



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

G., A.: Die neueste technische Entwicklung der monumentalen Malerei.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

## Die neueste technische Entwicklung der monumentalen Malerei.

Bereits bei meiner Betrachtung der Kaulbach'schen Bilder im neuen Museum zu Berlin gedachte ich der Stereochromie. Die Stereochromie ist ein Kind der neuesten Zeit; sie wurde im Jahre 1846 von dem Maler Professor Schlotthauer und dem Oberberggrath Fuchs in München erfunden und enthält im Vergleich zum Fresko einen Fortschritt der Technik, der auch auf den Geist der neuern monumentalen Malerei sicher nicht ohne wichtigen Einfluß bleiben wird.

Schon die Alten haben die Kunst der Freskenmalerei, welche in frischem Kalk die Töne verbindet, vielfach ausgeübt. Neu erstand sie im sechzehnten Jahrhundert zuerst in Italien und wurde durch Raffael und Michel Angelo bei Ausführung ihrer herrlichen Wandmalereien im Vatican, der sizilianischen Capelle und der Farnesina in Anwendung gebracht. Die Wandmalerei pflegte man bereits seit dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts in Deutschland und Italien, hier namentlich im Schooß der Florentinischen Schule, wo Giotto wirkte, dort an sehr verschiedenen Orten. Die Wandmalereien im Dom zu Köln datiren aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Jahre 1322; zahlreiche andere sind unsern Blicken durch die weiße Tünche späterer Jahrhunderte entzogen. Ueberdies war die Technik dabei sehr vergänglich, denn man malte mit Wasserfarben auf gewöhnlichem Mauerbewurf oder auf Stein. Die Italiener führten die Wandmalerei zuerst einer neuen glänzenden Ausbildung entgegen, indem sie das Fresko wieder erweckten. Aber mit dem Ablauf der Glanzperiode Italienischer Kunst, mit dem Verlöschen ihres großen Styls verschwand allmählig auch die Freskomalerei, welche mit der herrschenden Richtung auf Genre, Landschaft und Portrait sich nicht vereinigen ließ, sondern epische Größe der Auffassung verlangte.

Erst das neunzehnte Jahrhundert ist auf die großen Vorbilder zurückgegangen, und die Malerei in frischem Kalk, wie sie heute wieder geübt wird, nennt Peter v. Cornelius ihren Vater. Dieser malte, gemeinschaftlich mit Veit, Schadow und Overbeck, die ersten Fresken der neuern Zeit, eine Reihenfolge aus der Geschichte Josephs in Aegypten für die Wohnung des Preussischen Generalconsuls Bartholdi auf Trinita de Monti zu Rom; bald darauf in der Villa Massimo Darstellungen aus Italienischen Dichtern, wobei Cornelius den Dante illustrierte. Seine Kunst hat sich für immer den Charakter bewahrt, welchen bereits diese ersten Werke an sich trugen: poetisch romantisches Ergreifen des Gegenstandes mit einer Hinneigung zu katholischem Idealisiren, große Auffassung in typischen Formen und Einfachheit der Ausführung. Im Jahre 1849 wurde er als Director der Akademie nach Düsseldorf, 1824 nach München berufen. In letzterer Stadt verlebte er seine Glanzzeit. In der Glyptothek und in der

Pinakothek schuf er eine Reihe von Fresken, welche Momente der heiligen Geschichte, der Mythologie u. s. w. zum Gegenstande haben; neuerdings leitete er die Ausführung der Fresken am Schinkel'schen Museum zu Berlin und arbeitet an den Cartons zum Friedhof des neuen Domes. In den von ihm selbst geschaffenen Gestalten versinnlichte er stets die Ideen der Größe, der Macht und Erhabenheit; die sinnliche Wahrheit ließ er nur in soweit gelten, als sie diesen Ideen zum Gefäße dienen konnte. Zwar nahm er die Natur zur Lehrmeisterin für die Formen seiner Darstellung, aber doch nur in bedingter Weise, niemals in ihrer charakteristischen Wirklichkeit, und dieser ganzen Kunstrichtung entsprach es, daß sein Pinsel, auch in der Delmalerei, die Farbe des Lebens nicht zu erreichen vermochte. Heß, Schnorr, Schlotthauer folgten mehr oder weniger seinen Fußstapfen, und so lange die von ihm geebnete Bahn nicht verlassen wurde, konnte die Technik des Fresko genügen, indem man alle Hilfsmittel früherer Zeiten erforschte, oder durch neuere chemische Kenntnisse ersetzte.

