

## Kurze Vorgeschichte und Geschichte der Oelmalerei.

---

### Malerei der alten Aegypter.

Die ältesten bekannten Malereien sind die ägyptischen Wandmalereien und jene, welche wir auf den Mumiensärgen finden; dazu gehören auch die in jüngster Zeit entdeckten enkaustischen Gemälde auf Holztäfelchen aus dem Faijum.

Die **Wandmalereien** wurden auf fein aufgetragenem Grunde mit Pinseln aus Rohrstäbchen gemalt, deren Enden durch Kauen oder Klopfen aufgefrant wurden. Erst in viel späterer Zeit machte man Haarpinsel. Die Technik der Aegypter war eine äusserst solide, wie die gute Erhaltung ihrer Gemälde beweist, aber die Kunst als solche blieb stehen, nachdem sie einen gewissen Höhepunkt erreicht hatte. Ja sie verflachte immer mehr und mehr und wurde zur Schablone. Die ganze Kunst stand unter dem Einflusse der Priester, welche eine Aenderung des Althergebrachten nicht duldeten. So musste sich Zeichnung und Farbe gewissen Regeln unterordnen, eigenmächtige Compositionen des Künstlers gab es nicht. Es ist uns eine Vorlage für die Figur aufbewahrt geblieben, wonach der ganze Körper bestimmten Massen unterliegt. Die Figur ist in 19 bestimmten Gliedmassen entsprechende Theile getheilt. (Siehe Fig. 1.)

Die Malerei der alten Aegypter steht immer im innigen Zusammenhange mit der Architektur, ordnet sich dieser stets unter, war daher immer eine decorative Kunst. So scheinen

die Uranfänge der ägyptischen Malerei wie jene der Araber aus der Textilkunst herüber genommen worden zu sein, wie die ältesten Malereien zeigen, welche als Nachbildungen textiler Ornamentik zu betrachten sind. Sonst aber unterstützt oder vollendet die Malerei die plastischen Werke durch Bemalung der Säulencapitäle, Sculpturen oder Wandflächen. Die Wandmalereien sind eigentlich nichts Anderes als eine vollendete

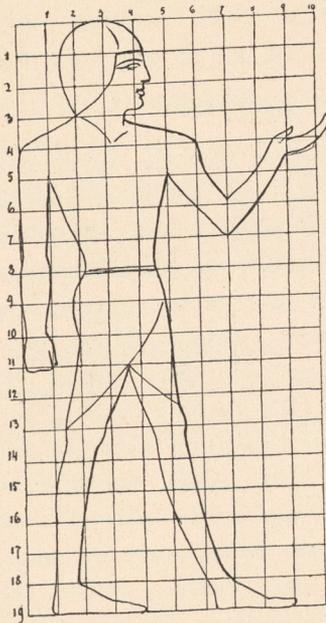


Fig. 1.

Bilderschrift. Dies scheint überhaupt der Uranfang jeder Malerei zu sein, wie wir dies auch bei anderen Völkern, Persern, Babyloniern, Griechen und Mexikanern beobachten können. Architektur und Plastik sind bereits auf einer hohen Stufe, während die Malerei sich erst viel später zu einer selbständigen Kunst erhebt, wozu sie die Aegypter überhaupt kaum gebracht haben. Die Ursache lag hauptsächlich in der religiösen Anschauung — da die Kunst ganz im Dienste der Religion stand — die ägyptischen Götter sollten nicht bewundert, aber verehrt werden.

Die Farben, deren sich die Aegypter bedienten, waren sehr

einfach, aber haltbar und häufig aus gepulvertem Glasschmelz erzeugt. Die hauptsächlichsten waren:

Weiss — Kalk,

Gelb — Eisenocker oder später Schwefelarsen,

Roth — rother Ocker, später auch Zinnober,

Grün — Ocker mit gepulvertem Glas von Kupferoxyd in Eisen,

Blau — Glas, Smalt, später auch Kupfervitriol,

Schwarz — Beinschwarz.

