu zeichnen, verfallen in den nämlichen Fehler; sie wählen meist kleine Vorbilder oder solche, die wenig entwickelt sind, ohne daran zu denken, daß nicht Alles, was niedlich ist, zu gleicher Zeit auch schön ist; sie zeichnen die Stengel steif und wenn es sich um einen Strauß handelt, so halten sie es für unerläßlich, daß alle Stiele unten hübsch zusammentreffen, was ein unangenehmes Bild giebt. Die Vertheilung der Stengel unterhalb einer Composition ist allerdings nicht leicht, immer aber willkürlich, vorausgesetzt, daß nur jede Blume richtig ihren Stiel bekommt \*). In diesem Falle muß man, wie in vielen andern, sich nach der Natur richten, ohne sie eben sklavisch nachzuahmen.

Ein anderer, auch häufiger Fehler besteht darin, daß man die Sachen zu plump darstellt, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, eine zusammengedrückte und zusammengedrängte Masse von Blumen. Man muß aber, wie die Blumen sich von dem Mittelpunkte entfernen, darauf sehen, daß sie sich nicht unmittelbar berühren und die Zwischenräume zwischen ihnen bald durch hellere, bald durch dunklere Tinten ausfüllen, so daß Alles, wie es soll, bald vor, bald zurücktritt und das Ganze nicht bloß die gehörige Rundung gewinnt, sondern auch nach dem Kunstausdrucke luftig und durchsichtig wird, und die vereinigten Blumen nicht etwa aussehen, als ob man sie auf eine Tafel gelegt und unter einem Steine gepreßt hätte.

Auch das muß man beobachten, daß die äußern oder am Rande sich befindenden Blumen nur von der Seite gesehen werden, und sofern man ein Bouquet darstellt, die auf der Kehrseite angeordneten, sich nicht anders, als von hinten zeigen können \*\*).

\*) Wem fällt hier nicht der berühmte Kupferstecher Chodowiezki ein, darstellend Friedrich den Großen mit Gefolge seiner Generalität, in Begriff, seine Armee zu mustern. Unter dem Leibe des Pferdes Friedrichs zeigt sich ein Vorderfuß, der bei näherer Betrachtung keinem der umgebenden Pferde angehört. Als der Künstler dies bemerkte, waren zwar schon eine Partie Abdrücke der Platte abgegeben; er vernichtete aber hierauf die Platte, und die Abdrücke gehören nun zu den seltensten Cabinetstücken.

\*\*) Wir halten die hier gegebene Regel für sehr wichtig, um so mehr, als sie sich in manchen ausgezeichneten deutschen Werken, z. B. in Heine's Arzneigewächsen, größtentheils vernachlässigt findet. Da sieht man Dolden von der Seite und zugleich von oben gezeichnet, Stiele und Zweige von der Seite (in Profil), den Doldenschirm aber so, als ob man ihn geradezu



Das Ganze der Composition soll durchaus keine ganz regelmäßige Form haben, und bildete sich diese zufällig, so muß man durch eine oder ein Paar Blumen, welche man da oder dort hereintreten läßt, das Allzuregelmäßige unterbrechen. Am auffallendsten und störendsten aber zeigen sich die Compositionen, welche wie ein Kunstfeuerwerk gestaltet sind, wo Alles von einem Punkte ausgeht, in die Höhe steigt und sich gleichmäßig nach rechts und links ausbreitet.

