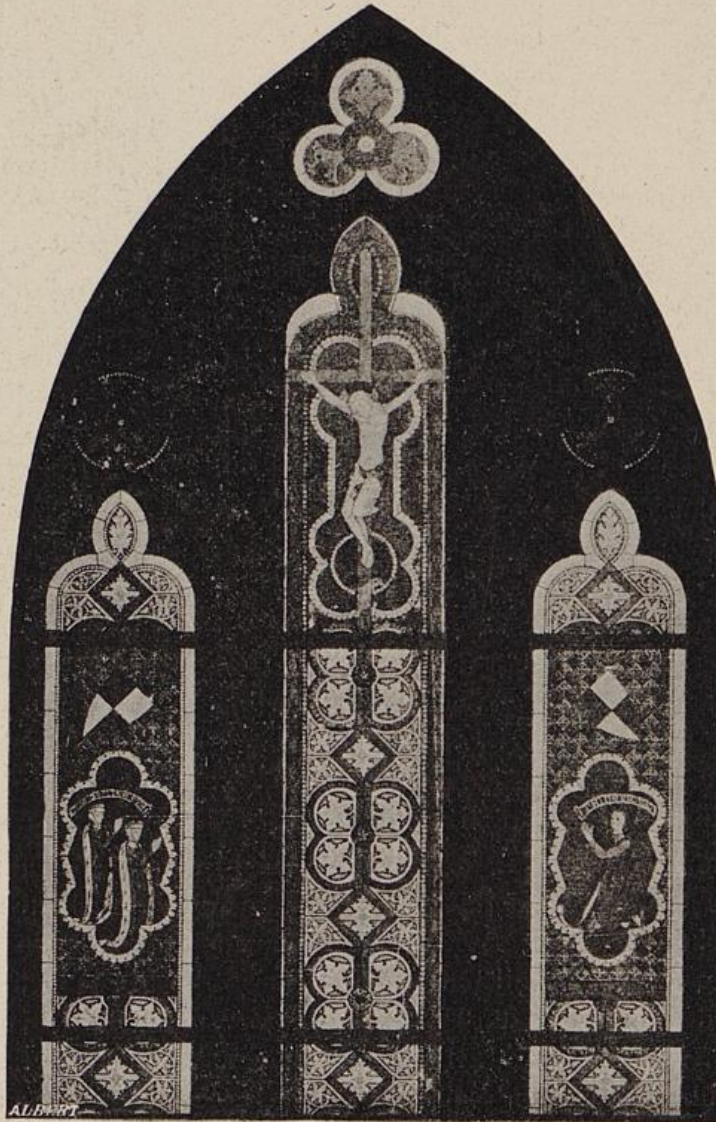


IV. Die Arbeiten des Glasmalers.

a) Die musivische Glasmalerei.

Sind helle, luftige Arbeitsräume überhaupt wünschenswerth, so sind sie geradezu erforderlich für den Glasmaler. Er braucht zu seiner Arbeit volles, gutes Licht, sowohl für den zum Konturiren benutzten



Hohenzollern-Fenster aus dem Chor der Münsterkirche
zu Heilsbronn bei Ansbach.

Tisch als auch ganz besonders für seine Staffelei. Die Staffelei des Glasmalers ist wie ein Lichtfang parallel zur Fensterfläche aufgestellt; auf ihr steht als Widerlage für die zu bemalenden Gläser eine grosse, mattgeschliffene weisse Glasscheibe, an welche die zu bemalenden

Glasstücke angelehnt werden; die mattirten Scheiben haben den Zweck, das einfallende Tageslicht gleichmässig zu vertheilen. Ausser den grossen, feststehenden Staffeleien benutzt der Glasmaler auch noch kleinere zum Zusammenklappen, sowie solche zum Auf- und Abwärtsschieben, also zum Hoch- und Niedrigstellen.

Weitere Geräthe des Glasmalers sind verschiedene Arten von Pinseln, eine Handstütze zum Konturiren, ein Malstock, Palette, Palettmesser, eine Farbenreibplatte mit Glas- oder Porzellanreiber, sowie verschiedene Werkzeuge zum Radiren.

Die Farben, das Schwarzloth und Silbergelb, sowie die Bindemittel, Terpentinöl, Lavendelöl, Dicköl (durch längeres Stehenlassen an der Luft verändertes und dadurch verdicktes Terpentinöl oder Lavendelöl von syrupartiger Beschaffenheit), Gummi- oder Zuckermischnung, sind sorgfältig vor Staub und Schmutz zu bewahren.

Zu den verschiedenen Arbeiten braucht der Glasmaler verschiedene Arten von Pinseln: zum Malen der Umrisse der Zeichnung, zum Konturiren den sogenannten Schlepper oder den Halbschlepper, einen langen dünnen Pinsel; ferner braucht er Stupf- oder Iltispinsel, breit abgeschnittene Pinsel verschiedener Grösse, kleinere und grössere Vertreiber, sowie steifere und weichere Borstenpinsel zum Radiren.

Als Palette dient eine kleine, starke Porzellan- oder Glasplatte. Als Handstütze beim Konturiren benutzt der Maler eine etwa 6 cm breite und 50–60 cm lange Holzleiste, welche an ihren Endpunkten auf zwei etwa 5 cm hohen Holzblockchen befestigt ist. Radirwerkzeuge sind die steifen Borstenpinsel, Radirmesser, Radirfedern, Radirnadeln sowie Filzstangen. Als Radirnadeln dienen in Holzstielen befestigte Stahlnadeln, zugespitzte Holz- oder Elfenbeinstifte, sowie Gansefedern.

Sämtliche Geräthschaften muss der Glasmaler nach der Arbeit sorgfältig reinigen und stets in sauberem Zustande halten.



Gruppe, in Teppichfenster eingepasst; in der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche zu Offenbach a. Glan.

Vor Beginn der Arbeit hat der Glasmaler seine Farbe zurecht zu machen. Er benutzt als Bindemittel verschiedene Stoffe. Das zum Konturiren bestimmte Schwarzloth wird, nachdem es mit Wasser angefeuchtet und auf der Reibplatte gründlich fein gerieben ist, wieder getrocknet und alsdann mit Terpentinöl unter Zusatz einiger Tropfen Dicköl angemengt; es wird so viel Dicköl zugesetzt, bis die Farbe die nöthige Dichtigkeit erlangt hat, bis sie schwer tropfbar ist. Das Reiben der Farbe muss mit grosser Sorgfalt geschehen, damit nicht einzelne Körnchen in grobem Zustande in derselben bleiben; während des Reibens wird die Farbe von Zeit zu Zeit mit dem Palettmesser wieder nach der Mitte der Platte zusammengebracht.

