UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Dekorationsmalerei mit besonderer Berücksichtigung der kunstgewerblichen Seite

Text

Eyth, Karl

Leipzig, 1894

urn:nbn:de:hbz:466:1-93705

Visual Library

3357
2L 168.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

3357 16

DAS MALERBUCH

VON

KARL EYTH UND FRANZ SALES MEYER

ERSTER BAND: TEXT.



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DIE

DEKORATIONSMALEREI

MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG

DER KUNSTGEWERBLICHEN SEITE

HERAUSGEGEBEN

VON

KARL EYTH

MALER UND PROFESSOR AN DER GROSSH. KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

UND

FRANZ SALES MEYER

ARCHITEKT UND PROFESSOR AN DER GROSSH. KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

MIT 100 VOLLTAFELN UND 453 WEITEREN FIGUREN IM TEXT

ERSTER BAND: TEXT



03
MQ
10795

LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1894.

848
D/XIII

VORWORT.

Das vorliegende Malerbuch ist für den fertigen Geschäftsmann, für den angehenden Dekorationsmaler, für die Schule und für alle diejenigen bestimmt, welche sich aus irgendwelchem Grunde auf dem Gebiete der dekorativen Malerei Rat erholen wollen.

Die Ausstattung und Gesamtanlage ist ähnlich wie in den Vorläufern dieses Werkes, dem Schreinerbuch, dem Schlosserbuch und dem Zimmermannsbuch. Wie diese ist das Malerbuch für weitere Kreise geschrieben, weshalb es manches bringt, was der praktische Geschäftsmann hätte entbehren können. Für ihn wird in erster Linie der Tafelband von Wichtigkeit sein, welcher gröfstenteils Originalentwürfe enthält, angepasst den neuzeitigen Anforderungen. Ein Durchblättern dieses Bandes wird das Bestreben erkennen lassen, an kleinen Skizzen zu zeigen, wie und wo die grofsgezeichneten Motive ihre Verwertung finden können.

Der Textband, welcher mit dem Tafelband nur in losem Zusammenhang steht, erläutert in seinem ersten Abschnitte die allgemeinen Begriffe und bringt unter anderm auch eine sog. Farbenlehre. Dafs eine solche niemanden malen lehrt, ist unsre feste Ueberzeugung. Aber wer Tag um Tag mit Farbenwirkungen zu thun und zu rechnen hat, dem sollen doch sicherlich die natürlichen Ursachen derselben nicht unbekannt bleiben.

Der zweite Abschnitt mit der Geschichte der dekorativen Malerei nimmt einen breiten Raum im Buche ein, entsprechend der Wichtigkeit, von welcher die Stilkenntnis für den selbständig arbeitenden Dekorationsmaler zweifellos ist. Da in diesem Falle das geschriebene Wort nur wirklich belehrt in Verbindung mit dem Anschauungsmittel, so sind den Ausführungen zahlreiche Abbildungen beigesellt, wie sie aus kunstgeschichtlichen Werken zur Verfügung standen. Sie sind aber thunlichst so gewählt, dafs sie auch gelegentlich als Vorbilder dienen können.

Der dritte Abschnitt bespricht das Material, die Pigmente und Bindemittel und richtet sich hauptsächlich an die Anfänger und die Laien. Der fertige Dekorationsmaler mufs sein Material besser kennen als wir. Ihm ersetzt die Erfahrung die Chemie. Immerhin läfst sich sagen: Wer das chemische Verhalten der Stoffe für sich und zueinander kennt, der wird beim Probieren, das bekanntlich über Studieren geht, sich manche Mühe ersparen können. Die in das einzelne gehenden Rezepte sind absichtlich vernachlässigt zu gunsten einer gründlichen Beschreibung der zusammensetzenden Teile.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Abschnitt IV, die Werkstätte, das Werkzeug und Gerät behandelnd, ist der Vollständigkeit wegen beigegeben und konnte verhältnismäfsig kurz gefafst werden.

Um so umfangreicher sind die folgenden beiden Abschnitte, von denen der eine den wichtigsten Techniken, der andere den Hauptgebieten der Dekorationsmalerei gewidmet ist. Beide Abschnitte ergänzen sich gegenseitig in mancher Hinsicht. Was in dem einen gesucht und nicht gefunden wird, enthält wahrscheinlich der andere. Beim Nachschlagen wird das diesen Zeilen folgende Inhaltsverzeichnis gute Dienste leisten.

Der siebente und letzte Abschnitt bringt eine Spruchsammlung. Für die Zusammenstellung war die Anschauung mafsgebend, dafs es besser sei, auf die Brauchbarkeit statt auf die Menge des Gebotenen zu sehen.

Trotz des stattlichen Umfanges konnte der Text nicht alles bringen. An vielen Stellen desselben ist daher auf andere Veröffentlichungen verwiesen, zum Teil auf teure Werke, die der Maler sich nicht wohl kaufen, wohl aber aus Bibliotheken leihen kann, wenn er die Titel kennt. Auch bezüglich des Materials und der Geräte sind Bezugsquellen namhaft gemacht, soweit es nötig erschien und soweit sie bekannt waren.

Denen, die eine farbige Ausstattung gewünscht hätten, sei entgegengehalten, dafs schlechte Farbendrucke weniger nützen als gar keine und dafs gute Farbendrucke den mäfsigen Preis des Werkes erheblich verteuert hätten.

Gewifs hat das Malerbuch seine Mängel. Zwei Kunstgewerbler, ein Maler und ein Schriftsteller, haben es gemacht, so gut sie es konnten. Sie sind für alle auf eine Verbesserung abzielenden Mitteilungen dankbar und werden gerne anläfslich einer Neuauflage über dieselben quittieren.

Karlsruhe, Juni 1894.

Die Herausgeber.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

INHALT.

Seite

I. Allgemeine Begriffe und Erläuterungen.

1. Die Dekorationsmalerei 1
2. Das Darstellungsgebiet 2
3. Die Darstellungsmittel und die Darstellungsweise 32
4. Der Umrifs als Formbegrenzung 40
5. Der Umrifs als Farbentrennung 48
6. Das Licht 52
7. Die Farbe 54
8. Die Harmonie der Farben 65
9. Weifs, Grau und Schwarz, Gold und Bronzen 71
10. Vor- und zurückspringende Farben. — Schillernde Farben. — Die Farben bei künstlicher Beleuchtung 76
11. Die einfarbige, die ähnlichfarbige, die vielfarbige und die teilfarbige Malerei 78
12. Beleuchtung und Perspektive 81

II. Die Geschichte der Dekorationsmalerei.

1. Die egyptische Malerei 88
2. Die Malerei der Griechen und Römer . . . 95
3. Die altchristliche Malerei 113
4. Die byzantinische und romanische Dekorationsmalerei 122
5. Die gotische Dekorationsmalerei 135
6. Die Dekorationsmalerei der Renaissance . . 142
7. Die Barockzeit und das Rokoko 157
8. Der Stil Louis XVI. und der Kaiserstil (Empire) 188
9. Die neueste Zeit 198
10. Der Orient 215

III. Das Material und seine Eigenschaften.

1. Die Farbstoffe oder Pigmente 239
2. Die Prüfung der Pigmente 271
3. Die Bindemittel 276
4. Firnisse, Lacke, Siccative 282
5. Kitte und Schleifmittel 288
6. Bronzen und geschlagene Metalle 291
7. Das Zeichenmaterial 294

IV. Die Werkstätte, Werkzeuge und Geräte.

1. Die Werkstätte nebst Zubehör 296
2. Die Werkzeuge 301
3. Die Geräte 314

Seite

V. Die hauptsächlich in Betracht kommenden Techniken.

1. Glatte Malerei 326
   a. Anstriche und Grundierungen (Kalkanstriche, Leimfarbanstriche, Oelfarb- und Oellackfarbanstriche). — b. Firnissen und Lackieren. — c. Linierarbeit. — d. Schablonierarbeit.
2. Die Holz- und Steinmalerei 335
3. Die Ornamentmalerei 344
   a. Flach mit Umrissen. — b. Grau in grau. — c. Die Goldmalerei. — d Plastisch in bunt. — e. Polychrom.
4. Die Sgraffitomalerei 355
5. Die Gobelinmalerei 360
6. Die Seidenmalerei etc. (Fahnen, Banner, Ofenschirme, spanische Wände) 362
7. Die Transparentmalerei 365
8. Das Bronzieren und Vergolden 366

VI. Die Hauptgebiete der Dekorationsmalerei.

1. Die Kirchenmalerei 377
   a. Die christliche Symbolik. — b. Ausführung der Wände, Decken etc.
2. Die Zimmermalerei 396
   a. Säle und Hallen. — b. Wohnräume. — c. Wein- und Bierstuben. — d. Gänge, Treppenhäuser und Vorräume.
3. Die Theater- und Festdekorationsmalerei . . 415
4. Die Schilderei und Fafsmalerei 423
   a. Das Schriftwesen. — b. Das Monogramm. — c. Das Wappenwesen. — d. Die Schilder- und Schriftenmalerei. — e. Die Fafsmalerei.
5. Die Fassadenmalerei; sinnbildliche Darstellungen weltlicher Art 467

VII. Spruchsammlung.

1. Aussen am Haus 474
2. Für Flur und Eingang 474
3. Im Heim des Hauses 475
4. Am Hausrat 476
5. Scherz und Ernst für Wein- und Bierstuben . 477
6. Vom Wein im besonderen 481
7. Desgleichen vom Bier 484
8. Für Säle und Hallen; über Kunst und Gewerbe 485
9. Für Fahnen und Feste 486

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Druckfehlerberichtigung.

Seite 87, Zeile 5 von unten: Baumaterialien statt Baumalerialien.
„ 94, „ 6 „ „ : Chipiez statt Chipier.
„ 98, „ 9 „ „ : allerlei statt allerei.
„ 213, „ 6 „ „ : Viollet statt Violett.
„ 363, „ 3 „ „ : W. Volz statt H. Volz.
„ 392, „ 15 „ oben: bleiben statt blieben.
„ 392, „ 8 „ unten: Quaderreihen statt Quaderzeichen.
„ 395, „ 1 „ „ : Laffillée statt Lafillée.
„ 396, „ 19 „ oben: „ „ „
„ 444, „ 9 „ unten: (drei silberne oder weifse Schildchen im roten Feld) statt (drei blaue oder richtiger rote Schildchen im silbernen Feld).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

I. ALLGEMEINE BEGRIFFE UND ERLÄUTERUNGEN.

1. Die Dekorationsmalerei. — 2. Das Darstellungsgebiet. — 3. Die Darstellungsmittel und die Darstellungsweise. — 4. Der Umriss als Formbegrenzung. — 5. Der Umriss als Farbentrennung. — 6. Das Licht. — 7. Die Farbe. — 8. Die Harmonie der Farben. — 9. Weifs, Grau und Schwarz, Gold und Bronzen. — 10. Vor- und zurückspringende Farben. — Schillernde Farben. — Die Farben bei künstlicher Beleuchtung. — 11. Die einfarbige, die ähnlichfarbige, die vielfarbige und die teilfarbige Malerei. — 12. Beleuchtung und Perspektive.

1. Die Dekorationsmalerei.

Die Dekorationsmalerei gehört zum Kunstgewerbe. Sie ist ein Kunsthandwerk, das in seinen einfachsten Leistungen zum gewöhnlichen Handwerk wird, in seinen höchsten aber vollwertig zur eigentlichen Kunst zählt. Die glattgestrichene Wand einerseits und das Deckengemälde, der figurenreiche Theatervorhang anderseits mögen als die Gegensätze gelten, zwischen welchen sich der Beruf des Dekorationsmalers entfaltet.

Die Malerei schafft ihre Bilder der Bilder wegen; sie ist Selbstzweck. Die Dekorationsmalerei schmückt die Werke der Architektur und verziert die Erzeugnisse der Gewerbe; sie ist Ausstattungskunst, daher auch der als gleichbedeutend benützte Ausdruck „Staffiermalerei“.*)

Die Dekorationsmalerei ist vielseitig. Nach dem Ort, an welchem sie zur Anwendung gelangt, unterscheidet man die Zimmer- oder Stubenmalerei, die Kirchenmalerei, die Theatermalerei, die Fassadenmalerei u. s. w. In ähnlichem Sinne macht man eine Trennung in Wand- und Deckenmalerei. Für andere Zwecke und durchschnittlich in kleinern Mafsstäben arbeiten die Schriften- und Wappenmalerei — auch als Schilderei bezeichnet —, die Gobelinmalerei, die Fahnenmalerei und die Transparentmalerei. Nach den Malmitteln und der Art der Technik bilden sich ebenfalls bestimmte Abteilungen: die Leimfarbmalerei, die Temperamalerei, die Oelmalerei, die Freskomalerei — auch Malerei a fresco genannt —, die Sgraffitomalerei u. a. m. Nach der Art der Ausführung sind zu nennen: die glatte Malerei oder Tüncherei; die bunte oder vielfarbige (polychrome) Malerei, die Graumalerei oder die Malerei grau in grau, als Nachahmung einfarbiger Plastik; die Holz- und Steinmalerei, als Nachahmung der Maserung der Hölzer und der Aderung des Marmors, deshalb auch als Maserieren und Marmorieren bezeichnet. Zur Dekorationsmalerei im weiteren Sinne zählen dann auch das Lackieren, die Lackmalerei, das Bronzieren, das Vergolden und Versilbern, sowie das Fassen oder Ausfassen von Heiligenfiguren, Altären und anderen kirchlichen Gegenständen in

*) Dekorieren = verzieren, schmücken, vom lateinischen *decorare*. Dekoration = Verzierung, Ausschmückung, vom lateinischen *decoratio*. — Staffieren = ausstatten, ausschmücken, vom französischen *etoffer*, früher *estoffer*, dessen Stamm mit dem deutschen Wort Stoff zusammenfällt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gold und Farben (polychrome Plastik — Fassmalerei). Nach den darzustellenden Gegenständen oder Formen, nach dem sog. Vorwurf redet man von ornamentaler, von figürlicher Malerei, von der Landschafts-, von der Blumenmalerei, vom Stillleben u. s. w. und in Bezug auf die Anlehnung an berühmte Vorbilder dekorativer Malerei aus früheren Zeiten sind wiederum besondere Benennungen gebräuchlich, wie z. B. die pompejanische Malerei, die italienische oder Grotteskenmalerei.

Schon diese einfache Aufzählung erweist die Vielseitigkeit der Dekorationsmalerei zur Genüge. Sie giebt einen Vorbegriff, nach wie vielen Seiten der Dekorationsmaler sein Wissen und Können ausgestalten kann. Als Künstler mufs er zeichnen und malen können; er mufs die Form und die Farbe gleichwohl beherrschen; er mufs Verständnis für Stil und die Gliederungen der Architektur haben und wenn er etwas Besonderes leisten will, so mufs er selbständig entwerfen können und die Gesetze der Ornamentik, die Regeln der Perspektive, die Lehren der Anatomie, die Kostümkunde, die Heraldik dürfen ihm nicht fremd sein. Aufserdem mufs er als Handwerker und Geschäftsmann, angewiesen auf Hilfskräfte, rechnen können. Er mufs es verstehen, sich den Wünschen des Architekten, des Auftraggebers anzupassen.

Wer dies alles richtig bedenkt, der wird — sei er, wer er wolle — auf den Dekorationsmaler nicht herabsehen. Dieser aber sollte sich eine Ehre daraus machen und es mit Stolz sein. Die Dekorationsmaler nennen sich, und wohl nicht allein der Kürze wegen, gerne kurzweg: Maler. Das ist nicht taktvoll. Ein Teil der Maler hat dies als Uebergriff in die eigenen Rechte aufgefafst. Sie haben die eingerissene Scheidewand wieder aufgerichtet und heifsen sich zum Unterschied: Kunstmaler. Das ist überflüssig, nicht kollegial und klingt nicht geschmackvoll. Ein Dekorationsmaler kann ein grofser Künstler sein und ein Maler kann recht handwerkmäfsig malen, wie selbstredend auch umgekehrt.

Der grofse Rafael war nicht nur ein Maler, sondern auch ein Dekorationsmaler allerersten Ranges.

2. Das Darstellungsgebiet.

Dasjenige, was einer Malerei zum Vorwurf dient, der zur Darstellung kommende Gegenstand oder Gedanke wird als Motiv bezeichnet. Es giebt demnach ornamentale, figürliche, architektonische, landschaftliche, heraldische Motive u. s. w.

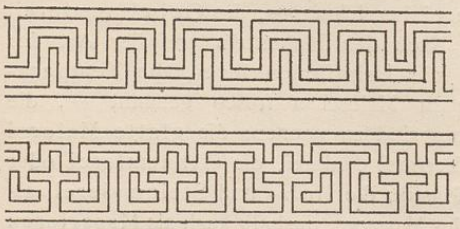


Fig. 1.
Mäander, gebildet durch Linienreihung.

Die ornamentalen Motive können wieder dreierlei Art sein: geometrisch, der Natur entlehnt oder künstliche Dinge, d. h. Erzeugnisse der Menschenhand zu Grunde legend.

Geometrische Motive entstehen durch regelmäfsige Reihung und Zusammensetzung von Punkten, Linien und Figuren, durch die Felderteilung von Figuren, durch die Verschneidung von Kreisen etc. So entstehen durch Linienreihung die Mäander der Fig. 1, durch Figurenzusammenstellung das Flächenmuster der Fig. 2, durch Felderteilung eines Rechtecks die Decke der Fig. 3, durch Kreisverschneidungen die gotischen Mafswerke der Fig. 4.

Von den natürlichen Motiven stellt weitaus die meisten die Pflanzenwelt und man spricht in diesem Sinne von der Flora des Ornaments. Der Akanthus, der Lorbeer, die Rebe, der Epheu sind bekannte Beispiele. Die Fig. 9 zeigt ein reiches Akanthusrankenornament mit

figürlichen Zuthaten und die drei Ornamente der Fig. 5 verwerten Hopfen, Mohn, Aehren, Kornblumen etc. In geringerem Maſse ist die Tierwelt beteiligt. Bekannte Beispiele aus der

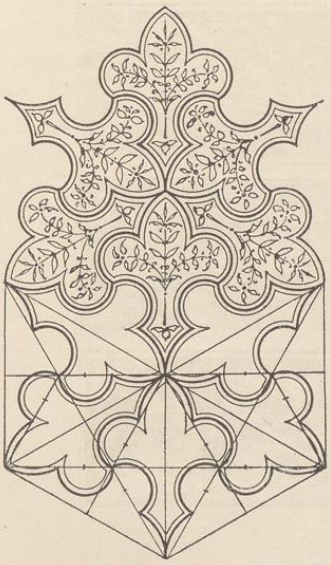


Fig. 2.
Flächenmuster, gebildet durch Figurenzusammenstellung.

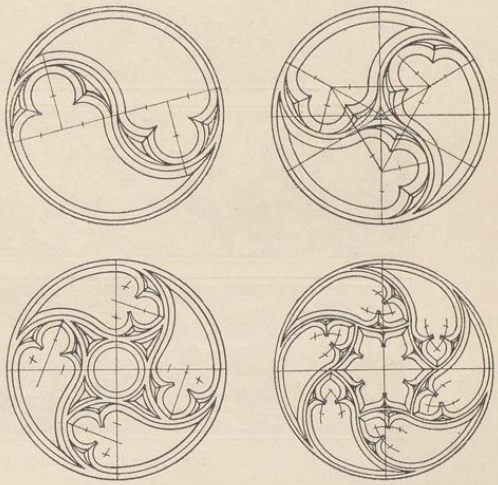


Fig. 4.
Gotische Maſswerke. Sog. Fischblasenornamente.

Fauna der Ornamentik sind der Löwe, der Adler, der Delphin. Die Fig. 6 zeigt den Adler in Verbindung mit einem Eichenlaubkranz nach einem römischen Relief und in Fig. 7 ist ein

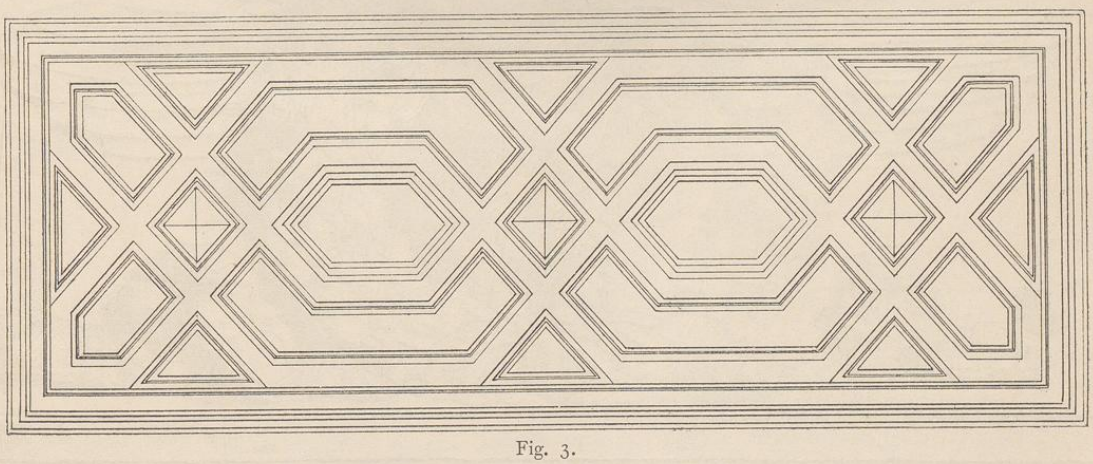


Fig. 3.
Felderteilung einer rechteckigen Decke.

Delphinenpaar abgebildet, von einem Renaissanceornament herrührend. Auch der menschliche Körper wird ornamental verwendet und zwar hauptsächlich in der Form von Masken, Fratzen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Engelsköpfen (Fig. 8). Ausserdem werden menschliche Formen mit tierischen und pflanzlichen zu Phantasiemotiven verbunden. Hierher zählen menschliche Halbfiguren, welche sich in



Fig. 5. Ornamente von L. Hellmuth.

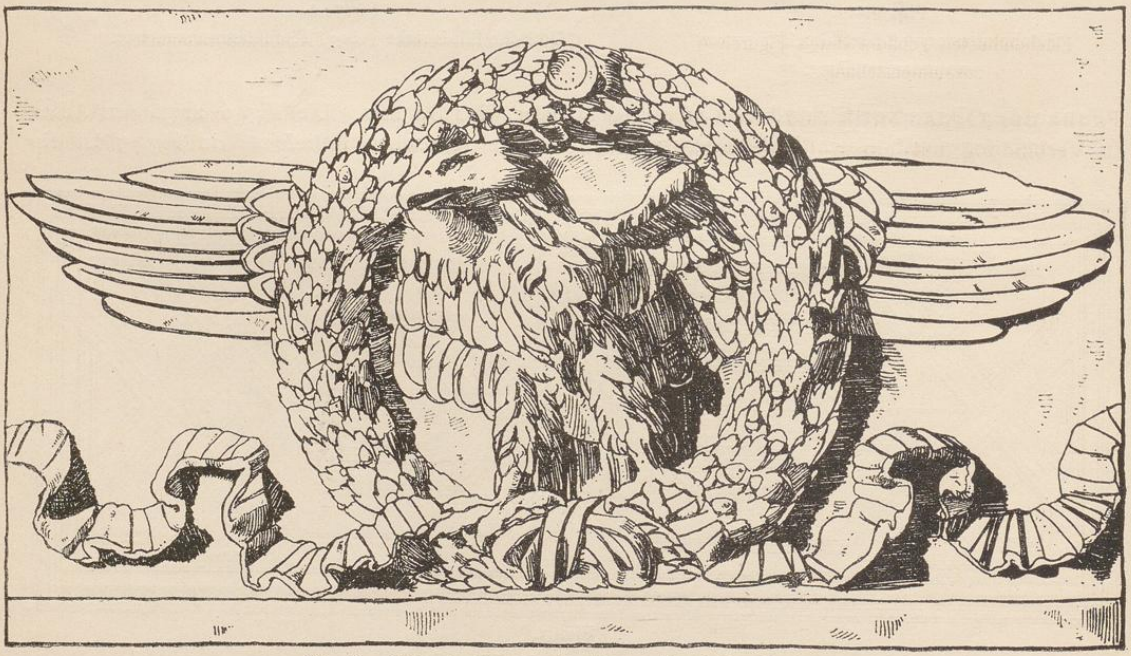


Fig. 6. Eichenlaubkranz mit Adler. Römisches Relief.

Akanthusranken auflösen (Fig. 9), Sphinxe, Kentauren, Grottesken u. a. Eine Zusammenstellung von grottesken Figuren nach italienischen Renaissanceornamenten giebt Fig. 10.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Zusammenstellung künstlicher Dinge zu Ornamentmotiven bezeichnet man als Embleme. Es giebt Embleme der Kunst, des Handwerks, der Wissenschaft, der Technik etc. Als Beispiel giebt Fig. 11 ein Emblem der Malerei. Dieselbe ist durch Palette, Pinsel, Malstock und anderes veranschaulicht und in ähnlichem Sinne bilden sich die Embleme der Musik, der Architektur, der Bildhauerei, der Gewerke etc. durch Zusammenstellung der betreffenden Instrumente, Geräte und Erzeugnisse.

Die Gruppierung von Waffen, Marinezeug, Kriegs- und Jagdbeuten benennt man als Trophäen. Die Fig. 12 bildet einige Beispiele ab.

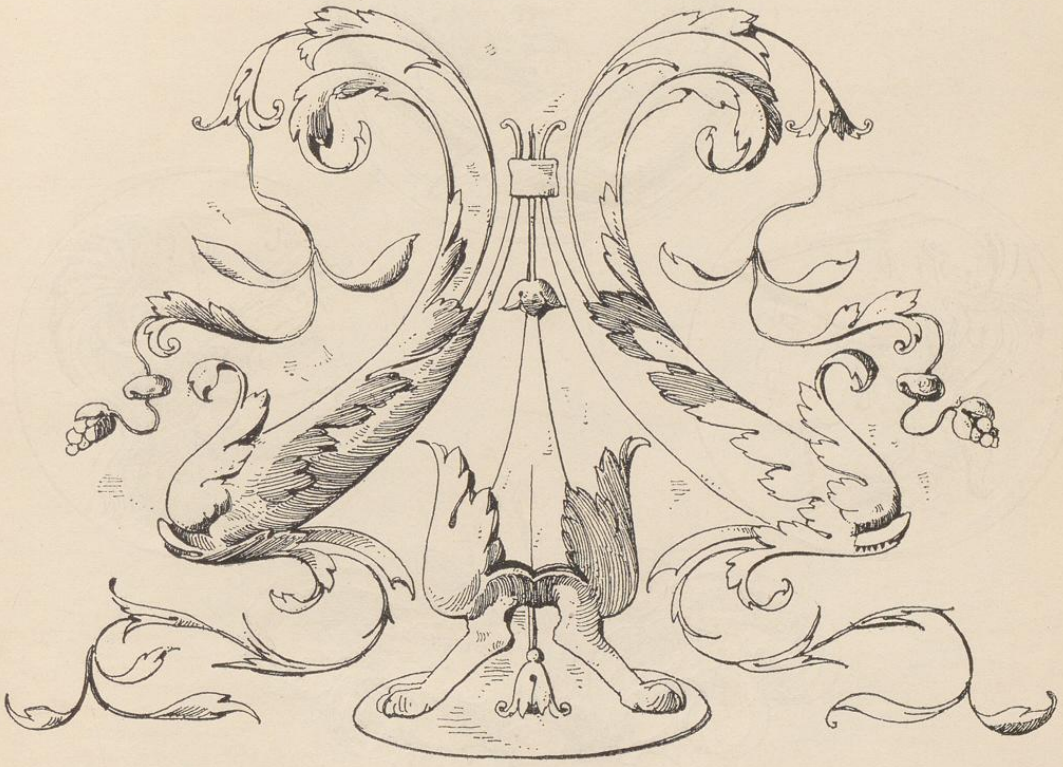


Fig. 7.
Delphinenornament. Italienische Renaissance.

Embleme und Trophäen sind gewissermafsen stilisierte Stillleben von bestimmter Zusammensetzung.

Die Zusammenstellung von Früchten, Blumen, Muscheln u. a. in der Form von Gehängen heifst man Guirlanden oder Festons. In Friesen hängen sie bogenförmig, auf Pilastern dagegen in senkrechter Linie. Die Fig. 13 giebt ein Blumengehänge in Bogenform und Fig. 14 zeigt ein Lorbeergewinde in aufsteigender Richtung. Häufig werden Blätter, Blumen und Früchte auch in der Form kreisrunder Kränze gewunden (Fig. 6); seltener ist die ornamentale Anordnung zu Sträufsen. Diese Art eignet sich mehr zur naturalistischen, als zur stilisierten Wiedergabe.

Aufgehängte Stoffe und Tücher werden als Draperien benannt (Fig. 15); derselbe Ausdruck gilt, nebenbei bemerkt, auch für die Gewandungen in der figürlichen Malerei.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

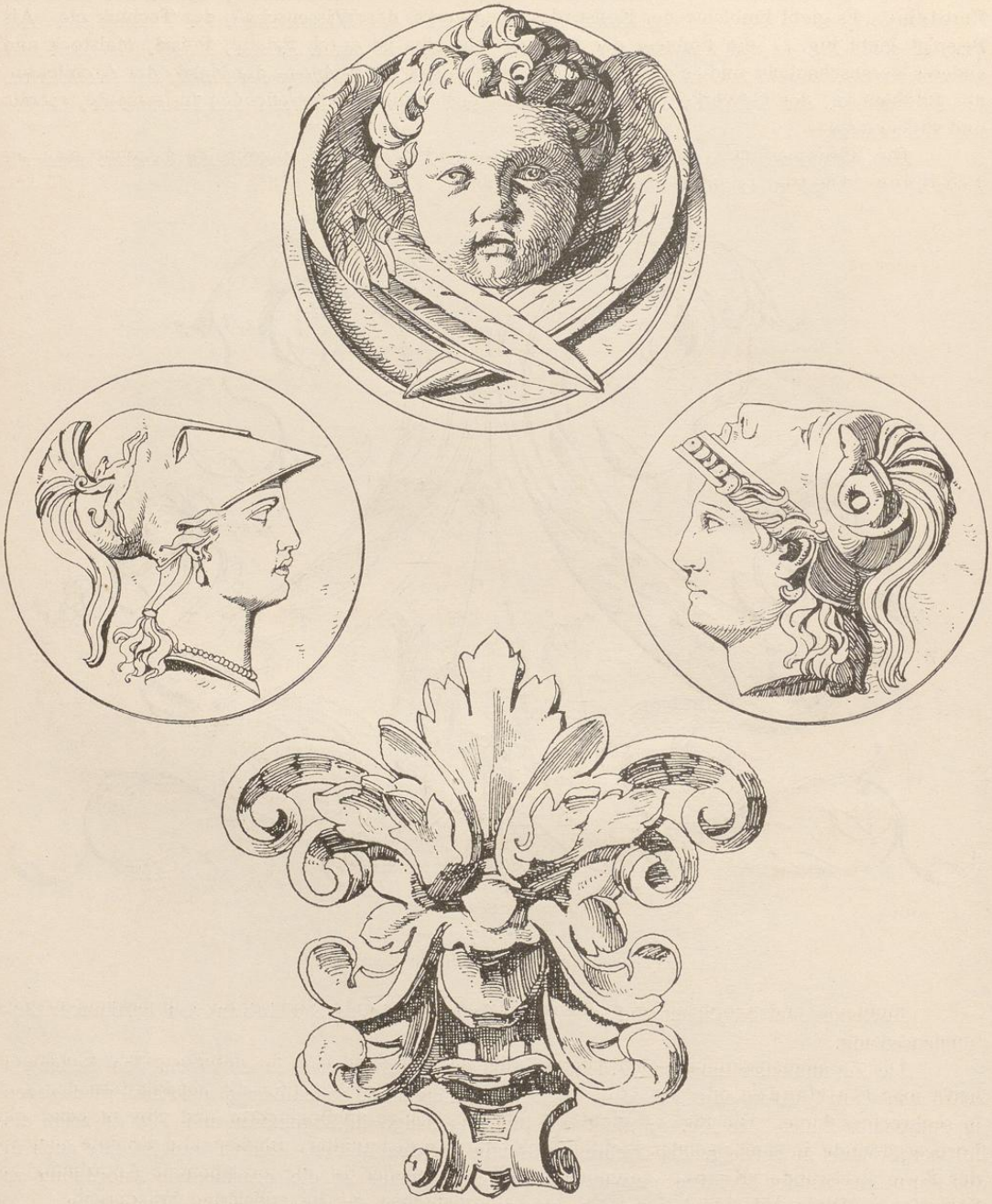


Fig. 8.
Engelsköpfchen, Profilköpfe der Minerva und Fratze.

Eine ähnliche Rolle, wie die ornamentalen Draperien spielen die fliegenden Bänder, die mit ihren Schleifen und Quasten zum Zusammenraffen der Festons und Guirlanden dienen, aber auch in Emblemen, Trophäen und anderweitig vorkommen. (Vergleiche Fig. 13 und 16.) Sie sind nicht zu verwechseln mit den Schrift- oder Spruchbändern, welche nach Art gerollter, aufgeschlitzter Papiere allerlei Inschriften, Sprüche und Devisen aufnehmen. Zwei derartige Spruchbänder nach Burgkmair und Dürer zeigt die Fig. 17.

Aus den Spruchbändern scheinen die Kartuschen entstanden zu sein, die in der Schilderei eine bedeutende Rolle spielen, teils rein dekorativ sind, vielfach aber auch Inschriften, bildliche Darstellungen, Wappen u. a. aufnehmen und umrahmen. Das Kartuschenornament kommt zur Zeit der Renaissance in Aufschwung und steht zur Barock- und Rokokozeit in besonderer Blüte. Wir veranschaulichen in Fig. 18 das vielseitige und umfassende Gebiet durch einige Beispiele.



Fig. 9. Akanthusornament mit figürlichem Beiwerk.

Weitere Motive werden der ornamentalen Malerei gestellt durch das Schrift- und Wappenwesen. Zierschriften, Initialen (verzierte Anfangsbuchstaben) und Monogramme (verschlungene Buchstaben und Chiffern) sowie die sog. heraldischen Prachtstücke sind hierbei in erster Reihe beteiligt. Ihrer Wichtigkeit entsprechend werden sie im Verlaufe des Buches besonders behandelt werden.

Man kann die Ornamente, unabhängig von den zu Grunde liegenden Motiven, auch nach der Art ihrer Anwendung einteilen, nach der Aufgabe, die ihnen zugewiesen wird. In diesem Sinne sind die Verzierungen entweder streifenartig; sie bilden Bordüren, Friese und Einfassungen in der Form von Mäandern, Ketten- und Flechtbändern, Blumen- und Rankenbändern etc. (Fig. 19), oder sie gestalten sich als sog. freie Endigungen zu Krönungen, zu Abschlüssen nach unten und zur Seite (Fig. 20); sie treten als architektonische Gliederungen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

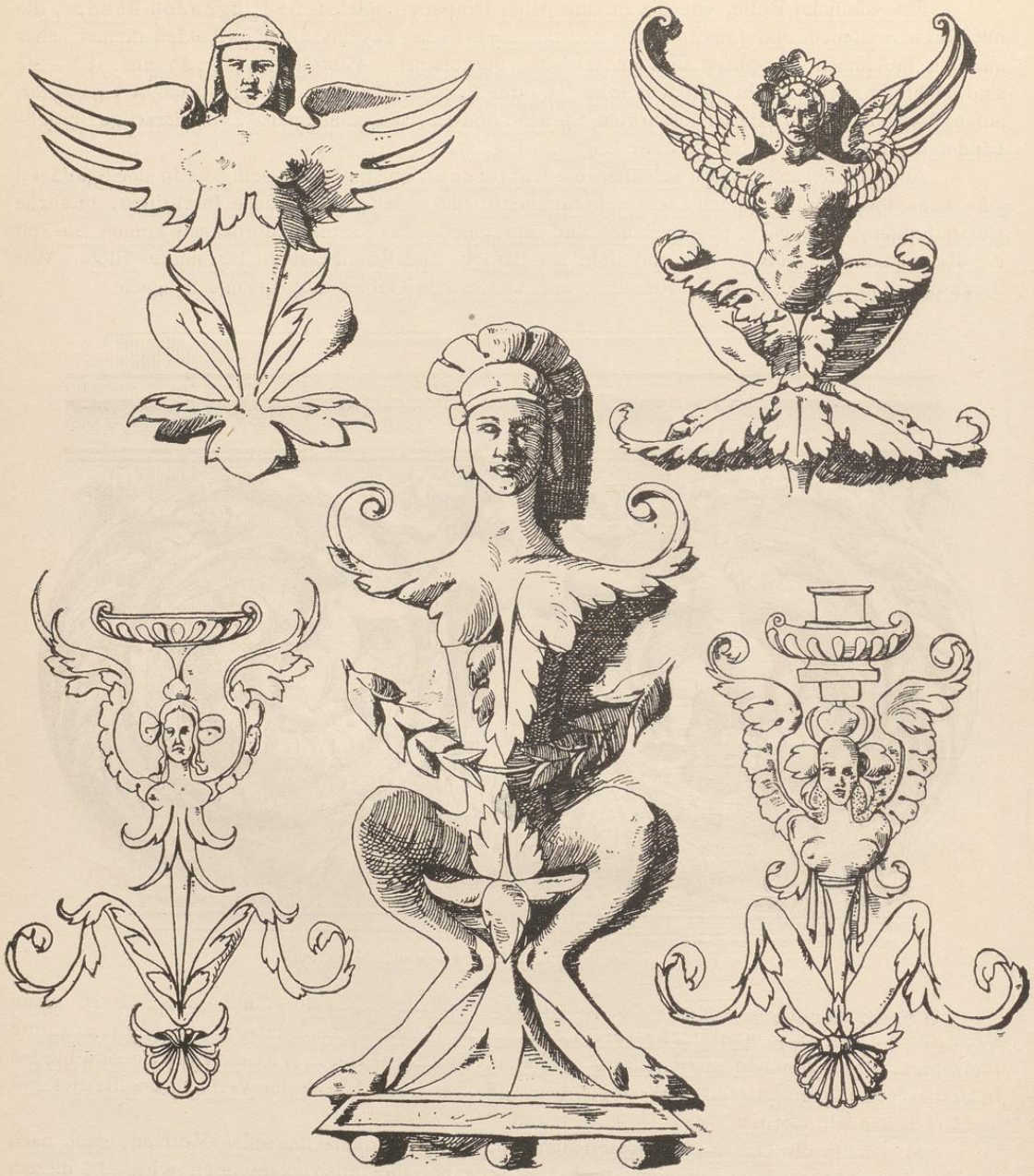


Fig. 10.
Groteske Figuren.

auf, als Eierstäbe, Blattwellen, Karniese, Sockel, Gesimse etc. (Fig. 21); sie ahmen in freier Weise die stützenden Formen der Architektur nach in der Gestalt von Säulen, Kandelabern, Pilastern,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Docken, Hermen, Karyatiden, Atlanten und Konsolen (Fig. 22); sie passen sich als abgepasste Muster in bestimmt begrenzte Felder ein und heifsen dann Füllungen (Fig. 23) oder sie bilden schliefslich nach Art der Tapete endlose, unbegrenzte Musterungen, die beliebig abgeschnitten oder vergröfsert werden können. Tapetenartige Wandmalereien bezeichnet man auch als Teppichmuster oder kurzweg als Teppiche (Fig. 24).

Eine weitere Gruppe von Ornamenten bilden die verschiedenen Arten der Umrahmungen (Fig. 25).



Fig. 11.
Emblem der Malerei.

Damit dürfte in grofsen Zügen das Gebiet der ornamentalen Malerei geschildert sein. Ornamente, welche man nicht definieren kann, mögen als Schnörkel gelten.

Die Ornamentik des Dekorationsmalers erstreckt sich in erster Reihe auf das Innere und Aeufsere der Gebäude. Im Innern kommen Decken und Wände in Betracht. Die gemalte Decke zeigt im einfachen Fall einen glatten Grund (Fond oder Spiegel), umrahmt von Friesen oder Bordüren. Gewöhnlich tritt eine Auszeichnung der Deckenmitte hinzu in der Form einer Rosette, mit welchem Ausdruck jedes runde, zentral entwickelte Ornament bezeichnet zu werden

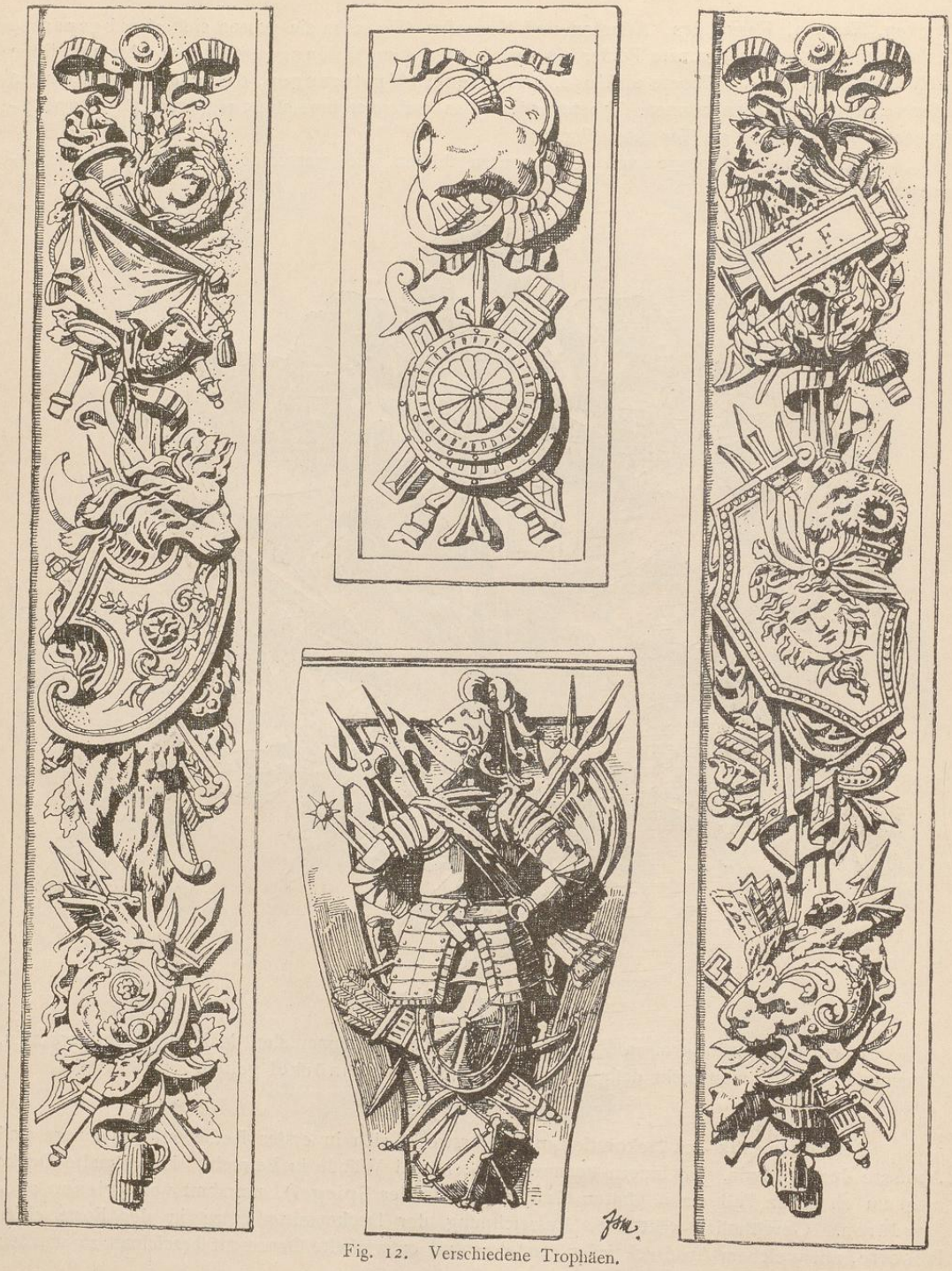


Fig. 12. Verschiedene Trophäen.

pflegt (Fig. 26). Um den Uebergang zwischen den Friesen und dem Spiegel zu vermitteln, werden gerne sog. Eck- und Mittelstücke eingeschaltet, welche übrigens auch für sich allein die Deckenmalerei bilden können (Fig. 27 und 28). Reichere Decken entstehen, wenn die ganze Fläche in Felder abgeteilt wird, die für sich verziert werden. Ein Beispiel einer solchen Felderdecke zeigt Fig. 29. Wiederholt sich die Felderteilung in gleichartiger Weise, so entsteht die Kasettendecke, wobei die einzelnen Felder oder Kasetten meistens ein Rosettenornament aufnehmen (Fig. 30). Die reichste Deckenverzierung aber entsteht, wenn dieselbe durch ein einheitliches Deckengemälde gebildet wird (Fig. 31).

Der Uebergang von der Decke zur Wand wird durch Gesimse gebildet, welche gewöhnlich eine grofse Kehle, die sog. Voute einschliefsen, für welche fortlaufende Ornamente mit aufsteigender Entwicklung am geeignetsten sind.

Die Wände werden, wenn sie überhaupt bemalt werden sollen, meist wieder in Felder von rechteckiger Form geteilt. Die Felder werden durch Pilaster, Friese etc. getrennt. Die Rechtecksfelder, insonders die hochgestellten, führen den Namen Panneaux und wenn sie schmal sind Paneele (Fig. 32). Die über den Thüren angebrachten Verzierungen heifsen Superporten oder Sopraporte (Fig. 33). Zwischen den Wandmalereien und dem Boden schalten sich gewöhnlich hölzerne Täfelungen, Marmorverkleidungen oder entsprechend gemalte Sockel ein. Die Wandmalerei kann ornamental, figürlich oder landschaftlich sein. Im letztern Falle treten nicht selten gemalte Architekturen hinzu, als ob man in das Freie sehen könnte: Balustraden, Säulen- und Pfeilerstellungen, die dann mit den Bildern als Prospekte bezeichnet werden (Fig. 122 und 123).



Fig. 13. Blumenguirlande.

Dekorative Malereien am Aeufsern der Gebäude sind seltener. Vollständig bemalte Fassaden nach Art alter Renaissancehäuser werden gelegentlich neuerdings wieder ausgeführt; in der Regel



Fig. 14.
Lorbeerfeston.

aber beschränkt sich die Malerei auf einzelne hervorragende Stellen. Hierher zählen die Fenster- und Thürumrahmungen, die Friese zwischen Stock- und Fenstergurte, der Hauptfries unter

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dem Gesimse, Giebelfelder etc. Zur Aufnahme von Einzelbildern werden öfters sog. blinde Bogenstellungen angeordnet oder auch Bogenfriese, deren halbrunde Felder als Lünetten

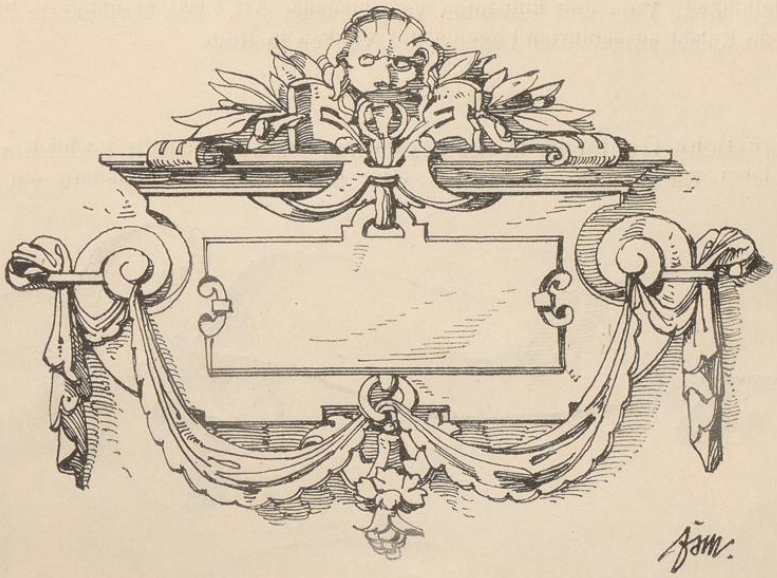


Fig. 15.
Schriftschild, mit Draperien behangen.

bezeichnet werden, während man unter Zwickeln die Räume versteht, welche zwischen den Bogen und der horizontalen Abdeckung verbleiben. Kreisrund oder elliptisch umrahmte Felder

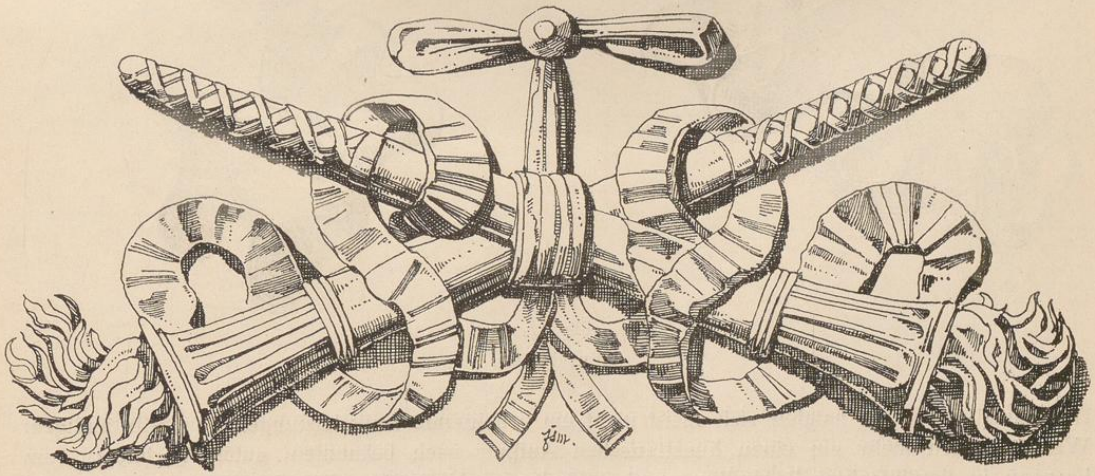


Fig. 16.
Gekreuzte Fackeln und fliegende Bänder.

führen den Namen Medaillon. Die Giebel- und Bogenfelder der Fenster und Thüren, insbesondere an kirchlichen Bauten heifsen Tympanon. Erkerartige Vorbauten zur Aufnahme von Figuren sind

Baldachine; sie können plastisch oder blos gemalt sein. Zur Aufsenmalerei eignen sich, weil die Malereien besser geschützt sind, hauptsächlich Arkaden und Loggien, d. s. gedeckte, seitlich offene Bogenstellungen, Vor- und Einbauten verschiedener Art. Das berühmteste Beispiel dieser Art sind die von Rafael ausgeführten Loggien des Vatikan in Rom.

Das figürliche Gebiet ist in der dekorativen Malerei ebenfalls reichlich vertreten. Es handelt sich dabei jedoch nicht um Tafel- oder Staffeleibilder, sondern um Wand- und

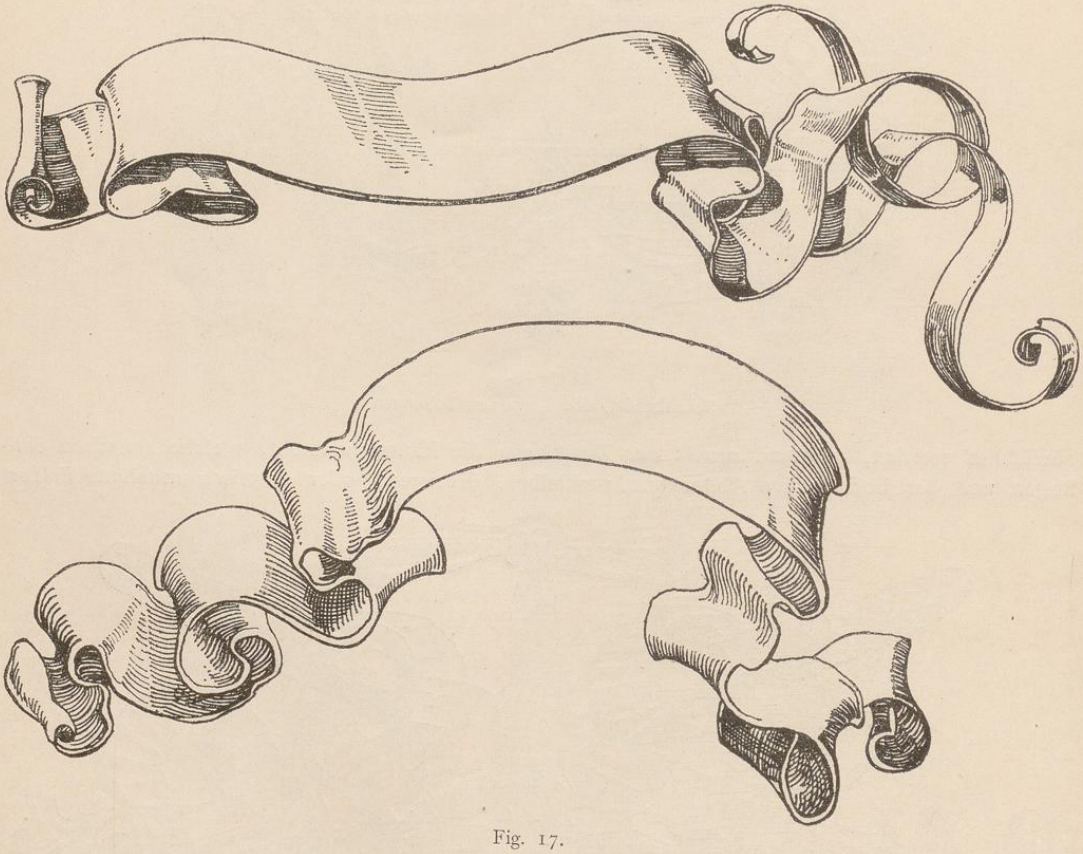


Fig. 17.
Spruchbänder.

Deckenmalereien. Es handelt sich meist nicht um bedeutende Kunstleistungen von selbständigem Wert, sondern mehr um einen künstlerischen Aufputz nach bekannten, guten Vorbildern, um Kopien in vereinfachter Behandlung und verändertem Mafsstabe. Die figürliche Malerei ist in diesem Sinne eine Art Abklatsch der hohen Kunst, ähnlich wie die Bücherillustration.

Wie bereits erwähnt, tritt das figürliche Element als Bestandteil der Ornamentik auf in der Form von Halbfiguren, Schildhaltern, Karyatiden, Hermen, Atlanten etc. Ferner werden in der Wand- und Deckenmalerei, auf Fahnen, Ofenschirmen, spanischen Wänden, Transparenten etc. im

ornamentalen Teil nicht selten bestimmte Felder ausgespart, welche eine figürliche Malerei aufnehmen. Je nach dem Uebergewicht des einen oder andern Teils ist dann die Ornamentik die Umrahmung des eigentlichen Bildes, oder die Bilder sind nur besonders hervortretende Punkte

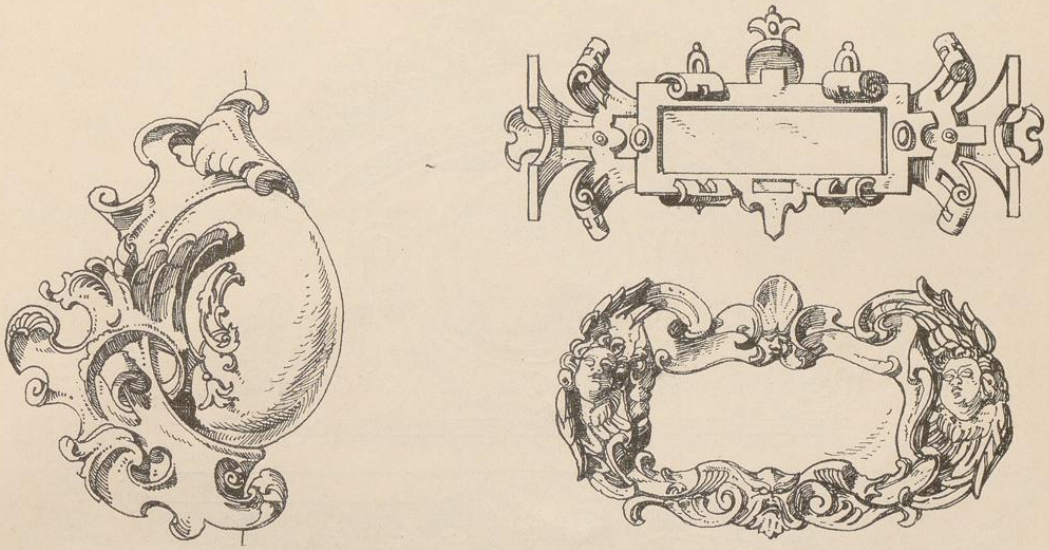


Fig. 18. Kartuschen.

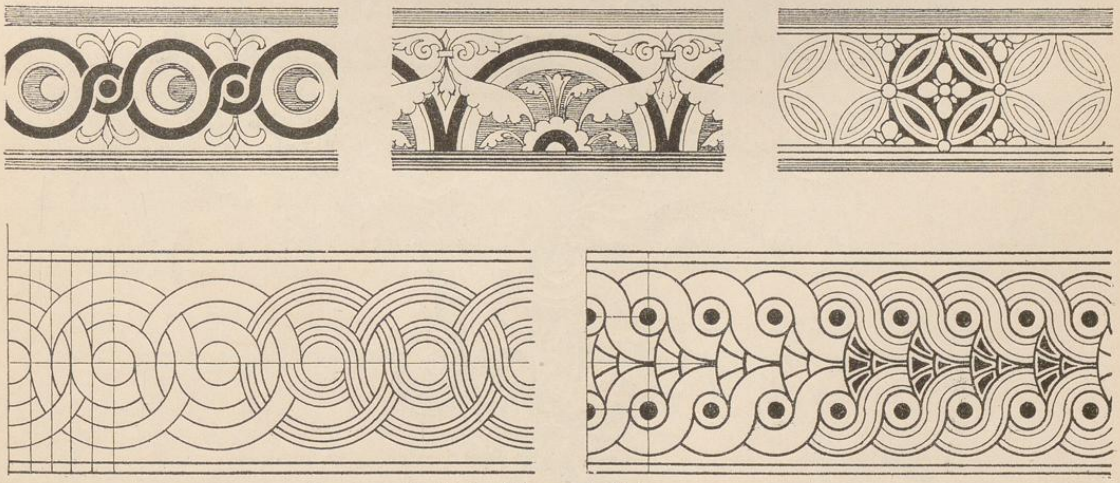


Fig. 19. Bordüren, Friese und Einfassungen.

der Gesamtverzierung. Seltener übernimmt die figürliche Malerei für sich allein die Dekoration, wie etwa in den sog. Kinderfriesen (Fig. 34).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Apparat der figürlichen Malerei ist mannigfaltig. Die gröfsten Aufgaben stellt das Geschichtsbild (Historienmalerei). Martyrien, Legenden, Passionsbilder und Stationen

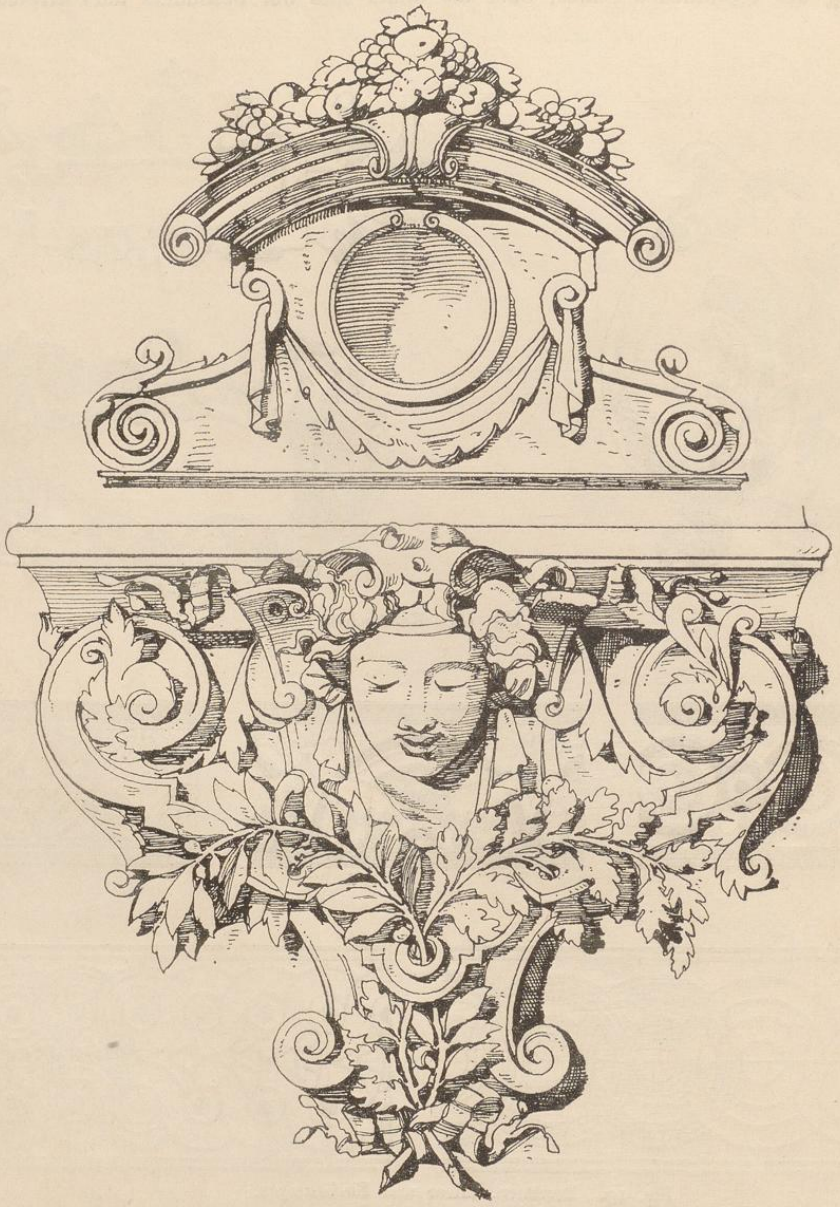


Fig. 20.
Krönende und nach unten abschliefsende Ornamente.

sind Anwendungen desselben auf die Heiligengeschichte; Mythologien und Sagen behandeln die unverbrieften Götter- und Heldengeschichten der Vorwelt. In der kirchlichen Malerei spielen

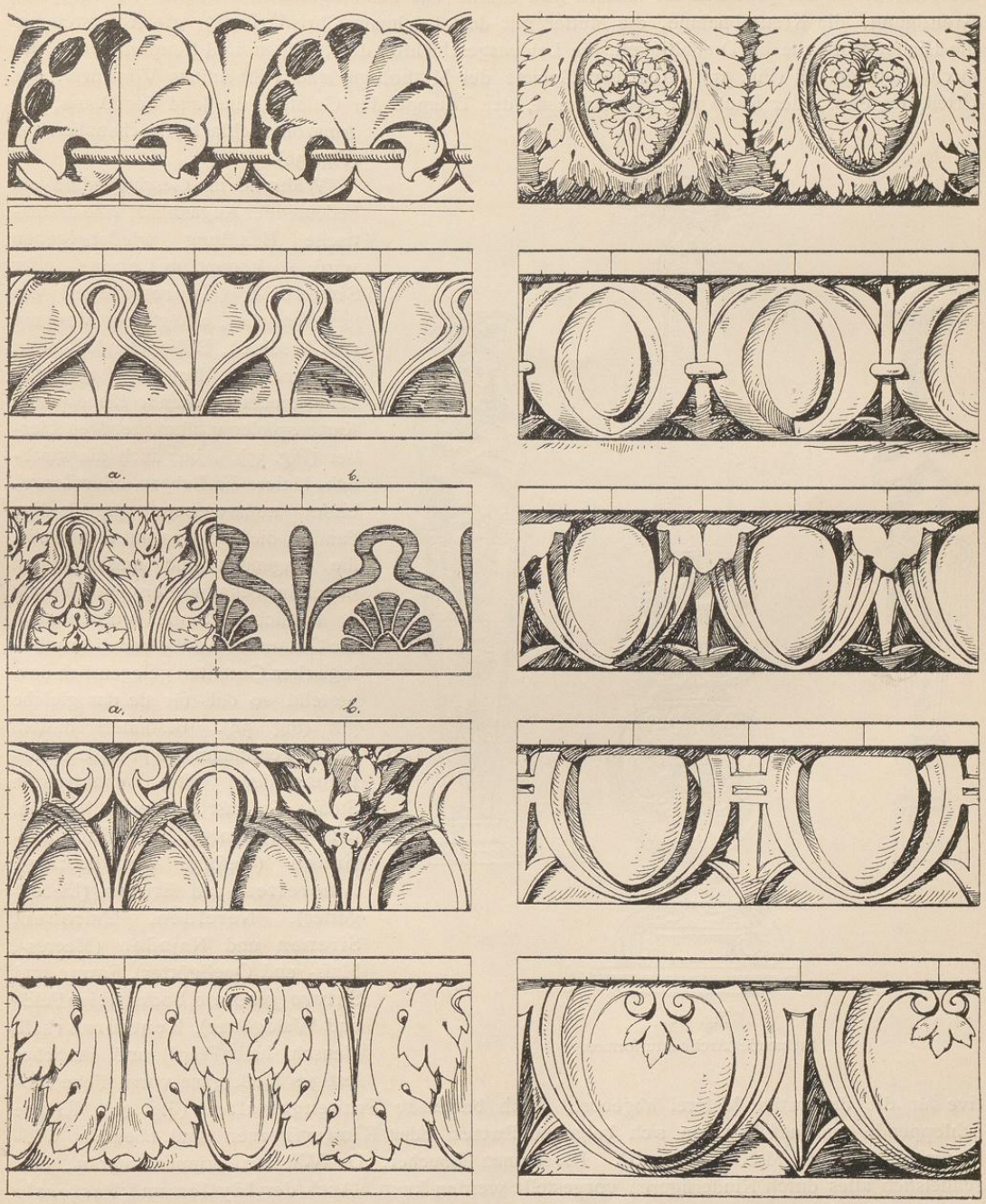


Fig. 21.

Architektonische Gliederungen.

die erstern, in der profanen die letztern ihre Rolle. Die Leidensgeschichte Christi (Passion), die Kreuzigung, die Kreuzabnahme, die Mutter mit dem Leichnam Christi (Pietà), die Auferstehung, die Himmelfahrt, die hl. Dreifaltigkeit, die Leidensgeschichten der Heiligen sind Hauptvorwürfe der kirchlichen Malerei (Fig. 35). Aus dem Gebiete der Mythologie sind vielbenützte Vorwürfe: das Urteil des Paris, der Raub der Sabinerinnen, der Triumph der Galatea, die Jagd der Diana, die Amazonenschlacht, Bacchanalien etc. (Fig. 36).

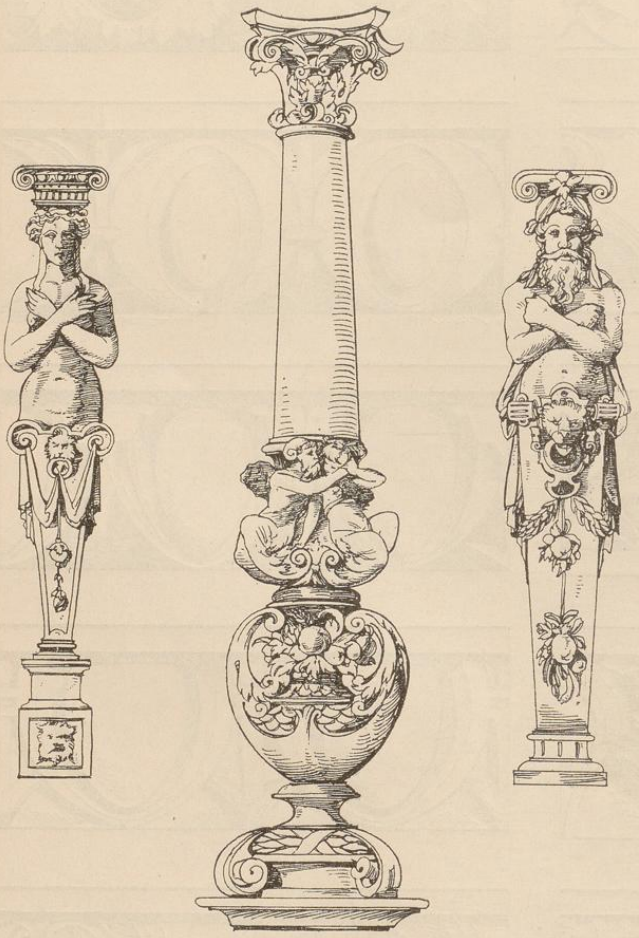


Fig. 22.
Stützende Architekturformen.

Während im Geschichtsbild ein bedeutender Augenblick, eine dramatische Handlung wiedergegeben wird, so kommt im Lebens- oder Sittenbild (Genremalerei) ein gewöhnlicher, alltäglicher Vorgang zum Ausdruck. Ballspielende Kinder, musizierende Damen, zechende Landsknechte, kosende Liebespaare, Kartenspieler u. ähnl. gehören hierher (Fig. 37). Aber auch die kirchliche Malerei hat Lebens- oder Genrebilder aufzuweisen: die heilige Familie, die Madonna mit dem Kinde, die singenden und musizierenden Engel sind bekannte Beispiele (Fig. 38). In ähnlichem Sinne werden auch die Götter der Antike und die mythologischen Gestalten gelegentlich dargestellt, so dafs für sie das gleiche gilt (Fig. 39). Besonders diesem Gebiete entnimmt die profane Dekorationsmalerei ihre dankbarsten Stoffe. Es läfst sich nicht leugnen, dafs Bacchanten und Bacchantinnen (Gefolge des Bacchus), Amoretten und Eroten (Liebesgötter), Nereïden, Tritonen, Sirenen und Najaden (Meeres-, Flufs- und Quellgötter), Faune und Satyre (gehörnte, bocksfüssige Feld- und Waldgötter), Kentauren (halb Mensch, halb Pferd) und ähnliches lustiges Volk ganz vorzügliche Motive für die dekorative Malerei abgeben. Auch badende Frauengestalten (Fig. 40), Kränze schleppende und auf Wolken sich balgende Putten oder Kinderfiguren sind ebenfalls willkommene, beliebte Motive (Fig. 41). Die Namen Boucher, De Wit etc. erinnern daran, dafs schliefslich alles durch Kinderfiguren vorgestellt werden kann. Auch der Idyllen und Pastorale (Schäfereien, Liebesscenen im Hirtengewand) eines Watteau und seiner Schüler ist zu gedenken (Fig. 42).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Eine gewichtige Rolle in der dekorativen Malerei spielt auch das Ideenbild, das Sinnbild oder die Allegorie. Es entsteht, wenn abstrakte Begriffe und Vorstellungen figürlich dargestellt werden, ähnlich wie die Embleme es auf ornamentale Weise thun. Tugenden, Laster, Zeitalter, Lebensalter, Jahreszeiten, Tag und Nacht, Künste, Wissenschaften, Handel, Verkehr, Krieg, Friede, die fünf Sinne, die sieben Todsünden und zahllose andere Begriffe lassen sich auf diese Weise vorstellen. Die Allegorie bildet ein vorzügliches Mittel, die Ausstattung eines Raumes mit seinem Zwecke in Verbindung zu bringen. Zu den Sinnbildern kirchlicher Malerei zählen z. B.



Fig. 23.
Füllung. Italienische Renaissance.

Glaube, Hoffnung und Liebe, Himmel und Hölle, Gottes- und Nächstenliebe, altes und neues Testament, die Sakramente u. a.

Die Sinnbilder der profanen Malerei richten sich nach dem Zweck der Bauwerke. In Kunsthallen, Museen und Kunstschulen werden die bildenden Künste, in Theatern, Konzerthäusern und Festhallen werden die Musik, der Gesang, die Arten des Schauspiels, die neun Musen etc. allegorisch dargestellt. In Baugewerkeschulen, technischen Hochschulen, Gewerbehallen und Industrieausstellungen sind die Allegorien der Architektur, des Ingenieurwesens, des Maschinenbaues und der verschiedenen Gewerke am Platze; auf Ausstellungen der Landwirtschaft und des Gartenbaues

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

werden der Acker- und Weinbau versinnbildlicht, die Flora und die Pomona dargestellt. Für die Wartesäle und Wirtschaftsräume von Bahnhöfen kommen die Allegorien der Eisenbahn und

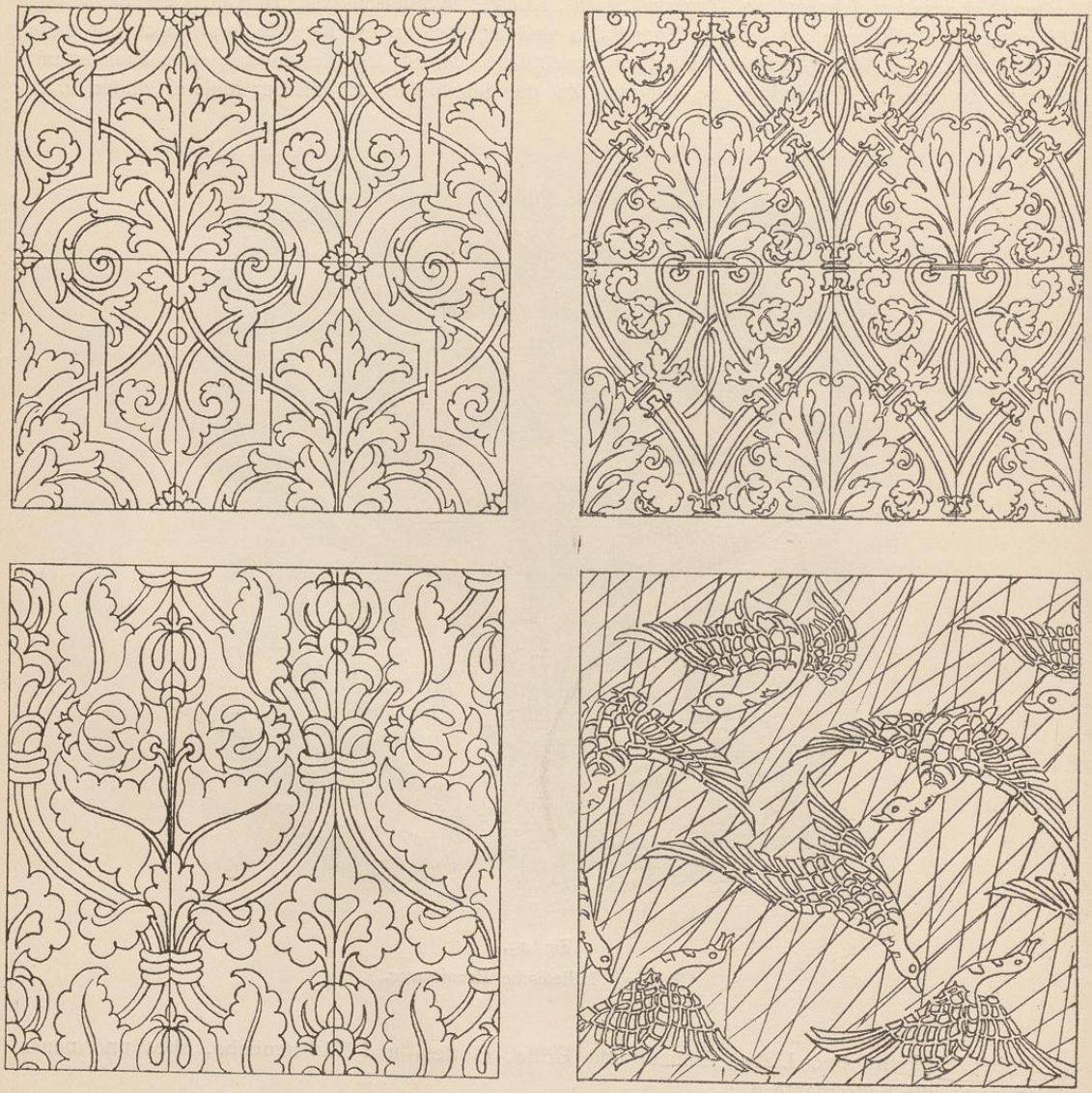


Fig. 24. Teppichmuster.

Telegraphie, des Dampfes und der Elektrizität, des Handels und Verkehrs in Betracht; für Weinkeller und Schenklokale sind Bacchus und Gambrinus passende Gestalten. In Gerichtssälen, in Staatsbauten für das öffentliche Wohl finden sich häufig die Sinnbilder der Gerechtigkeit, der

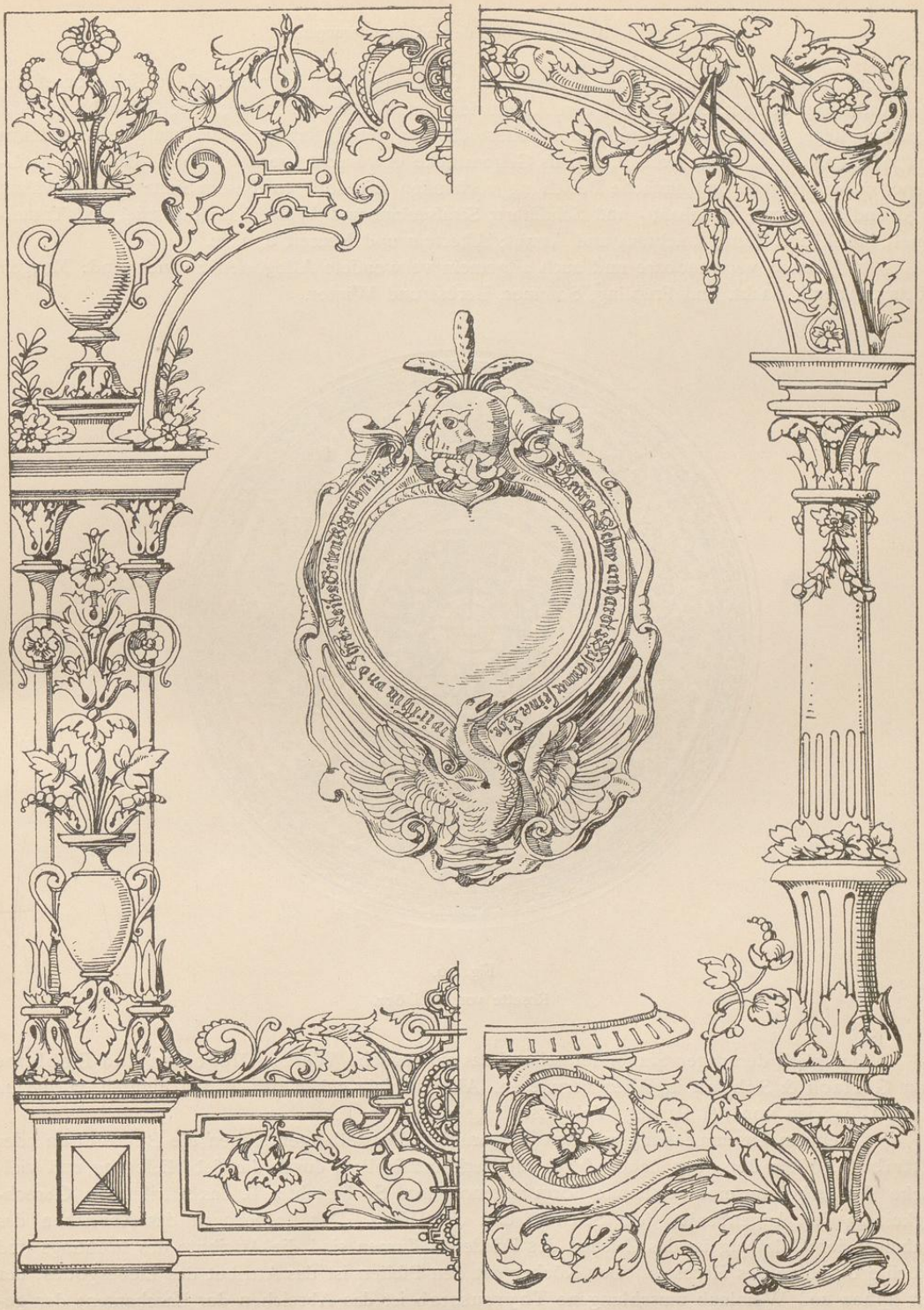


Fig. 25. Umrahmungen.

Weisheit; oder es werden Kreise, Provinzen, Städte und Landschaften allegorisch vorgeführt. Die Rathäuser schmücken sich mit den Allegorien der Wasserversorgung, der Beleuchtung, der Krankenpflege, der Kindererziehung, der Feuerwehr etc. Häufig bringt es die bauliche Anordnung mit sich, dafs zwei allegorische Bilder als Gegenstücke erwünscht werden, wobei dann eine natürliche, ungezwungene und einfache Beziehung vorhanden sein soll. In diesem Sinne seien erwähnt: Jagd und Fischfang; Eisenbahn- und Schiffahrt; Strafsenbau und Wasserbau; Lustspiel und Trauerspiel; Musik und Tanz; Reichtum und Armut; Altertum und Neuzeit u. a. m.

Allgemein verwendbare und auch allgemein verwendete Allegorien zu vier sind: Morgen, Mittag, Abend, Nacht, und Frühling, Sommer, Herbst und Winter.

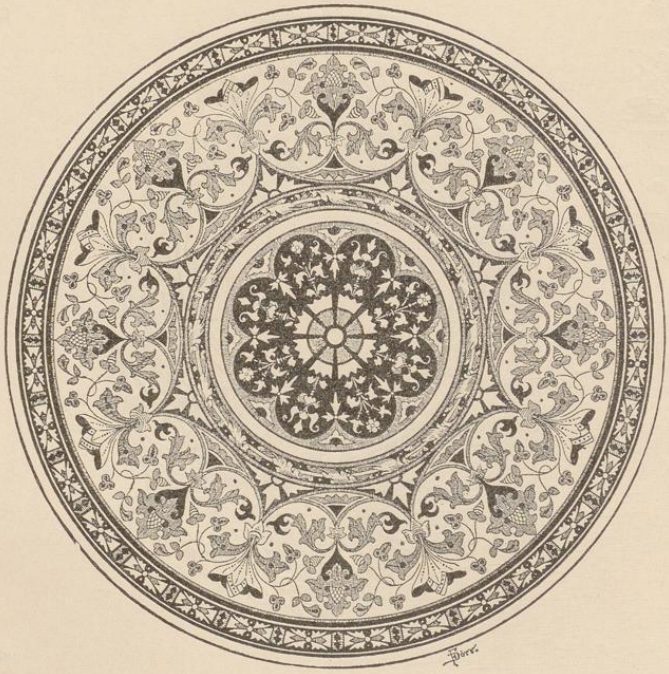


Fig. 26.
Rosette von F. Dörr.

Bezüglich derartiger Sinnbilder sei auf das vorzügliche Werk: Allegorien und Embleme von Gerlach & Schenk in Wien verwiesen. Als Beispiele geben wir in den Figuren 43 uud 44 zwei Allegorien von der Pariser Weltausstellung 1878.

In engem Zusammenhang mit den allegorischen Darstellungen stehen die Beizeichen oder Attribute. Viele derselben haben durch die Herkömmlichkeit, durch die Ueberlieferung und vielfache Wiederholung eine bestimmte Form angenommen. So besteht z. B. das Attribut der Gerechtigkeit in der Augenbinde, dem Schwert und der Wage. Der Lorbeer ist das Abzeichen des Ruhmes; der Oelzweig ist das Zeichen des Friedens; Blumen sind die Attribute des Frühlings und Früchte diejenige des Herbstes. Der Köcher mit den Pfeilen ist das Attribut des Liebesgottes; der mit Epheu und Weinlaub umschlungene Thyrsusstab ist das Abzeichen der Bacchanten; der ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

flügelte Caduceus mit den Schlangen ist das Zeichen des Handels; das geflügelte Rad ist das Sinnbild der Eisenbahn etc.

In ähnlicher Weise hat auch die kirchliche Malerei ihre Attribute und Symbole. Christus



Fig. 27. Eckstück.

und die Heiligen erscheinen im Strahl der Glorie; die Häupter werden mit einem Nimbus umgeben. Das Attribut des heiligen Petrus sind die Himmelsschlüssel; der heilige Paulus führt ein Schwert; die Evangelisten Matthäus, Markus, Lukas und Johannes haben einen Engel, einen Löwen,

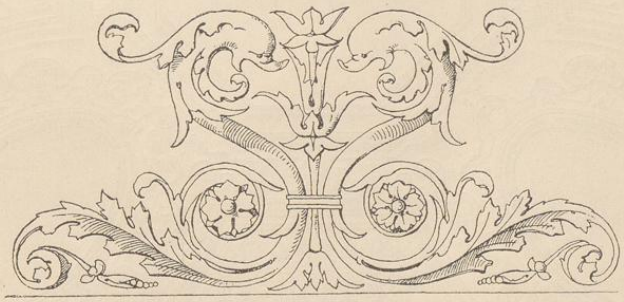


Fig. 28. Mittelstück.

einen Ochsen und einen Adler zu Symbolen. Der heilige Joseph führt das Werkzeug des Zimmermanns oder auch einen Lilienstengel; die heilige Barbara hat einen Palmzweig zur Hand und Kanonen zu Füssen (Fig. 45) etc.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

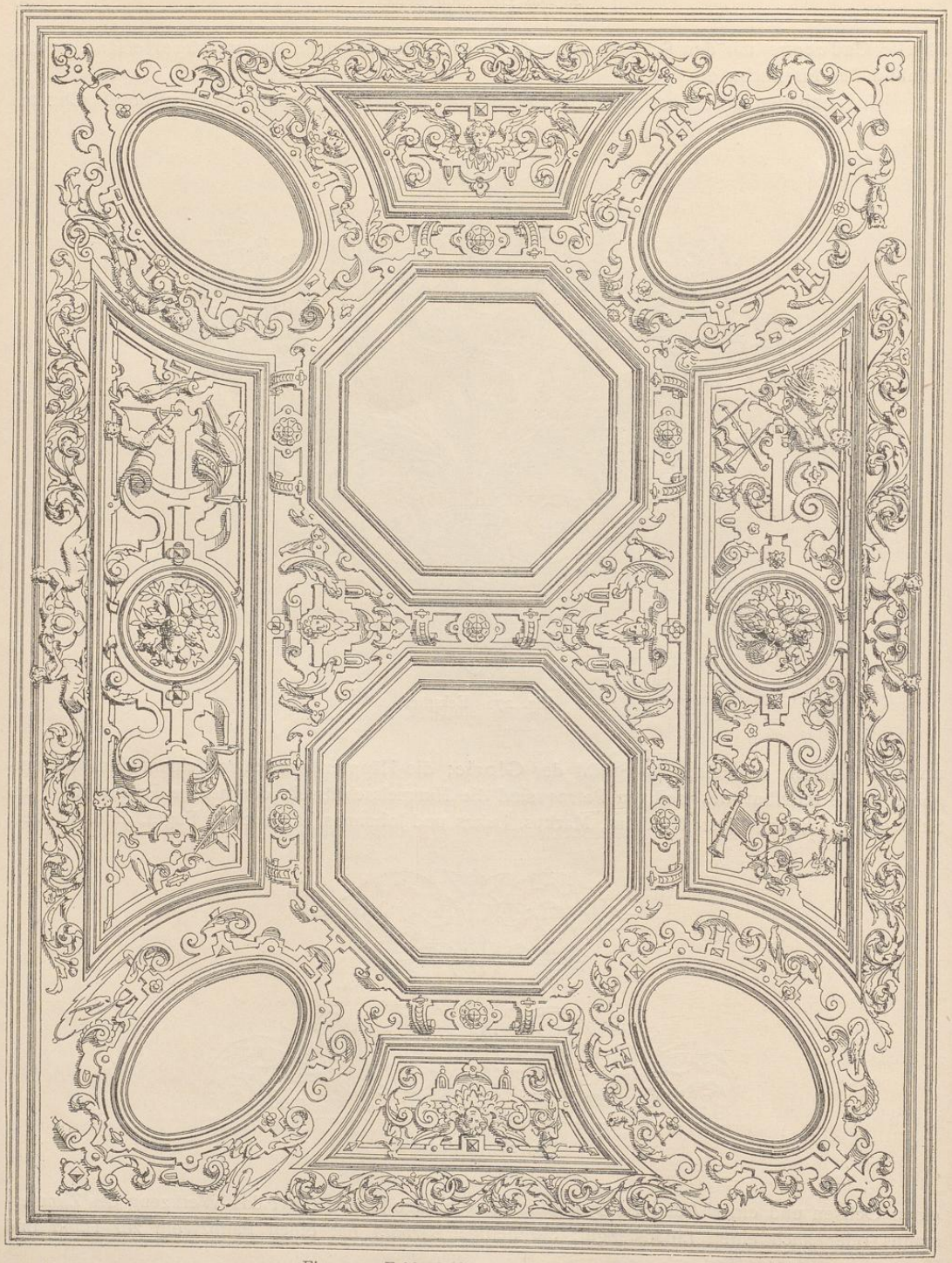


Fig 29. Felderdecke aus Frankfurt a/M.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Interessante, sinnbildliche Darstellungen sind auch die sog. Totentänze. Dieselben behandeln den Gedanken, dafs der allmächtige Tod alle menschliche Macht bezwingt, dafs er den

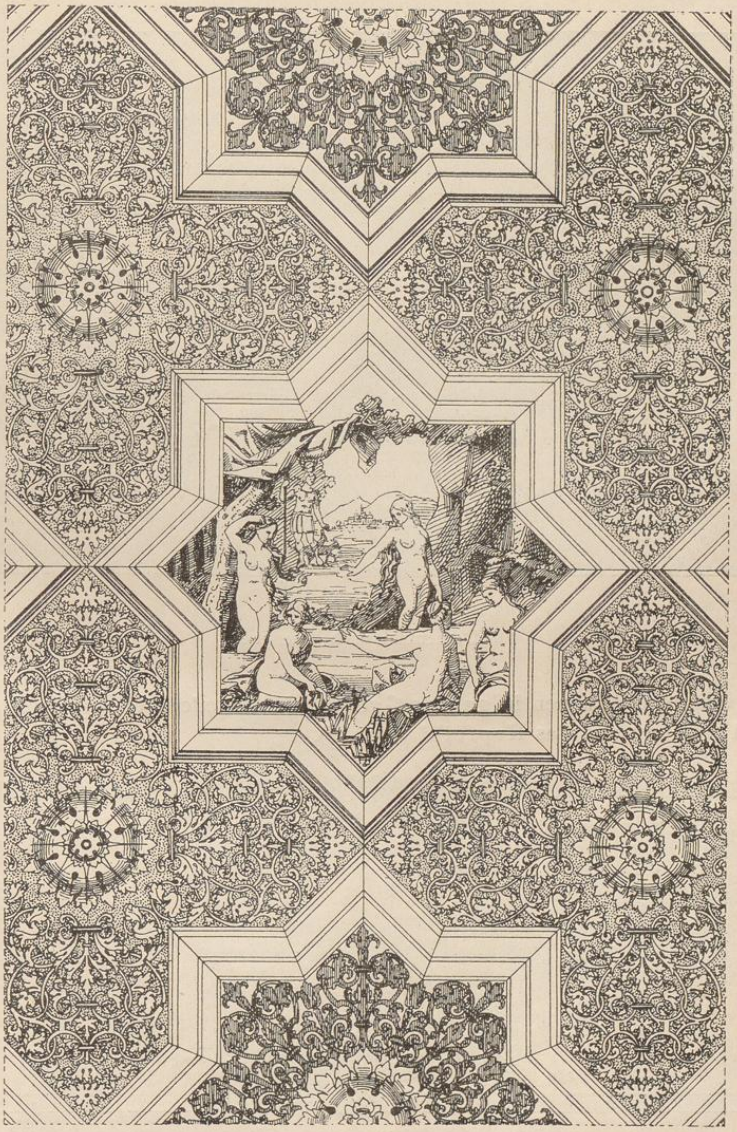


Fig. 30.
Kassettendecke aus Nürnberg.

Papst, den Kaiser wie den Bettelmann, jung wie alt, rücksichtslos von dannen nimmt. Die Totentänze sind die Illustrationen des alten Liedes: „Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen" (Fig. 46).

Eine andere Form der figürlichen Malerei ist das Porträt, das Bildnis bestimmter Persönlichkeiten. Hauptsächlich in Anwendung auf Tafelbilder kommt es jedoch auch in der dekorativen Malerei zur Geltung. Das Porträt wird vertreten durch das Gruppen- und Familienbild, durch



Fig. 31.
Deckenbild nach Guercino.

die Abbildung einzelner Personen in ganzer Gröfse, sitzend oder stehend, durch das Kniestück, das Brustbild (Fig. 47) und das Kopfbild (Fig. 48).



Fig. 33.
Sopraportaornament.

Das Brustbild und das Kopfbild sind es, welche für die dekorative Malerei besonders in Betracht kommen. Die Friese im Innern und am Aeufseren der Gebäude werden vielfach derart angeordnet, dafs der ornamentale Teil an passenden Stellen durch Medaillons unterbrochen wird,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

welche die Brust- oder Kopfbilder, en face oder im Profil dargestellt, aufnehmen (Fig. 48). Es handelt sich dabei meist um die Darstellung berühmter Leute, Fürsten, Staatsmänner, Helden, Ge-

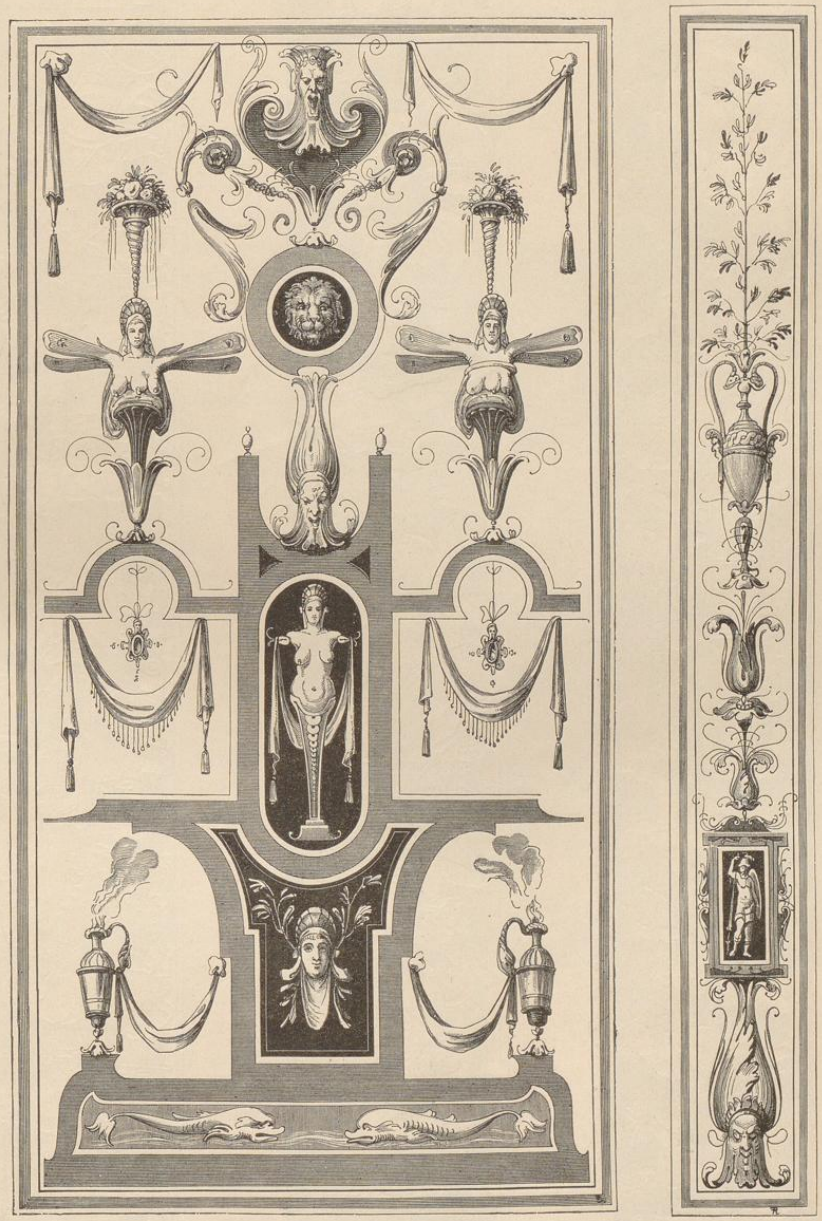


Fig. 32. Panneau und Paneel aus dem Badezimmer im Fuggerhaus zu Augsburg.

lehrte, Künstler, Stifter und Wohlthäter. Wählen wir als Beispiel einen Theatervorhang. Der obere Fries soll Bezug nehmen auf das Schauspiel, der untere auf die Musik. Jeder Fries sei durch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

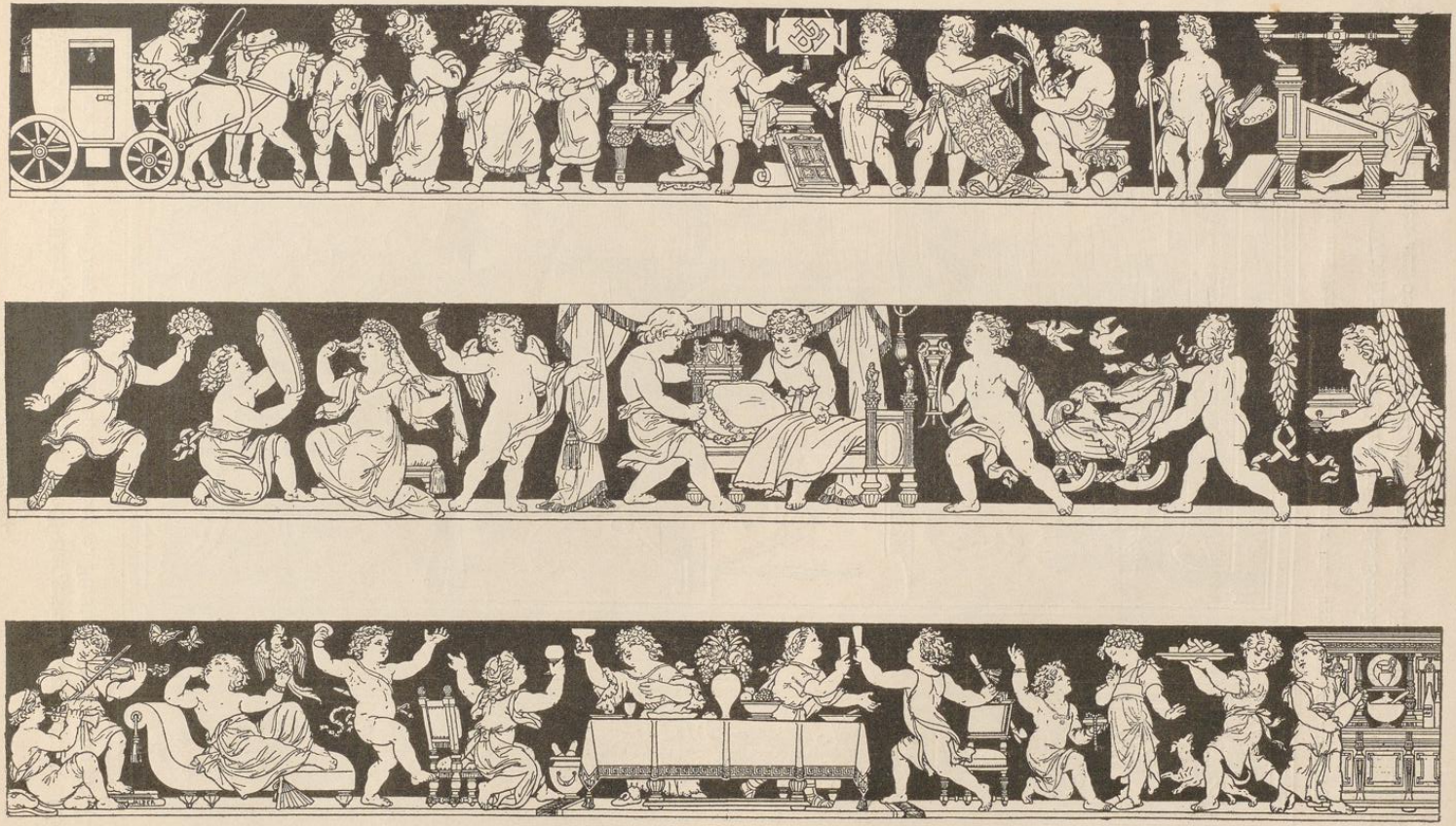


Fig. 34.

Fries von C. Geiger. (Ackermann's Gewerbezeitung.)

vier Medaillons unterbrochen. Dann könnten die oberen enthalten die Profilköpfe von Shakespeare, Lessing, Schiller und Goethe, die unteren diejenigen von Gluck, Mozart, Beethoven und Wagner. Die Profile wären der Mittelaxe zuzuwenden. Oder: in dem gemalten Friese eines Kunstgewerbeschulgebäudes sollen fünf Medaillons angebracht werden, welche die Malerei, die Bildhauerei, die Kleinkunst, die Metalltechnik und die Keramik vertreten. Man könnte folgende Kopfbilder wählen: Rafael oder Dürer, Michelangelo oder Veit Stofs, Holbein, Cellini oder Peter Vischer und Luca della Robbia. Man würde zweckmäfsigerweise für die Medaillons 1, 3 und 5 die Darstellung en face nehmen und bezüglich der Kopfbilder 2 und 4 die Profile einander zu- oder abkehren etc.

Derartige Kopf- und Medaillonbilder sind übrigens vielfach rein dekorativ ohne Bezug auf bestimmte Persönlichkeiten. Hübsche Frauenköpfe, die Profilköpfe der Minerva und des Apollo oder Mars treten an Stelle der Porträtköpfe (Fig. 8).

In der kirchlichen Malerei stöfst die Sache insofern auf Schwierigkeiten, als verbürgte Bilder für die Heiligen der früheren Jahrhunderte nicht vorhanden sind. An Stelle des wahren Porträts tritt dann dasjenige eines passend gewählten Modelles (Fig. 49 und 50). In diesem Sinne sind gewisse Auffassungen typisch oder allgemein gebräuchlich geworden.

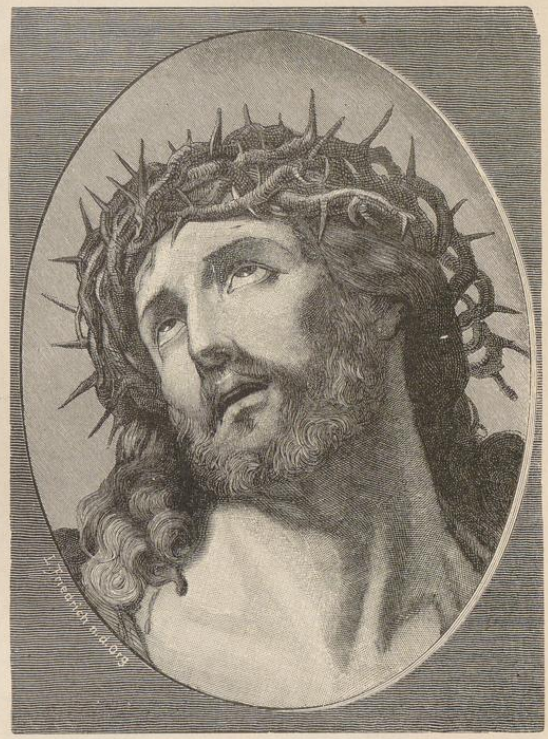


Fig. 35.
Ecce homo nach Guido Reni.

Auch der Uebertreibungs- und Spottbilder (Caricaturen), der Ulk- und Katerbilder wird zu gedenken sein. Einer scherzhaften Laune entspringend, finden sie als Malereien Anwendung bei Gelegenheitsdekorationen, für Stiftungsfeste, Narrenabende und ähnliche Anlässe. In den Kneipen und in Vereinslokalen zur Erholung und Unterhaltung ist nicht selten auch die bleibende Dekoration scherzhafter und launiger Art. In Jagdzimmern wird das Jägerlatein entsprechend illustriert; auf Kegelbahnen werden die den Kegelschiebern eigentümlichen Körperbewegungen dargestellt etc. Selbstredend sind die Künstlervereinslokale in erster Linie für derartige Ulkausstattungen berufen. Wir geben auch für diese Seite des figürlichen Gebietes zwei Abbildungen (Fig. 51 und 52).

Auch die an anderer Stelle zu besprechenden Stammbäume und Ahnentafeln können figürlicher Art sein.

Eine verhältnismäfsig unbedeutende Rolle in der Dekorationsmalerei spielt das landschaftliche Motiv. Es werden wohl gelegentlich in Loggien, Arkaden und Hallen landschaftliche Bilder eingesetzt, gewissermafsen als Ersatz eines entsprechenden natürlichen Ausblickes. In Kurhäusern, auf Bahnhöfen und in anderen Gebäuden, die für den Fremdenverkehr bestimmt sind, werden auf

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

diese Weise die Reize der Umgebung angepriesen. Im übrigen kommen Landschaftsbilder meist nur in kleinem Maſsstab als Aufputz ornamentaler Dekorationen zur Ausführung. Ausgesparte Felder werden mit Landschaften statt mit figürlicher Malerei geziert.

Je nach der Art des Motivs unterscheidet man wieder: Architekturstücke (Ruinen, Paläste, Plätze und Städteansichten (Fig. 53); Seestücke und Marinebilder (Fig. 54); Flufs-, Feld-, Wald- und Heidelandschaften, Mühlen, Windmühlen (Fig. 55); Bauerngehöfte, Felsschluchten, Wasserfälle etc.; Sonnenaufgänge, Abendlandschaften, Winterland-



Fig. 36.
Castor und Pollux nach P. P. Rubens.

schaften, Mondscheinlandschaften etc.; Ideallandschaften oder Landschaftskompositionen (Fig. 56).

Bei Landschaften mit ausgesprochener Perspektive, den sog. Veduten, unterscheidet man Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Die Behandlung der Bäume und des Gesträuches bezeichnet man als Baumschlag, diejenige des Himmels und der Wolken kurzweg als die Luft, während man unter Luftperspektive das Abnehmen der Lichter und Schatten in der Ferne versteht. Die im Landschaftsbild auftretenden figürlichen Darstellungen bilden die Staffage. Zwischen den Land-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schaftsbildern mit Staffage und den figürlichen Darstellungen mit landschaftlichem Hintergrund liegen die Uebergangsstufen, von denen schwer zu sagen ist, welcher Gattung sie angehören.

Aehnlich verhält es sich mit den Tierstücken. Die Tiere können die Hauptsache sein, die Landschaft bildet den Hintergrund; oder die Tiere sind nur Staffage zur Belebung der Landschaft. Jagd- und Reiterstücke verbinden die figürliche Malerei mit der Tiermalerei. In der Dekorationsmalerei ist das Tierstück selten in Anwendung und meist nur in der Form des Stilllebens mit toten Tieren, Wild, Geflügel, Fischen, Hummern etc. (Fig. 57).

Um so häufiger dagegen sind Blumen- und Fruchtstücke. Blumen und Früchte bilden für sich allein in hübscher Anordnung oder in Verbindung mit schönen Gefäfsen und Geräten, mit Teppichen und Stoffen ein dekoratives Motiv von hoher Bedeutung, an welchem die Farbengebung oder das Kolorit ausgiebig zur Geltung gebracht werden kann. Treten Blumen und Früchte zurück und werden zur Nebensache gegenüber dem Gerät, dann geht das Blumen- und Fruchtstück in das eigentliche Stillleben über (Fig. 58). In der Oelmalerei ist dieses Gebiet insbesondere von der holländischen Schule in vorzüglicher Weise behandelt worden.



Fig. 37.
Skizze von Hendschel.

Für Blumen, Früchte und Stillleben hat die bereits erwähnte Firma Gerlach & Schenk in Wien eine äufserst brauchbare Vorbildersammlung erscheinen lassen: „Festons und dekorative Gruppen“. Dieselben sind von M. Gerlach mit vieler Mühe und Liebe gestellt und geordnet, photographisch aufgenommen und in Lichtdruck vervielfältigt.

Der Charakter der dekorativen Malerei ist zwar nicht allein aber doch in erster Linie von der Wahl der Motive abhängig und da jede Verzierung im Verhältnis und in richtiger Beziehung zum verzierten Gegenstand stehen soll, so ist die Wahl der Motive nicht gleichgiltig und beliebig. Eine strenge, ernste Architektur erfordert ebensolche Malereien; ist das Bauwerk leicht, luftig, frei in den Formen, so kann auch die Malerei so sein. Kirchliche Bauten und öffentliche Staatsgebäude, Museen, Sammlungen und Schulen erfordern einen strengern Mafsstab als Theater, Festräume und Ballsäle. Das bürgerliche Wohnhaus und die Villa wollen anders dekoriert sein, als Kneipen und Vergnügungslokale.

Die Stilweise der Architektur bedingt die Stilweise der Malerei. Ergeht sich jene in antiken Formen, so wird die Malerei ebenfalls solche beiziehen; ist die Architektur romanisch oder gotisch, so sind mittelalterliche Malereien angezeigt; für die Renaissancearchitekturen liefern die zahlreichen Decken- und Wandmalereien italienischer Paläste und Kirchen passende Vorbilder und für Bauwerke im Barock- und Rokokostil haben wir im eigenen Lande reichlich Gelegenheit, die zugehörige Malerei zu studieren.

Dieses Anpassen der Malerei an die Gesamtform ist das Erfordernis der Stileinheit.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

3. Die Darstellungsmittel und die Darstellungsweise.

Von ihnen ist in der Dekorationsmalerei, wie bei jeder darstellenden Kunst, in erster Linie die Wirkung (der Effekt) abhängig. Die Hauptmittel der Darstellung sind die Form und die Farbe. Die Darstellungsweise wird bedingt durch die Auffassung und die Wiedergabe oder Technik. Für die Form sind die Zeichnung, der Umrifs, das Muster mafsgebend und diese sollen durch die Farbe belebt, in ihrer Wirkung erhöht werden. Die Auffassung ist Sache der geistigen Befähigung und des Geschmackes; die Technik erfordert natürliche Veranlagung (Talent), eine geschickte Hand und Uebung. Ohne sie hat die künstlerische Ausbildung keinen Erfolg.



Fig. 38.
Die heilige Familie nach van Dyck.

Der zur Ausführung bestimmte Gedanke findet seine erste, flüchtige Wiedergabe in der Skizze (Croquis), die endgiltige in dem fertigen Entwurf (Komposition). (Vergleiche die Figuren 59 und 60.) Skizze und Entwurf können sich auf die Form allein, oder auf Form und Farbe erstrecken. Skizzen und Entwürfe werden meistens nicht in der Gröfse der späteren Ausführung, sondern kleiner, in verjüngtem Mafsstabe gefertigt. Nach ihnen werden für die Ausführung die Einzelheiten in wirklicher oder natürlicher Gröfse aufgezeichnet (Details). Ausgeschnittene Detailzeichnungen, zum Durchpinseln der Ornamente bestimmt, heifsen Schablonen oder Patronen. Die Detailzeichnungen für reich gehaltene, insbesonders für figürliche Malereien bezeichnet man mit dem Ausdruck Karton.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die zur Aufnahme der Zeichnung und Malerei hergerichtete Fläche heifst der Grund oder Untergrund und die Herstellung selbst das Grundieren. Wird der Grund nicht im ganzen übermalt, so dafs sich die Malereien von ihm abheben, so wird er zum Hintergrund. Ist er durch Vergoldung hergestellt, so heifst er Goldgrund, und wenn er bei lasierender Malerei durchschimmert, wird er zur Folie. In Bezug auf Decken- und Wandfelder benennt man den Grund auch als Fond oder Spiegel.

Das Uebertragen der Zeichnung auf die zu bemalende Stelle kann aus freier Hand erfolgen,



Fig. 39.
Venus, Merkur und Amor nach Boucher.

durch Aufzeichnen oder Aufreifsen mit Kohle etc. oder es geschieht durch die verschiedenen Arten des Durchzeichnens (Pausen, Durchbeuteln etc.).

Die Form wirkt zunächst durch den Umrifs (Contour). Er bildet sich in der einfachsten Weise, indem sich eine Farbe von der andern abhebt, hell von dunkel oder umgekehrt, wie es beispielsweise bei den Schattenrissen (Silhouetten) der Fall ist (Fig. 61) und häufig auch bei gemusterten Gründen und bei Schriften vorkommt. Der Umrifs kann aber auch — und dies ist weit häufiger — als besondere Linie, als einfassender Streifen auftreten, der die einzelnen Farben trennt. Welch wichtige Eigenschaft ihm hierbei zufällt, soll später erörtert werden. Der

Umrifs ist selbstverständlich der wichtigste Teil der Zeichnung und wo er allein wirkt (wie bei den erwähnten Schattenrissen), da ist ihm doppelte Aufmerksamkeit zu schenken.

Der Umrifs allein aber macht in den wenigsten Fällen die Zeichnung aus. Bei der Sgraffitomanier sind es Striche, welche als Schraffierung nach Art einer Federzeichnung oder eines Kupferstiches die Schattierung, die Modellierung, die körperliche Wirkung erzielen. Bei der gewöhnlichen Malerei treten an deren Stelle mehr oder weniger breite Pinselstriche oder es tritt statt dessen die sog. Flächenbehandlung ein, die sich insbesondere für Leimfarbentechnik eignet. Das heifst, die Stellen von gleicher Farbe und Helligkeit werden als



Fig. 40.
Badende Frauen nach Fragonard.

scharfbegrenzte Figuren aufgesetzt, wie sie an den Gegenständen erscheinen, wenn sie aufserordentlich scharf beleuchtet sind oder wenn sie mit halb geschlossenem Auge betrachtet werden oder wenn man nach den Gesetzen der Beleuchtungslehre die Linien gleicher Helle konstruiert. Die Malerei stellt in diesem Falle die Dinge nicht genau so dar, wie sie erscheinen, sie vereinfacht die Erscheinung im Bilde zu Gunsten der Wirkung und zur Erleichterung der Arbeit. Nur wo scharfe Kanten und Kehlen an den Gegenständen auftreten, trennt auch an diesen selbst sich die Beleuchtung scharf und auch die Glanzlichter auf spiegelnden oder wenigstens glatten Flächen erscheinen auch auf Rundungen scharfbegrenzt. So bilden sich auf Marmorsäulen z. B. scharfe

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Lichtlinien und auf Gläsern, auf blankem Metall spiegeln sich Fenster als viereckige Lichtflächen u. s. w. Wenn dagegen die hellsten Stellen auf Rundungen rauher Flächen, die in Wirklichkeit sich allmählich vom Hellen in das weniger Helle verlaufen, auch mit scharfer Begrenzung gegeben werden, so ist dies eine Abstraktion, ein Abweichen von der Wirklichkeit der Erscheinung, die deshalb erlaubt und angezeigt ist, weil das gemalte Bild schwächer, weniger lichtstark erscheint, als die Gegenstände selbst und weil, wie die Erfahrung lehrt, das Weglassen der Kleinigkeiten und Nebensächlichkeiten eine bessere, eine breitere Darstellung ermöglicht. Das Gleiche gilt von den Schatten.

Eine Art Mittelding zwischen der Linien- und Flächenbehandlung ist das Granieren. Die lavierende, verwaschende Behandlung, wie sie in der Aquarellmalerei die Regel ist und auch in der Oelmalerei bis zu einem gewissen Grade eintreten kann, erscheint für die Leimfarbe ausgeschlossen. Wohl aber können die deckenden Töne mit halbtrockenem Pinsel so aufgebracht



Fig. 41.
Der Früchtekranz nach Rubens.

werden, dafs die Farbe gewissermafsen nur auf dem Korn der Untermalung haftet. Dabei kann der Deckton allmählich in einen Hauch verlaufen, was, richtig gemacht, gut aussieht.

Die Form, die Zeichnung spielt ferner eine Rolle bei den Damaszierungen. So heifst man die Ornamente, die geschnörkelten Linien, welche ein glattes Wappenfeld beleben und verzieren, ohne eine weitere Bedeutung zu haben. Ein Brokatpapier wirkt reicher und angenehmer als ein glattfarbiges; das ist die ganze Erklärung. Dieselbe Erscheinung liegt vor, wenn Hintergründe, wenn Gewandstoffe und Draperien gemustert werden, nur dafs man hier nicht von Damaszierungen spricht, sondern von dem Muster. Punktierungen und Schraffierungen auf glatten Tönen sind schliefslich die einfachste Art der Damaszierung und auch das Maserieren und Marmorieren hat gewöhnlich die Flächenbelebung zum Hauptzweck.

Das zweite Darstellungsmittel, die Farbe, läfst sich nicht mit wenigen Worten abthuen. Seiner grofsen Bedeutung entsprechend soll es für sich allein betrachtet werden.



Fig. 42. Die Schaukel von Watteau.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Was die Darstellungsweise betrifft, also die Auffassung und die Technik, so wird dieselbe vielleicht am einfachsten durch Aufzählung derjenigen Ausdrücke erläutert, welche zur Bezeichnung derselben üblich sind. Solcher Ausdrücke giebt es wohl über hundert. Viele derselben und gerade die kräftigsten und bezeichnendsten sind allerdings nicht schriftdeutsch; sie sind nur in Künstler-



Fig. 43.
Die Malerei.



Fig. 44.
Die Goldschmiede-Kunst.

Fayencemalereien nach F. Ehrmann von Deck u. Boulenger.

kreisen und in der Werkstätte gekannt und zulässig. Wieder ein anderer Teil ist fremdsprachlich und stammt aus der Zeit, da unsere Dekorationskunst am Schlepptau der französischen hing. Diese Ausdrücke sind vielfach mit Begriffen verknüpft, die durch die einfache Uebersetzung nicht voll gedeckt werden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die nachfolgende Aufzählung giebt eine Auswahl der betreffenden Ausdrücke, die sich teils auf die Form und Zeichnung, teils auf die farbliche Wirkung, teils auf die Auffassung und teils auf die technische Ausführung oder auf verschiedenes zusammen erstrecken.



Fig 45.
Die heilige Barbara nach Palma vecchio.

Korrekt heifst die Zeichnung, wenn sie richtig ist, wenn sie fehlerfrei ist. Für das Gegenteil bedient man sich des Ausdrucks verzeichnet, insbesondere in Anwendung auf figürliche Darstellungen. So fallen z. B. zu lange oder zu kurze Glieder, Verrenkungen, falsche Muskulaturen, unschöne Verkürzungen unter diesen Begriff.

Skizzenhaft heifst die Darstellung, wenn sie nicht genügend ausgeführt erscheint. Die skizzenhafte Ausführung ist vielfach jedoch beabsichtigt, unter Umständen von besserer Wirkung als eine weiter gehende Ausführung und dann selbstredend kein Fehler. Geht die Ausführung über das übliche und notwendige Mafs, so wird sie peinlich.



Fig. 46.
Der Tod und der Krämer.

Nachlässige, unsaubere Ausführung erklärt sich von selbst und bildet den Gegensatz zu sorgfältiger, sauberer Behandlung. Klecksig, schmierig sind Komparative von unsauber, wie anderseits geleckt eine Steigerung von sauber vorstellt, jedoch nicht zum bessern.

Die Darstellung ist gequält, wenn man ihr die Mühe der Arbeit ansieht; macht sie den Eindruck der Mühelosigkeit, so heifst sie flott, sie ist hingeworfen. Sie sitzt, wenn sie bestimmt ist; sie ist verschwommen, wenn sie unbestimmt ist.

Kokett ist die Darstellungsweise, wenn sie nach Effekt hascht. Prätensiös ist der höhere Grad und anspruchslos das Gegenteil. Affektiert heifst sie, wenn sie gezwungen, wenn sie erkünstelt ist im Gegensatz zu einer einfachen, ungekünstelten Wirkung.

Die handwerksmäfsige Darstellung geht über das Gewöhnliche nicht hinaus; sie kann von jedem herrühren; umgekehrt verhält es sich mit der künstlerischen Darstellung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Eine breite Behandlung sieht auf die Wirkung des Ganzen und hütet sich, kleinlich zu werden. Eine kräftige, kernige Darstellung vermeidet das Süfsliche, das Saftlose. Grob und zierlich sind Gegensätze, die gesteigert in plump und zimperlich ausarten.

Die Farbenbehandlung ist fehlerhaft, wenn die Wirkung rufsig, kreidig, käsig, wollig, „saucig“ ist. Gut ist dagegen eine duftige, klare, durchsichtige, satte Wirkung. Die Farben



Fig. 47.
Weibliches Brustbild. Sog. Fornarina von Seb. del Piombo.

sollen nicht stumpf und verschossen, aber auch nicht grell und stechend wirken. Die Wirkung soll wohl weich, aber nicht hart sein; wohl abgestimmt und harmonisch, aber nicht schreiend und auseinanderfallend. Die polychrome, farbenreiche Darstellung darf nicht kunterbunt werden, nicht überladen, aber auch nicht zu mager.

Die Auffassung kann vornehm sein oder geschmacklos, naiv oder berechnet, welche Ausdrücke sich von selbst erklären. Sie ist malerisch, wenn sie sich leicht und ungezwungen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

giebt, wenn sie sich nicht an Symmetrie und Regeln klammert; sie ist streng, wenn sie sich gewissen Herkömmlichkeiten und Normen anpafst. Der altertümlichen Auffassung, die sich an frühere Stile anlehnt, steht die moderne Richtung gegenüber und Auffassungen, welche sich überlebt haben und aufser Mode sind, heifsen antiquiert.

Zur naturalistischen Auffassung bildet die stilisierende den Gegensatz. Die erstere giebt die Dinge, wie sie sind und erscheinen; die andere ändert sie nach bestimmten Regeln ab, pafst sie gewissen Formen und Zwecken an. Wird ein Eichenzweig gezeichnet und gemalt, wie er ist, so ist er naturalistisch dargestellt. Werden Blätter und Früchte schön in die Ebene gelegt und in gleichen Abständen gleichmäfsig wiederholt, so entsteht die stilisierte Eichenlaubbordüre.

Aehnliche Gegensätze sind idealistisch und realistisch, phantastisch und nüchtern. Der kirchlichen Auffassung stellt sich die profane entgegen.

Die technische Wiedergabe kann vollendet sein oder zu wünschen übrig lassen. Virtuos, brillant, geschickt, unbeholfen und stümperhaft sind die Hauptsprossen auf der langen Leiter der betreffenden Bezeichnungen. Die Technik ist solid, wenn sie auf die Dauer, auf die lange Erhaltung der Malerei bedacht ist. Die Technik wird zur Mache, wenn sie ohne Ueberlegung darauflos arbeitet, um viel fertig zu bringen. Die Technik wird zur Manier, wenn



Fig. 48.
Mittelstück eines Frieses von Myslbek.

sie sich in bestimmten Eigentümlichkeiten gefällt. Es giebt gute und schlechte Manieren, solche, die blofs dem Malenden und solche, die allgemein gefallen.

Eine Malerei ist in jeder Hinsicht gut, wenn sie technisch und künstlerisch vollendet ist, wenn sie wie aus einem Gufs ist, wenn die Spuren der Arbeit vertilgt sind. Das höchste Ziel aller Kunst gilt auch für die Dekorationsmalerei: mit den einfachsten Mitteln die beste Wirkung zu erzielen.

4. Der Umrifs als Formbegrenzung.

Der Umrifs ist das Verständigungsmittel des Malers. Durch ihn bringt er die ihm vorschwebenden Formen zur Anschauung, wie etwa die Schrift die Worte und Gedanken wiedergiebt. Der Umrifs ist häufig rein ornamentaler Natur, ein gefälliges Linienspiel. So bilden z. B. einfache Linien, Punkte und mondförmige Elemente das geometrische Ornament der Fig. 62; und so teilt der Umrifs die in Fig. 63 dargestellte Einfassung derart, dafs der helle und dunkle Teil gleiche Form haben (sog. Reziprokenornament). In den weitaus meisten Fällen aber soll der Umrifs natürliche und künstliche Dinge ihrer Gestalt nach wiedergeben. Die in die Ebene verlegte Zeichnung soll in dem Beschauer eine körperliche Vorstellung wachrufen. Das erfordert eine Schulung des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zeichners und des Beschauers, die uns nicht allzu schwer erscheint, die aber thatsächlich sehr schwer war. Die Menschheit hat auf niedriger Kulturstufe Jahrtausende nach der richtigen Darstellungs-



Fig. 49.
Johannes und Petrus.



Fig. 50.
Paulus und Markus.

Apostel- und Evangelistenbilder nach A. Dürer.

weise gerungen. Man vergleicht mit Recht die Zeichnerei der weniger entwickelten Völker mit derjenigen unserer Kinder. Beide suchen die Hauptschwierigkeiten auf allerlei Weise zu umgehen. Sie stellen die Dinge mit Vorliebe im Profil dar, weil dieses die Gestalt im allgemeinen mehr

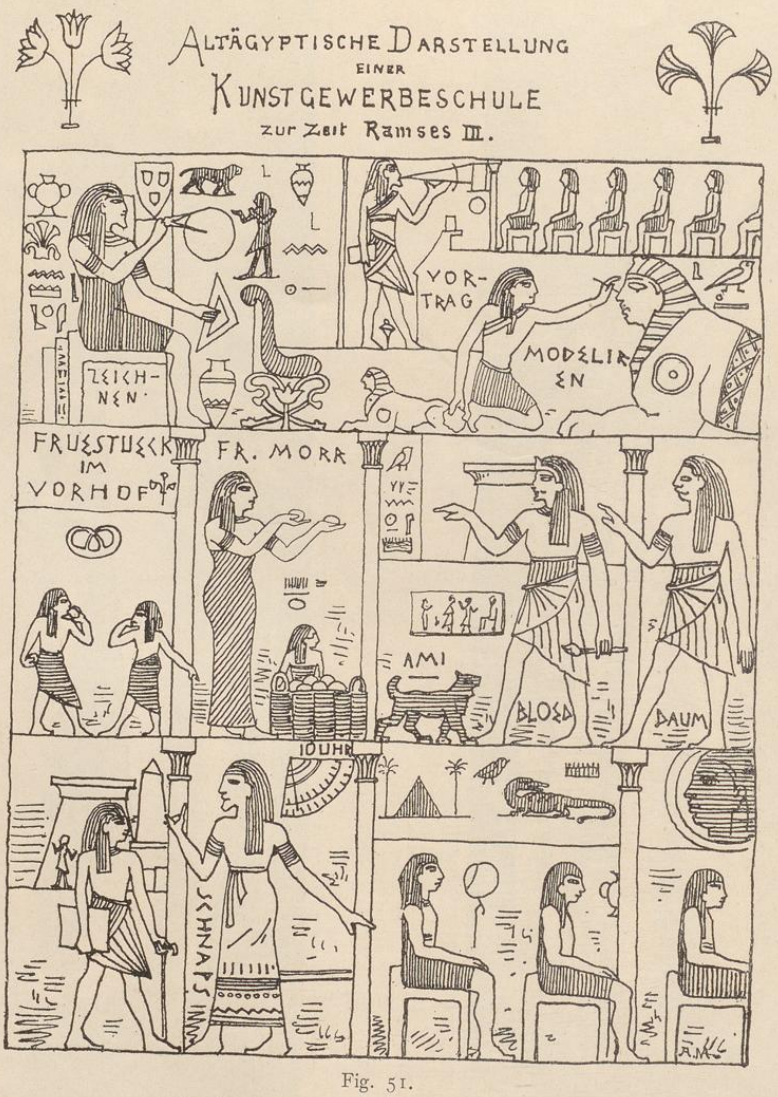


Fig. 51.
Ulkbild im Stile altegyptischer Wandmalerei.

kennzeichnet, als die Ansicht „en face“. Sie haben wohl eine Ahnung von perspektivischer Verschwindung und Verkürzung; sie können dieselbe aber nicht richtig wiedergeben; sie stellen Dinge, die hintereinander erscheinen, neben- und übereinander dar; sie verwechseln die Ansichten und verquicken die Durchschnitte, die Grund- und Aufrisse, wie die altegyptische Darstellung der Fig. 79



Fig. 52. Ulkbild von Maler K. Heilig.

zeigt. Die alten Römer waren doch sicherlich schon ein künstlerisch hochentwickeltes Volk. Wenn wir aber die pompejanischen Wandmalereien betrachten, so finden wir, dafs die perspektivischen Architekturen derselben voll grober Fehler wimmeln und nur einigermafsen ein der Wirklichkeit entsprechendes Bild geben. Erst dem 15. Jahrhundert ist es gelungen, das Sehen als einen projektiven Vorgang zu erfassen und die Bilder nach den dabei geltenden Gesetzen zu konstruieren. Ob das letztere mit Zirkel und Lineal, oder nur durch Erwägung und Augenmafs erfolgt, ist ziemlich einerlei. Jedenfalls mufs das Sehen wie das Zeichnen gelernt werden und uns fällt beides leichter, weil wir von frühester Jugend an nicht nur die Gegenstände, sondern auch die Abbildungen kennen lernen.

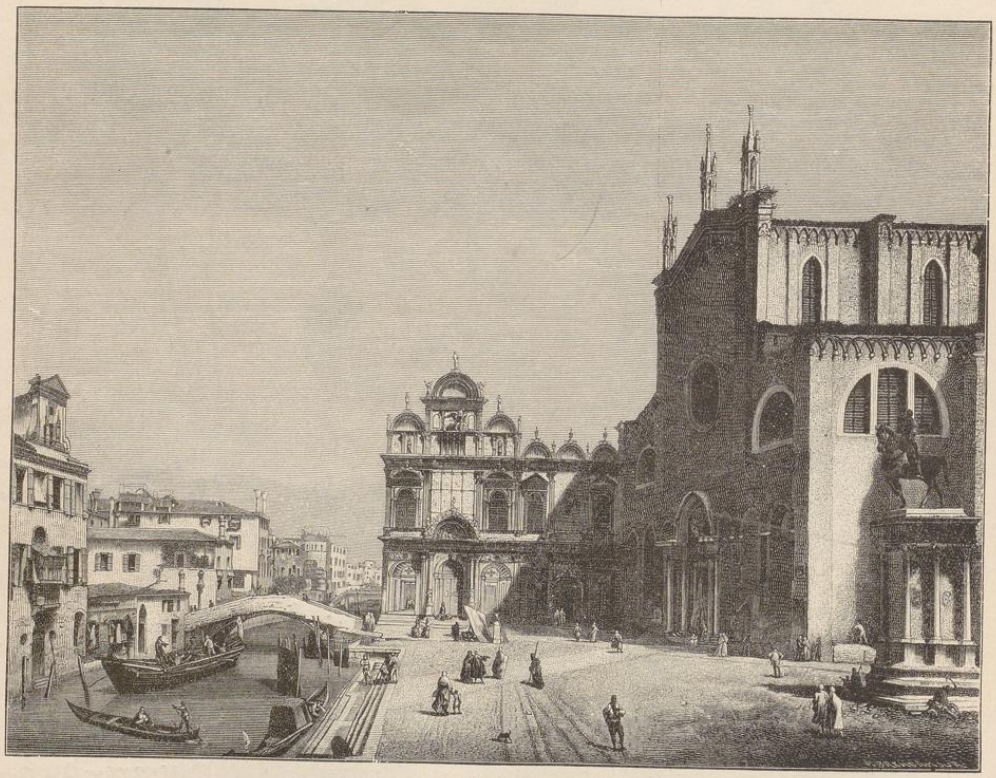


Fig. 53.
Venedig nach A. Canaletto.

Man könnte meinen, dafs der Mensch auf den Grundstufen der Entwickelung zunächst seine Umgebung abzubilden versuche, die Pflanzen, die Tiere und sich selbst, seine Werkzeuge und Geräte etc. Das ist nicht der Fall; er geht nicht an das Nächstliegende; er befafst sich zuerst mit dem geometrischen Ornament, also mit etwas Abstraktem. Bei näherer Ueberlegung ist dies auch ganz selbstverständlich, weil es technisch weit leichter herzustellen ist. Beim Spielen mit einem gabelförmigen Zweig im Sande dürfte der erste Kreis entstanden sein, dessen regelmäfsige Linie auffallen mufste. Dafs die Zirkelöffnung genau sechsmal im Kreise sich aufträgt, ist uns ganz verständlich, dürfte den ersten Entdecker der Thatsache aber doch überrascht haben und er wird

dann von selbst, wie unsere Jungen, wenn sie zum erstenmal den Zirkel handhaben, auf die Fig. 64 verfallen sein. Thatsächlich sind Zickzack- und Bogenornamente, Kerbschnittmuster und ähnliche geometrische Verzierungen die ursprünglichste Ausstattungskunst der Naturvölker und Urvölker wie schon ein flüchtiger Blick in unsere Museen für Altertums- und Völkerkunde zeigt (Fig. 65).

Dann kam die Pflanzenwelt zur Abbildung. Die Symmetrie der Blätter, die zentrale Regelmäfsigkeit der Blumen waren das nächstliegende und auf dieser Grundlage hat sich allmählich eine reiche Pflanzenornamentik ausgebildet. Es ist ein weiter Weg von der altegyptischen Lotosverzierung bis zu den Darstellungen, wie sie uns in Gerlach's Werk „Die Pflanze" vorliegen,



Fig 54.
Seestück nach Jan van de Capelle.

ein weiterer, als vom ursprünglichen Kerbschnitt bis zum gotischen Mafswerk. Die ältesten Pflanzenornamente sind streng stilisiert, oft bis zur Unkenntlichkeit. Der Grund hierfür ist ebenfalls wieder in der Technik zu suchen. Ein stilisiertes Ornament ist leichter zu zeichnen als eine naturgetreue Wiedergabe. Es ist für die Anfänge der Kunst leichter, mit Hilfe der Symmetrie und der regelmäfsigen Reihung eine gute Wirkung zu erzielen, als durch eine malerische Anordnung. Umgekehrt fällt die letztere vielfach dem geübten Zeichner der Neuzeit leichter, weil ihm Licht- und Schattengebung, Verkürzungen etc. geläufige Dinge sind.

Erst auf der dritten Stufe der Entwickelung werden die Tiere, der menschliche Körper und ihre phantastischen Verbindungen unter sich und mit der Pflanze in die Ornamentik eingeführt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ebenso die künstlichen Dinge (Trophäen, Embleme etc.), Natur- und landschaftliche Erscheinungen, Wasser, Wolken u. a. m. (Fig. 24 unten rechts).

Dem Umrifs fällt die Aufgabe zu, die Haupt- und Einzelformen zu begrenzen. Das einfachste, aber nicht das einzige Mittel zu diesem Zwecke ist die Linie. Für das Flachornament ist die säumende und abtrennende Linie vollauf genügend; werden aber körperliche Dinge nur durch die Umrifslinien gegeben, so mufs der Beschauer die Modellierung im Geiste ergänzen; er mufs sie hinzudenken. Umgekehrt mufs der Künstler, um eine klare Vorstellung zu ermöglichen, auch dort vielfach Linien anbringen, wo in Wirklichkeit keine sind, wenigstens keine dunkeln. Die Fig. 66 zeigt ein italienisches Renaissanceornament, das durch Schraffierung in seiner körper-



Fig. 55.
Landschaft von E. Schleich.

lichen Wirkung veranschaulicht ist. Die Fig. 67 sucht dasselbe Ornament weit einfacher, durch den Umrifs der Formen wiederzugeben. Während im ersten Fall die stark belichteten Teile sich von dem weniger hellen Grund ohne Trennungslinien abheben, so dürfen im zweiten Falle dieselben nicht fehlen, weil sonst die Form verloren geht und die Darstellung unfertig aussieht. Um das Ornament der Fig. 67 von einem ebenen Flachornament zu unterscheiden, ist der Umrifs teils leichter, teils stärker gehalten. Die dünnen Linien weisen auf die Lichtseite, die dicken aber sind sog. Schattenlinien. Eine derartige Zeichnerei wird demjenigen, der sich in den Darstellungsweisen auskennt, ohne weiteres einen plastischen Eindruck hervorrufen, während dieser Eindruck beim Kind, beim Wilden ganz sicher nicht aufkommen würde. Dieses eine Beispiel möge die Behauptung erhärten, dafs die Darstellung und das richtige Sehen angelernte Dinge sind und sich nicht von selbst ergeben. Aehnlich verhält es sich mit der zeichnerischen Flächenbehandlung durch

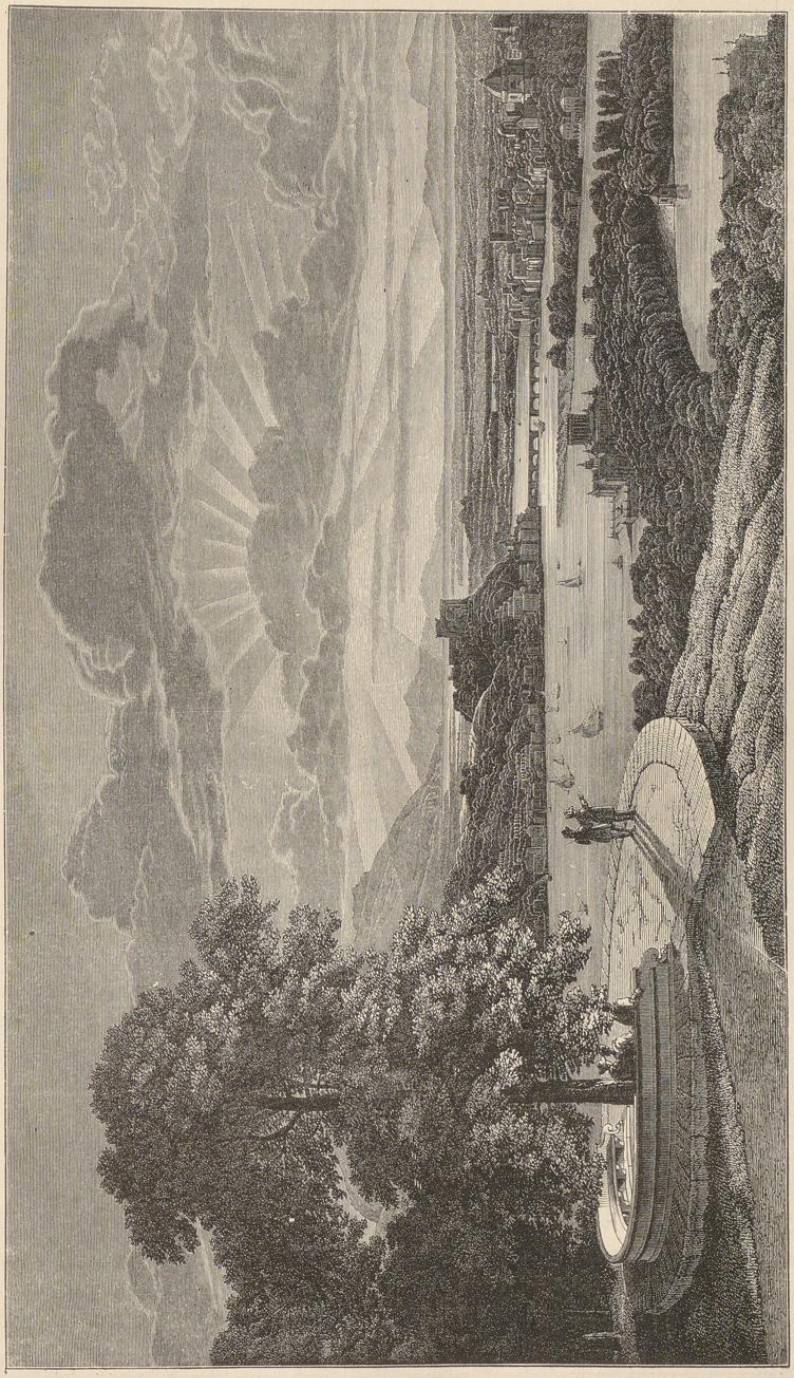


Fig. 56.
Ideale Landschaft von K. F. Schinkel.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schraffieren, punktieren etc. Es lassen sich mit diesen Mitteln nicht nur Licht und Schatten und verschiedene Helligkeiten wiedergeben, was das nächstliegende ist, sondern es können auch bei geschickter Behandlung die Art des Materials, das Stoffliche, das Rauhe, das Glänzende zur Erscheinung gebracht werden. Sogar die Farbe läfst sich bei virtuoser Behandlung unter Umständen ahnen. Dafür sind die Meisterwerke der modernen Holzschneidekunst ein Beweis.

Wenn wir ein japanisches Bilderbuch durchblättern, haben wir den Eindruck des Fremdartigen, auch wenn ganz bekannte Dinge dargestellt sind, die bei uns dieselbe Form haben wie in Japan. Der fremdartige Eindruck ist nicht zum geringsten Teil der Auffassung und der Darstellungsweise zuzuschreiben, welche von der bei uns üblichen wesentlich abweichen. Die Fig. 68 bringt eine Darstellung von wilden Rosen, Tazetten etc., wie sie bei uns auch blühen; über die Herkunft der Zeichnung kann trotzdem kein Zweifel sein. Wer die bessere Auffassung und Darstellungsweise hat, wir oder die Japaner, das zu entscheiden sind wir nicht unparteiisch genug. Dafs unsere Wettbewerber zweifellos geschickte Zeichner sind, mag aus den paar Strichen entnommen werden, mit denen die Vögel der Fig. 69 hingeworfen sind.

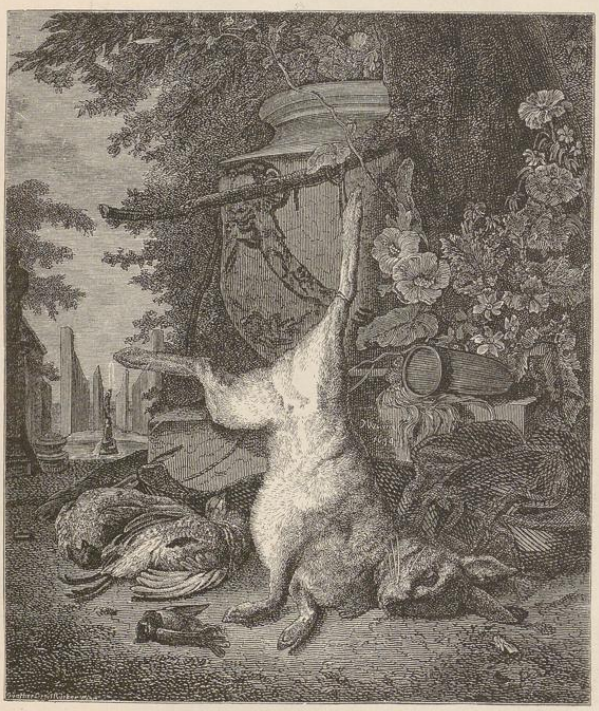


Fig. 57.
Totes Wild nach Jan Weenix.

Das die zeichnerische Darstellungsweise nichts feststehendes ist, dafs Zeit und Mode sie beeinflussen und ihre Eigenart hineinlegen, wird sofort ersichtlich, wenn wir z. B. eine Photographie des römischen Forums mit einer Darstellung desselben aus dem vorigen Jahrhundert und einer von einem heutigen Architekten gemachten Aufnahme vergleichen. Der Rokoko-Mann giebt die Ruinen mit Anklängen an den Rokokostil, rokokosiert, wenn der Ausdruck gestattet ist. Der Mann des 19. Jahrhunderts glaubt ganz richtig gesehen zu haben; aber nur die Photographie hat die unbeeinflufsten Augen.

5. Der Umrifs als Farbentrennung.

Neben der Hauptaufgabe der Formbegrenzung fällt dem Umrifs vielfach die weitere zu, die Farben zu trennen. Zwei benachbarte Farben, wenn sie unvermittelt aneinanderstofsen, verflieſsen auf der Grenze für das Auge scheinbar ineinander und bilden eine Mischfarbe. Dieselbe hat nichts störendes, wenn die beiden Farben verwandt sind, kann aber im anderen Falle störend wirken. Diese störende Wirkung wird aufgehoben, wenn die Mischfarbe durch einen kräftigen Umrifs

ersetzt und zugedeckt wird. Gelb und blau nebeneinander bilden beispielsweise auf der Grenze für das Auge einen grauen Uebergang, welcher stört. Sind beide Farben durch einen dunklen Umrifs getrennt, so kommt dieser Uebergang nicht zur Geltung und die Verbindung ist besser.

Von diesem Mittel wird praktisch ein ausgiebiger Gebrauch gemacht, vielfach allerdings unbewufsterweise und aus anderen, rein technischen Gründen. Der Glasmaler trennt seine farbigen Gläser durch eine Bleifassung. Diese wirkt, gegen das Licht gesehen, als breiter, dunkler Umrifs, welcher der Wirkung aufserordentlich zu gut kommt. Beim Zellenschmelz (Email cloisonné) trennen die blanken Metallstege (Cloisons) die einzelnen Farben ebenfalls in günstiger Weise. Bei den Einlegearbeiten (Intarsien) füllen sich die durch den Sägeschnitt entstehenden Fugen mit dunkelm Leimkitt aus und wirken als trennender Umrifs. In der Fayence- und Majolikamalerei werden die Farben vielfach am Ueberflieſsen durch braune oder schwarze Umrisse, welche sich matt einbrennen, gehindert etc. Dem Beschauer und vielfach auch dem Fertiger fallen dann wohl die



Fig. 58.
Stillleben nach Heda.

günstigen Wirkungen auf, ohne dafs sie sich Rechenschaft darüber geben, worauf dieselben zurückzuführen sind.

Es ist naheliegend, von diesem Mittel auch in der Dekorationsmalerei Gebrauch zu machen, wie es denn thatsächlich auch häufig geschieht. Die trennenden Umrisse sind dann um so breiter zu halten, je gröfser die Entfernung ist, aus welcher die Malereien gesehen werden. Der Umrifs ist am besten dunkel; wo viele oder auseinanderliegende Farben vertreten sind: schwarz. Sind dagegen verschiedene Farben ähnlicher Art zu trennen, so wählt man auch den Umrifs darnach, also dunkelblau, wenn verschiedene Blau zu trennen sind oder dunkelbraun, wenn es sich um sog. warme Töne handelt. Man richtet sich, mit anderen Worten, nach der vorherrschenden Farbe, der Einheitlichkeit wegen und um die Wirkung weniger hart zu machen.

Der trennende Umrifs ist um so eher angezeigt, je weniger die verschiedenen Farben in der Helligkeit oder Lichtstärke von einander abweichen. Es ist auch ohne weiteres klar, dafs bei Anwendung trennender Umrisse die sich berührenden Farben weniger ängstlich zueinander gestimmt

zu werden brauchen. Der dunkle Umrifs bedingt also gewissermafsen eine gröfsere Freiheit in der farblichen Behandlung.

Weniger zuverlässig ist die Wirkung in Bezug auf helle Umrisse. Dieselben kommen auch vor, insbesonders weifs oder als blankes Metall, golden. Die Wirkung kann gut sein, sogar vor-

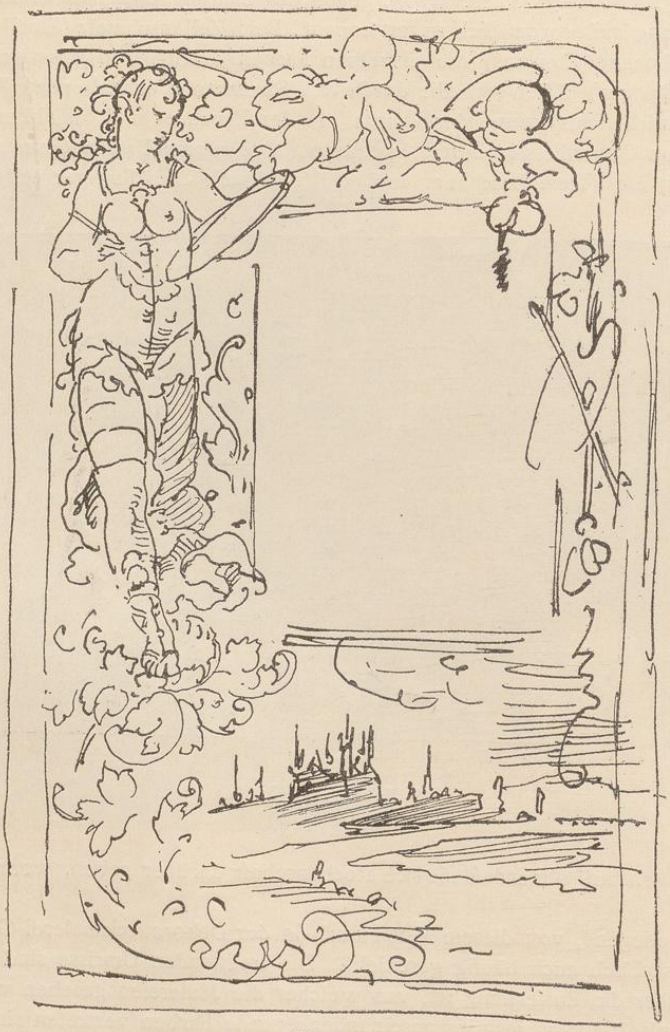


Fig. 59.
Skizze von Dir. C. Hammer.

züglich, aber sie ist es meistens nur bei Verwendung von glänzendem Material, in der Email- und Porzellanmalerei, bei Seidenstoffen, bei der Handvergoldung der Ledereinlagen etc. und zum glänzenden Material gehört die Leimfarbe nun einmal nicht. Aufserdem kann von hellen Umrissen nur bei Flachornamenten die Rede sein; bei körperlich wirkenden Darstellungen mufs der Umrifs

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Modellierung und die Schatten wiedergeben helfen und zu diesem Zwecke kann er nur dunkel sein. Wenigstens gilt dies von der allgemein üblichen Darstellungsweise, denn schliefslich läfst sich auch aus dem Licht modellieren. Es giebt alte Handzeichnungen auf dunkeln Papieren, bei

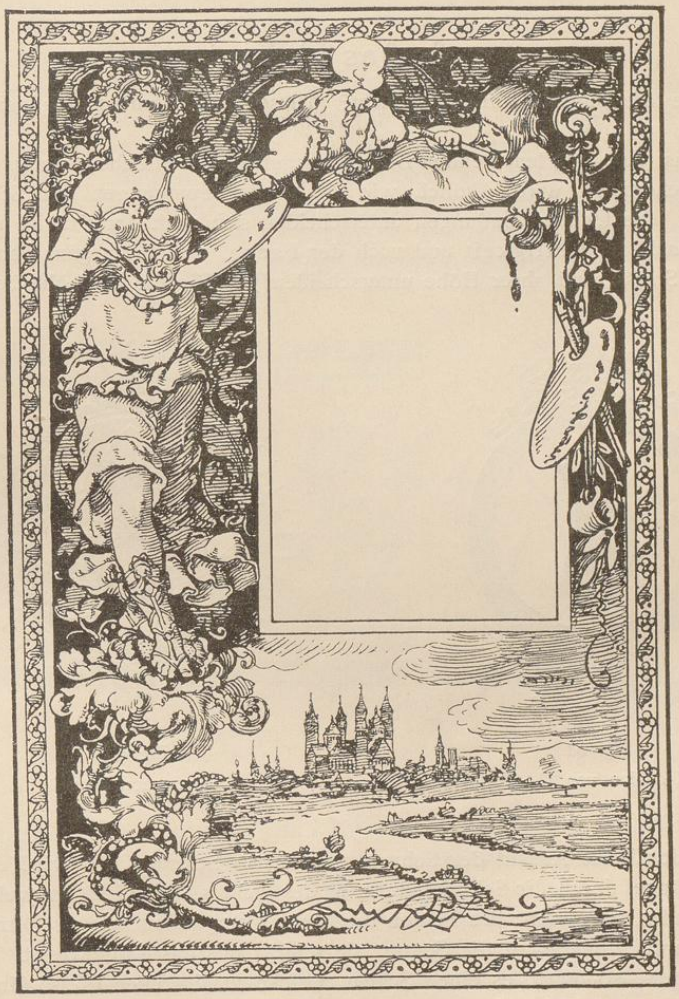


Fig. 60.

Entwurf von Dir. C. Hammer.

denen die Umrisse und die Modellierung gröfstenteils mit Deckweifs eingezeichnet sind, während das Papier die dunkleren Mitteltöne vorstellt, die durch einige noch dunklere Striche vertieft werden, wo es nötig erscheint. In ähnlichem Sinne sind vereinzelte Dekorationsmalereien zu verzeichnen. Aus den vorausgegangenen Betrachtungen läfst sich für die Praxis die Nutzanwendung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ziehen: Ist eine farbige Darstellung ohne ausgesprochene Umrisse verunglückt, so kann sie unter Umständen gerettet und in der Wirkung verbessert werden, wenn sie mit entsprechend starken, dunklen Konturen versehen wird.

6. Das Licht.

Was wäre die Malerei ohne das Licht? Diese Frage genügt, um seine Bedeutung zu würdigen.

Das Licht ist eine von leuchtenden Dingen ausgehende Wellenbewegung, welche durch die Sehnerven wahrgenommen wird, ähnlich wie die Wellenbewegungen des Schalls im Ohr zur Geltung kommen. Die Lichtempfindungen unterscheiden sich nach der Stärke und nach der Art des Eindruckes, nach der Helligkeit und nach der Farbe, wiederum ganz ähnlich, wie wir die Töne nach ihrer Stärke und ihrer Höhe unterscheiden*). Wie die Tonhöhe bedingt wird durch



Fig. 61.
Silhouetten-Medaillon von D. Chodowiecki.

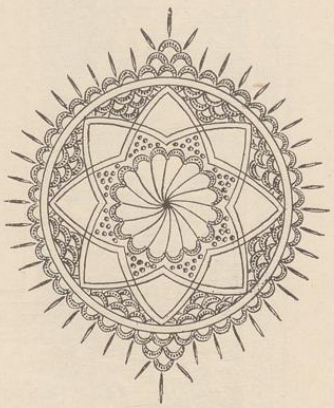


Fig. 62.
Rosettenornament.

die Wellenlänge, durch die Anzahl der Schwingungen pro Sekunde, so wird die Farbe bedingt durch die Wellenlänge, durch die Schwingungszahl des Lichtes. Ein Licht, in welchem alle Farben vertreten sind, nennen wir weifs; das Fehlen des Lichtes empfinden wir als Dunkelheit.

Unsere Hauptlichtquelle ist die Sonne; sie schickt uns das Tageslicht. Wenn wir Licht im Spiegel auffangen, so wirft es einen Schein zurück; in ähnlicher Weise fängt der Mond die Sonnenstrahlen auf und schickt sie uns zu. Das Mondlicht ist Reflexlicht und deshalb viel schwächer. Das Sonnen- und Mondlicht bezeichnet man als natürliches im Gegensatz zum künstlichen Licht der Kerzen, Flammen etc.

Das Tageslicht in seiner gewöhnlichen Art ist weifs. Ueber die Farbe des künstlichen Lichtes läfst sich streiten, weil sie uns nur im Vergleich zur Geltung kommt. Wohl giebt es ausgesprochen farbiges Licht; so werden die bengalischen Flammen durch Natron gelb, durch Strontian

*) Die Aehnlichkeit der Wahrnehmungen der beiden entwickelsten menschlichen Sinne, des Gesichtes und Gehörs, findet auch im Sprachgebrauch Ausdruck; so spricht man bezüglich der Farben von Tönen und in Bezug auf die Töne von der Klangfarbe.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

rot und durch Baryt grün gefärbt und niemand wird über diese Farben im Zweifel sein. Anders ist es jedoch, wenn die Farbe weniger deutlich ausgesprochen ist. Als das Gaslicht aufkam, war es weifs gegen das rotgelbe Oellicht; es ist aber heute selbst rotgelb gegen das weifse Gasglühlicht und dieses wieder ist grünlichgelb gegen das elektrische Bogenlicht. Man schreibt dem letzteren einen violetten Schimmer zu, aber mit dem Mond verglichen ist es weifs oder gelblich und obgleich die Maler aus berechtigten Gründen die Mondlandschaften in blauen Tönen halten, ist das Mondlicht wieder gelb gegen das viel hellere Sonnenlicht. Das Auge giebt sich also offenbar Täuschungen hin, die durch den Gegensatz (Kontrast) bedingt sind und nur durch physikalische Untersuchungen richtig gestellt werden können. Im allgemeinen wird ein zusammengesetztes Licht um so eher weifs erscheinen, je heller, je stärker es ist.

Durch einen durchsichtigen, farblosen Gegenstand wie die Fensterscheibe geht das Licht nahezu unverändert hindurch. Ist der Gegenstand durchsichtig, aber farbig wie farbiges Glas, so gehen nur bestimmte Lichtarten hindurch, die übrigen werden zurückgehalten und das hindurchgegangene Licht hat die Farbe des Glases. Ist das durchlassende Mittel (das Medium) nicht durch-

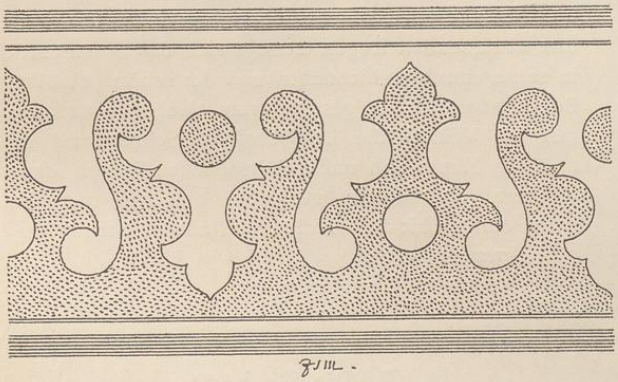


Fig. 63.
Reziprokes Ornament.

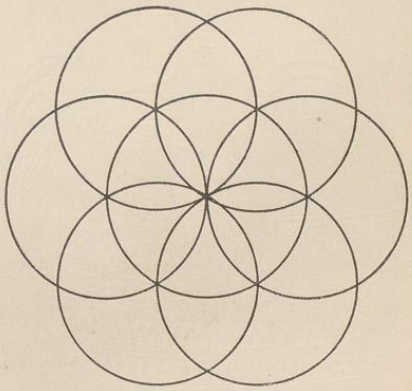


Fig. 64.
Kreisverschneidung.

sichtig, aber durchscheinend, so wird das Licht geschwächt, getrübt und gewöhnlich auch in der Farbe verändert, auch dann, wenn das Medium selbst nicht farbig ist, wie z. B. der Wasserdampf, welcher durchfallendes weifses Licht gelb oder rötlich erscheinen läfst.

Fällt das Licht auf einen undurchlassenden Körper, dann wird es teils zurückgeworfen (reflektiert), teils aufgeschluckt (absorbiert). Das von der Oberfläche der Körper zurückgeworfene Licht hat die Farbe des einfallenden, ist also bei Tageslicht weifs; nur die Metalle machen eine Ausnahme. Deshalb erscheinen die Glanzlichter auf Marmorsäulen, glasierten Gefäfsen etc. weifs, auf Gold und Messing gelb, auf Kupfer rötlich.

Das Licht, welches in den Körper eindringt und erst aus dem Innern zurückgeworfen wird, kann alle Farben zeigen und in diesen Farben erscheinen dann die Gegenstände, die Körper selbst. Sie sind weifs, wenn alles Licht zurückkommt; sie sind schwarz, wenn keines zurückkommt und grau, wenn das Licht nur zum Teil zurückkommt, aber derart, dafs von jeder der das weifse Licht zusammensetzenden Arten der gleiche Anteil zurückbehalten wird. Ist die Verteilung eine ungleiche, wird von der einen Art mehr zurückgeworfen, von der andern mehr verschluckt, so erscheint der Körper farbig.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Treffen die zurückgeworfenen Strahlen wiederum auf einen Gegenstand, so wiederholen sich die genannten Vorgänge in abgeschwächtem Maſse und auf diese Weise entstehen zum Beispiel die farbigen Schatten und Reflexe.

Das sind in Kürze die malerischen Mittel des Lichtes. Es bemalt die Natur und alle Dinge auf die eine oder andere Weise. Scheint die Sonne voll vom klaren Himmel, dann zeigt sich uns alles in gewohnter Art; bricht sie durch dunstige Luftschichten, so malt sie uns das Morgen- und Abendrot und erscheint selbst als eine riesige, rote Scheibe. Das Sonnenlicht malt das Meer und die Wolken in den zartesten bis zu den unheimlichsten Farben. Es malt die Berge in den duftigsten Tönen; die dunkeln Wälder erscheinen tiefblau hinter dem atmosphärischen Schleier und die Schneefelder der Alpen erglühen im letzten, sinkenden Strahl wie feuriges Erz. Der regungslose See spiegelt all die Farbenpracht zur nochmaligen Augenfreude. Ziehen die Gewitterwolken drohend auf mit ihrem glänzenden Saum, dann beleuchtet sich alles eigentümlich fahl neben blauschwarzen Reflexen und hat es ausgewittert, dann schwimmen am lichten Abendhimmel „Goldgewölk und Nachtgewölk, regenmüde stillvereint“. Im hinter uns abziehenden Regen zerlegt sich das Sonnenlicht in seine einzelnen Lichtarten und der schön gewölbte Bogen ist ein grofsartiges Spektrum. Hüllt ein anderesmal der Winter die Landschaft in Schnee und Eis und den Himmel in undurchdringlichen Nebel, dann scheinen die Farben gestorben zu sein und das Licht, der geschickteste Maler, malt uns ein Stimmungsbild „grau in grau“.



Fig. 65.
Altes Thongefäfs. Archaisch.

7. Die Farbe.*)

Farbe ist die im Auge vom Licht hervorgerufene Empfindung, verschieden nach der Schwingungszahl des Lichtes, gleichgiltig ob dasselbe unmittelbar oder zurückgeworfen einfällt.

Die Schwingungszahlen des Lichtes haben eine obere und untere Grenze; wird diese überschritten, so hört für das Auge die Lichtempfindung auf, ganz ähnlich wie die Tonempfindung für das Ohr aufhört, wenn die Schwingungszahlen des Schalls zu klein oder zu grofs werden. Wie zwischen dem tiefsten hörbaren Ton und dem höchsten unzählige Tonhöhen liegen, so liegen zwischen dem langwelligen Licht von geringster Schwingungszahl — d. i. Rot — und dem kurzwelligen von gröfster Schwingungszahl — d. i. Violett — unendlich viele Uebergänge.

*) Da diese Betrachtung sich vielfach an die Ausführungen von Brücke und von Helmholtz, zwei Autoritäten auf dem Gebiete der Farbe und der Optik, anlehnt, so mögen die betreffenden Werke hiermit allen denen empfohlen sein, die sich eingehender mit der Sache zu befassen wünschen:

E. Brücke, Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe. Leipzig, Hirzel.

H. Helmholtz, Handbuch der physiologischen Optik. Leipzig, Voss.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fährt man mit dem Finger einer klingenden Saite entlang, so verändert sich die Tonhöhe stetig und allmählich, nicht in Abstufungen, wie sie die Tonleiter giebt. Aehnlich gehen die verschiedenen Farben ineinander über und da nicht unendlich viele Bezeichnungen möglich sind, so macht die Sprache eine Abstufung und unterscheidet bestimmte Farben. Diese Unterscheidung ist gesetzlos, ursprünglich willkürlich. Eine feinfühlige Farbenunterscheidung mufste wie das richtige Sehen überhaupt erst im Laufe der Zeiten erlernt werden. Die ursprünglichen Völker unterscheiden nur einige wenige Hauptfarben, wie die Sprache in ihren Anfängen überhaupt nur die wichtigsten, nächstliegenden Dinge, Vorgänge und Begriffe benennt. Diese ursprünglichen Haupt-

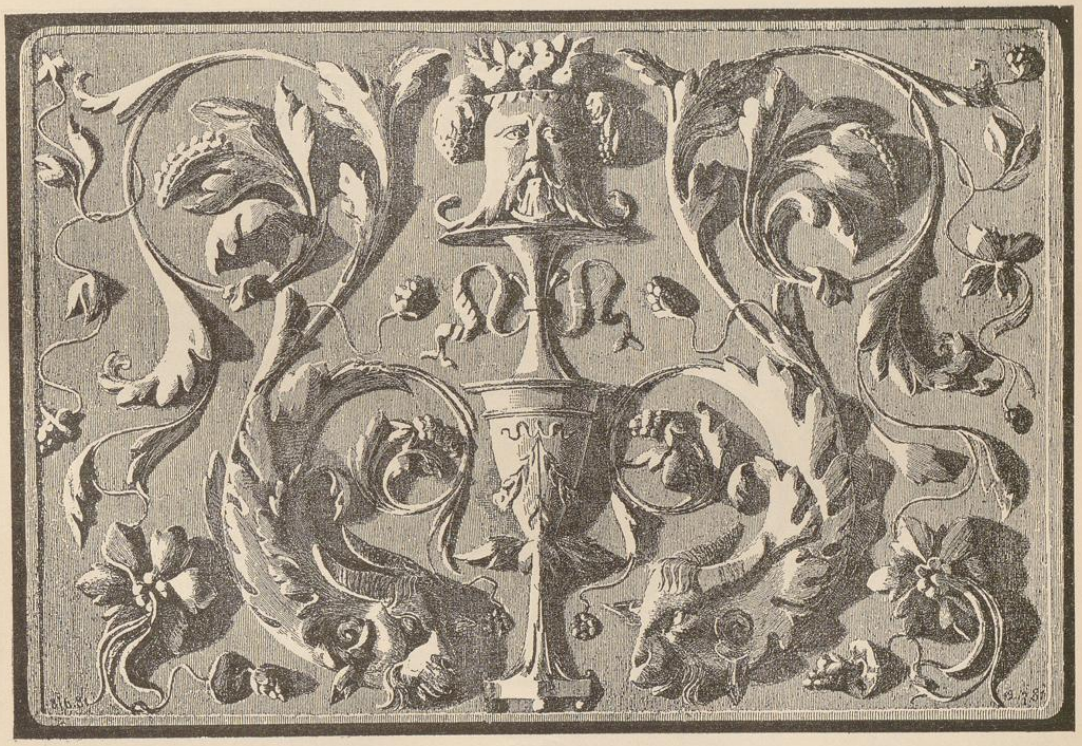


Fig. 66.
Renaissanceornament, durch die Schraffierung plastisch wiedergegeben.

farben sind schwarz, weifs, blau, rot, grün und gelb.*) Die Weiterentwickelung der Menschheit und die Bereicherung der Sprache hat dann ständig neue Farbenbezeichnungen zwischen die hergebrachten eingeschoben und eine reichere Abstufung geschaffen. Sie sind teils selbständiger Art, wie purpur und violett, teils zusammengesetzt aus vorhandenen Sprachformen, wie grünblau und goldgelb.

*) Es ist lehrreich, die Wortstämme der Farbenbezeichnung in den einzelnen Sprachen zu verfolgen. Schwarz deckt den Begriff des Dunkeln und Trüben, weifs denjenigen des Lichten und Reinen. Blau steht mit der Farbe des Himmels, rot mit dem Blut und grün mit dem Wachsen und Spriesen der Pflanzenwelt im Zusammenhang.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wollen wir die ganze Farbenabstufung entrollen, so bietet das Spektrum des Sonnenlichts hierzu Gelegenheit. Läfst man in einen dunkeln Raum durch einen schmalen Spalt das Licht einfallen, so dafs sein Weg durch ein dreiseitiges Glasprisma führt, so wird das Licht gebrochen, d. h. unter einem Winkel abgelenkt. Das langwellige rote Licht wird am wenigsten, das kurzwellige violette am meisten abgelenkt. Während ohne Einschiebung des brechenden Glases das Licht auf dem dunkeln Grund als weifser, schmaler Streif erscheint, so wird durch die Brechung der Streif zu einem Rechteck verbreitert, welches vom rot am einen Ende bis zum violett am anderen alle Uebergänge des farbigen Lichts enthält, welche im Sonnenlicht überhaupt vorhanden sind (Fig. 70).



Fig. 67.
Das Ornament der Fig. 66, durch den Umrifs wiedergegeben.

Auf diese Weise ergeben sich die Farben des Regenbogens, der ein natürliches Spektrum ist. Während die Alten den Regenbogen dreifarbig abgebildet haben, hat Newton sieben Farben in demselben unterschieden, was bis heute beibehalten ist, obgleich auch mehrstufige Abtrennungen vorgeschlagen sind.

Ueber die Stufen rot, orange, gelb, grün und violett ist kein Zweifel, wogegen eine einheitliche Bezeichnung für die beiden Blau fehlt. Hell- und dunkelblau waren schlecht gewählt, weil damit eigentlich nur Helligkeits- und nicht Farbenunterschiede bezeichnet werden können. Besser ist schon die Teilung des Blau, die, nebenbei bemerkt, unnötig war, in Cyan- und Indigoblau. Gemeint ist ein grünliches Blau und ein solches mit rötlichem Stich. Für Leute,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Fig. 68.
Japanisches Blumenstück.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die mit bekannten Farbstoffen umgehen, dürfte die Bezeichnung Preufsischblau und Ultramarinblau am verständlichsten sein und am wenigsten mifsverstanden werden.

Das farbige Licht des Spektrums ist nicht weiter zerlegbar; es wird als einfaches (monochromatisches) Licht bezeichnet im Gegensatz zu dem zusammengesetzten. Dagegen lassen sich zwei oder mehrere Farben zu neuen Farben mischen, wenn sie aus verschiedenen Spektren auf ein und dieselbe Stelle geworfen werden. Diese Art der Farbenmischung hat ein anderes Ergebnis, als wenn die betreffenden Farbstoffe oder Pigmente gemischt werden; so giebt z. B. gelbes und blaues Licht zusammen Weifs, während gelbe Farbstoffe mit blauen gemengt bekanntlich Grün geben. Denken wir uns die Farben des Spektrums im Kreise oder ringförmig aufgetragen, so hätten wir einerseits alle möglichen Uebergänge vom Rot durch Gelb, Grün und Blau zum Violett, während anderseits das Violett unvermittelt an das Rot anstofsen würde. Die Vermittelungsfarbe, der Purpur, ist eben im Spektrum nicht vorhanden, kann aber durch Deckung von Rot und Violett als gemischtes Licht erzeugt werden. Wenn wir also die Spektralfarben zu einem stetig geschlossenen Farbenkreis ordnen wollen, so wird der Purpur in seinen rötlichen und violetten Abstufungen eingeschoben werden müssen.



Fig. 69.
Japanische Zeichnungen.

Sieht man von Schwarz und Weifs als keinen eigentlichen Farben ab, legt man die ursprünglich benannten Hauptfarben Rot, Gelb, Grün und Blau zu Grunde und giebt jeder dieser Farben nach beiden Seiten eine Vorstufe zur nächsten, so ergiebt sich folgende Reihe der Benennungen: Blaurot, Rot, Gelbrot — Rotgelb, Gelb, Grüngelb — Gelbgrün, Grün, Blaugrün — Grünblau, Blau, Rotblau. Würde man für dasselbe Verfahren auch Orange und Violett als Grundfarben einreihen, so würden sich statt 12 Abstufungen deren 18 ergeben. Die Sprache geht jedoch ihre eigenen Wege und richtet sich nach derartigen Aufstellungen nicht, umsomehr als die Bezeichnung einer gewissen Farbe nicht allein von ihrer Stellung im Farbenkreis, sondern noch von ganz andern Dingen abhängt und zwar von der Lichtstärke und von der Sättigung.

Eine Farbe heifst lichtstark oder lichtschwach, je nachdem sie mehr oder weniger hell erscheint. Die Lichtstärke eines farbigen Körpers ist zunächst davon abhängig, ob viel oder wenig Licht zurückgeworfen, ob wenig oder viel verschluckt wird. Die beiderseitigen Grenzen der Helligkeitsabstufung sind weifs und schwarz, für gemischtes Licht und für einfach farbiges. Das farbige Licht macht jedoch nur einen weifsen Eindruck unter der Voraussetzung der denkbar höchsten Lichtstärke, der Hochglut, welche aber für gewöhnlich und insbesonders bei zurückgeworfenem Licht gar nicht vorkommt. Eine noch so stark beleuchtete Farbenfläche zeigt mehr oder weniger genau ihre Stelle im Farbenkreis. Anders ist dies bei weifsem Licht. Seine Hellig-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

keitsabstufung ist weifs, hellgrau, dunkelgrau, schwarz. Wir haben aber auch noch den Eindruck von Weifs, wenn es längst thatsächlich grau ist. (Die Helligkeitsskala der Farben endet nach oben gewissermafsen mit Weifs als einem Punkt, während sie für farbloses Licht mit einer langen Strecke endigt.) Legt man ein weifses Papier in den Schatten, ein hellgraues daneben in das Sonnenlicht, so erscheint das letztere weifs, das erstere dagegen grau. Bläut man ein weifses Linnen mit gelblichem Stich in der richtigen Weise, so wird es dabei weifs. Es ist thatsächlich dunkler geworden; der neutrale graue Ton erscheint uns jedoch weifs, während der gelbe Stich im hellern Zustand den Eindruck des Weifsen nicht aufkommen läfst. Der farblose Schnee erscheint weifs, auch wenn er sich verhältnismäfsig dunkel vom blauen Himmel abhebt und also offenbar schon dem neutralen Grau angehört. Mustern wir eine Reihe weifser Papiere, so sind sie einzeln betrachtet alle weifs und doch können wir sie ihrer Lichtstärke nach ordnen vom hellern zum weniger hellen. Im Vergleich erscheinen dann auch die farbigen Stiche ins Gelbe, ins Blaue, die bei der Einzelbetrachtung nicht zu bemerken waren. Die Gegensätze bedingen die Feinfühligkeit des Auges auf Helligkeits- und Farbenunterschiede.

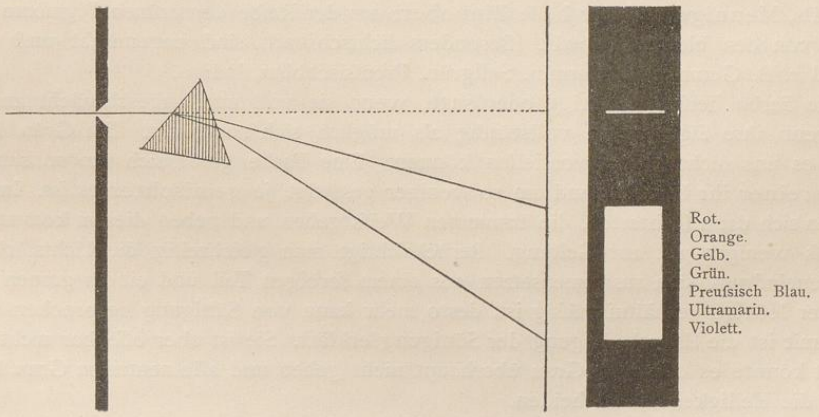


Fig. 70.
Spektrum des Sonnenlichtes.

Die Lichtstärke ist schon im Spektrum für das Auge eine ungleiche und sie kommt noch weit mehr zur Geltung in Bezug auf farbige Körper, auf Farbstoffe und Pigmente.

Im allgemeinen und von Ausnahmen abgesehen, sind Weifs, Gelb und Orange lichtstark, Blau und Violett dagegen lichtschwach; Rot und Grün halten die Mitte. Weil für die lichtstarken Farben die Helligkeitsabstufung sich in weitern Grenzen bewegt, so hat die Sprache auch selbständige Zwischenbezeichnungen eingeschoben. Was für die Abstufung aus dem Weifsen das Grau ist, das ist für das lichtschwache Gelb und Orange das Braun. Für Rot, Grün, Blau und Violett fehlen diese selbständigen Bezeichnungen; man spricht dann von hell- und dunkelblau etc.

Die Lichtstärke der farbigen Körper und Farbstoffe wächst mit der stärkeren Beleuchtung; Sie wächst aber bei verschiedenen Farben ungleich. Wenn ein Rot und ein Blau nebeneinander bei voller Beleuchtung gleich lichtstark erscheinen, so wird bei nachlassender Beleuchtung das Rot dunkler, das Blau heller. Ein anscheinend gleichhelles Violett neben Gelb wird im Halbdunkel viel heller wirken. Die sog. warmen Farben verlieren bei abnehmender Beleuchtung mehr an Lichtstärke, als die kalten. Damit steht es im Zusammenhang, dafs die Landschafter in den sonnigen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bildern, im Orientalischen die warmen Farben vorherrschen lassen, in Winter- und Mondscheinscenen die kalten. Damit steht es im Zusammenhang, dafs die Natur durch ein gelbes Glas betrachtet, einen sommerlichen Eindruck macht, während sie durch ein blaugefärbtes gesehen, winterlich erscheint. Auf diese Weise erklärt sich schliefslich auch der sonst unverständliche Sprachgebrauch, die roten und gelben Farben als warme, die blauen und violetten als kalte zu bezeichnen.

Aus der Reihe der Farbstoffe oder Pigmente sind einzelne besonders lichtstark, andere wieder besonders lichtschwach, abgesehen davon, ob sie zu den warmen oder kalten Farben zählen. Allgemein gesagt sind die erdigen, mineralischen Farben lichtstärker als die dem Pflanzen- oder Tierreich entnommenen. Den letzteren sind meist von Natur aus Teile beigemischt, welche viel Licht verschlucken, Gummi, Harz etc. Es liegt also der ähnliche Fall vor, wie er durch die Wahl des sog. Bindemittels bedingt wird. Bekanntlich sind die mit Oel, Lack, Gummi etc. angeriebenen Farben viel lichtschwächer, als wenn das Bindemittel Wasser ist. Dagegen erscheinen die Oel- und Lackfarben tiefer, gesättigter; die Farbenwirkung scheint weniger von der Oberfläche als aus der Tiefe, aus dem Innern zu kommen. Besonders lichtstark sind z. B. Chromgelb, Mennige und der helle Zinnober; aus der Reihe der grünen Pigmente der Grünspan und von den blauen Kobalt. Besonders lichtschwach sind ungemischt und ohne hellen Untergrund z. B. Gummigutt, Carmin, Saftgrün, Preufsischblau, Indigo.

Eine Farbe heifst gesättigt oder satt, wenn sie voll und ungeschwächt zum Ausdruck kommt, wenn ihre Eigenart so vollständig als möglich sich ausdrückt. Ein Grün ist gesättigt, wenn wir es uns nicht grüner vorstellen können. Eine Farbe giebt sich um so satter, je einfacher, je reiner ihr Licht ist und um so weniger gesättigt, je gemischter es ist. Im gemischten Licht finden sich dann Lichtarten, die zusammen Weifs geben und neben diesem kommt der farbige Ueberschufs weniger gut zur Geltung. Berücksichtigt man gleichzeitig die Lichtstärke, so wird jeder Farbeneindruck sich zusammensetzen aus einem farbigen Teil und einem grauen Teil und je geringer der letztere verhältnismäfsig ist, desto mehr kann von Sättigung gesprochen werden.

Damit ist die Hauptbedingung der Sättigung erklärt. Sie ist aber offenbar nicht die einzige, denn sonst könnte es ein sattes Grau überhaupt nicht geben und alle neutralen Grau könnten sich nur durch die Helligkeit unterscheiden.

Betrachtet man die Farbstoffe auf die Sättigung hin, so ist zunächst zu bemerken, dafs alle Pigmente gemischtes Licht zurückwerfen. Zinnober giebt Licht aller Art zurück, aber das rote ist das weitaus vorherrschende. Gummigutt hat Licht aller Art; Rot und Grün herrschen vor und machen den Eindruck des Gelben. Bei dünnem Auftrag überwiegt das Grünliche, bei dickem Auftrag das Rötliche.

Ein Pigment wird um so gesättigter wirken, je weniger es verunreinigt ist, denn Staub und Schmutz erzeugen grau.

Ein mittelfein gepulvertes Pigment erscheint satter und dunkler als ein ganz fein zerriebenes, weil bei ersterem das Licht mehr aus der Tiefe kommt, weil mehr Licht verschluckt wird, wobei sich naturgemäfs der rein farbige Ueberschufs verhältnismäfsig vergröfsert. Dasselbe tritt ein, wenn ein Farbenpulver mit Oel, Gummi etc. gemengt wird; deshalb sind Oelfarben satter als Leimfarben oder gar Kalkfarben. Aus einem ähnlichen Grunde werden farbige Flächen gesättigter, wenn sie gefirnist, geölt oder poliert werden.

Durch Mischung erzielte Farbstoffe sind naturgemäfs weniger satt in der Wirkung als ungemischte. Es läfst sich aus gelben und blauen Pigmenten keine Farbe erzielen, die dem Grünspan gleichkäme. Mischen wir anderseits aus zwei oder mehr farbigen Pigmenten ein neutrales Grau, so wird es gesättigter erscheinen als ein gleich helles aus Schwarz und Weifs. Seine Herkunft haftet ihm an.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Mischen wir eine Farbe mit Weifs, Grau oder Schwarz, so ist es selbstverständlich, dafs die Sättigung je nach der Stärke des Zusatzes abnimmt. Die Farben lassen sich also je nach der Art der Mischung vom Hellen zum Dunkeln abtonen und gleichzeitig vom Gesättigten in das weniger Satte oder Neutrale.

Um den Sättigungsgrad zu bezeichnen, benützt die Sprache verschiedene Ausdrücke. Ein volles Blau, ein sattes Blau bezeichnet z. B. die Sättigung bei mittlerer Helle, während ein gesättigtes dunkles Blau als tiefblau benannt wird und ein gesättigtes helles Blau als lichtes, als durchsichtiges gilt. Auch der Ausdruck saftig bezeichnet die Sättigung, insbesonders in der Anwendung auf Grün. Für geringere Sättigungsgrade gelten die Benennungen blafsblau, blafsrot etc. oder man heifst die Farben stumpf. Graublau, graurot etc. weisen schon auf eine starke Mischung, in der jedoch die Farbe noch vorherrscht, während im umgekehrten Fall die Ausdrücke blaugrau und rotgrau an die Stelle treten. Herrscht das Grau noch mehr, so sagt man, es habe einen Stich ins Blaue, Rote etc. Aehnlich verhält es sich mit sehr hellen und dunkeln Tönen; weifsblau, blauweifs, ein kreidiges Blau, schwarzblau und blauschwarz sind die entsprechenden Bezeichnungen.

Wie das Grau so können auch Schwarz und Weifs einen Stich in das Farbige haben.

Von Farben, welche gleichzeitig hell und gesättigt sind, also gleichzeitig lichtstark und ausgesprochen farbig wirken, sagt man, sie seien intensiv. Rote und gelbe Farben, für welche dies hauptsächlich zutrifft, bezeichnet man dann auch als feurig; sie haben Feuer, sie leuchten. Gelb und rot werden auch, wenn sie satt und lichtstark sind, als hochgelb und hochrot von den weniger intensiven Farben gleicher Art unterschieden.

Ist der Eindruck einer Farbe hochgradig intensiv, so dafs er dem Auge unangenehm wird, was besonders bei Farbenzusammenstellungen, weniger bei den Farben im einzelnen vorzukommen pflegt, so gilt dieselbe als schreiend, als stechend, als „giftig". Derartige Farben müssen gebrochen werden, d. h. die Sättigung und die Lichtstärke sind durch Beimischung anderer Farben abzuschwächen. Im gegenteiligen Falle sind die Farben tot, trüb, schmutzig etc.; ihnen wird durch Aufhellen, durch Beimischung intensiverer Farben nachgeholfen.

Wenn von matten oder von glänzenden Farben die Rede ist, so kann sich das auch auf den Grad der Intensität beziehen. Gewöhnlicher und richtiger ist diese Benennung jedoch in Bezug auf die eigentliche Farbenoberfläche. Ein Körper, also auch ein Pigment, ist glänzend, wenn es das Licht von der Oberfläche mit einer gewissen Regelmäfsigkeit zurückwirft, etwa wie die Seidenfäden eines Gewebes. Wird das Licht diffus, d. h. beliebig zerstreut zurückgeworfen, so erscheint die Oberfläche matt, wie es z. B. beim Velour (Samt) der Tapeten der Fall ist. Aus ähnlichen Gründen ist es nicht gleichgiltig, ob eine Farbe auf eine rauhe oder auf eine glatte Fläche aufgestrichen wird.

Verschiedene Farben führen, wenn sie hell und wenig gesättigt sind, auch besondere Namen. So bezeichnet man im alltäglichen Leben ein helles Violett als Lila (nach der spanischen Benennung der Syringenblüten), ein graues Violett als Heliotrop, ein helles Rot als Rosa, ein helles Gelb als Crême (rahmfarbig), ein helles Rotgelb als Chamois (gemsfarben, isabellenfarbig) etc.

Mit der Entwickelung der Malerei, der Farbentechnik und des Farbensinnes überhaupt mufsten selbstredend immer neue Bezeichnungen zu den herkömmlichen hinzutreten, um eine feinere Unterscheidung zu ermöglichen. Dieselben setzen sich meist aus zwei Wörtern zusammen, von denen das zweite die Farbe im allgemeinen benennt, während das erste natürliche oder künstliche Dinge erwähnt, welchen die bestimmtere Farbe zukommt; zum Beispiel: himmelblau, türkisenblau, smaragdgrün, olivengrün, strohgelb, kanariengelb, pfauenblau, ziegelrot. Sind die Farben wenig ausgesprochen, so lautet das zweite Wort auch blofs auf „farbig" oder „farben",

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

so z. B. lavendelfarbig, fleischfarben, rehfarbig. Da die Farbstoffe oder Pigmente zur genauen Bezeichnung das nächstliegende sind, so spielen die entsprechenden Ausdrücke ebenfalls eine hervorragende Rolle. Karminrot, zinnoberrot, mennigrot sind allerwärts verständliche Farbbenennungen, während wieder andere nur in Fachkreisen gekannt sind, wie etwa: Massicotgelb und Smalteblau.

Nicht minder zahlreich als die Farbenbezeichnungen sind die Benennungen der Pigmente. Sie heifsen zum Teil nach den Stoffen, aus denen sie erzeugt werden, wie Zinkweifs, Anilinviolett und Sepia, zum Teil nach besonderen Eigenschaften, wie Deckweifs, Brillantblau, Permanentgrün, zum Teil nach Städten und Ländern, wie Neapelgelb, Schweinfurtergrün und Preufsischblau, zum Teil nach Malern, Farbenerfindern und anderen berühmten Leuten, wie Vandyckbraun, Pinkertsblau und Bismarckbraun, zum Teil nach willkürlichen Begriffen und weithergeholten Vergleichen, wie Drachenblut, Caput mortuum etc.

Zwei verschiedene und verschieden benannte Pigmente brauchen aber nicht notwendigerweise verschiedene Farbeneindrücke hervorzubringen. Sie können in technischer Hinsicht, in Bezug auf Dauerhaftigkeit, auf Unveränderlichkeit etc. wesentlich verschieden sein, während der Farbeneindruck der gleiche oder wenigstens nahezu der gleiche ist. Bleiweifs und Zinkweifs geben ungefähr gleichaussehende Anstriche; der Bleiweifsanstrich färbt sich aber unter der Einwirkung von Schwefelwasserstoff (auf Aborten) erst gelb, dann braun und schliefslich schiefergrau, während das Zinkweifs im gleichen Falle sich nicht verändert. Umgekehrt aber ist das Bleiweifs dem Zinkweifs bezüglich des Deckens weit überlegen; es wirkt schon in dünnen Schichten weifs und selbst in Verbinduug mit Oelen und Lacken. Zwei verschiedene schwarze Pigmente können ungemischt die gleichen Anstriche ergeben, während bei einer Mengung mit Weifs zu Grau das eine einen roten, das andere einen blauen Stich bedingt.

Fafst man das Vorgebrachte kurz zusammen, so wird der Eindruck einer Farbe zunächst von drei Umständen abhängen:

1. von der Stellung im Farbenkreis,
2. von der Helligkeit oder Lichtstärke,
3. von dem Grad der Sättigung.

Es ist ohne weiteres klar, dafs die Vereinigung dieser Umstände eine grofse Zahl von Farbeneindrücken hervorzurufen vermag. Nimmt man 20 verschiedene Farben, 20 verschiedene Helligkeitsgrade und 10 verschiedene Sättigungsgrade an, so ergiebt dies schon 4000 verschiedene Farbeneindrücke. Ein geübtes Auge vermag aber, besonders im Vergleiche, weit mehr derselben auseinander zu halten und dabei ist von matten oder glänzenden Oberflächen, von durchsichtigen, durchscheinenden oder undurchsichtigen (opaken) Stoffen etc. noch gar nicht die Rede.*)

Es ist weiter klar, dafs die Sprache eine derart grofse Zahl von Eindrücken nicht im einzelnen decken kann und dafs zur genauen Bezeichnung mannigfache Umschreibungen nötig fallen, umsomehr als in dieser Hinsicht eine auffällige Systemlosigkeit zu verzeichnen ist. Nicht einmal für die drei genannten Hauptumstände hat die Sprache unzweideutige und allgemein giltige Ausdrücke. Was dem einen ein Ton ist, ist dem andern eine Schattierung und dem dritten eine Tinte.

---

*) Die Mosaikfabrik im Vatikan verfügt angeblich über 10000 verschiedene Glasflüsse zur Herstellung ihrer Werke. Es wird diese hohe Zahl erklärlich, wenn man bedenkt, dafs im Mosaik jede Farbe für sich wiedergegeben werden mufs und dafs die vielfachen Abstufungen nach Helligkeit und Sättigung wiederum in verschiedenen Querschnittsformen (quadratisch, rechteckig etc.) und Gröfsen vorhanden sind. — Die Farben der Zigarren bewegen sich in engen Grenzen. Bei gründlicher Sortierung werden jedoch je sechs Helligkeiten in fünf verschiedenen Färbungen, also 30 Nuancen unterschieden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wir folgen dem Vorgehen Brücke's, wenn wir im weiteren Verlauf dieses Buches die üblichen Ausdrücke nicht willkürlich, sondern stets in bestimmtem Sinne gebrauchen. Im Interesse der Einheitlichkeit wäre es sehr zu begrüfsen, wenn alle, welche mit Farben zu thun haben, dem Beispiele folgen wollten.

Es werden bezeichnet:

1. als **Tinten** die Stellungen der Farben im Farbenkreis;
2. als **Töne** die Grade der Helligkeit oder Lichtstärke;
3. als **Schattierungen** die Grade der Sättigung.

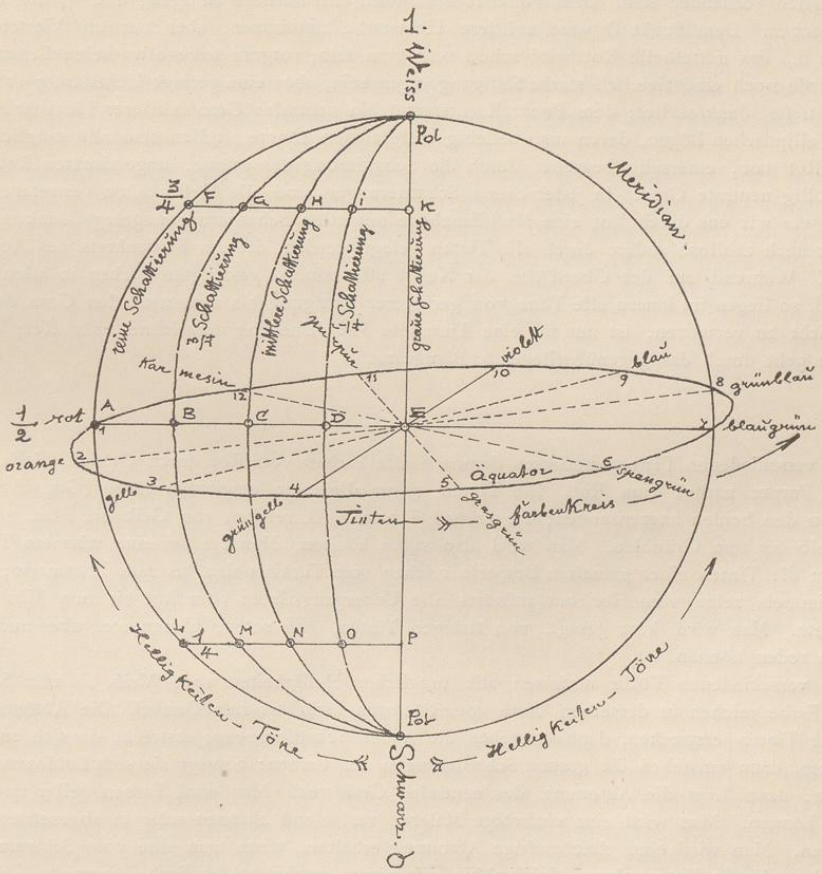


Fig. 71.

Zur Veranschaulichung der Begriffe: Tinte, Ton und Schattierung.

Diese Begriffe erscheinen wichtig genug, um sie durch eine Figur zu veranschaulichen. Denken wir uns zu diesem Zwecke eine Kugel. Der Aequator (Fig. 71) sei als Farbenkreis eingeteilt. Den Punkten 1 bis 12 entsprechen zwölf verschiedene Tinten, rot, orange, gelb etc., zwischen welchen wir uns dann alle weiteren Farben eingereiht vorstellen können. Diese Tinten seien alle gesättigt, also so farbig wie denkbar. An dem einen Pol der Kugel sei Weifs, das höchste Licht, am andern Schwarz, das tiefste Dunkel. Verbinden wir irgend eine Tinte des Aequators, z. B. rot (Fig. 71) durch einen Meridian mit den

beiden Polen, so liegen auf diesem Halbkreis alle Helligkeiten des Rot vom tiefsten Dunkel (Schwarz) bis zum hellsten Licht (Weifs). Giebt man diesem die Zahlengröfse 1 und jenem Null, so werden die Helligkeiten sich nach allen echten Brüchen abstufen; im Punkt F wird das Rot $^3/_4$ der vollen Helligkeit, im Punkt A die Hälfte, im Punkt L aber $^1/_4$ derselben aufweisen, alle aber werden gesättigt sein. Der durch Rot gehende Halbkreis von Pol zu Pol wird die ganze Schattierung des reinen Rot vorstellen.

Denken wir uns ferner den weifsen Pol mit dem schwarzen durch die Kugelaxe verbunden, so werden auf dieser Linie alle Abstufungen des neutralen Grau liegen. Denken wir uns weiter die halbkreisförmige Schnittfläche der Kugel zwischen dem roten Meridian und der grauen Axe entsprechend und allmählich an Sättigung abnehmend, so werden in dieser Fläche für alle Helligkeiten und für alle Sättigungsgrade die betreffenden Stellen vorhanden sein. Dem Punkt H z. B. wird eine mittlere Sättigung und $^3/_4$ der vollen Lichtstärke entsprechen. Dem Punkt D wird mittlere Lichtstärke zukommen, aber nur ein Viertel der vollen Sättigung, d. h., das mittelhelle Rot wird schon sehr grau sein; rotgrau wäre etwa seine Benennung. Dem Punkt M würde noch eine ziemlich starke Sättigung eigen sein, aber eine geringe Lichtstärke; er repräsentiert ein ziemlich tiefes, dunkles Rot; dem Punkt E entspricht ein neutrales Grau mittlerer Lichtstärke etc.

Die elliptischen Bögen, deren man beliebig viele ziehen könnte, stellen also alle möglichen Schattierungen des Rot vor, einerseits begrenzt durch die Schattierung des reinen, ungemischten Rot, anderseits durch das völlig neutrale Grau. In jeder dieser Schattierungen sind alle Helligkeiten vertreten.

So, wie wir uns durch Rot eine Meridianebene mit allen Schattierungen gelegt denken können, so könnten aber auch zahllose andere durch alle Tinten gelegt werden, die am Farbenkreis des Aequators vorhanden sind. Während auf der Oberfläche der Kugel alle reinen, gesättigten Farben in allen Helligkeiten vertreten sind, so liegen im Innern alle Töne von geringerer Sättigung bis zum neutralen Grau der Axe. Um die Figur nicht zu verwirren, ist nur für eine Tinte die Meridianebene verzeichnet, für Rot; eine weitere Meridianlinie geht durch das gegenüberliegende Blaugrün.

Die verschiedenen Tinten umfassen demnach alle Farben vom Rot durch Orange, Gelb, Grün, Blau, Violett und Purpur zurück zum Rot. Die Tinten einer allgemein benannten Farbe (Grundfarbe) bewegen sich zwischen den beiden angrenzenden; die grünen Tinten z. B. reichen von Gelb bis Blau, genauer gesagt vom Grüngelb bis zum Grünblau. Man wird also sagen können, Mennige sei eine wärmere Tinte des Rot als Zinnober; die Tinten einer gemalten Draperie reichen vom Türkisenblau bis zum Ultramarin; die Färbung des Abendhimmels zeige vom Horizont aufwärts alle Uebergangstinten vom Rot bis zum Blau (durch Gelb und Grün) etc. Man wird, kurz gesagt, von farbigen Tinten, von roten, blauen etc., aber auch von kalten und warmen reden können.

Die verschiedenen Töne umfassen alle möglichen Helligkeiten vom Weifs bis zum Schwarz. Die Töne einer Farbe reichen in derselben Tinte vom höchsten Licht bis zum Dunkel. Die Abtönung kann sich auf gesättigte Tinten erstrecken, dann entstehen die reinen Schattierungen; erstreckt sie sich auf minder gesättigte Tinten, dann entstehen die grauen Schattierungen der Farben; bewegt sie sich farblos zwischen Weifs und Schwarz, dann liegt die Abtonung des neutralen Grau vor. Man wird Farben heller und dunkler im Ton halten können. Man wird eine einfarbige Malerei verlaufend abtonen oder in abgesetzten Tönen ausführen können. Man wird eine gleichmäfsige Abtonung erhalten, wenn man eine vom Schwarz durch Grau ins Weifs übergehende Untermalung gleichmäfsig mit einer durchsichtigen Farbe überzieht. Man wird von hellen und dunkeln, von weifsen, grauen und schwarzen Tönen reden können, aber richtiger Weise nicht von farbigen, blauen, roten etc.

Die verschiedenen Schattierungen umfassen alle möglichen Grade der Sättigung. Jede Schattierung gehört einer bestimmten Tinte und einer bestimmten Sättigung an und umfafst innerhalb derselben alle Töne vom Hell ins Dunkel. Man könnte meinen, eine richtige Schattierung zu erhalten, wenn auf weifsem Grund ein Farbstoff in abnehmender Stärke aufgetragen wird. Dies ist jedoch im allgemeinen nicht der Fall. Laviert man z. B. Karmin auf weifsem Papier, so gehört der dicke Auftrag einer andern Stelle im Farbenkreis an, als der durchsichtige. Die lichtern Verwaschungen sind kälter in der Tinte als der stärkere Auftrag. Man wird von reinen, durchsichtigen, satten, tiefen, stumpfen, grauen, trüben, schmutzigen Schattierungen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

reden können; man wird auch sagen können, die dunkeln Töne des Preufsischblau nähern sich in ihren Schattierungen auffallend der Tinte des Ultramarin, da Preufsischblau beim Ablavieren ebenfalls wie der Karmin durch verschiedene Tinten geht.

Eine Malerei bleibt selten in einer Schattierung, einer Tinte. Es ist auch schon eine schwierige Aufgabe, durch Mischung von Pigmenten eine derartige Farbenreihe zu bilden und nötig ist es erst recht nicht, weil die Dinge in natura sich nicht so zeigen. Wer eine spangrüne Gewandung mit Grünspangrün allein malen wollte, der würde schwer thun; auch mit Zuhilfenahme von Weifs und Schwarz würde das Ergebnis wenig befriedigen. Kinder und Laien malen gerne in einer Schattierung und auch da, wo wir die Malerei als Kunst in ihren Anfängen verfolgen, sind naheliegende Schattierungen die Regel (altdeutsche, altitalienische Bilder etc.). Auf der Höhe der Entwickelung bewegt sich die Malerei freier und schüttelt die beengenden Fesseln ab. Neben kalten Lichtern erscheinen wärmere Mitteltöne und noch wärmere Reflexe; in der Darstellung eines roten Gewandes erscheinen gelbliche und violette Tinten. Die Verfallzeiten gehen noch weiter, sie übertreiben; sie tuschen Grün mit Rot ab etc.

Eine geschickt gemachte Malerei, grau in grau nach dem weifsen Modell, wird in ihren einzelnen Teilen nicht nur helle und dunkle Töne zeigen; man wird auch eine ganze Reihe von Tinten in verschiedenen Schattierungen entdecken können. Nur dann wird sie ein der Wirklichkeit entsprechendes Bild geben und die Täuschung wird vollkommen sein können.

Farbe ist ein einfaches Wort, aber es steckt sehr vieles dahinter. Farbe ist ein Hauptwort und nicht allein, weil es die Sprachlehre als solches aufführt.

---

8. Die Harmonie der Farben.

Die Zusammenstellung verschiedener Farben zu einem Bilde ist für das Auge ungefähr das, was das Zusammenklingen der Töne für das Ohr ist. In der richtigen Vereinigung liegt in beiden Fällen die befriedigende Wirkung. Wie der einzelne Ton an sich schon angenehm oder unangenehm sein kann, so auch die einzelne Farbe. Grelle, unreine Töne stören uns wie eben solche Farben. Bezüglich der letzteren liegt das Ungenügende jedoch nicht an der Tinte und das Spektrum wirkt an keiner Stelle unangenehm. Der ungünstige Eindruck einer einzelnen Farbe ist durch das betreffende Pigment bedingt, durch welches sie dargestellt wird. Je reiner die Farbstoffe sind, desto weniger macht sich im allgemeinen die unangenehme Wirkung geltend. Es können aber auch verhältnismäfsig reine Pigmente das Auge beleidigen, wenn ihre Farben zu intensiv, zu grell sind. Die Farben in der Natur sind selten störend; die Farbe einer Blume berührt kaum unangenehm. Die Pigmente wirken gröber, körperlicher, was sich sofort zeigt, wenn ein Rosenblatt neben seine Darstellung in Leimfarbe gehalten wird. Auch die Unterlage der Farbe spielt wesentlich mit. Gefärbte Seidenstoffe wirken angenehmer als Wollstoffe derselben Farbe; eine Malerei auf Pergament wirkt anders als eine solche auf Packpapier etc. Das Bindemittel der Pigmente spielt ebenfalls eine grofse Rolle; derselbe Farbstoff wirkt als Leimfarbe anders wie als Oelfarbe, im Aquarell anders wie im Pastell. Auch die eigenartige Empfindung des Beschauers spricht mit. Es sind offenbar nicht alle Augen, auch wenn sie gesund sind, gleich veranlagt. Wie sollte sich sonst die Thatsache erklären, dafs der eine die kalten, der andere die warmen Farben bevorzugt; dafs verschiedene Menschen verschiedene Lieblingsfarben haben? Allerdings darf man in dieser Hinsicht die Gedankenverbindung (Ideenassoziation) nicht ausser acht lassen. In diesem Sinne giebt es ja sogar eine Farbensymbolik. Grün ist die Farbe der Hoffnung, Rot diejenige der Liebe; Blau deutet auf Treue und Gelb ist falsch. Es wäre interessant zu wissen, ob die Völker, welche Weifs

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

als Trauer tragen, mit dieser Farbe auch den Begriff des Düstern und Toten verbinden, wie wir es mit dem Schwarz thun.

Dadurch, dafs die Farben in Verbindung zu einander treten, indem sie nebeneinander gestellt werden, tritt etwas Neues hinzu. Neben der Wirkung im einzelnen, kommt für sich die Gesamtwirkung, die Harmonie, zur Geltung. Die einzelnen Farben treten dabei in Gegensatz; sie werden durch den Kontrast in ihrer Wirkung gehoben, verbessert oder aber auch verschlechtert.

