

Die Dekorationsmalerei mit besonderer Berücksichtigung der kunstgewerblichen Seite

Text

Eyth, Karl

Leipzig, 1894

V. Die hauptsächlich in Betracht kommenden Techniken.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-93705](https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:466:1-93705)

V. DIE HAUPTSÄCHLICH IN BETRACHT KOMMENDEN TECHNIKEN.

1. Glatte Malerei: a) Anstriche und Grundierungen (Kalkanstriche, Leimfarbanstriche, Oelfarb- und Oellackfarbanstriche); b) Farnissen 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 Gobelimalerei. — 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 Farnissen 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; außerdem aber auch für das Aeußere von ländlichen Bauten etc. Das sog. Weissen bildet den einfachsten Kalkanstrich. Möglichst reiner und weißer Kalk wird mit 4 bis 5 Teilen Wasser zu Kalkmilch angerührt. Mittels eines großen Pinsels oder einer Streichbürste erfolgen 3 bis 5 dünne Anstriche auf die verputzte und getrocknete Fläche. Der Auftrag muß 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. Karmeliterweiss, welches auf Kalkputz und auf frischem Gipsverputz verwendet werden kann. Es wird erzielt durch fortgesetztes Auswaschen von reinem Kalk, dem schließlich etwas helles Leimwasser zugesetzt wird.

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 blos „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; $\frac{1}{4}$ Liter genügt durchschnittlich, um die

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 grossen Pinseln je nach Art des zu streichenden Gegenstandes. Profilierungen, Kehlen etc. erfordern feinere Pinsel und werden gewöhnlich vor den grossen 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 naturgemäßen Richtung. Konsolen und andere Bildhauereien werden getupft oder gestupft, d. h. die Farbe wird mit kleinen Pinseln durch senkrechtes Aufstoßen aufgetragen etc. Die Farbe ist ständig aufzurühren, um einen gleichmässigen Anstrich zu ermöglichen. Bei grosser 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 ließe sich noch manches berühren, auf was der denkende Arbeiter von selbst verfällt.

Schliesslich 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 Weiß 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 benutzt werden kann.

Die Oelfarbanstriche sind in Anwendung am Aeußern 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 gleichmässig weiß geworden ist. Zinkbleche werden mit verdünnter Salzsäure behandelt und mit Zinkweiß 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 dünnsschichtig erfolgen. Mehrere dünne Aufträge sind besser als wenige dicke. Die gewöhnliche Grundierung geschieht mit Oelweiß; 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 Fußböden im Innern grundiert man zweckmässigerweise mit heißem Leinöl und setzt den weiteren Anstrichen kein Terpentinöl zu, was dann allerdings ein längeres Trocknen bedingt, aber eine grössere Dauerhaftigkeit sichert.

Die letztere kann nur bei Oelgrundierung erhofft werden, während Leim- und andere wässerige Grundierungen billige Notbehelfe sind. Die Mitte halten die modernen Schnellgrundiermittel, die Siccativ, Terebine, Japanfiris, 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 heißes Wasser zugesetzt werden kann. Der Wachsüberzug kann getupft werden, was ihn noch matter erscheinen lässt. Die eigentlichen Wachsfarbanstriche, bei denen das Wachs der Oelfarbe zugemengt wird, haben den Nachteil, dass neue Anstriche schlecht auf ihnen haften.

Für Eisen wird neuerdings von zuverlässiger Seite als bestes Anstrichmittel die Schuppenpanzerfarbe von Dr. Graf & Cie. in Berlin empfohlen. Der Farb- und Schutzkörper ist ein mikroskopisch-feinschuppiges Eisensilikat von metallisch-grauschwarzer, graphithähnlicher Färbung, nicht abfärzend, feuerfest, chemisch unlöslich und giftfrei. Das Bindemittel ist blei- und säurefreier Leinölfiris oder sog. ozonisierter Leinölfiris. 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 naturgemäßser Weise ein durch Abnutzung in Folge von Schuern, 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 außen 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 lässt und eine glänzende Fläche bildet. Zu diesem Zwecke wird weissen 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.

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 der gleichen 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 Fußböden, 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, zweckmäßig mit heißem Leinöl gestrichen, in den Abfasungen und andern Verzierungen mit lebhaften Farben gefaßt und ausgelegt und schließlich gefirnißt. Derartige Holzwerke müssen feiner gearbeitet sein, glatter gehobelt und sorgfältiger im Material gewählt, als es sonst zu geschehen pflegt. Kleine Risse bleiben offen, größere 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 einem 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, Nußbaum 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 geschlemmt Bimsstein oder mit Stahlwolle geschliffen, wieder lackiert und wieder geschliffen, sauber abgewaschen und mit Waschleder getrocknet. Schließlich folgt noch ein einfacher oder wiederholter Auftrag mit feinstem Möbel- oder Kopallack, der nicht mehr geschliffen wird.

Für Schulwandtafeln giebt es vielerlei Rezepte. Unter anderm wird empfohlen, einer Lösung von Schellack in Alkohol feinst gepulvertes Beinschwarz und ebensolchen Smirgel zuzusetzen, den gut gemengten Lack einigermal 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 zweckmäßig 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.

Für Korbwaren empfiehlt sich Kopalfirnis mit Zusatz von gekochtem Leinöl und Terpentin, der auch entsprechend gefärbt werden kann.

Gewebe behandelt man mit heiß aufzutragenden zähen Leinölfirnissem oder mit Kautschucklacken.

Firnissem und Lackieren sind Handfertigkeiten, die gelernt und geübt sein wollen, wenn sie gelingen sollen. Der Strich muß breit, rasch und kühn erfolgen, ohne Doppelauftrag, ohne Hin- und Herpinseln, ohne Kreuzung der Richtung, nicht zu dünn und vor allem nicht zu dick. Größte 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 gemäßiger Temperatur geschehen. Kälte und Hitze sind nicht zuträglich. Das Trocknen geschieht in der Wärme, an der Sonne, in Trockenstuben oder Trockenöfen. Kann man mit großen Gegenständen nicht an die Ofen, so geht man mit kleinen Ofen an die Gegenstände.

Je glätter der Grund ist, desto schöner wird die Lackierung. Demnach ist eine richtige Vorarbeit von großer Wichtigkeit und deshalb werden Grund und Zwischenlagen bei feinen Lackierungen geschliffen, mit Öl oder mit Wasser je nach dem Fall, mit Bimsstein für fette Lacke, mit Tripel für Weingeistlacke.

Bevor ein neuer Auftrag erfolgt, muß der vorhergehende völlig trocken sein, wovon man sich durch Auflegen des Handrückens überzeugt.

Firnissem und Lacke werden am besten in ungebrauchten Glas- oder Thongefäßen 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).

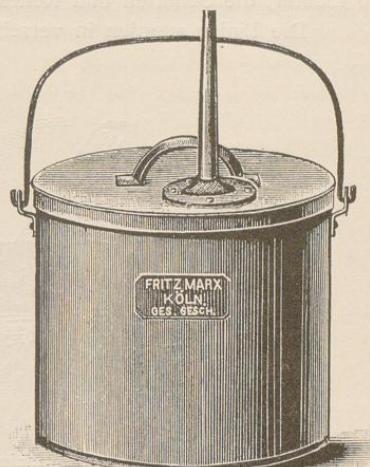


Fig. 344.

Kessel mit eingehängtem Pinsel.

Zäh gewordene Firnisse und Lacke werden entsprechend verdünnt, mit Terpentinöl oder mit Alkohol, je nach der Zusammensetzung.

Misslungene Lackierungen werden am zweckmäßigsten entfernt (mit Lauge) und durch neue ersetzt. Ausbessern ist eine mühsliche Sache.

Bevor man lackiert, überlege man den Lackbedarf, damit es nicht an Material fehlt. Man rechnet auf den Quadratmeter und den einmaligen Auftrag $\frac{1}{10}$ Liter Lack.

c. Die Linierarbeit.