Nachdem die Composition im Carton gezeichnet, in den meisten Fällen auch eine Farbenskizze zur Andeutung der Farbentöne gefertigt ist, wird die Malerei mit dem Pinsel auf eine mit Sand vermischte, noch frische Unterlage von Kalk aufgetragen. Der Künstler empfängt nicht gleich während der Arbeit den Eindruck, den er bewirken will, denn die Farben müssen schon vor ihrer Anwendung so gemischt werden, daß durch ein Hellerwerden nach dem Trocknen die beabsichtigte Wirkung sich herstelle. Er beginnt sein Werk in einer der obern Ecken und malt gewöhnlich von der Rechten zur Linken, indem er die einzelnen Theile nach Art mustwischer Arbeit an einander reiht. Stückweise wird der Kalk aufgelegt, weil er während des Malens noch feucht sein muß. Daraus folgt dann auch die Nothwendigkeit, das angefangene Stück stets in einem Tage zu vollenden, da der vor der Bemalung getrocknete Kalk und mit ihm nicht selten die unvollendete Malerei heruntergeschlagen werden muß. Trotzdem kann die Frische des Kalkes nicht immer eine gleichmäßige sein, und deshalb ist im Fresko eine gleiche Harmonie und innige Verschmelzung der Farbentöne wie in der Delmalerei nicht ausführbar. Sie behalten dort etwas Hartes, und der Maler gebietet nur über eine beschränkte Anzahl von Farbentönen, indem er von den selbstständigen Wirkungen der Unterlage abhängig bleibt. Durch die Entfernung, in der man solche Bilder zu betrachten pflegt, gleichen sich zwar manche Härten aus, ganz jedoch verschwinden sie niemals, und die von Cornelius begründete Kunstrichtung schien sogar diesen Mangel an lebensvoller Färbung als einen Vorzug, als eine besonders ideale Eigenschaft zu hegen.

Aber die Ziele der Gegenwart liegen nicht in dieser aus Mangel an Lebensfülle hervorgehenden Idealität, welche vielmehr mit ihrem eigensten Wesen einer vergangenen Romantik angehört. Den Ansprüchen der neueren Kunst, welche auf charaktervolle Lebenswahrheit des Ausdrucks und der Darstellung gerichtet

sind, vermochte daher jene Technik des Fresko nicht mehr Genüge zu leisten. Man suchte nach andern Mitteln, um größere Anmuth und Weichheit der Föbung, reichere Mannichfaltigkeit, um Luftperspective und Abdämpfung der Hintergründe in die Malerei zu bringen. Man mischte die Farben mit Wachs oder mit Harz und Wachs, und brannte sie nach dem Auftrag mit einem heißen Eisen in den Stein. So entstand eine neue enkaustische Malerei, die jedoch noch immer nicht befriedigte. Das Bedürfniß, die Starrheit und Trockenheit des akademischen Styls zu durchbrechen, rief immer mehr Versuche hervor, die endlich zu wichtigen Resultaten führten. Fernbach in München erfand in Folge seiner chemischen Forschungen ein neues Mischungsverhältniß der Farben, wodurch das Fresko im Glanz der Färbung der Delmalerei näher gebracht, und zugleich dem erstern eine größere Menge von Farbentönen, größere Leichtigkeit der Uebermalung und Ausbesserung gewonnen wurde. Hieran schloß sich die ungleich vollendetere Erfindung von Fuchs und Schlotthauer, welche durch eine auf neuen Verbindungen der Chemie ruhende Technik auch die Wandmalerei zur Aufnahme einer im Geiste der Gegenwart lebensvoll charakterisirenden Kunst geschickt machte.