Der Gegensatz macht sich in verschiedener Weise geltend. Wird eine dunkle Farbe neben eine helle gestellt, so erscheint die dunkle noch dunkler als vordem, die helle aber heller. Dies kommt hauptsächlich an der Uebergangsstelle, an der Grenze beider zum Ausdruck, so dafs die Farbenflächen nicht mehr im ganzen gleichmäfsig erscheinen. Die dunkle Farbe scheint dunkler, wo sie an die helle stöfst; die helle erscheint heller, wo sie an die dunkle grenzt.

Der Gegensatz verändert aber nicht nur die Helligkeiten, er verändert auch die Tinten; er verschiebt die Farben scheinbar auf eine andere Stelle des Farbenkreises. Wenn wir von drei gleichen zinnoberroten Papieren das eine belassen, das andere mit Deckweifslinien und das dritte mit Goldlinien verzieren, so wird der Vergleich eine ganz unerwartete Wirkung zeigen. Man könnte darauf wetten, dafs die drei Papiere von verschiedener Grundfarbe seien. Das Rot mit den weifsen Ornamenten erscheint viel kälter als Zinnober, es ist in der Richtung zum Karmin verschoben. Das Rot mit den Goldornamenten ist viel wärmer geworden, es erscheint in der Richtung des Mennigrot von der Tinte des Zinnobers abgerückt.

Der Gegensatz verändert aber auch die Sättigung in scheinbarer Weise. Werden eine stark und eine wenig gesättigte Farbe nebeneinander gestellt, so gewinnt die satte noch an Sättigung, während die andere noch mehr verliert. Es gilt dies insbesonders, wenn die Farben derselben Tinte angehören oder in dieser Hinsicht nicht weit auseinanderliegen. Die Gründe hierfür werden später erwähnt werden.

Die Bezeichnung Farbenharmonie ist eine Anspielung auf die Harmonie der Töne, eine Uebertragung vom Schall auf das Licht. Töne, welche harmonisch zusammenklingen sollen, haben bestimmte, einfache, mathematische Verhältniszahlen der Schwingungen. Es ist gleichgiltig, welche Schwingungszahl der Grundton hat, seine Oktave hat aber stets die doppelte. Die Schwingungszahlen der Quinte verhalten sich wie 2 zu 3; der Quart wie 3 : 4, der grofsen Terz wie 4 : 5, der kleinen Terz wie 5 : 6 etc. Ganz anders verhält es sich mit der Harmonie der Farben. Die Verhältnisse der Schwingungszahlen verschiedenfarbigen Lichtes ergeben kein System und die Parallele zwischen Ton und Farbe hat hier ein Ende.

Verschiedene der sog. Farbenlehren sind verunglückt und haben für die Praxis gar keinen Wert, weil sie die Harmonie der Farben in eine allgemein giltige Regel fassen wollten. Klarsehende Leute, wie Brücke, haben gefunden, dafs es vergeblich sei, ein festes Gesetz ausfindig machen zu wollen und dafs man über gute und schlechte Verbindungen nur nach dem Gefühl und der Erfahrung für den einzelnen Fall urteilen könne.

Man kann beim Vergleich der Tinten des Farbenkreises unterscheiden zwischen benachbarten, mittelfernen und entgegengesetzten Farben. Geht man von irgend einem Punkte des Farbenkreises aus, so folgen zu beiden Seiten zunächst die benachbarten Tinten, dann die mittelfernen und am anderen Ende des Durchmessers, wo die beiden Wege sich wieder treffen, liegt die entgegengesetzte Tinte.

Die benachbarten Farben verhalten sich verschieden. Es giebt gute und schlechte Nachbarn. Die allernächsten Tinten gehen meist gut zusammen. Es ist dies um so besser, als gerade in der Natur naheliegende Tinten aufserordentlich häufig zusammenstofsen. Wie müfste der grünende Wald unser Auge beleidigen, wenn seine in zahllosen Tinten, Tönen und Schattierungen auftretende Hauptfarbe schlechte Verbindungen gäbe und was sollte aus farbigen Gewändern werden, wenn

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die im Faltenwurf entstehenden Tinten nicht zusammengingen; wenn die nächstliegenden Tinten wie die nächstliegenden Töne der Tonleiter harmonierten, d. h. schlecht.

Zwei naheliegende Tinten vertragen sich besonders gut, wenn ihre Helligkeit verschieden ist. Der hellere Ton ist dann gewöhnlich der wärmeren Tinte angehörig. Dies ist durchschnittlich in der Natur so und wird auch in der Malerei meist so gehalten. Ein dunkles Blau steht gut neben Türkisenblau; Ultramarin geht gut zusammen mit lichtem Preufsischblau. Ein dunkles Blaugrün wirkt gut neben einem hellen Gelbgrün; aber auch umgekehrt ist die Verbindung nicht schlecht. Von zweierlei Gelb ist das zum Rötlichen neigende besser das dunkle. Ein dunkles Karminrot steht erträglich neben Zinnober, aber noch besser neben Rosa. Als naheliegende Tinten gehen überhaupt diejenigen zusammen, wie sie sich beim Verwaschen eines Pigmentes auf weifsem Untergrund zu ergeben pflegen. Unser Auge scheint sich diesem natürlichen Vorgang angepafst zu haben, wie die Entwickelung des Farbensinnes überhaupt offenbar ein Ergebnis der Naturauffassung vorstellt.

Mit der auseinander rückenden Nachbarschaft pflegen sich die Verbindungen zu verschlechtern, wenn auch nicht in gleichem Mafse in Bezug auf alle Tinten. Auch läfst sich allgemein sagen, je feiner das Material, desto eher genieſsbar sind auch noch Zusammenstellungen, die bei unreinen Farben schon bedenklich sind. Am Abendhimmel finden sich vielfach Tinten zusammen, die, wenn man sie malen wollte, kaum ein befriedigendes Bild ermöglichen würden. Anderseits ist zu betonen, dafs gerade eine Auswahl der intensivsten Pigmente am schwierigsten in naheliegende Verbindungen eingeht, wofür das helle Chromgelb nicht minder ein Beleg ist, als das Spangrün.

Eine der schlechtesten Verbindungen dieser Art ist wohl Purpur und Mennige, während die letztgenannte Farbe mit dem anderseits ungefähr gleichweit abliegenden Ockergelb noch eine gute Verbindung giebt.

Sobald das bedenkliche Grenzgebiet der Nachbarschaft überschritten ist und die Tinten sich mittelfern stehen, werden die Verbindungen wieder besser. Einzelne sind gut, sogar sehr gut, wieder andere tragen etwas Fremdes, Hartes an sich. Da die Tinten weiter auseinander liegen, tragen die Verbindungen einen ausgesprochenen Charakter und die Farben können auch wohl in gleicher Helle und Sättigung nebeneinander gestellt werden, obgleich die durchschnittlich besseren Verbindungen auch hier entstehen, wenn dies nicht der Fall ist. Die hauptsächlichsten Farbenpaare dieser Abteilung sind:

Rot und Blau, Rot und Grün;
Orange und Spangrün, Orange und Violett;
Gelb und Purpur, Gelb und Grün;
Grün und Violett, Grün und Blau.

Die Verbindung von Rot und Blau ist kräftig und gut. Zinnober und Mennige wirken mit Preufsischblau und Ultramarin etwas schreiend; ruhiger werden die Verbindungen bei Anwendung eines satten, tiefen, zum Karmin neigenden Rot, wie es das Spektrum aufweist. Bei Anwendung reiner Pigmente sind auch die hellfarbigen Verbindungen gut, Kobalt mit Rosa bis Chamois etc.

Rot mit Grün ist schon gewagter, mufs aber vielfach verbunden werden. Die betreffenden Verbindungen sind am besten, wenn beide Farben dunkel und tief sind oder wenn die eine der Farben stark gebrochen wird, das Grün nach Grau etc. Grelle Farben, wie Spangrün mit Zinnober oder gar Mennige sind nur genieſsbar, wenn ein Aufputz oder eine Trennung mit Gold, Weifs etc. erfolgt. Bei künstlicher Beleuchtung, im Lampenlicht sind diese Verbindungen weniger hart. Die Verbindungen von Orange mit Grün und von Orange mit Violett sind beide gut, wenn die Farben richtig gewählt werden. Wenn das Orange mehr gelb als rot und etwas stumpf ist,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

so können Grün und Violett gesättigt sein. Andernfalls müssen die letztgenannten Farben gebrochen werden.

Die Verbindung von Gelb und Rot ist nur in bestimmten Farben gut. Goldocker mit tiefem Zinnober, Karmin oder Purpur wirkt beispielsweise ganz gut. Auch Mennige und heller Zinnober neben Ocker und ungebrannter Sienna sind genieſsbar. Dagegen muſs das Rot schon gut gestimmt werden, wenn es neben Citrongelb oder hell Chromgelb erträglich sein soll.

Aehnlich verhält es sich mit Gelb und Grün. Beide voll und satt genommen, können gut und dabei sehr kräftig wirken. Neben einem dunkeln Grün geht ein helles Gelb besser zum Neapelgelb als nach der rötlichen oder grünlichen Tinte. Ein grünliches Gelb neben Blaugrün steht schlecht.

Grün mit Blau ist eine zweifelhafte Verbindung, die nur in den wenigsten Fällen befriedigt, wenn die Farben voll und ungebrochen bleiben. Aus dem Umstand, daſs geschickte Maler das junge Buchengrün oder das grüne Meer mit dem blauen Himmel anständig zusammenbringen, folgert keineswegs die Unrichtigkeit des Gesagten für die dekorative Malerei. In der Glasmalerei, in der Email- und Majolikamalerei helfen der Glanz und die Art des Materials leichter über die Schwierigkeit hinweg, als es bei der kreidigen Leimfarbe möglich ist. Ein Hilfsmittel ist in der Trennung durch Weiſs, Grau oder Schwarz gegeben. Weniger schwierig verbinden sich Grün und Violett, wenn das erstere nicht intensiv und giftig ist und nach Gelb oder Braun gebrochen wird. Auch ein lichtes Blaugrün oder Graugrün steht noch gut neben einem satten Violett.

Die letzte Abteilung der Farbenpaare wird gebildet durch die entgegengesetzten oder Ergänzungsfarben (Komplementärfarben).

Jeder Farbe kommt ein gewisser Teil des weiſsen Lichtes zu; der fehlende Teil würde für sich ebenfalls eine Farbe ergeben, die mit der ersten zusammen wieder weiſses Licht giebt. Da das weiſse Licht aber durch alle Helligkeitsgrade des neutralen Grau vorgestellt wird, so werden jeder Farbe zahlreiche Ergänzungen verschiedener Helligkeit gegenüberstehen. Nach dem früher Vorgebrachten müſsten all diese Ergänzungsfarben zusammen die ganze Schattierung einer bestimmten Tinte ergeben. Dies stimmt jedoch nicht genau, weil das Tageslicht nicht völlig weiſs ist, wie das eigentliche Sonnenlicht, sondern rötlich, obgleich wir uns daran gewöhnt haben, es für weiſs zu halten. Die Ergänzungsfarbe einer andern bleibt mit allen ihren Tönen nur bei Rot und Blaugrün genau in der Schattierung, während in allen andern Fällen die hellern Töne mehr oder weniger aus der Ergänzungstinte heraustreten in der Richtung zum Rot. Ist also z. B. für ein gewisses Gelb die Ergänzungsfarbe Ultramarin, so neigen die hellern Ergänzungen zum Violett. Gehört zu Purpur ein bestimmtes Grün als Ergänzung, so neigt dasselbe in den hellern Tönen ins Gelbe etc.

Es giebt eine gröſsere Anzahl von Verfahren, die Ergänzungsfarben durch den Versuch zu bestimmen. Dieselben mögen hier unerörtert bleiben. Es genügt, das Ergebnis festzustellen. Die Fig. 72 zeigt einen Farbenkreis, auf welchem 16 verschiedene Tinten verzeichnet und meist durch bekannte Farbstoffe benannt sind. Die beiden an den Enden eines Durchmessers stehenden Farben ergänzen sich genau oder wenigstens ungefähr. Eine genaue Feststellung hat wenig Wert für die Praxis, erstens, weil wie oben erwähnt die verschieden hellen Ergänzungstöne doch nicht in der Tinte bleiben und zweitens, weil zwischen den mittelfernen und entgegengesetzten Farben für eine bestimmte Tinte keine schlechten Verbindungen mehr auftreten. Wenn sich Rot mit Blau einerseits und mit Grün andererseits ordentlich verbinden läſst, so wird es sich auch mit allen zwischen Blau und Grün über Blaugrün gelegenen Tinten gut verbinden. Wenn Verbindungen in ähnlichem Sinne gelegentlich nicht befriedigen, so fällt dies nicht auf die Wahl der Tinten zurück, sondern auf schlecht gewählte Helligkeiten oder Sättigungsgrade, auf unpassendes, unreines Material etc.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Angesichts der Fig. 72 kann die Aufzählung der Ergänzungsfarbenpaare unterbleiben. Allgemein ist zu bemerken, dafs entgegengesetzte Farben naturgemäfs die ausgesprochensten Wirkungen erzielen und deshalb vielfach auch einen unerwünscht grellen Eindruck hervorrufen, der sich aber immer auf das richtige Mafs umstimmen läfst, wenn die Helligkeiten und Sättigungen passend geändert werden, was bei an und für sich schlechten Verbindungen nur bis zu einem gewissen Grade helfen würde.

Zwei Ergänzungsfarben heben sich in auffallender Weise gegenseitig und zwar weit mehr als Tintenpaare, welche sich näher stehen. Es ist dies einfach zu erklären. Betrachtet man ein starkes Rot eine Weile und hernach eine weifse Fläche, so erscheint das weifse Papier daneben rötlich. Grenzen nun Rot und Blaugrün aneinander, so werden die genannten Gegensätze die Intensität steigern; beide Tinten werden farbiger erscheinen, als sie sind. Beide Tinten gewinnen

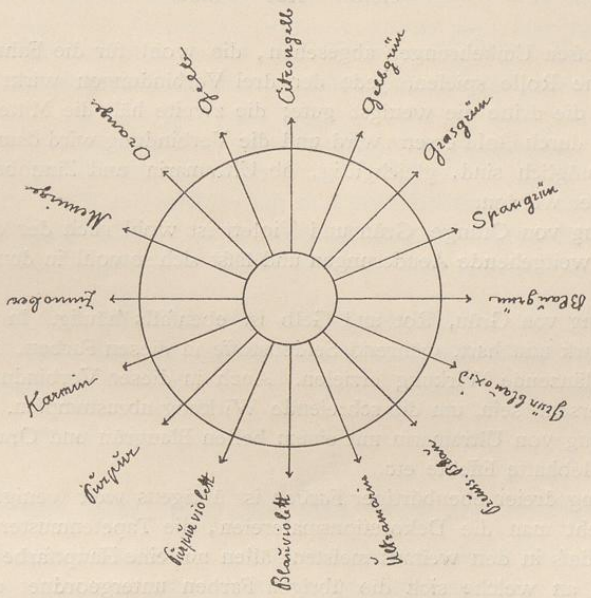


Fig. 72. Farbenkreis.

unter allen Umständen an Sättigung, was nicht der Fall ist, wenn ungleich satte Farben einer und derselben Tinte aneinandergrenzen, wie weiter oben aufgeführt wurde.

Was die Verbindung von mehr als zwei Farben betrifft, so ist nach dem Vorausgegangenen naheliegend, dafs von auseinanderliegenden Tinten nur drei zu einer guten Verbindung sich vereinigen können, also etwa Rot, Blau und Gelb. Jede dieser Farben wird aber wieder gegliedert sein können; sie kann in verschiedenen Tönen und Sättigungen erscheinen; sie kann auch ihre gesamte gute Nachbarschaft mitführen. Das Rot, das Blau, das Gelb wird in verschiedenen naheliegenden Tinten vertreten sein können. Aufserdem können Weifs, Schwarz, Grau unbeanstandet in die Verbindung eintreten. Auch die Metalle, Gold, Silber und Bronzen, die nicht wie eigentliche Farben wirken, können hinzutreten. Auch fremde Farben sind nicht ausgeschlossen, wenn sie sich bescheiden unterordnen und in ihrer Nebensächlichkeit die Gesamtharmonie nicht stören. Hieraus ergiebt sich denn doch eine belangreiche Palette auf einfacher Grundlage.

KÖNIGLICH PREUSSISCHE BAUGEWERKSCHULE HÖXTER

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sollen in einer Malerei viele fremden Tinten vertreten sein oder beinahe alle in gleichwertigen Mengen, dann ist ein befriedigender Eindruck nur möglich, wenn die Farben sich zerstückeln und sich kaleidoskopartig auf kleine Plätze beschränken. Wir erinnern in diesem Sinne an die alten Glasfenster, an die orientalischen Teppiche, an die gespreckelten Aquarelle der neuern Spanier und Italiener. An Stelle der eigentlichen Malerei tritt in diesem Falle das Farbenmosaik.

Der Fall mit drei Farben wird etwas verwickelt, weil drei Farben verschieden gereiht und verbunden werden können, wobei die Wirkungen ungleich sind. Nehmen wir als einfachsten Fall eine dreifarbige Fahne (Trikolore). Sie kann, wenn wir die obenerwähnte Verbindung wählen, sein:

Rot — Blau — Gelb
Blau — Gelb — Rot
Gelb — Rot — Blau.

Dabei ist von den bloſsen Umkehrungen abgesehen, die wohl für die Fahne, aber nicht für die Farbenverbindung eine Rolle spielen. Jede der drei Verbindungen wirkt anders. Die erste ist zweifellos die beste; die dritte die wenigst gute; die zweite hält die Mitte. Alle drei gewinnen aber, wenn das Gelb durch Gold ersetzt wird und die Verbindung wird damit zu einer der besten, die mit drei Farben möglich sind, gleichgiltig, ob Ultramarin und Zinnober oder Preuſsischblau und Karmin verwendet werden.

Die Verbindung von Orange, Grün und Violett ist wohl nach der obigen die nächstbeste. Sie gestattet ziemlich weitgehende Aenderungen und läſst sich sowohl in dunkeln wie hellen Tönen verwerten.

Die Verbindung von Grün, Rot und Gelb ist ebenfalls häufig. In Pigmenten dargestellt, wirkt sie leicht zu stark und hart, während Seidenstoffe in diesen Farben, insbesonders in künstlichem Licht, eine glänzende Wirkung erzielen. Auch in dieser Verbindung kann das Gelb mit Vorteil durch Gold ersetzt sein, um die schreiende Wirkung abzustumpfen.

Die Verbindung von Ultramarin mit einem hellen Blaugrün und Orange giebt bei richtiger Wahl ebenfalls gute lebhafte Effekte etc.

Die Verbindung dreier ebenbürtiger Farben ist übrigens weit weniger häufig, als man annehmen könnte. Sieht man die Dekorationsmalereien, die Tapetenmuster und Stoffe daraufhin durch, so zeigt sich, daſs in den weitaus meisten Fällen nur eine Hauptfarbe vertreten ist oder nur ein Hauptfarbenpaar, an welche sich die übrigen Farben untergeordnet oder nebensächlich anschlieſsen.

Dies gilt insbesondere von den sog. Streumustern und von denen, bei welchen die vom Grund sich abhebende Ornamentik in benachbarten Tinten sich abschattiert, gelb in gelb auf blauem Grund etc.

Es ist schwer, in dieser Beziehung sich verständlich zu machen, ohne die Beigabe farbiger Abbildungen. Die vorstehenden Erklärungen haben überhaupt einen weitern Umfang erhalten, als ursprünglich beabsichtigt war. Sie können unmöglich bezwecken, das zu geben, was erfahrungsgemäſs Sache des Gefühls, des Geschicks und der künstlerischen Veranlagung ist und bleibt. Wie man Farben zu einander stimmt, das lernt man mit der Palette und nicht mit dem Buch in der Hand. Aber anderseits kann man auch mit Recht sagen: Derjenige, der täglich mit Farben arbeitet, der täglich probiert und findet, dem die Wunder und die Wunderlichkeiten der Farbenharmonie zuerst und am meisten auffallen müssen, der hat doch sicher auch ein Interesse, den Gründen für dieselbe nachzuforschen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wollte man schliefslich noch untersuchen, wie verschiedene Völker und Zeiten sich zu der Farbenharmonie stellen, so wäre das Ergebnis in Kürze etwa folgendes:

Die Ansichten über gute und schlechte Verbindungen scheinen als Erfahrungssache im allgemeinen unwandelbar. Zeiten und Völker mit unentwickeltem Farbensinn legen wenig Wert auf Farbe und Farbenwahl; sie bevorzugen lebhafte, ausgesprochene Farben und Verbindungen mit einem Geschmack, den wir bei uns als „bäurisch" bezeichnen.

In den Entwickelungszeiten der Kunst bedingt häufig das Material die Farbenwahl; wer nur wenige Pigmente zur Verfügung hat, malt selbstredend mit einfacher Palette. Die altitalienischen Majoliken zeigen nur ein paar Farben, weil die Flüsse der übrigen erst später entdeckt wurden. Das weifse Leinenzeug zeigt heute noch mit Vorliebe rote und blaue Ornamente, weil die übrigen Farben nicht so waschecht sind.

Den Orientalen ist die Farbenfreude angeboren, vielleicht weil ihnen die Natur farbenreicher entgegentritt. Aber im Einzelnen haben sie wieder ihre Lieblingsverbindungen. Die Malereien des Japaners unterscheiden sich in der Farbe wieder von denen der Chinesen. Der Indier bewegt sich gerne zwischen Gelb, Grün und Rot; dem Perser liegen Blau, Rot und Weifs näher etc.

Die Völker des Abendlandes sind farbenfreudiger im romanischen als im germanischen Sprachgebiet. Italien ist das Hauptland der Malerei.

Die Höhenpunkte der Kunstentwickelung sind gekennzeichnet durch farbenreiche, farbenprächtige und farbenkräftige Malerei. Die Niedergänge der Kunst, die Verfallzeiten neigen zur Farbenschwächlichkeit. Sie stimmen nach Weifs und nach Grau und tonen ab bis zur schliefslichen Farblosigkeit.

Wenn die letztere lang genug da war, dann langweilt sich die Menschheit und sie ruft wieder nach Farbe. Das ist eine der grofsen Wellen mit ihren Kämmen und Thälern, wie sie durch die Geschichte der Völker gehen.

---

9. Weifs, Grau und Schwarz, Gold und Bronzen.

Weifs ist die Summe aller Farben und Helligkeiten; Schwarz ist Lichtlosigkeit und Farblosigkeit; das neutrale Grau ist die Farblosigkeit in verschiedenen Helligkeiten oder Tönen.

Weifs, Grau und Schwarz sind keine eigentlichen Farben. Sie können sich mit jeder Farbe verbinden, ohne dafs eine schlechte Verbindung entsteht. Aus diesem Grunde sind Weifs, Schwarz und Grau ein willkommenes Mittel zur Abtrennung widerstrebender Farben.

Da die Reihenfolge von verschieden hellem Grau die verschiedenen Beleuchtungsstärken vorstellen kann, so dient sie in der Malerei vielfach zur Darstellung des Körperlichen. Weifse Ornamente werden grau in grau plastisch dargestellt, farbige Ornamente können grau in grau untermalt und farbig lasiert werden. Bei undurchsichtiger Malerei kann das Grau den Farbstoffen beigemengt werden, wenn die betreffenden Schattierungen nicht auf andere Weise hervorgebracht sein sollen.

Die Verbindungen von Weifs mit einer Farbe haben etwas Lichtes, Freudiges. Die schweizer, die bairischen, die päpstlichen Flaggen sind ein Beweis dafür.

Die Verbindungen von Schwarz mit einer Farbe haben etwas Düsteres, Totes an sich. Am lebhaftesten sind noch Schwarz und Gelb, weil Gelb die lichtstärkste Farbe ist.

Die Gegensätze kommen mehr oder weniger auch noch zum Ausdruck, wenn sich Weifs oder Schwarz mit einem Farbenpaar verbinden, wobei die Art der Reihung wieder eine wesent-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

liche Rolle spielt. Schon die Grundfarben Rot, Blau, Gelb und Grün allein ermöglichen mit Zuziehung von Weifs oder Schwarz 36 verschiedene Trikoloren. Als die besten Zusammenstellungen können wohl gelten:

Grün — Weifs — Rot,
Blau — Weifs — Rot,
Weifs — Blau — Gelb,
Blau — Gelb — Schwarz,
Grün — Weifs — Orange etc.

Der Verbindung Schwarz — Weifs haftet naturgemäfs die Farblosigkeit an. Sie wird am besten durch Zutritt von Rot gehoben. Schwarz — weifs — rot, die Farben des Reichs, sind eine gute, auch in der dekorativen Malerei viel benützte Zusammenstellung.

Auch die Farbenverbindungen mit Schwarz und Weifs gewinnen durchschnittlich wesentlich, wenn man das Gelb durch Gold ersetzt, welches glänzender, aber weniger grell wirkt. Heraldisch genommen ist Weifs der Ersatz für Silber, wie Gelb für Gold. Weifs als Farbe betrachtet könnte man durch ganz mattes Silber ersetzen, wobei aber nichts gewonnen würde. Glänzendes Silber ist farblich ein guter Ersatz für Hellgrau.

Die Verbindungen des neutralen Grau mit Farben sind ein Mittelding der bereits erwähnten Zusammenstellungen mit Weifs oder Schwarz und verhalten sich dem entsprechend. Das helle Grau giebt die lebhafteren, das dunkle die mehr düsteren Verbindungen. Die beste Verbindung ist Grau mit Rot. Neutrales Grau mit Rot von der Tinte der Klatschrose in ungefähr gleichen Helligkeiten stimmt ganz eigenartig und vorzüglich. Die Verbindungen mit Bordeauxrot, mit Mennige, Pfirsichblütenrot etc. sind weniger auffallend, aber ebenfalls gut. Neben Rot läfst sich das Grau auch besonders gut durch die verschiedenen Silberbronzen ersetzen.

Eigentümlich in verschiedener Hinsicht verhalten sich die Farben der Metalle. Pigmente und farbige Körper überhaupt werfen farbiges Licht nur aus dem Innern zurück, während das von der Oberfläche kommende Licht weifs ist. Deshalb sind Glanzlichter auf denselben weifs oder grau. Die Metalle werfen, wenn sie überhaupt farbig sind, nur farbiges Licht zurück, ihre Glanzlichter haben die Farbe des Metalls; auf Gold sind sie gelb, auf Kupfer sind sie rot.

Da bei den Metallen das zurückgeworfene Licht fast nur von der Oberfläche kommt, so ist es stark, aber wenig gesättigt. Die Helligkeit überwiegt die Sättigung, das Glänzende überwiegt das Farbliche. Auf dieser Eigenschaft beruht die hohe Bedeutung der Metalle für Farbenzusammenstellungen. Die Verbindung Rot — Blau — Gelb wirkt farbiger und greller als die glänzende, prächtige und dabei doch ruhige Verbindung Rot — Blau — Gold. Die Metalle machen die Verbindungen gleichzeitig brillanter, feiner und vornehmer.

Gold geht, wie Weifs und Schwarz, zu allen Farben, wenn auch nicht gleich gut. Gold läfst sich mit Silber zu Grüngold, mit Kupfer zu Rotgold legieren; man hat also überdies die Wahl einer passenden Tinte.

Gold eignet sich wie Weifs und Schwarz auch besonders zur Trennung widerstrebender Farben. Insbesonders sind blanke Umrisse und feine Ornamentierungen in Glanzgold von guter Wirkung. Das ächte Gold läfst sich mit dem Achat zu Hochglanz polieren. Es kann dann je nach der Richtung des Lichtes dem Auge hell oder dunkel erscheinen und dieses „Spiel der Lichter" giebt ihm einen eigenen Reiz. Das Gold kann auch matt sein, völlig glanzlos; dann wirkt es fast pigmentartig. Zwischen beiden Formen liegen alle möglichen Zwischenstufen. Man kann das matte Gold an einzelnen Stellen aufpolieren. Damaszierungen dieser Art wirken sehr fein. Aehnlich verhalten sich die übrigen Metalle und die sog. Bronzen, die in zahlreichen Tinten und Helligkeiten im Handel sind. Die unedlen Metalle lassen sich jedoch schwer aufpolieren, was auch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wenig Zweck hat, da sie doch bald an der Luft „nachlassen" und sich oxydieren. Ihre Anwendung an Stelle der edeln Metalle erfolgt nur, weil diese zu teuer sind, um eine allgemeine Benützung zu gestatten.

Wird das Licht des Goldes mehrfach zurückgeworfen, zum Beispiel im Faltenwurf einer vergoldeten Statue, so wird es gesättigter, tiefer. Eingebogene Flächen und Vertiefungen zeigen dann mehr Farbe und weniger Helligkeit, während der umgekehrte Fall für ausgebogene Rundungen und Buckelungen eintritt.

Wichtig ist das Bindemittel. Eigentliche Metallwirkung wird nur erzielt, wenn die Metalle in der Form feiner, dünner Blättchen aufgeheftet werden (Blattvergoldung etc.), wobei das Bindemittel also hinter dem Metall sitzt. Da bei pulverförmigem Auftrag ein gewisser Zusatz von Gummi oder Leim nötig wird, so findet eine Trübung statt; das weifse Licht dieser Bindemittel hebt die oben geschilderte Eigentümlichkeit bis zu gewissem Grade auf, woraus sich für die Praxis die Regel ableitet, die Zusätze möglichst zu beschränken und nur reinstes Material zu verwenden. Die Bindemittel wirken ähnlich, wie wenn die Metalle gefirnist werden, wobei dann auch dem farbigen Licht des Metalles sich das weifse des Ueberzuges zugesellt. Die edlen Metalle haben das Firnissen nicht nötig; die unedlen werden allerdings auf Kosten der Wirkung gegen das Oxydieren und Dunkelwerden einigermafsen geschützt.

An dieser Stelle ist auch der Lasierungen zu gedenken, welche entstehen, wenn durchsichtige oder durchscheinende Farblagen auf blankes Metall aufgetragen werden. Auf hochpoliertem Gold lassen sich auf diese Weise Farbeneffekte erzielen, die mit keinen anderen malerischen Mitteln zu erreichen sind. Es sind insbesondere die geschnitzten Heiligenfiguren der Kirchen, denen auf diese Weise Glanz und Farbe zugleich verliehen wird. Auch die Herstellung billiger Goldleisten beruht auf diesem Grundsatz. Die Leisten werden mit Blattsilber belegt und mit einem hochgelben Firnis (Goldlack) überzogen, wobei sie dann annähernd wie vergoldet wirken. Vereinzelt haben auch neuzeitige Maler das Mittel benützt, auf Goldgrund gesteigerte Effekte des Kolorits zu erzielen. Dafs Asphalt über einem Goldgrund anders leuchtet als über einer grauen Untermalung ist naturgemäfs. In ähnlichem Sinne, wenn auch mit weit geringerer Wirkung, kann man den Pigmenten Bronzen zusetzen; im übrigen soll derartigen Kniffen der Technik das Wort nicht geredet werden. Für Deckfarben verbieten sie sich ohnehin von selbst.

Die Metalle werden auch vielfach zum Auflichten der Farben verwendet. So ist es eine gewöhnliche und alltägliche Erscheinung, dafs mit Oelfarbe gestrichene Eisengitter und ähnliche Dinge auf den Erhabenheiten vergoldet oder mit Bronzen eingepudert werden. Man hat aber auch, insbesonders im vorigen Jahrhundert, in dekorativen Malereien, gelegentlich die höchsten Lichter in blankem Metall aufgesetzt und auch in der neuzeitigen Dekorationsmalerei sowie im Tapetendruck werden Bronzen zum Auflichten von in Gelb gemalten Goldornamenten gerne benützt. Das Verfahren ist an sich schon zweifelhafter Art, weil nicht jeder Standpunkt des Beschauers die beabsichtigte Wirkung ergiebt. Die letztere geht aber geradezu in das Gegenteil über, wenn die legierten Metalle im Laufe der Zeit schwarz werden, wobei dann an Stelle der höchsten Lichter dunkle Kleckse stehen.

Umgekehrt kann auch der Fall vorliegen, dafs Metalle aufgelichtet werden sollen. Die mit Bindemitteln aufgetragenen Bronzen sind nicht sehr lichtstark. Werden nun in der Malerei metallische Gegenstände, Gefäfse, Kandelaber etc. in ihrem Hauptton durch Bronzen gegeben, so sind dieselben einerseits entsprechend abzuschattieren, anderseits aber aufzulichten. Die Abschattierung erfolgt mit lasierenden Farben, z. B. auf Goldbronzen mit Braun. Die Lichter werden in Deckfarben gröfster Helligkeit aufgesetzt. Für Silber eignet sich hierfür das reine Weifs; auf Gold würde dieses jedoch der natürlichen Erscheinung nicht entsprechen. Da Gold gelbes Licht zurückwirft, müssen auch die Decklichter gelb sein. Es ist dem Deckweifs also eine genügende Menge

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von lichtstarkem Gelb zuzusetzen. Helles und rötliches Chromgelb gemischt werden für jede Tinte der Goldbronzen das Richtige finden lassen.

Da farbige Körper weifses Licht von der Oberfläche zurückwerfen, so sind die höchsten Lichter auf deren Darstellungen ebenfalls durch Weifs zu geben. Wo dasselbe zu grell, zu abstechend wirken würde, wird es durch grau ersetzt oder man mischt ihm die Farbe des betreffenden Körpers bei, was dem natürlichen Vorgang bei halbmatten Oberflächen auch völlig entspricht. Demnach kann also das Glanzlicht auf dem Bild einer blauen Marmorsäule weifs, grau oder graublau sein etc. Bei grau in grau gemalten Bildern ist Weifs selbstredend ebenfalls das höchste Licht und auch bei einfachen, farblosen Darstellungen, Kohlenzeichnungen auf Tonpapier etc. dient das Weifs zur Wiedergabe der gröfsten Helligkeiten. Hierbei mufs nun, wie die Erfahrung lehrt, das Weifs gefärbt werden, sobald der Untergrund gelb, braun oder rot ist, wenn die Wirkung gut sein soll. Die Erklärung ist folgende:

Die weifsen Pigmente sind farblose Pulver, die in ihrer Menge zwar weifs erscheinen, in ihren kleinsten Teilchen aber durchsichtig oder durchscheinend sind. Sie verhalten sich ähnlich, wie der Schnee, der blendend weifs erscheint, obgleich er bei näherem Zusehen aus lauter feinen Eiskristallen zusammengesetzt ist; sie verhalten sich wie der Wasserdampf, der weifs erscheint, obgleich die einzelnen Wassertröpfchen, welche ihn bilden, durchsichtig sind. Auf das feinste pulverisiertes Glas giebt ein tadellos weifses Pigment; mit Wasser oder Oel angerieben, verliert es aber die weifse Farbe.

Aehnlich verhalten sich alle weifsen Farbstoffe und die brauchbarsten sind eben diejenigen, die wie das Bleiweifs auch in die Bindemittel eingelagert noch ordentlich weifs wirken, die mit anderen Worten auch in dünnen Aufträgen noch undurchsichtig erscheinen.

Das Deckweifs ist in dünnen Schichten stets etwas durchscheinend, gleichgiltig, ob es mit dem Pinsel oder Stift aufgebracht wird. Es wirkt als durchscheinendes Mittel (Medium). Der dunkle Untergrund erscheint hinter dem durchscheinenden Auftrag mit einem Stich ins Blaue oder Lilafarbige. Um das zu zeigen, genügt es, eine dünne, weifse Farbe auf schwarzem Grund auszugiefsen. Dieser farbige Stich verträgt sich nun ganz wohl mit einem grauen, blauen, graublauen, graugrünen Grund, dagegen erscheint er häfslich, schmutzig-rötlich auf gelbem, orangefarbigem, hellrotem, gelbgrünem und braunem Grunde. Das Weifs mufs auf solchen Gründen sehr dick aufgesetzt werden; es darf nicht laviert werden oder man mufs den häfslichen Stich durch Zusatz von Gelb beseitigen, beziehungsweise das Deckweifs durch Neapelgelb ersetzen. Dafs die besprochene Wirkung nicht an dem Weifs, sondern an dem mangelhaften Deckvermögen des Pigmentes liegt, geht daraus hervor, dafs die weifsen Pigmente sich in dieser Hinsicht verschieden verhalten und dafs weifse Lichter neben Gelb und Braun ganz erträglich sind, wenn sie nicht aufgesetzt, sondern auf weifsem Grund ausgespart werden.

Aehnlich wie dem Deckweifs ergeht es aber allen deckenden Farben, wenn sie durchscheinend sind. Es entstehen dann stets fremdartige Nebentöne, die, wenn sie unangenehm wirken, durch entgegengesetzte Farbenzusätze neutralisiert werden müssen, die aber auch, wenn sie gut sind, zu eigenartigen Wirkungen ausgenützt werden können. Die Gouachemalerei auf schwarzem Papier macht hiervon ihre Anwendungen.

Will man den gelblichen Stich eines Kalkanstriches beseitigen, damit er weifs erscheine, so genügt eine Beimischung von Blau. Das entstehende neutrale Grau wirkt trotz geringerer Lichtstärke weifs, wie weiter oben schon ausgeführt wurde. Derselbe Zweck wird aber auch erreicht durch die Beimischung von fein pulverisierter Kohle. Diese giebt kein blaues Licht, aber der durchscheinende Kalk ruft über den schwarzen Pigmentteilchen den Eindruck des Blauen hervor, wobei der gelbe Stich verschwindet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die schwarzen Pigmente liefern alle eigentlich nur ein dunkles, neutrales Grau, wie die weifsen ein helles liefern. Davon kann man sich sofort überzeugen, wenn man einen schwarzen Anstrich firnist, wobei er dunkler wird oder wenn man neben den Anstrich ein Stückchen von schwarzem Samt hält. Das Auge ist eben für farbige Stiche, für die Unterscheidung der Tinten empfindlicher als für die Helligkeitsgrade an den Enden der Skala.

Die schwarzen Pigmente sind aber in den wenigsten Fällen völlig neutral und wenn sie es bei dickem, ungemischtem Auftrag auch zu sein scheinen, so kommt der Stich beim Mischen mit Weifs zu Grau gewifs zum Vorschein. Das eine Schwarz sticht dann ins Gelbliche, ein anderes nach Violett etc., wobei aber nicht nur das schwarze, sondern auch das weifse Pigment eine verändernde Rolle spielt. Die unerwünschten Stiche des Grau und Schwarz werden leicht beseitigt durch geringen Zusatz der entgegengesetzten Farbe. Ein violetter Stich wird durch grünliches Gelb beseitigt etc., wie das „Brechen" der Farben überhaupt auf diesem Mittel beruht. Wenn ein Rot blofs zu rot erscheint, so kann es nicht nur durch Grau, sondern auch durch Blaugrün gebrochen werden; ist dagegen ein Rot zu gelb, so wird man Blau oder Violett oder Rot zusetzen, je nachdem die Farbe an Sättigung verlieren soll oder nicht, je nachdem sie gebrochen werden soll oder nur in der Tinte geändert.

Wird Schwarz mit einem farbigen Pigment gemischt, so erhält man nicht immer einen dunkleren Ton seiner Tinte; die Mischung geht häufig aus der eigentlichen Schattierung heraus; so giebt z. B. Hell-Chromgelb mit Schwarz grünliche Färbungen.

Schwarze Töne können auch ohne schwarze Pigmente erzeugt werden. Mischt man ein tiefes Rot mit einem tiefen Blau und einem satten Braun im richtigen Verhältnis, so erhält man eine schwarze Farbe, die unter Umständen noch dunkler ist, wie die mit Beinschwarz etc. zu erzielende.

Schwarze Anstriche lassen sich ferner erzielen, indem man eine dunkle Farbe mit der entgegengesetzten lasiert; indem man einen dunkelbraunen Auftrag mit einem tiefen Blau übergeht, einen dunkelroten mit Blaugrün etc. Dunkelblau gebeiztes Holz nimmt unter der bräunlichen Schellackpolitur eine neutral schwarze Farbe an.

Kurz wiederholt: Weifs, Grau, Schwarz und die Metalle und Bronzen wirken nicht als eigentliche Farben. Ihre Verbindungen mit den Farben sind an sich nie schlecht. Ungünstige Wirkungen entstehen höchstens durch unrichtige Helligkeitsgrade, durch unangenehme und ungenügend gebrochene Stiche, durch die auf dem Weifs etc. entstehenden, durch benachbarte Farben hervorgerufenen und nicht ausgeglichenen Kontraste, durch ungenügendes Deckvermögen der Pigmente und anderes mehr.

Weifs, Grau und Schwarz spielen eine grofse Rolle bei der Abtonung und Brechung der Farben; sie sind ein Hauptmittel der Graumalerei und der Darstellung des Körperlichen. Als Trennungsmittel widerstrebender Farben sind sie in der Form von Umrissen und breiteren Flächen ein wichtiger Faktor. In der Oelmalerei spielen sie hervorragend mit bei den Untermalungen der Lasuren.

Die Metalle, in erster Reihe das Gold, sind von hoher dekorativer Bedeutung. Sie sättigen und sammeln die Farben. Sie sind unempfindlich gegen störende Kontraste und beeinträchtigen in dieser Hinsicht ihre Nachbarschaft selbst nicht. Sie sind der beste Aufputz einer Malerei und heben dieselbe, wie der Goldrahmen ein Gemälde hebt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

10. Vor- und zurückspringende Farben. — Schillernde Farben. — Die Farben bei künstlicher Beleuchtung.

Es kommt vor, dass von zwei aneinandergrenzenden Farben die eine dem Auge etwas näher erscheint als die andere. Im allgemeinen sind die warmen, die hellen, die undurchsichtigen Farben vortretend; die kalten, die dunkeln, die tiefen Farben sind zurücktretend.

Der Grund dieser merkwürdigen Erscheinung liegt in sog. optischen Täuschungen, die für den gegebenen Fall verschiedener Art sein können.

Liegt z. B. Rot neben Blau, so tritt das Blau zurück. Die Lichtbrechung beider Farben ist ungleich. Wenn das Bild von Rot für das Auge scharf eingestellt wird, so liegt das Bild von Blau etwas weiter vorn und erscheint weniger scharf. Wird nun Blau scharf eingestellt, so mufs sich das Auge so verändern, als ob ein etwas weiter gelegener Gegenstand nach einem näher gelegenen scharf betrachtet werden sollte. Da aber mit einer derartigen Anpassung des Auges auf verschiedene Sehweiten gewohnheitsgemäfs und unwillkürlich der Begriff der Entfernung zum Eindruck kommt, so entsteht das Gefühl, als liege das Blau weiter ab.*)

Helle Farben scheinen gegen dunkle vorzutreten, weil die vorspringenden Teile von Gegenständen für gewöhnlich die stärker beleuchteten, die hellern sind und auf einer ähnlichen Gedankenverbindung beruht die Täuschung bezüglich der undurchsichtigen und der durchsichtigen Farben.

Das Vor- und Zurücktreten der Farben ist übrigens eine mehr zufällige als regelmäfsige Erscheinung und es ist auch nicht ausgeschlossen, dafs verschiedene Beschauer nicht die nämlichen Eindrücke erhalten. Auch andere Dinge spielen gelegentlich mit, um die Wirkung zu verschärfen oder aufzuheben, so z. B. die Lichter und Schlagschatten pastos aufgesetzter Farben. Nicht selten ist die Erscheinung bei Farbdrucken und hier können vollständige Reliefbilder entstehen, wenn die Punktierung vom Drucker nicht genau eingehalten wird, so dafs den einzelnen Teilen in bestimmter Richtung eine Lichtlinie (Farbenlücke) vorausgeht und eine Schattenlinie (Doppeldruck) folgt.

Auch der schillernden Farben möge in Kürze gedacht sein, obgleich sie für die Praxis noch weniger von Bedeutung sind, als die vor- und zurücktretenden.

Die gegenseitige Beeinflussung und Störung verschiedenwelligen Lichtes bezeichnet man als Interferenzerscheinungen. Zu diesen gehört u. a. die schillernde Wirkung, welche das Licht ausübt, wenn es durch sehr dünne brechende Medien geht. Die dünne farblose Haut der Seifenblase zaubert uns Interferenzfarben vor. Auf Wasser verschwimmendes Oel oder Harz nimmt Schillerfarben an. Altes Glas, dessen oberste Schichten abzublättern beginnen, ist irisierend. Perlmutter, auf zahllosen, schleimigen Kalkabsonderungen aufeinander geschichtet, zeigt die nach ihm benannten Farben etc.

Schillernde Farben zeigen viele natürliche Dinge, der Opal und ähnliche Steine, oxidierende Metalle, Pfauen- und andere Vogelfedern, die Schuppen der Fische, Schnecken und Muscheln, die Schmetterlingsflügel, Käferflügel etc. Von künstlichen Dingen schillern gewisse Seidengewebe, die

*) Auf dem gleichen Grunde beruhen auch Täuschungen anderer Art. Legt man z. B. den Zeige- und den Mittelfinger einer Hand mit den Spitzen übereinander und rollt in der Kerbe eine kleine Brotkugel oder einen Bleistift hin und her, so erscheinen diese Gegenstände doppelt vorhanden, weil für jeden Finger die Berührung auf der äufseren Seite erfolgt, welchem Eindruck für gewöhnlich nur getrennte Gegenstände entsprechen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Glasuren von Majolikagefäfsen u. a. Auch eine Anzahl von Pigmenten hat die Eigenschaft, in kompaktem Zustand zu schillern, so z. B. Preufsischblau, Indigo, die Anilinfarben, auf welchen ähnliche Erscheinungen auftreten, wie auf den Bruchstücken der Steinkohle und der Erze. Bei dünnem gewöhnlichem Auftrag der Farben verschwindet der Schimmer jedoch vollständig.

Die Schillerfarben haben das Gemeinsame, dafs ihr Licht ein von der Oberfläche ausgehendes ist, wie bei den Metallen. Die Helligkeit, der Glanz übersteigt die farbliche Erscheinung. Das reflektierte Licht ist gefärbt. Deshalb haben Käferflügel, Vogelfedern u. aehnl. oft etwas Metallisches. Die Erscheinungen sind übrigens verschiedenartig. Teilweise herrscht der Metallglanz vor, teilweise kommt mehr das irisierende Element, das Regenbogenfarbige zur Geltung. Wo, wie bei Perlmutter, das letztere der Fall ist, da bewegen sich die Farben vom Ort, wenn der Gegenstand langsam bewegt wird, was allein schon dafür spricht, dafs es sich nur um scheinbare Farben handeln kann. Dafs es eine schwierige Aufgabe ist, die Wirkung der Schillerfarben durch Malerei nachzuahmen, dürfte nach dem Erwähnten ohne weiteres einleuchten.

Es ist eine bekannte Erscheinung, dafs die Farben bei künstlicher Beleuchtung anders aussehen, als im Tageslicht. Diese Thatsache ist auch unschwer zu erklären.

Die Körperfarben entstehen, indem von dem einfallenden Licht ein Teil verschluckt, ein anderer zurückgeworfen wird. Dieses Verhältnis wird sich nun ändern, wenn das einfallende Licht in Bezug auf seine Zusammensetzung sich selbst ändert. Das Tageslicht enthält alle farbigen Lichtarten, das Rote herrscht etwas vor, aber nur wenig. Das künstliche Licht der Kerzen, Lampen etc. enthält gleichfalls alle farbigen Lichtarten, aber das Gelbe herrscht weitaus vor.

Ein gelbes Pigment giebt die gelben Strahlen zurück und verschluckt alle andern mehr oder weniger. Ein gelbes Pigment wird also im künstlichen Licht wenig oder gar nicht verlieren.

Ein blaues Pigment giebt die blauen Strahlen zurück und verschluckt die andern. Wenn das einfallende Licht aber vorwiegend gelb ist und wenig blaue Strahlen enthält, so mufs Blau in künstlicher Beleuchtung sehr unwirksam werden, weil die eine Lichtart verschluckt wird und die andere überhaupt nicht einfällt. In ähnlichem Sinne wird Grün gewinnen, wenn es zum Gelb neigt und verlieren, wenn es sich dem Blau nähert. Im Orange wird insbesondere das Gelb wirken und im Violett wird hauptsächlich das Blau verloren gehen.

Auf diese Weise erklärt es sich, dafs die gelben Farben bei künstlicher Beleuchtung nicht blofs gelb bleiben, sondern des Gegensatzes wegen auch heller erscheinen, wie die übrigen Farben, also mehr zum Weifs neigen als bei Tage. Auf diese Weise erklärt es sich, dafs blaue Farben bei Nacht einen grauen, farblosen Eindruck machen und dafs blaue und grünblaue Farben fast kaum zu unterscheiden sind. In der Theatermalerei mufs deshalb der Himmel mit Grünblauoxyd gegeben werden, wenn er noch wirken soll und die Bäume müssen ein Grün erhalten, das bei Tage viel zu giftig wäre.

Rote zum Gelb neigende Farben, wie Zinnober und Mennige, werden im künstlichen Licht heller und feuriger. Rote zum Violett neigende Farben und dieses selbst werden dagegen lichtschwächer und wirken braunrot. Anilinviolett ist bei Nacht kaum wieder zu erkennen.

Damit hängt es denn auch zusammen, dafs manche Verbindungen bei künstlichem Licht gewinnen und weniger hart erscheinen. Violett und Mennige ist bei Tage ungenieſsbar, bei Nacht jedoch besser, weil das Violett eben braun wirkt. Eine andere, böse Verbindung — Citrongelb und Blaugrün — wird besser, weil beide Farben sich nach Grau stimmen etc.

Die beste Verbindung von drei Farben — Gelb, Blau, Rot — verliert bei Nacht, während eine andere — Gelb, Grün, Rot — wesentlich gewinnt, weil sie lebhaft bleibt und das Grelle verliert, das ihr bei Tage anhaftet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Weifs, Grau, Schwarz und die Metalle werden kaum beeinflufst.

Da die verschiedenen Pigmente infolge verschiedener Zusammensetzung nicht gleichmäfsig beeinflufst werden, so lassen sich allgemein giltige Regeln nicht geben. Von zwei bei Tage gleich hellen Blau ein und derselben Tinte kann bei Lampenlicht das eine heller, das andere dunkel sein, das eine grau, das andere lila etc.

Wer die Aufgabe hat, für Lampenlicht zu malen, ohne dafs ihm eine grofse Erfahrung zu Gebote steht, der wird daher gut thuen, die Malerei im künstlichen Licht auszuführen, damit er während der Entstehung die Wirkung kontrollieren kann und vor Enttäuschungen geschützt bleibt.

Wer andererseits aber genötigt ist, bei künstlichem Licht eine Malerei zu schaffen, welche für das Tageslicht bestimmt ist, der wird sich nicht auf den Schein und das Aussehen verlassen dürfen. Er mufs seine Palette und Farbentöpfe kennen. Er mufs die Mischungsverhältnisse der Pigmente für die beabsichtigten Wirkungen im Kopfe haben; er mufs nach dem Gedächtnis malen.

Es kommt vor, dafs Malereien, die in der Werkstätte entstanden sind, an den Bestimmungsort verbracht, an Wirkung verlieren. Der Grund dafür liegt meistens an der verschiedenen Beleuchtungsart. War es im Atelier hell, während das Bild später ins Dunkle zu hängen kommt, so verliert es naturgemäfs an Kraft und zwar nicht in allen Teilen gleichmäfsig, wie weiter oben ausgeführt wurde. Es kann aber auch ein anderer Fall eintreten, der mehr auf das zuletzt Erwähnte Bezug hat. Kommt die Malerei, welche in der weifs gestrichenen Werkstätte entstanden ist, in einen Raum mit farbigen Wänden oder in einen solchen, der durch farbige Fenster sein Licht erhält, zu hängen, dann ist eben das auffallende Licht nicht mehr weifs, es ist gefärbt und es treten je nach der Art der Färbung dann schwächende und störende Wirkungen auf, Veränderungen, ähnlich denjenigen, wie sie die künstliche Beleuchtung im Vergleich zur Tagesbeleuchtung hervorruft. Nebenher gehend spielt aufserdem der Kontrast eine Rolle, der durch die farbige Umgebung hervorgerufen wird und die Farben, wenn auch nicht wirklich, so doch scheinbar verändert.

11. Die einfarbige, die ähnlichfarbige, die vielfarbige und die teilfarbige Malerei.

Mit diesen Zeilen soll der Versuch gemacht werden, die obigen Ausdrücke an Stelle der bisher üblichen fremdsprachlichen Bezeichnungen einzubürgern. Wir setzen Einfarbigkeit für Isochromie, Aehnlichfarbigkeit für Homöochromie, Vielfarbigkeit für Polychromie und Poikilochromie und schliefslich Teilfarbigkeit für Merochromie.

1. Die Malerei ist einfarbig, wenn sie mit Hilfe einer einzigen Farbe ausgeführt wird. Eine einfarbige Malerei liegt vor, wenn ein Ornament in Sepiamanier auf Papier ausgeführt wird. Der dickste Auftrag ist der tiefste Schatten, die Mitteltöne und die Lichter entstehen, indem der helle Grund des Papiers durch die lavierte Farbschicht hindurchscheint. Das höchste Licht ist das ausgesparte Papier.

Derartige einfarbige Malereien lassen sich in jeder andern Farbe ausführen, in Blau, in Tusche etc. Sie lassen sich nicht nur in Aquarellmanier, also durch Verwaschen der Töne, sondern auch in Deckfarben mit abgesetzten Tönen herstellen. Dem betreffenden Pigment ist in diesem Fall mehr und mehr Weifs zuzusetzen, je heller die Töne werden; das höchste Licht kann weifs sein. Die einfarbige Malerei kann genau in der Tinte bleiben und die Schattierungen derselben umfassen. Ein gewisser Spielraum wird jedoch aus technischen Gründen vorhanden sein müssen, weil die Pigmente weder beim Verwaschen noch beim Mischen mit Weifs genau die ursprüngliche Farbe halten, wie schon mehrfach erwähnt wurde.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die einfarbige Malerei ist vielfach in Anwendung, obgleich sie die Wirkung nicht wiedergiebt, welche einfarbige körperliche Dinge für das Auge machen. Will man die in der Wirklichkeit auftretenden farbigen Schatten und Reflexe berücksichtigen, so kann die Tinte unmöglich eingehalten werden. Die Graumalerei nach dem weifsen Modell kann nicht im neutralen Grau bleiben; die Goldmalerei kann nicht dasselbe Gelb in Hell und Dunkel allein verwenden. Die einfarbige Malerei geht in die ähnlichfarbige über.

2. Eine Malerei ist ähnlichfarbig, wenn sie sich auf eine Reihe von verwandten Farben beschränkt, wenn die benachbarten Tinten, soweit es sich um gute Verbindungen handelt, neben der Haupttinte (Lokalfarbe) auftreten, wenn die Farben nicht nur in verschiedenen Tönen, sondern auch in verschiedenen Schattierungen vertreten sind, also in verschiedenen Helligkeits- und Sättigungsgraden. Die ähnlichfarbige Malerei spielt in dekorativer Hinsicht eine grofse Rolle, als Graumalerei, zur Darstellung von Goldornamenten durch Farbe, in den Wand- und Teppichmustern, in den gemusterten Gründen etc. Die ähnlichfarbige Malerei wirkt ruhig, ohne einfarbig zu sein; sie kommt der wirklichen Erscheinung körperlicher Dinge näher, als es bei Einfarbigkeit möglich ist.

In der Graumalerei können die Tinten ziemlich weit auseinandergehen; neben dem Weifs und neutralen Grau können gelbliche, bräunliche, grünliche, rötliche oder bläuliche Farben auftreten, um die Lichter, Schatten und Reflexe von der Lokalfarbe zu sondern. Die Malerei wird dadurch zusammengehalten, dafs alle diese Farben stark gebrochen sind und gewissermafsen nur Grau mit verschiedenfarbigen Stichen vorstellen.

Wird die Wirkung des Goldes oder anderer Metalle in Farbe nachgeahmt, so verhält es sich ähnlich. Der gelben Lokalfarbe des Goldes stehen hellgelbe, dunkelgelbe, braune, rötliche, grünliche etc. Farben zur Seite.

Handelt es sich dagegen um farbige Muster, so bleiben die Tinten näher zusammen, weil die Farben ausgesprochener zu sein pflegen. Die hellern Farben sind gewöhnlich wärmer in der Tinte, als die dunkeln; der Grund ist gewöhnlich weniger gesättigt, weniger ausgesprochen in der Farbe als die Ornamentik. So kann man beispielsweise Ornamente englischrot abheben von indischrotem Grund, Ockergelb von Braun, Bremerblau von Ultramarin etc. Einen ausgiebigen Gebrauch von der Aehnlichfarbigkeit macht in diesem Sinne die Tapetenfabrikation. Auch die Einlegearbeit mit ähnlichfarbigen Hölzern und deren Nachahmungen zählt hieher.

In die einfarbigen und die ähnlichfarbigen Malereien können Weifs, Schwarz, Grau und die Metalle eintreten, ohne ihre Eigenart aufzuheben. Der beste Aufputz sind die Metalle; sie wirken weniger grell als Weifs und Schwarz und werden weniger durch den Kontrast verändert.

3. Die vielfarbige Malerei ist zweierlei Art. Entweder herrschen zwei oder drei Hauptfarben vor und bedecken gröfsere Flächen in verschiedenen Tönen und Sättigungen mit oder ohne Zutritt nebensächlicher Farben, mit oder ohne Aufputz von Gold etc. Oder es bilden viele, auf kleine Räume verteilte Farben eine Art Farbenmosaik.

Zur ersten Art zählt die übliche Decken- und Wandmalerei mit Ornamenten und Figuren. Das Mittelfeld erhält eine Farbe für sich, die umgebenden Friese zeigen eine andere Farbe, beide getrennt und belebt durch aufputzende Zuthaten.

Zur zweiten Art zählt die Musterung nach Art der orientalischen Teppiche. Je kleiner im Mafsstab das Muster ist, desto weniger ängstlich brauchen die Farben gegen einander abgewogen zu werden, weil erfahrungsgemäfs bei der Zerstückelung die schädlichen Gegensätze weniger zur Geltung kommen und weil die Gesamtwirkung schon auf geringe Entfernung eine ruhige wird. Aus dem gleichen Grunde können Farbenskizzen in kleinem Mafsstabe viel bunter sein, als die Ausführung im Grofsen. Aus dem gleichen Grunde werden die lebhaften Farben in einem gemalten Blumenstraufse, in einem Fruchtgehänge nicht stören und die Groteskenmalerei nach Art der italienischen Decken wird viel bunter sein können, als eine grofse, schwere Ornamentik.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Welchen Einfluſs die Gröſse des Maſsstabes auf die Wirkung farbiger Dekorationen ausübt, davon kann man sich am besten überzeugen, wenn man eine Malerei mit dem Opernglas betrachtet, erst in der gewöhnlichen Weise und dann mit Umkehrung des Glases.

4. Die teilfarbige Malerei ist die wichtigste von allen und die meistverwendete; wir hätten sie auch die abgestimmte nennen können.

Betrachtet man die Natur oder eine Malerei durch ein schwach gefärbtes Glas, so erhält man ein eigenartiges Bild, ein Stimmungsbild. Ein gelbes Glas färbt das Bild warm, ein blaues dagegen kalt. Im ersten Fall sind alle Farben nach Gelb abgestimmt, im zweiten nach Blau. Wird ein Oelbild gefirniſst, so werden die Farben nicht nur tiefer, sondern sie stimmen sich auch zusammen. Das Firnissen wirkt wärmend wie das gelbe Glas. Ist eine grellfarbige Stickerei längere Zeit dem Licht ausgesetzt, dann „verschieſst" sie; die Farben verblassen; das Grelle macht einer eigenartigen Stimmung Platz. Die Malereien, die Glasgemälde alter Paläste und Dome waren früher viel farbiger; die Zeit, das Alter, Licht, Luft und Moder haben die Farben gestimmt und zusammen gebracht und manch herrliche Wirkung rührt von ihnen her und nicht von der Meisterhand, der sie zugeschrieben wird.

Die Teilfarbigkeit entsteht, wenn zu allen Farben eine bestimmte Farbe hinzutritt oder von denselben hinweggenommen wird. Der letztere Fall ist vorhanden, wenn die Beleuchtung farbig ist. Im Abendrot erscheint alles, was beleuchtet ist, rötlich; die ergänzende Lichtart fällt nicht ein, kann also auch nicht zurückgeworfen werden. Rote Körper erscheinen noch röter, leuchtend. Grüne und blaue werden graurot, lichtschwach. Das gleiche ist beim Betrachten durch ein rotes Glas der Fall.

Wenn eine Malerei verschieſst, so verlieren die Pigmente die Eigenschaft, das Licht in der ursprünglichen Stärke und Art zurückzuwerfen. Da die Pigmente in dieser Hinsicht sich jedoch sehr verschieden verhalten, so kann von einer Teilfarbigkeit im strengen Sinne nicht die Rede sein. Die verschossene, verblaſste Malerei wird immerhin anders aussehen, als wenn sie nach einer bestimmten Farbe verändert worden wäre. In dem einen Grün kann das Blaue, in dem anderen das Gelbe verblichen sein. Ursprünglich gute Verbindungen können dabei schlecht werden, während durch gefärbtes Licht eine von Haus aus gute Verbindung nie schlecht, sondern höchstens flau und wirkungslos wird.

Die Teilfarbigkeit durch Hinzutritt einer bestimmten Farbe tritt ein, wenn auf einer durchsichtigen Glasscheibe sich Gegenstände spiegeln und gleichzeitig eine farbige Fläche durch die Scheibe hindurchscheint. Der gewöhnliche weiſse Spiegel wirft die Farben zurück, wie sie sind, etwas geschwächt durch den Lichtverlust. Der sog. schwarze Spiegel der Maler wirft die Farben ebenfalls zurück, wie sie sind, aber bedeutend lichtschwächer und da die Malerei stets lichtschwächer bleibt als die Wirklichkeit, so ist der schwarze Spiegel ein geeignetes Vergleichsmittel. Das blanke Gold wirft gelbes Licht zurück; es wird also in seinem Spiegel alles mehr oder weniger gelb, teilfarbig zeigen.

Die Teilfarbigkeit kommt in der Malerei zur Geltung, wenn auf farbigem Grund lasiert wird. Ein Aquarell auf weiſsem Papier giebt sich anders als auf gelblichem. Die Papierfarbe scheint durch und stimmt nach Gelb. Wird eine bunte Malerei mit einer farbigen Lasur übergangen, so werden alle Teile nach dieser Farbe gestimmt; der Effekt ist ähnlich, wie wenn dieselbe Malerei durchscheinend auf einem Grund der nämlichen Farbe ausgeführt worden wäre. Wird ein verunglücktes Aquarell abgewaschen, so übergehen sich die Farben gegenseitig mit einer allgemeinen Generallasur; sie werden blasser und stimmen sich gleichzeitig in günstiger Weise für die Weitermalung.

Soll die Teilfarbigkeit bei Deckfarben durchgeführt werden, so muſs jede Farbe durch Zumischung entsprechend geändert werden. Soll z. B. die in Grün, Gelb und Violett gehaltene

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dekoration einer Wandfläche, welche zu einer elfenbeinfarbigen Decke zu hart wäre, nach Gelb gestimmt werden, so würde man das Gelb belassen oder etwas vertiefen, das Grün zum Olivgrün drängen und das Violett in ein tiefes Rotbraun verwandeln. Ein Ersatz für das Lasieren, das auf Deckfarben nicht wohl zulässig ist, besteht darin, dafs die Malerei mit feinen Linien einer bestimmten Farbe schraffiert wird. Für ornamentale Friese, gemusterte Gründe und ähnliches ist dieses Mittel wohl anwendbar und auch vielfach angewendet. Auch in der teilfarbigen Malerei haben Weifs, Schwarz und die Metalle ihre Berechtigung, wenn sie nicht zu hart und grell wirken. So geben zum Beispiel weifse Schriftfelder mit schwarzer Schrift in teilfarbiger Umrahmung eine gute Wirkung.

Die teilfarbige Malerei hält gewissermafsen die Mitte zwischen der ein- und ähnlichfarbigen einerseits und der vielfarbigen anderseits. Sie spielt eine grofse Rolle, weil das Abstimmen in bestimmter Richtung sehr häufig nötig wird und in denjenigen Zeiten, in welchen die volle Farbe den Menschen widerstrebt, ist sie sogar die Regel.

Es ist naheliegend, dafs scharfe Grenzen zwischen den einzelnen Arten nicht vorhanden sind; sie gehen ineinander über und bilden in ihrer ganzen Reihe das Gesamtgebiet der Malerei. Blättern wir ein Farbenwerk durch, so werden wir dieses und jenes ohne Zweifel der einen oder anderen Abteilung zuweisen können; in vielen Fällen aber wird die Frage eine offene bleiben und wir stehen nicht zum erstenmal vor den Rätseln der Farbenwelt.

Die Natur, unsere grofse Lehrmeisterin, macht, nebenbei bemerkt, dieselben Unterschiede. Der Frühling ist vielfarbig. Er streut schneeweifse Blüten und Blumen aller Tinten in den Teppich von hundertfältigem Grün. Der Sommer geht zur Teilfarbigkeit über. In seinem warmen Lichte nähern sich die Farben einander; Sonne und Staub stimmen sie zusammen. Der Herbst malt uns mit den fallenden Blättern ein ähnlichfarbiges Bild in allen Tönen und Schattierungen von Gelb und Rot. Das kahle Winterkleid aber ist die Einfarbigkeit selbst.

---

12. Beleuchtung und Perspektive.

Es kann sich hier ebenfalls nur um die Erklärung allgemeiner Begriffe handeln; ein gründliches Eingehen auf die Gesetze und Regeln der Beleuchtungslehre und Perspektive würde ein Buch für sich erfordern. Es soll damit jedoch keineswegs gesagt sein, dafs die Kenntnis der Beleuchtungslehre und Perspektive für den Dekorationsmaler entbehrlich sei. Im Gegenteil, sie ist zweifellos notwendig und aufserordentlich wichtig und allen denen, welchen diese Kenntnis abgeht, kann nur dringend geraten werden, sich dieselbe durch Selbststudium an der Hand guter Bücher oder anderweitig anzueignen. So lange die Malerei sich auf die Wiedergabe von wirklich vorhandenen Formen beschränkt (wenn z. B. ein Ornament grau in grau nach dem Gipsmodell gemalt wird), kann die Beleuchtung unmittelbar nach der Natur kopiert werden, was jedoch nicht der Fall ist, wenn es sich um Entwürfe handelt. Aehnlich verhält es sich in Bezug auf die Perspektive. Eine vorhandene Architektur, ein in Wirklichkeit aufgebautes Stillleben lassen sich schliefslich ohne Kenntnis der perspektivischen Vorgänge annähernd richtig wiedergeben, ähnliche Gebilde, die blofs in der Phantasie vorhanden sind, jedoch gewifs nicht. Falsche Perspektiven und unrichtige Beleuchtungen machen aber auf das Kennerauge einen um so ungünstigeren Eindruck, je schöner und tadelloser die übrige Arbeit ist. Den Nichtkenner stören solche Fehler allerdings wenig, weil er sich über dieselben keine Rechenschaft zu geben vermag, weil sie für ihn einfach nicht vorhanden sind.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Man unterscheidet zwischen natürlicher und künstlicher Beleuchtung. Zur ersteren gehört das Sonnen- und Mondlicht, zur letzteren Kerzen-, Lampen-, Gaslicht, Feuerschein etc. Abgesehen von der Farbe des Lichtes, besteht der wesentliche Unterschied darin, dafs das natürliche Licht parallel einfällt, während das künstliche Licht von der leuchtenden Flamme sich nach allen Richtungen gleichmäfsig ausbreitet.*)

Für gewöhnlich wird den dekorativen Malereien die Parallelbeleuchtung zu Grunde gelegt und nur ausnahmsweise die künstliche. Die natürliche Beleuchtung wechselt nach dem Stand der Sonne. Tiefer Stand giebt lange Schatten, hoher Stand kurze Schatten. Die Wirkung ist eine andere, wenn der Beschauer die Sonne im Rücken, als wenn er sie vor sich hat. Man unterscheidet ferner zwischen Links- und Rechtsbeleuchtung. Man hat sich im technischen Zeichnen und zum Teil auch in der Malerei daran gewöhnt, eine mittlere Lichtrichtung als die durchschnittliche anzunehmen. Man läfst das Licht von vorn-oben-links nach hinten-unten-rechts fallen. Dabei ist dann die linke Seite der dargestellten Gegenstände beleuchtet, die rechte dagegen beschattet; die Aufsichten sind beleuchtet, die Untersichten sind beschattet. Diese allgemeine Annahme ist bequem und hat mancherlei Vorteile. Man braucht sich die Beleuchtungsverhältnisse bestimmter Formen nur für den einen Fall zu merken und kann leicht aus dem Gedächtnis arbeiten.

Man darf jedoch in Bezug auf diese Vereinfachung nicht zu weit gehen; man mufs den vorliegenden Fällen Rechnung tragen. Es wäre verkehrt, die Malerei auf sämtlichen Wänden eines Zimmers, welches von einer Seite her durch Fenster beleuchtet wird, nach obigem Schema zu gestalten. Denn wenn auf der einen Seitenwand die Beleuchtung richtig wäre, müfste sie für die gegenüberliegende falsch sein. Wenn das Licht einerseits von links einfällt (in Bezug auf die Malerei), so mufs es auf der gegenüberliegenden Seite von rechts einfallen. Man sieht in dieser Hinsicht übrigens alltäglich eine solche Menge von Verkehrtheiten, dafs man sich schliefslich an dieselben gewöhnt.

Eine Decke, die ausschliefslich oder fast nur bei Nacht gesehen wird, wird man am besten nach dem künstlichen Licht, nach dem Kronleuchter, schattieren. Allem kann man übrigens auch nicht Rechnung tragen und es mufs zugegeben werden, dafs die Fälle öfters recht verzwickt sind, wenn das Licht z. B. von mehreren Seiten einfällt, von der Seite und durch ein Oberlicht etc.

Eine Fläche ist voll beleuchtet, wenn das Licht senkrecht auffällt. Die Beleuchtung wird Null, wenn das Licht die Fläche streift. Zwischen der vollen Beleuchtung und dem Streiflicht liegen zahllose Beleuchtungsstärken als Uebergänge. Auf Flächen, welche nach zwei Richtungen gerundet sind (nicht abwickelbare Flächen), wie die Kugel, das Ei u. a., ist die volle Beleuchtung ein Punkt; auf abwickelbaren gebogenen Flächen, den Cylinderflächen und Kegelflächen, ist nur zufällig volle Beleuchtung vorhanden, in der Form einer geraden Linie, einer sog. Seite. Stets aber wird auf diesen Flächen eine solche Seite die hellste sein. Gerade Flächen oder Ebenen sind in allen ihren Teilen gleichmäfsig beleuchtet. Verbindet man die Punkte gleicher Beleuchtungsstärke durch Linien, so sind dies die Linien gleicher Helle (Isophoten). Sie spielen in der abgesetzten Malerei insofern eine Rolle, als nach ihnen sich die Töne abstufen.

Die Linien, welche die beleuchteten Teile von den beschatteten trennen, heifsen Wendeschatten oder Schattengrenzen. Wird z. B. eine Kugel beleuchtet, so ist die Hälfte im Licht, die Hälfte im Eigenschatten; der Wendeschatten, welcher beide Teile trennt, ist ein gröfster Kreis. Fällt der Schatten eines Körpers auf eine Fläche, auf einen anderen Körper oder auf sich selbst, so entstehen die Schlagschatten. Diese wären an und für sich gleich dunkel, wenn keine

*) Auch das Sonnen- und Mondlicht verbreitet sich nach allen Richtungen. Der ungeheuren Entfernung dieser leuchtenden Körper wegen haben die auf die Erde fallenden Strahlen eine solch geringe Divergenz, dafs sie als parallel betrachtet werden können.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Aufhellung durch Reflexe etc. eintreten würde. Man läfst die Schlagschatten häufig nach den Rändern verlaufen oder setzt sie in einzelnen Tönen ab, welch letzteres der Wirklichkeit allerdings nicht entspricht.

Schlagschatten in abgesetzten Stärken entstehen in Wirklichkeit nur bei mehrfacher Beleuchtung. Ist ein Gegenstand durch zwei Fenster beleuchtet, so wird er zwei Schatten werfen. Wo beide sich decken, ist der dunklere Kernschatten zum Unterschied von den helleren Halbschatten.

Durch Rückstrahlung beleuchtete Schatten heifsen Reflexe. Sie sind im allgemeinen am stärksten in der Richtung, welche dem einfallenden Licht entgegengesetzt ist.

Spiegelnde Flächen verhalten sich anders als matte. Zwischen beiden finden sich allerlei halbmatte Uebergangsstufen. Auf spiegelnden Flächen entstehen Glanzlichter; und zwar: wenn jene abwickelbar sind, Glanzlinien; wenn sie es nicht sind, wie die Kugelfläche, Glanzpunkte. Ebenen spiegeln im Ganzen (Glanzflächen). Auf halbmatten Körpern treten an Stelle der Glanzpunkte und Glanzlinien entsprechend verschwommene Tupfen und Streifen. Ein Beispiel hiefür:

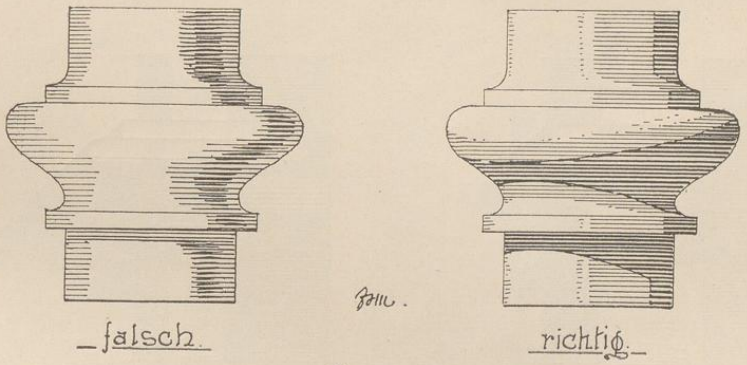


Fig. 73.
Falsche und richtige Eigenschatten oder Wendeschatten etc.

In einer glatten, unbewegten Wasserfläche spiegeln sich Sonne und Mond in ihrer scheibenförmigen Gestalt; der leichteste Windhauch zieht das Bild zu einem gleichbreiten Lichtstreifen aus; je stärker der Wind, je rauher die Fläche wird, desto breiter, verschwommener wird der Lichtstreif. Was hier im grofsen vor sich geht, vollzieht sich auf halbmatten Gegenständen im kleinen.

Die Glanzlinien auf Marmorsäulen liegen zwischen der Säulenmitte und der hellsten Stelle des matt gedachten Cylinders. Der Glanzpunkt auf kugeligen Körpern liegt ebenfalls zwischen der Ansicht-Mitte und dem Punkt voller Beleuchtung auf der matt gedachten Kugel.

In Bezug auf Landschaften mit spiegelndem Wasser sei bemerkt, dafs die Spiegelbilder der Sonne und des Mondes so tief unter dem Horizont erscheinen, als die Himmelskörper über demselben stehen, dafs die Spiegelstreifen senkrecht zum Horizont stehen und dafs überhaupt jeder Punkt, auf die Wasserfläche gelotet, um diese Lothöhe unter derselben erscheint.

Die meistgemachten Fehler in Bezug auf die Wiedergabe der natürlichen Beleuchtung bestehen in folgendem:

1. dafs die der Malerei zu Grund gelegte Lichtrichtung im Widerspruch steht zur Lichtrichtung, welche das Bild beleuchtet (dafs die Schatten dem Fenster zugekehrt sind etc.);

2. dafs die hellsten Stellen, die Abgrenzungen verschieden heller Töne (Isophoten) und die Eigenschatten oder Wendeschatten nicht am richtigen Platze sind (vgl. Fig. 73);
3. dafs die Schlagschatten unrichtige Form haben. Die Laien der Schattenkonstruktion gehen meist von dem Gedanken aus, dafs der Schlagschatten dieselbe Begrenzung haben müsse, wie der schattenwerfende Körper, was in den allerseltensten Fällen zutrifft (vergl. Fig. 74).

Unter der perspektivischen Darstellung versteht man eine solche, welche die Gegenstände wiedergiebt, so wie sie dem Auge in Wirklichkeit erscheinen. Eine Perspektive ist richtig, wenn sie im Auge dasselbe Bild hervorruft, wie der Gegenstand selbst, den sie darstellt. Soweit nur die Umrisse in Betracht kommen, spricht man von der Linearperspektive. Da das Sehen ein bekannter physikalischer Vorgang ist, so lassen sich die linearen Bilder mit Hilfe der darstellenden Geometrie konstruieren, wenn die abzubildenden Gegenstände gekannt sind, wozu sie nicht notwendigerweise wirklich vorhanden sein müssen.

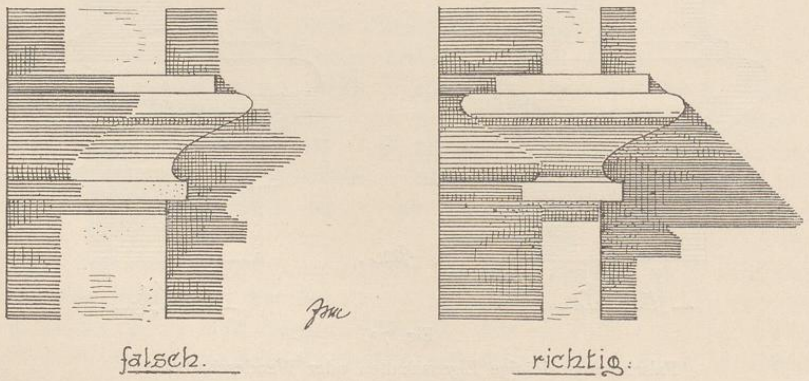


Fig. 74.
Falsche und richtige Schlagschatten eines Profils.

Die Bildflächen sind meistens Ebenen; die Perspektiven können jedoch auch auf gebogene Flächen konstruiert werden, wie die gemalten Architekturen in den Kuppeln der Barockbauten zeigen. Der Abstand des Auges vom Bilde soll sich zur Gröfse des Bildes verhalten, wie der Abstand des Beschauers vom Gegenstand zur wirklichen Gröfse des Gegenstandes (Distanz des Bildes und wirkliche Distanz, im Verhältnis des verjüngten und des natürlichen Mafsstabes stehend). Ein Bild soll nicht mehr umfassen, als das Auge in Wirklichkeit bequem übersehen kann, d. h. die Distanz soll nicht kleiner sein als die gröfste Ausdehnung des Bildes.

Die Bildfläche wird gewöhnlich als senkrechte Ebene gedacht. Lotrechte Linien bleiben dann lotrecht. Horizontale Ebenen verschwinden im Horizont, d. i. eine horizontale Querlinie auf der Höhe des Auges (Linie ab, Fig. 75). Auf dem Horizont liegen auch die Verschwindungspunkte aller horizontalen Linien. Parallele Linien haben gemeinsame Verschwindungspunkte. Ansteigende und abfallende Linien haben die Verschwindungspunkte über, beziehungsweise unter dem Horizont. Horizontale Linien in senkrechter Richtung zur Bildfläche verschwinden im Hauptpunkt oder Augenpunkt. Er liegt gerade aus vor dem Auge auf dem Horizont und stellt die

kürzeste Entfernung des Auges von der Bildfläche vor (Distanz). Dieselbe Entfernung vom Hauptpunkt aus nach rechts und links auf dem Horizont abgetragen, liefert die Distanzpunkte; in diesen verschwinden diejenigen horizontalen Linien, welche unter 45° zur Bildfläche geneigt sind etc.

Die Partie unterhalb des Horizontes heifst perspektivischer Vordergrund. Bilder, deren Horizont auf halber Höhe liegt, geben keinen guten Eindruck, weshalb derselbe meist etwas tiefer, etwa auf $^1/_3$ der Höhe verlegt wird. Wird der Augenpunkt in die Mitte der Bildbreite gelegt, so wird die Verschwindung symmetrisch zur Mitte. Da ungleiche Verkürzungen durchschnittlich besser aussehen, so legt man den Hauptpunkt entsprechend zur Seite. Legt man die Fronten von Gebäuden etc. parallel zur Bildfläche, so wird die Darstellung wesentlich vereinfacht, aber zu Ungunsten der Wirkung, welche besser ist, wenn die Horizontallinien des Gebäudes beiderseits, und zwar ungleich, abfallen.

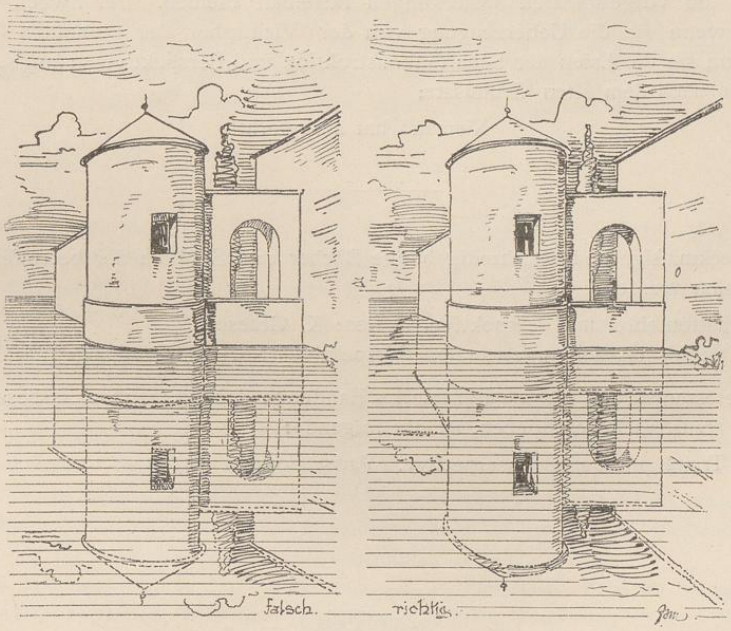


Fig. 75.
Falsche und richtige Spiegelung.

Die Verschwindung der Farbe, die Abnahme der Deutlichkeit mit der Entfernung etc. bezeichnet man als Luftperspektive.

Die meistgemachten Fehler in Bezug auf perspektivische Darstellungen sind folgende:

1. eine ungünstige Annahme, zu geringe Distanz, zu hoher oder zu niedriger Horizont, ungünstige Lage der Hauptteile zur Bildfläche etc.;
2. unrichtige Verschwindungen, falsche Fluchtpunkte, unrichtige Mafse, falsche Konstruktion überhaupt. Hieher zählt z. B. wenn die Personen der Staffage in verschiedener Tiefe nicht die ihnen zukommende Gröfse haben oder wenn die Bilder von Sonne und Mond zu grofs sind (das Umgekehrte kommt selten vor). Es ist eine bekannte, viel gerügte Harmlosigkeit, derartige Abmessungen beliebig zu nehmen;

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

3. unrichtige Spiegelungen. Auch hier verrät sich die Unkenntnis der Sache gewöhnlich dadurch, dafs dem Spiegelbild genau die Form des sich spiegelnden Gegenstandes gegeben wird, was wiederum nur in den seltensten Fällen zutrifft (Fig. 75). Hieher gehört es auch, wenn die Spiegelstreifen von Sonne und Mond nach einem Verschwindungspunkt laufen, also schräg zum Horizont stehen u. a. m.

Nicht zu verwechseln mit den Fehlern der Perspektive sind die absichtlichen Abweichungen von der Richtigkeit. Man kann aus verschiedenen Gründen zu Gunsten einer besseren Wirkung auf derartigen Betrug verfallen. Die Sache mufs dann aber stets so gemacht sein, dafs sich Niemand daran stören wird. Hieher gehören die Annahme zweier Horizonte, zweier Augenpunkte für ein und dasselbe Bild u. ähnl.

Wer von Beleuchtungslehre und Perspektive keine Ahnung hat, dem werden selbstverständlich auch die vorgebrachten Bemerkungen rätselhaft bleiben. Der Zweck dieser Zeilen ist aber erreicht, wenn sie die Ueberzeugung von der Wichtigheit der genannten Gebiete erbracht haben und wenn sie die Laien der Schattenkonstruktion und Perspektive veranlassen, diese Laienschaft abzulegen nach dem alten Grundsatz:

Niemand hat ausgelernt!

Als zweckmäfsige und gleichzeitig billige Bücher zum Studium der betreffenden Lehrfächer können empfohlen werden:

J. Kajetan, Schattenlehre und Perspektive. Wien: K. Graeser.
M. Kleiber, Katechismus der angewandten Perspektive (No. 137). Leipzig: J. J. Weber.

Ein interessantes und hübsch illustriertes Handbuch der Perspektive, insbesondere für Maler bestimmt, aber französisch geschrieben, ist das folgende:

A. Cassagne, Traité pratique de perspective. Paris: Fouraut et fils.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

II. DIE GESCHICHTE DER DEKORATIONSMALEREI.*)

Allgemeines. — 1. Die egyptische Malerei. — 2. Die Malerei der Griechen und Römer. — 3. Die altchristliche Malerei. — 4. Die byzantinische und romanische Dekorationsmalerei. — 5. Die gotische Dekorationsmalerei. — 6. Die Dekorationsmalerei der Renaissance. — 7. Die Barockzeit und das Rokoko. — 8. Der Stil Louis XVI. und der Kaiserstil (Empire). — 9. Die neuste Zeit. — 10. Der Orient.

Wenn wir die dekorative Malerei verfolgen bis in ihre Uranfänge, so ist sie gleichbedeutend mit der Bemalung von Gefäfsen und Geräten. Sie verfügt in diesem Falle nur über sehr bescheidene Darstellungsmittel, nur über einige wenige Farben, was ja ohne weiteres sich erklärt. Was die Natur an färbenden Stoffen bietet, die unmittelbar, ohne künstliche Aufbereitung, zu verwenden sind, ist klein beieinander; es sind hauptsächlich Erdfarben und Pflanzensäfte. Da diese Pigmente aber nicht so ausgesprochen farbig sind, wie die mit Hilfe der Chemie gewonnenen, so haftet den Malereien der sog. primitiven Völker durchschnittlich etwas Eintöniges, Verblasstes an; diese Malereien haben eine gewisse Stimmung, die an dasjenige erinnert, was wir als teilfarbige Malerei bezeichnet haben. Rot, Gelb, Schwarz und Weifs sind die weitaus vorherrschenden Farben und diese allein lassen eben eine vielfarbige, eine koloristische Wirkung kaum ermöglichen. Wir haben uns die ältesten Malereien gerade so zu denken, wie sie uns an den Geräten der heutigen, wilden Stämme, der Indianer, Neger und Südseeinsulaner entgegentritt.

Von dem Zeitpunkt ab, da die Völker sesshaft werden, sich ein Heim bauen und die Anfänge der Architektur betreiben, tritt die dekorative Malerei in Beziehung zu derselben, um es auf allen Stufen der weitern Entwickelung zu bleiben.

Da die gröfseren Aufgaben der Architektur zunächst an den Bauten des Kultus und an den Palästen der Herrscher zu lösen sind, so fallen naturgemäfs der Dekorationsmalerei in dem nämlichen Sinne die Hauptaufgaben zu.

Die Beziehung der dekorativen Malerei zur Architektur pflegt in den Anfängen am innigsten zu sein. Gemalte Verzierungen sind vielfach die Vorläufer der später sich entwickelnden plastischen Ornamente. Mit der Verwendung von edleren Baumalerialien wird die Malerei von manchen Plätzen abgedrängt. Sobald die dekorative Malerei zur hohen Kunst wird, will sie nicht mehr die Dienerin der Architektur sein; sie macht sich selbständiger; an Stelle der Architekturverzierung tritt das Bild mit architektonischer Umrahmung. Der höchste Grad überlegener Selbständigkeit kommt dann schliefslich darin zum Ausdruck, dafs die dekorative Malerei die wirkliche Architektur

---

*) Dieser Abschnitt folgt in gedrängter Kürze vielfach den Ausführungen von Dr. Woltmann und Dr. Woermann, Geschichte der Malerei, Leipzig, E. A. Seemann, welchem Werke auch ein grofser Teil der Abbildungen entnommen ist.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

durch eine gemalte ersetzt und von der Baukunst nur das nackte Gerippe, die statisch und praktisch genügende Leistung verlangt. Herrin und Dienerin haben ihre Rollen gewechselt.

Damit ist in wenigen Strichen die Geschichte der Dekorationsmalerei angedeutet. Die Einzelheiten derselben ergeben sich, wenn die Hauptstufen der Entwickelung für sich der Betrachtung unterzogen werden. Die europäische Kunst und diejenige des Orients sind ihre eigenen Wege gegangen und es wird jede für sich zu betrachten sein. Für die europäische Kunst war die Antike maſsgebend; auf der Hinterlassenschaft der alten Griechen und Römer baut das gesamte Christentum seine Systeme auf. Die Griechen und Römer selbst aber sind in die Schule gegangen bei dem hochentwickelten Kulturvolk am Nil, bei den alten Egyptern.

1. Die egyptische Malerei.

Nach Herodot ist Egypten ein Geschenk des Nil. Ohne diesen wäre es eine Wüste, wie seine Umgebung. Vom Aequator sendet der Fluſs seine Wasser 800 Meilen weit zum Mittelmeer.

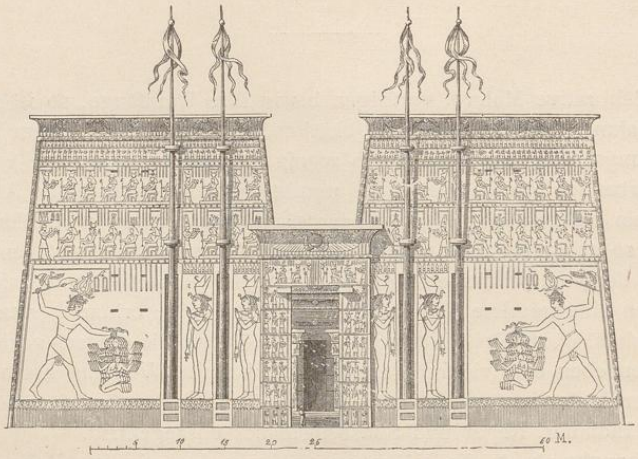


Fig. 76.
Tempelfassade von Edfu.

Alljährlich steigt er zu bestimmter Zeit um etwa 10 Meter und überschwemmt das Tiefland, Lehm und Schlamm zurücklassend. Auf dem von der Natur gedüngten und verjüngten Boden kann der Ackerbau fast mühelos gedeihen; hier waren frühzeitig die Bedingungen vorhanden für ein sesshaftes Volk und ein geordnetes Staatswesen; Egypten ist die Wiege der abendländischen Kultur.

Zu welcher Zeit von Asien her die Besitzergreifung des Landes erfolgte, ist schwer festzustellen. Daſs es lange her ist, geht daraus hervor, daſs die 30 geschichtlichen Dynastien mindestens 4000 Jahre vor unsere Zeitrechnung zurückgehen und daſs Mena, welcher die erste Dynastie errichtete an Stelle der vorausgegangenen Priesterherrschaft, bereits eine hochentwickelte Kultur vorfand. Daſs einige Jahrtausende in die an und für sich stetigen Verhältnisse mancherlei Aenderungen bringen muſsten, ist selbstredend. Man unterscheidet gewöhnlich drei altegyptische Zeiten:

1. das alte oder memphitische Reich; 1. bis 10. Dynastie; Hauptstadt Memphis (unweit dem jetzigen Kairo);

2. das mittlere oder thebaïsche Reich; 11. bis 20. Dynastie; Hauptstadt Theben (beim jetzigen Karnak);
3. das neue oder saïtische Reich, 21. bis 30. Dynastie; Hauptstadt Saïs im Delta der Flufsmündungen.

Man unterschied zwischen dem Nordland oder Unterepypten und dem Südland oder Oberegyten. Die Gebieter des Nordlandes tragen die „rote Krone", oben breit und offen; die Herrscher des Südlandes sind mit der weifsen Krone geschmückt, die einer Mitra ähnlich sieht; die Herrschaft beider Länder vereinigt kommt in der Vereinigung beider Kronen, dem „Pschent" zum Ausdruck, welcher einem Champagnerkühler samt Flasche gleichsieht (vergl. Fig. 77).

Die Perser, die Makedonier, die Griechen, die Römer, die Christen und die Mohamedaner machten schliefslich der Reihe nach der alten Herrlichkeit ein Ende und so ist das heutige Egypten

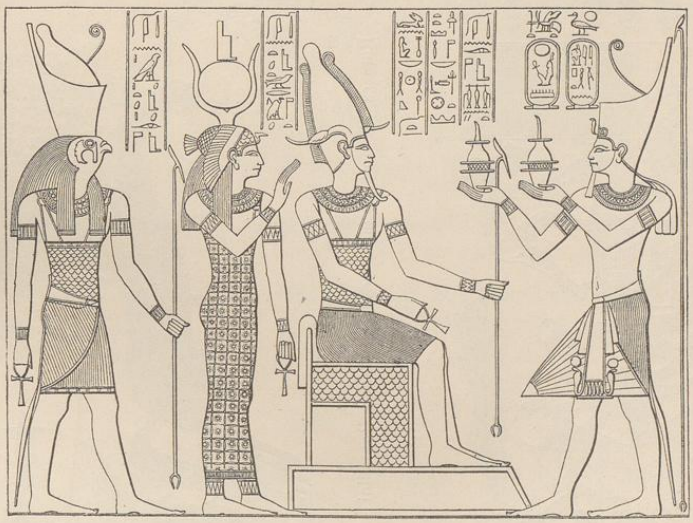


Fig. 77.
Sethos I. vor Osiris, Isis und Horus.

ein trauriger Schatten der einstigen Gröfse. Aber vom Delta bis nach Ipsambul (Abusimbel) zeugen zahlreiche Ruinen und Gräber vom Kunsttrieb der ehemaligen Bewohner. Monumentalbauten grofsartigen Stiles lassen uns mit der Architektur gleichzeitig die Malerei der alten Egypter kennen lernen.

Die Architektur, die Bildhauerei und die Malerei reichen sich hier schwesterlich die Hände. Die Paläste und Tempel sind innen und aufsen geschmückt mit bemalten Flachreliefs, den sog. Koilanaglyphen, welche nicht aus der Wandfläche heraustreten, sondern dadurch modelliert sind, dafs die Umrisse sich in die Fläche vertiefen. Die Fig. 76 zeigt die Tempelfassade von Edfu, geschmückt mit derartigen bildlichen Darstellungen. Von einer selbständigen Malerei kann in diesem Sinne aber keine Rede sein, und von einer dekorativen Malerei in unserem Sinne überhaupt nicht. Es handelt sich vielmehr nur um ein Anstreichen, um ein Auslegen mit Farbe, um die Reliefs deutlicher hervortreten zu lassen. Es sind wenige Farben, etwa zehn an der Zahl, die zur Verwendung gelangen: Schwarz, Braun, Weifs, Grün, Dunkelrot, Hellrot, Dunkelgelb, Hellgelb, Dunkelblau und Hellblau.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Diese Farben kommen bestimmten Dingen ein und für allemal zu. Wie die Heraldik des Mittelalters nur wenige Farben hat und die Gegenstände in den der wirklichen Erscheinung nächst-



Fig. 78. Ramses II. erobert eine Festung. Nach Rosellini. Ipsambul.

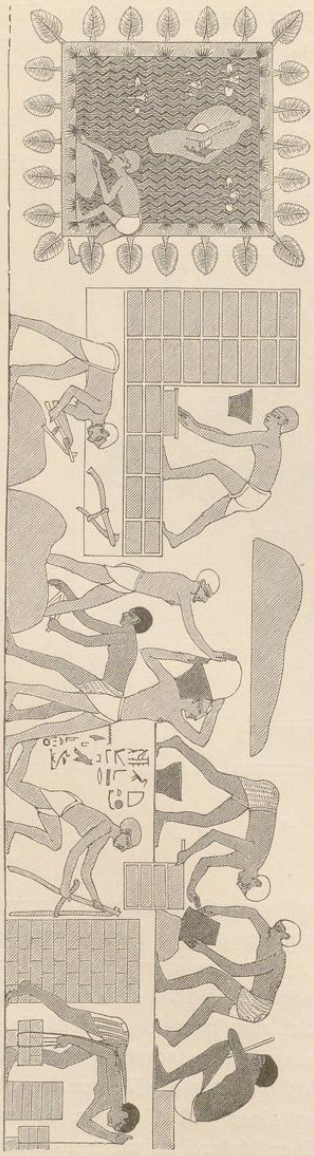


Fig. 79. Bau des Ammonstempels. Abd-el-Qurna. Nach Rosellini.

liegenden Tinkturen vorsteilt, so ist es hier in ähnlicher Weise der Fall. Die Männer sind rotbraun, die Frauen gelb dargestellt, die Asiaten gelb, die Neger schwarz, die Götter dagegen in ab-

liegenden Farben, blau etc. Die Bemalung sitzt auf einer weifsen Grundierung aus Gips oder Kreide und die Umrisse sind mit roten oder braunen Linien gezeichnet. Das Bindemittel der Farben war mutmafslich eine Art Gummiwasser oder Ei; die Ueberzüge wurden mit Wachs oder



Fig. 80.
Baumfäller. Beni-Hassan.

Harzen hergestellt. Wenn die Malereien sich bis zum heutigen Tag, wenigstens in deutlichen Spuren erhalten haben, so liegt dies nicht an diesen Malmitteln, sondern an dem günstigen Klima und dem immerblauen Himmel.

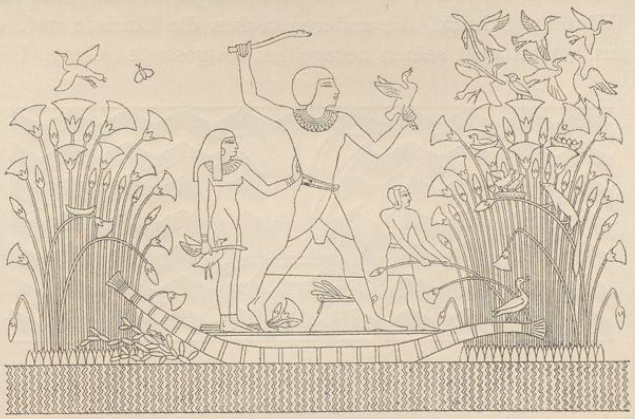


Fig. 81.
Vogeljagd in den Nilsümpfen.

Die versenkten Reliefdarstellungen, die Koilanaglyphen sind übrigens nicht die einzigen Stellen, an welchen die Bemalung auftritt. Im Innern der Paläste und insbesonders auch der Gräber (Egypten ist an unterirdischen Bauwerken reich) treten auch Wand- und Deckenmalereien

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auf glatter Fläche auf. Profile, Gliederungen, Säulen etc. sind mit Ornamenten bemalt. Auch die Mumienkästen sind bemalt und vergoldet. Das verwendete Blattgold unterscheidet sich von dem unserigen nur dadurch, dafs es weniger dünn geschlagen ist. Eine weitere Quelle für dekorative Studien bilden die Abbildungen der Papyrusrollen, deren Text in ähnlichem Sinne illustriert wird, wie die Schriftwerke des Mittelalters durch die Miniaturen der Mönche.

Die egyptische Kunst stand vor allem im Dienste der Dynastien und der Priesterschaft. Die



Fig. 82. Profilköpfe.

Monumentalbauten sind eine Verherrlichung der herrschenden Klasse und die Ausschmückung derselben ist eine monumental verfafste Chronik. Wie die begleitenden Hieroglyphen sind die bildlichen Darstellungen selbst eine Erzählung der Götter- und Heldengeschichte. Getreu nach Wunsch und Auftrag arbeitet die Kunst in handwerkmäfsiger Weise. Die Arbeit ist geteilt; die einen bewerfen die Wände mit Stuck, die anderen reifsen die Umrisse auf, die dritten legen die Flächen mit Farben aus. Alles geht seinen geregelten, festgesetzten Gang. Die Künstler des alten

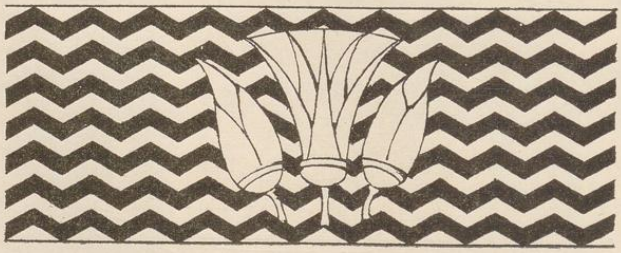


Fig. 83.
Wasser mit Lotosblumen.

Reiches zeigen noch einige selbständige Freiheit, Phantasie und Naturauffassung; im neuen Reich ist alles Schablone und die Figuren sind typisch, herkömmlich, schematisch wie die byzantinischen Heiligen. Es giebt eine ausgeprägte Kunst, aber keine selbständigen Künstler.

Man kann die altegyptische Malerei in drei Klassen bringen: religiöse Malerei, geschichtliche Malerei, bürgerliche Malerei. Die erstere behandelt die Göttersagen, den Opfer- und Tierkultus, das Totenzeremoniell etc. Die Fig. 77 giebt ein hieher zu rechnendes Beispiel.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die geschichtliche Malerei behandelt die Kriegs- und Siegeszüge, die Sklaven- und Löwenjagden der Herrscher, Meerfahrten und Seeschlachten, die Aufrichtung und den Transport der Bauten und Kolosse u. a. m. (vergl. die Fig. 78 und 79). Die bürgerliche Malerei, erhalten in zahllosen Gräbern, giebt das eigentliche Sittenbild. Leute aller Stände, Künstler, Handwerker, Fischer, Jäger, Ackerbauer, Harfenspieler, Tänzerinnen, Gaukler etc. kommen in ihrer Beschäftigung zur Abbildung und geben einen interessanten Ueberblick über das alltägliche Leben, wie die Fig. 80 und 81 zeigen.



Fig. 84. Säule aus Theben.

Die Darstellungen geben trotz der eigentümlichen Auffassung durchweg ein klares und genaues Bild. Der egyptische Künstler kennt keine Perspektive und keine Verkürzungen. Die Köpfe sind in das Profil gedreht; die Augen sind jedoch von vorn gesehen (Fig. 82). Die Brust zeigt sich meistens ebenfalls von vorn, während die Füfse wieder in der Seitenansicht erscheinen. Die Kopfbedeckungen, Schmuckgegenstände, Waffen etc. sind deutlich und charakteristisch; die Kleider, die Lendenschürze sind vielfach hübsch gemustert und gelegentlich auch durchscheinend dargestellt. Schiffe, Wagen, Möbel etc. werden ebenfalls im Profil gegeben. Das Wasser wird durch horizontale oder aufrechte Zickzackwellen gegeben, wie die Fig. 81 und 83 zeigen. Die Götter und die Herrscher werden gerne gröfser dargestellt als die gewöhnlichen Sterblichen, um ihre Persönlichkeit hervorzuheben (Fig. 78). Pferde und andere Tiere, die Pflanzen und das Dickicht sind gewissermafsen stilisiert, aber doch naturgetreu. Der Eindruck des Stilisierten entsteht durch die eigentümliche Stellung und Anordnung und nicht durch willkürliche Formveränderung, wie z. B. in späteren Zeiten der stilisierte Akanthus entsteht.

Die Figuren marschieren in Reihen auf und wo sie der Tiefe nach hintereinander erscheinen sollten, da werden sie übereinander dargestellt (Fig. 78 rechts). Es werden häufig Grundrisse mit Aufrissen ver-

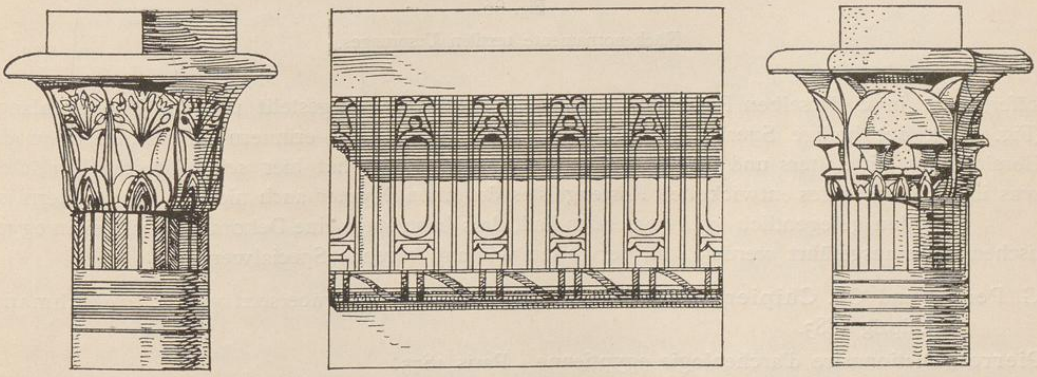


Fig. 85. Verzierte Architekturglieder.

quickt (Fig. 79 links). Der quadratische See dieser Figur erscheint landkartenartig im Grundrifs. Der Rasen und die Bäume, welche den Teich umgeben, sind nach allen vier Seiten und nach den

Diagonalen umgelegt und zeigen sich also im Aufriſs, wie die wasserschöpfenden Figuren und die Lotosblumen; ein Beweis dafür, wie lange die Menschheit brauchte, richtig sehen und zeichnen zu lernen.

Was die ornamentale Malerei betrifft, so tritt dieselbe verhältnismäſsig untergeordnet auf. Sie bildet die Umrahmungen der figürlichen Darstellung; sie verziert Säulen und Kapitäle (Fig. 84), die groſsen Hohlkehlen, welche die Gesimse der Bauten bilden. Rundstäbe erscheinen bandartig umwunden; Kehlen werden mit Lotoskelchen geschmückt oder mit Ornamenten, die wir heute als „Pfeifen" bezeichnen (Fig. 85). Die Wände im Innern zeigen öfters Flächenmuster, welche textilen Ursprunges sind und Teppiche nachbilden nebst der zugehörigen Passamenterie. Die Fig. 86 giebt zwei derartige Flächendekorationen. Die Decken werden, wie auch später, vielfach blau gestrichen und in regelmäſsiger Weise mit Sternen besäet und mit schwebenden Geiern geschmückt (Fig. 87a). Häufig vorkommende Symbole sind der geflügelte Sonnenball (Fig. 87b), der Scarabaeus (Mist-

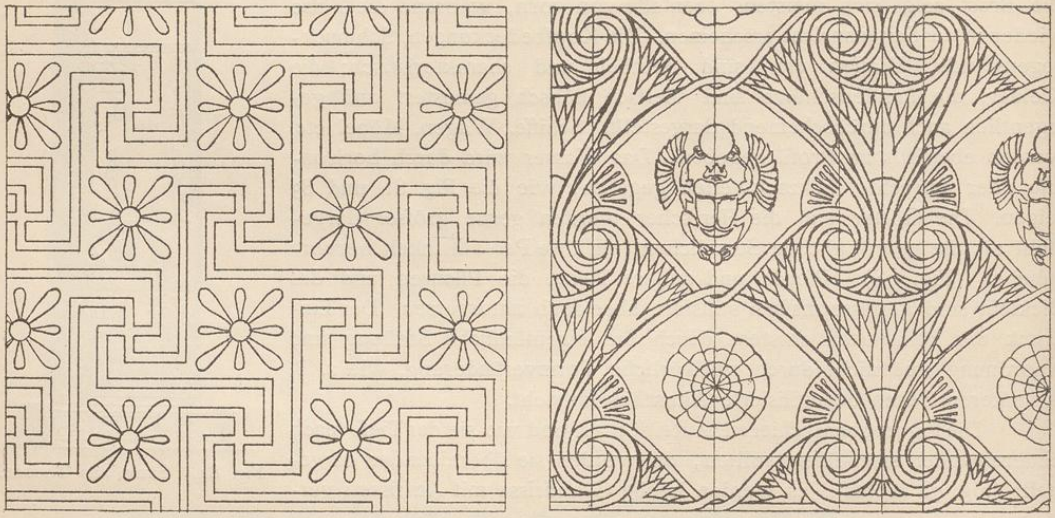


Fig. 86.
Flächenornamente textilen Ursprunges.

käfer), der in c derselben Figur und aufserdem in Fig. 86 dargestellt ist, die Uraeusschlange (Fig. 87d), der heilige Sperber (Fig. 87e) u. a m. Diese Dinge erinnern unwillkürlich an die Heraldik des Mittelalters und das Wappen- und Ordenswesen hat hier seine ältesten Vorläufer, was in Anbetracht des entwickelten Kastengeistes der alten Egypter auch nicht zu verwundern ist.

Für den gelegentlich vorkommenden Fall, dafs heutzutage eine Dekorationsmalerei in egyptischem Stile ausgeführt werden soll, verweisen wir auf folgende Specialwerke:

G. Perrot und Ch. Chipier, Geschichte der Kunst im Altertum, übersetzt von R. Pietschmann. Leipzig 1883.

Pierret, Dictionnaire d'archeologie egyptienne. Paris 1875.

Prisse d'Avennes, Histoire de l'art egyptien. Paris 1878.

Ferner seien erwähnt die groſsen Werke von Lepsius, von Rossellini und von Champollion.

2. Die Malerei der Griechen und Römer.

Die Malerei dieser beiden Völker indogermanischen Ursprunges läfst sich nur im Zusammenhang betrachten und verstehen. In Bezug auf künstlerische Veranlagung und Leistungsfähigkeit stehen die zur Weltherrschaft berufenen Römer den hellenischen Völkerstämmen nach. Schon frühzeitig verziehen sich griechische Künstler und Kunsthandwerker nach Italien und mit dem Einzug griechischer Religion und Sitte in das römische Stammland gehen die Künste diesen zur Seite. Wohl verliert das alte Hellas schliefslich seine politische Selbständigkeit an das allgewaltige Rom, aber in künstlerischer Hinsicht unterwirft es sich den Sieger. Die römische Kunst ist ein Ableger der griechischen und die ausgewachsene Pflanze verleugnet ihre Abkunft nicht, wenn sie sich auf dem veränderten Boden auch andersartig auswächst. Hellenischer Einfluſs ist auch da unverkennbar vorhanden, wo von Haus aus eine gewisse heimische Eigenart in die Erscheinung tritt, wie z. B. in Etrurien. Der gemeinsamen Errungenschaft tragen wir dadurch Rechnung, daſs wir die griechische und römische Kunst zusammenfassen in den Begriff der Antike; antike Malerei und graeco-italische Malerei sind zwei Bezeichnungen für die nämliche Sache. Was Hellas und Rom mit vereinten Kräften erreicht und erbaut, geht schliefslich unter im Ansturm der Völkerwanderung, in den Wirren des frühen Mittelalters. Auf den Trümmern aber bauen die spätern Zeiten weiter.

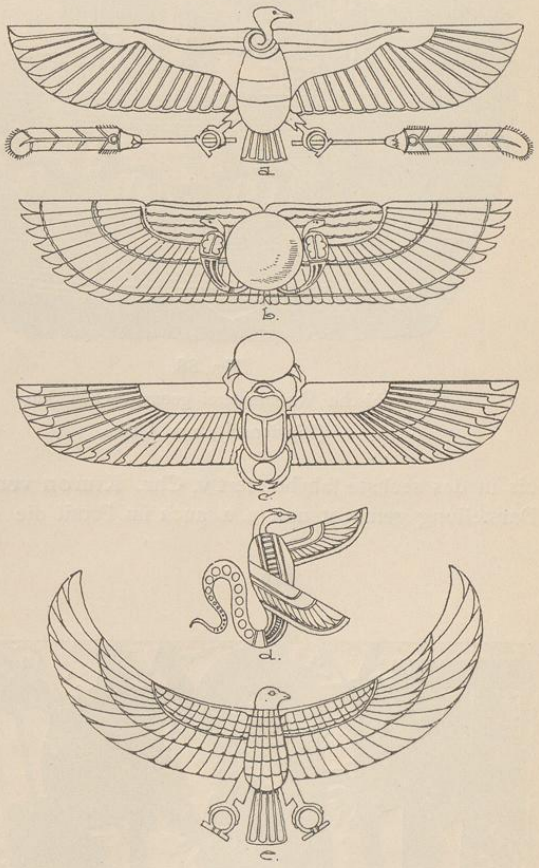


Fig. 87.
Verschiedene egyptische Symbole.

Die griechische Malerei hat keine Geschichte, die nach Jahrtausenden zählt, wie die egyptische. Diese steht schon vor dem nahen Ende, als jene beginnt. Die älteste griechische Malerei ist beeinfluſst durch die egyptische, assyrische, makedonische, chaldäische Kunst. Sie steht wie jene zunächst im Banne der Architektur, deren Werke sie bemalen hilft. Sie ist ebenso unbeholfen und anspruchslos; auch sie kennt keine Perspektive und keine Verkürzungen. Aber sie bleibt nicht stehen auf diesem Standpunkt; sie verknöchert nicht; sie entwickelt sich im Lauf weniger Jahrhunderte zu staunenswerter Vollkommenheit. Das Bild, welches wir uns von der griechischen Malerei machen können, beruht nicht auf der unmittelbaren Anschauung. Ihre Werke, obgleich jünger als die egyptischen, sind der Zeit zum Opfer gefallen. Wir müssen uns das Bild zurecht machen mit Hilfe der schriftlichen Ueberlieferung, durch den Vergleich mit den zahlreich erhaltenen Vasenmalereien etc. und durch Rückschluſs aus den auf italischem Boden noch vorhandenen Wandmalereien.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die alten Schriftsteller erzählen ausführlich über die griechische Malerei; sie stellen dieselbe künstlerisch gleich hoch mit der Bildhauerei, deren Werke uns heute noch unerreicht gelten. Nach ihren Ausführungen hätten wir uns die Technik und Darstellung ähnlich der egyptischen zu denken

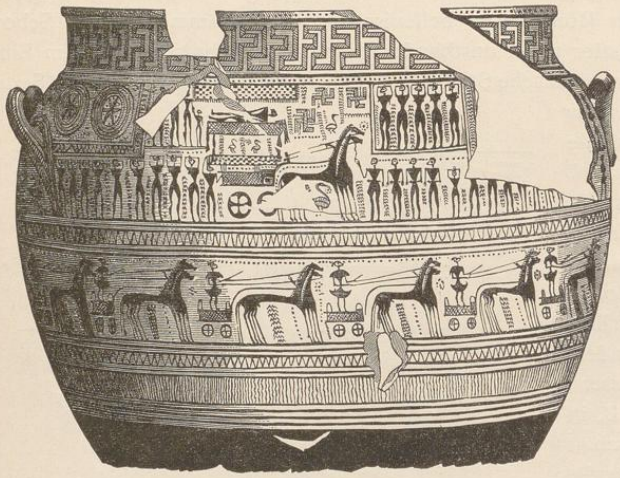


Fig. 88.
Griechische Vasenmalerei geometrischen Stils (Dipylonstil); aus Athen.



Fig. 89.
Dodwellvase.
Asiatisierender Stil.
Aus Korinth.

bis in das sechste Jahrhundert v. Chr. Kimon von Kleonai soll die ersten Fortschritte einer freiern Darstellung gemacht und u. a. auch im Profil die Augen der Wirklichkeit entsprechend dargestellt haben. Polygnotos von Thasos, ein Zeitgenosse des Phidias, schmückt die Monumentalbauten Athens mit Schlachtenbildern und Heroensagen. Er und seine Schule werden mit der Ausmalung der Poikile (bunte Halle), des Theseus- und des Dioskurentempels, sowie einer besondern Pinakothek betraut. Auch in Delphi und andern Städten war Polygnot thätig. Die Zerstörung von Troja, Odysseus in der Unterwelt und ähnliche Vorwürfe werden von ihm behandelt. Wir haben uns diese Gemälde in wenigen Farben auf weifsem Grund, in strenger Auffassung und ohne Schattenwirkung zu denken, als kolorierte Umrifszeichnungen etwa nach Art bemalter Sgraffiti.

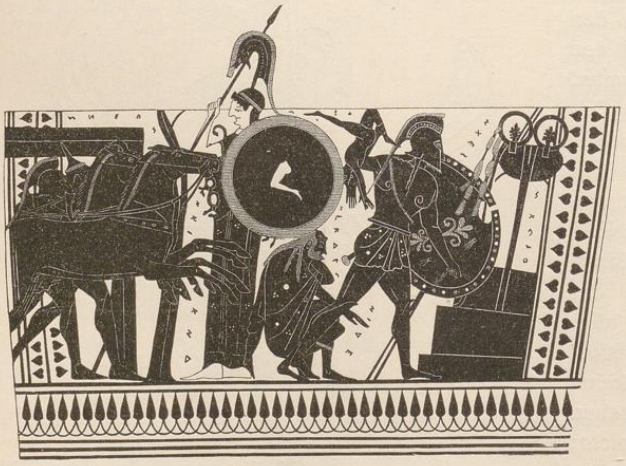


Fig. 90.
Schwarzfiguriges Vasengemälde (Das Ende der Priamiden).

Agatharchos von Samos wird als der erste Theatermaler genannt. Er malt für die Trauerspiele des Aeschylos und Sophokles die Hintergründe, Königspaläste, Zeltlager etc. Dem Alkibiades soll er sein Haus ausmalen; in ihm hätten wir also den ersten Dekorations- und Stuben-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

maler zu verehren. Er soll auch die gleichzeitigen Philosophen und Mathematiker angegangen haben, der Perspektive auf den Grund zu kommen. Appolodoros war der erste Tafel- oder Staffeleimaler. Licht- und Schattenwirkung, Abtonung und Ineinandermalen sind seine Errungenschaft, weshalb er auch den Beinamen Skiagraphos d. h. Schattenmaler führt. Ihm folgen dann zahlreiche mehr oder weniger berühmte Tempera- und Wachsmaler: Zeuxis, Pausias, Aristides u. a. m. Nikias bemalt die Werke des grofsen Bildhauers Praxiteles (Fafsmaler). Apelles, der Rafael des Altertums, ist Hofmaler Alexander des Grofsen; er porträtiert die berühmten Leute und malt Fürstenapotheosen; ihm wird die Erfindung zugeschrieben, die Bilder zu firnissen. Protogenes ist der Urvater der Realisten und Peiraiikos derjenige der Stillleben- und Genremalerei.

Die griechischen Maler sind berühmte Leute; sie werden von den Städten zu Ehrenbürgern

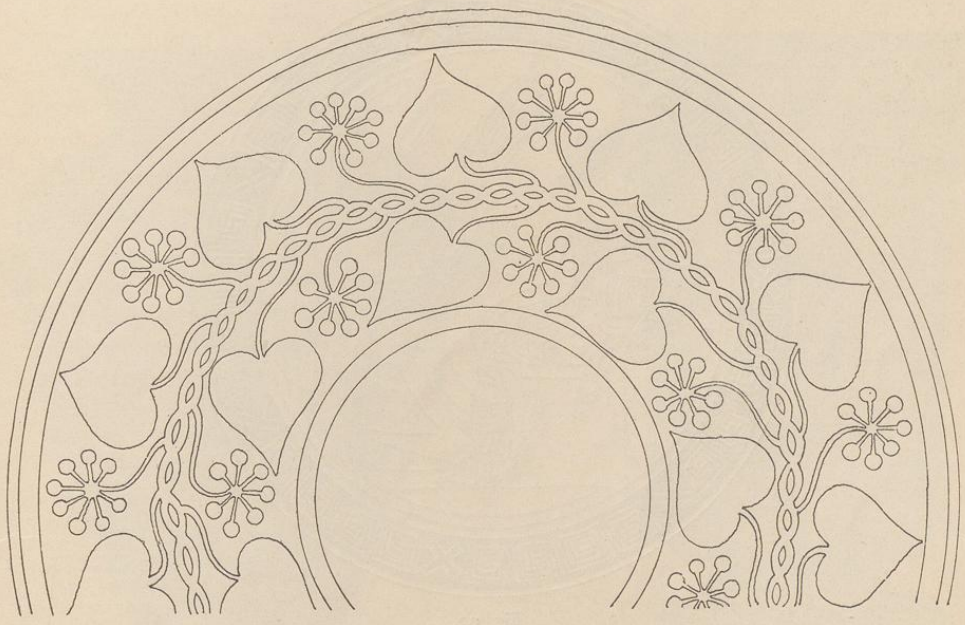


Fig. 91.

Epheuornament vom Hals eines Thongefäfses.

ernannt; sie werden mit Festen gefeiert und von Dichtern besungen; sie leben auf grofsem Fufse, lassen ihre Bilder gegen Eintrittsgeld besichtigen und verkaufen sie zu hohen Preisen, die nach unserem Geld einem Vermögen gleichkommen.

300 Jahre v. Chr. ist die griechische Malerei bereits im Vollbesitz aller Darstellungsgebiete, die Landschaftsmalerei ausgenommen. Wohl werden die Hintergründe mit Bäumen, Felsen etc. geschmückt, aber das sind keine Landschaften in unserem Sinne und als Selbstzweck. In dem kurzen Zeitraum von etwa 200 Jahren hat die griechische Malerei alle Stadien bis zur Vollendung durchlaufen und den Höhepunkt erreicht, von dem sie nun langsam wieder herabsteigt. Von jetzt ab erscheinen schon griechische Maler im Dienste Roms neben vereinzelten römischen Genossen. Auf römischem Boden vollzieht sich die weitere Ausgestaltung, die gleichbedeutend ist mit künstlerischem Rückgang, obschon zunächst die Vielseitigkeit und dasjenige, was man als Mache bezeichnet, noch gewinnen. Nun werden auch Gebirge, Küsten, Häfen, Städte und Odyseeland-

PREUSSISCHE BAUGEWERKSCHULE HÖXTER

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK PADERBORN

schaften gemalt. Ein römischer Maler, Namens Ludius, bemalt die Wände der Innenräume mit Brüstungen, Bäumen, Gartenansichten und Staffagen, als ob man allseitig in das Freie sehen könne. Er scheint nach allem der Urheber der Dekorationsart zu sein, die wir als pompejanisch bezeichnen. Dafs die Malerei von jetzt ab rückwärts geht, spricht sich auch dadurch aus, dafs die Schriftsteller wohl noch die Werke, aber nicht mehr die Verfertiger nennen.

Will man sich mit Hilfe der Vasenmalereien ein Bild über die verloren gegangenen griechischen Gemälde machen, so ist daran festzuhalten, dafs dieser kunstgewerbliche Zweig nur ein annäherndes Bild geben kann etwa in dem Sinne, als wenn man von den heutigen Leistungen



Fig. 92.
Malerei einer rotfigurigen Schale. Athen.

des Kunsthandwerks auf diejenigen der hohen Kunst schliefsen wollte, ohne die letzteren selbst gesehen zu haben. Es darf nicht übersehen werden, dafs der Rückschlufs von der weniger vollkommenen zu der bedeutenderen Leistung erfolgt.

Die antike Sitte, die Gräber mit allerei Gerät auszustatten, hat uns zahlreiche Gefäfse erhalten. Man schätzt die bis jetzt ausgegrabenen und in Sammlungen erhaltenen Tongefäfse auf etwa 20 000. Sie sind nicht nur in Griechenland und Italien gefunden, sondern auch anderwärts, soweit die alte Kultur ihre Ausläufer hatte, in gallischen und germanischen Landen, in Rufsland etc. Die griechische Vasenmalerei beginnt in vorgeschichtlicher Zeit, erreicht ihre höchste Blüte im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. und verfällt mit dem Beginn der römischen Weltherrschaft.

Man unterscheidet der Zeit nach fünf aufeinander folgende Stile:

1. Der geometrische Stil, der urgriechischen, pelasgischen, vom Orient nicht beeinflufsten Zeit angehörig. Die Malereien sind rotbraun auf gelbgrauem, naturfarbigem

Thon und bestehen aus Reifen, Ringen, Zickzack- und Schachbrettmustern. Figürliche Darstellungen sind selten. Wo sie auftreten, werden Figuren, Gespanne, Haustiere in schematischer, schattenrifsartiger Darstellung gereiht, wie es die Fig. 88 zeigt. Ein ebenfalls hieher zählendes Gefäfs hat bereits die Fig. 65 gebracht.

2. Der asiatisierende Stil, unter assyrisch-babylonischem Einflufs stehend. Die Malereien sind dunkelbraun auf naturfarbigem Thon. Aufserdem werden ein dunkles Rot oder Violett und Weifs in bescheidenem Mafse verwendet. Menschliche Figuren kommen kaum vor. Phantastische Tiergestalten, langgestreckte Löwen und Tiger, Sphinxe, Gänse, Rebhühner etc. marschieren in den einzelnen Zonen auf, in welche die Gefäfse abgeteilt sind. Die Köpfe der Tiere erscheinen vielfach von vorn gesehen.



Fig. 93.
Rotfigurige Vasenmalereien.

Die Augen, die Glieder, die Rippen sind als helle Linien eingerissen. Alle leeren Stellen sind mit Rosetten, Sternen, Kreuzen und Blumen ausgefüllt. Die Fig. 89 zeigt als Beispiel das erstgefundene Gefäfs dieser Art, die sog. Dodwellvase.

3. Der schwarzfigurige Stil, dem 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. angehörig. Das Thonmaterial ist rotgelb, mit Eisenoxyd in der Masse gefärbt. Die Malereien sind schwarz mit eingegrabenen Umrissen am Rand und im Innern der Figuren. Die Frauenleiber, einzelne Pferde etc. werden weifs aufgetragen. Die älteren Malereien dieses Stils zeigen noch die sog. archäische Auffassung. Die Figuren sind steif und unbeholfen, die Bewegungen eckig und lebhaft, die Gesichter typisch, lächelnd. (Vergl. Fig. 90, das Ende der Pryamiden darstellend.) Der Stil macht sich jedoch rasch freier und die

Vasen zeigen sehr hübsche Ornamente (Fig. 91). Die Technik der Gefäfse und ihrer Verzierung ist solid und vorzüglich. Als Hauptvorwürfe dienen Kämpfe und Heroensagen.



Fig. 94. Vase des malerischen Stils.

4. Der strenge, rotfigurige Stil, dem 5. und 4. Jahrh. v. Chr. angehörig. Der Thon ist rot und glatt. Die Figuren und Ornamente sind ausgespart; der Grund ist schwarz oder grünlich-schwarz bemalt. Weifs kommt nur vereinzelt vor, für Greisenhaar etc. Die Umrisse sind mit der Feder eingezeichnet. In Bezug auf Figuren und Ornamente macht sich eine vornehme Vereinfachung geltend Einzelne Figuren oder wenigfigurige Gruppen werden dargestellt. Die Haltung ist frei, die Bewegung gemäfsigt; die Gesichter haben Ausdruck. Der Faltenwurf ist zierlich und natürlich. Mythologische, geschichtliche und allgemein menschliche Vorwürfe liegen zu Grunde. Die Figuren 92 und 93 zeigen Malereien dieses Stils, der mit der Wirkungszeit des Polignot zusammenfallen dürfte.

5. Der malerische, rotfigurige Stil, den Verfall der Vasenmalerei bedeutend und bis in das 1. Jahrh. v. Chr. reichend. Die Gefäfse sind durchschnittlich grofs und figurenreich. Die Figuren gruppieren sich um architektonische Deko-

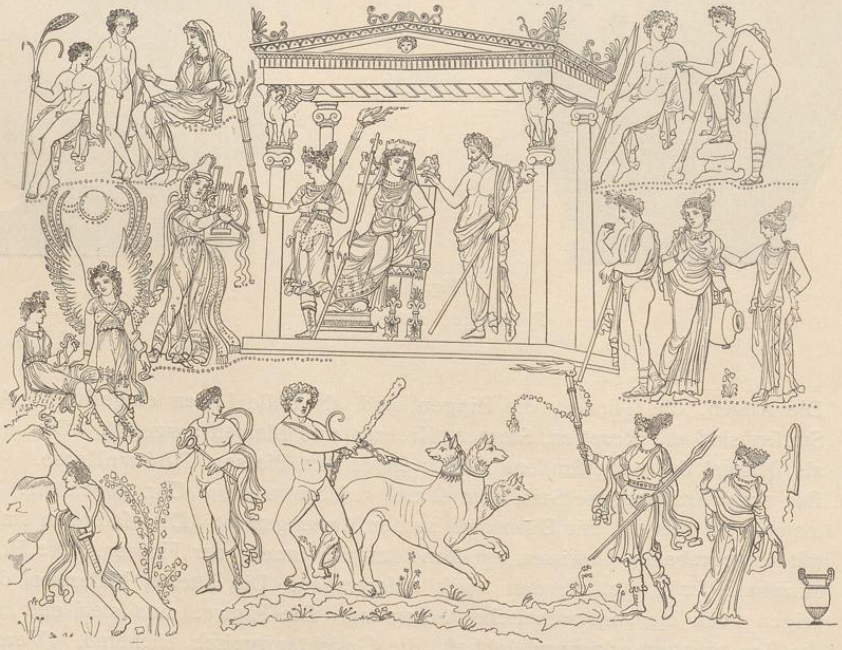


Fig. 95. Vasengemälde. Malerischer Stil; aus Unteritalien.

rationen, Tempel etc. und stehen häufig übereinander in Reihen. Die Darstellung ist nachlässig; die Ornamentik verschlechtert sich; bemalte Reliefteile treten auf. Es treten Weifs, Rot, Gelb

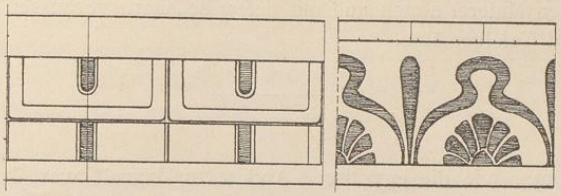


Fig. 96.
Bemalte Karniese und Blattwellen.

und sogar Gold zu den Hauptfarben hinzu. Die Dekoration wird reich, üppig, weichlich, überladen und zeigt dem strengen Stil gegenüber alle Zeichen des Verfalls. Wir geben in den Fig. 94



Fig. 97.
Sima-Ornamente.

u. 95 eine hieher zu zählende Vase und ein Vasengemälde reichster Art.

Die griechischen Vasenmaler waren blofs Kunsthandwerker, aber zweifellos sehr geschickte.

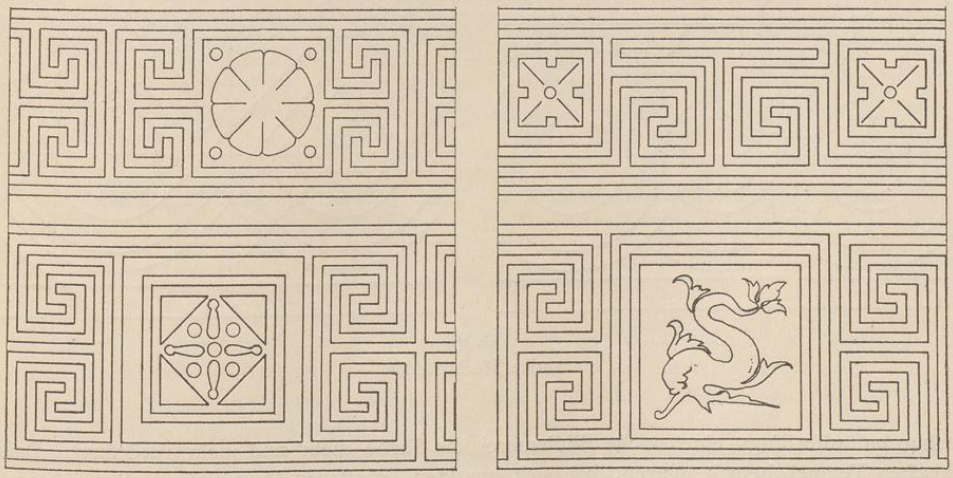


Fig. 98. Mäander.

Wohl wiederholen sich die Darstellungen dutzendmal; aber keine gleicht genau der anderen. Nirgends kommt die Schablone zur Geltung. Die Zeichnungen sind oft flüchtig, aber doch meist

künstlerisch flott. Die Auffassung, die Gruppierung zeigt fast immer die künstlerische Feinfühligkeit, wie sie dem griechischen Volke in hohem Grade zu eigen war. Die Vasenmalerei läfst uns die Leistungen der hohen Malerei ahnen und mit tiefem Bedauern vermissen wir die Erhaltung der griechischen Wand- und Tafelgemälde.

In ähnlichem Sinne, wie die egyptische Architektur bemalt war, haben wir uns auch die Bauwerke der Antike bemalt zu denken, wenigstens soweit die frühere Zeit in Betracht kommt.

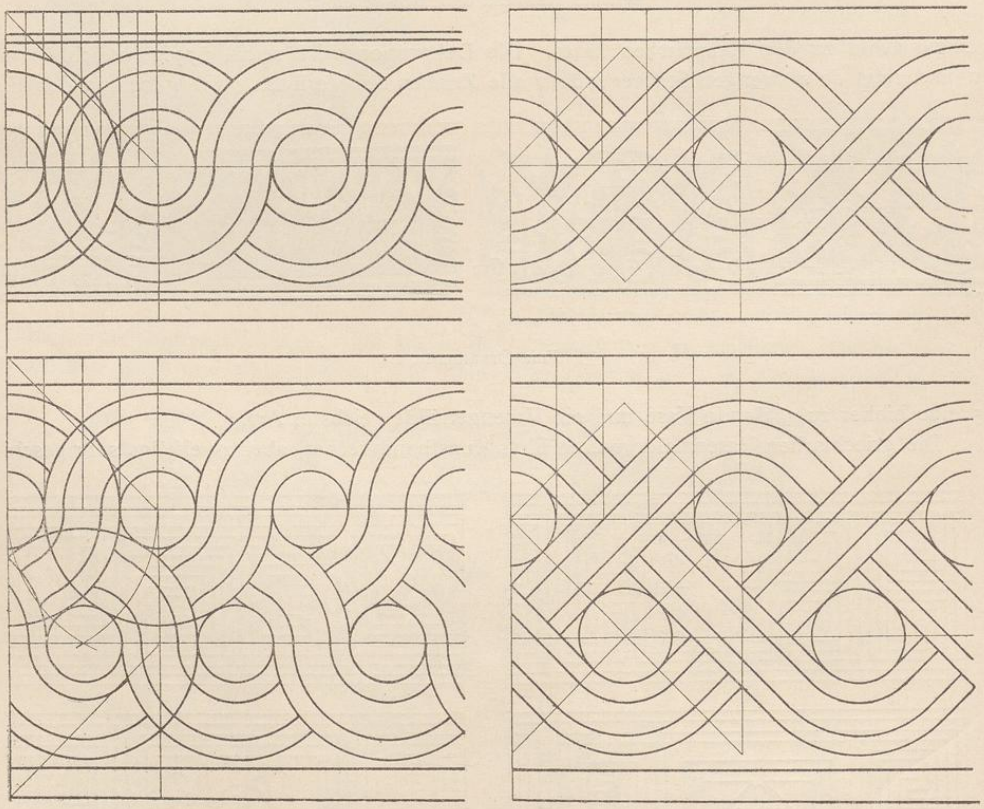


Fig. 99.
Antike Flechtbänder.

Späterhin hat allerdings eine reiche Bildhauerei die Farbe mehr und mehr verdrängt. Dafs die griechischen Tempel bemalt waren, hat sich aus den erhaltenen Resten feststellen lassen. Die Säulen, Gesimse, Deckenteile etc. weisen Farbspuren auf. Es sind wiederum wenige Farben, mit denen die Sache gemacht wird: Rot, Blau, Grün, Gelb, Weifs, Schwarz und Gold. In den Friesen wechseln blau bemalte Triglyphen mit mehrfarbigen Metopenfeldern. Die Karniese sind mit aufgemalten Wasserblättern verziert (Fig. 96); die Palmettenornamente und die Wasserspeier der Sima

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

werden ebenfalls farbig behandelt (Fig. 97); auf Gurten und Plättchen nehmen Mäander und Flechtbänder Platz (Fig. 98 und 99). Ebenso sind Blatt- und Rankenbänder (Fig. 100), Rosettenbänder (Fig. 101) und die zierlichen, spezifisch griechischen Palmettenbänder (Fig. 102) in den Architekturen nicht selten. Diese Verzierungen sind teils nur aufgemalt, also Flachornamente, teils fällt der Farbe die Aufgabe zu, die plastisch gearbeiteten Zierglieder besser hervortreten zu lassen.

Die Decken sind als Kassettendecken behandelt. Die einzelnen Felder werden blau bemalt und mit grofsen goldenen Sternen geschmückt (Fig. 103). An Stelle des einfachen Sterns treten

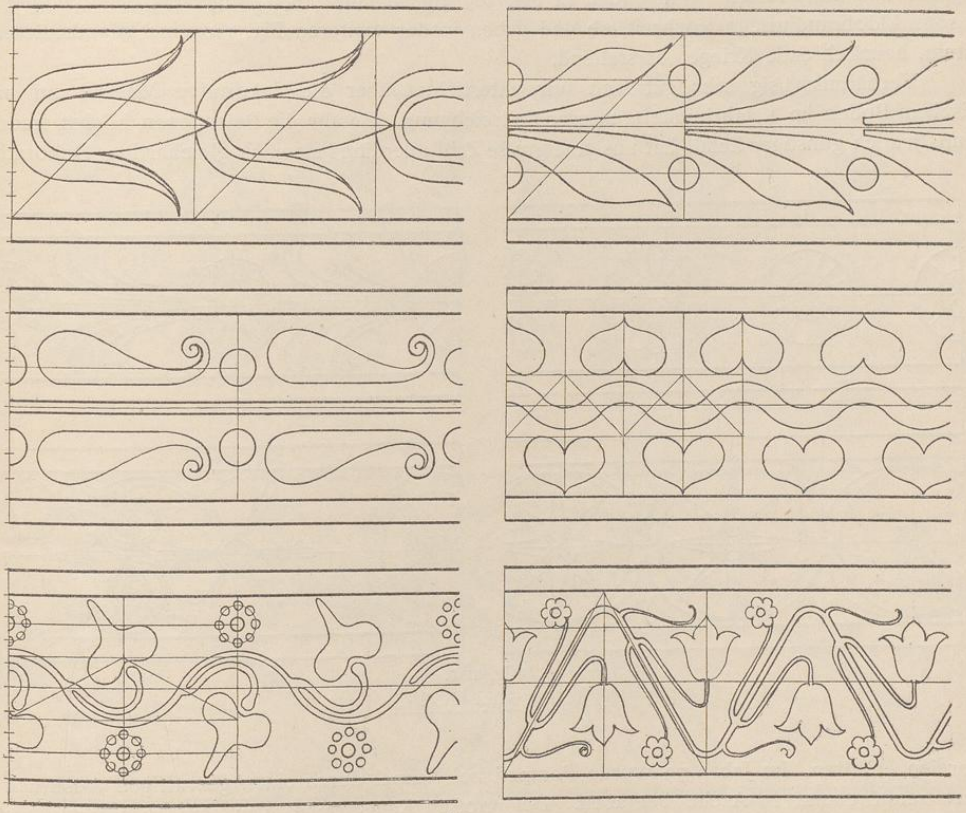


Fig. 100.
Antike Blatt- und Rankenbänder.

auch reichere Bildungen nach Fig. 104. Da derartige Ornamente mit zum besten gehören, was auf diesem Gebiete je geschaffen wurde, so bringt die Fig. 105 vier weitere Beispiele, wobei der Grund jeweils wieder blau, die Verzierung mehrfarbig oder in Gold zu denken ist. Am Aeufseren der Tempelbauten sind es ferner die Stirnziegel und Akroterien, welche farbig ausgelegt werden. Wir geben in Fig. 106 zwei hieher zu zählende Beispiele. Auch die Kapitäle der Säulen werden mit Farbe bedacht, wobei das dorische am meisten zu gewinnen pflegt, wie die Beispiele der Fig. 107 zeigen. Auch den figürlich-plastischen Schmuck griechischer Bauwerke müssen wir uns offenbar bemalt vorstellen; denn aus der Thatsache, dafs die erhaltenen Denkmäler im Laufe von 2000 Jahren ihre Farbe verloren haben, folgert keineswegs die ursprüngliche Farblosigkeit.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Da sich selbst die grofsen Monumentalbauten der Tempel nur als Ruinen erhalten haben, so ist es naheliegend, dafs die weniger bedeutenden Bauwerke aus minder dauerhaftem Material nahezu vollständig verschwunden sind. Es sind wiederum die Gräber, in welchen unter dem Schutz der deckenden Erde sich mancherlei der Zerstörung bis auf heute entzogen hat. Die Fig. 108 giebt eine figürliche Wandmalerei aus einem etrurischen Grabe, ein Gastmahl und eine Jagd darstellend. Die Aufdeckung römischer Paläste und Bäder hat ebenfalls mancherlei Wandmalereien zu Tage gefördert. Das meiste ist an Licht und Luft wieder bald zu Ende gegangen; anderes ist in Museen untergebracht und konserviert. Wir bilden in Fig. 109 ein im Jahre 1606 aufgedecktes Wandgemälde, die sog. Aldobrandinische Hochzeit, ab und geben in der weiteren Fig. 110 eine Wandmalerei aus Pästum, heimkehrende Krieger darstellend.

Verhältnismäfsig sehr gut sind wir unterrichtet über die dekorative Malerei auf unteritalischem Boden im 1. Jahrhundert unserer Zeitreichnung. Ein für die Betroffenen höchst trauriger, für uns jedoch günstiger Zufall hat uns eine grofse Zahl allerdings ziemlich gleichartiger Dekorations-

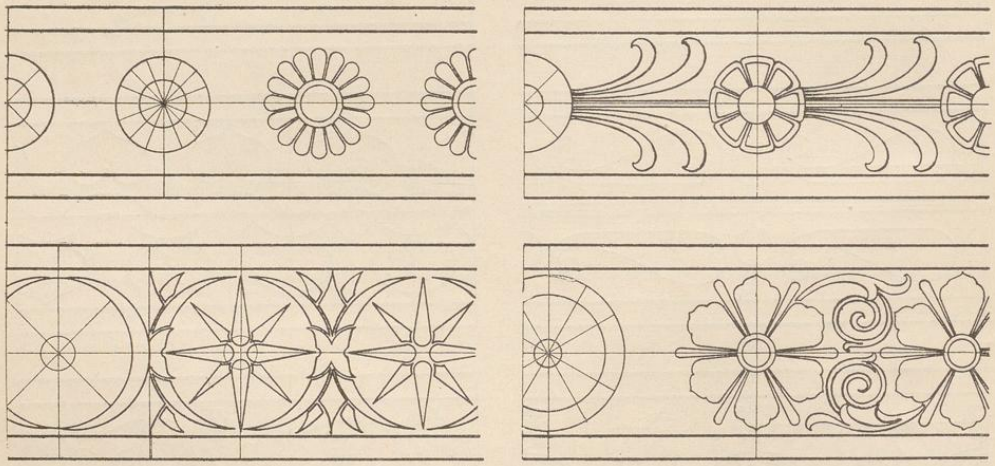


Fig. 101.
Antike Rosettenbänder.

malereien erhalten. Im Jahre 79 wurde Pompeji bei Neapel durch einen gewaltigen Ausbruch des Vesuv zerstört und in Asche begraben. Der grofsen Katastrophe war eine weniger gewaltige 15 Jahre früher vorausgegangen, so dafs das meiste, was die späteren Ausgrabungen in Pompeji zu Tage gefördert haben, dem Zeitraum vom Jahre 63 bis 79 n. Chr. seine Entstehung verdankt.

Die pompejanischen Wandmalereien befinden sich gröfstenteils, entsprechend geschützt, noch an Ort und Stelle. Wertvollere Malereien sind mit anderen aus Stabiae und Herkulanum zusammen im Museum zu Neapel untergebracht.

Der Untergrund der Malereien ist fast durchgehends Stuck, ein geglätteter und geschliffener Gipsauftrag, weifs oder in der Masse gefärbt. Einer groben Unterschicht von Kalk und Puzzolan folgen einige stets feiner werdende Mörtelschichten unter Zusatz von Gips- und Marmorpulver. Auf den noch nassen Auftrag sind die glatten Töne, die Marmorierungen der Sockel und was sich sonst eignete, a fresco aufgemalt. Das Uebrige zeigt zwei verschiedene Techniken. Nach der einen hergestellte Malereien zeigen den Farbenauftrag in der Mitte dick, an den Rändern dünner; die Farbe läfst sich abschaben, aber nicht abblättern. Die Malereien der anderen Technik sind dünn

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

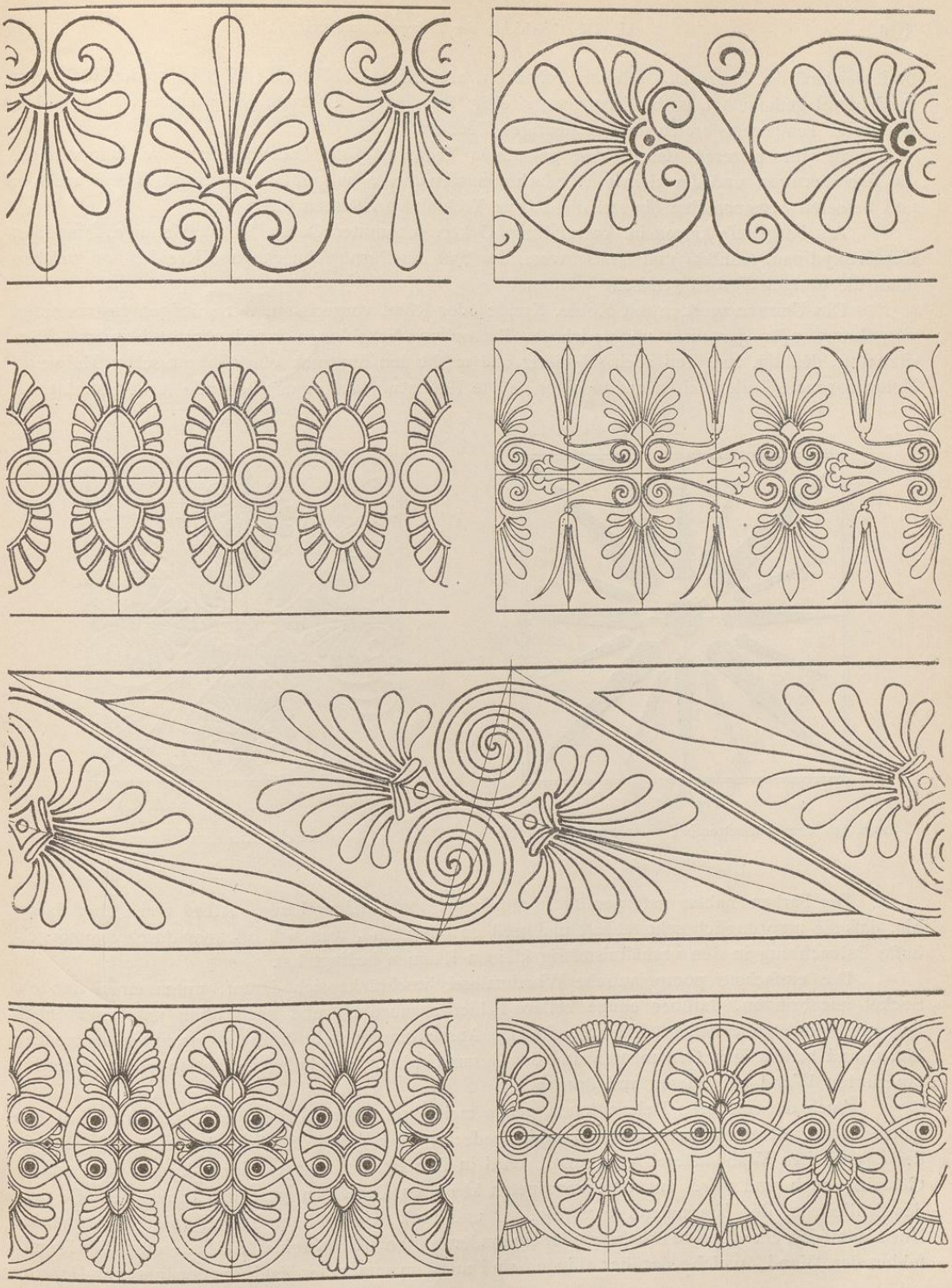


Fig. 102. Antike Palmettenbänder.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und gleichmäfsig, lassen sich schwer abschaben, aber leicht abblättern. Was in beiden Fällen als Bindemittel gedient hat, ist bis jetzt noch streitig. Der äufsere Eindruck entspricht etwa den Leimfarb- und Temperamalereien unserer heutigen Technik.

In der ersteren der beiden genannten Techniken sind insbesonders die Liniierungen, die Architekturen und die kleinen Wiederholungsornamente ausgeführt, während der figürlichen und besseren ornamentalen Malerei die zweite Technik vorbehalten blieb.

Als Farbstoffe kamen in Anwendung: Ocker, gebrannter Ocker, Rötel, Mennige, Zinnober, Kupferoxydblau, Kohlen- und Beinschwarz, der Saft der Purpurschnecke und Kreide, aus welchen dann die übrigen Farben gemischt wurden.

Die Umrisse wurden mit Kohle, Kreide oder Rötel vorgerissen, mit spitzigen Instrumenten vorgekratzt oder gar nicht vorgezeichnet. Pausen und Schablonen wurden nicht benutzt. Alles sitzt flott, flüchtig, zum Teil auch schmierig und macht den Eindruck einer sehr raschen Malweise. Untergeordnete Teile weisen auf weniger geübte Hände und eine entsprechende Arbeitsteilung.

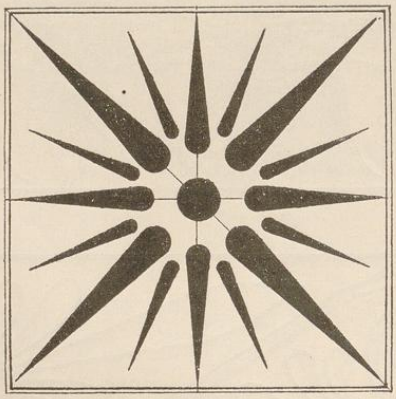


Fig. 103.
Stern aus dem Kassettenfeld einer griechischen Decke.

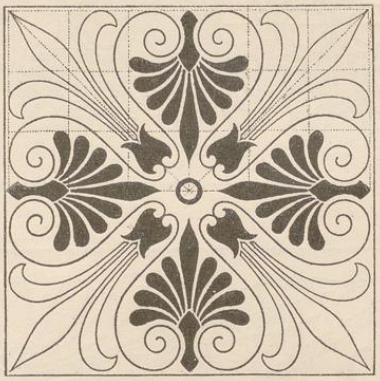


Fig. 104.
Griechische Kassettenfüllung.

Die Farben haben naturgemäfs nachgelassen und sind verblafst. Alles weist aber darauf hin, dafs sie ursprünglich sehr lebhaft und grell gewesen sind, was sich offenbar durch die mangelhafte Beleuchtung in den verhältnismäfsig kleinen Räumen bedingt hat.

Die einfachste pompejanische Wandmalerei beschränkt sich darauf, unten einen dunkeln Sockel anzubringen, darüber einige hellere Felder anzuordnen und nach oben mit einem noch helleren Fries abzuschliefsen. Die ornamentale Ausstattung besteht dann aus wenigen säumenden Linien und bandartigen Ornamenten und der Gesamteindruck ist ähnlich einer modernen, einfarbig tapezierten Wand mit Friesen und Borden.

Auch die reicheren Dekorationen gehen meist von diesem Prinzip aus. Selten wird eine ganze Wand mit einem figürlichen Gemälde bedeckt. Der dunkle Sockel, der übrigens schon in der egyptischen Wandmalerei vorkommt, wird in Einzelfelder zerlegt, ahmt Marmor und andere Gesteine nach und wird mit untergeordneten kleineren Gemälden geschmückt aus dem Gebiete des Stilllebens, der Tiermalerei etc. (Fig. 111 und 112). Ueber dem Sockel folgt ein schmaler Horizontalfries, eine gemalte Brüstung oder eine anderweitige architektonische Gliederung. Die Hauptfelder der Wand, welche darüber folgen, sind meist in ungerader Zahl angeordnet mit Hervor-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hebung des Mittelfeldes. Gelb und Rot sind die Hauptgrundfarben; es kommen jedoch auch schwarze, weifse, blaue und grüne Felder vor. In dem Hauptfeld wird vielfach ein umrahmtes Gemälde angeordnet, welches offenbar an das Aufhängen von Tafelgemälden erinnert und ein

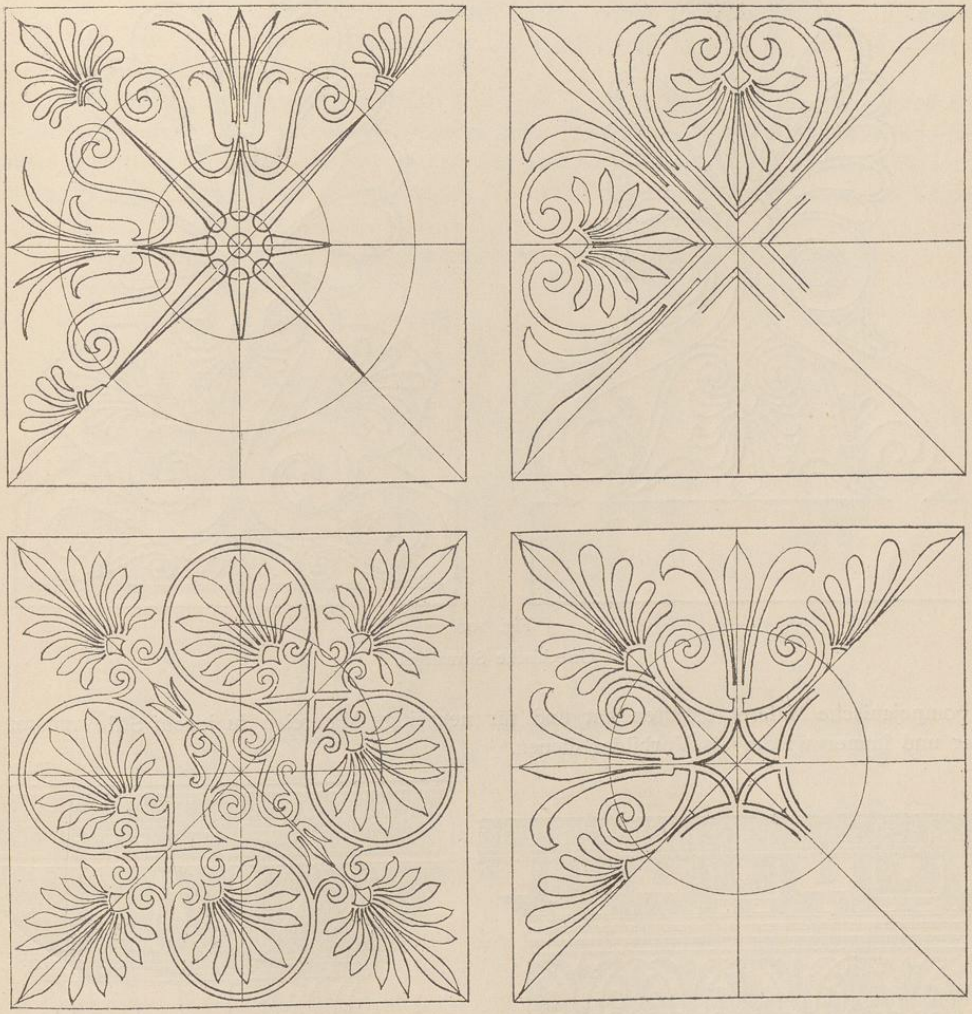


Fig. 105.
Griechische Kassettenfüllungen.

Ersatz dafür sein soll (Fig. 113). Der Vorwurf dieser Gemälde ist meist geschichtlicher oder mythologischer Art (Fig. 114).

Es kommen jedoch auch gröfsere Landschaftsbilder, Seestücke und ähnliches vor (Fig. 115), wie sich auch im Sockel schon gelegentlich kleine, einfache Landschaftsmotive zeigen. Ein anderer, oft gewählter und sehr gut wirkender Schmuck der Hauptfelder sind schwebende Gestalten,

Musen, Tänzerinnen etc. Die Fig. 122 zeigt ein solches Bild im kleinen und die Fig. 116 und 117 geben entsprechende Einzelheiten. Diese schwebenden Gestalten gehören zum schönsten, was uns

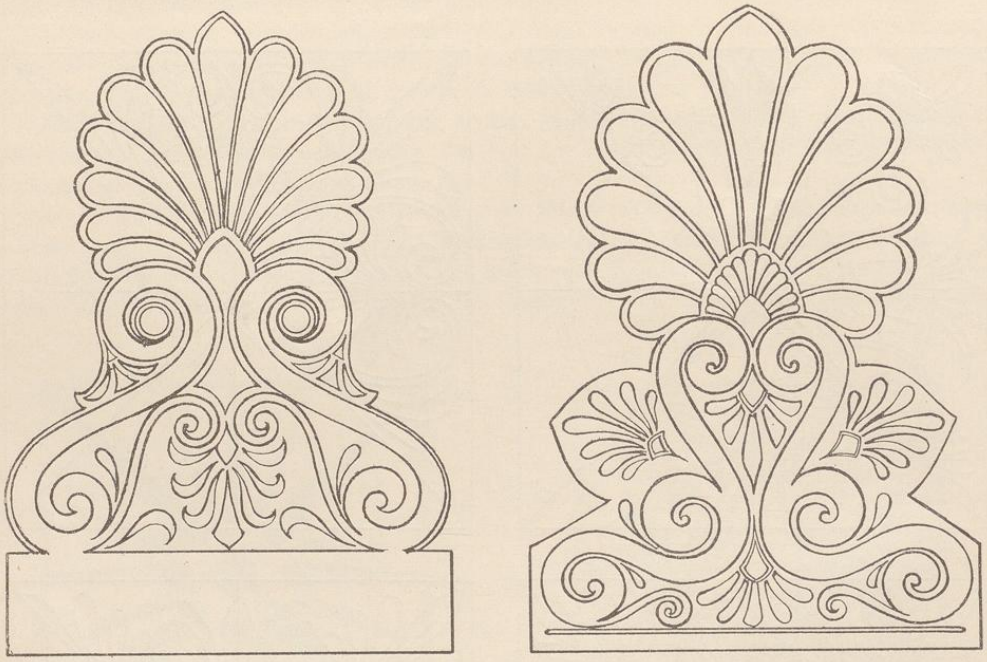


Fig. 106.
Griechische Stirnziegel.

die pompejanische Malerei erhalten hat und für neuzeitige Malereien in jenem Stile müssen sie immer und immer wieder als Vorbilder dienen.

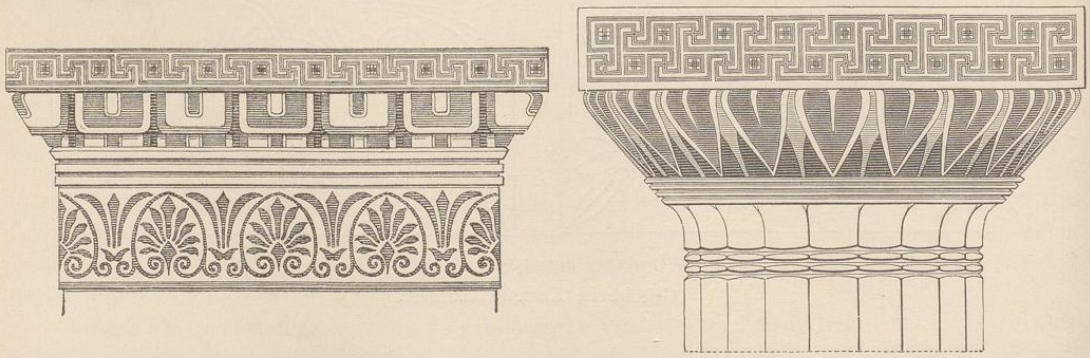


Fig. 107.
Griechische Kapitäle mit Bemalung.

Reiche Dekorationen zeigen gelegentlich ähnliche Gestaltungen schon in der Sockelpartie, wobei dann die Bilder sich mehr nach der Breite entwickeln (Fig. 118 und 119).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ueber den Wandfeldern folgt meist ein ziemlich hoher Fries als Uebergang zur Decke. Er ist im Grund gewöhnlich weifs oder hellfarbig, aber nicht immer. Blumenguirlanden, Laubspaliere, schwebende Vögel, Pfauen etc. sind hier die geläufigen Vorwürfe (Fig. 120). Aber auch figurenreiche Friese mit egyptischen Anklängen, mit Amoretten, Faungestalten und Bacchanten (Fig. 121) sind an dieser Stelle nicht selten. Ebenso werden leichte, luftige Landschaftsbilder in Rahmen angebracht oder der Fries wird mit Bäumen und Gesträuch derart bemalt, als ob der obere Teil einen Ausblick in das Freie gewähre.

Die Abteilung in Sockel, Wandfelder und Fries geschieht jedoch in den wenigsten Fällen durch blose Linierung. Es tritt etwas weiteres hinzu. Die ganze Wand wird durch eine reiche gemalte Architektur belebt und abgeteilt. Auf dem Sockel erheben sich schlanke Pfeiler und Säulen, spiralig mit Ornamenten umwunden, die Vertikalgliederung bildend. Ueber den Kapitälen



Fig. 108.

Etrurisches Wandgemälde. Grotta Querciola.

bauen sich perspektivische Gesimse, Bögen, Wölbungen und Bogenfriese auf. Auf diesen leichten Architekturteilen sitzen figürliche und tierische Gestalten, setzen freigeschwungene Ranken an und stehen Kandelaber und Gefäfse (vergl. Fig. 122 und 123). Diese zierlichen, leichten Architekturen bilden eine natürliche Felderteilung und beleben die Wand aufserordentlich. Sie sind offenbar allmählich an die Stelle einer einfacheren und schwereren Architektureinteilung getreten und dürften ihre Vorbilder in den gemalten egyptischen Architekturen haben. Wir geben zum Vergleich einige gemalte egyptische Säulen nebst Gesims (Fig. 124). Während für den figürlichen Teil der hellenische Einfluſs zweifellos ist, so scheint nach dieser architektonischen Seite auch der Orient mitbestimmend gewesen zu sein.

Solange diese Architekturen verhältnismäfsig einfach bleiben und mehr als Gliederung und Umrahmung wirken, sind sie offenbar am Orte und stilistisch begründet und gerechtfertigt. Wir teilen die Anschauung des römischen Architekten Vitruv nicht, welcher sich verwerfend aus-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

spricht. Er sagt in dieser Beziehung: „Was die Alten aus dem Kreise der wirklichen Dinge sich zum Vorwurf nahmen, wird von der gegenwärtigen verderbten Mode verschmäht. Denn auf den Wänden werden vielmehr abenteuerliche Mifsgestalten, als wirkliche Nachbildungen von bestimmten Dingen gemalt, an die Stelle der Säulen z. B. werden Rohrstengel, an die Stelle der Giebel gestriemte und gestreifte Zieraten mit krausen Blättern und spiralförmig verschlungenen Ranken gesetzt; Kandelaber stützen die kleinen Tempel; über den Giebeln sprossen aus dort wurzelnden Gewächsen mehrere zarte Stiele mit geringelten Ranken, auf welchen in sinnloser Weise Figuren sitzen; ja sogar aus den Blumen, welche diese Stengel treiben, kommen Halbfiguren, bald mit menschlichen, bald mit Tierköpfen zum Vorschein.“ Auch die Renaissancezeit und ihre grofsen Künstler scheinen dieses harte Urteil nicht anerkannt zu haben, sonst hätten sie das antike Grotteskenornament nicht aufgenommen.

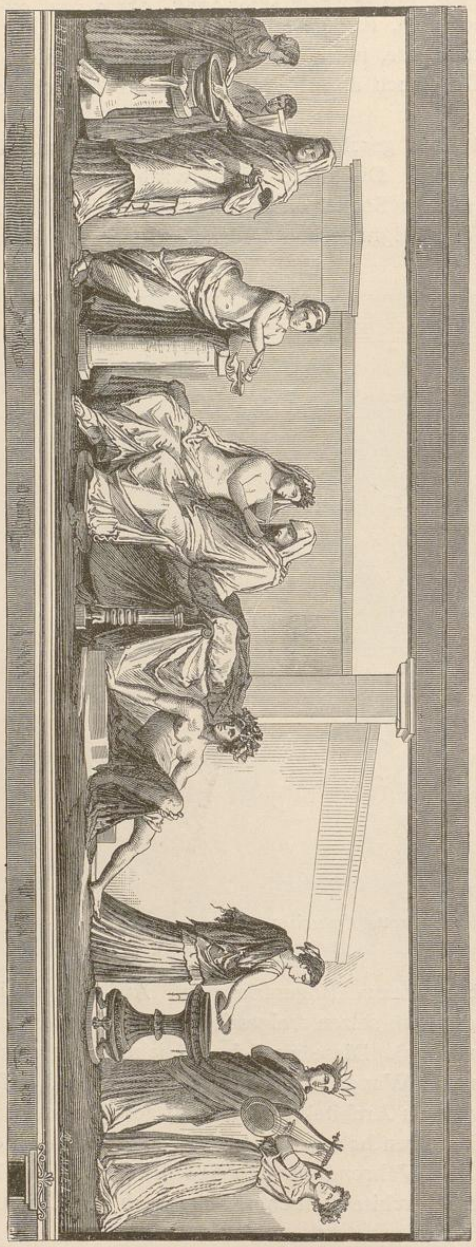


Fig. 109. Wandgemälde aus Rom. Sog. Aldobrandinische Hochzeit.

Sobald diese gemalten Architekturen überladen sind, was auch öfters vorkommt, dann haben sie für uns allerdings etwas fremdartiges. Wenn die Architekturprospekte Hallen, Gänge, Treppen etc. nachahmen mit gemalten Personen hinter den Brüstungen als Staffage, dann fehlt uns für diese räumliche Täuschung das Verständnis, schon der fehlerhaften Perspektive wegen. Es mag sein, dafs weniger geübten Augen diese Fehler wenig auffallen, wie sie offenbar den Malern selbst auch nicht aufgefallen sind. Wer jedoch auf Grundlage der darstellenden Geometrie perspektivisch zeichnen gelernt hat, dem müssen die groben Verstösse auch sofort in die Augen fallen. So fehlt u. a. gewöhnlich ein einheitlicher Horizont zur Verschwindung der Horizontallinien (vergl. Fig. 115).

Aufser dem künstlerisch Bemerkenswerten bieten die pompejanischen Wandmalereien auch vieles, was vom kulturgeschichtlichen Standpunkt aus interessant ist. Dahin zählen die Malereien aus dem täglichen Leben, welche Handwerker, Schauspieler, Gladiatoren etc. in ihrer Thätigkeit wiedergeben. Ein beliebtes Motiv ist es auch, diese Bethätigungen durch Amoretten zu veranschaulichen und selbst der Karikatur sind Zugeständnisse gemacht, was nebenbei erwähnt sein mag.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auffallend ist bei Betrachtung der Wandmalereien die Verschiedenheit des Maſsstabes. Auf ein und derselben Fläche kommen groſse und kleine Figuren vor, ohne daſs es durch die Perspektive oder andere derartige Gründe bedingt wäre. Es ist dies eine Eigentümlichkeit des römischen Ornamentes überhaupt, die anderwärts weniger auffällig auftritt. In dem Ornament der Fig. 125 hat die Rebe, die Heuschrecke, das Eichhörnchen, der Faun und der Genius je einen besonderen Maſsstab für sich.

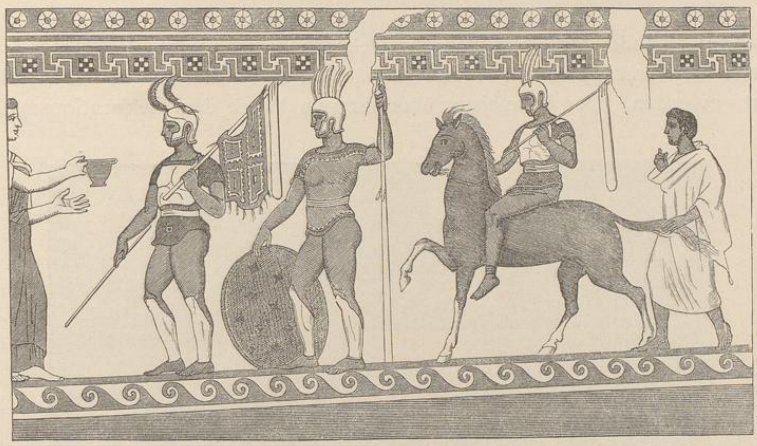


Fig. 110.
Wandmalerei aus Pästum.

Soweit sich aus den erhaltenen Decken schlieſsen läſst, deren Zahl begreiflicherweise geringer ist, als diejenige der Wände, war deren Bemalung verhältnismäſsig einfach und herkömmlich. Die mit Stuck überzogene Decke wurde nach Art der antiken Tempeldecke in quadratische Felder geteilt. Die Felder wurden mit Rosetten, schwebenden Vögeln oder figürlichen Darstellungen geschmückt. Auſser diesem flachen Abklatsch der Kassettendecke kommen auch Felderdecken vor.



Fig. 111.
Pompejanische Wandmalerei. Stillleben.



Fig. 112.
Wandmalerei aus Herkulanum.

Die Einteilung mit Hilfe von Kreisen und geraden Linien ist jedoch für unseren Geschmack etwas zu nüchtern und die Wirkung scheint auch darnach gewesen zu sein (Fig. 126).

Pompeji war eine Provinzstadt; sie wurde in kurzer Zeit neu aufgebaut. Das läſst darauf schlieſsen, daſs die gleichzeitige Wandmalerei in Rom durchschnittlich noch besser und weniger flüchtig gewesen sein dürfte. Thatsächlich beweisen dies auch die in Betracht kommenden Funde.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die römischen Wandmalereien erscheinen ruhiger, vornehmer, stilvoller und gewählter. Die Fig. 127 bringt eine Wanddekoration aus der Zeit des Augustus, welche diese Behauptung rechtfertigt. Auch die Malereien einer Villa, ausgegraben im Garten der Farnesina in Rom, bestätigen dasselbe (Fig. 128, 129 und 130). Ebenso ist die Deckenmalerei aus einem Grabe an der Via latina (Fig. 131) entschieden höher zu stellen, als die betreffenden Leistungen in Pompeji.

Während im Lande der Pharaonen die Dekorationsmalerei zur Hauptsache darin bestand, die Bildhauereien der Architektur mit Farben auszulegen, so ist dieselbe in der Antike eine selbstständige Kunst geworden. Der Baumeister überläfst sein Werk dem Dekorationsmaler zu der von



Fig. 113.
Pompejanische Wandmalerei.

diesem beliebten Vollendung und während jener sich in verhältnismäfsig strengen, herkömmlichen Formen ergeht, zaubert dieser mit reicher Phantasie zunächst ein luftiges, zierliches Architekturgespinnst über die Wände, um sich die Felder zu schaffen, in welche er den dekorativen Hauptschmuck hineinverlegt. Der pompejanische Wandmaler beherrscht bereits alle Gebiete. Er malt Architekturen und Ornamente; er ahmt edle Steinarten nach; im Figürlichen liefern ihm die Mythologie, die Geschichte und das alltägliche Leben die Vorwürfe; er ist Tempel-, Theater- und Stubenmaler; seine neuesten Errungenschaften sind die Landschaftsmalerei und das Stillleben.

Die griechische und römische Malerei hat vom alten Egyten und Assyrien gelernt und ist selbst wieder die Lehrmeisterin geworden für die nachfolgenden Zeiten. Die Renaissance hat besonders lebhaft im alten Geist nachzufühlen versucht und heute noch ist Pompeji eine Fundgrube dekorativer Malerei. Die Aufgabe, in pompejanischem Stile zu dekorieren, tritt oft genug auch an den heutigen Meister heran.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ueber die pompejanischen Ausgrabungen sind zahlreiche Veröffentlichungen erschienen. Von Werken, welche die Malereien im Umrifs, in der Zeichnung wiedergeben, seien unter anderm genannt:

H. Roux, ainé; Herculanum et Pompéi, Paris. Firmin-Didot & Cie.
Chefs-d'oeuvre de l'art antique, Paris, Levy.

Von farbigen Publikationen seien die grofsen Werke von Zahn, von Nicolini, von Ternite genannt. Eine Geschichte der pompejanischen Malerei hat Mau geschrieben.

3. Die altchristliche Malerei.

Das Verbindungsglied zwischen der Malerei des Altertums und derjenigen des Mittelalters ist die altchristliche Malerei. In ihr klingt der antike Geist aus und in ihr regt sich zuerst die andersartige Auffassung, die neue Weltanschauung. Das aus dem Judentum herausgewachsene Christentum hatte von Haus aus wenig Kunstbedürfnis und Kunstverständnis; diese stellten sich erst ein, nachdem das Christentum weitere Kreise erfafste, nachdem es von den Nachkommen der antiken Völker angenommen wurde. Ueber vier Jahrhunderte geht das Christentum neben römischer Herrschaft einher. Teils verfolgt, teils geduldet wird es schliefslich zur römischen Staatsreligion, um den Sturz des alten Reiches zu überleben und der Träger der abendländischen Kultur zu werden.



Fig. 114.
Thronende Demeter. Pompejanisches Wandgemälde.

Es ist nicht viel, was sich an Denkmälern altchristlicher Malerei bis auf unsere Zeit erhalten hat; aber immerhin genügt es, um sich ein Bild derselben zu machen. Das über der Erde gelegene ist fast ausnahmslos der Zeit zum Opfer gefallen; im Schofs der Erde, in den Katakomben ist verschiedenes erhalten geblieben. In Rom (auch in Neapel und Alexandrien) legten die Christen der ersten Jahrhunderte ihre Friedhöfe als unterirdische Gänge und Höhlen an. Die zahlreichen labyrinthartigen Gänge enthalten in den Seitenwänden die Gräber und werden an den Kreuzungen und anderweitig unterbrochen durch gröfsere Grabkammern, die als Wohnungen der Toten nach Art römischer Gräberausstattung auch einen entsprechenden malerischen Schmuck erhielten.

Die malerische Ausschmückung der ältesten christlichen Grabkammern ist handwerksmäfsig, flüchtig und nach unseren Begriffen unkirchlich. Amoretten und Genien, Tritonen und Delphine,

Blumen und Vögel, Rankenornamente, Tierstücke, Stillleben, Landschaften etc. bilden die Vorwürfe; die ganze Malerei unterscheidet sich kaum von derjenigen der gleichzeitigen überirdischen Wohnräume. Diese erste Zeit kennt keine christlichen Symbole und dekoriert im landläufigen antiken Sinne. Erst allmählich treten gewisse Zeichen und Symbole hinzu, die ausgesprochen christlicher Natur sind.

Eines der ältesten Zeichen dieser Art ist das Monogramm Christi, gebildet durch Zu-

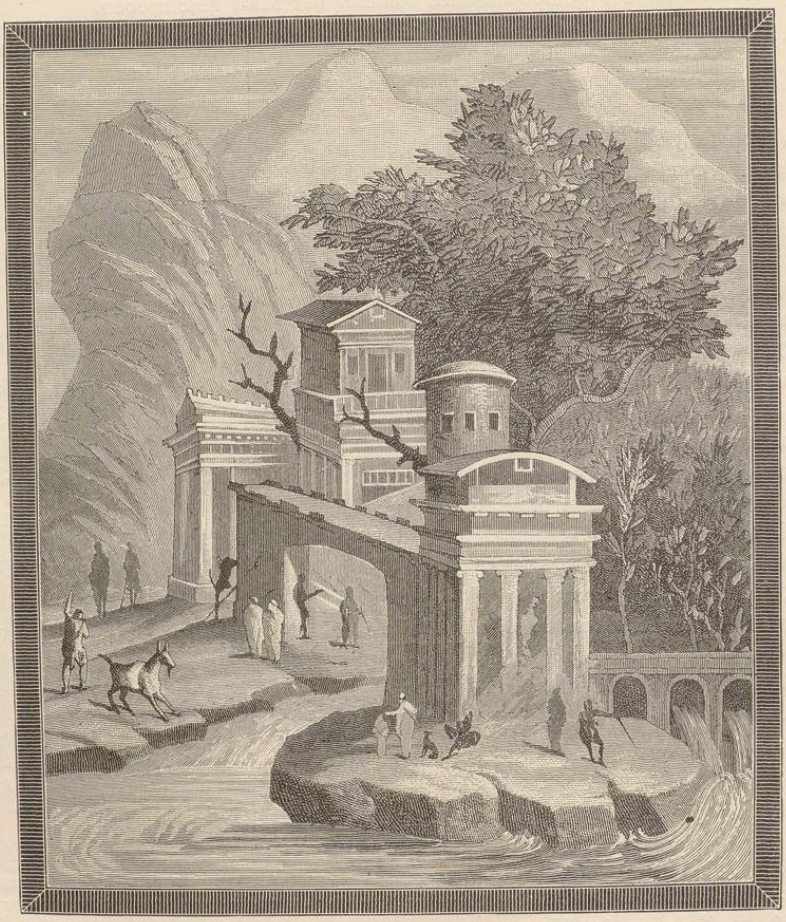


Fig. 115.
Pompejanische Landschaft.

sammenstellung der beiden ersten griechischen Buchstaben des Wortes Christus. Diese Form hat sich bis heute in der christlichen Kunst erhalten. Häufig werden dem Monogramm der Anfangs- und Schlufsbuchstabe des griechischen Alphabetes ($A\Omega$) beigegeben in Beziehung auf die Apocalypsis 22, 13: „Ich bin das Alpha und Omega etc.“ Auch in dieser Form zeigen die Katakomben bereits das Zeichen, wie die in denselben gefundene Lampe der Fig. 132 darthut. Auch das Zeichen des Kreuzes kommt vor, aber nicht als griechisches oder als lateinisches Kreuz, sondern in der alt-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

testamentarischen Form des T. Christus wird durch einen Fisch oder als Lamm mit der Fahne dargestellt, die Kirche durch ein Schiff, die christliche Seele durch eine Taube, die Unsterblichkeit durch einen Pfau etc.

Die heiligen Gestalten werden in römischer Tracht und Sandalen dargestellt. Christus wird als Orpheus mit der Leier, verschiedene Tiere zu Füfsen, dargestellt oder als guter Hirt, das Lamm tragend; Maria erscheint als römische Matrone, betend mit erhobenen Händen; die Apostel



Fig. 116.
Tänzer und Tänzerin. Pompejanische Wandmalerei.

sind als Fischer oder in der damaligen Tracht der Philosophen mit Schriftrollen abgebildet. Der Heiligenschein, in welchen für Christus ein Kreuz eingezeichnet wird, kommt erst spät vor und stammt von der römischen Sitte her, Herrscher und Gottheiten mit dem Nimbus auszustatten. Die Leidensgeschichte Christi wird nicht dargestellt. (Bilder des Gekreuzigten kommen erst vom 7. Jahrhundert ab vor.) Christus wird nicht in seiner Erniedrigung, sondern als Held, als Sieger, triumphierend, erlösend und Wunder wirkend dargestellt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wo die Darstellungen der altchristlichen Malerei nicht rein dekorativ sind, sondern Bezug nehmen auf die neue Heilslehre, da geschieht es meist, indem Vorgänge des alten und neuen Testaments sinnbildlich auf die christlichen Glaubensvorstellungen hinweisen. Adam und Eva bedeuten die Sünde. Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, stellt das Wunder der Taufe dar.



Fig. 117.
Kentaurengruppen. Herkulanum.

Jonas, vom Fische ausgeworfen, versinnbildlicht die Auferstehung. Wieder andere Beziehungen liegen zu Grunde, wenn Noah mit der Arche, Moses vor dem Dornbusch, Jonas unter der Kürbisstaude, Abraham mit dem Opfer, Daniel in der Löwengrube, die Jünglinge im Feuerofen dargestellt werden. Beliebte Darstellungen aus dem neuen Testamente sind die Brotvermehrung, das Wein-



Fig. 118.
Arion. Pompejanisches Wandgemälde.



Fig. 119.
Pompejanische Wandmalerei. Hermaphrodite.

wunder zu Cana, die Auferweckung des Lazarus und die Heilung des Gichtbrüchigen. Auch Darstellungen des gewöhnlichen Lebens stehen den religiösen gegenüber, Gastmähler, welche wohl die himmlische Seligkeit bedeuten, Totengräberscenen etc.

Die Malereien der Katakomben sind nicht a fresco, sondern al secco auf dem trockenen Grund ausgeführt. In den dunkeln Kammern wurde der Ausführung weniger Sorgfalt gewidmet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Darstellungen sind flüchtig, aber flott hingeworfen. Die Gesamtanordnung und Raumverteilung ist gut. Die Figuren sind gut in den Verhältnissen, die Bewegungen lebendig, die Gewandungen klassisch einfach. Die ganze Dekoration auf hellfarbigem Grunde wirkt heiter, anmutig wie die antike Wohnhausbemalung über der Erde. Nichts erinnert an Marter, Schrecken und Tod im Sinne der späteren kirchlichen Malerei. Der antike Geist durchdringt das Aeufserliche dieser Malerei noch völlig und nur die veränderten Stoffe und Symbole weisen auf das Christentum. Wir geben zwei Beispiele in den Fig. 133 und 134, welche das Gesagte bildlich belegen mögen.

Die Malerei der Katakomben ist in der frühesten Zeit am besten; sie verschlechtert sich dann mehr und mehr und nimmt an dem allgemeinen Verfall der römischen Malerei teil. Die altchristliche Malerei ist in diesem Stadium noch keine selbständige Kunst, sondern ein besonderer Zweig der antiken Malerei.

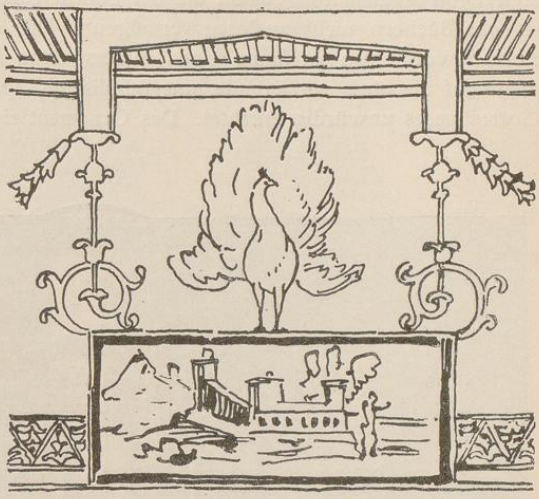


Fig. 120.
Obere Partie einer Wanddekoration.

Wie bereits erwähnt, hat sich von dekorativen Malereien an altchristlichen Bauwerken über der Erde so gut wie nichts erhalten. Dagegen geben diese Bauten uns in ihren Mosaikgemälden darüber Aufschlufs, welche Richtung die dekorative Kunst einschlägt.

Die Kunst, farbige Steine oder gefärbte Glasflüsse passend zusammenzuztellen und durch

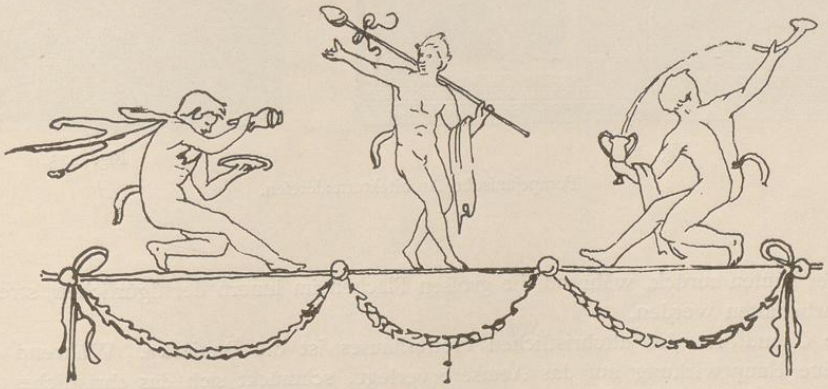


Fig. 121.
Tanzende Bacchanten.

einen Kitt zu einem Gemälde zu vereinigen, ist alt. Griechen und Römer stellten auf diese Weise zierliche und mustergiltige Bodenverzierungen her, wobei die Steinchen durchschnittlich die Würfelform hatten (opus tesselatum). Späterhin wurde dieser Schmuck auch gelegentlich als Wanddekoration benützt und auf den Böden wurden schliefslich figurenreiche Bilder, wie die berühmte,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in Pompeji aufgedeckte Alexanderschlacht, in dieser Art ausgeführt, während die ursprünglichen Motive ornamentaler Natur waren. Erst die altchristlichen Bauten aber machen einen weitgehenden Gebrauch von der musivischen Kunst zur Ausschmückung der Wände, zunächst im antiken Sinne ornamentaler Raumverzierung, vom 4. Jahrhundert ab dagegen, um dieselben mit bildlichen Darstellungen auszustatten, „damit die der Schrift Unkundigen aus denselben entnehmen können, was sie aus Büchern nicht zu lesen vermögen". Die Kirche stellt die monumentale, dauerhafte Verzierungsweise also im Sinne einer Bildersprache in ihren Dienst und verzichtet damit mehr und mehr auf die blofs verzierende, unsymbolische, spielende Ornamentik, die der hl. Nilus als eines Gotteshauses unwürdig erachtet. Das Ornament zieht sich auf untergeordnete Stellen und auf das

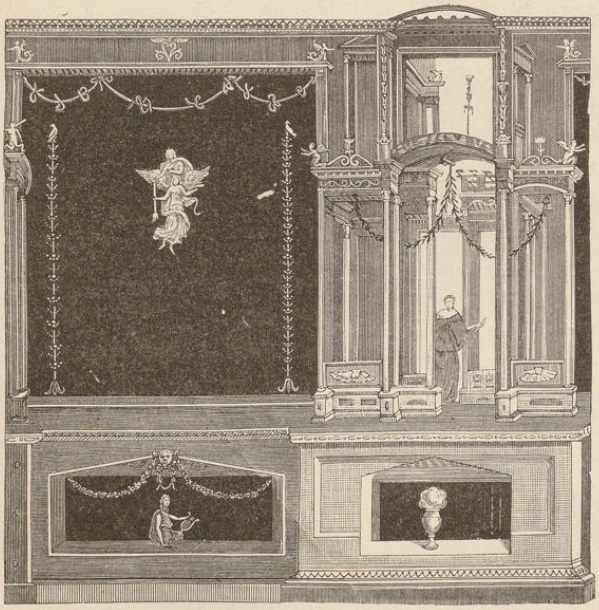


Fig. 122.

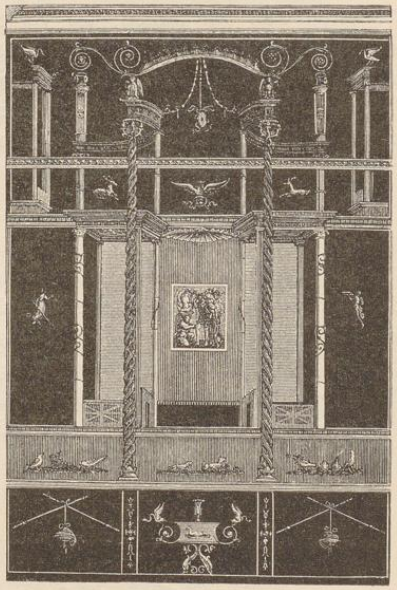


Fig. 123.

Pompejanische Architekturmalereien.

Aeufsere der Bauten zurück, während die grofsen Flächen im Innern der figürlichen, strengen Darstellung vorbehalten werden.

Die Grundform des altchristlichen Gotteshauses ist die Basilika. Während der antike Tempel seine Hauptwirkung auf das Aeufsere verlegt, schmückt sich das christliche Gotteshaus nach Kräften im Innern. Die Decken werden kassettiert, in Felder geteilt, mit Rosetten aus Metall geschmückt etc. Ueber den Säulenstellungen der Wände wird der zwischen den Lichtöffnungen verbleibende Raum mit Mosaiken belegt. An der Eingangswand und am gegenüberliegenden Triumphbogen bleiben grofse Räume frei für den bildlichen Schmuck; das Halbkugelgewölbe der Apsis, der grofsen Chornische, ist der Glanzpunkt der musivischen Dekoration. Die mehr oder weniger verändert an zahlreichen Beispielen wiederkehrende Gesamtanordnung zeigt die Fig. 135.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Darstellungen dieser altchristlichen Mosaiken bauen sich streng symmetrisch auf. Christus, die Apostel, die Evangelistensymbole, das Gotteslamm, Engelsgestalten, Matronen, welche die Kirche vorstellen, Märtyrer, Heilige und die Stifter der Bilder sind die üblichen Vorwürfe (Fig. 136). Ihrer Wichtigkeit entsprechend erscheinen die Figuren nebeneinander in abgestuften

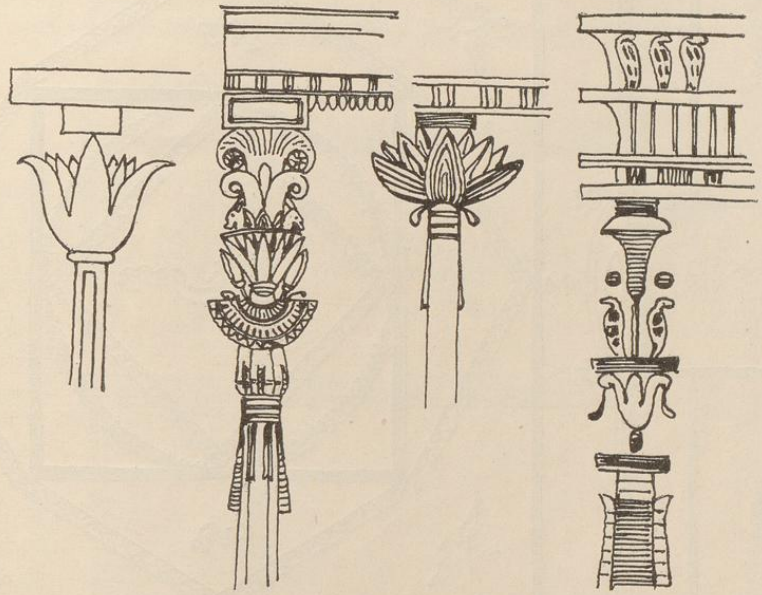


Fig. 124.
Egyptische Architekturmalereien.

Mafsstäben. Christus wird mit der Glorie sitzend oder auf Wolken thronend gegeben. Er ist nicht mehr der bartlose Jüngling; es bildet sich ein besonderer, bärtiger Christustypus aus. Die Figuren und ihre Gewandungen lassen auf Modelle in der Gestalt antiker Statuen schliefsen. Die landschaftlichen Hintergründe schrumpfen auf Palmbäume und Blumenwiesen zusammen. Alles wird

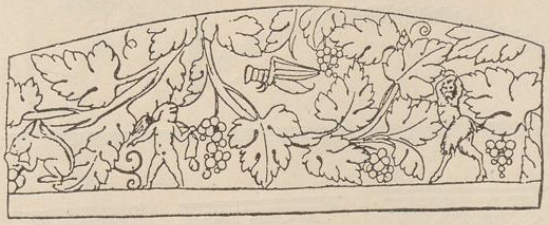


Fig. 125.
Römisches Ornament.

streng geregelt, ernst und symbolisch. An Stelle einer beliebigen, gefälligen Dekoration ist die bewufste Ideenmalerei getreten. Die Malerei ist ausgesprochen christlich geworden. Erst bescheiden im Mafsstab treten an untergeordneter Stelle, in Friesen, biblische und legendenhafte Bilderreihen auf; sie sind die Anfänge der später so viel und breit behandelten Martyrien, Passionsbilder etc.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Denkmäler altchristlicher Mosaiken beschränken sich nicht allein auf die Hauptstadt Rom; auch anderwärts, in Neapel, in Mailand und insbesondere in Ravenna sind hochinteressante

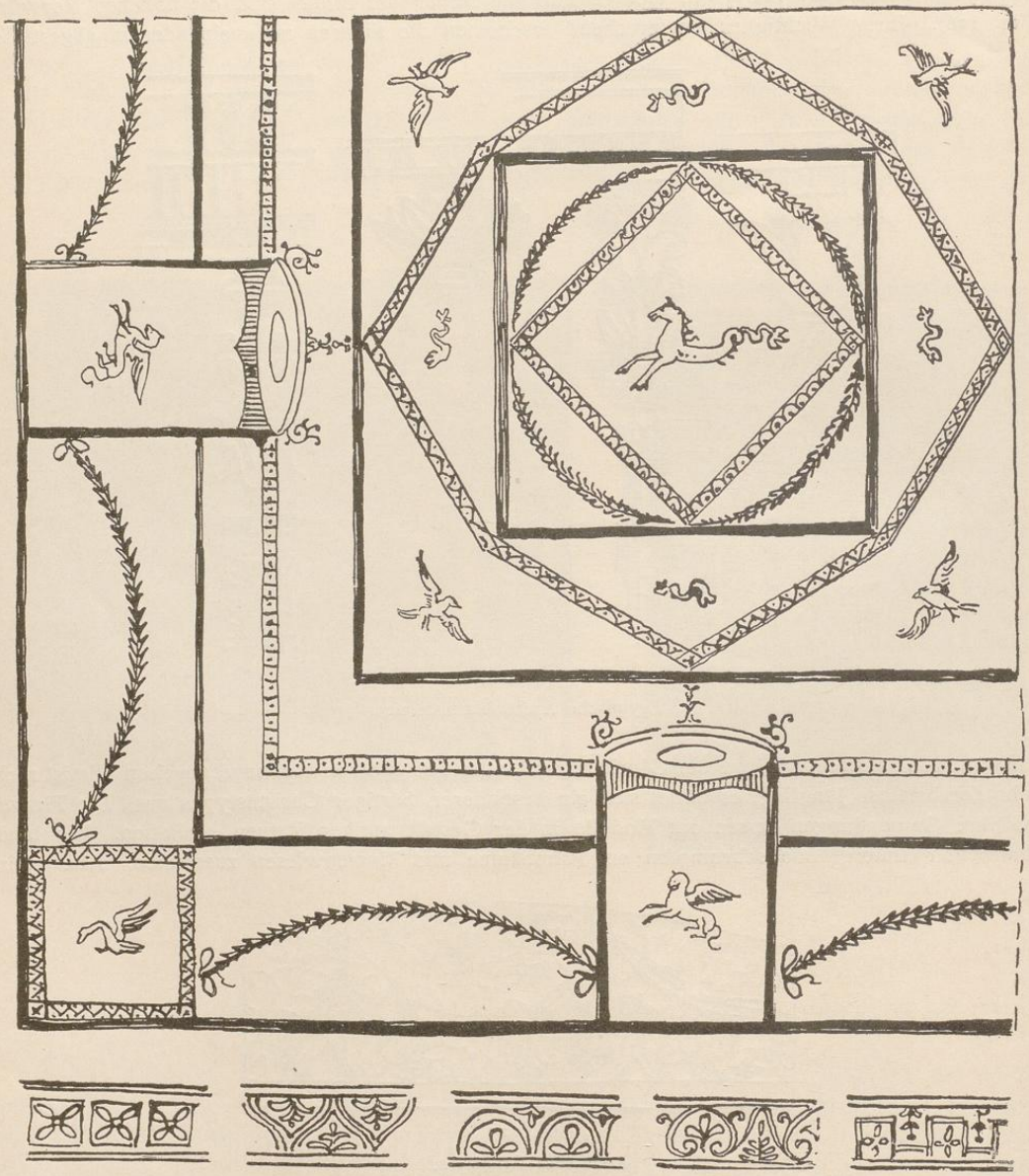


Fig. 126.
Pompejanische Deckeneinteilung.

Darstellungen erhalten. In letztgenannter Stadt ist S. Vitale vor allem in Betracht kommend. Wesentliche Unterschiede der Entwickelung sind in Bezug auf die einzelnen Städte nicht zu ver-

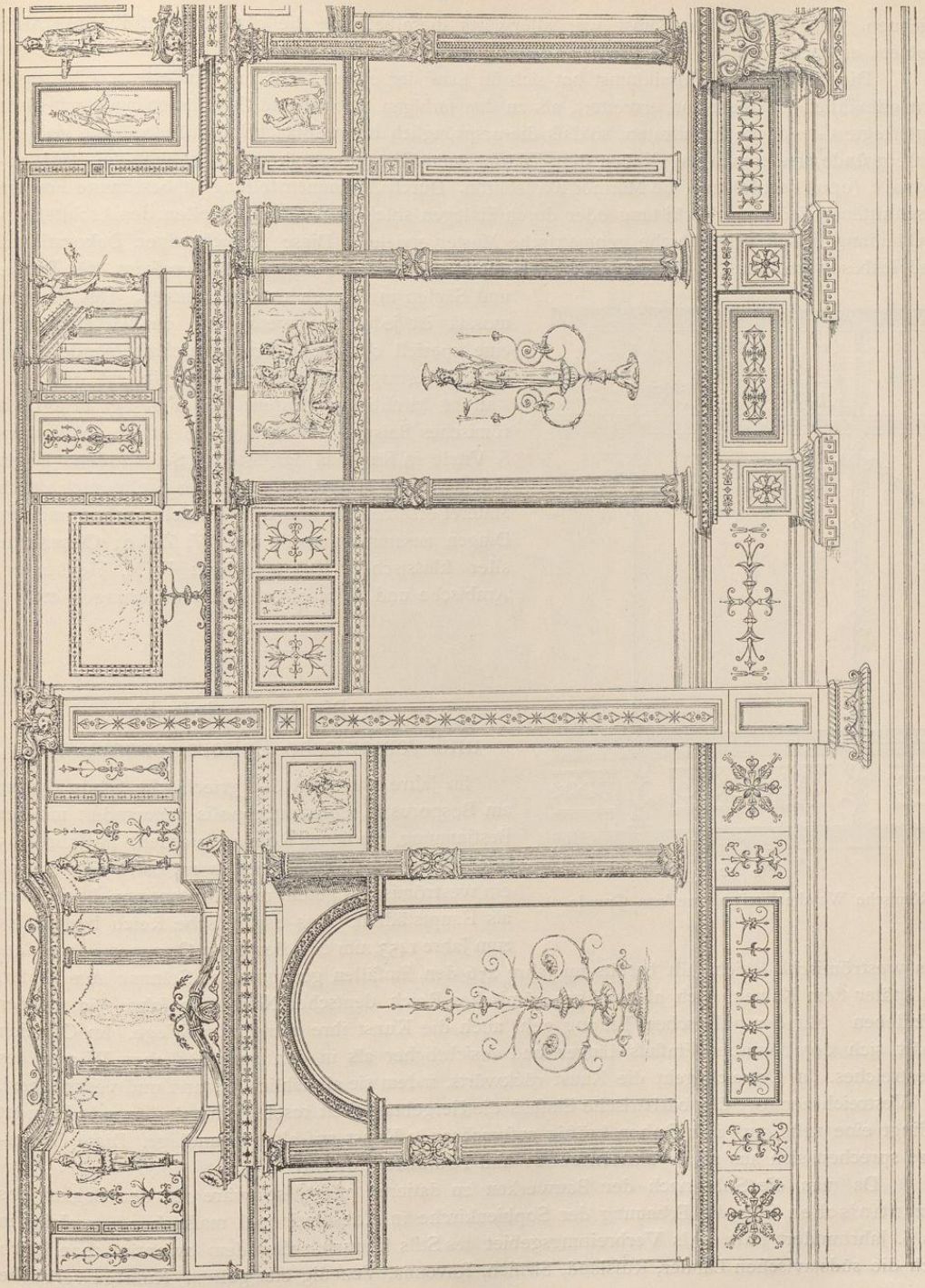


Fig. 127. Römische Wanddekoration aus der Zeit des Augustus. (Lessing und Mau.)

zeichnen. Die altchristliche Kunst war allerwärts dieselbe, wie die römische auf ihrem grofsen Gebiete es auch war.

Die Technik der Mosaikkunst hat sich im Lauf der ersten sechs Jahrhunderte n. Chr. insofern allmählich geändert und erweitert, als zu den farbigen Steinen und Glasflüssen auch mit Gold hinterlegte Glasstücke hinzutraten, so dafs die ursprünglich himmelblauen Luftgründe durch goldene Hintergründe ersetzt wurden. Neben dem Würfel- und Glasstiftmosaik erscheint auch das Plattenmosaik (opus sectile) und die Marmorinkrustation. Durch Zusammenstellung in bestimmte Formen geschnittener Teile und Verkittung oder durch Einlegen solcher in vertiefte Stellen der Architekturverkleidung liefsen sich hübsche geometrische Muster erzielen. Diese teppichartigen Dekorationen sind insbesondere für die Böden, aber auch für die Wände im Innern und Aeufsern, für Pfeiler und Säulen in Anwendung gekommen. Das Plattenmosaik ist jedoch so wenig wie das Würfelmosaik eine speziell christliche Errungenschaft, sondern nur eine Uebertragung römischer Technik auf die Ausstattung kirchlicher Bauten. Die Fig. 137 bringt ein römisches Beispiel und in Fig. 138 ist ein solches aus S. Vitale in Ravenna dargestellt. Selbstredend lassen sich derartige Muster an passender Stelle auch durch Malerei ersetzen; es finden sich solche neben anderen Dingen zusammengestellt bei W. Zahn, Ornamente aller klassischen Kunstepochen; F. M. Hessemer, Arabische und altitalienische Bauverzierungen etc.

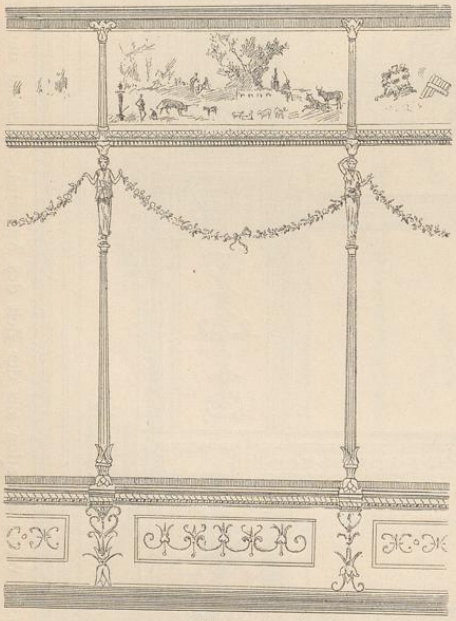


Fig. 128.
Römische Wandmalerei auf weifsem Grunde.

4. Die byzantinische und romanische Dekorationsmalerei.

Im Jahre 330 wird die griechische Stadt Byzanz am Bosporus in Constantinopolis verwandelt mit der Bestimmung, ein neues Rom zu werden. Im Jahre 395 wird das römische Weltreich in ein oströmisches und ein weströmisches geteilt mit Konstantinopel und Rom als Hauptstädten. Das oströmische Reich besteht bis zum Jahre 1453, um eine Beute der Osmanen zu werden. Das weströmische Reich fällt bereits im Jahre 476 den Einfällen germanischer Stämme zum Opfer, um später dem Namen nach als heiliges römisches Reich deutscher Nation im Jahre 962 wieder aufzuleben. Mit der politischen Teilung geht auch die Kunst ihre getrennten Wege. Im Ostreich erhält sich der römische Einflufs länger und ersichtlicher als in den unaufhörlichen Wirren des Westreiches. Im Ostreich geht die Kunst rückwärts, indem sie allmählich erstarrt und verknöchert. Im Westreich zerstört der barbarische Einflufs die Hergebrachtheit rascher und das fremde Element bedingt eine neue, aus dem Rohen kräftig aufwachsende Kunst auf alter Grundlage. Diese Gegensätze sprechen sich aus als byzantinischer und romanischer Stil.