§. 35. Wir haben bis jetzt noch nicht davon gesprochen, wie Früchte gemalt werden müssen, weil das Verfahren dabei das nämliche ist, wie das angegebene, indem weniger Schwierigkeiten dabei obwalten, da die Vorbilder dauernd sind und man sie daher leichter studiren kann. Wenn man z. B. eine Traube, eine Stachelbeere oder jede andere Frucht zu malen hätte, die nicht so große Ausdehnung hat, bei welcher sich das Licht gerade in der Mitte einer Beere finden würde, so finge man damit an, auf diese Lichtstelle einen kaum gefärbten Tropfen Wasser zu setzen, und mit einer stärkern Tinte rings um dasselbe anzulegen. Man bemerke indessen hierbei, daß man auf der Schattenseite die Schattenfarbe nie bis an den äußersten Rand bringen darf, sondern an diesem zunächst eine schwächere Tinte, welche dann den sogenannten Reflex oder das zurückgeworfene Licht bildet, ohne welches man durchaus eine Rundung nicht erreichen würde. Man kann Bouquets und andere Compositionen noch durch Schmetterlinge, andern Insekten, Wassertropfen u. s. w. beleben. Es ist dies ein Mittel, das man oft anwendet, um Flecken zu verbergen, welche auf andere Weise nicht wegzuschaffen sind. Alles dies muß in der nämlichen Weise nach der Natur gemalt werden. Wenn sich Wassertropfen auf grünen Blättern finden, so muß man sie mit einem dunkeln Grün, als die Blätter haben, angeben; es dient dazu, die schattigen Theile derselben anzuzeigen, indessen man mit aufgesetztem Weiß den Lichtblick und Reflex angiebt. Man thut wohl, dergleichen Dinge nach der Natur zu studiren; indessen findet sich ein Muster auf unserer Rosentafel. Wenn Wassertropfen auf einer Rose ständen, so muß man, um sie zu schattiren, diejenige Farbe anwenden, mit welcher man den Schatten gemacht hat, und es gilt diese Vorschrift auch für andere Blumen.

#### Viertes Capitel.

##### Von dem Aufspannen der fertigen Bilder und dem Verfahren, denselben das Ansehen von Ölgemälden zu geben.

Hat man gleich Anfangs darauf Rücksicht genommen, um das Bild so viel Raum zu lassen, daß man noch einen Rand darum machen kann, so ist es nicht nöthig, dasselbe erst abzuschneiden, sondern man kann den Rand sofort

von oben anschauen, so daß man jedes Blümchen mit allen seinen Blättern vollständig erblickt. Es mag sein, daß der Zeichner nach trocknen Farben-Exemplaren zeichnete, welcher Umstand aber, richtig betrachtet, ihn durchaus nicht entschuldigen kann.

auftragen. Man zieht zu dem Ende zuerst eine zarte Bleistift-Linie im Viereck dergestalt um dasselbe herum, daß die Blume oder Composition richtig in die Mitte kommt; wobei wir jedoch bemerken, daß das Bild ein besseres Ansehen gewinnt, wenn das Viereck nicht rein gleichseitig ist, sondern mehr hoch als breit, oder mehr breit als hoch. Den Raum von dieser Bleistift-Linie nach außen legt man nun mit einer graugrünen oder braungrünlichen Gouache-farbe gleichmäßig an; wenn derselbe ganz trocken ist, so zieht man die Bleistiftlinie mit schwarzer Tusche aus, und in gleicher Weite von derselben nach innen eine andere, so daß zwischen beiden, je nach der Größe des Bildes, ein Raum von einer Linie mehr oder weniger Breite bleibe. Diesen Raum füllt man nun sauber mit dick angemachter schwarzer Tusche aus, wodurch denn ein passender schwarzer Rand oder Rahmen um das Bild entsteht.

Da das Auftragen des Gouache-Grundes mancherlei Schwierigkeiten bietet, so kann man sich die Sache erleichtern durch Aufkleben. Man wählt nämlich ein gefärbtes Zeichenvelin, das etwas stark sein muß, und spannt dasselbe auf einen Blindrahmen auf; hierauf zieht man um die Zeichnung die Bleistiftlinie und schneidet sie nach dieser ab, indem man immer die entgegengesetzten Seiten lostrennt, nicht aber die neben einander liegenden, wodurch sich die Zeichnung krumm ziehen würde. Man legt sie auf das farbige Papier, das ganz trocken sein muß und angespannt auf, und sucht einen passenden Platz, gleichweit vom Rande entfernt, und bezeichnet mit ein paar kleinen Bleistiftstrichen an den vier Ecken die Lage. Hierauf legt man die Zeichnung mit der Bildfläche auf ein reines Blatt Papier und bestreicht sie auf der Kehrseite gleichförmig, indem man sie unverrückt hält, mit starkem Stärkekleister mittelst eines großen Borstpinsels, legt sie dann mit der angestrichenen Seite an die gehörige Stelle auf das farbige Papier, einen reinen Bogen darüber, und streicht mit dem Falzbein gleichmäßig fest. Man muß von Zeit zu Zeit nachsehen, ob Alles richtig anklebt; besonders muß man die Ränder beachten, und wenn diese nicht recht anfangen wollten, muß man mit der Spitze des Falzbeines noch etwas Kleister darunter bringen. Man läßt nun Alles trocknen, was nie in der Sonne oder am warmem Ofen, sondern nur bei sehr mäßiger Wärme geschehen darf, weil sich sonst das Papier zu sehr anspannt und bei der mindesten Feuchtigkeit Falten wirft. Wenn Alles trocken, macht man den schwarzen Rand, wie angegeben.