Der Glasmaler beginnt nun seine Arbeit damit, dass er mittels des Schleppers oder bei ganz feinen Arbeiten mit der Zeichenfeder das Schwarzloth genau nach den Konturen des Kartons auf die einzelnen Glasstücke aufträgt. Hierbei legt er die Zeichnung (den Karton) auf einen Tisch, das Glas auf den betreffenden Theil derselben, welchen er wiedergeben soll, und malt, den durchscheinenden Konturen folgend, diese vermittels des Schleppers oder der Zeichenfeder nach, wobei er die Hand auf der Handstütze ruhen lässt.

Hat der Maler die einzelnen Stücke konturirt, ist also die Umrisszeichnung auf Glas vollendet, dann werden bei grössern Feldern die einzelnen Stücke provisorisch verbleit und verlöthet, bei kleinern Feldern mit flüssigem Wachs, dem etwas Harz¹⁾ beigemischt wird, auf eine grosse weisse Glasscheibe befestigt; auf der Rückseite dieser Scheibe malt man flüchtig die dem Bleinetz entsprechenden Linien mit einer deckenden Erdfarbe auf, um während der Arbeit nicht durch das zwischen den einzelnen aufgewachsenen Stückchen durchfallende Licht gestört zu werden. Hierauf überstreicht der Maler die ganze Fläche mit der mit Wasser angemachten Schmelzfarbe (Schwarzloth), der beim Anreiben etwas Gummi arabicum oder Zucker zugesetzt wurde, und vertheilt dieselbe, ehe sie trocknet, mit dem Vertreiber möglichst gleichmässig, oder aber er stupft die aufgetragene Farbe mit dem Stupfer so, dass die ganze Fläche gekörnt aussieht, indem an einzelnen Punkten die Grundfarbe durchscheint²⁾. Bei dem Ueberziehen mit der später als Mittelton dienenden Farbschicht verwendet man als Bindungsmittel Wasser, damit die mit Oelfarbe aufgetragenen Konturen nicht aufweichen und dadurch verwischt werden können. Der Zusatz von Gummi arabicum oder Zucker dient dazu, die Wasserfarbe etwas klebrig zu machen, wodurch dieselbe nach dem Trocknen dem Glase fester anhaftet, so dass

¹⁾ Der Zusatz von Harz macht das Wachs etwas spröder und erleichtert später das Abnehmen der Stücke.

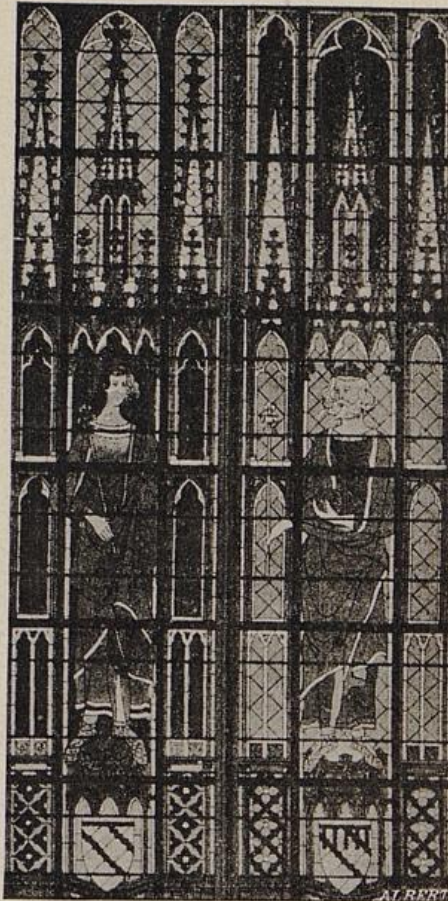
²⁾ Ueber die Anwendung beider Arten siehe: An inquiry into the difference of style observable in ancient glass-paintings with hints on glass-painting by an amateur. Oxford 1847 pag. 17 - 26 249. 250.

der Maler in der Schicht radiren kann, ohne dieselbe leicht zu verwischen. Man hüte sich aber ja, zu viel Zucker oder Gummi zuzusetzen, weil dies erstens die Schicht zu hart machen und das Radiren dadurch erschweren würde, und weil zweitens der zu starke Zusatz von Gummi oder Zucker die Farbe beim Brennen rissig machen würde. Ueber Abweichungen von vorbeschriebener Technik, zum Beispiel die Anwendung von Petroleum, ferner über das Arbeiten mit gleichartig angemachten Farben, sei es Wasser- oder Oelfarbe¹⁾, vielleicht später einmal.

Ist der Mittelton trocken geworden, so beginnt der Glasmaler seine Arbeit vor der Staffelei; das ganze Feld ist durch den Ueberzug mit Wasserfarbe in eine stumpfschwarze Fläche verwandelt worden; aus diesem Dunkel heraus muss der Glasmaler farbige Lichtpunkte und Lichtlinien gleichsam herausbrechen; er schattirt also nicht in's Lichte hinein, sondern er arbeitet aus dem Dunkel heraus in's Helle; er malt farbige in Schwarz, nicht farbige in Licht.

Der Glasmaler wischt nun zunächst mit den Fingerspitzen oder mit dem Daumenballen die Halblichter heraus, die grösseren Lichter holt er mit kurzen Borstpinseln oder mit Filzstangen heraus, wonach dann mit der Radirnadel oder mit kleinen Radirpinseln die hohen Lichter heraus gehoben werden.