Sie kommt für alle Arten der Malerei und für die Lackierung in Betracht, besonders aber für die Leimfarbmalerie. 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 heißen sie

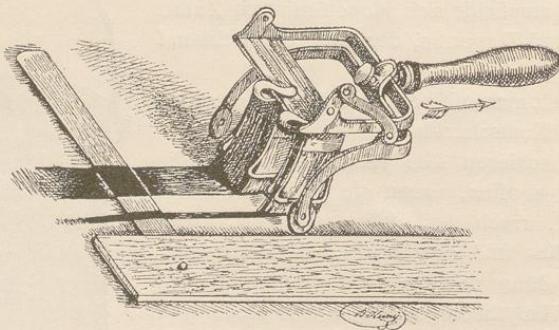


Fig. 345.

Liniermaschine von B. Kuny, München.

Ritzer; in der Breite von ungefähr einem Centimeter heißen 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 benutzt man Borstenpinsel, die sog. Strichzieher und Ritzer, bei Lackierungen benutzt man Haarpinsel, die sog. Schlepper, welche meist aus freier Hand den Profilen etc. folgend geführt werden.

In der Leimfarbmalerie verwendet man zum Ziehen gerader Linien Lineale, die elastisch, aber nicht zu dünn sein sollen, damit sie sich, an der Decke benutzt, 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 Stiels 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

Farbe aufnehmen und den Pinsel rechtzeitig wenden. Selbstredend muss 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 dass auch diese verhältnismäsig 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 liniert, 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 zieht. 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 gewissermaßen 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 Durchschlag-eisen. Unter allen Umständen muss 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, dass sie im Ornament auch dann nicht stören, wenn kein Ausfüllen eintritt. Ein denkender Schablonenschneider kann in dieser Hinsicht Zeit und Geld ersparen helfen.

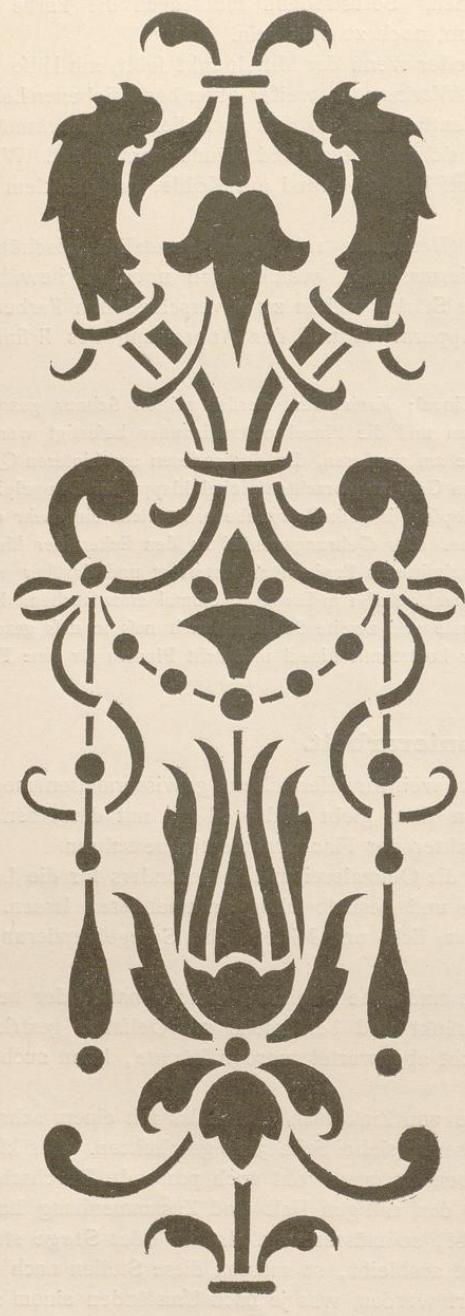


Fig. 346.

Käufliche Schablone unbekannter Herkunft.

Die Farbe zum nachträglichen Ausfüllen der Halterstellen ist besonders zu mischen, bis sie passt. Wird die Schablonierfarbe zum Ausbessern benutzt, so entstehen Flecken, weil sie anders auftröcknet. Je nach Lage des Falls kann man auch besondere Halterschablonen anfertigen und mittels derselben die offen gebliebenen Stege zuschablonieren.

Die Gröfse der Schablonen richtet sich nach Zweck und Anforderung; gewöhnlich sind sie nicht über 60 cm lang. Die Länge und Gröfse 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 Reifsnägeln 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.

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.

Aufer Gebrauch soll man die Schablonen ordentlich aufbewahren, die zusammengehörigen zusammenheften oder in einen gemeinsamen Umschlag legen etc. Wirr durcheinandersfahrende Schablonen zerreißen 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, dass 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., Gitschinerstrasse 94a, und von K. Hantschick, Berlin SW., Mittenwalderstr. 13. Dieselben liefern aufer Schablonen auch dekorative Entwürfe und durchgestochene Pausen. (Vergl. die Fig. 346, 347 und 348.)

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 lässt sich vom Standpunkt des künstlerischen Gefühls aus streiten. Jedenfalls ist es zulässig, minderwertige Stoffe durch Anstrich gleichzeitig zu schützen und zu verschönern. Dass einem geringen Holze aber das Aussehen eines bessern verliehen werden muss, 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

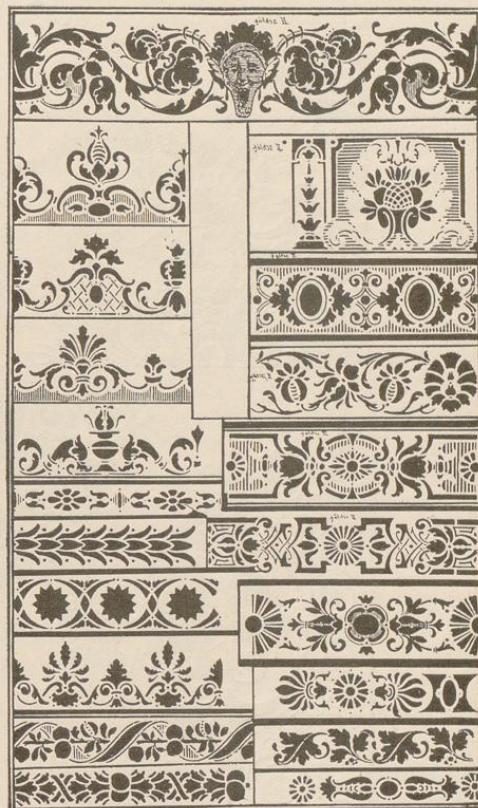


Fig. 347.

Schablonen für Friesen und Einfassungen
(G. Woithe, Leipzig).



nur mit einem Aufwand, mit welchem sich die Gegenstände auch echt herstellen lassen. Wird anderseits die Nachahmung auf billigem Wege erzielt, so lässt 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