Um aber ein Aquarell-Blumenstück einem Ölbilde ähnlich zu machen, ist vor allen Dingen nöthig, daß es einen dunklen Grund habe. Man zieht es dann auf gleiche Weise entweder auf einen untergelegten starken Papierbogen auf einen Blindrahmen, oder noch besser auf feine Leinwand, mit der man denselben überspannt, eben wie bemerkt, auf, doch nicht mit Stärkekleister, sondern mit feinem, nicht zu starkem Leim, der, wie gewöhnlich, vorher im Wasser gequellt, dann bis zur Auflösung gekocht werden muß, wobei man überall die größte Reinlichkeit beobachten muß. Man macht dann eine Auflösung von Hausenblase. Schöne, weißse Hausenblase, am besten die Ringeln, wird mit einem



Hammer geklopft, bis sie sich entfaltet, dann die aufgeblätternen Stückchen nach und nach losgeschnitten und mit Branntwein, der aber wasserhell sein muß, so weit übergossen, daß sie eben bedeckt ist. Wenn sie an einem warmen Orte über Nacht aufgeweicht ist, bringt man sie in ein reines Töpfchen und gießt vier- oder fünffache Menge Wasser darauf, worauf man sie unter Umrühren beinahe bis zum Kochen kommen läßt, bis sie sich ganz aufgelöst hat. Die Quantität Wasser läßt sich nicht genau angeben; die Auflösung muß aber, wenn man sie in die Kälte stellt, zu einer steifen, nicht mehr fließenden Gallerte gerinnen; man läßt sie wieder in der Wärme fließend werden, gießt sie durch ein feines Lappchen, und bestreicht nun mittelst eines breiten Dachspinsels, wie man zum Lackiren braucht, den man nicht zu sehr voll nimmt, das Aquarellbild immer nach einer Richtung, indem man immer Strich an Strich setzt, sich aber wohl in Acht nimmt, eine bereits getroffene Stelle noch einmal zu berühren, weil man sonst die Farbe auflösen würde. Man muß ja dahin sehen, die Auf-

lösung nicht zu dick aufzutragen, und das Bild dann an einem staubfreien Orte in wagerechter Lage trocknen lassen. Ist dieser Aufstrich völlig trocken, so trägt man einen zweiten quer über den ersten auf; ist auch dieser trocken, einen dritten in der Richtung des ersten, jedoch von der andern Seite anfangend. Wenn auch dieser Anstrich trocken ist, überzieht man das Bild mittelst einmaligen Anstrichs mit Mastix oder Dammarfirnis, den man in allen Farbenhandlungen findet.

Soll ein solches Bild noch mehr das Asehen eines Ölgemäldes bekommen, so muß man, bevor man die Hausenblase aufträgt, alle Lichter mit entsprechenden Gouachefarben aufsetzen. Soll es endlich einem Ölbilde ganz ähnlich werden, so übergeht man es überhaupt, doch erst nach den drei Hausenblasenaufstrichen mit Ölfarbe, die man jedoch ganz dünn aufträgt, mit Ausschluss der Lichter, welche stärker aufgesetzt werden müssen; dann muß man aber das Ganze längere Zeit, am besten  $\frac{1}{2}$  Jahr lang vollkommen austrocknen lassen, bevor man den Firnis aufträgt.

... das Bild dann an einem staubfreien Orte in wagerechter Lage trocknen lassen. Ist dieser Aufstrich völlig trocken, so trägt man einen zweiten quer über den ersten auf; ist auch dieser trocken, einen dritten in der Richtung des ersten, jedoch von der andern Seite anfangend. Wenn auch dieser Anstrich trocken ist, überzieht man das Bild mittelst einmaligen Anstrichs mit Mastix oder Dammarfirnis, den man in allen Farbenhandlungen findet.