Die Palette zur Zeit der V. Dynastie bestand aus obigen Farben, zur Zeit der XVIII. Dynastie hatte man 3 Gelb, 2 Braun, 2 Roth, 2 Grün, 1 Blau.

Alle ägyptischen Malereien sind in dunklen (schwarzen oder rothen) Linien vorgezeichnet und jedes Object mit der entsprechenden Farbe ohne Schattirung bemalt. Die Malerei erhält dadurch etwas Ornamental-Decoratives, was dem Zweck und Geist der ägyptischen Kunst vollkommen entspricht. Die Farbenzusammenstellungen sind aber stets harmonisch und wirken decorativ. Die Gemälde auf den Mumien und hölzernen Mumiensärgen haben stets einen feinen Untergrund aus Gyps. Zur Zeit der XX. Dynastie überzog man häufig die Gemälde auf Mumien mit einem Firniss (Gummi), der aber zumeist sprang und rissig wurde, so dass man dieses Verfahren später wieder aufgab.

Umstehende Abbildung (Fig. 2) ist eine getreue Copie eines Mumienbildes älteren Styles. Die Leinwand ist mit Kreidegrund überzogen, die Zeichnung in schwarzen Linien aufgetragen, die Flächen sind in einfacher Weise ohne Schattirung bemalt. Das Roth besteht aus Eisenocker, das Grün aus Ocker und Smalte, das Blau aus Smalte. In diesem Sinne sind Mumien und die Mumiensärge oft sehr reich ausgeschmückt, mit wenigen Farben ein decorativer Reiz erzielt, der zu bewundern ist, und den Eindruck eines Gewebes macht. Dieselben Farbenzusammenstellungen kommen auch wirklich auf Geweben und Perlstickereien vor.

Bekanntlich ist die Zeichnung bei den Aegyptern eine streng conventionelle, dabei aber oft von feinem Geschmack und ausserordentlich gut in der Charakteristik der dargestellten Objecte. Besonders Thiere, auch die unbedeutendsten, wie Fische, sind stets so gezeichnet, dass ein Zweifel über ihre Art ausgeschlossen ist, aber geradezu meisterhaft sind höhere Thiere charakterisirt. Der Mensch und namentlich Gesichtszüge desselben, sind immer schematisch gezeichnet, die Charakterisirung wird nur durch Beiwerke — wie Kleidung,

Waffen etc. — hervorgebracht, ähnlich wie heute noch teilweise in der Kunst der Japaner.

Von einem ganz anderen Gesichtspunkte aus müssen wir aber die sog. Graf'schen Bilder betrachten, die in El



Fig. 2.

Faijum gefunden wurden und in der ganzen gebildeten Welt grosses Interesse hervorriefen. Diese Porträts, in Wachs auf Holz gemalt, gehören eigentlich nicht hieher, da diese Technik erst im 2. Jahrh. v. Chr. von den Griechen nach Aegypten

gebracht wurde. Sie sind aber sehr instructiv für unsere Kenntniss der antiken enkaustischen Malerei und durch sie erst haben wir die Stellen in Plinius, Plato, Anakreon etc., welche sich auf die Enkaustik beziehen, verstehen gelernt. Es sind durchwegs Porträts von mehr oder weniger hohem Kunstwerthe, äusserst realistisch und offenbar nach dem Leben gemalt. Was uns daran aber interessirt, ist die Technik, da sie ja die einzigen Bilder dieser Art sind, welche uns erhalten blieben.

**Die Enkaustik.** Diese verloren gegangene Technik der Alten ist uns durch die Schriften Plinius' erhalten, aber erst durch die Graf'schen Bilder verständlich geworden, namentlich seit man in St. Médard-des-Prés ein vollständiges Malerwerkzeug zu dieser Technik gefunden hat.