Da man die Stile nach den Bauwerken zu datieren pflegt, so wäre für den Beginn des byzantinischen Stils die Erbauung der Sophienkirche in Konstantinopel mafsgebend, welche in das 6. Jahrhundert fällt. Als Verbreitungsgebiet des Stils können aufser dem byzantinischen Reich noch die südslavischen Länder, Rufsland, Sizilien, Ravenna, Venedig etc. gelten. Kunstgewerbliche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

byzantinische Erzeugnisse gingen als Geschenke und im Handel in das gesamte Abendland. Bauten des romanischen Stils erstehen vom 10. bis 13. Jahrhundert in Italien, Deutschland, Frankreich, England, Spanien etc. In diesen Ländern wäre also die Lücke vom 6. bis zum 10. Jahrh. noch der altchristlichen Kunst zuzuzählen, soweit es sich nicht um Kunstleistungen handelt, die aus eigenem, ererbtem Können hervorgegangen sind, wie die irische, angelsächsische, altfränkische, westgotische etc. Ornamentik. Wo die Römer Fufs gefafst hatten, wo das Christentum seinen

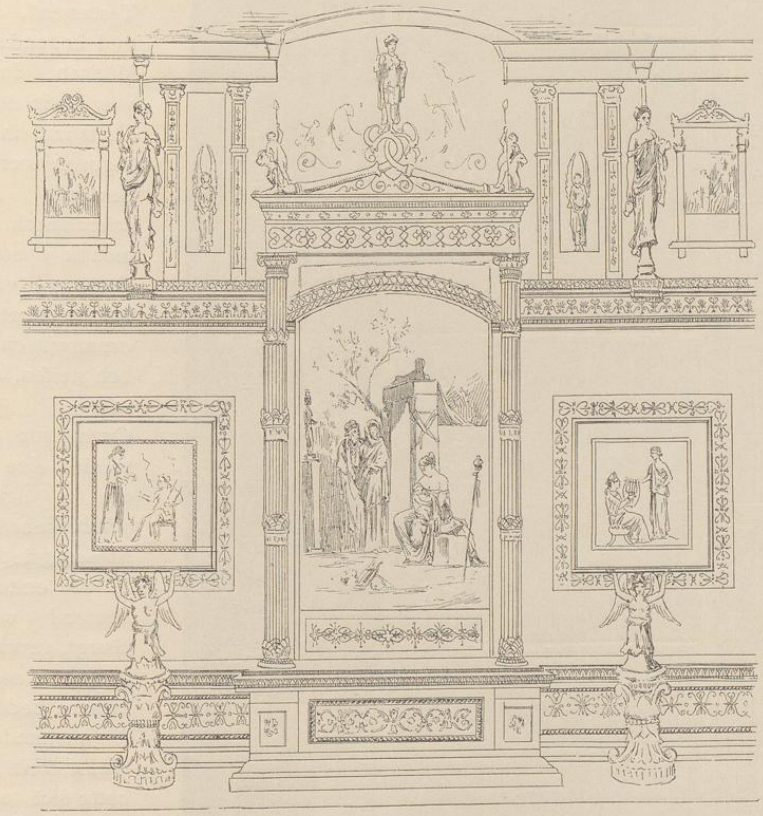


Fig. 129.
Römische Wandmalerei auf rotem Grund.

Einzug hielt, verquicken sich dann die einheimischen Kunstelemente mit christlichen und solchen der Antike in eigenartiger Weise zu neuen Bildungen.

Was sich an dekorativen Malereien über das Mittelalter herüber für uns erhalten hat, ist wenig. Auch hier ist eine Uebersicht nur möglich im Vergleich mit anderen Leistungen des Kunsthandwerks, mit den Mosaik- und Emailarbeiten, den Miniaturmalereien alter Handschriften und den Textilarbeiten. Soweit es sich nicht um die Farbe, sondern nur um die Form der Ornamente handelt, kann aufserdem auch die Plastik Auskunft geben.

Die byzantinische Malerei ergeht sich, was die Kirchen und Paläste betrifft, mit Vorliebe in der monumentalen Form des Mosaiks, untergeordnete Bauten müssen sich mit der billigeren

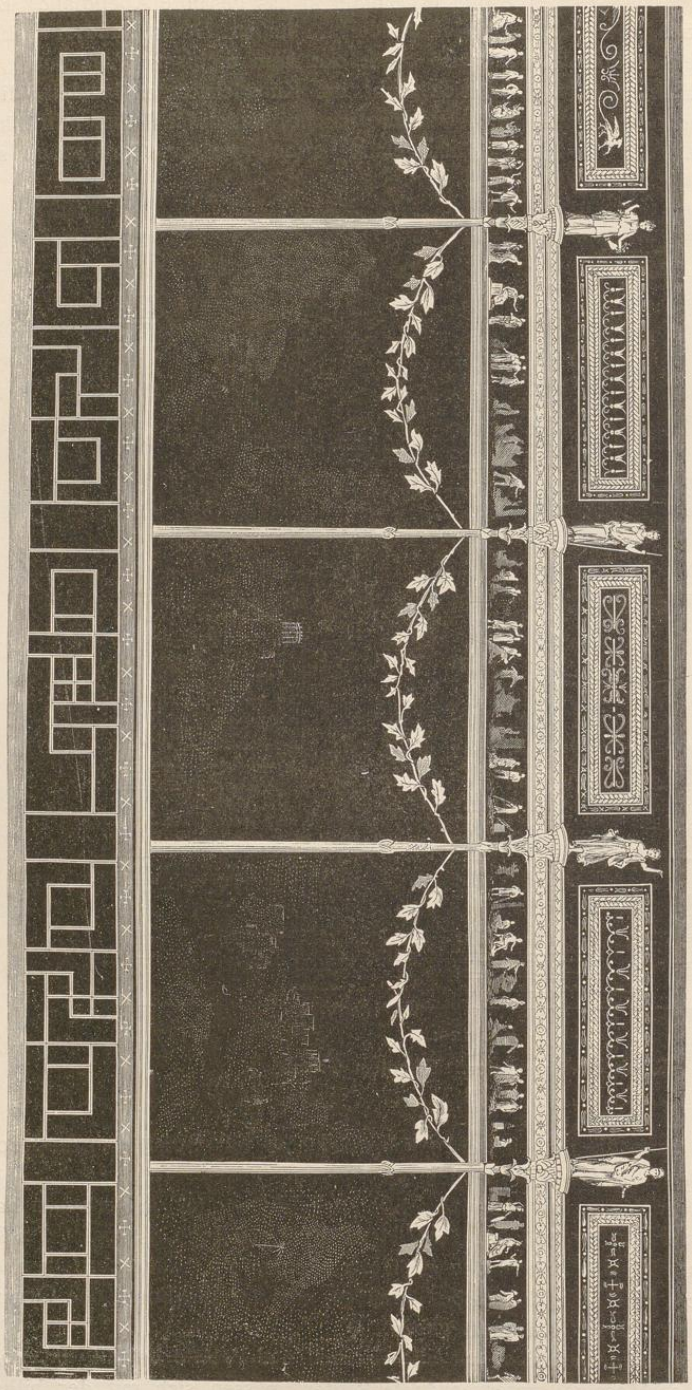


Fig. 130.
Römische Wandmalerei auf schwarzem Grund.

Malerei auf Kalkgrund begnügen. Der Goldgrund wird nun zur Regel; die Vorwürfe werden mannigfaltiger und umfassen die ganze christliche Symbolik, das alte und neue Testament, die Martyrien und Legenden; sogar die Weisen des Altertums werden in den kirchlichen Kreis mit einbezogen. Die Figuren werden steif, unbewegt, langgestreckt, schematisch. Die Ornamentik wiederholt antike Formen, vergröbert sie und erzeugt im Rankenornament einen eigentümlich steifen, eckigen Blattschnitt. Geometrische Ornamente einfacher Art spielen eine grofse Rolle; ein in denselben stets wiederkehrendes Symbol ist das griechische Kreuz. In der ersten Zeit unbedeutend und vernachlässigt, gewinnt die Ornamentik Ausdehnung und höhere Bedeutung, als im 8. Jahrhundert der sog. Bilderstreit ausbricht. Es hatte sich nach und nach eine Art Bilderverehrung entwickelt, die man den Byzantinern als Götzendienst vorwarf. Das führte vorübergehend zu Bilderverboten und Bilderzerstörungen, so dafs die Ornamentik der Schmucklosigkeit zu Hilfe kommen mufste. Weiblicher und mönchischer Einflufs brachten jedoch die Sache bald wieder in das alte Geleise.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der ausgesprochene Hang zum Prunk, die weitgehende Anwendung des Goldes bedingte ausgesprochene, lebhafte Farben. Blau, Rot, Grün und Weifs in wenigen Tönen bilden die Palette, so dafs die farbliche Wirkung ohne das glänzende Gold wohl höchst zweifelhaft wäre, mit demselben aber prunkhaft und vielfach sogar grofsartig erscheint. Dieselbe Art der Farbengebung und den nämlichen Prunk zeigen auch die kunstgewerblichen Erzeugnisse der byzantinischen Emailtechnik und die Mosaiktafelbilder, die vom 10. Jahrhundert ab in Aufnahme kommen.

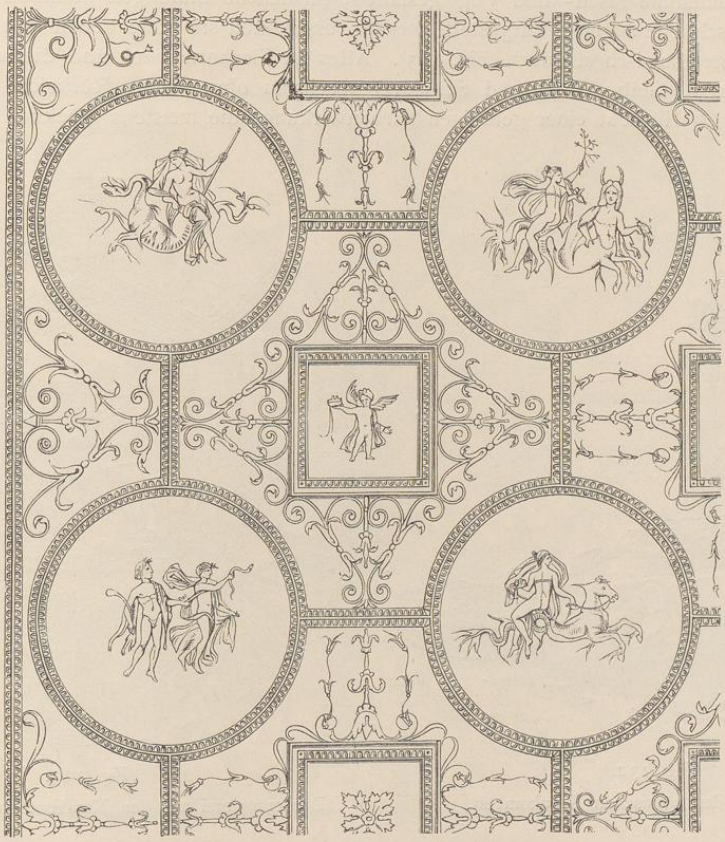


Fig. 131.
Römische Deckenmalerei.

Während für Deutschland der byzantinische Einfluſs nur durch die eingeführten Kunstgegenstände wirksam wird, erstehen in Ravenna, Venedig, Palermo etc. unter demselben sogar byzantinische Bauwerke. In Sizilien macht sich neben diesem Einfluſs gleichzeitig der arabische geltend und so entstehen eigentümliche Stilvermengungen auf altchristlicher, byzantinischer und orientalischer Grundlage. Wir geben in Fig. 139 eine Ansicht des Innern der Capella palatina zu Palermo aus dem 12. Jahrhundert und in Fig. 140 eine Einzelheit der Ausschmückung dieses Bauwerkes. Ferner bringen die Figuren 141 und 142 einige ornamentale Details aus der Hagia Sophia in Konstantinopel und aus San Marco in Venedig.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Im Abendland geht die dekorative Kunst vom 6. bis zum 8. Jahrhundert ihre eigenen Wege; sie ist wenig von aufsen her beeinflufst und entwickelt sich auf einheimischer Grundlage. Wandmalereien aus dieser Zeit sind nicht erhalten, aber die metallenen Gräberfunde und die auf uns gekommenen, ausgeschmückten Schriftwerke geben über den herrschenden Stil Aufschlufs. Die irische, gallische und germanische Ornamentik ist nicht wesentlich verschieden. Das Flechtwerk, das geometrische Element ist vorherrschend. Zierliche, künstliche Linienverschlingungen endigen vielfach in ornamentale Fisch- und Vogelgestalten; pflanzliche Bildungen kommen zunächst nicht vor. Wo menschliche Figuren dargestellt werden, erscheinen sie ohne Leben und Bewegung; sie sind ebenfalls geometrisch stilisiert (Fig. 143). Alles ist Flachornament und die wenigen Farben (Rot, Blau, Grün, Gelb, Weifs und Schwarz) wechseln ohne viele Rücksicht auf das Dargestellte rein nach Hinsicht einer gefälligen Farbenwirkung, die meistens glücklich ist, wie über-

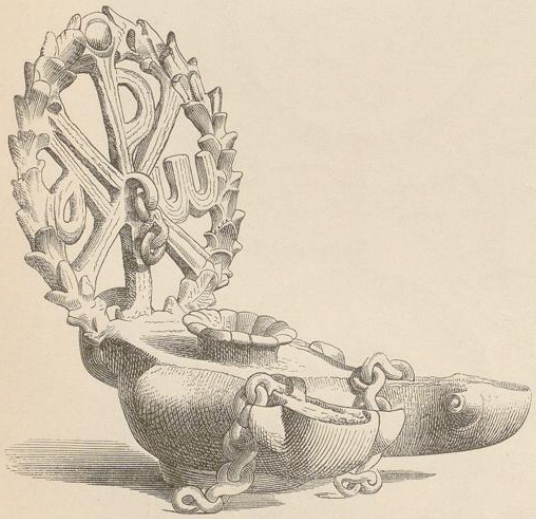


Fig. 132.
Lampe aus den römischen Katakomben.



Fig. 133.
Deckenmalerei aus den Katakomben der Domitilla.

haupt die ornamentale Anordnung und Verteilung nicht unterschätzt werden darf. In gewissen Hausindustrien, in der nordischen Filigranarbeit und Holzverzierung haben sich dementsprechende Motive zum Teil bis auf die heutige Zeit erhalten. Wir geben in den Figuren 144 und 145 einige ornamentale Einzelheiten einfachster Art, welche nach den alten Federzeichnungen etc. für die dekorative Malerei in gröfserem Mafsstabe zurecht gemacht sind. Auf Bändern, wie diejenigen der Fig. 145 sind, abgesehen vom Grund, gewöhnlich nur zwei Farben vorhanden, meist Rot und Blau. Die Farben sind jedoch nicht so verteilt, dafs jedem fortlaufenden Streifen eine bestimmte Farbe zukommt, sondern die einzelnen Knotenkomplexe teilen sich in die Farbe, ein eigentümlicher Vorgang, der sich übrigens auch bei maurischen Flechtbändern findet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vom 8. Jahrhundert ab ändert sich die Sache etwas. In die geometrische Ornamentik mit den Tierköpfen und Tierleibern tritt ein neues Element ein: die Pflanze. Unter der Regierung Karls des Grofsen findet ein lebhafter Verkehr zwischen Italien, den fränkischen und deutschen Landen statt, der auch für die Kunst nicht ohne Einfluſs bleibt. Kirchen, Klöster und Schlösser werden ausgemalt; aber auch von diesen Malereien ist so gut wie nichts erhalten und der Stil und Geschmack der Zeit können wiederum nur an anderen Dingen studiert werden, insbesonders an den Miniaturmalereien der Schriftwerke. Die Fig. 146 bringt eine Christusdarstellung aus dem Evangeliarium Karls des Grofsen; aus der Verzierung des Hintergrundes läſst sich einigermafsen auf

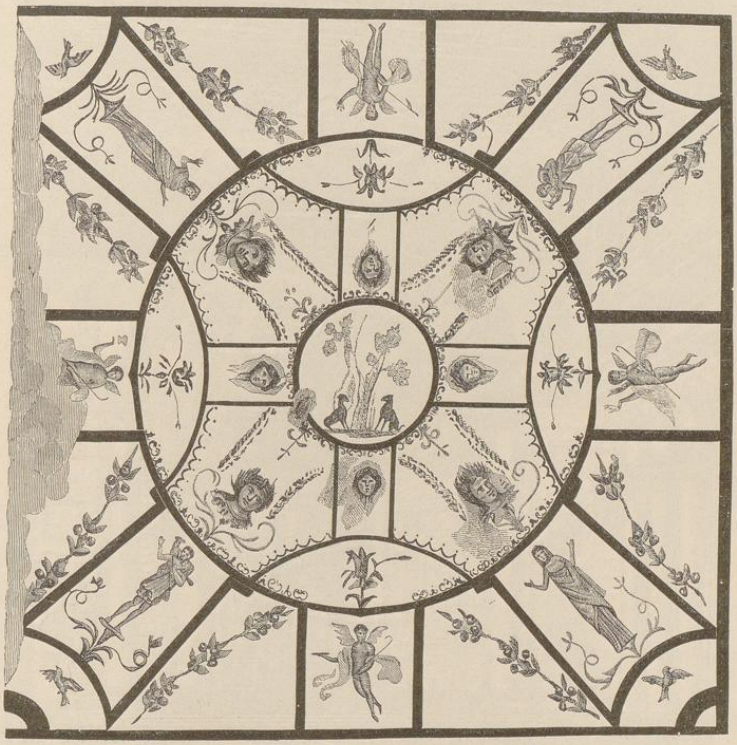


Fig. 134.
Deckengemälde aus S. Lucina. 2. Jahrh. n. Chr.

die zu jener Zeit übliche Wandmalerei schlieſsen. Auch der Fortschritt in der Behandlung des Figürlichen gegen ähnliche irische Abbildungen ist ohne weiteres ersichtlich. Die weitere Fig. 147 giebt einen verzierten Anfangsbuchstaben aus der Bibel Karls des Kahlen; trotz mancher Aehnlichkeit mit den irischen Initialen zeigt sich doch entschieden eine Stiländerung, insbesonders durch den Hinzutritt von Pflanzenornamenten, die im Blattschnitt schon den romanischen Typus aufweisen.

Die zu Ende des 10. Jahrhunderts erscheinende Stilrichtung im Abendlande wird gewöhnlich als romanisch bezeichnet. Sie spricht sich am deutlichsten in der Architektur aus, kommt

aber auch in den ausstattenden Künsten zum Ausdruck, die von jener abhängig sind. Die deutsche Kaisermacht übernimmt die politische und damit auch die künstlerische Führung; Frankreich, England und Spanien schliefsen sich an. In diese Stilzeit fällt der Beginn des Kampfes zwischen geistlicher und weltlicher Macht; in diese Zeit fallen auch die Kreuzzüge. Einerseits sind es die kirchlichen, anderseits die weltlichen Machthaber, welche der Kunst ihre Bahnen vorschreiben; die Kirche und die Höfe entwickeln einen löblichen Wetteifer.



Fig. 135.
St. Paul vor den Mauern. Rom.

Wie die romanischen Bauwerke sich durch dicke Mauern, kleine Lichtöffnungen mit tiefen Leibungen, kurze, gedrungene Säulen und solide, schwere und massige Formen überhaupt auszeichnen, so erscheinen auch in der gemalten Ornamentik ähnliche Verhältnisse. Die Blattstiele werden dick, die Blätter voll und rund gelappt; der leere Raum des Grundes wird thunlichst vermieden; alles ist derb, gedrungen und zeigt ein Ringen von den rohen zu den blofs strengen Formen. Das Können bleibt vielfach hinter dem Wollen zurück und so entsteht auch gelegentlich Plumpes und Unbeholfenes. Die Künstler sind sich ihrer schwachen Seiten jedoch offenbar bewufst

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und suchen dieselben zu verbergen durch allerlei Kunstgriffe, die dann eine eigenartige, nicht unmittelbar beabsichtigte, aber trotzdem sich gut gebende Wirkung erzielen. Aus dem Unvermögen,

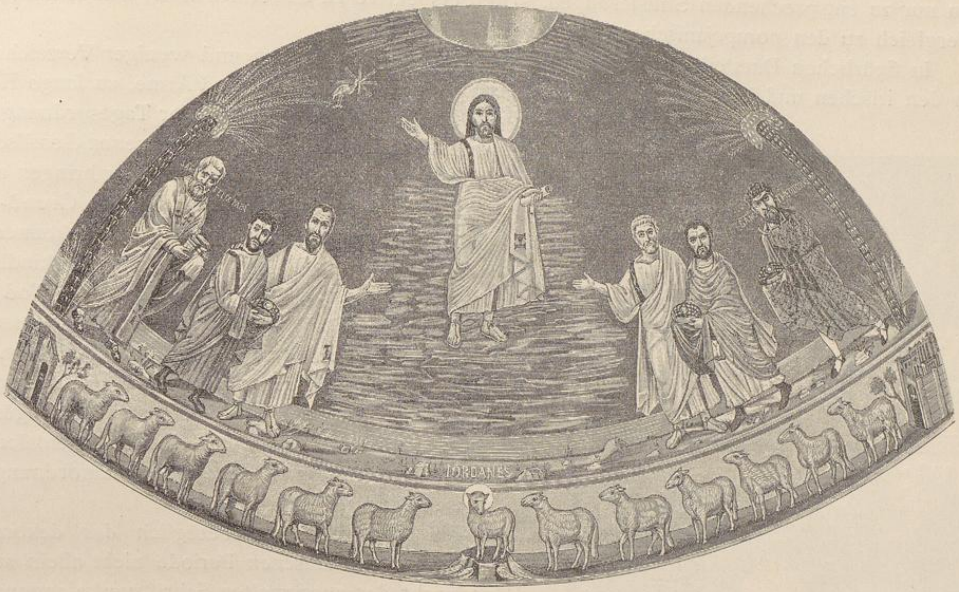


Fig. 136.
Mosaik aus S. Cosmas und Damian in Rom.

eine lebendige, plastische Darstellung zu geben, entsteht eine Art von Teppichstil in der Dekoration; es wird mit starken Umrissen und glatten Tönen zu wirken gesucht. Diese strenge Auffassung paſst sich insbesonders der kirchlichen Kunst gut an.

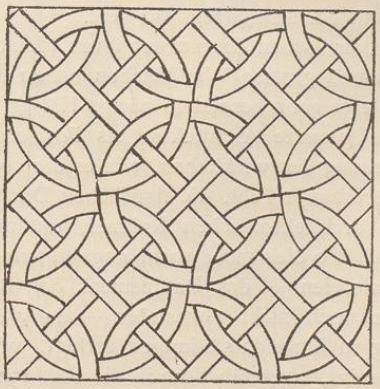


Fig. 137.
Römisches Mosaikmuster.

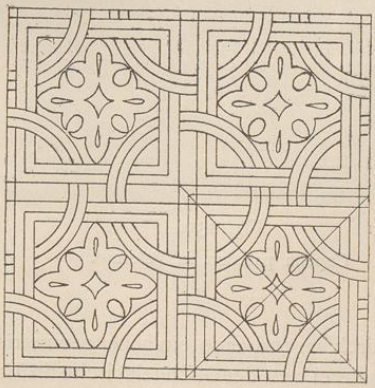


Fig. 138.
Altchristliches Mosaikmuster.

Nach mancherlei Richtungen hin steht die romanische Malerei allerdings völlig in den Kinderschuhen. Was Griechen und Römer seiner Zeit auf dem Gebiet gelernt hatten, ist vielfach ver-

loren und vergessen und das Lernen beginnt von neuem. Die Fähigkeit, ein Bild zu vertiefen, ihm einen ordentlichen landschaftlichen Hintergrund zu geben, fehlt vollständig; alle derartigen Versuche führen nur zu entsprechenden Stilisierungen. Die Perspektive ist aufserordentlich mangelhaft, auch im Vergleich zu den pompejanischen Leistungen.

In figürlichen Darstellungen zeigt sich wohl etwas mehr Leben und weniger Verzeichnung als in den irischen und karolinginschen Beispielen; aber zu dünne Füfse und Arme, zu lange Hände und dicke Köpfe sind ganz an der Tagesordnung und machen den Eindruck einer verwachsenen Gesellschaft. Aufsergewöhnliche, figurenreiche Bilder bringen allerlei Sonderbarkeiten; das Verquicken von Grund- und Aufrifs, das wir bei den Egyptern schon kennen gelernt haben, erscheint wieder als Beweis kindlicher Zeichnerei. (Vergl. Fig. 148, die den Tod des Pompejus darstellt.) Die Malereien sind übrigens sehr verschieden; neben höchst laienhaften Leistungen sind auch gleichzeitig wohlbefriedigende zu verzeichnen (Fig. 149). Durchschnittlich aber steht der figürliche Teil wesentlich zurück hinter dem ornamentalen und hinter der oft ganz glücklichen Gesamtanordnung und Raumverteilung (Fig. 150).

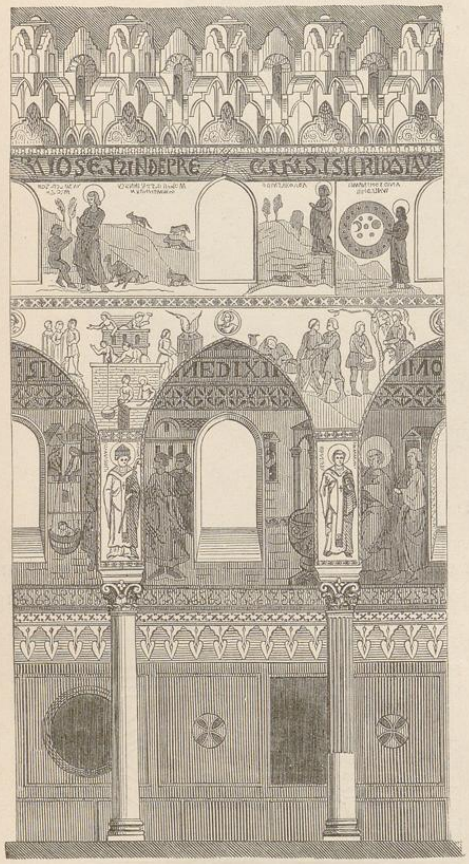


Fig. 139.
Capella palatina in Palermo.

Wir sind übrigens bezüglich der dekorativen Malerei der romanischen Periode nicht allein auf die Durchsicht der ausgemalten Schriftwerke angewiesen, da sich aus dieser Zeit auch verschiedene Wandmalereien bis auf heute erhalten haben, so z. B. auf der Insel Reichenau, in der Stiftskirche Nonnberg bei Salzburg, in Schwarzrheindorf, in der Abtei Brauweiler bei Köln, in Goslar, in Halberstadt, in Braunschweig, in St. Gereon in Köln, im Dome zu Gurk in Kärnthen (Fig. 151) etc.

Die romanischen Bauten mit ihren kleinen Lichtöffnungen und grofsen Wandflächen hatten die dekorative Malerei ganz besonders nötig. Häufig erscheint dann eine gemalte Architektur als Fortsetzung und Unterbrechung der wirklichen, wie es die romanische Malerei überhaupt liebt, die figürlichen Darstellungen in einen architektonischen Rahmen unterzubringen (Fig. 151). Wo dies nicht wohl angeht, wie z. B. bei Deckenmalereien — das Raffinement der Barockzeit war eben noch nicht vorhanden — da werden die Bilder durch irgend eine einfache geometrische Teilung in Einzeldarstellungen zerlegt, wie es die Deckenmalerei aus der Michaelskirche in Hildesheim zeigt, vorgeführt durch die Fig. 152. Dieses Beispiel ist charakteristisch für die romanische Malerei und gehört zum besten des Erhaltenen. Die stilisierten Bäume mögen gleichzeitig als Beispiel für die oben erwähnte Stilisierung des Hintergrundes gelten.

Die wenigen Farben werden fast glatt und ohne Schattierung in die kräftigen, meist schwarzen Umrisse eingemalt und zwar auf angenäfsten Kalkgrund. Der Grund ist gewöhnlich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

blau gehalten. Gold wird nur für die Glorienscheine, für Thronsessel und ähnliches benutzt. Mit Vorliebe sind die Musterungen der Kissen und Teppiche behandelt. Die letzteren bilden häufig



Fig. 140.
Aus der Capella palatina in Palermo.

den Hintergrund, sind mit Bordüren gefafst und zeigen wenige steife Linien als Faltenwurf. Teppiche sind ferner auf Sockeln und Postamenten gerne angebracht.

Der Ornamentik wird selten ein selbständiger Platz angewiesen, um als solche zu wirken. Es fällt ihr gewöhnlich die Aufgabe zu, leere Plätze passend auszufüllen oder kahle Flächen zu

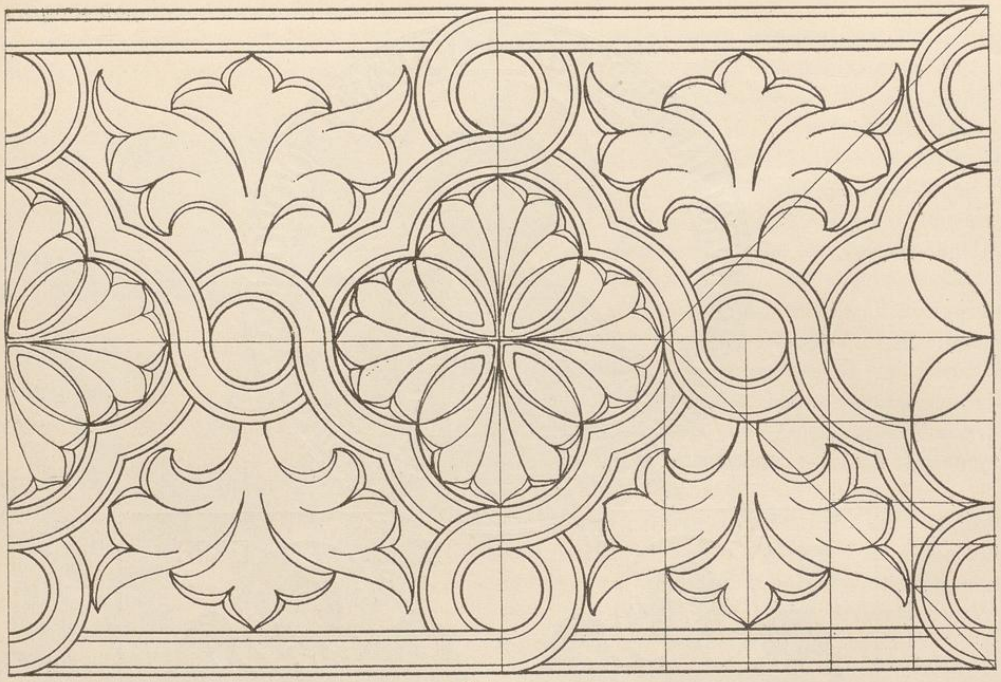


Fig. 141.
Byzantinisches Ornament aus der Hagia Sofia in Konstantinopel.

mustern. Für die Flächenmusterungen gilt dasselbe Vorgehen, wie es etwa in den gleichzeitigen Fliefsenmustern (Fig. 153) oder in den Stoffmustern zur Erscheinung gelangt (Fig. 154). Das

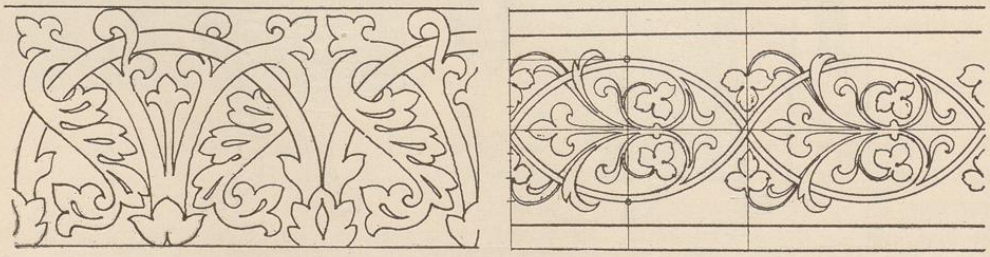


Fig. 142.
Byzantinische Ornamente aus S. Marco in Venedig.

Netz oder Gerippe ist einfacher geometrischer Art und bildet sich mit Hilfe von Quadraten und Kreisen zu zentralen, endlosen Mustern, wobei dann wiederum die eigentümliche Vorliebe für das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Runde und Gedrängte ersichtlich wird im Gegensatz zur Gotik, welche das Rautenmuster entschieden bevorzugt.

Die einfassenden Ornamente haben gewöhnlich den Charakter von Flechtbändern (Fig. 155), von Blatt- und Rankenbändern (Fig. 156) oder von Rosettenbändern (Fig. 157). Die antiken Formen verbinden sich hierbei mit den angestammten einheimischen in günstiger Weise zu wohlgelungenen Bildungen. Auch das vorerwähnte Flächenornament pflegt mustergiltig zu sein. Hier reicht eben das technische Können aus, was bei schwierigen Aufgaben nicht der Fall ist. Das Bewufstsein dieser Formbeherrschung läfst den Künstler die Ornamentik offenbar hochhalten und bewahrt ihn vor jenen Flüchtigkeiten und Gedankenlosigkeiten, wie wir sie in spätern Zeiten öfters finden, in denen das figürliche und naturalistische Gebiet weit besser beherrscht werden.

Die Mosaikarbeit findet im Abendland trotz vereinzelter Versuche keinen richtigen Boden, trotz des zeitweiligen byzantinischen Einflufses (Otto II. war mit der griechischen Prinzessin Theophano verheiratet), dem unter anderm das Aufblühen der rheinischen Emailkunst zuzuschreiben ist. Dagegen fällt in die romanische Periode die Aufnahme einer bisher nicht geübten Dekoration, der Glasmalerei. Farbige Gläser werden nach Art des Plattenmosaiks ausgeschnitten, durch Verbleiung verbunden und in die Lichtöffnungen statt der früher üblichen Tuchbehänge eingesetzt. Erst mosaikartig werden diese Fenster zu wirklichen Gemälden, als die Bemalung mit Schwarzlot hinzutritt. Diese einfache, gute Technik ergiebt eine teppichartige Wirkung, wie sie sich der übrigen Malerei und Ausstattung vortrefflich anpafst. Das Dekorations-

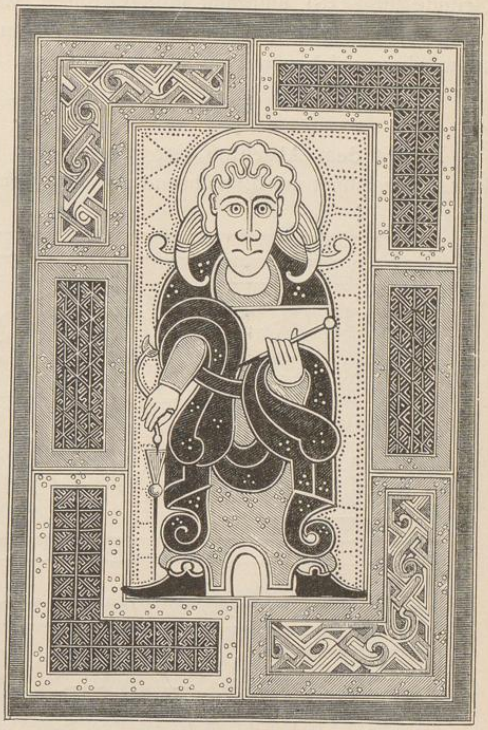


Fig. 143.
Evangelist Johannes aus einem Evangelienbuch des 7. Jahrhunderts.

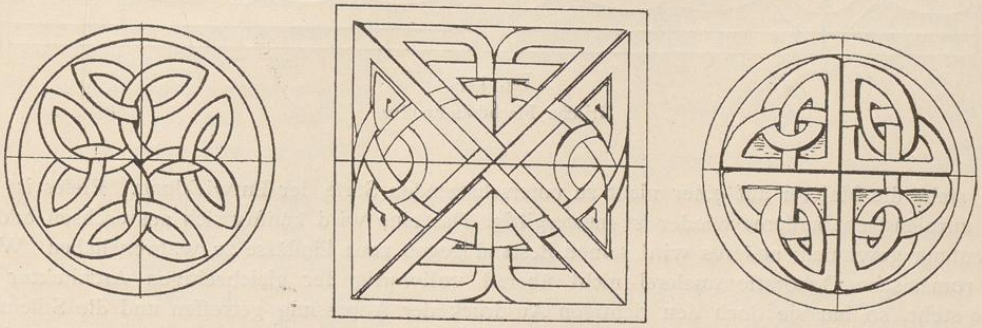


Fig. 144.
Irische (keltische) Ornamente.

prinzip in der Glasmalerei ist dasselbe wie in der Wandmalerei. Es erscheinen hier dieselben figürlichen Gestalten in architektonischer Scheinarchitektur, die nämlichen oder ähnliche gemusterte Gründe (Fig. 158), umrahmt von Bordüren, wie sie in der Wandmalerei vorkommen. Die Fig. 159 bringt ein romanisches Glasgemälde aus dem Strafsburger Münster und Fig. 160 giebt ein Bruchstück eines solchen aus der Abtei St. Denis.

Mit dem Abschlufs der romanischen Periode, die auch als das hohe Mittelalter in der Kunst bezeichnet wird, während die Zeit vom 6. bis zum 10. Jahrhundert als das frühe Mittelalter

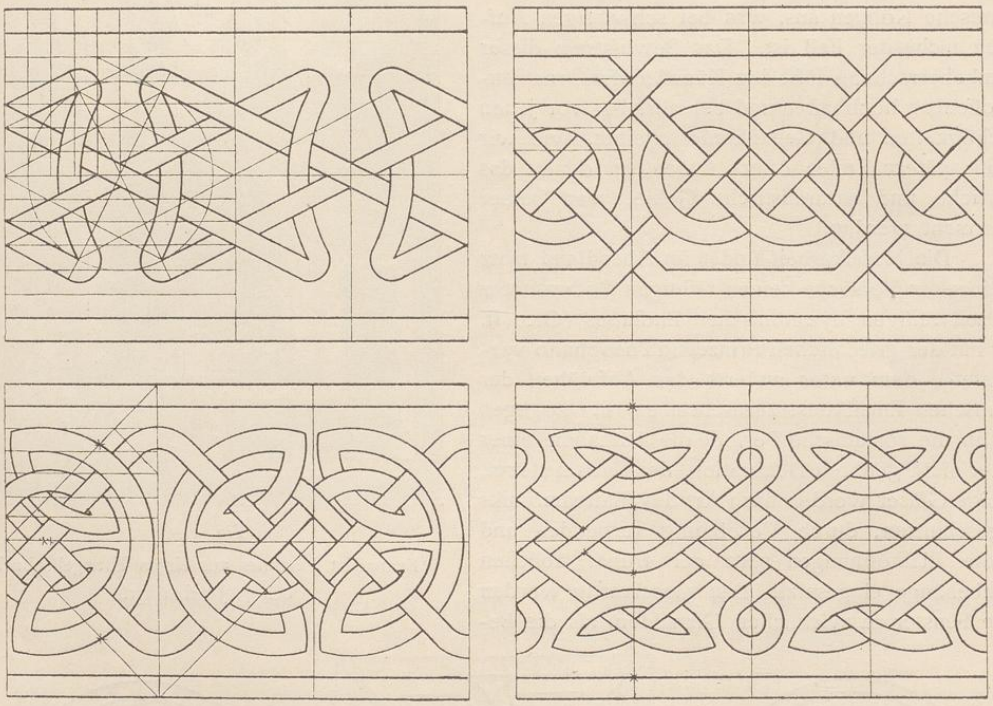


Fig. 145.
Irische Flechtbandmotive.

gilt, steht die Malerei auf einer nicht zu unterschätzenden Stufe der Entwicklung. Vieles ist roh und unzulänglich; anderes wieder ist mustergiltig. Das eine wird künftig sich auswachsen und an Bedeutung gewinnen; anderes wird seinen Bestand gegen neue Einflüsse zu wahren haben. Wenn die romanische Dekorationsmalerei nicht überall vollwertig der gleichzeitigen Architektur zur Seite steht, so hat sie doch den richtigen Ausdruck der Anpassung getroffen und die Stileinheit gewahrt. Der ernste, strenge und würdige Stil läfst sie besonders zur Kirchenausstattung geeignet erscheinen. Damit steht es auch im Zusammenhang, dafs dieser Stil auch heute wieder gerne zu Grunde gelegt wird, wenn es sich um die Ausmalung von Kapellenkränzen und ähnlichen Räumen handelt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

5. Die gotische Dekorationsmalerei.

Der gotische Stil gehört dem späten Mittelalter an, der Zeit vom 13. bis zum 15. Jahrhundert. Seine Wiege ist Frankreich, welches jetzt die Führung übernimmt. Während die politische Macht Deutschlands sich lockert, festigt sich die französische. Paris wird tonangebend, was Bildung, Sitte und Kunst anbelangt. Die Grenzländer Spanien, England und Deutschland übernehmen von Frankreich den Stil, der auf deutschem Boden sich besonders üppig und nachhaltig entwickelt. Italien setzt dem Eindringen des neuen Stils einen bestimmten Widerstand entgegen und geht seine eigenen Wege. Die eigentliche Gotik hat in Italien nie Fufs gefafst; man kann nur von gotisierenden Versuchen reden.

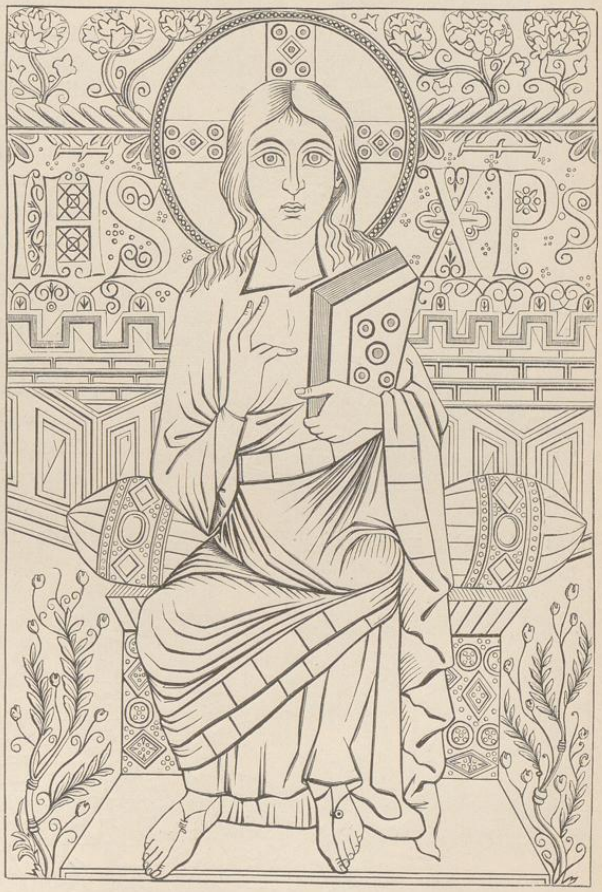


Fig. 146.
Christus aus dem Evangelienbuch Karls des Grofsen. Nach Lacroix.

Die romanische Kunst war von der kirchlichen und weltlichen Macht getragen. Sie war der erhabene, strenge Ausdruck der Auftraggeber. Im Gegensatz hierzu ist die gotische Kunst schon mehr Volkskunst. Die Freimachung von geistlicher und fürstlicher Bevormundung kommt in dem erstarkenden Bürgertum zum Ausdruck und in den sich bildenden Handwerkergilden, den Vorläufern der Zünfte. Die Maler und die Künstler überhaupt werden selbständiger; wohl sind ihnen nach wie vor die Stoffe der Darstellung gegeben, aber sie sind nicht bis in die kleinsten Einzelheiten gebunden. Es kommt ein gewisser Humor zum Durchbruch; allerlei Schnurren und Schalkhaftigkeiten hängen sich den ernsten Darstellungen an und werden von den geistlichen und weltlichen Bestellern gern oder ungern geduldet. Diese Drolligkeiten machen sich als Ausfluſs einer übermütigen Künstlerphantasie besonders an den Wasserspeiern der Architektur, in den Randverzierungen der Schriftwerke, gelegentlich aber auch in der Malerei geltend (Fig. 161).

Während im romanischen Baustil die Mauern die Hauptsache bilden, sind es im gotischen die Pfeiler. An Stelle der kleinen Lichtöffnungen treten grofse Fenster. Die schweren Gewölbe werden durch Gewölbrippenkonstruktionen ersetzt, in welche sich leichte Ausmauerungen einlegen. Die Horizontalgliederungen verschwinden mehr und mehr zu Gunsten der Vertikalgliederung. Alle Formen dehnen sich und streben aufwärts in die Höhe. Die Neigung zum Schlanken und Lang-

gestreckten ist auffällig und macht sich auch auf figürlichem und ornamentalem Gebiete geltend. Dazu kommt in der Ornamentik ein naturalistischer Zug. Heimische Pflanzenformen werden gerne zu Grunde gelegt. Auch die Tierwelt findet reichliche Verwendung und nicht nur bekannte Vertreter des Tierreichs, wie der Löwe und der Adler oder die heimischen Tiere werden benützt, sondern auch fabelhafte und ungeheuerliche Gestalten, Drachen, Lindwürmer etc. Auch das dämonische Element wird in mancherlei Form berücksichtigt. Ein neuer dekorativer Zweig erwächst fernerhin aus der Heraldik; Wappen und Spruchbänder geben beliebte Verzierungen ab. Allerlei Exotisches läfst auf die mündlichen oder sachlichen Mitbringsel der Kreuzzüge schliefsen. An Stelle der romanischen Derbheit und Behäbigkeit tritt eine gezierte Gespreiztheit, die sich hauptsächlich in der Haltung und Gewandung der Figuren ausspricht. Das Rittertum und der Minnedienst verfeinern die Kunst, die das gesellschaftliche Leben darstellt (Fig. 162). Die Heiligengestalten sind weniger leblos und schablonenhaft; es kommt Ausdruck und Stimmungsleben in die Darstellungen; gottergebene, schwärmerische Züge treten an Stelle der repräsentierenden Würde (Fig. 163).



Fig. 147. Initiale aus der Bibel Karls des Kahlen.

Wenn erhaltene kirchliche Malereien nicht gerade häufig sind, so liegt das daran, dafs die be-



Fig. 148. Abbildung aus dem Codex des Lucan. St. Gallen.

treffenden Bauten wenig Platz zur Anbringung derselben übrig liefsen. Die Mauerflächen mufsten den Pfeilern mit vorgesetzten Wanddiensten weichen und die bemalbaren Felder wurden für gröfsere Darstellungen zu schmal. Die letzteren wurden als Glasgemälde in die Fenster verlegt, neben welchen eine ordentliche Wirkung der Wandmalereien überhaupt zweifelhaft erscheinen mufste. Gröfsere Flächen verblieben nur an der Eingangswand, am Chorbogen und in den Gewölbekappen, welche dann auch ausgenützt zu werden pflegten.

Bezüglich der Hintergründe und der architektonischen Umrahmung figürlicher Bilder blieb es durchschnittlich beim Hergebrachten mit dem Unterschied, dafs an Stelle des quadrierten Grundes ein der Höhe nach gestreckter Rautengrund oder ein aufwachsendes Textilmuster trat und dafs die Rundbogen durch Spitzbogen ersetzt wurden etc., wie es die veränderte Architektur mit sich brachte. Die in Wirklichkeit schon sehr dünnen und schlanken Stützen und Säulchen wurden in den gemalten Architekturen fadenartig (Fig. 164). Die Perspektiven verbessern sich in den gotischen Darstellungen sichtlich, wenn sie auch immer noch mangelhaft bleiben. Was die Farbenstimmungen betrifft, so wirken die gotischen Malereien vielfach hart und grell, was vielleicht der Absicht zuzuschreiben ist, die Wirkung neben den Glasmalereien einigermafsen kräftig zur Geltung zu bringen. Die Palette bereichert sich nach und nach und durch Modellierung und Abschattierung wird nach plastischer Wirkung schon mehr gearbeitet, als es zu romanischer Zeit der Fall war. Bevorzugte Farbe des Grundes ist immer noch das Blau; insbesonders in den Gewölbefeldern, welche mit goldenen Sternen besät werden. Gold ist wieder für die Glorienscheine, für Kronen, Szepter etc. in Anwendung. Auf den goldenen Flächen erscheinen zierliche Damaszierungen und in der Tafelmalerei, welche jetzt häufiger wird, werden die Hintergründe mit textilen Mustern ganz oder teilweise vergoldet. Die Tafelmalerei geschieht auf Holz zu verschiedenen Zwecken, nachdem bereits zu romanischer Zeit mit den sog. Antependienbildern der Altare der Anfang gemacht war, d. s. Bildertafeln, welche der Vorderseite der Altartische statt der Tücher und Teppiche vorgehängt wurden.



Fig. 149.
Verkündigung aus dem Bruchsaler Evangelistarium.

Was die ornamentale Malerei betrifft, so ist zunächst festzustellen, dafs die Stilzeiten derselben sich nicht mit denjenigen der Architektur decken. Während die ersten gotischen Bauten

schon um die Mitte des 12. Jahrhunderts erscheinen, so bleibt die Ornamentik noch im ganzen 13. Jahrhundert im romanischen Fahrwasser. Wollte man die Beziehung zur Architektur aufser acht lassen, so würde man die frühgotische Ornamentik weit eher zur romanischen rechnen

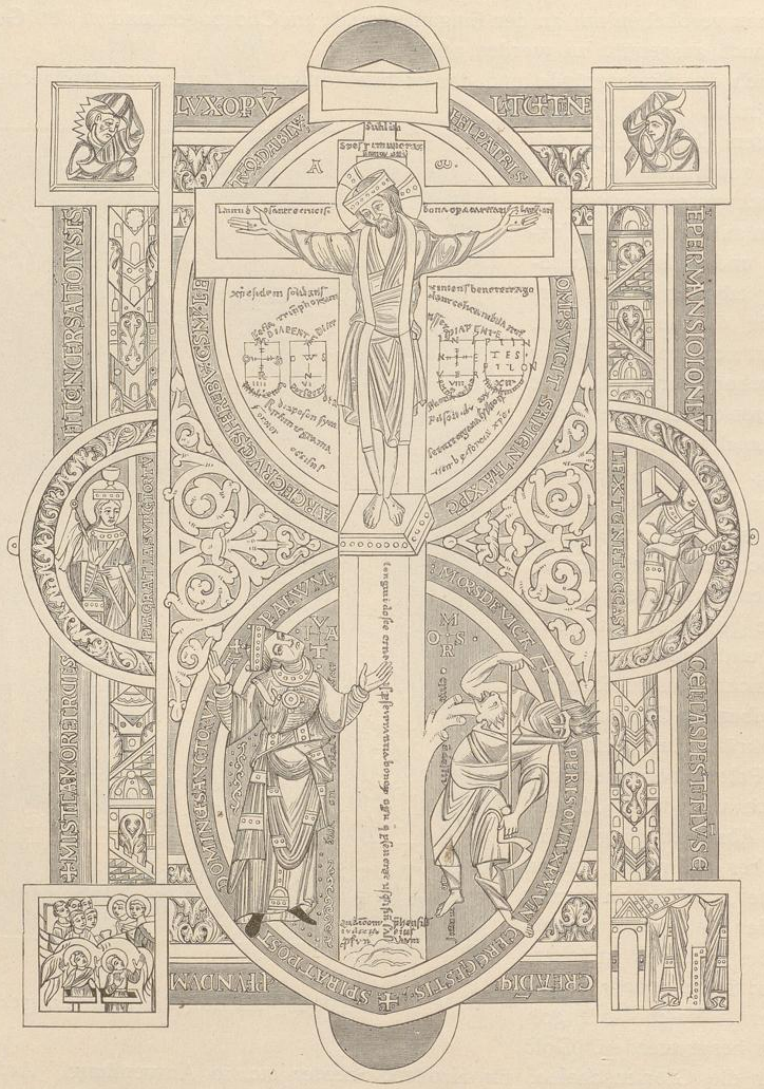


Fig. 150.
Der Gekreuzigte aus dem Evangeliarium aus Niedermünster.

können als zur gotischen, da der Unterschied zwischen früh- und spätgotisch in diesem Fall viel ausgesprochener ist, als zwischen romanisch und frühgotisch. Es ist auch begreiflich, dafs man eine so wohl entwickelte und gesunde Formensprache ungern aufgab zu Gunsten einer viel-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fach minderwertigen. Die Fig. 165 bringt einige frühgotische Fliefsen- und Glasmalereimuster, die ihrer Veranlagung nach noch vollständig romanisch sind. Aehnlich verhält es sich mit den Wandmalereimustern aus San Francesco in Assisi, welche Kirche als das erste gotische Bauwerk von Bedeutung in Italien gelten kann (Fig. 166). Diese Muster, deren Zahl sich bedeutend vermehren liefse, sind in wenigen, nicht grellen Farben ausgeführt und verhältnismäfsig gut erhalten. Die Hauptfarben sind Rot, Gelb und Blau in gebrochenen Tinten.

In den gotischen Musterungen ist zunächst eine Vermehrung des geometrischen Teils zu verzeichnen, wobei dann der pflanzliche mehr und mehr verkümmert (Fig. 167). Der Uebergang



Fig. 151.
Wandbild aus dem Nonnenchor zu Gurk in Kärnthen.

zu dem später so häufigen Rautengrund mit den gotischen Lilien ist durch Muster gegeben, wie sie die Fig. 168 vorführt. Diese Beispiele zeigen auch, wie sich allmählich eine Verschiebung vom Gedrängten zum Zerstreuten geltend macht. In Bordüren und Einfassungen tritt an Stelle der Kreisbogen ebenfalls die gerade geometrische Linie (Fig. 169). Die Rankenornamente werden lang- und dünnstielig (Fig. 170a und b); schraubenförmig gewundene Blattzüge nach Fig. 170c sind ein oft wiederholtes Lieblingsmotiv, welches schliefslich in ausgezaddelte Formen ausartet nach Fig. 170d, die an die Helmdecken der Heraldik erinnern. Späterhin erscheinen dann mehr naturalistische Bildungen, wovon Fig. 170e ein Beispiel zeigt.

Wie der Blattschnitt allmählich die runden, vollen Formen verläfst und zu spitzigen, scharfgeschnittenen übergeht, mag der Vergleich der beiden in Fig. 171 dargestellten Beispiele veranschaulichen.

Die Textilkunst, in welcher die Gotik ganz bedeutendes leistet, ist vielfach für die Wandmalerei mafsgebend. Die einfachen Rautengründe mit ihren Lilien, ihren heraldischen oder blofs ornamentalen Tiergestalten verwandeln sich in ähnliche Muster mit geschweiften Linien, wie die Beispiele aus Schlofs Runkelstein (Fig. 172) zeigen. Auch ornamentales Blattwerk, Granatapfelmotive etc. treten an Stelle der Tiere und bilden entweder einfache Rautenmuster nach Fig. 173 oder reichere Bildungen nach Art der Fig. 174. Während diese Musterungen in regelrechter Wiederholung eine gesunde, mustergiltige Ornamentik vorstellen, werden zur Zeit der Spätgotik

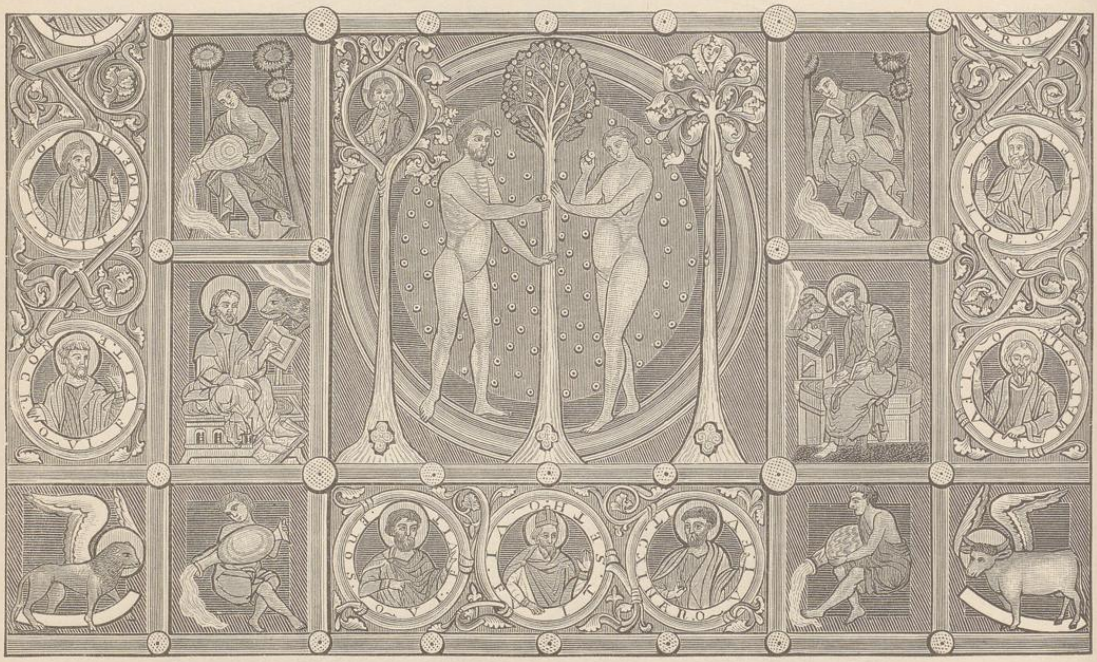


Fig. 152.
Deckenmalerei der Michaelskirche in Hildesheim.

die Wandmalereien immer wilder. Planloses, ungereimtes Schnörkelwerk füllt die Flächen; unendlich lange und langweilige, kahle Ranken werden mit Hirschen, Vögeln etc. zersetzt und überziehen mit ihrem Netz die Wände. In den Gewölbekappen wurden erst die Zwickel in der Nähe der Schlufssteine mit strengeren Ornamenten verziert, wobei hübsche Rosetten entstehen; späterhin werden auch hier die ganzen Felder überwuchert (Fig. 175).

Während die figürliche Malerei trotz ihrem sentimentalen Zuge sich entschieden auf dem Wege des Fortschrittes befindet, so geht die ornamentale Malerei der Spätgotik zweifellos den Krebsgang. Sie befindet sich, obgleich sie gelegentlich gefällig und auf den ersten Blick sogar bestechend zu wirken vermag, auf den Bahnen des Verfalls, die ja stets vorhanden sind, wenn Willkür und Schrankenlosigkeit an Stelle der Regel und Ordnung treten. Während die zu-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nehmende Freiheit und Beweglichkeit der minder entwickelten Figurenmalerei zum Vorteil gereicht (Fig. 176), wird sie für die hochentwickelte Ornamentik zum Verderben.

Der Verfall der ornamentalen Kunst geht auf zwei Pfaden vor sich. Einerseits treten an Stelle regelrechter Formbildungen üppige, nichtssagende Schnörkeleien (Fig. 177), anderseits macht sich eine handwerksmäfsige Technik breit, die alles Heil in dem Zirkel sucht und das ursprünglich

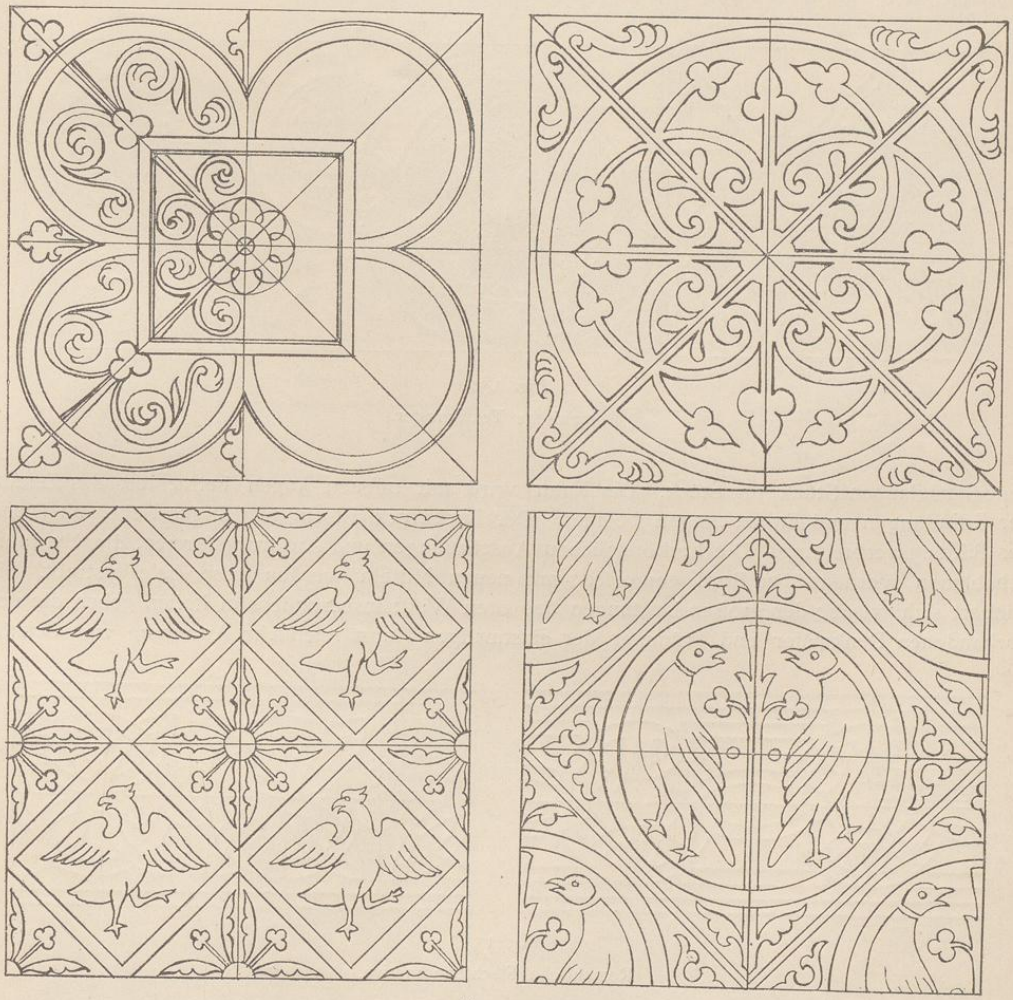


Fig. 153.
Romanische Fliefsenmuster.

hübsche Mafswerk der Steinarchitektur in unverstandener Weise in die Kleinkunst überträgt, wo es in dem sog. Fischblasenornament der Malerei, Holzschnitzerei und Schmiedetechnik sich auslebt. Es ist an der Zeit, dafs auf diesem Gebiete ein neuer Geist sich fühlbar macht, wie er als Vorbote der kommenden Renaissance sich bereits unter der morschen Decke zu regen beginnt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

6. Die Dekorationsmalerei der Renaissance.

In das erste Drittel des 15. Jahrhunderts fällt das Morgenrot einer neuen Zeit. Auf allen geistigen Gebieten, in Wissenschaft und Kunst, regt sich ein frisches Leben. Die Völker sind freier und selbständiger geworden; sie suchen sich mehr und mehr des Gängelbandes der geistlichen und weltlichen Führung zu entledigen. Die grofse Masse beginnt selbst zu denken und opfert den

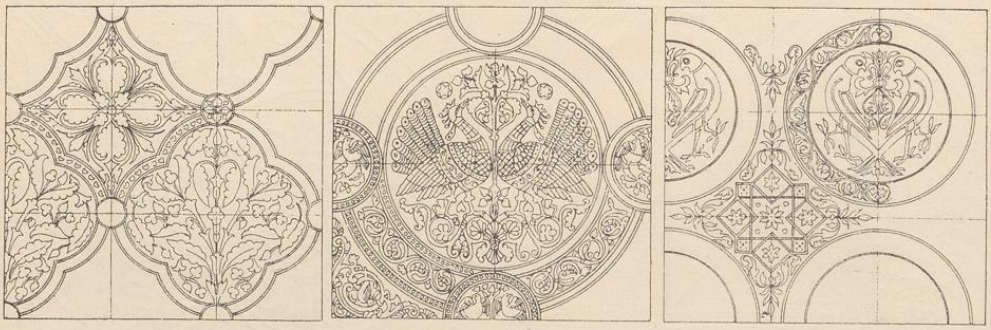


Fig. 154.
Romanische Textilmuster.

Autoritätsglauben Stück für Stück. Die Natur wird mit offenen Augen betrachtet; das Zeitalter der Erfindungen und Entdeckungen beginnt. Der Buchdruck ist ein gewaltiger Hebel im Dienste der Bildungsverbreitung. Die herkömmlichen Anschauungen und Ausdrucksformen, die überlebten Schablonen werden über Bord geworfen; mit neuen Mitteln werden neue Ziele erstrebt. Man erinnert sich wieder der grofsen Leistungen der alten Welt; insbesonders in Italien geben die noch vorhandenen Denkmäler und Trümmer der einstmaligen Kunst reichliche Anregung zum Schaffen

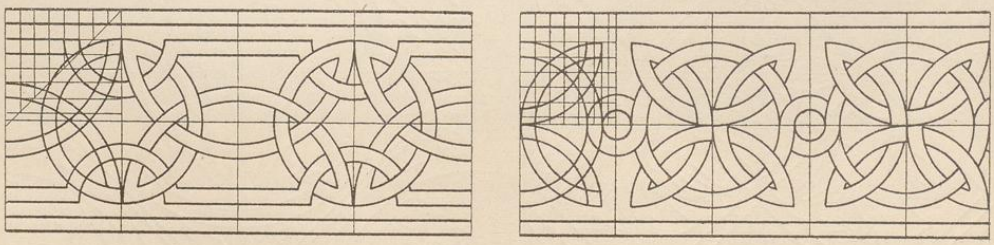


Fig. 155.
Romanische Flechtbandmotive.

in ähnlichem Sinne. Der antike Geist, die lebensfrohe Kunstauffassung der Griechen und Römer feiert seine Wiedergeburt und in diesem Sinne heifsen wir das Kulturleben der neu anbrechenden Zeit die Renaissance.

Unter den Künsten ist es zunächst wieder die Mutterkunst, die Architektur, welche die Neuzeit monumental zum Ausdruck bringt. An kirchlichen Bauwerken und nicht weniger in der Palastarchitektur werden die römischen Formen mit Geist und Geschmack wieder aufgenommen und den veränderten Zwecken angepafst. Der Rundbogen, der Kuppelbau, die offenen Säulen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hallen, wohlabgewogene Verhältnisse, vornehme Grofsartigkeit im ganzen und eine reiche Gliederung und Ornamentierung im einzelnen sind wieder Regel. Architekten wie Brunellesco,

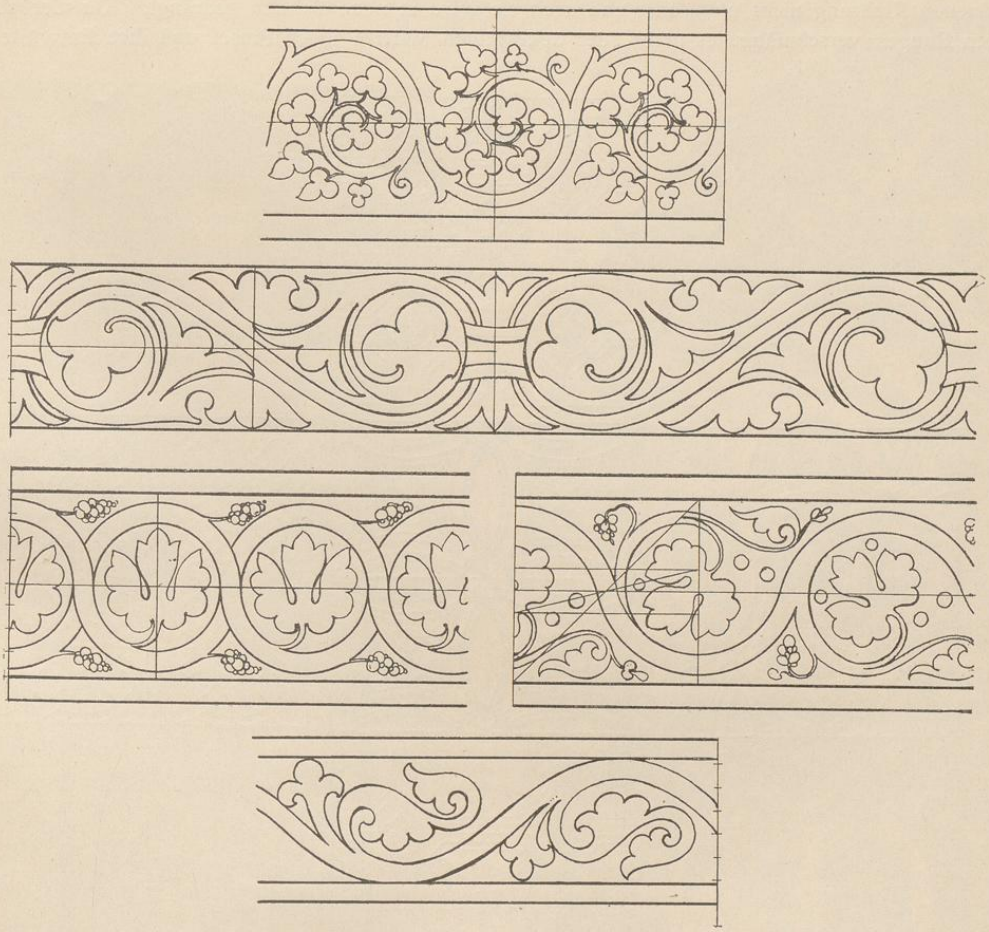


Fig. 156. Romanische Blatt- und Rankenbänder.

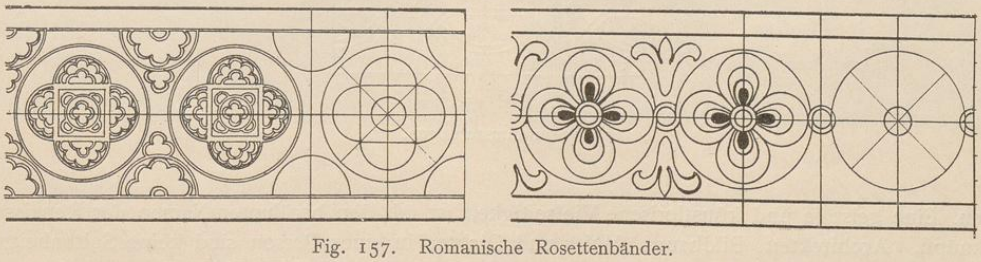


Fig. 157. Romanische Rosettenbänder.

Bramante, Peruzzi u. a. lassen in Florenz, Mailand, Venedig etc. herrliche Werke erstehen, die dann für die Innenausstattung einer Reihe von Bildhauern und Malern zu thun geben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Es ist insbesonders die hohe Malerei, die einen ganz hervorragenden Fortschritt zu verzeichnen hat; aber auch die mehr handwerksmäfsige Dekorationsmalerei bleibt naturgemäfs von der neuen Richtung nicht unberührt und auch sie wird in neue Bahnen gedrängt. Künstler allerersten Ranges verschmähen es nicht, der dekorativen Malerei ihren Pinsel und ihre Entwürfe zu

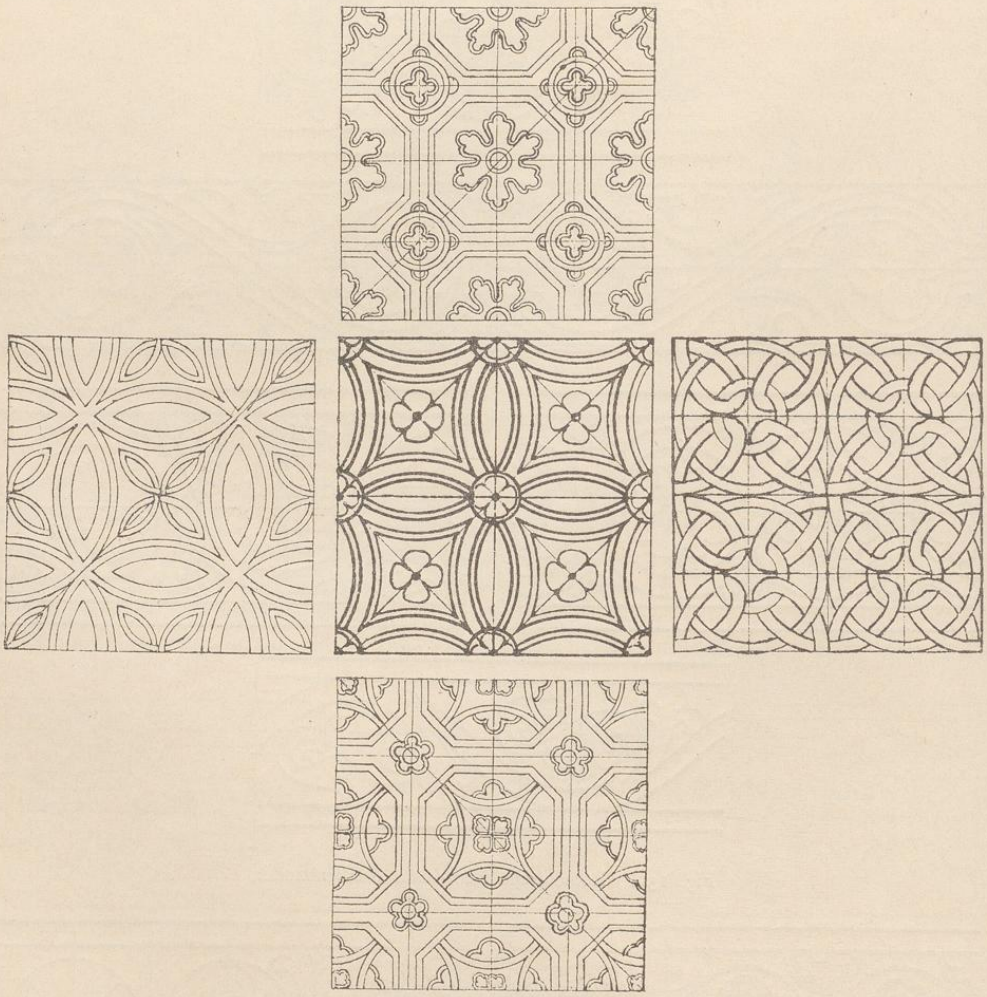


Fig. 158.
Grundmusterungen.

leihen. Eine geistige und künstlerische Vielseitigkeit ist mit den berühmten Namen der Renaissance verknüpft. Architekten, Bildhauer, Maler und Dichter in einer Person sind keine Seltenheit; die Kleinkunst und das Kunstgewerbe werden ehrlich mit in die Gesamtbestrebungen eingezogen. Das Studium der Natur zeitigt auf dem Gebiete der Kunst überraschend schöne Früchte; die Wissenschaft mufs der Kunst zu Hilfe kommen; die Gesetze der Perspektive werden ergründet

und festgelegt; die flache Malerei des Mittelalters wird durch eine räumlich vertiefte, naturgetreu und plastisch wirkende ersetzt.

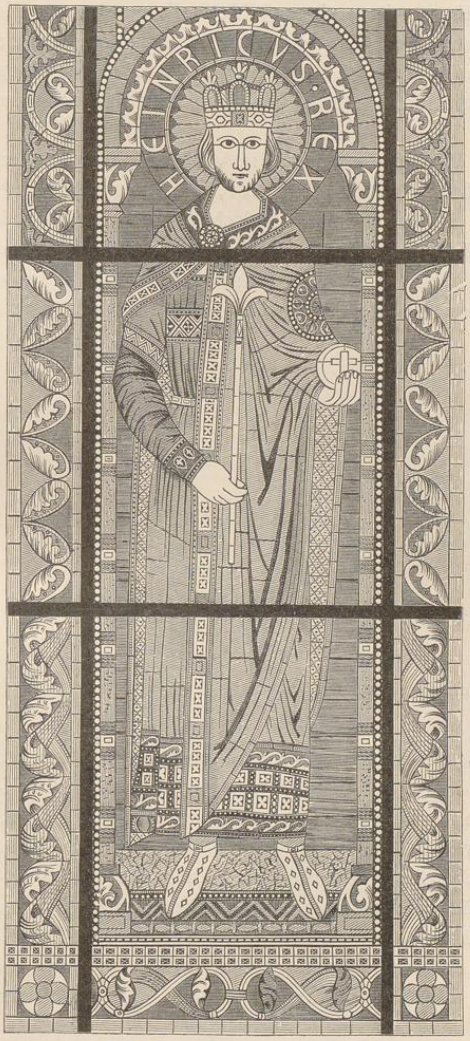


Fig. 159.
Glasgemälde aus dem Münster zu Strafsburg.

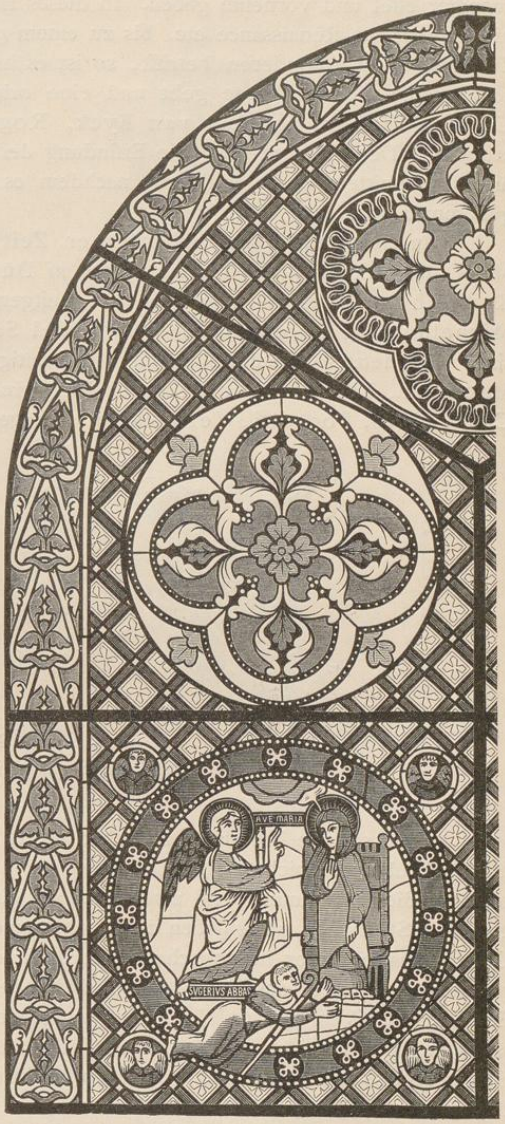


Fig. 160.
Glasmalerei aus der Abtei St. Denis.

Italien ist der Ausgangspunkt und der Hauptboden der neuen Richtung; hier sind die alten Vorbilder am zahlreichsten und wirksamsten. Die übrigen Länder des westlichen Europas sind in der weniger glücklichen Lage; sie ahmen Italien nach und hinken hinterdrein. Einheimische Ein-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

flüsse verbinden sich mit den über die Alpen gelangenden Anregungen zu neuen Formen, welchen eine gefällige und interessante Eigenart nicht abzusprechen ist, wenngleich sie sich im allgemeinen weniger edel und vornehm geben. In dieser Hinsicht sind also die deutsche, die französische, die niederländische Renaissance etc. bis zu einem gewissen Grade selbständige Erscheinungen. Was die Malerei im besonderen betrifft, so ist es hauptsächlich Flandern-Brabant, das schon frühzeitig seine eigenen Wege geht und eine originale Kunst für sich ausbildet. Es genügt an die Gebrüder Hubert und Jan van Eyck, Rogier van der Weyden und Hans Memlinc zu erinnern. Den ersteren wird die Erfindung der Oelmalerei zugeschrieben, d. h. die Verwendung dieses Malmittels zu Tafelbildern, nachdem es zum glatten Anstrich bereits früher in Aufnahme gekommen war.

In Deutschland sind Schongauer, Zeitblom, Wolgemut u. a. die Vorläufer der grofsen Maler der Renaissance, wie sie später in Dürer, Holbein, Burckmaier, Beham, Baldung, Kranach etc. auftreten, welche die Zeitgenossen der grofsen italienischen Meister Rafael, Michelangelo, Leonardo da Vinci, del Sarto, Tizian, Giulio Romano und Correggio sind. Den letztern wieder sind schon frühzeitig die Giotto, Fiesole, Masaccio, Ghirlandajo, Mantegna, Lippi, Signorelli und Perugino voraufgegangen, während ihnen die Caracci, Caravaggio, Poccetti, Veronese u. a. folgen.



Fig. 161.
Drolligkeiten aus gotischen Schriftverzierungen.

Eine scharfe Trennung zwischen Gotik und Renaissance nach einem bestimmten Jahrzehnt läfst sich übrigens nicht machen. Abgesehen davon, dafs die neue Richtung nicht überall gleichzeitig in die Erscheinung tritt, macht sich auf eine ziemlich lange Dauer das Nebeneinanderhergehen gotischer Stilformen mit solchen der Renaissance geltend und es ist gar nicht selten, dafs im neuen Geist gemalte Bilder in gotischen Umrahmungen erscheinen. Während in Italien die sog. Vorrenaissance bis in das Ende des 13. Jahrhunderts zurückreicht, lassen sich in Deutschland gotische Einzelheiten bis in das 16. Jahrhundert verfolgen. Im übrigen ist es üblich, die Stilzeit der Renaissance in drei Teile zu gliedern: die Frührenaissance vom Beginn bis um das Jahr 1500, die Hochrenaissance ungefähr von 1500 bis 1560 und die Spätrenaissance von da ab bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts und darüber.

Die Kunst der Frührenaissance ist ungezwungen, urwüchsig, naiv und originell. Ein frommer, kindlicher Zug geht auch durch die nicht kirchlichen Werke. Die Ornamentik ist reich, aber noch etwas gedrungen und unbeholfen. Engelsköpfe, Rosetten, einfache Wappen- und Schriftschilder, Guirlanden und Früchtebündel spielen eine grofse Rolle. Die verhältnismäfsig wenigen Farben sind lebhaft und gelegentlich auch hart; immerhin zeigt sich auch hier ein Fortschritt gegenüber der Gotik. Die Hauptaufgaben stellt noch die Kirche und die profane Wandmalerei ist weniger entwickelt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

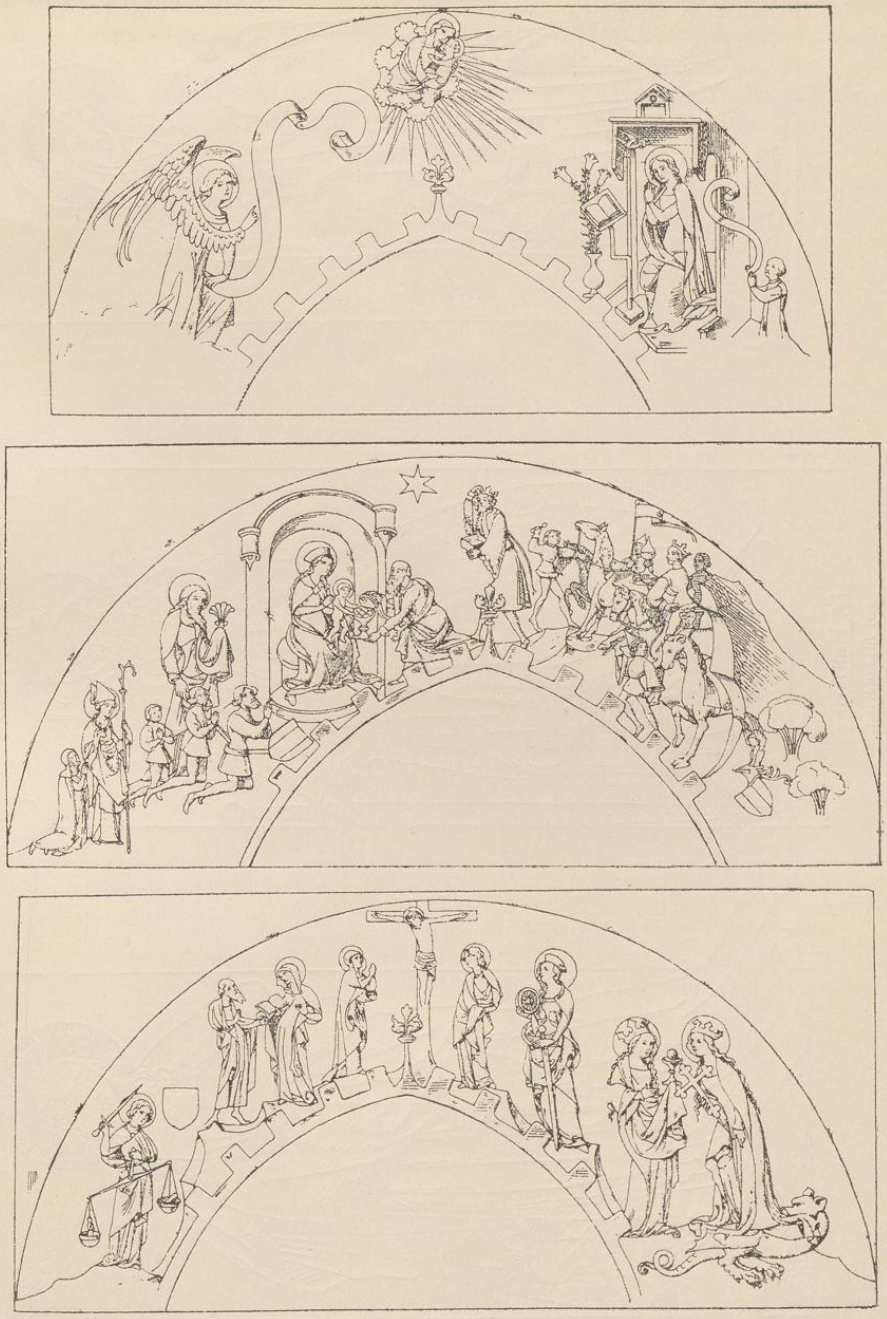
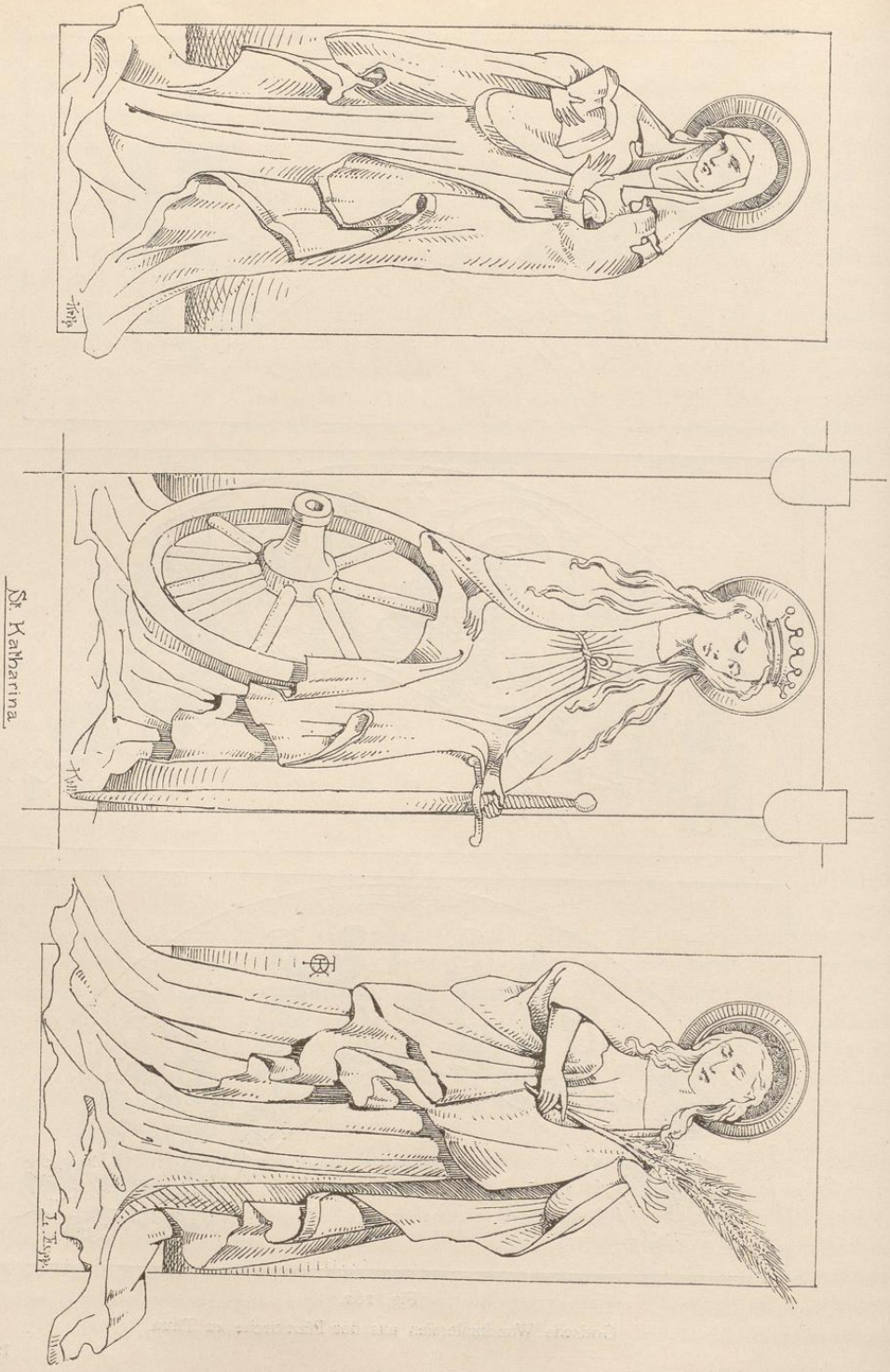


Fig. 162.
Gotische Wandmalereien aus der Pfarrkirche zu Thun.



St. Katharina
von Alexandrien.

Fig. 163.

Heiligenfiguren aus der Burgkapelle in Zwingenberg am Neckar. (Leutz-Krauth.)

Die Figuren 178 und 179 mögen das Dekorationssystem der Frührenaissance veranschaulichen, obgleich die beiden Abbildungen keine eigentlichen Malereien, sondern Arbeiten in glasiertem Thon darstellen.

Die Dekorationsmalerei der Hochrenaissance schmückt zwar auch die kirchlichen Bauten, daneben aber auch in ausgedehntem Mafse die Paläste. Sie erreicht in dieser Zeit die höchste



Fig. 164.
Geburt Mariae. Französische Schriftverzierung.

Höhe ihrer Leistung, was die Form und die Technik betrifft. Ihre Werke sind edel, vornehm und grofsartig; alles ist wohl abgewogen und an seinem Platze. Die Ornamentik ist reich, schwunghaft und ungezwungen. Herrliches Akanthusrankenornament wird belebt durch figürliche und emblemartige Zuthaten. Die Wappen- und Schriftschilder werden reicher. An Stelle der einfachen Kassettendecken der Frührenaissance mit quadratischen Feldern treten reicher gegliederte Kassetten- und Felderdecken. Die Zahl der Farben mehrt sich und die Abtonung und Harmonie

derselben ist mustergiltig. Vergoldung in mäfsigem Umfange hilft die Wirkung erhöhen. Künstler ersten Ranges wie Rafael und Michelangelo, Perugino, Giulio Romano u. a. verschmähen es nicht, sich an der dekorativen Malerei zu beteiligen. Die Ausgrabungen des alten Roms werden fruchtbar gemacht, insbesonders die Thermen des Titus liefern reiche Anregung. Das Grotteskenornament

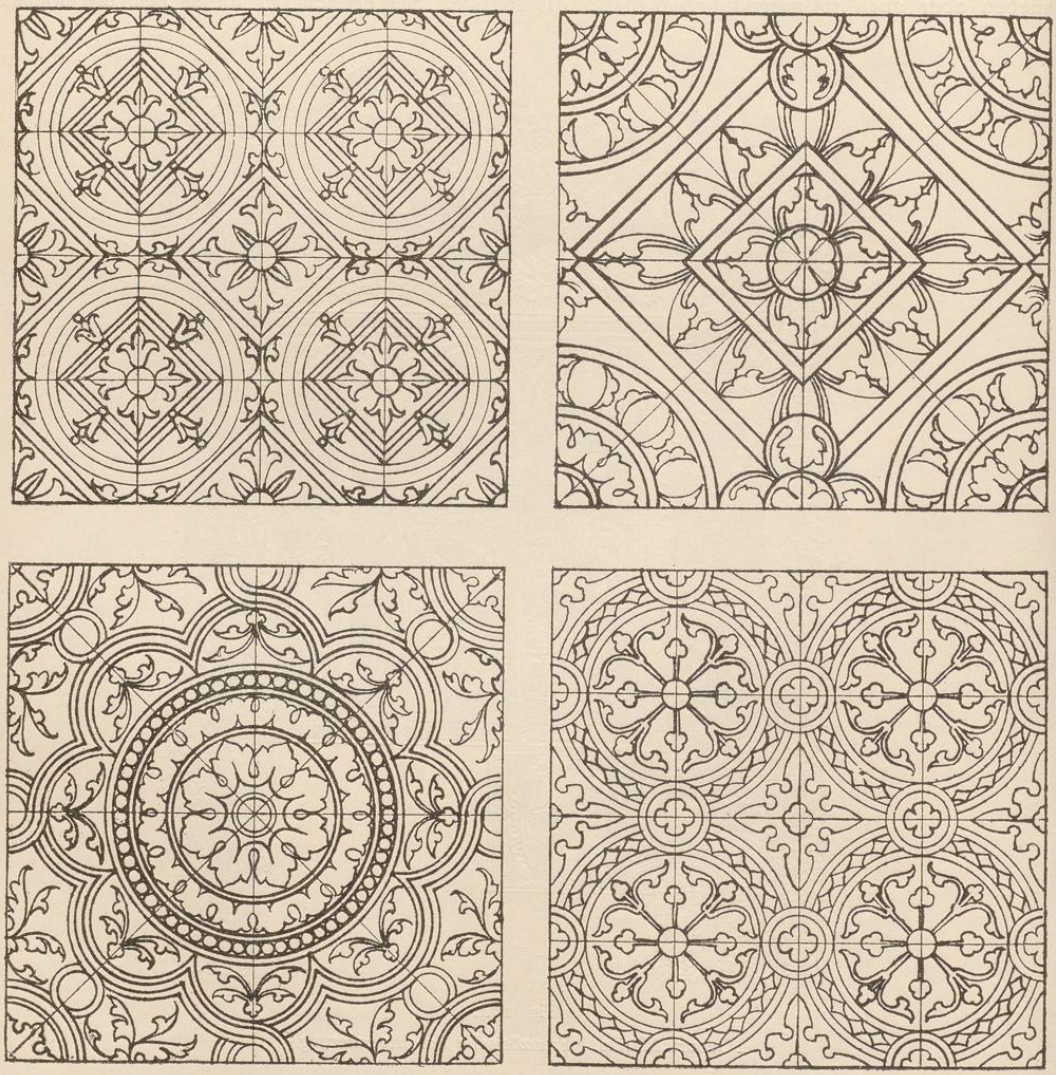


Fig. 165.
Frühgotische Fliefsen- und Glasmalereimuster.

tritt in die Erscheinung und führt seinen Namen nach den Dekorationen der antiken Gewölbe. Die Nachahmung geschieht jedoch mit voller Freiheit und Wahrung des eigenen Geistes. Die Dekorationsmalerei der Hochrenaissance verziert nicht nur die Hallen, die Wände und Decken im Innern, sondern auch das Aeufsere der Bauten, sei es mit zweifarbigen Sgraffiti oder in vielfarbigen Fresken.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wir geben zur Erläuterung des Vorgebrachten einige Abbildungen bei, wie wir sie gerade finden; das Material ist ja überreich vorhanden. Die Fig. 180 bringt ein Akanthusornament nach

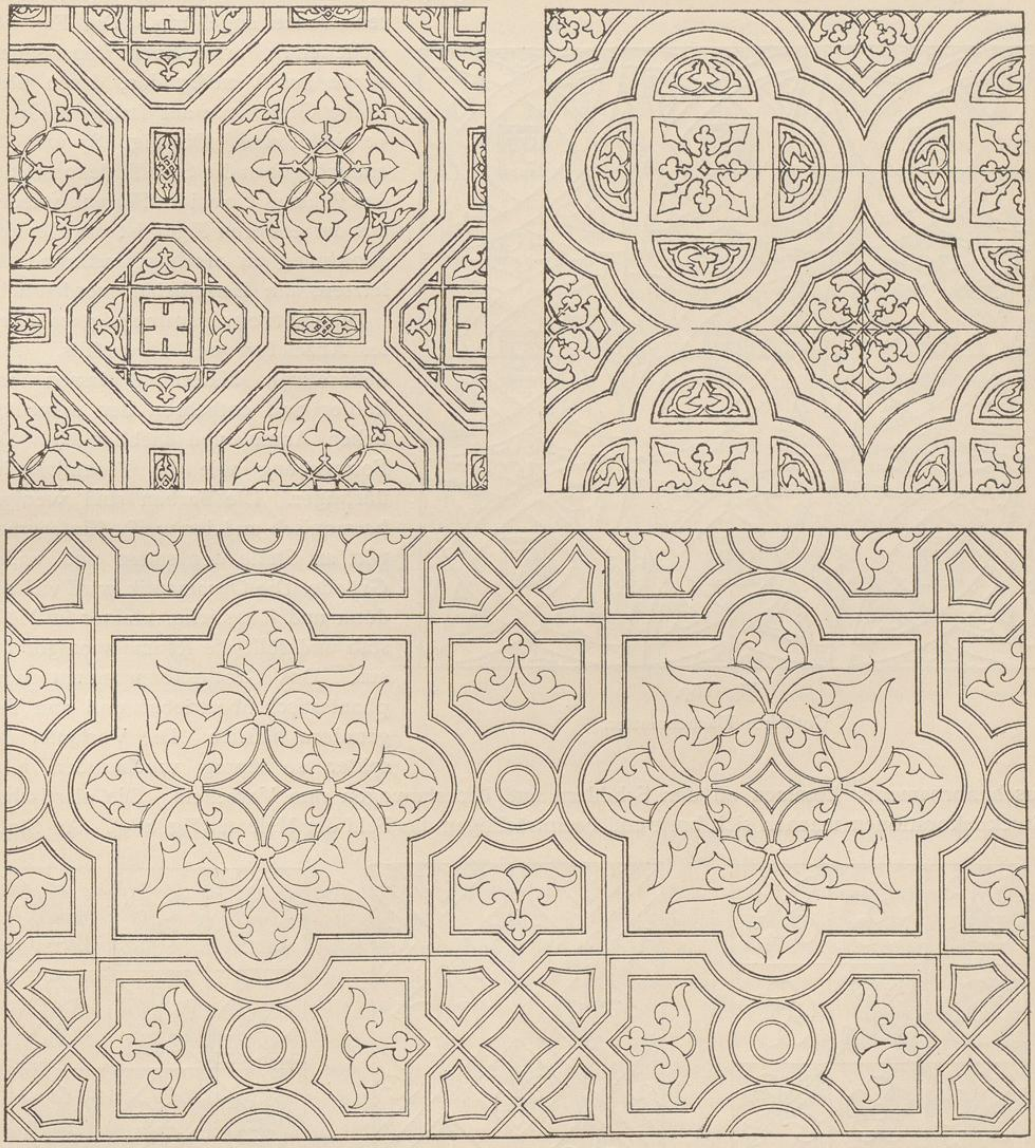


Fig 166.

Wandmalereimuster aus S. Francesco in Assisi.

Giulio Romano im Palazzo del Te zu Mantua und Fig. 181 giebt ein Grotteskenornament aus dem Palazzo Giustiniani zu Padua. Die Fig. 182 giebt ein Stück der berühmten Rafael'schen Loggien-

dekorationen im Vatikan zu Rom und Fig. 183 zeigt die Halle der Farnesina mit den Deckenmalereien desselben Künstlers. Die Fig. 184 und 185 bringen dekorative Malereien aus dem Cambio in Perugia, von Perugino herrührend und der Uebergangszeit von der Frührenaissance zur Hochrenaissance angehörig. Die Fig. 186 stellt eine Partie einer Renaissancedecke aus Venedig dar, deren plastische Ornamente auf farbigem Grund vergoldet sind. Die Fig. 187 und 188 endlich geben die Sgraffitidekorationen des Palastes Corsi in Florenz wieder; aus der ersteren Figur ist die Gesamtanordnung zu ersehen, während die letztere die Einzelheiten verdeutlicht.

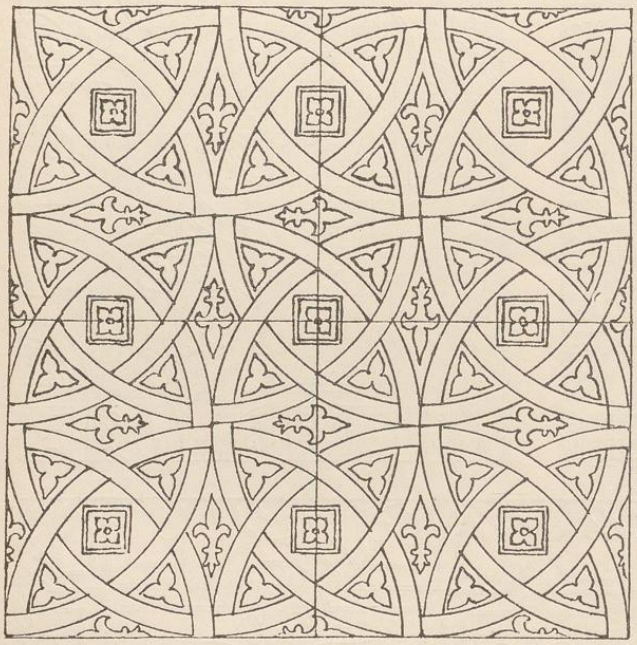


Fig. 167.
Gotisches Flächenmuster.

Die Spätrenaissance zeigt mancherlei Anzeichen des Stilverfalls. Ihre dekorativen Malereien lassen uns kühler und entbehren der ursprünglichen Anmut und Lieblichkeit. Die Formgebung wie die Technik wird flüchtiger. Die Farben sind weniger harmonisch und der weifse Hintergrund tritt an Stelle der satten und vollen Gründe. Die Ornamentik wird vielfach dünn und langstielig, kleiner im Mafsstab und füllt die Räume weniger gut aus. Das Grotteskenornament wird phantastisch übertrieben und zum Teil geradezu häfslich. Die Vorläufer des später so üppig wuchernden Kartuschenornaments kommen an den Schildern und Umrahmungen zum Vorschein. Die plastischen Stuckdekorationen machen sich breit und beeinträchtigen das Feld der Malerei (Fig. 189). An Stelle

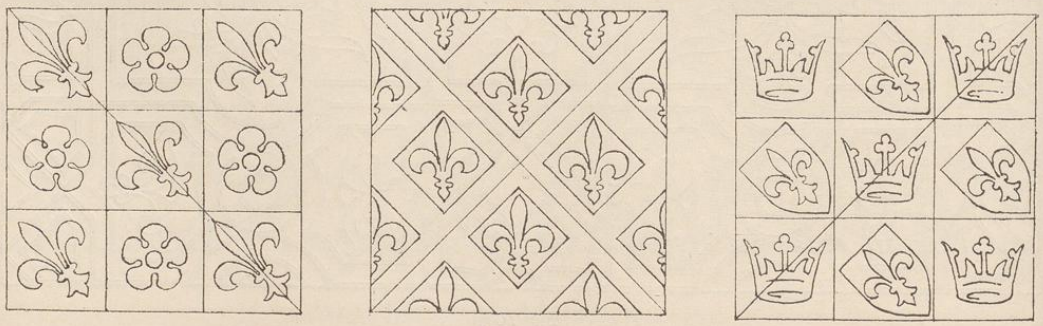


Fig. 168.
Gotische Musterungen.

der originellen Vielseitigkeit tritt die rascharbeitende und wiederholende Mache. Bestimmte Formen kehren stets wieder; hierzu gehören u. a. die fächer- und zeltartig gespannten Tücher,

die sich allerdings auch schon zur Zeit der Hochrenaissance vereinzelt finden, wie die Fig. 190 zeigt. Die Malereien der Spätrenaissance erinnern nicht selten in Bezug auf den Gesamteindruck an die pompejanische Wandmalerei.

Das bis jetzt Vorgebrachte hat sich eigentlich nur auf die italienische Renaissance bezogen, die mit den Malereien ihrer Kirchen und Paläste noch lange das Ideal des Dekorationsmalers bleiben wird. Die vatikanischen Loggien, die Sixtinische Kapelle (Fig. 191), die Villa di Papa Giulio, die Villa Madama in Rom, der Palazzo ducale und der Palazzo del Te in Mantua, die Uffizien in Florenz, S. Paolo in Parma (Fig. 192), der Palazzo A. Doria in Genua (Fig. 193) und ähnliche Fundgruben werden den zum Studium nach Italien ziehenden Künstler immer wieder aufs neue begeistern und anregen.

Betrachten wir die dekorativen Malereien der Renaissance in den übrigen Ländern, besonders auf deutschem Boden, so finden wir im allgemeinen, dafs die Leistungen den italienischen nachstehen, dafs der Adel und die Vornehmheit der letzteren nicht ganz erreicht wird. Wohl ist der italienische Einfluſs zweifellos ersichtlich, wie ja auch der geistige Verkehr der Künstler diesseits und jenseits der Alpen anderweitig nachzuweisen ist; aber es machen sich gleich zu Anfang auch andere, einheimische Züge geltend. Die Nachahmung ist keine unbedingte, auf die Selbständigkeit

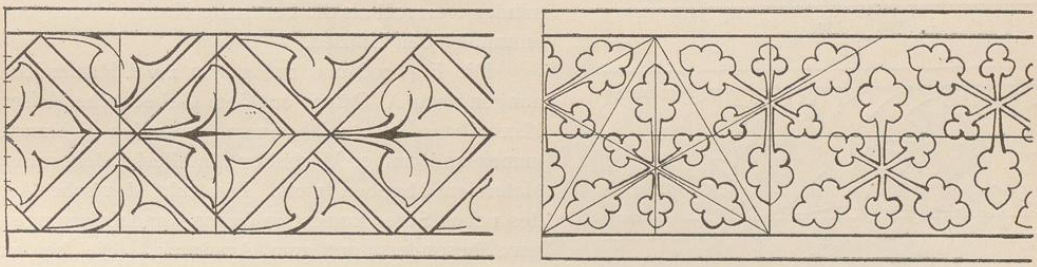


Fig. 169.
Frühgotische Einfassungen.

verzichtende. Einheimische Eigenheit verbindet sich mit dem fremden Einfluſs, um nicht zu unterschätzende Werke zu schaffen. Schon im gewöhnlichen Akanthusrankenornament zeigt sich eine veränderte Auffassung, ein andersartiger Blattschnitt (Fig. 194). Auch das Grotteskenornament wird aufgegriffen, ohne dafs es jedoch die südliche Eleganz aufzuweisen hätte (Fig. 195). Wie Rafael und Michelangelo nebst den übrigen italienischen Meistern, so weihen auch Dürer, Holbein u. a. der dekorativen Kunst ihre Kraft. Hüben wie drüben verfolgen wir dasselbe Streben und Ringen; wie Michelangelo seinen kühnen Ideen Bahn bricht, so übersteigt Holbein d. J. die herkömmlichen Schranken. Als interessantes Gegenstück zur sixtinischen Decke geben wir den Entwurf zu einer Fassadenmalerei Holbeins (Fig. 196). Auch in Deutschland, allerdings mehr vereinzelt, werden Paläste und Schlösser auf das reichste ausgemalt, wie die Beispiele aus dem Badezimmer des Fuggerhauses in Augsburg zeigen (Fig. 197 und 32).

Eines der hervorragendsten Denkmäler dekorativer Malerei der deutschen Renaissance ist Schloſs Trausnitz bei Landshut. Die Malereien gehören dem Ende des 16. Jahrhunderts an und sind von einheimischen Malern, Chr. Schwarz, Fr. Sustris, H. Bocksberger, H. Donnauer, A. Siebenbürger etc. hergestellt. Die Arbeiten sind entsprechend den gleichzeitigen italienischen flott und flüchtig. Die Fig. 198 giebt die Abbildung einer Zimmerecke, während die Fig. 199 bis 204 verschiedene Einzelheiten wiedergeben. Aehnlich verhält es sich mit der französischen Renaissance;

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auch in Frankreich verbinden sich der italienische Einfluſs und einheimische Eigenart zu einer neuen, abweichenden Richtung. Ein bekanntes Denkmal ist das Schloſs Blois, aus dem wir leider kein Beispiel vorzuführen haben. Dagegen bringt die Fig. 205 ein Ornament nach du Cerceau.

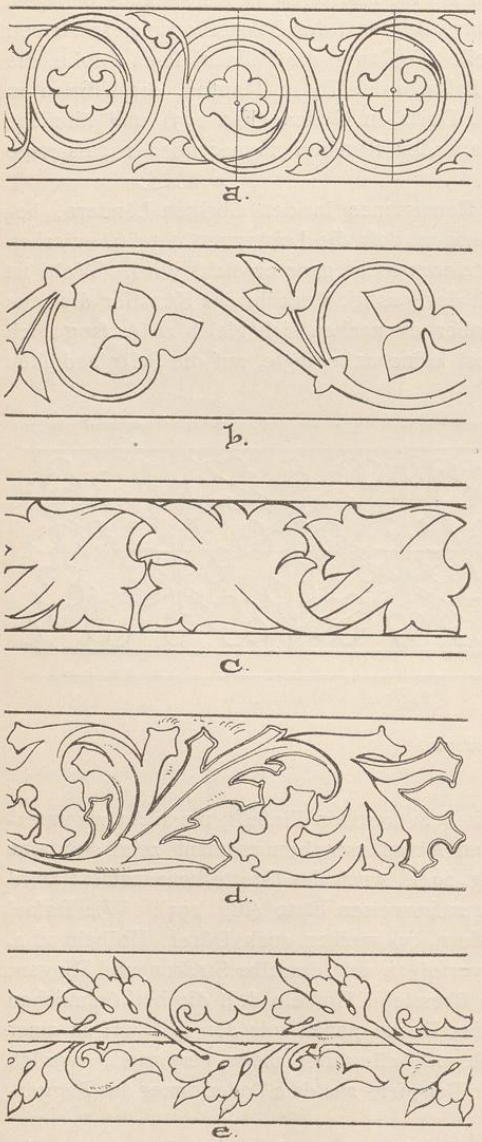


Fig. 170.
Gotische Blatt- und Rankenornamente.

Es sind nämlich nicht nur die noch vorhandenen Wandmalereien, die uns einen Begriff der Dekorationskunst der Renaissance geben können, sondern auch eine Reihe anderer Dinge, Kupferstiche, Holzschnitte, Entwürfe für Glasmalerei, Intarsien, Majoliken, Emailarbeiten und manches andere helfen das Bild veranschaulichen und können vielfach, wenigstens was die Form betrifft, direkt für die Wandmalerei umgearbeitet werden. Die Fig. 206 bringt eine Buchverzierung, gemalt von Attavante aus Florenz, welche Stadt in der Biblioteca Lauzenziana einen groſsen Schatz von Handschriften und Miniaturen aufzuweisen hat, nicht minder wertvoll als die berühmte Handzeichnungensammlung der Uffizien.

Die Fig. 208 und 210 geben zwei Randzeichnungen nach A. Dürer aus dem Gebetbuche Kaiser Maximilians, das mit seinem reizenden Schmuck immer und immer Vorbilder für allerlei dekorative Malereien abgeben muſs. Die echt deutsche Art des neuen Stiles kommt in diesen Randeinfassungen ganz besonders gut zum Ausdruck. Die beiden Madonnen (Fig. 207 und 209) sind nur der Raumausfüllung wegen hier eingesetzt, wo im Original sich der Text befindet. Auch die Mater dolorosa und die heil. Dreieinigkeit, welche in der Fig. 211 zusammengestellt sind, ohne daſs sie im Original zusammengehören, stammen aus der Meisterhand Dürers, der die Zeichenfeder geschickt wie wenige geführt hat.

Um auch ein französisches Beispiel zu geben, bringt die Fig. 212 ein Blatt aus dem Gebetbuche René's II. in Paris aus der Zeit um das Jahr 1500. Die naturalistisch behandelte, aber trotzdem symmetrisch veranlagte Randeinfassung weist auf einen geschickten, völlig im Geist der neuen Zeit arbeitenden Künstler und es ist erstaunlich zu sehen, wie in wenigen Jahrzehnten die Kunstauffassung der Gotik sich in eine derart sich gebende Richtung umbilden konnte. Dieses Blatt würde dem kunstgeschichtlichen Laien sicher nicht befremdend vorgekommen sein, wenn es mit den Tafeln von Gerlach's Pflanzenwerk ohne die Madonna ausgegeben worden wäre.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die französische Ornamentik der Renaissance hält gewissermafsen die Mitte zwischen der deutschen und italienischen; sie ist nicht so fein wie die letztere und nicht so derb wie die erst-

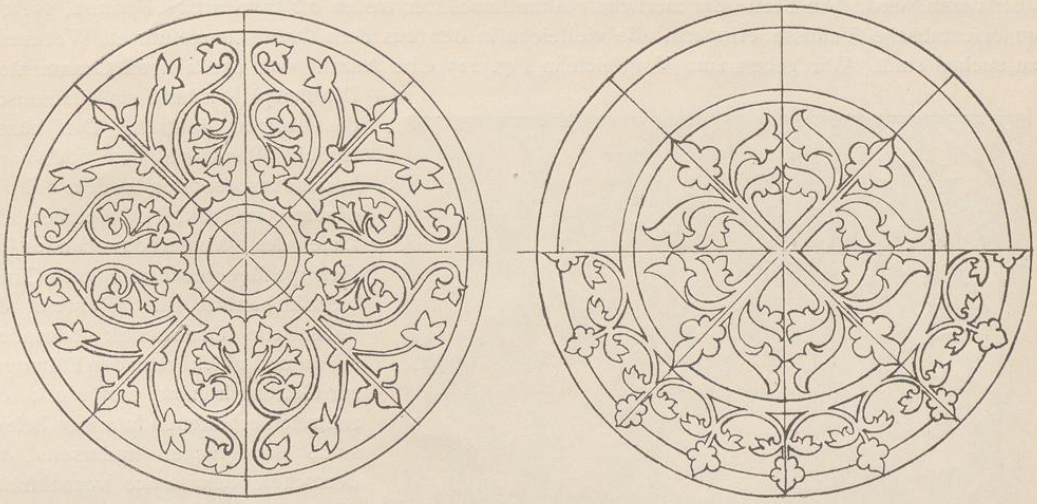


Fig. 171. Gotische Rosettenornamente.



Fig. 172. Musterungen aus Schlofs Runkelstein (Paukert).

genannte. Die italienische Ornamentik hat mit der griechischen die schöne Linienführung gemein, aber sie ist üppiger, lebendiger und vielseitiger. Die deutsche Ornamentik zeigt selten dieselbe

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Eleganz, wenn auch den gleichen Reichtum; es erscheint alles vergröbert und gelegentlich tritt auch die Nüchternheit zu tage, insbesonders wenn der Stein- und Schmiedeisenstil in die Malerei übertragen wird. An Stelle der zierlichen Akanthusblätter treten oft fremdartige Formen, welche an orientalische Einflüsse erinnern, die vielleicht in den aus dem Orient eingeführten Webereien zu suchen sind. Wir geben zum Vergleich in Fig. 213 eine Anzahl von bandartigen Ornamenten. Die Beispiele a bis d sind italienisch, die übrigen deutsch. Die künstlerische Phantasie des Südländers kommt insbesonders in dem Beispiel d zum Ausdruck, bei welchem die Linie des Wasserbogenbandes als Gerippe für eine schwungvolle Ornamentik benützt ist. Während die italienische Ornamentik besonders schön und glücklich in den Füllungen zur Geltung kommt, wofür u. a. die zahlreich erhaltenen Intarsien Belege sind, so glücken anderseits der deutschen Renaissance vornehmlich die endlosen Musterungen der gemalten Gründe und der Stoffe.

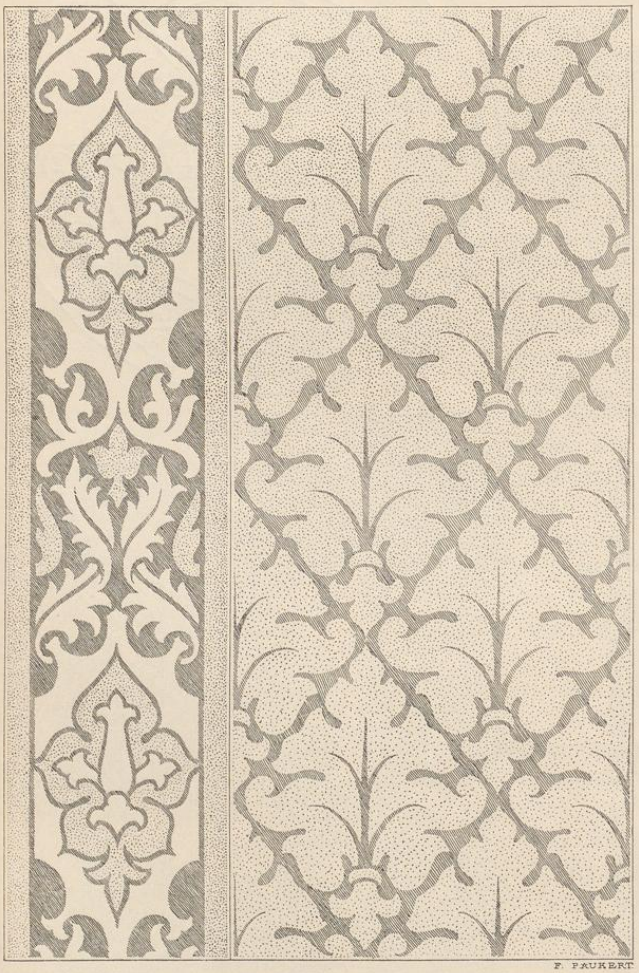


Fig. 173.
Gemusterter Grund (Paukert).

Die Renaissanceperiode, einen Zeitraum von rund 200 Jahren umfassend, ist für die dekorative Malerei wie für die Kunst und das Kulturleben überhaupt von ganz aufserordentlicher Bedeutung. In diesen Zeitabschnitt fallen hervorragende Erfindungen und Entdeckungen, von denen hier die exakte Perspektive, der Holzschnitt, der Kupferstich, die Oelmalerei und die Sgraffitomalerei als besonders wichtig zu verzeichnen sind. Die Kunst wird frei; sie streift die hemmenden Fesseln der Bevormundung ab; an Stelle hergebrachter Schablonen tritt die selbständige Auffassung, an Stelle handwerksmäfsiger Regeln tritt das Studium der Natur, der besten Lehrmeisterin aller Zeiten. Mit richtigem Blick erkennt diese Zeit die besten Leistungen früherer Zeiten und entnimmt die klassischen Vorbilder ihrer Bethätigung der Antike. Alles arbeitet sich in die Hände, um die höchsten Ziele der Kunst erreichbar zu machen.

Die Renaissance bildet den Höhepunkt zwischen der auf- und absteigenden Linie, welche die Kunst durchläuft. Wohl nehmen späterhin die Routiniertheit der Technik und der Prunk

äufserlicher Wirkung noch zu, aber die edlen, vornehmen Formen, die einfach schöne Linienführung, der sprudelnde Reichtum neuer Ideen werden nicht mehr übertroffen. Wie die Werke der Antike allen Zeiten ein Vorbild sein werden, so werden die Leistungen der Renaissance und vor allem die italienischen der Kunstwelt stets eine befruchtende Quelle sein. Der Geist, welcher aus den beiden Glanzperioden der Kunst spricht, ist im grofsen ganzen derselbe, aber die Werke der Renaissance liegen uns näher; sie sind uns verständlicher; ihre Vorbilder passen sich den Bedürfnissen von heute zwangloser an. Die Kunst der Renaissance ist allgemein; sie dient nicht nur der Kirche, den geistlichen und weltlichen Machthabern, sondern auch dem Bürgertum und dem Volk überhaupt.

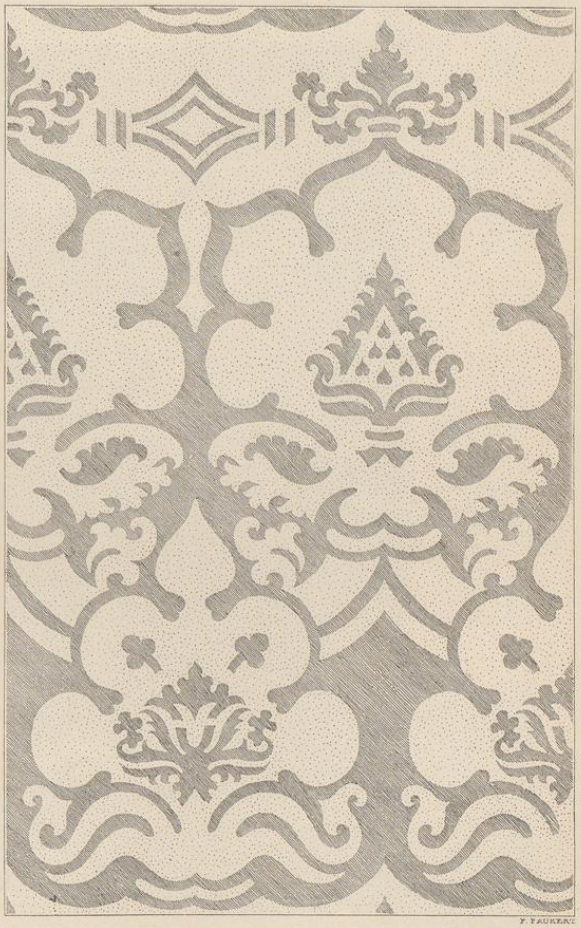


Fig. 174.
Gemusterter Bildergrund (Paukert).

7. Die Barockzeit und das Rokoko.

Der Stil des 17. Jahrhunderts wird als Barockstil bezeichnet. Woher der Name stammt, scheint mit Sicherheit noch nicht festgestellt zu sein und ist schliefslich auch nicht von Bedeutung. Der Barockstil ist im Vergleich mit der Renaissance kein ausgesprochen neuer Stil; er steht zu ihr nicht in so ausgesprochenem Gegensatz wie die vorausgegangene Gotik. Der Barockstil bedeutet nur eine besondere Stufe des Verfalls der eigentlichen Renaissance. Dem entsprechend rechnen die einen noch zur Spätrenaissance, was den andern schon als selbständiger Stil gilt.

Der neue Stil nimmt seinen Ausgang ebenfalls in Italien, wie die Renaissance; die übrigen Länder folgen. Als der Urvater der neuen Richtung kann der geniale Michelangelo gelten. Sein ausgesprochenes Streben nach breiter, grofsartiger Wirkung ist für die Künstlerwelt tonangebend, wobei dann die Unzulänglichkeit vielfach zum blofsen Pathos und zur Hohlheit führt. Prahlerischer Prunk ist die Losung und tritt an Stelle der tieferen künstlerischen Empfindung. Die Kunst wird berechnend, der Verstand unterjocht das Gefühl. Die Lieblichkeit und Innigkeit der Frührenaissance sind ohnedem längst dahin.

Die Architektur behält zunächst die hergebrachten Formen bei und bringt sie in bestimmte Regeln, aber die Konstruktion wird zur Nebensache, die Dekoration dagegen zur Hauptsache, so

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dafs immer mehr Schwulst und willkürliches Beiwerk in die Erscheinung tritt. Die Gesimse werden gezwungen, den Rundungen zu folgen und um zahllose Ecken herum gekröpft. Die Dreiecks- und Rundgiebel werden in der Mitte auseinander gebrochen und stehen in traurigen Resten zu beiden Seiten (Fig. 216). Die Säulen werden nicht selten schraubenförmig gewunden.

Die Architekten Maderna, Bernini, Borromini u. a. suchen sich gegenseitig zu überbieten. Die geraden Linien werden immer mehr vermieden. Sogar die Grundrisse der Bauten

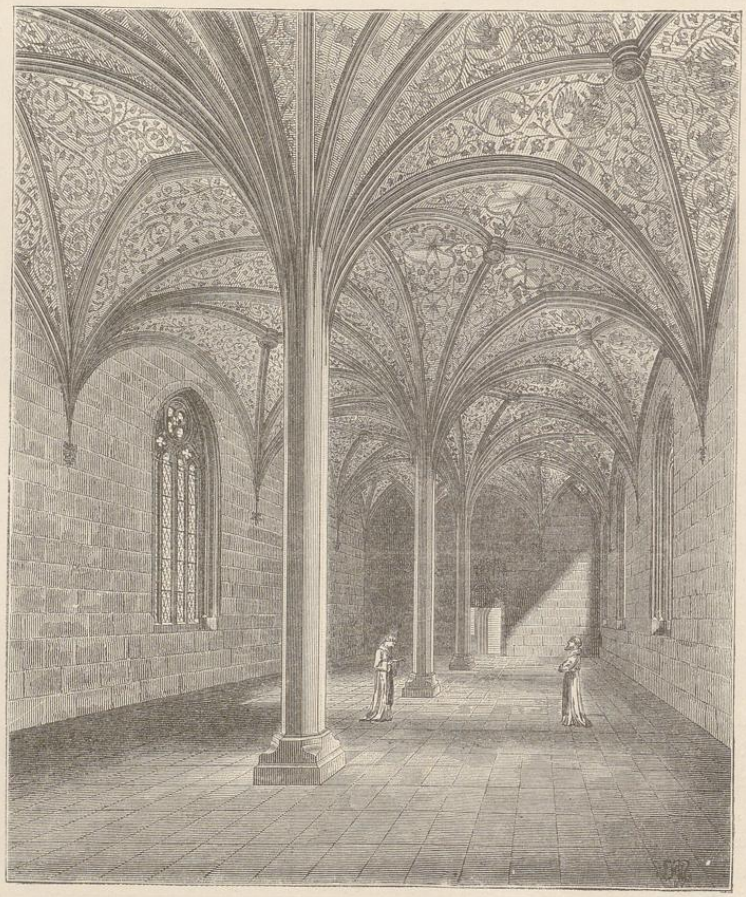


Fig. 175.
Spätgotische Gewölbedekoration.

werden geschweift und gerundet. Perspektivische Spielereien sollen die Räume vergrösern helfen. Die Kunst ist bei Täuschung und Betrug angelangt.

Die Dekoration trägt stark auf; die Plastik verdrängt die Malerei mehr und mehr oder ordnet sich dieselbe wenigstens unter. Die Malerei will hinter der Mutter- und Schwesterkunst nicht zurückbleiben und will sich so plastisch als möglich geben (Fig. 215 und 216). War die Dekorationsmalerei des Mittelalters die Malerei der Fläche, des Teppichs, welche die Renaissance dann zu beleben und zu vertiefen bestrebt war, so ist die Malerei der Barockzeit auf das Hoch-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

relief berechnet. Die Perspektive feiert glänzende Triumphe. Tempel und Hallen werden auf die Wände und Decken gemalt, als ob die Räume keine Grenzen hätten, unbekümmert um die Frage, dafs diese Dinge doch wohl nur von einem Punkt aus gesehen verständlich und genieſsbar sein können. Was Michelangelo mit seiner sixtinischen Decke gesäet, ist mächtig ins Kraut gewachsen (Fig. 217). Die Dekorationsmalerei ist zur Theatermalerei geworden; sie malt die kühnsten Kulisssen und Prospekte. Hinter den Treppen und über den gemalten Galerien erscheinen Zuschauer und handelnde Personen, wie in der pompejanischen Wandmalerei, die im übrigen himmelweit verschieden ist. Auch die Plastik hilft in diesem Sinne. Engelsgestalten und Amoretten aus Stuck sitzen auf den Gesimsvorsprüngen und lassen die Beine ins Freie baumeln und die Gewänder über die Architektur flattern (Fig. 218). Weifs und Gold spielen in der Dekoration eine groſse Rolle. Die vollen Farben werden den Decken- und Wandgemälden vorbehalten, die nicht mehr die Architektur ausmalen, sondern Selbstzweck sind und von der Architektur umrahmt sein wollen (Fig. 219). Die Heiligengeschichte und die Mythologie können den unglaublichen Stoffverbrauch kaum decken; allerlei Apotheosen und Verherrlichungen geistlicher und weltlicher Fürsten müssen den Auftraggebern schmeicheln. Die Technik ist flüchtig, aber auſserordentlich routiniert und flott. Die Farben sind hingeworfen; es wird nicht in Schattierungen gemalt,



Fig. 176.
Verkündigung. Gotische Malerei aus Köln.



Fig. 177. Ornament aus Schloſs Tratzberg (Paukert).

Lokaltöne, Lichter, Schatten und Reflexe bewegen sich toll in den entgegengesetzten Farben. Die Figuren werden in den kühnsten Verkürzungen gemalt. Sonnenglorien und Wolkeneffekte sind die Glanzstellen im Chaos dieser Malereien.

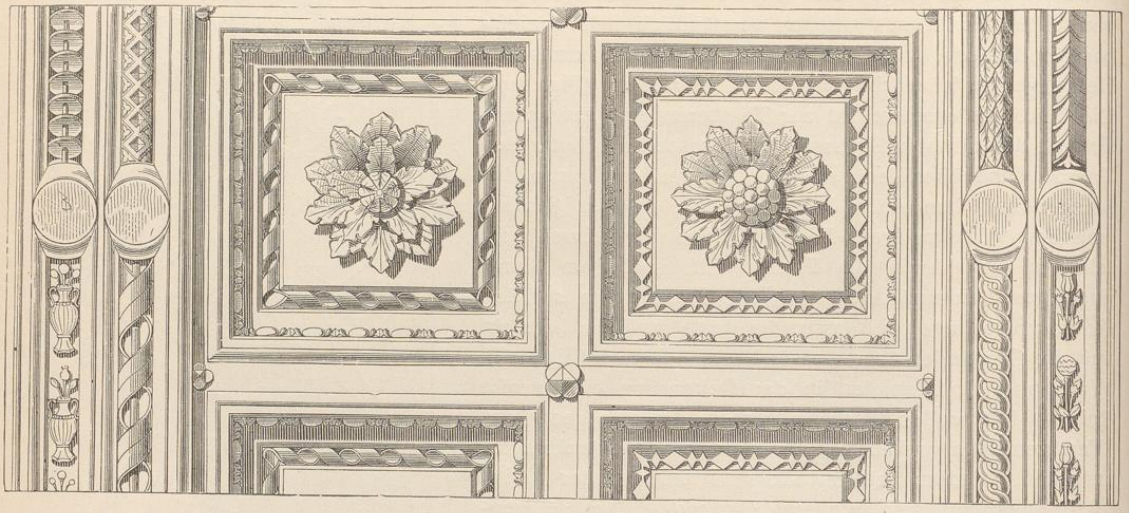


Fig. 178. Gewölbedekoration. Capella dei Pazzi in Florenz. Luca della Robbia.

Die Kunst der Barockzeit ist keine Volkskunst mehr; sie steht fast ausschliefslich im Dienste der geistlichen und weltlichen Höfe und schmückt mit Vorliebe die Kirchen, Paläste und Schlösser.

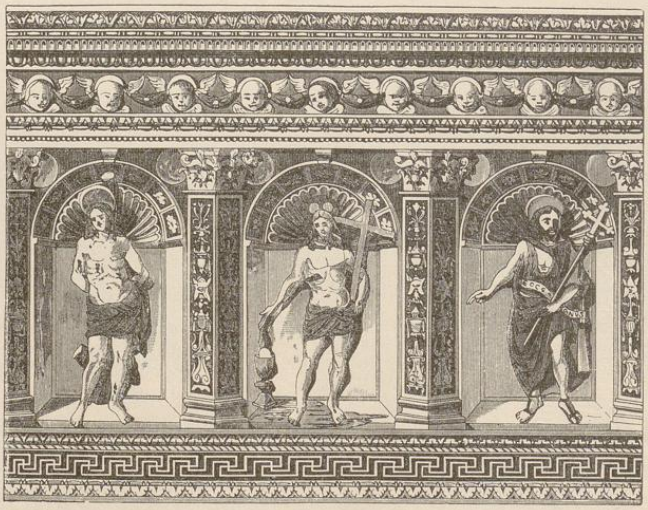


Fig. 179. Relief in glasiertem Thon. Museo nazionale in Florenz.

In Italien ist Rom als der Sitz der Päpste der Sammel- und Ausgangspunkt der dekorativen Künste. Aber auch Florenz, Bologna, Venedig und andere Städte entwickeln ein reiches künstlerisches Leben. In Frankreich beginnt das „grofse Jahrhundert“ der politischen und diplomatischen Ueber-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

legenheit. Es genügt, den Namen Louis XIV. zu nennen und wenn jede Kunst das Spiegelbild ihrer Zeit ist, so paſst dies doch ganz auffällig auf seine Regierung und den gleichzeitigen Stil Frankreichs und der von diesem beeinflufsten Länder.

In Deutschland war die eigenartige Kunst der Renaissance im besten Zuge, auch einen eigenartigen Barockstil zu erzeugen; da kamen die unseligen Wirren des dreifsigjährigen Krieges,



Fig. 180.
Akanthusornament von Giulio Romano. Palazzo del Te; Mantua.

die allen höheren Bestrebungen hinderlich wurden, die die ganze Kunst eines Volkes lahm legten, wie der Reif in der Frühlingsnacht, was grünt und blüht zum Welken bringt.

Man bezeichnet den Barockstil auch vielfach als Jesuitenstil und soweit es sich um die kirchliche Kunst und was damit zusammenhängt, handelt, hat dies auch seine volle Berechtigung. Wo die sog. Gegenreformation Fufs zu fassen verstand, um die Errungenschaften der Reformation, welche ja auch ein hochbedeutender Faktor im Kulturleben der Renaissance war, zu vernichten, da übernimmt der zu diesem Zwecke thätige Orden der Jesuiten auch die Führerschaft auf dem



Fig. 181.
Grotteskenornament. Palazzo Giustiniani; Padua.

Gebiete der Baukunst und der ausstattenden Künste. Auf diese Weise erstehen in Italien, in Spanien, in Oesterreich, in der Schweiz und anderwärts zahlreiche Bauwerke einheitlichen Charakters, die mit ihrem Prunk und Reichtum den Triumph und die Macht der Ordensgesellschaft glänzend zum Ausdruck bringen. „Il Gesu“ ist die Hauptkirche der Jesuiten in Rom und dieser hochbedeutende Bau von üppiger Eleganz wurde maſsgebend für zahlreiche Kirchen der ver-

schiedensten Länder (Fig. 220). Wer das Innere dieser Kirche betreten hat, diesen Raum mit der überschwänglichen Dekoration, durchwoben von Weihrauchduft, durchzittert vom Schein der ein-

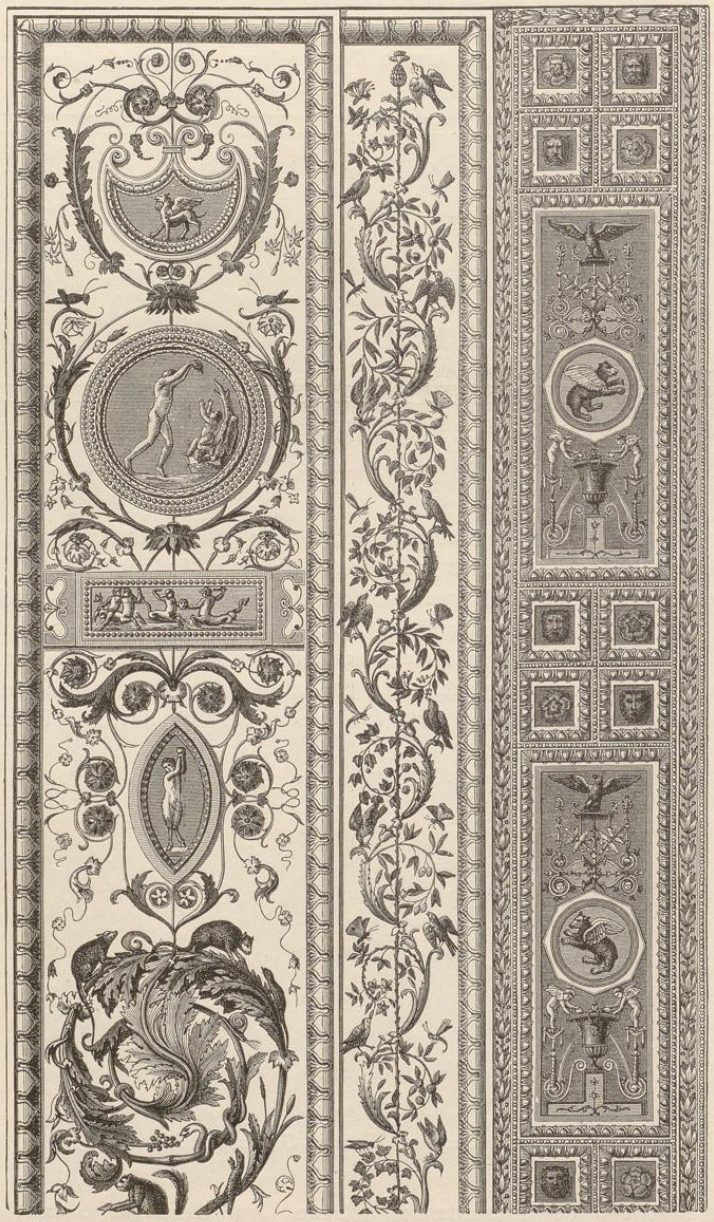


Fig. 182. Aus den Loggien des Vatikan. Rafael.

fallenden Sonne und den Strahlen hundertfältiger Kerzen, der wird zugeben, dafs die ausstattenden Künste den Vätern der Gesellschaft Jesu nicht als das letzte Mittel gelten, die schwärmerischen

Seelen an sich zu fesseln. Künstler aller Art standen im Dienste des Ordens und die Patres selbst widmeten sich vielfach der Kunst. Der Architekt und Maler Pozzo, nach dessen Entwürfen wir in Fig. 217 ein Beispiel geben, war auch Jesuit.

Es würde zu weit führen, wollten wir auch nur die hervorragendsten kirchlichen Bauwerke der Barockzeit aufführen. In Fig. 221 bringen wir noch ein Beispiel der betreffenden Innendekoration aus der Kirche zu Weingarten bei Ravensburg.

Nach den Kirchen spielen die wichtigste Rolle die Schlösser mit ihren grofs veranlagten Innenräumen und zum Teil langweiligen Fassaden. Es sind insbesonders die Treppenhäuser, welche



Fig. 183.
Halle der Farnesina. Rafael.

an derartigen Bauten zur Anbringung einer grofsartigen Raumdekoration dienen müssen. Die Fig. 222 giebt einen Durchschnitt durch den Mittelbau des Schlosses Pommersfelden. Die Fig. 223 bringt die Zimmerdekoration der Amalienburg im Nymphenburger Park (Uebergang zum Rokoko). Ist diesen Figuren das allgemeine Verzierungsprinzip zu entnehmen, so mögen die weiteren Fig. 224 und 225 mehr das Ornament im einzelnen vorführen, wie es die Barockzeit zu behandeln liebt.

Von den der barocken Ornamentik zukommenden Eigenheiten mögen in Kürze einige erwähnt sein. Symmetrische Anordnung ist die Regel. Bandartige Züge bilden hübsche Flechtwerke. Trophäen, Fruchtgehänge und Füllhörner sind beliebt, ebenso Masken und Fratzen (Fig. 215 u. 216). Die Ecken werden zu Voluten ausgerundet, die geraden Linien werden durch Schweifungen unter-

brochen; die S-förmigen Züge erhalten in der Mitte einen geradlinigen Bruch; gesimsartige Profile erscheinen inmitten der Ornamentik (Fig. 225) und die Palmetten gestalten sich muschelförmig. Die Halbkreise werden stark überhöht; kreisförmige Felder werden durch elliptische ersetzt; die Recht-

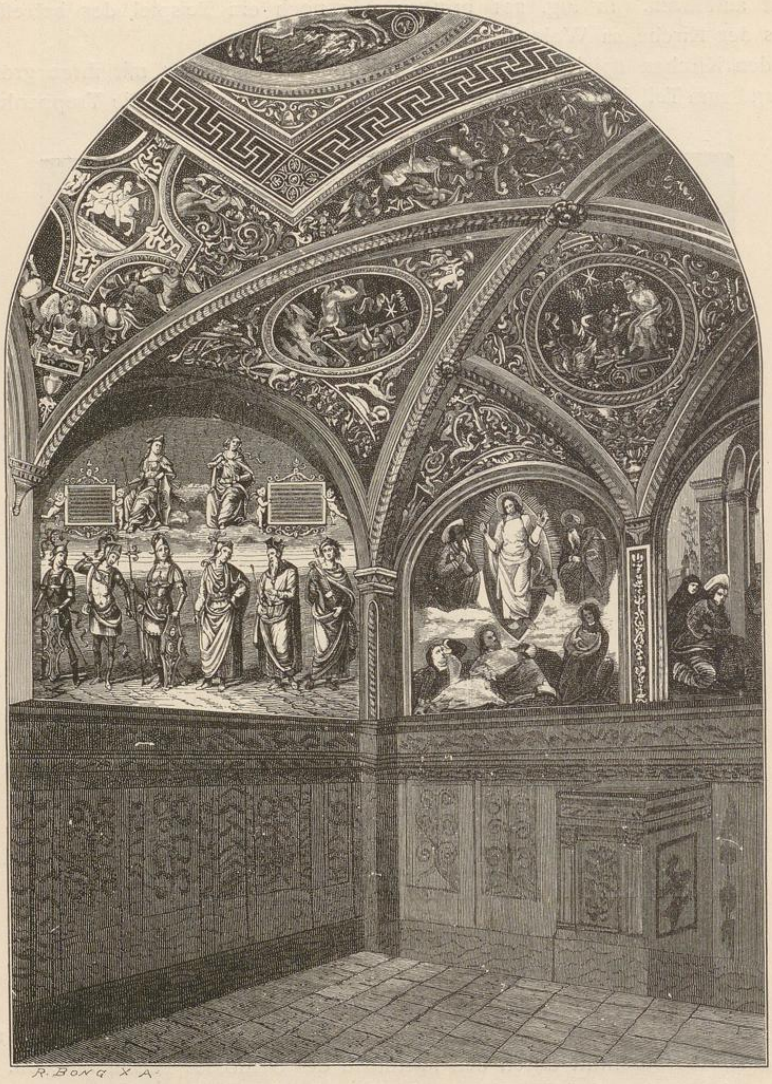


Fig. 184.
Aus dem Cambio in Perugia von Perugino.

ecke erhalten halbrunde Ohren (Fig. 226); leere Räume werden durch Rautennetze mit aufgesetzten Rosetten gefüllt (Fig. 227) etc. Die Flächenornamentik der Barockzeit kommt ganz bezeichnend zum Ausdruck in den bekannten, prunkhaften, gepreſsten Ledertapeten mit ihrer groſsen Musterung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die abgepafste Rechtecksfüllung (Panneau) fängt an ihre Rolle zu spielen und ist der Vorläufer des zur Rokokozeit so mächtig entwickelten Rahmenwerkes.



Fig. 185. Deckenmalerei aus dem Cambio in Perugia.

War zur Zeit der Renaissance häufig der Architekt, der Maler und Bildhauer in einer Person vereinigt und haben die Maler ersten Ranges keinen Anstand genommen, die Entwürfe für

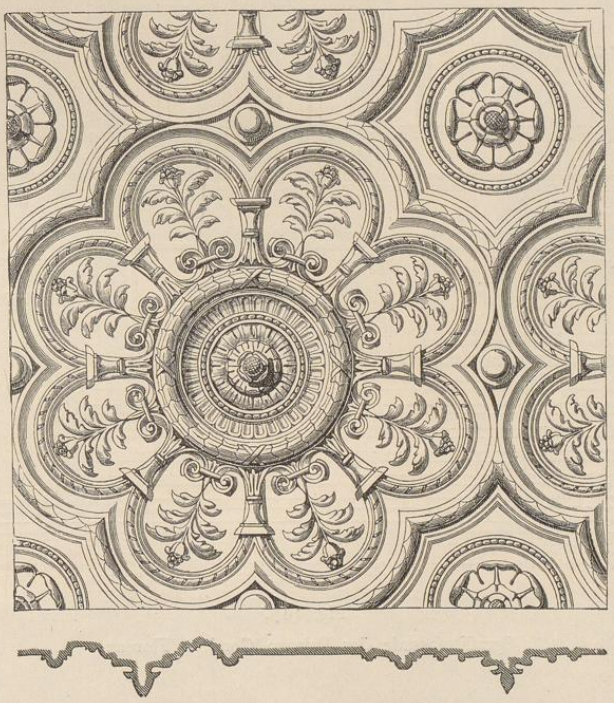


Fig. 186. Venezianische Decke.

das Kunstgewerbe und die dekorative Malerei zu schaffen, so hat sich dies im Laufe des 17. Jahrhunderts dahin geändert, dafs die Vertreter der Tafelmalerei sich mehr und mehr auf diese be-

schränkten, die dekorative Malerei dem Handwerk und die Anfertigung der Entwürfe den Architekten und Ornamentstechern überlassend. Wir finden hier zum erstenmale kunstgewerbliche Zeichner als Spezialisten und zwar in namhafter Zahl. Die Arbeitsteilung macht sich auch in der

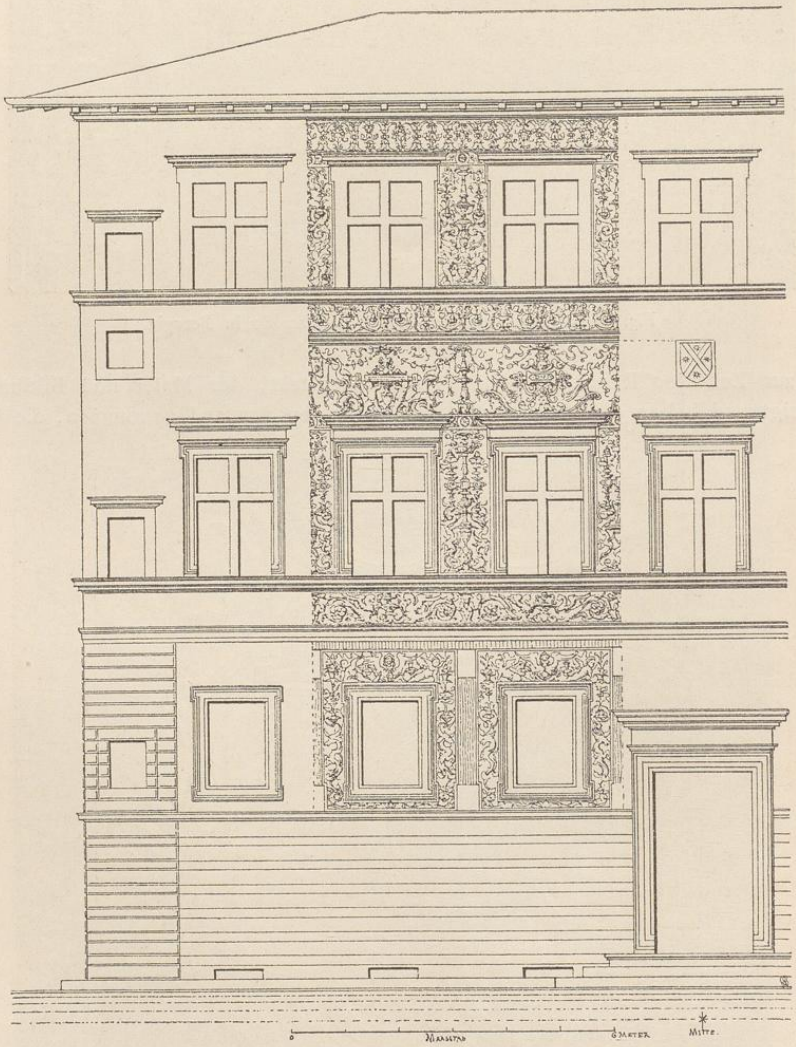


Fig. 187.
Sgraffitofassade des Palazzo Corsi in Florenz.

hohen Malerei geltend, deren Gebiete sich nicht unwesentlich erweitert haben; es giebt Landschaftsmaler, Tiermaler, Stilllebenmaler etc. neben den Historien- und Genremalern. Immerhin beteiligen sich auch jetzt noch Maler von Ruf und Namen an der dekorativen Malerei, aber doch mehr vereinzelt als ehedem.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

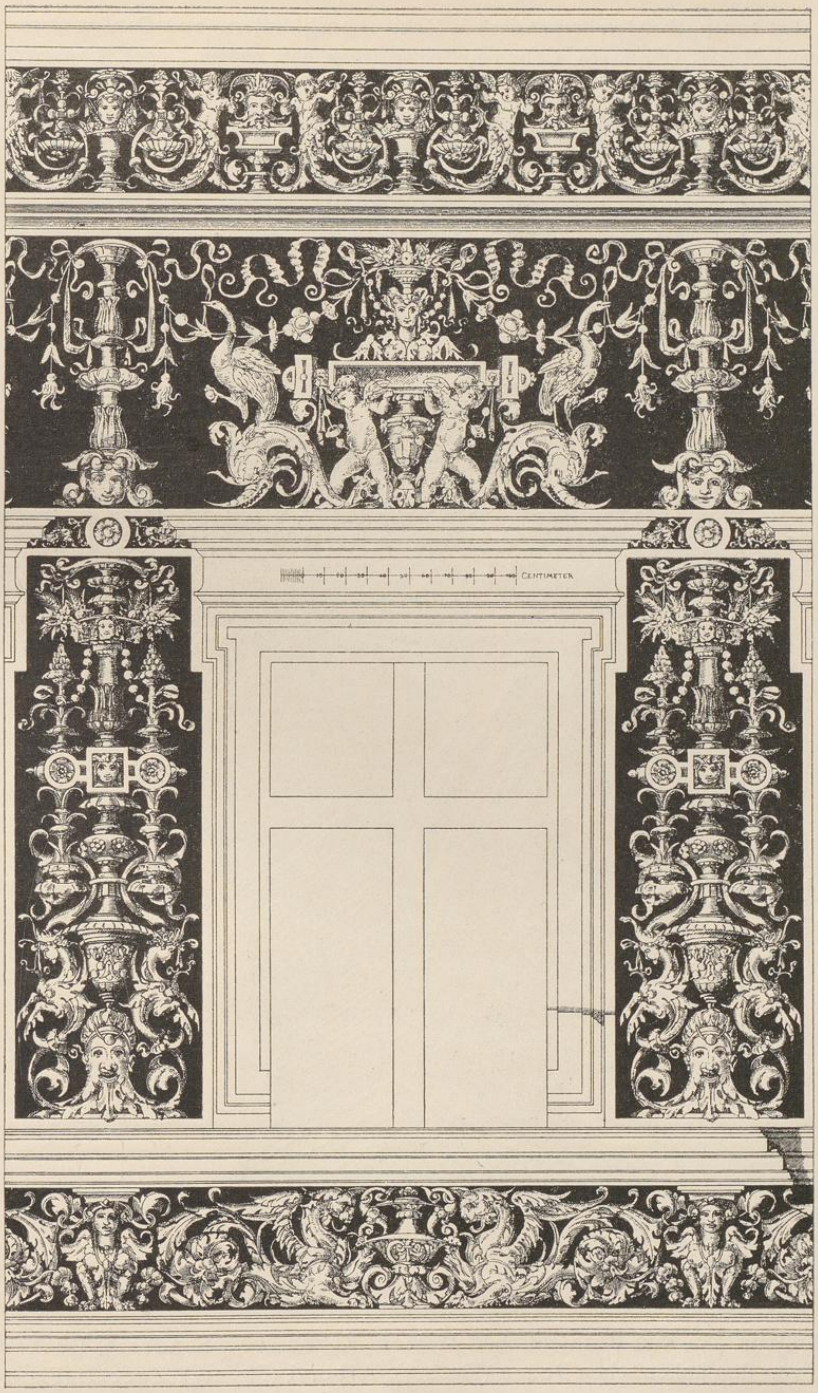


Fig. 188. Sgraffitomalerei vom Palazzo Corsi in Florenz.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Von den tonangebenden französischen Dekorationskünstlern und Ornamentstechern stehen im Vordergrund Marot (Fig. 216), Lebrun, Berain (Fig. 228, 229 und 230), Lepautre, Cotelle

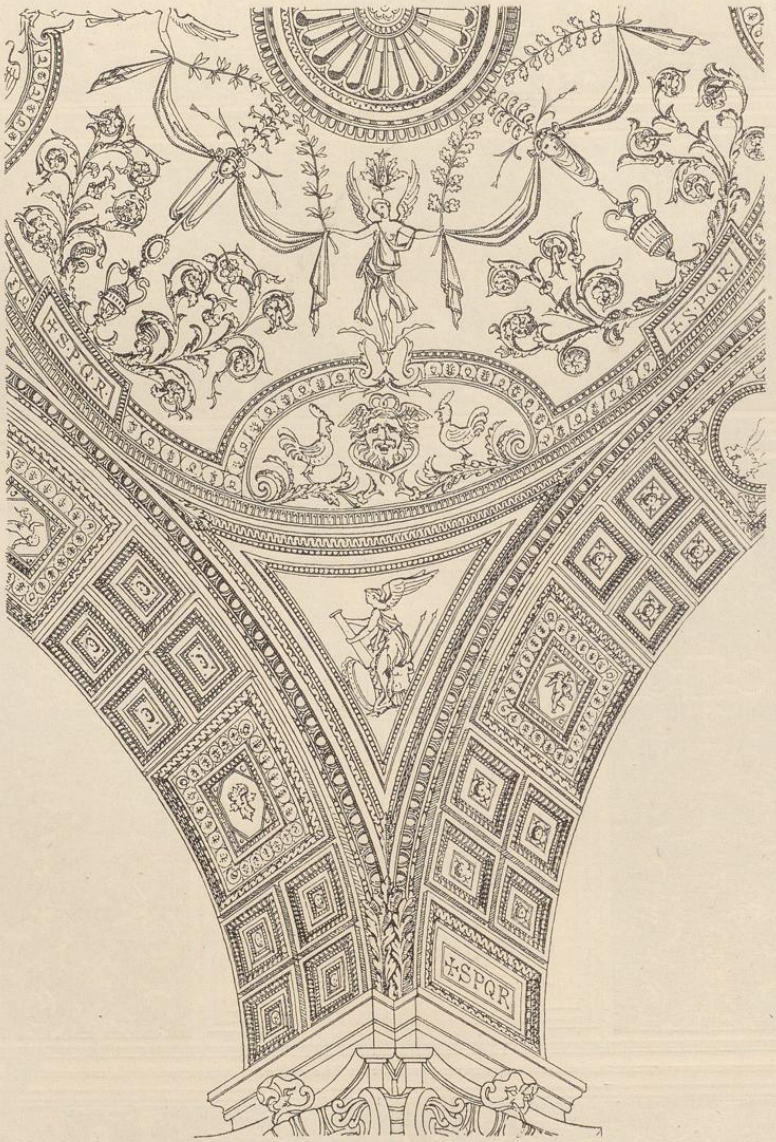


Fig. 189.
Gewölbestuckaturen. Konservatorenpalast Rom.

(Fig. 215), Audran etc., von den deutschen Merian, Kilian, von Sandrart, Decker (Fig. 227), Küsell etc., von den italienischen Pozzo (Fig. 217), Alberti (Fig. 214), Zuccali (Fig. 231) u. a. m.

Die mittleren zwei Viertel des 18. Jahrhunderts gehören dem Stile des Rokoko, das sich unter französischer Führung aus dem Barockstil entwickelt. Das Rokoko bedeutet ebenfalls dem letzteren gegenüber keinen grundsätzlichen Gegensatz; es ist der fortgesetzte Lauf des Begonnenen auf veränderten Wegen; es ist das Ende vom Liede, das die Renaissance angestimmt hat. Die Franzosen benennen die Stile nach den jeweiligen Herrschern und unterscheiden in Bezug auf die auf ihren grofsen Ludwig folgende Stilzeit dementsprechend zwischen dem Stile der Regentschaft (Regence, 1715 bis 1723) und dem Stile Louis XV. Bei uns wird diese Unterscheidung für gewöhnlich nicht gemacht und der betreffende Stil wird als Rokoko bezeichnet nach den demselben eigenen Grottenwerken mit Muscheln, Steinen etc. (rocailles).



Fig. 190. Rafael'sches Wandgemälde. Loggien des Vatikan.

Der Rokokostil ist in erster Linie Dekorationsstil. Die Architektur als solche zeigt keine wesentlichen Veränderungen, blofs das dekorative Beiwerk nimmt andere Formen an, insbesonders im Innern der Gebäude. Die struktiven, die tragenden und stützenden Bauteile werden weniger als solche ausgesprochen und durch verzierende ersetzt. Alles wird mehr und mehr zum Rahmenwerk. Die gerade Linie wird mehr und mehr verbannt und gemieden, die Schweifungen nehmen zu und zeigen grofse Vielseitigkeit und Willkür. Die Symmetrie wird als langweilig verachtet und thunlichst umgangen (Fig. 232). Die Zierformen verlieren ihre Schwere und werden duftig und leicht.

An Stelle des prunkhaften Pathos tritt die tändelnde Spielerei. Die flotte Technik wird keck und verwegen; die Stuccaturen werden während des Auftrags modelliert. Die Farbenkontraste werden kühner und gewagter; gleichzeitig macht sich aber auch schon eine gewisse Farbenscheu geltend;



Fig. 191.
Partie von der berühmten Decke der Sixtinischen Kapelle in Rom. Michelangelo.

Weifs und Gold, Hellblau, Rosa und ähnliche lichte Töne werden mehr und mehr zur Anwendung gebracht, wenigstens in den Architekturen und Umrahmungen der farbenreichen Bilder, wobei dann eine gewisse Härte des Gegensatzes unvermeidlich ist. Aus diesem Grunde werden Bilder

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

kleineren Umfanges auch grau in grau, blau in blau etc. eingemalt. Es werden immer mehr neue Stoffe zur Dekoration beigezogen: farbige Hölzer und fremdländische Furniere, farbige Steine



Fig. 192. Wandmalerei aus S. Paolo in Parma. Correggio.

und Halbedelsteine, Glas und das neu erfundene Porzellan, Seiden- und die jetzt in Aufschwung kommenden Papiertapeten. Es entwickelt sich eine gewisse Vorliebe für das Exotische; man be-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ginnt für China zu schwärmen; die Chinoiserien kommen in Mode (Fig. 234); die Zeit der Nippsachen ist gekommen und die Fächermalerei steht im Flor. Möbel und Geräte werden mit Lackmalereien überzogen (Vernis-Martin).

Im allgemeinen pflegt die Architektur die neuen Stile einzuleiten; hier ist es umgekehrt. Die Formen der Kleinkunst gehen in die Architektur über. Das nichtssagende Geschnörkel, Muschel-, Buckel- und Faltenwerk macht sich erst am Porzellan, am Metall, am Holz und Elfenbein geltend und gelangt von da auch in die Stein- und Stuckarchitektur, so widerstrebend diese Verzierungsweise dem Material des Steins auch sein mag. Was die entwerfenden Künstler dem

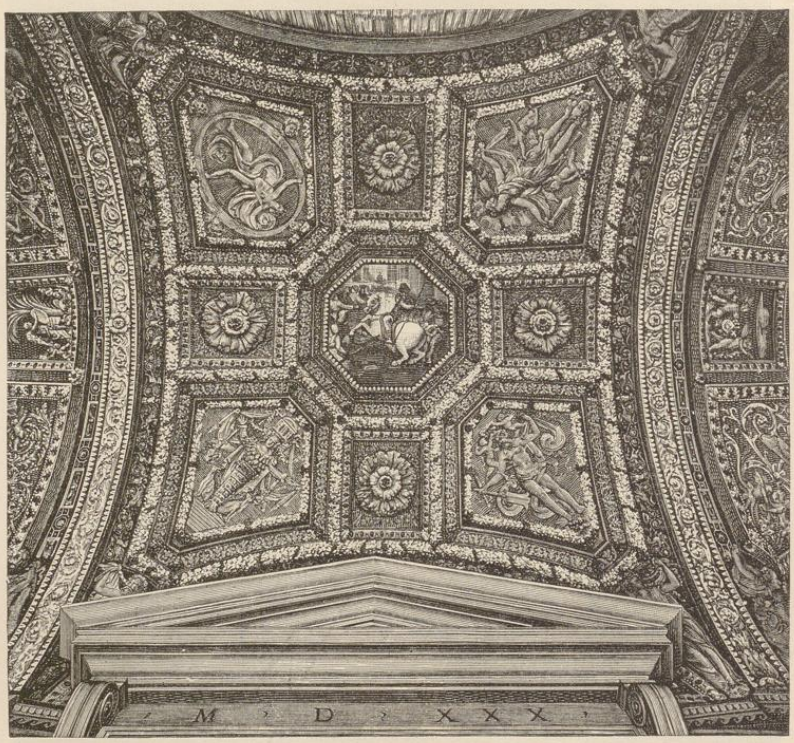


Fig. 193.
Decke aus dem Palazzo Andrea Doria in Genua.

letzteren schliefslich zuzumuten sich erlauben, zeigt die Fig. 232 zur Genüge. Der Sinn für die Idee, dafs das Material die Form bedingt, ist abhanden gekommen, wenigstens in dieser Hinsicht.

Die neue Dekorationsweise tritt übrigens nicht plötzlich in die Erscheinung; es bildet sich ein Uebergangsstil und Barock- und Rokokomotive gehen vielfach nebeneinander her, wie dies schon die Fig. 223 gezeigt hat. Dieser Uebergang deckt sich mit dem Begriff „Regence“. Das symmetrische Flechtwerk und die Eckbildungen der Barockzeit werden zunächst weniger schwer und zierlicher; es stehlen sich nach und nach Rokokoeinzelheiten in die barocke Gesamtanlage ein, wie dies die Beispiele der Fig. 235 zeigen, welche Einzelheiten aus dem ehemaligen Palais Thurn und Taxis in Frankfurt a. M. herrühren. Später wird der Symmetrie vereinzelt an passender Stelle ein Schnippchen geschlagen und schliefslich kann man sie überhaupt entbehren.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Aber nicht nur das Rahmenwerk, sondern auch die Fruchtgehänge und Blumenguirlanden werden leichter und geben sich flatternd und spielend; landschaftliche Hintergründe werden mit dem Ornament gewissermafsen in eines verflochten (vergl. die Fig. 42 und 234). Die Dekorationsmalerei arbeitet mit Theatereffekten. Die Partien des Vordergrundes werden stark betont; das

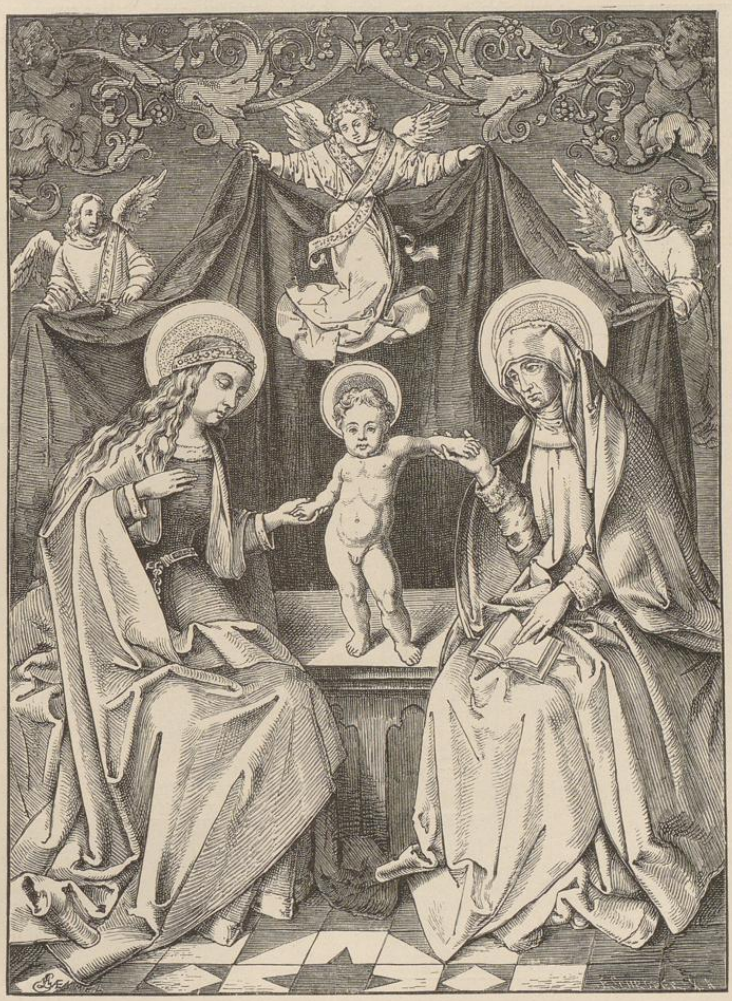


Fig. 194.
Gemälde von H. Holbein d. Aelt.

Beiwerk im Hintergrund wird nur flüchtig angedeutet und zeigt verschwommene, hauchartige Farben. Glorien und Wolkenmassen, Muscheln und spielende Wasser, Embleme und Attribute aller Art sind die Hauptmotive. Der Unterschied zwischen kirchlicher und profaner Verzierungsweise verwischt sich mehr und mehr und die Kirchen werden zu Theatern. Hier finden sich nicht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

selten ausgeprägt sinnliche Darstellungen und anderseits haben die mythologischen Figuren der weltlichen Malerei gelegentlich den Heiligentypus (Fig. 236).

In die Malerei tritt ein neues Element. Neben den Darstellungen aus der Mythologie und neben den Apotheosen spielen Sittenbilder und Schäfereien ihre Rolle. Die Leichtfertigkeit der vornehmen Gesellschaft von damals kommt in diesen Darstellungen zum Ausdruck. Der Vater dieser Art von Malerei ist Gillot; sein vornehmster Schüler ist Watteau, dessen Gemälde übrigens sehr ansprechend und moralisch genommen unbedenklich sind (Fig. 238). Diesen folgt dann eine Reihe zum Teil sehr fruchtbarer Künstler, die verschiedenen Vanloo, Boucher, Fragonard u. a. m. Boucher allein hat eine Unmasse von Zeichnungen und Skizzen hinterlassen



Fig. 195.
Gemälde von H. Holbein d. Aelt.

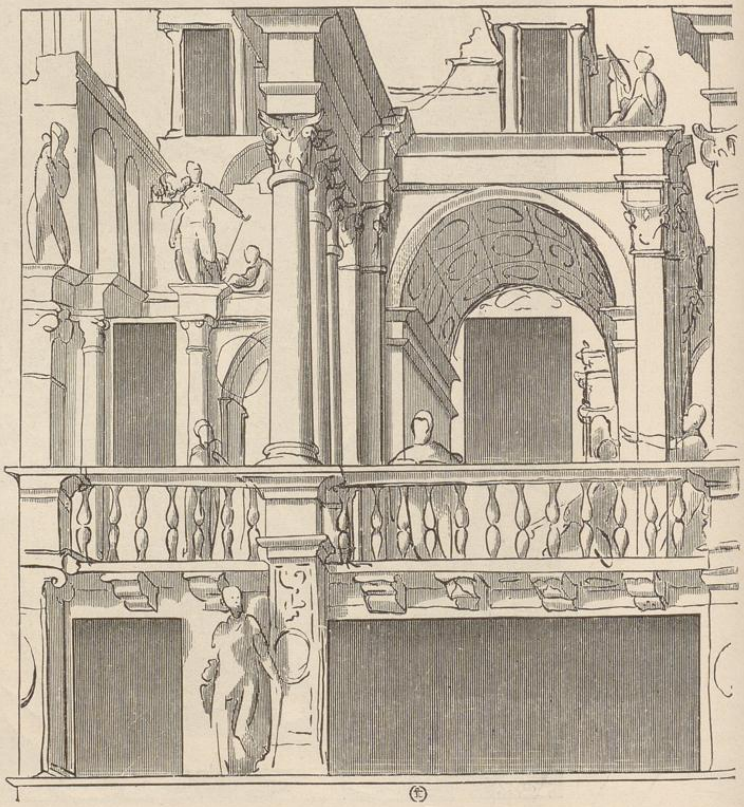


Fig. 196.
Entwurf zu einer Fassadenmalerei von Holbein d. J.

und seine Kinderfiguren sind heute noch für die Dekorationsmalerei ein vielgesuchtes Vorbildermaterial. Wir geben in Fig. 239 ein bezeichnendes Beispiel dieser Amoretten; eine allegorische Darstellung aus derselben Hand ist weiter oben (Fig. 39) schon gebracht, während Fig. 40 ein Bild von Fragonard gegeben hat.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Dekorationsmalerei der Rokokozeit kommt vor allem in den Schlössern und Palästen zur Ausübung, da der Bedarf an Kirchen durch die Barockzeit grofsenteils gedeckt wurde und der

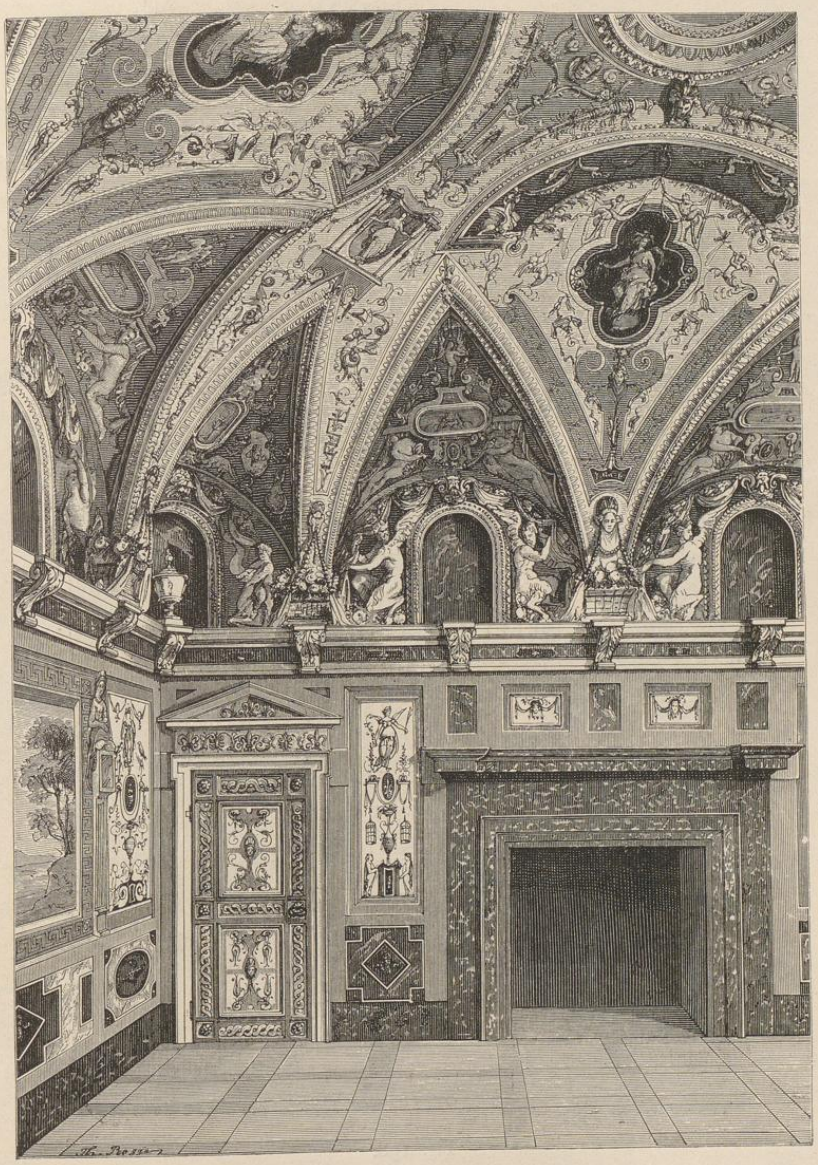


Fig. 197.
Badezimmer im Fuggerhaus zu Augsburg.

neue Stil für das bürgerliche Haus zu reich und kostbar ist, während er eine Vereinfachung schwer verträgt, ohne nüchtern zu werden. Es sind insbesonders die Decken, die nach wie vor figurenreiche

Bilder erhalten. Unter den zahlreichen Freskenmalern dieser Zeit ist wohl der hervorragendste G. B. Tiepolo, ein geborener Venezianer, der nicht nur in verschiedenen Städten seiner Heimat,



Fig. 198.
Zimmerdekoration aus der Burg Trausnitz bei Landshut.

sondern auch in Madrid, Würzburg etc. grofsartig entworfene Bilder zur Ausführung brachte. Die Fig. 240 giebt ein Beispiel.

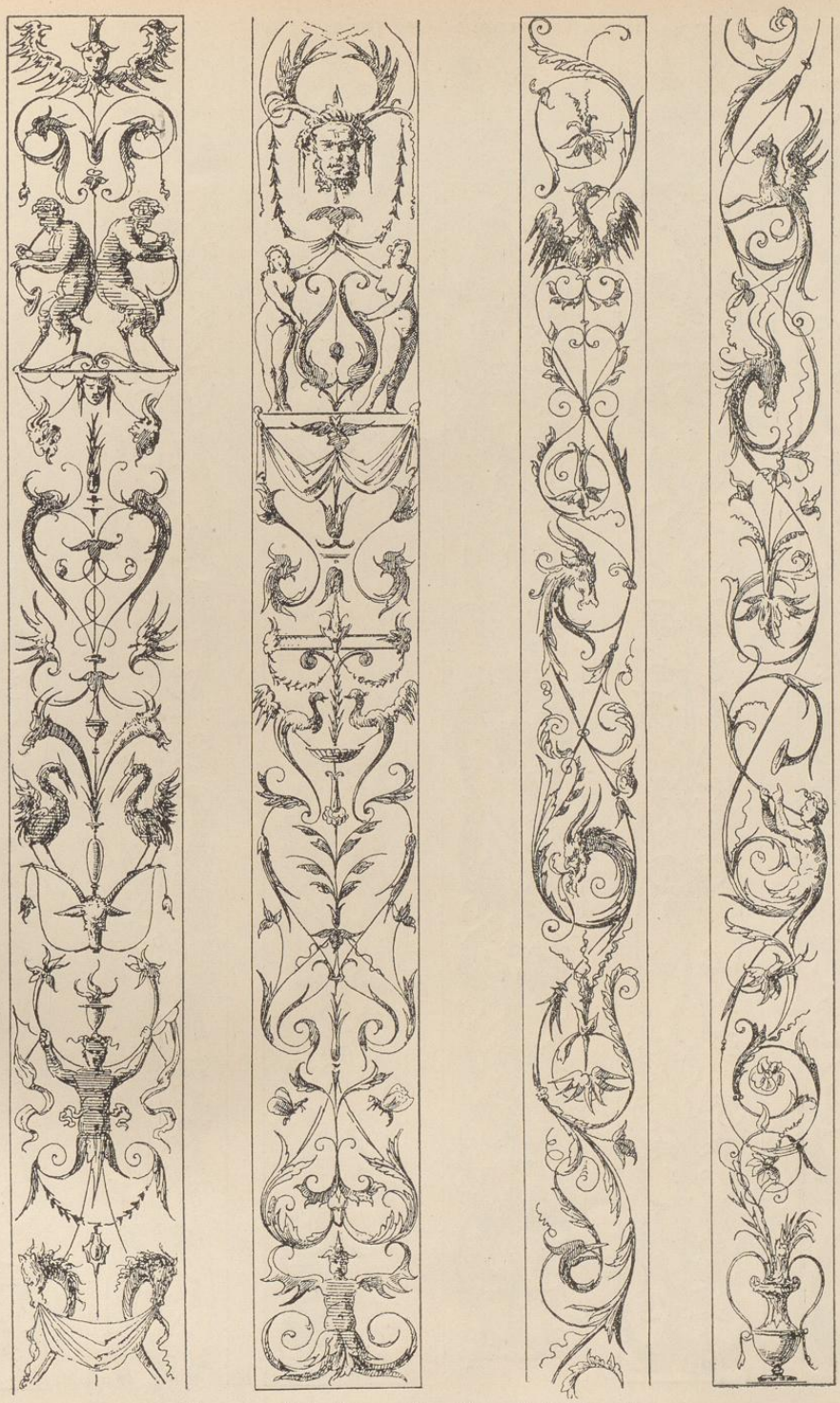


Fig. 199. Malereien aus Burg Trausnitz bei Landshut.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Fig. 200. Malereien aus Burg Trausnitz bei Landshut.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

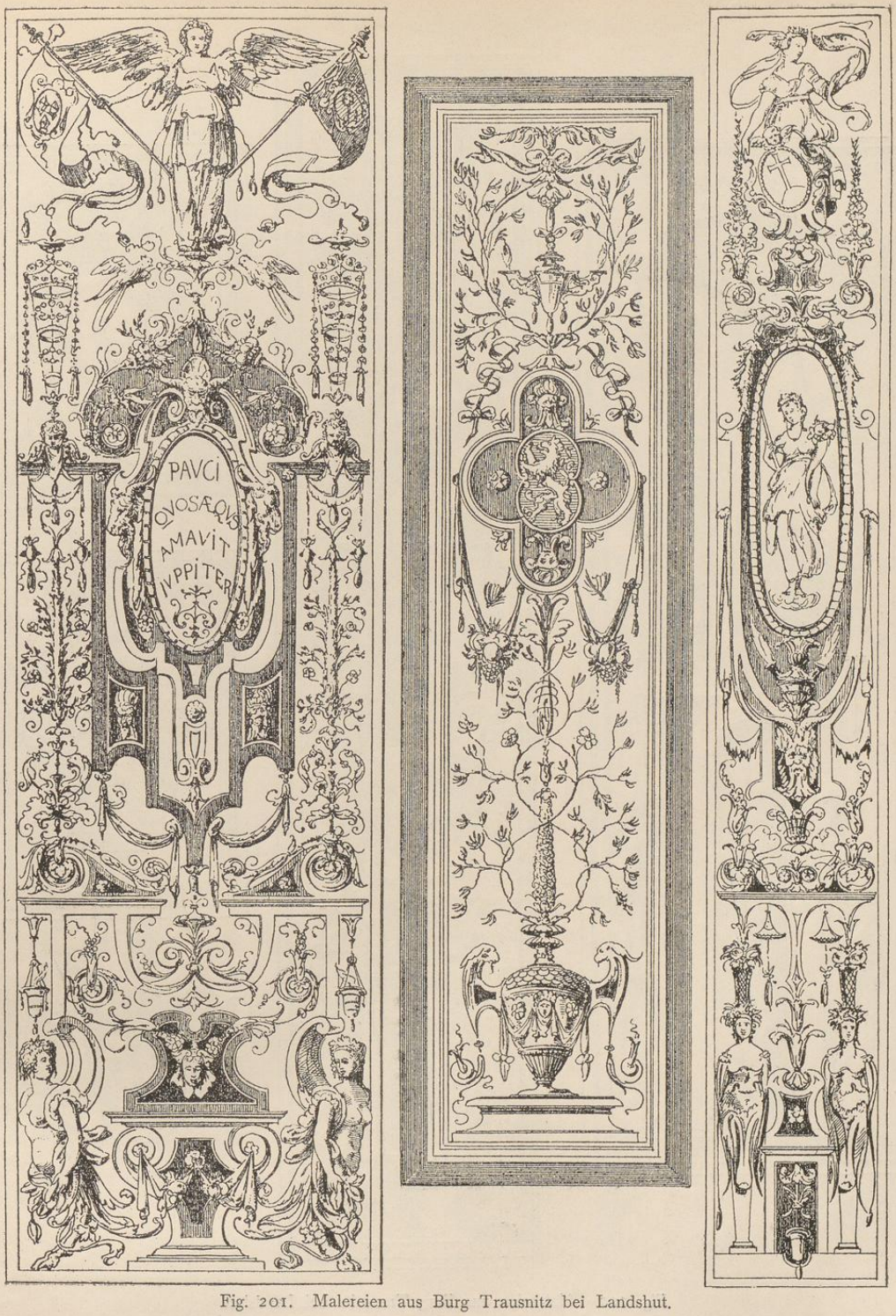


Fig. 201. Malereien aus Burg Trausnitz bei Landshut.

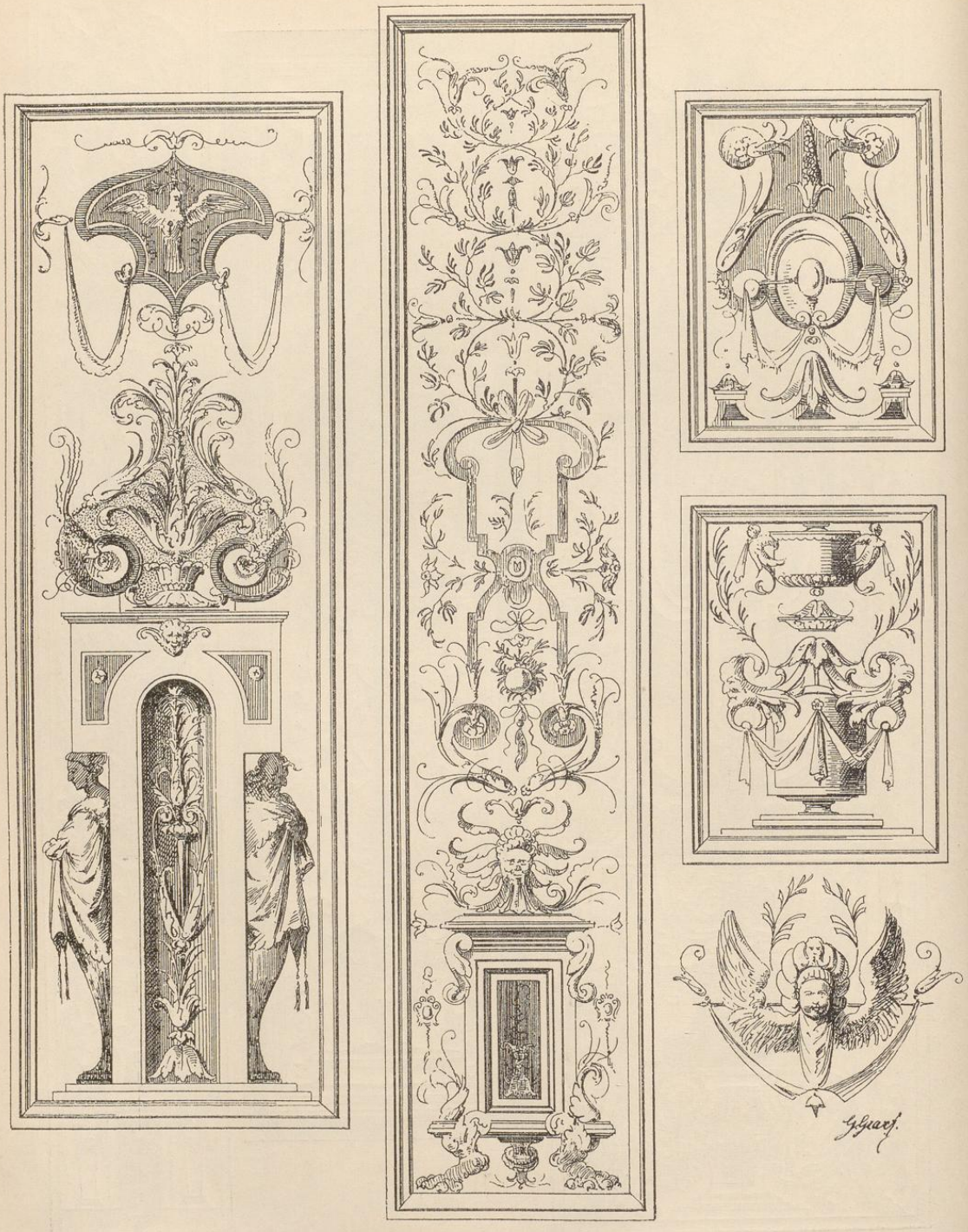


Fig. 202. Malereien aus Burg Trausnitz bei Landshut.



Fig. 203. Malereien aus Burg Trausnitz bei Landshut.

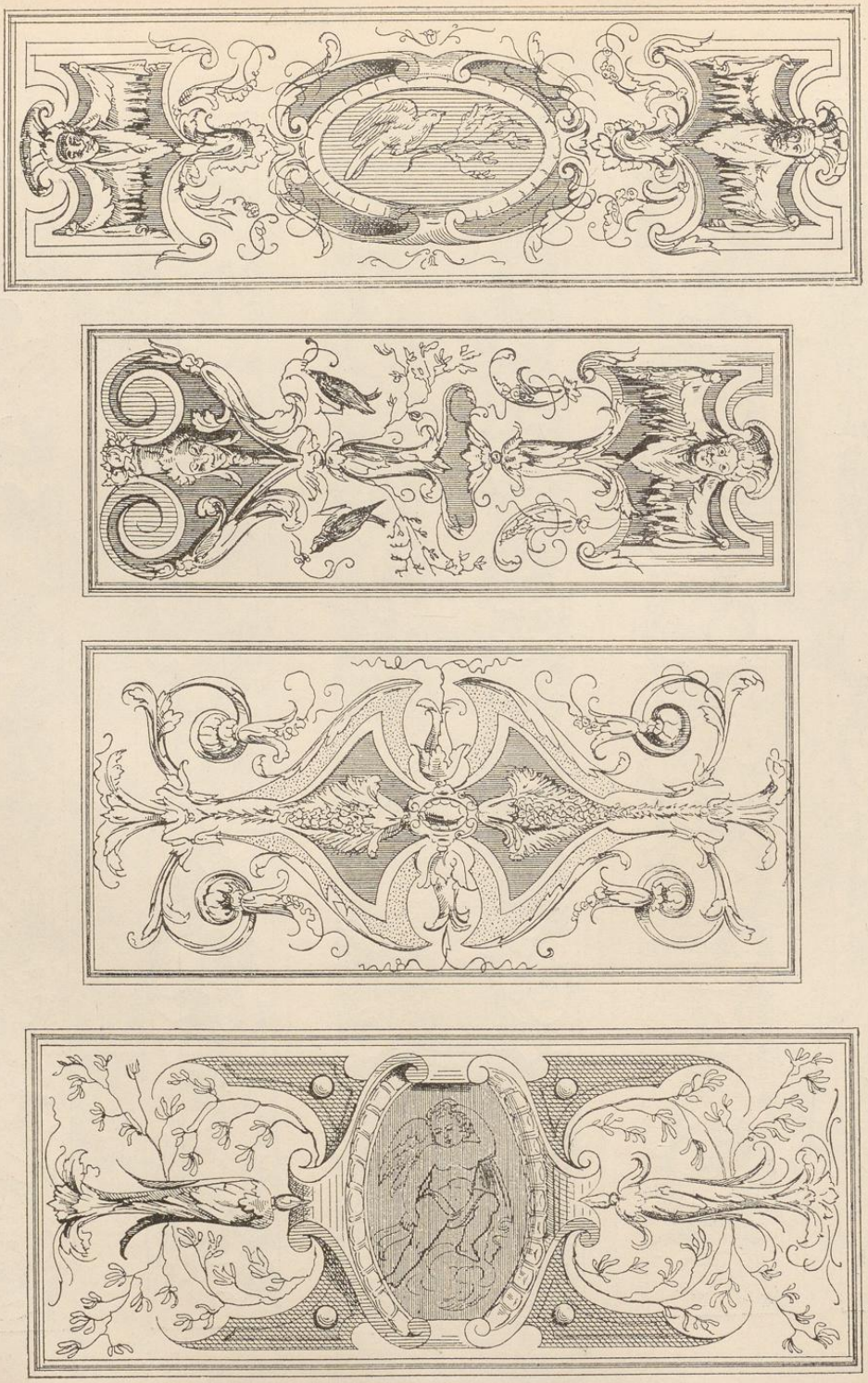


Fig. 204. Malereien aus Burg Trausnitz bei Landshut.

Im übrigen ist zu bemerken, dafs die Architektur meist weifs blieb mit teilweiser Vergoldung und dafs die Wandfelder anderweitig in Anspruch genommen wurden, durch Leder- und Seidentapeten, Spiegel etc., so dafs die kleinere Dekorationsmalerei sich auf spanische Wände, Ofenschirme und andere Mobiliarstücke beschränken mufste. Ein weiteres Feld waren die jetzt viel verlangten Theaterkulissen und Proscenien.

Die prachtvoll wirkende und solide Ledertapete wurde zur Zeit des Rokoko wohl noch verwendet, wie die Fig. 241 zeigt, aber doch nur vereinzelt. Sie war für den neuen Stil zu schwer und zu stark auftragend. Deshalb ihre immer mehr um sich greifende Verdrängung durch die Seidentapete, soweit es sich um eine reiche Ausstattung handelt und durch die jetzt aufkommende Papiertapete, wo die Ausstattung wenig kosten soll. Die Rokokoseidentapete verläfst die breitgehaltenen Musterungen der Barockzeit; mit richtigem Verständnis der Sachlage verwendet der neue Stil die senkrechte Streifung in lichten Tönen und zarten Tinten, in welche farbiges Blumen- und Guirlandenwerk eingestreut wird. Neben den Seidentapeten kommen zur Ausschmückung der Wände auch die Gobelinstoffe zur Benützung, die seit dem 16. Jahrhundert in dieser Hinsicht eine hervorragende Rolle gespielt hatten und jetzt ihren Stil entsprechend ändern.



Fig. 205.
Ornament nach Du Cerceau.

Die plastische Ornamentik liegt, wie bereits erwähnt, im Argen. Die Technik ist zwar auf das Höchste gesteigert; alles ist Flufs und Schwung, wimmelt und lebt, aber es fehlt die Seele. Ein nichtssagendes, unbeschreibliches Geschnörkel ist an die Stelle des künstlerischen Gedankens getreten.

Alles in allem genommen ist die Kunst der Renaissance auf der letzten Stufe des Abstiegs angelangt. Die Technik ist auf das Höchste gesteigert; die Kraft ist erschöpft. Es kann auf diesem Wege nicht weiter gehen; es mufs etwas Neues kommen und die Umkehr liegt in der Luft. Das tonangebende Frankreich steht auch politisch und moralisch genommen vor einem Wendepunkt und bereitet sich vor, den Sprung ins Dunkle zu wagen. Dazu kommt, dafs die Maschinen anfangen, der Handarbeit einen Wettbewerb zu bilden. Das Zunftwesen wird altersschwach und steht auf schlechten Füfsen. In England regen sich neue Kräfte, welche die Ebenbürtigkeit mit Frankreich erstreben. In Deutschland ist der Ruhm der kunstreichen Städte Augsburg, Nürnberg, Ulm etc. verblichen. Die Folgen des 30jährigen Krieges haben sich schwer überwunden und neue Kriege haben die Gesundung der Verhältnisse



Fig. 206.
Buchverzierung von Attavante.

gehemmt. Die deutschen Höfe nach französischem Muster haben mit der fremden Sitte fremde Künstler ins Land gezogen und verhältnismäfsig wenig heimische Namen von Bedeutung knüpfen



Fig. 207.
Madonna nach A. Dürer.

Fig. 208.
Randzeichnung nach A. Dürer.

sich an die Zeit des Rokoko, wie Habermann, Preifsler, Thelott, Hoppenhaupt (Fig. 243) u. a. m.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wenn wir heute die zum Teil unbewohnten und staubbedeckten Baudenkmale der Rokokozeit betreten, so beschleicht uns ein merkwürdiges Gefühl. Wir versetzen uns in Gedanken in eine Zeit,



Fig. 209.
Madonna nach H. Aldegrever.

Fig. 210. Randzeichnung nach A. Dürer.

die wir schliefslich verstehen und begreifen, aber nicht zurückwünschen. Wir staunen über die vornehme Grofsräumigkeit, über den Reichtum und Flitter, aber wir möchten diese Räume nicht bewohnen.



Fig. 211. Randzeichnungen nach A. Dürer.



Fig. 212.
Aus dem Gebetbuch René's II. Paris.
Französische Renaissance.

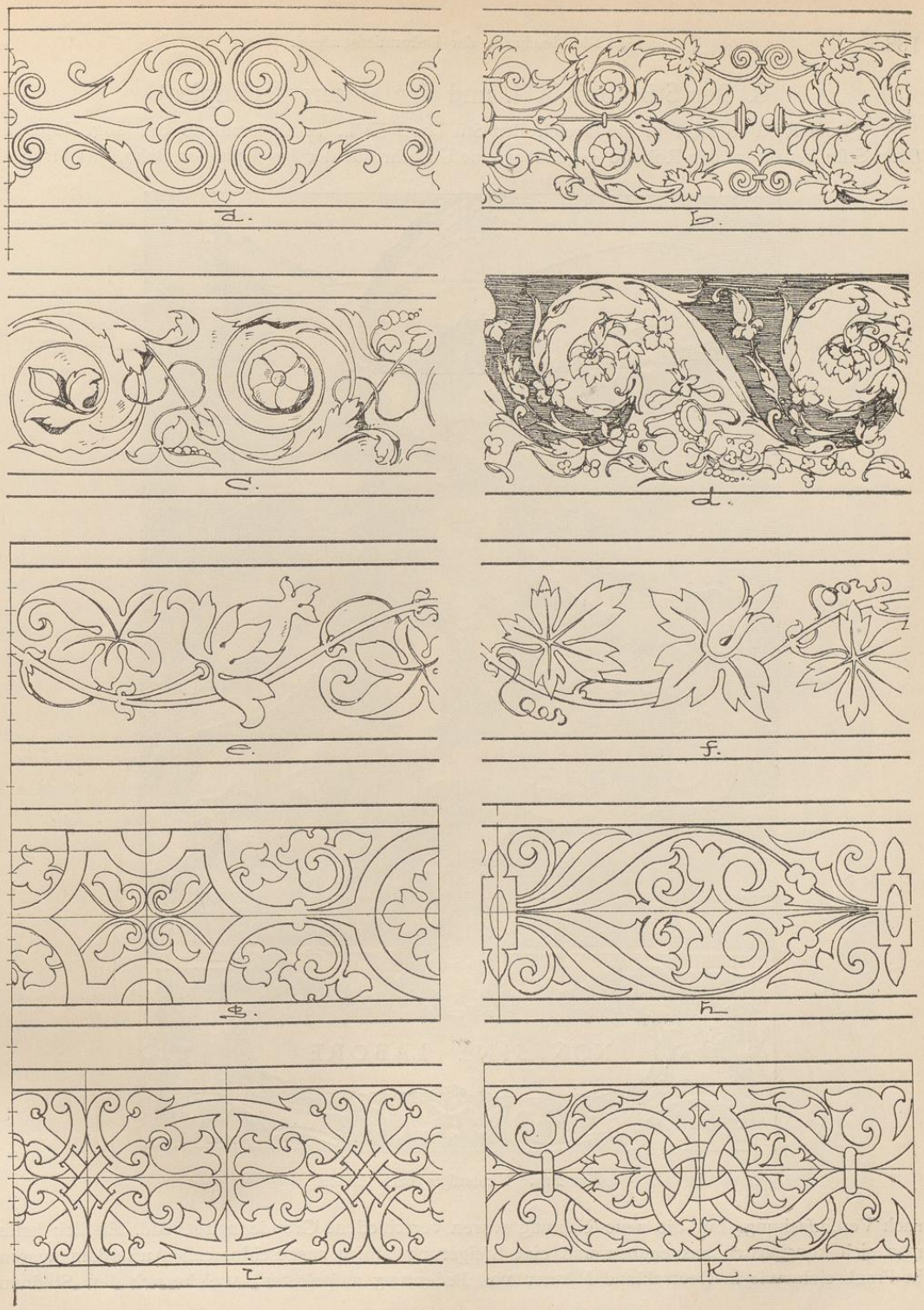


Fig. 213. Bandornamente italienischer und deutscher Renaissance.

8. Der Stil Louis XVI. und der Kaiserstil (Empire).

Dem Rokoko folgt in Frankreich der Stil Louis XVI., in Deutschland der sog. Zopfstil. Diese Stile bedeuten dem Rokoko gegenüber eine Umkehr auf der beschrittenen Bahn, das Streben



Fig. 214. Kinderfigur nach Alberti.

nach Vereinfachung. Für die neue Richtung waren verschiedene Gründe mafsgebend. Erstlich hatte man sich künstlerisch ausgegeben und eine Steigerung schien ausgeschlossen. Aufserdem waren in Frankreich wie in Deutschland Männer von Bedeutung aufgetreten, welche sich dem Studium

der beinahe vergessenen Antike wieder hingaben und damit den Sinn für die klassischen Formen weckten. So versuchte man es denn mit diesen, wobei sich allerdings herausstellte, dafs Studieren und Nachmachen zweierlei sei. Den im Rokoko geschulten Künstlern und Technikern mag die neue Weise schwer genug gefallen sein.

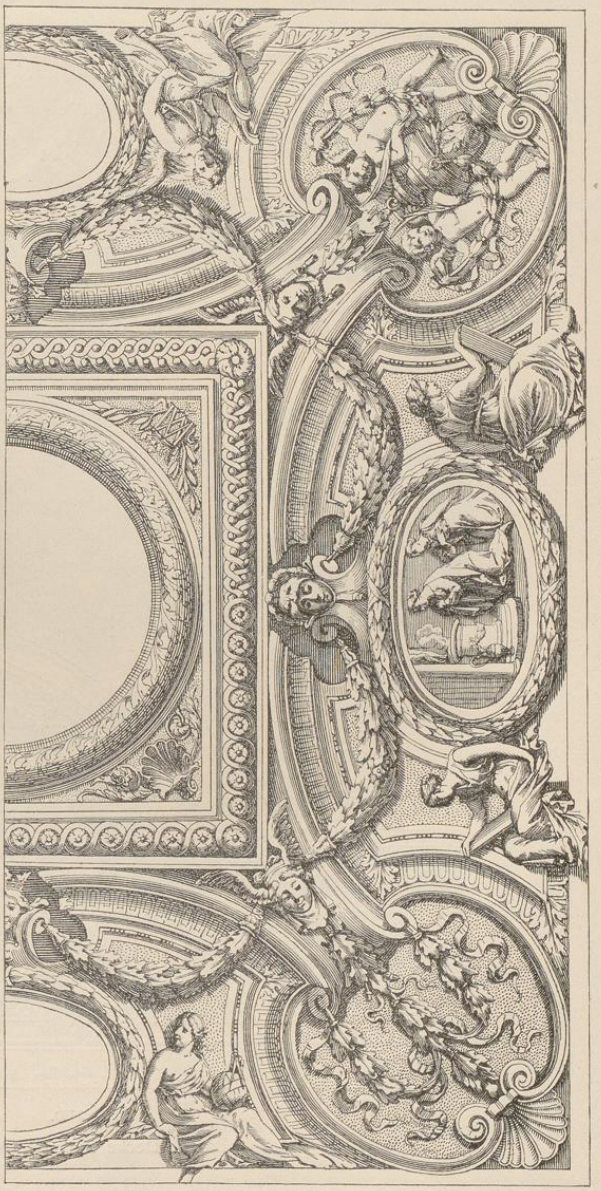


Fig. 215. Barock-Decke nach Cotelle.

Auch dieser Uebergang vollzieht sich selbstredend nicht von einem Tag auf den andern. Rokoko und antikisierende Formen gehen geraume Zeit nebeneinander her. Während in der Architektur und am Mobiliar die Aenderung rasch und augenfällig sich vollzieht, so ist in der dekorativen Malerei der Uebergang weniger schroff; er geschieht mehr allmählich. Das starre Baumaterial kehrt zur naturgemäfsen Geradlinigkeit gerne zurück und die neuen Möbel mit geraden Füfsen und ebenen Flächen sind viel leichter und billiger herzustellen, als die Rokokoschweifungen des Konsolen- und Kommodenstils. Deshalb ist die Stiländerung hier ausgesprochener und verblüffender, als in der Malerei, in der die Motive sich nach und nach vertauschen. Wir geben in Fig. 244 drei Beispiele von Wandbekleidungen zum Vergleich. Das mittlere gehört dem Rokokostil an und zeigt die bereits besprochene Dekorationsweise. Die beiden seitlichen Beispiele dagegen zeigen den Stil Louis XVI. mit den antikisierenden, geraden und vereinfachten Formen und es dürfte klar sein, dafs hierbei thatsächlich eine gegensätzliche Aenderung vor sich gegangen ist und dafs von einer Weiterentwickelung des Rokoko nicht geredet werden kann. Dagegen giebt die weitere Fig. 245 vier der Zeit nach von links nach rechts gereihte Dekorationsbeispiele malerischer Art. Das erste gehört dem Uebergang vom Barock- zum Rokokostil an, das zweite dem letztern; das dritte vertritt die Wandlungsperiode zwischen dem Rokoko- und Louis XVI.-Stil, während das vierte schon völlig den letztgenannten repräsentiert. Der Unterschied der verhältnismäfsig weit auseinander liegenden Darstellungsweisen ist offenbar weit weniger auffällig, als man nach Betrachtung der Fig. 244 erwarten könnte. Es

ist dies ein Beweis dafür, dafs die Malerei viel freier und weniger vom Material bedingt ist, als die struktiven Künste.

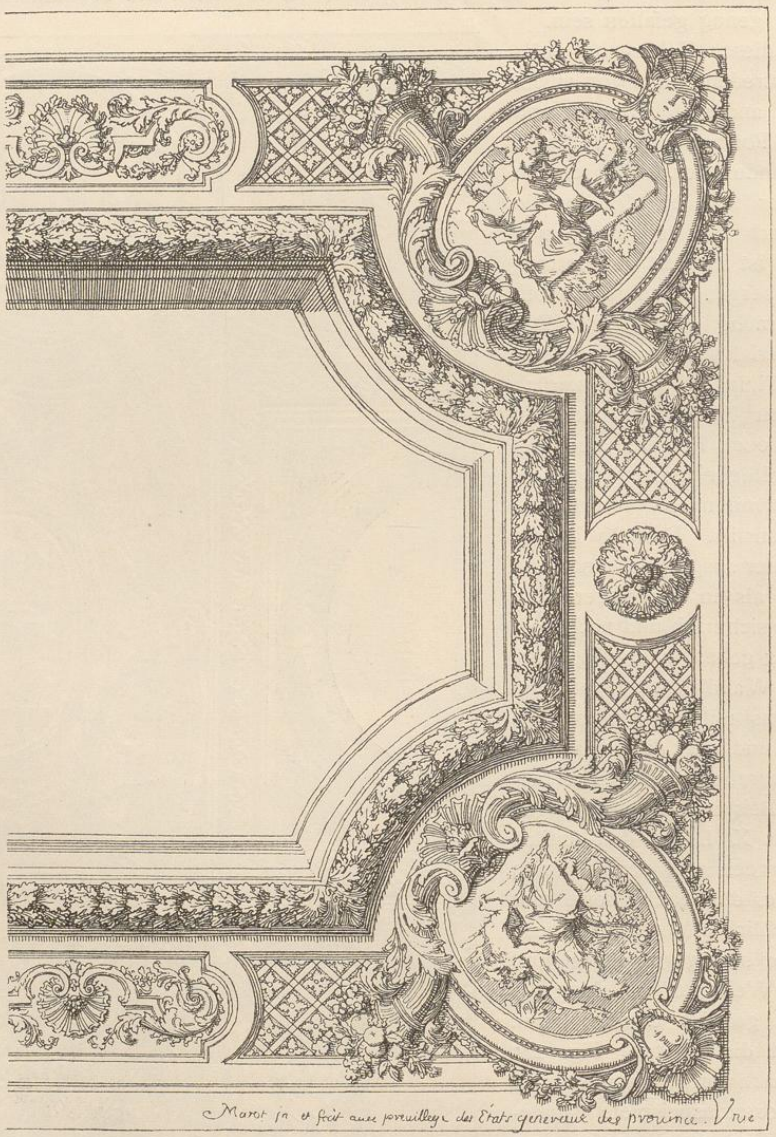


Fig. 216.
Barock-Decke nach D. Marot.

Noch weniger wie früher liegt jetzt die dekorative Ausstattung in den Händen der Architekten und Handwerker; sie wird fast völlig beherrscht von den zahlreichen Zeichnern und Kupferstechern, welche Musterbücher aller Art erscheinen lassen. Bekannte Namen von Bedeutung sind

Bachelier, Barbier, Choffard, Delafosse, Marillier, Prieur, Ranson und Salembier; sie sprechen dafür, dafs die Führung noch immer in den Händen der Franzosen liegt.