Soll ein solches Bild noch mehr das Asehen eines Ölgemäldes bekommen, so muß man, bevor man die Hausenblase aufträgt, alle Lichter mit entsprechenden Gouachefarben aufsetzen. Soll es endlich einem Ölbilde ganz ähnlich werden, so übergeht man es überhaupt, doch erst nach den drei Hausenblasenaufstrichen mit Ölfarbe, die man jedoch ganz dünn aufträgt, mit Ausschluss der Lichter, welche stärker aufgesetzt werden müssen; dann muß man aber das Ganze längere Zeit, am besten  $\frac{1}{2}$  Jahr lang vollkommen austrocknen lassen, bevor man den Firnis aufträgt.

... das Bild dann an einem staubfreien Orte in wagerechter Lage trocknen lassen. Ist dieser Aufstrich völlig trocken, so trägt man einen zweiten quer über den ersten auf; ist auch dieser trocken, einen dritten in der Richtung des ersten, jedoch von der andern Seite anfangend. Wenn auch dieser Anstrich trocken ist, überzieht man das Bild mittelst einmaligen Anstrichs mit Mastix oder Dammarfirnis, den man in allen Farbenhandlungen findet.

Soll ein solches Bild noch mehr das Asehen eines Ölgemäldes bekommen, so muß man, bevor man die Hausenblase aufträgt, alle Lichter mit entsprechenden Gouachefarben aufsetzen. Soll es endlich einem Ölbilde ganz ähnlich werden, so übergeht man es überhaupt, doch erst nach den drei Hausenblasenaufstrichen mit Ölfarbe, die man jedoch ganz dünn aufträgt, mit Ausschluss der Lichter, welche stärker aufgesetzt werden müssen; dann muß man aber das Ganze längere Zeit, am besten  $\frac{1}{2}$  Jahr lang vollkommen austrocknen lassen, bevor man den Firnis aufträgt.



# Inhaltsverzeichnis.

## Einleitung.

- §. 1. Beliebtheit der Blumen. Heilige Blumen. Blumengöttin Flora.
- §. 2. Alter der Blumenmalerei.
- §. 3. Frühere Blumenmalerei *al fresco* und *à la tempera*.
- §. 4. Gouache-Malerei. Ihr Werth zur Anwendung.
- §. 5. Miniaturmalerei taugt nicht für den Blumenmaler.
- §. 6. Oelmalerei, wo sie anwendbar.
- §. 7. Orientalische Malerei. Ihr Werth, Ueberschätzung und Anwendung.
- §. 8. Aquarell-Malerei. Ihr Werth, Vergleichung mit den andern Arten, und Vorzüge derselben vor diesen.
- §. 9. Grundlehren, Basen der Malerei. Zeichnen und Perspective. Kenntniß der Materialien. Botanische Kenntnisse.

## Kurze Einleitung in die Botanik.

- §. 10. Nachweisung literarischer Hülfsmittel.
- §. 11. Theile der Pflanzen. Wurzel, Stamm, Blätter, Blüthe, Früchte, Nebentheile, Pflanzenschlaf.

## Unterricht.

### Erstes Capitel.

#### Werkstätte, Geräthschaften, Materialien.

- §. 12. Werkstätte.
- §. 13. Geräthschaften. Tisch, Mappen, Spannrahmen, Spannappan, Pultmappen, Farbenkasten, Wasserglas, Näpfchen, Palette, Pinsel.
- §. 14. Papier, Velin, Bleistifte, schwarze Kreide, Wischer, Tuschkreide, Kautschuk.

- §. 15. Farben, Tuschen, Honigfarben, Herstellung des Safrans und Karmins.

### Zweites Capitel.

#### Vom Zeichnen.

- §. 16. Wichtigkeit desselben.
- §. 17. Weise des Erlernens.
- §. 18. Geometrisches und perspectivisches.
- §. 19. Skizze.
- §. 20. Ausführung.
- §. 21. Zeichnen nach der Natur.
- §. 22. Regeln für den Anfänger.
- §. 23. Von der Perspective.
- §. 24. Erleichterungsmittel des Zeichnens.
- §. 25. Übertragen von Zeichnungen.