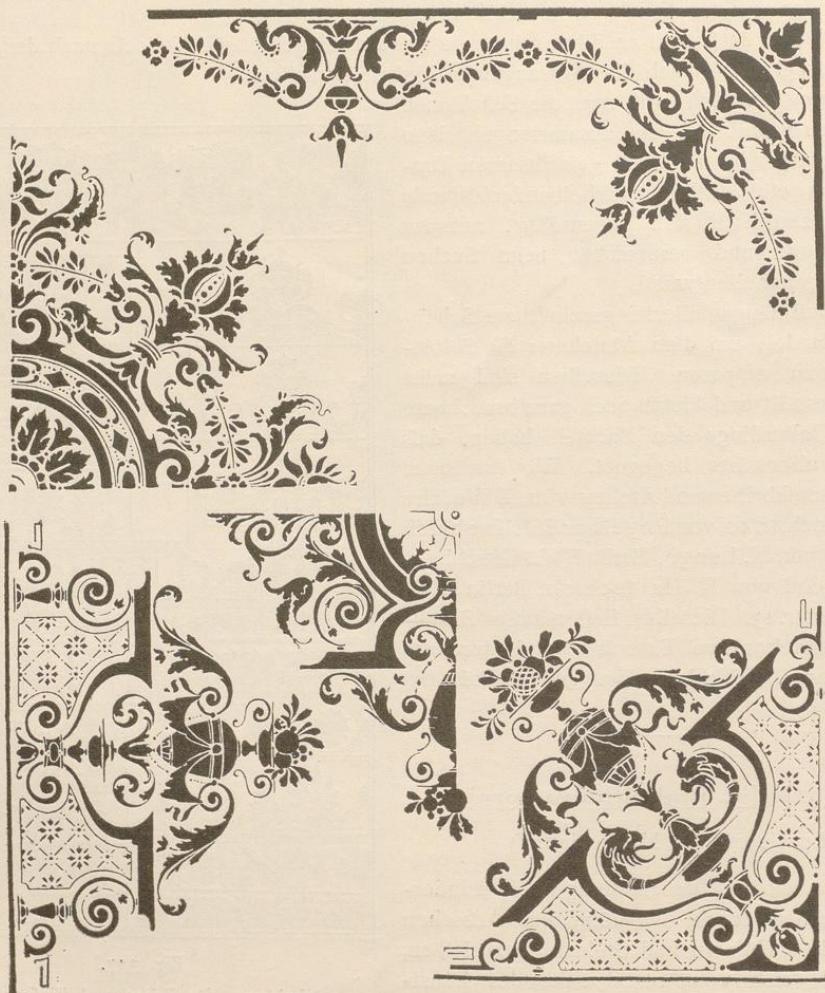


Fig. 348.
Schablonenmuster (G. Woithe, Leipzig).

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 grosse 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 Marmor malerei noch eher in Betracht kommt, als die Holzmalerei, so ist zu bedenken, dass bei großen Flächen der Preisunterschied wesentlich mitspricht und dass die zu marmorierenden Flächen eben meistens größer sind als die zu mäserierenden. 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 ausschließlich 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 Mäserieren. 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.

Gleichgültig, 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 naturgemäßen Wachstum Hohn sprechen, sind nicht weniger häufig, als Mäserierungen, die gedankenlos über Gehrungen und Friesstöfe hinweg gelegt sind oder gar über die eisernen Beschläge teile. 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 Nusbaumholz 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 hälfzig. Als Pigmente dienen meist Bleiweiß 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 naturgemäß einen helleren Grund als Eichen und Nusbaum. Diejenigen von Rosenholz, von Mahagoni und Pallisander erfordern Zusätze von Mennige und anderen roten Farben, wobei der Ocker mehr oder weniger zurücktritt.

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 wässriges oder ein fettes ist. Im ersten 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 größeren Haltbarkeit wegen jedoch unbedingt die Oel-lasur. Die Malerei selbst ist in beiden Fällen wenig verschieden und geschieht mit denselben Werkzeugen. Beim Maserieren „in Wasser“ muss 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, dass 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. Größer oder kleiner, mehr oder weniger fein gearbeitet, sind sie mit Leder, Kautschuk, Leimmasse etc. überzogen und enthalten erhaben oder eingeschnitten die wiederkehrende Zeichnung des Maser. 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

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 dass 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-Nusbaum, deutsch, arabisch und amerikanisch Ahorn, deutsch und ungarisch Eschen, Kirschlorbeer, 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 $\frac{1}{3}$ verkleinert wieder. Eine andere Adresse ist Dr. C. Bennert, Godesberg.

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 benutzt 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., Wilhelmstrasse 124, bieten Maserierkarton für Oel- und Wasserlasur in sämtlichen Holzarten an, mindestens 15 mal zu benutzen, 6 m lang, 65 cm breit zu 2,50 M.



Fig. 349.

Maserier-Abzugspapier (G. Grofsheim, Elberfeld),
 $\frac{1}{3}$ nat. Grösse.

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 dass dieselbe in die Poren dringt; dann wird die auf der Oberfläche haftende Farbe mit scharfkantigem Eisenlineal abgeschoben, so dass nur die Poren Farbe halten. Mit einer entsprechend grossen 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 schliessen 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, dass die Strukturmuster



Fig. 350. Intarsiaornament.

sich zu oft wiederholen, während der andere in dem Umstande liegt, dass 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, dass man den minderwertigen Hölzern durch Beizen die Farbe von besseren Holzarten beibringt und diese Naturlasur färbt und lackiert. Bekannte Beizen sind die Nussbeize, das übermangansäure Kali, Blauholz mit chromsaurem Kali, Eisen mit Essig und Galläpfeln etc. Die Struktur des zu beizenden Holzes soll derjenigen des nachzuahmenden wenigstens einigermaßen ähnlich sein.

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 Porphy, der Achat, der Malachit, der Lasurstein (Lapis lazuli) u. a. m. Bezüglich der letztgenannten ist jedoch insofern Vorsicht geboten, als sie nicht in undenkabaren Größenabmessungen nachgeahmt werden sollen, sondern nur in Gestalt kleinerer Füllungen und Friese. Ueberhaupt erfordert die Steinmalerei die Einhaltung richtiger Massstäbe. Große Flächen erfordern grosse Muster und eine Abteilung in Einzeltafeln. Kleine Flächen ertragen auch lebhaftere Musterungen, ohne unruhig zu wirken. Die Auswahl an natürlichen Vorbildern ist groß genug, um stets das Richtige wählen zu können.

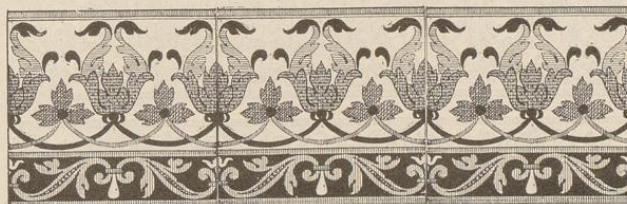


Fig. 351. Fliesenbordüre.

Der Phantasie des Künstlers ist hier ein größerer Spielraum gegeben als bei der Holzmalerei. Das Wachstum des Holzes ist an enger gezogene Gesetzmäßigkeiten gebunden, als die mehr willkürliche Bildung des Musters der Gesteine. Man wird ein Phantasiegestein eher hinnnehmen, 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 weiß 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 gleichmäßiger 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;

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, bloß deshalb, weil sie zu selten, zu teuer oder zu wenig dauerhaft sind, was für die Nachahmung gleichgültig sein kann. Für die letztere ist es von gröserer Wichtigkeit, ob die Imitation ohne grosse Schwierigkeit möglich ist.

Für die Marmormalerei sind die einzige richtigen Vorbilder wieder unmittelbar der Natur zu entnehmen. Jeder Marmormaler sollte zum Studium geeignete Originalplatten in genügender Zahl und Grösse besitzen; für die untergeordnete Malerei genügen schliesslich auch die handwerksmässigen 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 dass 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 einfacher Art erzielt. Porphykartige Gesteine werden gespritzt oder „jaspiert“, wie der technische Ausdruck lautet, indem man mit dem farbgefüllten Pinsel auf eine Unterlage klopft.

Die beste Nachahmung lässt 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-

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 Schluss ein Auftrag von Wachs in Terpentinöl, der nach dem Trocknen gebürstet und gerieben wird. Wo weisse Adern wirklich weiss stehen bleiben sollen, muss 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.

Die Marmormalerei in Leimfarbe arbeitet notgedrungen einfacher. Sie muss rasch vor sich gehen; alles muss 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 grossem Mafsstab handeln.