Die Dekorationsweise des Louis XVI.-Stils ist lieblich und süfslich in der Zeichnung und in der Farbe. Ziemlich naturalistisch aufgefafste Blumen sind ein Lieblingsmotiv und durchsetzen die Entwürfe an den verschiedensten Stellen. Schnäbelnde Tauben, Schmetterlinge und allerlei anderes Getier werden eingestreut. Im Bogen hängende Draperien und vielfach gefältelte, fliegende Bänder und Schleifen, schwebende und gekreuzte Blumenkranzreifen sind häufig vorkommend und bezeichnend (Fig. 246). In der allgemeinen Veranlagung erinnern diese Panneaux nicht selten an die Rafael'schen Dekorationen der Loggien (Fig. 247); die Einzelheiten sind, näher betrachtet, allerdings wesentlich verschieden. Die Ranken sind dünnstielig und die Spirallinien sind öfters seitlich zusammengedrückt und elliptisch verschoben. Die Blattkelche und Akanthusblätter zeigen einen eigenartigen Schnitt; die Blattlappen erinnern in der Form an die Akanthusblätter der römischen Kapitäle. Weinlaub, Epheu, kleinblättriger Lorbeer werden in die grofsen Ornamentzüge zur Aus-

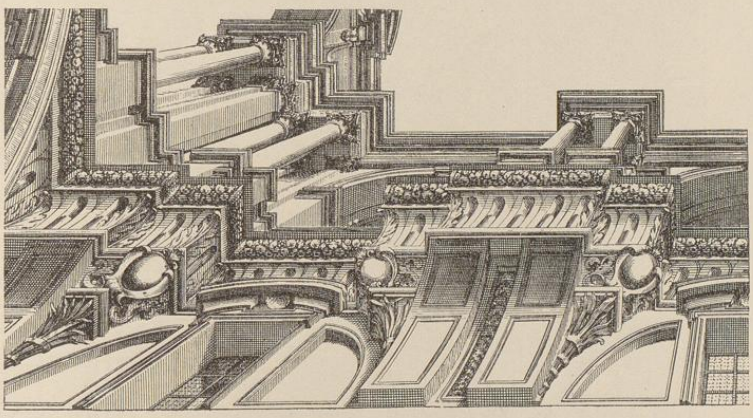


Fig. 217.
Perspektive für eine gemalte Decke nach Pozzo.

füllung eingereiht und moosartiges Flatterwerk ohne Kraft und Bedeutung mufs die leeren Räume füllen helfen. Dieses schwer zu beschreibende Flatterwerk sowie die vorerwähnten gequetschten Spiralen sind ersichtlich aus der Fig. 249, welche drei Thürbemalungen nach Salembier wiedergiebt.

Ein Lieblingsmotiv sind nach wie vor Amoretten- und Geniengruppen. Auch die Embleme und Attribute spielen eine grofse Rolle. Wir haben weiter oben in Fig. 11 ein Emblem der Malerei gebracht, das diesem Stile angehört und in Fig. 250 geben wir zwei Trophäen nach Delafosse. Da der Louis XVI.-Dekoration durchschnittlich etwas Weiblich-Unkräftiges anhängt, so gelingen Trophäen und Wappen nicht besonders. In den Trophäen sehen wir auch den antiken Einfluſs in auffälliger Weise. Neben den kreisrunden Schilden erscheinen antikisierende Helme, die Fascienbündel der römischen Liktoren etc. (Fig. 251 d).

Besonders gut gelingen dem Louis XVI.-Stil die Vignetten, die Kopf- und Schlufsstücke der Buchverzierung. Die Fig. 251 stellt eine Anzahl derartiger Vignetten zusammen, die sich auch anderweitig verwerten lassen. Gekreuzte Zweige nach Fig. 251 b und e spielen dabei eine grofse Rolle. Auch kleine Stillleben mannigfaltiger und harmloser Art werden gerne in diesem Sinne

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

verwertet und können als ein Erbstück aus der vorausgegangenen Zeit der Schäfereien gelten (Fig. 251 c). Auch die Landschaft wird jetzt gewissermafsen zum Ornament. Während zur Rokoko-

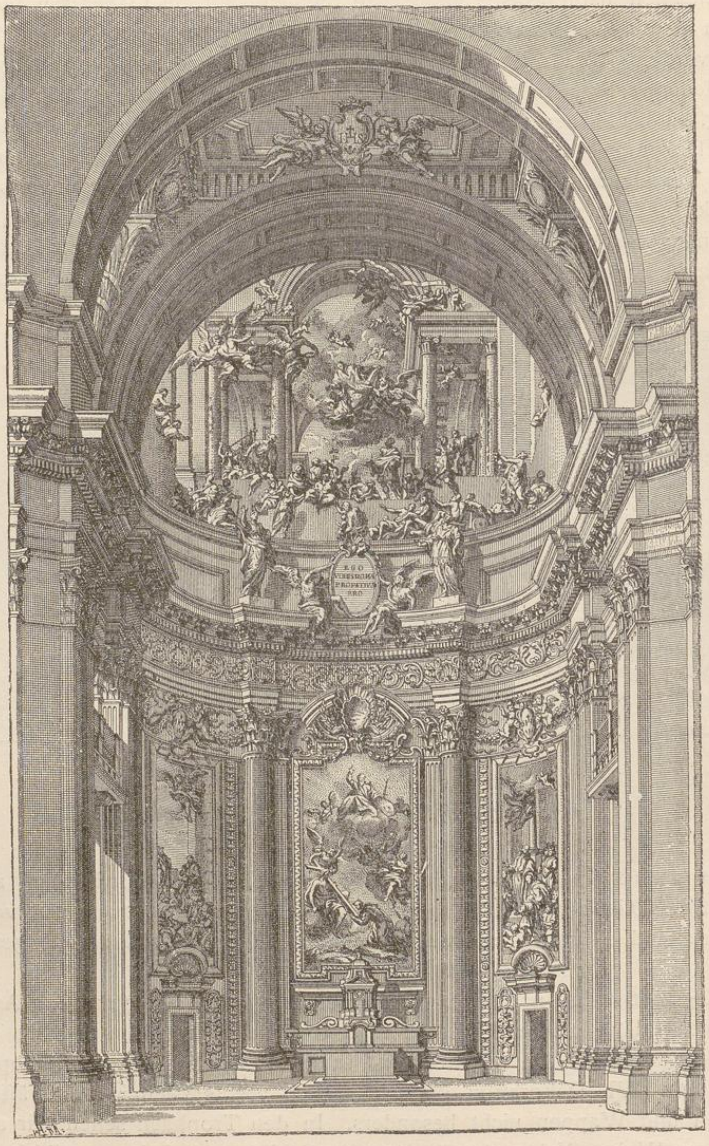


Fig. 218. Kirchenchor-Perspektive (S. Ignazio in Rom) nach Pozzo.

zeit — es sei an Watteau erinnert — Baum- und Strauchwerk sich mit der einfassenden Ornamentik mengt und verbindet, so werden im Louis XVI.-Stil Tierstücke, Wasserfälle, Felsengruppen u. a. m. zu selbständigen Vignetten ausgestaltet, wie die Beispiele der Fig. 252 bis 257 von Le Barbier zeigen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

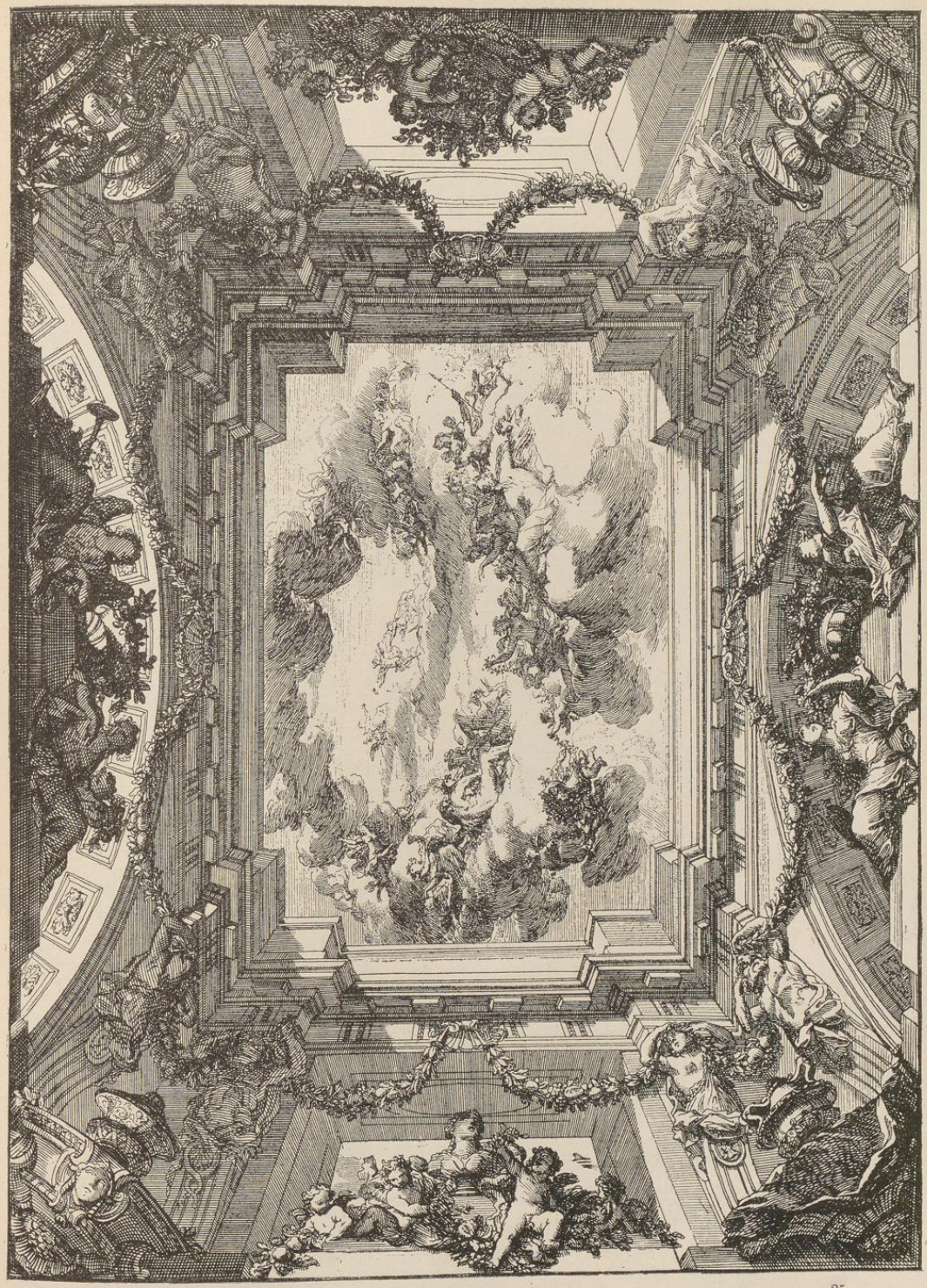


Fig. 219. Deckenmalerei. Nach Marot.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

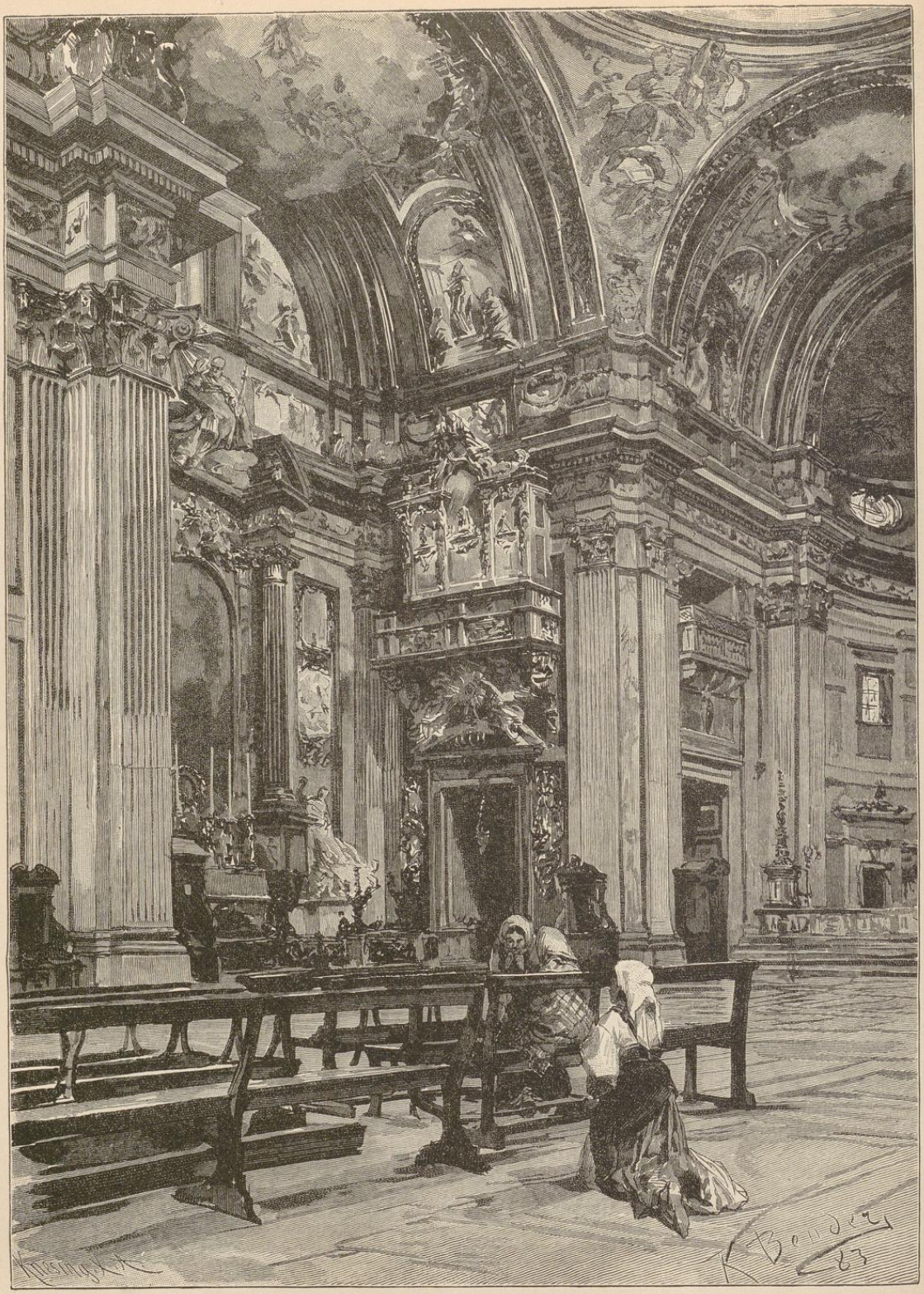


Fig. 220. Inneres der Jesuitenkirche in Rom.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Eine ganz auffallende Wandlung macht das Kartuschen- und Rahmenwerk durch, was nicht zu verwundern ist, wenn man bedenkt, dafs gerade dieses im Rokoko die ärgste Ueberwucherung an sich trug und deshalb ganz besonders Anlafs zur Vereinfachung geben mufste. An Stelle der willkürlich geschweiften und am Rande üppig überrollten Rahmen, treten solche von elliptischer, kreisrunder und viereckiger Grundform, mit glatten Lorbeerwulsten geschmückt und einfachen Abschlüssen nach oben und unten versehen (Fig. 258 und 259). Die rechteckigen Rahmen erhalten wie zur Zeit der Renaissance nach aufsen überstehende Ohren. In diesen finden Rosetten Platz, welche durch Guirlanden verbunden werden.

Hervorgegangen aus dem Bedürfnis nach Vereinfachung, erreicht der Louis XVI.-Stil mit



Fig. 221.
Partie aus der Kirche zu Weingarten.

seinen antikisierenden Formen, die vielfach unverstanden und zu klein im Mafsstab sind, im allgemeinen die reiche und bestechende Wirkung des Rokoko nicht. Dafür aber ist er auch wieder für gröfsere Kreise anwendbar. War das Rokoko in erster Linie der Stil der Schlösser, dem die oberen Zehntausend ihre Opfer bringen konnten, so dringt der Louis XVI.-Stil auch in die bürgerliche Wohnung, um die Umgebung der weniger mit Glücksgütern Gesegneten zu schmücken. Die kostbaren Leder- und Seidentapeten werden durch Papiertapeten ersetzt, die allerdings in Bezug auf Herstellung und Aussehen von unseren heutigen sehr verschieden sind. Am Mobiliar erscheinen fabrikmäfsig hergestellte, ziemlich rohe Messingbeschläge; an Stelle der Boulemöbel und der Rokokouhren treten einfache, nüchterne Erzeugnisse, an Stelle der reichgeschnitzten Bilder- und Spiegelrahmen treten solche aus Leisten mit aufgesetzten Verzierungen etc. Der leitende Ge-

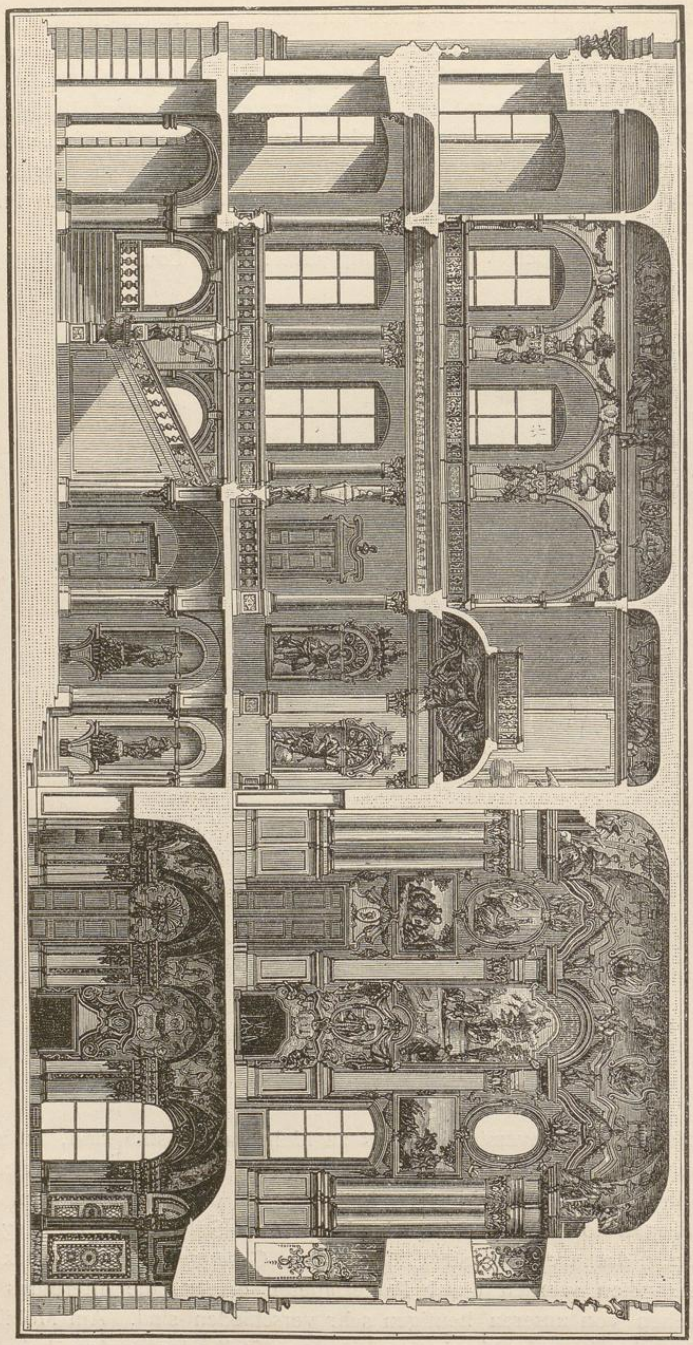


Fig. 222. Durchschnitt durch den Mittelbau des Schlosses Pommersfelden.

danke für die ausstattende Kunst ist nicht mehr die Wirkung auf Prunk und Reichtum, sondern die Anpassung an das tägliche Leben. Das praktische Bedürfnis spricht das erste Wort.

Im Jahre 1793 wurde Ludwig XVI. hingerichtet, um die Sünden seiner Väter zu sühnen. Den Schreckenstagen der französischen Revolution folgten rasch: das Direktorium, das Konsulat und das Kaisertum (Empire), welches schon im Jahre 1814 sein Ende nehmen sollte. Es ist naheliegend, dafs dieser bewegte Zeitraum, der Europa nicht zur Ruhe kommen liefs, für die Kunst kein günstiger sein konnte. Alles andere war wichtiger. Der eigenmächtige, willensstarke Kaiser Napoleon wufste auch der Kunst zu befehlen. Römisches Cäsarentum war sein Vorbild und es kam auch in der Kunst zum Ausdruck.

Vorbereitet durch den Louis XVI.-Stil hätte in ruhigen Zeiten der neue Klassizismus sich wohl ausreifen können, während er in den ständigen Kriegswirren nur ein steifes, nüchternes Zerrbild der Antike zu Tage förderte. Was in diesen Zeiten auf dem Gebiete der Architektur und der hohen Malerei zu Stande kam, das kann sich immerhin noch eher sehen lassen, als die Innendekoration und die Werke der Kleinkunst.

Mäander, antike Flecht- und Wasserwogenbänder, Blatt-, Eier- und Perlstäbe und zierliches Palmetten- und Akanthuswerk, Rosetten, Kanneluren und Riefelungen sind die meistbenutzten

Zierformen des Imperialstils. Diese Dinge haben sich schon im Louis XVI.-Stil nach und nach eingeschlichen, vereinzelt und bescheiden, und jetzt überziehen sie grofse Flächen in einem meist viel zu kleinen Mafsstab, neben dem dann die Hauptformen plump erscheinen müssen. In der Dekorationsmalerei werden gerne die pompejanischen Malereien verwertet und zwar auch im Mafsstabe der Originale. Was aber für die durchschnittlich sehr kleinräumigen Häuser Pompejis recht war, erscheint nach seiner Uebertragung in die grofsen Säle selbstredend wieder zu klein und die zu kleinen Motive müssen sich dann vielfach wiederholen, um den Platz auszufüllen oder es erscheinen leere Flächen, welche in der unbedeutenden Umrahmung einen öden Eindruck machen. Beides gewährt unserem Auge keine Befriedigung. Auch egyptische Motive kommen im Imperialstil zur Verwendung und zwar offenbar in Folge des von Napoleon unternommenen Zuges nach dem Lande der Pyramiden.

Vergleicht man die Art und Weise, in welcher die Renaissance die antiken Formen wieder aufgenommen und weitergebildet hat mit derjenigen, in welcher es das Empire thut, so ist der Unterschied ein sehr auffälliger zu ungunsten des letzteren und der alte Spruch: „Wenn zwei dasselbe thun, ist es nicht dasselbe", gilt auch von den Stilzeiten. Das französische Kaiserreich war ja auch nur ein schwacher Abklatsch des römischen.



Fig. 223.
Aus der Amalienburg im Nymphenburger Park.

9. Die neueste Zeit.

Die erste Hälfte unseres 19. Jahrhunderts war der Entwickelung der dekorativen Malerei und des Kunstgewerbes überhaupt wenig günstig. Es mögen verschiedene Ursachen hierfür mafs-



Fig. 224. Treppendekoration aus der Residenz in München.

gebend gewesen sein, die Nachwirkung der napoleonischen Kriege, die politische Zerfahrenheit, die Aufhebung des Zunftwesens, die Konkurrenz der Maschinenerzeugnisse u. a. m. Es wird ja

richtig sein, dafs jede Zeit den zunächst hinter ihr liegenden Stil am wenigsten würdigt, wie man die zuletzt abgelegte Mode am wenigsten begreift. Aber die Thatsachen sprechen in diesem Falle

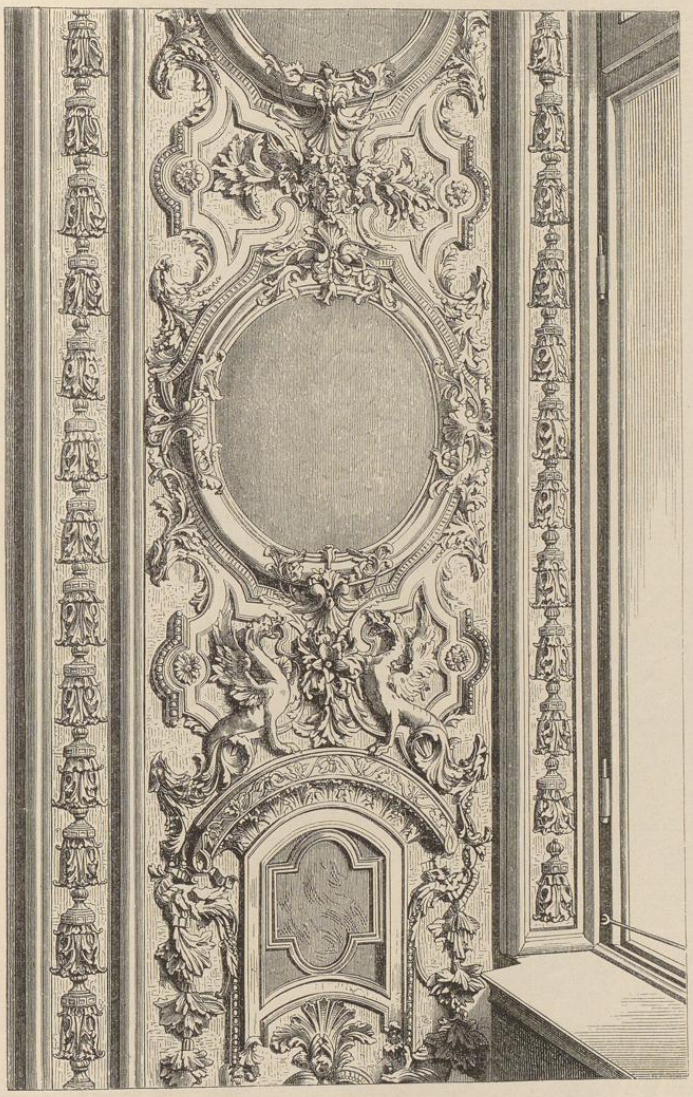


Fig. 225.

Fensterleibung in der Brandenburger Kammer des Berliner Schlosses.

doch zu deutlich, um nicht von einer künstlerisch nüchternen und belanglosen Periode reden zu dürfen.

Das Gesagte gilt jedoch nur im allgemeinen, denn vereinzelt sind auch in dieser Zeit nicht zu unterschätzende Werke entstanden. In Deutschland ist es insbesonders der vielseitige Architekt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

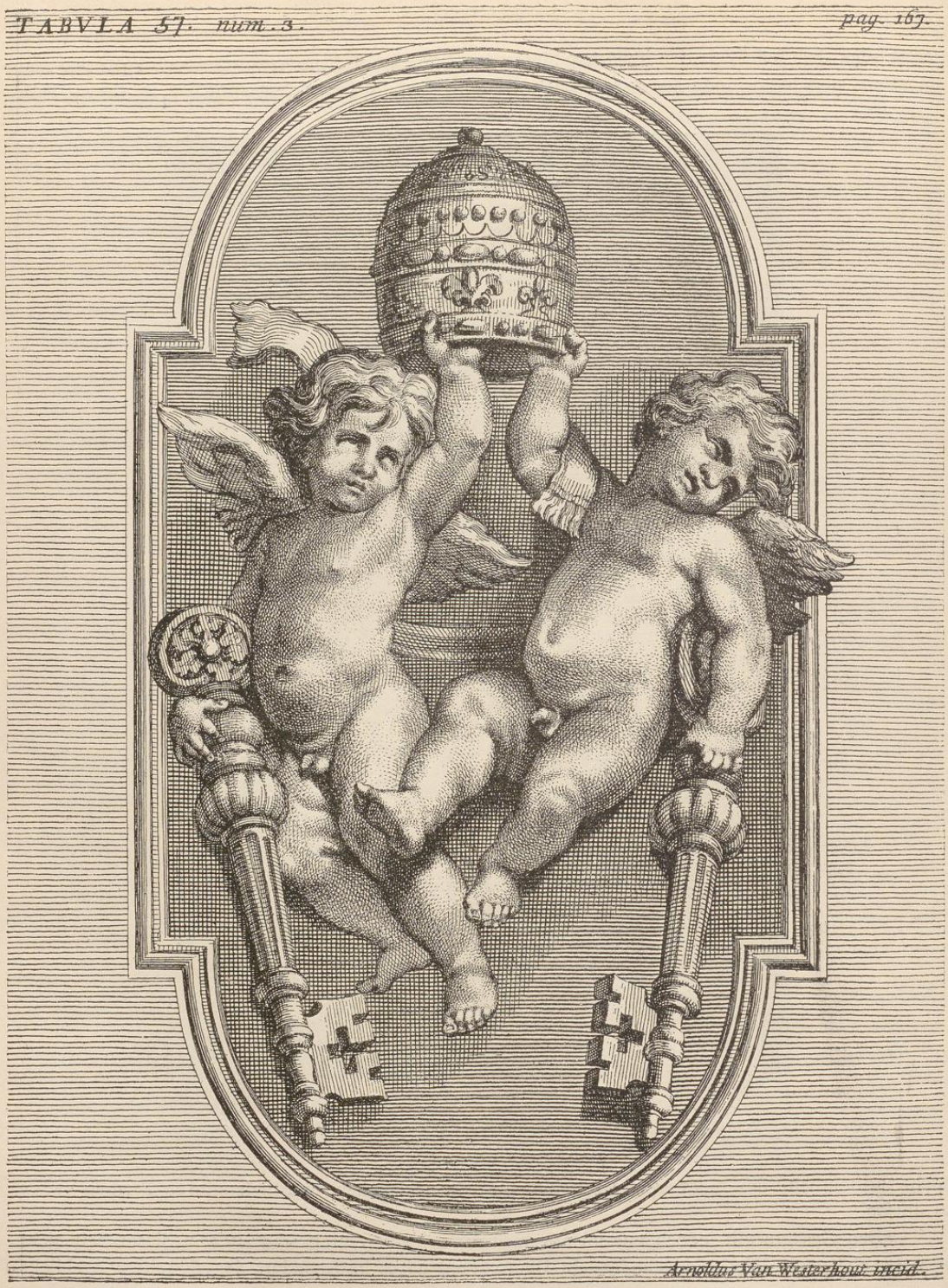


Fig. 226. Füllung nach A. van Westerhout.

Schinkel gewesen, welcher auf guter Grundlage eine neue Schule ins Leben zu rufen verstand. Seine zahlreichen Bauten lehnen sich an die besten Vorbilder der Antike an und die Innendekoration derselben spricht lebhaft dafür, dafs seine Studien in Italien nicht fruchtlos gewesen sind. Es sei beispielsweise nur an die schönen Wand- und Deckenmalereien im Berliner Museum erinnert.

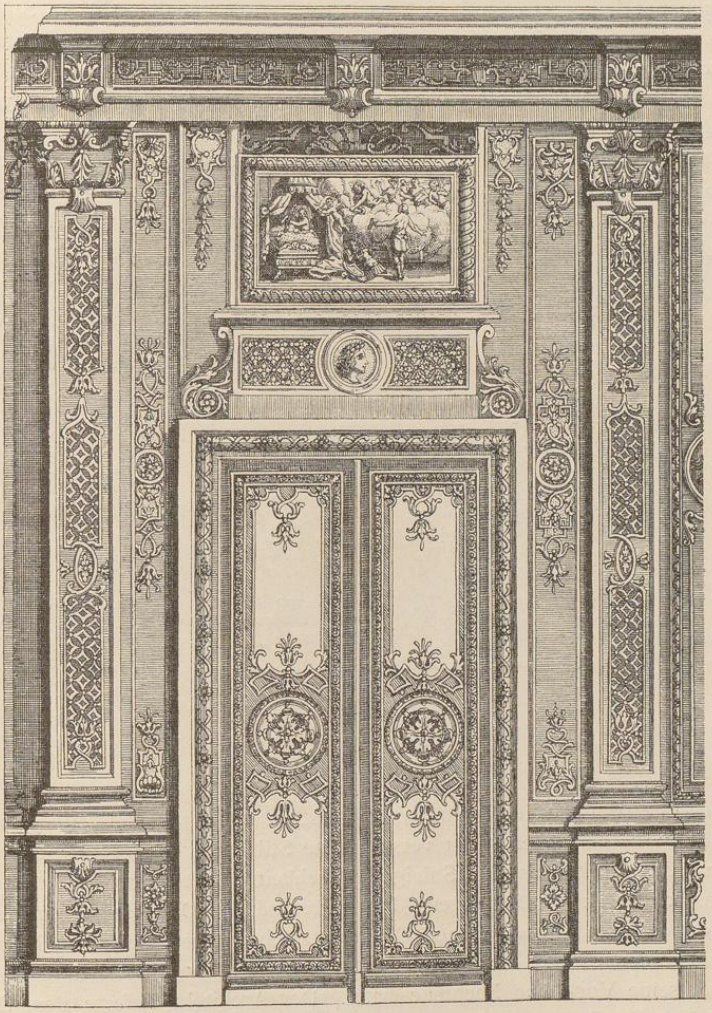


Fig. 227.
Wanddekoration nach Decker.

Die Hauptvorbilder für die Malereien Schinkels und seiner Schüler sind die Wand- und Deckengemälde Pompejis und der italienischen Hochrenaissance. Wir belegen die in Rede stehende Dekorationsweise durch die Abbildungen der Fig. 261 und 262. Eine ähnliche Rolle wie Schinkel für Berlin hat Klenze für München gespielt, der dort ebenfalls verschiedene Bauten im Stil der

Antike und der italienischen Renaissance errichtet und ausgeschmückt hat. In Dresden hat G. Semper hervorragende Bauten erstehen lassen; das Hauptverdienst dieses geistreichen Architekten und der Haupteinfluſs auf die Dekorationskunst ist jedoch in seinem Werke: „Der Stil" zu suchen.

Neben den Vertretern der Baukunst der Antike und Renaissance, von denen wir nur die bedeutendsten genannt haben, treten jedoch auch solche der mittelalterlichen Stile auf den Plan. Die romanische und gotische Bauweise wird hauptsächlich an kirchlichen Bauten zur Wiederbelebung gebracht, während für Synagogen als passendster Stil der maurische befunden wird. Sogar die Versuche mit dem Byzantinischen fehlen nicht und so gehen denn diese grundverschiedenen Stile einige Jahrzehnte nebeneinander her. Als ob dies nicht genügt hätte, sollte zu Mitte des Jahrhunderts in München vermittels eines Preisausschreibens ein neuer Stil erfunden werden.

Dieses Nebeneinander verschiedener Stile ist neu und für das 19. Jahrhundert bezeichnend. Ein Rückblick in die Kunstgeschichte der früheren Jahrhunderte ergiebt zwar allerwärts sog. Ueber-

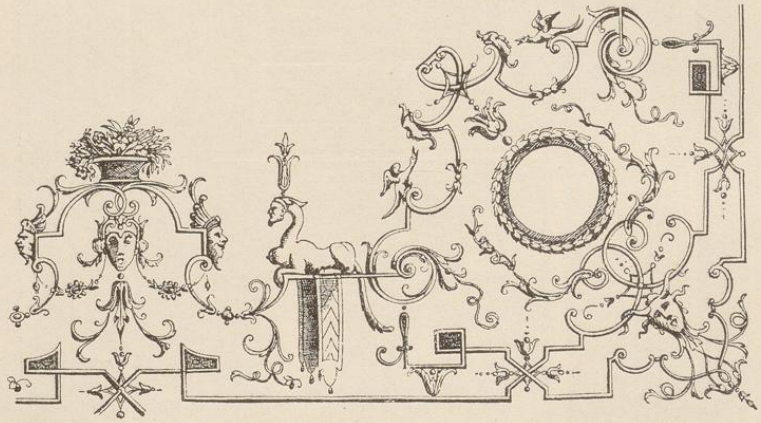


Fig. 228.
Deckenmalerei nach J. Berain.

gangsstile auf der Grenzzeit zweier Perioden; auch ist zu verfolgen, daſs zwei Stile geraume Zeit sich nebeneinander erhalten, aber sechs verschiedene Stile zu gleicher Zeit sind noch nicht dagewesen. Das wird späterhin als eine Stileigentümlichkeit unseres Jahrhunderts gelten.

Das Kunsthandwerk lag im argen. Die selbständigen Dekorationskünstler waren selten geworden und die vordem so zahlreichen Ornamentstecher waren mit dem Kupferstich auf den Aussterbestand gekommen. Die Architekten muſsten wohl oder übel sich der Sache annehmen, was dann wieder seine Vor- und Nachteile hatte. Der Architekt lieferte dem Dekorationsmaler schlieſslich nicht nur die Gesamtangabe und die Skizzen, sondern auch die Detailzeichnungen und Farbenproben. Damit war annähernd ein Verhältnis erreicht, wie es vor 300 Jahren vorhanden war, da die groſsen Meister die Architektur und die Malerei gleichmäſsig beherrschten.

Wenn der Architekt die Dekoration besorgt, so hat es den Vorteil, daſs die Wirkung einheitlicher wird und sich dem Bauwerk in richtiger Weise anpaſst. Der Architekt vertritt den konstruktiven Gedanken und geht widersinnigen Verzierungen aus dem Wege. Wenn er jedoch nicht vielseitig veranlagt und gebildet ist, so liegt die Gefahr nahe, daſs er alles über einen Kamm schert und die Formen der Architektur zu streng in die Ausstattung überträgt. Auf diese Weise

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

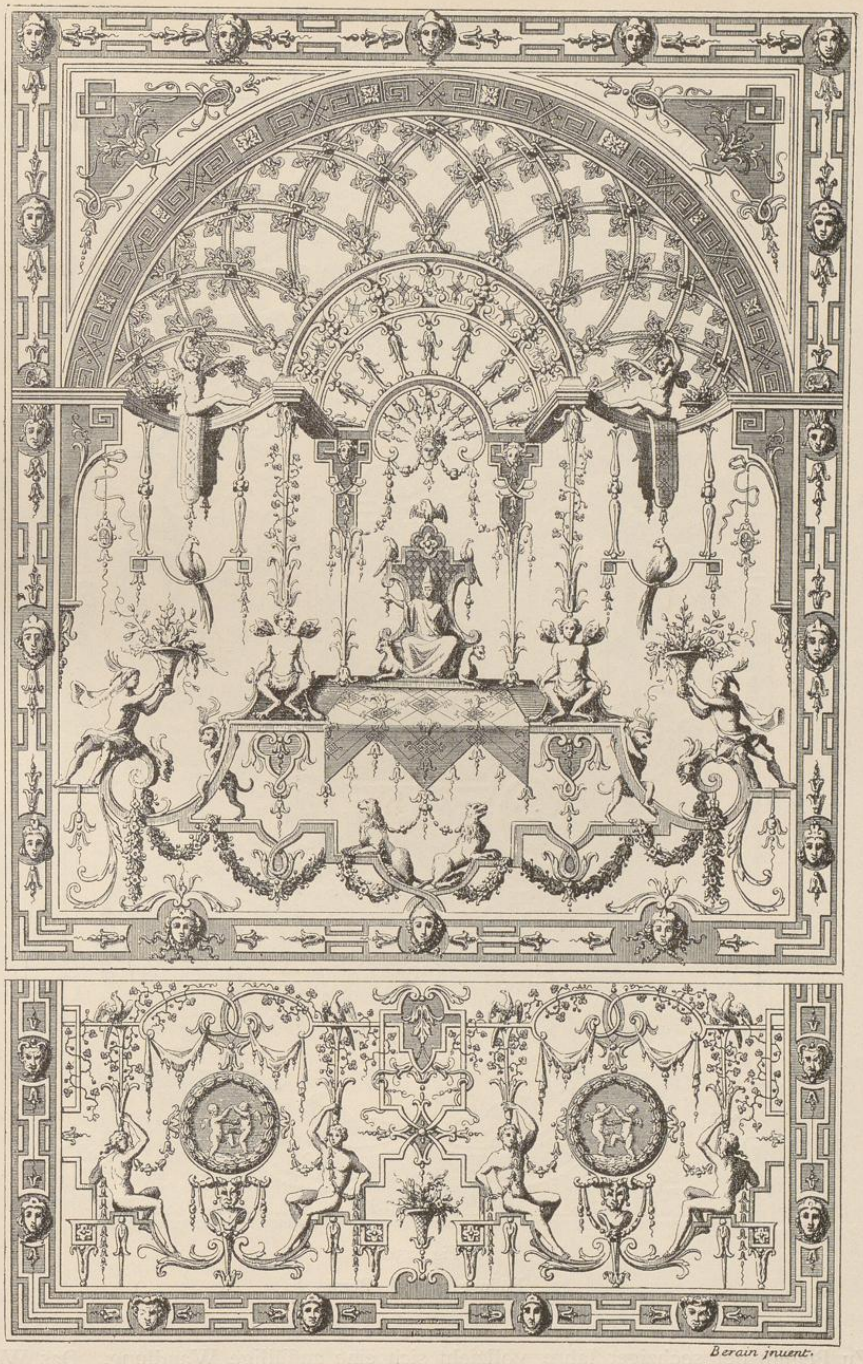


Fig. 229. Panneau nach J. Berain.

ist der Stein- und Stuckstil in das Mobiliar, in das Silbergerät und sogar in die Bücherornamentik und Dekorationsmalerei gekommen. Das war die Kehrseite der Sache.

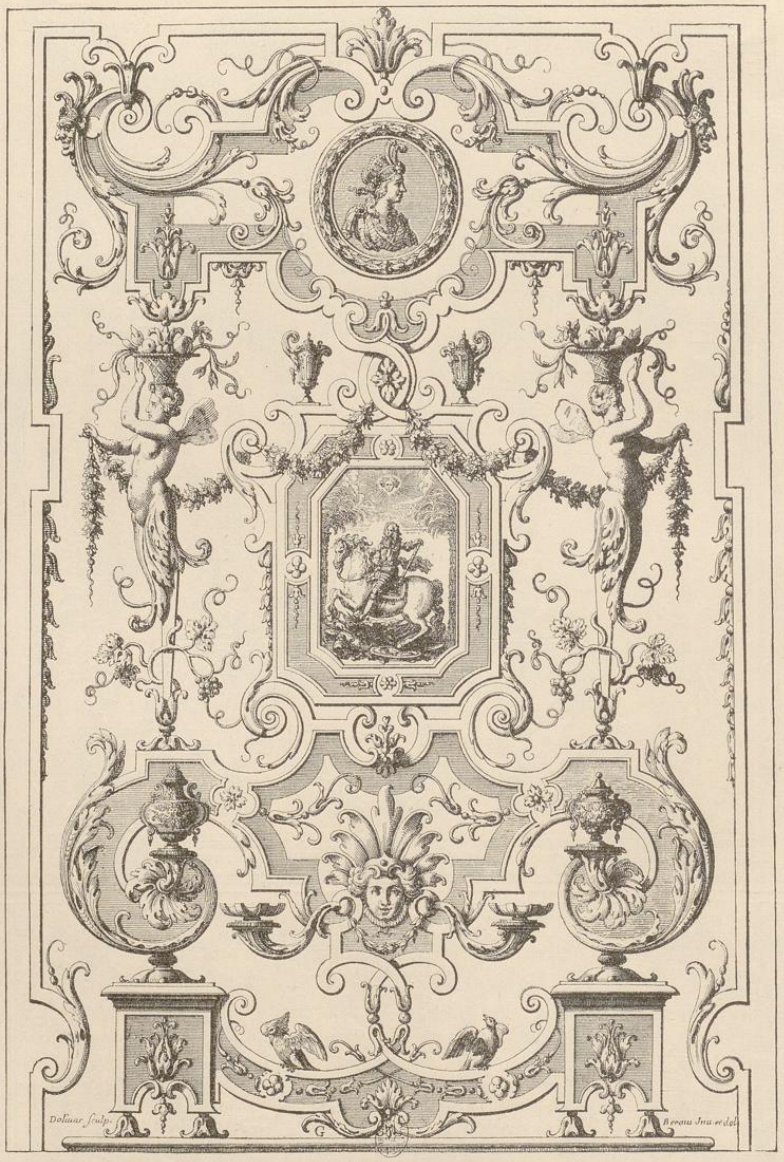


Fig. 230.
Füllung nach J. Berain.

Zu Beginn der sechziger Jahre vollzieht sich eine auffällige Wandlung. Das Wort Kunstgewerbe wird zum Schlagwort einer neuen Zeit. Die erste Anregung von Erfolg steht mit der

Londoner Weltausstellung im Jahre 1851 im Zusammenhang. Man erkannte, dafs Frankreich seine Ueberlegenheit auf dem Gebiete der Kunstindustrie der Vernachlässigung dieser in den anderen Ländern verdanke und begann zur Abhilfe Kunstgewerbemuseen und Kunstgewerbeschulen zu gründen. Der Gründung des South-Kensingtonmuseums folgte diejenige des österreichischen Museums in Wien durch Eitelberger (1864) in Verbindung mit einer Kunstgewerbeschule. Preufsen, Sachsen, Bayern, Württemberg, Baden etc. schufen alsbald ähnliche Einrichtungen und heute hat jede gröfsere Stadt in Deutschland derartige Schulen und Museen. Hand in Hand hiermit ging die Herausgabe kunstgewerblicher Werke und Zeitschriften. Der Gewerbehalle von Bäumer und Schnorr, den Blättern für Kunstgewerbe von V. Teirich, der Zeitschrift für bildende Kunst von Lützow, dem Kunsthandwerk von Bucher und Gnauth, dem Malerjournal von Gnauth und Lesker sind zahlreiche mehr oder weniger glückliche Unternehmungen gefolgt. Der 1856 ausgegebenen Grammatik des Ornaments von Owen Jones haben sich auf allen Gebieten nach Hunderten zählende Vorlagenwerke und Bücher angereiht, so dafs man nicht mit Unrecht von einer Hochflut spricht. Vieles davon wird über kurz oder lang in Vergessenheit geraten; anderes aber wieder wird einen dauernden und kunstgeschichtlichen Wert besitzen für alle Zeiten.

Die zur Hebung des Kunstgewerbes gemachten Anstrengungen sind zweifellos von Erfolg begleitet. Die Kriege von 1866 und 1870 waren zu rasch erledigt, um einen hemmenden Einfluſs zu üben und die Wiedererrichtung des Deutschen Reiches konnte der Bewegung nur förderlich sein. Heute stehen dem Kunsthandwerk und damit auch der dekorativen Malerei zahlreiche entwerfende und ausübende Kräfte von guter Schulung und Vorbildung zu Gebote und die Architekten haben das übernommene Nebengeschäft wieder bereitwillig in die dazu in erster Linie berufenen Hände zurückgegeben.

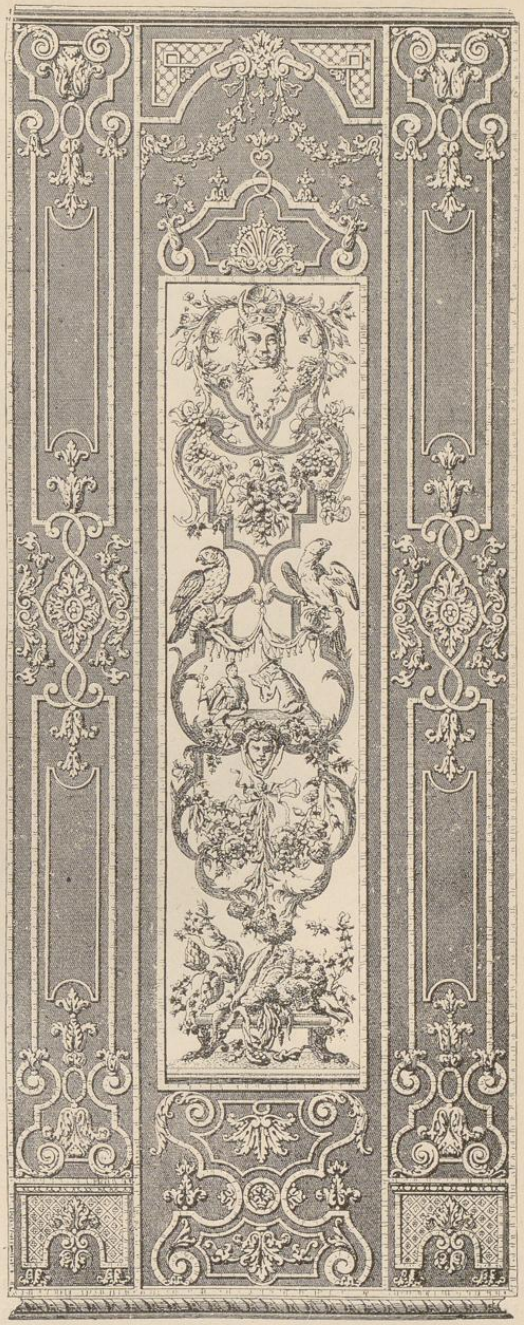


Fig. 231.
Dekoration aus Schlofs Schleifsheim.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Mit der zunehmenden Leistungsfähigkeit ist auch das Gebiet der Bethätigung gewachsen. Jeder bessere Neubau erhält heute seinen malerischen Schmuck. Werden im allgemeinen die Wände auch der Tapete vorbehalten, so bemalt man doch die Decken, die Treppenhäuser und Vorhallen. Auch in die Kirchen darf die zeitweilig mifsliebig gewordene Farbe wieder einziehen und die Festhallen, Säle, Wirtschaftsräume und Kneiplokale sind ohne Bemalung garnicht zu

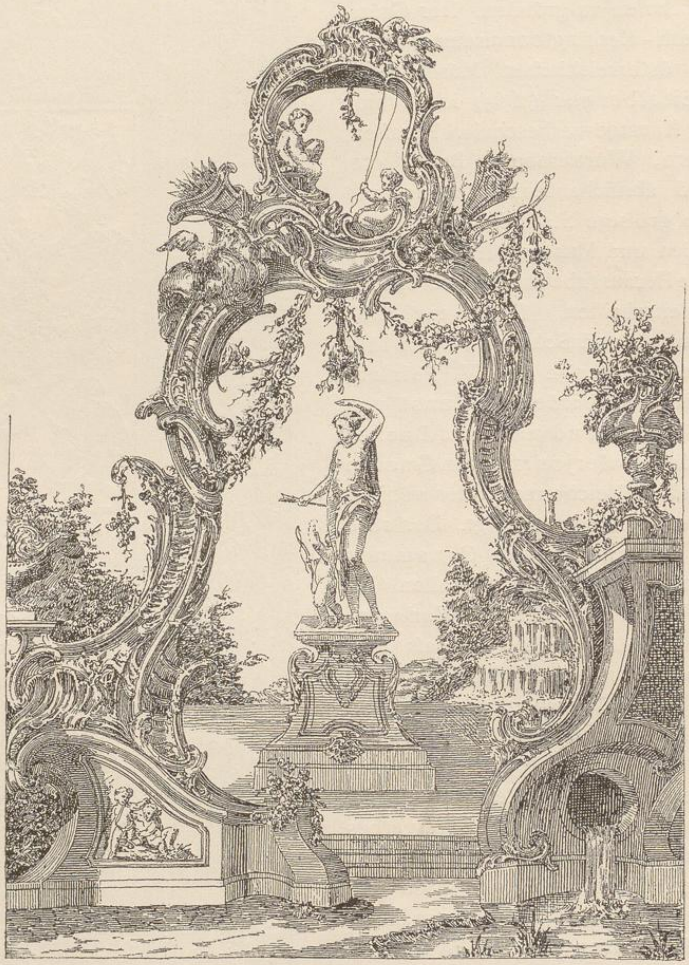


Fig. 232.
Rokokoportal (nach Ebe).

denken. In den letztern darf ein gewisser Humor sich breitmachen und dem dekorativen Talent sind weniger enge Schranken gezogen, als in Bezug auf die Ausstattung des Privathauses und der öffentlichen Monumentalgebäude. Auch am Aeusseren der Gebäude darf sich nunmehr die farbige Dekoration wieder zeigen. Gemalte Fassaden und solche mit Sgraffitoverzierung kommen stets mehr in Aufnahme, obgleich das nordische Klima denselben sich wenig günstig erweist. Wer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

heute sein Handwerk als Dekorationsmaler richtig gelernt hat und hinsichtlich der künstlerischen Begabung von Haus aus nicht zu kurz gekommen ist, der braucht sein Licht nicht unter den Scheffel zu stellen. Arbeit giebt es aller Enden.

Fragen wir nach dem herrschenden Stil von 1860 bis heute, so fällt die Antwort merkwürdig genug aus. Zu den sechs angetretenen Stilarten sind noch einige weitere gekommen. Die

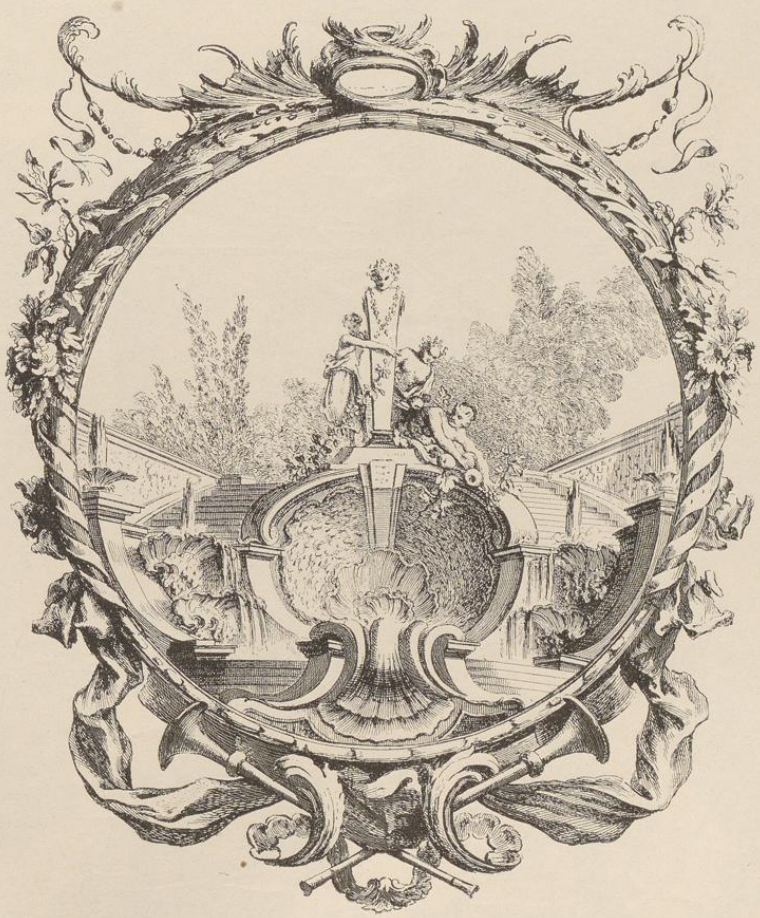


Fig. 233.
Dekoration nach de la Joue.

neue Richtung war eine Art zweiter Renaissance. Die deutschen und italienischen Formen derselben wurden zunächst nebeneinander gepflegt, wenigstens in der weltlichen Ausstattung, während für Kirchen schon der üblichen mittelalterlichen Architektur wegen die Dekoration auch romanisch oder gotisch zu gestalten war. Auffallend rasch jedoch haben sich barocke Formen beliebt gemacht und nicht minder eilig wurde das Rokoko an das Licht geholt, dem jetzt nur noch der Louis XVI.-Stil und das Empire folgen können, um in vier Jahrzehnten verbraucht zu haben, was vier Jahr-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

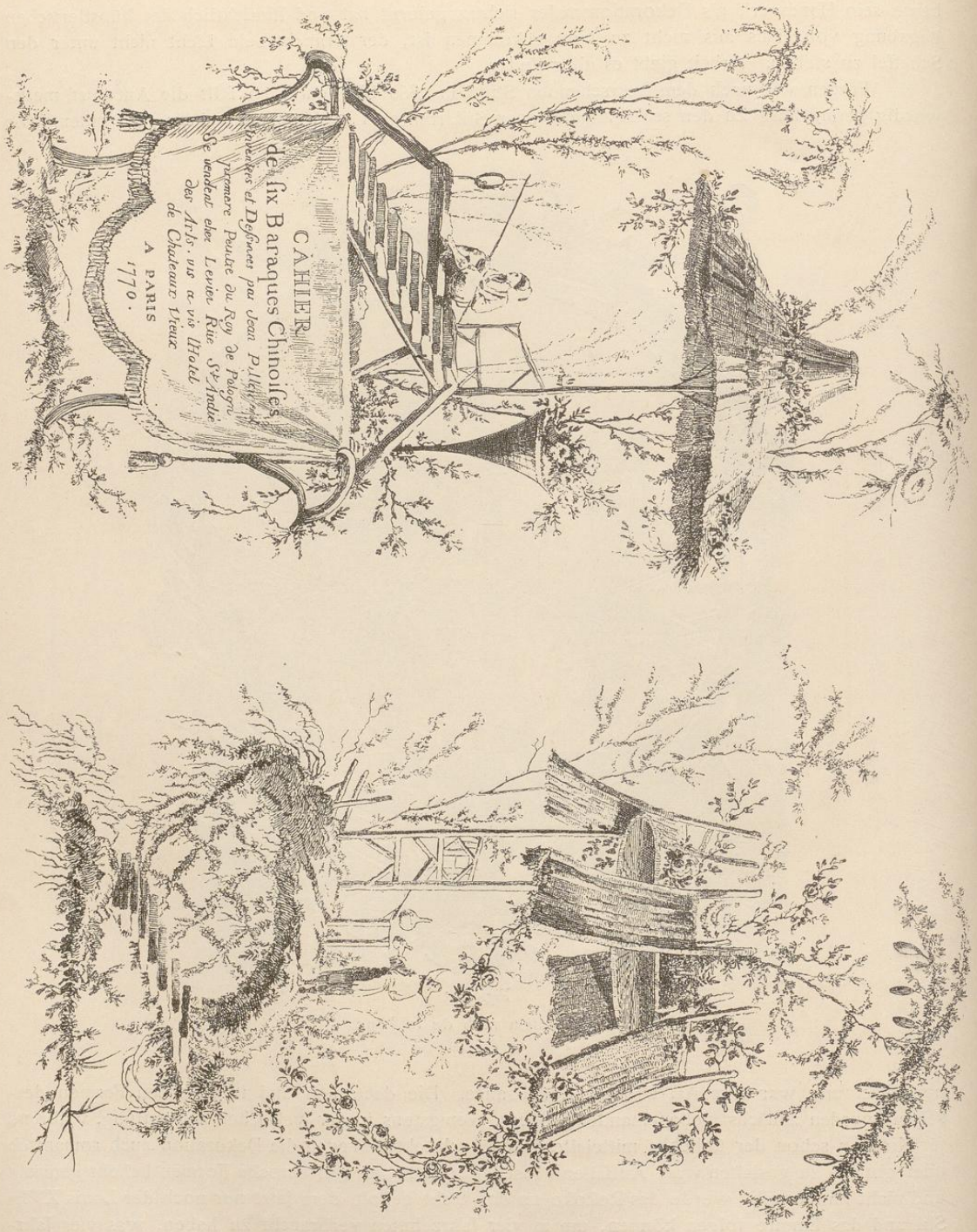


Fig. 234. Chinoiserien nach Pillement.

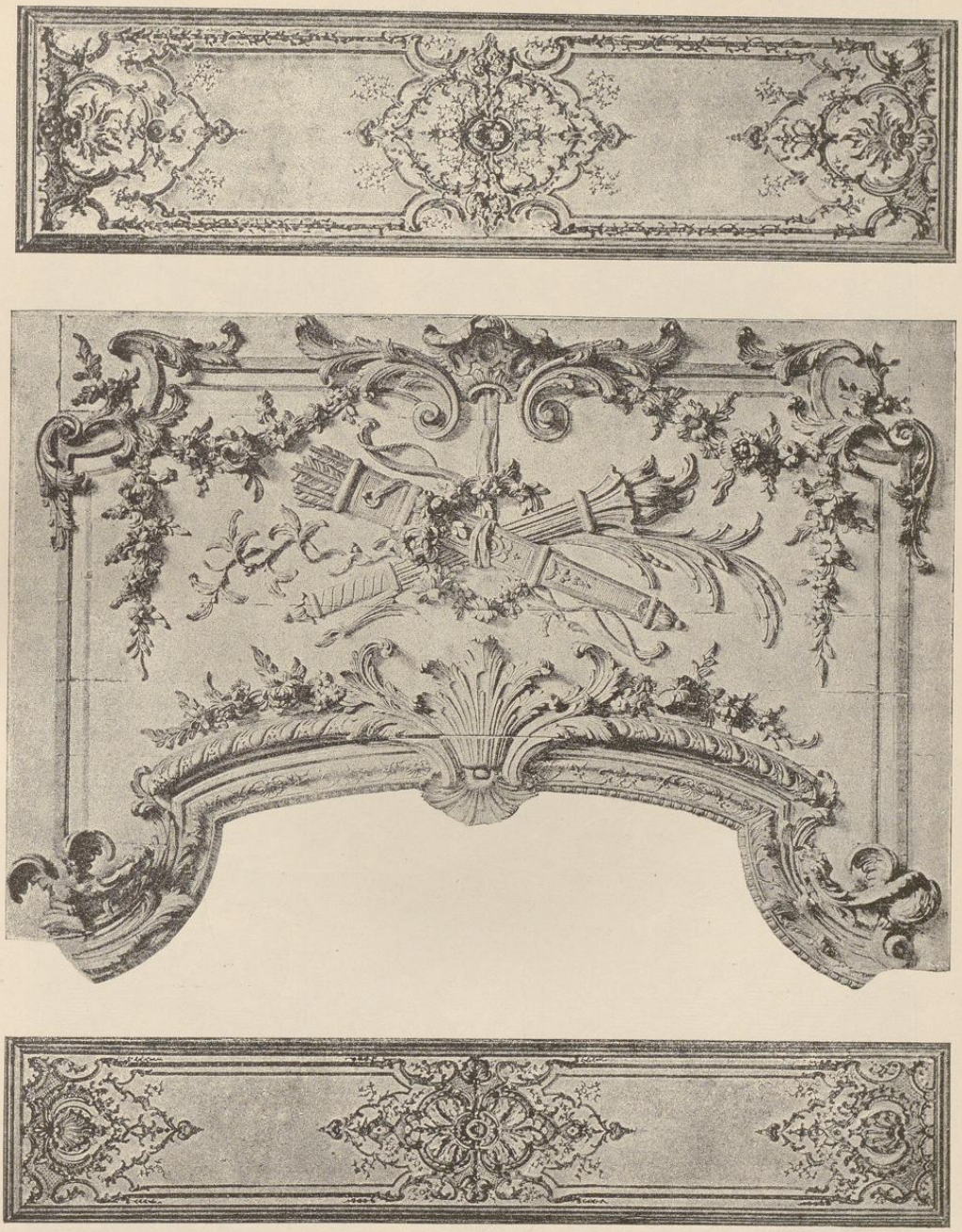


Fig. 235.

Einzelheiten aus dem Palais Thurn und Taxis, Frankfurt a/M.

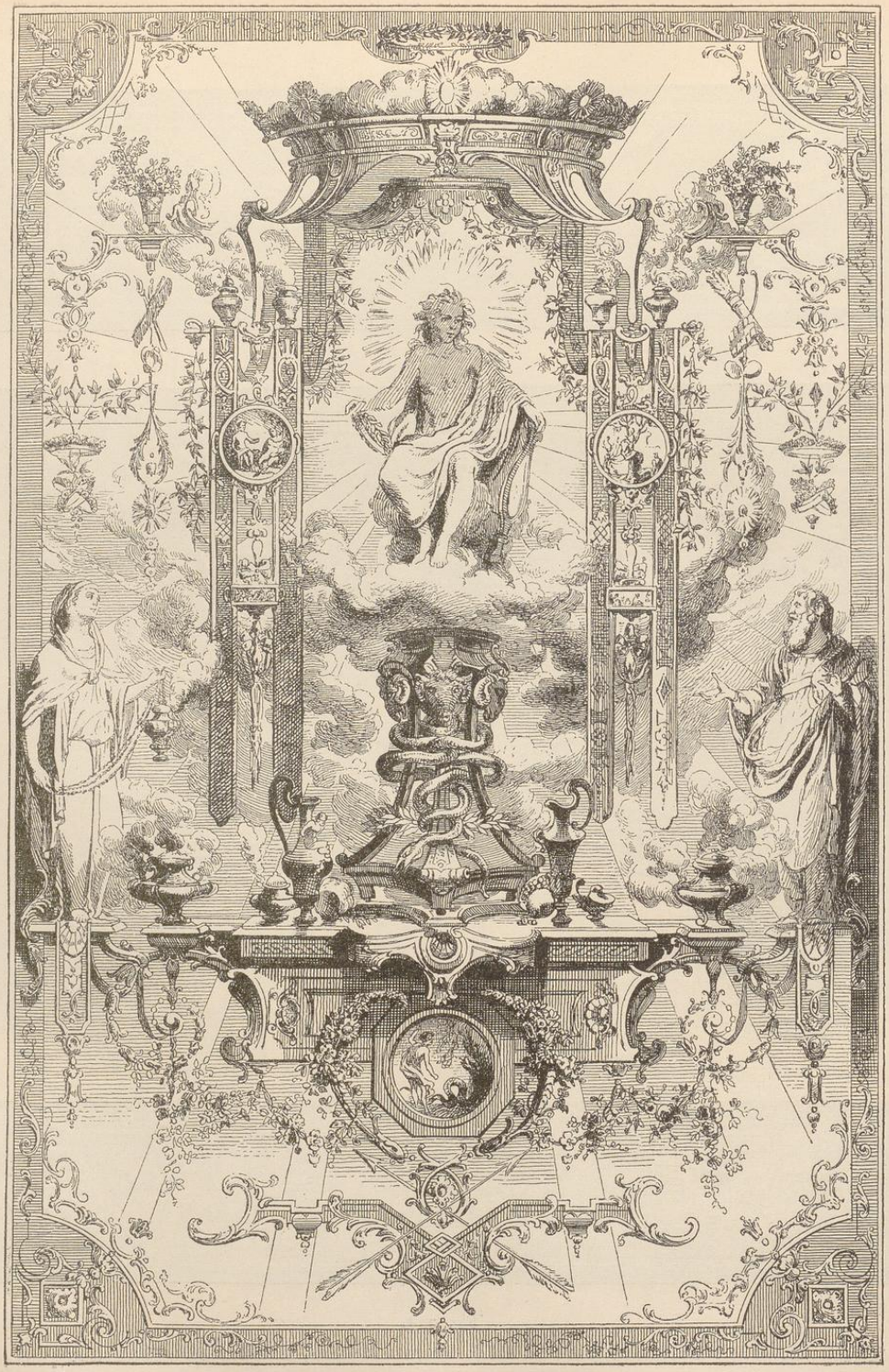


Fig. 236. Panneau von Cl. Gillot.

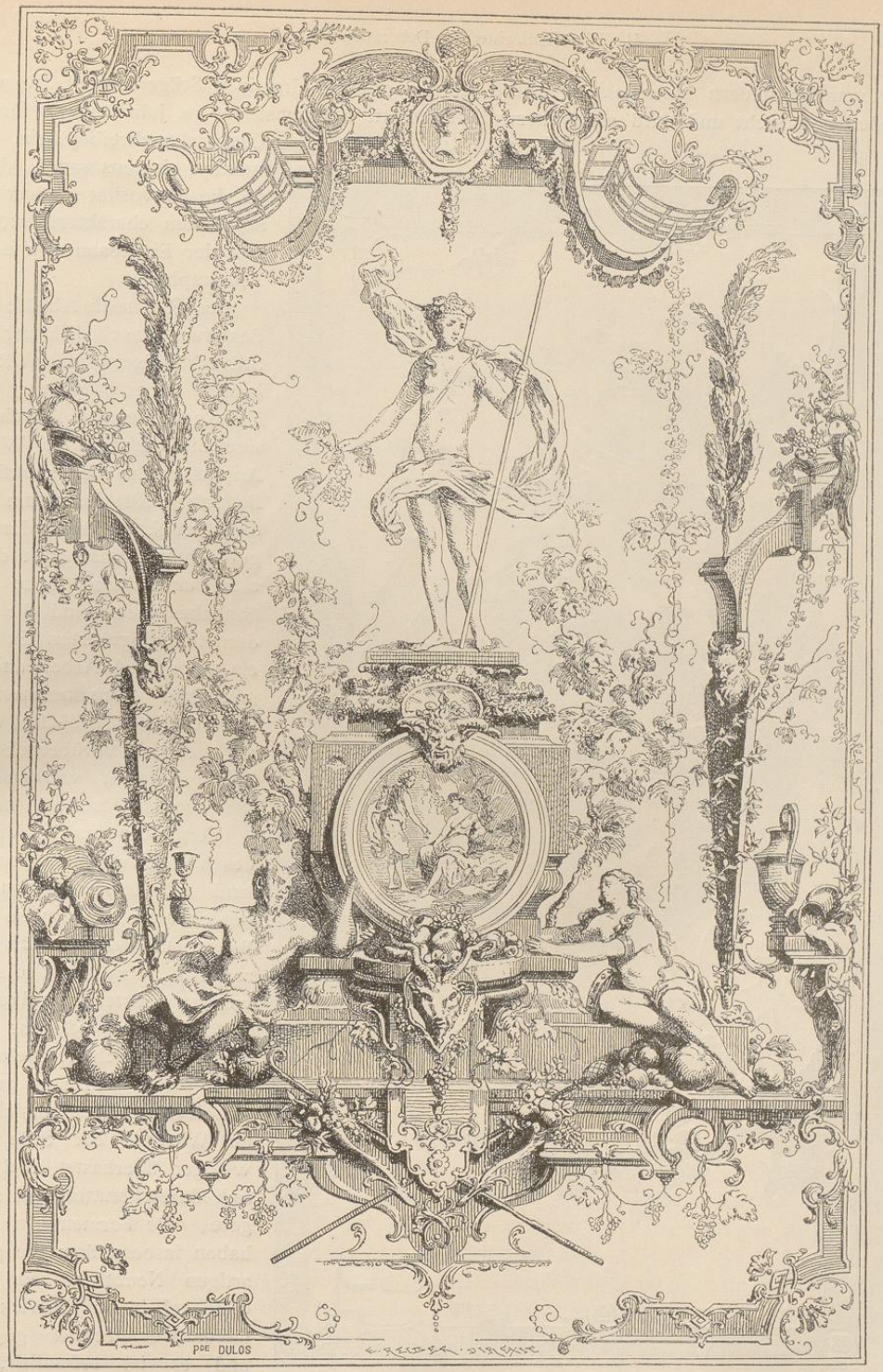


Fig. 237. Panneau von Cl. Gillot.

hunderte an Vorbildern hinterliessen. Diese Kurzlebigkeit im heutigen Stilgemengsel hat viele Stilsünden verursacht und wird ein weiteres Kennzeichen der Kunst des 19. Jahrhunderts für die Geschichtsschreiber sein. Sie werden einstens sagen, damit sei die Nervosität unserer Zeit am besten charakterisiert, die Zeit der Eisenbahnen und des Telegraphen.



Fig. 238. Füllung nach Watteau.

Der Ruf nach Abhilfe und Besserung, nach Klärung der Stilverhältnisse wird mit Recht immer lauter. Männer wie Lessing, Meurer, Hirth etc. sind die Rufer in der Wüste. Anpassung an das praktische Bedürfnis, Rückkehr zum Studium der Natur, Ersatz der hergebrachten Ornamentik durch eine urwüchsige neue und ähnliches mehr sind die modernen Schlagwörter. Es wird ein gutes Stück Arbeit und ein mächtiges Zusammenwirken aller Beteiligten bedürfen, wenn ein mehr als vorübergehender Erfolg erreicht werden soll. Wir wollen das Beste hoffen.

Vergleicht man den Verlauf des Aufschwunges in Deutschland mit demjenigen in den benachbarten Ländern, so ist in Bezug auf Oesterreich festzustellen, dass dort die Bewegung viel stetiger und ruhiger verläuft, was offenbar dem kunstgewerblichen Mittelpunkt, dem österr. Museum gut zu schreiben ist. Man hat sich dort im Wettlauf der Stile weit weniger überhastet und hält sich durchschnittlich an strengere, edle Formen. In Wien haben insbesonders die grofsartigen Neubauten am Ring Gelegenheit zur Entwickelung dekorativer Pracht gegeben und es ist erfreulich, die

Beteiligung von hervorragenden Künstlern, wie Makart, Munkacsy u. a. hiebei erwähnen zu können.

Auch in Frankreich vermissen wir die Hast und Ueberstürzung. Dieses Land war zu Beginn überlegen und hatte weniger nachzuholen. Man wiederholt dort mit Geschmack und Eleganz die verschiedenen Stile der französischen Ludwige. Der Schwerpunkt liegt hergebrachterweise weniger in der Schule als im Atelier und in der Werkstätte. Auch die mittelalterliche



Fig. 239.
Amoretten nach Boucher.

Dekorationsweise wird dort gepflegt; das Hauptverdienst in diesem Sinne gehört dem bekannten Architekten Violett-le-Duc. Nebenher hat sich auch ein neuer eigenartiger Stil auf antiker Grundlage entwickelt, das sog. Neo-grec oder Neugriechische.

In England war das Ergebnis ein eigenartiges. Der neue Stil ist dort am selbständigsten und am wenigsten von den Herkömmlichkeiten durchsetzt. Die Eigenschaft einer seefahrenden Handelsnation kommt insofern zum Ausdruck, als das Anklingen an fremdländische Art sich besonders stark bemerkbar macht. Hauptsächlich werden japanische Motive anglisiert. Ferner ist zu betonen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dass man in England Gewicht auf praktische Verwendung und solide Technik legt, weshalb dort auch die dekorative Malerei vielfach durch Fliessenbeleg und andere Wandschutzmittel ersetzt wird.

Von Italien aber ist zu sagen, dass die neuzeitige Dekorationsmalerei dortselbst die guten Vorbilder, die es so nahe und in Menge aufzuweisen hat, nicht in demjenigen Mafse ausnützt, als man erwarten könnte.

Wir haben die Entwickelung der dekorativen Malerei verfolgt von ihrem Stand im alten Egypten bis auf denjenigen von heute, in ihren Anfängen, ihren Glanzperioden und Verfallzeiten.



Fig. 240.
Freskomalerei im Schlosse zu Würzburg von Tiepolo.

Der fünftausendjährige Verlauf giebt nicht das Bild einer stetigen, gleichmäfsigen Entwickelung. Wie die Entwickelung der Menschheit im ganzen wohl stets fortschreitet, wenn dieser Fortschritt auch zeitweilig durch Rückläufe gehemmt wird; wie im politischen Leben den Tagen des Glanzes und der Herrschaft solche der Ohnmacht mit Naturnotwendigkeit folgen; wie die Völker in der politischen Führung die Rollen wechseln und wie eines vom andern lernen kann an der Hand der Geschichte: ebenso ist es im Leben der Kunst.

Die Kunst steht heute auf einer höhern Stufe als im alten Land der Pharaonen; sie hat aber zwischen hinein auch Zeiten gehabt, da sie tiefer stand. Sie hat Epochen höchster Leistungs-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fähigkeit zu verzeichnen, welche wir mit Recht beneiden; aber auch wieder solche der Verarmung und Verrohung, der Gedankenarmut und ausschliesslichen Routine. Die Führung in der Kunst ist nicht an bestimmte Völker und Länder gebunden und während sie in andere Hände übergeht, ändert sich die Auffassung und die Ausdrucksweise. Die grossen Errungenschaften können stets auf die Anerkennung der Nachwelt rechnen und was einen bleibenden, innern Wert hat, wird immer wieder neue Anregung geben. Aus den Trümmern holt die Kunst sich ihre Lehren.

Das Alte stürzt; es ändert sich die Zeit
Und neues Leben blüht aus den Ruinen.

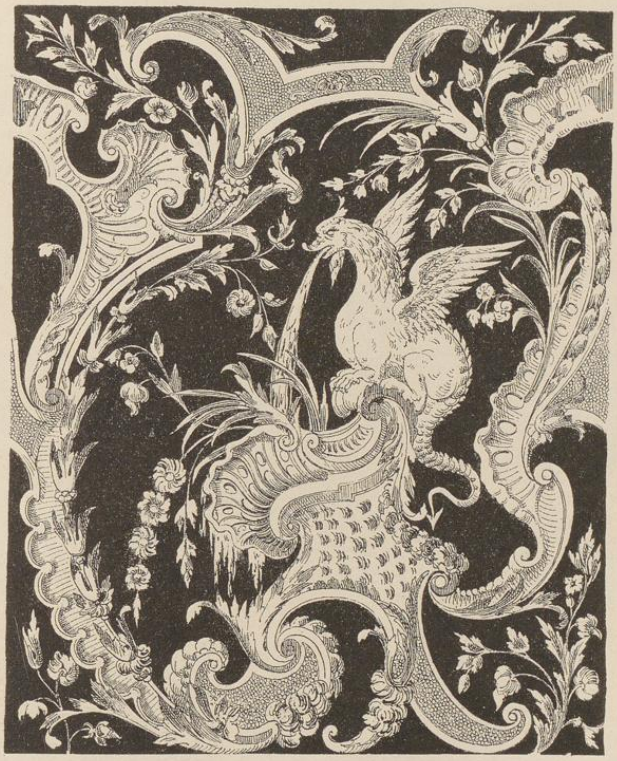


Fig. 241. Rokoko-Ledertapete.

10. Der Orient.

Unsere Stilbetrachtung hat mit dem Orient, mit dem alten Egypten begonnen, hat sich aber des weitern nur mit der dekorativen Malerei des Abendlandes befafst, so dafs es am Platze sein dürfte, hier noch einige Worte anzufügen.

Von Asien scheint die Kultur der Menschheit ihren Ausgang genommen zu haben und wenn sich späterhin der Schwerpunkt derselben nach Europa verlegte, so sind doch im Osten eine Anzahl von Völkern zu verzeichnen, die auf ein wohlentwickeltes Kulturleben zurückblicken

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

können, das nach Jahrtausenden rechnet. Ihre Kunst ist im allgemeinen auf einem mehr gleichmäfsigen Stand geblieben und hat weniger auffällige Wandlungen durchgemacht. Bei näherem Zusehen ergiebt sich allerdings, dass die Kunstgeschichte des Orients auch grundsätzlich ver-



Fig. 242.
Saalpartie im Gartenhaus der Bischöfe zu Breslau.

schiedene Perioden aufweist. Nur weil die betreffenden Forschungen über das Oberflächlichste nicht hinausgekommen sind, ist man gewohnt, die Erzeugnisse der verschiedenen Zeiten in einem hin zu betrachten und abzumachen. Das Gebiet liegt uns eben verhältnismäfsig ferne und eine spätere Zeit hat vielleicht mehr Mufse, sich eingehender mit der Sache zu befassen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Im allgemeinen spielt die dekorative Malerei des Orients eine geringere und andere Rolle, als die unsrige. Der Orient hat eine grofse Vorliebe für farbliche Ausstattung und einen angeborenen Sinn für Farbenharmonie, aber die Wege der Dekoration sind vielfach nicht die in Europa üblichen.

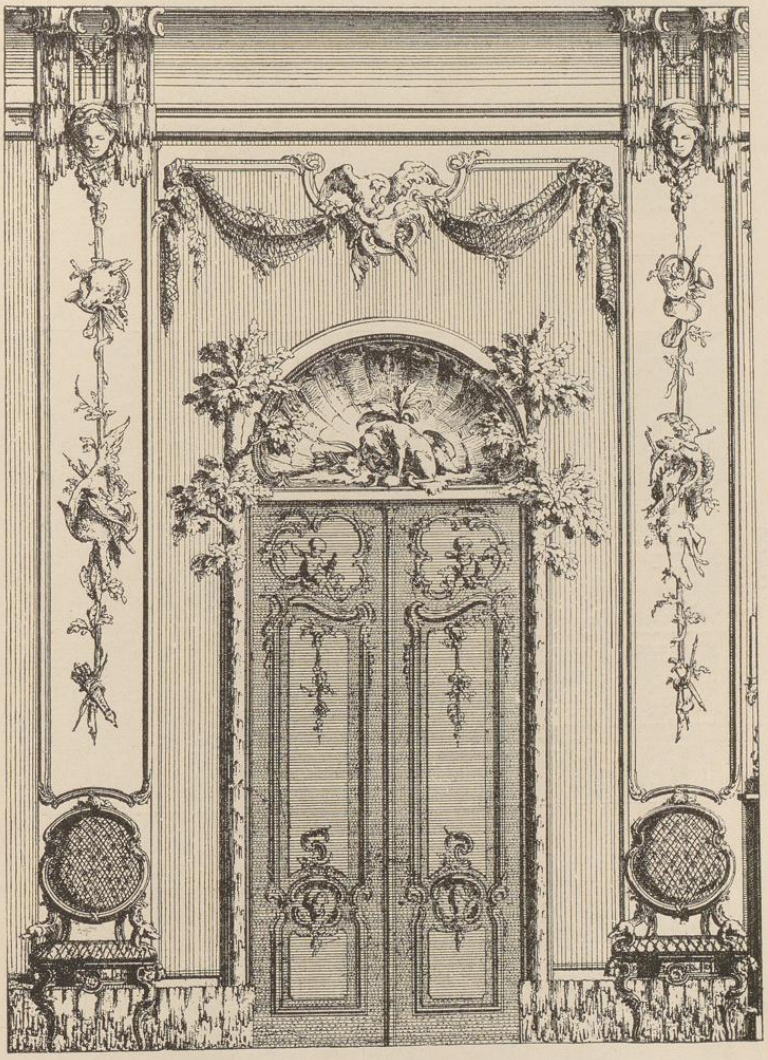
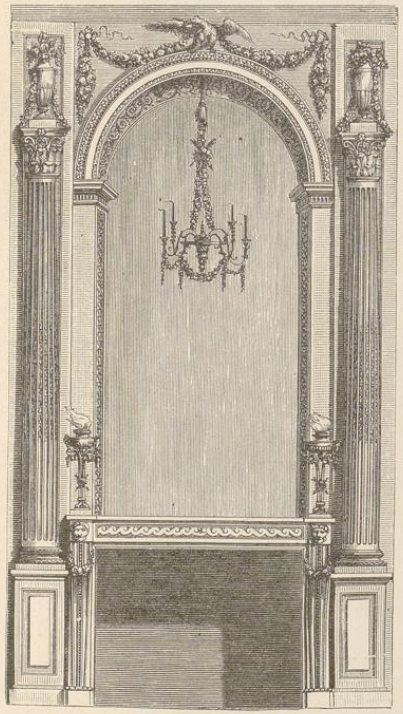


Fig. 243.
Wanddekoration nach Hoppenhaupt. Uebergang vom Rokoko zum Louis XVI.-Stil.

Das Klima, die Religion und Sitte bedingen eine andersartige Bauart und Wohnungsausstattung. Das textile Element, das Teppichwesen spielt hervorragend mit und an Stelle der Wandmalerei tritt vielfach die Verkleidung durch Fliessen und ähnliche Erzeugnisse.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zusammenstellung
zum Vergleiche der Dekorationsweisen des Rokoko- und des Louis XVI.-Stiles.



Wandverkleidung nach La Londe.
Stil Louis XVI.

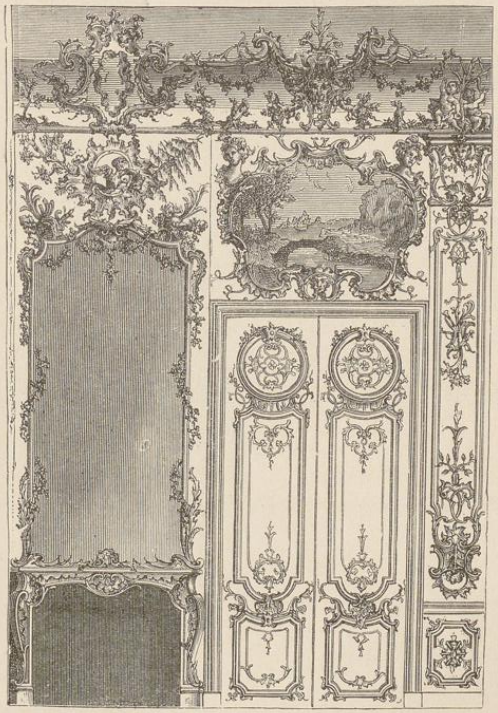
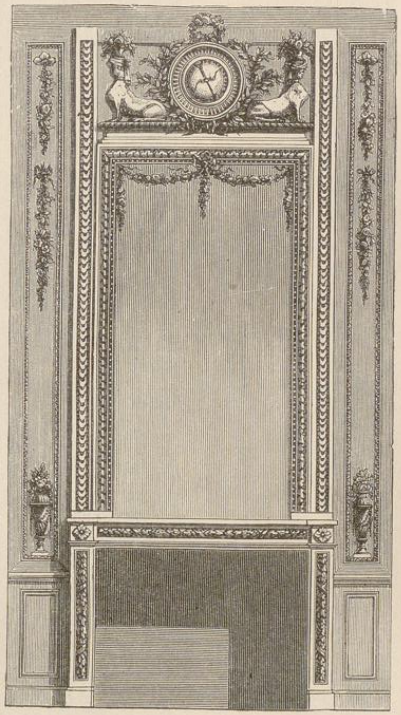


Fig. 244.
Wandverkleidung nach Cuvilliès.
Stil Louis XV.



Wandverkleidung nach La Londe.
Stil Louis XVI.

Greift man aus den zahlreichen Völkern und Ländern Asiens die für die vorliegende Frage wichtigsten heraus, so ergeben sich drei Gruppen, deren erste durch Arabien und die Türkei,

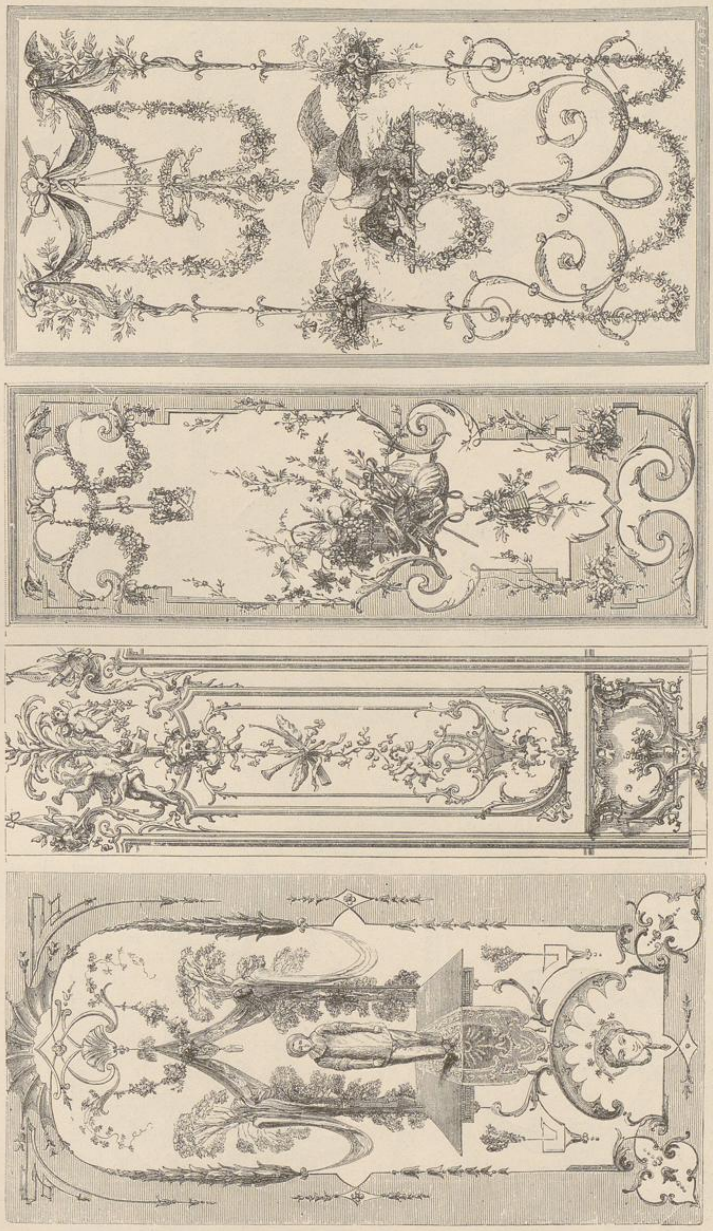


Fig. 245.

a. Holzmalerei nach Watteau. Anfang des 18. Jahrhunderts. Uebergang vom Barockstil zum Rokoko.
b. Holzschnitzerei nach Cuvilliés. Mitte des 18. Jahrhunderts. Rokoko.
c. Holzmalerei nach Ranson. 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Uebergang vom Rokoko zum Louis XVI.-Stil.
d. Holzmalerei nach van Spaendonck. 2. Hälfte des 18. Jahrh. Louis XVI.-Stil. (In doppelter Größe auf der folgenden Seite.)

deren zweite durch Persien und Indien, deren dritte durch China und Japan vertreten wird. Die Kunst der je paarweise genannten Länder ist zwar nicht dieselbe, aber immerhin sind gewisse Aehnlichkeiten vorhanden gegenüber den wesentlichen Unterschieden der drei Gruppen.

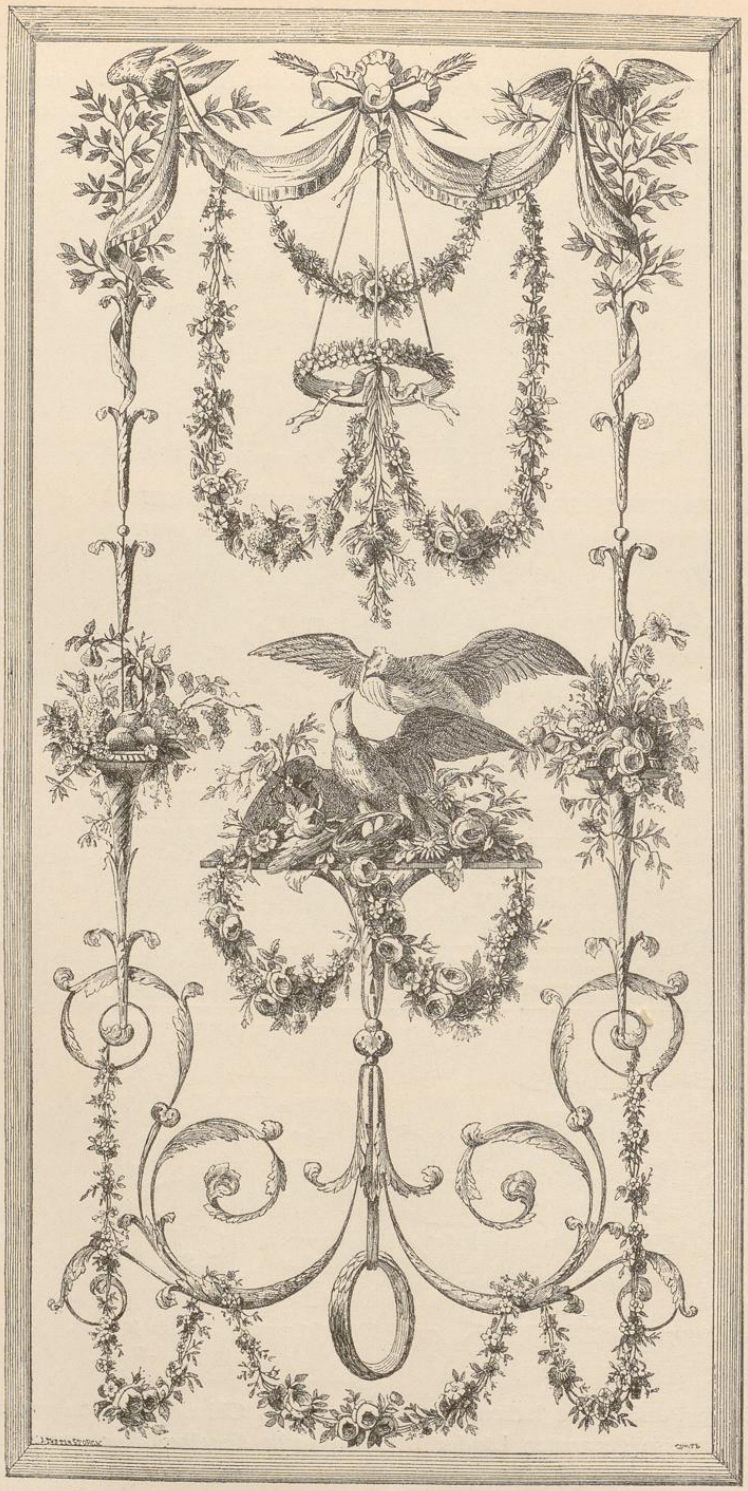


Fig. 246. Panneau im Stil Louis XVI. Nach van Spaendonck.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

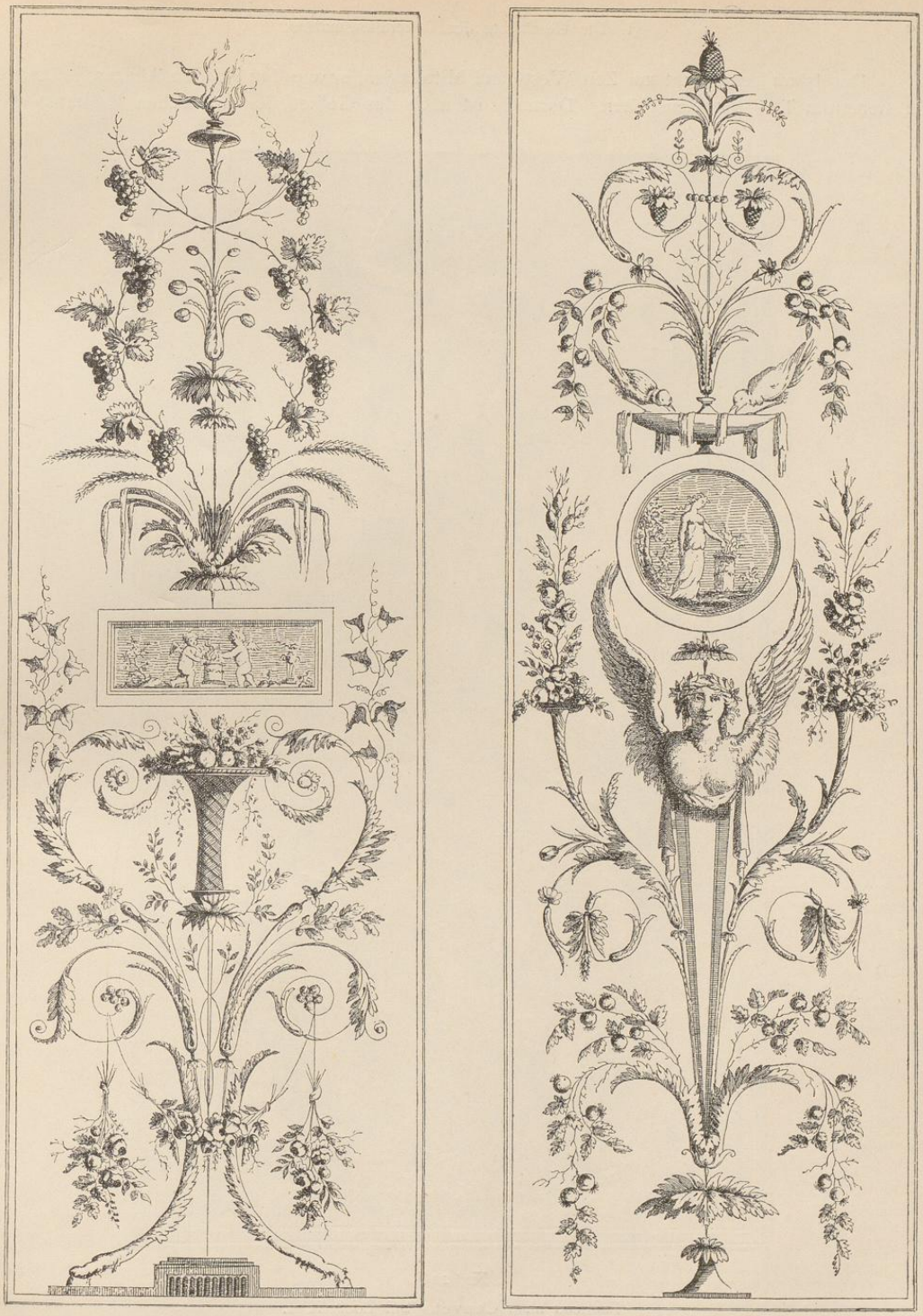


Fig. 247. Panneaux nach Prieur. Stil Louis XVI.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Islam beherrscht zur Zeit West- und Mittelasien, sowie den Norden Afrikas, im ganzen den siebenten Teil der Menschheit. Darnach ist auch das Gebiet der arabischen Baukunst weit

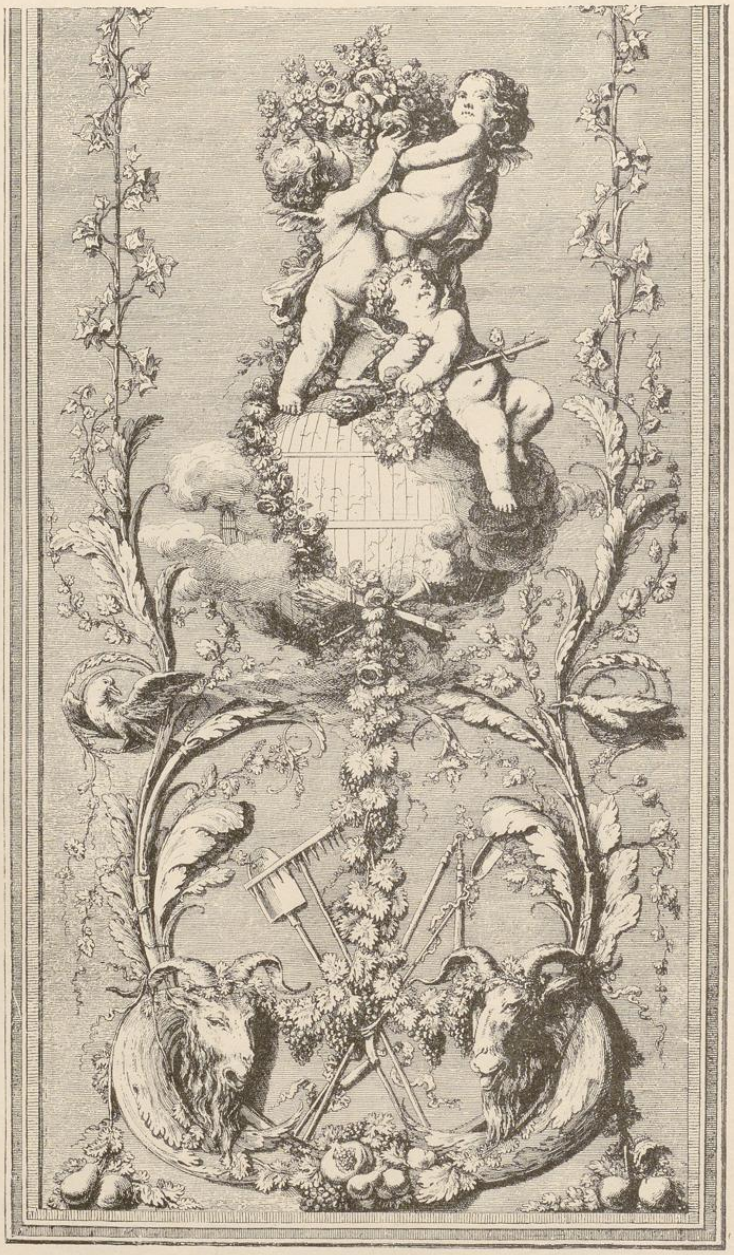


Fig. 248.
Panneau nach Cauvet. Stil Louis XVI.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

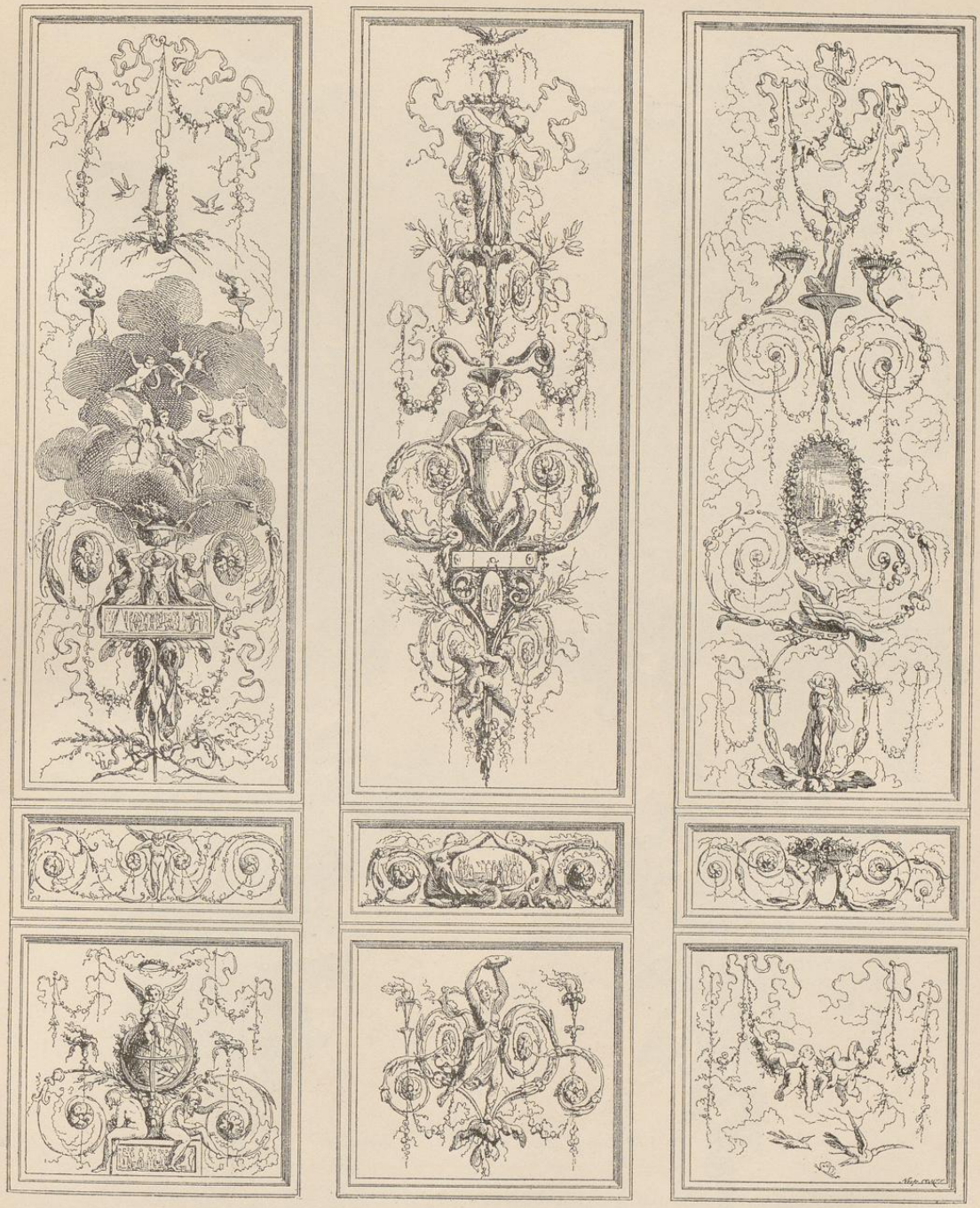


Fig. 249. Thürfüllungen nach Salembier. Stil Louis XVI.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

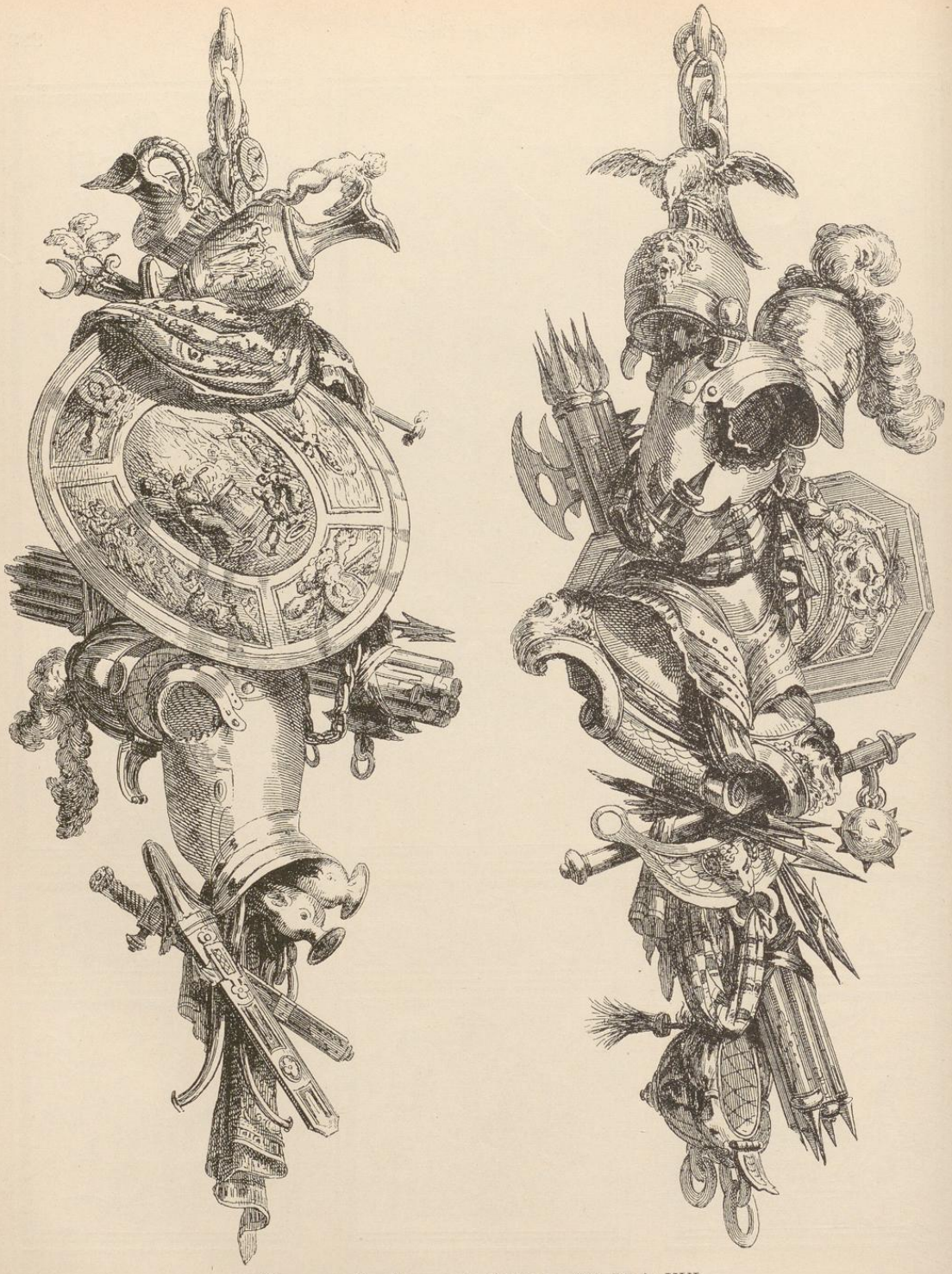


Fig. 250. Trophäen nach Delafosse. Stil Louis XVI.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

verbreitet. Dieselbe hat sich auf spätrömischer, altchristlicher und byzantinischer Grundlage zu einem eigenartigen Stil entwickelt, in welchem die Flächenverzierung ganz besondere Betonung

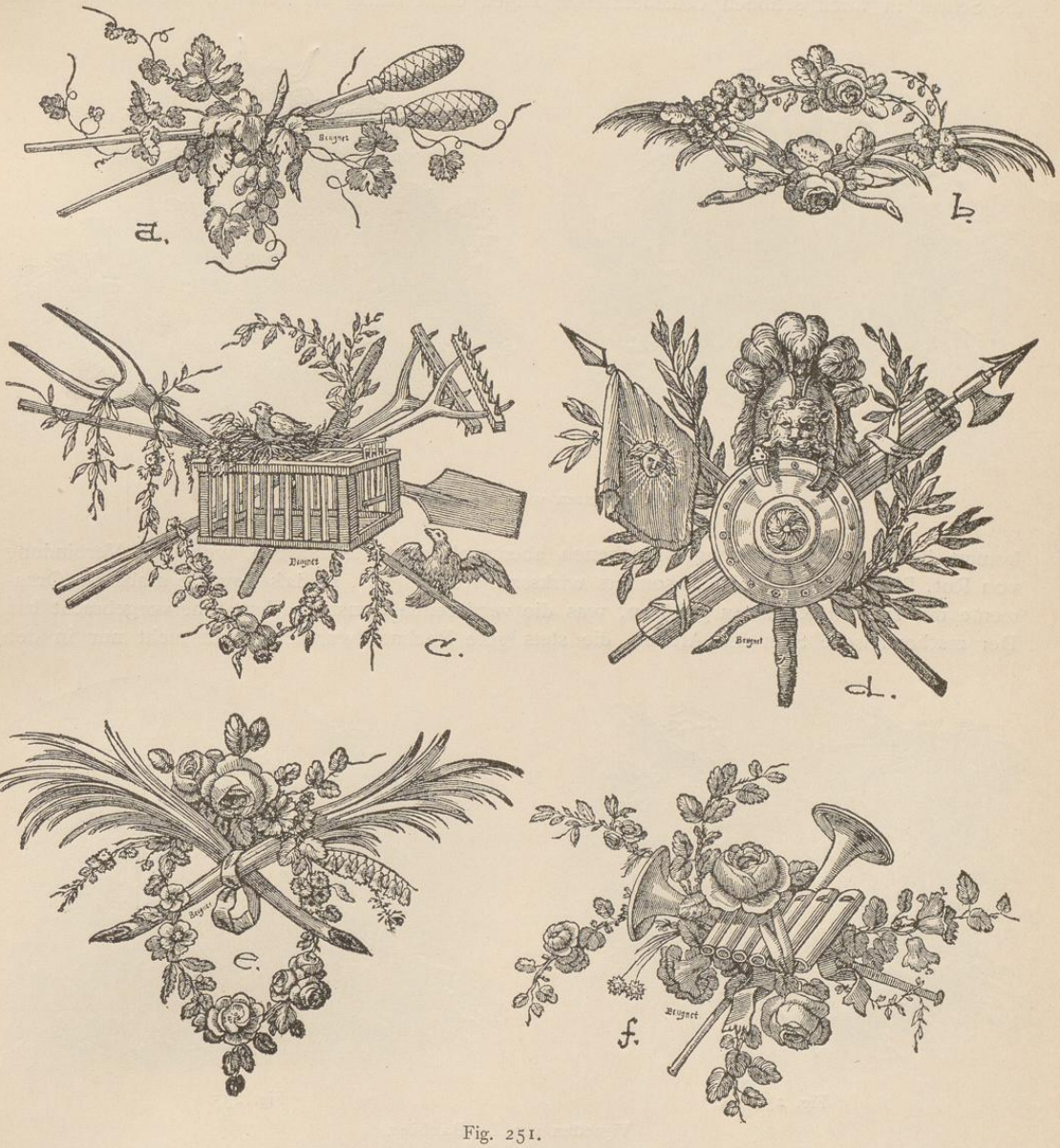


Fig. 251.
Vignetten nach Beugnet. Stil Louis XVI.

findet. Diese Verzierungsweise zeigt eine gewisse Einseitigkeit und Beschränkung, weil nach den Lehren des Islam die bildliche Darstellung, hauptsächlich diejenige des Menschen beschränkt ist.

Deshalb gefällt sich das arabische Ornament vornehmlich in geometrischen Linienverschlingungen, wobei die leeren Plätze durch ein stark stilisiertes Pflanzenrankenwerk ausgefüllt werden. Auch die Schrift in ihren schönen ornamentierten Zügen dient häufig als gefällige Verzierung. Dazu

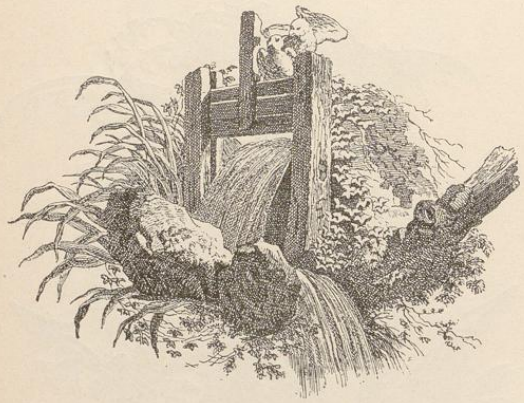


Fig. 252.



Fig. 253.

Vignetten von Le Barbier.

kommt die Behandlung mit ausgesprochenen, aber wohl verteilten Farben, wobei die Verbindung von Rot, Blau und Gold eine besonders wirksame Rolle spielt, so dafs gewisse arabische Ornamente mit zu dem schönsten gehören, was die verzierende Kunst überhaupt hervorgebracht hat. Der mathematische Sinn der Araber, die stets gute Rechner waren, kommt nicht nur in den



Fig. 254.



Fig. 255.

Vignetten von Le Barbier.

interessanten, meist auf der Konstruktion der Sternvielecke beruhenden geometrischen Ornamentik zum Ausdruck, sondern auch in dem sog. Reciprokenornament, welches vielfach verwendet wird und bei dem der Grund und die aufgesetzte Partie die gleiche Gestalt haben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Blütezeit der arabischen Kunst gehört der Vergangenheit an und es zeigt sich seit Jahrhunderten ein ziemlich starres Festhalten am Herkömmlichen. Bekanntlich hatten die Araber zeitweilig auf Sicilien Fufs gefafst und ebenso in Spanien. In beiden Ländern finden sich noch



Fig. 256.



Fig. 257.

Vignetten von Le Barbier.

Baureste aus jener Zeit. Die Schlösser Zisa und Kuba bei Palermo, die Alhambra in Granada, die Moschee in Cordova, der Alkazar in Sevilla sind hieher zu rechnende Beispiele. Die arabische



Fig. 258.

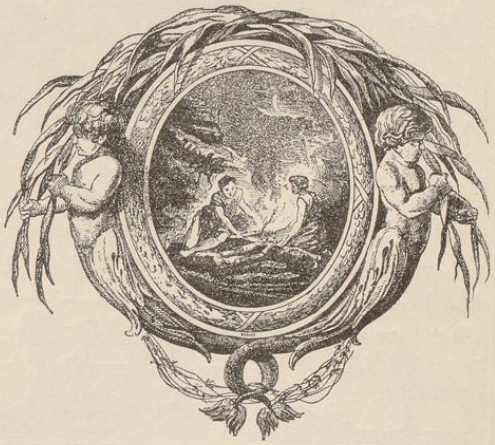


Fig. 259.

Vignetten von Le Barbier.

Kunst in Spanien wird gewöhnlich als maurisch bezeichnet und die Ausdrücke Arabesken und Moresken haben Bezug auf Ornamente arabischen Stils, obgleich sie unverstandenerweise auch anderweitig gebraucht werden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wahrscheinlich weil die jüdische Religion der muhamedanischen weniger feindlich gegenübersteht als der christlichen, ist es zur Gepflogenheit geworden, die Synagogen im maurischen Stile aufzuführen, wobei dann auch die Verzierung in dieser Richtung sich zu bewegen hat. Auch gewisse Tanz- und Vergnügungslokale erhalten gerne ihre Ausstattung im arabischen oder maurischen Stile. Hiefür scheint der Grund mafsgebend zu sein, einerseits durch fremdartige, aufsergewöhnliche Pracht zu verblüffen und anderseits für die Anwendung von Gold und vollen Farben eine zweckmäfsige Unterlage zu haben. Es pflegt sich hiebei nicht um peinliche Originalübertragung zu handeln, wenn nur das ungefähre Aussehen erreicht wird. Der Fall liegt ähnlich, wie bei den japanischen Zimmern unserer modernen Wohnhäuser, die trotz aller „Echtheit" von einer japanischen Zimmerausstattung grundverschieden sind.

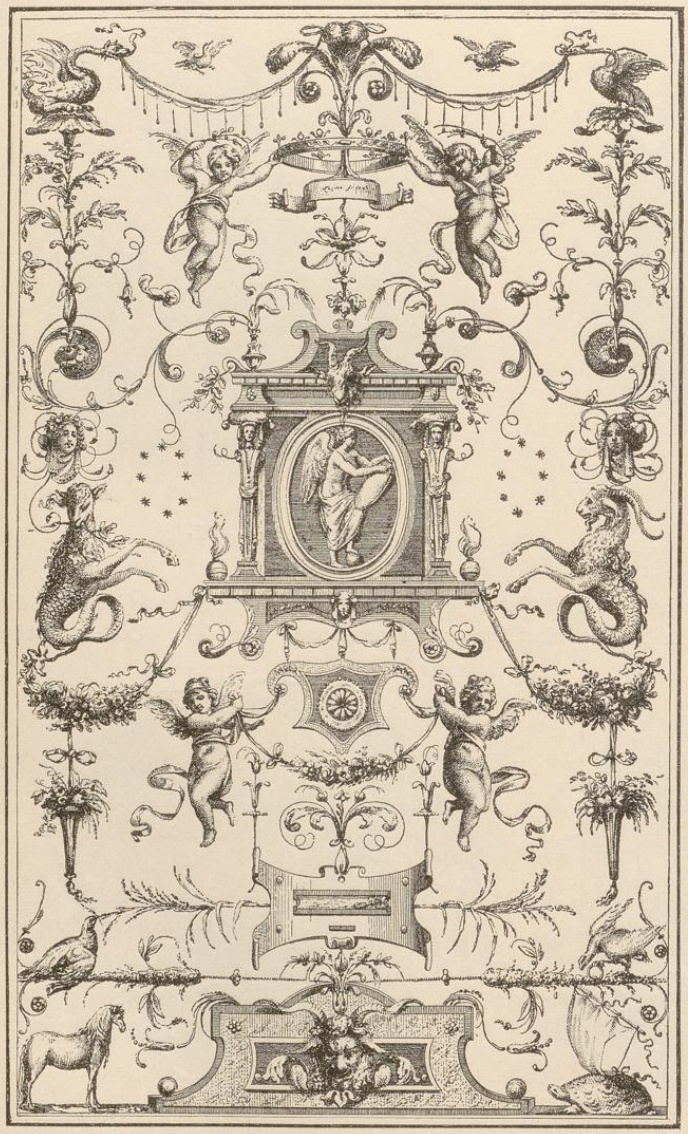


Fig. 260.
Füllung nach Lasinio. 1789. Renaissancemotiv.

Wir geben in Fig. 281 den Durchschnitt einer Moschee in Jerusalem, deren Bau- und Dekorationssystem noch stark an das christliche anklingt. Im Uebrigen beschränken wir uns auf die Vorführung einiger Einzelheiten, da zu einer richtigen Wiedergabe hier unbedingt die Farbe erforderlich wäre. Die Fig. 282 und 283 bringen plastische, farbig ausgelegte Flächenornamente aus der Alhambra, während Fig. 284 ein Bandornament aus Kairo zeigt.

Die türkische Ornamentik ist nur eine Abart der arabischen mit etwas andern Formen, einer gewissen Leerheit und Dünnstieligkeit und einer weniger angenehmen Farbengebung, in der nach unserm Gefühl das Rot zu stark vorzuherrschen pflegt. Die Kunst des modernen Egyptens segelt selbstredend auch im Fahrwasser der muhamedanischen Bauweise und Ausstattung, ohne viel Rücksicht zu nehmen auf die altehrwürdigen Reste einer stolzen Vergangenheit. Das haben

u. a. auch die egyptischen Ausstellungsbauten der verschiedenen Weltausstellungen denjenigen gezeigt, die nicht in der Lage sind, das Land am Nil zu bereisen.

Wer sich über die arabische und türkische Verzierungskunst eingehender belehren will, den verweisen wir auf die betreffenden Spezialwerke, von denen folgende genannt sein mögen: Prisse d'Avennes, L'art arabe etc. Paris: Morel; J. Bourgoin, Les arts arabes etc. Paris: Morel; Franz-Bey, die Baukunst des Islam, Darmstadt: Bergstraefser; Parvillée, L., L'architecture et decoration turque. Paris: Morel.

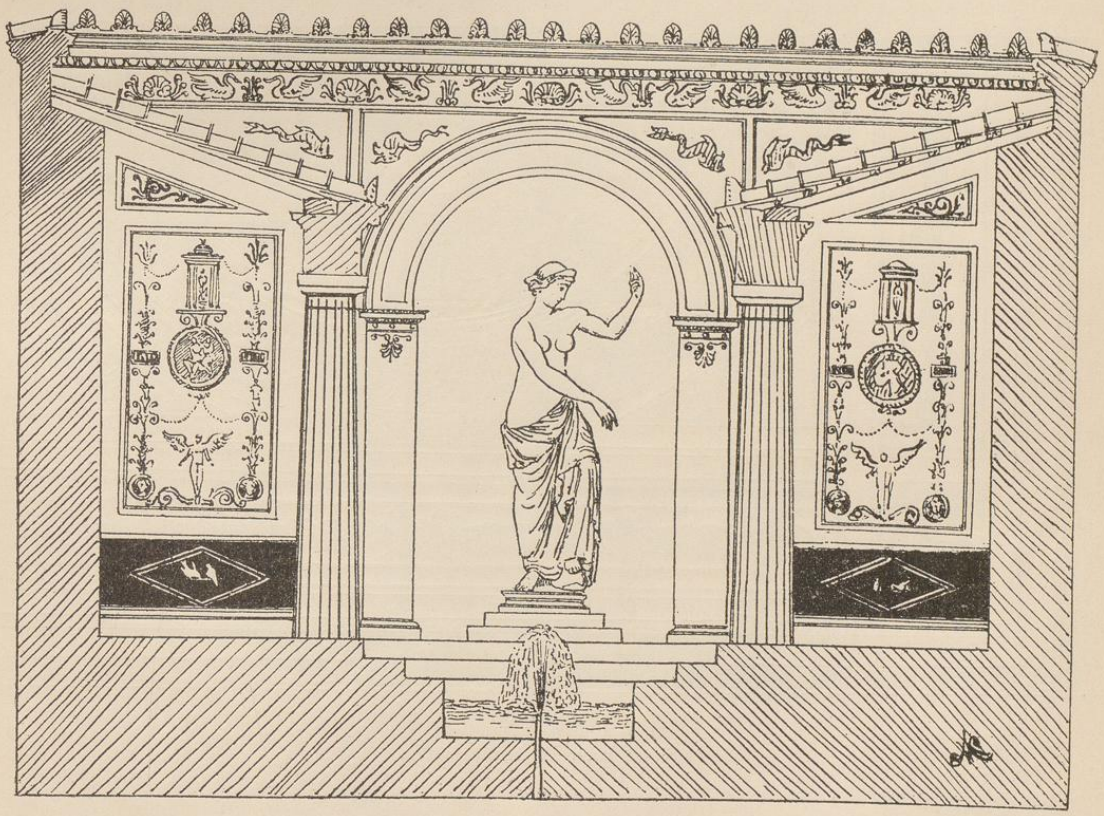


Fig. 261.
Dekoration eines kleinen Hofes in Charlottenburg nach Schinkel.

Persien und Indien gehören heute ebenfalls dem Islam an; das erstere ganz, das letztere teilweise neben dem Buddhaismus und Brahmaismus. Die Baukunst ist deshalb in vielem der muhamedanischen ähnlich. Die Ornamentik dagegen zeigt sich mehr selbständig. Es ist auch nicht zu vergessen, dafs beide Länder in Bezug auf Kunst eine glänzend dastehende Vergangenheit aufzuweisen haben und dafs gewisse Formen aus der vorislamitischen Zeit herüber gerettet wurden.

Auch diese beiden Länder bebauen mit Vorliebe das Flächenornament. Während jedoch die arabische Kunst den Hauptwert auf die geometrische Einteilung legt und diese mit Pflanzenmotiven füllt, so liegt hier der Fall durchschnittlich umgekehrt. Die geometrische Linie tritt zurück und die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

pflanzlichen Teile entfalten sich ziemlich naturalistisch. Wir begegnen einer reichen Flora von Rosen, Nelken, Granaten etc., was Persien, und von Lotus und andern Tropengewächsen, was Indien betrifft. Vögel und anderes Getier werden in diese Pflanzenornamentik eingestreut. Die Musterung ist durchschnittlich klein und so wirken auch lebhafte Farben nach dem Prinzip der Massenzerlegung wohlthuend und nicht grell. Dafür sind die persischen Teppiche und die indischen Shawls, die ja auch zu uns gelangen, ein gutes Beispiel.

Von einer eigentlichen Dekorationsmalerei in unserm Sinne ist in beiden Ländern nicht viel

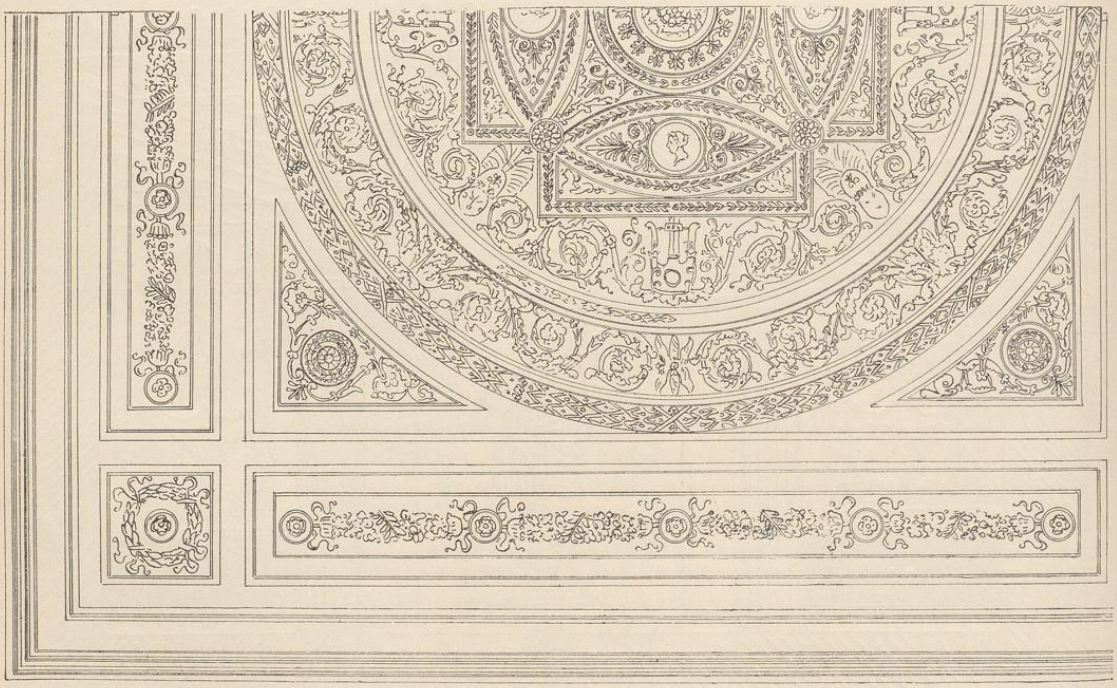


Fig. 262.
Skizze einer Deckendekoration.

zu finden. Die Motive sind eben anderwärts zu suchen, in den Verzierungen der Fliefsen, der Teppiche, der Gefäfse, Waffen, Email- und Tauschierarbeiten etc.

Die Aufgabe, in persischem oder indischem Stile zu dekorieren, dürfte selten vorliegen, wenigstens soweit es sich um die Ausstattung architektonischer Räume handelt. Um so mehr Gebrauch von den einschlägigen Vorbildern macht dagegen unsere neuzeitige Textil- und Teppichindustrie sowie die Keramik.

Wir geben in Figur 285 einige persische Fliefsen wieder und in Figur 286 einen persischen Teppich, in beiden Fällen mit dem Bedauern, dafs die Hauptsache, die Farbe, fehlt. Die Figur 287 dagegen bringt ein allerdings etwas verunglücktes Freskogemälde aus dem Tempel von Tanjora (Madras).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wer sich um indische und persische Ornamente eingehender interessiert, der findet ganz hübsche Zusammenstellungen in den bekannten allgemeinen Sammelwerken:

Owen Jones, Grammatik der Ornamente,
Racinet, L'ornement polychrome,
Dolmetsch, Der Ornamentenschatz etc.

China und Japan sind die alten Kulturländer Ostasiens. Sowohl das Reich der Mitte als dasjenige der aufgehenden Sonne, beide bestanden schon vor Christus und die Chinesen führen ihre Geschichte bis 2500 Jahre vor unsere Zeitrechnung zurück. Die Entwickelung beider Reiche mit

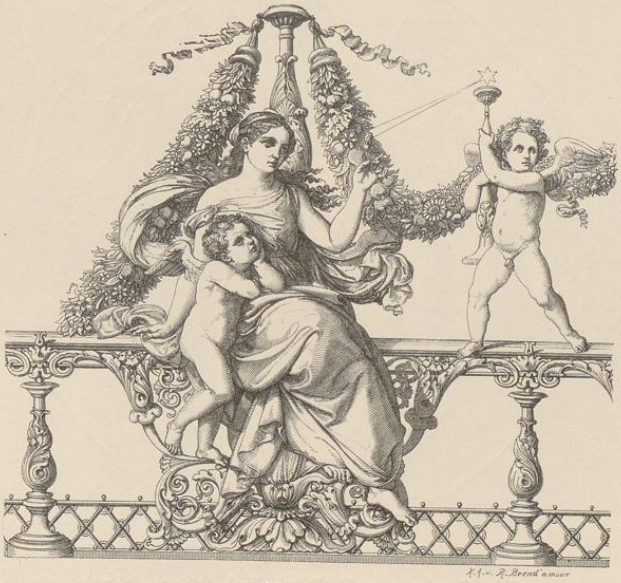


Fig. 263.
Der Glaube von W. Wach (1797—1845).

ihrem Kastenwesen und der konservativen Einrichtung erinnert unwillkürlich an das alte Egypten. Während China sich auch heute noch so gut als thunlich nach aufsen abschliefst — die chinesische Mauer ist ja sprichwörtlich geworden — so zeigt sich Japan zugänglicher und hat neuerdings mit dem Abendland sogar bedeutend Fühlung genommen. Die Kultur und Kunst beider Länder ist ähnlich. Japan verdankt die seinige dem Nachbarreich China, welchem es jedoch in dieser Hinsicht über den Kopf gewachsen ist. Japan will mit China nicht mehr auf eine Linie gestellt sein und seine Bewohner haben es nicht gerne, dafs wir Deutsche ihnen dieselbe Endigung angedeihen lassen; sie wollen nicht Japanesen, sondern Japaner genannt sein.

Die Kunst der Chinesen und Japaner ist vorwiegend dekorativer Art. Ihre Architektur ist weniger monumental als die unsrige. Holz und Bambus sind die Hauptbaustoffe, schon der häufigen Erdbeben wegen. Seide, Leder, Papier — in vorzüglicher Qualität —, Matten und

Geflechte herrschen in der Innenausstattung vor. Bemalte und bedruckte Papiere und Textilstoffe ersetzen unsere Bilder, Vorhänge etc., Regenschirme, Fächer, Laternen etc. aus Papier und Bambus sind alltägliche und auch bei uns bekannte Erzeugnisse. Die Keramik schafft in Porzellan, Fayence und Bronze vorzügliche Dinge; die Waffen, die Korbwaren, Holz- und Elfenbeinschnitzereien und vor allem die Email- und Lackarbeiten sind hervorragende Erzeugnisse des Kunsthandwerks.

Die Technik ist auf all diesen Gebieten musterhaft und bewunderungswürdig; sie übertrifft die unsrige durchschnittlich bei weitem. Dabei sind die Erzeugnisse an Ort und Stelle erstaunlich billig im Vergleich zum Arbeitsaufwand. Die Dekoration bewegt sich in hergebrachten, mustergiltigen Formen. Sie hat auf den ersten Blick für uns etwas Fremdartiges und will einigermafsen studiert sein, um verstanden zu werden. Gewifse symbolische, religiöse und geschichtliche Dar-



Fig. 264.
Die Grazien von E. Bitterlich (1840—1872).

stellungen erfordern einen Schlüfsel, während diejenigen aus dem gewöhnlichen Leben sich von selbst erklären. Die chinesischen und japanischen Künstler sind nicht nur geschickte Techniker, sondern auch vorzügliche Zeichner; mit den allereinfachsten Mitteln werden die schwierigsten Sachen wiedergegeben. Insbesonders glänzen hierin die Japaner. Ihre Bilderbücher zeigen eine vorzügliche Auffassungsgabe für die Natur und einen eigenen Humor, der in allerlei Karrikaturen sich ausspricht. Der Japaner beherrscht das Figürliche, das Landschaftliche und Ornamentale gleichzeitig und gleich gut und weifs dementsprechend dasselbe auch in geschickter Weise zu verbinden. Wo die Darstellungen farbig sind, finden wir auch die Vorteile des orientalischen Farbensinnes, und erst neuerdings, seit Europa seine Anilinfarben in den Orient liefert, zeigt sich manches gelegentlich etwas hart und grell.

Die japanische und chinesische Ornamentik ist von der europäischen wesentlich verschieden. Wohl findet man bekannte Dinge wieder, Mäanderzüge, Mäanderflächen, Rauten-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

muster etc., aber die Verwertung ist anders. Symmetrische und zentral angelegte Ornamente sind nicht nach dem Geschmack dieser Künstler; dafür fehlt ihnen der Sinn. In die gemusterten Gründe



Fig. 265. Die Wissenschaft und der Handel. Wandgemälde von C. Gehrts im Café central in Düsseldorf.

werden mehr beliebig und willkürlich Ornamente eingestreut. Verschiedene Ornamentationen scheinen sich zu überdecken, wie übereinander geworfene Kartenblätter. Die Wiederholung derselben Motive wird vermieden; jedes Stück ist neu, selbständig und originell, ein Kunstwerk für sich.



Fig 266. Randleiste.

In der Pflanzenornamentik spielen Rosen, Kamellien, Kirschblüten, Thee- und andere Sträucher, Pinienzweige, Schwertlilien, Bambus und Schilfgewächse eine vorstechende Rolle; die Fauna des Ornaments zeigt Reiher, Fasanen, Schwalben, Fische, Reptilien und Insekten mancherlei Art und aufserdem verschiedene Fabeltiere. Wasser und Wolken werden gerne ornamental verwertet und der Fuji-no-yama, der heilige Berg, erscheint in allerlei Verwendungen.

Die Art der japanischen Naturauffassung ist uns heute besonders sympathisch. Sie entspricht den Bestrebungen, unsere hergebrachten Schablonen durch etwas eigenartig-neues zu ersetzen und es ist diesmal offenbar mehr als eine vorübergehende Modelaune, was Europäer und Amerikaner veranlafst, die japanischen Formen in ihre Kunstweise aufzunehmen. Es handelt sich aber nicht um ein oberflächliches, äufserliches Kopieren, sondern um das verständnisvolle Eingehen auf die Art japanischer Naturauffassung und Naturverwertung zu stets neuen, lebensfrischen Leistungen, um die dekorative Kunst vor der Verknöcherung zu schützen.

Es läfst sich zweifellos Vieles lernen von diesem Kunstvolke im Osten und die bessere Zugänglichkeit kann deshalb nur freudig begrüfst werden. Von dem bedeutendsten japanischen Maler und Zeichner der Neuzeit, dem im Jahr 1849 im Alter von 89 Jahren verstorbenen Hokusai kann jeder Künstler lernen, vor allem die Bescheidenheit. „Seit meinem sechsten Jahre," sagt er, „hatte ich die Leidenschaft, die Formen der Gegenstände zu zeichnen. In einem Alter von ungefähr 50 Jahren habe ich eine unendliche Menge von Zeichnungen veröffentlicht, aber ich bin unzufrieden mit allem, was ich vor meinem 70. Jahre geschaffen habe. Mit dreiundsiebzig habe ich in etwas die Gestalt der Vögel, der Fische etc. begriffen" u. s. w. (Nach Gonse.)

Die Beigabe der Fig. 288 bis 295 mag das über Japan Vorgebrachte einigermafsen erläutern helfen. Wer weitergehende Studien auf diesem Gebiete machen will, dem empfehlen wir die Beschaffung japanischer Originalbilderbücher und das Nachschlagen folgender Werke:

Bing, Japanischer Formenschatz. Leipzig, Seemann.
Brinckmann, J., Kunst und Kunsthandwerk in Japan. Berlin, Wagner.
Gonse, L., L'art japonais. Paris.

Der die Geschichte der dekorativen Malerei behandelnde Abschnitt ist auf Kosten der folgenden etwas

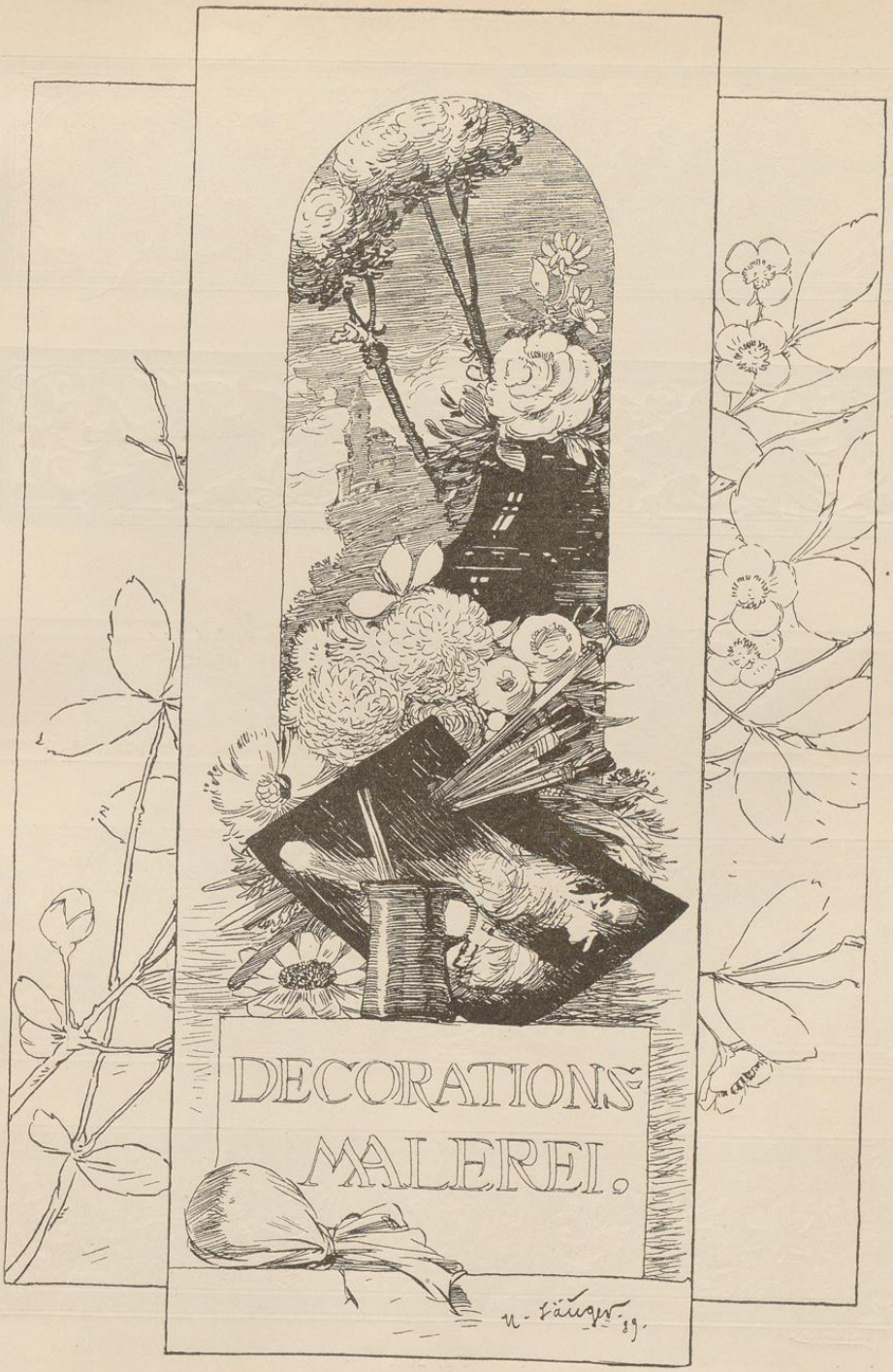


Fig. 267. Motiv für dekorative Malerei von Max Läuger.



Fig. 268.

Dekorative Füllungen von F. Paukert u. a.

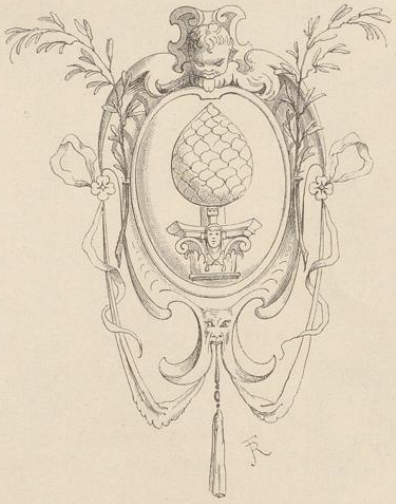
umfangreich ausgefallen. Es war dabei die Anschauung maſsgebend, daſs der fertige Dekorationsmaler sich unbedingt in den Stilen auskennen muſs, weil ohne dies von einem selbständigen, be-



Fig. 269. Der Friede von Max Honegger.

friedigenden Arbeiten keine Rede sein kann. Während das übrige sich mehr oder weniger in der Praxis von selbst erlernt, so hilft hier nur ein eingehendes Studium und ein richtiges Beobachten. Dem offenen Auge sagt eine bildliche Darstellung oft mehr als ein grofser Wortschwall. Deshalb ist den Ausführungen über die Stile eine Menge von Abbildungen beigegeben worden. Manches davon wird sich als Vorbild ja kaum verwerten lassen und soll nur Erläuterungsmaterial sein; durchschnittlich jedoch sind die Beispiele so gewählt geworden, dafs sie gelegentlich auch mit den nötigen Aenderungen für die Ausführung in diesem oder jenem Sinne dienen können. Um das Buch nicht unnötig zu verteuern, sind allerdings in vielen Fällen vorhandene Illustrationen benutzt worden, die sich schon anderweitig finden.

Es war nicht die Absicht, eine einwurfsfreie Geschichte der Dekorationsmalerei zu schreiben — das mögen besser Berufene unternehmen — es hat sich nur darum gehandelt, zum Selbststudium in diesem Sinne anzuregen und auf die Wichtigkeit der Stilkenntnis hinzuweisen. Die vergangenen Zeiten müssen die kommenden lehren; der „Väter Werke“ sind das beste künstlerische Vermächtnis.



III. DAS MATERIAL UND SEINE EIGENSCHAFTEN.

1. Die Farbstoffe oder Pigmente. — 2. Die Prüfung der Pigmente. — 3. Die Bindemittel. — 4. Firnisse, Lacke, Siccative. — 5. Kitte und Schleifmittel. — 6. Bronzen und geschlagene Metalle. — 7. Das Zeichenmaterial.

1. Die Farbstoffe oder Pigmente.

Dazu gehören alle Körper, welche die Eigenschaft haben, andere Körper zu färben. Ihre Zahl ist aufserordentlich grofs, aber nur verhältnismäfsig wenige färben in solch ausgesprochener Weise und haben die übrigen technischen Eigenschaften, dafs sie als Farben bezeichnet werden, welcher Ausdruck der Kürze halber für die Pigmente im engern Sinne allgemein gebräuchlich ist.

Es giebt natürliche und künstliche Farbstoffe. Die ersteren entstammen dem Mineralreich, dem Pflanzenreich und dem Tierreich (Erd- oder Mineralfarben, vegetabilische oder Pflanzenfarben, animalische oder tierische Farben); die anderen werden auf chemischem Wege erzeugt und man unterscheidet dabei künstliche Mineralfarben und künstliche organische Farben, je nach der Gewinnung und Zusammensetzung. Künstliche Mineralfarben sind die Chrom-, die Blei-, die Kupfer-, die Eisenpräparate etc.; organische Farben sind vor allem die Teerprodukte, zu welchen die bekannten Anilinfarben gehören.

In Bezug auf die Malerei spielen die natürlichen und künstlichen Mineralfarben die weitaus gröfste Rolle, gegen welche die Pflanzenfarben, die tierischen Farben und diejenigen der organischen Chemie verschwinden.

Die Farbstoffe heifsen echt, wenn sie unter der Einwirkung des Lichtes, der Luft, des Wassers, von Seifen und schwachen Säuren und Laugen sich nicht oder sehr wenig verändern; im gegenteiligen Falle werden sie als unecht bezeichnet. Man spricht in diesem Sinne von der Licht-, Luft-, Wetterbeständigkeit etc. Auch die Feuerbeständigkeit kann in Betracht kommen. Die echten Farben sind der gröfsern Zahl nach natürliche oder künstliche Mineral- und Erdfarben und die geringe Verwendung der übrigen als Malerfarben ist eben durch ihre Unechtheit bedingt.

Die Farbstoffe heifsen Körper- oder Deckfarben, wenn sie den Grund nicht durchscheinen lassen; bilden sie nur eine durchsichtige oder durchscheinende Schicht, dann heifsen sie Saft- oder Lasurfarben. Dies bezieht sich jedoch nur auf den gewöhnlichen Auftrag und die Unterscheidung ist insofern nur relativ, als auch das Bindemittel mitspricht und als jede Farbe schliefslich, dick genug aufgetragen, auch deckt und, dünn genug ausgebreitet, auch lasiert. Die Deckfarben sind hauptsächlich unter den Mineralfarben zu suchen, während die Lasurfarben unter den pflanzlichen, tierischen und künstlichen organischen Farbstoffen zu finden sind. Die Lasurfarben lösen sich in Wasser oder Weingeist zu farbig bleibenden Flüfsigkeiten; die Körperfarben bilden nur mechanische Gemenge und setzen sich zu Boden.

KÖNIGLICH PREUSSISCHE BAUGEWERKSCHULE HÖXTER

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Fig. 270. Wandfüllung von K. Hoffacker.

Die Lackfarben oder Farblacke sind chemische oder auch nur mechanische Verbindungen der tierischen, pflanzlichen und organischen Farbstoffe mit andern Körpern, wobei die löslichen Stoffe zu unlöslichen werden. Zur chemischen Verbindung werden Thone, Erden und Metalloxyde benützt, zur mechanischen Verbindung Stärkemehl, Gips, Kreide etc. Bekannte Farblacke sind der Indigo, das Schüttgelb, die Krapplacke und die verschiedenen Anilinfarben. Die Lackfarben sind fast ausschliefslich Lasurfarben, gleichgiltig ob sie als Wasser- oder Oelfarben verwendet werden. Die zarten, schönen Tinten kommen hauptsächlich beim dünnen Auftrag zur Geltung. Der dicke Auftrag verdüstert die Farben und verwandelt die Tinten oft bis zur Konstrastfarbe. Rote und violette Lacke werden bei dickem Auftrag grünlich und bronzefarbig schimmernd. Es wird übrigens auch diese Eigenschaft gelegentlich praktisch verwertet (Anilinbronzen). Es ist naheliegend, dafs ein und derselbe Pigmentstoff verschiedene Farblacke erzeugen läfst, je nach der Wahl des mit ihm zu verbindenden Körpers. Deshalb sind die Lackfarbengruppen auch sehr artenreich. Ihre Hauptverwendung liegt jedoch aufserhalb der dekorativen Malerei.

Man unterscheidet ferner einfache und gemischte Farbstoffe. Einfach sind sie, wenn jedes kleinste Farbteilchen derselben Masse angehört, während bei den gemischten Farben verschiedene Farbstoffe so fein untereinander gemengt werden, dafs für das Auge eine neue einheitliche Farbe entsteht.

Auf diese Weise lassen sich blaue und gelbe oder schwarze und gelbe



Fig. 271.
Fächermalerei von Dir. H. Götz.



Fig. 272. Tanz und Ruhe. Fächermalerei von G. Rösler. (Aus dem Fächerwerk von Gerlach & Schenk.)

Farbstoffe zu grünen mischen; blaue und rote zu violetten, schwarze und weifse zu grauen etc. Die einfachen Farben werden mit Recht bevorzugt. Das Mischen ist Sache des Malers und nicht des Fabrikanten. Den gemischten Farben wird ein gewisses Mifstrauen entgegengebracht wie den verschnittenen Weinen, weil sich erfahrungsgemäfs beim Mischen die schlechten Eigenschaften häufiger addieren als die guten. Die gemischten Farbstoffe verraten sich als solche übrigens gewöhnlich schon durch ihre Namen, die anstatt bei der Sache zu bleiben, sich an das Aussehen knüpfen (Moosgrün, Seidengrün etc.)

Bezüglich der Erdfarben ist die Mischerei um so entbehrlicher, als dieselben durch das sog. Calcinieren in ihrem Aussehen wesentlich verändert werden können. Werden z. B. eisenhaltige Ocker erhitzt oder gebrannt, wie der technische Ausdruck lautet, so entweicht das chemisch gebundene Wasser (Hydratwasser), womit eine Farbenveränderung verbunden ist. Die gelben Ocker gehen in rote und braune über. Bei weiterer Erhitzung werden die Farbstoffe mechanisch feiner, dichter und schwerer und dabei dunkler; sie werden violettrot und braunviolett. Auf diese Weise ermöglicht ein und dasselbe Grundmaterial zahlreiche Tinten und Schattierungen der daraus erzeugten Farbstoffe.

Farben, welche sich chemisch beeinflussen und verändern,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

oder gar zerstören, können selbstredend nicht gemischt werden. Von den Fabrikanten aus geschieht dies auch nicht; es sollte aber auch vom Maler aus nicht geschehen im Interesse der Farbenerhaltung. Chromgelb ist besonders empfindlich und verträgt sich mit vielen Farben nicht. Die Kupferfarben (Schweinfurter Grün, Bergblau etc.) vertragen sich nicht mit Zinnober, Asphalt und den Cadmiumfarben. Neapelgelb verträgt sich nicht mit den Eisenpräparaten, mit Berliner Blau, gelbem Ultamarin etc.

Manche Farbstoffe sind nur gegen bestimmte Einflüsse empfindlich, während sie im allgemeinen sonst gut vereigenschaftet sind. Das auffälligste Beispiel ist Bleiweifs, welches bei Anwesenheit von Schwefelwasserstoff vergilbt und braun wird.

Eine höchst unangenehme Eigenschaft der Farbstoffe ist ihre Giftigkeit. Etwa die Hälfte der Malerfarben ist mehr oder weniger giftig, von Haus aus oder in Folge der Herstellung. Insbesonders sind es die blei-, die arsen-, die kupfer- und die quecksilberführenden Pigmente, welche

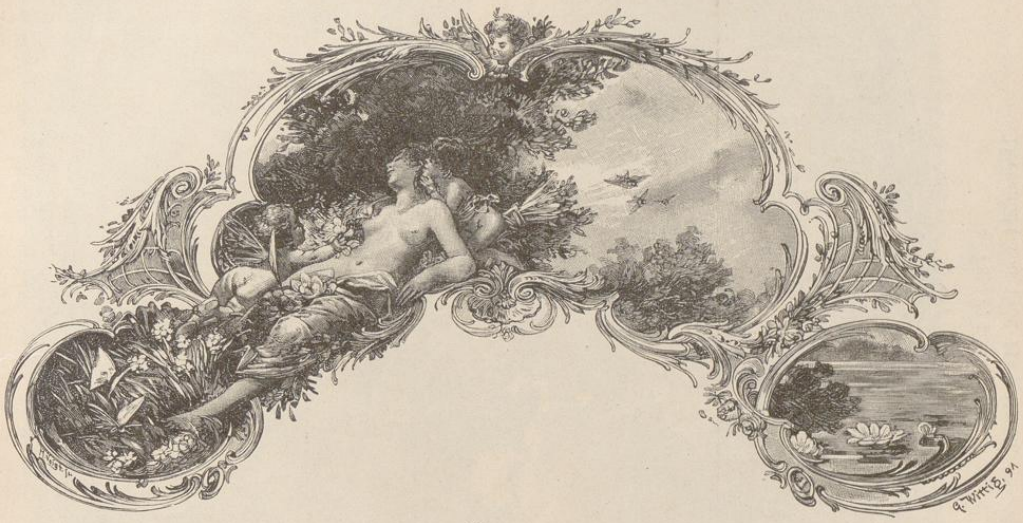


Fig. 273.

Elfenspiel. Fächermalerei von G. Wittig. (Aus dem Fächerwerk von Gerlach & Schenk.)

zu gröfster Vorsicht mahnen. Die Bleikolik ist eine bekannte Gewerbekrankheit der Tüncher und Dekorationsmaler.

Die giftigen Farbstoffe wirken auf verschiedene Weise schädlich: indem sie in der Form von Staub oder von Ausdünstungen eingeatmet werden, indem sie durch farbbeschmutzte Hände beim Essen oder anderweitig in den Magen gelangen, indem sie durch aufgerissene oder verwundete Körperteile in das Blut eindringen etc. Darnach sind auch die Erkrankungserscheinungen verschieden und mannigfach und erfordern dementsprechende Behandlung. Vorsicht und Reinlichkeit in jeder Beziehung sind deshalb sehr am Orte. Schliefslich sind nicht nur die Maler in Gefahr, sondern auch die Benützer und Bewohner der mit giftigen Farben gestrichenen Gegenstände und Räume. Im beiderseitigen Interesse sollten giftige Farben nur dann Verwendung finden, wenn sie nicht wohl durch nicht giftige ersetzt werden können. Es ist insbesonders die Gruppe der verschiedenen Grün, in der das giftige Element vorherrscht. Die Verwendung von hervorragend giftigen Farben ist durch gesetzliche Verordnung zum Teil verboten und eingeschränkt, was nur



Fig. 274.
Deckenbild von Prof. Max Koch.

gutgeheifsen werden kann und weniger umgangen werden sollte, als es thatsächlich geschieht. Der § 9 des Reichsgesetzes vom 5. Juli 1887 hat folgenden Wortlaut:



Fig. 275. Ornamentfries von F. Moser.



Fig. 276. Ornamentfries von W. Crane. (Eigentum von Jeffrey & Cie. in London.)

„Arsenhaltige Wasser- oder Leimfarben dürfen zur Herstellung des Anstrichs von Fufsböden, Decken, Wänden, Thüren, Fenstern der Wohn- und Geschäftsräume, von Roll-, Zug- oder Klappläden oder Vorhängen, von Möbeln und sonstigen häuslichen Gebrauchsgegenständen nicht verwendet werden“

und der § 12 setzt hinzu:

„Mit Geldstrafe bis zu 150 Mark oder mit Haft wird bestraft: 3) wer der Vorschrift des § 9 zuwiderhandelt, ingleichen wer Gegenstände, welche dem § 9 zuwider hergestellt sind, gewerbsmäfsig verkauft oder feilhält."

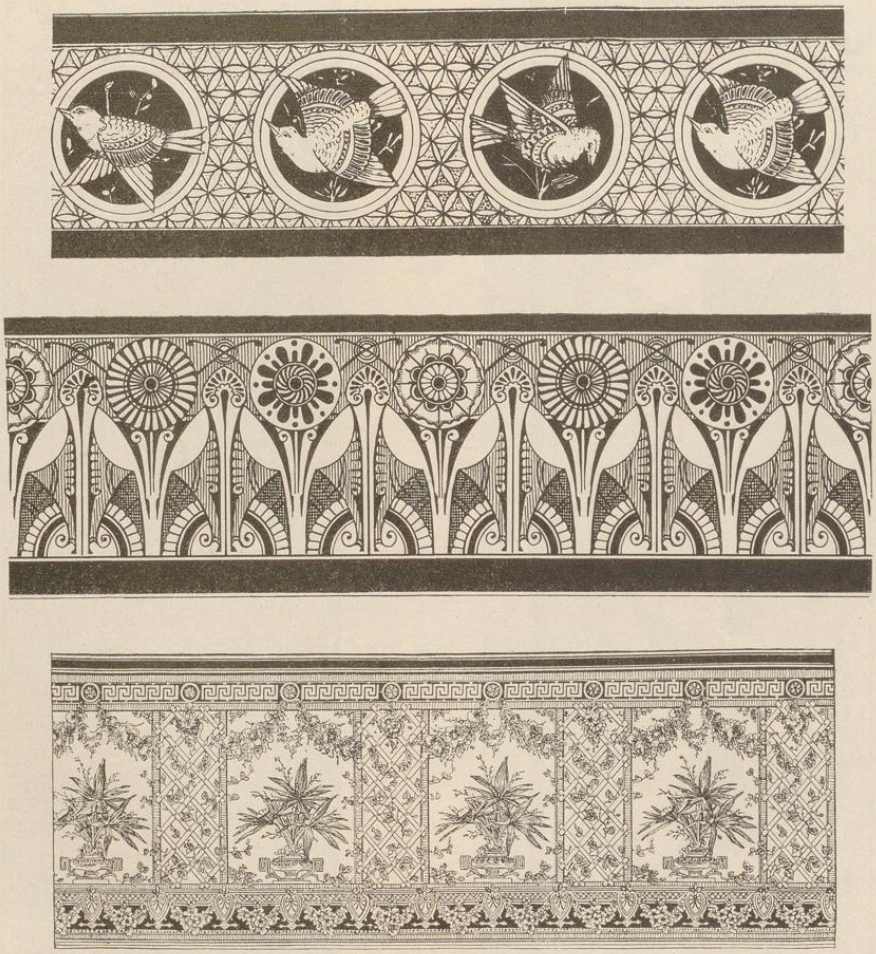


Fig. 277.
Amerikanische Tapetenfriese.

Wir entnehmen dem chemischen Handwörterbuch von Dr. O. Dammer und Dr. F. Rung die nachstehende Zusammenstellung von giftigen und nicht giftigen Farbstoffen, indem wir bemerken, dafs dabei nicht allein die Malerfarben berücksichtigt sind, sondern auch solche, die nur in der Färberei, im Zeug- und Tapetendruck etc. Verwendung finden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

I. Giftige Farbstoffe.

Schwarze Farben: Antimonschwarz (Eisenbronze, Eisenschwarz), Quecksilberschwarz.

Braune Farben: Bleibraun, Breslauer Braun (Chemisch-Braun), Terra Siena.

Rote Farben: Zinnober (Chinesisch Rot, Vermillon, Pariser Rot, Patentrot), Antimonzinnober, Mennige (Bleirot, Minium, Pariser Rot, rotes Bleioxyd), Chromrot (Chromzinnober, chromsaures Blei), Mineralrot, roter Streuglanz, Schönrot, Florentiner Lack, sofern derselbe arsenikhaltig ist, rotes Korallin, gewisse Arten von Fuchsin, Kupferrot (Kupferoxydul).

Orange-Farben: Chromorange, Goldschwefel (Antimonorange).

Gelbe Farben: Rauchgelb (Auripigment, Operment, Königsgelb, Persisch Gelb, Chinesisch Gelb, Spanisch Gelb), Cadmiumgelb, Chromgelb (Kaiser-, Neu-, Kron-, Kölner-, Pariser-, Leipziger-, Gothaer Gelb), Neapelgelb, Kassler Gelb (Mineral-, Turners-, Patent-, Montpellier-, Veroneser-, Chinesisch Gelb), Zinkgelb (chromsaures Zink), Ultramaringelb (Gelbin, Barytgelb), Antimongelb, Steinbühlergelb, Wismutgelb, Massicot (Bleigelb), Gummigutt, Pikrinsäure (Pikringelb), Aurantia.

Grüne Farben: Grünspan (Spangrün), Bremer Grün, Berggrün (Braunschweiger Grün, Kupfergrün), Barytgrün (Mangangrün), Zinkgrün (Rinmannsgrün), Kobaltgrün, grüner Zinnober (Oelgrün, Resedagrün, Maigrün, Moosgrün, Laubgrün, Neapelgrün), Chromgrün (Guignetsgrün, grünes Chromoxyd), Scheeles Grün (Schwedisch Grün), Mineralgrün, Schweinfurter Grün (Kaisergrün, Königsgrün, Kurrers Grün, Kirchbergers Grün, Schobergrün, Zwickauer Grün, Grundiergrün, Englisch Grün, Kassler Grün, Leipziger Grün, Neuwieder Grün, Originalgrün, Patentgrün, Pickelgrün, Mitisgrün, Maigrün, Moosgrün, Schweizer Grün, Pariser Grün, Wiener Grün, Würzburger Grün, Papageigrün, Basler Grün), Kasselmannsgrün, Smaragdgrün, Gelbholz- und Quercitrongrün, Jodgrün).

Blaue Farben: Bergblau (Mineralblau, Kalkblau, Kupferblau, Kassler Blau, Hamburger Blau, Englisch Blau, Neuwieder Blau), Cöruleum, Kobaltblau (Thénards Blau), Molybdänblau (Mineralindigo), Smalte (Eschel), Berliner Blau (und zwar speziell Louisenblau und Mineralblau), blauer Erzglanz, blauer Streuglanz, manche Sorten Anilinblau.

Violette Farben: Alle aus giftigen blauen oder roten Farben hergestellten Gemenge, ferner manche Sorten Anilinviolette.

Weifse Farben: Bleiweifs und bleiweifshaltige Mischungen (Schieferweifs, Kremserweifs, Venezianer Weifs, Hamburger Weifs, Holländer Weifs,

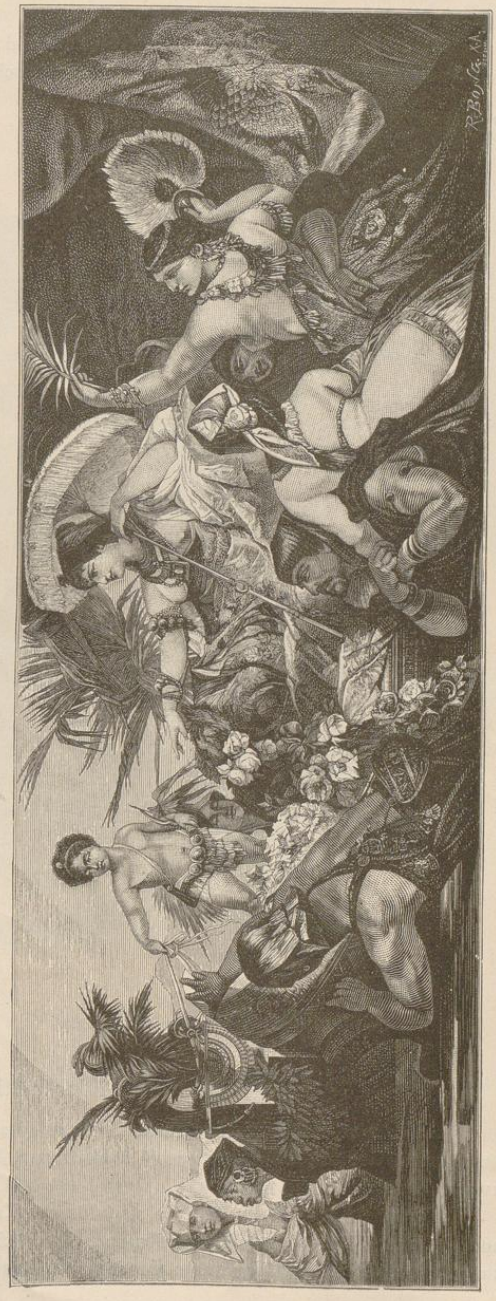


Fig. 278. Kleopatra von H. Makart.

Tyroler Weifs, Thénards Weifs, Clichy-Weifs, französisch Weifs, Silberweifs, Perlweifs), Zinkweifs (Schneeweifs, Zinkblumen, Zinkoxyd), Barytweifs (Schwerspat, Spatweifs, Mineralweifs, Neuweifs, Bleiweifssurrogat, Permanentweifs, Blanc fix), Satinweifs, Wismutweifs (Spanisch Weifs, Schminkweifs, echtes Perlweifs).

Graue Farben: Alle Mischungen, welche schädliche schwarze oder weifse Farben enthalten, dann Zinkgrau, Zinkblende.

Metall- oder Bronzefarben: Schaumgold, Schaumsilber, unechtes Metallgold und Metallsilber, unechtes Malersilber, Kupferbraun, Bronzelacke aus schädlichen Anilinfarben, Wolframbronzen.



Fig. 279.
Einzelheit zu dem Bilde der Figur 274.



Fig. 280. Euterpe.
Malerei aus der neuen Oper in Paris.
P. Baudry.

II. Nichtgiftige Farbstoffe.

Schwarze Farben: Frankfurter Schwarz (Rebschwarz, Weinschwarz, Drusenschwarz, Hefenschwarz), Rufsschwarz (Kienrufs, Lampenschwarz), Oelschwarz, Beinschwarz, Korkschwarz (Spanisch Schwarz), Neutralschwarz, Kernschwarz.

Braune Farben: Umbra (Kölnisch Braun, Kasslerbraun, Spanisch Braun, Van Dyck-Braun, Eisenacher Braun, brauner Karmin), Bister (Sodbraun, Chemischbraun), Manganbraun (Mineralbister, Wad), Rotbraun, Mumienbraun, Sepia, Mahagonibraun, Modebraun, Russisch Braun.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Rote Farben: Eisenrot (roter Ocker, Engelrot, Berliner Rot, Nürnberger Rot, Indisch Rot, Neapelrot, Steinrot, Hausrot, roter Bolus, rote Erde, Rötel, Polierrot, Totenkopf, Caput mortuum, Colcothar, Blutstein), Freienwalder Rot, Rotlacke (Kugellack, Wiener Lack, Rosenlack, Carminlack, Blauholzrot, Rotholzrot, Rosenrot, Carmin), Bezetten, Sofienrot, Safflorrot (Tassenrot, Safflorcarmin), Anilinrot (giftfreies), Anthracenrot (Purpurin, Alizarin), Krapprot, Rotsäfte (Berberitzensaft, Alkermessaft, Malvenrot, Heidelbeerrot).

Orange-Farben: Orlean (Saftnanquin), Gemenge aus unschädlichen gelben und roten Farben.

Gelbe Farben: Ockergelb (Ockererde, Gelberde, Hausgelb, Goldocker, Satinocker, Schöngelb, Kahlaer Gelb, Strigauer Gelb, Lemnische Erde), Schüttgelb, Krappgelb, Curcumagelb, Saftgelb, Berberitzengelb,

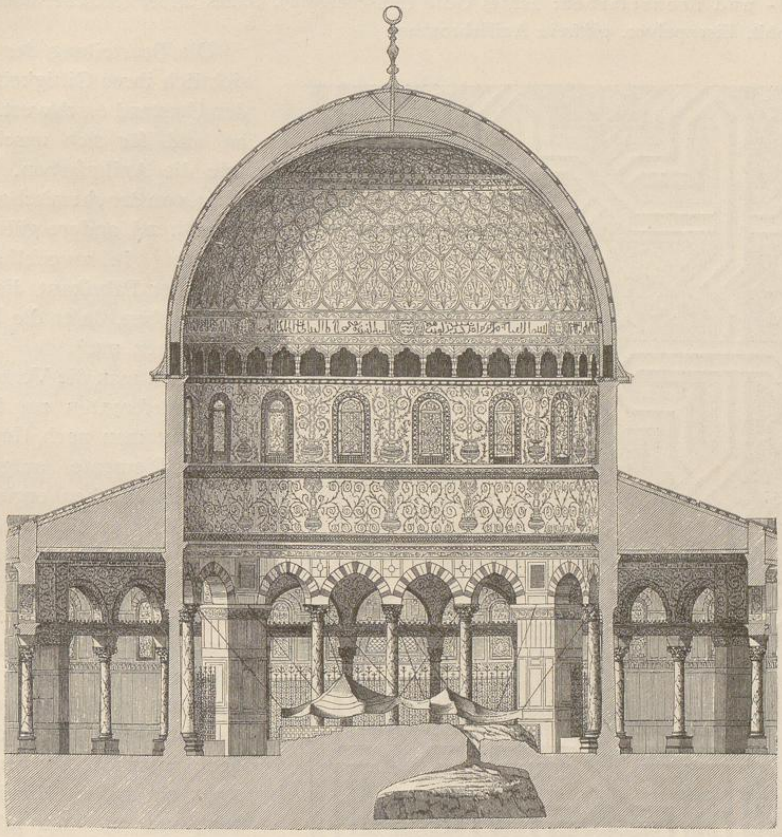


Fig. 281.
Durchschnitt der Sachra-Moschee zu Jerusalem.

Safflor, Quercitron, Wau, Kreuzbeergelb, Gelbbeeren, Gelbholz, Gelbholzlack (Gelblack), Fustikholz, Saffran, Ringelblumengelb.

Grüne Farben: Saftgrün (Kreuzbeergrün, Pistaziengrün, Apfelgrün), Ultramaringrün (Leykaufs Grün), Grünerde (Veroneser Grün, Seladongrün, Steingrün, Cyprische Erde, Böhmische Erde, Kaadener Erde, französische Erde), Mischungen aus Berliner Blau mit Curcumagelb oder Ringelblumengelb, ebenso aus Indigocarmin mit unschädlichen gelben Farben.

Blaue Farben: Reines Berliner Blau (Pariser Blau, Preufsisch Blau, Diesbacher Blau, Sächsisch Blau, Englisch Blau, Turnbulls Blau, Raymonds Blau, Erlanger Blau, Neublau, Waschblau, Hortensienblau, Miloriblau,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wasserblau), Indigo (Indigocarmin, blauer Carmin, Blautinktur), giftfreie Smalte, Ultramarin (Lasurblau, Azurblau), Malvenblau, Lackmusblau, Holzblau, giftfreies Anilinblau.

Violette Farben: Veilchensaft, giftfreies Anilinviolett, Gemenge von unschädlichen blauen und roten Farben, z. B. Indigo und Carmin, Alkermes und Lackmus oder Indigocarmin.

Weifse Farben: Geschlemmte Kreide (Marmorweifs, Wiener Weifs, Bologneser Weifs), weifser Bolus (Pfeifenthon, Bol- oder Volerde), Gips (Alabasterweifs), Talkweifs (Federweifs, Venezianer Talk, Speckstein), Knochenasche (Beinweifs, Hirschhornweifs), Porzellanerde (Kaolin, China Clay).

Graue Farben: Gemenge von unschädlichen schwarzen und weifsen Farben.

Metall- und Bronzefarben: Echtes Gold (Muschelgold), echtes Silber (Muschelsilber), Musivgold, Zinnstaub, Graphit, Eisenpulver, giftfreie Anilinbronzen.

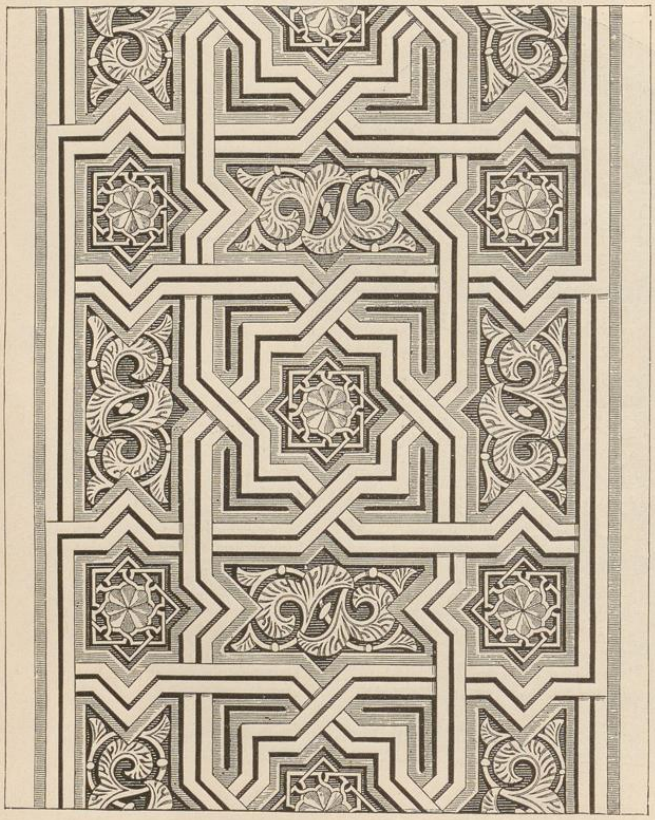


Fig. 282. Ornament aus der Alhambra.

Die Beurteilung der Farben hinsichtlich ihrer Giftigkeit wird durch den Umstand erschwert, dafs manche an und für sich unschädlich sind, wie die Anilinfarben, wenn ihnen nicht, von der chemischen Herstellung herrührend, andere giftige Stoffe anhängen. In zweifelhaften Fällen kann der Fabrikant die beste Auskunft geben, da er die Herstellungsart kennen mufs.

Wenn man die Verzeichnisse der Farbenlieferanten zur Hand nimmt, so findet man nach Hunderten zählende Pigmente aufgeführt. Bei näherem Zusehen ergiebt sich übrigens, dafs es sich vielfach nur um verschiedene Namen für wenig verschiedene Erzeugnisse handelt, wie auch schon aus der vorstehenden Zusammenstellung giftiger und nichtgiftiger Farben hervorging. Wenn man das wirklich wertvolle und wesentlich von einander verschiedene aussucht, so verbleibt höchstens ein halbes Hundert von Farben, mit welchen allen praktisch vorkommenden Anforderungen der Malerei genügt werden kann. Man kann es dem Lieferanten nicht übel nehmen, wenn er herstellt, wofür er Absatz findet; aber dem Maler kann man es wohl verargen, wenn er einen unnötigen Quark von Farbstoffen zusammenstapelt und wenn er sich auf Grund billiger Angebote verleiten läfst, an Stelle von längst ausgeprüften und allgemein anerkannten Farben sich neue Surrogate von vielfach zweifelhafter Natur zuzulegen.

Wir werden zunächst eine Aufstellung der für den Dekorationsmaler wichtigsten Farbstoffe machen nebst Angabe dessen, was von ihnen zu wissen nötig ist, gleichgiltig, ob sie als Wasser-, Kalk-, Oelfarben etc. verwendet werden, von denen später zu reden sein wird.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

A. Weifse Farben.

1. **Kreide**, d. i. fossiler, kohlensaurer Kalk, aus den Schalen winziger Seetiere bestehend, ganze Gebirgszüge bildend, aus Steinbrüchen oder bergmännisch gewonnen. England, Dänemark, Schweden, Rügen und die Champagne kommen in erster Linie für uns in Betracht. Nur besonders reine Kreide kann unmittelbar aus dem Bruch Verwendung finden (Stückkreide); das gewöhnliche, durch Sand, Feuerstein, Seeigel etc. verunreinigte Rohmaterial wird zum Verwittern gebracht, gestampft, gemahlen und geschlämmt (Schlämmkreide), in Formen geschöpft, getrocknet oder zu Kuchen gepreſst. Fortgesetztes Schlämmen macht die Kreide nicht nur feiner, sondern auch reiner und weifser; der eigentümliche Geruch, den das Wasser dabei annimmt, scheint von der Zersetzung der organischen Substanzen herzurühren, welche die Kreide noch führt.

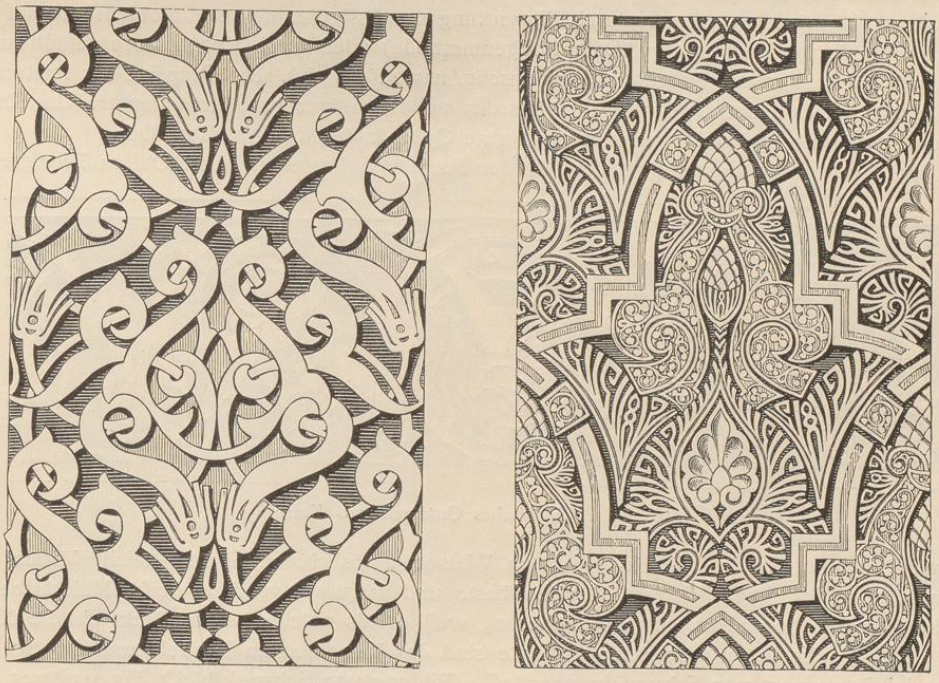


Fig. 283. Ornamente aus der Alhambra.

Die Kreide ist an und für sich farblos und wirkt nur weifs durch die feine Verteilung der Masse. Die feinst geschlämmte Kreide ist demnach auch die weifseste. Genauer betrachtet und mit Bleiweifs oder Zinkweifs verglichen ist übrigens die beste Kreide nicht weifs, sondern grau oder gelblich. Eine eigentliche Malerfarbe ist die Kreide trotz ihrer vielseitigen Verwendung nicht. Ihrer Billigkeit wegen ist sie im Gebrauch für ausgedehnte Leimfarbanstriche, für Grundierungen, zur Kreidegrundbildung in der Vergolderei, zur Kittbereitung etc. Als Oelfarbe ist sie ungeeignet, weil sie nicht deckt und ins Gelbe sticht und wird deshalb als solche nur ausnahmsweise angewendet. Die Kreide spielt ferner in der Farbenbereitung eine Rolle als Grundmaterial für rote und gelbe Lackfarben, Schüttgelb etc.

Die Kreide läfst sich mit allen Erdfarben mischen, mit Chromgelb und Chromrot, mit Ultramarinblau und -grün, mit Bergblau und Berggrün, mit den Lackfarben, wobei sie die roten

(Krapp ausgenommen) ins Violette zieht. Die Kreide läfst sich nicht mischen mit Pariserblau und mit allen Farben, welche Säuren enthalten.

Gute Kreide mufs zart und leicht zerreiblich sein, darf nicht kleben und kein Eisenoxyd enthalten, welches sie gelb färbt. Kreide wird der Billigkeit wegen nicht verfälscht, dient dagegen häufig zum Verfälschen von anderen Farbstoffen, Bleiweifs etc. Gelbliche Kreide wird gerne „geschönt", d. h. durch Zusätze von Smalte oder Ultramarin neutral grau gemacht, damit sie weifs erscheint. Bestimmte Arten der Kreide sind Blanc de Meudon, Blanc de Troyes, Bologneser Kreide, Champagner Kreide. Das Marmorweifs ist eine Art künstlicher Kreide aus Carrara-Marmor gewonnen. Verschiedene andere als Kreide gehende Präparate (spanische Kreide etc.) sind gar keine Kreiden, sondern Talk, Thonmergel etc.

2. **Bleiweifs,** d. i. basisch kohlensaures Bleioxyd oder ein Gemenge von Bleioxyd und Bleioxydhydrat, künstlich gewonnen durch Einwirkung von Essigdämpfen und Kohlensäure auf Bleiplatten (holländische, Klagenfurter, Dampfloogenmethode) oder durch Kohlensäure gefällt aus Lösungen von Bleizucker und Bleiglätte (französische, nasse Methode). Das Präparat der letztern Art ist feiner und weifser, deckt aber weniger als das auf die erstgenannte Art erzeugte. Das Klagenfurter und englische Bleiweifs verdankt seine gute Qualität der Reinheit des Bleies.

Das Bleiweifs kommt pulverisiert, in der Form von Broten und mit Oel zu Teig gerieben



Fig. 284. Arabisches Ornament aus Kairo.

(Oelweifs) in den Handel. Bleiweifs ist in Wasser unlöslich, in Säuren leicht löslich unter Kohlensäureentwickelung. Bleiweifs ist die beste und meist verwendete weifse Malerfarbe, gut als Leimfarbe und besonders gut als Oelfarbe, weil es als solche besser deckt als die übrigen Weifs und am schnellsten trocknet. Nachteile sind das Vergilben im Dunkeln und das Schwarzwerden in Gegenwart von Schwefelwasserstoff. (Bildung von Schwefelblei.) Ein weiterer Nachteil ist die Giftigkeit. Besonders schädlich ist die Einatmung von Bleiweifsstaub, weshalb sich der Bezug in geriebenem Zustande empfiehlt.*)

Bleiweifs mischt sich gut mit den meisten Farben, was für Oelfarben des Trocknens wegen besonders vorteilhaft ist. Rote Lacke und Neapelgelb vertragen sich wenig gut mit Bleiweifs.

Bleiweifs wird häufig mit Schwerspat, seltener mit Gips oder Kreide gefälscht. Die Mengung mit Schwertspat ist jedoch, wenn sie zugestanden wird und den Preis ermäfsigt, nicht zu beanstanden, weil die Giftigkeit vermindert wird, ohne dafs die Deckkraft wesentlich leidet.

Bleiweifs kommt in vielen Namen in den Handel:

Kremser Weifs (nach der Stadt Krems an der Donau) in Tafeln, Schieferweifs (grofse Deckkraft), Venezianisch Weifs, Genueser Weifs, Hamburger Weifs (mit Schwerspat),

*) J. G. Gentele sagt in seinem hier bestens empfohlenen Lehrbuch der Farbenfabrikation mit Recht, es wäre besser, wenn die Malermeister ihre Lehrjungen in die Gewerbeschule schickten, anstatt sie Bleiweifs reiben zu lassen, um die leere Zeit auszufüllen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Holländisch Weifs (ebenso), Tiroler Weifs (ebenso), Silberweifs (fein und rein in kleinen Tafeln), Perlweifs (mit Indigo oder Smalte geschönt), Französisch Weifs, Clichy-Weifs, Thénard-Weifs, Englisch Weifs (alle schön weifs, locker, weniger deckend). Pattisons Weifs ist Bleichlorid (Chlorblei); es ist gut, hat aber einen bräunlichen Stich.

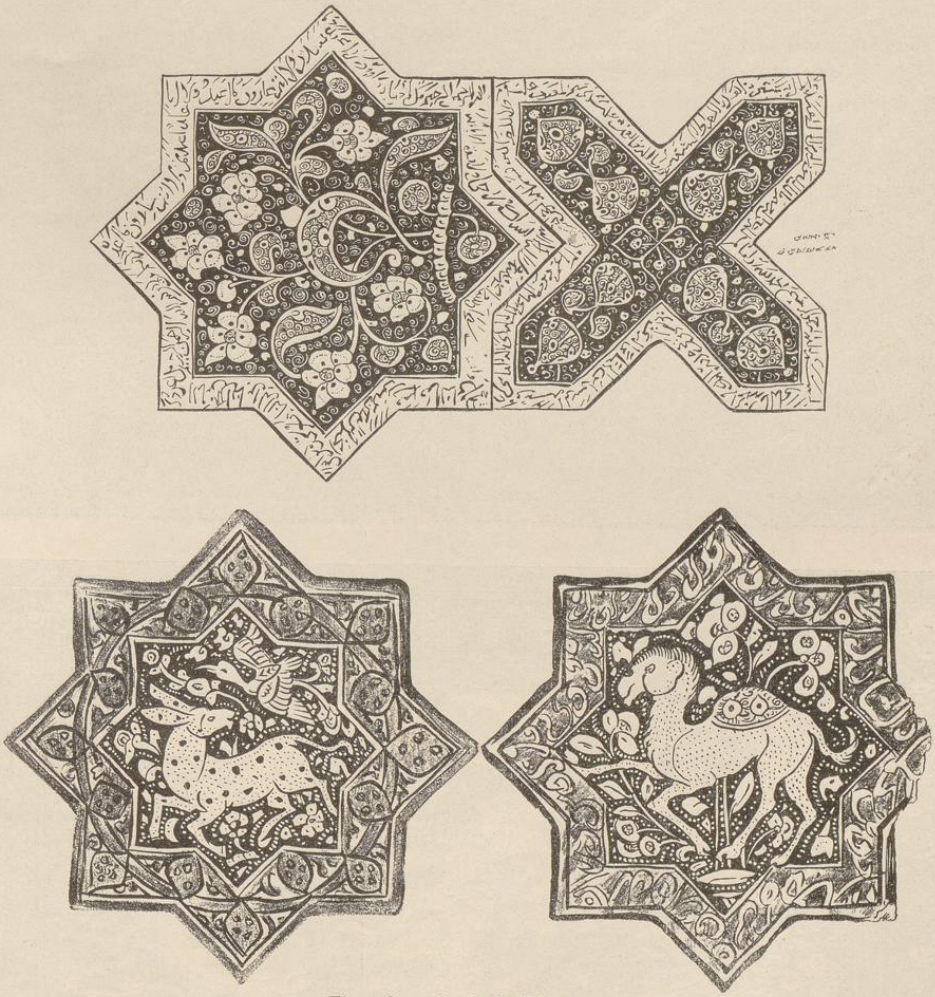


Fig. 285. Persische Fliefsen.

3. **Zinkweifs**, d. i. Zinkoxyd, fabrikmäfsig hergestellt durch Verbrennen von Zink in thönernen Retorten unter Luftzufuhr und Niederschlag der sog. Zinkblumen in besondern Kammern. Die Zinkblumen werden unmittelbar in Fässer gepackt oder erst gewaschen, geschlämmt etc. Die Werke hierfür finden sich in Schlesien, Altenbergen bei Aachen, Mühlheim a/Rh., Belgien etc. Das Zinkweifs ist nach dem Bleiweifs die beste und meist verwendete weifse Malerfarbe und verdrängt jenes immer mehr. Es mischt sich mit nahezu allen Farben ohne Schaden, ist ziemlich be-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

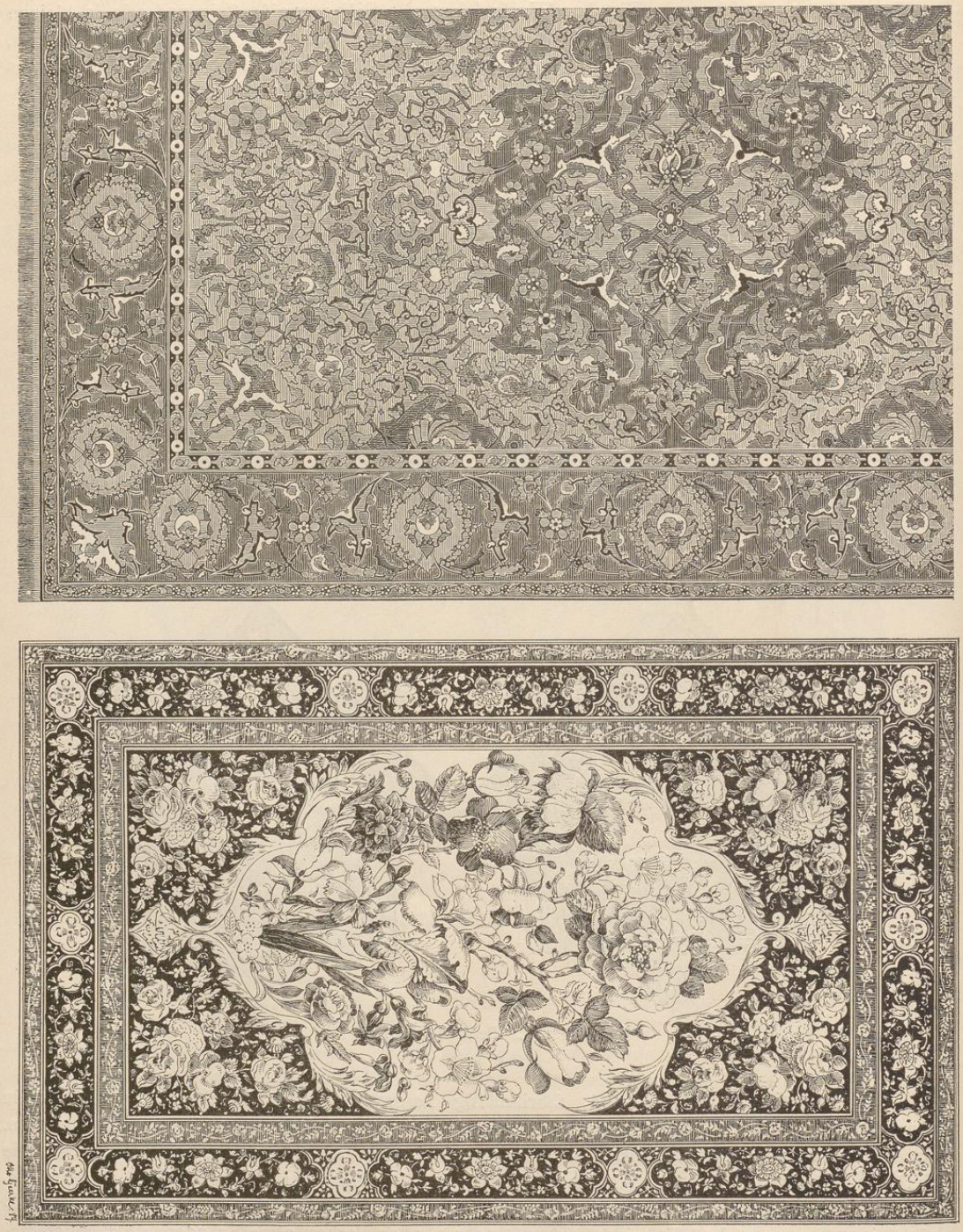


Fig. 286. Persische Ornamente. Teppich- und Lackmalerei.

ständig und wird nicht schwarz, so dafs es für Anstriche in Aborten, Gaswerken etc. ganz besonders am Platze ist. Es mischt sich mit Oel sehr leicht ohne Reiben, verlangt aber mehr Oel und trocknet weniger rasch als Bleiweifs. Es ist zwar giftig, aber weniger gesundheitsschädlich als Bleiweifs. Die Deckkraft ist bei gleicher Anstrichstärke geringer als bei Bleiweifs; auf das gleiche Gewicht bezogen aber mindestens ebenso grofs. Es ist demnach Sache der Rechnung, ob ein einfacher Bleiweifsanstrich sich billiger stellt als ein mehrfacher Zinkweifsanstrich.

Wirklich rein ist das Zinkoxyd auch völlig weifs. Durch Rufs, blanke Zinkteilchen etc. bei der Herstellung verunreinigt, hat es jedoch nicht selten Stiche bis zum völligen Zinkgrau.

Zinkweifs setzt sich im Wasser und wird leicht körnig. Körniges Zinkweifs kann durch Ausglühen wieder in Ordnung gebracht werden. Feucht aufbewahrt, ballt es sich in Klumpen, woraus sich als Nutzanwendung die möglichst trockene Lagerung empfiehlt.

Zinkweifs wird kaum gefälscht, und wenn, mit Kreide. Es geht meist unter seinem richtigen Namen, wohl auch als Ewigweifs und Schneeweifs.



Fig. 287.
Indisches Freskogemälde aus Tanjore.

4. **Barytweifs**, d. i. künstlich aus Schwerspat oder aus Witherit gewonnener schwefelsaurer Baryt. Das Barytweifs ist sehr fein, völlig weifs, völlig beständig und wird weder von der Luft, dem Licht, der Feuchtigkeit noch von Säuren und Alkalien angegriffen. Wenn es trotzdem bis jetzt als Malerfarbe eine geringe Rolle spielt, so liegt dies darin, dafs die guten und ordentlich deckenden Präparate noch zu teuer sind und die geringen wenig taugen.

Barytweifs geht auch als Permanentweifs, Blanc fixe, Spatweifs, Mineralweifs, Neuweifs etc.

5. **Lithopone**, d. i. schwefelsaurer Baryt mit Schwefelzink. Dieses Gemenge wird neuerdings ziemlich häufig als Ersatz für Bleiweifs verwendet. Die Farbe ist billig, sehr fein und schön weifs, deckt gut und ist beständig, soll in der vollen Sonne jedoch grau werden.

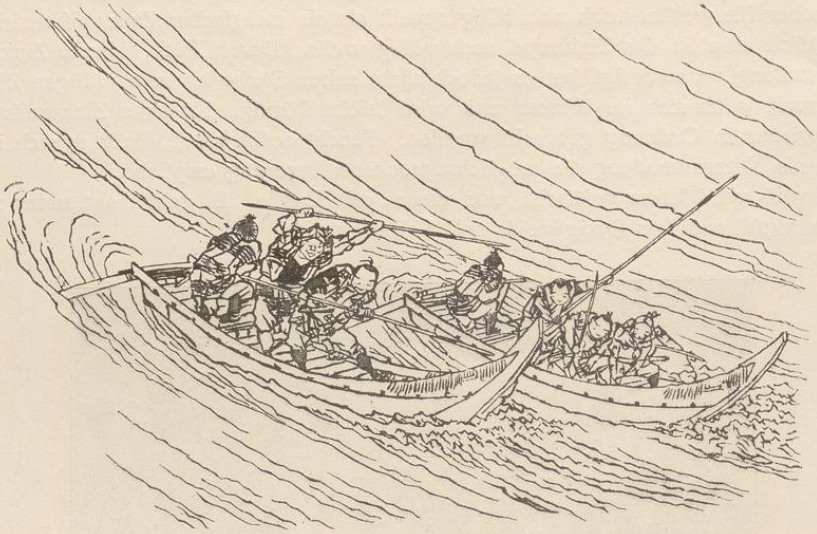
Andere Bezeichnungen für diese Farbe sind: Griffiths Weifs und Zinkolith.

B. Gelbe Farben.

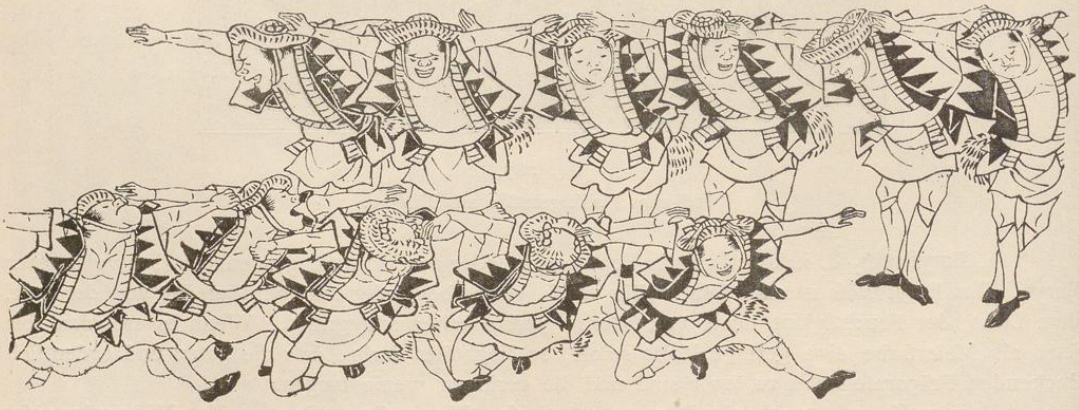
6. **Chromgelb**, d. i. chromsaures Bleioxyd, künstlich erzeugt aus Lösungen von rotem, chromsauren Kali und Bleizucker mit oder ohne Verwendung von Schwefelsäure. Je nach der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fabrikationsart wird das Erzeugnis hellcitrongelb bis dunkelcitrongelb. Aufserdem lassen sich durch Mengung mit Chromorange und Chromrot zahlreiche Abstufungen oder Tinten von Citrongelb bis Zinnoberrot erzielen. Gewöhnlich werden in den Verzeichnissen folgende Chromgelbe geführt: citron, hell, goldgelb, dunkel und orange.



Stromschnellen von Hokusai.



Theaterszene von Shunyei.

Fig. 288. Japanische Darstellungen nach Bing's Formenschatz.

Chromgelb ist zur Zeit die meist verwendete ausgesprochen gelbe Farbe und hat mit dem Bleiweifs gewisse Eigenschaften gemein. Die Farbe ist leuchtend, ausgiebig, gut deckend und ziemlich haltbar und beständig, verträgt sich jedoch nicht mit allen Farben, so z. B. mit grünem Zinnober. Wie das Zinkweifs in gewissen Fällen das Bleiweifs ersetzen mufs, so kann auch das Zinkchromgelb das Bleichromgelb ersetzen. Als minder schöne, aber billige und sehr haltbare Farbe wird das Kalkchromgelb vorgeschlagen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die billigen Sorten des gewöhnlichen Chromgelb sind meist mit viel Gips und Schwerspat versetzt.

Die Chromgelbe gehen je nach Qualität und Tinte unter verschiedenen Namen: Neugelb, Parisergelb, Kaisergelb, Kölnergelb, Krongelb, Leipziger Gelb, Gothaer Gelb etc.

7. **Cadmium**, d. i. Schwefelcadmium, künstlich erzeugt. Die Farbe ist schön pomeranzengelb, leuchtend, gut deckend und beständig; sie schwärzt sich nicht und ist weniger giftig als Chromgelb. Sie kann als die beste gelbe Malerfarbe für Leimfarb-, Oel- und Kalkmalerei gelten, wird aber, weil zu teuer, meist nur als Künstlerfarbe benützt.

Cadmiumanstriche dunkeln im Dunkeln nach, werden aber am Licht wieder hell. Cadmium verträgt sich nicht wohl mit den kupferhaltigen Farben, mit Spangrün etc, weil die Mischungen braun werden.

Cadmiumgelb wird in den Abstufungen citron, hell, dunkel und orange geliefert.

8. **Neapelgelb**, d. i. antimonsaures Bleioxyd, künstlich erzeugt durch Ausglühen von

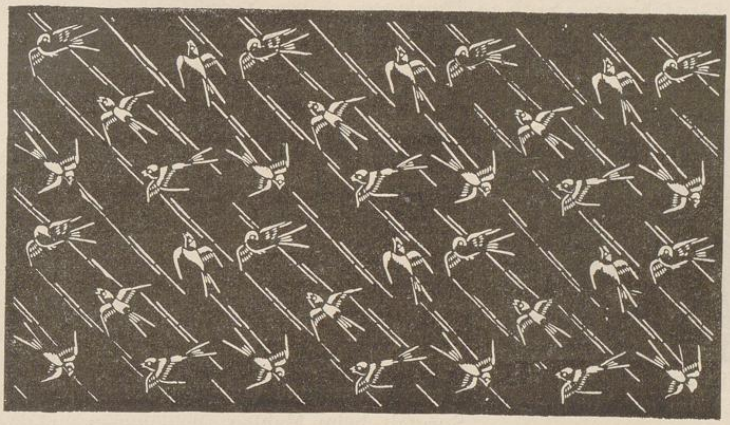


Fig. 289.
Schwalben im Regen. Japanisches Stoffmuster.

Brechweinstein, salpetersaurem Blei und Kochsalz. Je nach der Hitze wird das Produkt orange- bis citrongelb.

Neapelgelb ist sehr gut deckend, sehr beständig, auch feuerbeständig, aber empfindlich gegen Schwefelwasserstoffgase, die es schwärzen. Neapelgelb eignet sich als Wasser-, Oel- und Kalkfarbe; seine Tinten, ob gelblich, grünlich oder rötlich, haben etwas Angenehmes. Es verträgt sich nicht mit Zinnober und soll nicht mit Eisen zusammenkommen.

Es werden auch Präparate als Neapelgelb verkauft, die in Wirklichkeit gemengte Chromgelbe sind.

9. **Indischgelb** (richtiger Kobaltgelb, zum Unterschied von der gleichnamigen Lackfarbe), d. i. salpetrigsaures Kobaltoxyd-Kali, künstlich erzeugt aus Lösungen von salpetersaurem Kobaltoxydul und salpetrigsaurem Kali. Das Kobaltgelb ist schön, feurig, sehr beständig, sehr gut zu grünen Mischungen, mit fast allen Farben mischbar, gut als Wasser-, Oel- und Kalkfarbe, aber weil zu teuer, meist nur als Künstlerfarbe in Anwendung.

10. **Schüttgelb** oder Gelber Lack, aus Pflanzensäften gewonnene Lackfarbe. Quercitron (Rinde der Färbereiche) wird mit Alaun gekocht; wird Kreide zugesetzt, so schlägt sich der Farb-

stoff auf die Alaunerde nieder. Enthält der Alaun Eisen, so wird der gelb-feurige Niederschlag grünlich.

Der Vorzug des im übrigen entbehrlichen Schüttgelb besteht darin, dafs die aus Quercitron hergestellten Farblacke im Lampenlicht nicht verlieren, so dafs auch die aus Schüttgelb mit Pariserblau oder Indigocarmin hergestellten grünen Farben bei künstlicher Beleuchtung unverändert bleiben. Daraus ergiebt sich die Wichtigkeit des Schüttgelb für die Theatermalerei. Der Preis des Schüttgelb ist sehr schwankend nach der Reinheit. Die gelben Sorten sind die teuren und gehen als Gelber Lack, die grünlichen als ordinäres oder holländisches Schüttgelb, als Stil de grain etc. An Stelle von Quercitron dienen auch Kreuzbeeren und andere gelbe Säftegeber zur Herstellung von Schüttgelb, das wie die meisten Farblacke Lasurfarbe und nicht giftig ist.

11. **Ocker.** Der Ocker gehört zu den natürlichen Erdfarben und seine Verbreitung ist so allgemein, dafs er nicht künstlich dargestellt zu werden braucht. In Frankreich ist es die Gegend von Auxerre, in Deutschland sind es die Gegenden bei Amberg in Baiern, bei Saalfeld, Königssee und Grofsbreitenbach in Thüringen, ferner Nassau und das Rheinland, wo Ocker gewonnen wird. Der Ocker gehört zu den meist gebrauchten Farben und ist in der Aquarell-, Leimfarb-, Oel- und Kalkmalerei durch keine anderen Farben zu ersetzen. Die verschiedenen Ockerarten repräsentieren eine weite Farbenskala vom lichten gebrochenen Gelb und Rot bis zum dunkeln Braun. An dieser Stelle kommen blofs die gelben Ocker in Betracht.

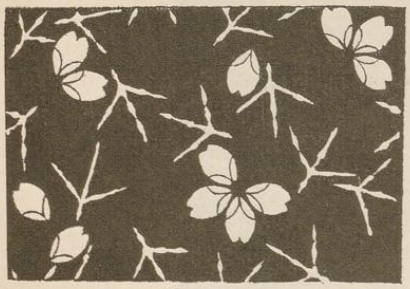


Fig. 290.
Abgewehte Kirschblüten und Vogelspuren im Sande.
Japanisches Stoffmuster nach Hokusai.

Die gelben Ocker sind erdige, thon- und kalkhaltige Mineralien, deren Farbe durch ihren Gehalt an Eisenoxydhydrat und Manganoxydhydrat bedingt ist. Das erstere färbt gelb, das letztere mehr braun. Die thonigen Ocker sind die besser deckenden, die kalkigen sind mehr lasierend. Die Feinheit hängt vom natürlichen Vorkommen und von der künstlichen Aufbereitung, der Sorgfalt beim Mahlen, Schlämmen und Reiben ab. Darnach gehen auch die Preise bis zum fünffachen auseinander.