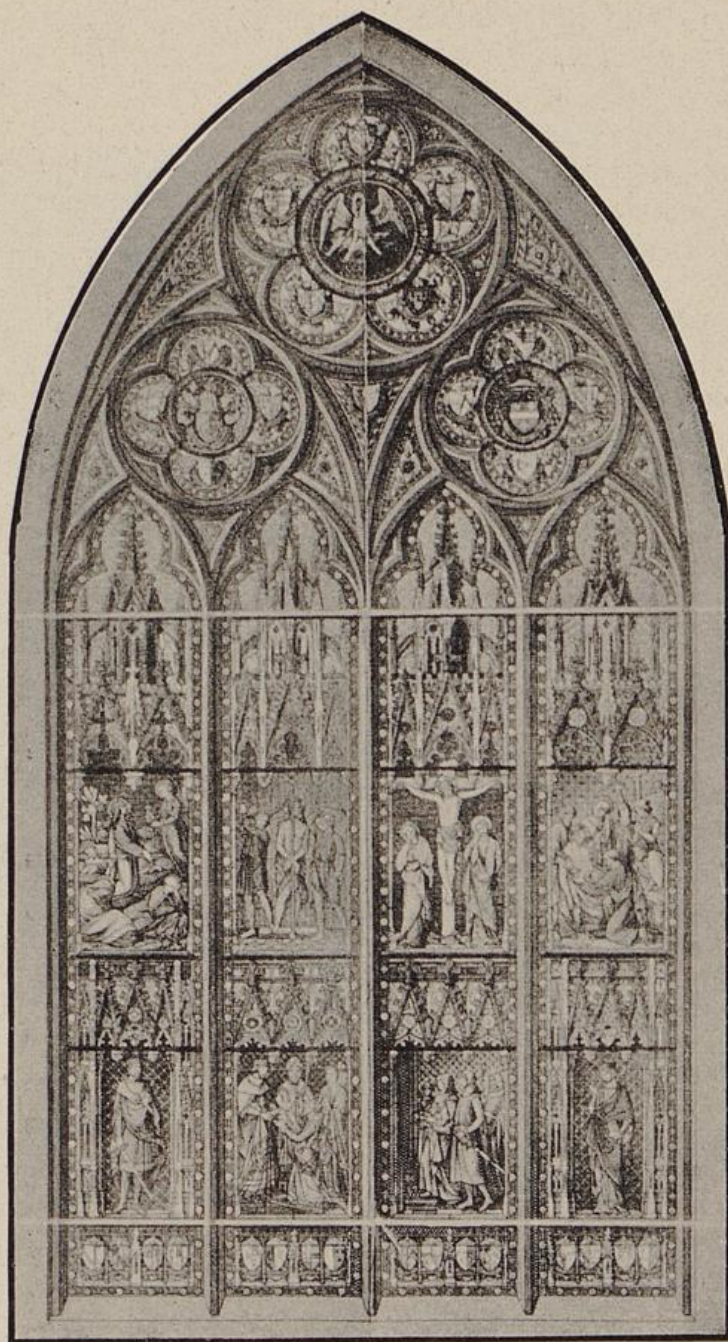
Nachdem das Feld so durchgearbeitet ist, schattirt der Maler nochmals mit Schwarzloth nach; auch hierbei sind die Verfahren ver-



Figurenfenster aus dem Chor des Kölner Domes.
Nach Schmitz.

¹⁾ Wenn von Oel- oder Wasserfarbe die Rede ist, so ist selbstredend Schmelzfarbe gemeint, welche mit Terpentinöl oder Wasser (bei letzterem unter Zusatz von Zucker oder Gummi) angemengt wurde. Das ätherische Terpentinöl verfliegt, sobald der Brennofen einen gewissen Wärmegrad erreicht, während der Gummi und der Zucker verbrennt; in beiden Fällen bleibt also nur die reine Schmelzfarbe auf dem Glase zurück, mit welchem sie sich, sobald dieses im Ofen auf den nöthigen Hitzegrad gebracht ist, vereinigt.

schieden; der eine arbeitet in Schraffirmanier, der andere deckt die Schattenpartien vollständig in Tuschmanier. Wie oben bemerkt, wird



Medaillonfenster nach Levy & Campronier.

schon beim Zuschneiden der farbigen Glasstücke auf die Schattirung Rücksicht genommen, indem man dieselben so schneidet, dass die Lichtpartien aus dem dünneren, also helleren Theil der Scheibe, die

Schattenpartien aus dem dickeren und in Folge dessen dunkleren Theil herausgeschnitten werden; die Grundfarbe des Glases scheint also auf jeden Fall durch.

Diesen Grundsatz, dass die Grundfarbe des Glases auch in den Schattenpartien der Lokaltöne durchscheinen soll, vertritt Viollet-le-Duc in seinem bereits oben angeführten Werk.

Bei der Beschreibung des Bemalens des Fenstermosaik und der Farbenzusammenstellung bei den Alten sagt der grosse Architekt ungefähr folgendermaassen: Auf diesem Gebiet waren die Alten Meister. Sie wussten, 1) dass alle Farben nur einen bedingten Werth und zwar in ihren Beziehungen zu einander haben; 2) dass bei mehreren durchleuchteten Farben die Ausstrahlung so stark und so breit ist, dass dadurch die Farbe selbst geändert oder doch abgetönt wird; 3) dass die Zeichnung und Schattirung, welche auf die Gläser aufgetragen werden, in den Hauptschatten immer die Lokalfarbe des Glases, wenn auch nur in den kleinsten Zwischenräumen, voll durchtreten lassen sollen.

Weitere Ausführungen über die oben angeführten Grundsätze, über die Farbenvertheilung, über die verschiedene Strahlung der Farben und über den Kontur finden wir ebenfalls bei Viollet-le-Duc. Vielleicht werde ich in dem Vortrage über die Geschichte der Glasmalerei hierauf zurückkommen.

Das bräunliche Schattirschwarz wird also in Tuschmanier auf das Glas aufgemalt, und diese feuerfeste Mineraltusche, mag sie lineär in Deckstärke oder als grauer durchscheinender Halbton aufgetragen sein, bleibt auch nach dem Einbrennen als eine erstarrte verkieselte Tuschlage in ihrer ganzen Masse und mit allen ihren Abstufungen auf der Glasfläche stehen.

Anders verhält es sich mit dem Silber- oder Kunst-Gelb. Schon die Zubereitung dieses merkwürdigen Färbungsstoffes ist eine ganz andere und eigenthümliche. Ein Verflüssigungs- oder Schmelzmittel, Blei- und Kieselgemenge, wie beim Schwarzloth, wird dem silbernen einbrennbaren Goldlack nicht zugesetzt. Die Alten bereiteten sich das Silbergold für ihre Glasgemälde auf folgende Art: In einem Tiegel schmolzen sie Silberstückchen und Schwefel so innig durcheinander, dass sie pulverförmiges, schwarzes Schwefelsilber erhielten.

