



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

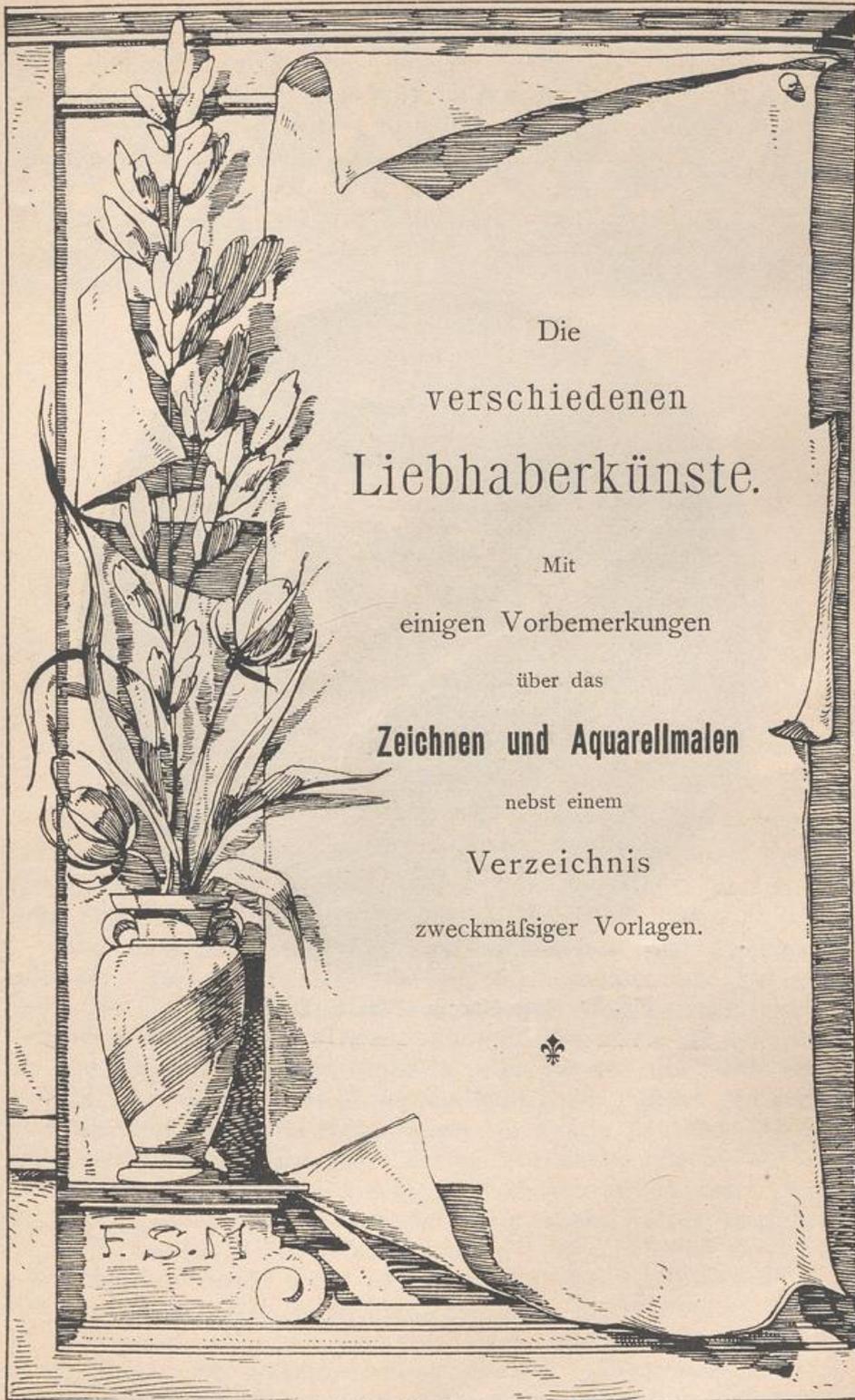
Handbuch der Liebhaberkünste

Meyer, Franz Sales

Leipzig, 1890

Zweiter Abschnitt. Die verschiedenen Liebhaberkünste mit einigen Vorbemerkungen über das Zeichnen und Aquarellmalen und einem Verzeichnis zweckmässiger Vorlagen

[urn:nbn:de:hbz:466:1-76086](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-76086)



Die
verschiedenen
Liebhaberkünste.

Mit
einigen Vorbemerkungen
über das
Zeichnen und Aquarellmalen
nebst einem
Verzeichnis
zweckmäßiger Vorlagen.





Fig. 82. Der Morgen. Von E. D. Palmer.

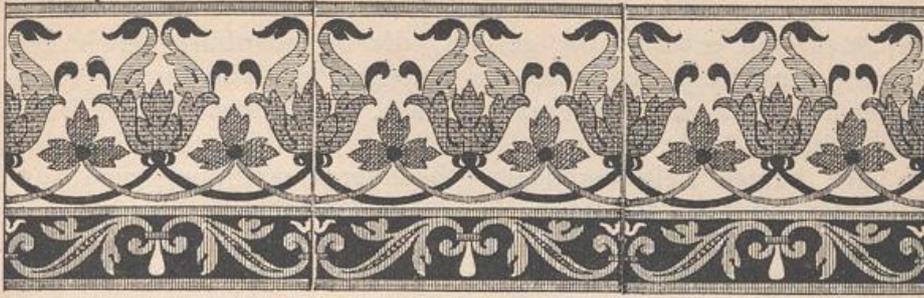


Fig. 83. Friesmotiv.

ZWEITER ABSCHNITT.

Die verschiedenen Liebhaberkünste.

Mit einigen Vorbemerkungen über das Zeichnen und Aquarellmalen
nebst einem Verzeichnis zweckmäßiger Vorlagen.

Motto: Von Kennen kommt Kenntnis,
Von Können kommt Kunst,
Doch ohne das Können
Ist Kenntnis umsonst.

Jeder Zeichenlehrer pflegt seine eigene Methode zu haben, von der er sich alles verspricht. Wenn dieser Umstand keinen grossen Nutzen bringt, so stiftet er anderseits auch keinen erheblichen Schaden. Es führen viele Wege nach Rom.

Der eine läßt seine Anfänger in Linien- oder Punktnetze zeichnen, der andere läßt sie auf unabsehbare Zeit Vorlagen kopieren, ein dritter entwickelt Augenmafs und perspektivisches Gefühl an nackten Holzklötzen, während der vierte sie unmittelbar vor die schwierigsten Modelle oder gar vor die Natur setzt.

Es liegt dem Verfasser ferne, eine Kritik dieser Methoden zu üben; ihm sind alle recht, wenn sie richtig betrieben werden und etwas Rechtes erzielen. Einige Vorbehalte macht er aber doch. Er meint, Laufenwollen, bevor man gehen kann, wäre ein unmöglich Ding, und empfiehlt ein schrittweises Vorgehen. Er meint ferner: „eines schickt sich nicht für alle“, und wenn ein zukünftiger Architekt seine zeichnerischen Anfangsstudien an der Hand von Bauklötzen vielleicht nicht ohne Vorteil bewerkstelligt, so hält er das Gleiche für eine Dame, die das Blumenmalen lernen will, für ausserordentlich unnötig. Wer ewighin und mechanisch Vorlagen nachbildet, der wird schliesslich ganz schön

zeichnen; ob es ihm aber gelingt, die Soundsoburg seiner Umgegend anständig zu Papier zu bringen, ist eine große Frage. Oder wenn er gar den Versuch wagt, den lieben Großpapa zu konterfeien — ach, du guter Gott! wie hat der arme Mann sich in der kurzen Zeit verändert. Bedauernswert aber auch unter allen Umständen ist das angehende Kunstkind mit dem allseitig anerkannten Talent, wenn es ein herrlich zusammengestelltes Stillleben, im Hintergrund die neulich ausgegrabene Hermesbüste, malerisch wiedergeben soll und kaum einen ordentlichen, geraden Strich aus freier Hand machen kann.

Da sitzen ein paar Jungen vor ihrem Meister und zeichnen, was sie müssen; sie haben eine himmlische Freude, wenn die Stunde ausgeschlagen hat, weil sie mit Widerwillen zeichnen, was ihnen noch keine Minute Spafs gemacht hat. Arme Jungen! Dort sitzen ein paar höhere Töchter am Zeichentisch voller Vergnügen und Schalkheit; sie haben keinen Grund zum Gegenteil, weil sie zeichnen und malen können, was sie wollen, nach Herzenslust. Aber wenn nach fünf Jahren der Onkel kommt — er ist Maler in München — und betrachtet sich das Resultat des Quinquenniums, so will er sich auf den Kopf stellen und erklärt alles für verlorene Liebesmühe. „Verlorenes Stundengeld!“ hätte er auch sagen können.

Diese wenigen, dem Leben entnommenen Streiflichter erhellen vielleicht das Dunkel einigermaßen, das in den elterlichen Anschauungen über die Methodik des Zeichnens hin und wieder herrscht; vorausgesetzt, daß ihnen dieses Buch an dieser Stelle zu Gesichte dringt.

Ein gewisses angeborenes Talent ist mehr oder weniger für alle Beschäftigungen nötig, wenn sie gut betrieben werden sollen, für die Kunst aber ganz besonders. Wer zu wenig Talent für die darstellenden Künste zeigt, den sollte man nicht unnötig plagen mit mühseligen Übungen, die schließlichs doch nur zur Stümperei führen. Das ist in Bezug auf Zeichnen und Malen, wie in Bezug auf Gesang und Musik. Wie viele singen und ergehen sich auf dem Klavier und wie wenige singen und spielen so, daß es den andern Vergnügen macht!

Ist das Talent aber vorhanden, so pflegen auch die Lust und Liebe und der erwartete Fortschritt sich einzustellen und die Sache kann ihren Lauf nehmen. Die allerersten Übungen im Zeichnen bringt heutzutage schon die Volksschule; die Mittelschulen thuen schon etwas mehr, so daß die Grundlagen eigentlich überall vorhanden sind, auf denen das Dilettantentalent weiterbauen kann. Wenn man zu Privatstunden greifen will, denen der Verfasser im allgemeinen das Wort nicht redet, dann spare man — wenn man überhaupt sparen muß — lieber an

der Anzahl der Stunden als in Bezug auf die Qualität des Lehrers. Ein guter Lehrer bringt schliesslich in einer Stunde mehr bei als ein mittelmässiger im Verlaufe einer ganzen Reihe. Der richtige Lehrer wird dann die richtigen Vorbilder und das richtige Material schon beschaffen oder beschaffen lassen.

Für diejenigen aber, die auf sich selbst angewiesen sind, folgen hier einige Winke. Das Gebiet der Ornamentik kann als das durchschnittlich geeignetste Feld zur Übung von Hand und Auge dienen, soweit es sich um den Anfang handelt. Ist eine gewisse Fertigkeit im Darstellen, ein richtiges Augenmass und Formenverständnis erreicht, so kann sich zweckmässig die Nachbildung von Vorbildern landschaftlicher, blumistischer und figürlicher Art anreihen. Ist auch hierin eine gewisse Übung erzielt, so kann sich das Darstellen nach der Natur anschliessen, sei es in Bezug auf Pflanzen und Blumen, auf landschaftliche Dinge oder auf die sog. Stillleben. Die selbständige Erfindung, das Stillisieren, das Entwerfen, das Komponieren sind Bethätigungen, die eine systematische Schule oder andernfalls eine ganz hervorragende Begabung voraussetzen, so dass sie für gewöhnlich, wenigstens im vollen Umfange, für den Dilettanten nicht in Betracht kommen.

Man behauptet neuerdings, es würde zu viel Ornamentik getrieben und darüber das andere vernachlässigt; das sei zugegeben. Man hat vorgeschlagen, direkt bei der Mutter Natur zu beginnen. Wer jahrelang sich damit befasst hat, junge Leute in möglichst kurzer Zeit ordentlich zeichnen zu lehren, der macht solche Vorschläge nicht. Das Skizzieren, das flotte Hinwerfen wird nur denen eigen, die vordem auch schön und korrekt zeichnen konnten; wer die Künstlermanier von vornherein sich aneignen will, der gelangt in 99 Fällen von 100 nur zur Sudelei und Schmiererei. „Wie er räuspert, wie er spuckt, das habt ihr ihm glücklich abgeguckt.“ Also erst fein langsam und säuberlich; das übrige findet sich hernach von selber.

Was die verschiedenen Manieren der Zeichnerei anbetrifft, so schraffiert der eine, was der andere austüpfelt oder wischt; der eine laviert ab, was der andere in abgesetzten Tönen hinglegt u. s. w. Man versuche sich in den verschiedensten Manieren und behalte diejenige, die am besten zusagt. Die Manier ist überdies zum grossen Teil bedingt durch die Art des Darzustellenden und durch das Material. Wo man die Wahl hat, greife man zur einfachsten und nächstliegenden Manier.

Es wird zweckmässig sein, bei den Übungen eine gewisse Reihenfolge einzuhalten vom Leichtern zum Schwierigern. Man beginne etwa mit Bleistift, gehe dann zu Kreide und Ölkreidestift mit aufgesetzten Lichtern über, hernach versuche man es mit der Kohle und schliesslich mit der Federzeichnung. Anregend

ist es auch, Vorbilder in eine andere Manier zu übertragen, z. B. Photographien in die Strichmanier etc. Auch durch das Zeichnen in einem von dem Original verschiedenen Maßstabe wird das Auge günstig geübt.

Dafs der Übung im Malen diejenige im Zeichnen vorauszu-gehen pflegt, ist begründet und naheliegend, weil die Malerei die Zeichnerei zur Voraussetzung hat. Man kann ja wohl beides gleichzeitig, in einem hin erlernen; doch erscheint auch hier das moderne Prinzip der Arbeitsteilung von Vorteil. Eine Übergangsstufe zwischen Zeichnen und Malen ist übrigens durch die sog. Sepiamanier gegeben, Darstellungen, mit dem Pinsel ausgeführt in einem Ton oder wenigen Tönen, Grau in Grau, mit oder ohne aufgesetzte Lichter. Angenehme und übliche Töne hiefür sind: Tusche, Sepia, Sepia und Tusche, Indigo mit Sepia, Indigo mit Tusche u. s. w. Auf hellem Papier bleiben die Lichter weg; auf grauen und graublauen Tonpapieren können sie in reinem Permanent-Weifs aufgesetzt werden; auf gelbem und braunem Grund wird das Weifs der Lichter mit Gelb gemischt. Zu dieser Übergangsstufe zählen auch die Darstellungen, in denen die Federmanier mit der Laviermanier verbunden zur Anwendung gelangt. Die Umrisse und auch die Lichter und tiefen Schatten können mit der Feder gezeichnet, während die Mitteltöne mit dem Pinsel gemacht werden, gleichwie die Untermalung in den Schatten. Auch das Zeichnen mit Bleistift und Kreide kann mit der Malerei kombiniert werden. Die Effekte sind unter Umständen ganz gut; wer der Sache nicht sicher ist, lasse es lieber, da leicht Unsauberkeiten dabei unterlaufen.

Was nun die Malerei betrifft, so ist zunächst auseinanderzuhalten, was gemalt werden soll. Darnach sind die Techniken ganz verschieden. Man wird vor allem unterscheiden müssen zwischen dekorativer Flächenmalerei und der eigentlichen Aquarellmalerei. Für die erstere kommen als Untergrund aufser dem Papier noch verschiedene andere Stoffe in Betracht, wie Holz, Thon, Seide, Pergament u. a.; für die letztere eigentlich nur das Papier. Die dekorative Flächenmalerei ist weniger schwierig, mehr handwerksmäfsig, die eigentliche Aquarellmalerei ist eine Kunst im vollen Sinne des Wortes, völlig ebenbürtig der Ölmalerei. Die dekorative Flächenmalerei läfst teils den Untergrund durch die Farbe hindurchscheinen, lasiert und laviert; sie benutzt aber auch teilweise oder ausschlieslich Decktöne, die den Untergrund nicht durchscheinen lassen. Die ausschliesliche Anwendung der Decktöne bezeichnet man als Gouachemalerei.

Die eigentliche Aquarellmalerei greift nur ausnahmsweise zu Weifs und Decktönen; sie spart die Lichter im überlasierten Papier aus und arbeitet vom Hellen ins Dunkle, während in der

Gouachemalerei vielfach das Gegenteil geschieht. Im Aquarell ist schwer zu korrigieren; was sitzt, das sitzt; Decktöne aber kann man wiederholt übermalen. Für die eigentliche Aquarellmalerei ist das Gebiet des Darstellbaren sehr weit, für die Gouachemalerei ist die Grenze enger gezogen. Landschaften, Porträts, figürliche Sachen, das Genre, das Stilleben, Blumenstücke und vieles andere eignen sich für die Aquarellmalerei; der dekorativen Flächenmalerei verbleibt als Hauptfeld die Ornamentik, dann aber auch Blumen, Vögel, Stilleben etc. bis zu einem gewissen Umfange.

Es wäre nun ganz zwecklos, das eigentliche Wesen der Malerei hier schriftlich lehren zu wollen. Das kann man nicht. Wenigstens hat noch niemand erwiesen, dafs man es kann. Es existiert eine ganze Reihe von Büchern über die Aquarellmalerei (und über die Ölmalerei), die offenbar ohne Schaden ungeschrieben geblieben wären. Man kann allerdings gewisse Kunstgriffe und Regeln, die auf die Technik Bezug haben, in Büchern zum Vorteil der Lernenden niederlegen, und in dieser Hinsicht empfehle ich an dieser Stelle ein ganz vorzügliches Buch über die eigentliche Aquarellmalerei zum Studium. Es ist dies:

Die Technik der Aquarellmalerei von L. H. Fischer;
K. Gerolds Sohn in Wien, 1888. 5 M.

Was die sog. Farbenlehren betrifft, mit Hilfe derer viele glauben, das Wesen der Malerei erfassen zu können, so gilt ungefähr ebenfalls das oben Bemerkte. All die Farbenkreise und die Parallelen zu den Tonstufen der Musik haben noch keinen Menschen malen gelehrt und werden es auch nie thun. „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie,“ auch die Farbentheorie Goethes. Ein Buch aber nehme ich aus, das jeder wissenschaftlich Gebildete mit Vergnügen und mit Vorteil lesen wird, wenn er sich für Farben interessiert; es ist dies:

Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe von E. Brücke. 298 Seiten 8^o mit Abb. Leipzig, Hirzel. 6 M.

Fast man die Hauptfehler ins Auge, die von Anfängern im Zeichnen und Malen gemacht werden, so sind es, abgesehen von der Unkorrektheit oder Unrichtigkeit der Zeichnung (die Verzeichnung, wie der Künstler sich ausdrückt), etwa folgende:

Eine Zeichnung, eine Malerei heisst „zu hart“, wenn die Kontraste zu groß sind; wenn die Umrisse eingegraben erscheinen; wenn keine vermittelnden Übergangstöne vorhanden sind, da wo sie hingehören; wenn Farbtöne schroff und unharmonisch aneinanderstoßen.

Eine Zeichnung, eine Malerei heisst „zu wollig“, zu „unbestimmt“ — zu weich kann sie nicht wohl sein — wenn die Darstellung nicht klar und deutlich genug zu Tage tritt; wenn die Umrisse zu verschwommen sind oder teilweise fehlen; wenn so sehr abgetont und ineinander hineingearbeitet wird, dass die nötigen Kontraste, die plastische Wirkung nicht zur Geltung kommen. Dieser Fall ist seltener als der erstere, da Anfänger fast stets „zu hart“ arbeiten.

Eine Zeichnung, eine Malerei heisst „gequält“, wenn man derselben die Not und Mühseligkeit der Arbeit ansieht; wenn die erreichte Wirkung mit dem ersichtlichen Aufwand der Arbeit im Unverhältnis steht; wenn sie den Gegensatz von „flott“ und „hingeworfen“ zum Ausdruck bringt. „Es ist das Vorrecht bevorzugter Geister, die Spuren der Arbeit zu verbergen.“

Wann eine Zeichnung, eine Malerei „unsauber“ heisst, versteht sich wohl von selber. Sie heisst aber nicht nur dann so, wenn die Unterlage, das Papier, nicht sauber ist, sondern besonders, wenn die Striche des Stiftes, des Pinsels zu wünschen übriglassen.

„Maniert“ heisst eine Arbeit, wenn die Art der Darstellung Eigentümlichkeiten aufweist, die sonst nicht üblich sind. Die Manier wird stets dem Ausführenden, aber nicht immer dem Beschauer gefallen. Es gibt demnach gute und schlechte Manieren oder Manieriertheiten.

Ein auf sich selbst angewiesenes Arbeiten führt leicht zur Manier und Manieriertheit. Aber schon aus andern Gründen, zum Zwecke der Belehrung überhaupt, empfiehlt es sich, auch andere bei der Arbeit zu belauschen. Was der eine nicht weisst, weisst der andere, hauptsächlich, wenn er dem erstern über ist.

Dass das Kopieren guter Vorbilder, speziell von Handzeichnungen und Originalgemälden, nur von Vorteil sein kann, wenn es mit dem nötigen Verständnis und mit Mafs und Ziel geschieht, liegt ebenfalls nahe. Ebenso wichtig ist es aber, zur Förderung des allgemeinen Verständnisses, zur Erlangung der richtigen Auffassung und Empfindung, zur Fernhaltung der subjektiven Manieriertheit: möglichst viel Gutes zu sehen. Dazu sind unsere Sammlungen, Museen, Bibliotheken und Galerien ja gerade da. „Spazieren Sie hinein, meine Herrschaften!“

Zum Schlusse dieser Auseinandersetzung sei ein Verzeichnis zweckmäfsiger und guter Vorlagenwerke gegeben, soweit solche dem Verfasser bekannt sind. Der kleinformatische, billige Kram taugt für gewöhnlich nichts, wie das in der Natur der Sache liegt. Grosse, teure Werke können sich aber die wenigsten beschaffen. Das wäre nun schlimm, wenn sich eben nicht fast allerwärts öffentliche Staats- und auch anderweitige Bibliotheken fänden,

welche einzelne Blätter und ganze Bände gerne zum Gebrauche ausleihen. Auch ist in den Kunsthandlungen vielfach die lobenswerte Übung eingeführt, auch Einzelblätter aus größern Vorlagenwerken, natürlich gegen geringes Aufgeld, zu verkaufen. Einige dieser Institute leihen auch gegen jährliche Vergütung oder Bezahlung von Fall zu Fall das Gewünschte her, gerade so, wie dies die Musikalienleihanstalten schon längst thun.

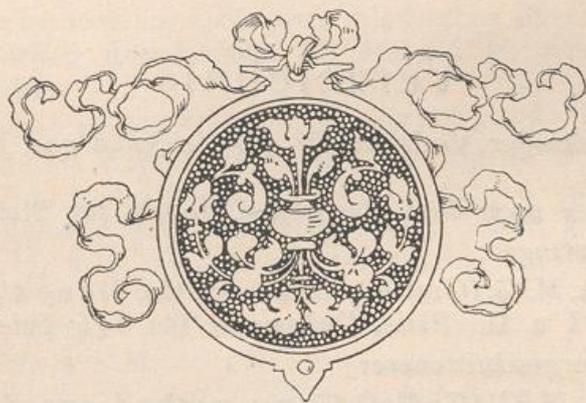




Fig. 84. Friesmotiv.

Verzeichnis

zweckmäßiger Vorlagen für das Zeichnen und Malen.

1. Ornamente nach dem plastischen Modell für Bleistiftmanier:
 - a) für Anfänger:

F. A. M. G. (Grellet), *Cours méthodique d'ornement*.
Serie I u. II. Paris, Delarue et fils. 36 Tafeln à 40 Pf.
 - b) für Vorgesrittenere:

F. A. M. G. (Grellet), *Cours methodique d'ornement*,
Serie III. Paris, Delarue. 150 Tafeln à 80 Pf. (No. 4,
14, 32, 39, 35, 41, 43, 47, 48, 50, 55, 58, 62, 64, 65,,
71, 80, 81, 82, 88, 94, 122.)
2. Ornamente nach dem plastischen Modell und nach lebenden Pflanzen für Ölkreidestift und weiße Kreide:

J. Carot, *Nouveaux modèles d'ornements aux deux crayons*. Paris, Delarue. 60 Tafeln à 1 M. 20 Pf. (No. 3, 6, 8, 14, 17, 22, 42, 48.)
3. Ornamente nach dem plastischen Modell für Laviermanier mittelst des Pinsels:

Einzelne Blätter aus: M. Gropius, *Archiv für ornamentale Kunst*. Berlin, Winkelmann 1880. 72 Tafeln 36 M. (No. 21, 34, 53, 54, 56, 60, 61, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 71, 72.)
4. Pflanzenstudien in Bleistiftmanier:

Eug. Blery, *Etudes de plantes*. 44 Tafeln 34 M. (No. 11, 19, 21, 26, 28, 33, 35, 37, 39, 43, 44.)
5. Pflanzenstudien für Kreidestift:

E. Müller, *Flore pittoresque. Croquis d'après la nature*. Berlin, Claesen. 24 Tafeln 54 M.

6. Pflanzenstudien für Kohle:

R. Ruch, Modèles de fleurs. Paris, Goupil & Cie.
60 Tafeln. à 2 M. 40 Pf.

7. Landschaftliche Studien für Bleistift:

A. Calame, Leçons de paysage. Paris, Delarue. 120 Tafeln à 1 M.

8. Landschaftliche Studien für Kohle:

E. Ciceri, Croquis à la minute. Paris, Delarue. 112 Tafeln à 1 M.

Allongé, La forêt de Fontainebleau. 12 Blatt à 2 M.
Paris, Lemercier.

9. Figürliche Studien nach dem plastischen Modell und nach den Werken der Meister der Malerei für Bleistift, Kreide und Kohle:

Bargue et Gérôme, Cours de Dessin. Paris, Goupil.
I. Modèles d'après la bosse. 70 Tafeln à 1 M. 60 Pf.
(No. 1—4, 7, 8, 13, 15, 24, 32, 34, 36, 39, 49, 54, 61 etc.)
II. Modèles d'après les maîtres. 67 Tafeln à 2 M. 40 Pf.
(No. 5, 7, 8, 9, 10, 13, 18, 19, 20, 23, 30, 31, 32, 36, 39, 44, 62—67.)

Ch. Bargue, Exercices au fusain. Paris, Goupil.
60 Tafeln à 1 M. 70 Pf.

F. Grellet, Les maîtres contemporains. Paris, Delarue.
Die Lieferung zu 12 Tafeln. Das Blatt 1 M.

10. Einfache ornamental-dekorative Studien mit wenigen glatten Farbtönen:

Kolb & Högg, Das Ornamentzeichnen. Eine Sammlung kunstgewerblicher Vorlagen. Stuttgart. 30 Tafeln 14 M.

W. Behrens, Flachornamente für den Zeichenunterricht und das Kunstgewerbe. II. Abt.: Die Lieferung mit 8 Bl. zu 3 M. Kassel, Fischer 1887.

11. Reichere ornamental-dekorative Farbstudien nach Motiven aller Stile:

Racinet, L'ornement polychrome. Paris, Didot.
Deutsch bei Neff in Stuttgart. 100 Tafeln 120 M.

H. Dolmetsch, Der Ornamentenschatz. 85 Tafeln mit Text. Stuttgart, J. Hoffmann. Gebunden 25 M. (äußerst billig.)

12. Moderne ornamental-dekorative Malereien, Grau in Grau oder zum Übertragen in Farbe:

C. Polisch, Neue Dekorationsmotive. Berlin, Claesen.
25 Tafeln 35 M.

13. Naturalistisch-dekorative Studien für Kohle oder zum Übertragen in Farben:
A. Picard, *L'ornementation fleurie*. 2 Serien von je 24 Photographien zu 45 M. Berlin, Claesen.
14. Naturalistisch-dekorative Studien für Bleistift oder Kreide und Farbe:
C. Schuller, *Die Vögel*. Berlin, Claesen. 15 Tafeln 45 M.
15. Desgleichen für Farbe, Aquarellmanier:
F. Albert, *Bunte Blumen und Vögel*. 28 Tafeln 45 M.
16. Desgleichen für Farbe, Aquarell-, Gouache- oder Pastellmanier:
Léonce et Mesnard, *Oiseaux et plantes*. Paris, Delarue et fils. Je 6 Tafeln 16 M.
17. Blumen und Früchte in Medaillonform für Tempera oder Gouache. Longjaloux in Elberfeld. Originale, das Blatt 3 M.
18. Pflanzenstudien, naturalistisch und stilisiert, für Feder-, Sepia- und Aquarellmanier etc.:
Gerlach, *Die Pflanze*. Wien, Gerlach & Schenk.
H. Lambert, *Die dekorative Flora, farbige Blatt- und Blumenkompositionen*. Berlin, Claesen.
19. Ornamentale und figurale Sachen für verschiedene Manieren, hauptsächlich für Federzeichnung:
Gerlach, *Allegorien und Embleme*. Wien, Gerlach & Schenk, 260 M.
Stuck, *Karten und Vignetten*. Wien, Gerlach & Schenk. 42 Tafeln 30 M.
20. Zur allgemeinen Orientierung auf dem Gebiete der Ornamentik:
F. S. Meyer, *Handbuch der Ornamentik*. 610 Seiten Text mit 300 Tafeln und nahezu 3000 Einzelmotiven. Leipzig, Seemann. Geb. 10 M. 50 Pf.
21. Figürliche Studien für Aquarell:
Woldemar Friedrich, *Die Jahreszeiten, vier Amorettenpaare in Farbendruck*. 5 M. Wien, S. Szeiger.
(Zur Lieferung all der aufgeführten Werke, auch einzelner Tafeln, soweit es möglich, empfiehlt sich u. a. die Kunsthandlung von J. Velten in Karlsruhe.)



Fig. 85. Winterlandschaft von A. Wagen.

1. Rauchbilder.

Das Wesen der Rauchbilder besteht darin, dafs man geeignete Flächen mit Rauch anschwärzt und durch teilweises Wegnehmen der geschwärzten Stellen die Bilder hervorrufft. Voraussetzung für das Zustandekommen guter Bilder ist eine im Zeichnen sichere und wohlgeübte Hand.

Rauchbilder werden nur hübsch auf glatten Flächen. Deswegen kann man sie ausführen auf Porzellan, Steingut und Fayence, auf poliertem Metall und auf Glas.

Da auf runde Körper, wie beispielsweise Flaschen und Blumenvasen, sich weniger gut zeichnen läfst, wird man im allgemeinen die Rauchbilder auf ebenen Flächen anbringen, und es kommen in erster Reihe hiefür in Betracht quadratische, rechteckige und runde Platten sowie flachgewölbte Teller und Teller mit ebenem Mittelstück, bei denen der Rand unverziert bleiben kann.

Derartige geeignete Platten und Teller aus Porzellan, Steingut oder Fayence sind überall zu haben. Während die Porzellan- und Steingutprodukte gewöhnlich weifs sind, kann man in Bezug auf Fayencen und glasierte Thone auch zu gefärbtem Ma-

teriale greifen, wenn dessen Töne nicht zu dunkel sind, so daß das Schwarz und Braun des Rauches sich noch ordentlich abheben. Bilder auf cremefarbigem Grunde geben einen besonders guten Effekt, weil die Rauchtöne mit dem Gelb gut zusammengehen und die Wirkung minder hart ist als bei weißer Unterlage.

Poliertes Metall in der Form von Tellern aus blankem Messing oder vernickeltem Blech sind ebenfalls vorrätig zu haben; viereckige Tafeln kann man sich in beliebiger Größe zurechtschneiden lassen und dieselben blank polieren, wenn sie es nicht schon sind.

Will man die Rauchbilder auf Glas herstellen, so benützt man gewöhnliches weißes oder schwach gefärbtes Tafelglas oder flache, glatte Schalen, wie sie vielfach zum Einrahmen von runden Reliefbildern gebraucht werden. Ganz besonders geeignet sind die für Photographen gefertigten Glasplatten, welche einen schwarzlackierten Rand mit oder ohne Goldlinien zeigen und als Passepartout wirken.

Das Anschwärzen geschieht am besten über einer rauchenden Öllampenflamme und erfordert eine gewisse Übung und Geschicklichkeit, wenn der Rauchüberzug gleichmäßig und ohne Schnörkel und Wolken ausfallen soll, sofern die letztern nicht etwa beabsichtigt sind. Der Überzug darf nicht zu dick gemacht werden, da gerade die bräunlichen, nicht ganz schwarzen Töne der Sache ihren Reiz geben und anderseits ein zu dicker Auftrag leicht die Veranlassung zu nachträglichen Schmierereien und andern Unzuträglichkeiten abgibt. Je nach Art des beabsichtigten Bildes können ganze Stellen von vornherein unbedeckt bleiben oder nur schwach angeraucht werden, so z. B. für Landschaften der Himmel und im allgemeinen der Hintergrund für dunkle und schwarze Partien.

In die angeschwärzte Fläche wird das Bild eingezeichnet, indem man die Lichtstellen wegnimmt. Dies geschieht mit zugespitzten Hölzchen, Pinselstielen, Radiernadeln, kleinen, kurzhaarigen Pinseln, Hirschlederstückchen, die man in einen Halter einklemmt, oder mit irgend andern passenden Instrumenten. Von einem Vorzeichnen kann mit Ausnahme auf Glas, wovon nachher die Rede sein wird, kein Gebrauch gemacht werden, weil der Rufs die Vorzeichnung zudecken und unsichtbar machen würde. Man kann die Skizze aber mit einer ganz feinen Nadel versuchen, deren Striche später verschwinden oder kaum stören, auch wenn sie stehen bleiben. Nachdem das Bild im Rohen und in den Hauptpartien vorgearbeitet ist, überzieht man die zu hart wirkenden Stellen und die nachherigen Mitteltöne wiederholt über der Flamme vorsichtig mit neuen Tönen, radiert weiter und fährt in entsprechender Weise fort, bis das Bild befriedigt und die grellsten

Lichter schliesslich ohne Überzug stehen bleiben. Dabei kann ja jederzeit das Ganze oder einzelne Partien mit einem Hirschlederlappen weggeputzt werden, wenn Änderungen nötig fallen. Mit dem Hirschleder begrenzt man schliesslich auch die Bilder, wo dies nötig ist, so z. B. wenn man das Bild im Fond eines Tellers angelegt hat. Man umfährt, mit dem Lappen gleichen Abstand vom Rand her haltend, vorsichtig das Bild und kratzt etwaige Ungleichheiten nachträglich weg.

Die fertigen Bilder schützt man dadurch, dass man sie vermittelst des Zerstäubers (Abschnitt I, Artikel 66) mit Fixatif anbläst, wobei die Verteilung des Fixatifs aber keine tropfenweise sondern eine äusserst feine sein muss, was bei einem richtigen Apparat und einiger Übung nicht schwer fällt. Geschieht dieses Fixieren mit Einhaltung des richtigen Masses, so erhalten die Bilder eine halb matte, halb glänzende Oberfläche von guter Wirkung. Andererseits kann man die Bilder auch dadurch schützen, dass man sie vorsichtig mit Fixatif oder Aquarellfirnis übergießt. Durch Drehen und Wenden kann man die Flüssigkeit an alle Stellen hinbekommen; das Überflüssige lässt man ablaufen. Dieses zweite Verfahren ist schliesslich das einfachere, die Bilder fallen aber etwas glänzender und weniger schön aus, zeigen auch leicht Streifen, wenn der Überzug nicht gleich dick ausgefallen ist. Durch die genannten Überzüge werden die Bilder übrigens nicht so sehr geschützt, dass man sie etwa abwaschen könnte, ohne dieselben zu verderben. Will man einen vollständigen Schutz erzielen, dann müssen sie eben unter Glas und Rahmen gebracht werden.

Macht man Rauchbilder auf Glas, so verfährt man in derselben Weise. Das Anrauchen muss langsam und so erfolgen, dass die Gläser nicht springen, was auch für Porzellan, Steingut und Fayence gilt. Die oben erwähnten Passepartout-Gläser werden selbstredend auf derjenigen Seite angeschwärzt, auf welcher auch die Lackbemalung des Randes angebracht ist. Das Glas gewährt nun bezüglich des Aufzeichnens einen Vorzug. Raucht man zunächst schwach an, so bleibt der Überzug durchsichtig genug, um Bilder, Photographien etc. direkt in ihren Umrissen nachzeichnen zu können, wie man eine gewöhnliche Pause anfertigt. Man darf dann nachher nur nicht gleich so stark anschwärzen, dass die Zeichnung sofort wieder verloren geht.

Macht man Rauchbilder auf Glas, um sie an das Fenster zu hängen wie Glasgemälde, so wird das Bild erst in der oben angegebenen Weise fixiert. Nach dem Trocknen legt man es auf ein weisses, gleichgrosses Glas mit der schwarzen Seite nach innen und umklebt die beiden Gläser über die Ränder mit schmalen Papierstreifen, fasst die Ränder in Fensterbleie oder Kantenbleche

oder kleine Holzrähmchen, wie das näher angegeben ist anlässlich der gepressten Pflanzen zwischen Gläsern (siehe weiter unten). Das zweite, bildfreie Glas kann mit Vorteil ein mattiertes Glas oder ein Cathedralglas sein. Will man die Glas-Rauchbilder nicht an das Fenster hängen, also nicht im durchfallenden, sondern im auffallenden Licht, als Wandschmuck oder ähnlich unterbringen, so wird das Verfahren folgendermaßen. Man übergießt das fixierte Bild mit einem hellfarbigen Lack, d. h. nicht mit einem durchsichtigen, sondern mit einem dicken, gelb oder weiß oder anders gefärbten Lack oder einer lackartigen Ölfarbe, die dann hell hinter dem Schwarzen zum Vorschein kommen. Oder man

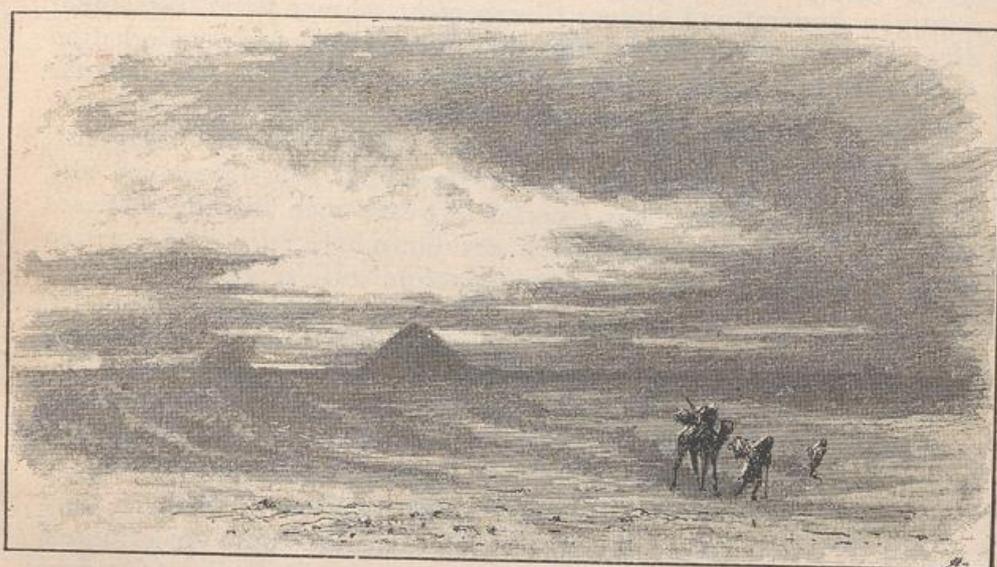


Fig. 86. Ägyptische Landschaft, auf Schabpapier gezeichnet.

fixiert das Bild, indem man es mit Aquarellfirnis übergießt, und legt in die nasse, klebrige Firnissschicht ein weißes Papier, ein farbiges Glanzpapier, eine glatte Staniol- oder andere Metallfolie, wobei man das Anreiben nicht so betreiben darf, daß das Bild Not leidet. Ist die Sache erst trocken geworden, so kann man nachträglich mit dem Fingernagel, mit dem Falzbein oder dem spatelförmigen Achat die Metallfolien ohne Gefahr völlig glatt anreiben. Wem dieses Andrücken oder Anreiben nicht ohne Schaden gelingen sollte, dem empfiehlt sich, die übergossene und noch nasse und klebrige Fläche mit Metallbronzepulver zu übersieben oder zu bestreuen. Das Überflüssige wird abgeschüttelt. Derartige Bilder geben eine sehr hübsche Wirkung, wenn sie auch etwas Totes haben. Statt des Bronzepulvers

kann man auch beliebig andere weisse oder farbige Pulver aufstreuen, z. B. Puder, Schlemmkreide u. s. w.

Zur Darstellung in der Rauchbildertechnik eignen sich hauptsächlich Landschaften, Porträts und Photographien aller Art.



Fig. 87. Rauchbild eines Tellers, nach dem Original autotypiert.]

Speziell für Rauchbilder geschaffene Vorbilder oder Vorlegeblätter dürften wohl kaum vorhanden sein. Es finden sich aber unschwer geeignete Motive in unsern illustrierten Zeitschriften und Prachtwerken. Allerdings sind Holzschnitte und Zinkographien gewöhnlich so dargestellt, daß die Schatten und dunklen Stellen gezeichnet und die Lichter ausgespart sind. Es muß also



Fig. 88. Partie bei Schleifshelm, nach Ad. Lier.

in Bezug auf das Rauchbild eine Umkehrung der Technik stattfinden, da bei diesem die Lichter eingezeichnet und die Schatten ausgespart werden, weshalb von einem sklavischen Kopieren abzusehen ist. Am ähnlichsten sind den Rauchbildern schließlich jene Zinkographien, welche nach Zeichnungen gemacht sind, bei denen auf punktiertem oder schraffiertem Kreidegrundpapier die Lichter ausgekratzt werden, eine Illustrationstechnik, der man in den letzten Jahren nicht gerade häufig, aber hin und wieder begegnet. (Vergl. Fig. 86.) Abendlandschaften mit scharf begrenzten Umrissen, Charakterköpfe mit markigen Zügen und hübschen Bärten nach Art der Handzeichnungen altdeutscher Meister, Radierungen in der Manier des Helldunkels sind die passendsten Vorwürfe. Die Figur 87 und das nachfolgende Schlussstück sind direkt nach Rauchbildern autotypiert und mögen eine ungefähre Vorstellung der Technik und Wirkung solcher Bilder gewähren.



Rauchbild eines Tellers. Fausturm in Maulbronn.

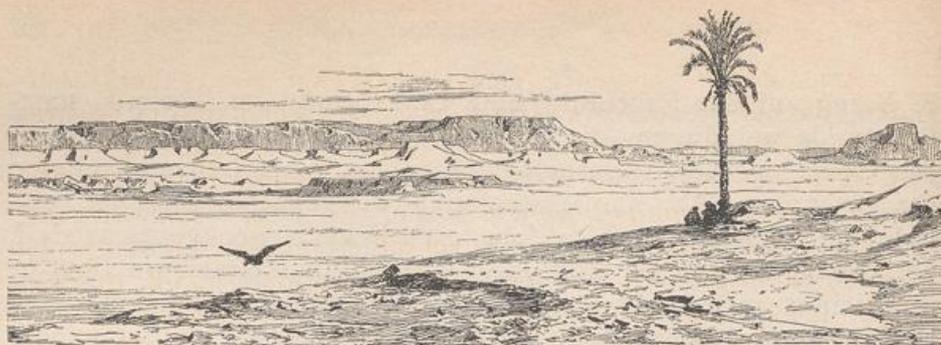


Fig. 89. Die Halbinsel Sinai.

2. Die Holzbrandtechnik.

Schon im Altertum und im Mittelalter wurden Holzgegenstände gelegentlich durch Anbrennen mittelst glühender Metalle verziert. Auch das Aufpressen gravierter glühender Stempel ist eine längst geübte Sache. Auf diesem Wege wurden und werden z. B. die Fässer gezeichnet und numeriert und die Zigarrenkisten mit Schriften und Verzierungen versehen. Von einer allgemeinen, kunstgewerblichen Ausbeutung des Holzbrandes, wie die Technik der Kürze halber fortan benannt sein soll, kann aber erst seit etwa 12 Jahren die Rede sein. Auf der Ausstellung in München im Jahre 1876 machte eine grössere Holztafel Aufsehen, welche mittelst des Holzbrandes reich verziert war.

Die ursprüngliche Methode war etwas umständlich. Eine Anzahl eiserner, in Holzgriffe gefasster Stifte wurde auf einem kleinen Gásherde abwechselungsweise glühend gemacht und zum Einbrennen der Zeichnung benützt. Später hin kam ein findiger Kopf, der dem Verfasser nicht bekannt geworden ist, auf den Gedanken, zu dem genannten Zwecke einen Apparat zu benützen, der in der chirurgischen Medizin seine Einführung gefunden hatte. Das Prinzip des Apparates ist folgendes. Der Brennstift ist hohl und enthält fein verteiltes Platin, den sog. Platinschwamm. Wird der Stift einmal angeglüht und dem Platinschwamme hernach fortdauernd Kohlenwasserstoffgas zugeführt, so bleibt der Stift glühend, solange eben diese Zufuhr anhält.

Die Ausstattung des Apparates ist demnach folgendermassen beschaffen. Eine Gebläsevorrichtung, sei es das bekannte gewöhnliche Handgebläse mit dem doppelten Gummiball, das wir vom Zerstäuber her kennen, sei es ein mit dem Fufs zu tretender Blasebalg oder eine kleine Zentrifuge — wird mittelst eines Gummischlauches mit einer halb gefüllten, Benzin enthaltenden

Flasche verbunden. Durch einen zweiten Gummischlauch wird das verdunstende Benzin in das Innere des Stiftes über den Platinschwamm geführt, wie dies die beigegebenen Abbildungen näher erklären. (Fig. 90 und 91.)

Für die Zwecke des Holzbrandes muß der Apparat eine Gröfse haben, die mit den beabsichtigten Dekorationen im Verhältnis steht. Für kleine Füllungen und Ziergegenstände genügt ein kleiner Apparat; zum Brennen von Wandtäfelungen und Möbeln hat man eine gröfsere Sorte nötig. Je nachdem der Stift mehr oder weniger erhitzt wird, werden die ausgeführten Striche tiefer, dunkler und kräftiger oder flacher, zarter und heller in der Farbe. Da man nun die Gaszufuhr mit der nötigen Übung leicht verstärken oder schwächer halten kann, so leistet der Stift, was er je nach Bedarf soll. In der Regel soll er über die Rotglut nicht erhitzt werden. Die Benzinflasche wird nur teilweise gefüllt, damit kein flüssiges Benzin zum Platinschwamm hinübergelangen. Angeglüht wird der Stift über einer Spiritus-, Gas- oder andern Flamme. Wenn der Apparat aufser Gebrauch ist, wird die Benzinflasche mit einem gewöhnlichen Pfropf verschlossen, um das Verdunsten zu verhüten.

NB. Mit Benzin sei man vorsichtig, da seine Dämpfe am Licht sich leicht entzünden; man fülle die Flasche bei Tage.

Das Fufsgebläse, der

Meyer, Liebhaberkünste.

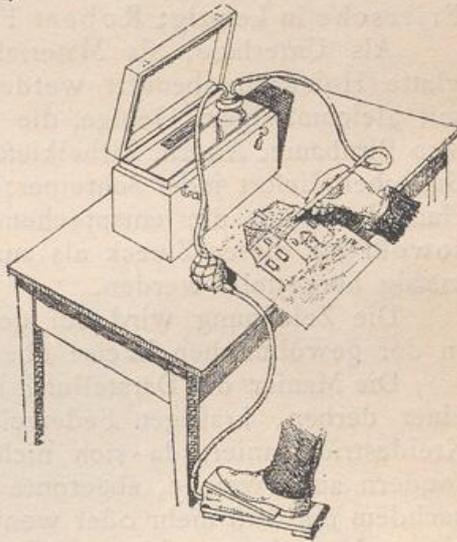


Fig. 90. Fritzsches Holzbrandapparat für Fufsbetrieb.

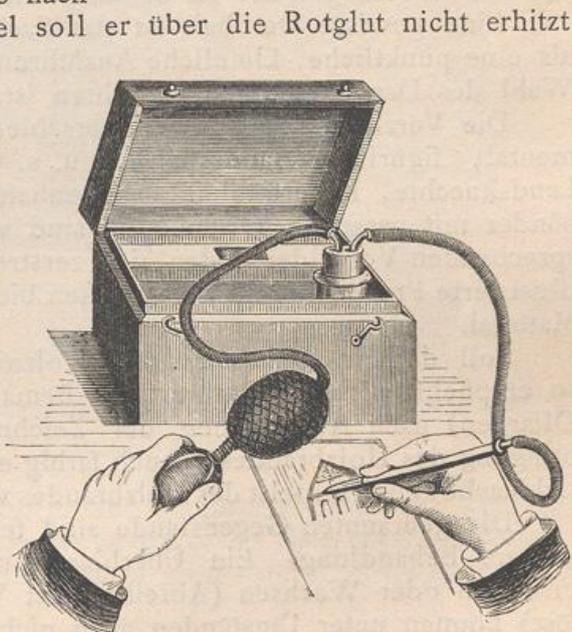


Fig. 91. Fritzsches Holzbrandapparat für Handbetrieb.

Tretebalg, hat vor dem Handgebläse den Vorzug, dafs beide Hände für die Zeichnerei frei bleiben. Die betreffenden Apparate sind in verschiedener Gröfse und Ausführung von verschiedenen Seiten aus im Handel, wonach auch die Preise wechseln. (Gustav Fritzsche in Leipzig; Robert Friedel & Cie. in Stuttgart u. a.)

Als Unterlage, als Material für den Holzbrand, kann jede glatte Holzfläche benützt werden; am geeignetsten sind Hölzer mit gleichmäfsigem Gefüge, die dabei eine gewisse Härte haben, also Birnbaum, Ahorn, Zirbelkiefer etc. Vorbereitete, geschliffene Brettchen liefert jeder Schreiner; sie sind übrigens auch fertig im Handel, sowie die entsprechenden Teller, Kästchen u. a., die sowohl für diesen Zweck als zum Zwecke der Bemalung fabrikmäfsig hergestellt werden.

Die Zeichnung wird auf dem Holze selbst entworfen oder in der gewöhnlichen Weise übergepaust.

Die Manier der Darstellung liegt etwa in der Mitte zwischen einer derben, kräftigen Federzeichnung und der Bleistift- oder Kreidestrichmanier, da sich nicht nur scharfe, dunkle, frische, sondern auch weiche, abgetonte Strichlagen herstellen lassen, je nachdem der Stift mehr oder weniger glühend ist und je nachdem ein mehr spitzer oder mehr flacher Stift benützt wird. (Es werden den Apparaten gewöhnlich verschiedene Stifte beigegeben, die abwechselungsweise zu benützen sind.)

Eine gewisse Derbheit ist der Sache stets besser angepafst, als eine pünktliche, kleinliche Ausführung, worauf schon bei der Wahl des Darzustellenden zu achten ist.

Die Verzierung kann der verschiedensten Art sein, ornamental, figürlich, landschaftlich u. s. w. Heraldische Dinge, Landsknechte, Ritterfräulein, skizzenhafte Landschaften, Spruchbänder mit passender Ornamentik sind wohl geeignet. Die entsprechenden Vorbilder finden sich zerstreut in zahllosen Werken; illustrierte Prospekte und Zeitschriften bieten ebenfalls genügendes Material.

Soll der Holzbrand mit der Holzmalerei vereinigt werden, so empfiehlt sich ein lasurartiges Bemalen (mit Aquarell- oder Ölfarben) nach Aufbringung der Zeichnung und vor der Aufbringung des Holzbrandes. Auch farbig eingelegte Intarsien lassen sich nachträglich mittelst des Holzbrandes wirkungsvoll ausgestalten.

Die gebrannten Gegenstände sind fertig und erfordern keine weitere Behandlung. Ein Überblasen mit Fixatif, ein leichtes Firnissen oder Wachsen (Abreiben mit Wachs, in Terpentin gelöst) können unter Umständen auch nicht schaden.

NB. Hat man während der Arbeit den Stift für Augenblicke wegzulegen, so lege man ihn dahin, wo er keinen Schaden anrichtet, auf einen Efsbesteckbock oder etwas derartiges.

Zur Anwendung des Holzbrandes empfehlen sich folgende Dinge:

Füllungen, im Wandgetäfel, an Kästen und andern Möbeln;
Füllungen, nachträglich in Rahmen zu fassen und wie
Bilder aufzuhängen;

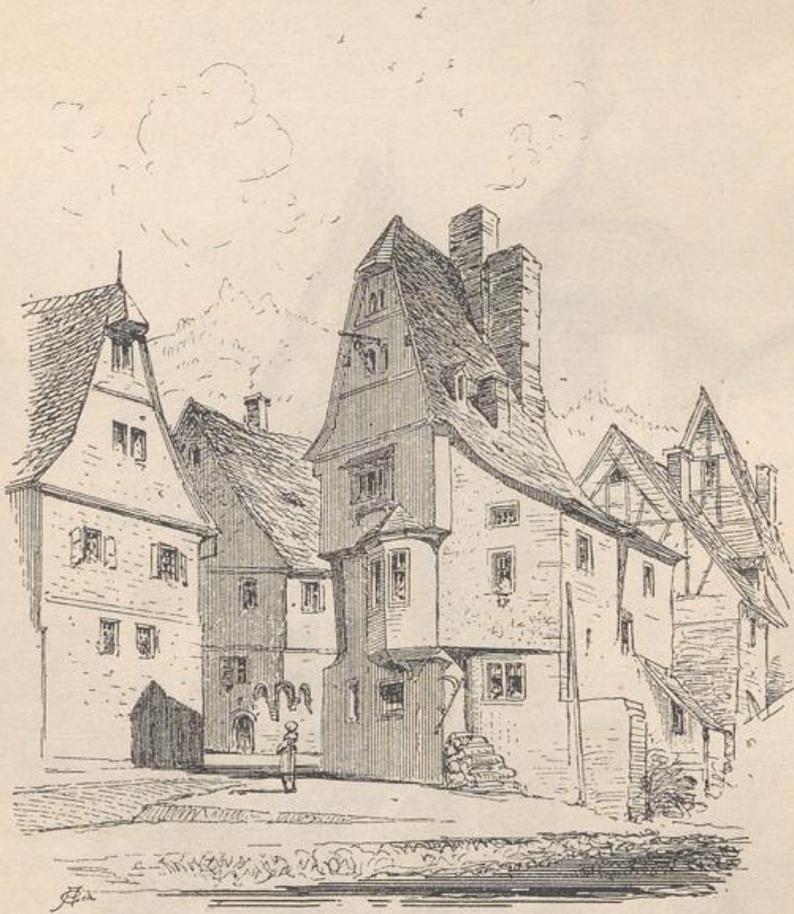


Fig. 92. Häusergruppe zu Ediger im Moselthal.

Tischplatten; Rücklehnen der Bretter- oder Bauernstühle;
Kassetten, Truhen, Wandbretter und Konsolen;
Breite Rahmen für Spiegel und Bilder mit gebrannten
Friesen;

Brotteller, Lampenteller, Untersetzer, Auftragbretter;
Serviettenringe, Falzmesser, Fächer und anderes Gerät

u. s. w. u. s. w.

Vorlagen, unmittelbar für den Holzbrand geschaffen, finden sich bei:

J. Tapper, Entwürfe zu praktisch verwendbaren Objekten der Holzbrandtechnik. Waldheim, Wien. 40 Tafeln. 36 M.



Fig. 93. Fachwerkshaus zu Bruttig im Moselthal.

Gute Vorbilder, teils unmittelbar, teils vereinfacht zu verwenden, finden sich außerdem bei:

Gerlach, Allegorien und Embleme (s. w. o.)

Rambert, Die Kunst in der modernen Industrie.

Leipzig und Lüttich, Claesen. 50 Tafeln 25 M.

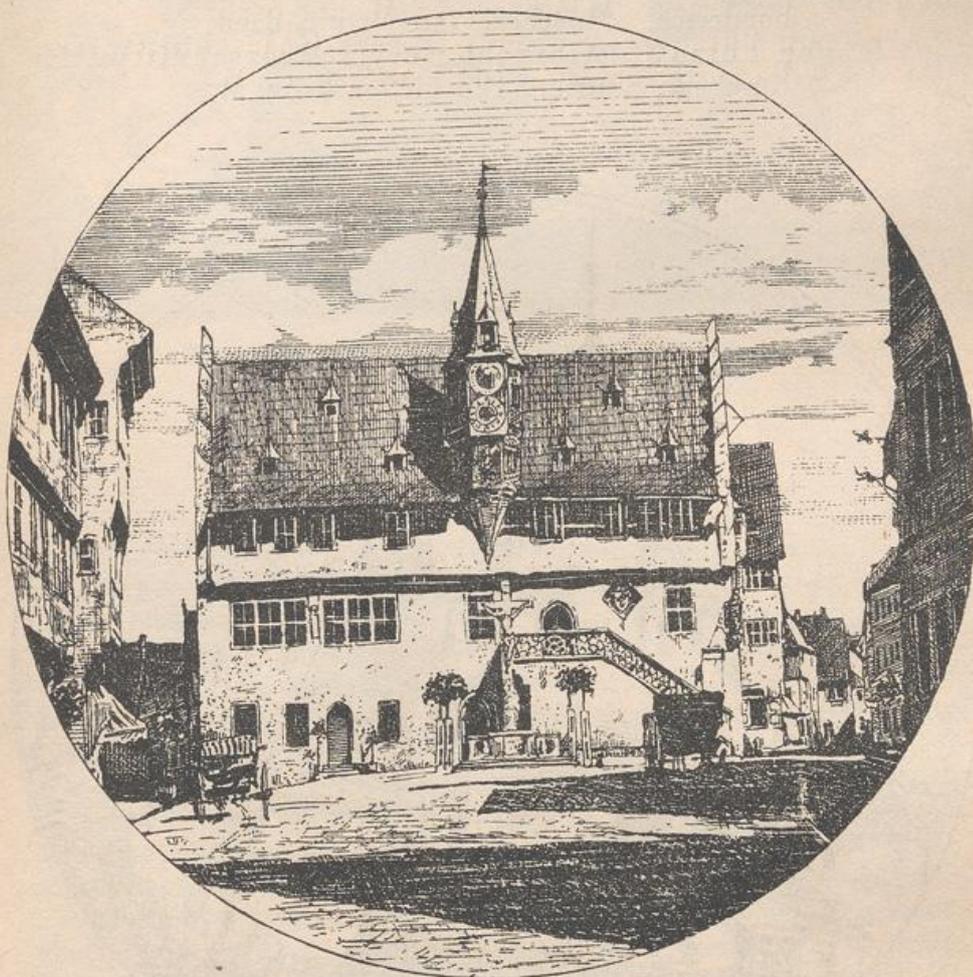


Fig. 94. Rathaus in Ochsenfurth.

Hymans, Die dekorativen und allegorischen Kompositionen der großen Meister aller Schulen. Lüttich und Leipzig. Der Jahrgang zu 48 Tafeln und 24 M.

A. Dürer, Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians. München, Franz. 45 Blatt 36 M.

F. Warnecke, Heraldisches Handbuch. Görlitz, Starke.
52 S. und 33 Tafeln. 20 M.

J. Amman, Wappen- und Stammbuch. München, Hirth.
7 M. 50 Pf.

A. Calame, Leçons de paysage (s. w. o.)

G. Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus 3 Jahr-
hundertern. München. 30 M. pro Band.

K. von Lützow, Albrecht Dürers Holzschnittwerke.
Nürnberg, Soldan. Die Lieferung 19 M.





Fig. 95. Wandgemälde in der Casa Bartholdy. Rom. Die 7 fetten Jahre.

3. Die Pergamentmalerei.

Nicht nur in Bezug auf die Dauerhaftigkeit, sondern in verschiedener anderer Hinsicht ist das Pergament ein ganz vorzügliches Material für kleinere Malereien. Das angenehme Äußere, die feine Farbe und Glattheit der Oberfläche empfehlen sich von vornherein. Das Material ist übrigens nicht billig und außerdem hat es eine ganze Reihe von Schattenseiten, so daß die Malerei auf Pergament entschieden schwieriger ist als diejenige auf Papier.

Zunächst hat das Pergament einmal die Eigenschaft, sich wellig zu werfen. Das hat nun bei Diplomen und Urkunden nicht viel zu sagen; wo es sich aber um dekorative Füllungen für Buch- und Albumdeckel etc. handelt, da rechnet man doch auf eine ebene Fläche. Man spannt zu diesem Zwecke das Pergament über dünne Brettchen oder starke Pappdeckel, so daß es über die Kanten hinübergreift und auf der Rückseite festgeklebt wird. In dieser Form wird es dann auch schließlich an seinen Bestimmungsort eingesetzt. Wenn nötig, kann man zum Zwecke des Aufspannens das Pergament auf derjenigen Seite, die nicht bemalt wird, mäfsig anfeuchten, wodurch es sich etwas dehnt und später um so schöner glatt zieht. Wer jedoch im Aufspannen die nötige Sicherheit nicht besitzt, überlasse dann das Geschäft besser einem geschickten Buchbinder.