Wichtig ist bei aller Steinmalerei der Zug der Hauptlinien. Wenn diese unrichtig und unschön angeordnet sind, ist das schönste Detail wirkungslos. Am zweckmäsigsten erweist sich für Wände eine Durchkreuzung, welche ungefähr ein stehendes Rautenmuster vorstellt, ohne allzu grosse Regelmäsigkeit; denn diese wirkt langweilig wie die bekannten Marmortapeten. Die gehäuften Partien sollen passend mit grossen 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 grösser die Fläche ist, desto ruhiger und einfacher von Form und Farbe soll die Marmorierung sein. Die lebhaften Muster verbleiben dann den Friesen, Bändern und kleinen Füllungen.



Fig. 353.
Intarsiafüllung.



Fig. 554.
Amerikanisches Füllungsornament.

Gut wirkende und verhältnismäsig leicht zu malende Marmorarten sind der Portor (schwarzer Grund, gelb und weiss geadert), der graue Carraramarmor (weiss mit grauen Adern), der gelbe Sienamarmor mit verschiedenfarbigen Adern, der blaue belgische Marmor (schwarzgrau mit weisser 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 außerordentlich 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, Fliesenmalerei, Teppichmalerei etc.) und einer solchen, die das Körperliche wiederzugeben sucht (plastische Grau-, Gold- und Buntmalerei, gemalte Architekturen etc.). Schließlich kann man auf eine Trennung nach Vorwurf und Stil abheben (Groteskenmalerei, Blumenmalerei, pompejanische Malerei etc.). In Wirklichkeit pflegenscharfgezogene 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.

Wir machen mit Weglassung des Nebensächlichen folgende Einteilung:

a. Die Ornamentmalerei, flach mit Umrissen. (Konturierte Flachmalerei.)

Zeichnung und Form kommen durch den Umriss 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.

Eyth u. Meyer, Malerbuch.

44

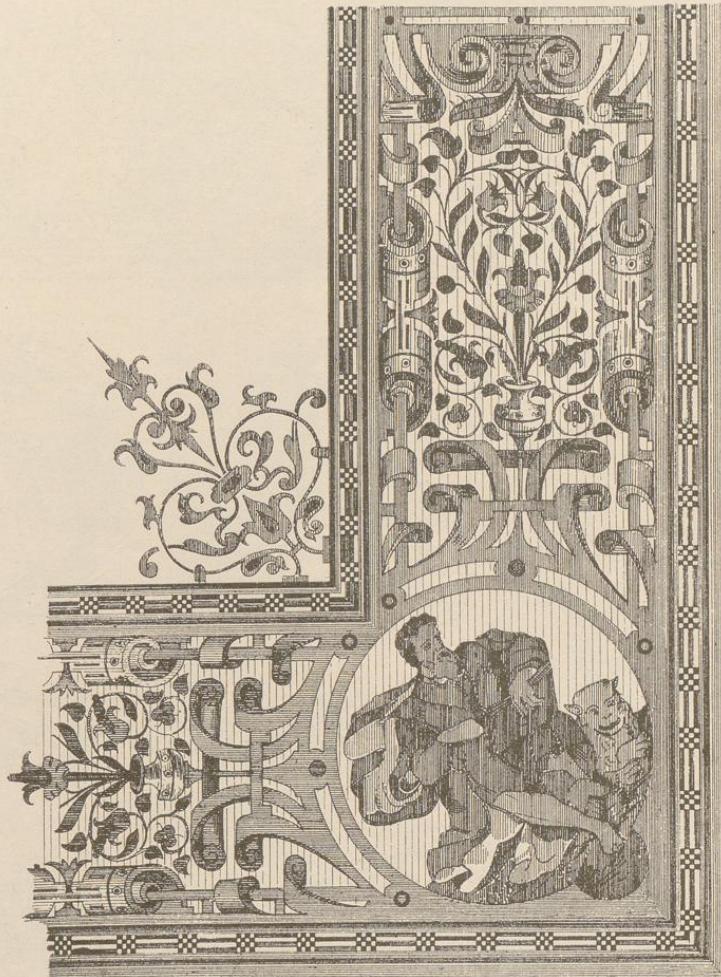


Fig. 356.

Eckstück einer gemalten Intarsiadecke. (Original von einem Tisch im Museum zu Breslau.)

Hierher zählen Ornamente, welche Intarsien, Fliesenbordüren und Applikaturstickereien nachahmen (Fig. 350, 351 und 352). Erst wird der Grund eingestrichen; hierauf wird das Ornament übergepaust; dann werden die Lokaltöne gelegt und schliesslich werden die Umrissse gezogen.



Fig. 357.

Ornamente aus dem Anzeigeteil eines Münchener Ausstellungs-Kataloges.

Wenn Schwarz hierzu zu hart ist, so werden dunkle Farben, Blau, Grün, Braun verwendet. Helle und metallische Umrissse sind selten. Wenn das Muster darnach ist, können die Lokaltöne auch schabloniert werden. Zarte und dünnzügige Ornamente können auch ohne Umrissse bleiben (Fig. 353).

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. Bezuglich 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 Äußere 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 rötllicher 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 großen gerade keine vornehme und feine, aber gerade deshalb kann sie für die Täfelung von Wein- und Bierstuben, für Kneipstühle und ähn-

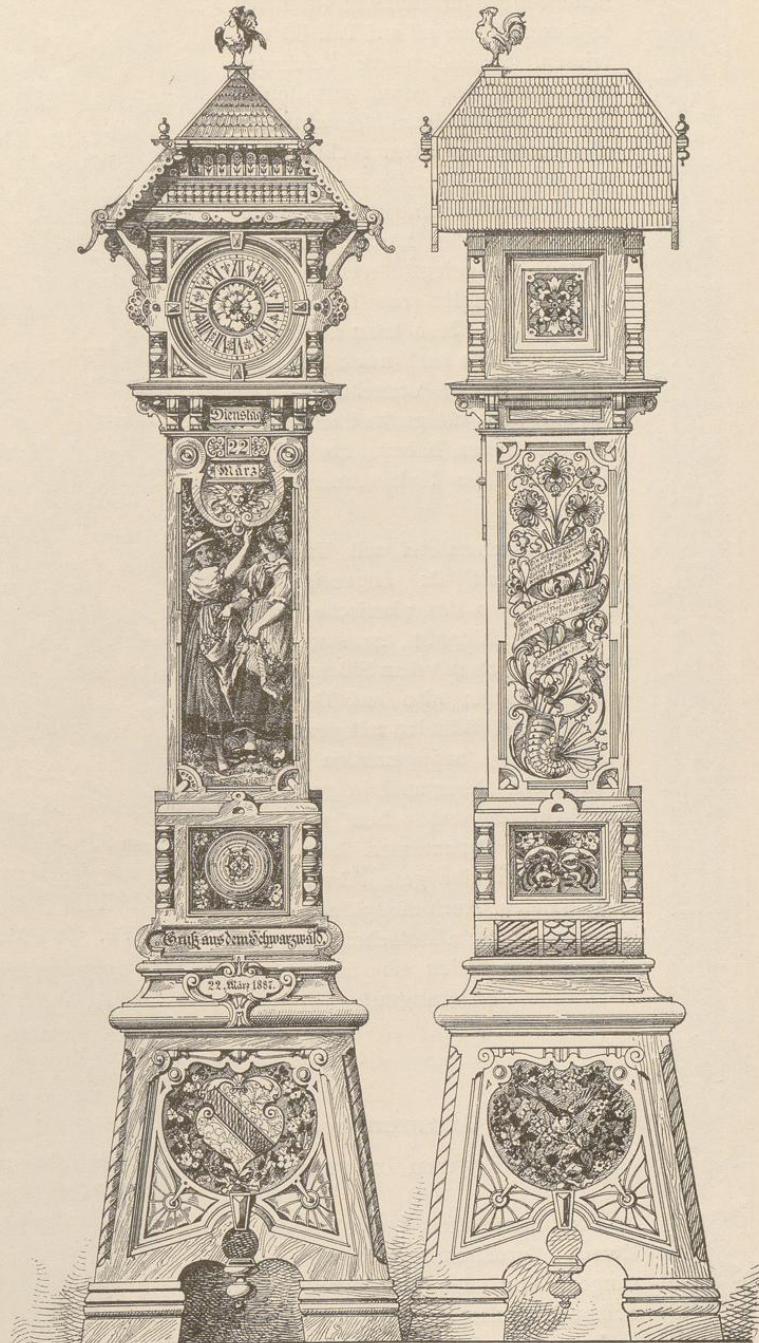


Fig. 358. Standuhr mit Oelmalerei, entworfen von Dir. H. Götz.