Plinius erwähnt mehrerer Arten der Wachsmalerei und auch die Graf'schen in verschiedenen Techniken ausgeführten Bilder bestätigen dies. Wenn Plinius sagt: »Mit Wachsfarben zu malen und das Gemälde einzubrennen«, so ist damit das Wesen dieser Malerei charakterisirt. Die Farben wurden mit Wachspaste angemacht, mit einem spachtelartigen Instrument (Cestrum) auf Holztafeln oder Elfenbein aufgetragen, in einander verstrichen, sodann eingebrannt. Dieses Einbrennen geschah durch einen erhitzten, dem Bilde genäherten Metallstab (Rhabdion) oder ein mit Kohlen gefülltes Metallgefäss, wodurch man die Oberfläche des Bildes zum Schmelzen brachte. Durch dieses Verfahren rundeten sich die zu scharfen Erhabenheiten des Bildes ab und es bekam einen firnissartigen Glanz. Die Malgeräthschaften aus St. Médard hat Chevreul untersucht und beschrieben. Wir finden darunter 2 Bronzelöffelchen mit verdickten Enden in einem Bronzekästchen. Diese Löffelchen sind offenbar die als Spachtel dienenden Cestren, während das Kästchen dazu bestimmt scheint, diese Cestren zu erwärmen. Mit den Löffelchen wurden die mit Wachs gemischten Farben in flüssigem Zustande aufgetragen, aufgegossen, und mit dem verdickten anderen Ende ausgeglichen. Ausser-

dem fand man im Caeterium einen Reiber, eine Basaltplatte zum Reiben der Farben, Farben in Fläschchen und in Tiegelchen.

Zu Plinius' Zeit erfand man aber eine wesentliche Verbesserung dieser Technik. Er selbst sagt: »... bis man an-



Fig. 3. Enkaustische Malerei aus El Faijum (Sammlung Th. Graf in Wien).

ging, die Kriegsschiffe zu bemalen; da kam als dritte Art hiezu, dass man am Feuer geschmolzene Wachsfarben mit dem Pinsel auftrug, eine Malerei, die an den Schiffen weder von der Sonne, noch vom Salze und den Winden verdorben wird«.

Man glaubt, dass die Wachsfarben durch einen Zusatz von Nussöl, welches ja trocknet, flüssig erhalten und so zum Aufstreichen tauglich gemacht wurden. Diese Technik hat man dann auch auf Tafelbilder angewendet, auch theilweise mit dem Pinsel gemalt.

Die enkaustische Malerei ist demnach als eine Vorläuferin der Oelmalerei zu betrachten, namentlich, da sie sich bis in die byzantinische Zeit hinein verfolgen lässt und noch manche Verbesserung erfahren haben dürfte.

## Die Malerei der Griechen und Römer.

Es ist sehr bedauerlich, dass uns von den Malereien aus der Blüthezeit der griechischen Kunst so viel wie nichts überkommen ist. Wären nicht die alten Schriftsteller wie Pausanias, Plinius etc. voll des Lobes über diese Kunst, wir wüssten kaum von ihrer Existenz. Es wäre auch ganz unnatürlich, dass ein Volk nur Ausserordentliches in der Plastik, nicht auch in der Malerei geleistet hätte. Was Palygnot, Zeuxis, Apelles geschaffen haben, wissen wir nur vom Hörensagen. Wir wissen, wie ihre Werke bewundert und theuer bezahlt wurden, und können nur rückwärts schliessen aus der decorativen Malerei zur römischen Kaiserzeit, die uns in Rom, Pompeji und Herculenum als flüchtige, nach guten Mustern handwerksmässig ausgeführte Arbeit untergeordneter Künstler erhalten blieb. Auf welch' hoher Stufe die griechische Malerei gestanden haben muss, sehen wir aus den schwierigen Vorwürfen, welche die Maler zu beherrschen verstanden, welche uns in fast anekdotenhafter Weise überliefert wurden, aus denen wir aber die ganze Grösse und geschichtliche Entwicklung der griechischen Kunst herauslesen können.