Die Zeichnung wird auf das Pergament durch Überpausen fein säuberlich übertragen. Die Zeichnung auf dem Pergament

selbst zu entwerfen, verbietet sich deshalb, weil das Radieren mit dem Gummi die Oberfläche des Pergaments verändert, so daß die radierten Stellen auffällig werden.

Das Malen mit den gewöhnlichen Wasserfarben hat nun insofern seine Schwierigkeit, als die Farben auf der Oberfläche nicht recht haften. Die Oberfläche erscheint fettig wie Pauspapier. Man wird deshalb auf grössere, glatte Töne überhaupt verzichten

müssen und das Haften der Farben dadurch erzielen, daß man denselben die im Handel befindliche Ochsen gallen - Flüssigkeit beimischt, indem man den Pinsel von Zeit zu Zeit mit derselben tränkt. Auch dadurch, daß man die Farben mit Deckweiss mengt, werden sie hafter. Die richtige Malerei auf Pergament wird demnach eine Art Mittelding zwischen Aquarell- und Gouachemalerei sein.

Da die Malerei auf Pergament in kleinen Dimensionen zu geschehen pflegt, also gewissermaßen Miniaturmalerei ist, so ist der metallische Aufputz sehr wohl angebracht. Man sollte aber aus verschiedenen Gründen nur echtes Gold hierzu benützen, das auf dem Pergament prächtig steht. Der Glanz des Goldes ist ein matter, kann aber durch Polieren mit dem



Fig. 96. Sgraffito von Ferd. Laufberger.

Achat zum Hochglanz gesteigert werden. Die zu polierenden Stellen legt man am besten nicht direkt auf das Pergament, sondern auf einen vorher aufgemalten Untergrund aus Deckweiss, dem man etwas Gelb zusetzen kann, so daß etwa durchscheinende Stellen wenig auffallen. Werden nur vereinzelte Stellen, Punkte und Linien aufpoliert und das übrige matt gelassen, so lassen sich reizende Damaszierungen erzielen, wie sie uns schon in alten Miniaturen der Klosterbibliotheken begegnen.

Da das Pergament außerordentlich empfindlich ist, lege man stets ein Papier unter die arbeitende Hand und verfähre überhaupt möglichst vorsichtig.

Die gesamte Pergamentfläche sollte man nie übermalen, da der eigentümliche Reiz der Pergamentmalerei zum Teil eben



Fig. 97. Idylle von A. Wagen.

gerade darauf beruht, daß die unberührte Oberfläche an einzelnen Stellen zu Tage tritt.

Schriften sehen auf Pergament sehr wohl aus, so daß man dieselben mit den Malereien gerne in Verbindung bringt.

Die Pergamentmalerei eignet sich, abgesehen von Urkunden und Diplomen, vornehmlich für kleine Bilder, die als Füllungen

oder Einsatzstücke auf Buch- und Albumdeckeln, auf Dosen und Kästchen, Kassetten etc. angebracht werden. Wo es angezeigt erscheint, sind die Füllungen durch Vorsetzen eines dünnen Glases zu schützen. So haben z. B. die aus dem vorigen Jahrhundert stammenden Bonbonnières häufig über der Pergamentmalerei des Deckels ein Schutzglas, ähnlich den Gläsern unserer Taschenuhren.

Was die Vorbilder betrifft, so kann man schliesslich alles auf Pergament malen; am geeignetsten erscheinen jedoch zierliche Dekorationsstücke ornamentaler und figuraler Art, Wappen, Monogramme u. Ähnl.



Aurora von Landgrebe.



Fig. 98.
Ornament von A. Wagen.

4. Die Seidenmalerei.

Die Malerei auf Seidenstoff wurde und wird hauptsächlich geübt in Anwendung auf die verschiedenen Arten der Fächer.

Das Übertragen der Zeichnung geschieht durch Überpausen nach irgend einem der weiter oben angegebenen Verfahren. Damit die Farben auf der Seide haften, muß die Oberfläche derselben besonders vorgerichtet werden, indem sie mit Gummiwasser, Zuckerwasser oder geschlagenem Eiweiß mittelst eines flachen Pinsels oder zarten Schwämmchens gleichmäßig überstrichen wird. In anbetragt der empfindlichen Oberfläche ist hierbei die größte Sorgfalt und Sauberkeit zu beachten. Die genannten Lösungen dürfen nicht zu dick sein; sie müssen vollkommen klar sein und dürfen keine Klümpchen, Blasen etc. führen. Handelt es sich um Stücke Seidenstoff, also nicht um fertige Gegenstände, wie Fächer, so spannt man dieselben vor dem Bestreichen solid und gut auf, so daß sie sich nach dem Anstrich wieder schön glatt ziehen. Zum Malen fertige Gegenstände bezieht man am besten in schon vorgerichteter Qualität. Derartige Fächer sind von Paris und andern Orten aus im Handel.

Auf hellfarbige Seide kann man in der Art der Aquarellmalerei, also lasierend, malen; auf schwarzer und dunkelfarbiger Seide malt man in der Gouachemanier, also mit Deckfarben. Selbstredend lassen sich entsprechenden Falls auch beide Methoden verbinden. Ein Zusatz

von Ochsen gallenflüssigkeit empfiehlt sich auch in diesem Falle.



Der Aufputz mit Gold und Bronzen erscheint hier weniger geeignet, weil das Polieren seine Mifsstände hat und weil die Faltung bei Fächern hinderlich wirkt.

Man bemalt auch in der Seidenmalerei den Grund am besten nur teilweise, so dafs der Stoff als natürlicher Hintergrund stehen bleibt.

Als geeignetste Motive für Fächer erweisen sich naturalistische Dekorationen: Blumen, Vögel, Schmetterlinge etc.; auch figurale Sachen, Schäferszenen u. Ähnl. sind gern benützte Gegenstände. Weniger geeignet erscheint die reine Ornamentik. Auch Schriften passen nicht wohl, schon besser dagegen gröfsere Monogramme, leichtgehaltene heraldische Dinge u. Ähnl.



Fig. 99. Entworfen und gezeichnet von A. Wagen.

Die geeignetste Fächerform ist der Wedelfächer mit seiner glatten Fläche, die, an zierlichem Griff befestigt und mit Spitzen oder Federflaum umrahmt, so gefällig wirkt, dafs seine verhältnismäfsig geringe Verbreitung auffallen mufs. Die weitaus vorwiegende Form des Faltfächers bietet zwar ein großes Feld für die Bemalung. Dagegen hat eben die unvermeidliche Faltung unbedingt ihre Nachteile für die Malerei, und zwar vom praktischen sowie vom ästhetischen Standpunkt aus. Der Lamellenfächer und der Fahnenfächer kommen nicht in Betracht.

Wo die Seidenmalerei als Einlage für Buch- und Albumdeckel benützt werden soll, können auch wohl Schriften und strengere Ornamentik in Anwendung kommen.

Es empfiehlt sich, derartige Einlagen ganz leicht zu unterpolstern, so dafs sie als schwachgewölbte Fläche erscheinen.

Das muß aber durch einen geschickten Buchbinder oder Kartonnagearbeiter besorgt werden.

Die Seidenmalereien zu firnissen, hat keinen Zweck, da sie der weiteren Fixierung kaum bedürftig sind, wie es ja überhaupt im ganzen keinen Zweck hat, Aquarellmalereien zu lackieren.

Sollen einzelne Partien in den Tönen vertieft werden, so genügt es, diese mit Gummilösung oder Fixatif zu bestreichen. Das muß aber mäßig geschehen, da sonst der entstehende Glanz wieder mehr verdirbt, als gut gemacht worden ist.

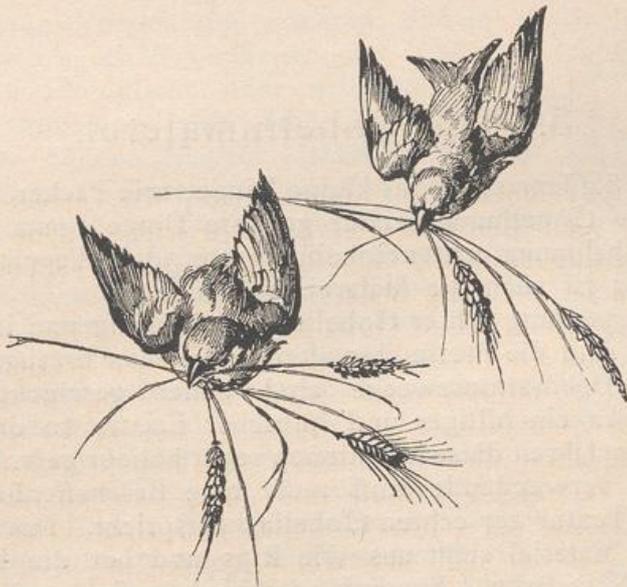


Fig. 100. Gezeichnet von A. Wagen.

Wo die Malerei auf Seide bei etwaigem Nafswerden nicht verderben soll (Malerei auf Fahnen und Bannern) empfiehlt sich als Malmittel statt des Wassers die Kaliumbichromatlösung.
NB. Diese Lösung ist giftig.

Zweckentsprechende Motive und Vorbilder für die Fächermalerei finden sich in folgenden Werken:

Habert-Dys, *Fantaisies decoratives*. 24 Tafeln 56 M.
Paris, Rouam.

F. Albert, *Bunte Blumen und Vögel*. 28 Tafeln 45 M.
Berlin, Claesen.

Carpey, P. J., *Tableaux decoratifs*. Berlin, Claesen.
Motifs d'éventails, 8 Blatt 3 Frks. Paris, Delarue.

(Vergl. auch das Verzeichnis hinter der Einleitung zu Abschnitt II.) Seite 120.



Fig. 101. Friesmotiv.

5. Die Gobelinmalerei.

Ist die Seidenmalerei für kleine Dinge, wie Fächer, bestimmt, so dient die Gobelinmalerei für gröfsere Dinge, ganz besonders aber zur Nachahmung echter Gobelintapeten oder -Teppiche. Dementsprechend ist auch die Malerei eine andere.

Die Herstellung echter Gobelins ist mühselig und langwierig, demzufolge sind die Preise der alten wie neuen Erzeugnisse sehr hoch. Für Dekorationszwecke sind daher geschickt gemalte Nachahmungen ein billiger und hübscher Ersatz, so dafs gerade in den letzten Jahren diese Imitationen recht beliebt geworden sind.

Der zu verwendende Stoff mufs eine Beschaffenheit haben, welche der Textur der echten Gobelins entspricht. Das allgemein verwendete Material sieht aus wie Rips und hat die hell-gelbgraue sog. Naturfarbe. Es sind verschiedene Sorten im Handel und in jedem gröfsern Geschäft für Zeichen- und Malgeräte vorrätig oder bestellbar. Das Meter von 3 m breitem Gobelinstoff kostet 3 bis 4 M. Der Stoff wird in solch grofser Breite hergestellt, damit die Nähte in den Gemälden möglichst vermieden werden können.

Der Stoff wird auf Holzrahmen aufgespannt, indem man ihn stark anzieht und in kleinen Abständen mittelst Tapezierstiften festnagelt. Soll der Holzrahmen auch nach der Vollendung beibehalten werden, um dem Bild als Halt zu dienen, was sich z. B. für solche Bilder empfiehlt, die mit Zierleisten eingerahmt werden oder die einen bestimmten Platz, eine Nische od. Ähnl. ausfüllen sollen, so zieht man den Stoff über die Kanten des Rahmens und bewirkt die Befestigung auf den seitlichen Wandungen oder auf der Rückseite des Rahmens. Für diesen Fall mufs der Stoff etwa 10 cm länger und breiter sein als das eigentliche Bild. Der Stoff darf übrigens nicht so stark gespannt werden, dafs sich die Textur schräg zieht, was nicht gut aussieht.

Wer das Geschäft nicht selbst ordentlich besorgen kann oder mag, wende sich an einen Tapezier, der es nach Wunsch machen wird. Kleinere Stücke, die etwa als Reste bleiben und die man auch wieder verwerten möchte, kann man auch mit Reifsnägeln auf dem Reifsbrett befestigen oder wie Stickereien mit Schnüren in einen Stickrahmen spannen.

Die Malerei kann mit den gewöhnlichen Wasser- oder Aquarellfarben, aber auch mit Tempera- oder mit Ölfarben erfolgen. Will man mit Wasserfarben malen, was schliesslich das Nächstliegende ist, so muß der Gobelinstoff eine entsprechende Vorrichtung erfahren, indem er einen Anstrich erhält, welcher das Auftragen der Farben ermöglicht oder erleichtert. Als Anstrich empfehlen sich eine Lösung von Alaun oder dünner, frischer Stärkekleister oder eine Kombination dieser Flüssigkeiten. Man probiere und behalte das Beste. Das Auftragen geschieht nach dem Aufspannen mit einem grossen, flachen Pinsel oder Schwamm möglichst gleichmässig. Nach dem Trocknen wird der Stoff stramm und glatt dastehen. Die Gleichmässigkeit des Anstriches wird erleichtert werden, wenn man den Rahmen horizontal legt.

Das Aufpausen der Zeichnung geschieht der Rauheit des Stoffes entsprechend, indem man die mit der Nadel durchgestochenen Umriss mit Graphitpulver, pulverisierter Wischkreide oder pulverisiertem Rötel (in einem kleinen, durchlassenden Säckchen) einstaubt. Will man die Zeichnung auf dem Stoff selbst entwerfen, so benützt man gespitzte Kohlenstifte. Das Überflüssige wird mit Zunder entfernt. Mit Kohle kann man gleicherweise die durchgebeutelte Zeichnung verstärken.

Da es sich in der Gobelinmalerei vielfach um Übertragungen vom Kleinen ins Grosse handelt, so empfiehlt sich für die Herstellung des Kartons ganz besonders die Vergrößerung mit dem Quadratnetz, wie sie in Abschnitt I angegeben wurde.

Das Malen mit Wasserfarben geschieht nun in der gewöhnlichen Weise als Lasurmalerei, wobei der Untergrund durch die Farbe hindurchscheint. Da die Farben im echten Gobelin nach Art der Herstellung bestimmt begrenzte Stellen oder Flecke einnehmen, so empfiehlt sich, die Farben auch in dieser Weise aufzumalen, also in abgesetzten Tönen. Vor allem aber hüte



Fig. 102.
Ornament von
Virgil Solis.

man sich, die Farben so dick aufzutragen, daß die Textur des Stoffes nicht mehr zur Geltung kommt. Je dünner und duftiger die Töne sitzen, desto echter wird die Arbeit ausfallen. Dies sei besonders bemerkt, weil Anfänger stets zu schwer und dick auftragen, infolgedessen das Bild dann zu hart erscheint.

Es empfiehlt sich unter allen Umständen, besonders für den Anfang, echte Gobelins — und wenn es nur alte, zerrissene Fetzen sind — neben der Arbeit aufzuhängen; erstens wegen der Art des Absetzens, zweitens wegen der Wahl der Farbtöne, die im Laufe der Zeit auf alten Gobelins gewöhnlich eine gute Stimmung und Abtönung erfahren haben. Das eben Gesagte gilt natürlich nur unter der Voraussetzung, daß man überhaupt die Gobelintechnik nachahmen will. Will man dagegen — Gobelin hin, Gobelin her — nur ein Bild auf Gobelinstoff malen, so kann man die Malerei nach Belieben gestalten, auch metallischen Aufputz in der Form von Bronzen verwenden u. s. w. Auch in der Wahl des Darzustellenden sind in diesem Fall kaum Schranken gesetzt, während man bei der Gobelinnachahmung auch den Darstellungsstoff in den Grenzen desjenigen zu suchen haben wird, was wirklich in der Gobelintechnik zur Darstellung zu kommen pflegte.

Die Gobelins verschiedener Zeiten zeigen verschiedenen Stil, wonach in Bezug auf den Endzweck der Malerei, d. h. auf die Anpassung zu der übrigen Einrichtung und Ausstattung, zu sehen ist. Da man die Bilder, wie es die Gobelins auch zeigen, mit Bordüren einzufassen pflegt, so ist ferner darauf zu achten, daß die Stileinheit gewahrt bleibe, mit andern Worten, daß nicht etwa um ein mittelalterliches Liebespaar eine Einfassung im Stile Louis XVI. herumlaufe.



Fig. 103.
Bordüre von C. Graff.



Fig. 104. Ofenschirm von Paul Markus in Berlin,
mit gemalter Füllung von W. Volz.

Meyer, Liebhaberkünste.

Eine Fixierung des Bildes ist nicht nötig, dagegen kann man einzelne Stellen durch Überpinseln mit Fixatif tiefer in der Farbe machen. Auch sollte man alle Farben vermeiden, welche am

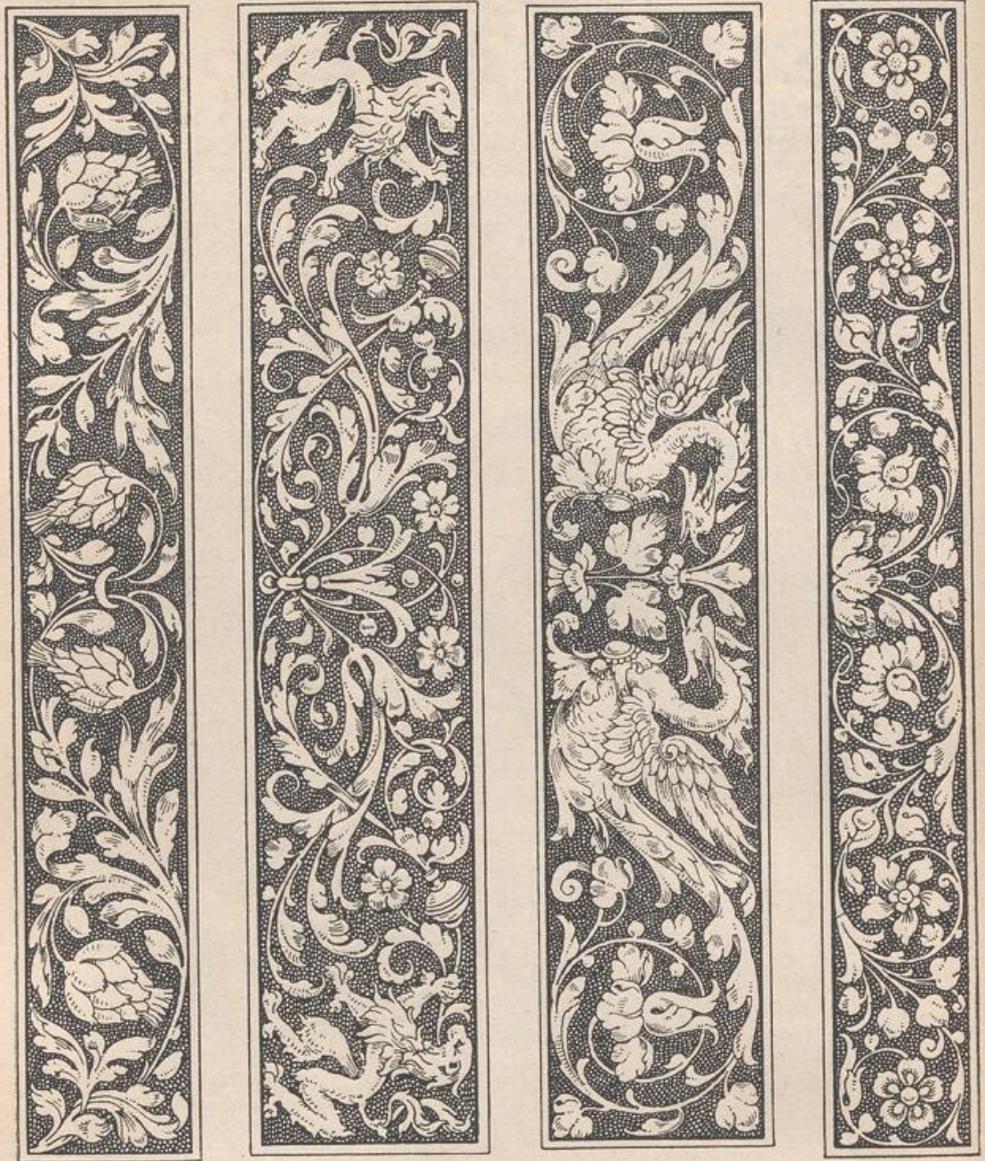


Fig. 105. Bordüren-Motive von L. Hellmuth.

Licht zu rasch verblässen oder verfärben, wie Karmin, Preussisch Blau u. a.

Sollen die Gobelinmalereien statt in Wasserfarben mit Ölfarben gemalt werden, so benütze man die in den bekannten

Stanioltuben zu habenden Farben und verdünne dieselben während des Malens genügend mit Terpentinöl, damit auch hier der Auftrag nicht pastös, sondern möglichst duftig wird und die Textur des Stoffes sichtbar läßt. Die ganze Malerei kann auch in diesem Fall nichts anderes sein als ein Lasieren des Stoffes und die auch nur annähernde Ähnlichkeit mit einem Ölgemälde muß vermieden werden.

Zu vermeiden sind andererseits — gleichgiltig, ob mit Wasser- oder Ölfarben gemalt wird — die kleinen, hellen Fleckchen, die in den Vertiefungen des Stoffes sichtbar bleiben, wenn der Auftrag mit zu trockenem Pinsel erfolgt. Damit soll übrigens nicht gesagt sein, daß man nicht diese Fleckchen auch bewußterweise zur Erzielung gewisser Effekte benutzen könnte, wie man ja ähnlich mit trockenem Pinsel auf Torchon-Papier arbeitet.

Als Anwendungsgebiet der Gobelinmalerei sei folgendes angedeutet:

Vorhänge, Portieren, Nischenabschlüsse u. Ähnl., entsprechend gefüttert, mit Kordeln, Fransen, Quasten versehen und, wenn überhaupt, nur mäfsig gefaltet und gerafft;

Fest und bleibend überspannte Rahmen als Einsätze in Nischen und Wandvertiefungen oder in Holzrahmen zu fassen, wie Stiche und Bilder;

Einsätze für Ofenschirme, vorausgesetzt, daß diese keine grofse Hitze zu ertragen haben und mehr zur Verzierung als zum Gebrauche dienen;

Einsätze für sog. spanische Wände, die Rückseite erhält ein glattes Futter oder ebenfalls Bilder;



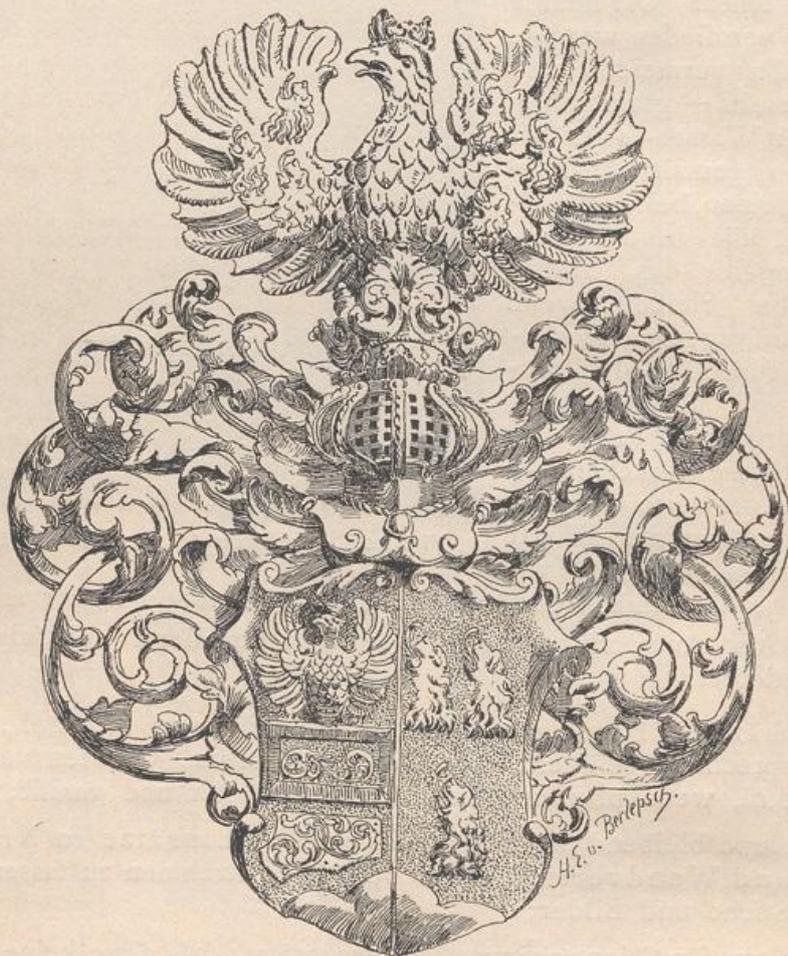
Fig. 106. Seidentapete von Balin in Paris.

Fortlaufende Friese auf Rahmen oder als loser Wandbehang
(Tapete) über den Täfelungen altdeutscher Einrichtungen;
Antependien und derartiges für kirchliche Zwecke,

u. s. w. u. s. w.

Unmittelbar für die Gobelinmalerei geschaffene Vorlagen
dürften wohl kaum vorhanden sein. Das Betreffende ist also in
den allgemeinen Sammelwerken zu suchen. Die Wiedergaben
alter Gobelins finden sich unter anderm bei:

E. Guichard, Les tapisseries decoratives du Garde-Meuble.
Paris, Baudry.



Wappen aus dem 18. Jahrh.



Fig. 107. Bordüre eines Teppichs im Museum zu Bamberg.

6. Die Bronze- oder Brillantmalerei und die Kensingtonmalerei.

Diese beiden in letzter Zeit von Damen gerne betriebenen Malarten unterscheiden sich nur in Bezug auf das Malmittel, so daß sie hier zusammen abgehandelt werden können.

Während die Gobelinmalerei von dem Gedanken ausgeht, echte Gobelins zu imitieren, so besteht das Wesen der Bronze- und Kensingtonmalerei in der Nachahmung von Platt- oder Federstich-Stickereien auf Samt, Plüsch und Silk. Die Bronzemalerei macht dies, wie schon der Name besagt, mit den verschiedenfarbigen Metallbronzen; die Kensingtonmalerei macht es mit Ölfarben; die eine ahmt also die Goldstickerei, die andere die farbige Stickerei nach. Die Nachahmung ist in beiden Fällen nur eine ungefähre, auf einen gewissen Abstand berechnete. Auch hier ist eben der Endzweck ein billiger, leicht herzustellender Ersatz für den echten aber teuern Prunk.

Nachzuziehen sind in beiden Fällen erstens die Stickerei mit der Kordel, mit dem gewirnten Faden, wie sie hauptsächlich für die Umrisse, für Buchstaben und Monogramme paßt, und dann die Stickerei mit dem feinen Faden in Federstichmanier, wie sie sich für die Wiedergabe der Abstufungen, der Mitteltöne, des Innern der Einzelheiten eignet.

Die erstere Nachahmung wird erzielt, indem die Bronzen, resp. Farben dick und pastös mit feinem Pinsel oder mit einer Feder als Linien oder Striche auf die Oberfläche des Stoffes aufgebracht werden. In dieser Hinsicht läßt sich die Stickerei ziemlich täuschend nachbilden. Die andere Nachahmung wird erstrebt, indem die Bronzen oder Farben mit breitem Pinsel ordentlich in die borstige Oberfläche des Stoffes hineingearbeitet und dabei entsprechend verteilt werden, wobei man die nötigen Abstufungen erzielt. Wo viel Bronze oder Farbe sitzt, schaut der Untergrund wenig, wo wenig Material aufgetragen ist, schaut der

Stoff mit seiner Farbe deutlich durch, so daß durch diese Art des Lavierens die mannigfachsten Zwischentöne möglich sind. Das Eigentümliche des Platt- oder Federstiches wird damit jedoch nicht wiedergegeben, da an Stelle der strichweisen Abtonung eine mehr punktartige tritt, vorausgesetzt, daß nicht etwa mit spitzem Pinsel auch diese feinen Striche nachgeahmt werden.



Fig. 108. Ornament von K. Dussault.

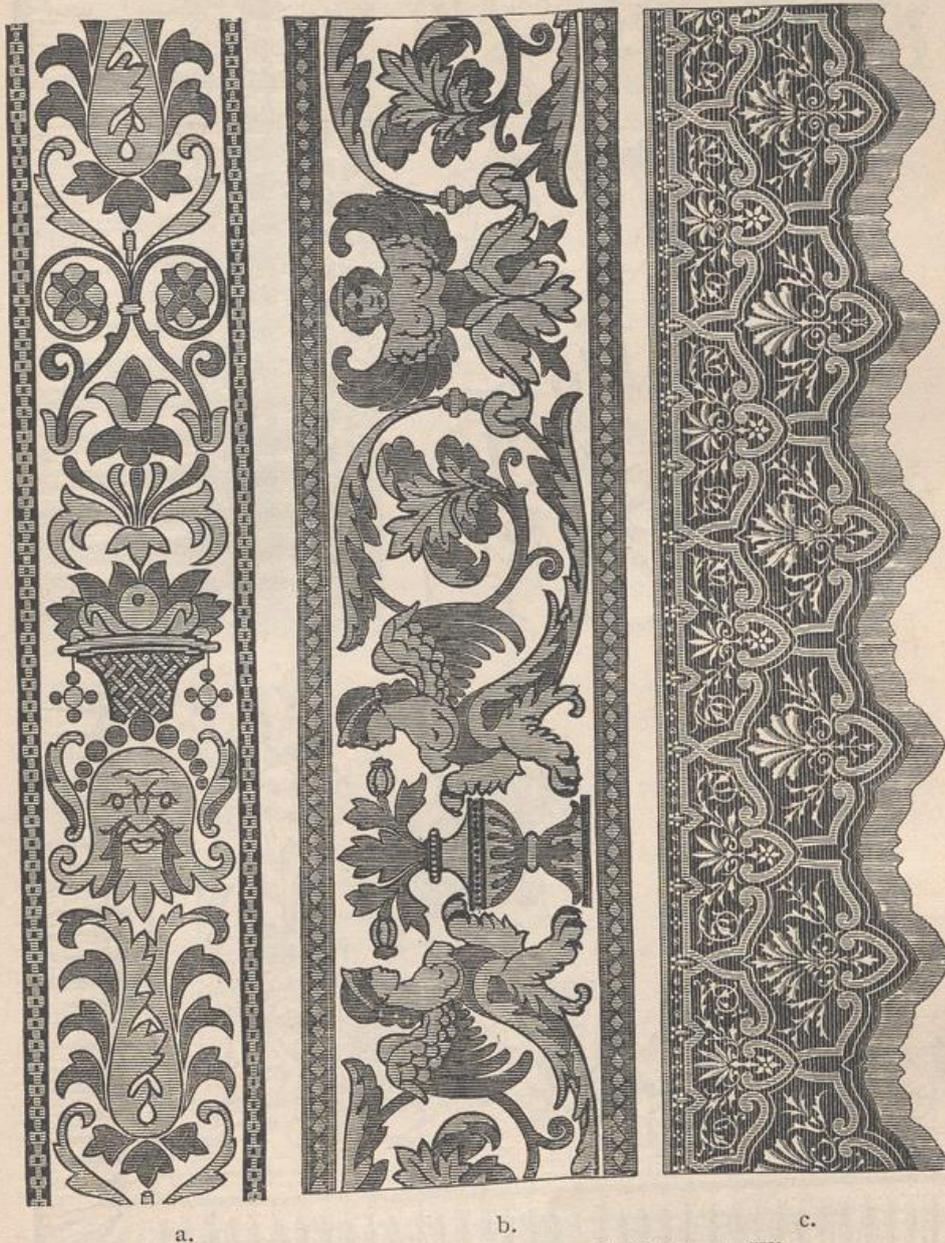
Zeichnung. Von einer unmittelbaren Anfertigung derselben auf dem Stoffe selbst kann kaum die Rede sein, man müßte denn dieselbe mit feinem Pinsel und Gouachefarben entwerfen, ohne zu korrigieren. Das gewöhnliche Verfahren der Übertragung besteht in möglichst feinem und exaktem Durchstechen der Zeichnung und dementsprechenden Durchbeuteln mit Puder, Graphit, Rötel, Wäscheblau etc. Mit den Materialien zur Bronze- und Kensingtonmalerei werden übrigens auch Samte und Plüsch verkauft, welche entsprechende Zeichnungen bereits aufgedruckt tragen.

Das Untergrundmaterial ist, wie gesagt, kurz geschorener Samt oder Plüsch aus Baumwolle oder Seide. Man wählt dazu schon deshalb lieber die dunklen als die hellen Farben, weil die erstern anerkanntermassen an und für sich schon besser wirken. Die Verwendung hellfarbiger Stoffe ist jedoch keineswegs ausgeschlossen. Ebenso können auch feines Tuch, glatte Seide, Taft, Atlas etc. verwendet werden. Man wird aber dem den Vorzug geben, dem man auch bei einer wirklichen Stickerei den Vorzug geben würde.

Eine vorherige Zurichtung der Oberfläche im ganzen ist nicht nötig. Während der Arbeit wird der Stoff entsprechend aufgespannt. Da er ja nur stellenweise angefeuchtet wird, genügt ein Befestigen mit Reifsnägeln auf dem Reifsbrette.

Schwierig gestaltet sich ein exaktes Übertragen der

Zur Bronzemalerei bedient man sich der Bronzen in Pulverform. Dieselben werden auf einem Teller oder einer Palette



a. b. c.
Fig. 109. a. und b. Bordüren von Drächsler in Wien,
c. Goldstickerei von Giani in Wien.

mit dem zu diesem Zwecke hergestellten Bronzeöl oder Bronze-
medium gemengt und mit feinen Marderpinseln und Borstpinseln

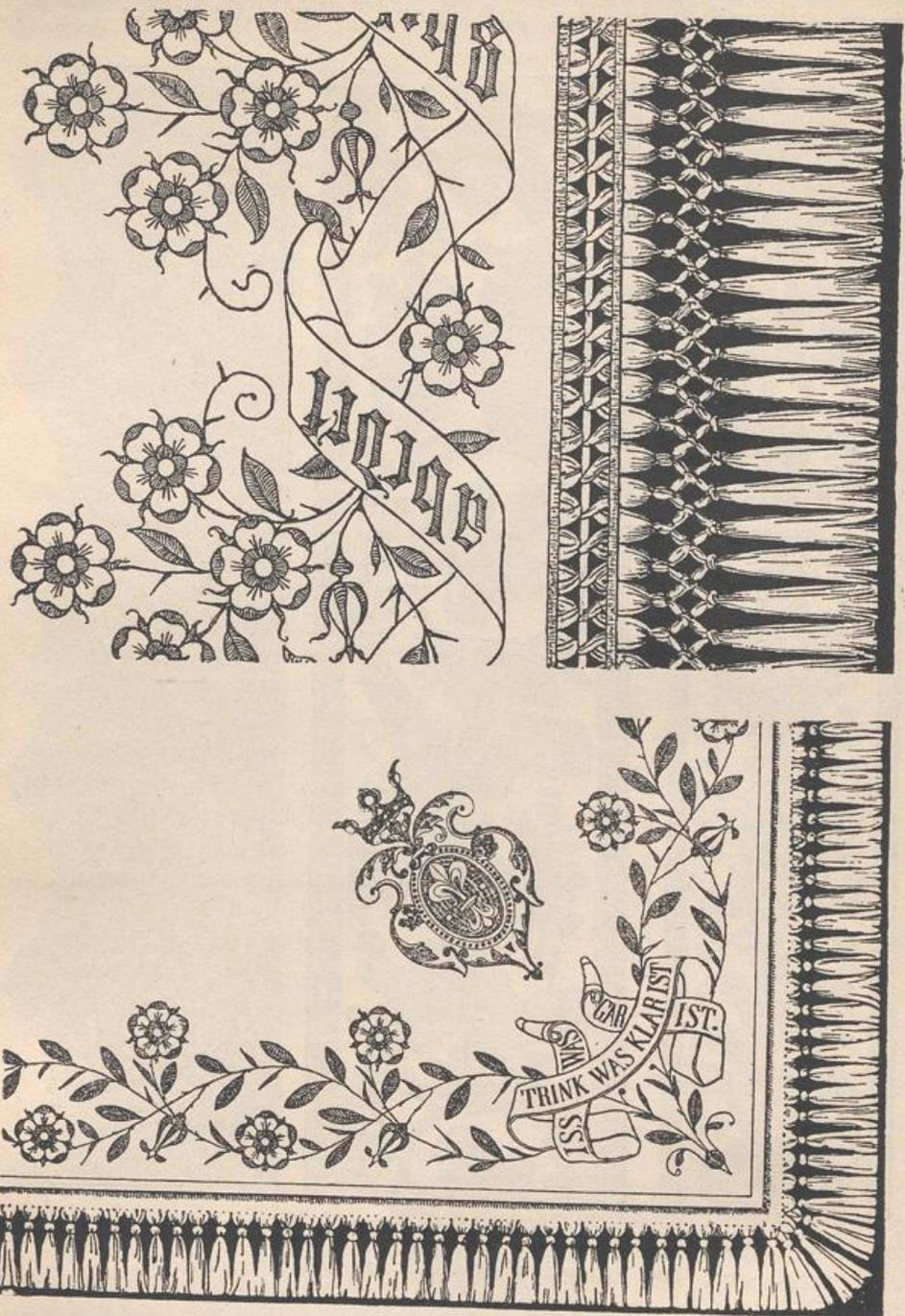


Fig. 110. Stickereimotive. (Badische Gewerbezeitung.)

aufgemalt. Das Reinigen der Pinsel und Paletten geschieht mit Terpentinöl; man besorge es stets rechtzeitig, weil die eingetrockneten Bronzen sich schwer entfernen lassen. Man verwendet die verschiedenen Bronzen, als Reichgold, Rotgold, Grüngold, Kupfer, Silber, Amarant, Pfauenblau, Brillantgrün, Stahlblau, Purpur, Violett etc. sowohl unvermischt als miteinander zu Zwischentönen gemengt. Die höchsten Lichter setzt man vollkommen deckend auf, das übrige wird abgetont und verwaschen.

Statt der Bronzen in Pulverform kann man auch die besonders für die Zwecke der Bronzemalerei gefertigten flüssigen Bronzen in Fläschchen zur Anwendung bringen.

Zur Kensingtonmalerei benützt man die gewöhnlichen Ölfarben in Tuben.

Handelt es sich um die unmittelbare Nachahmung von Stickereien, so finden sich alte, gute Vorbilder zerstreut in verschiedenen Werken. Bezüglich neuerer Muster bieten die illustrierten Modezeitungen genügendes Material. Hat man dagegen mehr die dekorative Malerei als die Stickereinachahmung zum Ziel gesetzt, so empfehlen sich in erster Reihe verhältnismäßig einfache und große naturalistische Motive, Blumen, Vögel, Schmetterlinge und dergl. Gerade die exotischen Vögel und Schmetterlinge zeigen häufig solche Farben, die vermittelt der Bronzemalerei ausgezeichnet wiedergegeben werden können. Auch die Pfauenfeder ist als Vorbild für die Bronzemalerei wie geschaffen; sie kann für die Anfangsübungen als Muster dienen. Aber auch Blätter, Blumen, Früchte etc., welche in der Natur keinen Bronzeschimmer zeigen, kann man selbstredend in Bronze-farben malen; man wählt eben die naheliegenden Abstufungen und Mischungen, z. B. für Blätter Grüngold, die dann nach Gelb, Blau oder Rot hin mit Reichgold, Brillantblau, Kupfer gestimmt werden, wobei dann mit Hilfe des durchscheinenden dunklen Untergrundes alle denkbaren Schattierungen ermöglicht sind.

Man kann den gröfsern Kontrasten aus dem Wege gehen, indem man z. B. auf dunkelrotem Stoff bei rötlichen Tönen bleibt, also nur Rotgold, Kupfer, Purpur verwendet und entsprechend in andern Farben.

Ein Ähnliches gilt auch für die Ölfarben. Es ist nicht geboten, nicht einmal empfehlenswert, die Natur, wie sie ist, zu kopieren, weder in der Form noch in der Farbe. Die gute Wirkung, die harmonische Stimmung sind wichtiger als die naturalistische Richtigkeit. Wie man die Form stilisieren kann, so kann man auch die Farben dämpfen, ändern und gewissermaßen auch stilisieren. Geschmack und künstlerische Empfindung ersetzen hier mehr als alle Regeln und Studien.

Das Anwendungsgebiet wird gebildet hauptsächlich durch folgende Gegenstände:

Decken für und auf Tische; der Besatz von Fransen, Spitzen, Quasten kann auch teilweise mit in die Malerei einbegriffen werden;

Kissen, Schlummerrollen u. Ähnl., wenn sie nicht benützt werden;

Wandtaschen, Arbeitstaschen, Zeitunghalter;

Behang für Eckbrettchen und Baldachine;

Überzug für Papierkörbe und Wandkörbe;

Bordüren für Vorhänge und Portieren;

Ofenschirme, spanische Wände;

u. s. w. u. s. w.

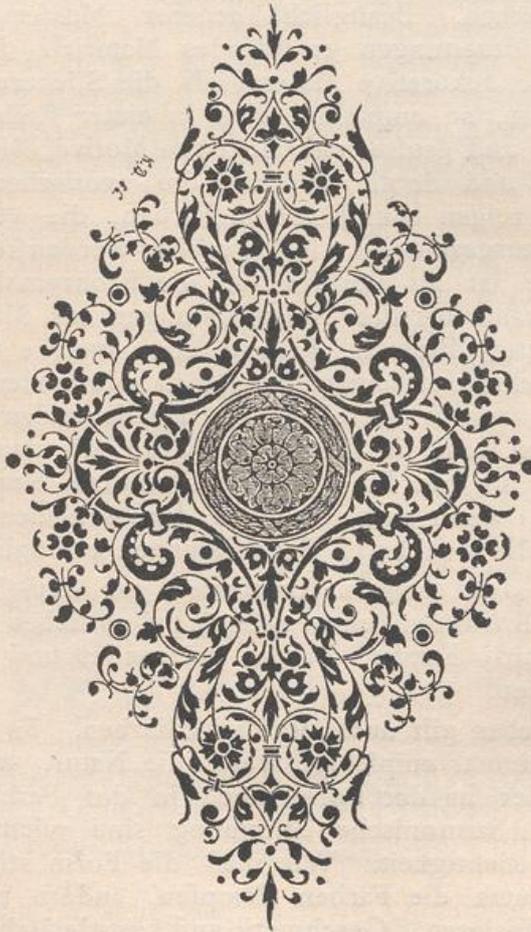


Fig. 111. Ornament von K. Dussault.



Fig. 112. Entworfen von Prof. A. Ortwein.

7. Die Thonmalerei.

Es sind, von der Firma Ipsen in Kopenhagen herrührend, außerordentlich schöne und zierliche Thongefäße im Handel. Ein ganz ähnliches Fabrikat ist gezeichnet: Krause, Schweidnitz. Dieselben sind in feinem, roten Thon hergestellt, nicht glasiert, sondern nur sauber glatt geschliffen. Die mannigfaltigen Formen sind Nachbildungen antiker Thongefäße, elegante Amphoren und Hydrien, Urnen, Lekythen, Schalen mit hohem und niedrigem Fuß und Ähnl. mehr. Die Schönheit der Formen und die Gediegenheit des Materials laden unwillkürlich zu einer Bemalung im antiken Sinne ein. Eine andere wäre unpassend, „barbarisch“ und würde gegen die Stileinheit verstossen. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß gewisse moderne Freiheiten nicht gestattet wären und eine blinde Nachahmung der griechischen Vasenmalereien einzutreten habe; die richtigen Grenzen in Bezug auf die Wahl der Farben, die Art der Ornamentik und des figürlichen Schmuckes werden sich unschwer finden lassen. Naturalistische und plastisch wirkende Dekorationen sind ausgeschlossen.

Die Bemalung kann mit den gewöhnlichen Aquarelldeckfarben (Gouachefarben) oder mit Ölfarben erfolgen. Wo die Gefäße nicht in Gebrauch genommen und nicht abgewaschen werden, sondern bloße Zierstücke sind, genügt das erstere vollkommen.

Die betreffende Verzierung wird auf dem Gefäße selbst mit leichten Bleistiftlinien vorgezeichnet. Wo die Rundung der Formen ein Aufpausen ermöglicht, kann auch dieses in einer der gewöhnlichen Arten erfolgen. Die Umrisse werden mit der Feder oder mit ganz feinem Pinsel gezogen, die Flächen mit größerem Pinsel ausgemalt. Es kommen, wie gesagt, nur Decktöne in Betracht; Lampenschwarz, Indisch Rot, Deckweiß, Neapelgelb und die als Reichgold bezeichnete Bronze. Die Hauptwirkung wird stets der Naturfarbe des Thones und dem Schwarz zufallen. Die übrigen Töne sind mehr Zuthat und nebensächlich. Rundumlaufende

Linien kann man auf Schalen und Tellern mit Zirkel und Reissfeder ausführen. Wo dies nicht angeht, wie auf dem Mantel



Fig. 113. Teller von Minton in Stoke upon Trent.

Nachdem die Bemalung getrocknet ist, kann ein gleichmäßiges Überblasen mit Fixatif oder Schellackfirnis eintreten, wo-



Fig. 114. Teller von Minton in Stoke upon Trent.

die Ölmalerei jedoch besser als die Malerei mit Wasserfarben.

Während der Bemalung sind die Gefäße in möglichst zweckmäßige Lage zu bringen, indem man sie auf ein weiches Kissen bettet u. s. w.

von vasen- und krugähnlichen Gefäßen, da muß man zu einem andern Mittel greifen. Man läßt die Gefäße auf einer Drehbank oder Drehscheibe umlaufen und hält den mit Farbe gefüllten Pinsel an das Gefäß, ohne zu zittern und zu schwanken, was durch Auflegen der Hand auf einen festen Gegenstand erzielt wird. Wo eine Drehbank oder Drehscheibe nicht zur Verfügung sind, genügen zur Not ähnliche Dinge, wie z. B. eine Garnwinde, auf welche man das Gefäß, so gut es geht, zentrisch aufbringt.

durch das Aussehen nur gewinnt, wenn die Sache recht gemacht wird. Deckweifs sollte man erst nach der Fixierung aufsetzen, da es sonst matt und wirkungslos wird.

Malt man statt mit Wasserfarben mit Ölmalerei, so fällt das Fixieren als zwecklos fort. Die ganze Malerei ist etwas schwieriger und erfordert mehr Vorsicht. Für grössere Gefäße, wie sie auch bei uns hergestellt und verkauft werden, eignet sich des grössern Mafsstabes und der rauhern Oberfläche wegen

Bezüglich der Vorbilder halte man sich an Werke, welche die antiken Gefäße und ihr Dekorationssystem behandeln, an denen ja kein Mangel ist. Es seien besonders namhaft gemacht:

Th. Lau, Die griechischen Vasen, ihr Formen- und Dekorationssystem. 44 Tafeln mit Text. Leipzig, E. A. Seemann.

A. Genick, Griechische Keramik. 40 Tafeln mit Einleitung und Textbeschreibung. Berlin, Wasmuth.

F. S. Meyer, Handbuch der Ornamentik. (Abt. III. A. Gefäße.) Leipzig, Seemann.

Owen Jones, The Grammar of ornament. Day & Son, London (besonders für ornamentale Verzierungen).

Chefs-d'oeuvre de l'art antique. Paris, Levy (besonders für figürliche Sachen) und ebenso

O. M. von Stackelberg, Die Gräber der Hellenen. Berlin, Reimer.



Teller von Minton in Stoke upon Trent.



Fig. 115. Entworfen und gezeichnet von A. Wagen.

8. Die Porzellanmalerei.

Sie wird hauptsächlich von den Damen als Dilettantenkunst betrieben und hat mit Recht eine weitgehende Verbreitung gefunden. Sie wird auch nicht leicht, wie so manches andere, sich überleben und aus der Mode kommen. Dafür bürgt eben die Solidität der fertigen Gegenstände und der Reiz und die allgemeine Verwendbarkeit des Materials an sich. Die Bemalung wird ausgeführt auf dem eigentlichen, echten

oder harten Porzellan, das bekanntlich zu Anfang des vorigen Jahrhunderts bei uns erfunden wurde, während es die Chinesen seit zweitausend Jahren kennen; ferner aber auch auf dem weichen oder Frittenporzellan, dessen Einführung ein Jahrhundert weiter zurückreicht (Reaumurporzellan, Vieux Sèvres); auf Fayence (Irdenware mit Zinnglasur) und dem die Mitte haltenden Steingut und weissen Steinzeug. Die Verzierungsart, die Behandlung und die Farben bleiben sich der Hauptsache nach gleich, wenn auch die letztern in Bezug auf die verschiedenen Materiale bestimmte, voneinander abweichende Zusätze verlangen.

Bemalt werden für gewöhnlich ebene Platten und Gefäße, wie Teller, Tassen, Schalen und Vasen.

Die zur Verwendung kommenden Farben sind Schmelz- oder Emailfarben, eine Zusammensetzung von Glasflüssen und färbenden Metalloxyden, zu denen dann noch für die Vergoldung, Versilberung und Verplatinierung die betreffenden Metalle in Form von feinsten Pulvern oder von Lösungen treten. Die aufgemalten Farben werden in Muffelöfen der Glasur eingebrannt, werden dadurch dauernd haften gemacht und nehmen bis zu einem gewissen Grade den Glanz der Glasur selbst an.

Blos das Aufmalen der Farben kann die Beschäftigung des

Dilettanten bilden, das Einbrennen muß dem Techniker, dem Porzellanmaler von Beruf oder der Porzellanfabrik überlassen bleiben, eine Arbeitsteilung, die leider auch auf andern Gebieten



Fig. 116. Mädchen aus dem Schwarzwald von W. Hasemann.

der Liebhaberkünste nicht wohl zu umgehen ist. Es sei hier gleich von vornherein bemerkt: Da wo die fertigen Sachen eingebrannt werden, da hole man sich auch die nötigen Weisungen in Bezug auf das Material und die zu ver-

wendenden Farben, da dem das Einbrennen besorgenden Teil nicht zugemutet werden kann, für den malenden Teil erst die Versuche anzustellen, wie sie einem unbekanntem Material gegenüber stets nötig sein werden. Dadurch, daß bestimmt bezeichnete Farben von bekannten Firmen in Gebrauch genommen werden, wird die Sache erleichtert. Solche Firmen sind: Lacroix in Paris, Müller & Hennig in Dresden u. a. Die Farben werden sowohl als Pulver, als bequemer in Tuben von verschiedener Größe geliefert. Auch vollständige Malkasten mit Farben und allem Zubehör werden geliefert und sind wie jene in allen größern Geschäften für Zeichen- und Malgerät vorrätig.

Auch bezüglich der Farben für Porzellanmalerei ist eine große Auswahl vorhanden, aus der verhältnismäßig wenige unbedingt nötig sind. Liebhaberei und die Art der Malerei bedingen die Wahl. Die Zwischentöne werden durch Mischung hergestellt, wobei jedoch zu bemerken ist, daß nicht alle Farben das Mischen vertragen, wenigstens nicht gleichgut vertragen, weil die beteiligten Oxyde und Flüsse sich unter Umständen verderben und in der beabsichtigten Wirkung aufheben. Ohne maßgebend sein zu wollen, folgt zunächst eine Aufzählung empfehlenswerter und allgemein benützter Farben.

Lacroix.

Blanc chinois,
Jaune d'argent,
Jaune d'ivoire,
Jaune à mêler,
Vert 5 pré,
Vert 6 brun,
Vert chrome riche,
Vert émeraude,
Bleu riche,
Bleu ciel azur,
Bleu outremer riche,
Rouge capucine,
Carmin tendre 1,
Pourpre riche,
Violet de fer,
Brun 3 bitume,
Brun M ou 108,
Gris 1 ou tendre,
Gris 6 perle,
Noir d'ivoire.

Müller & Hennig.

Aufsetzweifs,
Elfenbeingelb,
Eigelb,
Zitrongelb,
Gelbgrün,
Olivengrün,
Blaugrün,
Schattiergrün,
Ränderblau,
Türkisblau,
Karminblau,
Rosa,
Karminpurpur,
Bläuviolett,
Gelbrot,
Braunrot,
Pompadour,
Gelbbraun,
Ausarbeitungsbraun,
Schriftschwarz.

Wer keine Erfahrung im Porzellanmalen hat und die Wirkung der einzelnen Farben und ihrer Mischungen nach dem Einbrennen nicht kennt, für den empfiehlt sich unbedingt die Anfertigung einer Probetafel. Zu diesem Zwecke wählt man zwei viereckige oder runde Porzellanplatten oder zwei Teller. Die



Fig. 117. Schale von Minton in Stoke upon Trent.

einzelnen Farben werden nach irgend einer Einteilung nebeneinander aufgemalt, und zwar abgetont, vom dicken Auftrag in den leichten übergehend; außerdem werden Mischungen der einzelnen Farben und Übermalungen der einen mit den andern vorgenommen (durch kreuzweises Übereinandermalen). Hat man



Fig. 118. Entworfen und gezeichnet von A. Wagen.

Teller benützt, so kommen die Farben auf den Rand, die Mischungen entsprechend in das Mittelstück. Auf viereckigen Platten macht man eine Einteilung in kleine Quadrate. Das eine der beiden gleichartig bemalten Exemplare wird gebrannt; das andere wird ungebrannt zum jeweiligen Vergleiche aufbewahrt. Dieser Vergleich wird so lange zu üben sein, bis er durch die gemachten Erfahrungen unnötig wird.

Zum Anreiben der Farben dienen mattgeschliffene Glastafeln mit Glasläufer; zum Zusammenschieben der Farben und zum Übertragen auf die Palette Spachteln von Stahl oder besser von Horn. Als Palette benützt man ebenfalls Glasplatten (Milchglasplatten oder gewöhnliches Glas, mit weißem Papier unterklebt) oder Porzellan- und Fayencepaletten, glatt oder mit runden Vertiefungen. Von letztern sind vielfach auch solche in Gebrauch, bei denen kleine wegnehmbare schüsselartige Einsätze für die einzelnen Farben dienen. In allen Fällen empfiehlt sich zur Aufbewahrung aufser Gebrauch ein entsprechender Kasten mit Fächern oder Schiebläden, weil der Staub der größte Feind der Porzellanmalerei ist.

Zum Malen selbst die-

nen Marderpinsel mit fein zulaufender Spitze. Außerdem sind zum Ausgleichen der Gründe und zum Vertreiben der Farben quer abgeschnittene Iltispinsel, Stupfer oder Stupfpinsel nötig. Ferner können noch in Betracht kommen



Café

Fig. 119. Skizze von Hendschel.

langhaarige Schlepper zum Ziehen von Einfassungslinien. Zum Reinigen der Pinsel dienen Seife oder Terpentinöl.

Radiernadeln und Schaber dienen zum Wegnehmen einzelner Farbpartien.

Die Porzellanmalerei kann als Aquarellmalerei mit Zucker als Bindemittel und als Ölmalerei betrieben werden, auch in Verbin-

dung und in aufeinander folgendem Wechsel. Für Dilettanten kommt nur die Malerei mit Öl in Betracht, wonach auch die flüssigen käuflichen Farben eingerichtet sind. Die nötigen Malmittel sind Terpentinöl, Lavendelöl und Dicköl. Lavendelöl trocknet langsam, Terpentinöl schnell; durch entsprechende Mischung ist es möglich, jeden erwünschten Zwischengrad zu erzielen. Zu überstufende, gröfsere Flächen müssen langsam trocknen, daher hiebei hauptsächlich das Lavendelöl eine Rolle spielt. Das Dicköl, aus den erstgenannten Ölen durch Stehenlassen an der Luft gewonnen, ist dicker und zäher als jene; wo also jene zu leichtflüssig wirken, verlaufen und ein Zerfließen der Farben bewirken, da mufs das Dicköl helfend beigezogen werden. Nicht alle Farben verhalten sich in Bezug auf die Malmittel gleichmäfsig; fortgesetzte Übung wird auf das Richtige führen. Läuft die Farbe unter dem Lavendelöl davon, so genügt vielfach die innige Beimengung von ganz wenig Wasser, um dem Übelstand abzuhelpen.

Da beim Aufzeichnen oder beim Überpausen der Zeichnung die Bleistiftstriche und das Graphitpulver des Durchzeichnungspapieres nicht haften würden, ist es nötig, vor der Vornahme dieser Arbeit den zu bemalenden Gegenstand mit Terpentinöl abzureiben. Die Befestigung des Papieres geschieht mit Klebwachs. Die Umrisse können der gröfsern Deutlichkeit wegen mit feinen Linien in Karmin oder chinesischer Tusche nachgezogen werden, welche Farbstoffe im Feuer verbrennen. Trotzdem hat die ganze Übertragung möglichst fein und sauber zu geschehen, um spätern Ungehörigkeiten nach Kräften vorzubeugen. Der gröfste Feind der Malerei ist, wie gesagt, der Staub und alle ähnlichen Verunreinigungen; Abblätterungen und zerrissene Farben, die nach dem Brennen zu Tage treten, sind meist auf Rechnung ungenügender Sauberkeit bei der Malerei zu setzen.

NB. Nur die größtmögliche Reinlichkeit schützt vor unnötiger Arbeit.

Das Anlegen der Töne, das Ablavieren, das Ausgleichen, das Abschattieren geschieht im allgemeinen in der gewöhnlichen Weise der Aquarellmalerei und ist je nach Art des Darzustellenden verschieden. Eine Spezialität ist eigentlich nur das Abtupfen der Töne, das Radieren und Schaben. Mufs eine Farbe mit einer andern übergangen werden, so mufs sie völlig trocken geworden sein, weil sie sonst wieder weggenommen würde.

Zu Vorstudien empfehlen sich Dekorationen in einer Farbe nach Art der bekannten Zwiebel- und Blumenstreumuster und andere einfache Linien- und Flächenornamente. Als zweite Stufe käme in Betracht das Malen in verschiedenen starken Tönen einer Farbe nach Art des Grau in Grau. Die zweckmäfsigste,

gut wirkende Farbe ist ein sattes, nicht grelles Blau (dem Indigo-blau der Aquarellfarben entsprechend). Hieran kann sich das Auslegen von Umrissdarstellungen mit verschiedenen Farben anschließen, um schliesslich zur eigentlichen Malerei überzugehen.

An dieser Stelle möge auch der Darstellungen gedacht



Fig. 120. Mädchenkopf von J. B. Greuze.

werden, die nach Art der Kreidezeichnungen mit Stiften hergestellt werden, wie sie seit einigen Jahren in den Verkauf gelangt sind. Auf diese Weise lassen sich u. a. Rotstiftzeichnungen nach den Entwürfen von Boucher sehr wohl wiedergeben.

Die Malereien auf Porzellan können den mannigfachsten Ge-

bieten angehören und sogar die Historienmalerei mit einbegreifen, wie die Leistungen der Porzellanmanufakturen zeigen. Die Eigenart des Materials weist aber immerhin auf bestimmte Grenzen.



Fig. 121. Idylle von Piglheim.
(Handzeichnungen, Verlag von Ad. Ackermann in München.)

Es entspricht demselben nicht wohl, dafs es über und über bemalt wird. Das Material soll als solches sichtbar sein und durch die Farben hindurchleuchten, wie das Papier in der Aquarell-

malerei. Derbe, breite Formen, wie sie für Majolika ganz am Platze sind, wären hier übel angebracht. Wenigstens für das echte oder harte Porzellan empfehlen sich zierliche, naturalistische Sachen, Blumen mit Vögeln und Schmetterlingen, figürliche Schattenrisse, Amoretten, Schriften mit Initialen, duftige, einfache Landschaften und naturalistische Ornamente. Auch die strenge Ornamentik kann sehr gut wirken, aber dann erfordert sie unbedingt zierliche, kleine Muster und eine äußerst sorgfältige Ausführung. Das flotte Hinwerfen wäre hier übel angebracht. Für das weiche Porzellan und die Fayence können die Formen schon breiter und weniger zierlich sein.

Auf dem weichen Frittenporzellan und auf Milchglas und Glas kommen auch besondere Emailfarben in Anwendung, mit welchen mehr pastös, mit Erzielung eines deutlich hervortretenden Reliefs gemalt wird.

An Vorbildern für die Porzellanmalerei ist durchaus kein Mangel, wenngleich an wirklich guten auch kein Überfluß ist.

Für figürliche Dinge empfehlen sich Boucher und andere Meister des vorigen Jahrhunderts; auch die in verschiedenen Sammlungen bei Ad. Ackermann in München erschienenen Handzeichnungen moderner Künstler.

E. Wattier, *L'oeuvres de Boucher*. 60 Tafeln 48 M. Paris; Gerlach, *Allegorien und Embleme*; Stuck, *Karten und Vignetten* (siehe Einleitung zu Abschnitt II) u. a. (ohne Farben).

Für Blumen, Vögel und Schmetterlinge hat die Buchhändlerfirma Lemercier in Paris zahlreiche Veröffentlichungen in Farbendruck bewerkstelligt, z. B.:

Fleurs, Etudes. 12 Tafeln.