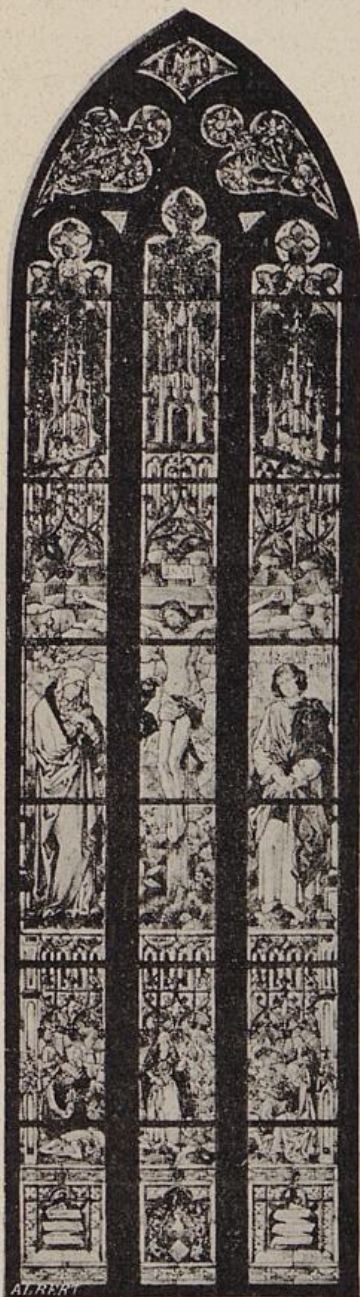
Nach dem Erkalten und Auswaschen wurde dieser Stoff mit der zehnbis zwanzigfachen Menge gebrannten Lehm oder Ocker vermischt und mit Wasser zu einer breiigen Masse verrieben. In späterer Zeit wurde an Stelle des zerschmolzenen Schwefelsilbers das käufliche Chlorsilber oder Silbergelb eingeführt, und dasselbe statt mit Lehm, mit feinkörnigem Thon gemengt. — Ein solcher Silberbrei wurde auf alle diejenigen Theile des Glases, welche man im Schmelzfeuer durchsichtig vergolden wollte, auf der unbemalten (Rück-) Seite des Glases messerrückendick aufge-

tragen. Während sodann im Muffelofen auf der bemalten Vorderseite der Glastafel die Schwarzlothzeichnung durch Sinterung sich einbrannte, saugte die schmelzende Rückseite der Glastafel das verrauchende Silber der aufgetragenen Thonkruste gleichsam in sich ein und belegte sich mit dem tiefen als Lasur wirkenden Goldspiegel; wendet man die Lasi- rung auf beiden Seiten der Scheibe an, dann sieht das Glas aus wie in der Masse gefärbt. Diese festsitzende Goldbeize kommt aber erst zum

Vorschein, wenn nach dem Erkalten der Glastafel die silberhaltige Thonkruste ab- gekratzt wird.

Die Farbenstärke des Kunstgelb ist ab- hängig einestheils von dem prozentischen Silbergehalt des Thonbreies, andernteils und zwar sehr wesentlich von der mehr oder weniger grossen Empfänglichkeit der verschiedenen Fensterglassorten für den Silberniederschlag. Das grünliche Glas der Alten, wie auch noch heute die soge- nannten Treibhaus- oder Mistbeetgläser, sind vorzüglich geeignet, sich mit geringen Mengen jener Silbermischung und schon bei mässiger Rothgluth stark goldig zu färben und oft sogar einen orangerothern Metallton anzunehmen, während das mo- derne, rein weisse Tafelglas jenen Silber- aufschlag weniger leicht anzieht. Alle Ab- stufungen von Gelb lassen sich erreichen, vom hellsten Citronengelb bis zum tiefsten Orange- gelb.

Der Kunstgeschmack eines Glasmalers erprobt sich bei Grisaillefenstern an dem sinnigen Vertheilen der Kunstgoldflächen, so dass die Ornamente einerseits munter und nicht zu goldmager, andererseits nicht zu überladen mit Gold erscheinen. Meisten- theils werden Perlen, und in Pflanzen- und Ranken-Ornamenten Beeren, Dolden und einzelne überspringende Wein- und Epheu- blätter, auch wohl stylisirte Thierleiber, Fratzen und Kronen mit Kunstgelb belegt. Niemals aber darf das spielende Gold im Grisailleglas, soll es seinen Zweck nicht ver- fehlen, in dem Ornament sich zu breit machen.



Spätgothisches Chorfenster in der Kirche zu Michelstadt i Odenwald.