44*



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 erfahrungsgemäß im Gebrauch ein Nachlassen eintritt. Mit lasierender Oelfarbe können einzelne Stellen ausgelegt werden und schließlich folgt ein Lack- oder Firnisautrag. Man kann ad libitum das Einbrennen auch nach dem Auslegen mit Farbe vornehmen. Der Apparat muss 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 hinpässt, zu stark aufträgt oder sich mit dem Stilcharakter nicht verträgt; also auf Teppichgründen, auf Wänden mit gemaltem Fliesenbelag, auf gemalten Holzdecken etc. Aber auch in gemalten Architekturen und neben plastisch wirkenden Ornamenten kann die Flachmalerei eine gute Abwechslung 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.

3. Die Ornamentmalerei.

auftritt, so ist die Malerei grau in grau im grossen Ganzen gleichbedeutend mit der Darstellung des Gipses.

Betrachtet man ein Gipsmodell auf seine Erscheinung in Licht und Farbe, so sind die hellsten Stellen weiss; 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 muss sie auf die zahlreichen Uebergänge bei der Darstellung verzichten; sie muss 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 weiss; 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 lässt 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 Farbentöpfen 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 zurechtsfinden und diese in richtiger Weise mischen können.

Die Farben können verschiedentlich gemischt werden. Man kann das Grau aus Weiss 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 Weiss mehr zugesetzt und das höchste Licht kann rein weiss sein. Die Färbung der Reflexe richtet sich nach der beabsichtigten Lebhaftigkeit.

Glatte Gesimse werden liniert oder mit der Liniermaschine gezogen (Fig. 345), trocken oder naß in naß. 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.

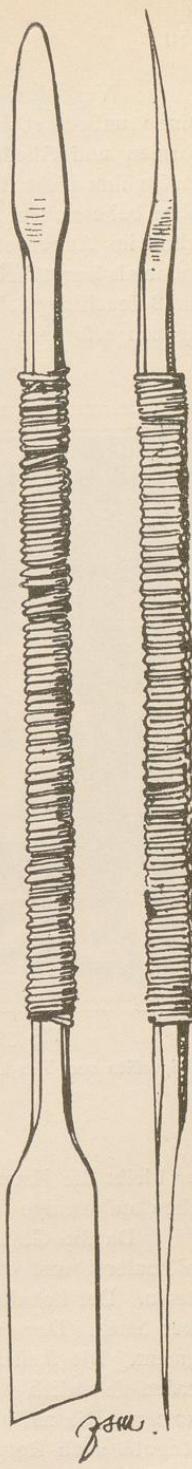


Fig. 362. Instrument zur Sgraffitoarbeit.

Wer ohne Vorbilder sich ordentlich zurechtfinden will, für den ist die Kenntnis zweier Dinge unbedingt erforderlich. Erstlich muß er sich bezüglich der architektonischen Ordnungen, Formen und Gliederungen auskennen. Die charakteristischen Profile der verschiedenen Baustile dürfen ihm nicht fremd sein. Zweitens aber muß er das Gebiet der Beleuchtungs- und Schattenlehre beherrschen, sonst wird er Fehler auf Fehler häufen. Wir haben weiter oben diesen Punkt schon ins Auge gefaßt 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. Bleiweisssreiben allein thut es nicht.

Bislang wurde von der Nachahmung des Gipes 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, daß der Lokalton anders gestimmt wird, daß 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:



Fig. 363.

Sgraffito von Ferd. Laufberger.

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 heißt. 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 röthlich wiedergegeben, wobei gebrannte Siena, Rotocker, Orangemennige etc. in Betracht kommen. Die natürliche Farbe ist je nach der Legierung des Goldes verschieden. Es gibt neben Gelbgold auch Rotgold und Grüngold. Sollen diese gemalt werden, so ändern sich die Tinten und Töne dementsprechend.

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 großer Unterschied, daß eine völlige Täuschung ausgeschlossen erscheint. Und doch können geschickte Hände viel erreichen. Man hat auch hier seine Rezepte; aber auch

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-

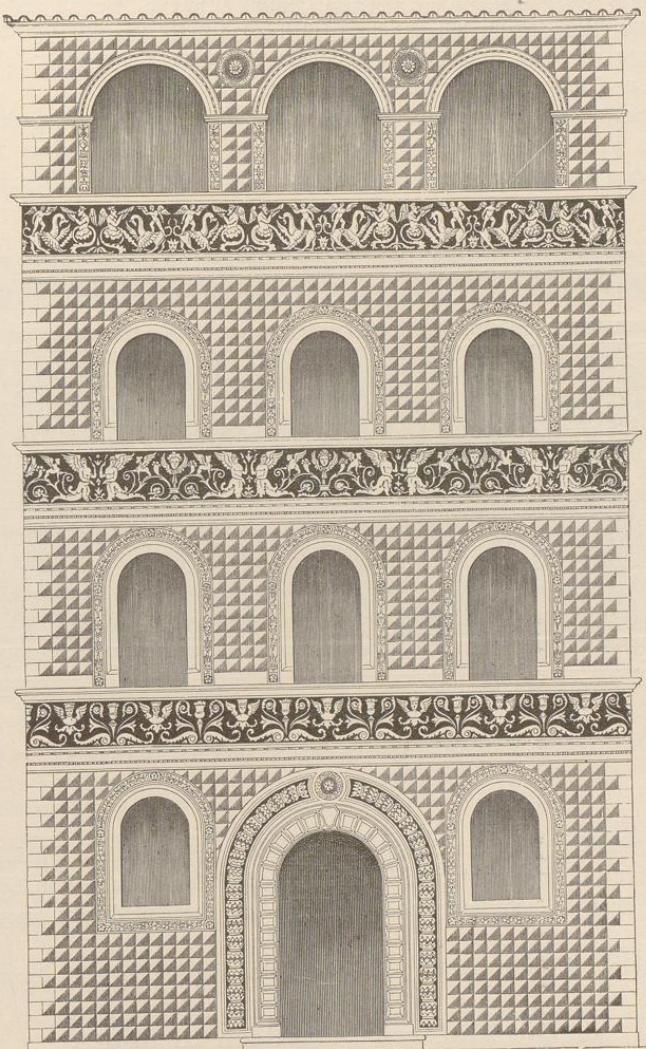


Fig. 364.
Sgraffitofassade in Florenz. Italienische Renaissance.

mischen, die dann einigermaßen durchleuchten. Man kann auch den Grund im ganzen bronzieren oder vergolden und auf diesen lasierend malen. Eine andere Technik wieder besteht darin, dass auf dem gemalten Gold hervorragende Stellen mit Bronze oder mit echtem Gold aufgelichtet oder

„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 Bronzetinturen.

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 Gefäß aus Thon oder Metall und in diesem habe ein Blumenstraus 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.

Der französische Tapetendruck hat eine Zeit lang Dekorationsstücke obengenannter Art nach hübschen Entwürfen in sehr schöner Wiedergabe auf den Markt gebracht, so daß 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 umfaßt den Rest und das ist noch vielerlei. Hier gehörten die Nachahmungen vielfarbiger Intarsien-, Fliesen- und Teppichmuster mit und ohne Umriss. Hier gehörten die vielfarbigen ausgelegten und hauptsächlich durch den Umriss wirkenden Decken-, Wand- und Fassadenmalereien, wie sie, von München ausgehend, neuerdings beliebt geworden sind. Hier gehörten 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 muß. 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 vielfarbiges Fliesen- 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 vielfarbiges 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 größern 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 verhältnismäßig wenig Aufwand. Der Umriss 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 weiß. 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 vier-eckige oder runde, leicht umrahmte Medaillonfelder angeordnet mit figürlichem Schmuck in kleinem Maßstab. Bezuglich dieser Malerei sei auf die weiter oben gebrachten Figuren 111 bis 131, 261 und 262 verwiesen.