Papillons et fleurs d'après la nature. 12 Tafeln 14 M. 40 Pfg.

Nos oiseaux, 6 Etudes. 3 M. 60 Pfg.

Oiseaux des îles. 8 Tafeln 9 M. 60 Pfg.

Etudes d'oiseaux d'après la nature. 12 Tafeln 20 M.

(Vergl. außerdem Albert, Spuller u. a. Einleitung II.)

Für ornamentale Sachen außer den dort aufgeführten Werken: Habert-Dys, *Fantaisies decoratives*. 24 Tafeln 56 M. Paris, Rouam.

Verschiedene Publikationen von:

Alwine Schrödter. „In Freud' und Leid“. Frankfurt a/M., Sauerländer. Um Lieb' und Kunst. Düsseldorf, Breidenbach u. s. w.

J. Stauffacher, *Studien und Kompositionen*. Die Lieferung zu 8 Tafeln 8 M. St. Gallen, Kreuzmann.

F. Wüst, Cartouchen. 10 M. Wien und Leipzig, J. Heim. Reichsdruckerei Berlin, Randeinfassungen, Initialen und Zierschriften. 10 M. (Die beiden letztern ohne Farbe.)

Für Landschaftliches:

Englische Farbendrucke nach kleinen Aquarellen der verschiedensten Meister, die französischen Aquarellschulen und Studien von E. Ciceri, Cassagne u. a.



Fig. 122. Emaillierter Teller von Lobmeyr in Wien.

Manch Verwertbares findet sich außerdem in unsern illustrierten Wochen- und Monatsschriften „Vom Fels zum Meer“, „Die Kunst für Alle“ u. s. w.

Für Malereien in japanischem Stile empfehlen sich:

- S. Bing, Japanischer Formenschatz. Monatshefte zu 10 Tafeln 4^o. 2 M. Leipzig, E. A. Seemann.
 J. Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan. Berlin, Wagner. 12 M. und die bekannten Japanischen Bilderbücher. Berlin, Bette.

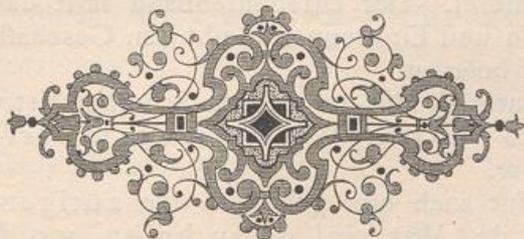
Zur Bemalung eignen sich hauptsächlich:

Quadratische, rechteckige und runde Platten, als Wandschmuck in Holzrahmen zu fassen, als Untersattler und Füllungen für Kassetten etc.
Teller, Tassen, Schalen als Wandschmuck und zum Gebrauch;
Vasen für lebende und trockene Blumen (um sie ordentlich bemalen zu können, bedient man sich besonderer Gestelle).
Merktafeln, Schriftschilder;
Schüsseln, Näpfe, Dosen, Blumentopfhüllen (Cache-pots).

Etwaige Nacharbeiten für ein zweites Einbrennen, das Ziehen von Einfassungslinien auf der Drehscheibe, das Vergolden überläßt man am besten dem Geschäft, welches das Einbrennen übernimmt; vorausgesetzt, daß es sich hierzu bereit finden läßt. Firmen, die den Dilettanten gegen Geld und gute Worte entgegenkommen, beschaffen wohl auch statt des unverzierten Materials ein solches, auf dem die Umrisse bereits auf graphischem Wege übergedruckt sind, so daß nur das Auslegen mit Farbe übrigbleibt. Ähnlich verhält es sich in Bezug auf das Einbrennen von Photographien und was hieher gehört.

Wer sich mit dem Gebiete eingehender und selbständiger befassen will, wer sich für den chemisch-technischen Teil auch interessiert, dem steht eine ziemlich umfangreiche Litteratur zu Gebote. Es sei hier in diesem Sinne auf ein Buch verwiesen, welches den Stoff ausführlich und allgemein faßlich behandelt:

Dr. E. Tscheuschner (Karl Strele), Handbuch der Porzellan- und Glasmalerei, enthaltend die Technik des Kolorierens und Dekorierens von echtem und Frittenporzellan, Steingut, Fayence, Glas, Email u. s. w. durch Begießen, Bemalen, Bedrucken, Übertragen von Photographien etc. mit farbigen Massen und Glasuren, Gut- und Starkfeuerfarben, verglasbaren Email- oder Muffelfarben und Metallen sowie das Einbrennen derselben und das Polieren der Metalle. Weimar, Voigt. 6 M. 75 Pf.



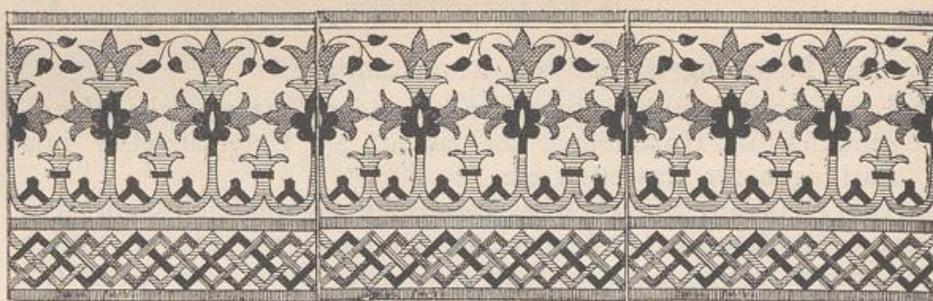


Fig. 123. Friesmotiv.

9. Die Majolikamalerei.

Majolika ist Irdenware mit durchsichtiger Bleiglasur. Die Verzierung sitzt nicht auf, sondern unter der Glasur. Die Bemalung mit den entsprechenden Farben (durch Metalloxyde gefärbte Flüsse) geschieht auf den schon einmal gebrannten unglasierten Scherben. Das Ganze wird mit der durchsichtigen Bleiglasur überfangen.

Die Mezza-Majolika unterscheidet sich von der gewöhnlichen dadurch, daß der rohe Scherben vor der Bemalung mit einem hellfarbigen Grund (Engobe) überzogen wird. Das gewöhnliche Bauerngeschirr ist auch Majolika. Die Farben werden in diesem Fall nicht mit dem Pinsel, sondern mit einem Gefäß aufgetragen, welches trichterförmig in einen Federkiel zuläuft. (Fig. 124.) Die Kachelöfen mit durchsichtiger Glasur sind auch Majolika.

Als Majolika im engeren Sinne bezeichnet man die vermittelt Bemalung mit dem Pinsel verzierte Ware. Von besonderer Bedeutung sind die italienischen Majoliken der Renaissance. Pesaro, Chaffagiolo, Faenza, Gubbio, Siena und Urbino sind alte Herde dieser Industrie. Ginori in Doccia bei Florenz bildet heute die alten Majoliken nach.

Die Majolikamalerei ist neuerdings in die Dilettantenkünste eingereicht worden mit nicht geringerem Rechte als die Porzellan- und Fayencemalerei. Der Dilettantenhand fällt das Bemalen zu, das Fertigstellen und Einbrennen bleibt den Geschäften überlassen, die sich damit befassen.

Das Rohmaterial, der unverzierte Scherben, ist verschiedenerorts käuflich, so bei Oest, Witwe, & Co. in Berlin, M. Drews ebendort u. s. w.

Es erscheint auch hier geboten, die nötigen Weisungen in Bezug auf das Material da zu holen, wo die bemalten Sachen eingebrannt werden.

Das Werkzeug ist dem der Porzellanmalerei so ähnlich, daß eine nochmalige Anführung unterbleiben kann.

Die Malerei kann als Aquarellmalerei (Bindemittel: Zucker oder Gummi) oder als Ölmalerei geschehen. Für den Dilettanten empfiehlt sich vornehmlich die letztere Art.

Die Farben sind sowohl mit Öl gerieben in Tuben oder Fläschchen sowie in Pulverform käuflich. Will man dieselben in letzterer Form selbst zureichten, so werden die Pulver mit Terpentinöl auf das feinste angerieben, wobei eben wieder die mattgeschliffene Glasplatte und der zugehörige Läufer oder Reiber benützt werden. Die geriebenen Farben werden mit Lavendelöl und venetianischem Terpentin zu einem gleichmäßigen Brei gemengt und in die betreffenden Vertiefungen der Palette eingebracht. Die Farben verhalten sich in Bezug auf die Zusätze nicht alle gleichmäßig; die einen erfordern mehr, die andern weniger

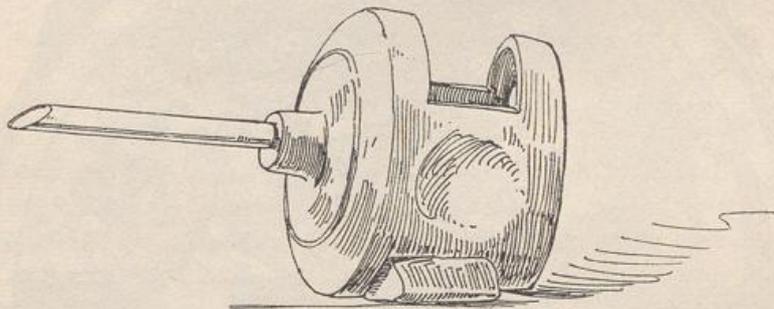


Fig. 124. Gefäß zum Auftragen von Majolikafarben.

Fett. Der venetianische Terpentin ist hier an die Stelle des Dicköls getreten. Demnach sind die Malmittel Terpentinöl, Lavendelöl und venetianischer Terpentin. Deren Wirkungen sind bereits im vorhergehenden Artikel erwähnt.

Aus der großen Zahl der zur Verfügung stehenden Farben sind wiederum verhältnismäßig wenige nötig, mit denen sich alles machen läßt. Die nachfolgende Auswahl bezieht sich auf die Fabrikate der Firma Oest, Witwe, in Berlin. Die Zusammenstellung wird von der Majolikamalerin Schlieder vorgeschlagen:

Aufsatzweifs 14,	Lila 70,
Hellgelb 31a,	Rot 1,
Gelb 32,	Rot 4,
Dunkelgelb 36 e,	Violett 19,
Braun 109,	Grün 47.
Braun 8,	Grün 54,
Braun 106,	Grün 68,

Grün 65,
 Blau 81,
 Blau 86 a,
 Dunkelblau 90 a,
 Dunkelblau 95,

Dunkelblau 99,
 Grau 27,
 Braunviolett 100,
 Kupfergrün 112,
 Schwarz 42.



Fig. 125. Feldflasche von Minton in Stoke upon Trent.

Das Aufsatzweifs wird besser mit Wasser und Glycerin angerieben als mit den Ölen.

Da auch in Bezug auf die Majolikamalerei die aufgemalten

Farben anders aussehen als die eingebrannten, so ist es für den Anfänger unbedingt nötig, Probetafeln zum Vergleich anzufertigen. Dies geschieht in der Weise, wie es im Artikel »Porzellanmalerei« bereits angegeben ist. Die einzelnen Felder können zweckmäÙig durch dunkle Striche getrennt werden. Für diese empfiehlt sich Braun 109, welches matt bleibt, die Farben gut trennt und das Ineinanderlaufen verhindert.

Mit demselben Braun werden auch in der Malerei die Umrisse gezogen, nachdem sie durch Aufzeichnen mit Bleistift oder durch Überpausen festgestellt sind. Die Malerei selbst wird mit langhaarigen Pinseln ausgeführt.

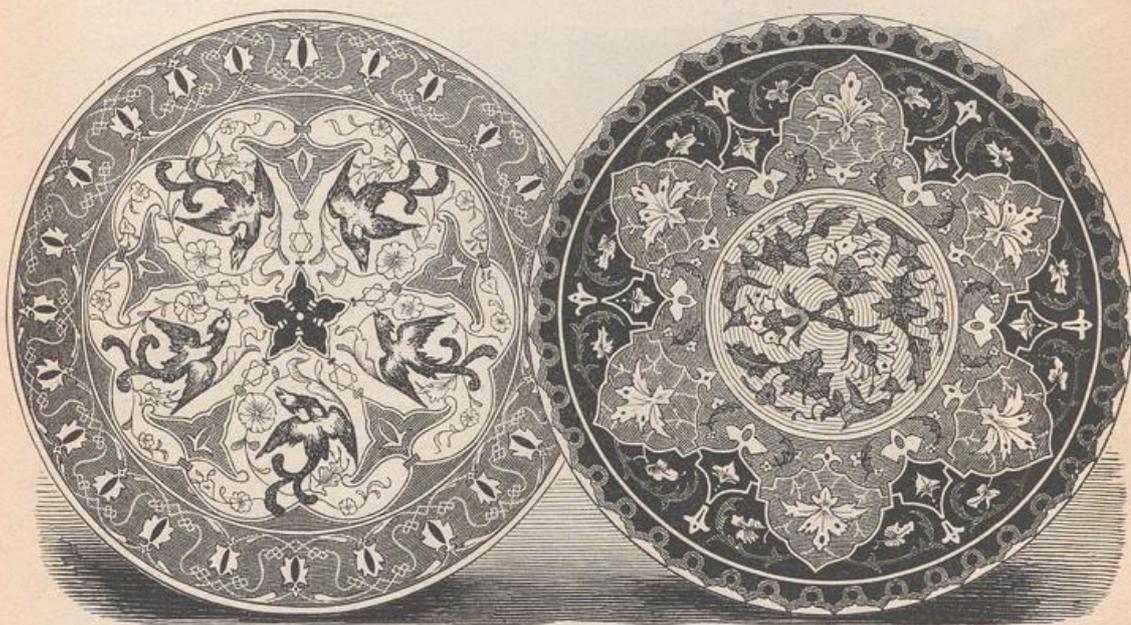


Fig. 126. Teller in türkischem Stil von Parvillée in Paris.

Die Reinigung derselben geschieht mit Terpentinöl und Seife. Auch hier kommen gerade und schräg abgeschnittene Stupfer für das Ausgleichen der Töne und Schlepper zum Ziehen von Einfassungslinien in Betracht. Ebenso Radiernadeln und Schaber zum Wegnehmen einzelner Farbpartien. Größtmögliche Reinlichkeit und Schutz vor Staub sind auch hier Grundbedingung.

In Bezug auf die technischen Einzelheiten, hauptsächlich auf das Verhalten und die Behandlung der einzelnen Farben sowie auf das Allgemeine der Majolikamalerei sei hier auf ein unmittelbar für Dilettanten zum Selbstunterricht geschriebenes Buch aufmerksam gemacht:

Sophie Louise Schlieder, Die Majolikamalerei. 32 Seiten mit illustrierten Tafeln. Berlin, Paul Bette.

Der Stil der Majolikamalerei ist von dem der Porzellanmalerei wesentlich verschieden. Während die letztere zierliche Formen und genaue Ausführung erfordert, so wirken hier breite Behandlung, flottes Skizzieren und Hinwerfen vorzüglich, worauf schon bei der Wahl der Motive Rücksicht zu nehmen. Dieselben können der Ornamentik, dem figürlichen, landschaftlichen und naturalistischen Gebiet entnommen werden. Blumen, Vögel, Wappen, Grottesken, Schriften, Köpfe, Brustbilder, Landsknechte, figurale Gruppen, flotte Landschaften sind das Nächstliegende.

Man studiere alte gute Vorbilder, die in unsern Museen und in Sammelwerken aller Art zu finden sind. Man halte sich zu-

nächst an die Nachbildung und versuche späterhin die eigenen Entwürfe den Anforderungen der richtigen Technik anzupassen.

Zu Vorübungen empfehlen sich das Auslegen roh gebrannter Waren, auf denen plastisch hervortretende Stege das Ineinanderlaufen der Farben verhüten. Platten dieser Art mit orientalischen Mustern sind im Handel. Daran anschließend, versuche man sich in einfarbigen Verzierungen, in Linien- und Flächenmanier und im



Fig. 127. Ital. Majolikafliese aus dem 16. Jahrhundert.

Lavieren nach Art der Grau-in-Grau-Malerei. Auch Darstellungen in Kreidemanier mit besonders hiefür geschaffenen Farbstiften können gemacht werden. Schliesslich käme die eigentliche Malerei, zunächst das Auslegen von Umrissdarstellungen und das Ineinander- und Übereinandermalen. Dem letztern sind hier viel engere Grenzen gezogen als in der Porzellanmalerei, und man vergesse nicht, daß der allgemein giltige Wahlspruch der Kunst, „mit den einfachsten Mitteln die möglichst beste Wirkung zu erstreben“, für die Majolikamalerei ganz besonders gilt.

Alte Majoliken finden sich abgebildet bei:

E. Lièvre, *Les arts décoratifs*. Paris, Morel.

Owen Jones, *The grammar of ornament*. London, Day & Son u. s. w.

Fliesenmuster:

M. Meurer, Italienische Majolikafliesen. 24 Tafeln 48 M.
Berlin, Wasmuth.

Jacobsthal, Süditalienische Fliesornamente. 30 Tafeln
mit Text 65 M. Berlin, Wasmuth.

Orientalisches:

Prisse d'Avennes, L'art arabe. Paris, Morel u. s. w.



Fig. 128. Majolikaschüssel von Ginori in Doccia bei Florenz.

Zur Bemalung empfehlen sich:

Viereckige Platten als Untersetzer, in Holzrahmen zu fassen.
Für einfache Verzierungen sind alte und neue Fliesenmuster
wohl passend. Villeroy & Boch und verschiedene englische
Fabriken machen reizende Sachen dieser Art.

Viereckige Platten, als Wandschmuck in Rahmen zu fassen.
Landschaften, figürliche und heraldische Verzierungen.

Teller, Schalen, Schüsseln zum Gebrauch und als Wand-
schmuck. Verzierungen aller Art.

Vasen, Krüge, Kannen. Blumen und Ornamente.
Blumentopfhüllen, Blumentröge u. s. w.

Die Wahl der zu verzierenden Gegenstände ist hier in sofern beschränkt, als eben nur benützt werden kann, was von den Fabrikanten in roh gebranntem Zustande geliefert wird. Man verschaffe sich die betreffenden Musterbücher und Preisverzeichnisse, wo nicht Geschäfte am Ort selbst eine genügende Auswahl ermöglichen.



Fig. 129. Fliesen von Minton Taylor, Fenton, Stoke upon Trent.

Da der gewöhnliche Sprachgebrauch den Begriff und die Bezeichnung der verschiedenartigen keramischen Erzeugnisse vielfach unrichtig wiedergibt, sowohl in Hinsicht auf das Grundmaterial als auf Überzug und Verzierung, so dafs wohl der eine Majolika heifst, was dem andern Fayence ist u. s. w., so empfiehlt es sich, wenigstens das thatsächlich Ausschlaggebende auseinanderzuhalten und die notwendigen Unterschiede zu machen zwischen Irdenware einerseits (Thon und Erzeugnisse, deren Hauptbestandteil Thon ist) und Porzellan, Steingut und Steinzeug anderseits; zwischen der durchsichtigen Bleiglasur, der undurchsichtigen Zinn-

glasur und den Feldspatglasuren; zwischen der Unterglasurmalerei und der Malerei auf die Glasur. Es haben sich im Laufe der Entwicklung der Keramik so viele Unterschiede und Zwischenprodukte gebildet, daß eine vollständige Beherrschung des Gebietes die eingehendsten fachmännischen Kenntnisse erfordert.

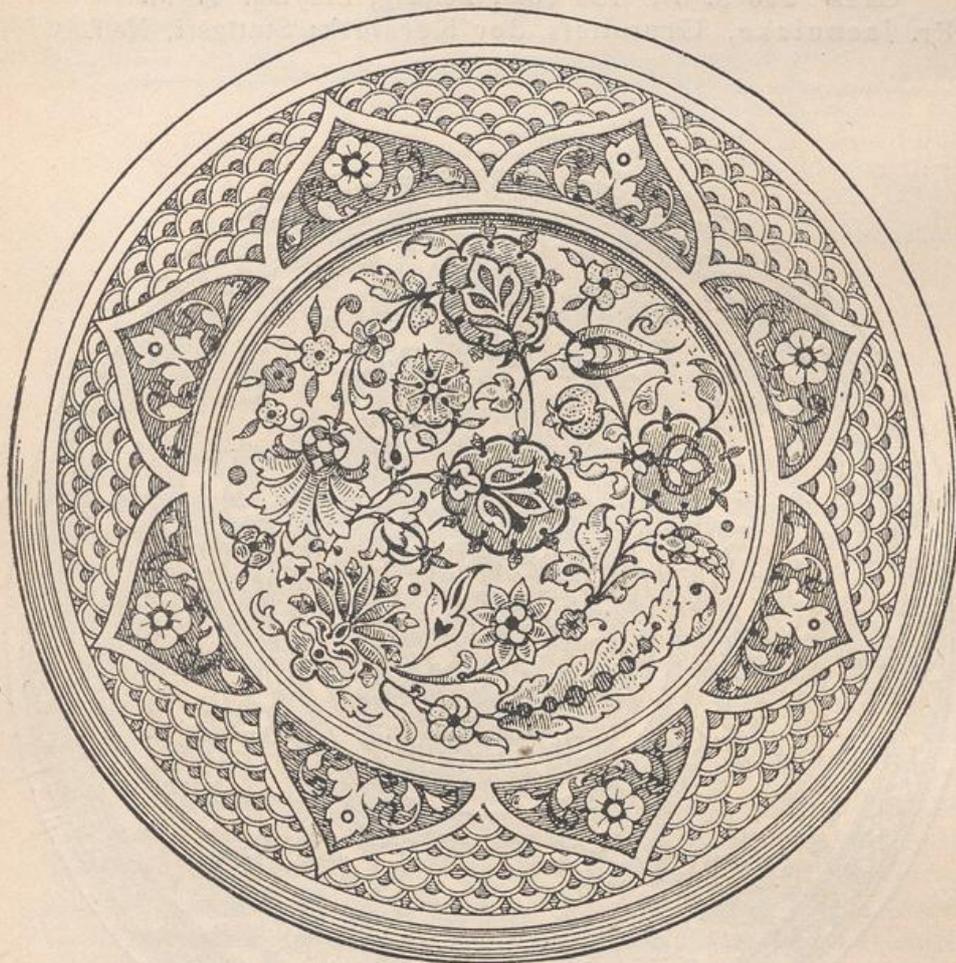


Fig. 130. Majolikateller, entworfen von K. Dussault. (Bad. Gewerbezeitung.)

In dieser Hinsicht empfiehlt sich das Studium der Werke über die Keramik im allgemeinen. Es seien genannt:

- A. Jacquemart, *Histoire de la céramique*. 780 S. 8^o. 200 Holzschnitte, 12 Tafeln. Paris, Hachette.
- A. Jacquemart, *Les merveilles de la céramique*. Paris, Hachette.
- A. Demmin, *Keramische Studien*. Leipzig, Thomas. Jede Folge 2 M. 50 Pf.

Meyer, *Liebhaberkünste*.

12

- A. Demmin, Guide de l'amateur de fayences, porcelaines etc. Paris, Rénoard. 16 M.
Krell, Die Gefäße der Keramik. 73 S. 33 Abb. 4 Tafeln. Stuttgart, Weise. 9 M.
O. von Schorn, Die Kunsterzeugnisse aus Thon und Glas. 216 S. 8°. 128 Abb. Leipzig, Freytag. 1 M.
Fr. Jaenicke, Grundrifs der Keramik; Stuttgart, Neff.

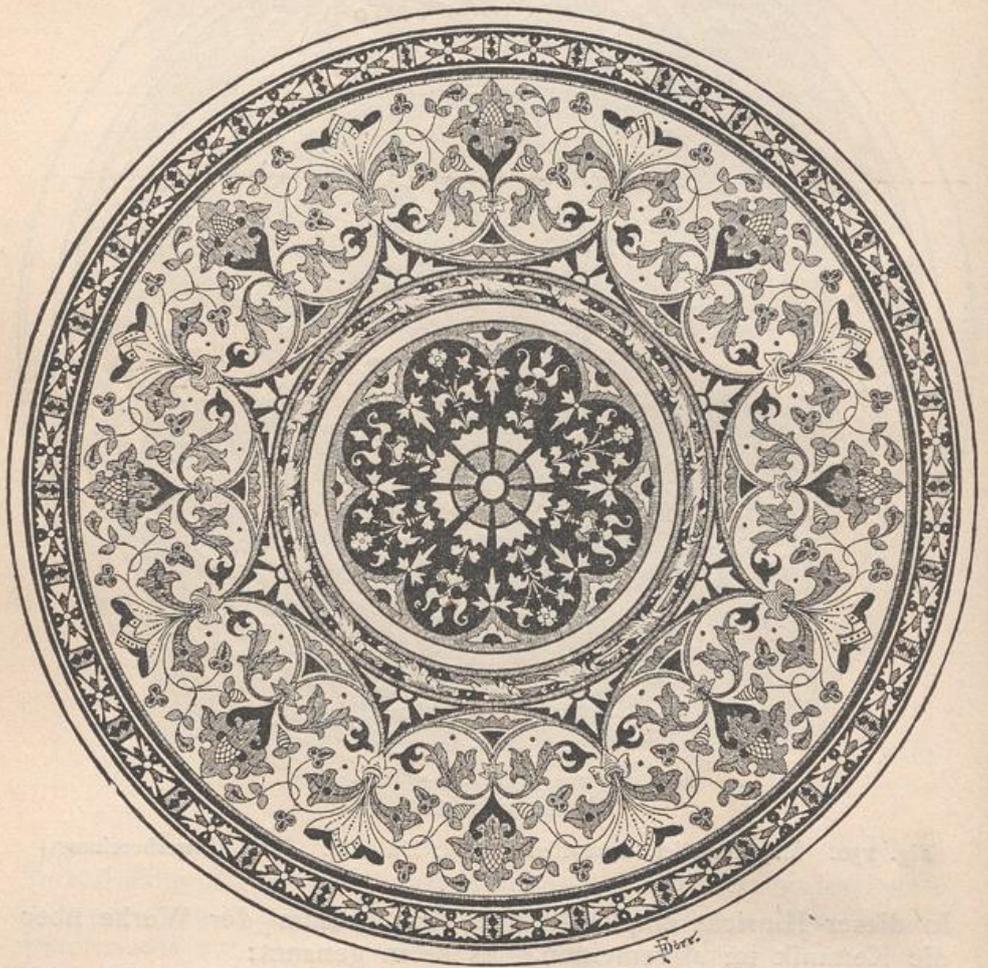


Fig. 131. Majolikateller, entworfen von F. Dörr. (Bad. Gewerbezeit.)



Fig. 132. Landschaft von Ludwig Hans Fischer.

10. Die Unterglasurstiftarbeit.

Die Besprechung dieser Arbeit reiht sich sachgemäfs an die Majolikamalerei an. Erfolgt die Verzierung bei der letztern durch Bemalung mit dem Pinsel, so geschieht sie hier durch Zeichnen mit entsprechenden Stiften.

Als Unterlage dienen stark gebrannte, unglasierte Scherben (Platten, Teller etc.) aus Thon, Steingut, Siderolith oder Porzellan (Biskuit). Das Material mufs sauber, feinkörnig sein und eine gute nachträgliche Glasur ermöglichen. Es verbietet sich, ein beliebiges Material zu kaufen und dasselbe nach der Verzierung in einer beliebigen Fabrik weiterbehandeln und glasieren zu lassen. Wie schon erwähnt, erkundige man sich rechtzeitig und suche die Sache so einzurichten, dafs die das Rohmaterial liefernde Firma auch die Fertigstellung besorgt. Die Geschäfte, durch deren Vermittelung das Unterlagmaterial und die Zeichenstifte zu erlangen sind, werden auch die weitere Vermittelung zu übernehmen haben, da gröfsere Fabriken sich mit einzelnen Personen wohl nicht einlassen werden. Geeignete Gegenstände fertigt u. a. die Steingutfabrik in Schlierbach bei Wächtersbach (Hessen-Nassau); diese Firma besorgt auch die Fertigstellung, wenn der Verkehr durch ein entsprechendes Zwischengeschäft vermittelt wird.

Das Übertragen der Zeichnung geschieht durch eine der bekannten Pausmethoden.

Das Zeichnen selbst erfolgt mit Stiften, die der Direktor der erwähnten Steingutfabrik, M. Rössler, erfunden hat. Sie sind zu beziehen von der Gold- und Silber-Scheide-Anstalt

vormals Rössler in Frankfurt a/M. Das Stück kostet 75 Pf. Die Stifte werden in folgenden Farben hergestellt: Schwarz, Schwarzblau, Dunkelblau, Hellblau, Lila, Rot, Holzbraun, Hellbraun, Gelb, Gelbgrün, Schwarzgrün, Dunkelgrün und Maulbeerbraun. Die Stifte werden in ebendort zu habende Halter gesteckt und wie Kreidestifte zugespitzt. Das Zeichnen geschieht in Strichmanier (Kreidemanier). Je kräftiger gezeichnet wird und je besser die Striche auf der Unterlage haften, desto besser wird die Wirkung. Die Zeichnungen können einfarbig sein oder mehrfarbig nach Art der Pastellbilder gehalten werden. Ein Wischen ist auch zulässig, darf aber nicht mit dem Finger er-



Fig. 133. Slavonische Gänsehirtin. Gemälde von Masic.

folgen. Ausradierungen und das Wegnehmen einzelner Partien erfolgen mit weichem Brot. Bei Verwendung von mehreren Farben empfiehlt sich die Anfertigung von Probe- und Vergleichsplatten, wie dies ähnlich schon weiter oben angegeben wurde, da der Effekt der unglasierten Zeichnung ein anderer ist als die endgiltige Wirkung. Reinlichkeit ist ebenfalls eine Hauptsache. Abgesprungene Stifteilchen und Staubkörner sind von der fertigen Zeichnung abzublasen. Des bessern Schutzes wegen auf dem Transport kann die farbige Zeichnung mittelst des Zerstäubers gründlich fixiert werden. Da die Gegenstände vor dem Glasieren im Ofen in einem Muffelfeuer ausgeglüht werden, verschwindet hiebei das Fixatif sowie etwaige vom Übertragen der Zeichnung herrührende Graphitspuren etc.

Die anzuwendende Glasur kann entweder wasserhell oder schwach gefärbt sein; im letztern Fall werden die Farben entsprechend abgetont und verändert erscheinen.

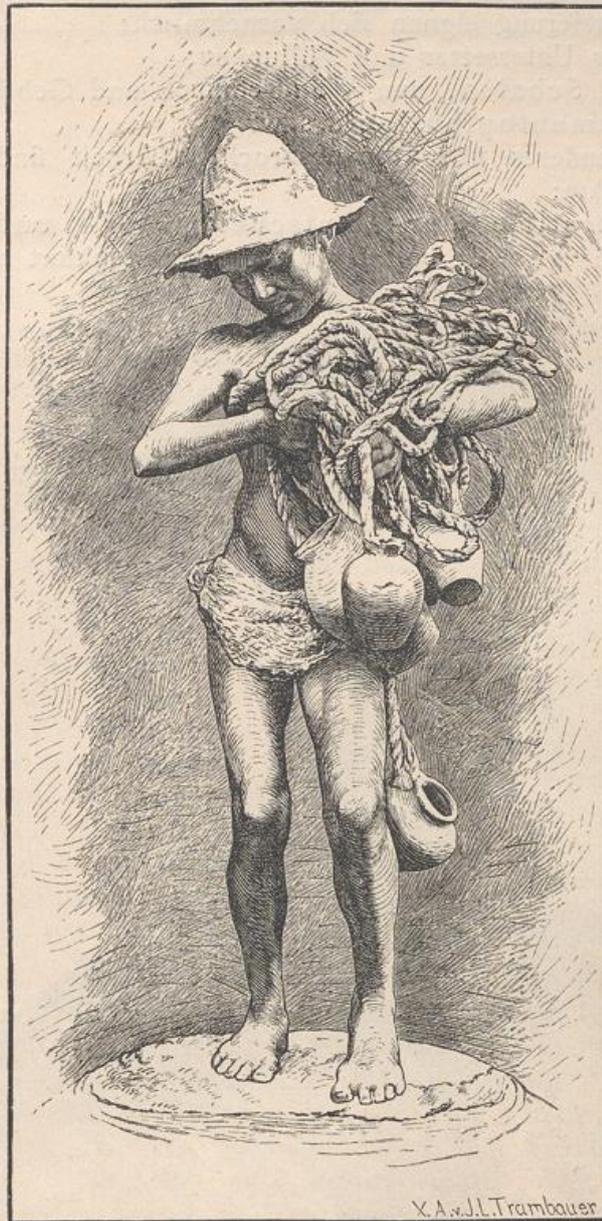


Fig. 134. Fischerknabe. Bronzestatue von A. d'Orsi.

Als Motive zur Verzierung eignen sich hauptsächlich figürliche und landschaftliche Dinge, aber auch eine breite, kräftige

Ornamentik in Strichmanier. (Wappen u. dergl.) Entsprechende Vorbilder finden sich bei Boucher, Dürer, Jost Amman u. a., wenn nötig, im Maßstab zu vergrößern; für moderne Ornamentik bei Gerlach u. s. w.

Zur Verzierung eignen sich vornehmlich:
Platten, als Untersetzer und Füllungen;
Teller und Schalen, zum Wandschmuck und Gebrauch;
Vasen, Blumentopfhüllen u. s. w.

Eingehenderes über die besprochene Arbeit findet sich in dem Prospekte:

Unterglasurstifte der Deutschen Gold- und Silber-
Scheide-Anstalt vormals Rössler in Frankfurt a/M.



Ziegenbock in Kreidemanier. (Studie von Zügel.)



Fig. 135. Intarsiamotiv.

11. Die Malerei auf Glas.

Die Überschrift lautet hier absichtlicher Weise nicht „Die Glasmalerei“, um von vornherein die Verwechslung mit der eigentlichen Glasmalerei auszuschließen. Diese letztere besteht darin, daß pulverisierte Metalloxyde, mit Petroleum oder einem andern Öl gemengt, auf das Glas aufgemalt und im Ofen der Glasoberfläche auf- oder eingeschmolzen werden. Vor dem Einbrennen der Farben können die erwünschten Abschattierungen und Damaszierungen mit steifhaarigen Pinseln, Holzspachteln und ähnlichen Instrumenten ausgebürstet und ausgekratzt werden. Diese Technik ist verhältnismäßig leicht, so daß aus diesem Grunde die eigentliche Glasmalerei gerade so gut in das Gebiet der Dilettantenkünste eingereiht werden könnte wie die Porzellan- und Majolikamalerei. Dagegen sind das Zuschneiden der einzelnen Glasstücke, das Verbleien und Verbinden derselben zum Gesamtmosaik, das unter Umständen mehrmals zu wiederholende Einbrennen und anderes mehr Gründe genug, um Dilettantenhände von diesem Gebiete des Kunsthandwerkes fern zu halten. Wer den Drang und den Beruf in sich fühlt, sich trotzdem auf dieses Gebiet zu wagen, der suche einen tüchtigen Glasmaler, der Lust und Zeit hat, die nötige Belehrung und Anweisung zu geben und denjenigen Teil der Arbeit zu übernehmen, der unbedingt den Händen des Fachmannes verbleiben muß.

Mit der „Malerei auf Glas“ ist also etwas anderes gemeint.

Es ist gemeint die Spiegelmalerei, die Milchglasmalerei und die sog. Perlmuttermalerei, die zum Teil schon früher in Übung waren und zur Zeit alle drei nicht selten in Übung sind.

Es geschieht dieser Malarten jedoch im vorliegenden Handbuch bloß der Vollständigkeit halber Erwähnung, während von ihrer Anwendung aus verschiedenen Gründen abgeraten wird, und zwar in erster Linie, weil die künstlerische Wirkung eine sehr zweifelhafte ist.

Die Spiegelmalerei befaßt sich damit, mit Ölfarben, die des raschen Trocknens wegen mit Siccatif gemischt werden

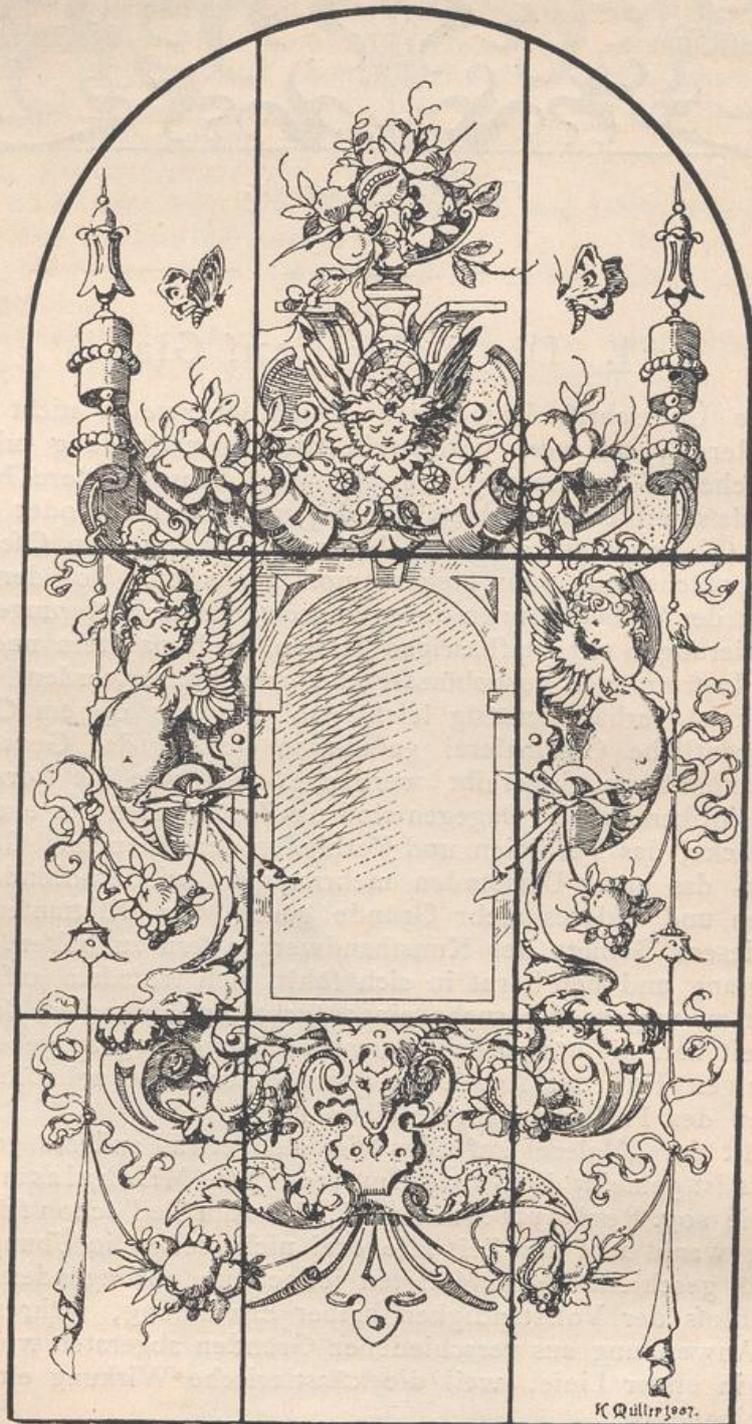


Fig. 136. Glasmalerei, entworfen von K. Müller. (Bad. Gewerbezeitung.)

können, die Vorderseite der Spiegelfläche zu bemalen. Nun ist es aber an und für sich eine verfehlte Idee, die spiegelnde Fläche

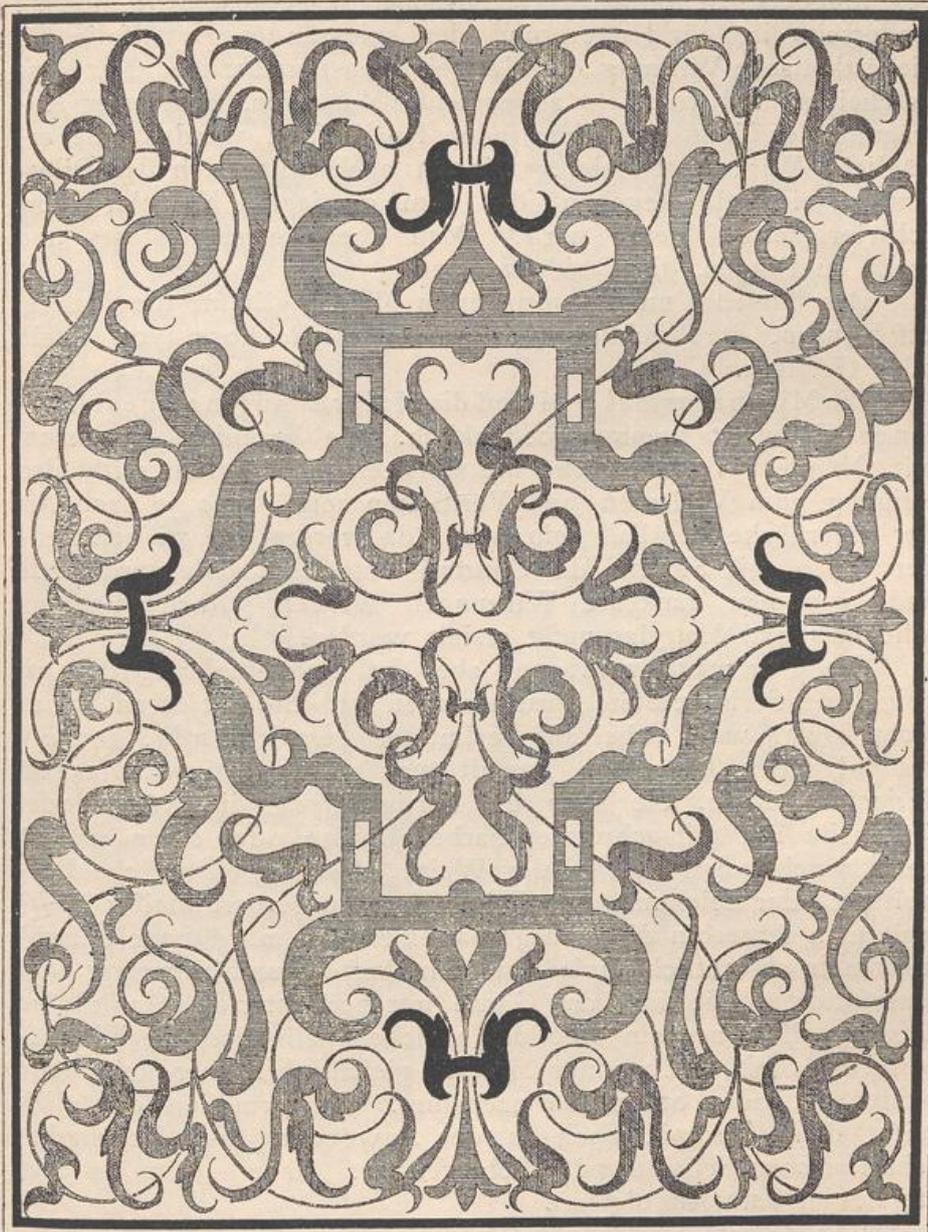


Fig. 137. Intarsiamotiv vom Portal des Rittersaales im Schloß zu Marburg.

ihres eigentlichen Zweckes an verschiedenen Stellen zu berauben. Man könnte dem entgegenhalten, daß schon die antiken Metall-

spiegel auf der spiegelnden Seite mit Figuren und Ornamenten geschmückt gewesen sind. Gewifs; aber diese Verzierung bestand in wenigen eingravierten, feinen Linien, welche die Verwendung des Spiegels zu seinem ureigentlichen Zwecke nicht störten. Andererseits ist der Hintergrund der spiegelnden Metallfolie für die ästhetische Wirkung der Malerei höchst gefährlich. Nur ganz bescheiden und geschickt angebrachte Malereien, in feinsten Abwägung der Töne und ohne jeden Knalleffekt, werden eine erträgliche Wirkung erzielen. Warum aber sollte sich der Dilettant auf ein Feld begeben, das dem gewiegten Künstler seine Schwierigkeiten bieten wird? Man überlege sich dieses und greife zu Dingen, die dankbarer sind.

Das Gleiche, nur in geringerem Mafse, gilt für die Malerei auf blankes, durchsichtiges Glas, habe es die Form von Tafeln oder Gefäßen.

Die Milchglasmalerei und die Malerei auf mattgeschliffenes Glas ist weniger bedenklich. Sie geschieht wiederum mit Ölfarbe. Wo die Farbe die Grenzen nicht halten will, also Neigung zum Verlaufen und Verfließen zeigt, was je nach Art der Oberfläche der Fall sein wird, da werden die zu bemalenden Teile mit Siccatis de Courtrai untermalt. Hervorragende und besonders dankbare Wirkungen werden jedoch auch auf Milchglas und Mattglas nicht erzielt werden.

Die Perlmuttermalerei aber ist eine Spielerei, der gar keine künstlerische Seite abzugewinnen ist. Sie hat ihren Namen nicht etwa, weil dabei auf Perlmutter gemalt würde, sondern aus folgenden Gründen. Bemalt man durchsichtiges Glas auf derjenigen Seite, die nach der Fertigstellung die Rück- oder Unterseite ist, mit schwarzer Farbe, Bronze oder einem andern undurchsichtigen Mittel in der Weise, dafs die eigentliche Darstellung oder Zeichnung blank im Glase ausgespart bleibt; übermalt man fernerhin diese ausgesparten Stellen mit dünnen Ölfarblasuren in absichtlich ungleichstarkem Auftrag und hinterlegt oder unterfüttert schliesslich das Ganze mit zerknittertem Staniol, so entsteht allerdings ein Gebilde, welches halb einer Perlmuttereinlege-Arbeit, halb einer Malerei gleichsieht, aber keins von beiden ist oder ordentlich nachahmt. Einigermassen erträglich wirkt diese Technik noch in der Anwendung auf die markt-schreierischen Schriften der Schaufenster. Dabei sollte es aber am besten belassen bleiben.

Von diesem Standpunkte ausgehend, erscheint die Namhaftmachung der entsprechenden Vorbilder und des Verwendungsbereiches als überflüssig.

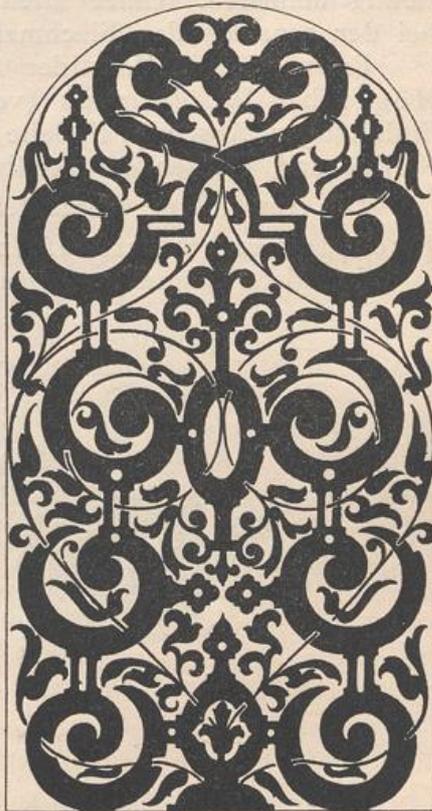
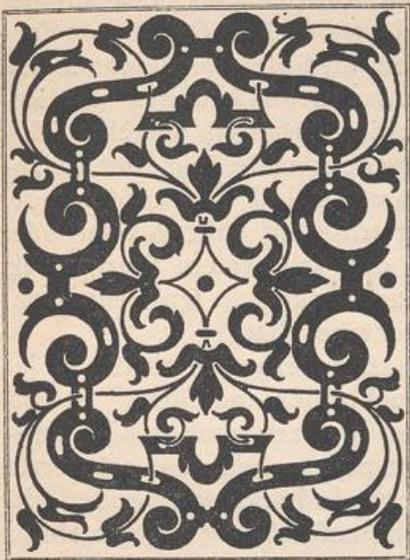


Fig. 138. Intarsien aus der Magdalenenkirche in Breslau.

Will man Tischplatten und ähnliche Dinge aus Glas auf der Rückseite bemalen, so empfiehlt sich weit eher folgendes Vorgehen: Man wähle eine Ornamentation im Stile der Flachmalerei, wie sie etwa die Intarsien- oder Holzeinlege-Arbeiten der Renaissance und die Niello- und Tauschier-Arbeiten derselben Zeit und des Orients aufweisen. Das Ornament male man mit Reichgold oder mit Silberbronze oder abwechselnd mit beiden oder unter Beziehung noch weiterer Bronzetöne auf (mit Wasser oder Medium) und übergieße das Ganze mit schwarzem Spirituslack. Die Wirkung kommt dann einer Tauschierung in großem Maßstabe ähnlich, die hinter einer Glasscheibe sitzt.

Ein ähnliches, unter Umständen einfacheres Verfahren ist jedoch schon im Artikel über die Rauchbilder angeführt. Selbstredend kann man statt oder neben den Bronzen auch zu Gouachefarben oder Ölfarben greifen und statt oder neben dem schwarzen Decklack kann man auch farbige deckende Lacke verwenden. Im letztern Fall kann man den Lack nicht aufgießen (wenn mehrere nebeneinander verwendet werden), sondern muß denselben vorsichtig aufmalen. Unter allen Umständen aber empfiehlt sich, bei der ornamentalen Flachmalerei zu bleiben.

Entsprechende Vorbilder finden sich u. a. bei Kolb und Högg, bei W. Behrens (vergl. das Vorlagenverzeichnis der Einleitung zu Abschnitt II, Seite 118) und überall da, wo Intarsien, Niellos und Tausien dargestellt sind.

Zur Anwendung empfehlen sich:

Tischplatten, Schrifttafeln, Untersetzer, in Holzrahmen oder Metallrahmen zu fassen u. s. w. u. s. w.



TR

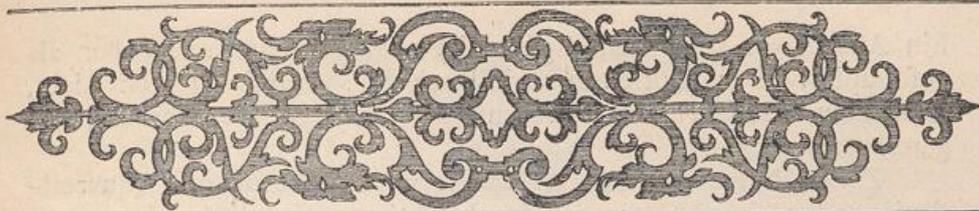


Fig. 139. Intarsia von der Kanzel der Jakobikirche in Goslar.

12. Die Holzmalerei.

Diese Malerei ist beliebt und viel geübt, hauptsächlich seit die zu bemalenden Gegenstände, sauber hergestellt und vorge richtet, überall käuflich zu haben sind. Die Bemalung geschieht in der Regel mit gewöhnlichen Wasser- oder Aquarellfarben und entweder lavierend und lasierend in Bezug auf naturalistische Dinge, Blumen, figürliche Sachen etc. oder mit mehr deckenden Farben in Bezug auf eine strengere Flachornamentik, die in erster Linie geeignet scheint, einen einfachen Behelf für die Intarsia, für die Einlegearbeit, zu bilden. Der erstern Art der Malerei steht die ganze Farbenreihe zu Gebote; für die letztere empfehlen sich vornehmlich Töne, die im Farbenkreise der natürlichen oder ge beizten Hölzer liegen. Die Beiziehung von Bronzen ist nicht ausgeschlossen. Sie sollen das eingelegte Metall ersetzen.

Wenn das Holz nicht schon die nötige Zurichtung besitzt, so muß ihm dieselbe auf folgende Weise gegeben werden: Zu nächst wird durch Abschleifen mit Glaspapier oder andern Schleifmitteln eine glatte Fläche hergestellt. Hierauf wird diese mit einer Lösung von wenig Gelatine in warmem Wasser so oft bestrichen, bis die Lösung nicht mehr eindringt. Nach völ ligem Trocknen wird nochmals leicht abgeschliffen und die Be malung kann vor sich gehen. Sind die Flächen schon völlig glatt und der Bemalung steht bloß ein schwaches Ausfließen und Verlaufen der Farben im Wege, so genügt unter Umständen ein leichtes Überstreichen mit einer Lösung von schwachem Stärke kleister und Alaun, um den angeführten Mifsstand zu beheben. Gegen etwaige Fettsuren hilft das Beimengen von Ochsen galle zur Farbe.

Die Bemalung geschieht in der gewöhnlichen Weise wie auf Papier, nachdem die Zeichnung ebenfalls auf gewöhnlichem Wege übergepaust ist. Gerade Linien und Kreise zieht man an Ort und Stelle mit Lineal und Zirkel. Je frischer und fertiger die Pinsel führung erfolgt, desto hübscher wird die Arbeit ausfallen.

Ein Ausbessern und Nachtöpfeln ist weniger gut ausführbar als auf Papier. Das Auflichten mit Deckweiß empfiehlt sich nicht, weil beim nachherigen Lackieren oder Polieren die Wirkung fast ganz verloren geht.

Zum Schutze der fertigen Arbeit wird dieselbe mit Aquarellfirnis oder irgend einem durchsichtigen Holzlack überzogen. Man kann dieselbe auch polieren oder polieren lassen. Ein



Fig. 140. Doppelpadler vom Kaiserstuhle in Goslar. Holzmalerei.

geringerer Schutz wird durch das Fixieren mittelst des Zerstäubers erzielt. Unter Umständen genügt er aber.

Das Gesagte bezieht sich auf die Malerei auf hellem Holz. Nun kann man auch auf dunklen Hölzern nach Art der Gouachetechnik malen. In diesem Falle darf aber kein Lackieren oder Polieren hinzutreten, weil sonst die Wirkung der Malerei zu sehr verändert wird oder wohl ganz verloren geht.

Wo Intarsien nachgebildet werden, werden die betreffenden Holzöne aufgemalt, die etwaige Zeichnung und Maserung des

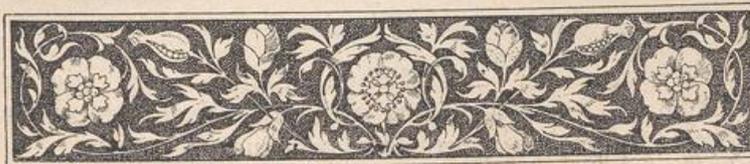


Fig. 141. Borduren- und Füllungsmotive von L. Hellmuth.

Holzes mit dem Pinsel, durch Betupfen mit dem Finger u. s. w. nachgeahmt, die Sägefugen durch schwarze oder braune Umrisslinien ersetzt.



Fig. 142. Borduren und Füllungsmotive von L. Hellmuth.

Die Wirkung der eigentlichen Intarsia wird nie erreicht, ebensowenig als dies geschieht, wenn die Nachahmung auf dem Wege der Lithographie oder des Farbdruckes erfolgt.

Ein eigener, bestimmter Stil besteht für die Holzmalerei zwar nicht und es kann so ziemlich alles Malbare auch auf Holz ge-

malt werden. Immerhin empfiehlt es sich, bei der Sache zu bleiben, die Verzierung dem Gegenstande anzupassen sowohl

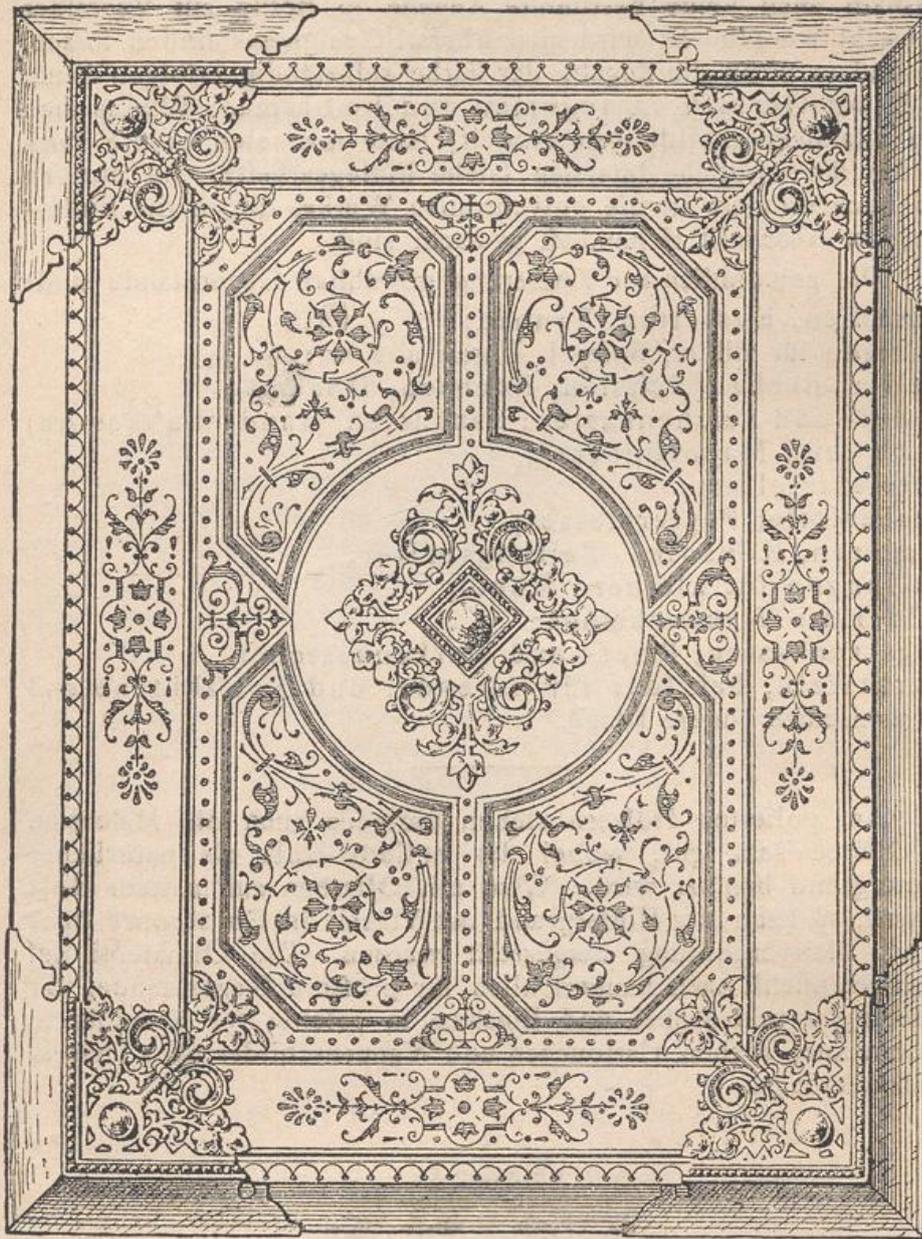


Fig. 143. Albumdeckel von F. Dörr. (Bad. Gewerbeztg.)

dem Inhalt als der Form nach, eine gewisse Breiteit und Derbheit zu wählen und die Farben auf den Grundton des Holzes

Meyer, Liebhaberkünste.

zu stimmen. Zwischen der einfachen Federzeichnung und der Silhouettenmalerei und dem farbenreichen Miniaturbild liegen alle möglichen zu Gebote stehenden Darstellungsweisen. Es kann deshalb auch keine bestimmte Angabe in Bezug auf Vorbilder gemacht werden. Es wird sich überall Geeignetes finden lassen, besonders wenn die Zugabe der Farbe selbständig erfolgen kann, z. B. bei Gerlach, Allegorien und Embleme. Wo es sich um Intarsiennachbildungen handelt, halte man sich an die Vorbilder für wirkliche Intarsien (siehe Einlegearbeit). Im übrigen sei noch erinnert an die polychromen Werke, die in der Einleitung zu Abschnitt II namhaft gemacht sind.

Die gewöhnlich zur Verzierung gewählten Gegenstände sind:

Kästchen, Kassetten, Truhen;
Rahmen für Bilder, Spiegel, Uhren u. s. w.;
Teller, Becher, Schalen, Büchsen, Dosen;
Feder- und Zeichenkasten; Nähkasten, Handschuhkasten;
Buch- und Mappendeckel;
Untersatzteller;
Fächerteile; Papiermesser;
Etageren, Konsolen, Zeitungshalter;
Füllungen für kleinere Möbel;
Bilder als Wandschmuck;
Cigarrenkasten, Brief- und Markenkästchen;
Merktafeln, Schilder für Kalender und Notizblöcke und
zahlreiche andere Dinge.

Auf polierten Hölzern stehen übrigens auch die Malereien in Ölfarbe sehr gut, wobei das polierte Holz als natürlicher Hintergrund benützt wird. Wird mit Ölfarben auf mattem Holz gemalt, so kann der Hintergrund mit Vorteil in Goldbronze oder durch Blattvergoldung hergestellt werden. Die Ölmalerei auf Holz empfiehlt sich hauptsächlich für gröfsere Gegenstände, für Tafelungen und Möbel und Einsätze in solche; für Standuhren, Postamente, Truhen, Cartouchen und Wappenschilder über Thüren, Deckenfelder u. a.