Gelber oder lichter Ocker, Amberger Gelb, Ocker von Berry ist der hellste, gewöhnlichste und beständigste. Mittelocker ist etwas dunkler und der dunkle Ocker ist bräunlichgelb. Goldocker ist feurig gelb; der römische Ocker, der Strafsenocker und der Bronzeocker sind stumpfer und grünlicher.

Die Ockerfarben sind nicht giftig, wenn sie nicht durch Chromgelb und Bleiweifs aufgehellt sind, um sie lebhafter zu machen.

C. Rote Farben.

12. **Zinnober**, d. i. rotes Schwefelquecksilber. Er kommt als natürliches Mineral vor (Bergzinnober) bei Idria in Friaul, zu Almaden in Spanien, in Böhmen, Kärnthen etc. und wird künstlich bereitet, auf trockenem Wege durch Erhitzen des schwarzen Zinnobers (gewöhnliches Gemenge von Schwefel und Quecksilber) und auf nassem Wege nach verschiedenen Methoden. Der Bergzinnober ist selten und nur zuverlässig echt, wenn er als Mineral vorliegt; die weitaus meiste Ware ist künstlich. Der Zinnober ist eine altbekannte Malerfarbe für Wasser-, Oel- und Kalkmalerei, ausgesprochen und eigenartig rot, gut deckend aber nicht sehr beständig. Im starken Licht dunkelt er nach und geht schliefslich wieder in schwarzen Zinnober über, d. h. aus dem kristallinischem Zustand in den amorphen. Je nach der Herstellung ist ihm eine ins Gelbe oder

ins Violette gehende Tinte eigen (heller und dunkler Zinnober); die begehrteste Sorte ist der sog. Karminzinnober, leuchtend rot mit violettem Stich ohne Braun. Besonders geschätzt wird der chinesische Zinnober, welcher in kleinen Paketen in den Handel kommt, während die gewöhnlichen Sorten als Stückzinnober oder gemahlen und geschlämmt als Pulver verkauft werden.

Der Zinnober ist giftig. Er verträgt sich nicht mit bleihaltigen Farben, mit Neapelgelb, Pariserblau u. a.

Zinnober wird seines hohen Preises wegen vielfach gefälscht (mit Mennige, Schwerspat etc.) oder mit Anilinfarben geschönt und angefeuert.

Orange-, Scharlach- und Patentzinnober sind nur besondere Qualitätsstufen dieser Farbe, die häufig auch unter der französischen Bezeichnung Vermillon geht.

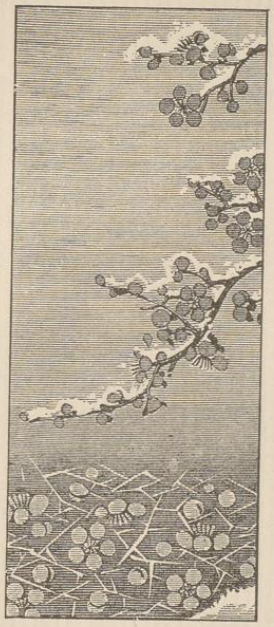


Fig. 291.
Blühender Mume-Baum im Schnee über geborstener Eisfläche. Dekoration eines Handtuches.



Fig. 292.
Der Gipfel des Fujiberges, durch ein Spinngewebe gesehen, in welchem ein abgefallenes Ahornblatt den Herbst andeutet. Nach Hokusai.

13. **Mennige**, d. i. rotes Bleioxyd oder Minium, für die Zwecke der Malerei künstlich hergestellt dursh Glühen von Bleiweifs, wobei zunächst gelbes Bleioxyd entsteht (das früher als gelbe Farbe benützte Massicot).

Die Farbe ist giftig, schwer, fein, eigenartig rot, ins Gelbe stechend, zur Wasser- und Oelmalerei geeignet, gut deckend, wenig Oel aufnehmend und deshalb rasch trockend, ziemlich beständig und die nachteiligen Eigenschaften der Bleipräparate an sich tragend in Bezug auf Mischfähigkeit und Schwärzung.

Mennige gehört heute zu den entbehrlichen Farben, umsomehr als die sog. Eisenmennige sich als Grundierfarbe für Eisengegenstände besser anläfst, als die früher allgemein hierfür benützte Bleimennige.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Fig. 293. Japanische Flächenmuster.

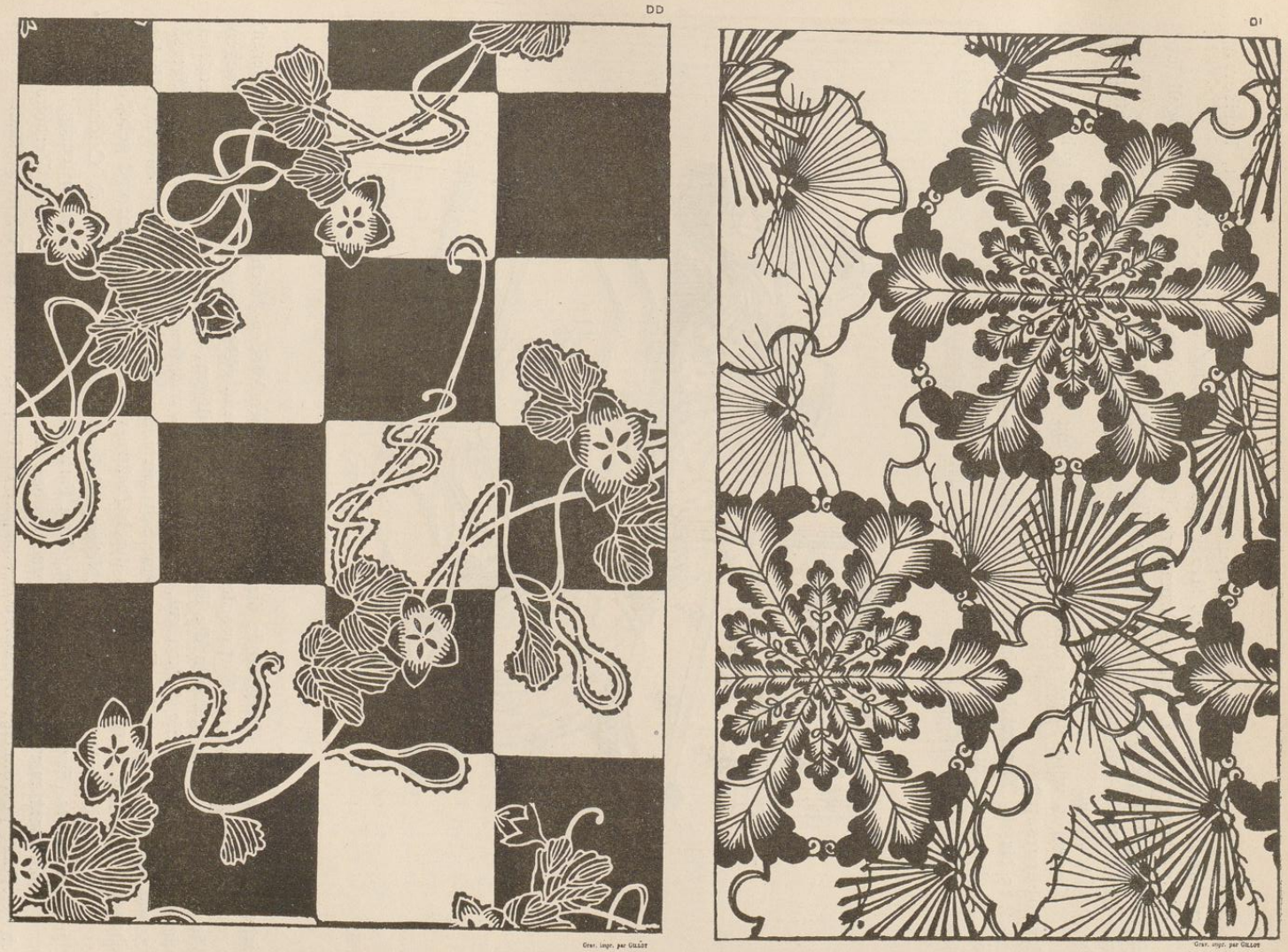


Fig. 294. Japanische Flächenmuster.

Mennige geht in verschiedenen Qualitäten und unter den Namen: Bleirot, Pariserrot, Saturnzinnober, Saturnrot, Minie, Mineralorange, Orangemennige etc.

14. **Chromrot**, d. i. basisch-chromsaures Bleioxyd, ähnlich erzeugt wie Chromgelb und Chromorange und gewissermafsen das letzte Glied der betreffenden Farbenskala; um so röter, je mehr kristallinisch; mennige- bis zinnoberrot und die guten und schlechten Eigenschaften des Chromgelb teilend.

Chromrot wird kaum gefälscht, wohl aber mit Anilinrot geschönt und geht dann als „Zinnoberersatz".

15 bis 18, **Eisenrot** in seinen verschiedenen Formen. Sie zeigen alle kein ausgesprochenes Rot, sondern nur rötliche und rotbraune oder rotviolette Tinten. Der färbende Bestandteil ist rotes Eisenoxyd, gleichgiltig, ob sie natürlichen oder künstlichen Ursprunges sind. Die Skala der



Fig. 295.
Japanischer Dekorationsmaler bei der Arbeit.

Farben ist ineinander übergehend; die gelblichen Formen können durch Ausglühen (Calcinieren) in rote und rotbraune übergeführt werden. Dementsprechend giebt es auch zahlreiche Bezeichungen. Wie die gelben Ocker gehören die Eisenrote zu den billigen, dauerhaften und vielverwendeten Leim- und Oelfarben. Sie decken gut, sind licht-, luft- und feuerbeständig und nicht giftig; sie mischen sich mit nahezu allen Farben ohne Schaden und geben mit Weifs nach Rosa und Violett gehende Töne. Sie werden nicht selten durch Zusätze von Anilinrot geschönt und gehoben.

15. **Englischrot**, Engelrot, als Nebenprodukt der Alaunerzeugung durch Calcinieren des Alaunschwammes (Eisenalaun) gewonnen. Von Farbe licht-bräunlichrot, ziemlich feurig.

16. **Caput mortuum**, als Nebenprodukt bei der Vitriolölfabrikation durch Verbrennen der Schwefelkiese gewonnen. Dunkler und stumpfer als Englischrot, in das Violette gehend.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

17. **Eisenmennige**, Eisenoxyd mit Thon; von verschiedener Herstellungsart. Der Farbe nach zwischen Englischrot und Caput mortuum stehend. Empfehlenswerter Ersatz für Mennige zur Grundierung von Eisen.

18. **Roter Ocker**, natürlich vorkommend, meist aber erzeugt durch Glühen von gelbem Lichtocker. Heller als Englischrot, besonders gesucht in den nach Rosa stechenden Tinten. Geht auch als Preufsisch-Rot.

Aufserdem zählen zur Gruppe der Eisenrote:

Venezianisch-Rot, mittleres Rot, weniger licht als roter Ocker.
Pompejanisch-Rot, etwas feuriger wie Englisch-Rot.
Persisch-Rot, dunkles sattes Rot, kälter als Englisch-Rot.
Neapelrot, mittleres Rot, ähnlich dem Venezianisch-Rot.
Indischrot, wie Caput mortuum, mehr rot-violett, weniger braun.
Nürnbergerrot, grell und nicht angenehm.
Pariserrot oder Polierrot u. a. m.

19. **Krapplack**, d. i. ein Thonerdelack, bei dem das färbende Mittel der Wurzel der Färberröte (Rubia tinctorum) entnommen ist, welche hauptsächlich im Orient, in Frankreich, Belgien und Holland gebaut wird.

Die den Tinten zwischen Zinnober und Blau durch Purpur und Violett entsprechenden Farben sind in ausgesprochener Weise unter den mineralischen Pigmenten nicht vorhanden, so dafs die Malerei genötigt ist, in dieser Beziehung auf Pflanzenfarben zu greifen. Die Krapplacke sind nun durchaus nicht die schönsten und feurigsten der verschiedenen roten Lackfarben, aber sie sind die echtesten und beständigsten unter denselben und dadurch erklärt sich ihre allgemeine Anwendung.

Die Krapplacke für Malereizwecke werden aus Garancin (Krappkohle, mit Schwefelsäure behandeltes Krapppulver) durch Kochen in Alaunlösung und Fällen durch Soda gewonnen. Die für die Farbe wirksamen Bestandteile im Krapp sind Xanthin (Krappgelb), Rubiacin (Krapporange), Alizarin (Krapprot) und Purpurin (Krapppurpur), wovon das Alizarin das wichtigste ist. Je nach der Behandlung bei der Gewinnung und den Zusätzen an Zinnsalzen, Kreide, Eisen etc. entstehen Farblacke, welche rosa, lila, rot, purpur, violett, braunrot bis schwärzlich ausfallen und eine zusammenhängende Farbenskala vorstellen. Die Verzeichnisse führen etwa 12 Nummern. Sie sind alle lichtbeständig, eignen sich zur Wasser-, Oel- und Kalkmalerei, haben aber keine Deckkraft und werden mit Weifs gemischt unansehnlich; sie sind also vornehmlich Lasurfarben. Sie lassen sich mit Gelb, Blau etc. mischen; sie trocknen mit Oel schlecht und werden beim Aufbewahren bald hart. Sie sind mit einem Worte nur ein Notbehelf in Ermangelung von besserem. Giftig sind sie nicht.

Münchener Lacke oder kristallisierte Lacke sind dunkle Krapplacke. Die Florentiner Lacke, die Wiener Lacke, das Berlinerrot etc. sind Rotholzlacke oder Karminlacke und weniger lichtbeständig als die Krapplacke. Selbstredend ist der Mischerei und Fälscherei gerade auf diesem Gebiete die beste Gelegenheit gegeben.

20. **Karmin**, d. i. Cochenillerot, die schönste rote Farbe, aber leider nicht beständig und deshalb in der Malerei mit Recht verdrängt. Unter Cochenille versteht man getötete Cactusschildläuse (Coccus cacti), die in heifsen Ländern als Handelsartikel gezüchtet werden. Durch Ausziehen des animalischen Pigmentes mit siedendem Wasser und Fällung durch Alaun oder auf andere Methode wird dann der Karmin oder das Cochenillerot erzeugt, das in schönroten Körnern oder Pulvern für allerlei Zwecke verkauft wird. Karmin eignet sich nur für Wassermalerei, nicht für Oel. Hervorzuheben ist die grofse Verteilbarkeit des Pigmentes, die von kaum einem anderen erreicht werden dürfte. Nicht giftig.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

D. Braune Farben.

21. **Siena** oder Terra de Sienna, natürliche und künstliche Erdfarbe. Das natürliche Pigment kommt aus Toskana oder aus Amerika; das künstliche wird als Nebenprodukt der Eisenvitriolbereitung aus dem Grubenschlamm oder Grubenocker erzielt.

Siena ist leicht gelbbraun oder tiefgelb, von eigenartigem Feuer und mit Oel lasierend, wie es die gewöhnlichen Ocker nicht sind. Die Farbe ist in jeder Hinsicht gut und beständig und zu jeder Art von Malerei zu gebrauchen; mit Bleifarben mischt sie sich weniger gut. Nur giftig, wenn arsenhaltig. Geht auch als Satinocker oder Satinober.

22. **Gebrannte Siena**, durch Calcinieren des natürlichen oder künstlichen ungebrannten Produkts gewonnen. Feurig, gelbrotbraun, gut lasierend und sehr ausgiebig; mit Oel rasch trocknend. Erfordert zur Butterkonsistenz $^1/_4$ Oel, während die ungebrannte Siena $^1/_3$ beansprucht. Beide Sienaarten, besonders die gebrannte Siena, sind für die Holzmalerei höchst wertvoll. Der gleichbedeutende Name Mahagonibraun mag deshalb noch hingehen, der Name Acajoulack ist jedenfalls ein Unsinn.

Bestimmte Farbbegriffe sind für Siena nicht vorhanden, weil das Material eine ziemlich grofse Farbenskala ermöglicht, wie alle calcinierbaren Erdfarben.

23. **Gebrannter Ocker** oder Braunocker, durch Calcinieren dunkelgelber oder dunkelroter Ockerarten gewonnen. Weniger lasierend und feurig als die gebrannte Siena, eine ganze Skala vom lichten Gelb- oder Rotbraun bis zum Braunrot und Braunviolett vorstellend. Im übrigen vergleiche: 11., Ocker.

24. **Umbra**, auch verballhornt in Umbraun, natürliche Erdfarbe, gefärbt durch Eisen- und Manganoxydhydrate. Lederfarbig, grünlich bis schwärzlich braun, matter und stumpfer als die Braunocker. Durch Mahlen oder Schlämmen aus dem Mulm (Verwitterungsproduckt aus Spateisenstein- und Brauneisensteingruben) gewonnen; in Stücken, in Kugeln und als Pulver im Handel.

Durch Brennen geht die Farbe schon bei schwachem Feuer in Dunkelrotbraun oder Braunrot über, so dafs die Umbraskala ebenfalls zahlreiche Uebergänge aufzuweisen hat. Die besonders schönen Erzeugnisse gehen als Rehbraun, Kastanienbraun, Sammtbraun, Manganbraun etc.

Die Umbrafarben sind gut, beständig, billig, giftfrei, zur Leimfarb-, Kalk- und Oelmalerei geeignet. Mit Kreide gemischt geben sie brauchbare Töne in der glatten Malerei; zur Grundierung in der Holzmalerei sind sie ebenfalls viel benützt; mit Oel dunkeln sie nach.

25. **Kassler Braun**; natürliche Erdfarbe; zerfallene, feinerdige Braunkohle (Braunkohlenmulm). Das Rohmaterial findet sich bei Kassel, Köln etc., wird, wenn überhaupt nötig, gemahlen, geschlämmt und in Teigform (en pâte) in den Handel gebracht.

Die Farbe gleicht dem Aussehen nach bestimmten Umbrasorten, ist aber leichter und läfst sich nicht brennen, da sie hierbei verbrennen würde.

Kasselerbraun ist eine vielbenützte Farbe für Wasser und Oel; tiefbraunrot, bei dünnem Auftrag warm lasierend, dick aufgetragen dunkler als Schwarz, besonders mit Oel; nicht giftig. Kasselerbraun trocknet schwer mit Oel und verträgt sich nicht mit Bleifarben.

Besondere Formen des Kasselerbraun sind:

Van Dyckbraun, besonders fein und durchsichtig, weniger erdig und stumpf.

Kölnisch Braun, Kölnische Erde, weniger durchscheinend, braunviolett.

26. **Asphalt**, (Erdpech, Judenpech, Bitumen), brennbares Mineral, fossiles Erdöl, dunkelbraun oder schwarz, von glasig muscheligem Bruch, aus Syrien, Trinidad, China, Amerika etc.

Der Asphalt ist im Wasser unlöslich, im Weingeist wenig, in Terpentinöl zum Teil, in Rosmarinöl ganz. Er besitzt eine sehr grofse Verteilbarkeit und giebt als Oelfarbe die schönsten grünlich-braunen Lasuren. Er dunkelt nach, verträgt sich nicht mit Bleifarben, trocknet, wenn

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nicht besonders präpariert, sehr schlecht oder gar nicht. Trotz seiner guten Eigenschaften ist der Asphalt der schlechten wegen eine zweifelhafte Oelfarbe und entbehrlich. Als Wasserfarbe kommt er nicht in Betracht, dagegen um so mehr für die Bereitung des Asphaltlackes.

E. Blaue Farben.

27. **Kobaltblau,** künstlich erzeugt durch Lösen und Ausglühen von Kobaltoxydul und Alaun, mit oder ohne Zinkoxyd, je nach der erwünschten Farbe.

Kobaltblau ist ein schönes, himmelblaues und sehr beständiges Pigment, zu jeder Art von Malerei geeignet. Es wurde dementsprechend früher viel benutzt, ist jetzt aber meist durch das billigere Ultramarinblau verdrängt. Kobaltblau mit Oel deckt schlecht und giebt wenig aus, ist als Künstlerfarbe aber nicht zu entbehren; für Himmel, Fernen etc. vorzüglich.

Besondere Formen des Kobaltblau sind: Königsblau, Thenardblau, Leithnerblau, Höpfnerblau etc. Kobaltblau wird in hell, mittel und dunkel sortiert. Smalte oder Eschel ist pulverisiertes, mit Kobalt gefärbtes Glas, blasser als die vorgenannten Farben und meist nur als Kalkfarbe benützt.

28. **Ultramarin** (der und das), geschlämmt aus Lapis Lazuli oder Lasurstein, aufser Gebrauch; künstlich erzeugt seit 1837 (Leykauf, Nürnberg) nach verschiedenen Methoden aus Porzellanthon, Schwefel, Glaubersalz, Soda und Kohle durch Glühen, wobei zunächst grüner Ultramarin entsteht (Rohbrennen), der durch weiteres Feinbrennen in das blaue Pigment übergeführt wird. Das Erzeugnis fällt an und für sich verschieden im Korn und in der Farbe aus (ins Grüne oder ins Rote stechend) und wird durch Mahlen und Aufmischung mit Gips etc. noch mehr verändert. Darnach schwanken die Eigenschaften und Preise sehr wesentlich (bis zum zehnfachen). Die Sortimente sind nach Buchstaben oder Nummern unterschieden; im allgemeinen unterscheidet man hell, mittel und dunkel.

Ultramarin ist eine vorzügliche Farbe nach jeder Art; licht-, luft- und wasserbeständig; von Alkalien nicht angegriffen, aber in Essigsäure verblassend; zur Wasser-, Oel- und Kalkmalerei gleich geeignet; gut deckend; nicht giftig; etwas schwer, undurchsichtig und weniger ausgiebig als verschiedene andere Blaue. Mit Bleiweifs giebt Ultramarin ein wenig schönes Gemenge.

Ultramarin geht auch als Lasurblau und Azurblau.

Ultramarinasche ist Nebenprodukt oder Abfall, wird auch besonders erzeugt und stellt ein Pigment dar, das mehr fahl und durchsichtig ist und nur als Künstlerfarbe Wert hat.

29. **Cyanblau, Pariserblau, Berliner Blau, Mineralblau,** d. s. Cyaneisenfarben, künstlich niedergeschlagen aus Lösungen von Eisenoxydsalzen und Blutlaugensalz (blausaures Kali). Je nach der Methode fallen die Präparate etwas verschieden aus, daher die vielen Namen für die nämliche Sache.

Reines Cyanblau ist tief dunkelblau, zeigt kupferroten Metallschimmer wie der Indigo und besitzt eine aufserordentlich starke Färbekraft und Verteilbarkeit. Die Farbe der Stücke und auch der Pulver ist tiefultramarinblau; fein verteilt und lasierend sticht die Farbe jedoch ins Grüne und wird meerblau. Da das reine Cyanblau aufserordentlich farbekräftig ist, so können ihm grofse Mengen von Stärke, Schwerspat, Gips, Kaolin und Thon beigemengt werden. Dadurch werden die Pigmente billiger, aber weniger ausgiebig und heller. Das reine Cyanblau geht als Pariserblau und dient als Grundmaterial für das minderwertige Berlinerblau und das noch geringere Mineralblau.

Cyanblau ist als Wasser- und Oelfarbe viel verwendet trotz mancher Unzulänglichkeiten; für Kalkmalerei taugt es nicht. Es ist nicht sehr beständig, dunkelt mit Oel nach, wirkt mit Bleiweifs etwas hart, darf mit Zinnober nicht gemischt werden und ist giftig oder nicht, je nach der Herstellung. Das Cyanblau „wächst" und tritt stark vor; es ist deshalb stets mit einer gewissen Vorsicht aufzutragen. Aus dem gleichen Grunde taugt es nicht für Himmel und Fernen, wohl aber im Vordergrund.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Andere Bezeichnungen und Formen des Cyanblau sind: Preufsisch Blau, Diesbacher Blau, Erlanger Blau, Gmelinblau, Luisenblau, Neublau, Wasserblau, Englischblau, Waschblau, Turnbulls Blau, Raymonds Blau, Hortensienblau, Miloriblau u. a. m.

30. **Bremerblau — Bremergrün**, d. i. Kupferoxydhydrat, künstlich erzeugt aus eisenfreiem Kupfervitriol nach verschiedenen Methoden. Das Präparat fällt zunächst grün aus und wird durch Schwefelsäureentziehung „gebläut", wobei es jedoch leicht schwarz wird.

Die Farbe des Bremerblau liegt also zwischen Grün und Blau und neigt je nach der mehr oder minder geglückten Herstellung nach der einen oder andern Seite; ein Stich ins Grüne ist immer vorhanden.

Das Bremerblau ist leicht und sehr schön von Farbe, für Wasser und Oel verwendbar, aber nicht beständig; es verblafst im Licht, wird dabei grünlich und dunkelt mit Oel nach. Der Vorteil dieser Farbe für die Malerei liegt in einem andern Umstande. Im künstlichen Licht verlieren alle Blaue mehr oder weniger an Wirkung, das Bremerblau seines Grüngehalts wegen jedoch am wenigsten; es bleibt auch im Lampenlicht ziemlich feurig, weshalb es in der Theatermalerei für Himmel etc. gerne verwendet wird. Wenn die Dekorationen vor Tageslicht geschützt werden, so ist auch die Beständigkeit erzielt.

Dem Bremerblau verwandte Farben sind: Neuwieder Blau, Kalkblau, künstliches Bergblau u. a. m. Das letztgenannte kommt in Fässern als Teig in den Handel. (Cendres bleues en pâte.)

31. **Indigo**, ein pflanzlicher Farbstoff, durch Gährung und Ausziehen gewonnen. Die in Betracht kommenden Pflanzen gehören hauptsächlich der Gattung Indigofera an und werden in Ost- und Westindien etc. gebaut. Das Pigment kommt in würfel- oder tafelförmigen Stücken in den Handel und enthält durchschnittlich 50% reines Indigoblau. Guter Indigo ist leichter als Wasser und färbt sich, auf dem Bruch gerieben, glänzend kupferrot.

Der **Indigo-Karmin** (indigblau-schwefelsaures Kali oder Natron) ist ein Farblack, der als Teig in den Handel kommt.

Beide Formen können als Malerfarbe dienen. Die Indigofarben sind beständig und gut, waren früher vielfach in Gebrauch, sind heute für die Malerei jedoch entbehrlich. Indigo ist matter und stumpfer als Cyanblau; im übrigen satt und starkfarbig, zu grünen Mischungen gut geeignet; mit Oel „wachsend" und grünlich werdend. Als Leimfarbe mit Bleiweifs angenehmere Töne gebend, als Cyanblau.

F. Grüne Farben.

32. **Grüne Erde**, natürliche Mineralfarbe, aus kieselsaurem Eisenoxydul, Thonerde, Augit etc. bestehend, eingesprengt in Basaltgesteinen, bei Verona, auf Cypern, in Böhmen etc. vorkommend.

Die Farbe ist sehr schwankend, in den besten Sorten graublaugrün bis spangrün, in den geringeren mehr schmutzig-erdig. Grüne Erde ist beständig, als Wasser-, Oel- und Kalkfarbe verwertbar, mit Oel wenig deckend und mehr lasierend, wenig ausgiebig, stets etwas sandig; nicht giftig. Grüne Erde erweicht im Wasser wie Thon und dient mit Vorteil zum Häuseranstrich. Die besseren Pigmente sind in der Freskomalerei gesucht. In Stücken und als gemahlene Pulver im Handel. Grüne Erde wird gebrannt gelbgrün und braungrün und kommt ähnlich zur Verwendung wie die ungebrannte Form. Veroneser Grün, Seladongrün, Tiroler Grün, Cyprische Erde, Böhmische Erde sind andere Namen für dieselbe Sache. Mit weifsem Thon gemengt führt die grüne Erde die Bezeichnung Steingrün.

33. **Chromgrün**, echtes; d. i. Chromoxyd, auf verschiedene Art zu gewinnen. Die Farbe ist nicht brillant, etwas matt, dunkel und ins Graue gehend, aber sehr solid und beständig für jede Art von Malerei.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Was für gewöhnlich als Chromgrün im Handel geht, ist nicht das echte; es handelt sich vielmehr um weit brillantere, aber weniger solide Präparate, die richtigerweise heifsen sollten:

34. **Chromgelb-grün,** d. s. Mischungen aus Pariserblau und Chromgelb unter Zusatz von Schwerspat, Siena etc. Hierher gehören: Grüner Zinnober (auch eine unsinnige Bezeichnung), hell und dunkel; Seidengrün; Laubgrün; Moosgrün; Bronzegrün; Deckgrün; Oelgrün u. a. m.

Die Gemenge haben die guten und insbesonders die schlechten Eigenschaften der zusammensetzenden Teile.

35. **Zinkgrün,** richtiger **Zinkgelb-grün,** d. s. Mengungen von Pariserblau und Zinkgelb unter Zusatz von Schwerspat etc. Die gemischten Zinkgrüne verhalten sich ähnlich wie die unter 34 aufgeführten Farben; sie decken gut, trocknen gut, erfordern wenig Oel, sind mäfsig beständig; eignen sich für Wasser und Oel, besonders für letzteres, aber nicht für Kalkmalerei, weil das Blau zerstört wird. Wenn der Schwerspat fein genug gerieben ist, sind die Chromgelb- und Zinkgelbgrüne fein verteilbar. Der Vorteil der letzteren liegt darin, dafs sie stets rein grün sind und dafs die gelben Sorten nicht ins Braune stechen. Aufserdem schwärzen sie sich nicht in Gegenwart von Schwefelwasserstoffgas. In beiden Farbenarten verblafst der blaue Bestandteil in starkem Lichte, sodafs die Aufträge mit der Zeit gelber werden.

Die Zinkgelbgrüne kommen in 20 und mehr Abstufungen und Qualitäten in den Handel, wonach auch die Preise ganz wesentlich auseinandergehen.

36. **Ultramaringrün,** das beim Rohbrennen (vergl. 28) des Ultramarins gewonnene Produkt, die Skala zwischen Grün und Blau darstellend. Von der Eigenschaft des blauen Ultramarins, aber nicht schön und wenig brillant. Aus diesem Grunde wird das Ultramaringrün gerne geschönt; dem grünblauen Ultramarin werden gelbe Lackfarben beigemengt, um ein helleres Grün zu erzielen.

37. **Smaragdgrün,** d. i. künstlich erzeugtes Chromoxydhydrat, durch Glühen von doppelchromsaurem Kali und kristallisierter Borsäure mit nachfolgendem Auswaschen erzielt.

Die Farbe ist sehr schön und kann durch Mischen von Gelb und Blau nicht erzielt werden. Sie ist deshalb wichtig, obgleich sie wenig deckt und mehr als Lasurfarbe zu verwenden ist. Mit Weifs wird sie fahl und grau. Sie ist sicher und beständig.

Andere Bezeichnungen sind: Guignets Grün, Mittlers Grün, Viridian, Vert emeraude, Vert virginal, Vert Pelletier etc. Durch Beimischung von Schwerspat und Zinkgelb entstehen ähnliche Grüne, die unter den Namen: Permanentgrün, Victoriagrün, Nürnberger Grün etc. gehen.

Die unter 37 aufgeführten Grüne kommen häufig als „giftfrei" auf den Markt. Wenn sie es auch nicht völlig sind, so können sie jedenfalls im Vergleich mit dem Grünspan und Schweinfurtergrün als giftfrei gelten und es ist freudig zu begrüfsen, dafs sie die letzteren immer mehr verdrängen.

38. **Schweinfurtergrün,** d. i. essigsaures, arsenigsaures Kupferoxyd verschiedener Herstellung.

Dieses schönste Grün, den früher üblichen Grünspan (essigsaures Kupferoxyd) ersetzend, ist gleichzeitig auch die giftigste und gesundheitschädlichste Farbe, weshalb ihre Verwendung gesetzlich eingeschränkt ist.

Schweinfurtergrün ist als Wasser-, Oel- und Kalkfarbe gut und beständig; es deckt nicht völlig und wird streifig, wenn es nicht grün grundiert ist. Es sollte in der Dekorationsmalerei nur zum Aufputz verwendet und sonst aus der Werkstätte verbannt werden — im Interesse der Maler und der übrigen Menschheit.

Schweinfurtergrün geht in vielen Formen, Qualitäten und Mengungen: Basler Grün, Braunschweiger-, Brixener-, Eislebener-, Englisch-, Grundier-, Hamburger-, Kaiser-, Kassler-, Kirchbergers-, Königs-, Kurrers-, Leipziger-, Mai-, Mineral-, Mitis-, Neu-,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Neuwieder-, Original-, Papagei-, Pariser-, Patent-, Saalfelder-, Scheels-, Schobers-, Schön-, Schwedisch-, Schweizer-, Wiener-, Würzburger-, Zwickauergrün u. a. m.

39. **Saftgrün,** d. i. eine grüne Lack- oder Saftfarbe, entweder direkt aus unreifen Gelb- oder Kreuzbeeren gewonnen, nach ähnlicher Art wie das Schüttgelb, oder aus letzterem durch Zusatz von Indigo-Karmin hergestellt. Auf diese Weise läfst sich von Schüttgelb bis Indigo die ganze grüne Skala erzielen. Saftgrün hat nur als Wasser- und Lasurfarbe Verwendung, besonders in der Blumenmalerei und für landschaftliche Sachen, wo es neben Schüttgelb und Stil de grain von Wert ist.

G. Schwarze und graue Farben.

40. **Mineralschwarz, Oelschwarz** oder **Schieferschwarz,** ein als Mineral vorkommendes Gemenge von Thon- und Kieselerde, durch fein verteilte Kohle schwarz gefärbt (schwarze Kreide). Als Pulver im Handel; in Thüringen gegraben und nafs gemahlen.

Das Pigment wird hauptsächlich mit Oel (33%) verwendet, deckt gut, trocknet aber langsam und ist für gröbere Anstriche am Platze. Mit Weifs gemischt giebt es nach Blau ziehende Töne (Silbergrau, Schiefergrau); mit Gelb erhält man braungrüne Färbungen.

41. **Graphit,** d. i. kristallinischer Kohlenstoff, mehr oder weniger verunreinigt als Mineral aus England, Böhmen, Rufsland etc. Der Graphit kommt in Stücken, als Mulm und pulverisiert in den Handel; er ist metallglänzend eisenfarbig, undurchsichtig, abfärbend, fettig anzufühlen, unschmelzbar, unlösbar und unflüchtig.

Deshalb ist Graphit als Farbe völlig beständig, auch feuerbeständig. Mit Wasser giebt er die bekannte Ofenschwärze, die bei nachfolgendem Reiben oder Bürsten hübsch glänzend wird. Mit Leinölfirnis giebt Graphit die sog. Diamantfarbe, ein dauerhafter, gegen Rost schützender Anstrich für Eisen.

42. **Kohlenschwarz,** d. i. in Rollfässern mit eisernen Kugeln auf das feinste pulverisierte Holzkohle, als „schwedischer Rufs" im Handel. Kohlenschwarz dient als billiger Oelfarbenanstrich.

43. **Beinschwarz, Elfenbeinschwarz,** d. i. pulverisierte Knochenkohle; feiner und ausgiebiger als Kohlenschwarz; je nach dem Rohmaterial in den Eigenschaften schwankend; als Wasser-, Kalk- und Oelfarbe in Anwendung.

44. **Rebschwarz, Frankfurter Schwarz,** d. i. verkohlte Weinhefe, ein leicht zerreibliches, zartes Pulver von grofser Verteilbarkeit. Für Wasser, Oel und Kalk ein vielbenütztes Pigment.

Die unter 42 bis 44 genannten Schwarze haben das Gemeinsame, dafs sie mit Bleiweifs ein reines, ins Blaue stechendes Grau abgeben und auch für sich auf weifsem Grund ziemlich neutral lasieren.

45. **Rufsschwarz, Lampenschwarz,** d. i. das als Kienrufs, Flatterrufs oder Glanzrufs durch Verbrennung von harzreichem Holz, von Steinkohle oder von Teeren und Oelen in besonderen Rufskammern gewonnene Pigment, welches je nach dem Rohmaterial und der Methode mehr oder weniger fein ausfällt.

Die Rufsschwarze werden hauptsächlich als Oelfarben benützt, sie haben eine viel gröfsere Verteilungsfähigkeit als die Kohlenschwarze, lasieren aber mehr ins Braune und geben mit Bleiweifs gemischt nach Braun oder Braunrot neigende Töne.

Die Bezeichnungen Kernschwarz, Korkschwarz, Kaffeeschwarz, Neutralschwarz sind meist willkürlicher Art und beziehen sich auf Erzeugnisse der einen oder anderen Art, wohl gewöhnlich auf Rebschwarz.

Die schwarzen Pigmente stellen ebensowenig ein völliges, neutrales Schwarz vor, als die weifsen ein weifses. Sie sind entweder ein dunkles, neutrales Grau oder dunkle Farben der einen oder andern Tinte, die der Dunkelheit halber nicht mehr deutlich als solche erkannt werden kann.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Da die meisten schwarzen Pigmente mit Gelb sich zu Braungrün mischen, während sie mit Weifs gemengt blaue Tinten ergeben, so liegt der Schluſs nahe, daſs die schwarzen Pigmente eigentlich tiefdunkelblau sind mit Ausnahme der Ruſse, die ein tiefes Braunrot vorstellen.

Nachdem im vorstehenden die wichtigsten Maler- und Künstlerfarben, darunter auch einige entbehrliche, aufgeführt und beschrieben sind, möge zur Ergänzung noch eine alphabetisch geordnete Aufzählung der aufserdem in den Farbenverzeichnissen zu findenden Pigmente und Tubenpräparate angereiht werden:

Amethystblau, ein violetter Karmin.
Anilinrosa und
Anilinviolett, schöne, unbeständige Teerfarben.
Antimongelb (antimonsaures Blei), licht- und luftbeständig, ähnlich dem Neapelgelb.
Antwerpener Blau, ein gemischtes Cyanblau.
Asphalt, künstlicher, ein Farbengemenge von der Farbe des Asphalt, ohne die schlechten Eigenschaften des natürlichen.
Asphaltbraun, manganhaltige Erdfarbe; wie Asphalt, aber deckend.
Aureolin, goldgelbe Farbe.
Auripigment, Operment, gelbes Schwefelarsen, sehr giftig.
Auroragelb, Realgar, Bleiweifs und Schüttgelb, giftig.
Azurblau, Ultramarin.
Bakanlack, rote, nicht beständige Lackfarbe.
Baltimoregelb, eine Art Chromgelb.
Barytgelb, chromsaurer Baryt, beständig.
Berlinerbraun, verkohltes Berlinerblau.
Bister, Glanzruſsauszug, etwas heller als Sepia.
Bitume de Ottoz, französischer Asphalt.
Blanc d'argent, eine Art Bleiweifs.
Blasengrün, Saftgrün.
Blauer Ocker, blaue Erdfarbe, selten.
Blau-Oxyd, Chrom-Kobaltoxyd, schöne blaue Farbe mit grünem Stich, schwer, beständig, gute Künstlerfarbe.
Blauschwarz, gebranntes Pariserblau.
Bleirot, Mennige.
Bolus, echtes Eisenoxyd.
Brauner Lack, lassierender Braunocker.
Braunrot, eines der vielen Eisenrote.
Brillantblau, ein gemengtes Pariserblau; dunkelt nach.
Cappahbraun, Umbra mit Mangan, aus England.
Cadmiumrot, die roteste Sorte der Cadmiumgelbe.
Cäsarlack, rote Lackfarbe, unbeständig.
Chamois, gemischte Farbe, Bleiweifs, Lichtocker etc.
Chinesisch Weifs, Zinkoxyd, Deckweifs.
Chromocker, natürliche Erdfarbe, Chromoxyd mit Thon.
Chromzinnober, Chromrot.
Coelinblau, zinnsaures Kobaltoxydul, beständig.
Coerulin, Indigokarmin.
Crimsonlack, karminrote Lackfarbe, wenig beständig.
Drachenblut, tiefrotes Pflanzenharz, nicht beständig.
Eisengrün, grüne Erde.
Eisenschwarz, pulverisiertes Antimon.
Emeraldgrün, Smaragdgrün oder Schweinfurter Grün.
Fleischocker, fleischfarbige Ockerart.
Gelbin, chromsaurer Baryt, Ultramaringelb.
Geraniumlack, rote Lackfarbe, Anilinrot.
Grünblauoxyd, schweres, beständiges Blaugrün.
Gummigutt, gelbrotes Gummiharz.
Hefenschwarz, Rebschwarz.
Italianpink, gelbe Lackfarbe, Waulack.
Japanisch Gelb, Catechu, rotgelbe Lackfarbe.
Japanisch Rot, dasselbe.
Jaune brillant, Gemisch von Bleiweifs und Neapelgelb.
Jaune capucin, gelbrote Lackfarbe, Krappfarbe.
Jaune de Gaude, Italian pink, Waulack, gelb.
Kaiserrot, Eisenrot, etwas wärmer als Indischrot.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kaiserschwarz, Beinschwarz mit Pariserblau, grünlich lasierend.

Kapuzinergelb, gelbroter Krapplack.

Karthamin, rote Pflanzenlackfarbe.

Kolkothar, Eisenrot, Caput mortuum.

Korkschwarz, feines Schwarz mit blauem Stich.

Kremnitzer Weifs, Kremser Weifs, Bleiweifs.

Kronbergs Grün, schönes Kupfergrün.

Lac-dye, ostindische Lackfarbe, cochenilleähnlich.

Lac-lac, desgleichen.

Laque de garance, Krapplack.

Laque Robert, Krapplack.

Laque de Smyrne, goldgelbe Lackfarbe.

Lemnische Erde, Bolus, natürliches Eisenrot.

Lichtblau, blaue Lackfarbe, Teerfarbe.

Lyonerblau, dasselbe.

Madderbraun, rötlich-braune Krappfarbe.

Magenta, schönes Anilinviolett.

Malachitgrün, natürliche Erdfarbe oder künstliche Teerfarbe.

Manganbraun, Manganhyperoxyd, Braunsteinbraun.

Marsbraun, Marsgelb, Marsorange, Marsrot, Marsviolett — Zinkoxyd-Eisenoxydfarben, künstliche Ocker; etwas feiner als die letzteren, gut deckend und beständig; die ganze Ocker- und Eisenrotskala von Gelb bis Violett umfassend.

Massicot, gelbes Bleioxyd, Bleigelb.

Mauveïn, Malvenfarbe, Anilinviolett.

Methylgrün, grüne Teerfarbe.

Miloriblau, eine Art Pariserblau.

Mineralgelb, Bleioxyd-Chlorblei, citrongelbe, gute Farbe.

Montpelliergelb, Mineralgelb, Kasslergelb.

Morellensalz, Caput mortuum, Eisenrot.

Mumie, aus Mumien bereitete Asphaltfarbe.

Naphtabraun, braune Teerfarbe.

Neubraun, gebrannte Siena und Beinschwarz.

Neutraltinte, blau- oder violettgraue Farbe verschiedener Mischung.

Oelgrün, Berggrün, Kupfergrün.

Oxydgelb, Ocker- und Eisenrotpräparate in zahlreichen Abstufungen.

Papierschwarz, ein Schwarz ins Graublaue stechend.

Paynes grey, englische Neutraltinte, mehr neutralgrau als die deutschen Fabrikate.

Permanentgelb, Barytgelb.

Peruviangelb, Japanisch-Gelb.

Pinkertsblau, Pariserblau.

Pottlot, Graphit.

Preufsischgrün, dunkles Blaugrün, Mischfarbe.

Preufsischbraun, gebranntes Berlinerblau; beständig.

Purpurlack, am beständigsten, wenn aus Krapp erzielt.

Purrée, Euxanthin, indisch-gelbe Lackfarbe.

Rauschgelb, Auripigment, gelbes Schwefelarsen, giftig.

Realgar, rotes Schwefelarsen, giftig.

Reifsblei, Graphit.

Rinmannsgrün, Kobaltgrün, Zinkoxyd-Kobaltoxyd.

Rubinschwefel, Realgar, rotes Schwefelarsen, giftig.

Saflor, Karthamin, rouge végetal, roter Farblack, Pflanzenfarbe; nicht beständig.

Sandarach, Realgar, rotes Schwefelarsen, giftig.

Scarletlack, scharlachrote Lackfarbe.

Schüttbraun, dunkles Schüttgelb, Stil de grain.

Seidengrün, Chromgelb und Pariserblau.

Sepia, vom Tintenfisch stammende Aquarellfarbe, naturelle, romaine und colorée, je nach der dunkel-, mittel- oder hellbraunen Farbe.

Sideringelb, basisch-chromsaures Eisenoxyd.

Silberweifs, Bleiweifsart.

Smalte, Eschel, natürliches Kobaltblau.

Solferino, Anilinrot.

Steinocker, Strafsenocker, dunkel-grüngelb.

Stil de grain, braunes Schüttgelb.

Streublau, Smalte, pulverisiertes Kobaltglas.

Strontiangelb, chromsaures Strontian, beständig.

Türkisenblau, zinnsaures Kobaltoxyd, Cölinblau.

Türkisengrün, Chromoxyd-Alaunerde-Kobaltoxyd.

Türkischrot, entweder ein starkfarbiges Eisenrot oder eine Teerfarbe, Anilinrot.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ultramaringelb, chromsaurer Baryt, leuchtend hellgelb, beständig.
Ultramarinrot und Ultramarinviolett, violettfarbige Ultramarinarten.
Van Dyckrot, Krapp und Caput mortuum.
Vert Paul Véronèse, Schweinfurtergrün, giftig.
Violettes Kobaltoxyd, beständig.
Viridian, Chromoxydhydrat, Smaragdgrün.
Wolframblau und Wolframviolett, beständige Mineralfarben.
Yorkbraun, eine braune Ockerart.
Zinkoxyd, Zinkweifs.

2. Die Prüfung der Pigmente.

Dafs der Maler sein Hauptmaterial, die Farben, prüft, bevor er sie in Verwendung nimmt, ist ganz selbstverständlich und dafs es nicht überflüfsig ist, dafür spricht die Erfahrung. Man kann einem Farbstoff nicht ohne weiteres ansehen, ob er beständig, rein und unvermischt ist. Dafs die Pigmente vielfach gemischt und mit Zusätzen versehen werden, ist eine bekannte Thatsache; in den meisten Fällen handelt es sich dabei jedoch nicht um eine wirkliche Fälschung, sondern um eine beabsichtigte Verbesserung oder Preisverringerung.

Farbstoffe können von der Erzeugung her einen mifsfälligen Stich haben; der Fabrikant sucht seine Ware möglichst marktfähig zu machen; er beseitigt den Stich, indem er das Pigment „schönt“ und den Stich durch einen geringen Beisatz einer entgegengesetzten Farbe neutralisiert und aufhebt. Ein Farbstoff kann durchschnittlich oder zufällig etwas matt ausfallen, so dafs es angezeigt erscheint, ihn „anzufeuern“, d. h. durch Zusatz einer feurigen Farbe ihm mehr Leben zu geben. So lange dies in bescheidenen Grenzen bleibt und mit Berücksichtigung der Zwecke des Malers erfolgt, läfst sich wenig dagegen einwenden. Wenn einer beständigen Farbe mit einer anderen verträglichen und ebenso beständigen nachgeholfen wird, so kann kein Schaden entstehen. Wenn aber ein geringes Eisenrot durch Anilinzusatz zu einer brillanten roten Farbe umgeändert und unter irgend einem schönen Namen als ein neues beständiges Rot angepriesen wird, so ist dies allerdings Betrug, denn der solide Teil des Gemisches bleibt wohl beständig, aber die Schönheit ist bald dahin.

Gewisse Farben werden nur „gemischt“ erzeugt und wenn sie brauchbar sind, ist dies auch in Ordnung. Man sollte dann aber auch darauf halten, dafs der Charakter der gemischten Farbe schon in der Bezeichnung zum Ausdruck gelangt und dafs nicht durch irrige Benennung die jetzt schon bestehende Verwirrung noch gesteigert wird. So sind beispielsweise Chromgelb-grüne kein Chromgrün, wenngleich sie mehr begehrt und verwendet werden, als das letztere.

Die Fabrikanten sollten auch keine Farben mischen, die der Maler sich gerade so gut auf der Palette oder im Farbentopf zurecht mengen kann. Das heifst nur der Bequemlichkeit aufhelfen und die Farbenregister unnötig vergröfsern. Die Farbenlieferanten sollten ihre Verzeichnisse getrennt ausgeben und unter den wirklichen Malerfarben nicht auch dasjenige aufführen, was der Zuckerbäcker braucht oder nur für Kinderhände taugt. Anderseits sollten die Maler nicht auf jede Neuigkeit hereinfallen. Die Farbenfabrikation hat ja zweifellos grofse Fortschritte gemacht und manches auf den Markt gebracht, was mit Recht das Minderwertige verdrängt hat; aber deshalb braucht sich nicht Jeder am Aussieben der Spreu vom Weizen zu beteiligen. Am guten Alten soll man halten, bis es überholt ist.

Manche Pigmente werden mit Thon, mit Kreide, mit Schwerspat etc. gemengt. Wenn dies geschieht, um sie deckender zu machen, um sie aufzuhellen, um das Trocknen zu befördern oder um sie wesentlich billiger zu machen, ohne dafs sie dabei viel geringer werden, so ist dies wiederum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in Ordnung. Wenn sie hingegen durch derartige Zusätze nur für den Kaufmann billiger, für den Maler aber blofs schwerer werden, so mufs der letztere sich vorsehen.

Dem Farbenchemiker wird es fast immer gelingen, die Bestandteile eines Pigmentes nachzuweisen und einen Schlufs auf seine Brauchbarkeit zu ziehen. Der Maler aber wird selten über die nötigen Kenntnisse und Einrichtungen verfügen, um auf dem Wege der Analyse eine Prüfung vornehmen zu können. Er ist auf allgemeine Erfahrungsgrundsätze und gewisse Hausmittel der Untersuchung angewiesen, von denen das zuverlässigste stets das Ausprobieren sein wird.

Da an die Farben verschiedenerlei Anforderungen gestellt werden, so wird die Prüfung auch nach verschiedener Hinsicht erforderlich sein. Dieselbe kann sich erstrecken:

1. auf das Farbvermögen, auf die Intensität oder Leuchtkraft, auf die Ausgiebigkeit.

Ein Pigment ist in der Regel um so farbiger, feuriger und tiefer, je gröber, je mehr kristallinisch das Farbpulver ist; so wird z. B. Mennige um so heller und gelber, je länger gerieben wird. Anderseits erfordert eine feine Malerei auch ein feines Pulver. Das Ideal ist demnach ein möglichst gleichkörniges Farbpulver, thunlichst grob im Rahmen der übrigen Anforderungen. Ein derartiges Pulver wird auch durch die Bindemittel, von welchen später die Rede sein wird, am wenigsten verändert. Die Bindemittel machen die Farben durchschnittlich tiefer und dunkler. Die Proben auf das Farbvermögen sind demnach in Gemeinschaft mit dem Bindemittel vorzunehmen. Ein trocken mit dem Finger aufgeriebenes Farbpulver ergiebt ein anderes Resultat, als wenn etwas Wasser oder Oel zugesetzt wird.

Diese wie alle Proben — das sei gleich zu Anfang bemerkt — sollten nur im Vergleich gemacht werden. Auf die Erinnerung angewiesen, ist das Auge einer Probe allein gegenüber viel weniger sicher, als wenn zwei gleichartige Proben zum Vergleich vorliegen. Angesichts dieser werden schon sehr geringe Unterschiede bemerkbar.

Aus dem gleichen Grunde, aus welchem grobkörnige Farbpulver intensiver sind, sind die weifsen Pigmente (an sich farblose Körper) um so weifser, je feiner das Korn, je weitgehender die Verteilung ist. In dieser Hinsicht besteht also zwischen den weifsen und den farbigen Pigmenten ein Gegensatz. Ein weifses Pigment ist intensiv, wenn es auch grobkörnig noch gut ist; ein farbiges ist intensiv, wenn es auch feinkörnig nicht an Feuer verliert.

Durch Mengen mit Weifs oder andern Farben verliert ein Pigment an Intensität. Von zwei Proben wird also diejenige das gröfsere Farbvermögen haben, der sich ein gröfserer Zusatz machen läfst, ohne dafs sie merklich verliert. Ein Pigment ist um so intensiver, je weniger leicht es, mit Weifs oder Schwarz gemischt, fahl und grau wird.

2. auf die Echtheit oder Beständigkeit; auf die Solidität.

Ob ein Pigment beständig, d. h. dauerhaft ist, das läfst sich zuverlässig nur durch die Dauer bestimmen. Ungefähr läfst es sich bestimmen, wenn man die Beobachtungsdauer abkürzt und dafür die schädliche Einwirkung entsprechend vergröfsert.

Wenn man eine Farbe auf ihre Lichtbeständigkeit prüfen will, so legt man von zwei gleichen Farbproben die eine in die volle Sonne, die andere in eine Schublade oder in ein Buch und es wird sich bald zeigen, ob die Farbe im Licht verblafst, gleichbleibt oder nachdunkelt.

Genauer wird die Prüfung, wenn man zunächst drei Proben streicht, die eine in die Sonne legt, die zweite im Schatten, die dritte im Dunkel verwahrt und alle drei nach einiger Zeit mit einer frischgestrichenen vierten Probe vergleicht.

Einige Farben haben die Eigenschaft, im Dunkeln und in geschlossener Luft zu vergilben, was jedoch nicht von Belang ist, da bei Lichtzutritt die ursprüngliche Farbe sich wieder herzustellen pflegt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Beständigkeit in Bezug auf Feuchtigkeit ist nicht ohne weiteres zu ermitteln, da es gewöhnlich nicht das Wasser allein ist, welches die Anstriche zerstört.

Ob Pigmente gegen Säuren, Salze, Alkalien und Laugen beständig sind, zeigt sich leicht. Man mischt die Farbpulver mit diesen Dingen. Verändert sich die Farbe unter der konzentrierten Einwirkung, so wird sie sich unter der schwächeren auch allmählich ändern; besteht sie die Probe, so ist auch auf die Dauer nichts zu befürchten.

Die Bindemittel beeinflufsen die Beständigkeit; so ist z. B. Zinnober als Wasserfarbe beständig, während er als Oelfarbe nachschwärzt. Man wird also bei den Proben auf Beständigkeit auch die Bindemittel beizuziehen haben. Am empfindlichsten sind die Farben in Bezug auf Kalkmilch. Farben, welche Säuren enthalten, „stehen nicht auf Kalk". So wird Schweinfurtergrün infolge der Essigsäureentziehung durch den Kalk gelbgrün u. a. m. Welche Farben sich für das eine oder andere Bindemittel besonders eignen, wird bei Besprechung der letzteren anzugeben sein; auch sind bei der Aufführung der einzelnen Pigmente bereits die entsprechenden Andeutungen gemacht.

Ob ein Pigment feuerbeständig ist, zeigt sich leicht, wenn man dasselbe auf ein Eisenblech aufstreicht und dieses zum Glühen bringt.

Ob eine Farbe sich in Gegenwart von Schwefelwasserstoff schwärzt, zeigt sich, wenn man sie mit Schwefelammonium zusammenbringt.

3. auf die Deckkraft oder Deckfähigkeit.

Die gleiche Menge eines Pigmentes deckt eine bestimmte Fläche um so besser, je feiner, je weniger kristallinisch das benützte Farbpulver ist.

Die Deckfähigkeit der verschiedenen Pigmente ist sehr verschieden. Natürliche und künstliche Mineralfarben decken durchschnittlich besser als die Farben organischer Herkunft.

Die Erdfarben decken um so mehr, je weniger stark sie gebrannt sind.

Die Bindemittel spielen eine Hauptrolle bezüglich der Deckkraft der Farben. Viele Pigmente, die als Wasserfarben noch gut decken, wie z. B. die Kreide, decken als Oelfarben nur ungenügend. Die Bindemittel sind also bei Proben auf die Deckkraft unbedingt mit in Betracht zu ziehen.

Die sicherste Probe auf die Deckkraft zweier gleichartiger Pigmente besteht darin, dafs man genau gleiche Gewichtmengen der im übrigen gleichbehandelten Farben auf gleichgrofse und gleichfarbige Brettchen aufstreicht und das Ergebnis vergleicht.

4. auf die Lasurfähigkeit.

Eine Farbe ist um so lasurfähiger, je feiner sie sich verteilen läfst. Das feinere Pulver von zwei gleichartigen Proben wird also besser lasieren.

Am besten lasieren durchschnittlich die Farben organischer Herkunft, die Lack- und Teerfarben, der Karmin. Von den Mineralfarben sind nur einzelne gute Lasurfarben, insbesonders je mehr sie gebrannt sind, wie die Siena.

Das Bindemittel ist für die Lasurfähigkeit ebenfalls wichtig; wenn es gleichzeitig Lösungsmittel ist, so ist die Lasurfähigkeit der Farbe um so gröfser. So ist z. B. Asphalt eine bekannte Lasurfarbe für Oel, während er für Wasser gar nicht in Betracht kommt. Umgekehrt ist Sepia eine vorzüglich lasierende Aquarellfarbe.

Einen Anhalt für die Lasurfähigkeit zweier gleichartiger Proben geben 1. das Lavieren oder Verwaschen auf weifsem Untergrund oder auf Metallfolien und 2. das Verhalten in Hinsicht auf die Durcheinigkeit oder Transparenz, zu welchem Zwecke gleichartige Aufstriche auf Glas, weifse Papiere oder Stoffe im durchfallenden Licht betrachtet werden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

5. auf das Trockenvermögen.

Die Farbstoffe trocknen als Wasserfarben zwar nicht alle gleich schnell; der Unterschied kommt aber nicht in Betracht. Will man von einer Wasserfarbe sofort wissen, wie sie trocken aussehen wird, so genügt es, einige Farbstriche auf trockene Stückkreide oder besser auf Umbrastücke aufzutragen. Diese saugen das Wasser an und geben den ungefähren Trockeneffekt.

Um so verschiedener und wichtiger ist das Trockenvermögen der Pigmente als Oelfarben. Erfahrungsgemäfs trocknen gut die Blei-, Kupfer- und Eisenfarben, z. B. Kremserweifs, Chromgelb, Neapelgelb, Ocker, Caput mortuum, Umbra, Smaragdgrün. Langsam trocknen: Asphalt, Kasslerbraun, die schwarzen Farben und die Lackfarben. Die Mitte halten: Zinkweifs, Cadmium, Siena, Zinnober, Pariserblau, Ultramarin etc.

Das Trockenvermögen eines Pigmentes hängt im allgemeinen davon ab, wie viel Oel dasselbe zur Aufbereitung bedarf und es ist leicht verständlich, dafs eine Farbe, welche dreimal so viel Oel zur gleichen Konsistenz erfordert, als eine andere, auch dem entsprechend langsamer trocknet. Da Bleiweifs, Schwerspat etc. wenig Oel anfordern, so erhöhen derartige Zusätze das Trockenvermögen eines Pigmentes.

Das Trockenvermögen hängt aber nicht allein von dem Oelerfordernis ab, es wird auch bedingt und verändert durch die Art des Oels, durch die Konsistenz der Farbe und die Dicke des Auftrages, durch die Beschaffenheit des Untergrundes und die Temperatur und den Feuchtigkeitsgehalt der Luft. Im günstigsten Falle wird die Trocknung in einem Tage vor sich gehen, im ungünstigsten Falle kann sie Wochen erfordern.

Um zwei Pigmente gleicher Art auf ihr Trockenvermögen zu prüfen, sind zwei gleichbehandelte Proben von Zeit zu Zeit zu vergleichen, um den etwaigen Unterschied festzustellen. Soll das Verfahren bei langsam trocknenden Farben abgekürzt werden, so ist beiden Proben das gleiche Quantum einer raschtrocknenden Farbe zuzusetzen.

6. auf das Verhalten zu anderen Farben, auf die Verträglichkeit.

Es ist naheliegend, dafs man nicht alle Farben beliebig mit anderen ohne Schaden mengen kann, weil die Bestandteile der einen Farbe auf diejenige der anderen je nach Lage der Sache chemisch einwirken und eine Zersetzung herbeiführen.

Bezüglich der allgemein verwendeten Farben hat die Erfahrung längst festgestellt, was sich verträgt und was nicht; die betreffenden Angaben sind auch weiter oben schon gemacht.

Die Unverträglichkeit wird meist durch die Farben und selten durch das Bindemittel bedingt. Wenn sich zwei Farben mit Wasser vertragen, unter Anwendung eines andern Bindemittels jedoch nicht, so trägt selbstredend das letztere die Schuld.

Als Anzeichen für die Unverträglichkeit kann es gelten, wenn die Farben beim Mengen seifig werden und schäumen, oder wenn sie gerinnen, griesig werden und „käsen".

7. auf unerwünschte Zusätze; auf ihre Bestandteile.

Eine genaue Untersuchung ist, wie bereits erwähnt, Sache des Farbenchemikers. Der Maler geht gewöhnlich nach dem Aussehen, nach dem Gefühl; bei grofser Sachkenntnis und Uebung reicht dies auch für gewöhnlich aus.

Pigmente in Stücken lassen sich am leichtesten nach dem Aussehen taxieren, nach dem Härtegrad, nach dem Bruch etc. So zeigt z. B. Bleiweifs einen glatten Bruch, wenn es rein ist; ist es dagegen mit Schwerspat versetzt, so ist der Bruch weniger glatt. Schwieriger ist die Unterscheidung schon bei Pulvern; feinfühlige Finger ermitteln aber beim Zerreiben der Pulver nicht nur den Feinheitsgrad der Ware, sondern auch etwaige Thonszusätze, die sich glatt angreifen; die Verunreinigung durch Sand etc. Teigige Präparate sind am wenigsten gut zu beurteilen. In Oel

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gelieferte Pigmente können wieder auf den pulverigen Zustand gebracht werden, wenn man sie mit Aether in einem Fläschschen schüttelt, bis sich das Pigment absetzt, das dann auf Filtrierpapier weiter gewaschen und getrocknet wird.

Mit Thon versetze Pigmente zerfallen leichter und weichen sich in Wasser besser auf, als unversetzte und solche mit anderen Beimengungen.

Mit Schwerspat versetzte Pigmente sind spezifisch schwerer, als Versetzungen mit Kreide, Gips etc.

Schwerspat löst sich nicht in Säuren und bleibt als weifses Pulver zurück, wenn die Pigmente mit Säuren behandelt werden, während Kreide, Gips etc. sich unter Aufbrausen zersetzen.

Reines Bleiweifs löst sich in chemisch reiner Salpetersäure ohne Bodensatz auf.

Barytweifs verhält sich wie Schwerspat.

Bleiweifs mit Schwefelammonium geschüttelt färbt sich braun; Zink- und Barytweifs nicht. Das Gleiche gilt von Bleigelb (Chromgelb), beziehungsweise von Zink- und Barytgelb.

Reines Zinkgelb löst sich vollständig in Salzsäure; setzt man der Lösung Alkohol zu, so mufs sie grün werden.

Die Chromgelbgrüne unterscheiden sich von den Zinkgelbgrünen ebenfalls wieder, wenn sie mit Schwefelammonium geschüttelt werden.

Reines Kobaltgelb giebt mit Schwefelsäure erhitzt und verdampft unter Entwicklung salpetriger Dämpfe einen roten im Wasser vollständig löslichen Rückstand.

Kassler Braun und Kölnische Erde verbrennen geglüht zu Asche im Gegensatz zu Umbra, Siena etc.; die letzteren sind aufserdem spezifisch schwerer.

Chromrot wird durch Essigsäure in Gelb verwandelt; Zinnober aber nicht. Chromrot wird bei feinerem Reiben gelblich, Zinnober kaum. Zinnober verflüchtigt sich beim Glühen.

Reine Krappfarben lösen sich in Kali- und Natronlauge; Schwefelsäure im Ueberschufs fällt die Farbstoffe der Lösung; bleibt diese trotzdem farbig, so war der Krapp nicht rein.

Reine Smalte ist in Säuren unlöslich.

Ultramarinblau und Ultramaringrün entwickeln mit verdünnter Salzsäure den Geruch von faulen Eiern (Schwefelwasserstoffgas), was andere blaue Farben nicht thuen. Der künstliche Ultramarin wird durch Essigsäure zersetzt und entfärbt, der natürliche mineralische dagegen nicht. Echtes Cyanblau (Berlinerblau) ist in Oxalsäure vollständig löslich.

Die Beimengungen von Lackfarben und Anilinfarben zum Zwecke des Schönens und Anfeuerns können meist durch Schütteln in Weingeist festgestellt werden, welcher diese Farben auszieht, während Eisenrot etc. ungelöst bleiben.

Mineralschwarz bleibt auch geglüht schwarz; die Bein- und Rufsschwarze verbrennen mit hellen Rückständen. Löst sich der weifse Rückstand in starken Säuren nicht, so war die Farbe mit Schwerspat versetzt.

In ähnlichem Sinne behalten Graphitgrau und Grau aus Mineralschwarz geglüht ihre Farbe, während andere Grau heller werden.

Wir begnügen uns mit diesen kurzen Andeutungen und verweisen bezüglich eingehender Untersuchung auf das bereits erwähnte Buch: J. G. Gentele, Lehrbuch der Farbenfabrikation, Braunschweig 1880.

Die beste Gewähr für ein gutes Farbmaterial sind anerkannt zuverlässige Fabrikanten und Lieferanten. Die zunehmende Verbreitung einer minderwertigen Ware ist die Folge der allgemeinen Sucht, möglichst billig zu verkaufen und zu kaufen. Ein höchst anerkennenswertes Ver-

dienst in dieser Sache erwirbt sich die deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren, welche in ihrer Zeitschrift*) die Farben und Malmittel bespricht und die auf ihren Ausstellungen und Kongressen gemachten Wahrnehmungen veröffentlicht. Die Gesellschaft ist ihren Satzungen zufolge auch zur Untersuchung von Farben und Malmitteln bereit.

3. Die Bindemittel.

Um die Farbstoffe aufbringen zu können, um den Pigmentteilchen unter sich und mit dem Untergrund den nötigen Zusammenhang zu geben, bedarf es der sog. Bindemittel.

Es giebt eine Menge von Stoffen, welche als Bindemittel dienen können; aber nur wenige derselben sind allgemein im Gebrauch.

Die Hauptbindemittel für die Dekorationsmalerei sind:

1. die Kalkmilch,
2. der Leim,
3. die Tempera,
4. das Oel und die Firnisse.

Zu den minder wichtigen und nur für bestimmte Zwecke benützten Bindemitteln gehören: Caseïn, Wasserglas, Gummi, Kleister, Wachs, Paraffin, Harz, Honig, Milch, Blut, Ochsengalle etc.

Die Pigmente kommen mit und ohne Bindemittel in den Handel. Die Farbpulver, die Farben in Körnern und Stücken, in Hütchen und Broten etc. sind ohne Bindemittel; es mufs ihnen vom Maler erst zugesetzt werden. Die flüssigen Farben in Staniolflaschen oder Tuben, die Feuchtfarben (Moist-Colours) in Näpfchen, die sog. Tuschfarben (feste Aquarellfarben in viereckigen oder runden Tafeln) sind mit den nötigen Bindemitteln bereits gemengt und können unmittelbar verwendet werden. Die Oelfarben in Tuben sind mit Oel und Oelfirnissen abgerieben; die Wasserfarben in Tuben, Näpfchen und Tafeln haben Mischungen von Gummi, Leim, Honig etc. zur Bindung beigemengt. Zur Verdünnung beim Auftragen dient im ersteren Falle Oel etc., im zweiten Wasser. Neuerdings werden auch zum Malen fertige, flüssige und unverwaschbare Aqarellfarben hergestellt (Bettexfarben, Günther & Wagner, Hannover).

Die weniger feinen Teigfarben (en pâte), die nach dem Gewicht verkauft werden, haben kein Bindemittel, denn Wasser ist eigentlich kein solches; die nach dem Kilo verkauften Farben „in Oel" sind dagegen mit Oel oder Firnis abgerieben.

Die fein präparierten Farben in Tuben, Näpfchen, Glasfläschchen, Tafeln etc. sind die Künstlerfarben zum Unterschied von den gewöhnlichen Malerfarben, gleichgiltig, ob es sich um Wasser-, Tempera- oder Oelmalerei handelt. Die Malerei mit Wasserfarben auf Papier, Pergament etc. heifst Aquarellmalerei, wenn sie durchschnittlich lasierend arbeitet, Gouachemalerei, wenn die Wasserfarben Deckfarben sind. Die Wassermalerei im grofsen wird je nach dem Bindemittel als Kalkmalerei, als Leimfarbmalerei und als Temperamalerei unterschieden. Bezüglich der Oelmalerei wird weiter kein Unterschied in der Bezeichnung gemacht.

Wir werden zunächst die Kalk-, die Leimfarb-, die Tempera- und Oelmalerei etwas näher betrachten und daran anschliefsend einige andere Bindemittel und Malweisen besprechen.

*) Technische Mitteilungen für Malerei von A. W. Keim in Grünwald-München, monatlich 2 mal erscheinend, vierteljährlich 2 Mark.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

1. Die Kalkmalerei.

Das Bindemittel ist Kalkmilch, d. h. mit Wasser verdünnter Aetzkalk. Wird kohlensaurer Kalk (Kalkspat, Marmor, Muscheln u. a.) geglüht (Kalkbrennen), so entsteht Calciumoxyd, d. h. gebrannter, ungelöschter Kalk, welcher durch Zusatz von Wasser (Kalkablöschen) in Calciumoxydhydrat oder Aetzkalk verwandelt wird. Der Aetzkalk und seine Verdünnung mit Wasser, die Kalkmilch, haben die Eigenschaft, aus der Luft Kohlensäure zu entnehmen und an der Oberfläche wieder in kohlensauren Kalk oder Kalkstein überzugehen. Hierauf beruht die Eigenschaft des Kalks als Bindemittel in der Malerei, des Mörtels beim Mauern etc. Wird ein Pigment mit Kalkmilch angemacht, so bildet sich auf dem farbigen Anstrich ein Häutchen von kohlensaurem Kalk, welches den Anstrich gewissermafsen versteinert und bis zu einem gewissen Grade schützt.

Die Kalkfarben dienen zu einfachen, billigen Anstrichen am Aeufsern und im Innern der Gebäude, in der Wand- und Deckenmalerei. An feuchten Orten, in Küchen, Badanlagen, Aborten, Gewölben etc. müssen die Kalkfarben auch die dekorative Malerei in Leimfarbe ersetzen, weil die letztere sich nicht halten würde.

Da der Aetzkalk auf Pflanzen- und Tierstoffe ätzend einwirkt und auch mineralische Farbstoffe zersetzt, welche Säuren enthalten, so kann er zum Zwecke der Malerei mit vielen Pigmenten nicht verbunden werden, während er sich mit anderen mehr oder minder gut verträgt. Erfahrungsgemäfs eignen sich aus der Reihe der näher beschriebenen Pigmente folgende für die Kalkmalerei, mit denen sich übrigens auch auskommen läfst:

Weifs: Kreide, Zinkweifs, Barytweifs, Lithopone.
Gelb: Neapelgelb, Cadmium, Indischgelb (Kobaltgelb), Barytgelb, Ocker, Siena.
Rot: Mennige, Zinnober, die verschiedenen Eisenrote, Krapprot.
Braun: Gebrannte Siena, Braunocker, Umbra, Kasslerbraun, Asphalt.
Blau: Kobaltblau, Smalte, Ultramarin, Indigo.
Grün: Grüne Erde, Chromgrün (Chromoxyd), Kobaltgrün, Ultramaringrün.
Schwarz: Elfenbeinschwarz und Frankfurter Schwarz.

Dem Aetzkalk werden nicht selten Zusätze gemacht, um die Bindekraft der Kalkmilch zu erhöhen. Derartige Beimengungen sind: Blutwasser (Serum), Kochsalz, Alaun, Leim, Milch etc.

Eine veränderte Form der Kalkmalerei ist die Freskomalerei. Das Bindemittel ist dasselbe; während dieses bei der gewöhnlichen Kalkmalerei den Pigmenten in der Form von Kalkmilch beigemischt wird, so werden in der Freskomalerei die Pigmente auf einen Kalkuntergrund aufgetragen, so lange derselbe noch nafs ist und die Farben ansaugen kann. Um die Pigmente aufbringen zu können, müssen sie mit irgend einem wässerigen Medium streichbar gemacht werden. Die Freskomalerei ist alt; ihre Vorläufer haben wir schon im alten Egypten und in Pompeji kennen gelernt. Ihre Blütezeit ist die Renaissance; heute wird sie wenig geübt. Die Schwierigkeit dieser Monumentalmalerei liegt in dem Umstande, dafs sehr rasch gearbeitet werden mufs, dafs trocken gewordener Untergrund wegzuschlagen und zu erneuern ist und dafs alles sitzen mufs, weil ein Verwaschen, Vertreiben und Nacharbeiten nicht thunlich ist.

2. Die Leimfarbmalerei.

Das Bindemittel ist Leimwasser, d. h. mit Wasser verdünnter tierischer oder pflanzlicher Leim, der vermöge seiner Bindefähigkeit die Pigmentteilchen unter sich und mit dem Untergrund haften macht.

Das Hauptmaterial ist der tierische Leim, der Tischlerleim. Er wird in den Leimsiedereien aus dem sog. Leimgut (Häute, Knochen, Gedärme, Knorpel, Pergament- und Handschuhabfällen etc.) gewonnen; die Qualität richtet sich vor allem nach den verwendeten Rohstoffen. Das Leimgut wird zunächst mit Kalk behandelt, um das Fett und andere lösliche Teile auszuziehen. Nach

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gründlichem Auswaschen erfolgt das Versieden des Leimgutes in Kesseln mit Wasser oder das Ausdampfen in Cylindern. Die so oder so gewonnene Leimlösung wird durch Stehenlassen geklärt, in Holzkasten abfiltriert und dem Gerinnen überlassen. Die erstarrten Leimblöcke werden in Tafeln zerschnitten und auf Netzen getrocknet. Die trockenen Tafeln werden zu Bündeln geschnürt, in Fässer oder Körbe gepackt und zu 45 bis 55 Mark pro 50 Kilo verkauft.

Die Güte des Leimes richtet sich nach dem verwendeten Leimgut und der mehr oder minder geglückten Herstellung; der hellgelbe, durchscheinende Leim ist durchschnittlich der beste und insbesonders auch für Malereizwecke. Guter Leim soll einen sehnigen oder glasigen, aber nicht körnigen Bruch zeigen; er soll angehaucht nicht unangenehm riechen und angeleckt nicht salzig oder säuerlich schmecken. In kaltem Wasser 24 bis 48 Stunden gequellt, mufs guter Leim eine zähe, gallertartige Masse bilden und das 5- bis 6fache seines Gewichts an Wasser aufsaugen. Saugt er weniger auf, ist er nicht gut, saugt er mehr auf, ist er sehr gut.

Der gequellte Leim wird von dem überschüssigen Wasser befreit und unter Zugabe von mehr oder weniger frischem Wasser über gelindem Feuer zum Zerfliefsen gebracht. Hierzu eignet sich am besten ein Gaskochherd und ein in einem Wasserbade hängender Leimtopf aus Blech. Nach dem Zerfliefsen wird die Masse durch ein grobes Tuch geseiht, um etwaige Unreinigkeiten zu entfernen, und kann nun den mit Wasser angeriebenen Farbstoffen zugemengt werden. Die Wasserzugabe zu dem gequellten Leim hängt von dem beabsichtigten Zwecke ab; auf 1 Teil Leim kommen etwa 2 Teile Regenwasser.

Die steifwerdende Leimwassermasse wird zum jeweiligen Gebrauche frisch angewärmt. Frisches Leimwasser bindet am besten, weshalb man es nicht über eine Woche benützen sollte. So lange es klebt und klar ist, ist es gut. Der Maler prüft den richtigen Grad der Stärke, indem er die Klebkraft mit der Fingerspitze auf dem Innern der Hand probiert; geübte Leute erkennen die Beschaffenheit auch daran, wie es vom Rührholz abtropft.

Die Stärke der Farbenleimung wird bedingt durch die Beschaffenheit des Untergrundes, seine Rauheit oder Glätte, sowie durch die Art der zu verwendenden Farbstoffe. Einzelne Pigmente vertragen mehr Leim als andere. Stark geleimte Farben zeigen einen unangenehmen Glanz; schwach geleimte färben ab; das Richtige liegt in der Mitte. Der Leimfarbenstrich einer Wand oder Decke wird recht sein, wenn er, mit einem schwarzen Wolllappen gerieben, keine Farbe abgiebt und wenn der Anstrich beim Reiben eher glänzend als matt wird. Stark geleimte Farben blättern leicht ab; starke Leimung macht die Färbung auch etwas dunkler, so dafs bei etwaigem Ausbessern auf gleiche Leimung zu sehen ist.

Als Grundierung für Leimfarbanstriche benützt man Alaunwasser, dem etwas Leim zugesetzt wird; der Auftrag auf diesen Grund erfolgt, so lange derselbe noch nafs ist. Auch Schmierseife wird als Grundiermittel benützt; dann kann der Auftrag aber erst erfolgen, nachdem der Grund trocken geworden ist.

Eine unangenehme Eigenschaft der Leimfarben ist das schon erwähnte Abblättern. Es kann verschiedene Ursachen haben; stets aber wird, wenn es eintritt, der Zusammenhang des Pigments mit dem Untergrund geringer sein, als derjenige der Pigmentteilchen unter sich. Damit ist auch der Hinweis auf die Mafsregeln zur Vermeidung gegeben.

Eine andere mifsliche Eigenschaft liegt darin, dafs schnell trocknende Leimfarbe heller wird, als langsam trocknende, so dafs ein ungleich auftrocknender Anstrich unter Umständen fleckig ausfällt. Alle Leimfarben trocknen an sich rasch und ziemlich zur selben Zeit, gleichviel welches Pigment benützt wird, wenn der Untergrund gleichmäfsig und gleich trocken beschaffen ist. Zur Vermeidung des Fleckigwerdens ist demnach einem stellenweise zu trockenen Untergrund durch Annässen nachzuhelfen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Von den 45 näher beschriebenen Pigmenten sind nahezu alle als Leimfarben zu verwerten. Für die Dekorationsmalerei im gewöhnlichen Umfange wird man jedoch mit folgenden 25 ausreichen:

Weifs: Kreide, Kremser Weifs, Zinkweifs.
Gelb: Chromgelb, hell, dunkel und orange; Hellocker, Goldocker, Siena, Schüttgelb.
Rot: Zinnober, Krapplack, Englisch-Rot, Caput mortuum.
Braun: Gebrannte Siena, Kassler Braun, Umbra.
Blau: Pariser Blau, Ultramarinblau.
Grün: Grüner Zinnober, Ultramaringrün, Smaragdgrün, Saftgrün.
Schwarz: Elfenbeinschwarz, Rebschwarz.

An Stelle des gewöhnlichen Tischlerleims kommen neuerdings auch verschiedene Leimsurrogate zur Verwendung und Leimpräparate, welche durch entsprechende Zusätze flüssig erhalten und vor dem raschen Verderben geschützt werden. Der letztern Art ist das sog. Sternbindemittel, ein Berliner Fabrikat. Ein Surrogat pflanzlichen Ursprunges ist der sog. Laugenleim, Natronleim oder Neuleim. Mehl oder Stärke werden mit Wasser zu einem dicken Teig oder Brei angerührt; dem letzteren wird unter Umrühren so lange Natronlauge zugegeben, bis ein klarer, dünnflüssiger Kleister entsteht.

3. Die Temperamalerei.

Sie ist in gewissem Sinne ein Mittelding zwischen der Wasser- und Oelmalerei. Vor der Einführung der letzteren wurden die Tafelbilder in Tempera gemalt; Giotto, Fiesole u. a. benutzten sie auch in dekorativem Sinne. Heute wird die Temperamalerei wenig ausgeführt, obgleich sie für die feinere Dekorationsmalerei besonders geeignet erscheint. Die Temperamalerei ist die Gouachemalerei im grofsen; die Farben wirken matt und glanzlos und haben einen eigenen Reiz, so dafs man mit Recht wieder auf sie zurückzugreifen beginnt.

Das Bindemittel ist eine Zusammensetzung, für welche es zahlreiche, auseinandergehende Rezepte giebt, je nachdem, was erzielt werden soll. Eine Hauptrolle spielt dabei das Albumin oder Eiweifs, dem dann noch Essig und Leinöl, wohl auch Leim zugesetzt wird. Damit die durch Quirlen erzeugte Emulsion sich nicht wieder in ihre Bestandteile trennt, können weitere Stoffe, wie feine Seife, hinzutreten und solche, welche die Fäulnisbildung zurückhalten, als: Terpentin, Alkohol, Salmiak etc. Zusätze von angezweifelter Wirkung sind Glycerin und Eibischabsud. Soll die Malerei sich der Oelmalerei nähern und langsam trocknen, so müssen Eigelb und Leinöl vorherrschen; soll sie sich mehr der Wassermalerei anpassen und rascher trocknen, so treten Eigelb und Leinöl zurück zu gunsten von Eiweifs und Essig, welch letzterer sich jedoch mit Ultramarin nicht verträgt. Man verwendet auch verschiedene Mischungen zu ein und derselben Malerei, wobei dann das Eiweifs für die hellen, das Eigelb und Oel für die dunkeln und tiefen Farben vorherrscht.

Das Bindemittel wird in verkorkten Flaschen aufbewahrt. Beim Gebrauch werden die Farben dick mit demselben angerieben und mit Wasser verdünnt. Die fertigen Malereien können auch mit Firnis, mit Collodium oder besser mit einer Lösung von weifsem Wachs in Chloroform und Terpentinöl überzogen werden. Letzternfalls werden sie nach dem Trocknen des Auftrags gebürstet.

In Tempera angefangene Bilder können in Oel weiter behandelt werden, aber nicht umgekehrt.

Neuerdings kann sich der Maler die Temperabereitung ersparen, da fertige Temperafarben verschiedener Art in Glasflaschen und Stanioltuben im Handel sind. Wir erwähnen die Präparate von Friedlein in Würzburg, von Neisch & Cie. in Dresden, von Schönfeld und von Schminke

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in Düsseldorf, von Haase & Brandt in Berlin, von Engelhardt & Kaebrich in Elberfeld, von Rich. Wurm und von Freiherr von Pereira in München.

Die Temperafarben in Tuben haben die schlimme Eigenschaft, dafs sie bald trocken und hart werden. Die Tuben sollten deshalb gut geschlossen oder unter Wasser aufbewahrt werden. Auch die Farben auf der Palette erhärten sehr rasch, weshalb nur soviel als gerade an Farbe nötig, aufgetragen wird. Das Ueberflüssige ist rechtzeitig zu entfernen oder die Paletten sind unter Wasser zu halten; ein gleiches gilt von den Pinseln, in welchen die Farbe ebenfalls rasch erhärtet.

Gemalt wird auf Leim-, Gips- und Kreidegründe, auf geleimtes Papier, auf mit Gelatinelösung, mit Roggenmehlkleister und Alaun getränkte Stoffe, auf magern Oelgrund etc. Die Technik ist mannigfach und verschieden. Die betreffenden Anweisungen werden den Temperasortimenten auf Wunsch beigegeben.

4. Die Oelmalerei.

Das Bindemittel ist Oel, gewöhnlich Leinöl oder Leinölfirnis.

Das Leinöl zählt zu den fetten, trocknenden Oelen. Es wird aus den Samen des Flachses (Linum usitatissimum) gepreſst, ist von Farbe gelblich bis dunkelbgelb, ziemlich dickflüssig und von eigentümlichem Geschmack und Geruch. Es erstarrt bei 27° unter Null, siedet bei 130° und fängt bei circa 300° an zu verdampfen. Bei circa 400° entzünden sich die Dämpfe von selbst und verbrennen unter starker Rauch- und Flammenentwickelung. Das Leinöl ist in vielem Alkohol und weniger Aether löslich.

Das Leinöl enthält etwa 80% Linoleïn, aufserdem Elaïn, Palmitin etc. Das Linoleïn, Elaïn und Palmitin sind sog. Glyceride, d. h. Verbindungen von Glycerin mit Leinölsäure, Elaïn- und Palmitinsäure. Beim Trocknen des Leinöls findet eine Oxydation statt. Die Glyceride zersetzen sich unter Bildung von Kohlensäure, Essigsäure etc., während der Luft Sauerstoff entnommen wird. Je älter das Leinöl ist, desto rascher geht der Oxydations- und Trocknungsprozefs vor sich. Durch Kochen an der Luft, insbesonders unter Beimischung von sauerstoffreichen Metalloxyden, wird der Prozefs wesentlich abgekürzt und das Leinöl wird in Leinölfirnis verwandelt. Auf diesem chemischen Verhalten des Leinöls beruht seine Wichtigkeit als Bindemittel.

Das Leinöl widersteht dem Einflufs der Atmosphäre länger als der Leinölfirnis, weil bei letzterem die Oxydation schon weiter fortgeschritten ist; das Leinöl trocknet aber langsamer als der Leinölfirnis und aus diesem Grunde wird das Oel zu Firnis gekocht oder mit diesem gemengt.

Das Leinöl wird am einfachsten nach Geruch und Geschmack auf seine Reinheit geprüft, was allerdings eine feine Nase und Zunge erfordert. Das sicherste ist eine Probekochung auf Firnis. Kalt gepreſstes Leinöl ist besser als warm gepreſstes, auch heller von Farbe und angenehmer von Geschmack, aber teurer, weil die warme Behandlung mehr Oel giebt. Reines kaltgepreſstes Leinöl hat bei 13° C. ein spez. Gewicht von 0,935, was hier angeführt wird, weil man auch das Oleometer oder die Oelwage zur Prüfung auf Reinheit benützen kann. Die zum Verfälschen verwendeten Oele sind leichter als Leinöl. Absolut zuverlässig ist die Methode jedoch auch nicht, weil die Fälscher auch mit dem spez. Gewicht rechnen und weil es eben auch schwere Fette giebt.

Frisch gewonnenes Leinöl ist stets durch zufällige Beimengungen verunreinigt. Nach ein- bis zweijähriger Lagerung hat es die schleimigen Bestandteile fallen lassen, es hat sich abgeklärt. Wiederholtes Schütteln mit Wasser, Alkohol oder Kochsalzlösung (Waschen des Leinöls), Vermischen mit Schnee, Durchfrierenlassen und Wiederauftauen, Filtrieren durch Kohlenpulver, Baumwolle etc. sind rascher wirkende Klärmethoden. Soll das Leinöl nicht nur geklärt, sondern auch gebleicht werden, so wird es in gläsernen Flaschen offen an die Sonne gestellt, in flache Bleikasten gegossen und mit Gläsern bedeckt etc. Grüne und violette Gläser sollen besser wirken als weifse.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auf das Kochen des Leinöls wird an anderer Stelle zurückzukommen sein. Das Waschen, Bleichen und Kochen sind heutzutage insofern für den Maler überflüssige Dinge geworden, als nicht nur das Leinöl und der Leinölfirnis fertig zur Malerei zu haben sind, sondern auch die mit denselben abgeriebenen Farben. Soweit es sich um die Künstlerfarben handelt, sind die fertigen Präparate in Staniolflaschen verschiedener Gröfse käuflich. Viel verwendet sind die Erzeugnisse von Dr. Fr. Schönfeld & Cie. in Düsseldorf, von G. B. Moewes in Berlin, von Gebr. Heyl & Cie. in Charlottenburg u. a.

Als beständige Farben für die Oelmalerei in beschränkter Wahl können folgende gelten:

Weifs: Kremser Weifs, Zinkweifs, Lithopone.
Gelb: Neapelgelb, Chromgelb, hell und dunkel, Cadmium, Indisch-Gelb (Kobaltgelb), Ocker, Siena.
Rot: Mennige, Zinnober, Krapplack und die verschiedenen Eisenrote.
Braun: Gebrannte Siena, Umbra, gebrannt und ungebrannt, Braunocker, Van Dyck-Braun.
Blau: Kobaltblau, Ultramarin, Pariserblau.
Grün: Smaragdgrün, Chromoxyd, Grüner Zinnober, Grüne Erde.
Schwarz: Elfenbeinschwarz, Rebenschwarz.

Als Verdünnungsmittel in der Oelmalerei dient hauptsächlich Terpentinöl; es ersetzt hier das Wasser der Wassermalerei. Als Trockenmittel dienen die verschiedenen Siccative.

Der beste Grund für die Oelmalerei ist der Oelgrund. Wenn sein Trocknen zu lange aufhalten würde, kommt die Grundierung mit Schellack oder mit Siccativen in Betracht. Leim- und andere wässerige Gründe sind verwerflich. Für Eisen sind die besten Grundiermittel Eisenmennige oder Bleimennige, für Zink dagegen das Zinkweifs. Die Metallflächen müssen vor dem Anstrich gut von Zunder, Rost und Oxyd befreit werden durch Abschleifen mit Bimstein etc.

Dem Leinöl in den Eigenschaften verwandt sind das Mohnöl, das Nufsöl, das Hanföl, das Rapsöl, das Oel aus dem Samen der Rottanne, die als geringwertige Ersatzmittel gelegentlich aushelfen müssen oder für bestimmte Zwecke besser geeignet erscheinen.

Was das Caseïn als Bindemittel betrifft, so eignet sich dasselbe besonders zur Malerei auf Kalkgrund. Frischer Käsequark wird durch Beuteltuch getrieben, durch Zusatz von Kalkmilch in eine streichfähige Form gebracht und mit den Farben gemengt, die den Kalk überhaupt vertragen. Auch Soda- oder Boraxlösungen können den Kalk ersetzen. Den Caseïnfarben können beim Reiben auch Leinöl, Harze etc. beigemengt werden, wodurch die Wirkung frischer, weniger kalkig ausfällt.

Soll mit Caseïnfarben auf Papier gemalt werden, so ist dasselbe mit Leinöl oder Gummi zu grundieren; für Leinwand empfiehlt sich eine Lösung von Kautschuk in Terpentinöl als Grundierung. Trockener Kalkverputz ist mit Copaivabalsam oder mit Mastixfirnis zu streichen.

Das gewöhnliche Verdünnungsmittel für Käsefarben ist das Wasser.

Das Wasserglas ist ebenfalls ein nicht zu unterschätzendes Bindemittel. Es spielt bei feuersicheren Anstrichen, in der Stereochromie und Mineralmalerei seine Rolle. Unter Wasserglas versteht man kieselsaures Kali (Kaliwasserglas), kieselsaures Natron (Natronwasserglas) oder kieselsaures Natronkali (Doppelwasserglas). Das Wasserglas ist eine feste glasartige Masse, die durch Kochen in Wasser gelöst und zu einer Art Syrup eingedampft wird; es kann aber auch von vornherein als flüssige Masse von gelber Farbe hergestellt sein.

Wasserglas als Anstrich verkieselt gewissermafsen die Oberflächen und wirkt auf Holz in Folge dessen verbrennungshindernd, während Verputz und Stein durch den Anstrich gegen die Angriffe der Atmosphäre geschützt werden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dem Wasserglas können nur solche Pigmente beigemengt werden, welche von den alkalischen Bestandteilen desselben nicht zerstört werden. Es sind dies folgende:

Weifs: Kreide, Zinkweifs, Barytweifs.

Gelb: Ocker, Siena, Barytgelb, Cadmium, Neapelgelb.

Rot: Eisenrot, Chromrot, Ultramarinrot (Ultramarinviolett).

Braun: Gebrannte Siena, Umbra.

Blau: Kobalt, Ultramarin.

Grün: Grüne Erde, Kobaltgrün, Ultramaringrün, Chromoxyd.

Schwarz: Elfenbeinschwarz, Rebschwarz.

Wie Farben in Oel geliefert werden, so sind auch mit Wasserglas gemengte Farben fertig zum Streichen im Handel.

Die Stereochromie oder Mineralmalerei verhält sich zum Wasserglasanstrich, wie die Freskomalerei zum Kalkanstrich. Der Untergrund ist gut getrockneter Kalkmörtelgrund, dessen Oberfläche mit einem Sandstein rauh gerieben und abgestaubt wird. Derselbe wird zwei- bis dreimal mit Kaliwasserglas getränkt, das mit Regenwasser auf 20 bis 22° Baumé verdünnt ist. Dabei mufs die Oberfläche porös bleiben. Nun folgt ein 2 bis 3 mm starker Auftrag von feinem Magermörtel (1 Kalk, 5 Sand); dieser Auftrag wird, sobald er trocken ist, wieder gerauht, mit Wasserglas getränkt etc. Beim Malen wird die jeweils zur Behandlung kommende Fläche angenetzt, die Farben werden mit Wasser in gewöhnlicher Art aufgetragen und trocknen hell auf wie in der Leimfarbmalerei. Das trockene Gemälde wird mehrfach mit der Schlotthauer'schen Staubspritze fixiert. Fixiermittel ist eine Art Doppelwasserglas (Kaliwasserglas mit Natronkieselfeuchtigkeit), das wie die präparierten Farben im Handel ist.

Wer sich für diese Technik näher interessiert, den verweisen wir auf: A. Keim, Die Mineralmalerei, Hartleben. Die betreffenden Farben und Malmittel liefert H. Schött, München.

Das Wachs (weifses oder gelbes Bienenwachs) kann als selbständiges Bindemittel verwendet werden, wenn es geschabt, mit $^1/_5$ Pottasche und 15 Teilen Wasser gekocht und verseift wird.

Aufserdem kommt Wachs in Betracht als Zusatz zur Oelfarbe, zu welchem Zwecke es zu gleichen Teilen in Terpentin zu lösen ist. Die Wachsanstriche zeigen eine matte (unter Umständen gewünschte) Oberfläche, welcher durch nachträgliches Bürsten ein schwacher Glanz verliehen wird.

Im Altertum hat das sog. punische Wachs eine grofse Rolle in der Malerei gespielt (enkaustische Malerei etc.).

Zinkweifs hat ein eigenes Bindemittel für sich aufser den gewöhnlichen und allgemein anwendbaren. Es ist dies eine Lösung von basischem Chlorzink von 58° Baumé, welcher etwas Leim und Weinstein zugesetzt wird. Der rasch und glänzend erhärtende Anstrich wirkt auf Holz fäulniswidrig, ähnlich wie der schwedische Holzanstrich für das Freie (Eisenvitriol, in Kleister gelöst, mit Leinöl und Eisenrot gemengt). Der letztgenannte Anstrich haftet nur auf rauhen Flächen.

4. Firnisse, Lacke, Siccative etc.

Da auch auf diesem Gebiete eine einheitliche Bezeichnungsweise bis jetzt nicht erreicht ist, mögen zunächst die Begriffe festgestellt werden.

Firnisse und Lacke im allgemeinen sind ölartige oder flüchtige Flüssigkeiten, welche die Eigenschaft haben, nach dem Auftrag in kurzer Zeit zu trocknen und eine glänzende, durchscheinende oder auch gefärbte Schutzdecke zurückzulassen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Siccative sind Stoffe, die als Zusatz zu Farben, Firnissen und Lacken das Trocknen befördern, also Trockenmittel.

Firnisse im engern Sinne sind oxydierte, leicht trocknende Oele, die durch Kochen mit Bleiglätte (Bleioxyd), Bleizucker (essigsaures Blei), Mennige (Bleisuperoxyd), Braunstein (Mangansuperoxyd), Manganoxydhydrat, Manganborat, bleisauren Kalk etc. oder durch anderweitige Zufuhr von Sauerstoff in eine dickflüssige Masse verwandelt sind. Sie heifsen auch fette Firnisse, Oelfirnisse, fette Oelfirnisse.

Terpentinölfirnisse oder **flüchtige Firnisse** sind Lösungen von Harzen in Terpentinöl oder Teeröl.

Die eigentlichen **Lacke** sind Lösungen von Gummi oder Harz in Weingeist, Benzin, Aether, Holzgeist etc. Sie heifsen auch flüchtige Lacke zum Unterschied von den **Oellackfirnissen** oder **fetten Lacken**, d. s. Lösungen von Kopal, Bernstein etc. in Firnissen.

a. Firnisse, fette Firnisse, Oelfirnisse.

Das Grundmaterial ist Leinöl, seltener Mohnöl, Hanföl, Kürbisöl, Nufsöl, Sonnenblumenöl, Ricinusöl, Rapsöl, Baumwollensamenöl, Rottannensamenöl etc.

Bei der Firniserzeugung im grofsen wird das Leinöl mit Chlorkalk, mit Eisenvitriol, mit Schwefelsäure und anderen Zusätzen gebleicht und mit Kalilauge geklärt; je älter und abgelagerter das Leinöl ist, desto besser ist es zur Firnisbereitung.

Das Firniskochen ist für den Maler eine umständliche und feuergefährliche Sache, die er am besten dem Fabrikanten überläfst, der es aus naheliegenden Gründen besser und billiger machen kann, wenn er will. Die Firniskocherei im grofsen benützt Kessel mit retortenartigen Aufsätzen und einer Rührvorrichtung. Der Feuerungsrost ist so beschaffen, dafs die Erhitzung jederzeit unterbrochen werden kann. Die Dämpfe entweichen durch den Hut direkt in das Kamin. Als Gradmesser für die richtig erreichte Hitze dient die Federprobe. Eine eingetauchte Hühnerfeder mufs unter Knistern verschrumpfen.

Je nach den obengenannten Zusätzen unterscheidet man zwischen Bleifirnissen und Manganfirnissen. Die ersteren waren früher die einzigen, werden aber nunmehr durch die billigeren Manganfirnisse immer mehr verdrängt. Die letzteren haben aufserdem die gute Eigenschaft, nicht nachzudunkeln und schwefelhaltige Farben nicht zu schwärzen.

Neuerdings wird der bleisaure Kalk (Calciumplumbat), das Kilo zu 50 Pf., als vorzügliches Mittel zum Firniskochen empfohlen.

Die Firnisbereitung kann auch bei verhältnismäfsig niedrigen Temperaturen ohne eigentliches Kochen erfolgen. Wir geben zwei derartige, für die Werkstätte geeignete Rezepte:

1. Ein Gemenge aus Bleiglätte, Bleizucker und Mennige zu ungefähr gleichen Teilen wird in einem Leinwandbeutel in die 30fache Menge Leinöl gehängt, dem man das gleiche Quantum Wasser zugiefst. Erhitzt man so lange, bis das Wasser verdunstet ist, so ist auch der Firnis zum Filtrieren fertig.
2. Man hängt Manganborat in einem Leinwandbeutel in die 300fache Menge von Leinöl und hält den Topf im Wasserbad während 14 Tagen auf einer Temperatur von ungefähr 40°.

Die Eigenschaft des Bleifirnisses, Schwefel zu schwärzen, kann zur Erzielung eines schwarzen Deckfirnisses ausgenützt werden:

Man erhitzt 100 Teile Bleifirnis, bis Dämpfe aufsteigen, setzt erst 10 Teile Mennige oder Bleiglätte zu und wenn dieselben gelöst sind, 1 Teil Schwefelblumen. Nach weiterem Rühren und Kochen von etwa einer Stunde wird noch 1 Teil Bleiglätte zugesetzt, abgekühlt und mit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Terpentinöl verdünnt. Der Firnis ist vor dem jeweiligen Gebrauche aufzurühren, da das gebildete Schwefelblei sich zu Boden setzt.

b. Terpentinölfirnis, flüchtige Firnisse.

Als Grundmaterial dienen Terpentinöl oder Teeröl, d. s. flüchtige oder ätherische Oele, die rasch verdunsten, ohne nennenswerte Rückstände.

Das Terpentinöl, ein ungesättigter Kohlenwasserstoff, wird aus dem Harz verwundeter Coniferen (Kiefer, Fichte etc.) gewonnen, ist in ganz reinem Zustande wasserhell, bei gewöhnlicher Temperatur flüchtig, verdichtet sich an der Luft durch Sauerstoffaufnahme zu dickflüssigem Terpentin (Venetianischer Terpentin, Dicköl, Kanadabalsam etc.) und geht bei völliger Verharzung in Kolophonium über. Das reine Terpentinöl wird durch mehrfache Destillation des natürlichen Terpentins gewonnen und hat ein spezifisches Gewicht von 0,86 bis 0,89. Es löst die meisten Harze, auch Kautschuk, mischt sich mit Weingeist, Aether, fetten Oelen und Firnissen und ist infolge dessen für die Malerei von grofser Wichtigkeit, hauptsächlich als Verdünnungsmittel, als Waschmittel und zur Firnisbereitung.

Das Teeröl wird durch Destillation des Teers gewonnen, welcher selbst wieder aus Steinkohlen, Holz, Torf etc. erzeugt wird. Die flüssigen, flüchtigen und farblosen Teeröle können das Terpentinöl in vielen Fällen ersetzen, ebenso das raffinierte Petroleum, das wie die Teeröle zu den Kohlenwasserstoffen zählt.

Aus der Reihe derjenigen Harze, welche zur Terpentinölfirnisbereitung verwendet werden, sind in erster Linie zu nennen: Mastix, Dammar, Bernstein, Kopal und Kautschuk.

Mastix, aromatisches Harz von Pistacia Lentiscus, auf der Insel Chios gewonnen; erbsengrofse Körner, gelblichweifs bis hellgelb, bestäubt, auf dem Bruch glasig, ziemlich hart, beim Kauen eine wachsartige Masse bildend. Eligierter Mastix besteht aus ausgelesen reinen Körnern; Mastix in sortis ist dunkler und unreiner. Mastix ist in Oelen, Alkohol und Aether löslich.

Dammarharz von verschiedenen Pflanzen (Hopea-Arten, Engelhartia spicata, Dammara orientalis etc.), aus Ostindien; in tropfen- oder eiszapfenähnlichen Stücken; hellgelb oder farblos, klar oder durch Luftbläschen getrübt, oberflächlich weifs, fast geruch- und geschmacklos; bei 75° erweichend, bei 150° dünnflüssig; in Aether und Alkohol unvollkommen löslich, vollkommen in fetten und ätherischen Oelen. Je härter und farbloser, desto besser.

Bernstein, fossiles Harz urweltlicher Coniferen, in stumpfeckigen Stücken und rundlichen Körnern von getropfter und geflossener Gestalt; gelblichweifs bis braun, wenig schwerer als Wasser; an den Küsten der Ostsee gefischt, gebaggert oder gegraben. Qualität und Preis sind aufserordentlich verschieden. Zur Firnisbereitung dient der Abfall der zu anderen Zwecken ausgesuchten Ware; er kommt über Danzig in den Handel, sortiert als Feinblank, Gelbblank, Rotblank, schwarzer Firnis etc. Der Bernstein ist geruch- und geschmacklos, verbrennt aromatisch riechend, schmilzt bei 287°, ist in Aether, Alkohol und Oelen ohne weiteres nicht oder nur wenig löslich. Durch Destillation bei etwa 400° Hitze geht der Bernstein unter Bildung von Bernsteinöl und Bernsteinsäure in Bernsteinkolophonium über, welches in erwärmten Oelen löslich ist.

Kopal ist der Sammelname für eine Reihe von Pflanzenharzen, die teils von lebenden Bäumen gewonnen, teils als Fossile aus der Erde gegraben werden. Die Hauptfundorte sind Afrika, Brasilien und Australien. (Sansibar-, Angola-, Benguela-, Manila-, Kaurikopal etc.) Je nach Art und Qualität sind Form, Farbe und Härte sehr wechselnd. Die rundlichen oder eckigen Stücke und Klumpen sind runzlig oder geschält, weifs, gelb, rötlich oder braun, mehr oder weniger durchscheinend, weicher oder härter. Die harten, hellen Sansibarsorten sind die gesuchtesten; die nach dem Reinigen mit Aetzlauge zum Vorschein kommende „Gänsehaut“ gilt als Zeichen der Güte und Echtheit. Harte Kopale haben die Härte des Bernsteins, sind geruch- und geschmacklos,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schmelzen bei Temperaturen zwischen 300 und 400°, lösen sich schlecht in Aether, Alkohol und Terpentinöl. Die weichen Kopale sind leichter löslich, schmecken und riechen etwas, schmelzen bei Temperaturen von 180° aufwärts. In Kajeputöl und Rizinusöl sind die Kopale löslich; auch in Lein- und Terpentinöl, wenn sie geschlossen auf circa 350° erhitzt waren. Bei der Destillation bilden sich oxidierte ätherische Oele und der Fall liegt ähnlich wie beim Bernstein.

Kautschuk oder Federharz ist ein den Harzen ähnliches Pflanzenprodukt, aus den Milchsäften verschiedener Bäume gewonnen (Euphorbiaceen, Urticeen, Apocyneen und Artocarpeen). An der Gewinnung sind hauptsächlich Südamerika, Ostindien und Afrika beteiligt. Als bestes Kautschuk gilt das Paragummi (Brasilien). Der natürliche Kautschuksaft wird auf Thonkugeln an Stäben über Feuer eingetrocknet (Flaschen-Kautschuk) oder an der Luft erhärten lassen (Speckgummi); aufserdem kommt das fertige Produkt in Scheiben, Tafeln und Blättern in den Handel. Kautschuk ist rein ohne Farbe, wird aber beim Trocknen und Eindicken gelb und braun; er ist in dicken Stücken undurchsichtig, in dünnen und an den Kanten durchscheinend. In Wasser und Alkohol unlöslich, löst sich Kautschuk in Terpentinöl, Teeröl und Kautschuköl (Destillationsprodukt des Kautschuk).

Die Herstellung der Terpentinölfirnisse ist nach den verwendeten Harzen verschieden. Soweit sich die letzteren pulvern lassen, werden sie in Pulverform dem Terpentinöl zugemengt und die Lösung geht unter zeitweiligem Schütteln bei gewöhnlicher Temperatur oder gelinder Wärme vor sich. Will man das Absetzenlassen und Filtrieren umgehen, so werden die Pulver in Säckchen in Lösung gegeben; damit sie sich nicht in Klumpen ballen, werden sie hälftig mit reinem Quarzsand oder gepulvertem Glas gemengt. Kopale und Bernstein bedürfen, um löslich zu sein, die oben erwähnten Ueberführungen durch Destillation.

Mastix und Dammar geben die bekannten Firnisse für Oelmalereien und sind hierzu auch die besten, da sie farblos und elastisch sind und wenig glänzen. Auf 1 Teil Harz kommen 1 bis 2 Teile Terpentinöl. Dammar mufs völlig wasserfrei sein und wird am besten erst mit Weingeist ausgezogen und wieder getrocknet. Dammarfirnis trocknet besser und ist haltbarer als Mastixfirnis.

Den Kopal- und Bernsteinfirnissen werden meist noch andere Harze und dicker Terpentin zugesetzt; auch wird gewöhnlich neben dem Terpentinöl auch Leinöl und Leinölfirnis verwendet, auf welche Weise dann die Oellackfirnisse entstehen, von denen später die Rede sein wird.

Die Haupteigenschaft des Kautschukfirnisses ist seine Wasserbeständigkeit, weshalb er vornehmlich zu wasserdichten Anstrichen benützt wird.

Zu den Terpentinölfirnissen gehört auch das Brunelin, d. i. eine Lösung von Asphalt in Terpentinöl, neuerdings ein vielbenützter Anstrich für gebeizte Weichholzmöbel.

Kocht man 1 Teil Schwefel in 10 Teilen Terpentinöl, so erhält man einen dunkelbraunen Firnis, der auf blanken Metallsachen beim Erhitzen schwarz und glänzend wird.

c. Lacke, flüchtige Lacke.

Als Grundlage dient der Weingeist; bei der Herstellung im grofsen werden aber auch Aether, Benzin, Schwefelkohlenstoff, Holzgeist etc. benützt.

Der Weingeist, Alkohol oder Spiritus, aus zucker- oder stärkehaltigen Pflanzen durch Gährung und Destillation erhalten, ist in reinem Zustande wasserhell und wasserfrei, hat bei 15° C. ein spez. Gewicht von 0,793 und siedet bei 78°. Wasserfreier Alkohol heifst absolut. Der im Handel befindliche Spiritus enthält mehr oder weniger Wasser; der Alkoholgehalt wird in Prozenten angegeben. Ein 90prozentiger Alkohol enthält 90 Raumteile absoluten Alkohol auf 10 Raumteile Wasser. Zur Bestimmung dient das Alkoholometer von Tralles, dessen Einteilung die Volumprozente bei 12,5° C. direkt ablesen läfst.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Weingeist löst Fette, Harze und ätherische Oele und zwar um so leichter, je weniger Wasser er enthält, weshalb zur Lackbereitung nur Weingeist von über 90% verwendet zu werden pflegt. Da der Alkohol flüchtig ist, trocknen die Weingeistlacke rasch und lassen die Harze als glänzende Schicht zurück, wenn die Lösung eine vollständige war.

Von den in Weingeist löslichen Stoffen kommen aufser den bereits besprochenen hauptsächlich in Betracht:

Der Schellack oder Gummilack, das Erzeugnis einer Schildlaus (Coccus lacca), welche in Ostindien auf verschiedenen Pflanzen (Ficus-, Croton-, Aleuritesarten etc.) lebt und während des Brutgeschäftes borkenartige Verkapselungen bildet, welche Farbstoff (Laclac und Lac dye) und die harzartige Masse des Gummilack enthalten. Das Produkt ist in verschiedenen Formen über Kalkutta im Handel. Die unverarbeiteten Zweige heifsen Stock- oder Stangenlack und enthalten neben dem Harz auch den Farbstoff. Der nach dem Ausziehen der Farbe verbleibende Rückstand wird erhitzt, durch Säcke gepreſst und auf heifse Thoncylinder gestrichen. Die nach dem Erkalten abfallenden Plättchen bilden die bekannte Form des Schellack oder Tafellack. In heifsem Wasser geschmolzen, durch Tücher gepreſst und auf Steinplatten geformt, entsteht der Block- oder Kuchenlack, zu Faden oder Nudeln gezogen, der gesponnene Lack. Körnerlack ist grob gestofsener Stocklack, dem der Farbstoff entzogen ist. Blut- oder Knopfschellack ist ein reines Produkt, in kleine, runde Tafeln gebracht. Bezüglich der natürlichen Farbe des Schellack unterscheidet man blond, orange, leberfarben, kirschrot, braun. Feinorange ist die teuerste Sorte, dann folgt blond.

Schellack löst sich in Weingeist; das darin enthaltene Wachs setzt sich ab oder wird abfiltriert. Der Fufsbodenglanzlack, die Tischlerpolitur, der Buchbinderlack, das Fixatif sind bekannte Formen von Schellacklösungen in Weingeist. Die stets etwas gefärbten Lösungen können an der Sonne oder durch Filtrieren über Knochenkohle (Spodium) gebleicht werden. Es ist übrigens auch mit Chlor gebleichter Schellack in silberglänzenden Zöpfen im Handel.

Schellack löst sich auch in erwärmter Boraxlösung vollständig und giebt in dieser Form den sog. Wasserlack.

Das Elemi- oder Oelbaumharz von verschiedenen Pflanzenarten Amerikas und Asiens. Brasilianisches Elemi (Elemi von Rio), dem Fichtenharz ähnlich, matt von Bruch, hellgelb; Manilla-Elemi in Bambusrohren; ostindisches oder bengalisches Elemi, handgrofse Kuchen in Schilf- oder Palmblättern, aufsen braun, auf dem Bruch weifse, gelbe und grüne Stellen zeigend etc. Die Elemiharze sind erst weich und klebrig, erhärten später, sind gelblich oder grünlich, riechen nach Dill, lösen sich in kaltem Alkohol teilweise, in heifsem vollständig bis auf die Beimengungen. Der Wert der Elemiharze für die Lackbereitung liegt in der Eigenschaft, dafs sie als Zusätze spröde und rissig werdende Lacke geschmeidiger und zäher machen.

Sandarak, ein dem Mastix ähnliches, aromatisches Harz, aus Callitris quadrivalvis freiwillig ausschwitzend, aus Nordafrika über Frankreich und Italien im Handel. Es gehen zwei Sorten: ordinär und fein oder naturell und auserlesen. Die feine Sorte besteht aus hellgelben, weifsbestaubten Körnern und Stengelein mit durchsichtigem, glasigem Bruch; die ordinäre Sorte ist mehr trüb, unrein, grusig. Das Harz ist spröde und zerbrechlich, schmeckt bitter und kaut sich zu Pulver. In ätherischen Oelen ist Sandarak teilweise löslich, völlig dagegen in erwärmtem Alkohol von 90%. Allein für sich in Spiritus gelöst wird der Lack spröde und zum Abspringen geneigt. Deshalb erfolgt die Verwendung meist in Verbindung mit Terpentin und Elemi.

Das Celluloid, Fabrikat aus Schiefsbaumwolle und Kampher, durchscheinend hornartig, hart, elastisch, leicht entzündlich, in Wasser unslöslich, an der Luft unveränderlich, löslich in Weingeist und Aether. Nach dem Verdunsten des Lösungsmittels verbleibt eine dünne Celluloidschicht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Bereitung der Spirituslacke ist höchst einfach. Die gepulverten, gewaschenen und gut getrockneten Harze werden kalt oder bei mäfsiger Wärme in Lösung gegeben, öfters geschüttelt, durch Stehenlassen abgeklärt oder filtriert und wenn nötig an der Sonne oder über Spodium gebleicht. Besser ist auch hier das Einhängen der Pulver oder Körner in Leinwandsäckchen, wobei das Filtrieren erspart bleibt. Es giebt zahlreiche Rezepte für Spirituslacke, die aufzuführen als unnötig erscheint, da sich jeder bei richtiger Ueberlegung dieselben nach Gutdünken zurechtmachen kann. Auf die einfache Menge Harz kommen 2 bis 4 Teile Spiritus, der um so besser wirkt, je weniger Wasser er enthält. Harte Harze, wie Schellack, Mastix etc. machen die Lacke spröde und glasig; Zusätze von Elemi, venetianischem Terpentin etc. machen sie geschmeidiger.

Sollen die Lacke farbig sein, so sind die entsprechenden Beimengungen zu machen, wozu sich nur völlig lösliche Pigmente eignen. Es sind dies die wenig lichtbeständigen Anilinfarben und aufserdem die bewährten, längst benützten Farblacke und Pflanzenfarben, wie Indigo-Karmin, Curcuma, Drachenblut, Gummigutt, Körnerlack, Safran, Sandelholz etc. Die Menge dieser Zusätze richtet sich nach der Ausgiebigkeit des Pigmentes und nach der gewünschten Farbenintensität. Die farbigen Lacke sind insbesonders wirksam auf blankem, metallischem Untergrund, auf Metallfolien, wovon in der Fabrikation unechter Goldleisten und anderweitig die Nutzanwendung gezogen wird.

d. Oellackfirnisse, fette Lacke.

Dieselben vereinigen gewissermafsen die guten Eigenschaften der Lacke und Firnisse und sind deshalb besonders wertvoll. Sie haben Härte, Glanz und Dauerhaftigkeit in höherem Mafse und sind dementsprechend häufig verwendet.

Die meist verwendeten fetten Lacke sind der Kopallack und der Bernsteinlack; der letztere ist weniger elastisch als der erstere, weshalb sie auch gerne gemengt werden. Die destillierten oder geschmolzenen Harze werden dem Leinöl oder Leinölfirnis beigemengt und mit Terpentinöl verdünnt oder sie werden in Terpentinöl oder anderen Mitteln gelöst und als Lösung dem Leinöl oder Leinölfirnis zugemischt; auch kann die Lackbildung durch gemeinsames Kochen erfolgen. Die zum Teil ziemlich umständlichen Methoden können hier umgangen werden, da die Lackfabrikation im grofsen den Abnehmer billiger bedient, als die eigene Herstellung. Die Harze geben den Lacken die Härte und die trocknenden Oele und Firnisse geben ihnen die Geschmeidigkeit und Elastizität. Je härter die Harze und je oxydierfähiger Leinöl und Firnisse sind, desto besser werden die Lacke; ein gutes Grundmaterial ist die Hauptsache und wichtiger als die Bereitungsart. Auf ein Teil Harz kommen durchschnittlich ein Teil Leinölfirnis und zwei Teile Terpentinöl. Die Lacke können auch in der Masse gefärbt werden; gewöhnlich werden sie jedoch farblos auf farbigen Oelfarbanstrich aufgetragen, wobei die Gewähr für die Beständigkeit darin liegt, dafs beide Ueberzüge möglichst gleichartig beschaffen sind, um dadurch ein Abblättern zu verhüten. Die Lackfabriken liefern auch zusammengehörige Lacke vom ersten bis zum letzten Auftrag.

Schwarze Lacke erhält man durch Zuschmelzen von Asphalt, durch Beimengung von Kienrufs etc. Ein blauschwarzer Lack wird erzielt, wenn ganz reines und trockenes Pariserblau mit dem Leinölfirnis gekocht wird. Da die Asphaltlacke bräunlich sind, wird dieser Stich durch Zusatz von Blau neutralisiert.

Das Haupterfordernis für eine gute Lackarbeit ist ein vollständig glatter Untergrund, der erst durch Auskitten, Spachteln, Abschleifen etc. erzielt werden mufs, wenn er nicht vorhanden ist. Ein weiteres Erfordernis ist gröfste Reinlichkeit und Vorsicht. Der Grund mufs völlig staubfrei sein, die Pinsel dürfen keine Unreinigkeiten enthalten, noch Haare lassen, die lackierte Fläche mufs staubfrei trocknen etc. Ein „grindig“ gewordener Lackanstrich mufs abgeschliffen werden. Die Lackanstriche werden am schönsten, wenn sie schliefslich poliert werden. Dies geschieht durch Schleifen mit Knochenasche, Kreide, Zinkweifs etc., Abreiben mit Filzscheiben und Oellappen etc.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Mit dem Lackieren verhält es sich wie mit dem Polieren in der Schreinerei; beides ist keine Kunst, sondern nur eine Handfertigkeit, die Uebung und Aufmerksamkeit erfordert und trotzdem giebt es eine Menge von Pfuschern. Die Lackierpinsel erfordern besondere Schonung und werden am zweckmäfsigsten hängend in geschlossenen Töpfen über Weingeist oder Terpentinöl aufbewahrt. Alte Lack- und Firnisüberzüge werden durch Abbeizen oder Abbrennen entfernt. Zum Abbeizen dienen Salmiakgeist, Aetznatronlauge, Schmierseife mit Aetzkalk oder besondere käufliche Abbeizmittel. Das Abbrennen geschieht mit der Lötlampe oder ähnlichen Apparaten nach vorhergegangenem Bestreichen mit Terpentinöl oder Petroleum.

e. Siccative und Trockenmittel.

Unter Siccativen im allgemeinen versteht man alle jene Mittel, welche die Eigenschaft haben, durch Zusatz die Oelfarben, Firnisse und Lacke rascher trocknen zu machen.

Siccative in diesem Sinne sind also die sauerstoffabgebenden Körper, wie Bleiglätte, Mennige, Braunstein und die anderen Manganoxydformen. Das beste, bequemste und auch vielbenützte Siccativ dieser Art ist das bereits erwähnte Manganborat (borsaures Manganoxydul), welches als weifses Pulver unter dem unsinnigen Namen „Manganextrakt“ in den Handel kommt.

Als Siccative bezeichnet man aber auch flüssige Präparate, welche als Malmittel dienen und den Pigmenten beigemengt ein rasches Trocknen zur Folge haben. Die Siccative in diesem Sinne sind selbstredend nichts anderes als eine besondere Form der Firnisse, da sie das Siccativ und das Oel zusammen enthalten. Die käuflichen Siccative sind hell oder dunkel, mit Terpentinöl verdünnt, mit Harzen versetzt etc. Neben der guten Eigenschaft, rasch zu trocknen, haben sie vielfach andere Mängel, die Farben matt zu machen, die Farben zu schwärzen. Ueber die verschiedenen Qualitäten entscheidet am besten eine Probe.

Will man das Siccativ selbst kochen, so sind die obengenannten trockenen Siccative mit dem Leinöl auf eine Temperatur zu erhitzen, bei welcher die Masse aufsteigt und dick wird. Sobald eine herausgenommene Probe nicht mehr schmiert und nach dem Erkalten hart wird, wird die Masse vom Feuer genommen, abgekühlt, mit Terpentinöl gemengt und filtriert oder abstehen lassen. Benützt man Braunstein, so wird der letztere in Körnerform in einem Drahtbeutel in das Leinöl gehängt, 1 Teil Braunstein auf 10 Teile Oel.

Die Fabrikanten und Lieferanten führen in ihren Verzeichnissen an die hundert verschiedene Lacke, Firnisse, Siccative, Medien etc. unter zum Teil recht hochklingenden, fremdartigen Namen auf. Näher betrachtet, erweist sich die Sache wie bei den Pigmenten. Es sind nur wenige brauchbare Grundformen, welche durch zum Teil sehr nebensächliche Zuthaten verändert werden, ohne etwas wesentlich Neues zu sein. Auch dieses Gebiet ist der Verfälschung und dem Surrogatunfug zugänglich. Das blofse Betrachten ergiebt kein Urteil und nur die unter Belassung der nötigen Zeit gemachten Proben und Erfahrungen sind zuverlässig. Die beste Gewähr sind wiederum anerkannt gute Bezugsquellen und anständige Preise. Die Selbsterzeugung hat nur ausnahmsweise Sinn und Wert; im grofsen ganzen ist sie gleichbedeutend mit Zeit- und Geldverlust, abgesehen von der Gefahr, die darin gegeben ist, dafs bei ungenügender Einrichtung und Vorsicht Personen und Eigentum dem Feuerschaden ausgesetzt sind.

---

5. Kitte und Schleifmittel.

Während man im gewöhnlichen Leben unter Kitt das Verbindungsmittel zweier Körper versteht, so ist Kitt im Sinne des Malers eine Masse, welche den Zweck hat, die Vertiefungen und Unebenheiten der zu bemalenden Flächen auszugleichen und zu beseitigen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der gewöhnliche Oelkitt des Malers ist der bekannte Glaserkitt, bereitet aus Leinöl und Schlämmkreide. Man gießt in einen Krater aus Kreidepulver das Leinöl und knetet den dabei entstehenden Teig unter Zumengung von weiterer Kreide, bis eine feste, aber noch dehn- und streichbare Masse entsteht. Durch Schlagen auf einem Klotze mit einem Schlägel wird der Kitt bildsamer und zäher. In Blasen gebunden oder in Staniol oder ölgetränkte Tücher gewickelt, hält sich der Kitt im Keller geraume Zeit.

Die Eigenschaft des Kittes, zu einer harten Masse aufzutrocknen beruht auf der bekannten Eigenschaft des Leinöls, das auch durch Leinölfirnis ersetzt werden kann. An Stelle der Kreide können auch andere Pulver dienen, Schwerspat, Gips, feingepulvertes Glas, Zinkweiß, Ocker und andere Erd- und Mineralfarben. Die Zumengung der letzteren im ganzen oder zum Teil empfiehlt sich, wo ein weißer Kitt stören würde und wo beim Auskitten schon eine gleichfarbige Fläche entstehen soll.

Für grobe Kitte können auch Mehl, Sägemehl und ähnliche Pulver angewandt werden; auch Leinöl-, Oelfarb- und Firnisreste, sowie zerhackte Farbenhaut können mitverwendet werden.

Mit dem Oelkitt werden Löcher und Risse in denjenigen Flächen ausgefüllt, die mit Oelfarbe gestrichen werden sollen. Das Auskitten erfolgt nach dem ersten Oelfarbanstrich, weil der Kitt dann besser haftet. Der erhärtete Kitt wird mit Bimsstein eben geschliffen.

Als Spachtelkitt wird der Oelkitt bezeichnet, wenn er weniger fest und mehr streichbar ist, so daß er mit Holz-, Horn- oder Metallspachteln aufgebracht werden kann zum Ausgleichen flacher Vertiefungen. Man muß dann, um die Trocknung nicht zu lange hinauszuziehen, Siccativ zusetzen oder bei der Herstellung hälftig Lein- und Terpentinöl verwenden. Auch Mehl- und Stärkekleister werden mit Kreide und Firnis oder Oel zu Spachtelkitten verarbeitet. Dieser sog. schwedische Spachtelkitt läßt sich naß und trocken schleifen und hält gut.

Was für die Oelmalerei der Oelkitt, das ist für die Leimfarbmalerei der Leimkitt.

Der Leimkitt ist ein zäher Teig aus Leim und Schlämmkreide, der zum jeweiligen Gebrauch frisch herzustellen ist. Der auszukittende Grund wird erst mit Leimwasser getränkt. Man kann einen Teil der Kreide auch durch Sägespäne und in Wasser zerstampftes Löschpapier ersetzen. (Papiermaché.)

Außer diesen Kitten giebt es noch zahllose andere, die auch vom Maler gelegentlich verwendet werden. Wir erwähnen:

Käsekitt, aus Quark und gebranntem, ungelöschtem Kalk, zu gleichen Teilen mit Wasser angerührt. Für Glas, Thon, Holz etc., frisch zu gebrauchen.

Harzkitt, aus Kolophonium, Wachs und Gipsmehl zusammengeschmolzen, warm zu gebrauchen.

Schellackkitt, Schellack- und Bimssteinpulver zusammengeschmolzen und warm auf die vorgewärmten Gegenstände aufgetragen, für Aquarien, zum Flicken von Thon- und Gipsgegenständen etc.

Alaunkitt, aus gleichen Teilen gebranntem Alaun und Gips, mit Wasser angerührt, mit Mineralfarben gefärbt etc.

Wasserglaskitt, aus konzentriertem Wasserglas mit feinstem Glaspulver oder mit Cement. Auch mit Braunstein und Zinkweiß zu gleichen Teilen. Sofort aufzubrauchen.

Glycerinkitt, aus 8 Teilen feingepulverter Bleiglätte auf 1 Teil Glycerin.

Einen Kitt, geeignet Metall etc. auf Glas zu befestigen, erhält man, wenn 2 Teile Silberglätte und 1 Teil Bleiglätte innig gemengt, mit gekochtem Leinöl und etwas Kopallack zu einem zähen Teig bereitet werden.

Alle Kitte setzen reine Flächen voraus; die sog. warmen Kitte (Schellack-, Harzkitt etc.), zu denen auch der Siegellack gehört, erfordern eine entsprechende Vorwärmung der Unterlage; außer

ihnen und den Oelkitten sind die meisten Kitte nur frisch zu verwenden und müssen jeweils neu bereitet werden.

Ein guter, wasserbeständiger Kitt wird gewonnen aus dickem, heifsem Leim mit Portlandcement. Der einfachste, feuerfeste Kitt ist Leinölfirnis mit Bleiweifs, Mennige oder trockenem Thonpulver. Säurefest ist der Kitt aus Wasserglas und Glaspulver. Zur Auflösung von Oelkitten dient Aetznatronlauge, zur Auflösung von Leimkitten heifses Wasser.

Da die zum Zwecke der Bemalung ausgekitteten Flächen abgeschliffen werden müssen, mögen auch die Schleifmittel hier erwähnt sein, die übrigens auch anderweitig ihre Verwendung finden, insbesonders um Flächen die erforderliche Glätte beizubringen, die sie von Haus aus nicht haben.

Holz- und Mauerflächen, die höckerig und uneben sind, werden mit dem Schabblech abgekratzt. Es ist dies ein dreieckiges Stahlblech mit Handgriff. Für kleinere Flächen dient an seiner Stelle die Ziehklinge des Schreiners. Die stumpfgewordenen Instrumente werden nachgefeilt oder mit dem Streichstahl scharf gemacht. Zur Schonung der Instrumente sind etwaige Nägel etc. auszuziehen. Grofse Lücken werden ausgekittet, ausgespänt, mit Kattun überklebt etc. Flache Vertiefungen werden ausgespachtelt. Kehlen und Profile werden mit den verschiedenen Bildhauereisen, mit Feilen, Raspeln, Glasscherben oder besonders zugefeilten Stahlblechen in Ordnung gebracht.

Wände, die mit Leimfarbe gestrichen sind, ohne Risse und Blasen zu haben, werden mit einem Filzbrett unter beiderseitiger Anfeuchtung eingeebnet. Nach dem Trocknen wird gespachtelt und wieder eingeebnet. Flächen, die schon eben sind, werden mit Lauge gewaschen, um sie von Fett und Staub zu befreien.

Für feinere Arbeiten erfolgt das Abschleifen mit Bimsstein; für Profilierungen tritt an Stelle des Bimssteins das Glaspapier, wenn man sich nicht passende Bimssteinstücke durch Schneiden zurechtmachen will. Für Oelmalerei wird mit Terpentinöl, für Leimfarbmalerei mit Wasser „gebimst“ (Nafsbimsen); in beiden Fällen kann auch trocken gebimst werden. Das trockene Abschleifen hat den Nachteil, dafs giftige Farben als Staub in die Lungen der Arbeiter gelangen; auch wird die Arbeit weniger fein. Malereien, die schliefslich gefirnist oder lackiert werden sollen, sind auch in den Grundierungen abzuschleifen und in jeder Auftragschicht. Je feiner die vorbereitende Arbeit, desto leichter ist die Nacharbeit und desto besser die Wirkung.

An Stelle des natürlichen Bimssteins in Stücken, der grau von Farbe und innen glänzend am besten ist, kommt auch der künstlich aus Bimssteinpulver etc. erzeugte zur Verwendung, sowie das letztere selbst, indem es auf Schleifbretter, Schleifhobel, Korkstücke, Lederballen etc. aufgetragen wird, wobei selbstredend nafs zu schleifen ist.

Das Smirgel-, Glas- und Sandpapier oder die entsprechende Leinwand sind vielfach gut zu verwerten und in verschiedenen Feinheitsgraden zu haben. Smirgel ist insbesonders für Metalle geeignet.

Der Schachtelhalm oder das Schaftheu hat vielen Kieselgehalt und ist für Holz ein feines Schleifmittel. Man braucht es hauptsächlich bei der Glanzvergoldung, um den Kreidegrund zu schleifen. Die Fischhaut ist für manche Zwecke gut, greift aber schon stark an; für Gips ist sie wohl geeignet. Feinere Schleifmittel sind Ossa sepiae, vom Tintenfisch stammend, Tripel, Wiener Kalk, Zinnasche, Holzkohle u. a. m. Ein erst neuerdings in der Malerei mit Erfolg verwendetes Schleifmittel ist die Stahlwolle (feine Stahlspäne).

Soll das Schleifen bis zu hohem Grad der Feinheit fortgeführt werden, so sind erst die gröber wirkenden Mittel zu verwenden und mit zunehmender Glätte der Fläche nach und nach die feineren. Zwischen hinein ist die Fläche durch Abwaschen zu reinigen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

6. Gold, Silber, Bronzen und geschlagene Metalle.

Es giebt verschiedene Methoden, nach welchen die Körper auf ihrer Oberfläche mit Metall überzogen werden können, um ihnen die Farbe und den Glanz des letzteren zu verschaffen. Dazu gehören in erster Reihe das Ueberziehen auf galvanischem Wege, das Eintauchen in geschmolzenes Metall (Verzinnen), das Auftragen in Form von Amalgam (Feuervergoldung), das Auflegen von Metallfolien (Blattvergoldung etc.) und das Bemalen mit Metallpulvern unter Anwendung eines Bindemittels.

Für die Malerei kommen nur die beiden letzten Methoden in Betracht und als Material die geschlagenen Metalle und die mit einem schlecht gewählten Ausdruck gewöhnlich als Bronzen bezeichneten Metallpulver. Von den vorhandenen Metallen sind hauptsächlich in Anwendung: Gold, Silber, Platin; Kupfer, Zinn, Wismut, Zink, Antimon, Aluminium und die durch Verschmelzung derselben hergestellten Legierungen. Eine metallische Erscheinung ergeben ferner der Graphit und gewisse Anilinfarben in dickem Auftrag, sowie das wolframsaure Wolframoxydnatron (Wöhlers Wolframbronze).

a. Die geschlagenen Metalle.

Das echte Blattgold, d. i. aufserordentlich dünn ausgehämmertes Gold, rein oder mit Silber und Kupfer schwach legiert. Das Gold hat eine grofse Verteilbarkeit; es ist sprichwörtlich, dafs man mit einem Dukaten Rofs samt Reiter vergolden kann, was auch ganz natürlich erscheint, wenn man bedenkt, dafs feines unlegiertes Gold noch bei einer Dicke von dem zehntausendsten Teil eines Millimeters seinen Zusammenhang bewahrt. Deshalb ist fein geschlagenes Gold auch trotz seines grofsen spez. Gewichtes „leicht wie Goldschaum“ und verweht im leisesten Luftzug; deshalb macht sich an Blattvergoldungen kein Dickenunterschied bemerkbar, wenn zwei oder mehr Blätter übereinandergreifen.

Das Gold wird zu Blech ausgewalzt und in viereckige Stücke oder Quartiere geschnitten. Die Quartiere werden zwischen Pergament auf einem Granitblock unter Drehen und Wenden geschlagen (Dickquetsche); über Kreuz in 4 Teile geschnitten und weitergeschlagen (Dünnquetsche). Das fernere Schlagen erfolgt zwischen den Goldschlägerhäutchen (Oberhaut von Därmen) in wiederholter Weise, bis aus der Dünnschlagform das fertige Blattgold hervorgeht. Dasselbe wird in Quadrate von 67 bis 95 mm Seite geschnitten, welche zwischen Seidenpapier, das mit Bolus rot gefärbt ist, eingelegt werden. 20 bis 25 Blatt bilden ein Büchlein, 12 Büchlein sind ein Pack, der in Papier geschlagen mit Faden umwickelt wird. Die Herstellung geschieht in Nürnberg, Fürth, Augsburg etc., in Paris, Lyon, Venedig etc.

Echtes gutes Blattgold darf gegen das Licht gehalten keine Löcher und Risse haben und mufs schön gleichmäfsig grün erscheinen.

Da die natürliche Farbe des Goldes nur wenig verschieden ist, so wird zur Erzeugung von Grüngold, Citrongold, Orangegold und Rotgold das zu schlagende Gold mit Silber und Kupfer entsprechend legiert.

Das echte Blattsilber wird wie das Blattgold hergestellt und verpackt. Die Blätter sind nicht so dünn, weil die Verteilbarkeit des Silbers geringer ist. Gutes Blattsilber darf gegen das Licht gehalten ebenfalls weder Risse noch Löcher zeigen und mufs schön gleichmäfsig blau erscheinen.

(Man kann also wohl annehmen, dafs die eigentlichen Farben des Goldes und Silbers grün und blau sind, dafs dieselben aber bei der grofsen Dichtigkeit der Metalle im auffallenden Licht nicht zur Geltung kommen können.)

Das unechte Blattgold wird wie das echte geschlagen, ist aber lange nicht so dünn, da die betreffende Legierung, eine Art Tombak aus Kupfer und Zink, viel weniger Verteilungsver-

mögen besitzt. Die Blattzahl der Büchlein ist dieselbe, der Pack hat aber nur 10 Büchlein. Die Stärke und das Format der Blätter wechseln nach Nummern. No. 1 ist dick und klein, No. 11 ist die feinste und gröfste Sorte. Gegen das Licht gehalten ist unechtes Blattgold schwarz und undurchsichtig. Gegen Luft, Säuren etc. ist es selbstredend weniger beständig, da es oxydiert und schliefslich grün oder schwarz wird.

Das unechte Blattsilber, aus Legierungen weifser Metalle, wie Zinn, Zink, Antimon, Aluminium etc. geschlagen, kommt ähnlich wie das unechte Blattgold in den Handel und verhält sich auch ähnlich. Der Unterschied zwischen echtem und unechtem Blattsilber ist geringer als zwischen echtem und unechtem Blattgold, da das Silber ja auch nicht völlig beständig ist. Auch der Preisunterschied ist geringer.

Platin läfst sich ähnlich wie Gold schlagen, ist wie dieses teuer, aber ebenso beständig. Es ist deshalb dem Blattsilber vorzuziehen, obgleich es von Farbe und Aussehen dunkler und weniger schön ist.

Zinn läfst sich bei seiner Weichheit leicht in dünne Folien auswalzen; das glänzende und ziemlich beständige Erzeugnis ist der bekannte Staniol (richtiger Stanniol).

Vom Auftrag des Blattgoldes etc. wird später die Rede sein.

b. Bronzen in Muscheln und Pulvern etc.

Die zweite Form, in welcher die Metalle zur Verwendung kommen, ist diejenige der Pulver. Dieselben können auf verschiedene Weise erzeugt werden und kommen als solche oder gleich mit einem Bindemittel zurechtgemacht in den Handel. Mit der Feinheit des Pulvers steigt die Feinheit und der Preis der Ware.

Das echte Malergold (echtes Muschelgold, echte Goldbronze) wird meistens aus Abfällen des echten Blattgoldes hergestellt. Die Abfälle werden auf einer mattgeschliffenen Glastafel mit dem Glaspistill unter Zusatz von Gummi arabicum, Honig oder Kandiszucker auf das Feinste zerrieben, bis keine flimmernden Teile mehr sichtbar sind. Nach einem alten Herkommen wird der Teig in Muscheln gestrichen, die mit Papier umwickelt zum Verkauf kommen. Man kann sich das Muschelgold aus Blattgold selbst bereiten; gröfste Reinlichkeit ist aber Grundbedingung; übrigens kann der Teig mit destilliertem Wasser und reiner Salpetersäure durch Schütteln in einem Fläschchen ausgewaschen werden, um das abgesetzte Goldpulver auf Löschpapier zu trocknen und von neuem mit einem Bindemittel zu vermengen.

Das echte Gold in Bronzeform ist matt, kann aber mit dem Polierachat glänzend gemacht werden, insbesonders auf glatten Unterlagen wie Pergament. Im grofsen findet es des teuren Preises wegen kaum Verwendung.

Das Vorgebrachte gilt auch für Platin.

Für echtes Malersilber (Muschelsilber, echte Silberbronze) gilt das nämliche. Dieses wie das Muschelgold werden heutzutage einfacher und weniger zeitraubend erzielt, indem die betreffenden Metalle auf chemischem Wege auf Pulverform gebracht werden.

Das unechte Malergold oder Musivgold ist Doppelschwefelzinn. 8 Teile feinste Zinnfeile, 7 Teile Schwefel und 5 Teile Salmiak werden innig gemengt und in einer eisernen Retorte bis zur schwachen Rotglut erhitzt, wobei sich das Musivgold am Boden und an den Wänden ankristallisiert. Das Musivgold wird als Pulver zum Aufstauben und mit Bindemitteln angerieben zum Malen benutzt.

Das unechte Malersilber oder Musivsilber ist eine Legierung von Zinn und Wismut zu gleichen Teilen, die, um sie leichter pulvern zu können, mit Quecksilber amalgamiert wird. Der richtige Grad der Feinheit im Pulver ist wichtig, weil, zu fein gepulvert, die Bronze matt und grau wird. Das Musivsilber wird wie das Musivgold angewendet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Malerbronzen (unechte Bronzen) sind heutzutage in zahllosen Farben und Tinten, den ganzen Farbenkreis umfassend, zu haben. Sie werden in Nürnberg und an anderen Plätzen fabrikmäfsig hergestellt. Sie sind entweder galvanisch gefällte Metallpulver und deren Mischungen oder mit Anilinfarben gefärbte Pulver von Legierungen. Im letzteren Falle werden die Abfälle des unechten Blattgoldes und Blattsilbers mit wenig fettem Oel zerrieben und in eisernen Trommeln, deren Wandungen mit Nadelspitzen ausgekleidet sind, mit grofser Geschwindigkeit geschleudert, bis das Pulver die gewünschte Feinheit hat. Das beigesetzte Fett wird durch hydraulische Pressung oder durch Lösungsmittel wieder entfernt.

Je nach der Art der Abfälle zeigen die so erhaltenen Bronzen verschiedene Farben. Werden die Bronzen auf eisernen Tafeln geglüht, so oxydieren die Pulver und werden dabei dunkler und tiefer, je nach dem Hitzegrad. Auf diese Weise sind schon zahlreiche Tinten und Töne zu erzielen. Werden aber die Bronzen weiter behandelt, indem sie in Trommeln mit intensiv färbenden Pigmentpulvern geschleudert werden oder indem sie mit Lösungen von Anilinfarben in Alkohol gründlich gemischt werden, so überziehen sich die Pulverteilchen mit einer lasierenden Farbschicht und die Bronzepulver geben ungefähr dieselbe Wirkung, wie eine Farbenlasur über den gewöhnlichen Blattmetallgründen.

Die gewöhnlichen und die gefärbten Bronzen gehen unter mannigfaltigen Bezeichnungen und Nummern je nach Art und Feinheit des Korns; so ist z. B. eine vielverwendete unechte Goldbronze „Reichgold No. 4000“. Die Farbenskala der gefärbten Bronzen wird repräsentiert durch Namen, wie folgende: Amarant, Antik, Azur, Blaugrün, Blauviolett, Braun, Karmin, Karmoisin, Citron, Dunkelgrün, Dunkelblau, Emeraude, Feuerrot, Hellgrau, Hellblau, Kupfer, Lila, Orange, Purpur, Rotviolett, Seegrün, Stahlblau etc.

Die Bronzen lassen sich mit dem Achat nur unvollkommen aufpolieren und sind wenig beständig. Die Metalle oxydieren und die Anilinfarben verblassen. Wichtig ist das Bindemittel. Zu wenig desselben giebt zu geringen Halt und Glanz, während ein Zuviel den Metallglanz beeinträchtigt und die Wirkung trübt. Je farbloser das Bindemittel, desto besser. Die wässerigen Bindemittel greifen die Bronzen weniger an als die fetten; Weingeistlacke schützen sie mehr als Oelfirnisse. Säurehaltige Bindemittel wirken am ungünstigsten.

Zu gröberen Malereien und zum Aufstauben können die Bronzen verwendet werden, wie sie sind; für feine Schriften auf Papier und Karton ist eine weitere Behandlung erforderlich. Die Bronzen laufen nicht recht aus der Feder, weil ihnen von der Erzeugung her noch Fett anhaftet. Ein Waschen mit Benzin und Abfiltrieren des letzteren über Löschpapier thut gute Dienste. Das gewöhnliche Bindemittel ist Gummi arabicum guter Qualität.

Genaueres Rezept für schreibbare Goldbronze.

Durch den Kork einer Glasflasche steckt man einen Glastrichter, füttert denselben mit gefaltetem Filtrierpapier aus und schüttet 30 Gramm Reichgold No. 4000 auf. Auf die Bronze giefst man Schwefeläther und deckt den Trichter möglichst luftdicht ab. Nachdem der Aether in die Flasche abgelaufen ist, nimmt man die Bronze heraus und breitet sie auf Filtrierpapier aus bis zum völligen Trocknen Hierauf giefst man in eine Schale 15 Gramm einer dicken, möglichst reinen Lösung von Gummi arabicum und giebt die Bronze unter ständigem Umrühren mit einem neuen Borstpinsel nach und nach zu, wobei ein schleimiger Brei entsteht. Unter weiterem Umrühren werden allmählich 60 Gramm destilliertes Wasser zugesetzt und die Flüssigkeit wird schliefslich in Fläschchen mit eingeschliffenem Glasstöpsel abgefüllt.

Die Bronzen sind nicht nur als Pulver in kleinen Paketen im Handel, sondern auch in Probiergläschen verkorkt, mitsamt dem Bindemittel in Porzellanschalen eingestrichen oder in Tuben gefüllt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

7. Das Zeichenmaterial etc.

Die hauptsächlich in diesem Sinne in Betracht kommenden Stoffe sind das Papier, die Leinwand und die Kohle.

Der Dekorationsmaler bedarf das Papier in erster Reihe zur Herstellung des Kartons, d. h. für seine Werkzeichnung, wenn diese nicht unmittelbar auf die zu bemalende Wandfläche etc. entworfen wird. Man benützt hierzu allgemein die sog. Rollenpapiere, welche bei beliebiger Länge eine durchschnittliche Breite von 120 bis 160 cm haben und nach dem laufenden Meter oder nach dem Gewicht verkauft werden.

Die Qualität und Stärke kann je nach dem Zwecke sehr verschieden gewählt werden, wonach dann auch die Preise schwanken (von 10 bis 100 Pf. pro m; von 1 bis 2,50 M. pro Kilo). Für einfache, einmal zu benützende Zeichnungen genügt unter Umständen ganz gewöhnliches, farbiges Packrollenpapier; für bessere Zeichnungen wird ein besseres Papier gewählt, weifs oder gelblich für Kohle allein; grau, wenn Lichter aufgesetzt werden sollen. Zu dick soll das Papier nicht sein, weil das Durchstechen der Zeichnungen sonst zu viel Mühe macht.

Ein gutes, in drei Stärken zu habendes, gelbliches Papier ist das Rollenkonzept, 1,20 m breit, das Meter zu 20 bis 40 Pf. je nach der Stärke. Sehr dauerhaft, etwa doppelt so teuer und 153 bis 157 cm breit, aber schwer durchstechbar, ist das Tauenrollenpapier, aus alten Schiffstauen erzeugt. Dauerhaft, aber meist zum Zeichnen etwas zu glatt, 1,50 m breit, das Meter zu 40 Pf., gelb oder bräunlich, sind die Bastrollenpapiere. Ein dünnes, aber gutes, pergamentartiges und zur Not als Pauspapier dienendes Material ist „Pergament-Imitation", 1,50 m breit, das Meter zu 25 Pf.

Für Malereien, die endgiltig auf Papier ausgeführt werden sollen, empfiehlt sich starkes Tauen- oder Bastpapier oder das allerdings entsprechend teure, auf Leinwand aufgezogene, sog. unzerreifsbare Rollenpapier.

Von den Pauspapieren zum Durchzeichnen und Uebertragen kommen hier auch nur die Rollenpapiere (1,45 m breit) in Betracht. Man unterscheidet geöltes und ungeöltes. Das erstere ist das meist verwendete; es kostet 50 Pf. pro Meter, ist gut und stark, wird aber später gelb und brüchig.

Das Pflanzenpauspapier, Patentpauspapier etc. ist ungeölt, etwas billiger, dünner und weniger gut zu bemalen und zu bezeichnen, hält sich aber auf die Dauer unverändert.

Zu Schablonen eignen sich nur feste und zähe Papiere, starkes Tauen- oder Bastpapier, Manila-Karton, Aktendeckel etc. Das Papier wird beiderseits mit Leinöl getränkt. Es sind übrigens auch fertig präparierte Schablonenpapiere im Handel. (Engelhardt & Kaebrich in Elberfeld liefern Schablonenpapiere in Rollen, 78, 148 und 156 cm breit, das Kilo zu 1,80 M.)

Gezeichnet wird fast ausschliefslich mit Kohle, seltener mit Bleistift, Rotstift etc. Früher mufsten sich die Maler ihre Kohle selbst bereiten; heute ist dies überflüssig, da Zeichenkohle verschiedenster Gröfse und Qualität im Handel ist. Vorzügliche Fabrikate für feinere Arbeiten sind die Pariser Kohle mit der Marke R. G. M. auf der Pappschachtel und die Fusains vénitiens, Marke P. B. S. Zum Entfernen der Kohle dient an Stelle des Radiergummi der Feuerschwamm oder Zunder, der ebenfalls in geeigneter Form in den Zeichenmaterialien-Handlungen vorrätig ist. Das Fixieren der Kohlenzeichnungen geschieht mit Apparaten, die bei den Werkzeugen erwähnt sind.

Erfolgt die dekorative Malerei in Leimfarbe auf Leinwand, wie es z. B. in der Theatermalerei häufig vorkommt, so benützt man feste, dichte Hanfleinwand, ungebleicht, wenig geschlichtet, von gleichartigem Gewebe ohne Knoten. Die Leinwand wird auf Rahmen gespannt, wenn nötig mit Papier hinterklebt, grundiert, abgeschliffen etc. Zu vorübergehenden Dekorationen für Fest-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lichkeiten und Ausstellungen genügt gewöhnlich auch ein geringeres Material, besonders, wenn nur teilweise Bemalung durch Schablonieren etc. eintritt. Packtuch, Sackleinwand, gewöhnlicher Jutestoff und ähnliches treten dann an Stelle der Leinwand. Für Transparente, wenn sie statt auf Papier auf Textilstoffe kommen sollen, dient Shirting oder Batist.

Für die dekorative Malerei in Oel wird die Leinwand mit geschlagenem Leim gespachtelt, abgeschliffen, mit Oelfarbe dünn grundiert und wieder geschliffen etc. Es sind übrigens zum Bemalen fertige Stoffe ebenfalls im Handel: Skizzentuch, Malleinwand und Malzwillich von 42 bis 565 cm Breite und 10 m Länge, fein, mittelfein, grob, gedeckt, gekörnt, glatt, fadenscheinig etc., je nach Bedarf. Ferner sind für die Oelmalerei vorrätig Malpapiere, Malpappen und Malbretter, gekörnt, glatt, grundiert und halbgrundiert in verschiedenen Stärken und vielen Formaten; Kreidegrund für Oel und Tempera etc. Auch die Blend- oder Keilrahmen zum Aufspannen sind in vielen Formaten zu haben und werden auf Wunsch in jeder gewünschten Gröfse geliefert.

Zur Nachahmung von Gobelins werden ripsartige Gobelinstoffe erzeugt, 2 und 3 m breit, das Quadratmeter zu 3,40 bis 4 M.

Die Industrie sorgt heutzutage für den Maler in der weitgehendsten Weise und nimmt ihm alle vorbereitenden Arbeiten thunlichst ab. Es ist Sache der Rechnung, ob er im einzelnen Falle gut thut, von diesem Entgegenkommen Gebrauch zu machen oder nicht.



IV. DIE WERKSTÄTTE, DIE WERKZEUGE UND GERÄTE.

1. Die Werkstätte nebst Zubehör. 2. Das Werkzeug. 3. Die Geräte.

1. Die Werkstätte nebst Zubehör.

Die Art und Gröfse der Werkstätte ist bedingt durch die Art und den Umfang des Geschäftes. Ist das letztere ausgedehnt und vielseitig und werden viele Hilfskräfte beschäftigt, so wird die Werkstätte am besten ein selbständiges Bauwerk mit zugehörigem Hof sein. Dem entspricht

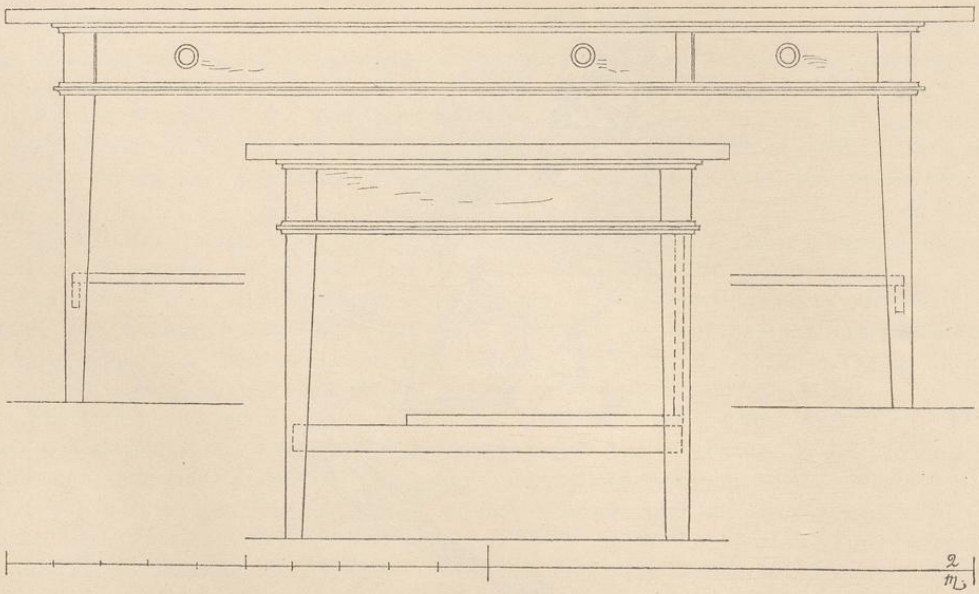


Fig. 296. Arbeitstisch.

auch die gewöhnliche Anlage in gröfsern Städten; hinter dem nach der Strafse gekehrten Wohnhaus liegt die Werkstätte als Hinterhaus, vor welchem die Zufahrt sich in einen offenen oder glasgedeckten Vorraum erweitert. Neben der eigentlichen Werkstätte befinden sich dann weitere

Räume, als Magazine, zum Farbenreiben, als Geschäftsbureau, als Zeichenzimmer etc. dienend. Sehr zweckmäfsig ist im Anschlufs ein kleiner Schuppen zur Unterbringung von Gerüstzeug, Leitern, Handwagen etc., während eine Küche zum Oel- und Firniskochen, zur Lackbereitung und ähnlichen Geschäften am besten getrennt und thunlichst frei steht, wenn die Feuer- und Baupolizei diese Anordnung im Innern der Städte überhaupt duldet, was nicht überall der Fall ist. Die Werkstätte ist am besten unterkellert, damit sie nicht feucht sei, liegt aber am bequemsten zur ebenen Erde, während das Zeichenzimmer, die Vergolderei und ähnliches wohl höher liegen können. Die Lage nach Norden hat den Vorteil eines gleichmäfsigen Lichtes, wie es für künstlerische Arbeiten besonders wertvoll erscheint; die Lage nach Süden hat den Vorteil, dafs die Arbeiten besser trocknen und dafs sie gesunder ist. Staub und Rufs sind geschworene Feinde der Malerei und Lackiererei

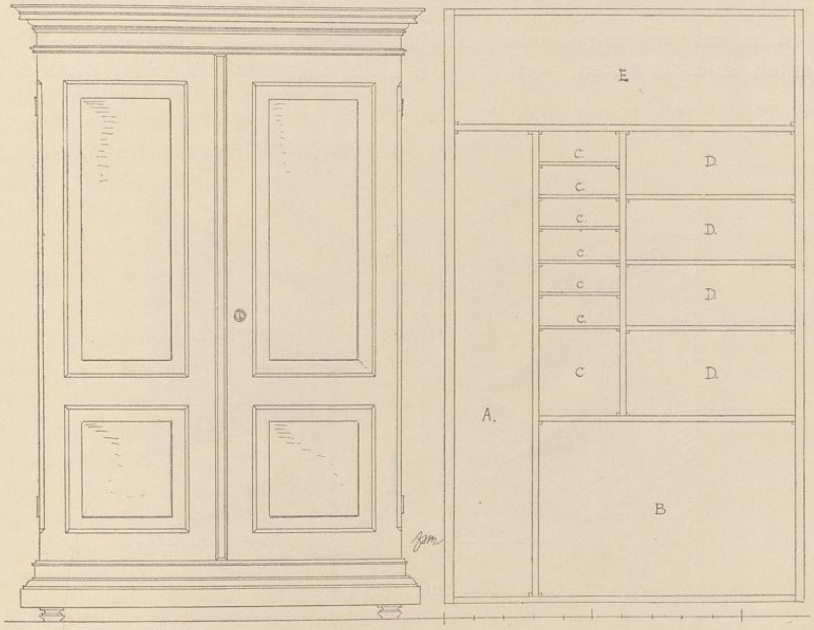


Fig. 297.
Schrank mit Inneneinteilung zum Aufbewahren von Papierrollen, Werkzeug etc.

und deshalb empfiehlt sich eine Lage fern von verkehrsreichen Strafsen, Fabriken etc., womöglich an einem Wasser. Wer die nötigen Mittel hat und sich die Sache nach Herzenslust zurechtbauen kann, der wird aufserdem noch auf andere Punkte Rücksicht nehmen. Leider liegt die Sache in der nüchternen Wirklichkeit meist nicht so.

Sparsamkeits- und andere Gründe drängen den Meister vielfach in ungenügende und unausreichende Mietshäuser und der Künstler auf dem Lande behilft sich womöglich mit einem Raum von wenigen Metern im Quadrat und zieht die Strafse, die Nachbarscheuer und die Waschküche in das Bereich seiner Thätigkeit. Die Kunst geht eben in erster Linie nach Brot und späterhin heifst es: Es hat es bis heute gethan; es thuts auch weiter. Wenn der Meister seine Leute während der guten Jahreszeit ständig „im Bau“ beschäftigen kann und sie im Winter ihre Wege gehen läfst, dann braucht er allerdings keine grofse Werkstätte. Wenn er sich und seine Leute aber auch

im Winter lohnend zu beschäftigen versteht, dann mufs auch Platz geschafft werden, damit nicht einer dem andern im Wege ist.

Der Boden der Werkstätte ist am besten ein Asphaltboden oder ein gut gelegter eichener Riemenboden (sog. Schiffboden). Beide sind dauerhaft, gut zu reinigen und lassen am wenigsten den Staub aufkommen. Wenn der eichene Riemenboden neu und von Zeit zu Zeit mit heifsem Leinöl getränkt wird, so kann er ohne Schaden zu nehmen gescheuert, d. h. feucht gereinigt werden. Ob die Wände massiv oder nach Fachwerksart sind, ist ziemlich einerlei. Es ist zweckmäfsig, Wand und Decke so zu streichen, dafs sie hin und wieder abgewaschen werden können, um den Staub zu entfernen. Die Fenster, in den Rahmen aus Holz oder Eisen, sollen möglichst grofs sein, um genügend Licht einzulassen. Sie befinden sich am besten alle in ein und derselben Wand, um Gegenlicht zu vermeiden. Der Ventilation und des Trocknens der Arbeiten halber müssen sie wenigstens zum Teil geöffnet werden können. Wo die Sonne stört, sind Rollvorhänge nötig oder solche mit senkrechter oder seitlicher Ziehvorrichtung anzubringen. Die in zweiter Reihe genannten sind die besten, weil man das Licht unten dämpfen kann, ohne es oben abzu-

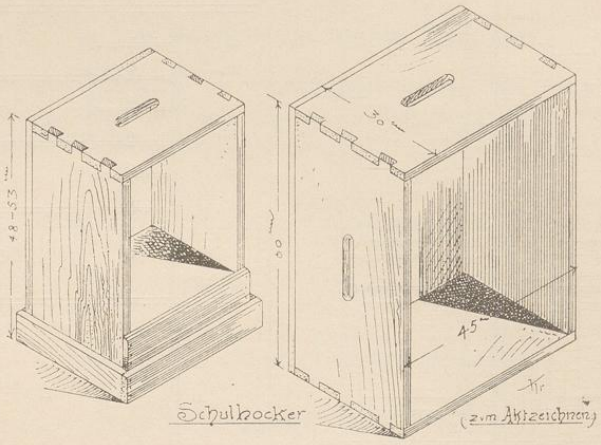


Fig. 298. Hocker.

sperren. Wo Fliegen und Mücken eine Landplage sind und sich auf jeden frischen Anstrich festkleben, da können im Sommer an Stelle der Fenster mit Gaze bespannte Rahmen eingesetzt werden. Uebrigens soll ein Zusatz von Lorbeeröl beim Anstrich der Wände und Decken das Insektenvolk abhalten.

Die Werkstätte sollte wenigstens eine Zugangsthüre haben, welche grofs genug ist, auch gröfsere Dekorationsstücke auf Rahmen aus- und einbringen zu können, ohne sie abspannen zu müssen. Dieser Anforderung ist schliefslich genügt, wenn ein grofser Thürrahmen, in dem eine kleinere Thür nebst Oberlicht etc. sitzt, nur mit Vorreibern befestigt wird, so dafs er nötigenfalls im ganzen entfernt werden kann. Aus dem gleichen Grunde darf die Werkstätte nicht zu niedrig sein; sie sollte mindestens 3 bis 4 m hoch sein.

Zur Einrichtung der Werkstätte gehören einige gröfsere und kleinere Tische mit Schubladen, einige gröfsere Tischplatten, die nach Bedarf auf Böcke gelegt und aufser Gebrauch leicht anderwärts untergebracht werden können. Zweckmäfsig ist es, den einen der Tische mit einer Zinkblechplatte zu belegen, um Zeichnungen etc. beschneiden zu können, wozu dann noch ein verstell-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bares, nachschleifbares Buchbindermesser, ein eisernes Lineal und ein ebensolcher Winkel gehören, die zum Schutze gegen Rost und Abfärben vernickelt sein können.

Weiter sind nötig ein grofser Schrank oder mehrere kleinere Schränke mit Gefachen für Papierrollen, für die feineren und selten gebrauchten Pinsel, Werkzeuge, Farben und Chemikalien. Für gröfsere Töpfe, Eimer etc. eignen sich offene Regale an den Wänden, deren Oberteil ein Lattengestell aufnehmen kann, in dessen schmale, senkrechte Fächer Rahmen, Schablonen und andere flache Dinge eingeschoben werden können. Zweckmäfsig sind bei Raummangel die Babelagen der Schreiner, d. s. senkrecht aufgehängte Leitern, in deren Sprossenteilung quer laufende Dielen als Schäfte eingelegt werden.

Ein zweckmäfsiges Einrichtungsstück ist eine auf starken Möbelrollen fahrbare Pritsche, d. h. ein niedriges Podium, auf dem gröfsere Gegenstände, welche bemalt werden sollen, nach allen Seiten ins Licht gedreht werden können, wozu dann noch die bekannten Trag- und Hebevorrichtungen der Möbelpacker gehören. Neben den Staffeleien zum Aufstellen der Rahmen und Bilder thuen für runde Gegenstände die dreibeinigen Holzgestelle der Bildhauer mit Drehscheibe gute Dienste.

Die einfachsten und billigsten Sitzmöbel sind kistenartige Hocker, die nach drei Dimensionen gebraucht werden können (Fig. 298 rechts). Sie ermöglichen das Sitzen in verschiedener Höhe und ebenso das Stehen, wenn sie als Schemel dienen.

Der Ofen ist zweckmäfsig so geformt, dafs Töpfe etc. auf ihm aufgestellt und erwärmt werden können. In Geschäften, welche sich mit der Blechlackiererei befassen, wird selbstredend ein besonderer Lackier- oder Trockenofen notwendig, in welchem die Arbeiten bei einer Temperatur von ungefähr 100° C. getrocknet oder „gebacken“ werden. Aber auch in der gewöhnlichen Malerwerkstätte ist ein Trockenapparat in

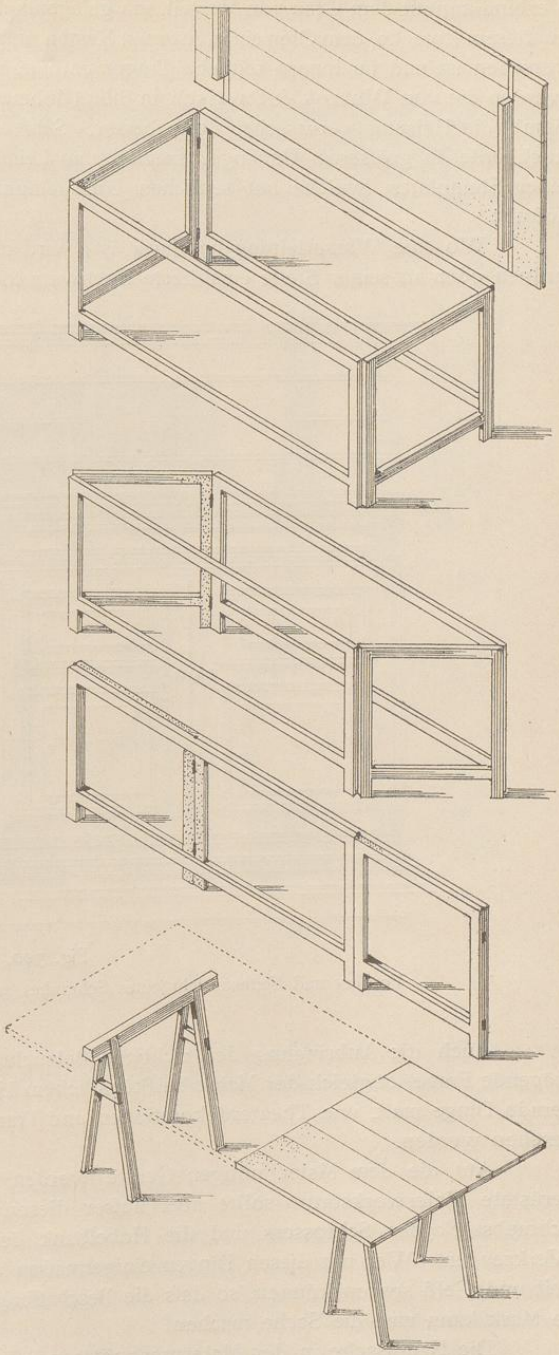


Fig. 299. Tische auf Böcken und mit zusammenlegbarem Gestell.

Verbindung mit dem Ofen von Vorteil, um gelegentlich kleinere Stücke rasch zu trocknen. Es genügt zu diesem Zwecke, dem Ofen einen eisernen Kasten aufzusetzen, welcher mit Thüren und Gucklöchern versehen ist und im Innern seitliche Träger enthält, um Eisenstangen auflegen zu können. Gelobt werden die von Watzek & Partisch in Bilin (Böhmen) konstruierten Trockenapparate. Je weniger Staub die Heizung verursacht, desto besser. Sehr zu empfehlen sind die Gas- oder Petroleumkochherde in gröfserem Umfange, speziell zum Leimkochen dienend. Sie finden ihren Platz auf einer Steinplatte, welche auf seitlichen Backsteinuntermauerungen oder auf einem Eisengestelle aufruht.

Wo eine Wasserleitung im Hause ist, wird man einen Wasserstein wie in der Küche anordnen oder an seiner Stelle emaillierte Eisenwannen auf eisernen Gestellen benützen.

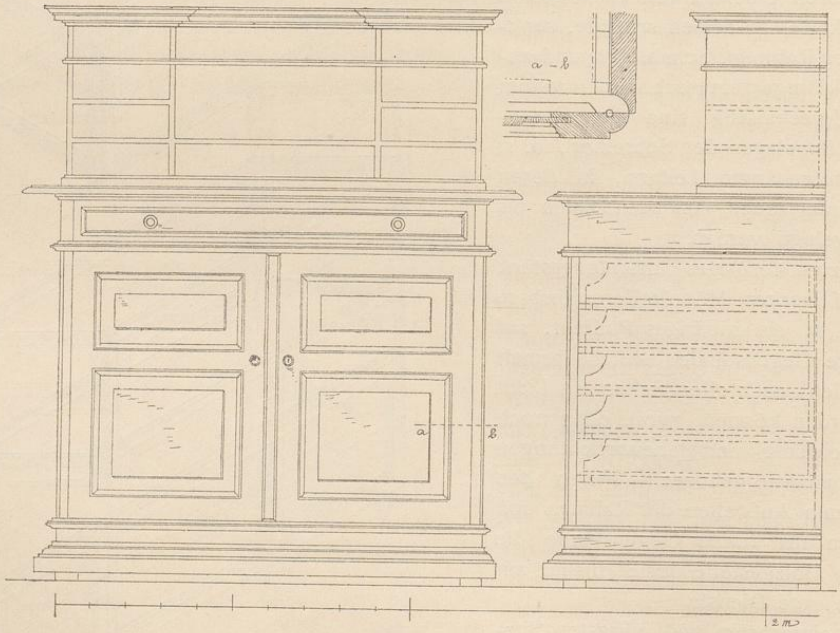


Fig. 300.

Vorder- und Seitenansicht eines Schrankes zum Aufbewahren von Zeichnungen.

Auch die Anbringung der richtigen Beleuchtungskörper am rechten Orte ist eine zu erwägende Frage, obgleich der Maler bei künstlichem Licht nicht viel anfangen kann, wenn er nicht gerade Dinge malt, wie Theaterdekorationen und Transparente, die auch nur bei künstlichem Licht gesehen werden.

Auf die dem Maler nötigen Geräte werden wir noch zurückkommen. Eine besser ausgerüstete Malerwerkstätte sollte aber aufser diesen noch zwei weitere Dinge enthalten, den Schraubstock des Schlossers und die Hobelbank des Schreiners im kleinen mit den nötigsten Werkzeugen. Wer mit diesen Dingen einigermafsen ordentlich zurechtkommt, der wird sich viel Zeit und Geld sparen können, so dafs die Beschaffung in wenigen Jahren sich rentiert. Mit 50 bis 60 Mark kann man die Sache machen.

Die Hauptsache in der Malerwerkstätte wie in jeder anderen ist die Ordnung. Wo alles sauber ist und alles an seinem Orte ist, wenn es nicht gerade gebraucht wird; wo jeder sofort

hat, was er sucht, da wird in der halben Zeit gearbeitet und Zeit ist ja Geld, nicht nur in Amerika, sondern auch bei uns.

Wir geben dem vorstehenden Artikel einige Illustrationen bei, die uns gerade zur Verfügung stehen. Die Fig. 296 stellt einen Arbeitstisch dar, dessen Beschaffenheit sich ohne weiteres erklärt. Die Fig. 297 bringt einen Schrank nebst Inneneinteilung, in Tannenholz für 50 M. herstellbar und dabei anständig aussehend. Die Fig. 300 bildet ein etwas teureres Möbel ab, in seinem Unterbau zum bequemen Aufbewahren von Zeichnungen dienend. Die Fig. 298 zeigt neben einem gewöhn-

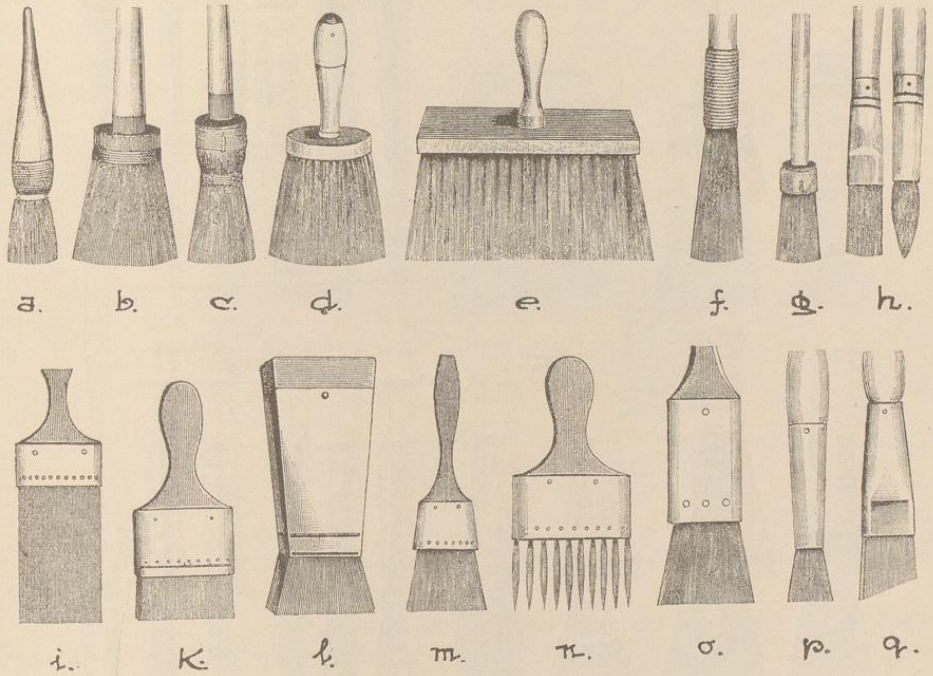


Fig. 301.
Verschiedene Borstenpinsel.

lichen Hocker den oben erwähnten, der nach drei Richtungen zu benutzen ist. Die Fig. 299 führt die Konstruktion provisorischer Tische, auf Böcken und mit zusammenlegbarem Gestelle vor.

---

2. Das Werkzeug.

Das eigentliche Werkzeug des Malers ist klein beisammen. Die Hauptrolle spielen die verschiedenen Pinsel. Aufserdem kommen in Betracht Spachteln und Kittmesser, der Reibstein mit Läufer, Lineale und Mafsstäbe, Palette und Malstock, Kämme und Maserierrollen, das Vergoldezeug, Abbrennlampen und Sandspritzen, Schablonenmesser und Pausrädchen, Schab- und Ziehklingen, der Holzbrandapparat, Aufspannzangen und Thürheber, sowie die allgemein gebrauchten Werkzeuge, Hammer, Zange, Bohrer, Messer etc. Das Uebrige gehört zu den Geräten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

1. **Die Pinsel.***) Dieselben sind je nach der Verwendung verschieden in den Haaren, in der Gröfse und in der Form. In ersterer Hinsicht unterscheidet man:

a) Borstenpinsel, hergestellt aus den Haaren des Schweins. Die stärkeren Borsten werden zu den gröfseren Pinseln, die schwachen zu den kleineren verwendet. Die Borstenpinsel haben gewöhnlich keine Spitze; sie laufen in eine ebene oder abgerundete Fläche zu. Das natürliche Ende der Borste ist auch das Ende des Pinsels; abgeschnittene Borsten taugen nicht; dagegen werden die Borsten häufig zugeschliffen, wobei das geschliffene Ende weniger elastisch ausfällt, als das natürliche. Die Borstenpinsel sind meist gröfsere Pinsel, doch giebt es auch ganz kleine. Die

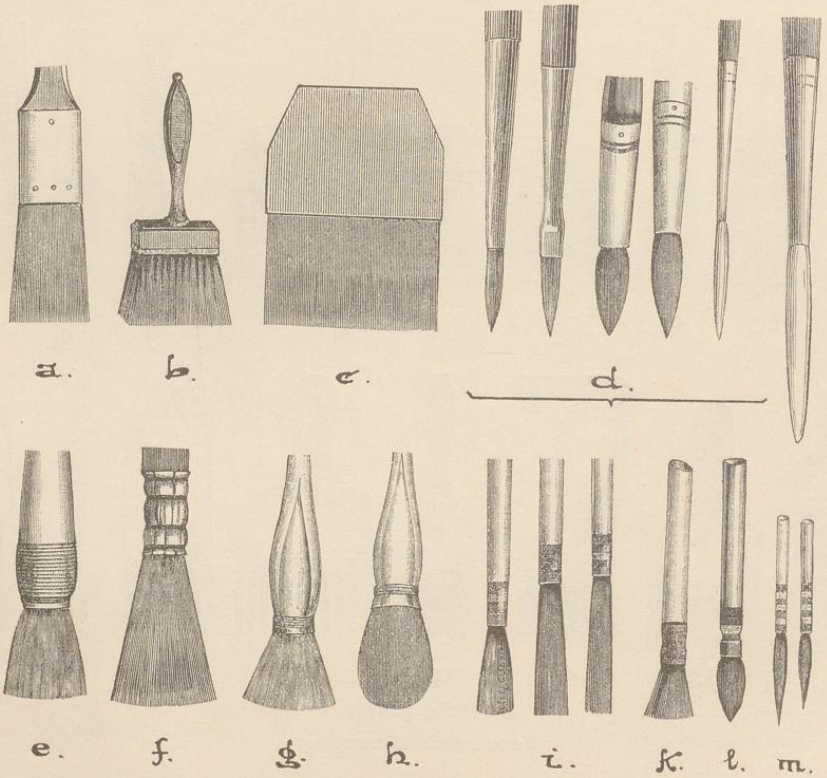


Fig. 302.
Verschiedene Haar-, Fisch- etc. Pinsel.

Borsten werden auf Holzstiele gebunden, mit Schnur oder Draht umwunden, mit Eisenringen oder Blechen gefafst (Rundpinsel), flach zwischen Holzblätter oder Bleche geklemmt (Breitpinsel), bündelweise in Löcher gepicht (Bürsten) etc.

Zu den Borstpinseln gehören:

Faustpinsel und Lackpinsel (Fig. 301 a) in 24 verschiedenen Gröfsennummern, per Dutzend 0,55 bis 24 M., beziehungsweise 0,65 bis 30 M.**)

*) Das Wort stammt aus dem Lateinischen: penis (Schwanz), penicillus (Schwänzchen, Pinsel, Schwamm); daraus im Mittelalter pensil, später benzel, bemsel und Pinsel.

**) Die Preise und Abbildungen sind dem Verzeichnis der Pinselfabrik von Heinr. Höppner in Greiz i. V. entnommen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ringpinsel in Eisenring (Fig. 301 b) in 20 Nummern, das Dutzend 1,60 bis 43 M.
Ringpinsel zum Lackieren, in 14 Nummern, das Dutzend zu 2 bis 22 M.
Streichpinsel, sog. Holländer (Fig. 301 c), in 15 Nummern, das Dutzend zu 0,90 bis 48 M.
Streichbürsten, runde (Fig. 301 d) und breite (Fig. 301 e).
Strichzieher, Greizer (Fig. 301 f), der Satz No. 1 bis 15 zu 1,60 M.
Strichzieher, sog. Berliner (Fig. 301 g), das Dutzend sortiert No. 1 bis 12 zu 2,50 M.
Malpinsel in Zwingen, rund oder flach (Fig. 301 h), lang oder halblang, das Dutzend zu 0,90 bis 4,50 M.
Schläger, 6 bis 18 cm breit, mit langen Borsten (Fig. 301 i), das Dutzend zu 7 bis 28,80 M.
Clairets, 3 bis 15 cm breit (Fig. 301 k), 2,40 bis 15,60 M. das Dutzend.
Modler, 3 bis 15 cm breit (Fig. 301 l), 2,20 bis 16,50 M. das Dutzend.
Durchzieher oder Maserierpinsel, 3 bis 15 cm breit (Fig. 301 m), 2,40 bis 15 M. das Dutzend.
Zacken- oder Gabelpinsel, 3 bis 15 cm breit (Fig. 301 n), 3,60 bis 14,40 M. das Dutzend.
Vertreiber, zum Lackieren, 3 bis 15 cm breit (Fig. 301 o), 3 bis 18,60 M. das Dutzend.
Schablonierpinsel in Zwingen (Fig. 301 p), in verschiedenen Gröfsen, zu 0,95 bis 5,80 M. das Dutzend.

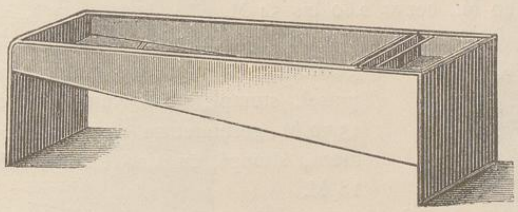


Fig. 303.
Blechener Pinseltrog.

Signierpinsel in flachen Zwingen, schräg zugeschnitten (Fig. 301 q), in 4 Nummern, das Dutzend 1,20 bis 1,80 M.

b) Haarpinsel, hergestellt aus den Haaren des Fischotters (sog. Fischpinsel), des Rindes (Rindshaarpinsel), des Dachses (Dachspinsel), des Marders (Marderpinsel), des Eichhorns, des Iltis, des Bibers, der Ziege etc. Die Haarpinsel sind selbstredend weicher und feiner als die Borstenpinsel, im allgemeinen auch entsprechend teurer. Die feinen gleichmäfsigen Haare werden für die feineren und kleineren Aquarell- und Oelpinsel verwendet, während die steifen, groben Haare für gröfsere Pinsel, Schlepper etc. geeignet sind. Die Qualität ist gewöhnlich schon an der übrigen Ausstattung erkenntlich. Geringere Pinsel haben Tannenholzstiele mit Weifsblechhülsen, während die feineren in vernickelten Hülsen auf Stielen aus besserem Holz sitzen, in doppelte Federkiele mit Seidenschnürung gefafst sind etc.

Die Haare dürfen ebenfalls nicht verschnitten sein; ihr natürliches Ende bildet die Pinselspitze, welche hier die Regel ist, obgleich es auch stumpfe Haarpinsel giebt wie die Schlepper, die runden Vertreiber etc., und solche, die flach in eine Art Schneide verlaufen, wie die breiten Vertreiber, und die Anschufspinsel.

Biber- und Marderpinsel gelten als die besten Malpinsel. Dachs- und Iltispinsel machen keine Spitze und eignen sich mit ihren steifen, sich spreizenden Haaren zu Vertreibern ganz besonders. Ziegenpinsel sind weich, zum Glattstreichen geeignet. Rindshaar- und Fischotterhaar eignet sich für stumpfe und spitze Pinsel.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zu den Haarpinseln gehören verschiedene, bei Aufzählung der Borstenpinsel bereits erwähnte Formen, als: Vertreiber, Lackier-, Maserier-, Modler- und Gabelpinsel mit entsprechend höheren Preisen, aufserdem aber:

Dachsvertreiber, 3 bis 15 cm breit (Fig. 302a), das Dutzend zu 7,20 bis 56 M.

Dachs-Marmorierpinsel, 6 bis 15 cm breit (Fig. 302 b), das Dutzend zu 18 bis 54 M.; desgleichen in Rindshaar zu 14,40 bis 43 M.

Anschufspinsel in Karten, zum Vergolden, 6 bis 12 cm breit (Fig. 302 c), das Dutzend sortiert zu 1,40 M.

Rindshaar-, Fisch- und Marderpinsel, rund oder flach, lang und halblang, Malpinsel und Schlepper auf Holzstielen mit Metallzwingen (Fig. 302 d). Die Rindshaarpinsel, halblang, sortiert von No. 1 bis 12 kosten 1,20 M., sortiert von No. 13 bis 20 das Dutzend 4,50 M. Die Nummern 1 bis 12 kosten lang etwas mehr; von No. 12 bis 20 ist der Preis derselbe. Fischpinsel kosten sortiert von No. 1 bis 12 das Dutzend 1,50 M., Marderpinsel, halblang aber 6 M., lang 6.50 M.

Stumpfe Fischpinsel und Dachspinsel (Fig. 302 e u. f) auf Holzstielen, in 7 Nummern, das Dutzend zu 1,40 bis 20 M., bezw. 2.60 bis 54 M.

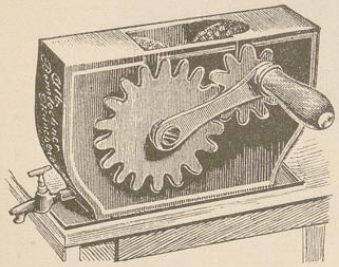


Fig. 304. Pinselreinigungsapparat von Alb. Bernlocher in München.

Haar- und Fischpinsel in doppelten Kielen, mit Draht gebunden, stumpf und gerundet (Fig. 302 g u. h). Haarpinsel, stumpf, in 8 Nummern, das Dutzend zu 1,20 bis 13,50 M., gerundet zu 1,70 bis 20 M. Fischpinsel in 7 Nummern, stumpf, zu 1,20 bis 15,60 M., gerundet zu 2,20 bis 18 M.

Schlepper (Haar-, Fisch-, Rindshaar- und Marder-) in einfachen Kielen, halblang, $^3/_4$ lang und lang (Fig. 302 i), in 12 Nummern und verschiedenen Qualitäten. Das Dutzend sortiert von 0,50 bis 6,50 M.

Stumpfe (Fig. 302 k), spitze (Fig. 302 l) und sog. Schreibpinsel aus verschiedenem Material (Fig. 302 m), in einfachen Kielen, mittelfeine, feine, extrafeine, feine spitze, feinste spitze (Pariser), extragrofse etc. in durchschnittlich 8 Nummern, das Dutzend sortiert zu 0,30 bis 2,50 M.

Die No. 1 entspricht bei den Stiel-, Zwingen- und Doppelkielpinseln jeweils der kleinsten Sorte; bei den einfachen Kielpinseln ist es gerade umgekehrt und No. 1 ist der gröfste Pinsel.

Ein Pinsel ist gut, wenn er seinem Zweck entspricht und da dieser sehr verschieden sein kann, lassen sich keine allgemein giltigen Regeln aufstellen. Jedenfalls soll er keine Haare lassen und ein zum Malen bestimmter Spitzpinsel soll sich auch wirklich in eine Spitze schliefsen und nicht wie ein Gabelpinsel klaffen. Das letztere läfst sich vor dem Kauf feststellen, wenn er in Wasser getaucht und probiert wird, was ihm nichts schadet. Auch bezüglich der Pinsel pflegt die teuerste Ware die billigste zu sein, vorausgesetzt, dafs sie thunlichst gut behandelt und nicht durch Unfug und Nachlässigkeit unnötig früh ruiniert werden. Man könnte meinen, dafs der Maler sein Hauptwerkzeug besonders in Acht nehmen wird, wofür die Thatsachen aber vielfach nicht sprechen. Wenn ein mit der Farbe steif gewordener Pinsel mit dem Hammer geklopft wird, so kann er allerdings nicht gewinnen und es hätte doch viel weniger Zeit beansprucht, ihn rechtzeitig und regelrecht zu reinigen. Wenn man einen nassen Pinsel, mit den Haaren nach unten aufgestellt, sich selber überläfst, dann darf man sich doch nicht wundern, wenn er nachher nicht sofort wieder eine richtige Spitze bilden will.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In diesem Punkte wird viel gesündigt; so dafs Ordnung und Reinlichkeit nicht genug empfohlen werden können. Gebrauchte Pinsel werden in Wasser gereinigt, wenn das Bindemittel ein wässeriges war, und mit Schmierseife oder Terpentinöl, wenn es sich um Oelpinsel handelt. Mit Spirituslacken verwendete Pinsel wäscht man in Spiritus. Die gewaschenen Pinsel werden mit einem reinen Lappen ausgedrückt, durch Drehen zwischen den Händen in den Haaren gelockert und zum Trocknen am besten am Stiel aufgehängt. Vertreiber kann man meistens trocken reinigen. Pinsel dürfen nicht im Wasser liegen bleiben, insbesonders nicht die Kielpinsel, weil sie dabei im

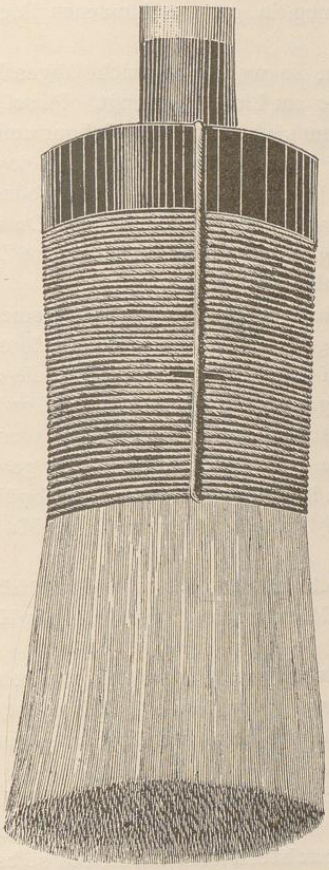


Fig. 305. Pinsel mit Schnurvorband (Engelhardt & Kaebrich, Elberfeld).

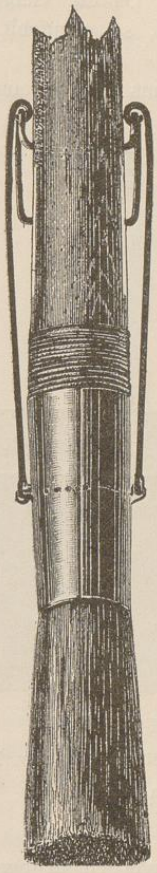


Fig. 306. Verstellbare Vorbandhülse (E. Kretzschmar, Wurzen i. S.).

Bund gelockert und verdorben werden. Weniger hat es zu sagen, wenn Oelpinsel, die bald wieder gebraucht werden, in ungekochtes Leinöl gelegt werden, um das Reinigen zu ersparen.

Mit der Farbe hart gewordene Leimfarbpinsel werden in warmem Wasser aufgeweicht; Oelpinsel werden mit schwacher Lauge oder warmem Sodawasser behandelt. Die Pinsel sind dabei derart einzuhängen, dafs das Erweichungsmittel wohl die Borsten oder Haare, aber nicht den Bund erreicht. Lackpinsel erweicht man in Spiritus, Benzin, Terpentinöl etc. je nach der Art des Lackes.

Tempera- und Wasserglaspinsel dürfen überhaupt nicht hart werden und sind stets nach Gebrauch zu reinigen.

Zum Reinigen der Pinsel kann man mit Vorteil Pinseltröge aus Weifs- oder Zinkblech benützen (Fig. 303). Neuerdings hat Alb. Bernlochner in München (Ohlmüllerstr. 7) einen Pinselreinigungsapparat erfunden, der gelobt wird und verschiedene Vorteile besitzen soll. Der Preis des Apparates, welchen Fig. 304 abbildet, beträgt 25 M.

Aufbewahrte Pinsel werden gerne von den Motten angegangen, welche dieselben gründlich verderben. Da die vielgepriesenen Mottenmittel Kampher, Naphtalin, Cajeputöl u. a. sehr wenig schützen, so empfiehlt sich die Aufbewahrung in gut geschlossenen Papier- oder Leinwandsäcken.

Wenn aus Pinseln einzelne Haare vorstehen, so werden sie nicht abgeschnitten, sondern ausgerupft oder am Licht abgesengt. Pinsel, welche neu zu lang und biegsam sind, werden mit Schnur umwunden, welche späterhin nach Bedarf entfernt wird (Fig. 305). Engelhardt & Kaebrich in Elberfeld liefern vorgebundene Pinsel mit einem Aufschlag von 60 bis 80 Pf. pro Dutzend. Als Ersatz der Schnürung werden auch verstellbare Messingvorbandhülsen empfohlen (Fig. 306).

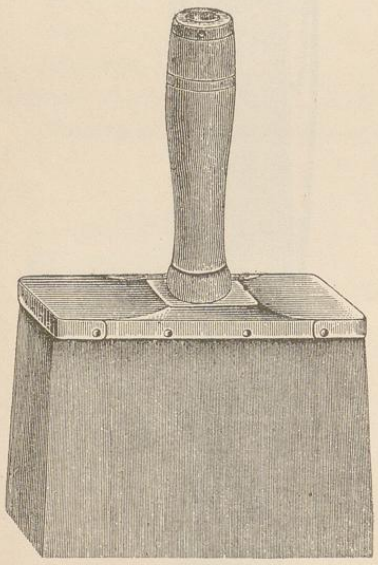


Fig. 307.
Patent-Plafondbürste von C. v. Molitor in Bretten.

Die Streichbürsten werden im allgemeinen mittels eines kurzen Stiels gehandhabt; es giebt jedoch auch gelochte zum Aufstecken auf lange Stiele und solche, die auf dem Rücken ein Leder aufgenagelt tragen, um die Hand zwischendurch schieben zu können. Auch Schwämme werden gelegentlich zum Auftragen der Farbe benützt, in der gewöhnlichen Form oder zwischen Brettchen geklemmt. Plafondbürsten sind eine Spezialität der Pinselfabrik von C. v. Molitor in Bretten (Baden).

Schliefslich möge noch die Pinselfabrik von Louis Meunier in München als Spezialität für Künstlerpinsel erwähnt sein.

2. **Spachteln, Spatel, Kittmesser etc.**, beim Auskitten und Spachteln, aber auch anderweitig gebraucht, z. B. beim Reinigen der Paletten, beim Farbenreiben, beim Abkratzen von Malereien etc.

Die Spachteln sind meist aus Stahl, in Holzgriffe gefafst; nur da, wo das Eisen mit Farben nicht in Berührung kommen soll, werden an ihrer Stelle auch Hornspachteln verwendet, die selbstredend weniger dauerhaft sind. Die gewöhnliche Form der Stahlspachtel zeigt Fig. 308a, während in b derselben Figur eine sog. Kropfspachtel dargestellt ist. Die Hornspachteln sind aus einem Stück und haben keinen besondern Griff.

Die gewöhnliche Form des Kittmessers aus Stahl mit Holzgriff giebt Fig. 308c wieder und in d derselben Figur ist ein besonderes Palettemesser abgebildet in einer der verschiedenen Formen, welche den für die Oelmalerei dienenden Malmessern und Malkellen gegeben werden.

Dafs man auch diese Werkzeuge zu reinigen und vor Rost zu schützen hat, versteht sich für ordnungliebende Naturen von selbst.

3. **Der Reibstein nebst Läufer** ist heute weit weniger wichtig, als früher, weil die Farben meist gerieben bezogen werden und weil an seine Stelle zum Teil die später zu erwähnenden

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Farbmühlen getreten sind. Zum Abreiben kleiner Farbenmengen etc. ist er aber auch heute unentbehrlich.

Der Reibstein ist eine quadratische oder rechteckige Steinplatte aus hartem, dichtem und gleichmäfsigem Marmor, Kalkstein, Porphyr, Granit oder ähnlichem Material. Der Läufer ist eine unten schräg abgeschliffene Steinkeule, mittels welcher die Pigmente zerdrückt und pulverisiert (trockenes Abreiben) und mittels welcher die Pulver mit den Bindemitteln innig gemengt werden (nasses Abreiben). Reibstein und Läufer dürfen nicht porös sein und sollen nicht „schleimen", d. h. keine Substanz abgeben.

Reibstein und Läufer sind nach dem Gebrauch stets zu reinigen; wenn mit Wasser abgerieben wurde, mit Wasser, und wenn mit Oel gerieben wurde, mit Oel, Seife, Sägemehl etc. Eine gründliche Reinigung ist umsomehr nötig, wenn nach dunkeln Pigmenten helle abgerieben werden sollen. Man reibt in diesem Falle zunächst etwas Kreide oder Schwerspat, bis sie nicht mehr schmutzig werden und wäscht noch einmal nach. Man reibt die Pigmente mit Wasser ab,

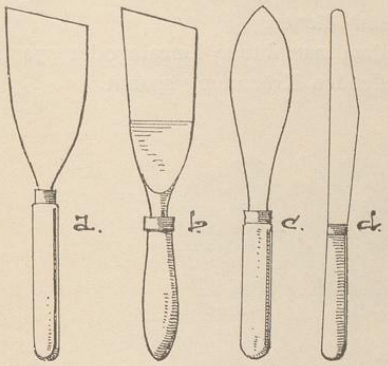


Fig. 308.
Spachteln, Kitt- und Palettemesser.

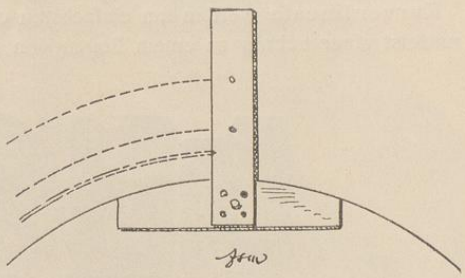


Fig. 309.
Kreisbogenlehre.

um sie mit Leim als Leimfarben zu verwenden oder um sie zu trocknen und in verschlossenen Gefäfsen aufzubewahren bis zur späteren Verwendung, wobei sie dann nochmals leicht zu reiben sind. Sollen die Pigmente mit fetten Oelen verwendet werden, so werden sie mit diesen allein oder unter Zusatz von Terpentinöl gerieben, welches sie streichbarer macht. Wird mit Terpentinöl abgerieben unter Zusatz von Leinölfirnis, so werden die Farben leicht zähe und schmierig und man darf nur kleinere Mengen anmachen. Die abgeriebenen Farben werden in glasierten Töpfen mit den zuzugiefsenden Binde- und Verdünnungsmitteln durch Umrühren mit einem hölzernen Stab innig zur richtigen Konsistenz gemengt und sind zur Verwendung fertig. Werden die angemachten Farben nicht völlig verbraucht, so schützt man die Reste vor der Bildung einer Farbenhaut, indem man auf Wasserfarben etwas Wasser, auf Oelfarben etwas Oel gieíst, welche die Luft abschliefsen und später abgeschüttet werden. Um das Eintrocknen der Farbe an den Topfwänden zu verhindern, sind die letzteren durch Abstreichen mit dem Pinsel immer rein zu halten. Pigmente für Spirituslacke werden mit Spiritus abgerieben.

Auf dem Reibstein hart gewordene Farbenreste werden durch Abschleifen mit Bimsstein entfernt, durch Wasser, Terpentinöl etc. erweicht.

Ausgeriebene, durch langen Gebrauch hohl gewordene Steine werden wieder eingeebnet,

indem zwei Steine aufeinander erst unter Zugabe von Sand rauh geschliffen werden, bis sie eben sind, worauf ein Nachschleifen mit Bimsstein zu erfolgen hat.

An Stelle der Steine werden insbesonders für kleinere Pigmentmengen mit Vorteil mattgeschliffene, starke Glasplatten benützt, zu denen dann auch Läufer aus Glas gehören. Die Glasplatten werden in Holzkasten eingepafst und mit Filz oder Wollstoff unterfüttert. Besser ist es, sie auf ausgebrauchte Reibsteine aufzukitten oder aufzugipsen. Die Glasplatten sind mit Terpentinöl oder Lauge leicht zu reinigen.

Reibstein und Läufer ersetzen dem Maler die Reibschale mit Pistill, so dafs diese als entbehrlich gelten können. Dagegen wird ein Mörser nebst Keule in vielen Fällen gute Dienste thun, beim Zerkleinern harter Pigmente, Harze etc. in Stücken.

4. **Lineale, Maßstäbe und ähnliches** sind sowohl für die Herstellung der Zeichnungen (Kartons) als für die Malerei selbst erforderlich.

Die Lineale sollen möglichst leicht sein; sie sind aus Buchen- oder Birnbaumholz, auch aus Weichholz, wenige Centimeter breit, wenige Millimeter dick und von verschiedener Länge. Längs der einen Kante sind sie abgefast oder zugeschärft. Gewöhnlich sind sie ohne Griff. Wenn sie eine Teilung erhalten, können sie gleichzeitig als Mafsstab dienen.

Kurvenlineale werden am einfachsten erzielt, indem man dünne Lineale oder spanisches Rohr mittelst einer Schnur zu einem Bogen von der betreffenden Krümmung spannt.



Fig. 310. Holzpaletten.

Kreisbogen werden im allgemeinen mit der Schnur gezogen, was jedoch die Verwendung von Holzzirkeln, wie sie beim Tafelzeichnen in den Schulen üblich sind, und diejenige der sog. Stangenzirkel nicht ausschliefst. Ist der Mittelpunkt von Kreisbogen unzugänglich oder liegt er in der Luft, wie bei den Thür- und Fensterbogen, so bedient man sich zum Bogenziehen auch der sog. Lehren, d. s. Reifsschienen ähnliche Vorrichtungen, die den Leibungen entlang geführt werden (vergl. Fig. 309).

Zum Aufreifsen der Wand- und Deckeneinteilungen benützt man ebenfalls die Schnur. Für helle Gründe wird sie mit Kohle, für dunkle mit Gips, Kreide oder Schwerspat eingerieben. Einerseits an einem Nagel befestigt, anderseits mit der linken Hand festgehalten und mit der rechten angezupft, erfolgt die Schnürung auf trockenem Wege, wie sie der Zimmermann auf nassem bewerkstelligt.

Zur Feststellung senkrechter Linien benützt der Maler das Senkblei, eine Schnur mit Metallknopf, während die horizontalen Linien mit Hilfe der Setz- oder Wasserwage festgestellt werden.

Die Mafsstäbe des Malers sind die auch sonst gebräuchlichen: Mefslatten und Mefsstöcke, zusammenlegbare Taschenmafsstäbe und das Bandmafs zum Ausmessen.

5. **Palette und Malstock, Malkasten etc.** Für die feinere, vielfarbige Malerei werden die Farben nach einer bestimmten Reihenfolge längs dem Rande der Paletten aufgetragen, während die

Mitte zum Mischen frei bleibt. Für die Oelmalerei benützt man Paletten aus Holz, für die Wassermalerei solche aus Weifsblech oder aus Zinkblech.

Die Holzpaletten werden in verschiedenen Gröfsen gefertigt und von verschiedenen Formen, rechteckig und rund (Fig. 310). Sie sind aus Ahorn-, Birnbaum-, Nufsbaumholz; je dichter, heller und gleichmäfsiger das Holz, desto besser. Die fein gehobelte und geschliffene Palette wird so lange und oft mit heifsem Leinöl eingelassen, bis kein Oel mehr einzieht und nach völligem Trocknen nochmals abgeschliffen. Man darf die Oelfarben auf der Palette nicht eintrocknen lassen, sondern entfernt sie rechtzeitig mit dem Palettmesser oder der Spachtel und reibt mit einem in Leinöl getränkten Lappen nach. Paletten aus Horn bedürfen keines Einlassens, sind aber nur in kleinen Abmessungen herzustellen.

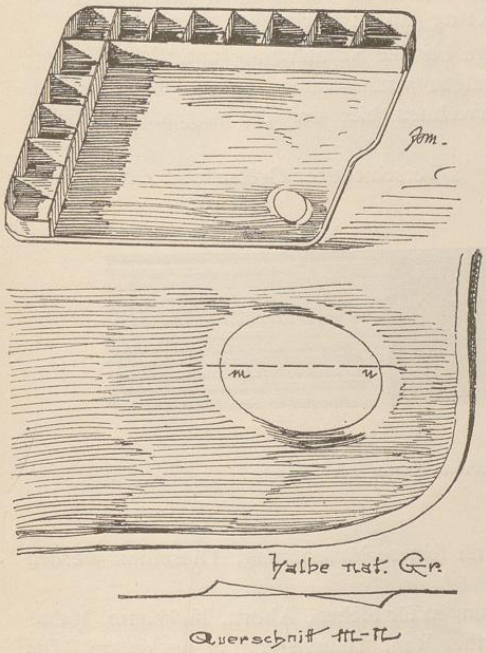


Fig. 311. Blechpalette.

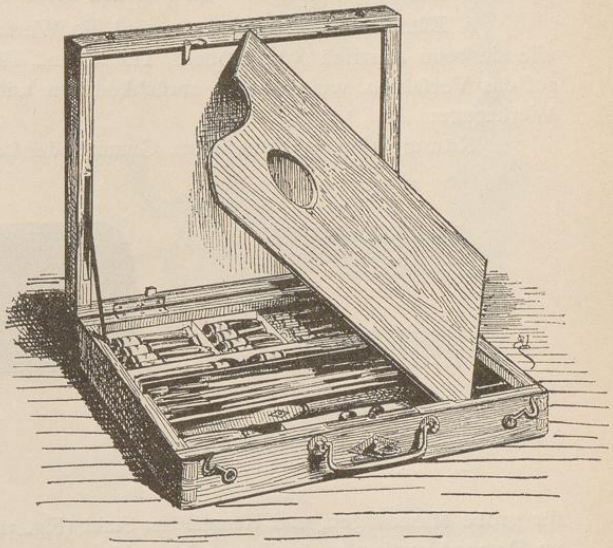


Fig. 312. Malkasten.

Die Blechpaletten haben meist die in Fig. 311 gegebene Form, ca. 27 auf 36 cm messend. Der Rand ist durch einen Wulst verstärkt. Das Blech ist am Daumenloch hälftig nach oben und unten gebogen, so dafs es nicht in die Hand schneidet. Längs der dem Daumenloch entgegengesetzten Seiten sind die Farbkammern aufgelötet, etwa 3 cm im Quadrat messend und 1 cm hoch. Es giebt auch Blechpaletten mit halbkugeligen Vertiefungen; sie sind leichter und das Löten fällt fort; das erstgenannte System ist aber besser.

Der Malstock hat den Zweck, der Hand, welche malt, als Auflager zu dienen. Ein leichter, gerader, cylindrischer Stab von 10 bis 13 mm Dicke und verschiedener Länge je nach Bedarf, oben abgerundet oder in einen Knopf oder Lederbausch endigend, ist die ganze Einrichtung. An Stelle des Holzes kann auch ein Messingrohr dienen.

Wer die Tubenfarben benützt, wie es bei der Tafelmalerei und der feineren Malerei in Oel und Tempera überhaupt heute allgemein üblich ist, der wird der Ordnung und Reinlichkeit zu

liebe sich am besten einen Malkasten zulegen. Dieses zweckmäfsige Stück ist in verschiedenen Gröfsen und Ausstattungen mit und ohne Einrichtung im Handel. Aufser Gebrauch dient es nicht nur den Farben, sondern auch der Palette, den Pinseln, dem Palettmesser etc. zur Aufbewahrung und zum Schutz. Die Fig. 312 bringt einen eingerichteten Malkasten zur Abbildung.

Für die feinere Leimfarbmalerei füllt man die Farben in Porzellannäpfchen oder Pomadebüchsen und bringt dieselben in einem Holzkasten unter, der durch Kreuz- und Querwände in Gefache abgeteilt ist.

Neuerdings sind auch Malkasten für Leimfarben aus Blech gebaut worden mit einer Einrichtung, welche die Farben vor dem Eintrocknen schützen soll. Der Farbbehälter ist in Gefache geteilt, welche unten offen sind. Der Boden wird durch einen wollenen Lappen über einer Sandlage gebildet, welche durch Wasser ständig feucht erhalten werden, das in einen Kanal zwischen den Gefachen eingefüllt wird. Zu beziehen durch H. Kling jun. in Karlsruhe.