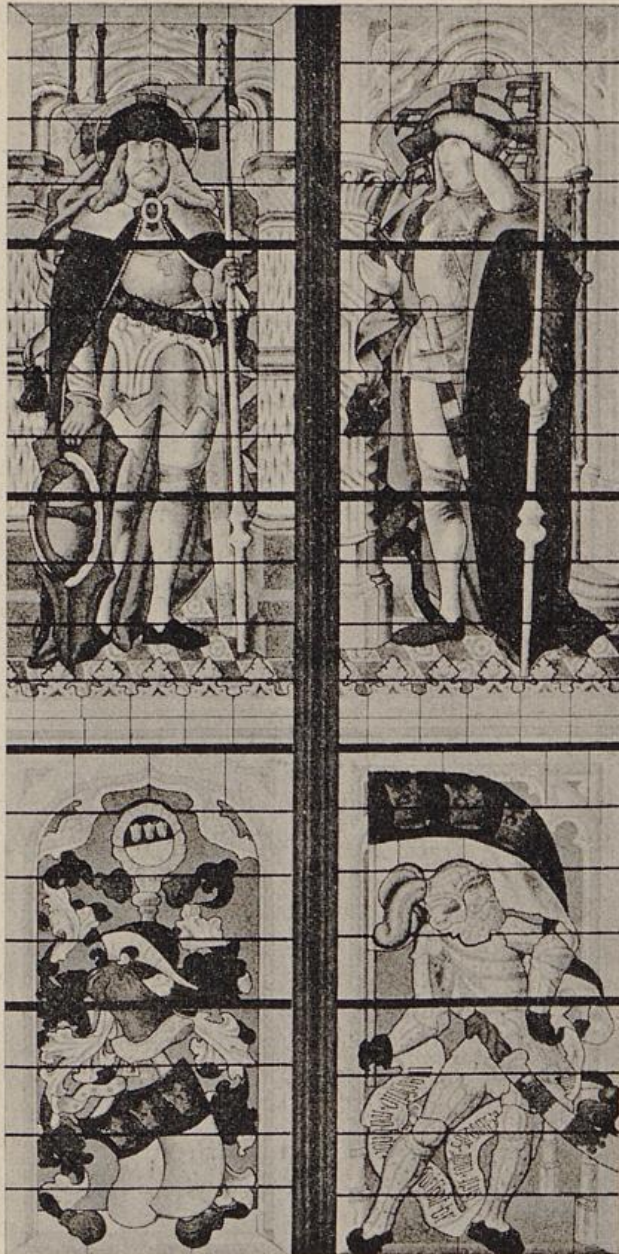
Bei ganz feinen Arbeiten, besonders bei der später zu beschreibenden Kabinetmalerei, muss sich der Glasmaler die frei bleibenden Theile der Staffelei abblenden, so dass nur das Glasbild selbst vom Tageslicht durchleuchtet bleibt. Diese Abblendung der Staffelei macht es dem Maler möglich, für jede Farbe sowohl, wie für jeden Kontur und Schattirstrich die Wirkung des Lichtdurchlaufs zu bemessen. Vor allem muss der Glasmaler vermeiden, bei auffallendem Licht, also bei Hinter- oder Seitenlicht, an einem Glasbilde zu arbeiten oder ein solches zu beurtheilen. Hier wird ein musivisches Glasgemälde mit seinen Bleistreifen in Farben und Zeichnung vollständig entstellt; die Farben werden stumpf, düster und schwer. Das Glasgemälde, eine bemalte Glaswand, kommt erst dann zur Wirkung, wenn es in der Mauer eingeschlossen steht, so dass kein Lichtstrahl nebenan hereinströmt; dann erst tritt die Gluth der Farben hervor; die Farben können satt und kräftig heraustreten, und die Konturen und die Schattirung zeigen jetzt erst ihre richtige Wirkung.

Deshalb werden in der hiesigen Anstalt alle fertigen Fenster in dem Ausstellungsfenster vollständig aufgestellt, wobei alles überflüssige Vorder- und Hinterlicht durch Vorhänge abgesperrt wird; so kann das Fenster im Zusammenhang, in der richtigen Entfernung und bei passender Beleuchtung beurtheilt werden. Hierbei können dann etwaige Fehler in der Zeichnung (zu starke oder zu schwache Konturen), oder in der Farbenstimmung bemerkt und durch Herausnehmen der betreffenden Stücke und Einsetzen passender Ersatzstücke richtig gestellt werden, bis das Fenster vollkommen ruhige, zusammen stimmende Wirkung zeigt.

Die Patina auf Glasmalereien.

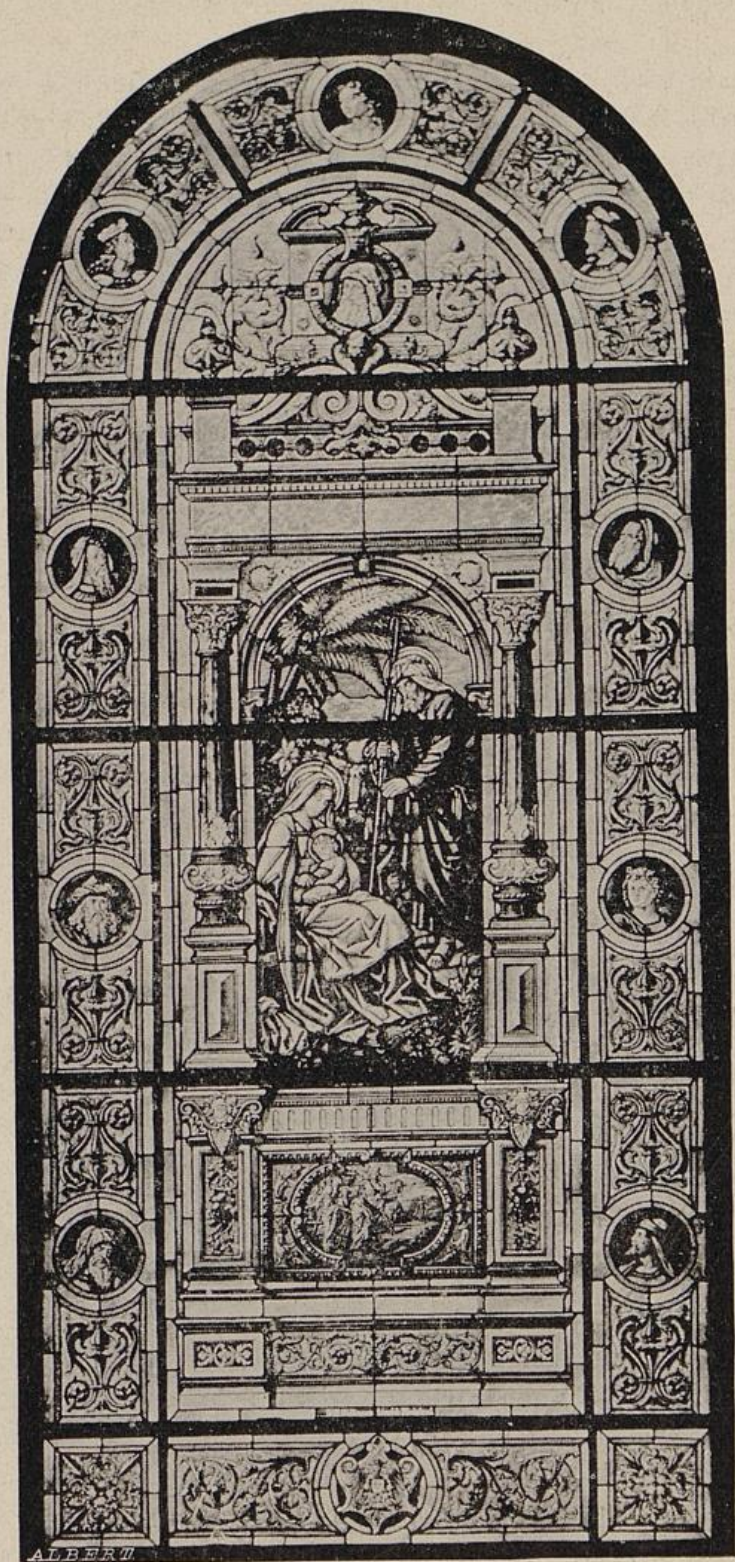
Bevor wir nun zur Kabinetmalerei übergehen, will ich noch einige Bemerkungen über die Patina auf alten Gläsern und über die Nachahmung derselben bei neuen Kirchenfenstern machen. Man ist vielfach der Ansicht, die alten Glasgemälde verdanken ihre Farbenschönheit grösstentheils der sogenannten Patina, welche die Zeit auf ihrer Oberfläche abgelagert habe; viele Glasmaler behaupten sogar, die Glasmalereien des XII. und XIII. Jahrhunderts seien, so lange sie noch neu und blank waren, eben so schreiend gewesen wie die Glasbilder der Neuzeit. Dieses mag gelten von Glasbildern zweiten und dritten Ranges, wie solche zu allen Zeiten und besonders im XIII. Jahrhundert angefertigt wurden; jedoch trifft es nicht zu in den bessern Arbeiten jener Zeit. Die ältesten Glasmaler haben es vorzüglich verstanden, die schreienden Farbenwirkungen zu dämpfen, indem sie in lineären Schraffirungen mit Braunschwarz Verzierungen auf den farbigen Glasflächen anbrachten. Sie liessen die Hintergründe klar, ungemustert,