So hören wir aus der Zeit vor den Perserkriegen, als die Malerei noch wie die ägyptische eine Art Silhouettenmalerei war, dass Eumanos in seiner Darstellung die Männer von den Frauen zu unterscheiden wusste und dass Kimon

bei Köpfen im Profil die aufgeschlagenen und gesenkten Augen zu malen verstand. Polygnotes, der Erste der grossen Maler (455 v. Chr.), bedeckte bereits öffentliche Gebäude mit Wandgemälden geschichtlichen Inhalts. Er strebte schon nach Naturwahrheit und Porträtähnlichkeit. Er soll die Fische des Acheron, des Todtenflusses, schattenartig gemalt haben und die Kiesel durch das Wasser haben durchscheinen lassen. Der nächste Fortschritt war, dass Apollodoros gemalte Hintergründe in der Tafelmalerei einführte und den Figuren Licht und Schatten gab. Zeuxis malte Trauben, welche die Vögel



Fig. 4. Die Knöchelspielerinnen, Herculenum (Museum Neapel).

täuschten, Parrhasios aber einen Vorhang, welcher den Zeuxis täuschte. Timanthes malte in seiner berühmten Opferung Iphigeniens alle Abstufungen des Schmerzes, und da er für den Vater keine Steigerung mehr hatte, verhüllte er sein Haupt. Die sikyonische Schule trieb sorgfältiges Naturstudium; von ihr ging die enkaustische Malerei aus, da sie vorzüglich zu kleineren Bildern verleitete. Pausanias war ihr Hauptmeister, er malte die Methe, die Trunkenheit, wie sie aus einer gläsernen Schale trinkt, durch welche ihr Gesicht durchscheint.

Alle diese Maler übertraf Apelles, der Zeitgenosse und Hofmaler Alexander d. Gr., der nur von ihm gemalt werden

wollte, weil kein Anderer es verstand, den wenig schönen Kopf des grossen Königs durch geistige Hoheit zu verklären. Seine Stärke bestand aber in der Darstellung der Schönheit selbst. Er malte die Göttin der Schönheit und Liebe mit allem Liebreiz — wie sie dem Meere entstieg, mit blühenden Händen den Schaum aus dem üppigen Haare ausdrückend — in jenem unnennbaren Zauber, der den Beschauer fesselt. Mit ihm war die Höhe der griechischen Kunst erreicht, das Virtuosenthum gewann die Oberhand, und der Realismus herrschte. Theon malte einen Schwerebewaffneten, wie zum Angriff bereit, der gerade aus dem Bilde herauszuschreiten schien. Andere Realisten zogen sich bei ihren Zeitgenossen durch ihre allzu realistische Kunst den Spitznamen der »Schmutzmaler« zu, aber ihre Bilder wurden wie heute theuer verkauft. Auch Caricaturenmalerei waren schliesslich keine seltene Erscheinung.

Die römische Malerei, welche unstreitig auf die griechische zurückzuführen ist, beschränkte sich fast ausschliesslich auf die Wandmalerei. Die Tafelmalerei trat völlig in den Hintergrund. Die seit Alexander d. Gr. üblich gewordene Ausschmückung des Wohnhauses mit Wandmalereien ward im römischen Reiche auch Mode, die Kunst aber, die Malerei, sank zum Handwerk herab. Die decorative Malerei trat in den Vordergrund. Auf diesem Gebiete wurde ganz Hervorragendes geleistet, so dass die wieder zu Tage geförderten Malereien in den Titustermen von Rom selbst einen Rafael so weit begeistern konnten, sich dieselben künstlerisch anzueignen. —

Dieser kurzen Skizze kann man entnehmen, dass es eine voll entwickelte griechische und römische Malerei gab; erhalten blieben uns hievon nur die decorativen Wandgemälde in den Ruinen von Rom, Pompeji und Herculaneum. Aber selbst diese lassen einen Rückschluss auf die grosse Kunst zu, wir sehen nicht, aber wir ahnen in den pompejanischen Fresken die grossen griechischen Vorbilder. Der feine Farbensinn der Alten ist aus den Wandgemälden, welche die dunklen, kleinen Räume der Pompejaner zierten, schwer zu entnehmen. Aber einzelne