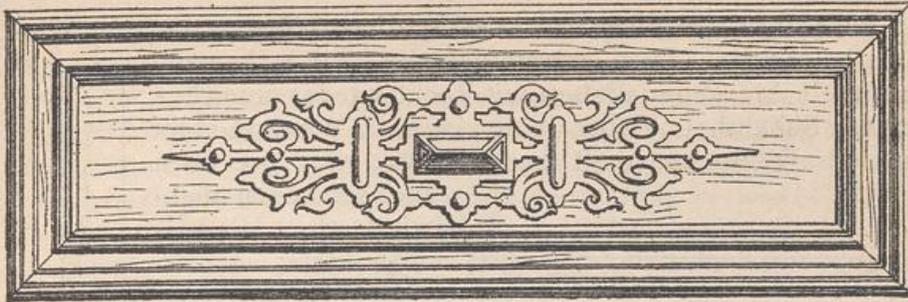


Fig. 144. Schnitzwerk aus dem Rathaus zu Bremen.

13. Die Laubsägearbeit.

Man kann diese Arbeit als die Dilettantenkunst der männlichen Jugend bezeichnen und für diese Jungen paßt sie eigentlich am besten. Was sie damit erzielen, ist allerdings gewöhnlich nicht viel wert. Es wäre aber falsch, daraus den Schluß zu ziehen, als ob sich in dieser Arbeit überhaupt nichts Künstlerisches machen ließe. Es kommt eben wieder darauf an, was gemacht wird und wie es gemacht wird.

Die gewöhnliche Laubsägerei besteht darin, daß einzelne Brettchen nach irgend einem Muster ausgesägt und hernach durch Nageln, Verschrauben, Leimen etc. zu kleinen Gegenständen verbunden werden, als da sind Konsolen, Körbchen u. s. w. Sobald es sich um zusammengesetztere Dinge handelt, so reicht dieses einfache Vorgehen nicht mehr aus. Es werden profilierte Leisten und gedrehte Zuthaten nötig; es sollen Zusammensetzungen auf Gehrung u. s. w. gemacht werden; kurzum das Gebiet reicht gewissermaßen in die Arbeit des Drehers und Schreiners hinein, und da die nötigen Kenntnisse und das nötige Handwerkszeug hierfür nicht vorausgesetzt werden können, so kann von einem selbständigen Anfertigen vollkommener Erzeugnisse für gewöhnlich auch nicht die Rede sein. Auch das Polieren, Lackieren und anderes mehr, was zur richtigen Fertigstellung gehört, hat seine Schwierigkeiten.

Nicht minder interessant als die Sägerei in Holz ist diejenige in Metall; aber hier sind die Schwierigkeiten bezüglich einer ordentlichen Montierung und Fertigstellung in erhöhtem Maße vorhanden.

Die Intarsia, die Einlegearbeit in Holz, oder in Holz, Metall, Perlmutter, Schildpatt etc. hat ebenfalls die Laubsägearbeit zur Grundlage; sie ermöglicht ganz bedeutende künstlerische Leistungen,

wie die Kunstwerke der Renaissance, die Boulearbeiten und Marqueterien zeigen. Dazu erfreut sich die Intarsia heutzutage in all ihren Spezialitäten mit Recht wieder einer besondern Beliebtheit. Aber leider ist auch dieses Gebiet kaum als Dilettantenarbeit zu betreiben, weil sie eben auch schwer zu überwindende Hindernisse bietet.

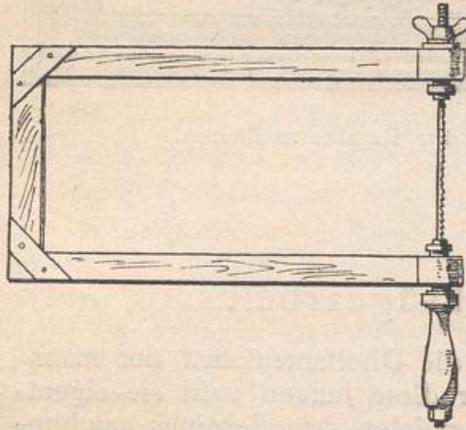


Fig. 145. Sägebogen.

Das Handbuch wird sich deshalb bezüglich dieser Arbeit möglichst kurz fassen. Es kann dies um so mehr,

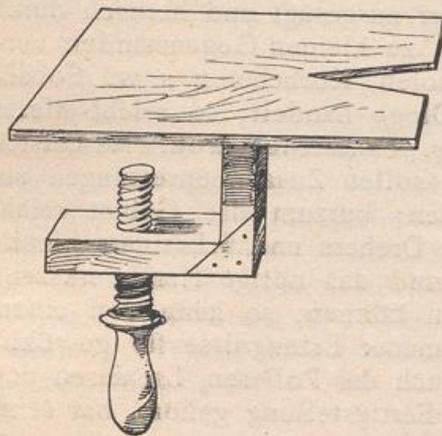


Fig. 146. Sägebrett.

Josef Bergmeister, Die vorzüglichsten Beschäftigungen des Dilettanten. 240 S. 8^o. Mit 145 Illustrationen. München, Mey & Widmayer. 1887. 2 M. 50 Pf.

Das Hauptwerkzeug für die Laubsägearbeit ist der

Aus diesen Gründen dürfte sich die Laubsägearbeit in ihrem weitem Umfange nur denjenigen empfehlen, die neben der allgemein nötigen Geschicklichkeit auch die Mittel, Lust und Ausdauer besitzen, die erwähnten Schwierigkeiten zu überwinden.

als gerade für dieses Gebiet der Dilettantenkünste ein sehr brauchbares und zuverlässiges, nebenbei außerordentlich billiges Buch vorhanden ist, das hiemit auf das beste empfohlen wird. Es befasst sich der Hauptsache nach mit der Laubsäge-, Schnitz- und Dreharbeit nebst dem, was dazu gehört, und führt den Titel:



Drillbohrer.
Fig. 147.

Laubsägebogen aus Holz oder Stahl, in welchen das Sägeblatt eingespannt wird. (Fig. 145.)

Die Sägeblätter sind in verschiedenen Stärken käuflich; die gebräuchlichsten Nummern sind 00 bis 6. Sie sind für Holz und Metall verschieden. Der Querschnitt ist ungefähr quadratisch, die Zahnung einfach oder doppelt. Man verwende nur das beste Material, weil es trotz des höhern Preises das billigste ist.

Zum Bogen gehört ein Sägebrett mit Schraubzwinge zum Befestigen am Arbeitstisch. (Fig. 146.)

Bogen und Sägebrett fallen fort, wenn an ihrer Stelle eine Sägemaschine benützt wird. Dieselbe hat das Aussehen einer Nähmaschine und wird wie diese mit den Füßen in Bewegung gesetzt, wobei beide Hände für die Drehung des Arbeitsstückes

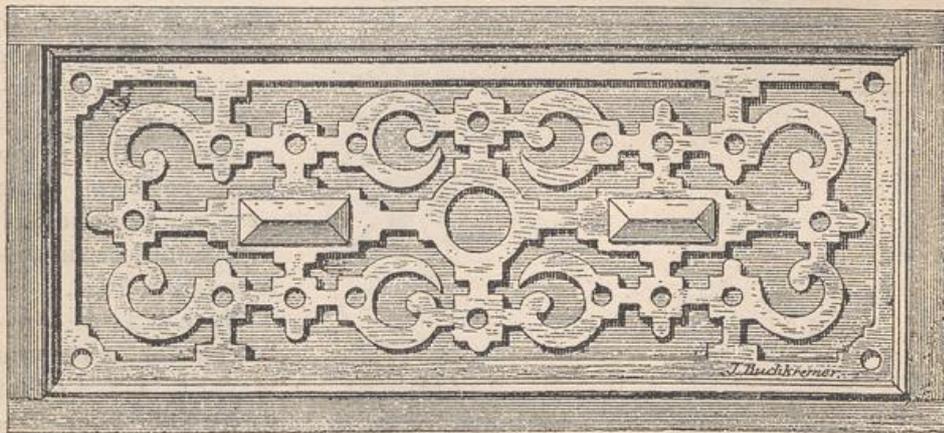


Fig. 148. Aus der Sammlung hessischer Altertümer zu Marburg.

frei bleiben. Für eine rationelle Sägerei wird diese Maschine aus verschiedenen Gründen von größtem Vorteil; der Preis bewegt sich je nach Konstruktion, Ausstattung und Zuthaten zwischen 50 und 120 M. Weit aus billiger sind die Maschinen mit Handbetrieb, bei deren Verwendung aber wie beim gewöhnlichen Bogen nur die eine Hand für das Arbeitsstück frei bleibt.

Ein kleiner Drillbohrer (Fig. 147) dient zum Bohren der Löcher, die zur Einführung des Sägeblattes da nötig werden, wo geschlossene Figuren auszusägen sind. Für weiche, dünne Hölzer genügt hiezu eine gewöhnliche Ahle.

Außerdem kommen für die gewöhnliche Arbeit in Betracht eine Ziehklinge (ein rechteckiges Stahlblech zum Abziehen des Holzes), verschiedene Feilen und Raspeln zum Nacharbeiten und einige andere allgemein bekannte und vorhandene Geräte und Werkzeuge, wie Hämmer, Zangen u. s. w.

Das Holz für die gewöhnliche Arbeit hat eine Dicke von 2 bis 5 mm und ist mehr oder weniger gut vorgerichtet im Handel. Die meistverwendeten Hölzer sind Pappel, Linde, Ahorn, Nufsbaum u. s. w.

Die Zeichnung wird entweder direkt auf das Holz gepaust in einer der gewöhnlichen Weisen (oder schabloniert) oder es

wird das Papier, das die Zeichnung enthält, auf das Holz aufgeklebt, um nach dem Aussägen wieder losgelöst zu werden.

Sollen beiderseits polierte Brettchen ausgesägt werden, so wird die Zeichnung auf ein dünnes Furnier gepaust oder geklebt, dieses mit dem polierten Holz zusammengeheftet und mit ihm zusammen ausgesägt.

Nach dem Auftragen der Zeichnung werden die Löcher gebohrt oder gestochen, und zwar nicht mehr, als nötig sind, und jeweils in der Nähe des Umrisses.

Das Sägen selbst geschieht, indem die rechte Hand den Bogen senkrecht von oben nach unten und wieder zurück führt.

Die linke Hand bewegt und dreht das Arbeitsstück in horizontaler Lage gleichzeitig auf dem Sägebrett. Das Sägeblatt läuft in dem Ausschnitt des letztern. Der Angriff der Sägezähne erfolgt von oben nach unten, worauf beim Einspannen des Blattes zu achten ist. Je gleichmäßiger die betreffenden Handbewegungen erfolgen, desto besser wird der Sägeschnitt ausfallen. Verhältnismäßig schwierig ist das Umwenden in engen Bögen und Ecken

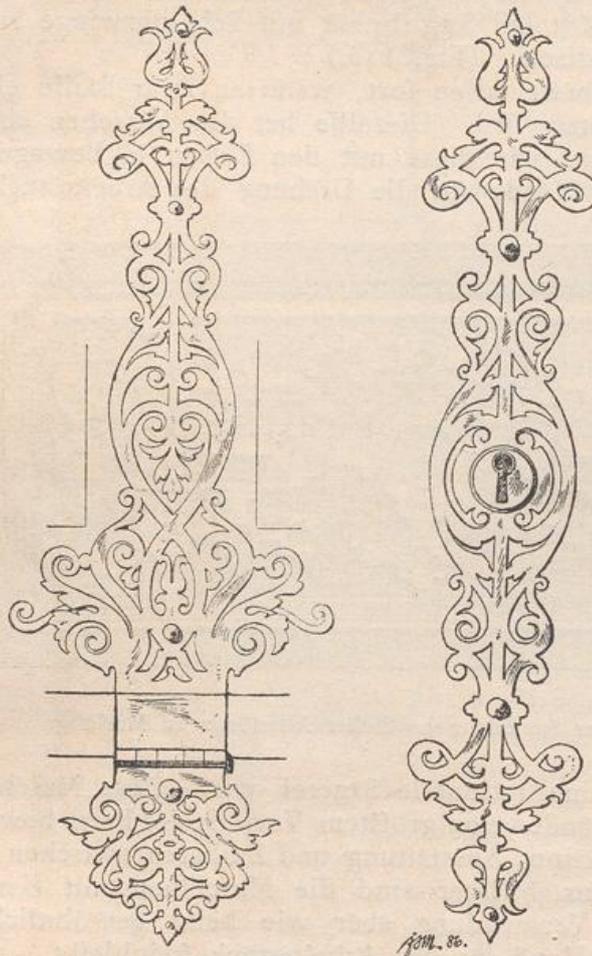
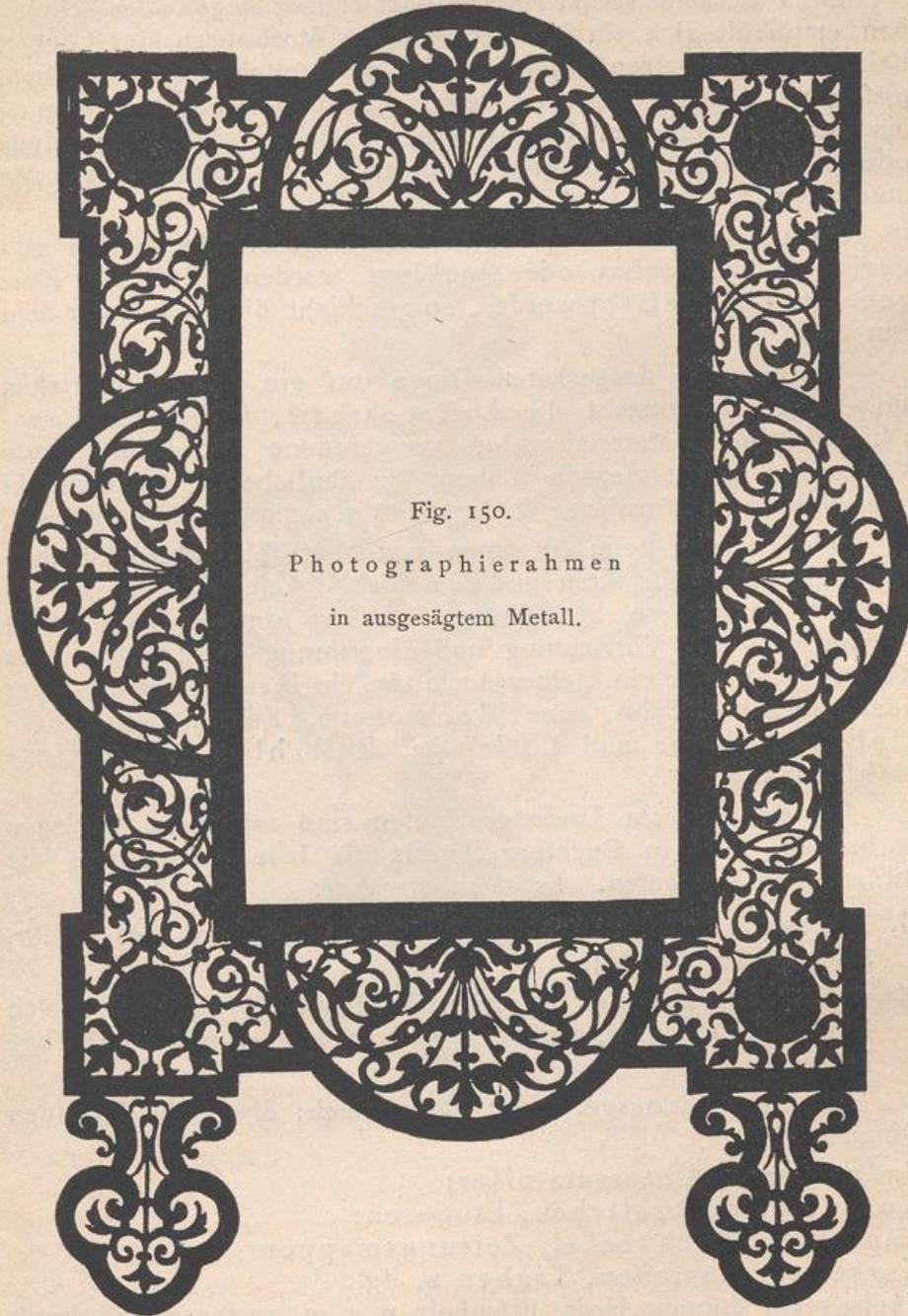


Fig. 149. Beschläge in ausgesägtem Metall.

und das Sägen gerader Linien und Kreise. Werden letztere tief vorgerissen, so geht es besser.



Wenn nötig, werden die fertigen Teile mit feinem Glaspapier, mit dem Schleifhobel oder auf dem Schleifbrett (vgl.

Abschnitt I) sauber abgeschliffen und etwaige Ausbesserungen mit der Feile oder Raspel vorgenommen.

Beim Zusammensetzen vermitteltst kleiner Nägel oder Schrauben empfiehlt sich ein Vorstechen oder Vorbohren der Löcher. Beim Zusammensetzen mit Leim sind die Brettchen vorzuwärmen, mäfsig mit starkem Leim zu bestreichen und nach der Leimung einzuspannen oder zu beschweren. Kleine, offene Spannringe oder Klammern aus starkem Stahldraht thun unter Umständen gute Dienste.

Nach der Vollendung können die Gegenstände mit Öl abgerieben, gewachst oder lackiert werden. Soll das Holz gebeizt, resp. gefärbt werden, so geschieht dies besser vor dem Aussägen.

Werden die ausgesägten Dinge auf ein glattes Brettchen aufgeleimt, so entsteht die Auflegearbeit, wobei durch verschiedenfarbiges Material oder verschiedene Behandlung gute Wirkungen erzielt werden können. In ähnlichem Sinne kann ein Hinterfütern mit Furnieren, Leder, Samt u. a. stattfinden (Fig. 148).

Der Vorgang beim Aussägen von Metallblechen ist ähnlich, erfordert mehr Kraft und Geschicklichkeit und, wie bereits erwähnt, besondere Sägeblätter. Ausser dem gewöhnlichen Apparat sind für Vorrichtung und Montierung hiezu nötig: eine Richtplatte oder ein kleiner Amboss, ein Hammer mit gerader oder gewölbter Bahn, eine Blechschere, Feilen, ein Feilklubben, Lötrohr und Lötlampe, Reibahlen und Polierstähle u. s. w.

Für gewöhnliche Laubsägearbeiten sind zahlreiche Vorlagen vorhanden, teils in Buchform, teils als lose Blätter wie die Bilderbogen zu kaufen. Es seien erwähnt:

H. Kreuzer, Laubsägevorlagen. Die Lieferung zu 1 M. Lahr, Schauenburg und die

Münchener Laubsägevorlagen von Mey & Widmayer, welche letztere Firma u. a. auch die nötigen Hölzer und Werkzeuge liefert.

Das Anwendungsgebiet ist umfangreich; die nächstliegenden Dinge sind:

Fadensterne, Untersatzteller;

Konsolen, Eckbrettchen, Etagieren;

Rähmchen, Buchdeckel, Zeitungsmappen;

Kassetten, Kästchen, Truhen u. dgl.

Fächer (in dünnem Holz, Elfenbein u. s. w. zu sägen und durch Seidenbänder zu verbinden);

Körbchen, Hüllen für Töpfe;

Altärchen, Baldachine, allerlei Ständer;
Nähkissen, Uhrpantoffeln, Thermometerhalter;
Rückwände für Wandkalender und Notizblöcke;
Allerlei Architekturen; Füllungen;

u. s. w. u. s. w.

Bezüglich aller Einzelheiten, auf die in vorstehendem keine Rücksicht genommen wurde, sei nochmals auf das Buch von Bergmeister hingewiesen.



Fig. 151. Beschlag in ausgesägtem Metall.



Fig. 152. Friesmotiv.

14. Die Einlegearbeit (Intarsia).

Die einleitenden Bemerkungen zu diesem Artikel finden sich bereits in dem vorhergehenden.

Die Einlegearbeit eignet sich hauptsächlich für ornamentale Flächenmuster, obgleich ja auch sog. Reliefintarsien hergestellt werden und die Intarsia auch das figürliche und landschaftliche Gebiet sich zu eigen gemacht hat. Die Ausführung geschieht für gewöhnlich in zwei oder mehr verschiedenfarbigen Hölzern, zu denen aber auch Metall, Elfenbein, Perlmutter und Schildpatt treten können. Die eigentlichen Holzmosaiken mit geradlinigen, geometrischen Mustern und die neuerdings vielfach verbreiteten Tunbridgewaren kommen hier nicht in Betracht.

Als Material dienen naturfarbene, gebeizte oder gefärbte Furniere in- und ausländischer Hölzer von 1 bis 2 mm Dicke und Metallbleche, Elfenbein- und Schildpattplatten von entsprechender Stärke. Vielverwendete Hölzer sind Nufsbaum, Birnbaum (naturfarben und schwarz), Esche, Vogelahorn, Stechpalme, Oliv, Amboina, Rosenholz, Violett, Thuya und Palisander. Von Metallen sind es hauptsächlich Zinn und Messing sowie plattierte Zinkbleche, welche Anwendung finden.

Ist eine Arbeit in zwei verschiedenen Hölzern herzustellen, so ist der Vorgang folgender: Beide Furniere werden in gleicher Faserrichtung aufeinander geklebt, indem eine Zwischenlage von ungeleimtem Papier eingeschoben wird, oder die Verbindung wird bloß an den Rändern bewirkt.

Die Bohrlöcher sind möglichst klein zu halten und unnötige Bohrungen zu vermeiden. Die Bohrlöcher sind an passender Stelle in den zu sägenden Umriss zu verlegen. Beide Blätter werden zusammen ausgesägt; der Schnitt muß genau senkrecht geführt werden, damit späterhin die Ornamente des einen Holzes in die Ausschnitte des andern passen. Es entstehen zwei Intarsien, die eigentlich beabsichtigte und die Gegenintarsia; die eine hell

auf dunklem Grunde, die andere umgekehrt. Die erstere ist die meistbevorzugte.

Die beim Sägen nach und nach ausfallenden Teile sind sorgfältig zu sammeln, damit später nichts fehle.

Schließlich bleibt nur noch der Rand übrig, der beim Ineinandersetzen als Anhalt und Rahmen dient. Es erleichtert das

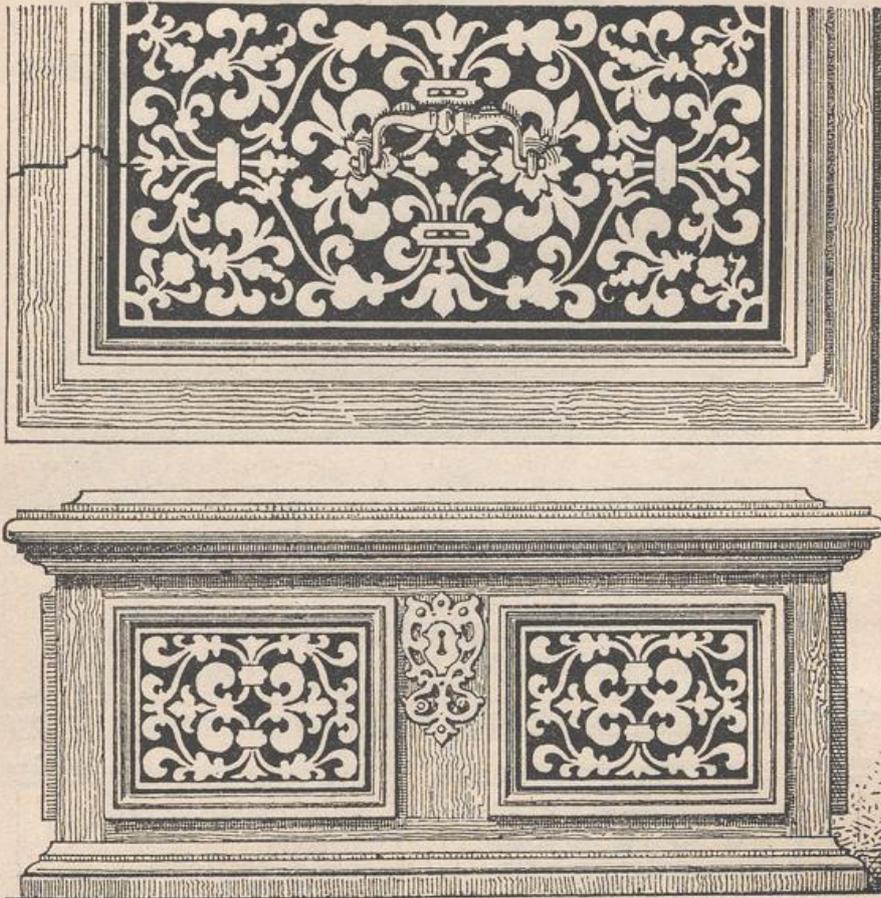


Fig. 153. Alte Zunflade aus Schiltach.

nachherige Auswechseln und Zusammensetzen, wenn die Einzelteile der Zeichnung in irgend einer Weise vor dem Aussägen numeriert werden. Wichtig ist es auch, daß beide Furniere genau die gleiche Dicke haben.

Die ausgesägten Einzelteile müssen, wenn überhaupt eine Zusammenklebung stattgefunden hat, vor dem Einlegen in die zwei verschiedenen Hölzer gespalten werden. Dies geschieht mit

einem breiten, dünnen Messer. Dafs dabei einzelne Teile zerbrechen, hat nichts zu sagen, wenn die Bruchteile später nur wieder richtig aneinander gefügt werden.

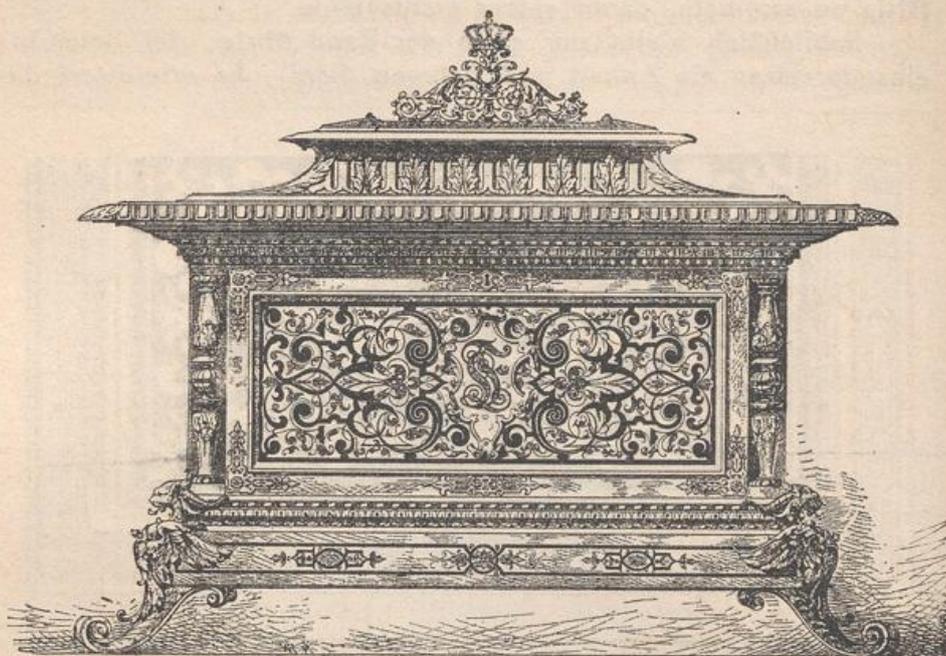


Fig. 154. Schmuckkästchen, entworfen von Dir. H. Götz. (Bad. Gewerbeztg.)

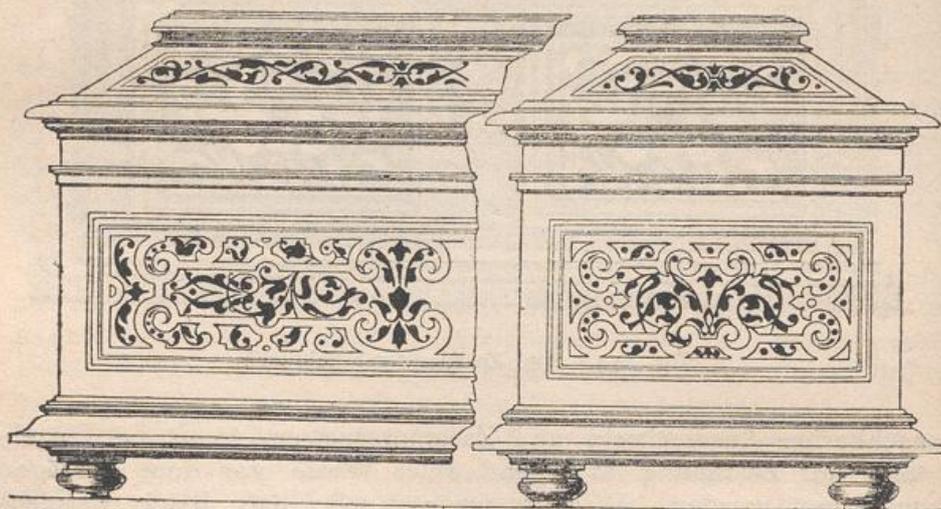


Fig. 155. Schmuckkästchen. (Bad. Gewerbeztg.)

Das Einlegen selbst geschieht, indem man den beim Aus-
sägen zuletzt übrigbleibenden Rahmen auf ein mit Papier be-

spanntes ebenes Brett legt und die Einzelteile in der entsprechenden Abwechslung der Hölzer, vom Rande aus beginnend, der Reihe nach einlegt, bis das Ganze schliesslich geschlossen ist. Hernach wird die obere Seite mit einem mit starkem Leim bestrichenen Papier überklebt, ein Tuch oder einige Bogen Papier aufgelegt und die Arbeit einige Stunden lang beschwert oder geprefst.

Die auf diese Weise in festen Zusammenhang gebrachte Arbeit ist nun auf der nicht beklebten Seite in den Sägefugen auszukitten. Hiezu dient dicker Leim, den man mit Kienrufs

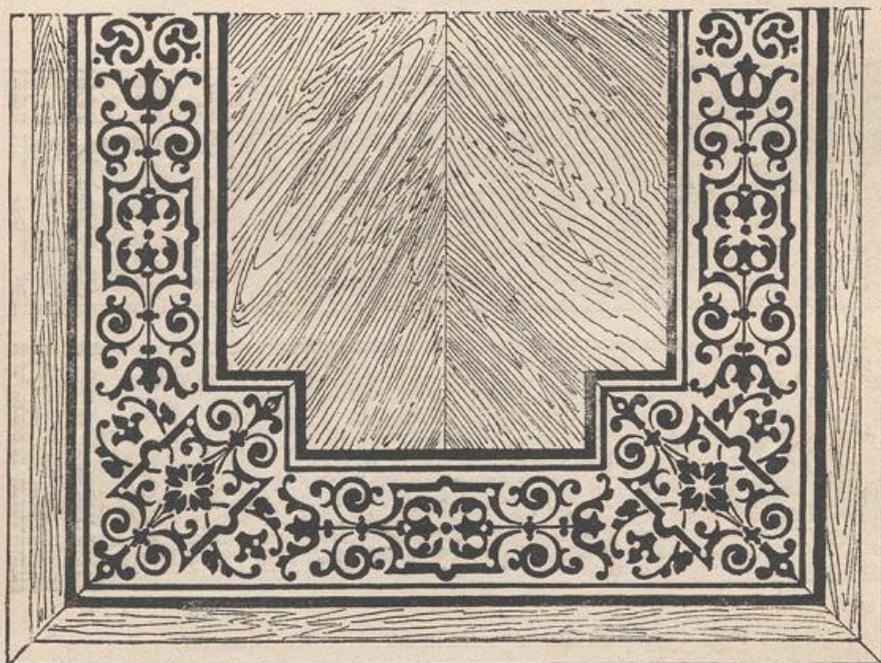


Fig. 156. Eingelegte Tischplatte, vom Verfasser.

oder mit feinstem Sägemehl mengt und mit einer erwärmten Metallspachtel in die Fugen eindrückt. Der überflüssige Leimkitt wird abgerieben und das Ganze getrocknet.

Nun erübrigt noch, die Intarsia auf das Blindholz aufzuleimen, die obere Seite von Papier u. s. w. zu reinigen, eventuell noch einmal auszukitten, abzureiben, abzuschleifen, zu wachsen oder zu polieren. Dieser Teil der Arbeit wird wohl in den meisten Fällen am besten einem geschickten Schreiner überlassen werden. Der eigentliche künstlerische Teil der Arbeit liegt ja nicht in dieser Fertigstellung, so sehr sie auch die endgiltige gute Wirkung bedingt.

Werden mehr als zwei Hölzer oder Elfenbein, Perlmutter etc. verwendet, so ist der Vorgang ähnlich. Es werden aber nicht soviel Platten zusammengesägt, als Materialien in Betracht kommen. Das wäre ja in Bezug auf Elfenbein, Perlmutter u. s. w. überhaupt nicht thunlich. Man richtet die Sache so ein, daß das Ganze in Einzelpartien zerlegt wird, die dann je in zwei Materialien zusammengesägt werden. Bei ganz exakter Arbeit kann auch ein Stück für sich gesägt und an Stelle eines andern ausfallenden eingelegt werden, auf welchem Wege man sich auch helfen muß, wenn Einzelnes verloren gegangen oder unbrauchbar geworden ist. Es wird aber kaum gelingen, auf diese Weise gleichbreite

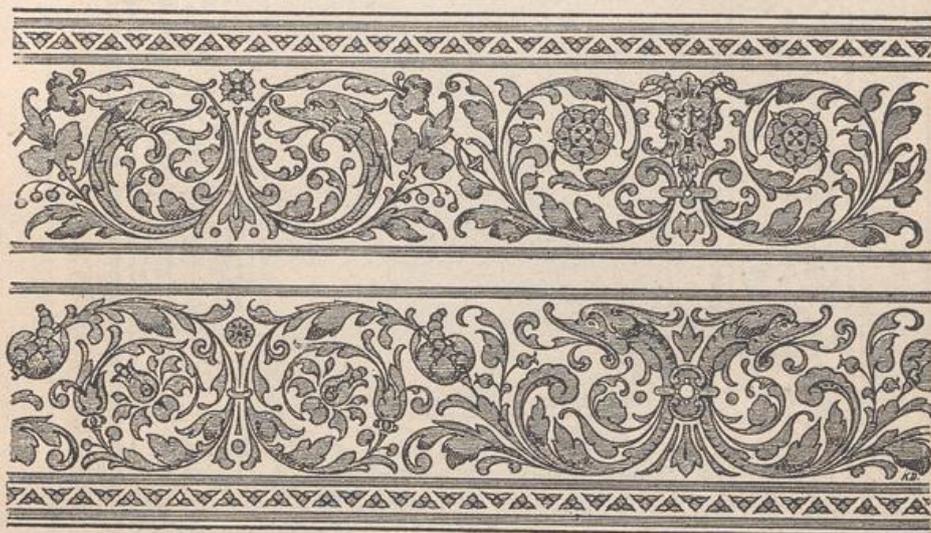


Fig. 157. Einfassungsornamente von K. Dussault.

Fugen zu erzielen, was ja der Fall sein muß, wenn zwei Furniere zusammengesägt werden. Allerdings entstehen auch im letztern Fall bei ungleichmäßigem Einlegen verschieden breite Fugen, aber sie sind dann, an und für sich betrachtet, wenigstens gleichartig und wirken im Verhältnis zu einander wie Licht- und Schattenlinien.

Man kann auch Intarsien herstellen unter Benützung eines einzigen Furniers. Dasselbe muß in diesem Falle hellfarbig sein, z. B. Naturbirnbaum. Die eine Partie der ausgesägten Teile, z. B. der Grund, wird nach dem Aussägen gebeizt oder gefärbt, im vorliegenden Falle schwarz, und dann eingelegt.

Selbstredend ist bei der Wahl der Hölzer und andern Materialien auf eine gute Farbenwirkung zu sehen, wobei jedoch er-

wähnt werden muß, daß eine anfängliche harte Wirkung sich im Laufe der Zeit von selbst verbessert, weil die Hölzer die ur-



Fig. 158. Tischplatte. Ebenholz und Elfenbein. Aus dem Jahre 1614.

sprüngliche Frische auf die Dauer nicht behalten, zum Teil verblassen, zum Teil nachdunkeln und die Farbe ändern. Die ganze

Veränderung ist aber fast ausnahmslos derart, daß eine von Anfang richtige Zusammenstellung nie schlecht wird, höchstens matt und wirkungslos.

Erfahrungsgemäß geben eine gute Wirkung: Mahagoni und Schwarz; Nufsbaum, Birnbaum und Schwarz; Nufsbaum, Ungarisch Eschen und Schwarz; Thuya, Birnbaum und Palisander; Messing und Schwarz u. s. w. Für feine, schmale Ornamente empfehlen sich schlichte, gleichmäßige Hölzer, wie Birnbaum, Mahagoni, Ahorn, Stechpalme; für breite Flächen und Hintergründe, sofern sie nicht dunkel sein sollen, empfehlen sich gemusterte und gemaserte Hölzer, wie Vogelhorn, Amboina, Thuya, Oliv.

Elfenbein, Perlmutter und die Metalle wirken in großen Flächen schreiend und hart, weshalb ihre Anwendung sich hauptsächlich für kleine Maßstäbe empfiehlt. Vereinzelt (für Schrifttafeln, Wappen und Cartouchen) oder mehr zufällig (an Figuren, Vögeln, Schmetterlingen) können auch größere Stücke eingelegt werden.

Im allgemeinen soll die Intarsia Flächenornament bleiben; das schließt jedoch ein gelegentliches Abschattieren einzelner Partien nicht aus. Hiefür sind verschiedene Methoden in Übung. Schraffierungen werden mit Höllensteinlösung aufgezeichnet. Auch ein Einritzen mit dem Stichel und nachheriges Ausfüllen mit Leimkitt genügt, wo es sich um wenige Linien handelt. Ein gleichmäßiges Abtonen wird erzielt durch Anbrennen in Sand. Der Sand wird in einem eisernen Gefäße stark erhitzt, womöglich ungleich, am Boden des Gefäßes stark, oben weniger. Die abzuschattierenden Teile werden (natürlich vor dem Einlegen) in den Sand hinein gehalten, bis sie bräunlich anbrennen. Eine andere Art ist das Anbrennen mit dem Lötrohr und der Spiritus- oder Gasflamme. Das einfachste und empfehlenswerteste Verfahren aber ist der Holzbrand (vgl. diesen Artikel). Die Verbindung der Intarsia mit dem Holzbrand ermöglicht außerordentlich wirksame Arbeiten, die beinahe den Charakter von Gemälden annehmen, wenn verschiedene gefärbte Hölzer für die Einlegearbeit benützt werden.

Elfenbein, Perlmutter und Metalle dagegen können eine Abschattierung erhalten, indem sie graviert oder geätzt werden (vgl. die betr. Artikel).

Was die Muster anbelangt, lehne man sich an gute, alte Vorbilder. Wie jede Technik, hat sich auch die Intarsia einen eigenen Stil gebildet, der besonders glücklich in den Meisterwerken der italienischen und der deutschen Renaissance hervortritt. Die erstere bevorzugt das organische Pflanzenornament und wählt gewöhnlich nur zwei Hölzer; die letztere liebt geometrische Rahmen und Liniengänge mit organischem Füllungsornament und

greift häufig zu drei und mehr Farben. Es ist nun nicht gemeint, daß diese Vorbilder unmittelbar nachgebildet werden sollen, aber

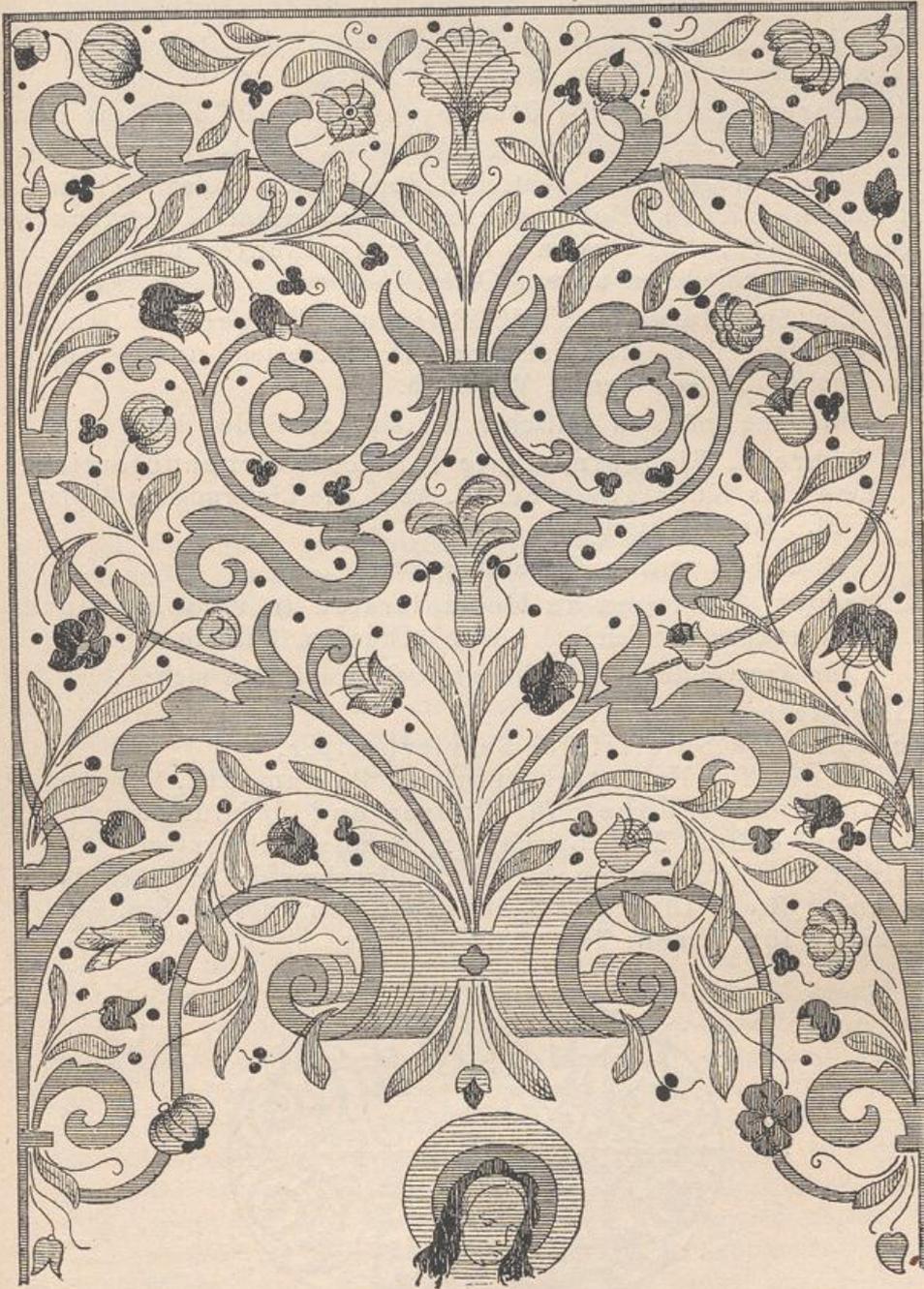


Fig. 159. Farbige Intarsia aus der Pfarrkirche in Güstrow.

Meyer, Liebhaberkünste.

14

sie werden beim Entwerfen schätzenswerte Motive und Anhalte bieten und hauptsächlich bezüglich des Blattschnittes auf das Richtige führen.

An hierher gehörigen Veröffentlichungen seien genannt:

V. Teirich, Ornamente aus der Blütezeit der italienischen Renaissance. Wien, Beck. 25 Tafeln. 40 M.

M. Meurer, Italienische Flachornamente aus der Zeit der Renaissance. Die Lieferung zu 12 Tafeln. 5 M. Karlsruhe, Veith.

Einlegearbeiten der deutschen Renaissance finden sich zerstreut in Hirth's Formenschatz, Seemann's deutscher Renaissance, Engelhorn's Musterornamenten aller Stile und an verschiedenen andern Orten.

Ein Spezialwerk ist: W. Rhenius, Eingelegte Holzornamente der Renaissance in Schlesien 1550—1650. 20 Tafeln. 16 M. Berlin, Wasmuth.

Moderne Intarsien einfacher Art sind zu finden bei:

W. Behrens, Flachornamente für den Zeichenunterricht und das Kunstgewerbe. II. Abt. Die Lieferung zu 8 Blatt. 3 M. Kassel, Fischer;

und in reicher Ausführung bei:

L. Caspar, Vorlagen zu Holzintarsien in verschiedenen Stilarten. 20 Tafeln. 20 M. Dresden, Gilbers.

Zur Verwendung der Einlegearbeit empfehlen sich:

Tischplatten aller Art;

Schach- und Spieltafeln; Servierbretter;

Füllungen für Kassetten, Truhen, Postamente, Schränke und andere Möbel; für Thüren und Tafelungen;

Mappendeckel, Zeitungshalter, Handschuhkasten;

Bilder als Wandschmuck (mit Zuhilfenahme des Holzbrandes);

Rahmen für Bilder und Spiegel (in den Friesen einzulegen);

Schilde für Uhren; Thermometer etc.

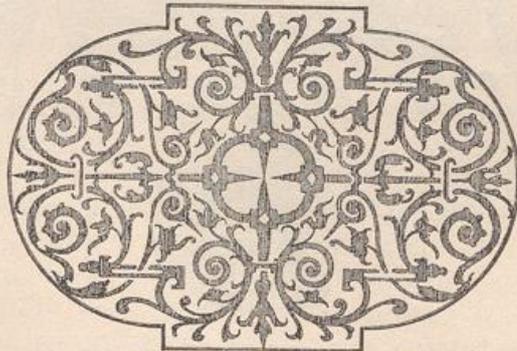


Fig. 160. Intarsia von einem Tisch im Rathaussaal in Danzig.

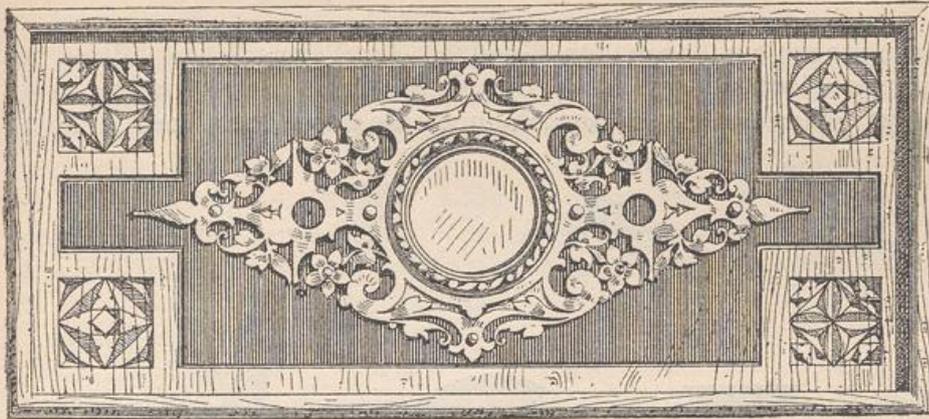


Fig. 161. Geschnittener Deckel eines Kästchens.

15. Der Kerbschnitt.

Die Verzierung von Holzflächen mittelst des Kerbschnittes ist eine uralte Gepflogenheit. Sie gehört zu den wenigen Künsten, mit denen die Völker schon auf der niedersten Stufe der Kultur ihre Geräte zu schmücken pflegen, wie dies unsere ethnographischen Sammlungen zeigen. Vielerorts, so im Norden Europas, hat sich aus altersgrauen Zeiten her die Technik als Hausindustrie bis auf den heutigen Tag fortgesetzt. In den Grundzügen gleich, ändert sich das Verfahren und ändert sich auch die Dekorationsweise in Bezug auf die Einzelheiten in den verschiedenen Gebieten. Mit einfachen Mitteln, oft mit einem einzigen Messer werden in die glatte Holzfläche verschieden gestaltete Vertiefungen, die Kerben, eingeschnitten und zu einem geometrischen Muster zusammengestellt. Das Prinzip des Kerbschnittes ist demnach: Flächenverzierung auf geometrischer Grundlage durch Tieferlegen einzelner Teile. Die Form der einzelnen Kerben beschränkt sich auf wenige Arten, aber durch entsprechende Reihung und Abwechslung lassen sich ungezählte Muster zusammenstellen, sei es in der Form von gemusterten Gründen (endloses Flächenornament), von Streifen und Bordüren (Bänder) oder von Rosetten, Dreiecken, Quadraten, Zwickeln etc. (Füllungen). Werden diese verzierten Elemente in richtigen Wechsel und Gegensatz gestellt, durch glatt bleibende geometrische Trennungen abgeteilt und auseinandergehalten; kommen ferner noch aufgerauhte und gepunte Flächen und ein markiger, gelungener Umriss des Ganzen hinzu, so lassen sich bei aller Einfachheit ganz herrliche Wirkungen erzielen. Was wir in dieser Beziehung auf Grund stilistischer

Erwägungen und nach den Gesetzen der Formenlehre leisten zu müssen glauben, das haben die Naturvölker gewissermaßen von selbst gefunden, eine Wahrnehmung, die nicht vereinzelt dasteht.

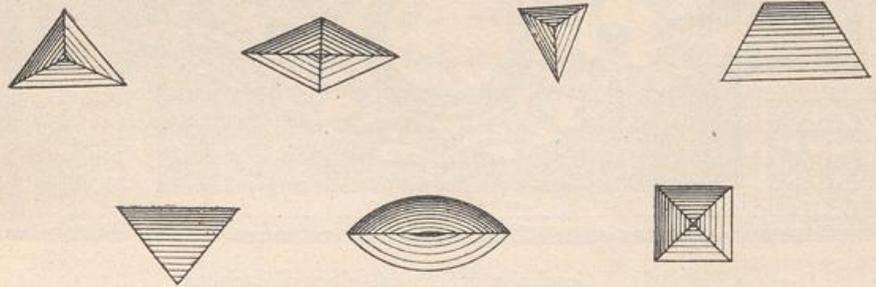


Fig. 162. Verschiedene Formen von Kerben.

Wir sind gern versucht, uns zu verwundern, dafs jene ersten Jünger der Kunst ohne Schule und ohne Sempers Buch vom Stil

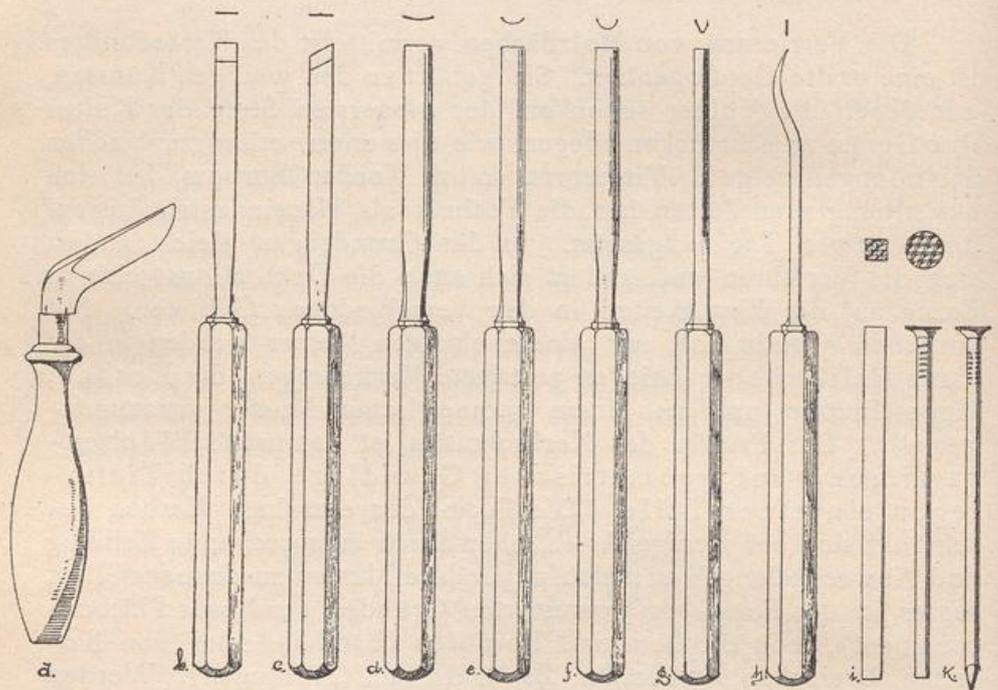


Fig. 163. Werkzeuge für den Kerbschnitt.

gerade so weit sind wie wir, weil wir vergessen, dafs unsere ästhetische Weisheit doch nichts anderes ist und sein kann als der mit Mühe gesammelte Auszug des künstlerischen Gefühls, das unbewusst auch die Urahnen der Menschheit hatten.

Die einfachsten und häufigsten Formen der Kerben sind der Dreischnitt, der Vierschnitt, der Zweischnitt (Mandelform), der Keilschnitt und der Furchenschnitt. Bedenkt man, daß beim Dreischnitt zwei Schnitte senkrecht und einer schräg, einer senkrecht und zwei schräg oder alle drei schräg erfolgen können und daß Ähnliches für die andern Schnittarten gilt, so ergibt sich schon eine große Zahl von Einzelformen, da die Dreiecke regelmäsig, rechtwinklig, stumpfwinklig, gleichschenkelig u. s. w., da die Vierecke Quadrate, Rauten, Rechtecke, Trapeze u. s. w. sein können. Dazu kommen nun noch die Bogen, die Furchen (parallel, radial, längs-, quer-, schrägläufig); dazu die Unterbrechung der Kerben durch stehen bleibende Teile und ein Wechsel im Maßstab der einzelnen Formen: und einem mathematischen Gemüte wird es sofort klar sein, daß die Zahl der möglichen Kombinationen ins Endlose geht. (Fig. 162.)

Als Material dienen weiche und harte Hölzer, hauptsächlich aber die letztern, vornehmlich Linde, Birnbaum, Nufsbaum, Eiche und Buxbaum, deren Wahl hauptsächlich durch den Maßstab bedingt wird. Die Unterlage muß sauber, glatt und eben sein; die Zurichtung sowie die etwaige spätere Fertigstellung ist durch den Schreiner, unter Umständen durch den Dreher zu besorgen.

Die Zeichnung wird auf dem Gegenstand selbst ausgeführt mit Bleistift oder durch Aufreißen mit spitzen Instrumenten. Das Überpausen empfiehlt sich nicht, weil die geometrische Natur der Zeichnungen dabei leicht zu Ungenauigkeiten führt.

Als Instrumente benützt man verschiedenerlei Messer, Stecheisen und sog. Geisfüsse. Das einfachste Instrument, mit dem allein schon bei einer gewissen Beschränkung sich die Arbeit ausführen läßt, ist ein Schnitzmesser nach Fig. 163 a. Kommen dazu noch einige Stecheisen mit gerader und gerade abgeschnittener Schneide (gerade Eisen) (Fig. 163 b), mit gerader und schräg abgeschnittener Schneide (Balleisen) (Fig. 163 c), mit schwach gebogener Schneide (Flacheisen) (Fig. 163 d), mit mehr gebogener Schneide (Flachhohleisen) (Fig. 163 e), mit halbkreisförmig gebogener Schneide (Hohleisen) (Fig. 163 f), mit \vee förmiger Schneide (Geisfüsse) (Fig. 163 g), gekröpfte Eisen (Fig. 163 h) und ein oder mehrere Punzen für rauhe Gründe (Fig. 163 i), so ist der Apparat in weitreichendstem Sinne bei einander. Als Punzen können zur Not auch große Drahtnägeln dienen, deren ein oder anderes Ende benützt werden kann.

Eine unbedingte Notwendigkeit für eine tadellose Arbeit ist die gute Beschaffenheit der Werkzeuge und stetes Scharfhalten derselben. Sind dieselben erst einmal ordentlich angeschliffen, so lassen sie sich durch Nachschleifen auf dem Arkansasölstein

leicht in Ordnung halten. Die auf das Schleifen zu verwendende Zeit bringt sich reichlich ein durch schnelleres und genaueres Arbeiten.

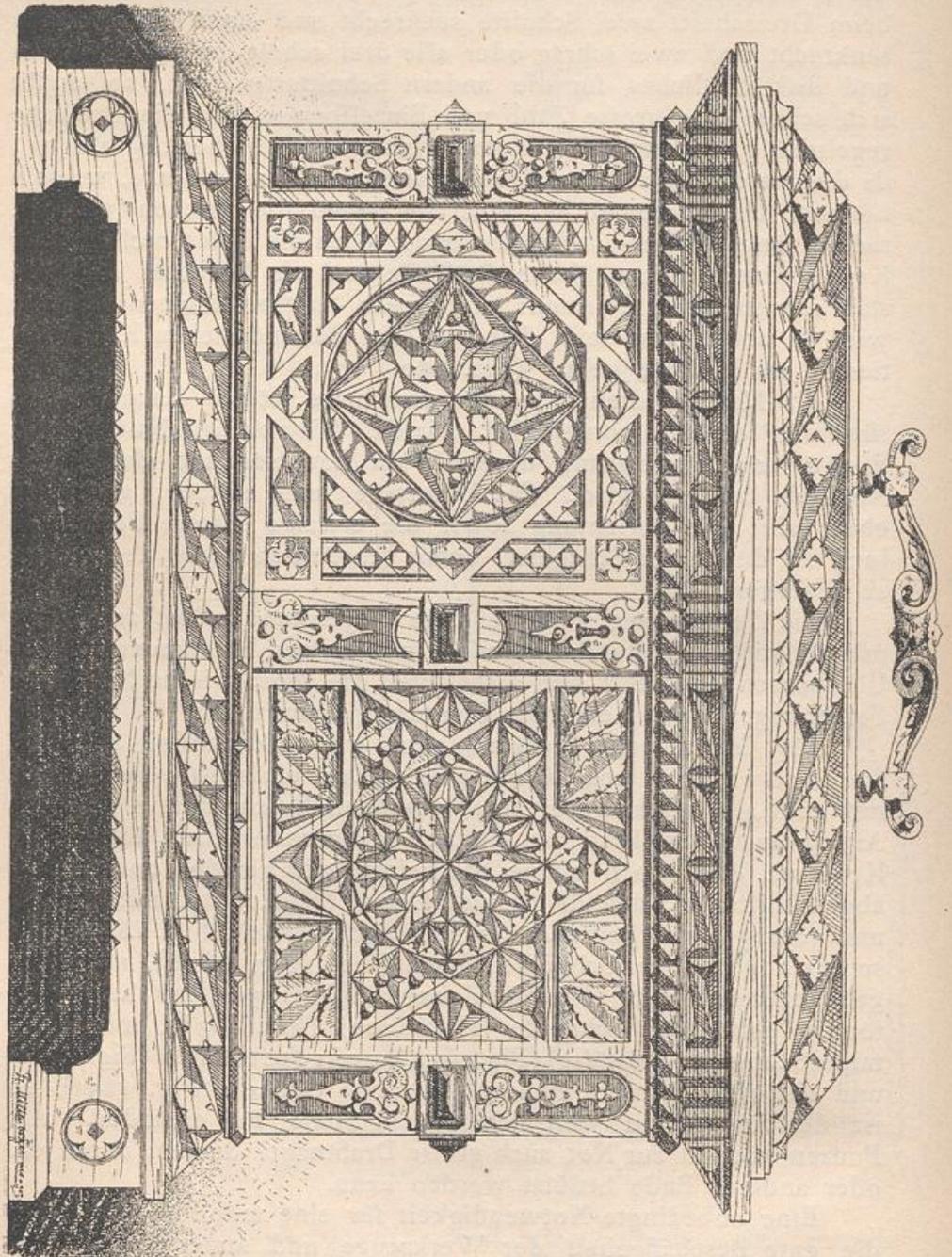


Fig. 164. Kästchen in Kerbschnitttechnik. Von F. Miltenberger.