und wählten für dieselben frisch und klar leuchtende Farbgläser; dagegen sorgten sie, dass diejenigen Farben, welche in die Bildkomposition eintraten, und diejenigen, welche die Ornamente bildeten, im Gegensatz zum Hintergrunde mit irgend einem linear aufgetragenen schattirenden Muster versehen waren; dasselbe gab erst den verschiedenen Farben den richtigen Werth zu einander. Diese Technik der Alten, mit welcher man jede Farbe auf ihr richtiges Verhältniss zu ihren Nebenfarben abtönen kann, sollte man heutzutage mehr nachahmen, anstatt enkaustisch



Detail aus einem spätgothischen Fenster des nördlichen Seitenschiffes im Kölner Dom. (Anfang 16. Jahrh.) Nach Schmitz.

einen künstlichen Schmutz aufzutragen, in der Absicht, die Patina der unverstandenen alten Glasmalereien nachzuahmen, wobei man hier und da wie zufällig einzelne Stellen wie Tupfen blank und glänzend lässt, ein Kunstgriff, mit welchem allerdings mitunter auf eine bequeme Weise in den nachgemachten alten Glasgemälden Leucht- und Gluthwirkungen erzielt werden. Leider ist man oft gezwungen, diese Technik dem Wunsche der Besteller gemäss auszuführen. Wie diese Fenster nach einigen Jahrzehnten aussehen werden, das lehrt ein Blick auf klar gehaltene Fenster, welche ohne künstliche Patina durch den aufgelagerten Schmutz schon nach einigen Jahrzehnten in ihren Farben gedämpft erscheinen. Bei künstlicher



Renaissance-Fenster in der Kirche des Campo Santo Tedesco zu Rom
Die Köpfe in der Bordure, die Voreltern Christi darstellend, sind musivisch ausgeführt.

Patina müssen dann die Fenster noch dunkler, vielleicht zu dunkel werden.

Man soll ein Material, dessen Haupteigenschaften Durchsichtigkeit, Klarheit und Leuchtkraft sind, nicht durch einen Ueberzug absichtlich taub und stumpf machen, hierin liegt nicht die Kunst, den Glasbildern die nöthige Farbenstimmung zu geben. Durch lineäre Ueberschattirung der bunten gläsernen Mosaikklappen, wenn sie mit Kunst und Verständniss geschieht, wird der Einklang der Farben erst ein vollständiger, indem jede Farbe den Grad der Abdämpfung erhält, welcher ihr zukommt.

Eine eigenartige Erklärung für die schöne Farbenwirkung der alten Glasmalereien gibt Professor Brücke in seiner Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe (Leipzig S. Hirzel 1887, Seite 101). „Auf antiken Gläsern,“ sagt der grosse Physiologe, „findet man bisweilen Schillerfarben von ausserordentlicher Schönheit und hohem metallischem Glanze. Man bezeichnet solche Gläser auch als oxydirte, aber fälschlich, indem die Farben nicht ihren Grund haben in der Auflagerung eines Oxydes, sondern darin, dass sich die äusserste Partie des Glases im Laufe der Zeit aufgeblättert hat in dünne Lamellen, welche durch Luftschichten von einander getrennt sind, so dass wiederholte Reflexionen entstehen, welche, wie im Newton'schen Farbenglase, zu Interferenzfarben Veranlassung geben. Man hat die Ansicht aufgestellt, dass die alten Glasmaler ein Verfahren gekannt hätten, diese Farben hervorzubringen; ich kann mich derselben aber nicht anschliessen.



Fenster im Zopfstyl.