Stücke (siehe Fig. 4, Zeichnung auf einer Marmortafel) zeigen, dass es auch eine Kunst auf hoher Stufe gab. In den leider noch immer nicht publicirten Gräbern von Corneto, in welchen kleinlicher Gelehrtenneid die Besichtigung kaum und das Copiren gänzlich verbietet, sah der Autor etruskische Gemälde von solchem Liebreiz, wie sie nur oben erwähnte Marmortafel ahnen lässt. Die Farbe guter Tafelbilder wird uns erst aus den gut erhaltenen feineren Mosaikbildern vor Augen geführt, welche auch eine Art Tafelgemälde gewesen zu sein scheinen. Da gibt es einige aus Pompeji im Museum in Neapel — von der Alexanderschlacht abgesehen —, welche den ganzen Farbreiz eines fein gestimmten Gemäldes haben. Ja selbst einige der Wandgemälde weisen auf gute Vorbilder hin, wie das schöne Gemälde: »Chiron lehrt dem jugendlichen Achilles das Saitenspiel«, ein »weinender Amor« oder die »Sappho«. (Fig. 5.)



Fig. 5. Sappho, Frescogemälde aus Pompeji (Museum Neapel).

## Die Frescotechnik der Römer und das punische Wachs.

Die Römer und Griechen verwendeten ausserordentliche Sorgfalt auf die Grundirung zu bemalender Wände. Eine dreifache Lage von Kalkmörtel, erst grober und dann feinerer, und ebensoviele von Marmorstück darüber bildeten den Grund der Wand. Der letzte Verputz wurde in halbfestem Zustande mit Stöcken geschlagen und mit festem Marmorstaub geschliffen. Dies war der Untergrund für die Malerei, zuweilen aber wurde, wie es scheint, die Grundfarbe der Felder schon in die letzte Schichte eingemengt. Insoferne erscheint diese Malerei als eine Art Frescotechnik. Die eigentliche Malerei scheint auf diesem farbigen oder weissen Grunde mit Farben, welche mit Ei angemacht wurden, gemalt worden zu sein, möglicherweise waren aber auch diese Farben mit punischem Wachs angemacht.

Vitruv spricht von Farben, die sich auf der Kalkwand schlecht halten, und gibt für diese ein Verfahren an, welches die Griechen »Kausis« nannten. Nach ihm überzieht man die trockene Zinnoberwandbekleidung mit einem Borstpinsel mit punischem Wachs, welches über dem Feuer geschmolzen und mit etwas Oel vermischt ist. Durch ein der Wand genähertes Kohlenbecken bringt man das Wachs zum Schwitzen und reibt die Wand dann mit einer Wachskerze und leinenen Tüchern ab.

Die Bereitung des punischen Waxes hat uns Plinius genau angegeben. Er kocht es, nachdem das gelbe Wachs längere Zeit der Luft ausgesetzt (gebleicht) war, mit Meerwasser und gibt Soda dazu. Dreimal gekocht und abgeschöpft, wird es auf Binsengeflecht getrocknet. Durch dieses Verfahren wird das Wachs zugleich gebleicht und verseift, und hat dann die Eigenschaft, sich mit Wasser in beliebiger Menge zu mischen und sich mit Farben zu verbinden. Dieses punische Wachs verbindet sich mit dem Kalk der Mauer zu einer im Wasser

unlöslichen Masse (Kalkseife), welcher die grosse Haltbarkeit der pompejanischen Malereien zu danken ist.

Eine ähnliche Technik, vielleicht eine direct überkommene Tradition der Kausis, ist die von den Italienern geübte, um den sog. Stucco lustro, die Imitation von farbigem Marmor, hervorzubringen.

### Die Tempera- und Frescomalerei.

Das Wort Tempera kommt von temperare. Ursprünglich bedeutete tempera jedes Bindemittel der Farben. Nach dem jetzigen Sprachgebrauch versteht man unter Temperamalerei jene, wobei die Farbe mit keinem fetten, sondern im Wasser löslichen Bindemittel angerieben ist.

Ich habe schon erwähnt, dass die Temperamalerei zu-meist von den Aegyptern angewendet wurde, und dass sie darin Meister waren. Von ihnen scheint sie auf die Griechen und Römer übergegangen zu sein.