Eyth u. Meyer, Malerbuch.

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 Missgestalten menschlicher, tierischer und pflanzlicher



Fig. 366.

Fenster mit Sgraffitoumröhrung 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

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 lässt sich dies bei der gewöhnlichen Art auch rasch und leicht bewirken, indem die schablonierten Palmettenreihen nass in nass 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 dass 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 Gefäße verziert wurden, indem die helle Angussfarbe dunkler Thongefäße ausgekratzt wurde. In Italien, insbesonders in Florenz sind aus jener Zeit noch vereinzelte Sgraffitofassaden leidlich erhalten und sie haben die neuzeitigen Architekten veranlaßt, die Verzierungsweise wieder aufzunehmen, der man heute nicht selten begegnet. Unter andern hat Gottfried Semper mit der Sache befaßt und in Zürich Sgraffitomalereien größeren Stils ausführen lassen. Von ihm röhrt 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 Schrotgröße gestoßene Steinkohlenschlacke.

2. Auftrag:

- 4 Teile Kalk, wie oben,
- 3 Teile Sand, wie oben,
- 4 Teile zu Sand gestoßene Steinkohlenschlacke.

3. Auftrag:

- 3 Teile Kalk, wie oben,
- 2 Teile Sand, wie oben,
- 4 Teile feingestoßene Schlacke, wie das übrige durch ein Sieb geschlagen.

Sollen die Aufträge braun statt dunkelgrau sein, so wird die Kohlenschlacke entsprechend durch pulverisierten Ziegelthon (zerstoßene 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 durchgebettelt und das Auskratzen, welches vor völligem Trocknen erledigt sein muß, kann beginnen. Entweder sind nur kleine Flächen in Angriff zu nehmen oder die Arbeit muß rasch vor sich gehen.

Zum Auskratzen benutzt 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 lässt, zeigt die Fig. 362 in ungefährer wirklicher Gröfse. Das gerundete Ende ist leicht gebogen, zugeschräft 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 Reparireisen 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, dass der monumentale Charakter gewahrt bleibe und die Verzierung den Architekturformen sich anpasse. Es ist nicht zu vergessen, dass das Sgraffito Flächenverzierung ist und dass deshalb Flachornamente in erster Reihe angezeigt erscheinen, während körperlich wirkende Darstellungen mehr zurücktreten, im übrigen aber nicht grundsätzlich ausgeschlossen sind. Auch dürfen die Massstäbe nicht zu klein gewählt werden. Alles soll von der Strafe 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 lässt. Mit Ueberlegung lässt 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 verhältnismäsig 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 Darstellungweise 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.

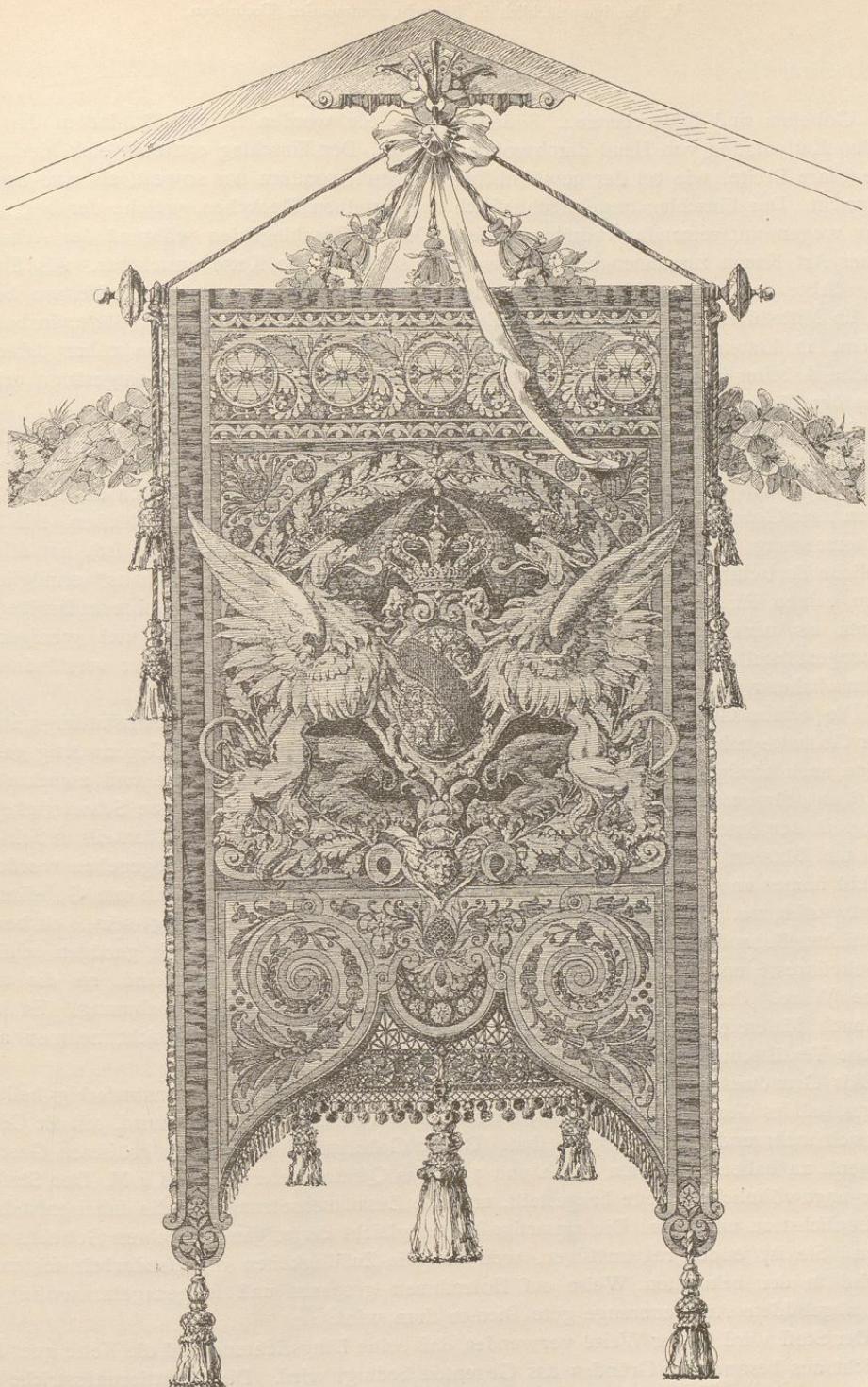


Fig. 369. Fahne, entworfen und ausgeführt an der Gr. Kunstgewerbeschule in Karlsruhe.

5. Die Gobelinnmalerei.

Gobelins sind Bildwebereien, Bilderteppiche. Sie werden hergestellt, indem die durchlaufenden Kettenfäden von Hand durchwoven 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 schließlich 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 röhrt daher, dass 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 verhältnismässig 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 Verschiesen. 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 dass der Gedanke naheliegend war, dieselben durch Malerei nachzuahmen. Gegenwärtig geschieht dies denn auch häufig, und für den Dekorationsmaler ist kaum eine bessere und zweckmässigere Beschäftigung für geschäftsstille Tage und den Winter zu finden. Eine gewisse Schwierigkeit liegt allerdings in der Beschaffung guter Originale. Die letztern befinden sich größtenteils 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 Gobelinnmalerei 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 schließlich auch Gobelinstoffe 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 Gobelinnmalerei sich mehr und mehr verbreitet hat. Dieser Gobelinstoff ist in allen grösseren 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 regelmässiger, 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, dass seine Längsrichtung und die Kette quer laufen, wenn nicht aus besonderen Gründen das Gegenteil bedingt wird. Die Schattierungsstriche laufen

den wirklichen Gobelins entsprechend von oben nach unten. (Vergl. Taf. 48 mit einem Gobelinsmotiv nach Lesker.)