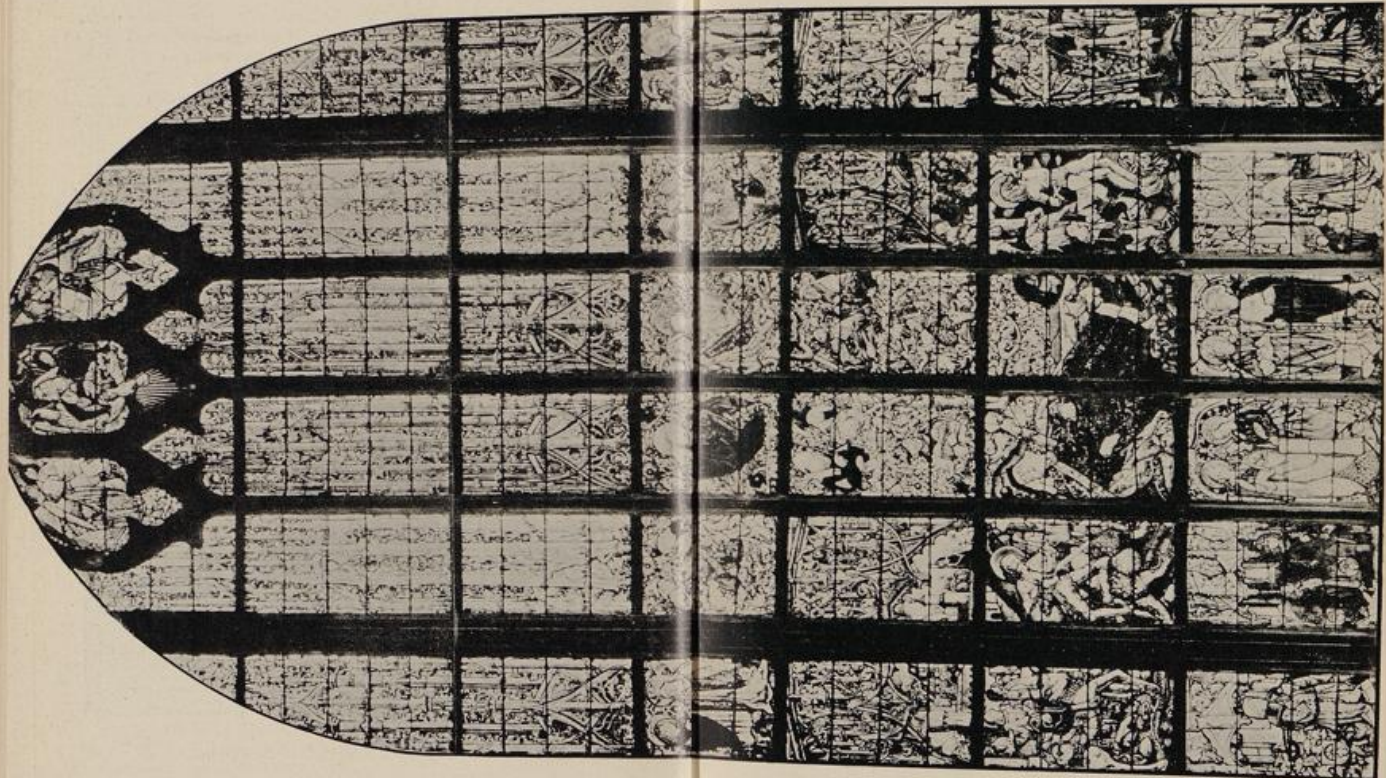
Allerdings sind die Farben von so ausserordentlicher Schönheit, dass man auf den ersten Anblick hin mehr geneigt ist, sie für einen absichtlichen Schmuck zu halten, als für ein Zeichen der Verderbniss, des Zugrundegehens, und sie übertreffen alles, was wir an verwitterten modernen Gläsern kennen so sehr, dass man kaum glaubt, nur verschiedene Stadien eines und desselben Prozesses vor sich zu haben. Man muss aber eben wohl berücksichtigen, wie viel länger bei den antiken Gläsern den langsam wirkenden Ursachen jener Veränderung Zeit gegeben war, und ausserdem, dass bei der Fabrikation der neueren Gläser mit allen Hilfsmitteln der Theorie und der Erfahrung dahin gestrebt ist, sie so zu bereiten, dass sie der Verwitterung möglichst wenig unterworfen sind.

Ich habe an antiken Glasstücken des österreichischen Museums diese Farben auf Bruchflächen in solcher Schönheit gesehen, dass ich nicht den geringsten Zweifel hege, dass auf demselben natürlichen Wege, wie diese, auch alle übrigen Farben entstanden sind, welche sich an den zahlreichen Stücken der Sammlung beobachten lassen. Der Gedanke, dass die Farben auf der Bruchfläche erschienen seien, weil sie von vornherein durch die ganze Masse des Glases verbreitet waren, kann demjenigen nicht beikommen, der überhaupt mit der Erscheinung und dem Wesen dieser Farben näher bekannt ist; um aber auch diesem Einwande zu begegnen, will ich bemerken, dass sich an denselben Stücken andere, offenbar neuere Bruchflächen befanden, welche keine Farben zeigten. Der Aufblätterungsprozess schreitet oft so weit fort, dass sich die äusseren Lamellen mit ihren Farben in kleinen Flittern, manchmal aber auch in grösseren Lappen, ablösen, indem sie an den Stellen, wo dies geschehen ist, eine gewöhnliche farblos durchsichtige Oberfläche zurücklassen. Diese abgeblätterten Schuppen eignen sich wegen ihrer Feinheit ganz besonders für die mikroskopische Untersuchung. Sie sind theils eben, theils mit dichtgestellten blasenförmigen Buckeln versehen und zeigen, wie das Newton'sche Farbenglas, im durchfallenden Lichte die Komplementärfarbe zu derjenigen, welche sie reflektiren. Wenn man Wasser hinzubringt, so sieht man dies zwischen die Lamellen eindringen und die daselbst befindliche Luft in Blasen heraustreiben. Dass in neuerer Zeit irisirende Gläser als solche fabrizirt werden, ist hinreichend bekannt.“



b) Die Kabinetmalerei.

Bei der Kabinetmalerei (*peinture en apprêt*), welche sich erst seit dem XVI. Jahrhundert entwickelt hat, und welche bei monumentalen Bauten niemals angewendet werden soll, wird das Bild durch



Auftragen bunter Farben auf eine weisse Glasscheibe erzielt. Diese Schmelzfarben der Kabinetmalerei sind ein Gemenge von färbenden Metalloxyden und bleihaltiger Glasmasse (Glasflüssen) oder mit andern Worten ein gepulvertes, farbiges Bleiglas. Auch diese Farben werden, wie das Schwarzloth, fertig bezogen; vor dem Gebrauch sind dieselben sorgfältig auf ihre Brennfähigkeit zu prüfen. Die Bindemittel sind dieselben wie bei der musivischen Glasmalerei, Terpentin-, Dickoel oder Wasser.

Der Maler verfügt heute über zwei verschiedene Methoden, welche er jedoch häufig auch nebeneinander bei demselben Bilde anwendet, wie denn auch manchmal bei derartigen Arbeiten die musivische Technik herübergreift.

Bei der einen Art der Technik wird die Ausarbeitung des Bildes von der Vorderseite vorgenommen, während die bunten Lokalfarben von der Rückseite flach aufgetragen werden.

Hierbei legt der Maler die blanke Glasscheibe auf einem Tische auf das wiederzugebende Bild und bringt die Konturzeichnung mit der Feder oder mit dem Pinsel in Oelfarbe¹⁾ auf die Scheibe. Sodann überzieht er diese mit einer Wasserfarbschicht, welche er mit dem Vertreiber gleichmässig vertheilt. Hierauf hebt er mit dem Borstenpinsel und der Radirnadel oder einem zugespitzten Federkiel die Lichter heraus. Alsdann schattirt er mit dem Pinsel mit derselben grau-braunen Farbe in den tiefsten Stellen nach. Dieses Schattiren kann mit Oel- oder mit Wasserfarbe geschehen; eine Schattirung mit Oelfarbe erfordert indessen, da die aufgetragene Schicht aus einer gleichartig angemachten Farbe besteht, grosse Vorsicht und Geschicklichkeit.