6. **Kämme, Maserierrollen etc.** sind die Werkzeuge bei der Nachahmung natürlicher Hölzer, wie sie beim Anstrich von Möbeln, Thüren und Täfelungen vorzukommen pflegt. Wir werden auf das Verfahren weiter unten zurückkommen und erwähnen hier nur die allgemein üblichen Werkzeuge:

Kämme (Fig. 313) aus Horn, Gummi oder Leder in verschiedener Gröfse und Zahnstellung

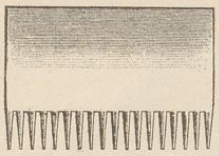


Fig. 313.
Maserier-Kamm aus Horn, Gummi etc.

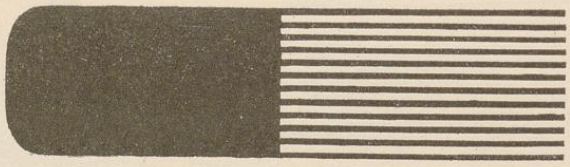


Fig. 314.
Maserier-Kamm aus Stahl.

für grobe Maserungen, und Kämme aus Stahl (Fig. 314) für feinere Maserierung. Dieselben werden im Dutzend sortiert verkauft zu 3 bis 5 M.

Maserierrollen, in vielen verschiedenen Zeichnungen für Eichen, Ahorn, Nufsbaum, Mahagoni etc. mit einer Bahnbreite von 8 bis 14 cm und einer Rapportlänge von 32 bis 60 cm. Die Fig. 315 zeigt rechts das ältere, links das neuere System.

Der denselben Zwecken dienenden Abziehbogen, Marmorierkarten und Löschdeckel wird später Erwähnung geschehen.

7. Das **Vergoldezeug** besteht aus dem bereits erwähnten Anschufspinsel, dem Vergoldemesser, ein- oder zweischneidig, aus feinstem, poliertem Stahl, und dem Vergoldekissen. Das Messer ist dünn und spachtelartig; die Schneiden sind nicht scharf, sondern glatt poliert, damit das Kissen nicht zerschnitten wird. Das Messer mufs blank und rein erhalten werden und soll an der Klinge nicht berührt werden.

Das Vergoldekissen besteht aus einem Brettchen von ca. 20 auf 30 cm, gleichmäfsig mit Watte oder Rofshaar überpolstert und mit Schaf- oder Kalbleder überzogen, die rauhe Seite nach aufsen gekehrt und mit Bimsstein abgerieben. Ein Iltis- oder Dachspinsel nach Art der Vertreiber dient zum Andrücken und Abkehren des Goldes. Die erwähnten Werkzeuge werden gewöhnlich zusammen in einem Vergoldekasten untergebracht.

Auf das Verfahren wird später zurückzukommen sein.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

8. **Abbrennlampen und Sandspritzen etc.**

Die Abbrennlampen zum raschen Entfernen alter und blasiger Oelfarbanstriche zeigen verschiedene Form und Konstruktion. Die Fig. 316 bildet zwei Benzin-Abbrennlampen ab und in Fig. 317 ist eine Spiritus-Abbrennlampe wiedergegeben. Beim Reinigen von Farbresten und von Rost auf Eisenteilen sind auch Drahtbürsten mit Vorteil zu gebrauchen.

Zum Sandeln der Oelfarbanstriche dienen die Sandspritzen, deren eine in Fig. 318 dargestellt ist. Der Blasebalg wird mit dem Fufs getreten und der Luftstrom bläst den in das Gefäfs

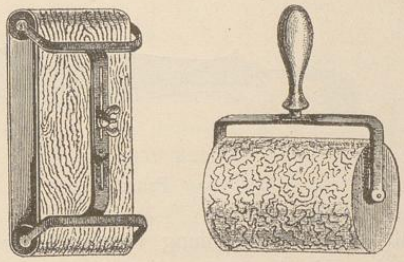


Fig 315.
Maserierrollen.

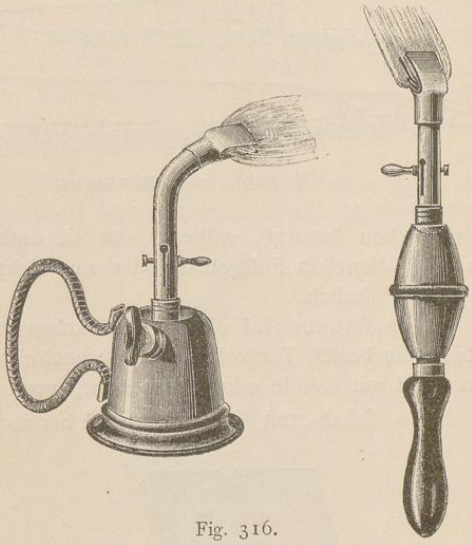


Fig. 316.
Benzin-Abbrennlampen (F. Marx, Köln a/Rh.

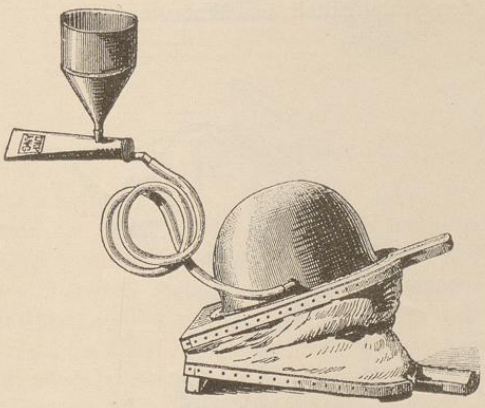


Fig. 318.
Sandspritze (F. Marx, Köln a/Rh.).

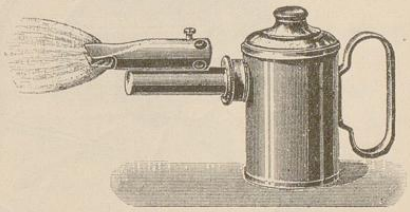


Fig. 317.
Spiritus-Abbrennlampe (F. Marx, Köln a/Rh.).

gefüllten Sand kräftig durch die Brause. Mauern, Figuren aus Thon, Cement, Gufseisen etc. kann auf diese Weise ein steinartiges Aussehen verschafft werden, wenn ein hübscher, scharfkantiger Sand verwendet wird. Auch Firmenschilder und ähnliche Dinge können auf diese Weise mattiert werden. An Stelle von Sand kann auch pulverisiertes Glas dienen.

9. **Schablonenmesser und Pausrädchen etc.**

Beim Schneiden der Schablonen werden am besten zu diesem Zwecke gefertigte Schablonenmesser benützt (Fig. 319). Die Klinge ist klein, stark und zweischneidig; sie sitzt in einer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

konischen Metallhülse mit rundem Holzgriff. Als Unterlage beim Schneiden dienen starke Glasplatten oder das weiter oben bereits erwähnte Zinkblech.

Die Zeichnungen, die mit dem Pausbeutel übertragen werden sollen, werden längs der Umrisse mit einer starken Pausnadel (eine kleine Ahle) von Hand durchgestochen. Diese gewöhnliche Methode ist gut aber zeitraubend. Zeichnungen in grofsem Mafsstabe kann man auch notdürftig durchlochen, indem man das Pausrädchen (Fig. 320) den Strichen entlang rollt. Neuerdings kommen sehr zweckmäfsige Apparate in den Gebrauch, bei denen die Nadel selbstthätig das

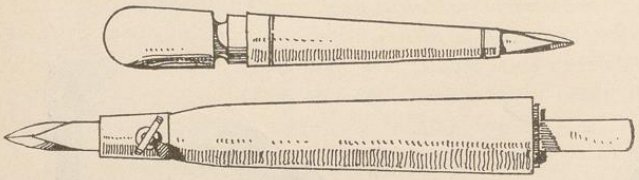


Fig. 319. Schablonenmesser.



Fig. 320. Pausrädchen.

Durchstechen besorgt, während der sie enthaltende Stift über die Zeichnung weggeführt wird. Als Kraft dient ein Fufsgebläse oder eine elektrische Batterie. Die Apparate sehen denjenigen für Holzbrand ähnlich.

Als Pausbeutel dient ein Säckchen von durchlassender Leinwand, welches mit Kohlenpulver (am besten Torfkohle oder Buchenholzkohle) gefüllt wird, wenn auf hellen Grund gepaust wird, und mit Kreide oder Schwerspat, wenn der Grund dunkel ist.

10. **Schab- und Ziehklingen** sind bereits bei den Schleifmitteln erwähnt worden.

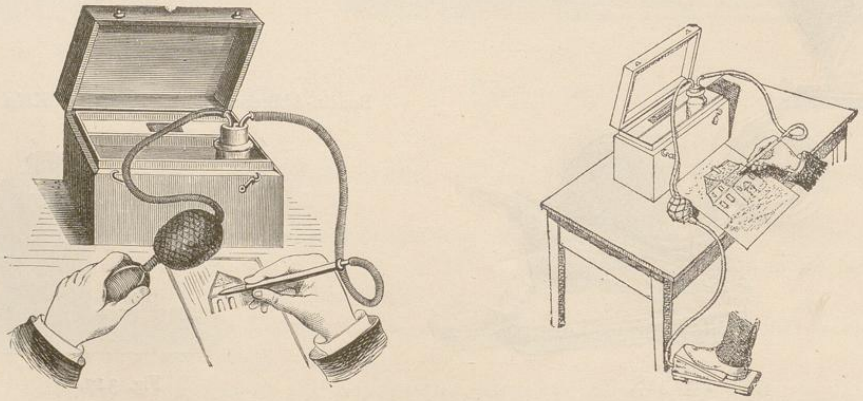


Fig. 321.
Holzbrandapparate für Hand- und Fufsbetrieb.

11. **Der Holzbrandapparat,** eine bekannte Erscheinung auf dem Gebiet der Liebhaberkünste, darf heute auch in der Malerwerkstätte nicht fehlen, nachdem es Sitte geworden ist, Möbel, Täfelungen und Holzdecken durch Holzbrand zu verzieren in Verbindung mit farblicher Behandlung.

Man benützt heute für den Holzbrand allgemein den von Dr. Paquelin in Paris für chirurgische Zwecke konstruierten Apparat, in billiger, etwas abgeänderter Ausführung geliefert von G. Fritzsche in Leipzig, Rob. Friedel & Cie. in Stuttgart u. a. Die Fig. 321 zeigt zwei Ausführungen, die eine mit Hand-, die andere mit Fufsgebläse. In eine halb mit Benzin gefüllte

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Flasche, d. h. in den Kork, welcher dieselbe verschliefst, führen zwei Gummischläuche; der eine steht mit dem Gebläse in Verbindung, der andere endigt in den Brennstift. Der letztere ist hohl und enthält in seiner Spitze fein verteiltes Platin (Platinschwamm). Wird der Stift über einer Flamme angeglüht und wird ihm durch das Gebläse Kohlenwasserstoff zugeführt, indem das Benzin verdunstet, so erhält sich der Stift im Glühen, so dafs mittels desselben Zeichnungen eingebrannt werden können. Für den Holzbrand im grofsen Mafsstabe müssen auch Apparat und Stift gröfser sein, als die gewöhnlichen Dilettantenapparate.

Die Technik ist äufserst einfach und wer zeichnen kann, kann auch den Holzbrand ausführen. Soll derselbe mit Malerei verbunden werden, so wird das Holz zunächst mit Wasser- oder Oelfarben lasierend bemalt und die Umrisse und Schattierungen werden nachträglich aufgebrannt. Man kann es auch umgekehrt machen. Helle Hölzer mit gleichmäfsigem Gefüge wie Ahorn, Birnbaum, Zirbelkiefer eignen sich am besten. Bemerkt sei noch, dafs Holzbrandsachen im Gebrauch blasser werden, so dafs sich eine kräftige Behandlung von vornherein empfiehlt.

12. **Aufspannzangen und Thürheber.**

Zum Aufspannen von Leinwand auf Rahmen kann man sich mit Vorteil einer Zange bedienen, wie sie in Fig. 322 abgebildet ist. Die Handhabung dürfte sich von selbst erklären. Beim

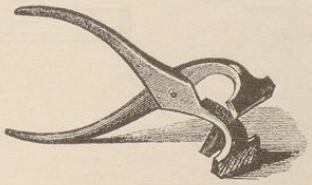


Fig. 322.
Aufspannzange.



Fig. 323.
Thürheber (F. Marx, Köln a/Rh.).

Anstreichen von Zimmerthüren kann als zweckmäfsiges Werkzeug der in Fig. 323 dargestellte Thürheber benützt werden, der auch ohne weiteres verständlich sein wird.

13. Zum **Fixieren der Kohlenzeichnungen** kann man verschiedene Wege einschlagen. Die ältere Methode besteht darin, das Papier, welches dann aufgespannt sein mufs, vor dem Auftrag der Zeichnung mit Leimwasser zu tränken und zu trocknen. Nach Fertigstellung der Zeichnung wird dieselbe durch Wasserdampf fixiert, welcher die Leimschicht erweicht und die Kohlenteilchen festklebt. Zum Andampfen dient ein kleiner Apparat, wie er in Fig. 324 dargestellt ist oder eine ähnliche Einrichtung. Neuerdings werden die Kohlenzeichnungen meist durch Ueberblasen mit Fixatif befestigt. Fixatif ist dünner Schellack-Spirituslack (1 Teil Schellack auf 10 bis 20 Teile Spiritus). Zum Aufblasen des Fixatifs dient der Zerstäuber, der verschieden gestaltet sein kann. Das Mundverfahren ist das einfachste; die in die Fixatifflasche einzuführende Vorrichtung zeigt Fig. 325 in mehreren Ausführungen. In a und b sind die käuflichen Formen gegeben; in c und d ist dargestellt, wie man die Apparate selbst herstellen kann, indem man Glasröhren über der Gasflamme in Spitzen zieht und dieselben durch einen Kork steckt oder durch Draht verbindet. Wichtig ist dabei die richtige Stellung der Spitzen zu einander, sonst „thut es nicht“.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

3. Die Geräte.

Zu den Geräten des Dekorationsmalers zählen aufser einigen bereits erwähnten Dingen vor allem die Farbtöpfe, Farbeimer, Farbkessel und Farbkörbe; die Farbsiebe, Filtriertrichter und Farbmühlen; die Leimapparate; die Staffeleien; Leitern und Gerüste; die Handwagen u. a. m.

1. Die **Farbtöpfe**, d. s. gröfsere oder kleinere, cylindrische Gefäfse, etwas höher wie dick, mit Henkel oder Handgriff, waren früher aus glasiertem Thon und sind es auch vielfach noch heute. An Stelle dieser billigen, aber zerbrechlichen Gefäfse treten neuerdings immer mehr solche aus Eisenblech. Die letzteren sind solid und können, wenn sie nicht gelötet, sondern nur gefalzt oder genietet sind, behufs der Reinigung ausgebrannt werden, soweit es sich um Oelfarb-, Firnis- und Fettlacktöpfe handelt. Eiserne Leimfarbtöpfe werden verzinkt oder verzinnt. Da diese häufig in den Gürtel gehängt werden, so ist der Handgriff wohl auch unten offen (Fig. 326 a). Das Dutzend kostet je nach Gröfse 3 bis 5 M.

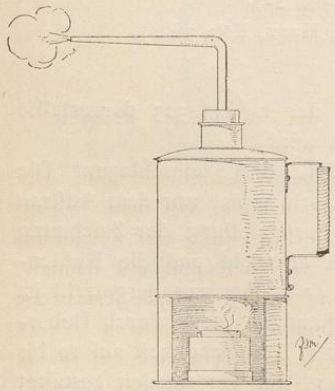


Fig. 324.
Andampfapparat zum Fixieren.

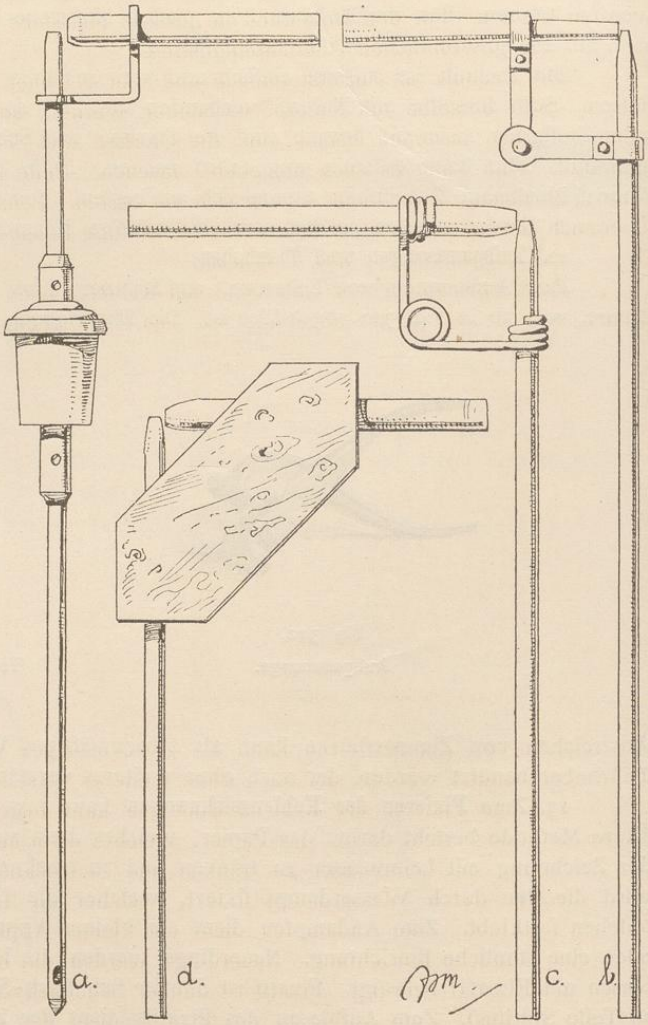


Fig. 325.
Verschiedene Formen des Zerstäubers.

Sobald diese Gefäfse gröfser werden, erhalten sie an Stelle des Handgriffs einen Drahtbügel und werden damit zu Farbkesseln oder Farbeimern (Fig. 327). Die Dürener Eisenblech-

warenfabrik (Inhaber: O. Hauck) liefert die Kessel in 12 Nummern, den ganzen Satz zu 9 M. Dieselbe Firma empfiehlt sog. Hobocs oder Farbbüchsen in drei Gröfsen; diese für den Versand

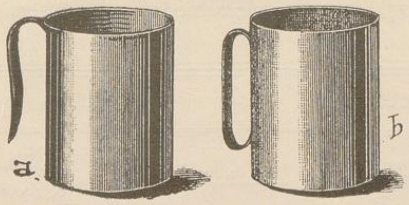


Fig. 326. Eiserne Farbtöpfe (F. Marx, Köln a/Rh.).

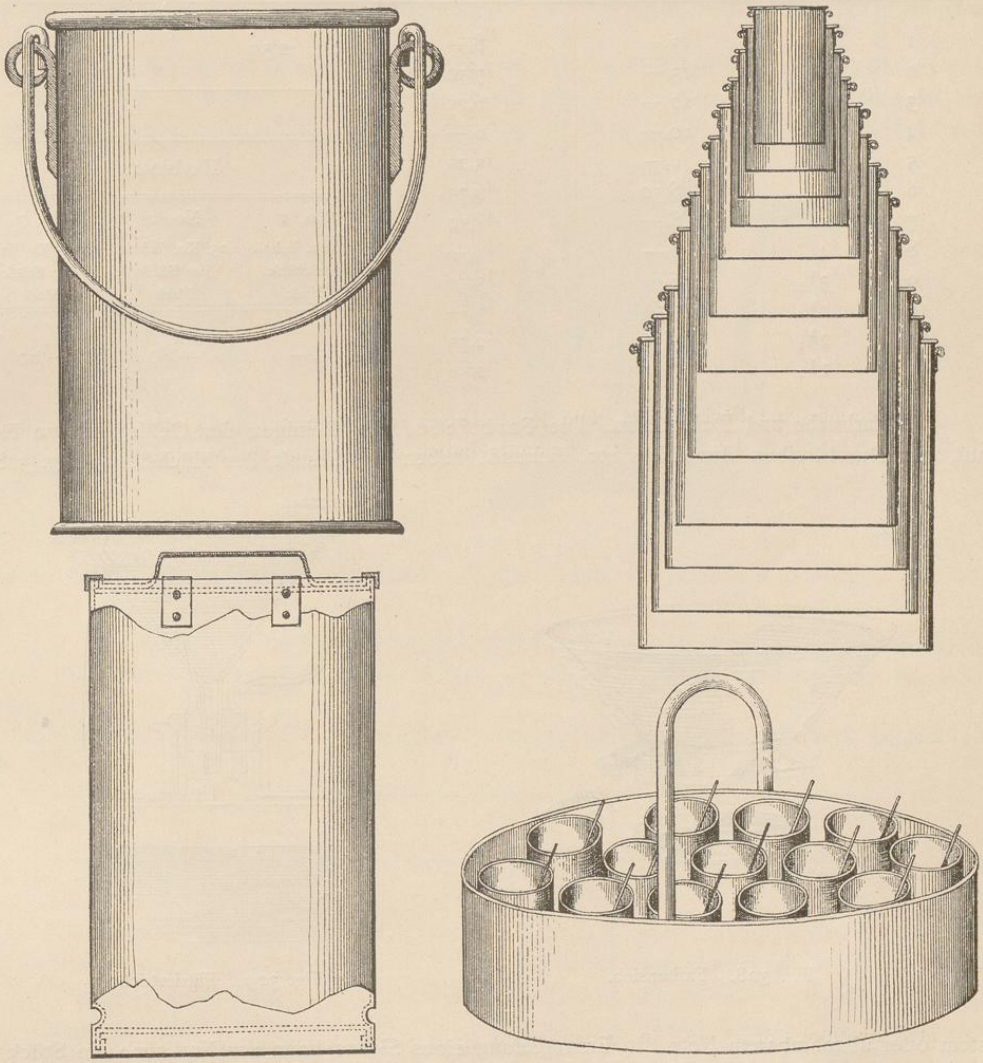


Fig. 327. Farbkessel, Hoboc und Farbkorb (O. Hauck, Düren, Rhnld.).

von Bleiweifs etc. gefertigten Büchsen können auch als Standgefäfse dienen an Stelle der üblichen aus Steinzeug, Glas, Thon etc. Zum Tragen der Farbkessel und Farbtöpfe werden auch eiserne Farbkörbe hergestellt (Fig. 327) in zwei verschiedenen Gröfsen. Das Nähere ergiebt sich aus folgender Tabelle:

Farbkessel				Farbkörbe		
No.	Inhalt Liter	Das ganze Dtzd. Mark	Das halbe Dtzd. Mark	No. 1 560/400/130 mm Mark	No. 2 460/300/110 mm Mark	
1	15	15,—	8,—	2,50	2,—	
2	12	13,—	7,50			
3	10	12,—	6,75			
4	8	10,—	6,—			
5	7	9,—	5,25	Hobocs		
6	$6^1/_2$	8,50	4,75			
7	5	8,—	4,50	No. 1 50 Ko. Inhalt per Stück Mark	No. 2 25 Ko. Inhalt per Stück Mark	No. 3 $12^1/_2$ Ko. Inh. per Stück Mark
8	4	7,—	4,—			
9	$3^1/_2$	6,—	3,50			
10	$2^1/_4$	5,50	3,—			
11	$2^3/_4$	5,—	2,75	1,—	—,80	—,60
12	$1^1/_2$	4,50	2,50			

2. **Farbsiebe und Farbmühlen.** Die Farbsiebe, zum Reinigen der Oelfarben von Farbenhaut, zum Durchtreiben des Leims etc. dienend, haben die Gestalt der Milchsiebe (Fig. 328) mit

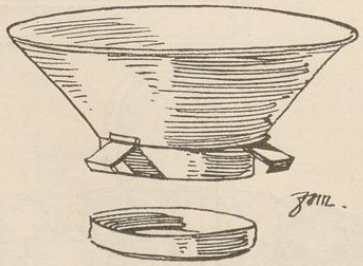


Fig. 328. Farbensieb.

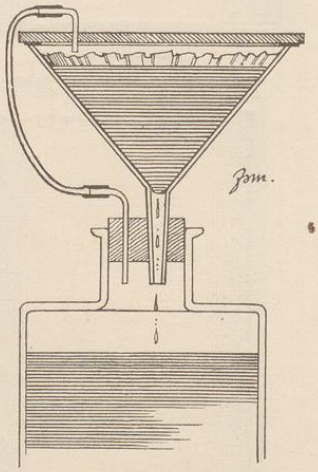


Fig. 329. Filtriertrichter.

festem oder abnehmbarem Netz. In Ermangelung eines Siebes kann zur Not auch ein Stück eines durchlassenden Stoffes verwendet werden. Zum Filtrieren von Firnissen und Lacken dienen

Trichter aus Glas oder Metall, in welche Filtrierpapier oder Baumwolle eingelegt wird. Um die Verdunstung der flüchtigen Bestandteile zu verhindern, benützt man auch verschliefsbare Trichter mit einer Einrichtung, wie sie die Fig. 329 im Durchschnitt vorführt.

Zum Abreiben der Farben in gröfseren Mengen dienen die Farbmühlen oder Farbenreibmühlen. Sie werden in verschiedener Gröfse und nach abweichender Konstruktion gebaut, wonach auch die Preise schwanken. Die mit dem Bindemittel im richtigen Verhältnis gemengten Pigmente werden zwischen einem System von Walzen aus Granit oder Stahl gerieben (Walzenreibmaschinen) oder die Reibung erfolgt zwischen horizontalen, sich excentrisch bewegenden Stahl- oder Bronzeplatten (Tellerreibmaschinen) oder drittens die Farbe mufs zwei gezahnte oder gerippte Mahlkörper passieren, welche ringförmig mit konischer Fläche aufeinander ruhen und von denen der eine sich dreht, während der andere festbleibt. Die Mahlkörper sind aus Stahl, Bronze oder Porzellanmasse (Farbmühlen).

Da die letzteren die billigsten sind, so finden sie sich am meisten in den Werkstätten verbreitet. Sie werden mit Kurbel oder Schwungrad von Hand betrieben; wo Maschinenkraft zur Verfügung steht, werden sie mit Riemenscheiben geliefert. Hauptsache ist, dafs die Mühlen sich



Fig. 330.
Amerikanische Farbreibmühle (E. Straub in Konstanz).

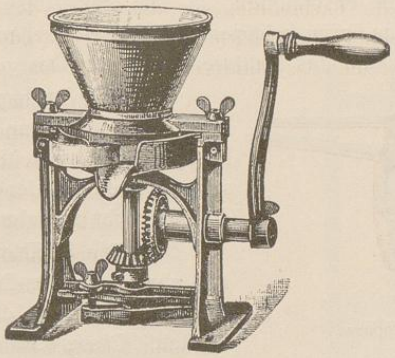


Fig. 331.
Farbreibmühle (F. Marx in Köln a/Rh.).

leicht reinigen lassen, weshalb der Trichter und der Umlaufkanal emailliert werden. Die Einstellung auf einen bestimmten Feinheitsgrad beim Mahlen erfolgt durch eine Stellschraube am Fufse der Mühle.

Die Fig. 330 bildet eine amerikanische Farbreibmühle ab. Das Mahlwerk besteht aus Gusstahl.

Nummer	2	3	4
Gewicht in Kilo	18	10	7
Trichterhöhe in mm	200	125	100
Mahlwerkdurchmesser in mm	350	175	125
Trichterinhalt in Liter	4,5	2,25	1
Preis in Mark	34	26	21

Die Fig. 331 zeigt eine ähnliche Mühle. Trichter und Umlaufkanal sind emailliert.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nummer	1	2	3	4	5
Gewicht mit Kurbel in Kilo	8	13,5	18	24	—
„ „ Schwungrad „ „	—	—	25	33	71,5
Innere Trichterhöhe in mm	108	134	154	174	230
Trichterbreite im Lichten in mm	155	190	210	230	290
Mahlwerkdurchmesser in mm	120	145	170	190	250
Gesamthöhe der Mühle in mm	330	380	430	490	600
Leistung pro Stunde in Kilo geriebener Farbe . .	3	5	7,5	10,5	20
Preis der Mühle mit Kurbel in Mark	19	26,50	32,50	40	—
„ „ „ „ Schwungrad „ „	—	—	41,50	50	115

Sollen die Farben sehr fein gerieben werden, so müssen sie mehrmals die Mühle passieren, wobei das Mahlwerk entsprechend enger zu stellen ist. Mit Sand etc. verunreinigte Pigmente ruinieren die Farbmühlen, so dafs schon deswegen auf gutes Material zu sehen ist. Dafs in der Mühle keine Farbe erhärten darf, ist selbstredend. Gereinigt wird dieselbe, indem man den Trichter abschraubt und das Mahlwerk freilegt. Das gewöhnliche Reinigungsmittel ist Sägemehl.

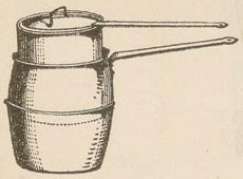


Fig. 332.
Leimkochapparat.

3. Der **Leimapparat** kann verschiedene Gestalt und Gröfse haben. Die Erwärmung kann durch Spirituslampen, durch Petroleum- oder Gasherde oder anderweitig erfolgen. Jedenfalls soll ein Wasserbad vorhanden sein, in welches der Leimtopf eingehängt wird, damit sich seine Wandungen nicht zu sehr erhitzen können (Fig. 332).

4. Die **Staffeleien** sind für den Tafelmaler ein unentbehrliches Gerät, aber auch der Dekorationsmaler wird sie vielfach benützen können, wenn es sich um die Ausführung kleinerer Stücke in der Werkstatt handelt. Dieses Gerät wird in zahlreichen Formen, Gröfsen und Preislagen hergestellt, je nach Zweck und Bedarf. Der Dekorationsmaler wird in erster Reihe auf Einfachheit und genügende Gröfse sehen. Die Fig. 333 giebt eine einfache, schrägstehende Staffelei wieder, während in Fig. 334 eine solche abgebildet ist, die das senkrechte Einstellen von Rahmen ermöglicht, zu welchem Zwecke der obere Schieber verstellbar ist.

5. **Leitern und Gerüste.**

Die Leitern sind für den Dekorationsmaler sehr wichtige Geräte; er bedarf sie in verschiedener Form und Gröfse, einfach, zum Aufstellen an die Wand und freistehend als Doppelleiter. Die einfache, gewöhnliche Form dieser Leitern ist die allbekannte, auch für andere Zwecke übliche. Die Leitern des Malers sollen stark und zuverlässig sein und dabei möglichst wenig Gewicht haben, um leicht befördert werden zu können. Man verwendet deshalb hauptsächlich Eschen-, Ulmen- und Pitchepineholz und hält das eiserne Beschläge so leicht als thunlich.

Es sind neuerdings allerlei Patentleitern im Verkauf, deren Vorzüge mit den betreffenden Anpreisungen nicht immer im Verhältnis stehen. Es können die verschiedenen Systeme hier nicht alle erwähnt werden; es möge genügen, einige namhaft zu machen und im Bilde vorzuführen.

Die Fig. 335 bringt eine verstellbare Doppelleiter, die als Treppenleiter gute Dienste thut. F. Marx in Köln liefert dieselbe 6- bis 12sprossig zu Preisen von 7,80 bis 14,40 M. Paul J. C. Hoppe in Köln (von Werthstr. 39) ist der Alleinfabrikant verstellbarer Leitern (System Pesch, Gebrauchsmusterschutz No. 14479), welche gleichzeitig zu Gerüsten und anderweitig verwendet werden können, wie die Fig. 336 bis 338 zeigen (einfache Anlegleiter, verlängerte Anlegleiter,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

einfache Treppenleiter, Treppendoppelleiter, Fig. 336; Leitergerüst, Fig. 337; Fensteraufsenleiter, Fig. 338 etc.). Gelobt und empfohlen werden ferner die Leitern der Firma Blasberg & Cie. in Düsseldorf und diejenigen von F. Rham in Bonn.

Da die Doppelleitern vielfach auch für sich allein zum Deckenmalen benützt werden, indem der Arbeiter auf denselben wie auf Stelzen sich mitsamt der Leiter fortbewegt, was allerdings eine gewisse Uebung erfordert, so ist eine zuverlässige Konstruktion und eine Einstellung auf die richtige Höhe doppelt wünschenswert.

Was die Gerüste betrifft, so unterscheidet man feste und bewegliche. Zu den ersteren

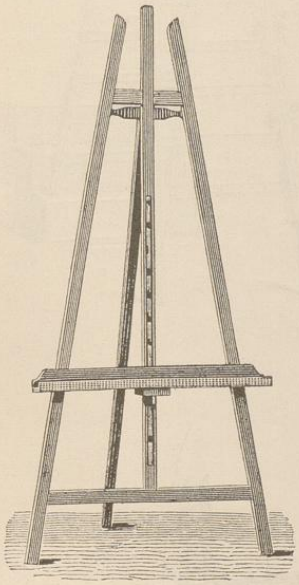


Fig. 333.
Staffelei.

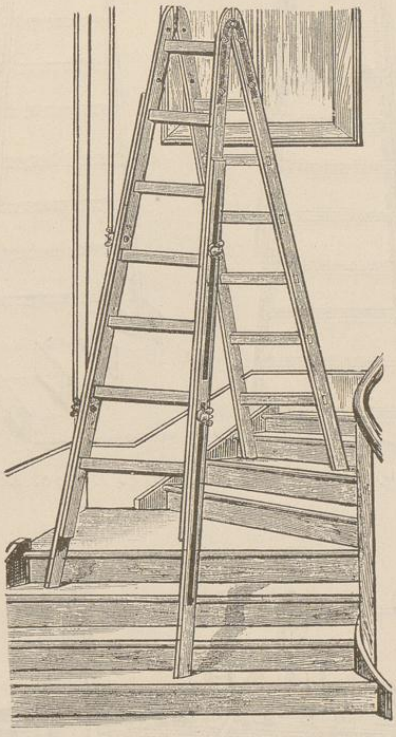


Fig. 335.
Verstellbare Treppenleiter (F. Marx, Köln a/Rh.).

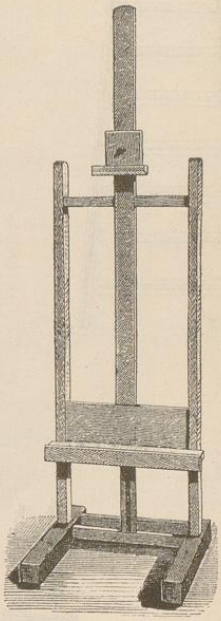


Fig. 334.
Staffelei.

gehören die sog. Baugerüste, die je nach örtlicher Gepflogenheit verschieden konstruiert werden; zu diesen Stand- oder Stangengerüsten zählen auch die Leitergerüste (Fig. 337 und 341). Ein Gerüst aus Rahmenschenkeln, bei welchem die Verbindungen durch ein sinnreich geformtes Eisengufsstück erzielt werden, bildet Fig. 339 ab (System: de Haer in Düsseldorf).

Die gewöhnlichen Bockgerüste, durch Auflegen von Brettern auf feste Böcke erzielt, haben den Nachteil, dafs sie nicht für alle Zimmerhöhen passen. Deshalb werden auch vergrößerbare und zusammenschiebbare Bockgerüste gebaut (E. Schmahl & Cie., Berlin u. a.). Den gleichen Zweck erstrebt der Heiland'sche Rüstbock, welchen die Fig. 340 erläutert.

Von derselben Firma wird auch das Fassaden-Leitergerüst gebaut, dessen Gesamtanordnung und Einzelheiten aus Fig. 341 ersichtlich sind.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

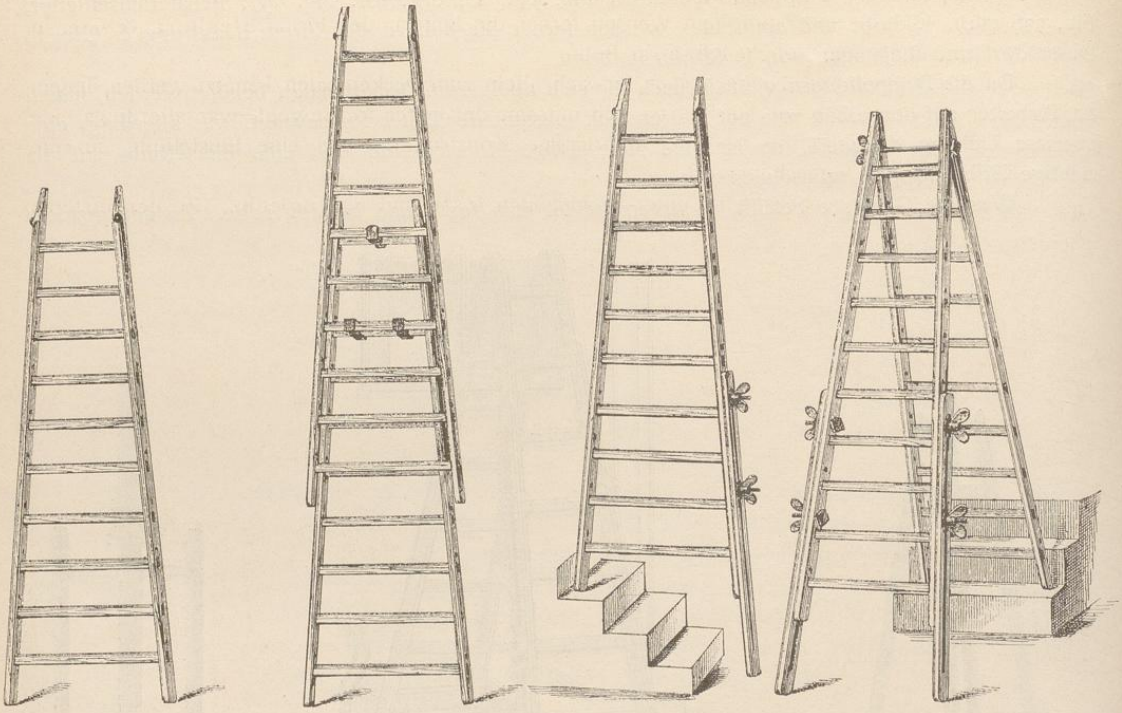


Fig. 336. Leitern von P. J. C. Hoppe, Köln a/Rh.

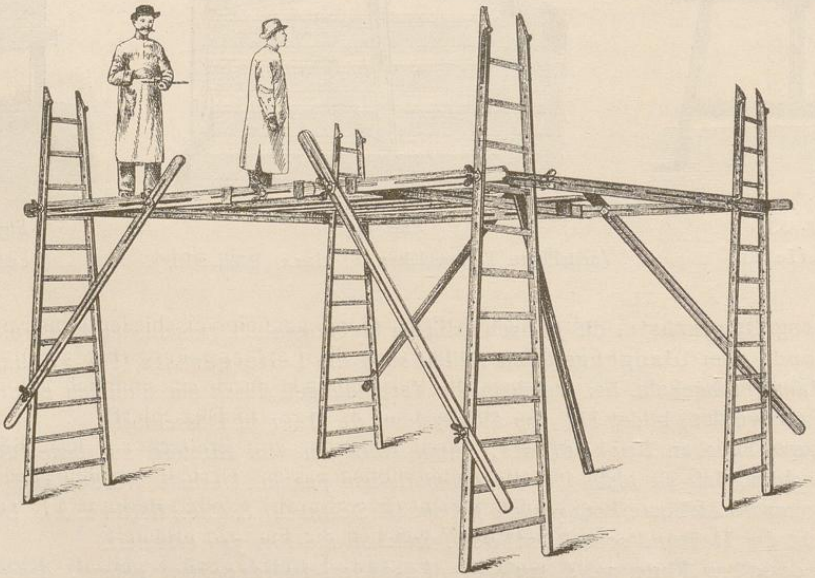


Fig. 337. Leitergerüst von P. J. W. Hoppe, Köln a/Rh.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wo der Verkehr auf der Straſse nicht gehemmt werden darf, wie in groſsen Städten, da kommen auch Konsolen- oder feste Hängegerüste in Betracht.

Zu den beweglichen Gerüsten gehören die auf dem Boden oder auf Schienen in beliebiger Höhe fahrbaren Gerüste oder Laufgerüste, ferner die an Flaschenzügen auf- und abwärts beweglichen hängenden oder fliegenden Gerüste, sowie die Vereinigungen der beiden letztgenannten Systeme.

6. **Handwagen etc.** Wer ein gröſseres Geschäft hat und viele Leute „im Bau“ beschäftigt, der wird noch allerlei Geräte nötig haben, die mit der Malerei unmittelbar nichts zu thun haben. So ist zum Verbringen gröſserer Farbenmengen, zum Fortschaffen von Leitern und Gerüstzeug ein



Fig. 338.
Fensterleiter von P. J. C. Hoppe, Köln a/Rh.

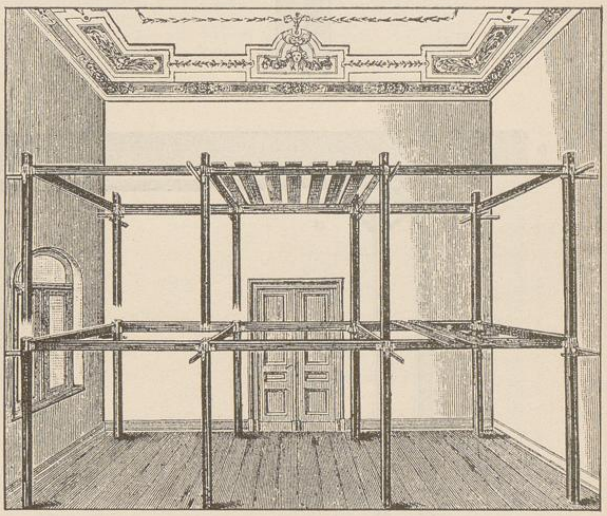


Fig. 339.
Malergerüst von de Haer in Düsseldorf.

Handwagen sehr zweckmäſsig, wie ihn ähnlich die Tüncher und Maurer benützen. Die ebene Fläche zum Auflegen der Leitern und ähnlicher Dinge ist durch einen versenkten Kasten unterbrochen, in welchen die Farbtöpfe und anderes kleines Gerät eingestellt und eingelegt werden.

Auſser den erwähnten Geräten sind erforderlich: Fässer, Kisten, Flaschen, Kannen, Büchsen etc. zum Aufbewahren des Materials; eine Dezimalwage zum Abwägen gröſserer Farb- und Oelmengen; eine kleinere Wage für geringere Gewichte (bequem ist die Patentausziehwage, bis zu 20 Kilo wägend, Fig. 342); Oelpumpen, Heber, Spritzflaschen u. a. m. Auch die Mensur, d. i. ein eingeteilter Glascylinder zum Abmessen kleiner Flüssigkeitsmengen, die Baumé-wage etc. sind bequeme Hilfsmittel.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Schliefslich noch ein Wort über die Kleidung des Dekorationsmalers.

Wer mit Farben, Firnissen und Lacken zu thun hat, der kann nicht wohl sauber bleiben; „semper aliquid haeret“ ist ein alter Spruch; aber ein Schmierfink braucht der Maler deshalb doch nicht zu sein und mit gutem Willen läfst sich vieles machen. Wenn er auf der Strafse sauber sein

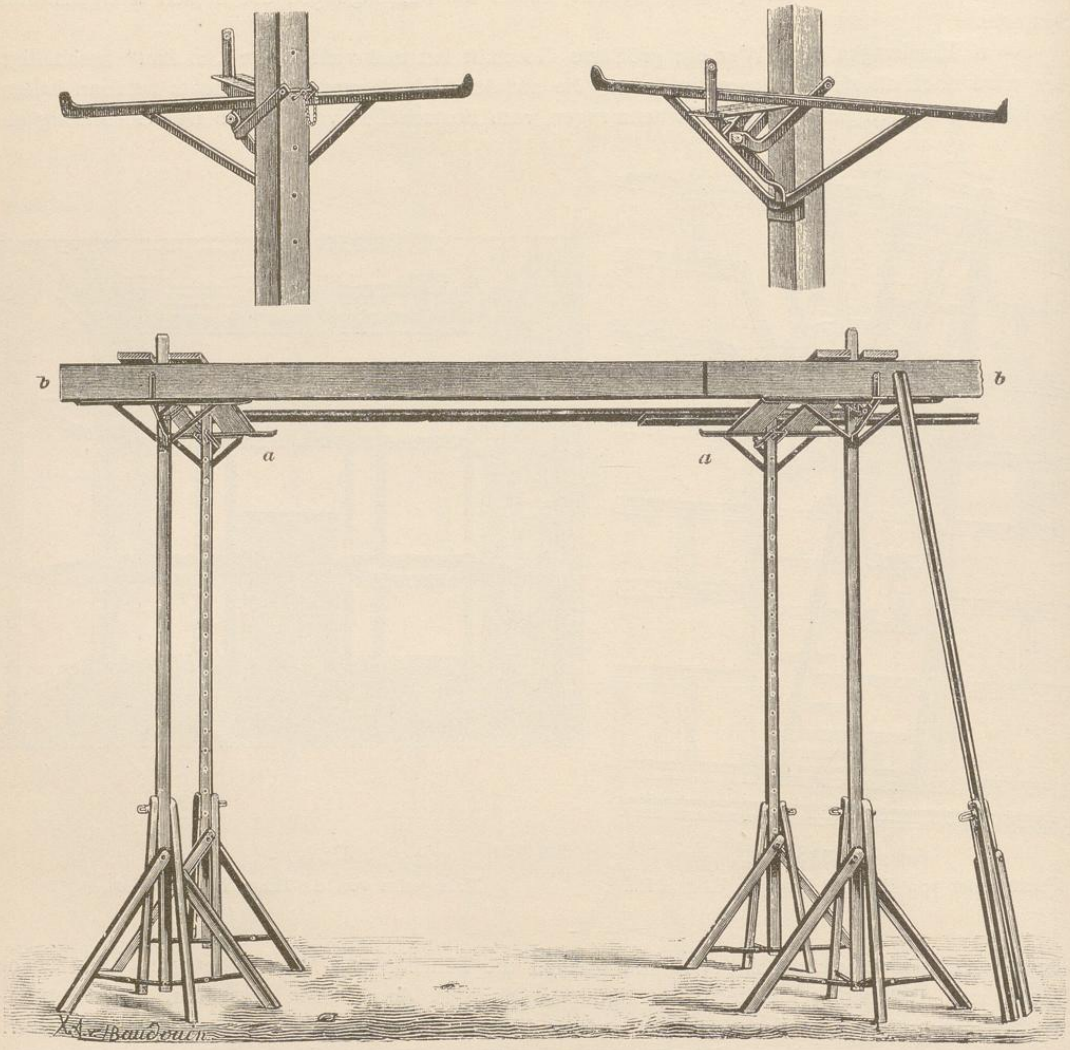


Fig. 340.

Bockgerüst von G. Heiland in Charlottenburg.

will, dann darf er eben dieselben Kleider in der Werkstätte und im Bau nicht tragen. Da das Wechseln mit Umständen verknüpft ist, so ist es vielfach Sitte oder Unsitte, über die guten Kleider die ausgetragenen, verschmierten überzustreifen. Das ist verkehrt und ungesund. Der einfachste Ausweg sind die bekannten Malerkittel, lange, bis zu den Füfsen reichende Blousen, die jede

Näherin billig anfertigt und die über der Kleidung oder an Stelle des zur Seite gehängten Rockes getragen werden. Derartige Malerkittel werden auch fabrikmäfsig hergestellt. H. Lion in Düsseldorf bietet an:

Geschlossene Schultern, oder einerseits oder beiderseits zum knöpfen	Lehrlingsgröfse		Mannesgröfse		
	Länge		Länge		
	90 cm	95 cm	100 cm	110 cm	125 cm
	Mark	Mark	Mark	Mark	Mark
Ungebleichtes Nessel . .	1,85	1,90	2,—	2,20	2,35
Grau Halbleinen	2,—	2,05	2,15	2,35	2,50
Grau Ganzleinen	2,25	2,30	2,40	2,60	2,75
Gestreift Siamese blau . .	2,70	2,85	3,—	3,50	4,—

NB. Diese Kittel sind aber von Zeit zu Zeit zu waschen, so dafs man mindestens zwei besitzen sollte.

In der Werkstätte kann man den Hut entbehren, im Bau nicht wohl; man wird also den

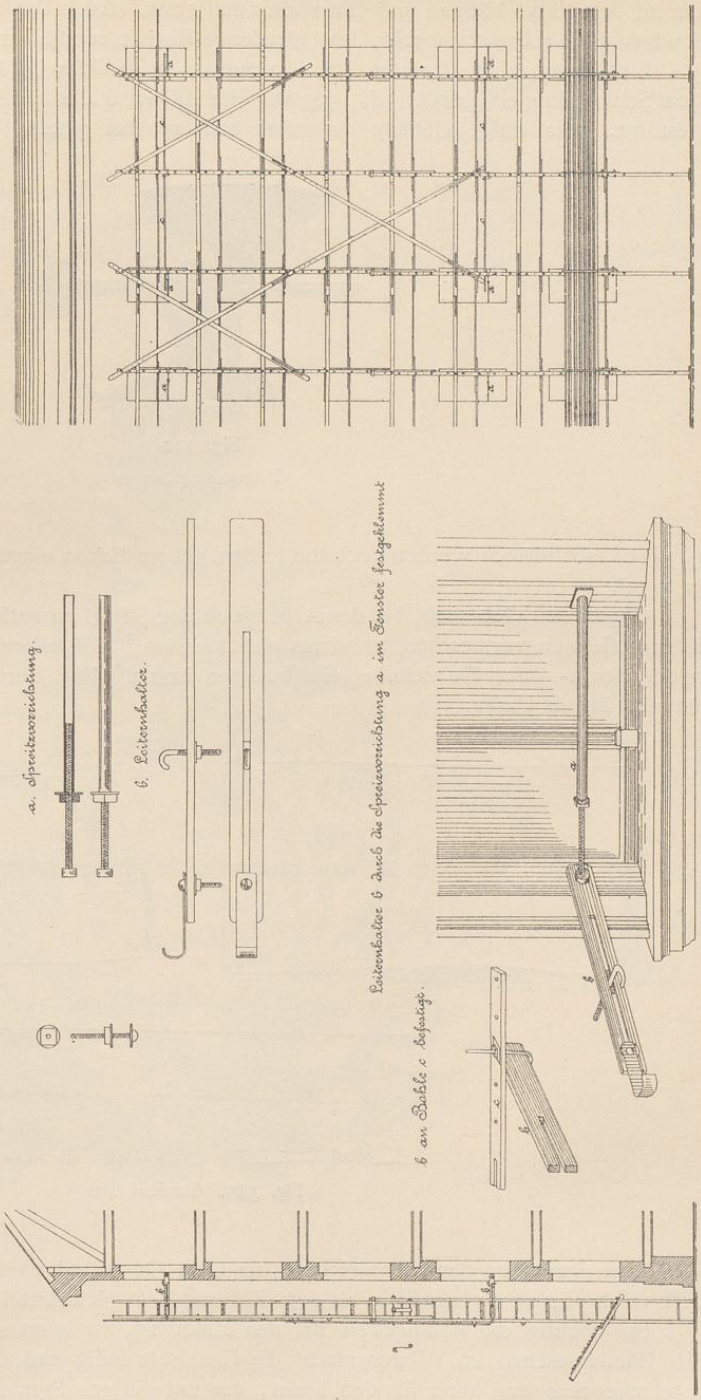


Fig. 341. Leitergerüst von G. Heiland in Charlottenburg.

neuen an den Nagel hängen und einen alten aufsetzen. Auch Papiermützen sind ein guter Behelf und wir wollen nicht ermangeln, das betreffende Rezept zur Selbstanfertigung hier niederzulegen:

Ein Bogen zähen Papieres, etwa 42 auf 42 cm grofs, wird hälftig zusammengelegt und auf beiden Seiten doppelt gefalzt (Fig. 343 a). Hierauf wird der untere Rand zweimal nach aufsen umgestülpt, was einige Uebung erfordert und nur bei gutem Papier ohne Zerreifsen abgeht

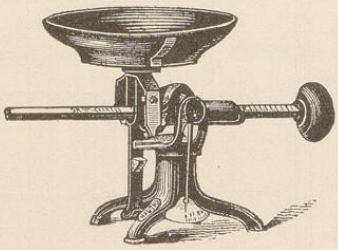


Fig. 342.
Patentausziehwage.

(Fig. 343 b); schliefslich werden noch die beiden oberen Ecken eingekniffen und die Mütze ist fertig. (Fig. 343 c).

Gegen den Gebrauch, bei der Arbeit sich der Stiefel zu entledigen, um sie mit Hausschuhen oder Pantoffeln zu vertauschen, ist nichts einzuwenden. Auf kalten Cement- und Steinböden sind übrigens Stroh- oder Holzschuhe ein besserer Ersatz. Das Herumstehen und Herumlaufen in Strümpfen ist ein Unfug.

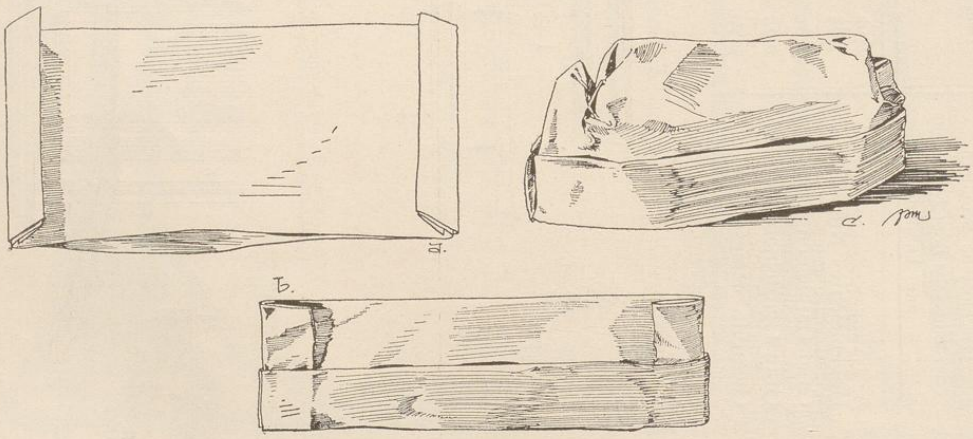


Fig. 343. Papiermütze.

Zum Anhängen der Leimfarbtöpfe dient ein Gürtel oder ein Strick, der um den Leib geknüpft wird. Er ist zweckmäfsig als sog. Zug mit dem Malerkittel in Verbindung.

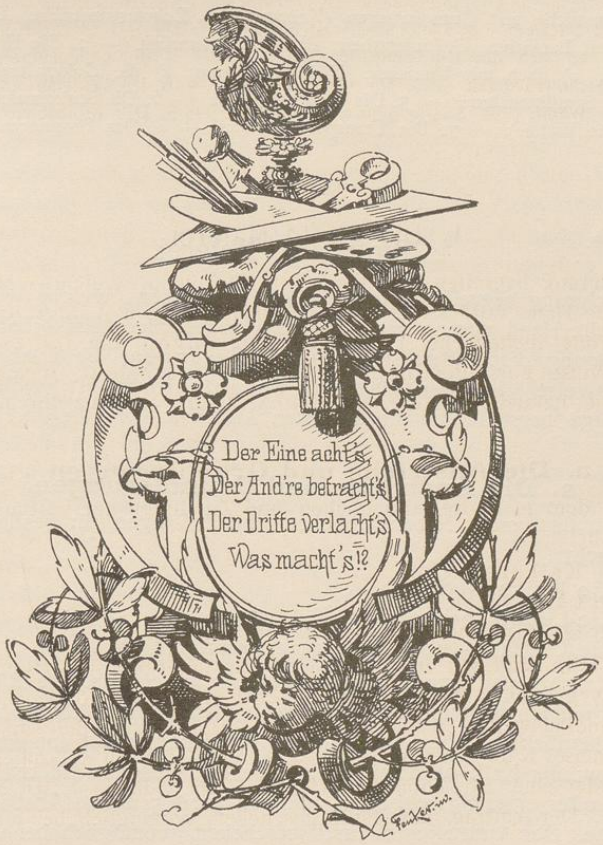
So wichtig die Reinlichkeit für den Maler ist, so kann sie doch auch vom Uebel sein. Vieles Händewaschen im Winter macht die Haut schrundig und aufgerissen. Das ist an und für sich unangenehm und kann für den Maler, der mit giftigen Pigmenten zu thun hat, geradezu ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fährlich werden. Das beste Vorbeugungsmittel ist, die Hände nach dem Waschen sofort gründlich abzutrocknen und mit gereinigtem, geruchlosem Glycerin einzureiben, welches die Haut geschmeidig erhält.

Das Essen und Trinken, das Vespern soll als eine Sache für sich erfolgen, der das Händewaschen vorausgeht. Inmitten der Arbeit taugt es nichts, weil Brodkrumen in die Farben fallen etc.

Wir schliefsen mit einem Appell an die Ordnungsliebe und Reinlichkeit, die bei einem Maler nicht leicht zu weit gehen kann. Dem Niederländer Gerard Dou sagt man nach, er habe seine Malstube inmitten eines Flusses oder Kanals errichtet, um den Staub von seinen Bildern fernzuhalten.



V. DIE HAUPTSÄCHLICH IN BETRACHT KOMMENDEN TECHNIKEN.

1. Glatte Malerei: a) Anstriche und Grundierungen (Kalkanstriche, Leimfarbanstriche, Oelfarb- und Oellackfarbanstriche); b) Firnissen und Lackieren; c) Linierarbeit; d) Schablonierarbeit. — 2. Die Holz- und Steinmalerei. — 3. Die Ornamentmalerei: a) flach mit Umrissen; b) grau in grau; c) die Goldmalerei; d) plastisch in bunt; e) polychrom. — 4. Die Sgraffitomalerei. — 5. Die Gobelinmalerei. — 6. Die Seidenmalerei etc. (Fahnen, Banner, Ofenschirme, spanische Wände). — 7. Die Transparentmalerei. — 8. Das Bronzieren und Vergolden etc.

1. Die glatte Malerei.

Unter dieser Bezeichnung begreifen wir diejenigen Techniken, welche wohl eine geübte, aber keine künstlerische Hand voraussetzen, die verschiedenartigen Anstriche, welche mehr zum Schutz, als zur Verzierung dienen, nebst den Grundierungen; die Linierarbeit, welche die einfachste Verzierungsweise vorstellen mag; die Schablonierarbeit, welche die Verzierungen auf mechanischem Wege herstellt und die farblosen Anstriche, wie sie durch das Firnissen und Lackieren entstehen.

a. Die Anstriche und Grundierungen.

Sieht man von dem mehr Nebensächlichen und Zufälligen für bestimmte Zwecke ab, so kommen hier in Betracht:

1. die Kalkanstriche,
2. die Leimfarbanstriche,
3. die Oelfarb- und Oellackfarbanstriche.

Die Kalkanstriche sind nur in Anwendung für untergeordnete Räume und für solche, die ihrer Feuchtigkeit wegen nicht mit Leimfarbe gestrichen werden können; aufserdem aber auch für das Aeufsere von ländlichen Bauten etc. Das sog. Weifsen bildet den einfachsten Kalkanstrich. Möglichst reiner und weifser Kalk wird mit 4 bis 5 Teilen Wasser zu Kalkmilch angerührt. Mittels eines grofsen Pinsels oder einer Streichbürste erfolgen 3 bis 5 dünne Anstriche auf die verputzte und getrocknete Fläche. Der Auftrag mufs rasch geschehen, womöglich bei warmem Wetter ohne direktes Sonnenlicht.

Schmutzige Wände und Decken müssen vor dem Streichen gründlich gereinigt und, wenn nötig, frisch verputzt werden.

Einen feineren Kalkanstrich giebt das sog. Karmeliterweifs, welches auf Kalkputz und auf frischem Gipsverputz verwendet werden kann. Es wird erzielt durch fortgesetztes Auswaschen von reinem Kalk, dem schliefslich etwas helles Leimwasser zugesetzt wird.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Man setzt dem Kalk wohl auch Alaun oder Kochsalz zu, was ihn bindender machen soll, oder grundiert mit Alaunwasser. Hat der Kalk einen gelben Stich, so wird derselbe durch Zusatz einer blauen Farbe, die sich mit Kalk verträgt, gebrochen.

Sollen die Kalkanstriche überhaupt farbig sein, so ist der Kalkmilch die betreffende Erdfarbe zuzumischen, gelber Ocker, roter Ocker etc.

Durch Abbürsten der trockenen Anstriche vor dem neuen Strich und zum Schluſs läſst sich ebenfalls eine gröſsere Feinheit und schlieſslich ein gewisser Glanz erzielen.

Für Kalkanstriche am Aeuſsern der Gebäude erweist sich die Zumischung von Käsestoff vorteilhaft; auch Cementzusätze werden gemacht, wie überhaupt beinahe jede Gegend in dieser Beziehung ihre eigenen Rezepte hat.

Verzierungen werden am besten den noch nassen Anstrichen aufgemalt. Im übrigen verweisen wir, um Wiederholungen zu vermeiden, auf das Kapitel über die Bindemittel.

Die Leimfarbanstriche haften auf Kalk- und Gipsverputz, auf Holz, Papier etc., setzen aber immer einen trocknen und trocken bleibenden Grund voraus. Auf feuchten Wänden ist die Leimfarbe nicht von Dauer; sie kommt also nur für trockene Innenräume in Betracht.

Zum Grundieren des Kalk- und Gipsverputzes benützt man eine gesättigte Alaunlösung oder Schmierseife in Wasser im ungefähren Verhältnis von 1 : 9. Die Alaunlösung wird kalt aufgetragen und der Leimfarbanstrich erfolgt, so lange der Grund noch naſs ist. Grundiert man mit Seife, so wird diese zunächst mit kochendem Wasser gelöst und das übrige Wasser wird nachher zugegeben. Der Seifengrund muſs aufgetrocknet sein, bevor der Leimfarbanstrich erfolgt, weil dieser sonst die Seifenschicht wieder wegnehmen würde, während sie andernfalls bloſs „glitschig“ wird und den Strich erleichtert. Sowohl der Alaun- als der Seifengrundierung kann etwas Leim zugesetzt werden. Auf Papier, welches an sich wenig geleimt ist, wird mit Leimwasser grundiert oder mit Leim und Seife, halb und halb.

Alte, früher schon gestrichene Wände und Decken müssen vor dem Neuanstrich abgekratzt oder abgeschabt, mit Steinen abgerieben und überhaupt gründlich gereinigt werden. Ausgebesserte Verputzstellen müssen völlig trocken sein, weil sonst Flecken entstehen. Kann das Trocknen nicht abgewartet werden, so kann man zur Not Lehmputz verwenden, welcher die Farbe nicht verändert. Etwaige Fettflecken, auf denen die Grundierung oder die Farbe nicht haften würde, sind mit Aetzkali zu behandeln oder, wo dies bedenklich scheint, mit Knoblauch abzureiben; ebenso Metallteile, harzige Aeste im Holz etc.

Alte Leimfarbanstriche können auch auf nassem Wege entfernt werden, indem man mittels einer groſsen Bürste Wasser aufstreicht und die erweichte Schicht mit der Spachtel abschabt.

Die Leimfarbanstriche werden kalt oder warm aufgetragen, was sich hauptsächlich nach der Jahreszeit richtet. Sie dürfen nicht zu dick und nicht zu dünn sein. Wenn der erste Anstrich genügend deckt und fleckenlos ausfällt, so können die weiteren Anstriche fortfallen. Folgen sich mehrere Anstriche, so wechselt man die Pinselführung, so daſs sich die Anstriche kreuzen. Der letzte Anstrich sollte stets in der Richtung erfolgen, daſs die vom Auftrag herrührende Furchung der Fläche keine Schlagschatten werfen kann, mit anderen Worten: senkrecht auf die Fensterebene gerichtet und nicht parallel zu derselben. Bei mehreren Anstrichen leimt man erst stärker und dann schwächer. Zu schwache Leimung giebt abfärbende Anstriche, zu stark geleimt trägt sich die Farbe weniger gut auf, wird leicht fleckig und blättert ab.

Die Grundlage für glatte Leimfarbanstriche ist meistens die Schlämmkreide, der dann andere Farben nach Bedarf zugemengt werden. Die Pigmente werden in Wasser geweicht, geknetet und umgerührt, was gründlich zu geschehen hat, wenn die Anstriche gleichmäſsig ausfallen sollen; hierauf erfolgt die Beimengung des erwärmten und verdünnten Leims. Da Leimfarben sich nicht lange halten, so macht man nur soviel, als nötig, an; $^1/_4$ Liter genügt durchschnittlich, um die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fläche von einem Quadratmeter zu streichen. Am besten ist es, die Farbe vor dem Anstrich durch ein Sieb oder ein grobes Leinen laufen zu lassen.

Ueber den Ersatz des tierischen Leims durch andere Bindemittel und etwaige Zusätze in Form von Kleister u. a. war bereits weiter oben die Rede.

Der Auftrag erfolgt mit verschieden grofsen Pinseln je nach Art des zu streichenden Gegenstandes. Profilierungen, Kehlen etc. erfordern feinere Pinsel und werden gewöhnlich vor den grofsen Feldern gestrichen, was dann mit Faustpinseln oder Streichbürsten geschieht. Zuviel Farbe im Pinsel hat ein unnötiges Abtropfen zur Folge. Betropfte Böden u. a. reinigt man sofort mit nassem Schwamm und viel schneller als durch Abkratzen der trockenen Kleckse. Holzwerk, Profile und Leisten streicht man in der Richtung des Wachstums und der Länge, in der naturgemäfsen Richtung. Konsolen und andere Bildhauereien werden getupft oder gestupft, d. h. die Farbe wird mit kleinen Pinseln durch senkrechtes Aufstofsen aufgetragen etc. Die Farbe ist ständig aufzurühren, um einen gleichmäfsigen Anstrich zu ermöglichen. Bei grofser Hitze gelingen die Anstriche schlecht, wonach man sich auch einrichten kann. Eine besondere Fertigkeit erfordert der Anstrich in verlaufenden Tönen, d. h. wenn eine bestimmte Farbe nach und nach in eine andere Farbe übergehen soll. Man beginnt an beiden Enden und arbeitet in der Mitte zusammen, oder erst von der einen und dann von der anderen Seite in abnehmendem Auftrag. In dieser Hinsicht liefse sich noch manches berühren, auf was der denkende Arbeiter von selbst verfällt.

Schliefslich wäre hier der Platz, anzugeben, aus welchen Pigmenten die sog. gebrochenen Töne und Tinten der Anstriche zu mischen sind. Wir verzichten hierauf absichtlich, weil die verschiedensten Wege zum nämlichen Ziele führen. Blau, Rot und Gelb giebt Grau; Schwarz und Weifs giebt auch Grau; für jede dieser fünf Farben stehen wieder zahlreiche Pigmente zur Verfügung und so geht es in das Endlose. Wer nicht aus der Erfahrung im stande ist, einen Ton von bestimmter Farbe zu mischen oder nach bestimmter Richtung zu ändern, der hat seinen Beruf als Maler verfehlt und wird auch an der Hand von Rezepten nicht weiter kommen. Probieren geht auch in dieser Hinsicht über Studieren.

Die Oelanstriche oder richtiger Oelfarbanstriche sind solche, bei denen die betreffenden Farbstoffe mit Oel (meistens Leinöl) oder Oelfirnis abgerieben und angemacht sind, wobei auch Terpentinöl als Verdünnungsmittel und des raschen Trocknens halber benützt werden kann.

Die Oelfarbanstriche sind in Anwendung am Aeufsern und im Innern der Gebäude, für Steine und Mauerwerk, für Holz und Metall. In allen Fällen setzt der Anstrich eine gut gereinigte, staubfreie, ebene Fläche voraus, weshalb je nach Umständen ein Abwaschen mit Lauge oder mit verdünnter Säure, ein Ausspänen, Auskitten, Abschleifen etc. nötig fällt. Die Oberfläche von Cement wird vorgerichtet, indem man denselben mit verdünnter Schwefelsäure (1 Teil Säure, 10 Teile Wasser) so oft streicht, bis er gleichmäfsig weifs geworden ist. Zinkbleche werden mit verdünnter Salzsäure behandelt und mit Zinkweifs grundiert. Feuchtes Holz- und Mauerwerk wird mit Oefen und Kohlenpfannen getrocknet, wenn man die natürliche Austrocknung nicht abwarten kann.

Beim Oelfarbanstrich folgen der Grundierung zwei bis vier weitere Anstriche je nach Zweck und Vorschrift. Jeder Anstrich setzt die völlige Trocknung des vorhergegangenen voraus. Der Auftrag soll möglichst dünnschichtig erfolgen. Mehrere dünne Aufträge sind besser als wenige dicke. Die gewöhnliche Grundierung geschieht mit Oelweifs; den folgenden Anstrichen wird die beabsichtigte Farbe gegeben. Ihnen kann auch Terpentinöl zugesetzt werden, während der erste und letzte Auftrag besser ohne dieses erfolgen. Man unterscheidet in diesem Sinne zwischen magerem und fettem Anstrich. Für Oelanstriche im Freien und für Fufsböden im Innern grundiert man zweckmäfsigerweise mit heifsem Leinöl und setzt den weiteren Anstrichen kein Terpentinöl zu, was dann allerdings ein längeres Trocknen bedingt, aber eine gröfsere Dauerhaftigkeit sichert.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die letztere kann nur bei Oelgrundierung erhofft werden, während Leim- und andere wässerige Grundierungen billige Notbehelfe sind. Die Mitte halten die modernen Schnellgrundiermittel, die Siccative, Terebine, Japanfirnis, Schellackgrundierung etc.

Sollen die Oelfarbanstriche Glanz zeigen, so folgt dem letzten Anstrich ein Ueberzug mit flüchtigen Firnissen oder Lacken. Soll der Anstrich dagegen matt erscheinen, so kann dies durch einen dünnen Wachsüberzug erzielt werden, wobei dem Terpentinöl noch heifses Wasser zugemischt werden kann. Der Wachsüberzug kann getupft werden, was ihn noch matter erscheinen läfst. Die eigentlichen Wachsfarbanstriche, bei denen das Wachs der Oelfarbe zugemengt wird, haben den Nachteil, dafs neue Anstriche schlecht auf ihnen haften.

Für Eisen wird neuerdings von zuverlässiger Seite als bestes Anstreichmittel die Schuppenpanzerfarbe von Dr. Graf & Cie. in Berlin empfohlen. Der Farb- und Schutzkörper ist ein mikroskopisch-feinschuppiges Eisensilikat von metallisch-grauschwarzer, graphitähnlicher Färbung, nicht abfärbend, feuerfest, chemisch unlöslich und giftfrei. Das Bindemittel ist blei- und säurefreier Leinölfirnis oder sog. ozonisierter Leinölfirnis. Der Anstrich bildet eine elastische, kautschuckartige Haut, welche nicht abspringt und blättert, rasch trocknet, den Temperatur- und Witterungseinflüssen, sowie anderen Schädlichkeiten gut widersteht, sich also für Gitterwerke im Freien, für Heizkörper, Ofenmäntel etc. bestens empfiehlt. Man streicht mit dem Kilo fertiger Farbe 10 bis 25 Quadratmeter je nach der Rauheit der Fläche und giebt gewöhnlich einen Grundstrich und zwei weitere Deckstriche. Das Kilo Farbe kostet 1 M., das Kilo ozonisierter Firnis ebenfalls 1 M.

Was die Zerstörung der Oelfarbanstriche betrifft, so tritt dieselbe in kürzerer oder längerer Zeit in naturgemäfser Weise ein durch Abnützung in Folge von Scheuern, durch die Angriffe der Witterung etc. Beschleunigt wird der Zerstörungsvorgang durch das nicht selten eintretende Blasigwerden der Farbe und durch das Zerfressenwerden derselben. Die Blasen entstehen mit Vorliebe, wenn die Anstriche der vollen Sonne oder der strahlenden Ofenhitze ausgesetzt sind.

Die Farbenhaut dehnt sich hiebei aus und löst sich stellenweise vom Untergrund. Die Blasenbildung wird begünstigt, wenn die gestrichenen Gegenstände Feuchtigkeit enthalten, die nach aufsen drückt (Stall- und Kellerthüren) und wenn der Zusammenhang des Anstriches mit dem Gegenstand ein geringer ist. Demnach sind die natürlichen Vorbeugungsmittel ein trockener, nicht arbeitender Untergrund, eine gute Grundierung, dünne, richtig in der Zusammensetzung folgende Anstriche und vor allem Schutz gegen zu hohe Temperatur und schroffen Temperaturwechsel. Zerfressen wird der Oelfarbenanstrich insbesonders auf Zement und Kalk, auf feuchten Mauern, Decken und Wänden. Natron, Kali, Aetzkalk etc. wirken dabei zerstörend auf die Farbe; das Oel wird verseift, leichter lösbar und zerstörbar. Eine sichere Gewähr gegen das Zerfressen bietet nur ein völlig trockener Untergrund; in vielen Fällen kann die dem Anstriche vorausgehende Behandlung mit Schwefel- oder Phosphorsäure vorbeugend wirken.

Die Oellackfarbanstriche in ihrer einfachsten Form unterscheiden sich von den Oelfarbanstrichen nur durch den letzten Auftrag, welcher die Pinselstriche verschwinden läfst und eine glatte, glänzende Fläche bildet. Zu diesem Zwecke wird weifsen und hellen Oelfarben soviel Dammarlack, und dunkeln Farben soviel Kopal- oder Bernsteinlack zugesetzt, als zur Erzielung eines richtigen Flusses nötig erscheint. Oellackfarbanstriche werden häufig rissig, was verschiedene Gründe haben kann und meistens durch einen schroffen Temperaturwechsel eingeleitet wird. Schlecht zusammengesetzte, billige Lacke mögen häufig der Grund für ein unbefriedigendes Ergebnis sein; weit häufiger wird er jedoch in überhasteter, unüberlegter Behandlungsweise der Grundierung und der Deckstrichfolgen zu suchen sein. Vor allem ist vor zu dicken Aufträgen und vor ungenügendem Trocknen zu warnen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

b. Das Firnissen und Lackieren.

Unter Firnissen und Lackieren versteht man das Ueberziehen von Gegenständen mit einer glänzenden und gleichzeitig schützenden Decke vermittels der weiter oben beschriebenen Firnisse und Lacke. Als Material dienen demnach die Oel- und Terpentinölfirnisse (fette und flüchtige Firnisse), die Oellackfirnisse und die Spirituslacke (fette und flüchtige Lacke). Im Innern der Gebäude können sie alle Verwendung finden; für das Freie jedoch eignen sich nur fette Firnisse und Lacke, da die flüchtigen zu wenig Dauer haben.

Die Firnisse und Lacke sind hauptsächlich in Anwendung für Holz und Metall, weniger für Stein und Mauerwerk. Insbesonders kommen in Betracht: hölzerne Zierbauten, Thüren, Fenster, Treppen, Böden, Täfelungen, Holzdecken, Möbel, Korbwaren, Rahmen und Leisten, Schultafeln, Gemälde und Landkarten, Fahrzeuge und Geräte mancherlei Art. Die verschiedenen Zwecke erfordern eine verschiedene Behandlung. Möglichst durchsichtige, farblose Firnisse und Lacke erfordern die Gemälde, Kupferstiche, Karten u. ähnl. Auf Naturhölzern, Korbwaren und dergleichen können gelbliche und bräunliche Firnisse und Lacke wohl verwendet werden. Hier stört der Stich nicht, ist sogar erwünscht und erzielt eine wärmere Wirkung. Für hellfarbiges Holzwerk werden die Firnisse und Lacke öfters gefärbt (mit Siena, Kassler Braun etc.), wenn man nicht vorzieht, die Unterlage zu beizen. Auf blanken Metallen und Rahmenleisten finden intensiv gefärbte Goldlacke etc. Anwendung, wobei das Pigment lasierend wirkt. Für Fufsboden, Wandtafeln und Wagen werden ausgesprochen farbige Lacke nötig, oder man lackiert lasierend über farbigen Anstrichen. Für grobe Metall- und Holzwaren benützt man Asphalt- und ähnliche Lacke. Elastische und dehnbare Firnisse und Lacke sind hauptsächlich erforderlich für Lederwerk, Zelte und andere Dinge, die gelegentlich ihre Form verändern. Feine und solide Lackierungen verlangen geschliffene Untergründe u. s. w. Wie aus diesen Bemerkungen schon hervorgeht, ist das Gebiet der Lackierarbeit sehr mannigfach. Es wird hier jedoch deshalb kurz behandelt werden können, weil die Lackiererei ein Geschäft für sich vorstellt, wenigstens in den Spezialitäten der Blech- und Wagenlackiererei, der Leistenerzeugung etc.

Grobe Holzarbeiten, wie Balkone, Veranden, Vordächer, Gartenhäuser und ähnliches werden, wenn sie naturfarben belassen werden sollen, zweckmäfsig mit heifsem Leinöl gestrichen, in den Abfasungen und andern Verzierungen mit lebhaften Farben gefafst und ausgelegt und schliefslich gefirnist. Derartige Holzwerke müssen feiner gearbeitet sein, glatter gehobelt und sorgfältiger im Material gewählt, als es sonst zu geschehen pflegt. Kleine Risse bleiben offen, gröfsere werden ausgekittet, wobei der Kitt dem Holz entsprechend zu färben ist. Erscheint die Naturfarbe zu hell, so werden dem Oel oder Firnis Zusätze von Siena, Kassler Braun oder Asphalt gemacht. Mit einigem Geschick und Farbensinn lassen sich auf diesem Wege gute Wirkungen erzielen. Besondere Aufmerksamkeit ist den Hirnholzflächen zu widmen, damit sie nicht dunkel aus dem übrigen herausfallen. Füllungen können mit schablonierten Ornamenten nach Intarsienart versehen werden.

In ähnlicher Weise können naturfarbige Holzdecken, Täfelungen, Möbel, Truhen, Schränke, Stühle etc. behandelt werden, wobei dem Oelgrund jedoch durch Abschleifen mehr Sorgfalt zu teil wird. Lasierende Oelmalereien nehmen sich auf diesem Grund gut aus, wenn sie breite, dunkle Umrisse erhalten, zu deren Erzeugung auch der Holzbrand benützt werden kann.

Feinere Holzarbeiten in Eichen, Nufsbaum und andern bessern Hölzern kann man mit Gelatinelösung tränken, oder mit dem zu diesem Zwecke erfundenen „Holzfüller“ grundieren, damit die Poren geschlossen werden. Hierauf wird mit Möbel- oder Schleiflack lackiert, nach dem Trocknen mit geschlemmtem Bimsstein oder mit Stahlwolle geschliffen, wieder lackiert und wieder geschliffen, sauber abgewaschen und mit Waschleder getrocknet. Schliefslich folgt noch ein einfacher oder wiederholter Auftrag mit feinstem Möbel- oder Kopallack, der nicht mehr geschliffen wird.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Für Schulwandtafeln giebt es vielerlei Rezepte. Unter anderm wird empfohlen, einer Lösung von Schellack in Alkohol feinst gepulvertes Beinschwarz und ebensolchen Smirgel zuzuzetzen, den gut gemengten Lack einigemal dünn aufzutragen und den Alkohol abzubrennen.

Oelgemälde werden mit Mastix oder Dammar gefirnist, wobei 1 Teil bestes Harz in 2 Teilen hellstem Terpentinöl gelöst wird. Diese und andere Firnisse für Oelmalereien sind überall käuflich zu haben.

Zeichnungen, Kupferstiche, Landkarten, Tapeten und ähnliches werden mit Weingeistlacken überzogen. Ungeleimte oder ungenügend geleimte Papiere sind vorher mit reinem Kleister zu streichen oder mit Leimlösung zu tränken (Gelatine, Hausenblase, Pergamentleim). Ein passender Lack wird hergestellt aus 1 Teil Kampher, 8 Teilen Mastix, 20 Teilen Sandarac, bestes Material in 100 Teilen Alkohol gelöst, filtriert etc.

Gegenstände aus blankem Metall überzieht man zweckmäfsig mit Celluloidlacken oder mit Kautschuklacken. Will man eine goldähnliche Wirkung erzielen, so verwendet man Schellacklösungen in Alkohol, welche mit Pikrinsäure, mit Drachenblut, mit Sandel, mit Gummigutt, Safran oder Curcuma gefärbt werden.

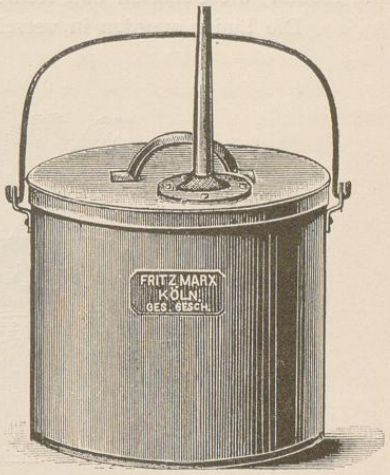


Fig. 344.
Kessel mit eingehängtem Pinsel.

Für Korbwaren empfiehlt sich Kopalfirnis mit Zusatz von gekochtem Leinöl und Terpentin, der auch entsprechend gefärbt werden kann.

Gewebe behandelt man mit heifs aufzutragenden zähen Leinölfirnissen oder mit Kautschucklacken.

Firnissen und Lackieren sind Handfertigkeiten, die gelernt und geübt sein wollen, wenn sie gelingen sollen. Der Strich mufs breit, rasch und kühn erfolgen, ohne Doppelauftrag, ohne Hin- und Herpinseln, ohne Kreuzung der Richtung, nicht zu dünn und vor allem nicht zu dick. Gröfste Sauberkeit ist Hauptbedingung und eine Reihe von scheinbaren Kleinigkeiten darf nicht übersehen werden:

Die zu lackierenden und die lackierten Gegenstände müssen frei von Staub gehalten werden.

Die zu lackierenden Gegenstände dürfen nicht fett und nicht feucht sein.

Das Lackieren soll bei gemäfsigter Temperatur geschehen. Kälte und Hitze sind nicht zuträglich. Das Trocknen geschieht in der Wärme, an der Sonne, in Trockenstuben oder Trockenöfen. Kann man mit grofsen Gegenständen nicht an die Oefen, so geht man mit kleinen Oefen an die Gegenstände.

Je glätter der Grund ist, desto schöner wird die Lackierung. Demnach ist eine richtige Vorarbeit von grofser Wichtigkeit und deshalb werden Grund und Zwischenlagen bei feinen Lackierungen geschliffen, mit Oel oder mit Wasser je nach dem Fall, mit Bimsstein für fette Lacke, mit Tripel für Weingeistlacke.

Bevor ein neuer Auftrag erfolgt, mufs der vorhergehende völlig trocken sein, wovon man sich durch Auflegen des Handrückens überzeugt.

Firnisse und Lacke werden am besten in ungebrauchten Glas- oder Thongefäfsen aufbewahrt; die letzteren dürfen nicht offen stehen bleiben.

Die Pinsel (zarte Borstenpinsel, Fisch- und Dachspinsel) müssen von bester Art sein, völlig rein und nur dem einen Zwecke dienend. Sie werden am besten in einem Topfe hängend über Terpentinöl oder Spiritus aufbewahrt (Fig. 344).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zäh gewordene Firnisse und Lacke werden entsprechend verdünnt, mit Terpentinöl oder mit Alkohol, je nach der Zusammensetzung.

Mifslungene Lackierungen werden am zweckmäfsigsten entfernt (mit Lauge) und durch neue ersetzt. Ausbessern ist eine mifsliche Sache.

Bevor man lackiert, überlege man den Lackbedarf, damit es nicht an Material fehlt. Man rechnet auf den Quadratmeter und den einmaligen Auftrag $^1/_{10}$ Liter Lack.

c. Die Linierarbeit.

Sie kommt für alle Arten der Malerei und für die Lackierung in Betracht, besonders aber für die Leimfarbmalerei. Einfassende Linien sind die denkbar einfachste Verzierung, mit der die Spiegel der Wände und Decken, die Füllungen an Thüren, Möbeln und Täfelungen umrahmt werden können. Bei reicherer Verzierung bilden sie die Verbindung von Eck- und Mittelstücken und begleiten die fortlaufenden Spiegelverzierungen. Auf gemalten glatten Gesimsen stellen sie die Lichter, die Schatten und Reflexe dar.

Die Linien werden in verschiedener Breite verwendet. Wenige Millimeter breit heifsen sie

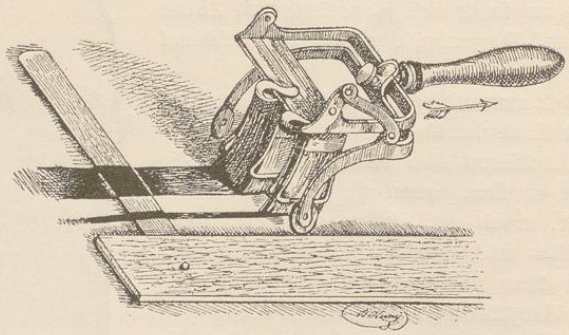


Fig. 345.
Liniermaschine von B. Kuny, München.

Ritzer; in der Breite von ungefähr einem Centimeter heifsen sie Halblinien; einige Centimeter breit werden sie als Bänder bezeichnet und noch breitere Streifen gelten schon als Friese. Ritzer und Halblinien werden in einem gezogen, während Bänder und Friese erst beiderseits gesäumt und dann ausgefüllt werden. Häufig treten breite und schmale Linien parallel laufend nebeneinander auf.

Zum Ziehen der Linien in Leimfarben benützt man Borstenpinsel, die sog. Strichzieher und Ritzer, bei Lackierungen benützt man Haarpinsel, die sog. Schlepper, welche meist aus freier Hand den Profilen etc. folgend geführt werden.

In der Leimfarbmalerei verwendet man zum Ziehen gerader Linien Lineale, die elastisch, aber nicht zu dünn sein sollen, damit sie sich, an der Decke benützt, nicht von selbst biegen. Die Abfasung der Kante wird der zu bemalenden Fläche zugekehrt, damit Klecksereien thunlichst vermieden werden. Der Pinsel wird leicht am Ende seines Stieles gehalten und geführt, weil sich die Linien auf diese Art am leichtesten ziehen lassen. Um bei Deckenmalereien ein Zurücklaufen der Farbe auf den Pinselstiel und die Hand zu vermeiden, umwickelt man wohl den Stiel mit einer Papierspirale oder steckt ihn durch einen Kork oder ein kleines Schwämmchen. Geschickte Liniierer vermeiden jedoch ein Abtropfen auch ohne dies, indem sie rasch arbeiten, nicht zu viel

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Farbe aufnehmen und den Pinsel rechtzeitig wenden. Selbstredend mufs auch die Farbe die richtige Beschaffenheit haben; sie darf weder zu dünn, noch zu dick sein.

Kreislinien werden mit der Schnur gezogen oder wenn der Mittelpunkt fehlt, mit Hilfe von zu einem Bogen gespannten Linealen oder der mit den Werkzeugen weiter oben beschriebenen Lehre.

Schlecht gezogene Linien sehen höchst unordentlich aus, so dafs auch diese verhältnismäfsig einfache Arbeit eine gewisse Vorsicht, Uebung und sichere Augen und Hände voraussetzt. Wenn nötig wird die Richtung der Linien vorgeschnürt, auf hellem Grund mit Kohle, auf dunklem mit Gips oder Schwerspat.

Neuerdings bringt B. Kuny in München (Heustrafse 10) einen gesetzlich geschützten Linienziehpinsel in den Handel. Mit dieser Liniermaschine, welche sich noch zu bewähren haben wird, können parallele Linien von ungleicher Stärke und in zwei verschiedenen Farben in einem gezogen werden. Die Fig. 345 bildet den Apparat ab und der Anpreisung des Erfinders entnehmen wir folgende Angaben:

Das Linieren geschieht bei geraden Linien am Lineal; Kreislinien werden mittels Schnur gezogen. Bänder werden liniiert, indem die Bügel zurückgeschlagen und die Pinsel nebeneinander befestigt werden. Bei Zweifarben-Liniierung sind die Pinsel der einen Farbe am vorderen, die der anderen am hinteren Querstück zu befestigen. Durch Daumendruck auf den vor dem Griff angebrachten Hebel klappt der Doppelpinsel auseinander behufs Eintauchen in zwei verschiedene Farbtöpfe. Eine Stellschraube ermöglicht ein mehr oder minder starkes Aufdrücken der Pinsel auf die Arbeitsfläche. Der Gehrungswinkel an den Ecken der Liniierungen wird hergestellt, indem man ein entsprechend geschnittenes Papierstück unterlegt und darüber wegzieht. Zu dem Apparat gehört ein besonderes Führungslineal. Auf 1 m Länge ist einmal einzutauchen. Beim Leistenziehen können das erste und zweite Licht, der erste und zweite Schatten auch nafs in nafs gezogen werden. Das Gewicht des Apparates beträgt 150 gr. Er kostet mit Lineal und acht Pinseln für eine Farbe gearbeitet 9 M.; für zwei Farben 10 M.

d. Die Schablonierarbeit.

Sie ist hier bei der glatten Malerei eingereiht, weil ihre Herstellung gewissermafsen mechanisch erfolgt und der künstlerischen Hand wenig zu thun giebt und weil die mit derselben erzielten Wirkungen in den meisten Fällen den Charakter der Flachornamentik bewahren.

Die Schablonierarbeit ist in Anwendung für die Oelmalerei und insbesonders für die Leimfarbmalerei, wobei sich Decken und Wände rasch und deshalb billig ornamentieren lassen. Es werden hauptsächlich schabloniert: Bänder und Friese, Eck- und Mittelstücke, Spiegelverzierungen, Füllungen und gemusterte Gründe.

Als Schablonen dienen ausgeschnittene steife und zähe Papiere, welche nach oder besser vor dem Schnitt mit Leinöl oder Leinölfirnis getränkt und beiderseits mit Oelfarbe gestrichen werden. Wenn das Trocknen dieser Anstriche nicht abgewartet werden könnte, kann auch ein Schellackieren der Schablonen eintreten.

Die Schablonen werden auf einer Unterlage von Zinkblech oder Glas mit einem scharfen Taschenmesser oder mit besondern Schablonenmessern (siehe Seite 312) geschnitten. Für kleine Kreise oder andere oft wiederkehrende Formen benutzt man wohl auch passende Durchschlageisen. Unter allen Umständen mufs die Schablone den nötigen Halt und Zusammenhang haben. Wenn das Ornament diesen nicht von selbst ergiebt, so müssen sog. Halter oder Stege stehen bleiben. Da an ihrer Stelle die Farbe im Ornament ausbleibt, so müssen diese Stellen nach dem Schablonieren von Hand ausgefüllt und nachgebessert werden, was je nach Umständen einem zeitraubenden Geschäft gleichkommt. Mit Ueberlegung lassen die Halter sich meistens so verteilen, dafs sie im Ornament auch dann nicht stören, wenn kein Ausfüllen eintritt. Ein denkender Schablonenschneider kann in dieser Hinsicht Zeit und Geld ersparen helfen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Fig. 346.
Käufliche Schablone unbekannter Herkunft.

Die Farbe zum nachträglichen Ausfüllen der Halterstellen ist besonders zu mischen, bis sie paſst. Wird die Schablonierfarbe zum Ausbessern benützt, so entstehen Flecken, weil sie anders auftrocknet. Je nach Lage des Falls kann man auch besondere Halterschablonen anfertigen und mittels derselben die offen gebliebenen Stege zuschablonieren.

Die Gröſse der Schablonen richtet sich nach Zweck und Anforderung; gewöhnlich sind sie nicht über 60 cm lang. Die Länge und Gröſse werden jedoch vielfach durch den Rapport bedingt, d. h. durch die Wiederkehr, durch die Wiederholung des Ornaments. Um den richtigen Ansatz der Wiederholung zu ermöglichen, werden die Schablonen, wenn nötig, markiert, d. h. mit Einschnitten, durchgeschlagenen Punkten etc. versehen, welche beim Fortrücken aufeinander passen müssen. Bei einfarbigen Schablonen ist dies weniger nötig als bei solchen für zwei und mehr Farben. Soll beispielsweise das Intarsienornament einer gemalten Holzdecke in verschiedenen Holzarten ausgeführt werden, so ist für jede Farbe eine Schablone nötig; für ein und dieselbe Füllung kommen nacheinander verschiedene Schablonen zur Benützung, die etwa in zwei gegenüberliegenden Ecken zusammenpassend markiert sind. Mehrfarbige Blumen- und Rankenbänder werden wohl auch gelegentlich in der Lokalfarbe schabloniert, wobei dann die Lichter und Schatten aus freier Hand nachzumalen sind. Sollen auch diese durch Aufschablonieren erzielt werden, was nebenbei bemerkt eine zweifelhafte Wirkung giebt, so ist eine genaue Markierung doppelt notwendig.

Während der Arbeit werden die Schablonen mit Reiſsnägeln etc. festgesteckt oder von einem Hilfsarbeiter gehalten. Für Friese und ähnliches wird als Anhalt eine Linie vorgeschnürt; für gemusterte Gründe schnürt man, wenn nötig, das Rauten- oder Quadratnetz als Anhalt vor.

Das Schablonieren erfolgt mit besonderm Schablonierpinsel oder mit einem stark vorgebundenen Borstenpinsel gewöhnlicher Art.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Pinsel ist ganz leicht zu führen und senkrecht zur Fläche zu halten. Schräge Haltung und starkes Aufdrücken giebt unsaubere Arbeit. Der Pinsel soll seine natürlichen Borstenspitzen haben; viel gebrauchte Pinsel taugen nicht. Viel gebrauchte Schablonen sollen in 2 oder mehr Exemplaren vorhanden sein, um wechseln zu können, wenn dieselben weich werden. Während des Gebrauches sind die Schablonen von Zeit zu Zeit mit einem weichen Tuchlappen abzutupfen und abzureiben, was zu ihrer Erhaltung wesentlich beiträgt.

Die Farbe darf nicht zu dünn sein; ihre Konsistenz richtet sich jedoch nach der Beschaffenheit des Untergrundes, nach der Aufsaugungsfähigkeit desselben.

Aufser Gebrauch soll man die Schablonen ordentlich aufbewahren, die zusammengehörigen zusammenheften oder in einen gemeinsamen Umschlag legen etc. Wirr durcheinanderfahrende Schablonen zerreifsen sich gegenseitig, nehmen „Eselsohren“ an und verursachen beim Suchen einen unnötigen Zeitaufwand.

Es sind längst allerlei geschnittene Schablonen im Handel, um dem Abnehmer die Selbstherstellung zu ersparen. Dieselben sind meist sauber hergestellt und bieten auch ganz brauchbare Muster, die allerdings den Nachteil haben, dafs man ihnen allerwärts begegnet. Wir erwähnen die Schablonenfabriken und Ateliers von G. Woithe in Leipzig, Kochstr. 10, von Engelhardt&Kaebrich in Elberfeld, von K. Lange, Berlin SW., Gitschinerstrafse 94a, und von K. Hantschick, Berlin SW., Mittenwalderstr. 13. Dieselben liefern aufser Schablonen auch dekorative Entwürfe und durchgestochene Pausen. (Vergl. die Fig. 346, 347 und 348.)

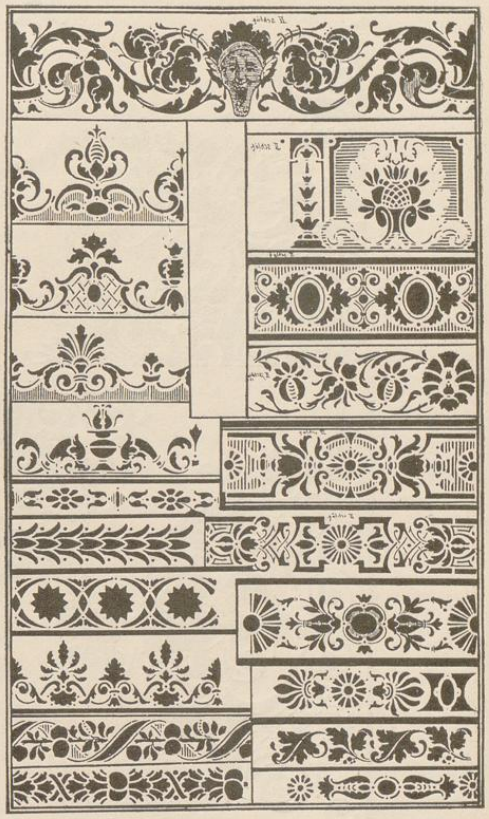


Fig. 347.
Schablonen für Friese und Einfassungen
(G. Woithe, Leipzig).

2. Die Holz- und Steinmalerei.

(Maserieren und Marmorieren.)

Wie weit die Berechtigung geht, minderwertigen Stoffen durch Bemalung das Aussehen von wertvollen Hölzern und Steinen zu verleihen, darüber läfst sich vom Standpunkt des künstlerischen Gefühls aus streiten. Jedenfalls ist es zulässig, minderwertige Stoffe durch Anstrich gleichzeitig zu schützen und zu verschönern. Dafs einem geringen Holze aber das Aussehen eines bessern verliehen werden mufs, folgt daraus nicht; es kann gerade so gut in glatten Tönen gestrichen werden, die an kein bestimmtes Material erinnern. Thatsächlich sind solche Anstriche, also beispielsweise in zweierlei Grau, auch für Möbel, Täfelungen und Thüren in Anwendung und sind es zu gewissen Zeiten fast ausnahmlos gewesen, während heute die Maserierung, die Holznachahmung bei weitem vorherrscht. Die letztere beruht auf einer beabsichtigten Täuschung des Auges, die zwar voll erreicht werden kann, aber

KÖNIGLICH PREUSSISCHE LEHRER-BILDUNGS-ANSTALT HÖXTER

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK PADERBORN

nur mit einem Aufwand, mit welchem sich die Gegenstände auch echt herstellen lassen. Wird anderseits die Nachahmung auf billigem Wege erzielt, so läfst die Täuschung gewöhnlich viel zu wünschen übrig und ist also überflüssig.

Aehnlich, wenn auch etwas anders, liegt der Fall in bezug auf das Marmorieren. Wenn

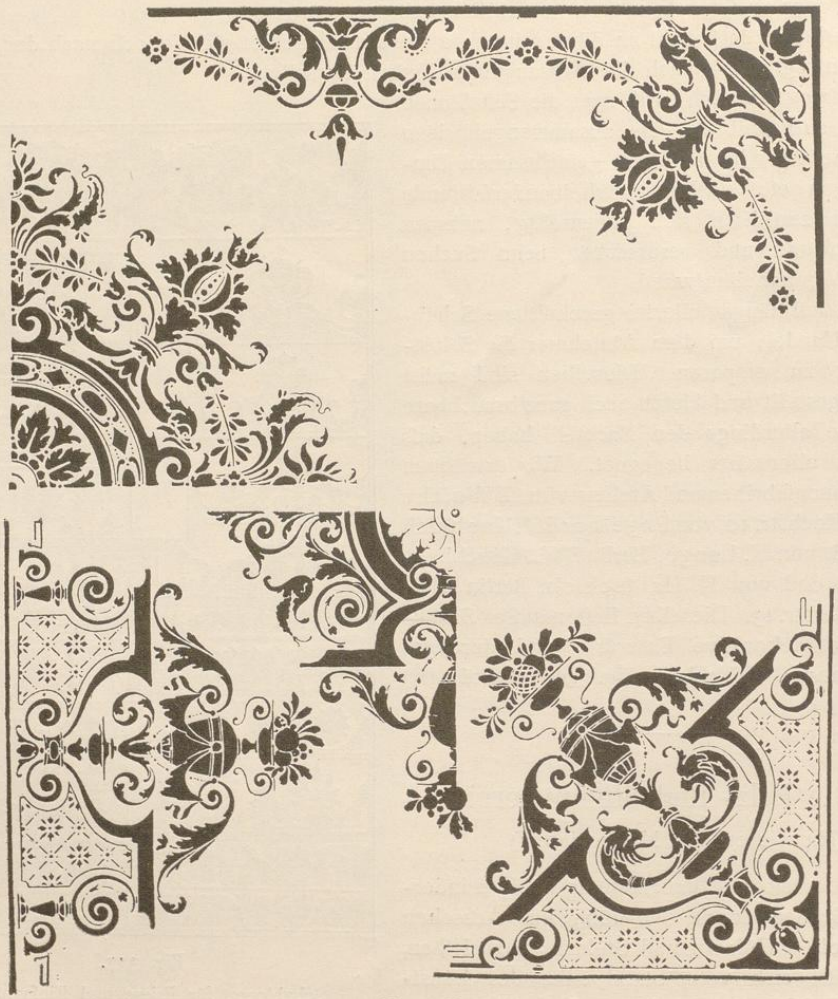


Fig. 348.
Schablonenmuster (G. Woithe, Leipzig).

man Wasch- oder Ladentischplatten aus Tannenholz das Aussehen von Marmorplatten beibringt, so ist das eine grobe, unberechtigte Täuschung. Wenn man in Stuck hergestellte Säulen marmoriert, so mag das hingehen und wenn man grofse Wandflächen in Treppenhäusern und Sälen, die glatt zu nüchtern und ornamentiert zu teuer wären, als Marmorflächen behandelt, dann hat die Sache eine gewisse Berechtigung, wenn sie gut gemacht ist. Von diesen und ähnlichen Ueberlegungen

wird man auszugehen haben, wenn die Frage der Maserierung und Marmorierung an den Maler im gegebenen Fall herantritt.

Die Holz- und Steinmalerei kommt in Leimfarbe und in Oelfarbe zur Ausführung, insbesonders in der letzteren, weil sie das glatte echte Material besser nachzuahmen vermag, als die matt und glanzlos wirkende Leimfarbe. Wenn für diese die Marmormalerei noch eher in Betracht kommt, als die Holzmalerei, so ist zu bedenken, dafs bei grofsen Flächen der Preisunterschied wesentlich mitspricht und dafs die zu marmorierenden Flächen eben meistens gröfser sind als die zu maserierenden. Thatsächlich beschränkt sich die Holzmalerei in Leimfarbe auf die Decken, wobei aber neuerdings die Holztapeten lebhaft in Wettbewerb treten.

Die Holz- und Steinmalerei war ursprünglich ausschliefslich Handarbeit und in ihren höchsten Leistungen eine wirkliche Kunstfertigkeit. Längst aber hat sich das mechanische Element breit gemacht durch eine Reihe von Erfindungen, welche eine rasche billige Herstellung ermöglichen, ohne viel Kunstsinn zu erfordern. Es gilt dies hauptsächlich vom Maserieren. Das Aussehen des Holzes bewegt sich in wenigen benachbarten Tönen und Tinten und dies erweist sich den mechanischen Hilfsmitteln günstiger als die Buntfarbigkeit der Marmorarten.

Gleichgiltig, ob die Nachahmung mit mechanischen Hilfsmitteln oder ohne solche erfolgt, erfordert sie unter allen Umständen nicht nur geschickte und geübte Hände, sondern auch einen klaren Blick für die Natur des nachzuahmenden Materials und für die Konstruktion des zu bemalenden Gegenstandes. Täglich können wir Leistungen begegnen, welche das beweisen; Holzmalereien mit Strukturen, die jedem naturgemäfsen Wachstum Hohn sprechen, sind nicht weniger häufig, als Maserierungen, die gedankenlos über Gehrungen und Friesstöfse hinweg gelegt sind oder gar über die eisernen Beschlägteile. Ein Maler braucht kein Getäfel, keine Thüre konstruieren zu können; aber er kann doch vor der Arbeit nachsehen, wie das Holz läuft. Er kann auch unmöglich das natürliche Aussehen von einem Dutzend Hölzer genau im Kopfe behalten; man hat ihm zur Nachhilfe schön gedruckte Vorlagen herausgegeben; aber auch diese kann er entbehren, wenn er aus der ersten, unmittelbaren Quelle schöpft, wenn er sich die in Betracht kommenden Holz- und Steinarten in gut ausgesuchten und nicht zu kleinen Originalstücken beschafft. Die Furnierhandlungen werden ihm ebenso bereitwillig liefern, als die Marmorschleifereien. Was man macht, soll man recht machen.

a. Die Holzmalerei.

Sie kommt, wie bereits erwähnt, hauptsächlich als Oelmalerei zur Ausführung. Es sind Fenster, Thüren, Täfelungen und einfache Möbel in Tannen- und anderem Weichholz, welche vornehmlich in Betracht kommen. Sie sollen meist das Aussehen von Eichen- oder Nufsbaumholz erhalten. Seltener werden Ahorn und Eschen nachgeahmt und noch weniger die ausländischen Hölzer: Mahagoni, Pallisander, Rosenholz, Amboina, Thuja, Ebenholz etc.

Die vorbereitenden Arbeiten sind die nämlichen, wie bei dem glatten Oelfarbanstrich auf Holz. Dem Ebenschleifen geht das Auskitten voraus und diesem ein erster Auftrag, weil der Kitt sonst weniger gut haftet.

Der Grund für die Holzmalerei soll mehr mager und matt als fett sein, damit die folgende Lasur besser haftet. Zur Grundfarbe werden deshalb die betreffenden Pigmente mit Leinölfirnis und Terpentinöl abgerieben, etwa hälftig. Als Pigmente dienen meist Bleiweifs und Ocker in entsprechender Mengung je nach der gewünschten Grundfarbe. Soll dieselbe weniger lebhaft sein, so wird sie durch Zusatz von Schwarz gebrochen. Die Nachahmungen von Eschen und Ahorn erfordern naturgemäfs einen helleren Grund als Eichen und Nufsbaum. Diejenigen von Rosenholz, von Mahagoni und Pallisander erfordern Zusätze von Mennige und anderen roten Farben, wobei der Ocker mehr oder weniger zurücktritt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nach ein- oder zweimaligem Grundieren wird abgebimst, beziehungsweise mit Glaspapier abgerieben, entweder trocken oder besser mit Wasser und nach guter Reinigung kann die eigentliche Holzmalerei beginnen. Man bezeichnet den betreffenden Farbenauftrag als Lasur, und zwar als Wasserlasur oder als Oellasur, je nachdem das Malmittel ein wässeriges oder ein fettes ist. Im ersteren Falle nimmt man gewöhnlich Bier oder Essig, im letzteren Leinölfirnis oder Standöl mit Terpentinöl und etwas Siccativ (etwa 4 zu 3 zu 1).

Für die Holzmalereien im Innern sind durchschnittlich die Wasserlasuren gebräuchlich. Für Gegenstände im Freien empfiehlt sich der gröfseren Haltbarkeit wegen jedoch unbedingt die Oellasur. Die Malerei selbst ist in beiden Fällen wenig verschieden und geschieht mit denselben Werkzeugen. Beim Maserieren „in Wasser" mufs des rascheren Trocknens wegen schneller gearbeitet werden als „in Oel" und man nimmt das Geschäft stückweise in Angriff.

Die Oellasuren zerrinnen gerne während des Trocknens, weshalb ihnen auch ein Zusatz von Wachs, in Terpentin gelöst, gemacht wird.

Dem „Kriechen" der Wasserlasuren wird am einfachsten durch mageren Grund und baldiges Maserieren vorgebeugt.

Die Pigmente für die Lasur sind wiederum verschieden je nach der nachzuahmenden Holzart. Am meisten verwendet sind Kasslerbraun, Siena, verschiedene Lackfarben und Schwarz (nach Umständen auch Berlinerblau für das Grünliche).

Die Lasur- oder Aderfarben werden mit einem Pinsel oder einem Schwamme in der Richtung des Holzes aufgetragen und nun beginnen die verschiedenen Handhabungen der Malerei je nach Art des Darzustellenden. Man schlägt mit dem Schläger (vergl. den Artikel über Pinsel), modelt und maseriert mit dem Modler und feinen Anlegepinseln, kämmt mit Leder- und Stahlkämmen, erzielt parallele Streifungen mit Zacken- und Sprossenpinseln, erzeugt Augen mit dem Schwamm und mit den Fingerspitzen, macht Aeste durch Drehung von Korkstücken, spritzt Poren auf, indem man den Pinsel über den Finger klopft oder über einen Kamm führt, nimmt Spiegel mit Waschleder oder Tuchlappen fort, arbeitet mit Filz und Schächterleinen, zeichnet dunkle Adern mit Farbstiften ein etc. und übergeht das Ganze mit dem Vertreiber, bis die gewünschten Effekte erzielt sind. Die Handgriffe und Verfahren, welche dabei zum Ziele führen, sind so zahlreich und mannigfaltig, dafs sie sich nicht wohl beschreiben lassen. Jede Holzart erfordert bei ihrer Nachahmung eine besondere Behandlung, die anzugeben hier schon deshalb nicht angeht, weil das Malerbuch sich die Einfügung von erläuternden Farbdrucktafeln nicht gestatten kann. Ein bekanntes Buch, welches die Sache eingehend bespricht und mit Abbildungen belegt, ist folgendes:

P. van der Burg, Die Holz- und Marmormalerei. Deutsch bei F. Voigt, Weimar. 148 Stn. 8° mit einem Atlas von 36 Foliotafeln. 15 M.

Das Handverfahren kommt übrigens immer mehr in Abnahme, wenigstens in bezug auf die gewöhnliche billige Arbeit. Zu den mechanischen Hilfsmitteln zählen u. a.:

1. Die **Flader-** und **Spiegelschablonen.** Beide zeigen nach Art gewöhnlicher Schablonen die Musterung des Holzes ausgeschnitten. Bei den erstern wird die dunklere Farbe auf die Lasur schabloniert und mit dem Vertreiber weiter behandelt. Die letztern werden, nachdem sie auf die Lasur aufgelegt sind, mit dem Schwamm überfahren, wobei die Farbe aufgenommen wird und die hellen Spiegel entstehen. Diese Schablonen liefern eine untergeordnete Arbeit.

2. Die **Flader-** oder **Maserierwalzen** haben die Gestalt der in Figur 315 dargestellten Apparate. Gröfser oder kleiner, mehr oder weniger fein gearbeitet, sind sie mit Leder, Kautschuk, Leimmasse etc. überzogen und enthalten erhaben oder eingeschnitten die wiederkehrende Zeichnung des Masers. Die Rollen werden erst mit Farbe eingewalzt und dann wird diese auf die zu bemalende Fläche übergerollt. Umgekehrt können auch mit Löschkarton überzogene Walzen dazu

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dienen, aus der Lasur Farbe aufzunehmen, also hell in dunkel zu arbeiten. Die Maserierrollen liefern ebenfalls eine untergeordnete Arbeit und wiederholen die Zeichnung zu oft, gleich wie die Schablonen und die Holztapeten.

3. Der **Maserierapparat**, Patent Munnecke, ist eine Verbesserung der gewöhnlichen Maserierwalze. Während diese sich einfach abrollt, wird bei ersterem die Umdrehung durch ein kleines Räderwerk geregelt, so dafs die Walze bei rascher Bewegung zum Teil schleift. Dabei wird die Farbe vom Ort geschoben und es lassen sich nach Willkür kurz- oder langgestreckte Zeichnungen ausführen; es wird mit andern Worten eine bessere Abwechslung erzielt.

4. Die **Abziehpapiere**, erfunden von Hawliczek, sind in allerlei Formen und Herstellungsarten käuflich. Die Farbe wird vom Papier auf das Holz übertragen, indem mit einer Bürste durchgerieben wird. Gute Papiere gestatten mehrere Abzüge, die ziemlich gleich ausfallen, wenn erst schwach und später stark gerieben wird. Georg Grofsheim in Elberfeld liefert in ein-, zwei- und dreiteiligen Masergebilden: Hell, mittel und dunkel Eichen, deutsch, amerikanisch und Wurzel-Nufsbaum, deutsch, arabisch und amerikanisch Ahorn, deutsch und ungarisch Eschen, Kirschbaum, Mahagoni, Pallisander, Pitchepine und Tannen, die Rolle von 8 m Länge zu 1 M. bei einer Breite von 52 cm und 1,20 M. bei einer solchen von 66 cm. Die Fig. 349 giebt ein Mittel-Eichen-Muster auf $^1/_3$ verkleinert wieder. Eine andere Adresse ist Dr. C. Bennert, Godesberg.

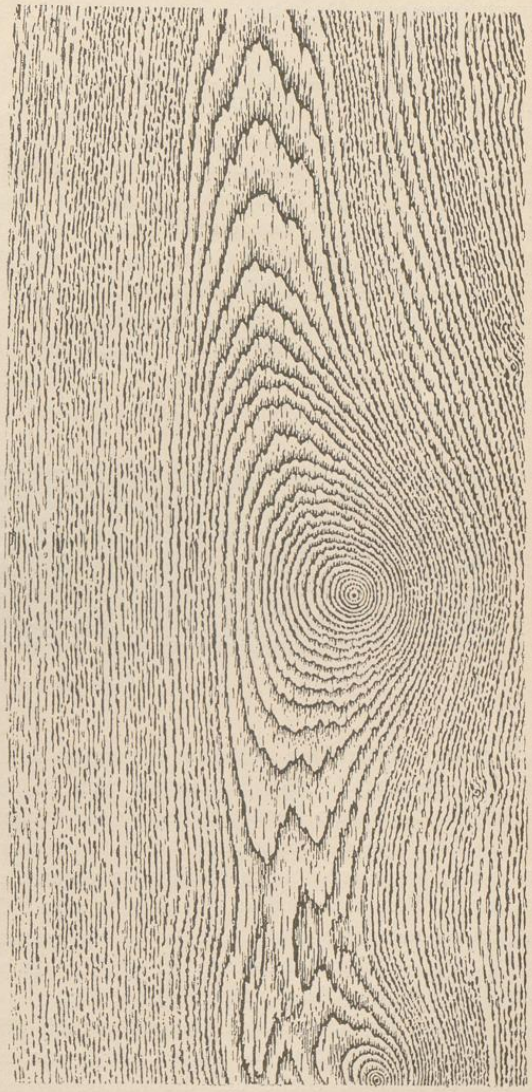


Fig. 349.
Maserier-Abzugpapier (G. Grofsheim, Elberfeld), $^1/_3$ nat. Gröfse.

5. Der **Maserierkarton** arbeitet wieder umgekehrt hell in dunkel. Der Löschkarton zeigt das Muster in aufgedruckter Farbe. Die bedruckten Stellen saugen nicht auf, während die andern aus der gestrichenen Fläche die Farbe an sich nehmen. Bei richtigem Einstreichen ist der Maserierkarton einfach und bequem, liefert eine gute Wirkung und kann sehr oft benützt werden. Auch Gehrungen und zusammengesetzte Füllungen lassen sich leicht erzielen, wenn man den Karton entsprechend zusammensetzt, was übrigens auch für die Abziehpapiere gilt. E. Schmahl & Cie., Berlin SW., Wilhelmstrafse 124, bieten Maserierkarton für Oel- und Wasserlasur in sämtlichen Holzarten an, mindestens 15mal zu benützen, 6 m lang, 65 cm breit zu 2,50 M.

6. Die **Fladerdruckplatten**, erfunden von L. Gromann, liefern eine gute Wirkung, sind aber etwas teuer und umständlich. Die Gelatineplatten, hergestellt nach gravierten Metallplatten, zeigen die Zeichnung hoch und werden mit Oelfarbe eingewalzt. Die Uebertragung geschieht durch Anreiben. Die oben erwähnten Gelatine-Maserierrollen sind nur eine abgeänderte Form dieser Platten.

7. Der **Backhaus**'sche Naturdruck giebt die der Natur am nächsten kommende Wirkung. Es können nur grobporige Hölzer, wie Eschen und Eichen, für die Nachahmung in Betracht kommen. Man stellt aus diesen Hölzern glattgehobelte und sauber abgezogene Platten von hübscher Zeichnung her. Beim Gebrauch werden die Platten mit der Lasurfarbe gründlich bestrichen, so dafs dieselbe in die Poren dringt; dann wird die auf der Oberfläche haftende Farbe mit scharfkantigem Eisenlineal abgeschoben, so dafs nur die Poren Farbe halten. Mit einer entsprechend grofsen Gelatinewalze (oder auch mit einer Gelatineplatte) wird die Farbe der Poren nunmehr aufgenommen und auf die zu bemalende Fläche übertragen. Hierauf wird vertrieben, wie dies auch bei den andern beschriebenen Verfahren zu geschehen hat.

Selbstredend schliefsen die genannten mechanischen Hilfsmittel eine Nacharbeit von Hand nicht aus; im Gegenteil, sie wird nicht selten höchst nötig. Die mechanischen Hilfsmittel haben mehr oder weniger alle die nämlichen Mängel. Der eine besteht darin, dafs die Strukturmuster



Fig. 350. Intarsiaornament.

sich zu oft wiederholen, während der andere in dem Umstande liegt, dafs sich wohl ebene glatte Flächen mechanisch maserieren lassen, nicht so aber die Profilierungen und Glieder. Diese Dinge verbleiben dann dem Handverfahren, wobei nicht immer die richtige Anpassung erzielt wird.

Nachdem die Holzmalerei oder der mechanische Auftrag trocken ist, werden die Arbeiten lackiert, wozu gewöhnlich Kopallacke verwendet werden, die für vielbenützte Gegenstände und solche im Freien besonders gut sein müssen. Gewisse Holznachahmungen erfordern vor dem Lackieren noch eine sog. Ueberlasur im ganzen oder für einzelne Stellen. Handelt es sich um das Ganze, so können feinst abgeriebene Lackfarben (Florentiner Lack, Karminlack etc.) auch dem Kopallacke in der Masse zugemengt werden.

Was für den feinern glatten Anstrich gilt, hat auch für die Holzmalerei seine Geltung. Feinere Holznachahmungen werden nicht nur im Grund, sondern auch in den Zwischenlagen geschliffen und an Stelle der drei unbedingt notwendigen Aufträge (Grundierung — Lasur — Lackierung) treten deren mehrere.

Eine andere Art der Holznachahmung, die allerdings weniger vom Dekorationsmaler als vom Schreiner geübt wird, beruht darin, dafs man den minderwertigen Hölzern durch Beizen die Farbe von besseren Holzarten beibringt und diese Naturlasur firnist und lackiert. Bekannte Beizen sind die Nufsbeize, das übermangansaure Kali, Blauholz mit chromsaurem Kali, Eisen mit Essig und Galläpfeln etc. Die Struktur des zu beizenden Holzes soll derjenigen des nachzuahmenden wenigstens einigermafsen ähnlich sein.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

b. Die Steinmalerei.

Sie kommt als Oel-, Leim- und Kalkfarbmalerei zur Ausführung, hauptsächlich auf Holzwerk und auf Verputz. Das Holz steinfarbig zu bemalen, hat vom stilistischen Standpunkt aus stets etwas Bedenkliches, am wenigsten aber noch in Bezug auf hölzerne Postamente in Formen der Steinarchitektur. Wände, Säulen, Sockel und architektonische Gliederungen derart zu behandeln, hat jedoch keinen Anstand, wenn dieselben dem Steinmaterial entsprechend geformt sind und wenn man sich dieselben wirklich in echtem Material denken kann.

Die Steinmalerei wird meist als Marmorierarbeit bezeichnet, weil der Marmor am häufigsten nachgeahmt wird. Es können aber auch andere Gesteinsarten in Betracht kommen, der Granit, der Syenit, der Porphyr, der Achat, der Malachit, der Lasurstein (Lapis lazuli) u. a. m. Bezüglich der letztgenannten ist jedoch insofern Vorsicht geboten, als sie nicht in undenkbaren Gröfsenabmessungen nachgeahmt werden sollen, sondern nur in Gestalt kleinerer Füllungen und Friese. Ueberhaupt erfordert die Steinmalerei die Einhaltung richtiger Mafsstäbe. Grofse Flächen erfordern grofse Muster und eine Abteilung in Einzeltafeln. Kleine Flächen ertragen auch lebhaftere Musterungen, ohne unruhig zu wirken. Die Auswahl an natürlichen Vorbildern ist grofs genug, um stets das Richtige wählen zu können.



Fig. 351. Fliefsenbordüre.

Der Phantasie des Künstlers ist hier ein gröfserer Spielraum gegeben als bei der Holzmalerei. Das Wachstum des Holzes ist an enger gezogene Gesetzmäfsigkeiten gebunden, als die mehr willkürliche Bildung des Musters der Gesteine. Man wird ein Phantasiegestein eher hinnehmen, als ein in Wirklichkeit nicht vorkommendes Holz. Damit soll jedoch gewissen, abenteuerlichen Leistungen nicht das Wort geredet werden, welche im Aderwerk des Marmors Fratzen und Genrebilder unterzubringen belieben.

Man teilt die zahlreichen Marmorarten gewöhnlich in vier Abteilungen und unterscheidet 1. Statuenmarmor, gleichfarbig weifs oder mit einem Stich in andere Farben; 2. Muschelmarmor, mit eingebackenen Versteinerungen von Muschelschalen, Schneckengehäusen und Krustentieren; 3. Breccienmarmor, mit runden und eckigen Stücken verschiedener Farbe, in die Grundmasse eingebettet; 4. Architekturmarmor, von ziemlich gleichmäfsiger Masse mit eingesprengten Aderungen und vereinzelten Flecken und Punkten. Für die Nachahmung eignen sich die drei letzteren Arten, besonders aber der Architekturmarmor. In den Kreisen der Marmormaler macht man wohl eine andere Einteilung und unterscheidet zwischen gesätem, geflecktem, geadertem und brüchigem Marmor. Die Namen der Marmorarten sind noch zahlreicher als diese selbst, da neben den deutschen Bezeichnungen auch die französischen und italienischen geläufig sind. Dieselben beziehen sich teils auf die Farbe (z. B. Marmo nero e bianco), teils auf die Art der Musterung (M. fiorito), auf Farbe und Musterung zugleich (M. giallo annulato; Brèche-Violette), auf die Herkunft (belgischer Marmor; M. africano), auf Personen, Baudenkmale etc. (Napoleon; Porta santa;

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

di sette basi etc.). Diejenigen Marmorarten, welche echt am meisten Verwendung finden, werden auch am meisten nachgeahmt. Man ist hieran jedoch nicht gebunden. Es giebt viele schöne Marmorarten, die echt wenig verwendet werden, blofs deshalb, weil sie zu selten, zu teuer oder zu wenig dauerhaft sind, was für die Nachahmung gleichgiltig sein kann. Für die letztere ist es von gröfserer Wichtigkeit, ob die Imitation ohne grofse Schwierigkeit möglich ist.

Für die Marmormalerei sind die einzig richtigen Vorbilder wieder unmittelbar der Natur zu entnehmen. Jeder Marmormaler sollte zum Studium geeignete Originalplatten in genügender Zahl und Gröfse besitzen; für die untergeordnete Malerei genügen schliefslich auch die handwerksmäfsigen Rezepte.

Die feinere Marmormalerei erfordert geschickte Hände und eine reiche Technik. Die Werkzeuge sind ähnlich, wie bei der Holzmalerei und bestehen in verschiedenen Lasur-, Anleg-, Sprossen-, Staffel-, Zackenpinseln, Vertreibern, Schwämmen, Kämmen, Federfahnen, Korkstücken, Farbstiften, Waschleder etc. Von mechanischen Hilfsmitteln kann hierbei viel weniger die Rede sein, wie bei der Maserierung. Immerhin giebt es auch einiges, was dazu gerechnet werden kann.



Fig. 352.
Ornamente von K. Dussault.

So kann man z. B. kleine Tischplatten und ähnliches in Oel marmorieren, wenn man in ein flaches Becken Wasser gieſst und auf diesem entsprechende Oelfarben schwimmend zu einem passenden Muster durcheinandermengt, worauf der grundierte Gegenstand vorsichtig auf diese Schicht herabgesenkt wird, so dafs er dieselbe aufnimmt. Nachträglich ist zu vertreiben und entsprechend nachzuarbeiten. Dieses Verfahren gestattet gut wirkende Muster, wennschon sie keinem natürlichen Vorbild entsprechen.

Ganz untergeordnete Steinmalereien, für Aborte und derartige Räume genügend, werden auch erzielt, indem man zusammengefaltete Netze oder grobe Leinwandlappen in Farbe taucht und über die Flächen wegrollt. Man bezeichnet das Verfahren als „Wickeln“. Auch durch Bewerfen oder Betupfen mit farbgefüllten Schwämmen werden marmorähnliche Wirkungen einfachster Art erzielt. Porphyrartige Gesteine werden gespritzt oder „jaspiert“, wie der technische Ausdruck lautet, indem man mit dem farbgefüllten Pinsel auf eine Unterlage klopft.

Die beste Nachahmung läfst die Oelmalerei zu, weil beim Lasieren jene durchscheinenden, aus der Tiefe kommenden Farbwirkungen, die dem Marmor eigen sind, sich besser nachmachen lassen, als in Leim- oder Kalkfarbe. Der Grundstrich wird in der Lokalfarbe des Marmors auf-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

getragen und nun werden die Aderungen hell auf dunkel oder dunkel auf hell aufgesetzt und vertrieben. Darauf erfolgt eine farbige Ueberlasur im ganzen oder für einzelne Stellen; stark ausgesprochene Aderungen werden nachgesetzt und schliefslich wird lackiert mit oder ohne Zusatz von Lackfarben. Wird Mattglanz statt Hochglanz gewünscht, so erfolgt zum Schlufs ein Auftrag von Wachs in Terpentinöl, der nach dem Trocknen gebürstet und gerieben wird. Wo weifse Adern wirklich weifs stehen bleiben sollen, mufs der letzte Auftrag thunlichst farblos sein, was bei Holz nicht nötig ist, da dort die gelben Stiche nicht schaden.

Jede Marmorart beansprucht ihr eigenes Verfahren und eigene Farben. Ein Breccienmarmor ist anders zu behandeln, als ein Muschelmarmor, oder ein geaderter. Von den Anweisungen für den einzelnen Fall sei auch hier abgesehen und auf das bereits erwähnte Werk von P. van der Burg verwiesen, welches die Nachahmung von über 30 Marmorarten eingehend beschreibt und einen Teil mit farbigen Tafeln erläutert.



Fig. 353.
Intarsiafüllung.

Die Marmormalerei in Leimfarbe arbeitet notgedrungen einfacher. Sie mufs rasch vor sich gehen; alles mufs sitzen und zum Vertreiben bleibt wenig Zeit. Schon der Grundstrich kann, richtig gemacht, etwas Abwechslung in die Sache bringen und eine stückweise Bearbeitung wird erleichtert durch Abteilung in Felder und Einzeltafeln.

Aehnlich verhält es sich mit der Kalkmalerei, wobei nur Farben zulässig sind, die sich mit Kalk vertragen und wobei unter Umständen auch schon der Verputz in der Masse gefärbt werden kann. Selbstredend kann es sich nur um gröbere Malerei in grofsem Mafsstab handeln.



Fig. 554.
Amerikanisches Füllungsornament.

Wichtig ist bei aller Steinmalerei der Zug der Hauptlinien. Wenn diese unrichtig und unschön angeordnet sind, ist das schönste Detail wirkungslos. Am zweckmäfsigsten erweist sich für Wände eine Durchkreuzung, welche ungefähr ein stehendes Rautenmuster vorstellt, ohne allzu grofse Regelmäfsigkeit; denn diese wirkt langweilig wie die bekannten Marmortapeten. Die gehäuften Partien sollen passend mit grofsen Leerstellen wechseln, was natürlich Sache des künstlerischen Geschmackes ist. Symmetrische oder zentrale Gegenstellungen, ähnlich wie sie bei zusammengesetzten Furnieren vorkommen, erfordern doppelte Vorsicht, wenn die Wirkung gut ausfallen soll, ohne unnatürlich zu sein. Allgemein kann man sagen: je gröfser die Fläche ist, desto ruhiger und einfacher von Form und Farbe soll die Marmorierung sein. Die lebhaftern Muster verbleiben dann den Friesen, Bändern und kleinen Füllungen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gut wirkende und verhältnismäfsig leicht zu malende Marmorarten sind der Portor (schwarzer Grund, gelb und weifs geadert), der graue Carraramarmor (weifs mit grauen Adern), der gelbe Sienamarmor mit verschiedenfarbigen Adern, der blaue belgische Marmor (schwarzgrau mit weifser Zeichnung) u. a. m.



Fig. 355.
Bordürenmotiv nach einem Seidenstoff von Ph. Haas & Söhne in Wien.

3. Die Ornamentmalerei.

Sie kommt mit Wasser-, Leim-, Kalk-, Tempera- und Oelfarben zur Ausführung. Darnach richten sich die betreffenden Grundierungen und Malmittel; die übrige Ausführung, der künstlerische Teil, bleibt in allen Fällen ziemlich gleich. Die nachfolgenden Ausführungen werden hauptsächlich

dem letztern gelten und zwar mit besonderer Bezugnahme auf die Leimfarbe, welche das Hauptdarstellungsmittel des Dekorationsmalers ist.

Das Gebiet der Ornamentmalerei ist aufserordentlich vielseitig und man kann dasselbe in verschiedener Hinsicht abteilen. Berücksichtigt man zunächst die Farbe, so hat man einerseits die ein- und ähnlichfarbige, anderseits die vielfarbige Ornamentmalerei. Zur ersten Seite gehören u. a. die Graumalerei und die Goldmalerei; auf der andern Seite steht die gesamte polychrome Ornamentik. Man kann aber auch unterscheiden zwischen derjenigen Malerei, welche in der Fläche bleibt (Intarsienmalerei, Fliefsenmalerei, Teppichmalerei etc.) und einer solchen, die das Körperliche wiederzugeben sucht (plastische Grau-, Gold- und Buntmalerei, gemalte Architekturen etc.). Schliefslich kann man auf eine Trennung nach Vorwurf und Stil abheben (Groteskenmalerei, Blumenmalerei, pompejanische Malerei etc.). In Wirklichkeit pflegen scharfgezogene Grenzen nicht vorhanden zu sein und die verschiedenen Arten der Ornamentmalerei finden sich häufig vereinigt. Man kann Grotesken grau in grau oder vielfarbig malen; man kann einen Kinderfries mit körperlicher Wirkung darstellen oder nach Art flacher Schattenrisse; in einer flach gemalten Rosette kann die Mittelpartie plastisch hervorgehoben werden etc.

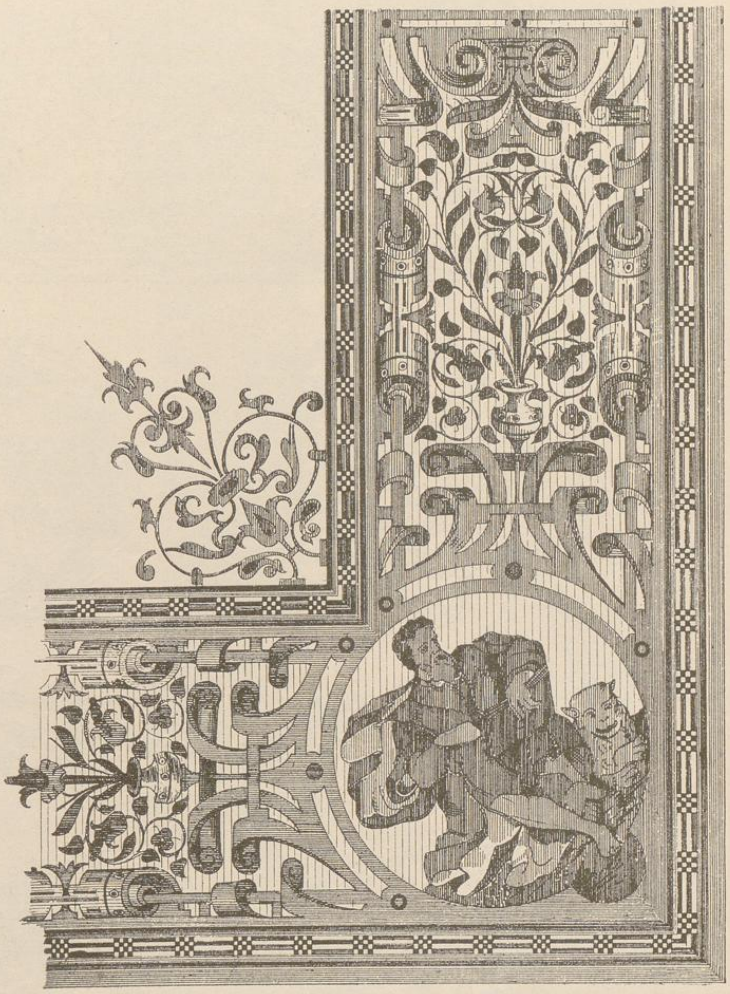


Fig. 356.
Eckstück einer gemalten Intarsiadecke. (Original von einem Tisch im Museum zu Breslau.)

Wir machen mit Weglassung des Nebensächlichen folgende Einteilung:

a. Die Ornamentmalerei, flach mit Umrissen. (Konturierte Flachmalerei.)

Zeichnung und Form kommen durch den Umrifs zur Geltung; der letztere wird ein- oder mehrfarbig glatt ausgelegt; der Eindruck des Körperlichen kann durch Schattierungsstriche, wenn nötig, hervorgebracht werden; ebenso können einzelne Stellen heller aufgelichtet werden.

Hierher zählen Ornamente, welche Intarsien, Fliefsenbordüren und Applikaturstickereien nachahmen (Fig. 350, 351 und 352). Erst wird der Grund eingestrichen; hierauf wird das Ornament übergepaust; dann werden die Lokaltöne gelegt und schliefslich werden die Umrisse gezogen.

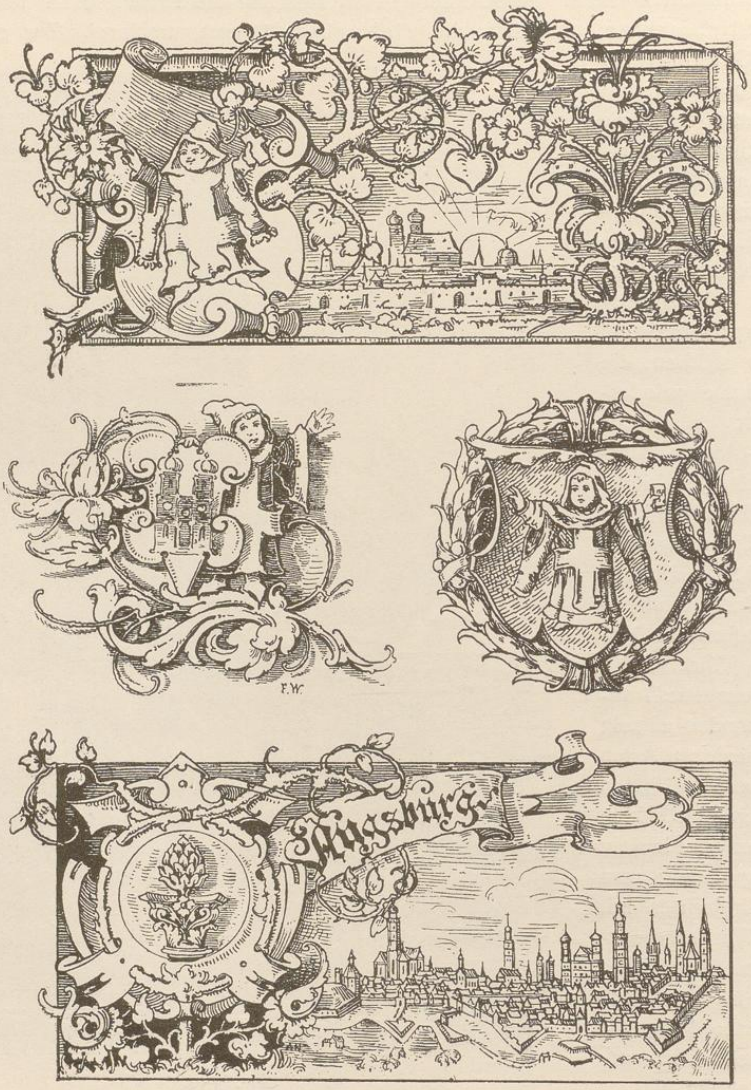


Fig. 357.
Ornamente aus dem Anzeigenteil eines Münchener Ausstellungs-Kataloges.

Wenn Schwarz hierzu zu hart ist, so werden dunkle Farben, Blau, Grün, Braun verwendet. Helle und metallische Umrisse sind selten. Wenn das Muster darnach ist, können die Lokaltöne auch schabloniert werden. Zarte und dünnzügige Ornamente können auch ohne Umrisse bleiben (Fig. 353).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Hierher zählen dann auch reichere Füllungen mit eingezeichneten Einzelheiten (Fig. 354), wie sie etwa der Aetztechnik, dem Lederschnitt und den Ornamentpressungen entsprechen. Ferner zählt hierher die figürliche Malerei im Stile des Mittelalters und die strenge, kirchliche Ornamentik überhaupt. Bezüglich der letzteren wird der Untergrund gerne als Stoffbehang gehalten, wobei einfache, ruhige Falten mit wenigen Linien eingemalt werden, wie es etwa die Taf. 7 zeigt. Hierher gehören auch gewisse profane Malereien für das Innere und Aeufsere von Gebäuden, der ruhigen Wirkung halber in einfachen Tönen gehalten und die Hauptwirkung der Zeichnung überlassend. Die Taf. 94 bringt ein einschlägiges Beispiel. Diese Malerei ist in rötlicher Farbe mit braunroten Umrissen an der Villa des Herrn Prof. Schönleber in Karlsruhe ausgeführt.

Zur Flachmalerei in Umrissen sind weiter zu rechnen die Holzbrandsachen. Die Wirkung des Holzbrandes ist bei Ausführung im grofsen gerade keine vornehme und feine, aber gerade deshalb kann sie für die Täfelung von Wein- und Bierstuben, für Kneipstühle und ähn-

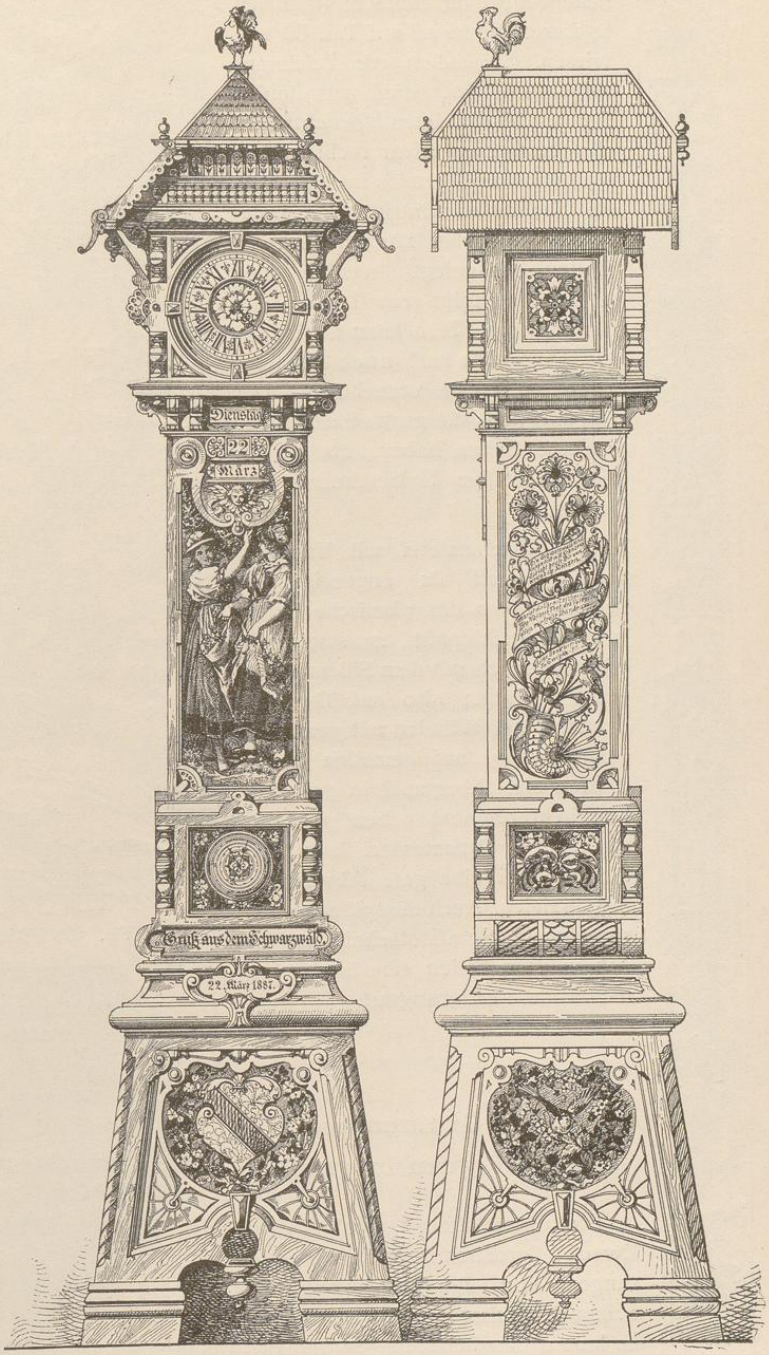


Fig. 358. Standuhr mit Oelmalerei, entworfen von Dir. H. Götz.



Fig. 359.

liche Möbel in Betracht kommen. In diesem Sinne sei auf Taf. 80 verwiesen. Nachdem die Zeichnung aufgebracht ist, wird mit den in Fig. 321 abgebildeten Vorrichtungen eingebrannt und zwar recht kräftig, weil erfahrungsgemäfs im Gebrauch ein Nachlassen eintritt. Mit lasierender Oelfarbe können einzelne Stellen ausgelegt werden und schliefslich folgt ein Lack- oder Firnisauftrag. Man kann ad libitum das Einbrennen auch nach dem Auslegen mit Farbe vornehmen. Der Apparat mufs für grobe Sachen eine stärkere Spitze haben, als sie für die landläufige Holzbrennerei üblich ist.

Die Flachmalerei mit Umrissen wird überall da angezeigt erscheinen, wo das plastische Ornament nicht hinpafst, zu stark aufträgt oder sich mit dem Stilcharakter nicht verträgt; also auf Teppichgründen, auf Wänden mit gemaltem Fliefsenbelag, auf gemalten Holzdecken etc. Aber auch in gemalten Architekturen und neben plastisch wirkenden Ornamenten kann die Flachmalerei eine gute Abwechselung erzielen. Auch die später zu besprechende Sgraffitotechnik ist in den meisten Fällen eine hierher zu rechnende Verzierungsart.

b. Die Graumalerei (Malerei, grau in grau).

Die Graumalerei verfolgt den Zweck, architektonische Gliederungen und den bildhauerischen Schmuck nachzuahmen. Da dieser im Innern der Gebäude gewöhnlich als Gips- oder Stuckornamentik



Fig. 360. Akanthusrankenornament



Fig. 361. Dekorative Oelmalerei von A. Wagen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auftritt, so ist die Malerei grau in grau im grofsen Ganzen gleichbedeutend mit der Darstellung des Gipses.

Betrachtet man ein Gipsmodell auf seine Erscheinung in Licht und Farbe, so sind die hellsten Stellen weifs; es folgen graue Uebergänge bis zu den dunkelsten Schatten und hinter diesen zeigen sich Reflexe, die gewöhnlich gelblicher und wärmer sind, als die direkt beleuchteten Teile, während die Schlagschatten wieder kälter erscheinen. Da die Leimfarbtechnik nicht lavierend malen kann, so mufs sie auf die zahlreichen Uebergänge bei der Darstellung verzichten; sie mufs in wenigen abgesetzten Tönen malen, wobei sie gleichzeitig rasch und billig arbeiten kann.

Man malt gewöhnlich in sechs Abstufungen. Der mittlere Ton wird als Lokalton grau eingestrichen, bildet also gleichzeitig den Grund. Auf diesen werden ein erstes und ein zweites Licht aufgetragen und drei Schatten. Das eine Licht ist hellgrau, das andere weifs; von den Schatten ist der erste kälter, der zweite wärmer; der dritte, mit welchem die „Drucker" und die dunkelsten Stellen ausgeführt werden, ist schwarzbraun. In diesen sechs Abstufungen läfst sich alles grau in grau darstellen und giebt auch eine gute Wirkung, wenn die Farben richtig gewählt sind. Man kann auch reichere Ornamente „von der Palette" malen und ist dann an die fünf Farbentöpfe nicht gebunden.

Dieses Malen mit Mischen von Fall zu Fall und möglichst naturgetreuer Wiedergabe des Modells ist die beste Vorübung im Graumalen. Wer es damit zu einer ordentlichen Leistung bringt, der wird sich dann auch spielend mit fünf Tönen zurechtfinden und diese in richtiger Weise mischen können.

Die Farben können verschiedentlich gemischt werden. Man kann das Grau aus Weifs und Schwarz mischen unter Zusatz von Ocker, Umbra und Blau, je nachdem die Töne warm oder kalt sein sollen. Man kann das Schwarz jedoch auch ganz entbehren. Den Druckern wird kein Weifs mehr zugesetzt und das höchste Licht kann rein weifs sein. Die Färbung der Reflexe richtet sich nach der beabsichtigten Lebhaftigkeit.

Glatte Gesimse werden liniert oder mit der Liniermaschine gezogen (Fig. 345), trocken oder nafs in nafs. Ornamentierte Leisten werden erst glatt liniert oder gezogen und dann werden die Perl- und Eierstäbe, die Blätter der Blattwellen und ähnl. aufgemalt oder aufschabloniert.

Die Gesims- und Leistenmalerei ist an sich leicht, aber sie erfordert doch bestimmte Vorkenntnisse, insbesonders wenn nicht nach Vorbildern gearbeitet wird. Sind die letzteren vorhanden, so ist nur zu überlegen, von welcher Seite das Licht einfällt, damit die gemalte Plastik natürlich und nicht verkehrt beleuchtet erscheint. Diese Ueberlegung ist nicht immer so einfach, als man meinen könnte. Besonders wenn man der natürlichen und künstlichen Beleuchtung zugleich Rechnung tragen will, wenn die Malerei eines Raumes bei Tag und bei Nacht richtig sein soll, wird der Fall schwierig.

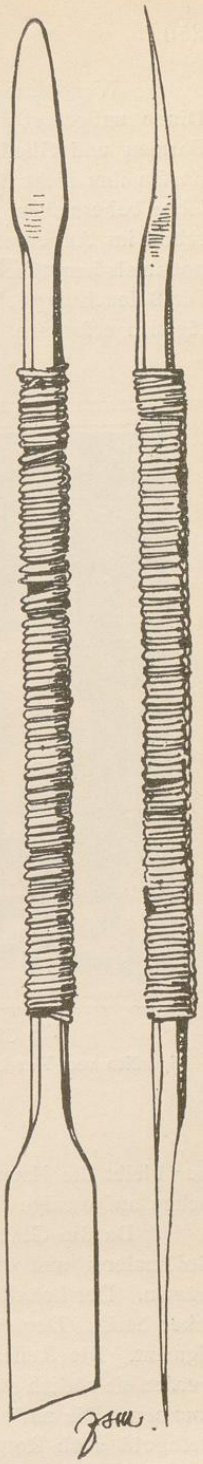


Fig. 362. Instrument zur Sgraffitoarbeit.

Wer ohne Vorbilder sich ordentlich zurechtfinden will, für den ist die Kenntnis zweier Dinge unbedingt erforderlich. Erstlich mufs er sich bezüglich der architektonischen Ordnungen, Formen und Gliederungen auskennen. Die charakteristischen Profile der verschiedenen Baustile dürfen ihm nicht fremd sein. Zweitens aber mufs er das Gebiet der Beleuchtungs- und Schattenlehre beherrschen, sonst wird er Fehler auf Fehler häufen. Wir haben weiter oben diesen Punkt schon ins Auge gefafst und können hier die Notwendigkeit der in Frage kommenden Studien nur nochmals hervorheben. Liefse sich beides kurz abmachen, so würde es hier unbedingt eingeschaltet. Die Beleuchtungslehre sowohl, als diejenige der architektonischen Formen würden aber je ein Buch für sich erfordern. In jeder ordentlichen Malerwerkstätte sollten sich übrigens gute und mit Wahl ausgesuchte Gipsmodelle vorfinden: Perlstäbe, Eierstäbe, Blattwellen, Flechtbänder, Wulste, Rosetten, Eckstücke etc. Die Lehrlinge könnten in freien Stunden sich an denselben im Graumalen üben und gleichzeitig würde bei einiger Belehrung auch immer etwas von allgemeinem Formenverständnis haften bleiben. Bleiweifsreiben allein thut es nicht.



Fig. 363.
Sgraffito von Ferd. Laufberger.

Bislang wurde von der Nachahmung des Gipses geredet; sie ist jedoch nicht die einzige, welche in Betracht kommt. Der Nachahmung kann auch ein anderes Material zu Grunde liegen oder vorschweben: Sandstein, Cement, Holz etc. Die Graumalerei ändert sich dann dahin ab, dafs der Lokalton anders gestimmt wird, dafs die Lichter und Schatten dieser Stimmung folgen. Man wird naturfarbene Eichenholzleisten ebenso gelblich in gelblich nachahmen, als Gipsleisten grau in grau. Alle sechs Stufen werden entsprechend nach Gelb gestimmt. Gerade so gut kann man rot in rot und blau in blau malen, was auch gelegentlich geschieht. Eine Art der ähnlichfarbigen, plastisch wirkenden Malerei kommt sogar ziemlich häufig vor. Es ist dies:

c. Die Goldmalerei.

Ihr Zweck ist, die teure Vergoldung billig durch Malerei nachzuahmen. Selbstredend gelingt dies nur bis zu einem gewissen Grad. Zwischen Metall und gelbem Pigment ist ein so grofser Unterschied, dafs eine völlige Täuschung ausgeschlossen erscheint. Und doch können geschickte Hände viel erreichen. Man hat auch hier seine Rezepte; aber auch hier bleibt die Hauptsache: Erst nach Goldrahmen „von der Palette“ malen und dann sich vereinfachen auf wenige Haupttöne.

Da die Glanzlichter des Goldes gelb sind, so sind es auch das erste und zweite Licht der Goldmalerei und es sind insbesonders die lichtstarken Chromgelbe, welche als Pigmente dienen müssen. Der Lokalton wird mit Hilfe der verschiedenen Ocker gemischt, von denen ja einer Goldocker heifst. Der erste und zweite Schatten spielen ins Braune und Kassler Braun ist das Hauptpigment. Die Reflexe sind auf Gold stets wärmer als der Lokalton und die Lichter, deshalb werden sie rötlich wiedergegeben, wobei gebrannte Siena, Rotocker, Orangemennige etc. in Betracht kommen. Die natürliche Farbe ist je nach der Legierung des Goldes verschieden. Es giebt neben Gelbgold auch Rotgold und Grüngold. Sollen diese gemalt werden, so ändern sich die Tinten und Töne dementsprechend.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Man hat schon früher der Wirkung des gemalten Goldes durch Bronzen und wirkliche Vergoldung nachzuhelfen gesucht und thut das nicht selten auch heute. Die Verfahren sind verschieden. Man kann den Farben, die mehr lasierend aufzutragen sind, Bronzepulver bei-

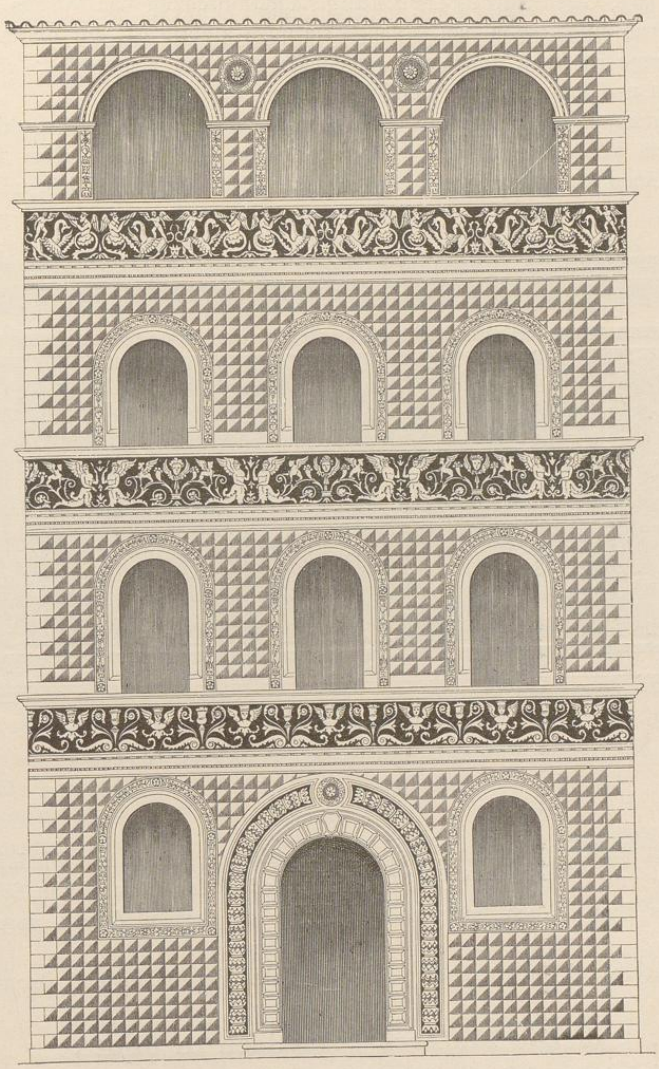


Fig. 364.
Sgraffitofassade in Florenz. Italienische Renaissance.

mischen, die dann einigermafsen durchleuchten. Man kann auch den Grund im ganzen bronzieren oder vergolden und auf diesen lasierend malen. Eine andere Technik wieder besteht darin, dafs auf dem gemalten Gold hervorragende Stellen mit Bronze oder mit echtem Gold aufgelichtet oder

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

„aufgeblickt“ werden. Der erzielte Effekt ist nur bei richtiger Beleuchtung gut; von einem ungünstigen Standpunkt aus gesehen, können diese Glanzlichter geradezu dunkel wirken, insbesonders bei unechtem, mit der Zeit schwarz werdendem Metall.

Für die Auflichtung mit echtem oder unechtem Blattgold benützt man in der Dekorationsmalerei häufig die sog. Geschwindvergoldung. Eine Mischung von Wachs und venetianischem Terpentin wird warm aufgetragen, um, solange sie noch klebrig ist, das Blattmetall aufzunehmen. Ein anderes Gemenge ist Leim und Honig, ebenfalls warm zu verwenden; ein drittes ist Eigelb mit etwas Glycerin und kann kalt verwendet werden.

Um die Bronzepulver aufzutragen, die ja heute in sehr schöner Auswahl erzeugt werden, kann man auf zwei Weisen verfahren. Entweder, man stäubt die Pulver mittels Pinsel oder Wattebausch auf einen klebrigen Untergrund auf oder man mischt dieselben mit einem Bindemittel

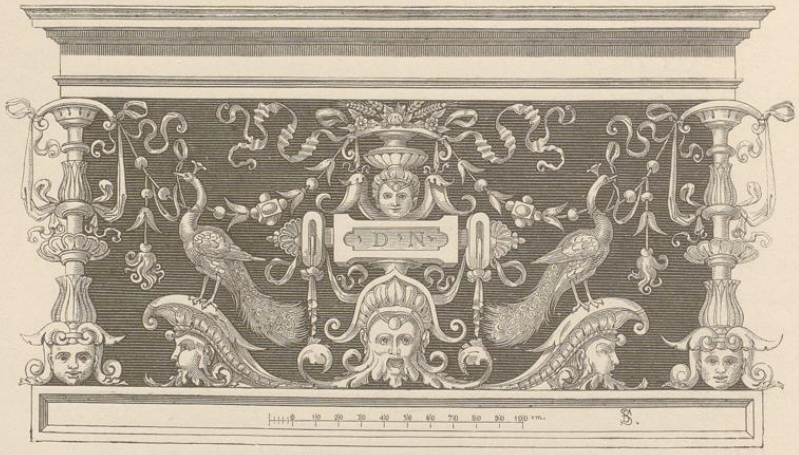


Fig. 365.
Fensterbekrönung in Sgraffito am Palazzo Corsi in Florenz.

nach Art der Farben und trägt sie in flüssigem Zustande auf. Derartige Bindemittel sind: Leimwasser, eine Lösung von Gummi arabicum in Wasser oder eine Lösung von Schellack in Spiritus oder ein geeignetes Bier. Auch hat man neuerdings zu diesem Zweck angefertigte Bronzetinkturen.

Das Malerbuch wird an geeigneter Stelle auf das Vergolden und Bronzieren noch näher einzugehen haben.

d. Die Malerei, „plastisch in bunt“.

Sie ist im einfachsten Fall eine Vereinigung der Graumalerei und Goldmalerei. Einzelne Teile der Verzierung geben sich als Stuck, andere als solcher mit Vergoldung. Im weitern Sinne können jedoch andere Farben hinzutreten. Denken wir uns z. B. eine verzierte Nische in Marmor; in derselben stehe ein Gefäfs aus Thon oder Metall und in diesem habe ein Blumenstrauſs oder eine Topfpflanze Platz gefunden. Wird das Ganze als Dekorationsstück in den natürlichen Farben nebst seinen Schatten gemalt, so ist das eine Darstellung „plastisch in bunt“. Da das Verfahren stets dasselbe bleibt, während sich nur die Pigmente ändern, so ist weiter nichts hinzuzufügen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der französische Tapetendruck hat eine Zeit lang Dekorationsstücke obengenannter Art nach hübschen Entwürfen in sehr schöner Wiedergabe auf den Markt gebracht, so dafs sie als gute Vorbilder der Dekorationsmalerei gelten können. Der Tapetendruck ist auf abgesetzte Töne und thunlichst einfache Darstellung eben noch weit mehr angewiesen, als die Leimfarbtechnik.

e. Die vielfarbige Ornamentmalerei.

(Polychrome Malerei.)

Sie umfafst den Rest und das ist noch vielerlei. Hieher gehören die Nachahmungen vielfarbiger Intarsien-, Fliefsen- und Teppichmuster mit und ohne Umrifs. Hieher gehören die vielfarbig ausgelegten und hauptsächlich durch den Umrifs wirkenden Decken-, Wand- und Fassadenmalereien, wie sie, von München ausgehend, neuerdings beliebt geworden sind. Hieher gehören die Malereien im pompejanischen Stil und in demjenigen der Renaissance, vor allem auch die sog. Grotteskenmalerei. Dazu kommen Stillleben, Blumen- und Tierstücke, Landschaftliches und Figürliches, Heraldisches, Embleme, Trophäen und allerlei anderes, was im ornamentalen Rahmen Wände und Decke verzieren helfen mufs. Aus dem höchst umfangreichen Gebiet möge einiges besonders hervorgehoben werden, das übrige dem letzten Abschnitt des Buches vorbehaltend, welcher der angewandten Malerei gewidmet sein wird. Die vielfarbigen Fliefsen- und Teppichmuster für reich gehaltene Hintergründe wird man gern schablonieren, um rasch und billig über die Sache wegzukommen. Wenn die Muster darnach angelegt sind, geht dies auch ohne besondere Schwierigkeit. Einzelne Stellen können dann immer noch aus freier Hand nachgemalt werden. So könnte zum Beispiel das Bordürenmotiv der Figur 355 unschwer für Schablonierarbeit eingerichtet werden.

Die vielfarbigen Intarsien werden ähnlich behandelt werden können, wenn sich das Muster wiederholt. Man wird hier den Grundstrich passend maserieren, um der Wirkung des Holzes näher zu kommen. In den Ornamenten wird die Maserierung wegbleiben können, ohne die Wirkung zu schmälern. Auf gröfsern Partien kann immer noch mit freier Hand nachgearbeitet werden (Figur 356). In ähnlichem Sinne wird man auf Teppichmustern durch Schraffierung oder Linierung des Grundes mit Bronzen oder Farben das Stoffliche besser zur Geltung bringen können. Die aufschablonierten Ornamente werden dann den schraffierten Grund wohlthuend unterbrechen.

Die moderne polychrome Malerei im Stile der Münchener giebt eine kräftige Wirkung bei verhältnismäfsig wenig Aufwand. Der Umrifs ist derb und markig zu halten; zum Auslegen genügen wenige einfache und gut zu einander gestimmte Farben (rote, blaue, gelbe und grüne Lasuren). Für diese Art der Malerei eignen sich zierliche Motive nicht, wohl dagegen solche im Stile Dürers und seiner Zeitgenossen. Anderseits passen sie auch nicht in alle Räume und vertragen sich nicht mit jeder Architektur.

Die Malerei im pompejanischen Stile ist ziemlich aus der Mode gekommen. Für Treppenhäuser, Loggien, Badezimmer und Gänge wird sie gelegentlich noch verwendet und ist an diesen Stellen stets von guter Wirkung. Sie ersetzt die satten, glatten Tapetentöne, da, wo das Papier nicht haltbar oder monumental genug erscheint. Die Sockel werden dann wie im alten Pompeji marmoriert. Die Hauptfarbe der Wand ist kräftig rot oder gelb; nach oben hin folgen hellere Friese und die Decke ist gewöhnlich im Grund weifs. Farbige Friese und Ornamente im antiken Sinne bilden den Aufputz: Maänder, Flecht- und Palmettenbänder, Blumenbänder, leichte Pilaster- und Kandelaberformen, Säulchen, Blumengehänge u. a. m. Inmitten der Wandfelder werden viereckige oder runde, leicht umrahmte Medaillonfelder angeordnet mit figürlichem Schmuck in kleinem Mafsstab. Bezüglich dieser Malerei sei auf die weiter oben gebrachten Figuren 111 bis 131, 261 und 262 verwiesen.

Die Dekorationsmalerei der italienischen Renaissance ist eine verbesserte und vermehrte Auflage der antiken. Ihre zierlichen Deckenmalereien, die Pilasterornamente und Friese sind für vornehme Räume auch heute noch als Vorbilder geltend und gewähren der künstlerischen Nacherfindung ein weites Feld. (Fig. 359). Auf hellem Grunde kann sich hier der ganze Reichtum der Palette entfalten. Die kleinen Motive erfordern wenig Vorsicht auf peinliche Farbenstimmung, da sie kaleidoskopisch wirken und durch den gemeinsamen Grund zusammengehalten werden. Zierliche Pinsel und geschickte Hände ziehen die aufgepauste Zeichnung in Farben nach.

Die Groteskenmalerei ist nur eine besondere Form der vorgenannten. Die römischen Thermen des Titus gelangten zur Zeit der Renaissance zur Ausgrabung; die dort vorgefundene Verzierungsart gefiel besonders und reizte die Phantasie der italienischen Künstler zur Nachahmung. So sind jene abenteuerlichen Misch- und Mifsgestalten menschlicher, tierischer und pflanzlicher



Fig. 366.
Fenster mit Sgraffitoumrahmung von Ferd. Laufberger.

Formen aufgewärmt und uns überbracht worden. Die Figur 10 hat einige groteske Einzelheiten gebracht und weitere finden sich auf Taf. 85 verzeichnet. Die Uebergänge menschlicher und tierischer Figuren in pflanzliche Ranken erfordern auch einen Uebergang der Farben. Dieser erfolgt verlaufend, lavierend von einer Tinte in die andere und diese regenbogenfarbigen Uebergänge wurden dann auch für das Rankenwerk üblich, um ihm eine farbliche Abwechselung zu sichern. Rankenornamente nach Art der Fig. 360 wurden von grün durch gelb und braun nach rot, violett und blau gehend dargestellt. So hübsch dieses Farbenspiel sein kann, ist doch anderseits Vorsicht angezeigt. Es wirkt nur gut auf die Nähe und zersplittert eine kräftige Farbenwirkung. Für die entfernter gelegenen Darstellungen empfiehlt sich aus diesem Grund eine Verteilung der Hauptfarben auf Hauptpartien ohne die verwaschenen Uebergänge. Aehnliches gilt von den kleinen Lichtern und Schatten. In der Nähe wirken sie pikant und bestechend, auf die Ferne gehen sie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

verloren und werden besser durch wenige, aber um so kräftigere ersetzt. Nebenbei bemerkt, verringert sich die Arbeitszeit und das Geschäft im ganzen wird einfacher. Wie alles seine Ausnahmen hat, so auch hier. Spiegeleinfassungen hält man gerne nach dem Grund verlaufend, weil der Uebergang weniger hart wirkt. Es läfst sich dies bei der gewöhnlichen Art auch rasch und leicht bewirken, indem die schablonierten Palmettenreihen nafs in nafs verlaufend überfahren werden. Das Gleiche gilt von den Uebergängen von der Mittelrosette zum Grund.

Wenn für Täfelungen und grobe Möbel die lasierende Oelmalerei mit starken Umrissen angezeigt erscheint, so kann für feinere Holzsachen auch vielfarbige Malerei nach Art der Oelgemälde Verwendung finden. Der Oelgrund ist dann fein zu schleifen oder das glatte Holz kann auch mit Schellack grundiert werden, insbesonders, wenn einzelne Stellen vergoldet werden

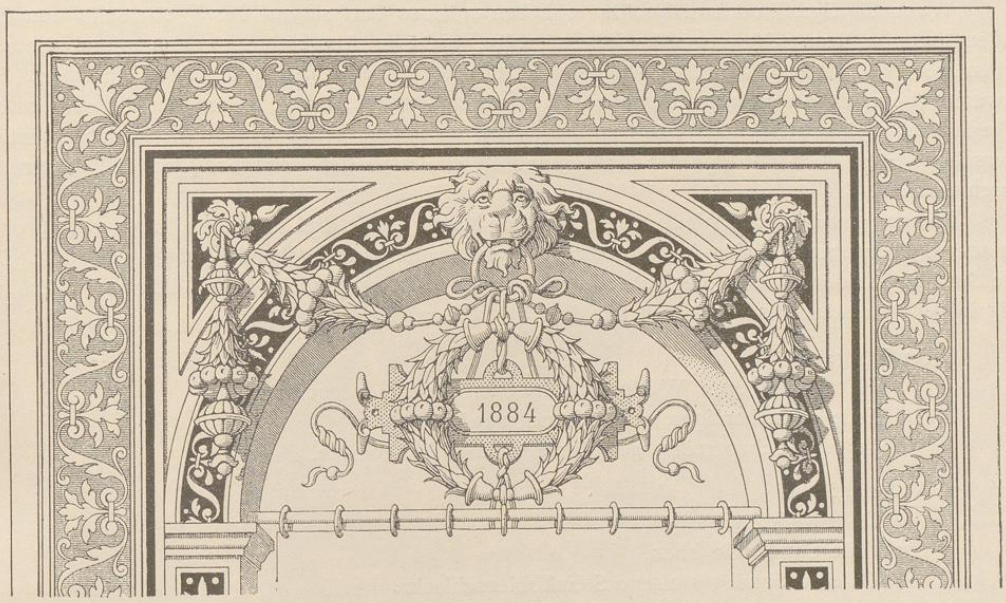


Fig. 367.
Ornamentmotiv von Hofrat J. Storck in Wien.

sollen. Die Fig. 358 bringt eine hierher zu zählende Standuhr und Fig. 361 giebt eine Einzelheit aus dem Sockel.

4. Die Sgraffitomalerei.

Die Bezeichnung stammt aus der italienischen Sprache, in welcher „sgraffiare“ soviel wie unser auskratzen oder gravieren bedeutet. Vermittelst der Sgraffitotechnik werden insbesonders Aufsenwände der Gebäude verziert; sie ist monumentale Fassadenmalerei. Der dunkel gehaltene Wandverputz wird mit einem hellen Kalkanstrich überzogen und aus diesem werden die Ornamente wieder ausgekratzt und ausgeschabt, so dafs sie dunkel auf hell sich abheben. Die Technik scheint zur Zeit der Renaissance in Italien aufgekommen zu sein und dürfte ihr Vorbild in dem Sgraffiato-

verfahren haben, mit welchem Gefäfse verziert wurden, indem die helle Angufsfarbe dunkler Thongefäfse ausgekratzt wurde. In Italien, insbesonders in Florenz sind aus jener Zeit noch vereinzelte Sgraffitofassaden leidlich erhalten und sie haben die neuzeitigen Architekten veranlafst, die Verzierungsweise wieder aufzunehmen, der man heute nicht selten begegnet. Unter andern hat sich Gottfried Semper mit der Sache befafst und in Zürich Sgraffitomalereien gröfseren Stils ausführen lassen. Von ihm rührt auch das solide Rezept des Verfahrens her, das leider auf Kosten der Haltbarkeit gewöhnlich vereinfacht wird.

Wie aus diesen Andeutungen hervorgeht, handelt es sich nicht um eine eigentliche Malerei und die Sgraffiti können ganz wohl von Architekten und kunstgewerblichen Zeichnern ausgeführt werden. Dies geschieht auch vielfach; vielfach aber auch wird das Geschäft dem Dekorationsmaler übertragen und deshalb darf es im vorliegenden Buche nicht unerwähnt bleiben.

Wenn die Sgraffitodekoration Dauer haben soll, so darf sie auf der Wetterseite von Gebäuden, wo sie dem Schlagregen ausgesetzt wäre, nicht in Anwendung kommen und die zum Färben des Verputzes benützten Pigmente sollen nicht auswaschbar sein, nicht abfärben. Für schwarze, beziehungsweise dunkelgraue und braune Gründe ist ein derartiges Material in der pulverisierten Steinkohlenschlacke und im Ziegelmehl gefunden. Wird der thunlichst scharfkantige, gewaschene Sand auch von dunkler Farbe gewählt, so lassen sich genügend dunkle Untergrundmassen erzielen.

Die auf gewöhnliche Weise roh beworfene Mauer erhält drei Verputzaufträge, vom groben zum feinen übergehend. Jeder Auftrag erfolgt, nachdem der vorhergehende „angezogen" hat. Der erste Auftrag ist der dickste, der letzte der dünnste; jeder ist jedoch nur so dick zu halten, als nötig ist, ein vollständiges Einebenen mit dem Streichbrett zu ermöglichen.

1. Auftrag:
   5 Teile gepulverter Wetterkalk, langsam unter Sand gelöscht,
   6 Teile scharfkantiger, gewaschener Sand,
   2 Teile in Schrotgröfse gestofsene Steinkohlenschlacke.

2. Auftrag:
   4 Teile Kalk, wie oben,
   3 Teile Sand, wie oben,
   4 Teile zu Sand gestofsene Steinkohlenschlacke.

3. Auftrag:
   3 Teile Kalk, wie oben,
   2 Teile Sand, wie oben,
   4 Teile feingestofsene Schlacke, wie das übrige durch ein Sieb geschlagen.

Sollen die Aufträge braun statt dunkelgrau sein, so wird die Kohlenschlacke entsprechend durch pulverisierten Ziegelthon (zerstofsene rote Ziegel) ersetzt. Soll der Grund sehr tief in der Farbe sein, so kann auch Holzkohlenstaub oder Rufs beigemengt werden. Sollen für andere Töne Farben zugesetzt werden, so müssen sie kalkecht und überhaupt möglichst echt sein (Smalte, Kobaltgrün, Chromgrün (Chromoxyd), Chromrot, Eisenrot etc.).

Sobald der letzte Auftrag genügend angezogen hat, wird derselbe in dreimaligem Auftrag mit Kalkmilch gestrichen, möglichst dünn, sodafs der Grund gerade gedeckt ist. Soll der Anstrich einen Stich in andere Farben haben, so sind der Kalkmilch wieder echte und kalkechte Farben zuzumischen. Nun wird die auf Papier aufgezeichnete und durchgestochene Dekoration durchgebeutelt und das Auskratzen, welches vor völligem Trocknen erledigt sein mufs, kann beginnen. Entweder sind nur kleine Flächen in Angriff zu nehmen oder die Arbeit mufs rasch vor sich gehen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zum Auskratzen benützt man stählerne Werkzeuge passender Form. Feine Striche werden nur in die oberste dunkle Schicht eingreifen; breite gehen tiefer, dürfen aber nicht durch alle drei



Fig. 368.

Gobelin von R. de la Planche aus dem Jahr 1630.

Schichten hindurchgreifen, weil sonst das Helle wieder zum Vorschein käme. Schraffierungen können am Lineal gezogen werden, Kreise an der Schnur. Fehlerhafte Stellen werden mit Kalk-

milch und dem Pinsel ausgebessert, wobei jedoch Vorsicht geboten erscheint, weil die Ausbesserung leicht heller wirkt, als das übrige. Ein einfaches Instrument, mit welchem sich alles machen läfst, zeigt die Fig. 362 in ungefährer wirklicher Gröfse. Das gerundete Ende ist leicht gebogen, zugeschärft und etwas federnd; mit ihm werden die Umrisse und die Schraffierungen eingezeichnet. Die Striche fallen fein aus, wenn die Spitze steil zur Fläche geführt wird, breit jedoch, wenn mit der seitlichen Schneide geschabt oder gelöffelt wird. Das schräg abgeschnittene Ende dient zum Ziehen von breiten Linien, zum Ausschaben breiter Flächen und für ganz feine Ritzer, indem man den spitzen Winkel der Abschrägung aufsetzt. Um die Hand weniger zu ermüden, ist die Mittelpartie des Instrumentes mit Bindfaden umwickelt. Nach der Zeichnung wird jeder Schlosser das Instrument herstellen können. Uebrigens finden sich passende Geräte unter den üblichen Reparier-eisen der Bildhauer und Gipsformer vorrätig im Handel.

Es ist zweifellos einfacher und bequemer, sich auf einen einmaligen Putzauftrag zu beschränken und diesen mit Frankfurter Schwarz oder Umbra zu färben, aber es geschieht dies, wie bereits angedeutet, nur auf Kosten der Solidität.

Die fertigen Sgraffiti wirken wie Federzeichnungen, wie Holzschnitte, Stiche oder Radierungen im grofsen, je nach der mehr oder weniger peinlichen Durchführung. Die Wirkung liegt in der Zeichnung. Soll auch eine farbliche Abwechselung erreicht werden, so können einerseits verschiedenfarbige Gründe in den durch Gurtungen, Pilaster und Gewände abgegrenzten Feldern wechseln und anderseits kann auch die Färbung des Kalkmilchanstriches verschieden gehalten werden.

Schliefslich kann man auch einzelne Stellen der Zeichnung mit lebhaften Kalkfarben auslegen, ähnlich etwa wie der Holzbrand mit lasierenden Oelfarben weiter verziert wird. Selbst die Vergoldung kann für einzelne Partien in Betracht kommen.

Die Wahl der Verzierungsmotive richtet sich nach dem Wunsch des Bauherrn, nach den Ideen des Architekten, der wohl auch die Skizzen oder die Detailzeichnungen anfertigt. Bleibt die Anordnung dem ausführenden Dekorationsmaler freigestellt, so ist darauf zu achten, dafs der monumentale Charakter gewahrt bleibe und die Verzierung den Architekturformen sich anpasse. Es ist nicht zu vergessen, dafs das Sgraffito Flächenverzierung ist und dafs deshalb Flachornamente in erster Reihe angezeigt erscheinen, während körperlich wirkende Darstellungen mehr zurücktreten, im übrigen aber nicht grundsätzlich ausgeschlossen sind. Auch dürfen die Mafsstäbe nicht zu klein gewählt werden. Alles soll von der Strafse aus ordentlich sichtbar sein und es empfiehlt sich in diesem Sinne, die Kohlenzeichnungen erst an Ort und Stelle aufzunageln, um sich von der Wirkung ein vorläufiges Bild zu machen. Aus dem gleichen Grunde kann man bei den Ausführungen der untern Stockwerke mehr in das Einzelne gehen, als oben, wo man mehr die Massen wirken läfst. Mit Ueberlegung läfst sich auf diese Weise Zeit und Arbeit ersparen, ohne den Gesamteindruck zu beeinträchtigen.

Die Sgraffitodekoration wird sich meist auf einzelne abgepafste Felder verteilen (Figur 363), die dann verhältnismäfsig reich gehalten sein können. Sollen ganze Fassaden überzogen werden, so wechseln ruhige Flachmusterpartien mit reichern Friesen, wofür die Figur 364 als Beleg gelten kann.

Zu den in den Fig. 187 und 188 gebrachten Einzelheiten vom Palaste Corsi in Florenz tritt die weitere der Fig. 365 hinzu; die Fig. 364 giebt die Gesamtansicht einer Florentiner Fassade; die Fig. 363 und 366 bringen zwei moderne Sgraffiti von F. Laufberger und die Fig. 367 mag ein Bild davon geben, wie die Darstellungsweise durchschnittlich zu halten sein wird. Die Taf. 87 bringt ein Sgraffitomotiv von einem Hause in Stuttgart, erbaut von dem † Architekten Gnauth, der sich um die Wiedereinführung der Technik ebenfalls verdient gemacht hat.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

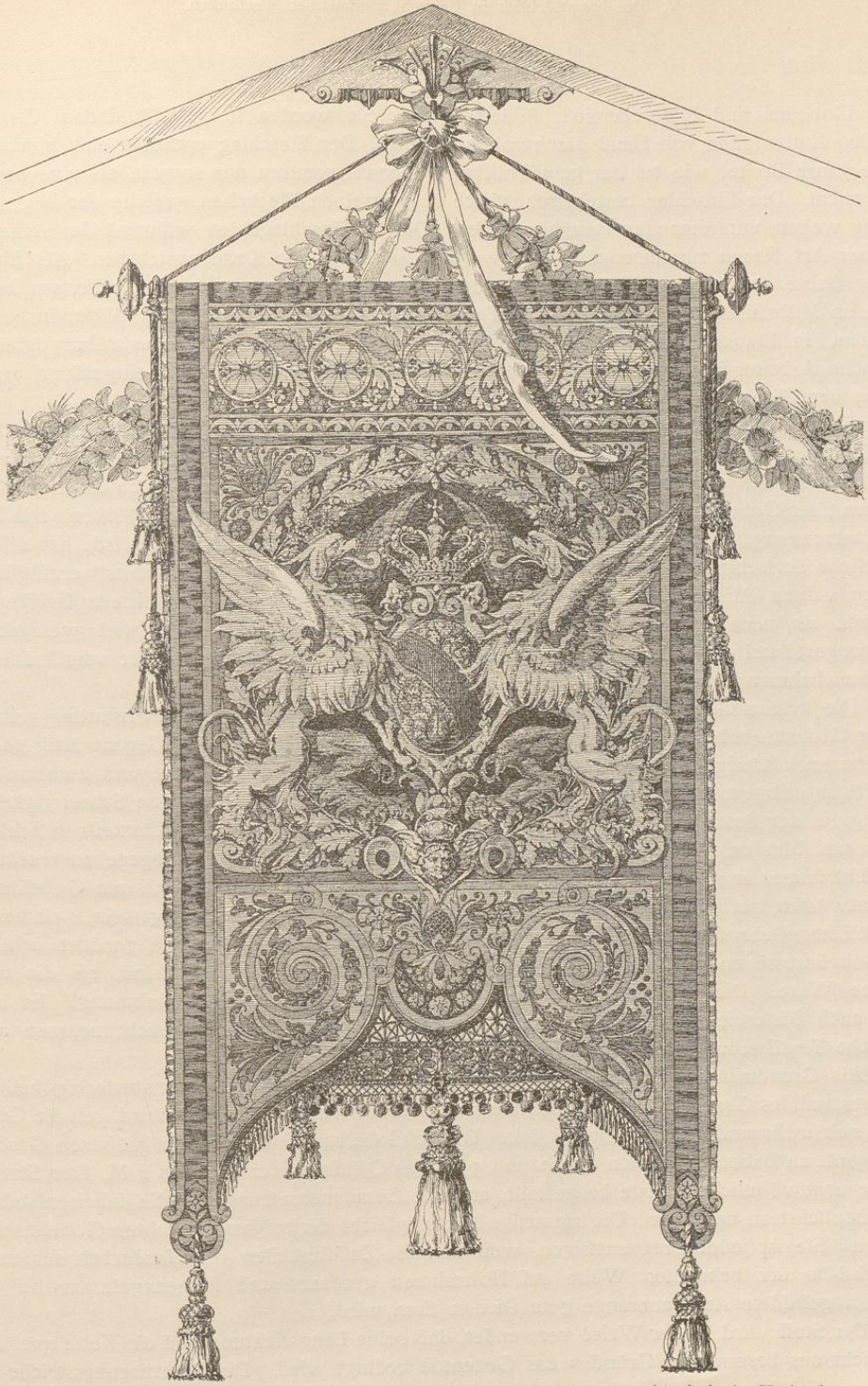


Fig. 369. Fahne, entworfen und ausgeführt an der Gr. Kunstgewerbeschule in Karlsruhe.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

5. Die Gobelinmalerei.

Gobelins sind Bildwebereien, Bilderteppiche. Sie werden hergestellt, indem die durchlaufenden Kettenfäden von Hand durchwoben werden. Der Einschlag erstreckt sich hierbei nicht auf die ganze Breite, wie bei der gewöhnlichen Weberei, sondern nur soweit, als eine bestimmte Farbe reicht. Der Einschlag besteht schliefslich aus einzelnen Fleckchen, welche der bessern Verbindung wegen untereinander vernäht werden. Da die Einschlagfäden während der Arbeit stets mit einer Art Kamm zusammengeschaltet werden, so bleibt die Kette unsichtbar. Als Einschlag dient gefärbte Seide oder Wolle oder beides. Die Technik war schon im Altertum bekannt, wurde im Mittelalter geübt und kam zur Zeit der Renaissance zu besonderer Blüte, insbesonders in Italien, in Frankreich und den Niederlanden. Der heute übliche Name rührt daher, dafs flandrische Arbeiter im Jahre 1630 in Paris ein Gebäude für die Bildweberei eingeräumt erhielten, welches der Färberfamilie Gobelin gehörte.

Da man der Lichtbeständigkeit der Gobelins halber nicht beliebige Farben benützen konnte, so hielt man sich an eine verhältnismäfsig wenig Farben aufweisende Fadenauswahl und gab die darzustellenden Dinge in den nächstliegenden Tinten. Daher kommt hauptsächlich das eigentümliche Aussehen alter Gobelins, weniger von dem allerdings auch eingetretenen Verschiefsen. Die heutige Gobelinerzeugung, die in Frankreich seit Jahrhunderten vom Staat betrieben wird, hat allerdings wesentliche Fortschritte aufzuweisen. Das System der „hachures à deux tons“ ermöglicht mit wenigen echten Farben alle möglichen Abstufungen, indem zwei oder mehrere farbige Fäden zusammen als neue Farben wirken. Die neuen Gobelins zeigen deshalb viel weniger jenes zusammengestückelte Wesen, wie es den alten eigen war. Im Interesse einer verständnisvollen Gobelinnachahmung erschien diese Einleitung nötig.

Die echten Gobelins sind ein vornehmes und teures dekoratives Ausstattungsmittel, so dafs der Gedanke naheliegend war, dieselben durch Malerei nachzuahmen. Gegenwärtig geschieht dies denn auch häufig, und für den Dekorationsmaler ist kaum eine bessere und zweckmäfsigere Beschäftigung für geschäftsstille Tage und den Winter zu finden. Eine gewisse Schwierigkeit liegt allerdings in der Beschaffung guter Originale. Die letztern befinden sich gröfstenteils in Schlössern, Kirchen und Museen, von wo aus sie in den wenigsten Fällen leihweise abgegeben werden und auch nicht immer an Ort und Stelle kopiert werden dürfen. Handelt es sich um Gobelinmalerei nach Entwürfen, nach Stichen oder Photographien, so wird es sehr angezeigt sein, sich bezüglich der farblichen Behandlung an echte Gobelins anzulehnen und für diesen Fall genügen schliefslich auch Gobelinreste und halbzerstörte Stücke, die schon eher beizubringen sind, als die tadellos erhaltene Ware. Dies gilt in erster Linie für die wirkliche Gobelinnachahmung. Es können jedoch auch Malereien auf Gobelinstoff gemacht werden, die keine Rücksicht nehmen auf die eigentliche Textiltechnik und sich geben, wie sie wollen.

Als Grundmaterial dient gewöhnlich der sog. Gobelinstoff, ein naturfarbig-hellgraues, ripsartiges, solides Gewebe, welches besonders zu diesem Zwecke hergestellt wird, seit die Gobelinmalerei sich mehr und mehr verbreitet hat. Dieser Gobelinstoff ist in allen gröfseren Geschäften für Malgerät zu haben in Breiten von 2 und 3 m, das Quadratmeter zu 3 bis 4 M. Der Stoff wird in dieser ungewöhnlichen Breite hergestellt, um eine Zusammensetzung und die dabei entstehenden Nähte thunlichst zu umgehen. Die ripsartige Textur gleicht derjenigen der echten Gobelins im allgemeinen. Sie ist jedoch regelmäfsiger, weil hier die Zufälligkeiten der Handarbeit fehlen. Der Stoff wird in der bekannten Weise auf Holzrahmen gespannt und festgenagelt, wobei die in Fig. 322 abgebildete Aufspannzange gute Dienste thun wird.

Der Stoff wird in der Weise verwendet, dafs seine Längsrichtung und die Kette quer laufen, wenn nicht aus besonderen Gründen das Gegenteil bedingt wird. Die Schattierungsstriche laufen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den wirklichen Gobelins entsprechend von oben nach unten. (Vergl. Taf. 48 mit einem Gobelinmotiv nach Lesker.)

Die Gobelinmalerei kann mit Aquarellfarben, mit Oel- und mit Temperafarben erfolgen; aufserdem sind besonders zugerichtete Gobelinfarben im Handel. Der Auftrag geschieht mit Borstenpinseln. Im einen Fall ist das Bindemittel Wasser, im anderen Terpentinöl. Damit die Farben beim Malen nicht ineinanderfliefsen, so wird der aufgespannte Stoff entsprechend vorbereitet, was gewöhnlich durch einen Anstrich mit schwachem Stärkekleister und Alaun geschieht unter Zusatz von etwas venetianischem Terpentin. Die Zeichnung wird entweder auf dem Stoff selbst entworfen, was sich jedoch weniger empfiehlt, oder es erfolgt ein Ueberpausen vermittels Durchbeutelns über dem gestochenen Karton. (Bei der Gobelinweberei müssen die Kettenfäden einzeln punktiert werden.)

Die Gobelinmalerei hat mehr lasierend als deckend zu erfolgen, damit die Textur des Gewebes sichtbar bleibt. Deckweifs, Bronzen und die schweren Erd- und Mineralfarben treten deshalb zurück zu Gunsten der Saft- und Lackfarben. Da die letzteren aber wieder durchschnittlich wenig lichtbeständig sind,



Fig. 370. Ofenschirm, entworfen und gemalt von Dir. H. Götz.

so ist Vorsicht bei der Zusammenstellung der Palette nötig und die Malereien können mit Rücksicht auf das spätere Verschiefsen von vornherein lebhafter gehalten werden, als es an und für sich angezeigt erscheint.

Die Gobelins der Renaissance- und Barockzeit umrahmen das figürliche Hauptbild gewöhnlich mit einem breiten ornamentalen Fries, wofür Trophäen, Embleme und Frucht- und Blumengewinde die Lieblingsmotive sind. (Vergl. Fig. 368.) Etwa nötig fallende Nähte können zweckmäfsigerweise mit den Trennungslinien von Fries und Hauptbild zusammenfallen.

Selbstredend dürfen Gobelinmalereien nicht vor feuchte Wände gehängt werden, wobei die Farben not leiden würden, abgesehen von anderen Uebelständen. Auch ist der Herstellung der grofsen Holzrahmen alle Vorsicht zu widmen, damit nicht alsbald ein Windschiefwerden derselben eintritt. Vielfach können die umrahmenden Leisten auch unmittelbar auf den Wänden befestigt und mit der Gesamtarchitektur in Zusammenhang gebracht werden (vergl. Taf. 46 und 47).

Wiedergaben alter Gobelins finden sich u. a. in folgenden Werken:

J. Guiffrey, Histoire de la tapisserie. Tours, A. Mame et fils.
E. Guichard, Les tapisseries decoratives du Garde-Meuble. Paris, Baudry.

---

6. Die Seidenmalerei etc.

(Fahnen, Banner, Ofenschirme und spanische Wände.)

Die Malerei auf Seide ist hauptsächlich in Uebung für Fächerblätter (Fig. 271, 272 und 273, sowie Taf. 79) und für Banner und Fahnen. Hier kommt blofs der letztere Fall in Betracht.

Billige und vorübergehenden Zwecken dienende Fahnen und Banner werden auch auf Shirting und andere Baumwollgewebe gemalt. Dieselben sind vor der Bemalung aufzuspannen und mit Alaun und Stärkekleister zu grundieren, wobei sie sich straff spannen. Auch die Gelatinelösung mit Glycerinzusatz oder ein Firnisgrund können in Anwendung kommen je nach den Malmitteln. Gemalt wird mit Wasserfarben, mit Tempera-, Wachs- oder Oelfarben. Für die letzteren ist Terpentin das Malmittel. Als Farben dienen die bekannten Tubenfarben. Die Malerei soll thunlichst dünn sein, damit die Stoffe nicht hart und spröde werden. Wird die Malerei dem Wetter ausgesetzt, so reibt man die Farben am besten mit Kautschuköl an, welches sowohl geschmeidig als wasserfest macht. Auch Zusätze von Wachs und venetianischem Terpentin helfen die erforderliche Geschmeidigkeit erzielen. Geleimten Farben kann gegen die Einflüsse der Witterung doppeltchromsaures Kali zugemengt werden. Die Anwendung des Kaliumbichromates als Malmittel beruht auf dessen Eigenschaft, den Leim in Wasser unlöslich zu machen. Dasselbe ist giftig.

Grofse Fahnen und Banner, insbesonders solche zu bleibenden Dekorationen, können in der gewöhnlichen Leimfarbtechnik ausgeführt werden, wenn sie nicht dem Zerknittern ausgesetzt sind und unbewegt hängen. Auch die Gobelinmalerei eignet sich in diesem Falle ganz wohl, ohne dafs man nötig hat, sich an die Nachahmung wirklicher Gobelins zu halten (Fig. 369).

Die feinere Fahnenmalerei geschieht durchschnittlich auf Seide, auf Tafft oder Atlas von heller oder dunkler Farbe. Man malt gewöhnlich mit Oelfarben und grundiert nur diejenigen Stellen, die bemalt werden, mit Schellack, um das Auslaufen der Farben zu verhüten. Wollte man den Seidenstoff im ganzen grundieren, so würde er sein schönes Aussehen verlieren, und ihn im ganzen zu bemalen, ist weder schön noch zweckmäfsig.

Die schönste Wirkung giebt eine teilweise Bemalung. Zweck der Bemalung ist, die kostspielige Seidenstickerei auf billige Weise zu ersetzen und Bilder anzubringen, die sich durch den Plattstich nur unvollkommen herstellen lassen. Aufser der Mittel- und Hauptdekoration sind

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gewöhnlich noch Inschriften, Friese und Eckstücke vorhanden, welche sich vom natürlichen Grund der Seide abheben. Diese Verzierungen können alle aufgemalt werden oder aber: was sich leicht sticken läfst, wird gestickt und nur die Mitteldekoration wird gemalt. Ist diese einfach umrissen, wie bei Medaillonbildern, so empfiehlt sich dann, an dieser Stelle ein entsprechendes Stück Pergament oder dünnes Kautschuktuch aufzulegen und dieses zu bemalen. Der Uebergang wird dann in gefälliger Weise durch Goldborten, Zierschnüre oder ähnliche Passamenterien maskiert und gedeckt. Kirchenfahnen werden gern aus schweren Seidenstoffen hergestellt, die gemustert sein können, oder aus Brokaten, die als Unterlage genügend steif sind, um die gemalten Medaillons aufheften zu können. Für ähnlich zu behandelnde Innungs- und Vereinsbanner wird man die Stoffe ebenfalls nicht zu leicht nehmen dürfen. Man kann sie auch doppelt anfertigen mit einer Zwischenlage von Steifleinwand und hat dann die Wahl, jeder Seite eine besondere Grundfarbe zu geben. Derartige steife Banner dürfen jedoch nicht grofs sein und die Gesamtausstattung mufs sich darnach einrichten. Nichts sieht schlechter aus, als wenn Banner flattern sollen, die es nach ihrer Herstellungsart nicht können.



Fig. 371.
Ofenschirm mit Gemälde von H. Volz.

Werden ornamentale oder naturalistische Dinge, wie Laubgewinde, Wappen und Embleme auf Seide gemalt, so kann der Grund der Seide mit für die Wirkung ausgenützt werden, indem die Lichter oder auch die Lokaltöne oder die Schatten ausgespart werden, je nach der gewählten Farbe des Grundes. Je leichter die Malerei gehalten wird, desto besser. Ob dieselbe lavierend oder schraffierend geschieht, ist ziemlich einerlei. Jedenfalls soll sie nicht plastisch und körperlich wirken, sondern thunlichst als Flachornament und den Textilcharakter wahrend. Damit ist jedoch keineswegs gesagt, das man nicht körperliche Dinge darstellen soll; das Gesagte bezieht

sich nicht auf die Wahl der Motive, sondern auf diejenige der Darstellungsweise. Selbstredend können auch Schriften und anderes vergoldet werden. Die Grundierung geschieht mit Schellack und Anlegeöl oder Mixtion und die Vergoldung geschieht in der später zu beschreibenden Weise.

Die Tafel 76 des zweiten Bandes bringt ein gemaltes Banner, welches für den Gesangverein Schramberg ausgeführt worden ist und die Tafel 75 giebt den Entwurf einer Malerfahne. Passende Embleme und Symbole für andere Banner und Fahnen finden sich auf Tafel 77.

Die Seidenmalerei kann aufserdem in Betracht kommen für Ofenschirme. Hier wird der Stoff nachträglich stark gefüttert oder besser auf Holz oder Blech aufgespannt und in das entsprechende Gestell eingesetzt. Derartige Schirme sind mehr zur Verzierung als von praktischem Wert. Werden sie wirklich der Hitze ausgesetzt, so kann von einer ordentlichen Erhaltung kaum die Rede sein. Die Figuren 370 und 371 geben zwei von Künstlerhand ausgeführte Ofenschirme wieder.

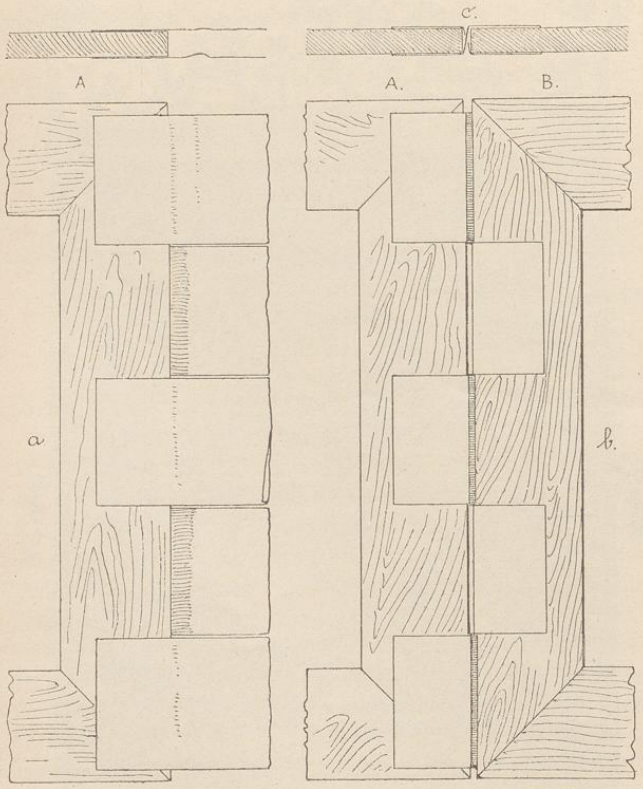


Fig. 372.
Das japanische Universalgelenk für Schirmwände.

Aehnlich verhält es sich mit den Schirmwänden, den sog. spanischen Wänden. Auch an ihnen kann die Seidenmalerei zur Geltung gebracht werden. Für diese Wände sowohl wie für die Ofenschirme kann jedoch auch die Gobelinmalerei benützt werden oder die Oelmalerei auf Leder etc.

Für Schirmwände ohne besondere Rahmen und Gestelle empfiehlt sich das japanische Verfahren, welches die einzelnen rechteckigen Tafeln durch ein sinnreiches Gelenk verbindet, so dafs sie nach beiden Seiten umgekantet werden können. Die Wand bildet aufgestellt im Grundrifs eine Zickzacklinie und steht ohne besondere Füfse.

Die Theorie und Ausführung des Gelenkes soll nachstehend erklärt werden, da es leicht herzustellen ist.

Stellen A und B in Figur 372 b die beiden durch Gelenk zu verbindenden Rahmenteile vor, so beklebt man zunächst das eine Stück A abwechselnd auf der Vorder- und Rückseite mit Streifen aus dünnem, aber starkem Stoff oder mit entsprechenden Abschnitten von einem breiten gewebten Band. Diese Streifen läfst man soweit über den Rahmen vorstehen, als die aufgeklebte Breite und die Dicke des Rahmens zusammen ausmachen (Figur 372 a). Nachdem die Leimung getrocknet ist, werden die überstehenden Streifen über die Rahmenkante von vorn nach hinten und von hinten nach vorn umgelegt. Hierauf wird der andere Rahmenteil B platt an den ersten gestofsen und der nun noch überstehende Rest der Streifen wird auf die Vorder- und Rückseite des zweiten Rahmens festgeleimt, so dafs die Sache nun nach Figur 372 b

ausschaut. Jeder Streifen ist also auf der Vorderseite des einen und auf der Rückseite des andern Rahmens befestigt, während der mittlere Teil des Streifens lose und nicht aufgeleimt durch die Stofsfuge hindurchgeht, wie der Grundrifs 372 c es andeutet. Der zweite Streifen ist mit dem ersten verschränkt; der dritte ist wie der erste, der vierte gleich dem zweiten etc. Zwischen je 2 Streifen bleibt ein Abstand von 1 mm. Je mehr Streifen desto besser; zweckmäfsig sind fünf; unbedingt nötig sind drei.

Nachdem die Sache getrocknet ist, legt man das Gelenke nach der einen Seite um und überklebt das Ganze mit dünnem, zähem Papier. Ist auch dieses getrocknet, so wird das Papier mit scharfem Messer zwischen je zwei Streifen in der Stofsfuge durchgeschnitten. Nun wird das Gelenke auf die andere Seite umgeklappt und gerade so verfahren.

Die Malereien werden nachträglich auf die Rahmen aufgespannt. Andernfalls müfste man die Aufklebung der Streifen mit einer besondern Bordüre abdecken. Man müfste auf die Dicke dieser Bordüren Rücksicht nehmen durch Zwischenlegen eines Pappdeckels bei der Herstellung der Gelenke, weil sonst beim völligen Umklappen der Tafeln sich die Sache spannen würde und die Gelenke zerreifsen könnten.

7. Die Transparentmalerei.

Sie kommt hauptsächlich in Anwendung aus Anlafs öffentlicher Festlichkeiten und allgemeiner Strafsenbeleuchtungen und es lassen sich mit derselben ganz überraschende Wirkungen erzielen.

Während die gewöhnliche Malerei im auffallenden Lichte betrachtet wird, so handelt es sich bei den Transparenten um die Wirkung des durchfallenden Lichtes, ähnlich wie bei den Glasmalereien und dem billigen Ersatz derselben, den sog. Diaphanien. Die Transparente werden gewöhnlich in die Fensteröffnungen eingesetzt und vom Innern der Gebäude aus kräftig beleuchtet, um von der Strafse aus betrachtet werden zu können. Auf das Tageslicht berechnete Transparente, welche im Innern der Gebäude zu wirken haben, kommen weit seltener zur Anwendung.

Die Transparente einfachster Art beschränken sich auf Monogramme, Namenszüge, einfache Embleme, Wappen und Inschriften. Ihre Herstellung geschieht zweckmäfsigerweise, indem man aus starkem schwarzem oder schwarz gestrichenem Papier oder dünnem Pappdeckel das Betreffende nach Art der Schablonen ausschneidet und mit dünnem, farbigem Papier hinterklebt, welches zur Erhöhung des Effektes noch geölt oder gefirnist werden kann. Ordnet man die Lämpchen dann in richtiger Weise an, so ist eine gleichmäfsige Lichtverteilung unschwer zu erzielen, während die Beleuchtung mit einzelnen Lämpchen hinter Transparenten ohne schwarzem Grund stets eine zweifelhafte Wirkung zu Folge hat. Weit besser ist in diesem Fall eine genügend starke einheitliche Lichtquelle mit Scheinwerfer, die allerdings schwieriger zu beschaffen ist, als die billigen, auf Stellagen gesetzten Lichter oder Lämpchen.

Reichere Transparente werden auf Papier oder Leinwand gemalt, wobei diese Stoffe auf Holzrahmen glatt aufzuspannen sind. Da das Papier thunlich stark und durchscheinend sein soll, empfehlen sich die Pergamentimitationen in erster Reihe. Andernfalls wählt man passende Leinen- oder Baumwollegewebe und stärkt, leimt (Gelatinelösung mit Glycerinzusatz) oder firnist dieselben, wenn nötig, nach dem Aufspannen, wobei sie sich straff ziehen. Man mufs dabei mit dem nachfolgenden Malmittel rechnen, welches diese Grundierung nicht auflösen und in die Farben schieben soll. Sind die Transparente dem Wetter ausgesetzt, so wird man mit Oel- oder Wachsfarben malen, wobei das Terpentinöl eine Hauptrolle als Verdünner spielt; geschützte Transparente können

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auch mit Wasserfarben oder mit Spirituslackfarben gemalt werden. Wird der Grund schwarz ausgelegt, so erhält man ein Mittelding zwischen den ausgeschnittenen und den im ganzen durchscheinenden Transparenten.

Es ist naheliegend, dafs die Transparentmalerei vorwiegend Lasurmalerei sein mufs und dafs nur Farben Verwendung finden können, die wirklich leuchtend wirken. Dies sind wieder die Saft- und Lackfarben, aufserdem Siena, preufsisch Blau u. a. m. Es wird möglichst dünn gemalt und einzelne Partien können durch Firnissen etc. gehoben werden. Um die beabsichtigte Wirkung auch wirklich zu erreichen, wird gegen das Licht gemalt, d. h. der bespannte Rahmen wird in ein Fenster oder in eine ins Freie gehende Thüre eingestellt, so dafs sich die Arbeit giebt, wie sie später wirkt. Will man es ganz sicher haben, so malt man bei Nacht und stellt den Rahmen vor eine künstliche Lichtquelle.

Soweit es sich um die Malerei mit wässerigen Bindemitteln (Leim- oder Gummiwasser) handelt, kann man sich das Geschäft erleichtern, wenn man die Rückseite mit Wasser anfeuchtet, jedoch nicht so stark, dafs die Farben ineinanderfliefsen.

Um das fertige Transparent zu versteifen, kann man es auf der Rückseite mit klarem Stärkekleister anstreichen. Ebenso kann es von vorn im ganzen gefirnist werden. Will man das Werfen der Holzrahmen vermeiden, so läfst man einen Rahmen nach Art der Thürfutter zusammensetzen; in welchem dann auch die Querschäfte für Lampenbeleuchtung bequem befestigt werden können.

Schliefslich sei noch bemerkt, dafs auf Transparenten besonders sonnenartige Glorien gut wirken, was sich ja leicht erklären läfst.

Die Taf. 74 stellt zwei Transparente dar.

Eine besondere Spezialität der transparenten Malerei ist die Rouleaux-Malerei. Sie wird jedoch, seit dieselbe fabrikmäfsig betrieben wird, von dem Dekorationsmaler kaum mehr geübt. Das Verfahren bildet an sich nichts Neues; da die als Rouleaux dienenden Gewebe oft auf- und abgerollt werden, ist Vorsicht in Bezug auf das Bindemittel nötig, damit die Pigmente genügend fest auf dem Stoff sitzen und sich nicht frühzeitig abscheuern.