Die Alten verwendeten zum Anstriche trockener Wände und zu Malereien folgende Bindemittel:

1. Gummi arabicum und Tragant.
2. Thierischen Leim, besonders geschätzt war der aus Rhodus.

3. Blut des Hippopotamus.

4. Ei und Eiweiss.

5. Milch, zum Anstrich des Tectorums (Wandfläche), mit selinusischer Erde. Mit Milch und Safran wurde das Tectorum im Tempel der Minerva zu Elis angestrichen.

Später verwendete man auch den Milchsaft der Feigen. Derselbe wurde, mit Eidotter gemischt, den Farben zugesetzt.

Die Temperamalerei beherrschte in nachrömischer Zeit fast ausschliesslich das ganze Mittelalter, sie diente sowohl zur decorativen Ausschmückung der Wände wie zu Gemälden auf Holz, Elfenbein und Pergament.

Die altchristliche Kunst, sowie die fränkische, irische und byzantinische, kennt keine andere Technik als diese, welche sich

in ihrer Darstellungsweise direct an die antike Kunst anschliesst. Besonders viele Miniaturen auf Handschriften sind uns in dieser Technik erhalten. Die decorative Malerei ist unbeholfen und beschränkt sich hauptsächlich auf die Ausschmückung des Gotteshauses im Sinne der antiken decorativen Malerei. Der byzantinischen Prachtliebe genügte aber diese Malerei nicht, und wo sie konnte, ersetzte sie dieselbe durch Mosaiken mit Vergoldung.

In der romanischen Kunstepoche wurde schon im Laufe des 11. Jahrhunderts die Wandmalerei im grossen Sinne geübt. Die Malerei gewinnt aber erst durch Cimabue (1240) an festem Styl und macht einer neuen Anschauung der Natur Platz. Was die früheren Epochen in Italien auf diesem Gebiete hervorbrachten, sind aber nur Anfänge, aus denen die Wunderblüthe der italienischen Kunst in gothischer Zeit emporsprossste. Der grosse Giotto (circa 1320) ist der erste und mächtigste Meister dieser Zeit, dessen Thätigkeit durch ganz Italien bezeugt wird. Nach ihm folgen Orcagna und im 15. Jahrhundert Fiesole. Bis weit in die Neuzeit hinein erhält sich die Fresco- und Temperatechnik, namentlich beherrschte sie noch die Frührenaissance.

Die Frescotechnik, eine fast ausschliesslich italienische Kunst, stand zu Giotto's, Mantegna's und Botticelli's Zeiten in besonderer Blüthe, artete aber später geradezu in Virtuositum aus. Sie fand auch im übrigen Europa Eingang, wurde aber zumeist durch italienische Künstler ausgeübt. Die Frescotechnik diente hauptsächlich zur decorativen Ausschmückung grosser Räume, in Kirchen, Palästen etc. Heute ist sie fast gänzlich ausser Gebrauch, und da sie eine enorme Gewandtheit erfordert, so finden sich auch kaum mehr Künstler, welche einer solchen Aufgabe Herr werden.

Das Wesen der Frescotechnik ist ein ganz einfaches: Auf einer Unterlage von grobem Mörtel wird ein feiner Verputz aufgetragen, auf dem, so lange er nass ist, mit Farben gemalt wird, welche mit Kalk angemacht sind. Diese Farben verbinden

sich mit der nassen Unterlage zu einer ausserordentlich haltbaren Masse.

Die Schwierigkeit dieser Technik besteht hauptsächlich darin, dass die nasse Farbe auf nassem Grunde ganz anders, viel dunkler, aussieht als die trockene, und dass die Arbeit stückweise gemalt werden muss, nämlich jeden Tag ein so grosses Stück Mörtelunterlage, als der Maler glaubt, vollenden zu können, den nächsten Tag ein weiteres Stück u. s. w. Die einzelnen Farben, besonders gemischte, müssen vorher gerichtet sein und in Vorrath gehalten werden; denn es ist begreiflich, dass ohne diese Vorsicht durch das Trocknen die Farbe vom Tag vorher nicht mehr mit der heute gemalten zusammenzustimmen wäre.