Nach dieser grau in Grau ausgeführten Ausarbeitung ist die vollständige Modellirung des Bildes erreicht.

Man könnte nun zwar sofort, noch vor dem Brennen, die Lokalfarben von der Rückseite auftragen, so dass das Bild auf „einem Feuer“²⁾ fertig würde, jedoch empfiehlt es sich, nach der Ausarbeitung grau in Grau nur die Stellen des Bildes, welche man goldig wünscht, von der Rückseite mit Silbergelb zu decken und das Bild alsdann dem Brennofen zu übergeben. Da nämlich Silbergelb alle Farben, mit welchen es in unmittelbare Berührung kommt, verdirbt, so erheischt es sehr grosse Vorsicht, wenn man solches neben bunten Farben auftragen wollte; trotz aller Vorsicht würde das Silbergelb nachtheilig auf nebenan aufgetragene bunte Farben einwirken. Auch kann man ein wunderschönes, metallisch leuchtendes Grün beziehungsweise Orange erreichen, indem man mit Silbergelb belegte Stellen eines einmal gebrannten Bildes mit Blau oder Roth deckt. Nachdem also das mit Silbergelb versehene,

1) Auch hier gilt die frühere Anmerkung über Wasser- und Oelfarbe.

2) Bei einmaligem Brennen.

grau in Grau ausgearbeitete Bild einmal gebrannt ist, trägt der Maler auf der Rückseite die bunten Farben auf und lässt dasselbe dann zum zweiten Male brennen. Bei dieser Art der Technik kommt die grau in Grau auf der Vorderseite ausgeführte Ausarbeitung vollkommen zur Geltung, während die auf der Rückseite aufgetragenen bunten Farben durchscheinen.

Die andere Art der Technik ist ähnlich der Oelmalerei. Man trägt, nachdem das Bild in seinen Konturen fertig gestellt, wie bei der erst beschriebenen Art der Technik radirt und in den tiefsten Stellen mit Oel- oder Wasserfarbe nachschattirt ist, die bunten, mit Oel angemengten Farben von der Vorderseite auf und sucht durch Zusammenmischen verschiedener Farben den Schmelz und die Weichheit der Oelmalerei zu erreichen. Hierbei muss man sehr vorsichtig zu Werke gehen. Nach dem Auftragen der bunten Farben wird das Bild sorgfältig am Feuer oder in der Luft getrocknet oder „abgeraucht“, und alsdann mit einer Art Rasirmesser abgeschabt, wobei alle Unebenheiten, Staubfasern etc., welche sich nach dem Brennen auszeichnen würden, entfernt werden. Hierauf kann der Maler mit dem Ausarbeiten des Bildes weiter-schreiten, und zwar legt er jetzt die breiteren Schatten (Halbschatten) in einer der Lokalfarbe verwandten Farbe an und radirt auf den höchsten Stellen mit einer scharfen Nadel hin und wieder Lichter heraus. Nun ist das Bild zum ersten Feuer fertig und wird in den Brennofen gebracht. Nachdem es diesen verlassen hat, wird es wieder übermalt, wobei die



Musivisch ausgeführtes Aula-Fenster.

vor dem ersten Feuer aus der Farbe heraus gehobenen Lichter gedeckt werden, trotzdem jedoch im Gegensatz zu den öfter übermalten tieferen Stellen hell wirken.

Diese Kabinetmalereien erfordern oft 3 bis 4 maliges Uebermalen und Brennen; durch das Brennen erhalten die vor demselben stumpfen Farben erst ihren richtigen Glanz und ihre Lebhaftigkeit.

In der Wirkung sind beide Arten der Kabinetmalerei sehr verschieden. Die erstere wirkt mehr dekorativ und durchsichtig, sie wird meistens zu heraldischen Arbeiten verwendet. Die letztere wirkt weicher; sie schafft gleichsam durchsichtige Oelgemälde und eignet sich zur Ausführung von Portraits und Miniaturbildern. Ueber die Verwendung der Kabinetmalerei wurde schon früher gesprochen.

V. Der früher angewandte, jetzt wieder aufgegebene Glassteindruck.

Hier sei noch das Glas-Steindruckverfahren erwähnt, welches in den 60er Jahren von meinem verstorbenen Vater, Dr. H. Oidtmann, erfunden und in uneigennützigster Weise wiederholt veröffentlicht wurde.

Leider musste dieses Verfahren trotz seiner Vorzüglichkeit, nur allein wegen des dagegen herrschenden Vorurtheils, welches auch noch künstlich genährt wurde, verlassen werden.

In der hiesigen Anstalt wird seit langer Zeit dieses Verfahren nicht mehr ausgeführt; die Anstalt arbeitet nur noch in echter Handglasmalerei.

Der Erfinder des Glassteindrucks, mein seliger Vater, schreibt in seinem Werk „Die Glasmalerei in ihrer Anwendung auf den Profanbau“ Folgendes: „Der musivische Steindruck auf Fensterglas, auf weisses sowohl wie auf farbiges, bildet einen bedeutsamen Abschnitt in der Geschichte der Glasmalerei. Dieser mechanische Druck mit enkaustischen Glasfarben bringt Klärung und Scheidung zwischen die zwei Gebiete des Kunstgewerbes und der reinen Kunst, soweit beide in der ausführenden Glasmalerei sich berühren; ja, dieser enkaustische Glasteppichdruck scheint dazu berufen, die mechanische Seite der Kunstglaserei zu veredeln und ihre künstlerische Seite von den untergeordneten Hantirungen zu befreien. Gleichwie der Holzschnitt und seine graphischen Derivate das mittelalterliche Handkopiren der Mönche überflüssig machten, und später der Druck der Wandtapeten nicht dem Historien- und Freskomaler, wohl aber dem Anstreicher das Handwerk der Wandbeschmierung legte: gerade so wird der Teppichdruck des Fensterglases in seiner heutigen Ausbildung die Kunstverglasung der Profan- und