Es kann nicht die Aufgabe dieser Zeilen sein, die eigentlichen Handgriffe lehren zu wollen. Wer nicht einen regelrechten

Unterrichtskursus an einer Schule mitmachen will oder kann, der suche durch Zuschauen einer geübten Hand das Nötige abzu-



Fig. 165. Albumdeckel in Kerbschnitt- und Flachschnittarbeit von F. Dörr.

lauschen und dann durch eigene Versuche und fortgesetzte Übung den nötigen Grad der Fertigkeit zu erreichen. Im Grunde ge-

nommen ist die Sache nicht so schwer, als sie aussieht. Aus verschiedenen Gründen zählt diese Arbeit zu denjenigen, die sich dem Dilettanten in allererster Reihe empfehlen. Die fertigen Gegenstände sehen reizend aus, nehmen verhältnismäßig wenig Zeit in Anspruch, sind gut zu verwerten, erfordern nicht viel

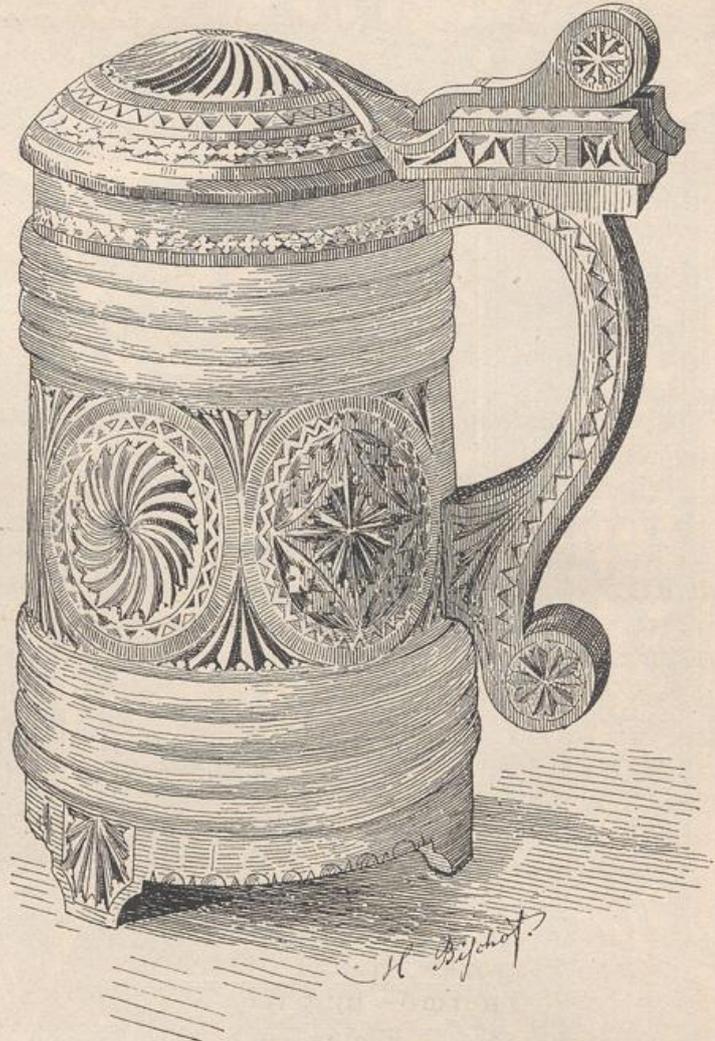


Fig. 166. Schwedischer Holzkrug mit Kerbschnittverzierung.

Kunstsinn (wenn man vom Entwerfen der Muster absieht) und keine körperliche Anstrengung. Dabei ist das Material leicht und überall zu beschaffen und kostet wenig Geld. Ein vollständiges, gutes Werkzeug erfordert allerdings einige Auslagen, aber sie sind nur einmalig.

Ein vollständiger Satz von Werkzeugen, mit Holzgriffen versehen und richtig angeschliffen, bestehend aus 17 Stück der oben genannten Eisen (englischer Stahl), kostet bei Heinrich Lange in Karlsruhe 13 M. 10 Pf.

Was die Vorbilder anbetrifft, so sei in erster Linie das folgende Werk empfohlen:

J. Koch, Der Kerbschnitt. 35 Vorlageblätter nebst erläuterndem Text. Karlsruhe, Bielefeld'sche Hofbuchhandlung (Liebermann & Cie.) 12 M.

Der Verfasser, Vorstand der Schnitzerschule in Furtwangen (badischer Schwarzwald), hat sowohl die einzelnen Elemente sehr hübsch zusammengestellt, als auch eine Anzahl von unmittelbar für die Ausführung geeigneten Entwürfen beigegeben.

Eine andere Veröffentlichung, die sich mit dem Gegenstand befaßt, ist:

C. Grunow, Kerbschnittvorlagen. 12 Tafeln. Leipzig, Seemann. 8 M.

Die geschnittenen Arbeiten sind, wenn nötig, vom Schreiner zusammensetzen und zu montieren. Ein Wachsen der Oberfläche (Bestreichen mit Wachs in Terpentinöl und nachfolgendes Bürsten) genügt, um den Gegenständen die erwünschte Frische zu geben. Ein Lackieren oder Polieren ist hier nicht am Ort; auch das vielfach beliebte Schwarzbeizen hat keinen Sinn. Stilmäßiger wäre eher noch ein Auslegen mit wenigen entsprechend abgestimmten Farben.

Zur Anwendung empfehlen sich:

Untersatzteller, rund und quadratisch;
 Füllungen für Kassetten, Handschuhkasten u. Ähnl.
 Rähmchen für Photographien, Spiegel etc.
 Tintenlöscher, Lineale;
 Büchsen, Dosen, Nähkasten;
 Buchdeckel, Albumdeckel;
 Tischplatten, stumme Diener, Servierbretter;
 Konsolen, Etageren, Hängebrettchen;
 Uherschilder, Thermo- und Barometerbrettchen

u. s. w. u. s. w.



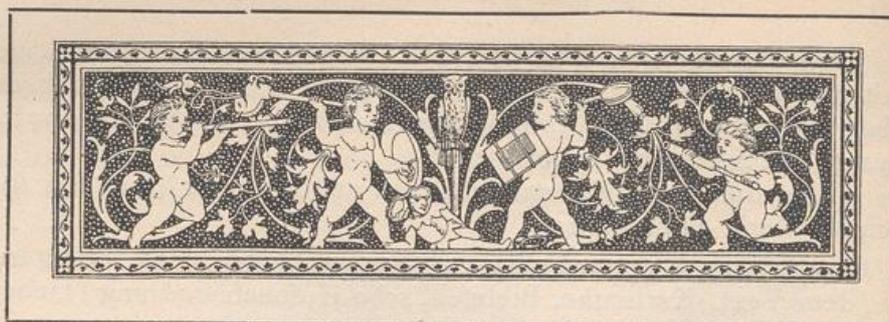


Fig. 167. Füllungsornament von Prof. A. Ortwein.

16. Die Lederplastik.

Als solche bezeichnet man das Schneiden, Punzen, Treiben und Modellieren des Leders und spricht je nach dem Vorherrschenden der einen oder andern dieser Behandlungsarten von Lederschnitt, Ledertreibarbeit u. s. w.

Schon zur Zeit des Mittelalters wurden hieher zu zählende Arbeiten geschaffen. Man beschränkte sich aber durchschnittlich auf das Einschneiden der Umrissse und das Punzen des Grundes, während die eigentliche Treibarbeit erst späterhin hinzukam. Alte, in Leder geschnittene Buchdeckel mit gepunztem Grunde zeigen die Figuren 168 und 169.

Als im Lauf der letzten Jahrzehnte der bekannte Aufschwung des Kunsthandwerkes eintrat, gedachte man auch wieder jener alten Lederarbeiten und versuchte sich aufs neue an der längst vergessenen Technik derselben. Wunder in Wien, Hulbe in Hamburg, Hupp in München und andere Meister haben denn auch das Richtige gefunden, so daß heute schon eine stattliche Zahl kunstgewerblicher Werkstätten für Lederarbeiten sich namhaft machen ließe, abgesehen von den vielen Künstlern und Dilettanten, die sich gelegentlich auf diesem Gebiete versuchen.

Die Sache erfordert eine geschickte Hand, Übung im Zeichnen und Modellieren oder wenigstens ein richtiges Gefühl für plastische Form, bietet im übrigen aber keine wesentlichen Schwierigkeiten, so daß dieses Gebiet für die kunstübenden Dilettanten außerordentlich geeignet erscheint. Dabei sind der künstlerischen Leistungsfähigkeit die weitesten Schranken gestellt und die Solidität und Dauerhaftigkeit des Materials haben vieles voraus gegenüber manch anderer der Liebhaberkünste. Die Kosten sind nicht sehr belangreich und das Geschäft ist reinlich und gefahrlos, so daß unsern Damen diese Kunst auf das angelegentlichste em-

pfohlen werden kann, vorausgesetzt, daß eben die erwähnten Vorbedingungen vorhanden sind.

Man ist den Dilettanten auch hier insofern entgegengekommen, als wohlausgestattete Werkzeugkasten, das übrige Material, Vorlagen und angefangene Arbeiten von verschiedener Seite aus geliefert werden.

So hat Gustav Fritzsche in Leipzig ein kleines Buch im Selbstverlag erscheinen lassen, das eine vollständige Anleitung



Fig. 168. Einband einer alten Chronik.

der betreffenden Arbeit gibt und gleichzeitig ein Preisverzeichnis der von ihm zu beziehenden Werkzeuge, Materialien etc. enthält. Das entsprechend illustrierte Buch führt den Titel:

„Anleitung und Vorlagen zur Herstellung geschnittener und gepunzter altdeutscher Lederarbeiten“.

Als Material dient besonders für den Zweck bearbeitetes Rindsleder verschiedener Stärke. (Fritzsche liefert den Quadratmeter zu 25 M., den Quadratdezimeter zu 30 Pf.)

An Werkzeugen sind nötig ein kurzes, scharfes und starkes



Fig. 169. Einband eines alten Breviers.

Messer nach Fig. 170a. Mit diesem Messer werden die Umriss in das Leder eingeschnitten, nachdem die Zeichnung aufgepaust ist, was auf dem gewöhnlichen Wege mit hartem Bleistift oder einer Pausnadel erfolgt. Das Messer wird mit der rechten Hand (gewöhnlich nach vorwärts) geführt; die linke Hand hilft unterstützend zur richtigen Führung mit. Ein genaues Einhalten der richtigen Linie ist die Hauptsache der ganzen Arbeit und lernt sich durch Übung. Das Leder soll dabei bis zur Hälfte seiner Dicke aufgeschnitten werden. Zu tiefer Schnitt schwächt die Dauerhaftigkeit der Arbeit, zu flacher Schnitt schadet der spätern Wirkung. Das Schneiden geschieht auf einer ebenen Unterlage aus Hartholz oder einer geschliffenen Steinplatte (einem ausgebrauchten Lithographiestein oder Ähnl.). Die Steinunterlage hat den Vorzug, daß beim Niederschlagen und Punzen mit dem Hammer weniger Geräusch entsteht. Wählt man ein schmales Messer mit breitem Rücken, so können gleichzeitig die Schnittlinien ausgeweitet und verbreitert werden, was übrigens auch als besondere Arbeit mit dem Modelliereisen (Fig. 170b) geschehen kann.

Nach beendigtem Einschneiden wird das Leder mit einem nassen Schwamme mit Wasser angefeuchtet, damit es eine gewisse Weichheit und Modellierfähigkeit erlangt, was dann im Laufe der Arbeit so oft zu wiederholen ist, als es nötig erscheint. Die vom Ornament oder der Darstellung nach aufsen gelegene Seite der Schnittlinie, die also zum Grund gehört, wird mit dem Modelliereisen scharf dem Umriss entlang und kräftig niedergedrückt, wodurch sich die Ornamentik abhebt und höher legt. Wo hiebei das Modelliereisen nicht ausreicht, wo es sich um gröfsere Flächen und starkes Leder handelt, da erfolgt das Niederdrücken mit besondern Niederschlageisen (Fig. 170c) und dem Hammer (Fig. 170d). Auch dieses Geschäft erfordert Übung, wenn die Fläche gleichmäfsig niedergedrückt erscheinen soll. Es ist zweckmäfsig, zwei Schlageisen zu haben, eins mit viereckigem, eins mit rundem Ende, um sowohl den geraden als gebogenen Umrissen bequem folgen zu können. Für kleine, unzugängliche Stellen hilft wieder das Modelliereisen aus. Mit diesem erfolgt auch die weitere Glättung und Ausebnung, indem man es der Breite nach führt.

Das eigentliche Modellieren innerhalb des Ornamentes oder der Darstellung geschieht ebenfalls mit dem Modelliereisen. Scharfe Modellierungen, Linien und Striche werden mit dem spitzen Ende, breitere Modellierungen mit dem stumpfen, löffelartigen Ende ausgeführt.

Die weitere Behandlung des Grundes, wenn des bessern Aussehens und des Kontrastes wegen eine solche beliebt wird, geschieht durch das Punzen.

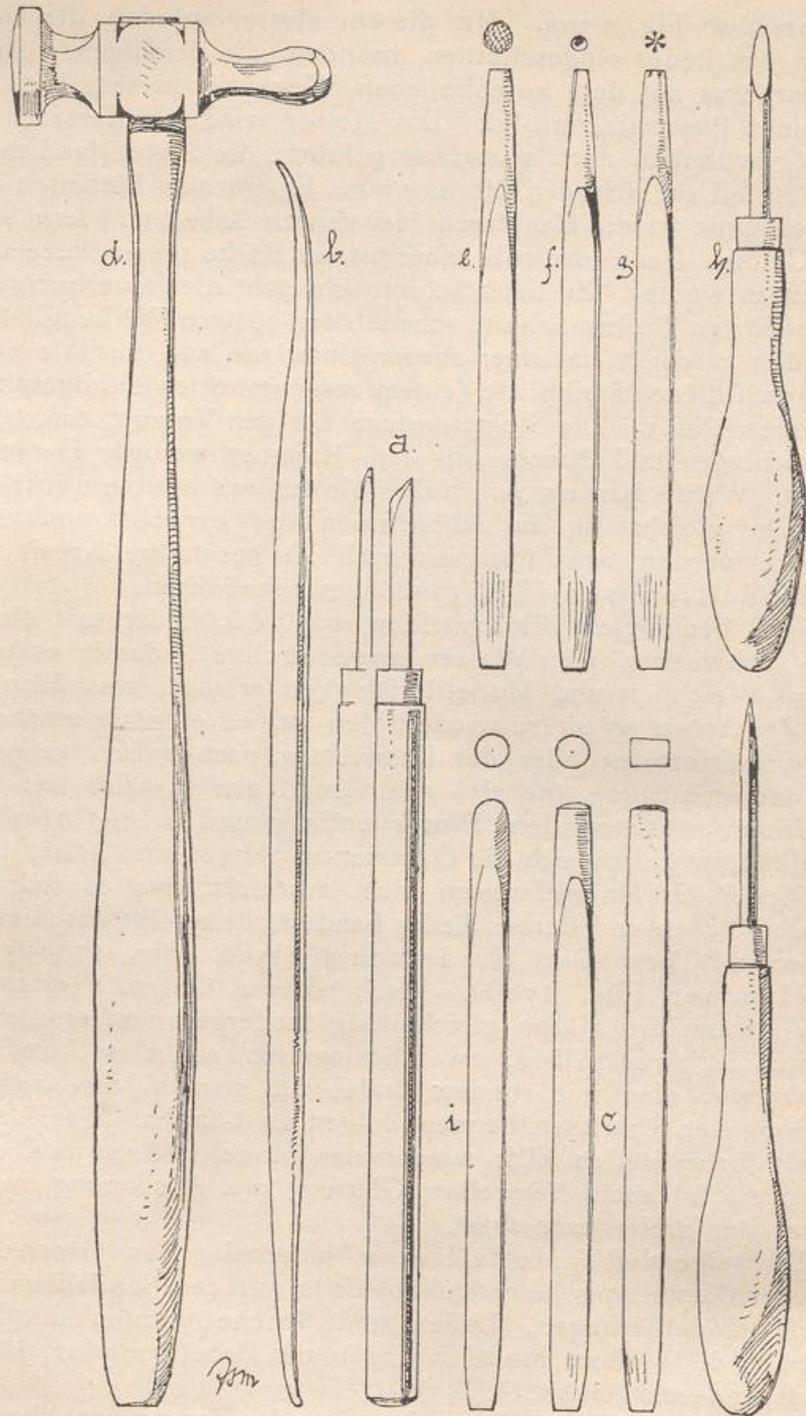


Fig. 170. Werkzeuge für die Lederplastik.

Dasselbe erfolgt mit dem Punzeisen und dem Hammer. Soll der Grund blofs geraht werden, so bedient man sich des Punzeisens mit gekörntem Ende (Fig. 170e).



Fig. 171. Zigarrentasche in Lederplastik von Dir. C. Schick. (Bad. Gewerbezeit.)

Soll ein sogenannter Perlgrund, der sehr wirksam und beliebt ist, hergestellt werden, so ist der Perlpunzen zu verwenden, der am Ende kugelig ausgehöhlt ist (Fig. 170f). Da gröfsere Arbeiten einen gröbern, kleine einen feinern Perlgrund beanspruchen, so hat man mehrere derartige Punzen, mindestens aber zwei Gröfsen nötig. Hauptsache ist hiebei die richtige Verteilung der Perlen, d. h. die Art der Aneinanderreihung. Am besten wirkt eine gleichmäfsige, dabei aber willkürliche, nicht streng geometrisch geordnete Reihung. Man erreicht sie am einfachsten, indem man längs der Umrisslinie beginnt, an die erste Umrissreihe eine zweite ansetzt und nach innen hin weiter macht und aufhört, wie es sich gerade gibt.

Der Sterngrund wird hergestellt, indem man mittelst des in ein kleines Rosettchen auslaufenden Sternpunzens (Fig. 170g) ein geometrisch geordnetes Muster erzielt. Während beim Perlgrund die Eindrücke unmittelbar und willkürlich nebeneinander zu stehen kommen, so bleibt beim Sterngrund ein gewisser Abstand bei regelmäfsiger Verteilung.

Die Stern- und Perlpunzen sind bei der Arbeit festzuhalten, während der Mattierpunzen und die Niederschlageisen besser in der Hand spielen. Ist beim Punzen das Leder zu trocken geworden, so genügt es, mit einem Pinsel die zu bearbeitenden Stellen anzufeuchten.

Sollen die Ornamente ordentlich plastisch heraustreten und einzelne Teile gebuckelt werden, so kommen ferner in Betracht das Unterschneiden und das Treiben.

Das Unterschneiden zum Herstellen aufgeworfener Ränder geschieht, indem man ein scharfes, vorn abgerundetes Messer (Fig. 170h) von der Seite her in die Schnittlinie einführt und das Leder je nach Bedarf spaltet und die Spaltung mit dem Modellierisen ausweitet. Gröfsere derartige Unterschneidungen und Ausweitungen, wie sie z. B. an Spruchbändern vorkommen, müssen dann unterfüttert werden, indem man die klaffenden Stellen, soweit als nötig, mit Papierbrei ausstopft (Oblaten und Löschpapier, mit etwas Wasser vermengt und verrieben). Kleinere Unterschneidungen und Ausweitungen können mit dem Modellierisen gemacht werden.

Das Treiben von rundlichen Buckeln geschieht von der Rückseite des Leders aus mit dem kugelig abgerundeten Treibpunzen (Fig. 170i) und Hammer. Als Unterlage können sog. Treibringe dienen, das sind kleine, mit Hirschleder überzogene, kraterartige Ringe verschiedener Gröfse, zur Not auch andere entsprechende Unterlagen. Fortlaufende stärkere Erhabenheiten erzielt man durch kräftige Behandlung mit dem Modellierisen von der Rückseite her oder durch Treiben auf dem Treibring

mit allmählicher Verschiebung des letztern. In allen Fällen findet, wenn nötig, ein Ausglätten und Überarbeiten von der Vorderseite aus mittelst des Modellierstiftes statt. Stärkere Buckelungen etc. werden auf der Rückseite unterfüttert, entweder mit dem ge-



Fig. 172. Buchdeckel in Lederplastik von Prof. A. Haas. (Bad. Gewerbeztg.)
Meyer, Liebhaberkünste.



Fig. 173. Zigarrentasche von Prof. A. Haas. (Bad. Gewerbezeitung.)

nannten Papierbrei oder mit Modellierwachs, welches in Form kleiner Kügelchen eingelegt wird. Würde man die Vertiefung ganz mit Wachs zustreichen, so läßt sich von der Vorderseite her nicht mehr in genügender Weise modellieren. Nachdem dies geschehen, wird zum Schutze die Rückseite mit starkem Papier beklebt. Zur Vornahme des Treibens muß das Leder ebenfalls genügend feucht und weich sein und das Treiben selbst muß so erfolgen, daß die Oberfläche des Leders nicht aufplatzt.

Wenn oder solange keine Behandlung des Leders von der Rückseite her erfolgt, kann das Arbeitsstück mit Vorteil auf die Holz- oder Steinunterlage aufgeklebt werden, was gegen ein etwaiges Verziehen und Werfen des Leders schützt.

Was die weitere Behandlung der auf die beschriebene Weise hergestellten Arbeiten betrifft, so ist folgendes zu erwähnen:

Um den fertigen Arbeiten ein besseres und frisches Aussehen zu verschaffen, müssen dieselben gebeizt werden, wobei gleichzeitig eine dunklere Färbung erzielt wird.

Die gewöhnliche Beize besteht aus

1 Teil kohlensaures Kali (Pottasche)

auf 10 bis 20 Teile destilliertes Wasser,

je nachdem eine mehr oder weniger starke Lösung beliebt wird.

NB. Das kohlen saure Kali ist sehr hygroskopisch, d. h. es nimmt an der Luft Wasser auf, zerfließt und verdirbt, weshalb es in Flaschen mit eingeschlifienem Glasstöpsel aufzubewahren ist.

Vor dem Beizen sind die fertigen Arbeiten mit reinem Wasser und einem Schwämmchen sauber abzuwaschen und wieder zu trocknen. Das Beizen selbst geschieht, indem man ein Schwämmchen mit der Pottaschelösung tränkt und das Leder schnell und gleichmäfsig überstreicht, bis die gewünschte Färbung eingetreten ist. Je länger man überwäscht, desto dunkler wird die Färbung. Kräftiger wirkend, demnach entsprechend vorsichtig aufzutragen, kann statt der Pottaschelösung auch die Ätzkalilauge angewendet werden.

Will man statt der gelben oder braunen Farbe eine schwarze erzielen, so bedient man sich der Eisenbeize, die hergestellt wird, indem man Eisenfeilspäne einige Tage bei gelinder Wärme mit Essig oder Essigsäure ansetzt.

Sollen nur einzelne Teile gebeizt werden oder will man abwechselnd heller und dunkler, braun und schwarz beizen, so muß man selbstredend den Auftrag statt mit einem Schwämmchen mit einem Pinsel ausführen.

Die betreffenden Beizen sind jeweils neu herzustellen. Nach dem Beizen werden die Arbeiten getrocknet und schließlic mit Lederlack oder Schellacklösung gleichmäfsig überzogen.

Lackiert man einzelne Partien vor dem Beizen, so läßt sich ebenfalls eine gute Farbenabwechslung erzielen, da die Beize dann



Fig. 174. Albumdeckel von E. Bopst. (Bad. Gewerbezeitung.)

die lackierten Teile nicht dunkel färbt. Dies gilt im besonderen für Arbeiten, die keinen gepunzten Grund erhalten.

Eine andere Art und Weise der Fertigstellung besteht darin,

dafs man den Lederschnitt mit dem Lederbrand vereinigt. Der Lederbrand unterscheidet sich von dem Holzbrand (vgl. das

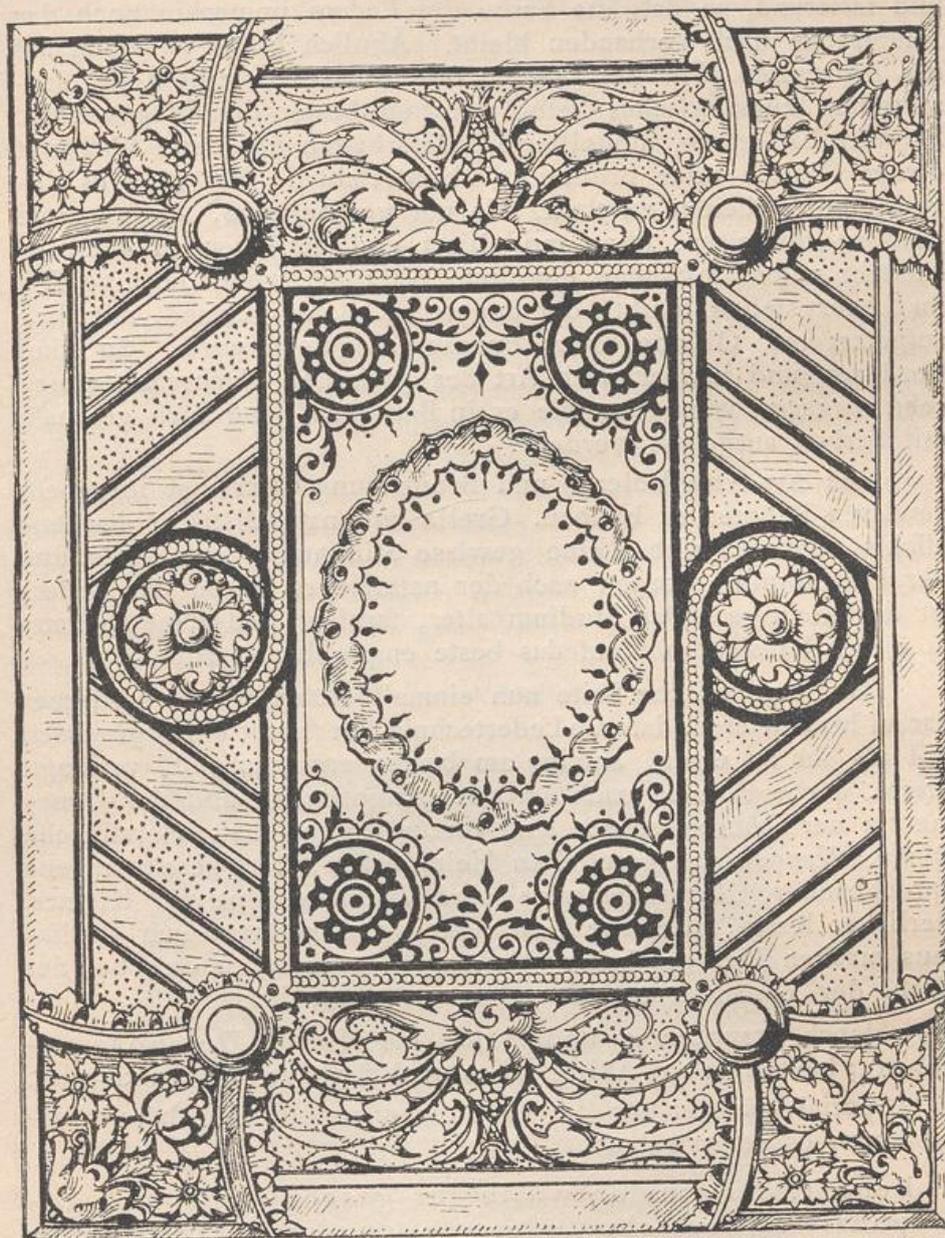


Fig. 175. Albumdeckel von G. Bender. (Bad. Gewerbezeitung.)

betr. Kapitel) nur durch das Material. Dem Lederbrand fällt hiebei behufs kräftigerer Wirkung das Abschattieren zu.

Auch durch Bemalung und Bronzierung lassen sich bei richtigem Vorgehen sehr schöne Effekte erreichen. Die Bemalung geschieht mittelst der bekannten Ölfarben in Tuben, lavierend und lasierend, so daß die Farbe des Leders immerhin noch der Hauptsache nach vorhanden bleibt. Ähnlich ist es in Bezug auf das Bronzieren. Für das richtige Wie ist schwer eine Regel aufzustellen; künstlerisches Gefühl wird am besten den Weg weisen. Es wäre barbarisch, modellierte Lederarbeiten über und über mit dicker Ölfarbe oder Bronze zu überstreichen. Hat man es dagegen mit Arbeiten zu thun, die nur geschnittene, ausgeweitete Umrisse aufweisen, ohne modelliert und getrieben zu sein, so entsteht unter Umständen eine gute Wirkung, wenn der eine Teil im Leder stehen bleibt, der andere, z. B. der Grund, mit dick aufgetragener Ölfarbe oder Bronze ausgelegt wird. So sind Bordüren und Bänder nach Art der gotischen Flachschnitzereien sehr wirksam, wenn sie, wie es in Bezug auf jene auch geschah, mit Farben ausgefaßt werden.

Jede Art von Malerei und Bronzierung aber hat in einem gewissen Rahmen zu bleiben. Grelle und naturalistische Farbeffekte verbieten sich. Eine gewisse Stimmung, eine Abtonung der Farben und Bronzen nach der natürlichen Farbe des Leders ist das Richtige. Das Studium alter, farbiger Ledertapeten kann in dieser Hinsicht nur auf das beste empfohlen werden.

Da die stilistische Seite nun einmal berührt ist, so sei ferner darauf hingewiesen, daß die Ledertechnik überhaupt einen gewissen Stil als ihr zu eigen, als ihr am besten entsprechend, verlangt. Breite, derbe Formen nach Art der spätgotischen und der Ornamentik der Frührenaissance sind vorzüglich geeignet. Heraldische Dinge, Wappen mit gezattelten Helmdecken, flott geschwungene Spruchbänder, Kartuschenwerk sind dankbare Motive. Kleiner, zierlicher Kram, peinliche Genauigkeit und naturgetreuer Realismus machen hier gar keine Wirkung. Man beachte dies bei der Wahl der Vorbilder und dem Entwerfen der Muster.

Manch Brauchbares findet sich bei Hirth, Der Formenschatz; bei Gerlach, Allegorien und Embleme und anderorts.

Spezialvorbilder für die Ledertechnik sind auch bereits erschienen; es sei erwähnt:

E. Bender, Originalentwürfe für geschnittene und gepunzte altdeutsche Lederarbeiten. Folio. Die Lieferung zu 6 Blatt 2 M. 50 Pf. Leipzig, G. Fritzsche.

Das Anwendungsgebiet für die Ledertechnik ist äußerst umfangreich. Aus der Reihe der zahlreichen Gegenstände seien aufgeführt:

Deckel für Bücher, Mappen, Zeitungshalter etc.;
 Brieffaschen, Zigarrenbehälter, Geldtaschen etc.;
 Würfel- und Zigarrenbecher;
 Serviettenringe, Scheren- und Messergehäuse;
 Sitze und Lehnen für Sessel;
 Kissen, Schlummerrollen;
 Füllungen für Lichtschirme, Ofenschirme, Kassetten etc.
 Fliegenwedel, Wedelfächer

u. s. w. u. s. w.

Vielfach bedürfen die Arbeiten einer nachträglichen Montierung, die je nachdem ein Sattler, Buchbinder oder Etuimacher besorgen kann. Wo beim Montieren das Leder gebogen werden muß, klaffen die Schnittlinien unschön auf, weshalb sie an diesen Stellen besser fortbleiben oder nachträglich angebracht werden. Gewisse Dinge, wie Würfelbecher, Serviettenringe, lassen sich dadurch fertigstellen, daß die Verbindung der Einzelteile vermittelst Lederflechtwerk bewirkt wird. Die Stücke werden an den Rändern durchlocht und kreuzweise oder zopfartig mit schmalen Lederriemchen verflochten. Auch G. Fritzsche in Leipzig macht sich zur Montierung eingesandter Arbeiten erbötig. Von ihm sind auch angefangene Arbeiten, Leder, Quasten, Riemchen, Lacke sowie die nötigen Werkzeuge zu haben. (Eingerichtete Werkzeugkasten zu 6, 10, 15 und 40 M. je nach Reichhaltigkeit und Eleganz der Ausstattung.)

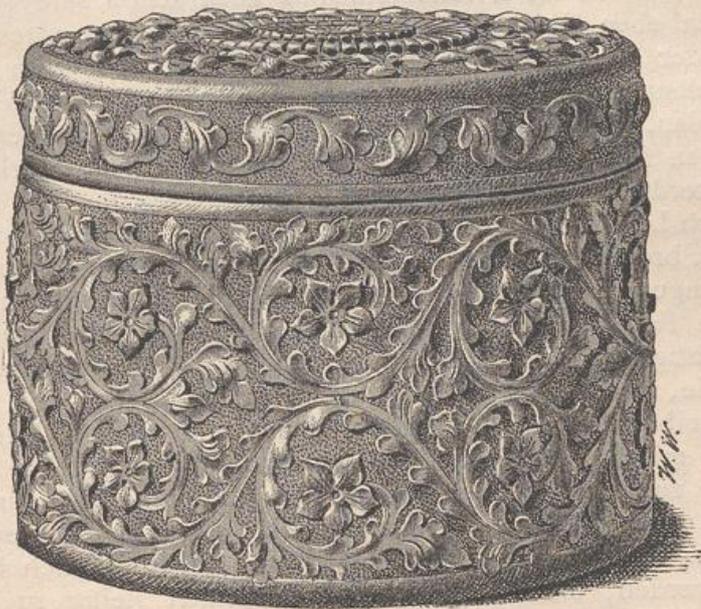




Fig. 176. Ornament von einem Grabmal in der Nikolaikirche zu Berlin.

17. Die Ledermosaik-Arbeit.

Diese Arbeit hat viele Ähnlichkeit mit der Holzeinlege-technik. An Stelle der Furniere tritt hier farbiges Leder, welches glatt, dünn und fest sein muß. An Stelle des Aussägens tritt das Ausschneiden mit scharfem Messer oder Meißel. Während bei der Intarsia die trennenden Umrisse als Fugen erscheinen, so liegen beim Ledermosaik nach dem Auswechseln der Teile diese letztern unmittelbar aneinander. Während die für die Wirkung nötige Abtrennungslinie zwischen den einzelnen Farben dort durch die dunkelfarbige Auskittung der Fugen entsteht, so müssen hier diese trennenden Linien in Schwarz- oder Golddruck aufgedruckt werden. In der letztern Behandlung liegt der Grund dafür, daß das Ledermosaik für Dilettantenhände auch schon sehr schwierig ist, wenn eben diese letztere Arbeit nicht von einem geschickten Buchbinder übernommen wird. Nur wenn Leder von großem Helligkeitsunterschied zusammengestellt werden, wie Weiß und Dunkelblau, Hellgelb und Dunkelrot etc., kann die Vergoldung der Fugen fortfallen und trotzdem eine ansehnliche Wirkung erreicht werden.

Nach Lage der Sache kann die Ornamentik keine reiche sein. Einfache, breite Ornamentformen, Flechtbandmotive, geometrische Verschlingungen, Cartouchen, Schriftschilder u. Ähnl. in 2 oder wenigen Farben sind das Passendste. Bei genauer Ausführung und richtiger Farbenwahl ist trotzdem die Wirkung eine bestechende, was hauptsächlich dem elegant aussehenden Material zuzuschreiben ist. So gibt schon blaues und rotes Kalbleder zusammen mit der Vergoldung einen vorzüglichen Effekt.

Die zu verwendenden Leder müssen, wie gesagt, dünn, aber fest und vor allem von gleicher Dicke sein, da hier ein nachträgliches Ausebnen wie bei der Intarsia nicht möglich ist. Die Leder werden, um sie für das Ausschneiden steifer zu machen, auf der Rückseite mit ganz dünnem, aber zähem Papier beklebt.

Die Leder werden zusammen ausgeschnitten und zu diesem Zwecke an den Rändern miteinander verklebt.

Das Ausschneiden geschieht auf einer ebenen Unterlage aus Hartholz oder auf einem Zink- oder Bleiblech. Entweder benützt man hierbei ein starkes, scharfes Messer, wie es ähnlich zum Umrisschneiden in der Lederplastik dient, oder das Ausschneiden geschieht mit scharfen Meißeln von gerader und gebogener Schneide. Immer aber muß der Schnitt genau senkrecht geführt werden.

Die ausgeschnittenen Teile werden in entsprechender Aus-

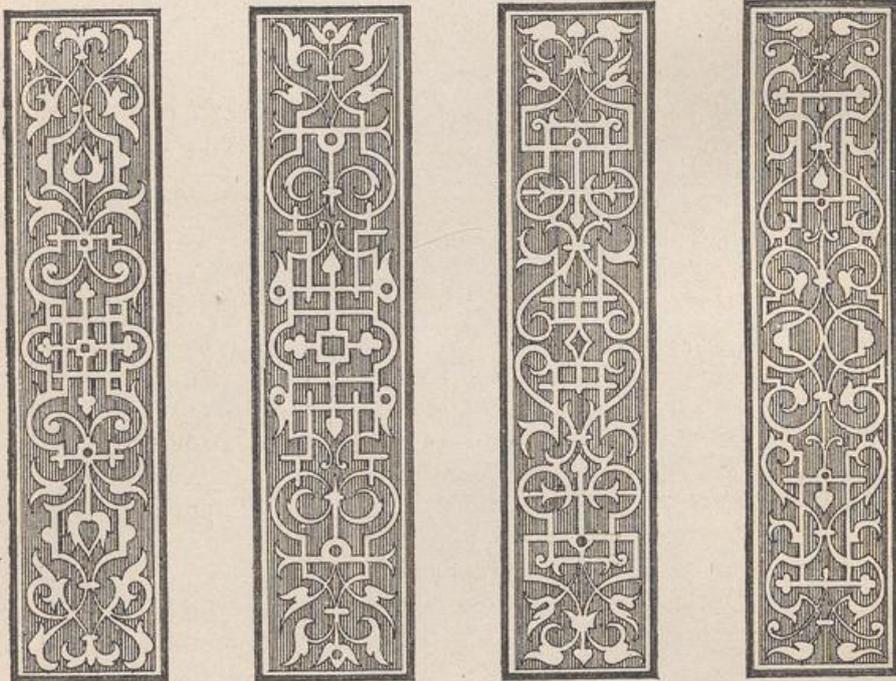


Fig. 177. Intarsien aus dem Artushof in Danzig.

wechselung der Farben ineinander eingelegt und auf der Rückseite durch ein starkes, aufgeleimtes Papier verbunden.

Die Wirkung ist noch keine günstige, weil eben die trennenden Umrisslinien zwischen den Farben fehlen. Diese werden durch Blinddruck erzielt, der mit Schwarz ausgelegt wird, oder durch Handvergoldung. Es ist wohl zwecklos, die nötigen Werkzeuge, die Fileten und Spadien, ihre Erwärmung und Handhabung hier zu beschreiben, da die technischen Einzelheiten sich schwer wiedergeben lassen. Wer nicht vorzieht, das Auslegen der Linien einem geübten Buchbinder zu überlassen, der erlernt das Betreffende am besten bei einem solchen. Da das Leder-

mosaik seine hauptsächliche Verwendung für Buch- und Albumdeckel findet, so muß die endgiltige Fertigstellung so wie so in die Hand des Buchbinders übergehen. Leicht ist die Ledermosaik-

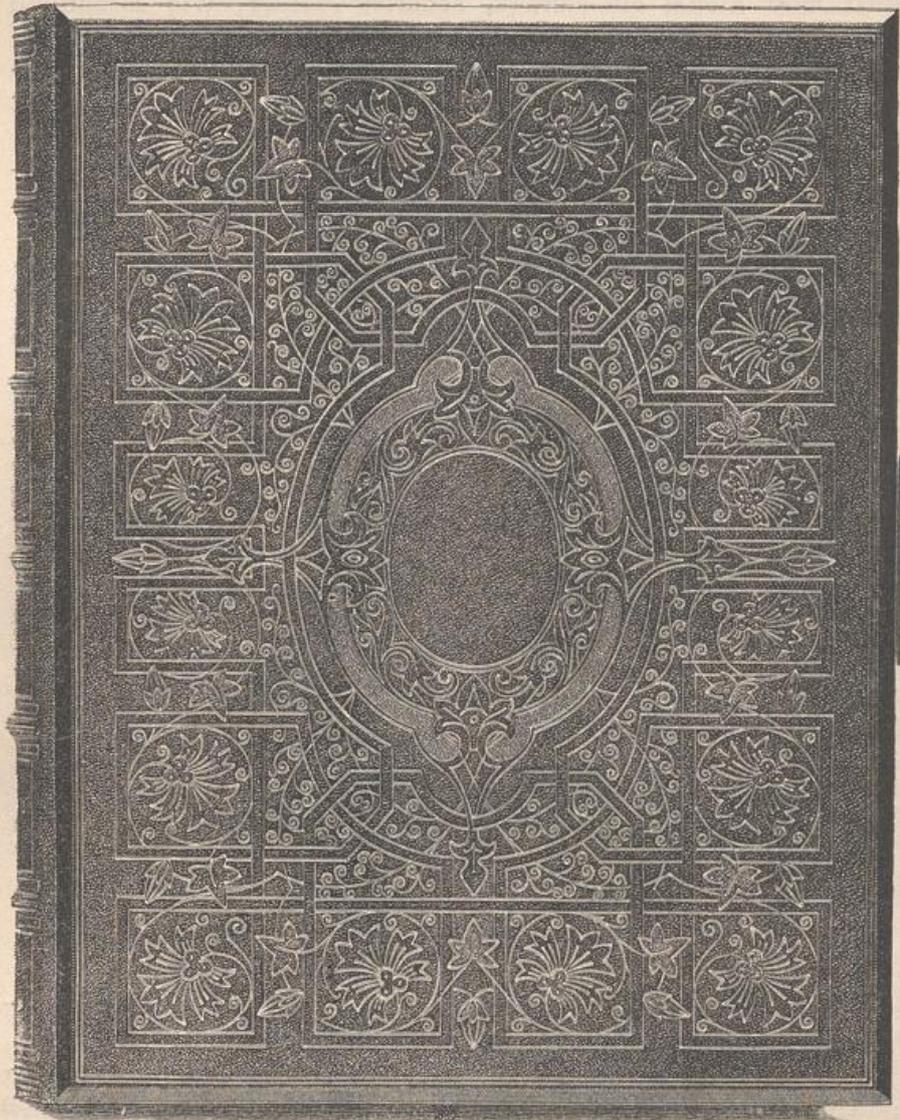


Fig. 178. Lederintarsia von Wunder & Kölbl in Wien.

Arbeit keinstalls, da die Buchbinder selbst sie zu den schwierigsten der ihnen zufallenden Bethätigungen rechnen.

Gute Vorbilder für Ledermosaik-Arbeiten zeigen die Buchdeckel des 17. Jahrhunderts. Solche sind u. a. dargestellt bei:

Techener, Histoire de la bibliophilie. 50 Tafeln. 80 M.
Paris, Techener.

L. Gruel, Manuel historique et bibliographique de l'ama-
teur de reliures. 56 M. Paris, Gruel et Engelmann.

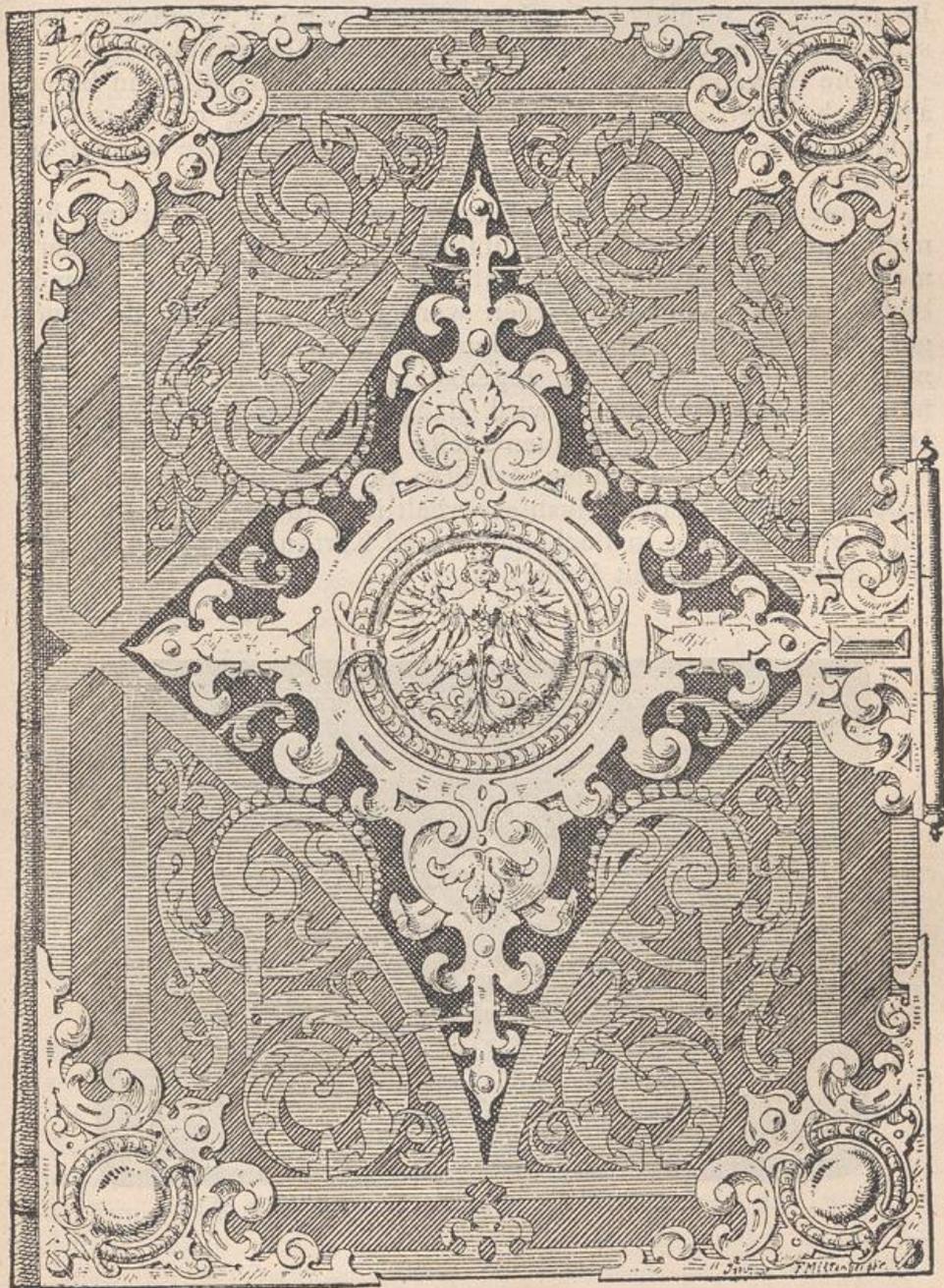


Fig. 179. Albumdeckel, entworfen von F. Miltenberger.

Stockbauer, Abbildungen von Mustereinbänden aus der Blütezeit der Buchbinderkunst. 40 Tafeln. 32 M. Leipzig, A. Titze.

Aber auch für andere Zwecke entworfene Muster, einfache Intarsien und wenigfarbige, dekorative Malereien lassen sich unschwer für die besprochene Arbeit benützen oder umändern.

Die Anwendung erfolgt, wie erwähnt, vornehmlich in Bezug auf Buchdeckel, aber auch anderweitig als Überzug oder als Füllung da, wo das Ledermosaik in fester, ebener Lage verbleiben kann.

Eine Variante, eine ähnlich ausschauende, aber besonders bei mehreren Farben leichter auszuführende Technik als das Ledermosaik ist die Leder-Auflegearbeit. Das eine Leder, der Grund, bleibt ganz; die übrigen Farben werden ausgeschnitten und aufgeklebt. Für die auszuschneidenden Teile wird hiebei jedoch nur gespaltenes Leder, die abgelöste Oberhaut des Leders, benützt. Das Ausschneiden wird dadurch wesentlich erleichtert. Das Auslegen der Umrisslinien bleibt das gleiche.

Das Material zu beiden Arbeiten ist beim Buchbinder, beim Kartonage- oder Etuifabrikanten erhältlich. In beiden sollte sich nur versuchen, wer in Buchbinder- und Kartonagearbeiten bereits eine gewisse Fertigkeit besitzt.



Fig. 180. Ledermosaik von Wunder & Kölbl in Wien.



Fig. 181. Ornament von Prof. A. Ortwein.

18. Die Formerei.

Die Formerei hat vornehmlich zwei Aufgaben. Entweder dient sie technischen Zwecken zur Herstellung von Metallausgüssen, Zement- und Thonwaren etc., zu denen vorher ein Modell angefertigt wurde, oder sie dient unmittelbar künstlerischen Zielen, indem sie Abgüsse in Gips oder andern Stoffen von vorhandenen Kunstwerken herstellt. Diese Nachbildungen werden dann entweder wieder als Zierstücke an Stelle der fehlenden Originale benützt, oder sie dienen zur Belehrung, zum Unterricht, als Vorlage.

Im großen Ganzen ist die Formerei keine künstlerische, sondern eine handwerksmäßige Bethätigung, die Übung und Geschicklichkeit verlangt. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß sie in ihren höchsten Leistungen nicht ein künstlerisches Verständnis erfordere und ein richtiger Gipsformer nicht auch ein wirklicher Künstler sein könne.

Das Abformen geschieht, indem über das Original eine Gegenform, eine Matrize, hergestellt wird. Wird nach Entfernung des Originals die Gegenform wiederum mit einer erst flüssigen und nachher erstarrenden Masse ausgegossen, so bleibt nach Wegnahme der Gegenform der dem Original gleiche Abgufs.

Wird die Gegenform oder Form, wie sie kurzweg heißt, nur einmal benützt, so heißt sie „verlorene Form“. Dies ist z. B. der Fall, wenn ein in Wachs hergestelltes Modell mit Gips überzogen wird; wenn nach dem Erhärten des Gipses das Wachs ausgeschmolzen und an dessen Stelle wiederum Gips gegossen wird, worauf dann schließlich die Form, der Mantel, stückweise entfernt oder „zerschlagen“ wird. Ähnlich ist es, wenn das Modell aus Thon hergestellt ward; nur muß hier der letztere durch Herausklauen, durch Aufweichung in Wasser entfernt werden, weil er nicht ausgeschmolzen werden kann.

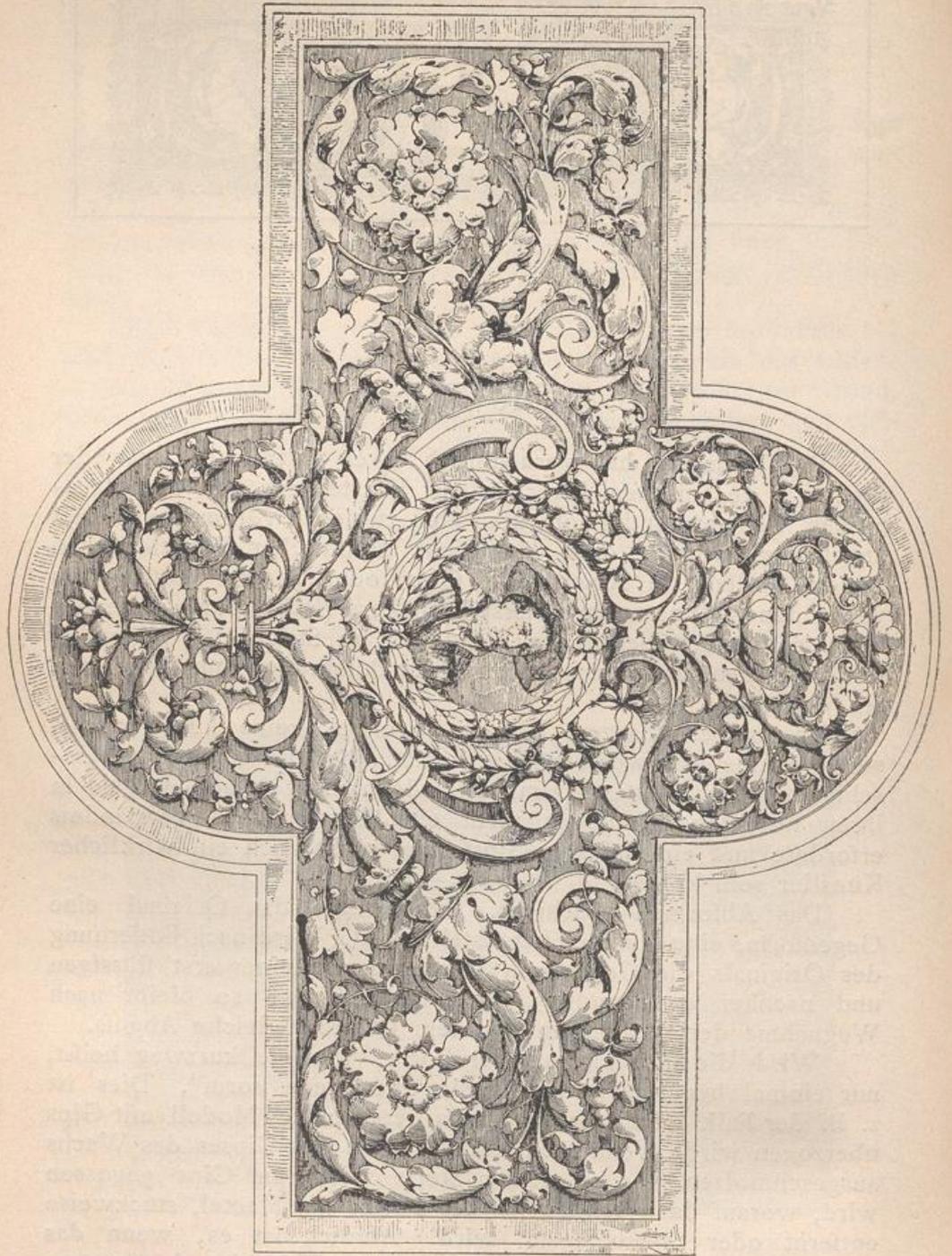


Fig. 182. Ornament von Max Läger.

Weniger einfach ist das Verfahren, wenn nicht nur ein Abguss, sondern viele Abgüsse aus ein und derselben Form gemacht werden sollen. Die Form muss in diesem Fall aus einzelnen keilförmigen Stücken bestehen (Stückform). Diese Keile müssen für gewöhnlich nochmals mit einer einfachern Schale umgeben werden, so dass die Form einer Büste oder Figur aus bis zu 100 und mehr Einzelstücken bestehen kann. Es liegt nicht im Rahmen dieses Buches, näher auf die Stückformerei einzugehen. Wer sich dafür, sowie für die Formerei in ihrem ganzen Umfange interessiert, dem sei die Beschaffung folgenden Werkes empfohlen:

C. von Stegmann, Handbuch der Bildnerkunst in ihrem ganzen Umfange. 332 Seiten Text mit Atlas. Weimar, Voigt. 9 M.

Die Stückform ist jedoch nur der eine Weg. Ein anderes Mittel zum nämlichen Ziele ist die Leimform, erstellt durch Aufgießen flüssigen und nachher bis zu einem gewissen Grade erstarrenden Leims. Da die Leimform elastisch ist, so kann sie gewisse Dehnungen vertragen, so dass die Form über unterschrittene Vorsprünge des Originals abgehoben werden kann und gerade so auch über die Erhabenheiten des Ausgusses.

Wo überhaupt keine Unterschneidungen des Originals in Betracht kommen, wie beispielsweise bei einer geprägten Medaille, da sind auch weder Stückform noch Leimform nötig, da die Form aus Gips sich abheben und stets wieder ausgießen lässt, ohne dass sie dabei zerstört würde.

Es kann nun unmöglich die Gesamtformerei in das Gebiet der Dilettantenkünste hereingezogen werden; das verbietet sich aus verschiedenen Gründen. Dagegen kann die Formerei im zuletzt berührten Sinne ganz wohl als Liebhaberbeschäftigung aufgeführt und beschrieben werden. Wie hübsch ist es doch, sich eine Sammlung sauberer und zierlicher Abgüsse von Medaillen, Münzen, Gemmen und kleinen Flachreliefs anderer Art beizulegen, und die Freude an diesen Dingen kann gewiss nur gewinnen, wenn der Besitzer gleichzeitig der Verfertiger ist. Dabei ist die Sache verhältnismässig einfach und erfordert nur wenige, außerdem nicht teure Materialien und Werkzeuge.

Bleiben wir zunächst bei der Gipsform, um späterhin von der Leimform zu sprechen.

Das wichtigste Material ist der Gips. Dieses weisse, durch Brennen und Mahlen von schwefelsaurem Kalk gewonnene Pulver hat die wichtige Eigenschaft, dass es, mit Wasser zu einem Teige gerührt, alsbald unter Erzeugung von Wärme fest wird, in kurzer Zeit trocknet und fest bleibt. Die Qualitäten des Gipses sind je nach dem verwendeten Rohmaterial sehr verschieden. Es empfiehlt

sich, in anbetracht der kleinen Mengen, die für den Dilettanten nötig sind, nur das beste Material, den sog. Alabastergips, zu benötigen. Einen schön weissen, feinen und tadellosen Gips liefert Großmann Söhne in Höchst a. M. (In Säcken zu $1\frac{1}{4}$ Zentner 7 M. 50 Pf.) Ein noch feineres Material (FF) liefern A. Fritze & Cie., Lüththeen, Mecklenburg, den Zentner zu 14 M. Wer nicht direkt beziehen mag, wende sich an einen Gipsformer oder an die „belle figurine“ verkaufenden Italiener.

Als Gefäße zum Anrühren des Gipses empfehlen sich Halbkugeln aus Gummi, die man erhält, wenn man einen Kinderspielball in zwei Hälften zerschneidet. Da diese Gefäße elastisch sind, so kann man dieselben von den Krusten des erhärteten Gipses mit Leichtigkeit reinigen, indem man sie entsprechend zusammenfaltet, wobei der trockene Gips abspringt. Dies schließt jedoch ein Reinigen in Wasser sofort nach dem Gebrauch nicht aus. Nur wenn dieses einmal vergessen wird, ist das andere gut.

Man gießt je nach Bedarf Wasser in die Gummischüssel (die Menge lernt sich durch die Übung schätzen) und streut den Gips mit der Hand ein, und zwar so lange, bis sich inmitten des Wassers ein kleiner Hügel bildet, der nicht vom Wasser bedeckt ist. Hierauf rührt man mit einem Stab oder Löffel rasch einen gleichmäßigen Brei zurecht. Zu langes Rühren würde den Gips



Fig. 183.
Medaille mit Formrand.

„tot“ machen, d. h. er würde seine Bindekraft verlieren und einen schlechten, unfesten Abguss mit griesiger Oberfläche liefern. Da der Gipsbrei sehr rasch erhärtet, muß er sofort nach dem Anrühren verwendet werden.

Angenommen, es soll eine Medaille aus Bronze oder anderm Metall abgeformt werden, so ist dieselbe zunächst mittelst Terpentinöl von Schmutz und Staub zu reinigen. Hierauf wird dieselbe mittelst eines Pinsels oder Läppchens leicht mit Olivenöl eingerieben und mit einem Rande von Modellierwachs oder Modellierthon versehen (Fig. 183). In die entstehende Vertiefung wird der selbstredend erst jetzt anzurührende Gips aufgetragen. Dies geschieht, indem man den Brei vorsichtig aufgießt. Besser ist es, um etwaige Luftblasen zu vermeiden, die auf der Oberfläche des Abgusses als Löcher erscheinen, die erste Schicht mit einem Pinsel aufzutragen und hierauf das übrige nachzugießen. Die obere Fläche des Aufgusses (die nachherige Rückseite des Abgusses) wird mit einer Spachtel oder einem Lineal eben gestrichen und dabei auf eine gleichmäßige Dicke des Abgusses acht genommen. Nach Verlauf einer Viertelstunde wird der Abguss so weit erhärtet sein, daß er abgenommen werden kann, was mit Vorsicht geschehen

mufs, damit er nicht zerbricht. Man entfernt zunächst den Wachs- oder Thonrand und hilft nötigenfalls durch Aufklopfen mit einem stumpfen Instrument bei der Loslösung nach. Die so erhaltene Form läfst man nun völlig trocknen, was je nach der Gröfse ein oder mehrere Tage Zeit in Anspruch nimmt, wenn man nicht durch künstliche Wärme nachhilft.

Um aus der getrockneten Form einen Abgufs herzustellen, mufs die Oberfläche so behandelt werden, dafs Form und Abgufs sich wieder leicht von einander lösen. Dazu dienen verschiedene Mittel. Gründliche Verfahren sind das Einlassen in Stearin oder Leinöl, was geschieht, indem man die Form in die warm gemachten genannten Stoffe einlegt und damit tränkt. Ein anderes Mittel ist das Überstreichen mit Schellackfirnis und das einfachste ist das Anpinseln oder Einreiben mit zartem Schweinefett oder mit Olivenöl. Auch ein Bestreichen mit Seifenwasser (venetianische Seife) thut ähnliche Dienste. Schliesslich genügt es auch, die Form gründlich nafs zu machen, indem man sie in Wasser legt, bis sie sich vollständig vollgesaugt hat. Nun erhält die fertige Form wieder ihren Rand und der eigentliche Ausgufs wird hergestellt wie oben angegeben. Will man mehrere Abgüsse machen, so ist die Form jeweils wieder einzureiben oder zu überpinseln. Alle diese Aufträge dürfen aber nicht so dick gemacht werden, dafs die Schärfe der Form oder der Abgüsse leidet. Das gibt die Übung.

Sollen die Ausgüsse Henkel zum Aufhängen erhalten, so legt man an der richtigen Stelle in den aufgetragenen Gips, so lange er noch weich ist, gebogene Drähte von der Form nach Fig. 184. Eisendraht erzeugt im Gips Rostflecken; man nehme deshalb ausgeglühten Messingdraht oder verzinkten Draht. Für kleine Abgüsse genügen auch eingelegte Schnüre.

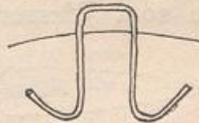


Fig. 184.
Drahtenkel für
kleine Gipsabgüsse.