### Drittes Capitel.

#### Vom Malen.

- §. 26. Allgemeines. Malerei auf Reifspapier.
- §. 27. Von den Farben und der Palette.
- §. 28. Von der Zeichnung zum Malen.
- §. 29. Von der Anlage.
- §. 30. Von der Ausführung.
- §. 31. Beispiele.
- §. 32. Von der Vollendung.
- §. 33. Von den Hintergründen.
- §. 34. Besondere Regeln. Wie Blumen zu betrachten? Composition. Nichts der Einbildung überlassen. Falsche Vorbilder.
- §. 35. Malen der Früchte.

### Viertes Capitel.

- Von dem Aufspannen der fertigen Bilder und dem Verfahren, denselben das Ansehen von Oelgemälden zu geben.

## Erklärung der Abbildungen.

### Taf. I.

Fig. 1 — 16 gehören zur Einleitung in die Botanik. Der Anfänger berücksichtige bei diesen Figuren auch besonders die durch die Stärke der Linien hervorgebrachte Perspective. Vergl. §. 24, 32, 18, 34.

Fig. 1. Quirlförmig stehende Blätter.

Fig. 2. Gefiedertes Blatt.

Fig. 3. Doppelt gefiedertes Blatt.

Fig. 4. Handförmiges, gezahntes Blatt.

Fig. 5. Eine Blume, von der eine Seite weggeschnitten. *a* der Kelch, *b* die Einschnitte der Blumenkrone, *c* die Staubfäden, *d* die Staubbeutel (Antheren), *e* der Griffel, *f* die Narbe, *g* der Fruchtknoten.

Fig. 6. Einblättrige, glockenförmige Blumenkrone.

Fig. 7. Vielblättrige, glockenförmige Blumenkrone.

Fig. 8. Nelkenknospe mit Kelchschuppen.

Fig. 9. Zusammengesetzte Blume.

Fig. 10 und 11. Ungleichblättrige Blumenkronen.

Fig. 12. Radförmige und zugleich präsentförmige Blumenkrone.

Fig. 13 und 14. Rachenförmige Blumenkrone.

Fig. 15. Eine dergleichen mit Sporn (Honiggefäß).

Fig. 16. Schmetterlingsförmige Blumenkrone (Schmetterlingsblüthe).

Fig. 17, 18, 19, 20. Ein Epheublatt von verschiedenen Ansichten zur Erklärung der Linienperspective, dazu auch die Figuren 1 — 4 der Tafel II. Siehe §. 18 und 23.

Fig. 21. Die drei verschiedenen Pinsel. §. 13.

Fig. 22. Das Karmingläschen. §. 15.

Fig. 23. Das Übergehen einer Farbentinte in eine andere. §. 29.

Fig. 24. Das Übergehen einer Farbe in eine andere. §. 29.

### Taf. II.

Fig. 1 — 4. Ein von vorn, von der Seite aus liegend gezeichneter Kreis mit eingezeichnetem Dreieck zur Erläuterung der Linienperspective. Man vergleiche die Fig. 17 — 20 Taf. I. §. 23, 18 und 34.