Um zu constatiren, wie eine Farbe im Trockenen wirkt, streicht man sie auf erwärmte Ziegel oder Schieferplatten, auf denen sie rasch trocknet.

Die Zeichnung des ganzen Gemäldes muss vorher auf Cartons fertig gemacht und stückweise auf den nassen Grund aufgepaust werden, da es einerseits unmöglich ist, in grossen Dimensionen richtig *prima vista* zu zeichnen, andererseits bei Deckengemälden ein Ueberblick aus grösserer Distanz in der Regel durch die Gerüste verhindert wird.

Was wir heute gewöhnlich *Temperamalerei* nennen, ist eine der *Oelmalerei* ähnliche Technik und dem Bedürfnisse entsprungen, die in *Tempera* gemalten Bilder auch haltbar zu machen. Die Bilder wurden mit einem Firniss überzogen, und um der Farbe noch mehr Kraft zu verleihen, hat man Farbe in trocknenden Oelen gerieben und damit diese Bilder theilweise oder ganz übergangen (*lasirt*).

So arbeitete man noch viel im 14. und 15. Jahrhundert. Die Venetianer verwendeten diese Technik zumeist bei decorativen Gemälden, so Giotto, Bellini, Paul Veronese, Tintoretto, Tieppolo, aber auch noch Canaletto malte seine Staffeleibilder in dieser Weise.

Die Temperamalerei hatte den Vortheil der rascheren Arbeit und der Dauerhaftigkeit, vielleicht auch der Billigkeit.

Ueber die Technik der alten Temperamalerei in diesem Sinne hat man leider wenig Anhaltspunkte und war bis jetzt vergeblich bemüht, sie zu reconstruiren, trotz mehrfacher Erwähnungen bei alten Schriftstellern (Vasari). Der Hauptsache nach scheint das Bindemittel Essig und Eigelb gewesen zu sein. In neuerer Zeit versucht man oft, diese Technik wieder zur Geltung zu bringen, weil sie viele Vortheile gegen die Oelmalerei hat. Viele behaupten auch, das Verfahren wieder gefunden zu haben, viele solche Farben kommen auch im Handel vor, ohne dass man aber damit bis jetzt befriedigende Resultate aufzuweisen hätte.

K. Kriegbaum nimmt hiezu 2 Theile Eigelb, 4 Theile Essig, 1 Theil Leinölfirniss,  $\frac{1}{4}$  Theil guten Honig.

Die Bereitung geschieht auf folgende Art: Eigelb und Leinölfirniss werden in einer flachen Schüssel gut durcheinander gemischt. Ein Stückchen Seife wird dazugelegt, mit einem Borstpinsel zu Schaum gemacht und dieser mit verrührt. Hat sich Firniss und Eigelb so verbunden, dass man keine Oelkügelchen mehr bemerkt, so giesst man allmählig Essig zu, dann Honig, und mengt unter fortwährendem Umrühren wieder Seifenschaum dazu. Wenn das Ganze eine einheitliche gelbe, dicke Flüssigkeit gibt, kommt es in eine Flasche. Mit dieser so bereiteten Tempera werden die Farben angerieben und in Töpfen aufbewahrt. Werden sie lange nicht gebraucht, muss man etwas Wasser zugiessen, da sich sonst eine harte Kruste bildet. Zum Verdünnen während des Malens wird Wasser benützt.

Mit diesen Farben malt man wie mit Oelfarben, sie lassen sich ineinander arbeiten und vertreiben, bleiben stets matt und trocknen viel schneller als Oelfarben. Zum Schlusse wird das Bild gefirnisst. (Weiteres siehe Capitel »Temperamalerei«.)

---

Unzweifelhaft hat die Temperamalerei den Anstoss zur Oelmalerei gegeben. Dem Firniss, der über die Temperamalerei gelegt wurde, machte das geschmeidige und langsam trocknende Oel Platz und die Uebermalung mit Lasuren legte den Gedanken nahe, gleich im Vorhinein das Oel als Bindemittel der Farbe zu verwenden, d. h. die Farben mit Oel anzureiben.