Am fertigen Abgufs (nafs oder trocken) schneidet man mit scharfem Messer überflüssige Kanten und Bärte und andere Ungehörigkeiten sauber weg. Will man sich zum Schneiden des Gipses ein eigenes Messer beschaffen, so hat es am besten eine seitlich gebogene Spitze nach Fig. 185. Auch Stücke von Fischhaut oder von Glaspapier lassen sich mit Vorteil zum Nachbessern in Anwendung bringen, ebenso Reparier- und Schabeisen mit feingekerbten und gezackten Schneiden. Feilen sind ungeeignet, da die Feilenhiebe sich alsbald mit Gips füllen, worauf die Feile nicht mehr angreift. (Fig. 186.)

Will man statt einer Medaille einen Gipsabgufs abformen, so ist er zunächst zu reinigen und dann einzureiben, zu bestreichen oder zu überpinseln, wie angegeben. Da saubere Originale hiebei

ihre Weisse und Frische verlieren, so werden sie eben durch einen guten Abgufs ersetzt. Wer seiner Sache nicht sicher ist, verzichte lieber auf das Abformen geliehener Originale.

Entsprechend wird verfahren beim Abformen von Gegenständen aus andern Stoffen. Was keine Unterscheidungen zeigt, wie z. B. alles, was geprägt und gestanzt ist, kann auf obige Art geformt werden.

Wo aber Unterscheidungen vorhanden sind, wie öfters z. B. bei geschnitzten Holz- oder Elfenbeinsachen, da muß dann mit Leim geformt werden. Man wähle wieder das beste Material,

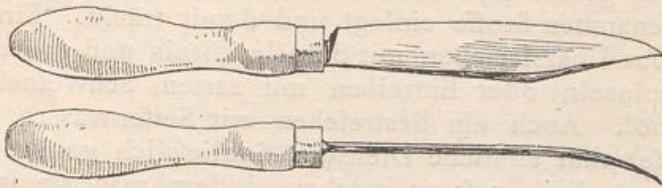


Fig. 185. Messer für die Gipsformerei.

die französische Gelatine. Die etwas teure Anschaffung fällt weniger ins Gewicht, weil das Material bei der richtigen Behandlung auf lange Zeit immer und immer wieder benützt werden kann.

Die Gelatine wird in Bündeln auf ganz kurze Zeit in Wasser getaucht und dann über Feuer zum Zerfließen gebracht. Dies geschieht im sog. Wasserbad. Man stellt zu diesem Zwecke auf den Herd

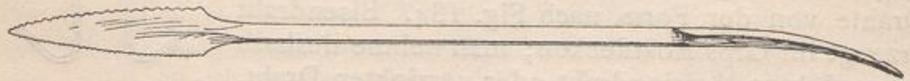


Fig. 186. Reparierereisen.

oder Ofen eine Schüssel, füllt sie zum Teil mit Wasser und stellt in dieses den Topf, das Blechgefäß mit der Gelatine. Man rührt mit einem Holzstab die Masse um, bis die richtige Konsistenz vorhanden ist, bis die Gelatine an dem herausgezogenen Stab lange Bänder und Fäden zieht. Ist die Masse zu dick und steif, so setzt man Wasser zu, im gegenteiligen Fall läßt man das überschüssige Wasser verdampfen.

Hat die heiße Gelatine die fadenziehende Beschaffenheit, so kann sie aufgegossen werden, zu welchem Zwecke der Topf am besten eine Schnaube hat. Die Leimform läßt man erstarren und erkalten, was je nach Größe und Temperatur mehr oder weniger Zeit beansprucht. Hierauf wird die Form vom Original abgezogen oder abgelöst.

Damit die Leimform keines besondern Randes bedarf, wird derselbe an die Form angegossen. Man legt zu diesem Zwecke das Original auf eine Glasplatte, ein Blech oder Brettchen und schmiert das Auflager mit Thon oder Wachs zu und bildet nun um das Original einen Rand aus Thon oder Wachs in der Weise, daß zwischen diesem Wall und dem Original ein rundum laufender Graben verbleibt. (Fig. 187.) Damit wird gleichzeitig erreicht, daß der Abguß gerade so dick ausfällt wie das Original. Die Gelatineform soll an den dünnsten Stellen immer noch einige Millimeter dick sein, was sich bei der Durchscheinigkeit des Materials beim Aufgießen leicht bemessen läßt. Alles andere ist wie beim Ausgießen aus der Gipsform; die Leimform wird vor dem Ausgießen mit braunem Siccatis ausgepinselt oder lackiert.

Die ausgebrauchten Formen werden von anhaftendem Gips etc. gereinigt, mit dem Messer in Scheiben oder Stücke geschnitten und zum fernern Gebrauch aufbewahrt oder unmittelbar mit dem im Topf verbliebenen Rest zusammen geschmolzen. Sollte die Gelatine im Lauf der Zeit „kurz“ werden, d. h. keine Fäden mehr ziehen, so muß man dieselbe durch Zusatz von neuer Gelatine verbessern, wenn man nicht vorzieht, sie wegzuworfen oder als Leim zum Kleben etc. zu verwenden.



Fig. 187. Rand für kleine Leimformen.

Als Gegenstände für die beschriebene Formerei in Gips oder Leim eignen sich geschnittene Steine, Münzen, Medaillen, Hochätzungen und alle möglichen Flachreliefs in Metall, Gips, Holz, Bein, Wachs etc.

Die Gipsabgüsse werden entweder in ihrem weissen Zustande belassen, da der Gips in der Masse nicht wohl gefärbt werden kann. Oder man läßt sie in Wachs oder Stearin ein, wodurch sie eine zartere Oberfläche und einen sanftern, gelblichen Ton annehmen. Oder man streicht sie mit einer schwachen Lösung von Asphalt in Terpentin an, wobei sie ein gelbes, warmes Aussehen mit dunklern Tönen in den Vertiefungen erhalten. Oder man bronziert dieselben etwa nach folgendem Verfahren:

Zunächst wird der trockene Abguß mit Ölfarbe leicht überstrichen. Man benützt die bekannten Tubenfarben und verdünnt mit Terpentinöl. Je nach der beabsichtigten Art der Bronzierung wählt man einen Anstrich von Kasseler Braun, Lampenschwarz,

Spangrün (für braune Bronze, Altsilber oder Patina) oder einem entsprechenden Gemisch dieser oder ähnlicher Farben. Bevor der Auftrag völlig getrocknet ist, reibt man Reichgold oder Silber oder Kupfer oder eine Mischung dieser Bronzen in Pulverform ein. Man trägt die Pulver mit weichem Pinsel, einem sog. Vertreiber, auf, hilft mit den Fingern nach und erzeugt durch Reiben mit einem Hirschlederläppchen auf den höchsten Stellen eine Art Politur oder Spiegel. Nach völligem Trocknen wird das überschüssige Pulver sauber abgerieben und nötigenfalls in den Tiefen durch Anmalen mit dem Pinsel nachgeholfen. Das Ganze ist leichter gemacht als beschrieben. Man hüte sich hauptsächlich vor übertriebenen Effekten und einem zu dicken Auftrag. Wirkliche, oxydierte und patinierte Bronzen können am besten als Vorbild dienen.

Gipsabgüsse, welche in Wachs oder Stearin eingelassen sind, können behufs der Reinigung von Staub und Schmutz, den sie überhaupt in geringerem Masse annehmen, mit schwach angefeuchteten Lappen übergangen werden. Bronzierte Abgüsse reibt man trocken ab. Weiße, nicht eingelassene Abgüsse sind schwer zu reinigen. Ein Mittel, welches aber nicht immer zum Ziele führt, besteht im Überstreichen mit frisch gekochtem Stärkekleister. Der Anstrich wird nach dem Trocknen glasartig hart und läßt sich mitsamt dem Staub absplittern, vorausgesetzt, daß die Gips-haut, die Oberfläche des Abgusses, die nötige Glätte von Haus aus gehabt hat.

Das Übermalen mit weißer Ölfarbe verbietet sich bei kleinen Dingen unter allen Umständen.





Fig. 188. Blumenguirlande im Stil Louis XVI.

19. Bronzierte Modellierarbeiten (Knetarbeiten).

Das eigentliche Modellieren ist im allgemeinen zu schwierig, als dafs es von Dilettanten in richtiger Weise betrieben werden könnte.

Das Modellieren im künstlerischen Sinne geschieht für gröfsere Gegenstände in Thon, für kleinere in Wachs. Die modellierten Arbeiten sind nicht Selbstzweck, sondern Modelle, Vorarbeiten für andere Ziele; so fertigt der Bildhauer zu seinen Büsten und Statuen die Modelle in Thon; der Goldschmied fertigt sie für seine Erzeugnisse in Wachs u. s. w.

Die Thonmodelle müssen, solange sie in Arbeit und Gebrauch sind, feucht erhalten werden, da sie beim Eintrocknen springen und bersten. Das hat zur Herstellung einer feucht bleibenden Thonmasse geführt (Thon und Glycerin). Dieselbe ist im Handel und wird hauptsächlich für kleinere Objekte häufig benützt. (Plastoline, Thoncerat, Plastocer etc.)

Die Wachsmodelle behalten ihre Form auf die Dauer, sehen aber an und für sich auch nicht gut aus, da das Modellierwachs meist dunkelrot gefärbt wird.

Wenn derartige Modelle als dekorative Gegenstände benützt werden sollen, so müssen sie eben abgeformt werden, wofür das bequemste und einfachste Material der Gips ist. Die Wachsmodelle kann man in ihrem Aussehen auch durch Bronzieren verbessern.

Flachreliefs werden beim Thonmodellieren auf Holzbrettern, beim Wachsmmodellieren meist auf Schiefertafeln ausgeführt. Im

letztern Fall kann der Schiefer den Grund bilden und blofs das Relief aufmodelliert werden.

Diese verhältnismäfsig leichteste Art des Modellierens könnte allenfalls für den Dilettanten noch in Betracht kommen. Das Modellierwachs, welches käuflich zu haben ist (vergl. das betr. Rezept, Abschnitt V), wird mit den Fingern zurechtgeknetet und das Relief seiner allgemeinen Form nach aufgebracht. Das Modellieren der Einzelheiten erfolgt mit dem Modellierstift. Die Formen desselben sind für Thon und Wachs ungefähr dieselben. Für Thon hat man gröfsere Stifte aus hartem Holze, für Wachs kleinere aus Bein oder Elfenbein. (Siehe Seite 82.)

Um das Kleben am Wachs zu verhüten, werden die Spitzen der Stifte während des Modellierens stets feucht gehalten, was am einfachsten mit den Lippen oder der Zunge gemacht wird. Die Technik selbst kann hier unmöglich beschrieben werden. Die nötigen Vorkenntnisse im Zeichnen, eine geschickte Hand und plastischen Sinn vorausgesetzt, dürften einige Unterrichtsstunden bei einem tüchtigen Modelleur genügen, um es dann unter Aufwand von viel Zeit und Übung schliesslich zu einer gewissen Fertigkeit zu bringen.

Die genannte Art des Modellierens ist es jedoch nicht, von welcher in diesem Artikel die Rede sein soll. Sondern es sind die als Knetarbeit bezeichneten plastischen Übungen, welche gemeint sind. Es lassen sich nämlich bei einiger Geschicklichkeit aus knetbaren Massen mit den Fingern künstliche Blumen und Ähnliches bilden, die, richtig weiterbehandelt, eine gute Wirkung geben.

Aus der Reihe der zahllosen plastischen Massen, die vorhanden sind oder sich herstellen lassen, sind jedoch für den genannten Zweck nur wenige geeignet. Die einen werden nach dem Trocknen zu spröde und zerbrechlich, andere sind nicht bildsam genug, um zu den feinsten Fäden und Blättern ausgezogen zu werden; andere wieder sind zu schwer und wieder andere beschmutzen die Hände und verarbeiten sich unangenehm.

Das beste Material, das hier allein empfohlen werden soll, dürfte wohl der Kautschuk sein. Dieses Material ist allerdings nicht billig, was offenbar als Hauptgrund dafür gelten kann, dafs bronzierte Knetarbeiten verhältnismäfsig selten gemacht werden.

Das Material verarbeitet sich angenehm und leicht, und hat eine aufserordentliche Bildsamkeit. Die fertigen Sachen sind leicht und dauerhaft.

Man läfst den Kautschuk in warmem Wasser erweichen und knetet mit den Fingern, was man eben nötig hat: Blätter,

Blumenblätter, Stiele, Staubfäden etc., und verbindet die einzelnen Teile entsprechend, solange die Masse noch weich ist. Dabei muß man stets eine Schüssel mit lauwarmem Wasser zur Seite haben, erstens um die Finger stets nafs machen zu können, was sie allein vor dem Ankleben der Masse schützt, zweitens, um steif gewordene Teile stets wieder durch Eintauchen geschmeidig machen zu können. Als weitere Hilfsmittel dienen dünne Kautschukröhrchen (für biegsame Stiele), dünn ausgewalzter Kautschuk, wie er zu Verbandzwecken benützt wird (zum Überkleiden der Stiele und Ansatzstellen), ausgeglühter Eisen- oder Messingdraht u. s. w. Wo die Finger zur Fertigstellung der Einzelheiten nicht ausreichen, benützt man die Schere, mit welcher z. B. die Blätter ihre Einschnitte und Kerbungen erhalten. Auch verschiedene Modellierstifte, spitz, flach, kugelig an den Enden, erleichtern die Arbeit. Diese Instrumente sind beim Gebrauch ebenfalls stets nafs zu machen, damit sie nicht kleben. Das Anfertigen von Papierblumen wird eine gute Vorübung bilden. Auch getrocknete Pflanzenteile, wie kleine Pinienzapfen u. a., lassen sich mit den künstlich gemachten in Verbindung bringen. Bandschleifen können aus gewöhnlichen Bändern oder auch aus Kautschuk gemacht werden.

Der fertige Gegenstand kann nicht so belassen werden, wie er ist, da er braun oder schwarz aussieht und durchaus nicht an farbige, duftige Blumen erinnert.

Der zweite Teil der Arbeit besteht nun im Bronzieren. Dieses kann nach Art der Aquarellmalerei oder mit Zuhilfenahme von Ölfarben erfolgen. Man kann die Bronzen, die ja in allen denkbaren Farben und Abstufungen im Handel sind, als trockene Pulver oder als flüssige Masse benützen. Man kann die Einzelheiten mit verdünnter Ölfarbe (Terpentin als Verdünnungsmittel) gewissermaßen grundieren und die Bronzepulver mit dem Finger einreiben oder mit einem weichen Pinsel aufstauben. Man kann auch mittelst des sog. Mediums, das für Bronzemalerei im Handel ist, arbeiten u. s. w. Mit einigem Probieren wird jedermann leicht eine zweckentsprechende Methode finden. Werden die Bronzen in harmonischer Farbenzusammenstellung und mäfsig aufgetragen, so dafs nur einzelne Stellen in voller Bronzewirkung dastehen, die übrigen aber den dunklen Untergrund durchscheinen lassen, so lassen sich sehr hübsche Effekte erzielen. Das Ganze schützt man schliesslich durch einen feinen Anstrich mit Aquarell- oder irgend einem andern Firnis, oder durch Überblasen mit Fixatif.

Wenn nun gefragt wird, was mit den fertigen Erzeugnissen anzufangen sei, so geht die Antwort dahin:

Ungefähr alles, was man mit der früher beliebten Leder-

blumentechnik hergestellt hat, läßt sich auch in Kautschuk machen. Dabei ist — geschickte Hände vorausgesetzt — die Arbeit viel feiner, duftiger und zwangloser. Einzelne Guirlanden und Zweige geben einen hübschen Aufputz für eine ganze Reihe von Dingen, als da sind: Bilder- und Spiegelrahmen, Ampeln und Hängelampen, Fächer als Wanddekoration, Konsolen, Etageren u. s. w. Eine Verbindung mit kleinen ausgestopften Vögeln, Schmetterlingen etc. kann auch ganz interessant wirken. Aber Maßhalten ist auch hier die Weisheit.

Die ganze Sache erfordert vor allem Geschmack und künstlerische Feinfühligkeit. Wer diese besitzt, dem wird die vorstehende Ausführung genügen. Wer sie nicht hat, dem könnte auch eine längere Darlegung nicht viel helfen.

Wer sich für weitere plastische Massen interessiert, dem sei folgende Schrift empfohlen: Joh. Höfer, Die Fabrikation künstlicher plastischer Massen, sowie der künstlichen Steine Stein- und Zementgüsse. 280 S. 8^o mit 44 Abbildungen. Wien, Hartleben. 1887.



Entworfen von A. Wagen.



Fig. 189. Entworfen von Prof. A. Ortwein.

20. Das Ätzen der Metalle.

Das Ätzen der Metalle kann zu verschiedenartigen Zwecken erfolgen, zur Herstellung von Druckplatten für Zinkographie und Autotypie, für die Deckelpressungen der Buchbinder u. s. w., dann aber auch zur Ausschmückung kunstgewerblicher Gegenstände. Bloß der letztere Zweck fällt in den Rahmen des vorliegenden Handbuchs.

Welch reizende Wirkungen die Verzierung mittelst Metallätzung ermöglicht, das zeigen zur Genüge die Rüstungen und Waffen der Renaissancezeit und allerlei anderes Gerät der Museen und fürstlichen Schatzkammern. Diese Dinge können uns auch gleichzeitig darüber belehren, welche Art der Ornamentik der Ätztechnik sich am besten anpaßt und gewissermaßen einen eigenartigen „Ätzstil“ bildet. Eine gewisse Derbheit und Breite sind diesem Stile von Haus aus eigen. Darnach richte man sich bei etwaigen eigenen Entwürfen, wenn man über den Erfolg nicht enttäuscht sein will. Es gibt der guten Vorbilder ja so viele.

Die Ätzung kann auf allen möglichen Metallen, Legierungen und Metallkompositionen erfolgen; in kunstgewerblicher Hinsicht kommen, soweit es sich um Dilettantenarbeiten handelt, hauptsächlich in Betracht das Zink, das Kupfer, das Messing, das Neusilber, das Eisen und das Zinn.

Das Prinzip des Ätzens ist folgendes: Gewisse Stellen der metallischen Oberfläche werden durch einen Deck- oder Ätzgrund geschützt, die übrigbleibenden Stellen werden durch Ätzmittel, Ätzflüssigkeiten angeätzt, d. h. matt gemacht oder tiefer gelegt.

Die Uranfänge des Metallätzens gehen bis in das Mittelalter zurück; seitdem hat die Ätztechnik vielfache Wandlungen erfahren und hauptsächlich durch die neuzeitige Wissenschaft, besonders die Chemie, ist die Zahl der verschiedenen Methoden und Prozesse außerordentlich bereichert worden. Da diese

Methoden, die meist recht hoch und fremd klingende Namen, wie Chalkochemigraphie, Photogravure u. s. w. tragen, allerdings ganz erstaunliche Resultate ermöglichen, andererseits aber umständliche

Vorrichtungen, allerlei Materialien und bestimmte chemische und physikalische Kenntnisse voraussetzen, wie sie dem Liebhaber nicht zugemutet werden können, so werden die folgenden Ausführungen sich auf wenige, leicht faßliche und leicht ausführbare Angaben beschränken. Wer sich mit dem Gebiete der Ätztechnik in ihrem weitem Umfange vertraut machen will, dem sei die Beschaffung des folgenden Werkchens bestens empfohlen:

H. Schubert, Das Ätzen der Metalle für kunstgewerbliche Zwecke. Nebst einer Zusammenstellung der wichtigsten Verfahren zur Verschönerung geätzter Gegenstände. 227 S. 8^o mit 24 Abbildungen. 3 M. 25 Pf. Wien, A. Hartleben. 1888.

In Bezug auf das fertige Aussehen und in Bezug auf die Herstellung kommen zwei verschiedene Ätzverfahren in Betracht: 1. die Hochätzung, 2. die Tiefätzung. Bei der Hochätzung bleibt die Zeichnung, das Muster, in der Höhe der ursprünglichen Metalloberfläche stehen, während der Grund, der Hintergrund, tiefer gelegt oder matt geätzt wird. Bei der Tiefätzung wird die Zeichnung tief gelegt, der Grund wird durch die ursprüngliche Metalloberfläche gebildet und in diese wird die Zeichnung oder das Muster eingätzt.

Die Hochätzung trägt demnach im allgemeinen den Charakter der

Flächenornamentik, wie ihn etwa auch Intarsien und schablonierte Malereien zeigen. Die Tiefätzung dagegen hat mehr das Gepräge einer Federzeichnung, einer Gravierung oder Radierung. Die Fig. 190 und 191 veranschaulichen das Gesagte. Fig. 190

Fig. 190. Alte Weberkarte. Hochätzung.



zeigt eine Hochätzung; Fig. 191 eine Tiefätzung. Auf alten Waffen und Rüstungen finden sich beide Arten, hauptsächlich aber die Hochätzung. Von den Tiefätzungen lassen sich Abzüge auf Papier nach Art des Kupferstiches machen; Albrecht Dürer, Hans Burgkmair, Jost Amman und andere Künstler der Renaissance haben sich bei ihren Arbeiten zum Teil dieses Verfahrens bedient.

Die Vorbereitung des Metalles an sich ist für beide Ätzverfahren die gleiche. Das zu verwendende Metall muß auf der zu ätzenden Fläche eben und glatt poliert sein. Das Abschleifen geschieht mit einem Stück Bimsstein, das Polieren mit Tripel oder einem andern Putzmittel und einem mit Hirschleder überzogenen

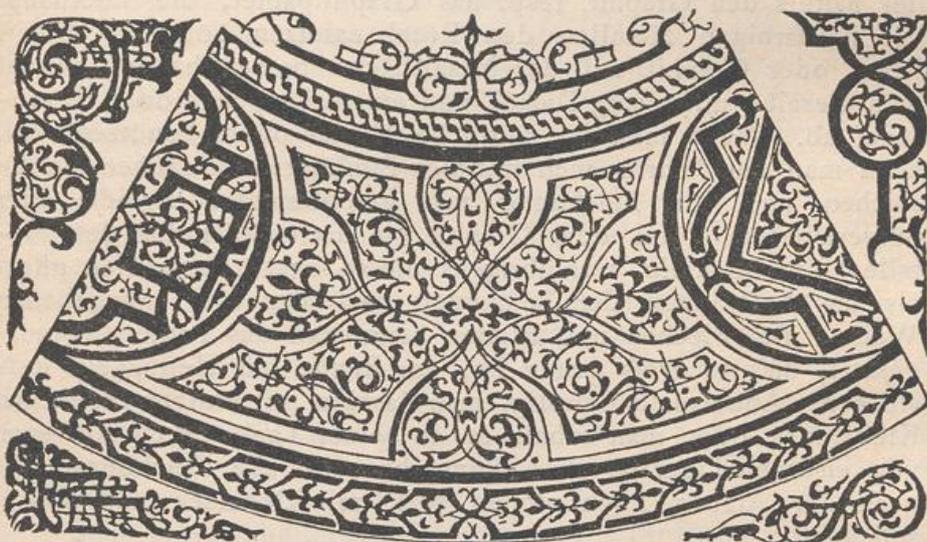


Fig. 191. Ornament für Tiefätzung.

Holzstab. Die Arbeit ist mühselig, weshalb es geraten ist, die Dinge schon blank zu beschaffen.

Das Metall darf ferner keine Fettspuren aufweisen, die meist von der Berührung mit den Fingern herrühren. Die metallische Oberfläche kann als rein gelten, wenn aufgebrachtes Wasser an allen Stellen gleichmäßig haftet. Andernfalls hat eine Reinigung einzutreten. Die Gegenstände werden zu diesem Zwecke erwärmt und mittelst geschlemmter Kreide (oder geschlemmten Schwespat) und verdünnter Kalilauge geputzt, sauber abgespült und getrocknet. Verdünnte Schwefelsäure dient zur Entfernung etwaiger Oxydschichten. (*Man gießt die Schwefelsäure in das Wasser, aber nie umgekehrt.*) Vielfach wird auch ein gründliches Reinigen in

warmer Sodalösung genügen. Die gereinigten Gegenstände wickelt man bis zum Gebrauche in Seidenpapier und hütet sie vor nochmaliger Berührung an den zu ätzenden Stellen.

a. Die Hochätzung.

Auf Bleche und ebene Platten, überhaupt auf alle abwickelbaren Flächen kann man die Zeichnung oder das Muster aufpausen. Man reibt die Rückseite der Zeichnung mit pulverisiertem Rötel ein oder legt ein mit Rötel angeriebenes Seidenpapier zwischen Zeichnung und Metallfläche und fährt die Umrisse mit einem harten, spitzen Bleistift oder einem ähnlichen Instrument kräftig nach. Hat man es mit Kupfer zu thun, so benützt man statt des Rötels den Graphit, resp. das Graphitpapier, die überhaupt bei hellfarbigen Metallen den Rötel ersetzen können. Damit Rötel oder Graphit auf der Metallfläche besser haften, wischt man dieselbe mit wenig Dicköl und einem Läppchen oder Hirschleder ab. Wenn man das nämliche Muster öfters benützen will, kann man den Umriss auch mit der Punktiernadel sauber durchstechen und die Zeichnung mit geschlemmter Kreide oder pulverisiertem Rötel oder Graphit (je nach der Farbe des Metalles) durchbeuteln, was übrigens nie so exakt auszufallen pflegt als das Aufbringen der Zeichnung nach der erst angegebenen Weise. Bei Blechen und Platten kann man das Papier, vorausgesetzt, dafs es groß genug ist, am Rande mit Heftnägeln feststecken. Andernfalls befestigt man dasselbe mit einigen Stückchen Klebwachs oder man erhält es in seiner Lage durch Auflegen von eisernen Linealen etc. Nunmehr wird die Zeichnung, die nach der Ätzung hoch stehen soll, mit Decklack und Pinsel aufgemalt.

Als Decklack dient eine Lösung von syrischem Asphalt, dem sog. Judenpech, in Terpeninöl (als Asphaltlack im Handel). Je mehr Terpeninöl, desto dünnflüssiger der Lack. Zu dünn läuft er zu leicht aus und bietet dem Ätzmittel zu wenig Widerstand; zu dick erschwert er das Aufmalen unnötigerweise. Probieren geht auch hier über Studieren.

Ein zweckmäßiger Decklack wird auch erhalten durch Auflösung des sog. Ätzgrundes in Terpeninöl. Der Ätzgrund ist in der Form fester Kugeln im Handel und wird beispielsweise geliefert von Andreas Sedlmayr in München (Unter-Anger No. 20), von Ebenböcks Wachshandlung, München, Sendlingerstrafse.

Wer sich den Ätzgrund selbst bereiten will, findet unter den Rezepten des Abschnittes V verschiedene Zusammensetzungen vermerkt. Die Hauptrolle spielen Wachs, Asphalt und Mastix.

Dafs es auf die Mischungsverhältnisse nicht allzusehr ankommt, das erweisen schon die dort aufgeführten Zahlen. Die Verhältnisse werden zum Teil durch die Qualität der Materialien und auch nach der Jahreszeit geändert. Kühle Temperaturen erfordern mehr Wachs als warme. Probieren ist wiederum Hauptsache.

Da während des Aufmalens die Hände das Metall nicht berühren sollen, so bedient man sich der Brücke, d. i. ein Brettchen mit zwei seitlichen Leisten (Vergl. Abschnitt 1). Diese Brücke dient der Hand zum Auflegen und wird, während die Arbeit fortschreitet, entsprechend verschoben.

Gerade Linien und Kreise zieht man mit Lineal, Reifsfeder und Zirkel. Das Lineal wird zweckmäfsig zu beiden Seiten auf 4 mm hohe Korkscheiben oder kleine Leistchen befestigt, so dafs es auch eine niedrige Brücke bildet.

Etwaige Ungenauigkeiten und fehlerhafte Stellen werden korrigiert, indem man die Umrise mit einer Radiernadel (auch von A. Sedlmayr beziehbar) nachfährt und das Überflüssige des Decklacks wegbläst oder mittelst eines Pinsels oder einer Federfahne beseitigt. Da dieses Geschäft angenehmer ist als das Aufmalen, verwendet man die Hauptaufmerksamkeit auf das Ausbessern. Mit der Radiernadel kann man auch innerhalb des aufgemalten Musters Linien auskratzen, z. B. die Rippen der Blätter, die dann nach dem Ätzen tief zu liegen kommen.

Diejenigen Stellen des Metallgegenstandes, welche keine Verzierung erhalten, also z. B. die Rückseite eines Tellers, das Innere eines Bechers, werden ganz mit Decklack übermalt, wenn man nicht vorzieht, der leichtern Entfernung wegen hierzu eine Schellacklösung in Alkohol zu benützen (vergl. das Rezept Tischlerpolitur im Abschnitt V).

Statt des Asphaltdecklacks oder des Ätzgrunddecklacks kann man auch die zum Autographieren übliche chemische Tusche oder Tinte benützen, vorausgesetzt, dafs sie dick genug aufgetragen wird. Diese Tuschen und Tinten sind in den Zeichenmaterialienhandlungen und bei jedem Lithographen zu haben. Sie bestehen der Hauptsache nach aus einem Gemenge von Wachs, Seife, Schellack, Talg und irgend einem färbenden Zusatz, weshalb sie den Ätzmitteln widerstehen. Die zum Schreiben dienende braune Überdrucktinte taugt wenig; besser ist es, feste autographische Tusche trocken in einer vorgewärmten Tuschschale anzureiben und mit einigen Tropfen autographischer Tinte mit dem Finger zu einer dicken Flüssigkeit zusammenzurühren. Mit dieser Flüssigkeit kann man nun wohl das Muster aufzeichnen oder aufmalen. Der Hauptvorteil dieses Materials ist dagegen nach einer andern Richtung zu suchen. Man kann die betreffende Zeichnung vermittelst der autographischen Tusche auf Papier ausführen (vergl.

Artikel 74, Abschnitt 1) und auf das Metall abziehen. Zu diesem Zwecke ist die metallische Fläche erst etwas aufzurauen, was durch mehrmaliges Eintauchen in stark verdünnte Salpetersäure

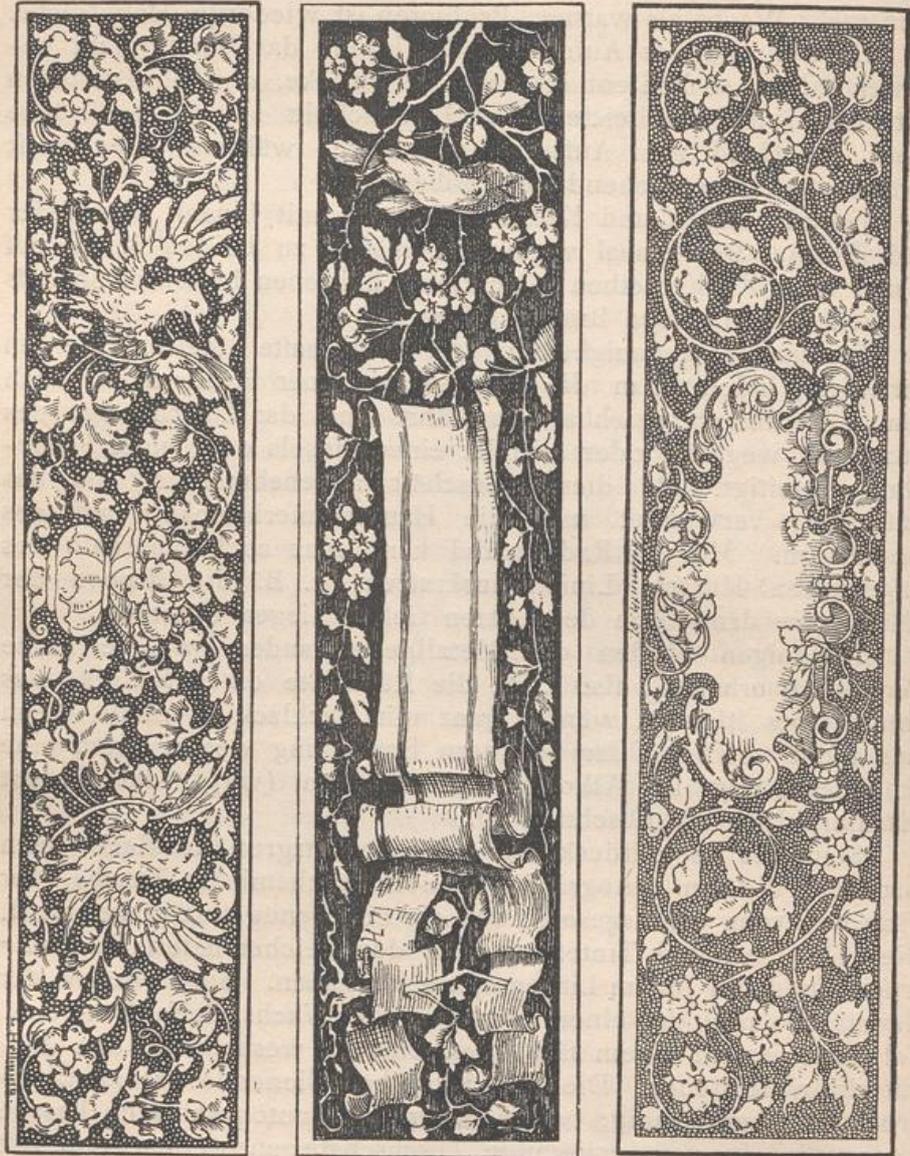


Fig. 192. Ornamente für Hochätzung von L. Hellmuth.

geschieht (1 Teil Salpetersäure, 50 Teile Wasser). Das Überdrucken oder Abziehen der Zeichnung auf die Metallplatte überläßt man am besten einem geübten Lithographen, der auch die nötige Presse besitzt und in der Lage ist, die Zeichnung auf dem

Metall durch weiteres Einwalzen mit Steindruckfarbe zu verstärken und widerstandsfähiger gegen das Ätzmittel zu machen. Der Lithograph ist ferner in der Lage, nach der einmal auf Papier ausgeführten Zeichnung beliebig viele Abzüge auf Metall herzustellen. Das Gesagte bezieht sich jedoch begreiflicherweise nur auf ebene Platten und nicht auf runde Gegenstände. Die letztern sind nach dem erst angegebenen Verfahren zu behandeln. Für alle Anfangsversuche empfehlen sich überhaupt die Bleche und Platten, da das gesamte Verfahren hierbei am einfachsten ist.

Bevor nun zum eigentlichen Ätzprozefs geschritten wird, wird der Gegenstand schwach angewärmt, wobei der Ätzgrund jedoch nicht schmelzen und verlaufen darf. Das Anwärmen hat den Zweck, diejenigen Stellen wieder in Ordnung zu bringen, an denen die Farbe sich vielleicht etwas vom Metall losgelöst haben sollte; es kann unter Umständen auch unterbleiben. Platten und Bleche bringt man in horizontale Lage und versieht dieselben dem Rand entlang mit einem aufrecht stehenden Rand aus Modellierwachs, Wachs oder Pech, das man vermittelst Terpentinzusatz knetbarer machen kann. Dieser Rand muß fest anschließen, da er die Mulde für das aufzugießende Ätzmittel bildet. Hat man das letztere in genügender Menge zur Hand, so kann man die Platten auch ohne Rand in muldenförmige Wannen aus Glas oder Steingut (sog. Planschalen oder Küwetten, vergl. Abschnitt 1) legen und hernach das Ätzmittel aufgießen. Bewegt man während des Ätzens diese Wannen hin und her, so findet eine gleichmäßige Ätzung statt. Runde Gegenstände kommen in entsprechende Gefäße.

Als Ätzmittel, als Ätzflüssigkeit können verschiedene Säuren und chemische Zusammensetzungen dienen. Das meist angewandte Mittel ist die verdünnte Salpetersäure. Sie beizt jedoch die Finger, die mit ihr in Berührung kommen, braun, entwickelt ferner beim Ätzprozefs Gase von üblem Geruch und zum Teil auch gesundheitsschädliche Dämpfe. Gegen ersteres schützen nun schließlic Handshuhe oder Gummifingerhüte, gegen das Einatmen der Dämpfe kann man sich mit einiger Vorsicht auch schützen; immerhin aber dürfte sich dem Dilettanten als durchschnittliches Ätzmittel das Eisenchlorid empfehlen. Dasselbe ist als trockenes, gelbes Salz in den Droguerien billig zu haben und löst sich leicht in Wasser. Man nimmt 1 Teil Eisenchlorid auf 1 bis 2 Teile Wasser. (Vergl. die betr. Rezepte Abschn. V.)

Die Dauer des Ätzprozesses hängt von der Art des gewählten Metalles, der Stärke der Lösung und der beabsichtigten Tiefe der Ätzung ab. Man probiert auch hier am besten, indem man kleine Blechstreifen des benützten Metalles teilweise mit Decklack bestreicht, mit dem zu ätzenden Gegenstand in die Ätzflüssigkeit

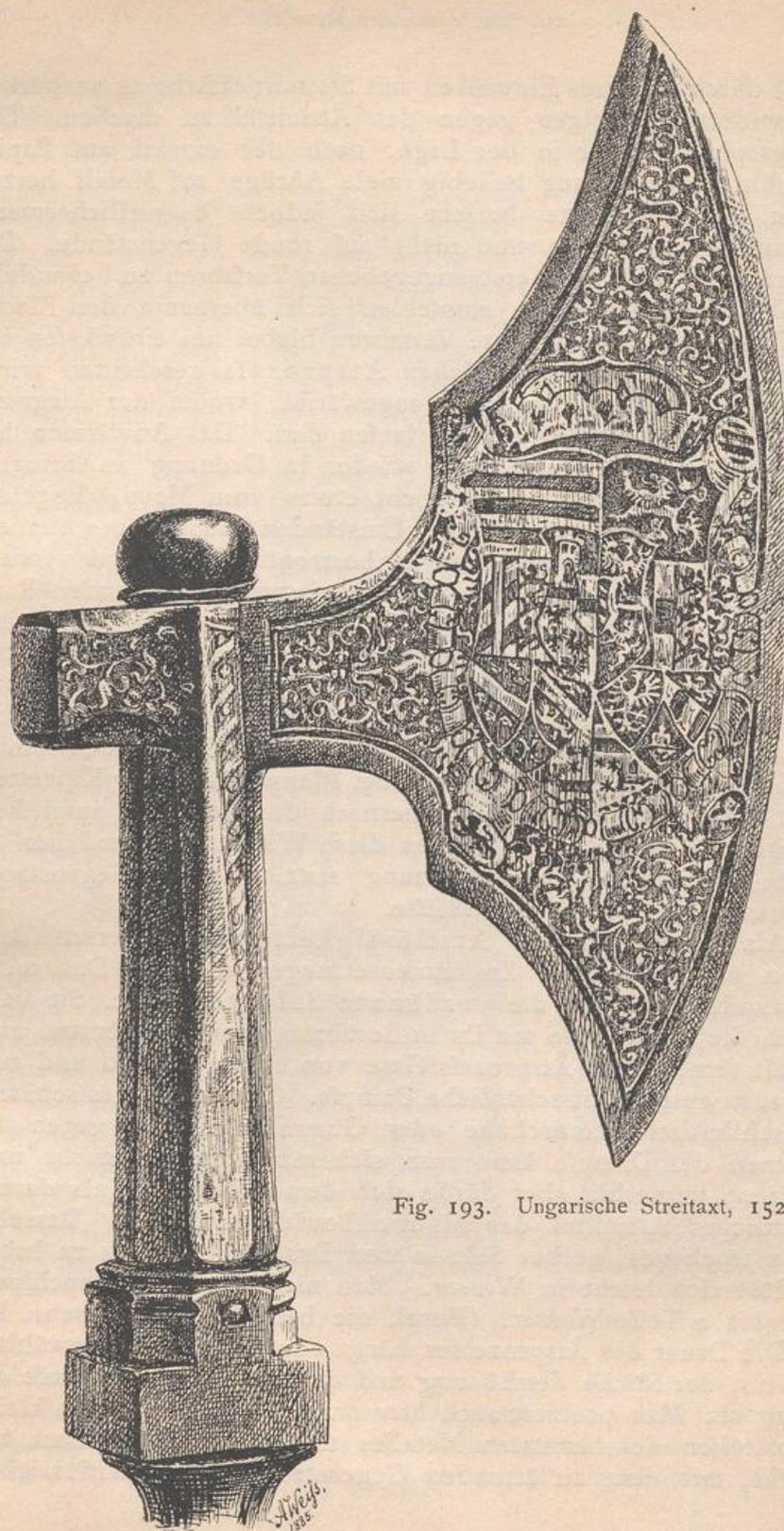


Fig. 193. Ungarische Streitaxt, 1526.

bringt und von Zeit zu Zeit nachsieht, wie weit der Prozess gediehen ist. Um ungefähr einen Anhalt zu geben, sei bemerkt, daß bei Anwendung einer 40⁰/₁₀igen Eisenchloridlösung je nach der gewünschten Tiefe 2 bis 6 Stunden zu ätzen ist. Salpetersäure ätzt schneller, unverdünnt in wenigen Minuten. Langsame Ätzung gibt durchschnittlich die bessern Resultate.

Wenn die Ätzung tief genug erscheint, wird der Gegenstand aus dem Bade genommen, beziehungsweise das aufgebrachte Ätzmittel aus dem Wachsrand abgegossen, worauf ein gründliches Abspülen mit Wasser zu erfolgen hat. Nach dem Trocknen, das durch Anblasen oder Anfächeln beschleunigt wird, entfernt man den Decklack durch Terpentinöl, die etwaige Schellacklösung durch Spiritus, wobei eine gelinde Erwärmung zeitabkürzend mit- hilft. Die Ätzflüssigkeit kann wiederholt benützt werden, muß aber schliesslich einen Zusatz von Salpetersäure und etwas Salzsäure erhalten, um ätzfähig zu bleiben.

b. Die Tiefätzung.

Bei der Tiefätzung bleibt der Hintergrund der Zeichnung hoch stehen in der ursprünglichen Fläche des Metalles, während die Zeichnung selbst durch Ätzung tief gelegt wird. Dieses Verfahren eignet sich besonders für Strichmanier, womit jedoch nicht ausgeschlossen ist, daß auch einzelne Flächenkomplexe ausradiert werden können. Feine Linienornamente, Federzeichnungen, derbe Holzschnitte und Kupferstiche können als Vorbilder dienen.

Während beim Hochätzverfahren nur einzelne Stellen der Metalloberfläche mit Decklack zugemalt werden, wird hier die ganze Oberfläche gleichmäÙig gedeckt und die Linien durch die Deckung hindurch in das Metall einradiert. Eigentlich braucht das Metall hierbei nicht geritzt zu werden, da es genügt, wenn der Decklack vollständig durch den Stichel abgehoben wird.

Die zu benützende Platte (runde Gegenstände kommen bei der Tiefätzung kaum in Betracht) muß vollständig eben und glatt sein, was durch Schleifen und Polieren erreicht wird, wenn die Platte nicht schon die genannten Eigenschaften hat. Das Reinigen von etwaigem Fett und Oxyd geschieht, wie oben angegeben.

Die gereinigte und getrocknete Platte wird gleichmäÙig erwärmt, worauf man flüssigen Decklack mit einem flachen Pinsel möglichst gleichmäÙig aufstreicht. Ein anderes Verfahren ist folgendes: Man hüllt den festen Decklack (Ätzgrund in Kugelform) in ein Lämpchen aus Taft, was dann aussieht wie ein großer Kinderschnuller, und reibt auf der warmen Platte in parallelen Streifen hin und her. Ist die Platte genügend warm, so tritt der Decklack durch die Stoffhülle hindurch und überträgt sich auf

die Metallfläche. Mit einer kleinen Lederwalze kann man den Decklack gleichmäßig verteilen. Zu heiß darf die Platte nicht sein, weil sonst der Decklack verbrennt und seine Haupteigenschaft verliert. Ein richtig aufgetragener Decklack glänzt nach dem Trocknen und Erkalten und läßt das Metall durchscheinen. Wem dieses Durchscheinen beim Radieren nicht behagt, der kann dem Decklack Kienrufs beisetzen oder den aufgestrichenen Grund über einer rufenden Flamme anschwärzen.



Fig. 194. Amerikanisches Dadomotiv, für Tiefätzung geeignet.

zugeschärfter Spitze, um breitere Striche und Flächen ausschaben zu können. Man kann sich nach Bedarf und Wunsch diese Instrumente selbst zurichten und zuschleifen. Sie sind aber auch fertig zu haben (vergl. Artikel „Hochätzung“). Eine Art Universalstichel, mit dem man sowohl feine als breite Striche machen, mit

Beim Anrufen ist ebenfalls acht zu haben, das der Decklack nicht zu heiß wird und verbrennt.

Das Übertragen der Zeichnung geschieht durch Pausen, indem man die Rückseite der Zeichnung mit pulverisiertem Rötel oder einem feinen, weißen Farbpulver einreibt, das Papier mit Klebwachs befestigt und mit hartem, spitzem Bleistift oder einer Pausnadel durchzeichnet. Hierbei wie beim spätern Radieren benützt man die Brücke als Unterlage für die Hand.

Das Ausheben des Deckgrundes geschieht mit Radier- nadeln. Das sind dünne, in Holz gefasste Stahlstäbchen von verschiedener Form der Spitze. Aufser den runden Nadeln mit stumpfer Spitze für die feinen Linien benützt man auch solche mit spatel- oder löffelförmig

Das Ausheben des Deckgrundes geschieht mit Radier- nadeln. Das sind dünne, in Holz gefasste Stahlstäbchen von verschiedener Form der Spitze. Aufser den runden Nadeln mit stumpfer Spitze für die feinen Linien benützt man auch solche mit spatel- oder löffelförmig

welchem man radieren und schaben kann, erhält man, wenn man den Stahl dreikantig zuspitzt und von einer Fläche aus nach der Spitze zu abrundet. Statt dem Stichel einen Holzgriff zu geben, kann man auch über den runden oder kantigen Stahl ein Stück Gummirohr schieben. Der Stichel wird dadurch handlich und kann an beiden Enden benützt werden. Eine gewisse Stumpfheit der Spitzen ist erforderlich, damit sie nicht in das Metall eindringen, wodurch zwar die Arbeit nicht leidet, aber erschwert wird.

Gerade Linien zieht man an eisernen Linealen, die man als Brücke gestaltet oder die man unterseits mit einem Stoffstreifen beklebt, damit sie den Decklack nicht verkratzen. Kreise und Kreisbogen macht man mit dem Zirkel, wobei das radierende Ende selbstredend ein Stahlspitzeneinsatz sein muß. Man kann in den gewöhnlichen Einsatzzirkel statt des Bleistiftes auch eine abgebrochene Radiernadel stecken. Fällt der Mittelpunkt an eine Stelle, die nicht radiert wird, so hat man zum Schutze dieser Stelle ein Stückchen Pappe aufzukleben.

Den beim Radieren in Wegfall kommenden Decklack entfernt man mit einem Pinsel oder einer Federfahne.

Etwaige Korrekturen macht man derart, daß man mit flüssigem Decklack die irrtümlich radierten Stellen wieder zudeckt. Ein in Terpentin getauchter Pinsel genügt für kleinere Retouchen, da derselbe den Deckgrund löst, der dann genügend Material abgibt, um einzelne Punkte und Linien damit zudecken zu können.

Die fertig radierte Platte überdeckt man, wenn nötig, auch auf der Rückseite u. s. w. mit Decklack oder Schellacklösung, wie dies schon bei der Hochätzung angegeben wurde.

Die Platte erhält dann einen Wachstrand, wenn man am Ätzmittel sparen muß. Andernfalls ätzt man ohne Rand in einer Planschale.

Die Ätzmittel sind dieselben wie bei der Hochätzung. Ist die Tiefätzung genügend fortgeschritten, so gießt man die Ätzflüssigkeit ab, spült tüchtig mit Wasser ab, trocknet und entfernt den Decklack mit Terpentin. Wenn man die Sache nicht eilig hat, so kann man die ganze Arbeit in Terpentin legen, bis der Lack von selbst sich weggelöst hat.

Die weitere Behandlung geätzter Gegenstände.

Die geätzten Gegenstände bedürfen größtenteils einer weiteren Behandlung, sei es zum Schutze gegen Oxydation, d. h. gegen Anlaufen und Schwarzwerden, sei es des bessern Aussehens, der bessern Wirkung wegen.

So gibt z. B. blank poliertes Messing, mit Eisenchlorid geätzt, für sich schon eine gute Wirkung, da das polierte Metall neben dem mattgelbbraunen, lederfarbigen geätzten Teil schön steht, wengleich der Kontrast verhältnismäßig gering ist. Man wird einen derartigen Gegenstand immerhin zum Schutze aber mit einem Schellackfirnis überziehen müssen.

Ähnlich ist es in Bezug auf andere Metalle.

Benützt man zum Lackieren statt des gewöhnlichen Schellackfirnisses den sog. Goldlack, so erhalten weisse Metalle einen gelben Schimmer, während das Messing in seiner gelben Farbe noch erhöht wird. Man lackiert in beiden Fällen mit einem flachen Pinsel, nachdem der Gegenstand vorgewärmt ist, und trocknet bei größerer Wärme. Warm lackiert und getrocknet liefert einen glänzenden Überzug, während kalt aufgetragener Firnis mehr matt bleibt. Kalt aufgetragener Lack wird gern griesig und zeigt oft eine unschöne Trübung. Zu dick aufgetragener Lack wird mit Spiritus wieder entfernt.

Die Hauptsache beim Lackieren ist ein richtiger Pinselstrich; jede Stelle soll nur einmal übergangen werden, da die Ansätze stets unschön ausfallen.

Man kann die Gegenstände auch förmlich mit Schellackpolitur polieren, wie dies mit Holzgegenständen geschieht. Da dieses Verfahren weiter oben angegeben ist, so braucht es hier nicht wiederholt zu werden. An den Seitenwandungen der Ätzung bilden sich jedoch gern schmutzige und unschöne Kämme oder Bärte.

Einen andern schützenden Überzug erhält man durch Lösung von einem Teil weißem Wachs in zwei Teilen Benzin. Dieser Überzug trägt weniger dick auf als der Schellackfirnis. *NB. Mit Benzin arbeite man nie bei Licht, da die Benzindämpfe sich entzünden können.*

Soll der Kontrast zwischen den geätzten und nicht geätzten Partien bedeutender sein, so kann man diesen Zweck auf verschiedene Art erreichen.

Das einfachste Mittel ist das Einschwärzen der geätzten Teile. Man reibt das Ganze mit einer Mischung von Graphitpulver und Schweinefett oder von Terpentinöl und Lampenschwarz (Pulverform oder Ölfarbe) ein und entfernt das Überflüssige auf den erhabenen Stellen mit Baumwolle oder Hirschleder. Ein verdünnter schwarzer Spirituslack thut ähnliche Dienste. Das Einschwarzverfahren darf nicht rein mechanisch, sondern muß mit einem gewissen Verständnis gemacht werden, wenn die Wirkung eine künstlerische sein soll.

Einen weitaus stärkern Kontrast liefert das Auslegen der geätzten Partien mit schwarzem Lack. Der Hintergrund

der Hochätzungen wird mittelst des Pinsels mit schwarzem Spirituslack sauber ausgemalt, während die hochstehenden Teile unberührt stehen bleiben. Die ausgemalten Partien werden hiebei

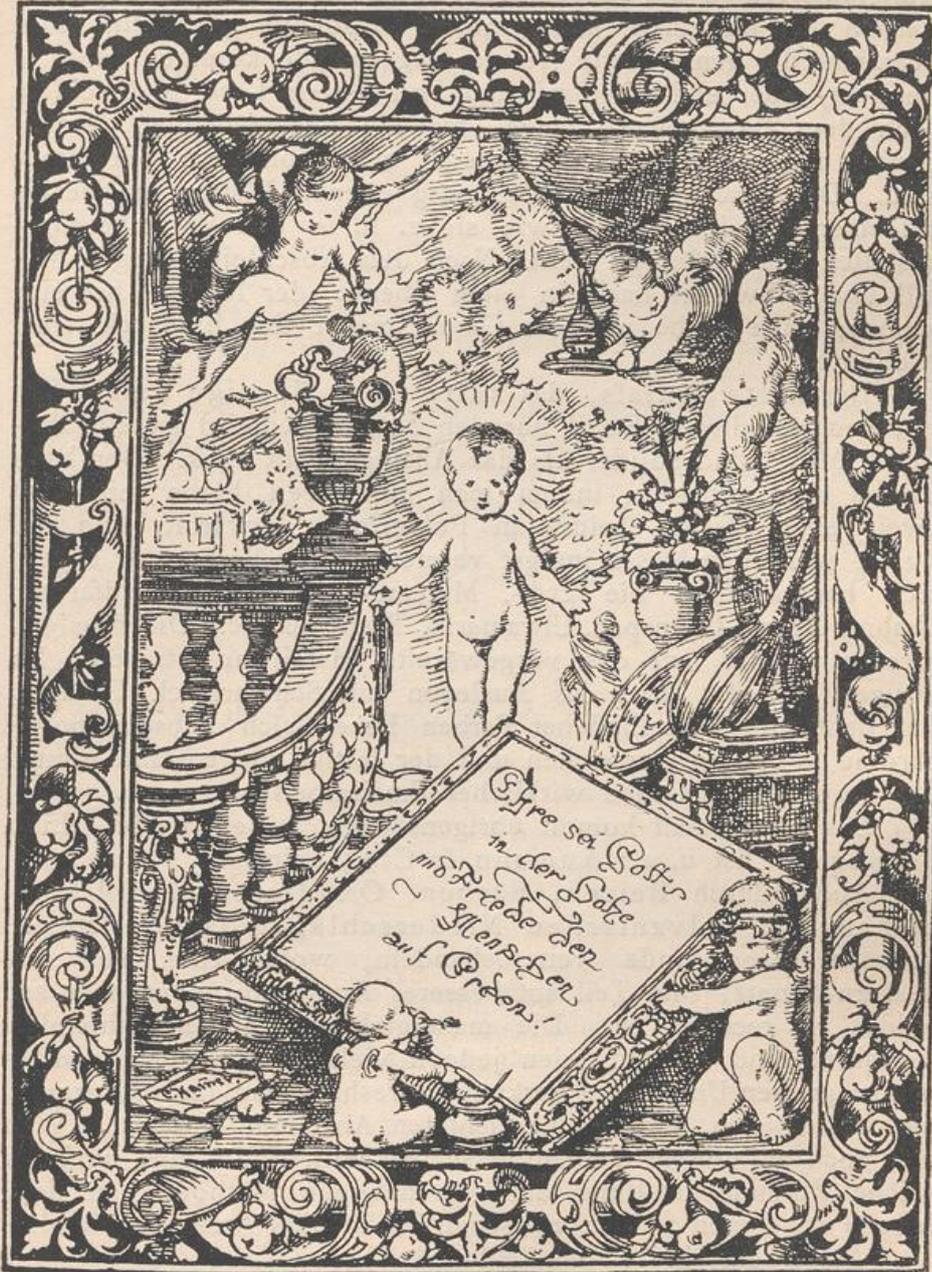


Fig. 195. Entworfen von Dir. C. Hammer, für Tiefätzung geeignet.

nie vollständig glatt und eben, sondern bleiben stets etwas wellig und glänzend.

Eine feinere Wirkung entsteht durch folgendes Verfahren, das aber nur bei starker Ätzung möglich ist, d. h. wenn der Reliefunterschied ein bedeutender ist und wenn die tiefliegenden Partien im einzelnen keine große Ausdehnung haben. Man überzieht die ganze Platte (runde Gegenstände kommen kaum in Betracht) über und über mit dem schwarzen Lack und schleift nach dem Trocknen so lange, bis die hochstehenden Metallpartien zwischen dem Lack überall zum Vorschein gekommen sind. Das geschieht bei vollständig ebenen Platten am besten auf einer Schleifmaschine, wie sie z. B. in den Vernickelungsanstalten zur Verfügung steht. Nach dem Abschleifen liegen Metall und schwarzer Lack in einer Ebene; der letztere hat eine schöne, matte Farbe und das Ganze macht den Eindruck einer Nielloarbeit.

Der kalte Einlaß, das kalte oder flüssige Email (hat mit dem wirklichen Email nur den Namen gemein) ist ein ähnliches Mittel und solider als das Auslegen mit Lack. Der kalte Einlaß wird erhalten, indem man einen Teil Farbe mit etwa zwei Teilen Mastix, beides in Pulverform, erwärmt, und die flüssig werdende Masse innigst vermengt. Als Farbpulver eignen sich hauptsächlich die Erd-, Mineral- und Metalloxydfarben, Umbra, Ocker, Grünspan, Ultramarin, Bleiweiß etc. Die flüssigen Massen werden auf das vorgewärmte Metall aufgetragen. Im übrigen gilt das über das Auslegen mit Schwarzlack Gesagte. Bei Benützung verschiedener Farben lassen sich hübsche polychrome Wirkungen erreichen und der fertige Gegenstand nimmt das ungefähre Aussehen wirklicher Emailarbeit an.

Das kalte Email kommt übrigens fertig in den Handel. Eine Bezugsquelle ist u. a.: Aumann & Cie., Leipzig.

Auch durch Beizen, Färben, Oxydieren und Überziehen mit galvanischen Niederschlägen lassen sich die geätzten Gegenstände weiterbehandeln, wobei zum Teil auf bessern Schutz, zum Teil auf besseres Aussehen, meist aber auf beides zu rechnen ist. Die mannigfaltigen, hieherzuzählenden Verfahren sind für den Laien jedoch vielfach unausführbar oder mit zu großen Umständen verknüpft, weshalb man ihre Besorgung am besten den darauf eingerichteten Anstalten überläßt. Wer sich auch auf diesem Gebiete versuchen will, findet eine umfangreiche Zusammenstellung der einschlägigen Methoden in dem bereits erwähnten Schubert'schen Buche: Das Ätzen der Metalle.

Außerdem sind zu empfehlen:

Konrad Taucher (Roseleur-Kaselowsky), Handbuch der Galvanoplastik mit Abhandlungen über Vergolden, Ver-

silbern, Vernickeln, Platinieren, Verkupfern, Vermessingen, Verstählen, Verzinnen, Bronzieren und Färben der verschiedensten Metalle. Stuttgart, Rieger. 4. Auflage. 288 S. 8^o.

Dr. Elsner, Die Metalle, deren Bearbeitung, Ätzen, Beizen, Brünieren, Lote, Bronzen, Legierungen etc. in 1500 Vorschriften und Rezepten. Halle, Knapp. 212 S. 8^o.

Neuerdings ist ein Fabrikat, Zapon genannt, in den Handel gebracht. Werden Metallgegenstände, die völlig von Fett und Oxyd befreit sind, in diese Flüssigkeit getaucht, und in der Wärme mit Vermeidung von Zugluft getrocknet, so bildet der dünne, dem Auge gar nicht wahrnehmbare Überzug ein gutes Schutzmittel gegen die Einflüsse von Luft und Feuchtigkeit.

Ein vorzügliches Mittel in Bezug auf Schutz und Aussehen ist es, die geätzten Gegenstände vergolden oder verplatinieren zu lassen. Auch das Verkobalten und Vernickeln empfehlen sich.

Hochätzungen können in den tiefen Stellen auch mit Blattgold vergoldet werden. Man übermalt die zu vergoldenden Stellen, also den Grund mit Bernsteinfirnis, läßt denselben trocknen, bis er kaum noch klebt, legt das Blattgold auf und verfährt wie in Abschnitt I, Artikel „Blattgold“ angegeben ist. Nach dem Vergolden wird der Gegenstand ordentlich erwärmt, damit das Gold besser haftet.

Als geeignete Gegenstände für die Ätzversuche des Dilettanten erscheinen folgende:

Metallbleche, bestimmt, nach der Ätzung eingerahmt und an die Wand gehängt zu werden;

Metallbleche, bestimmt, nach der Verzierung als Füllungen für Kassetten zu dienen (für die erstern eignet sich hauptsächlich die Tiefätzung, für letztere die Hochätzung);

Untersatzteller für Lampen, Töpfe und Vasen etc. (Hochätzung);

Schalen und Teller als Wandschmuck. Man kauft sie fertig als glatte Teller oder läßt kreisrunde Platten nachträglich mit einem gedrückten Rand versehen;

Runde quadratische oder vieleckige Platten, als Einsatz für kleine Tische (Tischplatten);

Spielteller, Aschenbecherschalen etc.;

Kleine Platten für Briefbeschwerer und Tintenlöscher, nachträglich in der üblichen Weise auszustatten;

Schilder und Kartuschen für Nippuhren, Thermometer etc.;

Papiermesser, auf der Klinge zu ätzen;

Beschläge, Schlüsselschilder etc.;

Mittel- und Eckstücke für Mappen und Bucheinbände;
 Namen- und Firmenschilder mit Schriften;
 Schablonen für Weisstickerei etc. (Ganz dünne Metallbleche werden durch und durch geätzt; die Zeichnung muß so beschaffen sein, daß die nötigen Stege zum genügenden Zusammenhalt stehen bleiben);
 Runde Gegenstände: Becher, Vasen, Dosen, Zündholzbüchsen, Nähadel- und Federbüchsen etc.;

Bettelmünzen (die Münzen werden einerseits abgeschliffen und auf dieser Seite durch Ätzung verziert)

u. s. w. u. s. w.