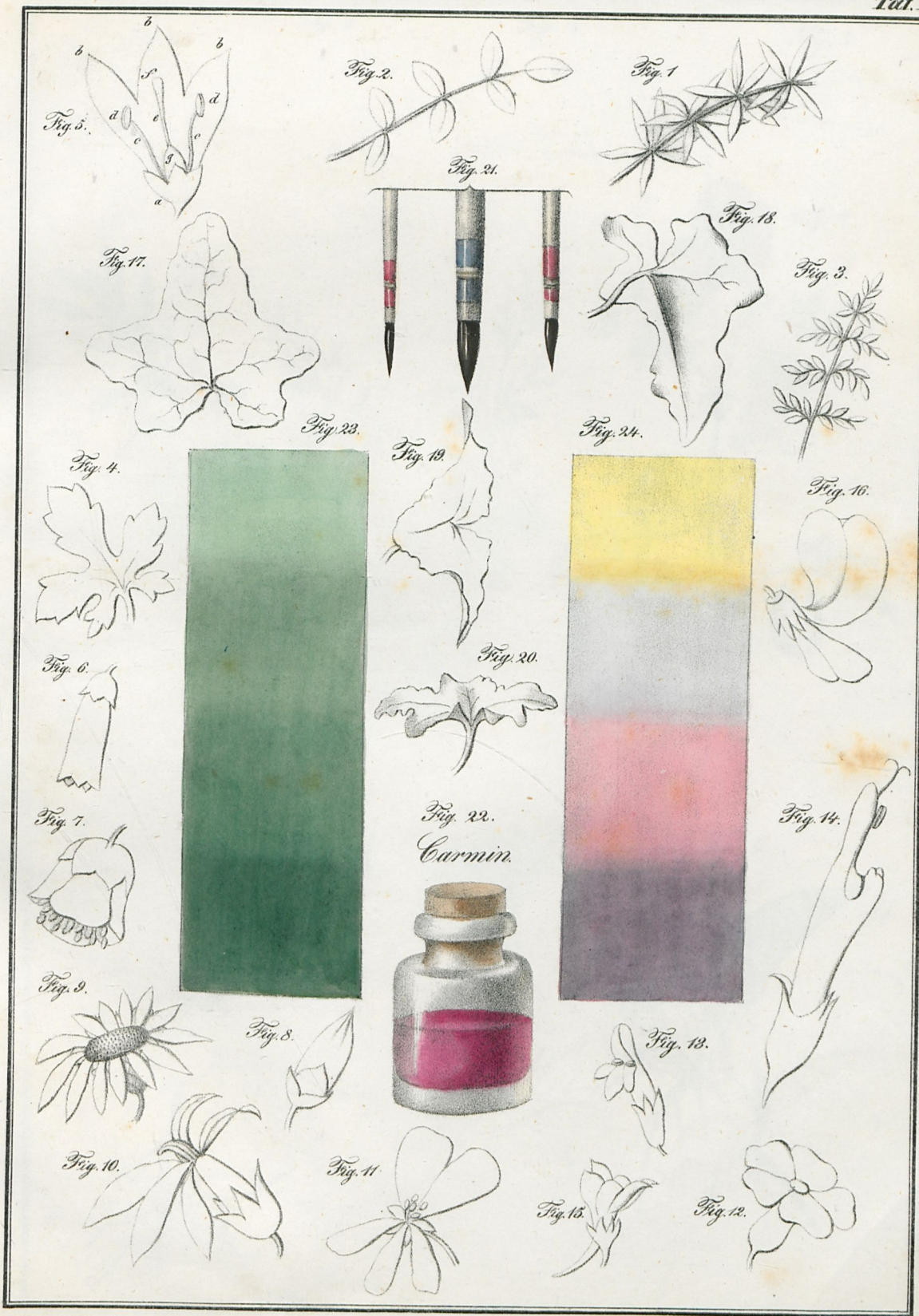
Fig. 5. Eine ganz flüchtige Skizze mit Farbenangabe. §. 19.

Fig. 6. Eine dergl. mit Schattenlinien ausgeführt. §. 19.

Fig. 7. Eine dergl. die Schatten flüchtig schraffirt, auch in den Farben. §. 19.

Fig. 8. Vollendete Ausführung in einer Farbe mit besonderer Berücksichtigung der Luftperspective. Vergleiche §. 18, 23, 32, 34.

Fig. 9. Vollendete Ausführung wie vorige gemalt. Vgl. die vorigen §§.













DICHTER-NARCISSE.







DICHTER-NARCISSE.







IPOMOEAE.







IPOMOEÆ.









CENTIFOLIE.





CENTIFOLIE.