---

8. Das Bronzieren, Vergolden, Versilbern etc.

Diese Verfahren haben den Zweck, Gegenständen im ganzen ein metallisches Aussehen zu verleihen oder aber, nur einzelne Teile glänzend hervorzuheben und sie dadurch zu verzieren. So bronziert man z. B. Gipsabgüsse, um ihnen das Aussehen von Bronzegüssen zu geben, so vergoldet man hölzerne Flaggenstangenspitzen u. a. m. im ersteren Sinne. In der anderen Hinsicht bronziert man Gitterteile, um eine lebhaftere Wirkung des Ganzen zu erzielen; man vergoldet einzelne Stellen der Stuckornamente, die Hintergründe von Bildern etc., um eine reichere Ausstattung zu haben.

Beide Fälle treten an den Dekorationsmaler häufig genug heran; auch dann, wenn er den Vergoldern von Beruf überläfst, was diese als Spezialität beanspruchen können. An kleineren Plätzen, wo die letzteren fehlen, hat er sie herkömmlicherweise zu vertreten.

Nicht nur die hieher zu rechnenden Arbeiten sind verschieden und mannigfach, sondern auch die Ausführung im einzelnen kann es sein je nach der beabsichtigten Wirkung, nach der Dauerhaftigkeit und den aufzuwendenden Mitteln. Im allgemeinen ist das Bronzieren ein billiger Ersatz für die teure, aber auch viel vornehmere und wirksamere Vergoldung und die letztere gestaltet sich verschieden, je nachdem sie wetterbeständig sein soll oder nicht, ob sie am Aeufsern oder im Innern der Gebäude auftritt. (Oelvergoldung und Leimvergoldung in ähnlichem Sinne wie Leimfarbe und Oelfarbe.) Man unterscheidet ferner zwischen Matt- und Glanzvergoldung je nach dem Verfahren und der Wirkung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sobald es sich um eine feine Arbeit handelt, werden die Verfahren umständlich und erfordern Geschicklichkeit, Erfahrung und Uebung. Jeder macht sich seine eigene Methode zurecht, so dafs zahlreiche Rezepte und Anweisungen vorhanden sind. Es kann hier nur das wenigste erwähnt werden, um einen allgemeinen Ueberblick zu geben. Im übrigen sei auf einige Werke verwiesen, die sich eingehend mit der Sache befassen:

W. Arrenbrecht, Der Vergolder. 3. Aufl. Leipzig, Jüstel & Göttel. 10 M.

O. Rentzsch, Das Gesamtgebiet der Vergolderei nach den neuesten Fortschritten und Verbesserungen. A. Hartleben. 4 M.

Fr. Lugart, Leitfaden zur Anfertigung der Glanz- und Mattvergoldung etc. Leipzig, Scholtze. 2 M.

a. Das Bronzieren.

Das Hauptmaterial hierfür sind die pulverförmigen Bronzen, die bereits im dritten Abschnitt beschrieben wurden. Sie werden entweder mit einem Bindemittel angemacht und wie Farben aufgetragen oder sie werden auf klebrige Gründe aufgerieben oder aufgestaubt. Von einem nachfolgenden Polieren kann nur in bescheidener Weise Gebrauch gemacht werden und die Wirkung wird deshalb, was Glanz und Lebhaftigkeit betrifft, stets hinter derjenigen der Vergoldung weit zurückbleiben. Immerhin lassen sich bei richtigem Vorgehen ganz brauchbare Effekte erreichen, wenigstens auf einige Zeit. Der Hauptfehler aller Bronzierung besteht eben darin, dafs das unechte Metall über kurz oder lang oxydiert und dabei trüb und schliefslich grün oder schwarz wird. Wo es sich um Dauerhaftigkeit handelt, kann dieselbe einigermafsen gesichert werden, wenn die Oxydation thunlichst beschränkt wird. Alle Bindemittel, welche Säuren enthalten, befördern naturgemäfs den Zerstörungsvorgang und eine gewisse Vorsicht scheint also in diesem Sinne angezeigt. Da die atmosphärische Luft, ihres Sauerstoffgehaltes wegen, die Bronzen an sich schon trübt und erst recht in Gegenwart von Schwefelwasserstoff, so empfiehlt sich ein Ueberzug durch Lacke oder Firnisse. Aber auch diese müssen dann säurefrei sein. Schellackfirnisse und Kopallacke haben diese Eigenschaft für gewöhnlich nicht und werden besser durch Dammarlacke ersetzt. Die Oxydation tritt erfahrungsgemäfs um so eher auf, je langsamer die Bronzierung erhärtet. Durch eine Beschleunigung des Trockenprozesses kann also ebenfalls etwas an Dauer gewonnen werden. Selbstredend spielt auch die Beschaffenheit der Bronze mit und das Grundmaterial derselben.

Die mehr oder weniger feine Wirkung der Bronzierung wird bedingt durch die Feinkörnigkeit der Bronze und durch die Bearbeitung des Grundes. Je feiner und gleichmäfsiger der letztere ist, desto schöner ist auch die Bronzierung. Es ist im gegebenen Fall Sache der Ueberlegung, ob es sich austrägt, eine verhältnismäfsig grofse Arbeit auf das Feinschleifen des Grundes zu verwenden.

Man bronziert auf verschiedene Stoffe, auf Gips, auf Holz, auf Metall, auf Leder und Gewebe; auf alle Arten von Anstrichen; auf Leim-, Schellack- und Oelgründe.

Will man die Bronzen wie Farben auftragen, so ist nur soviel Bindemittel zuzusetzen, als unbedingt zum genügenden Haften nötig ist. Zu viel des Bindemittels ist stets vom Uebel; die Bronzen werden trüb oder unmetallisch glänzend; sie „versaufen“ im Bindemittel, wie der technische Ausdruck lautet. Als Bindemittel dienen Lösungen von Leim, von Gummi arabicum in Wasser oder von Schellack in Alkohol; Bronzetinkturen und Siccative; Bier u. a. m. Selbstredend müssen dieselben thunlichst klar und farblos sein und die Pinsel und Gefäfse sind am besten neu, um etwaige Trübungen fern zu halten. Die Wahl des Bindemittels richtet sich hauptsächlich nach dem Untergrund; auf Leimfarbe und Tempera ist es wässerig oder geistig; auf Schellackgrundierung geistig oder firnisartig; auf Oelfarben und Firnissen aber firnisartig.

Will man die aufgemalten Bronzen mit dem Achat polieren, so mufs der Grund geschliffen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sein; das Bronzepulver mufs fein sein und gleichmäfsig glatt aufgetragen werden (mit Gelatinelösung oder Bier). Die Wirkung ist nur bedingungsweise gut.

Mischt man Bronzen und Pigmente, insbesonders lasierende, mit dem Bindemittel zugleich, so erhält man Anstriche, welche die Mitte halten und weniger glänzen, als die verschiedenfarbigen Bronzen. Dieses Verfahren kann für gewifse Fälle in Betracht kommen, taugt aber im allgemeinen wenig.

Soll das Bronzieren durch Aufstäuben geschehen, so mufs ein klebriger Grund vorhanden sein, welcher nicht zu nafs und nicht zu trocken ist, was durch Auflegen des Handrückens ausprobiert wird. Dieser Grund kann Oelfarbe, Firnis oder Lack sein. Poröse Unterlagen, wie Gewebe, Gips u. a. erhalten zunächst eine Schellackgrundierung, damit der Auftrag von Oelfarbe, Firnis oder Lack nicht mehr einziehen kann. Man kann auf den Schellackgrund auch wie bei der Vergoldung mit Anlegeöl (Goldgrund oder Mixtion) malen und auf dieses nach einigen Stunden die Bronzen aufstäuben. Das letztere geschieht, indem die Bronzepulver aus einem Puderbeutel oder aus einem Fläschchen, welches mit einem Stück Gaze zugebunden ist, ausgeschüttelt oder ausgesiebt werden, wobei mit Pinseln nach Art der Vertreiber nachzutupfen und abzukehren ist.

Wo man nicht mittels Durchbeutelns vorgehen will oder kann, wie an Decken, da benützt man Pinsel zum Aufstäuben und Einreiben. Um die Bronzepulver am Pinsel haften zu machen, wird der letztere mit einer Lösung von Wachs in Terpentinöl schwach befeuchtet. Einzelne, besonders hervorzuhebende Stellen reibt man zweckmäfsigerweise mit dem Finger ein, wobei die Bronzierung etwas Glanz annimmt.

Die bronzierten Gegenstände werden dann schliefslich dünn überlackiert mit oder ohne Zusatz von Lackfarben, je nachdem die Bronzierung ihre natürliche Farbe behalten oder etwas „angefeuert“ werden soll. Wird ein glänzender Ueberzug nicht gewünscht, so kann man mit einer dünnen Wachslösung die Bronzierung überfahren und nach dem Trocknen mit Bürsten und Abreiben einen matten Glanz erzielen, in ähnlicher Weise, wie Möbel gewachst oder gewichst werden.

Eisensachen, Gitter im Freien etc. grundiert man mit Oelfarben oder mit Leinölfirnis. Will man bei der natürlichen Farbe des Materials bleiben, so staubt man silberfarbige Bronzen auf. Für Goldbronzen wird der Grundstrich dunkelbronzefarbig gewählt. Werden Rosetten und ähnliche Teile im ganzen und nicht verlaufend bronziert, so erhalten sie besser einen gelben Grund, weil auf diesem die Bronze besser zur Geltung kommt. Blanke Metallsachen mit teilweiser Bronzierung kann man mit Zapon (Celluloidlack) schützen und überziehen.

Gipssachen, Figuren, Ornamente und Rosetten, welche im ganzen als Bronzen wirken sollen, können sehr hübsch ausgeführt werden, wenn geschickte Hände und ein künstlerisches Verständnis vorhanden sind. Auf den Schellackgrund folgt ein dunkelgelber oder rotbrauner Oelfarb- oder Oelfirnisfarbanstrich, wenn es sich um gewöhnliche Bronze handelt. Soll dagegen die sog. Antikbronze, die patinierte und oxydierte Bronze nachgeahmt werden, so sind die Tiefen mit Kupfergrün, Grünblauoxyd und ähnlichen Farben auszulegen und zu vertreiben. Die braunen und grünen Stellen in den Tiefen bleiben dann frei von Bronzepulver und dieses wird verlaufend aufgetragen und häuft sich nach den Glanzpunkten hin. In den Tiefen wird die Sache mehr matt behandelt; die Hochstellen werden glänzend gerieben. Gute, echte Vorbilder geben wieder den besten Anhalt während der Arbeit.

Rosetten und andere Rotationskörper aus Holz, wie Flaggenstangenspitzen, können mit Vorteil während des Bronziergeschäftes auf der Drehbank behandelt werden, wenn eine solche zur Verfügung steht.

Auch auf einen Anstrich von Wasserglas kann unmittelbar nach dem Auftrag durch Aufstäuben bronziert werden; diese Bronzierung verträgt auch bis zu einem gewissen Grad das Aufpolieren und ist überhaupt gut und dauerhaft.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

b. Das Vergolden.

Es tritt an den Dekorationsmaler insbesonders in folgenden Fällen heran:

1. wenn Hintergründe zu vergolden oder wenn Ornamente auf Goldgrund aufzumalen sind;
2. wenn goldene Ornamente auf gemalte Gründe aufzusetzen oder wenn einzelne Stellen der Malerei in Gold hervorzuheben sind;
3. wenn goldene Schriften und Ornamente auf Glasscheiben, Firmenschildern, Fahnen etc. anzubringen sind;
4. wenn Gegenstände aus Holz, Gips, Stein, Metall, Leder etc. im ganzen oder teilweise zu vergolden sind oder wenn die Vergoldung solcher Gegenstände auszubessern und aufzufrischen ist.

Ob dann matt oder glänzend, oder abwechselnd, ob auf Leim- oder auf Oelgrund vergoldet wird, hängt vom gegebenen Falle ab. Der Maler wird in der Mehrzahl der Fälle auf Oelgrund vergolden, während der Vergolder in erster Linie auf den Leimgrund angewiesen ist. Für das Freie bestimmte Gegenstände werden stets auf Oelgrund vergoldet.

Das Hauptmaterial für die Vergoldung ist das echte Blattgold in seinen verschiedenen Formen; das echte Maler-Muschelgold ist für gröfsere Dinge nur ausnahmsweise im Gebrauch, wohl aber auf Pergament, Papier etc. Für die unechte Vergoldung kommt das unechte Blattgold oder Blattmetall in Betracht und aufserdem das pulverförmige Musivgold oder unechte Malergold. Diese Stoffe sind bereits im Abschnitt III, Artikel 6, näher beschrieben.

An anderem Material sind für die Vergolderei erforderlich: Leim bester Qualität, feinste Schlämmkreide oder als Ersatz derselben weifse Porzellanerde (China-Clay) zur Herstellung des Leimgrundes, ferner Poliment (Polier- oder Glanzgrund) und für die Oelvergoldung das Anlegeöl oder die Mixtion.

Man unterscheidet Leim- und Eierpoliment. Das erstere ist fast ausschliefslich im Gebrauch und kann fertig bezogen werden. Es wird hergestellt durch Einsumpfen von feinstem Thon oder Bolus unter Zugabe von Graphit. Die eingesumpfte und mitunter durchgeknetete Masse wird erhitzt und mit Wachs, venetianischer Seife, Hirschunschlitt etc. versetzt. Aufser diesem grauen oder blauen Poliment wird auch ein gelbes, mit Ocker gefärbtes hergestellt und in Hütchen oder Stangen verkauft. Das feste Poliment mufs vor der Verwendung mit Wasser abgerieben werden, was bei dem nafs in geschlossenen Gefäfsen aufbewahrten Material wegfällt. Behufs der Verwendung mufs dem Poliment eine Leimlösung zugemengt werden, deren Stärke sich durch den Versuch bestimmt. Zu stark geleimt „kratzt" das Poliment beim Polieren; zu schwach geleimt „bröckelt" und „schiefert" dasselbe.

Das Anlegeöl oder die Mixtion für die Oelvergoldung ist ebenfalls fertig käuflich. Dieser Vergolderfirnis kann auf verschiedene Art hergestellt werden. Man setzt das Waschöl aus den Pinseltrögen jahrelang der Sonne aus oder man kocht altes, wasserfreies Leinöl mit Bleiglätte (12 zu 1) oder mit Soda (50 zu 1) und mischt mit Standöl oder es wird Anime-Gummi geschmolzen und mit der gleichen Menge Oel vermischt. Das so oder so gewonnene Anlegeöl wird mit Terpentinöl streichbar gemacht und ungefärbt aufgetragen oder es wird in bescheidenem Mafse mit Chromgelb oder Zinnober gefärbt.

An Werkzeugen für die Vergoldung sind aufser den auch sonst gebräuchlichen erforderlich: Das Vergoldekissen, ein Hartholzbrettchen von 15 auf 25 bis 22 auf 35 cm, mit Filz, Flanell oder Rofshaar flach gepolstert, mit Hirsch-, Juchten-, Kalb- oder Schafleder überzogen und trocken abgebimst. Das Vergoldekissen ist auch fertig zu haben, für sich allein oder in Verbindung mit einem besonderem Vergoldekasten.

Das Vergoldemesser, mit 20 cm langer, zweischneidiger, aber nicht sehr scharfer Klinge, zum Zerschneiden des Blattmetalls auf dem Kissen dienend.

Der Anschiefser oder Anschufspinsel (vergl. Artikel über Pinsel), zum Aufnehmen und Uebertragen des Goldes dienend.

Zum Aufnehmen des Blattgoldes und zum Uebertragen können aufserdem auch andere Geräte dienen, wie der Tambon, d. i. ein kleines Brettchen mit Griff, unterseits mit Stoff bespannt, das Auftrage- oder Abziehbrettchen, die Goldauftragmaschine etc.

Die Anstauch- oder Ausreibpinsel nach Art der Vertreiber aus Iltis- oder Dachshaaren, zum Andrücken des Goldes und zum Abkehren der Flitter dienend.

Die Polierstähle, Achat- und Blutsteine verschiedener Form auf Stielen oder Griffen, zum Polieren des Goldes (Fig. 373).

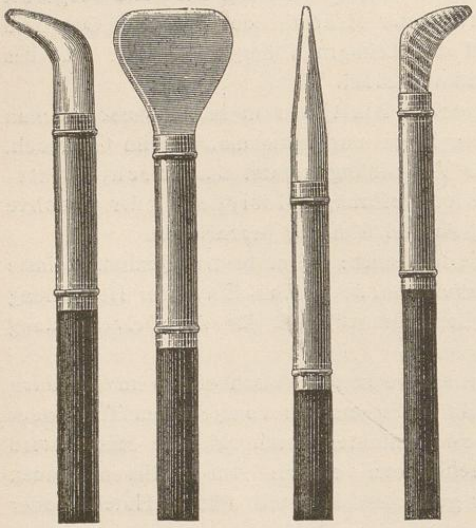


Fig. 373. Polierachate.

Zieheisen, Reparierеisen, Schleifsteine, Kitthölzer etc. zum Vorrichten, Schleifen und Ausbessern des Grundes.

Aufserdem werden gebraucht Schachtelhalm, Bimsstein, Baumwolle (Watte), Schwämme, Tuchlappen, Waschleder u. a. m.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen mögen die einzelnen Verfahren in Kürze geschildert sein:

A. Die echte Glanzvergoldung auf Leimgrund, Wasservergoldung, Spiritusvergoldung.

Sie kommt hauptsächlich auf Holz zur Ausführung, auf Steinpappe und ähnlichen plastischen Massen.

Das erste Geschäft ist das Leimtränken, um ein etwaiges Abblättern des nachfolgenden Leimgrundes zu verhüten. Die Leimlösung wird heifs oder kochend ein- oder zweimal aufgetragen. Der Auftrag darf nicht glänzend stehen bleiben.

Nach erfolgtem Trocknen wird der Leimgrund gebildet durch mehrmaligen Auftrag eines Gemenges von Leim und Kreide oder China-Clay. In die heifse Leimlösung (1 Teil Leim auf 6 bis 8 Teile Wasser) wird feinste Schlämmkreide eingerührt bis zur richtigen Streichfähigkeit, worauf das Gemenge durch ein Sieb getrieben wird. Wird an Stelle der Kreide China-Clay verwendet, was besser ist, so ist beim Anmachen Vorsicht nötig, damit sich keine Klümpchen bilden. Man bildet erst einen steifen Brei, der nach und nach verdünnt wird.

Der Leimgrund wird warm aufgegeben, flott und zügig im Strich, wo nötig stupfend, nicht zu dick und nicht zu dünn. Jeder Auftrag setzt die völlige Trocknung des vorhergegangenen voraus und zwischen je zwei Aufträgen wird ausgebessert, ausgekittet, geraspelt, abgerieben und abgekehrt.

Der Bildung des fertigen Leimgrundes folgt das Schleifen oder Schlämmen. Das Schleifen geschieht mit besonders zugerichteten Schleifhölzern (kleine Hartholzstäbchen), Sandsteinklötzchen oder entsprechend geschnittenen und zugeschliffenen Stücken künstlichen Bimssteins. Der Leimgrund wird dabei dem Fortschreiten der Arbeit sich anpassend an einzelnen

Stellen mit kaltem Wasser befeuchtet. Der sich bildende Schleifschmutz (Schliff) wird mit weichem Pinsel entfernt, stehendes Wasser wird mit einem Schwämmchen abgesaugt.

Das Schlämmen unterscheidet sich vom Schleifen dadurch, dafs der Leimgrund nicht angefeuchtet wird, wohl aber der Schleifstein. Es wird thunlichst trocken geschlämmt; der Schleifschmutz wird nach den Kanten getrieben und dort als überstehender Grat mit scharfem Messer entfernt. Die geschlämmte Arbeit wird mit dem Schwamm nicht übergangen.

Dem Schleifen folgt das Schachteln. Es wird mit Schachtelhalm nafs oder mit Sandpapier trocken geschachtelt.

Je nach der Art der zu vergoldenden Gegenstände ist damit die vorbereitende Arbeit erledigt oder es mufs noch mit dem Reparierеisen nachgebessert und nachgearbeitet werden; sei es, um plastische Verzierungen wieder scharf zu bekommen; sei es, um zur Mattvergoldung bestimmte Flächenverzierungen etc. auszuschaben.

Nunmehr folgt das Polimentieren oder die Bildung des Polier- oder Glanzgrundes. Das Poliment wird mit einer schwachen Leimlösung angemacht (etwa 1 Teil Leim auf 30 Teile Wasser). Das angemachte Poliment mufs gut aus dem Pinsel fliefsen, aber auch ordentlich decken. Es erfolgen gewöhnlich 3 Aufträge für die Vergoldung im allgemeinen und für die Glanzvergoldungsstellen aufserdem zwei weitere mit sog. Wasserpoliment. Das ist entweder gewöhnliches mit Wasser verdünntes Poliment oder es wird feinster Bolus in viel Wasser ohne Leim gelöst.

Wenn das aufgetragene Poliment völlig trocken ist, so erfolgt ein Abreiben mittels Borstpinsel, Leinwand- oder Flanelllappen, wobei ein schwacher Glanz entsteht. Damit ist die Sache zum Aufbringen des Goldes oder zum Anschiefsen fertig, wie die technische Bezeichnung lautet.

Das Anschiefsen oder Vergolden geschieht auf folgende Weise: Man bringt die Goldblätter aus dem Büchlein auf das Vergoldekissen, was Geschicklichkeit und Uebung erfordert und breitet dieselben durch Anblasen aus. Um das Anhaften am Kissen und am Messer zu verhindern, werden dieselben mit Kreide abgerieben. Die Goldblätter werden mit der Schneide des Vergoldemessers passend zugeschnitten und mit dem Anschufspinsel aufgenommen und übertragen. Zu diesem Zwecke mufs derselbe ein klein wenig eingefettet sein, was meist dadurch erreicht wird, dafs die Haare des Anschiefsers über die Stirne oder durch das Kopfhaar des Vergolders gezogen werden. Man kann gerade so gut für diesen Zweck einen schwach eingefetteten Tuchlappen bereithalten, der von Zeit zu Zeit überfahren wird.

Bevor das Gold aufgelegt wird, ist die betreffende Stelle anzunetzen, was mit dem sog. Netzpinsel geschieht. Man nimmt dazu klares, kaltes Wasser oder die sog. „Netze", d. i. ein Gemenge von Wasser und Spiritus, im ungefähren Verhältnis von 3 zu 1. Wird zu stark genetzt, so ersäuft das Gold und trocknet schlecht; wird zu schwach genetzt, so haftet es ungenügend. Während beim Uebertragen die Netze das Gold fafst, wird es vom Anschiefser abgezogen und legt sich glatt. Ist der Anschiefser zu sehr eingefettet, so läfst er das Gold nicht los und dieses reifst. Der Anschiefser soll die Netze nicht berühren, weil die Vergoldung sonst fleckig ausfällt. Die einzelnen Goldblättchen werden so aufgelegt, dafs jedes folgende die vorangegangenen etwas überdeckt. Besondere Vorsicht beim Auflegen wird bei Kehlungen und plastisch ornamentierten Teilen nötig. Das Gold wird durch Anhauchen festgelegt und mit dem Anstauchpinsel angedrückt. Etwaige Leerstellen werden ausgebessert, indem kleine Goldfleckchen aufgelegt werden. Die Vergoldung ist in wenigen Stunden trocken, was sich beim Anklopfen durch den Ton erkennen läfst. Bevor zum Polieren geschritten wird, ist das überflüssige Gold mit einem schwach eingefetteten Haarpinsel abzukehren.

Was nun Glanz erhalten soll, wird poliert. Das Polieren geschieht mit Polierstählen,

Achat- oder Blutsteinen. Unter mäfsigem, gleichbleibendem Druck wird Strich für Strich poliert, wobei „Kratzer", „Ausrutscher" und Leerstellen oder „Juden" thunlichst zu vermeiden sind.

Diejenigen Stellen der Vergoldung, welche matt und unpoliert bleiben sollen, erhalten gewöhnlich noch einen Auftrag, teils zum Schutz, teils um das Aussehen zu verbessern. Derselbe besteht entweder aus dünnem, hellem, filtriertem Leim oder aus einer Lösung von Schellack in Spiritus, die nach Bedarf auch schwach gefärbt werden kann (mit Gummigutt, Drachenblut, Anilinfarben etc.). Für derartige Ueberzüge, welche die Bezeichnung „Matte", „Mordant", „Helle" etc. führen, giebt es zahlreiche voneinander abweichende Rezepte.

B. Die echte Mattvergoldung; die Oelvergoldung; die Schellackvergoldung; Vergoldung auf Oelgrund.

Sie kommt auf Holz, Stein, Gips, Metall, Geweben etc. zur Ausführung und das Verfahren ist wesentlich einfacher als bei der Glanzvergoldung auf Leimgrund.

Der Träger des Blattgoldes ist das Anlegeöl, auch Goldgrund, Vergolderfirnis, Mixtion genannt. Auf Oelfarb-, Firnis- und Lackgründen kann das Anlegeöl ohne weiteres aufgebracht werden, wenn dies überhaupt nötig ist. So dient für Eisen, Marmor, Granit etc. im Freien ein dreifacher Menniggrund, der sauber abgerieben wird, als Unterlage des Anlegeöls. Auf porösen Stoffen mufs erst eine undurchlässige Schicht gebildet werden, damit dieselben das Anlegeöl nicht aufschlucken können. Zur Herstellung dieser Schicht dient allgemein eine Lösung von Schellack in Spiritus. Die Stärke der Lösung ist bedingt durch den Untergrund; das ungefähre Verhältnis ist 1 zu 8. Man trägt eine dickere Lage auf oder 2 dünnere Schichten und schleift, wenn nötig, oder reibt mit Sandpapier ab.

Ist der Schellack hart geworden, so wird der zu vergoldende Teil mit dem weiter oben besprochenen Anlegeöl zuerst an den Rändern eingefafst und dann in der Mitte ausgelegt. Der Auftrag hat thunlichst mager und gleichmäfsig ohne viele Pinselstriche zu erfolgen. Das Anlegeöl ist gut, wenn man nach 10 Stunden schon und nach 24 Stunden noch vergolden kann. Legt man das Gold zu früh auf, so wird die Vergoldung stumpf; wird es zu spät aufgelegt, so haftet es zu wenig und man mufs durch Anhauchen des Goldgrundes nachhelfen. Der richtige Grad der Klebrigkeit wird durch Auflegen der Hand ausprobiert. Besteht der Nebengrund aus Oelfarbe oder Lack, so mufs dieser völlig trocken sein, weil sonst das Gold auch dort haften würde. Wenn das völlige Trocknen des Nebengrundes nicht abgewartet werden kann, so kann derselbe mit Talkpulver (Federweifs) eingestaubt werden, damit das Gold nicht haftet. Später wird dieses Pulver abgewaschen.

Das Auftragen des Goldes, das Nachlegen und Ausbessern, das Ausreiben und Abkehren geschieht wie bei der Glanzvergoldung. Die fertige Vergoldung kann mit Leim- oder mit Schellacklösung mattiert oder gehellt werden.

Arbeiten im Freien werden meist mit doppeltstarkem Blattgold belegt. Sie dürfen nicht gefirnist werden, weil sie sich ohnedies besser halten und nur rifsig werden würden. Dagegen gewährt ein Firnisüberzug im Innern einen zweckmäfsigen Schutz gegen Abreibung.

Im Freien kann das Blattgold nicht auf die gewöhnliche Art aufgetragen werden, des Luftzuges halber. Man benützt dann besonders hergestellte Goldbücher, in welchen das Gold auf den Zwischenlagen aufgepreſst ist und haftet. Man überträgt dieses Gold mitsamt dem Papier und zieht das letztere ab, nachdem das erstere vom Goldgrund gefafst ist. Da die Blätter nicht mit dem Vergoldemesser, sondern mit der Schere zerschnitten werden, so heifst man die betreffende Blattgoldform auch Scherengold.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

C. Die unechte Vergoldung.

Sie kommt als Matt- und als Glanzvergoldung, als Leim- und als Oelvergoldung vor und zwar als billiger, minderwertiger Ersatz der echten Vergoldung sowohl, als auch zur Nachahmung von Messing und Bronze, als sog. Cuivre-poli-Imitation.

Soweit es sich um den Ersatz der echten Vergoldung handelt, werden entweder die für die letztere geltenden Verfahren eingehalten mit dem Unterschiede, dafs an Stelle des echten Blattgoldes unechtes Blattgold (in der Geschäftssprache kurzweg Metall geheifsen) aufgelegt wird. Oder aber: es erfolgt in derselben Weise das Auflegen von Blattsilber mit nachheriger Goldfirnis-Lasierung (echte Versilberung mit Goldlasur). Beide Verfahren haben ihre Mängel und Vorzüge und sind nebeneinander im Gebrauch.

Handelt es sich dagegen mehr um die Cuivre-poli-Imitation, ohne dafs wirkliches Gold nachgeahmt werden soll, so ändern sich die Verfahren dementsprechend. Man stellt die Gründe möglichst glasig und glänzend her, legt das Blattmetall auf und reibt es mit Baumwolle an, überzieht mit filtriertem Rubinschellack und patiniert, indem man Graphit oder andere geeignete Pigmente mit passenden Bindemitteln aufbringt und auf den Hochstellen wieder abbürstet und abreibt, um schliefslich noch einen durchsichtigen Lacküberzug zu geben. Das ist der eine Weg.

Anderseits kann man auch die glatten, glänzenden Gründe mit Graphit, Umbra etc. passend in der Masse färben und feinste Bronzen in Pulverform mit Zugabe von etwas Bolus und wenig Bindemittel aufreiben, nach den Tiefen vertreiben und auf den Hochstellen polieren, so gut es angeht. Das letztere Verfahren ist selbstredend nur eine feinere Art der Bronzierung.

D. Die Plafondvergoldung, Wachsvergoldung, Geschwindvergoldung.

Sie ist für Decken und hochgelegene Wandpartien in Uebung und kann überall angebracht werden, wo keine Berührung und Abnützung durch Reibung etc. zu gewärtigen ist.

Als Unterlage des Blattgoldes oder Blattmetalles dient ein Aufstrich von Wachs oder von einem Gemenge aus Wachs, venetianischem Terpentin und Talg. Der Auftrag erfolgt warm und das Gold wird sofort aufgelegt. Soll der Vorgang etwas verzögert werden, so ist dem Grund etwas Leinölfirnis zuzumischen.

Dieses abgekürzte, wenn auch wenig solide Verfahren ist für die Dekorationsmalerei aus naheliegenden Gründen von Wichtigkeit.

E. Die Glasvergoldung.

Sie ist in Anwendung für Auslagefenster, für Glasschilder, Glasbuchstaben, Passepartouts etc. Das Gold soll sich hinter Glas als Glanzgold geben.

Das Glas ist zunächst sehr gut zu reinigen. Dann folgt ein Auftrag einer schwachen Lösung von Gelatine in heifsem Wasser, der etwas Spiritus zugesetzt werden kann. Die Lösung mufs völlig klar sein, weshalb sie filtriert wird. Zu stark schädigt sie die Wirkung des Goldes; zu schwach läfst sie dasselbe zu wenig haften. Das Blattgold wird in gewöhnlicher Weise angeschossen. Nach dem Trocknen wird das Gold mit einem Stück Seidensamt blank gerieben. Man verwendet Doppelgold oder vergoldet doppelt, weil das einfache Blattgold nicht genügt. Zum Schlufs wird die Vergoldung mit dickem Oelfarb- oder Lackanstrich hinterlegt und geschützt.

Sollen nur einzelne Stellen vergoldet werden, wie Ornamente und Schriften, so vergoldet man zunächst die ganze in Betracht kommende Fläche nach obiger Art. Dann malt man die Verzierungen mit dickem Asphaltlack und wäscht nach erfolgtem Trocknen das überflüssige Gold fort.

Derartige Goldverzierungen kann man dann wieder mit Oel- oder Lackfarben hinterlegen, so dafs sie sich statt von dem durchsichtigen Glas von einem undurchsichtigen schwarzen oder

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

andersfarbigen Grund abheben. Man kann auch in die Vergoldung mit der Nadel Verzierungen einzeichnen und hintermalen oder dieselben seitlich mit farbigen Fassungen versehen etc.

Das Gleiche gilt von Blattsilber und von Blattmetall.

c. Das Versilbern.

Es spielt eine weit untergeordnetere Rolle, als das Vergolden. Seine hauptsächlichste Verwendung ist in der Leistenfabrikation zu suchen, in der die mit Goldfirnis überzogene Versilberung ähnliche Effekte zuläfst, wie die Vergoldung selbst. Auch für andersfarbige Lasierungen kommt es in der Fafsmalerei in Betracht, z. B. für Blau und Violett. Im übrigen wird wenig versilbert.

Das ganze Verfahren ist von der Vergoldung so wenig verschieden, dafs die Beschreibung wegfallen kann.

Ein Nachteil des Blattsilbers ist seine geringe Beständigkeit. Es oxidiert und wird besonders in Gegenwart von Schwefelwasserstoff sehr bald unansehnlich. Versilberte Sachen werden deshalb mit einer warmen Gelatinelösung überzogen und aufserdem lackiert.

Als Ersatz für Blattsilber werden verwendet: Platin, Aluminium und sog. Weifsmetall. Das Platin hat mit dem Gold die grofse Beständigkeit, Verteilbarkeit und Polierfähigkeit gemein; es ist teuer wie jenes; seine Wirkung ist jedoch geringer als diejenige des Silbers und erinnert mehr an Stahl und Eisen. Man wird es demnach nur da verwenden, wo unbedingte Dauerhaftigkeit das Haupterfordernis ist. Aluminium ist ein guter Silberersatz, da es beständiger ist als dieses. Es behält seine Farbe auch ohne Ueberzug und die neuerdings wesentlich in den Vordergrund gerückte Aluminiumerzeugung wird auch eine Herabsetzung des Preises zur Folge haben. Unlegiert hat das Aluminium eine ins Rotgraue stechende Farbe, die weniger warm und nicht so gefällig ist, als die Silberfarbe. Man hat es aber in der Hand, dieses Metall vor dem Schlagen so zu legieren, dafs es eine ganz angenehme Erscheinung giebt. Eine schwach gefärbte Lacklasur kann ebenfalls den kalten Stich brechen.

Geschlagenes Weifsmetall kann verschieden zusammengesetzt sein und verhält sich wie geschlagenes Gelbmetall. Die mit ihm hergestellte Versilberung wird mit farblosem Lack überzogen.

d. Verschiedenes.

(Damaszierung — Sandverfahren — Lasierte Metalle.)

Unter Damaszierung oder Damast versteht man in diesem Fall die Verzierung metallischer Flächen durch feine Ornamente, wie sie hauptsächlich durch den Wechsel von Glanz- und Mattwirkung erzielt werden können. Alle polierfähigen metallischen Ueberzüge können damasziert werden. Entweder geschieht dies, indem die mit einer stumpfen Nadel vorgerissenen Ornamente, meist leichte Ranken, vermittels geeigneter Polierachate glänzend auf matt gearbeitet werden. Oder die Damaszierung erfolgt — und dies gilt speziell für den Leim- und Polimentgrund — durch Punzen. Mit polierten Stahlpunzen werden Linien und Punktreihen mit dem Punzhammer eingetrieben, nachdem die Vorzeichnung mit sumpfer Nadel erfolgt. Die Punzen, gleichgiltig ob es Punktier-, Linien-, Loch-, Ring- oder Sternpunzen sind, dürfen nicht scharfkantig sein. Die punzenden Flächen müssen gerundet sein, damit der Grund nicht bricht. Aus dem gleichen Grunde wird nicht stark geleimt; es wird thunlichst weiche Kreide verwendet und das Poliment wird dicker, d. h. öfters aufgetragen, als sonst nötig wäre. Die Damaszierung kann ferner in der Weise erzielt werden, dafs die blanke Vergoldung durch aufgemalte Lasurornamente stellenweise unterbrochen und mattiert wird.

Das Sand- oder Körnerverfahren soll ebenfalls Abwechslung in die Sache bringen; es kann nur für gröfsere Flächen in Betracht kommen, um sie im ganzen angenehm zu mattieren und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von dem nebenanstehenden Glanz abzuheben. Fein gesiebter Sand, Mohnsamen oder ähnliches werden gleichmäfsig aufgestreut, durch ein genügend starkes Bindemittel gehalten und wie das übrige vergoldet, versilbert etc. Das Aufbringen geschieht zweckmäfsig nach der ersten Leimung und eignet sich überhaupt nur für das Leimverfahren.

Will man einen farblichen Wechsel in die Sache bringen, so kann man Grüngold und Rotgold neben Gelbgold anwenden oder verschieden legiertes Metall bei der unechten Vergoldung verwenden. Aufserdem geben die gefärbten Lacke ein Mittel an die Hand, einfarbig metallische Flächen wechselnd zu lasieren.

Die lasierten Metalle spielen ihre Hauptrolle in der Faſsmalerei, beim Ausfaſsen von Heiligenfiguren, Wappen etc. Auf das Gold, Silber oder Metall werden transparente Kopal- oder Spirituslacke aufgestrichen, welche mehr oder weniger lebhaft gefärbt sind (mit Anilinfarben, mit Gummigutt, Drachenblut u. a. m.). Die Pigmente werden entweder in den Lacken gelöst oder fein mit denselben abgerieben.

Durch die farbig-transparenten Lasuren lassen sich pompöse Wirkungen erreichen, wie sie im allgemeinen wohl zu plump wirken würden, in der Kirchen- und Theatermalerei aber ganz am Orte sind. Vergoldete oder versilberte Gewänder erhalten auf diese Art das Aussehen von glänzender Seide. Lasierte Rundungen und Facettierungen wirken wie grofse Edelsteine.

Die Lasierungen gestatten auch die Herstellung lebhaft wirkender Damaste und Brokate. Kratzt und schabt man die Lasur in Ornamentenform aus, so kommt das blanke Metall wieder zum Vorschein und giebt ein wirksames Muster. Soll dieses noch deutlicher zum Ausdruck kommen, so kann man auch auf das blanke Metall farbige Verzierungen aufmalen und diese mit Strichen durchqueren, wobei wieder eine Art von Brokat entsteht. In beiden Fällen ist nachträglich noch ein gemeinsamer Ueberzug zu geben.

Gemalte Gold- und Silberornamente sind insbesonders auf eleganten Wagen nicht selten. Monogramme, Wappen, Kronen etc. werden auf Anlegeöl vergoldet und im ganzen lasiert. Hierauf werden mit ausgesprochenen Lasurfarben (Asphalt, Mumie, Sienna) die Schattierungen aufgemalt, Schlagschatten zugefügt etc.

Anläfslich der später folgenden Besprechung der Schilderei und Faſsmalerei wird noch verschiedenes zu erwähnen sein, was mit dem Vorgebrachten im Zusammenhang steht.



VI. DIE HAUPTGEBIETE DER DEKORATIONSMALEREI.

1. Die Kirchenmalerei: a) Die christliche Symbolik; b) Ausführung der Wände, Decken etc. — 2. Die Zimmermalerei: a) Säle und Hallen; b) Wohnräume; c) Wein- und Bierstuben etc.; d) Gänge, Treppenhäuser und Vorräume. — 3. Die Theater- und Festdekorationsmalerei. — 4. Die Schilderei und Fafsmalerei: a) Das Schriftwesen; b) das Monogramm; c) das Wappenwesen; d) die Schilder- und Schriftenmalerei; e) die Fafsmalerei. — 5. Die Fassadenmalerei; Sinnbildliche Darstellungen weltlicher Art.

So mannigfaltig die verschiedenen Arbeiten des Dekorationsmalers auch sind, so lassen sie sich doch in wenige grofse Gruppen zusammenfassen, wenn man vom Nebensächlichen absieht. Man kann zunächst eine Unterscheidung machen zwischen kirchlicher und weltlicher Malerei. Der Unterschied ist hierbei weniger durch die Technik bedingt, als durch die Auffassung des Darzustellenden. Die kirchliche Malerei ist streng, ernst, monumental und sinnbildlich; die profane Malerei ist freier, heiterer, leichter und meist ohne weiteres verständlich. Die kirchliche Malerei bewegt sich in alten, hergebrachten Bahnen und mit Vorliebe in den mittelalterlichen Stilen, wie die kirchlichen Bauwerke überhaupt. Die profane Dekorationsmalerei ist selbständiger, ungebunden und modern. Sie ist würdig oder spielend und ausgelassen. Die Zimmermalerei ändert ihren Charakter, je nachdem staatliche oder städtische Gebäude, Wohnhäuser oder Wirtshaus- und Vergnügungsräume in Betracht kommen. Wir werden in letzterer Hinsicht keine strenge Abtrennung machen und nur zwischen der Kirchenmalerei und der Zimmermalerei unterscheiden.

Ein nicht unwesentlicher Unterschied der dekorativen Malerei ergiebt sich aus der Anwendung am Aeufsern und im Innern der Gebäude, sowohl was die Technik als die Auffassung betrifft. Eine weiter zu betrachtende Gruppe ist demnach die Fassadenmalerei.

Bezüglich der Dekorationsmalerei kann man auch die bleibende Ausschmückung und die vorübergehende auseinanderhalten. Dementsprechend bildet sich eine neue Gruppe, die Theatermalerei und die Festdekorationen umfassend.

Eine Sache für sich bilden ferner die Schriftenmalerei, die Wappenmalerei und die farbliche Fassung plastischer Figuren. Dieses Gebiet läfst sich zusammen als die Schilderei und Fafsmalerei bezeichnen.

Auf dem Lande und in kleineren Städten beherrscht der Dekorationsmaler die aufgezählten Abteilungen mehr oder weniger gleichwertig. Einmal stattet er Kirchen aus, ein anderesmal das Innere und Aeufsere der Wohngebäude. Er nimmt die Aufträge wie sie fallen und malt auch gelegentlich Festdekorationen und Theaterscenerien. In den grofsen Städten haben sich die erwähnten Gruppen zum Teil als Spezialitäten ausgewachsen. Da giebt es Geschäfte, die sich fast ausschliefslich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Kirchenmalerei widmen, während andere hauptsächlich die Zimmermalerei besorgen. Da giebt es Theater-, Schild- und Fafsmaler von Beruf. Die gröfseren Bühnen haben ihre eigenen Theatermalereien und die Kunstanstalten für Heiligenfiguren und andere Kirchenstücke beschäftigen geübte Fafsmaler etc. Es ist naheliegend und anzunehmen, dafs, so wie der Fall heute liegt, die Arbeitsteilung künftighin sich noch ausgesprochener gestalten dürfte. Wie die Lackiererei und die Vergolderei sich bereits als selbständige Zweige abgelöst haben, so dürften in ähnlichem Sinne noch weitere Abtrennungen im Laufe der Zeit zu verzeichnen sein.

1. Die Kirchenmalerei.

(Tafel 1 bis 18.)

Die geschichtliche Entwickelung derselben ist im zweiten Abschnitt dieses Buches besprochen und mit Abbildungen belegt worden. Es wurde dort auseinandergesetzt, wie die altchristliche Malerei aus der römischen hervorwuchs und wie die byzantiniche Kunst eine eigenartige, streng kirchliche Richtung einführte, die für lange und zum Teil bis heute mafsgebend blieb. Gewisse Typen und Symbole haben sich erhalten, während andere wieder verschwunden sind. Die romanische und gotische Kirchenausschmückung gab sich ebenfalls streng und abgemessen, wogegen die Renaissance und die folgenden Stile eine gröfsere Freiheit und eine Anlehnung an die weltliche Pronfankunst brachten, so dafs zwischen der Dekoration von Kirchen und Palästen ein nennenswerter Unterschied nicht mehr vorhanden war. (Vergl. Taf. 16 mit Malereien aus der Kirche in Freudenstadt.)

Das hat sich jedoch wieder geändert. Unsere neuzeitigen Kirchenbauten werden mit Vorliebe nach Mafsgabe der mittelalterlichen Architektur erbaut und dieser Umstand bedingt dann auch eine Ausschmückung in einheitlichem Stile. Es ist ferner gebräuchlich geworden, alte romanische und gotische Bauwerke zu restaurieren, die unbemalten auszumalen und die schon bemalten neu zu bemalen, wenn der Zahn der Zeit die ursprüngliche Dekoration zu Grunde gerichtet hat. Zahlreiche Dome, Münster und Kirchen am Rhein und anderwärts haben in den letzten Jahrzehnten unsere Maler beschäftigt und die Aufträge werden auch vorläufig nicht ausgehen. Man ist glücklicherweise der kahlen Wände überdrüssig geworden, die sich zu Anfang des Jahrhunderts einer gewissen Beliebtheit erfreuten, und wenn die nötigen Mittel allerwärts vorhanden wären, wie nicht, so würde zweifellos in diesem Sinne noch mehr geschehen, als thatsächlich geschieht.

Was die grofsen Aufgaben von Bedeutung betrifft, so werden die nötigen Angaben von den Dombaumeistern und Kirchenbauinspektoren gemacht; sie beschaffen die Skizzen und Gesamtentwürfe und arbeiten dem Dekorationsmaler in die Hände. Dem letzteren verbleibt dann wohl die Verantwortlichkeit für die Ausführung, nicht aber für die Anordnung im ganzen. Anders liegt der Fall jedoch, wenn es sich um kleine Landkirchen, um Kapellen und ähnliches handelt. Der Pfarrer, die Gemeinde oder fromme Stifter sind die Auftraggeber und dann wird vielfach alles vertrauensvoll dem Dekorationskünstler überlassen. Wenn dieser der Sache gewachsen ist, so ist es immerhin besser, als wenn er durch unverständige Wünsche gehemmt wird, was auch vorkommt. Es macht einen bedauerlichen Eindruck, wenn Barock- und Rokokokirchen mit gotischem Mafswerk oder romanischen Teppichmustern ausgemalt werden. Wenn der Maler die Schuld auf die Auftraggeber abwälzt, so ist dies einerseits ein Zeichen für das mangelnde Verständnis der letzteren; anderseits beweist es aber auch die Unzulänglichkeit des Malers, seinen Bestellern die bessere Ansicht beibringen zu können.

In allen Fällen wird es gut sein, wenn der Dekorationsmaler sich in den kirchlichen Stilen auskennt. Dazu gehört aber nicht allein die Kenntnis der Formen, sondern auch diejenige der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

christlichen Symbole oder Sinnbilder. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, die christliche Symbolik in ihrem vollen Umfange hier wiederzugeben; wir halten es aber für zweckmäfsig, einen kurzen Auszug zu bringen und wenigstens das wichtigste und meistvorkommende zu berühren. Dem erklärenden Wort steht eine Anzahl von Abbildungen auf den Taf. 1 bis 6 zur Seite, welche der Kirchenmalerei gewidmet sind.

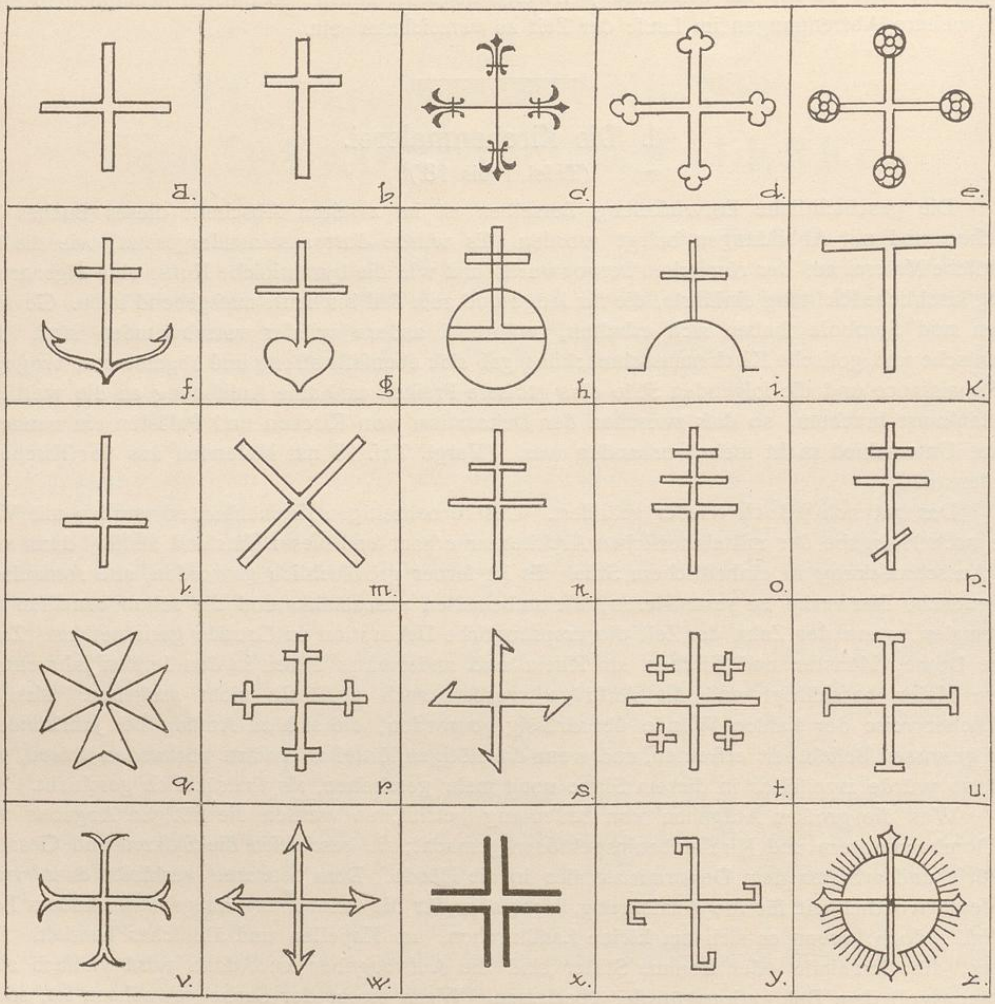


Fig. 374.
Verschiedene Formen des Kreuzeszeichens.

Wer als Kirchenmaler auf diesem Felde noch unbewandert ist, dem sei folgendes Buch empfohlen:

Fr. Beetz, Himmelsleiter. Regensburg, Pustet 1889. 2 M. 10 Pf.

Wie schon der Titel sagt, liegt ein Gebet- und Erbauungsbuch vor, dem aber die christliche Symbolik als Gerippe dient. Es enthält aufserdem eine Aufzählung der verschiedenen Sinn-

bilder und ist in ganz vorzüglicher Weise illustriert. Neben den Bildern der vierzehn Stationen enthält es verkleinerte Abbildungen der vom verstorbenen Professor Klein in der Biblia pauperum gegebenen figürlichen und ornamentalen Entwürfe.

Ein anderes kleines Werkchen ohne Illustrationen über dieselbe Materie ist als No. 3065 und 3066 der Reclam'schen Universalbibliothek erschienen; es kostet 40 Pf., gebunden 80 Pf. und führt den Titel:

P. S. Liebmann, Kleines Handwörterbuch der christlichen Symbolik.

a. Die christliche Symbolik.

(Tafel 1 bis 6.)

Das wichtigste christliche Symbol ist das **Kreuz.** Es ist das Sinnbild des Leidens Christi und der Erlösung der Menschen, das Zeichen des Christentums. Zahlreich sind die Legenden vom heiligen Kreuz, welches in der ehernen Schlange des Moses sein alttestamentarisches Vorbild hat. Mannigfach sind die Formen des Kreuzeszeichens; am meisten verwendet sind das griechische Kreuz mit gleichlangen Armen (Fig. 374 a) und das lateinische oder Passionskreuz (Fig. 374 b). Die vier Arme werden als die vier Haupttugenden des Christen gedeutet — Liebe, Demut, Gehorsam und Geduld — oder als die vier Hauptwohlthaten Christi — die Eröffnung des Himmels, die Zerstörung der Hölle, die Mitteilung der Gnaden und die Vergebung der Sünden. Ornamental ver-

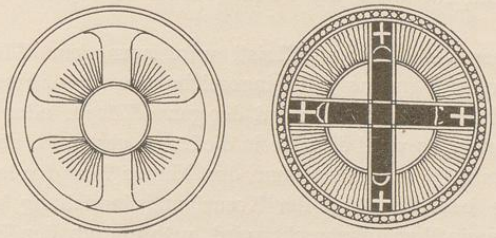


Fig. 375.
Nimbus Christi.

wendet werden die Arme beider Formen in Lilien, in Kleeblätter oder Rosen aufgelöst (Fig. 374 c Lilienkreuz, d. Kleeblattkreuz, e. Rosenkreuz). Der Unterarm wird als Anker gestaltet (f. Ankerkreuz) oder als Herz (g. Herzkreuz); das erstere deutet auf Glaube und Hoffen, das andere auf Glaube und Liebe. Auf einer Kugel bedeutet das Kreuz christliche Weltherrschaft (h. Reichsapfel) und auf einem Halbkreis oder Berge stehend erinnert es an Golgatha (Fig. 374 i).

Dem egyptischen oder alttestamentarischen Kreuz, auch Antoniuskreuz genannt, fehlt der obere Arm (Fig. 374 k); das Kreuz Petri ist ein auf den Kopf gestelltes lateinisches Kreuz (Fig. 374 l). Das Andreaskreuz oder burgundische Kreuz ist ein Schrägkreuz (Fig. 374 m). Das lothringische oder Erzbischofskreuz hat zwei Querarme (Fig. 374 n) und das Papstkreuz hat deren drei (Fig. 374 o). Das russische Kreuz hat ebenfalls drei Querarme; der unterste steht schräg und bedeutet das Fufsbrett (Fig. 374 p); freistehend werden die Arme dieses Kreuzes mit Ketten behängt.

Aufserdem kommen — hauptsächlich in der Heraldik — vor: das Malteserkreuz (q), das spanische Kreuz (r), das Hackenkreuz (s), das Jerusalemskreuz (t), das Krückenkreuz (u), das Gabelkreuz (v), das Pfeilkreuz (w), das byzantinische Doppelkreuz (x), das Henkelkreuz (y), das Strahlenkreuz (z) und andere mehr.

Wenn das Passionskreuz mitsamt dem Gekreuzigten dargestellt wird, so geht es in die Form des **Crucifixes** über. Die ersten Crucifixe stammen etwa aus dem 7. Jahrhundert. Vorher wurde die Kreuzigung nur sinnbildlich dargestellt, indem das Opferlamm an den Fuſs des Kreuzes gestellt wurde. Weil die Strafe der Kreuzigung im Sinne der alten Welt als entehrend galt, unterblieb die bildliche Darstellung, so lange jene im Gebrauch war. Vom 8. Jahrhundert ab erscheint Christus am Kreuze, aber nicht nackt und angenagelt, sondern stehend in der Gewandung der Patriarchen. Das Kreuz wurde als Naturholz, als runder Baumschaft gegeben. Späterhin wurde der Gekreuzigte aufgenagelt, erst nur an den Händen, während die Füſse auf einem Vorsprung aufruhten, dann auch an den Füſsen und zwar zunächst mit 2 Nägeln (jeder Fuſs für sich), in der Folge mit einem Nagel, der durch die übereinandergelegten Füſse geht. Die Gewandung wurde zunächst vereinfacht und gekürzt; später fiel sie ganz fort bis auf das übliche Lendentuch. Der ruhige, heitere Ausdruck wurde durch einen schmerzhaften ersetzt, die ruhige Haltung durch lebhafte Bewegung des gemarterten, abgemagerten Körpers. Das mit der Dornenkrone versehene Haupt wird gewöhnlich zur Seite geneigt und über demselben wird auf dem nunmehr gezimmerten, vierkantigen Schafte eine Tafel angebracht mit der Inschrift: J. N. R. J. (d. h. Jesus Nazarenus Rex Judaeorum — Jesus aus Nazareth, König der Juden). (Vergl. Taf. 1 und Fig. 150, 211 und 377.)

Wenn das Kreuz ornamental durchgeführt wird, was in der Malerei weniger als in der Plastik vorkommt, so werden die Kreuzesarme an ihren Enden häufig mit Medaillons, Vierpässen etc. geschmückt und für diese als Füllung sind die Symbole der 4 Evangelisten besonders beliebt.



Fig. 376. Monogramm Christi.

Hinter dem Haupte Christi wird gerne ein Glorienschein angeordnet. Ein kreisrunder Nimbus mit eingezeichnetem griechischem Kreuz ist die gewöhnliche Form (Fig. 375). Wird der ganze Körper oder das ganze Kreuz mit einer Glorie umgeben, so wird dieselbe in die Länge gestreckt, aber nicht elliptisch, sondern mandelförmig (), und führt dann den Namen Mandorla.

Eine besondere Art der Kreuzigungsdarstellung besteht darin, daſs in der Kreuzesmitte ein Herz angebracht wird, während an den Enden der Arme die Hände und Füſse abgebildet werden und der übrige Körper fehlt. Dieses abgekürzte Verfahren dürfte wohl mit dem Unvermögen zusammenhängen, den ganzen Körper künstlerisch wiedergeben zu können.

Bei dieser Gelegenheit sind auch die **Marterkreuze** zu erwähnen, die höchstens das Haupt oder das Herz des Gekreuzigten anbringen, aufserdem aber zahlreiche Leidenswerkzeuge und andere Attribute (die Dornenkrone, der Speer, das Rohr mit dem Schwamm, Hammer, Zange, Nägel, Leiter, Geiſsel, Schwert, Würfel, der Hahn Petri u. a. m.), in symmetrischer oder malerischer Anordnung. Häufig wird hierbei das Kreuz durch die sog. Passionssäule ersetzt (Taf. 2.)

Ein weiteres, oft selbständig verwertetes Leidenssymbol Christi ist das Schweiſstuch der Veronica, ein Tuch, welches dem Heiland auf dem Leidenswege gereicht wurde und beim Abtrocknen dessen Antlitz abbildete.

Zahlreich sind die Sinnbilder Christi, die Dinge, welche Christus vorstellen. Es seien erwähnt:

Das Lamm, Opferlamm, Gotteslamm, Agnus Dei, Osterlamm; es wird verschieden dargestellt, gewöhnlich schreitend, mit dem rechten Vorderfuſs eine Siegesfahne haltend, den Nimbus Christi (Fig. 375) hinter dem Kopfe und aus einer Brustwunde Blut im Bogen in einen untergestellten Kelch gebend. Die letztere Zuthat bleibt auch öfters fort. Die Siegesfahne ist mit einem Passionskreuz geschmückt. (Vergl. Taf. 6.)

Der Fisch. Schon in den Katakomben gebräuchlich. Das griechische Wort Ichthys für Fisch enthält in den zwei ersten Buchstaben die Anspielung auf **J**esus **Ch**ristus.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Löwe (vom Stamme Juda). Löwe und Lamm zusammen, beide mit dem Kreuznimbus, bedeuten Christi Allmacht und Gnade.

Das Einhorn, Sinnbild des von der Jungfrau geborenen Heilands und der Jungfräulichkeit.

Der Pelikan, der sich die Brust aufreifst, um seine Jungen zu retten, Sinnbild des Opfertodes Christi und des Opfergeistes. (Taf. 6.)

Der Adler, sonnenwärts fliegend, Sinnbild des zum Himmel fahrenden Heilandes, der Stärke und Allwissenheit.

Der Phönix, sich im Feuer verjüngend, Symbol der Auferstehung Christi.

Auch der symbolischen **Monogramme Christi und des Kreuzes** ist zu gedenken, da sie häufig verwendet werden.

Die gewöhnliche Form des Monogrammes Christi zeigt die Figur 376. Es wird gebildet durch die Zusammenstellung der beiden ersten Buchstaben des griechisch geschriebenen Wortes Christus. Es stammt ebenfalls aus den Katakomben und ist häufig in Verbindung mit den griechischen Buchstaben A und Ω (Anfang und Schlufs des griechischen Alphabets). Statt der grofsen Buchstaben kommen auch die kleinen vor, wie die Lampe der Figur 132 zeigt.

Die beiden Buchstaben werden auch allein verwendet, gewöhnlich auf den gegenüberliegenden Seiten eines offenen Buches stehend mit Beziehung auf die Apocalypsis 22; 13. „Ich bin das Alpha und das Omega", d. h. der Anfang und das Ende. (Taf. 6.)

Ein anderer Namenszug Christi ist das mit lateinischen oder gotischen Buchstaben geschriebene IHS oder ıȟs. Dieses Monogramm ist neueren Datums, wird dem Bernhardin von Siena zugeschrieben (15. Jahrh.) und ist von den Jesuiten viel verwendet. Die Deutungen und Auslegungen dieses Symbols sind mannigfach. Der griechisch geschriebene Name Jesus (*IHΣOYΣ*) zeigt das Monogramm in den 3 ersten Buchstaben. Konstantin der Grofse sah am Himmel ein leuchtendes Kreuz mit der Inschrift „In hoc signo vinces" (In diesem Zeichen wirst du siegen). Die Buchstaben des Monogrammes sind die Anfangsbuchstaben der 3 ersten Worte. Jesus hominum salvator (Jesus der Menschenerlöser), Jesum habemus socium (wir haben Jesum zum Genossen) und das deutsche Jesus, Heiland, Seligmacher sind andere Lesarten. Das Monogramm wird gewöhnlich mit einer Glorie umgeben, auf den Querbalken des H wird ein Kreuz aufgesetzt und unter dem Monogramm erinnern nicht selten 3 Nägel an das Leiden Christi oder an ihrer Stelle erscheint ein mit Dornen umgürtetes Herz etc. (vergl. Taf. 4).

Gott Vater wird als ehrwürdiger, bärtiger Greis im Ornate der Patriarchen, des Kaisers oder Papstes dargestellt mit Krone, Szepter und Weltkugel, auf Wolken thronend, mit dem Kreuznimbus oder mit dreieckigem Nimbus. Diese Auffassung entstammt dem Mittelalter; die altchristliche Zeit hat Gott Vater als Apollo oder nach Art anderer heidnischer Gottheiten dargestellt. Als symbolische Darstellung für Gott Vater kommt auch der Name Jehova, hebräisch geschrieben (יהוה) in einer Sonnen- oder Dreiecksglorie vor; oder in das Dreicck wird ein Auge eingesetzt (Auge Gottes als Sinnbild der Allwissenheit). Häufig werden auch der Geist Gottes durch einen Lichtstrahl und die Allmacht Gottes durch eine aus den Wolken herabkommende Hand dargestellt.

Der **hl. Geist** wird symbolisch als Taube dargestellt mit dem Kreuznimbus und mit einem Lichtstrahl, der auf die Begnadeten niedergeht. (Vergl. Taf. 4.) Vom Himmel zur Erde niederschwebend, nimmt die Taube die ungefähre Form des Kreuzes an. Sie wird mit einer Sonnen- oder Dreiecksglorie umhüllt oder mit flammenden Zungen umgeben.

Die **hl. Dreieinigkeit oder Dreifaltigkeit** wird dargestellt, indem Gott Vater und Gott Sohn nebeneinander auf Wolken thronen oder auf Thronen sitzen, während der hl. Geist als Taube inmitten darüber schwebt. Der Sohn sitzt zur Rechten des Vaters (auf dem Bilde also links); beide reichen sich die Hände oder halten gemeinsam ein offenes Buch mit dem $A\Omega$; Christus

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erhebt segnend die Rechte und Gott Vater hält in der Linken das Szepter; beider Füfse ruhen auf der Weltkugel etc. Symbolisch wird die Dreieinigkeit auch durch ein gleichseitiges Dreieck oder durch Dreiblatt- und Dreipafsformen gegeben, in deren Mitte ein Auge oder der Name Jehova Platz findet. Ein altchristliches Symbol ist der Buchstabe Y. (Vergl. auch Fig. 211.)

Maria, die Mutter Gottes, nimmt einen breiten Raum in der christlichen Kunst ein. Die altchristliche Kunst zeigt sie als römische Matrone, stehend oder sitzend, mit oder ohne Kind, meistens mit erhobenen Händen, „orans", d. h. betend (Fig. 134). Späterhin kommen verschiedenartige Darstellungen auf.

Als Regina angelorum, als thronende Engels- oder Himmelskönigin sitzt oder steht Maria auf den Wolken, die Erdkugel oder die Mondsichel zu Füfsen, der Schlange den Kopf zertretend, vom Glorienschein umflossen, mit betenden oder segnenden Händen, jungfräulich und meist ohne das Kind, in prächtigem Gewande, mit wallendem Haar, mit Krone und Nimbus, von Engeln umgeben etc. (Fig. 151, 207, 209 und 212).

Aehnlich sind die Darstellungen, wenn Maria als Gnadenmutter, „gratia plena" (voll der Gnaden) gegeben wird oder als göttliche Fürsprecherin, als Helferin in der Not, als „Ora pro nobis" (Bitte für uns). Sie neigt dann ihr Haupt nach den Bittenden und von den ebenfalls gesenkten Händen gehen Gnadenstrahlen nieder.

Als Mater dolorosa, als schmerzensreiche Mutter der Barmherzigkeit wird Maria dargestellt mit tieftrauerndem Ausdruck, das Herz von einem Schwert oder von 7 Schwertern durchbohrt (7 Schmerzen Mariae). (Fig. 211.)

Als Pieta wird die Darstellung bezeichnet, wenn die sitzende Schmerzensmutter den Leichnam des Sohnes im Schofse hält. Das leere Kreuz im Hintergrund bildet gewöhnlich den Abschlufs.

Die morgenländische Kunst hat an der typischen Darstellung der Himmelskönigin festgehalten. Das Abendland hat später mehr die menschliche Auffassung bevorzugt und so sind die zahlreichen Madonnenbilder entstanden, welche Maria als jugendliche Mutter mit dem Kinde darstellen. Das letztere sitzt auf dem Arme der Mutter, ruht an ihrem Busen, liegt in ihrem Schofse, steht spielend zur Seite etc. Vielfach erhebt es segnend die Hand, hält die Weltkugel in Händen, führt ein Szepter oder einen Lilienstengel (Fig. 38).

Zahlreich sind die **Symbole der Jungfrau Maria.** Es seien erwähnt der brennende Dornbusch, die Lilie im Glase, die drei Kastanien in der Schale, die Lilie unter Dornen, der versiegelte Brunnen, der verschlossene Garten, das Fell Gideons, der Stab Aarons, das unerfafsliche Buch, die verschlossene Pforte. Eine weitere Anzahl von Sinnbildern führen auf die sog. lauretanische Litanei zurück: der Spiegel der Gerechtigkeit, der Sitz der Weisheit, der Turm Davids, das goldene Haus, die Arche des Bundes, die Pforte des Himmels, der Morgenstern u. a. m.

Das **Monogramm Mariae** ist gewöhnlich ein gotisches ℳ. Der senkrechte Mittelstrich wird häufig kreuzweise durchquert, wobei dann auch die übrigen Buchstaben des Namens vertreten sind. (Vergl. Taf. 4.) Auch das lateinische M, verschlungen mit einem A oder mit sämtlichen Buchstaben des Namens, kommt in der spätern Zeit zur Anwendung. Nicht selten wird das Monogramm von dem **Herzen Mariae** begleitet. Dasselbe ist mit einem Dornenkranz oder mit einem Rosenkranz umgürtet und Flammen schlagen aus demselben empor. Eine Sonnenglorie umgiebt das Ganze oder ein Kranz von zwölf Sternen. Dieser Sternenkranz ersetzt, nebenbei bemerkt, auch bei der figürlichen Darstellung häufig die Stelle des Nimbus.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Anagramm Mariae (im Anlaut je beider Worte) lautet:

M — **M**ater **m**isericordiae.
A — **A**dvocata **a**fflictorum.
R — **R**efugium **r**edeuntium.
I — **I**uventrix **i**ndulgentiae.
A — **A**mica **a**ngelorum.

Die **vier Evangelisten** werden in der altchristlichen Kunst als vier Flüsse dargestellt, die einem Felsen des Paradieses entfliefsen. Später erhalten sie die Seraphimform, wobei die Köpfe das unterscheidende Merkmal bilden. Dem Matthäus kommt ein menschlicher Kopf zu, dem Markus ein Löwenkopf, dem Lukas ein Stierkopf und dem Johannes ein Adlerkopf. Noch später vertreten ein geflügelter Jüngling (Engel), ein geflügelter Löwe und Stier, sowie der Adler die Evangelisten und schliefslich werden diese persönlich wiedergegeben, meist sitzend und schreibend, die genannten Attribute neben oder hinter sich führend. Es haben sich bestimmte Evangelistentypen ausgebildet. Matthäus erscheint als gereifter Mann, kurz- und dunkelbärtig, Markus als bartloser Greis, Lukas als weifs- und langbärtiger Greis, Johannes als bartloser, junger Mann. (Vergl. auch die Taf. 5 und 6.)

Die **zwölf Apostel** werden auf altchristlichen Darstellungen wie die Propheten in Philosophentracht und ohne besondere Ab- und Kennzeichen vorgeführt. In der Folge aber bilden sich ebenfalls bestimmte Typen aus, insbesonders für Petrus und Paulus und den einzelnen Aposteln werden Abzeichen beigegeben, welche sich teils auf ihren früheren Beruf, teils auf ihren Martertod beziehen oder tiefere symbolische Bedeutung haben (Fig. 49 und 50).

Die Apostelverzeichnisse der Evangelien und der Apostelgeschichte weichen etwas von einander ab; den Paulus führen sie nicht als Apostel auf. An Stelle von Judas Ischariot, des Verräters, wird der Apostel Matthias erwählt, den die Verzeichnisse ebenfalls nicht aufführen. Es stehen demnach 14 Apostel zur Verfügung, von denen zwei wegfallen, wenn deren zwölf dargestellt werden, wie es die Regel ist. Für die Weglassung kommen in Betracht: Judas Ischariot, Jakobus der Jüngere, Matthias und Paulus.

Nachstehend seien sie alle aufgezählt unter Angabe der Abzeichen etc.

1. Petrus oder Simon Petrus, Apostelfürst, Gründer der Kirche, Führer der Schlüssel. Abzeichen: a) zwei Schlüssel (zu Himmel und Erde) oder drei Schlüssel (zu Himmel, Hölle und Erde) mit Bezug auf die Stelle: „Dir will ich die Schlüssel des Himmelreichs geben." b) Ein Fels. „Du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich meine Kirche bauen etc." (Wortspiel: Petra heifst Fels.) c) Der Hahn. „Ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verraten haben." d) Netze und Fischergerät. Als Fischer ist Petrus Patron der Fischer. e) Ein umgekehrtes Kreuz, Kreuz Petri ⸸, mit Bezug auf seinen Märtyrertod.

2. Paulus, vormals Saulus, das Christentum als Weltreligion, unabhängig vom Judentum, vertretend. Abzeichen: a) ein Buch und ein Schwert, oder zwei Schwerter (das eine in Bezug auf seine Enthauptung, das andere als Symbol seiner Geistes- und Redekraft). b) Wolf und Lamm, mit Bezug auf Saulus und Paulus. c) Drei Quellen (Blutströme seines Hauptes). Paulus war Zeltweber und ist Patron der einschlägigen Handwerke. Mit Petrus zusammen dargestellt hat er den Ehrenplatz und steht rechts.

3. Andreas, der Bruder Petri. Abzeichen das Andreaskreuz ×, an dem er gekreuzigt wurde.

4. Jakobus, Bruder des Johannes, Sohn des Zebedäus, Jakobus der ältere, St. Jago de Compostella, der rüstige Pilgergreis. Abzeichen: Pilgerstab, Muschel und Flasche oder ein Schwert in Bezug auf seine Enthauptung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

5. Johannes, der Evangelist, Bruder des vorigen, der jüngste Apostel, Lieblingsjünger Christi. Abzeichen: a) Kelch mit Schlange, b) ein Adler (als Evangelist), c) ein Oelkessel in Bezug auf seinen Märtyrertod.

6. Philippus. Abzeichen: ein vorgehaltener, langer Kreuzstab, mit dem er Götzen stürzte und die Pest verscheuchte, oder ein liegendes Kreuz ⊢ in Bezug auf seine Kreuzigung in horizontaler Lage.

7. Bartholomäus. Abzeichen: ein Messer, mit dem er gemartert wurde, oder Beil und Lanze. Meist schwarzlockig, weifs und rot gekleidet.

8. Thomas, der Zweifler, der Zwilling. Abzeichen: eine Lanze oder ein Winkelmafs.

9. Matthäus, der Evangelist, vormals Zöllner. Abzeichen: a. Beutel und Visitierstab (als Zöllner), b. der geflügelte Jüngling (als Evangelist), c. Beil oder Hellebarde (als Märtyrer).

10. Simon, Simon von Canan, Simon Zelotes, der Eiferer. Abzeichen: eine Säge.

11. Thaddäus, Judas Thaddäus, Judas Lebbäus. Abzeichen: eine Keule.

12. Jakobus, Jakobus der jüngere, Sohn des Alphäus. Abzeichen: eine Tuchwalkerstange.

13. Matthias. Abzeichen: ein Stein (er wurde gesteinigt).

14. Judas Ichariot, der Säckelmeister, der Verräter Christi. Abzeichen: ein Geldbeutel. Er wird mit boshaftem, abschreckenden Ausdruck und roten Haaren dargestellt.

Die **Heiligen** werden entweder in der Weise dargestellt, wie es ihrem Beruf und der Zeit, in der sie lebten, entspricht oder die Behandlung wird mehr oder weniger idealisiert und dem übrigen angepafst. Jeder Heilige hat sein bestimmtes Abzeichen oder es stehen mehrere Attribute zur Wahl. Für hervorragende Heilige sind bestimmte Auffassungen typisch geworden. Es ist nicht möglich, ein vollständiges Register zu geben. Ein Auszug dürfte aber angezeigt sein.

Agatha, Sizilianerin, Jungfrau und Märtyrin, † 251, Namenstag 5. Februar. Mit Zangen der Brüste beraubt und mit Fackeln gemartert. Abzeichen: abgeschnittene Brust auf einer Schüssel.

Agnes, Römerin, Jungfrau und Märtyrin, † 304. 21. Januar. Auf dem Scheiterhaufen oder Rost erstochen. Abzeichen: Lamm und Palme. (Agnes = kleines Lamm.)

Aloysius Gonzaga, Italiener, Jesuit, † 1591. 21. Juni. Vor dem Kruzifix in Verzückung kniend, die Markgrafenkrone am Boden. Abzeichen: Krone und Lilie oder Kruzifix, Lilie und Totenkopf.

Anna, die Mutter Mariae, 26. Juli. Die jugendliche Maria aus einem Buche unterrichtend. Patronin der Bergleute.

Antonius, Einsiedler, † 356 in der egyptischen Wüste. 17. Januar. Mit langem Kreuzesstab, in der Wüste betend oder von Dämonen gepeinigt. Abzeichen: Kreuzstab, Glocke und Schwein.

Antonius von Padua, geb. in Lissabon, Franziskaner, † 1231. 13. Juni. Das Christuskind tragend oder es anbetend. Abzeichen: Lilie und Buch.

Apollonia aus Alexandria, Märtyrin und Jungfrau, † 250. 9. Februar. Auf brennendem Scheiterhaufen, von einem Schergen der Zähne beraubt. Abzeichen: Zange mit Zahn und Palme.

Augustin aus Tagaste in Afrika, Bischof und Kirchenlehrer, † 430. 28. August. Schreibend oder lesend; auch mit einem Engel, der das Meer ausschöpft. Abzeichen: ein flammendes, durchbohrtes Herz.

Barbara, Nicomedien; Jungfrau und Märtyrin, † 306. 4. Dezember. Von ihrem Vater enthauptet, den sofort zur Strafe der Blitz erschlug. Abzeichen. Turm, Kelch, Palme, Pfauenfeder. Als Patronin der Artillerie auch mit Kanonen (Fig. 45).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Benedictus, geb. zu Nursia, Ordensstifter, † 543. 21. März. Zwischen Dornen knieend, von Christus am Kreuz umarmt etc. Abzeichen: zerbrochener Becher, zerbrochenes Sieb, Buch und Geifsel, Rabe mit Brod im Schnabel etc.

Bernhard von Clairvaux, Cisterzienserabt, † 1153. 20. August. Vor einer Wolke mit der Madonna und dem Kinde knieend, oder die Leidenswerkzeuge Christi tragend. Abzeichen: Bienenkorb, Buch und Feder etc.

Blasius, armenischer Bischof, † 304. 3. Februar. Kreuzweise zwei brennende Kerzen haltend, als Patron gegen das Halsweh. Abzeichen: Nahrung bringende Vögel.

Bonifacius, vormals Winfried, Apostel der Deutschen, Bischof, † 755. 5. Juni. Eine Eiche fällend oder Deutsche taufend. Abzeichen: ein vom Schwert durchbohrtes Buch, ein Fuchs, ein Rabe.

Caecilia, Römerin, Jungfrau und Märtyrin, † 220. 22. November. Verschiedenartig dargestellt, als Schutzpatronin der Musik gewöhnlich Orgel spielend.

Christophorus, Christusträger, Riese, Märtyrer, † 254. 25. Juli. Mit dem Christuskind auf der Achsel, durch das Wasser gehend.

Dominicus, Kastilianer, Ordensstifter, † 1221. 4. August. Von einem schwarz und weifs gefleckten Hunde begleitet, der eine brennende Fackel trägt. Abzeichen: Rosenkranz, Lilie und Stern.

Dorothea, Römerin, Jungfrau und Märtyrin, † 304. 6. Februar. Abzeichen: ein Körbchen mit Früchten und Rosen.

Egidius, Athener, Eremit und Abt, † 720. 1. September. Mit einer Hirschkuh.

Elegius, Bischof von Noyon, früher Goldarbeiter, † 658. 1. Dezember. Als Goldschmied mit Hammer, Kelch etc. Patron der Goldschmiede, der Schmiede und Schlosser.

Elisabeth, ungarische Königstochter, Landgräfin von Hessen, † 1231. 19. November. Almosen austeilend, Rosen in der Schürze.

Florian, römischer Soldat, Märtyrer, † 304. 4. Mai. Mit einem Stein um den Hals oder ein brennendes Haus begiefsend. Patron gegen Feuersgefahr.

Franz von Assisi (Franciscus Seraphicus), Ordensstifter, † 1226. 4. Oktober. Mit den Wundmalen Christi, ein Kreuz in Wolken anbetend.

Franciscus de Paula, Ordensstifter, † 1507. 2. April. Vor dem Kruzifixe knieend, in dessen Glorie das Wort „Charitas“ zu lesen.

Franz Xaver aus Navarra, Apostel von Indien, Jesuit, † 1522. 3. Dezember. Mit einem Kreuze, Heiden bekehrend etc.

Genovefa von Paris, Jungfrau, † 890. 3. Januar. Als Hirtin zwischen Schafen. Abzeichen: zwei Schlüssel und brennende Kerze.

Georg, römischer Soldat und Ritter, † 303. 23. April. Zu Pferd oder zu Fufs den Drachen erlegend. Patron der Cavallerie.

Gregor der Grofse, Papst, † 604. 12. März. Eine Taube am Ohr.

Hedwig, Herzogin von Schlesien, † 1243. 17. Oktober. Die Schuhe in der Hand tragend.

Helena, Kaiserin, Mutter Constantin des Grofsen, † 328. 18. August. Das Kreuz Christi auffindend. Abzeichen: Krone und Christi Kreuz.

Hieronymus aus Pannonien, Kirchenlehrer, † 420. 30. September. Einem Löwen den Splitter aus der Tatze ziehend oder sich mit einem Stein auf die Brust schlagend. Abzeichen: Kruzifix, Buch, Totenkopf und Löwe. Patron der Schüler.

Hubertus aus Aquitanien, Bischof von Lüttich, † 727. 3. November. Mit einem Hirsch, der ein leuchtendes Kreuz im Geweih trägt. Patron der Jäger.

Ignatius, Bischof von Antiochien, Märtyrer, † 108. 1. Februar. Zwischen Löwen stehend; von Löwen im Amphitheater zerrissen.

Ignatius von Loyola, Stifter des Jesuitenordens, † 1556. 31. Juli. Als Priester mit dem Buch, in welchem geschrieben steht: „Ad majorem Dei Gloriam". (Wahlspruch des Ordens.) In der Glorie des Heiligen das IHS.

Johannes von Nepomuk, Kanonikus zu Prag, Märtyrer, † 1383. 16. Mai. Von der Prager Brücke in die Moldau gestürtzt. Abzeichen: Kruzifix und fünf Sterne um das Haupt.

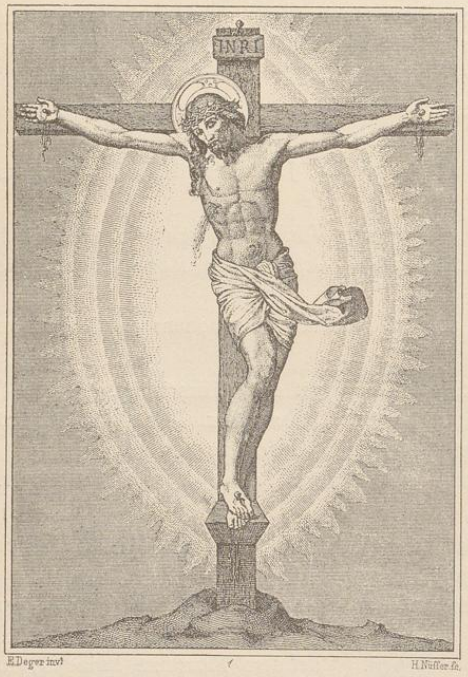


Fig. 377. Blatt 1 der Düsseldorfer Heiligenbilder. Als Probe in gleicher Gröfse wiedergegeben.

Joseph, der Nährvater Christi. 19. März. Als Zimmermann mit dem Beil und der Säge. Abzeichen: ein blühender Stab oder eine Lilie.

Laurentius, Erzdiakon und Märtyrer, † 258. 10. August. Auf dem Roste gebraten. Abzeichen: Palme und Rost. Patron der Köche.

Lucia, Syrakuserin, Jungfrau und Märtyrin, † 304. 13. Dezember. Den Hals vom Schwert durchstochen. Abzeichen: zwei Augen auf einem Teller, eine Palme.

Margaretha, aus Antiochia, Jungfrau und Märtyrin, † 275. 20. Juli. Den Drachen durch Gebet besiegend. Abzeichen: Palme und Drache.

Maria Magdalena, Galiläarin, Büsserin, reumütige Sünderin, Schwester des Lazarus und der Martha. 22. Juli. In der Wüste liegend, mit Buch, Kreuz, Totenkopf und Salbgefäfs; zu Christi Füfsen, diese mit ihrem Haar trocknend; mit Christus als Gärtner; unter dem Kreuze Christi etc.

Martha, Schwester der vorigen. 2. Juli. Als geschäftige Hausfrau. Abzeichen: ein Kochlöffel.

Martin, römischer Soldat und Ritter, später Bischof von Tours, † 401. 11. November. Als Ritter zu Pferd, mit einem Armen seinen Mantel teilend; als Bischof mit einer Gans.

Mauritius, Moritz, römischer Soldat und Ritter, † 285. 22. September. In Rüstung mit Palme und Schwert. Patron der Färber.

Nikolaus, Bischof von Myra, † 342. 6. Dezember. Als Bischof mit drei Broden oder Kugeln, in einem Gefäfs neben sich drei Kinder. Patron der Bierbrauer.

Ottilie, Aebtissin von Hohenburg im Elsafs, † 720. 13. Dezember. Abzeichen: zwei Augen auf einem Teller und Palme.

Pantaleon, aus Nicomedia, Arzt und Märtyrer, † 305. 27. Juli. Mit Schwert und Arzneischale. Schutzpatron des Viehes.

Rochus, aus Montpellier, † 1348. 16. August. Güter verteilend, Kranke bedienend; mit einer Fufswunde. Abzeichen: ein Hund, der die Wunde beleckt.

Rosalia, Herzogstochter, aus Palermo, Jungfrau, † 1160. 4. September. In einer Höhle betend; ihren Namen in die Höhlenwand schreibend. Abzeichen: ein Kranz von Rosen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sabina, römische Matrone, Märtyrin. 29. August, Mit Krone und Palme.

Scholastica, vom Monte Cassino, Jungfrau, † 542. 10. Februar. Vor einem Altar mit der Monstranz knieend. Abzeichen: eine Taube.

Sebaldus, dänischer Prinz, Nürnberger Eremit. 8. Jahrhundert. 19. August. Mit Pilgerstab und Kirchenmodell.

Sebastian, römischer Soldat und Märtyrer, † 287. 20. Januar. An einen Baum oder eine Säule gebunden, von Pfeilen durchbohrt. Patron der Schützen.

Simeon Stylita, Säulenheiliger vom Libanon, † 596. 24. Mai. Auf der Plattform einer Säule sich geisselnd.

Stephanus, Diakon und Märtyrer, † 34. 26. Dezember. Gesteinigt. Abzeichen: Palme und Steine.

Theresia, Spanierin, Karmeliterin, † 1582. 15. Oktober. In einem Buche lesend, über sich eine schwebende Taube.

Thomas von Aquino, Kirchenschriftsteller, Dominikaner, † 1274. 7. März. Sitzend mit Buch (Summa Theologiae), darüber Christus in der Mandorla-Glorie.

Ulrich, Bischof von Augsburg, † 973. 4. Juli. Abzeichen: ein Fisch in der Hand.

Urban, von Langres, Bischof. 5. Jahrhundert. 23. Januar. Abzeichen: ein Weinstock. Patron des Weinbaues und der Gärtner.

Ursula, englische Königstochter, Jungfrau und Märtyrin, † 451. 21. Oktober. Im Kreise der Jungfrauen. Mit Pfeil, Krone und Fahne. Patronin der Kinder.

Veronica, Jungfrau. 1. Jahrhundert. 4. Februar. Mit dem Schweifstuch Christi.

Walpurga, Aebtissin von Heidenheim, † 780. 25. Februar. Abzeichen: Buch und Oelfläschchen, auch drei Aehren als Patronin des Getreidebaues.

Ausführliches über die Darstellung der Heiligen und ihre Abzeichen, Patronate etc. bei: J. E. Wessely, Iconographie Gottes und der Heiligen. Leipzig, Weigel, 1874. 11 Mark.

Aufserdem sind als sehr brauchbar die Düsseldorfer Heiligenbilder zu empfehlen. Dieselben bringen in kleinen Stichen, zu 10 Pf. das Stück, eine grofse Zahl von Heiligen zur Darstellung (Fig. 377).

Die **Engel**, dem Wortsinn nach Boten oder Gesandte, nehmen eine Mittelstellung zwischen Gott und den Menschen ein. Sie sind die göttliche Dienerschaft, der Hofstaat und die Pagen Gottes. Dem Menschen sind sie Verkündiger und Vollstrecker des göttlichen Willens, schützende, mahnende und warnende Geister. In diesen verschiedenen Beziehungen kommen sie auch zur Darstellung; sie bilden die Staffage der himmlischen Feste, der Krönungen, der Himmelfahrten und des jüngsten Gerichtes; sie sind die Ueberbringer von Botschaften und Verheifsungen (Mariae Verkündigung); sie treten als Befreier und Erretter auf (Petri Befreiung); sie tragen die Seelen zum Himmel empor; sie singen, jubilieren und musizieren (Christi Geburt: Gloria in excelsis Deo etc.) und in vielen Fällen sind sie rein dekorativ ohne symbolische Bedeutung.

Dem Begriff und der Vorstellung nach sind die Engel vom alten Testament, vom Judentum übernommen. Der Formgebung nach war die antike Kunst bestimmend. Der altchristliche Stil gestaltet die Engel als Genien und auch die Renaissance macht zwischen den Amoretten der weltlichen Kunst und den Engelsfiguren der kirchlichen wenig Unterschiede, soweit es sich um die Putti oder Kindergestalten handelt. Sie erscheinen gewöhnlich unbekleidet, während im Sinne der byzantinischen und strengkirchlichen Auffassung die Engel als geschlechtslose, jugendliche Idealgestalten in langer, lichter Gewandung ohne sinnlichen Reiz gegeben werden. Blumenkränze, Palmzweige, Lilienszepter, Musikinstrumente, Notenblätter und flammende Schwerter sind die üblichen Beigaben. (Vergl. die Fig. 134, 140, 149, 176, 194, 212, 226 etc.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die kirchliche Dogmatik hat die Engelslehre systematisch ausgebildet und die „himmlischen Heerscharen" in 9 Abteilungen gebracht: Throne, Cherubime, Seraphime, Herrschaften, Fürstentümer, Gewalten, Engel, Erzengel und Tugenden. Bezüglich der Darstellung sei erwähnt:

Die Throne werden symbolisch als leuchtende Reife oder Räder mit Flügeln gegeben. Sie bedeuten die Macht Gottes und erscheinen gewöhnlich nur auf den Darstellungen des jüngsten Gerichtes und der Dreieinigkeit zu Füfsen von Gott Vater und Sohn.

Die Cherubime werden mit einem Flügelpaar dargestellt, in ganzer Gestalt oder als geflügelte Köpfe; im ersteren Fall leuchtend, in goldenem Gewand, mit blankem Schwert die Pforte des Paradieses hütend, oder zu zweien oder vieren gegenüberstehend als Ehrenwache von Gottes Thron.

Die Seraphime haben drei Flügelpaare und erscheinen in ganzer Gestalt oder als Köpfe über und hinter dem Throne. Seraphime und Cherubime werden auch zur Darstellung der Evangelisten benützt, wie weiter oben schon angedeutet wurde (Fig. 135 und Taf. 6).

Erzengel giebt es drei: Michael, den Satan überwindend, kriegerisch aufgefafst und die Wage beim jüngsten Gericht führend; Gabriel (Fig. 149), der Engel der Verkündigung, mit dem Lilienszepter; Raphael, der Begleiter des Tobias, der wandernde Schutzgeist der Menschheit. Als vierter Erzengel wird auch zuweilen Uriel aufgeführt, der Wächter am Grabe Christi. Samiel ist der gestürzte Erzengel. Aufserdem kommen Engel zur Anwendung: knieend und anbetend (z. B. das Allerheiligste), krönend, gewandhaltend, posaunenblasend (jüngstes Gericht) etc.

Moses und die Propheten. Moses ist für das alte Testament, was Christus für das neue. Moses ist das Vorbild Christi. Die Quelle, welche Moses aus dem Felsen schlägt, ist das Symbol des Blutes Christi; das Manna der Wüste ist Symbol des Brotes im Abendmahl; die eherne Schlange ist Symbol des Kreuzes etc. Moses wird dargestellt mit dem Stab, die Quelle schlagend; von seinem Haupte erheben sich zwei Lichtstrahlengarben. Sein Symbol und Abzeichen sind die beiden steinernen Gesetzestafeln (Taf. 6). Die zehn Gebote verteilen sich hälftig auf beide Tafeln oder die erste nimmt deren drei, die andere die übrigen sieben auf, angedeutet durch römische Zahlen oder hebräische Schriftzeichen.

Die sechzehn eigentlichen Propheten werden eingeteilt in vier grofse und zwölf kleine. Die vier grofsen sind:

Jesaias (mit einer Säge), Jeremias (mit einer Rute), Ezechiel (ein Thor mit Thürmen) und Daniel (mit zwei Löwen).

Die zwölf kleinen Propheten sind: Hosea, Joel, Amos, Obadja, Jonas, Micha, Nahum, Habakuk, Zephanja, Haggai, Sacharja und Maleachi. Sie werden meist nur durch Inschriften gekennzeichnet.

Sibyllen sind eine Art weiblicher Propheten (Christum verkündende Heidenfrauen). (Fig. 191.)

Aufserdem werden in der christlichen Kunst von alttestamentlichen Gestalten (zum Teil im Sinne von Propheten) dargestellt:

Adam, Abel, Noe, Melchisedech, Isaak, Jakob, Joseph, Hiob, Josue, Gideon, Samson, Samuel, David, Salomo, Elias, Elisäus, Johannes der Täufer etc.; von Frauen: Eva, die Königin von Saba, Judith, Esther etc. Die zum Teil weithergeholten Beziehungen zum neuen Testament und Christentum können hier nicht erörtert werden. Auf der Schwelle zwischen Heidentum und Christentum stehen die heiligen drei Könige und Johannes der Täufer. Der letztere als Vorläufer Christi und letzter Prophet ist unter die Heiligen versetzt. Er wird als Prediger in der Wüste, als Täufer Christi, mit Kreuzstab und Lamm dargestellt.

Die heiligen drei Könige, die Weisen aus dem Morgenlande (Kaspar, Melchior und Baltasar) führen als gemeinsames Abzeichen den Stern. Der weifsbärtige Greis in europäischer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Hautfarbe bringt das Gold, der braune Araber mittleren Alters opfert Weihrauch und der jugendliche Mohr stiftet die Myrrhen.

Die **Kirche Christi** wird dargestellt als triumphierende Matrone, umgeben von den christlichen Tugenden, oder als Braut Christi. Symbole für dieselbe sind: die Arche Noes, ein Schiff, der Fels Petri, der Granatapfel etc.

Die **christlichen Haupttugenden** (Glaube, Hoffnung, Liebe) werden als drei Jungfrauen oder drei Matronen dargestellt. Fides, Spes und Charitas sind die drei Töchter der Sophia (Weisheit). Abzeichen der Fides ist das Kreuz, auch ein Kelch mit schwebender Hostie; die Spes führt den Anker und die Charitas ein flammendes Herz.

Die **sieben Sakramente** werden dargestellt als ein Brunnen mit sieben Röhren, als ein siebenarmiger Leuchter oder als ein siebenfarbiger Regenbogen. Auch einzelne Sakramente haben Sinnbilder, z. B. die Taufe, welche als Brunnen oder Quell gegeben wird; das Abendmahl, als Kelch und Hostie, als Monstranz (allerheiligstes Sakrament), als Aehren und Weinstock etc. (Taf. 3.)

Zu den **meist vorkommenden Darstellungen** der heutigen Kirchenmalerei gehören folgende Dinge:

Christi Geburt — Christi Beschneidung — Anbetung der heiligen drei Könige — Darstellung Jesu im Tempel — Christi Taufe — Christi Versuchung — Christi Verklärung — Einzug in Jerusalem — letztes Abendmahl — Christus am Oelberg — Christus am Kreuz — Christi Grablegung — Auferstehung Christi — Christi Himmelfahrt — die Sendung des heiligen Geistes — die heilige Dreifaltigkeit — das jüngste Gericht. Ferner: Mariae Empfängnis — Mariae Geburt — Mariae Opferung — Mariae Vermählung — Mariae Verkündigung — Mariae Heimsuchung — Mariae Himmelfahrt — Mariae Krönung.

Der **heilige Kreuzweg oder die vierzehn Stationen:**

1. Christus wird zum Tode verurteilt.
2. Christus nimmt das Kreuz auf seine Schultern.
3. Christus fällt zum erstenmale.
4. Christus begegnet seiner Mutter.
5. Simon von Cyrene hilft das Kreuz tragen.
6. Veronica bietet das Schweifstuch.
7. Christus fällt zum zweitenmal.
8. Christus tröstet die weinenden Frauen von Jerusalem.
9. Christus fällt zum drittenmal.
10. Christus wird der Kleider beraubt.
11. Christus wird an das Kreuz genagelt.
12. Christus wird erhöht und stirbt.
13. Christus wird vom Kreuze abgenommen.
14. Christus wird in das Grab gelegt.

Auf den sog. **Rosenkranz** beziehen sich folgende Darstellungen:

a. Der freudenreiche Rosenkranz.
   1. Mariae Empfängnis.
   2. Mariae Heimsuchung.
   3. Christi Geburt.
   4. Die Aufopferung Christi im Tempel.
   5. Die Wiederfindung Christi im Tempel.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

b. Der schmerzhafte Rosenkranz.
1. Christus am Oelberg.
2. Christi Geifselung.
3. Christi Dornenkrönung.
4. Christi Kreuztragung.
5. Christi Kreuzigung.

c. Der glorreiche Rosenkranz.
1. Die Auferstehung Christi.
2. Die Himmelfahrt Christi.
3. Die Sendung des heiligen Geistes.
4. Mariae Himmelfahrt.
5. Mariae Krönung.

Zum Schlusse möge noch eine Aufzählung verschiedener christlicher Symbole Platz finden, die bisher nicht erwähnt wurden:

Apfel = Böses, Sünde. (Malum, das Böse; Malum, der Apfel)
Baum, grüner und dürrer = Leben und Tod.
Bienenkorb = Kirche, Kirchengelehrsamkeit.
Blitz = Rache, Strafe; Majestät.
Böcke und Schafe = Gottlose und Gerechte.
Brot und Wein = Leib und Blut Christi.
Brunnen = Taufe
Buch mit sieben Siegeln = Gottes Gerichte, Geheimnis.
Bundeslade = allerheiligstes Altarsakrament.
Cypresse = Baum des Todes; Trauer.
Drache = Satan, Teufel.
Disteln = Schmerzen, Sündenstrafen.
Dornen = Schmerzen, Sündenstrafen.
Drachenrachen = Hölle.
Einhorn = Christus; Jungfräulichkeit.
Epheu = Treue; ewiges Leben.
Erdbeere = Verlockung.
Fackel = Sieg des Lichtes über die Nacht; ausgelöscht = Tod.
Fahne = Sieg, Triumph.
Granatapfel = Kirche, christliche Gemeinde.
Grün = Hoffnungsfarbe.
Gürtel = Zucht, Züchtigkeit.
Hand, segnende = Gott Vater, Allmacht.
Hände, verschlungene = Ehe; Freundschaft.
Harfe = Lob Gottes.
Herz, brennendes = Liebe.
Herz, mit Seitenwunde und Dornenkrone = Herz Jesu; Leiden Christi.
Hirsch = Taufe.
Hostie = Abendmahl.
Joch = Christenpflicht.
Kelch = Leiden; Christi Blut; mit Hostie = Abendmahl.
Kelter = Blutvergiefsung; mit Kreuz = Christi Opfertod.
Kleeblatt = Dreieinigkeit.
Kranz = Jungfräulichkeit.
Krone = Macht, Würde, Herrlichkeit.
Kugel = Weltall.
Labyrinth = Versuchung.
Lampe = Wachsamkeit.
Lilie = Unschuld, Seelenreinheit; mit Dornen = Unschuld in Gefahren.
Lorbeer = Ruhm.
Meer = Leidenschaften der Welt.
Meerstern (Maris stella) = Maria.
Morgenstern = Christus.
Oelzweig = Frieden, Gnade.
Palme = Sieg, Frieden, Erlösung.
Paradiesvogel = Himmelswonne, Paradiesesglück.
Passionsblumen = Leiden Christi.
Pfau = Unsterblichkeit.
Posaunen aus Wolken = Jüngstes Gericht.
Quelle = Heil, ewiges Leben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Rabe = Tod und Teufel.
Rachen = Hölle.
Rauch = Vergänglichkeit.
Regenbogen = Frieden zwischen Gott und Menschen; Maria.
Regen = Segen.
R. I. P. = Requiescat in pace = Ruhe in Frieden.
Ring = Ewigkeit.
Rohr = Schwachheit.
Rose = Liebe; Verschwiegenheit.
Rot = Farbe der Liebe, der Märtyrer, des richtenden Gottes.
Rute = Zorn, Strafe.
Sanduhr = Sterblichkeit, Todesstunde.
Säule = Festigkeit, Stärke.
Schafe und Böcke = Gute und Böse, Gerechte und Gottlose.
Schlangen = Böses; Klugheit; Gift.
Schlüssel = Macht, zu binden und zu lösen.
Schmetterling = Auferstehung.
Schwarz = Farbe des Todes, der Hölle; Trauer.
Sense = Tod.
Sterne = christliche Seelen; Heilige.
Strick mit drei Knoten = Gelübde (Gehorsam, Armut, Keuschheit).
Taube = hl. Geist; Arglosigkeit.
Totenschädel = Vergänglichkeit, Tod; mit Dornenkranz = Verdammnis.
Violett = Farbe der Buſse.
Vögel = Seelen; Gottes Güte.
Wage = Gerechtigkeit, Gericht.
Weihrauch = Gebet, zum Himmel dringende Andacht.
Weinstock = Christus.
Weiſs = Farbe der Reinheit, der Unschuld; der Freude.
Wurm = böses Gewissen, nagender Seelenschmerz.

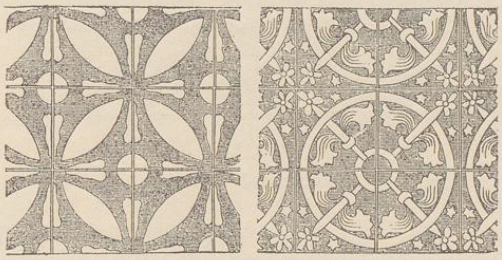


Fig. 378. Flieſsen-Gründe.

b. Ausführung der Wände, Decken etc.

(Tafel 7 bis 18.)

Die kirchliche Malerei ist in erster Linie von der betreffenden Architektur abhängig. Der Stileinheit wegen ist sie mittelalterlich zu halten, wenn der Bau gotisch oder romanisch ist. Zeigt er die Formen der Renaissance, des Barock- oder Rokokostils, so wird auch die Malerei sich in diesen Stilen zu bewegen haben. Vielfach kommen in Folge von An- und Einbauten verschiedene Stile in der Architektur nebeneinander vor und je nach Lage des Falles ist dann auch diesem Umstande Rechnung zu tragen. Geschickte Leute wissen sich zu helfen. Es ist uns ein Fall bekannt, in welchem eine gotische Kapelle an eine Barockkirche angebaut ist und mit einem spitzbogenförmigen Durchgang in dieselbe einmündet. Der Dekorationskünstler hat sich damit geholfen, daſs er einen groſsen Vorhang, von Putten gehalten, angebracht hat, welcher entsprechend gerafft den Eingang freigiebt und seinen gotischen Umriſs maskiert. Es ist damit auf gelungene Weise ein passender Uebergang zwischen den beiden verschieden behandelten Räumen geschaffen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wo eine hübsche Steinarchitektur vorhanden ist, wäre es barbarisch, dieselbe zu übermalen. Man wird dieselbe der Hauptsache nach in ihrem Material wirken lassen und die Malerei auf die verputzten Wand- und Deckenflächen beschränken. Soll eine Vermittlung erfolgen, so können einzelne Architekturteile farbig und mit Gold gefafst werden.

Die Sockel, die unteren Partien der Wände, Säulen, Pfeiler etc. sind, wenn sie überhaupt bemalt werden, zweckmäfsigerweise in Oelfarbe zu halten. Das gilt von allen Teilen, die in Leim- oder Kalkfarbe sich rasch beschmutzen oder abreiben würden.

Die über den Sockeln folgenden Wandflächen werden gewöhnlich als Teppiche durchgeführt. Sie erhalten ein einfaches Flächenmuster, auf welches der Faltenwurf in Form von kräftigen Linien aufgemalt wird. Oben und unten laufen etwas reichere Bordüren entlang. Ein gemalter Fransenbehang am unteren Saume wirkt ebenfalls günstig. Die Musterung kann verschieden sein, soll aber jedenfalls ernst und würdig, nicht unkirchlich wirken. Das Granatapfelmotiv in seinen zahlreichen Varianten erscheint besonders geeignet (Taf. 9). An Stelle des textilen Musters können jedoch unbeanstandet auch solche Musterungen treten, welche einen Fliefsenbeleg vorstellen. Die Falten blieben dann selbstredend weg und die Bordüren nehmen den ähnlichen Charakter an. Die Fig. 378 giebt zwei entsprechende Beispiele. Auch das Plattenmosaik kann unter Umständen

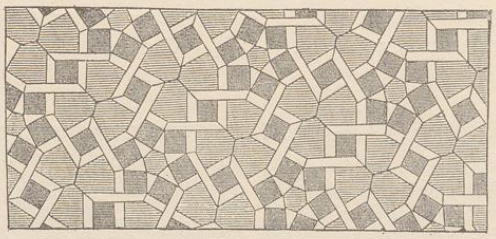


Fig. 379.
Plattenmosaik-Grund.

nachgeahmt werden, wobei sich Muster nach Fig. 379 verwenden lassen. Am raschesten erledigt sich dieser Teil der Bemalung, wenn das Muster zum Schablonieren eingerichtet wird. Die Fig. 380 zeigt drei englische Flächenmuster, welche derart gehalten sind.

Bezüglich der Teppiche für kirchliche Malerei vergleiche im übrigen die Tafeln 7, 9, 14 und 15.

Die höher gelegenen Teile der Wände erfahren meistens eine andere Behandlung; sie werden als Quaderwerk gestaltet, wenn sie nicht glatt bleiben. Es wird eine Rechteckseinteilung in verschränktem Verband aufgeschnürt; die Lager- und Stofsfugen werden als Linien ausgezogen und die einzelnen Quader werden an den Rändern mit weitern Linien gefafst. Da die einfache Quadereinteilung keine besonders reiche Wirkung ermöglicht, so bringt man dadurch etwas Abwechslung in die Sache, dafs Linienverzierungen, Palmetten oder Rosetten hinzutreten (Fig. 381). Auch kann „pseudisidomones“ Mauerwerk nachgeahmt werden, in dem höhere Quaderzeichen mit niedrigen wechseln (Fig. 381 und Taf. 7, 10, 64 und 65).

Welche Farbe das Quaderwerk erhält, ist dem Belieben anheimgestellt; im allgemeinen wird man bei der Farbe natürlicher Steine bleiben und die Linien nach einer gut dazu stehenden Farbe abstimmen. Wenn, wie dies gewöhnlich der Fall ist, einzelne Stellen im Quaderwerk für reichere Darstellungen ausgespart werden sollen, so läfst sich dies gut in der Weise einrichten, dafs man die leer bleibende Stelle in hübschem Umrifs abtreppt, wie es auf Taf. 10 ersichtlich ist. Man kann aber auch die Einfassungen der Nischen, Medaillons etc. als Steinarchitektur imitieren

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und an dieser die Quaderteilung sich totlaufen lassen. Als geeignete Stellen zur Anbringung reicherer Malereien ergeben sich die Pfeilermitten, die Zwickel innerhalb der Bogenstellungen, die Tympanonfelder zwischen dem geraden Sturz und dem darüber befindlichen Bogen etc. Ein bevorzugter Platz für reichere Malerei ist der sog. Triumphbogen, d. h. die Wand, welche Schiff und Chor voneinander trennt.

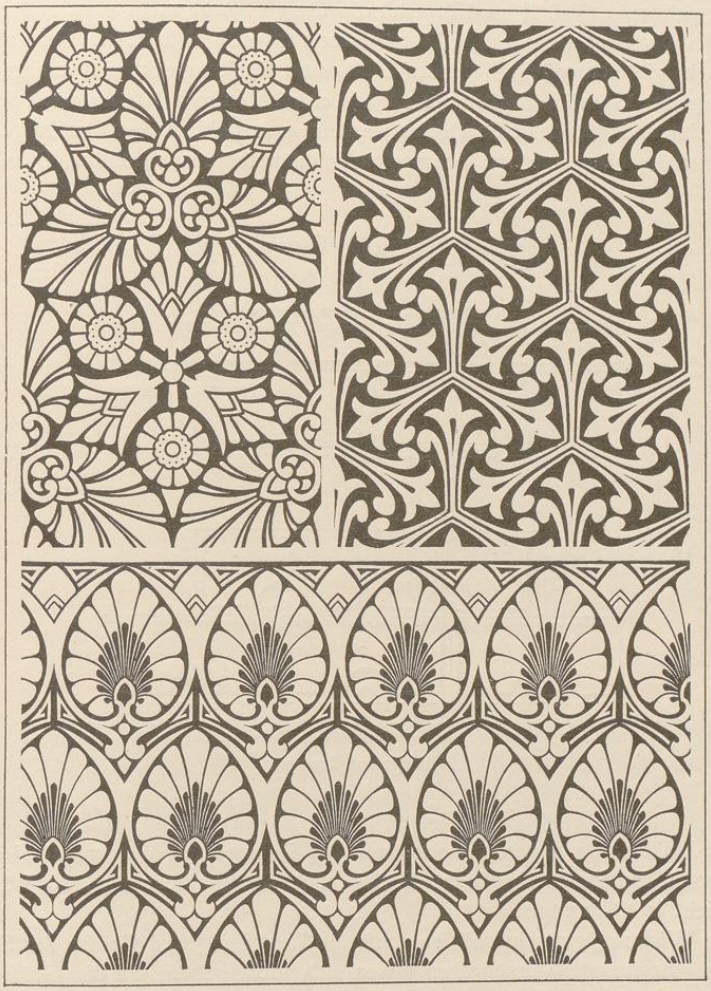


Fig. 380.
Englische Flächenmuster von Dr. Dresser.

Selbstredend sind bei hohen Wänden an geeigneter Stelle Friese und Gesimse einzumalen, wenn sie nicht plastisch vorhanden sind.

Die Behandlung der Decken richtet sich nach der Anlage derselben. Flache Decken und Rundkuppeln werden meistens kassettiert. Sich kreuzende Unterzüge und Rippen bilden quadra-

tische oder andersartige Felder, die meistens mit Rosetten geschmückt werden. Die Barock- und Rokokodecken sind vielfach überreich mit Stuckverzierungen versehen, so dafs aufser den Füllungen und abgesehen vom einfachen farbigen Auslegen nicht viel zum Bemalen übrig bleibt. Die Decken der mittelalterlichen Stilarten sind fast durchweg gewölbt; zwischen den steinernen Rippen befinden sich die verputzten Gewölbekappen. Die Rippen können dann farbig gefafst werden und die Zwickel werden in der Nähe des Schlufssteines und an den Gewölbeanfängen mit Blumen- und Rankenwerk dekoriert (Taf. 11 bis 13). Soll die übrige Fläche nicht glatt und einfarbig bleiben, so empfiehlt sich eine wenig abstechende Damaszierung irgendwelcher Art. Netzgründe mit kleinen Rosetten oder sich vielfach wiederholendes Blatt- und Rankenwerk sind die geeigneten Muster. Für eine Bemalung der Gewölbeflächen im ganzen empfehlen sich Muster nach Art der Fig. 382.

Eine einfache und gutwirkende Deckenverzierung besteht in dem Anbringen von goldenen oder gelben, silbernen oder weifsen Sternen auf himmelblauem Grunde. Diese Verzierung ist

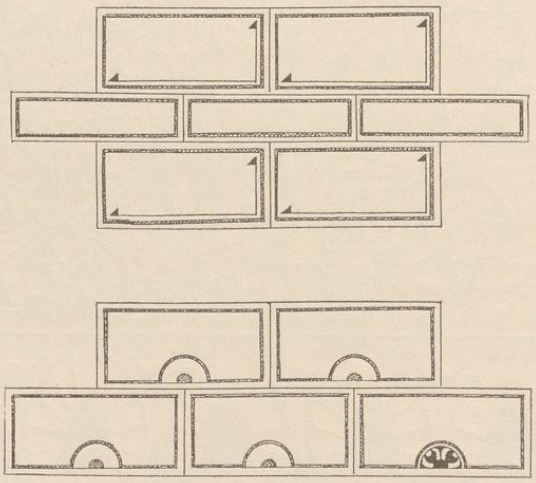


Fig. 381.
Quadereinteilungen.

stilistisch ohne Bedenken, da sie gewissermafsen das Himmelsgewölbe nachbildet und da in der kirchlichen Symbolik die Sterne christliche Seelen und Heilige bedeuten, so ist die Sache auch nach dieser Hinsicht in Ordnung.

Wenn die Wirkung gut sein soll, so mufs die Verteilung und Gröfse der Sterne richtig abgewogen werden. Bestimmte Vorschriften lassen sich nicht geben, da die Gröfse und Höhe der betreffenden Räume in erster Reihe mitspricht. Das Beste ist Probieren. Man schneidet sich Sterne verschiedener Gröfse in Goldpapier aus und heftet dieselben provisorisch an geeigneter Stelle auf, um sich durch den Augenschein von der beabsichtigten Wirkung zu überzeugen. Nebenbei bemerkt, sollte das Probeverfahren auch in andern Fällen zur Anwendung kommen, was nicht immer geschieht. Würde man Friese, Eier- und Blattstäbe etc. erst probeweise an Ort und Stelle anheften, so könnte man sich ein gut Stück unnötige Arbeit sparen und die zu kleinen Mafsstäbe (zu grofs sind sie selten) wären vermieden. Was auf einer kleinen Skizze gut und wirksam ist, braucht es in einer grofsen, dunkeln Kirche ohne weiteres nicht auch zu sein.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Man stellt die Sterne auf die Kreuzungspunkte eines Quadratnetzes oder eines Dreiecknetzes (Fig. 384); im erstern Fall können auch grofse Sterne mit kleinen wechseln. Das Dreiecksnetz hat für gewölbte Flächen den Vorteil der bequemern Einteilung. Man beschreibt an einem Punkte beginnend einen Kreis, teilt ihn durch Herumtragen des Halbmessers in sechs Teile und wiederholt das Verfahren von den neuen Punkten aus. Man kann in Gewölben die Sterne nach oben hin auch häufen und gleichzeitig kleiner werden lassen. Die Wirkung kann gut sein; es ist aber zweifelhaft, weshalb die gleichmäfsige Verteilung den Vorzug verdient.

Eine gute kirchliche Dekoration sind die Inschriften. Sie finden auf Kartuschen und auf besondern Spruchbändern, häufig aber auch in Friesen und auf Unterzügen Platz. Für mittelalterliche Architekturen wird die gotische Schrift, für Renaissance-, Barock- und Rokokoarchitekturen wird Antiqua verwendet (römische Schrift). Vor allem dürfen die Schriften nicht zu klein sein; eine Schrift, die nicht zu lesen ist, hat keinen Zweck. Hier heifst es wieder: probieren! Im Fries der Vierungskuppel von St. Peter in Rom steht die Inschrift: TV ES PETRVS etc. Sie ist nicht zu grofs, noch zu klein; die Buchstaben sind wohl 1 m hoch. Von reich verzierten Schriften sollte

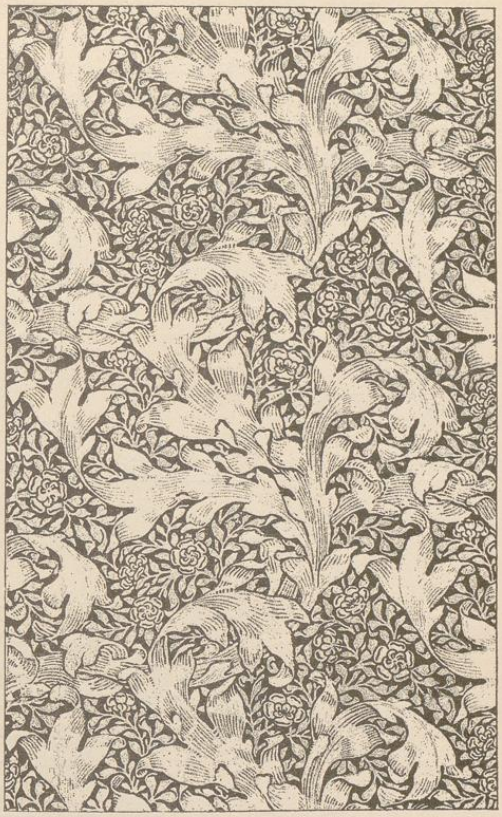


Fig. 382. Englisches Flachmuster von Day.



Fig. 383. Romanische Bordüre nach Gélis-Didot et Lafillée.

man in Kirchen absehen; je einfacher, schöner und monumentaler die Schriftzeichen sind, desto besser werden sie hier wirken.

Bei diesem Anlafs sei einer Gepflogenheit gedacht, die sich in Kirchen aus früheren Jahrhunderten nicht selten findet. Einzelne Buchstaben einer Inschrift sind durch Ueberhöhung oder durch abstechende Färbung von den andern ausgezeichnet ohne unmittelbar ersichtlichen Grund. Wenn die hervorgehobenen römischen Buchstaben für sich zusammengestellt und ihrem Wert nach einfach addiert werden, so ergeben sie als römische Zahlzeichen die Jahreszahl der Erbauung oder Ausschmückung, z. B.:

VoCe Mea aD te CLamo.
(MDCCLV = 1755.)



oder:

aD te CLaMo DomIne, eXaVdI me VeLoCIter.
(MDCCLLXVVIII = 1823.)

Auf das Fassen der Altäre, der Bildwerke und Epitaphien wird das Buch weiter unten noch zu sprechen kommen.

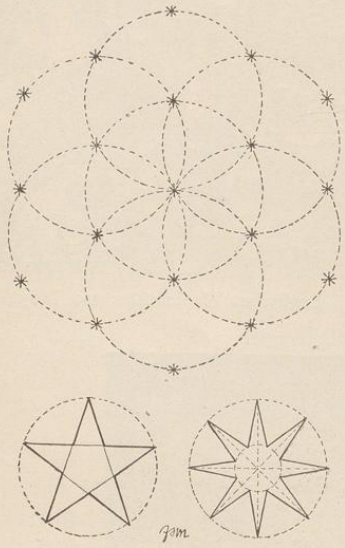


Fig. 384.
Deckenverzierung mit Sternen.

Ueber Kirchenmalerei sind verschiedene Werke erschienen, von denen hier erwähnt werden:

Gélis-Didot et Lafillée: La peinture decor. en France. Paris. 60 Taf. 160 M.

W. Pastern: Kirchliche Dekorationsmalereien im Stile des Mittelalters. Leipzig, Jüstel & Göttel. 24 Taf. 36 M.

Viollet-le-Duc: Peintures murales des chapelles de Notre-Dame de Paris. 62 Taf. 130 M.

P. Letarouilly: Le Vatican et la Basilique de St. Pierre de Rome. Paris. 264 Taf. 280 M.

Essenwein: Die farbige Ausstattung des 10 eckigen Schiffes zum heiligen Gereon in Köln. Frankfurt. 30 Taf. 240 M.

Decloux et Doury: La Sainte-Chapelle du Palais. Paris, Morel. 25 Taf. 40 M.

---

2. Die Zimmermalerei.

(Tafel 19 bis 66.)

Die moderne Zimmermalerei hat ein umfangreiches Gebiet. An Stelle der glatten Tünchere, wie sie durch Jahrzehnte an der Tagesordnung war, ist die Dekorationsmalerei getreten, sowohl in öffentlichen Bauten als im bürgerlichen Wohnhaus. Insbesonders haben auch die allerwärts eingerichteten sog. altdeutschen Wein- und Bierstuben und die Cafés das Mittel der farblichen Ausstattung nicht verschmäht und den Sinn für Farbe und behagliche Räume in weiten Kreisen wieder geweckt. Die reichere Ausstattung der Wohn- und Gebrauchsräume hat dann von selbst dazu geführt, auch die Gänge, Treppenhäuser und Vorräume entsprechend auszuschmücken.

Wenn wir die Zimmermalerei einer kurzen Betrachtung unterziehen, so wird folgendes auseinander zu halten sein: 1. Die Dekoration von Sälen und Hallen, 2. die Ausschmückung der Wohnräume, 3. die Ausstattung der Wein- und Bierstuben und 4. diejenige der Gänge, Treppenhäuser und Vorräume. Im allgemeinen sei auf die Blätter 19 bis 66 des Tafelbandes verwiesen, welche die folgenden Bemerkungen illustrieren.

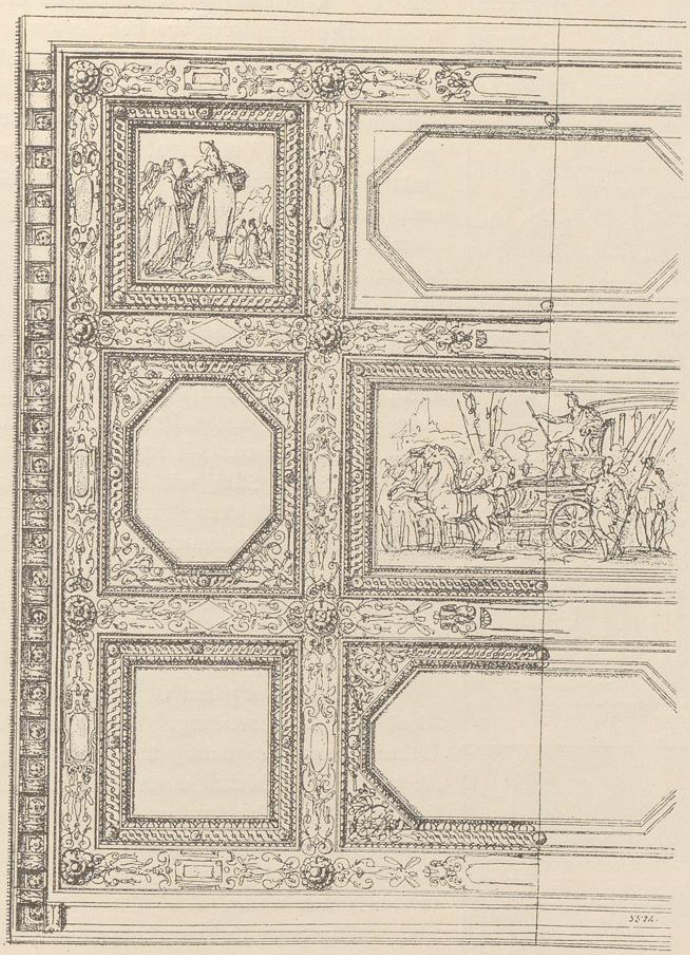


Fig. 385.
Italienische Felderdecke.

a. Die Dekoration der Säle und Hallen.

(Tafel 19 bis 29.)

Säle sollen in der Mehrzahl der Fälle einen würdigen, vornehmen Eindruck machen; auf Behaglichkeit wird weniger gesehen. Immerhin ändert der Zweck wieder die Ausstattungsart. Ein Tanzsaal, ein Schulsaal, ein Wartesaal werden nicht gleichartig aussehen, wenn sie ihrem Wesen entsprechend richtig dekoriert sind. Der erstere soll einen festlichen Eindruck machen

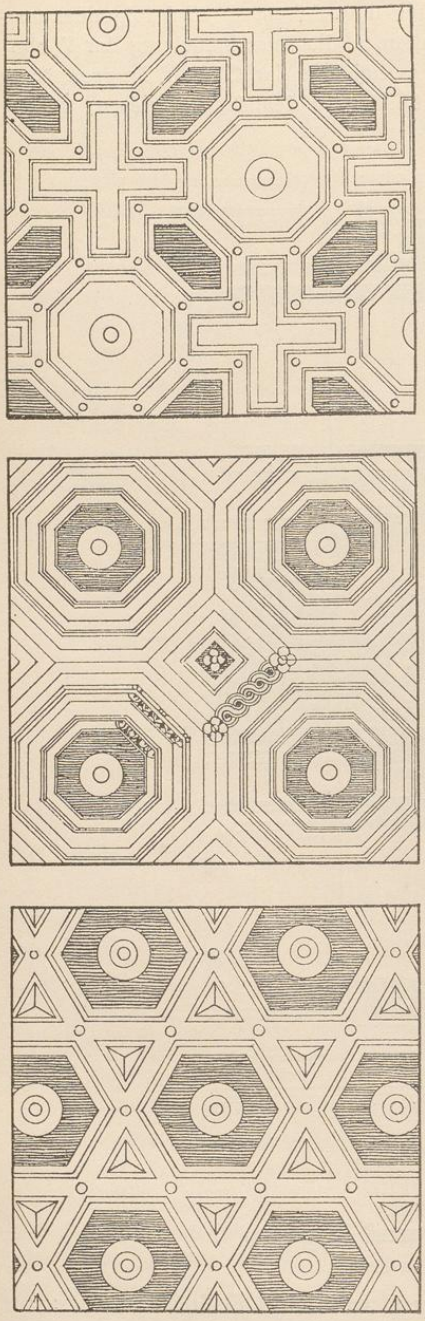


Fig. 386.
Deckenkassettierungen nach Serlio.

und besonders bei Licht wirken; helle Farben und Gold sind besonders angezeigt. Die Dekoration wird leicht und luftig zu behandeln sein. Ein Schulsaal, beispielsweise die Aula, wird ernster zu halten sein; Farbe und Ornamentik können kräftiger wirken; der Gesamteindruck soll würdig sein. Der Wartesaal eines Bahnhofes mufs dagegen einen wohnlichen Eindruck machen, etwa wie ein Speisesaal.

Es ist nun nicht die Malerei allein, welche die Unterschiede der Wirkung erzielt. Grofse Spiegel, leichte Vorhänge, reiche Kronleuchter und feine Möbel wirken festlich. Dunkle Vorhänge, schwere Leuchter, bequemes, praktisches Mobiliar, hohe Täfelung und Holzdecken wirken mehr ernst, würdig und behaglich. Die Malerei mufs sich dann diesen Dingen anpassen und mit ihnen zusammenwirken. Das ist Sache eines guten Geschmackes und läfst sich schwer mit Worten abmachen.

Sicherlich lassen sich die erwähnten Unterschiede innerhalb jeden Stiles erreichen. Ebenso sicher ist aber auch, dafs der eine Stil sich mehr für eine bestimmte Wirkung eignet als ein anderer. Das Rokoko ist leicht und prunkhaft, der Barockstil ist schwerer und pompöser; die mittelalterlichen Stile wirken vorwiegend ernst und die bürgerliche Behäbigkeit kommt wohl am besten im Stile der deutschen Renaissance zum Ausdruck. Die Wahl des Dekorationsstiles kommt jedoch für gewöhnlich nicht an den Maler heran, da der Architekt die Gesamtveranlagung macht, dem Maler überlassend, wie er sich am besten an die Vorarbeit anpafst.

Dieses Vorgehen ist jedoch keineswegs das richtige Ideal der Arbeitsteilung. Wenn der Architekt und der Dekorationsmaler tüchtig und vernünftig sind, so werden sie rechtzeitig sich einigen und die gemeinsame Sache gründlich zusammen besprechen, damit jeder Teil zu seinem Rechte kommt. Der Architekt wird dem Maler seine Pläne unterbreiten und der letztere wird jenem seine Dekorationsskizzen vorlegen.

Für Festsäle war lange das Hauptrezept: Vergoldung und Porzellanlack. Die an sich nicht schlechte Wirkung gilt heute als zu kalt und eintönig. Man geht etwas mehr in die Farbe. Die Sockel, Täfelungen und Thüren werden in grauen, schwachgefärbten Tönen gehalten, matt oder im Wechsel von Matt und Glanz, mit leichten farbigen oder goldenen Linien. Oder es werden gute, echte Hölzer verwendet oder nachgeahmt, Vogelahorn, Magahoni etc. Die Wände werden, wenn sie nicht durch Pilaster geteilt sind, mit breiten Friesen in Einzelfelder zerlegt, wobei die Füllungen in hellem Marmor, die Friese in dunklerem ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

halten werden können. Werden die Füllungen mit feinen Tapeten oder mit Seidenstoffen bespannt, so sind sie von den Friesen durch Holzleisten zu trennen. Werden die Füllungen einfarbig oder mit Muster bemalt, so bilden Stuckleisten die Trennung. Säulen und Pfeiler werden meistens marmoriert, die Kapitäle mit Farben und Gold gefafst. Die Decken sind ebenfalls licht; Friese, Rosetten etc. werden entsprechend hervorgehoben; aber die Farbe tritt nirgends stark auf, damit die Decke nicht schwerer wirkt, als die Wände. Tiefere Töne bleiben gewöhnlich den anstofsenden Nebenräumen vorbehalten. Der etwaige figürliche Schmuck beschränkt sich durchschnittlich auf Sopraporten, auf Medaillons und Lünetten. Es werden Oelbilder eingesetzt oder Tempera- und

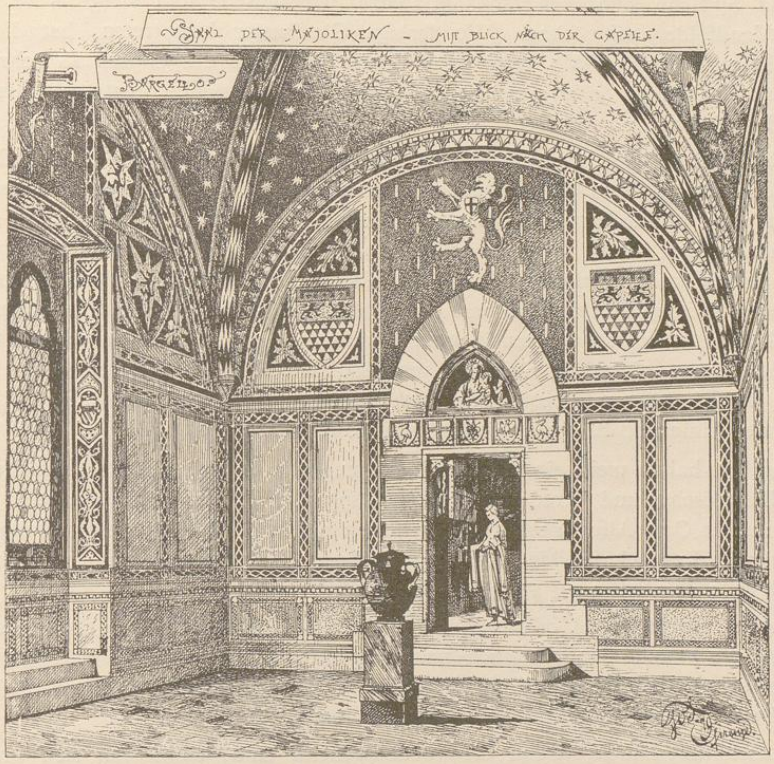


Fig. 387.
Saal der Majoliken im Bargello zu Florenz.

Gobelinmalereien; auch einfarbige Malereien, blau in blau etc., wirken gut. Sollen Decken und Wände eine reichere Malerei erhalten, so ist wohl die italienische Groteskenmalerei am geeignetsten, vorausgesetzt, dafs sie zur Architektur pafst. (Taf. 26.)

Sitzungssäle, Rathaussäle, Aulen und ähnliche Räume werden ähnlich behandelt; aber es wird durchweg stärker in die Farbe gegangen und die Formen werden schwerer. Die Sockel, Täfelungen und Thüren ahmen Eichen und Nufsholz nach oder halten sich in glatten, entsprechenden Tönen. Die Wandfelder erhalten Leder- oder andere reiche Tapeten, die mit Holzleisten von den Friesen getrennt werden. Oder die Füllungen erhalten gemusterte Gründe, satte einfache Töne

oder Marmorierung. Auf Säulen und Pfeilern laufen farbige Halsbänder rundum; die Horizontalfriese, die Pilasterfüllungen und Gesimse zeigen kräftige Farben; die Kehle (Voute) zwischen Wand und Decke vermittelt mit ihrer Bemalung den Uebergang beider. Die Decken werden gerne in Felder geteilt (Fig. 385) oder kassettiert gehalten (Fig. 386). Die Felder erhalten ornamentale oder figürliche Bemalungen, deren Motive auf den Zweck des Saales Bezug nehmen können. Die Kassetten werden im Grund kräftig farbig, meist blau oder rot ausgelegt. Die Rosetten werden vergoldet oder bronziert; die Unterzüge und einfassenden Gliederungen werden in den Ornamenten farbig ausgelegt. Imitierte Holz- und Intarsiendecke sind ebenfalls beliebt, dürfen aber nicht zu dunkel gehalten werden. (Taf. 24.) Die Intarsienmotive können dann auch im Getäfel erscheinen. Inschriften und Sprüche sind hier ganz am Platze. Heraldische und allegorische Darstellungen können die Wandfelder schmücken. Wo farbige Glasfenster hinzutreten, hat die Malerei auf diese Rücksicht zu nehmen. Wo aufgestellte Büsten im Weifs des Gipses zu sehr herausfallen, da sind sie mit Asphalt zu tonen etc. Schmiedeeisenarbeiten werden matt schwarz oder dunkel gestrichen und stellenweise vergoldet.

Eine besondere Vorsicht erfordert die Dekoration von Ausstellungs- und Museumssälen. Sie soll mit den ausgestellten Gegenständen harmonieren, dieselben heben und jedenfalls nicht beeinträchtigen oder totmachen. Für Gipssammlungen sind dunkle Wände ohne starke Unterbrechungen erforderlich. Meist wird ein tiefes Rot beliebt. Die Dekoration beschränkt sich dann auf die unter der Decke hinlaufenden Friese und die Decke selbst. Man kann in einem Museum gute Beziehungen erzielen und z. B. im Saal der antiken Vasen die Malerei dem Vasenstil anpassen, im Saal der Gipsabgüsse plastisch grau in grau dekorieren, im Saal der Bronzen grün in grün etc. Doch darf auch dieses nicht zur Spielerei ausarten. Wo die Museen von alten Bauten Besitz ergreifen, um sich in diesen einzurichten, hat die Dekoration nach zwei Seiten Rücksicht zu nehmen, in erster Linie auf die vorhandene Architektur (Fig. 387).

Wartesäle erhalten meist ein kräftiges Mobiliar, schwere Sitze und Polstermöbel, eingebaute Holzwände, Büffettische und Kredenzen. Dementsprechend sind wirkliche oder nachgeahmte Holzdecken ganz am Ort. Allegorische, auf Verkehr und Handel bezügliche Darstellungen, Städte- und Länderwappen, Landschaftsbilder aus der Umgebung, Volkstrachten und geschichtliche Szenen empfehlen sich in erster Reihe zur Ausschmückung.

Gartensäle, Loggien und offene Hallen werden gerne mit der Umgebung dadurch besser vermittelt, dafs die Wände landschaftlich nach Art der Panoramamalerei dekoriert werden und gewissermafsen einen Ausblick gewähren. (Vergl. Taf. 72.) Auch schwebende Gestalten nach Art der pompejanischen Wandbilder sind hier besonders angezeigt.

Für Ausstellungshallen, wenn sie vorübergehend sind, empfehlen sich breit gehaltene, flüchtige Dekorationen. Hier tritt die Schablone in ihr Recht. Wo keine horizontale Decke vorhanden ist, kann die unschön wirkende Dachkonstruktion dadurch verdeckt werden, dafs man unterhalb derselben breite Läufer ausspannt und diese fortlaufend dekoriert. Ebenso können Vorhänge, Portièren und andere Draperien aus Jute oder ähnlichen billigen Stoffen durch Schablonieren in einfacher Weise wirksam verziert werden. Für Gartenbau-Ausstellungen empfehlen sich spalierartige, naturalistische Wandverzierungen; für landwirtschaftliche Ausstellungen kommen Fruchtstücke und Stilleben in Betracht; für gewerbliche Ausstellungen Embleme, und ähnlich verhält es sich bezüglich der Fischerei-, Forst-, Jagd- etc. Ausstellungen. Für die Säle der Schützenhäuser sind ein Hauptdekorationsmotiv die sog. Scheibenbilder, von denen sich hübsche Beispiele in den Münchener Bilderbogen finden, welche auch in manch anderer Hinsicht für vorübergehende und bleibende Dekorationen gute Motive aufzuweisen haben. So wird unter anderm an dieser Stelle auf die dort vorhandenen Kostümbilder und Landschaftsbilder verwiesen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Von Farbendruckwerken, welche auf die Dekoration von Sälen Bezug nehmen, seien erwähnt:

César Daly: L'architecture privée au 19. siécle. Paris.

E. Ewald: Moderne Dekorationsmalereien vom 15. bis 19. Jahrh. Berlin.

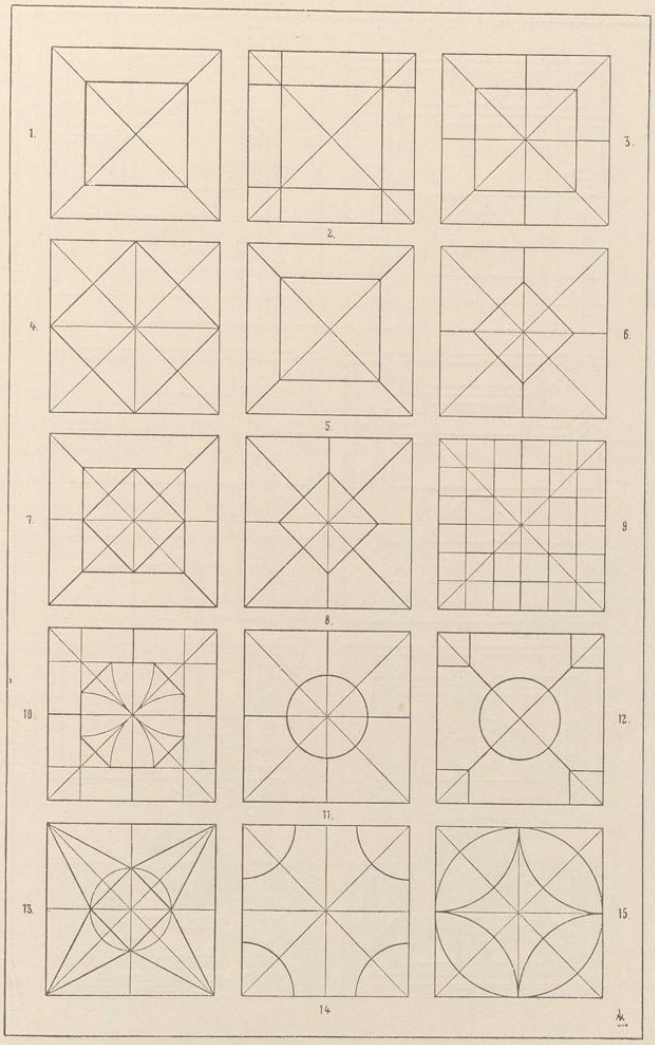


Fig. 388.
Einteilung des Quadrates.

b. Die Dekoration der Wohnräume.

(Tafel 30 bis 48.)

Im gewöhnlichen bürgerlichen Wohnhaus und im Mietshause wird für dekorative Malerei nicht viel aufgewendet. Das Holzwerk wird maseriert oder glatt gestrichen; die Wand gehört der

Papiertapete in ihren zahlreichen Formen und die Decken werden geweifst. Nur die sog. bessere Stube pflegt eine gemalte Decke zu erhalten und auch diese ist sehr einfach. Dem Rand entlang läuft ein gemalter Fries; die Deckenrosette wird farbig gefafst und von ihr und vom Fries aus vermitteln leicht gehaltene Einfassungen den Uebergang zum glatten Spiegel.

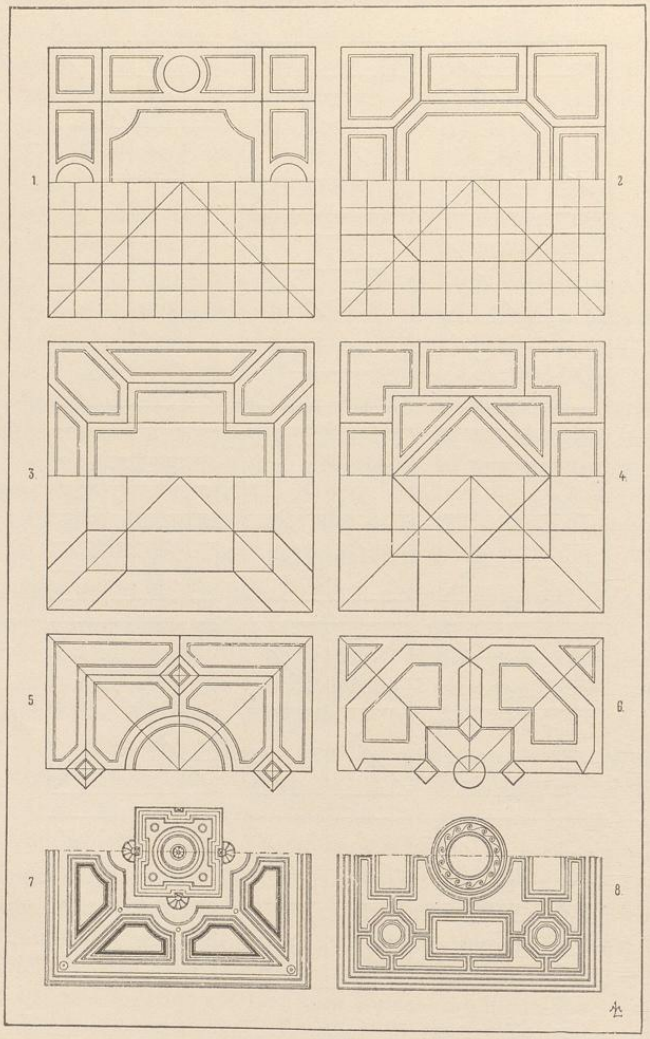


Fig. 389.
Einteilung des Quadrates.

Anders liegt der Fall in Bezug auf das reiche bürgerliche Wohnhaus und auf die Bauwerke, die der Sprachgebrauch mit dem Namen Villa bezeichnet. Auch die besseren Mietshäuser der grofsen Städte wollen den malerischen Schmuck nicht entbehren, so dafs die Zimmermalerei heute mehr Leute beschäftigt, als je zuvor. Vereinzelt finden sich unter den modernen Wohnhaus-

ausstattungen wirklich hochbedeutende Leistungen der Dekorationskunst. Sie können vielfach den Vergleich mit der Schloſs- und Palastausstattung vergangener Jahrhunderte aushalten. Das ist aber

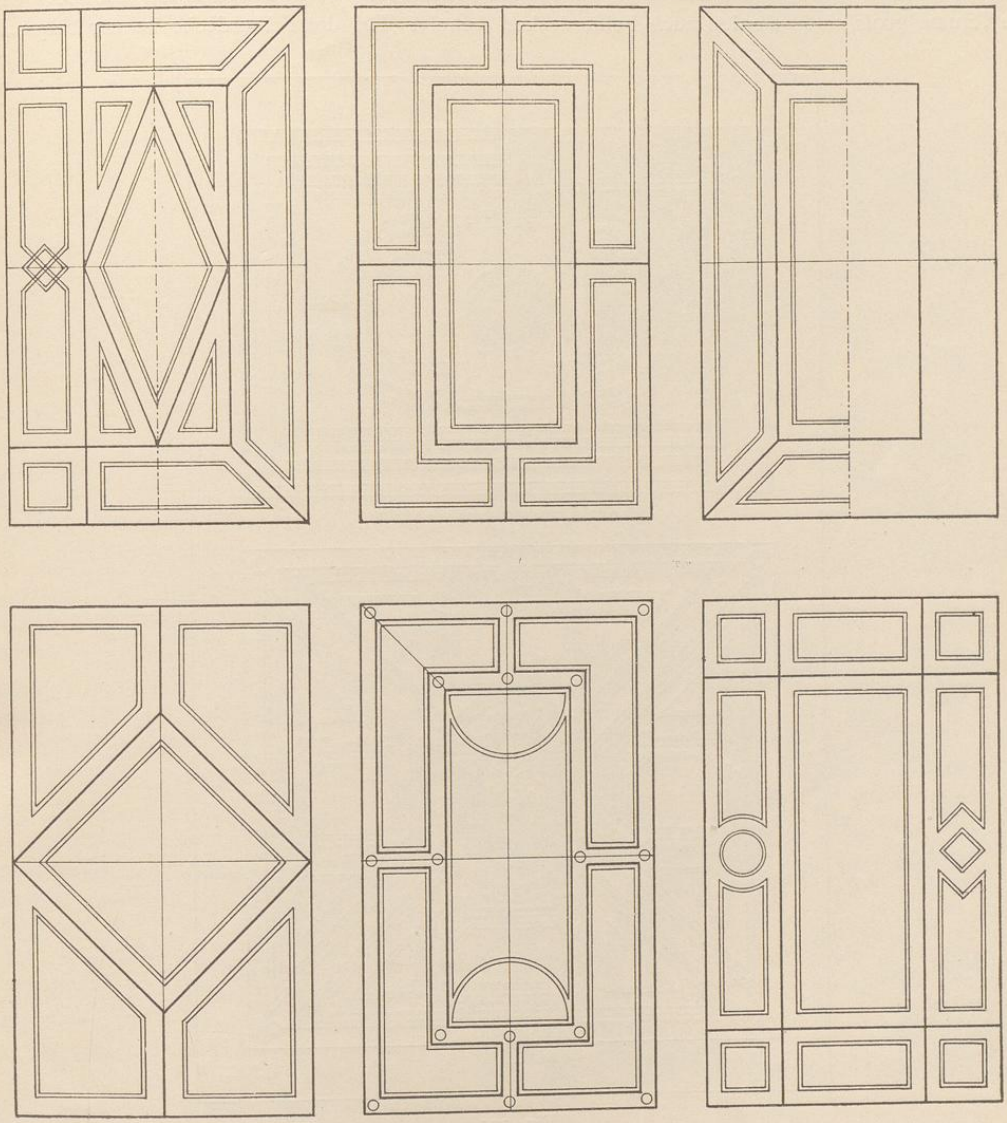


Fig. 390.
Felderteilung des Rechtecks.

immerhin die Ausnahme von der allgemeinen Regel, nach welcher im groſsen ganzen für wenig Geld möglichst viel geleistet werden soll.

Der Salon ist der Repräsentations- und Empfangsraum des Hauses, gewöhnlich auch der gröſste Raum; ihm fällt die Hauptdekoration zu. Je nach Lage der Sache wird er behandelt wie

die Festsäle oder wohnlicher und häuslicher. Die dekorative Malerei beschränkt sich meistens auf die Decke, da die Wände mit Tapeten bekleidet werden. Auch hier beschränkt man sich in der Regel auf eine breite Friesmalerei mit vermittelnden Eckstücken. Nicht selten aber, besonders wenn die Räume grofs sind, werden auch Felderdecken beliebt. Für die Felderdecke ist der bequemste

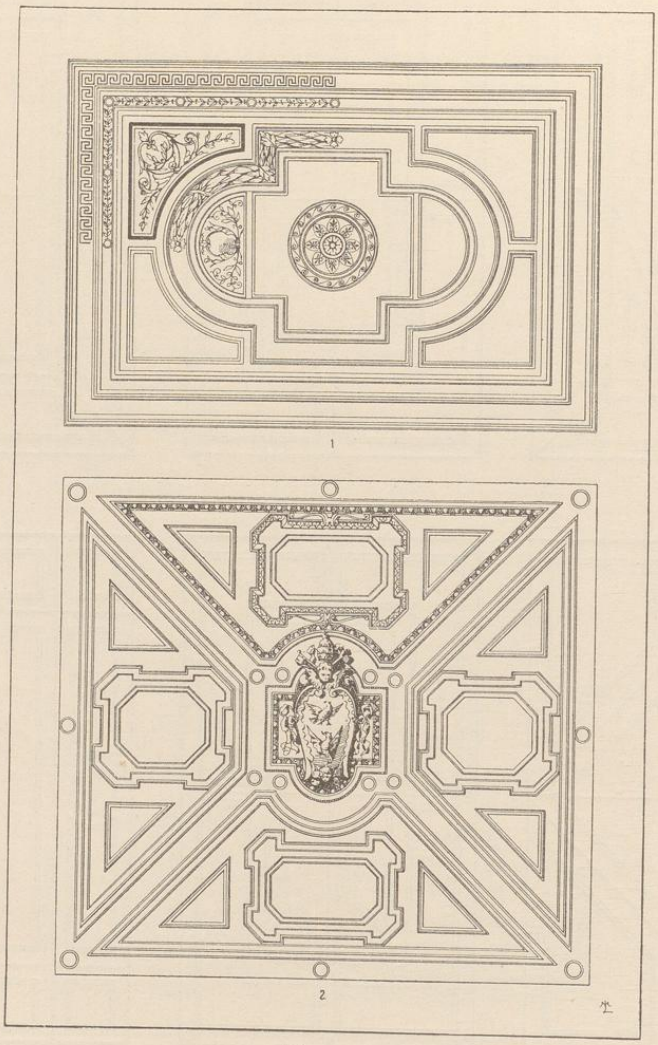


Fig. 391.
Rechteckige Felderdecken.

Grundrifs das Quadrat. Es läfst sich am schönsten einteilen. Nun sind aber die Räume begreiflicherweise in den wenigsten Fällen quadratisch. Trotzdem kann aber häufig die Quadratteilung angewendet werden, indem man die rechteckige Decke in ein quadratisches Hauptfeld und zwei rechteckige Nebenfelder zerlegt und jedes dieser drei Felder für sich weiter zerlegt und dekoriert.

Hat der Architekt schon für eine derartige Zerlegung durch Anbringung von Unterzügen gesorgt, so giebt sich dieselbe um so ungezwungener.

Wie sich das Quadrat einteilen läfst, zeigen die Figuren 388 und 389 zur Genüge. Die Mehrzahl der Einzelfiguren ist schematischer Art und aus Fig. 389, 7 und 8 ist zu ersehen, wie derartige Felderteilungen nach Einzeichnung der Friese und Leisten sich gestalten. Die Einzeldekoration kann dann sehr verschieden sein. Die Deckenmitte wird der Rosette vorbehalten, schon der Anbringung des Leuchters wegen. Auf den Kreuzungen der Friese werden kleine Rosettchen angeordnet, während die Friese selbst mit Mäandern, Flechtbändern etc. dekoriert werden können. Auf den einfassenden Leisten sind Blattwellen, Eier- und Perlstäbe am Ort. Die gröfseren Füllungen der Hauptstellen können mit figürlichen oder landschaftlichen Bildern, mit Allegorien und Emblemen geschmückt werden, während die nebensächlichen und unregelmäfsig begrenzten Füllungen der Flachornamentik zufallen oder glatt bleiben.



Fig. 392.
Skizze der Bemalung einer quadratischen Decke.

Die Einteilung der Rechtecksdecke als Felderdecke ist verschieden je nach dem Verhältnis der Seitenlänge. Es giebt ja langgestreckte Rechtecke und solche, die sich dem Quadrat nähern. Die Fig. 390 bringt einige Felderteilungen des Rechtecks in schematischer Anordnung und die Fig. 391 zeigt an zwei Beispielen die weitere Ausführung derartiger Einteilungen. (Vergl. auch die Taf. 25, 30, 31 etc.)

Als Mittelding zwischen der Felderdecke und der Decke mit dem umlaufenden Fries können diejenigen Anordnungen gelten, welche den Spiegel der Decke in freier Weise durch Malerei zu beleben suchen, mit Hilfe von Guirlanden und Kränzen, von gespannten Zeltdecken etc. Als Beispiele mögen die Fig. 392 und 393 gelten, sowie Taf. 40.

Das Wohnzimmer, der meist benützte Raum des Hauses, wird vielfach über Gebühr vernachlässigt, obgleich gerade hier eine behagliche Ausschmückung am ersten angezeigt erscheint.

Das Speisezimmer dagegen wird der Gäste halber schon wieder eher berücksichtigt. Wenn es, wie es dem Zwecke entspricht, ein gestrecktes Rechteck zum Grundrifs hat und hoch getäfelt ist, so bilden die über der Täfelung auf den Längswänden verbleibenden Flächen eine geeignete Stelle zur Unterbringung von dekorativen Malereien. Gerahmte Gobelinimitationen sind

z. B. ganz wohl zur Ausschmückung geeignet (Taf. 46 bis 48). Auch für wohlgewählte Sprüche, für Stillleben und Fruchtstücke ist hier der passende Platz.

Das Herrenzimmer ist je nach dem Fall entweder mehr Studier- und Arbeitszimmer oder Erholungs-, Rauch- und Spielzimmer. Darnach hat sich auch die Dekoration einzurichten.

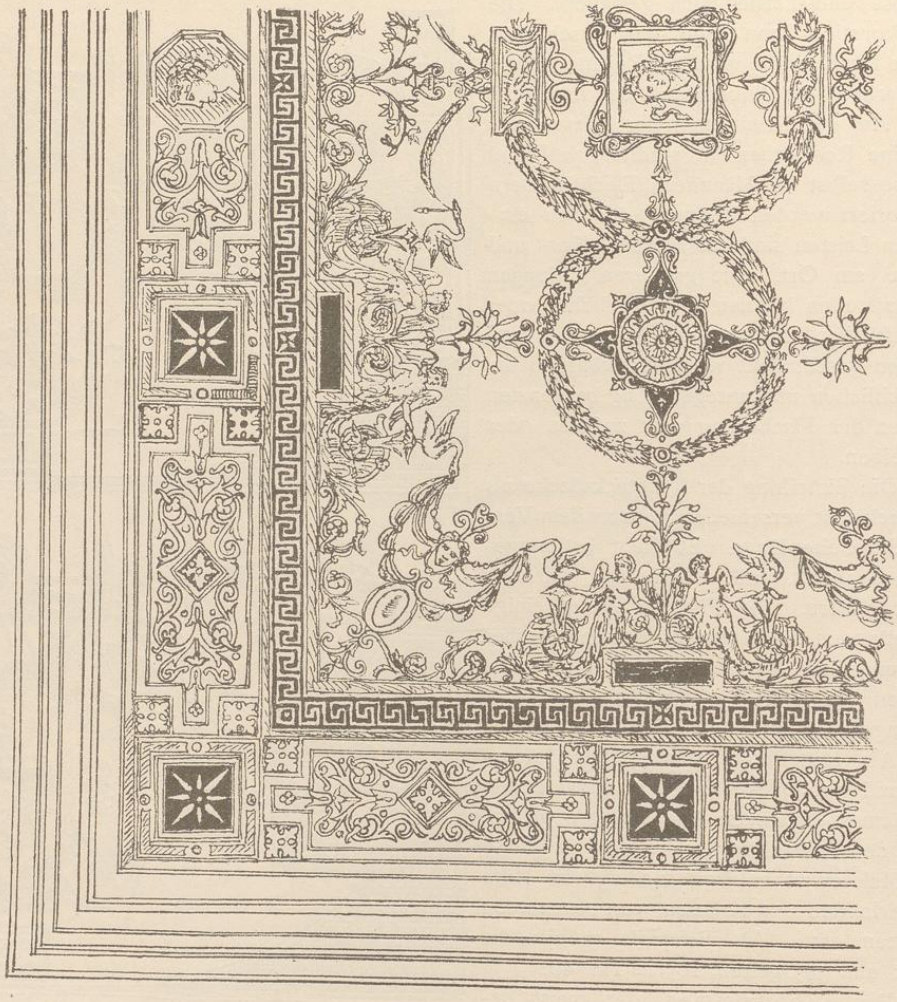


Fig. 393.
Skizze der Bemalung einer rechteckigen Decke.

Das Zimmer der Frau (Boudoir) wird je nach den Wünschen der Besitzerin ein gemütliches Arbeitszimmer vorstellen oder mehr den Charakter eines Ruhe- und Toilettezimmers tragen. Ganz allgemein gesagt, pflegt dieses Zimmer mit einer Menge Kleinigkeiten und Nippsachen ausgestattet zu werden und auch die Dekoration wird kleine und liebliche Motive zu suchen haben. Das Rokoko ist der bevorzugte Stil des Boudoirs. (Vergl. Taf. 41.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

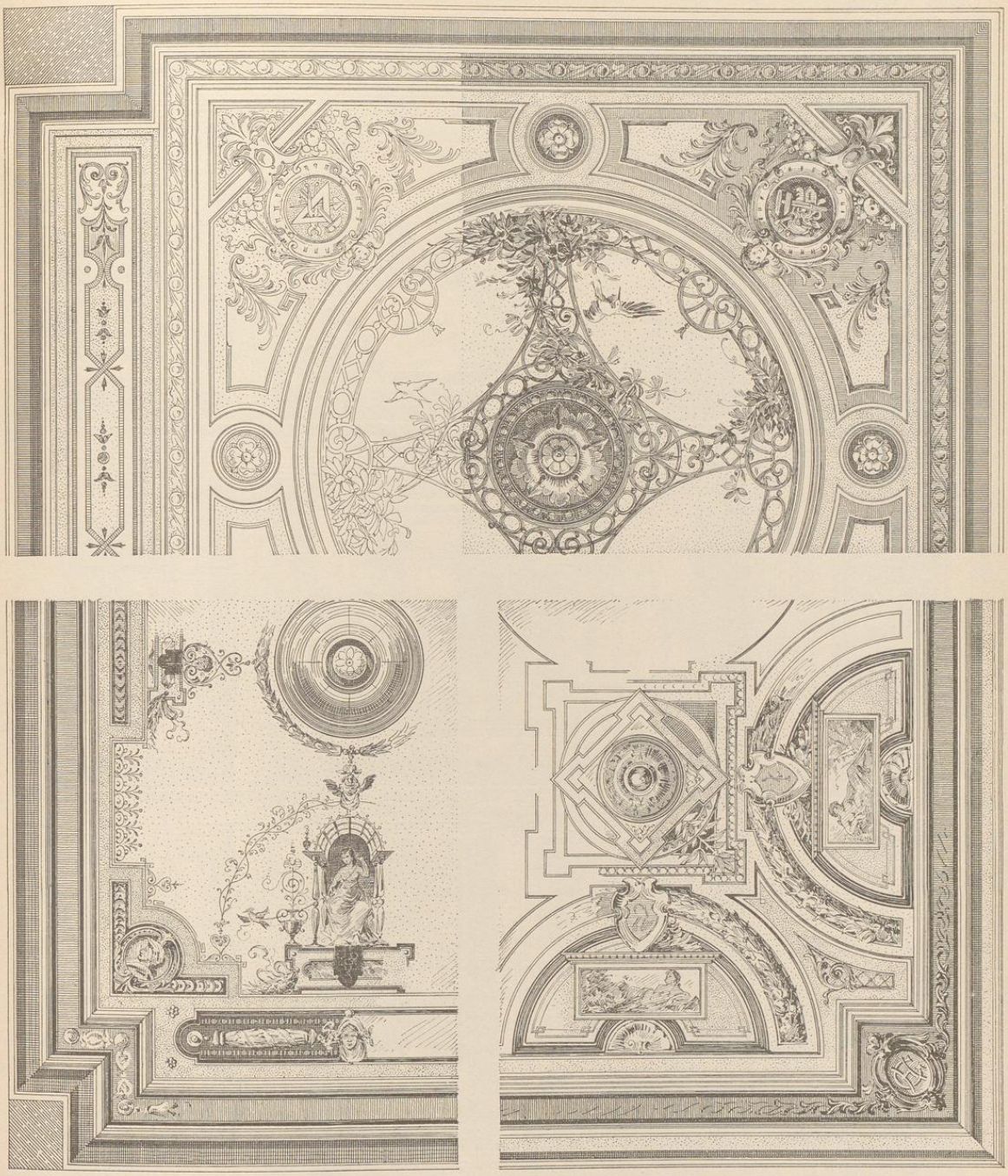


Fig. 394. Gemalte Zimmerdecken; nach den Entwurfskizzen von Maler W. Lang gezeichnet von F. Paukert.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

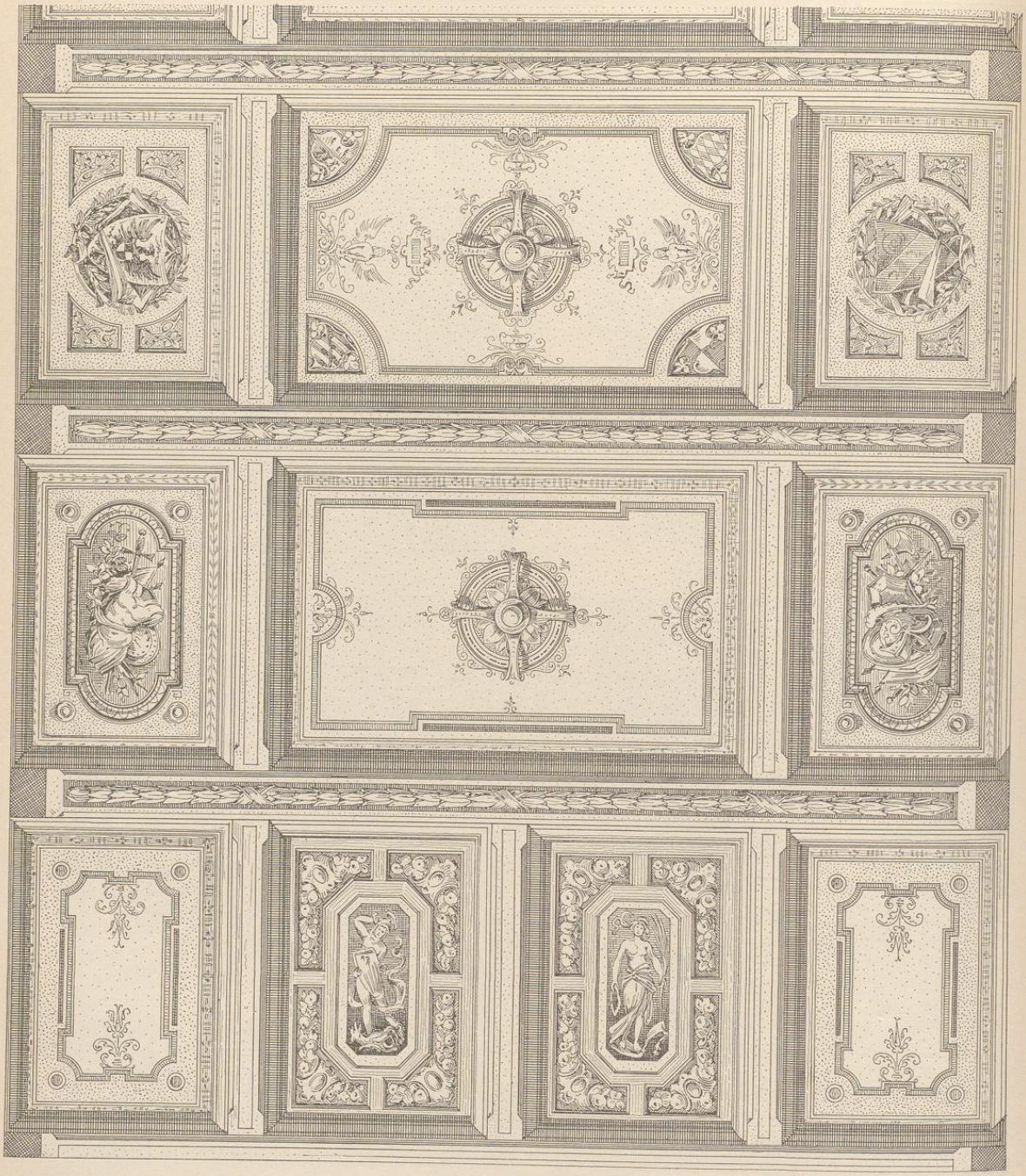


Fig. 395. Saaldecke für ein Militärkasino; nach dem Entwurf von Maler W. Lang gezeichnet von F. Paukert.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Schlafzimmer verlangt keine üppige Dekoration. Licht, Luft, Hellräumigkeit und genügende Gröfse sind das Haupterfordernis, dem allerdings leider viel zu wenig Rechnung getragen wird.

Das Kinderzimmer wird gewöhnlich auch nicht besonders ausgeschmückt. Wenn es aber geschieht, so sollte man auch dem kindlichen Anschauungskreis Rechnung tragen.

Das Badezimmer, eine früher kaum gekannte und jetzt mit Recht beliebte Einrichtung des besseren Hauses, gestattet eine gute Dekoration. Gewöhnlich dient die pompejanische Malerei zum Vorbild. Wenn der Boden und die Wände einen Belag von farbigen Thonplatten erhalten, so empfiehlt sich auch eine Ausschmückung im englischen Stile, welche sich gut in Einklang bringen läfst. Die Fliefsenmotive spinnen sich als Malerei auf den Wänden und der Decke weiter.

Aehnlich der Badezimmerausschmückung ist diejenige der dekorierten Küchen und Speisezimmer, welche jedoch zu den grofsen Seltenheiten gehören (Taf. 52).

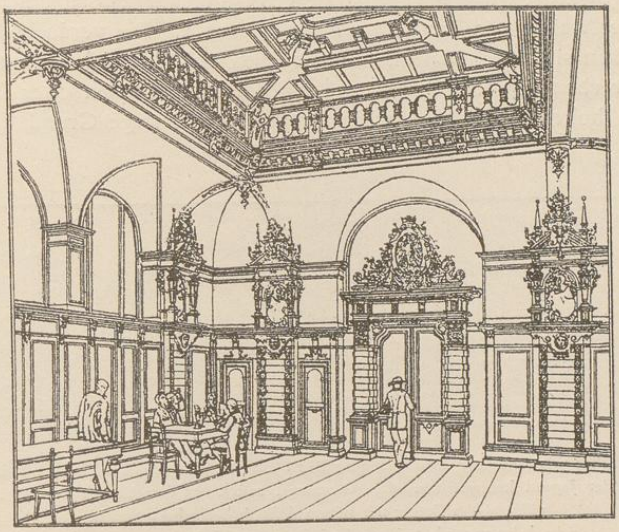


Fig. 396.
Grofse Trinkstube der „Stadt Ulm“ in Frankfurt a/M.

Geschäfts- und Bureauräume sind in der Mehrzahl der Fälle so kahl wie möglich. Hoffentlich werden auch sie in Zukunft mehr in das Bereich einer gemütlichen oder repräsentierenden Ausstattung mit einbezogen. Gerade in dieser Hinsicht würden sich für allegorische und emblematische Dekorationen die Motive mit Leichtigkeit finden. Es macht den Eindruck, als ob die Privat- und Geschäftsleute sich nicht getrauten, ein übriges zu thun, so lange die Geschäftsräume der staatlichen Bauten in ihrer Schmucklosigkeit beharren.

Die Fig. 394 und 395, sowie die Tafeln 39 und 40 bringen einige reich und schön gemalte Decken aus Karlsruher Wohnhäusern. Die Entwürfe rühren von Maler W. Lang her.

c. Die Dekoration der Wein- und Bierstuben etc.

(Tafel 49 bis 62.)

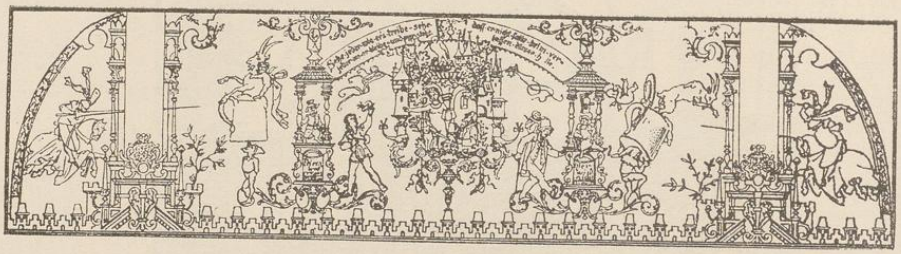
In Bezug auf das neuzeitige Wirtshaus ist zu unterscheiden zwischen dem Hotel und der Trinkstube. Das erstere pflegt sich einen internationalen Anstrich zu geben; die letztere ist eine deutsche Anstalt.

Die neuentstandenen Hotels der gröfsern Städte sind zum Teil wirkliche Prachtbauten, deren Inneneinrichtung dem Aeussern entspricht. Die Speisesäle, Frühstückszimmer, Rauch- und Lesezimmer wie die Fremdenzimmer sind geschmackvoll und reich ausgestattet. Die grofsen Räume werden als Säle dekoriert, die kleinen ähnlich wie im bessern Wohnhaus. Die Ausstattung der Räumlichkeiten soll den Rang des Gasthofes gewissermafsen äufserlich in die Erscheinung bringen; sie soll den Besucher bestechen, etwa wie die reiche und geschmackvolle Ausstattung eines grofsen Laden- oder Verkaufsraumes, die auch ähnlich gestaltet zu werden pflegt.

Die Bier- und Weinstuben dagegen suchen auf das Gemüt des Besuchers zu wirken. Sie wollen ihm einen behaglichen Raum zur Sefshaftigkeit schaffen. Deshalb verzichtet die Dekoration auf eine vornehme Wirkung und schiebt den Scherz und Ulk in den Vordergrund. Sie behandelt das Thema von Wein, Weib und Gesang in Bildern und Sprüchen.

In den letzten zwei Jahrzehnten sind die altdeutschen Bier- und Weinstuben gleich den Pilzen aus der Erde gewachsen und man kann sie etwa folgendermafsen beschreiben:

Sie zeigen die Architektur der deutschen Renaissance. Die verdachten Thüren, das hohe Getäfel, die Holzdecken sind nach Naturholzart belassen und durch Holzbrand verziert oder das Tannenholz ist entsprechend gestrichen und mit aufgemalten Intarsien oder farbigen Ornamenten verziert. Ueber dem hohen Getäfel bildet der weifse oder farbige Grund der Mauer den Platz



Die Ritter in den Ecken kämpfen mit dem Bock (das Bier). In der Mitte die Trinkburg mit dem Eschenheimer Turm. Die Göttin der Jugend kredenzt den edlen Gerstensaft und winkt dem Sänger den Abschiedsgrufs nach, während der Zecher mit seinem Affen beladen heimtaumelt.

Sehe jeder wie er's treibe, sehe jeder wo er bleibe
Und wer steht dafs er nicht falle, beim Verlassen dieser Halle.

An der Decke sind in den vier Ecken die modellierten Porträtbüsten des Bauherrn: A. Sabarly, des Architekten: Paul Wallot, des Malers: Karl J. Grätz und des Bildhauers: W. Born angebracht.
Rechts das Wappen von München, links das Wappen von Erlangen.

Fig. 397.
Malerei aus der Trinkstube der Fig. 396.

für allerlei dekorative Malereien. Die Geschichten vom grofsen Durst, vom Rausch und vom Kater und anderes Einschlägiges werden hier mit mehr oder weniger Geschick illustriert. In den Friesen, an den Seiten der Unterzüge erscheint das erläuternde Wort in der Form von Zierschriften. Auf Schäften stehen grofse Krüge, Zinnkannen und Römergläser; um den altdeutschen Kachelofen läuft eine Ofenbank herum; durch die farbig verglasten Fenster fällt das Tageslicht, wenn nicht schon die schmiedeeisernen Kronen ihr Licht leuchten lassen etc.

Am Tage sind diese Bier- und Weinstuben im Dämmerlicht. Dieser Umstand und die Gesamtveranlagung bedingen die Malweise. Diese darf nicht schwächlich und zimperlich sein; eine breite Behandlung, kräftige Farbengebung und starke Umrisse sind das einzig richtige.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Eine der schönsten Räumlichkeiten dieser Art ist die altdeutsche Trinkhalle der „Stadt Ulm“ in Frankfurt a/M., erbaut von P. Wallot und ausgemalt von J. Grätz. Die Fig. 396 zeigt die Anlage der grofsen Trinkstube als kleine Skizze und in Fig. 397 ist eine Einzelheit der Malerei angedeutet.

Eine Abart der beschriebenen Wein- und Bierstuben sind die sog. Bauernstuben, die unseres Wissens von München aus in Mode kamen. Diese Räume werden bis aufs kleinste thunlichst „echt“ durchgeführt, und da sich in den Bauernhäusern für gewöhnlich keine Malereien finden, so können sie auch in den nachgemachten Bauernstuben fortbleiben oder sich auf das einfachste Mafs beschränken.

Die Ausschmückung der Vergnügungslokale, der Tingel-Tangel und Nachtcafés gestaltet sich vielfach nach Art der altdeutschen Bier- und Weinstuben. Gelegentlich wird auch, um stärker auftragen zu können, zum Exotischen gegriffen. Maurische, türkische, arabische Dekorationen sind in dieser Beziehung keine Seltenheit.

Die Kegelbahnen lassen sich recht hübsch dekorieren, was auch öfters geschieht. Die Malereien sind dann meistens „ulkig“, auf den Kegelsport Bezug nehmend. Unser Tafelband bringt ver-



Fig. 398. Von der Weinkarte der Wein- und Bierstube zum Rodensteiner in Heidelberg. M. Läuger.

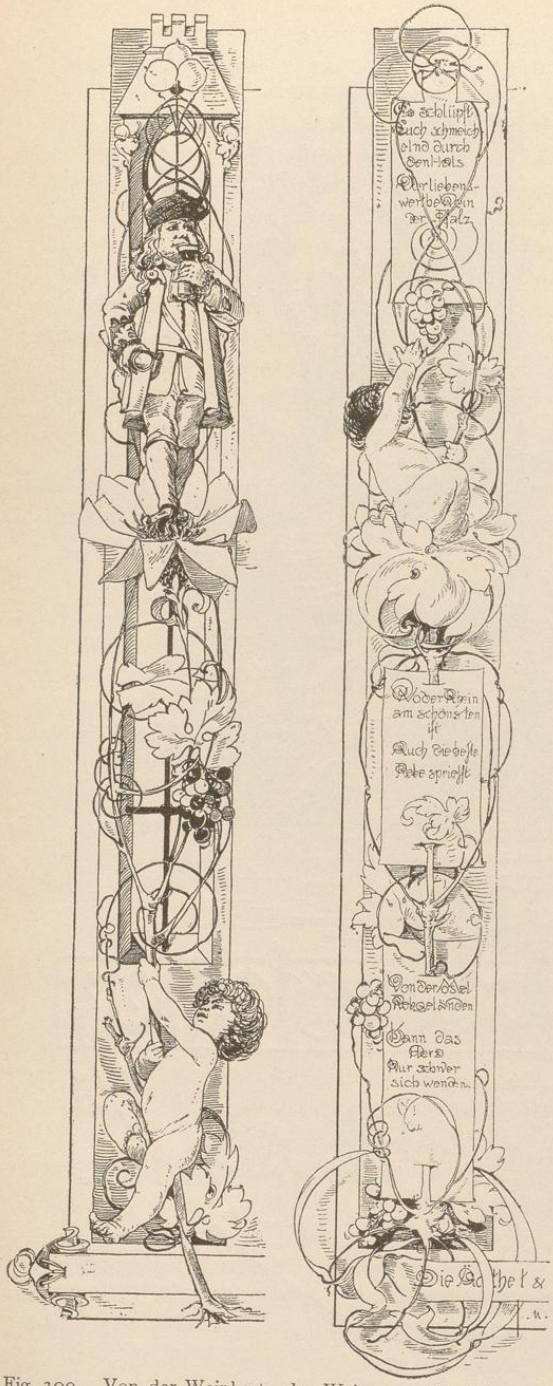


Fig. 399. Von der Weinkarte der Wein- und Bierstube zum Rodensteiner in Heidelberg. M. Läuger.

schiedene Einzelheiten einer Kegelbahn in Schramberg (entworfen und ausgeführt von K. Eyth). (Vergl. Taf. 58 bis 62.)

Die Ausmalung der Kellerwirtschaften, Ratskeller etc. geschieht durchschnittlich nach Art der altdeutschen Bier- und Weinstuben. Des mangelnden Tageslichtes und der kräftigen, gedrungenen Architekturformen wegen kann hierbei die Behandlung der Malerei noch derber und kräftiger sein als in den oberirdischen Räumen. Da die Architektur sich öfters in romanischen und gotischen Gliederungen bewegt und die Decken durch Gewölbe gebildet werden, so dekoriert man auch gern nach Art der Kirchenmalerei, mit Teppichen, Quaderteilungen, Schlufssteinrosetten und Gewölbezwickelornamenten. Selbstredend werden die kirchlichen Symbole durch Wappen und ähnliches ersetzt, so dafs nur der allgemeine Eindruck an die kirchliche Malerei anklingt. Wenn die Räume feucht sind, ist in technischer Beziehung Vorsicht geboten, damit die Malerei auch Dauer hat.

Eine besondere Art dekorativer Malerei ist die sog. Schiffsmalerei. Die grofsen Ozeandampfer, die Salonboote der Seen und Flüsse sind gewissermafsen schwimmende Häuser, deren Speise-, Rauch-, Damensäle etc. in neuster Zeit mit grofsem Luxus ausgestattet zu werden pflegen, so dafs auch für die dekorative Malerei ein erhebliches Stück Arbeit abfällt. Das Ausstattungsprinzip bietet nach der künstlerischen Seite nichts Neues. Ein gewisser Unterschied gegenüber der Bemalung der Räume im feststehenden Hause ist jedoch insofern vorhanden, als hier Holz und Eisen das Hauptkonstruktionsmaterial und deshalb auch den Untergrund der Malerei bilden. Ferner wird auf den Schiffen mit Recht auf Sauberkeit gehalten, weshalb waschbare Dekorationen erwünscht sind. Daraus ergiebt sich die Verwendung von Oel- und Oellackfarben von selbst. Aufserdem ist zu bedenken, dafs aus naheliegenden Gründen alle Schiffsräume verhältnismäfsig niedrig sind und daraus folgert für die Dekoration ein verhältnismäfsig kleiner Mafsstab und eine ausgeführte, ins Einzelne gehende Behand-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lung. Im übrigen gleicht die Art der Ausstattung wohl am meisten derjenigen unserer modernen Kaffeehäuser, für die ja neuerdings ebenfalls viel gethan wird.

d. Die Dekoration der Gänge, Treppenhäuser und Vorräume.

(Tafel 63 bis 66.)

Während in den Wohnräumen die Wände in der Regel mit Tapeten beklebt werden, so sieht man in Bezug auf Gänge, Treppenhäuser und Vorräume vielfach hiervon ab. Es geschieht dies zum Teil aus ästhetischen Gründen, zum Teil in Folge praktischer Erwägungen. Erfahrungsgemäfs halten sich hier die Tapeten weniger gut und die Malerei giebt entschieden eine bessere Wirkung. Da auch die Leimfarbe hier eher der Zerstörung anheimfällt, als in den Zimmern, so tritt an ihre Stelle nicht selten die Oelfarbe, wenigstens soweit es sich um die tiefer gelegenen Partien handelt. Wenn die Vorräume und Treppenhäuser eine hübsche architektonische Durchführung erfahren, so bieten sie gewöhnlich der Dekorationsmalerei ein dankbares Feld und nicht selten gestalten sich diese Aufsenräume, künstlerisch genommen, schöner und besser als das übrige.

Die Einfahrten oder Durchfahrten werden gerne im Stile der pompejanischen Malerei gehalten. Die Sockel werden in Oel marmoriert; die Wände werden in passende Felder geteilt, wobei satte, kräftige Töne in Anwendung kommen können. Zwischen den Friesen und Feldern schieben sich einfache Bordüren (Mäander, Rosetten- und Blumenbänder, Blattwellen etc.) ein;



Fig. 400. Von der Weinkarte der Wein- und Bierstube zum Rodensteiner in Heidelberg. M. Läuger.

obenhin läuft ein heller gehaltener Horizontalfries und bemalte Gesimse bilden den Uebergang zur Decke. Die letztere wird als Ganzes bemalt mit Einfassungsfries, Ecken und Mittelstücken oder es erfolgt eine Abtrennung in Einzelfelder entsprechend der Wandteilung. Das letztere ergiebt sich von selbst, wenn Unterzüge vorhanden sind. In die Wandfelder werden leichte Dekorationen eingesetzt, Medaillons, Kränze, Guirlanden, Schriftfelder etc.

Wo an Stelle der Einfahrt ein Hausgang tritt, ist die Dekoration ähnlich, so lange er nicht gar zu schmal wird. Vor der Thüre des Hausganges bildet sich häufig ein Vorplatz, welcher einige Treppentritte enthält. Da dieser Raum im Freien liegt, so wird er in Oelfarbe dekoriert. Die seitlichen Wandflächen werden dann wohl wie Nischen ausgestattet, mit Blumenvasen auf Postamenten, mit Schrifttafeln und Grotesken, mit Amoretten etc. Die kleine Decke nimmt irgend ein Füllungsornament auf und giebt sich als Kassette (Taf. 66).

Gröfsere Vorräume (Vestibüle) werden verschieden dekoriert je nach Lage des Falles. Besonders hübsch gestaltet sich die Sache, wenn Säulen oder Pfeiler vorhanden sind, die eine kassettierte oder gewölbte Decke tragen. Die farbliche und ornamentale Gliederung der Wände wiederholt sich dann auf den Säulen und Pfeilern oder umgekehrt. Die Kassetten der Decken werden in bekannter Art verziert, die Untersichten der Unterzüge mit Flechtbändern oder in ähnlichem Sinne. Flache Kuppelgewölbe verzieren sich gut mit fächerartig gespannten Zeltdecken, die im Scheitel und an den Rändern besonders auszuzeichnen sind. Mulden- und Spiegelgewölbe erhalten in der grofsen Kehle aufstrebende oder auch hängende Ornamentik, wobei die Voute von unten nach oben lichter werden kann. Der eigentliche Spiegel kann als gewöhnliche Decke behandelt werden. Ein beliebtes Motiv sind auch Luft und Wolken mit Amoretten oder anderen fliegenden Gestalten (Fig. 274).

Die Treppenwände verlangen einige Vorsicht in der Behandlung. Die Dekoration gleicht im allgemeinen derjenigen der Gänge, aber da die Decke horizontal, der Treppenlauf dagegen schräg ist, so entstehen keine rechteckigen Felder und wenn die Treppe durch mehrere Stockwerke führt, so schneiden sich auch nach oben hin die Felder schräg ab. Bei Einhaltung gleicher Friesbreiten ergeben sich dann gelegentlich unschön wirkende Formen. Symmetrische Zierraten inmitten der verschobenen Rechtecke sehen auch nicht gut aus. Deshalb greift man nicht selten für Treppenwände zu dem Dekorationsprinzip der Quaderteilung, welche sich der Treppenführung leicht anpassen läfst, oder man läfst die Felder glatt. (Vergl. Taf. 64 und 65.)

Die Decken der Treppenhäuser werden wie Saal- und Zimmerdecken behandelt oder kassettiert, was immer gut auszusehen pflegt. Reiche Decken gestalten sich auch nach Taf. 19 und 20.

Die Lichthöfe haben den Vorteil, dafs die für dieselben bestimmten Dekorationen genügend beleuchtet sind, während in dunkeln Gängen eine Dekoration von Belang sich kaum verlohnt. Wenn die Verglasung der Decken nur einen Teil der letztern bildet, so wird die Dekoration der Decke gerne als Glasmalerei oder als Glasmosaik auf den Scheiben des Oberlichtes fortgesetzt. Doch mahnt auch dieses Vorgehen zur Vorsicht, weil das einfallende farbige Licht unter Umständen die übrige Ausstattung in der Wirkung beeinträchtigt. Farbige Glasmalereien wirken eben viel stärker als Wandmalereien und bei der Verbindung beider sind die letztern der leidende Teil.

Vorzimmer und Glasabschlüsse lassen sich gut und schön dekorieren, wobei die Ausstattung einen Vorgeschmack des Kommenden geben und es jedenfalls nicht überbieten soll. Leider haben diese Räume gewöhnlich ungenügendes Licht, das man nicht durch dunkle Bemalung noch weiter vermindern sollte.

Wo in reichen Vorräumen und Treppenhäusern echter Marmor verwendet ist, da können untergeordnete Wände ganz wohl dazu passend in Farbe marmoriert werden. Weniger empfiehlt es sich, die Wände zu marmorieren, wenn die Architektur in Sandstein auftritt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bezüglich der Vorbilder für die Zimmermalerei im allgemeinen sei noch auf folgende Werke verwiesen:

Gnauth und Lesker, Deutsches Malerjournal. Stuttgart, Spemann.
E. Ewald, Farbige Dekorationen. Berlin, Wasmuth.
Wasmuths Neue Malereien. Sammlung moderner ausgeführter Dekorationen.
K. Schaupert, Plafonds-Dekorationen. Weimar, Voigt.
A. Dewald, Skizzen und Entwürfe für Dekorationsmaler.
O. Schurth, Schablonierte Dekorationsmalereien. Karlsruhe, Veith.
E. Schurth, Moderne Dekorationsmalereien. Karlsruhe, Veith.
R. Trunk, Skizzen für Plafond- und Wanddekorationen. Ravensburg, O. Maier.
R. Trunk, Der Dekorationsmaler. Ravensburg, O. Maier.
C. Dietl, Farbige Entwürfe für Decken- und Wandmalereien. Berlin, Wasmuth.

---

3. Die Theater- und Festdekorationsmalerei.

(Tafel 67 bis 74.)

Die Theatermalerei im grofsen Stile ist eine Sache für sich, die den gewöhnlichen Dekorationsmaler nicht berührt. Sie hat sich aus bescheidenen Anfängen zu einer höchst beachtenswerten Kunst entwickelt. Insbesonders in den letzten Jahrzehnten sind die Anforderungen für grofsartige szenische Ausstattungen gewachsen. Während das ehemalige Theater sich mit fahrbaren Kulissen oder Flügeln, mit aufziehbaren Soffiten oder Gebälken, mit der Verschmelzung beider, den sog. Bögen und mit den Hintergründen begnügte, werden jetzt auf der Bühne förmliche Scheinbauten errichtet und was früher gemalt zu werden pflegte, wird heute, soweit thunlich, plastisch und naturgetreu gegeben. Als Beispiel hierfür bringen die Fig. 402 und 403 eine Lohengrindekoration in der Ansicht und im Grundrifs. Dieselben sind nebst der Fig. 404, welche die modernen Theatermaler bei der Arbeit darstellt, einem Aufsatz von E. Quaglio entnommen, auf welchen diejenigen verwiesen werden, welche sich für die Sache besonders interessieren. („Aus der Werkstatt des Theatermalers"; Seemanns Kunstgewerbeblatt 1894, Seite 121.)

An dieser Stelle handelt es sich nur um die Dekorationen der Liebhabertheater, die Gelegenheitsbühnen der Gesellschaften und Vereine. In diesem Sinne treten nicht selten Aufgaben an den Dekorationsmaler heran, die er wohl erledigen kann, wenn er im übrigen auf der Höhe der Zeit steht. Ist er der Sache jedoch nicht gewachsen, so stehen wiederum Geschäfte zur Verfügung, welche ihm die Arbeit abnehmen und auf Bestellung das Gewünschte liefern. Wilhelm Hammann in Düren (Rheinland) betreibt u. a. neben seiner Fahnenfabrik auch ein Atelier für Theatermalerei und liefert nach Abzug des Rabattes für Geschäftsfreunde das Quadratmeter fertige Dekoration zu 1,75 bis 2,50 M.

Die hier in betracht kommenden Bühnen werden für gewöhnlich innerhalb gröfserer Tanz- und Festsäle aufgeschlagen. Durch eine Prosceniumswand wird der Raum in zwei Teile abgetrennt, von denen der eine der Bühne gehört, während der andere den Zuschauerraum bildet. Die Prosceniumswand ist, wenn immer thunlich, so anzuordnen, dafs die Bühne mit Nebenräumen des Saales in Verbindung steht, welche als Ankleidezimmer etc. dienen können. Andernfalls sind diese Räume hinter oder neben der Bühne als Bretterverschläge einzurichten.

Die Prosceniumswand nimmt meist die ganze Breite des Saales ein und wenn die Höhe gering ist auch diese. Ist der Saal verhältnismäfsig hoch, so braucht die Wand nicht bis zur Decke zu reichen und kann frei endigen, was ganz gut aussieht. Immerhin sollte dann aber der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

über der Wand verbleibende Raum durch Bespannung mit Stoff geschlossen werden, der Beleuchtungsverhältnisse wegen.

Zunächst hat der Zimmermann das Bühnenpodium zu errichten. Dasselbe ist an der Vorderkante 60 bis 100 cm hoch und steigt nach hinten etwas an. Die genannte Höhe stellt die Sockelhöhe der Prosceniumswand vor. Ist der Saal genügend breit und soll die Bühne vom Zuschauerraum aus begangen werden können, so wird diese Sockelpartie rechts und links durch Thüren oder Portièren unterbrochen, hinter denen Treppen oder Gänge folgen. Die Dekoration der Prosceniumswand wird meist architektonisch gehalten, jedoch so, dafs die Architektur nicht schwer und monumental, sondern mehr leicht und spielend wirkt. Das gewöhnliche Motiv ist dasjenige des Triumphbogens. In der Mitte mufs ein Ausschnitt für den Vorhang bleiben mit den Mindestmafsen von 3 m Höhe und 4 m Breite. Die untere Begrenzung dieser Oeffnung ist durch die Sockeloberkante gegeben. Die seitliche Begrenzung pflegt durch Säulen- oder Pilasterstellungen zu geschehen in einfacher oder doppelter Anordnung. Der obere Abschlufs geschieht meist im Stichbogen oder mit einem flachen Korbbogen. Für einen Rundbogen ist selten genügende Höhe vorhanden und oft ist diese so gering, dafs mit einem horizontalen Architrav abgeschlossen werden mufs, wobei jedoch die Ecken mit Konsolen ausgefüllt werden können. Will man dem Ausschnitt den einfachen Umrifs benehmen, so geschieht dies durch geraffte Vorhänge, wirkliche oder gemalte.

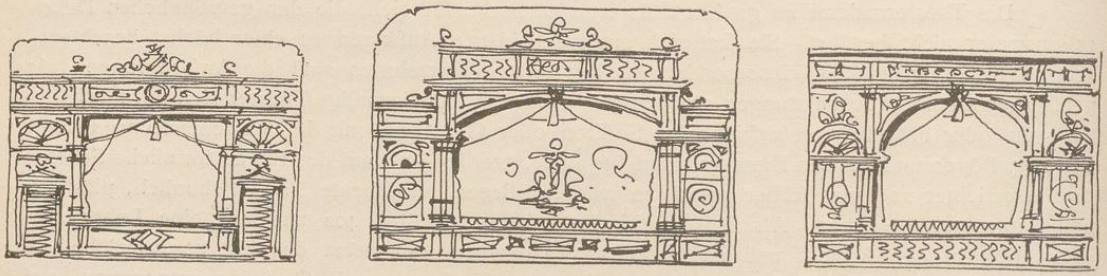


Fig. 401.
Skizzen von Prosceniumswänden.

Die zu beiden Seiten der Bühnenöffnung verbleibenden Wandteile werden, wenn sie keine Thüren erhalten, nach Art der Panneaux oder der Nischen bemalt. Ueber der Oeffnung folgt dem Architrav oder Archivolt ein Fries und diesem das Gesims. Wenn das letztere nicht an die Saaldecke anschliefst, so folgen weiter als Krönung eine Attika, Balustraden mit Obelisken, Vasen, Knöpfen etc. Auch Kartuschen, Wappen, Kronen und ähnliches sind passende Krönungsmotive.

Die Architektur der Prosceniumswand giebt sich gewöhnlich als Graumalerei, aber unterbrochen von Einzelheiten in Farben und Gold, also im gesamten plastisch in bunt. Die Farbe der gerafften Vorhänge ist gewöhnlich ein samtartiges Rot. Die Wand wird aus Brettern konstruiert oder aus Latten mit Leinwandbespannung. Der Einfachheit halber werden die Architekturen meist geometrisch dargestellt. Richtiger und wirksamer ist selbstredend die perspektivische Wiedergabe, der aber nicht Jeder gewachsen ist (Taf. 67 und 68).

Die Bühnenöffnung in der Prosceniumswand wird durch den Theatervorhang geschlossen, so lange nicht gespielt wird. Er wird auf Leinwand gemalt, die oben und unten über Holzstangen, Rundeisenstäbe oder Rohreisen befestigt wird. Da der Vorhang nicht wie bei den grofsen Bühnen im ganzen in die Höhe gezogen werden kann, so mufs er nach Art der bekannten Rouleaux mittels Schnurvorrichtung über die obere Welle aufgerollt werden. Da hierbei der Vorhang Not leidet,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

so ist auf gute Leinwand und solide Bemalung zu halten. Dem Leim ist Glycerin zuzusetzen, um die Farbe weniger spröde zu machen.

Die Dekoration des Vorhanges ist verschieden. Entweder ahmt er einen Stoff nach mit seinen natürlichen Falten, mit Applikationsstickereien und reichem Fransen- oder Quastenbehang. Der Vorhang kann jedoch auch eine faltenlose Ebene mit figürlicher oder emblemartiger Malerei vorstellen, die auf das Theater Bezug nimmt. Eine Einteilung des Vorhanges in Einzelfelder, wie sie auf gröfseren Theatervorhängen wohl vorkommt, pflegt hier der geringen Abmessungen halber nicht gemacht zu werden (Taf. 67 und 68).

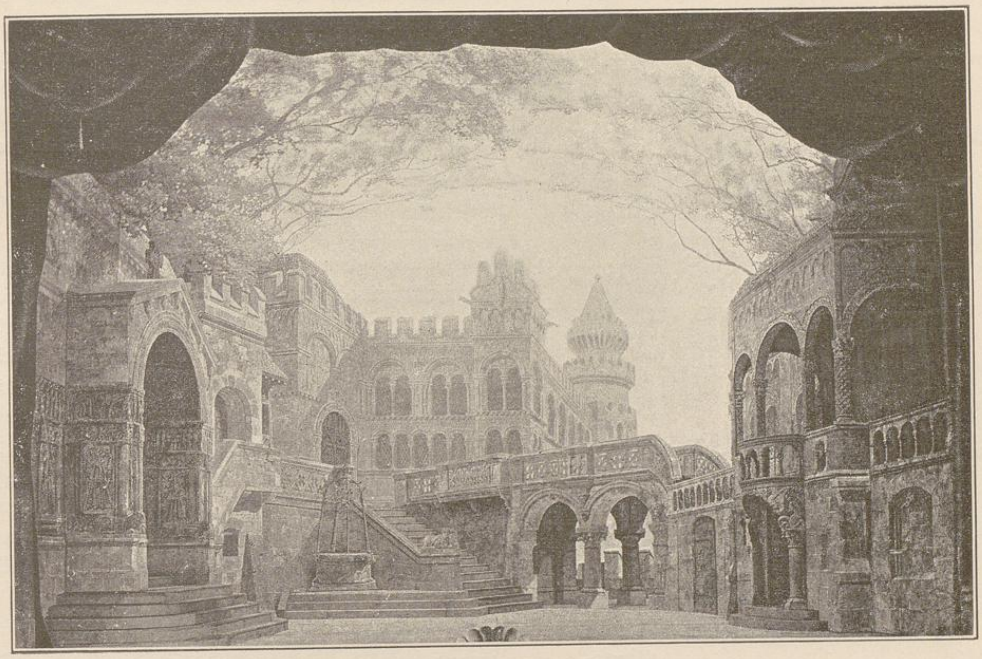


Fig. 402.

Burghofdekoration aus dem 2. Akte des Lohengrin.

Entworfen und für das Kgl. Opernhaus in Berlin ausgeführt von Eug. Quaglio.

Man kann den Theatervorhang auch aus zwei Teilen bilden, welche nicht aufgerollt, sondern mittels passender Schnurvorrichtung nach den Seiten auseinander gezogen werden. In diesem Falle besteht der Vorhang am zweckmäfsigsten aus einem geeigneten Textilstoff, der gar nicht oder nur mit schablonierten Ornamenten bemalt wird. Als bemalte Leinwand kann er etwa einen Atlasbehang mit gemalten Goldstickereien und Passamenterien vorstellen.

Der Theatervorhang mufs etwas gröfser sein, als die Oeffnung, welche er verschliefsen soll und da diese das ungefähre Verhältnis von 3 : 4 zu haben pflegt, so kommt dem Vorhang ebenfalls ungefähr $^3/_4$ der Breite als Höhe zu. Man setzt die benötigte Leinwand derart zusammen, dafs die Nähte der Höhe nach laufen, weil dann etwaige Falten natürlicher aussehen und weniger stören, als wenn sie quer über den Vorhang ziehen.

Wenn eine Theaterdekoration zur Aufführung lebender Bilder dienen soll und nur für diese, so wird bei genügender Saalbreite die Sache am besten derart veranlagt, dafs die Bühne aus zwei nebeneinander liegenden, durch eine Wand getrennten Räumen besteht, deren jeder durch einen besondern Vorhang geschlossen werden kann. Während das eine lebende Bild dann in Szene geht, kann das andere bereits gestellt werden, wobei die Pausen verkürzt werden.

Die übrigen Dekorationen des Theaters richten sich nach dem zu spielenden Stück. Abgesehen von dem Darstellungsgegenstand unterscheidet man 1. die Prospekte, Hintergründe oder Rückwandgardinen, 2. die Kulissen oder Seitengardinen, 3. die Soffiten oder Deckenstücke und 4. die Vorsatzstücke inmitten der Bühne.

Der Hintergrund, welcher in der ungefähren Gröfse des Theatervorhanges die offene Bühne nach hinten begrenzt, kann die perspektivische Darstellung einer Gegend, eines Waldes, eines Gartens, einer Strafse, eines Kerkers etc. geben; in diesem Falle wird er gewöhnlich als Prospekt bezeichnet. Die Perspektive ist derart zu konstruieren, dafs der Augenpunkt etwa in der Mitte der Zuschauer liegt. Der falsche Eindruck infolge falschen Standpunktes beim Beschauen wird so auf das geringste Mafs gebracht. Die Malerei darf nicht zu sehr in die Einzelheiten gehen, da diese doch nicht zur Geltung kämen. Diese Hintergründe können wie der Vorhang gerolltwerden und heifsen dann Rückwandsgardinen. Sie können aber auch als feste Stücke, als bespannte Lattengerüste behandelt sein. Beides hat seine Vor- und Nachteile. Die hängende Dekoration kommt leicht in Bewegung und stört dann die Illusion. Die stehende Dekoration ist umständlicher auszuwechseln, ein- und auszubringen, da die Maschinerie der grofsen Theater hier völlig fehlt (Taf. 70 bis 73).

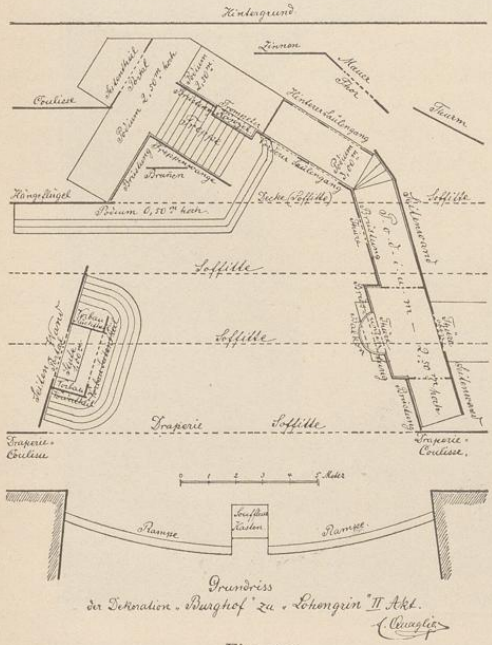


Fig. 403.
Grundrifs zu der Theaterdekoration der Fig. 402.

Die Kulissen sind seitliche Dekorationsstücke, welche sich rechts und links zwischen die Prosceniumswand und die Hintergrundswand einschieben, um die Lücke zu verdecken. Je kleiner das Theater, je geringer die Bühnentiefe ist, desto weniger Kulissen sind nötig. Sie stehen in Abständen von ungefähr 1,5 m. Bei einer Bühnentiefe von 4,5 m wären also beispielsweise zwei hintereinanderliegende Kulissenstände erforderlich.

Stellt die Bühne eine Strafse oder einen Platz vor, so erscheinen die Kulissen als Häuserecken; stellt sie einen Wald oder Garten dar, so sind die Kulissen Baum- und Gesträuchgruppen; für eine Kirche oder einen Kerker können die Kulissen Säulen und Pfeiler sein etc. Als Gerippe dient ein Lattengerüst; vorstehende Partien und lebhaft umrissene Ränder werden aus Pappe, aus Blech, Drahtgeflecht oder Steifleinwand gebildet. Hängende Seitengardinen sind durchschnittlich zu leicht beweglich und kommen nicht aus dem Wackeln heraus (Taf. 69).

Was die Kulissen für die seitliche Vermittlung und Ausfüllung sind, das sind die Soffiten für den oberen Abschlufs. Mit diesen hängenden Dekorationsstücken in Form von Wolken, von Zeltdecken, von Gewölbedecken etc. ist auf kleinen Bühnen nicht viel anzufangen, weshalb sie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auch häufig wegbleiben. Man ersetzt sie dann dadurch, dafs die Kulissen oben einander entgegengreifen, was z. B. bei Bäumen ganz gut angeht oder dafs man die gegenüberliegenden Kulissen in ein bogenartiges Stück vereinigt, was sich z. B. bei Gewölben leicht bewerkstelligen läfst (Taf. 71). Stellt die Bühne einen Innenraum, ein Zimmer vor, so sieht man von Kulissen und Soffiten am besten ab und wählt die geschlossene oder sog. Panoramadekoration, welche sich auf kleinen Bühnen gut ausführen läfst. Mit anderen Worten: man stellt aufser der Hinterwand zwei Seitenwände auf, welche nach der Tiefe laufen und bringt als oberen Abschlufs eine horizontale Decke an. Selbstredend müssen dann seitlich oder hinten für den Ab- und Zugang Thüren oder Portieren in den Dekorationsstücken angebracht werden. Man kann die Panoramakulissen auch beiderseits bemalen und dieselben mit Zapfen zum Umdrehen befestigen.

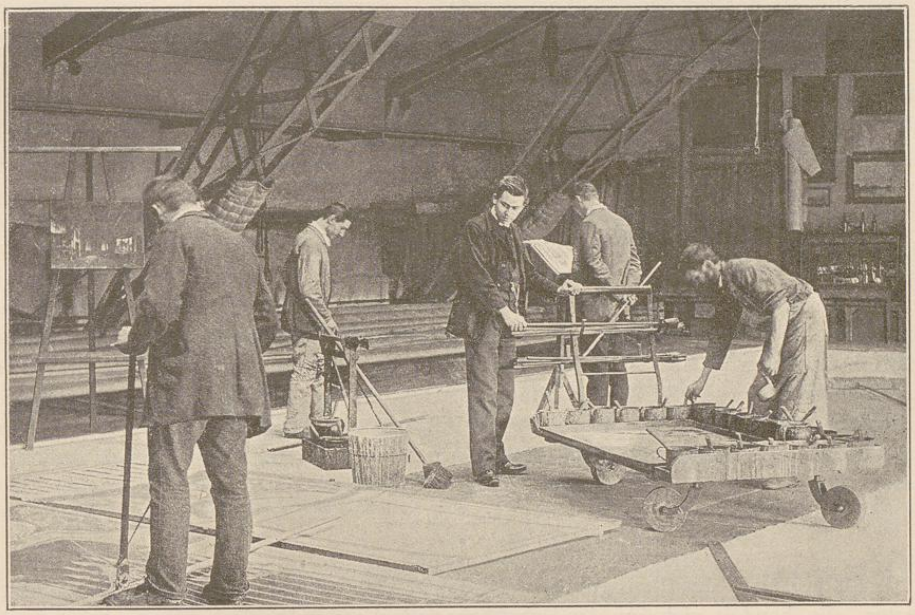


Fig. 404.
Theatermaler bei der Arbeit.

Als Versatzstücke bezeichnet man die auf dem Bühnenboden aufzustellenden Dekorationen: Felsen, Lauben, Brunnen, Bäume etc., meist in Verbindung mit wirklichen Bänken, Tischen etc. Diese Stücke werden aus Latten, Pappe und Leinwand möglichst leicht und einfach konstruiert und leicht wegnehmbar am Bühnenpodium befestigt. Auf der kleinen Bühne lassen sich unschöne Lücken und Ecken übrigens auch vielfach mit anderen Mitteln gut maskieren, mit natürlichem Pflanzengrün und mit Draperien. Diese Mittel treten hauptsächlich in Anwendung, wenn die Bühne nicht für das eigentliche Theaterspiel aufgeschlagen wird, sondern für deklamatorische und gesangliche Leistungen, also mehr wie ein dekorativer Hintergrund als wie eine eigentliche Scenerie wirken soll und auch während der Vorstellung keinem Wechsel unterworfen wird.

Bevor zur Anfertigung einer Theaterdekoration geschritten wird, sollte stets ein Bühnenmodell, etwa im Zehntel der wirklichen Gröfse aus Pappe gefertigt werden, ähnlich dem bekannten

Puppentheater. An diesem Modell lassen sich unter Einhaltung des richtigen Augenpunktes die beabsichtigten Wirkungen im kleinen studieren, wobei unter Umständen Zeit und Arbeit für die Ausführung im grofsen gespart wird. Da die Skizzen so wie so zu machen sind, so bedeutet die Zusammenstellung derselben zu einem Modell keine erheblichen Weiterungen.