Das Zink und das Eisen sind die billigsten Metalle, oxydieren aber am leichtesten. Wenn man eine nachträgliche Vergoldung, Vernickelung oder Verkobaltung nicht beabsichtigt, bleiben sie am besten aufser Spiel.

Kupfer, Messing, Neusilber und Zinn dagegen empfehlen sich, obgleich sie teurer im Preise sind. Das Kilo dieser Metalle kostet durchschnittlich 2 M. 50 Pfg. bis 3 M. Dünne Bleche sind entsprechend teurer, so daß Schablonenbleche etwa 4 M. bis 4 M. 50 Pfg. kosten. Metallreste, mißlungene Platten kann man als Altmetall wieder verkaufen.

Wer das Ätzen zum erstenmale betreibt, darf nicht erschrecken, wenn nicht alles sofort gelingt. Es wäre sogar merkwürdig, wenn alles sofort gelingen würde. Es spielen so viele Dinge mit, die nur durch die Erfahrung gelernt werden können, daß es nicht genug empfohlen werden kann, überall genau zu beobachten, nach den Gründen des Mißlingens zu suchen und durch Probieren Abhilfe zu schaffen. Was das erste Mal scheitert, gelingt vielleicht das andere oder das dritte Mal. Rom ist nicht an einem Tage erbaut worden.

Gute Vorbilder für Ätzarbeit finden sich zerstreut in vielen kunstgewerblichen Sammelwerken und Zeitschriften, speziell aber in nachgenannten Werken:

Gerlach & Schenk, Allegorien und Embleme.

Stuck, Karten und Vignetten. Gerlach & Schenk.

Dürer, Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians.

Warnecke, Heraldisches Handbuch.

K. v. Lützwow, Dürers Holzschnitzwerke.

Amman, J., Wappen- und Stammbuch. (Näheres w. oben.)

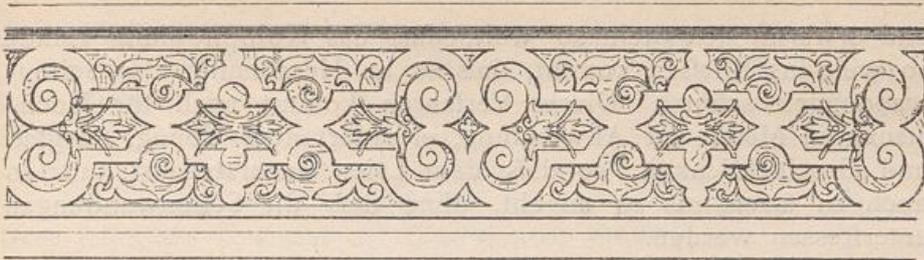


Fig. 196. Ornament vom Schloßportal in Merseburg.

21. Das Ätzen der Steine.

Auch Steine, die eine gleichmäßige Struktur haben und deren Hauptbestandteil der kohlen-saure Kalk ist, lassen sich ähnlich wie die Metalle ätzen.

Das geeignetste Material ist der Solenhofer Kalkstein, der Lithographierstein. Auch feinkörnige Marmorarten von einheitlichem Gefüge kommen in Betracht. Das Ätzen der Steine ist schon frühzeitig geübt worden, wie die in den Museen und Sammlungen zu findenden Votivtafeln, Kalender, Sonnenuhren etc. zeigen.

Es ist vornehmlich die Hochätzung, welche in Betracht kommt. Die Arbeiten werden auf Platten ausgeführt, die vollständig glatt und eben geschliffen sind. Die Oberfläche muß völlig rein sein. Die Oberfläche wird mit Terpentinöl bestrichen und sauber abgerieben, worauf das Überpausen der Zeichnung erfolgen kann (mittelst Rötel oder Graphit, wenn man nicht direkt die Zeichnung auf dem Stein entwerfen will).

Hierauf wird der Decklack mit dem Pinsel aufgemalt, wobei ein vorheriges oder nachfolgendes Anwärmen angewendet werden kann. Der Decklack ist der nämliche wie bei der Metallätzung, am besten in Terpentin gelöster Ätzgrund. Auf dunkelfarbigen Steinen kann die Malerei auch mit heller Ölfarbe ausgeführt werden. Auch die autographische Tusche kann als Deckgrund dienen, wobei eine Verstärkung durch Einwalzen mit schwarzer Steindruckfarbe hinzukommt.

Als Ätzmittel dienen verdünnte Salzsäure oder Salpetersäure oder reine Essigsäure. Die letztere ätzt fein, aber langsamer als erstere beide. Will man ziemlich hoch ätzen, so wird es nötig, die Seitenwandungen der geätzten Stellen zu schützen. Man gießt nach einiger Zeit die Ätzflüssigkeit ab, reinigt, walzt wiederholt Druckfarbe auf, stäubt mit Kolophonimpulver ein,

und erwärmt den Stein so weit, daß das Kolophonium gerade so weit ins Fliesen kommt, daß es im Herablaufen die Seitenwände schützt. Dieses Verfahren kommt auch für Hochätzung in Metall zur Anwendung, erfordert aber Übung, Sorgfalt und Geschicklichkeit, so daß dem Laien anzuraten ist, nur so hoch zu ätzen, als es angeht, ohne daß die Seitenwände unterfressen werden.

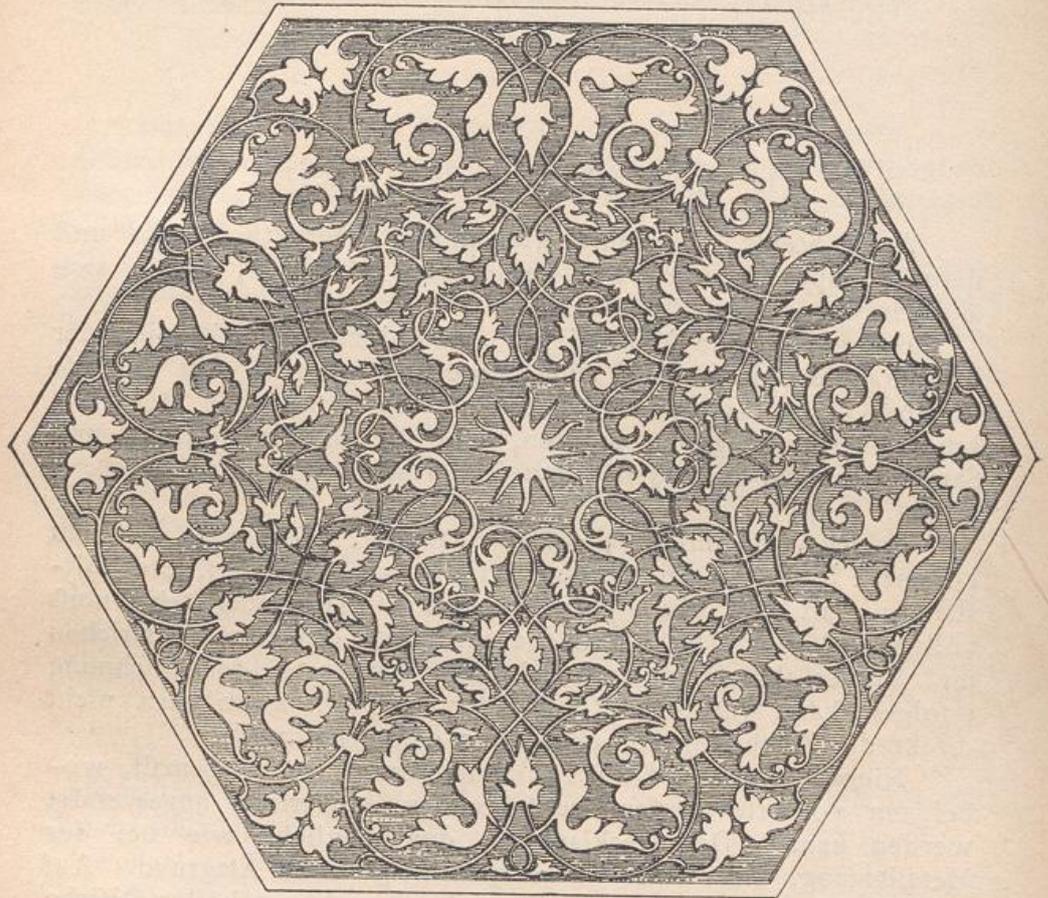


Fig. 197. Ornament vom Kanzeldeckel der Nikolaikirche in Brieg.

Nachdem die Ätzung vollendet ist, wird der Stein angewärmt und mit Terpentin gereinigt.

Sollen die Platten eine nachherige Behandlung erfahren, damit sich Ornament und Grund besser voneinander abheben, so kann man ähnlich wie bei den Metallen das Einschwärzen, das Auslegen mit Lack oder die Blattvergoldung des Grundes in Anwendung bringen. Auf diese Weise lassen sich

schliesslich auch breit gehaltene Radierungen nach dem Tiefätzverfahren ordentlich zur Geltung bringen. Auf dunklen und schwarzen Marmorarten machen sich Ätzungen in Federmanier sehr schön, wenn sie nachträglich mit Gold- oder Silberbronze ausgelegt werden. Am einfachsten geschieht dies, wenn man während der Entfernung des Deckgrundes die Pulver aufstreut und mit dem Rest des Grundes als Bindemittel einreibt.



Fig. 198. Teil eines Roulette, in Solenhofer Stein geätzt und bemalt. 1720.

Als Gegenstände für Steinätzung empfehlen sich:
 Votivtafeln, Haussegen etc. mit verzierten Schriften, nachträglich in Holzrahmen zu fassen. Gläser zum Schutze sind kaum nötig;
 ewige Kalender, Namen- und Firmenschilder, Briefbeschwerer;
 Tischplatten, Schachbretttafeln;
 Untersatzplatten in bescheidenen Größen, Wärmsteine etc.

Bezüglich der Beschaffung der Steine wende man sich an Steinschleifereien, Marmorarbeiter, Lithographen etc.



Fig. 199. Füllung im Kunstgewerbe-Museum in Leipzig.

Als geeignete Vorbilder können die zerstreut zu findenden Abbildungen alter Steinätzungen, dann aber auch die Metallätzungen gelten, da der Ätzstil für beide Materialien im wesentlichen der nämliche ist und die Steinätzung nur grössere Formen, grössere Derbheit und grössern Mafsstab erfordert.





Fig. 200. Ornament, entworfen von Prof. A. Ortwein.

22. Die Elfenbeinätzung.

Auch das Elfenbein, und in ähnlicher Weise Bein und Knochen lassen sich vermittelst des Ätzverfahrens künstlerisch verschönern. Es kommt vornehmlich die Tiefätzung in Betracht.

Die Gegenstände müssen glatt geschliffen oder poliert und völlig rein sein.

Als Decklack dient der gewöhnliche, also am besten flüssig gemachte Ätzgrund.

Die Ornamente werden mit stumpfer Nadel einradiert.

Als Ätzflüssigkeit dienen

entweder: die auch für die Metallätzung empfohlene Eisenchloridlösung (etwa 40prozentig). Dieselbe ätzt gut und sicher, färbt die geätzten Stellen jedoch nicht dunkel.

oder: Höllensteinlösung (1 Teil salpetersaures Silber, gelöst in 5 Teilen destillierten Wassers). Das salpetersaure Silber färbt die geätzte Partie unter Einwirkung des Lichtes schwarz;

oder: Lösung von übermangansaurem Kali in Wasser (1 Teil übermangans. Kali auf 16 Teile destillierten Wassers). Das übermangansaure Kali färbt die geätzten Teile braun.

In allen drei Fällen hat die Ätzung längere Zeit (1 Stunde und mehr) anzuhalten. Nach dem Abschütten der Ätzflüssigkeit wird gründlich mit Wasser ab gespült, der Decklack in der bekannten Weise entfernt u. s. w. Eine nachherige weitere Behandlungsweise ist hier kaum nötig, da die geätzten Teile sich wohl abheben, wenigstens wenn mit Höllensteinlösung oder übermangansaurem Kali geätzt wird.

Die in Betracht kommenden Gegenstände haben dem Material entsprechend geringe Dimensionen, wonach auch die Wahl der Ornamentik sich zu richten hat. Monogramme, Chiffren, Wappen und ähnliche kleinere Verzierungen werden den Hauptstoff bilden. Geeignete Dinge zur Verzierung sind folgende:

Schirm- und Stockgriffe;
 Falzbeine und Papiermesser;
 Manschettenknöpfe;
 Deckplättchen für Notizbücher etc.;
 Fächerdeckplatten und Fächerlamellen;
 Domino- und Damenspielsteine;
 Fadenwickelsterne;
 kleine Dosen, Büchsen und anderes mehr.

Vorbilder für Monogramme, Chiffren, Wappen und Abzeichen finden sich bei Gerlach, „Das Gewerbemonogramm“ (Wien, Gerlach & Cie. 56 M.), und in andern ähnlichen Werken.

Das nötige Material beschafft man sich beim Elfenbeinschnitzer, der sowohl fertige Gegenstände als auch das Rohmaterial zur Verfügung hat.

Viel Brauchbares pflegt übrigens bei der Elfenbeinätzung nicht herauszukommen, so daß Metalle und Steine immerhin sich in erster Reihe empfehlen, wenn denn überhaupt geätzt werden soll.



Aus v. Kramer und Behrens, Ornamentale Fragmente.



Fig. 201. Ornament, entworfen von Prof. A. Ortwein.

23. Die Glasätzung.

Diese Ätzung erwähnen wir nur der Vollständigkeit wegen, ohne sie als Dilettantenarbeit empfehlen zu wollen. Nicht als ob sich mittelst des Ätzprozesses auf Glas nicht sehr schöne Wirkungen erzielen ließen, sondern wegen der gesundheitsschädlichen Wirkung muß von dieser Arbeit abgeraten werden.

Glas kann nur durch Fluorsäure geätzt werden, die man in Gasform oder als wässrige Lösung einwirken läßt, nachdem in bekannter Weise das nicht zu ätzende abgedeckt ist. Die erstere Form ätzt matt, die zweite mit glänzend bleibender Oberfläche. Der Fluorsäure widerstehen nur Blei, Platin und Gutta-percha, weshalb diese Materialien zu den nötigen Gefäßen und Apparaten verwendet werden. Die Säure ist giftig und darf weder an die Hände gebracht werden, noch darf sie durch Einatmung in die Luftwege des menschlichen Körpers gelangen. Da dem Dilettanten nicht zugemutet werden kann, die nötigen Vorsichtsmaßregeln mit Sicherheit zu treffen, so empfiehlt es sich, diese Technik den Fachkreisen zu überlassen.

Es könnte sich höchstens darum handeln, daß der Dilettantenhand bloß der erste Teil der Arbeit, das Bemalen mit Deckgrund, oder das Ausradieren aus der gedeckten Fläche zufiele, während die also vorbereiteten Gegenstände einer am Ort oder in der Nähe befindlichen Glasätzereianstalt behufs der eigentlichen Ätzerei übergeben würden. Immerhin aber erscheint es fraglich, ob die betreffenden Geschäfte sich hierauf einlassen können oder wollen.

Zur Glasätzung eignen sich glatte Scheiben, für die Verglasung von Fenstern und Thüren, und dann die verschiedenen Gefäße, Flaschen, Krüge, Trinkgläser etc.

Das sog. Sandblasverfahren von Tilghman, das im großen vielfach an Stelle der Ätzerei getreten ist, eignet sich zur Dilettantenarbeit noch weniger als das Ätzen.

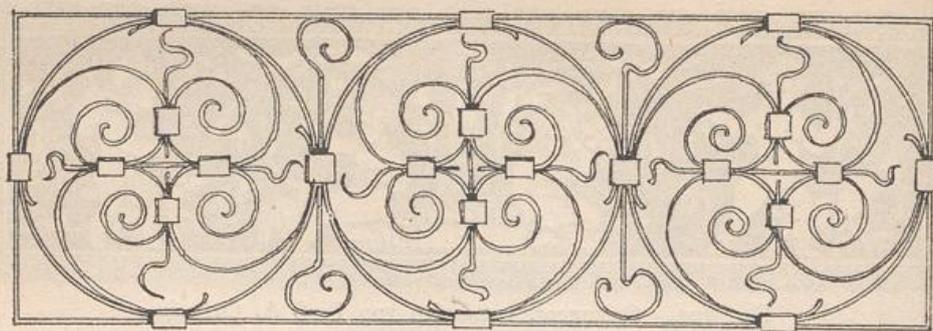


Fig. 202. Motiv für die Klein-Eisen-Arbeit.

24. Die Klein-Eisen-Arbeit.

Wer in Italien gereist ist, dem sind gewifs in Rom, in Venedig und anderorts die zierlichen schwarzen Eisenarbeiten aufgefallen, die für wenig Geld in der Gestalt von Ampeln, Laternen und dergleichen zum Verkauf gebracht werden. Neuerdings sind diese Gegenstände auch bei uns häufiger, seit sich Gautsch in München und andere mit der Fertigung und dem Verschleifs derselben befassen.

Das Gebiet ist bis jetzt wohl kaum in die Reihe der Dilettantenkünste aufgenommen. Der Verfasser möchte mit diesen Zeilen jedoch dazu anregen, da das Material billig, das Werkzeug einfach und die Arbeit selbst nicht so schwierig ist als manch anderes, was von Dilettantenhänden geübt wird. Dabei können die fertigen Gegenstände einen sehr guten Effekt geben und vor allem haben sie vorläufig den Reiz der Neuheit.

Das Material ist in Streifen geschnittenes Schwarzblech, also Bandeisen im kleinen. Bei einer Dicke von $\frac{1}{2}$ mm ist die zweckmäfsigste Breite 5 mm. Diese Blechstreifen liefern Hammer & Helbling in Karlsruhe in einer Länge von 35 cm das Kilo zu 2 M. 30 Pfg.

Als Werkzeug sind nötig eine kleine Richtplatte oder ein kleiner Ambofs, ein kleiner Hammer, eine kleine Blechschere, eine Flachzange (mit prismatischen Backen von 5 mm Breite), eine Biegezange (mit kegelförmigen oder noch besser mit cylindrischen Backen), eine Flachfeile, ein Feilkloben und ein kleiner Schraubstock, der auch gleichzeitig Ambofs sein kann. Diese Werkzeuge sind in Figur 203 abgebildet. Die letztern beiden können schliesslich entbehrt werden.

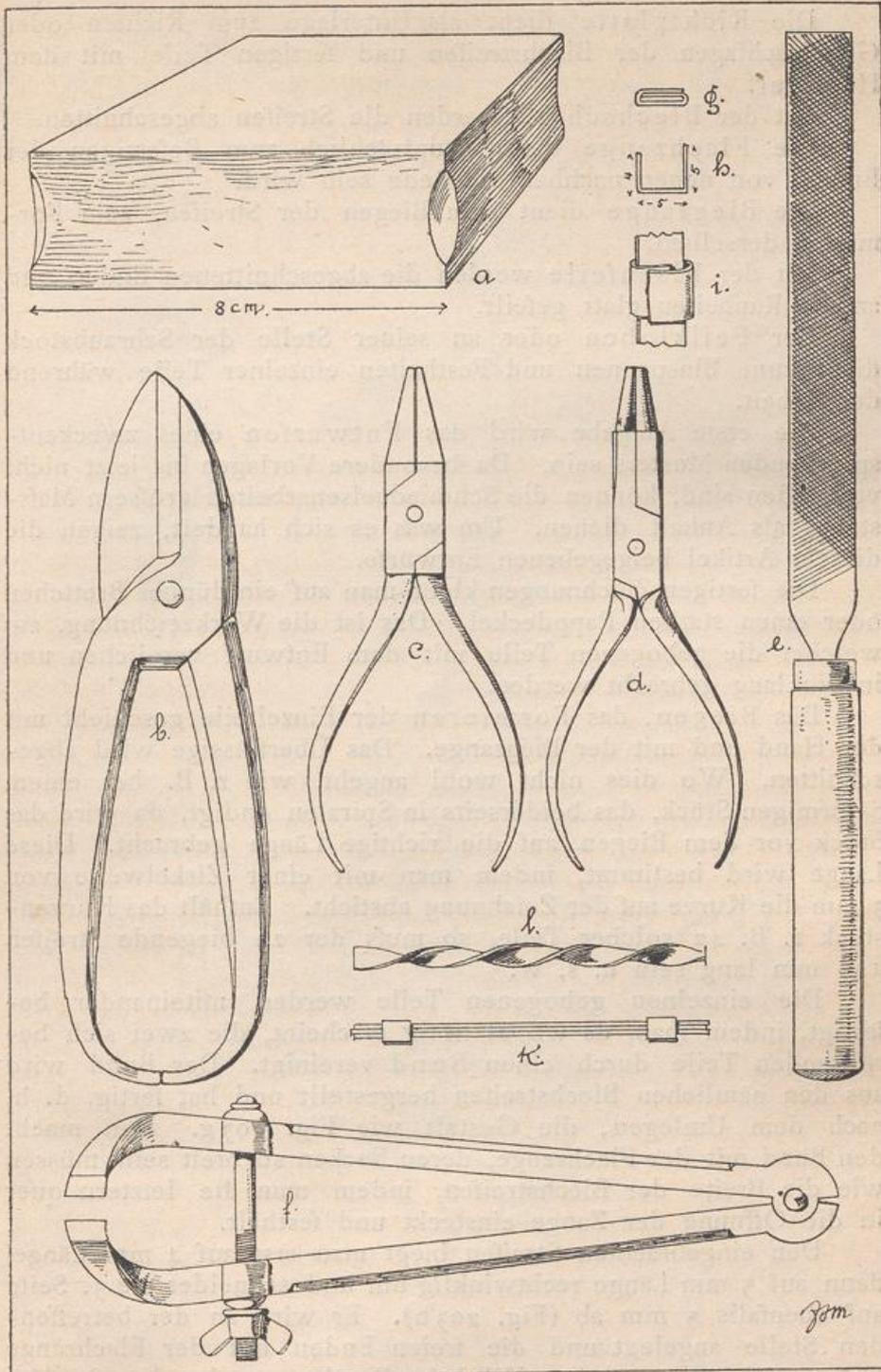


Fig. 203. Werkzeuge für die Klein-Eisen-Arbeit.
 a. Richtplatte. b. Bleischere. c. Flachzange. d. Biegezange. e. Flachfeile.
 f. Feilkloben.

Meyer, Liebhaberkünste.

Die Richtplatte dient als Unterlage zum Richten oder Geradeschlagen der Blechstreifen und fertigen Teile mit dem Hammer.

Mit der Blechschere werden die Streifen abgeschnitten.

Die Flachzange dient hauptsächlich zum Befestigen der Bunde, von denen nachher die Rede sein wird.

Die Biegezange dient zum Biegen der Streifen, zum Formieren derselben.

Mit der Flachfeile werden die abgeschnittenen Enden und andere Rauheiten glatt gefeilt.

Der Feilkloben oder an seiner Stelle der Schraubstock dient zum Einspannen und Festhalten einzelner Teile während der Arbeit.

Die erste Aufgabe wird das Entwerfen eines zweckentsprechenden Musters sein. Da besondere Vorlagen bis jetzt nicht vorhanden sind, können die Schmiedeeisenarbeiten größern Maßstabes als Anhalt dienen. Um was es sich handelt, zeigen die diesem Artikel beigegebenen Entwürfe.

Die fertigen Zeichnungen klebt man auf ein dünnes Brettchen oder einen starken Pappdeckel. Das ist die Werkzeichnung, auf welcher die gebogenen Teile mit dem Entwurf verglichen und in Einklang gebracht werden.

Das Biegen, das Formieren der Einzelteile geschieht mit der Hand und mit der Biegezange. Das Überflüssige wird abgeschnitten. Wo dies nicht wohl angeht, wie z. B. bei einem S-förmigen Stück, das beiderseits in Spiralen endigt, da wird das Stück vor dem Biegen auf die richtige Länge gebracht. Diese Länge wird bestimmt, indem man mit einer Zirkelweite von 3 mm die Kurve auf der Zeichnung absticht. Enthält das Kurvenstück z. B. 42 solcher Teile, so muß der zu biegende Streifen 126 mm lang sein u. s. w.

Die einzelnen gebogenen Teile werden miteinander befestigt, indem man, da wo es nötig erscheint, die zwei sich berührenden Teile durch einen Bund vereinigt. Der Bund wird aus den nämlichen Blechstreifen hergestellt und hat fertig, d. h. nach dem Umlegen, die Gestalt wie Fig. 203 g. Man macht den Bund mit der Flachzange, deren Backen so breit sein müssen wie die Breite der Blechstreifen, indem man die letztern quer in die Öffnung der Zange einsteckt und festhält.

Den eingebrachten Streifen biegt man erst auf 4 mm Länge, dann auf 5 mm Länge rechtwinklig um und schneidet die 3. Seite auf ebenfalls 5 mm ab (Fig. 203 h). Er wird an der betreffenden Stelle angelegt und die freien Enden mit der Flachzange festgezwickelt (Fig. 203 i). Wird der Bund um mehr als 2 Streifen herumgelegt, so müssen die freien Enden entsprechend länger sein,

bei gleich bleibender Breite der Mittelpartie. Das Anfertigen und Anlegen der Bunde ist der schwierigste Teil der Arbeit, der sich aber rasch erlernt und dann auch rasch erledigt. Die Bunde, wenn

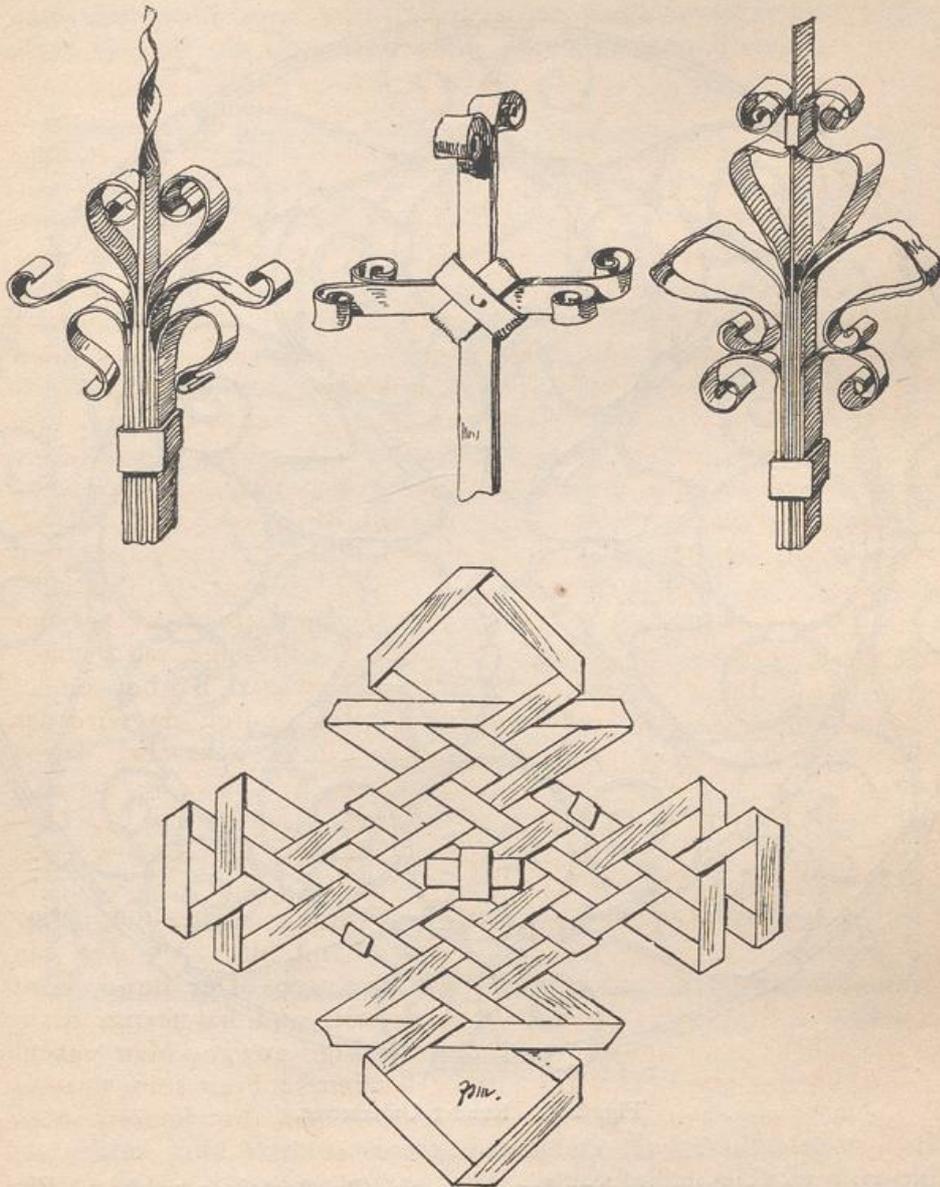


Fig. 204. Einzelheiten der Klein-Eisen-Arbeit.

sie recht gemacht sind, halten fest genug. Sie brauchen nicht gelötet zu werden. Der spätere Lackanstrich verhindert ihr Verschieben.

Teile, die eine gewisse Steifheit erfordern, wie die obern Schlufsringe einer Ampel, tragende Teile an Konsolen u. s. w., werden aus 2, 3 und mehr nebeneinander gelegten Streifen ge-

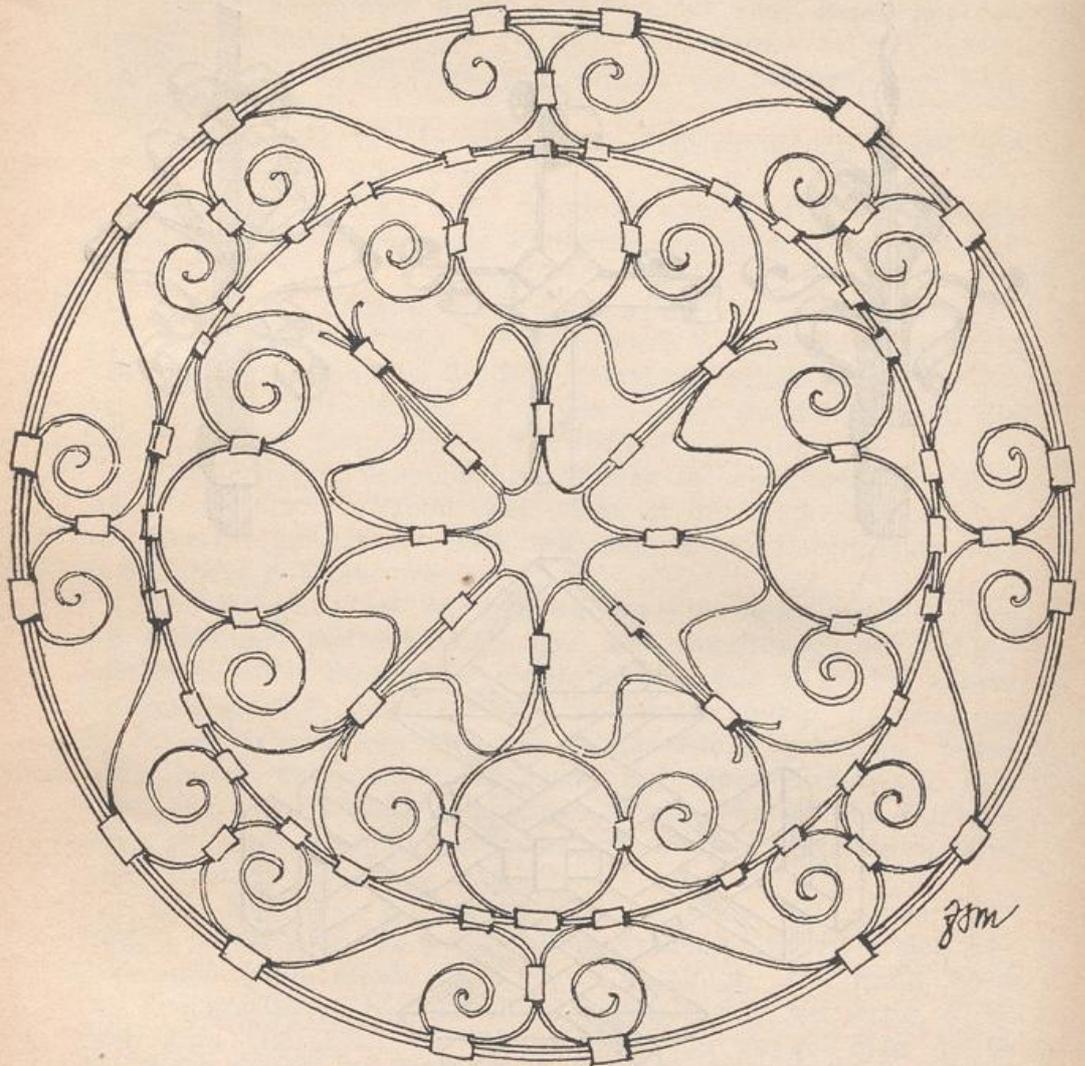


Fig. 205. Runder Untersetzer.

bildet, die, richtig verbunden, wie ein Quadrateisen wirken. Fig. 203k stellt ein geradliniges zusammengesetztes Einzelstück dar. Außerdem steht es ja immer frei, für grössere Arbeiten die Rahmen einer Füllung und die struktiven Linien eines Trägers vom Schlosser aus Quadrateisen von 5 mm Stärke anfertigen zu lassen.

An runden Gegenständen, wie an Äpfeln, müssen einzelne Teile aus der Ebene herausgebogen werden, was bei der leichten Biegbarkeit des Materials keine Schwierigkeit hat. Will man es nicht aus freier Hand machen, so kann ein entsprechend gerundeter Holzkörper von cylindrischer, kegelförmiger oder kugelförmiger Gestalt als Unterlage beim Zurechtrichten dienen.

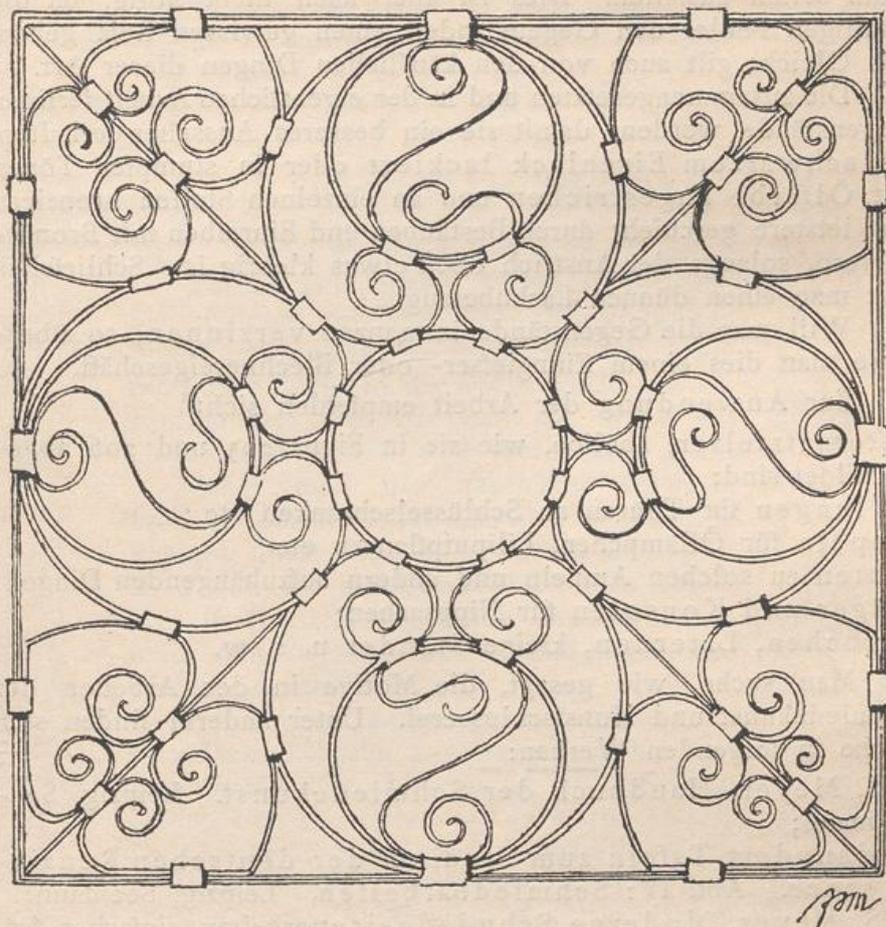


Fig. 206. Quadratischer Untersetzer.

Eine gute Unterbrechung, besonders für geradlaufende Teile kann durch das Torsieren, das schraubenförmige Drehen der Streifen, erzielt werden. Man spannt das eine Ende ein und dreht mit der Flachzange am andern (Fig. 2031).

Blumen und freie Endigungen können gebildet werden nach den Darstellungen der Fig. 204. Nimmt man außer den Streifen noch ausgeglühten Eisendraht von entsprechendem Querschnitt

zu Hilfe, so läßt sich noch allerlei weiteres anbringen. Auch nach Art des Flechtwerkes lassen sich Untersetzer etc. herstellen (Fig. 204); diese flachen Arbeiten sehen jedoch weniger hübsch aus als die andern. Überhaupt stehen einer findigen Phantasie noch mancherlei Weiterungen der hier in ihrer einfachen Art besprochenen Arbeit zu Gebote.

Ganz regelrecht werden die Biegungen und Verbindungen wohl selten ausfallen. Dies ist aber auch nicht nötig, da die zufälligen Fehler den Gegenständen einen gewissen Reiz geben. Das Gleiche gilt auch von den käuflichen Dingen dieser Art.

Die zusammengesetzten und in der eigentlichen Arbeit fertigen Gegenstände werden, damit sie ein besseres Aussehen erhalten, mit schwarzem Eisenlack lackiert oder in stumpfen Tönen mit Ölfarbe angestrichen und an einzelnen Stellen bronziert. Das letztere geschieht durch Bestäuben und Einreiben mit Bronzepulvern, solange der Anstrich noch etwas klebrig ist. Schliesslich gibt man einen dünnen Lacküberzug.

Will man die Gegenstände im ganzen verzinnen, so überlasse man dies einem Zinggießer- oder Blechnereigeschäft.

Zur Anwendung der Arbeit empfehlen sich:

Untersatzteller, ähnlich, wie sie in Figur 205 und 206 abgebildet sind;

Füllungen für Thüren an Schlüsselschränken etc.;

Ampeln für Öllämpchen, Liliputpflanzen etc.;

Ketten zu solchen Ampeln und andern aufzuhängenden Dingen;

Träger und Konsolen für Nippsachen;

Körbchen, Laternen, kleine Ständer u. s. w.

Man suche, wie gesagt, die Motive in den Arbeiten der Schmiedekunst und Kunstschlosserei. Unter anderm finden sich solche in folgenden Werken:

F. S. Meyer, Handbuch der Schmiedekunst. Leipzig, Seemann;

Dreihundert Tafeln zum Studium der deutschen Renaissance. Abt. IV: Schmiedearbeiten. Leipzig, Seemann;

F. S. Meyer, Moderne Schmiedeeisenarbeiten einfacher Art. Karlsruhe, Liebermann & Cie.

Der Verfasser wird nicht fehlgehen, wenn er annimmt, daß diese Zeilen den Anlaß geben werden, daß nächst dem auch für diese Arbeit Kasten auf den Markt gebracht werden, die das nötige Material, das Werkzeug und entsprechende Vorbilder enthalten, wie dies auf andern Gebieten längst der Fall ist. Die oben erwähnte Firma Hammer & Helbling in Karlsruhe hat sich bereit erklärt, auf Bestellung derartige Werkzeugkasten zusammenzustellen.



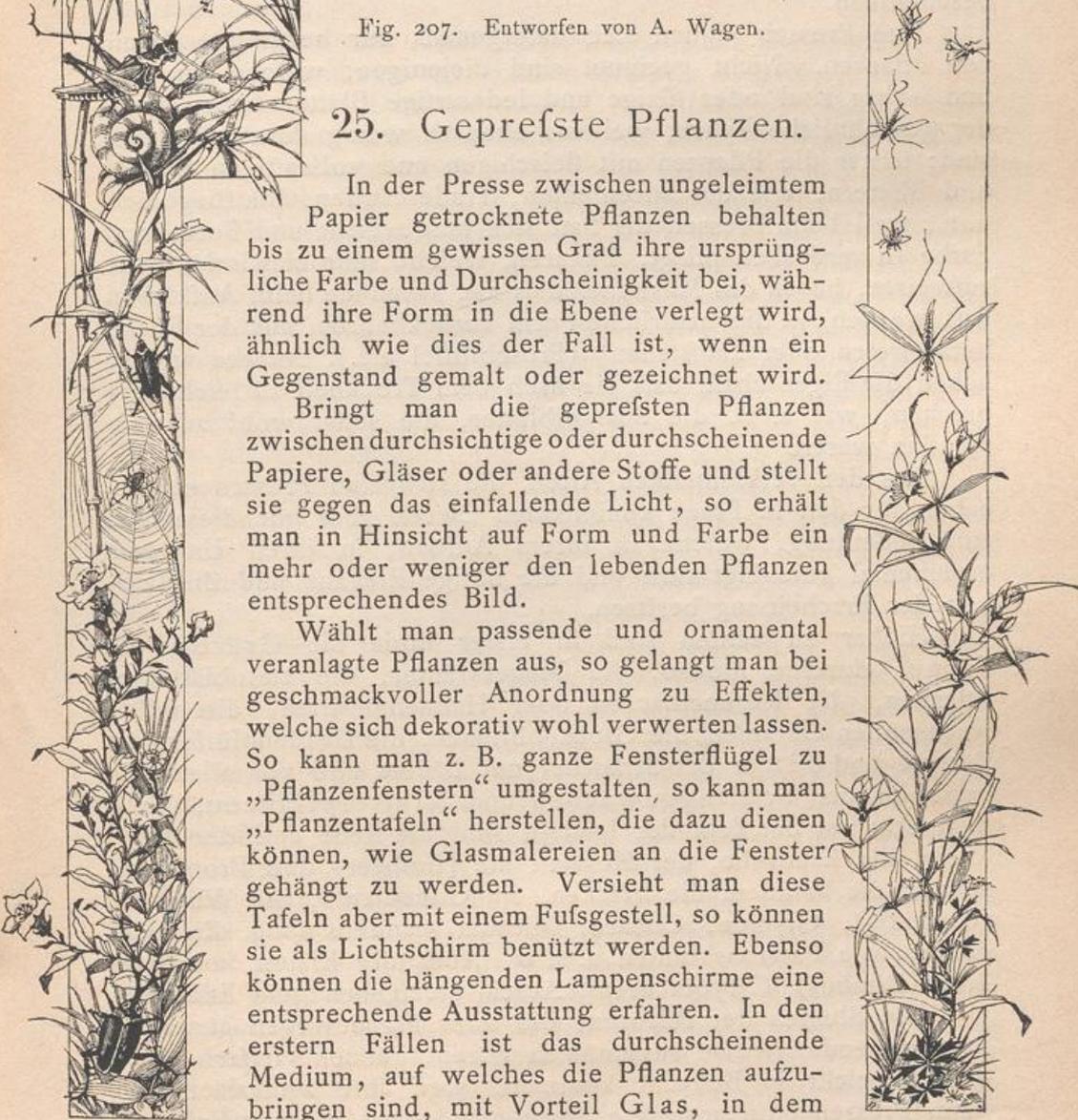
Fig. 207. Entworfen von A. Wagen.

25. Gepresste Pflanzen.

In der Presse zwischen ungeleimtem Papier getrocknete Pflanzen behalten bis zu einem gewissen Grad ihre ursprüngliche Farbe und Durchscheinigkeit bei, während ihre Form in die Ebene verlegt wird, ähnlich wie dies der Fall ist, wenn ein Gegenstand gemalt oder gezeichnet wird.

Bringt man die gepressten Pflanzen zwischen durchsichtige oder durchscheinende Papiere, Gläser oder andere Stoffe und stellt sie gegen das einfallende Licht, so erhält man in Hinsicht auf Form und Farbe ein mehr oder weniger den lebenden Pflanzen entsprechendes Bild.

Wählt man passende und ornamental veranlagte Pflanzen aus, so gelangt man bei geschmackvoller Anordnung zu Effekten, welche sich dekorativ wohl verwerten lassen. So kann man z. B. ganze Fensterflügel zu „Pflanzenfenstern“ umgestalten, so kann man „Pflanzentafeln“ herstellen, die dazu dienen können, wie Glasmalereien an die Fenster gehängt zu werden. Versieht man diese Tafeln aber mit einem Fußgestell, so können sie als Lichtschirm benützt werden. Ebenso können die hängenden Lampenschirme eine entsprechende Ausstattung erfahren. In den erstern Fällen ist das durchscheinende Medium, auf welches die Pflanzen aufzubringen sind, mit Vorteil Glas, in dem



letztern Fall oder in den beiden letzten Fällen Papier oder Leinwand, Tafelgelatine, Glimmer etc.

Die Wirkung im auffallenden, also nicht durchfallenden Licht ist wesentlich geringer und im allgemeinen ohne Bedeutung, so daß auf diese Art nur kleine, zierliche Pflanzen auf schwarzem Karton eine ordentliche Wirkung erzielen, wofür die bekannten, mit Alpenkräutern geschmückten Grüsse aus der Schweiz und aus Tirol ein Beleg sind. Demnach wird sich die praktische Anwendung hauptsächlich auf die oben erwähnten Fälle beschränken.

Zum Pressen eignen sich naturgemäß nur bestimmte Arten von Pflanzen. Nicht geeignet sind diejenigen, welche zu hart und holzig sind oder filzige und lederartige Blätter haben, wie der gewöhnliche Epheu, weil sie eben zu wenig durchscheinend sind; ferner die Pflanzen mit fleischigen und vollaftigen Stielen und Blättern, wie die Succulenten, Tradescantien, Blattbegonien u. a., weil beim Pressen der Saft sich ausquetscht und Form und Farbe zu verderben pflegt. Pflanzen, welche sehr elastische Teile aufweisen, haben das Mißliche, daß sie, wenn sie beim Aufkleben naß werden, in die natürliche Form zurückkehren, aus der Ebene heraustreten oder „aufstehen“ (Froschlöffel etc.). Andere wieder haben die Eigenschaft, daß sie nach dem Trocknen zu leicht zerbrechen, wie z. B. die Spargelblätter, die sonst wohl zu verwenden wären.

Aus den verbleibenden Arten, die sich zum Pressen eignen, haben für den in Frage kommenden Zweck aber nur diejenigen eine Bedeutung, welche in ihrem Aufbau, in ihren Umrissen ornamental veranlagt sind und die nötige Eleganz und Zierlichkeit der Erscheinung besitzen.

Hierher zu zählen sind in erster Linie die Gräser, die Farne, einzelne Moose, die Fingerkräuter, die sternblättrigen Pflanzen, die Ranunculaceen oder Hahnenfußarten, die wildwachsenden Geranien, die Glockenblumen, die Doldenblütler, die Zweige und Blätter der Sträucher und Bäume und vor allem die verschiedenen Schlinggewächse und Kletterpflanzen. Sehr dekorativ aus der Zahl der letztern sind die Rebe und der wilde Wein, die Zaunrübe, der Hopfen, die Himbeer- und Brombeerstaude, die Winden, die Wicken, die Gundelrebe, die Waldrebe (Clematis), Glycine, Cobaea, Micania scandens (sog. Zimmer-epheu), die Passionsblumen u. s. w. Auch die Blätter von Bambusa (Bambus), Caryota urens, Acacia etc. geben gute Effekte.

Die Blumen der Pflanzen, die ihrer Farbe wegen gerade in hervorragender Weise auszunützen wären, können vielfach leider deshalb nicht in Betracht kommen, weil ihre zentrale Anlage beim Pressen eine unschöne Formveränderung bis zur Unkennt-

lichkeit zur Folge hat und weil ihre Kelche und Fruchtsätze öfters zu dick auftragen oder gar nicht gepresst werden können. Immerhin aber findet sich auch in dieser Richtung Geeignetes; so geben z. B. *Viola tricolor* (Stiefmütterchen, Pensée), die Crocusblüten, die Blüten des Hornkrauts, verschiedener wilder Nelken, der Glockenblumen ganz brauchbare Wirkungen. Der Unsitte, aus einzelnen Blumentheilen Blumenrosetten zusammenzustellen, wie sie in der Natur nicht existieren, möchte ich das Wort nicht reden, obgleich damit die genannten Mifsstände zu beseitigen sind.

Auch ohne eine umfangreiche Beziehung der Blumen läßt sich die Einförmigkeit des Grünen dadurch umgehen, daß man herbstlich gefärbte Pflanzen benützt, die die Natur ja in vielen Farbentönen vom lichtesten Gelb durch Rot und Braun bis zum Violett in allen möglichen Abstufungen bietet.

Auch lassen sich Farben, welche die Pflanzen, wenigstens in ihren Blättern, nicht aufweisen, dadurch in die Zusammenstellungen einführen, daß man denselben seidene Bandschleifen zufügt oder an passender Stelle Schmetterlinge einlegt. Da die letztern jedoch vielfach nicht durchscheinend sind und wohl auch zu dicke Leiber haben, so ist deren Verwendung ebenfalls eine beschränkte. Unter allen Umständen aber müssen derartige Dinge mit Mafshaltung angebracht werden.

Da die Zusammenstellung des Ganzen Sache des Geschmacks ist und eine geschickte Hand und künstlerisches Gefühl voraussetzt, wenn das Ergebnis befriedigend sein soll, diese Erfordernisse aber mit Worten hier nicht abzumachen sind, so mag der Rest dieser Auseinandersetzung sich darauf beschränken, die praktischen Winke für die Durchführung zu geben. Nur das eine sei zu diesem Punkte erwähnt, daß Dilettanten zumeist in den Fehler verfallen, zu viel und zu vielerlei aneinander zu häufen, dabei leicht ins Kleinliche geraten und den einfachen, großen dekorativen Stil verfehlen. Wer einen deutschen Strauß hübsch binden kann, wird sich auch auf diesem Gebiete zurechtfinden.

Beim Einsammeln der Pflanzen wähle man nur das, was voraussichtlich auch zu brauchen ist, und bringe leicht welkende Dinge in der Botanisierbüchse nach Hause.

Man presst die Pflanzen, die nicht welk, aber auch nicht naß sein dürfen, am besten zwischen zwei genügend starken, glatten Brettchen in der Buchbinder- oder in der Kopierpresse. Man legt die Pflanzen zwischen Filtrierpapier, Löschpapier oder graues Herbariumpapier, am besten in einmal gebrochene Bogen hinein, was für die spätere Handhabung von Vorteil ist. Weißes Löschpapier hat vor dem grauen den Vorzug, daß man die Bogen bei der Durchsicht nicht zu öffnen braucht, weil sie, geschlossen

gegen das Licht gehalten, schon den Inhalt erkennen lassen. Dagegen ist das graue Papier wesentlich billiger. Zeitungspapier und andere geleimte Papiere taugen nicht zu diesem Zwecke.

Man kann ganze Partien miteinander pressen, wenn man die einzelnen Bogen durch ebenso große Pappdeckel oder dünne Bleche voneinander trennt. Unterläßt man letzteres, so verderben die Eindrücke der Stiele und der übrigen harten Teile die Form und Farbe der übrigen Einlagen; die Blätter erhalten helle und unschöne, von den Stielen herrührende Streifungen. Man läßt die Pflanzenpartien ungefähr acht Tage in der Presse, nach welcher Zeit sie durchschnittlich soweit trocken sein werden, daß sie, ohne nachheriges Einschrumpfen befürchten zu müssen, anderweitig aufbewahrt werden können. Sieht man die Einlagen in der Presse am ersten oder zweiten Tage nach, so lassen sich etwa umgekantete Blätter und andere Ungehörigkeiten noch mit Leichtigkeit richtigstellen.

Es ist unbedingt nötig, einen möglichst großen Vorrat gepresster Einzelteile anzusammeln, wenn man in der Zusammenstellung und der Auswahl des gerade Passenden nicht beschränkt sein will. Man wird sich das Zusammensuchen wesentlich erleichtern, wenn man die Pflanzen gruppenweise geordnet hält, Gräser bei Gräsern u. s. w.

Will man Pflanzenfenster oder Pflanzentafeln herstellen und hiezu gewöhnliches Fensterglas benützen, so überspannt man die eine der beiden gleichgroßen Tafeln mit Pauspapier oder weißem oder schwach gefärbtem Seidenpapier und klebt auf letzteres die Pflanzen auf, nachdem man sich vorher das Bild zurechtgelegt hat. Hierauf legt man die zweite Glasplatte auf die Pflanzen und verbindet beide miteinander, indem man die Kanten mit schmalen Papierstreifen überklebt.

Weitaus vorzuziehen ist jedoch folgendes Vorgehen: Man wählt die zwei zu einander gehörigen Gläser, zwischen welche die Pflanzen zu liegen kommen, so, daß das eine derselben durchsichtig ist, das andere dagegen matt. Noch wirkungsvoller als mattes Glas ist das sog. Kathedralglas, welches infolge seiner Herstellungsart sehr lichtdurchlassend, aber nicht durchsichtig ist und ein eigentümliches Lustre hat. Das Kathedralglas hat überdies die günstige Wirkung, daß etwaige, vom Aufkleben herrührende Unreinigkeiten gar nicht zur Geltung gelangen. Der Gesamteffekt und die Farbenstimmung wird begünstigt, wenn das eine der beiden Gläser, sei es das durchsichtige oder das Kathedralglas, einen leichten, beispielsweise grünlichgelben Farbton hat.

Man bringt die Pflanzen nun (ohne Anwendung einer Zwischenschicht von Papier) auf das glatte der beiden Gläser, indem man dasselbe seiner ganzen Fläche nach mit einer nicht zu starken und

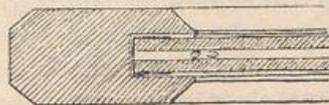


Fig. 208. Pflanzentafel zum Aufhängen an das Fenster.

nicht zu schwachen Lösung von weißem, reinem Gummi arabicum (1 Gewichtsteil Gummi auf 6 Gewichtsteile Wasser) mit einem flachen Pinsel überstreicht und die Pflanzen der Reihe nach in die klebende Schicht einlegt und andrückt. Kleine Änderungen und Korrekturen lassen sich so lange vornehmen, bis die Gummischicht zu trocknen anfängt. Man hat demnach nicht viel übrige Zeit; sie genügt jedoch, wenn man das Bild sich vorher zurechtgelegt hat. Nach völligem Trocknen — dieses ist nötig, um ein nachheriges Schimmeln der Einlage zu verhüten — wird das zweite Glas aufgelegt und mit dem andern über die Kanten verklebt. Dem Beschauer wird später am besten die durchsichtige Seite zugekehrt, weshalb es sich empfiehlt, die Pflanzen auf das durchsichtige Glas zu kleben, und zwar so, daß sie mit der guten Seite, der Vorderseite in den Klebstoff zu liegen kommen.

Die Durchscheinigkeit der Pflanzenteile läßt sich im ganzen oder teilweise dadurch erhöhen, daß man sie mit Aquarellfirnis anpinselt; auch kann man nötigenfalls durch Anmalen mit Aquarellfarben nachhelfen, wo die Farben zu blaß oder wirkungslos sind. Wenn dies jedoch nicht mit Maß und Vorsicht geschieht, so unterbleibt es besser.

Sollen die fertigen Tafeln zu Pflanzenfenstern Verwendung finden, so läßt man dieselben vom Glaser in die betreffenden Rahmen einsetzen. Sollen dieselben zum Aufhängen ans Fenster oder als Lichtschirm dienen, so läßt man sie in Bleie oder Kantenbleche fassen oder in schwache Holzrahmen mit Falz oder entsprechender Nute einsetzen, mit Henkeln oder Stativ versehen etc. (vergl. Fig. 208 u. 209.) Eine hübsche Zugabe besteht darin, daß man die Tafelbilder mit Streifen von farbigem Glas, mit Butzenscheibenfriesen oder Ähnl. umgeben läßt. Überhaupt stehen der schaffenden Phantasie noch allerlei Weiterungen zu Gebote. Ein empfehlenswertes Format für aufzuhängende Tafelbilder ist: 45 cm Höhe auf 30 cm Breite. Daß die Tafeln statt rechteckig auch rund sein können, ist selbstverständlich; nur wird in diesem Fall das Zuschneiden der Gläser schwieriger. Die zugeschnittenen Gläser sind in jeder größern Glaserei, jedenfalls aber in den Glasmalereianstalten zu haben, wo man sich auch über das Einrahmen Rat holen kann.

Im vorstehenden wurde das Einlegen zwischen Gläser beschrieben. Ähnlich verhält sich die Sache beim Einlegen zwischen Papier oder Leinwand behufs Herstellung von Lampenschirmbildern.

Man schneidet aus dickem Pauspapier oder dünnem Pergamentpapier die Blätter zurecht, je zwei zusammengehörig. Das eine Blatt wird mit der oben erwähnten Gummilösung bestrichen, die Pflanzen werden aufgelegt und mit dem zweiten, ebenfalls

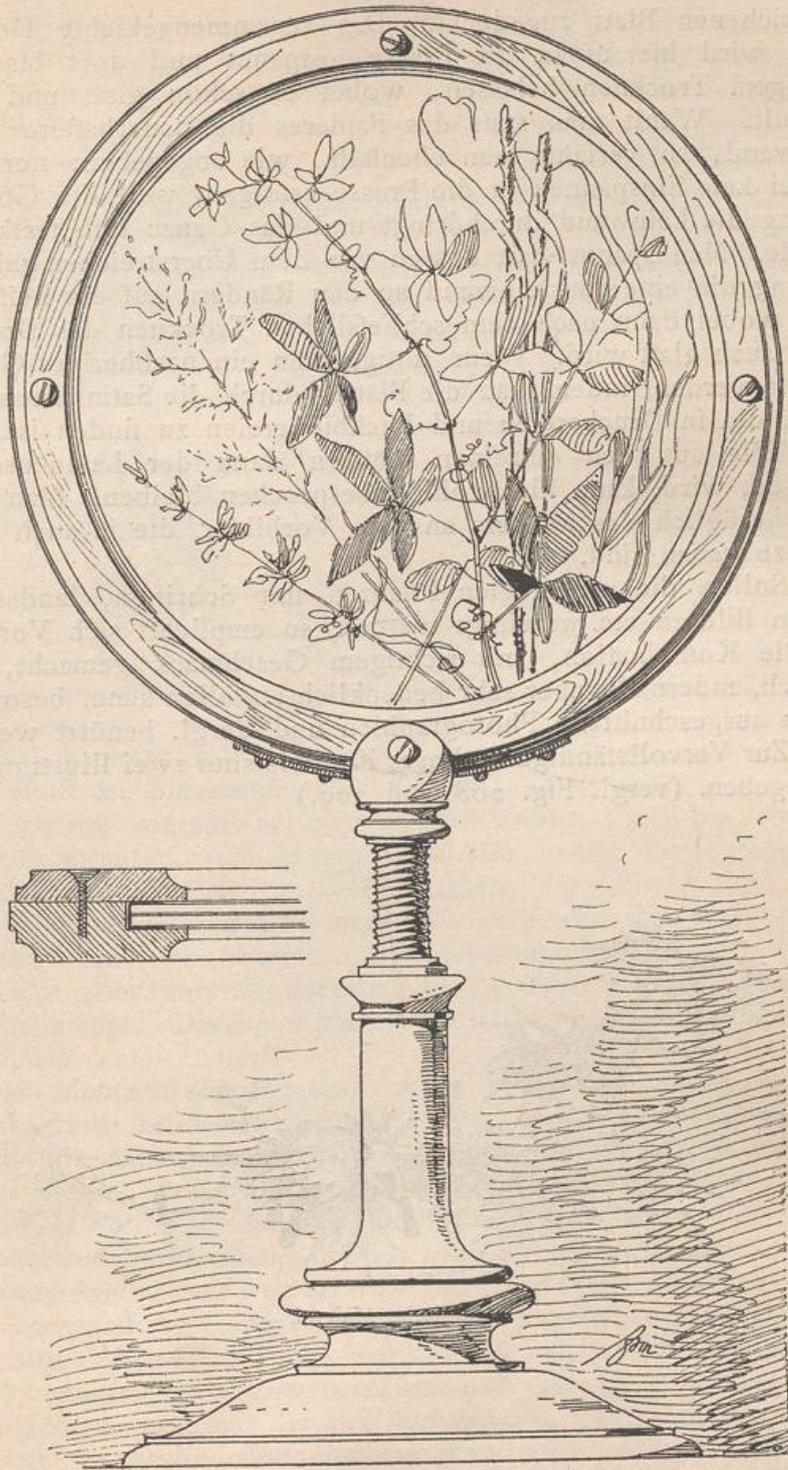


Fig. 209. Lichtschirm mit gepressten Pflanzen.

bestrichenen Blatt zugedeckt. Das zusammengeklebte Doppelblatt wird hierauf in die Presse gespannt und dort bis nach völligem Trocknen belassen, wobei es schön glatt und eben ausfällt. Wählt man statt des Papieres die dauerhaftere Pausleinwand, so verfährt man ebenfalls, wie angegeben; nur kann hiebei kein Einspannen in die Presse erfolgen, weil die Gummilösung die Leinwand durchdringt und das Ganze sich festkleben würde. Man spannt statt dessen vor dem Überstreichen mit der Lösung die eine Pausleinwand an den Rändern auf ein Reifsbrett fest, wobei dann nach dem schließlichen Trocknen das Doppelblatt auch glatt wird. Wenn nötig, kann ein nachheriges Glätten erzielt werden, indem man die Blätter durch die Satiniermaschine zieht, die in Druckereien und Buchbindereien zu finden ist.