177



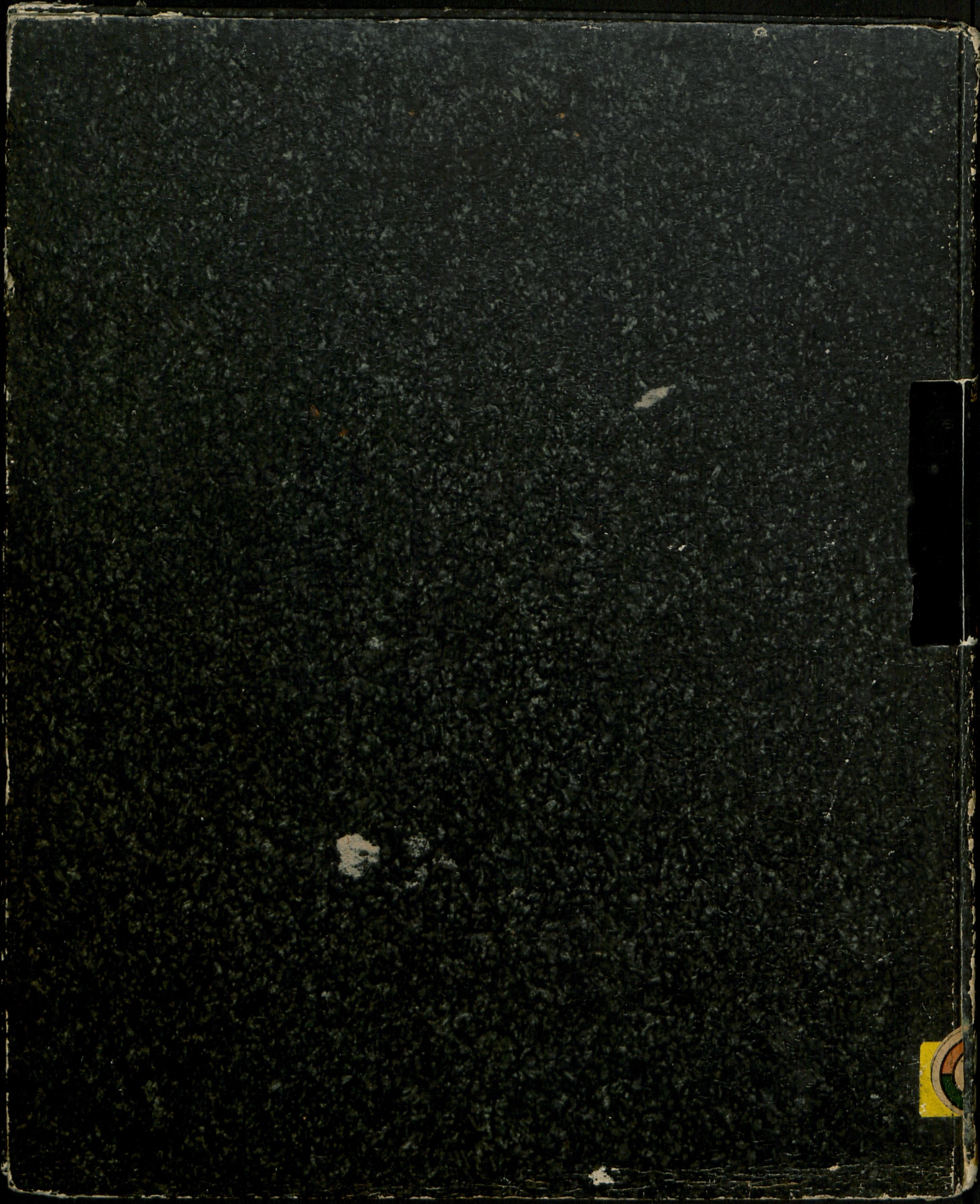
Ea 3771. 4

ULB Halle 3  
001 541 277



M.F.







*Redouté's*  
**Blumenmalerkunst.**

Oder

**Anweisung, Blumen in Aquarell,**

nach der, bis jetzt unbeschriebenen Manier des berühmten französischen Blumenmalers *Redouté*,

nach der Natur zu malen;

mit

Erläuterung der andern Arten der Malerei, einer gedrängten Einleitung in die Pflanzenkenntnifs, einer Anleitung zum leichten Erlernen des Blumenzeichnens, zur Composition und zu verschiedenen Vortheilen für Blumenmaler,

**besonders zum Selbstunterricht.**

Frei nach dem Französischen des *Pascal* bearbeitet und mit Zusätzen versehen

von

einem Liebhaber der Blumenmalerei.

Mit acht feinen, zum Theil colorirten Musterblättern.