Die Theatermalerei erfordert ein gutes Haften der Farben. Diese sollen nicht leicht abstauben oder gar abbröckeln. Man verwendet deshalb Leinwand, die sich besser eignet als Baumwollstoffe und besten Kölner Leim in genügender Stärke, dem etwas Glycerin zugesetzt werden kann, um das Bindemittel geschmeidiger zu erhalten. Man grundiert gewöhnlich mit geweichter Schlämmkreide, welcher Kleister, heifser Leim und heifse Alaunlösung unter Umrühren zugesetzt werden. Wenn diese Grundierung die Dekoration zu schwer macht, kann sie auch fortfallen und es kann unmittelbar auf die Leinwand gemalt werden. Eine peinliche, saubere Ausführung ist viel weniger wichtig als der richtige Effekt im ganzen. Dieser wird durch eine breite, flotte Behandlung mit kräftigen Lichtern, Schatten und Reflexen erzielt. Wichtig ist auch die richtige Wahl der Farben, da diese bei künstlicher Beleuchtung zu wirken haben. Besondere Vorsicht erfordern das Blau und das Grün, die durchschnittlich stärker gegeben werden müssen, als es die Tagesbeleuchtung erfordern würde. Bremerblau spielt eine Hauptrolle, weil es verhältnismäfsig lichtstark ist. Um der Wirkung sicher zu sein, werden die Dekorationen am besten bei künstlichem Licht gemalt. Je dünner die Farbe auf der Leinwand sitzt, desto besser.

Dekorationen, welche zu umfangreich sind, um aufgestellt gemalt werden zu können, werden auf dem Boden eines Saales liegend gemalt. Der Maler steht auf der Dekoration und malt mit Pinseln, die an langen Stielen stecken. Der Stoff wird erst inmitten der Seitenränder gespannt und genagelt, dann an den Ecken und zuletzt an den übrigen Stellen. Die ordentliche Bespannung der Rahmengestelle ist ebenfalls wichtig, damit die Dekorationen straff bleiben und nicht wellig und schlotterig werden. Damit sich Pappstücke nach der Bemalung nicht krumm biegen, sind sie beiderseits zu streichen etc. Für die Erhaltung der Dekorationen ist ausschlaggebend, wie sie aufser Gebrauch aufbewahrt und während des Transportes und der Aufstellung behandelt werden. Für flüchtige, nur einmal zu verwendende Dekorationen kann das billige Papier auch die teure Leinwand ersetzen.

Die Hintergründe der Photographen werden ähnlich behandelt, wie die Rückwandsgardinen der Theater. Es handelt sich um landschaftliche oder architektonische Perspektiven, die einer Einzelaufnahme oder einem Gruppenbilde als Grund dienen sollen und mitsamt den Personen photographiert werden. Selbstredend hat hier die farbliche Ausführung keinen Zweck, weshalb diese Dinge blofs grau in grau gemalt werden, gewöhnlich in matter, mit Terpentin verdünnter Oelfarbe. Ferner darf die Behandlung nicht so flüchtig und breit sein, wie in der Theatermalerei. Es soll ein thunlichst naturgemäfser Eindruck auf der Photographie erreicht werden, weshalb sich eine eingehende Malerei nach Art der Naturstudien empfiehlt. Der verhältnismäfsig kleine Mafsstab erleichtert dies auch.

Hinsichtlich der Festdekorationen ist zu unterscheiden zwischen denjenigen der Innenräume und solchen, die für das Freie bestimmt sind.

Die Festdekoration der Innenräume wird erforderlich, wenn Gesellschaften, Vereine oder Schulen ihre Stiftungsfeste begehen und bei zahlreichen andern Anlässen. Es liegt dann die Aufgabe vor, einem an sich schon dekorierten Raume ein aufsergewöhnliches Gepräge zu geben und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dieses mit dem Zwecke des Festes in Beziehung zu bringen. Die erstere Anforderung wird durch Ausschmückung mit lebenden Pflanzen durch Anbringen von Kränzen und Guirlanden, durch Aushängen von Fahnen und Teppichen erfüllt. Die besondere Beziehung auszudrücken, fällt dagegen dem Dekorationsmaler zu. Er malt zu diesem Zwecke Wappen, Embleme und Inschriften, die an passender Stelle aufgemacht werden. Vielfach bietet die Architektur des Raumes bequeme Gelegenheit zur Unterbringung. In die Brüstungsfelder, in die Friese, in die Nischen, Lünetten und Medaillons werden bespannte Rahmen provisorisch eingefügt und die neue Dekoration giebt dem altbekannten Raume ein neues Aussehen. Nicht selten ist gleichzeitig die Aufgabe zu erfüllen, ungeeignete Dekorationen zu verhüllen und zu verdecken, einen ernsten Raum in einen heiteren, einen weltlichen in einen kirchlichen zu verwandeln und umgekehrt. Allgemeine Regeln lassen sich kaum geben. Die Sache ist nach Lage des Falles zu erledigen.

Anläfslich der landwirtschaftlichen und Gartenbau-Ausstellungen kommt es vor, dafs Grotten und Felsenpartien anzulegen sind. Es werden dann zunächst vom Zimmermann geeignete Gerüste aus Rahmenschenkeln und Latten aufgeschlagen; dieselben werden mit grober Leinwand bespannt, mit Werg gepolstert, mit Gipsbrei und Leinwand „cachiert“, mit feinem Kies „gesandelt“, mit Moos beklebt und möglichst natürlich angestrichen. Eine ähnliche Behandlung erfahren auch die Krippen und Oelberge der Kirchen. Wird mehr auf Wirkung als Naturtreue gesehen, so sandelt man mit zerstofsenem Glas oder mit Gipsspatsplittern; benützt zerknitterte Metallfolien etc.

Von gemalten Festdekorationen für das Freie sind hauptsächlich die Triumphbögen und Ehrenpforten zu erwähnen. Werden dieselben in Naturholz mit Tannengrün hergestellt, so beschränkt sich die Dekoration von Seiten des Malers auf Wappen, Embleme und Schrifttafeln. Werden dieselben jedoch als Architekturen behandelt, so macht der Zimmermann die Rohkonstruktion; Gipser und Bildhauer verkleiden dieselbe und der Dekorationsmaler setzt das ganze in Effekt. Er marmoriert und jaspiert die Sockel und Wände; vergoldet die Ornamente, die Kapitäle und Säulenfüfse; läfst die Säulenschäfte in Lasuren auf Metall erglänzen; fügt Transparente ein etc. Verschiedene von der Stadt Karlsruhe nach dem Entwurf von Direktor Götz erbaute Ehrenpforten haben gezeigt, welch pomphafte Wirkungen sich erzielen lassen, wenn die richtigen Leute und genügende Mittel zur Verfügung stehen. Allerdings mufs dann auch der Himmel ein Einsehen haben, damit nicht ein strömender Regen die Farbenpracht erbarmungslos durcheinanderfliefsen läfst.

Schliefslich sei noch mit ein paar Worten der Panorama- und Dioramamalerei gedacht. Das Panorama ist ein ringförmiges, allseitiges Aussichtsbild, welches auf die Innenseite einer grofsen, als Zylinder aufgehängten Leinwand gemalt wird. Das Diorama ist ein rechteckig begrenztes Aussichtsbild, gewissermafsen ein aus dem Panorama herausgegriffenes Stück von bestimmter Breite.

Der Engländer Barker und der Franzose Prévost können als diejenigen gelten, welche diese Art von Malerei, wenn nicht erfunden, so doch im heutigen Sinne ausgebildet haben. Für die neuzeitigen Panoramen ist das mustergiltige Vorbild das im Jahr 1839 von Hittorf entworfene Panorama in den Champs Elysées zu Paris. Dioramen finden sich schon aus früherer Zeit, so z. B. im bekannten Schlofsgarten zu Schwetzingen.

Die Panorama- und Dioramamalerei soll nicht als dekoratives Bild wirken, sondern thunlichst als Wirklichkeit. Um die Täuschung möglichst vollständig zu machen, ist alles zu vermeiden, was an die Ausführung der Malerei erinnern könnte, wie Falten und sichtbare Nähte der Leinwand etc. Die Malerei mufs perspektivisch richtig und ganz naturgetreu sein. Unten wird ein natürlicher Vordergrund angeschüttet; Sand, Kies, ausgefahrene Wege, Mauern, Geräte, lebende

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Pflanzen und Rasen werden wie in der Natur angeordnet und der Uebergang zur Malerei wird so geschickt als immer möglich vermittelt. Dies hat eine gewisse Schwierigkeit deshalb, weil die aufgehängte Leinwand, welche unten an einer Eisenstange befestigt und mit Gewichten beschwert ist, sich verkürzt oder verlängert nach dem jeweiligen Feuchtigkeitsgehalt der Luft.

Um die Täuschung zu vervollständigen, ist es unbedingt erforderlich, dafs das Auge des Beschauers erst im Dunkeln gehalten wird, so dafs das Sonnenlicht des Bildes ihm schliefslich so hell erscheint, wie das wirkliche. Dies wird bei den Panoramen dadurch erzielt, dafs der Be-



Fig. 405.
Der Buchstabe A in seiner geschichtlichen Entwickelung.

schauer dunkle Treppen und Gänge passieren mufs, bevor er auf das Podium gelangt, von welchem aus er die Rundsicht geniefsen kann. Der Brüstungsvorsprung begrenzt das Bild nach unten; die obere Begrenzung geschieht durch ein über der Plattform ausgespanntes Velum oder Schirmdach, welches das Oberlicht und die Reflektoren, die das Bild von oben beleuchten, mit seinem Vorsprung völlig verdeckt.

Beim Diorama ist der Fall einfacher. Der Beschauer tritt in einen langen, dunklen Gang, welcher ein Stück weit vom Ende ab durch eine Brüstung gesperrt ist. Von dieser Stelle aus ist das Bild zu betrachten und für sie ist es konstruiert. Es befindet sich auf eine Wand oder Leinwand gemalt im Abstand von etwa 10 m und wird von oben oder auch von der Seite kräftig beleuchtet. Die dem Bild gegenüberliegende Oeffnung des Ganges begrenzt für den Beschauer das Bild als Rechteck oder oben im Bogen, wenn der Gang gewölbt ist. Das Vorterrain des Bildes kann wie beim Panorama durch plastische Gegenstände, lebende Pflanzen etc. vermittelt werden.



Fig. 406.
Buchstabe aus dem 17. Jahrhundert.

Die Panoramamalerei ist eine Spezialität, eine Sache für sich, wie die Theatermalerei grofsen Stils. Je nach dem Vorwurf beschäftigt sie Landschafts-, Architektur-, Schlachtenmaler etc. von Beruf, anerkannte Künstler ihres Faches. Anders verhält es sich bezüglich der Dioramen, die schliefslich mit bescheidenen Mitteln in jedem gröfseren Park oder Garten angelegt werden können und deren Malerei ein geschickter Dekorationsmaler wohl übernehmen kann. Es wird sich dabei meist um Landschaftsbilder, etwa nach Art der Fig. 56, handeln. Die Malerei kann auf Leinwand nach Art der Theatermalerei erfolgen oder auf eine entsprechend verputzte Wand in Fresko- oder Mineralmalerei. Im ersteren Falle mufs der Raum zwischen Gang und Bild ein geschlossener sein mit Ober- und Seitenlicht. Im letzteren Falle ist dies nicht unbedingt erforderlich, wenn nur das Bild genügend geschützt ist.

Wer sich über Panorama- und Dioramaanlagen eingehender unterrichten will, den verweisen wir auf das deutsche Bauhandbuch, Artikel „Panoramen“ von W. Boeckmann.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

4. Die Schilderei und Faſsmalerei.

(Tafel 75 bis 85.)

Unter der Schilderei ist die Schriftenmalerei, die Schildmalerei und Wappenmalerei verstanden. Die Faſsmalerei ist die Malerei und Vergoldung in Bezug auf plastische Gegenstände, besonders auf Figuren und Wappen. Ihr Gebiet ist die polychrome Plastik.

Wie dem Kirchenmaler die Kenntnis der christlichen Symbolik von Vorteil ist, so ist für den Schilderer und Faſsmaler diejenige der Schriften und der Heraldik erforderlich. Deshalb möge hier zunächst das wichtigste aus diesen Gebieten erwähnt werden.



Fig. 407.

Lateinische Renaissanceschrift nach Daniel Hopfer † 1549.

a. Das Schriftwesen.

Als die Erfinder der Schrift gelten die Phönikier. Mutmaſslich ist die phönikische Schrift aus der egyptischen Bilderschrift entstanden (Hieroglyphen). Aus der phönikischen Schrift ist zweifellos die griechische und aus dieser die römische oder lateinische entstanden. Mit der Einführung des Christentums gelangte die letztere nach Deutschland. Aus den groſsen Buchstaben (Majuskeln) entstanden die kleinen (Minuskeln); aus der geraden und eckigen Kapitalschrift ging die rundliche Uncialschrift des Mittelalters hervor und aus dieser die gebrochene Schrift, die Fraktur- oder Texturschrift der Gotik, von welcher wieder unsere deutsche Druckschrift von heute herkommt. Die Renaissance hat mit der antiken Kunst auch die römische Schrift wieder aufgenommen, so daſs diese heute noch neben der vorerwähnten in Uebung ist. Neben den auf-

rechten Monumentalschriften haben sich frühzeitig schräge oder schiefe Schreibschriften (Cursivschriften, Currentschriften) ausgebildet. Neben den gewöhnlichen Schriften sind für besondere Zwecke die Zierschriften entstanden, insbesonders die als Anfangsbuchstaben benützten Initiale. Und so stellt das Schriftwesen eine zusammenhängende Kette dar, die sich rückwärts verfolgen läfst bis ins alte Land der Pharaonen, wie unsere Ornamentik und die Kunst überhaupt.

Die Fig. 405 stellt zum Vergleich den Buchstaben A in seiner geschichtlichen Entwickelung dar: 1. phönikisch; 2. altgriechisch; 3. römisch; 4. achtes Jahrhundert, Majuskel; 5. ebenso, Minuskel; 6. zehntes Jahrhundert; 7. vierzehntes Jahrhundert; 8. fünfzehntes Jahrhundert; 9. sechzehntes Jahrhundert; 10. heutige Druckschrift. Der Anfang und das Ende haben in der Form gar nichts mehr gemein; die Zwischenglieder erweisen aber deutlich, wie eines aus dem andern geworden ist und was für dieses Schriftzeichen gilt, gilt auch für die übrigen. Was die Kalligraphen aus dem ein-

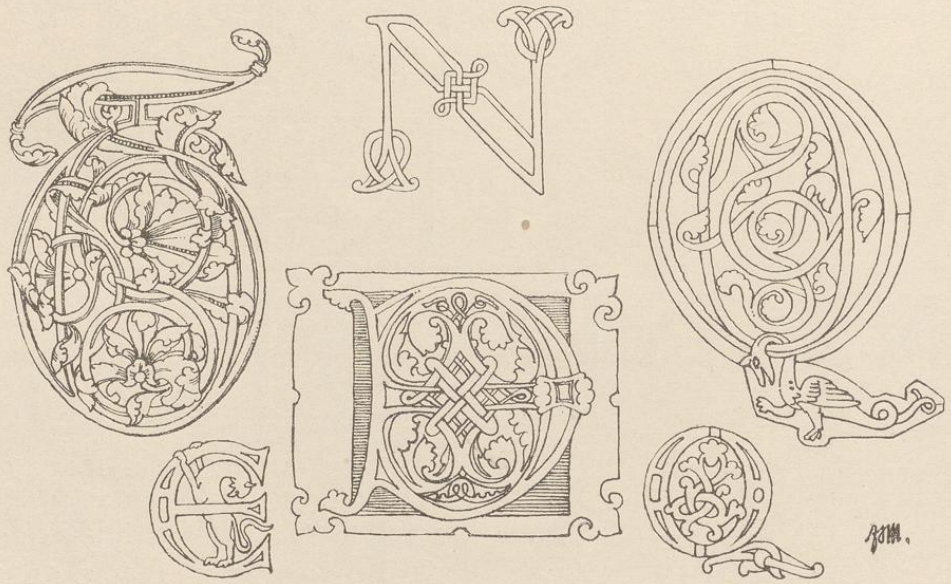


Fig. 408.
Initialen aus dem 10. bis 13. Jahrhundert.

fachen phönikischen Zeichen schliefslich gemacht haben, das zeigt die Fig. 406, welche einen geschriebenen Buchstaben aus dem 17. Jahrhundert wiedergiebt. Die Anschauung, dafs ein Schriftzeichen in erster Reihe leicht erkenntlich und in zweiter schön sein soll, war nicht allen Stilzeiten eigen und es ist ein Glück für uns, dafs die Renaissance zur einfachen antiken Form zurückgriff und dafs die Erfindung der Buchdruckerkunst notwendigerweise auch die Vereinfachung der gotischen Schrift herbeiführen mufste.

Die Antike kannte das Prinzip der Schriftverzierung nicht; sie suchte die einfache Form möglichst schön zu geben und die Renaissance hat, als sie die römische Schrift wieder aufnahm, an dieser Form thunlichst wenig geändert. Sie hat, wenn sie reicher gehen wollte, den Grund, aber nicht die Schrift verziert, wie Fig. 407 zeigt. Dies gilt jedoch nur von der lateinischen Schrift; die gotische Frakturschrift liefs sich nur allmählich vereinfachen und das Endresultat war ungefähr

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

das, was wir als Schwabacher Schrift bezeichnen. Die der Renaissance folgenden Stile haben die Schriften im allgemeinen verschlechtert, was ja schon das Ueberbleibsel — unsere deutsche Druckschrift — darthut. Der kunstgewerbliche Aufschwung der letzten Jahrzehnte hat auch dieses Gebiet wohlthuend berührt und in mancher Hinsicht macht sich schon eine Besserung ersichtlich.

Wenn die Schreiber des Mittelalters — es waren der Mehrzahl nach die Mönche der



Fig. 409.
Initialen aus dem 14. und 15. Jahrhundert.

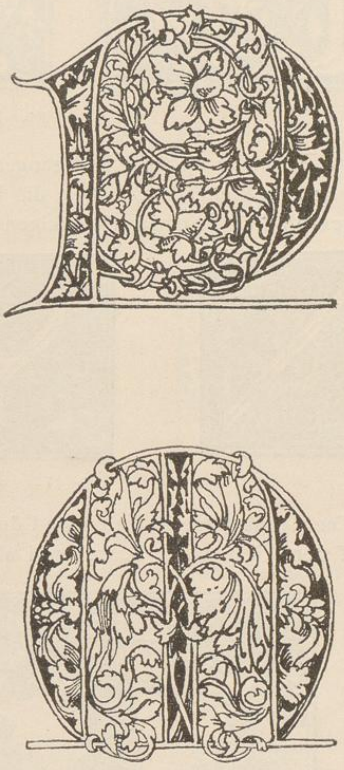


Fig. 410.
Initialen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.

Klöster — ihre Schriftwerke verzieren wollten, so umrahmten sie den Text mit gemalten Zierleisten und verzierten einzelne Anfangsbuchstaben. Die ursprünglichen Ornamentmotive waren das Flechtwerk und phantastische Tiergestalten. Vom 11. Jahrhundert ab treten diese mehr und mehr zurück und es entwickelt sich eine gesunde und schöne Pflanzenornamentik (Fig. 408). In der gotischen Zeit wird diese Ornamentik dünner, langstieliger und zum Teil auch langweiliger (Fig. 409). Der

Uebergang zur Renaissance verbessert die Sache wieder, aber die Ornamentik erdrückt vielfach die Grundform der Buchstaben (Fig. 410). Während die spätgotische Periode die Verzierung der



Fig. 411. Renaissance-Initialen.

Initiale mit Vorliebe als freie Endigung auffafst und zahlreiche Liniengänge und Schnörkel von dem Buchstaben ausgehen läfst, so fafst die Renaissance die Verzierung zusammen und setzt den Buchstaben gewöhnlich in einen viereckigen Rahmen (Fig. 411).

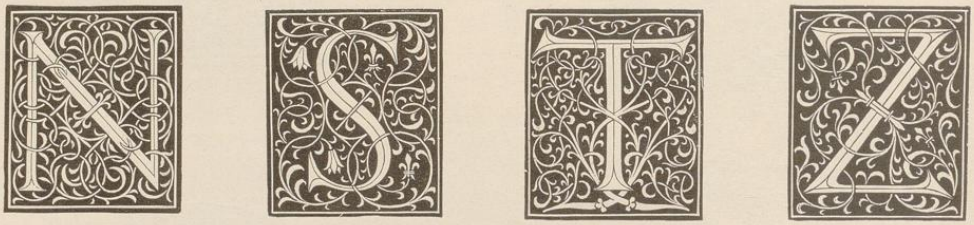


Fig. 412. Initialen. Italienische Renaissance.

Die Renaissance-Initialen sind durchgehends schön und wohlgelungen; sie sind aber weniger mehr auf dem Gebiet der Schreiberei als des Buchdrucks zu suchen. Namhafte Künstler, wie z. B.

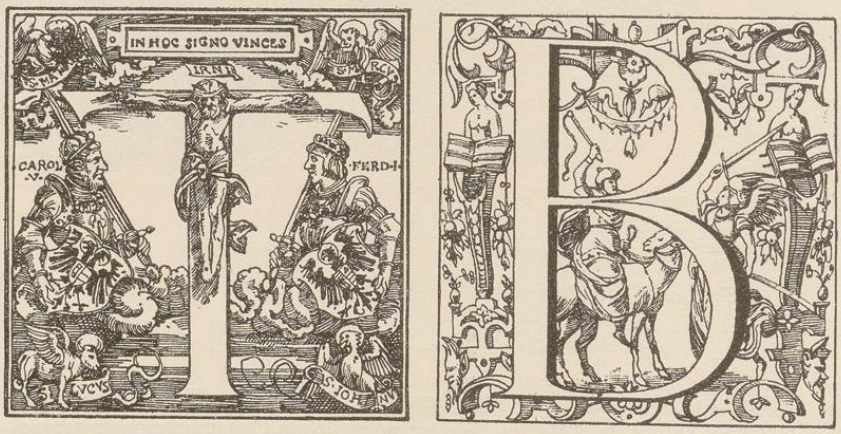


Fig. 413. Renaissance-Initialen.

Hans Holbein, haben es nicht verschmäht, Initialen zu entwerfen. Die Verzierung der Renaissance-Initialen ist zum Teil rein ornamental, häufig aber auch figürlich mit Bezugnahme auf den Inhalt

des Textes. Im ersten Sinne sei auf die Fig. 411 und 412, im andern auf die schönen Initialen der Fig. 413 verwiesen. Der Barockzeit gelingen die Initialen schon weniger gut und das Rokoko und der Louis XVI.-Stil haben in dieser Hinsicht noch weniger Glück. In diese Perioden fallen auch die Versuche, Schriftzeichen aus verrenkten menschlichen Gestalten und aus Blumenguirlanden

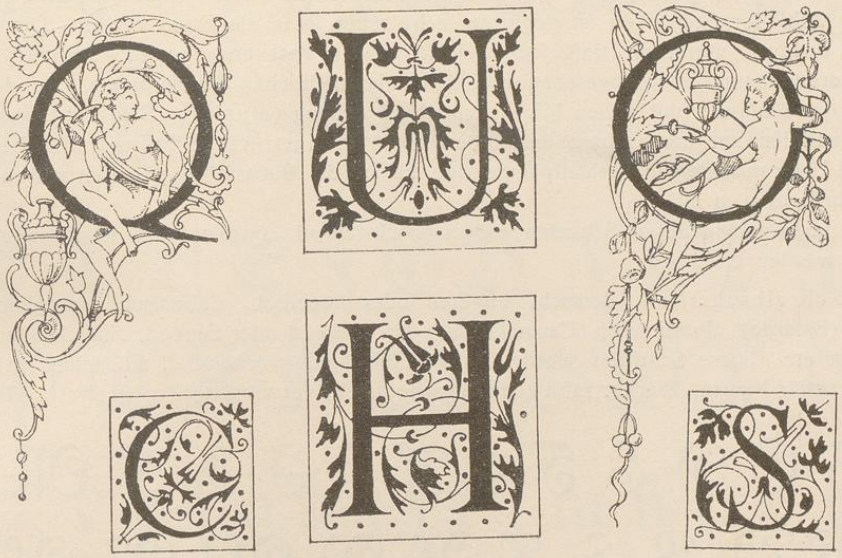


Fig. 414.
Moderne französische Initialen.

zusammenzustellen. Es sind dies Stilverirrungen, welche in den Vogel- und Fischschriften des Mittelalters bereits ihre Vorläufer gefunden hatten. Die Leistungen der modernen Buchstabenverzierung sind verschieden und durchschnittlich am besten, wenn sie sich an gute, alte Vorbilder anlehnen. Die Fig. 414 und 415 bringen einige moderne Initialen.



Fig. 415.
Moderne Initialen.

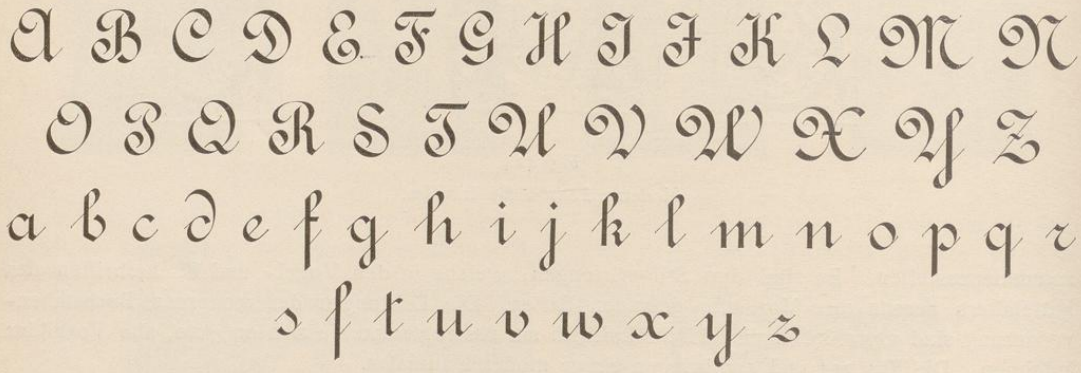
Die Farben der Initialen betreffend ist zu bemerken, dafs sie sich im einfachsten Fall in Rot vom schwarzen Text abzuheben pflegen. Die irische, romanische und byzantinische Zeit giebt die Initialen meistens in wenigen kräftigen Farben mit oder ohne Gold. Die gotischen Initialen einfacherer Art zeigen das Schriftzeichen gewöhnlich in poliertem Gold, umrahmt von blauen und

roten Linien. Die Spätgotik versucht dann mit mehr oder weniger Glück die Ornamente abzuschattieren und auch gebrochene Farben, wie Braun und Violett zu verwenden. Da die Renaissance auf den Buchdruck verwiesen ist und dieser die Farben nicht wohl geben kann, so werden die Initialen schwarz wie die übrige Schrift gegeben oder nur in Rot hervorgehoben. Das gleiche gilt auch für heute. Die Bevorzugung des Roten macht sich jedoch nicht im Druck allein geltend. Es werden auch häufig geschriebene und gemalte Schriften in dieser Weise gehalten.

Die Zahl der Schriften ist grofs an sich, schon was die Form betrifft. Die Zahl wird aber noch dadurch vermehrt, dafs jede Schrift wieder fett und mager, schmal und breit gebildet werden kann, ganz abgesehen von den nebensächlichen Verzierungen. Zu den letztern zählt z. B. das Einfassen mit feinen Linien dem Rand entlang (musierte Schriften), das Beigeben von Schattenlinien auf der rechten und untern Seite (schattierte Schriften), die Beigabe von Seiten- und Unteransichten in Paralellperspektive, als ob die Buchstaben plastisch wären (perspektivische Schriften) u. a m.

Die meistverwendeten Schriften mögen nachstehend erwähnt und in ihren Alphabeten vorgeführt werden:

1. Schreibschriften, deutsch, englisch oder lateinisch, italienisch, amerikanisch, altfranzösisch (Batarde), altitalienisch (Cancellaresca) etc., stehend oder liegend, einfach oder schattiert und verziert etc. Diese Schriften werden vom Maler kaum verwendet, höchstens in Gold auf Schaufenstern für Namen. Hierher zählt auch die schon mehr verwendete Rundschrift oder Ronde:



2. Kanzlei, hervorgegangen aus den Schreibschriften der Kanzleien, welche insbesonders die Köpfe der Schriftstücke kalligraphisch zu verzieren pflegten. Auch diese Schrift kommt schmal, breit, mager, fett, verziert und unverziert vor. Nachstehend ein breites Kanzleialphabet.



a b c d e f g h i j k l m n o

p q r ſ s t u v w x y z

3. Schwabacher Schrift. Aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammende Druckschrift, ihrer einfachen, schönen und schneidigen Form wegen neuerdings sehr beliebt.

A B C D E F G H I K L M N

O P Q R S T U V W X Y Z

a b c d e f g h i j k l m n o p q r ſ

s t u v w x y z

4. Gotische Schrift. Hervorgegangen aus den Mönchsschriften des Mittelalters und in vielerlei Formen verwendet. (Mönchsgotisch, Kirchengotisch, Holländisch-Gotisch, Gutenberg-Gotisch, Altgotisch, Englisch-Gotisch, Pfeilgotisch etc.) Wir geben eine gewöhnliche Form, dann das sog. Gutenberg-Gotisch, welches besonders hübsch ist, und schliefslich das sog. Psaltergotisch.

A B C D E F G H I K L M N O P Q

R S T U V W X Y Z

a b c d e f g h i j k l m n o p q r ſ s t u v w x y z

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

A B C D E F G H I K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q
r ſ s t u v w x y z

A B C D E F G H J K
L M N O P Q R S T U
V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o
p q r ſ s t u v w x y z

5. Middoline; ähnlich der Kanzleischrift, früher häufiger als heute benützt, zum Malen aus freier Hand besonders gut geeignet.

A B C D E F G H I K L M N O
P Q R S T U V W X Y Z

a b c d e f g h i j k l m n o p q r f
s t u v w x y z

6. Fraktur. Dieses Wort ist der Sammelbegriff der unter 2—5 erwähnten und aller ähnlichen Schriftarten im Gegensatz zur Antiqua oder römischen Schrift. Man bezeichnet aber auch im engern Sinne die nachfolgende Schrift als Fraktur.

A B C D E F G H I K L M N O P
Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q r f s t u v w x y z

7. Antiqua. Diese Bezeichnung ist Sammelbegriff der römischen Schriften im Gegensatz zu den gebrochenen. Im engern Sinne gilt der Ausdruck für die folgende Schrift, welche wieder schmal, breit, mager, fett etc. sein kann.

A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q
r s t u v w x y z

8. Mediaeval, Renaissance, Elzevier. Lateinische Renaissanceschriften von ähnlicher Form; zu den schönsten Schriften zählend und für die Antiqua das, was die Schwabacher für die Fraktur. Nachstehend eine Mediaeval:

A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s
t u v w x y z

9. Clarendon und Egyptienne. Antiquaschriften mit starken eckigen Ausladungen. Nachstehend eine Clarendon:

A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p
q r s t u v w x y z

10. Grotesk und Steinschrift. Antiqua-Balkenschriften ohne Ausladungen an den Enden, schmal, breit, mager und fett. Nachstehend eine Steinschrift:

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T
U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

11. Skelettschriften heifsen die Schriftarten mit dünnem Körper. Die Italienne ist eine derartige Form:

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R
S T U V W X Y Z

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u
v w x y z

12. Kursivschriften sind alle schrägliegenden. Alle Schreibschriften und Antiquaschriften können Kursiv sein, die Frakturschriften dagegen nicht. Nachstehend eine Mediaeval-Kursivschrift und eine sog. Reklame-Kursiv.

A B C D E F G H I J K L M N O
P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

A B C D E F G H I K L M N O
P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

13. Zierschriften. Alle drei Schriftgruppen, die Schreibschriften, die Fraktur- und Antiquaschriften können durch Schattieren, Musieren etc. verziert werden. Nachstehend einige Alphabete:

A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q
r s t u v w x y z

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T
U V W X Y Z

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

A B C D E F G H I J K
L M N O P Q R S T U V
W X Y Z

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

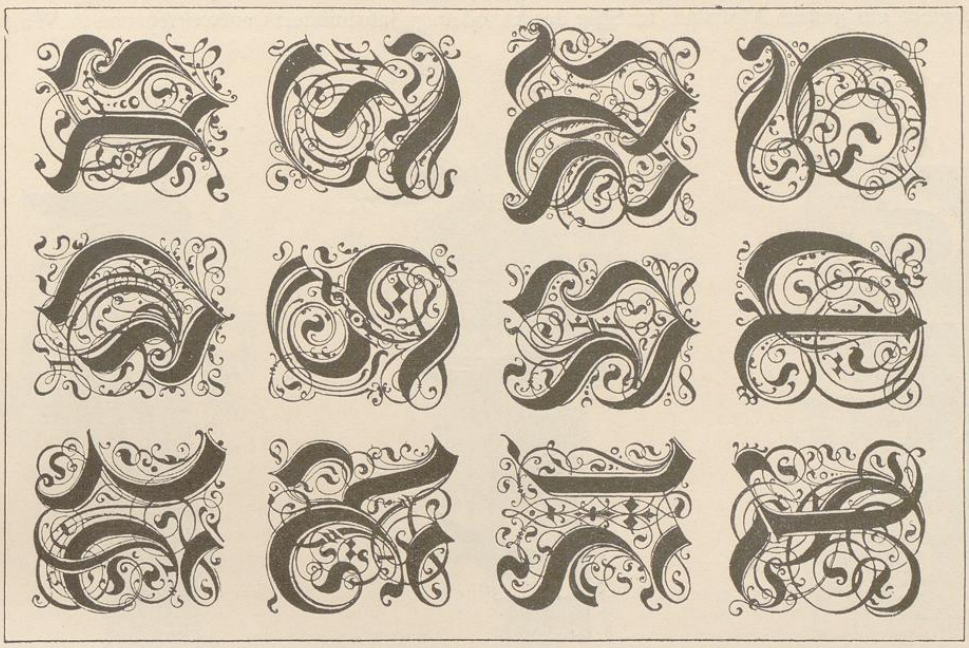
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R
S T U V W X Y Z

Sobald die Schriftverzierung zu weit geht, wirken die Schriften nicht mehr monumental, sondern zierlich und kleinlich. Gleichzeitig werden sie schwerer zu lesen. Man verziert deshalb auch gerne in Sprüchen und Inschriften blos die grofsen Buchstaben und läfst die kleinen unverziert.

A B C D E F G H J K
L M N O P Q R S T U
V W X Y Z

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



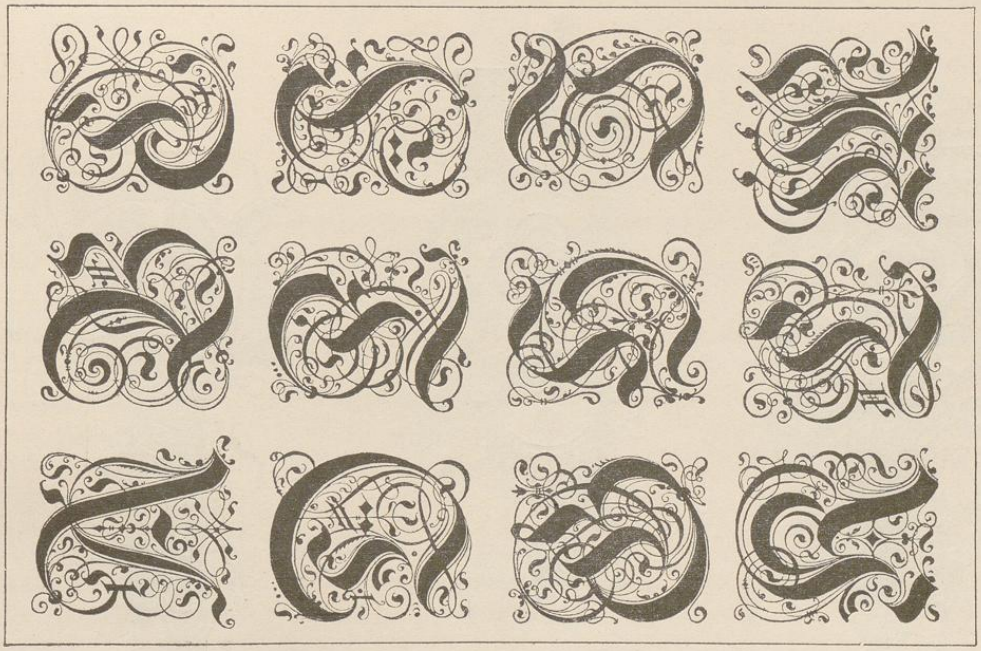


Fig. 416.
Initialen von A. Wagen.

Damit sind wir wieder bei den Initialen angelangt, die bereits besprochen wurden. Die Fig. 416 giebt ein ganzes Alphabet, im Stile des 16. oder 17. Jahrhunderts entworfen von A. Wagen

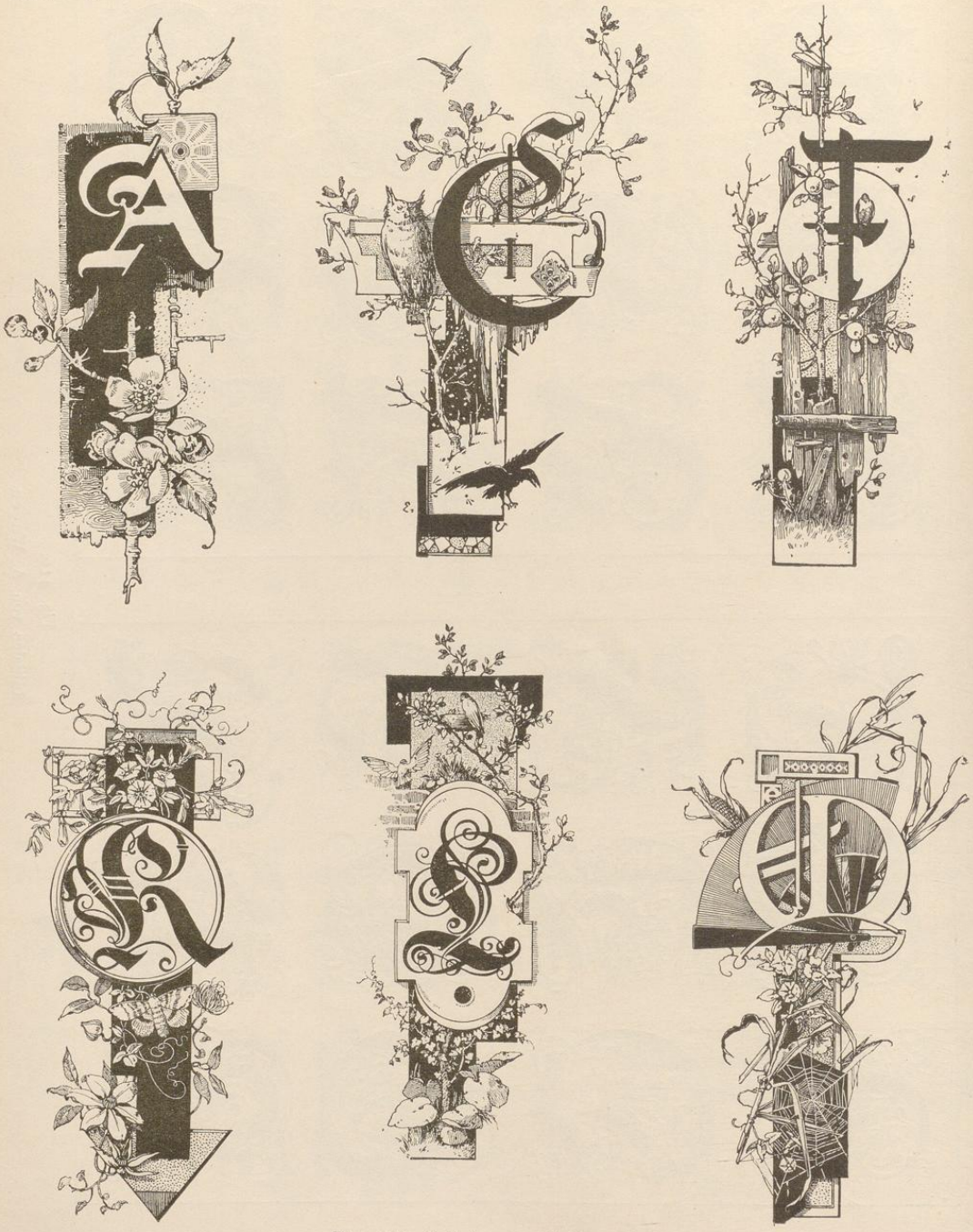


Fig. 417. Initialen von E. Unger.

und die Fig. 417 und 418 bringen eine Anzahl von Initialen modernster Art aus dem Musterbuche der Druckerei von Ramm & Seemann in Leipzig, bei welcher das vorliegende Werk gedruckt ist.

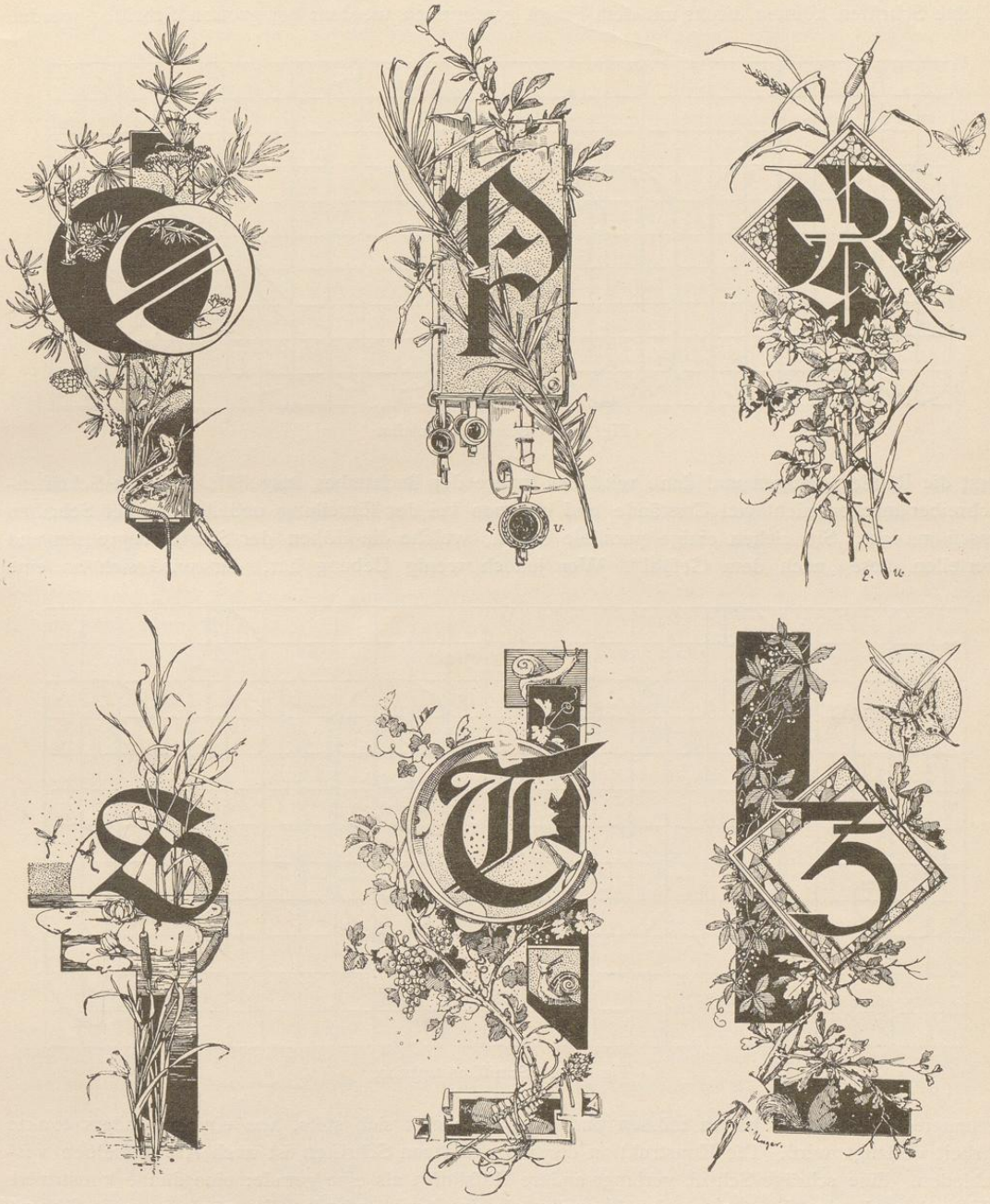


Fig. 418. Initialen von E. Unger.

Die Schriften werden entweder auf Papier aufgezeichnet, durchgestochen und durchgebeutelt oder sie werden unmittelbar an ihrem Bestimmungsort entworfen. Das letztere Verfahren giebt ein genaueres Resultat, läfst sich aber nur anwenden, wo die Vorzeichnung nicht stört. Kleine Schriften können direkt mit dem Pinsel geschrieben werden; bei grofsen Schriften werden

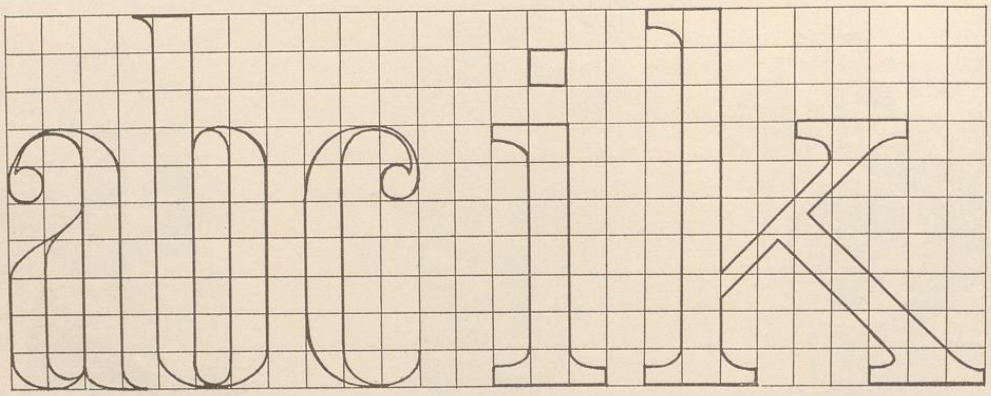


Fig. 419. Schriftkonstruktion.

erst die Ränder gezogen und dann wird das Innere der Buchstaben ausgefüllt. Geübte Schriftenschreiber machen nicht viel Umstände und kommen bei der Einteilung und Anlage der Schriften rasch zurecht. Sie ziehen einige parallele Linien, welche die Höhen der Schrift begrenzen und verteilen diese „nach dem Gefühl". Wer jedoch wenig Uebung hat, der wird sich an eine

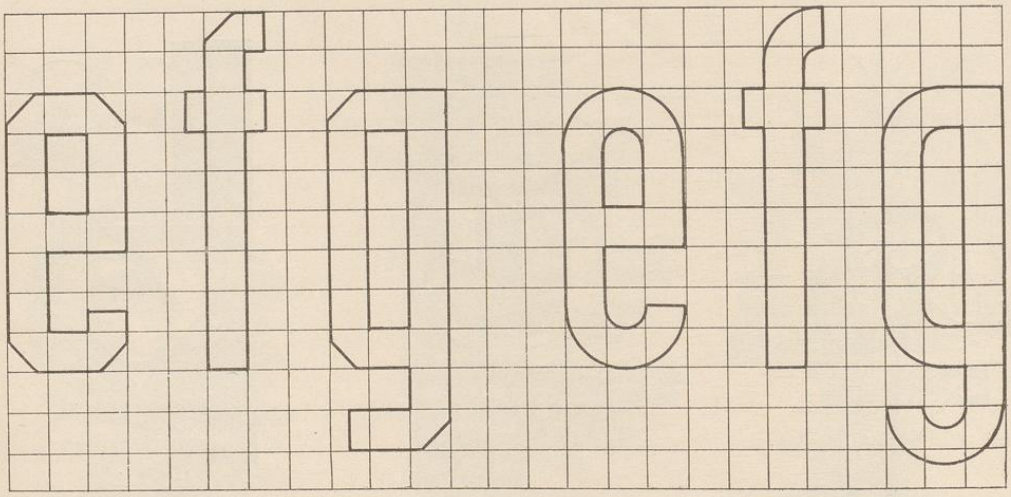


Fig. 420. Schriftkonstruktion.

genauere Konstruktion halten müssen und diese empfiehlt sich stets, wo eine besonders exakte Arbeit verlangt wird. Die Konstruktion der verschiedenen Schriften ist nach Art derselben verschieden. Eine schräge Schrift verlangt andere Hilfslinien als eine gerade; eine dünne konstruiert sich anders als eine fette, eine schmale anders als eine breit laufende. Es würde zu weit führen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

alle Schriftkonstruktionen hier geben zu wollen. Die Fig. 419 bis 423 bringen eine Anzahl von Proben, denen allen das Quadratnetz zu Grunde liegt. Dieses Netz ist das einfachste und reicht in der Mehrzahl der Fälle aus.

Wichtig ist die Einheitlichkeit der Schrift. Das heifst, die einzelnen Schriftzeichen sollen gleichartige Verhältnisse und gleichartige Verzierungsformen aufweisen. Der meist vorkommende Fehler besteht darin, dafs die Schrift sich an einzelnen Stellen häuft, während sie an anderen zu leer aussieht. Im allgemeinen liegt dies an der ungenügenden Einteilung. Wenn man beliebig anfängt, ohne das Ende zu bedenken, so ist dieser Fehler kaum zu vermeiden. Zählt man dagegen

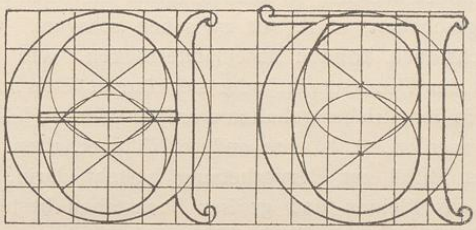


Fig. 421. Schriftkonstruktion.

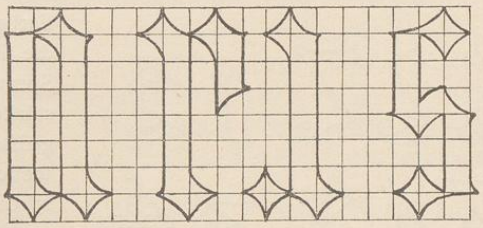


Fig. 422. Schriftkonstruktion.

die erforderlichen Buchstaben ab und rechnet für die Wortabstände weitere Buchstaben zu, so kann man sich leicht eine entsprechende Einteilung machen. Damit die einzelnen Buchstaben derselben Art gleich werden, kann man sie pausen oder man kann die ganze Schrift aus einzelnen Buchstaben schablonieren. Man kann ferner die einzelnen Wörter für sich schreiben und diese dann so aneinander reihen, dafs gleiche Zwischenräume verbleiben, was die gleichmäfsige Einteilung auch erleichtert.

Es kann aber auch eine ganz richtig konstruierte Schrift lückenhaft aussehen. Wenn z. B.

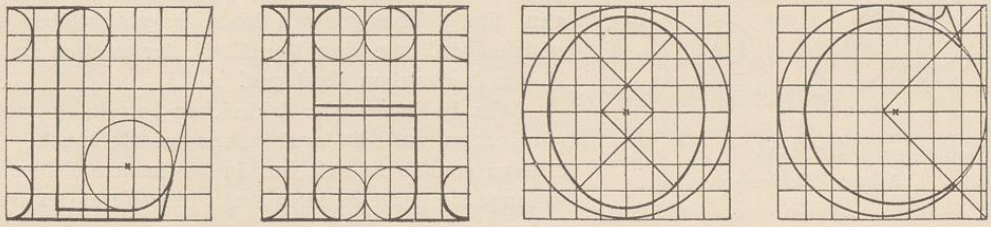


Fig. 423. Schriftkonstruktion.

neben einem lateinischen L ein A auftritt, wie in dem Worte SCHLAMM, so entsteht zwischen diesen beiden Buchstaben ein durch ihre Form bedingter Leerraum, welcher stört. In der Druckschrift läfst sich hiergegen wenig machen, wohl aber in der geschriebenen Schrift, indem man die betreffenden Buchstaben sich etwas nähert und ihre Ausladungen einkürzt. Ein ähnlich wirkender Buchstabe ist das lateinische T. Man mufs in dieser Hinsicht also ab- und zugeben können, dadurch unterscheidet sich der denkende Mensch von der Maschine.

Es sieht ferner schlecht aus, wenn in einer sonst gleichhohen Schrift die mittleren Querstriche, wie sie das E, F und H zeigen, nicht gleichhoch sitzen. Es ist also auch für diese Striche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eine durchlaufende Längslinie einzuhalten. Dieselbe liegt etwas über Mittelhöhe, während der Querstrich des A tiefer liegt. Liegen die Striche genau in mittlerer Höhe, so erscheint infolge optischer Täuschung der Unterbuchstabe zu niedrig. Aus dem gleichen Grunde ist der Oberteil des S etwas kleiner als der Unterteil zu halten und der Oberteil der Ziffer 8 kleiner als der untere. Während diese Typen in dieser Form ein richtiges Verhältnis zeigen, erscheinen sie unproportioniert, wenn man sie auf den Kopf stellt, z. B. SS88. Aehnliches gilt von X und N. Die beiden e der Fig. 420 würden in der Form ebenfalls verbessert, wenn der Querbalken etwas nach oben hin verschoben würde. Es sind Kleinigkeiten, welche eine Schrift verbessern oder verschlechtern; umsomehr Aufmerksamkeit ist ihnen zuzuwenden.

Sollen einzelne Wörter besonders hervorgehoben werden, so kann es durch die wechselnde Farbe geschehen, z. B. rot zwischen schwarz. Oder die Buchstaben können auseinanderrücken, wie beim Sperren der Druckschrift; oder sie können fetter, d. h. stärker in den Strichen gehalten werden; oder sie können gröfser werden, d. h. eine andere Höhe erhalten. Ein weiteres Mittel zur Hervorhebung besteht darin, dafs in der aus kleinen und grofsen Buchstaben bestehenden Schrift das betreffende Wort mit lauter grofsen Buchstaben geschrieben wird (Versalien). Auch die Wahl einer anderen Schriftart kann zur Hervorhebung dienen.



Fig. 424.
Aeltere Zifferformen.

Musica est praeludium vitae aeternae!
Musica est praeludium vitae aeternae!
Musica est praeludium vitae aeternae!
MUSICA est praeludium vitae aeternae!
Musica est praeludium vitae aeternae!

Bei allen Hervorhebungen mufs Mafs und Ziel herrschen; sie dürfen nicht zu stark und nicht zu gering sein. Ein gleiches gilt von den Anfangsbuchstaben oder Initialen und von dem Verhältnis der grofsen zu den kleinen Buchstaben überhaupt.

Was die Ziffern oder Zahlzeichen betrifft, so sind die römischen und die arabischen im Gebrauch. Die ersteren empfehlen sich nur in bestimmten Fällen und so lange sie leicht zu lesen sind. Die Werte der Buchstaben sind:

M = 1000; D = 500; C = 100; L = 50; X = 10; V = 5; I = 1.

Die grofswertigen Zeichen gehen den geringwertigen voran, wobei sich die Werte addieren. Erscheint ein geringwertiges Zeichen vor dem mehrwertigen, so ist sein Wert abzuziehen.

1. XXXVIII = 38; MDCCCLXXXXIIII = 1894.
2. XLII = 42; MDCCCXCIV = 1894.

Die arabischen Ziffern erscheinen vom 12. Jahrhundert ab in Europa, werden aber erst im 16. Jahrhundert allgemeiner benützt. Da sie aufserordentlich viel einfacher sind als die römische Bezeichnung, so ist es zu verwundern, wie lange sich die letztere nebenbei erhält. Die Form der arabischen Ziffern hat von der Einführung bis heute verschiedene, wenn auch nicht erhebliche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wandlungen durchgemacht. Die Fig. 424 giebt die Abbildung von älteren Zifferformen, wie sie etwa zur Frakturschrift am besten passen. Die heutige Form ist allgemein bekannt. In Druck- und Zierschriften giebt man die Ziffern entweder alle gleichhoch oder in verschiedener Höhe:

1. 1234567890

2. 1234567890

Es ist nicht leicht, die Ziffern einer Schrift ordentlich anzupassen und mifslungene Zusammenstellungen dieser Art sind gar nicht selten. Verwendet man Ziffern nach der unter 1. gegebenen Art, so werden sie bei gemischter Schrift so hoch wie die grofsen Buchstaben gehalten, seltener in der Höhe der kleinen. Dagegen werden Ziffern nach der zweiten Art in den Zeichen 1, 2 und 0 so hoch sein müssen wie die kleinen Buchstaben a, c, e etc., während die übrigen Zeichen teils nach unten, teils nach oben übergreifen, wie die Buchstaben g, b etc.

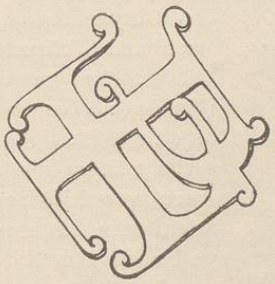


Fig. 425. Monogramm.



Fig. 426. Monogramm.

Ueber Schriften und Schriftverzierungen sind zahlreiche Werke erschienen, von denen einige erwähnt sein mögen, die für den Dekorationsmaler besonders empfohlen werden können:

A. Studnicka, Anfangsgründe der gewerblichen Schriftenmalerei. Königgrätz, Selbstverlag. 25 M.

L. Petzendorfer, Schriftenatlas (Schreib- und Druckschriften alter und neuer Zeit, Initialen, Monogramme, Wappen etc.). Stuttgart, Hoffmann. 20 M.

C. Hrachowina, Initialen, Alphabete und Randleisten. Wien, Graeser. 24 M.

O. Hupp, Alphabete und Ornamente, altdeutsche Schriften und Randleisten. München, Bassermann. 1 M. 50 Pf.

b. Das Monogramm.

Es sind zwei Arten von Monogrammen zu unterscheiden: 1. Die Namensabkürzungen oder Meisterzeichen, wie sie seit dem 15. Jahrhundert auf den Gemälden üblich sind, aber auch auf Goldschmiedewerken als Stempel, auf Töpfereien als Fabrikmarke vorkommen etc. 2. Die Ziermonogramme mit oder ohne Symbolik; d. s. dekorative Namenszüge, gebildet aus einzelnen Buchstaben, meistens den Anfangsbuchstaben von Eigennamen. Die Monogramme der letzteren Art sind alt, wie das bereits besprochene Monogramm Christi aus den Katakomben zeigt. Das profane Monogramm findet hauptsächlich Anwendung auf Kutschenschlägen, am Mobiliar und

Gerät. Aber auch in der dekorativen Malerei ist es nicht selten und wird dann gewöhnlich wie ein Wappen auf ein Schild gesetzt und von einer Kartusche umrahmt.

Gewisse Monogramme sind herkömmlich und können nicht willkürlich umgestaltet werden; andere wieder lassen sich beliebig abändern. Es ist nicht leicht, ein hübsches, allen Anforderungen genügendes Monogramm zu entwerfen. Ein solches soll einfach sein und die Zeichen unschwer erkennen lassen; es soll originell, eigenartig, von guten Verhältnissen und Formen sein. Wenn die einzelnen Zeichen verschiedene Form und Gröfse aufweisen, so soll das Hauptzeichen dominieren oder vorstechen. Ein guter, abgerundeter Gesamtumrifs empfiehlt sich der bequemen Unterbringung wegen. Manche Buchstaben — es sind dies vor allem die symmetrischen — lassen sich leicht zu Monogrammen vereinigen, wie beispielsweise das lateinische A und M, A und O. Auch die unsymmetrischen C, G, N, S und Z gehen leicht in die Verbindung ein. Unsymmetrische Buchstaben, wie P und L können oft mit Vorteil schräg gekreuzt werden (Fig. 425). Wenn die eine Schriftart sich ungünstig erweist, so versuche man es mit einer andern. Auch verschiedenartige Schriftarten lassen sich unter Umständen verbinden. Zur Not können auch einzelne Zeichen verkehrt — als Spiegelschrift — in Anwendung kommen. Die gotische Schrift ist weniger für Monogramme geeignet als die lateinische. Immerhin läfst sich auch in dieser Schrift manches machen, wenn man nicht zu ängstlich an der Grundform festhält (Fig. 426).



Fig. 427.
Ritter aus der Hohenstaufenzeit.

Mehr als drei oder vier Buchstaben, in ein Monogramm vereinigt, geben meist schon verwickelte und wenig schöne Zusammenstellungen. Werden die Monogramme farbig ausgeführt, so können die einzelnen Zeichen durch die Farbe von einander abgehoben werden. Auch die einzelnen Zeichen können in ihrer Verzierung verschiedenfarbig behandelt werden. Zuviel ist jedoch vom Uebel und macht das Monogramm unruhig.

Dem Monogramm können Embleme und Rangzeichen beigefügt werden. So sind z. B. Kronen über Monogrammen keine Seltenheit. Sie können aber nur da Platz finden, wo sie wirklich hingehören, über adeligen Namenszügen. Monogramme repräsentieren, ähnlich wie Wappen. Deshalb ist der Ort ihrer Anbringung richtig zu wählen und deshalb dürfen sie nicht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zu unbedeutend wirken. Anderseits hat man sich jedoch auch zu hüten, durch zu grofse Abmessungen oder zu häufige Anbringung die Wirkung zu übertreiben und zu schädigen.

Ueber Monogramme sind verschiedene Veröffentlichungen vorhanden. In den Monogrammwerken wird das Suchen dadurch erleichtert, dafs die Ordnung nach dem Alphabet gemacht ist. Es folgen sich A mit B, A mit C, A mit D etc.; dann B mit C, B mit D etc.; oder bei willkürlicher Ordnung ist ein derartig angelegter „Schlüssel" beigegeben. Wir empfehlen aus der Reihe dieser Werke:

M. Gerlach: Das Gewerbemonogramm. Wien, Gerlach. 56 M.

c. Das Wappenwesen.

(Heraldik.)

Die Entstehung der Wappen fällt in die Zeit der Kreuzzüge, in das Ende des 11. Jahrhunderts. Als Anregung und Vorbild haben vielleicht die Schildzeichen der Griechen und Römer



Fig. 428.
Symbolisches Wappen des Erlösers.



Fig. 429.
Modernes Buchhändlerwappen.

gegolten. (Vergl. Fig. 90, das Ende der Priamiden.) Das Wort Wappen ist ursprünglich gleichbedeutend mit Waffen und der ursprüngliche Wappenschmuck ist thatsächlich Waffenschmuck, zunächst auf dem Schilde und später auch auf dem Helme. Bis zum 15. Jahrhundert wurden die Abzeichen wirklich getragen und bis dahin dauert die Blütezeit der Heraldik (Fig. 427). Nachdem das Tragen des Schildes und Helmes mit den Abzeichen aufhörte, wurden die Wappen repräsentierende Standeszeichen; die Wissenschaft brachte das Wappenwesen in bestimmte Systeme, die zum Teil noch heute giltig sind. Die Wappenkunde befafste sich mit der Kenntnis, Beschreibung

und Erklärung der Abzeichen und führte eine besondere Wappensprache (Blasonierung) ein. Die Wappenkunst befafste sich mit der Bildung, mit der Ausführung und dem „Aufreifsen" der Wappen. Das gesamte Wappenwesen lag in den Händen der hierfür bestimmten Herolde.

Wappen sind bestimmte, nach gewissen Grundsätzen festgesetzte Abzeichen, welche Personen, Familien und Körperschaften bleibend zu führen berechtigt sind. Die Wappen sind in erster Linie ein Abzeichen der adeligen Geschlechter. Entstanden mit dem ursprünglichen Gebrauche, Wappen zu führen, heifsen sie Urwappen, zum Unterschiede von den Briefwappen, deren Berechtigung später durch Fürsten verliehen wurde. Aufser dem Adel haben aber auch die Wappengenossen, d. h. nicht adelige Personen und Geschlechter (Patrizier) Wappen geführt, deren Bilder vielfach aus Monogrammen, Hausmarken und Handelszeichen entstanden sind. Auch Städte, Klöster, Innungen und Vereine haben sich im Laufe der Zeiten Wappen zugelegt

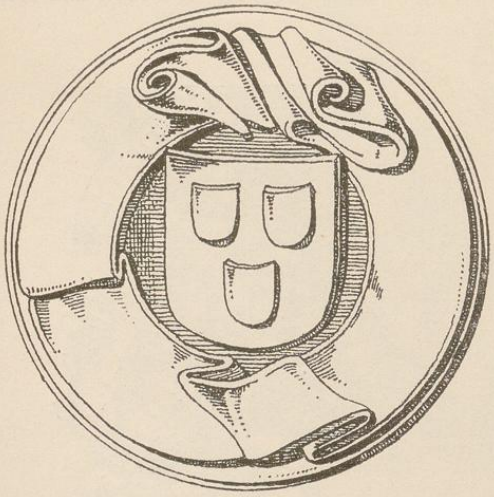


Fig. 430.
Künstlerwappen.



Fig. 431.
Wappen des Deutschen Reiches, neue Form.

mit oder ohne Berechtigung. Mit dem Aufhören des lebendigen Wappenwesens sind die Wappen vielfach zur dekorativen Spielerei geworden, welche von den heraldischen Grundsätzen und Regeln wenig Notiz nimmt. So sind dann auch Wappen symbolischen Charakters entstanden, wie das bekannte Dürer'sche Wappen des Todes u. a. m. (Fig. 428 und 429). Wie die Künstler zu ihrem Wappen (drei blaue oder richtiger rote Schildchen im silbernen Feld, Fig. 430) gekommen sind, ist noch eine offene Streitfrage. Es soll von den Herren von Rappoltsein, welche das nämliche Wappen führen, an die Maler übergegangen sein. Die Wappen der Länder fallen im allgemeinen zusammen mit denjenigen ihrer Fürsten. Aber auch Länder ohne Fürsten führen Wappen und bringen sie u. a. auf den Geldstücken an, wie die südamerikanischen Republiken. Die Form der Staatswappen pflegt durch staatliche Heroldsämter festgesetzt zu werden (Fig. 431).

In der allerältesten Zeit diente der Schild allein zur Anbringung des Wappens und auch späterhin bis auf heute wurden die Wappen vielfach nur durch den Schild gegeben. Da aber zur Blütezeit der Heraldik der Helm nicht minder beteiligt war, so gehören zu einem vollständigen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

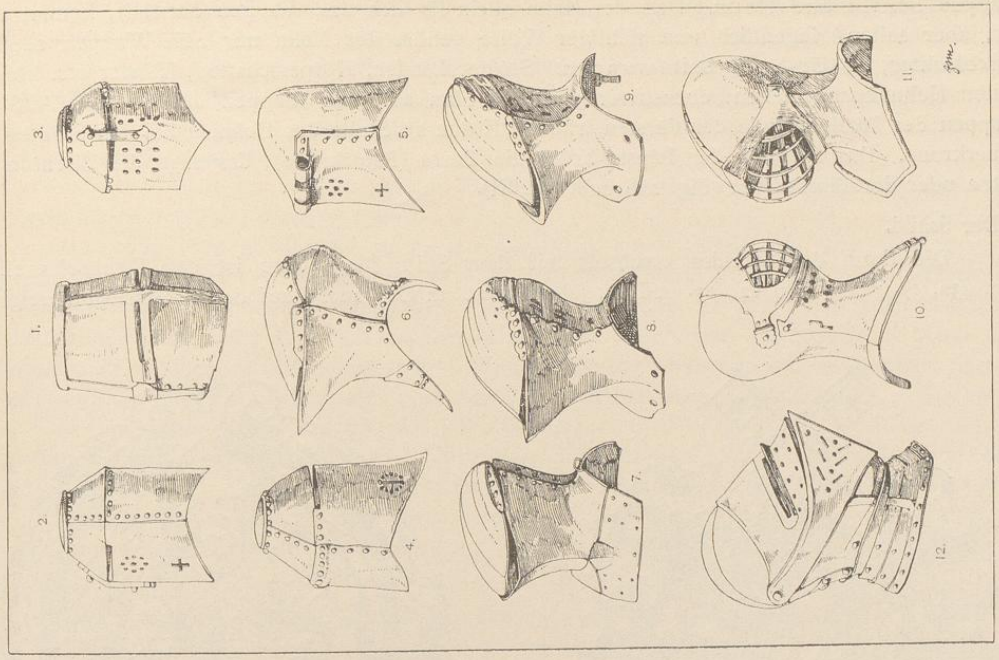


Fig. 433. Helmformen.

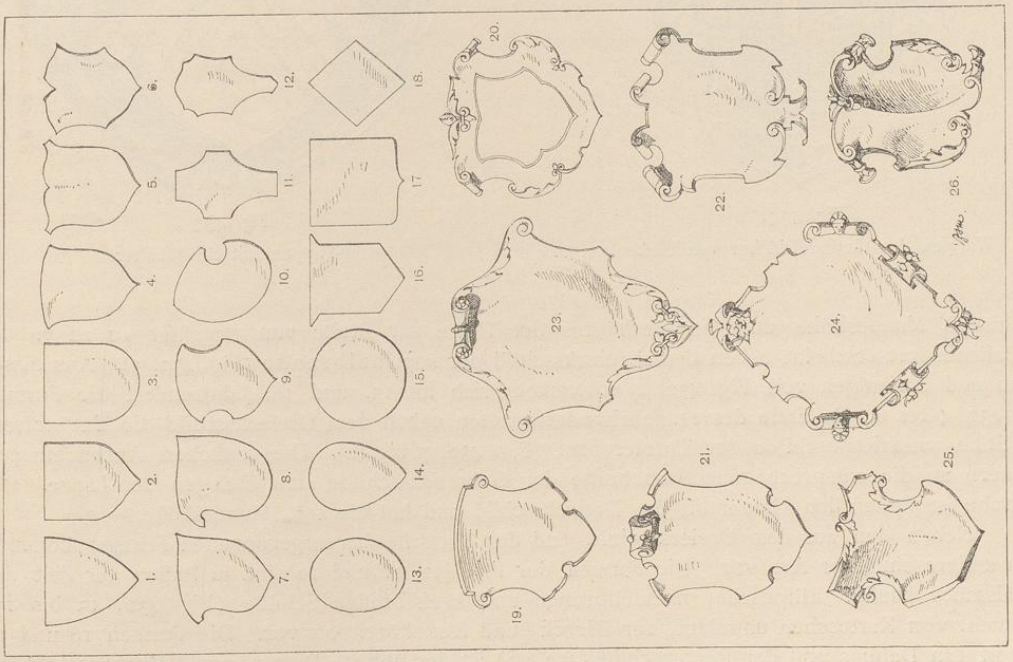


Fig. 432. Schildformen.

Wappen Schild und Helm. Dafs der Helm allein für sich das Wappen darstellt, kommt auch vor, aber selten. Eigentlich und richtiger Weise gehört der Helm nur zum Wappen adeliger Geschlechter, zu Ur- und Briefwappen. Städte, Länder, Körperschaften, Klöster etc. können keinen Helm beanspruchen; ebensowenig hat er Sinn auf dem Wappen der Frauen. Auf den Wappen der Länder sowie der Fürsten tritt die Krone an Stelle des Helmes, bei den Städten die Mauerkrone. Das Wappen der Päpste krönt die Tiara (Papstkrone), dasjenige der Bischöfe die Mitra oder der Bischofshut (Fig. 226 und Taf. 81).

1. **Der Schild.**

Die Form des Schildes wechselt mit dem Stil. Die älteste ist der Dreiecksschild (Fig. 432, 1). Er ist im 12., 13. und 14. Jahrhundert im Gebrauch; auf den Reitersiegeln zeigt er

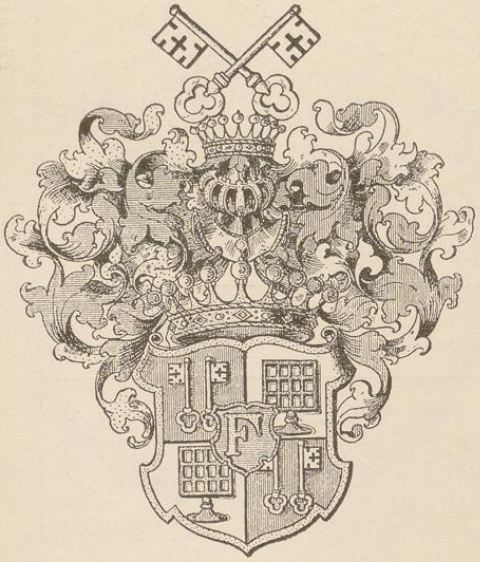


Fig. 434.
Wappen des Grafen Blücher von Finken.



Fig. 435.
Wappen mit Schildhalter.

1/2 bis 1/3 Manneshöhe und ein Verhältnis der Höhe zur Breite von ungefähr 10 zu 7. Im 14. Jahrhundert erscheint neben dem Dreiecksschild der sog. halbrunde (Fig. 432, 3). Aus dieser Form und derjenigen von Fig. 432, 2 entwickeln sich im 15. und 16. Jahrhundert die Formen Fig. 432, 4 bis 6. Zu Ende des 14. Jahrhunderts treten neben dem Dreiecksschild die Tartschen, die Stich- und Rennschilde der Turniere auf (Fig. 432, 7 bis 10). Die seitlichen Ausbuchtungen erinnern an die entsprechenden Ausschnitte der Gebrauchsschilde zum Einlegen der Lanze. Die Tartsche ist wesentlich kleiner als der Dreiecksschild und hat etwa 1/5 Manneshöhe.

Neben den aus dem Dreiecksschild und der Tartsche hervorgegangenen Formen kommen auch andere einfacher Art vor. Die Formen der Fig. 432, 11 und 12 sind in Italien zur Zeit der Renaissance häufig. Elliptische, mandelförmige und kreisförmige Schilde (Fig. 432, 13 bis 15) kommen, von Kartuschen umrahmt, zur Barock- und Rokokozeit oft vor. Die Formen 16 und 17 sind neuern Datums und der Rautenschild (432, 18) ist der übliche Damen- und Witwenschild.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vom Ende des 15. Jahrhunderts ab verliert sich die Anlehnung an die wirklichen Gebrauchsschilde immer mehr. Die Schilde werden als dekorative Einfassung des Wappens betrachtet und erhalten die Form der Kartusche nebst entsprechenden Verzierungen. Derartig ornamentierte Schilde giebt unsere Figur in den Beispielen 19 bis 26. In diese lebhaft umrissene Form wird dann häufig eine vereinfachte eingezeichnet (432, 20). Der aufserhalb liegende Rand hat dann mit dem Wappenbilde nichts zu thun.

Auf die Gröfse des Schildes ist nur Rücksicht zu nehmen, wenn Schildhalter vorhanden sind, von denen noch zu reden sein wird.

Der Schild wird nicht selten in Plätze oder Quartiere geteilt (Fig. 434), meistens vier. Wird auf den Schild ein zweiter aufgelegt (Fig. 434), so heifst dieser Herzschild zum Unterschied vom Haupt- oder Rückschild. Liegen drei Schilde aufeinander, so heifst der mittlere Mittelschild. Man unterscheidet bezüglich des Randes zwischen Ober- oder Hauptrand, Unter- oder Fufsrand und rechtem und linkem Seitenrand. Rechts und links haben in der heraldischen Sprache die entgegengesetzte Bedeutung wie im gewöhnlichen Fall. Das rechte Obereck — die bevorzugte Stelle in jedem Wappen — und das linke Untereck sind bei Fig. 434 die Quartiere mit den Schlüsseln. Das heraldische Rechts und Links ist richtig für den hinter dem Schilde stehenden Schildhalter (Fig. 435). Unter Ort versteht man die Mitte des Oberrandes; unter Herz die Mitte des Schildes, unter Fufs oder Ferse die untere Spitze. Die Brust des Schildes liegt zwischen Ort und Herz, die Nabelstelle zwischen Herz und Ferse etc.

2. **Der Helm.**

Seine heraldische Form ist ebenfalls verschieden. Wie nicht alle Gebrauchsschilde als Wappenschilde Verwendung gefunden haben, so ist es auch beim Helm. Es sind nur die verschiedenen Turnierhelmarten, welche in Betracht kommen. Die älteste Form ist der Topf- oder Kübelhelm (Fig. 433, 1 bis 4). Dann folgt der Stechhelm (Fig. 433, 6 bis 9). Die späteste Form ist der Spangen- oder Rosthelm (Fig. 433, 10 und 11). Die Kübel- und Stechhelme bezeichnet man als geschlossene Helme, die Spangen- und Rosthelme als offene. Visierhelme (Fig. 433, 12) und andere Zwischenformen sind unheraldisch und kommen selten an Wappen vor. Topf- und Kübelhelme gehören dem 13. und 14. Jahrhundert an; Stechhelme, Spangen- und Rosthelme der spätern Zeit.

Schild und Helm müssen zusammenpassen. Zum Dreiecksschild gehört der Kübelhelm; zur Tartsche der Stechhelm und zu den kartuschenartigen Schilden passen am besten die Spangen- und Rosthelme. Die Gröfse des Helmes soll $^1/_2$ bis $^2/_3$ der Schildhöhe betragen. Gewöhnlich steht der Helm inmitten des Oberrandes auf dem Schild (nicht schwebend) von vorn oder im $^3/_4$ Profil gesehen. Auf Schilden mit zusammengesetzten Wappen können auch mehrere Helme stehen, die dann entsprechend kleiner zu halten sind. Zwei Helme kehren sich das Profil zu; bei drei Helmen steht der mittlere von vorn gesehen. Auf gelehnten, schräg gestellten Schilden kann nur ein Helm angebracht werden. Er steht auf dem hoch gelegenen Obereck, meist im Profil. Helme können auch neben den Schild gestellt oder von den Schildhaltern getragen werden. Die Helme werden eisenfarbig dargestellt mit oder ohne Damaszierungen, auch versilbert oder vergoldet. Das medaillonartige Halskleinod ist nebensächlich und ohne heraldische Bedeutung.

Auf die wesentlichen Nebenbestandteile, die Helmzier und die Helmdecke, werden wir zurückkommen.

3. **Die Tinkturen** oder **heraldischen Farben.**

Die heraldischen Abzeichen mufsten, als sie wirklich getragen wurden, weithin sichtbar sein und neben einer charakteristischen Form eine auffallende Farbe zeigen. Die ursprüngliche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Heraldik kennt nur sechs Tinkturen, nämlich vier Farben — Rot, Blau, Grün und Schwarz — und zwei Metalle, Gold und Silber, die auch durch die Farben Gelb und Weifs ersetzt werden können. Die Farben waren lebhaft und ungebrochen; natürliche Dinge, wie Tiere, wurden in den nächstliegenden Tinkturen gegeben, ein Adler schwarz, golden oder rot, ein Löwe rot oder golden etc. Später kam die sog. Naturfarbe hinzu, in welcher die Dinge ihrem natürlichen Aussehen entsprechend dargestellt wurden. Als alte Regel gilt, dafs Metall und Farben wechseln und sich im Wappen ergänzen; Abweichungen von der Regel (also z. B. blau und rot) heifsen Rätselwappen.

Wenn die Tinkturen ohne Farben gegeben werden sollen (in Holzschnitt, Kupferstich etc.), so werden sie durch bestimmte Zeichen vorgestellt. Die Künstler der Renaissance pflegten den

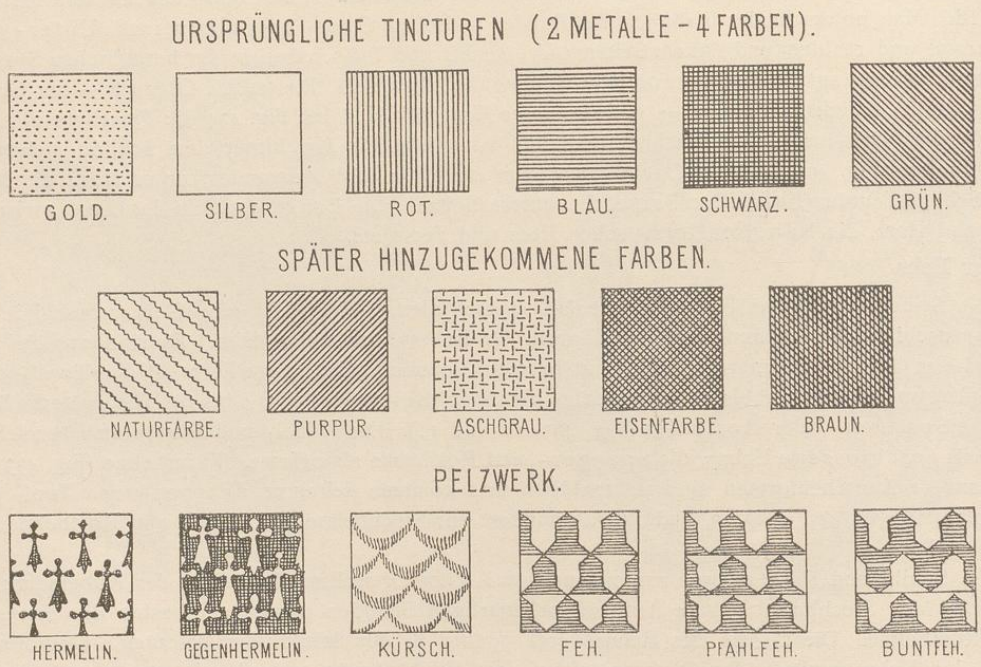


Fig. 436.
Tinkturen und Pelzwerke.

farblosen Entwürfen zu Wappenscheiben die Farben mit den Anfangsbuchstaben einzuschreiben. Später hat man sich dahin geeinigt, das Weifs bedeute Silber, ein punktierter Grund aber Gold; Rot sei senkrecht, Blau dagegen quer und Schwarz senkrecht und quer zu schraffieren. Eine schräge Schraffierung vom rechten Obereck zum linken Untereck (heraldisch gesprochen) bedeute Grün und die entgegengesetzte Schrägschraffierung sei Purpur. Der letztere ist keine heraldische Farbe, wird aber für Wappenzelte, für Kronen und Hüte, als Helmfutter etc. benützt (Fig. 436). Bei gelehnten Wappen richtet sich die Schraffierung nach der Wappenaxe; d. h. quer für Blau läuft parallel zum Oberrand etc.

Neben den Tinkturen erscheinen schon frühzeitig der Hermelin, der Gegenhermelin, der Kürsch und das Feh in verschiedenen Formen (Fig. 436). Hermelin und Kürsch sind Pelz-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

werke; das Feh oder die sog. Eisenhütlein sind geometrische Verzierungen ähnlich den später zu erwähnenden Heroldsbildern.

Damaszierungen sind Verzierungen zur Belebung der Tinkturen ohne heraldische Bedeutung.. Auf Gold und Silber werden sie durch den Gegensatz von Matt und Glanz erzielt. Auf

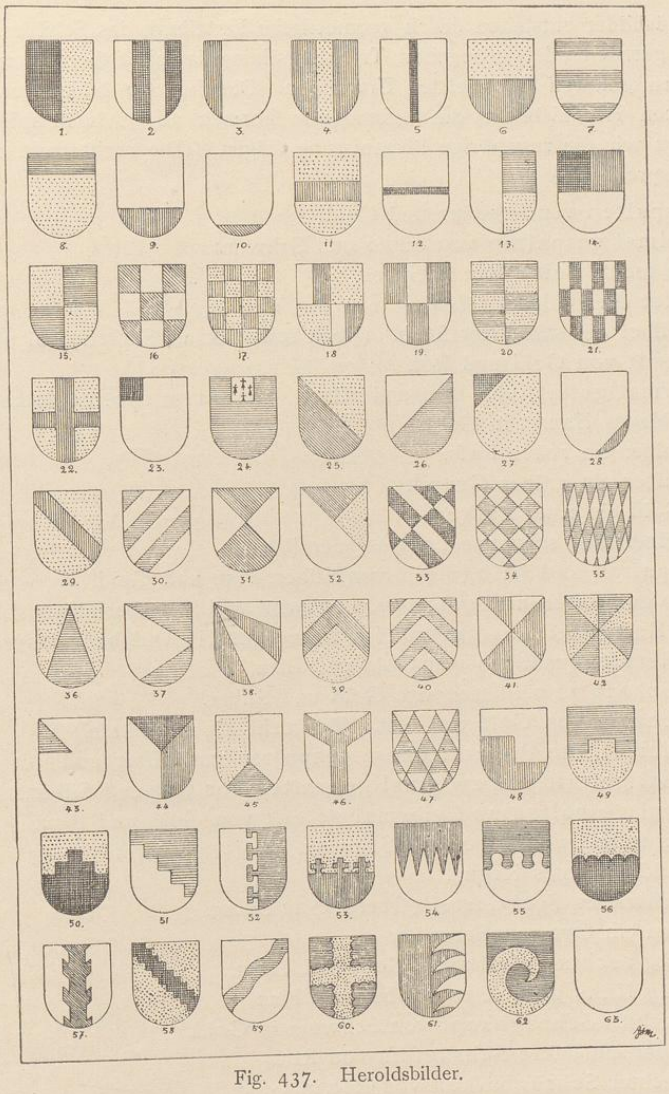


Fig. 437. Heroldsbilder.

Farben werden die Damaszierungen meist ähnlichfarbig, etwas heller oder dunkler abgehoben. Die älteren Damaszierungen sind netzartig mit Sternen, Punkten und Rosettchen, also von geometrischem Muster; die späteren Damaszierungen bestehen aus pflanzlichem oder willkürlichem Schnörkelwerk.

4. **Die Wappenbilder.**

Die Wappenbilder sind das Unterscheidende, die Hauptsache des Abzeichens. Sie werden eingeteilt in:

a. Heroldsbilder oder Heroldsstücke, die älteste Form;
b. gemeine Figuren, natürliche, künstliche, erdichtete Dinge.

Die Heroldsbilder entstehen durch geometrische Einteilung des Schildes und entsprechende Tingierung. Die geraden oder gebogenen Trennungslinien laufen dabei bis zum Schildrand. Zu den Heroldsbildern gehören die meisten Urwappen. Die Fig. 437 bildet aus der unbegrenzten Zahl der möglichen Heroldsbilder die bekannteren Formen ab. Als Beispiel der heraldischen Sprachweise lassen wir die zugehörige Blasonierung folgen. (Die rechte und obere Seite werden stets zuerst „angesprochen.“)

1. Gespalten von Schwarz und Gold.
2. Dreimal gespalten von Silber und Schwarz.
3. Eine rechte Seite, Rot in Silber.
4. In Rot ein goldener Pfahl.
5. In Silber ein schwarzer Stab. (Noch schmäler als Strichpfahl oder Faden.)
6. Geteilt von Gold und Rot.
7. Viermal geteilt von Blau und Silber. (In Blau 2 silberne Balken.)
8. Ein blaues Haupt in Gold.
9. In Silber ein roter Fufs.
10. In Silber ein grüner Grund.
11. In Gold ein roter Balken.
12. In Silber eine schwarze Leiste (oder Binde).
13. Gespalten und halbgeteilt von Silber, Blau und Gold.
14. Halb gespalten und geteilt von Schwarz und Rot über Silber. (Aufserdem kommen vor: Halbgeteilt und gespalten sowie geteilt und halbgespalten.)
15. Geviertet (quadriert) von Gold und Blau.
16. Ein Schach zu 9 Plätzen von Grün und Silber.
17. Geschacht von Gold und Rot. (Bei mehr als 16 Plätzen.)
18. Geviertet, die Plätze 1 und 4 gespalten von Silber und Rot neben Gold.
19. Einmal geteilt und zweimal gespalten von Rot und Silber.
20. Einmal gespalten und viermal geteilt von Gold und Blau.
21. Geschindelt von Silber und Schwarz.
22. In Gold ein rotes Kreuz.
23. Ein schwarzes Freiviertel (Obereck) in Silber.
24 In Blau ein Ort von Hermelin.
25. Schräg rechts geteilt von Gold und Grün.
26. Schräg links geteilt von Silber und Blau.
27. Ein rechtes Schräghaupt von Schwarz in Gold.
28. In Silber ein linker Schrägfufs von Rot.
29. Ein rechter Schrägbalken von Rot in Gold.
30. 5 mal schräg links geteilt von Blau und Silber.
31. Schräg geviertet von Grün und Silber.
32. Rechts geschrägt und halb gegengeschrägt von Silber, Grün und Gold.
33. Einmal schräg links, fünfmal schräg rechts geteilt von Schwarz und Silber.
34. Gerautet von Silber und Blau.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

35. Geweckt von Silber und Blau. (Noch spitzer: gespindelt.)
36. In Gold eine blaue Spitze.
37. Eine linke Seitenspitze von Silber in Blau.
38. Dreimal gespitzt vom rechten Obereck von Rot und Silber.
39. In Gold ein grüner Sparren.
40. Fünfmal gesparrt von Blau und Silber.
41. Gespalten und schräg geviertet von Rot und Silber.
42. Geständert von Gold und Blau.
43. Ein blauer Ständer in Silber. (Rechter Oberständer.)
44. Deichselteilung von Schwarz, Silber und Rot.
45. Göppelteilung von Gold, Silber und Blau.
46. Eine rote Deichsel in Silber. (Schächerkreuz.)
47. Mit Spitzenreihen dreimal geteilt von Blau und Silber.
48. Mit einer rechten Stufe geteilt von Silber und Rot.
49. In Blau eine goldene Zinne.
50. In Gold eine abgetreppte Spitze von Schwarz.
51. Mit Stufen schräg rechts geteilt von Blau und Silber.
52. Mit Krücken gespalten von Silber und Blau.
53. Mit Kreuzzinnen geteilt von Gold und Rot.
54. Mit Spitzen zehnmal geteilt von Rot und Silber.
55. Mit Wolken geteilt von Blau und Silber.
56. Mit Schuppen geteilt von Gold und Schwarz.
57. In Silber ein geästeter grüner Pfahl.
58. Ein gezahnter rechter Schrägbalken von Schwarz in Gold.
59. In Silber ein linker Schrägflufs von Blau.
60. In Blau ein goldenes Kerbkreuz.
61. In Rot vier silberne Wolfszähne, vom Hintergrund kommend.
62. Im Schneckenschnitt geteilt von Blau und Gold.
63. Freischild oder Wartschild von Silber etc. etc.

Die gemeinen Figuren stellen natürliche Dinge, Tiere, Pflanzen, Naturerscheinungen dar, oder künstliche Dinge, wie Geräte, Bauwerke, Schiffe etc., oder Phantasiegebilde, wie Greifen, Lindwürmer und Jungfernadler. Die gemeinen Figuren werden, wie erwähnt, in den nächstliegenden Tinkturen gegeben (aber nicht willkürlich); sie stehen frei im Schilde, reichen nicht bis zum Rande (Berge, Regenbögen etc. ausgenommen), sollen das Feld aber thunlichst gut ausfüllen. Sie erscheinen meist im Profil mit lebhaften Umrissen und geringen Schattierungen. Komplizierte Dinge, wie Bäume, werden sehr vereinfacht und stilisiert. Die Darstellung hat sich im Stil der übrigen Wappenausstattung anzupassen. Ein gotischer Löwe giebt sich anders als einer im Renaissancewappen.

Wir geben in den Abbildungen 438 und 439 die meistvorkommenden Figuren nebst den entsprechenden Erklärungen.

Fig. 438. Von Tieren sind dargestellt:

1. Der Löwe; der Rachen offen; die Zunge ausgeschlagen; der Körper mager, besonders nach hinten zu; der Schweif aufgebogen, einfach oder gespalten, aber nicht willkürlich; die Waffen (Zähne, Krallen etc.) rot auf Metall, golden und silbern auf Farbe; die ganze Figur meist rot oder golden, selten schwarz, noch seltener blau.

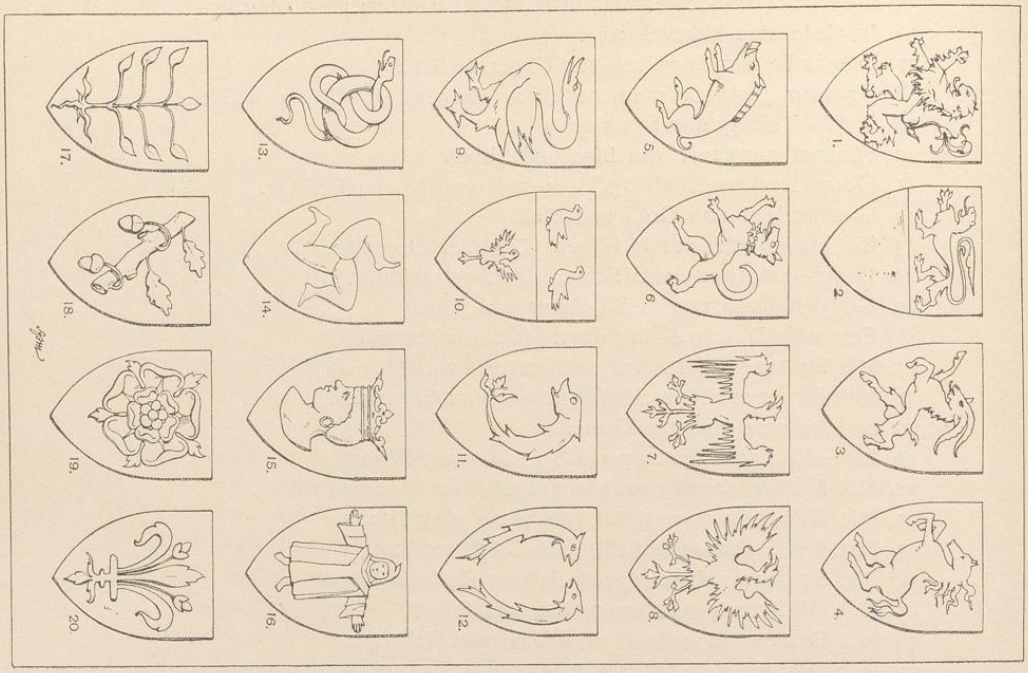


Fig. 438. Gemeine Figuren.

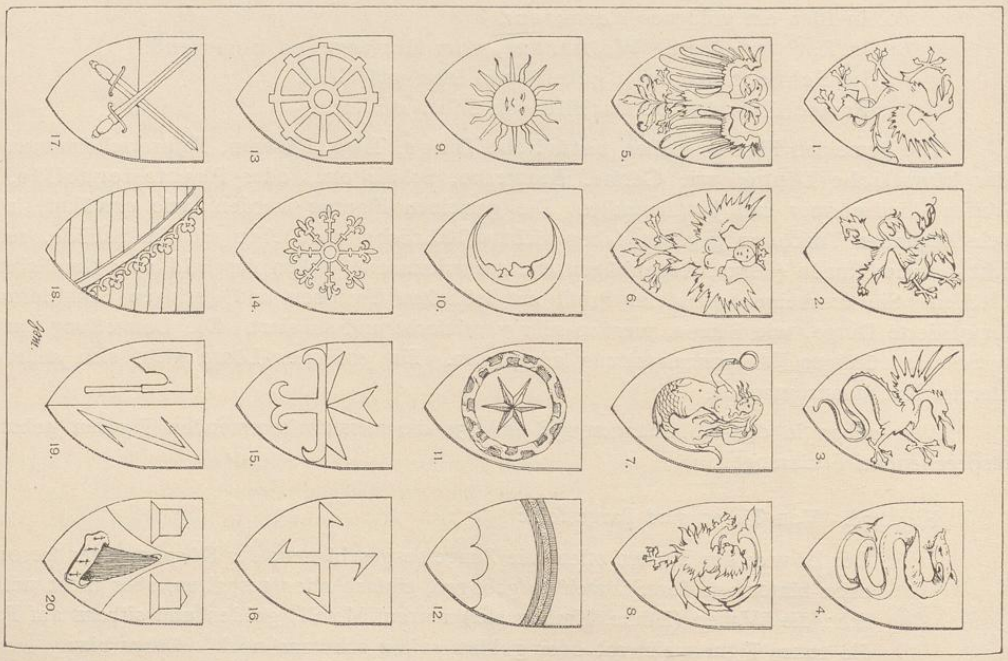


Fig. 439. Gemeine Figuren.

2. Der Leopard, ein schreitender Löwe, mit dem Kopfe häufig en face; der Schweif über den Rücken zurückgeschlagen.
3. Der Steinbock, springend; Hörner grofs, gleich den Klauen andersfarbig; Hauptfarbe schwarz.
4. Das Pferd, galoppierend, meist ledig, seltener mit Geschirr und Sattel; Mähne und Schweif fliegend. Gewöhnlich schwarz, silbern oder rot.
5. Der Eber, kampfbereit; Rückenborsten aufstehend, gleich Klauen und Hauern von der Hauptfarbe (schwarz) abstechend.
6. Der Hund, springend, sitzend oder schreitend, meist mit Halsband; mit stehenden Ohren: Rüde, mit hängenden Ohren: Bracke, mit magerem Leib: Windhund. Rot, schwarz oder silbern.

7—8. Der Adler, auffliegend; die Fänge gespreizt; die Sachsen (Flügelknochen) einwärts gebogen; der Kopf meist nach rechts gewendet; der Schnabel offen; die Zunge ausgeschlagen, öfters mit Hacken; der Schweif ornamental verlaufend. Hauptfarben schwarz, rot oder gold.

9. Die Gans, wie der Schwan mit zurückgebogenem Hals. Silbern oder schwarz.
10. Amseln und Lerchen, meist gestümmelt, d. h. der Schnäbel und Füfse beraubt, erstere schreitend, letztere auffliegend. In der französischen Heraldik als Merlettes und Alouettes häufig.
11. Der Delphin, steigend, häufig mit Rückenkamm und ornamentalem Schwanz.
12. Barben, zu- oder abgekehrt steigend, häufig auch schwimmend (quer gelegt), belebt oder abgestanden (mit geschlossenem oder offenem Maul).
13. Die Schlange, sich windend oder wellenförmig steigend oder geringelt, von Farbe silbern, blau oder grün.

Weitere häufig vorkommende Tiere sind der Hirsch, der Wolf, der Bär, der Fuchs, der Stier, der Hahn, der Rabe, die Taube, der Storch, der Kranich, der Pelikan, der Krebs, die Meermuschel u. a. m. Auch einzelne Teile von Tieren sind nicht selten, so der Flug (Flügel), Köpfe und Klauen.

Die menschliche Figur wird ganz und in einzelnen Teilen heraldisch benutzt; als Beispiel seien angeführt:

14. Das Triquetra, 3 Beine mit gebogenem Knie regelmäfsig um einen Punkt verteilt. (Die Figur findet sich bereits als Abzeichen auf antiken Schilden, wie griechische Vasengemälde zeigen.)
15. Der Mohrenkopf mit Ohrring und Krone.
16. Der Mönch, mit ausgespreizten Armen. (Unter anderem als Wappen von München, sog. „Münchener Kindl".)

Aufserdem: Engel, Heilige, Gottheiten, Nonnen, Burgfrauen, Ritter, Könige, wilde Männer, dann Arme, Hände, Beine, Rümpfe, Schwurhände etc.

Von Pflanzen sind zu erwähnen:

17. Die Linde, ausgerissen, mit wenigen Früchten und Blättern. (Aehnlich der Fruchtbaum, die Eiche, die Tanne.)
18. Der Eichenast, knorrig, mit wenigen Früchten und Blättern. (Aehnlich dürre Aeste, brennende Aeste oder Brände etc.)
19. Die Rose, als Rosette stilisiert, einfach oder doppelt, fünf bis achtteilig, von Farbe rot, golden oder silbern.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

20. Die Lilie, vollständig ornamental, aus 3 Blättern bestehend, mit oder ohne Staubfäden. In der Kunst schon vor dem Aufleben der Heraldik bekannt; in französischen Wappen häufig, daher der Beiname „Francica". (Aufserdem Kleeblätter, Nesselblätter, das Seeblatt, die Traube, der Granatapfel, der Pinienzapfen etc.)

Fig. 439. Von Phantasiegebilden und Ungeheuern sind hauptsächlich in Gebrauch:

1. Der Greif, steigend oder schreitend; Kopf und Flügel vom Adler, das übrige vom Löwen, Schweif auf- oder untergeschlagen, oft im Ober- und Unterteil verschiedenfarbig.
2. Der Panther, ähnlich dem Greif, doch ohne Flügel, meist flammenspeiend.
3. Der Drache, ein geflügeltes Reptil mit 2 Löwenpranken oder Adlerklauen. (Aehnlich der Lindwurm, jedoch mit Hinterfüfsen.)
4. Der Nesselwurm mit Wolfsrachen, Schlangenleib und Fischschwanz.
5. Der Doppeladler, ein gewöhnlicher Adler mit 2 abgekehrten Köpfen mit Nimben (Heiligenscheinen). Wappenfigur des römisch-deutschen Reiches.
6. Der Jungfernadler, ein Adler mit der Büste einer Jungfrau, in 2 abstechenden Farben. Wappen von Nürnberg.
7. Das Meerweib oder die Melusine, ein nacktes Weib, unter der Brust in einen Fischschwanz endigend. Die Figur kommt auch armlos vor und aufserdem symmetrisch mit zwei aufgebogenen Schwänzen.
8. Der Seelöwe, Vorderteil eines Löwen, in einen Fischschwanz endigend.

Von Himmelskörpern treten auf:

9. Die Sonne, mit Gesicht und 16 abwechselnd geraden und geflammten Strahlen. Tinktur golden.
10. Der Mond, rechts oder links gekehrt, liegend oder gestürzt, gesichtet oder ungesichtet (im ersteren Fall: Sichel silbern, Gesicht golden).
11. Sterne, mit 5—8 gekanteten Strahlen; golden. (Weniger häufig: Kometen und die Erde als Kugel mit Meridianen und Breitenkreisen.)

An Naturerscheinungen finden sich:

Wolken, sehr stilisiert, silbern oder blau.

12. Der Regenbogen, rot, golden und blau (auf der Figur über einem Dreiberg dargestellt); dann Sturm und Wind, dargestellt durch blasende Köpfe; der Blitz, durch Flammenbündel veranschaulicht.

Zu den künstlichen Gegenständen, die verwendet werden, zählen zunächst: Bauwerke (Türme, Thore, Burgen, Kirchen, Brücken, Brunnen, Schiffe), Geräte (Werkzeuge, Instrumente, Waffen, Anker, Schlüssel, Banner, Kirchenfahnen), Gefäfse (Kessel, Humpen, Krüge), Kleidungsstücke (Hüte, Mützen, Gürtel, Kronen, Mäntel, Schuhe), Hausmarken und Handelszeichen, Monogramme und Kreuze aller Art. Einige Beispiele:

13. Das Rad, mit 8 über den Radkranz hinausreichenden Speichen.
14. Das Clevesche Rad (Karfunkelrad), eine in 8 Lilien endigende Rosette, 4 sich kreuzende Metallspangen nachahmend.
15. Das Malteserkreuz und Ankerkreuz (auf der Zeichnung je hälftig.)
16. Das Hakenkreuz.
17. Zwei gekreuzte Schwerter.
18. Der Rautenkranz, einem Kronreifen ähnlich.
19. Die Axt und der Doppelhaken.
20. Der Hut und der Eisenhut.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Es können auch mehrere Figuren in einem Wappen kombiniert werden oder es kann die eine Figur mit einer anderen überzogen werden. Die gleiche Figur kann sich ferner mehrmals wiederholen etc. Die Beschreibung (Blasonierung) eines Wappens mit gemeinen Figuren ist nicht immer so einfach wie bei den Heroldsbildern; wo die gebräuchlichen heraldischen Ausdrücke nicht ausreichen, da wird das Wappen in gewöhnlicher Sprache beschrieben. Es mögen hier aus der Kunstsprache die häufigst vorkommenden Bezeichnungen kurz angeführt sein, insofern sich dieselben nicht von selbst erklären:

Begleitet: ein Hauptbild wird von kleineren Bildern umgeben.
Beladen oder belegt: Bilder werden auf ein anderes Bild aufgelegt.
Besäet: viele kleine Bilder belegen ein groſses, ohne bestimmte Zahl und ohne Rücksicht auf den Schildrand.

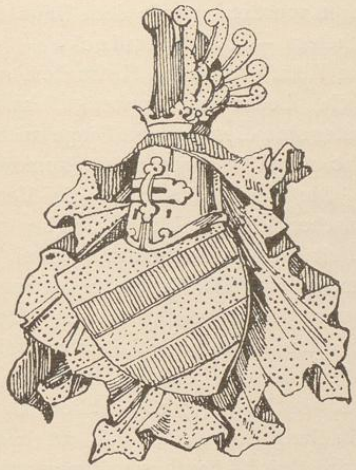


Fig. 440.
Wappen von Oldenburg.



Fig. 441.
Wappen von einem Florentiner Palaste.

Beseitet: eine Figur hat weitere Figuren zur Seite.
Besetzt: auf den oberen Rand einer Figur wird eine andere gesetzt.
Besteckt: eine Figur wird mit einer anderen geschmückt, z. B. ein Horn mit Blättern, ein Turm mit Fahnen.
Bewehrt: ein Tier ist mit Zähnen, Krallen, Schnabel etc. bewehrt.
Gekoppelt: 2 Figuren stehen unmittelbar nebeneinander.
Gestückt: wechselnd mit verschiedenen Tinkturen versehen.
Gestümmelt: einzelner Teile beraubt, z. B. Tiere ohne Füſse.
Hervorbrechend: Figuren ragen nur teilweise aus dem Schildrand oder aus anderen Bildern hervor.
Schreitend: ein Tier geht, den einen Vorderfuſs erhoben.
Stehend: alle Füſse berühren den Boden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Steigend: die gewöhnliche Stellung der Tiere im Wappen, die nicht weiter gemeldet wird.
Wachsend: wenn eine Figur zur Hälfte hervorragt.

2. 1. gestellt: 3 Figuren stehen
2. 2. 1. gestellt: 5 Figuren stehen
1. 3. 1. gestellt: 5 Figuren stehen
2. 1. 2. gestellt: 5 Figuren stehen
etc. etc.



Fig. 442.
Von Dürers Wappen des Todes.

5. Helmzuthaten; Helmzier und Helmdecke.

Diese Bestandteile sind wesentlich und können nicht beliebig fortfallen, sobald überhaupt ein Helm angebracht wird. Zur Zeit, als die heraldischen Abzeichen wirklich getragen wurden, wurde dem Helm ein Tuch aufgelegt — die Helmdecke — und auf dem Helm wurde die Helmzier, aus Holz, Blech, Leder etc. gefertigt, aufgesteckt. Später sind diese beiden Dinge auch auf die dekorativen Wappen übergekommen.

Die Helmdecke stellt die Verbindung zwischen Helm und Helmzier her und vermittelt den Uebergang, wobei Wulste, Kronen etc. als Verbindungsglied dienen können. Auch im dekorativen Wappen der frühesten Zeit ist die Decke tuchartig (Fig. 440); später werden die Helmdecken ausgezaddelt (Fig. 441) und schliefslich geht die Zaddelung so weit, dafs an Stelle des Tuches ein Akanthusrankenornament getreten ist (Fig. 442). Die Helmdecke ist meist zweifarbig und wiederholt die Tinkturen des Schildes in der Art, dafs die Farbe aufsen, das Metall innen auftritt. Ein- und vierfarbige Decken sind seltener. Im letzteren Falle erscheinen die Hauptfarben rechts (heraldisch genommen). Zu Kübelhelmen gehören Tuchdecken, zu Stechhelmen mäfsig gezaddelte Decken, zu Spangen- und Rosthelmen reichgezaddelte Decken.

Die Helmzier wiederholt gewöhnlich das Wappenbild, ganz oder teilweise, aber nicht immer. Viele Wappen haben auch selbständige Helmzier. Ist das Wappenbild eine gemeine Figur, so wird sie im ganzen als Helmzier aufgesetzt (Fig. 434) oder mit dem Oberteil, wachsend, wie der Ausdruck lautet (Fig. 441). Adler sind gewöhnlich ganz, Löwen wachsend gegeben etc. Vielfach ist die Helmzier auch blofs eine Anspielung auf das Wappen-

bild und erscheint als wachsende Figur mit den betreffenden Abzeichen (Fig. 443). Ist das Wappenbild dagegen ein Heroldstück, so wiederholt sich die Teilung und Tinktur desselben auf gewissen herkömmlichen Helmzierformen. Als solche seien u. a. genannt: Hörner, meist lyraförmig und trompetenartig erweitert (Fig. 446); Flüge, einfache oder doppelte Flügel (Fig. 442); Kissen und Schirmbretter, runde oder vieleckige Scheiben mit Quasten etc. (Fig. 444); Köcher und Hüte, mit Federn besteckt (Fig. 445) etc.

6. **Wahlsprüche oder Devisen.**

Sie sind kein wesentlicher Bestandteil der Wappen, kommen aber häufig in Verbindung



Fig. 443. Renaissance-Wappen.

mit diesen vor, insbesonders auf Fahnen und Siegeln. Sie werden meist auf besonderen Spruchbändern unter oder über dem Wappen oder rund um dasselbe laufend angeordnet (Fig. 447).

7. **Rang- und Würdezeichen.**

Hierher zählen zunächst die Kronen, welche an Stelle des Helmes über das Wappen gesetzt werden und den Rang des Besitzers zu erkennen geben. Diese Rangkronen sind nicht zu verwechseln mit den Helmkronen (Fig. 443), welche nur Verzierung sind.

Die Fig. 448 bildet die bekannteren Kronen ab: 1. die deutsche Kaiserkrone, durchweg golden. 2. Die österreichische Kaiserkrone, mit rotem Futter. 3. Die allgemeine Königskrone. 4. Die grofsherzogliche Krone, mit rotem Futter, vielfach auch ohne Futter. 5. Der Herzogshut mit Hermelinstulpe und rotem Futter. 6. Der Fürstenhut, mit Hermelinstulpe und

rotem Futter. 7. Die Erlauchtkrone, rote Mütze mit Hermelinschwänzchen. 8. Die Grafenkrone. 9. Die Freiherrenkrone. 10. Die Adelskrone.

Die Rangzeichen des Papstes sind die Papstkrone oder Tiara (weifs und Gold), zwei gekreuzte Schlüssel und der Stab mit drei Querarmen, die nach oben an Breite abnehmen (Papstkreuz). Die Bärte der Schlüssel sind nach aufsen gerichtet, der rechte (heraldisch genommen) ist golden, der linke silbern (Fig. 449 und 226).

Die Rangzeichen des Bischofs sind die Bischofsmütze oder Mitra und der Krummstab (Fig. 449). Nach anderer Gepflogenheit werden die geistlichen Würden durch flache Hüte mit Schnüren und Quasten gekennzeichnet (Fig. 449).

Der Kardinalshut ist rot, mit 15 Quasten auf jeder Seite; der Erzbischofshut ist grün,



Fig. 444.
Merenbergisches Wappen.

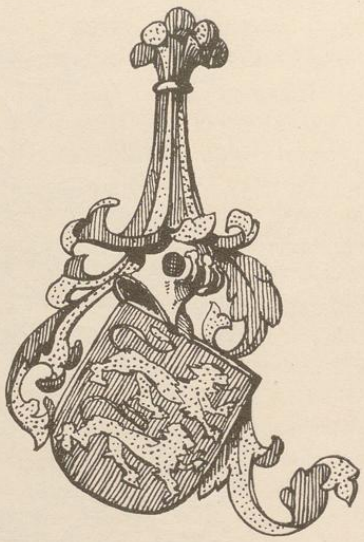


Fig. 445.
Dietz'sches Wappen.

mit 10 Quasten; der Bischofshut ist grün, mit 6 Quasten etc. Das Kardinals- und Erzbischofskreuz hat 2 Querbalken; das Bischofskreuz ist ein einfacher Kreuzstab.

8. Heraldische Prachtstücke.

Mit diesem Namen werden diejenigen Wappen belegt, welche eine weitere dekorative Ausstattung erhalten. Es können hinzukommen: 1. Schildhalter in der Form von Engeln, Damen, Rittern, Herolden, wilden Männern, Greifen etc. 2. Zelte und Wappenmäntel, d. s. baldachinartige Draperien, von welchen sich das Wappen abhebt. Die Innenseite ist Hermelin, die Aufsenseite Purpur; Schnüre und Quasten sind golden. 3. Orden und Ordensketten, das goldene Vlies etc., meist um das Wappen gehängt oder unten angeknüpft. Zelte und Orden finden sich gewöhnlich nur an fürstlichen und Staatswappen (Fig. 450).

Zu den heraldischen Prachtstücken zählen auch Darstellungen nach Art der Fig. 451 und Doppel- und mehrfache Wappen nach Art der Fig. 452.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

9. **Ahnentafeln und Stammbäume.**

Beide bezwecken eine genealogische oder familiengeschichtliche Uebersicht ganzer Geschlechter. Soweit dieselben mit Wappen und anderweitig dekorativ ausgestattet werden, können sie auch zur künstlerischen Ausschmückung der Wände verwertet werden, wie die Tafel 47 zeigt.

Die Ahnentafeln enthalten die Vorverwandten, also Eltern, Grofseltern, Urgrofseltern etc. einer bestimmten Person, demnach 4, 8, 16, 32 etc. Ahnen. Die Anordnung geschieht nach folgendem Schema:

Urgrofsvater Urgrofsmutter — Urgrofsvater Urgrofsmutter — Urgrofsvater Urgrofsmutter — Urgrofsvater Urgrofsmutter

Grofsvater — Grofsmutter — Grofsvater — Grofsmutter

väterlicherseits — mütterlicherseits

Vater — Mutter

Name des Ahnentafelbesitzers.

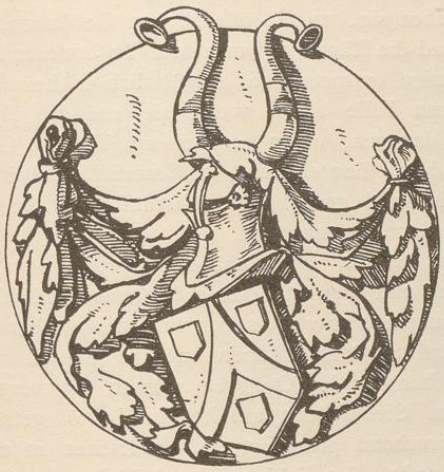


Fig. 446.
Wappen von H. S. Beham.



Fig. 447.
J. V. v. Scheffel's Wappen.

Die Stammbäume sind Stammtafeln, die vielfach als Bäume mit Aesten und Zweigen dargestellt werden, daher der Name. Sie geben die graphische Darstellung der Fortpflanzung und Verzweigung eines Geschlechtes von einem bekannten Stammvater ab bis auf die heutige Zeit. Ein vollständiger Stammbaum enthält auch die Frauen der verheirateten männlichen Sprösslinge, sowie die Männer der weiblichen. Im ersteren Falle werden die Kinder aufgeführt, im letzteren nicht. Der Stammbaum bezieht sich also nur auf ein bestimmtes Geschlecht. Beigefügt werden den Wappen und Namen: die Geburts-, Vermählungs- und Todesdaten und andere Angaben von Wichtigkeit. Der Besitzer des Stammbaumes erscheint also am oberen Ende, der Stammvater unten.

Als Hilfsmittel für heraldische Zwecke seien empfohlen:

F. Warnecke, Heraldisches Handbuch, illustriert von Doepler d. j. Frankfurt, Keller. 20 M.
Dr. Ed. Freih. von Sacken, Katechismus der Heraldik. Leipzig, Weber. 2 M.
A. M. Hildebrandt, Wappenfibel. Frankfurt, Keller. 1,50 M.

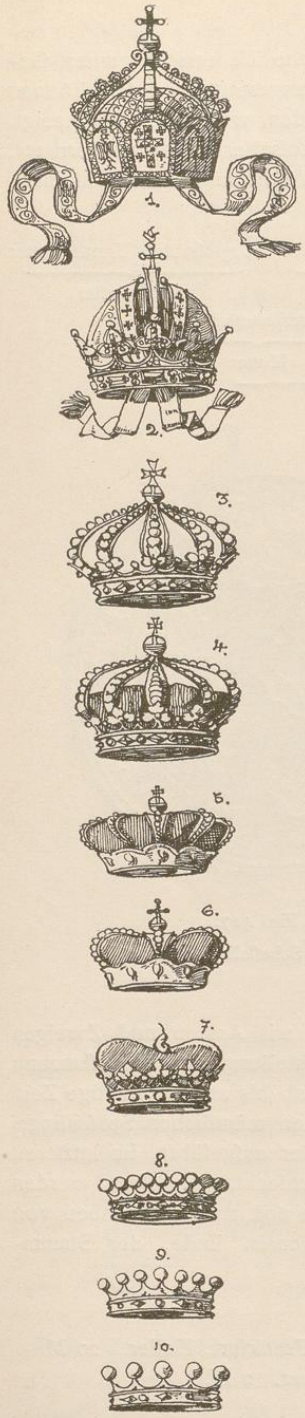


Fig. 448. Rangkronen.

Prof. A. M. Hildebrandt, Tafel der deutschen Reichs- und Staatswappen. Farbendrucktafel, 68 auf 82 cm grofs, mit erklärendem Text. 5 M. Leipzig, P. Hobbing. (Zur Ansicht verkleinert in Fig. 453.)

Detlav Freih. von Biedermann, Anleitung zur praktischen Darstellung und Ausführung heraldischer Ornamente für das Kunstgewerbe. (Artikel im Jahrg. 1885 der Zeitschrift des Münchener Kunstgewerbevereins.)

d. Die Schild- und Schriftenmalerei.

Die Schriftenmalerei kommt zur Ausführung auf verputzten Wänden, auf Blech, auf Glas etc. je nach dem Zweck und bei vorübergehender Dekoration auch auf Leinwand und Papier.

Die Schriften im Innern der Gebäude sind teils dekorativer Art (Sprüche), teils haben sie, wie in öffentlichen Gebäuden, als Wegweiser zu dienen und die Räume zu benennen. Im ersteren Falle werden sie der Dekoration entsprechend gewöhnlich in Leimfarbe geschrieben; im letzteren Falle auch, wenn sie auf die Wand kommen; mit Oelfarbe dagegen, wenn es sich um Thüren, Glasthüren und Fenster handelt. Eine einfache, gut leserliche Schrift ist hier die Hauptsache; sie wird gewöhnlich schwarz ausgeführt, in den Initialen auch rot, oder im ganzen rot.

Die Schriften am Aeufsern der Gebäude müssen vor allem dem Wetter Stand halten und werden deshalb fast ausschliefslich in Oelfarbe ausgeführt, wenigstens soweit es sich um Anzeigen handelt. Dekorative Schriften und Sprüche können auch in Sgraffito etc. gehalten sein. Die Flächen für die Oelfarbe müssen gut verputzt und völlig trocken sein. Sie werden mit heifsem Leinöl getränkt und hierauf wird entsprechend grundiert und gestrichen in einer Farbe, die zum ganzen pafst. Das Feld wird mit Linien umrahmt, nach Umständen in den Ecken verziert; die Schrift wird aufgerissen oder aufgepaust; die Ränder werden mit spitzem Pinsel vorgezogen und der Körper der Schrift wird ausgelegt. Bei Verwendung musierter und schattierter Schriften werden die Einfassungen in hellerer Farbe nachgemalt etc. Auch hier sind einfache, ungekünstelte, leicht leserliche Schriften von monumentalem Charakter angezeigt, also etwa die Block- und Steinschrift, die Renaissance-Antiqua etc. Besondere Schwierigkeiten pflegen nur vorzuliegen, wenn die Schrift, welche meist im Fries zwischen zwei Stockwerken angebracht wird, durch Thür- oder Fensteraufsätze derart unterbrochen wird, dafs sie sich schlecht verteilt. Man hilft sich dann wohl, wenn es nicht anders angeht, dadurch, dafs ein passender Teil der Schrift enger gestellt und magerer gehalten wird, dafs beiderseits der gleiche Text Platz findet oder auf ähnliche Weise. Wo die schwarze Schrift zu hart wirken würde, wählt man andere dunkle Farben; rotbraun etc. Die Schriftart mufs auch der Architektur entsprechen; man wird auf einer gotischen Fassade keine Antiqua verwenden etc. Perspek-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tivische Buchstaben sind eine entbehrliche Spielerei; vertieft gemalte Buchstaben empfehlen sich schon eher, wenn überhaupt von einer plastischen Wirkung nicht Umgang genommen wird, was das beste ist. Eine gemalte Schrift ist und bleibt Flächenverzierung und darf sich auch als solche geben. Etwas anders liegt der Fall, wenn es sich in erster Linie um Reklame handelt. Die Cacao-Inschriften auf kahlen Mauergiebeln sollen vor allem in die Augen fallen und dies bedingt eine aufserordentliche Gröfse und grelle Farben; die ästhetische Wirkung kommt erst in zweiter Reihe in Betracht.

Vielfach werden an Neubauten zur Anbringung der Firma dunkle, polierte Marmorfriese angebracht und vertiefte, vergoldete Schriften geben auf diesem Grund eine vornehme Wirkung. Wo die Ladenmieter häufig wechseln, hat eine bleibende Firmenbezeichnung keinen Zweck und die wegnehmbare Holztafel tritt in ihr Recht. Derartige Tafeln sind aus tadellosem, astfreien und völlig trockenem Holze zu arbeiten, mit Einschub- und Hirnleisten zu versehen, damit sie sich nicht

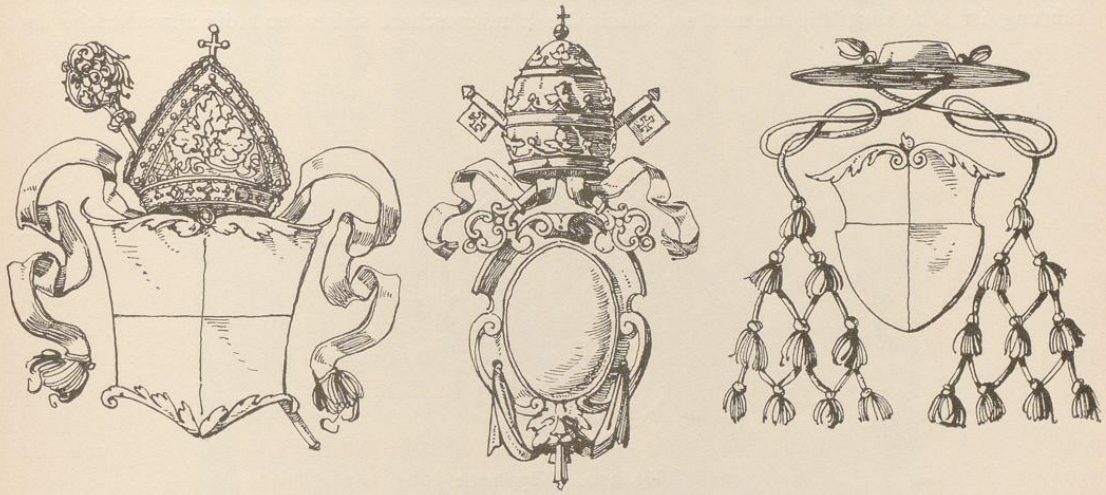


Fig. 449.
Papstwappen, Erzbischofs- und Bischofswappen.

werfen können. Die zu beschreibende Fläche wird wieder mit heifsem Leinöl behandelt, grundiert, geschliffen, gestrichen, beschrieben und schliefslich lackiert. Das gleiche gilt für Wegweiser, Verbotstafeln und ähnliches.

Vorübergehende Schriftbezeichnungen für Ausstellungsbauten und Festhallen werden meist in Leimfarbe ausgeführt, auf den Bretterwänden der Bauten selbst, auf besonderen Holztafeln oder auf Lattenrahmen, die mit Stoff oder Papier bespannt sind.

Das Hauptmaterial des neuzeitigen Aushängeschildes ist Eisen- oder Zinkblech. Die Tafeln sind gründlich von Rost und Oxyd zu befreien, zu schleifen und mit geeigneten Grundierungen und Anstrichen zu versehen. Die Schriften sind hier schon viel kleiner. Da der Glanz auf diesen Schildern stört, so wird gerne ein matter Grund beliebt nach Art des Schultafelanstriches oder die Flächen werden mit feinem Sand gesandelt, bevor der letzte Strich erfolgt.

Auf den Aushängeschildern sind vergoldete Schriften besonders beliebt. Man sollte nur echtes Blattgold verwenden, da das Blattmetall in kurzer Zeit in allen Regenbogenfarben schimmert und blind und schwarz wird. Wie die Vergoldung ausgeführt wird, ist weiter oben angegeben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Werden die Schilder ohne Gold in Farben gehalten, so kommen weifse und hellgelbe Schriften auf dunkelroten, -blauen und -grünen Gründen in Betracht; seltener sind dunkle Schriften auf hellen Gründen, weil diese zu leicht schmutzig werden.

Auch betreffs der Aushängeschilder ist nicht immer die gute Wirkung bestimmend; auch hier verlangt die Reklame gewisse Zugeständnisse, daher die zinnoberroten Hüte und Handschuhe, die weifs und rot gestrichenen Sonnenschirme u. a. m.

Die Schriften auf Glas kommen hauptsächlich für die grofsen Schaufenster und für Ladenthüren zur Anwendung. Sie werden meistens auf der Innenseite angebracht, müssen also in Spiegelschrift geschrieben werden. Dies geschieht in der denkbar einfachsten Weise durch Ueberpausen der nach gewöhnlicher Art geschriebenen Schrift.

In Farben auf Glas geschriebene Schriften werden in hellgelber (strohfarben) oder roter Oelfarbe oder mit farbigem Lack ausgeführt, wozu meist noch Schattenlinien und Zieraten kommen. Es hat ein zweimaliges Auftragen zu erfolgen, weil der einfache Strich zu wenig deckt. Die Ausführung ist sehr sorgfältig zu machen, damit die Ränder scharf stehen und die Pinselstriche im



Fig. 450. Wappenzelt.

Innern nicht stören. Erfahrungsgemäfs eignen sich die Antiquaschriften weniger gut zur Malerei auf Glas als die Fraktur- und Schreibschriften.

Wie auf Glas vergoldet wird, ist bereits angegeben. Die aufgelegten Goldbuchstaben werden zum bessern Halt mit Oelfarbe oder Lack hintermalt, wobei auch gleichzeitig etwaige Schatten- oder Einfassungslinien mitgemalt werden können. Kann das ganze Glas farbig hinterlegt werden (gerahmte Glasschilder), so stehen verschiedene Methoden der Ausführung zu Gebote. Man kann die Schriften und Verzierungen mit flüssigen Bronzen aufmalen und nach dem Trocknen das Ganze mit schwarzem oder farbigem Lack hinterlegen. Oder man kann die Buchstaben und Verzierungen aus Papier ausschneiden, auf das Glas kleben, das Ganze mit Lack überziehen, die Buchstaben loslösen und die Lücken mit Blattgold belegen, worauf schliefslich noch eine Lackschicht zu geben ist. Man kann aber auch den Grund so ausmalen, dafs die Schriften durchsichtig im Glas stehen bleiben und dieselben mit Blattgold belegen, was dieselbe Wirkung giebt, aber mehr Zeit erfordert.

Wenn goldene und silberne Medaillen zu malen sind, wie das häufig vorkommt, so wird erst vergoldet oder versilbert und dann wird die Zeichnung aufgebracht und mit den zugehörigen Schatten eingemalt, wenn es sich um Holz- und Blechschilder handelt. Sind die Medaillen jedoch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auf die Innenseite der Schaufenster zu malen, so ist erst die Zeichnung mit lasierenden Farben aufzubringen, worauf sie mit Blattgold oder Blattsilber hinterlegt wird. Selbstredend mufs das zu bemalende Glas in allen Fällen völlig rein und sauber sein.

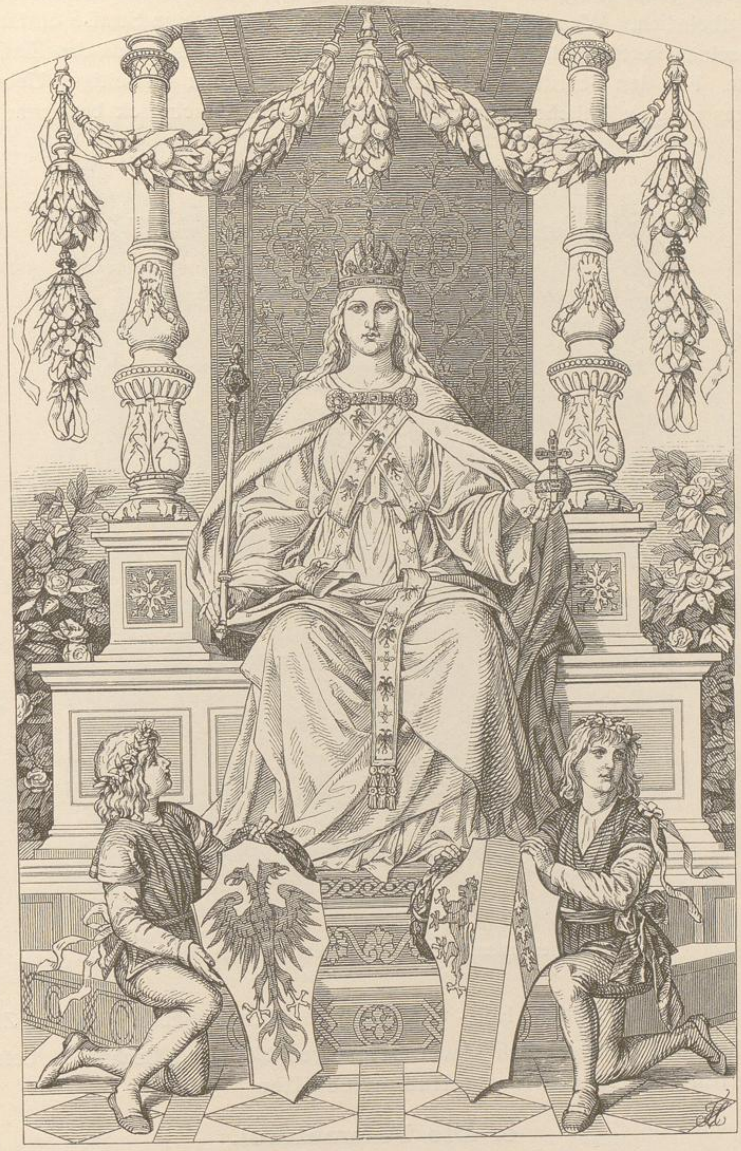


Fig. 451.

Glasgemälde von der Wiener Weltausstellung 1873.

Neuerdings werden an Stelle der gemalten Schriften vielfach auch plastische verwendet. Vergoldete Buchstaben aus Blech gedrückt oder aus Glas mit geschliffenen Kanten, wie sie im

Handel sind, werden auf den Schildern durch Aufschrauben oder Aufkitten befestigt und geben eine gute Wirkung.

Das erste Erfordernis bei der Firmenschreiberei ist Deutlichkeit und leichte Lesbarkeit; dazu soll sich eine gefällige Form- und Farbengebung gesellen; der kleinliche Zierrat ist nebensächlich und entbehrlich. Wandern wir in den grofsen Städten eine Strafse entlang, die Firmenschilder im einzelnen verfolgend, so machen wir stets die Erfahrung, dafs das Einfachste auch das Vornehmste ist. Für den Schriften- und Schildermaler ist neben vielseitiger Uebung die Hauptanforderung, was im gewöhnlichen Sprachgebrauch als guter Geschmack bezeichnet wird.



Fig. 452.
Wappenzusammenstellung. Deutsche Renaissance.

Für den Bezug von Metall-, Holz- und Glasbuchstaben empfiehlt sich laut Zirkular:

R. Poetzsch, Berlin C. Diese Firma sowie Otto Grund & Cie., Berlin C., liefern auch Hoflieferantenwappen und Ausstellungsmedaillen.

e. Die Fafsmalerei.

Ueber die polychrome Behandlung plastischer Kunstwerke ist schon viel gestritten und geschrieben worden. Die einen sind der Ansicht, dafs der farbliche Ueberzug den ruhigen Gesamteindruck stört und die Form unnötig vergröbert; die andern sehen in der farblosen Behandlung eine überflüssige Nüchternheit und eine falschverstandene Nachahmung antiker Kunstweise. Die Versuche, Marmorwerke und grofse Gipsabgüsse farblich zu behandeln, sind that-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sächlich fast immer an einem unbefriedigenden Ergebnis gescheitert und nur bezüglich der Heiligenfiguren der Kirchen läfst man sich die Sache gefallen. Hier handelt es sich gewöhnlich nicht um hohe Kunstwerke allerersten Ranges und dann drängen auch die ungenügende Beleuchtung und die übrige Ausstattung der Kirchen auf eine starke Wirkung, auf Gold und Farben hin. Geschäfte, wie die rühmlichst bekannte Mayer'sche Hofkunstanstalt für kirchliche Arbeiten in München liefern aufser Glasgemälden, Altären etc. auch die bemalten Heiligenfiguren nebst

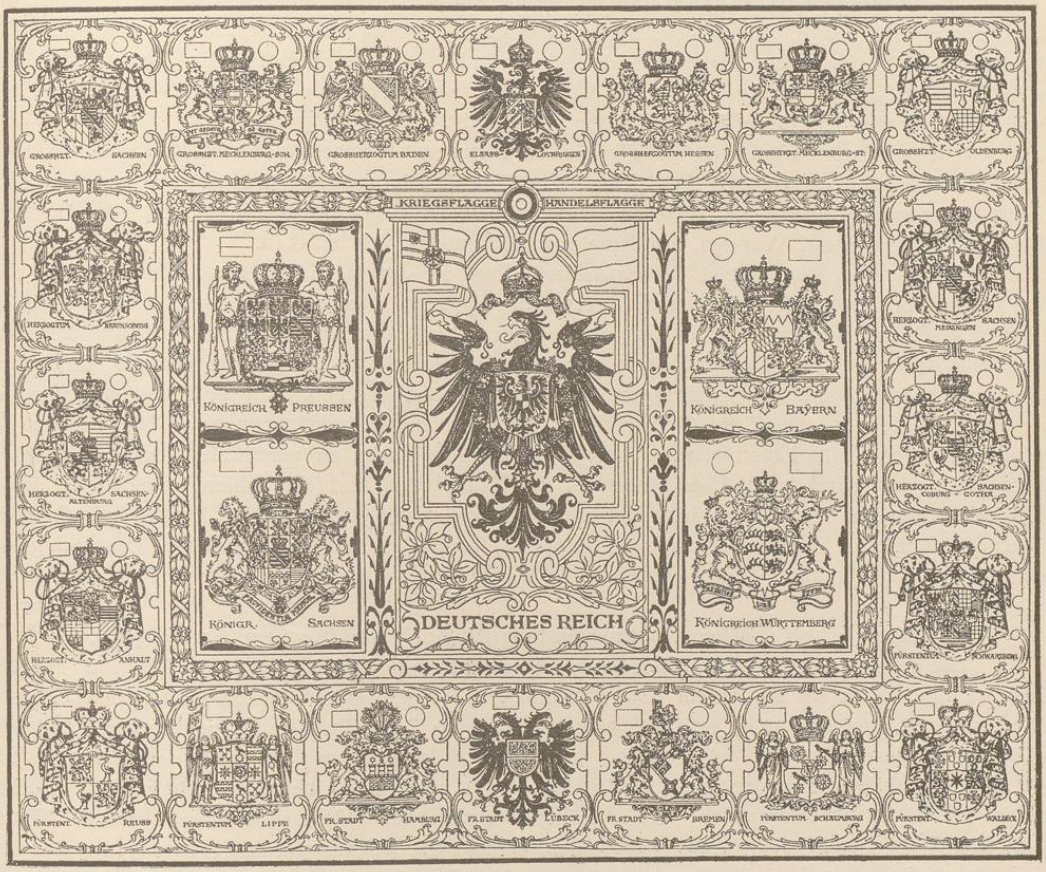


Fig. 453.
Schwarzer, viermal verkleinerter Abdruck der Hildebrandtschen Wappentafel.

Konsolen, Baldachinen etc. Dem Dekorationsmaler verbleibt das gelegentliche Auffrischen älterer Bildwerke anläfslich der Renovierung von Kirchen.

Je nachdem eine matte oder glänzende Behandlung beliebt wird, arbeitet die Fafsmalerei mit Wachs- oder Oelfarben oder sie vereinigt beide Wirkungen. Die Gesichter, Hände und Füfse werden zuerst gemalt, dann kommen die Haare, Gewänder und Attribute an die Reihe und schliefslich wird vergoldet. Wenn die Sache eilt, so dafs die Oelfarbe nicht völlig trocken sein

kann, bis vergoldet werden muſs, schlägt man den umgekehrten Weg ein und vergoldet zuerst, damit das abgekehrte Gold nicht auf den Farben kleben bleibt. Gewandsäume, Kronen und Heiligenscheine lassen sich in Matt- und Glanzgold hübsch damaszieren. Die gepunzte Arbeit ist dabei besonders beliebt und wirksam. Wird mit Anilin-Spiritusfarben auf Gold- und Silbergründen lasiert, so lassen sich prunkvolle Wirkungen erreichen. Durch Wegradieren der Lasur lassen sich Brokate nachahmen. Umgekehrt kann auch auf farbige Gründe vergoldet werden, wobei eine teilweise Entfernung des Goldes die Farben zum Vorschein bringt.

Die neuzeitige Faſsmalerei liebt in Bezug auf kirchliche Figuren weniger kräftige und durchschnittlich etwas zu süſsliche Farbenwirkungen, woran allem Anschein nach mehr die Besteller und Auftraggeber als die Maler selbst schuld sind. Insbesonders im Marienkultus läſst sich diese Richtung verfolgen. Es hat sich dabei eine bestimmte Farbensymbolik entwickelt, welche sogar die Tinkturen der Gewänder vorschreibt.

Die profane Faſsmalerei für Figuren ist seltener. Sie bethätigt sich fast nur an Festdekorationen vorübergehender Art. Caschierte Einzelfiguren und Figurengruppen werden dann meist im ganzen bronziert, als ob es sich um monumentale Bronzegüsse handelte. Die farbliche Beigabe pflegt sich auf Wappen, Embleme und Attribute zu beschränken.

Ein zweites Hauptgebiet der Faſsmalerei liegt in der farblichen Ausstattung heraldischer Zierstücke vor. Plastische Wappen aus Stein, Holz, Gips und künstlichen Massen, farbig behandelt, sind in kirchlichen und weltlichen Bauten ein guter dekorativer Schmuck. Die Farben und Metalle sind hier durch die heraldischen Regeln gegeben. Ein freies Spiel gewähren nur die Kartuschen, die Spruchbänder und Damaszierungen. Da die heraldischen Tinkturen voll und ungebrochen gegeben werden, so liegt die Gefahr einer süſslichen Behandlung nicht vor. Die Farben der nebensächlichen Teile haben etwaige harte Zusammenstellungen zu vermitteln. Bei der Wiederherstellung von Kirchen sind es besonders die Grabplatten und Epitaphien, welche in dieser Hinsicht Aufgaben stellen. Es ist nicht vorwurfsfrei, wenn die alten Denkmäler mit Oelfarbe übermalt werden. Es ist aber auch nicht schön, wenn in der reichbemalten Umgebung die nackten Sandsteingebilde stehen bleiben. Was sich mehr empfiehlt, ist von Fall zu Fall zu entscheiden.

Für heraldische Faſsmalerei ist eine leistungsfähige Firma: Jantzen, Freiburg i B.

Die Faſsmalerei der Kanzeln, Altäre, Orgeln etc. ist verschieden nach Stil und Material dieser Dinge. Sind sie aus gutem Holz geschnitzt, so wird dies am besten naturfarben belassen und nur geölt, gewichst oder gefirnist, während einzelne Teile, Profile, Kannelierungen, Rosetten und andere Zierraten vergoldet werden. Unschönes Holzwerk wird am besten maseriert, wenn die Schnitzerei Holzcharakter hat. Andernfalls kann auch eine Steinnachahmung Platz greifen. Es ist jedoch nicht erforderlich, nur zwischen Marmorieren und Maserieren zu wählen. Glatte Anstriche beliebiger Farben sind ebensowohl berechtigt. Wenn einzelne Stellen, die darnach sind, als groſse Edelsteine, als Marmortafeln oder Metalleinsätze behandelt werden, so ist dagegen auch nichts zu erwähnen, so lange die Sache in vernünftigen Grenzen bleibt. Draperien, Wolken, Glorien und figürliche Darstellungen können in farbiger Behandlung die einfachere Ausstattung der Gesamtanlage unterbrechen. Anpassung an die Umgebung ist die Hauptsache. Gegen die Stileinheit wird leider viel gesündigt. Neue Altäre und Orgeln im mittelalterlichen Stil, in Barock- und Rokokokirchen eingesetzt, sind eine alltägliche Erscheinung, für die der Maler allerdings nicht verantwortlich ist, die ihm aber Kopfzerbrechen bereiten kann. Ein Kolleg über Stillehre in den geistlichen Seminarien könnte wohl nicht schaden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

5. Die Fassadenmalerei.

(Tafel 86 bis 100.)

Die Vorläufer der Fassadenmalerei sind schon im alten Egypten und in der griechischen und römischen Architektur nachweisbar. Die vertieften Reliefdarstellungen der egyptischen Bauwerke waren farbig ausgelegt und die architektonischen Glieder, die Triglyphen und Metopenfelder der Friese griechischer Tempel waren zweifellos bemalt. Die Holzhäuser des Mittelalters wurden ebenfalls mit Farben aufgeputzt. In all diesen Fällen handelt es sich jedoch mehr um eine monumentale Fafsmalerei als um dasjenige, was wir heute als Fassadenmalerei bezeichnen. Die Bemalung glatter Wandflächen in dekorativer Weise ist für das Aeufsere der Bauten erst zur Zeit der Renaissance in gröfserem Umfange in Uebung gekommen. Zahlreiche, zur Zeit noch erhaltene Beispiele in Florenz, Schaffhausen, Stein am Rhein etc. sind davon Zeuge. Späterhin ist man von der farbigen Ausstattung der Fassaden mehr und mehr abgekommen und erst die neuste Zeit macht den Versuch, dieselbe wieder allgemeiner einzuführen. In allen gröfseren Städten sind heute vereinzelt gemalte Fassaden zufinden, zum Teil von hohem künstlerischen Wert.

Für die Fassadenmalerei stehen verschiedene Techniken zur Verfügung, die alle ihre Vor- und Nachteile haben und der Hauptanforderung auf Wetterbeständigkeit bis zu einem gewissen Grade genügen. Auf eine nach Jahrhunderten zählende Dauer werden unsere Fassadenmalereien alle nicht rechnen können. Erstlich ist das nordische Klima dieser Malerei weniger günstig als der südliche Himmel und dann kommt zweitens in den grofsen Städten als zerstörendes Element hinzu: der Staub, der Rauch, der Rufs und die verdorbene Luft.

Die Fassadenmalereien werden ausgeführt 1. in Sgraffitotechnik, 2. als Kalkmalerei oder Freskomalerei, 3. als Wasserglasmalerei (Stereochromie, Keim'sche Mineralmalerei), 4. in Oelfarbe. Diese Techniken sind anläfslich der Bindemittel und anderweitig bereits erwähnt und beschrieben. Die Sgraffitotechnik ist bei solider Herstellung ziemlich beständig, gestattet aber nur geringe Farbenentwickelung. Sie wirkt eben mehr als Zeichnung, wie als Malerei. Die Freskomalerei mit Wasserfarben auf nassem Kalkgrund ist an sich auch beständig, wenn der Verputz ein guter ist und die Farben richtig gewählt werden. Die Wiederaufnahme dieser Malerei hat trotzdem viele unbefriedigende Ergebnisse zu verzeichnen und es erscheint als das Klügste, die Freskomalerei in unserem Klima auf geschützte Räume, auf Vorhallen, Loggien und das Innere zu beschränken. Am besten zur Fassadenmalerei geeignet erweist sich für die heutigen Anforderungen die Mineralmalerei nach dem Keim'schen und ähnlichen Verfahren. Die ersten Versuche waren auch wenig befriedigend; nachdem aber der Herstellung des Untergrundes und des Farbmaterials eine grofse Aufmerksamkeit und Verbesserung zu teil wurde, ist die Gewähr für Gelingen und Haltbarkeit vorhanden. Immerhin erfordert die Mineralmalerei grofse Vorsicht und ist mit Umständlichkeiten verknüpft. Dem Dekorationsmaler wird die Sache jedoch dadurch erleichtert, dafs verschiedene Geschäfte die geeigneten Farben- und Malmittel liefern, Auskünfte erteilen und geübte Hilfsarbeiter empfehlen (H. Schött in München, F. Herz & Cie. in Berlin u. a. m.).

Die erste Verputzschicht wird etwa 3 cm stark aufgetragen und aus gewaschenem, scharfem Sand mit bestem Marmorkalk hergestellt. Nach völligem Trocknen erfolgt der Auftrag des Malgrundes in einer Stärke von etwa 3 mm, aus einem patentierten Gemisch von feinstem Sand, Kalk, Bimsstein, Infusorienerde etc. bestehend, welches käuflich zu haben ist. Der trockene Malgrund wird mit Kieselfluorwasserstoffsäure überstrichen und porös gemacht, worauf eine mehrfache Tränkung mit chemisch reinem Kaliwasserglas vorgenommen wird, die den Grund erhärtet, ohne seine Aufsaugfähigkeit zu benehmen. Der fertige Grund wird mit destilliertem Wasser gefeuchtet und nun können die besonders präparierten Farben in gewöhnlicher Weise aufgetragen werden. Das Anfeuchten geschieht mit einer Spritze in dem Umfange, wie die Malerei fortschreitet. Das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fertige Bild wird mehrmals fixiert durch Aufblasen einer erwärmten Mischung von Aetzkali, Kaliwasserglas, Aetzammoniak etc., wobei Koksöfen aufgestellt werden, um das Trocknen zu befördern. Schliefslich wird die Malerei mit einer Paraffinlösung überzogen.

Die Mineralmalerei findet sich ausführlich beschrieben in dem Werke:

A. Keim, Die Mineralmalerei. Neues Verfahren zur Herstellung witterungsbeständiger Wandgemälde. Hartlebens Verlag. 2,60 M.

Die Oelfarbe kann nur in gewissem Umfange für die Fassadenmalerei in Betracht kommen. Eine ganze Fassade, in Oel gemalt, giebt keine gute Wirkung, weil der Glanz zu sehr stört. Auch die Haltbarkeit ist naturgemäfs nicht weit her. Es können aber ganz wohl einzelne Stellen in Oelfarbe dekoriert werden, Füllungen, Medaillons und Nischenfelder. Wenn man nicht auf den Verputz malen will, so können bemalte Schiefer- oder Blechtafeln eingesetzt werden, was den Vorteil bietet, die Malerei in der Werkstätte vornehmen zu können. Auch für eine spätere Auffrischung oder einen gelegentlichen Neuersatz empfiehlt sich dieses Vorgehen.

Ferner können in Oelfarbe gehalten werden die ornamentalen Umrahmungen von Thüren und Fenstern, wie sie neuerdings beliebt sind. (Vergl. Taf. 88 bis 92.) Wenn die Fassaden in Oelfarbe gestrichen sind, ist diese Dekoration das nächstliegende. Die Ornamente werden stark in den Umrissen gehalten und das übrige wird lasierend in einfacher Weise ausgefüllt. Eine peinliche, kleinliche Behandlung taugt für Fassaden nicht. In ähnlichem Sinne sind die Kartuschen zu behandeln, mit welchen die auf die Wand geschriebenen Schriften umrahmt werden. Die Oelmalerei auf Fassaden gestattet auch am leichtesten die Verwendung von Goldgründen. Diese sind besonders wirksam und gut angebracht in den Friesen unter dem Hauptgesimse.

Alle Fassadenmalereien pflegen in kurzer Zeit nachzulassen. Es empfiehlt sich aus diesem Grunde, die Malereien sehr kräftig in der Farbe zu nehmen. Es thut nicht viel, wenn die Wirkung in den ersten paar Jahren als zu grell verschrieen wird; die Zeit wird die Sache bald mildern. Es liegt ein triftiger Grund zur Annahme vor, dafs die gemalten Renaissancefassaden sehr farbig gehalten waren, sonst müfsten sie heute weit mehr verblafst sein, als sie es thatsächlich sind. Eine Hauptrolle spielt auch die richtige Farbenwahl. Alle zweifelhaften, wenig beständigen Pigmente sind grundsätzlich auszuschliefsen. Die Palette beschränkt sich dabei auf wenige Farben, die aber immerhin genügen können.

Was die Motive und die Vorwürfe betrifft, so ist nicht zu vergessen, dafs es sich bei der Fassadenmalerei nur um die Ausschmückung der Architektur handelt. Diese ist die Hauptsache; die Malerei ist ergänzende Nebensache, die sich nach jener zu richten hat. Es kommen demnach umrahmende Motive, Krönungen und Friese zunächst in Erwägung. Für gröfsere allegorische und figürliche Darstellungen ist nicht immer Raum vorhanden. Sie können meist nur Platz finden auf fensterlosen oder fensterarmen Seitenfronten. Sie finden sich deshalb auch weniger an den Fassaden der städtischen Hauptstrafsen als an Landhäusern und freistehenden öffentlichen Gebäuden. Gewisse repräsentierende Gebäude, wie die Rathäuser, werden mit Vorliebe bemalt.

Da neben heraldischen Dingen und Schriften hauptsächlich allegorische Darstellungen eine Rolle spielen, möge über diese weltlichen Symbole noch eine kurze Zusammenstellung Platz finden:

Sinnbildliche Darstellungen weltlicher Art.

Die Sinnbilder sind entweder emblematisch oder allegorisch, d. h. sie werden entweder blos durch Abzeichen gegeben oder aber durch männliche oder weibliche Figuren idealer oder realistischer Art, welchen die Abzeichen beigegeben sind. Ihre Zahl ist unbeschränkt, da sich schliefslich alle Begriffe versinnbildlichen lassen. Wir führen nur die meistverwendeten auf.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

1. **Kunst und Kunstgewerbe:**

Bildende Kunst: Künstlerwappen (Fig. 430); weibliche Idealfigur mit diesem Wappen, mit Lorbeerkranz etc.

Kunstgewerbe: Allianzwappen von Kunst und Gewerbe (Hammer, Zange und Winkelmafs auf besonderm Schild mit dem Künstlerwappen gepaart oder auf dieses aufgelegt. — Weibliche Idealfigur mit dem vereinigten Wappen oder mit kunstgewerblichen Gegenständen; männliche Figur im Arbeitskostüm mit kunstgewerblichen Gegenständen oder Werkzeugen) (Seite 325).

Architektur, Baukunst: Kapitäl und Setzwage oder Winkel und Zirkel mit Künstlerwappen etc. — Weibliche oder männliche Figur mit diesen Abzeichen oder mit Baumodell und Werkplan (Taf. 100).

Malerei: Künstlerwappen oder Palette, Pinsel und Malstock. — Weibliche Idealfigur oder männliche Figur im Arbeitskostüm mit diesen Abzeichen (Taf. 75 und 100; Fig. 11 und 43).

Bildhauerei: Torso oder Statuette mit Meifsel und Klöpfel, mit Lorbeerkranz etc. — Weibliche oder männliche Figur mit diesen Abzeichen oder ein Bildwerk bearbeitend.

Keramik, Gefäfsbildnerei: Gefäfse oder Töpferscheibe. — Männliche oder weibliche Figur mit diesen Abzeichen.

Schmiedekunst: Ambos, Zange und Hammer. — Männliche Figur im Schurzfell am Ambos.

Goldschmiedekunst: Prunkgefäfs oder Kittkugel mit Statuette, Punzhammer und Greifzirkel etc. — Weibliche oder männliche Figur mit Goldschmiedearbeiten (Fig. 44).

Graphische Kunst: Skizze mit Feder und Zeichenstift oder Stichel und Färbeballen oder Farbwalzen, Druckpresse etc. — Männliche Figur mit der Presse; zeichnende Kinderfiguren etc.

Photographie: Photographenapparat, Camera. — Moderne weibliche Figur mit Apparat.

Musik und Gesang: Notenblätter und Musikinstrumente mit Lorbeer etc. oder eine Lyra. — Weibliche oder männliche Idealgestalt, auch Kinderfiguren, singend und musizierend; die hl. Caecilia, Orgel spielend (Taf. 57, 76 und 77).

Poesie, Dichtkunst: Lorbeer und Schriftblatt mit Strophen. — Jüngling auf dem Pegasus mit der Lyra.

Schauspiel, Drama: Komische und tragische Maske, Szepter und Fuchsschwanz etc. — Weibliche Figur mit diesen Abzeichen.

Trauerspiel, Tragödie: Tragische Masken, Krone, Giftbecher, Dolch etc. — Ernste, verhüllte Gestalt mit Dolch und tragischer Maske.

Lustspiel, Komödie: Komische Masken, Narrenkappe und Fuchsschwanz etc. — Heitere, leicht geschürzte Frauengestalt mit komischer Maske; Hofnarr mit Abzeichen.

Tanz: Tamburin und Flöten; Thyrsusstäbe etc. — Tanzende Figuren mit Tamburin (Fig. 116).

2. **Die neun Musen:**

Erato, die Tanzmusik; mit Pfeil und Lyra oder Laute; Kranz von Rosen und Myrten.

Euterpe, die Freude; mit 2 Flöten, Blumen im Haar.

Kalliope, das Schauspiel; mit Schriftrolle und Blumenkränzen; im Haar ein Goldreif.

Klio, der Ruhm; mit Buch und Posaune; Lorbeerkranz.

Melpomene, das Trauerspiel; ernst, mit tragischer Maske, mit Krone und Dolch, ein Diadem oder einen Cypressenkranz im Haar.

(Die Darstellung ist schon in der antiken Kunst wechselnd, so dafs von einer festen Regel nicht geredet werden kann.)

Polyhymnia, der Gesang; singend mit Papierrolle; mit Perlenschnur im Haar.

Terpsichore, der Tanz; tanzend, leicht geschürzt, mit Laute oder Tamburin, leicht bekränzt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Thalia, das Lustspiel; mit komischer Maske und Narrenstab; Epheukranz.

Urania, die Astronomie; in blauem Gewand, mit einer Weltkugel; einen Sternenkranz im Haar.

3. **Wissenschaften:**

Philosophie, allgemeine Weisheit: Werke des Plato, Aristoteles etc., eine Eule, eine brennende Fackel. — Minerva, als Göttin der Künste und Wissenschaften, mit Buch und Eule (Taf. 100).

Theologie, Gottesgelehrtheit: christliche Symbole, Kreuz, Kelch, Bibel etc. — Weibliche, fromme Figur mit diesen Symbolen (Glaube).

Jurisprudenz, Rechtsgelehrtheit: Gesetzbücher, Schwert und Wage. — Weibliche Gestalt mit verbundenen Augen, mit Schwert und Wage (Justitia).

Medizin, Heilkunde: Schale und Aeskulapstab (Stab, mit Schlange umwunden). — Aeskulap mit Stab und Schale; weibliche Figur mit diesen Abzeichen (Fig. 48).

Geschichte: Schriftrolle mit berühmten Namen (Herodot, Xenophon etc.); Feder und Tintenfafs. — Die Muse Klio, Namen in ein Buch oder auf eine Steintafel schreibend.

Geographie, Erdkunde: Globus, Karten und Schreibgerät. — Weibliche Gestalt mit diesen Abzeichen oder Kolumbus.

Geometrie, Vermessungskunst: Tafel oder Blatt mit dem Lehrsatze des Pythagoras; Zirkel und Mafsstab etc. — Weibliche Gestalt oder griechischer Philosoph mit diesen Abzeichen.

Mathematik, Rechenkunst: Tafel mit Zahlen, Rechenbrett, Feder und Tintenfafs etc. — Gelehrter mit diesen Abzeichen.

Astronomie, Himmelskunde: Himmelsglobus, Sextant und Fernrohr. — Weibliche Figur oder Gelehrter mit den betreffenden Intrumenten.

Physik, Naturlehre: Physikalische Instrumente, Flaschenzug, Luftpumpe etc. — Figuren mit diesen Abzeichen.

Chemie, Stofflehre: Retorte und Wage, chemische Formeln. — Figuren mit diesen Abzeichen.

Arzneikunde, Pharmacie: Reibschale mit Pistill etc.

Mineralogie, Steinkunde: Kristallmodelle.

Botanik, Pflanzenkunde: Herbarium und Pflanzenpresse.

Zoologie, Tierkunde: Tierisches Skelett, Bälge, Mikroskop.

Geodäsie, praktische Geometrie: Kreuzscheibe, Wasserwage, Mefslatten etc.

Meteorologie, Witterungskunde: Barometer und Thermometer, Wetterkarte etc.

4. **Technik und Verkehr, Gewerbe und Ackerbau:**

Maschinenbau: Schwungrad, Hammer und Schraubenschlüssel, Sicherheitsventil etc.

Ingenieurwesen: Spaten und Ramme, Vermessungsinstrumente, Brücke, eiserne Dachkonstruktion etc.

Bergbau: Grubenlicht, Werkzeuge und Fördergerät. — Bergknappe mit den Abzeichen.

Schiffahrt: Ruder, Anker, Taue. — Figur mit Schiffsmodell oder mit Ruder oder Steuer etc.

Eisenbahn: Geflügeltes Rad; Lokomotive.

Telegraph: Geflügelter Blitz; Isolierhüte mit Drähten; Telegraphenapparat.

Post: Brief und Merkurstab.

Handel: Merkurstab und Warenballen. — Merkur, mit diesen Abzeichen.

Gewerbe: Verschiedene Abzeichen je nach Art des Gewerbes. Schuhmacher: Pantoffel oder gespornter Stiefel. Schneider: Schere und Fingerhut. Bäcker: Brezeln und Semmeln. Metzger: Fleischwiege und Ausschlachtmesser. Barbiere: Barbierschüssel und Rasiermesser.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Friseure: Kamm und Brenneisen. Bierbrauer: Bock mit Humpen. Buchbinder: Presse. Küfer: Fafs und Hämmer etc.

Landwirtschaft: Garben und Sichel; Pflug; Sense, Gabel, Rechen etc. Weibliche Figur in Bauerntracht mit den Abzeichen.

Weinbau: Rebstock und Bütte; Kelter etc. — Winzer oder Winzerin; die Traubenträger aus dem Lande Kanaan.

Forstwirtschaft: Hirschgeweih, Spaten und Büchse.

Jagd: Büchse und Ranzen; Hirschgeweih mit Hubertuskreuz, mit der Devise: Waidmanns Heil. (Taf. 49.)

Fischerei: Netze, Angel und Ruder; Fische.

Gartenbau: Schaufel, Rechen und Schnurholz. — Flora mit Blumenkorb.

Obstbau: Baumschere, gepfropfter Stamm, Obstbrecher etc. — Pomona mit Fruchtkorb.

Bier: Gerste und Hopfen; Bock mit Humpen. — Gambrinus im alten Königsornat mit Fafs und Humpen. (Taf. 55 und 56.)

Wein: Trauben; traubentretende Kinder. — Bacchus mit Epheukranz, Trinkschale und Thyrsusstab. — König Wein.

5. **Tugenden und Eigenschaften.**

Eintracht: zusammengebundene Stäbe oder Pfeile; zwei verschlungene Hände in einer Glorie. — Jungfrau mit dem Stabbündel.

Fleifs: ein Bienenkorb; ein Spinnrocken. — Frau mit Spinnrocken.

Gerechtigkeit: Wage. — Justitia.

Grofsmut: Löwe, mit einer Maus spielend.

Mäfsigkeit: Figur mit Trinkschale und Zügel.

Mildthätigkeit: Figur, aus einem Füllhorn Gaben spendend.

Stärke: Männliche Figur, einem Löwen den Rachen aufreifsend.

Verschwiegenheit: Figur, den Finger auf dem Munde.

Vorsicht: Figur, einen Spiegel so haltend, dafs das hinter ihr liegende sichtbar wird.

Wachsamseit: Figur mit brennender Lampe, einen Hund oder Hahn zur Seite.

Weisheit: Minerva.

Willenskraft: ein Jüngling, die Hand ins Feuer haltend. (Die wenigen Beispiele erweisen zur Genüge, dafs Tugenden und Eigenschaften sich schwer symbolisch wiedergeben lassen.)

6. **Zeit und Raum.**

Jahreszeiten. Frühling: Knospen und Blumen. — Flora. Sommer: Aehren und Garben. — Ceres (Fig. 114). Herbst: Reben und Trauben. — Bacchus. Winter: Kohlenpfanne oder Wärmfeuer. — Sichwärmende Gestalt. Auch die Tierkreiszeichen Stier, Löwe, Skorpion und Wassermann können beigegeben werden.

Monate. Januar: Schlittenfahrt, Schlittschuhlauf, Holzsammeln. Februar: Fasching. März: Säen. April: Bienenzucht, Aprilwetter. Mai: Liebesfreude, Maitrank. Juni: Heuernte. Juli: Baden. August: Ernte. September: Obsternte. Oktober: Weinernte. November: Fischerei, Jagd, Martinsgans. Dezember: Christbaum.

Den einzelnen Monaten kommen folgende Zeichen zu: Wassermann, Fische, Widder, Stier, Zwillinge, Krebs, Löwe, Jungfrau, Wage, Skorpion, Schütze und Steinbock.

Die Wochentage. Montag: Luna, die Mondgöttin. Dienstag: Mars, der Kriegsgott. Mittwoch: Merkur, der Gott des Handels. Donnerstag: Jupiter, der Donnergott. Freitag: Venus, die Liebesgöttin. Samstag: Saturn, der Zeitgott. Sonntag: Apollo, der Sonnengott.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Tageszeiten. Morgen: Aufwärts fliegende Frauengestalt mit Genius und hochgehaltener Fackel. Mittag: mit Blumen und Schmetterlingen. Abend: mit geneigter Fackel und schlafendem Kinde; mit Fledermaus. Nacht: Verschleierte Frauengestalt, in der Mondsichel ruhend, mit Eule etc.

Menschenalter: Spielende Kinder. — Jüngling und Jungfrau, liebend vereint. — Mann und Frau in häuslicher Thätigkeit. — Greis und Greisin, ausruhend.

Ewigkeit: Schlange, einen Ring bildend. — Weibliche Idealgestalt mit diesem Symbol.

Die Weltteile, meistens nur vier. Europa: Europäergruppe mit Abzeichen der Kultur. Asien: Gruppe mit orientalischen Produkten, Elephant etc. Afrika: Negergruppe mit Löwe etc. Amerika: Indianergruppe mit Büffel etc. Auch durch Einzelfiguren der verschiedenen Rassen mit passenden Abzeichen.

Nord, Ost, Süd, West: Mann mit Schlitten, Eisbär, Schnee und Eis. — Orientale, aufgehende Sonne, Pyramiden. — Afrikaner, hochstehende Sonne, Löwe. — Indianer, untergehende Sonne, Meer und Schiffe.

7. **Verschiedenes.**

Die fünf Sinne. Gesicht: Figur mit Fernglas. Gehör: mit Muschel am Ohr. Geruch: an einer Blume riechend. Geschmack: eine Frucht verkostend. Gefühl: einen Dorn ausziehend, einen Igel streichelnd.

Die vier Elemente. Wasser: Delphin. Feuer: Phönix. Erde: Löwe. Luft: Adler.

Das Schicksal: Fliegende Frauengestalt, mit der einen Hand Dornen, mit der andern Blumen streuend.

Das Glück: Fortuna auf einer Kugel oder auf einem geflügelten Rad, die Gewandung als Segel benützend.

Der Ueberflufs: Abundantia mit Reichtümern und Füllhörnern.

Der Ruhm: Geflügelter Genius mit Lorbeer und Posaune.

Der Sieg: Viktoria mit Kranz und Palme.

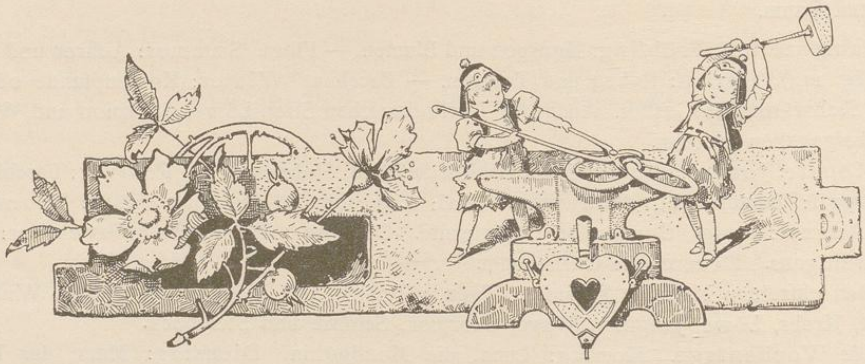
Der Krieg: Krieger in Rüstung mit Schwert und Fackel.

Der Friede: Weibliche Figur mit Oelzweig und Taube; Krieger, seine Waffen zerstörend.

Die Trauer: Verschleierte, trauernde Frauengestalt an einem Sarkophage.

Der Tod: Skelettmann mit Sense und Sanduhr.

etc. etc.



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

VII. SPRUCH-SAMMLUNG.

1. Aufsen am Haus. — 2. Für Flur und Eingang. — 3. Im Heim des Hauses. — 4. Am Hausrat. — 5. Scherz und Ernst für Wein- und Bierstuben. — 6. Vom Wein im besondern. — 7. Desgleichen vom Bier. — 8. Für Säle und Hallen; über Kunst und Gewerke. — 9. Für Fahnen und Feste.

Die schöne Sitte, Haus und Gerät mit sinnreichen Sprüchen zu verzieren, ist uralt. Aus der Zeit des Mittelalters und der Renaissance sind uns zahlreiche Beispiele erhalten. Späterhin allerdings haben fremde Mode und eigene Blasiertheit diese Sitte mehr und mehr zurückgedrängt und erst die neuste Zeit hat sich wieder des Spruches erinnert: Am guten Alten soll man halten. Mit dem Wiedererwachen des heimischen Kunsthandwerks, das mit der Stärkung des nationalen Bewufstseins zusammenfällt, ist diese sprachliche Ornamentik aufs neue zur Beliebtheit gelangt. Weniger gilt dies vom Aeufsern der Gebäude, als vom Innern und vom Gerät und in erster Linie stimmt es auf die sog. altdeutschen Wein- und Bierstuben. Für sie bedeutet die Ausstattung mit ernsten oder launigen Sprüchen ein wirksames und fast unentbehrliches Dekorationselement. Dem bekannten deutschen Durste stellt sich ein Trinkspruchmaterial zu Seite, wie es in diesem Umfang andere Länder nicht kennen.

In vielen Fällen wird der Bauherr, der Auftraggeber, die aufzumalenden Sprüche bestimmen; ebenso oft wird die Wahl dem ausführenden Dekorationsmaler anheimgestellt bleiben. Im letztern Sinne erschien es angezeigt, dem Malerbuch eine passende Spruchsammlung anzufügen und unter dem reichlich Vorhandenen eine zweckmäfsige Wahl zu treffen. So werden sich denn diesen Zeilen einige hundert Sprüche anreihen, alte, neue und neueste. Um das Suchen zu erleichtern, sind die am Kopf dieses Abschnittes vermerkten Gruppen gebildet und innerhalb derselben sind die Sprüche alphabetisch geordnet. Für die kirchliche Malerei sind keine Inschriften beigebracht, weil in diesem Falle die Pfarrherrn stets bereit und in der Lage sein werden, dem Maler die erforderlichen Angaben zu machen. Auch für andere öffentliche Gebäude, Museen, Ausstellungen, Schulen, Vereinshäuser etc. wird sich von den Direktoren und Leitern das betreffende Material unschwer beschaffen lassen, so dafs das wenige, was die nachfolgende Sammlung in dieser Hinsicht aufweist, genügen dürfte. Aehnlich liegt der Fall in Bezug auf Ehrenpforten, Transparente und andere Dekorationsstücke für kirchliche und weltliche Festlichkeiten. Die eigenartigen örtlichen und sachlichen Verhältnisse bedingen auch dann meist eine vom allgemeinen abweichende Festpoesie.

Wer unter den anschliefsenden Sprüchen nicht finden sollte, was er sucht, den verweisen wir auf die zahlreichen anderweitigen Sammlungen. Aus der Reihe derselben seien insbesonders folgende empfohlen:

Hagen: Schriftenvorlagen für Techniker aller Fächer. Drittes Heft: Inschriften an Haus und Gerät. Harburg: G. Elkan. 1 M.

R. Falck: Spruchschrein für Haus und Hausrat. Berlin: W. Hertz. 1 M. 80 Pf.
Urväter-Hausrat in Spruch und Lehre. Berlin: W. Hertz.
Deutsche Inschriften an Haus und Gerät. Berlin: W. Hertz.
Vergifsmeinnicht; Christliche Denksprüche und Liederverse. Canstatt: Bosheuyer. 2 M.
F. S. Meyer: Handbuch der Liebhaberkünste. (Abschnitt III.) Leipzig: E. A. Seemann. 8 M. 50 Pf.

1. Aussen am Haus.

Deutsches Haus und deutsches Land,
Schirm' euch Gott mit starker Hand.

Dies Haus, erhalt's von Sünden rein;
Erfüll' es, Herr, mit deinem Frieden
Und lass es deine Wohnung sein!

Dies Haus soll mir gehören
Mit Gott, mit Recht, mit Ehren!

Du, lenke und wende!
Herr, dir in die Hände
Sei Anfang und Ende,
Sei Alles gelegt.

Einer acht's,
Der andre betracht's,
Der dritte verlacht's —
Was macht's?

Ein Haus, darin der Herr nicht wär',
Ist finster, öde, arm und leer.

Gott halt in Gnaden treue Wacht
In diesem Hause Tag und Nacht.

Heitrem Sinn und stiller Freud
Hab ich dieses Haus geweiht.

Jeder gute Gast
Findet hier Rast.

In allen Stürmen,
In aller Not,
Möge dich schirmen
Der treue Gott!

In Stürmen mög' dich Gott behüten!

Sibi et amicis.

2. Für Flur und Eingang.

Dem Aerger nicht — der Freude nur
Steht offen dieses Hauses Flur.

Dem lieben Heiland Jesu Christ,
Der Aller Arzt und Tröster ist,
Der alle Wunden heilet
Und alle Freuden teilet:
Dem lieben Hausgenossen
Ist nie mein Thor verschlossen.

Des Niemands Gesell
Komm nicht über diese Schwell!

Ein froher Gast
Ist niemands Last.

Glück auf, Glück zu,
Glück auf den Weg!

Gott segne deinen Ausgang und Eingang!

Grüss Gott, tritt ein,
Bring Glück herein!

Herzlich willkommen
Im gastlichen Haus!

Leichten Mut bring herein,
Sorgen lass draufsen sein!

Sauber sollen deine Füfse sein,
Bevor du trittst zur Thür' herein.

Wer guter Meinung kommt herein,
Soll lieb hier und willkommen sein.

Wer mit Gott geht ein und aus,
Dem steht offen dieses Haus.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

3. Im Heim des Hauses.

Daheim
Ist's geheim.

Das wahre Glück ist still daheim zu Haus.

Des Gottesfriedens Heimat
Sei das Haus!

Des Hauses Schmuck ist Reinlichkeit,
Des Hauses Glück Zufriedenheit,
Des Hauses Segen Frömmigkeit.

Des Morgens denk an deinen Gott,
Des Mittags ifs vergnügt dein Brot,
Des Abends denk an deinen Tod,
Und Nachts verschlafe deine Not!

Eigner Herd
Ist Goldes wert.

Ei, was kümmert uns Sturm und Wind,
Wenn wir in Liebe beisammen sind.

Erst schaff dein Sach,
Dann trink und lach!

Friede im Herzen ist Sonnenschein im Hause.

Gottes Gnad
Ist der beste Hausrat.

Gott segne uns beides,
Liebes und Leides!

Hast du deine Pflicht gethan,
Dann sei alles Aechzen, Krächzen
Auch für heute abgethan.

Hoc et plus
Benedicat dominus!
Dies und mehr
Segne der Herr!

Hoch hinaus
Zerstört das Haus.
Rein und klein
Bewahrt es fein.

Ich will die lauten Freuden nicht;
Mein stilles Haus sei meine Welt.

Lebe dir und bleibe daheim!

Liebe wohnet,
Arbeit lohnet,
Ehre zieret,
Friede waltet,
Wo Weisheit regieret
Und Treue man haltet.

Nicht rasten und nicht rosten,
Weisheit und Schönheit kosten,
Durst löschen mit gutem Trunk,
Die Sorgen verscheuchen mit Scherzen:
Wer das kann, bleibt im Herzen
Sein ganzes Leben jung.

Nord, Ost, Süd und West;
Daheim ist das Best.

Sei mit dem Deinen
Allzeit im Reinen;
Verlass dich auf Keinen,
Verlass dich auf Einen!

Tages Arbeit, Abends Gäste,
Saure Wochen, frohe Feste.

Trink und ess,
Gott nit vergess!

Was dich bedrückt und beschwert,
Vergiss es am heimischen Herd.

Weil uns des Lebens Sonne noch scheint,
Wollen wir leben, liebend vereint.

Willst du recht zu Hause sein,
Kehre in dich selber ein.

Willst du scherzen, trinken, lachen,
Sei von unserm Schmaus;
Wenn du ein Gesicht willst machen:
Thu's in deinem Haus!

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

4. Am Hausrat.

Alte Geigen mit neuen Saiten
Können süssen Klang bereiten.
(Geigenkasten.)

An jedem Tag zwölf Stunden
Bringen Wonne und Wunden.
(Uhr.)

Arm und reich
Wärme ich gleich.
(Ofen.)

Beim Säumen
Lass das Träumen:
Träumen heisst Versäumen.
(Nähtisch.)

Das Leben zeige wie die Sonnenuhr
Dir stets die heitern Stunden nur!
(Sonnenuhr.)

Denk', wenn dir warm ist,
An den, der arm ist!
(Ofen.)

Die Zeit lässt sich nicht zwingen;
Sie wird schon Rosen bringen.
(Uhr.)

Es ist bekannt von altersher:
Wer Sorgen hat, hat auch Likör.
(Spirituosenschrank.)

Guten Abend, gut Nacht!
Mit Rosen bedacht,
Mit Nelken besteckt,
Schlupf' unter die Deck'!
Morgen früh, so Gott will,
Wirst du wieder geweckt.
(Bett oder Wiege.)

Gut thut, wer da passt,
Wenn das Glück ihn hasst.
(Spielkasten.)

Halt dich rein,
Acht dich klein!
(Waschtisch.)

Hin geht die Zeit,
Her kommt der Tod;
Drum Mensch, thu Recht
Und fürchte Gott!
(Uhr.)

Liebe Jule,
Deines Lebens Spule
Wakle nie und schnurre ein!
(Spinnrad.)

Meint's der Ofen allzugut,
Dämpf' ich seinen Uebermut.
(Ofenschirm.)

Nach dem Spiel will jeder wissen,
Wie er hätte spielen müssen.
(Spielschrank.)

Nicht zu schwer und nicht zu leicht,
Gut gewickelt und nicht feucht.
(Zigarrenkasten.)

Rein wie Linnen, weich und fein,
Soll's in deinem Herzen sein!
(Wäscheschrank.)

Schönheit vergeht;
Tugend besteht.
(Spiegel.)

So geht die Zeit
Zur Ewigkeit.
(Uhr.)

Stunden verwunden,
Wenn sie verpasst sind
Und nicht erfasst sind.
(Uhr.)

Verschlossen ruht
In guter Hut
So Geld als Gut.
(Schlüsselschrank.)

Von allen den Stunden,
Die einen verwunden,
Die andern gesunden,
Die letzte, sie tötet.
(Uhr.)

Wenn das braune Kraut erglüht,
Und der Rauch in Wolken zieht,
Heitert auf sich das Gemüt.
(Zigarrenkasten.)

Wer Lob und Ehr erjagen will
Soll nicht am Ofen liegen still!
(Ofen.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wer Zeit hat, warte nicht auf Zeit.
(Uhr.)

Zeit ist Geld
Und Geld regiert die Welt.
(Uhr.)

5. Scherz und Ernst für Wein- und Bierstuben.

Alles hat ein Ende, die Wurst hat ihrer zwei.

Allhier ist Brauch:
Wer isst und trinkt,
Der zahlt es auch.

Aus grosen Humpen
Mit Mas gezecht
Und bar geblecht
Gibt keine Lumpen.

Behüt uns Gott vor Wind und Regen
Und vor Philistern allerwegen.

Beim Küssen zwei,
Beim Trinken drei,
Beim Singen vier:
Das lob ich mir.

Besser ein Rausch denn ein Fieber.

Bier auf Wein
Das lass sein;
Wein auf Bier
Rat ich dir;
Und ein guter Magen
Kann auch beides wagen.

Blühende Herzen,
Lasset uns scherzen!

Bruder mein,
Komm herein
Auf eine Kanne Bier oder Wein!

Das Auge des Gesetzes wacht:
Drum lärmet nicht um Mitternacht!

Das Leben ist ein Kegelspiel,
Pudel werden geschoben viel;
Wer Glück hat, wirft durch die Beine
Und trifft doch alle neune.

Das Schicksal ist ein Sauerkraut,
Wohl dem, der es gesund verdaut.

Das Trinken lernt der Mensch zuerst,
Viel später erst das Essen;
Drum soll er dankbar bis zum Grab
Das Trinken nicht vergessen.

Das Wasser ist zu jeder Zeit
Die beste aller Gaben.
Wir wollen aus Bescheidenheit
Das Beste gar nicht haben.

Dem Veilchen gleich,
Das im Verborgnen blüht,
Trink immer viel und gut,
Auch wenn es niemand sieht.

Der alten Deutschen liebste Nahrung
War abends Bier und morgens Harung.

Der Becher winkt,
Stosst an und trinkt.

Der Dursterfinder
Hat keinen Musterschutz:
Drum trinkt, ihr Kinder!

Der Rausch liegt im letzten Glas.

Der Rektor liebt das Lehrende,
Der Pastor das Bekehrende,
Der Briefträger das Laufende,
Der Studio das Saufende.

Der richtige Zecher,
Der steckt sich fein
Den Schlüssel zum Hause
Schon morgens ein.

Des Lebens Sonnenschein
Ist Trinken und Fröhlichsein.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Des Schweines Ende ist der Wurst Anfang.

Deutscher Durst und Donnerwetter sind schwer stillen.

Die alten Deutschen tranken immer noch eins.

Die Alten liebten grosse Humpen;
Wir Junge lassen uns auch nicht lumpen.

Du sollst im Trunk ein Leu sein,
Sollst fröhlich ohne Scheu sein,
Und was du fühlst, soll treu sein
Und was du sprichst, soll neu sein!

Ein frischer Trank:
Der Arbeit Dank.

Ein jeder Gast ist lieb und wert,
Der bar bezahlt, was er verzehrt.

Ein ruhiges Gewissen,
Ein kleiner Rausch dazu;
Das erste ist das Kissen,
Der andre deckt dich zu!

Ein Trunk in Ehren
Wer will's wehren
So ganz unter uns?

Erst proben, dann loben.

Esset und trinket, was ihr habt
Und denkt, was ihr wollt.

Fallen ist keine Schande,
Aber liegen bleiben.

Gar mancher muss sein Leben lassen
Vom Trinken und vom Lebenlassen.

Getrunken und nicht gegessen,
Heisst zwischen zwei Stühlen gesessen.

Giesse einen Bittern
Hinter die Binde,
Wenn die Blümlein zittern
Draussen im Winde.

Gott behüt uns vor Regen und Wind
Und vor Gesellen, die langweilig sind!

Gott schuf die Planeten und wir machen die Platt nett!

Gott segne deinen Eingang,
Wenn du Durst hast,
Und deinen Ausgang,
Wenn du bezahlt hast!

Gut Bier, frisch Wein,
Eine Musika rein,
Darzu ein Jungfräulein:
Wär ja ein Stein,
Der nit wollt lustig sein.

Halte Mafs in allen Dingen,
Nur nicht im Lieben, Trinken und Singen.

Harr' und hoffe,
Dass sich's wende;
Jeder Kater
Nimmt ein Ende.

Heute hier und morgen gestern!

Heute ums Geld;
Morgen umsonst.

Heute zeche ohne Sorgen,
Denn der Kater kommt erst morgen.

Jeder dudelt nach seiner Art.

Jeder ist sein eigener Pechfabrikant.

Im Becher ersaufen mehr als im Bache.

In die Gläser und Krüge
Guck zur Genüge,
Aber nicht zu tief!
In die Augen der Frauen
Magst du wohl schauen,
Aber nicht zu tief!
Auch ein Liedlein magst du singen,
Wenn's will gelingen,
Aber nicht zu tief!

In diesem Hause gilt der Brauch:
Wer isst und trinkt, bezahlt es auch.

In dulci jubilo,
Nun singet und seid froh!

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ist keiner hier,
Der spricht zu mir:
Guter Gesell
Das bring ich dir!

Jung gewohnt und alt gethan:
Mit Trinken fängt das Leben an.

Kein Ding schickt sich bass
Als ein Trunk und gute Lieder.

Kein schöner Ding ist wohl auf Erden
Als Frauenlieb, wem sie mag werden.

Krakehlt nicht so auf eurer Bank:
Ihr macht die ganze Wirtschaft krank.

Langsam trinken, niemals saufen:
Wer lang gehen will, darf nicht laufen.

Leerer Kopf und leeres Fass,
Leeres Herz — wie hohl klingt das!

Leer' Glas um Glas bei heiterm Plausch,
Ein kleiner Schwips ist noch kein Rausch.

Liebe sei vor allen Dingen
Unser Thema, wenn wir singen.

Mancher nimmt einen Affen nach Haus
Und über Nacht wird ein Kater daraus.

Man spricht vom vielen Trinken stets,
Doch nie vom grofsen Durste.

Mensch, ärgere dich und andre nicht!

Nie zu viel!
Denk ans Ziel!

Noch einen gegen das böse Wetter!

Noch keiner starb in der Jugend,
Der bis in das Alter gezecht.

Ofen warm, Bier kalt,
Weib jung, Wein alt.

O, sei auf Gottes heller Welt kein trüber Gast!

Pafst dir's, lass dich nieder,
Schmeckt dir's, kehre wieder!

Paulus schreibt an die Epheser:
Leert die Fässer, leert die Gläser.
Paulus schreibt an die Korinther:
Trinket wie die Bürstenbinder!

Quält dich ein Kummer,
Drückt dich ein Schmerz;
Trinke zwölf Schoppen:
Leichter wird's Herz.

Raum ist in der kleinsten Kammer
Für den gröfsten Katzenjammer.

Rausch erzählt,
Kater verhehlt.

Redet, trinkt und singt
Bis ans lichte Morgenrot,
Dafs es schallt und klingt:
Aber trinkt euch nicht zu tot!

Rede vernünftig,
Dann bist du hier zünftig.
Redest du Kohl:
Gehabe dich wohl!

Sauf qui peut!

Schlimm ist, zu schüchtern sein,
Schlimmer, nie nüchtern sein.

Sehe jeder, wie ers treibe,
Sehe jeder, wo er bleibe
Und wer steht, dass er nicht falle
Beim Verlassen dieser Halle.

Sobald es schlägt die Mitternacht
Wird diese Kneipe zugemacht.

Thu deinen Mund nicht unnütz auf:
Sag was Rechtes oder sauf!

Töt' du den Durst,
Der ist mein gröfster Feind.

Traurigkeit ist immer Sünde.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Trink' aber sauf' nicht!
Red' aber rauf' nicht!

Trink, dafs die Nase glänzt
Hell, wie ein Karfunkel:
Hast auch eine Leuchte dann
In des Daseins Dunkel!

Trink aufs Wohl der Deinen
Noch einen!

Trinke brav und fest,
Erst die Blume, dann den Rest!

Trinke nie ein Glas zu wenig,
Denn kein Pfaffe oder König
Kann von diesem Staatsverbrechen
Deine Seele ledig sprechen.

Trinken ist das allerbest
Schon seit 1000 Jahr gewest.

Trinke, singe, rauche
Bis zum letzten Hauche.

Trinke stets mit Mafs und Ziel,
Und trinke mit Verstand!
Wenn das Gläslein wackeln will,
So thu es aus der Hand.

Trink' gut und rein;
Zu viel lass sein!

Trink nicht in Hast, als sei's ein Spiel!
Der Weise schiefst nicht über's Ziel;
Er trinkt bedächtig — aber viel.

Trinkt sich das Alter zur Jugend,
Dann wird das Trinken zur Tugend.

Viel trank Donnerer Zeus, oft füllte ihm Juno die Schale.
Aehnlich den Göttern zu sein, Sterblicher, strebe auch du.

Vom Durst dich niemals quälen lafs';
Im Keller liegt noch manches Fafs!

Vom Kummer zum Kümmel ist nur ein Schritt.

§ 11.

Von allen den Grafen der Welt
Uns dieser am besten gefällt.

Von der Wiege bis zur Bahre
Ist Humor das einzig Wahre.

Wäg' dein Wort nach weiser Wahl:
Was du denkst ist uns egal.

Was birgt doch des Glases
Unheimlicher Krater
An Wonne und Wahrheit,
An Rausch und an Kater!

Was ist des Trinkers Stern und Ziel?
Gut trinken und lang und oft und viel.

Was soll aus der Welt denn noch werden,
Wenn keiner mehr trinken will?

Was soll uns der Pfennig,
Wann wir nimmer sein?
Kyrie eleison!

Wein und schöne Mädchen
Sind die Zauberfädchen,
Die auch die erfahr'nen
Vögel gern umgarnen.

Wer auf Bergen und Burgen
Nicht trinkt und singt,
Auch nüchtern im Thale
Nichts Kluges vollbringt.

Wer Bier verfälscht und Weine tauft,
Ist wert, dafs er sie selber sauft.

Wer ein lustiges Lied
Und ein fröhlich Gemüt
Nicht gerne mag leiden,
Verzieh' sich bei Zeiten!

Wer jedes Wort auf der Goldwag wiegt,
Wo von der Flasche der Propfen fliegt,
Der lasse ehrliche Leute in Ruh
Und mache die Thüre von aufsen zu!

Wer nicht liebt Wein, Weib und Tabak,
Dem fehlt wohl der rechte Geschmack.

Wer ständig zecht auf Pump,
Der ist und bleibt ein Lump.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wer trinkt ohne Durst
Und isst ohne Hunger,
Der stirbt um so junger.

Wer will trinken und essen,
Darf Gott und den Wirt nicht vergessen.

Wisst Ihr, was der Morgen bringt?
Hascht drum die Freude,
Bechert und singt!

Wo man singt, da lass dich ruhig nieder:
Böse Menschen haben keine Lieder.

Wo man trinkt, da kannst du ruhig bleiben,
Böse Menschen saufen, gute kneipen.

Zeche nicht auf Gottes Kreide!

Zieh, zieh, Hammerschmied
Und lass es wacker fliefsen!
Wenn die Türkei zu trocken wird,
Dann muss man sie begiefsen.

Zum Sang ein Trunk,
Zum Trunk ein Sang;
So soll es sein
All Leben lang!

Zunächst versorge deinen Magen,
Dann trink so viel du kannst ertragen!

6. Vom Wein im besondern.

Alter Wein und junge Weiber
Sind die besten Zeitvertreiber.

Aus Reben
Fliefst Leben.

Becherrand und Lippen
Sind Korallen-Klippen,
Wo auch die gescheidern
Schiffer gerne scheitern.

Bei guten Tagen und Wein
Will das Podagra sein.

Beim Glas mit altem Wein
Kehrt neues Leben ein.

Beim Wein träumt man vom Paradiese;
Beim Bier fallen einem nur die Schulden ein.

Bekannt ist weit und breit der Wein,
Gewachsen hin und her am Rhein.

Burgunderwein —
Gesunder Wein.
Frankenwein —
Krankenwein.
Rheinwein —
Mein Wein.

Das sind gar edle Ströme,
Garonne wie der Rhein;
Der Dumme trinkt ihr Wasser,
Der Kluge ihren Wein.

Das Wasser ist für Kinder,
Uns ist der Wein gesünder.

Dem Weine Sonnenschein
Und Friede dem Vaterland!

Der Edelwein am Rhein
Soll aller Weine König sein.

Der Herrgott hat den Wein gemacht;
Den Kater hat der Mensch erdacht.

Der ist nicht wert des Weins,
Der ihn wie Wasser trinkt.

Der liebe Gott hat nicht gewollt,
Dafs edler Wein verderben sollt;
Drum hat er uns zu unsern Reben
Auch den nöt'gen Durst gegeben.

Der liebste Buhle, den ich han,
Der liegt beim Wirt im Keller;
Er hat ein hölzern Röcklein an
Und heisst der Muskateller.

Der Saft der Reben
Der kann geben
Ein Freudenleben.

Der Wein erfreut des Menschen Herz.

Der Wein hat manchen Freund erworben,
Das Wasser manchen abgeschafft.

Der Wein hat Schultern, gross und stark,
Wirft Sorg und Plag und allen Quark
Mit Saus und Braus
Zum Haus hinaus.

Der Wein
Thut das Sein'.
Wenn er's nicht thut,
Ist er nicht gut.

Der Wein tränkt schmachtende Herzen
Und macht sie frisch und blank.

Des Rodensteiners Testament:
Trinke Freund bis an dein End!

Die Weise guter Zecher ist
In früh' und später Stunde,
Dafs alter Wein im Becher ist
Und neuer Witz im Munde.

Die Weisen haben längst entdeckt,
Dass im Wein die Wahrheit steckt:
Drum die Gläser an den Mund
Und der Wahrheit auf den Grund!

Drei W bringen viel Pein,
Weiber, Würfel und Wein.

Edler Wein und guter Sinn,
Steck' in Haus und Keller drin!

Ein saurer Wein,
Ein saurer Kuss;
Wenn's nicht muss sein:
Non possumus.

Es ist des Trinkens Lauf:
Als Rheingold fliefst's herunter,
Als Kupfer steigt's herauf.

Freiheit, Kraft und Männerstolz,
Minne, Mut und Wonne
Reift am deutschen Rebenholz,
Reift an deutscher Sonne.

Frisch auf, wir wollen fröhlich sein:
Levate sursum pocula;
Gott geseg'n uns den und andern Wein
In sempiterna saecula!

Fröhlich Gemüt und edler Wein
Mögen hier oft beisammen sein!

Für Sorgen sorgt das Leben;
Sorgenbrecher sind die Reben.

Gläser ohne Wein,
Herzen wie ein Stein,
Köpfe voller Zweifel
Hole der Teufel.

Gott fürchten macht selig,
Wein trinken macht fröhlich;
Drum fürchte Gott und trinke Wein,
So wirst du selig und fröhlich sein.

Gott macht Gutes, Böses wir;
Er braut Wein, wir brauen Bier.

Guter Wein, der labt die Herzen,
Frischt das Blut und stillt die Schmerzen.

Guter Wein
Soll wie ein Heide sein.

Gut Wein jagt Trauern fern.

Habe Lust am Glase Wein!
Schaue nicht zu tief hinein!

Herr Wirt schenk ein
Den edlen Saft von Reben!
Ich hoff zu Gott,
Es werd' zur Not
Aufs Jahr noch bessern geben.

Im Wein ist Wahrheit — oft auch Anilin.

Im Winter aus Langweil,
Im Lenz aus Lust,
Im Sommer aus Durst,
Im Herbste erst recht:
So trinket den Wein
Jahraus und jahrein
Wer regelrecht zecht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In den Reben
Steckt das Leben.

Ist der Wein im Manne,
Sitzt der Verstand in der Kanne.

Kinder und Frauen nippen den Wein,
Knaben giefsen ihn stürmisch hinein,
Nur der Männer gereiftes Geschlecht
Kennt die Kunst des Trinkens; es zecht.

Kratzt der Wein dir in dem Magen,
Geh dem Wirte an den Kragen!

Lass dir das Leben nicht vergrünebergern!

Lass dir ein' Wein eingiefsen,
Kein Wasser nit;
Es ist mein Bitt,
Dasselb lass fliefsen!

Liebeslust und Saitenspiel
Und ein Krug mit Weine.

Mit Wasser bleibt mir ferne,
Das trink ich gar nicht gerne.
Heda, Wein her! Vom Rhein
Muss er sein!

Nun behüt dich Gott vor dem Hagelstein
Und vor des kalten Reifes Frost,
Du ganze Labung, du halbe Kost!
Nun müssen alle die selig sein,
Die da gern trinken Wein!

Nunc vino pellite curas!

O Gott, behüt den Wein
Vor Hagelstein,
Und treff den, der die Mafs macht klein
Und thut Wasser drein!

O wäre der Rheinfall
Statt Wasser ein Weinfall,
Wie wäre das mein Fall.

O Wein, o Wein
Ich kann dir nicht Feind sein.
Du freust mich das Herze mein;
Allzeit bleib ich der Dein'!

Reiche mir Rebensaft,
Schenke mir ein!
Dursten ist grauenhaft,
Trinken ist fein.

Roter Wein und roter Mund
Halten Leib und Herz gesund.

Schaumwein — Traumwein.
Burgunderwein — ein Wunderwein.
Tokayerwein — ein Feuerwein.
Rheinwein — mein Wein.

Schenkt ein, den Wein, den holden,
Wir wollen uns den grauen Tag vergolden.

So grofs sind die Berge,
Wo wachset der Wein;
Und die Flaschen und Gläser,
Wie sind sie so klein!

Süfse Worte und Weine
Sind gewöhnlich nicht reine.

Traubenblut
Macht frohen Mut.

Trink ich Wein, so verderb ich;
Trink ich Wasser, so sterb ich;
Doch ist besser, Wein getrunken und verdorben
Als Wasser und gestorben.

Trink lustig den Wein,
Der golden erglänzt,
Bevor dir der Mann mit der Hippe
Den Becher kredenzt.

Trinkst du Wasser in deinen Kragen,
Ueber Tisch, verkältst du den Magen.
Trink mäfsig alten, subtilen Wein,
Rat ich und lafs das Wasser sein.

Und flösse von St. Gotthards Höh'
Als Rheinweinstrom der Rhein,
Dann möcht' ich wohl der Bodensee
Doch ohne Boden sein.

Verdamme sie nicht, die am Wein sich laben,
Solid sind gar Viele, nur weil sie nichts haben.

Verschliefs' dein Herz der Liebe Offenbarung
Und deinen Mund dem Trank der Rebe nicht!

Vinum Rhenanum
Est meum arcanum.
Vinum Rhenense
Est gloria mensae.
Vinum de Rheno
Laudamus in pleno.

Vinum subtile facit in me cor juvenile.

Wein begeistert,
Geschlürft mit Mafs;
Wein bemeistert,
Vergifst du das.

Wein ist mein Trost,
Er macht, dafs mir kein Geld verrost'.

Wein kann man lieben und trinken,
Weiber nur lieben allein.

Wein und lustig Lied
Machen froh Gemüt.

Wein und Weib und Würfel
Sind ein dreifach W.

Wenn die Pfropfen springen
Und die Gläslein klingen:
Das ist wohl ein Schall,
Als wenn die Engelein singen.

Wer kann den Fall ergründen:
Warum die roten Nasen
Die besten Weine finden.

Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang,
Der bleibt ein Narr sein Leben lang.

Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang,
Der spart sein Geld und lebt recht lang.

Winket dir der Wein im Becher,
Greife zu und trinke frisch;
Aber nicht mit jedem Zecher
Setze dich an einen Tisch.

Wo Heu wächst auf den Matten,
Dem frag ich gar nichts nach;
Gut Heu, das wächst an Reben,
Dasselbig wollen wir han.

Zankt, wenn ihr sitzt beim Weine, nicht um des Kaisers Bart!

7. Desgleichen vom Bier.

Am jüngsten Tage wird's geschaut,
Was mancher hier für Bier gebraut.

Das Bier, das nicht getrunken wird, hat seinen Beruf verfehlt.

Das Trinken ist ein edel Ding,
Da schwinden alle Sorgen;
Sitz her und trink und sing:
Herr Fischer, guten Morgen.

Des Weines Geist,
Des Brodes Kraft
Geniefst im edlen Gerstensaft.

Ein echtes Bräu
Gepriesen sei!

Ein volles Glas
Des Gastes Recht;
Ein gutes Bier
Des Wirtes Zier.

Gegen Bier und Tabaksdunst
Ist alle Weiberlist umsunst.

Gerst' und Hopfen
Sind Lebenstropfen.

Hopfenbitter ist das Gegenmittel für des Lebens Bitternis.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Hopfen und Malz
Gott erhalt's!

Im Schatten kühler Denkungsart
Trink Pilsner Bier nach deiner Art.

Malz und Hopfen
Geben gute Tropfen.

Sieh dich wohl für:
Schaum ist kein Bier.

So lang das deutsche Reich wird währen,
Wird auch der Deutsche Bier begehren.

Trink die Blume
Gambrinus zum Ruhme!

Weisheit allzeit dich regiere,
Trinke stets nur gute Biere!

Wenn Hopfen und Gerste vermählet sind,
Dann sprofst aus der Ehe ein lieblich Kind.

Wenn unser Kirchturm
Ein Krug wär mit Bier,
Dann tränk ich ein Krügel
Statt drei oder vier.

Wo man Bier trinkt, kannst du ruhig lachen,
Böse Menschen trinken schärfre Sachen.

8. Für Säle und Hallen; über Kunst und Gewerke.

Am Guten Alten
In Treue halten.

Ars longa — vita brevis.

Ausübend lehre,
Nachahmend lerne!

Das Leben ist ein Orchester;
Blase nur mit, mein Bester
Und halte Takt in Spiel und Rast,
Wenn du auch nie ein Solo hast.

Das mag die beste Musik sein,
Wenn Mund und Herz stimmt überein.

Das schufen die Alten;
Die Zeit hat's erhalten
Zum Trotz den Gewalten;
Lern Gleiches gestalten!

Der Degen zerstöret,
Die Nadel erschafft;
Der Vorrang gebühret
Der schaffenden Kraft.

Die Nadel in Ehren;
Sie mufs Viele ernähren.

Die Nadel ist nicht minder wert,
Als in der Schlacht ein gutes Schwert.

Die Schule des Lebens kennt keine Ferien.

Ein guter Gesang wischt den Staub vom Herzen.

Ernst ist das Leben;
Heiter ist die Kunst.

Gott zur Ehre,
Der Kunst zum Ruhm,
Der Welt zur Lehre.

Können, Wissen und Wollen
Den Meister machen sollen.

Kunst bringt Gunst.

Kunst und Gewerke:
Des Volkes Stärke.

Mit Kunst erfunden,
Mit Fleifs verbunden,
Glanzvoll erwacht
Zur Farbenpracht.

Musica est praeludium vitae aeternae.

Musik ist das Volapük der Herzen.

Musik ist der Schlüssel zum Herzen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Narren und Affen
Alles begaffen
Und werden verachtet —
Der Kluge betrachtet.

Ohne Fleifs
Kein Preis.

Unsrer Väter Werke
Als ein Zeichen ihrer Stärke.

Wer ist Meister? Der was ersann.
Wer Geselle? Der was kann.
Wer ist Lehrling? Jedermann.

Wie die Schneide des Degens
So blank und so blau,
Blitzt das Werkzeug des Segens,
Die Nadel der Frau.

---

9. Für Fahnen und Feste.

All' Heil!
(Radfahrer.)

Blüht Lieb' und Treu
Alltäglich neu,
Wird jeder Tag
Zum Hochzeitstag.
(Hochzeitsfeier.)

Das deutsche Lied ist unser Hort
Und unser Spruch: Ein Mann, ein Wort.
(Sänger.)

Der Freude das Lied,
Der Not die Hand.
(Sänger.)

Ehre sei Gott in der Höhe, und Frieden
Den Menschen auf Erden beschieden.
(Weihnachtsfeier.)

Einer für alle,
Alle für einen!
(Feuerwehr.)

Frisch, fromm, fröhlich, frei!
Der Reichtum deutscher Turnerei.
(Turner.)

Frisch, fromm, froh, frei!
(Turner.)

Frisch und fröhlich zu seiner Zeit;
Fromm und frei in Ewigkeit.
(Turner.)

Frohe Gäste
Dem Wirt zum Feste.

Früh und spat
Flott zu Rad
Von Ort zu Ort
Ist unser Sport.
(Radfahrer.)

Gerad und recht
Und farbenecht!
(Maler.)

Glücklich ist, wer ungetadelt
Durch des Lebens Rennbahn radelt.
(Radfahrer.)

Gott die Ehre,
Dem Nachbar Hülfe
Und dem Freunde das Herz.
(Feuerwehr.)

Gott zur Ehr,
Dem Nächsten zur Wehr!
(Feuerwehr.)

Gut Heil!
(Turner.)

Im Takte fest, im Tone rein:
Soll unser Thun und Singen sein.
(Sänger.)

Im Takt mit rascher Hand
Zu Wasser und zu Land!
(Ruderer.)

In Friede und in Streit:
Ein Lied ist gut Geleit.
(Sänger.)

In Friede und in Streit,
Im Leide und in Freud
Ein Lied ist gut Geleit.
(Sänger.)

Mag man das Gold auch preisen,
Bei uns gilt Stahl und Eisen.
(Schlosser.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Mög' der Himmel uns erhalten
Unsern Fürsten, flehen wir:
Mög' ob seinem Hause walten
Gottes Segen für und für!

Nur fröhliche Gäste
Taugen für Feste.

Scharfes Auge, feste Hand
Und ein Herz fürs Vaterland!
(Schützen.)

Spender des Segens
Im Namen des Herrn!
Grufs Dir und Heil!
(Bischof.)

Waidmanns Heil!
(Jäger.)

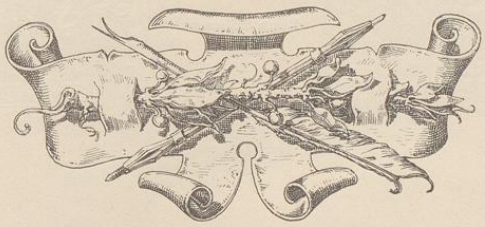
Treu unser Herz,
Frei unser Wort,
Deutsch unser Sang,
Gott unser Hort!
(Sänger.)

Wald Heil!
(Touristen.)

Wie schön ist's auf der Welt,
Wenn Jeder Farbe hält.
(Maler.)

Wo des Liedes Zauber walten,
Schwinden auch des Kummers Falten.
(Sänger.)

Zu jeder Zeit, an jedem Ort
Sei frei das Lied und frei das Wort!
(Sänger.)



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

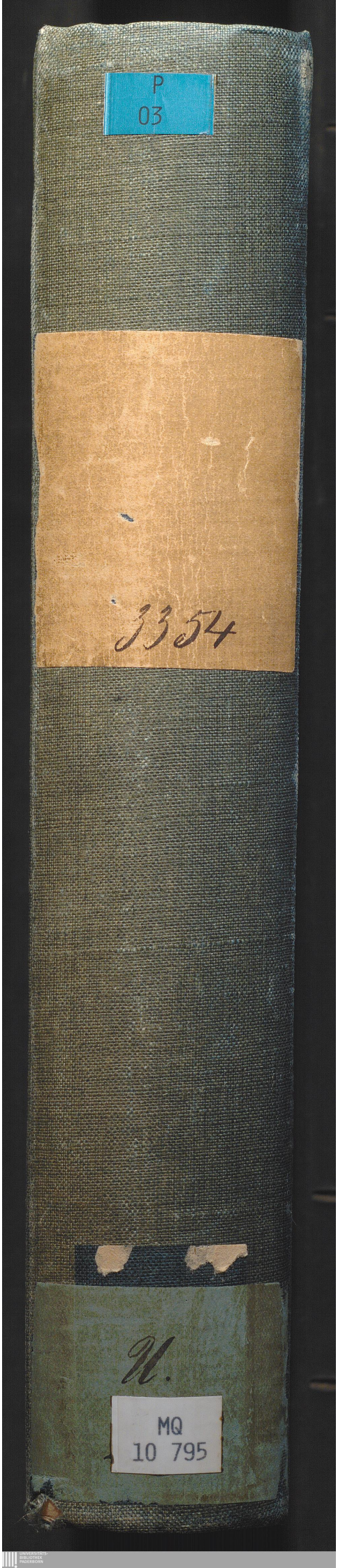
14. Juni 2002

UB Paderborn
03 MQ10795

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

GHP: 03 MQ10795

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN


P
03
3354
MQ
10 795