Wie aus den einzelnen Blättern dann der Lampenschirm gebildet wird, kann hier wohl unbesprochen bleiben. Man halte sich bezüglich des Musters an gute Vorbilder, die ja auch käuflich zu haben sind.

Sollen die eingelegten Pflanzen mit Schriften, landschaftlichen Bildern etc. vereinigt werden, so empfiehlt sich Vorsicht, da die Kombination, mit richtigem Geschmack gemacht, sehr hübsch, andernfalls aber sehr bedenklich ausfallen kann, besonders wenn ausgeschnittene Photographien und dergl. benützt werden.

Zur Vervollständigung dieses Kapitels sind zwei Illustrationen beigegeben. (vergl. Fig. 208 und 209.)



Chinesische Malerei.



Fig. 210.
Entworfen von
A. Wagen.

26. Getrocknete Pflanzen.

Wie anmutig ist ein frischer Strauß und wie unschön, wenn er verwelkt ist! Was liegt näher als der Wunsch, dem Zustand der natürlichen Frische Dauer verleihen zu können!

Das ist nun bis zu einem gewissen Grade möglich. Viele Pflanzen und Pflanzenteile sind zäh und holzig und wenig saftreich genug, um sich ohne weiteres Zuthun anständig auf die Dauer zu erhalten. Die Immortellen, die Zweige der Stechpalme, des Lorbeers, die Wedel vieler Palmen, die Silberdisteln, verschiedene Gräser und Rohrarten trocknen ein, ohne eigentlich zu verwelken; sie behalten die ursprüngliche Form, während die Farbe allerdings aus Grün in Gelb, Grau oder Braun überzugehen pflegt. Die bekannten Makartsträuße beruhen auf dieser Thatsache.

Die Mehrzahl der Pflanzen und Blumen aber schrumpft beim gewöhnlichen Trockenwerden unförmlich und unschön zusammen, so daß ein künstliches Trocknen eintreten muß, wenn sie erhalten werden sollen. Im allgemeinen kann dasselbe erzielt werden durch Einbetten in Sand oder Sägmehl, unter Einwirkung von natürlicher oder künstlicher Wärme.

Auch hiebei verlieren die Pflanzen größtenteils ihre ursprüngliche Farbe; dieselbe verblaßt und nimmt andere Schattierungen an. Die Farbenstimmung wird, wie der Farbenphysiolog Brücke sagen würde, merochromatisch verändert. Farbenverbindungen, die an und für sich gut waren, werden hiebei nicht schlecht; es findet eine Verschiebung nach einer bestimmten Farbenskala, nach Gelb, Grau und Braun hin statt, wobei die

Gebilde eine gewisse Stimmung erhalten, ähnlich wie dies bei einer Landschaft eintritt, wenn sie durch ein gefärbtes Glas betrachtet wird, oder wie dies bei einem Bilde geschieht, wenn es mit einer gelblichen Firnisschicht überzogen wird. Auch das Verblässen farbiger Textilerzeugnisse, das sog. Abschiefsen oder Verschiesen im Tageslicht bietet Ähnlichkeit, und da auch hiebei

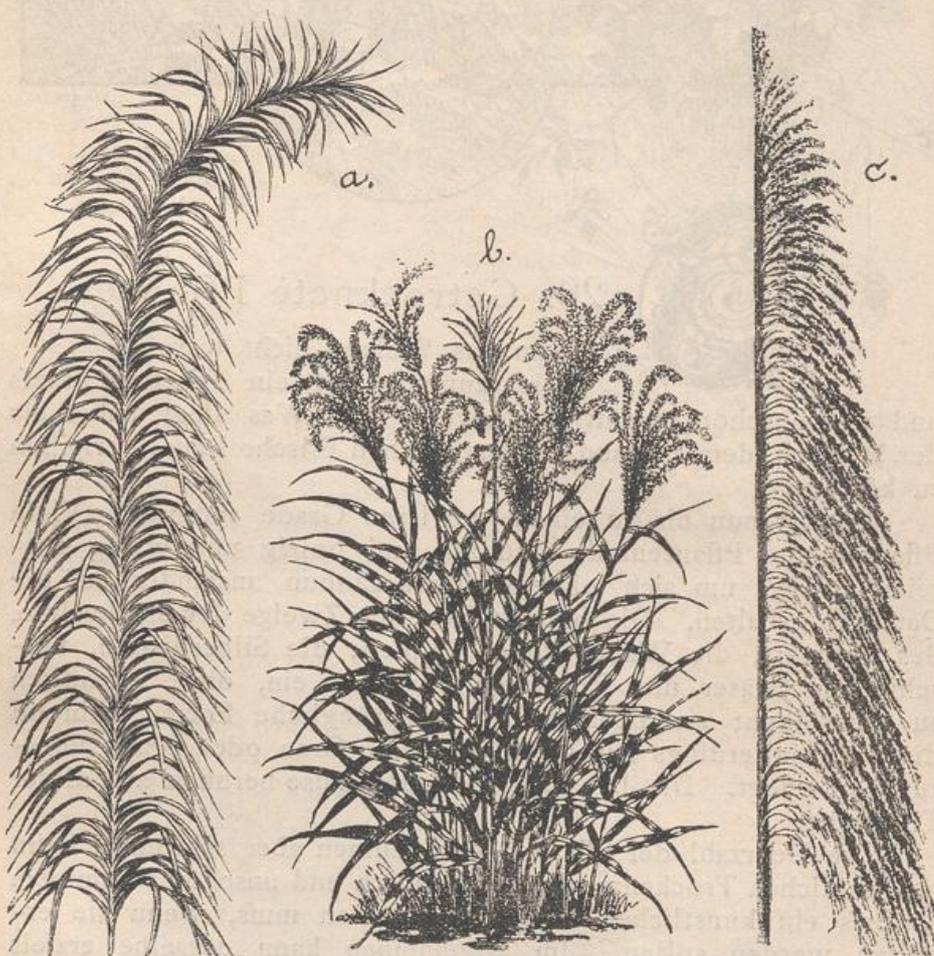


Fig. 211.

a. Wedel der Phoenixpalme. b. *Eulalia japonica zebrina*. c. Uva-Blüte.

zu gunsten der Gesamtstimmung eine merochromatische Veränderung eintritt, so werden unsere modernen Stickereien etc. vielfach von vornherein schon in diesen verschossenen Tönen gehalten, wobei allerdings nicht daran gedacht wird, daß diese Dinge ja schliesslich auch wieder verblässen und dann nichts mehr übrigbleibt als ein Gemengsel von allerlei Grau.

Doch kehren wir zur Sache zurück. Man kann nun den getrockneten Pflanzen in dieser Hinsicht auf verschiedene Weise nachhelfen, und zwar durch Bleichen, Färben, Schwefeln, Beizen etc. Diese Verfahren sind zum Teil mit größern Umständen verknüpft und erfordern besondere Vorrichtungen und Apparate,

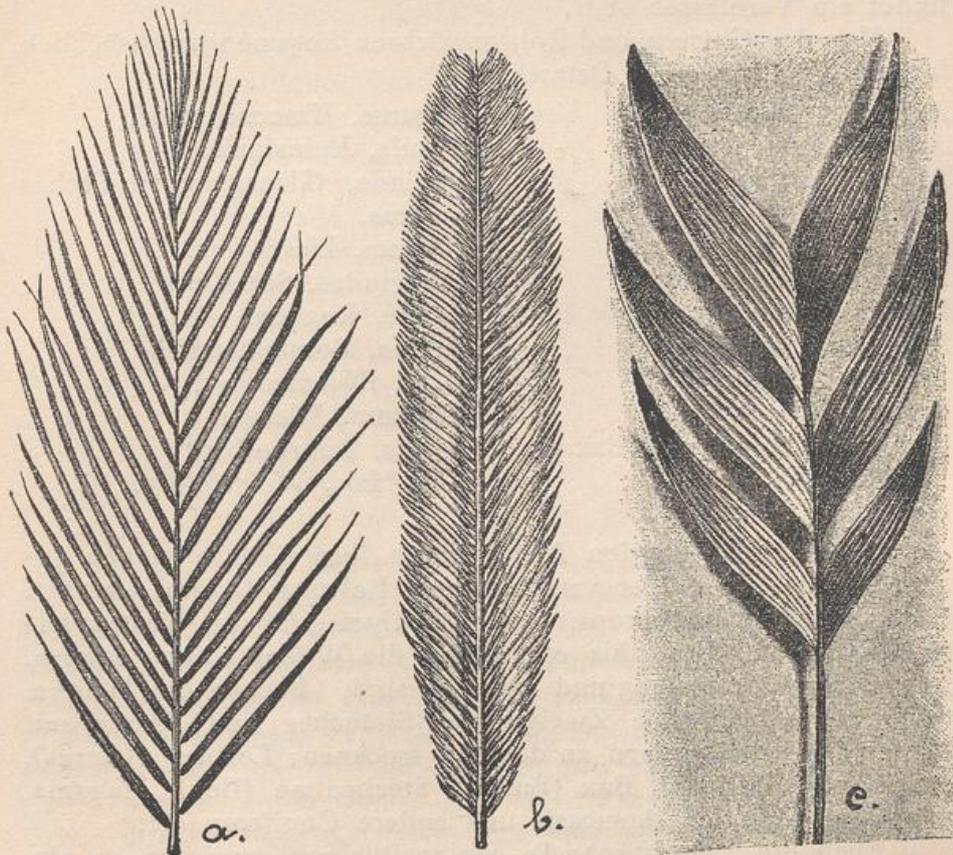


Fig. 212. a. Wedel der Arecapalme. b. Wedel der Cycaspalme.
c. Wedel der Chamaedoreapalme.

so dafs sie wohl für die fabrikmässige Blumenbinderei, weniger aber für Dilettanten und Liebhaber in Betracht kommen. Wer sich mit dem Gegenstand dieses Kapitels gründlich und eingehend zu befassen gedenkt, dem sei an dieser Stelle folgendes Werkchen empfohlen:

Die Kunst des Boukett- und Kranzbindens nebst Anleitung zum Trocknen, Bleichen und Färben der Blumen,

Meyer, Liebhaberkünste.

Gräser und Moose von Dr. E. Brinckmeier. 152 Seiten mit 100 Abbildungen. Zweite Auflage; 2 M. Leipzig, H. Voigt. 1886.

Das Trocknen in der Luft unter Einwirkung der natürlichen Sonnenwärme geschieht, indem man die Pflanzen an Schnüren aufhängt. Je rascher getrocknet wird, desto weniger findet ein Verblässen statt.

Von den Gräsern und Rohrgewächsen kommen hauptsächlich folgende Gattungen in Betracht:

Agrostis, Straußgras,	Lagurus, Hasenschwanz,
Antoxanthum, Ruchgras,	Luzula, Hainsimse,
Avena, Hafer,	Phalaris, Glanzgras, spanisches
Bambusa, Bambus,	Gras,
Briza, Zittergras,	Phleum, Lieschgras,
Bromus, Trespe,	Phragmites, Schilfrohr,
Dactylis, Knäuelgras,	Secale, Roggen.
Eragrostis, Liebesgras,	Setaria, Borstenfennich,
Erianthus, Zuckergras,	Stipa, Pfriemengras,
Festuca, Schwingel,	Triticum, Weizen,
Gynerium, Silbergras, Pampas-	Typha, Rohrkolben,
gras,	Zea, Mais, Welschkorn.
Hordeum, Gerste,	

An der Luft werden ferner schon ihrer Größe wegen getrocknet die Wedel der verschiedenen Palmen (Areca, Caryota, Chamaedorea, Chamaerops, Corypha, Cycas, Jubaea, Kentia, Lantania, Phoenix, Seaforthia etc.*) und die Wedel einiger Farne, sofern sie nicht zu jung und saftreich sind. Ebenso die Moose. Dann lassen sich die Zweige der Sträucher und Bäume mit lederartigen Blättern an der Luft trocknen: Lorbeer (Laurus), Haidekraut (Calluna), Bux (Buxus), Stechpalme (Ilex), Mahonia, Evonymus japonica, Araucaria und andere Coniferen etc.

Auch die Fruchtstände vieler Pflanzen trocknen so ein, daß sie ein gutes Aussehen behalten; beispielsweise seien erwähnt: Buche, Eiche, Eberesche, Esche, Erle, Epheu, Gleditschie, Hartriegel, Haselstaude, Hopfen, Lederblume (Ptelea), Sauerdorn, Schlutte (Physalis Alkekengi), Spindelstrauch, Thuja, Viburnum, Vogelbeer, Waldrebe. Die Zapfen der Nadelhölzer, die Kätzchen der Weiden, der Erlen und Haselstauden sind ebenfalls hierher zu rechnen.

Nicht zu verachten sind auch die verschiedenen Gattungen und Arten der Disteln und Karden, insbesondere die sog. Silber-

*) Getrocknete, gebleichte Palmwedel, sowie Gräser, Pfauenfedern und andere zu Makartsträußen benötigte Dinge liefert u. a. die bekannte Firma J. C. Schmidt in Erfurt.

distel mit ihren großen Blütenköpfen. Allgemein ausgedrückt, läßt sich all dasjenige verwerten, was in der Natur nach dem Absterben noch gut und hübsch auszusehen pflegt.

Auch viele Blumen können an der Luft oder an der Sonne getrocknet werden. Besonders namhaft gemacht seien hier diejenigen folgender Pflanzen:

Acroclinium, Hängekopf,
 Althaea, Eibisch, Malve, Stockrose,
 Ammobium, Sand-Immortelle,
 Antennaria, Katzenpfötchen,
 Aster, Aster,
 Gomphrena, Kugelamarant,
 Gypsophila, Gipskraut,
 Helichrysum, Strohlume,
 Helipterum, Sonnenflügel,
 Paeonia, Pfundrose, Pfingstrose, Gichtrose.
 Punica, Granatbaum,
 Rhodanthe, Rosenblume,
 Solidago, Goldrute,
 Statice, Statice,
 Waitzia, Waitzie,
 Xeranthemum, Papierblume, Trockenblume.

Außer diesen Gartenblumen bietet Mutter Natur auf Feld und Wiese, in Wald und Gebüsch einen reizenden Blütenflor der mannigfachsten und dankbarsten Art. Wo anfangen und wo aufhören, wenn das alles sollte genannt werden!

Was sich an der Luft nicht trocknen läßt, das trocknet man in Sand oder Sägmehl. Das Verfahren ist folgendes: In einen eisernen oder irdenen Topf schüttet man eine Lage reinen, ausgeschlemmten Quarzsandes, legt die Pflanzen hinein, füllt mit einem Trichter behutsam weiter mit Sand auf, bis alles zugedeckt ist oder nur die Stiele noch aus dem Sand hervorragen. Das Gefäß stellt man auf den Ofen und läßt bei nicht allzugroßer Hitze die Pflanzen trocknen. Die hierzu nötige Zeit richtet sich nach Art und Größe der Pflanzen sowie nach dem Wärmegrad. Man probiert die nötige Zeit am besten selbst aus. Nach völligem Trocknen schüttet man den Sand behutsam ab und nimmt die Pflanzen heraus. Sie sind zunächst sehr zerbrechlich, verlieren aber diese Eigenschaft, wenn sie eine Zeitlang in feuchter Luft, z. B. im Keller, gelegen haben. Man reinigt die Pflanzen von dem hängen gebliebenen Sand mit einem weichhaarigen Pinsel.

Man kann zum genannten Zwecke auch nach Wunsch besonders geeignete Kasten oder Büchsen aus Schwarzblech zusammennieten lassen. Den etwaigen Deckel kann man als Sieb

gestalten, wobei das Einfüllen und Ausleeren des Sandes langsam und bedächtig vor sich geht. Der Quarzsand soll nicht zu grob sein, damit er alle Zwischenräume leicht ausfüllt; zu fein darf

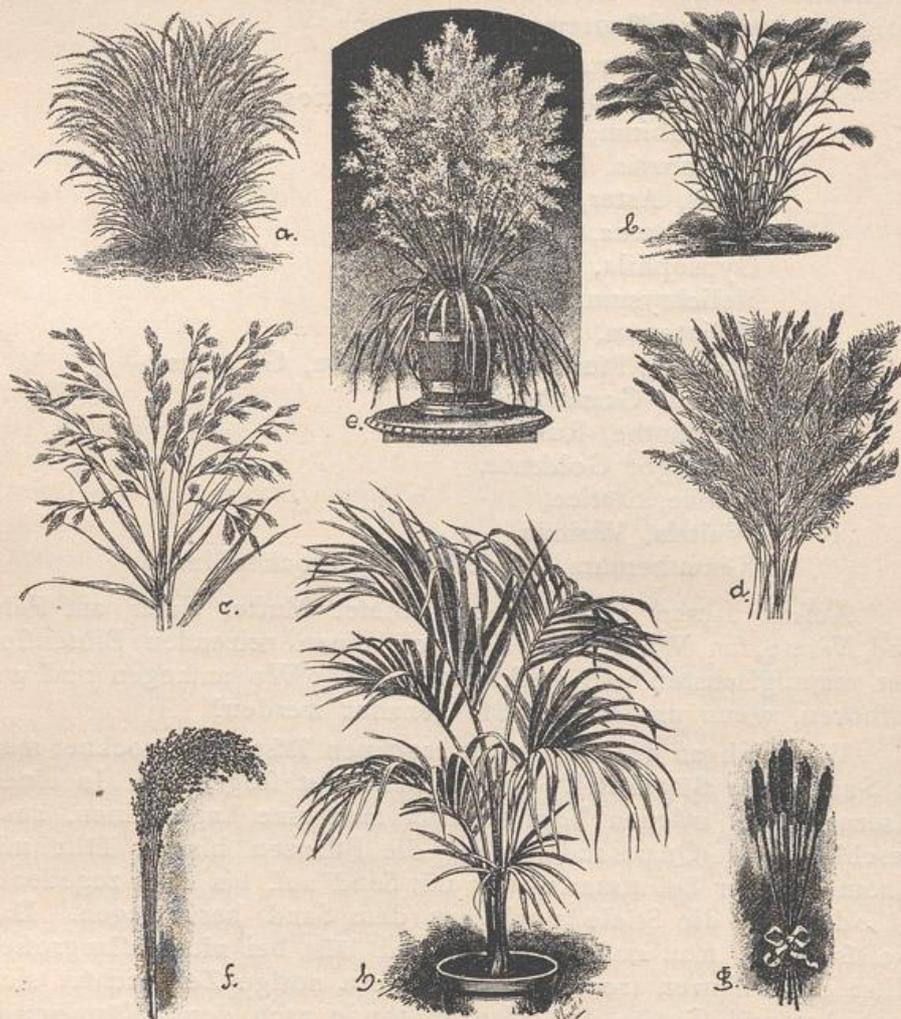


Fig. 213.

a. *Stipa pennata*. b. *Hordeum jubatum*. c. *Uniola latifolia*. d. *Lasiagrostis argentea*. e. Pampasgras, *Gynierium argenteum*. f. *Holcus*. g. Rohrkolben, *Typha*. h. *Kentia Balmoreana* (Palme).

er aber auch nicht sein, weil er sich sonst leicht in Klümpchen ballt und den Pflanzen zu sehr anhängt. Um das Anhaften zu vermeiden, mengt man dem Sand wohl auch pulverisiertes Stearin bei. Es darf aber nur wenig genommen werden, weil



Fig. 214. Vase mit antiker Malerei und getrockneten Pflanzen.

sonst das Stearin mit dem Sand zu einer festen Masse zusammenschmilzt.

Feines Sägmehl statt des Sandes thut ähnliche Dienste, eignet sich aber nur für gelinde Wärme, weshalb man hiebei das Einbetten auch in hölzernen Kasten oder Kistchen besorgen kann, die man dann auf geraume Zeit der heißen Sonne aussetzt.

So lassen sich in Sand oder Sägmehl Rosen, Dahlien, Zinnien, Winden, Kornblumen, Winterastern, Mafsliebchen, Samtblumen und eine Menge andere Dinge unschwer trocknen. Man trocknet die Blumen und Zweige entweder einzeln für sich oder gleich als Strauß vereinigt. Besonders in letztem Fall ist beim Einfüllen des Sandes darauf acht zu nehmen, daß alle Teile ihre natürliche Lage behalten. Durch geeignete Unterstützung, durch Zusammenhalten mit feinem Blumendraht u. a. m. kann man der Sache vorbeugend entgegenkommen. Die getrockneten Pflanzen, seien sie an der Sonne oder im Sandbett getrocknet, kann man etwas widerstandsfähiger machen, indem man sie mittelst des Zerstäubers mit Aquarellfirnis oder Fixatif anbläst, wobei sie dann gleichzeitig einen matten Glanz und eine tiefere Farbe annehmen.

Wenn Sie nun fragen, was man mit den getrockneten Pflanzen beginnen und was man aus ihnen machen soll, so kann die Antwort sehr verschieden lauten. Man benützt sie zur Anfertigung von allerlei Sträußen nach Makart- und anderer Art. Man benützt sie zur Ausschmückung der Wände und der Ziergeräte, arrangiert Blumenkörbchen und kleine Jardinieren u. s. w. Eine geschickte Hand, eine lebhafte Phantasie und ein richtiger Geschmack werden dabei die Hauptrolle spielen und auf eine Auseinandersetzung dieser Dinge kann sich das Handbuch, wie mehr erwähnt, unmöglich einlassen. Eine bemalte antike Vase mit getrockneten Gräsern und Blumen, eine mit Blumen und Schlingpflanzen besteckte Ampel, ein Fächerboukett (ein Palmblatt-, ein japanesischer oder irgend ein anderer Wedelfächer, geschmückt mit aufgesetztem Strauß) werden, wenn einigermaßen ordentlich gemacht, ja stets eine gute Wirkung geben und besonders in der blumenarmen Zeit des Winters ein geeignetes Angebinde bei allen möglichen Anlässen sein können.

Will man in Bezug auf die getrockneten Pflanzen noch etwas übriges thun, so kann man einzelnen Teilen mit farbigen Bronzen (durch Anmalen oder Bespritzen mit dem Zerstäuber) nachhelfen. Mafshalten aber ist die Hauptsache, sonst verliert die Sache, anstatt zu gewinnen.

Die getrockneten Pflanzen sowohl als die geprefsten zwischen Glas können, abgesehen von ihrer Verwendung zu dekorativen Zwecken, aber auch als Vorbilder dienen beim Zeichnen, Malen



Fig. 215. Palmblatpfächer mit getrockneten Pflanzen und Pfauenfedern.

und Entwerfen, sei es, daß sie die Motive abgeben für das Stilisieren in der Ornamentik, sei es, daß sie für naturalistische



Fig. 216. Tafelaufsatz mit getrockneten Pflanzen.

Studien in der Blumenmalerei auf Porzellan, auf Seide etc. die zweckdienlichen Modelle bilden, welche stets zur Hand sind.

Und gerade diese Verwendung ist gewiß nicht am letzten ins Auge zu fassen.



Füllung von A. Wagen.

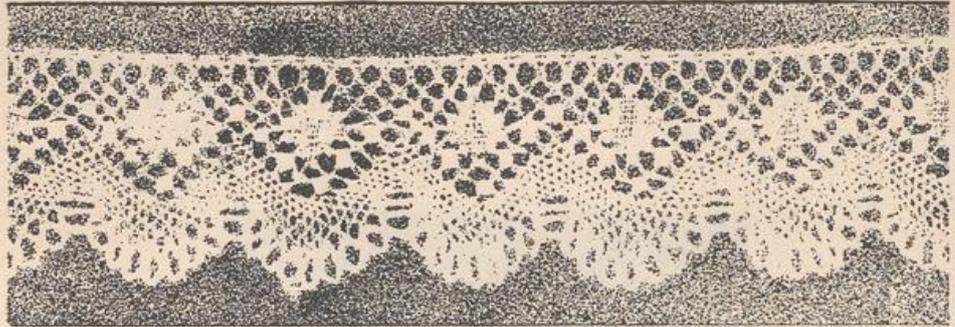


Fig. 217. Einfassung für Spritzarbeiten.

27. Spritzarbeiten.

Die Spritzarbeit erfreut sich einer gewissen Beliebtheit, obgleich der künstlerische Wert und die Wirkung derselben nicht von besonderer Bedeutung sind. Immerhin aber mag derselben hier Erwähnung geschehen.

Das Wesen dieser Verzierungsmethode besteht darin, daß man geeignete Pflanzenteile, nachdem sie geprefst worden sind, auf die zu verzierende Unterlage befestigt und das Ganze mit Farbe bespritzt, so daß nach dem Wegnehmen der aufgelegten Pflanzen helle Umrissbilder auf dunklem Grunde verbleiben.

Die Spritzarbeit wird ausgeführt auf hellem Holze, auf Karton, Seide, Samt etc.

Bei Verwendung von Karton, Papier oder textilen Stoffen sind diese Unterlagen auf einem Brette glatt aufzuspannen. Bei Verwendung von Holz erfährt dieses eine vorbereitende Behandlung, wie dies im Kapitel über Holzmalerei angegeben ist, d. h. es wird geglättet, abgeschliffen etc., wenn es nicht schon so ist.

Die Wahl der aufzubringenden Pflanzenteile ist eine sehr beschränkte. Es kommen fast nur in Betracht kleinere Blätter mit zierlichem Umriss, die mehrfach geteilten und gefiederten Wedel der Farne, die Blätter der Doldenblütler, Fingerkräuter, Hahnenfußarten, Mimosen, zierliche Zweige kleinblättriger Sträucher, einige sternblättrige Pflanzen, Gräser und niedliche Schlinggewächse. Wie diese Pflanzenteile getrocknet und geprefst werden, ist dem Kapitel „Geprefste Pflanzen“ zu entnehmen, so daß von einer weitem Beschreibung hier abgesehen werden kann.

Die Pflanzenteile werden auf der Unterlage so zurechtgelegt, daß eine hübsche Zusammenstellung entsteht, und hierauf

mit zahlreichen Stecknadeln kleinster Art befestigt. Da die Pflanzenteile beim Anspritzen sich verziehen und emporheben, so kann in dieser Beziehung kaum zuviel geschehen. Wem eine Buchbinderpresse oder eine Kopierpresse zur Verfügung steht, der kann mit Vorteil die Unterlage nebst den aufgelegten Pflanzen vor dem Bestecken mit Nadeln erst dem Druck der Presse aussetzen, wodurch ein gleichmäßigeres, besseres Aufliegen aller Teile erzielt wird.

Hierauf erfolgt das Bespritzen, zu welchem Zwecke hauptsächlich folgende zwei Verfahren in Betracht kommen. Entweder spritzt man mit Kamm und Bürste oder mittelst des Zerstäubers.

Im erstern Fall reibt man eine entsprechende Wasserfarbe auf einem Teller zu einer möglichst gleichmäßigen, nicht zu dünnen und nicht zu dicken Flüssigkeit an, taucht eine Bürste mit mittelweichen Borsten in die angeriebene Farbe und erzielt die Bespritzung, indem man mit der Bürste über einen Kamm mit weitstehenden Zähnen hin und her fährt. Nach jedem Eintauchen probiert man erst auf einem Bogen Papier, damit die ausgespritzten Tropfen nicht zu groß ausfallen. Die genannte Handhabung ist leichter durch einige Proben erlernt, als hier mit Worten gelehrt. Den Ton des Hintergrundes kann man nach außen hin verlaufen lassen oder man kann ihn bestimmt abgrenzen, indem man ausgeschnittenen Karton als Randschablone auflegt, wenn nicht ein natürlicher Rand durch Holzrähmchen, Textilbesatz etc. gebildet wird. Eine gut aussehende, wenn auch etwas gewagte Einfassung erhält man, wenn man dem Rand entlang genähte oder geklöppelte Spitzenbordüren aufheftet, deren Zeichnung nach dem Bespritzen sich hell auf dunklem Grunde abhebt. (Fig. 217). Als Spritzfarbe wählt man dunkle Töne: Lampenschwarz, Tusche, Sepia, Indigo, Indisch Rot u. Ähnl. oder Mischungen dieser Pigmente. Auch flüssige Bronzen lassen sich benützen. Es sind auch besonders präparierte flüssige Spritzfarben im Handel, ebenso wie auch der ganze nötige

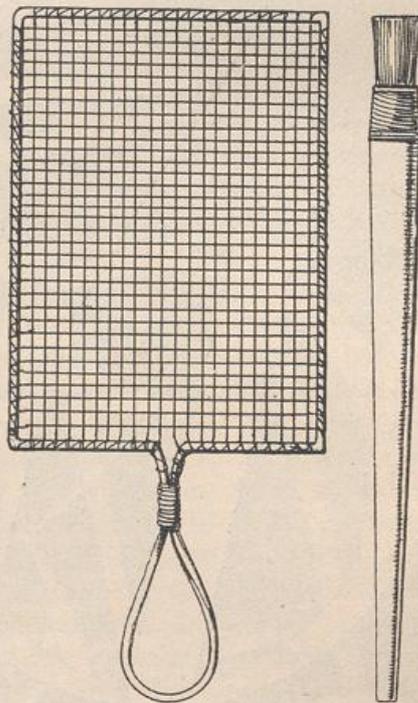


Fig. 218.
Rost und Pinsel für die Spritzarbeit.

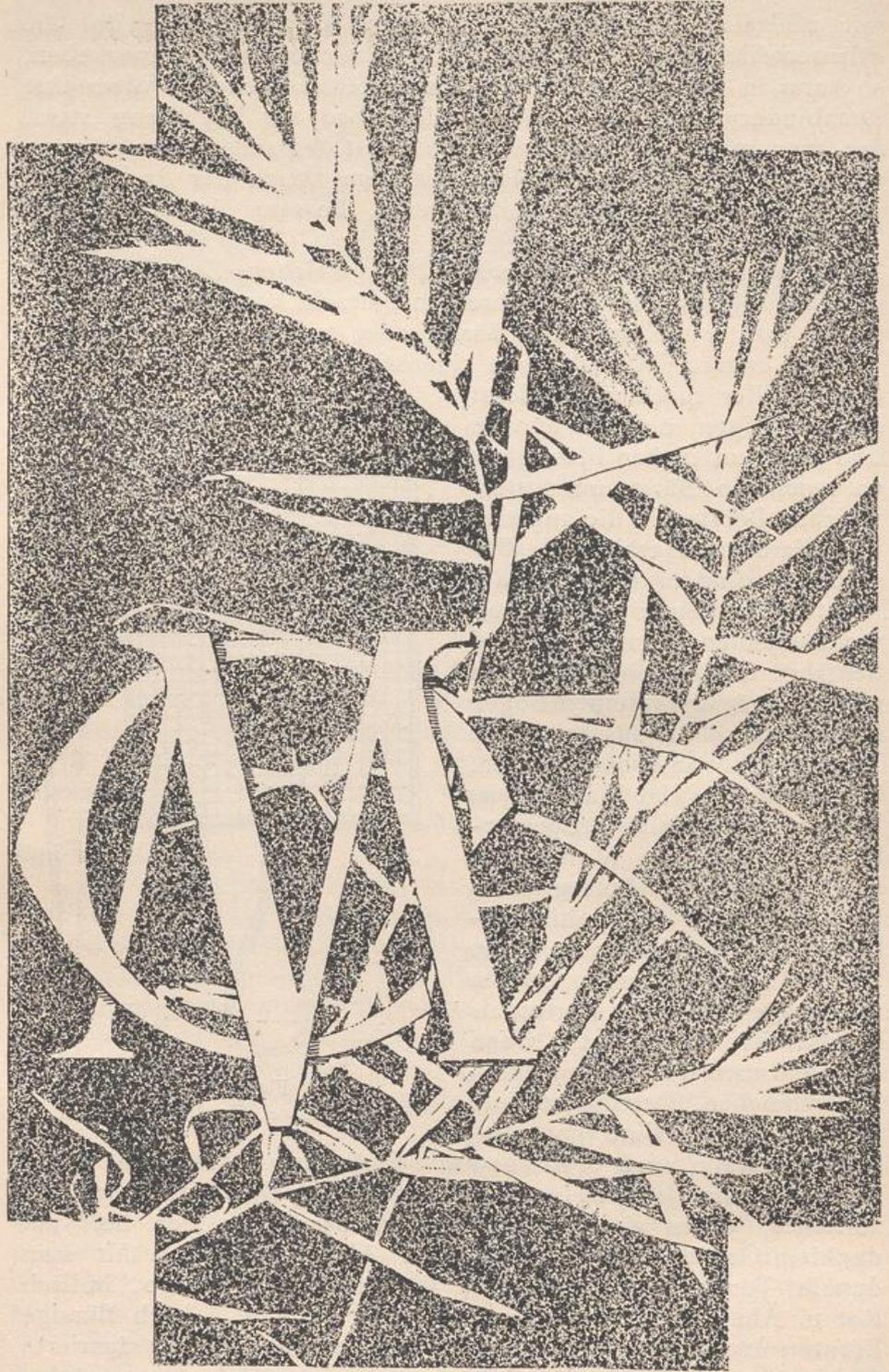


Fig. 219. Kleine Spritzarbeit mit Monogramm.

Apparat käuflich zu haben ist. (Bezugsquellen sind verschiedene Berliner und Nürnberger Firmen, G. A. Noll in Halle a. S., Robert Friedel & Cie. in Stuttgart u. s. w.) Die Bürste ist hierbei durch einen kurzen, dicken Borstpinsel, der Kamm durch ein Drahtgeflecht ersetzt, wie sie Fig. 218 darstellt.

Benützt man zum Anspritzen den Zerstäuber, so ist der zu verzierende Gegenstand senkrecht aufzustellen, während er im andern Fall horizontal zu liegen kommt. Die Farbe darf auch nicht so dick genommen werden wie für Bürste oder Pinsel, weil sie sich mit dem Zerstäuber nur aufblasen läßt, solange die Mischung noch wirklich flüssig ist. Durch mehrmaliges Anblasen erhalten die Töne jedoch die nötige Tiefe; sie fallen dabei zarter und gleichmäßiger aus, weil die einzelnen Punkte nicht so hart und dunkel auftragen. Es darf übrigens auf einmal nicht so viel Farbe aufgeblasen werden, daß die einzelnen Tropfen in einander laufen, was bei der senkrechten Stellung des Gegenstandes doppelt mißlich ist.

Selbstverständlich kann man aufser den Pflanzen auch andere passende Dinge auflegen. So machen u. a. aus Papier geschnittene Monogramme als Mittelstücke in Kränzen einen hübschen Eindruck.

Sollen sich nicht alle Teile gleichhell vom Grunde abheben, so bespritzt man das Ganze erst leicht, nimmt dann einzelnes fort, bespritzt wieder u. s. f., wodurch sich alle möglichen Abstufungen erzielen lassen, besonders wenn nicht immer mit der nämlichen Farbe gespritzt wird.

Die auf Karton oder Stoff ausgeführten Spritzarbeiten bedürfen weiter keiner Behandlung mehr, wenn man nicht mit Pinsel oder Feder noch etwas nachhelfen will. Die Arbeiten auf Holz werden mit Aquarellfirnis überzogen, lackiert oder poliert. Das letztere ist besonders angezeigt, wo es sich um Gebrauchsgegenstände, wie Tischplatten etc., handelt.

Hat die Unterlage einen Farbton gehabt (farbiger Karton, graues Ahornholz), so lassen sich unter Umständen auch mit Feder oder Pinsel Lichter aus Deckweiß aufsetzen, wie überhaupt auch auf diesem Gebiete der findigen Phantasie noch allerlei hier nicht erwähnte Hilfsmittel zur Verfügung stehen.

Da die Spritzarbeit gerade nicht zu den reinlichsten Beschäftigungen zählt, so vergesse man nicht, in Bezug auf Kleider, Tapeten und andere in den Umkreis der Spritzerei fallende Dinge die nötigen Schutzmaßregeln zu treffen.



Fig. 220. Aus den ornamentalen Fragmenten von Th. v. Kramer und W. Behrens.

28. Die orientalische Malerei.

Die unter diesem Namen bekannte Schablonierarbeit war eine Zeit lang lebhaft im Schwung, weshalb derselben in Kürze gedacht sein mag. Heute ist sie fast gänzlich außer Mode gekommen, ohne daß die Welt dadurch etwas Wesentliches verloren hätte.

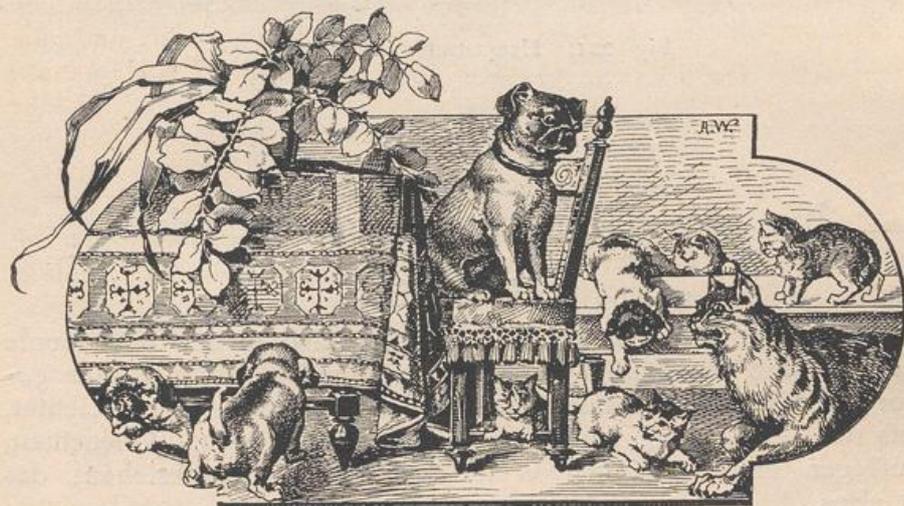
Das Prinzip ist folgendes: Die darzustellenden Dinge werden im ganzen oder in ihren Einzelheiten aus dünnem, aber starkem und steifem Papier sauber ausgeschnitten. Diese Schablonen werden auf die zu verzierende Unterlage aufgebracht und die Farbe wird vermittelt kurzhaariger Schablonierpinsel nahezu trocken aufgerieben. Die feuchte Farbe wird zu diesem Zwecke auf einem weichen Leder oder einem ähnlichen Stoffe ausgebreitet und mit dem Pinsel verrieben, bis der richtige Grad der Auftragsbarkeit erzielt ist. Welche Art von Farben hiebei benützt ist, ist ziemlich einerlei. Der Vorteil der ganzen Sache beruht darauf, daß sich auf einem Papier von richtigem Korn oder auf andern Stoffen von entsprechender Oberfläche sehr zarte und gleichmäßig verteilte oder abgetonte Farbtöne erzielen lassen. So lassen sich z. B. Früchte, wie Pfirsiche u. Ähnl. allerliebste wiedergeben.

Der erhebliche Nachteil des Verfahrens liegt aber in der Unbeholfenheit und Ungenauigkeit, die aller Schablonierarbeit eigen ist. Hände, die geschickt genug sind, diese Nachteile zu vermeiden, die sind auch geschickt genug zur wirklichen Malerei und diese ist denn doch etwas anderes und Besseres. Man kann ja allerdings und muß sogar, wenn etwas Brauchbares entstehen soll, das Schablonieren und eigentliche Malen mit einander verbinden. Das Schablonieren dient gewissermaßen als Vorarbeit, zur Herstellung der zarten und glatten Gründe; die Einzelheiten und kleinen Zuthaten werden aus freier Hand nachgemalt, etwaige Fehler und Ungenauigkeiten der Vorarbeit nachgebessert.

Von einem künstlerischen Schwung und Stil kann bei der orientalischen Malerei kaum die Rede sein. Die Darstellungen werden fast immer nicht nur etwas Süßliches und Gelecktes, sondern auch etwas unnatürlich Steifes an sich tragen. Es soll denjenigen, die eine Vorliebe für diese Arbeit haben, die Freude daran keineswegs verdorben werden; andererseits aber sollen diese Zeilen auch niemand anspornen, sich auf dem wenig dankbaren Gebiete zu versuchen. Jedenfalls sind der Kerbschnitt und ähnliche Arbeiten, die auch nicht schwieriger sind, viel fruchtbarer und zweckmäßiger.

Zur etwaigen Darstellung eignen sich, wie bereits erwähnt, vornehmlich Fruchtstücke. Ob für die Arbeit unmittelbar bestimmte Vorlagen vorhanden sind, ist dem Verfasser nicht bekannt geworden; zweifellos aber gibt es unter den modernen Farbendruckvorlagen auch solche, die sich zur Wiedergabe in orientalischer Malerei ganz wohl eignen.

Diese Arbeit ist hinter der Spritzarbeit und nicht weiter vorn bei den verschiedenen Malarbeiten eingereiht worden, weil die Beschäftigung mehr mechanisch als künstlerisch ist und von einer eigentlichen Malerei trotz des vielsagenden Namens wenig dabei vorkommt.



Gezeichnet von A. Wagen.

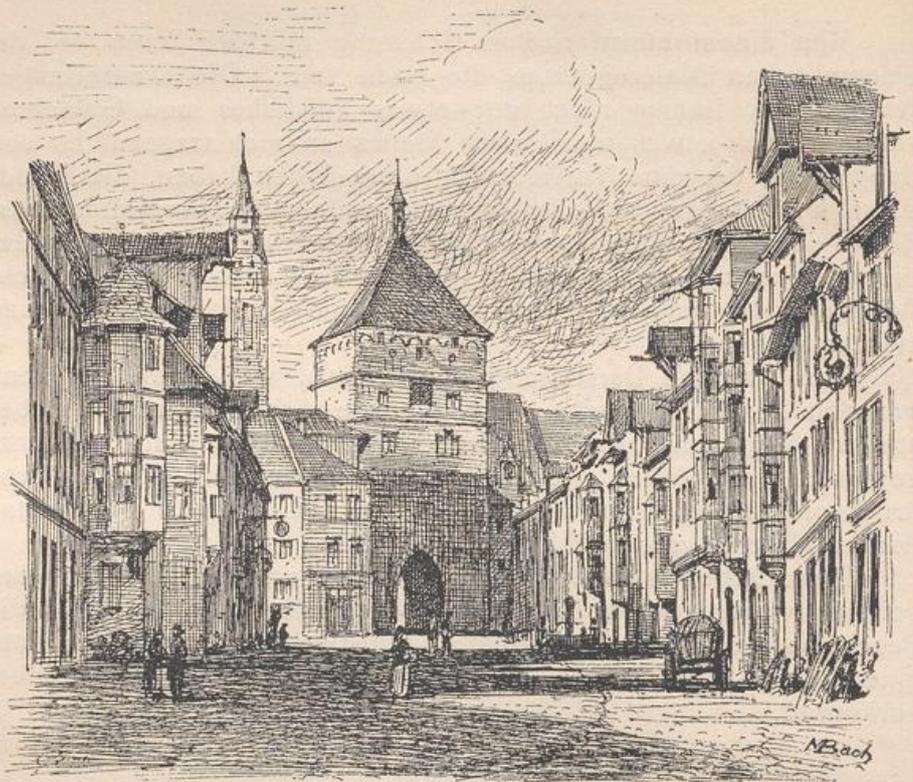


Fig 221. Hauptstrafse in Rottweil.

29. Das Übertragen von Drucken.

(Abziehbilder.)

Die bekannten Abziehbilder, meist Schattenrisse oder bunte Sachen, sind ein häufig und gern geübtes Spiel für Kinder geworden. Die im Handel befindlichen Bilder sind so vorgerichtet, dafs ihre Übertragung wirklich spielend vor sich geht. Anfeuchten, Auflegen und nach einer Weile das leere Papier abziehen, das ist alles.

Auf demselben Prinzip beruhend, wenn auch in der Ausführung weniger einfach, ist das Übertragen von Drucken in einer Farbe (Holzschnitte, Kupferstiche, Lithographien etc.) auf Holz, Porzellan, Metall, Elfenbein u. s. w.

Das Übertragen kann nur auf glatte Flächen geschehen und nur auf solche, welche eben oder abwickelbar, z. B. cylindrisch sind.

Das Verfahren ist folgendes:

Der zur Verzierung eines Gegenstandes gewählte Druck wird, wenn dies nicht schon der Fall ist, auf die gewünschte Gröfse gebracht (durch Abschneiden des Überflüssigen). Die Drucke müssen wohlerhalten sein, unbeschädigt, unbeschmiert und nicht gefaltet oder zerknittert, da die in den Brüchen liegenden Stellen sich nicht völlig mit übertragen und daher die Brüche in dem Abzug sichtbar werden. Der zu verzierende Gegenstand wird ein oder besser mehrere Male mit Abzuglack lackiert und das Übertragen des Bildes vorgenommen, wenn die letztaufgetragene Schicht gerade noch klebt.

Der Druck wird auf der Vorderseite mit Abzuglack kräftig und möglichst gleichmäfsig über und über bestrichen. Ist das Papier des Druckes geleimt, wie dies bei Holzschnitten der Fall zu sein pflegt, so kann das Bestreichen mit Lack ohne weiteres erfolgen. Ist das Papier ungeleimt, wie es bei Kupfer- und Stahlstichen zur Verwendung gelangt, so wird vor dem Lackieren der Vorderseite die Rückseite mit Wasser überstrichen, damit das Papier den Lack nicht aufsaugt. (Ob ein Papier geleimt oder nicht geleimt ist, entscheidet, wenn der Fall nicht ohne weiteres klarliegt, ein Benetzen mit der Zungenspitze, wobei ungeleimtes Papier klebt. Ein Stückchen Löschpapier und ein Stückchen Schreibpapier zeigen sofort den betreffenden Unterschied.)

Der zu benützende Lack wird hergestellt, wie folgt:

- 1 Teil venetianischer Terpentin,
- 8 Teile bester Sandarak und
- 24 Teile 96prozentiger Alkohol.

Der Sandarak wird unter öfterm Umschütteln in dem Alkohol gelöst. Der Terpentin wird in gelinder Wärme dünnflüssig gemacht und die Sandaraklösung vorsichtig eingerührt. Diesen Lack läfst man einige Zeit sich klären und absetzen, worauf er zum Gebrauche fertig ist. (Wer den Lack nicht selber fertigen will, kann denselben in einer Droguerie nach dem gegebenen Recepte anfertigen lassen.)

Der lackierte Druck wird mit der lackierten Seite auf den zu verzierenden und wie oben angegeben, ebenfalls lackierten Gegenstand aufgelegt und durch Andrücken zum Kleben und Festhaften gebracht. Dieses Auflegen erfordert einige Geschicklichkeit (vergl. Abschnitt I, das Aufziehen der Pausen, Artikel 48), wenn keine Blasen und Ungehörigkeiten entstehen sollen.

Das übertragene Papier läfst man mehrere Tage bis zum völligen Trocknen des Lackes auf dem Gegenstand und entfernt dann das Papier durch Aufweichen mit kaltem Wasser, das man

mit einigen Tropfen Salzsäure ansäuern kann, wenn das Ablösen schneller vor sich gehen soll. Das Ablösen des Papiere muß



Fig. 222. Intime Causerie von F. Skarbina.

mit aller Vorsicht geschehen und ist eine etwas langweilige Arbeit. Stück für Stück rollt sich dasselbe unter dem Finger zu kleinen

Nudeln; der letzte Rest des Papiers in Form einer kaum mehr sichtbaren Haut wird nicht mehr entfernt, da er nach dem Trocknen und nachherigen Lackieren völlig transparent wird und nicht mehr stört. Wollte man das Papier bis auf den letzten Rest entfernen, so würden sich leicht auch einzelne Stellen der Drucker-schwärze loslösen und unnötige Ausbesserungen verursachen.

Es ist ohne weiteres klar, daß der Druck umgekehrt auf dem Gegenstand steht, symmetrisch zu dem ehemaligen Bilde.

Bei den meisten Bildern wird das keinen Anstand haben, bei Blumen, Ornamenten u. Ähnl. Bei Landschaften nach der Natur, Städtebildern und auch bei figürlichen Darstellungen, bei denen die rechte Hand zur linken wird, kann jedoch die Umkehrung störend, auch geradezu komisch wirken. Wenn man nicht vorzieht, derartige Dinge lieber unabgezogen zu lassen, so übertrage man dieselben zweimal; erst auf ein weißes Papier und später von diesem auf den Gegenstand. Durch zweimaliges Umkehren kommt das Bild wieder in seine erste Lage.

Als Gegenstände, die sich für die Verzierung durch abgezogene Drucke eignen, seien beispielsweise erwähnt:

Kleine Tischplatten, die Deckel- und Seitenfüllungen von Kassetten;

Theebretter und Theebleche;

Zuckerboxen, Theebüchsen, Brodkörbe und Ähnl.;

Flache Zierteller u. s. w. u. s. w.

Das Übertragen der Drucke ist ja nur eine mechanische Fertigkeit und keine künstlerische Bethätigung. Es wird aber gerade deswegen denjenigen, die nicht zeichnen und malen können, vielleicht einiges Vergnügen bereiten und schließlic wird ein Geschenk mit der hübschen Abbildung einer bekannten Persönlichkeit oder einer bekannten Gegend bei richtig getroffener Wahl dem Empfänger vielleicht gerade so viel Freude machen als ein selbständiges Kunstwerk.

Der Schwerpunkt liegt in der Wahl des Bildes, denn sonst wird das Ergebnis schließlic Marktware, da das Abziehen der Drucke auch fabrikmäßig betrieben wird.

Man stelle sich die Sache nicht einfacher vor, als sie wirklich ist; sie gelingt nur unter Anwendung der größten Vorsicht.



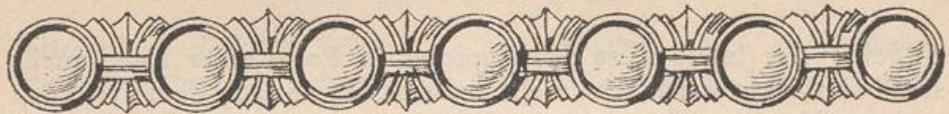


Fig. 223. Verzierter Metallstreif.

30. Die Arbeit mit verzierten Nägeln.

Diese Beschäftigung ist keine Kunst und die durch sie zu erzielenden Wirkungen sind ebenfalls keine künstlerischen. Es lassen sich bei richtigem Vorgehen aber immerhin ganz hübsche Gegenstände herstellen, so daß der Vollständigkeit halber auch diesem Gebiet einige Worte gewidmet sein mögen.

Der Apparat ist außerordentlich einfach. Eine Ahle, ein kleiner Drillbohrer, ein Tapezierhammer und ein Sortiment von großen und kleinen Tapeziernägeln mit verzierten Knöpfen ist alles, was von nöten ist. (Vergl. Fig. 224.)

Verziert werden fertige Gegenstände aus Holz, Rahmen, Kästchen, Kassetten und Truhen, Fußschemel, Hocker und andere kleine Möbel, Zeitungstaschen, Mappendeckel, Blumenkübel, Jardinieren, Holzkisten, Konsolen u. Ähnl. mehr. Dieselben können naturfarben, gebeizt, gewichst, poliert und aus beliebigem Holz sein.

Die Verzierung wird hergestellt durch das Einschlagen von verzierten Nägeln nach geometrischen Mustern. So läßt sich schon der Fries eines Rahmens verzieren, wenn in geordneter Reihung gleiche oder abwechselnd verschiedene, facettierte oder rosettierte Nägel angebracht werden. In Füllungen von der Form des Kreises, Quadrates, Rechtecks etc. läßt sich schon mehr machen, da hier stern- und rosettenartige Anlagen, einfache Chiffren und Monogramme gebildet werden können. Durch die Verwendung größerer und kleinerer Nägel, verschiedener Nagelkopfformen in Messing, Nickel, Oxyd u. s. w. läßt sich eine reichliche Abwechslung erzielen. Geschmack und ein gutes, zweckentsprechendes Muster ist das Haupterfordernis.

Das Fertigstellen selbst ergibt sich spielend, ohne alle Schwierigkeit. Man macht die betreffende Zeichnung auf einem Stück Papier, sticht die in Betracht kommenden Punkte mit der Ahle durch das Papier auf den Gegenstand durch. In weichem Holz kann man hierauf nach Wegnahme des Papiere die Nägel direkt einschlagen. Für hartes Holz empfiehlt sich das Vorbohren der Löcher mit dem Drillbohrer in entsprechender Weite und Tiefe. Wo die Schläge mit dem Hammer die etwaige Verzierung

des Nagelkopfes beschädigen könnten, legt man ein Stück Leder oder Pappe zwischen Kopf und Hammer. Das ist das ganze Geheimnis.

In ähnlicher Weise läßt sich die Arbeit auf Gegenstände aus Leder oder Pappe zur Ausführung bringen. Statt der Nägel mit einem Stifte dienen hiebei solche mit angelöteten Blechstreifen, wie sie für die Zwecke der Kartonage und Buchbinderei im Handel sind. Die Löcher werden hier vollständig durchgestochen, die Nägel durchgesteckt und die Blechstreifen auf der Rückseite scharf umgebogen; nach Vollendung der Arbeit hat nötigenfalls eine Unterfütterung, ein Überkleben mit Papier oder Stoff etc. zu erfolgen.

Aufser den Nägeln, von denen bisher die Rede war, kommen auch andersartige Verzierungen in den Handel, z. B. Kartuschen

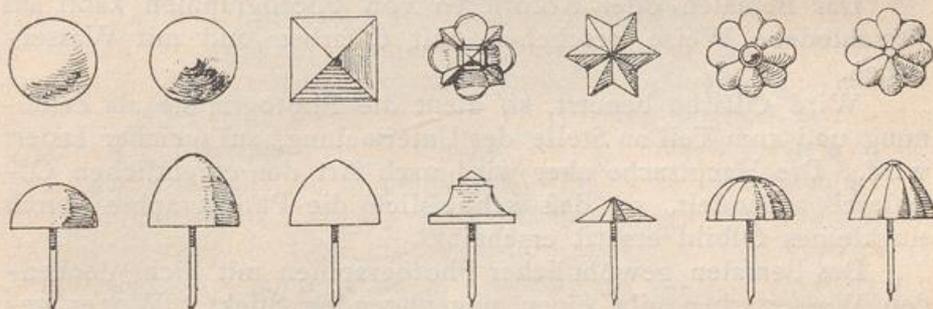


Fig. 224. Verzierte Nägel.

als Mittelstücke, Schriftschilder und fortlaufende Stäbe und Wulste. Wo letztere über Eck geführt werden, sind sie mit der Laubsäge schräg durchzuschneiden, eben zu feilen und ordentlich auf Geh-rung aneinander anzupassen.

Auch das Textilgebiet kann vorteilhaft mit der Arbeit in Verbindung gebracht werden. Applikaturen auf Holz oder Pappe, aus verschiedenfarbigen Stoffen (Seide, Samt, Plüsch, Sylk, Brokat etc.) zusammengestellt, an den Verbindungsstellen mit Gimpen, Kordeln, Fransen besetzt, geben zusammen mit dem metallischen Aufputz der Nägel unter Umständen einen feinen Effekt. Dieser Zweig empfiehlt sich insbesondere zur Ausschmückung von Truhen und kleinen Koffern für Schmuck u. a.

Das betreffende Material ist in größern Buchbindereien und Tapeziergeschäften sowie in gut eingerichteten Metallwarengeschäften zu haben. Es werden auch bereits besonders zu diesem Zwecke gefertigte Arbeitskasten verkauft.

Eine Bezugsquelle für verzierte Nägel ist u. a. J. Rosenfeld, Berlin, Manteuffelstraße 57.



Fig. 225. Ornament von Prof. A. Ortwein.

31. Das Bemalen von Photographien.

Das Bemalen oder Kolorieren von Photographien kann auf verschiedene Weise geschehen, mit Ölfarben und mit Wasserfarben.

Wird Ölfarbe benutzt, so dient die Photographie als Zeichnung und zum Teil an Stelle der Untermalung, auf welcher lasiert wird. Die Hauptsache aber wird nach Art der eigentlichen Ölmalerei behandelt, so daß schließlich die Photographie durch ein kleines Ölbild ersetzt erscheint.

Das Bemalen gewöhnlicher Photographien mit nicht deckenden Wasserfarben gibt einen ungenügenden Effekt. Wo es gemacht werden soll, sind die Photographien mit Benzin und Spiritus vermittelt eines Läppchens abzureiben und mit Ochsen-galle zu bestreichen, damit die Farbe haftet. Die Ochsen-galle kann auch als Malmittel dienen. Da der Glanz der Photographie verloren geht, so hat ein nachheriges Überblasen mit Fixatif oder ein Überziehen mit Aquarellfirnis oder einem andern passenden Lack zu erfolgen. Hochglanz erhält man, wenn man die Bilder mit Gelatinelösung bestreicht und auf ein hochpoliertes Metallblech aufspannt, von dem nach dem Trocknen das Bild abgesprengt werden kann. Derartige Metallbleche sind in den Materialienhandlungen für Photographen zu haben.

Eine bessere, mehr der Ölmalerei sich nähernde Wirkung läßt sich mit Anwendung der Gouachefarben erzielen.

Ein anderes Verfahren ist folgendes: Man läßt sich vom Photographen helle Abzüge auf sog. Salzpapier herstellen. Auf diesem Untergrund kann dann die Aquarellmalerei wie auf gewöhnlichem Papier vor sich gehen.

An dieser Stelle sei noch der Chromographien gedacht, die ja neuerdings von Dilettanten vielfach hergestellt werden. Zur Herstellung dienen zwei gleichgroße, gewölbte

Gläser. Auf die Innenseite des ersten wird die Photographie mittelst einer besondern Paste abgezogen. Das Papier wird zum Teil entfernt und mit einem Transparentmittel durchscheinend gemacht. Hierauf erfolgt die Hintermalung einzelner Partien mit Ölfarbe, während die Hauptpartien auf das zweite Glas gemalt werden, das mit dem ersten charnierartig verbunden ist. Richtig ausgeführt, zeigen derartige Chromographien einen eigenen Reiz.

Die nötigen Materialien und Werkzeuge nebst zugehöriger Anleitung werden u. a. von C. Knoblauch in Heidelberg in den Verkehr gebracht.

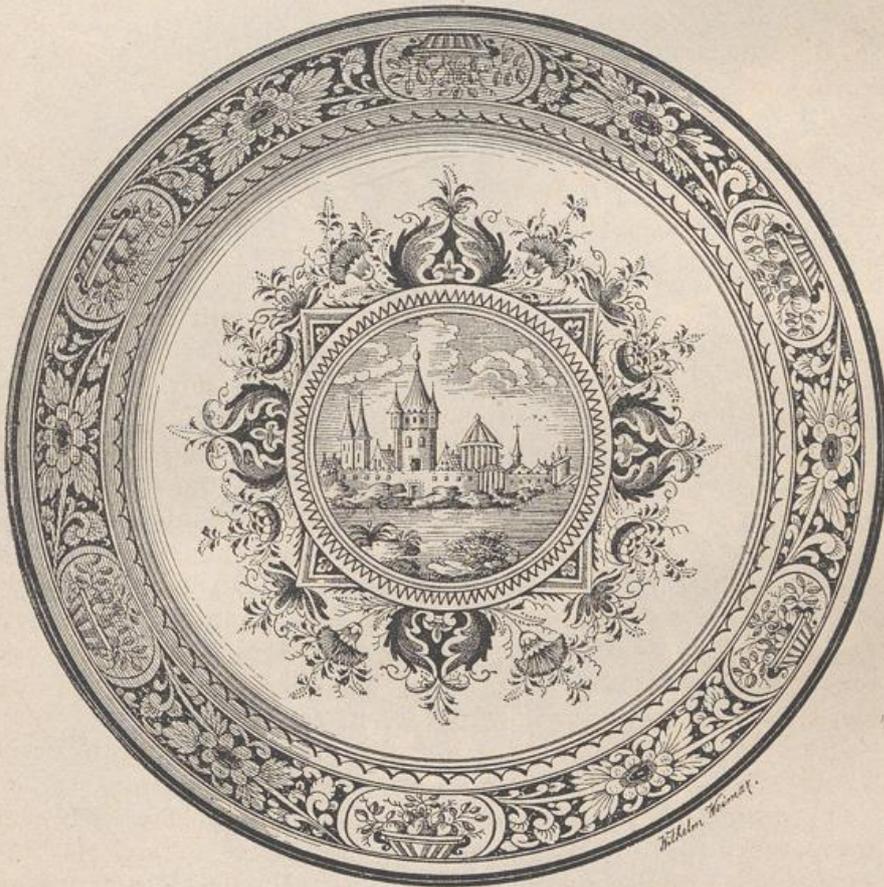


Fig. 226. Fayenceteller von J. A. Marx in Nürnberg.



Fig. 227. Makart-Straufs.