Die Gobelinsmalerei kann mit Aquarellfarben, mit Oel- und mit Temperafarben erfolgen; außerdem 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 ineinanderfließen, so wird der aufgespannte Stoff entsprechend vorbereitet, was gewöhnlich durch einen Anstrich mit schwachem Stärkekleister und Alaun geschieht unter Zusatz von etwas venezianischem 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 Gobelinsweberei müssen die Kettenfäden einzeln punktiert werden.)

Die Gobelinsmalerei hat mehr lasierend als deckend zu erfolgen, damit die Textur des Gewebes sichtbar bleibt. Deckweiss, 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,

Eyth u. Meyer, Malerbuch.



Fig. 370. Ofenschirm, entworfen und gemalt von Dr. H. Götz.

so ist Vorsicht bei der Zusammenstellung der Palette nötig und die Malereien können mit Rücksicht auf das spätere Verschiesen 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 Blumen gewinde die Lieblingsmotive sind. (Vergl. Fig. 368.) Etwa nötig fallende Nähte können zweckmässigerweise 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 grossen 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 blos 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 doppelt-chromsaures Kali zugemengt werden. Die Anwendung des Kaliumbichromates als Malmittel beruht auf dessen Eigenschaft, den Leim in Wasser unlöslich zu machen. Dasselbe ist giftig.

Große 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 dass 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 zweckmäßig.

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 Hauptdecoration sind

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 lässt, 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 Passamentierien 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 groß sein und die Gesamtausstattung muss sich darnach einrichten. Nichts sieht schlechter aus, als wenn Banner flattern sollen, die es nach ihrer Herstellungsart nicht können.

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 während. Damit ist jedoch keineswegs gesagt, das man nicht körperliche Dinge darstellen soll; das Gesagte bezieht

46*



Fig. 371.
Ofenschirm mit Gemälde von H. Volz.

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 außerdem 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.

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 Gobelimalerei benutzt 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 dass sie nach beiden Seiten umgekantet werden können. Die Wand bildet aufgestellt im Grundriss eine Zickzacklinie und steht ohne besondere Füsse.

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 lässt 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 gestoßen und der nun noch überstehende Rest der Streifen wird auf die Vorder- und Rückseite des zweiten Rahmens festgeleimt, so dass die Sache nun nach Figur 372 b

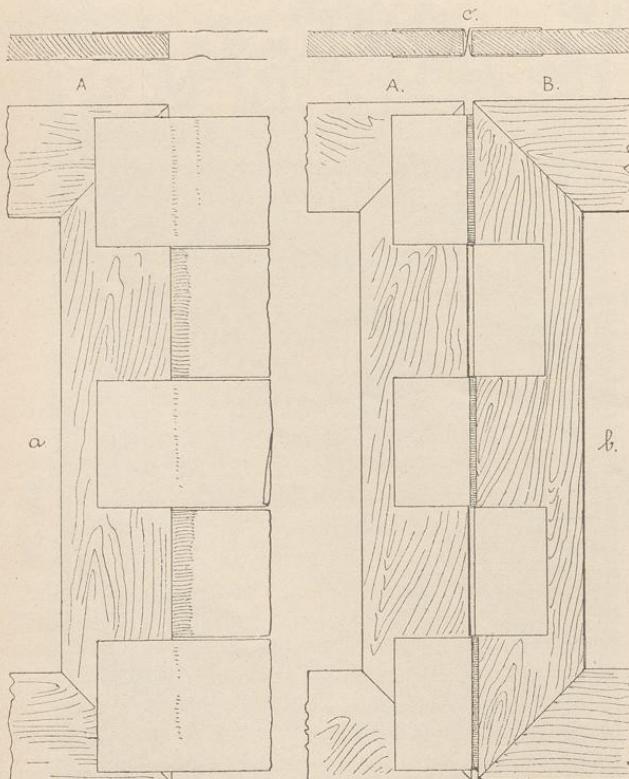


Fig. 372.

Das japanische Universalgelenk für Schirmwände.

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 Stoßfuge hindurchgeht, wie der Grundriß 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; zweckmäßig 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 Stoßfuge durchgeschnitten. Nun wird das Gelenke auf die andere Seite umgeklappt und gerade so verfahren.

Die Malereien werden nachträglich auf die Rahmen aufgespannt. Andernfalls müßte man die Aufklebung der Streifen mit einer besondern Bordüre abdecken. Man müßte 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 zerreißen könnten.

7. Die Transparentmalerei.

Sie kommt hauptsächlich in Anwendung aus Anlaß öffentlicher Festlichkeiten und allgemeiner Straßenseleuchtungen 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 Transparenten werden gewöhnlich in die Fensteröffnungen eingesetzt und vom Innern der Gebäude aus kräftig beleuchtet, um von der Straße 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 zweckmäßigigerweise, 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 gefirnißt werden kann. Ordnet man die Lämpchen dann in richtiger Weise an, so ist eine gleichmäßige 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 firnißt dieselben, wenn nötig, nach dem Aufspannen, wobei sie sich straff ziehen. Man muß 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

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, dass die Transparentmalerei vorwiegend Lasurmalerei sein muss und dass nur Farben Verwendung finden können, die wirklich leuchtend wirken. Dies sind wieder die Saft- und Lackfarben, außerdem Siena, preußisch Blau u. a. m. Es wird möglichst dünn gemalt und einzelne Partien können durch Firniß 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 dass 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 wässrigen Bindemitteln (Leim- oder Gummiwasser) handelt, kann man sich das Geschäft erleichtern, wenn man die Rückseite mit Wasser anfeuchtet, jedoch nicht so stark, dass die Farben ineinanderfließen.

Um das fertige Transparent zu versteifen, kann man es auf der Rückseite mit klarem Stärkekleister anstreichen. Ebenso kann es von vorn im ganzen gefirnißt werden. Will man das Werken der Holzrahmen vermeiden, so lässt man einen Rahmen nach Art der Thürfutter zusammensetzen; in welchem dann auch die Querschäfte für Lampenbeleuchtung bequem befestigt werden können.

Schliefslich sei noch bemerkt, dass auf Transparenten besonders sonnenartige Glorien gut wirken, was sich ja leicht erklären lässt.

Die Taf. 74 stellt zwei Transparente dar.

Eine besondere Spezialität der transparenten Malerei ist die Rouleaux-Malerei. Sie wird jedoch, seit dieselbe fabrikmäßig 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 ersten Sinne. In der anderen Hinsicht bronziert man Gitterteile, um eine lebhafte 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 überlässt, 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 Aeußern 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.

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 daß 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 Grunde 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, daß das unechte Metall über kurz oder lang oxydiert und dabei trüb und schließlich grün oder schwarz wird. Wo es sich um Dauerhaftigkeit handelt, kann dieselbe einigermaßen gesichert werden, wenn die Oxydation thunlichst beschränkt wird. Alle Bindemittel, welche Säuren enthalten, befördern naturgemäß 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 Firnis. Aber auch diese müssen dann säurefrei sein. Schellackfirnis und Kopallacke haben diese Eigenschaft für gewöhnlich nicht und werden besser durch Dammarlacke ersetzt. Die Oxydation tritt erfahrungsgemäß 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 gleichmäßiger der letztere ist, desto schöner ist auch die Bronzierung. Es ist im gegebenen Fall Sache der Ueberlegung, ob es sich austrägt, eine verhältnismäßig große 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 „versauen“ im Bindemittel, wie der technische Ausdruck lautet. Als Bindemittel dienen Lösungen von Leim, von Gummi arabicum in Wasser oder von Schellack in Alkohol; Bronzetinturen und Siccative; Bier u. a. m. Selbstredend müssen dieselben thunlichst klar und farblos sein und die Pinsel und Gefäße 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 wässriger oder geistig; auf Schellackgrundierung geistig oder firnisartig; auf Oelfarben und Firnis aber firnisartig.