Die flandrischen Maler Hubert und Jan van Eyck gelten als die Erfinder der Oelmalerei. Mitte des 15. Jahrhunderts war die Oeltechnik bereits in den ganzen Niederlanden bekannt. Um 1450 wurde sie durch Antonello da Messina von Gent nach Italien gebracht, wo sie rasch Verbreitung fand.

Die Oeltechnik verdankt ihren Vorzug vor anderen Malweisen hauptsächlich der einfachen und leichten Technik und ihrer weiten Tonscala. Die Tonscala vom hellsten Licht bis zur äussersten Tiefe ist die grösste, welche erreicht wurde. Die Temperatechnik verfügt über weniger Helligkeit in Licht, das Aquarell über geringe Tiefen, und die Guachetechnik bösst an beiden Enden der Tonscala ein. Hätte die Oeltechnik nicht andere Nachtheile, wie Nachdunkeln, Springen, Reissen, man würde überhaupt an keine andere denken. Ein weiterer Vorzug der Oeltechnik, besonders vor der Temperatechnik, ist der, dass sich die Farbe weder durch das Auftrocknen während der Arbeit, noch durch das nachherige Firnissen wesentlich verändert.

Den Vorzug der Haltbarkeit scheint aber doch die Temperatechnik zu haben, nur die solidest gemalten und »prima« behandelten Bilder können mit den Temperabildern den Vergleich aushalten.

Zu erkennen, ob ein Gemälde in Tempera oder in Oel ausgeführt ist, erfordert genaue Sachkenntniss und ein geübtes Auge.

Eine besonders gute Oeltechnik hatten die alten Niederländer und die Deutschen, welche zumeist auf grundirten Holzbrettern malten. Der Sorgfalt, mit der sie ihre Werke be-

handelten, ist deren gute Erhaltung zu danken, sowie dem Umstande, dass sie ihre Bilder, soweit es anging, prima malten. Die Italiener hingegen trugen ihre Malerei stets pastoser auf, was sich dadurch erklären lässt, dass sie in der Regel in grösseren Formaten und auf Leinwand malten, welche eine derbere Behandlung der Farbe verlangt. Eine besonders gute Technik hatten in neuerer Zeit die Engländer und die alten Wiener Meister. Man hat vielfach vergebens getrachtet, diese Technik wieder zu finden und suchte sie in der sorgfältigen Bereitung der Farben und Firnisse; die Hauptsache liegt aber in der einfachen, soliden Vortragsweise der Bilder und in dem Umstande, dass sie, wie die alten Niederländer, zum grössten Theile prima gemalt wurden.

Alle Vorwürfe, welche die moderne Maltechnik treffen, gipfeln in zwei Punkten. Der eine ist die gewerbsmässige, häufig unsolide Fabrication der Farben; der andere trifft die Maler, welche die Farben nicht zu behandeln verstehen. Die Oelfarbe ist während der Arbeit sehr geduldig, sie verträgt alle sogenannten Kunstgriffe und die Uebereinanderlegung der verschiedensten Schichten; sie rächt sich aber sehr bald, und nach wenigen Jahren sind manche Bilder kaum wieder zu erkennen oder schon in den Händen des Restaurators.

Der Zweck dieses Buches ist, Denjenigen, der die Oelmalerei lernen will, in diese Technik einzuführen, denn es ist vor Allem wichtig, das Materiale und dessen Eigenschaften kennen zu lernen, dann aber zu wissen, wie damit umzugehen ist.

Die Kunst selbst kann man aus einem Buche nie lernen. Ich muss nochmals betonen, dass dies gar nicht der Zweck dieses Buches ist und sein kann. Nur das, was wir wissen und lernen können, lässt sich schreiben; alles Uebrige lässt sich wohl lehren, wenn die Anlage zum Künstler vorhanden ist.

»Die Wissenschaft, sie weiss, wie etwas sollte sein,

Doch machen kann sie's nicht, das kannst Du Kunst allein.«