Der Grund, auf welchem ein Gemälde stereochromatisch ausgeführt werden soll, muß auf chemischem Wege eigens zubereitet werden. Dann aber wird er nicht, wie beim Fresko, stückweise, sondern im Ganzen aufgetragen, so daß der Maler auch sein Bild ohne jede Beschränkung der räumlichen Ausdehnung im Ganzen anlegen und allmählig vollenden kann. Der Grund besteht aus aufgelöster Kieselerde (Quarzpulver und Kali), die, mit dem Bindemittel des Fluor-Wasserstoffgases vereinigt, mit der darunter befindlichen Mauer oder Steinplatte sich zu einem festen Körper zusammenschließt und die Malerei ebenso untrennbar in ihre Masse aufnimmt. Die chemische Mischung des Grundes verliert durch kein Trocknen ihre schnell anziehende Bindkraft, und der Künstler kann daher jederzeit ungehindert fortmalen. Das Gemalte verändert sich weder durch Schiebung oder Auflösung, noch tritt jemals die Nothwendigkeit ein, ein unvollendetes Stück herunterzuschlagen. Während man bei Retouchirung von Freskobildern gezwungen ist, zu einem andern Bindemittel überzugehen, bedarf die Stereochromie eines solchen Gegensatzes nicht.

Um die Farben zu lösen, zu mischen und aufzutragen, bedient man sich, wie beim Fresko, des destillirten Wassers, wobei die Farben geruchlos und ohne Ausdünstung bleiben. Sie sind tief und schön, erhalten sich auf der Palette lange frisch und sind jederzeit leicht wieder aufzufrischen. Den chemischen Stoff dieser Farben hat größtentheils der Oberberggrath Fuchs gefunden, ihre Anwendbarkeit und nöthige Zubereitung der Professor Schlotthauer erprobt. Das Nähere über diesen wichtigen Punkt scheint noch ein Geheimniß der Erfinder zu sein. Der Auftrag der Farben kann, ganz nach des Malers Belieben, pastos oder lastrend geschehen, die Auswahl derselben ist unbeschränkt. Das leuchtende Weiß tritt

noch reiner und heller in das Auge, als in der Mischung mit Del, das Schwarz ist so tief, wie das tiefste auf der Palette des Delmalers. Die rothen und braunen Lackfarben, das Gelb und Grün hat der Künstler im höchsten Glanze, und sein Pinsel beherrscht unendlich zartere Tinten und Uebergänge, als der Freskomaler.

Es sind also folgende, höchst bedeutende Vorzüge an der stereochromatischen Malart hervorzuheben:

Der Künstler hat volle Freiheit, die Arbeit auszusetzen und wieder zu beginnen, wann und so oft er will. Daher bestimmt nicht — wie vielfach beim Fresko — das Material des Werkes Gelingen, und so bewirkt die complicirtere chemisch-technische Vorbereitung eine größere Freiheit und Selbstständigkeit des künstlerischen Schaffens.

Das Bild trocknet nicht, wie beim Fresko, heller auf, sondern bleibt unverändert in demselben Grade und Verhältniß der Farben und ihrer Tönung, wie es gemalt worden ist. Der Maler vermag also die Wirkung vollständig zu beherrschen, während sie beim Fresko sich niemals genau voransberechnen läßt.

Das Bild hat Frische, Licht, Kraft der Farbe, aber keinen Spiegelglanz. Es kann die volle Wahrheit der wirklichen Lebenserscheinung in sich aufnehmen, und in der That lebt in der malerischen Ausführung der Kaulbach'schen Bilder im Berliner Museum eine Realität, eine sinnliche Wahrheit der Gestalten, ihrer architektonischen und landschaftlichen Umgebung, wie wir sie bisher nur in der Delmalerei kannten. Es kann nicht ausbleiben, daß diese Technik, welche eine wahrhaft historische und episch reale Darstellung in der monumentalen Malerei ermöglicht, zu einem auf gesunden, realistischen Principien ruhenden Styl der letztern den Grund legt.