Will man die aufgemalten Bronzen mit dem Achat polieren, so muß der Grund geschliffen

sein; das Bronzepulver muß fein sein und gleichmäßig 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 gewisse Fälle in Betracht kommen, taugt aber im allgemeinen wenig.

Soll das Bronzieren durch Aufstäuben geschehen, so muß ein klebriger Grund vorhanden sein, welcher nicht zu naß 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 zweckmäßigerweise mit dem Finger ein, wobei die Bronzierung etwas Glanz annimmt.

Die bronzierten Gegenstände werden dann schließlich 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.

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 grössere Dinge nur ausnahmsweise im Gebrauch, wohl aber auf Pergament, Papier etc. Für die unechte Vergoldung kommt das unechte Blattgold oder Blattmetall in Betracht und außerdem 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 weisse Porzellanerde (China-Clay) zur Herstellung des Leimgrundes, ferner Poliment (Polier- oder Glanzgrund) und für die Oelvergoldung das Anlegcöl oder die Mixtion.

Man unterscheidet Leim- und Eierpoliment. Das erstere ist fast ausschliesslich 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 muss vor der Verwendung mit Wasser abgerieben werden, was bei dem nafs in geschlossenen Gefäßen aufbewahrten Material wegfällt. Behufs der Verwendung muss 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 Vergolderfiris 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 außer den auch sonst gebräuchlichen erforderlich:
Das Vergoldekissen, ein Hartholzbrettchen von 15 auf 25 bis 22 auf 35 cm, mit Filz, Flanell oder Rosshaar 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 Anschuifspinsel (vergl. Artikel über Pinsel), zum Aufnehmen und Uebertragen des Goldes dienend.

Zum Aufnehmen des Blattgoldes und zum Uebertragen können außerdem 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).

Zieheisen, Repariereisen, Schleifsteine, Kitthölzer etc. zum Vorrichten, Schleifen und Ausbessern des Grundes.

Außerdem werden gebraucht Schachtelhalm, Bimsstein, Baumwolle (Watte), Schwämme, Tuchlappen, Waschleder u. a. m.

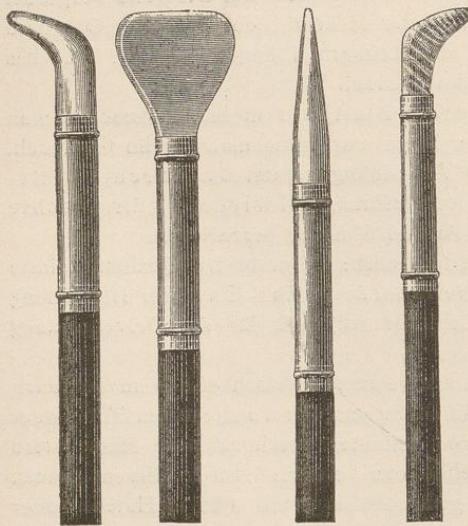


Fig. 373. Polierstähle.

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 heiß 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 heiße 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 Annachen 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, dass 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 geschlämme Arbeit wird mit dem Schwamm nicht übergangen.

Dem Schleifen folgt das Schachteln. Es wird mit Schachtelhalm naß oder mit Sandpapier trocken geschachtelt.

Je nach der Art der zu vergoldenden Gegenstände ist damit die vorbereitende Arbeit erledigt oder es muss noch mit dem Repariereisen 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 muss gut aus dem Pinsel fließen, aber auch ordentlich decken. Es erfolgen gewöhnlich 3 Aufträge für die Vergoldung im allgemeinen und für die Glanzvergoldungsstellen außerdem 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 Flanellappen, wobei ein schwacher Glanz entsteht. Damit ist die Sache zum Aufbringen des Goldes oder zum Anschiesen fertig, wie die technische Bezeichnung lautet.

Das Anschiesen 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 Anschufpinsel aufgenommen und übertragen. Zu diesem Zwecke muss derselbe ein klein wenig eingefettet sein, was meist dadurch erreicht wird, dass die Haare des Anschiesers 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 ungefährten 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 fast, wird es vom Anschieser abgezogen und legt sich glatt. Ist der Anschieser zu sehr eingefettet, so lässt er das Gold nicht los und dieses reift. Der Anschieser soll die Netze nicht berühren, weil die Vergoldung sonst fleckig ausfällt. Die einzelnen Goldblättchen werden so aufgelegt, dass 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 lässt. 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 mäsigem, 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, gibt 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, Vergolderfiris, 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 muß 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 ungefähr Verhältnis ist 1 zu 8. Man trägt eine dickere Lage auf oder 2 dünneren 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 eingefasst und dann in der Mitte ausgelegt. Der Auftrag hat thunlichst mager und gleichmäßig 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 muß durch Anhauchen des Goldgrundes nachhelfen. Der richtige Grad der Klebrigkeit wird durch Auflegen der Hand ausprobiert. Besteht der Nebengrund aus Oelfarbe oder Lack, so muß dieser völlig trocken sein, weil sonst das Gold auch dort haften würde. Wenn das völlige Trocknen des Nebengrundes nicht abgewartet werden kann, so kann dieselbe mit Talkpulver (Federweis) 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 rissig werden würden. Dagegen gewährt ein Firnisüberzug im Innern einen zweckmäßigen 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 gefasst ist. Da die Blätter nicht mit dem Vergoldemesser, sondern mit der Schere zerschnitten werden, so heißtt man die betreffende Blattgoldform auch Scherengold.

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, daß an Stelle des echten Blattgoldes unechtes Blattgold (in der Geschäftssprache kurzweg Metall geheissen) aufgelegt wird. Oder aber: es erfolgt in derselben Weise das Auflegen von Blattsilber mit nachheriger Goldfirisn-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 daß 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 schliesslich 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 Leinölfirisn 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 heissem Wasser, der etwas Spiritus zugesetzt werden kann. Die Lösung muß völlig klar sein, weshalb sie filtriert wird. Zu stark schädigt sie die Wirkung des Goldes; zu schwach lässt 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 Schluss 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 daß sie sich statt von dem durchsichtigen Glas von einem undurchsichtigen schwarzen oder

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 Goldschnur überzogene Versilberung ähnliche Effekte zulässt, wie die Vergoldung selbst. Auch für andersfarbige Lasierungen kommt es in der Färbmalerei in Betracht, z. B. für Blau und Violett. Im übrigen wird wenig versilbert.

Das ganze Verfahren ist von der Vergoldung so wenig verschieden, daß 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 außerdem lackiert.

Als Ersatz für Blattsilber werden verwendet: Platin, Aluminium und sog. Weißmetall. Das Platin hat mit dem Gold die grosse 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 Hauptfordernis 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 Rotgräue 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, daß es eine ganz angenehme Erscheinung giebt. Eine schwach gefärbte Lacklasur kann ebenfalls den kalten Stich brechen.

Geschlagenes Weißmetall 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 vorgezogenen Ornamente, meist leichte Ranken, mittels 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, gleichgültig 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, daß 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

von dem nebenanstehenden Glanz abzuheben. Fein gesiebter Sand, Mohnsamen oder ähnliches werden gleichmäßig aufgestreut, durch ein genügend starkes Bindemittel gehalten und wie das übrige vergoldet, versilbert etc. Das Aufbringen geschieht zweckmäßig 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. Außerdem geben die gefärbten Lacke ein Mittel an die Hand, einfarbig metallische Flächen wechselnd zu lasieren.

Die lasierten Metalle spielen ihre Hauptrolle in der Fäffmalerei, 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 große 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.

Anlässlich der später folgenden Besprechung der Schilderei und Fäffmalerei wird noch verschiedenes zu erwähnen sein, was mit dem Vorgebrachten im Zusammenhang steht.