Das Bild wird endlich durch nachträgliche Fixirung mit einer chemischen Masse so fest und dauerhaft, daß man es fast unzerstörbar nennen darf, und es nun erst einen wirklich monumentalen Charakter gewinnt. Man hat die Probestafeln in München den heftigsten Angriffen ausgesetzt. Weder Sonnenbrand noch Regen, weder Hitze noch Frost noch Säuren und Chemikalien aller Art haben die stereochromatisch ausgeführten Bilder wesentlich verletzt, während ein mit aller Sorgfalt ausgeführtes Fresko dabei schnell zu Grunde ging.

Nicht von gleicher Wichtigkeit für die innere Entwicklung der Kunst, aber doch ebenfalls interessant und von Werth für monumentale Zwecke ist die neuerdings in Berlin bedeutend geförderte Malerei auf Lava, welche, nachdem sie auf den Stein aufgetragen ist, in denselben durch die Glühhitze eigens dazu construirter Ofen eingebrannt wird. Die Erfindung stammt aus Paris. Vor einigen Jahren gelangten Proben dortiger Versuche nach Berlin, und erregten die Aufmerksamkeit des Malers Professor v. Klöber, der sich mit großem Fleiße der Nachahmung und Erforschung dieses neuen Zweiges der Malerei zuwandte. Die

von ihm ausgeführten Bilder erregten des Königs Interesse, und man beschloß, die Malerei auf Lava bei dem neuen Dombau in Anwendung zu bringen, nachdem bereits eine Bestellung für die zu restaurirende Schloßkirche zu Wittenberg vorausgegangen war. In Folge dieses Beschlusses wurden die Arbeiten in die Dombau-Werkstätten übersiedelt und hier in größerem Maßstabe betrieben, wobei namentlich der mit dem Malen und Brennen des Porzellans längst vertraute Herr Martins die Technik der Farbenbereitung und ihrer Fixirung sehr gefördert hat.

Die Lavasteine, welche man in Berlin benutzt, werden auf Preussischem Gebiet, in der Gifel, gebrochen, und zu etwas mehr als zollthicken Platten gesägt, welche in die Wände von Bauwerken eingelassen werden können. Sie erhalten auf der zu bemalenden Fläche als Ueberzug eine weiße Glasur, die sich, durch wenigstens zweimaliges Brennen, im Feuer mit dem Stein unlösbar verbindet. Sie hat dann ein porzellanartiges Aussehen, ist jedoch ungleich dauerhafter; auch können die Platten in jeder beliebigen Größe geliefert werden, was bei dem Porzellan über ein gewisses Maß hinaus nicht mehr der Fall ist. Nach Beendigung der Malerei kommt das Ganze noch einmal in das Feuer, damit das Bild auf der Glasur befestigt werde. Der Guß des letztern ist mit mancherlei Schwierigkeiten verknüpft, da der Stein ihn weichflüssig, die Farben aber so strengflüssig wie nur irgend möglich verlangen. Durch genaue Beobachtung, Erfahrung und Uebung hat Martins sich die Fertigkeit erworben, fast immer die richtige Mitte zu treffen. Indem er seine Glasurstoffe in das Feuer bringt, beherrscht er die Wirkung mit so völliger Sicherheit, daß er sich mit Bewußtsein und Absicht in mannichfaltigen Nuancirungen bewegt, von der vollkommensten Spiegelglätte bis zur rauhen Körnigkeit der Oberfläche. Auf einem ganz feinen Korn der Glasur haftet die Malerei am Besten.

Die Farben, mit denen gemalt wird, bestehen aus feuerbeständigen Metalloxyden; es sind sogenannte Schmelzfarben, denen ähnlich, welche man zum Malen auf Porzellan und Glas benutzt, und sie werden durch den Feuergrad der Weißglühhitze auf das Material der Glasur festgeschmolzen. Die Zubereitung derselben hat Martins durch langjährige chemische Versuche bedeutend verbessert, wobei er zugleich für eine höhere Vollendung der Glasmalerei neues Farbmateriale gefunden. Ich sah in seiner Werkstatt ein von Engelmann gemaltes, von Martins eingebranntes Glas-Gemälde, das eine Madonna mit dem Kinde darstellt, und an Schmelz der Tönung, an Wahrheit der Färbung und klarer Ruhe der Transparenz alles neuerdings auf diesem Gebiete der Kunst Geleistete weit übertrifft. Die bisher von Klöber auf Lava gemalten Bilder sind nach dem Muster mitteralterlicher Kunst mit einem Goldgrunde versehen, der in ganz feinen Platten aufgelegt wird. Statt des Silbers, das an der Luft schwarz wird, bedient man sich des Platins. Die fertig gebrannten Kunstwerke troznen allen Einflüssen der Witterung.

Es handelt sich hier nicht etwa, wie beim Porzellan, um eine Art von Miniaturmalerei, sondern um eine ganz freie malerische Behandlung nach dem innern Zwecke des Gegenstandes, und dazu konnte eben nur das aus verschlackter Erde und andern mineralischen Bruchstücken durch vulcanische Gewalt zusammengesmolzene, jeder Glühhitze widerstehende, doch aber schneidbare Gestein ein genügendes Material darbieten. Vier vollendete Bilder, eines für das äußere Portal der Schlosskirche zu Wittenberg, die drei andern für die Kirche der Russischen Colonie bei Potsdam, ebenfalls für deren äußere Front, bestimmt, sah ich in der Werkstatt des Herrn Martins. Das erste, welches ein Spitzbogenfeld ausfüllen soll, mißt in der Grundlinie acht, in der mittlern Höhe etwa fünf Fuß und zeigt Christus am Kreuz, zu beiden Seiten Luther und Melancthon kniend, im Hintergrunde die Stadt Wittenberg. Die andern drei messen jedes dritthalb Fuß im Quadrat und stellen die Köpfe Russischer Heiligen dar: Christus mit dem Reichsapfel, in segnender Bewegung, mit stillem, edlem Ernst in den regelmäßigen Zügen; Alexander Newski mit der Christusfahne und im reichen Costum, einem mit Edelsteinen besetzten violetten Gewande; und Theodor von Heraklea, der, in der Rechten das Schwert, in der Linken die Palme, den Blick zum Himmel richtet. In der Färbung macht sich gegen das erste Bild ein merkbarer Fortschritt geltend; sie ist so kräftig und gesättigt, als wäre sie mit Del aufgetragen, und namentlich überraschte mich an dem Alexander Newski ein lebensvolles Colorit des Fleisches.

Dieser ganze Kunstzweig ist, trotz der bereits erreichten Resultate, noch immer im Werden, und es läßt sich vor der Hand noch nicht die Grenze seines praktischen Nutzens mit Sicherheit bestimmen. Möglicher Weise kann er, da seine Technik für die Ausführung von Arabesken vorzüglich geeignet erscheint, einen nicht unwichtigen Einfluß auf die Ornamentik der neuern Baukunst gewinnen, und je zweckmäßiger es sich erweisen wird, mit der einmal errichteten Feuerwerkstatt zugleich eine ausgedehnter zu betreibende Glasmalerei in Verbindung zu setzen, um so verschiedenartigere Einwirkungen auf Schmuck und Annehmlichkeit des geselligen Lebens dürften vielleicht daraus hervorgehen. Wir müssen dies der Zukunft überlassen.

A. G.

## Türkisch-Slavische Zustände im Jahre 1851.

### II. Das Fürstenthum Serbien.

Im geraden Gegensatz zu der religiösen, socialen und politischen Zerklüftung Bosniens steht die compacte Einheit des Fürstenthums Serbien. Hier gibt es nur Eine Religion, Eine Kirche, Einen Stand, Eine Regierung, und wenn